مقدمه

همه ما بارها و بارها این جمله را شنیده‌ایم که هنرمندان[۱] حساس‌اند. این جمله را طی سال‌های اخیر احتمالاً بیش از همه در برابر واکنش هنرمندان به مرگ و رویدادهای تراژیک شنیده‌ایم؛ جائیکه هنرمند در برابر دوربین‌های تلویزیونی اشک در چشمانش حلقه می‌زند و مجری برنامه با ژستی که در برابر احساساتی شدن هنرمند، سخت عاقلانه-مردانه می‌نماید، او را

[۱] در سراسر این نوشته هر جا به واژه هنرمند اشاره‌شده است، منظور از آن‌کسی است که در عرف عام به این نام اطلاق می‌شود.

(هنرمند را) انسانی لبریز از احساس می‌خواند. در جامعه‌ای که عقلانیت و منطق به‌عنوان ویژگی مردان ستایش می‌شود و احساس‌گرایی همچون نقطه‌ضعفی زنانه تلقی می‌شود، احساس‌گرا خواندن هنرمندان به‌خوبی جایگاه هنر و هنرمندان را در طبقه‌بندی امور در جامعه نشان می‌دهد؛ هنرمند فارغ از جنسیتش، همچون زن، موجودی پیچیده که نیازمند کشف و شناخت است به شمار می‌آید. و همچون او فاقد قابلیت‌های لازم برای حضور در عرصه‌های سیاسی-اجتماعی است.

هرچند جایگاه نازل احساس در برابر عقل در جامعه ایران، هنرمندِ دربند احساس را تا حد زیادی در موقعیت فرودست قرار می‌دهد، اما در عمل شاهد آنیم که هنرمندان برخلاف بسیاری از زنان تمایل چندانی برای زدودن برچسب احساس‌گرایی از خود ندارند. این خصلت هنرمندان در قیاس با زنان، به جامعه ایران و عصر حاضر هم محدود نمی‌شود؛ دهه‌ها پیش از آن‌که فعالین مدنی جنبش‌های زنان، سعی در حک‌واصلاح صفات انقیاد آوری چون احساس‌گرا بودن داشته باشند، هنرمندان رمانتیک به‌عنوان پرچم‌داران احساس‌گرایی، نبردی خستگی‌ناپذیر با خردگرایی افراطی آغاز کرده بودند. رمانتیک‌ها در برابر گسترش روزافزون ماشینی شدن ناشی از انقلاب صنعتی و تغییر ارزش‌های اجتماعی که پیامد حاکم شدن منطق پول و سرمایه در جامعه بود، رو به دنیای درون و احساسات آوردند. بسیاری از آن‌ها که شهر و جامعه را موجب فساد طبیعت درونی و بیرونی می‌دانستند، سبک زندگی متفاوت از دیگر مردمان برگزیدند و اجتماعات خاص خود را سامان دادند. دنیای احساسات که همواره قلمرو ناشناخته‌ها تلقی می‌شد در پیوند با گرایش‌های اجتماعی نامتعارف رمانتیک‌ها، به برساختن تصوری از

Problematicaa.com

هنرمند منجر شد که تا آن زمان مسبوق به سابقه نبود. هنرمند در نظر مردم به فردی بااستعدادهای ذاتی و گرایش‌های منحصربه‌فرد بدل شد که تجلی نبوغ انسانی بود. چنین تصوری از هنرمند بیش از هر چیز به یمن پیوند هنرمند با قلمرو امور ناشناخته ساخته شد؛ یعنی قلمرو احساس.

رمانتیسیسم که به قول «ایزیا برلین»(Isaiah Berlin) بزرگ‌ترین جنبشی بوده که کل زندگی و اندیشه غرب را دگرگون کرده و عامل بزرگ‌ترین تحولات فکری آن بوده[1] ، علیرغم آنکه امروزه به‌ظاهر نقش کمرنگی در مباحث هنری دارد، اما تأثیرش بروی برخی از مهم‌ترین گرایش‌های هنری معاصر کاملاً قابل‌ردیابی است. از ابتدای قرن بیستم تصورات رمانتیک از هنرمند با ورود روانکاوی به عرصه هنر و تحلیل و تفسیرهایی که از این منظر روی آثار هنری نوشته می‌شد، وارد مرحله جدیدی شد. پروژه متمایزسازی هنرمند که زمانی تصور می‌شد با افول رمانتیسیسم به فراموشی سپرده شود، این بار توسط پیروان «زیگموند فروید»(Sigmund Freud) و «ژاک لکان»(Jacques Lacan) و در قالب تازه «هنرمند-بیمار روانی» خود را متجلی ساخت.

این تصور از هنرمند به‌عنوان موجودی متمایز از دیگران، تحفه‌ای نیست که هنرمند، حتی به انگیزه ترک جایگاه فرودستش در جامعه‌ای مثل ایران، حاضر به از دست دادن آن باشد. هرچند امروزه تصور نبوغ هنرمند تا حد زیادی به چالش کشیده شده و رابطه هنر با امر سیاسی و اجتماعی به مقوله‌ای غیرقابل‌انکار بدل شده است، اما همچنان مشاهده می‌کنیم که بسیاری از هنرمندان، تصورات رمانتیک از هنرمند را به اشکال مختلف حفظ و احیا می‌کنند. سبک زندگی، نوع پوشش، نحوه حضور در فضاهای عمومی

[1] ریشه‌های رومانتیسیسم/آیزیا برلین/عبدالله کوثری/نشر ماهی/چاپ اول ۱۳۸۵/ص ۲۰

Problematicaa.com

و اشکال نامتعارف رفتاری برخی هنرمندان، همه نمودار باور یا تظاهر به‌نوعی تمایزند؛ به همین دلیل به نظر نمی‌رسد بین هنرمند به لحاظ سیاسی معترض و دیگران تفاوت چندانی هم وجود داشته باشد. بااین‌حال شاید بتوان بیشترین جلوه تلاش در جهت متمایز نمایی را در توضیح هنرمند از پروسه خلق اثر و تشریح مفاهیم و مضامین آن یافت. نگاهی به دور و اطراف آشکار می‌کند که بسیاری از هنرمندآن‌همچنان تمایل دارند با ارجاع نشانه‌های اثر به ناخودآگاه و الهام، نقش واسطه امور ناشناخته را ایفا کنند یا اثر را به طریقی به تفاسیر یک ذهن بیمار و افسرده از جهان مرتبط سازند.

درمجموع با رجوع به اندیشه و آراء رمانتیک‌های معاصر، تمایز یابی هنرمند از مردم عادی را می‌توان در دو جنبه‌کلی خلاصه کرد: یک جنبه، مواجهه خاص هنرمند با جهان و ادراک آن را موردتوجه قرار می‌دهد که به قول رمانتیک‌ها، منشأ تخیل هنرمند است. جنبه دیگر، از توانایی منحصربه‌فرد هنرمند در انتقال این تخیل و تبدیل آن به اثر هنری حکایت دارد.

من در ادامه با تمرکز بر این دو جنبه تلاش خواهم کرد برخی دیدگاه‌هایی که عموماً از آن‌ها برای اثبات متمایز بودن هنرمندان استفاده می‌شود را موردبررسی قرار دهم و به نتایجی که این طرز تلقی به دنبال دارد نگاهی اجمالی بیندازم.

ادراک جهان، هیجانات و تخیل هنرمند

برای اینکه به شکلی دقیق‌تر بتوانیم درباره تخیل هنرمند و نحوه ادراک جهان توسط او سخن بگوییم، ابتدا ناچاریم نگاهی موشکافانه به ویژگی‌های

Problematicaa.com

مفهومی و کاربردی صفاتی چون حساس، احساساتی و نظایر آن بیندازیم و صحیح یا غلط بودن استفاده از این واژه‌ها را در مباحث نظری بسنجیم.

