Hekmat va Falsafeh
Vol. 20, No.79, Autumn 2024, Pp 7-32
wph.atu.ac.ir
DIO: 10.22054/wph.2022.690152.2089

ATU PRESS

Original Research
Received: 30/04/2023
Accepted: 26/10/2024
ISSN: 1735-3238
eISSN: 2476-6038

Reading Masoud Arabshahi's Paintings from Derrida's Views, Focusing on the Parergone of Derrida

Zeynab Nadri

Hosein Ardalani*

Babak Abbasi

Ph.D. Student of Philosophy of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Hamadan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran.

Assistant Professor, Department of Philosophy, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract

Derrida finds the foundations of criticism of each work within the same work. He disrupts ideas such as truth or identity and instead emphasizes the absence of meaning. An important issue in the field of Derrida's aesthetics is the issue of paragon, which means around the work, which causes the formation of the work of art, and is located somewhere between the inside and outside of the work, despite its placelessness. At first glance, Paragon is formed from interpretation, frame, signature, etc. In this research, by selecting some of Arabshahi's works, we try to address the question of how Derrida's paragon is analyzed in the field of Arabshahi's paintings. One hypothesis is that within Arabshahi's works are symbols and motifs, and outside his works are sources of inspiration and historical and cultural contexts. The present study describes Derrida's Parargon and randomly selects and analyzes Arabshahi's works using a descriptive and analytical method, and it is written based on the data of library sources. Based on the findings of the research, according to Derrida's theory about the parargon, there are many interpretations, opposite or opposed to the purpose of the artist or the ancient works, as well as the preliminary paintings of the artist himself and some elements in the painting as a parargon and the final works are ergon.

Keywords: Derrida, Arabshahi, painting, Parergon.

* **Corresponding Author:** h.ardalani@yahoo.com
How to Cite: Nadri, Zeynab; Ardalani, Hosein & Abbasi, Babak, (2024). Reading Masoud Arabshahi's Paintings from Derrida's Views, Focusing on the Parergone of Derrida, *Hekmat va Falsafeh*, 20 (79), 7-32.
DIO: 10.22054/wph.2022.690152.2089

1. Introduction

Derrida finds the foundations of criticism of each work within the same work. He disrupts ideas like truth or identity and emphasizes the absence of meaning. An important issue in the field of Derrida's aesthetics is the parergon, which means around the work, and causes the formation of the work of art. It is located somewhere between the inside and outside of the work, despite it has no place. Parergon is formed from interpretation, frame, signature, etc. In this research, we try to answer the question of analyzing the Arabshahi's paintings based on parergon. One hypothesis is that within Arabshahi's works are symbols and motifs. Outside his works are sources of inspiration, and historical and cultural contexts. The present study describes Derrida's Parergon and analyzes Arabshahi's works using a descriptive and analytical method, it is written based on the data from library sources and findings of the research, according to Derrida's theory about the parergon, there are many interpretations, opposite or opposed to the purpose of the artist or the ancient works, as well as the preliminary paintings of the artist himself and some elements in the painting as a parergon and the final works are ergon.

Research Question

How Masoud Arabshahi's works are analyzed considering Derrida's concept of parargon?

2. Literature Review

Khanzad, Mohammadreza and Shokri, Mohammad in the article "Challenge of inside and outside in Iranian paintings according to Derrida's reading of Kant's Parargon (2018)" try to analyze the concept of parergon from the perspective of deconstruction and criticism of works of art. Firoze Shibani Rizvani has analyzed the concepts of presence and absence in Derrida's article "The Concept of Presence and Absence in the Deconstruction Approach (2013)".

3. Methodology

In this article, Arabshahi's painting works and their reading are analyzed with regard to Derrida's concept of parergon. For this purpose, after a brief introduction about Masoud Arabshahi and Derrida, the concept of parergon is described from Derrida's point of view. Finally, some examples of Masoud Arabshahi's paintings have been analyzed based on Derrida's view on the concept of parergon. This article is fundamental from the point of view of the goal and has a descriptive-analytical approach in terms of its nature. The information of this article has been analyzed in a qualitative way using the library method and viewing electronic sources.

4. Results

Among these dualities of presence and absence, writing and speech, etc., in this article, we will examine the impact of only a few of these

topics in the field of aesthetics, in order to pass from this passage to the topic of paragon or the outside of the work of art and also, let's focus on this unstable border in several works of Masoud Arabshahi, which have the ability to examine the concept of parergon in them.

5. Discussion

Derrida's thinking is rooted in structuralism. According to structuralists, each element in the language system can be defined based on its difference from other elements in the whole structure. Therefore, meaning is a structural matter. "What was important in structuralism was the system, not the individual" (Stiver, 1384, p.286) However, Derrida has presented the most effective critiques on structuralism. Derrida refers to the construction of each word and its difference from other words. He says: "The meaning is not fully present in the word itself, and the meaning is postponed." (Stiver, 1384, p. 311)

Derrida's deconstruction uses every work against itself to show how within the work the preparations for the destruction of the same work are prepared. "We should always add some appendices and revise and doubt our opinions, restructure and things like that in the future of our expression." (Derrida, 1987, p.2)

Arabshahi was trying to find a form to express, present and continue his traditional ideas while accompanying the transformations and needs of the contemporary world. (Mourizi-Nejad, 1385, p. 5) He induces a current feeling in his works to the audience. This abstract view of Arabshahi comes from his knowledge and mastery of sensory vocabulary and abstract communication of modern art.

6. Conclusion

Pararagon is in front of the completed work and it prevents the understanding of the audience with the artist's intention to create a work of art. Parargon is necessary to create the artwork. It is impossible to understand the truth of the painting because it is dependent on paragon and orgon. With each new reading of Arabshahi's works, a new section is added to the range of hidden meanings in his works. The audience does not have a fixed and uniform understanding and interpretation of the work of art. But these interpretations will be based on the artistic text and at the same time beyond it because the artwork has fluid boundaries.

Keywords: Derrida, Arabshahi, painting, Parergon.

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۰۵ eISSN: ۶۰۳۸-۲۴۷۶ ISSN :۲۳۳۸-۱۷۳۵

حکمت و فلسفه

دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۷۹، پاییز ۱۴۰۳، صص ۳۲-۷
wph.atu.ac.ir
DIO: 10.22054/wph.2022.690152.2089

خوانش نقاشی‌های مسعود عربشاهی از منظر آراء دریدا با تمرکز بر مفهوم پارارگون

زینب ندری دانشجوی دکتری فلسفه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

حسین اردلانی * استادیار گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.

بابک عباسی استادیار گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

چکیده

دریدا مقدمات نقد هر اثر را درون همان اثر بازمی‌یابد. او ایده‌هایی مانند حقیقت یا هویت را مختل می‌کند و در مقابل بر غیاب معنا تأکید می‌کند. مسئله مهم در حیطه زیباشناسی دریدا، موضوع پارارگون به معنای پیرامون کار است که موجب شکل‌گیری اثر هنری است و علی‌رغم بی‌مکان بودن جایی بین درون و بیرون کار قرار دارد. در نگاه نخست، پارارگون از تفسیر، قاب، امضاء و ... شکل گرفته است. در این پژوهش سعی بر این است که با انتخاب برخی از آثار عربشاهی به این پرسش بپردازیم که تحلیل موضوع پارارگون دریدا در حیطه نقاشی‌های عربشاهی به چه شیوه‌ای است؟ یک فرضیه این است که درون آثار عربشاهی نمادها و نقش‌مایه‌ها و بیرون آثارش، منابع الهام و زمینه‌های تاریخی و فرهنگی می‌باشد. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی، پارارگون دریدا را توصیف و آثار عربشاهی را به‌صورت تصادفی انتخاب و تحلیل می‌کند و با تکیه‌بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای نگاشته شده است. بر اساس یافته‌های پژوهش، با توجه به نظریه دریدا درباره پارارگون زمینه تفسیرهای متعدد، متضاد یا مخالف با هدف هنرمند و یا آثار باستانی، همچنین نقاشی‌های مقدماتی خود هنرمند و برخی عناصر موجود در تابلو به‌مثابه پارارگون و آثار نهایی در جایگاه اِرگون می‌باشند.

واژه‌های کلیدی: دریدا، عربشاهی، نقاشی، پارارگون.

---

* **نویسندهٔ مسئول:** h.ardalani@yahoo.com

مقدمه

مدرنیته با مظاهری چون تخصصی شدن حرفه‌ها، دقت ماشین‌گونه در آثار هنری، توجه به تکنولوژی و تغییر کیفیت زندگی و از سوی دیگر در هم کوبیده شدن روح انسان درون قفس دیوان‌سالاری، از بین رفتن مرزها و سنت‌ها همراه است. درحالی‌که قرن بیستم و با ظهور ساخت‌گشایی دریدا، آثار سیاسی لیوتار و نگاه جدید به تاریخ از سوی فوکو، بر کثرت و چندگانگی، فردیت مفاهیم و بسترهای متضاد در ساختارگرایی سرانجام به جریان جامع پست مدرنیسم منجر شد. جریانی که در آن ترکیب عامدانه روش‌های پیشین، سبک‌های هنری عجیب و دور از ذهن، رویکردهای نظری مبهم، چندلایه و درعین‌حال بی‌ثبات و متنوع رونق گرفتند.

