

---

# بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی

علیرضا اسپهبد

فیروزه شبیبانی‌رضوانی\*

---

تاریخ دریافت ۹۳/۳/۵

تاریخ پذیرش ۹۳/۶/۱۹

## چکیده

تحقیق پیش‌رو، بررسی مفهوم «تصمیم‌ناپذیری» با رویکرد «واسازی» است. این تحقیق در دو بخش، ابتدا با شکل‌گیری نظام فلسفه غرب و راهبردهای واسازی از منظر دریدا مطرح می‌شود. یکی از راهبردهای واسازی تکیه بر بررسی مفاهیم دوگانه و جایگاه تصمیم‌ناپذیر آن در تاریخ فلسفه غرب است. تصمیم‌ناپذیری از آن رو اهمیت دارد که گستره‌ای از معانی را که تاکنون مورد توجه نبوده ارائه می‌دهد و به این ترتیب روش تازه‌ای از خواندن متن را پیش روی مخاطب می‌گذارد. در بخش دوم، به صورت عملی، مفاهیم دوگانه و جایگاه تصمیم‌ناپذیر آن‌ها در سه اثر از آثار علیرضا اسپهبد، نقاش معاصر ایرانی با عنوان‌های «آزادی»، «شاخ سرخ» و «گاو-آدم» بررسی می‌شود. هدف این تحقیق به‌کارگیری راهبرد واسازی در خوانش نقاشی به مثابه متن است. در اینجا نقاشی‌های علیرضا اسپهبد به عنوان نمونه‌ای از نقاشان معاصر ایران که کمتر مورد بررسی قرار گرفته از این منظر تحلیل می‌شود. مهم‌ترین یافته تحقیق با تأکید بر مفاهیم تصمیم‌ناپذیر واساز، دستیابی به یک روش جهت خوانش نقاشی است که در تقابل با نقد سنتی قرار می‌گیرد.

**کلیدواژه‌ها:** دریدا، واسازی، تصمیم‌ناپذیری، نقاشی، علیرضا اسپهبد

## مقدمه

ژاک دریدا<sup>۱</sup> (۱۹۳۰-۲۰۰۴م) معتقد است که شناخت تفکر افلاطونی و نظریه دو جهان او، مهم‌ترین مبنای متافیزیک حضور را تشکیل می‌دهد. از نظر دریدا، این رهیافت متافیزیکی به طور عمیق با تاریخ و تفکر غرب درآمیخته و رهایی از آن به سادگی میسر نیست. او با راهبرد «واسازی»<sup>۲</sup>، در پی آن است تا با واژگون ساختن این نوع نگرش تقابلی از این رویکرد متافیزیکی خلاصی یافته و به حوزه و گستره نامتعیین و ناپایدار اندیشه حرکت کند. دریدا برای واژگون کردن این سیر اندیشه، در آثارش تعاریفی را ارائه می‌دهد که درخور توجه است. سپس، در ادامه توضیح داده می‌شود که دریدا با مراجعه و واکاوی متون فلسفه سنتی غرب، رسیدن به مفهوم متعین را امری دشوار یا تصمیم‌ناپذیر<sup>۳</sup> می‌داند. در اینجا مفاهیمی نظیر فارماکون<sup>۴</sup> و سوپلمان<sup>۵</sup> با ارجاع به رساله فایدروس افلاطون و مفهوم خورا<sup>۶</sup> با ارجاع به تیمائوس افلاطون بررسی می‌شود. شناخت و بررسی این مفاهیم درون متن، تحلیل متن را به سوی گستره‌ای از معانی رهنمون می‌سازد که در نگاه اول مورد توجه نبوده است. بنابراین، این تحقیق در جهت پاسخ‌گویی به سه پرسش اساسی برمی‌آید: ۱. دریدا شکل‌گیری فلسفه سنتی را چگونه تحلیل می‌کند؟ ۲. مفاهیم تصمیم‌ناپذیری چون فارماکون، سوپلمان و خورا از دیدگاه دریدا چگونه تبیین می‌شوند؟ ۳. با توجه به راهبرد واسازی و در نظر گرفتن مفاهیم تصمیم‌ناپذیر آثار نقاشی علیرضا اسپهبد را چگونه می‌توان خواند؟ انتخاب آثار اسپهبد به عنوان نمونه‌ای از نقاشی‌های معاصر ایران بوده که کمتر از این نقطه نظر مورد بررسی قرار گرفته‌اند. هدف از این پژوهش، معرفی امکاناتی است که خوانش واساز می‌تواند برای تحلیل آثار هنری مطرح کند، و به نکاتی بپردازد که قابل تأمل در نقد عملی به نظر می‌رسند. ضرورت پژوهش در قدم اول این است که ضمن آشنا شدن با رویکرد واساز، امکان گسترش نقد عملی در ارتباط با آثار نقاشی نوگرای ایران را فراهم می‌سازد؛ رویکردی که پژوهشگران ما تاکنون اهمیتی به آن نداشته و یا کمتر به آن پرداخته‌اند. در واقع، دستیابی به این روش خوانش می‌تواند در مسیر

توضیح و تشریح زیباشناسی هنر معاصر نیز گامی مؤثر باشد.

## مبانی نظری

روش نظری این تحقیق بر اساس رویکرد دریدا و راهبرد واسازی او نسبت به فلسفه سنتی غرب است. به عبارتی، واسازی راهبردی است که ضد نظام عمل کرده و با جایگزین کردن تعین‌ناپذیرها و تصمیم‌ناپذیرها به جای ثبات و سکون‌ها، بی‌ثباتی متافیزیک را مشخص می‌کند. اگرچه فلسفه دریدا ضد بنیادگرایی نامیده شده است، دریدا صرفاً برعلیه بنیادها نیست. او در عین حال، می‌داند که بنیادها گریزناپذیرند، اما می‌توانند متزلزل شوند و این چیزی است که او انجام می‌دهد. بدین ترتیب، تصمیم‌ناپذیری هرگز متوقف نمی‌شود. در واقع تصمیم‌ناپذیرها به‌زعم دریدا با توجه به متون فلسفه متافیزیک بررسی می‌شوند. پیشینه مفاهیم تصمیم‌ناپذیر در آرای افلاطون و دریدا به منابع دست اول از آثار این دو متفکر برمی‌گردد. از منابع دست اول دریدا به درباره گراماتولوژی و معضله‌ها، و منابع دست دوم به کتاب‌ها و مقالاتی که شارحان دریدا به تحلیل آرای او پرداخته‌اند، می‌توان اشاره کرد.

## روش تحقیق

این تحقیق، با ارجاع مستقیم و غیر مستقیم به منابع دست اول و منابع دست دوم، به روش تحلیل محتوای متن با تأکید بر نوع نگرش و راهبرد واسازی است که در بخش عملی یعنی بررسی چند اثر از علیرضا اسپهبد پیاده می‌شود. در واقع، واسازی یک «فعالیت خوانشی»<sup>۷</sup> است. بنابراین، در این مقاله هر جا صحبت از راهبرد واسازی می‌شود، منظور همان فعالیت خوانشی بر اساس تحلیل متن است. امید است که با تکیه بر این راهبرد، دریچه‌ای تازه بر نقد نقاشی معاصر ایران و حوزه مطالعات هنری، به طور کلی گشوده شود.

