

تحلیل روان کاوانه مرگ‌اندیشی در آثار مرتضی کاتوزیان و آفرد یعقوبزاده (مطالعه موردی: یک نقاشی و یک عکس با محوریت شهادت)

فاطمه غلامی هوجقان^{*}

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۰۴/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۰۸/۰۴]

چکیده

تحقیق حاضر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با استفاده از مفاهیم بنیادی نقد روان کاوانه از منظر صاحب نظران این حوزه، بر تحلیل محتوای یکی از نقاشی‌های مرتضی کاتوزیان و یکی از عکس‌های آفرد یعقوبزاده متمرکز شده‌است؛ بدین صورت که با توجه به روابط میان عناصر و نشانه‌های موجود در هر یک از آثار، به چگونگی ارتباط میان فرم‌های دلالت‌گرگ و نحوه ارتباط آن‌ها با محتوای مرگ در ناخودآگاه هنرمند، دست یابد و بتواند رهیافتی تجییعی-تکوینی در خوانش روان کاوانه مرگ‌اندیشی در آثار هنری ارائه نماید. در این راستا از طریق مراجعته به منابع کتابخانه‌ای و میدانی (از طریق گفت‌وگو با هنرمندان و افراد مرتبط با اثر هنری)، اطلاعات مورد نیاز جمع‌آوری شد. در مجموع می‌توان گفت که حس از دستدادگی، دوسویگی احساسی و طردشده‌گی در آثر یعقوبزاده نمود بیشتری دارد. اما عنصر جابه‌جاگی و دونیمه‌شدگی من، در آثر کاتوزیان قابل ملاحظه است. از سوی دیگر مواردی همچون تراکم و فرانموداری در هر دو اثر قابل بی‌جویی است. مولفه ایجاد رابطه و میل یگانگی با مادر در آثر کاتوزیان بیشتر حس می‌شود. عناصری همچون مرگ‌مایه، خویشتن کامی به هنجار و آرزوی واپس‌زده در هر دو اثر نمودار است. تمامی موارد عنوان شده تماماً با ناخودآگاه هنرمندان پیش گفته و زندگی شخصی و سوژه مورد نظرشان، پیوندی ناگسستنی داشته و در آثر هنری‌شان فرصت ظهور و بروز یافته است.

واژه‌های کلیدی

روان‌کاوی، مرگ‌اندیشی، مرگ‌آگاهی، مرتضی کاتوزیان، آفرد یعقوبزاده.

بوده است. در نقاشی غرب، بازنمایی‌های اغلب نقاشان مطرح، از داستان معروف اورفتوس^۱، شاعر و نوازنده معروف اساطیر یونان در بازگرداندن نامزدش ائورودیکه^۲ از جهان مردگان به جهان زندگان و نیز گرنیکا^۳ اثر پابلو پیکاسو^۴ در مذمّت خشونت، جنگ و کشتار بسیار برجسته‌اند. در نقاشی ایرانی نیز نگارگری‌هایی با موضوع نبرد رستم و شهراب، نبرد رستم و اسفندیار رؤین تن؛ همچنین نقاشی‌های قهقهه‌خانه‌ای^۵ با موضوع واقعه عاشورا و شهادت امام حسین (ع) و یاران ایشان و نیز داستان‌های شاهنامه فردوسی جلب نظر می‌کنند. از سویی شهادت از جمله انواع مرگ است که در دین میان اسلام بسیار مورد تقدّد و توجه واقع شده و شهدا والاترین جایگاه را در میان مسلمانان دارند. نگارنده نیز معتقد است که شهادت عبارت است از نوعی «مرگ انتخابی آگاهانه و هوشمندانه» توسط فرد، که در نتیجه نوعی مرگ‌اندیشی مثبت حاصل می‌گردد؛ مرگی که نوع خاصی از حیات تلقی شده و از منظر خداوند متعال و امّه هدی (ع) مطلوب بوده و مسلمانان نیز اعتقاد راسخ به حقانیت آن دارند.

همچنین «گستردگترین اندیشهٔ تاریخی بشر، مسئلهٔ مرگ و مباحث پیرامون آن است. کاوش‌ها و واکنش‌های بشر درباره این تجربهٔ شگرف به‌رغم تنوع، از رازآلودگی این حادثهٔ غریب قریب، نکاسته و هاله‌هایی از پرسش، ابهام و ترس، همواره پیرامون آن قابل ملاحظه است» (کمپانیزار، ۱۳۹۰: ۷۰). از سویی «کشمکش بین «مرگ و زندگی» کشمکشی عام است که همیشه به صورت بنیادی‌ترین کشمکش، جزء «وضعیت انسانی» است. پس طبیعی است که در هر هنرمندی، به عنوان یک انسان وجود داشته باشد، اما تظاهرات و جلوه‌های آن در همه یکسان نیست. دیگر آن که واکنش‌ها و پاسخ‌های همه هنرمندان به این پدیده و شیوه‌های دفاعی آن‌ها در برابر کشمکش‌ها، همانند نیست. بررسی این شیوه‌ها می‌تواند ما را به گوشه‌های پنهان رفتار آدمی آشنا سازد، به‌خصوص که هنرمندان با این کشمکش‌ها و تناقض‌های درونی خود حساس‌تر برخورد می‌کنند و پاسخ‌ها و رفتارهای والايش^۶ یافته در کار هنری آن‌ها جلوه می‌گیرد» (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۵۰). از این‌رو، مباحث مربوط به مرگ را می‌توان به دو دستهٔ عینی^۷ و ذهنی^۸ تقسیم‌بندی کرد. مباحث عینی در سه دستهٔ کلی جای می‌گیرند: دستهٔ نخست به پس از مرگ می‌پردازند و این‌که آیا جهانی پس از

مقدمه

مرگ‌آگاهی و مرگ‌اندیشی از جمله مسائلی هستند که به رغم پیچیدگی در معنا و میزان ناچیز درک بشری از چگونگی آن و عدم راهیابی به کم و کیف آن، جزء موارد پر تکرار در حیطهٔ مطالعات علوم انسانی مانند فلسفه، حکمت، روان‌شناسی، ادبیات و هنر هستند. از میان شاخه‌های مختلف علوم بشری، فلسفه، ادبیات و هنر در زمرة علومی هستند که از پیش‌قرارلان مباحث مرتبط با مرگ‌اندیشی به‌شمار می‌روند. قدر مسلم آن که در حوزهٔ فلسفه و مطالعات فلسفی، حجم زیادی از پژوهش‌های تاریخ فلسفه و استغال ذهنی فیلسوفان نامدار از گذشته تا به امروز بر محور مرگ، کشف چگونگی آن یا راه‌کارهای کنارآمدن با آن اختصاص داشته‌است. در این میان از ماجراهای محاکمهٔ سقراط^۹ و نوشیدن جام شوکران اش نمی‌توان چشم‌پوشی کرد، چراکه از متقدمترین و موثرترین آموزه‌های فلسفی، اجتماعی و فرهنگی در مواجهه با مرگ است.

در حوزهٔ ادبیات در آثار کلاسیک غرب دغدغهٔ مرگ و پیامدهای فکری پس از آن در مواردی همچون کشف چگونگی جهان پس از مرگ در سفرهای سه‌گانه نویسندهٔ ایتالیایی، دانته آلیگیری^{۱۰} در کتاب کمدي الهی^{۱۱} به دوزخ، برزخ و بهشت قابل پی‌جویی است. همچنین ویلیام شکسپیر^{۱۲} که در صحنهٔ نخست از پردهٔ سوم نمایش‌نامهٔ هملت^{۱۳} یکی از بنیادی‌ترین بندهای ادبی جهان را در قالب واگویهٔ هملت به معشوقه‌اش، اوپلیا^{۱۴} ارائه می‌کند؛ هملت می‌گوید: «بودن یا نبودن، سؤال [مسئله] این است...»^{۱۵}. همچنین در حوزهٔ ادبیات فارسی و آثار کلاسیک آن می‌توان به سوگوارهٔ شکوهمند ابوالقاسم فردوسی (۵۳۲۹ ق.ق.-۳۹۷ یا ۵۳۹۸ ق.ق.) در «نبرد رستم و شهراب» اشاره کرد که فراز و فرود اندیشهٔ نویسندهٔ حول یکه‌تازی مرگ، خودنمایی می‌کند. همچنین رباعیات حکیم عمر خیام (۵۴۰-۵۵۳ ق.ق.) نیز از جمله آثار ادبیات فارسی است که اغلب اختصاص به واگویه‌های منظوم خیام دربارهٔ مرگ و مرگ‌اندیشی دارد، به نحوی که ترجمه‌های فراوان از رباعیات خیام، گواه بر صدق ادعای جلب نظرِ ناخودآگاه جمعی جهانی داشته و این اثر مخاطبان فراوانی در سراسر جهان دارد.

در حوزهٔ هنر نیز از گذشته تا به امروز، مسئلهٔ مرگ و دست و پنجه نرم‌کردن با آن، از جمله موضوعات مورد توجه

(صنعتی، ۱۳۸۴: ۵). در این میان، رویکرد ایرانیان به مرگ و نحوه برخورد آنان با این پدیده می‌تواند در پیش‌برد اهداف پژوهش کمک‌کننده باشد. صنعتی در ادامه چنین آورده است که «در ایران قبل از اسلام، شاید به جز مذهب زرتشت که بسیاری از جنبه‌های آن معطوف به زندگی و حیات است، بخش مهمی از آینین‌ها، باورها و فولکلور^{۱۹} مان [باور عامیانه یا مردمی] در حوزه‌های فرهنگی و گوناگون به مرگ‌اندیشی می‌گرایند و به نیستی و سوگ دلالت دارند. بازهم به دلیل جنگ‌های متعددی که در این منطقه اتفاق‌افتداده و به دلیل بلایابی همچون زلزله و ... می‌توان گفت که وضعیتی شکل‌گرفته که جوامعی مثل ایران را همیشه در حالتی از فاجعه نگاه داشته است. این حالت به خصوص از بعد از حمله مغول [شامل سه لشکرکشی در سال‌های ۶۲۶، ۶۱۶ و ۵۶۵ ق.]. در فرهنگ ایرانی مشهود است، به نوعی که احساس می‌شود که پس از آن مرگ‌اندیشی و مرگ‌طلبی تثبیت‌شده و جزء لاینفک فرهنگ، ادبیات و هنر رسمی ایران می‌شود» (صنعتی، ۱۳۸۳: ۴).

در این پژوهش جهت فهم مرگ‌اندیشی و دلایل بروز آن در آثار هنری، آثار دو هنرمند در قالب دو شاخه مهم از هنرهای تجسمی (نقاشی و عکاسی) به صورت آگاهانه انتخاب شدند؛ آثاری که با درون‌مایه شهادت مرتبط‌اند. بدین‌منظور، از آثاری که با جنگ ایران و عراق پیوند داشتند، استفاده شد. چراکه آثاری که به شهید و فرهنگ شهادت مرتبط می‌شود، در بطن خود حامل مرگ‌اندیشی تمام عیار از نوع مثبت و سفارش‌شده آن است. شهید با علم بر این‌که در راه خدا کشته خواهد شد، پا در میدان نبرد می‌گذارد. بنابراین رابطه مستقیمی با مرگ و آگاهی از وقوع قریب‌الوقوع آن بر خوبی‌شتن خویش دارد. در رشتۀ نقاشی از آثار شاخص مرتضی کاتوزیان و در رشتۀ عکاسی از آثار آلفرد یعقوب‌زاده به عنوان جامعه‌آماری انتخاب شدند که به لحاظ ساختاری دارای بیشترین میزان میزان دلالت معنایی و ضمنی به مرگ از نوع شهادت بوده و محوریت مضمون آن‌ها نشانگر دغدغه‌مندی هنرمند با مرگ باشد و مرگ‌اندیشی هنرمند را رهنمون گردد.

نکته‌ای که در اینجا ذکر آن ضروری است، ارتباط درون‌فرهنگی‌ای است که به فراخور دیانت هر یک از هنرمندان نامبرده و موضوعیت آثار آن‌ها، جلب نظر می‌کند. کاتوزیان به عنوان نقاش مسلمان ایرانی، بنابر علاقه شخصی

مرگ وجود دارد و انسان می‌تواند فارغ از این تن، زیستی داشته باشد؟؛ دسته دوم به مرگ به عنوان پدیده‌ای عینی می‌نگرند که در حیطه علم پژوهشی است؛ و دسته سوم به بحث از مردن می‌پردازند. مردن غیر از مرگ است. مردن امری است که آن‌اُ فاناً برای هر موجود زنده‌ای رخ می‌دهد و لحظه‌ای توقف در آن واقع نمی‌شود. اما مباحث ذهنی مرگ نیز خود به دو دسته قابل تقسیم‌اند: ۱- مرگ‌آگاهی و ۲- مرگ‌اندیشی. ماکس شلر^{۲۰}، فیلسوف آلمانی نیز «مرگ‌آگاهی را به معنای داشتن تصویری از مرگ، امری شهودی می‌دانست که با تولد انسان متولد می‌شود؛ اما مرگ‌اندیشی به معنای داشتن دغدغه در مواجهه با مرگ، بدون تردید و با دانش و اندیشه بشری و تحت تأثیر منابع مختلف از جمله اسطوره‌ها، ادیان، فلسفه، عرفان، ادبیات و هنر بالیده و صور و اشکال گوناگونی یافته‌است. از این‌رو، سخن گفتن از این مقوله به صورت کلی و آمیخته، آشفتگی و عدم وضوح غریبی را موجب می‌شود و بایستی هر مکتب فکری و هر متفکری را در فضای خاص خود مورد بررسی قرار داد و از این گمانِ خام که همه آن‌ها به حکم انسانیت از امری واحد سخن گفته‌اند، پرهیز نمود». البته می‌توان چنین پنداشت که این موارد از ضروریات تعقل بشری‌اند، اما این‌که اذهان بشری به کدامیک بیشتر تمایل باشند، خود می‌تواند محل بحث باشد؛ چراکه در افراد مختلف و با ویژگی‌های متفاوت می‌تواند افت و خیز فراوان داشته باشد. مصطفی ملکیان در این‌باره چنین باور دارد که: «اگر فردی دست‌کم به یکی از مباحث پیش‌گفته آگاهی داشته باشد، وی را مرگ‌آگاه و اگر فردی دغدغه یکی از مباحث مزبور را داشته باشد، وی را مرگ‌اندیش گویند. میان این دو تفاوت مهمی وجود دارد. ممکن است کسی آگاه به مرگ باشد اما دغدغه‌آن را نداشته باشد. اساساً آگاهی شرط لازم هر دغدغه‌ای است، اما این‌گونه نیست که هر انسانِ آگاهی، دغدغه‌آن را نیز داشته باشد» (به نقل از: کمپانی‌زارع، ۱۳۹۰: ۸-۷). در این خصوص، محمد صنعتی^{۲۱} سویه‌های متفاوت دیگری قائل است و چنین می‌اندیشد: «مرگ‌اندیشی- که به معنی اشتغال فکری با مرگ باشد- از خودکشی و موت ارادی گرفته تا مرگ‌هراسی و مرگ‌گریزی، میل به کشتن و کشته‌شدن تا آزارخواهی و آزارکامی، خشونت، جنگ‌طلبی و نیز هر گونه بازی با مرگ یا دست‌انداختن آن و تمامی ژانر^{۲۲}‌های ادبی را که بر محور مرگ است و همه در این طیف قرار می‌گیرند، می‌شود "گزینش مرگ و آن‌چه برای مرگ است" تلقی‌کرد»

نیمه‌شدگی من»^{۳۱}، «جابه‌جایی»^{۳۲}، «تراکم»^{۳۳}، «فراموداری»^{۳۴}، «ازدستدادگی»^{۳۵}، «طردشدنگی»^{۳۶}، «دوسویگی احساسی»^{۳۷}، «ایجاد رابطه»^{۳۸} و «خویشتن‌کامی بهنجار»^{۳۹} منبعث از آثار محمد صنعتی در حوزه نقد روان‌شناختی آثار هنری و بیزاری^{۴۰} و یگانگی با مادر یولیا کریستوا^{۴۱} دست‌یازیده و به خوانش روان‌کاوانه نقاشی و عکس مذکور پرداخته است. از سوی در خوانش عکس، با اتکا بر «پونکتوم»^{۴۲}، «استودیوم»^{۴۳}، «دبناهله»^{۴۴} و «ماجرای»^{۴۵} رولان بارت^{۴۶}، عکس را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. در واقع، پژوهش حاضر با توجه به آراء هر یک از صاحب‌نظران نامبرده، نقطه عطفی از نظرات آنان را که با موضوع پژوهش و رویکرد آن هم‌جهت است، انتخاب کرده تا با تجمیع آنها با دیدی همه‌جانبه‌تر از اتکا به رویکرد یک صاحب‌نظر، بتواند آثار مذکور را تحلیل نموده و مورد مذاقه قرار دهد. به دیگر سخن، بهره‌گیری از نوعی بینش تجمیعی- تکوینی که معطوف بر پژوهش‌های صاحب‌نظران مذکور در زمان‌های مختلف است؛ بدین معنی که نقاط ضعف یا ناگفته‌های صاحب‌نظران متقدم، در آثار پژوهش‌گران متأخر مورد بازخوانی، تصحیح و نقد قرار گرفته و با نقد و تکمیل پژوهش‌های قبلی، نظرات و آراء جدیدی به دنیای فلسفه و هنر افزوده شده است. لذا پژوهش حاضر آثار هنری مورد نظر را با تجمیع آراء مرتبط چند صاحب‌نظر (که از مناظر گوناگونی مسائل را مورد مذاقه قرارداده‌اند) تفسیر و تحلیل کرده که وجه تمایز پژوهش پیش‌رو با تحقیقات روان‌شناختی قبلی (با اتکا بر دیدگاه یک صاحب‌نظر) است. تصاویر و اطلاعات مورد نیاز از طریق مراجعه به منابع کتابخانه‌ای (کتاب‌های چاپی و مقالات و کتب بارگذاری شده در پایگاه‌های اطلاعاتی) و نیز جست‌وجوی اینترنتی، و پژوهش میدانی از طرق مکاتبه و گفت‌وگو (تلفنی، شبکه‌های اجتماعی و رایانه‌های) با هنرمندان و افراد مرتبط با اثر هنری، جمع‌آوری و مورد استفاده گرفته است.

پیشینه پژوهش

در جست‌وجوهای صورت گرفته برای پژوهش حاضر مشخص گردید که در ارتباط با آثار هنری معیار در عرصه بین‌المللی همچون پی‌یتا، مطالعات فراوانی صورت گرفته که مرتبط‌ترین آن‌ها به اجمال ارائه می‌شوند. همچنین از میان پیشینه‌های مرتبط با پژوهش، تنها مقاله خانی، بالایی^{۴۷} و گودرزی از لحاظ رویکرد پژوهشی و همچنین پی‌جویی عناصر مرتبط با جنگ در آثار هنرهای تجسمی با پژوهش حاضر، هم‌سو

و قلبی‌ای که به مجسمه پی‌یتا [Pieta]، [یا به تعبیر دیگر ترجم] اثر میکلانز (با محوریت دیانت مسیحیت) داشته و به طریقی هوشمندانه و توسط روابط بینامتنی^{۴۸}، پی‌یتا را به عنوان «پیش‌من»^{۴۹} مطلوب خود برگزیده و در خلق «بیش‌من»^{۵۰} خود (به یاد شهیدان) مرتبط با دفاع مقدس، به خوبی بهره برده است. از سوی دیگر، یعقوب‌زاده نیز به عنوان عکاس ارمنی-آشوری ایرانی، خالق اثری (مادری در حال دعا کنار حجله فرزند شهیدش) می‌شود که به دفاع مقدس و شهادت جوانی مسلمان از خاک این مرزو بوم (شهید جاوید‌الاثر حمید نورمحمدی) تعلق دارد. این جاست که هنر مرز نمی‌شناسد. به هر روی، این از ویژگی‌های دنیای هنر است که سبب‌ساز تعاملی در خور تأمل شده است. در این پژوهش به آثاری پرداخته شده که شهادت را به عنوان هسته مرکزی اثر برگزیده و تمرکز پژوهش حاضر نیز بر مسئله مرگ‌اندیشی و به‌ویژه شهادت است. تحقیق حاضر نیز در صدد است تا با پی‌جویی چگونگی ارتباط میان فرم‌های دلالت‌گر مرگ و ارتباط آنها با محتوای مرگ در ناخودآگاه هنرمند، بتواند رهیافتی جدید در خوانش روان‌شناختی مرگ‌اندیشی در آن‌ها داده و در معرفی آن‌ها بکوشد.

این پژوهش در صدد است تا به سؤالات زیر پاسخ دهد:

- دنیای درونی هنرمند و نحوه نگاه او به مرگ و شهادت، از چه طریقی و با استفاده از چه عناصری در اثر هنری نمود یافته است؟
- ارتباط بین درونیات و ناخودآگاه هنرمند و واقعیات و حوادث پیرامون او، حول محور مرگ‌اندیشی در اثر هنری چگونه قابل پی‌جویی است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر از حیث هدف، کاربردی و از نظر ماهیت، تاریخی بوده و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات به صورت کیفی و مقایسه تطبیقی با رویکرد توصیفی، تفسیری و تحلیلی با استفاده از مفاهیم بنیادی نقد روان‌کاوانه از منظر صاحب‌نظران این حوزه، بر یکی از نقاشی‌های مرتضی کاتوزیان و یکی از عکس‌های آلفرد یعقوب‌زاده متمرکز شده است؛ بدین صورت که با توجه به روابط میان عناصر و نمادهای موجود در اثر، به گزینش عنوانی همچون «خودآگاه»^{۵۱}، «ناخودآگاه»^{۵۲} [شامل «نهاد»^{۵۳}، «من»^{۵۴}، «فرمان»^{۵۵}] و «مرگ‌مایه»^{۵۶}، با استناد بر آراء زیگموند فروید^{۵۷}، «آرزوی کام نایافته» یا «میل واپس‌زده»^{۵۸}، «دو

نیز از این شیوه استفاده کرده است.

مریدی در مقاله خود با عنوان «کشمکش‌های گفتمانی رئالیسم^۰ و ایده‌آلیسم^۱ در نقاشی ایران معاصر طرح رویکردی برای مطالعه تاریخ اجتماعی هنر ایران» که در نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره ۲ به چاپ رسیده است، ضمن بررسی آثار هنرمندان مطرح در عرصه هنرهای تجسمی در اولین دوسالانه بعد از انقلاب (در سال ۱۳۷۰ ه.ش.) و از آن میان، نقاشی نگاهی به ایانه اثر مرتضی کاتوزیان (۱۳۶۵ ه.ش.) را بخشی از کارنامه دهه ۶۰ ه.ش. می‌داند که در آن مضامین سنتی، روستاگرایانه^۲ و بومی‌گرایانه مورد توجه بوده و فضای فرهنگی آن دهه بازمایی آرمان‌گرایانه از سنتی است که خود را به صورت نقاشی‌های ناتورالیستی^۳ از طبیعت و روستا نشان داده است؛ جریان غالبی که مختص هنر در پایان دهه ۶۰ و ۷۰ ه.ش. بودند. البته باید گفت که مریدی توجهی به آثار مرتبط با حوادث روزمره آن سال‌ها همانند جنگ، فقر و... نداشته و آثاری را که در دوسالانه عرضه شده بودند، مورد مذاقه قرارداده که مطالعه موردي ایشان با مطالعه موردي پژوهش حاضر متفاوت هستند.

