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

مقالهٔ 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 مثابهٔ متن در نظر می‌گیرد و رابطهٔ نقاشی و ویژگی‌های بصری آن را با زمینهٔ 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 مطالعهٔ کتابخانه‌ای آرای دریدا در باب روایت و نیز بررسی آنها در مشاهدهٔ آثاری منتخب از هانیبال الخاص، ابعاد معنایی تازه‌ای از کارهای او را آشکار می‌سازد.

واژگان کلیدی:
روایت، نقاشی، واسازی، هانیبال الخاص.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه و بیان مسئله

واسازی[1] 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 دلِ ساختارگرایی بیرون آمده و در عین حال ضد ساختارها عملِ 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»[2] 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 گسترهٔ وسیعی را در بر می‌گیرد که بر این اساس، هرچه را که از زبان و قواعد خودش تشکیل شده، به وسیلهٔ همان قواعد مورد واسازی قرار می‌دهد. واسازی را هم روش خوانش می‌دانند و هم غیر روش، به گونه‌ای که در نهایت ماهیت و معنای آن نامشخص باقی می‌ماند. راهبرد واسازی به‌طور کلی با ارجاع به سیر تاریخ فلسفهٔ 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 واژهٔ پست مدرنیسم جنبشی را در نظر دارند که در دههٔ ۱۹۶۰ در فرانسه پیدایش و گسترش یافت و به طور دقیق‌تر همراه با تحولات بعدی و وابسته‌اش پساساختارگرایی نامیده شد» (کهون، ۱۳۸۸: ۲). اگرچه خود دریدا برچسب 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 برگذشتن از روند مدرنیته را دارد که خود ناقد سنت‌های پیشین آن است. دریدا به عنوان مبدع این تفکر هرگز اصطلاح پسامدرنیسم را بر تفکر و رویکرد خود نپذیرفت. ولی تأثیرات گستردهٔ راهبرد واساز بر جریان‌های پسامدرنیسم به گونه‌ای انکارناپذیر بوده است. انکار حقیقتِ واحد و صدور حکم قطعی و پایدار، شک‌اندیشی، نسبیِ خواندن امور و پدیده‌ها، انکار واقعیت نهایی به ویژه در حوزهٔ 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.

1. deconstruction
2. activity of reading

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

آنچــه می‌تواند در این مجــال مورد تأکید باشــد راهبرد واســازی و تأثیر این راهبرد در ارتباط بــا خوانش متن یا نقاشــی به مثابهٔ متن خواهد بود. واسازی در ابتدا به قلمرو فلســفه می‌پردازد و ســپس به گفتمان‌های علوم انسانی و علوم اجتماعی، و حتی فرهنگ عمومی نفوذ پیدا می‌کند. از نظــر دریدا کل نظام فلســفی از افلاطــون تا نیچه یک روایت اســت. به این ترتیب تلاش دریــدا برای خواندن دقیق فلســفه و گسســتن این نوع مطلق‌گرایی در اندیشــه شکل می‌گیرد. واســازی ادعای حقیقت، اخلاق و اصول را در زمینهٔ کاربران زبان می‌گــذارد، به جای اینکه مانند روایت آن را به افسانه تبدیل کند. بنابراین آنچه در رویکرد واســاز، در ارتباط با مفهوم روایت قابل توجه است هم به سیر تفکر فلسفهٔ غرب و هم به بحث روایتگری در ادبیات و هنر، و به‌طور کلی فرهنگ ارجاع دارد.

روایتِ دریدایی تنها یک روایت از بی‌نهایت روایت است که مرتب در حال ســاخته شــدن و خراب شدن است. با این‌که واسازی در پیِ نفی چیرگی و تسلط روایت است، اما روایت و واســازیَ به‌طور اجتناب‌ناپذیری درهم تنیده شده‌اند. روایت دریدایی، روشی برای خواندن متن است و خوانــدن متن امری خودبســنده نیســت. خوانش متن با ارجاع به متن‌های دیگر، حاشیه‌ها و زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی آن شکل می‌گیرد. به‌طور کلی روش خوانــدن متن در رویکرد پساســاختارگرا، روش بینامتنی اســت. در روش بینامتنــی «هیــچ آغازی وجــود ندارد؛ همواره تداوم اســت یا تکرار، همیشــه دگرگونی است یا تقلید. اما تداوم، تکــرار و دگرگونی و تقلید بر چیزی از پیش موجود اســتوار می‌شوند. بنابراین هر نظریه و کنشی دارای گذشته‌ای است... متن‌ها بر پایهٔ متن‌های گذشته بنا می‌شوند» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۷). بینامتنیت هم مانند هر نظریــه و رویکردی دارای زمینه‌هایی اســت که در آرا و آثار دیگر ریشــه دارد. یکی از مهم‌ترین اصول نقد منابع بررســی رابطهٔ تأثیــر و تأثری آثار گوناگــون و اثر مورد مطالعه است. به همین دلیل، منتقد می‌کوشد به شکل‌های گوناگون بــه تأثیراتی که مؤلف از دیگــر مؤلفان و آثار پذیرفته وقوف پیدا کند.