## بدنه تحقیق

۱. چگونگی شکل‌گیری فلسفه نزد دریدا و راهبرد واسازی

است. یعنی، مطابق این تعریف، واسازی نقدی بر افلاطون‌گرایی است که باور به تقابل‌های دوتایی (عناصر یا صورت‌های جدا از هم) را زمینه تفکر فلسفی قرار داده است. تقابل‌های سلسله‌مراتبی که یک وجه از تقابل را ارزشمندتر از وجه دیگر در نظر می‌گیرند. برای مثال، در افلاطون‌گرایی مفهوم «بود» نسبت به مفهوم «نمود» اولویت دارد، یا به عبارتی «ماهیت یا ذات»<sup>۹</sup>، از «صورت»<sup>۱۰</sup> مهم‌تر است. در واسازی این مناسبت با اهمیت بخشیدن به «نمود» بیش از «بود» واژگون می‌شود. (Lawlor, 2006: 12) یعنی، در راهبرد واسازی مناسبت این دو وجه جابه‌جا و دگرگون می‌شود.

تعاریف دیگری که دریدا در خصوص واسازی ارائه داده در «تامه‌ای به یک دوست ژاپنی» نیز درخور توجه است. دریدا در آن نامه توضیح می‌دهد که واسازی راهبردی است که از دل ساختارگرایی بیرون آمده، و در عین حال، ضد ساختارها عمل می‌کند. دریدا معتقد است که نمی‌توان برای راهبرد واسازی قاعده‌ای معین کرد: «ساختار شکنی روش نیست و امکان ندارد که به یک روش تبدیل شود.» (دریدا، ۱۳۸۰: ۱۹۷) هر چند در جوامع دانشگاهی، به ویژه در امریکا، از این راهبرد به عنوان روش استفاده شده است. در واقع، واسازی یک فعالیت خوانشی بر اساس متن است. از نظر دریدا، واسازی را نمی‌توان به معنایی در کلمه محدود کرد. شاید بتوان واسازی را جایگزین واژه دیفرانس<sup>۱۱</sup> (یا تفاوت / تعویق) کرد. در واقع، دیفرانس به مفهومی که دریدا به کار می‌برد تصمیم‌ناپذیر است، و اصل تصمیم‌گیری را که سازنده سلسله‌مراتب است بی‌ثبات می‌کند. بنابراین، یکی از گام‌های مهم در مراحل واسازی، بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری است که دریدا ابتدا در فلسفه افلاطون، برای روشن ساختن راهبرد واسازی از آن بهره می‌جوید؛ مفاهیمی چون فارماکون، سوپلمان و خورا که هر یک به نوعی معضل مفهومی<sup>۱۲</sup> و یا تصمیم‌ناپذیر محسوب می‌شوند.

۲. تصمیم‌ناپذیری و خوانش دریدا از مفاهیم فارماکون، سوپلمان و خورا  
چنانچه گفته شد، تصمیم‌ناپذیری از اصطلاحات و

اینکه واسازی چیست و عملکرد آن چگونه است، از نظر دریدا به چگونگی نظام فلسفه ارجاع دارد. دریدا با بررسی «نظریه‌ی ایده» در کتاب جمهوری افلاطون، تقابل میان «جهان معقول» و «جهان محسوس» را به عنوان بنیاد نظام فلسفی مطرح می‌کند و معتقد است که پس از افلاطون سیر اندیشه غرب همواره نظام‌هایی را به وجود آورده که بر مبنای تقابل‌های دوگانه بوده است. دریدا تلاش دارد تا با راهبرد واسازی، این سلسله‌مراتب تقابلی را به چالش کشیده و مناسبت میان آن را واژگون کند. کالینز و میلین در کتاب دریدا چگونگی شکل‌گیری فلسفه را به این ترتیب خلاصه کرده‌اند: ۱. فلسفه ابتدا تقابل‌های دوتایی را مطرح می‌کند. برای مثال، اگر سؤال در مورد هستی است، هستی در تقابل با نیستی وضع می‌شود؛ حضور/ غیاب، ذهن/ جسم، علت/ معلول، خدا/ بشر و الخ از موارد دیگر هستند. ۲. فلسفه به وجه اول تقابل امتیاز می‌بخشد؛ این وجه واژه‌ای اساسی است که حق تقدم دارد. این وجه دیگر «لوگوس»<sup>۸</sup> است. لوگوس کلمه‌ای یونانی است که می‌تواند به معنای منطق، دلیل، کلمه و خدا باشد. ۳. در فلسفه سنتی وجه دیگر تقابل تابع است؛ یعنی باید منفی باشد، یا واژه‌ای است که نمی‌تواند مثبت باشد. آن واژه با فقدان، کمبود، فساد، یا اشتقاق مطرح می‌شود، که متقابل با لوگوس و در واقع، دشمن لوگوس است. ۴. فلسفه سنتی روشی برپا می‌کند که همیشه از وجه اول تقابل به وجه دیگر می‌رود. متفکران متافیزیک همیشه از یک خاستگاه دست‌نخورده، متعارف، خالص، مطابق با هنجارها و متعین استفاده می‌کنند. بنابراین، خیر ما قبل شر، مثبت پیش از منفی، خالص پیش از ناخالص، ساده پیش از پیچیده و غیره مطرح می‌شود و این ضرورت متافیزیک است. (Colins Mayblin and 1977: 46) دریدا در این میان با تحلیل بردن تفکر متافیزیکی، خراب کردن اصول، جابه‌جا کردن یقینیات، و در واقع، زیر سؤال بردن خاستگاه لوگوس راهبرد واسازی را آغاز می‌کند.

دریدا، تعاریف متعددی را برای واسازی ارائه می‌دهد، یکی از آن‌ها در مصاحبه‌ای در کتاب مواضع (۱۹۷۱) و دیگری در مقدمه کتاب افشانش (۱۹۷۲) مطرح شده

و بازی نرد و تاس را اختراع کرد، و سپس نزد تاموس، پادشاه آن زمان، رفت که بگوید من فن نوشتن را هم اختراع کرده‌ام. پادشاه تاموس به او گفت «این هنر که تو اختراع کرده‌ای ارواح انسان‌ها را سست و تنبل و فراموشکار می‌سازد، و حافظه‌ها را ضعیف می‌کند. بنابراین، وسیله‌ای که تو اختراع کرده‌ای برای «حافظه» نیست بلکه برای «یادآوری» است.» (افلاطون، ۱۳۵۰: ۲۶۸) اما، در نهایت، توت معتقد بود که «این شاخه از آموزش مصریان را عاقل‌تر کرده و حافظه ایشان را تقویت می‌کند، من یک فارماکون برای حافظه و عقل کشف کرده‌ام.» (Collins and Mayblin 1977: 28) فارماکون واژهٔ یونانی است که می‌تواند به معنی «نوش‌دارو» ترجمه شود. اما، با توجه به نوشته‌های دریدا، فارماکون یک واژه درمانی ویژه است؛ واژه‌ای که معانی گوناگون و به‌ظاهر غیر ممکن از سم تا علاج، و انوش‌دارو تا نوش‌دارو را در بر می‌گیرد. دریدا، بر این نکته تأکید دارد که چگونه واژه‌ای می‌تواند در بر گیرنده چنین تضادی در درون خود باشد.

