

واسازی روایت، خوانشی از نقاشی‌های هانیبال الخاص

فیروزه شیبانی رضوانی، استادیار گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اسلامشهر

firoozehsheibani@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۰۹/۱۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۱۱/۱۷

مقاله حاضر در دو بخش نظری و نقد عملی ابتدا به بررسی دیدگاه دریدا در خصوص روایت می‌پردازد، و سپس تمایز روایت و داستان و به‌طور کلی چگونگی خوانش متن را در رویکرد پس‌اساختارگرا شرح می‌دهد. در بخش دوم چهار نقاشی از هانیبال الخاص، نقاش معاصر ایران با تحلیلی پس‌اساختارگرا و با تأکید بر رویکرد واساز بررسی می‌شوند. در واقع رویکرد واسازی مخاطب را از پیش‌فرض‌های کوری که روایت را امری خودکفا و یقینی پنداشته، رهایی می‌بخشد. مبحث روایت در اینجا نقاشی را به مثابه متن در نظر می‌گیرد و رابطه نقاشی و ویژگی‌های بصری آن را با زمینه پیدایش اثر واکاوی می‌کند. علت بررسی این چهار اثر از مجموعه آثار الخاص به صورت موردی، توانشی بود که برای نقد واساز از مفهوم روایت فراهم می‌کرد. پژوهش حاضر با التفات به روش توصیفی تحلیلی داده‌های برآمده از مطالعه کتابخانه‌ای آرای دریدا در باب روایت و نیز بررسی آنها در مشاهده آثاری منتخب از هانیبال الخاص، ابعاد معنایی تازه‌ای از کارهای او را آشکار می‌سازد.

واژگان کلیدی:

روایت، نقاشی، واسازی، هانیبال الخاص.

مقدمه و بیان مسئله

واسازی^۱ را به ساختارشکنی، دیگرسازی، شالوده‌شکنی، ضدساختار، و بنیان‌فکنی ترجمه کرده‌اند. دریدا در

نامه‌ای به یک دوست ژاپنی توضیح می‌دهد که واسازی راهبردی است که از دل ساختارگرایی بیرون آمده و در عین حال ضد ساختارها عمل می‌کند. آنچه ساختارگرایی را به پساساختارگرایی تبدیل می‌کند حرکتی است که از شرح منسجم ساختارها با تأکید بر قدرت دال‌ها صورت گرفت. مفهوم واسازی راهبردی است که از دل پساساختارگرایی بیرون آمده ولی در تعریف آن مطابق با نظر دریدا نمی‌توان قاعده‌ای را معین کرد: «ساختارشکنی روش نیست و امکان ندارد که به یک روش تبدیل شود» (دریدا، ۱۳۸۰: ۱۹۷). در واقع واسازی یک «فعالیت خوانشی»^۲ براساس متن است. از نظر دریدا واسازی را نمی‌توان به معنایی در کلمه محدود کرد. از آنجا که معنی لغوی واسازی دارای دو وجه ایجابی و سلبی است، از آن معانی‌ای چون انداختن و خراب کردن و همچنین برعکس آن یعنی گستردن و پهن کردن و ساختن و بنیاد گذاشتن مستفاد می‌شود. واسازی عبارتی متناقض است، که هم خوانشی موشکافانه در مفاهیم سنتی غرب محسوب می‌شود، و هم گستره وسیعی را در بر می‌گیرد که بر این اساس، هرچه را که از زبان و قواعد خودش تشکیل شده، به وسیله همان قواعد مورد واسازی قرار می‌دهد. واسازی را هم روش خوانش می‌دانند و هم غیر روش، به گونه‌ای که در نهایت ماهیت

1. deconstruction
2. activity of reading

و معنای آن نامشخص باقی می‌ماند. راهبرد واسازی به‌طور کلی با ارجاع به سیر تاریخ فلسفه سنتی غرب، و به ویژه تحول پدیدارشناسی، ساختارگرا و پساساختارگرا که از دل نظام مدرنیته و در تقابل با آن برخاسته است تحلیل و بررسی می‌شود. مفاهیم دریدایی نه مفاهیمی جامع و مانع، بلکه روش‌هایی برای گسترش بخشیدن به معنا و در نهایت اموری نسبی محسوب می‌شوند.

«اکثر فلاسفه به هنگام به کار بردن واژه پست مدرنیسم جنبشی را در نظر دارند که در دهه ۱۹۶۰ در فرانسه پیدایش و گسترش یافت و به طور دقیق‌تر همراه با تحولات بعدی و وابسته‌اش پساساختارگرایی نامیده شد» (کهن، ۱۳۸۸: ۲). اگرچه خود دریدا بر چسب پست‌مدرن را نپذیرفته، اما باید گفت تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر این مکتب فکری و کسانی در این حوزه گذاشته است (Leport, 2010). پست مدرنیسم، چنان‌که از نام آن پیداست، دعوی برگزشتن از روند مدرنیته را دارد که خود ناقد سنت‌های پیشین آن است. دریدا به عنوان مبدع این تفکر هرگز اصطلاح پسامدرنیسم را بر تفکرو رویکرد خود نپذیرفت. ولی تأثیرات گسترده راهبرد واساز بر جریان‌های پسامدرنیسم به گونه‌ای انکارناپذیر بوده است. انکار حقیقت واحد و صدور حکم قطعی و پایدار، شک‌اندیشی، نسبی خواندن امور و پدیده‌ها، انکار واقعیت‌هایی به ویژه در حوزه علوم تجربی و... ریشه در رویکرد واساز نسبت به امور دارد که مبانی تفکر پست‌مدرن را تبیین می‌کند. شاید بتوان گفت که واسازی، تجزیه و تحلیل‌های گفتمانی اساس جریان پست مدرن را شکل می‌دهد.

آنچه می‌تواند در این مجال مورد تأکید باشد راهبرد واسازی و تأثیر این راهبرد در ارتباط با خوانش متن یا نقاشی به مثابه متن خواهد بود. واسازی در ابتدا به قلمرو فلسفه می‌پردازد و سپس به گفتمان‌های علوم انسانی و علوم اجتماعی، و حتی فرهنگ عمومی نفوذ پیدا می‌کند. از نظر دریدا کل نظام فلسفی از افلاطون تا نیچه یک روایت است. به این ترتیب تلاش دریدا برای خواندن دقیق فلسفه و گسستن این نوع مطلق‌گرایی در اندیشه شکل می‌گیرد. واسازی ادعای حقیقت، اخلاق و اصول را در زمینه کاربران زبان می‌گذارد، به جای اینکه مانند روایت آن را به افسانه تبدیل کند. بنابراین آنچه در رویکرد واساز، در ارتباط با مفهوم روایت قابل توجه است هم به سیر تفکر فلسفه غرب و هم به بحث روایتگری در ادبیات و هنر، و به‌طور کلی فرهنگ ارجاع دارد.

روایت دریدایی تنها یک روایت از بی‌نهایت روایت است که مرتب در حال ساخته شدن و خراب شدن است. با این که واسازی در پی نفی چیرگی و تسلط روایت است، اما روایت و واسازی به‌طور اجتناب‌ناپذیری درهم تنیده شده‌اند. روایت دریدایی، روشی برای خواندن متن است و خواندن متن امری خودبسنده نیست. خوانش متن با ارجاع به متن‌های دیگر، حاشیه‌ها و زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی آن شکل می‌گیرد. به‌طور کلی روش خواندن متن در رویکرد پساساختارگرا، روش بینامتنی است. در روش بینامتنی «هیچ آغازی وجود ندارد؛ همواره تداوم است یا تکرار، همیشه دگرگونی است یا تقلید. اما تداوم، تکرار و دگرگونی و تقلید بر چیزی از

پیش موجود استوار می‌شوند. بنابراین هر نظریه و کنشی دارای گذشته‌ای است... متن‌ها بر پایه متن‌های گذشته بنا می‌شوند» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۷). بینامتنیت هم مانند هر نظریه و رویکردی دارای زمینه‌هایی است که در آرا و آثار دیگر ریشه دارد. یکی از مهم‌ترین اصول نقد منابع بررسی رابطه تأثیر و تأثری آثار گوناگون و اثر مورد مطالعه است. به همین دلیل، منتقد می‌کوشد به شکل‌های گوناگون به تأثیراتی که مؤلف از دیگر مؤلفان و آثار پذیرفته و قوف پیدا کند.