هانیبــال الخــاص (۱۳۰۹-۱۳۸۹ش) یکــی از هنرمنــدان مطرح در هنر معاصر ایران اســت که به عنوان یک نقاش روایتگر شــناخته شــده اســت. ویژگی آثــار 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. بــا توجه به توضیح فوق مقالهٔ حاضر کوششــی اســت تا با روش کیفی و با رویکرد واســاز 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 نقاشــی را بــه مثابهٔ متن با تأکید بر مفاهیم روایت بررسی کرد؟

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پیشینهٔ تحقیق

از جملـه مقاله‌هایی که دربارهٔ نقد واسـاز در ارتبـاط با آثار تجسمی موجود است می‌توان به مقالهٔ «واسازی و داستان‌های اصلی»[3] نوشتهٔ آندرا کراکسنز اشاره کرد که به نقد واساز دربارهٔ تعدادی آثار تجسـمی از ون‌گوگ، شـری لواین و لوئـی لالـر پرداخته اسـت. این مقالـه از آن جهت که روش‌های خوانش واساز را در متن آثار پیاده کرده است، مقالهٔ درخور توجهی به عنوان پیشینهٔ این تحقیق محسوب می‌شـود. سـه مقاله با عناوین «مفهوم حضور و غیاب در رویکرد واسازی: خوانشی از آثار نقاشی آیدین آغداشلو» (دوفصلنامهٔ *فلسفهٔ تحلیلی*، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲۶)، «بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشـی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد» (فصلنامهٔ *کیمیای هنر*، زمسـتان ۱۳۹۲، شـمارهٔ ۹) و «مرزهای تصمیم‌ناپذیر (پاررگون) در نقاشـی: نقد واسـاز بـر نمونه‌هایی از آثار تجسمی معاصر ایران» (فصلنامهٔ *کیمیای هنر*، ۱۳۹۷، سال هفتم، شمارهٔ ۲۶) از جمله پژوهش‌های نگارنده است که در زمینهٔ نقد واساز بر آثار تجسمی بوده است. شایان ذکر است که نقد و بررسی موجود در این پژوهش تحت یک خوانـش بینامتنی میـان تفکر واسـاز و رویکردی که در فضای نقاشی معاصر ایران اتفاق می‌افتد، خواهد بود.

3. deconstructing origin stories

روایت در رویکرد واساز

مفهـوم روایـت در رویکـرد واسـازی در ذیـل وضعیـت پسامدرن تبیین می‌شود. به‌طور کلی وضعیت پسـامدرن را در غیـاب قاعده‌هـا، هنجارها و اصول بایـد در نظر گرفت، و در ایـن وضعیـت تجربه و گفتمـان جدیدی حاکمیت می‌یابـد. سـایر متفکران پسـامدرن نیز همچـون دریدا، نسـبت به عقلانیت‌گرایـی و قطعیت‌گرایـی که موجب سـاخت روایت‌هـای کلان شـده، رویکـردی انتقادی دارند. ژان فرانسـوا لیوتار یکی از نظریه‌پردازان ادبی و از پیشگامان فلسفهٔ پست مدرن، مدرنیته را فراگردی تاریخی نمی‌شناسـد بلکه آن‌را در چهارچوب عقلانیت و اندیشهٔ تمامیت‌جو در نظر می‌گیرد. «به گفتهٔ لیوتار از قرن نوزدهم به بعد، دوران ما زیر سـیطرهٔ فراروایت[4] قرار گرفت و این فراروایت‌ها در زمینهٔ فلسـفه، سیاسـت و علوم اجتماعی نقـش بنیادین یافـت. مضمون‌های اصلی روشـنگری به ویژه معنای نیوتنی طبیعـت، فردباوری دکارتی و کانتی، و معنای فردیـت به‌طور کلی جملگی بـه عنوان گفتمان مسـلط، کلید بحث‌ها و استدلال‌های سیاسی، اجتماعی و فلسفی غرب را جهت خاصی بخشید اما با ظهور وضعیت پسامدرن همهٔ این روایت‌ها و اسطوره‌های کلان به پرسش گرفته شـدند» (ارشاد، ۱۳۸۰: ۱۶۸). در واقع بحران اصلی از متزلزل شـدن فراروایت‌های مدرن ناشـی می‌شود زیرا که علم جدیـد اکثر روایت‌های حاکم را به اسـطوره‌ای غیرقابل اعتماد تبدیل کرده است.