مفسران فایدروس، به شیوه‌ای سنتی امکان‌ناپذیری فارماکون را مطابق با نیت افلاطون توضیح داده‌اند. همان طور که گفته شد، فارماکون در زبان یونانی معانی متعدد و متناقضی دارد. از نظر دریدا، مفهوم فارماکون روشن نیست تا بتواند تفاوت بین گفتار و نوشتار باشد. به زعم دریدا، دلالت فارماکون همیشه ناپایدار است. آنچه پایداری را معنی می‌کند روش تفکری است که اولویت و برتری را به گفتار، و نه به نوشتار می‌بخشد. بدین ترتیب، فرض بنیادی این است که همیشه گفتار، پیش از نوشتار، مطرح می‌شود، چرا که نوشتار به عنوان انوش‌دارو و یا جانشین (غیر قابل‌واسازی) گفتار محسوب می‌شود. (Luci, 2004:90-91) بنابراین، مسئله این است که فارماکون تضمینی برای ماهیت یا معیار متعارف تقابل میان گفتار و نوشتار نیست، برعکس این عدم تعیین فارماکون مبنای تقابل‌ها را واژگون می‌کند و یا یک وجه را نسبت به وجه دیگر برتر می‌شمارد. پس، نوشتار همچون فارماکون در تقابل‌های افلاطونی نمی‌تواند ثبات یابد و متعین شود. فارماکون، در واقع، دلالتی شناور است.

مفاهیم دریدایی است که در روشن کردن مفهوم واسازی نقش مهمی ایفا می‌کند. از نظر دریدا، هر تصمیمی نتیجهٔ یک فرایند است، حتی اگر در یک چشم بر هم زدن باشد. این بدان معنی است که تصمیم‌ها همیشه تصمیم‌ناپذیر هستند. لوسی در فرهنگ اصطلاحات دریدا توضیح می‌دهد که، تمایل دریدا بیشتر معطوف به بخش‌هایی از تصمیم‌گیری است که با اخلاق سیاسی درگیر می‌شود. اما حتی خارج از تمایلات اخلاقی و سیاسی تعیین‌ناپذیر به صورت دشواری باقی می‌ماند. (Luci, 2004:147) دریدا معتقد است که اگر همه برنامه‌ها یا امور جاری قابل تصمیم‌گیری باشند کامپیوترها بر انسان حاکم خواهند شد. پس هر تصمیمی که گرفته می‌شود باید غیر قابل برنامه‌ریزی و محاسبه باشد. برای مثال شاعری چون شکسپیر برای خلق یک غزل، تمهیدی برای هماهنگ کردن مقیاسی معین و برنامه‌ریزی شده ندارد. (ibid: 148-150) از نظر دریدا، تصمیم‌گیری امر ناشدنی است، زیرا به نظر او برای هر تصمیمی بیش از یک راه وجود دارد. تصمیم‌ناپذیری راه را برای هر تصمیمی گشوده و امکان دیگرگونه شدن را به آن می‌دهد. در شرایط تصمیم‌ناپذیری بازی دائمی این یا آن، نه این و نه آن، یا هر دو ادامه خواهد داشت. دریدا بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری را با تحلیل نظریه‌های سقراط، که در متون افلاطون آمده، آغاز می‌کند. فارماکون، سوپلمان و خورا هر یک مفاهیمی تعیین‌ناپذیر هستند که معنا را به تعویق انداخته و آن را تصمیم‌ناپذیر می‌کنند.

دریدا دربارهٔ خوانش مفاهیم فارماکون و سوپلمان بر رسالهٔ فایدروس افلاطون تأکید دارد. فایدروس داستانی تخیلی است که از گفتگوی میان دو شخصیت تاریخی، یعنی سقراط و فایدروس (یک آتنی اهل بلاغت)، شکل می‌گیرد. موضوع گفتگوی این دو شخصیت حول محور شایستگی ارتباط میان عاشق و کسی که عاشق نیست دور می‌زند. توجه دریدا به بخش کوچک و نهایی گفتگوست که سقراط فایدروس را متقاعد می‌کند که سخن گفتن برتر از نوشتن است. در رسالهٔ فایدروس سقراط داستان خدای توت را تعریف می‌کند: خدای توت، اعداد و ارقام و سپس علوم هندسه و ستاره‌شناسی

می‌برد. لوسی در فرهنگ اصطلاحات دریدا توضیح می‌دهد که، خورای دریدا به عنوان یک واژه یونانی با مفهوم «هر چیزی در گذر است» که در آن زمان به کار می‌رفته هم‌معنی نبوده است، و نه حتی آن چیزی که در خوانش مفهومی دریدا از تیمائوس افلاطون به کار رفته باشد. جایگاه خورا، در برنامه فلسفی دریدا، «امر سومی» مابین امر معقول و امر محسوس به حساب می‌آید. خورا در این رویکرد، نوعی تفکر میانه، مابین هستی مطلق و یا نیستی مطلق را امکان‌پذیر می‌کند. چیزی مابین «فردیت مستقل من» و «غرابت دیگری». در واقع، این مفهوم چیزی مابین من و تو، و یا من و دیگری را ممکن می‌سازد. خورا در واقع، همان نقطه‌ایست که در برابر شناخته شدن مقاومت می‌کند. (Luci, 2004:68-69) به این معنی که چیزهایی برای فلسفه وجود دارند که قابل شناخت نیست، اما آن‌ها را به صورت شهودی و یا تخیلی می‌توان شناخت، یا اینکه شناخت آن به صورت یک امر دشوار یا یک معضل مفهومی یا یک آپوریا باقی می‌ماند. در نهایت، چنین مفهومی با تعلیق و تأخیر به مفاهیم دیگر منقل می‌شود. این تعلیق و تأخیر معناها با مهم‌ترین اصطلاح دریدایی یعنی دیفرانس تبیین می‌شود.

تمايز میان دیفرانس (Différance) با (a) و تفاوت (Difference) با (e) نامفهوم است. این اختلاف تنها در نوع نگارش معلوم می‌شود. با مطرح شدن دیفرانس هر برنامه از پیش تعریف شده‌ای از میان می‌رود، چراکه هر برنامه از پیش تعریف شده «کلام محور»<sup>۱۴</sup> عمل می‌کند. این واژه در بیانیه دریدا به خوبی معرفی شده است، به عبارتی، دیفرانس به بازی نظام‌مند تفاوت‌ها دلالت دارد. به این ترتیب، دریدا ثابت می‌کند دال‌ها در یک چرخه بی‌پایان برای رسیدن به معنای خود در تلاش‌اند و به مدلول نهایی و پایانی و حقیقی نمی‌رسند. یا به عبارت دیگر، حقیقت هر چیز در هاله‌ای از به تعویق افتادن و نرسیدن نهفته است.

با توجه به آنچه در ابتدای بحث آمد، دریدا تلاش می‌کند تا نشان دهد هر یک از مفاهیم فارماکون، سوپلمان، و خورا در متون افلاطون جایگاه تصمیم‌ناپذیر دارند و به صورت تناقضی آشکار بر خلاف تعیین‌ها و

مفهوم نامتعیین دیگری که در فایدروس مطرح می‌شود، و دریدا به آن توجه دارد جانشینی توت (پسر) در مقابل آمون (پدر) است. دریدا در اینجا واژه «سوپلمان» را طرح می‌کند. سوپلمان از دیگر مفاهیمی است که دریدا با اهتمام به آن و بررسی و تحلیل آن راه را بر راهبرد واسازی می‌گشاید. «واژه فرانسوی سوپلمان از ریشه لاتینی آن<sup>۱۳</sup> مشتق شده. این واژه هم به معنای ضمیمه نمودن و جانشین کردن به کار می‌رود.» (ضیمران، ۱۳۸۶: ۹۱) سوپلمان از منطق عجیبی پیروی می‌کند؛ این افزوده شدن به معنی آن است که به چیزی اضافه می‌شود که پیش از این هم کامل بوده است. اما اگر نیاز به افزایش هنوز وجود داشته باشد، دیگر کمال معنا ندارد. نیاز به افزایش در رابطه با شاه (آمون) نشان می‌دهد که شاه در تمامیت خود کامل نیست. در اینجا مفهوم سوپلمان با تکرار گسترش پیدا می‌کند. پسر شاه خون پدر را در رگ‌هایش دارد و، در واقع، ادامه و گسترده اوست. اما، در عین حال، سوپلمان در تضاد با جانشین شدن است. پسر جایگاه پدر را غصب کرده و در واقع، جایگاه شاه را اشغال می‌کند. توت نیمه‌خدا تعیین‌ناپذیر است. (Collins et al, ۱۹۷۷: ۳۲۵) دریدا واژه مکمل، «جانشین» و «متمم» را به کار گرفت تا مناسبات ناپایدار میان تقابل‌هایی چون «گفتار» و «نوشتار» یا «حضور» و «غیاب» را نشان دهد. به نظر دریدا، دلالت‌کنندگان شناور را نمی‌توان در نقطه‌ای ثابت و معین نگاه داشت.