دریدا متعلق به جریان پست‌مدرنیسم و ادغام سبک‌های گوناگون، سبک‌های هنری غیرواقع‌گرایانه و رویکردهای نظری مبهم است که متنوع و بدون ثبات هستند. در ساخت‌گشاییِ دریدا بر چندگانگی، بسترهای متضاد و مفاهیم ضروری تأکید می‌شود. دریدا معنا را به‌طور کامل در کلمات حاضر نمی‌داند، امری که در لوگوس‌محوری پذیرفته شده است، به عکس او بر غیاب معنا تأکید می‌کند. معنایی که همواره به تعویق می‌افتد. دریدا با مفهوم ساخت‌گشایی سعی دارد که مقدمات تخریب هر اثر، حتی اثر هنری را درون همان اثر بیابد و آن را علیه خود اثر به کار گیرد. به همین جهت رأی نهایی قابل‌دستیابی نیست، چون همواره امکان شک در آراء بازسازی عقاید وجود دارد.

همچون دیفرانس که در شنیدن واژه گوش خطا می‌کند اما با دیدن واژه متوجه خطایمان می‌شویم، گاهی برخی نقاشی‌ها ما را با ایجاد خطا در قوه بینایی مواجهه می‌کنند و با نوعی ایجاد توهم ارتباط دارند. بدین شکل محدودیت‌های بینایی بر ما آشکار گردد.

پارارگون در حوزه زیباشناسی دریدا به معنی پیرامون کار است. همان‌چیز مشخصی که هرگونه تضاد را برهم می‌زند. پارارگون باعث ایجاد اثر هنری می‌شود. جایی میان کار و بیرون آن و درعین‌حال بی‌مکان است، یعنی آنجا که قاب، تفسیر و امضاء وجود دارند.

تفکر دریدا ریشه در ساختارگرایی دارد، هرچند او را به‌عنوان متفکر پساساختاگرا می‌شناسند. در ساختارگرایی بر زبان به‌عنوان شبکه‌ای از روابط متقابل و نظامی از ارتباطات تأکید می‌شود. گفتار به‌عنوان امر فرعی می‌تواند از قواعد زبان سرپیچی نماید. «آنچه در ساختارگرایی اهمیت داشت نظام بود نه فرد»(استیور، ۲۸۶:۱۳۸۴) از نظر ساختارگرایان هر

عنصر درون نظام زبان، بر اساس تفاوتش با دیگر عناصر در کل ساختار قابل‌تعریف است؛ بنابراین معنا امری ساختاری است، یعنی معنای یک کلمه بدون در نظر گرفتن دیگر کلمات هیچ است. با این همه موثرترین نقدها بر ساختارگرایی را دریدا ارائه داده است. دریدا به ساخته شدن هر کلمه و تفاوت آن با سایر کلمات اشاره می‌کند. او می‌گوید: «معنا در خود آن کلمه به طور کامل موجود نیست و معنا به تعویق انداخته شده است.» (استیور،۱۳۸۴:۳۱۱)

ساخت‌گشایی دریدا، از هر اثری علیه خودش استفاده می‌کند تا نشان دهد که چطور درون اثر مقدمات تخریب همان اثر مهیا می‌شود. «همواره باید به افزودن برخی ضمیمه‌ها و تجدید نظر و تردید در آراء خود، بازسازی و اموری از این قبیل در آینده‌نگری بیان خود بپردازیم.» (Derrida,1987:2) ساخت گشایی یعنی آنچه مستلزم جابه‌جا کردن، بی‌مکان کردن و از هم‌گسستن باشد. ساخت‌گشایی نوعی رخداد است و به ما کمک می‌کند تا وجود پیشینی روابط درون و بیرون را در درونش ببینیم. ساخت‌گشایی با دوری کردن از قدرت و اقتدار «هست» شروع می‌شود، چون هست دارای قدرت تعیین کنندگی است. می‌تواند به باز کردن یا برهم زدن نفوذناپذیری ظاهری مفهوم ذات کمک کند. نمی‌توان ساخت‌گشایی را به نوعی وظیفه ذاتی فروکاست. نوعی به تأخیر افتادن معنا که همیشه با آن سروکار خواهیم داشت و از آن گریزی نیست. نمی‌توان ساخت‌گشایی را به معنای سالبه در نظر گرفت و قائل به وجهی دیگر برای آن نبود. دیکانستراکشن را می‌توان جدا کردن اجزای یک کل دانست. برای اینکه آنالیز و تحلیل یک دستگاه جای دیگری به کار برود. بی‌نظمی در ساختمان کلمات یک جمله. به‌نوعی می‌توان آن را تغییر از درون نامید. در اینجا توجه خاصی به ساختارها شده است. «دیکانستراکشن رخدادی است که منتظر تأمل، بررسی و نظام‌مندی... نیست،... 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,p3) ازاین‌رو ساخت گشایی گشودن سینه واقعیت چیزی برای مهیا کردن ظهور امکانات جدید آن است، به‌گونه‌ای که الزاماً ربطی با آن چیزی که مورد اتفاق همه قرار گرفته است نداشته باشد.

دریدا کلمات را مستلزم تکرار همیشگی می‌داند که مبدأ بازنیافتنی شان را رها کرده‌اند. درنتیجه میان کلمه و حضور شکاف ایجاد شده است، این یعنی گفتار و نوشتار هر دو دچار

مشـــکل ابهام و بی‌ثباتی‌اند. به عقیده دریدا، بیان واضـــح و متمایز درباره هر چیزی بســـیار مشکل است.

دریدا در به کار بستن ا صطلاحاتی چون ساخت‌گشایی (Deconstruction)، از واژه Différance به‌جای Différence استفاده می‌کند. در نوشتن این لغت به‌صورت جدیدش گوش آن را به شیوه در ست دریافت می‌کند، اما وقتی آن را در متن می‌خوانیم به نادر ستی نگارش آن پی می‌بریم. در اینجا گوش فریب‌خورده است و خطای خود را با کمک گرفتن از ادراک بینایی درمی‌یابد. چنین مواردی در نقاشـــی هم وجود دارد. «در نقاشـــی، ســـنتی وجود دارد که دید فریبی خوانده می‌شـود. این نقاشـی‌ها به‌طور خاص با نوعی وهم آفرینی در ارتباط‌اند که به معنای واقعی کلمه «چشـــم را فریب می‌دهد.» (ریچاردز، ۲۸:۱۳۹۵) این قبیل نقاشـی‌ها ما را با لحظاتی مواجهه می‌کنند که در آن‌ها بینایی به علت محدودیت‌هایش قوه تمیز خود را از دست می‌دهد. اینجا دیدن دیگر در حکم باور کردن نیست.

همان‌طور که گذشـــت، تحولاتی در حیطه های مختلف نظری، ســـبک های هنری گوناگون و شـکل‌گیری رویکردهای خلاقانه در غرب شـکل‌گرفته بود که در کشـورهای متأثر از دنیای غرب در تحولات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی و به دلیل مهاجرت و تحصیل نخبگان و هنرمندان گســـترش پیدا کرد. در ایران نیز برخی از هنرمندان معاصـــر همچون مســعود عربشـاهی، ایران درودی و دیگران ســعی در یافتن ارتباط میان گذشـته فرهنگی و مدرنیســـم داشـــتند. آن‌ها تحت تأثیر روح زمانه خود، در تلاش بودند تا به بازآفرینی و بازنمایی شکوه گذ شته در آثار شان بپردازند. روش کار این هنرمندان بدین صورت ا ست که «از طریق تخیل موفق به کشف الگوهای ا ساطیری می شوند و آن‌ها را در قالب نماد در آفرینش آثار خود به کار می‌گیرند.» (مطلبی، ۳:۱۳۹۵)

علاقه عربشـاهی به نقش‌مایه‌های کهن او را به‌ســوی مطالعه اســاطیر ایرانی و همین‌طور بین‌النهرین سوق داد و سعی در وارد کردن عناصر هنر باستان در آثار خود را داشت. علاوه بر این به مطالعه آثار سفالی و گچی پرداخت. تأثیر این کاوش‌ها در نقوش و خطوط نقاشی او نمایان است و زیربنای طرز فکر او در اغلب آثارش را جهت می‌دهد. عربشاهی در تلاش بود تا ضـــمن همراهی با دگرگونی‌ها و نیازهای دنیای معاصـــر، قالبی برای بیان، عرضـــه و تداوم اندیشه‌های سنت‌جوی خود بیابد. (موریزی‌نژاد،۵:۱۳۸۵) او حس جاری در آثار خود را به مخاطب القاء می‌کند. این نگاه تجریدی عربشـاهی از شـناخت و تسـلط او بر واژگان

حسی و ارتباط انتزاعی هنر نوین ناشی شده است. عربشاهی علاقه خود را در نمادهای باستانی، دستمایه قرار دادن و گزینش آذین‌ها می‌داند. او با نقوشی از ماندالا، دایره‌ها و چهارگوش‌هایی که به شکلی رمزگونه در پرده می‌نشاند، در پی شناختن امور به نظر ناشناختنی نیست. «بی‌گمان نه به این جهت که ناشناخته را که شاید شناختنی هم نیست بشناسد.» (موریزی‌نژاد،۶:۱۳۸۵) بلکه تمامی این تلاش‌ها برای نشان دادن منزلت پیکار با تقدیر است.

