نوع مقاله: پژوهشی

دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۰۶
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۲۲

مواجهۀ دریدا با برنامۀ پدیدارشناسی هوسرل در تحلیل هنرهای تجسمی

فیروزه شیبانی رضوانی*

چکیده

راهبرد اصلی دریدا، واکاوی بنیادی گفتمان متفکرانی چون افلاطون است که متافیزیک حضور شالودۀ اصلی نظریاتشان بوده و یا متفکری چون هوسرل که سعی داشته‌اند از متافیزیک حضور گذر کنند. در این پژوهش بخشی از پدیدارشناسی هوسرلِ متقدم که مورد اهتمام برنامۀ واسازی دریدا بوده مطرح می‌شود؛ ابتدا نقد دریدا به مفاهیم آگاهی و معنا در اندیشۀ هوسرل ارزیابی شده و سپس در بخش دوم مبتنی بر واسازی دریدا، از مفاهیم آگاهی و معنا در پدیدارشناسی و به‌کارگیری مفاهیمی چون ردپا و تعویق دو اثر منتخب نقاشی از آثار علیرضا اسپهبد و نیکزاد نجومی بررسی و تحلیل می‌شوند. ارزیابی تمایز میان دو رویکرد پدیدارشناسی و واسازی به منظور دستیابی به دلالت‌های تازه و به‌طور کلی روش نقد جدید برای تحلیل متن یا هنرهای تجسمی هدف این پژوهش است. روش جمع‌آوری اطلاعات، برگرفته از داده‌های کتابخانه‌ای و اینترنتی و روش نگارش، به صورت کیفی و توصیفی-تحلیلی مبتنی بر به‌کارگیری راهبرد واسازی است. در اینجا پیوند نظریه‌های فلسفی با تحلیل آثار تجسمی، مواجهه‌ای نوین را مطرح می‌سازد. با واسازی دو مفهوم آگاهی و معنا در رویکرد پدیدارشناسی و تحلیل دو اثر منتخب از نقاشان معاصر ایران، درمی‌یابیم که معنای عناصر در اثر هنری نه بر اساس آگاهیِ کلی و دربرگیرنده و دلالت‌های قطعی است که به ماهیات و ذوات در پدیده‌ها می‌رسد؛ بل بر اساس معانی تازه‌ای است که از دگرگون‌سازی سلسله مراتب مشخص به دلالت‌های نامتعین به صورت ردپایی زنجیروارِ یایایای در تفسیر مکرر اثر تجسمی با تعویق به‌دست می‌آید و از این رهگذر دریچه‌ای تازه برای نقد و بررسی هنرهای تجسمی میسر می‌شود.

کلمات کلیدی: آگاهی و معنا، پدیدارشناسی هوسرل، هنرهای تجسمی، واسازی دریدا

* استادیار گروه هنر، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران.
sheibani@iiau.ac.ir

مقدمه

آنچه در این پژوهش می‌آید بخش کوچکی از برنامۀ فکری ژاک دریدا[۱] در ارتباط با رویکرد پدیدارشناختی هوسرلِ متقدم است. با توجه به گستردگی برنامۀ پدیدارشناسی هوسرل، تفسیر او به سادگی میسر نیست. راهبرد خاص و ویژۀ دریدا، واسازی راهبردی است که از دل ساختارگرایی بیرون آمده و بر ضد ساختارها عمل می‌کند. به اعتقاد دریدا «ساختارشکنی روش نیست و امکان ندارد که به یک روش تبدیل شود» (دریدا، ۱۳۸۰: ۱۹۷). واسازی دریدا شامل فلسفۀ سنتی از افلاطون تا نیچه است و از ابتدا اهمیتی است که به نوشتار در تقابل با گفتار و همچنین توجهی که به غیاب در تقابل با حضور دارد. در پیِ آن، سایر تقابل‌های دوتاییِ[۲] مطرح در طول تاریخ فلسفه را واسازی می‌کند. از این‌رو می‌توان گفت تفکر حاصل از برنامۀ واسازی در مواجهه و واکاوی با سایر متفکران مطرحی چون هوسرل به‌دست آمده است.

ادموند هوسرل[۳] (۱۹۳۸-۱۸۵۹) یک ریاضیدان دانش‌آموخته بود که بعد به فلسفه روی آورد. هوسرل در پیِ محدود کردن اندیشۀ عقل‌گرا یا استعلایی بود. او در دورۀ متقدم فکری خود متأثر از سنت دکارتی در توجه به ذهن تلاش داشت، تا فعالیت تفکر کوگتیو را در یک خود یا اِگو بنیان نهاده و مفهوم عمومی ذهن را توسعه بخشد (Stephan, 2002: 31). ژاک دریدا (۱۹۳۰-۲۰۰۴) فیلسوف الجزایری‌تبار فرانسوی است که نظریات وی بر فلسفۀ پسامدرن و نقد ادبی تأثیر به سزایی داشت. مهم‌ترین مفاهیم در برنامۀ پدیدارشناسی هوسرل توجه به مفهوم آگاهی و حقیقت بنیادی[۴] است. دریدا در مواجهه با برنامۀ پدیدارشناسی، این مفاهیم را متناقض یافته و می‌توان گفت برنامۀ واسازی دریدا تنها شامل بخشی از پدیدارشناسی هوسرل متقدم است. در این پژوهش مفاهیم آگاهی و معنا از برنامه پدیدارشناسی هوسرل مورد تأکید است و در نهایت دریدا با راهبرد واسازی، مفاهیمی چون ردِ پا[۵] و تعویق[۶] را جایگزین آن می‌کند.

لازم به ذکر است اگرچه پژوهش‌هایی مبتنی بر نقد واساز، در طی سال‌های اخیر انجام شده؛ اما تمام مؤلفه‌ها و مفاهیم این راهبرد مورد تأکید نبوده است. از این‌رو در این جستار، ابتدا پدیدارشناختی هوسرل را با تأکید بر نقد دریدا به دو مفهوم آگاهی و معنا شرح داده و سپس از منظر واسازی دو اثر نقاشی، منتخب از علیرضا اسپهبد[۷] و نیکزاد نجومی[۸] از نقاشان معاصر ایران را مورد واکاوی قرار می‌دهیم. علت انتخاب این آثار، توانش بررسی نقاشی معاصر ایران از منظر راهبرد واساز نسبت به دلالت‌پردازی است که عمدتاً در پدیدارشناسی مطرح است. در اینجا واسازی به‌منزلۀ امکانی از تحلیل با تأکید بر نحوۀ ادراک و چگونگی معناسازی برای تفسیر آثار نقاشی به‌کار می‌رود. به این ترتیب، این جستار در صدد است تا به پرسش زیر پاسخ دهد:

در بازنگری تفسیرهای پدیدارشناسانه از اثر نقاشی، راهبرد واسازی دریدا چه دلالت‌هایی را ارائه می‌دهد؟

پیشینۀ پژوهش

در میان مقالات فارسی زبان و انگلیسی که در خصوص برنامۀ واسازی دریدا در ارتباط با مفاهیم پدیدارشناسی هوسرل تقریر و به چاپ رسیده است، متاسفانه مشابه پژوهش حاضر، کاربرد واسازی مولفه‌های آگاهی و معنا به عنوان رهیافتی در نقدِ هنرهای تجسمی کار نشده است. در این میان می‌توان به مقالات مهم و مرتبطی که در زیر آمده اشاره کرد:

مقاله‌ای در نشریۀ JSTORE با عنوان «Derrida and the Revolation» «Truth of Drawing: Another Copernican?» نوشتۀ Elian Escoubas and Paul Milan، کتاب خاطرات کور ژاک دریدا را بررسی کرده است. پژوهشگر در این مقاله از منظر دریدا مباحثی چون پدیدارشناسی، شهود، ادراک و دیدن را مطرح و اشتراک و افتراق نظر دریدا را با فیلسوفانی چون کانت و هوسرل در خصوص چگونگی دیدن، تبیین می‌کند؛ ولی در خصوص مؤلفه‌هایی چون آگاهی و معنا، بحثی مطرح نیست.

