Archive of SID.ir

«سوژۀ شکاف خوردۀ لکانی» و بازتاب آن در نقاشی‌های پرترۀ مارلن دوما

نسرین اسماعیلی*
علی مرادخانی**
امیر نصری***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۹

چکیده

در مقالۀ حاضر تطبیق معانی لکانی در حوزۀ اندیشۀ فلسفی و سنجیدن آن‌ها با مصادیق هنر معاصر مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. در این زمینه نظریاتی همچون سوژۀ شکاف‌خورده، نگاه، دیگری و میل با آثار هنرمند تجسمی مارلن دوما تطبیق داده می‌شود. در واقع این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که مفاهیم فلسفی اندیشۀ لکان چگونه در آثار هنری به‌ویژه نقاشی‌ها بازتاب می‌یابند و اینکه آیا بازنمود وضعیت سوژۀ معاصر در هنر با روانکاوی لکانی قابل توضیح است؟ برای نیل به پاسخ پرسش‌های این پژوهش نخست به طرح نظریات روانکاوی در باب سوژۀ انسانی با تکیه بر آرای لکان در این زمینه پرداخته و سپس با نقاشی های پرترۀ دوما تطبیق داده می‌شود. این رویکرد در جریان تحلیل و تفسیر آثار به‌مثابۀ نقطۀ اتکایی خواهد بود که ارزیابی پارادایم زمانه در هنر، در نسبت با آن، صورت می‌گیرد. روش تحقیق در این مقاله توصیفی ـ تحلیلی است و تجزیه و تحلیل داده‌ها به شیوۀ استقرایی و با استفاده از منابع مکتوب و کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. بر اساس یافته‌های پژوهش مشخص خواهد شد که سوژۀ معاصر، سوژه‌ای شکاف‌خورده، دارای فقدان، تهی‌بودگی، تردید و تقسیم‌شدگی است و با پیگیری آثارهنری معاصر می‌توان این امر را مشاهده کرد و از طریق خوانش آثار هنری با اندیشۀ لکانی، راهی جدید برای فهم سوژۀ معاصر، به‌ویژه در هنر، گشود.

کلیدواژه‌ها: ژاک لکان، مارلن دوما، سوژۀ شکاف‌خورده، دیگری، نگاه، میل

*. دکترای تخصصی فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال. عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بین‌الملل فرشتگان. گروه هنرهای تجسمی. تهران. ایران.
Email: dr.nasrinesmaeili@gmail.com
**. دانشیار گروه فلسفه و فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال. تهران. ایران. (نویسندۀ مسئول)
Email: dr.moradkhani@yahoo.com
***. دانشیار گروه فلسفۀ هنر دانشگاه علامه طباطبائی. تهران. ایران.
Email: amir.nasri@gmail.com

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

مقدمه

تصویر مبتنی‌ست بر «میلِ» مخاطب به نگریستن. موضوع نقاشی خود را به مثابهٔ ابژهای بصری در برابر میلِ به تماشا در مخاطب عرضه میکند. در روانکاوی، واقعیت جهان با تصویر آن پیوند تنگاتنگی دارد؛ زیرا هردوی آن‌ها ساختگی هستند و ساختمان زبانی دارند. از آنجا که آگاهی با ورود به «ساحت نمادین» زبان در سوژه پدیدار می‌شود و نگریستن که با هدف شناختن و آگاه شدن صورت می‌گیرد، در واقع تابعی از زبان بوده است؛ تصویرِ جهان متنی برای خواندن است. «در روانکاوی، به‌ویژه روانکاوی ژاک لکان پدیدار شدن آگاهی در ذهن با پدید آمدن نگاه در چشم قرین است؛ همانطور که زبان، سوژه را در برمی‌گیرد و او را به کارگزار نظام‌های رمزگانی خود بدل می‌کند، نگاهِ دیگری (امر نمادین)، از سمت تصویر سوژه در آینهٔ تمثیلی او را در بر می‌گیرد و به موضوع خود بدل می‌سازد» (عادل، گنج‌های،١٣٩٧: ١٢٤).

مسئلهٔ اصلی این پژوهش آشنایی با مفاهیم و ایده‌های عمدهٔ لکانی و نسبت آن با سوژه و نقاشی معاصر است. درواقع سؤال‌های اصلی مقاله این است: خوانش لکانی چگونه می‌تواند ما را در دریافت و شناخت سوژهٔ معاصر در هنر مدد رساند؟ سوژهٔ معاصر در هنر معاصر چگونه بازنمایی می‌شود؟ بدین منظور مجموعه نقاشی‌های پرترهٔ مارلن دوما (١٩٥٣-)[1] به‌عنوان یکی از هنرمندان شاخص هنر معاصر انتخاب شده و با اندیشهٔ لکانی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. مجموعهٔ نقاشی‌های مدنظر مقالهٔ حاضر در فاصلهٔ سال‌های ١٩٩٠ تا ٢٠٠٥ در آمستردام خلق شده‌اند.

مقالهٔ حاضر در تفسیر روانکاوانهٔ آثار هنری به جایگاه پویای معنا و چندمعنایی نظر دارد و در این نوع از خوانش به توصیف جامع، قطعی و کامل از هر اثر هنری معاصر نمی‌توان دست یافت زیرا شبکهٔ درهم‌پیچیدهٔ دال‌ها، دال‌های تازه و معناهایی چندگانه را می‌آفرینند. در مقالهٔ پیشرو با آثار هنری مارلن دوما به‌عنوان یکی از هنرمندان شاخص معاصر به‌مثابه کیس روانکاوی مواجه می‌شویم و در پرتو گفتمان لکانی نگاهی به سوژهٔ شکاف‌خوردهٔ معاصر در هنر خواهیم داشت. از منظر این پژوهش سوژهٔ معاصر فقدان، شک و تردید، خلأ، شکاف[2] و تجربیات آسیب‌زا را با حضور در ساحت «امر نمادین» و تجربهٔ زیست در جهان امروز تجربه می کند. بیرون ریختن سانسورنشدهٔ کلمات و دال‌ها توسط فرد روانکاوی‌شونده در حضور روانکاو و هدایت حرکت زنجیرهٔ واژگان و دال ها با مداخلهٔ روانکاو تا ایجاد معناهای نمادین تازه، روندی را در روانکاوی لکانی رقم می‌زند که منجر به بهبود شخص خواهد شد. مقالهٔ حاضر در صدد است این روند بیرون‌ریزی و رسیدن به معناهای نمادین تازه را نیز در آثار هنری پیگیری کند.

پیشینهٔ پژوهش

نظریات و شیوهٔ تفکر لکان در ایران اولین‌بار در دههٔ هفتاد و با انتشار مقالاتی در مجلهٔ ارغنون مطرح شد. مقالهٔ «رانهٔ مرگ نزد لکان» نوشتهٔ الی راگلند با ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور از اولین نمونه‌هاست. نظریات لکان کاربرد گسترده‌ای در علوم اجتماعی، سیاسی، انسان‌شناختی و حتی ادبی دارد اما به ندرت در حوزهٔ نقد و تحلیل آثار هنری و به‌ویژه نقاشی به کار گرفته شده است. پژوهش‌های روان‌شناسی و روانکاوی محور در زمینهٔ هنر بیشتر متکی بر نظریات هنردرمانگرانهٔ فروید و دیدگاه اسطوره‌محور یونگ انجام شده است. ترجمه نشدن سخنرانی‌ها و مقالات لکان به زبان فارسی و نیز زبان و سبک دشوار او در بیان نظریاتش باعث شده که خواننده دریافت سرراستِ ایده‌های او را دشوار یابد. همچنین در حوزه‌های مختلف علوم انسانی و رسانه‌های فرهنگی مانند تلویزیون، سینما و آثار ادبی، تأثیر نظریات لکان بر نظریه‌پردازان و اندیشمندان بیشتر دیده می‌شود. از نمونه‌های کاربرد اندیشهٔ لکان در نقد ادبی می‌توان به مقالهٔ حسین پاینده در بررسی شعر زمستان اخوان ثالث، و نیز «نقد روانکاوانه بر شعر هملت شاملو» نوشتهٔ یزدخواستی و مولوی؛ بررسی لکانی از کتاب عشق روی پیاده‌روِ مصطفی مستور از نجومیان؛ «خوانش لکانی امر سیاسی رمان همسایه‌ها اثر احمد محمود» و «روانپریشی راوی بوف کور هدایت» از حیدری و فرد در دههٔ نود اشاره کرد. در زمینهٔ اندیشهٔ لکانی پایان‌نامه‌هایی هم به نگارش در آمده است. این