4. meta-narration

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 توسعهٔ سلاح و استفادهٔ نظامی از علوم، مهندسی زیست، نانوتکنولوژی، 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 تجربهٔ روایتی می‌گویند، نه صرفاً ترکیب داستانی مطلق و فراگیر، بل به مثابهٔ زمینه‌ای برای همهٔ داستان‌های در دسترس است» (Ibid: 323). از نظر دریدا روایت میل به تسلط را در خود دارد. به عبارتی غروری فلسفی است که همه‌چیز 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 آن‌قدر که به نظر می‌رسد نامتعارف نیست. بحث آپوریا[5] 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 همهٔ قدرتی که ممکن است بازی درون و سازماندهی‌شدهٔ فلسفی یا شناخت‌شناسانه را به اجبار به نقطهٔ بی‌ارتباطشان به بستارشان و نقطهٔ 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 معضل‌ها مفهوم آپوریا را به «در راه امر دشوار یا امر ناشدنی قرار گرفتن» تعریف می‌کند (دریدا، ۸۷۳۱: ۶۲).

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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» (زرین‌کوب، 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، چراکه 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 مطلقی 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[6] می‌نامد، به این دلیل که داستان سیر خطی روایت ارسطویی یعنی اول، میانه و پایان را

6. undecidability

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

به نحـو پایان‌ناپذیـری به تعلیـق درمی‌آورد. داسـتان‌ها محصول بر هـم‌زدن کنـش اراده‌های متفـاوت و نتیجهٔ موقعیت سرشـار از تنش‌ها هستند، در نتیجه مخاطب را به جهت‌های متفاوتی می‌کشـند. نظریهٔ دریدا دربارهٔ روایت در کتـاب *دربـارهٔ گراماتولـوژی* مبنی بر این اسـت که روایت شـبیه تمامیت کتاب اسـت چون روایت هم مانند کتاب با ساختار، آغاز، میانه و آخر بسته می‌شود.

دریـدا در خصـوص ویژگی‌هـای داسـتان از اصطـلاح «ناهنگامی گزین‌گویه» استفاده می‌کند. او با اشاره به داستان *رومئو و ژولیت* شکسـپیر، خوانشی در خصوص هنر از آن ارائه می‌دهـد. اصطلاح «گزین‌گویه» در نظـر دریدا «نام» اسـت. نامی که بر اشیا و سـایر موجودات می‌نهند و از هم متمایزشان می‌کنند. با این تمایز هرچیزی مشخص می‌شود و بـه نوعی هویت می‌یابد. به اعتقاد دریدا هر «گزین‌گویه» چون داسـتان *رومئو و ژولیـت* را مجموعه‌ای از اتفاق‌های غیرهم‌زمان می‌سـازد، و این عدم هم‌زمانی در خود اتفاق و تصادفی را می‌پروراند. دریدا در خصوص شـکل‌گیری داسـتان *رومئـو و ژولیت* و داسـتان‌هایی مانند آن توضیح می‌دهد که، «اگر ناهمخوانی و ناسـازگاری نبود، عشـقی هـم در میان نبود» (حقیقـی، ۱۳۷۸: ۲۵۳-۲۵۵). او با طرح و بررسـی داستان *رومئو و ژولیت* سـعی دارد تا نشان دهد تجربه‌های متعـدد و بی‌ارتباط به یکدیگر بسـیاری وجود دارد. گویـی دریدا در این خوانش می‌خواهد بیان کند که هیچ نظم و هیچ سررشـته‌ای وجود نـدارد تا با پیگیری آن بتوانیم به یک مطلوب و معنایی خاص دسترسـی یابیم. به این ترتیب واسازی بر بازی پیچیده از صداهای گوناگون، ناهماهنگی‌ها و شـرایط خاص در هر داسـتان تأکید دارد. هدف واسازی متون ادبی نشان دادن این است که زبان ادبی به‌طور دائمی معنی خودش را به تحلیل می‌برد.

دریدا معتقد اسـت هیچ ساختار یا دسـتور زبان عمیقی در جهـان وجود ندارد کـه واقعیت اجتماعی ساخته‌شـده را پوشش دهد. در عوض آنچه داریم، همان شبکه‌ای منسوج از ردپا[7]ی بی‌پایان اسـت که به چیزی به غیر از خود اشاره دارد. به جای زندگی متعین‌شده، محیط دستور داده‌شده که در روایت وجود دارد، داسـتان به امور نامتعین فرصت‌ها و امور ناتمام زندگی روزمره می‌پردازد. بدین اعتبار در یک متن چیزی جز ردپاهای دیگر و تفاسیر دیگر نیست که متن از تمام شـدن آن امتناع می‌کنـد (Boje & Jorgenson, 2008: 3).

داستان در لحظه رخ می‌دهد و در جهت اجتماعی غیرقابل پیش‌بینـی پیش مـی‌رود. هنگامی که از داسـتان سـخن می‌گوییم، منظور ما داسـتانی است که در حال شدن باشد؛ یعنی هویت فردی ما، یا اجتماع ما، و یا آیندهٔ تصورشدهٔ 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 سـازماندهی 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.