هانیه‌الخاص (۱۳۰۹-۱۳۸۹ ش) یکی از هنرمندان مطرح در هنر معاصر ایران است که به عنوان یک نقاش روایتگر شناخته شده است. ویژگی آثار او توجه به ادبیات، تمثیل‌ها و روایات کهن و نو بوده است. از این رو چهار اثر الخاص به صورت گزینشی که توانش نقد واساز با تأکید بر مفهوم روایت را داشته است، مورد بررسی قرار می‌گیرد. با توجه به توضیح فوق مقاله حاضر کوششی است تا با روش کیفی و با رویکرد واساز به سؤال‌های زیر پاسخ دهد:

- ۱- روایت از نقطه نظر واساز چگونه بررسی می‌شود؟
- ۲- رویکرد واساز چه تمایزی میان روایت و داستان قائل است؟
- ۳- چگونه می‌توان اثر نقاشی را به مثابه متن با تأکید بر مفاهیم روایت بررسی کرد؟

پیشینه تحقیق

از جمله مقاله‌هایی که درباره نقد واساز در ارتباط با آثار تجسمی موجود است می‌توان به مقاله «واسازی و داستان‌های اصلی»^۳ نوشته آندرا کراکسنز اشاره کرد که به نقد واساز درباره تعدادی آثار تجسمی از ون گوگ، شری لواین و لوئی لالر پرداخته است. این مقاله از آن جهت که روش‌های خوانش واساز را در متن آثار پیاده کرده است، مقاله درخور توجهی به عنوان پیشینه این تحقیق محسوب می‌شود. سه مقاله با عناوین «مفهوم حضور و غیاب در رویکرد واسازی: خوانشی از آثار نقاشی آیدین آغداشلو» (دوفصلنامه فلسفه تحلیلی، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، دوره ۱۳، شماره ۲۶)، «بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد» (فصلنامه کیمیای هنر، زمستان ۱۳۹۲، شماره ۹) و «مرزهای تصمیم‌ناپذیر (پاررگون) در نقاشی: نقد واساز بر نمونه‌هایی از آثار تجسمی معاصر ایران» (فصلنامه کیمیای هنر، ۱۳۹۷، سال هفتم، شماره ۲۶) از جمله پژوهش‌های نگارنده است که در زمینه نقد واساز بر آثار تجسمی بوده است. شایان ذکر است که نقد و بررسی موجود در این پژوهش تحت یک خوانش بینامتنی میان تفکر واساز و رویکردی که در فضای نقاشی معاصر ایران اتفاق می‌افتد، خواهد بود.

3. deconstructing origin stories

مفهوم روایت در رویکرد واسازی در ذیل وضعیت پسامدرن تبیین می‌شود. به‌طور کلی وضعیت پسامدرن را در

روایت
در رویکرد واساز

غیاب قاعده‌ها، هنجارها و اصول باید در نظر گرفت، و در این وضعیت تجربه و گفتمان جدیدی حاکمیت می‌یابد. سایر متفکران پسامدرن نیز همچون دریدا، نسبت به عقلانیت‌گرایی و قطعیت‌گرایی که موجب ساخت روایت‌های کلان شده، رویکردی انتقادی دارند. ژان فرانسوا لیوتار یکی از نظریه‌پردازان ادبی و از پیشگامان فلسفه پست مدرن، مدرنیته را فراگردی تاریخی نمی‌شناسد بلکه آن‌را در چهارچوب عقلانیت و اندیشه تمامیت‌جو در نظر می‌گیرد. «به گفته لیوتار از قرن نوزدهم به بعد، دوران ما زیر سیطره فرا روایت^۴ قرار گرفت و این فرا روایت‌ها در زمینه فلسفه، سیاست و علوم اجتماعی نقش بنیادین یافت. مضمون‌های اصلی روشنگری به ویژه معنای نیوتنی طبیعت، فردباوری دکارتی و کانتی، و معنای فردیت به‌طور کلی جملگی به عنوان گفتمان مسلط، کلید بحث‌ها و استدلال‌های سیاسی، اجتماعی و فلسفی غرب را جهت خاصی بخشید اما با ظهور وضعیت پسامدرن همه این روایت‌ها و اسطوره‌های کلان به پرسش گرفته شدند» (ارشاد، ۱۳۸۰: ۱۶۸). در واقع بحران اصلی از متزلزل شدن فرا روایت‌های مدرن ناشی می‌شود زیرا که علم جدید اکثر روایت‌های حاکم را به اسطوره‌ای غیرقابل اعتماد تبدیل کرده است.

4. meta-narration

واسازی به عنوان تلاشی برای گسترش صدای انتقادی در ارتباط با سازمان سرمایه‌داری مدرن قرار می‌گیرد. یعنی با تأکید و توجه به حاشیه‌ها، شرایط را در جهت تعادل هدایت می‌کند؛ موضوعاتی که در حاشیه قرار دارند، مانند مهاجران، پناهندگان، افراد بی‌خانمان، بدون زمین، فقیر، بیمار و... سایر گروه‌هایی که در جوامع پیشرفته فاقد امتیاز محسوب می‌شوند؛ افرادی که صدای آنها صدای روشنفکر جوامع سرمایه‌داری محسوب نمی‌شود. این تلاش برای پرداختن به داستان، وجهی از تقابل در برابر حقیقت مجرد، خودشیفتگی و ادعای اخلاقی از آن چیزی است که ما روایت می‌نامیم.

سازمان‌های سرمایه‌داری به‌طور فزاینده تکنولوژی پیچیده را سازماندهی می‌کنند، و از منابع طبیعی، موجودات زنده و نیروی کار انسان‌ها در یک مقیاس جهانی استفاده می‌کنند. آنها با مشکلات طبیعی و مشکلات اجتماعی که شامل توسعه سلاح و استفاده نظامی از علوم، مهندسی زیست، نانو تکنولوژی، پیوند اعضا، درمان ایدز، درمان بیماری‌های جسمی و روانی و درمان حیوانات و... است، مواجه‌اند. به عبارتی دشواری‌های اخلاقی بی‌شمار برخاسته از کار سازمان‌های جدید است که مدرنیته پاسخی برای آنها ندارد. (Boje & Jorgenson, 2008: 3) «در چهارچوب نظام روایی مدرن، حقیقت، حضور، جوهر، وحدت و هویت اساس علم را تشکیل می‌داد. اما در چهارچوب نظام پسامدرن، مجاز، عرض، کثرت، دگربودگی، مغایرت و نظایر آن جانشین روایت‌های کلان مزبور می‌شوند» (Gilbert- Walsh, 2007: 320).

