مطالعات هنر و فرهنگ

دوره ۸، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲

صفحات ۳۱۲-۳۰۲

Online ISSN: ۲۵۳۸-۴۹۳۷

Print ISSN: ۲۵۸۸-۲۷۰۸

www.irijournals.com

مطالعه علل خودنگاری از منظر روانکاوی «کارل گوستاو یونگ» (نقاشی معاصر ایران)

فرحناز نوروزی[۱]، پریسا شاد قزوینی[۲]

[۱] کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه الزهرا تهران

[۲] دانشیار دانشکده هنر دانشگاه الزهرا تهران

چکیده

تصویر کردن «خویشتن» یکی از گفتمان های شاخص در هنر معاصر است. خودنگاره، همواره موضوع مهمی در نقاشی بوده است. به ویژه خودنگاره های معاصر که رویکردهای روانشناسی، نشانه شناسی، جامعه شناسی و نظایر این ها را شامل می شود. در واقع خودنگاره، زبان گویای هنرمند است که برداشت های روحی خود را در گذر زمان و در موقعیت های مختلف اجتماعی و شخصی، با مخاطب مبادله می کند. هدف پژوهش حاضر، بررسی علل خودنگاری در نقاشی معاصر ایران از منظر روانکاوی «کارل گوستاو یونگ» است که به تحلیل خودنگاره های چند تن از هنرمندان معاصر ایران پرداخته است. نتایج حاصل بیان گر آن است که خودنگاری، چهره ی واضحی از افراد هنرمند و شاخص یک جامعه را ارائه می دهد که می تواند به طور مستقیم تأثیرات مثبت یا منفی تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی یک جامعه بر هنرمند را با تفسیرهای روانشناسانه آشکار سازد. در این تحقیق با بررسی و تحلیل خودنگاره هایی از چند هنرمند معاصر ایران، و نتیجه حاصل از یافته ها؛ تعمیم نظریه «خود دیگری» کارل گوستاو یونگ در آثار خودنگاره است. به این دلیل که «فرد» به گونه ی فزاینده ای، تحت تأثیر پیامدهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است و بخش اعظم «خود» به عوامل اجتماعی وابسته است. خودنگاره ها، بازنمودی از فرهنگ، ملیت و دغدغه های اجتماعی و سیاسی هنرمند است نه آن «خود درونی» و «آگاهی از خویشتن». پژوهش حاضر براساس منابع کتابخانه ای و مستندات تصویری و با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است.

واژه‌های کلیدی: خودنگاره ـ کارل گوستاو یونگ ـ نقاشی معاصر ایران.