7. trace

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

دریدا معتقد است: «...هیچ معنایی را نمی‌توان 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 ریشهٔ متافیزیکی از حقیقت نمی‌شود. مفهوم متن در اینجا مهم است از آنجا که تجلی ساخت و ساز مداوم، بازسازی و اصلاح است. داستان یک ارائهٔ شفاهی یا نوشتاری است که جایگاه خود را به صورت تأملی و خودانگیخته در زندگی روزمره تنظیم می‌کند، نیازی به آغاز، میانه و پایان ندارد. داستان عملکرد عاطفی و بیانی خودبه‌خود دارد.

ویژگی‌های روایت و داستان را می‌توان به این ترتیب جمع‌بندی کرد: از ویژگی‌های روایت می‌توان به منطق واحد، خطی، بسته، گذشته‌نگر، عقلی و غیرمبهم اشاره کرد. در مقایسه از ویژگی‌های داستان می‌توان به چندصدایی و جمعی، غیرخطی، دوار و ناپیوسته، غایت‌ناپذیر، باز، ضروری، غیرعقلی، تصمیم‌ناپذیرو مبهم اشاره کرد. روایت در پی ساختن یک مدار و مرکز ثابت و داستان در پی گریز از مدار و مرکز ثابت است. این مرکزگرایی 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 توسعهٔ زبان را در پی دارد. اگر نظم را محصول روایت و بی‌نظمی را محصول داستان در نظر بگیریم، از نقطه‌نظر واساز این هردو توسعهٔ نظام‌ها را تضمین می‌کنند. اخلاق مورد نظر روایت در جست‌وجوی حقیقت مطلق است، در حالی که ایجاد ارتباط قوی و تکرارپذیر چیزی است که از نقطه‌نظر اخلاق در واسازی اهمیت می‌یابد.

خوانش نقاشی‌های الخاص

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 می‌کند به آن خیانت می‌ورزد» (Derrida & Caws, 1994: 157). به‌طور کلی رویکرد واسازی، تعلیقی در روایت محسوب می‌شود و داستان همان روایتی است که با رویکرد واساز تنظیم و نوشته می‌شود. به عبارتی، داستان در لحظه‌ای از تبدیل شدن اتفاق می‌افتد. در این بخش به بررسی چهار نقاشی از هانیبال الخاص پرداخته می‌شود. هانیبال الخاص به عنوان مجموعه‌ای 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 نقاشی‌های الخاص به دلیل نوعی روایتگری یا وابستگی آثار او به مضامین روایی ادبی است، که در اغلب کارهای او به چشم می‌رسد. اینجا خوانش نقاشی به مثابهٔ متن است. در واقع متن با تأکید بر مفهوم روایت از نقطه‌نظر واساز و مفاهیم ذیل آن چون رابطهٔ بینامتنی و مرکزگریزی واکاوی می‌شود. واسازی به عنوان بخشی پویا در زبان اتفاق می‌افتد، که در آن واژه‌ها، مفاهیم و نمادها به‌طور مداوم تغییر می‌کنند و اصلاح می‌شوند. متن نقاشی در خوانش واساز خواننده را با یک توضیح یقینی و قطعی مواجه نمی‌کند، بلکه او را در معرض پرسشی دوباره در برابر آنچه در ابتدا فکر کرده قرار می‌دهد. نقد واساز به شیوهٔ آنچه در سنت نقادی یعنی تشخیص سَره از ناسَره

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و یا درســت از نادرست بوده، مطرح نیست. از نظر دریدا، نقاشی به مثابهٔ متن زمانی امکان فهم پیدا می کند که به‌دور از شرایط تسخیر شدن با مفاهیمی چون حقیقت و تعیین‌های ذاتی اثر باشــد. به این ترتیب پرســش‌های محوری‌ای که در ایــن بخش بر خوانش اثر تأکید دارد شــامل موارد زیر اســت: از نقطه‌نظر واساز، روایت چگونه بازنمایی می‌شود و عوامل بینامتنی در خوانش اثر کدام‌اند؟ و در نهایت، در خوانش واساز مرکزگریزی چگونه تبیین می‌شود؟