فهم مطلق و فراگیر از روایت در فلسفه دیگر کارساز نیست، «فیلسوفان نباید خود را مباحثه‌کنندگان حقیقت بدانند... هدف از آنچه به آن تجربه روایتی می‌گویند، نه صرفاً ترکیب داستانی مطلق و فراگیر، بل به مثابه زمینه‌ای برای همه داستان‌های در دسترس است» (Ibid: 323). از نظر دریدا روایت میل به تسلط را در خود دارد. به عبارتی غروری فلسفی است که همه چیز را در یک فراروایت بزرگ تصرف می‌کند. رویکرد واسازی تلاشی است که به اعتقاد دریدا هیچ سنگی را نباید واژگون‌نکرده باقی گذاشت. به این ترتیب، «تعویق» اتفاق می‌افتد. روایت از نظر دریدا، سرگشتگی است. این رویکرد آن قدر که به نظر می‌رسد نامتعارف نیست. بحث آپوریا^۵ نخستین بار در رویکرد سقراط مطرح می‌شود. جایی که سرگشتگی در مقابل اطمینان قرار می‌گیرد. در نهایت می‌توان گفت به همان اندازه که برای واسازی تعریف مشخصی نداریم، برای روایت نیز تعریف متعینی نمی‌توان ارائه داد.

فرایند واسازی تلاش برای رسیدن به شفافیت در موقعیتی است که در آن شفافیت ممکن نیست. دریدا می‌گوید: «من تلاش می‌کنم با همه قدرتی که ممکن است بازی درون و سازماندهی شده فلسفی یا شناخت‌شناسانه را به اجبار به نقطه بی‌ارتباطشان به بسترشان و نقطه تمام شدنشان بلغزانم» (آفرین و نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۶۴). اینجا

5. aporias

مفهوم آپوریا نقش وسیعی در توضیح روش واسازی ایفا می‌کند. آپوریا واژه‌ای یونانی است که بر یک تناقض منطقی دلالت دارد. خوانش دریدا از آپوریا بر اساس همان نقاط کوری است که در مباحث متافیزیک مطرح نشده است. دریدا در کتاب معضله‌ها مفهوم آپوریا را به «در راه امر دشوار یا امر ناشدنی قرار گرفتن» تعریف می‌کند (دریدا، ۸۷۳۱: ۶۲).

نفی هر روایت فیلسوفانهٔ ممکن‌ی ظاهراً هدف مشخص و آشکارِ واسازی می‌شود.

تمایز میان داستان و روایت در رویکرد واساز

بحث روایت در آثار ادبی و از نقطه‌نظر زیبایی‌شناسی، در ابتدا به رسالهٔ فن شعر ارسطو ارجاع دارد. ارسطو در رسالهٔ فن شعر توضیح می‌دهد که روایت تقلیدی از کردارهای تام است که اندازهٔ معین داشته باشد، و «امر تام امری است که آغاز، واسطه و پایان داشته باشد» (زرین کوب، ۱۳۶۹: ۱۲۵). ارسطو برای معیار زیبایی در آثار معتقد به نظم بین اجزا و اندازهٔ معین است. او می‌گوید: «زیبایی شرطش داشتن اندازهٔ معین و نظم است» (همان: ۱۲۶) و در ادامه حد و اندازه را با طبیعت اشیا مقایسه می‌کند. با توجه به این مقایسه یعنی اشیای طبیعی و شیء هنری، می‌توان گفت که ارسطو بر جنبهٔ تقلید در اثر هنری تأکید دارد. او معتقد است که روایت‌ها تقلید کردار هستند: «کردار لازم است کرداری واحد و تمام باشد و تألیف اجزای آن نیز طوری باشد که اگر یک جزء از اجزای آن را جابه‌جا کنند و یا حذف نمایند ترتیب کل به هم بخورد و متزلزل شود» (همان). در غیر این صورت آن امر، جزئی از یک کل به‌شمار نخواهد آمد. درام خطی ارسطویی، یک آغاز و یک میانه و در نهایت یک پایان دارد. در این شکل خطی و ساختاری از روایت چیزی را نمی‌شود کم کرد و یا از آن ساختار بیرون کشید، چرا که ساختار فرومی‌پاشد.

اما صرف نظر از معیارهای زیبایی‌شناسی که ارسطو در فن شعر توضیح می‌دهد، روایت توالی منطقی رویداد و یا رویدادها را بازگو می‌کند: «روایت عبارت است از نقل دو یا چند رویداد (یک موقعیت و یک رویداد) که به لحاظ منطقی به هم مرتبط‌اند، در زمان اتفاق می‌افتند و از طریق یک مضمون ثابت به صورت یک کل تشکل می‌یابند» (آفرین و نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۴۹). «در ساختارگرایی، اساس کار شکل روایت است که بر پایهٔ آن همدلی میان مخاطب و راوی ایجاد شده است» (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۶۱). فلسفه مدام تلاش می‌کند که فراروایت بسازد. «فراروایت» آن چیزی است که ورای روایت‌های دیگر است، به‌طوری که این روایت‌های معمول، توجیه و دلیل نهایی‌شان را در آن می‌بینند. به عبارتی میل فیلسوفانه و موقعیت فیلسوفانهٔ مطلق را می‌طلبد.

در مقایسه داستان همان روایتی است که مرزهایش فراتر از خود می‌رود و در شبکه‌ای از داستان‌های دیگر تنیده می‌شود، در یک لحظه اتفاق می‌افتد و در جهت‌های غیرقابل پیش‌بینی ادامه می‌یابد. در دیدگاه واساز داستان از قید محدودیت‌های روایت خارج می‌شود؛ مانند مواردی چون ناظر به گذشته بودن، تک‌گویی و رسیدن به حقیقت. روایتی که در واسازی مورد توجه قرار می‌گیرد، فقط توهم پی‌رفت از حوادث را به‌وجود می‌آورد. به عبارت دیگر داستان همان چیزی است که دریدا آن را تصمیم‌ناپذیر^۶ می‌نامد، به این دلیل که داستان سیر خطی روایت ارسطویی یعنی اول، میانه و پایان را

6. undecidability

به نحو پایان‌ناپذیری به تعلیق درمی‌آورد. داستان‌ها محصول برهم‌زدن کنش اراده‌های متفاوت و نتیجه موقعیت سرشار از تنش‌ها هستند، در نتیجه مخاطب را به جهت‌های متفاوتی می‌کشند. نظریه دریدا درباره روایت در کتاب *درباره گراماتولوژی* مبنی بر این است که روایت شبیه تمامیت کتاب است چون روایت هم مانند کتاب با ساختار، آغاز، میانه و آخر بسته می‌شود. دریدا در خصوص ویژگی‌های داستان از اصطلاح «ناهنگامی گزین‌گویه» استفاده می‌کند. او با اشاره به داستان *رومئو و ژولیت شکسپیر*، خوانشی در خصوص هنر از آن ارائه می‌دهد. اصطلاح «گزین‌گویه» در نظر دریدا «نام» است. نامی که بر اشیا و سایر موجودات می‌نهند و از هم متمایزشان می‌کنند. با این تمایز هر چیزی مشخص می‌شود و به نوعی هویت می‌یابد. به اعتقاد دریدا هر «گزین‌گویه» چون داستان *رومئو و ژولیت* را مجموعه‌ای از اتفاق‌های غیرهم‌زمان می‌سازد، و این عدم هم‌زمانی در خود اتفاق و تصادفی را می‌پروراند. دریدا در خصوص شکل‌گیری داستان *رومئو و ژولیت* و داستان‌هایی مانند آن توضیح می‌دهد که، «اگر ناهمخوانی و ناسازگاری نبود، عشقی هم در میان نبود» (حقیقی، ۱۳۷۸: ۲۵۳-۲۵۵). او با طرح و بررسی داستان *رومئو و ژولیت* سعی دارد تا نشان دهد تجربه‌های متعدد و بی‌ارتباط به یکدیگر بسیاری وجود دارد. گویی دریدا در این خوانش می‌خواهد بیان کند که هیچ نظم و هیچ سرشته‌ای وجود ندارد تا با پیگیری آن بتوانیم به یک مطلوب و معنایی خاص دسترسی یابیم. به این ترتیب واسازی بر بازی پیچیده از صداها و گوناگون،

