

درآمدی بر نقد روان کاوانه پساساختارگرا از نقاشی کفش های مندرس و نسان ون گوگ

ناصر مقدم کوهی*

*دانشجوی دوره دکتری رشته پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۰۵/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۰۹/۱۹]

چکیده

یکی از موضوعاتی که ونسان ون گوگ، نقاش هلندی برای آثار خود برمیگزید، کفش های کهنه و فرسوده بود. این آثار واکنش های زیادی را از سوی منتقدان و فلاسفه ایجاد کرده است. در این مقاله با مطالعه نظر فلاسفه پساساختارگرا از منظر روان کاوی به یکی از مهم ترین آثار ون گوگ، کفش های مندرس، پرداخته می شود. این تحقیق از منظر هدف، بنیادی-نظری و از منظر شیوه انجام، توصیفی-تحلیلی بود. اطلاعات به شیوه کتابخانه ای به دست آمد. بررسی ها نشان می دهد ون گوگ یک خودشیفته به معنای فردی بدبین، مردم گریز و دشمن اجتماع نیست، بلکه نوعی از خودشیفتگی اسکیزوفرن را یدک می کشد که در دیگری و در مردم جریان می یابد و این جریان به مدد ضربه قلم های پیوسته او صورت می گیرد. ون گوگ در کفش های خود، از رهگذر ضربات قلم اش جاری شده است. وی می داند که چگونه بدن خود را به واژگان و ضربه های قلم مو تبدیل کند. او این ضربه های قلم مو را به شکل هذیان وار به کار می برد. ون گوگ در این هذیان، ضربات قلم مو را در موضوعات اش جاری می سازد. بدن خود را در اشیاء، درختان و چهره هایی که می کشد، جاری می سازد. هر چند تابلوی کفش های مندرس در ضربات پرتکرار و چرخان به پای تابلوهای دوره آریل نمی رسد، اما هنوز می توان ضربات مکرر قلم مو را روی آن احساس کرد.

واژه های کلیدی

ونسان ون گوگ، کفش های مندرس، روان کاوی، پساساختارگرایی.

مقدمه و بیان مسئله

کشف‌های فرسوده و مندرس ون‌گوگ^۱، آن اندازه برای او موضوع جذابی بود که چندین بار اقدام به نقاشی کردن آن‌ها بکند و ما امروزه هشت عدد از این تابلوها را در دسترس داریم (مصطفوی، ۱۳۹۱، ۵۴) که مشهورترین آن‌ها یک جفت پوتین مندرس است که در زمینه‌ای زرد رنگ به تصویر کشیده شده است و نقدهای مهم متاخر نیز معطوف به همین اثر هستند (تصویر ۱). این تابلو، عمده شهرت خود را مدیون مباحث طولانی از نقد چند تن از برجسته‌ترین اندیشمندان سده بیستم است؛ شاید اگر نوشته‌های آن‌ها نبود، این تابلوها امروزه از نظر شهرت در حد منظره‌نگاری‌ها و خودنگاری‌های^۲ ون‌گوگ نبودند. آن‌چه که سبب شد اندیشمندانی چون مارتین هایدگر^۳ و مایر شاپیرو^۴ و ژاک دریدا^۵ به این تابلو بپردازند، البته ویژگی‌های ممتاز آن نسبت به دیگر آثار ون‌گوگ نبود (هر چند این تابلو هم به اندازه کافی واجد ویژگی‌های درخشان هنری است)، بلکه موضوع آن بود. تعلق کشف‌ها به خود هنرمند یا یک زن روستایی، تا آن اندازه برای فیلسوفان ما مسئله‌ساز بود که صفحات طولانی از مهم‌ترین کتاب‌های خود را به آن اختصاص دهند. با این حال، در نقد آنان کمتر با مولفه‌های هنری چون رنگ، شکل و... روبه‌رو می‌شویم و بیشتر با نوعی پرسش از چیستی کشف‌ها و غایت آن‌ها مواجه هستیم تا نقد محتوای بصری. این در حالی است که نقدهای مذکور به لحاظ رویکرد زیباشناسی و ویژه خود، در تاریخ فلسفه هنر، اهمیت به‌سزایی دارند. در این مقاله تلاش می‌شود با نگاهی به آرای فلاسفه پسا ساختارگرا به تابلوی کشف‌های مندرس ون‌گوگ پرداخته شود.

روش تحقیق

این تحقیق از منظر هدف، بنیادی-نظری و از منظر شیوه انجام، به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شد و اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای به‌دست آمد.

۱. ونسان ون‌گوگ

ونسان ون‌گوگ، در سال ۱۸۵۳ در هلند از پدری کشیش به دنیا آمد. اعتقادات دینی عمیق وی، او را در جوانی به میان کارگران معادن ذغال سنگ در بلژیک کشانید تا به عنوان مبلغی غیررسمی فعالیت کند. اگرچه او در این کار موفق نبود، اما در همین زمان آشنایی‌اش با آثار میه (میله)^۶ او را به سمت نقاشی کشانید. شاید در ابتدا تصور می‌کرد که بتواند از نقاشی به عنوان وسیله‌ای برای تاثیرگذاری معنوی بر مردمان روزگارش بهره ببرد (گامبریچ، ۱۳۸۳، ۵۳۲)، اما به تدریج نقاشی برای او به شیوه‌ای برای «بیان خویشتن» تبدیل شد و از آن‌جا که شکست‌های عاطفی و ناکامی‌های شغلی او را فردی تنها و سرخورده ساخته بود، نقاشی می‌توانست به او

در تخلیه روحی و روانی یاری نماید. سرانجام در ۱۸۷۹ و در سن ۲۹ سالگی نخستین نقاشی خود را کشید. نقاشی‌های اولیه او متأثر از رئالیسم میه، در فضایی نسبتاً تیره و با غلبه رنگ قهوه‌ای تیره خلق شده‌اند و اگرچه بیان احساسات در آن‌ها موج می‌زند، اما این بیان‌گری عمدتاً متکی به اغراق‌هایی در شکل‌ها و اندام‌های انسانی هستند تا رنگ و ضربات قلم‌مو (تصویر ۲).

