Journal of Socio-Political Developments in Contemporary Iran

Vol. 3, No .8 ,Fall2023

http://doi.org/ 10.30510/pscci.2025.491057.1149

Derrida's view on the possibility of truth and politics in painting with a look at Iranian painters

Zainab Nadri 1

Hossein Ardalani (author in charge) 2

Babak Abbasi 3

Received: 26 June 2023

Reception: 10 September 2024

Abstract

The truth is similar to itself and immune from any misinterpretation, which returns itself to its original state without a veil. The representation of truth in the field of painting is accompanied by showing an objective feature. The truth is similar to the model but otherwise it is the same and it is shaken in Derrida's aesthetics. Because opinions are always changing, reforming and doubting. Expanding the meaning of the work of art prevents belief in the single truth and access to it. The purpose of this article is to examine Derrida's view on the possibility of truth in painting. This article tries to answer the question, what is Derrida's opinion about truth in painting? The present article has described Derrida's thought about truth and art and analyzed his view on the possibility of truth in painting, and it was written based on the data of library sources. According to the findings of the research, according to Derrida's opinion about the possibility of truth in painting, painting is without truth and truth is a metaphor in painting. The representation of truth in the field of painting is accompanied by showing an objective feature. Although painting can never reach the realm of truth and even narrows its scope, nevertheless, the path of interpretation is always open to reach the unattainable truth of painting. But the contradiction in the interpretations is another obstacle for this truth and it is not possible to assign a final meaning to the work.

Keywords: Derrida, truth, painting, permission, aesthetics of art.

1PhD student, Department of Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran

2Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran h.ardalani@iauh.ac.ir

3Assistant Professor, Department of Philosophy, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

فصلنامه تحولات سیاسی اجتماعی معاصر ایران، سال سوم، شماره سوم(پیاپی۸)، پاییز۱۴۰۳صص ۳۲۳-۳۰۲

http://doi.org/ 10.30510/pscci.2025.491057.1149

دیدگاه دریدا درباره امکان حقیقت و سیاست در نقاشی با نگاهی به نقاشان ایرانی

زینب ندری[1]
حسین اردلانی (نویسنده مسئول)[2]
بابک عباسی[3]

تاریخ دریافت :۰۶ /۱۴۰۳/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۰

چکیده

حقیقت شبیه به خود و مصون از هر سوءبرداشت است که بی‌حجاب خود را به وضع نخستین بازمی‌گرداند. بازنمایی حقیقت در حوزه نقاشی همراه با نشان‌دادن یک ویژگی عینی است. حقیقت شبیه با مدل اما غیر این همان است و در زیباشناسی دریدا متزلزل می‌شود. چون همواره عقاید در حال تغییر، بازسازی و تردید هستند. گسترش معنای اثر هنری مانع از باور به حقیقت واحد و دسترسی به آن است. هدف این مقاله بررسی دیدگاه دریدا درباره امکانِ وجود حقیقت در نقاشی است. این مقاله تلاش دارد تا به این پرسش پاسخ دهد که عقیده دریدا درباره حقیقت در نقاشی چگونه است؟ مقاله حاضر اندیشه دریدا درباره حقیقت و هنر را توصیف و دیدگاه او درباره امکان حقیقت در نقاشی را تحلیل کرده است و بر اساس داده‌های منابع کتابخانه‌ای نگاشته شده است. مطابق یافته‌های پژوهش، باتوجه‌به نظر دریدا درباره امکان حقیقت در نقاشی، نقاشی بدون حقیقت است و حقیقت در حکم استعاره‌ای در نقاشی است. بازنمایی حقیقت در حوزه نقاشی همراه با نشان‌دادن یک ویژگی عینی است. اگرچه نقاشی هرگز نمی‌تواند به حیطه حقیقت راه یابد و حتی گستره آن را تنگ‌تر می‌سازد، بااین‌وجود مسیر تفسیر برای رسیدن به حقیقت دست‌نیافتنی نقاشی همواره باز است. اما تضاد در تفاسیر مانع دیگری برای این حقیقت است و نمی‌توان معنای نهایی برای اثر قائل شد.

کلیدواژه‌ها: حقیقت، دریدا، زیباشناسی هنر.مَجاز، نقاشی

[1] دانشجوی دکتری گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
[2] دانشیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران
h.ardalani@iauh.ac.ir
[3] استادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

مقدمه

ایـده حقیقـت در فلسـفه دریـدا (Derrida) بـه جهـت مفهـوم دیفـرانس (Difference) و محـوری بـودن ایـن مفهـوم مختـل مـی‌شـود. دیفـرانس زنجیره‌ای بی‌پایان و نوعی فاصله‌گذاری است که عناصر را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. دیفرانس در حوزه هنر باعث می‌شود تا زنجیره‌ای از مفاهیم وجود داشته باشد که همیشه می‌توانند در اثر هنری دیگری جاری شوند. حقیقـت در درون خود سیمایی از مَجاز دارد. مجاز به جهت بازی بـا آثـار حاصـل از حقیقت، فاصله خود را با ارتباط استوار بین صـورت و معنـا و عـدم امکـان ترجمه حفظ می‌کند. دریدا امر حاضـر، سـوژه واحـد و یکپارچـه، موضـوع قابل‌شناخت و... را به‌عنوان حقیقت در نظر نمی‌گیرد. او درصدد اسـت تـا از طریق بطلان مرجعیت و حضور، انقسام هستی را جست‌وجـو کنـد. در ایـن صورت حضور، به‌عنوان حقیقت خدشه‌دار می‌شود. به اعتقـاد دریـدا امکـان دستیابی به حقیقت و معنای نهایی فراهم نیست. اما در مقابل غیبت، مجـاز و استعاره مورد تأکید و توجـه قـرار مـی‌گیـرد. ایـده حقیقـت در زیباشناسـی (Aesthetics) دریدا بیش از هر چیز دیگری با مجازه همراه است.

اهمیت مطرح‌کردن امکان حقیقت در نقاشی نزد دریدا به این دلیل است کـه حقیقت آن چیزی نیست کـه قابـل بازنمـایی در نقاشـی باشـد و حتـی اگـر حقیقت در دسترس مـا باشـد، همـان چیـزی نیسـت کـه اندیشـمندان آن را ساختارمند کرده‌اند. از این منظر اهمیت پژوهش بر امکان حقیقت در نقاشـی به جهت شکافی است که میان حقیقت و نمایش آن در نقاشـی وجـود دارد، چون همواره در اثر هنری کشاکش میان پنهان‌شدن و آشـکار گشـتن وجـود دارد. حقیقت اگر در نقاشی از طریق بازنمایی و امـر کـاملاً تصـویری قابـل مطرح‌کردن باشد، دیگر حقیقت نیست، بلکه مَجازی سرشار از بازی و ابهـام است که خالی از تضادهای درونی نیست.

در زمینه حقیقت در نقاشی از حیث تعریف، ماهیت و کارکردهای متنـوع در نزد دریدا و معانی متفاوت نشانه‌هـای موجـود در اثـر هنـری پـژوهش‌هـای چندی به انجام رسیده است که از جمله آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد. حیدر زاهدی در پایان‌نامه خود به نام بررسی مفهوم پارارگون با نظر به کتاب حقیقت در نقاشی (۱۳۹۷)، به موضوع امکان وجود حقیقت در نقاشی و البته هنرهای تجسمی با محوریت مفهوم پارارگون از منظر دریدا رسـیدگی مـی-کند. خانزاد، محمدرضا و شکری، محمد در مقاله چـالش درون و بیـرون در آثار نقاشی ایرانی باتوجه‌به خوانش دریدا از پارارگون کانـت (۱۳۹۸) مجلـه

رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی، به تحلیل مفهوم پارارگون از منظر دیکانستراکشن و خوانشی دیگرگونه و غیرمتعارف از آثار نقاشی، باتوجه‌به نقاط مسکوت در نقد آثار هنری روی آورده‌اند. در هر دو اثر یاد شده بر خلاف پژوهش حاضر موضوع پارارگون محوریت دارد درحالی‌که پژوهش حاضر تنها به طور ضمنی اشاره‌ای کوتاه به این مفهوم دارد. فیروزه شیبانی رضوانی در مقاله مفهوم حضوروغیاب در رویکرد واسازی (۱۳۹۳) جستارهای فلسفی، مفاهیم حضوروغیاب را نزد دریدا تحلیل کرده است. شیبانی همچنین حقیقت نقاشی را با رویکرد واسازی دریدا مورد بررسی قرار داده است. مهدی خبازی کناری در مقاله «رد» بر فراز تقابل‌های دوگانه در اندیشه ژاک دریدا، (۱۳۸۹) شناخت، خاستگاه زمانی و مکانی رد را در آثار دریدا نقد نموده است. این در حالی است که در مقاله حاضر اگر هم به طور جزئی مفهوم حضوروغیاب یا مفهوم رد و نشانه، ذیل ارتباطی که ممکن است با معنای حقیقت داشته باشد، مورد اشاره قرار گرفته است، صرفاً برای فهم متون دریدا در حیطه حقیقت و نقاشی بوده است. در مقاله حاضر بیش از هر چیزی امکان حقیقت در هنر تجسمی نقاشی باتوجه‌به رویکرد غالب دریدا یعنی دیکانستراکتیو بررسی می‌شود.