عربشاهی مانند برخی از هنرمندان نوگرا، در تلاش بود تا میان گذشته فرهنگی و مدرنیسم ارتباط برقرار کند. او تحت تأثیر روح زمانه خویش به بازآفرینی شکوه گذشته در آثارش پرداخت و با تخیل، الگوهای اساطیری را کسب کرد تا با قالب‌های نمادین، آن‌ها را در ایجاد آثار هنری خویش به کار بندد. او به نقش‌مایه‌های کهن و اساطیر ایرانی علاقه‌مند بود و عناصر هنر باستان را در آثارش به کار می‌گرفت. مطالعه آثار سفالی و گچی نیز تشکیل‌دهنده زیربنای فکری او در جهت دادن به خطوط و نقوش آثار او هستند. عربشاهی هم با دگرگونی‌ها و نیازهای زمان خود همراه بود و هم قالبی برای بیان اندیشه‌های سنت‌جوی خود یافته بود و آن‌ها را با حس جاری در آثارش به مخاطب منتقل می‌کرد. این امر نشان‌دهنده نگاه انتزاعی او در حوزه شناخت و احاطه بر ارتباط انتزاعی هنر نوین است.

دریدا درصدد است دوگانه‌های لوگوس محوری را برهم زند و اعتبار تقابل‌های دوگانه پیشین را متزلزل سازد. از بین این دوگانه‌های حضوروغیاب، نوشتار و گفتار و... در این مقاله تنها تأثیر گوشه‌ای از این مباحث در حوزه زیباشناسی را موردبررسی قرار می‌دهیم تا از این رهگذر به موضوع پارارگون یا بیرون اثر هنری و نیز خودِکار بپردازیم و این مرز بی‌ثبات را در چند اثر از مسعود عربشاهی که قابلیت بررسی مفهوم پارارگون در آن‌ها وجود دارد مورد مداقه قرار دهیم. آثاری که خوانش آن‌ها این گنجایش را دارد تا بر اساس این مفهوم و همچنین درون و بیرون اثر هنری ردیابی و موشکافی شود.

در مورد تحلیل آثار عربشاهی با رویکرد پارارگون، باید گفت که پارارگون نشان‌دهنده امکان تفسیرهای گوناگون و یا حتی متضاد با یکدیگر و گاهی مخالف با هدف هنرمند است. پارارگون می‌تواند منابع الهام عربشاهی و عناصر باستانی باشد و یا در نگاهی دیگر می‌توان آثار ابتدایی خود عربشاهی را به‌مثابه پارارگون برای دوران پختگی و اوج شکوفایی و نبوغ که نسبت

به مجموعه آثار او ارگون در نظر گرفته شـــده‌اند، به‌حســـاب آورد. حتی می‌توان تفســـیر و خوانش‌های مخاطب و یا برخی از عناصر موجود در یک تابلو را پارارگون نامید.

پارارگون

به باور دریدا در حوزه امر زیبا ما با مجموعه ســـؤالاتی روبه‌رو هســـتیم که با توجه به بحث هنر، تاریخ هنر و فلسـفه هنر رشـد و گسـترش یافته‌اند؛ اما این بدین معنا نیسـت که همچون هگل زیباشناسی را تنها به‌عنوان بخشی از نظام فلسفی خود و برای ساختارمند کردن قلمرو فکری و فلســـفی‌مان به کاربندیم. بلکه زیبا و مســـائل مرتبط با آن در یک دایره‌المعارف بزرگ‌تر جای دارند. ولی این به معنای دسته‌بندی هنر، سلسله‌مراتب دادن به آن و یا درک معنای نهایی آن نیسـت. دریدا مقدمات نقد هر اثر را درون همان اثر بازمی‌یابد. او ایده‌هایی مانند حقیقت یا هویت را مختل می‌کند و در مقابل بر غیاب معنا تأکید می‌کند.

به‌زعم دریدا نهضـت باروک قائل به عدم پیروی از گذشـتگان، پارادوکس و ناپایداری جهان است و در آن مضامینی مانند استحاله، حرکت، عدم تقلید از گذشتگان، پیچیدگی فلســـفی، مطلق نبودن علم و... آشـــکارا به چشـــم می‌خورد. «در اواخر قرن نوزدهم، این اصـطلاح برای دلالت بر چیزهای عجیب‌وغریب، افراطی و دارای آرایش بیش‌ازحد به کار رفت.»(حسن‌زاده میرعلی و شامانی،۱۳۹۱:۵۳)

پس در نهضـــت باروک تخیل بیش‌ازپیش خودنمایی می‌کند. تخیل قادر اســـت که طبیعت ثانوی را خلق کند و با موادی که در طبیعت واقعی وجود دارد، این کار را در هنر به انجام می‌رســـاند. دریدا در کتاب *نوشـــتار و تفاوت* بیان می‌کند که منشـــأ نامعلوم شاکله‌سازی‌ها و اتحاد بین صورت و محتوا که باعث ایجاد اثر می‌شود، از نظر کانت تخیل فی‌نفسه هنر است و بین حقیقت و زیبا تفاوتی نیست. «تخیل هنر است اما «هنر پنهان» ای که نمی‌توان آن را برای «کشف شدن به دیدگان عرضه کرد» می‌توان ایده زیباشناختی را یک تصور توضیح ناپذیر[1] تخیل (در بازی آزادانه‌اش) نامید.» (دریدا، ۱۳۹۵:۱۱۸)

دریدا در کتاب *مواضـــع* در مورد تعریف دیفرانس می‌گوید: «بن مایه‌ی differance (تفاوت) که مشخصه‌اش یک a بی صدا است، درواقع نه نقش یک «مفهوم» را بازی می‌کند و نه صـرفاً نقش یک واژه را.» (دریدا، ۱۳۸۱:۶۴) دیفرانس نمی‌تواند به‌اندازه یک واژه اســـاســـی

---

۱. inexpiable

تصـــور شـــود و نیز مانع از هر نوع ارتباط با متافیزیک اســـت. و خود را وارد جریان دیگری از مفهوم، واژه‌ها و زنجیره‌های آن‌ها می‌کند و در متنی دیگر جای می‌گیرد. دیفرانس از تقابل غیاب و حضور فراتر می‌رود و با نفی کردن مدلول استعلایی از حضور به تعویق افتاده و حضور در اکنون فراتر می‌رود. دیفرانس موجب می‌شـود دلالت شـکل بگیرد، به‌شـرط آنکه عناصـر حاضر در صحنه به امری غیرخودشان ارجاع دهند و نشان دهند که عنصری پیش از این هم در آن‌ها وجود داشته است و با عنصری تازه ارتباط می‌یابد و به فراموشی سپرده می‌شود. در حیطه بحث زیبا شنا سی ممکن ا ست ما با تعویق و به تأخیر افتادن معنای حا ضر در اثر هنری سروکار داشـته باشـیم، چون به‌منظور نهایی هنرمند دسـت نمی‌یابیم و چنین درکی از دسـترس ما خارج است. به نظر می‌رسد در مواجهه با کار هنری به کارگیری دیفرانس موجب مواجهه با زنجیره‌ای از مفاهیم در اثر می‌شـود که می‌توانند در آثار هنری دیگری جاری شـوند. علاوه بر این لزومی ندارد که معانی به کار رفته در آثار هنری با یکدیگر یکسـان باشـند. «ازآن‌جا که اثر همیشـه اثر مرگ است هنرِ بدون اثر، رقص یا تئاتر قساوت، هنر خود زندگی خواهد بود. رستگاری بدن و نیز رستگاری هنر.» (دریدا، ۶۴:۱۳۹۵)

پارارگون از مفاهیم ا سا سی برای درک دیدگاه دریدا درباره هنر ا ست و این مفهوم در جایی میان خودِکار و بیرون کار اسـت. پارارگون به‌نوعی پیرامون کار اسـت و ثبات ندارد. علاوه بر این می‌تواند همچون یک جانشین و مکمل، یا هر چیزی که حا شیه ا ست، ترجمه شـود. از نظر دریدا در عهد باسـتان پارارگون موضـوع اصـلی نبود و مواردی چون قوانین آموزش کودکان و تعریف علم پارارگون تلقی نمی‌شد. «در بررسی علل یا شناخت اصول، نباید اجازه داد که پاررگا بر ضـروریات مقدم باشـد.» (Derrida, 1979:20) با این وجود از نظر دریدا پارارگون هرگونه تضاد را برهم می‌زند و درعین‌حال نامتعین است. نه کار و نه بیرون کار اسـت، نه درون و نه بیرون، نه بالا و نه پایین اسـت. «از برهم زدن سـامان درونی نقاشـی، آ ثار، تجارت، ارز یابی، ارزش های زا ئد، گمان، قانون و سـلسـله‌مرا تب دسـت‌برنمی‌دارد.» (Derrida, 1987: 9) پارارگون مرزهای درون و بیرون اثر هنری را محو و تعیین حدود آن دو را پیچیده‌تر می‌کند؛ یعنی پارارگون با مرزهای اثر و تعریف محدوده آن پیوندی ناگسستنی دارد. پارارگون باعث ایجاد کار و اثر هنری است و همچنین برهم زننده هرگونه تضاد است. با عنایت به مفهوم پارارگون، مخاطب درمی‌یابد که چگونه درون و بیرون برجای یکدیگر می‌نشینند، بر یکدیگر اثر می‌گذارند و اثر می‌پذیرند.