ناهماهنگی‌ها و شرایط خاص در هر داستان تأکید دارد. هدف واسازی متون ادبی نشان دادن این است که زبان ادبی به‌طور دائمی معنی خودش را به تحلیل می‌برد. دریدا معتقد است هیچ ساختار یا دستور زبان عمیقی در جهان وجود ندارد که واقعیت اجتماعی ساخته‌شده را پوشش دهد. در عوض آنچه داریم، همان شبکه‌ای منسوج از ردپای بی‌پایان است که به چیزی به غیر از خود اشاره دارد. به جای زندگی متعین‌شده، محیط دستور داده‌شده که در روایت وجود دارد، داستان به امور نامتعیین فرصت‌ها و امور ناتمام زندگی روزمره می‌پردازد. بدین اعتبار در یک متن چیزی جز ردپاهای دیگر و تفاسیر دیگر نیست که متن از تمام شدن آن امتناع می‌کند (Boje & Jorgenson, 2008: 3).

داستان در لحظه رخ می‌دهد و در جهت اجتماعی غیرقابل پیش‌بینی پیش می‌رود. هنگامی که از داستان سخن می‌گوییم، منظور ما داستانی است که در حال شدن باشد؛ یعنی هویت فردی ما، یا اجتماع ما، و یا آینده تصور شده ما را بسازد. داستان تمام نمی‌شود، همواره در اکنون و در اینجا زنده است (Ibid). دریدا معتقد است که روایت به ما هویت می‌بخشد؛ مفهوم من و مالکیت. «یک من قادر است سلسله روایت‌ها را از خاطره تا گفتن حقیقت سازماندهی کند...» (Ibid: 4). بنابراین روایت توهمی از توالی وقایع غایتمند را بر اموری که تفسیر و تأثیر باز دارند نشان می‌دهد. داستان از انحصاری کردن حقیقت اجتناب می‌کند و به دیگر صداها و دیگر تفسیرها و حقیقت‌های دیگر گوش فرامی‌دهد.

گفته شد از نگاه دریدا هیچ
حقیقت مطلق و یا الهام متعینی
برای خوانش متن/کار هنری
وجود ندارد؛ «بوم نقاشی مادام

که از اثر حمایت می کند به آن خیانت می ورزد» (Derrida, 1994: 157). به طور کلی رویکرد واسازی، تعلیقی در روایت محسوب می شود و داستان همان روایتی است که با رویکرد واساز تنظیم و نوشته می شود. به عبارتی، داستان در لحظه ای از تبدیل شدن اتفاق می افتد. در این بخش به بررسی چهار نقاشی از هانیبال الخاص پرداخته می شود. هانیبال الخاص به عنوان مجموعه ای از شاعر، نقاش و روایتگر در هنر معاصر ایران شناخته شده است. اگرچه که تمام آثار معاصر ایران و حتی گاهی آثار سنتی ایران و کلاسیک اروپایی قابلیت نقد واساز را دارند، انتخاب نقاشی های الخاص به دلیل نوعی روایتگری یا وابستگی آثار او به مضامین روایی ادبی است، که در اغلب کارهای او به چشم می رسد. اینجا خوانش نقاشی به مثابه متن است. در واقع متن با تأکید بر مفهوم روایت از نقطه نظر واساز و مفاهیم ذیل آن چون رابطه بینامتنی و مرکز گریزی واکاوی می شود. واسازی به عنوان بخشی پویا در زبان اتفاق می افتد، که در آن واژه ها، مفاهیم و نمادها به طور مداوم تغییر می کنند و اصلاح می شوند. متن نقاشی در خوانش واساز خواننده را با یک توضیح یقینی و قطعی مواجه نمی کند، بلکه او را در معرض پرسشی دوباره در برابر آنچه در ابتدا فکر کرده قرار می دهد. نقد واساز به شیوه آنچه در سنت نقادی یعنی تشخیص سره از ناسره

دریدا معتقد است: «...هیچ معنایی را نمی توان بیرون از زمینه متعین کرد...» (Ibid: 7). به این ترتیب و از نظر او تاریخ هم هرگز یک خط مستقیم نیست و تاریخ منجر به هیچ ریشه متافیزیکی از حقیقت نمی شود. مفهوم متن در اینجا مهم است از آنجا که تجلی ساخت و ساز مداوم، بازسازی و اصلاح است. داستان یک ارائه شفاهی یا نوشتاری است که جایگاه خود را به صورت تأملی و خودانگیخته در زندگی روزمره تنظیم می کند، نیازی به آغاز، میانه و پایان ندارد. داستان عملکرد عاطفی و بیانی خود به خود دارد.

ویژگی های روایت و داستان را می توان به این ترتیب جمع بندی کرد: از ویژگی های روایت می توان به منطق واحد، خطی، بسته، گذشته نگر، عقلی و غیر مبهم اشاره کرد. در مقایسه از ویژگی های داستان می توان به چندصدایی و جمعی، غیر خطی، دوار و ناپیوسته، غایت ناپذیر، باز، ضروری، غیر عقلی، تصمیم ناپذیر و مبهم اشاره کرد. روایت در پی ساختن یک مدار و مرکز ثابت و داستان در پی گریز از مدار و مرکز ثابت است. این مرکز گرایی آرزوی مشترک بشر در خصوص تسلط و برتری یافتن است. نیروهای مرکزی در پی نظم و انسجام هستند، حال آنکه چندصدایی بودن داستان پویایی و توسعه زبان را در پی دارد. اگر نظم را محصول روایت و بی نظمی را محصول داستان در نظر بگیریم، از نقطه نظر واساز این هر دو توسعه نظام ها را تضمین می کنند. اخلاق مورد نظر روایت در جستجوی حقیقت مطلق است، در حالی که ایجاد ارتباط قوی و تکرارپذیر چیزی است که از نقطه نظر اخلاق در واسازی اهمیت می یابد.



تصویر ۱- الخاص، بدون عنوان، ۵۸ × ۸۹ سانتی متر، ترکیب مواد روی مقوا، ۱۳۸۰

ارسطو، براساس روایت خطی متن باید با آغاز و میانه و پایان همراه باشد. حال آنکه در مواجهه با اثر فوق چنین ویژگی ای مشاهده نمی شود. در ترکیب فوق چندین تمثال از دوره های تاریخی مختلف، مثل تصویری بر

و یا درست از نادرست بوده، مطرح نیست. از نظر دریدا، نقاشی به مثابه متن زمانی امکان فهم پیدا می کند که به دور از شرایط تسخیر شدن با مفاهیمی چون حقیقت و تعیین های ذاتی اثر باشد. به این ترتیب پرسش های محوری ای که در این بخش بر خوانش اثر تأکید دارد شامل موارد زیر است: از نقطه نظر واساز، روایت چگونه بازنمایی می شود و عوامل بینامتنی در خوانش اثر کدام اند؟ و در نهایت، در خوانش واساز مرکز گریزی چگونه تبیین می شود؟