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

تحقیقات بیشتر مربوط به دانشجویان رشته‌های زبان‌های خارجی و هنر، به‌ویژه نمایش، است که در آن‌ها نمایشنامه‌های نویسندگان خارجی چون آنتوان چخوف، یوجین اونیل، شکسپیر و... با این رویکرد مورد خوانش قرارگرفته‌اند. اسلاوی ژیژک نیز از جمله نظریه‌پردازان شاخصی است که مفاهیم لکانی را با خوانش‌هایی در زمینهٔ سینما و فرهنگ عامه مطرح می‌کند. از جمله کتاب‌های او که با محوریت نظریات لکان در ایران منتشر شده‌اند می‌توان کژ نگریستن و وحشت از اشک‌های واقعی (۱۳۸۸و ۱۳۹۳) را که دربارهٔ سینما هستند ذکر کرد. از کتاب‌هایی که به شکل کلی به لکان پرداخته‌اند نیز می‌توان مکتب لکان: روانکاوی در قرن بیست‌ویکم دکتر میترا کدیور(۱۳۸۱) را نام برد. میکه بال و ژرژ دیدی اوبرمان دو نظریه‌پرداز شاخصی هستند که تاریخ هنر را با نظریات روانکاوانهٔ فروید، لکان و دریدا در هم می‌آمیزند و نوعی رویکرد شمایل‌شناسی جدید را مطرح می‌کنند. از آثار مهم این دو نظریه‌پرداز می‌توان به کتاب Quoting Carravaggio: Contemporary art,preposterous history (1999) و مقالهٔ «The Art of Not (Describing:Vermeer-the Detail and the Patch» (1989 اشاره کرد. اغلب مقالات وکتب منتشرشده در زبان لاتین به فرانسه و انگلیسی است که می‌توان به کتاب Lacan reframed: interperating key thinker for Art student.Z.Levine.2008 و مقالات نشریهٔ Lacanian ink اشاره کرد. تا جایی که نگارندگان اطلاع دارند، تاکنون پژوهشی با تکیه بر رویکرد و مفاهیم روانکاوی لکان در تحلیل آثار نقاشی معاصر، به‌ویژه مارلن دوما، کاری انجام نشده است.

روش پژوهش

روش و رویکرد کلی مقالهٔ حاضر استفاده از چارچوب نظری روانکاوی لکان با مطالعهٔ موردی بر بخشی از مهم‌ترین مجموعه آثار نقاشی پرترهٔ مارلن دوما است. منتقد هنری در جایگاه روانکاو قرار می‌گیرد و در اثر هنری به دنبال نشانگانی است که به فهم لایه‌های معنایی آن کمک می‌کند و به تجزیه و تحلیل بهتر سوژهٔ انسانی منجر می‌شود. برای این منظور نخست مفاهیم اصلی مدنظر این پژوهش مانند «سوژهٔ لکانی و سوژهٔ شکافخورده» از دیدگاه روانکاوی لکانی تعریف و سپس مجموعه آثار منتخبِ پرتره از دوما با روش روانکاوانه-تفسیری و خوانشی برونمتنی[۳] ارزیابی شدهاند تا تفسیری معنادار از این آثار به‌مثابهٔ بیان هنری در پارادایم معاصر زمانه به دست آید. روش این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است. با تکیه بر راهبرد روانکاوی و با رویکردی تفسیری، آثار دوما نقد شده است. همچنین این مقاله برای جمع‌آوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای و اسنادی بهره برده و به مصاحبه‌های منتشرشده و کاتالوگ‌های نمایشگاهی نیز رجوع کرده است.

مبانی نظری پژوهش

از منظر ژاک لکان، روانکاو پساساختارگرای فرانسوی، سه ساحت اصلی از تجربهی انسانی «امر خیالی یا تصویری[۴]»، «امر نمادین[۵]» و «امر واقع[۶]» هستند. این سه ساحت در نوشتار پیش رو در خوانش آثار هنرهای تجسمی به کار گرفته شده‌اند. «خود (اگو) یعنی آگاهی فرد در مرحلهٔ امر خیالی (تصویری) و قلمرو مرحلهٔ آینه‌ای شکل می‌گیرد. تخیل و تصویر نقش مهمی در این ساحت دارد و سوژه را مجذوب خود می‌کند که به صورت نمادین هویتِ سوژه را بر اساس تصاویر بیرونی و واژگان سرپرستان کودک (دال‌ها) می‌سازد. امر نمادین، بُعدی زبانی است اما به‌سادگی با زبان برابر نیست. جایگاه قوانین و فرامین «دیگری بزرگ» است که میتوان آن را همسو با فراخود (سوپر اگو) فرویدی دانست. امر نمادین مؤلفهٔ اساسی تکوین سوبژکتیویته در جهان فرهنگی ـ اجتماعی است. در این ساحت واقعیت و معنا توسط امر نمادین ایجاد می‌شود و به سوژه هویت نمادین فرهنگی ـ اجتماعی می‌بخشد. امر نمادین با لغو امر واقع، واقعیت را ایجاد می‌کند. امر واقع، ساحت پیشازبانی، خلأ و بیشکلی، پُربودگی (توپُری) اولیه و وحدت بدن کودک و مادر است. همچنین امر واقع همواره میلِ به سرپیچی و فراروی از امر نمادین دارد که می‌توان آن را با جایگاه نهاد (آن) به نزد فروید همسو تلقی کرد. این سه ساحت لکانی در طرح مسئله و مفاهیم او اهمیت دارند و از نظر او به‌طور کامل تجربهٔ انسانی را در بر می‌گیرند» (مرادخانی، اسماعیلی،

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

(۶۵:۱۳۹۹).