مهندزاده در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل و خوانش عکس بر مبنای ابزارهای رویکرد نشانه‌شناسی» که در نشریه پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره ۱۲ به چاپ رسیده است به بررسی عکس‌هایی از عکاسان مطرح ایران و جهان پرداخته و از آن میان یکی از عکس‌های یعقوب‌زاده با عنوان قحطی در سومالی^۴ را نیز مورد مذاقه قرار داده است. او معتقد است عکس صرفاً جهانی همسان و همانند جهان واقعی ارائه نمی‌کند، بلکه علاوه بر خصلت ارجاع‌دهنده‌گی و بازنایانه، از قابلیت بیان‌گرایانه نیز برخوردار است. بنابراین، هر عکسی را می‌توان به مثابه نشانه‌ای دانست که دلالت‌های متعددی را در معرض تفسیر و تأویل مخاطب قرار می‌دهد. همچنین به واسطه کاربست ابزارهای تحلیلی موجود در رویکرد نشانه‌شناسی، افزون بر تجزیه و تحلیل و خوانش روش‌مند عکس‌ها، جلوه‌های متعدد مفهومی، بصری و زیبایی‌شناسی آن‌ها آشکار می‌شود و چارچوبی برای تقسیم‌بندی عکس‌های نیز فراهم می‌گردد. بدین‌شکل که به کمک این ابزارها، بهتر و دقیق‌تر می‌توان جهت ارجاع عکس‌ها را تشخیص داد و عکس‌ها را در سه دسته کلی قرار

است؛ با این تفاوت که از منظر اروین پانوفسکی^۵ به خوانش آثار نقاشی پرداخته شده است. در ارتباط با آثار نقاشی مرتضی کاتوزیان و عکس‌های آفرید یعقوب‌زاده تنها در دو مقاله مختلف اشاراتی گذرا بر برخی از آثار آنان شده است. سوای از این‌ها گفت‌وگوهای گوناگونی با آفرید یعقوب‌زاده صورت گرفته که مربوط به نشریات غیردانشگاهی و خبری- فرهنگی می‌شوند. به هر روی دانسته نیست که آثار هنرمندی مانند کاتوزیان که جای مطالعات عمیق در حوزه جامعه‌شناختی دارد، چگونه مورد توجه محققان واقع نشده یا عکس‌های بی‌بديل آفرید یعقوب‌زاده با موضوعاتی مانند جنگ، سیاست و فرهنگ کشورهای آسیایی و آفریقایی تاکنون مورد مذاقه قرار نگرفته است؟ حال تحقیق حاضر درصد است تا با رویکرد روان‌شناختی به بررسی مؤلفه مرگ‌اندیشی در دو اثر از دو هنرمند پیش‌گفته پیرزاده و دلایل روان‌کاوانه توجه آنان را به موضوع مرگ و مسائلی از این دست، در حد بضاعت علمی، مورد فحص و بحث قرار دهد. از این‌رو، اهم پژوهش‌های انجام‌شده که به صورت گاه‌شمارانه از جدید به قدیم مرتب شده‌اند، از قرار زیر هستند:

خانی، بالایی و گودرزی در مقاله مستخرج از رساله دکتری^۶ نویسنده اول با عنوان مقاله «تحلیل بازتاب جنگ در آثار نقاشی کاظم چلیپا بر اساس نظر پانوفسکی» که در نشریه باع نظر، بهار ۱۳۹۶، شماره ۴۷ به چاپ رسیده است، معتقد‌نند چلیپا هنرمندی مردم‌نگار است و از نشانه‌ها و نمادهای متعددی استفاده کرده و ردپای پرنزگ نقاشی قهوه‌خانه‌ای در آثارش به خوبی قابل مشاهده است. موضوعات محوری آثار او را شهید، نیروهای مردمی، نقش امام خمینی (ره)، رزم‌نده، سودجویان زمان جنگ، آواره‌های جنگی، زندگی بعد از جنگ و شهدای مفقودالاثر و از همه مهمتر، زن/مادر تشکیل می‌دهد. چلیپا این زنان را در سنین مختلف جوان، بزرگ‌سال و میانه‌سال تصویر و تلاش‌کرده تعلق آن‌ها به قوم و منطقه‌ای خاص را نشان دهد؛ ضمن این‌که از نظر او، «موضوع» و «تعهد اجتماعی» در نقاشی اهمیت ویژه‌ای دارد و نقاشان برای بیان منظور و موضوع خود از هر سبکی می‌توانند استفاده کنند. چلیپا به واسطه هم‌جواری با پدرش استاد حسن اسماعیل‌زاده، نقاش سبک قهوه‌خانه، از کودکی با رنگ و نقش و بوم آشناشده و به خوبی نقاشی قهوه‌خانه را می‌شناسد، بنابراین عناصر و نشانه‌های این نقاشی در آثار او به خوبی دیده می‌شود و در نقاشی با موضوع جنگ تحمیلی

بزرگ حک و جایگذاری کرده است. لاوین محتوای امضای مذکور را با امضای هنرمندان دیگر مورد مقایسه قرارداده و در نهایت اذعان می‌دارد که در این اثر میکلانژ تعمداً صلیب T شکل را که در اکثرب آثار با محوریت مریم (س) و مسیح (ع) به وضوح ترسیم می‌شود، پنهان داشته و به وضوح ارائه نکرده است؛ او از این کار قصد و منظوری خاص داشته و چنین تفسیر می‌کند که این کمربند به مشابه کتبهای عمل کرده که نشان‌دهنده میل مشتقانه مریم در رسیدن به مرگ خود و آرمان نهایی خویش است و عبادت‌کنندگان نیز از زمان مرگ مریم (س) تا به امروز به آن فراخوانده می‌شوند و میکلانژ با امضای خود در کمربند روی سینه مریم (س)، که از دید اولیه پنهان است، خواسته تا دعوت به مرگ عیسی (ع) و مریم (س) را همچون گذشته پنهان و پوشیده نگاه دارد و تلویحی ضمنی به نقص خود و انتظار برای رستاخیز داشته باشد. میکلانژ جوان با امضای خود به نوعی مراقبه دست یازیده و امضای او در این اثر به اندازه خود اثر حاوی پیام ضمنی است و ارتباط بین اثر و امضای اثر ارتباطی پویا است. در واقع، مبحث اصلی لاوین این است که ارتباطی درونی میان اثری که در بُعد عمومی ارائه شده با امضای هنرمند که علامت تجاری و به عبارتی خصوصی اوست، وجود دارد و قیاس این امضا با آثار هنرمندان دیگر از میزان معنویت اثر می‌کاهد؛ اثری که به عنوان معیار زیباشتاختی در انتقال پیام مسیحیت در تمام ادوار مطرح بوده که زبان از تحسین آن خسته نمی‌شود و میکلانژ آن را در تنها یک و سکوت ارائه کرده است. پی‌یتای میکلانژ در واقع نوعی سلفپرتره^۶ معنوی است که نشان‌دهنده دلهره‌های میکلانژ تا آخر عمر اوست.

کوری^۷ در مقاله «حمله به پی‌یتا» که در نشریه The Kenyon Review Journal، پاییز ۱۹۸۸، شماره ۴ به چاپ رسیده است، به ماجراهی حمله کردن زمین‌شناس مجارستانی، لازلو توٹ^۸ پرداخته و از نقطه نظرات متفاوتی قضیه را واکاوی کرده و واقعه را از دید عکاسان حاضر در صحنه نیز مورد بررسی قرار داده است. در این حمله بازوی چپ و گیج‌گاه و صورت مجسمه مریم (س) آسیب‌دیده و در نهایت توٹ دستگیر می‌شود. نویسنده به تشریح زندگی شخصی توٹ و همچنین زمینه‌های شکل‌گیری عقده‌های وندالیستی^۹ در او اشاره کرده است.

فرهی در مقاله خود با عنوان «تحلیل آلبوم‌های عکس:

داد. این دسته‌بندی به ترتیب درجه اهمیت عبارت است از:
۱- عکس‌های عکاس‌محور، ۲- عکس‌های سوژه‌محور و ۳- عکس‌های دوربین‌محور.

یورکوولائینس^{۱۰} در مقاله «معجزه‌ای از هنر و بنابراین یک تصویر معجزه‌آسا؛ جنبه‌های فراموش شده پذیرش پی‌یتای واتیکان میکلانژ» که در نشریه Artibus et Historiae Journal سال ۲۰۱۵، شماره ۷۲ به چاپ رسیده است، به سه دلیل اصلی در تمایز پی‌یتا اشاره می‌کند: اول، شهرت آن به عنوان یک تصویر فدایکارانه یا معجزه‌آسا به معنای مذهبی. دوم، ارتباط آن با یک مفهوم هنری و نه کاملاً مذهبی از معجزه‌گرایی. سوم، ارتباط آن با دیگر تصاویر مریم (س) که در واتیکان^{۱۱} محترم شمرده شده و حاجد جنبه‌های معجزه‌آسا هستند. پرسش اصلی اوین است که مفاهیم مذهبی و مفاهیم هنری این اثر در اوایل دوره مدرن با هم برخورد داشته‌اند یا در هم ادغام شده‌اند؟ همچنین یورکوولائینس به جایه‌جایی‌های مختلف مجسمه با توجه به اسناد تاریخی باقی‌مانده از جمله فهرست موجودی‌های کلیسا‌ی سنت پیتر^{۱۲} اشاره می‌کند که در سال ۱۵۸۰ م. نوشته و طراحی‌شده و این مجسمه با نام چهره باکره ثبت شده است. محقق ذکور در ادامه به ارتباط بین تاجی که در بالای سر مریم (س) و در دست‌های پوتوی‌ها^{۱۳} که در پس زمینه اثر و در دیوار کلیسا نصب شده‌اند پرداخته و تاریخ دقیق سفارش و ساخت آن و اسمی سفارش‌دهنده‌گان آن و همچنین وقایع مربوط به سرقた تاج را واکاوی کرده است. در مجموع، وی معتقد است که در این اثر ارزش‌های هنری و معنوی به صورت هم‌زمان ارائه شده، لکن مجزا از هم بوده ولی در عین حال متناقض نیز نیستند؛ به طوری که برای برخی هنرمندان و نظریه‌پردازان هنر در قرن شانزدهم میلادی، پی‌یتای میکلانژ نمادی از معجزه هنری و تبلور فدایکاری است و همچنین نویسنده‌گان کلیسا در قرون هفدهم و هجدهم م. هم که از زوایای متفاوتی اثر را مورد مذاقه قرار داده‌اند نیز به نتایجی مشابه با صاحب‌نظران قرن شانزدهم م. رسیده‌اند.

لاوین^{۱۴} در مقاله «فضل الهی و درمان ناقص؛ امضای میکلانژ در پی‌یتای سنت پیتر» که در نشریه Artibus et Historiae Journal ae در سال ۲۰۱۳، شماره ۶۸ به چاپ رسیده است، چنین عنوان می‌دارد که میکلانژ امضای خود را در نوار باریکی در کمربند مریم (س)، به زبان لاتین و با حروف

خود را بر پایه آثار ادبی مطرح جهان از جمله آثار فئودور داستایوسکی^۷ و دیگران پایه‌ریزی کرد و معتقد بود نویسنده‌گان بزرگ‌ترین روان‌شناسان هستند، به انضمام این‌که مطالعات گستره‌های در حوزهٔ روان‌کاوی بالینی در مصاحبه با جمع‌کثیری از بیماران روحی-روانی داشت (باقری، ۱۳۹۸). از سویی «دو مورد "معما" و "قصد و نیت" فروید را بر آن داشت تا ادبیات و هنر را در چشم‌انداز یگانه‌ای در نظر آورد. باورداشت او به وجود یک معما در آثار ادبی و نمایشنامه‌ای و تجسمی و اعتقاد وی به نقش قصد و نیت شخص هنرمند در پایگیری این معما است، و دیگر نماهه‌مود زیبایی‌شناختی است. نماهه‌مودی که خاص هر اثر هنری ادبی و غیرادبی است و فروید همواره فراتر رفتن از آن را توصیه می‌کند» [...] و این فراتر روی، به یک نحو شامل آثار ادبی و نمایشنامه‌ای و تجسمی می‌شود و توجیه‌کننده هم‌گرایی و هم‌جواری ادبیات و هنر در دیدگاه کلی فروید است (شريعت‌کاشانی، ۱۳۹۲: ۳۳). «ادبیات و هنر، حداقل از دو راه تحت تأثیر یافته‌های روان‌کاوی بود، یکی مکاتبی مانند اکسپرسیونیسم^۸ و سوررئالیسم^۹ که به طور مستقیم از یافته‌های روان‌کاوی بهره می‌گرفتند و دیگر تأثیرپذیری غیرمستقیم و به واسطهٔ فلسفه و دیگر رویکردهای روان‌شناسی بود» (صنعتی، ۱۳۸۷: ۵۶). در هر حال فروید به سه لایه از روان معتقد بود: ۱- خودآگاه: بخشی از روان که فرد به وسیلهٔ آن با دنیای پیرامون ارتباط داشته و آن را درک‌کرده و به آن وقوف دارد. ۲- پیشا آگاه: بخشی از روان است که مربوط به حافظه کوتاه‌مدت می‌شود و برخی اطلاعات در آن محفوظ می‌ماند، ۳- ناخودآگاه: بخشی از روان که مشتمل بر احساسات، خاطرات یا عقدهای حل‌نشده دوران کودکی است که ضمیر آگاه می‌خواهد به هر دلیلی آن را از دید خود فرد و دیگران پنهان کند و در نهایت روزی بروز خواهند کرد (باقری، ۱۳۹۸).

روان‌کاوی به عنوان مکتبی تحول‌پذیر و پویا و فراگیر، نه تنها در حیطهٔ تشخیص و درمان اختلالات روانی، بلکه در حوزهٔ نقد و نظریه در ادبیات و هنر و همچنین در دیگر رشته‌های علوم انسانی نیز فعال و اثرگذار بوده‌است. [...] نه تنها روان‌کاوی در سیر تحول خود بروون‌منی نیست، بلکه با عنایت به شباهت بسیار ناخودآگاه به زبان‌های تصویری باستانی که فروید آن را در حیطهٔ ناخودآگاه کشف کرد، نقد روان‌کاوی کنونی همواره از روان‌کاوی متن کار خود را

عکاسی، نفی مرزهای قراردادی» که در نشریهٔ فصلنامه هنر، زمستان ۱۳۶۱، شماره ۲ به چاپ رسیده‌است به تحلیل آثار و آلبوم‌های عکاسی هنرمندان از زمان وقوع انقلاب اسلامی تا وقایع جنگ تحمیلی می‌پردازد. از این میان از عکاسانی همچون بهمن جلالی، کاوه گلستان، محمد صیاد، آلفرد یعقوب‌زاده، کامران جبرئیلی، نصرالله کسرائیان، افшин شاهرودی، مجید دوخته‌چی‌زاده، محمود گل‌محمدی و مریم زندی نام می‌برد و به اشاراتی گذرا از ویژگی‌های ذاتی آثارشان بسنده می‌کند.

گوردون^{۱۰} در مقاله‌ای با عنوان «بسته‌بندی پی‌یتای میکلانز» که در نشریهٔ Studies in Conservation Journal در بهار ۱۹۶۷، شماره ۲ به چاپ رسیده‌است، به بهانهٔ جایه‌جایی این اثر از واتیکان به نیویورک^{۱۱}، جهت شرکت در نمایشگاه جهانی نیویورک در سال ۱۹۶۴ م. به آسیب‌شناسی مجسمه پرداخته و با توجه به این‌که ایشان از اعضای گروه جایه‌جاینده اثر بوده‌اند، خطرات احتمالی حین جایه‌جایی و راههای دفع خطرات را بررسی نموده و همچنین نحوهٔ بسته‌بندی اثر و استفاده از مواد محافظتی ضربه‌گیر در بسته‌بندی را به دقت تشریح کرده‌است. در این مطالعه، اثری از رویکردهای زیبایی‌شناختی وجود نداشته و محقق صرفاً آسیب‌شناسی اثر با رویکرد نقادانه رشته موزه‌داری و راهکارهای مرتبط را ارائه کرده‌است.

تولد، تحول و گسترهٔ نقد روان‌کاوانه

فروید متذکر می‌شود که در سال ۱۸۹۶ م. روان‌کاوی را به عنوان مکتبی متنفذ و مستقل از دل روان‌شناسی بیرون کشید و این مکتب را مبنای برای درمان بیماری‌های روان‌تنی^{۱۲} (بیماری‌های جسمی با منشاء عصبی) قرار داد. البته همان‌طور که در منابعی همچون نظریه و نقد ادبی اثر حسین پاینده و همچنین در کتاب نظریه‌های نقد ادبی معاصر اثر لیس تایسون^{۱۳} آمده که روان‌شناسی مکتبی عام و روان‌کاوی مکتبی خاص، برآمده از دل آن است. این روش بعدها توسط کارل گوستاو یونگ^{۱۴}، پایه‌گذار روان‌شناسی تحلیلی و آلفرد آدلر^{۱۵} (نخستین پیش‌گام گروه روان‌شناسی اجتماعی در روان‌کاوی) گسترش یافت و به شعبه‌های مختلفی مجزا گردید که به مکاتبی جدای از آن‌چه فروید پایه گذاشته بود، تبدیل شدند. از نظر فروید، روان‌کاوی و ادبیات ارتباطی مستحکم دارند؛ از آنجا که تمامی مطالعات

می‌گیرد و عمل با اثر هنری تعویض می‌شود. نکته قابل توجه دیگر در این روش این است که در جلسات روان‌کاوی ممکن است بیمار از پذیرفتن نقشی که برایش در نظر گرفته شده، (به عنوان سوژه)، سر باز زند و اطلاعات لازم را ارائه ندهد، اما در روان‌کاوی اثر هنری، این امکان به وسیله هنرمند به شکل نسبتاً کامل صورت پذیرفته و اثر هنری کاملاً در اختیار روان‌کاو یا محقق است. نکته دیگری که ذکر آن ضروری به نظر می‌رسد این است که در جلسات روان‌کاوی از بیمار، در خوشبینانه‌ترین حالت ممکن، اطلاعات کاملی استخراج می‌شود و در اختیار روان‌کاو قرار می‌گیرد، اما ممکن است در تحلیل روان‌کاوانه اثر هنری با لایه‌های عمیق و دلالت‌های بسیار شخصی هنرمند مواجه شد، که چاره‌ای جز گفت و گو باقی نماند.

وجوه اشتراک و افتراق عکاسی و نقاشی و نسبت آن‌ها با مرگ و زمان

بارت عکاسی را پدیدهای کاملاً بدیع و نوظهور در تاریخ جهان می‌دانست و تأکید داشت میلیون‌ها تصویر در جهان هست، ولی به یکباره حول و حوش سال ۱۸۲۲ نوع جدیدی از تصویر هویدا می‌شود، نوعی پدیده شمایلی نو، که به لحاظ انسان‌شناختی کاملاً جدید است (بارت، ۱۳۸۷: ۱۸). یوجین اسمیت^۷، عکاس خبره آمریکایی نیز معتقد است: «عکاسی وسیله بیانی نیرومندی است. اگر به درستی به کار گرفته شود، نیروی عظیمی در راه بهبود و تفاهم است؛ و در صورت استفاده غلط، آتش‌ها برخواهد افروخت. عکاسی بیش از هر شاخه هنری دیگر بر افکار و عقاید مردم اثر می‌گذارد» (لاینر، ۱۳۸۹: ۱۰۹). در این راستا فرشاد فرهی نیز معتقد است که وقتی ما در مقابل یک عکس می‌ایستیم جدا از مختصات زمانی و مکانی، با یک فونه از مفاهیم انسانی روبرو هستیم که این پیغام و واسطه مشترک عکاسی است. این مفاهیم زمانی در قالب‌های ادراکی وسیع قرار می‌گیرد و پیام‌رسان صادقی خواهد بود که عکاس مضاف بر شناخت ابزار و فوت و فن عکاسی، بتواند دیدگاه عکاسی خود را به تجربه گیرد و وسعت بخشد (یعقوبزاده، بی‌تا: [مقدمه] فرشاد فرهی] بدون صفحه). بارت نیز به نوعی جنبه مسئولانه برای عکاسی قائل بود که موظف به نگهداری یا دست‌کم ثبت پدیده‌های روزمره زندگی، که به شکلی روزافزون کم‌ارزش تلقی شده و تضعیف شده‌اند، است (بارت، ۱۳۸۷: ۱۲). در اینجا می‌توان به نکته‌ای بسیار کلیدی اشاره کرد که عبارت

آغاز و به دیگر لایه‌های عمیق‌تر می‌رود (صنعتی، ۱۳۸۶: ۶۸)؛ به طوری که فروید با متمرکز ساختن نگاه و اندیشهٔ خود به روی درون‌مایه‌ها و بن‌مایه‌های روانی و انفعالی موجود در ادبیات داستانی و بررسی خاستگاه‌های عاطفی و ناخودآگاه آن‌ها، به دریافت و برداشت ویژه‌ای در ارتباط با متن ادبی و زیروهم‌های زبانی و تصویری درون‌متنی می‌رسد (شروعت‌کاشانی، ۱۳۹۲: ۱۵۸).

به تعبیر دیگر ارتباط بین روان‌کاوی و ادبیات وقتی مشخص می‌شود که فروید کتاب تعبیر روایی خود را می‌نویسد. در واقع کشف نظریه ناخودآگاهی خواب جهانیان را آشفته می‌کند. گو این‌که امروزه بسیاری از کارهای بشر نه حاصل تفکر و تعقل، بلکه حاصل فرمان‌برداری او از نیروهایی است که فرد و روان‌اش را در فرمان دارند و فرد از شناخت آن‌ها ناتوان است (یاوری، ۱۳۹۸). «در نقشه تازه فروید روان دو قلمرو داشت: خودآگاهی و ناخودآگاهی و سه کارگزار: نهاد، من، فرا من» (یاوری، ۱۳۸۷: ۲۳)؛ به طوری که «نهاد» نمایندهٔ نیروهای زیستی و جسمی تلقی شده و «فرامن» نمایندهٔ اخلاق و اجتماع و تنظیم‌کننده رفتارهای اجتماعی است و در نهایت «من» مسئول ایجاد نوعی تعادل بین من و فرمان است تا هر یک بر دیگری برتری و رجحان نیابد (یاوری، ۱۳۹۸). از سویی «نقد روان‌کاوانه، غالباً متنیت متن و رویه کلامی آن را در تحلیل لحاظ نمی‌کند، به جای آن نقش‌مایه‌های فرویدی، مثلًاً عقدۀ اودیپ^۸ و نظریه‌های جنسی را مورد توجه قرار می‌دهد، که همه از اشتیاق غریزی (هوس‌مایه^۹، کامه^{۱۰} و مرگ‌مایه؛ و نیز شوق خشونت) مایه می‌گیرد؛ آن‌چه گفته می‌شود در عمق ذهن جای دارد» (صنعتی، ۱۳۸۶: ۶۷). چنان‌که فروید معتقد است «نه این‌که بیمار هر چیزی را که سرکوب کرده و از یاد برده است، به یاد نمی‌آورد، بلکه آن‌ها را به عنوان عمل- و نه خاطره- بازسازی می‌کند و تکرار می‌کند بی‌آن‌که بداند که تکرار می‌کند. به سخن دیگر، رفتار او جای گفتارش را می‌گیرد» (یاوری، ۱۳۸۷: ۲۱). همچنان که علم روان‌پژوهی و از آن مهم‌تر، علم روان‌کاوی ثابت کرده و فروید نیز هنرمندان و مبتلایان روان‌نجوری^{۱۱} را با هم سنجیده و از هم‌سویی‌شان در برخی موارد سخن گفته است (شروعت‌کاشانی ۱۳۹۲: ۷۲)، لذا یکی از بهترین راه‌های ارتباط با دنیای درون‌هنرمندی، تحلیل روان‌شناختی آثار است. به نظر می‌رسد که این نحوه برخورد فروید قابل تعمیم به هر موقعیت دیگری است؛ با این تفاوت که جای بیمار را هنرمند

برخی دیگر با مرگ به ستیز می‌رونده» (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۱۶). به نظر می‌رسد که عکاسان متمایل‌اند تا با عکاسی کردن، به ستیز با مرگ بروند؛ ولی در عین حال با عملِ عکاسی مدام لحظه‌مرگ را نیز تذکار می‌دهند که گریزی از آن نیز نتوانند داشت؛ زیرا به شکل ناخودآگاه با دیدن عکس‌ها، ذهنیت از بین‌رفتن لحظه موجود در عکس، مدام در ذهن تکرار می‌پذیرد. بارت درباره عکاسی از خود، چنین می‌گوید: «بر حسب امر خیالی، عکس آن لحظه بسیار شریفی را نمایش می‌دهد که نه سوژه‌ام نه ابژه، بلکه سوژه‌ای هستم که حس می‌کند دارد یک ابژه می‌شود؛ از این‌رو خرد روایتی از مرگ را تجربه می‌کنم. در حقیقت یک شبح می‌شوم. عکاس این را به خوبی می‌داند و خودش هم از مرگ می‌ترسد، مرگی که با حرکت او دچارش می‌شوم (بارت، ۱۳۸۷: ۴۲).