در زبان فارسی هنگامی‌که به فردی می می‌گوییم حساس، مفهومش این است که آن فرد «حس»(Sense) هایش به‌خوبی(احتمالاً بهتر از دیگران) کار می‌کند. به این اعتبار وقتی این صفت را به یک هنرمند اطلاق می‌کنیم، یعنی آن هنرمند به‌خوبی می‌بیند، می‌شنود، بو می‌کشد، مزه‌ها را تشخیص می‌دهد و قدرت لامسه دارد. بااین‌وجود به نظر نمی‌رسد قصد ما از بیان اینکه یک هنرمند حساس است، صرفاً این موارد باشد. همچنین وقتی هنرمندی را احساساتی یا احساس‌گرا می‌خوانیم که ریشه لغوی این صفات نیز «حس» و «احساس» است، احتمالاً قصدمان ستایش حواس پنج‌گانه او نیست. بنا به عرف استفاده و معنا دهی واژگان در زبان فارسی که چندان باریشه لغوی این صفات هماهنگ نیست، صفت حساس، تااندازه‌ای(بسته به زمینه جمله) و صفات احساساتی و احساس‌گرا، تقریباً به‌طور کامل به واکنش‌های عاطفی موصوف(هنرمند) اشاره دارند. بنابراین بهتر است در تشریح سازوکارهای پیچیده ادراک و تأثیرش بر ذهن هنرمند، به‌جای صفاتی که برساخت واژگانی «حس» بناشده‌اند از صفاتی استفاده شوند که ریشه لغوی آن‌ها «عاطفه» یا «هیجان»(Emotion) است؛ زیرا در مباحث این حوزه، هر دو موضوعِ «حس» و «هیجان»، موضوعاتی کلیدی محسوب می‌شوند و حدود و صغور نظری خود را دارند[1].

[1] من در مقدمه تعمداً همان صفات نادقیق بنا شده بر واژه «حس» را در مورد هنرمند به کار گرفتم تا ذهن خواننده با صفاتی چون هیجانی یا عاطفی به‌یک‌باره مشوش نشود و چارچوب مفهومی بحث دریافت شود.

Problematicaa.com

عاطفی یا هیجانی بودن(Emotional)، به لحاظ مفهومی دقیقاً همان صفتی است که در دیگر زبان‌ها هم نویسندگان رمانتیک و منتقدان هنر برای اشاره به ویژگی‌های خاص روانی هنرمندان استفاده می‌کنند. بااین‌حال، جالب اینجاست که تا چند دهه پیش و پا گرفتن دانش عصب‌شناسی(Neuroscience) و حوزه‌هایی مانند فلسفه ذهن(Philosophy of Mind)، هیجانات فردی را غالباً هیجاناتی روانی(جنسی) می‌دانستند که درنتیجه مواجه حسی(فیزیکی) مناسب یا نامناسب با جهان حادث می‌شود. بنابراین تفسیر این‌گونه بود که یا هیجانات هنرمند به‌واسطه قدرت ذاتی حواس او شکل می‌گیرند، زیرا که جهان را به لحاظ پدیداری، در ایده‌آل ترین شکل ممکن در ذهن هنرمند بازنمایی می‌کنند؛ یا هیجانات، نتیجه روان رنجوری هنرمند و ارتباط نامتعارفش با جهان است. در هر دو حالت آنچه مورد تأکید قرار می‌گرفت ویژگی‌های ذاتی هنرمند بود؛ ویژگی‌هایی که امکان متمایز کردن او را از دیگران فراهم می‌کرد و با تصورات از ذاتی بودن نبوغ انسانی هم هماهنگ بود. اگر نگاهی به زندگی‌نامه هنرمندان بزرگ دو سده اخیر بیندازیم یا آثاری که درباره آن‌ها نوشته‌شده است را مرور کنیم، متوجه این نکته می‌شویم که طرح مسئله نبوغ هنرمندان اغلب با استناد به تجارب زیسته و ادراکی آن‌ها صورت می‌گرفته و موشکافی در آثار هنرمند برای اثبات نبوغ او، حکم ابزار کمکی را داشته است.

اما با گذر از مقدمه چاره‌ای جز دقیق‌تر کردن دایره واژگانی‌مان نیست، ولو اینکه واژگان چندان برای این کاربردهای خاص آشنا به نظر نرسند.

Problematicaa.com

جامعه شناسان و منتقدان نومارکسیستی که عموماً درزمینهٔ جامعه‌شناسی هنر و نقد ادبی فعالیت کرده یا می‌کنند، نظیر: «آرنولد هاوزر»(Arnold Hauser)، «هوارد بکر»(Howard Becker)، «استوارت سیم»(Stuart Sim)، «لوسین گولدمن»(Lucien Goldmann) و «جنت ولف»(Janet Wolf)، بارها از طریق بررسی زمینه‌های اجتماعی-تاریخی خلق آثار هنری و شرایط زیست هنرمندان، تصور نبوغ هنرمندان و تمایز آن‌ها از دیگران را به چالش کشیده‌اند؛ بااین‌حال ابطال این تصور بدون ارجاع به زمینه‌های تاریخی-اجتماعی به نظر راهی است که عصب شناسان و فلاسفه ذهن پیش پای ما گذاشته‌اند.

اگر تا پیش‌ازاین و متأثر از اندیشه پدیدارشناسان، فرض بر آن بود که ادراک(Perception) فاقد هر سویه مفهومی است، کسی شک و شبهه چندانی نمی‌کرد. اما اکنون کشفیات مرتبط با فلسفه‌ی ذهن نشان می‌دهد برای داشتن تجارب ادراکی، فرد باید توانایی مفهوم‌پردازی داشته باشد؛ زیرا این تجارب مستلزم تشخیص آن اشیا به‌عنوان اشیایی از نوع معین‌اند.[1] به‌علاوه، اگر ادراک ضرورتاً واجد محتوای مفهومی است، پس به‌روشنی در زمره حالات شناختی(Cognitive) قرار می‌گیرد؛ زیرا توانایی کاربرد مفاهیم، بی‌شک یک توانایی شناختی است. صفت «Cognitive» از فعل لاتین «Cognoscere» به معنای شناختن(یا دانستن) مشتق شده است و شناخت در معنای صحیح خود ناگزیر بسته به توانایی کاربرد مفاهیم است.[2] «جاناتان لو»(Jonathan Lowe) در کتاب «مقدمه‌ای بر فلسفه‌ی

[1] مقدمه‌ای بر فلسفه ذهن/جاناتان لو/امیر غلامی/نشر مرکز/چاپ اول ۱۳۸۹/ص ۱۲۰

[2] همان.ص۱۸۵

Problematicaa.com

ذهن»(۲۰۰۰)، تصریح می‌کند که کلیه حالات شناختی، حالات بازنمودی(Representational) نیز محسوب می‌شوند؛ زیرا شناخت امور، بازنمود تصوری از بودنِ جهان است. به همین ترتیب، امیال هم حالاتی بازنمودی‌اند، اما نه بازنمود اینکه جهان چگونه است، بلکه بازنمود اینکه سوژه می‌خواهد جهان چگونه باشد.[۱] درعین‌حال، فقط عرصه ادراک نیست که مفهوم‌پردازی می‌شود، پیش از آن می‌دانیم که تخیل کردن و اندیشیدن نیز نوعی بازی با مفاهیم است. حتی امروزه بسیاری از متفکران معتقد به وجود زبان اندیشه‌اند(Mentalese)؛ زبانی که به لحاظ ساختاری وجوه تشابه زیادی با زبان لِسانی دارد و وجودش مقدم بر آن است.

ازآنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت، تجربه ادراکی همواره چیزی بیش از تجربه حسی(پدیداری) در خود دارد و آن جنبه‌ی مفهومی ادراک است؛ جنبه‌ای که مبتنی بر شناخت و بازنمودهای مفهومی جهان در ذهن هر فرد است. این فرض حکایت از آن دارد که هیجانات یا عواطف هنرمند چون از تجارب ادراکی او نتیجه می‌شوند، همان‌قدر که ممکن است به قدرت ذاتی حواس یا ناخودآگاه هنرمند وابسته باشند، همان‌قدر هم می‌توانند در خودآگاه او ریشه داشته باشند. به‌عنوان‌مثال اگر هنرمندی از دیدن صحنه قتل مردم بی‌گناه دچار اندوهی زائدالوصف می‌شود که تا مدت‌ها رهایش نمی‌کند، این اندوه لزوماً بابت جنبه پدیداری این رویداد که دیگرآن‌هم کم‌وبیش همان‌طور تجربه‌اش می‌کنند نیست، بلکه این اندوه می‌تواند حاصل درک عمیق هنرمند از مفاهیم جنگ، مرگ و خشونت باشد که به آن صحنه معنای خاص خود را می‌بخشد. بنابراین می‌توان اندیشید تأثیر عاطفی

[۱] همان.ص۱۰۴

Problematicaa.com

این صحنه برای یک کهنه سرباز، یک پژوهشگر تاریخ یا یک جامعه‌شناس هم لزوماً کمتر از آن هنرمند نیست. از سوی دیگر هیچ دلیلی وجود ندارد که مثلاً توانایی حواس پنج‌گانه یک هنرمند، از یک فیزیکدان، یک متصدی آزمایشگاه یا حتی دبیر یک دبیرستان بیشتر باشد. درنتیجه این‌طور به نظر می‌رسد که متمایز کردن تجربه ادراکی هنرمند و عواطف او از دیگران، تا حد زیادی به‌دوراز واقعیت است؛ همچنین به‌احتمال قریب‌به‌یقین، تخیل هنرمندان وجه تمایز خاصی نسبت به تخیل غیر هنرمندان ندارد.