هدف این مقاله بررسی آرای دریدا در حوزه امکان حقیقت در هنر نقاشی است و کوشیده است تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد که ۱. چگونه حقیقت- آن‌گونه که موردنظر دریدا است – به فهم و دریافت ما از نقاشی کمک می-کند؟ ۲. چگونه تفسیر نقاشی به بسط معانی مختلف در خوانش اثر هنری نقاشی کمک می‌کند؟

مبانی نظری پژوهش

دیکانستراکشن

دیکانستراکشن (Deconstruction) یعنی آنچه مستلزم جابه‌جاکردن، بی-مکان کردن و از هم گسستن باشد. توسط کلماتی مانند پارارگون (Parergon)، مکملیت و دیفرانس تعین می‌یابد. دیکانستراکشن نوعی رخداد است و کمک می‌کند تا وجود پیشینی روابط درون و بیرون در درونش دیده شود. دیکانستراکشن با دوری‌کردن از قدرت و اقتدار «هست» شروع می‌شود، چون هست دارای قدرت تعیین‌کنندگی است. می‌تواند به باز کردن یا برهم‌زدن نفوذناپذیری ظاهری مفهوم ذات کمک کند. دیکانستراکشن به‌نوعی وظیفه ذاتی فروکاسته نمی‌شود. نوعی به تأخیرافتادن

معنا است و از آن گریزی نیست. نمی‌توان دیکانستراکشن را به معنای سالبه در نظر گرفت و قائل به وجهی دیگر برای آن نبود. دیکانستراکشن را می‌توان جداکردن اجزای یک کل دانست. برای اینکه آنالیز و تحلیل یک دستگاه در جای دیگری به کار برود. بی‌نظمی در ساختمان کلمات یک جمله را به‌نوعی می‌توان تغییر از درون نامید. در اینجا توجه خاصی به ساختارها شده است. «دیکانستراکشن رخدادی است که منتظر تأمل، بررسی و نظام‌مندی... نیست، و... دیکانستراکشن در هرجایی صورت می‌گیرد و رخ می‌دهد، هرجا که چیزی باشد (و بنابراین محدود به معنا یا متن به معنای فعلی و کتابی کلمه نیست)...» (Derrida, 1985,3) در کار دریدا بین دیکانستراکشن و متن، ارتباط نزدیکی وجود دارد. دیکانستراکشن به متن پیوند خورده است. پس متن تنها مربوط به نوشتار نمی‌شود و قلمرو آن کل فلسفه است. منظور دریدا از اینکه چیزی خارج از متن نیست، یعنی هرچه فهمیدنی است به‌نوعی متن است.

دریدا

چارچوب پساساختارگرایی (Post structuralism) در اروپا با برخی از مفاهیم پست‌مدرنی مانند دیکانستراکشن دریدا مواجه و مقارن است. دیکانستراکشن دریدا از هر اثری برای نقد همان اثر استفاده می‌کند. در دوره پست‌مدرن، زبان واقعیت را می‌سازد و کانون توجه معطوف به ساختار اجتماعی، تفسیر و بازگویی است. پست‌مدرنیست‌ها (Postmodernist) به چشم تردید به مقوله حقیقت مطلق نگاه می‌کنند، ازاین‌رو در تلاش برای کنارگذاشتن آن هستند. (بهرمانی، اردلانی، نمدیان پور و گودرزپروری، ۱٤۰۰، ٤٥٥) پست‌مدرنیسم متوجه مجموعه مسائلی از نظریه جانشین تغییر اجتماعی و اهمیت بیشتر نسبت به حریم خصوصی است. به جهت پست‌مدرن بودن دریدا، ارتباط با امور فرهنگی و دگرگونی‌های علوم‌انسانی نزد او آشکار می‌گردد. اگرچه هنر در اینجا امری خارج از قلمرو مسائل اجتماعی است، اما همچنان به حوزه پست‌مدرنیسم مربوط می‌شود. در هنر پست‌مدرن تبلیغات به شکل جدیدی از هنر تبدیل می‌شود. (گلن وارد، ۱۳۸۳، ۱۱٤) ازاین‌گذشته بخش عظیمی از هنر مفهومی، جایگاه خود را ازدست‌داده است.

ژاک دریدا فیلسوفی اصیل و بزرگ با تصویری انتقادی در فلسفه، به جهت نقد حقایق و امور ثابت شده در حوزه فلسفه است. دریدا بخش عمده‌ای از تفکر دانشگاهی را در مطالعات فلسفی و فرهنگ عالی خلاصه کرد. در ظاهر

اندیشه دریدا با خودش در تضاد است. به‌عبارت‌دیگر، با نادیده‌گرفتن دیکانستراکشن، شیوه و روش خاصی در رویکرد فلسفی دریدا وجود ندارد. در دیدگاه دریدا متون با روش یا هدف مشخص و قابل‌تحقق مورد بررسی قرار نمی‌گیرد. به نظر می‌رسد دیکانستراکشن تمایزهای بین انواع و چیزهای واقعی را کنار می‌گذارد. غرض دریدا از نوشتن این بود که چیزها خاموش شوند تا آنها بتوانند بیشتر به طور بدوی و اصلی ظاهر شوند. فلسفه دریدا نوعی از هستی‌شناسی است که از بی‌ماهیتی هر چیزی به‌ویژه خود، نویسنده، فلسفه و... پیروی می‌کند. وقتی فیلسوف دنبال یک چیز واقعی و ثابت است، ناگزیر تنها با یک سایه روبه‌رو می‌شود. خیلی نادر است که یک رویداد واقعی رخ دهد. بیشتر چیزهای موجود فقط شبحی از آن چیزی هستند که می‌توانند واقعاً باشند و باید منتظر ظهور واقعی آنها بود. (Powell,2006,4)

هنر

فلسفه قاره‌ای با مساعدت پدیدارهایی مانند هنر و زیباشناسی، مدرنیته روشنگرانه را با چالش روبه‌رو می‌کند. دریدا تحت‌تأثیر زیباشناسی کانت (Kant) و با پرداختن به امر والا درصدد از میان برداشتن نظام حقیقت و پی‌ریزی دوباره آن است. قضاوت زیباشناسانه از طریق بررسی تداعی‌های فراخوانده شده در ذهن ما، شناخت امری ارزشمند را طلب می‌کند. والایی تجربه دیگربودگی (Otherness) کاملی را هدف می‌گیرد که تنها قابل فروکاست به شناخت حقیقت نیست. تجربه والایی فراتر از ادراک حقیقت است. پناه‌یافتن زیباشناسی به مفاهیمی همچون شناخت و اجتماع، بیشتر شبیه به اسارتگاه‌هایی هستند و این دقیقاً در مقابل دیدگاه اندیشمندانی همچون دریدا است که در جست‌وجوی دست‌یافتن به رهایی از معانی نهفته هنر هستند. به‌عبارت‌دیگر انتقال مفاهیمی مانند شناخت توسط زیباشناسی موجب محدودیت هنر می‌شود و این همان رویکردی است که دریدا در تلاش مقابله با آن است. آثار هنری و گفتار زیباشناختی نمی‌توانند شناختی حاکی از حقیقت را به نمایش گذارند، بلکه تنها می‌توانند بر خصلت جزئی و ناتمام خود همراه با تناقضات درونی که درگیر آن هستند، صحه بگذارند و علاوه بر این محدودیت‌های شناخت را هویدا کنند. پس کسب موضعی درونی که فلسفه شریک گفتار خاموش هنر شود، امکان‌پذیر نیست. (برنستین،۱۴۰۱،۴۵)