مقدمه

در بیش تر دوره های تاریخ هنر، هنرمند نگاه خود به هستی را با نگاه خود بر خویشتن نجوا نموده است. برای هنرمند نقاش، کشیدن چهره خود و نگریستن خود در آینه شاید نزدیک ترین و دوست یافتنی ترین موضوع برای کنکاش در فلسفه ی وجودی انسان و فراز روحی او باشد (موسوی لر، ۱۳۹۰). حضور تصویر هنرمند درخونگاره؛ بی دلیل و خالی از احساس نیست، در واقع نمایان گر رابطه ی میان هنرمند یا مؤلف با دنیای درون و بیرون اوست. خودنگاره همواره موضوعی مهم در نقاشی بوده است. به ویژه که امروز می توان خوانش های تازه ای از خود نگاره ها به دست داد که رویکردهای روانشناسانه، نشانه شناسانه، جامعه شناسانه، شمایل شناسانه و نظایر این ها را نیز شامل می شود. نحوه ی بیان خودنگاره در طول تاریخ با پیشرفت روش های بیانی هنر تغییر زیادی کرده، اما هنوز از موضوعات مهم تاریخ هنر محسوب می شود. در نقاشی های معاصر ایران با گرایش روزافزون به خودنگاره مواجهیم. برخی از هنرمندان نقاش علاوه بر پرداختن به موضوعات گوناگون، به خودنگاری نیز اهمیت فراوانی نشان میدهند. زیرا خودنگاره، محمل بیانی گسترده ای است که اغلب با چهره ی هنرمند نشان داده می شود. در مقاله ی حاضر به بررسی علل دقیق تر به مسأله ی خودنگاری بر اساس روانکاوی «کارل گوستاو یونگ» در آثار چند تن از هنرمندان معاصر ایران پرداخته می شود و در نهایت به این پرسش پرداخته می شود که چرا می توان نظریه کارل گوستاو یونگ که ذهنیت و شخصیت فرد براساس اجتماع ـ سیاست و هر چیز، که از بیرون بر فرد تحمیل می شود، ساخته شده است را در خودنگاره های معاصر ایران تعمیم داد. در این مقاله سعی شده با رویکردی روانشناسی و با روش توصیفی ـ تحلیلی با استفاده از منابع کتابخانه ای و مستندات تصویری به تحلیل آثار خودنگاره چند تن از نقاشان معاصر بپردازد. بهتر است در ابتدای بحث نظری، مفاهیمی را که در تحلیل ها نقش اساسی دارند توصیف کنیم. در بحث از پیشینه ی پژوهش هم باید گفت که تاکنون تعدادی مطالعات تحلیلی در این مبحث صورت گرفته است. از میان مطالعات نظری و تحلیلی انجام شده که می توان آن ها را به عنوان پیشینه تحقیق بررسی کرد، ما به ذکر سو نمونه اکتفا می کنیم. پژوهش اول، تحقیقی است که فائزه حسن شاهی و محمدرضا شریف زاده با عنوان «بررسی دلایل گرایش هنرمندان تجسمی به خودنگاری» انجام داده اند. در این پژوهش، دلایل مختلفی برای ظهور و ادامه این هنر طی قرن های پانزدهم تا بیستم مورد بررسی قرار گرفته است. نمونه دوم پژوهش دکتر اشرف السادات موسوی لر و سمانه کاظمیان مروی با عنوان «تحلیل خودنگاره با رویکرد انتقادی به نظریه «مرگ مؤلف» رولان باروت» است. تحلیلی که خودنگاره را با دیدگاه انتقادی به نظریه «مرگ مؤلف» مطرح می سازد و برای اثبات و تعمیم این نظریه با تصاویر خودنگاره، هر دو هنر عکاسی و نقاشی را مورد بررسی قرار می دهد. تحقیق دیگری نیز در این راستا توسط دانیل م. وگنر در دانشگاه هاروارد آمریکا با عنوان «سلف پرتره یا خودنگاره ذهنی» انجام شده است که دلایل روانشناختی ذهن یا خودنگار را عنوان می کند. براساس تحقیق دانیل م. وگنر، افکاری که در ذهن خودآگاه ما حضور می یابند به یک کنش یا عمل منتهی می شود. بنابراین ذهن شخص خودنگار با تصور لحظه ای خویش به یک کنش دست می زند و خود را به تصویر می کشد و پدیده «علیت ذهنی آشکار» به وجود می آید. در مقاله حاضر به روش و رویکرد این پژوهش ها استناد گردیده است.

خودنگاره

«خودنگاری» هنری فردی، درونی و معطوف به شخص هنرمند است. این هنر با ایجاد تماس بین دو مرز دیدن و دیده شدن، فضایی قابل تعمق را آشکار می کند. خودنگاری به دلیل ماهیت آن، از جهات مختلفی کاملن با هویت هنری در ارتباط و درگیر

است، اما این که چگونه این هویت ارائه و ادراک می شود، به مقدار زیادی تحت تأثیر موقعیت اجتماعی و جنسیت هنرمند در دوره های تاریخی مختلف است. از آنجایی که خودنگاره می تواند یادآور اقرار و اظهار هنرمند از وجود خودش باشد؛ هنرمندان از آن ها به عنوان بیانیه های بصری استفاده کرده اند که نقش هنری و جایگاه اجتماعی شان را نشان می دهند (موسوی لر، : ۱۳۹۰). خودنگاره تنها یک انعکاس ساده از چهره نیست، بلکه همچون تصورات، متنوع و بی حد و حصر است و می تواند به طور دقیق شبیه و یا به عکس، تصویر آبستره شده ای از مجموع افکار و احساسات هنرمند باشد و نیرویی بالقوه برای خلق افسانه.

