
دیالکتیک «حقیقت» و «مجاز» در خوانشی لکانی از نقاشی های عکس -

بنیادِ گرهارد ریشتر

نسرین اسماعیلی*

علی مرادخانی**

تاریخ دریافت: ۹۹/۴/۲۵

تاریخ پذیرش: ۹۹/۸/۱۳

چکیده

از رویکردهای نظری مهم معاصر که می‌توان با آن آثار هنری را مورد تحلیل قرار داد آراء و اقوال ژاک لکان (۱۹۰۱-۱۹۸۰) روانکاو پساساختارگرای فرانسوی است. او با کنار هم نشانیدن روانکاوی، فلسفه، زبان‌شناسی و انسان‌شناسی جهانِ ذهنِ سوژهٔ انسانی را در مجموعه‌ای از روابط درهم‌تنیده و گستردهٔ فرهنگی و اجتماعی تحلیل می‌کند. این مقاله قصد دارد تا با خوانشی لکانی، نقاشی‌های عکس‌بنیادِ گرهارد ریشتر را، به عنوان مجموعه‌ای منحصر به فرد در هنر معاصر از منظر نقد روانکاوانه به قدر وسع نگاه کند و بدین پرسش پاسخ دهد که بین «حقیقت» و «مجاز» در نقاشی ریشتر و روانکاوی لکانی چه نسبتی است؟ و نیز، چگونه مقولات و مفاهیم روانکاوی لکانی در نقد نقاشی ریشتر کارگر می‌افتد؟ روش مورد استفاده توصیفی - تطبیقی است و حسب داده‌ها و اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، اینترنتی، بر اساس مشاهدهٔ آثار هنری ریشتر و تجزیه و تحلیل آن‌ها با رویکرد روانکاوانه‌ی لکان است. مقاله حاضر، در صدد است نشان دهد که آیا می‌توان با مفاهیم لکانی نقبی به فهم و تفسیر آثار نقاشی ریشتر زد؟ در نهایت نتیجه چنین خواهد بود که حقیقت قطعی و نهایی در میان نیست و واقعیت حسب مقولات لکانی بواسطهٔ دستگاه چشم و سازمان‌یافته مطابق با تجربیات گذشته، فقدان و میل سوژه درک می‌شود. لذا تمام نقاط مرجع ما، هر چیزی که ما دربارهٔ آن صحبت می‌کنیم و هر روشی که از طریق آن عمل می‌کنیم، جملهٔ آنها نه حقیقت مطلق که کلیشه هستند.

کلیدواژه‌ها: ژاک لکان، گرهارد ریشتر، حقیقت، میل، امر واقع، واقعیت

* دانشجوی دکترای تخصصی فلسفه هنر. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال (نویسندهٔ مسئول) Email: nasrin_frida@yahoo.com

** دانشیار گروه فلسفه و فلسفه هنر. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال Email: moradkhani@yahoo.com

چکیده

گرهارد ریشتر^۱ در زمان جنگ و اشغال اتحاد جماهیر شوروی در آلمان شرقی بزرگ شد. در سال ۱۹۶۱ به آلمان غربی عزیمت کرد تا حرفه خود را به عنوان هنرمند توسعه دهد. ریشتر در آخرین سال تحصیلات خود کشیدن نقاشی‌هایی بزرگ از روی عکس‌های سیاه و سفید با استفاده طیفی از خاکستری‌ها آغاز کرد، اما بر خلاف فوتورئالیست^۲ های معاصر خود، کسانی چون چاک کلوژ^۳، او از عکس تنها به عنوان نقطه شروع استفاده می‌کرد، نه به عنوان سرمشقی که باید با وفاداری کامل نسخه‌برداری شود. منابع تصویری ریشتر برای نقاشی‌های عکس‌بنیاد،^۴ تصاویر خصوصی و منظره است که توسط خود نقاش با دوربین ثبت شده‌اند و نیز تصاویری که او از عکس‌های منتشرشده در روزنامه‌ها، کتاب‌ها و عکس‌های هوایی انتخاب می‌کند.

در مقاله حاضر مجموعه‌ای از آثار هنری ریشتر را، چنانکه در چکیده آمد، حسب مقولات فکری لکان بررسی می‌کنیم. به جهاتی متفاوت این هنرمند و روانکاو که به نظر بی‌شابهت به هم می‌آیند انتخاب شده‌اند، خصوصاً به این جهت که هر دو به ترتیب از اواسط قرن بیستم بر نظریه فرهنگ و هنرهای زیبا تأثیر شگرفی داشته‌اند. «متون لکان در جنبش روانکاوی فرانسه مقدس شمرده می‌شود اما در کشورهای انگلیسی زبان لکان بیشتر به عنوان یک فیلسوف فرانسوی دیده شده است تا مؤلفی صاحب نظر در حوزه بالینی و نویسندگان انگلیسی زبان مانند هال فاستر^۵ و جودیت باتلر^۶ از نظریه‌های لکان استفاده می‌کنند تا انواع متنوعی از مباحث از نقد هنری و مطالعات فیلم گرفته تا فمینیسم و مطالعات جنسیت را دنبال کنند» (Roudinesc, 1999:435).

سخن از تأثیر و اهمیت ریشتر در دنیای هنر دشوار است، بخشی به این جهت که او هنوز زنده است و هنوز هم نقاشی می‌کند و آثار جدیدش را به نمایش می‌گذارد. با این حال، از دهه ۱۹۶۰ ریشتر به دلیل پیچیدگی و دامنه سبک‌های هنری خود، هنرمندی شهره است. لازم به ذکر است که آثار ریشتر فراوان و به لحاظ حجم قابل توجه است و نمونه‌های مورد اشاره در اینجا تنها معدودی از آثار او است.