خـوانش دریـدا سـمت‌وسـویی متعـالی و درعـین‌حـال دیکانسـتراکتیو (Deconstructive) را در متون خاص بیان می‌کند، زیرا امر متعـالی را بـه موضوع جزئی پیوند می‌دهد. از نظر دریدا، در نوشته‌های سـنتی مربـوط بـه هنر، نه‌تنها بـر نهادینـه‌کـردن و بـازآفرینی هنـر بسـنده نکـرده‌انـد، بلکـه از زیباشناسی هم فراتر رفته‌اند. به اعتقاد دریدا فلسـفه هنـر بـا چیـره‌شـدن بـر مفهوم خاصی از تاریخی‌ات هنر، با مشکلات بزرگی روبه‌رو می‌شود. به ایـن دلیل که هنر به‌عنوان امر تاریخی در نظر گرفته می‌شود. این وضعیت بـر اثـر دو معنای تاریخ یعنی تاریخی‌ات هنر و تاریخ هنر است که با هم قابـل‌جمـع نیستند. به این معنا که تاریخی بودن ماهیت هنر با آنچه به‌عنوان تـاریخ هنـر بازشناخته می‌شود، نمی‌توانند در کنار یکدیگر قـرار بگیرنـد. در تـاریخ هنـر «هنر ذات خود را در مقام هنر به تصاحب درمی‌آورد، از صحنه کنار مـی‌رود و خود را ناپدید می‌سازد.» (برنستین، ۱٤۰۱،٤٤۰) تحلیـل خـاص دریـدا از خاستگاه نشان می‌دهد که هنر از متافیزیک فراتر می‌رود و با تبدیل‌شـدن بـه شیوه‌ای متنی شکل‌دهنده آن می‌شود. او این میل بازگشتن به مبنا را در پیوند به‌نوعی قابلیت مورد اطمینان قرارگرفتن پیشین وابسته می‌داند. تمایـل مـا در بازگشت به مرجع در جهت کسب اطمینان است. یعنـی بـدون شـک تمایـل مراجعه دوباره به مبانی و خاستگاه اولیـه وجـود دارد. ایـن تمایـل در مـورد رجوع به مبدأ و بنیان، وابسته به آن نظام متافیزیکی اسـت کـه حـول محـور ماده و فرم ایجاد شده است. این امر موجب آن است که دریدا معنای هنـر را در هنر نبوغ‌آمیز متبلور بداند. یعنی دریدا متأثر از کانت قائل به هنـری اسـت که از نوعی غایت‌مندی بدون غایت بهره‌مند است. «... در مواجهـهٔ هنـری از ابتـدا، مطالعـه و بررسـی موضـوع عینـی خـارجی بـه‌واسـطه ادراک حسـی صورت‌گرفته و در امتداد آن، دستیابی به جنبـه‌هـای صـوری و محتـوایی در جهت دستیابی به هدف، نیازمند تبیین شگردهایی است بدیع و متفـاوت کـه روی دیگری از حقیقت موضوع اولیه را نمایش دهد...» (احسـنت، اردلانـی، صافیان و ذاکر حقیقی، ۱۳۹۸، ٤۱)

از نظر زیباشناسی تحلیلی امکان تفکر یا مقوله‌سـازی وجـود دارد و مفهـوم-پردازی ابزار اصلی این نحلـه فکـری خـاص اسـت، در اینجـا توجـه فـرد معطوف به شیء عینی است. امـا در زیباشناسـی قـاره‌ای ماننـد زیباشناسـی پراگماتیسمی به روند شکل‌گیری اثر و هنر بـرای جامعـه توجـه مـی‌شـود و مخالف کل‌نگری، روابط درونی و وحدت اندام‌واره است. پراگماتیسم‌هـا بـه

ویژگی‌های خردباورانهٔ زیباشناسی تحلیلی باور ندارند و در مقابل قائل به شور و هیجان و خلاقیت عنصرهای شناخت زیباشناسانه‌اند. در کتاب هنر *به‌مثابه تجربه* اثر دیویی، زیبایی‌های روزمره را هم با بیانی شاعرانه و شورانگیز مطرح می‌کند. این تلقی خاص با نگاه عامیانه تفاوت دارد که هنر را در معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی و... خلاصه می‌کند و آن را جدا از تجربه بشری می‌داند. رویدادهای روزمره، کارها و رنج‌های زندگی به طور جهانی به‌عنوان تجربه شناخته می‌شوند نه آثار هنری. برای درک معنای آثار هنری باید تعاریف پیشین را کنار گذاشت، سپس به وضعیت‌های معمولی متوسل شد که معمولاً زیباشناسی به‌حساب نمی‌آیند (Dewey, 1958, 4
(

پاسکال انگل، فیلسوف فرانسوی، بر این باور است که فلسفه قاره‌ای در مقابل فلسفه تحلیلی، بیشتر فلسفه را شبیه به هنر و رویکرد استعاری آن می-داند تا پیشرفت‌های علمی که نگاه منطقی در آن حاکم است. «پژوهش‌های انگل نشان می‌دهند فلسفه‌های فرانسوی به‌رغم تفاوت در دیدگاه‌هایشان اغلب عکس سنت تحلیلی‌اند. آنها فلسفه را حوزه‌ای متفاوت و مستقل از علم می‌دانند، به‌طوری که آن‌گونه که از پیشرفت در علم بحث می‌شود نمی-توان درباره پیشرفت آن بحث کرد. چرا که فلسفه بیش از آنکه شبیه به علم باشد، شبیه هنر است و نظریه‌ها بیشتر نقش استعاری دارند تا نقش منطقی، و بنابراین در فلسفه تنها نوابغ می‌توانند، ظهور کنند و آن را به‌پیش برند.» (گل محمدی و مصطفوی،۱۳۹۹، ۱۶۰).

به نظر می‌رسد دریدا زیباشناسی را از طریق تحلیل یک‌سری مفاهیم، به‌وضوح منطقی و یا تجزیه مفاهیم کلیدی خلاصه نمی‌کند. بلکه گویا روش‌های او در این حوزه دارای تضادهای درونی و عدم انسجام‌هایی است، هرچند آن‌ها را زیر عنوان یک یا چند کتاب گردآورده باشد. اما نباید ظاهری بودن این تضادها را از نظر دور داشت. ممکن است در نزد دریدا، مؤلفه‌هایی چون جنون که بیانگر ذات و حقیقت در آثار هنرمندان است، وجود داشته باشد. به عقیده دریدا کسانی چون آنتونن آرتور می‌خواهند به محروم‌سازی خود از خویشتن و ازخودبیگانگی آغازین در هنر به معنای کلی آن و نیز در تئاتر به طور خاص پایان دهند. به نظر دریدا در حوزه امر زیبا مجموعه سؤالاتی وجود دارند که از ناکجاآباد نیامده‌اند، این پرسش‌ها باتوجه‌به بحث هنر، تاریخ هنر و فلسفه هنر رشد و گسترش یافته‌اند. اما این بدین معنا

نیست که همچون هگل زیباشناسی را تنها به‌عنوان بخشی از نظام فلسفی خود و برای ساختارمند کردن قلمرو فکری و فلسفی‌مان به کار رود. بلکه زیبا و مسائل مرتبط با آن در یک دائرةالمعارف بزرگ‌تر جای دارند. البته منظور دریدا دسته‌بندی هنر، سلسله‌مراتب دادن به آن و یا درک معنای نهایی آن نیست.