در نقاشی بدون عنوان از الخاص (تصویر ۱)، ما با نوعی صحنه آرایشی برگرفته از عناصر تاریخی و یا اجتماعی مواجهه می شویم. الخاص به عنوان ایرانی ای از اقلیت آشوری، توجه خاصی به هنر تاریخی خود نشان می دهد، به طوری که در اغلب آثار او بازنمایی روایت های قوم آشور دیده می شود. نقش برجسته های سنگی شاخص ترین آثار هنر آشوری به شمار می آیند و روایتگری خصلت بارز این آثار است. هنرمندان آشوری نقوش حجاری چون دیوارنگاری رنگ آمیزی کرده و صحنه های جنگ، شکار و مراسم مذهبی را نشان می دادند. قوم آشور در بازنمایی حیوانات به خصوص صحنه های شکار بسیار توانمند بودند. در نقش برجسته های آشوری پیکر انسان خشک و رسمی به نظر می رسد، معمولاً سر و پاها از دید نیمرخ و بدن از دید روبه رو نشان داده شده، و برای عمق نمایی از نوعی پرسپکتیو بهره می جستند که تاکنون نیز در نگارگری سنتی قابل ملاحظه است. در این عمق نمایی افراد به ترتیب اهمیت و مقام بزرگ و کوچک می شدند. مطابق با نظر متفکران متافیزیک همچنین مطابق نظر

اساس مجسمه‌های سومری، کاتب مصری، نقش برجسته هخامنشی، نقاشی مانوی و... بالاخره در مرکز تابلو نیم‌تنه‌ای از شاعر معاصر ایران، فروغ فرخزاد آمده است. فرخزاد رشته تسمیحی در دست دارد و دستان خود را با آن رشته گشوده، گویی تمام داستان‌های کهن در دستان او جای گرفته است. در گوشه سمت چپ پایین نقاشی یک سردیس احتمالاً زن، به نام وارکا از دوران بین‌النهرین بازسازی شده است. در سردیس متعلق به وارکا، بیننده متوجه بی‌تناسبی چشم‌ها می‌شود. بزرگ بودن چشم‌ها ویژگی گروه بزرگی از مجسمه‌هایی است که از تل اسمر به دست آمده است. هلن گاردنر در کتاب هنر در گذر زمان توضیح می‌دهد که این نوع چشم‌ها که در سراسر هنر باستانی ظاهر می‌شود، احتمالاً مدت‌ها پیش از زمانی است که ارسطو بگوید، «آنچه آدمی را از جانوران متمایز می‌گرداند عقل اوست و حس بینایی منطقی‌ترین حس است» (گاردنر، ۱۳۶۵: ۵۱). در نظر هنرمند جهان باستان چشم دریچه روح تلقی می‌شود. الخاص ضمن بازنمایی این سردیس متنی را به زبان فارسی و آشوری اضافه کرده است: «در ابتدا کلمه بود. در ابتدا کلمه و تصویر بود... در ابتدا تصویر بود و...» عبارت اول این نوشته که از باب اول انجیل یوحنا برداشته شده، به لوگوس و یا کلمه و یا مسیح به عنوان حقیقت مطلق اشاره دارد، و البته با اضافه کردن «تصویر» به آن عبارت، بر حقیقت تصویر اصرار می‌کند. اینکه تصویر به جای لوگوس و یا کلمه می‌نشیند. نقاشی مورد مطالعه دو نظام نشانه‌ای تصویری و کلامی را با هم دارد. به‌طور کلی با اضافه شدن متن به این تصویر،

نقاشی در یک رابطه بینامتنی تازه قرار می‌گیرد. یعنی در ابتدا ما با تعدادی عناصر روایی از سیر تاریخ باستان تا دوران معاصر مواجه می‌شویم که ظاهراً از سلسله روایت خطی و به دنبال هم تبعیت می‌کنند. از طرف دیگر مؤلف با آوردن آیه معروف انجیل سعی دارد حقیقت تصویر را در دوگانه کلمه/ تصویر به اثبات برساند. اما این سؤال در ذهن بیننده مطرح می‌شود که اگر حقیقت تصویر، برتر از کلمه است، چرا نقاش متوسل به اضافه کردن متن نوشتاری در متن تصویری شده است؟

در واقع این رابطه بینامتنی - یعنی ورود متن به تصویر - یک ابهام دوسویه و خیال‌انگیز را مطرح می‌کند. در خوانش این نقاشی روش غیر خطی، غیر تداومی، نامنظم و پیچیده شکل می‌گیرد؛ و پیش‌فرض‌های روایتی تماشاگر از این اثر مطابق با خوانش واساز به چالش کشیده می‌شود. اینکه چرا تصویر فروغ فرخزاد با تصویر سردیس‌های سومری و دیگر آثار باستانی همراه می‌شود، حکایتی از کمرنگ شدن رابطه علی و معلولی، تداوم زمان و موضوع، پیشرفت حوادث به صورت تصادفی و اهمیت بخشیدن به کنش‌های فرعی و ویژگی‌های برجسته شخصیت‌ها دارد. موضوع کار این نقاشی بر اساس روایت سنتی نیست، در اینجا یک داستان با رویکرد تازه شکل می‌گیرد. «داستان در معنای عام به معنای به دست گرفتن ابتکار عمل، برای شروع و به حرکت در آوردن چیزی است. داستان به عبارت دیگر بارها و بارها شروعی دیگر است. در اینجا داستان بازی درون زبان تلقی می‌شود، و فهم داستان به زمینه تاریخی گفتمان‌ها، نهادها و شبکه‌ها برمی‌گردد.» (Boje & Jorgenson, 2008: 9)

این نقاشی مطابق روایت‌های سنتی نیست. می‌توان هر قسمت یا قسمت‌های مختلف روایت را بیرون کشید، بدون آنکه به کل روایت ضربه‌ای بخورد. برخلاف سنت، این اثر روایت را طبیعت‌گرایانه نمایش نمی‌دهد. خودش در آن روایت دخالت می‌کند. از گره یا ماجراجویی که کشف آن اوج داستان را تشکیل می‌دهد خبری نیست و این غرق شدن در خودِ عملِ کشف است که اهمیت می‌یابد. برخلاف منطقِ روایی - خطی ارسطویی تمام بخش‌های اثر از لحاظ ارزش در یک سطح قرار دارند. بنابراین هیچ موضوع و مفهومی در این نقاشی نقش محوری یا مرکزی ایفا نمی‌کند.

بخش دیگر از توجه‌الخاص معطوف به نقاشی قهوه‌خانه بود که ریشه در دوره صفویه دارد و در ابتدای دوره معاصر ایران خارج از هنر رسمی به شکوفایی رسید. آثار قهوه‌خانه حول مضامین بزمی، رزمی و مذهبی متون و افسانه‌های کهن دور می‌زد. نقاشی قهوه‌خانه سعی در روایت قصه‌هایی داشته که برای مردم اغلب جذاب بوده است.

مضامین مذهبی دسته‌بندی متفاوتی دارد که در شکل‌های مختلف مثل نقاشی پشت شیشه، پشت آینه و چاپ سنگی می‌توان اشاره کرد. از قابلیت‌های مؤثر و بارز چاپ سنگی می‌توان به ساده‌سازی فرم‌ها و پیکره‌ها، قرار گرفتن تصاویر در کنار متن، یعنی نوعی صفحه‌آرایی و درنهایت امکان ترسیم چند واقعه در یک تصویر اشاره کرد. این روش فضایی چندزمانی و چندمکانی را به وجود می‌آورد.

انسان در آثار نقاشی قهوه‌خانه به عنوان عامل اصلی ایفای نقش می‌کند. نورپردازی بر خلاف منطق رئالیسم، نوری از مقابل بر روی پیکره‌هاست. نقاش از پرسپکتیو مقامی استفاده می‌کند، یعنی شخصیت‌ها به ترتیب اهمیت‌شان از بزرگ تا کوچک مطرح می‌شوند؛ و بالاخره نقاش این مکتب بیش از آنکه بخواهد مهارت‌های خود را نشان دهد، باورها، اعتقاد و ارادت قلبی‌اش را نسبت به موضوع ابراز می‌کند. مجموعه‌ای از آثار الخاص با توجه به این روش کار شده است.