مقاله با عنوان «دریدا و نظریۀ معنا در هوسرل»، به نگارش عبدالکریم رشیدیان در نشریۀ پژوهشنامۀ علوم انسانی، سال ۱۳۸۲، شمارۀ ۴۰-۳۹ (ویژه نامۀ فلسفه)، به بررسی نقد دریدا بر نظریۀ معنا نزد هوسرل پرداخته است. رشیدیان توضیح می‌دهد که هوسرل از میان سه جزو زبان در تقسیم‌بندی کلاسیک آن یعنی دستور زبان، منطق و فن سخنوری، معنا را در جزء دوم یعنی منطق، استوار دانسته است. از نظر هوسرل ارتباط و نشانه، اقشاری خارجی نسبت به بیان هستند و بنابراین می‌توان زبان و معنا را مستقل از ارتباط نشانه‌ای تصور کرد. دریدا می‌کوشد با نشان دادن پیوند ذاتی نشانه و معنا، کل برنامۀ پدیده‌شناسی هوسرل را مورد سؤال قرار دهد. در این مقاله، تحلیلی در خصوص تفسیر اثر هنری مطرح نمی‌شود.

حسن فتح‌زاده درمقالۀ دیگری با عنوان «هوسرل- دریدا: جدال بر سر زبان»، نشریۀ متافیزیک (مجلۀ دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان)، سال ۱۳۸۹، دورۀ ۴۶، شمارۀ ۵-۶ بحث می‌کند که از نظر دریدا، هوسرل برای بنا کردن پدیدارشناسی به خلوص منطقی معنا نیاز دارد و این مهم را از همان ابتدای

کار خویش با تفکیک نشانه‌های بیانی از نشانه‌های اخباری تضمین می‌کند؛ اما دریدا با رد استدلال‌های هوسرل در تفکیک بیان از اخبار و نشان دادن وجوه ناسازه‌وار برنامهٔ هوسرل، پروژهٔ پدیده‌شناسی را ناممکن اعلام می‌کند. مطالب این مقاله در چهارچوب بحث نظری است.

مقالهٔ قابل طرح دیگر در این راستا با عنوان «دریدا و هوسرل: تعلیق یا تمکین»، به نگارش مهدی خبازی‌کناری در نشریهٔ فلسفه، سال ۱۳۹۴، دورهٔ ۴۳، شمارهٔ ۲ توضیح می‌دهد که نقد عمدهٔ دریدا به هوسرل، به چالش کشیدن این ادعا است که باید در ساحت معرفت‌شناسی، تمامی پیش‌فرض‌ها و مهم‌ترین آن‌ها یعنی منِ استعلایی را کنار گذاشت. دریدا مدعی است که این منِ استعلایی از دایرهٔ فرایند به تعلیق درآوردن پدیدارشناسی بیرون ماند و با ادعای هوسرل مبنی بر عبور از متافیزیک، در تناقض است. همچنین در این مقاله کاربرد بحث منجر به تفسیر و تحلیل آثار هنری نمی‌شود.

روش تحقیق

روش جمع‌آوری اطلاعات این پژوهش مبتنی بر داده‌های برخاسته از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی است. روش این تحقیق به صورت کیفی، به تحلیل آثار هنرهای تجسمی می‌پردازد. این تحلیل، دو مفهوم «آگاهی و معنا» در راهبرد پدیدارشناسی هوسرلِ متقدم را مورد تدقیق قرار داده و با تأکید بر مفاهیم «ردپا و تعویق» در راهبرد واسازی دریدا به‌صورت توصیفی-تحلیلی به تفسیر دو اثر تجسمی منتخب از آثار نقاشان معاصر، علیرضا اسپهبد و نیکزاد نجومی پرداخته می‌شود؛ چراکه این آثار امکان و ظرفیت به‌کارگیری راهبرد واسازی را در تفسیر اثر در خود داشته‌اند.

مبانی نظری

پدیدارشناسی هوسرل و مواجهه دریدا

تبدیل پدیدارشناسی به یک روش، از یک‌سو و معادل گرفتن فلسفه و پدیدارشناسی از سوی دیگر، موجبی است که تا امروز به همراه اطلاق واژهٔ پدیدارشناسی نام هوسرل همچون بنیانگذار آن به ذهن متبادر شود. هوسرل تلاش داشت تا تفکر خود را از آنچه «دیدگاه طبیعی»[۹] می‌خواند رها کند. در واقع دیدگاه طبیعی، رهیافتی بود که پوزیتیویسم علمی در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی مطرح کرد. «هوسرل این دیدگاه را آغاز امر در بوتهٔ شک و تعلیق[۱۰] می‌گذارد؛ به این معنی که باید از هرگونه حکم در مورد وجود مستقل از ابژه‌ها و عالم خارج از آگاهی بشر خودداری و بی‌آنکه پیش‌فرضی در این باب با شهود بی‌واسطهٔ خود اشیاء مراجعه کرد. در این صورت معلوم می‌شود که آگاهی چیزی غیر از التفات[۱۱] نیست» (خاتمی، ۱۳۹۱: ۱۶-۱۷)؛ به این معنی که در نظام فلسفی هوسرل ذهن همواره از چیزی آگاه می‌شود. اگر این تعلیق به درستی انجام شود، حاصل آن آگاهیِ من است. پدیدارشناسی محتوای آن آگاهی را بررسی و آن‌را تا صورت‌بخشیِ[۱۲] ذات ابژه، ادامه می‌دهد. بررسی محتوای آگاهی به ماهیت و ذات پدیده توجه دارد (کازه بین، ۱۳۹۲: ۸). مرحلهٔ اول این رهیافت شهود تجربی و پس از آن در مرحلهٔ دستیابی به ذوات از نظر هوسرل فرایند صورت‌بخشی شکل می‌گیرد. به‌این ترتیب سه مرحلهٔ عمده در رهیافت پدیدارشناسی هوسرل را می‌توان این‌گونه بازتعریف کرد: ابتدا حکم موضوع مورد مطالعه، معلق نگه‌داشته می‌شود؛ سپس از طریق شهود بی‌واسطه به پدیده‌های آگاهی مورد تاویل قرار می‌گیرد و سرانجام این معنا برای همهٔ افراد دربرگیرندگی خواهد داشت.