پارارگون بی‌مأوا و مکان است. «پار» به معنی حاشیه و اطراف اثر و «ارگون» به معنای بخشی از اثر به‌نوعی فلسفی کننده هنر هستند. درواقع، بستر اولیه و نقطه آغاز مواجهه‌ی با اثر هنری متأثر از عوامل درونی و بیرونی زیادی، یا عبارت دیگر تحت تأثیر ارگون و پارارگون‌های بی‌شمار است. ارگون و پارارگون برای هنرمند و مخاطب اثر هنری در نقطه‌ای نامعلوم شکل می‌یابد. فهم دائماً بین متن و مخاطب شکل می‌گیرد و در احاطه پارارگون است، پارارگونی که همواره سیال و متغیر است. پارارگون متضمن رویکرد تفسیر چندگانه از نقاشی و حواشی آن یا شناخت اثر هنری نیست و مسئولیت پاسخ‌گویی به این پرسش را ندارد که اثر هنری متضمن چیست، یا عهده‌دار حدود قانونی نقاشی، فروش و یا گفت‌وگو درباره آن و یا صحت این موارد نیست. پارارگون اثر را به‌طور فی‌نفسه و متمایز از زمینه جلوه‌گر می‌کند. «ارگون نتیجه‌ای از پارارگون است.» (لوسی،۱۳۹۹:۸۶)

پارارگون برای هر نظریه‌ای درباره حکم زیباشناختی، مسئله‌ای را ایجاد می‌کند که ابژه خاص آن همیشه خود اثر است. این پیش‌فرض بنیادین وجود دارد که چطور درون را تعیین کنیم، درون قاب و خارج از آن چه چیزی قرار می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر، پارارگون، مرز جداکننده درونی از بیرونی است. به بیان دقیق‌تر هیچ نظریه‌ای درباره خود ابژه هنری نمی‌توان ارائه داد. فقط درباره حوزه‌ای که در آن اثر هنری تولید شده است، جایی میان اثر[۱] و خارج از اثر[۲]، می‌توان نظریه‌ای را بیان کرد.

بیرون نقاشی نه‌تنها از دیواری که روی آن آویخته شده است، بلکه از کل حوزه‌ی تاریخی، اقتصادی و سیاسی هم فراتر می‌رود. ضروری بودن امضای هنرمند برای اصالت اثر، از متن کلی علایق این حوزه‌ها جدایی‌ناپذیر است و این اجباری خارج از اثر است. «همه‌ی این‌ها به متن کلی تاریخ هستی فهم به‌مثابه حضور تعلق دارد.» (lucy, 2004: 54) یعنی جدایی زیبایی از نازیبایی وابسته به جدایی خود از دیگری است.

نمی‌توان بدون این فکر که بیرون درون نیست، هویت خود را به‌مثابه یک فرد بنیان گذاری کرد و خود را مجموعه‌ای از امیال، ارزش‌ها و واجد شخصیت دانست. دریدا تأکید می‌کند که اگر پارارگون به‌عنوان بخشی از ساختار موضوع هنر به‌شمار نیاید، هیچ گفتمانی نمی‌تواند چیزی در زمینه آثار هنری و مفاهیم مربوط به آن ارائه دهد. ضرورت به‌حساب

---

۱. ergon

۲. parergn

آوردن پارارگون، مربوط به حوزه زیباشناسی و دیگر حوزه‌ها است. به همین خاطر کار نامرئی پارارگون ایجاد تمایز بین نظریه و تجربه‌گرایی است. پارارگون از یک طرف یک حد نامرئی بین درونی بودن معنا، یعنی ابژه نظریه است و از طرف دیگر «برای همه تجربه‌گرایی‌های بیرونی است که ناتوان از دیدن یا خواندن هستند.» (لوسی،۸۷:۱۳۹۹) پس همه مباحث در مورد هنر و معنای آن و نیز خود معنا توسط نیاز دائمی به جداسازی درون و بیرون سازماندهی می‌گردد.

تحلیل آثار عربشاهی بر اساس پارارگون

برخی اندیشمندان معتقداند که هنر موهبتی مستقل از عامل و انگیزه با خاستگاهی نامعلوم است که بر شخص منتخب فرو می‌آید و هنرمند فقط بازتابی از شرایط زمان خویش نیست. گاهی هنرمند به تحلیل تجارب، روندهای هنری و زیربنای کار خودش متمایل شده و برآفریده‌های خود حاکم می‌شود و علاوه براین «معیارهای برتر انسانی را می‌آفریند.» (پاکباز، ۱۱:۱۳۸۵) ازاین‌رو هنرمندی فعال و آگاه از استعدادهای خود می‌شود. گاهی هم آشفته و تحت تأثیر پدیده‌های گوناگون و تابعی منفعل از متغیرهای محیط می‌شود.

در زمان عربشاهی یورش اندیشه‌ها، شگردها و سبک‌های مدون غربی، از یک سو و غرب‌زدگی انسان شرقی و گرایش او به رفاه غربی، بر عناصر هنر ایران خط بطلان کشید و روند هنر و فرهنگ ایران را معین کرد. این عوامل، مانع از برخورد انسان ایرانی با هستی و حماسه‌های فعال و اثرگذار شد و هرگونه اثر یا هنرمندی باید در این عالم پریشان بررسی می‌شد.

عربشاهی از همان ابتدا عناصر سنتی را دستمایه فعالیت آفرینش هنری خود قرار داد و با گزینش نمادهای باستانی ایرانی خود را از معاصرانش جدا کرد. او را می‌توان جوینده قالب‌ها و نقوش ایرانی دانست. هرچند ایجاد نیروی محرک برای اندیشه هستی بخشیدن و محتوای این قالب‌ها نزد عربشاهی بر ما واضح نیست، اما روشن است که در علاقه به آن‌ها چنان جدی است که به‌ناچار باید یا به ترکیبی دگرگون‌کننده در هنر جدید منجر شود، یا از آزمون جست‌وجوی نقوش ایرانی منصرف شود.

در آثار عربشاهی بیش از همه نوعی آرامش، انعطاف و جاری بودن خودنمایی می‌کند که از طرح‌ها و رنگ‌ها ناشی می‌شود. البته در دوره‌های دیگر زندگی هنری عربشاهی، ویژگی فریاد و شقاوت به‌وفور وجود دارد. بت‌واره‌های عظیمی که به شکلی خشونت‌بار

بازتاب دهنده فریاد زمانه هستند، در آثار او جلوه‌گر می‌شوند. هنرمندان عصر جدید از طریق نمادسازی ناخودآگاه، در تلاش‌اند تا به کمک نمادهای بدوی، تبدیل شدن دستاوردهای مادی زندگی امروز را به بت‌ها و بتواره‌ها آشکار کنند.

پارارگون دریدا مرزهای اثر و محدوده آن را تعریف می‌کند و به‌طور گسترده‌تر مرز بین هنر و غیر هنر را شکل می‌دهد. در این پژوهش، آن مفهوم از پارارگون به کاربرده می‌شود که دریدا به تاسی از کانت به بهره‌وری از آن می‌پردازد تا به تحلیل و خوانش برخی از آثار تجسمی مسعود عربشاهی بپردازیم. در نقد عملی چند اثر از عربشاهی که قابلیت بررسی و موشکافی شدن بر اساس مفهوم پارارگون را دارند با توجه به مؤلف و متن مورد کنکاش قرار می‌گیرد. تحلیل این نمونه آثار، کوششی در جهت توضیح جایگاه هنر معاصر ایران است که در جهت تحلیل الگوی زیباشناسی برمی‌آید. دریدا بر آن است که واژه پارارگون از پیشوند par به معنای حاشیه و اطراف، کنار اثر و پسوند ergon به معنای بخشی از اثر ایجاد شده است.