«عکاسی پیوند نزدیکی با گروه متنوعی از تصویرهای فیگوراتیو^{۷۸} بصری دارد، تفکر درباره درک عکس، مستقیماً به مسائل مربوط به بازهایی یا تصویرهایی منتهی می‌شود» (لوپس، ۱۳۹۵: ۳۵۸). از سویی نحوه بازهایی در نقاشی و عکاسی (به لحاظ گنجیدن یا نگنجیدن هنرمند در زمان)، قابلیتی است که محل بحث و فحص فراوان دارد، چراکه نقاش می‌تواند موضوعی را که در حد شنیده‌های ذهنی او و متعلق به ازمنه گذشته باشد یا بازآفرینی‌های ذهنی از آینده را بدون هیچ محدودیتی، بازآفرینی کند. در واقع، نقاشی حصارهای زمان را درمی‌نورد و می‌تواند در گذشته و حتی آینده سفر کند. حال آن‌که عکاس و موضوع عکاسی در اغلب موارد، هم‌زمان و تقریباً هم‌مکان هستند و به نوعی محصور در مکان و زمان. درواقع، عکس حتی اگر مشمول گذر زمان شود و مربوط به زمان‌های گذشته باشد، لیکن همواره به حال اشاره می‌کند؛ گویی تا ابد نوعی ماندگاری و ایستایی و ارجاع به زمانِ حال در عکس برای همیشه حضور دارد و می‌پند. نقاشی همانند سینماست که بازیگر ماجراهی را اجراکرده (اجراهی با قابلیت برداشت مجدد و تصحیح) و مسئله پایان پذیرفته، ولی عکاسی همانند تئاتر است که بازیگر در لحظه و دمبهدم با مخاطب در حال اجراست (اجراهی بدون برداشت مجدد و تصحیح) و آن اجرا همیشه منحصر به فرد خواهد بود. به بیان دیگر، در عکاسی از واقعی نیز امکان تصحیح وجود ندارد و تصمیم آنی عکاس تعیین‌کننده است، حال آن‌که در نقاشی هم امکان اتودهای مختلف بر روی کاغذ وجود دارد و همچنین امکان گزینش از میان طرح‌های

است از وجوده افتراق بنیادین میان روند نقاشی و عکاسی، که ماینور وايت^{۷۹}، عکاس مطرح آمریکایی در مقاله‌ای با عنوان «چشم و ذهن دوربین‌وار» در سال ۱۹۵۲ م. درباره آن چنین ابراز می‌دارد:

«ین نکته دیگر تازگی ندارد که عکاس با موقعیتی کاملاً متفاوت از نقاش، که می‌خواهد تابلوی تازه‌ای را شروع کند، روبره رواست. نقاش گسترهٔ عریانی در اختیار دارد تا تصویر ابتكاری اش را بر آن بکشد، یا فضایی سفید در برابر دارد تا حجم‌های ابتكاری در آن بتد، [...] یا فضایی آزاد فرا روی اوست تا در آن زندگی کند و بیاندیشد [...] و چون ابتكار می‌کند، پس می‌آفریند یا معمولاً چنین پنداشته می‌شود. اما عکاس از تصویری شروع می‌کند که پیشاپیش کامل است. ظاهرآ همان‌قدر کامل به نظر می‌رسد که یک نقاشی تمام‌شده، گرچه هنوز کارش پایان نیافرته است. عکاس با تحلیل تعدادی تصویر کامل، کل تصویر را کامل می‌کند. بنابراین، عکاس چیزی ابتکار نمی‌کند؛ همه چیز وجود دارد و از همان ابتدا می‌توان آن‌ها را دید [...]. باید به یاد بیاوریم که دوربین رابط آشکار میان علم و هنر است، یا اگر هم رابط نباشد، در هر دو سهیم است و همچنین "انسان دید" یا "انسان یافت" همان‌قدر بیان‌گر خلاقیت است که "انسان ساخت"» (لاین، ۱۳۸۹: ۱۲۵-۱۲۶).

اکثر آثار انتقادی در باب عکس، از آغاز تا به امروز، نمایان‌گر شیفتگی به روش‌های گوناگونی است که از طریق آن‌ها بازهایی و اکتشاف بصری با هم ترکیب شده‌اند، در حالی که به دیگر شیوه‌های ذهنی و روان‌شناختی ارتباط دارند. مثلاً هنر عکاسی مستند، جنگ و بلایا که در آن، باید ابزارهای هنری بصری را بدون ایجاد مزاحمت در برابر موقعیتی که آن را به صورت ثبت‌شده و آشکار کشف می‌کند، به کار بست: «اغلب دلائلی اخلاقی برای این کار وجود دارد [...]. مطابقت دقیق آن‌چه عکس بازمی‌نماید، با آن‌چه از آن به راحتی قابل شناسایی و کشف است، از ویژگی‌های عکاسی مستند به شمار می‌رود. همچنین از تنوع فراوان معناها و معلوم‌هایی که هنرمندان در بسیاری از تنش‌ها، توازن‌ها و روابط بین فهم بازهایی و کشف یک موقعیت در پی آن‌ها هستند، می‌توان کتاب‌های زیادی نوشت» (لوپس، ۱۳۹۵: ۳۹۵). از طرفی عکاسان مستند در حوزهٔ جنگ و بلایا و ... اغلب در پی تشییت لحظاتی هستند که یا از دست‌رفته یا در حال از دست‌رفتن است، چنان‌که بخش آخر توصیف صنعتی درباره آنان، مصدق کامل دارد: «برخی با مرگ زندگی می‌کنند و برخی در برابر مرگ. برخی زندگی می‌کنند تا بیزند. مسئله آن‌ها بودن یا نبودن نیست؛ هستند، پس زندگی می‌کنند. اما

عظیمی برای بشر است که مدام تجدید و تکرار می‌شود. هر درک و خوانشی از عکس، تلویحًا و به نحوی سرکوب شده، مواجهه‌ای است با چیزی که زندگی اش خاقه یافته، مواجهه‌ای است با مرگ» (بارت، ۱۳۸۷: ۲۶). از سویی «ممکن است محتواهای ادراکی عکس فراتر از چیزی رود که عکس، به تصویر می‌کشد یا بازمی‌نماید» (لوپس، ۱۳۹۵: ۳۵۹)؛ یا مطابق با نظر بارت، مرموزی و افسردگی در جهان بودن، او یا دیگران را به عکاسی و ثبت لحظه ترغیب می‌کند. در اینجا نیز می‌توان از بخشی از گفته‌های بارت مبنی بر «آن لحظه دیگر سپری شد»^۵ این برداشت را کرد که صحنه‌ای یا افرادی که عکاسی می‌شوند، منحصر به فرد بوده و قابلیت تکرار نخواهد داشت؛ یعنی اشاره عکس به حالتی از زمان که همان‌طور که در بالا به آن اشاره شد، نمی‌توان برای آن عنوان خاصی همانند گذشته یا حال اطلاق کرد، در واقع بُعدی مابین هر دوی آنها و بی‌نام یا گُمنام، یا عبارت است از همان حضور هم‌زمان. گویی عکاسی موظف است لحظه‌ای از حال را که دیگر وجود خارجی ندارد، در اکنون، که خود نیز نوعی از لحظهٔ حال است به نمایش بگذارد؛ نشان دادن زمان حالی غریب (در عکس) در زمان حال قریب (در اکنون). در واقع، عکاسی از مرز زمان‌ها می‌گذرد و خالق لحظاتی است که در آن واحد، مخاطب قادر به درک چند زمان در یک لحظه است و به تبع از این حضور، متأمل یا متلذّذ می‌گردد. البته با توجه به عقاید بارت در مورد عکاسی که آن را مواجهه‌ای با مرگ می‌پنداشد، به نظر می‌رسد که با توجه به مشمول گذرهای زمان واقع‌شدن عکس و عدم دست‌یابی به لحظات موجود در عکس، بیننده هنگام مرور عکس‌ها و خاطرات آنها، با نوعی آرزوی کامن‌نیایافته و فقدان بدون پاسخ مواجه شده، که منجر به پیداری حس تأمّل گشته و در نتیجه تأمّل، فراوانی بیشتری نسبت به تلذّذ داشته باشد. این وضعیت غریب از خصوصیات بی‌بدیل عکاسی است. از سویی، عکاسی ثبت لحظات، بودن‌ها و ماندن‌های است. به نظر نگارنده از بین هنرها تجسمی، عکاسی بیش از هنرهای دیگر، دغدغهٔ ضبط و قایع و حوادث گذرا یا به عبارت بهتر منجمله‌کردن زمان حال را دارد؛ چرا که فرم رئال آن، از طرفی بیان‌کننده عین به عین واقعیت زندگی بوده و همچنین مفاهیمی را بیان می‌کند که غالباً در گذار از لحظه‌های شتابان، مشمول فراموشی تدریجی ساری در زندگی می‌شود؛ از این‌رو عکاسی در صدد جلوگیری از این فراموشی گریزناپذیر بوده و رسالت ویژه‌ای را نسبت به دیگر رسانه‌های تصویری بر عهده دارد.

مختلفی که در خیال نقاش نقش بسته است. بازنمایی عکس اغلب برای کاربر در حکم نوعی شیوه «مناسب» کشف عمل می‌کند [...] و ایستلیک^۶ به عنوان یکی از مفسران متقدم، عکاسی را «صورت تازه‌ای از ارتباط» دانسته که نه نوشتار، نه پیام و نه تصویر است (لوپس، ۱۳۹۵: ۳۵۹)، با این وجود، به نظر می‌رسد که منظور، عکسی است که فاقد هر گونه ژست است و حالت واقعی صحنه را بازخایی کرده است. با قام این تفاسیر بارت به نحو دیگری می‌اندیشد و عکس را مربوط به گذشته می‌داند. او می‌پنداشد عکاسی در حقیقت بیش از سایر هنرها با یاد و خاطره‌پردازی آمیخته است. عکس با گذشته درگیر است، اما خودش هیچ گذشته‌ای ندارد. «گذشته» نیت و ذهنیت عکس است؛ عکس با مرگ عجین است (بارت، ۱۳۸۷: ۱۳). نگارنده معتقد است که آن جایی که بارت می‌گوید «اما خودش هیچ گذشته‌ای ندارد»، می‌تواند مبنی این مطلب باشد که عکس (با وجود گذشت زمان) هماره به لحظهٔ حال ارجاع می‌دهد که در دنیای واقع سپری شده، لیکن در قاب تصویر منجمد گشته و بیننده در حال نظاره آن است. نوعی سهل و ممتنع که هم نشان‌گر لحظهٔ حالی حاضر در اکنون عکس است که سپری شده و هم نشان‌گر گذشته‌ای است که فعلیت یافته اما نه در عکس؛ یعنی با وجودی که پس از عکاسی، همه چیز متغیر شده و آن لحظه دیگر وجود خارجی ندارد، ولی نمی‌توان این مشمول گذرهای زمان واقع شدن را در عکس نظاره کرد و تنها در زندگی و اکنون بیننده عکس، قابل ملس و بازیابی است. شاید عکس هر دو را با هم دارد و در عین حال هیچ‌کدام را ندارد. همچون ملغمه‌ای گنج و گیج‌کننده از هر دو، که دلالت بر هیچ منطق زمانی‌ای که بتوان لغتی خاص را برای آن متصور شد، ندارد. شاید اصطلاح نوعی «حضور هم‌زمان»^۷ در گذشته و حال بتواند قانع کننده باشد. همچنین مقوله مرگ و مرگ‌اندیشی به نحو بارزی با عکاسی رابطه انکار ناشدندی دارد؛ همانطورکه بعد از مرگ فرد، اولین موضوعی که اذهان را به خود وامی دارد، آخرین عکس باقیمانده از متوفی است. گویا پس از مرگ، بازماندگان با «امری واقعی» مواجه می‌شوند، امری که به دور از واژه، زبان و تصویر بوده و «کیفیت» زندگی‌شان را با خود برده است.

بارت نیز درباره نسبت میان عکاسی و مرگ معتقد است: «حتی اگر شخص درون عکس، هنوز زنده باشد باز هم عکس مربوط به لحظه‌ای از وجود اوست که عکاسی شده، و مسلمًا آن لحظه دیگر سپری شده‌است. این امر شوک عاطفی

نیز چنین عنوان می‌دارد که رابطه خوشایندی با عکس داشته و عاشق نگاه کردن به عکس است، به طوری که چنین رابطه‌ای را با فیلم ندارد و در پانٹئون^{۸۳} شخصی خودش، عکاسی را بالاتر از سینما قرار می‌دهد (بارت، ۱۳۸۷: ۲۱).

به دیگر سخن در دنیای هنر، اغلب تجارب شخصی هنمند برای او شخصی نمی‌ماند و وقتی از ذهن هنمند عبور کرد و والايش یافت، به صورت واقعیتی عمومی ظهور و بروز پیدا کرده و از نو بازنمایی می‌شوند. گویی از ابتدا چنین واقعیتی بیرونی و متعلق به عامه مردم بوده است. در این میان هنمند به مثابه آینه‌ای عمل می‌کند که بازگوکننده جو زمانه خود است؛ منتهی با زبان خاص خودش، به نحوی که در اغلب موارد، اثر هنری با زمانه تولید اثر پیوندی ناگستینی دارد. این پیوند در آثار هنمندانی که به واسطه مسائل و مشکلات معتبره جامعه خود، به طریقی به گفت‌وگو با آنها برخاسته‌اند، چشم‌گیرتر است. از آن جمله می‌توان به آثار مرتضی کاتوزیان و آفریدجیان واقعیتی که اشاره کرد که هر یک به فراخور رشتۀ تخصصی خود، هم‌گام با جامعه ایرانی در سال‌های جنگ تحمیلی رژیم بعثت عراق علیه ملت ایران، تجربه‌های زیسته خویش را در قالب اثر هنری ماندگار و مانا ساخته‌اند، به نحوی که همان‌طور که فروید عنوان کرده است، هنمندان با خلق اثر هنری، گام در راه تحقق آرزوهای ناکام‌مانده خویش می‌نهند، حتی اگر این امر فقط در اثر هنری فرست بروز بیابد: هنر از نظر فروید یک دنیای بزرخوار است میان قلمرو واقعیت (که مانع بر سر راه تحقق التذاذ است) و قلمرو خیال (که این تحقق را آزاد می‌گذارد). پس هنر به موجب موقعیت خاصی که دارد، میان اصل لذت و اصل واقعیت آشتبه برقرار می‌کند. به سخن دیگر، هنمند کسی است که به یاری موهبت ذاتی و نبوغ خلاقه‌اش به خیال‌پروری‌های آمیخته به خواست و تمایی خویشتن، آشکال هنری دل‌پسند می‌باشد. او با عرضه داشتن هنر خود به دیگران آنان را به التذاذ روانی و روحی می‌رساند و ناخودآگاهشان را ارضا می‌کند [...]. برخی خواسته‌های سایق‌وار در برخورد با اصل واقعیت و دنیای بیرونی هنمند و موانع جهان برون‌ذهنی، امکان و توانایی ارشادن را از دست می‌دهند، و در برابر، خیال‌بافی، توهمند و التذاذ و کامیابی را موجب می‌شوند. ولی از آن‌جا که ارضای واقعی این امیال میسر نیست، [...] هنمندان به طریقی دیگر عمل‌کرده و خویشتن را از واقعیت خشک و خشن و ناکام‌مانده کنار

در این راستا بارت درباره نحوه انتقال پیام‌های ضمی در عکاسی چنین می‌پندارد که عکس‌ها همیشه و تلویحاً به چیز متفاوتی از آن‌چه صریحاً نشان می‌دهند، دلالت دارند (بارت، ۱۳۸۷: ۲۲)، چنان‌که «همه هنمندان عکاس به سبک‌های خودبیان‌گرانه متمایز و مشخص رسیده‌اند که بر مبنای واژگان عادی نگرش روان‌شناختی توصیف می‌شوند» (لوپس، ۱۳۹۵: ۳۶۱). همچنین نگارنده معتقد است که عکاسی به واسطه قالب خاص خود و قابلیت‌های ذاتی‌اش در نهایت محصولی ایستا ارائه می‌دهد که نگاه، و به‌تبع آن مکث و تفکر مخاطب را بیشتر از فیلم و سینما به سوی خود می‌کشاند، چرا که این ایستایی، اساسی‌ترین خصلت آن است. چنان‌که بارت نیز در مورد عکس، از نوعی ایستایی و سکون پرشور سخن به میان می‌آورد؛ که از آن به انفجار متصل به یک جزء (به یک چاشنی)، تعبیر می‌کند که ستاره کوچکی بر متن یا عکس پدید می‌آورد (بارت، ۱۳۸۷: ۷۹).

در نقاشی مخاطب به‌طور مستقیم با وجهه بیرونی تمایلات و درونیات نقاش رو به رو است، حال آن‌که در عکاسی، باید شرایط بیرونی‌ای که از دایرۀ اختیارات عکاس خارج است به وجود بیوندد، یا عکاس به قصد شکار آن، در حال جست‌وجو باشد و از این میان این عکاس است که کدام بخش را انتخاب کرده و در اختیار مخاطب قرار دهد. از طرفی، شناخت لایه‌های عکس به دلیل پیش‌گفته از شناخت لایه‌های نقاشی مشکل‌تر است؛ چراکه نمود درونیات هنمند در نقاشی واقع‌گرا بی‌واسطه‌تر از عکاسی اتفاق افتاده و به‌تبع آن، خوانش آن نیز برای مخاطب سهل‌الوصول خواهد بود. اما در عکاسی، مخاطب با روایت عین به عین زندگی از زاویۀ دید عکاس و نیز عنصر دیگری به نام صحنه واقعی زندگی رو به رو است. قدر مسلم آن‌که نقاش بازگوکننده یا عریان‌کننده زندگی خویش و اغلب هم‌داستان با آن است، ولی عکاس اغلب بازگوکننده و عریان‌کننده زندگی سوژه خود بوده و می‌تواند هم‌داستان با آن باشد یا نباشد. در واقع، نقاش بیشتر از عکاس منعکس‌کننده درون خود است، ولی در عین حال عکاس هم به‌واسطه ارتباط رودررو و در لحظه با سوژه می‌تواند دارای برتری‌هایی نسبت به نقاشی باشد. از همین روست که فروید نیز می‌گوید آثار هنری نیز با برخوردارشدن از ارزش و کارکرد فراگیر و غیرخصوصی، دیگران را هم به تحقق خواست‌ها و آرزوهای دیرین و برگرفتن لذت می‌رسانند (شريعت‌کاشانی، ۱۳۹۲: ۷۳) و بارت

مانند اسطوره‌ها، فولکلور، هنر، ادبیات و دیگر جنبه‌های فرهنگی یافت می‌شود (صنعتی، ۱۳۸۷: ۷۳). «روان‌کاوی» تفسیر روایت و متن است، روایتی که بیمار بر زبان می‌آورد یا روایتی که خود اوست. بدنش با تمام نشانه‌ها و علائم بیماری باید خوانده شود، و خواندن یعنی روش‌سازی^۶، روش‌شدن معانی پنهان، معانی نمادها و استعاره‌ها، معانی رابطه‌ها، تصویرهای به جا مانده در ذهن، تخیلات و رویاهای روز یا در خواب کنش‌ها و پیراکنش‌ها^۷، برای رسیدن به لایه‌های پنهان ذهن ناخودآگاه، که خود متنی دیگر است با زبانی دیگر "مانند زبان‌های باستانی (کهن)" تصویری و مجسم، مانند یک تابلوی نقاشی مجموعه‌ای از تندیس‌ها و پیکره‌ها، یک فیلم یا یک شعر و قصه، ولی نه با کلمات، بلکه با تصویرها خود را روایت می‌کند. روان‌کاوی با تفسیر این تصویرها و رابطه‌ها و رویدادهای است که به معانی پنهان آن دست می‌یابد» (صنعتی، ۱۳۸۶: ۸۴). لذا منطقی است اگر از همین رویکرد فروید در تعامل با ذهن خوانی بیمار، برای ذهن خوانی و روان‌کاوی هنرمند بهره برداری شود.

مرگ قهرمان، عشق و فقدان و امر واپس‌زده
مرگ، پرسشی پیچیده و معماهی نگشوده است که همواره ذهن و اندیشه‌آدمی را به خود مشغول داشته‌است. پرسشی که خرد و علم در پاسخ‌گویی به آن توفيقی نیافته و در حل آن عاجز مانده‌اند (کنگرانی، ۱۳۹۱: ۲۴). از سویی، «مرگ واقعه‌ای نیست که تنها در پایان حیات هر انسان به نحو مجزا گریبان او را بگیرد. مرگ هر چند برای هر کس تجربه‌ای یکانه است، اما اصناف و انواعی از آن در هر چشم‌انداختنی قابل ملاحظه است» (کمپانی زارع، ۱۳۹۰: ۴۴). از طرفی، می‌توان زندگی و دنیای درونی طیف گسترده‌ای از افراد را به مدد تخيّل و درگیرشدن با دنیای آنان در رمان، مورد کندوکاو قرار داد. با مطالعه رمان، یک شخص می‌تواند دنیا را از دید شخصی دیگر ببیند (ایبد، ۱۳۹۷: ۱۴). از سوی دیگر، رابطه تخيّل و مرگ نیز چندجانبه و بسیار تنگاتنگ است. از میان قوای ظاهری و باطنی جان آدمی، خیال، فارغ از حدود و تعیینات، از همه آزادتر و مختارتر است و می‌تواند مرزهای عالم را بشکند و به فضایی و رای عالم جسمانی راه یابد و آزادانه به کمک هنر صورت‌های بدیع خلق کند. بنابراین، تخيّل هنری نوعی نقش میانجی مابین عالم خیال و زندگی روزمره ایفا می‌کند (کنگرانی، ۱۳۹۱: ۲۴). در این میان، هنرمند علاوه بر دارابودن قدرت تصعید و تعالی بخشیدن به خواسته‌های

می‌کشد، و در دنیای خیال و خیال‌پروری پناه می‌گیرند ولی بر خلاف بیمارانِ عصبی، توانایی برون‌رفت از این دنیا و بازگشت به واقعیت را برخوردار هستند. آفریده‌های هنرمند و دست‌آوردهای هنری اش، برآیندی است از کامیاب‌شدنِ خواسته‌های ناخودآگاه اش در جریان خیال‌پردازی و اثرآفرینی، و این کامیابی، همان است که به گونه‌ای در جریان خواب نیز دست می‌دهد (شريعت‌کاشانی، ۱۳۹۲: ۷۲-۷۳).