بااین‌حال هنوز بر سر راه اعلام این نتایج یک مانع جدی وجود دارد. اگر دقت کنیم در بحث از محتوای مفهومی و غیر مفهومی ادراک و رابطه‌اش با عواطف، فرض نانوشته‌ای وجود داشت که آن سلامت روان مدرِک بود. آیا اگر مدرِک دچار عدم تعادل روانی باشد می‌توان انتظار داشت که مفهوم‌پردازی‌اش در تجربه ادراک، اصول و قواعد معقول و منطقی داشته باشد؟ آیا شدت بروز عواطف و هیجانات چنین فردی قابل پیش‌بینی است؟ قطعاً پاسخ این سؤالات منفی است. روشن است اگر هنرمند دچار اختلال روانی را به‌عنوان استثنایی در میان خیل هنرمندان فرض کنیم، مشکلی بابت نتیجه‌گیری‌های فوق نخواهیم داشت. اما اگر کسی مدعی آن باشد که تمام هنرمندان به اشکال مختلف دچار اختلال روانی‌اند، آن‌وقت دیگر نمی‌توان به‌آسانی حکم بر عدم تمایز هنرمندان از دیگران داد، مگر آن‌که کاذب بودن چنین ادعایی را ثابت کنیم.

ممکن است قدری دور از ذهن به نظر برسد، اما از منظر «فروید» و بسیاری از دنباله‌روهایش، هنرمندان هرکدام به‌نوعی دچار اختلال روانی‌اند. از نیمه اول قرن بیستم تاکنون، پیروان روانکاوی در حال تطبیق نشانه‌های آثار هنری

Problematicaa.com

با سرگذشت هنرمندان‌اند تا به‌زعم خود صحت چنین گزاره‌ای را نزد تک‌تک هنرمندان ثابت کنند.

در سوی دیگر، منتقدان با بازخوانی آراء روانکاوان، حملات گسترده‌ای را متوجه نظرات آنان کرده‌اند که از روش‌شناسی تا سیاست ورزی و روانکاوی در عرصه فرهنگ را در برمی‌گیرد.

در حال حاضر این‌طور به نظر می‌رسد که پیوند با روانکاوی آخرین تیر در ترکش رمانتیک‌ها برای اسطوره‌سازی از هنرمند و بهره‌برداری از مزایای آن است؛ امری که درعین‌حال مورد اقبال بسیاری از هنرمندان است و بر اقتصاد و سیاست هنر هم تأثیری انکارناپذیر دارد.

اثر هنری همچون سندِ اختلال روانی هنرمند

نزد «فروید»، پیش‌فرض روان‌نژند(Neurotic) بودن هنرمند، امری محتوم است. او هنرمند مذکر را فردی می‌داند که مقهور نیازهای غریزی و در آرزوی ثروت، شهرت و عشق زنان است، ولی وسیله‌ای برای رسیدن به آن‌ها ندارد. هنرمند که از واقعیت سرخورده شده به خیال رو می‌کند؛ اگر به‌زعم «فروید» او نتواند خیالاتش را در شکلی بریزد که دیگران بتوانند از آن لذت ببرند، به‌سرعت به روان‌نژندی دچار می‌شود.[1] به‌زعم «آرنولد هاوزر»، در نظر «فروید» هنر و روان‌نژندی، هر دو، بیان شکست در سازگار شدن با نظام اجتماعی‌اند. چون هنرمند نمی‌تواند سائق‌های خودش را مهار بزند و با

[1] ناخودآگاه/آنتونی ایستوپ/شیوا رویگریان/نشر مرکز/چاپ اول ۱۳۸۲/ص۱۵۸

Problematicaa.com

مقامی که در جامعه به وی اختصاص داده‌شده است کنار بیاید، رابطه‌اش با واقعیات زندگی، رابطه‌ای بی‌نهایت آشفته و تحریف‌شده است.[1]

«هاوزر» در خصوص ریشه‌های رمانتیک دیدگاه فروید و رابطه روانکاوی و رمانتیسیسم چنین می‌گوید: «ناهماهنگی میان ادعاهای شخصی هنرمند و خواست‌های نظام اجتماعی، به معنایی که فروید در نظر دارد، نخست در رمانتیسیسم به چشم می‌خورد و به بیان دقیق‌تر، کل مفهوم هنر به‌عنوان ارضای جانشین، جبران دلداری، بر تجربه هنر رمانتیک و پس از رمانتیک استوار است...ماهیت رمانتیک تئوری روانکاوانه هنر را برجسته‌تر از همه در نقش عمده‌ای که به قوای منطق گریز و شهودی در خلاقیت هنری داده‌شده است می‌توان دید. این قوا، که به ترتیب با نام‌هایی چون الهام، اشراق، استعداد فطری، شکوه آسمانی یا سرچشمه‌های ناپیدای ضمیر ناآگاه توصیف‌شده‌اند، در حقیقت چیزی جز جانشینی رمانتیک برای واقعیت ازدست‌رفته یا خدشه‌دار شده نیست...روانکاوی، خود گونه‌ای رمانتیسیسم است؛ بدون داشتن طرز فکری رمانتیک و میراث رمانتیک، نمی‌توان تصوری از آن داشت. اصل «تداعی آزاد» روانکاوی، که نه‌فقط شالوده درمانگری آن به شمار می‌رود بلکه معیار کارکرد خودانگیخته روانی آن نیز هست، شکل دگرواره‌ای از «ندای درونی» رمانتیسیسم است»[2]. یکی دیگر از وجوه تشابه تئوری روانکاوانه هنر با رمانتیسیسم که «آرنولد هاوزر» چندان به آن نپرداخته است، برقرار کردن رابطه مستقیم بین احوالات شخصی هنرمند و اثر هنری است. بدون شک کتاب «هنر چیست؟»(۱۸۹۶) نوشته «لئو تولستوی»(

[1] فلسفه تاریخ هنر/آرنولد هاوزر/محمدتقی فرامرزی/انتشارات نگاه/چاپ دوم ۱۳۸۲/ص۷۵

[2] همان. ص۷۵-۸۲

Problematicaa.com

Leo Tolstoy) از اولین و مهم‌ترین نوشته‌هایی است که به‌صراحت به وجود چنین ارتباطی اذعان دارد. به تصور «تولستوی» هنر فعالیتی انسانی و عبارت از آن است که شخصی عواطف‌اش را آگاهانه و به‌وسیله علائم عینی چنان بیان کند که آن عواطف به دیگران انتقال یابد، به‌گونه‌ای که گویی آنان نیز چنین عواطفی داشته‌اند.[1] اگر نظریه بیان «تولستوی»، عواطف بیان‌شده در اثر هنری را همان عواطف هنرمند در حین خلق اثر می‌داند و مدعی است که مخاطب هم همان‌گونه آن‌ها را دریافت می‌کند؛ تئوری روانکاوانه هنر نیز بر آن است که نشانه‌های دالِ بر روان‌نژندی هنرمند حتماً در آثار او قابل‌ردیابی است و روانکاو هم به همان نحو که نشانه‌ها در اثر مستقرشده‌اند، قادر به دریافت آن‌ها است. شاید تنها تفاوت بین نظریه بیان «تولستوی» و تئوری روانکاوانه هنر در آن باشد که به اعتقاد «تولستوی»، هنرمند نسبت به عواطفش آگاه است و می‌داند که چگونه آن‌ها را بیان کند، اما روانکاوان انتقال نشانه‌ها به اثر را نتیجه تعاملی می‌دانند که بین ناخودآگاه و خودآگاه صورت می‌گیرد و رمزگشایی از این نشانه‌ها را تنها در صلاحیت خود می‌دانند.