سوژهٔ شکاف‌خوردهٔ لکانی

به باور لکان روانکاوی شیوه‌ای علمی برای پرداختن به امور مرتبط با سوژه است و سازوکار آن ساختاری علمی دارد. سوژهٔ لکانی در فرهنگ یا در ساحت نمادین ساخته می‌شود. «شرحی که لکان از رشد روانی سوژه به‌دست می‌دهد، مبتنی بر آرای فروید است؛ با این تفاوت که او به جای تأکید بر فرایندهای بدنی، اهمیت زبان را برجسته می‌کند. به اعتقاد لکان، زبان چنان نقش بسزایی در پرورش روانی فرد ایفا می‌کند که باید گفت نه فقط شکل‌گیری ضمیر ناخودآگاه، بلکه تکوین ضمیر آگاه و ادراک فرد از نفس خویشتن نیز شالوده‌های زبانی دارد» (پاینده، ۲۸:۱۳۸۸). سوژهٔ لکانی، سوژهٔ آگاه یا سوژه‌ای است که آگاهانه فکر می‌کند یا فرد نیست. همچنین سوژهٔ لکانی، سوژهٔ گفتار نیست (اگو سوژهٔ گفتار است) و در آنچه گفته می‌شود حضور ندارد؛ فرّار است، دارای نوعی وجود دائم نیست و فقط در موقعیت مساعد ظاهر می شود. با گذر سوژه از «امرخیالی» به سمت «امر نمادین»، چیزی از سوژه دریغ و کسر می‌شود. سوژه در همان حال که سوژه می‌ماند، فقط زمانی کارکرد دارد که شکاف خورده باشد. در این شکاف یک عنصر علّی به نام «اُبژهٔ کوچک» وجود دارد. این اُبژه متعلق به نظام نمادین است و با ساختارِ میل، پیوندی نزدیک دارد. امکان ندارد سوژه‌ای که حرف می‌زند را بشود به صورت سره و خالص آغازگر گفتارش دانست، چون شکاف خورده و در قید سوژهٔ دیگر یعنی سوژهٔ ناخودآگاه است که فارغ از تمام ساختارهای زبانی وجود دارد. سوژهٔ مد نظر ما نه با آنچه به تعبیر مبهم و گنگی سوبژکتیو خوانده‌ایم ارتباط دارد و نه با فرد (لکان، ۷۵:۱۳۹۷). «سوژه شکاف‌خورده[۷]» برخاسته از میل است و در زبان متولد شده و برای نمودِ خود از زبان استفاده می‌کند. ماهیت انسان از طریق میل متمایز می‌شود. تمامی کنش‌های سوژه بر محور فقدان و میل است (Lacan,1960: 209). سوژهٔ لکانی سوژه‌ایست خط‌خورده با زبان و بیگانه‌شده در «دیگری». می‌توان گفت که سوژه بین اگو و ناخودآگاه، بین آگاهی و ناخودآگاه و بین حسِ کاذبِ محتوم از خود و کارکرد خودبه‌خودی زبان (زنجیرهٔ دلالت) در ناخودآگاه تقسیم شده است و سوژه چیزی جز این شکاف نیست (La-can,1966:508). ناخودآگاه همان حفره یا شکافی است که در سوژه ایجاد می‌شود؛ زمانی که می‌خواهد وارد حوزهٔ «امر نمادین» شود. درون حوزهٔ نمادین هم یک هویت‌سازی دیگری شکل می‌گیرد که خود این هویت‌سازی نیز همراه با تروما، شکاف و خلأ است. در اینجا «دیگری» می‌تواند خودش را به شکل نوعی کم و کسر شدن نشان دهد؛ مانند مِیلی که کنده شده و کنار گذاشته شده است. منطقِ میلِ بشری به شکلی است که هیچ‌گاه به ابژهٔ مِیل دست نمی‌یابد بلکه مِیل همواره نوعی حالت نامتناهی در خودش ایجاد می‌کند. در نظر گرفتن سوژه به‌عنوان خلأ، دراندیشهٔ لکان، مانند ناتمام بودنی است که پیوسته در تلاش برای پُر نمودن و به اتمام رسیدن است، اصل اساسی فلسفهٔ اوست. این فقدان و ناتمامی، تنها مختص به سوژه نیست، بلکه جهان ابژه‌ها نیز دارای این صفت است. سوژهٔ لکانی اشاره به وجود فقدانی همیشگی در انسان است؛ گفتمانی که پیوسته منتظر پُر شدن و به کمال رسیدن است. راهی‌ست که همواره باز و گشوده است (علی، ۱۳۹۵: ۷۱). برخورد سوژه با زبان در «ساحت نمادین» به دو شقه شدن سوژه منجر می‌شود. آنچه گفته می‌شود و جایگاهی که آن امر از آنجا گفته می‌شود، دو پدیدهٔ مجزا هستند. پیغام ناخودآگاه، به جایگاه سوژه به‌عنوان یک موجود دارای میل در ارتباط با یک «دیگری» برمی‌گردد. کلام ناخودآگاه، کلام «دیگری» است. در تفکر لکان سوژه بودن با دیدن آغاز می‌شود نه اندیشیدن.

«سوژهٔ مِیلورز» با ورودش به نظام اجتماعی، یعنی با تسلیم شدن به مطالباتِ قانونِ نمادین، پدیدار می‌شود؛ ورودی که سوژه را از طریق فقدان می‌سازد. وقتی که موجودی با ورودش به زبان، به یک سوژه بدل شود نیازِ مبدل به میل می‌شود. بر خلاف نیاز که می‌تواند مستقیماً با حصول اُبژه‌اش برآورده شود، میل خود را حولوحوش «دیگری» و آنچه «دیگری» می‌خواهد جهت‌دهی می‌کند. سوژه تا آنجایی سوژه است که درگیریاش با «دیگری» و شکاف درونیاش حفظ شود. موفقیت در گرو پذیرشِ شکست و درگیری با شکست در برابر «دیگری»

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

است. این کشمکش با «دیگری» به‌عنوان عنصری مهم در نقاشی‌های مارلن دوما ظاهر می‌شود.

مؤلفه‌های نقد هنری لکانی

در خوانش لکانی از آثار هنری مد نظر مقالهٔ حاضر می‌توان نوعی دوگانگی مانند توجه به امر دیدنی و امر نادیدنی را مشاهده کرد. هر آنچه چشم انسان می‌تواند به آن بنگرد، دیدنی محسوب می‌شود و هر چیزی که با چشم جسمانی قابل رؤیت نیست، به امر نادیدنی بازمی‌گردد. در اثر هنری رنگ، خط، فرم، بافت و در مجموع قالب (صورت) اثر هنری امر دیدنی در نظر گرفته شده است که ما را با گفتمانی معنادار رو در رو می‌کنند و اموری همچون ناخودآگاهِ مخاطب و نقاشی، خداوند، پدر معنوی، روح و... قابل رؤیت نیستند. در نظریهٔ لکانی، نشانه‌یابی از مؤلفه‌های بسیار حائز اهمیت برای خوانش آثار هنری است که به دو صورتِ نشانه‌های درون‌متنی و برون‌متنی قابل تفکیک هستند. «مفهوم رمز در نشانه‌شناسی بسیار بنیادی است. سوسور با رمزگان زبانی سروکار داشت و تأکید می‌کرد که نشانه‌ها به‌تنهایی معنادار نیستند و فقط وقتی که در ارتباط با یکدیگرند، تفسیرپذیر می‌باشند. درواقع رمزگان چارچوبی را به وجود می‌آورد که در آن نشانه‌ها معنا می‌یابند. در واقع نمی‌توان چیزی را که در قلمرو رمزگان (ساحت نمادین لکانی) نیست، نشانه نامید. رمزگان نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازد و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می‌شود» (کامران و دیگران، ۶۲:۱۳۹۲). همچنین قراردادهای رمزگان، نشانگر سلطهٔ ساحت امر نمادین و دیگری بزرگ هستند. بر این مبنا نتیجه گرفته شده است که نشانه‌های درون‌متنی به فُرم، رنگ، بافت و هر آنچه در اثر هنری دیده می‌شود مرتبط است و نشانه‌های برون‌متنی فراتر از قابِ اثر هنری و در برخی به بیرون از دایرهٔ هنر نیز ارجاع می‌دهند. نشانه‌های برون متنی شامل محتوا، معنا یا امور نادیدنی هستند. درنتیجه برای مثال در هنرهای معاصر عناصری همواره تکرار می‌شوند که این عناصر تکرارشونده می‌توانند تفسیر درون‌متنی و برون‌متنی داشته باشند.

دورهٔ کودکی، نوجوانی و جوانی دوما و تجربهٔ زندگیِ زیسته در افریقای جنوبی بسیاری از جوانب هنر، نگاه و جهان‌بینی او را آشکار می‌کند. «دنیای هنری که دوما به آن پا می‌گذارد شبکه‌ای از باید و نبایدها است، شبکه‌ای زیر سلطه و نفوذ دیگری بزرگ، دنیایی آکنده از کلیشه‌هایی که انگار تکلیف می‌کنند یک هنرمند چه‌جور باید باشد و مجاز است از چه چیزهایی حرف بزند. دوما جهان تصویری خود را به میانجی تصاویر دیگر می‌آفریند. این تصاویر دیگر گسترهٔ وسیعی از عکس‌های خبری و تصاویر مجلات مُد، عکس‌های ستاره‌های سینما تا عکس‌های فوری را که خودش می‌گیرد، در بردارد» (اطهاری، ۱۳۸۴: ۷۳-۷۴). دوما ما را به سیر در جهانی تصویری دعوت می‌کند که آفریده است. او مشاهده و خلق تناقض‌های نهفته و ناخودآگاه در زندگی معاصر را وظیفهٔ خود می‌داند. او از همزیستی اتفاقات، فرهنگ‌ها و صور به‌ظاهر ناسازگار آگاه است: سیاهان/ سفیدها، زنانگی/مردانگی، امر عقلانی/امر احساسی، امر عالی/امر دانی... و طبیعتاً بیشتر طرف بخش نهفته‌تر و مطرود را می‌گیرد: زن، امر جنسی، تبعیض، مرگ... او از مخاطب آثارش هم می‌خواهد که در دنیای خود محدود نباشد و با چشمانی گشوده‌تر به جهان اطرافش بنگرد. می‌توان گفت او علیه ساحت امر نمادین شورش می‌کند. در ضمن توجه به این نکته ضرورت دارد که صورت کژ و کوژی که دوما ترسیم می‌کند اشارتی به منظور ناامید ساختن ما از جهان نیست بلکه بازتابی از وضعیت سوژهٔ معاصر است. همانطور که بنیامین می‌گوید: «اثر هنری بیانگر حقیقت است و نه حامل آن. کار هنری فراخوانی است به دگرگونی و نه نتیجه‌ای، یعنی ناگزیر است چیزی را ویران کند تا بتواند نشان دهد که حقیقت کجاست» (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۳۶). «استفاده از طنز و شوخ‌طبعی و فاصله گرفتن از نمایش زیبایی‌ها در بدن انسان و ویرانی آن، بر خلاف آنچه در تبلیغات و رسانه‌های مردمی‌مثل تلویزیون و فیلم شاهد آن هستیم، در هنر معاصر به صورت اغراق‌آمیزی دیده می‌شود» (Robertson-Mc Daniel, 2010: 89).