خودنگاری یا سلف پرتره در نهایت، نوعی رویارویی با فناپذیری خود است. همان خودی که به هنرمند خیره می شود، هنرمندی که زمان خلق اثر حضور داشته و حالا دیگر نیست. خودنگاره تعبیر هنرمند از خودش و میراثی برای آیندگان است و به مخاطب اجازه می دهد در فضا و زمان هنرمند قرار گیرد و احساسی عمیق از شخصیت هنرمند دریافت کند. انسان همیشه درصدد به جا گذاشتن چیزی با ارزش و گران بها از خود برای آیندگان بوده است (بل، ۲۰۰۴). تداوم حضور خودنگاره ها در دوره مدرن، به ویژه در دهه های اخیر امری بدیهی تلقی می شود. با وجود این شخصیت پردازی های مشترک یا کلی وجود ندارد که بتوان یک سبک هنری منسجم برای همه آن ها در نظر گرفت. در واقع، ندای «این من هستم» برای هر یک از هنرمندان متفاوت است (موسوی لر، ۱۳۹۰). ارتباطی که در خودنگاره ها میان هنرمندان و اثرش به عنوان این که در آن واحد هم موضوع اثر و هم آفریننده آن است پیش می آید، خودنگاره ها را واجد ویژگی منحصر به فرد و متفاوت با دیگر آثار هنری می کند (دروری، ۲۰۰۱).

تعریف خود در خودنگاره

مواجهه شخص با چهره خویش به منظور دستیابی به یک بازنمایی صادقانه یا متقاعد کننده از خود، همیشه با این تصور توأم است که درون و برون در نهایت از یکدیگر متمایزند و دست کم دو خود وجود دارد. یکی در دسترس و دیگری مخفی و پنهان. بنابراین بسیاری از چهره ها و پرتره ها، به منزله اشارت های شخصیت و خلق درونی شناخته می شوند. فیزیک یک چهره، نوع نگاه سوژه، صحنه ای است که علائم درد یا خنده، تمایلات عاطفی عشق یا کینه، حالات روانشناسانه ترس یا آرزو و حتی کیفیات روحانی پارسایی یا اهریمنی را نمایش می دهد (موسوی لر، ۱۳۹۰). ظاهرن، خودنگاره ها فرمی از خود کاوی را ارائه می دهند. خودنگاره ها ترکیبی هستند از تأکید بر شخصیت و استقلال فردی، تنش های شخصی و اجتماعی، آسیب های روانی و جسمانی (وست، ۲۰۰۴).

تاریخچه خودنگاری

خودنگاره ها که تاریخی با قدمت بیش از شش قرن را همراه خود دارند، با رواج آیینه های ونیزی و استقلال یافتن هنرمند و ارزش های روح تنها، تعدادشان افزوده شد. موضوعی که نه تنها از اهمیتش کاسته نشد، بلکه در سیر خود، نمونه هایی موشکافانه، عجیب و هرچه بیش تر روانشناسانه را همراه داشت. این آثار با اولین نمونه ها از حدود قرن چهارده آغاز و تاکنون ادامه دارد (موسوی لر، ۱۳۹۰). تعداد خودنگاره ها های قبل از قرن پانزدهم میلادی بسیار کم است. شاید علت آن را بتوان در پرهیز هنرمندان از تجلیل و ستودن در آن دوران دانست. افزون بر این، پیش از رنسانس بیش تر هنرمندان، استادکارانی بودند که در وهله نخست بنابه کارگاه و مشتریانشان کار می کردند نیاز خودنگاری برایشان اولویت نداشت. در قرن پانزدهم میلادی

هنرمندان شروع به تولید پرتره هایی از خودشان کردند و این پرتره ها ابتدا پانوشت یا امضایی بر پرتره های سفارشی دیگران بود و یا شاهدان یا تماشاگران در درون آثار مذهبی ارائه می شدند(وست، ۲۰۰۴). از قرن پانزدهم میلادی به بعد، طی دوره های زمانی کوتاه یا بلند مدت، هنرمندان مجموعه های مختلفی از خودنگاره ها را تولید کرده اند. در این موارد پرتره ها می توانستند عملکردهای متعددی داشته باشند، مثلن : به عنوان نشانگران روند مسن شدن، کاوش تغییرات روانشناختی یا ارائه حالات مختلف روحی (همان، ۲۰۰۴). در قرن های شانزدهم و هفدهم میلادی، خودنگاره ها همچنین می توانستند یک وسیله ی تبلیغاتی سودمند برای هنرمندان ناآشنا باشند که آن ها را به مکان های ارسال سفارش می فرستادند تا مهارت های هنریشان را و مشتریان احتمالی، تبلیغ کنند (وود مارس، ۱۹۹۸).

