تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۱۶

زهرا آتشکار[۱]، کامبیز موسوی اقدم[۲]

مفاهیم «اگزیستانس» و«نیستی» در نظریهٔ ضمیر ناآگاه لکان و بازتاب آن در آثار هنرمندان معاصر

چکیده

امروزه آثار هنری معاصر بیش از گذشته راه را برای تحلیل‌های روانکاوانه می‌گشایند. در این میان نظریه ضمیر ناآگاه ژاک لکان، روانکاو فرانسوی در حوزه‌های مختلف میان رشته‌ای اهمیت یافته و در تحلیل بسیاری از آثار هنری به کار گرفته شده است. در نظر او ماهیت ضمیر ناآگاه در نظام گفتار با مفاهیم «اگزیستانس» و «نیستی» گره خورده است. او ضمیر ناآگاه را در ساحت نمادین و در خصلت‌های گفتاری مانند گسست، پراکندگی، ارجاع دهی، مرکزگریزی، سوراخ، شکاف، تهی بودگی دنبال می‌کند. بدین ترتیب، سوال اصلی در این پژوهش این است که چگونه آثار هنری می توانند نظریه لکانی در مورد ماهیت ضمیر ناآگاه در گفتار را براساس «اگزیستانس» و «نیستی» بازتاب دهند. در این مسیر لازم بود آثاری از هنرمندان دهه ۱۹۶۰ به بعد که با این دیدگاه انطباق دارند انتخاب شوند و از اسناد متنی در کنار تصویری استفاده شود. نتیجه این پژوهش علاوه بر طرح نمونه‌هایی از آثار هنرمندان معاصر با گرایش‌های متنوع که منطبق با خصلت‌های برآمده از دستگاه روانکاوی لکانی در مورد ضمیر ناآگاه است، الگویی را بر این مبنا برای بررسی بسیاری از آثار هنری معاصر دیگر ارایه می‌دهد.

کلیدواژه ها: روانکاوی لکان ، ضمیر ناآگاه، اگزیستانس، نیستی، هنر معاصر.

[۱] کارشناس ارشد رشته نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Email: z_atashkar@yahoo.com

[۲] استادیار، عضو هیأت علمی دانشگاه هنر، تهران، ایران

مقدمه

روانکاوی نظریه‌ای درباره‌ی ساختار و عملکرد ذهن انسان است و بر همین اساس روشی را برای درمان روان انسان ارایه می‌دهد که اصول آن برپایه‌ی دیدگاه‌های بنیانگذار روانکاوی زیگموند فروید و تالی او ژاک لکان[۱] است. اکنون حدود یک قرن از هنگامی‌که خودِ فروید از علمِ روانکاوی‌اش برای تحلیل آثار هنرمندان بهره گرفت می‌گذرد و از آن زمان به این سو، روانکاوی یکی از مهم‌ترین شیوه‌های نقد و تحلیل هنر به شمار می‌رود. گاه هنرمندان، از جمله سوررئالیست‌ها، آموزه‌های فروید را سرلوحه‌ی کار خود قرار داده‌اند و گاه منتقدان و مورخان به روانکاوی رجوع کرده‌اد تا سوژه‌ی انسانی را بر مبنای اصول روانکاوی توضیح دهند.

دیدگاه فروید و لکان را می‌توان به شکل بسیار کلی و موجز در اصطلاحات اصلی آنها جست‌وجو کرد. فروید ذهن را به ضمیر آگاه، ضمیر پیش آگاهی و ضمیر ناآگاه تقسیم کرد و موضوع اصلی روانکاوی را درک ماهیت ضمیر ناآگاه دانست- ضمیر ناآگاهی که به‌واسطه‌ی محتوای آشکار رویا کشف می‌شود[۲] (Freud, 1984: 13-15/19) پس از فروید، لکان به عنوان مهم‌ترین روانکاو دستگاه روانی را با رجوع به نظریات فروید بازخوانی و آن را به ساحت خیالی،[۳] ساحت نمادین[۴] وساحت واقعی[۵] تقسیم کرد. در این مقاله بر ساحت نمادین لکان و چگونگی جلوه‌ی آن در هنر معاصر بیشتر تاکید خواهد شد.

نظام نمادین، یکی از مهم‌ترین نوآوری های لکان است. این نظام اجزایی دارد که از جمله آنها گفتار، گفتمان، زبان، تاریخ است. گفتار یکی از پایه‌ای‌ترین و مهم‌ترین این اجزاست چرا که لکان، شرط درک اصول خود را منوط به درک نظام گفتار می داند و آن را مدخلی برای ورود به سایر مفاهیم عنوان می‌کند. لکان در وهله‌ی اول، ضمیر ناآگاه را در مدار گفتار تعریف کرد. از دیدگاه لکان، به طور کلی، ماهیت ضمیر ناآگاه براساس مفاهیم «اگزیستانس[۶]» و «نیستی[۷]» شکل گرفته است و این دو مقوله از اصلی‌ترین مفاهیمی است که در ارتباط با آثار هنری مطرح می‌شوند.

اولین مفهوم یعنی اگزیستانس، برای تحلیل آثار هنری به کار می‌رود و قائل به این مفهوم شدن بدین معناست که مخاطب ماهیت اثر هنری را در محدوده سوژه قرار نمی‌دهد و در واقع، اثر هنری حاصل مرکززدایی از ذهن است. در نتیجه، مفهوم اگزیستانس اثر هنری را به مثابه چیزی در نظر می گیرد که از مرزهای سوژه فراتر رفته است، و هنر را ورای فردیت هنرمند و محصول ساخته‌شده‌ی او ادراک می‌کند.

در مورد دومین مفهوم، یعنی نیستی، باید گفت که نیستی باعث شکاف[۸] در سوژه (هنرمند) و دیگران می‌شود. بدین ترتیب، سوژه‌ها موجودیت‌هایی با هویت واحد نیستند که بتوانند ماهیت و تولیدات منحصر به فرد داشته باشند.

آنچه در این پژوهش اهمیت دارد عملکرد این مفاهیم در نظام گفتار است که خصلت‌هایی را تولید می‌کنند و این خصلت‌ها انطباق زیادی با برخی از آثار هنرمندان معاصر دارد. بنابراین لازم است قدری به ماهیت گفتار در ساحت نمادین پرداخته شود تا مفاهیم نیستی و اگزیستانس در بستر آن معنا یابند.

لازم به ذکر است که مفاهیم و اصطلاحات عرصه‌ی روانکاوی، در دهه‌های اخیر در نقد هنری رواج یافته و به درک عمیق‌تر هنر به‌مثابه بازتاب سوژه‌ی انسانی کمک کرده است. چنان‌که هال فاستر منتقد آمریکایی اشاره می‌کند، مفاهیم بسیاری، نظیر سرکوبی روانی، تصعید، فتیشیسم، و نگاه خیره، چند دهه است که در حوزه‌های هنر و ادبیات رواج یافته و جایگاه خود را در حوزه‌های زیبایی‌شناسی احراز کرده‌اند (Foster et al , 2011: 15) .این پژوهش بر آن است تا با تکیه بر دو ایده‌ی کمتر مطرح

شده‌ی «اگزیستانس» و «نیستی» در روانکاوی لکانی به ویژگی‌های هنر معاصر بپردازد. بدین منظور آثار چند هنرمند معاصر را که انطباق زیادی با مفاهیم و خصلت‌های ذکر شده دارند از گرایش‌های مختلف از دهه‌های پایانی قرن بیستم برگزیدیم تا به‌واسطه‌ی آنها بتوانیم درک عمیق‌تری از ماهیت آثار هنری معاصر و بنیادهای آن در سال‌های پس از ۱۹۶۰ به‌دست آوریم. اما پیش از آن، ضروری است بیشتر به این مفاهیم مورد استفاده در نظام اندیشه‌ی لکانی بپردازیم.

ضمیر ناآگاه لکانی در ساحت نمادین به مثابه گفتار

اهمیت کار لکان، پیوند برقرار کردن بین ساختار ضمیر ناآگاه و ساختار زبان است. بنابه نظریه‌ی او، یکی از وجه‌های نظام نمادین، که در زبان متجلی می‌شود، نظام گفتار است. در ابتدا، لکان در روانکاوی به این مفهوم می‌پردازد و بر این باور است که «ضمیر ناآگاه به‌واسطه‌ی گفتار با نشانه‌هایی در ارتباط است». (soler, 1996: 47) در این رابطه، می توانیم این مطلب را با این پرسش آغاز کنیم که از دیدگاه لکان گفتار در ساحت نمادین به چه معناست؟ و عملکرد این ساختار چیست؟

بنابه نظر لکان «گفتار عبارت است از یک کنش که آن را گفتار پُر[۱۷] یا حقیقی می‌نامد.[در واقع]، کنش چیزی است که عملکرد خلاقانه قلمداد می‌شود و چیز جدیدی به دنیا ارایه می‌دهد» (Ibid). در این جا، در اصل، گفتار پر عامل تغییر و تحول در سوژه و سازنده‌ی آن است، و به عبارت دیگر، عامل تبدیل الگوی ساده به سوژه‌ای پیچیده و جدید در ساحت نمادین می‌باشد.

