

چالش ساختار و معنا: خوانش و اساز از نگاره "بیرون آوردن یوسف از چاه"

فریده آفرین*

A Deconstructive Reading of the Persian Painting "The Drawing Out of Yusof from the Well"

Farideh Afarin*

Abstract

This essay has attempted to apply the main concepts of Jacques Derrida's deconstruction theory to the Persian painting "The Drawing out of Yusof from the Well".

A methodological frame comprises signification, reversing binary oppositions, aporia, parergon, narrative, intertextuality and decenterism. In a deconstructive analysis, binary oppositions like men and women, day and night, cold and warm colors are connected without superiority. Spectators face questions which have unlimited answers and entangle them in aporia. Considering a parergon will help the spectator come up with another reading or another meaning of a certain text. There is also no center. The center has lost its function. The artist has put the center, which is related to the title, in the corner. The work is not autonomous. It has a relationship with other texts like the story of Yusof in the Qura'n and ancient myths. The signs prevalent in the sketch can also be traced back to other texts.

Thus, we can find a deconstructive logic behind this work. There is no final meaning and signification and the artist's ideas in forming the painting follow Derrida's concepts and theories.

Keywords

Persian Painting, Haft Owrang, Post-Structuralism, Deconstruction, Jacques Derrida

چکیده

این مقاله می‌کوشد نگاره ایرانی بیرون آوردن یوسف از چاه را بر مفاهیم اصلی و اسازی دریدا مورد انطباق قرار دهد. هدف این مقاله بررسی روند تزلزل معنای قطعی و رسیدن به معنای جدید است.

از بررسی این نگاره، مفاهیم مهمی سر برمی‌آورند که در دو موضوع دلالت و روایت دسته‌بندی می‌شوند. در موضوع دلالت با بررسی و ارونگی تقابل‌های دوگانه متن هنری، سرگشتگی، آرایه‌های اثر هنری و در موضوع روایت با بحث مرکزگریزی و بینامتنیت به چارچوب تحلیلی این مقاله دست می‌یازیم. این تحلیل، نشان می‌دهد هر نشانه این تصویر، دالی است که مدلول آن غایب است. تقابل‌های دوگانه این تصویر با واژگون‌سازی تقابل‌های مرد/زن، شب/روز، رنگ‌های سرد/گرم، تقابل درون/بیرون به هم آمیخته‌اند. در این اثر، سؤال‌های متعددی وجود دارد که مخاطب (بیننده) برای آنها پاسخی نمی‌یابد و به سرگشتگی منجر می‌شود. عواملی که از چارچوب تصویر بیرون زده‌اند به حاشیه‌ای می‌مانند که با تمرکز روی آن خوانش متن دیگرگونه می‌شود. مرکزیت نگاره با قراردادن موضوع اصلی، در جایی غیر از مرکز، یعنی در قسمت پایین سمت راست، از بین می‌رود. این نگاره با متون و نظام‌های دیگری نیز در ارتباط است که استقلال آن را زیر سؤال می‌برد. نگارگر در بازسازی این روایت، سنت را به کناری می‌نهد و بدون در نظر گرفتن منطق علی و معلولی، روایت این قسمت از داستان یوسف را برای ما باز می‌گوید. با خوانش این اثر و با پیش‌فرض قراردادن و اسازی به عنوان روش و تحلیل متن به منطق اندیشه و اساز در پشت آن پی می‌بریم. این منطق راه را بر معنای قطعی اثر می‌بندد و آن را به روی معناهای متعدد می‌گشاید. از نتایج دیگر این بررسی، یافتن نزدیکی ذهنیت نگارگر و اندیشه‌های دریدا است.

واژگان کلیدی

نگارگری ایرانی، هفت اورنگ، پس‌اساخت‌گرایی، و اسازی، ژاک دریدا.

مقدمه

نقاشی در ایران، تولد خود را از پهنه غارها آغاز کرد و بر دیواره کاخها قوام گرفت. علاوه بر کاخها بر روی ظروف سفالین نیز نقش بست تا اینکه به عرصه نسخه‌های خطی راه یافت. در گذر از دوره‌های تاریخی، از قرن هفت به بعد، گاه در اوج شکوفایی و گاه در وضعیت عادی قرار گرفت و از قرن هشتم تا دهم مدارج کمال را پیمود. در قرن دهم در دوره صفوی به نگاره‌هایی از جمله نگاره این مقاله برمی‌خوریم که سبک تازه‌ای را بر تارک هنر نگارگری ایران رقم می‌زنند. گرچه بر سر نقاش این نگاره توافق چندانی وجود ندارد، اما سبک نگاره او آن قدر از سبک نقاشی دوره‌های پیشین فاصله می‌گیرد که راه تأمل بر تحلیل‌های تازه را می‌گشاید. نشانه‌های این نگاره سرنخ‌هایی را به دست می‌دهد که با آن می‌توان با توسل به مفاهیم دریدا، روشی واساز را برای تحلیل متن پی ریخت.

تلاش نگارگر این نگاره بر این است که ساختمندبودن ساختار و مرکز این نگاره را زیر سؤال ببرد. دریدا نیز با ارائه مقاله «ساختار، نشانه، بازی در گفتمان علوم انسانی» در سال ۱۹۶۶ در دانشگاه «جانز هاپکینز» ساختمندبودن ساختار و مرکز هر ساختار یا دستگاهی را زیر سؤال برد. از این به بعد اصطلاح «پساساختگرایی» به مفهوم ایجاد سؤال و پرسش در مورد ساختارهای قطعی و ثابت رایج شد. آغاز تفکر در مورد به چالش کشیدن ساختار ثابت برای پدیده‌ها از ادبیات و علوم انسانی شروع شد و به تدریج به عرصه هنرهای دیگر با تلاش و هوشمندی منتقدان دیگر وارد گردید. برخی منتقدان با استفاده از نشانه‌های یک متن هنری، مفاهیم دریدا را به مثابه چارچوب روشی به نام واسازی^۱ به کار بستند. واژگونی تقابل‌های دوگانه و فرآیند بی‌پایان دلالت، بحث بازی، زیر سؤال بردن مدلول استعلایی^۲ و نیز مرکززدایی از مهم‌ترین مباحث دریدا است. باید متذکر شویم که اساسی‌ترین دستاورد این روش، عدم قطعیت معنی و طرح پرسش درباره ساختمندبودن ساختار است.