روش پژوهش

روش و رویکرد کلی این پژوهش، استفاده از چارچوب نظری روانکاوی لکان با مطالعه موردی بر روی بخشی از مهم‌ترین مجموعه آثار نقاشی گرهارد ریشتر است. آثار منتخب با روش روانکاوانه-تفسیری و خوانشی برون‌متنی^۷ در سنجش با ویژگی‌های طرح‌شده ارزیابی شده‌اند تا تفسیری معنادار از این آثار به مثابه پدیده‌های تاریخی- فرهنگی به دست آید. با توجه به دردسترس نبودن اصل آثار از سایت‌های معتبر هنری و به ویژه وبسایت شخصی گرهارد ریشتر استفاده شده است. روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است. با تکیه بر راهبرد روانکاوی و با رویکردی تفسیری، محتوای آثار ریشتر تبیین و نتیجه نهایی استنباط شده است. همچنین این مقاله برای جمع‌آوری اطلاعات از روش اسنادی بهره برده و به مصاحبه‌های منتشرشده و کاتالوگ‌های نمایشگاهی نیز رجوع کرده است.

پیشینه پژوهش

خوانش روانکاوانه لکانی به‌رغم کاربرد گسترده در علوم اجتماعی، سیاسی، انسان‌شناختی و حتی ادبی به ندرت در حوزه نقد و تحلیل آثار هنری و به ویژه هنرهای تجسمی به کار گرفته شده است. در پیشینه ادبیات موضوع به اندیشه‌های لکان به طور عام و همچنین در حوزه‌های مختلف علوم انسانی و رسانه‌های فرهنگی مانند تلویزیون و سینما و همچنین آثار ادبی پرداخته شده است برای مثال در کتاب‌هایی از جمله: کژنگریستن و وحشت / از شک‌های واقعی با تحلیل اسلاوی ژبژک (۱۳۸۸ و ۱۳۹۳) درباره سینما و یا کتاب‌هایی که به شکل کلی به لکان پرداخته‌اند از جمله: مکتب لکان: روانکاوی در قرن بیست و یکم دکتر میترا کدیور (۱۳۸۱)؛ و همچنین در پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد سینما ادریس شیخی (۱۳۸۷) «رابطه روانکاوی و سینما از نظر اسلاوی ژبژک» و مقالاتی در حوزه نقد ادبی از جمله: «نقد شعر زمستان از منظر روانکاوی لکان» دکتر حسین پاینده (۱۳۸۸) و «خوانشی لکانی از غم‌نامه رستم و اسفندیار» بهروز مگری (۱۳۹۴) و نقد هنری مانند: «بررسی مفهوم هویت زنانه در ویدئو آرت با

رویگرد روانکاو لکان (مطالعه‌ای بر آثار پوپولتی ریست) «فروغ خبیری، علی شیخ مهدی (۱۳۹۴) از این جمله‌اند، لیکن تا جایی که نگارندگان اطلاع دارند، تاکنون پژوهشی با تکیه بر رویگرد روانکاو لکان در تحلیل آثار نقاشی و بالاخص گرهارد ریشر کاری انجام نشده است.

مبانی نظری پژوهش

پارادایم سه‌گانه لکانی:

لکان با گذر از دیالکتیک مادیت خاموش، تصاویر منجمد و واژه‌های متحرک، پارادایم غنی سه‌گانه‌ای را برای تفاوت‌گذاری میان مادیت‌های فیزیکی، فرم‌های خیالی و معناهای استنباط‌شده آثار هنری فراهم می‌کند (لوائین، ۱۳۹۷: ۳۸). این سه پارادایم، امر خیالی یا تصویری^۸، امر نمادین^۹ و امر واقع^{۱۰} است. به باور لکان موقعیت ما در دام و برده غرایز نیست بلکه مربوط به فرهنگ در سه ساحت از تجربه انسانی است. (جدول شماره ۱)

خود (ایگو) یعنی آگاهی فرد در مرحله امر خیالی (تصویری) و قلمرو مرحله آینه‌ای شکل می‌گیرد. تخیل و تصویر نقش مهمی در این ساحت دارد و سوژه را مجذوب خود می‌کند که به صورت نمادین هویت سوژه را براساس تصاویر بیرونی و واژگان سرپرستان کودک (دال‌ها) می‌سازد. امر نمادین، بُعدی زبانی است اما به

سادگی با زبان برابر نیست. جایگاه قوانین و فرامین «دیگری بزرگ» است که می‌توان آن را همسو با سوپرایگو (فرامن-فراخود) فرویدی دانست. امر نمادین مولفه اساسی تکوین سوپزکتیویته در جهان فرهنگی-اجتماعی است. در این ساحت واقعیت و معنا توسط امر نمادین ایجاد می‌شود و به سوژه هویت نمادین فرهنگی-اجتماعی می‌بخشد. امر نمادین با لغو امر واقع، واقعیت را ایجاد می‌کند. امر واقع، ساحت پیش‌زبانی، خلاء و بی‌شکلی، پربودگی (توپری) اولیه و وحدت بدن کودک و مادر است. امر واقع غیرقابل انعطاف و صلب است و در برابر نمادسازی مقاومت می‌کند. همچنین امر واقع همواره میل به سرپیچی و فراروی از امر نمادین دارد که می‌توان آن را با جایگاه نهاد (آن) به نزد فروید همسو تلقی کرد.

این سه‌ساحت لکانی در طرح مسئله و مفاهیم او بسیار مهم هستند و از نظر او به طور کامل تجربه انسانی را در بر می‌گیرند.

دیالکتیک «حقیقت و مجاز»:

لکان شیوه دیالکتیک را با اولین مرحله درمان روانکاو مقایسه می‌کند، یعنی درست وقتی که روانکاو، فرد تحت درمان را مجبور به مواجهه با تناقض‌ها و شکاف‌های موجود در روایت‌اش می‌کند. روانکاو از بیانات سردرگم و تداعی‌های آزاد فرد تحت روانکاو، حقیقت