در نقاشــی بدون عنوان از الخاص (تصویر ۱)، ما با نوعی صحنه‌آرایــی برگرفتــه از عناصر تاریخــی و یا اجتماعی مواجهه می‌شــویم. الخــاص به عنوان ایرانــی‌ای از اقلیت آشوری، توجه خاصی به هنر تاریخی خود نشان می‌دهد، به‌طوری که در اغلب آثار او بازنمایی روایت‌های قوم آشور دیده می‌شود. نقش‌برجسته‌های سنگی شاخص‌ترین آثار هنر آشــوری به شــمار می‌آیند و روایتگری خصلت بارز این آثار اســت. هنرمندان آشــوری نقوش حجاری چون دیوارنگاری رنگ‌آمیزی کرده و صحنه‌های جنگ، شکار و مراسم مذهبی را نشان می‌دادند. قوم آشور در بازنمایی حیوانــات به خصوص صحنه‌های شــکار بســیار توانمند بودند. در نقش‌برجســته‌های آشــوری پیکر انسان خشک و رســمی به نظر می‌رسد، معمولاً سر و پاها از دید نیمرخ و بدن از دید روبه‌رو نشــان داده شده، و برای عمق‌نمایی از نوعــی پرســپکتیو بهره می‌جســتند که تاکنــون نیز در نگارگری ســنتی قابل ملاحظه اســت. در این عمق‌نمایی افراد به ترتیب اهمیت و مقام بزرگ و کوچک می‌شدند. مطابــق با نظــر متفکــران متافیزیک همچنیــن مطابق نظر



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

ارسطو، براســاس روایت خطی متن باید با آغاز و میانه و پایان همراه باشــد. حال آنکه در مواجهه با اثر فوق چنین ویژگی‌ای مشــاهده نمی‌شــود. در ترکیب فــوق چندین تمثــال از دوره‌هــای تاریخی مختلف، مثــل تصویری بر

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اساس مجسمه‌های سومری، کاتب مصری، نقش‌برجستهٔ هخامنشی، نقاشی مانوی و... بالاخره در مرکز تابلو نیم‌تنه‌ای از شاعر معاصر ایران، فروغ فرخزاد آمده است. فرخزاد رشتهٔ تسبیحی 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 ویژگیِ 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 دریچهٔ 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 حقیقتِ مطلق اشاره دارد، و البته با اضافه کردن «تصویر» به آنَ 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 رابطهٔ بینامتنی تازه قرار می‌گیرد. یعنی در ابتدا ما با تعدادی عناصر روایی از سیرِ تاریخ باستان تا دوران معاصر مواجه می‌شویم که ظاهراً از سلسلهٔ روایت خطی و به دنبال هم تبعیت می‌کنند. از طرف دیگر مؤلف با آوردن آیهٔ معروف انجیل سعی دارد حقیقتِ تصویر را در دوگانهٔ 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 رابطهٔ بینامتنی – یعنی ورودِ متن به تصویر– یک ابهام دوسویه و خیال‌انگیز را مطرح می‌کند. در خوانش این نقاشی روش غیرخطی، غیرتداومی، 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 رابطهٔ علی و معلولی، تداوم زمان و موضوع، پیشرفت حوادث به صورت تصادفی و اهمیت بخشیدن به کنش‌های‌فرعی و ویژگی‌های برجستهٔ 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 درآوردن چیزی است. داستان به عبارت دیگر بارها و بارها شروعی دیگر است. در اینجا داستان بازی درون زبان تلقی می‌شود، و فهم داستان به زمینهٔ تاریخی گفتمان‌ها، نهادها و شبکه‌ها برمی‌گردد.» (Boje & Jorgenson, 2008: 9)

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

این نقاشـی مطابق روایت‌های سنتی نیسـت. می‌توان هر قسـمت یا قسـمت‌های مختلف روایت را بیرون کشـید، بدون آنکه به کل روایت ضربه‌ای بخورد. برخلاف سنت، این اثر روایت را طبیعت‌گرایانه نمایش نمی‌دهد. خودش در آن روایـت دخالت می‌کند. از گره یا ماجراجویی که کشـف آن اوج داستان را تشـکیل می‌دهد خبری نیست و این غرق شـدن در خودِ عملِ کشـف است که اهمیت می‌یابد. بر خـلاف منطق روایی- خطی ارسـطویی تمام بخش‌های اثر از لحاظ ارزش در یک سـطح قرار دارند. بنابرایـن هیـچ موضـوع و مفهومی در این نقاشـی نقش محوری یا مرکزی ایفا نمی‌کند.

بخش دیگر از توجه الخاص معطوف به نقاشـی قهوه‌خانه بود کـه ریشـه در دورهٔ صفویـه دارد و در ابتدای دورهٔ معاصر ایران خارج از هنر رسـمی به شـکوفایی رسـید. آثـار قهوه‌خانه حول مضامین بزمی، رزمی و مذهبی متون و افسـانه‌های کهن دور می‌زد. نقاشی قهوه‌خانه سعی در روایت قصه‌هایی داشـته 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 می‌تـوان اشـاره کـرد. از قابلیت‌های مؤثـر و بارز چاپ سنگی می‌توان به ساده‌سازی فرم‌ها و پیکره‌ها، قرار گرفتن تصاویر در کنار متن، یعنی نوعی صفحه‌آرایی و درنهایت امکان ترسـیم چند واقعه در یک تصویر اشـاره 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 رئالیسـم، نوری از مقابل بر روی پیکره‌هاسـت. نقاش از پرسپکتیو مقامی استفاده می‌کند، یعنی شـخصیت‌ها به ترتیب اهمیتشان از بزرگ تا کوچک مطرح می‌شـوند؛ و بالاخره نقاش این مکتب بیـش از آنکه بخواهد مهارت‌های خود را نشـان دهد، باورها، اعتقاد و ارادت قلبی‌اش را نسبت به موضوع ابـراز می‌کند. مجموعه‌ای از آثـار الخاص با توجه به این روش کار شده است.