نقاشی‌های روایت‌گرایانه مکتب قهوه‌خانه در آثار متأخر الخاص به صورت ساده‌تر، به چیزی شبیه داستان‌های مصور^۸ گرایش پیدا می‌کند. در طراحی - نقاشی‌های الخاص کادربندی وقایع و آوردن متن درون آن بیشترین شباهتی است که به داستان‌های مصور پیدا کرده، در عین حال که پیگیر هیچ روایت دنباله‌داری نیست.

عناصر مورد تحلیل در این اثر (تصویر ۲) شامل عناصر درونی متن مانند شکل و رنگ، و حتی نوشتار است که به آن اضافه شده است. به این ترتیب عناصر درونی کار، دارای دو بخش نوشتاری و تصویری است. عناصر برون‌متنی به مؤلف، جامعه و تمام عوامل بافتی و زمینه‌ای ارجاع دارد. در نقاشی فوق چندین کادر از وقایع متمایز دیده می‌شود که شامل چهره‌های باستانی، به صلیب کشیده شدن مسیح و پرتو یک زن و چند حیوان است.

8. comic strip

داستان‌های مصور، مجموعه‌ای از نقاشی‌های دنباله‌دار حاوی طنز است که ماجرای را روایت می‌کند، و در دوره‌ای مرتب به چاپ می‌رسد.

هیچ قسمت از یک متن عاری از تأثیرات بینامتنی نیست. بنابراین عناصر تصویری و متن نوشتاری با هم در یک رابطه بینامتنی قرار می‌گیرد.

سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که متن نوشتاری یا شعر چه مفهومی دارد و متن نوشتاری چه ارتباطی با عناصر متن‌های تصویر پیدا می‌کند؟ به نظر می‌رسد مخاطب شعر مولانا هیچ فرد خاصی نیست و در واقع مناجاتی عارفانه است. شاید نقاش این شعر را به اثر اضافه کرده تا اشاره‌ای به گذار از دوران جوانی خود داشته باشد در حالی که هنوز دلی جوان و شوقی پویا دارد. تفسیر دیگر می‌تواند همراه کردن مناجات شاعر با جست‌وجوی نقاش در به تصویر کشیدن وقایع ذهنی و تاریخی باشد؛ تاریخی از سرزمینی کهن که در مسیر خود، گویی همواره در آغاز راه است.

تفسیر واساز از این اثر در پی ساختن یک داستان است اما نه داستانی با سیر خطی، بلکه داستانی چندصدایی و مرکز گریز. مرکزیتی که در اینجا شامل خود مؤلف هم می‌شود؛ چرا که تفسیر کار از نقطه نظر واساز با محوریت نظر مؤلف نیست. رویکرد واساز در مواجهه با این نقاشی از این قرار است که متن نوشتاری به همراه عناصر بصری و فرهنگ ادبی و سنت قهوه‌خانه در کنار هم قرار گرفته و هر متن دیگری را فرامی‌خواند. بنابراین بدون مرکزیت بخشیدن به پیش‌فرض‌های شناخته‌شده، واسازی جنبش فعالی است که به وسیله جدا کردن معنا از منشأ و ماتقدم یک متن صورت می‌گیرد، چنان‌که گویی در هوا معلق است. پس تحلیل واساز از اثر فوق‌گشایشی به سوی هریک



تصویر ۲- الخاص، بدون عنوان، ۲۸ × ۳۴ سانتی‌متر، ترکیب مواد روی مقوا، ۱۳۸۷

در دو کادر دیگر، نقاش دو بیت از یکی از غزلیات دیوان شمس را آورده است: «بنشان تو جنگ‌ها را بنواز چنگ‌ها را - ز عراق و از سپاهان تو به چنگ ما نوا ده / ... به نظاره جوانان بنشسته‌اند پیران - به می جوان تازه دو سه پیر را عصا ده ...» (مولوی، غزل ۲۳۷۶). مطابق با نظر کریستوا،



تصویر ۳-الخاص، بدون عنوان، ۵۸×۸۹ سانتی متر، ترکیب مواد روی مقوا، ۱۳۷۶.

بر هم دارند. به طور کلی هنر، به واسطه تنوع و گوناگونی خود سبب طرح مباحث بسیاری شده که بینامتنیت همانند دیگر دانش‌ها از این مباحث بهره برده است. اینک چرا الخاص تابلوی معروف گوگن را در نقاشی خود گنجانده می‌تواند حاوی دو نکته باشد: ابتدا ادای

از عناصر و پیوسته از معنا به معنایی دیگر در آمد و شد است. در نقاشی بدون عنوان (تصویر ۳)، الخاص در دو کادر مرکزی روگرفتی از تابلوی مسیح زرد، اثر پل گوگن، نقاش فرانسوی را روی فیگورهای متأثر از نقش برجسته‌های آشوری قرار داده و این دو برخورد را با هم همراه کرده است. این نوع همراهی در تکنیک‌ها و سبک‌های نقاشی به شیوه تکه چسبانی یا کلاژ^۹ می‌ماند. واژه فرانسوی کلاژ از فعل coller به معنای چسباندن گرفته شده و منظور، الحاق و چسباندن پاره‌متنی به متنی دیگر است.

در رویکرد پساساختارگرا طبیعت کلاژ طبیعی گفت‌وگومند و بینامتنی است. به بیان دیگر، هم‌حضور پاره‌های ناهمگون در یک متن موجب هم‌کاهشی آنها به گونه‌های متفاوتی می‌شود. این هم‌حضور که شکل‌دهنده بینامتنیت است، می‌تواند به گفت‌وگومندی و چندصدایی منجر شود. این تکه‌های کنار هم قرار گرفته در کار الخاص از رابطه‌ای سخن می‌گوید که هنرمند معاصر شاید با بهره گرفتن از تاریخ، به بیان شرایط خود در زمینه اجتماعی‌اش می‌پردازد. به عبارتی بینامتنیت همواره دست‌کم روابط میان دو متن را مورد بررسی قرار می‌دهد، و نتیجه آن تعامل و تأثیر و تأثری است که متون

9. collage

فن کلاژ یا تکه چسبانی در ابتدا توسط هنرمندان کوبیست و به عنوان راهی متفاوت در ارائه واقعیت، اختراع شد. سپس سوررئالیست‌ها امکانات استفاده از کلاژ را متنوع کردند و دادائیست‌ها این تکنیک را با روحیات خود سازگار یافتند (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰: ۱۳۱). به طور کلی کلاژ استفاده از پرش بافته‌ها و یا تصویر بر متن مورد نظر است. اما سوررئالیست‌ها امکان کلاژ را با ساخت و ساز و رنگ ایجاد می‌کردند، به عبارتی با جابه‌جا کردن عناصر و اشکال از جای خود این تکه چسبانی با رنگ و ابزار نقاشی القا می‌شد.

دین به هنرمند بزرگ سمبلیست و بازنمایی اثر وی در کار خود؛ دوم مطالعه چگونگی استفاده از عناصر نمادین در یک اثر از هنرمند ایرانی با در نظر گرفتن تاریخ و سنت سرزمینش. الخاص در نقاشی خود داستان زنان و مردان قوم آشور را روایت می‌کند و گوگن در تابلوی مسیح زرد، مسیح مصلوب را در فضای طبیعت و در میان زنان روستایی نشان می‌دهد. «گوگن تصویر مسیح را از یک تندیس چوبی دوره رومانسک که در نمازخانه شهری کوچک در نزدیکی پنتاون دیده، اقتباس کرده است. در اینجا نیز هماهنگی‌های شکل‌های ساده‌شده و رنگ‌های درخشان بیش از جنبه توصیفی موضوع برای هنرمند اهمیت دارد» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۳۶۵).