با وجود آن که خودنگاره های فراوانی از قرن پانزدهم میلادی و در تاریخ هنر اروپا وجود دارد ولی با آغاز قرن ۱۹ میلادی است که تصویر خود نقاش مرکز توجه قرار می گیرد و به موضوعی مستقل و اصلی در بازنمایی چهره تبدیل می شود. در اوایل قرن بیستم، هنرمندان به این عقیده که خودنگاره، مکالمه ای با ضمیر(نفس) است، بسیار پرداختند. مفهوم هنرمند به عنوان فردی که، بی ثباتی ذهنی اش علامتی از خلاقیتش بود، باعث الهام هنرمندان شد تا از خودنگاری به عنوان وسیله ای برای کاوش تعارضات میان تمایلات نفسشان استفاده کنند (بیل ـ لتر، ۱۹۸۵). بررسی خودنگاره های هنرمندانی که در قرن بیستم با این نوع گرایش ها مرتبط بودند، نشان دهنده این است که کاوش حالات روانشناختی می توانند مرکز توجه اثر هنری باشند.

خودنگاری در تاریخ هنر ایران

خودنگاری اساساً بخش قابل توجهی از تاریخ هنر ایران را به خود اختصاص می دهد. در سنت نقاشی ایرانی، نقاشان بیش از آنکه حقیقت جهان پیرامون خود را به تصویر بکشند تصاویری مثالی از جهانی که گویی از این عام فارغ است تصویر می کردند. مردمان تصاویر نگارگری های ایرانی عمدتاً هم قامت بودند و از چهره های مشابهی برخوردار بودند.(علی اتحاد، ۲۰۱۲).

نقاشی کردن از خود در هنر ایران از اواخر قاجار است که اهمیت می یابد. شاید بتوان در آثاری قبل از این، نمود چهره یا اندام یا طرز تلقی نقاش را در آثارش دید مثال خوبی برای این برداشت محمد سیاه قلم است که شکل های تازه و منحصر به فرد خود را می کشد و می توان حدس زد که درویش بوده و تمایل به علوم غریبه داشته است. به هرحال، نقاشی سنتی در ایران تابع شرایط و معیارهای زمان خود است. نقاشی ایرانی با نقاشی قاجار و تأثیرات روزافزون هنر غرب به جنبه های فردی و روزمره زندگی توجه بیش تری نشان می دهد (بهنام کامرانی، ۱۳۹۱).

پرتره های رضا عباسی ـ نگارگر مشهور مکتب اصفهان ـ را شاید بتوان نخستین خودنگاره های نقاشی ایران دانست. تجدد خواهانی چون کمال الملک (از نقاشان دربار قاجار) در سال ۱۹۱۱ مدرسه ی هنری بنا کردند تا شیوه های آموزش به شکل آکادمیک ادامه یابد و با تحولاتی که در تاریخ نقاشی ایران پدید آمد، کارگاه های درباری منقرض شد. کمال الملک نه تنها به بازنمایی تصویر مردم عادی روزگار خود همت گماشت بلکه سلف پرتره هایی تولید کرد که از نخستین خودنگاره های عینیت گرای تاریخ هنر ایران به شمار می رود (علی اتحاد، ۲۰۱۲).

با آغاز دهه ۱۹۴۰ و ورود هنر مدرن به ایران، خودنگاره بدل به مضمونی پذیرفته شد. سلف پرتره های تک نگارانه با وقوع انقلاب ۱۹۷۹ ایران آرام آرام جای خود را به نقاشی های انقلابی دادند ـ که اغلب با الگوهای رئالیسم سوسیالیستی ساخته می شدند ـ تحولات سیاسی ایران همواره تأثیری مستقیم بر هنر این سرزمین گذاشته است و با ورود هنر اندیشه ای شاهد دگرگونی فرمی و محتوایی آثار هنری ایران بوده ایم. اما تحولی که سبب شد خودنگاره بیش از هر

زمانی در ایران به رسانه ای فراگیر بدل شود آغاز جریان اصلاحات سیاسی در ایران بود؛ جریانی که سرانجام در سال ۱۹۹۸ به تغییر سیاست های دولتی انجامید (همان، ۲۰۱۲).