ون‌گوگ در سال ۱۸۸۶ به پاریس نزد برادرش که مدیر یک بنگاه مشهور دلّالی هنر بود، نقل مکان کرد. او در پاریس با امپرسیونیست‌ها آشنا شد و به ویژه آثار ژرژ سور^۷ او را شدیداً تحت تاثیر قرار داد، به طوری که دو سالی را که در این شهر گذراند، به کشیدن نقاشی‌هایی با حال و هوای امپرسیونیستی مشغول بود. در واقع برادر او نیز در این امر بی‌تاثیر نبود. چه، تتو^۸، به جهت دل‌مشغولی تجاری در امور هنری، بی‌میل نبود که برادرش بتواند در عرصه فروش آثارش به موفقیت دست یابد؛ اما این پایان کار نبود. ون‌گوگ به جهت مشکلات رو به گسترش روحی، به جنوب فرانسه و به آرل^۹ نقل مکان کرد، جایی که آفتاب درخشان آن، به زعم خود ون‌گوگ «کافران» را نیز مومن می‌کرد (بکولا، ۱۳۸۹، ۱۲۳). نقل مکان ون‌گوگ به آرل، آغاز دومین (شاید هم سومین) دوره مهم فعالیت هنری او بود، چه، او در آن‌جا، تحت تاثیر تلوو طبیعت و نیز هم‌نشینی با پل گوگن^{۱۰}، مجموعه پرشماری از آثار منظره‌پردازی، طبیعت بی‌جان و پرتره را به تصویر کشید که به جهت ضربه‌های مکرر قلم‌مو با رنگ‌های جرمی و استفاده از رنگ‌های ناب، مانند رودخانه‌هایی بلورین به واقع می‌درخشند. ون‌گوگ در این دو سال به طور کامل راه خود را از امپرسیونیست‌ها جدا کرد و سبکی شخصی و منحصر به فرد را پدید آورد، هر چند او پیشتر نیز چندان در چهارچوب‌های سبک‌های رایج محصور نمانده بود.

یکی از تفاوت‌های مهم ون‌گوگ با هم‌عصرانش (و به‌ویژه امپرسیونیست‌ها)، توجه او به اشیاء به ظاهر بی‌اهمیت بود. از «ساقه‌های گندم، پرچین‌ها و ذرت‌کاری‌ها» گرفته تا «شاخه‌های کج و معوج درختان زیتون» و سرو، موضوع نقاشی‌های او بوده‌اند (گامبریچ، ۱۳۸۳، ۵۳۵). کشف‌های کهنه و مندرس نیز، بخشی از این رویکرد ون‌گوگ بود که طی آن، شیئی کم‌اهمیت (و شاید دور ریختنی) را به مثابه نمادی آئینی و مقدس می‌کشید. این کشف‌ها که ظاهراً یک جفت پوتین مندرس است، در زمانی به تصویر کشیده شد که نقاش هنوز به پاریس نقل مکان نکرده بود و در هلند تحت تاثیر رئالیست‌هایی چون میه با تکیه بر رنگ‌های تیره نقاشی می‌کرد؛ با این حال، رنگ‌ها درخشان هستند و به‌ویژه پس‌زمینه آن نوعی تلوو به این کشف‌های تیره داده است. لکه رنگ‌های روشن که به عنوان تهمانده برق کشف‌ها، زمانی که هنوز نو بودند، از میان تیرگی‌ها می‌درخشند. ضربات قلم‌مو واضح هستند و نقاش



تصویر ۱: ونسان ون گوگ، کفش‌ها [یک جفت کفش]، ۱۸۸۶، رنگ روغن روی بوم، ۳۸ در ۴۸ سانتی‌متر، موزه ون گوگ، آمستردام.

تابلوهای پرشمارش را در زمانی که در آرل زندگی می‌کرد، توصیف می‌کنند، می‌توانیم دریابیم که مسأله مهم برای او در ترسیم اشیاء پیش پا افتاده و حتی دور ریختنی، به نمایش گذاشتن احساسات و هیجان‌ها و اندیشه‌هایش درباره اشیاء بوده است^{۱۱}. با این حال، به زعم جان دیویی^{۱۲}، دشوار است که رنگ و خط، تبدیل به کلمه و مفهوم شوند و «این همانی»^{۱۳} بیانگری امری ایده‌آل و دست‌نیافتنی است، اگرچه، به نظر دیویی، این مسئله تا اندازه‌ای ممکن است (دیویی، ۱۳۹۳، ۱۳۳).

با این حال، بدون این‌که در دام این همانی واژگان و مفاهیم با تصاویر و خط و رنگ بیفتیم، می‌توانیم با رویکردهای نوین به نقد هنری که مرز میان ابژه (رنگ، خط و ...) با سوژه (واژگان، مفاهیم و ...) را برداشته‌اند، به تحلیلی مناسب از این اثر دست یابیم. در نقد سنتی تلاش می‌شود تا معادلی برای احساسات، نیت و مفاهیم ذهنی هنرمند، در حیطه دال‌های عینی چون: خط، رنگ و ... یافت شود و نسبت این دو حیطه مورد ارزیابی قرار گیرد. قطعاً همان‌طور که دیویی به درستی تأکید می‌کند، چنین چیزی تقریباً

تلاشی در جهت محو کردن آن‌ها - به شیوه مرسوم کلاسیک نکرده است؛ با این حال، هنوز با ضربات قلم‌موی رقصان دوره آرل، فاصله زیادی دارد.

آن‌چه که در این نقاشی‌ها به وضوح خودنمایی می‌کند، تلاش آشکار نقاش در نشان دادن کهنگی و فرسودگی کفش‌هاست؛ بندهای آویزان و رها شده و لبه‌های کاملاً برگشته، آن‌ها را به کفش‌هایی تبدیل کرده است که از رهگذر فرسودگی، کاملاً از شکل افتاده‌اند و قرینگی خود را به عنوان یک جفت از دست داده‌اند و حتی آن اندازه دچار بدشکلی شده‌اند که به زحمت می‌توان پای را در آن‌ها گذاشت. همین تأکید بیش از اندازه بر مندرس بودن، بعدها، نوشته‌ها و نقدها از این تابلو را تحت الشعاع قرار داد. به‌طور مثال هایدگر، مبنای نوشته خود را، ارتباط این فرسودگی و استهلاک با گذشته و زندگی و رنج‌های صاحب کفش قرار داد. ظاهراً خود ون‌گوگ نیز، چنین منظوری در سر داشته است و هر چند نامه و یادداشتی از او درباره این تابلو باقی نمانده است تا اندیشه‌های ویژه‌اش درباره این نقاشی را بدانیم، اما از نامه‌های دیگرش که