«خورا» یکی دیگر از مفاهیم متناقض و تصمیم‌ناپذیری است که مورد توجه دریدا است در رساله تیمائوس افلاطون مطرح می‌شود. افلاطون بحث چگونگی تشکیل جهان و تقابل میان عالم محسوس و عالم معقول را در رساله تیمائوس شرح می‌دهد، و در آنجا مفهوم دوگانه دیگری را مطرح می‌کند. مفهوم دوگانه خورا از دیگر مفاهیمی است که متفکران اخیر از جمله دریدا، برای راهبرد واسازی از آن بهره جسته‌اند. افلاطون در رساله تیمائوس، به طور مشخص جدایی و تقابل میان عالم محسوس و عالم معقول را شرح می‌دهد. افلاطون در ادامه رساله تیمائوس واژه خورا را به معنای فضای برزخ میان هستی و نیستی در آغاز جهان به کار

پایدارهایی که فلسفه ایده‌نالیسم در پی آن بوده خود را نشان می‌دهند. در بررسی این مفاهیم، غیر ممکن بودن و غیر قابل تصدیق بودن انتخاب یک معنا نسبت به معانی دیگر معلوم می‌شود و این همان انتشار معنا است. اکنون این سؤال مطرح می‌شود که با توجه به این مفاهیم، رویکرد دریدا به اثر و یا آثار نقاشی (به مثابه متن) چگونه خواهد بود؟ در اینجا مقصود خوانش چند اثر نقاشی، از مجموعه آثار علیرضا اسپهبد بررسی روند تزلزل معنا و رسیدن به معانی جدید و نامتعیین است. اگرچه خوانش و اساس از اثر روشی قطعی برای رسیدن به هدف نیست - چنانچه دریدا می‌گوید: «من مطمئن نیستم و اساسی بتواند به‌عنوان روش ادبی چندان به کار رود.» (Wolfreys, 2007: 34) - با این حال، و اساسی، به رغم خواست و نظر دریدا، امکان فراگیری را در حوزه‌های علوم انسانی و هنر به طور گسترده پیش روی نهاده است و علی‌رغم نظر دریدا، با پیش فرض این که روشی برای تجزیه و تحلیل متن (و تصویر به مثابه متن) است، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

### ۳. خوانش دریدا از اثر هنری یا نقاشی به مثابه متن

چنانچه در ابتدای این جستار گفته شد، هر اثر نقاشی، به مثابه متن، امکانی برای خوانش و اساس است. علت انتخاب این چند اثر تنها به‌عنوان نمونه‌ای از آثار نقاشان نوگرای ایرانی، امکان خوانش با رویکرد و اساس را مطرح می‌کند که تاکنون به آن پرداخته نشده و یا کمتر به آن اهتمام شده است. علیرضا اسپهبد (۱۳۳۰-۱۳۸۵) در مجموعه نقاشان معاصر ایران نام‌آشنا است. مرحوم اسپهبد جزو تنی چند از نقاشان معاصر است که نقاشی را در ابعاد گسترده‌تری یعنی گرافیک و هنرهای ارتباطی به کار می‌گرفت. او به‌عنوان یک هنرمند در فرهنگ بومی برای رسیدن به زبان مشترک هنر، تلاش می‌کرد. آیدین آغداشلو در ابتدای کتاب برگزیده نقاشی‌های علیرضا اسپهبد، او را به‌عنوان کسی که «راوی بی‌طرف منظره‌ها و اشیاء و نقوش تزئینی نبوده»، و به نوعی نقاش «مفهومی» محسوب می‌شود، معرفی می‌کند. (آغداشلو و مجابی، ۱۳۷۷: ۱۳)

علیرضا سمیع‌آذر در کتاب انقلاب مفهومی و ویژگی هنر مفهومی، در تاریخ هنر جدید را ذیل سه محور مرتبط مورد توجه قرار می‌دهد: «نخست سقوط زیبایی‌شناسی مدرنیستی؛ دوم، ظهور اشکال نوین بیان هنری، و سوم، اولویت‌های جدید در نقد هنری.» (سمیع آذر، ۱۳۹۲: ۱۰) سمیع‌آذر توضیح می‌دهد که هنر مفهومی به‌طور کلی در تعارض با حکم هنر مدرن و ارزش‌های فرهنگی آن همچون کیفیت، جوهر، اصالت و استقلال اثر هنری به وجود آمده است. بنابراین به‌طور قاطع نمی‌توان عنوان «مفهومی» را به کارهای اسپهبد اختصاص داد، اما با توجه به توضیح فوق شاید بتوان گفت که در دوره‌های مختلف کاری او، شکل نوین در بیان هنری و ارتقاء مضامین اجتماعی به آثارش از او نقاشی مفهوم‌گرا ساخته است. در اینجا سه اثر از آثار اسپهبد، از دوره‌های مختلف کاری او گزینش شده که بر عناصر و مفاهیم تصویری آن ذیل خوانش و اساس تأکید می‌شود. در بررسی آثار در رویکرد و اساس طرح چند پرسش اساسی مطرح است: ۱. در مواجهه با اثر، به طور کلی چه عناصری مورد بررسی قرار می‌گیرند؟ ۲. کدام عناصر تصویری و یا مفهومی در سلسله مراتب تقابلی قرار گرفته، و در رویکرد و اساس چگونه خوانده می‌شود؟ ۳. در نهایت تفاسیر به دست آمده و جایگاه تصمیم‌ناپذیر آن‌ها در ارتباط با مخاطب چه تأثیری خواهد داشت؟

در رویکرد و اساس اولین و مهم‌ترین عنصری که در مواجهه با اثر هنری و در اینجا نقاشی مورد تأکید قرار می‌گیرد، سابجکتایل<sup>۱۵</sup> یا ماده اثر است. جولین ولفریز<sup>۱۶</sup> در پاسخ به این سؤال که «واقعا سابجکتایل چیست؟» این‌گونه پاسخ می‌دهد که سابجکتایل ماده‌ای است، یا از ماده‌ای پشتیبانی می‌کند که کار هنری چون نقاشی و یا حکاکی با امکان آن ساخته می‌شود. ولفریز با ارجاع به مقاله دریدا با عنوان «راز هنر آنتونی آرتو» توضیح می‌دهد که سابجکتایل «همان پشتیبانی کار هنری بوسیله بوم، کاغذ، و متن است» (Reynold & et, 2004: 85) و یا آنچه بازنمایی متن، و تصویر، به مثابه متن، را ممکن می‌سازد. سابجکتال آن چیزی است که کسی به وسیله کلمه‌ها صحبت می‌کند و یا کار هنری به وسیله آن امکان وقوع و ظهور می‌یابد. شاید بتوان گفت

پس در رویکرد دریدایی بوم و به طور کلی موادی که زمینه نقاشی را می‌سازند، مادامی که از سایر عناصر تصویری حمایت می‌کنند، به دلیل مفهوم تقابلی، جایگاهی نامتعیین و تصمیم‌ناپذیر دارند.