درک فرد از خویشتن از نظر «کارل گوستاریونگ»

در دنیای کنونی، انسان برای خود معمایی شده است. او می داند که چگونه خود را از نظر کالبدشناسی و فیزیولوژی از حیوانات دیگر متمایز کند، اما در مقام موجودی آگاه و اندیشه ورز که از موهبت سخن گویی برخوردار است، فاقد همه معیارهای خودداوری است. انسان از لحاظ کالبدشناسی با انسان نماها همانندهایی دارد، اما اگر از لحاظ ظاهر داوری کنیم، با این خویشاوندان از لحاظ روان اختلاف چشم گیری دارد. فقط با توجه به این مهم ترین ویژگی انسان است که او نمی تواند خویشتن را بشناسد و بنابراین، در نظر خود مثل یک راز باقی می ماند (گوستاو یونگ، ۱۳۹۶).

روان انسان دارای موهبت و شأن اصل کیهانی است که از نظرگاه فلسفی و در حقیقت موقعیتی برابر با اصل و وجود جسمانی بدان می بخشد. حاصل این خودآگاهی، فرد است که روان را در اختیار خود نمی گیرد بلکه، برعکس، تحت اختیار روان عمل می کند و با بیداری تدریجی خودآگاهی در دوران کودکی تغذیه می شود.

این حقیقت به دو دلیل باید مؤکداً مورد توجه قرار گیرد :

۱- روان فرد، درست به دلیل فردیتش، استثنایی است بر قاعده ی آماری و بنابراین یکی از مهم ترین ویژگی هایش را به هنگامی که زیر نفوذ ارزیابی آماری قرار می گیرد، از دست می دهد.

۲- انسان همیشه تسلیم مقوله ی جمعی می گرد.

بسیاری از مردم «خودشناسی» را با شناخت شخصیت های من آگاه اشتباه می گیرند. روان ما که در وهله ی نخست باعث همه دگرگونی های تاریخی در این سیاره است که به دست انسان پدید آمده، به گونه ی معمایی و غیرقابل حل و عجبی غیرقابل فهم درآمده، موضوع معمایی همیشگی و خصیصه ای است که با اسرار طبیعت سهیم گریده است. با توجه به این، ما هنوز امید به دستیابی به کشفیات و یافتن پاسخ دشوارترین مسایل را در سر می پرورانیم، اما با توجه به روان و روان شناسی، به نظر می رسد که تردیدی هشیارانه وجود دارد. روان شناسی نه تنها جوان ترین شاخه ی علوم تجربی است بلکه در دست یابی به نکات دقیق و درست هنوز دشواری هایی دارد.

از نظر گوستاو یونگ هر چه فهم انسان نافذتر و عمیق تر شود، اصول عام بیش تری معنی شان را از دست می دهند. او به وضع بغرنج فرد در جامعه ی نوین اشاره می کند. از نظر تاریخی، بیش تر در اعصار تنگناهای مادی، سیاسی، اقتصادی و معنوی است که نگاه انسان با امیدی نگران کننده به آینده معطوف می گردد.

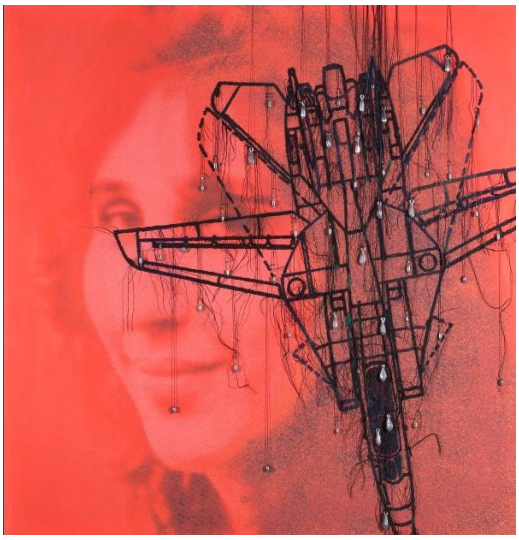
آن چه که شخص متعارف درمحیط اجتماعی درباره خود می شناسد، می سنجد، نه با حقایق ملموس روانی که تا حد زیادی از آنان پنهان است. از این نظر، روان چون تن رفتار می کند، با ساختاری روان شناختی و تشریحی که شخص متعارف نیز چیزهای بسیار کمی درباره اش می داند. هر چند او در روان و با روان می زید، بخش اعظم آن کلاً برای فرد عادی ناشناخته است وبه معرفت علمی ویژه ای نیاز است تا خودآگاهی را با آن چه که از تن شناخته شده است، آشنا کند. پس آنچه که «خود» نام دارد، بخش اعظم آن به عوامل اجتماعی وابسته است.