امر خیالی (تصویری)	ثبت خیالی یعنی مهم‌ترین بخش آگاه فرد/ تصویر بنیاد/ جایگاه دال/ شکل/ تصویر/ ثبت بازشناسی دیداری/ تلاش برای ساخت هویت فردی در زیر تصاویر از پیش تعیین شده توسط فرهنگ/ حوزه تصاویر فریبنده/ جایگاه تکوین ایگو (من-خود) فرویدی
امر نمادین	واژه بنیاد/ جایگاه معنا/ جایگاه دیگری بزرگ/ جایگاه سوژگی/ مدلول/ فرهنگ/ زبان/ تلاش برای ساخت هویت اجتماعی و مفهوم‌پردازی خود برای پذیرفته شدن در جهان کلامی/ حوزه کلمات واقعی/ فرمان درونی‌شده هنجارهای اجتماعی و فرهنگی/ جایگاه سوپرایگو (فرامن-فراخود) فرویدی
امر واقع	بی‌شکلی/ بی‌معنایی/ پیش‌زبانی/ فضای خالی بین خطوط نوشته‌شده/ تلاش برای پُرکردن خالی بودگی خاموش و نادیدنی جسمانی/ شورش و انقلاب/ جایگاه نهاد (آن) فرویدی

را استخراج می‌کند. از این رو لکان معتقد است «روانکاووی تجربه‌ای دیالکتیکی است» (اونز، ۱۳۸۷: ۲۳۵). حقیقت^{۱۲} یکی از اصطلاحات اساسی و در عین حال پیچیده‌گفتار لکان است. از منظر او همواره حقیقت به میل^{۱۳} ارجاع دارد و هدف درمان روانکاووی سوق دادن فرد تحت روانکاووی به سمت سامان‌بندی این حقیقت است. لکان در تقابل با سنت‌های فلسفه کلاسیک معتقد است حقیقت زیبا نیست و پی بردن به ضرورت آن هم سودمند نیست، عام و جهان‌شمول واحد نیست، بلکه مطلقاً خاص است که برای هر سوژه‌ای منحصر به فرد است. حقیقت از نظر او عمیقاً با فریبکاری مرتبط است، چرا که دروغ‌ها اغلب بسیار گویاتر از گفته‌های صادقانه می‌توانند حقیقت را درباره‌ی میل آشکار کنند. فریبکاری و دروغ در تقابل با حقیقت قرار ندارند: برعکس، آنها در متن حقیقت ثبت می‌شوند.

کار روانکاو و نقاش می‌تواند کشف بخشی از حقیقت و نشان دادن مجاز باشد. تقابلی که لکان میان حقیقت و امر واقع ایجاد می‌کند در جای‌جای آثار او حضور دارد؛ «ما به امر واقع عادت کرده‌ایم. ما حقیقت را واپس می‌زنیم» (اونز، ۱۳۸۷: ۲۱۲). با این همه، لکان یادآور می‌شود که حقیقت به امر واقع نیز شباهت دارد؛ سامان‌بندی همه حقیقت غیرممکن است و «دقیقاً به دلیل همین ناممکنی، حقیقت به سوی امر واقع متمایل است» (اونز، ۱۳۸۷: ۲۱۲).

نسبت اندیشه لکان و نقاشی ریشتر

لکان انسانیت را در روابط دیالکتیکی بین چشم^{۱۴} و نگاه^{۱۵} می‌شناسد. این نیاز ما به دیدن، دیده شدن و به رسمیت شناخته شدن است که ما را از دنیای حیوانات متمایز می‌کند. دیدن^{۱۶} با نگاه کردن^{۱۷} متفاوت است. دیدن نوعی عمل مکانیکی است اما در نگاه کردن فهم و شناسایی حضور دارد، نقاشی‌های عکس بنیاد ریشتر نیز به عدم امکان رسوخ به سطح نگاه خیره دیگری^{۱۸} اشاره می‌کنند؛ او بازنمایی‌هایی که پرسش دارند بی‌آنکه پاسخی بر جای بگذارند، نقاشی می‌کند. لکان و ریشتر هر دو به مفهوم حقیقت شک و تنش بین حقیقت و مجاز را پیش می‌کشند، به دنبال درک بهتر میل و

فقدان هستند که نشان دهنده ارتباط انسان‌ها هم با خود و هم با دیگران است. نقاشی‌های ریشتر دیالکتیزه کردن امر واقع لکانی است، تلاش برای این که سخن یا امر ناگفتنی را بیان کند و با تأثیر آن نیز کنار بیاید. لکان و ریشتر هر دو مسائل مربوط به میل و فقدان را مورد بررسی قرار می‌دهند. در نظر لکان میل و فقدان در واقع موقعیت هستی‌شناختی دارند لذا وجود برابر با میل است: «به محض اینکه خود سوژه وجود (هستی) می‌یابد، او مدیون یک لاجرم است که بر اساس آن فقدان خودش را ایجاد می‌کند» (Miller, 1988: 192). میل سوژه لکانی غیرقابل دستیابی است. میل از چنگ سوژه می‌گریزد و او زندگی خود را در چارچوب فقدان، زندگی می‌کند. «لکان میل انسان را با امر محال پیوند داد و وجهی از انسان را به ما نشان داد که همیشه با جهان موجود در تضاد و ناهماهنگی به سر می‌برد. لکان نظریه پرداز اندیشه‌ای است که در آن انسان به دنبال امیالی است که هرگز بدان دست نخواهد یافت، به دنبال تصویری است که هرگز بدان نخواهد رسید» (علی، ۱۳۹۵: ۸۴). در نقاشی‌های عکس بنیاد ریشتر نیز، به بیننده‌نمایی از میل خویش ارائه شده است که متعاقباً میل‌اش از طریق روشی از تکنیک‌های نقاشانه، مانند تار شدن و محو شدگی، رد و نفی شده است. گویی هرگز به میل خویش دست نخواهد یافت. کار ریشتر را می‌توان به مثابه تأکیدی بر معضل انسانی میل به درک جهان و جایگاهمان در درون آن شرح داد، در عین حال که آسایش لذت بردن از هرگونه اطمینانی در مورد آگاهی‌مان را رد می‌کند. میل ما به یقین و قطعیت، همواره نفی می‌شود و به بن بست می‌رسد. علاوه بر این، هم روانکاو و هم هنرمند از ما درباره تعیین جایگاه امر واقع پرسش می‌کنند، از نظر لکان و ریشتر امر واقع معانی متفاوتی دارد. «در اندیشه لکان امر واقع ساختاری بکر و نامتمایز^{۲۲} است. هیچ شکاف یا رخنه‌ای^{۲۳} در محدوده امر واقع وجود ندارد، زیرا متعلق به دوره قبل از زبان و امر نمادین است، پیش از اینکه بدن کودک توسط زبان و امر نمادین با ملائمت به تبعیت از قوانین اجتماعی ترغیب شود. بی‌واسطگی، توپُر بودن و یکدستی امر واقع، توسط کلام نظم نمادین گشته^{۲۴} و سپس

گسسته می‌شود. با این گسست، شکاف‌ها، حفره‌ها و موجودیت‌های قابل تشخیص و تمییزی از امر واقع رها و ایجاد می‌گردد» (Fink, 1995:24). امر واقع در سطح نظم نمادین گشته و تمام می‌شود و به معنای امری یکدست، یکپارچه و توپُر دیگر وجود ندارد.