درواقع، بستر اولیه و نقطه آغاز مواجهه‌ی با اثر هنری متأثر از عوامل درونی و بیرونی زیادی، یا عبارت دیگر تحت تأثیر ارگون و پارارگون‌های بی‌شمار است. ارگون و پارارگون برای هنرمند و مخاطب اثر هنری در نقطه‌ای نامعلوم شکل می‌یابد. به همین جهت است که اثر هنری در تمام مدت دوران زندگی هنرمند یا مخاطب اثر، برای یک‌بار و به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد نمود پیدا کرده است. این تکرارناپذیری نه‌تنها موجب می شود که اثر هنری یگانه باشد، بلکه حتی موجب منحصربه‌فرد بودن تفسیرهای متفاوت از اثر هنری می‌شود؛ و به این صورت است که هم هنرمند دست به خلق یک رخداد می‌زند که بی‌همتا است و برای همیشه بی‌همتا خواهد ماند و هم مخاطب اثر برای همیشه یک درک و تفسیر ثابت و بدون تحول را ندارد بلکه همواره تفسیرهایش در هر مواجهه دچار دگرگونی خواهد شد و سیال بودن بودنشان حفظ خواهد شد. پس این موضوع که فهم حقیقت یک اثر هنری، نه‌تنها به ارگون بلکه به پارارگون نیز هم وابسته است، خود نشان‌گر آن است که چطور زنجیره‌ای از ناپایداری‌ها دوچندان باعث تبدیل فهم حقیقت اثر هنری به امری محال شوند. «با توجه به حالت‌های دیگر، حقیقت را می‌توان به‌طور 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)

پارارگون در برابر، در کنار، فراتر و فروتر از ارگونی است که کار کامل شده و اتمام کار است. به نظر می‌رسد در اینجا موضوع مخاطب می‌تواند مطرح شود، یعنی آنجا که دیگر خلق اثر هنری به پایان رسیده است، اما تازه مسیر تفسیر و تعبیرهای گوناگون مخاطب‌های مختلف گشوده می شود. این تفا سیر در درون اثر هنری نیستند، بلکه بیرون و پارارگون به حساب می‌آیند. اما پارارگون ضمنی و عارضی نیست؛ به اصل کار متصل است و در عملکرد از بیرون با اثر هنری همکاری می‌کند. این‌طور به نظر می‌رسد که در تفسیر اثر هنری ما به‌کلی بدون هیچ پیش زمینه‌ای شروع به فرآیند بازخوانی نمی‌کنیم، بلکه بر ا ساس متن اثری هنری که قرار ا ست آن را تفسیر کنیم و با توجه به اندوخته‌های پیشین خود به تحلیل و بازخوانی مشغول می شویم و در را ستای کار هنری به پردازش در زمینه‌ای که خود اثر معرفی کرده است، شروع به تفسیر می‌کنیم.

اثر هنری پیش‌رو (تصویر شماره ۱) یکبار و برای همیشه به‌گونه‌ای تکرار ناپذیر تو سط عربشاهی به نمایش درآمده است و باعث شده تا اثری یگانه شکل بگیرد. مخاطب نیز بر اساس رنگ و نقوشی که در تابلو نمایان شده‌اند تفسیرهایی متفاوت از دیگر نقاشی‌ها ارائه می‌دهد. عربشاهی در این تابلو (تصویر شماره ۱) با رنگ‌های آبی، زرد، نارنجی سبز، سیاه، سفید و ... رخدادی بی‌همتا را رقم زده است که یگانه نیز باقی می‌ماند و این همان پارارگون و درون اثر است؛ اما در مقابل مخاطب از این نقاشی درک و تفسیرهای ثابت و یکسانی ندارد و به دلیل سیال بودن و دگوگونی تفسیر، در یک مواجهه ممکن است تابلو (تصویرشماره ۱) را همچون نمایی از یک خیابان و ساختمان‌های اطراف آن در نظر بگیرد.

تصویر ۱. مسعود عربشاهی، بدون عنوان، ترکیب مواد روی بوم، ۱۸۵×۲۰۰ سانتی‌متر، تاریخ اثر:۱۳۸۵. منبع: https://galleryinfo.ir

از طرف دیگر مخاطب ممکن است بر اساس اندوخته‌هایش آن را مثل طرح یک فرش در نظر آورد. در تفسیر دیگر به دلیل وجود خطوط ریز مورب کنار مستطیل، تصویری از یک نگاتیو عکس در ذهن حضور می‌یابد، یا شکل‌هایی که رنگ سبز به خود گرفته‌اند بی‌شباهت به درخت و برگ نیستند. تمام این‌ها بیرون از اثر نقاشی است و پارارگون و زائد به‌حساب می‌آید که ممکن است هیچ‌یک از آن‌ها موردنظر هنرمند نباشد یعنی زنجیره‌ای ناپایدار از تفسیرهای گوناگون وجود دارد که مخاطب هرلحظه آن‌ها را خلق کرده و درنگی دیگر آن را باطل می‌داند و این‌چنین می‌داند که فهمیدن حقیقت اثر هنری برای او امری محال و دست‌نیافتنی است. هیچ‌یک از تفاسیر مخاطب درون اثر هنری نیستند، ازاین‌رو که پارارگون خارج از کار است و بیرون محسوب می‌شود. بااین‌حال نشاط در رنگ‌های به کار گرفته شده توسط مسعود عربشاهی در خلق این اثر (تصویر شماره ۱) باعث ایجاد حرکت و جنبش فکر مخاطب می‌گردد و ما را از یک فضای بسته و محدود رهایی می‌بخشد چون سیال بودن از مؤلفه‌های آثار نقاشی این هنرمند است. خطوط هر

نقش هنوز به‌طور کامل در بسیاری از بخش‌های نقاشی با استقامت خود پابرجای هستند و انجماد رنگ‌ها روی بوم و در کنار یکدیگر، ممکن است نشان‌دهنده استواری فرهنگ منتشر شده اما هم‌جوار باشد.

اگر پارارگون یا مکمل، وضعی شبیه یک مفهوم فلسفی دارد، پس باید یک قراردادی کلی را تعیین کند، ساختار گزاره‌ای که ممکن است دستنخورده منتقل شود، یا دائماً تغییر شکل یابد، اصلاح شود، به عرصه‌های دیگر منتقل شود، جایی که ممکن است محتوای جدیدی به آن عرضه شود. ممکن است مخاطب چیزی را از اثر هنری دریافت نکند و یا اینکه فهم او هر بار دچار دگرگونی شود، یا اینکه درک و دریافت مخاطب پیشرفت کند و حتی ممکن است با دیدن یک اثر هنری، حافظه او تصاویر درک و دریافت شده از آثار رؤیت شده در زمان گذشته را که به‌کلی فراموش کرده بود، موردعنایت قرار دهد. پس حوزه پارارگون بسیار گسترده است، چون هر بار بخش جدیدی بر حیطه آن افزوده می‌شود. بدین منوال در خوانش آثار عربشاهی نیز ممکن است در ابتدا درک و دریافتی از معنای پنهان در پشت نمادهای موجود در آثارش را نداشته باشیم، اما بعد از مدتی مواردی در عناصر به‌کاربرده را ببینیم و بتوانیم با آن ارتباط برقرار کنیم که پیش از این برای ما قابل‌رؤیت نبوده است.

در مواجهه با آثار عربشاهی ممکن است مخاطب چیزی را از اثر هنری دریافت نکند، چون مفاهیم به کار گرفته شده در نقاشی‌های انتزاعی او مابه‌ازاءخارجی و واقعی ندارند، بلکه ساخته و پرداخته ذهن هنرمند است. ممکن است دریافت مخاطب از آثار عربشاهی به دلیل آشنایی با شخصیت خود هنرمند و یا با شناخت زمینه‌های موجود در آثار او که با الهام گرفتن از آن‌ها نقاشی را به تصویر کشیده است، پیشرفت کند و بتواند نمادهای حاضر در کار او را با نقوش اساطیری در آثار باستانی تطبیق دهد. گاهی نیز ممکن است با دیدن یکی از آثار عربشاهی به وجوه اشتراک و شباهت‌های آن اثر با دیگر آثار او پی برده شود. برای نمونه در دو اثر زیر (تصویر شماره ۲ و ۳)، خطوطی منحنی در تصویر شماره ۲ وجود دارد که در تصویر شماره ۳ نیز به میزان بسیار کمتری نمود یافته است. این خطوط در تابلوی سمت راست (تصویر شماره ۲) بسیار منظم‌تر هستند و از یک طرف به دایره یا مربع وصل شده‌اند و در تابلوی سمت چپ (تصویر شماره ۳) نیز این خطوط به مربعی وصل هستند که درون آن یک مثلث نقش بسته است، اما در تابلوی سمت راست (تصویر شماره ۲) دو مثلث روبه‌روی هم درون مربع ذکر شده قرار دارند. علاوه براین دایره، مربع و مثلث در هر