در اثری با عنوان «آزادی» (تصویر ۱)، عناصر تصویری شامل دو پیکره مرد و خروس و سطوح رنگ و ضربه‌های آزادانه‌ی قلمو است که ترکیب کار را تشکیل می‌دهند. عناصر تقابلی این نقاشی بر مواردی چون، انسان/ حیوان، بالا/ پایین، سطوح مورب/ سطوح عمودی یا افقی، سطوح روشن/ سطوح تیره، طرح/ رنگ، وضوح/ ابهام و طبیعت‌گرایی/ طبیعت‌گریزی ارجاع دارد. در تقابل پیکره مرد با خروس می‌بینیم که پیکره یا همان مرد، دست‌ها را در جیب‌هایش فرو کرده بالای پلی رابط ایستاده است. جهت نگاه مرد بر ما روشن نیست. در زیر پای مرد، نیم‌تنه معکوس خروسی را می‌بینیم که در جهت مخالف است. با توجه به این ترکیب اگر کار را بچرخانیم مرد در قسمت زیر پل به صورت معکوس قرار می‌گیرد. برای مثال، رویکرد سنتی متافیزیک می‌تواند پاسخ سراسری برای این سؤال باشد که آیا پیکره خروس، شخصیت مرد را توضیح می‌دهد؟ در حالی که در خوانش و اساس پاسخ مثبت و یا منفی به این سؤال تنها می‌تواند به‌عنوان یکی از معانی ممکن مطرح شود. استفاده از خروس در جهت مقابل با مرد، می‌تواند در یک معنا استعاره‌ای از حیوانی اساطیری و یا در معنای دیگر توضیحی برای نرینه‌مداری در تفکر فرویدی باشد. در رویکرد و اساس نمی‌توان اولویتی برای جایگاه تقابلی انسان/ حیوان در این اثر در نظر گرفت؛ در واقع، خروس و نقش اسطوره‌ای یا مفاهیم نمادین آن به همان اندازه مورد توجه است که جایگاه انسانی در پیکره مرد. به این ترتیب جایگاه تقابلی بالا بودن پیکره مرد و پایین بودن خروس (چنانچه در ترکیب‌بندی دیده می‌شود) هم متعین نیست. یعنی اگر خروس ترجمه‌ای از نرینه‌مداری باشد این نسبت بالا و پایین بودن واژگون می‌شود و جایگاه خروس اولویت می‌یابد، و اگر مفاهیم دوگانه انسان/ حیوان در پی توضیح ارزش‌های انسانی در مقابل حیوان باشد، شخصیت مرد در سلسله‌مراتب برتری می‌یابد. در تقابل مفهومی وضوح/ ابهام، ما با وضوحی که

سابجکتایل چیزی است که به طور مادی برای گفتمان‌های قراردادی هنر به کار رفته، و در عین حال غیر مادی است. جایگاه سابجکتایل نامتعیین است، چرا که نه درون کامل است و نه بیرون کامل. بنابراین ماده اثر یا بوم نقاشی در آغاز پشتیبان سطحی است که به نمایش درآمده و سابجکتکتایل محسوب می‌شود. در رویکرد و اساس سابجکتایل یا بوم یک سیورورت میان تقابل درون و بیرون اثر را می‌سازد؛ چیزی میان زیر و رو، بالا و پایین. این واژه معبر مشخص و مرزهای نامشخص و تمام مرزهای گسسته را به هم پیوند می‌زند. (ibid: 85) دریدا در مقاله «دیوانگی سابجکتایل»<sup>۱۷</sup> توضیح می‌دهد که سابجکتایل یا ماده اثر خیانت می‌کند. در اینجا واژه «خیانت» از جایگاه نامشخص و نامتعیین آن می‌گوید، جایگاهی که بر خلاف رویکرد متافیزیک، متضمن حقیقت و یا حضور درون اثر نیست. چنانچه گفته شد، در نگاه دریدایی هیچ حقیقت مطلق و یا الهام متعینی برای کار هنری وجود ندارد. بوم نقاشی مادامی که از اثر حمایت می‌کند به آن خیانت هم می‌کند. (Derrida, 1998) ولفریز توضیح می‌دهد، هنر جستجوی نوشتار است؛ نمایش عناصری است که تعریف‌پذیر نیستند، بنابراین به حضور وعده دروغ می‌دهد، و در معنای کامل و در بازنمایی هنر با ضمانتی نسبی به آن ظاهر می‌شود. (ibid: 85)



تصویر ۱. آزادی، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۷۰ (آغداشلو و مجابی،

در ساخت طبیعت‌گرایانه این دو پیکره، در مقابل ابهام ضربه‌های آزادانه قلمو و سطوح مخدوش طبیعت‌گرایانه‌ای که ترکیب کار را ساخته مواجه می‌شویم. در یک معنا، عناصر مبهم تصویر می‌تواند کمکی در جهت بهتر دیده شدن عناصر واضح باشد و آن‌ها را مورد تأکید قرار دهد. اما در معنای دیگر این ابهام می‌تواند توضیحی برای موقعیت انسان امروزی در جامعه‌ای باشد که وضوح را بر نمی‌تابد. با این نوع برخورد با مفاهیم تقابلی، عناصر تصویر تنها در روش دیفرانس، یعنی تفاوت/تعویق، معنی می‌شوند. به عبارت دیگر هر معنی به صورت یک زنجیره به معنی دیگر متصل شده و همچون رد پا به حرکت درآمده و از یک معنی ثابت و پایدار فاصله می‌گیرد. تناقض محوریت انسان در تقابل با خروس معنای اثر را از یک عنصر به عنصر دیگر حواله داده، و دائم به تعویق می‌اندازد. در خوانش و اساس موضوع تنها یک بهانه است، به عبارتی، اینکه محوریت موضوع با انسان است یا حیوان، یا عناصر حاشیه‌ای، در واقع، بهانه‌هایی هستند که با ارزشی یکسان در خدمت مفاهیم درمی‌آیند. در اینجا عناصر نقاشی به مثابه یک بازی ترکیب کار را می‌سازند. بازی هارمونی خط و رنگ و ریتم، بازی اشکال خیالی، که آن‌ها را در هم می‌آمیزد. نوع ترکیب‌بندی و عدم استقرار نمایش عناصر در این اثر به گونه‌ای است که نمی‌توان بر معنای مشخصی در این اثر نقاشی تکیه کرد. این تلاطم و آشفتگی و سرگردانی، ویژگی است که در خوانش و اساس میل به محوریت و مرکزیت را به چالش می‌کشد. دریدا میل به وجود مرکز و محور را در کتاب درباره نوشتارشناسی، کلام‌محور می‌نامد - چنانچه پیش‌تر توضیح داده شد - کلام‌محوری قائل به نوعی کلام‌نهایی در حضور، حقیقت و به عبارتی، قائل به وجود مدلول استعلایی برای تمام دال‌هاست. مدلول استعلایی نیز به زعم دریدا توهمی بیش نیست. مدلول استعلایی در این اثر می‌تواند، عنوان اثر یا «آزادی» باشد. اگرچه این اثر عنوان «آزادی» را حمل می‌کند، با توجه به عناصر موجود و دوگانه‌هایی که در تصویر وجود دارد نمی‌توان معین کرد که آیا تمام عناصر در جهت نشان دادن نوعی رهایی از قید و بند هستند، و یا در تفسیر دیگر مفهوم «آزادی» تنها به

صورت مفهومی انتزاعی به نظر مؤلف ارجاع می‌یابد. با بررسی عناصر دوگانه هرگونه مرکز و محور معنایی مورد شک و تردید قرار گرفته و با حذف مدلول استعلایی قلمرو بازی دلالت تا بی‌نهایت گسترش پیدا می‌کند. بنابراین، در رویکرد و اساس عنوان اثر مردود نمی‌شود، ولی محور تفسیر اثر هم نخواهد بود.