به طور کلی، لکان در مورد سه موضوع مرتبط با گفتار بحث می کند که ذکر آن در اینجا لازم به نظر می رسد: اولی عملکرد گفتار است، دومی دیگری بزرگ و سومی ایهام و نیت ناآگاهانه. به نقل از کولت سولر[۱۹]:

«یک عملکرد [گفتار] میانجیگری میان دو دیگری [دیگری بزرگ] یا اگوی تغییر یافته [همان دیگری بزرگ یا اگوهای ناقص در ساحت نمادین است] و عملکرد دوم، آشکارسازی است».(Ibid در ابتدا، لکان ساختار گفتار را به نحوی ساده صورت بندی می کند که در آن «دیگری» در جایگاه شنونده و مطرح کننده‌ی ساحت نمادین مطرح می‌شود. از نظر لکان، «دیگری» در مدار گفتار حکم واکنش دهنده‌ای است در مقابل کنش سوژه- سوژه‌ای که آن را سوژه‌ی ساده می‌نامد (Ibid). البته مفهوم «دیگری» در نظریات لکان در دوره‌های مختلف معانی متفاوت و متغیری می‌یابد.

از دید لکان، در مدار گفتار، ایهام یا چند معنایی بیشتر نزد «دیگری» است، یعنی نیت ناآگاه با حضور دیگری حیات می‌یابد و به این علت که دیگری «شنونده» انتخاب‌گر پیام سوژه است در نتیجه توقف ایهام وابسته به آن است (Ibid:48).

بر طبق مطالب فوق، گفتار در حکم دنیای واسطی است که میان دو دیگری قرار گرفته است و حاصلی از دیگری‌هاست. و همچنین گفتار عرصه‌ای را برای بروز دیگری‌ها فراهم می آورد که خود را به‌واسطه‌ی آن آشکار می‌سازند. علت حضور دیگری ها در نظام گفتار را می‌بایست در این امر دانست که محصولی تولید شده به واسطه‌ی سوژه‌ای است که به زعم لکان، از طریق همانندسازی با دیگران ساخته شده است (Lacan, 2007: 358). ممکن است در این جا این سوال به ذهنمان برسد که «عملکرد دیگری [مفسر] در این میانجیگری چیست؟ اساساً دیگری از طریق همانندسازی عملکرد ادراک را تکمیل می کند» (Soler, 1996: 42). بدین ترتیب، گفتار که به مثابه حیثی میانجی است و در میان کنش و واکنش دیگری‌ها گرفتار

است، همانند سوژه و مفسر ترکیب و تلفیقی از گفته‌های دیگران است. البته، دیگرانی که در خود حل کرده است و به سبب همسانی‌هایی که در گفتار پیدا می شود، مفسر قادر به ادراک معنا می‌شود. همچنین لازم به ذکر است که ضمیر ناآگاه در گفتار در لایه‌ای دورتر از ضمیر آگاه سوژه قرار دارد و «ضمیر آگاه سوژه از حضور و کارایی درون خود از این حقیقت که برگرفته از دیگری است، بی اطلاع است» (Ibid).

مورد دیگر که در مورد گفتار بر طبق نقل قول ذکر شده این است که ایهام و چندمعنایی در گفتار نزد «دیگری» است؛ یعنی ضمیر ناآگاه با حضور دیگری معنا می یابد، دیگری که به سوژه‌ای متصل است و از اساس دارای فقدان است. همان‌گونه که می‌دانیم هویت در اندیشه‌ی لکانی بر مبنای دینامیسم دیگری گوچک (تصویر خود) و دیگری بزرگ (زبان، قانون) شکل می‌گیرد. به طور کلی لکان، برای توصیف ضمیر ناآگاه از دیگری به عنوان چیزی بیرون از خودش و در جایگاه سوژه‌ای میل‌ورز که امکان رسیدن به ابژه میل[۲۰] را ندارد و در نتیجه آن دچار فقدان می شود، بهره می برد.

لکان، با استفاده از ایده‌های «اگزیستانس» و «نیستی» که از آنِ مارتین هایدگر[۲۱] و ژان پل سارتر[۲۲] است، بدین گونه که گفتیم ضمیر ناآگاه را در ارتباط با گفتار در ساحت نمادین شرح داد. در بخش بعدی به ارتباط ضمیر ناآگاه در ساحت نمادین با این مفاهیم خواهیم پرداخت.

ماهیت ضمیر ناآگاه در ساحت نمادین به مثابه اگزیستانس و نیستی

در اینجا به چگونگی بهره‌گیری لکان از دو مفهوم «اگزیستانس» و «نیستی» که متعلق به هایدگر و سارتر است، می‌پردازیم تا نظریه او را در مورد ضمیر ناآگاه در ساحت نمادین بهتر درک کنیم. از دیدگاه هایدگر، اگزیستانس، سوبژکیتویته یا آگاهی همان تداوم بخشی به فرایند فرافکنی به بیرون است. به بیانی دیگر، او آگاهی را حاصل میل سوژه‌هایی (افراد در جامعه) می‌داند که به سبب این میل تلاش می‌کنند تا از جایگاه فعلی به وضعیتی بالاتر ارتقا پیدا کنند. لکان این ایده‌ی هایدگر را متحول و آن را وارد حیطه‌ی روانکاوی کرد و از آن برای تعریف ضمیر ناآگاه در ساحت نمادین بهره گرفت(هومر، ۱۳۹۲: ۳۸-۳۷). لکان مفهوم ضمیر ناآگاه که تا پیش از این بر طبق تفکر فروید حکم غرایزی را داشت که از بدو تولد در بطن انسان جای داده شده و در اتحاد با سوژه انسانی بود، را با استفاده از مفهوم «اگزیستانس» هایدگری مغایر با این توصیف بدین گونه شرح می‌دهد:

در اصل، زمانی سوژه انسانی را صاحب ضمیر ناآگاه می‌دانیم که او وارد دنیای واقعی شده است و با دیگران ارتباط برقرار کرده و به موجودی اجتماعی تبدیل شده باشد. به عبارت دیگر، هنگامی که او از دنیای خیالی جدا شده و در دنیای بیرون از خودش با دیگری‌ها قرار می‌گیرد، ضمیر ناآگاه در دل سوژه براثر ارتباط با سوژه‌هایی که خود دارای ضمیر ناآگاه هستند، به‌وجود می‌آید (همان: ۶۸-۶۷). بنابراین، ضمیر ناآگاه لکانی با جدایی و گسست سوژه از خود و پیوستن به اجتماع با یادگیری مهارت هایی چون زبان و ... در قلب سوژه پدید می‌آید.

لکان علاوه بر هایدگر تحت تأثیر سارتر نیز بود. «سارتر با بسط مفهوم فرافکنی هایدگر این نظر را مطرح کرد که خودآگاهی براساس«هیچ» [یا نیست] است» (همان: ۳۸). با توجه به این مطلب می‌توان گفت: که بنا به نظر سارتر سوژه از هیچ زاده می‌شود و این نیستی از یک جهت، عاملی می‌شود که سوژه از آنچه هست، فراتر رود و از جهتی دیگر، نبود ثبات را در سوژه بنیان می نهد و موجب حرکت آن می شود. در نتیجه، سوژه

نیستی را ادراک می‌کند و با واقعیت که همانا نیستی و نفی هست مواجه می‌شود. در این جا، اهمیت نیستی از آن بابت است که نفی‌ای را به دنبال داشته که هستی سوژه را تضمین می‌کند. لکان نیز همچون سارتر هستی سوژه را با درک فقدان در مرحله نمادین پیوند می‌زند و سوژه را فردی در نظر می‌گیرد که در درون خود خلائی را به‌واسطه‌ی تجربه‌ای ادراک کرده است. از دید او این خلأ و به دنبال ابژه‌ای بودن که هیچ است موجب رسیدن سوژه به تعالی می‌شود.

بدین ترتیب، دریافتیم که لکان معتقد است که سوژه، سوژه‌ای شکافته است و ضمیر ناآگاه در تجربه گسست و در لحظه‌ی آگاهی سوژه به فقدان و در ارتباط با دیگری‌ها یعنی دنیای بیرونی حیات می‌یابد. این فقدان پایه‌ی میلی را به ابژه‌ای که همواره غایب است، پایه‌ریزی می‌کند.

لکان، اگزیستانس و نیستی در گفتار

لکان ایده‌های «اگزیستانس» و «نیستی» را در مدار گفتار یعنی سوژه، گفتار و مفسر به‌کار بست. به نقل از سولر، او در سمینار اولِ خود توضیح می‌دهد که در گفتار «هنگامی که سعی می‌کنید منظورتان را به دیگران منتقل کنید، اگوی تغییر یافته شما [سوژه] از هویت خود بهره‌مند می‌شود و دیگریْ شما را به واسطه‌ی هویت خودش (مونث یا مذکر) درک می‌کند [...هر چند] باور عمومی بر آن است که بی‌واسطه یکدیگر را درک می‌کنید. ارتباط موفق به سطح معینی از هویت‌سازی بستگی دارد» (Soler,1996: 44 -45). در جایی دیگر، در همان سمینار، لکان در مورد عملکرد دیگری در میانجی‌گری گفتار می‌نویسد: «اکنون دیگری قصد دارد به چه چیزی پی ببرد؟ و او (مونث یا مذکر) چه واکنشی نشان می‌دهد، اگر متوجه منظور شما نشود. لکان به این سوال خیلی دقیق جواب می‌دهد: او (مونث یا مذکر) فرافکنی می‌کند» (Ibid: 42).

بنابراین، از نظر لکان، دیگری در مقابل گفتار دو راه بیشتر ندارد، اگر قادر به درک آنچه سوژه می‌گوید، باشد، گفته‌های سوژه را به درون می‌افکند؛ به عبارت دیگر، ادراک می‌کند، در غیر این صورت به سبب نبود توانایی مجبور به فرافکنی یا اگزیستانس می‌شود.