کفش‌های زن به زمین و عالم ارائه می‌دهد. هایدگر مطابق با اندیشه پدیدار شناختی-اگزیستانسیالیستی^{۱۵} خود، این کفش را نه یک ابزار و پاپوش و نه یک شیء در خود، بلکه وسیله‌ای می‌داند که از طریق آن عالم زن روستایی به ظهور و گشودگی^{۱۶} می‌رسد. عالمی که پیش از این تابلو مخفی و نهان بود و اثر هنری حجاب از این اختفا برمی‌دارد و جهان زن را متجلی می‌کند. «با آن‌که این تابلو، تنها یک جفت کفش روستایی است و نه چیز دیگر، از آن دهانه تاریک و پوسیده کفش‌ها چیزی را می‌توان دید. از این دهانه... رنج جانکاه آن زن روستایی آشکار می‌شود... ما در این کفش‌ها با سختی گام‌های این زن کشاورز... روبه‌رو می‌شویم» (ریخته‌گران، ۱۳۸۸، ۸۵). بدین ترتیب، هایدگر معتقد است ما نمی‌توانیم با اتخاذ تعریفی بیرونی و سپس فراافکندن آن بر اثر هنری، معنای بی‌کران آن را محدود کنیم. با قرار دادن این کفش‌ها در چهارچوب‌های «نهاده‌ها»^{۱۷}، «اقتصاد» و... ما آن‌ها را در ظلمت و اختفا قرار داده و اجازه ظهور جهان خود کفش‌ها را از آن‌ها می‌گیریم. به زعم هایدگر، نقاشی این کفش‌ها، یک آشکارگی است به سوی حقیقت خود اثر هنری که همان عالم اوست (احمدی،

غیرممکن است، با این حال، به‌ویژه در رویکرد پساساختارگرا به مسئله سوژه (هنرمند) و ابژه (اثر هنری)، از آن‌جا که دال و مدلول نسبتی موازی و هم‌عرض ندارند و در عوض از یک توالی خطی بهره می‌برند، می‌توان با گشاده‌دستی بیشتری به این مسئله بگرنج پرداخت. از آن‌جا که ون‌گوگ، به ویژه یکی از هنرمندان شاخص در تاریخ هنر است که از رهگذر درگیری با مشکلات روحی و روانی به خلق آثار پرداخته است، پس می‌طلبید که رویکردی روان‌کاوانه و پساساختارگرا را برای تحلیل و شناخت اثر او یعنی کفش‌های مندرس به خدمت گیریم.

۲. نقد هایدگر بر کفش‌های ون‌گوگ

و نقد شاپیرو بر هایدگر

و نقد دریدا بر شاپیرو و هایدگر

مارتین هایدگر، فیلسوف برجسته آلمانی، در مقاله مهم خود «سرچشۀ اثر هنری»^{۱۸}، که در سال ۱۹۳۰ نوشت، کفش‌های ترسیم شده در تابلوی ون‌گوگ را متعلق به یک زن روستایی می‌داند و بر اساس همین پیش‌فرض، تفسیری تفضیلی از چگونگی تعلق



تصویر ۲: ونسان ون‌گوگ، سیب‌زمینی‌خورها، ۱۸۸۵، رنگ روغن روی بوم، ۸۳ در ۱۱۴ سانتی‌متر، موزه ون‌گوگ، آمستردام.



تصویر ۳: ونسان ون گوگ، بلوار کلیشی [Boulevard de Clichy]، ۱۸۸۷، رنگ روغن روی بوم، موزه ون گوگ، آمستردام.

(۱۳۸۶، ۵۳۱).

واقع شاپیرو هم همین قضیه را دستاویز نقد بر نوشته هایدگر قرار داده است؛ از نظر شاپیرو مهم است که بدانیم که کفش‌ها از آن هنرمند هستند و نه کسی دیگر و در واقع وقتی این را بدانیم، تمام گفته‌های هایدگر دربارهٔ تعلق کفش‌ها به زمین و عالم زن روستایی، فلسفه‌بافی بیش نخواهد بود زیرا که نقاشی مزبور چیزی فراتر از خود کفش هنرمند به ما نمی‌گوید؛ به مانند تخت هنرمند یا اتاق هنرمند که صرفاً دستاویز و بهانه‌ای برای نقاشی بوده‌اند و بس. با این حال، نه در نقد شاپیرو بر این تابلو و نه نقد هایدگر، تغییر بنیادینی رخ نمی‌دهد وقتی که کفش‌ها را از آن هنرمند بدانند (یا متعلق به زن روستایی)؛ در واقع، از آنجایی که هم شاپیرو و هم هایدگر به طیفی از اندیشمندان و منتقدان معاصر تعلق دارند که نیت مولف برای آن‌ها اولویت نداشته و در نتیجه از نقدهای زندگی‌نامه‌ای روی گردان هستند، در نتیجه شناسایی صاحب کفش تغییر محسوسی در نقد و تفسیر آنان از تابلو به وجود نمی‌آورد. تنها مسئله مهم برای آن‌ها این است که مرکزی (سوژه‌ای) وجود دارد که تعلقات ابژکتیو را باید سامان دهد. این همان ایرادی است که دریدا بر این می‌گیرد.

در سال ۱۹۶۸ مایر شاپیرو، منتقد برجسته هنری طی مقاله‌ای، به رویکرد تفسیری هایدگر به تابلوی ون گوگ تاخت و نوشت: «جای بسی تاسف است که فیلسوف ما خود را فریب داده، زیرا این کفش‌ها به خود ون گوگ تعلق دارند و هایدگر بی‌سبب آن‌ها را به دختر روستایی منسوب داشته است. بنابراین، کفش‌های مزبور، روستایی نیست، بلکه پای‌افزار شهری هستند» (ضیمران، ۱۳۹۲، ۲۶۴) و ادامه می‌دهد: «هایدگر نتوانسته است قدرت هنر را در تبیین ماهیت کلی امور و پدیده‌ها به معرض نمایش بگذارد؛ به دیگر سخن، او در تبیین حقیقت نقاشی عاجز مانده است» (همان، ۲۶۴). شاپیرو عقیده دارد که نقاشی مزبور چیزی فراتر از خود کفش به ما نمی‌گوید. آن‌چه هایدگر دربارهٔ این کفش‌ها می‌گوید حدیث نفسی بیش نیست و چندان ارتباطی با حقیقت خود نقاشی ندارد.

با دانستن این‌که این کفش‌ها از آن هنرمند، یعنی ون گوگ هستند، به نظر می‌رسد که موضوع بحث به طور کلی عوض می‌شود. در



تصویر ۳: ونسان ون گوگ، گل‌های آفتابگردان، ۱۸۸۸، رنگ روغن روی بوم، ۷۳ در ۹۵ سانتی‌متر، موزه ون گوگ، آمستردام.

می‌شوند، روحی زنده و جان‌دار بخشیده است (لینتن، ۱۳۸۶، ۲۶).