تقابل‌های مفهومی، همچون رنگ در برابر بی‌رنگی یا وضوح در مقابل ابهام، می‌تواند به نوعی سوپلمان یا جان‌شینی برای امید به جای ناامیدی، اضطراب و ناامنی باشد. هر یک از این دوگانه‌ها می‌تواند توضیحی برای مفهوم «خورا» باشد. خورا در بخشی از رساله تیمائوس همواره به عنوان یک بازی ادبی، و نه به عنوان یک فلسفه جدی مطرح است. چنانچه گفته شد، دریدا برای توضیح این مفهوم افلاطونی ابتدا به تناقض درون فلسفه بنیادگرا و اصول‌گرا اشاره داشته و سپس از این مفهوم برای گسترش معنا و به تعویق انداختن معنا درون متن استفاده می‌کند. با در نظر گرفتن مفهوم «خورا» در تفسیر عناصر دوگانه نقاشی با عنوان «آزادی» به یک نتیجه و یا تصمیم قطعی نمی‌توان رسید. در واقع، ما در تفسیر هر یک از این دوگانه‌ها با شرایطی مواجه می‌شویم که دریدا آن را معضل مفهومی یا آپوریا می‌نامد. خوانش دریدا از آپوریا، بر اساس همان نقاط کوری است که در مباحث متافیزیک مطرح نشده است. دریدا در کتاب معضل‌ها مفهوم «آپوریا» را به معنی «در راه امر دشوار یا امرناشدنی قرار گرفتن» تعریف می‌کند. یعنی آن‌چه که ممکن است چیز دیگری باشد. بنابراین، آپوریا «نزدیک‌ترین عنوان یا پوششی برای شاکله‌های انحراف‌آمیز است.» (نوریس، ۱۳۸۸: ۸۵) از جمله سؤال‌هایی که ذهن مخاطب را درگیر «شاکله‌های انحراف‌آمیز» می‌کند، می‌تواند مواردی از این قبیل باشد: آیا عنوان این نگاره پاسخ قطعی برای تفسیر است؟ آیا از این اثر و یا متن تصویری برداشت روانشناسانه ممکن است؟ و الخ. البته، برای تمام این قبیل سؤال‌ها، پاسخ یا پاسخ‌هایی وجود دارد، اما، چنانچه دریدا می‌گوید: «این پاسخ‌ها در درون اثر روشن نیست، و به این ترتیب بر شک بیننده افزوده می‌شود، و هرگز به پاسخی یگانه نخواهد رسید.» (دریدا، ۱۳۷۸: ۲۶) باید





تصویر ۳. بخشی از تابلوی گاوآدم، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۷۳  
(همان: ۱۳۷۷: ۶۱)



تصویر ۲. شاخ سرخ، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۷۳  
(آغداشلو و مجابی، ۱۳۷۷: ۶۰)

گاو می‌تواند نشانه‌ای از چیرگی خرد انسانی بر نفس حیوانی باشد. در یک معنای دیگر گاو می‌تواند نمادی از نیرو و قدرت برای غلبه نیکی بر بدی نیز باشد.

به این ترتیب در هر تفسیر، دوگانه‌های نیکی/بدی، غالب/مغلوب، قوی/ضعیف می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند. بر این اساس هم می‌تواند به عنوان مفهوم محوری نقش نیکی و قدرت را ایفا کند و هم می‌تواند در نقش پلیدی و نفس در جایگاه فرعی قرار گیرد.

در تابلو با عنوان «گاو - آدم» دوگانه انسان حیوان استحاله یافته و سر گاو، همچون یک نقاب به جای صورت انسان نشسته است. در این تابلو بدن مرد هم ورزیده و توانمند به نظر می‌رسد. او با دستان عضلانی پاهای خود را در بغل نگاه داشته و با صورت خشمگین به مخاطب می‌نگرد. ضربه‌های سنگین قلمو عنصری است که نقشی فعال در دور کردن موضوع از مفهوم روشن دارد. در یک خوانش ترکیب انسان - حیوان گاه به صورت مخلوق غریبی در می‌آید که یادآور انسان - جانور باستانی از مینیاتورهای یونانی تا نقش برجسته‌های تخت جمشید یا مصر باستان باشد. سر حیوان به جای صورت مرد نشسته، شبیه محو شدن<sup>۱۶</sup> در سینما و تدوین فیلم است که به تدریج صحنه‌ای را جایگزین صحنه دیگر

دانست در این نوع خوانش، آپوریا یا امر دشوار نکته منفی نیست. در نهایت آپوریای غایی، ناممکن بودن آپوریا به خودی خود را توضیح می‌دهد.

دو تابلوی «شاخ سرخ تصویر ۲ و «گاو-آدم» تصویر ۳ در استحاله انسان - حیوان که همان سر گاو است اشتراک دارند. در هر یک از این دو اثر دوگانه‌هایی چون انسان/حیوان، تاریکی/روشنی، وضوح/ابهام، رویکرد واقعی/رویکرد خیالی و الخ قابل توجه است. در تابلوی «شاخ سرخ»، چنانچه از عنوان پیداست، مفهوم محوری باید متعلق به سر گاو با شاخ‌های سرخ آن باشد. به این ترتیب، میان دوگانه‌ی انسان/حیوان، عنوان اثر اولویت را به حیوان یا به بیان دقیق‌تر به شاخ سرخ گاو می‌دهد. وجه دیگر این دوگانه، مردی است با چهره‌ای مغموم، که در زیر پوزه گاو در حال له شدن است. یک تفسیر با در نظر گرفتن محوریت عنوان استحاله چهره گاو بر سر انسان را نشان می‌دهد؛ موضوعی که خارج از اراده و تحت اجباری ناخواسته در کار جانشین شدن است. گاو نر در رویکرد اساطیر نماد قدرت، نیرو و تولید مثل و یا شهوت است. غلبه گاو بر انسان می‌تواند نشانی از پیروزی نفس باشد. اما، در تفسیر دیگر، شاید مقاومت و یا ایستادگی مرد در برابر

شنیده می‌شود.» (آغداشلو و مجابی، ۱۳۷۷: ۱۵) اما، در خوانشی دیگر، ویژگی ضربۀ قلم‌ها می‌تواند تنها به‌عنوان پوششی برای کل تصویر بوده و ابهام در معنای اثر را عمیق‌تر کند. شاید این ابهام، تفسیری جامعه‌شناسانه در خصوص بازتاب مواردی باشد که امکان نمایش آثار نقاش را در جامعه بر نمی‌تابد. در رویکرد واساز هر یک از این معانی، توضیحی برای آزادی عمل و بازی تفاوت‌ها است.