ریشر در نقاشی‌های عکس بنیادش از امر واقعی، اصیل و حقیقی پرسش می‌کند، رسانه‌ای که او را به لکان نیز پیوند می‌دهد. روانکاوی نیز در پس آنچه به ظاهر واقعی است واقعیت‌ها را جستجو می‌کند. به کشف رمزها و یا قوانین ناخودآگاه نهفته در پدیدارها می‌پردازد. «عکس سوژه‌ای را ثبت می‌کند که غیرقابل تولید و غیرقابل توصیف است. با عمل ثبت و تصرف در یک قاب، سوژه عکاسی گشته می‌شود. پس از آن به عنوان شیء فی نفسه^{۲۵} و در ساحت امر واقع وجود دارد. لکان هنگامی که می‌گوید امر واقع در برون‌خویشی^{۲۶} ما وجود دارد، این مفهوم را از هایدگر قرض می‌گیرد. امر واقع فقط در شرایطی وجود دارد که ما از زبان برای توصیف و مادیت بخشیدن به آن استفاده می‌کنیم. سوژه حاضر در عکس نماد چیزی غیر از مرجع خودش است. سوژه به تصویری محض بدل گشته که شاید بتوان آن را مرگ سوژه نام نهاد» (Barthes, 1984:28). تنها راه، برای ساختن یک تصویر عکاسی به عنوان نمادی از چیزی، ایجاد دوباره، قاب گرفتن از نو و نمایش مجدد آن است. بازآفرینی، بازسازی و بازنمایش^{۲۷} دغدغه گرهارد ریشر است.

با در کنار هم نشانیدن هنرمند و روانکاو، از یکی استفاده می‌کنیم تا دیگری را با آن بهتر بشناسیم. ریشر معتقد است که در جهان معاصر فقط قراردادهای ضروری اندکی هستند که هنوز وجود دارند، به چیزها نظم می‌بخشند و باعث می‌شوند که مفید و کارآمد باشند. مابقی چیزها از دست رفته است. «قراردادها در نقاشی فقط معیار هستند و به این دلیل زیانبارند که قالب ایدئولوژیک از پیش تعیین شده دارند. آنها مانع روشنگری هستند در نتیجه ریشر می‌گوید که به روانکاوی اعتقاد و باور دارد زیرا تعصبات را از میان بر می‌دارد و ما را بالغ و مستقل می‌سازد، به نحوی که می‌توانیم بدون غذا، بدون ایدئولوژی، حقیقی‌تر و

انسانی‌تر عمل کنیم» (بوکلو، ۱۳۸۳:۱۰۸). این همان امری است که ریشر در نقاشی به دنبال آن است. از منظر این مقاله، ریشر با تصویر و لکان تقویت کننده یکدیگر هستند؛ ریشر با تصویر و لکان با گفتار سر و کار دارد. هرکدام آن چه را که دیده و گفته می‌شوند زیر سؤال می‌برند. چه چیزی واقعی و چه چیزی براساس میل و فقدان ما وجود دارد؟ هیچ مفهوم واحدی برای آن چه که به آن «واقعیت» می‌گوییم برای ریشر یا لکان وجود ندارد؛ تنش بین واقعیت^{۲۸} و توهم وجود دارد که باید به آن پرداخت تا سوژه روانکاوی یا بیننده نقاشی در این خوانش آگاهی جدیدی کسب کنند.

لکان تأکید دارد آن چه دیده می‌شود و دیده نمی‌شود، آن چه حضور دارد و غایب است، آن چه حقیقی و مجازی است، به مفاهیم مرتبط با نگاه و هوس شکل می‌دهند. نگاه، سوژه را به چیزی که حاضر است پرچ می‌کند در حالی که هوس غریزه میل به چیزی است که غایب است. لکان با نظریه نگاه خیره به منشأ لذت زیباشناختی در بیننده اثر هنری و همچنین به تفاوت‌هایی که در التذاذ هنری وجود دارد و چگونگی ارتباط آن‌ها با جنسیت یا طبقه اجتماعی افراد می‌پردازد. او نگاه را چیزی در نظر می‌گیرد که سوژه (یا مخاطب) در ابژه (یا اثر هنری) می‌بیند. نگاه امری ابژکتیو است نه سوپژکتیو. تعبیر لکان از این اصطلاح، شیوه معمول اندیشیدن ما را در باب نگاه دگرگون می‌سازد چون آن را به طور پیش فرض نوعی فرایند فعال می‌دانیم، اما نگاه به مثابه یک ابژه، میل ما را به طور بصری به جریان می‌اندازد و این همان چیزی است که لکان ابژه کوچک (ابژه علت میل)^{۲۹} می‌نامد. این اصطلاح خاص بیانگر آن است که این ابژه وجود ایجابی ندارد بلکه حفره‌ای در میدان دید است. «ابژه علت میل، دید سوژه بر ابژه نیست بلکه شکافی در دید به ظاهر قدرتمند سوژه است. این شکاف در دید ما به نقطه‌ای اشاره می‌کند که در آن میل مان، خود را در آنچه می‌بینیم، آشکار می‌کند. میل، میدان دید را تحریف می‌کند، در نتیجه نگاه با مختل کردن توانایی مخاطب او را درگیر اثر هنری می‌کند. نگاه در مقام ابژه علت میل یعنی همان چیزی که با تجربه ما از واقعیت همراه است اما در بطن آن تجربه نهفته



هفته‌های اولیه جنگ جهانی کشته شد (تصویر ۱)، نقاشی که ریشتر در آن توسط خاله کندذهن خود ماریانا،^{۲۶} که بعداً در اردوگاه مرگ نازی کشته شد، نگه داشته شده (تصویر ۲) و چندین نقاشی از هواپیماهای نظامی (تصویر ۳) نمونه‌هایی از این سلسله آثار است. با این وجود ریشتر با اینگونه موضوعات مربوط به جنگ با بی طرفی کامل برخورد کرد و ادعا کرد که به هیچ چیزی اعتقاد ندارد و آثارش را بی معنی می خواند» (Storr, 2002: 289). با این حال، ریشتر چندین نسخه از عمو رودی و تعداد زیادی هواپیماهای جنگی مختلف را نقاشی کرد، هواپیماهایی که توسط اتحاد ضد آلمانی مورد استفاده قرار گرفته بودند.