افزون بر مفهوم «اگزیستانس» گفتیم که لکان از مفهوم «نیستی» نیز در مدار گفتار بهره برده است. در مقوله‌ی «نیستی» این دیگری‌ها که در همه ارکان مدار گفتار حضور دارند در پیوستگی با ابژه‌ای هستند که خارج از محدوده‌ی آگاهی آنهاست و براساس ابژه چیزی مستقل و بیرونی از ادراک سوژه در گفتار است. بنابراین، همواره معنای بخشی از نطق‌های سوژه را دیگری درک نمی‌کند، به عبارت دیگر، هیچ گاه گفتار کامل نیست و همواره با قسمتی حذف شده یا به بیانی دیگر، با شکافی که عامل اصلی آن ضمیر ناآگاه است، مواجه هستیم. در نتیجه، گفتار همواره شبکه‌ای است که خلاء هایی را به دلیل گسست سوژه از خود دارد که عامل پراکندگی و در نتیجه میل سرکوب شده و درک فقدان (نیستی) است.

در نهایت، پیش از ورود به مصداق‌های هنریِ دو اصطلاح کلیدی «اگزیستانس» و «نیستی» لازم است به خصلت‌های برآمده از این مفاهیم که در ضمیر ناآگاه لکانی جای دارند اشاره شود:

خصلت‌های برآمده از «اگزیستانس» که منشأ آنها فراتر از خویش[۹] یا فرابودگی سوژه است، شامل موارد زیر است:

- گسست[۱۰]: گسست، عامل انفصال در نظام‌هاست و برهم زننده‌ی انسجام موجود هست.
- پراکندگی[۱۱]: گسست باعث پراکندگی یا گسترش عناصر در نظام‌های مختلف می‌شود.
- ارجاع دهی[۱۲]: گسست و پراکندگی عناصر در نظام، ارجاع به بیرون را پایه‌ریزی می‌کند.

- مرکز گریزی[۱۳]: در نهایت گسست، پراکندگی و ارجاع دهی، مرکزگرایی را در نظام‌ها از بین می برد و منجر به مرکزگریزی می‌شوند.

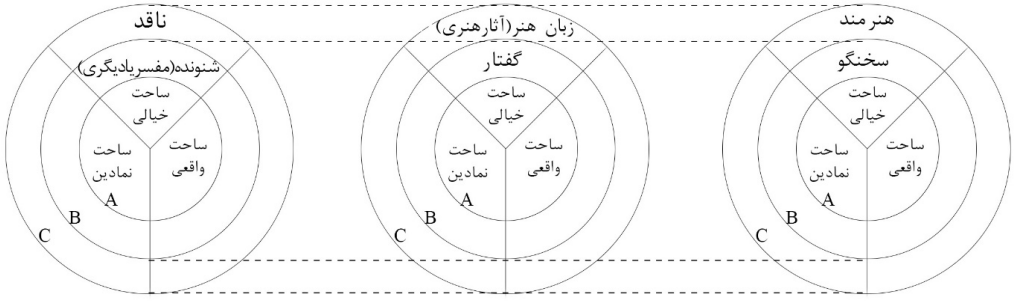
خصلت‌های برآمده از «نیستی» که منشأ آنها درون‌بودگی[۱۴] سوژه است، عبارت‌اند از:

- سوراخ[۱۵]: همه‌ی نظام‌های لکانی در بردارنده‌ی سوراخ هستند. سوراخ بر اثر از هم گسیختگی‌های مکرر در سوژه ایجاد می‌شود.
- شکاف: زمانی شکاف در سوژه دهان باز می‌کند که گسست را بر اثر آگاهی تجربه می‌کند.
- تهی بودگی[۱۶]: سوژه بر اثر تجربه‌ی فقدان دچار خلأ می‌شود.

در ادامه به این موضوع خواهیم پرداخت که چرا این مفاهیم در نظام زبان در هنرهای تجسمی نیز می‌تواند وجود داشته باشد.

نسبت گفتار لکانی در ساحت نمادین با زبان در هنرهای تجسمی

چنانکه اشاره شد، یکی از بنیادی‌ترین نظریات لکان، نظریه‌ی او درباره‌ی گفتار در ساحت نمادین است. در ابتدا، لکان مفاهیم و نظریات خود را در گفتار مطرح کرد و سپس این مفاهیم را در سایر نظام‌ها از جمله زبان، گفتمان و ... به‌کار برد. در تحلیل آثار هنری، ضمیر ناآگاه و مفاهیم مذکور در گفتار (ساحت نمادین) بخشی از الگوبندی ذهن هنرمند می‌باشد که به‌واسطه‌ی اندام‌های حرکتی (بخش فیزیولوژیکی) در قالب مدیوم های مختلف در اثر هنری بروز می‌کند، که این امر امکانی را برای تحلیل ناقد بر اساس مفاهیم لکانی فراهم می‌آورد. با توجه به نظریه لکانی، نظام زبان درهنر و آثار هنری تولید شده به‌واسطه‌ی آن در میان دو سوژه (هنرمند و ناقد) است که هستی‌شان با نیستی و اگزیستانس گره خورده و هیچ گاه به جایگاه هنرمند یا ناقدی که هستی‌ای منحصر به فرد داشته باشند نخواهند رسید چرا که آنان سوژه‌هایی هستند که به سبب تجربه‌ی «اگزیستانس» فردیت خود را از دست داده‌اند. در اصل، نظام زبان در هنر همچون گفتار لکانی عملکرد میانجیگری پیدا می‌کند و در مدار سوژه، نظام زبانْ دیگری می‌باشد و به سبب این میانجی‌گری است که اثر هنری محل کنش و واکنش دیگری‌هاست و مفاهیم اگزیستانس و نیستی در آن قابل رؤیت است. نمودار زیر نشان دهنده‌ی مطابقت میان مدار گفتار و مدار زبان در هنر و نظام گفتار و نظام زبان است:



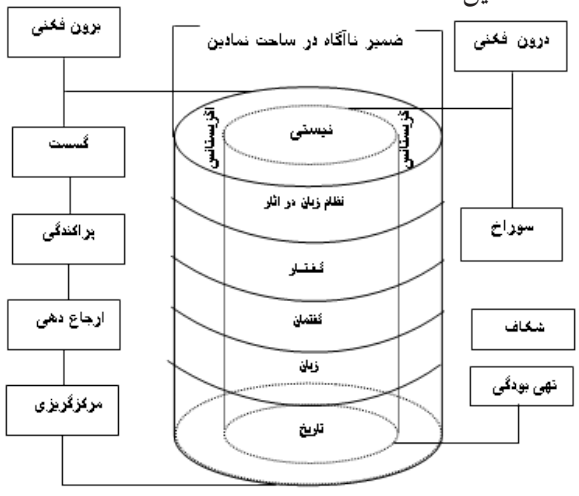
نمودار ۱-
A: دایره‌های A نشان دهنده‌ی ساختار ذهن از دید لکان است.
B: دایره‌های B نشان دهنده‌ی مدار گفتار لکانی
C: دایره‌های C نشان دهنده‌ی مدار زبان درهنر (مولف)
نمودار فوق مطابقت مدار گفتار لکانی بر مدار زبان در هنر (مولف) است.

کاربرد نظریه لکانی گفتار به مثابه اگزیستانس و نیستی در آثار هنری معاصر

در این بخش، در نظر داریم که به هنرمندان معاصر پس از دهه‌ی ۱۹۶۰ بپردازیم و با ذکر نمونه‌هایی در این باب بازتاب مفاهیم لکانی در هنر را بررسی کنیم. تحلیل علل قرابت میان هنر معاصر و اندیشه‌ی ضمیر ناآگاه لکان در این نوشته نمی‌گنجد و خود نیاز به بررسی جداگانه‌ای دارد. تنها به این اشاره می‌کنیم که بسیاری از آثار معاصر نسبت به آثار پیشین به‌واسطه‌ی ماهیت التقاطی، مرکزگریز، و مفهوم-محورشان این مفاهیم را بیشتر نمایان می‌کنند، و این مساله اهمیت آنها را در پژوهش حاضر بیشتر می‌کند. ناگفته نماند که زمینه‌های به تصویر درآوردنِ امر ناخودآگاه و ارتباط آن با زبان بیش از هر جریان مدرن دیگری به اوانگاردهای جنبش دادا-سوررئالیسم در دهه‌های آغازین قرن بیستم برمی‌گردد. در این میان، به‌ویژه آثار کنایی و چندلایه‌ی مارسل دوشان را می‌توان به عنوان نمونه‌هایی در نظر گرفت که به ماهیت هنر می‌پردازد و از بازنمایی واقعیت که قرن‌ها وظیفه‌ی هنر شمرده می‌شد عدول می‌کند؛ امری که به شکلی در مورد هنرمندان خلفش در دهه‌های پایانی قرن بیستم قابل ردیابی است.

تا اینجا گفتیم که گفتار با دو مفهوم «اگزیستانس» و «نیستی» شکل گرفته است و ماهیت این مفاهیم با خصلت‌هایی پیوند خورده است که عبارت‌اند از گسست، پراکندگی، ارجاع دهی، مرکزگریزی، شکاف، سوراخ، و تهی بودگی. در ادامه، این مفاهیم و خصلت‌ها را به نظام زبان در هنر تعمیم دادیم و آثار هنری را در بردارنده‌ی آنها دانستیم، چرا که شباهت‌های موجود میان دو مدار گفتار و زبان در هنر امکان مطابقت را فراهم آورد. حال سعی داریم، تا با توجه به خصلت‌های برآمده از مفاهیم اگزیستانس و نیستی، آثاری که می‌توانند در بردارنده ی آنها و گویای این مطابقت باشند را شناسایی و تجزیه و تحلیل کنیم.