«تکرار» ویژگی مهم آثار دوما اوست. او اغلب یک تصویر مانند پرتره را در آثارش تکرار می‌کند. «تکرار» در

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

خوانش درون‌متنی یک دال یا فرم به حساب می‌آید و این عمل با جنبه‌ای از روانکاوی به‌عنوان تکرار آسیب‌زا (تروماتیک) (که در برابر امر نمادین مقاومت می‌کند) به سوبژکتیویتهٔ هنرمند بازمی‌گردد که می‌توانیم آن را به‌مثابهٔ یک نشانهٔ برون‌متنی خوانش کنیم.

از دیگر مؤلفه‌های اساسی که خوانش روانکاوانهٔ لکان را از دیگر نظریه‌های روانکاوی و به‌ویژه نظریه‌های فروید متمایز می‌کند، خوانش و رویکرد زمینهٔ محوری لکان است. از نظر او هر اثر هنری در درون خود حامل وضعیت تاریخی، اجتماعی و فرهنگی عصر خویش است. رویکرد لکانی به دلیل کاوش در اثر هنری، دلایل وجودی و شرایط خلق آنچه در اثر نوشته یا به تصویر در نیامده، ابزار مناسبی برای تجزیه‌وتحلیل آثار هنری است. برای مثال در هنر معاصر اثر هنری برای انتقال معنا، مخاطب را به چارچوب‌های بیرونیِ زمینهٔ خلقِ اثر مانند زمینه‌های تاریخی، مفهومی و انواع و اقسام نظام‌های دلالتی ارجاع می‌دهد، به همین دلیل استیتمنت‌ها و دیگر ضمائم متنی در هنر معاصر رواج یافته‌اند. در مجموعهٔ مردودها[۸] اثر مارلن دوما که از آثار مهم نقاشی معاصر به شمار می‌رود، شعری از هنرمند اثرش را همراهی می‌کند و اثر را به جهان ترس و اضطراب، قتل و نسل‌کشی، سیاهان و سفیدها، امر عقلانی و امر احساسی، اتفاقات و فرهنگ‌های گوناگون مرتبط می‌کند. درنتیجه می‌توان گفت که زمینهٔ محوری در هر سه ضلع مثلثِ هنرمند، مخاطب و اثر هنری حضور دارد. هنرمند در پروسهٔ آفرینش اثر، مخاطب در فرایند نگریستن و دریافت آن و اثر هنری در پروسهٔ به نمایش درآمدن با خوانش زمینهٔ محوری مرتبط هستند. نظریهٔ تصویر لکانی به خوانش زمینهٔ محوری لکان نیز برمیگردد که تجربه‌های زیباشناختی با جست‌وجوی معنا یا معناها در لایه‌های متعدد و نادیدنی اثر و هم با قراردادهای معنایی فرهنگی و اجتماعی دریافت می‌شود.

سوژهٔ شکاف‌خورده در نقاشی دوما

آن جهان تصویری که دوما خلق می‌کند واکنشی است به جهانی که در آن با آدم‌های دیگر شریک است: «دنیای تبعیض‌ها، دنیای تجاوز، قتل و نسل‌کشی؛ جهانی آکنده از ترس و اضطراب، بی‌تفاوتی‌ها و یکنواختی‌ها؛ دنیای روسپیان، جهان فانتزی تصاویر کودکان خندان و عروسک‌گون، دنیای مصنوع و ساده‌لوحانه زنان «باربی» صفت و... دوما همین «عادت» پیش‌پاافتادهٔ نگاه کردن را «تردیدپذیر» می‌خواند. او هیچ میلی به دیدن چیزها چنانکه به آن‌ها خو کرده‌ایم، ندارد. خواستهٔ او نگاهداری پیچیدگی تفسیر آن‌هاست» (اطهاری، ۱۳۸۴: ۷۴). از منظر دوما «تصویر تنها زمانی جان می‌گیرد که بینندهای به آن می‌نگرد و از طریق همین فرایند نگریسته شدن معنا پیدا می‌کند» (Dumas, 2004:37). بنابراین درنهایت این بیننده است که به واسطهٔ اصول فکری و اخلاقی خویش، که درواقع کلیشه‌های داده شده توسط ساحت امر نمادین است، دربارهٔ کار تصمیم می‌گیرد. دوما از عکس به‌عنوان نقطهٔ شروع کار نقاشی استفاده می‌کند اما با تکنیک و روش‌های نقاشانه از آن فراتر می‌رود. بسیاری از این تصاویر نیز شناخته‌شده هستند. اما بازشناختنِ موضوعِ کار، کمکی به فهم مضمون آن نمی‌کند. به باور هنرمند «فهم معنای اثر، مستلزم نگاه کردن به ارتباط میان منابع عکس‌ها (مدل‌های عکاسی‌شده) و فانتزیِ هنرمند است که بیشتر متکی بر تداعی است تا وفادار به ظواهر بصری، چیزی‌ست در مورد کیفیات مادی اثر که عینیت یافته و در فضای فرهنگی نمایشگاه در کنار هم به نمایش در آمده است. دوما در آثارش ذهنیت سوژه از زبان و مفاهیم تثبیت شده در ساحت امر نمادین را به پرسش می‌کشد. او در نقاشی‌هایش نگاه مخاطب را به دام می‌اندازد و از تعصباتشان پرده برمی‌دارد.»

«نقاشی‌های دوما محصولی از دنیای تصویری معاصر است، به این معنی که مستقیماً برگرفته از حوادث زمانه است و با تکنیک‌های نقاشانهٔ منحصربه‌فردِ او، برای تأثیرگذاری در محتوا و شکل، بازنمایی می‌شوند.» (Mark, 2008:55).

در بیشتر آثار او، به‌ویژه دو مجموعهٔ مدنظر مقالهٔ حاضر، حذف جزئیات و عمق مرکزی، اعوجاج تناسبات، روبه‌رونمایی چهره‌ها و آدم‌هایی که اغلب تمامرخ به مخاطب زل زده‌اند به چشم می‌خورد. فضای بین مخاطب و اثر نقاشی دارای مشارکت و تعامل است. زاویهٔ

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

دید و پرسپکتیو در این آثار به شکلی‌ست که مخاطب احساس می‌کند نقاشی از هر سو او را می‌نگرد. اغلب آثار دوما حاوی محتوای روایی زیادی نیستند بلکه فقط چهره و «نگاه» حضور دارند. فیگورهای حاضر در آثار او به هیچ گروه از افرادی در جهان واقعی بیرونی اشارهٔ مستقیم نمی‌کنند بلکه به کلیشه‌های بصری در ذهن مخاطب ارجاع می‌دهند. «چشم بی‌نظر وجود ندارد. چشم نسبت به کاری که انجام می‌دهد کهنسال‌تر است، تجربه‌های گذشتهٔ خود و آموخته‌های کهنه و نو، گوش، بینی، زبان، انگشت‌ها، ذهن و دل بر کار چشم اثر گذاشته‌اند. چشم نه همچون عضوی تنها و خودکار که چون عضوی موظف در خدمت پیکری پیچیده عمل می‌کند» (Goodman,1976:7).