رابطه ناخودآگاه، نماد، نشانه

«محتوا و شکل ناخودآگاه ممکن است مانند ساختار زبان، استعاری و نمادین باشد، یا به همان صورتی که در آغاز توسط شخص تجربه شده است. یا به عبارت دیگر، به صورت ساختار "زبان‌های کهن"^۸ یا زبان انسان ابتدائی باشد. یعنی "ناخودآگاه" زبانی متفاوت از زبان خودآگاه انسان متmodern دارد. زبان ناخودآگاه، نمادین، استعاری و اسطوره‌شناختی است و فروید شbahat ساختار آن را به زبان‌های کهن کشف کرد» (صنعتی، ۱۳۸۷: ۶۱). از سویی، هنگامی که کهن‌الگوها مصدق پیدا کند، یعنی این تصاویر نزدیک فرهنگ دارای مصدق شوند، نماد شکل می‌گیرد. به همین‌رو، نماد عبارت است از کهن‌الگوی فرهنگی شده. به بیان دیگر، اگر کهن‌الگوها گستره انسانی و جهانی و سرمدی دارند، نمادها گستره‌شان به یک فرهنگ خاص و در برخی موارد یک قوم یا زمان خاص محدود می‌شود. از این‌جاست که نماد موجب تمایز میان فرهنگ‌ها می‌شود و در این رابطه در مقابل کهن‌الگو قرار می‌گیرد و موجب اشتراک میان همه انسان‌ها می‌گردد (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۹). «نشانه، مفهومی تحلیلی است و تحلیل‌گر ابتدا در هر حال با متن روبه‌رو می‌شود و سپس برای تحلیل متن ممکن است به ابزاری به نام "نشانه" و چگونگی همنشینی آن با نشانه‌های دیگر در نظام نشانه‌ای دیگر متولّشود. حتی تصور این که متنی فقط از نشانه‌های متعلق به یک نظام نشانه‌ای واحد تولید شده باشد، فقط با اتکا به ارزش‌های آن نظام نشانه‌ای تفسیر می‌شود نیز به نظر بعيد می‌رسد و پیوسته نظام‌های نشانه‌ای دیگر به شکل لایه‌های همنشین در تفسیر متن دخالت دارند» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۹۷-۱۹۸).

به دیگر سخن، جوهر نماد‌پردازی شامل رابطه پایدار بین عنصر نمایان^۹ و معادلهای آن است. این پایداری نه تنها در رؤیا بلکه در اشکال گوناگون بیانی و فرآوردهای ناخودآگاه

می‌کند که احساس، ساختار پیدا کند، طوری که بتوانیم با زبان بهتر به آن بپردازیم. به بیان ساده‌تر، شعر اجازه می‌دهد دریابیم که احساسات منحصر به‌فرد نیستند، بلکه توسط دیگران تجربه و فهم می‌شوند. این می‌تواند حس انزوای ناشی از اندوه یا نالمیدی را کاهش دهد. هدف هنر ساختمندی و انتقال هیجان و تحمیل‌کردن قواعد بیانی است (اید، ۱۳۹۷: ۱۱۱). در این میان، عشق و فقدان [مرگ] می‌توانند به عنوان دو مولفه قدرتمند در تحلیل‌های روان‌کاوانه تلقی شوند، چرا که اغلب ناهنجاری‌های روانی و رفتاری از دو مورد پیش‌گفته منشاء می‌گیرند یا به‌نوعی با آن‌ها در ارتباط هستند؛ همچنان که صنعتی معتقد است: «یکی از عناصر مهم تحلیل و تفسیرهای روان‌کاوانه، روایت‌های فردی و روایت‌های متنی، رمان، نمایشنامه‌ها، سینما و...، بصیرت یافتن به "امر واپس‌زده" است تا بتوان به کمک آن به درک آرزوها، امیال، و غراییز "واپس‌زده" ای که اجازه حضور در خودآگاه را نداشته و بنابراین، محتوای ناخودآگاه‌اند نائل شد. تحلیل روان‌کاوانه، در حقیقت، تفسیر فراورده‌های کلامی، تصویری و رفتاری، در جست‌وجوی امر واپس‌زده است، آن‌چه در نهان مانده، آن‌چه از خاطره‌ها حذف شده، معنایی که در نمادی استعاره‌ای، و تصویری اسطوره‌ای یا تمثیلی پنهان مانده است» (صنعتی، ۱۳۸۶: ۷۸).

به عبارت بهتر، می‌توان عشق را در نمادی استعاره‌ای یا در آن‌چه که در نهان مانده جست‌وجو کرد و فقدان را در آن‌چه از خاطره‌ها حذف شده بازخوانی کرد. این‌چنین است که روان‌کاوی و از آن مهم‌تر، امر واپس‌زده، به کمک روان‌کاو آمده و لایه‌های پنهان روان بیمار، هنرمند یا هر شخص دیگری را عین می‌سازد. همچنین «نقد و تحلیل روان‌کاوانه با هنر و ادبیات رابطه‌ای تعاملی دارد. دادوستد می‌کند، مانند نقد و تحلیل سنتی، از بالا و ارزش‌گذارانه نیست. یا تعریف و تمجید می‌کند، یا تکذیب و طرد، تحلیل روان‌کاوانه تلاش برای فهم و درک اثر هنری است» (صنعتی، ۱۳۸۶: ۹۱)، چرا که «آدمیان با خلاقیت‌های هنری و خلق آثار کوشیده‌اند تا زندگی با مرگ را متعادل نمایند تا مواجهه با این حقیقت را به زیبایی مبدل کنند. آفرینش‌های ادبی و هنری نیز گونه‌ای از مقاومت در مقابل مرگ و حتی به چالش کشاندن آن به شمار می‌آیند. خلق اسطوره‌های نامیرایی و جاودانگی از حسین گریز و ترس از مرگ نشأت گرفته‌است. آدمی با یاری و مدد تخیل توانسته است تا مهم‌ترین آرزوی خود یعنی

وازده، توانایی بهره‌گیری از خواب‌های نیمه‌هشیار را نیز دارد. او در پرتو این حالت آمیخته به خیال‌پروری به خواسته‌های خود سمت‌وسوی هنرمندانه می‌دهد، و موفق به خلق آثاری می‌شود که منشاء لذت‌گیری و رضایت‌مندی دیگران نیز هست (شريعت‌کاشانی، ۱۳۹۲: ۷۳).

در این میان، «عشق و فقدان دو منبع الهام مهم برای شعر هستند. عشق و فقدان اساس کلی بسیاری از موقعیت‌هایی هستند که روان‌پژوهشکان با آن مواجه‌اند» (اید، ۱۳۹۷: ۱۰۰)، و می‌توان از این قابلیت در جهت درمان بیماران سود جست، چنان‌که بارت در زبان‌واره روان‌کاوی، هر انکاری را اقرار می‌داند (بارت، ۱۳۸۹: ۵۰). اما بارت عشق و فقدان را از جهتی دیگر و از زاویه دید عکاسی نیز مورد مذاقه قرارداده و می‌گوید: «به نظر من برخلاف نقاشی، آینده‌آرمانی عکاسی در عکاسی خصوصی است، تصاویری که رابطه‌ای مهرآمیز و عاشقانه با کسی را نمایش می‌دهند و صرفاً اگر رگهای از عشق، حتی عشق مجازی، به شخص داخل عکس وجود داشته باشد، واجد قدرت بسیار خواهند بود. همه این‌ها حول محور عشق و مرگ می‌گردد» (بارت، ۱۳۸۷: ۲۰). کریستوا نیز در روان‌کاوی، نقش چهره‌های زنانه را در پیشرفت ذهنی انسان در جلوی دید همگان قرار می‌دهد. او گروه دوتایی مادر-فرزند و سایه‌های برجای مانده آن را در زبان و هنر بررسی کرده و در پاره‌ای از فرم‌های بیان‌گر، قائل به بازماندن رگه‌هایی از پیوندهایی با اندام نخستین^۸ مادر است که هم برای مردان و هم برای زنان به‌طور برابر به‌دست می‌آید، می‌یابد [...]. او گمان دارد که نوشتۀ‌های شاعرانه از تجربه پیش‌اوپی^۹ گروه دوتایی مادر-فرزند سرچشمه می‌گیرد که از سدها گذشته یا به درون زبان یورش برده است [...]. وی مرزهای زبان را به زمان واپسین‌تری می‌برد تا اشاره‌های آن زمان را که در آن کودک هیچ جدایشی میان خود و اندام مادر درنمی‌یابد را هم دربربگیرد که بر دوره‌ای معنادار اشاره دارد و او این مرحله را مرحله نشانه‌ای^{۱۰} می‌خواند (کرس‌میر، ۱۳۸۷: ۲۸۸-۲۸۹).

همچنین شعر نیز برای بیان هیجانات شدید از جمله اندوه و عشق مناسب است. به این دلیل است که شعر در پاسخ به سوگ یا عشقی نویافته نوشته و خوانده می‌شود. شعر مستقیم حرف می‌زند و تا حدی ژرفای احساس را به سخن درمی‌آورد. شعر به احساس نیمه‌قام، کلام می‌بخشد و کمک

دادم. تربیت و مسئولیت من بر عهده مادرم و برادر بزرگترم، که خود نوجوانی نوزده ساله بود و در سال دوم دانشکده حقوق درس می‌خواند، قرار گرفت. نقاشی زیاد می‌کردم [...] از مربی و وسائل خبری نبود، اما تشویق خواهر و برادر و مادرم به من دلگرمی می‌داد» (کاتوزیان، ۱۳۸۹: ۸).

در جایی دیگر، چنین عنوان می‌کند:

«یاد کوکی من گردآگرد خاطره همیشه شیرین و ماندگار قصه‌های بلند و پرکششی که مادرم اغلب از سرشب تا پاسی از شب گذشته، برای من و برادر بزرگ و خواهرم می‌خواند، می‌چرخد. مادرم با حوصله برای ما کتاب می‌خواند و من همراه خواندن او، هر صحنه و رویدادی را در خیال و اندیشه‌ام به نقش درمی‌آوردم. اگر اغراق نکنم، مادرم با خواندن قصه‌های بلند و زیبا مرا به ذوق و شوق کشیدن نقاشی واداشت؛ زمانی هم که این شوق و تمایل را دریافت، با بزرگواری تمام مداد و کاغذ نقاشی برایم خرید و با آن که هیچ اطلاعی از نقاشی نداشت، راهنما و مشوق من شد» (کاتوزیان، ۱۳۶۹: ۵۰).

او بی تردید در خیل نقاشان معاصر ایران، هنرمندی صادق، صاحب‌سلیقه و آشنا به مفهوم مهر و الفت در خلاقیت هنری خویش است. تابلوهای او، هر کدام آینه‌ای شفاف و تمام‌نمای، از ذهنیات نقاشی است که بی‌هیچ ادعائی جست و جوگر لحظه‌های ساده و روان زندگی، دلتانگی‌ها و شادی‌ها و گاه ارج نهادن به آدمهای کوچه و بازار بوده‌است؛ از کفش‌دوز محله گرفته تا زن نگران، از لطافت روستاهای شمال تا دلتانگی تابلوی گذر عمر، همه جا ردپای احساسِ نقاشی را می‌شود دنبال کرد که شیفته نقاشی است، خواستار ثبت لحظه‌های ناب ماندن و بودن و زیستن است (همان).

همچنین در جایی دیگر می‌گوید:

«به گمان من موج ظاهر به مدرن بودن و چشم به راه آخرین مدهای فرنگی نشستن، بخش مهمی از نیرو و ابتکار هنری جامعه را به هدر داد. متأسفانه نوگرایان افراطی فکر می‌کردند که می‌شود قسمتی از فرهنگ یک جامعه را بدون در نظر گرفتن عوامل دیگر به عاریه گرفت و به جامعه دیگری پیوند زد. تلاشی که بس بیهوده است» (کاتوزیان، ۱۳۸۹: ۹).

او در بخشی از سخنان اش درباره توصیف حال و هوای آثار خود چنین می‌گوید:

«من با مداد از احساس و عاطفه‌ام نقاشی می‌کنم، آن‌چه را که نقاشی می‌کنم، دقیقاً پاسخی به احساسات درونی ام بوده است. نقاشی‌های من برای هیچ‌کس صاحب پیامی نباشد، حداقل برای خودم دنیایی از خاطره و احساس

نامیرایی را در برخی آثار ادبی و هنری تخیل بخشد. بازخورد تصویری مرگ به علت تعدد فرهنگ‌ها، باورها، پیشینه‌ها و تجربیات تاریخی جوامع بسیار گسترده و متنوع است» (کنگرانی، ۱۳۹۱: ۲۴)، به طوری که نقش ادبیات هم همین است؛ به آزمون گذاشتن، ابهام‌زدایی و تبیین هیجانات، افکار و رفتارهای آدمی (اید، ۱۳۹۷: ۱۰).

اکثر قهرمان‌های تراژدی^۱ های باستان نیز، از مرگ - سرنوشتِ محظوم خویش - آگاه می‌شوند؛ یا با خوابی یا از زبان پیش‌گو یا جادوگری خبر آن را می‌شنیدند. هر تراژدی با این آگاهی آغاز می‌شد. قهرمان با تمامی باور خود به سرنوشت و تقدير و وقوف به مرگ محظوم، که نقطه پایانی در زندگی گیتیانه است، با تمامی نیرو و توان خود به سیزی با این سونوشت تغییرناپذیر می‌پرداخت و تراژدی بیان چگونگی این سیزی بود؛ سیزی با سرنوشت و مرگ. انسانیت انسان در این سیزی نابرابر است که اثبات می‌شود. [...] مرگ در تراژدی، نابودی و شکست نیست. نخست آن که «خویشتن کامی به‌هنگار»^۲، انسان را وامی دارد تا با قدرت‌مندترین نیروهای بیرون از خود یعنی: زمان، سرنوشت و مرگ سیزی کند. یا با تفسیری دیگر، با قراردادن خود در برابر آن‌ها، با آن قدرت‌مندترین‌ها احساس برابری کند. دوم آن که، با آسیب‌پذیر ساختن بُت‌های «همه‌توان‌مند»^۳، توان‌مندی و اراده خود (یعنی انسان) را متحقق و جلوه‌گر سازد. هر چند که در این سیزی جان خود را به یقین از دست بدهد (صنعتی، ۱۳۸۷: ۱۳۵-۱۳۴). مرگ در ادبیات نیز مانند مرگ در جامعه انواع زیادی دارد. مرگ یک سرنوشت گریزناپذیر برای هر یک از ما به عنوان افراد انسانی است و به همین دلیل به افکار و اندیشه‌های مان در تمام سطوح نفوذ کرده است؛ از احساس بی‌واسطه نابودی گرفته که داغ‌دیدگی شخصی را به ما منتقل می‌کند، تا شیوه‌هایی که با استفاده از آن‌ها سعی می‌کنیم واقعیت مرگ را به سطح بیاوریم؛ همانند شیوه‌های آشنا و ترسناکی که برای تصویر مرگ در فیلم‌های ترسناک به کار گرفته می‌شوند (اید، ۱۳۹۷: ۱۵۶).

معرفی هنرمندان پژوهش

الف- مرتضی کاتوزیان

مرتضی کاتوزیان درباره دوران کودکی خود چنین می‌گوید: «در ۱۱ تیرماه ۱۳۲۲ ه.ش. در خانواده‌ای متوسط و هنردوست در تهران به دنیا آمد، پدرم را در هفت سالگی از دست

رشته طراحی داخلی را رها کرد و وارد دنیای عکاسی شد (Url4) و عکاسی از رویدادهای انقلاب، اولین سیاه مشق‌های او در زمینه عکاسی بود (Url7). با شروع جنگ تحمیلی به جبهه‌ها رفت و سه سال در گروه جنگ‌های نامنظم شهید مصطفی چمران حضور داشت و برای رسانه‌های داخلی و خارجی عکاسی کرد. عکاسی جنگ ایران و عراق و همکاری با خبرگزاری آسوشیتدپرس^{۶۴} و آژانس عکس سیگما^{۶۵} از جمله فعالیت‌های اولیه او در عکاسی است. آثار اولیه یعقوب‌زاده در ایران با عنایون جنگ ایران و عراق و چهره‌های جنگ [عکس‌های سال‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۵۱] از جنگ تحمیلی] به چاپ رسیده است (Url4). طبق گفته‌های یعقوب‌زاده کتاب چهره‌های جنگ با هزینه شخصی او چاپ و در جبهه بین زمندگان اهدا می‌شد، تا باعث افزایش روحیه آنان شود. همچنین یعقوب‌زاده معتقد است: «این آلبوم عکس در آن زمان که رسانه تصویری دیگری در دسترس نبود، همانند فیلم ضبط شده‌ای بود که اعتماد زمندگان را جلب می‌کرد و روحیه‌شان را بالا می‌برد. از سویی، پس از فتح بستان [۸ تا ۱۵ آذر ۱۳۶۰].ش. در عملیات طریق‌القدس] چاپ دوم این مجموعه نیز ارائه شد و فصلی جدید با نام «فتح بستان» به آن اضافه شد (یعقوب‌زاده، ۱۳۹۸). در چاپ اول این کتاب عنایون فصل‌های کتاب شامل: ۱- می‌جنگیم، ۲- جنگ-آوارگی، ۳- اسیران، ۴- گورستان مجاهزان، ۵- ایثار-شهادت و ۶- زندگی-جنگ است (یعقوب‌زاده، ۱۳۹۸). بدون صفحه‌های در مرور تصاویر این کتاب به نظر می‌رسد رویکرد امیدوارانه یعقوب‌زاده در مبارزه با مرگ تسربی دارد. این کتاب بیشتر جنبه آلبوم‌گونه دارد و شوربختانه فاقد شماره عکس و صفحات است، و لذا نمی‌توان به نام عکس و نشانی دقیق آن‌ها ارجاع داد به هر روی ملاحظه می‌شود که در اغلب تصاویر این کتاب زندگی جریان دارد. به طور مثال، او در عکسی مادر جوانی را در خانه‌ای که تنها یک نیم‌دیوار از آن باقی مانده، به تصویر کشیده که به همراه کودک خردسال‌اش، مشغول شیردادن به نوزاد خویش است و به عکاس و لنز دوربین او، بپروا می‌نگرد. یا در عکس دیگری که در اردوگاه آوارگان جنگ گرفته شده، کودکی جنگ‌زده کنار سیم‌خاردارهایی که روی آن‌ها لباس‌شسته پهن شده، ایستاده و به عکاس می‌نگرد. همان‌طور که ملاحظه می‌شود معنایی «ناهم‌شوند»^{۶۶} در تصاویر خودنمایی می‌کند؛ یعنی امیدواری در شرایطی که حتی به امید نیز نمی‌توان فکر کرد. این‌ها تمامًا حاوی پیام‌های ضمنی عکاس‌اند که با چشم تیزبین خود

است؛ از سیگارفروش کنار آتلیه‌ام گرفته تا مادر و همسر و بچه‌هایم. من با یکایک نقش‌های تابلوهایم زندگی می‌کنم؛ با لحظه‌های ساده و گذراش» (کاتوزیان، ۱۳۶۹: ۶۵).

در مجموع، او به طرز قابل توجهی در اغلب گفت‌وگوها و در کتاب‌هایش از نبود معلم نقاشی گله‌مند بوده و همچنین از حمایت عاطفی مادر و تشویق‌های خواهر و برادرش به نیکی یاد می‌کند، نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت، از دست دادن پدر در کودکی و همچنین رابطه عاطفی مستحکم مادر و فرزندی از مهم‌ترین عوامل موفقیت او به شمار می‌روند.

ب- آلفرد یعقوب‌زاده

آلفرد یعقوب‌زاده در بهمن‌ماه سال ۱۳۳۷.ش. در خانواده‌ای فرهنگی و از پدری ارمنی با اصالت ارومیه و مادری آشوری (از مهاجران روس ساکن در ایران) متولد شد. طبق گفته‌های وی، روابط بسیار خوب و صمیمی میان هر یک از اعضای خانواده برقرار بوده و از مادر و پدر به نیکی یاد می‌کند. یکی به این دلیل که اغلب نیازهای مادی او را در دوره نوجوانی مادر تأمین می‌کرد و همچنین تحصیل در رشته طراحی داخلی که جزو رشته‌های گران‌قیمت محسوب می‌شد، از طرف خانواده و مادر مورد حمایت قرار می‌گرفت. او در بخشی از سخنان خود از مخالفت مادرش با حضور او در جبهه یاد می‌کند ولی در نهایت مادر مجاب می‌شود و او در بد و ورود به حرفة عکاسی، به یکی از پرکارترین عکاسان انقلاب و جنگ تبدیل می‌شود که در همه جا حضوری فراگیر و پرکار دارد (یعقوب‌زاده، ۱۳۹۸). آشنایی وی با دنیای عکاسی نیز مرهون مساعدت و همیاری مادر و البته همسایگی با استاد اصغر بیچاره^{۶۷} بود. او در این باره چنین می‌گوید:

ما همسایه اصغر بیچاره بودیم. مادرم وقتی دید که من خیلی به عکاسی علاقه‌مند شده‌ام و بر این موضوع اصرار دارم یک روز مرا برد پیش اصغر و گفت: «این تحويل تو، هر جا رفتی با خودت باشه. خلاصه هواشو داشته باش». بعدش هم رفتیم یک دوربین کانن^{۶۸} خریدیم به قیمت ۵۰۰ تومان و این شد که اولین صحنه‌های پرشور انقلاب مردمی را شروع کردم به عکاسی کردن و بعد می‌آمدیم با اصغر، این عکس‌ها را ظهور و چاپ می‌کردیم و او روی عکس‌هایم نظر می‌داد و تشویق می‌کرد و انجیزه و علاقه من بیشتر می‌شد. می‌توان گفت که اصغر بیچاره، استاد من است و خیلی به گردن من حق دارد» (Url6).

با وقوع انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷.ش. تحصیل در

با روزنامه «جام جم» که در سال ۱۳۸۸ ش. انجام‌شده، درباره اولین صحنه تکان‌دهنده زندگی خود، مطالبی عنوان کرده که حاکی از این است که قبل از وقوع جنگ و در صحنه‌های درگیری انقلاب اسلامی، با سوژه‌های با محوریت شهادت آشنا

بوده است. او در این باره چنین می‌گوید:

«هنگامی که در درگیری‌های انقلاب یک نفر کنار من تیر خورد، در خیابان بهار مشغول عکاسی از مردم بودم که شعار می‌دادند. ناگهان گلوله‌ای به شخصی که درست کنار من ایستاده بود، اصابت کرد و مغرش روی دیوار پاشیده شد. اولین بار بود که جسد می‌دیدم آن هم به این شکل فجیع و درست بغل خودم [...] بعد از آن لحظه تکان‌دهنده، ترس من برای همیشه ریخت و تصمیم گرفتم بمانم و عکاسی کنم. ماندم و توانستم تا پیروزی انقلاب در کنار مردم باشم و البته شاهد چیزهای زیادی باشم که هرگز ندیده بودم» (URL7).

او در جدیدترین مصاحبه خود با نشریه «چلچراغ»^{۹۹} درباره

سلطه‌بی‌حد و حصر آزادس‌های خبری چنین می‌گوید: «دیگر عکاس فرمانده نیست، دوربین فرمانده است. قبلًا دید عکاسی خیلی مهم بود، ولی الان از نظر تکنولوژی دوربین کارش بهتر است و لحظه‌های که دکمه شاتر^{۱۰۰} را فشار بدید، این را آزادس‌های تلگرافی امروزه استفاده می‌کنند و در همه جا عکاس دارند که عکس را به قیمت خیلی ارزان برایشان مخابره کند. این‌ها دشمن جدی ما عکاس‌ها از این نظر هستند» (URL12).