در مقاله حاضر، برخی مفاهیم دریدا را به مثابه چارچوبی برای تجزیه و تحلیل این متن هنری مورد استفاده قرار می‌دهیم. خود دریدا واسازی را یک روش نمی‌داند. آیا در نظر گرفتن آن به مثابه روش ممکن است در صورتی که مؤلف واسازی به چنین چیزی اعتقاد ندارد؟ دریدا می‌گوید: "من مطمئن نیستم که واسازی بتواند به عنوان روش ادبی آن‌چنانی به کار رود" [Wolfreys, 2007:34]. اما باید خاطر نشان کرد که واسازی، بعد از دریدا و حتی در همان زمان که او فیلم «شالوده‌شکنی» هری وودی آلن را دید و از برداشت او چندان خوشنود نشد، به راهی غیر از آنچه او می‌خواست رفت. دریدا حتی درباره کاربست نظریه‌اش در زمینه معماری و سینما متعجب بود و می‌گفت: "من قدری از این گستره شمول طرح واسازی و قابلیت تعمیم آن به بحث‌هایی که نسبت به آن بیگانانم در شگفتم، می‌خواهد این بحث‌ها درباره معماری باشد، سینما و یا نظریه‌هایی درباره قانون" [Brunette & Wills, 1994: 11]. دریدا حتی خود فکر می‌کرد که مهم‌ترین دستاورد او پیشنهاد بحثی به نام گراماتولوژی (نوشترشناسی) است، اما این واسازی بود که به‌رغم خواست و فراتر از تصور او در فلسفه و علوم انسانی و بعدها هنر گسترش یافت. بنابراین، واسازی به‌رغم خواست دریدا با پیش فرض اینکه روشی برای تجزیه و تحلیل است مورد استفاده قرار می‌گیرد.

تحلیل اثر

۱. معرفی اثر بیرون آوردن یوسف از چاه

بیرون آوردن یوسف از چاه، نگاره‌ای مربوط به کتاب هفت اورنگ جامی در دوره صفوی است. این نسخه بیست و هشت نگاره دارد که منسوب به میرزا علی، مظفر علی، شیخ محمد است. کار تدوین نسخه‌ای از هفت اورنگ جامی که هم‌اینک در گالری فریر در واشنگتن نگهداری می‌شود، در سال ۱۹۶۴ آغاز و در سال ۱۹۷۲ ه. ق تکمیل شد. این نسخه مربوط به دوره ابراهیم میرزا، برادرزاده شاه تهماسب و پسر بهرام میرزا بوده است. "بعضی نگاره‌های این نسخه از لحاظ سبک با آثار مکتب خراسان قرابتی بسیار دارند... ولی در اغلب نگاره‌ها گرایش نو به چشم می‌خورد" [پاکباز، ۱۳۸۴: ۹۴]. این اثر را «استوارت کری ولش» قابل انتساب به مظفر علی دانسته است [کری ولش، ۱۳۸۴: ۲۶]. این نگارگر به نوآوری‌های چندی در زمینه نگارگری ایرانی همت گمارده است که از جمله آنها موردی است که در تحلیل اثر بدان اشاره می‌شود. لازم به ذکر است در این مقاله به استناد حرف کری ولش این اثر را متعلق به مظفر علی دانستیم، در حالی که در کتاب نقاشی ایرانی از «بازیل گری» به نگارگران دیگری اشاره می‌شود [گری، ۱۳۸۳: ۱۲۵].



تصویر ۱. بیرون آوردن یوسف از چاه. هفت اورنگ جامی.
مأخذ: کری ولش، ۱۳۸۴: ۱۰۵.

۲. بررسی و اسازانه نگاره

آنچه این بررسی را میسر می‌کند، بررسی چارچوبی متشکل از مباحث مهم دریدا است. در بحث دلالت، چگونگی پایان ناپذیری ارجاعات ناتمام دال‌ها به هم، دوباره بازسازی تقابلهای دوگانه وارونه شده، بحث آرایه‌های اثر هنری و سرگشتگی در مورد سؤالات بی‌پاسخ متن مورد بررسی قرار می‌گیرند. در بحث روایت نیز کلام محوری و مرکز‌گریزی و روابط بینامتنی مورد بررسی قرار می‌گیرد. ممکن است برخی از این ویژگی‌ها در متن حاضر، کم‌رنگ‌تر و برخی پررنگ‌تر از بقیه به نظر برسند.

۲-۱. دلالت (signification)

نشانه از دال و مدلول تشکیل شده است؛ از نظر دریدا، آنچه میان دال و مدلول یا لفظ و معنا وجود دارد، حضور و وحدت نیست، بل تمایز و تفاوت است و این امر، مانعی برای ارجاع به معنی است [دریدا، ۱۳۸۶ الف: ۹۶]. این تمایز که به تفاوت/تعویق^۴ می‌انجامد، متضمن این ایده است که معنا همواره با بازی دلالت به تعویق می‌افتد. بنابراین تصویر هر کدام از این پیکره‌ها و درخت‌ها و حیوانات دال‌هایی هستند که مدلولشان غایب است. تصویر یوسف و کلمه یوسف در شعر بالای تصویر، هریک دالی است که یک مدلول ذهنی (حضرت یوسف) داشته‌اند. این مدلول در ذهن هنرمند نگارگر یا خطاط دالی می‌شود که خود به دال‌های متعددی ارجاع می‌یابد. به عبارت دیگر، هنرمند نیز با توجه به ذهنیت خود که از نظر بیننده و مخاطب غایب است، آنها را بر صفحه می‌نگارد. تصویر حضرت یوسف خود می‌تواند دالی باشد که مدلول واژه یوسف شده است، اما یوسف نقش بسته در تصویر، مدلول غایی نیست؛ زیرا این تصویر در مقام دال، تنها یک بازنمایی از یوسف واقعی (یعنی دالی دیگر) است که آن هم تصور صرف است، زیرا هیچ‌یک از هنرمندان با یوسف واقعی مواجه نشده‌اند. در صورتی که یوسف واقعی هم نزد هنرمند حضور داشته باشد، خود نشانه‌ایست که به بی‌نهایت دال دیگر اشاره دارد. یوسف علیه‌السلام، پیامبر خدا، پسر یعقوب، غلام مصر، برادر برادران، معشوق زلیخا، معبر (تعبیرگر) خواب و ... است. پس خود حضرت یوسف، ما را به دال‌های دیگری رهنمون می‌شود که آنها نیز به دال‌های متعددی مربوط می‌شوند و مدام معنایی به تعویق می‌افتد. این عمل ما را به یاد تمثیل یافتن یک واژه از فرهنگ لغات می‌اندازد. در این مراحل با نوعی بذرافشانی یا زایش معنا^۵ روبرو می‌شویم که "در نهایت، ... هیچ معنایی نمی‌دهد، نمی‌تواند با یک تعریف مشخص سازماندهی شود، نیرو و شکل متلاشی آن افق معنایی را فرو می‌پاشد. ... زایش معنا چندگانگی و کثرتی

زایا و غیر قابل کاهش را نشان می‌دهد" [Derrida, 1981:44-45]. بنابراین، بیننده در مقابل نشانه‌های متن هرگز به مقاصد هنرمند راهی باز نمی‌کند. مقصد هنرمند به نشانه‌هایی در متن تبدیل می‌شوند که همواره ردپای بی‌ی از نیت و تصور او را با خود همراه دارد.