دغدغهٔ دوما در نقاشی بازنمایی و نشان دادن نام‌ها، کلیشه‌ها، تصاویر و منابعی است که از آن‌ها استفاده می‌کند. دوما برای نشان‌دادن کلیشه‌های بصریِ حاضر در ذهن بیننده به تجربه‌ای در یکی از نمایشگاه‌هایش اشاره می‌کند و می‌گوید: «یک بار در آمریکای شمالی کسی به نقاشی‌های قطع کوچکم که یک دختر جوان برهنه را نشان می‌داد، علاقه‌مند شد و از من پرسید: «کودک چندساله است؟» من گفتم: «این یک کودک نیست، بلکه یک نقاشی است» (Dumas, 2008:21). تصویر طبیعت نیست، تصویر طبیعی نیست، تصویر ساختهٔ انسان است. مهم نیست که چقدر عینی یا علمی باشد. ساختار دست فرد است با اعتقادات و نگاه‌های خاص و ما بدین شکل با آن برخورد می‌کنیم (برت، ۱۳۷۹: ۵۱). ما تحت نفوذ میلِ دیگری بزرگ می‌بینیم و ادراک می‌کنیم.

«سوژهٔ شکاف‌خورده» لکانی با اثری به نام «مردودها» (تصویر ۱) قابل انطباق است. گروهی از تصاویری که دوما برای مجموعهٔ «مردودین» خلق کرده است، بازنمایی پرتره‌هایی است که چشمان‌شان از طریق تکنیک سیال و ویژهٔ نقاشانهٔ او شکاف خورده یا خراشیده شده است. از منظر مقالهٔ حاضر اثر مردودها، نگاهِ مخاطب را با عجیب و غریب و زشت بودن چهره‌ها درگیرِ خود می‌کند. وقتی به‌صورت کلی به این اثر نگاه می‌کنیم، متوجه می‌شویم که تقریباً همهٔ نگاه‌های فیگورهای حاضر در اثر، به مخاطب می‌نگرند. به نظر می‌رسد هیچ داستان و روایتی در این اثر وجود ندارد. نگاه مخاطب نمی‌تواند پرش از یک بوم به بوم دیگر را متوقف کند. حتی وقتی نگاه مخاطب بر بومی متوقف می‌شود، نمی‌تواند از احساسی که گویی بوم‌های دیگر نیز به او نگاه می‌کنند، خلاص شود. بنابراین مخاطب نگاهِ خود را به‌طور مداوم به بومهای دیگر منتقل می‌کند. این تجربهٔ مشاهدهٔ همزمان چند تصویر، در مقایسه با آنچه در پرتره‌های تکبوم وجود دارد، متفاوت است. حتی مخاطب زمانیکه به پرتره‌های گروهی خلق‌شده در آثار تکبوم نگاه میکند، چنین تجربه‌ای نخواهد داشت. واضح است که در چنین کارهای تک‌صفحه‌ای چندین نگاه وجود دارد اما باعث نمی‌شود که نگاهِ منِ مخاطب به‌طور غیرارادی از یک شکل به شکل دیگر بپرد. در کارهای دوما مخاطب زیر نفوذ «نگاه خیره»ی نقاشی و میدانِ دید احساس فشار را تجربه می‌کند و نگاهش از بومی به بوم دیگر می‌پرد و در خلق حرکت یا روایت ناکام می‌ماند. «اقدام قرار دادن

تصویر۱. مارلن دوما. مردودها، ۱۹۹۴
(https://siobhankeam.art/marlene-dumas)

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

بوم‌های بیشتر در یک کار، می‌تواند بیانگر اصرار هنرمند در اهمیت واگذاری بازشناسی به نگاه مخاطبان باشد». (Foster, 1996:131)

دربارهٔ تجربهٔ تماشای زمانهٔ معاصر، والتر بنیامین «چگونگی دیدنِ محیطِ پیرامونِ خود در دنیای معاصر» را مطرح می‌کند. آگاهانه یا ناآگاهانه، ممکن است ما از طریق استفاده از دوربین با «بریدن و جداسازی، کشش و متراکم شدنِ فرایند تصویری یا عکس‌برداری از فاصلهٔ نزدیک» روش‌های دیدن را تغییر داده باشیم. از منظر بنیامین، دوربین نوعِ نگاهِ ما را تغییر می‌دهد؛ همان‌طور که جنبش دادائیسم سعی در ایجادِ نقاشی جلوه‌هایی مانند حرکت داشت که مردم در فیلم جست‌وجو می‌کردند» (Benjamin, 2010: 30). هنرمندانی که با استفاده از بوم‌های گوناگون و به صورت چند لَتی کار می‌کنند و سوژه‌هایی تکه‌تکه و شکاف‌خورده خلق میکنند، درعمل خود مشابه این کار را انجام می‌دهند. سوبژکتیویتهٔ معاصر شکاف‌خورده و تکه‌تکه است. گفتمان بنیامین از این جهت دارای اهمیت است که ویژگی تکه‌تکه بودن در پرتره‌های شکافته را می‌توان در ویژگی تصویرِ دوربین نیز جست‌وجو کرد: «دوربین، زمان را شکاف می‌دهد و تداوم تجربه را از بین می‌برد» (Conty, 2013:474). برای پرتره‌های شکاف‌خورده می‌توان لحظه را حتی به وسیلهٔ دوربین تقسیم کرد. اولین انقسام در استفاده از تصویر دوربین به‌عنوان مرجع، به دست هنرمند رخ می‌دهد و تقسیم بعدی هنگامی رخ می‌دهد که هنرمند تداومِ جعلیِ ایجادشده توسط بوم‌های نقاشی را بِشکند. شکاف در آثار برای این هنرمندان معنی‌دار است. هنرمندانی مانند فرانسیس بیکن،[9] گرهارد ریشتر،[10] مارلن دوما، اد اتکینز،[11] بیل ویولا[12] و... از انقسام تعمداً استفاده می‌کنند. «بدن پست‌مدرن مشخصاً به‌عنوان بدنی قطعه‌قطعه شده درک می‌شود: در اینجا نفس انگارهٔ سوژهٔ واحد و از نظر جنسیتی متمایز و مشخص زیر سؤال می‌رود» (ناکلین، ١٣٩۴: ٧۴). ترکیب و فهم روایت در تصاویری که پرتره‌ها به‌صورت گروهی روی یک صفحه یا بوم اجرا شده‌اند برای مخاطب آسان‌تر است زیرا نگاه مخاطب انسجام و یکپارچگی بیشتری در عناصر درون یک تصویر برای ارتباط و دریافت اثر می‌یابد. به‌طورکلی مخاطب می‌تواند تفسیر خودش را بر اثر و رابطهٔ بین چهره‌ها بگذارد. در این اثرِ دوما، تفسیر رابطهٔ بینِ بوم‌ها یا شکل‌ها برای مخاطب امکان‌پذیر نیست زیرا تصویری غالب، احاطه‌کننده و دربرگیرنده است. مخاطب در روند مشاهده زیر نفوذِ نگاه‌های متعدد خیرهٔ نقاشی چند لتی منفعل‌تر می‌شود. عناصری از نقاشی‌ها بر مخاطب تأثیرگذارند که درواقع از درونِ ذهن خودِ مخاطب اثر هنری نشأت می‌گیرند. از منظر لکان، «درک ما همواره توسط تکه‌ها یا باقیمانده‌های امر واقع» آلوده می‌شود» (Williams, 2001:81). ممکن است تصور شود که نقاشی‌ها فقط ابژهٔ نگاه مخاطب هستند. بااینحال، آن‌ها می‌توانند عاملی برای سخن‌گفتنِ دیگری بزرگ با بیننده باشند. نقاشی می‌تواند «پسماندهٔ حافظه و آثارِ ناخودآگاه هنرمند» باشد و سپس می‌تواند با «باقیمانده‌های حافظه و آثار ناخودآگاهِ مخاطبان» نیز ارتباط برقرار کند. دیگری بزرگ به‌طور تهاجمی از بدنِ خودِ هنرمند برای ایجاد ثبت یا نوشته‌ای در پروسهٔ خلاقیتِ شخصیِ هنرمند استفاده می‌کند. در فرایند خلقِ «پرترهٔ شکاف‌خورده» مانند سوژهٔ شکاف‌خورده، «دیگری بزرگ» می‌تواند بر هنرمند در طول مراحل آفرینش هنر چیره شود. آنچه هنرمند در آثار هنری خود بیان می‌کند، تنها خود (اگو) فردی او نیست، بلکه دیگری بزرگ نیز حضور دارد. دیگری بزرگ در هر دو سوی مخاطب اثر و هنرمند حضور دارد و بعد از اثرگذاری در مقطعی بر هنرمند، بر مخاطب نیز تأثیر می‌گذارد. به نظر می‌رسد مخاطب در برابر این آثار، احساس آسیب‌پذیری، غرق شدن و گیر افتادن را تجربه خواهد کرد، به‌خصوص به این دلیل که احتمالاً نمی‌تواند فیگورها را به هیچ شخص دیگری در جهان بیرونیِ خارج از اثر ارجاع دهد یا برای جلوگیری از هم‌ذات‌پنداری با سوژهٔ شکاف‌خورده، تکه‌تکه و پراکنده‌شده، داستان و روایتی بین فیگورها بسازد. سرانجام در پروسهٔ نگاه کردن، مخاطبِ اثر هنری انفعال را تجربه و احساس می‌کند دیگری بزرگ به او نگاه می‌کند؛ در حالی‌که نگاهش از یک بوم به بوم دیگر می‌پرد.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