دریدا در مقاله *اکونوممسیس* (Economimesis) اشاره می‌کند که هنر به‌طورکلی مجموعه‌ای از تمایزها را ایجاد می‌کند. تلاش بر این است که دو نوع هنر متمایز، تخنه (Techne) و فوزیس (Physis)، یعنی هنری که با بازی آزاد سروکار دارد و دیگری هنر مطرح شده در کنار طبیعت تعریف شود. در این میان یکی بیشتر از دیگری شایسته هنر بودن است. هنر جز به‌عنوان موجودی آزاد و دارای گفتار، به معنای دقیق وجود ندارد. هنر آزاد به‌خودی‌خود پسندیده است. اثر هنری تنها اثر انسان است، نه چیزی مانند کندویی که زنبورعسل می‌سازد. توانایی، استعداد و میل ذاتی انسان در هنر از علم جدا می‌شود. علم یک قدرت است، درحالی‌که هنر و شناخت آن به‌تنهایی برای اجرایی‌کردن آن کافی نیست. البته این بدین معنا نیست که هنر را به صنایع‌دستی که وابسته به اقتصاد است، تقلیل داده شود. هنر به معنای تولید آزادی با ذات خود منطبق است و اگرچه بیگانه با نظام اقتصادی است، اما ارزش بیشتری دارد. بااین‌حال هنر آزاد دارای محدودیت‌های اجرایی است و آزادی آن وابسته به همین قیود است. پس اگر حقیقت هنر را در آزادی آن بدانیم، همین آزادی موجبات محدودشدن خود را فراهم می‌سازد، چنان‌که گویی از حقیقت خود تهی می‌گردد. هنر آزاد و هنر در خدمت اقتصاد دو کلیت مستقل یا بی‌تفاوت نسبت به یکدیگر نیستند. رابطه آنها مانند رابطه ذهن با بدن است. «هنر آزاد نمی‌تواند خود را آزاد بدون چیزی که تابع آن است تولید کند.» (Derrida and Klein, 1981, 17) بسیاری از مربیان هنر در دنیای مدرن، بر این باور هستند که بهترین روش تولید هنر آزاد، رهایی آن از هر نوع محدودیت و تبدیل آن به بازی است. هنرمند آزادی‌خواه از هنرش لذت می‌برد و لذت می‌بخشد نه اینکه برای پول اثری را خلق کند. هنر زیبا می‌تواند به چیزهای زشت یا ناپسند، زیبایی بخشد. بیماری‌ها، ویرانی‌های جنگ و... می‌توانند با توصیفی زیبا در نقاشی ارائه و مشاهده شوند. (Derrida and Klein, 1981, 27)

حقیقت

مفهوم نقاشی به‌مثابه متن نه‌تنها امری ثابت و یگانه نیست، بلکـه همـواره در حال تغییر و تبدل و فزونی‌یافتن است. این امر موجب تغییـر مـداوم معنـای متن هنری می‌شود. به همین جهت اثر هنـری از نظـر دریـدا حکایـت‌کننـده چیزی است و به نظر نمی‌رسد درصد انتقال گزاره‌ای صددرصد درسـت، در حیطه خبر از واقع باشد. نقاشی با وجود قرین شدن با حقیقت باز هم امکـان واردشدن به ساحت حقیقت را ندارد و حتی گستره آن را تنگ‌تر کرده است. حقیقت از طریق بازنمایی خو در نقاشی، تنهـا نشـان‌دهنـده یـک ویژگـی و خصیصه عینی است. متن نقاشی می‌تواند معناهای گوناگونی داشـته باشـد و این معانی ممکن است با یکدیگر همخوانی نداشته باشند. بـه همـین جهـت همواره امکـان تفسـیر جدیـد در مـورد نقاشـی و اثـر هنـری فـراهم اسـت. رویارویی با متن و اثر هنری دریافت و فهم جدیدی از کار هنری را برای مـا رقم می‌زند و هر بار خوانش اثر، ما را به رهیافتی نو سوق می‌دهـد. زنجیـره ناپایدار مدلول‌ها در درک اثر هنری باعث محال شدن فهم حقیقت اثـر مـی- شوند. اما نقاشی بدون دلواپسی برای ارائه حقیقت، همچنان نقاشی باقی می- ماند. اگرچه حقیقت امری دست‌نیافتنی در هنر و به طـور خـاص در نقاشـی است، اما امکان فهم تازه‌ای از جهان را میسر مـی‌سـازد. (شـیبانی رضـوانی، ۱۳۹۷، ٦٧)

دریدا بیش از هر جای دیگری در کتاب *حقیقت در نقاشی* به موضـوع هنـر پرداخته است. همان‌طور که از نام

کتاب پیداست، مسئله حقیقت در اینجـا محوریـت دارد و بـا مفهـوم مجـاز گره‌خورده است. در ادبیات دریدا حقیقت و مجاز معنای جدیدی بـه خـود خواهند گرفت. از دیگر مسائل مهـم در فلسـفه هنـر دریـدا، موضـوع درون (nside) و بیـــــــــــــــــــــــــــــرون

(Outside) است. اینکه چه چیزهایی را می‌تـوان درون اثـر هنـری و چـه چیزهایی را خارج از این حوزه به‌حسـاب آورد. قـاب جداکننـده ایـن مـرز درون از بیرون است. اما درباره خود ابژه هنری نمی‌تـوان صـاحب‌نظـر بـود. تنها می‌توان در مورد تمام حیطه‌ای که اثر هنـری در آن شـکل‌گرفتـه اسـت، ایده‌هـایی را ارائـه داد. ایـن حیطـه جـایی درون اثـر هنـری و خـارج از آن گسترش می‌یابد.

دریدا متأثر از نیچه بحث پیراهنر و ضد هنر را می‌پذیرد. هنر همیشه عینی و ضد هنر است. به‌عبارت‌دیگر هنر اگرچه امری عینیت یافته است، اما همیشه در تقابل خود قرار می‌گیرد. هنر در تلاش برای برآورده‌کردن نیازهای خودش است. موضوع اراده معطوف به قدرت نیز به مسئله درون و بیرون در اثر هنری مرتبط است. درون «به کارکرد استعداد و توانایی در حد کمال آن اطلاق می‌شود.» (ضیمران، ۱۳۹۹، ۱٦۷) به این معنا که درون آثار هنری نشانه‌هایی از نبوغ و شکوفاشدن استعدادها در نهایت بالندگی‌شان دیده می‌شود. در اثر هنری، خود متحقق می‌شود، هم از جنبه هنرمند به‌عنوان خالق اثر که خود را تحقق می‌بخشد و هم از موضع ناظر کار و اثر هنری که در حال شدن است. می‌توان گفت هنرمند و مخاطب هر دو در ارتباط با اثر هنریِ در حال شدن هستند. همان‌طور که اثر رخ می‌دهد آنها نیز همراه با اثر درگیر جریان رخ‌دادن و نمودن هستند. دریدا تأکید می‌کند که اگر هنر قاب را به‌عنوان بخشی از ساختار موضوع خود به شمار نیاورد، هیچ گفتمانی در مورد هنر نمی‌تواند اظهارنظری در زمینه آثار هنری و مفاهیم مربوط به آن داشته باشد. همه مسائل و مباحث درباره هنر و معنای آن و همچنین خود معنا توسط همین نیاز دائمی به جداسازی درون و بیرون سازماندهی می‌شود.

مفهوم مَجاز در نزد دریدا به مفهوم حقیقت گره‌خورده است. مجاز و حقیقت همیشه با هم هستند. «مفهوم حقیقت با جست‌وجوی حقیقت حاکی از ذات است.» (Derrida,2007,457) اما دریدا چنین اعتقادی نسبت به حقیقت ندارد. به همین علت حتی حقیقت هم نزد افراد گوناگون متفاوت است. علی‌رغم همه تفاوت‌ها، می‌توان گفت این رأی دریدا مشابه نگاه سوفیسیتی است که قائل به وجود حقیقت نیست و حتی اگر هم حقیقتی در کار باشد نسبی است و حقیقت برای هر فرد چیزی است که نزد دیگری چنین نیست. نقاشی به‌جای حقیقت با مجاز سروکار دارد و این مجازها و استعاره‌ها هستند که متن را می‌سازند. این متن می‌تواند به معنای اثر هنری باشد، چون چیزی خارج از متن وجود ندارد. مجاز در نقاشی همان بازنمایی است و همراه با ابهام و تضادهای درونی است. مجاز به‌خاطر بازی با آثاری که حقیقت رقم می‌زند، از رابطه میان صورت و معنا فاصله می‌گیرد.