در خاتمه و در پاسخ به سؤالی در ارتباط با امیال یا آرزوهای واپس‌زده از کودکی تا به امروز یا آرزوهایی که برآورده

نشده‌است، چنین پاسخ می‌دهد:

«هیچ آرزوی بزرگی ندام به جز بازگشت به وطن [بغض و گریه]; ولی معتقدم آرزو باید کوچک و جزئی باشد که اگر برآورده نشود، ناراحتی کمی به دنبال داشته باشد» (یعقوب‌زاده، ۱۳۹۸).

توصیف، تفسیر و تحلیل اثر به یاد شهیدان

با ظهور مسیحیت، شمایل‌نگاری مذهبی جایگاه ویژه‌ای می‌یابد. هنر صورت‌گری و شمایل‌سازی در عالم مسیحی، هنر غالب و مسلط و اصلی‌ترین هنر کلیسا‌ای است. مسیحیان، آثار شمایلی را واسطه عبادت الهی قرار می‌دهند و از این طریق به پروردگار خود نزدیک می‌شوند. شمایل‌نگاری در مسیحیت از وجهی قدسی برخوردار است. این قدسی بودن، در باور مسیحیان، به استناد روایاتی به حضرت عیسی (ع) منتبه است: زمانی که حضرت مسیح (ع)، معجزه‌آسا تصویری از چهره خود را بر پارچه منعکس می‌سازد و برای سرزمین‌های دیگر می‌فرستد. به این ترتیب در تاریخ مسیحی تا هفت سده، شمایل‌های شخصیت‌های مقدس مذهبی که

آن‌ها را شکار کرده است. با وجودی که عکس‌ها در بحبوحة جنگ و بین سال‌های ۱۳۵۹-۱۳۶۰ ش. تا ۱۳۶۰ ش. گرفته شده، لیکن مضامین نهفته در عکس‌ها سخن از ادامه زندگی و امید به آینده دارند. وی در مصاحبه‌ای دیگر عنوان کرده:

«من عکاسی ام را با انقلاب شروع کردم. انقلاب یعنی تغییر و دقیقاً مثل زندگی انسان‌ها از بچگی تا پیری است و به همین دلیل این موضوع برایم جالب است. من عکاسی ام را مدیون انقلاب ایران هستم، اما کارهای من فقط به جنگ و انقلاب ختم نمی‌شوند. من از مدد ورزش و زندگی مردم معمولی هم عکاسی می‌کنم» (URL5).

در مقدمه کتاب چهره‌های جنگ آمده است: «در واقع، او [یعقوب‌زاده] مرز تصور و واقعیت را در عمل تجربه می‌کند. در این کتاب او در عمل توانسته چهره‌های مختلف جنگ شامل: حمامه و جوشش قهرمانی‌ها، ایثارها از یک سو و مرگ، ویرانی، آوارگی و هجران‌ها را از سویی دیگر به روایی گزارش‌گونه و با بیان این‌که در هر دو سوی جنگ، زندگی است که جریان دارد، را ارائه دهد» (یعقوب‌زاده، بی‌تا: [مقدمه فرشاد فرهی] بدون صفحه).

او در پاسخ به سؤالی که در هنگام عکاسی با خطراتی چون مجروحیت، گم‌شدن، گروگان‌گیری و حتی مرگ و غیره مواجه شده و آیا قبول مخاطرات تا این حد مورد قبول است،

می‌گوید:

«زمانی که شما در یک صحنه درگیری هستید، هر چقدر نزدیک‌تر شوید به این صحنه، صحنه خیلی طبیعتی‌تر است. واقعاً در بطن داستان هستید و موقعی که این داستان را در مجله‌ای به مردم ارائه می‌دهید، حس می‌کنند داخل سوژه هستند. هر چقدر جلوتر می‌روید، به واقعیت نزدیک‌تر می‌شوید، مثل خط اول جبهه می‌ماند. من به سهم خودم جانم را برای کارم می‌گذارم، [...] لحظه‌ای که آن اتفاق می‌افتد، کورکرانه آدم می‌رود تا آخر. [...] از این نظر باید آدم خطر را قبول کند که حداقل کار خوب تولید کند. من معتقدم اگر آدم توی کارش زجر نکشد، موفق نمی‌شود. هیچ‌جیز به سادگی اتفاق نمی‌افتد» (URL2).

همچنین در پاسخ به فکرکردن به مرگ و دغدغه مرگ داشتن، چنین عنوان می‌دارد که اولین بار جنگ را در سینما دیدم و واقعیت آن را در خرمشهر ملس کردم. معتقدم نباید به مرگ فکر کرد و باید با آن جنگید. مرگ هر لحظه که مقرر باشد، می‌آید و باید با آن روبره رو شد و به استقبال آن رفت. در مجموع، از مرگ نمی‌ترسم و با آن مبارزه می‌کنم (یعقوب‌زاده، ۱۳۹۸).

البته یعقوب‌زاده در مصاحبه‌ای دیگر

همچون مادر و فرزند یا فضای داخل خانه با حضور بانوان، می‌توان چنین پنداشت که در ناخودآگاه هنرمند، به‌واسطه از دست دادن پدر در سنین کودکی و همچنین ارتباط عمیق و صمیمی کاتوزیان با مادر که تنها پناه کودکی اوست، مادر از طریق درون‌شدنگی، تصویری ذهنی پیداکرده و به ابزاری درونی^{۱۷} تبدیل شده است، به نحوی که این تکرار اجباری مضماین در آثار هنرمند، می‌تواند مربوط به آرزوئی واپس‌زده یا کامن‌ایافته در ناخودآگاه او باشد؛ نظری میل به جدا نشدن ابدی از مادر و ترس از به وقوع نپیوستن آن، که در واقعیت نیز هیچ‌گاه قطعیت ابدی نمی‌پذیرد و ناخودآگاه هنرمند از کامن‌ایافتن این آرزو آگاه است و دست به خلق صحنه‌هایی با درون‌مایه‌های تکرارشونده می‌زند. شاید بتوان آرزوی کامن‌ایافته را به جداشدنگی و جاماندگی از مهر مادرانه و میل به اتحاد با آن تعبیر کرد، چنان‌که کریستوا معتقد است: «چون بیرون راندن، پیش‌نیازی برای کیستی ذهنی است تا پرورش یابد، فرآیندی لازم برای هستی‌یافتن هر خود و خویشتنی است. اما در خود آزاد و ناوایسته شدن، چیزی هم از دست می‌رود، چون برای همیشه از مهر سرشار مادرانه که در آغاز هر کس رانگه‌می‌دارد و از او پاسداری می‌کند، جدا می‌شود. این حس از دست‌دادن در وسوسه بیرون‌راندن مادر به یاد می‌ماند، چون گرایشی هست که باز به مادر بپیوندد و با او یکی شود؛ در همان زمان بازپیوستن و یکتایی، نابودی کیستی فردی را به دنبال دارد. به سخن دیگر، مرگ ذهن را در پی دارد که دورنمایی ترسناک و هراس‌آور نیز هست» (کرس‌میر، ۱۳۸۷: ۲۹۲-۲۹۳). این جاست که اهمیت کار منتقد هنری هویدا می‌شود و او با اتکا به ارتباط بین نشانه‌ها یا حتی نبود رابطه، اثر هنری را حلچی می‌کند و از فرم به محتوا و از محتوا به فرم می‌رسد، چنان‌که صنعتی می‌گوید: «برای یک منتقد هنر، ساختار و فرم هنری کار اهمیت دارد و برای روان‌کاو بیشتر محتوا آن مورد توجه است. اما محتوا در اثری که "کار هنری اصیل و ارزنده"^{۱۸} به شمار می‌رود، چنان به فرم درآمده که با هم یگانه‌اند. از فرم می‌توان به محتوا رسید و از محتوا به فرم، یعنی که تغییر یکی‌الزاماً دیگری را تغییر خواهد داد. باید گفت که تحلیل روان‌کاوانه، گو این‌که بیشتر در زمینه محتواست، ولی گاه فرم را نیز دربرمی‌گیرد» (صنعتی، ۱۳۸۹: ۸۳).

با وجود این‌که طبق روایات، عیسی (ع) در جوانی به سر می‌برد و طبعاً دوران خردسالی، کودکی و نوجوانی را

در رأس آن‌ها، شمایل حضرت مریم (س) و حضرت مسیح (ع) قرار داشتند، در کلیساها و خانه‌های مونمان مسیحی جای‌گرفت (یاسینی، ۱۳۹۵: ۱۰). از سویی، همان‌طور که در اغلب آثار دنیای غرب مشاهده می‌شود، حجم بسیاری از آثار تا قبل از دوره مدرنیسم^{۱۹} یا حتی پس از آن، مختص به صورت‌گری و شمایل‌سازی از مریم (س) و مسیح (ع) است و همان‌گونه که مشخص است، پی‌یتای میکلانژ اثری درخور و معیار^{۲۰} محسوب می‌شود و تا به امروز تحقیقات فراوانی در خصوص جنبه‌های هنری، روان‌شناختی و جامعه‌شناسانه این اثر انجام شده است. با تدقیق در نقاشی کاتوزیان که بیش‌متن موفقی از پیش‌متن مجسمهٔ پی‌یتای میکلانژ است، می‌توان به روابط آشکار و در عین حال پنهانی دست‌یافته که دست‌مایه موفق نقاش در ارائه روحیات، درونیات و تمثیلات ناخودآگاه‌اش بوده است، چنان‌که صنعتی معتقد است: «آرزو، خود تنها در "رابطه"^{۲۱} مفهوم می‌یابد. در فقدان رابطه هیچ‌چیز دارای معنی نیست. شخص^{۲۲} در رابطه با دیگری (ابزه)^{۲۳}، آرزویی دارد. این دیگری می‌خواهد شخصی باشد یا حیوانی، شیئی؛ حتی چیزی در درون خود شخص [که البته این چیز درونی، در واقع شکل "درونی‌شده"^{۲۴} چیزی است بیرونی]. حتی بی‌رابطگی، در متن رابطه است که دارای معنی می‌شود و در نهایت خود انسان در رابطه مفهوم می‌یابد» (صنعتی، ۱۳۸۹: ۸۶-۸۷). در این تابلو گویی آرزویی کامن‌ایافته نهفته است که کاملاً منتهی به ارتباط مادر و فرزند می‌شود. همچنین به نظر می‌رسد این آرزو شکل درونی‌شده چیزی است بیرونی، که در ناخودآگاه کاتوزیان یا حتی میکلانژ حضور داشته و در اثر هنری فرصت بروز یافته است. در اجزای مختلف تابلوی هنرمند، برخی روابط معنادار هستند، همانند ارتباط دست راست مسیح (ع) و قدوم مبارک مریم (س) با فشنگ پیش‌زمینه یا دامان مبارک مریم (س) که در میان انگشت سبابه و انگشت وسط دست راست عیسی (ع) به لطفت جای‌گذاری شده است. همچنین برخی فقدان‌ها نیز معنادارند، همانند نبود جای تصلیب در دست‌ها و پاهای مبارک مسیح (ع).

تابلوی به یاد شهیدان در فاصله سال‌های ۱۳۶۲ تا ۱۳۶۳. ش. که همانند اثر میکلانژ، ساخت این اثر نیز دو سال به طول انجامیده است، به شیوه رنگ‌روغن روی بوم مصورشده و یکی از موفق‌ترین و مطرح‌ترین آثار مرتضی کاتوزیان است. به‌نظر می‌رسد با توجه به محوریت اغلب آثار کاتوزیان با موضوعاتی

۲- پرواز ۶۵۵ (۱۳۶۷) به یاد شهدای مظلوم پرواز هما ۶۵۵ که مورد اصابت موشک‌های ناو آمریکایی قرار گرفت، ۳- قبل از پایان (۱۳۶۹) تصویر کودکی خردسال که بی‌پناه و تنها و به‌شکل نیمه‌تمام مصور شده و تنها سر کودک رنگی مصور شده و بقیه بدنش به شکل محو و هم‌رنگ با پس‌زمینه‌ای به رنگ ابرهای تیره باران زا است و با نگاهی نگران به بالا می‌نگردد، که به یاد مباران در زمان جنگ تعییلی کشیده شده و ۴- به یاد آزادگان عزیز جنگ (۱۳۷۰).

کاتوزیان در نقاشی به یاد شهیدان تغییراتی را در اصل اثر میکلانژ ایجاد کرده که عبارتند از: الف- جابه‌جایی: غروب به تصویر کشیده شده در پس‌زمینه نقاشی و همچنین فشنگ دوشکا^{۱۱} که در پایین دست راست عیسی (ع) خودنمایی می‌کند و همچنین ارتباط ساختاری فشنگ که کاملاً با قفسه سینه مسیح (ع) منطبق بوده و گویی آن را مورد هدف قرار داده است. ارتباط بین دست و فشنگ، همانند اشاره تابلوی آفرینش آدم^{۱۲}، اثر میکلانژ^{۱۳} و همچنین فراخوانی متأیی حواری اثر کاراواجو^{۱۴} در هدایت نگاه مخاطب بسیار موفق عمل می‌کند. ب- فراموداری: جسمیت یافتن عیسی (ع)، اشک‌های لغزان بر گونه‌های مریم مرمرین و نبود جای تصلیب در دست‌ها و پاهای مبارک عیسی (ع) است. ج- تراکم: چین‌وچروکها و تأکیدات فراوان در پوشش سر و بالاتنه و دامان مبارک مریم (س) هستند که در جلب نظر مخاطب بر مریم (س) و توجه بر احساسات او موثر بوده و در اثر هر دو هنرمند مشابه یکدیگر هستند.

اول، در پس‌زمینه و پلان انتهایی هنرمند غربی را مصور کرده که با توجه به رنگ‌های به کار رفته در آن می‌توان گفت که مادی از انتهای غروب و آغاز شب (به تعبیری یأس و نالمیدی) است و با این تمهید خواسته تا به اثر وجهه نقاشی‌گونه ببخشد و اثر را از حالت مجسمه‌ای که بتوان دورتا دور آن چرخید و آن را نظاره کرد، خارج کرده است. دوم، در پلان میانی هنرمند حضرت مریم (س) را همانند پیکره اصلی میکلانژ نقش‌کرده با این تفاوت که بر گونه‌های ایشان قطرات اشک دیده می‌شود. کاتوزیان می‌افزاید: «به نظرم آمد که قطربه اشکی بر گونه سنگی مریم چکید و فضای تیره خونین گشت» (کاتوزیان، ۱۳۸۹: ۱۳۲). با توجه به اشارات هنرمند، ارتباطی منطقی میان غروب پس‌زمینه و اشک‌های مریم (س) می‌توان ایجاد کرد. اما نکته دیگری که ذکر آن

طی کرده و از مادر جدا شده و در مرحله «فردشوندگی»^{۱۵} قرار داشت، گویا سنت مسیحی و همچنین میکلانژ و به‌تبع آن کاتوزیان، این جدایی را بر تفاوت و خواهان اتحاد و ارتباط مجدد آن‌ها با هم هستند و هیچ جدایشی میان مادر و فرزند را برگمی‌تابند. کمالین که این میل سیری ناپذیر اتحادِ دوباره مادر و فرزند در ناخودآگاه کاتوزیان نیز تسری داشته، از آن جمله در درون مایه تابلوهای ۱- آژیر قرمز [خطر] (۱۳۵۹): مادری با کودکانی گریان در آغوش، در میان ابرهای نارنجی پشت به بیننده کرده‌اند، ۲- نگران (۱۳۶۵): خانم جوانی با حالتی نگران از آستانه درب ورود منزل به خیابان می‌نگردد، ۳- کار روزانه (۱۳۷۶): مادری به همراه کودکی که به کمر بسته مشغول کشاورزی در مزرعه است، ۴- مادر و کودکانش (۱۳۸۱): مادری با سه فرزند خردسال خود تصویر شده است و ۵- سال‌های تنهایی (۱۳۸۶): پیرزنی که تنها بر روی نیمکت نشسته است. این اشتیاق اتحادِ دوباره میان مادر و فرزند به خوبی نمایان است. همچنین برخی دیگر از کارهای هنرمند، اغلب مربوط به فضای درون خانه می‌شود که با حضور بانوی جوان، میان‌سال یا پیر، امنیت یافته و خبری از پدر خانواده در هیچ‌یک از آن‌ها نیست، (گویی کاتوزیان متصد مصور کردن خانه‌ای همانند خانه پدری خویش بوده که پدر در آن حضور نداشته است) نظیر ۱- خیاطی (۱۳۶۴): بانوی در حال دوختن یا وصله کردن لباس با نخ و سوزن است، ۲- خانه‌دار (۱۳۶۵): خانمی خانه‌دار در حال پهن کردن لباس بر طناب است، ۳- پذیرایی ساده (۱۳۷۰): دو بانوی خانه‌دار در حال صرف چای عصرانه هستند، ۴- صبح یک روز (۱۳۷۳): دختری جوان در حال جارو کردن خانه است و ۵- در حاشیه شهر ما (۱۳۸۲): بانوی خانه‌دار در حال شستن لباس در تشت آب است. به نظر می‌رسد «من» کاتوزیان، بیشتر از بقیه افراد از وقایع اطرافش متأثر می‌شود و با ارائه اثر هنری واکنش خود را بروز می‌دهد. او ذهن و روحیه حساس و هراسانی دارد و در مجموعه آثار مربوط به دهه ۶۰.۵.ش. و ندرتاً دهه ۵۰.ش. این مسأله بارزتر است. موضوع اغلب این آثار، جنگ، مرگ یا انتظار و چیزهایی از این دست‌اند. از انتقاد و تنبیه گرفته تا جدایی و طردشدن؛ زیرا همه در یک معنی خلاصه می‌شوند و آن هم مرگ است. مرگی را که هنرمند به دیگران و محیط خود فرامی‌افکند، تا درون خود را آرام سازد. در برخی کارهای کاتوزیان این مرگ‌اندیشی یا جدایی و طردشدنی به وضوح دیده می‌شود، مانند: ۱- به یاد شهیدان (۱۳۶۲-۱۳۶۳) [تصویری که محور پژوهش حاضر قرار گرفته]،



تصویر ۱. مرتضی کاتوزیان، به یاد شهیدان، تاریخ ساخت ۱۳۶۳-۱۳۶۴ م.ش.، زنگ‌روغن روی بوم، اندازه ۱۰۰ در ۷۴ سانتی‌متر (کاتوزیان، ۱۳۸۹: ۱۳۳).

و داغدیدگی مادام‌العمر مادران بر سوگ فرزند، به‌واسطه اشک‌ها بر گونهٔ مرمرین او داشته باشد؛ که دل سنگ را نیز آب کرده و به درد آورده است. سوم، بدن مبارک عیسی (ع) را که هنرمند همانند اثر اصلی خلق کرده، اما وجهه‌ای این جهانی

ضروری است این است که تجسم مریم (س) به همان شیوه میکلاژ و جنس مرمرین آن می‌تواند دلالت بر استقامت و استواری مادران شهید از یک سو، به‌واسطهٔ مرمرین بودن پیکره باشد و از سوی دیگر، دلالت بر فجایع جنگ



تصویر ۲. میکلانژ، پیتای [Pietà]، تاریخ ساخت ۱۴۹۸-۱۴۹۹ م، مجسمه‌سازی از جنس سنگ مرمر، اندازه ۱۷۶ در ۱۹۵ سانتی‌متر، محل نگهداری باسیلیکای سنت پیتر در شهر واتیکان (UrH15).

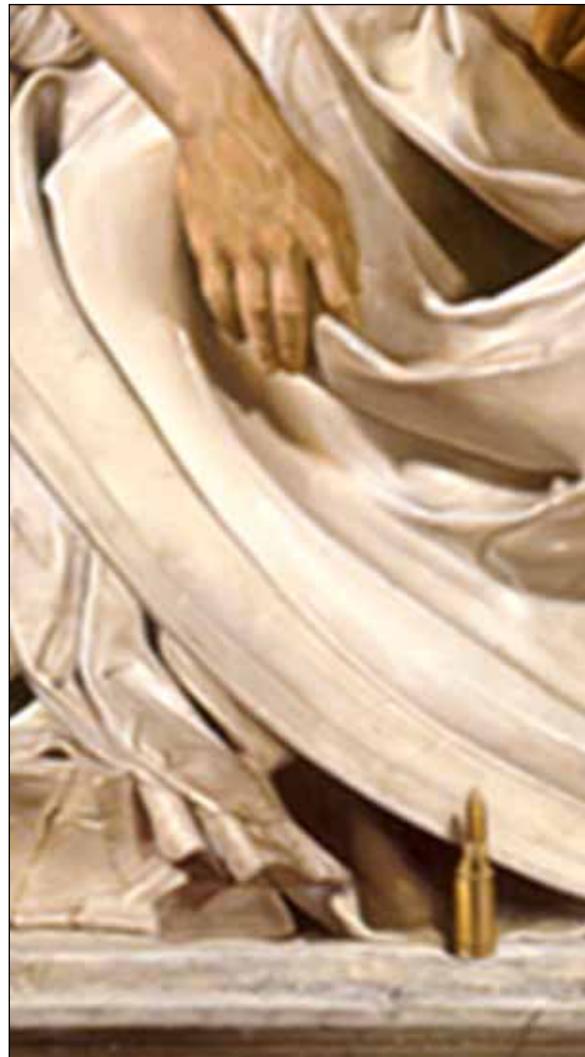
است به جای مجرم حقیقی کس دیگری را بکشند (طباطبایی، ۱۳۷۰: ۲۰۹-۲۰۸). کاتوزیان در این بخش تصریح می‌کند که عیسی آگاه به سرنوشت خویش [یا همان مرگ] است. می‌توان از این توصیف او در ارتباط ناخودآگاه هنرمند با مرگ آگاهی بهره برد. نکته دیگری که ذکر آن ضروری است نحوه بازهایی دست راست عیسی (ع) است که بخشی از دامان مبارک مادرش را در میان انگشت سبابه و انگشت میانی خویش دارد و کاتوزیان نیز عیناً آن را به تصویر کشیده، با این تفاوت که اثری از جای میخ تصلیب وجود ندارد. این دست بی‌رمق و ارتباط آن با دامان مادر، مرکز ثقل تصویر حاضر است؛ انگار ناخودآگاه میکلانژ و کاتوزیان مایل به جدایی مادر و فرزند نیستند و گویی راغب به اتحاد دوباره آن دو هستند. چهارم، در پلان ابتدایی فشنگ تیربار دوشکایی که در زیر قدم مبارک مریم (س) و زیر دست راست عیسی (ع) قرار دارد و به عنوان ابزاری نیرومند عمل می‌کند؛ که در اولین برخورد نگارنده با اثر و بدون دانستن نام اثر، پیوند آن را با جنگ هشت ساله ایران و عراق به ذهن متبدار کرد. رابطه میان اشارهٔ ضمنی دست راست عیسی (ع) و فشنگ دوشکایی مبین اشاره‌ای غیرمستقیم در مذمت جنگ در حالت اعم آن و جنگ ایران و عراق در حالت اخص آن است. در این میان نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت

به وی بخشیده و عیسی به واسطهٔ استفاده از پالت^{۱۱} رنگی تونالیتی^{۱۱۵} کرم تا قهوه‌ای جسمیت یافته که با پالت رنگی دوره میکلانژ قربات کامل دارد و ارتباط پنهانی با آیه ۱۶۹ سوره مبارکه آل عمران و آیات ۱۵۷ و ۱۵۸ سوره مبارکه نساء دارد. از سویی، تفاوت دیگری که هنرمند در پیکر عیسی (ع) ایجادکرده این است که هیچ اثری از جای میخ‌های تصلیب در دست‌ها و پاهای مبارک ایشان به چشم نمی‌خورد که خود می‌تواند ناشی از دو دلیل باشد: اول، اعتقاد اسلام و به تبع آن کاتوزیان به معاد جسمانی که در آن همگان از جمله شهدا به صورت اولیه محشور می‌شوند و همچنین این نکته که طبق نص صریح قرآن شهدا غرده‌اند، بلکه زنده‌اند و نزد پروردگار خویش روزی می‌خورند^{۱۱۶} و بدین ترتیب کاتوزیان با این ابتکار هوشمندانه آیات مرتبط با معاد جسمانی را به تصویر کشیده‌است^{۱۱۷}. دوم، اعتقاد مسلمانان و همچنین کاتوزیان در ماجراهی کشته‌شدن حضرت عیسی (ع) که در سوره مبارکه نساء صریحاً به آن اشاره شده و با قرائت مسیحیان از این ماجرا که معتقد به تصلیب ایشان هستند، تقابل کامل دارد. کاتوزیان در این باره چنین اذعان می‌دارد: «با اندیشیدن به آیه "نه او را کشند و نه به دار آویختند، بلکه امر بر آن‌ها مشتبه شد"، عشق و احترامی که سالیان دراز به شاهکار میکلانژ در وجود رخنه کرده بود، در ضمیر بیدار گشت. عیسی را دیدم به صورت انسانی مظلوم و از گوشت و خون، جداگشته از پیکره سنگی و آگاه از سرنوشت خویش، در آغوش مریم که همچنان سنگ و نمودار مادران مقاوم در تمامی دوران تاریخ است»^{۱۱۸} (کاتوزیان، ۱۳۸۹: ۱۳۲). همچنین علامه طباطبایی (ره) نیز در تفسیر المیزان ذیل آیات ۱۵۷ و ۱۵۸ سوره مبارکه نساء چنین آوردۀ‌اند: «در قصص عیسی (ع) در سوره آل عمران گذشت که مردم در کیفیت قتل عیسی که آیا به وسیله دار بوده یا به وسیله دیگری، اختلاف کردن و شاید در اینجا که خدا اول، ادعای قتل مسیح را از آنان نقل می‌کند و آن‌گاه در مقام رد، قتل و صلب را با هم ذکر می‌کند برای بیان نفی تام بطوری که هیچ شکی در آن راه نیابد [...] و لذا بعد از جمله «وما قاتلوه» جمله «وما صلبوه» را ذکر کرده برای این‌که حق صراحت کلام را ادا کند و تصریح نماید که وی به دست آنان، نه به صورت صلب و نه به صورت دیگری، وفات نیافتند بلکه کار بر آنان مشتبه شد و کسی غیر از مسیح را به جای مسیح گرفتند و گشتند یا به دار زدند و چنین جریانی غیرعادی نیست. زیرا در امثال چنین اجتماعات درهم ریخته و پرشور و غوغای ممکن

فشنگی دیدم به جای صلیب» (کاتوزیان، ۱۳۸۹: ۱۳۲). در اصل مجسمه میکلانژ هیچ اثری از صلیب دیده نمی‌شود. به نظر می‌رسد که منظور کاتوزیان از «به جای صلیب» همان اعتقاد مسلمانان به عروج عیسی (ع) به آسمان‌ها و کشته نشدن آن حضرت باشد.