چنانچه گفته شد، از نگاه دریدا رابطه تقابل‌های دوگانه نه مبتنی بر تضاد، بلکه مبتنی بر مفهوم سوپلمان به کار می‌رود. در واقع سوپلمان مفهومی است که مناسبات ناپایدار این عناصر دوتایی را تعریف کند. از نظر دریدا «سوپلمان چیزی به خود اضافه می‌کند، گونه‌ای فراوانی که فراوانی دیگر را غنی می‌کند ... سوپلمان حضور را انباشته و ترکیب می‌کند ... سوپلمان خود تکمیل می‌کند، اضافه می‌کند تا جانشین شود، دخالت می‌کند و خودش را در موقعیت چیزی جای می‌دهد؛ اگر جایی را اشغال می‌کند به گونه‌ای است که گویی فضایی تهی را پر می‌کند.» (Derrida, 1976:144-145) پس، در هر دو سوی یک تقابل دوگانه، رابطه تکمیل‌کنندگی وجود دارد. در این نقاشی رابطه سر حیوان با بدن انسان یک رابطه جانشینی و یا تکمیل‌کنندگی وجود دارد. در این نقاشی رابطه سر حیوان با بدن انسان یک رابطه جانشینی و یا تکمیل‌کنندگی است. به همین ترتیب، دوگانه‌های دیگر مانند روشنی/ تاریکی، طرح/ رنگ، خط/ سطح، امید/ ناامیدی، وضوح/ ابهام و الخ در یک رابطه سوپلمان و یا تکمیل‌کنندگی نسبت به هم خوانده می‌شوند. در معنای گسترده‌تر، ویژگی‌های هر دو قطب تقابل با هم توضیح داده می‌شود که هیچ یک نسبت به دیگری در اولویت نیست، و در عین حال، جایگاه نیک و بد، اصلی و فرعی آن تصمیم‌ناپذیر است. این جایگاه تصمیم‌ناپذیر است از آن رو که باید در هر یک از موقعیت‌های دوگانه به تجربه درآید.

رویکرد واساز به مخاطب این امکان را می‌دهد تا به جای رسیدن به یک پاسخ معین به مجموعه‌ای پاسخ دست یابد، تا بتواند خوانشی وسیع‌تر از اثر داشته باشد.

می‌کند. سر حیوان جایگزین سر انسان می‌شود. در یک خوانش، چهره انسان و رنج او می‌تواند مضمون این تابلو باشد. چهره در هم کشیده شده، هراسان، و اندوهگین انسان‌ها می‌تواند تمثیلی از اندوه حاکم در جامعه مدرن باشد. بازی ضربه‌های آزادانه قلمو فضایی مبهم را به کار اضافه کرده است، که آیدین آغداشلو آن را این گونه معنی می‌کند: «مثل صدای موسیقی دوردستی که در همه‌جا باد دائماً محوتر و مبهم‌تر شنیده می‌شود.» (آغداشلو و مجابی، ۱۳۷۷: ۱۵) اما، در خوانشی دیگر، ویژگی ضربۀ قلم‌ها می‌تواند تنها به‌عنوان پوششی برای کل تصویر بوده و ابهام در معنای اثر را عمیق‌تر کند. شاید این ابهام، تفسیری جامعه‌شناسانه در خصوص بازتاب مواردی باشد که امکان نمایش آثار نقاش را در جامعه بر نمی‌تابد. در رویکرد واساز هر یک از این معانی، توضیحی برای آزادی عمل و بازی تفاوت‌ها است.

چنانچه گفته شد، از نگاه دریدا رابطه تقابل‌های دوگانه نه مبتنی بر تضاد، بلکه مبتنی بر مفهوم سوپلمان به کار می‌رود. در واقع سوپلمان مفهومی است که مناسبات ناپایدار این عناصر دوتایی را تعریف کند. از نظر دریدا «سوپلمان چیزی به خود اضافه می‌کند، گونه‌ای فراوانی که فراوانی دیگر را غنی می‌کند ... سوپلمان حضور را انباشته و ترکیب می‌کند ... سوپلمان خود تکمیل می‌کند، اضافه می‌کند تا جانشین شود، دخالت می‌کند و خودش را در موقعیت چیزی جای می‌دهد؛ اگر جایی را اشغال می‌کند به گونه‌ای است که گویی فضایی تهی را پر می‌کند.» (Derrida, 1976:144-145) پس، در هر دو سوی یک تقابل دوگانه، رابطه تکمیل‌کنندگی وجود دارد. در این نقاشی رابطه سر حیوان با بدن انسان یک رابطه جانشینی و یا

می‌کند. سر حیوان جایگزین سر انسان می‌شود. در یک خوانش، چهره انسان و رنج او می‌تواند مضمون این تابلو باشد. چهره در هم کشیده شده، هراسان، و اندوهگین انسان‌ها می‌تواند تمثیلی از اندوه حاکم در جامعه مدرن باشد. بازی ضربه‌های آزادانه قلمو فضایی مبهم را به کار اضافه کرده است، که آیدین آغداشلو آن را این گونه معنی می‌کند: «مثل صدای موسیقی دوردستی که در همه‌جا باد دائماً محوتر و مبهم‌تر

تصمیم‌ناپذیر است. جایگاهی که هم به درون و هم به بیرون اثر هنری ارجاع دارد. بنابراین، در خوانش و اساس و در اولین مواجهه با هر اثر هنری، ساجکتایل به‌عنوان مهم‌ترین مفهوم تصمیم‌ناپذیر در نظر گرفته می‌شود. تفسیر اثر و بیرون کشیدن معنا با توجه به عناصر دیداری و عناصر نوشتاری و زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی اثر همواره دلالت‌پذیر است. اما، این دلالت نه بر اساس معانی پیش‌فرض و شناخته‌شده و نه با دلالت‌های قطعی و متعین متافیزیکی تبیین می‌شود. به عنوان جمع‌بندی بحث دو سؤال عمده می‌توان مطرح کرد؛ ابتدا، خوانش نقاشی‌های اسپهبد در رویکرد و اساس چه تفاوتی با تفسیر در رویکرد متافیزیک را توضیح می‌دهد؟ و دیگر اینکه با توجه به مباحث مطرح شده، نظریه‌ی و اساسی دریدا چه توانش‌هایی برای تحلیل نقاشی و مطالعه در حوزه هنر پیشنهاد می‌کند؟

در این سه اثر که مورد بررسی قرار گرفت، می‌توان فهمید که اگرچه عناصر درون نقاشی منطق نظام‌مند دارند، اما در رویکرد و اساس ضد نظام عمل می‌کنند. نشانه‌هایی که تاکنون و در نقد سنتی نقش محوری داشته‌اند، مثل عنوان و موضوع همه آن چیزی نیستند که دلالت‌پذیر می‌شوند، بلکه همه عناصر در زنجیره دلالت شرکت می‌کنند. عناصر نقاشی در رویکرد متافیزیک که در تقابل‌های دوگانه با اولویت بخشیدن به یک وجه آن فهمیده می‌شوند، در رویکرد و اساس جایگاهی تصمیم‌ناپذیر می‌یابند. در واقع، رویکرد متافیزیک با اولویت بخشیدن به یکی از دو وجه عناصر و مفاهیم تقابلی در پی تعین بخشیدن به اصول ثابت معانی است. حال آنکه رویکرد و اساس با دوباره خواندن این عناصر در پی یافتن معانی تازه از معناهای ممکن در تصویر است. در این خوانش مرز میان تصویر و متن از بین رفته و فلسفه درون تصویر آمیخته می‌شود.