روش پژوهش

در این مقاله به بررسی آرای دریدا در حوزه امکان حقیقت در هنر نقاشی پرداخته شده است. به این منظور بعد از تحقیق درباره مفهوم بنیادین دیکانستراکشن نزد دریدا، تعریف نظریه دریدا درباره هنر مورد تحلیل قرار گرفته است. سپس عقاید دریدا درباره حقیقت در ارتباط با مسئله تحقیق مطرح شده است و درنهایت نقاشی و حقیقت از نظر دریدا مورد تحلیل قرار گرفته است. باتوجه‌به مطالب فوق، این مقاله از دیدگاه هدف از نوع بنیادی بوده و از نظر ماهیت به شیوه توصیفی – تحلیلی انجام شده است. اطلاعات این مقاله به روش کتابخانه‌ای و مشاهده منابع الکترونیک و غیر آن به شیوه کیفی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته است.

یافته‌های پژوهش

نقاشی و حقیقت

از نظر دریدا به‌واسطه به‌پایان‌رسیدن اندیشهٔ حقیقت به دیفرانس رو آورده می‌شود که نامی برای شکوفایی تفاوت هستی‌شناسانه است. به اعتقاد دریدا مسئله اولویت آواگرایی در غرب درباره تأملات هنری وجود داشته است و اثر آن را می‌توان در نمونه‌های منتخب به طور واضح دید، در آنجا که هنر را جلوه حقیقت می‌دانند. (دریدا،۱۳۹۶،۳۸) و این در حالی است که دریدا مخالف با چنین بازنمایی از حقیقت در هنر نقاشی است.

نقاشی به‌مثابه فعالیتی قرین حقیقت و شکل‌دهنده امکان گفتار حقیقت است که همیشه در این وضعیت باقی می‌ماند و هیچ‌گاه به درون آن راه نمی‌یابد. از طریق نقاشی است که مجال صحبت در مورد حقیقت فراهم می‌شود. پس نقاشی هراندازه هم به حقیقت نزدیک شود، در نهایت توانایی ورود به حوزه حقیقت را ندارد. نقاشی نه‌تنها گستره حقیقت را فراخ‌تر نمی‌کند، بلکه حتی مانع از بسط آن است. نقاشی بر گفتار ناظر بر حقیقت، مقدم می‌گردد و آن را محدود می‌کند. یعنی نقاشی هم زمینه‌ساز بحث درباره حقیقت و هم متوقف‌کننده این مباحث است. ««نقاشی» در حکم هدیه‌ای (مازاد گونه) است که میل به اعاده را ایجاد می‌کند، ولی خود نمی‌تواند مرجع هیچ اعاده‌ای باشد.» (برینستن، ۱۴۰۱، ٤٦٥) نقاشی تمنای بازگشت به مرجع و بازنمایی را در خود متبلور می‌سازد، اما درعین‌حال هیچ‌گاه شأنیت مرجع

بودن را پیدا نمی‌کند. حتی اگر نقاشی خواهان رسیدن بـه مبـدأ اصـیل خـود باشد، باز هم نمی‌تواند جایگاه آن را به خود نسبت دهد.

از نظر دریدا و پیروانش مسیر تفسیر (Interpretation) تا بی‌نهایـت ادامـه دارد و خود جهان هم متنی در نظر گرفته می‌شـود کـه بایـد آن را خوانـد و تفسیر کرد. دریدا سعی می‌کند در جریان تفسیری متن شرکت کنـد و مسـیر دلالت‌های ایجاد شده را بر اساس چیزهایی مانند قصد مؤلف یا حقیقت متن و اموری ازاین‌قبیل محدود نکند. او به جزئیات و گوشه‌هـای فرامـوش‌شـدهٔ متن می‌پردازد. «نوشتن قصد و عقاید مرا، حتی در غیبت من و پس از مرگم، به تعلیق می‌اندازد.» (Derrida,1993, 50) بنابراین تفسیر نقاشی بـه‌مثابـه متن با تلاش در جهت دستیابی به حقیقت متن محدود نمی‌شـود و حقیقـت نمی‌تواند مانع از رشد و گسترش تفسیر شود. دریدا نشان می‌دهـد کـه مـتن معناهای دیگری نیز دارد، معناهایی که گاهی با هم متنـاقض‌انـد و دریـدا در خوانش متن این تناقض‌ها را برجسته می‌سازد. خوانش، یک تلقی جهان‌گیـر است که همه ادراک‌های انسانی را در برمی‌گیـرد. بـا ایـن رویکـرد همـواره امکان تفسیر جدید درباره اثر هنری و نقاشی وجود دارد. پس چگونـه مـی-توان با وجود چنین تضادهایی، مدعی دستیابی به حقیقت نقاشی بود؟ دریـدا نیچه را آموزگاری می‌داند که به او یاد داده است تا چطور تفسیر را بازی بـا متن بداند و معنا مرکزی را درهم شکند. حتـی اگـر حقیقتـی در کـار باشـد مرکزیت و بنیادی بودن از آن سلب شده است. در مورد نقاشی نیز وضع بـر همین منوال است، امکان تفاسیر متعدد از یـک نقاشـی واحـد وجـود دارد و نمی‌توان قائل به یک معنای نهایی برای اثر هنـری شـد. مـتن، بـه منزلـه اثـر هنری، از اینکه نشان‌دهنده حقیقت باشد، سرباز می‌زند. مخاطب در مواجهـه با متن و نیز اثر هنری، به دریافتی جدید و فهمی نوین از اثر دست مـی‌یابـد که با نخستین خوانش و دیگر خوانش‌هایش متفاوت است. بـه همـین دلیـل نمی‌توان دریدا را فیلسوفی دانست که در جست‌وجوی حقیقت است. دریـدا درصدد بود تا از طریق به لرزه درآوردن متافیزیک، مفاهیمی مانند حقیقت را نیز از ثبات بیندازد. نوریس، در مقاله بلک ولز، هـم‌رأی بـا دریـدا، اسـتدلال می‌کند که دریدا در بحث از حقیقت واقع‌گرا است. در متون دریدا وضـعیت حقیقت به طور قابل‌ملاحظـه‌ای نامشـخص اسـت. (Shain,2015, 155) پس حقیقت ثابت و مشخصی در نقاشی به نمایش درنمی‌آید، چون دریافـت از متن هنری امری سیال و همواره در حال تغییر است.

باید همواره مسیر تفسیر جدید و خوانش‌های تازه باز باشد .تفسیر را می‌توان امری بیرون از نقاشی به‌حساب آورد و پارارگون همان چیزی است که درون را از بیرون جدا می‌کند. بدین منوال بحث تفسیر به موضوع پارارگون ارتباط می‌یابد. این موضوع که فهم حقیقت یک اثر هنری، نه‌تنها به ارگون بلکه به پارارگون نیز وابسته است، خود نشانگر آن است که چطور زنجیره‌ای از ناپایداری‌ها دوچندان، باعث تبدیل فهم حقیقت اثر هنری به امری محال می‌شوند. «باتوجه‌به حالت‌های دیگر، حقیقت را می‌توان به طور دیگری ارائه کرد یا نشان داد. این کار در نقاشی انجام می‌شود و نه در گفتمان معمول یا شعر و یا ادبیات یا تئاتر.» (Derrida,1987,5)

دریدا رؤیای هنری را در سر می‌پروراند که در برابر فروکاسته شدن به خاستگاه خود در تاریخ سرباز می‌زند. هنری که قابل‌تقلیل به مبادی تاریخی خود نیست. او چنین برداشتی را از کفش‌های ونگوگ به تصویر می‌کشد، کفش‌هایی که بدون استفاده و بدون حقیقت باقی می‌مانند. این نقاشی به دو معنا بدون استفاده می‌ماند: نخست چون نقاشی و محصولی بی‌فایده است، دیگر اینکه نقاشی کفش‌هایی به پا نشده و ازرده‌خارج است. پس نقاشی بدون دغدغه داشتن حقیقت یا درمیان‌گذاشتن چیزی، همچنان نقاشی است. (Derrida, 1987,9)اگرچه نقاشی نمی‌تواند به خاستگاه خود بازگردد و هرچند عاری از حقیقت است، اما همچنان در مقام نقاشی نقش‌آفرینی می‌کند.