در واقع، هریک از پیکره‌های این تصویر دالی است که مصداقی در جهان واقعی ندارند و در فرآیند بی‌پایان دلالت درگیر می‌شوند. شاید درخت بالای کوه و خود کوه‌ها را نیز در جهان واقعی ندیده باشیم. حتی اگر مخاطب یا هنرمند نیز آنها را دیده باشند، این دال‌ها نزد آنها به جای مدلول به دال‌های متعدد بی‌شماری ارجاع دارند که در فرآیند جانشینی مداومی گرفتارند. بنابراین، می‌توان به هریک از نشانه‌های اثر، عنوان متن یا نوشتار را داد که ممکن است مورد خوانش‌های گوناگون قرار گیرد.

این فرآیند جانشینی نایستا "بذرافشانی بی‌پایان و نیز ریشه بالقوه معنی را توصیف می‌کند و همچنین برای مشخص کردن بازی دال‌ها و در غیاب مدلول به کار می‌رود" [Hawthorn, 1998:59]. علاوه بر مدلول، احساس بیان‌شده هنرمند نیز در اثر حاضر نیست. به عبارت بهتر، هر کدام از نشانه‌های متن، ردی از هنرمند و مقاصد او را در خود دارند.

۲-۲. وارونگی تقابلهای دوگانه (Reversing Binary opposition)

تقابل‌های دوگانه این نگاره مشتمل بر تقابل تاریکی و روشنایی، تقابل زن و مرد، تقابل روز و شب و رنگ‌های سرد و گرم، تقابل انسان و طبیعت، حاشیه و مرکز است. در کل تقابل‌های دوگانه، وجود نوعی تمایز و تفاوت سلسله مراتبی را در تفکر متافیزیکی غرب تأیید می‌کند. در این تفکر، همیشه نور بر تاریکی، مرد بر زن، انسان بر طبیعت، روز بر شب برتری داشته است. اما با اتکا به تحلیل دریدا از وارونگی تقابل‌های دوگانه می‌توان به درهم‌آمیزی این تقابل‌ها در این متن اشاره کرد. دریدا به منظور زیر سؤال بردن مفاهیم متافیزیکی غرب، از تقابل‌های دوگانه در کتاب درباره نوشتارشناسی (of Grammatology) آغاز می‌کند. او سعی می‌کند تقابل‌های دوگانه موجود در فرهنگ غرب را وارونه کند و با این عمل شالوده‌های متافیزیکی سنت غرب را متزلزل نماید. سپس وی این روابط را بر اساس مفاهیم دیگری چون تفاوت/تعلیق و مکمل^۷ دوباره می‌سازد. تقابل حاشیه/مرکز از تقابل‌های مهمی است که دریدا آن را به چالش می‌کشد. دریدا با مرکز قراردادن عناصری که در حاشیه قرار دارند دوباره متن را بازخوانی می‌کند.

در این نگاره، تعداد انسان‌ها ۲۲ تا و تعداد حیوانات و درخت و درختچه‌ها به ترتیب ۱۹ و ۳ تا است که مجموعاً ۲۲ تا می‌شود و با تعداد انسان‌ها برابر است. با توجه به اینکه اصولاً انسان بر حیوان برتری داشته است این تعداد برابر و فضای زیاد صخره‌ها گویی به برتری طبیعت منجر شده است. همان‌گونه که گفتار و نوشتار از قرون کهن تاکنون در تقابل با هم قرار داشتند، تصویر و نوشته هم در تقابل با هم قرار دارند. همیشه این طور تصور می‌شود که به علت بازنمایی تصویری، مدلول دال‌های تصویری نزد مخاطب حاضر است. در صورتی که با توضیحات پیشتر بر ما مسلم شد که هر نشانه‌ای درگیر فرآیند دلالتی بی‌پایانی است. هر عنصر تصویری نیز مانند نشانه‌های زبانی چه گفتاری و چه نوشتاری ردی از حضور و غیاب است، پس برتری نسبت به دیگر نشانه‌ها ندارد. در این نگاره نیز تصویر و نوشته داخل هم کشیده شده‌اند، شعر خطاطی‌شده درون مستطیل‌های بالایی و پایینی، جایگاه تصویری یافته و به عنوان یکی از عناصر بصری تصویر شده است. تقابل تاریکی-روشنی در این نگاره این‌گونه واژگون می‌شود که تاریکی که درون چاه را می‌نمایند به طور مطلق انزجارآور و شوم نیست. یوسف در همین تاریکی است که مقام نورانی خود را می‌یابد. بنابراین این دوگانه با این توجیه که اگر تاریکی درون چاه نبود آن مقام نورانی و ملک مقرب نیز وجود نداشت، واژگون می‌گردد. تقابل رنگ‌های سرد و گرم تصویر نیز در این اثر وارونه می‌شود. رنگ‌های آبی، سبز و بنفش آبی به کار رفته در لباس شخصیت‌ها، چادرها و صخره‌ها و نیز رنگ‌های گرم قرمز، قرمز نارنجی، زرد نارنجی (زرد نارنجی ترکیب‌شده با سفید (نخودی)) بکاررفته در لباس شخصیت‌ها و تعدادی از چادرها، در رنگ‌های خاکستری و متمایل به قهوه‌ای به هم می‌آمیزند. این حالت تلفیقی به صورت رنگ‌هایی که تمایل را به سمت هیچ‌کدام از این قطب‌ها نشان ندهد و در عین حال رد هر دو طرف را در خود داشته باشد، جایی است که تقابل رنگ‌های سرد و گرم به هم می‌خورد. مثلاً ترکیب زرد نارنجی‌ها با آبی موجود در تصویر در سبز زردهای موجود در برگ درختان به هم می‌آمیزند. رنگ‌های مکمل مانند قرمز-سبز و آبی-نارنجی در خاکستری‌های بکاررفته در کوه و قهوه‌ای زمینه به هم می‌آمیزند که بخش عمده تصویر داخل کادر اصلی را دربرمی‌گیرد. از دیگر تقابل‌های این نگاره که واژگون می‌شود، تقابل درون و بیرون است. عناصر درون و بیرون این قاب به گونه‌ای به هم آمیخته و متصل شده‌اند که هم درون و هم بیرون هستند و جای مشخصی ندارند. تعدادی از پیکره‌ها و حیوانات این نگاره در فضای بینابین درون و بیرون قرار گرفته‌اند که دریدا به اصطلاح به آن فضای آستانه^۸ ای (جایی که دوسوی تقابل به هم می‌آمیزند) می‌گوید. در این تصویر چاه هم چاه