از زمانی که ون گوگ به آرل نقل مکان کرد (در سال ۱۸۸۸)، کمی بیشتر از دو سال دیگر که به زندگی‌اش پایان داد، به شیوه‌ای دیوانه‌وار به نقاشی پرداخت. یک سال آخر این دو سال را در آسایشگاه گذراند زیرا که بیماری روحی او پیشرفت کرده بود. در این دو سال به صورت منظم طی نامه‌هایی شرح آثار خود را برای برادرش در پاریس می‌فرستاد. این نامه‌ها که به شکل شگفت‌انگیزی پیوند اندیشه‌ها، احساسات و هیجانات نقاش را با رنگ، خط، بافت و ... توضیح می‌دهند (تصویر ۵)، به تعداد زیادی امروزه در دسترس پژوهشگران قرار دارند. این نامه‌ها تلاش نقاشی نه چندان مطرح (در آن زمان) را به نمایش می‌گذارند که تلاش دارد احساسات و شورمندی خود را درباره زندگی از طریق اشیاء بی‌اندازه پیش‌پا افتاده چون یک گلدان یا اتاقی محقر به نمایش بگذارد.^{۱۸} (تصویر ۴).

امروزه می‌دانیم که اختلال روحی ون گوگ ماهیت «خودشیفتگی»^{۱۹} داشته است (بکولا، ۱۳۹۸، ۱۲۳). فروید، شکل‌گیری خودشیفتگی اولیه را مربوط به دوران خردسالی می‌دانست و آن را اساسا به وضعیت خواب مربوط می‌دانست، یعنی زمانی که «شیرخواران احساس گرمی و رضایت می‌کنند و مطلقا توجه به دنیای

دریدا در کتاب «حقیقت و نقاشی»، اظهار می‌دارد که هم شاپیرو و هم هایدگر، هر دو نگران بی‌صاحب بودن کفش‌ها هستند و با این‌که دانستن صاحب کفش‌ها تغییر اساسی در نگرش و تفسیر آنان نسبت به تابلو پدید نمی‌آورد، هر دو در تلاش طاق‌فرسایی برای اثبات این مالکیت هستند. دریدا عقیده دارد: «میل به تعیین صاحب کفش، همانا میل به تصاحب خود اثر است. به بیان دیگر، رفتار و کنش شاپیرو و هایدگر ربط چندانی به این اثر هنری در مقام اثر ندارد. تفسیری که این دو به دست داده‌اند نوعی میل به تملک اثر است، میل به سر به مهر نگاه داشتن حقیقت اثر هنری و میل به رقابت و کشمکش» (مایتر، ۱۳۹۰، ۳۳۹). اما مسئله دریدا با هایدگر و شاپیرو فراتر از این‌هاست؛ به زعم دریدا، هایدگر و شاپیرو هر دو گرفتار سوژه دکارتی هستند. هایدگر با وجود این‌که در تمام سیر اندیشه خود در تلاش است از سوژه دکارتی خلاص یابد، با این حال باز گرفتار نوعی سوژه‌گرایی و من‌گرایی است (ضمیران، ۱۳۹۲، ۲۶۵). شاپیرو نیز با تلاشی که می‌کند تا تعلق کفش‌ها را به ون گوگ ثابت کند به همان‌سان اسیر متافیزیک است. بدین ترتیب، با رویکرد دریدا، متن (خود نقاشی) فارغ از کیستی فاعل آن یا چگونگی و فرایند ساخت یافتن آن، موضوع نقد خواهد بود. «به نظر دریدا، تابلوی ون گوگ را باید متن مستقلی محسوب داشت که به قرائت مستقل از سوژه نیاز دارد» (همان، ۲۶۵)؛ و این به معنای این است که ما نمی‌توانیم جز از طریق مقولات، مفاهیم و رمزگان و سازوکارهای بازنمایی به قلمرو واقعیت گام نهیم. بدین ترتیب، با ابرتر ماندن نقد هایدگر و شاپیرو از کفش‌های ون گوگ، به نظر می‌رسد که نقد ساختار شکنانه دریدا بستر مناسبی برای نقد جدیدتری از این تابلو باشد. در بخش دوم، این رویکرد در قالب روان‌کاوی به کار گرفته خواهد شد.

۳. نقد تابلوی کفش‌های ون گوگ با رویکرد نقد روان‌کاوانه پس‌اساختارگرا

زندگی هنری ونسان ون گوگ را به‌طور کلی می‌توان به دو دوره مجزا تقسیم نمود؛ دوره اول که در پاریس و نزد برادر خود به فعالیت در زمینه خرید و فروش آثار هنری مشغول بود آشکارا تحت تاثیر نقاشان امپرسیونیست (به‌ویژه سورا) بود. به‌جز برخی نقاشی‌های اولیه او که در آن‌ها رنگ قهوه‌ای تیره (به شیوه باروک) خودنمایی می‌کند، باقی آثار وی در این زمان به شیوه امپرسیونیستی و با به‌کارگیری اسلوب تجزیه رنگ خلق شده‌اند و به مانند امپرسیونیست‌ها منظره‌ای با فرم‌های نه چندان واضح را در این آثار می‌توان مشاهده نمود (تصویر ۳). اما در دوره دوم که به آرل، منطقه‌ای در جنوب فرانسه، نقل مکان نمود، اسلوب نقاشی‌اش به کلی دگرگون شد؛ رنگ‌های درخشان و تابناک و ضربات قلم مکرر و پیوسته، به تابلوهای او که اکثرا موضوعاتی چون منظره‌ها، افراد و اشیاء مربوط به زندگی روزمره را شامل

«این بیماران غالباً خودبیمارانگارانند، در باطن احساس پوچی دارند، اما در عین حال، در خیالاتشان خود را قادر به هر کاری تصور می‌کنند و سخت معتقدند که محققان از دیگران سوءاستفاده کنند و خواسته‌هایشان برآورده شود» (لش، ۱۳۹۰، ۶). لش دو دلیل عمده این نوع از خودشیفتگی اجتماعی را «دیوان‌سالاری و ازدیادِ تصاویر در فرهنگ معاصر» می‌داند (اباذری، ۱۳۹۰، ۳۱). تصاویری که سبب شده‌اند انسان‌ها ارتباطشان با واقعیت به کلی قطع شود و خود و جهان را تنها از دریچه تصاویر ببینند، در این صورت تصویری که «خود» از خویشتم می‌سازد، تصویری است که از پیش برای او ساخته شده است.