این ویژگی تکرار،^{۲۷} امضای کار اوست. او اغلب یک تصویر را چندین بار تکرار می کند، یا در زمینه‌های مختلف از همان موضوع استفاده می کند. لکان درباره تکرار در رابطه با حافظه بحث می کند و دو مفهوم را به ما ارائه می دهد. اولین مورد: «تکرار سرکوب شده به عنوان سمپتوم یا نشانگر^{۲۸} (دال) است، که او آن را خودکار (اتوماتیک)^{۲۹} می نامد. به گفته لکان، حافظه



تصویر ۱: عمو رودی. ۱۹۶۵. رنگ روغن روی بوم. ۸۵ * ۵۰ سانتیمتر.

(منبع: URL1)

می ماند. چیزی که در واقعیت و بیش از واقعیت است. نقش مشاهده ما در واقعیت همچون نگاه گنجانده می شود» (مک گوان، ۱۳۹۴: ۱۳). در واقع قابلیت دیدی وجود ندارد مگر از طریق ذهنیت ما که میدان دید را در موقع ساختنش تحریف می کند.

لکان مفهوم حقیقت یا اصالت را در زبان و تصویر زیر سؤال می برد، در توصیفش از ساحت امر خیالی ادعای خود را روشن می کند که: «در ماهیت تصویر، همه چیز یک دام (فریب) است» (Miller, 1981: 93). به طور مشابه، ریشتر درک ما را از آن چه هنگام مشاهده یک ابژه می بینیم و آن چه در فرآیند درک دخیل است، زیر سؤال می برد. ساحت امر خیالی مربوط به هم ریشتر و هم لکان است. ما به آنچه که تمایل داریم، نگاه می کنیم، اما آن را به طور کامل به دست نمی آوریم. در بحث از نگاه، لکان تحت تأثیر مرلوپونتی^{۳۰} و خوانش کوژو^{۳۱} از هگل است تا وابستگی سوژه را برای بازشناسی^{۳۲} و شاید به خاطر وجود و هستی او، به عمل دیدن یا شناختن پیوند دهد. بنابراین دیالکتیک حقیقت و مجاز مشخص می کند که اگر من در نگاه دیگری شناخته شوم، وجود دارم. این میل بازشناسی توسط دیگری است که ما را به عنوان انسان متمایز می کند. لکان این موضوع را بیشتر بسط و توضیح می دهد که دامی در نسبت بین نگاه دیگری و آن چه که انسان تمایل دارد ببیند، وجود دارد، اما سوژه به شکلی متفاوت نگریسته می شود و میل او به بازشناسی ناکام می ماند. بنابراین، چشم به عنوان عضوی که می بیند، به مثابه ابژه کوچک (ابژه علت میل) لکانی عمل می کند و نماد فقدان است که هرگز به طور کامل پر نخواهد شد.

این مقاله نشان می دهد که روانکاو و هنرمند مطرح می کنند: «سوژه‌ای که فرض می کند می داند و می فهمد، فریب خورده است، یا اینکه او خود، به خاطر میل اش خواسته که فریب بخورد. نقاشی‌های عکس بنیاد اولیه ریشتر را می توان به مثابه تصاویری که توسط سوژه خط خورده^{۳۳} (سوژه تقسیم شده)^{۳۴} لکانی اجرا شده است، فهم کرد. در بین سال‌های ۱۹۶۲-۱۹۶۵، ریشتر مجموعه آثاری خلق کرد که مربوط به خانواده اش در طول دوران جنگ است، عمویش، رودی^{۳۵} که در



تصویر ۳: بمبافکن، ۱۹۶۳. رنگ روغن روی بوم، ۱۳۰*۱۸۰ سانتیمتر.

(منبع: URL3)



تصویر ۲: خاله ماریانا، ۱۹۶۵. رنگ روغن روی بوم، ۱۰۰*۱۱۵ سانتیمتر

(منبع: URL2)



امر نمادین مقاومت می‌کند و به هیچ وجه نشانه‌ای (دال) نیست. لکان این را *tuché*^{۴۱} می‌نامد. (در روانکاوی لکان، کوتاه‌ترین طریق تأثیرپذیری از چیزی است. به گفته خودش «لمسی تکان‌دهنده» است» (بارت، ۱۳۹۰: ۱۷). نمونه‌ای از این تکرار را در مجموعه نقاشی‌هایی با عنوان ۱۸ اکتبر ۱۹۷۷ مشاهده می‌کنیم که شخصیت‌های اصلی گروه با ادرماینهوف^{۴۲} را بازنمایی می‌کند که در شرایط مشکوک در سلول‌هایشان مرده بودند. یک دهه پس از مرگ آنها، ریشتر با شخصیت‌های این مجموعه به گونه‌ای رفتار می‌کند که هم بی‌تأثیر و هم تأثیرگذار باشند و چندین بار تصویر هر شخص را تکرار می‌کند (تصویر ۵ و ۴ و ۶). در داستان‌های این هم‌زمان محتوای غیرقابل تحمل و غیرقابل توصیفی وجود دارد که ریشتر با استفاده از تکرار و با استفاده از رنگ خاکستری که او آن را رنگ بی‌رنگی^{۴۳} می‌نامد، شرح می‌دهد - مانند عکسهای مطبوعاتی، هیچ چیز اثر بخشی از این افراد دیده نمی‌شود، هیچ بودنشان مثل سوژه‌های خط خورده لکانی است که توسط زبان احاطه شده اند. نام آنها (دال‌ها)^{۴۴} اکنون به مردگان یا «تروریست‌ها» اشاره دارد و نه چیزی دیگر. مردمی که آن‌ها بودند، ایده‌ها، رویاها و آرزوهایشان با زبان مطبوعات و رسانه‌ها یعنی در ساحت نظم نمادین کشته شده‌اند، رسانه‌هایی که آنها را به عنوان مجموعه‌ای از «تروریست‌ها» تعیین می‌کنند، و توسط مرگشان آن‌ها به عنوان یک امر آسیب‌زا نشان داده می‌شوند. «از منظر لکان ساحت نظم نمادین (زبان، نام و قانون پدر و دیگری بزرگ) قلمرو غیاب، فقدان و مرگ است. دال و نماد با