دوره ۸، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، صفحات ۳۱۲-۳۰۲

تحلیل خودنگاره های معاصر ایران

در نقاشی معاصر ایران با گرایش روزافزون به خودنگاره مواجهیم. هنرمند معاصر ایران با تأکید بر شرایط سیاسی ـ اجتماعی و موقعیت فردی خویش در اجتماع، خویشتن را به تصویر می کشد و تصویر «من» را دست مایه ی کار خویش قرار می دهد. شاید این «من» خود دیگری است که به مخاطب نشان داده می شود. خودنگاره های معاصر راه را برای درک و گزینش شرایط امروز فراهم می کنند و به هنرمند و بیننده کمک می کنند از خلال آثار با «خود واقعی» یا خودی تازه رو در رو شود، گونه ای رو در رویی که رو به آگاهی دارد (کامرانی، ۱۳۹۰).

در خودنگاره های رزیتا شرف جهان، او از عکس های سال های قبل خویش و چاپ آن ها روی پارچه و دوخت تصاویر مختلف مانند جنگ افزارها، خودنگاره ـ های تازه ای را می آفریند (تصویر ۱).



تصویر۱ ـ رزیتا شرف جهان ـ چاپ دیجیتال و دوخت روی بوم

به گفته او، «به جامانده ها کمتر جایی در تاریخ دارند مگر در کلیتی آمارگونه و به مثابه نمونه و نشانه ای از آنچه به کلی از دست رفته است. تاریخ قابل بازیافت نیست. چونان پوکه ی گلوله ای رها شده، شیشه ی خرد شده پنجره ای، ریسمان های گسسته و سنگ هایی که از بستر رودخانه جدا شدند تا ابزار آزار گردند». در اثر دیگرش، اعداد تاریخ را چنان بر تصویر صورتش دوخته است که تاریخ آن سال ها در آمیخته و بر وجودش حک شده است. تاریخ گذشت ولی اثرش چون زخمی کهنه بر جای مانده است (تصویر ۲).

تصویر۲ ـ رزیتا شرف جهان ـ چاپ دیجیتال و دوخت روی بوم

سیمین کرامتی هنرمند معاصر دیگری است که با درون گرایی ویژه ای، خود را نشان داده است. سلف پرتره های او باز نمودی از حقایق اجتماعی و سیاسی است. موضوع اصلی کارهای او مکان های زندگیش شهرهای تورنتو و تهران هستند که به نوعی تصویر خودش بازگو کننده ی حقایق این جوامع می باشند. «لبه ی تیغ» نام اثری از سیمین کرامتی است که «من» درگیر در اجتماع را نشان می دهد و خویشتن را واسطه ای برای بازگویی روایت های اجتماعی همچون محدودیت، سکوت تلخ و دغدغه های زندگی می داند (تصویر ۳).

تصویر۳ ـ سیمین کرامتی ـ *لبه تیغ* ـ نقاشی و میکس مدیا

هنرمندی چون نیکو ترخانی خودنگاره را به مثابه ی بستری برای ساختارهای کلان اجتماعی به کار می بندد. او در نمایشگاهی از آثارش «اینجا زنی در قلب دیوار خفته است»، توجهش را بر روی موضوع زنان متمرکز کرده است و در نقاشی هایش سلف پرتره کشیده است و عناصر سنتی ایران در آثارش به عنوان بک گراند حضور دارند (تصویر ۴).

تصویر٤ ـ نیکو ترخانی ـاینجا *زنی در قلب دیوار خفته است*

ـ

نیکو ترخانی در مجموعه ی «دیدن زخم هایم بهایی دارد» تصویر آشنای گل و مرغ های نقاشی ایرانی را درهم می شکند و پرندگان آرام تصاویر سنتی را در بدل به موجوداتی درنده می سازد که رگ های زن ـ خود هنرمند را بیرون می کشند و خونش را می مکند و زن در سکون و انفعال، مرگش را انتظار می کشد. این نقش مایه ها در مقام استعاره ای از مسأله ی سنت

نشسته اند. هنرمند بخش هایی از سنت را هدف قرار داده است که گرچه دورنمای زیبایی دارند لیکن ضربه های مهلکی بر پیکر هویت فردی مردمانش می زند (علی اتحاد، ۲۰۱۱).