هست و هم نیست، به این مفهوم که چون حضرت یوسف را در بردارد، چاه است و چون نگارگر آن را به گونه‌ای نمایانده که درون آن برای بیننده (مخاطب) مشخص است، دیگر چاه نیست. این مورد نمونه‌ای دیگر از واسازی تقابل بیرون و درون است. دریدا رابطه تقابل‌های دوگانه را نه مبتنی بر تضاد و تقابل، بل مبتنی بر واژه‌های برگرفته از کتاب «اعترافات» روسو به نام «مکمل» تعریف می‌کند تا مناسبات ناپایدار میان این قبیل زوج‌ها را نشان دهد. از نظر دریدا، "مکمل چیزی به خود اضافه می‌کند، گونه‌ای فراوانی که فراوانی دیگری را غنی می‌کند. ... مکمل حضور را انباشته و ترکیب می‌کند ... مکمل خود تکمیل می‌کند، اضافه می‌کند تا جایگزین شود، دخالت می‌کند و خودش را در موقعیت چیزی جای می‌دهد؛ اگر جایی را اشغال می‌کند، به گونه‌ای است که گویی فضایی تهی را پر می‌کند" [Derrida, 1976:144-145]. پس در هر سویه یک تقابل دوگانه، رابطه تکمیل‌کنندگی سویه مقابل وجود دارد. واژگونی تقابل روز و شب در این نگاره از موارد دیگر است. فضا در اینجا ترکیبی از این دو زمان است، به طوری که نه روز و نه شب است. پس زمینه پشت درخت قهوه‌ای است و طبیعتاً باید شب یا لحظه‌های نزدیک به آن باشد، اما وقتی بر دیگر اجزای نگاره نگریسته می‌شود روشنایی روز بر آنها حاکم است.

به عبارت دیگر، منبع نور متمرکزی بر این اثر حاکم نیست و نگارگر از نور پخشنده استفاده می‌کند. از آنجا که تمام پیکرها تقریباً مشابه هم هستند، مشخص نیست کدام پیکره زن و کدام مرد است. عدم وجود نگاه اروتیک به پیکرها و عدم تمایز پوشش متمایزکننده، دلایل محکمی برای ناواضحی تمایزات زن و مرد هستند. بنابراین، برخی پیکرها ویژگی‌های مردانه و زنانه را با هم دارند. نگارگر این اثر، اغلب تقابل‌های دوگانه را از بند جایگاه سلسله مراتبی‌شان رها می‌کند.

۲-۳. سرگشتگی / استیصال (Aporia)

سرگشتگی برگرفته از واژه یونانی اپوریا به معنی راه گریزناپذیر است. این اصطلاح که "بر تضادی منطقی دلالت دارد، توسط دریدا برای ارجاع به چیزی استفاده می‌شود که اغلب نقطه‌های کور بحث متافیزیکی خوانده می‌شود" [Lucy, 2004:1]. پرسش‌های بی‌پاسخی که در مباحث مهم متافیزیک غربی بدون پاسخ می‌مانند، موانعی را سر راه درک مفاهیم متافیزیکی قرار می‌دهند. همان‌گونه که در این نگاره قابل مشاهده است، نگارگر مانند دریدا "سرگشتگی را درون منطق ساختاری پیدا می‌کند، چیزی که ساختار به آن برای جابه‌جایی و انتقال خود وابسته است" [Wolfreys, 2007:28]. در این نگاره، سؤالات متعددی وجود دارد که بیننده برای آنها پاسخ سراسری نمی‌یابد و روند دلالت این متن به تعویق می‌افتد. بنابراین، سرگشتگی؛ "نزدیک‌ترین عنوان یا پوششی برای اطلاق به اثرات تفاوت/تعویق و منطق شاکله‌های انحراف‌آمیز است" [نوریس، ۱۳۸۵: ۸۵]. سؤالاتی که بیننده را درگیر شاکله‌های انحراف‌آمیز می‌کند از این قبیل هستند: اطلاع دقیق از نگارگر متن و زندگی او، چه تأثیری در خوانش ما دارد؟ آیا عنوان این اثر نقشی در معنا آفرینی این متن دارد؟ آیا نگاره از منطق علی و معلولی روایت یک داستان سراسر پیروی می‌کند؟ در این نگاره چرخش نگاه با توجه به فقدان مرکز، چگونه است؟ این چرخش از مرکز به بالا یا به پایین است؟ از گوشه سمت راست به نقاط دیگر می‌گردد؟ با کدام نوع نگاه در موقعیت یافتن مهم‌ترین معنی قرار می‌گیریم؟ از بین معانی متعددی که از متن ناشی می‌شود کدامیک اهمیت بیشتری دارد و چرا؟ آیا جایگاه نشانه‌های نوشتاری به اهمیت نگاره‌های تصویری است؟ آیا حذف مناظر و مریا از این نگاره آگاهانه بوده است؟ آیا بازی با رنگ‌های سرد و گرم به خلق مناظر و مریا منجر شده است؟ آیا نگارگر این نگاره با تمهید مذکور، بعد سوم را بر خلاف سنت مصوران پیشین به این نگاره افزوده است؟ آیا ژانر این نگاره واقع‌گرایانه است؟ آیا کاملاً تخیلی است؟ آیا مصداق داستان این نگاره در جهان واقعی وجود دارد؟ آیا بالاترین پیکره این اثر یکی سوار بر اسب و دیگری روبروی او نشسته، مهم‌ترین موضوع این نگاره است و باقی داستان‌ها حول موضوع آن می‌گردد؟ اصلاً موضوع اصلی این نگاره چیست؟ علت قراردادن پیکره‌ای نحیف در میانه تصویر چه بوده است؟ چرا نگارگر، تعادل فضای پر و خالی تصویر را رعایت نکرده است؟ چرا بیشتر روایت در روی کوه به صورت فشرده بازگو شده است؟ آیا این فشرده‌گی در سمت چپ و تقابل آن با عدم فشرده‌گی سمت راست باعث جلب توجه بیشتر به موضوع یوسف و چاه شده است؟ چرا پیکرها مانند سنت نگاره‌های پیشین بر روی یک اسپیرال یا حرکت دورانی و دایره قرار نگرفته‌اند؟ قرار گرفتن پیکرها در تصویر از چه منطقی پیروی می‌کند؟ پوشش پیکرها و ربط آن با طبقه اجتماعی‌شان و نیز سایر لوازم مورد استفاده آنها، تا چه حد منطبق بر زمانه نگارگر بوده است؟ به عبارتی، آیا برداشت مردم‌شناسانه و جامعه‌شناسانه از این متن ممکن است؟ آیا نگارگر سعی کرده تا داستان یوسف را با دوره زمانی خود اتفاق، یعنی در مصر و با همان حال و هوا ترسیم کند یا آن را بر زمانه خود منطبق نموده است؟ سؤالاتی از