دو تابلو (تصویر شماره ۲ و ۳) به چشم می‌خورد. همچنین مستطیل‌های کوچکی در سرتاسر نقاشی سمت راست (تصویر شماره ۲) وجود دارد که در تابلوی سمت چپ (تصویر شماره ۳) در درون مربع‌ها محصور شده‌اند. اما درنهایت تابلوی سمت چپ (تصویر شماره ۳) دارای زمینه‌ای سیاه است و نقوش کمتر و خلوت‌تری را نسبت به تابلوی سمت راست (تصویر شماره ۲) دارد، ولی تابلوی سمت راست (تصویر شماره ۲) پیچیده‌تر و پرجزئیات‌تر است و رنگ آن به‌طورکلی روشن‌تر از دیگر تابلو (تصویر شماره ۳) است. به‌این‌ترتیب در هردو اثر (تصویر شماره ۲ و ۳) عناصر هندسی ارگون و درونی است که بخش اصلی اثر هنری به حساب می‌آید، اما اینکه مفسر به چه نکاتی توجه کند و چه قسمت‌هایی را مهم‌تر از دیگر قسمت‌ها بداند، پارارگون و بیرون کار است. در تابلوی سمت راست (تصویر شماره ۲) شلوغی بیشتر طرح‌ها ارگون اما در طرح سمت چپ (تصویر شماره ۳) عناصر کمتر ارگون و جزئی از کار است. درنهایت نباید این را از نظر دور داشت که ما نمی‌توانیم در ابتدا معانی پنهان در پس نمادهای به کارگرفته شده در آثار عربشاهی را به‌کلی و یا درستی دریابیم. هرچند همین نمادهای نامفهوم، ممکن است در خوانش‌های نهایی ما، دارای معنایی درخور و شایسته باشند.

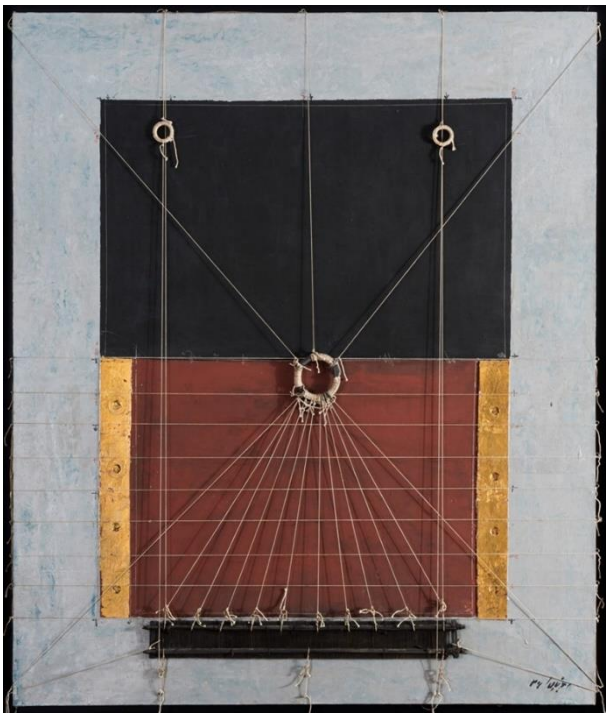
تصویر ۲. مسعود عربشاهی، بدون عنوان، روغن روی آلومینیوم روی بوم، ۳۰۰×۲۰۰سانتی‌متر، تاریخ اثر :۱۹۷۸، منبع: https://galleryinfo.ir

تصویر۳. مسعود عربشاهی، بدون عنوان، ترکیب مواد روی کاغذ، ۵۰×٦٤ سانتی‌متر، تاریخ اثر: ۱۳٦۹، منبع: https://galleryinfo.ir

ازآنجایی‌که مثلث ساده‌ترین شکل است، دیگر اشکال هندسی از آن ساخته می‌شوند. مثلث نشان‌دهنده مراتب سه‌گانه نفس یعنی اماره، لوامه و مطمئنه به شمار می‌رود. علاوه بر این مثلث نشان‌دهنده سه عالم اعلا، دنیا و دوزخ است. همچنین مثلث مطابق با جنبه‌های سه‌گانه نفس، بدن و روح می‌باشد. در مورد مربع، باید بگوییم که یکی از مهم‌ترین اشکال هندسی است. ازآنجاکه مربع شکلی باثبات است و زوایا و اضلاع آن برابر هستند، نشان‌دهنده سکون و استحکام، کمال و استقرار است که با ثبات‌ترین جنبه خلقت را به نمایش می‌گذارد. «مربع به مفاهیم زیر اشاره دارد: رمز عرش الهی و حاملان آن... صور جسمی، طبیعی و عنصری در انسان.» (قراگوزلو و حاتم، ۴۷:۱۳۹۳) از آنجا که چنین مفاهیمی برای اشکال هندسی نمادین و رازآمیز در نظرگرفته شده‌اند و منبع الهام عربشاهی نیز آثار باستانی بوده است، شاید او گوشه چشمی به این مفاهیم در به کار گرفتن آن‌ها

دا شته ا ست؛ اما حتی اگر چنین با شد، باز هم د ست‌یابی به نیت مؤلف برای ما امری خارج از دسترس، درعین‌حال ضروری و پارارگون خواهد بود.

علاوه بر تحت‌اللفظی‌ترین ترجمه‌هایی که برای پارارگون در لغت‌نامه‌ها آمده اســت، همچنین لوازم جانبی، خارجی یا ثانویه، مکمل، کنار، باقی‌مانده را نیز ارائه داده شده ا ست. شـاید بتوان گفت در آثار عربشـاهی عناصـری دیده می‌شـود که می‌توان آن‌ها را به‌عنوان لوازم جانبی یا پارارگون به‌حســاب آورد، مانند طناب‌ها و یا قلاب‌های فلزی که در آثار او وجود دارد. این عناصر در بین بسیاری از آثار نقاشی دیگر هنرمندان مرسوم و رایج نیست. ولی وقتی با دقت بی‌شتری به این مو ضوع نگاه می‌کنیم، آن‌ها مواد و ابزار ثانویه هستند که اکنون دیگر جزء کار شــده‌اند و درون اثر را شــکل می‌دهند، یا دســت‌کم پیدا کردن مرز درونی یا بیرونی بودن آن‌ها بسـیار مشـکل اسـت، حتی اگر از سـطح بوم فاصـله نه چندانی داشــته باشــند؛ اما هنرمند آن‌ها را با ظرافت در درون کار جای داده اســت. ما در اینجا پارارگون تجسمی را موردنظر داریم، پس قصد مؤلف که بیرون از اثر با شد، در این تحلیل از پارارگون نمی‌گنجد که ما از سطح کار بیرون بیایم.



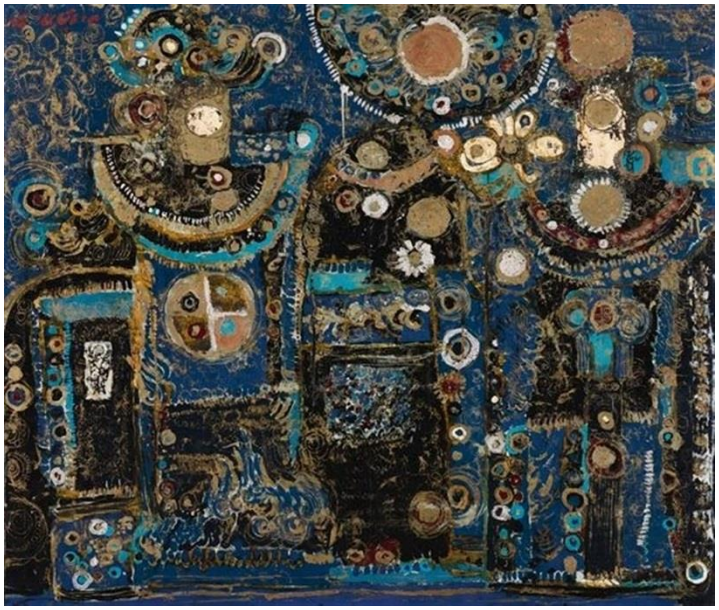
تصویر ٤. مسعود عربشاهی، بدون عنوان، ترکیب مواد روی بوم، ۱٦۰×۱۳۵ سانتی-متر، تاریخ اثر: ۱۳۵٦. منبع: https://galleryinfo.ir

برای نمونه در این اثر (تصویر شماره ۴) یک حلقه در وسط تابلو قرار دارد که از طریق طناب‌هایی به نقاشی افزوده شده است. سه طناب در بالا که یکی در وسط و بالای حلقه است و دو طناب دیگر به گوشه‌های تابلو (تصویر شماره ۴) وصل شده‌اند. در پایین هم دو طناب بلندتر از دیگر طناب‌های پایین حلقه، به گوشه‌های تابلو (تصویر شماره ۴) وصل شده‌اند و دو طناب دیگر حلقه را به قطعه‌ای مستطیل شکل در پایین تابلو وصل کرده‌اند. دو حلقه کوچک‌تر هم در بالای تابلو (تصویر شماره ۴) به‌وسیله طناب‌هایی که از بالا تا پایین تابلو کشیده شده‌اند، درون مستطیل سیاه جای گرفته‌اند. درنهایت نه طناب دیگر به‌طور افقی در نیمه پایینی نقاشی (تصویر شماره ۴) وجود دارند. تمام این طناب‌ها، حلقه‌ها و مستطیل‌های حاصل شده از فضای قرار گرفتن طناب‌ها به‌عنوان پارارگون و بیرون برای این اثر به‌حساب می‌آیند که البته جزئی از کار و جدانشدنی از آن هستند.