با توجه به آنچه گذشت، می‌توان به مدلی دست یافت که با تکیه بر دو مفهوم کلیدی اگزیستانس و نیستی در آن بتوان به تحلیل آثار هنری معاصر پرداخت. این الگو بیانگر ساحت نمادین و ضمیر ناآگاه لکانی(اگزیستانس، نیستی) و خصلت‌های مشترک آن با نظام زبان در هنر و سایر نظام‌هاست. در واقع این نمودار مدل کلی‌ای از آن چه تاکنون بیان شده را به صورت مجموعه‌ای به هم پیوسته به نمایش می‌گذارد؛ مجموعه‌ای پیچیده که در بر دارنده‌ی وجه‌های مختلف نظام نمادین و ضمیر ناآگاه لکانی‌ای است که جایگاهش در درون ساحت نمادین است.



نمودار ۲- « ضمیر ناآگاه لکانی به مثابه اگزیستانس و نیستی» منبع: نگارنده

۱ - گسست، پراکندگی، ارجاع دهی، مرکزگریزی

چنانچه اشاره شد، گسست، پراکندگی، ارجاع دهی و مرکزگریزی از خصلت‌های اگزیستانس هستند، اگزیستانسی که لکان برای تعریف ماهیت ضمیر ناآگاه به کار بست و ضمیر ناآگاه را به‌واسطه‌ی این مفهوم هایدگری دارای ویژگی‌های مذکور دانست. در این بخش، با آوردن چند نمونه از آثار معاصر، می خواهیم ببینیم که خصلت های عنوان شده در سوژه (هنرمند) که به اثر هنری انتقال داده می‌شود، چگونه خود را در نظام زبانی در هنر بروز می‌دهند.

دیوید سال[۲۳] (متولد ۱۹۵۲)، نقاش آمریکایی دهه ۸۰، از جمله هنرمندانی است که می‌توان این ویژگی‌ها را در برخی آثارش به‌خوبی دنبال کرد. مثلاً، اگر به زندگی یک شراگ(۱۹۸۳) (تصویر۱) اثر سال توجه کنیم، می‌توانیم وجه‌های مختلفی از اگزیستانس را در تصویر کلاژوار و تکه‌تکه‌ی او ببینیم. در سمت بالا راستِ این نقاشی، کادری مستطیل شکل با زمینه‌ی آبی به تصویر کشیده شده است که فضایی با مضمونی جداگانه با اثر را نشان می‌دهد. در این بخش از اثر شاهد رقصیدن گاوبازها هستیم. در این جا، سال با قرار دادن قابی مجزا (رقص گاوبازها) در درون چهارچوب اثرش و استفاده از رنگی سرد در درون این قاب که در تضاد با کلیت اثر که زمینه‌ای قرمز دارد و نیز موضوعی نامربوط به کل اثر، علاوه بر ایجاد مکان‌های متنوع، باعث گسست شده و ما را به موقعیتی بیرون از محدوده‌ی اثر ارجاع داده و مانع از این می‌شود که اثر را به عنوان اثری منسجم و دارای وحدت ببنیم. این گسست و پراکندگی موجب مرکزگریزی می‌شود. یعنی ما از درک اثر به مثابه اثری که عناصر آنها به یک مکان، زمان یا موضوع اشاره دارند، عاجزیم و دائماً از یک فضا به فضای دیگر، از یک موضوع به موضوع دیگر و از یک مکان و یک زمان به مکان و زمان دیگر در حال حرکت هستیم. همه‌ی این ویژگی‌ها عاملی می‌شوند تا ما را با بی‌قاعدگی روبرو سازد. این گسست، پراکندگی، ارجاع‌دهی متعدد، مرکزگریزی و فاقد قاعده‌مندی در جاهای دیگر اثر نیز دیده می شود. مثلاً، انگاره‌ی سایه‌وار و نیم‌رخ آبراهام لینکلن[۲۴] رئیس جمهور معروف آمریکا که قانون الغای برده‌داری را صادر کرد، کلاه نمدی یا حتی مستطیل سبز رنگ کوچکی که به سمت چپ کادر چسبیده و رنگ قرمز یکدست پس زمینه همه عواملی هستند که سبب ایجاد خصلت‌های گفته شده، می‌شوند. در مورد انگاره لینکلن که در سمت چپ سینه‌ی دختر روی یقه به صورت ساده و دوبعدی است، یادآور نشان یا مدال افتخاری است که بر روی سینه‌ی نظامیان نصب می‌شود. به عبارت دیگر، انگاره ی لینکلن حکم چیزی الصاقی را دارد، عنصری وصله‌ای و جدا از فضای تصویر است، چه به لحاظ بصری و چه به لحاظ معنایی. سال استفاده نابجا از انگاره لینکلن را از جورج ترو[۲۵] منتقد مجله‌ی نیویورکر گرفته است که بعداً در مورد آن بیشتر توضیح می‌دهیم. از یک سو، پرتاپ شدن این انگاره در اثر و تلفیق نشدن آن با عناصر دیگر، او را بدل به یک دیگری یعنی عنصری بیرونی و ارجاعی می‌کند و آن را از عناصر بازنمودی درون اثر جدا می‌سازد. از سویی دیگر، شناسایی شخصیتی مشهور توسط مخاطب یا تحلیل‌گر به منزله‌ی تشدید گسست و عامل پراکندگی، مرکزگریزی و فاقد قاعده‌مندی خواهد بود.

عنصر دیگر که می تواند بازنمایی کننده‌ی خصلت های برآمده از ضمیر ناآگاه هنرمند باشد که بنا به نظر لکان به مثابه اگزیستانس است، کلاه نمدی‌ای است که به زمان‌های گذشته تعلق دارد به زمانی خیلی دورتر از دوره‌ی حیات سال بازمی‌گردد. در کنار این کلاه، کلاه شاپویی می‌بینیم که بر سر دختر است که زمان رواج آن به عصری که سال در آن زندگی می‌کند، نزدیک‌تر است، اما سبک و سیاق دختر و سیگاری که در

دست دارد تاکیدی بر تفاوت زمانی اثر با آن دو کلاه است. ضمن اینکه به لحاظ جنسیتی نیز از میان بردن مرزهای متعارف در اینجا دیده می‌شود و دختر با کلاه شاپو و لباس و ژست مردانه، با مدال افتخار لینکلن، در تصویر ظاهر شده است. چنان‌که سولِر اشاره می‌کند، در این جا، گسست ایجاد شده با گسست‌هایی که تا اینجا در این اثر بررسی کردیم، فرق دارد. در اصل، جنس گسست از جنس گسست زمانی است، این نوع گسست بازنمود فیزیکی در اثر ندارد. به عبارت دیگر، کلاه حکم نشانه‌ای است که در حافظه‌ی سال ذخیره شده است و یادآور ضمیر ناآگاه اوست. به تعبیر لکانی «نشانه حافظه‌ای است (یا شاید چیزهای دیگری است) که عملکرد خاطره را انجام می‌دهد» (Soler, 1996: 51).

در حقیقت، کلاه‌ها عناصر جایگزینی و به مثابه «دیگری»ها (افراد خانواده، جامعه و ...) هستند، اما نمایشگر دیگری به طور مستقیم نیستند. به بیان دیگر، ما با شی‌ای مواجه هستیم که ما را به اشخاص و زمان گذشته ارجاع می‌دهد. در اصل، هنرمند به‌واسطه‌ی ارایه‌ی اشیایی که متعلق به زمان‌های مختلف و در تضاد با دوره‌ای که هنرمند در آن زندگی می‌کند، گسست زمانی ایجاد کرده است و این گسست زمانی موجب حرکت تحلیل‌گر یا مخاطب از یک زمان به زمان دیگر و در نتیجه پراکندگی و مرکزگریزی (تکثیر زمانی) می شود که نظم و قاعده‌ی متداول (وحدت زمانی) را برهم می‌زند.

در اینجا، تصریح نکته‌ای حائز اهمیت است. در آثار سال، کلاه نمدی و انگاره‌ی نیم رخ لینکلن به وفور یافت می‌شود که ما آنها را در مقام دیگری و چیزی بیرون از اثر هنری قلمداد کردیم. حال این سوال مطرح می شود که این کلاه و انگاره لینکلن را سال با تأثیر از چه کسی یعنی کدام دیگری وارد اثر خود کرده است؟ در اولی یعنی کلاه نمدی برگرفته از خاطرات جورج ترو می باشد که درباره‌ی پدر خود و کلاه نمدی او روایت می‌کند و دومی انگاره نیم‌رخ لینکلن است که چنانچه پیش‌تر گفتیم کاربرد آن را به نحوی بی‌ربط از ترو اقتباس کرده است.

چنانچه لیزا لیبمان در کتاب خود دیوید (1994) به نقل از ترو از خاطره‌ی پدرش در مورد کلاه نمدی می‌نویسد: «این طور به نظر می‌رسد که زمانی که من [پدر ترو] دوازده ساله بودم، یک کلاه نمدی داشتم. پدر من [پدربزرگ ترو] اولین کلاه نمدی خود را در سن نه سالگی داشت. اما او اقرار می‌کند و می‌گوید که شرایط بزرگ شدن او متفاوت از شرایط من بوده است (این تفکر او بود که مادر او، یعنی مادربزرگ من در مورد مسائل مربوط به لباس به شدت سختگیر بوده است) و پدرم بر هیچ چیز نادرست و خجالت‌آوری اصرار نمی‌کرد. او می‌گفت که احتمالاً پوشیدن حتی دستکش بچگانه در طول روز برای او الزامی نبود. اما می‌گفت: پوشیدن کلاه نمدی در پایان پسربچگی زمانی که به‌عنوان یک مرد جوان به بندرگاه « نیوهاون ریلرد[۲۶]» در نیویورک می‌رفتم، امری ضروری بود... » (Liebmann,1994: 39)

در جایی دیگر، لیبمان در مورد تأثیر سال از نوشته‌های ترو در مورد لینکلن می‌گوید: «تعدادی از توصیف‌های ترو به خوبی در آثار سال رخ می دهد. مثلاً، ممکن است توصیفی از یک انسان مکانیکی بخوانیم که تداعی‌کننده‌ی آبراهام لینکلن در غرفه جنرال الکتریک [است] و فورا نیم‌رخ‌های لینکلن که به نحوی سوگوارانه - بی‌جا [در آثار سال است]... اندیشه کنیم... بر طبق گفته‌ی ترو روبات آبراهام لینکلن در غرفه‌ی جنرال الکتریک نامناسب است» (Ibid: 37-38). بنابراین، کلاه نمدی افزون بر اینکه نماد بلوغ و مردانگی است مانند لینکلن به عنوان عنصری اضافی است که همواره به بیرون از خود اشاره دارد. به‌عبارت دیگر، در این اثر ترو به‌واسطه‌ی ضمیر ناآگاهِ سال به نحوی غیرمستقیم در آثار سال حضور یافته است، ضمیر ناآگاهی که محصول دیگران است.