یاسر یعقوب زاده نیز خودنگاره اش، تجربه ای بینابینی ارائه می کند. وی در اثری که در نمایشگاه خودنگاره های ـ دو در سال ۲۰۱۰ ارائه شد، تصویر حیرت زده ی خود را پشت پنجره ای بازنمایی کرده است که از آن گل های سرخ آویزان است. چهره ی یعقوب زاده آکنده از وحشت و شگفتی است (همان، ۲۰۱۱).

نقاشی های حسینعلی ذابحی، جهان تلخی ها و سیاهی هاست و رنگی غالب بر کارهایش سیاه است. او دامدارزاده ای است که به واسطه ی زندگی در اعماق فقر زده اجتماع از کنه شخصیت این بخش از جامعه شناخت دارد. تأثیر این شناخت را به خوبی در پرتره هایش از معتادان، قاچاقچیان و افراد مفلوک جامعه می توان دید. در میان پرتره های ذابحی، تک چهره هایی از زنان نیز دیده می شود که اغلب هراسان یا مسخ اند (تصاویر ۵ و ۶).

در حقیقت، ذابحی نگاهی آغشته تلخی و اندوه به پیرامونش دارد و درد خود از جامعه را در پرتره های هراسان و درهم نشان داده است. او با «بی خویشی» خود تا آنجا که ممکن است کنار می آید و کارکرد آن را در تابلوهای کوچک عرضه می کند. به گفته ی ذابحی، در درون خویش

تصویر ٦ ـ حسینعلی ذابحی ـ رنگ روغن روی بوم

ـ

گمشده ای وجود دارد که هیچگاه به آن نخواهیم رسید. و این همان خود درونی یا ناخودآگاهی است که براساس نظریات گوستاو یونگ در تحلیل های نهایی نه شناخته می شود و نه با چیز دیگری مقایسه می شود و تنها با ذهنی باز و به دور از دغدغه های سیاسی و اجتماعی می توان به هدف درک از شناخت درون یا غور در شخصیت انسان برسیم.

علی اتحاد نیز می گوید : «سلف پرتره معاصر، مرور هنرمند بر هویت خویش است؛ هویتی که بر پایه «دیگری» شکل می گیرد؛ هویتی که بدون در نظر گرفتن موقعیت اجتماعی تجربه زیسته هنرمند بی معنا خواهد بود. برخلاف هنرمند مدرنیست که با واکاوی درونش خودرا بدل به سوژه ای مجزا از اجتماع می ساخت، هنرمند معاصر با جست و جو در بستری که در آن زیسته، هویتی که کسب کرده یا احیا تن بر او تحمیل شده را در برابر مخاطب قرار می دهد و گاه مخاطب را وادار به قضاوت می کند» با توجه به این گفته، «من» در خودنگاره های معاصر تبدیل به «ما» یا «من دیگر» می شود. چهره هنرمند (سوژه اصلی) و «تو» مخاطب، «ما» و یا «اجتماع» را تشکیل می دهد و به طور کلی به خود دیگر هنرمند اشاره دارد. برطبق نظریه ی «کارل گوستاو یونگ»، آن چه که معمولاً «خود» نام دارد، بخش اعظم آن به عوامل اجتماعی وابسته است. ما در این کمربند گستره ی ناخودآگاهی، که نقد و نظارت خودآگاه مصون است، بی دفاع هستیم و در معرض انواع تأثیرات و فسادهای روانی قرار داریم.