با این حال، مجموعه نام‌هایی که از ون‌گوگ باقی مانده است، نمی‌رساند که او اسیر این نوع از خودشیفتگی ضد اجتماعی بوده باشد. قطعاً ون‌گوگ فردی تنها بود که روابط عاطفی و اجتماعی ناموفقی داشت ولی عشق و علاقه او به مردم را می‌توان از لابه‌لای نام‌های او به برادرش دریافت، جایی که می‌نویسد: «می‌خواهم مردها و زن‌ها را با آن چیزی از ابدیت نقاشی کنم که معمولاً هاله دور سر را نماد آن به‌شمار می‌آورند» (جنسن، ۱۳۹۰، ۹۲۱) و نمی‌توان نادیده گرفت که تحلیل لش، معطوف به جامعه معاصر (اواسط سده بیستم) آمریکاست و طبیعتاً درباره جامعه اروپایی اواخر سده نوزدهم مصداق اندکی خواهد داشت. با وجود این، نگاه لش به خودشیفتگی، به عنوان امری اجتماعی و نه فردی، می‌تواند راه‌گشا باشد زیرا که در نظر او هم، «خود» از یک کل یک‌پارچه متکی به خود، تبدیل به امری گسسته و از هم پاشیده گشته است و تصور از «خود» در هر فرد، تنها با رجوع به تصاویر پراکنده میسر خواهد بود. این مسئله‌ای است که پسااختارگرایان نیز بر آن اتفاق نظر دارند؛ منتها نه در وجه منفی آن.

اندیشمندانی چون ژاک دریدا و ژیل دلوژ^{۲۷}، تصور از مفهوم «خود» را از یک امر «در خود بسته» و زیرساختی به فرایندی «اجتماعی» و روساختی تبدیل کردند که در این «خود اجتماعی»، «ناخودآگاهی» نقش ممتازی دارد. منتها، ناخودآگاهی دلوژ و دریدا با ناخودآگاهی فروید (به عنوان انری فردی) تفاوت بنیادین دارد. در نظر فروید، ناخودآگاهی، قیمت بزرگ ذهن است که محل ثبت و ضبط تصاویر امیال و آرزوهای فروخته است که در بزرگسالی خود را به صورت رفتارهای بیمارگونه نشان می‌دهد (جزایری، ۱۳۸۳، ۹۰)؛ ناخودآگاهی فرویدی، از آن‌جا که به دوره زمانی مشخصی از زندگی کودک^{۲۸} فرد مربوط است، لاجرم، با تمام بزرگی و وسعتی که دارد، داده‌ها و تصاویر محدود و مشخصی را می‌تواند دربرگیرد و ساختاری کاملاً باز و پویا و دگرگون‌شونده ندارد؛ در مقابل، ژیل دلوژ معتقد است، «ناخودآگاهی، جریان یافتن و گسترش دلالت‌ها به صورت بی‌پایان است که در قالب

خارج ندارند» (کرین، ۱۳۸۴، ۳۲۷)؛ بدین ترتیب، از نظر فروید، خودشیفتگی مسئله‌ای مربوط به آگاهی نسبت به انعکاس تصویر بیرونی نیست و بیشتر در سائق‌های^{۲۹} بدنی دارد که طبیعتاً با نهاد در ارتباط خواهد بود. روان‌کاوان متاخرتر با فروید هم‌عقیده نیستند. به طور مثال، طبق نظر هاینس کوهوت^{۳۰}، خوددوستی^{۳۱} یا خودشیفتگی مسئله‌ای مربوط به «خود» است و نه «نهاد» (بکولا، ۱۳۸۹، ۹). از نظر کوهوت، «خود» عامدانه با به‌کارگیری خودشیفتگی، در پی بازسازی سلامت روانی است «یعنی همان شرایطی که ما را قادر می‌سازد، خویشتم را مرکز بلند پروازی‌ها، علایق و ارزش‌های خود و در یک کلام هم‌چون موجودی مستقل بازشناسیم و به تبع آن خودمان را بپذیریم و دوست بداریم» (همان). به‌طور کلی به خلاف دیدگاه روان‌کاوی فرویدی که خودشیفتگی هنرمند را محل تلاقی غرایز فروخته «نهاد» او می‌داند، از دیدگاه کوهوت، این خودشیفتگی امری خودآگاه است و نتیجه آن بیان «خود» و بلندپروازی‌ها و آرمان‌های هنرمند و عصر اوست.

«من» برای فروید اهمیتی ثانوی داشت و «نهاد» موتور محرک رفتارها و امیال ارضا نشده بود که ارضا نشده‌اند و به «من» فشار می‌آورند. اما روان‌کاوان متاخرتر عموماً «من»‌گراتر بودند و تلاش کرده‌اند خودآگاهی را در برابر ناخودآگاهی برجسته کنند. آنا فروید^{۳۲} (دختر فروید)، یکی از این افراد بود که به نوعی روان‌شناسی «من» را بنیان نهاد. هاینس هارتمن^{۳۳} و ارنست کریس^{۳۴} از دیگر بنیان‌گذاران برجسته این حوزه بودند. روان‌شناسی «من» اساساً به دنبال رابطه «من» با «ابژه» است و ساخت یا از هم‌پاشیدگی «من» را در نسبت با ابژه بررسی می‌کند (صنعتی، ۱۳۸۶، ۹۰). از این نظر هنرمندی چون ون‌گوگ را که درگیر خودشیفتگی بود، نه به عنوان فردی با امیال فروخته و عقده‌های نهفته، بلکه او را باید فردی دانست که تلاش می‌کند «خود» را و رابطه‌اش با «دیگری» و «اجتماع» را دریابد و در این مسیر، با مرزهای شخصیتی خود و دیگران با چالش مواجه است و این همه را باید بتوانیم از خلال هنر او دریابیم و بازشناسیم.

در این‌جا شایسته است که به یکی از نویسندگانی که به مسئله خودشیفتگی پرداخته است، اشاره شود. کریستوفر لَش^{۳۵}، اندیشمند آمریکایی، خودشیفتگی را نه حاصل غرایز فروخته، بلکه محصول فرهنگ و جامعه معاصر می‌داند. از نظر لَش، به خلاف تلقی فرویدی از خودشیفتگی که معادل خوددوستی و خودخواهی بود، بالعکس خودشیفتگان جامعه امروز، اصولاً افرادی کِسل، دل‌مرده و افسرده‌اند که زندگی خود را بی‌هدف و بی‌ارزش می‌بینند و غالباً از برقراری روابط عمیق عاطفی با دیگران عاجزاند و از زندگی خود لذت نمی‌برند و شادکام نیستند. لش می‌نویسد:



تصویر ۵: ونسان ون گوگ، خودنگاره با کلاه خاکستری، ۱۸۸۷، رنگ روغن روی بوم.

این «ردها» می‌توانند با ارجاع مداوم به ردهای دیگر (رد نزد دریدا همان نشانه است) گسترش یافته و به مسیرهای بیشتر و بیشتری منجر شوند. از این نظر، ناخودآگاهی در نظر دریدا امری در خودبسته از معانی مشخص نیست که توسط روان‌کاو یا منتقد کشف شود، بلکه تولید مداوم و بی‌پایان شیارها و ردهایی است که هر یک مقدمه‌ای بر رد و مسیر دیگر هستند. وجه دیگر تفکر دریدایی این است که ناخودآگاه «درون مغزهای منفرد انسانی» گرفتار نیست، بلکه امری بینا‌سوژه‌ای و زبانی است (هارلند، ۱۳۵۹، ۲۲۰).