سوژهٔ شکاف‌خورده و هویت

اثر مردودها شک و تردید دوما را به‌عنوان سوژهٔ معاصر نشان می‌دهد. دوما تعدادی از بوم پرتره‌ها در اثر مدل‌ها (تصویر۲) را مجدداً برای خلق مجموعهٔ مردودها به کار برده است. این بدان معناست که این بوم‌ها قرار نیست اثری کامل یا مستقل را تشکیل دهند. یعنی از یک اثر مجدداً استفاده می‌کند تا اثر جدیدی خلق کند. این حرکت شامل دو عمل است: حذف برخی از بوم‌ها از هویت یک اثر و اضافه کردن برخی از بوم‌ها برای تشکیل هویتی جدید در اثری دیگر. شک و تردید دوما در هر دو عمل ظاهر می‌شود. ممکن است دوما نتواند «هویت» یکتا و منحصربه‌فردی ایجاد کند بنابراین او بوم‌هایی را به اثر اضافه می‌کند. شاید خیلی مطمئن نباشد که برخی از بوم‌ها می‌توانند در ایجاد هویت مدنظرش نقش داشته باشند؛ به همین دلیل از شرّ برخی از آن‌ها خلاص می‌شود. او کاملاً از بوم‌های قبلی دست نمی‌کشد و آن‌ها را به یک کار هنری جدید تبدیل می‌کند. این روش هنرمند می‌تواند بازتابی از شَک و تردید او در خلق یک اثر، تأکیدی بر پروسه‌محور بودن روند ایجاد آن و ایجاد هویت جنسیتی مبتنی بر حضور دیگری برای خودِ هنرمند باشد. تعداد زیاد بوم‌ها می‌تواند نشانی از امید او برای به دست آوردن هویت باشد و شبیه به سوژه‌ای در نظر گرفته شود که توسط شبکه‌ای از دال‌ها در نظریهٔ لکانی ایجاد شده است. «سوژه زنجیرهٔ دال‌های قانون‌مانند و خودکار (اتوماتیک) را تکرار می‌کند اما همچنین سوژه در اطراف علتِ سیمپتومش حلقه می‌زند و به گردش در می‌آید. سوژه قصد دارد ترومای (آسیب) اولیه‌اش را دریابد اما نمی‌تواند کلمات را برای بیان آن پیدا کند».(Daniel, 2009: 91) به عبارت دیگر، روندِ خلقِ «پرتره‌های شکاف‌خورده» فرایندی است در جست‌وجوی آنچه سوژه را می‌سازد و شکل می‌دهد؛ در مسیر این کنکاش هنرمند به ساحت «امر واقع» نزدیک می‌شود.

به نظر می‌رسد دوما فردیت و سوبژکتیویتهٔ فیگورها را در یک کار و در یک بوم نشان نمی‌دهد، بلکه او تصمیم می‌گیرد که آن را در روابط و تعامل با «دیگران» بسازد. در نقاشی دوما هیچ سوژه‌ای بدون حضور دیگری وجود ندارد. دوما با افزودن بسیاری از دیگران در اثر، سوبژکتیویته را ایجاد می‌کند. از منظر او هویت نمی‌تواند با نامی که گفته می‌شود یا جسمی که دیده می‌شود، زندگی کند. هویت در عدم بیانِ کاملِ بدن و عدم بیان دقیق معنا از سوی دال ظهور می‌کند. «هویت فقط از طریق ارتباط با دیگری قابل درک است. این شکلی از مقاومت دیگری است؛ مرزی را اعلام می‌کند که خود (اگو) از دیگری جدا و با دیگری ادغام شود» (phean,

تصویر۲. مارلن دوما، مدل‌ها، ۱۹۹۴

https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/concepts-in-art-1980-to-now/identity-art/a/marlene-du-)
(mas-models

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

تصویر۳. مارلن دوما، چشم‌بند، ۲۰۰۲، مرکب روی کاغذ، چیدمان
(htm.http://universes-in-universe.de/specials/africa-remix/dumas/english۲)

1993:13). در تفکر لکان مفهوم سوبژکتیویته را نمی‌توان بدون درگیر شدن با مفهوم دیگربودگی یا غیریت درک کرد. این غیریت به شکل‌های گوناگونی در سوژه حضور می‌یابد.

ابتدا با نگاهی به تکتک بوم‌ها و پرتره‌های منفرد و سپس نگاه کلی به تمام اثر، به نظر می‌رسد سوبژکتیویته و فردیت فیگورها تغییر کرده است. این روند به گونه‌ای است که گویی سوژه در شرف شناسایی توسط یک تصویر است، اما وعدهٔ شناسایی تحقق نمی‌یابد. در پایان، مخاطب هویت هیچ فیگوری را با موفقیت شناسایی نمی‌کند. شکاف در سوژه باعث می‌شود که در روند مشاهده مخاطب به عقب هل داده شود. مخاطب در اینجا سوژه‌ای دارای فاعلیت تام نیست بلکه به ابژهٔ منفعلِ نگاهِ نقاشی تبدیل می‌شود.

از نظر لکان در ساحت امر خیالی، تصویر همواره به صورت یک دام یا فریب عمل می‌کند. به‌طور مشابه مارلن دوما هم فرایند درک مخاطب را هنگام مشاهدهٔ یک ابژه مورد پرسش قرار می‌دهد. سوژه بر اساس خواست و میلش به ابژهای می‌نگرد اما هرگز آن را به‌طورکامل درنمی‌یابد؛ همانطور که مخاطب نیز بر اساس میلِ خودش به اثر هنری نگاه می‌کند اما نمی‌تواند به تمامی بر آن تسلط یابد. در تفسیر آثار نقاشی مارلن دوما، امر خیالی به صورت ایدهٔ شکاف در سوبژکتیویتهٔ معاصر نمایان می‌شود. ایدهٔ شکاف حاصل امر خیالی و حضور سوژه در ساحت امر نمادین است. با ورود سوژه به ساحت امر نمادین چیزی از سوژه کسر می‌شود و آن بی‌واسطگی، توپُر و کامل بودن خود را از دست می‌دهد. عصر پست‌مدرن که عصر سقوط خود و فاعل شناسندهٔ متفکر است، شاهد «من» و هویتی منقسم و شکافته‌شده است. این هویت در ارتباط با دیگری شکل می‌گیرد و دیگری بخش عمده‌ای از سوژه را به خود اختصاص می‌دهد (علی، ۱۳۹۵: ۹۴). امر نمادین و دیگری بزرگِ ساحت نمادین به صورت تهاجمی در آثار دوما، هم بر هنرمند در فرایند آفرینش هنر و هم بر مخاطب، در پروسهٔ نگاه به اثر هنری چیره می‌شود. دیگری بزرگ در درون سوژه وجود دارد.

دوما تمایل دارد به‌طورجمعی سوبژکتیویتهٔ چهره‌ها را به تصویر بکشد. برای مثال در اثری به نام چشم‌بند[۱۳] فیگورها فاقد هویت فردی‌اند اما دارای یک ویژگی جمعی نیز هستند؛ چشم‌ها همه بسته است (تصویر ۳). چشم‌بند چشم‌ها (تقریباً در اغلب لتها) می‌تواند مخاطب را برای ارتباط فیگورها با یکدیگر هدایت کند. به عبارت دیگر، چشم‌های بسته نوعی یکسانی و عینیت را ایجاد می‌کنند که فردیت فیگورها را از بین می‌برد و این امر نوعی از تهی‌بودگی و خلأ را بازنمایی می‌کند.