هم‌چنین، مستطیل دوبعدی سبزرنگ کوچکی و پس‌زمینه‌ی یکنواخت قرمز اثر همانند انگاره لینکلن و ... باعث می‌شود مخاطب یا مفسر از فضای بازنمودی اثر جدا شود و این گسست عامل حس پراکندگی و کمک به خاصیت خود-ارجاعی در اثر است. نقاشی بازنمودی ولی توهم‌زدایانه‌ی سال به این واقعیت ارجاع می‌دهد که آنچه می‌بینید فقط اثری هنری است.

به طور کلی، دوگونه ارجاع دهی در اثر زندگی یک شراگ داریم. یکی، ارجاع از یک عنصر به عنصر دیگر و دومی ارجاع به بیرون از اثر هنری است که هر دوی اینها دلیلی بر مرکزگریزی و فاقد قاعده‌بودن است.

به طور خلاصه، اثر زندگی یک شراگ به دلیل گسست، پراکندگی، مرکزگریزی، ارجاع دهی، و هم‌زمانی زوایا و فضاهای مختلف می‌تواند همسو با نظریه‌ی لکان مبنی بر ضمیر ناآگاه به مثابه اگزیستانس باشد؛ چرا که وجه اشتراک این خصلت‌ها تلاششان در این جهت است که همواره به چیز دیگری اشاره کنند، به معنای دیگر، چیزی که بیرون از خودشان است.

یک نمونه‌ی شاخص دیگر که می‌توان در مورد مفهوم اگزیستانس در اثر تصویری مثال زد، اثر فضای قابل بحث[۱] (تصویر۲) (۱۹۷۸) که متعلق به جان استزاکر[۲۷]، هنرمند مفهومی انگلیسی متولد ۱۹۴۹ است. این اثر کلاژی است متشکل از «یک عکس در حین فیلمبرداری سیاه و سفید از دفتری که می‌تواند مخفی‌گاه یک روان‌پزشک باشد، عکس روی دیوار دفتر متعلق به فروید است؛ روی هم قرار گرفته با یک پوستر رنگی از قطاری که به پیش‌زمینه نزدیک می‌شود: گویی اشاره‌ای شوخی‌وار به ماگریت می کند» (walsh, 2013: 18) .

این اثر همانند اثر زندگی یک شراگ در بر دارنده‌ی خصلت‌های اگزیستانس، یعنی، گسست، پراکندگی، ارجاع دهی و مرکزگریزی است. همان طور که در اثر مشاهده می‌کنید، قرار گرفتن ناگهانی پوستر به‌طور تقریبی در وسط کادر باعث گسست می‌شود که رنگی بودن آن و نشان دادن فضای بیرونی به واسطه‌ی چسبانده شدن عکسی که در تقابل با عکس زیرین است این گسست را تشدید می‌کند. این گسست‌ها به‌واسطه‌ی مضمون، تصویر در تصویر، رنگ، فضای بیرونی و فضای داخلی (تکثیر مکانی و زمانی)، عکس‌های روی دیوار هم می‌توانند عامل پراکندگی و مرکزگریزی و همین طور ارجاع دهی باشند.

در این میان، خصلت ارجاع دهی در این اثر به شکل‌های مختلف قابل رؤیت است. مثلاً، قطاری که یادآور اثر رنه ماگریت است، یعنی ما را به اثر ماگریت «ارجاع» می‌دهد چنانچه در گفته‌های والش خواندیم؛ و همچنین فضاهایی که باعث ارجاع ما به درون و بیرون می‌شوند یا تابلوهایی که در اثر وجود دارند همگی عوامل ارجاع به بیرون هستند. به طور کلی در این اثر از یک سو ، ما شاهد به کارگیری ترفندهایی هستیم که به طرق مختلف مانع درگیر شدن مخاطب با اثر هنری می‌شود و از سوی دیگر نقطه‌ی تلاقی یا ایستایی در اثر وجود ندارد.

۲. سوراخ، شکاف، تهی بودگی

تا اینجا، آثار هنری به مثابه «اگزیستانس» در نظر گرفته شده است. اکنون تصمیم داریم تا به بررسی دو اثر دیگر بپردازیم که علاوه بر اینکه می‌تواند بازنمایی کننده‌ی «اگزیستانس» باشند بر وجه «نیستی» تاکید دارند. در حال معلق ماندن (۱۹۶۶) (تصویر۳) اثر اوا هسه[۲۸] (۱۹۳۶-۱۹۷۰) مجسمه‌ساز آلمانی‌تبار آمریکایی است، هنرمندی که در آثارش در فرم‌های هندسی، ساختار شبکه‌ای و تکرار سریالی که در آثار مینیمالیست‌هایی چون سُل لِویت، دونالد جاد و ... قابل مشاهده است، بهره برده است. بر طبق آنچه گفته

شد، «نیست» یا به بیان دیگر، «هیچ» و «اگزیستانس» مفاهیمی هستند که ماهیت ضمیر ناآگاه در سوژه انسانی و محصولات آنها (هنر) را شکل می‌دهند. از دیدگاه لکان، ضمیر ناآگاه مفهومی قلمداد می شود که از یک سو، در محدوده‌ی سوژه (نیستی) و از سویی دیگر، فراتر از سوژه است (اگزیستانس) و در حقیقت، ضمیر ناآگاه را چیزی قابل دسترس و عمق یافته معرفی می‌کند (تصویر ۴).

چنانکه ویکتور اشکلوفسکی[۲۹] فرمالیست روس معتقد است «هنر، فکر کردن با تصاویر است.» (یاکوبسن، ۱۳۹۴: ۵۱) بر اساس این دیدگاه اشکلوفسکی، اثر در حال معلق ماندن همه چنین ترجمان تصویری اندیشه را با توجه به امر ناآگاه به خوبی نشان می‌دهد. در این اثر که یک حلقه‌ی بزرگ فلزی از محدوده‌ی قابِ مستطیل خالیِ باندپیچی‌شده با پارچه خارج شده و وارد فضای مخاطب می‌شود، بر خلاءِ داخل قاب تاکید می‌شود. چنین ترکیبِ ساده‌ای می‌تواند نمایشگر معادل مفهوم «هیچ یا نیست» در دل سوژه لکانی باشد در قالب میله‌ای زاید که از قاب بیرون زده است و می‌تواند گویای مفهوم «اگزیستانس» یا مازاد در تفکر لکانی باشد. در نتیجه، این اثر گویای ضمیر ناآگاه هنرمند به مثابه «هیچ» و «اگزیستانس» است. یک دلیل که این تفسیر لکانی را در مورد مفهوم «هیچ» قوت می‌بخشد، خاطرات همسه است که در آن اهدافش را در ساختن آثارش کاملاً پوچ می‌داند و دلیل دیگر روایت والش در مورد همسه است: «شیفتگی همسه نسبت به اشکال مستطیلی خالی در نتیجه‌ی ارتباط او در زمان کودکی با مادر کارگری است که خودکشی او با بیرون پریدن از پنجره [حادث شد]، تعبیر شده است (walsh, 2013: 103). «در اینجا، خودکشی مادر فقدانی را برای او به همراه می‌آورد که می‌تواند تعبیر دیگری از نیستی باشد که همسه آن را به صورت فضای خالی نشان داده است. به طور کلی، این اثر بیش از هر مفهومی نشانگر مفهوم «هیچ» است چنانکه خودِ هنرمند، « آن را موفق‌ترین تلاش خود برای ایجاد «یک هیچ بزرگ» تلقی کرد» (Ibid., p101). دیوید هاپکینز، مورخ هنر، به نقل از همسه می‌گوید که در نظر او، پوچی اغلب مهم‌ترین موضوع او در خلق هنری‌اش بوده است (Hopkins, 2000: 150). به عقیده‌ی هاپکینز وجه احساسی و روانشناختیِ اثر به مرگ پدر هنرمند در سال خلق آن اشاره دارد که خاطره‌ی خودکشیِ مادرش را احیاء می‌کند (.Ibid) . تاکید همسه بر مفهوم پوچی و نیستی که به زندگی تلخ گذشته‌ی او برمی‌گردد در شبکه‌ای از جنسیت زنانه و فقدان لکانی قابل توضیح است.