برای فهم بهتر کاری که روانکاوی با آثار هنری می‌کند بهتر است نگاهی به تحلیل «فروید» از تابلو «مونالیزا» اثر «لئوناردو داوینچی»(Leonardo da Vinci) بیندازیم. «فروید» در کتاب کوچکی که درباره «لئوناردو داوینچی» نوشته است، توضیح می‌دهد که زندگی «داوینچی» با این واقعیت نشان‌دار می‌شود که او نشانه‌های احساسات جنسی قوی از خود بروز نمی‌داد؛ به اعتقاد «فروید»، شهوت به دانش تبدیل‌شده بود. «لئوناردو» حرام‌زاده بود؛

[1] نظریه‌های هنری در قرن بیستم/جیمز ماتسن تامسون/داود طبایی/نشر افکار/چاپ اول ۱۳۹۴/ص۲۷

Problematicaa.com

مادرش تا پنج‌سالگی او را بزرگ کرد و بعد او از مادرش گرفته شد و پدر و زن‌پدرش مسئولیت بزرگ کردن او را پذیرفتند. «فروید» می‌گوید این تجربه، «لئوناردو» را در محبت‌هایش هم‌جنس‌خواه کرد. او تصویری به‌غایت آرمانی از مادرش داشت ولی این وابستگی او را از زنان دیگر دور نگاه می‌داشت. مادرش، هم نماینده «نوید مهربانی نامحدود» و هم نماینده «خطر خبیث» بود؛ این است آن معنای دوگانه‌ای که ما ممکن است در لبخند معماوار «مونالیزا» بیابیم.[1]

در توضیحات ارائه‌شده از سوی «فروید» درباره تابلو «مونالیزا»، بحث تعامل خودآگاه و ناخودآگاه هنرمند در خلق اثر تا حد زیادی روشن است.

[1] ناخودآگاه/آنتونی ایستوپ/شیوا رویگریان/نشر مرکز/چاپ اول ۱۳۸۲/ص۱۶۱

Problematicaa.com

برخلاف تصور رایج، «فروید» بر این گمان نیست که عناصر ناخودآگاه همان‌گونه که بر فرد ظاهر می‌شوند، می‌توانند بی‌واسطه به اثر هنری نیز راه یابند. به همین دلیل هم او برای توضیح چگونگی تعامل خودآگاه و ناخودآگاه در پروسه خلق اثر هنری، از اصطلاح «تلطیف»(Sublimation) استفاده می‌کند. «تلطیف» از منظر «فروید» عملی است که هنرمند انجام می‌دهد تا منشِ خودمحور رؤیاها، دگرگون و پنهان شوند و آن‌ها به‌گونه‌ای معقول و ظاهراً غیرشخصی به مخاطب ارائه شوند؛ به اعتقاد «فروید» تمام نویسندگان خلاق، این‌گونه به خلق آثار دست می‌زنند. به تبعیت از «فروید»، دیگر روانکاوان‌هم تلاش کردند با استناد به مفهوم «تلطیف»، به تحلیل رابطه بیمار(هنرمند) و اثر هنری دست بزنند و نشانه‌های بیماری را در اثر بیابند. یکی از مهم‌ترین این روانکاوان که طی سال‌های اخیر تحلیل‌هایش روی آثار نویسندگان و نظراتش در ارتباط با بیماری افسردگی، توجه بسیاری را به خود جلب کرد، «ژولیا کریستوا» (Julia Kristeva) است.

«کریستوا» در کتاب «خورشید سیاه»(۱۹۸۷) به بحث در خصوص افسردگی خودشیفته وار(مالیخولیا)(Narcissistic depression) و قیاس آن با افسردگی ابژه‌ای(Object Depression) پرداخته است. «کریستوا» توضیح می‌دهد که در «مالیخولیا» بیمار از فقدان چیزی رنج می‌برد که زمانی بخشی از خود او بوده است؛ یعنی مادر. یک «مالیخولیایی» زمانی مادرش را ازدست‌داده که نمی‌توانسته بین خودش و مادرش تمایز بگذارد؛ زمانی که او هنوز وارد امر نمادین(Symbolic order) نشده بود. به‌زعم «کریستوا»، «مالیخولیا» بیماری است که در آن بیمار، تمایل یا توانایی برای

Problematicaa.com

صحبت کردن ندارد. ازاین‌رو «مالیخولیا» به روان‌پریشی(Psychosis) نزدیک‌تر است تا روان‌نژندی؛ بیمار روان‌پریش به دلیل آن‌که امکان گفتگو با روانکاو را ندارد معمولاً گزینه مناسبی برای روانکاوی نیست.[1] کسی که به «مالیخولیا» دچار شده، قادر نیست چیزی را که ازدست‌داده به زبان آورد. چیز ازدست‌رفته هرگز برای او یک ابژه(Object) نخواهد بود، بلکه یک‌چیز(Thing) نام ناپذیر است.[2]

«کریستوا» پس از توضیحات مفصلی که در کتاب «خورشید سیاه» درباره «مالیخولیا» می‌دهد، در فصلی از کتاب به شیوه مألوف روانکاوان تلاش می‌کند با اتکا به سرگذشت شاعری به نام «ژرار دو نروال»(Gerard de Nerval) و بررسی یکی از آخرین سروده‌های او، نشانه‌های بیماری «مالیخولیا» را در این اثر برای مخاطبان تشریح کند. «دونروال» هنگامی‌که شش ماه داشت مادرش از آنفولانزا درگذشت. او هرگز مادرش را نشناخته بود، اما در سراسر عمر مسحور وی بود؛ اغلب از او سخن می‌گفت و به خیال‌پردازی دراین‌باره که او چه شکلی بوده می‌پرداخت. در مورد «دونروال» مورد قابل‌توجهی که «کریستوا» به آن اشاره می‌کند، ناتوانی شاعر در ورود به حریم نشانه‌ها و زبان درعین تلاش برای نامیدن «چیز»ی است که برایش سوگواری می‌کند. «کریستوا» تلاش شاعر برای یافتن و نامیدن آن «چیز» را در جهت غلبه بر بیماری «مالیخولیا» می‌داند؛ هرچند که خودکشی شاعر در سال ۱۸۵۵ نشان می‌دهد که این تلاش تأثیری را که باید بر زیست روانی شاعر نگذاشت. «کریستوا» در این فصل از کتاب ابزاری را که «دونروال»

[1] ژولیا کریستوا/نوئل مک آفی/مهرداد پارسا/نشر مرکز/چاپ اول ۱۳۸۵/ص ۹۹
[2] همان.ص ۱۰۸

Problematicaa.com

جهت بازیافتن آن «چیز» گم‌شده به کار می‌گیرد، استعاره می‌داند. استعاره راهی را پیش روی شاعر می‌گذارد که از آن طریق انرژی مخرب روانی‌اش را «تلطیف» کند؛ شاعر مالیخولیایی می‌تواند سوگواری‌اش را به یک غزل بدل کند. هرچند حاصل «تلطیف» این شاعر بسیار پیچیده‌تر و زمان و مکان گریزتر از ایده‌ای است که «فروید» از «تلطیف» در نظر داشت. به همین خاطر اغراق نیست اگر عمل «دونروال» در سروده «محروم مانده»(El Desdichado) مورداشاره «کریستوا» را بیشتر نوعی نمادپردازی بدانیم تا «تلطیف».

ژرار دونروال

Problematicaa.com

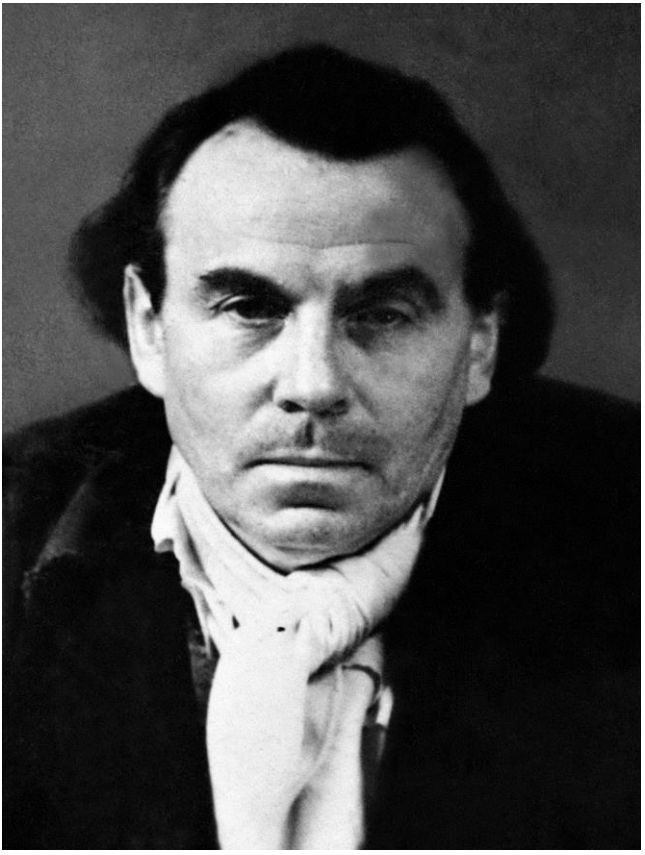
«ژولیا کریستوا» در کتابی دیگر به نام «قدرت‌های وحشت»(۱۹۸۰) که آن‌هم مطابق معمول در ارتباط با عدم تعین سوبژکتیویته است، به موضوع «آلوده انگاری»(Abjection) و نقش آن در ادبیات با تمرکز بر کتاب مقدس و آثار «لوئی-فردینان سلین»(Louis Ferdinand Celine) می‌پردازد. «کریستوا» جهت توضیح «آلوده انگاری»، فرآیندی را تشریح می‌کند که طفل از طریق آن از وحدت یکپارچه‌ای که با مادرش و اطرافش دارد، بیرون می‌آید. طفل این عمل را، به‌گونه‌ای فیزیکی یا ذهنی، با بیرون راندن آنچه با خودِ سالم و دست‌نخورده‌اش بیگانه است، انجام می‌دهد(بیرون راندن امر آلوده). بدین طریق، طفل حتی پیش از ورود به مرحله آینه‌ای(Mirror Stage) و قبل از آموختن زبان، شروع به تکوین درکی از یک «منِ» مجزا می‌کند(تفاوت «کریستوا» با «لکان»). اما آنچه کودک آلوده انگاشته است یک‌بار و برای همیشه از بین نمی‌رود؛ امر آلوده همچنان حول آگاهی باقی می‌ماند تا به خودآگاهی سوژه آسیب برساند.[1] مرزهای سوژه و امر آلوده دائم ویران و بازسازی می‌شوند، زیرا ازیک‌طرف جذابیت امر آلوده برای سوژه و از طرف دیگر ترس سوژه از فروپاشی، همواره او را نسبت به امر آلوده هوشیار نگه می‌دارد.