نقاشی‌های روایت‌گرایانهٔ مکتب قهوه‌خانه در آثار متأخر الخاص به صورت سـاده‌تر، به چیزی شـبیه داسـتان‌های مصـور[8] گرایش پیـدا می‌کند. در طراحی- نقاشـی‌های 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.

عناصـر مورد تحلیل در این اثر (تصویر ۲) شـامل عناصر درونی متن مانند شـکل و رنگ، و حتی نوشـتار اسـت که به آن اضافه شـده اسـت. به این ترتیب عناصر درونی کار، دارای دو بخش نوشـتاری و تصویری است. عناصر برون‌متنی به مؤلف، جامعه و تمام عوامل بافتی و زمینه‌ای ارجاع دارد. در نقاشـی فوق چندین کادر از وقایع متمایز دیده می‌شـود که شـامل چهره‌های باسـتانی، به صلیب کشیده شدن مسـیح و پرتره یک زن و چند حیوان است.

8. comic strip

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

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۲- الخاص، بدون عنوان، ۳۴ × ۲۸ 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 نظارهٔ جوانان بنشسته‌اند پیران– به می جوان تازه دو سه پیر را عصا ده...» (مولوی، غزل ۲۳۷۶). مطابق با نظر کریستوا، هیچ قسمت از یک متن عاری از تأثیرات بینامتنی نیست. بنابراین عناصر تصویری و متن نوشتاری با هم در یک رابطهٔ 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 مرکزگریز. مرکزیتی که در اینجا شامل خود مؤلف هم می‌شود؛ چرا که تفسیر کار از نقطه‌نظر 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 فوق گشایشی به سوی هریک

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 نقش‌برجسته‌های آشوری قرار داده و این دو برخورد را با هم همراه کرده است. این نوع همراهی در تکنیک‌ها و سبک‌های نقاشی به شیوهٔ تکه‌چسبانی یا کلاژ[9] می‌ماند. واژهٔ 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 طبیعتی گفت‌وگومند و بینامتنی است. به بیان دیگر، هم‌حضوری پاره‌های ناهمگون در یک متن موجب هم‌کاهشی آنها به گونه‌های متفاوتی می‌شود. این هم‌حضوری که شکل‌دهندهٔ بینامتنیت است، می‌تواند به گفت‌وگومندی و چندصدایی منجر شود. این تکه‌های کنار هم قرارگرفته در کار الخاص از رابطه‌ای سخن می‌گوید که هنرمند معاصر شاید با بهره گرفتن از تاریخ، به بیان شرایط خود در زمینهٔ اجتماعی‌اش می‌پردازد. به عبارتی بینامتنیت همواره دست‌کم روابط میان دو متن را مورد بررسی قرار می‌دهد، و نتیجهٔ آن تعامل و تأثیر و تأثری است که متون



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

بر هم دارند. به‌طور کلی هنر، به واسطهٔ تنوع و گوناگونی خود سبب طرح مباحث بسیاری شده که بینامتنیت همانند دیگر دانش‌ها از این مباحث بهره برده است.

اینکه چرا الخاص تابلوی معروف گوگن را در نقاشی خود گنجانده می‌تواند حاوی دو نکته باشد: ابتدا ادای

9. collage

فن کلاژ یا تکه‌چسبانی در ابتدا توسط هنرمندان کوبیست و به عنوان راهی متفاوت در ارائهٔ 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). به‌طور کلی کلاژ استفاده از برش بافت‌ها 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 تکه‌چسبانی با رنگ و ابزار نقاشی القا می‌شد.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

دین به هنرمند بزرگ سمبلیست و بازنمایی اثر وی در کار خود؛ دوم مطالعهٔ 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 دورهٔ رومانسک که در نمازخانهٔ شهری کوچک در نزدیکی پنتاون دیده، اقتباس کرده است. در اینجا نیز هماهنگی‌های شکل‌های ساده‌شده و رنگ‌های درخشان بیش از جنبهٔ 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 آستانهٔ 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 الزاماً همان توصیف نیست. از این رو من رنگ‌های القایی را رجحان می‌دهم و در ترکیب‌بندی، نماد را بر داستان نقاشی‌شده برتر می‌شمارم» (همان). به همین ترتیب نقاشی الخاص نیز با مطالعهٔ 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 واساز 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 نظریهٔ عالم نشانه، جهانی از نشانه‌ها و متن‌های فرهنگیِ ترکیب‌یافته 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 جنبهٔ 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، پیکره‌هَایی به شیوهٔ نقش‌برجسته‌های آشوری یعنی با وضعیتی خشک و رسمی، سر و پاها از دید نیمرخ و بدن از دید روبه‌رو دیده می‌شود (البته در این کار