نکته مهم در خوانش پسا‌ساختارگرا از روان‌کاو، از بین رفتن مفهوم سوژه (من)، به عنوان یکی دیگر از مرجع‌های ناظر بر معنا و دلالت خواهد بود. سوژه (من)، دیگر جایگاه خوداتکا و پایدار گذشته را ندارد، بلکه می‌تواند در فرایند خوانش متن (اثر هنری و نقاشی) به همراه گزاره‌های تکه تکه شده در مسیر شیارها جریان یابد. به زعم کریستوا^{۲۱}، سوژه دیگر «سوژه همگن یک "خود" یا "من" نیست. برعکس ... سوژه تقسیم شده است ... که نه یک مکان بیان، بلکه مکان‌های متکثر، متحرک و جایگزین‌شونده را اشغال می‌کند» و ادامه می‌دهد: «سوژه هرگز چیزی نیست، بلکه فرایند دلالت است» (هارلند، ۱۳۹۵، ۲۴۴). سوژه بدل به ردهایی می‌شود که در دیگری جریان می‌یابد. این جریان به مدد پیوند دال‌ها و مدلول‌هایی که اینک دال شده و در یک روند خطی قرار می‌گیرند، صورت می‌گیرد. به واقع مهم‌ترین دگرگونی که پسا‌ساختارگرایان در مفاهیم فرویدی پدید آوردند، واسازی مفهوم سوژه و هر آن‌چه که مربوط به آن بود (هم‌چون ناخودآگاهی، میل، غریزه و ...). از این‌رو، وقتی تقابل ناخودآگاه و خودآگاه از میان برود، در این صورت کل فرایند «در جهان بودن» به یک تکنیکی از فرایند دلالت بدل می‌شود که به زعم دریدا نحوه‌ای از ناهشیاری است. ژولیا کریستوا، دیگر فیلسوف پسا‌ساختارگرا، سوژه را چیزی نمی‌داند مگر «فرایند دلالت» (هارلند، ۱۳۹۵، ۲۴۴). کریستوا این فرایند دلالت را نه به شیوه سوسوری^{۲۲} حاصل پیوند دال و مدلول، بلکه به شیوه دریدایی حاصل «وایشی نشانه» و بازکردن مسیرهای گوناگون در جهت جریان یافتن معنا در فضایی بی‌اندازه گسترده می‌داند که نتیجه آن تکثیر معنا خواهد بود (همان، ۲۴۵). کریستوا و بارت^{۲۳}، این فرایند تکثیر معنا را - بر خلاف فروید که انتزاعی و مربوط به ذهن می‌دانست - با ارگانیسم و جسم خواننده مرتبط می‌دانند. در حقیقت «جسم و ارگانیسم به مثابه عباراتی برای بیان مادیت ناخودآگاه فرویدی استفاده می‌شوند و مادیت ناخودآگاه فرویدی، ... مادیت بسیار ویژه دال‌های دلالت‌گر است» (همان، ۲۴۶). کریستوا، سائق‌های میل را نه صرفاً برای برآوردن نیازهای حیوانی، بلکه پیشران‌هایی برای دلالت و دلالت‌میل می‌داند و در نهایت، از نظر کریستوا «طریق جسم همان طریق بینامتنیت است» (همان).

نقش‌های اجتماعی فرد میسر می‌شود» (هارلند، ۱۳۹۵، ۲۴۹-۲۴۸) او در جای دیگری می‌نویسد: «ناخودآگاه حقیقی، از ماشین‌های هذیانی عبور می‌کند» (دلوز و هارت، ۱۳۹۱، ۱۰۷) دلوز ناخودآگاه فرویدی را به عنوان یک ناخودآگاهی بیانی، دشمن ناخودآگاه تولیدی می‌داند که به واقع «یک کارخانه و کارگاه است» (همان، ۴۳).

دلوز ناخودآگاه را، نه ساختارهایی حاضر - آماده از معناها به دقت چفت‌شده با دال‌ها، بلکه «تولیدی» می‌داند که به گونه‌ای مداوم به مدد جفت‌شدن‌ها و اتصالات بی‌پایان درحال تولید معناها متکثر است که خود این معناهای تولید شده، در اتصال با ماشین‌های دیگر (ماشین‌های جسمانی مانند دهان، چشم، دست یا ماشین‌های زبانی، احساس، کلمه، نگاه، نوازش و ...) به تولید معناهای افزون‌تر دامن می‌زنند که در نهایت فرد بیمار را تبدیل به کارخانه تولید معنا می‌کند. در این صورت، به جای جست‌وجوی «فقدان‌ها» باید در جست‌وجوی «تولیدها» در او بود. از نظر دلوز «ناخودآگاه، نه هیچ مسئله‌ای از معنا، بلکه صرفاً مسئله‌های استفاده را مطرح می‌کند. پرسشی که میل مطرح می‌کند "چه معنا می‌دهد؟" نیست، بلکه "چگونه عمل می‌کند؟" است» (دلوز و هارت، ۱۳۹۱، ۴۴). به‌طور مثال، در چهارچوب روان‌کاو سنتی، پسر بچه‌ای که با قطار و تونل اسباب‌بازی بازی می‌کند محتملاً درصدد هم‌بستری با مادرش است! در مقابل این «تقلیل‌گرایی»^{۲۴} افراطی، دلوز می‌پرسد که چگونه ماشینی مثل قطار با ماشین دیگر به مثابه تونل متصل می‌شود و غیره (همان، ۴۵-۴۴). روان‌کاو سنتی ذهن خودآگاه را مانند پروژکتوری می‌داند که به صورت مداوم در حال نمایش آن چیزی است که در نهاد و ناهشیار انباشته شده است. این وضعیت نمایشی، بار دیگر، بازتولید همان انگاره دیرین فلسفی است که طی آن ذهن به مثابه آئینه، در حال انعکاس جهان پیرامون است؛ از این نظر، ذهن انسان (چه خودآگاه و چه ناخودآگاه)، صفحه منفعلی است که صرفاً وظیفه آن ضبط و ثبت بی‌اختیار رخداد‌های پیرامون است، در حالی که از نظر دلوز، ناخودآگاهی واقعی یک ماشین بی‌وقفه از تولید است و نه ضبط.