بحث ما در اینجا نقد دریدا به رهیافت هوسرل است. دریدا در کتاب سخن و پدیدار با اتکا به دو رهیافت نظریه‌های هوسرل را واسازی می‌کند؛ ابتدا با به چالش کشیدن تقابل مفاهیم حضور و غیاب و واژگون سازی این تقابل‌ها؛ و سپس دریدا توضیح می‌دهد که اگرچه هوسرل در پی اجتناب از پیش فرض‌های متافیزکی در سنت فکری غرب برآمده؛ اما متافیزیک حضور در آرای او واجد اهمیت است .(Coker, ۲۰۰۱: ۲۰۶) به‌گمان دریدا باید از کلی کردن آگاهی و یا همان ذهنی‌گرایی[۱۳] هوسرل اجتناب کرد. از نظر هوسرل ذهن یک شکل از آگاهی خودکنترل[۱۴] است که به نحو انتقادی فعالیت‌های منطقی خود را شکل می‌دهد و نیز آن فعالیت‌ها را از اشتباهات و عدم یقین تجربه‌های ذهنی عمومی بیرون می‌آورد. به گمان دریدا هوسرل نیز دچار پیش‌فرض‌هایی است که بر سنت تفکر غرب سایه افکنده است. از این‌رو دریدا در فلسفهٔ هوسرل ارتباط بین اندیشه و معنا را بررسی یا به عبارتی دشواری در بحثِ آگاهی و معنا را مطرح می‌کند.

آگاهی از منظر هوسرل و دریدا

در سنت فلسفه و در فلسفهٔ قرون وسطی رفتارهای پایدار از رفتارهای گذرا جدا می‌شد. متفکران سنتی رفتارهای پایداری را واجد اهمیت می‌شناختند که در ذهن به عنوان کمال‌های ذهنی باقی می‌ماند. از منظر هوسرل نیز کمال‌های ذهنی همان چیزی است که پس از طی مراحل پدیدارشناسی یعنی تمرکز بر روی ذات پدیده‌ها به منظور معنی بخشیدن به آن‌ها و در نهایت، کلی‌کردن آن حاصل می‌شود.

مفهوم آگاهی در نظام پدیدارشناسی، صورت بخشیِ من

استعلایی است؛ که ذهن در این نظام نقطۀ آغاز آن محسوب می‌شود. دریدا در واسازی پژوهش اولِ هوسرل، با ارجاع به متنِ هوسرل توضیح می‌دهد که «دشواریِ استثنایی که پدیدار جای خود را در اهمیت معنی التفات پیدا می‌کند» (Derrida, 1973: 119-120). مواردی که دریدا در برنامۀ پدیدارشناسی به واسازی آن می‌پردازد ذهنیت تجربی، منِ‌استعلایی، آگاهی و معنا هستند. به اعتقاد دریدا این مفاهیم در وجه تقابلی پایدار و گذرا چیزی در حد واسط و در یک شرایط میانه قرار دارند.

از نظر دریدا «همۀ پدیدارشناسی، یک پدیدارشناسی ادراک است» (M.Edie, 1990: 106) و این موضوع از چشم‌انداز آگاهی، درخور بررسی است؛ یعنی آگاهی در جهان موقعیت می‌یابد و از این جایگاه است که پدیده‌ها توانشِ دریافت را پیدا می‌کنند. آگاهی در جهان به وسیلۀ ادراک و تجسم درک می‌شود. دریدا توضیح می‌دهد آنچه به آگاهی منجر می‌شود، با توجه به آنکه همیشه در یک مکان قرار دارد، نمی‌تواند هر چیزی را از تمام وجوه یا از هر نقطه‌نظر ممکنی و یا بدون تأکید یا جامعیت آن تجربه کند. نقد دیگر دریدا بر هوسرل مسئلۀ زمان در آگاهی است. به عبارتی هوسرل به دربرگیرندگی لحظۀ حضور نسبت به خود و یا شئ اصرار دارد و لحظۀ حضور را محدود به اکنون می‌کند (Ibid: 106-107).

هوسرل در منطق استعلایی و رسمی، در خصوص کلیت بخشیدن به آگاهی می‌پردازد: «ما باید خود را ورای تمام زندگی و تمام این سنت فرهنگی قرار دهیم. به کمک حس و پژوهش‌های رادیکال، موقعیت خود را به سوی واقعیت‌ها جستجو کرده؛ و در ارائۀ حکم، ارزش‌گذاری و عمل قدم برداریم» (Hahn, 2002: 32). تلاش برای «قرار دادن خود فراتر از تمامِ این زندگی و تمام این سنت فرهنگی» (Ibid: 32)، پیشنهادِ حرکتی به سوی استعلاء و داشتن دیدگاهی الاهیاتی از چیزها و امور را تبیین می‌کند. هوسرل همچون متفکرین سنتی عمل کرده و تفکر اسلاف خود را ابقاء می‌کند. هرچند بینش او شامل «این تمام زندگی و تمام سنت فرهنگی» نمی‌شود؛ اما خاستگاه او در جستجوی موقعیتی است که بداند چه چیز حاصل از فهم در اجرای داوری اهمیت دارد. اگرچه هوسرل می‌کوشد از حوزۀ متافیزیک عبور کند اما دریدا راهبرد او را در طرح کلی و جهان‌شمول کردن مسئلۀ آگاهی متناقض می‌یابد.

هوسرل درپیِ رسوب‌زدایی[۱۵] محصولات متقدم فرهنگی است و دریدا واژۀ نزدیک و مترادف آن یعنی واسازی[۱۶] را در گراماتولوژی پیشنهاد کرده که بعدتر رهیافت تفکر دریدایی تلقی می‌شود. در برنامۀ پدیدارشناسی آگاهی و متعاقب آن دانش از شهود شخصی و بی‌واسطه حاصل می‌شود. حال‌آنکه از نظر دریدا دستیابی به خاستگاه‌ها از این طریق حاصل نمی‌شود؛ دریدا توضیح می‌دهد «هوسرل همان‌قدر از افلاطون متأثر نبوده که سیب از درخت نیافتاده است» (Hahn, 2002: 46). از نظر دریدا این جمله به معنی آن است که عینیت مفهومی و صورت‌های از پیش داده شده هوسرل، همان ایدۀ افلاطونی است که به عنوان منبع تفکر او شناخته می‌شود. تناقضی که دریدا در خصوص مفهوم آگاهی در راهبرد پدیدارشناسی مطرح می‌کند بحث کلی‌شدن آگاهی برای رسیدن به معیار برای صدق و داوری است. دریدا معتقد است که آگاهی حاصل از پدیدارشناسی جامع نبوده و امکان دستیابی آدمیان برای تعیین داوری امری دقیق نخواهد بود.

معنا از منظر هوسرل و دریدا

دو دیدگاه در مورد نظریۀ معنا در متون هوسرل موجود است. ابتدا شناسایی معنا به‌صورت یک نوع مثالی[۱۷]؛ در این دیدگاه معنا عبارت است از یک نوع ایده‌آل یا مثالی که هر اظهار، نمونه‌ای از آن به‌شمار می‌رود که بسیاری آن را به تفکر افلاطونی ارجاع می‌دهند. در دیدگاه دوم هوسرل معنا را به‌مثابۀ التفات فرد در نظر می‌گیرد؛ التفاتی که متوجه شئ است. هوسرل برای تمایز این تعریف از واژه نوئما[۱۸] استفاده می‌کند.