غیرقابل ویرایش است و علی‌رغم اظهارات ریشتر مبنی بر این که نقاشی‌ها معنایی ندارند و اصرار وی برای نداشتن ایدئولوژی، زنجیره نشانگان (دلالت)،^{۴۵} تصاویری به یاد او می‌آورند و این تصاویر با خاطرات دردناک آنها در نقاشی‌های اولیه او ظاهر می‌شوند. این تصاویر برآمده از دوران کودکی هنرمند مرتبط به ادعای لکانی است که تکرار، مقاومت سوژه در برابر ابژه کوچک است. علاوه بر اجتناب کردن از ابژه کوچک، سوژه همچنین از هرگونه احساس اولیه لذت یا درد مرتبط با آن جلوگیری می‌کند و رابطه با ابژه کوچک توسط احساسات اساسی انزجار یا بی‌زاری، مانند هیستری، یا احساس غرق شدن و نیاز به اجتناب، مانند وسواس، مشخص می‌شود» (Fink, 1995: 95). بنابراین، عمل تکرار، می‌تواند با اجتناب از جنبه‌ای از امر واقع مرتبط باشد. ضمناً، ما ممکن است بپرسیم که چرا ریشتر برای نقاشی، رودی، برادر پدرش، و نه پدر خودش که او نیز سرباز نازی شکست خورده‌ای بود که به خانه بازگشت، انتخاب کرد و چرا او احساس اجبار کرد که خود را با خاله ماریانای بسیار جوانش سالها پس از قتلش توسط نازی‌ها نقاشی کند؟ می‌توانیم میل به بازیابی حس وحدت خانوادگی قبل از جنگ را در این آثار بخوانیم، دوره طلایی رویایی که تصویر آیینی غیرقابل شناسایی از حافظه کودکی را بازتاب می‌دهد که گویی خود را در آیین می‌بیند و میل به این وحدت خانوادگی دارد.

نوع دوم تکرار به عنوان حافظه: «تکرار برخوردی آسیب‌زا و تروماتیک با امر واقع است، چیزی که در برابر



شماره ۵



شماره ۴

تصویر: ۵۴ و ۶: مرگ. ۱۹۸۸. رنگ روغن روی بوم، ۶۲*۶۲ سانتیمتر /

۱۰۰*۱۴۰ سانتیمتر / ۱۱۲*۱۰۲ سانتیمتر (منبع: URL4,5,6)



شماره ۶

مفهوم مرگ گره خورده است، مرگ سازنده نظم نمادین است» (اونز، ۱۳۸۷: ۱۲۶).

بنابراین به طور متناقض و معمول در اصطلاح لکانی ساحت نظم نمادین، ماینهوف،^{۴۵} بادر^{۴۶} و اسلین^{۴۷} در زیر نشانگر (دال) «تروریست» قرار می‌گیرند و دیگر وجود ندارند. نقاشی‌های ریشتر ممکن است به مثابه دیالکتیک لکانی امر واقع فهم شوند و همچنین، تلاشی‌ست برای بازگویی آنچه در آن زمان غیرقابل توصیف و گفتگو بود، و کنار آمدن با تأثیر آن. محوشدگی پرتره‌ها یک تکنیک معمول در آثار ریشتر است، ممکن است به معنای تار شدن حافظه، تار شدن حقیقت باشد. برای مثال توسط مطبوعات و پلیس که بسیاری ادعا می‌کردند مسئول مرگ این انقلابیون جوان بودند. به علاوه تار شدن یک تکنیک نقاشی است که ما را مجبور می‌کند برای شناسایی و درک نگاه کنیم و دوباره نگاه کنیم، تلاشی‌ست برای تمرکز دوباره و تأکید بر آن چه که می‌بینیم. این نزدیک به خواست لکانی است که ما با دقت بیشتری به آنچه می‌گوییم و آنچه می‌شنویم، گوش فرا دهیم؛ هیچ حقیقت مطلق وجود ندارد که بتوانیم در تفکر لکان به آن تکیه کنیم، همانطور که حقیقتی در آثار ریشتر مندرج نیست. هیچکدام خدایی را به ما پیشنهاد نمی‌دهند تا مشکلات ما را برطرف کند. مخاطب، مانند شخص تحت روانکاوی، مجبور است دوباره و دوباره از خودش سؤال کند که چه چیزی را

می‌بیند و می‌شنود، و چرا و برای چه کسی اینگونه رفتار می‌کند.

یکی از نقاشی‌های مهم بازآفرینی شده ریشتر بر اساس عکسی از هشت پرستار دانشجویی است که به طرز وحشیانه‌ای در سال ۱۹۶۶ به قتل رسیدند (تصویر ۷). ریشتر برای ایجاد مجدد تصاویر برگرفته از مطبوعات معاصر، نقاشی خلق می‌کند، مشتمل بر هشت بوم مجزا، که بعداً به صورت گروهی مجدداً در کنار هم قرار گرفته‌اند. این امر به وی اجازه می‌دهد تا نحوه پاک کردن فردیت پرستاران در مدارک پلیس و عکس‌های مطبوعاتی را برجسته کند. این واقعیت که خبر درگذشت آنها با عنوان «هشت پرستار دانشجویی» گزارش شده بود، دختران را در حالت شبیه مرگ تثبیت می‌کند. زبان تیتیر «هشت پرستار دانشجویی» سوژه‌ها را



تصویر: ۷. هشت پرستار دانشجویی. ۱۹۷۱. رنگ روغن روی بوم. هر تابلو ۷۰×۹۵ سانتیمتر (منبع: URL7)

ریشر توانایی ارائه مجدد و بازشناسی آنها را دارد. با این حال، بازشناسی او، به تعبیر لکانی، به مثابه میل به ابژه کوچک a است که هرگز قابل دستیابی نیست و در این مورد ممکن است تلاش برای نفی ظلم و ستم خاص در نحوه مرگ و جبران خسارت آن دیده شود.