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۴- الخاص، *هیچ فرقی نمی‌کند*، ۳۲×۳۲ سانتی‌متر، ترکیب مواد روی مقوا، ۱۳۸۷

طراحی و آبرنگ با شیوهٔ سریع و سردستی، در مقایسه با کارهای قدیمی الخاص بازنمایی شده است). در ردیف پایین نقاشی دو پرترهٔ خاکستری در زمینه و دو پرترهٔ 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 جلال‌الدین و متنی دیگر حکایتی از ملانصرالدین را با عناصر تصویری همراه کرده است. شعر مولوی از مثنوی در کادری زیر یک گل‌سرخ و کنار پرترهٔ وسط تابلو آمده است: «هزل تعلیم است آن‌را جد شنو- تو مشو بر ظاهر هزلش گرو/ هزل‌ها جد است پیش عاشقان- هر جدی هزل است پیش هازلان» (مولوی، دفتر چهارم: ۱۳۳). «هزل» در *لغت‌نامه‌ی* دهخدا[10] 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 جدّ است. به عبارتی هزل در ادبیات یک امر جدی محسوب نمی‌شود و از این نقطه‌نظر پایین‌تر از هجو است. مولانا در این شعر از هزل می‌گوید، اما در واقع به بیان طنز می‌پردازد؛ بیانی که در مواجههٔ اول مطایبه‌آمیز است، اما درصدد بیان لایه‌های پنهان در زیر آن طنز است. به نظر می‌رسد که الخاص در عین پرداختن به هزل، در بیان خود ایهام ایجاد می‌کند. بدین منظور متنی دیگر را که حکایتی از ملانصرالدین است در بالای کادر آورده: «شخصی از ملانصرالدین 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 هردو یافت می‌شود، اما برخی اصول روایت در این دو حوزهٔ نوشتار و تصویر با هم متفاوت‌اند. گاهی خوانش نوشتاری از خوانش تصویری جداست، و گاهی

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

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مخاطب نوشـتار با مخاطب تصویر یکی نیسـت؛ چراکه همهٔ افراد نسـبت به نوشـتار و پیام آن حسـاس نیستند و آن را به عنوان فرم و شـکل در کنار سـایر عناصر بصری در نظـر می‌گیرند. در چنین آثاری متـن تصویری و متن نوشتاری یکدیگر را واسـازی می‌کنند. به عبارت دیگر، متن تصویری و متن نوشتاری با قوانین بینامتنی به یکدیگر پیونـد می‌خورند و با یکدیگر تعامـل دارند؛ همدیگر را تأیید یا انکار می‌کنند و بر روی هم تأثیر می‌گذارند.
نقاشـی فوق با آثار گوناگونی روابط بینامتنی دارد. این اثر دربارهٔ تاریخ نقاشی، ادبیات عرفانی و امثال و حِکم فارسی اسـت. بینامتنیت تنها مراجعه به سایر متون نیست، بلکه هر متنی یا نقاشی به مثابهٔ متن را در رابطه با سایر نظام‌ها، ژانرها و شـرایط تاریخی و اجتماعی و فرهنگی آن قرار می‌دهد. برای مثال یـک خوانش از این اثر می‌تواند این باشـد که نقاش بـا آوردن متن این حکایت درون تصویر سـعی در نشان دادن این مفهوم دارد که، تلاش انسان برای حل امور جاری فرجامی علی‌السویه و بیهوده دارد. پیکره‌های باستانی تصویـر نیز یک پارودی[11] و تقلیدی از نسـل‌های مختلف انسانی است که با همهٔ دغدغه‌های خود به تاریخ پیوسته‌اند. در نهایـت عنوانـی که نقاش بـا اسـتفاده از این حکایت برگزیده، یعنی «هیچ فرقی نمی‌کند» می‌تواند به نسبی بودن و مرکزگریز بودن معنا و تفسیر معین از اثر کمک کند.
اما در خوانش واساز مفهوم این عنوان، فارغ از نظر مؤلف نقش قطعی ندارد و بیشتر به شکل ایهام طرح سؤال می‌کند کـه، آیا واقعـاً تلاش و تکوین انسـان‌ها در طـول تاریخ بیهوده بوده اسـت؟ و یا مرگ و نیستی در مقابل زندگی، ایـن بی‌تفاوتی را ایجاد می‌کند؟ در مطالعهٔ بین‌متنی هدف این است که نشان دهیم هیچ متنی خودکفا و مستقل نیست و همواره در زنجیـره‌ای از دلالت‌پردازی قرار می‌گیرد و این زنجیرهٔ دلالت‌پردازی مرتب متکثر می‌شود و ارتباط‌ها و نسبت‌های جدیدی را بین متن مورد مطالعه و متون دیگر شـکل می‌دهد. متن‌ها نه‌تنها با متون پیش از خود، بلکه با متون پس از خود همواره شـبکهٔ بینامتنی خود را غنی‌تر و وسـیع‌تر می‌کنند. اما دلالت‌پردازی معنای ایستا و مدلول واحد نیست، در این خوانش معنا دارای سیالیت، و در میان مدلول‌های گوناگون در آمد و شد است. بنابراین در روش خوانش بینامتنی ما هیچ‌گاه از ابهام زبان خسته نمی‌شویم.