هوسرل در پژوهش‌های منطقی در باب معنا توضیح می‌دهد: «هر معنایی یا معنای یک نام است یا معنای یک گزاره؛ یا به بیان دقیق‌تر، یا معنای یک جمله خبری کامل است یا بخشی ممکن از چنین معنایی» (چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۴۷-۱۶۱)؛ بنابراین در این حالت مدلول یک گزاره، اوضاع و احوال واقعی یا ممکنِ گزاره را شرح می‌دهد. از نظر هوسرل اندیشه، کنشی التفاتی است و التفات در معناداری نقش دارد. اگر ادراک حسی بدون آگاهی باشد، موجب معناداری نمی‌شود. لازم به ذکر است که هوسرل برای التفات کیفیت‌های متفاوتی قائل است؛ همچون دیدن، تصورکردن، آرزوی به‌دست آوردن چیزی و الخ، که هر کدام از این موارد کیفیت‌های متفاوتی را در التفات می‌سازد.

فیلسوفان مسلمان برای صورت، دو معنای صورت در ذهن و صورت در شئ قائل بودند (به‌طور مشخص ابن‌سینا صورت در ذهن را به «معنا» تعریف کرده است)؛ هوسرل نیز معناداری را به ذهن نسبت داده است (چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۴۷-۱۶۱). از منظر هوسرل معناداری بدون آگاهی ممکن نیست و هر آگاهی، آگاهی از چیزی است؛ اما برای دسترسی به معنا، حتماً نباید به شئ مورد التفات توجه کرد. ماهیت آگاهی فراتر از چگونگی تحقق مغزی آن است

و اگرچه آگاهی بدون من ممکن نیست ولی ساختار آگاهی، فراتر از منِ خاص پیش می‌رود. در نتیجه، معنا نه شخصی و ذهنی، بل مثالی و عینی در نظر گرفته می‌شود. حال آن‌که نزد دریدا معنا نه یک امر ثابت، بلکه نسبی، متکثر و متأثر از زنجیرهٔ دلالت‌ها خواهد بود.

نشانه از منظر هوسرل باید در جایگاه خود و در واژه‌نامه یک زبان طبیعی ارائه شود تا معنای خود را بیابد. بدون شک ارتباط و بستگی میان وجه فیزیکی بیان، یعنی صوت یا علامت نوشتاری، تنها به شکل دل‌خواهانه با معنا جفت می‌شود. در زبان تاریخی این واژه می‌تواند همان معنا را داشته و توسط مفهوم ضمنی آن همان معنی را تکرار کند (M.Edi, 1990: 109)؛ اما در چرخهٔ زبانی واژه‌های زیادی با معنی متضمنِ تصور وجود دارد که عبارت‌های ترکیبی ساخته و معانی را با خود حمل می کنند. در این صورت از معنی اولیهٔ واژه فراتر رفته و توضیح بیشتری خواهد داشت.

دریدا تناقض نظریهٔ هوسرل را با این پرسش مطرح می‌کند که زبان (معنا) چگونه می‌تواند در ارتباط با شرایط گذرنده و چیزهای متغیر به‌کار رود، در حالی‌که بنابه‌فرض مستقل از آن‌ها شکل گرفته است؟ چراکه از نظر هوسرل حقایق منطقی همگی قوانین مثالی هستند؛ اما «از نظر دریدا معنا هرگز نمی‌تواند مجرد از متن‌اش، یعنی از بافت زبان‌شناختی، نشانه‌شناختی یا تاریخی‌اش در نظر گرفته شود. هر یک از این متن‌ها نظامی از ارجاع، از دال‌هاست که کارکرد و واقعیتش به فراسوی حضور اشاره دارد، ما در درون زبان هستیم نه بیرون از آن» (رشیدیان، ۱۳۸۲: ۸۶-۷۳).

ویتکنشتاین در کتاب پژوهش‌های منطقی نکته‌ای را می‌گوید که به نظریهٔ دریدا نیز نزدیک است: «الحاق وجود دارد و هر تفسیری نوعی از بدخوانی است...در آن‌جا هیچ چیزی به جز نوشتار نبوده است» (Wittgenestein, 1985: 110). ویتکنشتاین بر این اعتقاد است که هر تفسیری از متن می تواند نوعی از یک درک اشتباه و یا یک تفسیر نادرست از آن باشد. به زعم دریدا محصول چنین آگاهی از امور تنها با مفهوم ردپا، یا ردپایِ ردپاها قابل تبیین است. ردپا، دالی است که هرگز معنای آن به‌طور حاضر نیست؛ بلکه در عوض متنی است درهم تنیده شده با دال‌های دیگر که در شبکه‌ای از سنت‌های متغیر و متفاوت قرار دارد. به‌عبارتی در روش تعویق و یا دیفرانس هر نشانه‌ای معنا و شرایط معناسازی خود را در ارتباط با سایر نشانه‌ها و متفاوت با معنای از پیش تعیین شدهٔ خود در شرایط و متون قبلی به دست می‌آورد. به عبارت دیگر تعویق و یا دیفرانس به منبع تعین‌ناپذیری یعنی متافیزیک برای تعین‌پذیری آن‌ها اشاره می‌کند(Lawlor, 2011: 12).

از نظر دریدا این تعویق به بازی نظام‌مند تفاوت‌ها ارجاع دارد و بنابراین دریدا آن را ساختار حرکت می‌نامد.

جایگزینی که دریدا برای معنای استعلایی هوسرل ارائه می‌دهد به عنوان شبکه‌ای از ردپاها قابل تبیین است. ردپا، دالی است که هرگز معنای آن به‌طور فی‌نفسه حاضر نیست؛ بلکه در عوض متنی بر بافته‌شدن و درهم تنیده‌شدن با دال‌های دیگر در یک تور و شبکه‌ای از سنت‌های متغیر و متفاوت است. چون هیچ‌یک از شبکه یا معنی، کامل یا به‌طور فی‌نفسه حاضر نیستند و از آن‌جایی که قصد و نیت و نه متن و یا کلام دیگر نمی‌تواند معنا را ثابت کند، بنابراین همیشه یک عدم قطعیت نظری پیش می‌آید. پس، واسازی تلاش برای اهمیت بخشیدن به متن با توجه به یک جنبش بی‌پایان است. اهمیت پدیدارشناسی هوسرل برای دریدا در راهبرد واسازی جهت به تعویق انداختن معنا نقش بسزایی داشت و این همراه با واژگون کردن دلالت در تقابل‌هایی چون حضور و غیاب است که بنیان فلسفهٔ متافیزیک را می‌سازد.