این قبیل که پاسخ روشنی برای آن درون متن وجود ندارد، بر شک بیننده می‌افزاید. بنابراین بین آن چیزی که متن انجام می‌دهد و می‌گوید، تناقض، تنش و تفاوت وجود دارد. با این شرایط، پرسش‌های مطرح‌شده در متن هرگز به پاسخی یکه نمی‌رسند. علاوه بر آن، ممکن است در یک متن، صداها یا ناهم‌خوانی وجود داشته باشند که هرگز با هم جور نشوند. پس بیننده در برابر چنین سازوکاری دچار سرگشتگی می‌شود و در یافتن معنی یکه برای متن، به بن‌بست می‌رسد. سرگشتگی حاصل، نکته منفی نیست و خود نشان می‌دهد که در یک متن "سرگشتگی غایی، ناممکن بودن سرگشتگی، به خودی خود است" [رویل، ۱۳۸۸: ۱۵۰]. وجه مثبت آن از این بابت است که مسیرهای متعدد معنایی و تفسیر را ممکن می‌کند.

۲-۴. آرایه‌های اثر هنری (Paregon)

کانت از این واژه در نقد قوه حکم برای ارجاع به چیزی استفاده کرده است که هم تزیینی است و هم زیبایی شکل را افزایش می‌دهد. دریدا در کتاب حقیقت نقاشی به تحلیل این واژه (پاررگون: آرایه‌های اثر هنری) می‌پردازد و مدعی است این واژه از پیشوند par به معنای اطراف، حاشیه، کنار اثر و ergon به معنی بخشی از اثر تشکیل یافته است [رویل، ۱۳۸۸: ۳۷].

اگر عنوان اثر مورد بررسی «کاروانیان در حال استراحت در راه مصر» بود، مناسب‌تر می‌نمود. تک‌تک پیکرها و اجزای این تصویر از نقش و نگارهای چادرها گرفته تا ریزه‌کاری بدن پرنده‌ها و برگ درختان و ریزه‌کاری لباس پیکرها اگر اهمیتشان از قسمت سمت راست پایین تصویر بیشتر نباشد، بی‌اهمیت‌تر نیستند. در واقع نام این اثر با آنچه از محتوای تصویر برمی‌آید در تناقض است. مسیب اصلی این امر آرایه‌های اثر هنری هستند؛ یعنی چیزهایی که از قاب درون کادر بیرون مانده‌اند و تأکید بسیار زیادی از لحاظ اجرایی بر آنها شده است. از نظر دریدا، آرایه‌های اثر هنری، رابطه‌ای دیالکتیکی بین اثر و قاب ایجاد می‌کنند: "نه اثر است و نه خارج اثر، نه درون و نه بیرون، نه بالا و نه پایین، این واژه هر تقابلی را انکار می‌کند، اما به طور کلی نامعین نمی‌ماند و به اثر امکان [دلالتی] می‌دهد" [Derrida, 1987: 9]. آرایه‌های اثر هنری در این تصویر، چیزهای خارج از کادر است. علاوه بر تشعیر فضای کنار عناصر نگاره، اتفاقاتی که در حاشیه این داستان می‌افتد نیز از آرایه‌ها هستند؛ مردی بر روی اسبش با فرد دیگری صحبت می‌کند، شخصی به اسبش آب می‌دهد و پیکره دیگری با مشک در دلو او آب می‌ریزد، پیکره‌ای به مخده پر نقش و نگاری تکیه داده است، شخص دیگری دیگی را برای پختن غذا آماده می‌کند، یک نفر در حال کشتن گوسفند جهت تهیه غذا است و دو نفر از سه نفر از چادر پایینی (که بیرون از خط فرضی اتمام کادر قرار دارند) در حال گپ و گفت و در چادر بالایی در حال تجدید قوا و خوردن و آشامیدن هستند. در کل آنچه که در حاشیه این تصویر به عنوان پاسپارتوی داستان اصلی است، همه قسمتی از داستان اصلی را تشکیل می‌دهند و چه بسا توجه بیننده (مخاطب) را نیز بیشتر جلب کنند. "رابطه‌ای که پاررگون با متن اصلی دارد نوعی رابطه انگلی (parasitical) است که در عین حال می‌تواند هم مرکز متن باشد و هم در حاشیه آن قرار بگیرد. در نتیجه مرزهای یک اثر هنری مشخص نیست و نمی‌توان به طور قطع گفت به چه چیزی باید توجه کرد و یا چه چیز را باید از مرکز توجه خود به عنوان مخاطب اثر هنری کنار گذاشت" [نجومیان، ۱۳۸۷: ۲۰۲]. آرایه‌های هنری هم چارچوب اثر را می‌سازد و هم در عین حال می‌تواند آن را نفی کند. در ترسیم این‌گونه داستان‌گویی تهیه غذا و تجدید قوای کاروانی که به سوی مصر می‌رود، مسئله با اهمیت‌تری از درآوردن حضرت یوسف از چاه است. بحث زمینه (Context) از دیگر مواردی است که در هنرها مطرح می‌شود. وقتی متن هنری در زمینه‌های جدیدی قرار می‌گیرد، نشانه‌های آن رابطه متفاوتی با هم پیدا می‌کنند. اینکه اثر در موزه باشد یا در مجموعه خصوصی یا جای دیگری غیر از موزه، به علت تأثیر فضای وراکادری، خوانش متفاوتی را می‌طلبد و بیننده نیز بنا به هر زمینه، خوانش متفاوتی ارائه می‌دهد. "هر کنش خوانش ... تنها نوعی رمزگشایی دلخواه از متن هنری است که به واسطه آن، خواننده متن را در زمینه جدید خلق شده و نیز در زمینه جدید ذهنی خود قرار می‌دهد" [همان: ۲۰۰]. در این متن نیز به جای قرارگرفتن این نگاره در موزه آن را به عنوان متنی مورد خوانش، در معرض دید مخاطب‌هایی از جنس دیگر قرار داده‌ایم که از تحلیل برخاسته از قرارگیری در ساختار موزه، متفاوت است.