نتیجـه

در خوانشـی از نقاشـی‌های هانیبـال الخاص بـه صورت انتخابـی بـا تکیه بـر مفهوم روایـت، و بر اسـاس فرایند میان‌متنی درمی‌یابیم که بینامتنیت حضور مشترک بین دو متن است که شامل نقل‌قول، سرقت ادبی و تلمیح می‌شود. تحلیل نقاشـی‌ها با مفاهیمی چون پارودی (تقلیدی متکی بر دگرگونی و تغییر) و کلاژ (تکه‌چسبانی یا هم‌حضوری پاره‌های ناهمگون در یک متن) تبیین می‌شود. در خوانش نقاشـی با مفهوم بینامتنیت سیر خطی دگرگون، و با ورود متن بـه تصویر یک ابهـام دوسـویه و خیال‌انگیز مطرح می‌شود. در نهایت و در خوانش بینامتنی روش غیرخطی،

11. parody

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

غیرتداومی، نامنظم و پیچیده شکل می‌گیرد.
می‌تـوان گفت متنی که به شـیوهٔ دریدایـی فاقد پیرنگ یا طرح خطی ارسـطویی باشـد، به دنبال جسـت‌وجوی آهنگین زمان نیسـت. در این فرایند هنرمند با انتخاب فرم بر اسـاس یک کار قبلی، خود را وامدار هنرمندان پیشین می‌سازد و به این ترتیب، ردپای یک دورهٔ تاریخی در هنر دوران بعد به‌جا می‌ماند. گاهی هنرمند با بهره‌گیری مجدد از فرم‌هایی که در آثار پیشـین وجود داشته، متن آن را به اثر خود منتقل می‌کند. زمانی دیگر مسئله‌ای که قرار است با تمثیل و نماد پیوند داشـته باشد، خود شکلی تمثیلی پیدا می‌کند و مسئلهٔ بزرگ‌تر چندمعنایی را به‌وجود می‌آورد. این همان قاعده‌ای است که برخی از هنرمندان پست‌مدرن از آن سـود جسـته‌اند. این روش سبب می‌شود که برخی روایت‌هـای تاریخی با یک گفتار ذهنی در هم بیامیزند و نتیجهٔ آن در تعبیر و تفسیر آثار تازه تأثیر بگذارد.
نقاشـی‌های الخـاص می‌تواند بـه عنـوان مجموعه‌ای از بازنگری بـه تاریخ فرهنگـی ایران، شـناخت تاریخ هنر غرب و آشنایی نزدیک با جدیدترین دستاوردهای هنری در نظـر گرفته شـود. او در پی به خدمـت گرفتن عناصر تصویری در جهت بیان محتوا برمی‌آید و روایتی تازه خلق می‌کند. رویکرد واساز درصدد آن است که این خلق تازه را توضیح دهد. روایت نقاشی از تاریخ کهن و نو موضوع آثار الخاص اسـت. اما خوانش واساز مطابق روایت‌های خطی سنتی آن را تحلیل نمی‌کند. عناصر مختلف در آثار او در ارتباط بینامتنی با متن‌های دیگر بررسـی می‌شـود. روایت او در رویکرد پساسـاختارگرا همان داستان است، و داستان با خوانش واساز آغاز و پایان ندارد. هر متنی در میانه اسـت به نوعی که متن‌های دیگر در ساختنش نقش دارند و آن نیز در سـاخت متن‌های دیگـر حضور دارد. هیچ حقیقت مطلقی در تفسـیر آن وجود ندارد و رویکرد واسـاز در هر قطعیتی از تفسـیر آن وقفه ایجاد می‌کند و آن‌را به تعویق می‌اندازد.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

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 هزارهٔ 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»*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: فرهنگ صبا.
ـــــــــــ (۱۳۸۰)، «نامه‌ای به یک دوست ژاپنی»، ترجمهٔ فرزان سجودی، *زیباشناخت*، شمارهٔ ۵، تهران: مؤسسهٔ آموزش علمی- کاربردی فرهنگ و هنر.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، *ارسطو و فن شعر* (تألیف و ترجمه)، تهران: امیرکبیر.
کهون، لارنس (۱۳۸۸)، *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.
گاردنر، هلن (۱۳۶۵)، *هنر در گذر زمان*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: آگاه.
لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰)، *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمهٔ 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-Dialouge”, 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]

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]