در اثر مدل‌ها نیز زنان به صورت فردی نشان داده نمی‌شوند، اما با ترکیب بوم‌ها درکنار یکدیگر دارای هویتِ جمعی می‌شوند. بااینحال هویت جمعی نیز فقط

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در صورت رجوع به‌عنوان اثر حضور دارد؛ در نام نهادن و کلامِ نظمِ نمادین و زیرِ نفوذ دیگری بزرگ. مخاطب عنوانِ مدل‌ها را به فیگورهای حاضر در اثر ربط می‌دهد و تمام تکه‌های هویت مدل‌ها را از بوم‌های گوناگون جمع می‌کند. هیچیک از فیگورها به نام مدل خودبسنده و بی‌نیاز از دیگری نیستند. به نظر می‌رسد هویت در روند شکل‌گیری بوم‌های چندگانه و متعدد، ویران شده است.

در خوانش روانکاوانهٔ لکانی هنگامی که صحبت از مخاطب می‌شود، مخاطبی مدنظر است که خودِ زمینهٔ اثر می‌طلبد، نه مخاطب تجربی عام. مخاطب همواره در جست‌وجوی ابژهٔ گمشدهٔ میلِ خویش است. مخاطب سوژهٔ آرزومندی‌ست که پذیرای شیفتگیِ اعمال‌شده به وسیلهٔ تصویر یا اثر هنری بر خویش است. میل مخاطب میدان دید او را تحریف می‌کند و همواره آنچه را به آن میل دارد از اثر هنری درمی‌یابد. نگاهِ اثر هنری نیز با ایجاد انفعال و مختل کردن توانایی مخاطب او را درگیر اثر هنری می‌کند. درواقع تصویر از طریق ذهنیت مخاطب معنایی تازه می‌یابد. نقاشی هنرمند و مخاطب را از نزدیکی بیش از حد به ابژهٔ گمشدهٔ میل محافظت می‌کند و این کار را با ایجاد تفاوت میان لذت خوشایند بازنمایی ابژهٔ میل و عدم دستیابی ناخوشایند به این ابژه انجام می‌دهد. هم هنرمند و هم مخاطب، هر دو به دنبال میلِ خویش در درون قاب اثر هنری می‌روند که غایت روانکاوی نیز بازیابی میل است.

نقاشی کلروز (بیمار عشق)[۱۴](تصویر۴)، آثار تصادفی قلم و مرکب، لبه‌های نرم خطوط، سطوح سیّال و ویژگی‌های صورت‌ها، ابهام در بازنمایی سوژه‌ها را نشان می‌دهد. از طریق عنوان اثر می‌توانیم ببینیم که دوما گروهی از افرادی را که از نوعی بیماری رنج می‌برند به تصویر کشیده است. او پرترهای از قربانیان، یکی پس از دیگری، خلق می‌کند. این رفتارِ مبتنی بر تکرار فرم نقاشانه ممکن است چیزی دربارهٔ هنرمند به ما بگوید. از منظر فروید «تکرارِ تجربیات مشابه[۱۵]» می‌تواند مربوط به تروما (آسیب) باشد (Freud, 1991:293). با ارجاع به فروید، لکان استدلال می‌کند که «تکرار» با بازتولید یا کپی متفاوت است و می‌تواند به معنای آسیب‌دیدگیِ ناشی از اعمال مکرر باشد (Lacan, Sheridan, 1977:54). «نقطهٔ تروماتیک (آسیب‌زا) لاکان (tuché)[۱۶] بیش از آنکه در جزئیات کار حضور داشته باشد، در ظاهر شدن تکراری تصویر نهفته است» (Foster, 1996 :136). به نظر می‌رسد رفتارِ نقاشانهٔ مبتنی بر تکرار دوما در به تصویر کشیدن گروهی از قربانیان، tuché را به ما نشان می‌دهد و درواقع چیزی دربارهٔ دنیای درونی هنرمند را بیان

تصویر۴. مارلن دوما، بیمار عشق، ۱۹۹۴. مرکب روی کاغذ، چیدمان
(https://www.moma.org/collection/works/37856)

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

می‌کند. از منظر خوانش لکانی، آنچه تکرار می‌شود، درواقع همان چیزی است که همیشه اتفاق می‌افتد؛ گویی به صورت تصادفی به وقوع پیوسته‌اند (Lacan, Shridan, 1977:54).

از منظر لکان «صفحهٔ نمایش»[17] نشان می‌دهد که تروما (آسیب) مرتبط با گذشته و در پس آن است. رفتارهای تکراری، نزدیک شدن به تروما است و همچنین سوبژکتیویتهٔ هنرمند را نشان می‌دهد. به‌عنوان بینندهٔ اثر، مخاطب قادر به کشف روایت این تصویر نیست. حذف روایت با استفاده از خلقِ بوم‌های متعدد حاصل می‌شود که نگاه مخاطب را از یک بوم به بوم دیگر هدایت می‌کند. به نظر می‌رسد مخاطب خودش نمی‌تواند داستانی برای این تصاویر بسازد. تکرار حواس مخاطب را از نگاه آسیب‌زا (تروماتیک) سرگردان و پرت می‌کند (Lapanche, Pontalis, 1973:469). ضربه (تروما) در آثار دوما چیزیست که تهدیدی بنیادین برای یکپارچگی سوژه است.

به نظر می‌رسد در کار هنری دوما، تروما مربوط به جنسیت و هویت نژادی هنرمند است. دوما زن سفیدپوست متولد افریقای جنوبی‌ست و مسئلهٔ نژادی آن معضلی بود که به او احساس ترومای عمیقی داد و نمی‌توانست از آن اجتناب ورزد. شکاف به‌ویژه در دال‌هایی که دوما به کار می‌گیرد اتفاق می‌افتد. برای مثال دال‌های سیاهپوستان، مدل‌ها یا چشم‌بند ممکن است مواردی باشند که شکاف در سوبژکتیویتهٔ هنرمند را نشان می‌دهند. از منظر مقالهٔ حاضر، بازنمایی مکرر چهره‌ها در آثار دوما شیوه‌ای است که او به امر آسیب‌زا (تروماتیک) پاسخ می‌دهد.

در نظر اندی وارهول «وقتی یک تصویر ترسناک را بارها و بارها می‌بینید، دیگر تأثیری بر شما نخواهد داشت» (Foster, 1996 :134). پرترهٔ شکاف‌خورده درواقع با نشان دادن بیشتر، کمتر آشکار می‌شود. این تکرار فقط به‌عنوان یک tuché در کار نیست بلکه از عمیقتر رفتن و نزدیکی سوژه به حادثه یا واقعهٔ آسیب‌زا ممانعت به عمل می‌آورد.

نتیجه‌گیری

در روانکاوی، واقعیت جهان با تصویر آن پیوند تنگاتنگی دارد؛ زیرا هر دوی آن‌ها ساختگی هستند، ساختمان زبانی دارند و تحت نفوذ «دیگری بزرگ» ساخته می‌شوند. خوانش لکانی می‌تواند ما را در دریافت و شناخت سوژهٔ معاصر در هنر مدد رساند. از نظر لکان در ساحت امر خیالی، تصویر همواره به‌صورت یک دام یا فریب عمل می‌کند. به‌طور مشابه مارلن دوما هم فرایند درک مخاطب را هنگام مشاهدهٔ یک ابژه مورد پرسش قرار می‌دهد. سوژه بر اساس خواست و میلش به ابژه‌ای می‌نگرد اما هرگز آن را به‌طورکامل درنمی‌یابد. در تفسیر آثار نقاشی مارلن دوما، امر خیالی به صورت ایدهٔ «شکاف» در سوبژکتیویتهٔ معاصر نمایان می‌شود. ایدهٔ شکاف حاصل امر خیالی و حضور سوژه در ساحت امر نمادین است. با ورود سوژه به ساحت امر نمادین چیزی از سوژه کسر می‌شود و آن بی‌واسطگی، توپُر و کامل بودنِ خود را از دست می‌دهد. نقاشی دوما نیز پرتره‌هایی با هویتی منقسم و شکافته‌شده است. این امر از طریق انتخاب مضامین، نوع تکنیک آزاد و سیال قلمزنی، روش بی‌رونریزی احساسات، تکه‌تکه و محو شدن و فرو ریختن رنگ‌ها، تقسیم‌شدن و چندلتی بودن اثر بازنمایی می‌شود. کشمکش با دیگری به‌عنوان عنصری مهم در نقاشی‌های مارلن دوما ظاهر می‌شود. هویت و بدن پست‌مدرن به‌عنوان بدنی قطعه‌قطعه درک می‌شود و نفس انگارهٔ سوژهٔ واحد و از نظر جنسیتی متمایز و مشخص زیر سؤال می‌رود.