به‌نظر می‌رسد که در پندار کاتوزیان، اعتقاد راسخ به عروج عیسی (ع) به آسمان‌ها کاملاً حضور دارد، لذا کاتوزیان در اثر خود به راحتی ابزه‌ها را جابه‌جا می‌کند و برای‌شان جانشین می‌یابد و واقعیتِ ذهنی خود را «دگرفودی»^{۱۱} از اعتقادات مسیحیت و بازمودی از اعتقادات اسلام نشان می‌دهد. در ناخودآگاه میکلانژ و همچنین کاتوزیان، میل به یگانگی با بدن مادر به طرز قابل توجهی نمود یافته، از آن‌جا که قطره اشکی که بر روی گونه‌های مریم (س) تصویرشده را به‌گونه‌ای دیگر نیز می‌توان تفسیر کرد؛ از این‌رو که در این اثر، تجربه‌ای از گذشته حضور دارد که در حال (در مجسمه میکلانژ و به شکل تشدید یافته‌تری در نقاشی کاتوزیان) تکرار می‌شود. یعنی همان تجربه دردناک در رابطه با اولین ابزه؛ چیزی شبیه به لحظه تولد کودک برای مادر که همراه با گریه از سرِ شوق دیدار یا گریه از سرِ درد برای تولد و مواجهه اولیه با کودک است، کودکی که تا دقایقی پیش، بخشی از وجودش بوده و اکنون جدا شده تا مراحل فردشوندگی را پیماید و روزبه‌روز از مادر دورتر شود. در واقع کاتوزیان با دگرگونی یا به‌عبارت بeter دگردیسی‌ای که در پی‌یتای میکلانژ بید آورده، قصد بازفایی تصویری ذهنی^{۱۲} یا فراموده از مادران تمام ادوار را دارد. گوبی ناخودآگاه میکلانژ میل به یگانگی را به‌واسطه دست مسیح (ع) که دامان مادر را به نرمی گرفته و نیز مریم (س) که عیسی (ع) را در آغوش دارد، به نسبت مساوی تقسیم کرده، اما ناخودآگاه کاتوزیان نسبت به یگانگی با مادر، دغدغه بیشتری داشته و به‌واسطه اشک‌های مریم (س) و همچنین جسمیت بخشیدن به عیسی (ع)، این میل را شدت و وسعت بیشتری بخشیده است. به‌عبارت دیگر، میکلانژ و کاتوزیان میل به بازگشت و یکی‌شدن با مهرِ مادر یا آغوش مادر را دارند که در اثرشان نیز نمودار است؛ از این جهت که عیسی‌ای که در مرحله فردشوندگی و استقلال قرار دارد، همانند کودکی خردسال و شیرخواره (در کمترین پوشش ممکن همانند اطفال نوپا) در آغوش مریم غنوده است. این صحنه کاملاً می‌تواند تداعی گر صحنهٔ تولد یا شیرخواری نوزاد در آغوش مادر و نشان از این آرزو و میل به یگانگی با بدن

این است که یقیناً جای‌گذاری عناصر بصری در این نقاشی کاملاً هوشمندانه انجام‌شده و وجهه‌ای نمادین یافته‌است که تماماً حامل پیام‌های ضمنی متعدد است. همان‌طور که در تصویر مشخص است، فشنگ کاملاً در زیر پاهای مبارک مریم (س) قرار دارد که نشان از برتری معنوی مریم در درجه اول و مادران شهید در درجه دوم بر هرگونه جنگ، ظلم و خونریزی در دروازه دارد. نکته دیگر این‌که با وجود حضور فشنگ در تصویر، جای هیچ‌گونه رحم و خونریزی در بدن مسیح (ع) دیده نمی‌شود. در این میان تمامی ترفندهایی را که نقاش به کار برده تا ارتباط ضمنی اثر را با جنگ تحمیلی علیه ایران ایجاد کند، می‌توان مرتبط با سوابق پوسترسازی و تبلیغات گرافیکی دانست که هنرمند سال‌ها به آن اشتعال داشته و آن را به خوبی آزموده است. کاتوزیان در بخشی دیگر از توضیحات اش چنین می‌آورد که: «پایین تنديس



تصویر ۳ (جزئیات تصویر ۱: به یاد شهیدان اثر مرتضی کاتوزیان): بزرگ‌نمایی فشنگ و فشنگ. ارتباط ساختاری بین دست راست حضرت مسیح (ع) و دامان مریم (س) و فشنگ.

تاریخ نقاشی غرب. همچنین کاتوزیان بر آن شده تا بازمانی ای جدیدی که از اثر میکلانژ ارائه می‌دهد، تمامی معادلات رابط مسیحیت را بازگونه جلوه دهد، اما به یگانگی با مادر که خواسته نهانی و نهایی ناخودآگاه او و میکلانژ است، جامه عمل پوشاند (دست‌کم در دنیای هنر). غم از دست‌دادگی و تلخی نهایی و غربت زندگی به واسطه اشک‌های مریم (س) و حالت دست چپ ایشان کاملاً نمودار است. شاید بتوان شوق به زندگی و جاودانگی را در جسمیت‌یافتن مسیح (ع) در تصویر توسط کاتوزیان، معادل یابی کرد که در نهایت به پایانی جاودانه [عروج عیسی(ع) به آسمان / شهادت شهدا] منتهی می‌شود، پایانی که آغاز بود و خود را بارها و بارها تکرار کرده است (صنعتی، ۱۳۸۹: ۹۰)، به خصوص در واقعیت مرتبط با دفاع مقدس. از سویی، عنصر مرگ‌مایه با ابژه فشنگ و ارتباط ساختاری آن با قفسه سینه مسیح (ع) قابل بازیابی است.

تصویر، تفسیر و تحلیل اثر مادری در حال دعا کنار حجله فرزند شهیدش

عکس با عنوان مادری در حال دعا کنار حجله فرزند شهیدش اثر آفرید یعقوب‌زاده عکاس مطرح انقلاب و جنگ، که مربوط به مراسم یادبود شهادت شهید بزرگوار جاویدالاثر حمید نورمحمدی (دوست و هم محلی دوران جوانی‌اش) است. به نظر نگارنده این عکس، از جمله آثاری است که نگاه بیننده را جلب می‌کند، چراکه به عقیده بارت، نوعی بند ناف، این اثر را به نگاه من (و نیز نگارنده) پیوند می‌دهد [...] و از سوی دیگر، «عکس لزوماً از آن‌چه نیست سخن نمی‌گوید، بلکه واقعاً و مطمئناً از آن‌چه بوده است، می‌گوید. این تاییز، تعیین‌کننده است» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۱۰ و ۱۱۴). یعنی تعیینی در تصویر هست که به دور از هرگونه حاشیه و اغراق، متعلق به ماجرایی است واقعی، که عکاس قصد روایت آن را دارد، برای کسی که بخواهد آن را بداند.

تصویر مربوط به اواخر آبان ماه ۱۳۶۱ ش. است و در مراسم یادبود شهید گرفته شده است. با توجه به این که نام خانوادگی شهید در عکس قید نشده و در خاطرات آفرید یعقوب‌زاده نیز کم‌رنگ شده بود. با استفاده از خاطرات وی از محله پیچ شمیران و خیابان تنکابن و همچنین جست‌وجو در تاریخ‌های شهرداری تهران و گوگل مپ^{۱۲۴}، به طرز غریبی با اولین حدس مبنی بر احتمال تغییر نام خیابان تنکابن به

مادر داشته باشد، در عین حال که می‌تواند سبب آسودگی خاطر ناخودآگاه هنرمند شود، از طرفی می‌تواند مسبب از بین رفتن کیستی هنرمند نیز باشد. در این باره کریستوا چنین می‌آورد: با این‌همه، گیرایی و کشش توان‌فرسایی هم برای این پندار [پیوسته به مادر] وجود دارد که فرد می‌تواند با برگشت به سوی غنا و سرشاری مادرانه، آرام و آسوده شود، حتی اگر در این کار کیستی خود را هم از دست بدهد (کرس‌میر، ۱۳۸۷: ۲۹۳)، و این میل به بیزاری و یگانگی دوباره با مادر را به «Abject»^{۱۲۵} تعبیر کرده است.

ایجاد رابطه میان مریم (س) و عیسی (ع) را چنین می‌توان بازگو کرد: مریم (س) در نقش سوژه‌ای است که با ابژه‌اش عیسی (ع) در پیوند و میل به ایجاد رابطه دارد. پیوند میان این دو یکی از پایه‌ای ترین روابط میان سوژه و ابژه تحت عنوان «مادر و فرزندی» است و در واقع مادر اولین ابژه‌ای است که فرزند پناه را در وی می‌جوید. مریم (س) در غم از دست‌دادن فرزند خویش سوگوار است (بنا بر دیدگاه مسیحیت). مریم (س) نیز روزی پیوندی عاطفی (عشق مادر و فرزندی) با عیسی (ع) داشته که از دست‌رفته و آن‌چه مانده، داغ این ناکامی است؛ نقشی در ذهن باقی‌مانده که نقش خالی یک عشق است و چون نقش خالی است، می‌توان گفت که به سراب می‌ماند. غروبِ مصور شده در پس زمینه، در القای این ناکامی بسیار موفق عمل کرده و ناکامی بازیافت‌های در چهره مریم (س) و غروب پشت سر، به عنوان ابژه‌هایی مکمل یکدیگر در بازمانی ناکامی مستتر در ناخودآگاه نقاش مژند. همچنین به نظر می‌رسد که مریم (س) [و ناخودآگاه میکلانژ و کاتوزیان] دچار نوعی «دونیمه‌شدنی»^{۱۲۶} است؛ بدین صورت که دو ایستار^{۱۲۷} در «من» آن‌ها نسبت به واقعیت حضور دارد که یکی از ایستارها ناظر بر واقعیت و سوگ فرزند (از منظر میکلانژ) و سوگ شهیدان جنگ (از منظر کاتوزیان) است و ایستار دیگر آرزوی کامن‌یافته، یعنی همان میل به ارتباط با فرزند را جایگزین آن می‌سازد. همان‌طور که در تصویر مشاهده می‌شود، دو ایستار در کنار هم وجود دارند و بر هم اثربنده‌اند؛ گویی حضور هم‌زمان ایستارها (همانند حضور هم‌زمان تمامی دوگانه‌ها در روال عادی زندگی نظری حبّ و بعض و ...) است که به اثر لطفات خاصی بخشیده و در صورت فقدان هر یک از ایستارها، اثر یکنواخت و تک‌بعدی به نظر می‌رسد، مانند برخی تصاویر ابتدایی مربوط به مریم (س) و عیسی (ع) در دوره‌های اولیه



تصویر ۴. آلفرد یعقوبزاده، مادری در حال دعا کنار حجله فرزند شهیدش، اوخر آبان ماه سال ۱۳۶۱م.ش، عکاسی آنالوگ سیاه و سفید، اندازه ۱۶/۹ در ۱۲/۵ سانتی متر، موجود در پایگاه اینترنتی هنرمند (Url11).

کلی شان، مخاطب را متاثر می‌کنند، آن هم به واسطه جزییاتی که مسحور کننده‌اند و به گونه‌ای معمامی و رازگونه متحریر و هوشیار می‌کنند، بیدار می‌کنند. این عنصر، پونکتوم نام دارد چراکه پونکتوم نوعی نقطه و نیش است که تند و گزنده اثر می‌گذارد (بارت، ۱۳۸۷: ۲۷-۲۸). در این عکس به نظر می‌رسد که جهان بی‌واسطه حاضر شده است، نوعی حضور هم‌زمان که به مرتبه‌ای متأفیزیکی مربوط است و بی‌زمان و بی‌مکان است. می‌توان چنین پنداشت که در تصویر یعقوبزاده، وجه پونکتومی اثر است که بر وجه استودیومی آن احاطه دارد، که احتمالاً می‌تواند به دلیل دانستن داستان غم‌انگیز عکس در فراق فرزند باشد. در این تصویر عناصری همچون قاب عکس فرزند جوان کشته شده، حضور مادر باردار که به تصویر فرزند شهیدش می‌نگرد، حجله فروزان و سیاهی شب

می‌توانند به عنوان پونکتوم‌ها یا نیش‌های اثر تلقی شوند. در گفت‌وگوی انجام شده با پدر گرامی شهید نورمحمدی اطلاعات جامعی در ارتباط با نحوه اعزام شهید و اتفاقات پس از آن به دست آمد. پدر شهید در پاسخ به نحوه اعزام حمید چنین گفت:

«حوالی تابستان سال ۱۳۶۱م.ش. بود که تلویزیون صحنه‌های

نام شهید)، جست‌وجوها منجر به یافتن اطلاعات کاملی از شهید شد. با توجه به یکسان بودن تصویری از شهید که در عکس یعقوبزاده آمده، با عکس موجود در تارماهای گلزار، شهدا و نوید شاهد؛ هویت شهید کاملاً مسجّل گردید و به نام خانوادگی شهید و برخی اطلاعات دیگر نظری نحوه اعزام و شهادت ایشان دسترسی حاصل گردید. هم‌اکنون نام خیابان تنکابن به نام شهید بزرگوار حمید نورمحمدی تغییر یافته است. ایشان متولد ۳۰ شهریور ماه ۱۳۴۴م.ش. بوده و در هنگام شهادت تنها ۱۷ سال داشته و در تاریخ ۲۵ آبان ماه ۱۳۶۱م.ش. و در منطقه سومار^{۱۲۵} به فیض شهادت نائل آمد. همچنین پیکر مطهر ایشان تا به امروز یافت نشده و جاویدالاثر هستند (Url8 / Url9 / Url10).

بارت از دو کلمه لاتین برای بیان مفاهیم مدنظر خود در عکاسی بهره برده است: ۱- استودیوم: که عبارت است از علاقه و میل کلی، همکانی، فرهنگی و متبدنانه نسبت به عکس. یعنی آنچه با کار و عمل عکس منطبق و متناظر است؛ عکاس سعی می‌کند به نوعی استادیوم مارا، ذوق ما را ارضاء کند، ۲- پونکتوم: بعضی عکس‌ها تندتر و گزنده‌تر از لذتِ

نمی‌توانستیم نبود او را تاب بیاوریم. قسمت نشد با حمید خداحافظی بکنیم [بغض و گریه] و ۳۷ سال است منتظریم، من هم نمی‌دانم که پیکر او به دست من خواهد رسید یا نه؟» (نورمحمدی، ۱۳۹۸).

در این عکس دوسویگی احساسی مادر شهید و ناخودآگاه یعقوبزاده جلوه‌گری می‌کند (تصویر ۴). دوسویگی احساسی عبارت از وجود هم‌زمان گرایش‌ها، ایستارها یا احساس‌ها در رابطه با یک ابیه، مثل عشق و نفرت هم‌زمان به یک شخص است (صنعتی [پاورقی]، ۱۳۸۹: ۹۲)؛ چنین می‌توان اذعان داشت که هم قبول واقعیت شهادت و هم رد این واقعیت، در اوایل دریافت خبر ناگوار، دور از ذهن نیست و از نحوه ایستادن و نظره کردن مادر، این دوسویگی احساسی کاملاً حس می‌شود. البته در پس این دوسویگی احساسی، دلیل دیگری نیز مستتر است مبنی بر این‌که در زمان گرفتن این عکس، مادر شهید در ماههای آخر بارداری بوده است (بزرگ‌تبار، ۱۳۹۸) و شاید به همین دلیل از زبان اندام ایشان این دوسویگی برداشت می‌شود؛ چراکه نیک می‌دانند که باید مراقب فرزندی که در شکم دارند باشند و از طرفی غم فراق حمید را نیز متتحمل گردند، احساس دوگانه‌ای که توصیف و تبیین آن دور از تصور انسانی است.

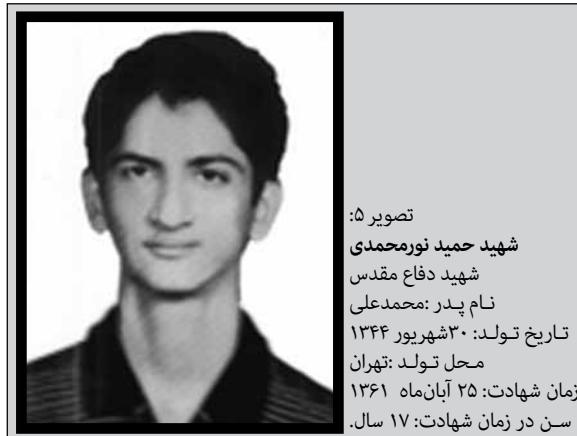
گویی یعقوبزاده مرگ حمید را نمی‌خواهد باور کند و درصد است این حس را در نحوه نگاه مادر به عکس فرزند نیز تسری دهد. در واقع، یعقوبزاده احساس مرگی را که در خود اوست، به مادر شهید نورمحمدی در تصویر، فرامی‌افکند و همچنین مادر نیز این احساس را به عکس نصب شده شهید احاله می‌دهد. قدر مسلم آن است که مادر شهید بازتاب تکه‌هایی از «من» یعقوبزاده است. همان ابیه‌های وانهاده‌ای که به بیرون فرافکنده شده‌اند. در این تصویر دو مرحله از فرافکنی عکاس به شکل تودرتو^{۱۷} و پاس‌کاری شده ملاحظه می‌شود. مادر شهید (به‌عبارت بهتر ناخودآگاه یعقوبزاده) از یک سو میل و اشتیاق دارد که در چهره فرزند شهیدش بنگرد و آزوی دیدار وی را دارد؛ اما با توجه به عکس چنین برداشت می‌شود که گویی نیک می‌داند که فرزندش به جهانی دیگر رجعت کرده و امکان هر گونه دسترسی به فرزندش سلب شده‌است، شاید همان گریز غریزی از مرگی باشد که کاملاً به وقوف آن آگاه است یا میل به بقا به جهت نگهداری از فرزند دیگری که هنوز پا به این

از ویرانی‌ها و کشتار خرمشهر را نشان می‌داد. بعد از آن حمید به من گفت که من نمی‌توانم در تهران آرام و راحت بنشینم و هموطنان من در خرمشهر تکه‌تکه شوند، شما رضایت بدھید تا من به جبهه بروم و من خودم مادر را راضی می‌کنم. بالاخره من رضایت دادم و حدود ۵۵، پانزده روز طول کشید تا مادرشان را هم راضی کرد و خود را به پایگاه بسیج پشت ورزشگاه [شیروودی فعلی] معرفی کرد [...]]. حدود اوآخر شهریورماه ما به مسافت شمال رفته بودیم و وقتی برگشتیم دیدیم که حمید تمام خانه را آب و جارو کرده و سماور را روشن کرده تا ماهنگام رسیدن به خانه دچار زحمت نشویم. همچنین پیغام داده بود که برای یک هفته به اردوی آموزشی می‌رود و بازمی‌گردد تا خداحافظی کند تا به خط مقدم اعزام شود. مدتی گذشت و خبری از حمید نشد و متوجه شدیم که به اسلام آباد و منطقه سومار اعزام شده‌است. در این مدت حمید نامه می‌داد و نامه‌های او به دست ما می‌رسید، ولی نامه ما به دست او نمی‌رسید. حتی چندبار درخواست پول کرده بود که چه به صورت پستی و چه به‌شکل حواله بانکی نیز موفق نشدیم هزینه را به دستش برسانیم [...]. به هر صورت بدون خداحافظی رفته بود و ما از او بی‌خبر بودیم و تصمیم گرفتیم که به کرمانشاه برویم و او را بینیم. مادر بچه‌ها باردار بود و با وجود مخالفت من، او نیز همراه ما آمد و به منطقه رفتیم [...]. پادگان سوت‌وکور بود و به ما گفتند که حمله شده و بچه‌ها به منطقه اعزام شده‌اند. تلویزیون نیز مارش نظامی می‌زد و من متوجه شدم که عملیات سختی انجام‌شده و بیمارستان‌ها را گشتم تا اثربازی از حمید بیایم ولی نتیجه نگرفتم و موضوع را با توجه به شرایط خاص همسر مطرح نکردم و به تهران بازگشتیم [...]. وضعیت به همین منوال تا یک ماه ادامه داشت و نامه‌های ما به دست او نمی‌رسید و نامه‌های او برای ما می‌آمد، تا این‌که یک‌روز حمید به منزل همسایه‌مان زنگ زد و با من صحبت کرد که به منظور تلفن‌زندن در روستایی حضور دارد و از آن‌جا شهر مندلی^{۱۸} عراق کاملاً دیده می‌شود و می‌خواهد غسل شهادت کند، شاید به شهادت برسد [...]. بعد از مدتی به ما اطلاع دادند که به منطقه برویم و با دایی بچه‌ها به منطقه رفتیم و فرمانده حمید گفت که حمید به عنوان بیسیم چی در خط بوده و از ناحیه سر مورد اصابت گلوله قرارگرفته بود، ولی حمله عراقی‌ها به قدری شدید بوده که نتوانستند پیکر ایشان را به عقب منتقل کنند [...]. مدتی بعد اعلام شد که برای گرفتن خبر موثق به لانه جاسوسی [سفارت سابق آمریکا] برویم و در آن‌جا شخصی به صورت کتبی به ما عنوان کرد که حمید نورمحمدی در تاریخ ۲۵ آبان‌ماه ۱۳۶۱ ش. به درجه رفیع شهادت نائل شده‌است. مادر حمید متأسفانه در سال ۱۳۹۳.ش. سکته کرد و به رحمت خدا رفت. حمید و مادرش روابط بسیار صمیمی با هم داشتند و در بین هم‌پسرانم او بود که تمام کارهای مادر را انجام می‌داد. چون بدون خداحافظی رفت و ما نتوانستیم با او خداحافظی بکنیم، نام فرزندی را که بعد از او به دنیا آمد، حمید گذاشتیم، چون

دادم. سپس خانم نورمحمدی با بعض و گریه گفت که حمید شهید شده است» (یعقوبزاده، ۱۳۹۸). گویی یعقوبزاده به آرزوی کامناپایافته خانواده شهید و به تبع آن طردشدنی آنها (در نبود وداع با شهید هنگام اعزام به جبهه و همچنین عدم امکان وداع با پیکر مطهر وی) وقوف کامل دارد و آن را در عکس خود بازتاب داده است.