واسازی آثار نقاشی در تطبیق با مواجههٔ پدیدارشناختی آن

مفاهیم آگاهی و معنا در برنامهٔ پدیدارشناسی هوسرل و نقد دریدا به این مفاهیم در تفسیر متن یا نقاشی از آن‌رو حائز اهمیت است که به عنوان تحولی نو در برابر نگاه سنتی به هنر شناخته می‌شود. «علاقهٔ هوسرل حتی در آنجا که از آثار هنری یاد می‌کند، در درجهٔ اول معطوف به اشکال اساسی آگاهی است تا بحث دربارهٔ نحوهٔ آزمون زیباشناختی، همچون موضعی جدا از آگاهی در کنار موضع پدیدارشناسانه یا بحث دربارهٔ فراشد هنرمندانه در ایجاد اثر هنری» (پازوکی، ۱۳۸۶: ۷۲). دریدا با اهتمام به پدیدارشناسی با طرح مسئلهٔ تفاوت به مسئلهٔ تعویق معنی در متن پرداخته و با این روشِ اندیشه ساخت‌گرایی و ذهن‌گرایی هوسرل را واسازی می‌کند. این شیوه با مسئلهٔ هنر و شکل‌های خاص آن نیز مرتبط شده است. با توجه به راهبرد دریدا هر متن ادبی و یا هر اثر تجسمی امکان نقد و تفسیر نوین دارد. به همین منظور دو اثر از آثار علیرضا اسپهبد و نیکزاد نجومی انتخاب شده است. دو اثر مورد تحلیل با محتوای اجتماعی و اثر نجومی در زمرهٔ آثار دیاسپورای[۱۹] پس از انقلاب سال ۱۳۵۷ رده‌بندی شده‌اند. تحلیل آثار تجسمی و در اینجا آثار نقاشی از وجوه مختلف قابل بررسی است. آثارِ منتخب در این پژوهش، مبتنی بر رویکرد واسازی و با تأکید بر دو مفهوم آگاهی و معنا در پیِ پاسخ به سوال‌های زیر برمی‌آید: عناصر تجسمی و عناصر مفهومی از نقطه‌نظر پدیدارشناسی چگونه به ادراک درمی‌آیند؟ تحلیل

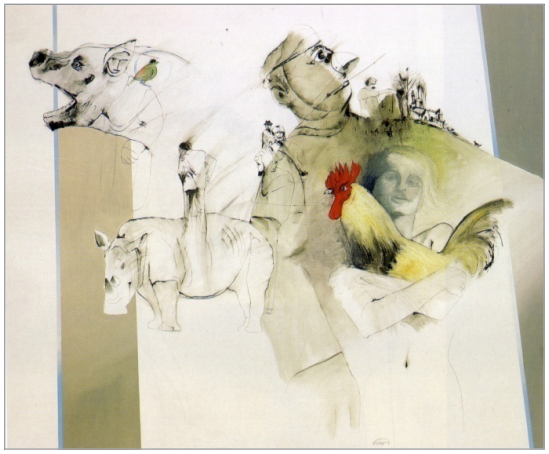
واساز چه امکاناتی را به تفسیر اثر اضافه می‌کند؟

تصویر ۱ با عنوان دلقک، یکی از آثار متاخر علیرضا اسپهبد است که در ارزیابی کلی به لحاظ فرم و محتوا، دیدگاه انتقادی هنرمند را نسبت به شرایط اجتماعی توضیح می‌دهد. عوامل بصری این نقاشی شامل فضای غیرشهری با مجموعه‌ای از شخصیت‌هایی است که در صحنۀ تصویر نقش دارند. این شخصیت‌ها تعدادی مرد و زن و حیوانات از گونه‌های مختلف هستند. مرد با نقابِ دلقک شخصیتِ مورد تأکید اثر است که فضای روستا به روش سورئالیسم بر شانه‌های او نقاشی شده؛ کلبه‌ها، درخت‌ها و فضای روستا، سگ، کرگدن و پیکره‌های انسانی. بر روی سینۀ دلقک پیکرۀ دیگری دیده می‌شود که خروسی در دست دارد. رنگ در فضای غالب اثر یک ته‌رنگِ خاکستری-اُکر است و در مرکز کار یک خروسِ رنگی دیده می‌شود.

در روش پدیدارشناسی اثر اسپهبد با عنوان دلقک، با مجموعه‌ای از عناصر بصری مثل خط و رنگ و سطح مواجه هستیم. این عناصر به‌صورت واقعیت‌هایی در نظر می‌آید که بر ما عرضه می‌شود. به بیان دقیق‌تر هوسرل، ما واقعیت تصویرزدایی شده را در نظر می‌آوریم (هوسرل، ۱۳۹۳: ۳۸)؛ یعنی دلقکی به‌صورت زنده و واقعی در مواجهه با این اثر صورت می‌پذیرد. در این اثر وجودِ دلقک از کنش ادراکی مخاطب مستقل است. دلقک نشانه‌ای است که این‌گونه تعریف شده و خصلتی نمادین دارد: شخصیتی لوده با رفتارهای مسخره و خنده‌آور که مردم را می‌خنداند و جماعتی را سرگرم می‌کند.

اما در رویکرد واسازی، اشیاء به تصویردرآمده، وجود مستقلی از اثر هنری ندارند. نه از اثر هنری مستقل می‌شوند و نه از کنش‌های ادراکی مخاطب؛ در حقیقت این اشیاء از ساخته‌های آن‌ها هستند. درک ما از جهان مادی بر رمزگانی متکی است که مستلزم نشانه‌های تصویری هستند و نشانه، هر چیزی است که نمایندۀ موضوع دیگر باشد به عبارت دیگر به چیزی غیر از خودش دلالت کند. به‌طور معمول مخاطب از فضایی که در آن زندگی می‌کند متأثر می‌شود؛ فضایی که اغلب به دلیل آشنایی بیش از حد متوجه آن نیست. گفته شد دریدا سلسله مراتب تقابلی که تعین کنندۀ نحوۀ شناخت درسنت فلسفه بوده است را واژگون و از طریق این واژگونی اولین راهبرد واسازی شکل می‌گیرد «در یک تقابل فلسفی کلاسیک، نه با همزیستی دورویی بلکه با یک پایگاه قهرآمیز سروکار داریم. در این تقابل یکی از دو جزء بر دیگری حاکم بوده و در موضع بالاتری می‌ایستد. شالوده‌شکنیِ این تقابل بیش از همه به معنی وارونه کردن آن پایگاه در یک وهلۀ مفروض است» (دریدا، ۱۳۹۲: ۶۶). یکی از این نمونه‌ها جداییِ بین واقعیت و بازنمایی در متن هنری است. به عبارت دیگر نمی‌توان متن هنری را از واقعیت بیرون اثر جدا دانست. در این اثر و در تفسیر واساز، دلقک واقعیت بیرونی نسبت به اثر ندارد. تقابل‌های جاری تصویر مثل، شخصیت اصلی با شخصیت فرعی، انسان با حیوان، رنگی با بی‌رنگی، تمرکز با پراکندگی، ظالم با مظلوم، درون با بیرون، خیر یا شر و الخ در تفسیر واساز ارزش تقابلی ندارند؛ چراکه هر یک از این عناصر به دیگری وابسته و صرفاً تفاوتی است که به تبیین و معناسازی برای عنصر دیگر کمک کرده و در معناسازی همچون ردِپا از جایی به جای دیگر منتقل می‌شود.