«کریستوا» در کتاب «قدرت‌های وحشت» تلاش می‌کند یهودی‌ستیزی «سلین» که موجب بدنامی او شده است را به تلاش «سلین» برای «آلوده انگاری» و حفظ تعادل روانی‌اش مرتبط کند. به تصور «کریستوا»، «سلین» نیاز به یک وزنه تعادل داشت؛ او برای جلوگیری از غرق شدن در دیوانگی کامل به هویت سستی چسبیده بود که نفرت از یهودیان برایش به ارمغان

[1] همان. ص۸۳

Problematicaa.com

آورده بود(آلوده انگاری در پوشش طرد یهودیان). به‌زعم «کریستوا»، روایت‌های «سلین» در خصوص نفرت از یهودیان هرچند ممکن است افراطی به نظر برسند، اما هرگز منحصربه‌فرد نیستند؛ کل تاریخ ادبیات نوعی پالایش است؛ یعنی تلاشی است که نویسنده برای دور انداختن آنچه بیگانه و آلوده به نظر می‌رسد انجام می‌دهد. [1]



لوئی فردینان سلین

[1] همان. ص۸۹

Problematicaa.com

چنان‌که پیشتر اشاره شد، دیدگاه‌های روانکاوانه طی سال‌های اخیر با نقدهای جدی مواجه شده است که نه‌تنها ادامه حیات تئوری روانکاوانه در عرصه هنر را به مخاطره انداخته، بلکه زنگ پایان حیات رمانتیک‌ها را نیز به صدا درآورده است.

روان کاوای در بن‌بست؛ پایان یک دوران!؟

انتقادها از تئوری روانکاوانه هنر اغلب حول‌وحوش چند مسئله خاص شکل‌گرفته‌اند. یکی از مهم‌ترین این موارد ارتباطی است که روانکاوی به تأسی از رمانتیسیسم بین هنرمند و اثر برقرار می‌کند و به‌موجب آن تلاش دارد نشانه‌های بیماری هنرمند را در اثر بازیابد. نظریه‌پردازانی چون «آر.جی.کالینگوود»(R.G. Collingwood) با رد بیانگرایی «تولستوی» برآنند که هنرمند برای بیان یک هیجان در اثر، نیاز ندارد که هم‌زمان آن حالت را تجربه کند؛ مثلاً ضرورتی ندارد که برای تصویر کردن تصویری غمناک، نقاش نیز غمگین و افسرده باشد، یا برای ساختن فیلمی ترسناک، فیلمساز از چیزی بترسد. عین همین وضعیت در خصوص مباحث روانی نیز قابل‌طرح است. به‌زعم منتقدان، هیچ ضرورتی وجود ندارد که اثر هنری بیانگر هیجانات روانی هنرمند یا حامل نشانه‌های بیماری او باشد. اثر هنری می‌تواند واجد نشانه‌هایی باشد که در تفاسیر روانکاوانه واجد اهمیت‌اند، اما نمی‌توان از این موضوع نتیجه گرفت که این نشانه‌ها نمایانگر وضعیت روانی هنرمندند. روانکاوان همواره با استناد به سرگذشت هنرمندان در پی اثبات نشانه‌های بیماری در آثار هنری برمی‌آیند، اما به این مسئله توجه ندارند که

Problematicaa.com

اثر هنری، همانند رؤیاها و کابوس‌های هنرمند نیست که در امتداد سرگذشت او قرار بگیرد. اثر هنری دیدگاه و هیجانی را که هنرمند تمایل دارد مخاطب با آن روبرو شود را طرح می‌کند، اما این عملِ هنرمند مؤید آن نیست که این‌ها دیدگاه‌ها و هیجاناتِ صاحبِ اثرند. این امر به‌خصوص در سازوکارهای امروزی آفرینش و عرضه هنر که اسیر هزاران پیچیدگی اقتصادی-سیاسی است، به‌خوبی قابل‌لمس است.

بااین‌وجود، احتمالاً مهم‌ترین پیامد برقرار کردن ارتباط بین ناخودآگاه هنرمند و اثر هنری، ورود نمادپردازی‌های عوام‌فریبانه، در قالب تأثیرات ناخودآگاه، به دنیای اثر است. هرچند نظریه روانکاوی همواره در خصوص تأثیرات ناخودآگاه در اثر محتاط است و به «تلطیف» نیروهای ناخودآگاه توسط هنرمند نظر دارد، اما گه‌گاه یک روانکاو چنان اثری هنری را به‌عنوان نمادپردازی ذهن ناخودآگاه هنرمند موردمطالعه قرار می‌دهد که بحث از «تلطیف» به‌کلی رنگ می‌بازد؛ تحلیل «کریستوا» از سروده «دونروال» مثالی روشن از این امر است.

هنگامی‌که اختلال روانی، به وجه تمایز هنرمندان تبدیل می‌شود و روانکاوان برای رمزگشایی از آثار هنری و تعیین اختلال روانی صاحبان اثر، گوی سبقت را از یکدیگر می‌ربایند، هنرمندان نیز بیکار نمی‌نشینند و هر زور به شکلی، تأثیرات غریب ناخودآگاه را بر کارشان به رخ می‌کشند. شاید بتوان در تاریخ هنر چند نقطه اوج را برای بده‌بستان رمانتیک هنرمندان و روانکاوان شناسایی کرد؛ بدون شک یکی از این نقاط اوج، دوران اقتدار سورئالیست‌ها در انتهای دهه ۲۰ میلادی در اروپا است. سپس در ابتدا و انتهای دهه ۵۰، به‌ترتیب در امریکا و فرانسه، اکسپرسیونیست‌های انتزاعی و نویسندگان رمان نو، به

Problematicaa.com

اشکال گوناگون مشغول بده‌بستان با ایده‌های روانکاوانه بودند. پس‌ازآن هم می‌توان به احیای مجدد سورئالیسم در کشورهای لاتین تبار در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی و ارتباط سورئالیست‌های جدید با روانکاوی پسافرویدی اشاره کرد.