اما رنگ‌های طلایی، سیاه، سفید و قهوه‌ای و شکل‌های مستطیل نقاشی شده روی بوم همه ارگون و درون کار در نظر گرفته می‌شوند.

دیدگاه دیگری نیز برای درون و بیرون ارائه شده است، بدین شرح که می‌توان بیرون از کار اصلی را پیش‌گفتار نامید، یعنی پیش‌گفتار پارارگون است؛ اما در اینجا مشکلی وجود دارد و آن هم اینکه «پیش_گفتار باید از پیش آن‌چه را که بعد نوشته می‌شود بگوید و ازآنجاکه بیرون از کار (اصلی) اثر است، اثر اصلی باید «پیش‌گفتار»(مقدم بر) نوشتن پیش‌گفتار باشد.» (گلدینینگ، ۱۳۹۸:۴۰)

شاید بتوان نگاه دیگری نیز به آثار عربشاهی داشت و از آنجا که نگارنده خود را مخاطب آثار عربشاهی با نظر به آراء دریدا می‌داند و با توجه به اینکه امکان تفسیرهای گوناگون و یا حتی متضاد وجود دارد، ممکن است این‌طور بگوییم که آثار ابتدایی و دوره مقدم و پیشین کارهای هنری عربشاهی را به‌عنوان پیش‌گفتار و بیرون برای مجموعه آثار او در نظر بگیریم و همان‌طور که دریدا می‌گوید امکان قرائت‌های مختلف و برداشت‌های متفاوت وجود دارد و می‌توان گفت بیرون نه‌تنها وضعیت تاریخی و کهن‌الگوهای با ستانی باشد، بلکه این نوع نگاه یاد شده نیز قابل‌تأمل است. علاوه بر این «منطق پیش‌گفتار در تمام طول این مسیر حضور دارد.» (گلدینینگ، ۱۳۹۸:۴۶)



تصویر ۵. مسعود عربشاهی، بدون عنوان، رسانه‌های ترکیبی روم بوم،۱۳۰×۱۱۰ سانتی‌متر، تاریخ اثر: ۱۳۲٤. منبع: https://galleryinfo.ir

اگرچه یک اثر برای اثر قبل از خود به‌عنوان ارگون و متن ا صلی در نظر گرفته می شود اما در نسبت با اثر بعد از خود پارارگون و مقدمه و بیرون است. برای مثال در این نقاشی (تصویر شماره ۵) که سال ۱۳۲۴ در ابعاد ۱۱۰×۱۳۰ سانتی‌متر خلق شده است، به‌عنوان پیش‌گفتار برای آثار بعدی عربشاهی در نظر گرفته می‌شود. در اینجا (تصویر شماره ۵) هنوز فرم‌های هندسی به‌وضوح قابل‌مشاهده هستند. تصاویری از دایره‌های برزگ و کوچک سفید و طلایی و یا نیم‌دایره‌ها مستطیل‌ها و مربع‌هایی که در اثر (تصویر شماره ۵) وجود دارند که در پایان دوران هنری عربشاهی، همین مقدار از فرم‌ها دیگر محو می‌شوند و آثار دوران پختگی او انتزاعی‌تر شده‌اند. به‌طوری‌که کمتر از ا شکال هند سی نیز ا ستفاده کرده است.

این آثار ابتدایی برای آثار دوران کمال عربشاهی به‌مثابه پیش‌گفتار، مقدمه و زمینه در نظر گرفته می‌شوند و تا از این مرحله که به‌عنوان پارارگون برای آثار نهایی او هستند، پشت

سر گذا شته نشود آثار واپسین نیز که همچون متن ا صلی و ارگون هستند، شکل نخواهند گرفت. پس تمام آثار ابتدایی و متأخر عربشاهی با همدیگر یک کل را تشکیل می‌دهند که نمی‌توانیم هیچ بخشی را فرو گذاریم، بنابراین ما می‌توانیم تمام مجموعه آثار عربشاهی را مانند یک متن در نظر بگیریم که هر بخش کارکرد خاص خود را دارد و هیچ جزئی ا ضافه و غیرضروری نیست.

به نظر می‌رسد بر اساس این دیدگاه دریدا که درگذشته، یعنی آنچه نزد یونانیان مرسوم بوده است، پارارگون را به‌عنوان اصل موضوعه در نظر نگرفته‌اند، برای عربشاهی هم موضوعاتی به‌عنوان سوژه هنری بن‌مایه کار او را شکل می‌دهند که پیش از این مورد غفلت هنرمندان بوده است و ازاین‌رو هنر باستانی موردتوجه او قرار گرفته است.

یکی از نقوش پرتکرار در اثر فوق (تصویر شماره ۵) دایره ا ست. دایره نماد جاودانگی ا ست به همین خاطر برای نشان دادن بی‌نهایت از دایره ا ستفاده می شود. شناور بودن نماد دایره، گاهی تجلی قداست است. فون فرانتس از پیروان یونگ، دایره را نماد خود می‌داند که بیانگر همه روان یا جنبه‌های مختلف آن، مثل رابطه انسان با طبیعت است. «دایره...گاهی آفرینش کیهانی را تکرار می‌کند.» (بزرگ بیگدلی و همکاران، ۸۱:۱۳۸۶)

دریدا توضیح می‌دهد که عملکرد پارارگون همه چیزهایی که زمینه و یا متن اثر را می‌سازند، نیست: به‌عنوان‌مثال، یک منظره، یک کلیسا، یک گالری یا موزه، یک دیوار، کارهای دیگر. این چیزها ممکن است به‌آسانی از آنچه خودِ کار می‌نامیم، تشخیص داده شوند. عناصر پارارگون به‌طورکلی به‌سختی جدا از اثر دیده می‌شوند، چون به نظر می‌رسد برای مفصل‌بندی اثر ضروری با شند. شاید فرد احساس کند که کار بدون آن‌ها نمی‌تواند کاملاً انجام شود، یا اینکه تعریف اثر بدون آن‌ها کاملاً روشن نخواهد بود؛ بنابراین گویی یک نوع احتیاج به پارارگون ضروری است. ساختارها و فرم‌های درونی به‌تنهایی، ناتوان است که متن یا زمینه را دوام بیاورد. پس کاملاً خودش را به‌عنوان یک اثر کامل منعقد نمی‌کند. «پارارگون این کمبود را در درون اثر جبران می‌کند، اما بااین حال، به نحوی، بیرونی کار باقی می‌مانند. و این است که دریدا تصمیم‌گیری در مورد آن را غیرممکن می‌داند.» (2001: 274)

مسئله دریدا این نیست که اثر هنری با همان زبان هنرمند درک شود. چون اصلاً ممکن است شرایط و زمینه درک اثر هنری مطبق با نیت پدیدآورنده آن فراهم نبا شد و این همان

چیزی اســت که پیش از دریدا، گادامر آن را تجربه از خودبیگانگی آگاهی زیباشــناســانه نامیده اســت. گادامر در مقاله همگانیت مســئله هرمنوتیک می‌گوید: «باید بپذیریم جهان سـنت هنری،... چیزی اسـت فراتر از موضـوع پذیرش یا انکار آزادانه ما.» (گادامر، ۱۳۸۷: ۸۸) و با این وجود نه می‌توانیم آگاهی زیباشناسانه را انکار کنیم یا از ارزش آن بکاهیم.

بنابراین درحالی‌که عملکرد پارارگون از نظر کانت برای اطمینان از کمال کار اســت، برای دریدا آن چیزی اســت که شــروع به ایجاد اختلال در کمال اثر می‌کند. ما نمی‌توانیم دقیقاً تعیین کنیم که یک اثر چیسـت، یا چه چیزی را باید در نظر بگیریم و چه چیزی را در قضــاوت خود از یک اثر حذف کنیم، اگر نتوانیم تعیین کنیم که کار کجا تمام می‌شــود و کجا پارارگون شــروع می‌شــود و کجا پارارگون تمام می‌شــود و کجا زمینه فرعی شــروع می‌شـود. به نظر می‌رسـد همان‌گونه که دریدا اشـاره کرده اسـت نمی‌توان مرزهایی ثابت و شسته رفته برای پارارگون در نظر گرفت. پس تشخیص اینکه چه چیزی در آثار عربشاهی درون و چه چیزی پیرامون کار است، امری دشوار است و به‌راحتی قابل‌تفکیک نیست. این نشــان‌دهنده مرزهای ســیال اثر اســت. و اینکه چطور امور مربوط به پارارگون باعث ایجاد مشکلاتی برای تمام فیلسوفان نه‌فقط کانت، در حیطه زیباشناسی شده است.