با روش واساز تنها با مراجعه به دال‌های دیگر می‌توان به دنبال معنا بود؛ بنابراین در نگاه واساز، نقش دلقک به‌جای شخصیتی لوده واژگون شده و برای مثال دلقک می‌تواند به‌عنوان شخصیتی تجاهل‌العارف[۲۰] نقشی آگاهی‌بخش در برابر سایر عوامل دیگر ایفا کند. در این معنا عنوانِ اثر و به تبع آن محتوای اثر دلالتی تازه یافته که به‌جای مفاهیم از پیش معین، مجموعه‌ای از پرسش‌ها را در مخاطب بر می‌انگیزد؛ دلقک در کار خنداندن اشخاص است و یا آگاهی می‌بخشد؟ دلقک قهرمان داستان است یا ضد قهرمان؟ خروس روشنی‌بخش است و یا قربانی؟ شخصیت‌های تصویر موضوع شناسایی هستند و یا فاعلِ شناسا؟ و متعاقب پرسش‌هایی از این دست نقش نمادین اشخاص چون دلقکِ لوده، خروسِ هوشیار، سگِ نگهبان، کرگدنِ سرسخت و سایر شخصیت‌ها در هر برداشت می‌توانند در معنایی واژگون‌شده دلالت یافته و نقشی تازه را در داستان تصویر ایفا نمایند. در این رویکرد، نقاش با درک خود به‌طور همزمان فضا را در ارتباط با فرایند اجتماعی‌شدن قرار می‌دهد. با چنین عملکردی، برای مخاطب



تصویر ۱. اسپهبد، علیرضا. دلقک، ۱۳۰×۱۲۰ سانتی‌متر، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۷۶. (آغداشلو و همکاران، ۱۳۷۷: ۳۵)

فضاهای ناآشنا شکلی آشنا پیدا می‌کند. برداشت‌های اخیر شبیه آن تفسیری نخواهد بود که در رویکرد پدیدارشناس به صورت یک نقش تعین یافته و مستقل از تصویر و کلی در نظر گرفته می‌شود. در راهبرد واساز مخاطب با شکلی از انتقاد نسبت به شرایط اجتماعی مواجه می‌شود که به طور متعین نمی‌تواند سَره را از ناسَره متمایز کند، گویی این همه دائم به جای یکدیگر نشسته و رای نهایی را به تعویق می‌اندازند.

در تصویر ۲ با عنوان راه رفتن در حاشیه اثر نیکزاد نجومی، ما با نقاشی فیگوراتیو با رویه‌ای مدرنیستی مواجه هستیم، که ملهم از جنبه‌های مفهومی طرح، رنگ، فضا، عناصر و مفاهیم نمادین است. شکل بیان هنرمند جنبه‌هایی از اکسپرسیونیسم را در برخوردهای اجتماعی توضیح می‌دهد «پرسش‌هایی پیرامون با رفتار جغرافیایی، نظریهٔ هویت، تفسیر انتقادی از خود و دیگری و حافظهٔ فرهنگی» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۳۵۶). این موارد به‌علاوهٔ چشم‌اندازها و روایت شخصی، در رده‌بندی هنر دیاسپورا قرار داده شده که در اثر نجومی نیز دیده می‌شود. تصویر ۲ همچون سایر آثار نجومی با نمایش انتقادی از شرایط اجتماعی همراه است. «نجومی در آثارش به هجو قدرت‌های پوشالی می‌پردازد و پرده از چهرهٔ آن‌ها که در موضع قدرت قرار دارند و سرنوشت جهان را در دست گرفته‌اند کنار می‌زند» (اصلانی و همکاران، ۱۳۸۳: ۲۴-۲۱).

از منظر پدیدارشناسی با شعار «به سوی خود چیزها» که معطوف به اشکال اساسی آگاهی است درک مستقل اشیاء حاصل می‌شود. این درک به واقع‌گرایی گرایش دارد. در نگرش واقع‌گرایانه، بازنمایی عبارت است از تصویرگری و نمادپردازی از اشیایی که وجودشان از ذهن ما مستقل است، از شش فیگور موجود در نقاشی، سه پیکر از موجودات ترکیبی یا اسفنکس در فضای تاریک قرار دارند. در ترکیب‌بندی افقی از سمت راست مردی با لباس رسمی چرخی به دست دارد که شبیه سکان کشتی است. بعد از او پیکری با لباس رسمی مردانه با سر گرگ یا خرس، و در پشت ایشان چهرهٔ مردی دیگر نمایان است و بعد پیکری با پاهای زنانه و هیکل مردانه که بخش بالایی اندام او را پارچه‌ای پوشانده، و در سمت چپ پیکری مردانه که لباس سیرک دربَردارد و سرِ او به شکل زرافه است و در آخر مردی ایستاده با ماری در دست، دیده می‌شود. محیط این شخصیت‌ها می‌تواند جهانی از مردم مختلف با تداعی‌های متفاوت بیافریند.

در راهبرد پدیدارشناسی با تعدادی واسطه روبرو هستیم تا بتوانیم شخصیت‌های اثر را مستقل از تصویر درک کنیم. شخصیت‌های تصویر شمارهٔ ۲ که با وساطت عناصر بصری مطرح می‌شود افرادی منتخب و تعیین‌کننده همچون کارگزاران و سیاستمدارانی هستند که راه رفتنشان در حاشیه با بیان نمادین نمود یافته است.

اما با توجه به متن یا نقاشی فوق چنانکه دریدا معتقد است «هیچ چیزی خارج از متن وجود ندارد» (Derrida, 1997: 57)، مفاهیمی را می‌توان استخراج کرد که ماهیتی تقابلی دارند: اقتدار و ضعف، راستی و ناراستی، اخلاق‌گرایی و فساد، جدی بودن و مسخرگی و درنهایت مرکز و حاشیه. یک‌به‌یک این مفاهیم در تفسیر واساز جایگاه یافته و به‌طور مدام و زنجیره‌وار نقش عوض می‌کنند. این مفاهیم می‌تواند توصیفی از جریان‌های حاکم باشد که علیرغم اقتدار و محوریت در اثر، در حاشیهٔ امور سکان شکسته‌ای در دست دارند. شخصیت‌های مورد بررسی در جایی مجری قوانین اخلاقی هستند و در جای دیگر چهرهٔ فاسد خود را می‌پوشانند. تقابل مردانگی و زنانگی در هیکل بزرگ شخصیت مرکزی اثر، مخاطب را به بازی می‌گیرد. قامت بزرگ او با پاهای برهنه و زنانه اش در تقابل است. او می‌تواند همزمان چهرهٔ قادر و نمادین فساد باشد همچان‌که ضعیف و بی‌دفاع بازیچه دست سایرین است.

در این متن ما با عواملی مواجه می‌شویم که برای هیچ‌یک نمی‌توان ویژگی ذاتی قائل شد. این عوامل از عنوان اثر تا سایر عناصر می‌توانند در نقشی تقابلی خود، دلالت‌هایی متفاوت پیدا کنند. نحوهٔ وجود تقابلی شخصیت‌های درون اثر موجب انفصال اشیاء از ارتباط غائی است، نسبت به آنچه که تفسیر پدیدارشناسانه از آن ارائه می‌دهد. در نهایت، نگاه نمادین به عناصر و شخصیت‌های اثر که رویکرد پدیدارشناسی آن را تبیین می‌کند، در رویکرد واساز تبدیل به تفاسیر و پرسش‌های مختلف می‌شود که برای آن‌ها پاسخ سرراست و متعینی وجود ندارد.

تصویر۲. نجومی، نیکزاد، راه رفتن در حاشیه، ۳۰۰×۲۴۰ سانتی‌متر، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۹۲ (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۳۵۶)

تفسیر واساز مبتنی بر مفهوم تعویق، در جستجوی معنا برای هر یک از عناصر تصویر و بر اساس دیگربودگی نسبت به سایر عناصر است. به‌عبارتی نقش مفهومی اشخاص و عناصر در این اثر تعین ذاتی نداشته و هر مفهوم مستقلی که از رهگذر پدیدارشناسی حاصل می‌شود، در زنجیرۀ واژگونی دلالت‌ها هویت و معنای ثابت نخواهد یافت. دلالت‌های اخیر مطابق با مفهوم دیفرانس به تعویق افتاده و به کثرتی از معانی و پایانی باز برای نتیجه‌گیری منتهی می‌شود.