صورت کژ و کوژی که دوما در پس‌زمینه‌ای تخت و خنثی ترسیم می‌کند اشارتی به منظور ناامید ساختن ما از جهان نیست بلکه بازتابی از وضعیت سوژهٔ معاصر است؛ سوژه‌ای دارای فقدان که هویتش شکاف‌خورده و وابسته به دیگری است. در آثار دوما تفسیر رابطهٔ بینِ بوم‌ها یا شکل‌ها برای مخاطب امکان‌پذیر نیست زیرا تصویری غالب، احاطه‌کننده و دربرگیرنده است. مخاطب در روند مشاهده زیر نفوذِ نگاه‌های متعدد خیرهٔ نقاشی چند لتی منفعل می‌شود. عناصری از نقاشی‌ها بر مخاطب تأثیرگذارند که درواقع از درونِ ذهن خودِ مخاطب اثر هنری نشأت می‌گیرند. از منظر لکان، «درک

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

ما همواره توسط «تکه‌ها یا باقیمانده‌های امر واقع» آلوده می‌شود. بااینحال آن‌ها می‌توانند عاملی برای سخن گفتنِ دیگری بزرگ با بیننده باشند. در فرایند خلقِ پرترهٔ شکاف‌خورده مانند سوژهٔ شکاف‌خورده، دیگری بزرگ می‌تواند بر هنرمند در طول مراحل آفرینش هنر چیره شود. آنچه هنرمند در آثار هنری خود بیان می‌کند، تنها خود (اگو) فردی او نیست بلکه دیگری بزرگ نیز حضور دارد. تعداد زیاد بوم‌ها می‌تواند نشانی از امید هنرمند برای به دست آوردن هویت باشد و شبیه به سوژه‌ای در نظر گرفته شود که توسط شبکه‌ای از دال‌ها در نظریهٔ لکانی ایجاد شده است. روند خلق پرتره‌های شکاف‌خورده فرایندی است در جست‌وجوی آنچه سوژه را می‌سازد و شکل می‌دهد؛ در مسیر این کنکاش هنرمند در برابر امر نمادین شورش می‌کند و به ساحت امر واقع نزدیک می‌شود. سوژهٔ معاصر، سوژه‌ای شکاف‌خورده، دارای فقدان، تردید و تقسیم‌شدگی است و با پیگیری آثار هنری معاصر می‌توان این امر را مشاهده کرد و از طریق خوانش آثار هنری در پرتو اندیشهٔ لکانی، راهی جدید برای فهم سوژهٔ معاصر، به‌ویژه در هنر، گشود. نقاشی دوما بازتاب پارادایم زمانهٔ خود است و هنر او ترس، فقدان، شکاف و خلأ انسان‌های زمانهٔ معاصر را بازنمایی می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Marlene Dumas
2. Split
3. Out-text reading
4. Imaginary Order
5. Symbolic Ordrer
6. Real Order
7. Split subject
8 Rejects
9. Francis Bacon
10. Gerhard Richter
11. Ed Atkins
12. Bill Viola
13. Blindfolded (2002)
14. Chlorosis (Love sick) (1994)
15. repetitions in the same experiences

۱۴. در روانکاوی لکان، کوتاه‌ترین طریق تأثیرپذیری از چیزی است. به گفتهٔ خودش «لمسی تکان‌دهنده» است (بارت، ۱۳۹۰:۱۷).

15. the screen

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۷۸)، *حقیقت و زیبایی*، چ۴، تهران: نشر مرکز.

اطهاری، مریم. (۱۳۸۴)، «نقاشی به‌مثابه جن‌زدایی»، *حرفهٔ هنرمند*: نشریه هنرهای تصویری، ش ۱۴، زمستان، ص ۷۰-۷۹.

بارت، رولان. (۱۳۹۰)، *اتاق روشن*، ترجمهٔ نیلوفر معترف، چ۶، تهران: نشر چشمه.

برت، تری. (۱۳۷۹)، *نقد عکس*، ترجمهٔ اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، تهران: نشر مرکز.

پاینده، حسین. (۱۳۸۸)، «نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روانکاوی لکان»، فصلنامهٔ *زبان و ادبیات فارسی*، ش ۴۲، ص ۲۷-۴۶.

عادل، شهاب الدین؛ گنجه‌ای، معصومه. (۱۳۹۸)، «ابژهٔ غایب و نگاه مخاطب: ابژهٔ غایب ژاک لکان و نقد روانکاوانهٔ فیلم، مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه»، ش ۴، دورهٔ دوم تابستان، ص ۱۴۱-۱۶۸.

علی، بختیار. (۱۳۹۵)، *آیا می‌توان با لکان انقلابی بود؟*، ترجمهٔ سردار محمدی، چ۲، تهران: افراز.

کامران، افسانه و دیگران. (۱۳۹۲)، «نشانه‌شناسی زمان و گذر آن در عکس‌های یادگاری»، نشریهٔ *هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی*، ش ۲، دورهٔ ۱۸، تابستان، ص ۶۵-۷۴.

لکان، ژاک. (۱۳۹۷)، *آموزهٔ من*، ترجمهٔ احسان کیانی‌خواه، تهران: حرفهٔ نویسنده.

مرادخانی، علی؛ اسماعیلی، نسرین. (۱۳۹۹)، «دیالکتیک حقیقت و مجاز در خوانشی لکانی از نقاشی‌های عکس-بنیاد گرهارد ریشتر»، فصلنامهٔ علمی *کیمیای هنر*، ش ۳۶، پاییز، ص ۶۳-۷۴.

ناکلین، لیندا. (۱۳۹۴)، *بدن تکه‌تکه‌شده: قطعه به مثابهٔ استعاره‌ای از مدرنیته*، چ۳، تهران: حرفهٔ هنرمند.

Benjamin,W. (2010), The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, 1st edn, London:

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

Lacan,J. (1960), Ecrits: A selection. The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. Text established by Alian Miller.paris 1973.translated by Alan Sheridan.New York: Norton,1978

Lacan.J and Sheridan. A. (1977), The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis, trans. A. Sheridan, 1st edn, London, The Hogarth Press Ltd.

Laplanche.J; Pontalis.J. (1973), The language of psycho-analysis, 1st ed, London, The Hogarth Press Ltd.

Mark, Lisa. (2008), Marlene Dumas:Measuring Your Own Grave, 2nd ed, Los Angeles CA, Museum of Contemporary Art

Phelan, P. (1993), Unmarked, 1st edn, London: Routledge.

Robertson, Jean- Mc Daniel, Craig. (2010), Theme of contemporary Art, visual art after 1980, Oxford university, New York.

Williams,C. (2001), Contemporary French Philosophy: Modernity and the Persistence of the Subject, 1st edn, London and New York NY, The Athlone Press.

Penguin Group.

Conty,A.(2013), "They Have Eyes That They Might not See", Walter Benjamin's Aura and the Optical Unconscious, Literature and Theology: An International Journal of Religion, Theory and Culture, vol.27.

Daniel.K. (2009), Dialogues Between Feminists and Jacques Lacan on Female Hysteria and Femininity, Proquest Dissertations Publishing. Seehttps://pdfs.semanticscholar.org/f570/c59fba34768d326cd1930d9f0f08ad569c1c.pdf

Dumas,M.(2004), Marlene Dumas, Phaidon.

Freud.S. (1991), On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis, trans. James Strachey, ed. By A. Richards & A. Dickson, Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Foster,H. (1996), The Return of the Real: Critical Models in Art and Theory Since 1960, 5th edn, Cambridge MA: MIT Press.

Goodman,N. (1976), Language of Art, Indianapolis, Ind: Hackett.

Lacan,J. (1966), Ecrits:The first complete edition in English, Translated by Bruce Fink, New York: Norton, 2005.

Archive of SID.ir