هنرمند دیگری که مانند همسه به مفهوم «نیستی» می‌پردازد و اتفاقا بر مفهوم مادر نیز تاکید دارد آنیش کاپور[۳۰] است؛ مجسمه سازی که در ۱۹۵۴ در هند متولد شده و در انگلیس زندگی می‌کند. «او از مرزهای هنری، به ویژه میان مجسمه‌سازی و معماری می‌گذرد. کاپور در هر تقاطع، معانی جدید تولید می‌کند، ارجاعات نامشخص بوجود می‌آورد و اشکال و اشیاء جدیدی می‌سازد که بیننده را به ناچار مجبور به خطر کردن می کند»(kohn, 2016: 70). این هنرمند، از جمله هنرمندانی است که آثارش همچون آثار همسه می‌تواند در ارتباط با مفهوم «نیستی» در نظریات لکان باشد. در اثر مادر به مثابه یک کوه (۱۹۸۵)، چنانکه از عنوان آن برمی‌آید مادر به کوه تشبیه شده است و کوه جایگزین مادر شده است. بنابراین، هنگامی که این اثر را مشاهده می‌کنیم، در واقع، هرم استعاره‌ای از مادر است. این هرم که لایه‌های مختلفی را به نمایش می‌گذارد، در یک وجه آن سوراخ و شکافی تعبیه شده است. از یک سو، مطابق تفسیر فرویدی می‌توانیم این شکاف را به اندام جنسی زنانه نسبت دهیم و از سوی دیگر، براساس آنچه گذشت، بنابه نظر لکان، سوراخ یا شکاف را در بدن مادر نماینده‌ی فیزیکی مفهوم «نیستی» در دیدگاه لکان بدانیم.

در قیاس میان اثر همسه و کاپور گفتن نکته‌ای حائز اهمیت به نظر می‌رسد: در این دو اثر هنرمند امکان حرکت به بیرون و درون را فراهم آورده است--همسه با میله‌ای بیرون زده و کاپور با ایجاد فضای خالی در درون اثر.

به عبارت دیگر، در این جا آنچه برای مخاطب یا ناقد مهیا می شود، رهایی از تنش رسیدن به «نیستی» به‌واسطه‌ی فرافکنی است.
به‌طور خلاصه می‌توان گفت، «اگزیستانس» و «نیستی» عرصه‌های ضمیر ناآگاه هستند که در نظام‌های مختلف، از جمله نظام زبان هنر بروز می‌یابند. چنین عرصه‌های به‌ظاهر نادیدنی، در هنر معاصر و در قالبی عمدتا مفهومی قابل تصویر شدن هستند و می‌توانند ما را به کشف جوانب ضمیر ناآگاه رهنمون شوند.

نتیجه گیری

با تکیه بر نظریه‌ی روانکاوی لکان می توان بسیاری از آثار معاصر را تحلیل کرد، چرا که هنرمند دوران ما بسیار بیش از گذشته، موقعیت انسان امروز را در آینه‌ی ذهن خود نمایش می‌دهد- ذهنی پیچیده که به وجود آورنده‌ی آثار هنری‌ای است که درک آن به خاطر ابهامات و مجهولات تولید شده دشوار می‌نماید. شاید یکی از دلایل رواج تحلیل روانکاوانه‌ی آثار هنری در دوره‌ی معاصر نیز، چنانکه ذکر آن رفت، بی‌ارتباط به ماهیت هنر و تعریف‌های ارائه شده از آن در این حوزه از ضمیرناآگاه نیست.
از دید لکان، ضمیر ناآگاه خود را در گفتار بروز می‌دهد و ماهیت ضمیر ناآگاه در ساختار گفتار در ساحت نمادین با مفاهیم «اگزیستانس» و «نیستی» گره خورده است. در این پژوهش، این دو مفهوم را در ارتباط با ضمیر ناآگاه و نظام گفتار و با خصلت های برآمده از آنها شرح داده و سپس این مفاهیم و خصلت های برآمده از آنها را به نظامی چون نظام زبان در آثار هنری تعمیم دادیم. با توجه به اینکه ضمیر ناآگاه و نظام گفتار بخشی از الگوبندی ذهن هنرمند نیز هست، آن را مطابق با مدار زبان در هنرهای تجسمی در نظر گرفتیم. تنها تفاوت اصلی میان مدار گفتار و مدار زبان در هنر این است که در اولی سوژه به‌واسطه‌ی واژه‌ها گفتار را تولید و معنا را انتقال می‌دهد و در دومی، سوژه (هنرمند) با مدیوم‌های دیگر مانند رنگ، گِل و ... اثر هنری را ساخته و به‌واسطه‌ی آنها معنا را تولید می‌کند. در نتیجه این مطابقت، خصلت‌های تولید شده بر اثر «اگزیستانس» و «نیستی» که عبارت‌اند از گسست، پراکندگی، ارجاع دهی، مرکزگریزی و سوراخ، شکاف، تهی شدگی، همه می توانند در مدار نظام زبان در هنر هم باشد. در مرحله‌ی نهایی، چند اثر هنری از چهار دهه‌ی آخر قرن بیستم را که با خصلت‌های عنوان شده تطابق داشته شناسایی و بر مبنای خصلت‌های فوق تحلیل کردیم. بدین ترتیب، حاصل این پژوهش الگویی است بر پایه‌ی نظریه لکانی در مورد ماهیت ضمیر ناآگاه (اگزیستانس و نیستی) که در برخی از آثار هنرمدان معاصر بازتاب یافته و به‌کار گرفته شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Jacques Lacan (1901 - 1981): ژاک لکان که از جمله اندیشمندانی است که نظریاتش عمیقاً در رشته‌های مختلف فلسفی، علوم اجتماعی و هنر تأثیر گذاشته است، تنها یک کتاب به نام مکتوبات (Écrits) (۱۹۶۶) به رشته تحریر درآورد. این نوشته در واقع مجموعه سخنرانی‌هایی است که از ۱۹۵۳ تا ۱۹۶۴ در رابطه با تاریخچه‌ی بیمارانش انجام داده بود.

۲. Unconscious: گفتمان ضمیرناآگاه که با آثار زیگموند فروید در اوایل قرن بیستم ظاهر شد و به‌عنوان مفهومی کلیدی بر کل دانش انسان مدرن سایه افکند منشائی پیش از فروید دارد. چنانکه ماریا والْش اشاره می‌کند، این گفتمان توسط فیلسوف آلمانی گاتفرید ویلهلم لایبنیتز در قرون هفده و هجده مطرح [شده بود. این گفتمان در قرن نوزدهم در روان شناسی یوهان فردریک هربارت و ادوارد فون هارتمن و تئوری‌های فیزیولوژیست هرمن فون هلمهولتز به طرق مختلف پدیدار شد. فروید بر تمام این موارد واقف بود. کار مهمی که فرید کرد این بود که نظریه ضمیر ناآگاه را به صورت یک

مکانیسم روانی که عملکردش در رویاها، لغزش های زبانی و فراموشی ظاهر می‌شود، درآورد».(walsh, ۲۰۱۳: ۲)

۳. The Imaginary: امر یا ساخت خیالی با مرحله‌ی آینه در دیدگاه لکان مرتبط است. «[این ساحت] قلمرو همانندسازی خویش و بازتاب آینه‌ای است؛ قلمرو تحریف و توهم. قلمرویی است که در آن الگو بیهوده تقلا می کند تا بار دیگر به وحدت و انسجامی خیالی دست پیدا کند» (هومر، ۱۳۹۳ : ۵۲). به عبارت دیگر، خبری از «نیستی» یا به تعبیر لکانی فقدان نیست و سوژه ساده از اساس، سوژه‌ای یکپارچه است که هنوز «اگزیستانس» را به معنای واقعی کلمه تجربه نکرده است. بنابراین، انسان در این مرحله در دنیای درونی خودش به سر می‌برد.

۴. he Symbolic Order: در این مرحله، سوژه ساده با پذیرش «نام پدر» وارد امر یا ساحت نمادین شده و وحدت خیالی از بین می رود و سوژه با میل و فقدان (نیستی) آشنا شده و به دلیل نرسیدن به ابژه میل، شکافته می شود و به نظم نمادین می‌پیوندد. به بیانی دیگر، اگزیستانس را تجربه می‌کند.

۵. The Real : امر واقع برخلاف آنچه ممکن است تصور شود به مرحله‌ی پیش از شکل‌گیری سوژه‌ی انسانی بر مبنای سیطره‌ی امر نمادین و ظهور جهان واقع چانکه درک می‌کنیم، برمی‌گردد. از یک سو، «ساحت واقع به عنوان «چیزی که در جای خود می ماند» در تضاد با ساحت خیالی و نمادین بود» (هومر، ۱۳۹۳ :۱۱۴). و از سویی دیگر، به سبب برخورداری از دنیای خیال و دنیای واقعی مجموعه ای از دو ساحت قبلی می‌باشد. افزون بر این، می‌توان گفت که «امر واقع، عبارت از مادیت زمخت تقسیم ناپذیری است که مقدم بر نمادسازی وجود دارد» (هومر، ۱۳۹۳ :۱۱۵).

۶. چنانکه شون هومر اشاره می‌کند، لکان بین existence و ex-sistence تمایز قائل می‌شود. از نظر او existence محصول زبان است. این زبان است که چیزها را به عرصه‌ی وجود می‌آورد، آن را به بخشی از واقعیت بشری بدل می‌کند، و در واقع به سوژه‌ی انسانی شکل می‌دهد. در حالی‌که ex-sistence به این مفهوم «وجود» ندارد چرا که در عین اینکه خود را بر زبان تحمیل می‌کند، امری بیان‌ناپذیراست. «باید به تشابه ex-sistence و in sistence (اصرار) توجه کرد ex-sistence . بر وجود داشتن پای می فشارد و خود را بر زبان تحمیل می‌کند. این همان عرصه‌ی تحقق یا برون فکنی مداوم است» (هومر، ۱۳۹۳: ۳۸).

7. Nothingness
8. Split

۹. Beyond itself : دراینجا فراتر از خویش منظور ایده‌ای است که لکان تحت تأثیر هایدگر تعریف می‌کند. از نظر هایدگر بنیادی‌ترین میل ما میل به فراتر رفتن از وضعیت فعلی است که باعث ایجاد فرایند مداوم فرافکنی به بیرون (اگزیستانس) می‌شود. بنابراین از دید هایدگر سوژه از جایگاه فعلی به جایگاه بالاتر ارتقاء پیدا می‌کند و فراتر از خود می‌رود (هومر، ۱۳۹۲: ۳۷).