سوءاستفاده یا سوءبرداشت هنرمندان از مفهوم ناخودآگاه دهه‌هاست موردانتقاد است. به‌زعم «آرنولد هاوزر»، در ذهن هیچ عنصر هنری یافت نمی‌شود که آگاهانه اکتساب، تجربه یا تکمیل‌نشده باشد؛ حتی اگر برخی از حلقه‌های رابط میان منشأ و شکل‌های نهائی این عناصر از منابعی سرچشمه بگیرند که شخص موقتاً از وجودشان بی‌خبر باشد؛ عناصر مزبور، آفریده‌های ضمیر ناخودآگاه نیستند.[1] «هاوزر» درجایی دیگر از کتاب «فلسفه تاریخ هنر» به‌نقد شیوه‌ای از نمادپردازی عوام‌فریبانه می‌پردازد که به گمان بسیاری، مصداق سخن او، کسی جز «سالوادور دالی»، نقاش سورئالیست نیست. «هاوزر» می‌گوید: «در هرگونه‌ای از نمادپردازی هنری، عنصری از راز و راز پردازی، گرایشی به انتخاب راهی درازتر، پیچاپیچ‌تر پیچ تر و دشوارتر به‌جای راهی کوتاه‌تر و صاف‌تر دیده می‌شود؛ اما به‌سختی می‌شود پذیرفت که هدف هر نماد، پوشیده نگه‌داشتن و پنهان ساختن است، نه روشن ساختن و آشکارا نمایاندن. هر شکلی از هنر که چیزی بالاتر از یک لطیفه یا جلوه‌ای از دیوانگی باشد می‌کوشد سخنان معتبری درباره واقعیت بگوید. اعلام اینکه هنرمند از نمادها صرفاً به‌جای یک نوع قایم‌موشک یا وسیله‌ای برای بیان خویشتن بر طبق اصول اخلاقی معین استفاده می‌کند، به این معنا است که ما

[1] فلسفه تاریخ هنر/آرنولد هاوزر/محمدتقی فرامرزی/انتشارات نگاه/چاپ دوم ۱۳۸۲/ص۶۴

Problematicaa.com

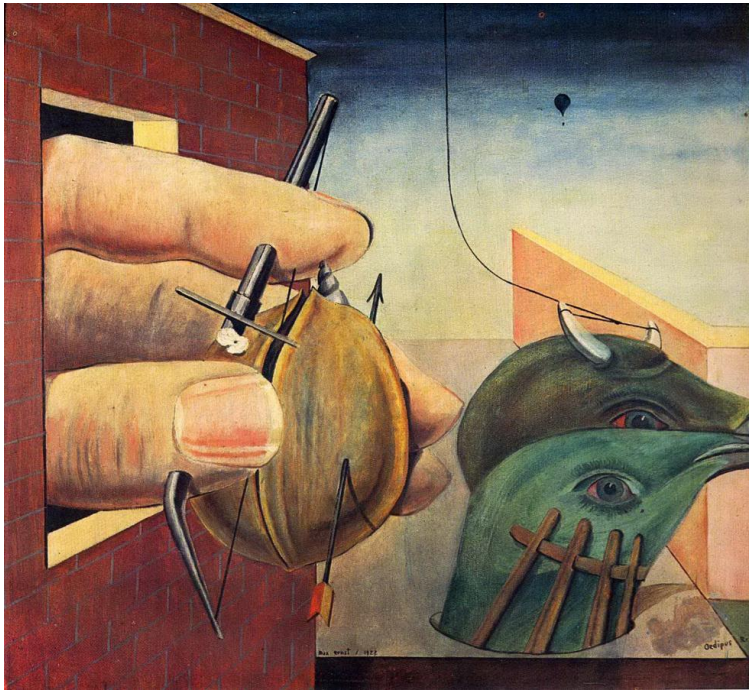
بر آنچه او برای گفتن دارد نگاهی بسیار سطحی انداخته‌ایم»[1]. این سخن به‌روشنی یادآور جمله‌ای است که زمانی «اوژن تریاده»(Eugene Teriade) در خصوص سورئالیسم گفته بود: «بازگشت به غرایز که سورئالیست‌ها قول آن را داده بودند، به دلایل متعدد، نتیجه عکس می‌دهد، زیرا همه‌چیز در این کوشش آگاهانه است، بسیار آگاهانه، محاسبه‌شده و با نقشه قبلی».[2] حتی «آندره برتون»(Andre Breton) در واکنش به سخنرانی یک روانکاو در دانشگاه «سوربن» که ادعا کرده بود آثار هنرمندان سورئالیست را همانند بیماران مطبش تحلیل می‌کند، اظهارات گزنده‌ای نوشت. به عقیده «برتون»، او توجه نکرده بود که سورئالیست‌ها دانسته از نمادپردازی روانکاوانه استفاده و بهره‌برداری می‌کنند؛ از همان آغاز نزد نقاشان و شاعران سورئالیست هیچ رمز و راز روانکاوانه‌ای باقی نماند؛ آن‌ها بارها آگاهانه، نمادپردازی جنسی را به‌کاربرده‌اند؛ دسترسی به روان «ارنست»(Max Ernst)، «پیکاسو»(Pablo Picasso) یا هر کس دیگری، از طریق مجموعه‌ی مصنوعات فرهنگی واسط، عملی سخت نگران‌کننده است که به نتیجه‌ی مطلوب نخواهد رسید.[3]

[1] همان.ص ۶۵

[2] فصلنامه حرفه هنرمند/شماره ۲۴ بهار ۸۷/سورئالیسم و روان‌کاوی/دیوید لومانس/محمدرضا یگانه دوست/ص ۱۷۰

[3] همان. ص۱۷۲

Problematicaa.com



اودیپ شهریار اثر ماکس ارنست

یکی دیگر از انتقادها به تئوری روانکاوانه‌ی هنر، به استدلال‌هایی مربوط می‌شود که تلاش می‌کنند کارکرد هنر برای هنرمندان را به شفابخشی(تراپی) آن محدود کنند. ازآنجاکه روانکاوی معتقد به آن است که هنرمندان دارای اختلالات مختلف روانی‌اند و ذهن آن‌ها به‌طور دائم در معرض هجوم انرژی‌های روانی(جنسی) واپس زده قرار دارد، چنین فرض می‌شود که همواره تمام کوشش هنرمندان متوجه سامان دادن به این انرژی‌ها است. ازاین‌منظر، استدلال می‌شود که اثر هنری جلوه‌گاه تأثیر این انرژی‌های ویرانگر بر هنرمند و بیان هیجانات ناشی از آن است، تا هنرمند از خلال این مواجهه کم‌کم به ثبات روانی برسد. اما منتقدان این نظریه اعتقاددارند که در

نظر گرفتن هنر به‌عنوان تراپی باعث می‌شود کلیه کارکردهای سیاسی-اجتماعی آثار هنری نادیده گرفته شوند و نشانه‌های اثر تنها در راستای اشاره به اختلالات روانی هنرمند تفسیر شوند. به نظر این گروه، اگر تقلیل‌گرایی روانکاوان را رها کنیم، مشخص می‌شود که بسیاری از آثار هنری نه‌تنها محدود به بیان هیجان روانی هنرمند(از هر نوع آن) نیست، بلکه دربردارنده‌ی تفاسیر دقیق اجتماعی از شرایطی است که هنرمند در آن به سر می‌برد. براین‌اساس آشکار می‌شود که اصرار روانکاوی مبنی بر روان‌نژندی هنرمندان تا چه حد ناصواب و به‌دوراز واقعیت است. «کالینگوود» دراین‌ارتباط می‌گوید: «اگر هر اثر هنری را از حیث هیجانی که بیان می‌کند تحت بررسی قرار دهیم خواهیم دید که همه این آثار شامل هیجانات اندیشه کارانه(Intellectual Emotions) نیز هستند: هیجاناتی که فقط به یک موجود اندیشه‌کار دست می‌دهد و بدان علت پدید می‌آیند که این موجود اندیشه خویش را به کار می‌گیرد. این هیجانات فقط بارهای هیجانی تجربه روانی تنها یا تجربه آگاهی تنها نیستند، بلکه بارهای هیجانی تجربه فکری یا اندیشه به معنای دقیق کلمه هستند...برای مثال، علت آن‌که رومئو و ژولیت موضوع یک نمایش شده‌اند، نه آن است که این دو ارگانیسم‌هایی هستند که از حیث جنسی شدیداً جذبِ یکدیگر شده‌اند؛ و نه اینکه آن‌ها دو موجود انسانی‌اند که آگاهانه دست به تجربه کردن این جذابیت زده‌اند و به عبارتی عاشق شده‌اند؛ بل آن است که عشقِ آنان با بافت یک موقعیت اجتماعی و سیاسی پیچیده عجین شده است، و این عشق تحت‌فشارهای موقعیت مذکور در هم می‌شکند. هیجانی که شکسپیر تجربه کرده و در نمایش بیان می‌کند فقط هیجان برخاسته از شهوت جنسی یا حمایت وی از شهوت نیست، بلکه

Problematicaa.com

هیجانی برخاسته از درک(فکری) او از شیوه‌ای است که شهوت ممکن است با آن بخواهد از میان شرایط اجتماعی و سیاسی راه خویش بگشاید». [1]

بنیادی‌ترین انتقادی که نه‌تنها تئوری روانکاوانه هنر، بلکه اساساً کارکردهای مرسوم روانکاوی را در برمی‌گیرد، متوجه این نکته مهم است که درنهایت روان‌کاوی قرار است ما را به کدام سو بکشاند؟ اگر هنر و روان‌نژندی هر دو در نظر «فروید» بیان شکست در سازگار شدن با نظام اجتماعی‌اند، این نظام اجتماعی که روان‌کاوی تا این حد خود را موظف به حفظ و تداوم آن می‌بیند، دقیقاً چگونه نظامی است؟ آیا کسانی که توسط روانکاوان و تحت عناوین مختلف برچسب ناهنجار بودن خورده‌اند، درصورتی‌که توسط روانکاوان به راه راست هدایت شوند، سرخوش و مست مزایایی می‌شوند که نظام‌های اجتماعی مستقر به آن‌ها ارزانی می‌دارند؟ پیامد تلاش و تقلای روانکاوان برای واردکردن روان‌نژندان و روان‌پریشان به عرصه نمادین و زبان چیست و کدام منافع را برای این افراد به دنبال دارد؟