۳. روایت (Narrative)

دریدا درباره روایت چیز زیادی نمی‌گوید فقط در یادداشت‌هایی برای «پل دمان» می‌نویسد: "من هرگز ندانسته‌ام چگونه یک داستان بگویم و از آن جایی که بیش از هر چیز عاشق به یاد آوردن و خاطره هستم ... همیشه این ناتوانی را به عنوان یک بی‌ثباتی آزاردهنده حس

می‌کنم. چرا این موهبت از من گرفته شده است؟" [Gilbert & Walsh, 2008]. البته دریدا از گفتن آن روایتی عاجز است که به حقیقت منجر شود، مرکز مشخصی دارد و واضح و روشن است. دریدا درصدد بی‌اهمیت ساختن مرکز است، زیرا تمایل به مرکز، متضمن وجود ساختارهای مستحکم و نیز هستی به مثابه حضور است. همچنین او می‌گوید: "من خوب می‌دانم یک روایت موفق چه معنایی دارد، فقط نمی‌توانم آن را بسازم و هرگز ندانسته‌ام چگونه داستان بگویم. من هرگز مطمئن نبوده‌ام که داستان گفتن چه معنایی دارد و در واقع هرچه بیشتر درباره‌ی روایت فکر می‌کنم، کمتر می‌فهمم روایت چیست" [Ibid]. دریدا اصولاً در حوزه هنر [نیز مانند روایت] خود را به گونه‌ای جلوه می‌دهد که چیزی نمی‌داند [Bronette & Wills, 1994:9]. او این حرف را زیرکانه می‌زند. وی با این حرف به گونه‌ای برای خود امتیاز قائل می‌شود و به گونه‌ای تلویحی می‌گوید کسی که در این حوزه توانش (Incompetent) ندارد، بهتر می‌تواند در این باره صحبت کند.

پشت این نگاره، قسمتی از داستان حضرت یوسف یعنی از چاه درآوردن او قرار دارد. اینکه آیا روایت این قسمت داستان در تصویر نیز مانند روایت ادبی آن از روابط علی و معلولی پیروی می‌کند، جای بحث دارد. در این روایت تصویری، مسیری دایره‌ای طی می‌شود. به عبارت دیگر چون از لحاظ روایتی هیچ‌کدام از اتفاق‌ها بر هم ارجحیتی ندارند، ساختار روایت دایره‌ای می‌شود. می‌توانیم این روایت را از هر جا آغاز کنیم. در این تصویر صورت اکثر افراد یک شکل است، فقط به برخی از آنها جزئیاتی مانند موی صورت افزوده شده و در نهایت کنش متفاوت، آنها را متمایز کرده است. پس در کل، این روایت را از هر کدام از این اشخاص آغاز کنیم، فرقی ندارد. زیرا نگارگر در ترسیم این روایت از منطق ارسطویی روایت بهره نمی‌برد و به این امر قائل نمی‌شود که منطق علت و معلولی بر داستانش حاکم باشد. درام ارسطویی یک ساختار هرمی دارد، یعنی مقدمه‌ای دارد که به اوج می‌رسد و سپس فرود می‌آید و به انتها می‌رسد. در این ساختار، اگر چیزی جا بیفتد یا از دل روایت بیرون کشیده شود، روایت کمیتهش لنگ می‌زند [فریمن، ۱۳۷۷: ۲۲۴]. اما روایت از چاه بیرون کشیدن یوسف از این منطق پیروی نمی‌کند. زیرا تمام نشانه‌ها بدون تقدم و تأخر زمانی و مکانی کنار هم گرد آمده‌اند و بنابراین منطق علی و معلولی از این داستان حذف می‌شود.

۳-۱. مرکززدایی (Decenterism)

دریدا و اساسی را بر پایه نقد نیچه و هیدگر از کلام‌محوری^{۱۱} طرح کرده است. یکی از مفاهیم مطرح در کلام‌محوری در نظر گرفتن مرکز است که توسط دریدا با پررنگ شدن عوامل حاشیه‌ای کنار می‌رود.

این نگاره نیز، به سبب ویژگی‌های خاص، قهرمان مرکزی ندارد. مرکز این نگاره چیزی هم متعلق به درون و هم بیرون ساختار آن است. داستان به گونه‌ای مطرح می‌شود که شاید موضوع روایت، درباره مرد سوار بر اسب است که با پیکره‌ای دیگر صحبت می‌کند. شاید داستان سه تنی که زیر چادر سفید نوشیدنی می‌خورند، موضوع بی‌رنگ اصلی این روایت است. شاید هم پیکره نحیف و برهنه در حال استراحت در مرکز نقاشی موضوع اصلی است. یوسف و ملک نیز می‌توانند مرکز اصلی نگاره باشند. زیرا در این نگاره "هیچ مرکزی وجود ندارد"، که مرکز نمی‌تواند در شکل یک حضور- بودن به تصور درآمده، که مرکز هیچ جای طبیعی نداشته، که مرکز یک مکان تشبیه شده نبوده، بل کارکرد و نوعی نامکان است که بی‌نهایت جایگزینی‌های نشانه‌ای در آنجا به بازی در می‌آیند. ... غیاب مدلول استعلایی قلمرو بازی دلالت را تا بی‌نهایت بسط می‌دهد" [دریدا، ۱۳۸۶: ۱۰]. نگارگر این نگاره، موضوع اصلی را در پیش‌زمینه قرار داده است. نه تنها با این تمهید بلکه با ترسیم یوسف به مثابه سایر افراد از قائل شدن به زیبایی برتری‌دهنده او جلوگیری می‌کند. بنابراین از منظری مرکز این نگاره، با پررنگ شدن عوامل حاشیه‌ای مدام پس رانده می‌شود. این مرکز "هیچ‌گاه خود مرکز نبوده، همواره پیشاپیش از خود به جایگزین خویش تبعید شده است" [پین، ۱۳۸۳: ۱۸۸]. ماجرای یوسف هم مرکزی است که مدام با عوامل حاشیه‌ای جایگزین می‌شود.

۳-۲. بینامتنیت (Intertextuality)

دریدا پیشنهاد می‌کند که یک متن در واقع در حکم ماشینی است که متن‌های دیگر را می‌خواند. بنابراین "متن را نباید واجد استقلال دانست، بل آن را باید با سایر متون مرتبط شمرد و گونه‌ای مناسب بینامتنیتی میان متن‌های مختلف برقرار ساخت. از این رو نباید هیچ‌گونه تفسیر و تأویلی را قطعی و نهایی تلقی نمود" [ضیمران، ۱۳۸۶: ۲۳۷].