از آنجا که توجه هنرمندان سمبلیست بر واقعیت عینی نبود، بلکه دنیایی فراسوی تجربه‌گرایی روزمره را نشان می‌دادند، صورت ظاهری و حتی مفاهیم هنر شرقی و خاور دور می‌توانست با هدف سمبلیست‌ها هماهنگ باشد. گرته‌برداری از کار گوگن در تابلوی الخاص می‌تواند توضیح این نکته باشد که هنرمند شرقی از دیرباز به این نتیجه رسیده بود که باید تلفیقی میان دریافت شخصی از طبیعت و احساس ناب زیبایی‌شناختی به وجود آورد؛ همان‌گونه که نقاش فرانسوی در آستانه جریان مدرنیسم قرن بیستم به نتیجه می‌رسد.

ویژگی نقاشی گوگن در این متن توضیح این مطلب است که معانی روان‌شناختی رنگ‌ها اهمیت بیشتری نسبت به ادبیات تصویر دارند. چنان‌که او در سال ۱۸۸۵ م. در نامه‌ای نوشت: «علاوه بر سایه-رنگ‌های عادی، سایه-

رنگ‌های نجیب و آرام وجود دارند؛ برخی هارمونی‌ها تسکین‌دهنده و برخی دیگر جسورانه‌اند... بیان در نقاشی الزاما همان توصیف نیست. از این رو من رنگ‌های القایی را رجحان می‌دهم و در ترکیب‌بندی، نماد را بر داستان نقاشی شده برتر می‌شمارم» (همان). به همین ترتیب نقاشی الخاص نیز با مطالعه موشکافانه در کار استاد مبین برتری جایگاه عنصر فرم و رنگ در مقایسه با روایت خطی درون اثر به نظر می‌رسد. در اثر فوق با استفاده از تکنیک کلاژ و برخورد بینامتنی ما شاهد پیوند دو متن از دو اقلیم و فرهنگ متفاوت هستیم.

خوانش و اساز بر این باور است که اثر هنری بیش از آنکه متأثر از واقعیت بیرونی یا خلاقیت درونی باشد، متأثر از متن‌های دیگر است؛ متن‌هایی که به مدار شبکه‌ای عمل می‌کنند و با یکدیگر عالمی را به نام عالم نشانه‌ای شکل می‌دهند. بنابر نظریه عالم نشانه، جهانی از نشانه‌ها و متن‌های فرهنگی ترکیب یافته و شبکه‌ای وجود دارد که این متن‌ها را به هم پیوند می‌دهد.

نقاشی با عنوان هیچ فرقی نمی‌کند (تصویر ۴)، از طراحی-نقاشی‌های متأخر الخاص، از سه جنبه عناصر تصویری، عناصر نوشتاری و عنوان کار که از متن نوشتاری درون کار برداشته شده، قابل بررسی است. عناصر تصویری کار همانند دیگر کارهای الخاص با ردیف‌هایی از وقایع روایت‌گونه مطرح است. در ردیف بالای کادر، پیکره‌هایی به شیوه نقش برجسته‌های آشوری یعنی با وضعیتی خشک و رسمی، سر و پاها از دید نیمرخ و بدن از دید روبه‌رو دیده می‌شود (البته در این کار

است: «هزل تعلیم است آن را جد شنو- تو مشو بر ظاهر هزلش گرو/ هزل ها جد است پیش عاشقان- هر جدی هزل است پیش هازلان» (مولوی، دفتر چهارم: ۱۳۳). «هزل» در لغت نامه‌ی دهخدا^{۱۰} به معنی مزاح (شوخی کردن) و بیهوده گفتن است، اما در اصطلاح ادب عبارت از شعر یا داستان کوتاه و بی‌هدفی است که برای تفریح گفته می‌شود، تا افراد معدودی از آن لذت ببرند. هزل ضد جد است. به عبارتی هزل در ادبیات یک امر جدی محسوب نمی‌شود و از این نقطه نظر پایین تر از هجو است. مولانا در این شعر از هزل می‌گوید، اما در واقع به بیان طنز می‌پردازد؛ بیانی که در مواجهه اول مطایبه آمیز است، اما در صدد بیان لایه‌های پنهان در زیر آن طنز است. به نظر می‌رسد که الخاص در عین پرداختن به هزل، در بیان خود ابهام ایجاد می‌کند. بدین منظور متنی دیگر را که حکایتی از ملا نصرالدین است در بالای کادر آورده: «شخصی از ملا نصرالدین پرسید: "وقتی تابوت مرده‌ای را مشایعت می‌کنند، بهتر است آدم جلوی تابوت حرکت کند یا به دنبال آن برود؟" ملا جواب داد: "مادامی که خودت در تابوت نیستی، هیچ فرقی ندارد!"»

در این نقاشی متن نوشتاری و متن تصویری در کنار هم قرار گرفته‌اند تا روایت واحدی را نقل کنند. عناصر مشترکی در هر دو یافت می‌شود، اما برخی اصول روایت در این دو حوزه نوشتار و تصویر با هم متفاوت‌اند. گاهی خوانش نوشتاری از خوانش تصویری جداست، و گاهی



تصویر ۴- الخاص، هیچ فرقی نمی‌کند، ۳۲×۳۲ سانتی متر، ترکیب مواد روی مقوا، ۱۳۸۷

طراحی و آبرنگ با شیوه سریع و سردستی، در مقایسه با کارهای قدیمی الخاص بازنمایی شده است). در ردیف پایین نقاشی دو پرتره خاکستری در زمینه و دو پرتره زن امروزی در جلوی کادر قرار دارند. نگاه مبهم پرتره‌ها رو به جهات مختلف و نامشخص است.

حضور نوشتار توضیح و پیامی بر متن تصویر اضافه می‌کند تا مفهوم بیش از پیش تأثیرگذار و گسترده باشد. در این نقاشی، مؤلف دو متن یکی قطعه‌ای از اشعار مولانا جلال الدین و متنی دیگر حکایتی از ملا نصرالدین را با عناصر تصویری همراه کرده است. شعر مولوی از مثنوی در کادری زیر یک گل سرخ و کنار پرتره وسط تابلو آمده

10. <http://www.loghatnaameh.org/dehkhodaworddetail085d8f71c91b43fc9d9380af554f69ff-fa.html>

مخاطب نوشتار با مخاطب تصویر یکی نیست؛ چراکه همه افراد نسبت به نوشتار و پیام آن حساس نیستند و آن را به عنوان فرم و شکل در کنار سایر عناصر بصری در نظر می گیرند. در چنین آثاری متن تصویری و متن نوشتاری یکدیگر را واسازی می کنند. به عبارت دیگر، متن تصویری و متن نوشتاری با قوانین بینامتنی به یکدیگر پیوند می خورند و با یکدیگر تعامل دارند؛ همدیگر را تأیید یا انکار می کنند و بر روی هم تأثیر می گذارند. نقاشی فوق با آثار گوناگونی روابط بینامتنی دارد. این اثر درباره تاریخ نقاشی، ادبیات عرفانی و امثال و حکم فارسی است. بینامتنیت تنها مراجعه به سایر متون نیست، بلکه هر متنی یا نقاشی به مثابه متن را در رابطه با سایر نظام ها، ژانرها و شرایط تاریخی و اجتماعی و فرهنگی آن قرار می دهد. برای مثال یک خوانش از این اثر می تواند این باشد که نقاش با آوردن متن این حکایت درون تصویر سعی در نشان دادن این مفهوم دارد که، تلاش انسان برای حل امور جاری فرجامی علی السویه و بیهوده دارد. پیکره های باستانی تصویر نیز یک پارودی¹¹ و تقلیدی از نسل های مختلف انسانی است که با همه دغدغه های خود به تاریخ پیوسته اند. در نهایت عنوانی که نقاش با استفاده از این حکایت برگزیده، یعنی «هیچ فرقی نمی کند» می تواند به نسبی بودن و مرکز گریز بودن معنا و تفسیر معین از اثر کمک کند.