برای آشناشدن با دیدگاه دریدا دربارۀ معرفت عینی، باید اذعان داشت که او هم مانند نیچه تنها تفسیر جهان را قابل‌اعتنا می‌دانست. یعنی اگر کسی در پی فهم جهان عینی از طریق بررسی‌کردن باشد، راه به جایی نخواهد برد. وقتی امکان و بررسی جهان عینی برای رسیدن به حقیقت بی‌حاصل است، به‌طریق‌اولی دسترسی به آن در نقاشی کاری دور از انتظار تر به نظر می‌رسد. وجه شباهت نیچه و دریدا هم در این است که هر دو باور دارند که حقیقتی در کار نیست و حتی اگر هم باشد چیزی نیست که فیلسوفان آن را ساخته‌اند. اگرچه فلسفه دانشی آشکار است، اما این به معنای دست‌یافتن به حقیقت و کنه امور نیست. «فلسفه دانش صریح و روشن و هنر دانشی ضمنی و مجازی است.»(Young,2003, 17) این دیدگاه یونگ در نقطه مقابل دریدا و استعاری دانستن هنر و فلسفه است. دیگر شباهت دریدا

و نیچه، نداشتن بنیانی محکم در آرای فلسفی‌شان است، هرچند نگرش آنها در عقاید فلسفی با هم متفاوت است.

چهار نوع تفسیر دریدایی

دریدا در تفسیر آنچه نقاشی توان بازنمایی آن را دارد، ابتدا به تفسیر حول محور شیء فی‌نفسه می‌پردازد. او اشاره می‌کند که حقیقت در نقاشی، می‌تواند چنین معنایی داشته باشد که حقیقت راستین و حقیقتِ حقیقت، از هر بازنمایی اجتناب می‌ورزد. به‌گونه‌ای که حقیقت همیشه «می‌سازد و بازتولید می‌کند.» (زاهدی، ۱۳۹۷، ۷۷) یعنی حقیقت همواره در حال ساختن حقیقت و نوسازی خویش است. پس نمی‌توان در اثر هنری حقیقت را به نمایش گذاشت یا مورد اشاره قرار داد. در ترکیب اضافی «حقیقتِ حقیقت» می‌توان این فزونی‌یافتن را دریافت. زیرا حتی اگر حقیقتی قابل‌دستیابی وجود داشته باشد، باز هم خود همین حقیقت دارای حقیقت دیگری است. به نظر می‌رسد تسلسلی آزاردهنده در اینجا رخ می‌دهد که امکان گریز از آن وجود ندارد. تنها راه نجات از این مشکل قائل‌شدن به یک حقیقت راستین است. گویی حقیقت نخستین دریدا فقط می‌تواند از خودش سرشار شود و در صورت عدم این غلیان درونی و لبریزشدن از خود، ساکن محض و بدون حرکت است. با این تفاسیر چطور می‌توان گفت که نقاشی نشانگر الگویی برای بازنمایی حقیقت است یا اینکه حقیقت همچون موضوع اصلی و نقاشی راهی برای رسیدن به آن است. «در یک تابلوی نقاشی هرگونه امکانی قابل‌تصور است.» (ضیمران، ۱۳۸٦، ۸٦)

در تفسیر دوم دریدا از نقاشی، چون سروکار ما نه با بازنمایی بلکه با مسئله حقیقت در کار سزان است، شکاف رخ می‌نمایاند. دریدا در بحث شکاف، تحت‌تأثیر کتاب *سرآغاز کار هنری* از هایدگر و مفهوم عالم و زمین او است. بدین‌گونه که زمین خود را می‌پوشاند و عالم آن را آشکار می‌سازد و بین زمین و عالم واکنش صورت می‌پذیرد. فهم اثر هنری نیز در این کشاکش میان عالم و زمین و مستوری و آشکارگی حاصل می‌شود. ولی این فهم هیچ‌گاه به یک نقطه ثابت نمی‌رسد که امکان فراتر رفتن از آن وجود نداشته باشد. شکاف برای هایدگر چندمعنا دارد، از جمله اینکه فقط به معنی نقش ازهم‌گسیختگی نیست، بلکه جنب‌وجوش در راه جست‌وجوی بنیاد یگانه خود نیز هست. یعنی شکاف، معنای متضادی با دریافت نخستین از این واژه

دارد. درحالی‌که در ظاهر بر جدایی و انفصال اشاره دارد، اما در واقع تکاپو در یافتن مبنای خویش است. هایدگر در کتاب *سرآغاز کار هنری* اذعان دارد که در کار هنری حقیقت در کار نشانده می‌شود. حقیقت، ذات چیزی است که حقیقی است و ذات حقیقی، یعنی وجود حقیقی که موجود را متعین می‌کند. (هایدگر، ۱۳۹۸، ۳۳) حتی اگر نتوان به این حقیقت نائل شد. بخشی از کار دریدا در کتاب *حقیقت در نقاشی*، واسازی مفاهیم هنری هایدگر است. پس در عنایتی که دریدا به سزان مبذول داشته است، ردپای هایدگر و بحث ارتباط شکاف و حقیقت با یکدیگر دیده می‌شود. «فی‌الواقع هایدگر ساخت اثر هنری را منوط به درگیرشدن با همین شکاف می‌داند: در ابداع کار (اثر هنری) باید پیکار به‌عنوان شکاف به زمین بازنهاده آید.» (زاهدی، ۱۳۹۷، ۷۹) به باور دریدا شکل‌گرفتن کار هنری وابسته به موضوع کنکاش درباره مبنا است که در اثر هنری باید کنار گذاشته شود، نمی‌توان حقیقتی راستین برای نقاشی متصور شد.

برای فهمیدن حقیقت در نقاشی از سوی سزان، شناخت شکاف که قبل از دریدا، هایدگر (Heidegger) و کانت هم به آن توجه کرده‌اند، اهمیت دارد. دریدا بیان می‌کند که سزان از حقیقتی که قرار است در نقاشی ارائه شود سخن می‌گوید. این حقیقت به‌مثابه نقاشی اگر با حاضرآوری مانند آثار دوشان و یا توسط بازنمایی باشد، مواجهه با دو شکاف (Abyss) رخ می‌دهد. منظور از حاضرآوری یا بازنمایی به‌تصویرکشیدن حقیقت است. به تصویر کشیدنی که هیچ‌گاه به طور کامل صورت نمی‌پذیرد. وقتی حرف از حقیقتِ حقیقت باشد، حقیقت اول دچار مشکل می‌شود، گویی دیگر در مقام حقیقت نیست و دچار سیر نزولی می‌شود، در این صورت چرخش در زبان رخ می‌دهد. به دیگر بیان ترکیب اضافی حقیقتِ حقیقت این قابلیت را دارد که حقیقت اضافه شده جایگزین حقیقت نخستین گردد، با این کار حقیقت از ثبات و استواری تهی می‌شود، چون هر بار که تقدم یابد حقیقت بودن آن از میان برمی‌خیزد. در اثر هنری نیز با تقدم یافتن حقیقت بر آن، امکان بروز حقیقت در اثر هنری از میان برداشته می‌شود. به‌عبارت‌دیگر با مقدم بودن حقیقت بر نقاشی دیگر امکان بازنمایی حقیقت در نقاشی فراهم نیست. چون حقیقت نه امری درون اثر نقاشی بلکه خارج از آن است. پس نمی‌توان قائل به حقیقتی بود که نقاشی بر اساس آن به‌نمایش‌درآمده است.