هر متن یا اثری بنا به گفته ژرار ژنت (Gerard Genette)، روایت‌شناس فرانسوی، به پنج حالت با آثار دیگر ارتباط برقرار می‌کند. ترامنتیت، پیرامنتیت^{۱۱}، فرامنتیت^{۱۲}، سرمنتیت^{۱۳}، پیش‌ممنتیت^{۱۴} انواع مختلف روابطی است که متن یا اثر با متون و آثار دیگر برقرار می‌کند. نگاره مذکور و همچنین اشعار خوشنویسی در دو کادر بالا و پایین نگاره در قرن دهم هجری، اقتباسی از داستان به نظم درآمده توسط عبدالرحمان جامی در قرن نهم است و بنابراین با آن رابطه پیش‌ممنتیت (اقتباس یک اثر از روی اثر دیگر یا منبع ادبی آن) دارد. نگارگر شرحی از تصویر ذهنی خود از داستان را به ترسیم کرده است. بنابراین این نگاره و پیش‌ممنتیت آن یعنی سروده جامی، خود شرح و تفسیری ذهنی از منبع اصلی الهام آن یعنی قرآن هستند. رابطه این سروده و نگاره، با قرآن از نوع پیرامنتیت (رابطه یک متن و متن‌های موازی) است.

این نگاره شاید یادآور اسطوره‌های دومی (تموز) و اینانا در بین‌النهرین است که می‌مرد و همراه با همسرش اینانا بازمی‌گشت. همچنین با اسطوره اوزیریس و ایزیس در مصر و نیز آدونیس و مادرش ایتیس در یونان مرتبط است [بهار، ۱۳۸۴: ۲۶۹-۲۶۷]. این اساطیر در نهایت امتداد اسطوره ایزد شهیدشونده است که در ایران منطبق با آن داستان سیاوش را داریم و در ارتباط با باروری و حیات مجدد گیهان مطرح می‌شود. به چاه رفتن یوسف معادل مرگ موقت و از چاه در آمدن و به سلطنت رسیدن او را می‌توان نشان از زندگی مجدد دانست که از تقابل سیاهی داخل نگاره و سرسبزی فضای اطراف پیداست. این نوع برداشت نوعی تفسیر از این داستان است و بنابراین ربط این داستان به طور موازی با اسطوره شهید شونده نوعی ارتباط پیرامنتی است. پیداکردن روابط بینامنتی این نگاره نشان می‌دهد هر متنی، ردپایی از متون دیگر را به همراه دارد. این روابط نشان می‌دهد که متن در شبکه‌ای از روابط پیشینی و پسینی با سایر نظام‌ها و شرایط تاریخی و اجتماعی و فرهنگی یا فضاهای فراکادری قرار دارد. متنی هم که مستقل نیست مؤلف یکه‌ای ندارد.