اما در خوانش و اساز مفهوم این عنوان، فارغ از نظر مؤلف نقش قطعی ندارد و بیشتر به شکل ابهام طرح سؤال می کند که، آیا واقعاً تلاش و تکوین انسان ها در طول تاریخ

11. parody

بیهوده بوده است؟ و یا مرگ و نیستی در مقابل زندگی، این بی تفاوتی را ایجاد می کند؟ در مطالعه بین متنی هدف این است که نشان دهیم هیچ متنی خود کفا و مستقل نیست و همواره در زنجیره ای از دلالت پردازی قرار می گیرد و این زنجیره دلالت پردازی مرتب متکثر می شود و ارتباطها و نسبت های جدیدی را بین متن مورد مطالعه و متون دیگر شکل می دهد. متن ها نه تنها با متون پیش از خود، بلکه با متون پس از خود همواره شبکه بینامتنی خود را غنی تر و وسیع تر می کنند. اما دلالت پردازی معنای ایستا و مدلول واحد نیست، در این خوانش معنا دارای سیالیت، و در میان مدلول های گوناگون در آمد و شد است. بنابراین در روش خوانش بینامتنی ما هیچ گاه از ابهام زبان خسته نمی شویم.

نتیجه

در خوانشی از نقاشی های هانیبال الخاص به صورت انتخابی با تکیه بر مفهوم روایت، و بر اساس فرایند

میان متنی در می یابیم که بینامتنیت حضور مشترک بین دو متن است که شامل نقل قول، سرقت ادبی و تلمیح می شود. تحلیل نقاشی ها با مفاهیمی چون پارودی (تقلیدی متکی بر دگرگونی و تغییر) و کلاژ (تکه چسبانی یا هم حضوری پاره های ناهمگون در یک متن) تبیین می شود. در خوانش نقاشی با مفهوم بینامتنیت سیر خطی دگرگون، و با ورود متن به تصویر یک ابهام دوسویه و خیال انگیز مطرح می شود. در نهایت و در خوانش بینامتنی روش غیر خطی،

و داستان با خوانش واساز آغاز و پایان ندارد. هر متنی در میانه است به نوعی که متن‌های دیگر در ساختنش نقش دارند و آن نیز در ساخت متن‌های دیگر حضور دارد. هیچ حقیقت مطلقی در تفسیر آن وجود ندارد و رویکرد واساز در هر قطعیتی از تفسیر آن وقفه ایجاد می‌کند و آن را به تعویق می‌اندازد.

غیرتداومی، نامنظم و پیچیده شکل می‌گیرد. می‌توان گفت متنی که به شیوهٔ دریدایی فاقد پیرنگ یا طرح خطی ارسطویی باشد، به دنبال جست‌وجوی آهنگین زمان نیست. در این فرایند هنرمند با انتخاب فرم بر اساس یک کار قبلی، خود را وامدار هنرمندان پیشین می‌سازد و به این ترتیب، ردپای یک دورهٔ تاریخی در هنر دوران بعد به جا می‌ماند. گاهی هنرمند با بهره‌گیری مجدد از فرم‌هایی که در آثار پیشین وجود داشته، متن آن را به اثر خود منتقل می‌کند. زمانی دیگر مسئله‌ای که قرار است با تمثیل و نماد پیوند داشته باشد، خود شکلی تمثیلی پیدا می‌کند و مسئلهٔ بزرگ‌تر چندمعنایی را به وجود می‌آورد. این همان قاعده‌ای است که برخی از هنرمندان پست‌مدرن از آن سود جسته‌اند. این روش سبب می‌شود که برخی روایت‌های تاریخی با یک گفتار ذهنی در هم بیامیزند و نتیجهٔ آن در تعبیر و تفسیر آثار تازه تأثیر بگذارد.

نقاشی‌های الخاص می‌تواند به عنوان مجموعه‌ای از بازنگری به تاریخ فرهنگی ایران، شناخت تاریخ هنر غرب و آشنایی نزدیک با جدیدترین دستاوردهای هنری در نظر گرفته شود. او در پی به خدمت گرفتن عناصر تصویری در جهت بیان محتوا برمی‌آید و روایتی تازه خلق می‌کند. رویکرد واساز در صدد آن است که این خلق تازه را توضیح دهد. روایت نقاشی از تاریخ کهن و نو موضوع آثار الخاص است. اما خوانش واساز مطابق روایت‌های خطی سنتی آن را تحلیل نمی‌کند. عناصر مختلف در آثار او در ارتباط بینامتنی با متن‌های دیگر بررسی می‌شود. روایت او در رویکرد پساساختارگرا همان داستان است،

- آفرین، فریده و نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۹)، *خوانشی پساساختارگرا/ از آثار عباس کیارستمی*، تهران: نشر علم.
- احمدی، بابک (۱۳۹۲)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ پانزدهم، تهران: نشر مرکز.
- ارشاد، محمدرضا (۱۳۸۰)، *اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم: گفت‌وگوهای محمدرضا/ ارشاد با محمد ضیمران*، تهران: هرمس.
- پاکباز، رویین (۱۳۶۹)، *در جست‌وجوی زبان نو*، چاپ اول، تهران: آگاه.
- حقیقی، مانی (۱۳۷۸)، *سرگشتگی نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن (گزینش و ویرایش)*، تهران: نشر مرکز.
- دریدا، ژاک (۱۳۷۸)، *معضل‌ها: مردن - منتظر خود بودن در «حدهای حقیقت»*، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: فرهنگ صبا.
- _____ (۱۳۸۰)، «نامه‌ای به یک دوست ژاپنی»، ترجمه فرزانه سجودی، *زیباشناخت*، شماره ۵، تهران: مؤسسه آموزش علمی - کاربردی فرهنگ و هنر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، *ارسطو و فن شعر (تألیف و ترجمه)*، تهران: امیرکبیر.
- کهن، لارنس (۱۳۸۸)، *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.
- گاردنر، هلن (۱۳۶۵)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: آگاه.
- لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰)، *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، تهران: چاپ و نشر نظر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، *دیوان شمس*
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

- Boje, David M & Jorgenson, Kenneth Molberg (2008), "Deconstructing the Narrative-Story Duality", University of Leicester, May.
- http://www2.le.ac.uk/departments/management/documents/research/research-units/cppe/conference-pdfs/derrida/boje_paper.pdf [9/9/2015]
- Derrida, Jacques & Caws, Mary Ann (1994), "Maddening the Subjectile", Yale University Press.
- <http://www.jstor.org/stable/2930185> [19/07/2015]
- Gilbert-Walsh, James (2007), "Deconstruction as Narrative Interruption", St. Thomas University.
- <http://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs10780-007-9034-z.pdf> [10/9/2018]
- LePort, Brian (2010), "Deconstruction and/or Hermeneutics: Placing Jacques Derrida and Hans-Georg Gadamer in Non-Dialogue", In Partial Fulfillment of the Requirements for the Course THS 665HZ, Theology and Philosophy. https://www.academia.edu/464394/Deconstruction_and_Hermeneutics_Placing_Jacques_Derrida_and_Hans-Georg_Gadamer_in_Non-Dialog [22/10/2013]