به نظر می‌رسد در این تصویر، نگاه مادر به عکس فرزند، بازگوکنندهٔ ماجرا‌یی شخصی (ارتباط مادر و فرزندی) و کلیت عکس بیان‌گر ماجرا‌یی عمومی (شهادت) باشد. از سویی، ارتباط چراغان نزدیک قاب عکس با حجله شهید که به‌وسیلهٔ ریسهٔ نورانی برقرار شده، می‌تواند تداعی‌گر نوعی دنباله باشد. چنان‌که بارت معتقد است، می‌توان از طریق برخی مفاهیم همانند دنباله و ماجرا، به معانی پنهان در عکس دست یافت: عکسی دیگر به شدت مجذوبم می‌کند، دوست دارم بدانم چه چیزی در آن هست که مرا برمی‌انگیزاند. بهترین واژه برای نامیدن کششی که بعضی از عکس‌ها در من ایجاد می‌کردد، دنباله^{۱۲۸} یا حتی ماجرا^{۱۲۹} بود. این تصویر دنباله دارد^{۱۳۰}، آن یکی نه. ماجرا به من اجازه می‌دهد که به عکاسی هستی ببخشم. در حالی که بدون ماجرا، هیچ عکسی وجود نخواهد داشت (بارت، ۱۳۸۷: ۴۸). همچنین کنتراست بالای این عکس در قسمت حجله شهید با پس‌زمینهٔ تیره می‌تواند نشان از تراکم داشته باشد و همچنین فراموشی از امید به آینده برای خانواده شهید به‌واسطهٔ به دنیا آمدن فرزندی دیگر و نامیدن او به نام حمید باشد. گل‌های داوودی که در نزدیک قاب عکس شهید قرار دارند نیز نمودی از عمر کوتاه و جوانی شهید دارند. در این اثر، مولفهٔ جابه‌جاوی مشاهده نمی‌شود، ولی احساس از دست‌دادگی به‌واسطهٔ نحوه نگاه‌کردن مادر به عکس فرزند کاملاً محسوس است، همچنان‌که فراق اولیه از فرزند بدون خداخافظ و همچنین فراق واپسین بدون وداع با پیکر شهید نیز مزید بر علت است.

در این عکس عناصر یا به زبان بهتر، نمادها و نشانه‌هایی وجود دارند که به لحاظ نشانه‌شناسی می‌توانند در درک بهتر اثر یاری رسانند. اول، زمان تصویر که نشان‌گر شب است. دوم، پارچه‌نوشتی با عنوان «حمید جان شهادت مبارک» که در زمان جنگ بسیار مرسوم بود. سوم، حجله نورانی شهید در منتهی‌الیه چپ که به لحاظ بصری بسیار نیرومند بوده و



تصویر ۵:
شهید حمید نورمحمدی
شهید دفاع مقدس
نام پدر: محمدعلی
تاریخ تولد: ۳۰ شهریور ۱۳۴۴
 محل تولد: تهران
زمان شهادت: ۲۵ آبان ماه ۱۳۶۱
سن در زمان شهادت: ۱۷ سال.

جهان نگذارده است. اما مطلبی که ذکر آن ضروری است این است که شهید نورمحمدی بدون خداخافظی به جبهه اعزام شد و پس از آن نیز با وجود تلاش‌های فراوان پدر و مادر شهید، مبنی بر دیدار حضوری با فرزند، شوربختانه این امکان محقق نمی‌شود و ایشان به شهادت می‌رسد و پیکر مطهرش نیز تا به امروز یافت‌نشده و جاویدالاثر هستند (نورمحمدی، ۱۳۹۸). در واقع، با توجه به فراق از فرزند بدون خداخافظی، تلاش ناکام‌مانده در دیدار فرزند و به‌تبع آن احساس نوعی طردشدنی و دست آخر، آرزوی کامناپایافته در نبود دیدار، حتی با پیکر مطهر شهید، زبان اندام مادر شهید می‌تواند کاملاً منطقی جلوه کند، زیرا نبود پیکر مطهر، نوعی ناباوری در قبول مرگ فرزند را می‌تواند صلحه بگذارد. تصویر شهید در این عکس همانند ابزارهای نیرومند عمل می‌کند که مرکز ثقل تصویر بوده و به مثابه آینه‌ای است که مادر شهید، مرگ محظوم خود را نیز در آن می‌بیند و از این سرنوشت لایتغیر باخبر و با توجه به شهادت فرزند می‌تواند به آن متمایل باشد یا با توجه به بارداری‌بودن از آن گریزان باشد. به هر روی، شرایط احساسی مادر در این عکس را می‌توان به دنیایی بزرخوار تشبيه کرد که هر عکس‌العملی می‌تواند منوط به دلیل خاصی شود (کشوقوس میان میل به مرگ و دیدار با حمید شهید و میل به بقا و دیدار با حمید بازیافته و نورسیده). یعقوبزاده عنوان داشته که شهید (با وجود اختلاف سنی هفت ساله) از دوستان و هم محله‌ای‌ها در محدودهٔ منتهی به محله پیچ شمیران و خیابان تنکابن بوده و با هم فوتیال بازی می‌کرده‌اند و خاطرات فراوانی از روزهای گذشته دارند. در ادامه یعقوبزاده در پاسخ به اطلاع مادر شهید از عکاسی چنین عنوان می‌دارد: «من در حال عکاسی از جلوی منزل ایشان بودم و وقتی کارم تمام شد، رفتم نزدیک و با مادر شهید صحبت کردم و ایشان را تسلی



تصویر ۶. بخشی از اثر آلفرد یعقوبزاده.

نتیجه‌گیری

چنین می‌نماید که در نقاشی و عکس منتخب، هر کدام از آثار دارای دوگانه‌ای همانند «بودن یا نبودن» شکسپیر هستند. بخشی از کار، ما را به زندگی و بخش دیگری به مرگ فرامی‌خوانند و مخاطبان را به سان خردآهن بین این دو قطبِ نیرومند و متضاد، در نوسان نگه می‌دارند. این کدام یک از قطب‌ها یا بخش‌ها بر دیگری فائق آیند، هژمندی هریک از هژمندان پیش‌گفته را نشان‌گر خواهد بود، چراکه با ارائه هنر خود در مقاعد کردن ناخودآگاه جمعی نیز توفیق یافته‌اند. با توجه به آن‌چه که در ارتباط با تحلیل روان‌کاوانه نقاشی و عکس مورد مطالعه عنوان شد، برآیند موارد گفته‌شده را چنین می‌توان خلاصه کرد:

در اثر کاتوزیان: ۱- مرگ‌مایه: توسط فشنگ، ۲- پیروزی بر مرگ و مبارزه با آن به دلیل خویشتن‌کامی به‌亨جار قهرمان: توسط نبود جای زخم تصلیب و خونریزی، ۳- از دستدادگی: توسط غروب پس‌زمینه و اشک‌های مریم بر گونهٔ مرمرین و حالت دست چپ ایشان، ۴- ایجاد رابطه و نیز میل یگانگی با مادر: با مسیح (ع) غنوده در آغوش مادر و گرفتن دامان ایشان، ۵- دونیمه‌شدگی من و آرزوی کامنا‌یافته: با حالت چهرهٔ مریم (س)، ۶- جابه‌جایی: با حضور فشنگ، نبود جای تصلیب و غروب پس‌زمینه و ۷- تراکم: با تاکید بر چین‌وشکن جامهٔ مریم (س) ایجاد شده‌اند.

در اثر یعقوبزاده: ۱- مرگ‌مایه: توسط عکس شهید، گلهای داودی نزدیک عکس، ۲- پیروزی بر مرگ و مبارزه با آن به دلیل خویشتن‌کامی به‌亨جار قهرمان: با ریسهٔ چراغان، حجلهٔ نورانی پلان انتهایی و نبود حلوا و پارچه‌نوشت «حمدید جان شهادت مبارک»، ۳- از دستدادگی: توسط نگاه بهت‌آمیز مادر و همچنین تاریکی شب، ۴- ایجاد رابطه و نیز میل یگانگی با مادر: از نزدیکی مادر به عکس فرزند و نظاره آن، ۵- آرزوی کامنا‌یافته و طردشدن: از نحوه نگاه و زبان اندام مادر شهید و تاریکی شب، ۶- تراکم: با کنتراست بالای سیاهی شب و سیاهی چادر مادر با حجلهٔ نورانی شهید، ۷- دوسویگی احساسی: با باردار بودن مادر شهید و ۸- فراموداری: با حجلهٔ نورانی شهید و امید به آینده با حضور فرزند دیگری همنام با شهید مرتبط هستند.

مطمئناً پایان شهید مصادف با چیزی شبیه به آرامش محض

نیمی از تصویر را تحت الشاعع خود قرار داده است. چهارم، گلهای روی میز (احتمالاً گل داودی) که نزدیک به عکس شهید و تا حدودی القاگر عمرِ کوتاه و ناپایداری دنیا است. پنجم، تصویر شهید که فاقد هر گونه شیرینی عزا نظری حلوا و غیره در حوالی آن است و نشان‌گر آن است که در ازای شهادت هر گونه غم و ناراحتی معنایی ندارد چرا که شهدا زنده‌اند و نزد پروردگار خویش روزی میخورند یا شاید ناباوری در قبول مرگ فرزند به‌واسطه نبود پیکر مطهر شهید. ششم، مادر شهید که تنها فرد زنده در تصویر است که با شهید نسبت نزدیک دارد و از سویی نظرگر اوست؛ نظرهای که با نوعی ابهام و بہت عجین است. هفتم، ریسهٔ چراغان جلوی درب خانه که نشان از افتخار بزرگ شهادت در راه خدا است که از لحاظ بصری، چراغان نزدیک به تصویر شهید در پلان ابتدایی را به حجلهٔ نورانی شهید در پلان انتهایی مرتبط کرده است. می‌توان گفت که یعقوبزاده متمایل است تا بر «وجود خلاق»، یا آن بخش بارور و نامیرای شهید، معطوف و متمرکز شود تا مخاطب اثر، شاهد جاودانگی و امکانِ وجود آن باشد و آن بخش میرا و نابودشدنی شهید را از نظر دور سازد، همانند مراسم خاک‌سپاری که بخش میرا درون خاک پنهان‌شده و بخش جاودان و نامیرای شهید یا متوفی در اذهان ابقاء می‌شود. به‌نظر می‌رسد که در روایت یعقوبزاده، بخش میرا با تصویر شهید و بخش نامیرای با حجلهٔ نورانی شهید قرابت معنایی داشته باشند. همچنین با توجه به اطلاعاتی که از خانواده محترم شهید نورمحمدی اخذ شد، می‌توان گفت که حجلهٔ نورانی شهید حامل بار معنایی دیگری نیز می‌تواند باشد، از این جهت که نشان‌گر راهی پر فروغ است که ادامه دارد، به‌واسطه حضور فرزندی نورسیده^{۱۳۱} که نام شهید را به خود گرفته (بزرگ‌تبار، ۱۳۹۸) و نشان‌گر امید به آینده و تسلای خاطر والدین شهید است و از آلام آنان خواهد کاست؛ به نحوی که وجود فیزیکی از دست‌رفتهٔ حمید اولیه (شهید) را در وجود حمید نویافته بازسازی می‌کنند. در واقع، در این تصویر، همانند توصیفاتی که فرهی از کتاب چهره‌های جنگ یعقوبزاده کرده و همچنین مضامین غالب ارائه شده در کارنامهٔ تصویری یعقوبزاده، چنین می‌توان گفت که به راستی یعقوبزاده در عکس‌های خود روالی را برمی‌گزیند، که در هر دو سوی جنگ، این زندگی است که جریان دارد (یعقوبزاده، بی‌تا: [مقدمهٔ فرشاد فرهی] بدون صفحه)؛ یعنی همان «مبارزه با مرگ»ی که در گفت‌وگو با نگارنده نیز از آن یاد کرده است (یعقوبزاده، ۱۳۹۸).

خيالي خود را به دوزخ، بربخ و بهشت تعريف می‌کند. کمدي الهي از جمله کتب متقدم تاریخ ادبیات ایتالیا و نیز بزرگترین آثار ادبیات جهان بهشمار می‌رود.

۴. William SHAKESPEARE (۱۵۶۴-۱۶۱۶م)، شاعر، نمایشنامه‌نویس و بازیگر تئاتر انگلیسی که بسیاری وی را بزرگترین نویسنده انگلیسی زبان دانسته‌اند.

Hamlet. ۵

Ophelia. ۶

To be, or not to be, that is the question. ۷

Orpheus. ۸

Eurydice. ۹

Guernica. ۱۰

۱۱. Pablo PICASSO (۱۸۸۱-۱۹۷۳م)، نقاش، شاعر، طراح صحنه، پیکرتراش، گراورساز و سرامیک کار اسپانیایی و یکی از مشهورترین و تأثیرگذارترین هنرمندان سده بیستم میلادی که به همراه ژرژ برانک، نقاش و پیکرتراش فرانسوی، سبک کوبیسم را پدیدآوردند.

۱۲. نقاشی فهوه‌خانه‌ای، نوعی نقاشی روایی رنگ و روغنی با مضامون‌های رزمی، مذهبی و بزمی است که در دوران جنبش مشروطیت و بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم آن زمان، به دست هنرمندان مکتب‌بندیده پدید آمد. این گونه نقاشی بیان‌گر آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی بوده و فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را باز می‌تاباند (پاکاز، ۱۳۹۰: ۵۸۷-۵۸۶).

Sublimation. ۱۳

Objective. ۱۴

Subjective. ۱۵

۱۶. Max Ferdinand SCHELER (۱۸۷۴-۱۹۲۸م)، فیلسوف آلمانی که در زمینه پدیده‌شناسی فلسفی و اخلاقیات فعالیت می‌کرد و از او به عنوان بنیان‌گذار جامعه‌شناسی معرفت یاد می‌شود.

۱۷. محمد صنعتی (متولد ۱۳۲۴)، روان‌پژوه، نویسنده، منتقد ادبی و دانشیار دانشگاه علوم پزشکی تهران است.

Genre. ۱۸

Folklore. ۱۹

Intertextual. ۲۰

Hypotext. ۲۱

Hypertext. ۲۲

Conscious. ۲۳

Unconscious. ۲۴

Id. ۲۵

Ego. ۲۶

Super ego. ۲۷

Thanathos. ۲۸

۲۹. Sigmund FREUD (۱۸۵۶-۱۹۳۹م)، عصب‌شناس برگسته‌اتریشی و بنیان‌گذار علم روان‌کاوی، به عنوان یک روش درمانی در روان‌شناسی است.

The repression. ۳۰

Splitting. ۳۱

Displacement. ۳۲

Condensation. ۳۳

ability Consideration of represent. ۳۴

Loss. ۳۵

Rejection. ۳۶

Ambivalence. ۳۷

Relation. ۳۸

Normal narcissism. ۳۹

Abject. ۴۰

۴۱. Julia KRISTEVA (متولد ۱۹۴۱م)، فیلسوف، منتقد ادبی، روان‌کاو، فمینیست و رمان‌نویس بلغاری-فرانسوی است.

است، ولی برای مادر و شکیبایی‌اش، چیزی خلاف این‌ها منظور نظر هر دو هنرمند است. می‌توان چنین گفت که مادران و فرزندان‌شان از نقطه‌ای ثابت بر دو سوی نوار موبیوس^{۱۳۳} (دو سو در نظر گرفتن، به دلیل شهادت فرزند و تفاوت ماهوی دنیاهای‌شان مدنظر است) به حرکت درآیند و در انتهای هر دو در یک مکان ولی در دو قطب مخالف آن و در تقابل با هم قرار خواهند داشت، به عبارتی مادر در قسمت زیرین نوار (این دنیا) و فرزند در قسمت زبرین نوار (آن دنیا) ولی دقیقاً در روپرتوی هم (همانند در نظر گرفتن اعداد ۱ + ۱ در دو سوی بُرادِ مردّج عمودی، که در یک راستا ولی به دو بخش جداگانه تعلق دارند)؛ نظری دیداری که در رویا به وقوع می‌پیوندد و واقعی و ملموس نیست، این از عجایب مرگ یا شاید از عجایب زندگی است. در واقع، هر کدام از این هنرمندان «دست‌ها می‌سایند تا دری بگشایند» و تنها در اذهان دو هنرمند هر رابطه تازه‌ای می‌تواند فرافکنده و تکرار شود تا در اثرشان وصال مادر و فرزند را متحقق سازند، ولی از قرار معلوم، «شاید وقتی دیگر»^{۱۳۴} و در جهانی دیگر وصال حاصل آید و با وجود تلاش آن‌ها در اثر هنری، سورپختانه در این جهان، «بر عیث می‌پایند» و آرزوی آنان نیز کام نایافته باقی می‌ماند. به دیگر سخن، اتحاد بین باشندگان این جهان و رفتگان به جهان دیگر (در نازل‌ترین حالت فیزیکی) -در این دنیا- ارتباطی ناممکن و غیرعملی است.

تشکر و قدردانی

نگارنده وظیفه خود می‌دانند از همکاری و همراهی بی‌دریغ استاد گرامی جناب آقای آلفرد یعقوب‌زاده و همچنین جناب آقای محمدعلی نورمحمدی (پدر بزرگوار شهید)، سرکار خامن بزرگ‌تبار (همسر محترم برادر شهید) و نیز اداره کل روابط عمومی بنیاد شهید و امور ایثارگران بابت اطلاعات مفیدی که در این خصوص در اختیار گذاشت، سپاسگزاری مایند. همچنین اجر معنوی پژوهش حاضر به ارواح پاک شهید بزرگوار جاوید‌الاثر حمید نورمحمدی و مادرِ مکرمه ایشان و نیز خانواده معزز شهید حمید نورمحمدی تقدیم می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. B.C ۴۷۰-۳۹۹ (Socrates)، فیلسوف کلاسیک یونان باستان و از بنیان‌گذاران فلسفهٔ غرب به نحوی که وی را رانخستین فیلسوف اخلاق در غرب می‌دانند. سقراط نوشته‌ای از خود به جای نگذاشت و عمدتاً از طریق نویسنده‌گان متأخر و شاگردانش به دنیا معرفی شد.

۲. Dante ALIGHIERI (۱۲۶۵-۱۳۲۱م)، شاعر ایتالیایی و نویسنده سه‌گانهٔ معروف کمدي الهي که سفر خیالی نویسنده به دوزخ، بربخ و بهشت است.

۳. Divina Commedia، کمدي الهي سه‌گانه‌ای به شعر اثر دانته، شاعر و نویسنده ایتالیایی است که از زبان اول شخص نقل شده و او، سفر

و دلایل متعددی برای آن عنوان می‌کنند. وندالیسم را در زمرة انحرافات و بژه‌کاری‌های جوامع جدید دسته‌بندی می‌کنند و آن را عکس‌العملی، خصم‌انه و واکنشی کینه‌توزانه نسبت به برخی از فشارها، تحملات، ناماگاهات، اجحاف‌ها و شکست‌ها تحلیل می‌کنند (Url14).

James B. Gordon. ۶۶

New York. ۶۵

Psychosomatic. ۶۶

۶۷ Lois TYSON (۱۹۵۰م)، استاد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه ایالتی گرندولی در میشیگان که کتاب نظریه‌های نقد ادبی معاصر وی بسیار مورد توجه قرار گرفته است.

۶۸ Carl Gustav JUNG (۱۸۷۵-۱۹۶۱م)، فیلسوف و روان‌پژوه اهل سوئیس که با فعالیتش در روان‌شناسی و ارائه نظریاتی تحت عنوان روان‌شناسی تحلیل شناخته می‌شود.

۶۹ Alfred ADLER (۱۸۷۰-۱۹۳۷م)، پژوهش، روان‌درمان‌گر و روان‌شناس به نام اتریشی و بنیان‌گذار مکتب روان‌شناسی فردی است که از او به عنوان نخستین پیش‌گام گروه روان‌شناسی اجتماعی در روان‌کاوی یاد می‌شود.

۷۰ Fyodor DOSTOEVSKY (۱۸۲۱-۱۸۸۱م)، نویسنده مشهور و تأثیرگذار روسی که ویژگی منحصر به فرد آثارش، روان‌کاوی و بررسی زیبایی روانی شخصیت‌های داستان است. بسیاری او را بزرگترین نویسنده روان‌شناسی جهان به حساب می‌آورند. رمان یادداشت‌های زیرزمین او از اولین نوشته‌های ادبی اگریستانسیالیسم جهان است.

Expressionism. ۷۱

Surrealism. ۷۲

Oedipus complex. ۷۳

Libido. ۷۴

Eros. ۷۵

Nevropathy. ۷۶

۷۷ William Eugene SMITH (۱۹۱۸-۱۹۷۸م)، عکاس و خبرنگار معروف آمریکایی است که به دلیل بی‌توجهی و رعایت‌نکردن استانداردهای حرفة‌ای عکاسی و به نمایش‌کشیدن عکس‌هایی واضح از خشونت در جنگ جهانی دوم شهرت فراوانی یافت.

۷۸ Minor WHITE (۱۹۰۸-۱۹۷۶م)، عکاس، نظریه‌پژوه و منتقد آمریکایی است که علاقه‌شیدیدی به فهم چگونگی دریافت مردم از عکس‌ها با توسل به دید شخصی ای که از فلسفه و علوم معنوی و عقلی منشأ می‌گرفت، داشت. وایت هزاران عکس سیاه و سفید و رنگی از مناظر، مردم و موضوعات انتزاعی گرفت که هم با تسلط فنی و هم با حس بصیری قوی از نور و سایه خلق شده‌اند.

Figurative. ۷۹

۸۰ Elizabeth EASTLAKE (۱۸۰۹-۱۸۹۳م)، نویسنده، منتقد هنری و مورخ هنر بریتانیایی که نه تنها به خاطر نویسنده، بلکه به دلیل نقش پررنگی که در دنیا از لندن دارد، شهرت دارد.