ژاک دریدا دیگر فیلسوف پسا‌ساختارگرا نیز، ناخودآگاهی را نه ساختاری نظام یافته از معانی ایده‌آلیستی (و تقابل‌های دوتایی) - که صرفاً باید توسط خودآگاه (روان‌کاو) خوانش شوند - بلکه «ردها»^{۲۵} و «شیارهایی» می‌داند که به گونه‌ای مداوم در حال گسترش و پراکنده شدن از مرکز فرضی هستند. دریدا هر پیوندی از دال و مدلول (علت - معلول) را که در نظام تفکر سنتی نسبتی پیشینی - پسینی دارند^{۲۶}، دارای پیوندی یک‌سویه (چه نزد خواننده و چه مولف)، بدون برتری یکی از این دو بر دیگری می‌داند که

۳. Martin Heidegger (۱۸۸۹-۱۹۷۶)، فیلسوف پدیدارشناس-اگزیستانسیالیست آلمانی.
۴. Meyer Schapiro (۱۹۰۴-۱۹۹۶)، مورخ هنر آمریکایی-لیتوانیایی.
۵. Jacques Derrida (۱۹۳۰-۲۰۰۴)، فیلسوف پساساختارگرایی فرانسوی.
۶. Millet, Jean François (۱۷۷۵-۱۸۱۴)، نقاش رئالیست فرانسوی. ظاهراً تلفظ درست نام وی «میه» است اما در ایران «میل» مصطلح شده است.
۷. Georges Seurat (۱۸۵۹-۱۸۹۱)، نقاش پوانتلیست فرانسوی.
۸. Theo Van Gogh, Arles, ۹. شهری کوچک در جنوب فرانسه.
۱۰. Paul Gauguin (۱۸۴۸-۱۹۰۳)، نقاش سمبولیست فرانسوی.
۱۱. به‌طور مثال ون‌گوگ در نامه‌ای به برادرش دربارهٔ تابلویی از رودخانهٔ روان (Rhone) و پل آهنی آن، پس از توصیف رنگ‌هایی که برای آن به کار برده است، می‌گوید: «می‌کوشم چیزی را به چنگ آورم که کاملاً دل‌تنگ است» (به نقل از دیویی، ۱۳۹۳، ۱۳۲).
۱۲. John Dewey (۱۸۵۹-۱۸۵۲)، فیلسوف پراگماتیست آمریکایی.
۱۳. Identity.
۱۴. Origin of the Work of Art.
۱۵. Phenomenological- Existentialistic.
۱۶. Aletheia.
۱۷. Foundations.
۱۸. به‌طور مثال ون‌گوگ رنگ زرد را نشانهٔ ایمان، پیروزی یا عشق به کار می‌برد و قرمز جگری را رنگی غیرمادی می‌داند و الهی، قرمز و سبز در نظر او نمایندهٔ شور و اشتیاق شدید انسانی بودند (جنسن، ۱۳۹۰، ۹۲۱).
۱۹. narcissism، فروید این واژه را از یک افسانهٔ رومی اخذ کرد که طی آن نارسپوس پسر جوان و بسیار زیبایی بود که به هیچ‌کدام از عاشقان خود توجه نمی‌کرد تا سرانجام یکی از عشاقش که فرشته‌ای بود او را نفرین نمود که عاشق خودش شود و هیچ‌گاه نتواند به خود برسد. سرانجام او روزی کنار رودخانه‌ای که می‌خواست از آن آب بخورد تصویر خود را دید و شیفته خود شد به گونه‌ای که سرانجام با غرق کردن خود در آب توانست به خود برسد.
۲۰. Drive.
۲۱. Heinz Kohut (۱۹۱۳-۱۹۸۱)، روان‌شناس اتریشی.
۲۲. Self-love.
۲۳. Anna Freud (۱۸۹۴-۱۹۷۰)، روان‌کاو اتریشی.
۲۴. Heinze Hartmann (۱۸۹۴-۱۹۷۰)، روان‌کاو اتریشی.
۲۵. Ernst Kris (۱۹۰۰-۱۹۵۷)، روان‌کاو اتریشی-آمریکایی.
۲۶. Christopher Lasch (۱۸۵۹-۱۹۵۲)، مورخ و منتقد آمریکایی.
۲۷. Gilles Delouse (۱۹۲۵-۱۹۹۵)، فیلسوف پساساختارگرایی فرانسوی.
۲۸. Reductionism.
۲۹. Traces.
۳۰. نسبت به این‌که مولف باشیم یا خواننده: مولف مدلول را بدو در اختیار دارد و خواننده دال را.
۳۱. Julia Kristeva (۱۹۴۱- تاکنون)، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی فرانسوی.
۳۲. Ferdinand de Saussure (۱۸۵۷-۱۹۱۶)، زبان‌شناس سوئیسی و بنیان‌گذار زبان‌شناسی جدید.
۳۳. Roland Bart (۱۹۱۵-۱۰۸۰)، منتقد ادبی و فیلسوف فرانسوی.
۳۴. در نظر دلوز و گتاری ماشین‌های میل‌گر می‌توانند اندام انسانی یا اشیاء و ... باشند. مسئلهٔ مهم دربارهٔ آن‌ها این است که به گونه‌ای بی‌وقفه اتصال می‌یابند و جفت می‌شوند و قطع می‌کنند و سپس میل از همین اتصالات به جریان می‌افتد.

فهرست منابع

- احمدی، بابک، (۱۳۸۶)، *حقیقت و زیبایی*، چاپ چهاردهم، تهران: مرکز.
- بکول، ساندرا، (۱۳۸۹)، *هنر مدرنیسم*، مترجمان: رویین پاکیز، هلیا دارابی، و ...، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پابنده، حسین، (۱۳۹۰)، «کریستوفر لاش و فرهنگ خودشیفتگی»، نشریه ارغنون، شماره هجدهم.

ژیل دلوز و فلیکس گتاری، این دلالت زاینده را به تولید معنا از رهگذر سیلان میل توسط ماشین‌های^{۳۴} میل‌گر مرتبط می‌دانند. البته ماشین‌ها را در این‌جا نباید به عنوان دستگاه‌های مکانیکی منفعل و مرسوم تلقی کرد، بلکه آن‌ها به مانند ارگانیسم عمل می‌کنند اما در نهایت با درگیر شدن در فرایند معناسازی، مستحیل می‌شوند، بی‌اندام شده و از بین می‌روند. «قطعات ماشین در حکم سوختی هستند که آن را به کار می‌اندازند» و «فقط با خراب‌شدن کار می‌کنند» (دلوز و گتاری، ۱۳۹۰، ۴۳). دلوز و گتاری به مانند کریستوا و دریدا، امر دلالت و تولید معنا را فرایندی مادی و ماتریالیستی می‌دانند و نه به مانند فروید امری ایده‌آلیستی و انتزاعی. در فرایند تولید معنا، ابژه «تکه تکه» می‌شود و «همواره پیوندی با یک ماشین دیگر برقرار می‌شود» (همان، ۴۲۵). با تکه تکه شدن سوژه (خواننده، مولف یا شخصیت‌های دراماتیک اثر)، اجزای آن هم بدل به بخشی از متن شده و در فرایند تولید دلالت و تولید معنا شرکت می‌جویند.