10. Discontinuity
11. Distribution
12. Referencing
13. Centrifugal

۱۴. Interiority: درون بودگی ایده‌ای است که ژاک آلن میلر که از ۱۹۷۲ به تنظیم متن سمینارهای لکان پرداخته است برای توصیف ضمیر ناآگاه لکانی به کار برده است و ضمیر ناآگاه لکانی را چیزی بیرون از درون بودگی قلمداد می‌کند. البته در اینجا منظور ایده‌ای است که لکان در ساحت خیالی در مرحله‌ی آینه‌ای مطرح می‌کند. در مرحله‌ی آینه‌ای همه چیز خیالی است و کودک در دنیای درونی خویش (درون بودگی) است و هنوز با دنیای بیرونی ارتباط برقرار نکرده است.

15. Puncture
16. Emptiness
17. Full Speech
18. The Other
19. Colette Soler
20. Desire

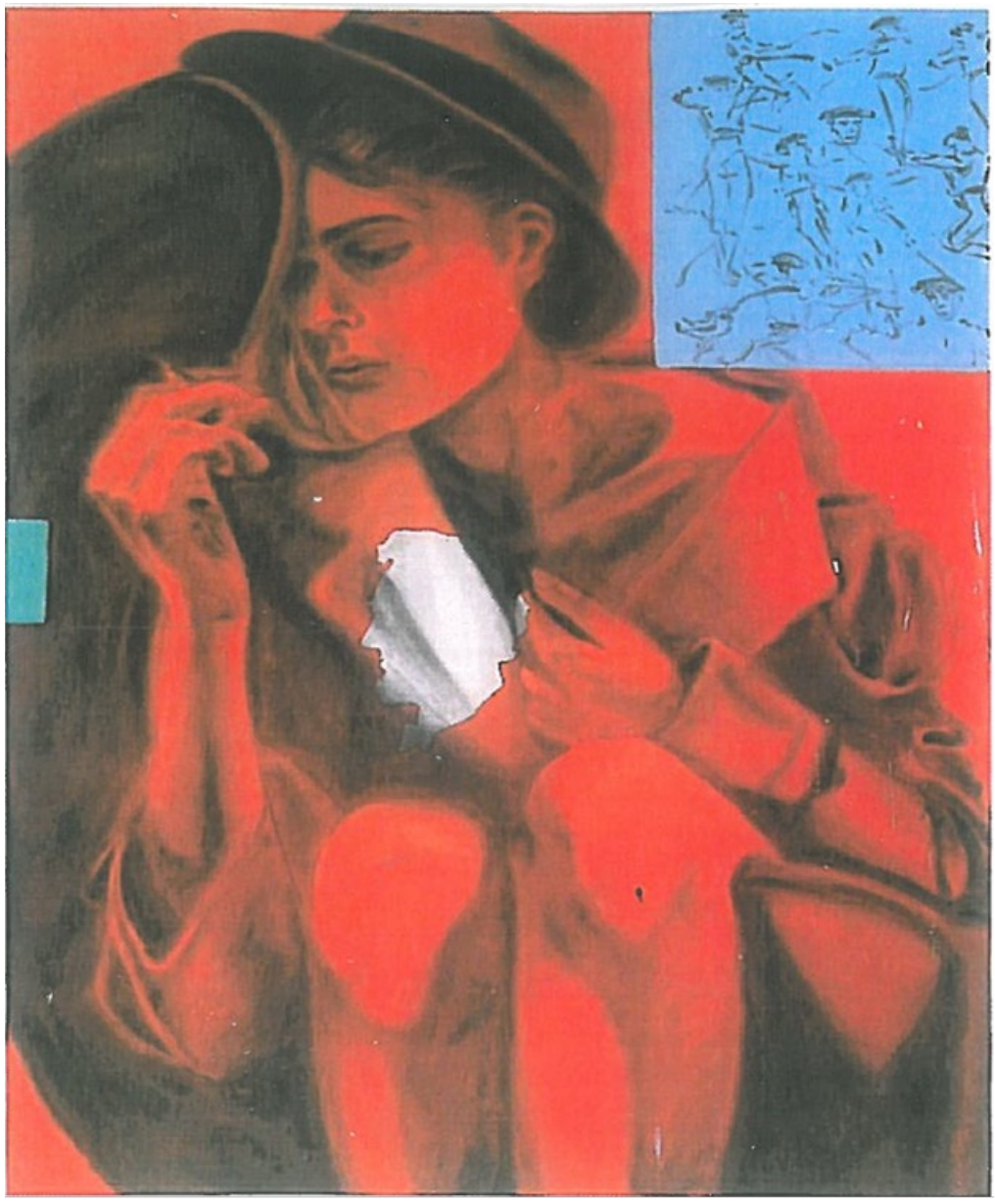
۲۱. Martin Heidegger (۱۹۷۶-۱۸۸۹)، که شاگرد هوسرل بنیان‌گذار فلسفه‌ی پدیدارشناسی بود، بسیاری از جریان‌های وابسته به علوم انسانی را زیر تاثیر خود قرار داد. کتاب هستی و زمان (Being and Time) او (۱۹۲۷) را می‌توان مهم‌ترین اثر او در رابطه با مفهوم اگزیستانس می‌توان دانست.

22. Jean Paul Sartre (1905-1980) سارتر ایده‌های هایدگر را به فرانسه انتقال داد و لکان برای صورت‌بندی رابطه‌ی میان سوژه و اگو در مرحله آینه ای از تمایزی که سارتر برای خودآگاهی و اگو قائل شد، بهره برد. کتاب مهم سارتر در این زمینه هستی و نیستی (Being and Nothingness) است.
23. David Salle
24. Abraham Lincoln
25. George Trow
26. New Haven Railroad
27. John Stezaker
28. Eva Hesse
29. Victor Shklovsky
30. Anish Kapoor