نتیجه‌گیری

نگاره مربوط به عهد صفوی را با توجه به رویکرد واسازی بازخوانیم. این نگاره میل به نوجویی در عرصه هنر، در زمان شاه طهماسب را به اثبات می‌رساند. میلی که ما را به تحلیل این اثر واداشت. با دقت در این اثر و با توجه به عناصر واسازی دریدا می‌توان پایه‌های متزلزل معنی را در آن تشخیص داد. واسازی این نگاره از ویرانی این پایه‌ها شروع می‌شود و با بازسازی دوباره آنها قوام می‌گیرد. واسازی این مفاهیم و روابط موجود در متن به ما نشان می‌دهد مفهوم و معنی متن همان نیست که در نگاه اول تصور می‌شود. این معنی می‌تواند با اتکا به نشانه‌های بی‌اهمیت متن بازآفریده شود. در این مقاله نیز به واسطه بررسی نشانه‌هایی از متن که شاید در نگاه اول به چشم نیاید، می‌توان به سیر دلالت پی برد. بر طبق روند بررسی این مقاله، واژه یوسف و خود تصویر یوسف دال‌هایی هستند که می‌توانند بر بی‌نهایت دال دلالت کنند، بدون اینکه مدلول ایستایی وجود داشته باشد. از تقابل‌های دوگانه‌ای که در این نگاره واژگون می‌شود، تقابل درون و بیرون است و به مدد این واژگونگی، چاه و چارچوب تصویر به گونه‌ای ترسیم شده‌اند که نه درون و نه بیرون و هم درون و هم بیرون را نشان می‌دهند. اهمیت آرایه‌های اثر به گونه‌ای است که گویی یک قاب زیبایی‌شناسانه به دور کادر مستطیل‌شکل اصلی وجود دارد. آرایه‌های اثر هم متعلق به درون هستند و هم متعلق به بیرون. قسمتی از ماجرای این داستان نیز در خارج از کادر اصلی می‌گذرد که اگر به اتکای آنها متن خوانده شود متن گونه دیگری می‌یابد. همچنین متن، ویژگی‌ای دارد که مخاطب را با سؤال‌های متعددی روبرو می‌کند. مخاطب برای این سؤال‌ها پاسخی ندارد. مثلاً در برابر این سؤال که موضوع اصلی این نگاره چیست؟ مخاطبان متفاوت می‌توانند پاسخ‌های متفاوت و گه‌گاه متناقضی ارائه دهند. نگارگر این تصویر، داستان سرراستی را روایت نمی‌کند و می‌توان برای هر جز از این تصویر اهمیت یکسانی را در نظر گرفت. در این تصویر، مرکز تصویر که باید چشم روی آن سریع‌تر تمرکز کند و این چنین نیست، با موضوع و عنوان اثر چندان ارتباطی ندارد. این امر در جهت تحقق کمرنگ‌کردن مفاهیم کلام‌محور است. این متن با سایر متون و نظام‌های دیگر و فضاهای فراکادری نیز در ارتباط است که اسطوره ایزد شهیدشونده نمونه‌ای از آن است. این روابط عدم استقلال متن و در کل، عدم وجود مؤلفی یکه را می‌رساند. نزدیکی‌های منطق این نگاره و واسازی دریدا ما را به خوانش جدیدی از این اثر می‌رساند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Deconstruction: این واژه به علت وجود de، همواره دو مفهوم متناقض را القا می‌کند. هم به مفهوم ساختن و هم خراب کردن در آن واحد است. دریدا با این واژه می‌خواست مفاهیم متافیزیک غرب را ویران و از سر نو بسازد. پیشینهٔ واژهٔ واسازی را باید در کتاب «تجربه و حکم» هوسرل و «هستی و زمان» هیدگر جستجو کرد [ضمیران، ۱۳۸۶: ۴۱]. واژه abbau نزد هوسرل و واژه destruktion نزد هیدگر منشأ وام‌گیری دریدا به حساب می‌آید.
۲. Transcendental signified: نقطهٔ ارجاع بیرونی که بتوان مفهوم یا فلسفه‌ای را بر آن بنیان نهاد. این مدلول استعلایی در صورت یافت شدن، منشأ منشأها و بازتاب خود تلقی می‌شود [برسler، ۱۳۸۶: ۱۵۲]؛ به طوری که معنای خود مدلول استعلایی نیز باید از خودش سرچشمه بگیرد و چون این امکان‌پذیر نیست، تصور مدلول استعلایی در نظر دریدا اشتباه است.
۳. Cary Welch
۴. Difference: تفاوت/ تعویق، واژه‌ای متشکل از دو فعل تعویق داشتن و تفاوت داشتن است [مکاریک، ۱۳۸۳: ۹۶].
۵. Dissemination: مفهوم صریح این اصطلاح؛ توزیع کردن، پخش کردن و پراکندن است. این اصطلاح به مراحل اشاره دارد که معنای هر اصطلاح، یا یک سری از اصطلاحات در نظام زبان، بدون رسیدن به پایان، پراکنده و پخش می‌شود.
۶. Trace: منطبق بر مفهوم «ردپا» چیزی وجود دارد که پیش و پس از نشانه می‌آید. ردپای درون نشانه عبارت است از چیزی که وجود دارد و پس از نشانه باقی می‌ماند و جانشین آن می‌شود. در هر دو حالت، ردپا پیش از نشانه و پس از نشانه، جانشینی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و از آن غیر قابل تفکیک می‌شود [Lucy, 2004: 144].
۷. Supplement: در هر تقابلی هر سو در عین اینکه اضافی دیگری است، مکمل آن هست. مکمل هم "یک مازاد، یا کمالی که کمالی دیگر را غنا می‌بخشد" است و هم "جبران چیزی گم شده را می‌کند، گویی فضایی خالی وجود دارد که باید پر شود" [رویل، ۱۳۸۸: ۸۵].
۸. Threshold: به معنای در آستانه مانند صدا در پرده‌ی گوش پخش و گسترده است. آستانه، فضایی است که معنی را به تعویق و تعلیق درآورده و آن را در فاصله قرار می‌دهد. هیچ دالی در زبان هرگز به هیچ مدلول خاص ارجاع ندارد، حاصل آستانه، حس غیاب مدلول یا معنی است.
۹. Royle
۱۰. Logocenterism: کلام‌محوری (لوگوسنتریسم) از دو بخش لوگوس و سنتریسم تشکیل شده است. لوگوس کلمه‌ای یونانی به معنی گفتار، منطق، عقل و کلام خدا است. دریدا این واژه را با مرکز، محور و مدار در هم آمیخت و لوگوسنتریسم را جهت بحث درباره‌ی گرایش متافیزیک غرب به عقل، کلام، منطق، ایده، روح جهان و ماده به کار گرفت.
۱۱. Paratextuality: رابطهٔ میان خود متن و متن‌های موازی یعنی شرح‌ها و تفسیرهای فرعی را می‌گویند.
۱۲. Metatextuality: رابطهٔ انتقادی میان یک متن و متون دیگر به دو صورت تلویحی و آشکار را می‌گویند [استم، ۱۳۸۳: ۲۳۷].
۱۳. Hypertextuality: رابطهٔ طولی میان یک اثر و گونه‌ای که متن به آن تعلق دارد [نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۳] تعریف می‌شود.
۱۴. Hypotext: رابطهٔ میان دو متن ادبی یا هنری که یکی از روی دیگری برداشت شده باشد.

فهرست منابع

- استم، رابرت. ۱۳۸۳. *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*. ت: احسان نوروزی و دیگران. تهران: سوره مهر.
- برسler، چارلز. ۱۳۸۶. *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ت: مصطفی عابدینی. ویرایش حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- بهار، مهرداد. ۱۳۸۴. *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: چشمه.
- پاکباز، روین. ۱۳۸۴. *نقاشی ایران*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پین، مایکل. ۱۳۸۳. *فرهنگ اندیشه انتقادی*. ت: پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- دریدا، ژاک. ۱۳۸۶ الف. *مواضع*. ت: پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- دریدا، ژاک. ۱۳۸۶ ب. «نشانه، بازی، دلالت در گفتمان علوم انسانی». *به سوی پسامدرن*. ت: پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- روپل، نیکلاس. ۱۳۸۸. *ژاک دریدا*. ت: پویا ایمانی. تهران: مرکز.
- ضیمران، محمد. ۱۳۸۶. *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*. تهران: هرمس.
- فریمن، راجر. ۱۳۷۷. «روایت و ضد روایت». ت: محمد گذرآبادی. فارابی: ویژه‌نامه روایت و ضد روایت.
- کری ولش، استوارت. ۱۳۸۴. *نقاشی ایرانی نسخه نگاره‌های عهد صفوی*. ت: احمد رضا تقا. تهران: فرهنگستان هنر.
- گری، بازیل. ۱۳۸۳. *نگارگری ایران*. ت: عربعلی شروه. تهران: نشر دنیای نو.
- مکاریک، ایرنا ریما. ۱۳۸۳. *دانش‌نامه نظریه‌ی ادبی معاصر*. ت: مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- نامور مطلق، بهمن. ۱۳۸۶. «ترامنتیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». پژوهشنامه علوم انسانی. ش ۵۶. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- نجومیان، امیرعلی. ۱۳۸۷. «نشانه‌شناسی پساساخت‌گرا: روش‌شناسی و اساسی متن هنری». مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر.
- نوریس، کریستوفر. ۱۳۸۵. *شالوده‌شکنی*. ت: پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

References

- Brunette, P. & Wills, D. (1994). *Deconstruction and Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Gayatri C. Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1981). *Dissemination*. Trans: Barbara Janson, Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1987). *The Truth in Painting*. Geoff Bennington & Jan Mcleod, Chicago: University of Chicago Press.
- Gilbert-Walsh, J. (2008). "Decostruction as Narrative Interruption." September <<http://www.springerlink.com/content/e1031nh2j5085q5x/>>.
- Hawthorn, J. (1998). *Conscice Glossary of Contemporary literary Theory*, New York: Oxford University Press.
- Lucy, Niall.T. (2004). *A Derrida Dictionary*, New York: Oxford Blackwell Publishing.
- Wolfreys, J. (2007). *Derrida: A Guide for the Perplexed*. London: Continuum.