به نظر نگارنده خوانش و اساس از نقاشی و یا سایر حوزه‌های هنری، در پی نفی نظام‌های فلسفی گذشته در خصوص زیباشناسی نیست، بلکه در پی آن است تا توضیح دهد یک اثر نقاشی، و در شکل کلی‌تر آن آثار هنری به همان اندازه که می‌تواند به نظام‌ها و چارچوب‌های فلسفه نزدیک شود، می‌تواند دور از

اگرچه رویکرد و اساس به دنبال نظر مؤلف در تعین معنا و تفسیر اثر نیست، اما، لازم به ذکر است که علیرضا اسپهبد نیز معتقد بود که در تحلیل اثر نمی‌توان به تفسیر و یا تحلیل شخصی بسنده کرد: «هر تفسیر شخصی فقط می‌تواند القای برداشتی تک‌بعدی و صدور حکمی مبهم و کلی باشد که، با ذات زندگی بیگانه است چه رسد به گوهر هنر.» (آغداشلو و مجابی، ۱۳۷۷: ۲۹) این عبارت توضیحی است در جهت اینکه اسپهبد در تاریخ نقاشی معاصر ایران در جهت برون‌رفت از رویکرد متعین متافیزیک تلاش کرده است. بدین ترتیب، در رویکرد و اساس، همواره مخاطب با ژرفنایی گسترده مواجه می‌شود که هیچ تعین پایدار و یا تصمیم قطعی در خصوص معنای آن نمی‌توان در نظر گرفت.

## نتیجه

در بحث نظری ملاحظه کردیم که راهبرد و اساسی بر آن است تا نشان دهد تقابل‌های دوتایی، که تفکر سنتی غرب بر پایه آن بنا شده است، در خود دچار چالش و تناقض بوده، به عبارت دیگر جایگاه این تقابل‌ها در متون تصمیم‌ناپذیر می‌شود. دریدا توضیح می‌دهد، علی‌رغم اینکه متفکران سنتی در پی ثبات و پایداری و تعین بوده‌اند در متون خود از مفاهیم تصمیم‌ناپذیر برای جایگاه نامشخص این تقابل‌ها بهره جسته‌اند. تلاش دریدا در واکاوی مفاهیمی چون فارماکون، سوپلمان، و خورا در جهت نشان دادن جایگاه حکم‌ناپذیر تقابل‌های دوگانه‌ای است که تفکر غرب بر اساس آن نظام یافته است. از نظر دریدا، متن آغاز خواندن است و در اینجا نگاه به نقاشی از نقطه نظر و اساس آغازی دوباره برای خواندن آن خواهد بود.

گفته شد، مطابق با خوانش و اساس از نقاشی هیچ اثری بدون ساجکتایل، یعنی زمینه یا ماده آن قابل ظهور و دیدن نخواهد بود. ساجکتایل از آن رو با اهمیت است که از کار هنری پشتیبانی می‌کند و شامل امکاناتی چون کاغذ، بوم، رنگ در نقاشی است. این عناصر اگرچه سازنده اثر هنری هستند، در جایگاه ابزاری نیز می‌توان آن‌ها را به عنوان عناصر بیرون از اثر هنری در نظر گرفت. بنابراین جایگاه ساجکتایل همیشه نامتعین و

افلاطون. (۱۳۵۰)، فایدروس، ترجمه محمد حسن لطفی. تهران: چاپخانه ۲۵ شهریور.  
بورمان، کارل. (۱۳۷۵)، افلاطون. ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات طرح نو.

دریدا، ژاک. (۱۳۷۸)، معضله‌ها، مردن منتظر خود بودن در «دهای حقیقت». ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نشر فرهنگ صبا.

دریدا، ژاک. (۱۳۸۰)، «نامه‌ای به یک دوست ژاپنی»، ترجمه فرزانه سجودی، زیباشناخت، ش ۵، تهران: موسسه آموزش علمی کاربردی فرهنگ و هنر.

ضیمران، محمد. (۱۳۸۶)، ژاک دریدا و متافیزیک حضور، ویراست دوم، تهران: انتشارات هرمس.

نوریس، کریستوفر، (۱۳۸۸)، شالوده‌شکنی، ترجمه پیام یزدانجو، چ ۲، تهران: نشر مرکز.

Collins, Jeff and Mayblin, Bill. (1977), Derrida, By Totem Books.

Derrida, Jacques. (1976), Of Grammatology, Gayatri C. Spivak, Baltimore: John Hopkins University Press.

Lawlor, Leonard. (2011), Derrida, First published Wed Nov 22, 2006; substantive revision Fri Jun 3. <http://plato.stanford.edu/entries/derrida>

Derrida, Jacques and Thévenin, Paule. (1998), the secret art of Antonin Artaud, translated by: Mary Ann Caws, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England.

[https://www.google.com/search?q=To+Un-sense+the+Subjectile&oq=To+Un-sense+the+Subjectile&aqs=-chrome..69i57.1656j0j4&sourceid=-chrome&espv=210&es\\_sm=93&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=To+Un-sense+the+Subjectile&oq=To+Un-sense+the+Subjectile&aqs=-chrome..69i57.1656j0j4&sourceid=-chrome&espv=210&es_sm=93&ie=UTF-8)

Reynold, Jack & Roffe, Jon. (2004), Understanding Derrida, Cromwell press, Tombridge, Wiltshire.

Lucy, Niall. (2004), A Derrida Dictionary, by Blackwell Publishing Ltd.

Richards, K. Malcom. (2008), Derrida, by I.B. Tauris & Co. Ltd.

Secca, Pablo. (2004), Jacques Derrida.

[Http://www.iep.utm.edu/derrida/](http://www.iep.utm.edu/derrida/)

Wolfreys, J. (2007), Derrida: A guide for the perplexed, London: Continuum, 2007.

دسترس آن نیز باشد. امر هنری همیشه تصمیم‌ناپذیر است و بنابراین، تفسیر آن نیز امری نسبی و بدون غایت می‌شود. رویکرد دریدا زبان و نظام‌های نقاشی را گسترده می‌کند و معتقد است که این نظام‌ها از درون یکدیگر بیرون می‌جهد. بنابراین، با تغییر نگرش در مفهوم زیبایی گسترده‌ی تازه‌ای را به روی اهل هنر می‌گشاید که به سایر حوزه‌ها تسری می‌یابد. راهبرد دریدا برای تحلیل آثار ادبی و هنری توانش‌هایی را مطرح می‌کند که در تفسیر اثر قلمرو و یا بازی معانی هیچ محدودیتی نخواهد داشت. در واقع هر اثر نقاشی و هر متن هنری معاصر با این رویکرد به نوعی بازی تن داده که صرفاً رمزگشایی و یا تعبیر متن نخواهد بود، بلکه می‌تواند با گشودن افق گسترده‌ای از تفکر در هر زمان و مکان ادامه یابد.

### پی‌نوشت‌ها

1. Jacques Derrida
2. Deconstruction
3. Undecidability
4. Pharmakon
5. Supplement
6. Khora
7. Reading activities
8. Logos
9. Essence
10. Appearance
11. Différance
12. Aporia
13. Supplementum
14. Logocentrism
15. Subjectile
16. Julian Wolfreys
17. Maddening the Subjectile
18. Metamorphosis
19. Logocentrism
20. Fade In

### کتابنامه

آغداشلو، آیدین و جواد مجابی. (۱۳۷۷)، برگزیده نقاشی‌ها ۱۳۵۰-۱۳۷۶ علیرضا اسپهبد، ترجمه ایرج کابلی، تهران: نشر هنر ایران.