به تصور من بهترین راه برای یافتن پاسخ دقیق این سؤالات آن است که به تفاسیر خود روانکاوان از ماهیت نظام‌های اجتماعی و رابطه آن‌ها با زبان و ناخودآگاه رجوع کنیم. بدون شک مهم‌ترین متفکر-روانکاوی که تا حد زیادی پاسخ این سؤالات را در نوشته‌ها و سخنرانی‌هایش داده، «ژاک لکان» است. [2]

[1] نظریه‌های هنری در قرن بیستم/جیمز ماتسن تامسون/داود طبایی/نشر افکار/چاپ اول ۱۳۹۴/ص۷۸

[2] بررسی آرای «لکان» به دلیل پراکندگی آثار و نبود منابع کافی و مناسب از او(به‌خصوص در زبان فارسی) بسیار دشوار است. بنابراین من در این مجال کوتاه مدعی خوانشی همه‌جانبه از آثار او نیستم و تنها به برخی از نظرات آشنای او که معمولاً منتقدانش به آن‌ها اشاره داشته‌اند می‌پردازم .

Problematicaa.com

«لکان» به‌صراحت معترف به آن است که نظم اجتماعی موجود، نظمی نمادین و بناشده بر پایه قانون زبان است؛ قانون «دیگری بزرگ»(Other). در تفکر «لکان»، «دیگری بزرگ» جایگاهی است که گفتار در آن ساخته می‌شود، اما محتمل است که سوژه نیز این جایگاه را اشغال کند؛ هرچند معنای «دیگری بزرگ به‌عنوان سوژه دیگر» نسبت به معنای «دیگری بزرگ به‌عنوان نظم نمادین»، فرعی محسوب می‌شود. [1] این «دیگری بزرگ»است که حدود و صغور مفاهیم زبانی را تعیین می‌کند؛ لغزش زبانی را محکوم کرده و دال را به نشانه بدل می‌کند. [2] در این چارچوب، هر مفهومی که نامناسب می‌نماید و ارتباط را مختل می‌سازد می‌باید انکار شده و به ناخودآگاه رانده شود؛ ناخودآگاه تبعیدگاه همه آن چیزهایی است که وجودشان برای یک نظام اجتماعی بهنجار مضر قلمداد می‌شوند.

نظام بهنجار موردنظر «لکان»، نظامی است که کودک به قانون پدر تن دهد و اختگی(Castration)(جدایی از مادر) را بپذیرد و جایگاه جنسی بهنجارش را در جامعه تصاحب کند. «لکان» بر این باور است که بخش عمده ناهنجاری‌های روانی-اجتماعی به‌واسطه نارسائی در پذیرش این امور روی می‌دهد. از منظر «لکان» مردانگی و زنانگی نه جوهرهایی زیست‌شناختی بلکه جایگاه‌هایی نمادین‌اند و اکتساب یکی از این دو جایگاه

[1] فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لکانی/دیلن اونز/مهدی رفیع و مهدی پارسا/انتشارات گام نو/چاپ اول ۱۳۸۶/ص ۲۳۷

[2] به تعریف لکان، دال موضوعی را، نه برای موضوعی دیگر بلکه برای دالِ دیگر، بازنمایی می‌کند. این تنها تعریفِ ممکن دال به‌مثابه چیزی متفاوت از نشانه است. نشانه چیزی است که چیزی را برای کسی بازنمایی می‌کند، ولی دال چیزی است که موضوعی را برای دالِ دیگری بازنمایی می‌کند.(ناخودآگاه/آنتونی ایستوپ/شیوا رویگریان/نشر مرکز/چاپ اول ۱۳۸۲/ص۶۱)

Problematicaa.com

برای ساخت سوژگانیت بنیادی است؛ زیرا سوژه ذاتاً جنس مند است و «مرد» و «زن» دال‌هایی‌اند که نماینده این دو جایگاه سوژگانی‌اند.[1] با این وصف در تفکر «لکان»(برخلاف «فروید») این نه همانندسازی، بلکه رابطه سوژه با «فالوس» است که جایگاه جنسی را تعیین می‌کند. این رابطه با «فالوس» می‌تواند هم رابطه «داشتن» و هم رابطه «نداشتن» باشد؛ مردان دارای «فالوس» نمادین‌اند، درحالی‌که زنان آن را ندارند. بااین‌حال هیچ دالی برای تفاوت جنسی وجود ندارد که به معنای دقیق کلمه به سوژه اجازه دهد عمل کرد مرد و زن را به‌طور کامل نمادین کند. اگرچه کالبدشناسی/زیست‌شناسی سوژه در پرسش از جایگاه جنسی که او اخذ می‌کند، نقش دارد اما در نظریه روان‌کاوی این‌یک اصل بدیهی است که کالبدشناسی، جایگاه جنسی را تعیین نمی‌کند. بنابراین تنها دال جنسی موجود «فالوس» است که آن‌هم فاقد معادلی زنانه است. به‌زعم «لکان» اگر هیچ نمادی به معنای دقیق کلمه برای تقابل مرد-زن وجود ندارد، تنها راه فهمیدن تفاوت جنسی، درک آن برحسب تقابل فعالیت-انفعال است.[2] به‌این‌ترتیب در تفکر «لکان» دست یافتن یک جنس به‌جایگاه جنسی بهنجار منوط به تصویری است که جنس دیگر از او می‌سازد و این جنس دیگر همواره زن است. درواقع «لکان» بهنجاری جامعه را منوط به پذیرش نقش منفعل توسط زنان می‌داند تا تصویر کنشگری مردان در ذهن آن‌ها(مردان) برساخته شود. تنها احساس تصاحب زن است که مرد را می‌تواند نسبت به در اختیار داشتن «فالوس» مطمئن کند؛ در اختیار داشتن چیزی که «لکان»

[1] فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لکانی/دیلن اونز/مهدی رفیع و مهدی پارسا/انتشارات گام نو/چاپ اول ۱۳۸۶/ص ۱۸۴

[2] همان. ص ۱۸۷

Problematicaa.com

تحت عنوان «دالِ میل دیگری بزرگ» و «دالِ ممتاز» هم از آن یاد می‌کند.[1] روشن است در اختیار داشتن «دالِ میل دیگری بزرگ» مرد را در موقعیت سوژه سخنگوی زبان و زن را در موقعیت ابژه زبان مستقر می‌سازد. درنتیجه مفاهیم به‌گونه‌ای در زبان سامان می‌یابند که منافع صاحبان «فالوس»(جنس مرد) را تأمین کنند. در این میان هر آنچه در اختیار داشتن «فالوس»(قدرت و موقعیت برتر) را در مردان تضعیف کند و زنان را از پذیرش نقش انفعالی‌شان در جامعه بازبدارد، می‌باید انکار شود تا جامعه بهنجار موردنظر «لکان» تثبیت شود.

بااین‌حال «لکان» یادآور می‌شود که کالبدشناسی مردانه هرگز برای در اختیار داشتن «فالوس» کافی نیست؛ برای اینکه یک مرد حقیقتاً بتواند جایگاه «مرد» را اشغال کند، می‌باید به‌طور کامل اخته شود(از مادر جدا شود) و وارد امر نمادین و زبان شود. ازاین‌رو او افراد روان‌نژند و روان‌پریش را به دلیل اینکه به‌طور کامل وارد حوزه نمادین نمی‌شوند، فاقد صلاحیت لازم برای در اختیار داشتن «فالوس» می‌داند. این افراد که هنرمندان هم جزئی از آن‌ها محسوب می‌شوند، می‌باید توسط روانکاو درمان شوند و به قوانین «دیگری بزرگ» تن دهند تا بتوانند آن «دالِ ممتاز» را تصاحب کنند. به‌این‌ترتیب از منظر «لکان» تمام افرادی که از پذیرش نقش‌های جنسی به قول او بهنجارِ فعال-منفعل امتناع می‌کنند و هویت‌ها و گرایش‌های جنسی دیگری را برای خود برمی‌گزینند که مغایر با خواست «دیگری بزرگ» است، از مدینه فاضله «لکان» رانده می‌شوند.