لازم به یادآوری است که علت تأکید بر آرای هایدگر، توجه دریدا به عقاید او در کتاب *حقیقت در نقاشی* است. هایدگر در *سرآغاز کار هنری*، به آغاز هنر و سپس چیستی اثر هنری می‌پردازد. او در پی طریقی است که حقیقت را به هنر بپیوندد. این همان چیزی است که دریدا در *حقیقت در نقاشی* مطرح می‌کند. ضمن اینکه حقیقت نزد هایدگر حضور وجود است. تفسیر هایدگر از هنر را باید به‌واسطه تفسیرش در مورد حقیقت ردیابی کرد. همان‌طور که نزد دریدا اهمیت تفسیر در خوانش نقاشی غیرقابل‌کتمان است، از نظر هایدگر، در هنر گشودگی و آشکارگیِ وجود رخ می‌دهد. اثر هنری به وجهی خاص وجود موجود را می‌گشاید. «و لذا نهایتاً به چگونگی «در کار نشاندن حقیقت خود را در اثر» مبدل می‌شود.» (مصطفوی، ۱٤۰۰، ۳٦۸) پیکاری که هایدگر بدان اذعان دارد، پیکار عالم و زمین، پیکار ذاتی بین انکشاف و اختفا و پیکار موجود در کل هنر و در هر آفرینش در کار است. زمین همه آن چیزی است که اثر از آن پدیدآمده است. مانند متن در نزد دریدا که هیچ‌چیزی را خارج از آن نتوان یافت و همه چیز در متن قرار دارد. اثر هنری نیز از متن حاصل می‌شود. زمین فروبسته و سمبل رازهاست. عالم ظاهر و افشاکننده است و خود را بر زمین بنیان می‌گذارد و زمین از میان عالم پدید می‌آید. عالم وجه آشکارگی وجود و زمین وجه اختفای وجود است. اثر هنری محل و روایت‌کننده پیکار عالم و زمین است و در نتیجه در کار نشاندن حقیقت است. نقاشی نیز که از نظر دریدا نوعی متن است، با حقیقت در ارتباط است، همچون اثر هنری نزد هایدگر که در کار نشاندن حقیقت است. زمین آن چیزی است که وقتی موجود به‌طورکلی آشکار شود، خود را پنهان می‌کند. در نزد دریدا پنهان‌شدن و مستوری با مسئله غیاب هم-خوانی دارد، یعنی آنجا که امکان دست‌یافتن به مدلول نهایی نیست، چون اصلاً چنین مدلول یا معنای استعلایی در کار نیست. پس در نتیجه نمی‌توان به معنای بنیادی یا حقیقت اثر دسترسی داشت. عالم و زمین به همدیگر نیاز دارند. اثر هنری می‌تواند عالم را از اختفا بیرون آورد. برای اثربخشی و معناداری هرچه بیشتر اثر هنری باید پیکار عالم و زمین معنادار باشد، تا حقیقت اثر هنری در کار باشد. حقیقت تقابل روشن‌سازی و پوشیده‌داری است.

از نظر دریدا اگر متن از کتاب متمایز باشد، با تخریب (Destruction) کتاب، ظاهر متن هم از بین می‌رود. پس آنچه ظاهر کلمات به ما نشان می-

دهد، تنها سطح بیرونی متن است. ظاهر تابلوی نقاشی نیز بدین منوال تنها نشان‌دهنده سطح بیرونی متن هنری است. اما این موضوع نباید ما را در جهت باورداشتن به بنیادی کامل یا حقیقتی غایی و پنهان در ظاهر متن سوق دهد. اینکه ظاهر نقوش و رنگ‌ها بخش بیرونی نقاشی است، نباید زمینه باور به حقیقت نهایی را برای اثر هنری رقم زند. حقیقت اثر نیز از اثر قابل‌درک و دریافت نیست و تجربه زیسته در محدوده اثر، امری در جهان یا این‌جهانی نیست، بلکه بعد زمانی و مکانی خود را ازدست‌داده است، از همه اینها گذشته، حقیقت پدیدآورنده عناصر و تفکیک‌کننده آنها از یکدیگر است و موجب شکل‌گیری اثر هنری است (Derrida,1997, 252)

دریدا می‌گوید مواجهه با کشاکش ذاتی زمین و عالم در اثر ونگوگ باتوجه‌به «نیستی» که در پس‌زمینه کارش خود را نشان می‌دهد، امکان‌پذیر است. به بیان هایدگر حقیقت از درون نیستی به وجود می‌آید. کفش‌ها باعث گفتاری درباره نقاشی و ویژگی‌های آن است. کفش‌ها در جایگاه تمثیلی برای نقاشی‌اند. تصویر ایجاد شده در نقاشی دعوت به فراموش‌نکردن چیزی می‌کند که خود موجب فراموشی آن است. «آنچه پیش روی شما قرار دارد نقاشی است نه کفش‌ها.» (Derrida,1997,342) پس این اثر نه بازنمودی از حقیقت کفش، بلکه تنها نقاشی و نمایشی از کفش است که حتی موجب غفلت ما از آن است. از نظر دریدا این خود اثر هنری است که زمینه گفت-وگو درباره حقیقت نقاشی را فراهم می‌کند و یادآوری می‌کند که این اثر تنها بازنمایی از اعیان خارجی است نه خود شیء.

تفسیر سوم دریدا مربوط به موضوع تصویری بودن حقیقت است، در نقاشی حقیقت می‌توانست به‌گونه‌ای دیگر حاضر شود یا بازنمایی یابد. حال اگر می‌توانست به‌گونه‌ای دیگر بازنمایی یابد، پس در این صورت بروز حقیقت در کدام نقاشی بیشتر پدیدار می‌شد و یا به عبارت بهتر، کدام نقاشی حقیقی-تر بود. در سایر هنرها هم اوضاع بدین منوال است. نقاشی قرار است حقیقت را به تصویر بکشد؛ از طریق بازنمایی یا حاضرآوری مدل. اما این بازنمایی چیزی جز مَجازی لبریز از بازی، ابهام و تضادهای درونی نیست. دیگر نمی‌توان هنرمند را تنها کسی دانست که به‌عنوان خالق اثر به تصویرسازی و بازنمایی می‌پردازد، به همین دلیل از جایگاه خالق بودن و آفرینش‌گری هنرمند کاسته می‌شود و مخاطب در خلاقیت و بازی با مدلول-های موجود در نقاشی سهیم می‌شود. حقیقت در نقاشی با اشاره به نمایش

یا بازنمایی حقیقت به کمک امری کاملاً تصویری امکان‌پذیر است، این نوع از بازنمایی در مقایسه با خود حقیقت رنگ و بویی مجازی دارد و حقیقتی صرفاً استعاری به شمار می‌آید. (برینستن، ۱٤۰۱، ٤٦۷) زیرا در اینجا مخاطب نه با خود حقیقت، بلکه با بازنمایی آن سروکار دارد که تنها نمودی از آن است و فقط وجهی از حقیقت را آشکار می‌کند. پس حقیقت به نقطه مقابل آن یعنی مجاز چرخش می‌یابد. گویی به‌نوعی دو وجه نخست تز و آنتی‌تز از سه‌گانه هگلی در کار است یا دست‌کم می‌توان به شباهت میان این دو نگاه اذعان داشت.

تفسیر چهارم دریدا درباره حقیقت پنهان در موضوعِ نقاشی است. «در نقاشی» در این عبارت سزان که قول داده است «حقیقت در نقاشی» را به ما نشان دهد، به‌گونه‌ای پارازیت‌وار است. یعنی مانند موجودی است که از موجود زنده میزبان که به آن چسبیده تغذیه می‌کند. مانند پرنده یا مگس که با نشستن روی کرگدن و تغذیه از آن به زندگی انگلی خود ادامه می‌دهد. موضوع پارازیت‌وار بودن در اینجا با منطق هم این و هم آن و در نتیجه واسازی، هم‌خوانی دارد. به‌عبارت‌دیگر، نمی‌توان نقاشی و حقیقت را به‌مثابه دوگانه‌ای در نظر داشت که یکی بر دیگری رجحان داشته باشد. پس بیان سزان از زاویه دیگر هم فهمیده می‌شود، به دیگر بیان منظور در اینجا می‌تواند تصویربرداری از هنر باشد. عبارت «در نقاشی» در «حقیقت در نقاشی» حاکی از حقیقتی تصویری در مورد هنر است، این یعنی حقیقتِ حقیقت، به معنای تصویری از حقیقت در اثر هنری. همان چیزی که حقیقت خاص نقاشی را از حقیقت موجود در گفتار و زبان مجزا می‌سازد. حقیقت در نقاشی، در صورتی درست فهمیده می‌شود که از حقیقت در سخن متمایز گردد. در این حالت حقیقت در نقاشی، دانشی اکتسابی در نقاشی می‌شود. اما بهتر است بگوییم که تفسیر چهارم دریدا مربوط به حقیقت‌نمایی نقاشی است، نه خود حقیقت در نقاشی، به این دلیل که تا مدت‌ها نقاشی حقیقت‌نما در نظر گرفته شده است.