با توجه به موارد مطرح‌شده در تحلیل‌های فوق، مواجهۀ واسازی با مفاهیم پدیدارشناسی در تفسیر دو متن تصویری را می‌توان در جدول زیر خلاصه کرد.

جدول ۱. خلاصۀ تحلیل

تحلیل پدیدارشناس	تحلیل واساز
سلسله مراتب تقابلی رعایت می‌شود	سلسله مراتب واژگون می‌شود
نشانۀ امر نمادین	نشانۀ امر تصمیم ناپذیر
آگاهی متعین و کلی	آگاهی به تعویق می‌افتد
معنا کلی	معنا زنجیره‌ای از ردپای ردپاها
ردیابی آگاهی سوژه	مخاطب، زنجیره معنا را کامل می‌کند
روایت اثر خطی و مشخص	داستان اثر غیرخطی و ناتمام

(نگارنده، ۱۴۰۲)

نتیجه‌گیری

نقد دریدا به هوسرل بر اساس بخشی از برنامۀ پدیدارشناسی است که بر مفاهیم آگاهی و معنا تأکید دارد. هوسرل با شعار به سوی خود اشیاء و به تعلیق درآوردن احکام صادره از موضع طبیعی، تمرکز بر روی ذات اشیاء به‌منظور معنی بخشیدن به آن‌ها و سرانجام دربرگیرندگی و دستیابی آدمیان، اصول پدیدارشناسی را تدوین کرد؛ اما دریدا این‌گونه دستیابی را ملهم از متافیزیکِ حضور و متناقض با تلاش هوسرل برای رهایی از تقابل سوژه و ابژۀ دکارتی و به‌طورکلی سلسله مراتب تقابلی یافت.

گفته شد مدلول در تفسیر واساز، تنها مدلول یگانه و حقیقی (مدلول استعلایی) نیست، این مدلول در راهبرد واسازی به سایر دال‌ها و درنهایت به زنجیرۀ دال‌ها منتقل می‌شود. عناصر بصری در اثر هنری پدیده‌ای فیزیکی است؛ به این معنی که به‌واسطۀ حواس دیداری درک می‌شود؛ ولی از منظر دریدا ماحصل این ادراک به هیچ شناخت قطعی و کلی نخواهد رسید. در راهبرد واساز لحظۀ زندۀ حاضر در برگیرندۀ ردپایی از گذشته است؛ پس نمی‌توان آن‌را به‌طور محض حاضر در نظر گرفت. احساس بیان شدۀ هنرمند نیز با مجموعۀ ردپاها درگذشته و زمینۀ اثر در برابر مخاطبِ اثر مطرح شده و استمرار پیدا می‌کند.

در بررسی دو اثر منتخب نقاشی معاصر ایران از علیرضا اسپهبد و نیکزاد نجومی، درمی‌یابیم که از طریق داده‌های حسی و با توجه به عناصر نمادین درون اثر می‌توان به درکی کلی از محتوای اجتماعی آثار رسید. حال‌آن‌که در راهبرد واساز همواره مجموعه‌ای پرسش در تفسیر اثر هنری مطرح می‌شود که معناهای تولید شده از آن درک کلی و نمادین فراتر می‌رود و برداشت معمول از فرجام‌گرایی را با چالش مواجه می‌سازد. در تصویر ۱ دلقک به عنوان شخصیت اصلی اثر، نه یک دلقک نمادین بلکه همزمان هم لوده و هم متفکر، هم قهرمان و هم ضد قهرمان، هم محور جمع و هم در حاشیۀ اجتماع قرار می‌گیرد که درنهایت سردرگمی و ناامنی افراد آن‌را توضیح داده و سلسله مراتب تقابلی را دگرگون می‌سازد. در تصویر ۲ مجموعه‌ای از شخصیت‌های ترکیبی انسان و حیوان، با لباس رسمی و لباس سیرک، سکان شکسته (کشتی) را در دست گرفته و با هم در حاشیۀ فضایی

تاریک و مبهم راه می‌روند. این افراد هم‌زمان، نظم نوین اجتماعی را برای سایرین فراهم کرده و از طرف دیگر خود درگیر فساد و چالش‌های اخلاقی هستند. از نقطه نظر واسازی مخاطب آگاهی سوژه را ردیابی نمی‌کند و در درنهایت زنجیرهٔ دلالت توسط مخاطب کامل می‌شود. در پایان تحلیل این دو متن با راهبرد واسازی، مخاطب با روایت خطی و پایان مشخص روبرو نیست؛ بلکه تفسیر واساز از این آثار داستانی با دلالت‌های چند سویه و ناتمام را به مخاطب ارائه می‌دهد.

در تفسیر واساز از آثار، نقش هر یک از عناصر درون اثر با وضعیت تقابلی خود به‌طور مداوم در حال واژگونی و یا جانشینی می‌شود. از این‌رو نمی‌توان به درک کلی و یا یک معنای متعین دست یافت. درنهایت این راهبرد، مخاطب را در ردپایی از زنجیرهٔ دلالت‌ها و پرسش‌های گوناگون، نه تنها نسبت به آنچه که دیدنی و حاضر است بل نسبت به آنچه که نادیدنی و غایب است قرار می‌دهد.

چنانچه اشاره شد راهبرد واسازی توسط دریدا با بازنگری کل فلسفهٔ سنتی غرب صورت گرفته و بحث آگاهی و معنا که در پدیدارشناسی هوسرلِ متقدم مورد توجه دریدا بوده، تنها مؤلفه‌های مورد بحث این راهبرد نیست؛ بنابراین این راهبرد به صورت روشمند امکان گسترده‌ای برای نقد آثار تجسمی با تأکید بر مؤلفه‌های واسازی پیش روی پژوهشگران قرار می‌دهد تا با مطالعه و به‌کارگیری هر یک از آن مفاهیم و راهبرد واسازی به توضیح و تفسیر آثار تجسمی معاصر بپردازند.

پی‌نوشت‌ها

1. Jacques Derrida
2. Binary Opposition
3. Edmund Husserl
4. Urtatsache
5. Trace

۶. differance در اینجا توجه به حرف a به جای حرف e قابل توجه است که دریدا برای توضیح این واژه نسبت به واژهٔ تفاوت در انگلیسی به‌کار گرفته است. از نظر دریدا دیفرانس به بازی نظام‌مند تفاوت‌ها دلالت دارد و آن‌را به عنوان ساختار حرکت و تعویق از رسیدن به معنای متعین در نظر می‌گیرد. به عبارت دیگر دریدا مفهوم تفاوت را به تعویق گره می‌زند.

۷. علیرضا اسپهبد (۱۳۳۰-۱۳۸۵، تهران) از نقاشان و طراحان معاصر ایران و سبک شخصی او ملهم از بیانی نمادین و سورئال بوده است که غالباً به مضامین اجتماعی می‌پرداخت.