نتیجه‌گیری

در نهایت ون‌گوگ یک خودشیفته به معنای فردی بدبین، مردم‌گریز و دشمن اجتماع نیست. او بالعکس نوعی از خودشیفتگی اسکیزوفرن را یدک می‌کشد که در دیگری و در مردم جریان می‌یابد و این جریان به مدد ضربه قلم‌های پیوستهٔ او صورت می‌گیرد. ون‌گوگ حتی می‌داند که چگونه بدن خود را به واژگان و ضربه‌های قلم‌مو تبدیل کند. او این ضربه‌های قلم‌مو را به شکل هذیان‌وار به کار می‌برد. ون‌گوگ در این هذیان، ضربات قلم‌مو را در موضوعات‌اش جاری می‌سازد. بدن خود را در اشیاء، درختان و چهره‌هایی که می‌کشد، جاری می‌سازد. او به نحوی با هستی یکی می‌شود و سخن هراکلیتوس را جامعهٔ عمل می‌پوشاند که «همه یکی و یکی همه می‌شود». درست است که تابلوی کفش‌های مندرس در ضربات پرتکرار و چرخان به پای تابلوهای دورهٔ آرل نمی‌رسد، اما هنوز می‌توان ضربات مکرر قلم‌مو را روی آن احساس کرد. ون‌گوگ در کفش‌های خود، از رهگذر ضربات قلم‌اش جاری شده است. دلوز این را «این‌همانی تولید و محصول» می‌نامد. ما می‌توانیم رد قلم‌موهای روی تابلو را بگیریم تا به رد بدن ون‌گوگ برسیم. قطعاً در این ردیابی منظوری فرویدی و روان‌کاوانه در رسیدن به معنای ادیبی یا چیزی شبیه به آن را نداریم، بلکه صرفاً خود را به عنوان مخاطب در این مسیرها جاری می‌سازیم و با خود ون‌گوگ هم‌جریان می‌شویم تا به تولید احساسات، معناها و هیجان‌های مضاعف‌تری کمک نماییم.

پی‌نوشت‌ها

۱. Vincent Van Gogh (۱۸۵۳-۱۸۹۰)، نقاش برجستهٔ اکسپرسیونیست هلندی.
۲. Self portraits.

پوپر، کارل، (۱۳۹۲)، **جامعه باز و دشمنان آن**، ترجمه: عزت‌الله فولادوند، چاپ چهارم، تهران: خوارزمی.

جنسن، هورست وولدمار و جنسن، آنتونی ف.، (۱۳۹۰)، **تاریخ هنر جهان**، ترجمه: محمدتقی فرامرزی، تهران: مازیار.

دیویی، جان (۱۳۹۳)، **هنر به منزله تجربه**، ترجمه: مسعود علیا، چاپ دوم، تهران: ققنوس.

جزایری، علیرضا، (۱۳۸۳)، **فروید بنیان‌گذار روان‌کاوی**، چاپ اول، تهران: دانژه.

ضیمران، محمد، (۱۳۹۲)، **ژاک دریدا و متافیزیک حضور**، چاپ دوم، تهران: هرمس.

دلوز، ژیل و گتاری، فلیکس، (۱۳۹۰)، «ضد ادیب: کاپیتالیسم و شیذوفرنی»، ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، در کتاب: **متن‌های برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم**، ویراستار انگلیسی لارنس بی. کهون، ویراستار فارسی: عبدالکریم رشیدیان، چاپ هشتم، تهران: نی.

دلوز، ژیل و هارت، مایکل، (۱۳۹۱)، **نام‌های تاریخ و نه نام پدر**، سمینارهای ضد ادیب و هزار فلات، ترجمه: زهره اکسیری، چاپ اول، تهران: رخ‌داد نو.

ریخته‌گران، محمدرضا، (۱۳۸۸)، **حقیقت و نسبت آن با هنر**، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

صنعتی، محمد، (۱۳۸۶)، «تولد، تحول و گستره نقد روان‌کاوانه»، دو ماهنامه پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره چهارم، صص ۶۶-۹۲.

کرین، ویلیام، (۱۳۸۴)، **نظریه‌های رشد (مفاهیم و کاربردها)**، ترجمه: غلامرضا خوی‌نژاد و علیرضا رجایی، چاپ اول، تهران: رشد.

گامبریج، ارنست، (۱۳۸۳)، **تاریخ هنر**، ترجمه: علی رامین، چاپ سوم، تهران: نی.

لش، کریستوفر، (۱۳۹۰)، «خودشیفتگی در زمانه ما»، ترجمه: حسین پاینده، نشریه ارغنون، شماره هجدهم.

لینتن، نوربرت، (۱۳۸۶)، **هنر مدرن**، ترجمه: علی رامین، چاپ سوم، تهران: نی.

مایر، ورنون‌هاید، (۱۳۹۰)، **تاریخ تاریخ هنر**، ترجمه: مسعود قاسمیان، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر و سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی.

هارلند، ریچارد، (۱۳۹۵)، **ابرساخت گرای، فلسفه ساخت گرای و پساساخت گرای**، ترجمه: فرزانه سجودی، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.

A Post-Structural Psychological Critic on Worn Shoes of Vincent Van Gogh

Naser Moghadam Koohi

Ph.D. Candidate in Art Research, School Of Visual Art, College Of Fine Arts, University Of Tehran, Tehran, Iran

(Received 16 August 2019, Accepted 10 December 2019)

Abstract

Out of the subjects Vincent Van Gogh used to choose, was his old and worn shoes. These paintings have caused many reactions among the critics and philosophers. In this paper, based on post-structure philosophy and a psychological approach, we study one of the most important Van Gogh's paintings known as worn "shoes". This research is basic-theoretical by target, and descriptive-analytical in methodology. Data achieved by library method. The survey shows that Van Gogh was not substantially a narcissist as a pessimist and unsociable, but he involves with a sort of schizophrenia narcissism which flows on the "Other" and this flux was possible by his continuous brush strokes. Van Gogh himself, in his "shoes", flows thanks to the brush strokes. He knows how to deliriously convert his body into the words and brush strokes. He uses his strokes deliriously and through his delirium he flows his strokes by which he crystalizes his ideas. He makes his body flow on what he paints of objects, trees and portraits. Although "shoes" cannot rival in the quality of brush strokes to the Arles period, but yet, the robust strokes can be found in it.

Keywords

Vincent Van Gogh, worn shoes, psychology, post structuralism.