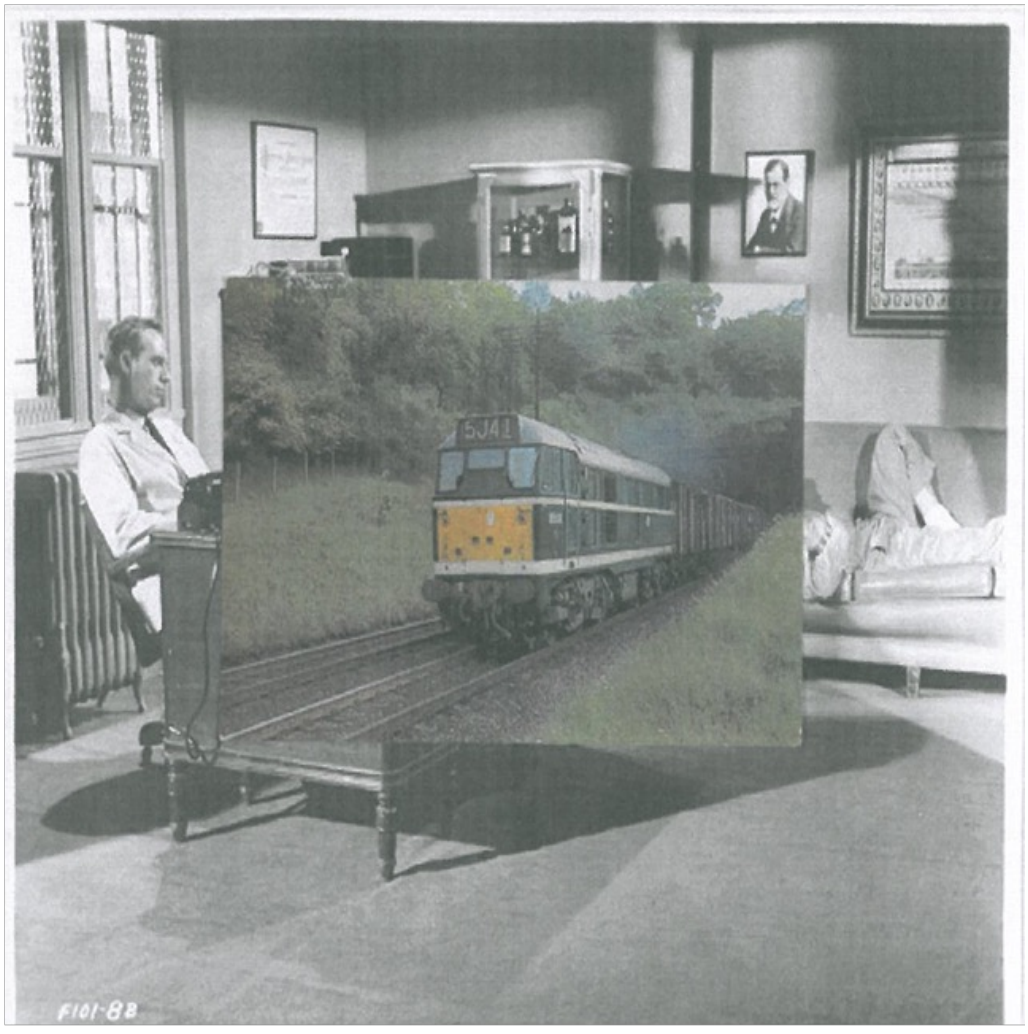
منابع

- هومر، شون (۱۳۹۲). ژاک لاکان. ترجمه محمدعلی جعفری، سید محمدابراهیم طاهایی. چاپ سوم. تهران: نشر ققنوس.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۹۴). «قطب‌های استعاره و مجاز». ترجمه کوروش صفوی. در ساخت گرایی، پساساخت گرایی و مطالعات ادبی. ترجمه و ویرایش فرزان سجودی. چاپ سوم. تهران: انتشارات سوره مهر.
- Freud, Sigmund. (1982). "The Interpretation of Dreams (First part)", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, J. Strachey. (tr)& (Ed), Vol. V, London: Hogarth press.
- ____. (1984)." On Metapsychology the Theory of Psychoanalysis; Beyond the Ego and the Id and Other Works" in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, J. Strachey. (tr) & (Ed), Vol. xIx, London: Hogarth press.
- Foster, Hal. et al, (2011). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism And Postmodernism*, New York: Thames & Hudsom[ترجمه منتشرنشده: کامبیز موسوی اقدم] .
- Hopkins, David (2000), *After Modern Art: 1945-2000*, Oxford and New York: Oxford UP.
- Lacan, Jacques. (2007). "Psychoanalysis and Its Teaching", trans. B. Fink. in *Ecrits: The First Complete Edition in English*, London: W. W. Norton & Company.
- Liebman, Lisa. (1994), *David Salle*, New York: Rizzoli.
- Soler, Colette. (1996), "The Symbolic Order(II)." *Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud*, New York: Sunny Press.
- ____. (1996). "The Symbolic Order (I)." *Reading Seminars I and II: Lacam's Returnt to Frend*, New York: Sunny Press.
- Kohon, Gregorio. (2015). *Reflections on the Aesthetic Experience: Psychoanalysis and the uncanny*, London & New York: Routledge.
- Walsh, Maria. (2013). *Art & Psychoanalysis*, London: I. B. Tauris.
- URL 1: https://theapproach.co.uk/wp-content/uploads/2015/09/62.-Negotiable-Space-I-750x562.jpg

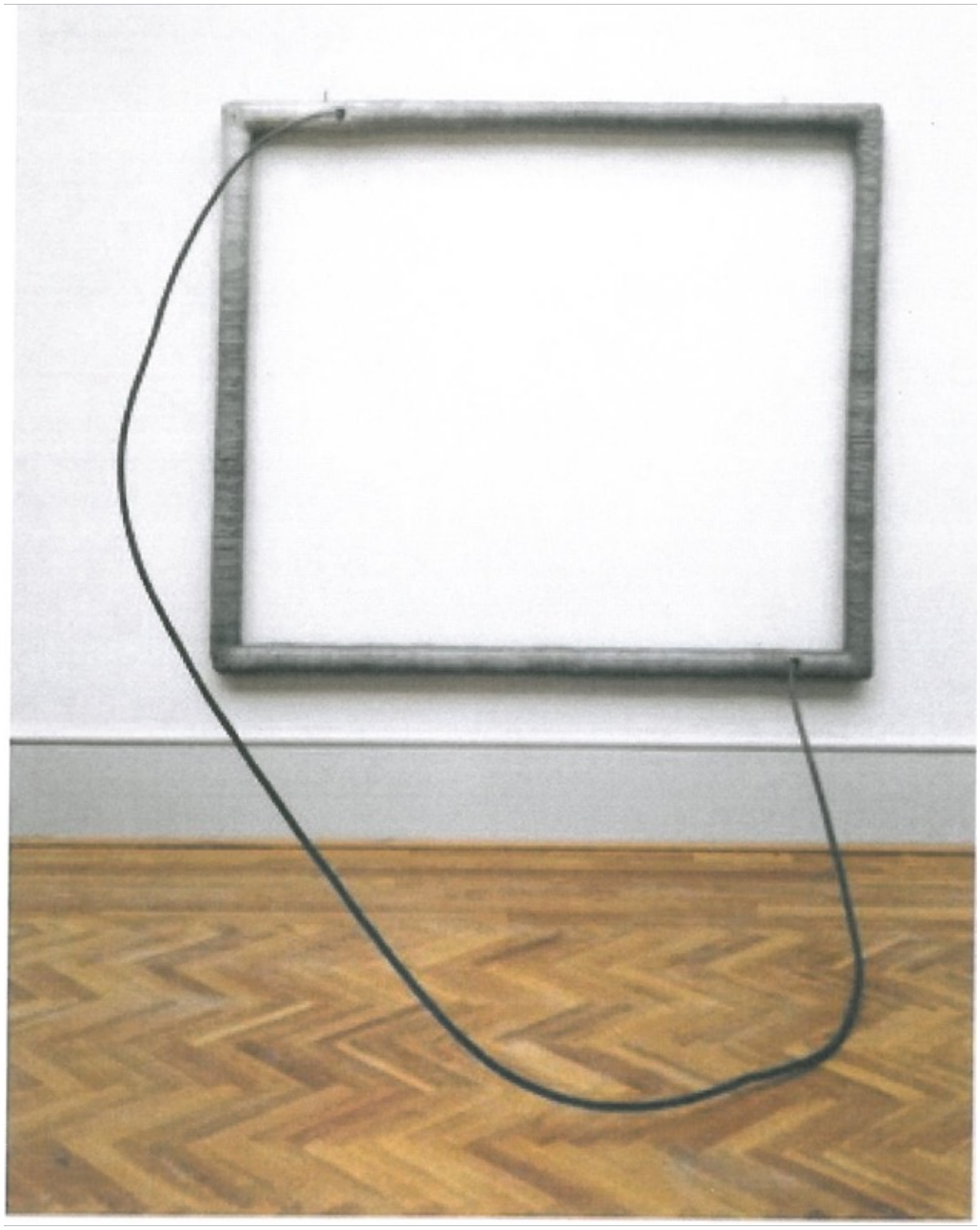
- URL 2: http://cti.westminster.ac.uk/ouilearn/ouilearn-the-partnership-dimension/
- URL 3: https://www.wikiart.org/en/anish-kapoor/mother-as-mountain-1985



تصویر ۱. دیوید سال، زندگی شراگ، ۱۹۸۳، رنگ روغن و آکریلیک، ۱۰۴+۸۰ سانتی متر، مجموعه خصوصی حانت دی بتن، لندن.
(Liebman, 1994)



تصویر ۲. جان استزاکر، فضای قابل بحث ۱، ۱۹۷۸، ۲۵/۳+ ۲۰/۶ سانتی متر، موزه تِیت مدرن لندن. **(URL 1)**



تصویر ۳. اواهسه، در حال معلق ماندن، ۱۹۶۶، آکریلیک، چوب، پارچه، سیم، (داخل ۷۸+۸۴+۷۲)۱/۱۹۸+۴/۲۱۳+۹/۱۸۳ سانتی متر، گالری هاوزر وورث، لندن. (URL 2)

تصویر ۴. آنیش کاپور، مادر به مثابه کوه، ۱۹۸۵، چوب، رنگدانه، جسو،۵۵+۱۴ سانتی متر، مرکز هنر واکر، مینیاپولیس، آمریکا. (URL 3)

Received: 2020/10/30
Accepted: 2021/09/07

The Conceptions of existence and nothingness in Lacan's Theory of Unconscious and Its Visualization in Contemporary Artworks

Zahra Atashkar, MA, Painting / Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University. Tehran, Iran

Kambiz Mousavi Aqdam, Assistant professor, Painting department, Visual Arts Faculty, Tehran University of art, Tehran Iran

Abstract

In recent decades, psychoanalysis has been one of the main methods of interpretation in art criticism, philosophy and history of art. Today, the psychoanalytic view has enriched the field of aesthetics and achieved great success in the analysis of different types of images. After his precursor Sigmund Freud, the French psychoanalyst Jacques Lacan became the key figure in the science of psychoanalysis, impacting on various areas of arts and humanities. Lacan connected two realms of psychoanalysis and linguistics in the 1960s, considering the structure of the unconscious same as that of the language. Therefore, what is explained in Freud's unconscious theory as the process of condensation and displacement were considered equal to metaphor and metonymy in the realm of language. Other key concepts such as the mirror stage, the gaze, and the idea of the lack as cause of desire are also prevalently utilized in many interdisciplinary fields of study. Accordingly, the multi-layered language of visual arts allows the psychoanalytical views being applied to the field. The three orders of mind in Lacanian system—the Real, the Imaginary, and the Symbolic—have frequently been used in the analysis of artistic practices in contemporary period.This article seeks the ways in which the articulation of unconsciousness in Lacanian psychoanalysis could explain the mental processes of contemporary artists. As Lacan has shown us, the nature of the unconscious in parole (speech) is in strong connection with the notions of 'existence' and 'nothingness.' He describes the unconscious in the phase of the Symbolic through the concepts of 'projection' and 'interiority.' These concepts are reflected in speech characteristics such as discontinuity, distribution, referencing, centrifugal, puncture, split, and emptiness. Among the contemporary artworks, those in line with the mentioned characteristics are chosen and analyzed, including works by David Salle, John Stezaker, Eva Hesse, Anish Kapoor. As manifested in conclusion, these artists' multi-faceted language from the 1960s onwards aptly match the Lacanian theory of psychoanalysis, associating with the Lacanian articulation of the unconscious in a subtle way. Their artworks associated with the concepts of 'existence' and 'nothingness' reflects the subject's (artist's) unconscious and thereby transfers the meaning to the beholder. Referring to the legacy of Marcel Duchamp whose ironic works refute representational art as well as modernist aesthetics, these artists attempt to address their unconscious within the linguistic structure of mind in different ways. This research examines the pictorial and textual documents to explore the layers of meaning in conceptual artworks and attempts to provide a model of analysis for the art in the post-1960s period. Needless to say, these samples are chosen to demonstrate the psychoanalytic traits of contemporary art in its larger sense and to provide a model of art criticism on the basis of psychoanalytic theory.

Key words: Lacanian psychoanalysis,, unconscious,,, contemporary art,, existence,, nothingness,