همه تمایل دارند که ارتباط صورت و معنا در مَجاز به یک‌شکل خوانده شود، اما این به معنای ازبین‌رفتن مجاز است. اگر قرار باشد یک معنای حقیقی هم برای نقاشی در نظر بگیریم وضع به همین منوال است و حقیقت از میان برمی‌خیزد. پس نمی‌توان قائل به یک معنای نهایی و قطعی به‌عنوان حقیقت در نقاشی بود. قرار بر این نیست که در مجاز صورت و معنا به یک‌شکل دریافت شوند، مَجاز به جهت بازی با آثار حقیقت، از ارتباط

محکم میان صورت و معنا و عدم امکان ترجمه دور می‌شود. مجاز امکان ترجمه اثر را به اشکال گوناگون فراهم می‌کند. خلاف این امر در صورتی امکان‌پذیر است که قدرتِ «حقیقت در نقاشی» به میزان «حقیقت» باشد. از همه این‌ها گذشته، این تفسیرهای چهارگانه دریدا، الزامی برای سزان ایجاد نمی‌کند که بر اساس آنها دِین خود نسبت به نقاشی را ادا کند. بلکه حتی در سوگند سزان درباره بیان حقیقت در نقاشی، او تنها خود را ملزم به «گفتن» کرده است، ملزم به اینکه حقیقت در نقاشی را خواهد گفت و دریدا این را تعهدی کلامی می‌داند. (زاهدی، ۱۳۹۷،۸۳)

نتیجه‌گیری

بر اساس تحلیل‌های موجود در متن مقاله در واقع پرسش از چیستی حقیقت در نقاشی از نظر دریدا، این‌گونه پاسخ داده می‌شود که دریدا درصدد است تا جایگاهی به نقاشی ببخشد که شرح قاعده‌مند، قانون‌مدار نـدارد یـا اینکـه از روشی خاص پیروی نمی‌کند. ازاین‌رو، مخالف با هر خاستگاه‌طلبی است که پیش‌ازاین در نقاشی وجود داشته است. نقاشی اگرچـه بـه حقیقـت نزدیـک شده است، اما هرگز به باطن حقیقت نائل نمی‌شـود. از نظـر دریـدا، نقاشـی عاری از حقیقت به معنای حضور است، یعنی معنای نقاشی در نزد ما حاضر نیست و هرگاه سخن از حقیقـت در عرصـه نقاشـی مطـرح مـی‌شـود، تنهـا استعاره‌ای از نقاشی موردنظر است. به این معنا که چیزی شبیه به حقیقت در نقاشی وجود دارد نه خود حقیقت. تفسیر نقاشی با محدودنشـدن در قصـد مؤلف و حقیقت نقاشی، به بسـط معـانی گونـاگون یـاری مـی‌رسـاند. زیـرا حقیقت در نقاشی با عدم محوریت و بی‌ثباتی حقیقت، فهـم و دریافـت‌هـای متفاوت از متن هنری اعتبار می‌یابد و معنای نهـایی و مشـخص اثـر از میـان برداشته می‌شود. چون فهم حقیقت اثر هنری هم به درون و هم به بیـرون آن وابسته است. حقیقت در نقاشی با مفهوم مجاز، ابهام و تضادهای درونـی در ارتباط است. حقیقت قابل بازنمـایی در نقاشـی نیسـت. نقاشـی از گسـترش حیطه حقیقت جلوگیری می‌کند. ازآنجاکه در جهان عینی، بررسی و کنکـاش برای یافتن حقیقت بی‌حاصل است، پس قاعدتاً نباید انتظار نائل آمدن بـه آن را هم در نقاشی داشت. در نقاشی به‌جای حقیقت، حقیقت‌نمایی وجود دارد.

منابع و مأخذ:

احسنت، ستاره؛ اردلانی، حسین؛ صافیان، محمدجواد و ذاکر حقیقی، کیانوش (۱۳۹۸). دگرگونی فرآیند ادراکِ اثر هنری در نسبت میان نشانه و مفهوم. *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۲٤ (٤)، ۳۹-٤۸.

برنستین، جی. ام (۱٤۰۱)، تقدیر هنر: بیگانگی زیباشناختی از کانت تا دریدا و آدورنو، ترجمه صابر دشت آرا، تهران، گیل‌گمش.

بهرمانی، سهیلا؛ اردلانی، حسین؛ نمدیان‌پور، نفیسه و گودرزپروری، پرناز (۱٤۰۰)، گفتمان بصری پست‌مدرنیستی در آرای لیوتار با نگاهی به آثار دوشان. *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۵(۳۷)، ٤۵۰- ٤٦۸.

دریدا، ژاک (۱۳۹٦)، مواضع (ترجمه پیام یزدان‌جو)، تهران، نشر مرکز.

زاهدی، حیدر (۱۳۹۷)، بررسی مفهوم پارارگون با نظر به کتاب حقیقت در نقاشی (پایان‌نامه کارشناسی ارشد فلسفه هنر)، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران.

شیبانی رضوانی، فیروزه (۱۳۹۷)، مرزهای تصمیم‌ناپذیر (پارارگون) در نقاشی: نقد واساز بر نمونه‌هایی از آثار تجسمی معاصر ایران. *کیمیای هنر*، ۷(۲٦)، ۵۷-٦۹.

ضیمران، محمد (۱۳۸٦)، رویکرد و نقد دریدا به هنر. *پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر*، ۱(۵)، ۸۳-۹۸.

ضیمران، محمد، (۱۳۹۹)، *نیچه پس از هیدگر، دریدا و دلوز*، تهران، هرمس.

گل محمدی، سعیده و مصطفوی، شمس‌الملوک (۱۳۹۹)، شناخ شناسی زیبایی از منظر پراگماتیسم در تقابل با زیباشناسی تحلیلی. *دوفصلنامه علمی پژوهشی معرفت‌شناختی*، ۹ (۱۹)،۱۷۵- ۱۵۷.

مصطفوی، شمس‌الملوک (۱٤۰۰)، روش‌شناسی پدیدارشناسانه هنر، با نگاهی به آرای مایکل دوفرن و هایدگر. *پژوهش‌نامه متون و برنامه‌های علوم‌انسانی، پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگ*، ۲۱ (۷)، ۳۵۹-۳۸۳.

وارد، گلن، (۱۳۸۳)، پست‌مدرنیسم، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران، نشر ماهی.

هایدگر، مارتین، (۱۳۹۸)، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، تهران، هرمس.

Bennington, G. and Derrida, J, (1993), *Jacques Derrida*, trans Geoffrey Bennington. Chicago and London, The University of Chicago Press.

Economimesis , . (1981). Derrida, J and R. Klein Diacritics, 11 (2), 2-25

Derrida, J, (1997), *Of grammatology* , Translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore and London, The Johns Hopkins university Press.

A Certain Impossible Possibility of .(2007) .Derrida, J Saying the Event. trans. Gila Walker. *Critical Inquiry*, USA, 32 (3),441-461.

Derrida. Jacques, (1987), *The truth in painting*, McLeod, Translated by Geoff Bennington and Ian Chicago and London, The University of Chicago Press.

Derrida, Jacques, (1985), *Letter to a Japanese Friend* , *Derrida and Differance*, ed. Wood & Bernasconi, Warwick, Parousia Press .

(1958), Art As Experences, New York, Dewey, J, Capricorn books G.P. Putnam's Sons.

Powell, J, (2006), *Jacques Derrida: A Biography*, London, New York, continuum.

Shain, Ralph. (2016). Derrida and Truth: Reply to Norris. *London: 5th Derrida Today Conference.* Pp. 154-155

Young, Julian, (2003), *Nietzche's Philosophy of Art*, New York, Cambridge University press.