نتیجه

در نظر لکان ما سوژه‌هایی خودآگاه که به جهان می‌نگرند نیستیم بلکه موجوداتی هستیم که همواره از پیش در معرض دید دیگری قرار داریم. «ما تنها از یک نقطه می‌بینیم اما از همه نقاط در معرض دید هستیم و دیده می‌شویم. نگاه خیره‌ای وجود دارد که از پیش ناظر بر ماست» (اونز، ۱۳۸۷: ۴۸۸). «ریشر نیز با پرسش از چیستی آن چه ما با نگاه کردن به ابژه‌ای می‌بینیم، عقیده دارد که آنچه شخصی می‌بیند همان چیزی نیست که دیگران می‌بینند. از نظر ریشر، ظاهر، یک پدیدار است. ابژه‌ای که توسط سوژه بیننده مشاهده می‌شود، تجربیات زندگی سوژه و روش شخصی‌اش برای درک جهان، به آن ابژه شکل و فرم می‌بخشد. بنابراین، هر ابژه‌ای که ریشر نقاشی می‌کند، در واقع انتقال طریقی است که او آن ابژه را از آن طریق مشاهده می‌کند» (Elger&Obrist, 2009: 29). وقتی به نقاشی‌های او نگاه می‌کنیم همین نگاه ریشر را در آنها می‌بینیم. از این منظر، او در فهم فقدانی که در تنش بین دیدن و

به طور معناداری به نشانگر (دال) تقلیل می‌دهد و آنها را از ابعاد واقعی هویتشان جدا می‌کند.

رفتار نقاشانه ریشر شاخصه‌های فردی دختران را تار و محو می‌کند و بدین ترتیب نفی هویت را بیشتر برجسته می‌سازد. او با حفظ شکل هر صورت، موها و خصوصیات کلی مراقب است که هر یک از هفت مورد دیگر را از هم متمایز کند. با این حال، مشخص است که ما در حال مشاهده بازنمایی هستیم؛ این تصویری نیست که دلالت ضمنی بر شباهت داشته باشد (مانند بسیاری از نقاشی‌های سنتی کلاسیک)، بلکه بازنمایی^{۴۸} دخترانی است که دیگر وجود ندارند. این «دیگر موجود نیست»^{۴۹} است که موضوع این نقاشی‌ها را تشکیل می‌دهد، و این معنای اخلاقی این اثر هنری است. یکی از اصلی‌ترین نمودهای امر واقع از منظر لکان مرگ است که احساسی از خلاء و وحشت را در سوژه بر می‌انگیزد و قواعد سخت و محکم او را برهم می‌زند. این مرگ است که ما در سراسر زندگی خود آن را نادیده می‌گیریم، اشاره به غیرقابل اجتناب بودن آن دوری می‌کنیم، گویی هرگز این اتفاق نخواهد افتاد. مرگ رخنه‌ای است که از طریق آن مجبور می‌شویم با فانی بودن خود مواجه شویم. «این «هیچ چیز- باقی‌مانده»^{۵۰} از پرستاران اشاره به فقدان هستی‌شناختی^{۵۱} در تفکر لکان است» (Elger&Obrist, 2009: 28). پرستاران در نهایت، ابژه گمشده زبان و فرهنگ رسانه‌ای زمانه هستند. به عبارتی

پی‌نوشت‌ها

1. Gerhard Richter
2. Photorealism
3. Chuck Close
4. Painting- from- photographs
5. Hal Foster
6. Judith Butler
7. Out-text reading
8. Imaginary order
9. Symbolic order
10. Real order
۱۱. منشأ اصطلاح «دیالکتیک» و مفاد آن به اندیشه یونانی بر می‌گردد. در نظر آنها این واژه (علاوه بر دلالت‌های دیگر) نشانگر فراشدی کلامی بود که در آن یکی از طرف‌های مناظره مورد پرسش قرار می‌گیرد تا تناقض‌های کلام‌اش آشکار شود. این شیوه گفت و شنودی است که افلاطون آن را به سقراط نسبت می‌دهد.
12. Truth
13. Desire
14. Gaze
15. Eye
16. Seeing
17. Looking
18. The impossibility of piercing the surface of another's gaze
19. desire and lack
20. dialectization
21. The real
22. "unrent, undifferentiated fabric"
23. gaps
24. "killed"
25. thing-in-itself
26. "ex-ists"
27. Recreating, reframing and representing
28. reality'
29. Object little a
30. Maurice Merleau-Ponty
31. Alexandre Kojève
32. recognition
۳۳. سوژه با ورود به ساحت امر نمادین و زبان، برای یافتن جایگاهش در این ساحت، یکپارچگی اش را از دست می‌دهد و دچار کسر و فقدان می‌شود.