۸. نیکزاد نجومی (زادهٔ ۱۳۲۰- کرمانشاه) نقاش و تصویرساز معاصر ایرانی که به سبب آثاری با درون‌مایهٔ اجتماعی و نیز روان‌شناسانه شناخته می‌شود. نجومی از هنرمندان مطرح در زمینهٔ گرافیک انقلابی و از هنرمندان معروف انقلاب ۱۳۵۷ ایران است.

9. Natural Attitude
10. Epoche
11. Intentionality/ Bedeuten
12. Ideation
13. Subjectivism
14. Self-Surveillance
15. De-Sedimentation
16. De-construction
17. Ideal Specie

۱۸. دریدا نوئمای noema هوسرل را این‌گونه توضیح می‌دهد: «درون آگاهی به‌طور عام عنصری وجود دارد که واقعاً به آن تعلق ندارد. این همان مضمون دشوار اما تعیین کنندهٔ تضمن نا-واقعی نوئماست. نوئما که عینیت عین، معنا و چگونگی چیز برای آگاهی است» (دریدا، ۱۴۰۰: ۳۵۱-۳۵۲).

19. Diaspora
20. Irony

منابع و مآخذ

- آغداشلو، آیدین و مجابی، جواد (۱۳۷۷). **برگزیدۀ نقاشی‌ها ۱۳۷۶-۱۳۵۰ علیرضا اسپهبد**. ترجمۀ ایرج کابلی. چاپ اول، تهران: نشر هنر ایران.
- اصلانی، محمدرضا و نجومی، نیکزاد (۱۳۸۳). گفت‌وگو: ایران زادگاه پست‌مدرنیسم. **آزما**، شماره ۲۷-۲۸. ۲۴-۲۱ https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/658876 بازیابی شده در تاریخ ۶ تیر ۱۴۰۲.
- پازوکی، بهمن (۱۳۸۶). پدیدارشناسی هوسرل و نقاشی معاصر ویژه نقد پدیدارشناسی. فرهنگستان هنر. انتشارات فرهنگستان هنر: ۸۴-۶۹. https://pazhouheshnameh.ir/browse.php?mag_id=12&slc_lang=fa&sid=1 بازیابی شده در تاریخ ۵ خرداد ۱۴۰۲.
- چیت‌ساز، مازیار و حجتی، سید محمدعلی، احمدی، علی‌اکبر. نبوی، لطف‌الله (۱۳۹۲). هوسرل اول و دوم: تطور آرای هوسرل در مورد فلسفۀ زبان. **حکمت و فلسفه**، سال نهم شماره دوم: ۱۶۱-۱۴۷. https://wph.atu.ac.ir/article_377.html بازیابی شده در تاریخ ۳ خرداد ۱۴۰۲.
- خاتمی، محمود (۱۳۹۱). **اشاره‌ای به زیباشناسی از منظر پدیدار شناسی**. چاپ سوم، تهران: موسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- دریدا، ژاک(۱۳۹۲). **مواضع**. ترجمۀ پیام یزدانجو. چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
- دریدا، ژاک(۱۴۰۰). **نوشتار و تفاوت**. ترجمۀ عبدالکریم رشیدیان. چاپ پنجم، تهران: نشر نی.
- دریدا ، ژاک(۱۳۸۰). نامه‌ای به یک دوست ژاپنی. **زیباشناخت**، شماره ۵، تهران: موسسه علمی کاربردی فرهنگ و هنر، ۲۰۰-۱۹۵. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage بازیابی شده در تاریخ ۶ تیر ۱۴۰۲.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۲). دریدا و نظریۀ معنا در هوسرل. **پژوهشنامه علوم انسانی**، شماره ۳۹-۴۰. ۶۸-۷۳ http://ensani.ir/fa/content/142938/default.aspx بازیابی شده در تاریخ ۲۷ مهر ۱۴۰۲.
- کازه بین، آلن (۱۳۹۲). **پدیدارشناسی و سینما**. ترجمۀ علاءالدین طباطبایی. چاپ چهارم، تهران: هرمس.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴). **هنرمعاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین**. چاپ اول، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی نشر نظر.
- هوسرل، ادموند (۱۳۹۳). **ایدۀ پدیده‌شناسی**. ترجمۀ عبدالکریم رشیدیان. چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

- Coker, John. C (2001). **Derrida, In a Competition to Philosophers**. Edited by Robert Arrington. Massachusett: Blackwell Publishers.
- Derrida, Jacques (1973). **Speech and Phenonema** *(la Voix ET le phénomèna)*. Translated by David Allison. Evanston: Northwestern University press.
- Derrida, Jacques (1997).**of Grammatology**. 2nd trans. Spivak,G, Ch. Baltiomore and London. The Jhon Hopkind University Press.
- Escoubas, Elian Milan, Paul (2006). “Derrida and the Truth of Drawing: Another
- Copernican Revolation?” ، **JSTORE**, Vol. 36 pp. 20114) 214- pages).
- https://www.academia.edu/45111679/Jacques_Derrida_s_Philosophy_on_the_Aporia_of_Undecidability (access date:14028/4/)
- Hahn, Stephen (2002). On DERRIDA, Wadsworth , Thomson Learning, Ine.
- M.Edie, Games (1990). **Husserl vs. Derrida**, Kluwer Academic Publishers.
- Wittgenstein (1985). **L.Philosophical investigation.** New York: Macmillan.
- Lawlor, Leonard(2011). **Derrida**, First Published Wed Nov 22, 2006 http://plato.standford.edu/entries/derrida, (access date:14028/4/)

Received: 2023/12/27
Accepted: 2024/05/11

Derrida's Encounter with Husserl's Phenomenological Program in the Analysis of Visual Arts

Firoozeh Sheibani Rezvani*

Abstract

Derrida's main strategy is the fundamental analysis of the discourse of thinkers like Plato, whose metaphysics of presence was the main foundation of their theories, or thinkers like Husserl, who tried to go beyond the metaphysics of presence. In this research, a part of Husserl's advanced phenomenology, which was the focus of Derrida's deconstruction program, is presented. First, Derrida's critical viewpoints of the concepts of consciousness and meaning in Husserl's thought is evaluated, and then, in the second part, based on Derrida's deconstruction of the concepts of consciousness and meaning in phenomenology and the application of concepts like the trace and postponement of two selected works of painting from the works of Alireza Espahbod and Nikzad Nodjoomi are analyzed. The aim of this research is to evaluate the distinction between the two approaches of phenomenology and deconstruction in order to achieve new meanings and in general a new critical method for analyzing text/visual arts. The method of collecting information is derived from library research and internet data, and the writing method is qualitative and descriptive-analytical based on the use of deconstruction strategy. Here, the connection of philosophical theories with the analysis of visual works brings up a new encounter. By deconstructing the two concepts of consciousness and meaning in the phenomenological approach and analyzing two selected works of contemporary Iranian painters, we find out that the meaning of the elements in the work of art is not based on the general and inclusive awareness and definite implications that reach the essences and essences in the phenomena, but based on new meanings that are obtained from the transformation of certain hierarchies into indeterminate meanings in the form of chain traces in the repeated reading of a visual work with postponement, and through this passage a new window becomes available for the review of visual arts.

Keywords: Consciousness and meaning, Visual arts, Derrida's deconstruction, Husserl's phenomenology

* Assistant Professor of Art Department, Islamshahr Branch, Islamic Azad University, Islamshahr, Iran.
sheibani@iiau.ac.ir