بحث و نتیجه گیری

هنگامی که مبحث خودنگاری پیش روی ما قرار می گیرد، تنها با عناصر موجود در خلوت هنرمند روبرو نیستیم، بلکه می توان رویکردی تأویلی اتخاذ کرد و نکات اجتماعی، روانشناختی و وقایع نگاری تاریخی را نیز در آن جستجو کرد. این پژوهش نشان می دهد که خودنگاره های معاصر، تصاویری هستند که در آن ها، هنرمندان خود را از طریق گفتمان های فرهنگی، اجتماعی، هنری و تئوری زمان خود تجسم می کنند و از خویشتن به عنوان «دیگری» بر آثارشان متمرکز می شوند. بنابر گفته کارل گوستاو یونگ: «فرد در مقام یک واحد اجتماعی، فردیت خود را از دست داده، تنها به شماره ای انتزاعی در اداره آمار بدل گشته است. ما همه مسحور حقایق آماری، دغدغه های اجتماعی و مشکلات روانشناختی بزرگی هستیم. وضعیت فردی انسان اساساً همانند وضعیت جمعی است. او «جهان اجتماعی» است که در مقیاسی ناچیز، کمیت های جامعه را بزرگ، یا برعکس به گونه ی واحدی بسیار کوچک و به طور متراکم، گسستگی جمعی را منعکس می کند. تصویر «من» در خودنگاره های معاصر ایران با آن که منحصر به فرد است اما به مؤلفه های زمانی ـ مکانی، جغرافیا، تاریخ، سایت و فرهنگ، و سرزمینی که «من» از آن سرچشمه می گیرد وابسته است.

پی نوشت

- کارل گوستاو یونگ[1] روانپزشک و متفکر سوئیسی که به خاطر فعالیت هایش در روانشناسی و ارائه نظریاتش تحت عنوان روان شناسی تحلیلی معروف است.

منابع

۱. کامرانی، بهنام .(۱۳۹۰). «طراحی چهره از خود»، برگ های پژوهش ها، نشر پیکره، تهران.
۲. کامرانی، بهنام.(۱۳۹۱). «موشکافی خویشتن»، هنر فردا، شماره ۲.
۳. گوستاو یونگ، کارل.(۱۳۹۶). ضمیر پنهان، ترجمه : دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران، کاروان.
۴. موسوی لر، اشرف السادات، و سمانه کاظمیان مروی.(۱۳۹۰). «تحلیل خودنگاره با رویکرد انتقادی به نظریه مرگ مؤلف رولان بارت»، هنرهای تجسمی، پائیز ۱۳۹۰ : ۴۷.

[1] Carl Gustav jung

5. Bell , Juliau.(2004), 500 self portraits , phaidon press, penn Sylvania.
6. Billeter, Erika. (1985) , self portrait in the Age of photograghy , California, Benteli Verlag.
7. Drury, Elizabeth. (2001), self portraits of the world's Greatest painters, London, Baker & Taylor, First Edition.
8. Wegner, D.M. (2002) , The mind's self portrait, Massachusetts, USA.
9. West, Shearer.(2004), portraiture , New York, oxford university press , First Edition.
10. Woods – Marsden, Joanna. (1998), Renaissance self portraiture, New Haven, yale university press, First Edition. /http:/ www.aliettehad.com / 2012/04/04/auto-portraits

مطالعات هنر و فرهنگ

دوره ۸، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، صفحات ۳۱۲-۳۰۲

Studying the causes of self-portraiture from the perspective of "Carl Gustav Jung" psychoanalysis (contemporary Iranian painting)

Abstract

Depicting "self" is one of the important discourses in contemporary art. Self-portrait has always been an important subject in painting. especially the contemporary self-portraits that psychological approaches, It includes semiotics, sociology and the like. In fact, the self-portrait is the expressive language of the artist, who exchanges his mental impressions with the audience over time and in different social and personal situations. The purpose of this research is to investigate the causes of self-portraits in contemporary Iranian painting from the perspective of "Carl Gustav Jung" psychoanalysis, which has analyzed the self-portraits of several contemporary Iranian artists. The results show that the self-portrait presents a clear image of the artist and the indicator of a society, which can directly reveal the positive or negative effects of the political, social, economic and cultural developments of a society on the artist with psychological interpretations. make In this research, by examining and analyzing self-portraits of some contemporary Iranian artists, and the result of the findings; The generalization of Carl Gustav Jung's "other self" theory is in the works of self-portraits. This is because the "individual" is increasingly influenced by social, political and cultural consequences and most of the "self" is dependent on social factors. Self-portraits are a representation of the artist's culture, nationality and social and political concerns, not the "inner self" and "self-awareness". The current research is based on library sources and visual documentation and is done with a descriptive-analytical method.

Key words: self-portrait - Carl Gustav Jung - contemporary Iranian painting.