دانستن یعنی دیالکتیک حقیقت و مجاز مشهود است، بسیار به لکان نزدیک می‌شود. روانکاو و هنرمند بر آنند که ما را درگیر این فراشد دیالکتیکی کنند. لذا حسب ضرورت این دیالکتیک بایستی از شناخت قبلی، که به هر تقدیر شناختی مجازی و بناچار توهم است، صرف نظر کرد. ریشتر از تکنیک‌های تار و محو کردن در نقاشی برای عدم شناسایی و هم‌چنین از عکس‌های قابل‌شناسایی برای نمادین کردن آنچه نمی‌دانیم و نمی‌توانیم بدانیم، یعنی فقدان، استفاده می‌کند. از منظر لکان و ریشتر انسان باید آنچه را که فکر می‌کند می‌شناسد به طور متفاوتی نگاه کند. از آنجا که نوآوری فناوری تأثیر عمیقی بر رسانه‌ها می‌گذارد و به ما بازنمایی‌های بی‌شماری از مردم و رویدادها در زمان واقعی عرضه می‌کند، باید روش‌های جدیدی برای پردازش آنچه می‌بیند جستجو کند. به نظر لکان و ریشتر نه روانکاو همه چیزدان و نه دیگری بزرگی که حقیقت را می‌بیند، وجود ندارد. «واقعیت به واسطه دستگاه چشم و سازمان یافته، مطابق با تجربیات گذشته، فقدان و میل سوژه درک می‌شود. تمام نقاط مرجع ما، هر چیزی که درباره آن صحبت می‌کنیم و هر روشی که از طریق آن عمل می‌کنیم، همه آن‌ها کلیشه هستند» (Elger&Obrist,2009:65). مانند جلسه تحلیلی روانکاو، نقاشی‌های ریشتر پرسش‌هایی را مطرح می‌کنند که سوژه را به دوباره دیدن و دوباره اندیشیدن و پذیرفتن مسئولیت خویش در جهان دعوت می‌کنند. توجه به تنش میان حقیقت و مجاز، واقعیت و توهم باعث می‌شود که سوژه تحت روانکاو و بیننده نقاشی بتواند در این خوانش، آگاهی جدیدی درباره خود و جهان کسب کنند. با توجه به روانکاو لکانی و نقاشی ریشتر می‌آموزیم که واقعیت و توهم چیست؟ مناسبت بین متعلق میل و فقدان چگونه است؟ ما دیدی از منظر مطلق نداریم. دید ما مقید به ذهنیت است که میدان دید را در هنگام و موقع سازمان دادن و ساختنش تحریف می‌کند. لذا حقیقت مطلق در تفکر لکان وجود ندارد که بتوانیم بدان تکیه کنیم، چنانکه که حقیقتی در آثار ریشتر منطوقی نیست.

the Baader-Meinhof Terrorist Gang, 3rd edition, London: Pickwick Books

Elger D. & Hans U. Obrist (eds), (2009), *Gerhard Richter Text*, London: Thames & Hudson

Fink B. (1995), *The Lacanian Subject*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press

Lacan J. (2006), *Ecrits*, trans. Bruce Fink. New York & London: W.W. Norton & Co.

Miller J.A. (ed), (1981), *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Co.

Miller J.A. (ed), (1988a), *The Seminar of Jacques Lacan, Book I. Freud's Papers on Technique: 1953-1954*, trans. Sylvana Tomaselli. New York: W.W. Norton & Co.

Miller J.A. (ed), (1988b), *The Seminar of Jacques Lacan, Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis: 1954-1955*, trans. Sylvana Tomaselli. New York: W.W. Norton & Co.

Miller J.A. (ed), (1998), *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX. On Feminine Sexuality: The Limits of Love & Knowledge, 1972-1973*, trans. Bruce Fink. New York: W.W. Norton & Co.

Roudinesco E. (1999), *Jacques Lacan*, United Kingdom: Polity Press.

Storr A. (2002), *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, New York: Museum of Modern Art

URLs:

URL1: Uncle Rudi, 1965. <https://www.mutualart.com/Artwork/Uncle-Rudi/DCF25407DF46A501>

URL2: Aunt Marianne, 1965. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/aunt-marianne-5597>

URL3: Bomber, 1963. https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g187346-d2511719-i309735260-Museum_Wiesbaden-Wiesbaden_Hesse.html

34. 'divided subject'

35. Rudi

36. Marianne

37. Repetition

38. the repetition of the repressed as symptom or signifier

39. automaton

40. the signifying chain

41. the traumas of childhood

42. Baader-Meinhof Group

43. the colour of no-thing

44. (signifiers)

45. Ulrike Meinhof

46. Andreas Baader

47. Gudrun Esslin

48. re-presentation

49. "no-longer-exist"

50. "nothing-left"

51. ontological lack

کتابنامه

اونز، دیلن. (۱۳۸۷)، فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روانکاوی لکانی. ترجمه مهدی رفیع و مهدی پارسا. تهران: چ ۲، نشر گام نو

بارت، رولان. (۱۳۹۰)، *اتاق روشن، نیلوفر معترف*. چ ۶، تهران: نشر چشمه

بوتبی، ریچارد. (۱۳۸۶)، *فروید در مقام فیلسوف (فراروان‌شناسی پس از لکان)*، ترجمه سهیل سمی، تهران: نشر ققنوس

بوکلو، بنیامین. (۱۳۸۳)، «می‌توانم از رستگاری حرف بزنم». ترجمه علی‌اکبر علیزاد. حرفه هنرمند: فصلنامه هنرهای تصویری. ش ۷. صص ۱۱۴-۱۰۶

فینک، بروس. (۱۳۹۷)، *سوژه لکانی بین زبان و ژوئیسانس*. ترجمه محمد علی جعفری. تهران: نشر ققنوس

علی، بختیار. (۱۳۹۵)، *آیا می‌توان با لکان انقلابی بود؟* سردار محمدی. تهران: چ ۲، نشر افراز

لواین، استیون زد. (۱۳۹۷)، *لکان در قابی دیگر*. ترجمه مهدی ملک. تهران: نشر شوند

مک گوان، تاد. (۱۳۹۴)، *نگاه واقعی: نظریه فیلم پس از لکان*. بهمن خالدی، تهران: نشر مرکز

Barthes R. (1984), *Camera Lucida*, London: Flamingo

Becker J. (1989), *Hitler's Children: The Story of*



- URL4: Confrontation 3, 1988 <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/confrontation-1-7694/?p=1&sp=32>
- URL5: Dead, 1988, <https://historyofourworld.wordpress.com/2010/01/28/october-18-1977-gerhard-richter/>
- URL6: Man Shot Down 2, 1988, <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/man-shot-down-2-7692/?&referer=search-art&title=Erschossener&p=1&sp=32>
- URL7: Eight student nurses, <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/eight-student-nurses-15555>
- URL 8: Woman with umbrella, 1964, <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/women-27/woman-with-umbrella-5499>