نتیجه‌گیری

بر اساس تحلیل‌هایی که در بدنه مقاله شد درواقع پرسش از چگونگی تحلیل آثار عربشاهی بر اساس پارارگون از نظر دریدا، این‌گونه توضیح داده می‌شود که عناصری از نقاشی‌های عربشاهی مانند فلز و طناب به‌صراحت پارارگون هستند؛ زیرا طبق تعریف دریدا، پارارگون مرز جداکننده درونی از بیرونی و تکمیل‌کننده اثر اســت. دیگر ارگون بر پارارگون تقدم ندارد. پارارگون در مقابل کار کامل شده است. پارارگون در این معنا با ویژگی‌های خاص خود مانند عدم ثبات تبدیل به بخشی از اثر شده است و مانع از یکی دانستن درک مخاطب با نیت هنرمند از خلق اثر هنری است. پارارگون نه امری ثانوی و فرعی، بلکه برای ایجاد اثر ضروری و لازم است و بدون آن ساختارها و فرم اثر ناقص می‌ماند چون برای مفصل‌بندی اثر امری لازم است. فهم حقیقت نقاشی به جهت وابسته بودن به پارارگون و ارگون تبدیل به امری محال شــده اســت و هنرمند نمی‌تواند هســتی را به نمایش بگذارد. با توجه به گسـتردگی حوزه پارارگون، با هر خوانش جدید از آثار عربشـاهی، بخش جدیدی بر دامنه

معانی پنهان در آثار او افزوده می‌شود. مخاطب درک و تفسیری ثابت و یکسان از اثر هنری ندارد و تغییر تفسیر در نزد او همواره اتفاق می‌افتد. تفسیرهای گوناگونی که گاهی ممکن است هرگز مقصود هنرمند نباشند. ازاین‌رو اثر هنری ساخته و پرداخته ذهن هنرمند است که مخاطب از دریچه نگاه خود بدون ارجاع مشخصی به واقعیت جهان آن را مشاهده می‌کند. با وجود اینکه هنرمند کار خود را به پایان رسانده است، مسیر خلاقیت و زنجیره ناپایدار تفاسیر متعدد مخاطب هیچ‌گاه به پایان نخواهد رسید؛ اما این تفسیرها بر اساس متن هنری و درعین‌حال فراتر از آن خواهد بود چون اثر هنری دارای مرزهایی سیال است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارد.

ORCID

Zeynab nadri https://orcid.org/0009-0002-3457-2616
Hosein Ardalani https://orcid.org/0000-0002-4390-3862
Babak Abbaasi https://orcid.org/0000-0003-1994-5031

منابع

استیور، دن. (۱۳۸۴). *فلسفه زبان دینی*. ترجمه ابوالفضل ساجدی. قم: ادیان.

بزرگ بیگدلی، سعید؛ اکبری گندمانی، هیبت الله و محمدی کله سر، علی‌رضا.(۱۳۸۶). «نمادهای جاودانگی(تحلیل و بررسی نماد دایره در متون دینی و اساطیری)». *پژوهشنامه زبان و ادب عرفانی(گوهر گویا)* .۱ .۹۷-۷۹.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله؛ شامانی، لیلا.(۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی مکتب باروک با سبک هندی،مطالعه موردی: بیدل دهلوی». *فصل‌نامه پژوهش زبان و ادبیات تطبیقی*. ۱. ۶۶-۵۱.

دریدا، ژاک. (۱۳۸۱). *مواضع*. ترجمه پیام یزدان جو. تهران: مرکز.

دریدا، ژاک. (۱۳۹۵). *نوشتار و تفاوت*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی.

ریچاردز، ک. ملکوم. (۱۳۹۵). *دریدا در قابی دیگر*. ترجمه فرزاد جابرالانصار. تهران: فرهنگستان هنر.

قراگوزلو، بهاره و حاتم، غلامعلی .(۱۳۹۳). «بررسی رمز نقوش هندسی دایره مثلث و مربع در هنر اسلامی». *فصلنامه علمی- پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*. ۲۱. ۵۰-۴۵.

لوسی، نایل. (۱۳۹۹). *فرهنگ واژگان دریدا*. ویراستار ترجمه: مهدی پارسا. تهران: شوند.

مطلبی، شیوا. (۱۳۹۶). یاد و خاطره در نقاشی‌های معاصر ایران(تحلیل نقاشی‌های منصور قندریز، مسعود عربشاهی، ایران درودی و آیدین آغداشلو)، (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نقاشی). دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، تهران.

موریزی‌نژاد، حسن. (۱۳۸۵). «نقاشی: مسعود عربشاهی(هنرمندان معاصر ایران)». *مجله تندیس*. ۷۸. ۴-۶.

نیچه، فریدریش، هیدگر، مارتین، گادامر، هانس گئورگ و دیگران. (۱۳۸۷). *هرمنوتیک مدرن: گزینه جستارها*، ترجمه احمدی، بابک، مهاجر، مهران و نبوی، محمد. تهران: نشر مرکز.

References:

____, edited by Taylor E. Victor and Winquist E. Charles. (2001). *Encyclopedia of Postmodern*. Published by Routledge.

Derrida, Jacques. (1979). "*The Parergon"*. Trans. Craig Owens. Massachusetts and London: The MIT Press. Vol. 9 (summer). pp. 3-41.

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

Lucy, Niall. (2004). *A Derrida dictionary.* Blackwell Publishing.

- Derrida, Jacques. (1985). "Letter to a Japanese Friend- Derrida and Différance". Ed. Wood & Bernasconi. *Warwick: Parousia Press.* p. 1-5

References

Bozorg Bigdeli, Saeed; Akbari Gandomani, Heybatollah; and Mohammadi Kalasar, Ali-Reza. (2007). "Symbols of Immortality (Analysis of the Circle Symbol in Religious and Mythological Texts)." *Journal of Mystical Language and Literature Research (Gohar Gouya)*, 1, 79–97. [In Persian]

Derrida, Jacques. (2002). *Positions*. Translated by Payam Yazdanjoo. Tehran: Markaz. [In Persian]

Derrida, Jacques. (2016). *Writing and Difference*. Translated by Abdolkarim Rashidian. Tehran: Ney. [In Persian]

Hasan Zadeh Mirali, Abdullah; and Shamani, Leila. (2012). "A Comparative Study of the Baroque School with the Indian Style: Case Study of Bedil Dehlavi." *Quarterly Journal of Comparative Language and Literature Research*, 1, 51–66. [In Persian]

Lucy, Niall. (2020). *Dictionary of Derrida*. Editor of translation: Mehdi Parsa. Tehran: Shavand. [In Persian]

Matlabi, Shiva. (2017). *Memory in Contemporary Iranian Painting (Analysis of Paintings by Mansour Ghandriz, Masoud Arabshahi, Iran Dorrudi,*

and Aydin Aghdashlou). (Master's Thesis in Painting). Faculty of Art and Architecture, Yazd University, Yazd, Tehran. [In Persian]
Morizinezhad, Hassan. (2006). "Painting: Masoud Arabshahi (Contemporary Iranian Artists)." *Tandis Magazine*, 78, 4–6. [In Persian]
Nietzsche, Friedrich; Heidegger, Martin; Gadamer, Hans-Georg; and Others. (2008). *Modern Hermeneutics: Selected Essays*. Translated by Babak Ahmadi, Mehran Mohajer, and Mohammad Nabavi. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]
Pakbaz, Ruin. (2006). *Iranian Painting from Antiquity to the Present*. Tehran: Zarrin and Simin. [In Persian]
Qaragozlou, Bahareh; and Hatam, Gholamali. (2014). "The Symbolism of Geometric Patterns: Circle, Triangle, and Square in Islamic Art." *Scientific-Research Quarterly on Visual Arts (Naghshmayeh)*, 21, 45–50. [In Persian]
Richards, C. Malcolm. (2016). *Derrida in Another Frame*. Translated by Farzad Jaberal Ansar. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]
Stiver, Dan. (2005). *The Philosophy of Religious Language*. Translated by Abolfazl Sajedi. Qom: Adyan. [In Persian]

استناد به این مقاله: ندری، زینب؛ اردلانی، حسین و عباسی، بابک، خوانش نقاشی‌های مسعود عربشاهی از منظر آراء دریدا با تمرکز بر مفهوم پارارگون، *حکمت و فلسفه*، ۲۰ (۷۹)، ۷-۳۲.
DIO: 10.22054/wph.2022.690152.2089
Hekmat va Falsafeh is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.