Co- presence. ۸۱

Real. ۸۲

Pantheon. ۸۳ معدید خدایان.

Archaic languages. ۸۴

Manifest element. ۸۵

Clarification. ۸۶

Parapraxis. ۸۷

Primal body. ۸۸

Pre- oedipal. ۸۹

Semiotic chora. ۹۰

Tragedy. ۹۱

Normal narcissism. ۹۲

Omnipotent. ۹۳

۹۴ اصغر بیچاره (۱۳۹۵-۱۳۹۶. ش.)، عکاس، بازیگر و کارگردان ایرانی که از او به عنوان قدیمی‌ترین عکاس سینمای ایران یاد می‌شود. وی بزرگترین

Punctum. ۴۲

Studium. ۴۳

Advenience. ۴۴

Adventure. ۴۵

۴۶ Roland BARTHES (۱۹۱۵-۱۹۸۰م)، نویسنده، فیلسوف، نظریه‌پژوه ادبی، منتقد فرهنگی، و نشانه‌شناس معروف فرانسوی که از مؤلفه‌های مهم آثار او ساختارگرایی، پسا‌ساختارگرایی و تحلیل نشانه‌شناسانه متون ادبی و پدیده‌های فرهنگی است.

۴۷ Christophe BALAY (متولد ۱۹۴۹م)، استاد ادبیات و زبان فارسی در فرانسه، محقق در زمینه ادبیات معاصر ایران و مترجم آثار ادبی فارسی به فرانسوی است.

۴۸ Erwin PANOFSKY (۱۹۶۸-۱۸۹۲م)، مورخ هنر آلمانی که نظریاتش در مطالعات آکادمیک شمایل‌نگاری تأثیرگذار بود. عملکرد پانوفسکی نکته مهمی در مطالعه آکادمیک مدرن شمایل‌نگاری را غاییش می‌دهد و از آن در آثار بسیار تأثیرگذار از جمله کتاب کوچک، رنسانس و تجدید نظر در هنر غربی و شاهکارش یعنی نقاشی اولیه هلندی استفاده کرده است.

۴۹ رسانهٔ دکتری مینو خانی «بازتاب‌های جنگ در نقاشی ایرانی بعد از ۱۹۸۱» به راهنمایی کریستف بالایی و مصطفی گودرزی و در تاریخ ۱۱ آوریل ۲۰۱۴ در دانشگاه اینالکو در فرانسه دفاع شده است.

۵۰ Realism. ۵۰

Idealism. ۵۱

Rustic. ۵۲

Naturalistic. ۵۳

۵۴ Famine in Somalia, Baidoa city -Somalia, December. ۱۹۹۲ نام این عکس در مقاله مهدیزاده به اشتباہ آفریقا قید شده بود که در مکانیه‌کترونیکی با هنرمند، نام اصلی اثر و مکان و زمان دقیق آن ارائه شد (یعقوب‌زاده، [رایانامه]، ۱۳۹۸).

۵۵ Grazyna JURKOWLANIEC (متولد ۱۹۷۱م)، استاد قام انسیتو تاریخ هنر دانشگاه ورشو لهستان و متخصص تاریخ هنر و نشانه‌شناسی مسیحیت.

۵۶ Vatican City

St. Peter's Basilica. ۵۷

۵۸ putti: پوتی شکل جمع بسته شده پوتو (putto) است که از زبان ایتالیایی گرفته شده و شامل فیگوری از یک کودک پسر چاق و معمولاً برمه و گاه بالدار می‌شود (Url13).

۵۹ Irving LAVIN (۱۹۲۷-۲۰۱۹م)، مورخ هنر آمریکایی متخصص در نقاشی و مجسمه سازی قرون وسطی، رنسانس، باروک و نیز معماری مدرن که تلاش‌های علمی وی عمده‌اً به ارتباط بین فرم و معنا در هنرهای تجسمی معطوف بود.

۶۰ Self Portrait.

۶۱ Stephen COREY (متولد ۱۹۴۸م)، سردبیر روزنامه جورجیا رویویو است. دائره المعارف جورجیا وی را به عنوان یکی از با نفوذترین ادبیان در ایالت جورجیا توصیف می‌کند.

۶۲ Laszlo TOTH (متولد ۱۹۳۸م)، جدی‌ترین آسیب به پی‌بیتا در ۲۱ ماه مه سال ۱۹۷۲ توسط لازلو توث بازدیدکننده مجارتستانی زاده استرالیا افتاد، در حالیکه فریاد می‌کشید؛ «من عیسی مسیح هستم و از مرگ بازگشتم!» با یک چکش زمین‌شناسی به سرعت به مجسمه حمله‌ور شد و تا قبل از دستگیری ۱۵ مرتبه با چکش به مجسمه ضربه وارد کرد که سبب شکستن دست و بینی، پلک و قسمت‌هایی از لباس مریم شد. ضرباتی که وی وارد کرد باعث شد تا تکه‌های مرمر در فضای پراکنده شود و تعدادی از حاضران این قطعات را که در هوا می‌چرخید ریودند. فراخوانی که بعدها صادر شد باعث شد تا تعدادی از قطعات بازگردانه شود، اما چند قطعه از جمله بینی او هیچ‌گاه پیدا نشد و بعدها برای بازسازی مجدد مجبور شدند که یک بلوك کوچک از پشت مجسمه را برای جایگزینی با بینی بردارند.

۶۳ Vandalsim. به معنای تخریب کتلن‌نشده اشیاء و آثار فرهنگی بالارزش یا اموال عمومی است که یک نا亨نجاری اجتماعی به حساب می‌آید

دلالت دارند که انسان از خاک آفریده شده، به خاک بازمی‌گردد و سپس از خاک محشور می‌شود مثل آیه ۵۵ سوره طه، آیات ۱۷ و ۱۸ سوره نوح و آیه ۲۵ سوره اعراف (Url17).

۱۱۸ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَقُولُهُمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكُنْ شَهَدَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ أَفَيْ شَكَّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتَّبَاعُ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِيْنًا (۱۵۷) بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا (۱۵۸) (ترجمه حسین انصاریان): و به سبب گفتار [سراسر دروغ] شان که ما عیسی بن مریم فرستاده خدا را کشتمیم. در صورتی که او را نکشند و به دار نیاویختند، بلکه بر آنان مُشتَبه شد [به این خاطر شخصی را به گمان این که عیسی است به دار آویختند و کشتنند؛ و کسانی که درباره او اختلاف کردند، نسبت به وضع حال او در شک هستند، و جز پیروی از گمان و وهم، هیچ آگاهی و علمی به آن ندارند، و یقیناً او را نکشند (۱۵۷)]. بلکه خدا او را به سوی خود بالا برد؛ و خدا همواره توانای شکست‌ناپذیر و حکیم است (۱۵۸) (نساء: ۱۵۷ و ۱۵۸). (Url18)

۱۱۹ disguised.

۱۲۰ Mental image.

۱۲۱ Abject: «به معنای بیرون‌راندن، خواری و بیچارگی» (کرس‌میر، ۱۳۸۷، ۳۰۱). داشت - وارداتی توریک نه به معنای بیزاری (disgust): اما نشان‌گر پدیده‌های است که در آزمودن بیزاری نمایان می‌شوند و آرامش‌بخشی بسیار کمتری دارند [...] در واژگان لاتین به روند بیرون راندن دیگران اشاره دارد، که با بدنه مادر آغاز می‌شود، که کودک میان خود و اندام او فرقی نمی‌گذارد؛ این بیرون راندن باید انجام شود تا کیستی ذهنی و فردی پیشافت کند، و گرنه حسی از نیست و نبود وجود ندارد، هیچ شکاف، جای خالی و جایی دیده نمی‌شود که ناهمسانی میان خود و هر چیز دیگر را اندازه بگیرد (همان، ۲۹۰).

۱۲۲ Splitting: دوئنیمه‌شدنگی من، عبارت از همزیستی دو ایستار در «من» است، نسبت به واقعیت، یکی واقعیت را در نظر دارد و دیگری آزو را جایگزین آن می‌سازد. این دو ایستار در کنار هم وجود دارند و بر هم اثری ندارند (صنتی [پاورقی]، ۱۳۸۹: ۸۸-۸۹).

۱۲۳ Attitude.

۱۲۴ Maps Google.

۱۲۵ سومار: یکی از شهرهای شهرستان قصر شیرین و بین دو استان کرمانشاه و ایلام تقسیم شده است. سومار شهری مرزی است که کم جمعیت‌ترین شهر ایران بوده و در مرز ایران و عراق واقع شده و یکی از نزدیک‌ترین مناطق ایران به بغداد است (۴۵، ۶۵، ۸۵، ۹۰٪ شرقی؛ نمایه بوار آجی خغاریابی: Geo URI scheme: (Geo URI scheme: (Url19)).

۱۲۶ Mandali.

۱۲۷ Nested.

۱۲۸ Advenience.

۱۲۹ Adventure.

۱۳۰ Advenes.

۱۳۱ حمید نورمحمدی، متولد هفتم دی ماه ۵۱۳۶۱ ش.

۱۳۲ Möbius strip: نوار موبیوس نواری است که دو لبه آن برهم قرار گرفته و حلقه‌ای را به وجود می‌آورد. البته باید یک لبه انتهایی قبل از اتصال به لبه دیگر نیم دور چرخانده شود. می‌توان بین هر دو نقطه از سطح این نوار، بدون قطع کردن لبه آن، خط ممتدی کشید. بنابراین نوار موبیوس فقط یک سطح و فقط یک مرز (لبه) دارد. اگر با یک خودکار بر روی نوار موبیوس خطی در طول نوار کشیده شود، این خط دوباره به نقطه شروع باز می‌گردد و هر دو طرف نوار خط کشیده می‌شود. نوار موبیوس مثالی از یک رویه بدون جهت (جهت‌ناپذیر) است. نوار موبیوس به نوعی می‌تواند به عنوان سمبول تعامل دوگانگی فرهنگی تلقی شود (Url20).

۱۳۳ شاید وقتی دیگر: فیلم سینمایی ساخته بهرام بیضایی با بازی سوسن تسلیمی و داریوش فرهنگ به سال ۵۱۳۶۶ ش. است. این فیلم نامه‌ای با نام «وقت دیگر، شاید...»، کار بیضایی ساخته شده است.

آرشیو عکس ایران را در اختیار داشت (Url16).

Canon. ۹۵

Associated Press. ۹۶

agency photo Sygma. ۹۷

Paradoxical. ۹۸

۹۹ به تاریخ دهم دی ماه ۱۳۹۸ shutter.

1۰۰ Modernism.

Canon. 1۰۲

Relation. 1۰۳

Subject. 1۰۴

Object. 1۰۵

Internalized object. 1۰۶

1۰۷ Internalized object: یک ابژه بیرونی خوب یا بد یا تمامی ابژه یا بخشی از آن به درون شخصی (subject) در پندران منتقل می‌شود. به عبارت دیگر، یک ابژه بیرونی، فراغودی درونی یا ذهنی پیدا می‌کند. مثلاً مادر از طریق درون‌شدنگی در ذهن کودک فراغود یا تصویری ذهنی پیدا می‌کند. چنین ابژه‌ای را ابژه درونی شده می‌گویند (صنتی، ۱۳۸۹: ۱۰۴).

Authentic work of Art. 1۰۸

Individuation. 1۰۹

1۱۰ ۱۱۰ دوشکا و ابژه‌ای روسی به معنی «عزیزم» است که با توجه به شbahat آن به نام اختصاری این سلاح DShK برای آن انتخاب شده است. [با توجه به تناسب میان کف دست و اندازه فشنگ می‌توان گفت که فشنگ مربوط به تیریار دوشکا است که در جنگ هشت‌ساله بسیار مورد استفاده قرار گرفته است].

1۱۱ The Creation of Adam. 1۱۱ اثر میکلانژ که بر روی چهارمین قاب از سقف مشکل کلیسا سیستین، اقامنگاه رسمی پاپ در واتیکان کار شده است. در آفرینش آدم، یکی از داستان‌های انجیل از کتاب آفرینش دیده می‌شود که در آن خدا با دمی حیات بخش به آدم زندگی می‌بخشد.

1۱۲ Michelangelo di Lodovico Buonarroti SIMONI. 1۱۲ - ۱۴۷۵ (M156۴)، نقاش، پیکرتراش، معمار و چکامه‌سرای ایتالیایی که اثری شگرف بر گسترش هنر غربی داشت. استعدادهای چند جانبه هنری اش چنان بود که از سوی بزرگ‌ترین هنرمندان معاصرش و مطرح ترین هنرمندان تاریخ، وی را در کنار لئوناردو داوینچی غالباً به عنوان یکی از نامزدهای الگوی مثالی هنرمند جامع‌الاطراف و همه فن حریف در نظر می‌گیرند.

1۱۳ Michelangelo Merisi da CARAVAGGIO. 1۱۳ هنرمند نقاش ایتالیایی و از چهار شاخص سبک باروک است که در نوع نقاشی و تکنیک‌های استفاده از رنگ و فرم تحولاتی ایجاد کرد. نقاشی‌های او با ترکیب بینش واقع‌بینانه حالات جسمی و روحی انسانی و استفاده دراماتیک از نور، تأثیر فراوانی بر نقاشی سبک باروک گذاشت. موضوعات نقاشی او را عمدتاً مسایل مسیحی تشکیل می‌دهند.

Pallet. 1۱۴

Tonality. 1۱۵

1۱۶ ۱۱۶ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَلَا تَحْسِبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَالًا بَلْ أَخْيَاءً عِنْدَ رَبِّهِمْ يَرَوُونَ (ترجمه حسین انصاریان): و هرگز کمان مبر آنان که در راه خدا کشته شدند مرده‌اند، بلکه زنده‌اند و نزد پروردگارشان روزی داده می‌شوند (آل عمران: ۱۶۹) (Url18).

1۱۷ ۱۱۷ آیات بسیاری بر امکان و موقع معاد جسمانی دلالت دارند. ناصر مکارم شیرازی، مفسر معاصر شیعه، آیات دال بر معاد جسمانی را به جهت کثرت، در نه گروه طبقه‌بندی کرده است. از بین این آیات سه گروه هستند که با پژوهش حاضر قرابت بیشتری داشته و از این قرارند: - آیاتی که در پاسخ منکران، به چگونگی زنده‌شدن استخوان‌های پویسیده می‌پردازند مانند آیات ۷۸ و ۷۹ سوره یس، آیات ۳۵ و ۳۶ سوره قیامت، آیات ۳۵ و ۳۶ سوره مؤمنون. - آیاتی که می‌گویند انسان‌ها در قیامت از قریبها برمی‌خیزند. آیه ۷ سوره حج، آیات ۵۱ و ۵۲ سوره یس از این دسته آیات‌اند. - آیاتی که

فهرست منابع

الف / فارسی

- قرآن کریم.
- أَيُّدُ، فَقِي، (۱۳۹۷)، *ادبیات و روانپژوهی (ذهنخوانی‌ها)*، ترجمه ناصر همتی و ناصر معین، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.
- بارت، رولان، (۱۳۸۹)، *لذت متن*، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.
- ، (۱۳۸۷)، *اتاق روشن (به همراه گفت‌وگوها و بازخوانی‌ها)*، ترجمه فرشید آذرنگ، چاپ دوم، تهران: حرفه نویستده.
- پاکیز، رونین، (۱۳۹۰)، *دایره‌المعارف هنر*، چاپ یازدهم، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- سجودی، فرزان، (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، ویراست دوم، چاپ دوم، تهران: نشر علم.
- شريعت‌کاشانی، على، (۱۳۹۲)، *روان‌کاوی و ادبیات و هنر از فروید تا ژاک دریدا*، چاپ اول، تهران: موسسه چاپ و نشر نظر.
- صنعتی محمد، (۱۳۸۹)، *تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات*، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.
- ، (۱۳۸۷)، *تحلیل روان‌شناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهنیت*، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- ، (۱۳۸۶)، «*توله، تحول و گستره نقد روان‌کاوانه*»؛ پژوهشنامه فرهنگستان هنر؛ شماره ۴، مرداد و شهریور ۹۲-۹۳.
- ، (۱۳۸۴)، «*درآمدی به مرگ در اندیشه غرب*»، ارغون، شماره ۲۶ و ۲۷، بهار و تابستان، ۱-۶۴.
- ، (۱۳۸۳)، «*فاجعه و زیبایی‌شناسی سیاه مرگ‌اندیشی و هنر ایرانی*»، مصاحبه‌کننده: علیرضا حسن‌زاده، کتاب ماه هنر، آذر و دی، شماره ۱۲-۳، ۷۶ و ۷۵.
- طباطبایی، سید محمدحسین، (۱۳۷۰)، *تفسیر المیزان*، ترجمه محمد جواد حقی کرمانی و محمدعلی کرامتی قمی، جلد پنجم، چاپ پنجم، تهران: بنیاد علمی و فرهنگی علامه طباطبایی با همکاری مرکز نشر فرهنگی رجاء و انتشارات امیرکبیر.
- کاتوزیان، مرتضی، (۱۳۸۹)، *مرتضی کاتوزیان*، ترجمه خشایار خمیسی‌زاده، چاپ دوم، تهران: انتشارات یساولی.
- ، (۱۳۶۹)، «*گفت‌وگو با مرتضی کاتوزیان*، نقاش معاصر جست‌و‌جوگر لحظه‌های ساده و روان زندگی»، *فصلنامه هنر*، شماره ۱۹، تابستان و پاییز، ۵۰-۶۷.
- گرس میں، کارولین، (۱۳۸۷)، *فمنیسم و زیبایی‌شناسی (زن در تحلیل‌ها و دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی)*، ترجمه افسنگ مقصودی، چاپ اول، تهران: نشر گل آذین.
- کمپانی زارع، مهدی، (۱۳۹۰)، *مرگ‌اندیشی از گیل‌گمش تا کامو*، چاپ اول، تهران: نگاه معاصر.
- کنگرانی، منیزه، (۱۳۹۱)، «*مرگ‌اندیشی در ادبیات و هنر*»، سوره اندیشه، ضمیمه شماره ۶۴، آبان و آذر، ۲۴-۲۵.
- لایزن، ناتان، (۱۳۸۹)، *عکاسان و عکاسی (هفت مقاله از برنیس آبوت و دیگران)*، ترجمه واژریک درساهاکیان و بهمن جلالی، چاپ پنجم، تهران: سروش.
- لوپس مک‌آیور، دومینیک، (۱۳۹۵)، *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران، ویراستار مشیت علایی، چاپ هفتم، تهران: موسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
- نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۲)، *درآمدی بر اسطوره‌شناسی نظریه‌ها و کاربردها*، چاپ اول، تهران: سخن.
- یاسینی، سیده راضیه، (۱۳۹۵)، *شمایل‌نگاری دینی در ایران و غرب از آغاز تا دوره معاصر*، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات.
- یاوری، حوراء، (۱۳۹۸)، *روان‌کاوی و ادبیات (دو متن، دو انسان، دو جهان)*، چاپ اول، تهران: سخن.
- یعقوب‌زاده، آفرود، (۱۳۹۸)، *گفت‌وگو از طریق تماس اینترنتی Telegram*، ۹ بهمن‌ماه.
- یعقوب‌زاده، آفرود، (۱۳۹۸)، *رایانامه [ایمیل]* به نگارنده، ۲۸ دی‌ماه.
- یعقوب‌زاده، آفرود، (۱۳۹۸)، *گفت‌وگو از طریق تماس تلفنی اینترنتی WhatsApp*.
- یعقوب‌زاده، آفرود، (۱۳۹۸)، *گفت‌وگو از طریق تماس اینترنتی Telegram*، ۹ بهمن‌ماه.
- ب/بایگاه‌های اینترنتی
- Url11: <http://www.alfredyaghobzadehphoto.com/> (visited on Dec. 25, 2019, 17:10).
- Url12: <http://40cheragh.org/> (visited on Jan. 18, 2020, 22:35).
- Url3: www.en.wikipedia.org/wiki/DShK (visited on Dec. 21, 2019, 19:46).
- Url4: <https://www.hamshahrionline.ir/news/152288/> (visited on Dec. 26, 2019, 19:48).
- Url5: <https://www.magiran.com/article/3220550> (visited on Dec. 26, 2019, 19:52).
- Url6: <http://parsine.com/00012t> (visited on Jan. 09, 2020, 23:15).
- Url7: <http://jamejamonline.ir/online/670360675426551192> (visited on Jan. 09, 2020, 22:25).
- Url8: <http://navideshahed.com/fa/vip/223927> (visited on Jan. 29, 2020, 15:15).
- Url9: <https://www.golzar.info/23204/> (visited on Jan. 29, 2020, 15:25).
- Url10: <http://shohada.info/node/807477#experience> (visited on Jan. 29, 2020, 16:34).
- Url11: <https://t.me/persianku/1563> (visited on Jan. 09, 2020, 15:34).
- Url12: <https://t.me/BahadorBagheri1347> (visited on Dec. 15, 2019, 21:10).
- Url13: <https://en.wikipedia.org/wiki/Putto> (visited on Jan. 30, 2020, 13:18).
- Url14: <https://en.wikipedia.org/wiki/Vandalism> (visited on Jan. 17, 2020, 20:18).
- Url15: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Pieta_\(Michelangelo\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Pieta_(Michelangelo)) (visited on Nov. 08, 2019, 16:48).
- Url16: https://en.wikipedia.org/wiki/Asghar_Bichareh (visited on Jan. 30, 2020, 20:21).
- Url17: <https://fa.wikishia.net/view/> (visited on Jan. 17, 2020, 23:05).
- Url18: <http://wiki.ahlolbait.com/> (visited on Jan. 17, 2020, 23:20).
- Url19: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sumar,Iran> (visited on Jan. 30, 2020, 22:28).
- Url20: https://en.wikipedia.org/wiki/M%C3%B6bius_strip (visited on Feb. 09, 2020, 12:29).
- Url21: <https://www.jstor.org/> (visited on Dec. 05, 2019).
- Url22: <https://www.noormages.ir/> (visited on Oct. 2019 up to Feb. 2020).

Psychoanalytic Analysis of Consciousness of Death in the Works of Morteza Katouzian and Alfred Yaghoubzadeh (Case study: a painting and a photo with focus on martyrdom)

Fatemeh Gholami Houjeghan

Ph.D. Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 01 July 2020, Accepted 24 November 2020)

Abstract

The present study uses a descriptive, interpretive and analytical approach and also uses the basic concepts of psychoanalytic critique according to the opinions of experts in this field, focuses on the content analysis of one of Morteza Katouzian's paintings and one of Alfred Yaghoubzadeh's photographs. In such a way that given the relationship between the elements and signs in each work, achieve a connection between the forms that indicate death and how they relate to the content of death in the artist's subconscious and be able to provide a collective-developmental approach to psychoanalytic interpretation of death in works of art. In this regard, by referring to library resources [printed books and articles and books uploaded in databases] as well as internet search, correspondence and interviews [by phone, social networks and email] with artists and people related to the artwork, the required information has been compiled and used. In total, we can say that sense of Loss, Ambivalence and Rejection are more pronounced in Yaqoubzadeh's work. Also, the element of Displacement and splitting are only noticeable due to Katouzian. On the other hand, things like Condensation and Consideration of represent ability can be seen in both works. The cause of the Relation and the abject are felt more by Katouzian. Elements such as Thanathos, Normal narcissism, and the repression are in both works. All of the above is completely has an unbreakable bond with the subconscious of artists and their personal lives and intended subject and they have arisen the opportunity of emergence.

Keywords

Psychoanalysis, thinking about death, consciousness of Death, Morteza Katouzian, Alfred Yaghoubzadeh.