[1] همان. ص ۳۷۱

Problematicaa.com

«ژاک دریدا»(Jacques Derrida) به‌درستی معتقد است نظام فکری که «لکان» ایجاد کرده، نظامی فالوس-لوگوس محور(Phallogocentric) است.[1] این نظام فکری، منجر به شکل‌گیری نوعی نظامِ اجتماعیِ طبقاتی می‌شود که در آن، بر مبنای در اختیار داشتن یا نداشتن «فالوس»، طبقات فرادست و فرودست جامعه تشکیل می‌شوند. در چنین نظامی به‌راحتی می‌توان تصور کرد که بازهم در قالب یک دالِ نامتقارن دیگر و با توجیهاتی روان‌شناختی، برخی گروه‌های اجتماعی به دیگر گروه‌ها برتری یابند. در این جامعه، هرگونه اعتراض به شرایط یا تخطی از نظم نمادین بلافاصله با انگ و برچسب بیماری و ناهنجاری مواجه می‌شود و افراد راهی ندارند جز آنکه چون رَمه در پی روانکاوان و قدرتمندان بدوند. دقیقاً به همین دلیل است که روانکاوان تمایل دارند هرگونه نشانه تخطی و تمرد هنرمند از نظم نمادین را به بیماری او نسبت دهند و به‌جای آنکه اثر هنری را به‌عنوان اعتراضی به وضعیت موجود تفسیر کنند، آن را به‌عنوان سندی از جنون هنرمند در نظر می‌گیرند.

تجارب تاریخی نشان می‌دهند نگرش تمامیت‌خواهانه روانکاوی هنگامی‌که در لوای علم و اخلاق به عرصه عمومی وارد می‌شود، به‌شدت موردتوجه و بهره‌برداری گفتمان‌های قدرت مسلط قرار می‌گیرد. ازاین‌رو طی سال‌های اخیر برخی از روانکاوان، با نگاه جدی‌تر به امر سیاسی و روابط تودرتوی آن با روانکاوی، انتقادات گسترده‌ای را به اسلاف خود وارد کردند؛ هرچند این انتقادها از خود آن‌ها به‌عنوان روانکاو، به‌طور کامل رفع اتهام نمی‌کند. یکی

[1] همان. ص ۳۷۲

Problematicaa.com

از جدی‌ترین انتقادها به تعابیر «لکان» در مورد نظم نمادین را، «ژولیا کریستوا» در کتاب «انقلاب در زبان شاعرانه»(۱۹۷۴) مطرح می‌کند.

ژولیا کریستوا

«کریستوا» در این کتاب به امر نشانه‌ای(Semiotic) زبان، به‌عنوان وسیله تحلیل برنده امر نمادین می‌پردازد. امر نشانه‌ای، شیوه‌ای برون زبانی است که انرژی تن و عواطف توسط آن به زبان راه می‌گشایند. امر نشانه‌ای می‌تواند به‌عنوان وجهی از بیان در نظر گرفته شود که از ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرد؛ وجهی که بیشتر عاطفی است تا منطقی. به‌زعم «تری ایگلتون»(Terry Eagleton) امر نشانه‌ای، نشانه‌های زبانی را تا مرز نهائی آن فشرده می‌سازد، خصوصیات نواختی، آهنگین و موزون آن را برجسته می‌کند و با

Problematicaa.com

واردکردن سائق‌های ناخودآگاه، معانی تثبیت‌شده اجتماعی را به چند پارگی تهدید می‌کند. امر نشانه‌ای، سیال و متکثر است، نوعی افزونه خلاق و لذت‌بخش به معنای دقیق کلمه که با از میان بردن یا نفی این قبیل نشانه‌ها لذتی خودآزارانه می‌برد.[۱] «ایگلتون» تصریح می‌کند: «امر نشانه‌ای با همه دلالت‌های ثابت و متعالی در تقابل قرار می‌گیرد؛ و ازآنجاکه ایدئولوژی‌های جامعه طبقاتی مردسالار نوین برای حفظ قدرت خود به این قبیل نشانه‌های ثابت(خدا، پدر، دولت، نظم، مالکیت و نظایر آن) وابسته‌اند، چنین ادبیاتی در قلمرو زبان معادل با انقلاب در عرصه سیاست است».[۲] «ایگلتون» معتقد است بارزترین نمونه‌های امر نشانه‌ای موردنظر «کریستوا»، در آثار «جیمز جویس» قابل‌مشاهده است؛ هرچند جلوه‌هایی از آن را در نوشته‌های «ویرجینیا وولف» نیز می‌توان یافت. [۳]

سخن آخر

تلاش من در این مقاله معطوف به آن بود که با استفاده از آراء برخی منتقدان نشان دهم، تصورات مبتنی بر تمایز هنرمندان از غیر هنرمندان، تمایزی کاذب است که موجب می‌شود هنر و هنرمند به ابژه‌های روانکاوی تقلیل یابند. در این مقاله همچنین کوشیدم به الزامات انقیاد آور روانکاوی برای گروه‌های مختلف اجتماعی اشاره کنم و به این موضوع بپردازم که چگونه هنر در دست روانکاوان به ابزاری برای حفظ وضعیت موجود تبدیل می‌شود؛

[۱] پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی/تری ایگلتون/عباس مخبر/نشر مرکز/چاپ چهارم ۱۳۸۶/ص ۲۵۹
[۲] همان.
[۳] همان.

Problematicaa.com

ابزاری که با استناد به آن، هنرمندی معترض و سرکش، مجنون خوانده می‌شود و نشانه‌های اجتماعی-سیاسی اثر در راستای خوانشی ارجح نادیده گرفته می‌شود.

به گمان من هنرمند بخواهد یا نخواهد درگیر شرایط تازه جهانی و موقعیت متمایزی است که امروزه از هنرمند معاصر انتظار می‌رود. چنین فردی نمی‌تواند صرفاً سر در لاک خودش فرو برد و درگیر پروراندن هیجانات و تخیلاتش باشد. تردید نیست چنانچه تأثیرات متقابل هنر و جامعه به‌درستی شناخته شوند و اهمیت نقش هنرمند در تحولات اجتماعی -سیاسی روز به‌خوبی روشن شود، بسیاری از نقاط ابهام فعلی مرتفع خواهند شد. در این صورت، هم تعابیرمان از هنر و هنرمند دگرگون خواهد شد و هم مقولاتی مانند تخیل هنرمند، اهمیت کاذب خود را از دست خواهند داد. برای قرار گرفتن در این مسیر، راهی جز رهایی ذهن از وسوسه‌های رمانتیک وجود ندارد؛ راهی که هنر را به‌جای نشاندن بر تخت تمایز و تفاخر، بر مرکب دگرگونی و واسازی می‌نشاند.

Problematicaa.com

منابع فارسی:

ریشه‌های رمانتیسیسم/آیزیا برلین/عبدالله کوثری/نشر ماهی/چاپ اول ۱۳۸۵

مقدمه‌ای بر فلسفه ذهن/جاناتان لو/امیر غلامی/نشر مرکز/چاپ اول ۱۳۸۹

ناخودآگاه/آنتونی ایستوپ/شیوا رویگریان/نشر مرکز/چاپ اول ۱۳۸۲

فلسفه تاریخ هنر/آرنولد هاوزر/محمدتقی فرامرزی/انتشارات نگاه/چاپ دوم ۱۳۸۲

نظریه‌های هنری در قرن بیستم/جیمز ماتسن تامسون/داود طبایی/نشر افکار/چاپ اول ۱۳۹۴

ژولیا کریستوا/نوئل مک آفی/مهرداد پارسا/نشر مرکز/چاپ اول ۱۳۸۵

فصلنامه حرفه هنرمند/شماره ۲۴ بهار ۸۷

فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لکانی/دیلن اونز/مهدی رفیع و مهدی پارسا/انتشارات گام نو/چاپ اول ۱۳۸۶

پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی/تری ایگلتون/عباس مخبر/نشر مرکز/چاپ چهارم ۱۳۸۶

لئوناردو داوینچی/زیگموند فروید/مهدی افشار/انتشارات کاویان/چاپ اول ۱۳۵۱

لاکان و امر سیاسی/یانیس استاوراکاکیس/ محمدعلی جعفری/انتشارات ققنوس/چاپ اول ۱۳۹۲

هنر، احساس و بیان/رابرت ویلکینسون/امیر مازیار/فرهنگستان هنر/چاپ دوم ۱۳۸۸

Problematicaa.com

منابع غیرفارسی:

Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language, New York: Columbia University Press, 1984.

Julia Kristeva, powers of Horror: An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

Julia Kristeva, Black Sun: Depression and Melancholia. New York: Columbia University Press, 1989.

Problematicaa.com