درآمدی بر نقد روان‌کاوانهٔ پساساختارگرا از نقاشی کفش‌های مندرسِ ونسان ون‌گوگ

ناصر مقدم کوهی*

*دانشجوی دورهٔ دکتری رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۵/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۰۹/۱۹]

چکیده

یکی از موضوعاتی که ونسان ون‌گوگ، نقاش هلندی برای آثار خود برمی‌گزید، کفش‌های کهنه و فرسوده بود. این آثار واکنش‌های زیادی را از سوی منتقدان و فلاسفه ایجاد کرده است. در این مقاله با مطالعهٔ نظر فلاسفهٔ پساساختارگرا از منظر روان‌کاوی به یکی از مهم‌ترین آثار ون‌گوگ، کفش‌های مندرس، پرداخته می‌شود. این تحقیق از منظر هدف، بنیادی-نظری و از منظر شیوه انجام، توصیفی-تحلیلی بود. اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای به‌دست آمد. بررسی‌ها نشان می‌دهد ون‌گوگ یک خودشیفته به معنای فردی بدبین، مردم گریز و دشمن اجتماع نیست، بلکه نوعی از خودشیفتگیِ اسکیزوفرن را یدک می‌کشد که در دیگری و در مردم جریان می‌یابد و این جریان به مدد ضربه قلم‌های پیوستهٔ او صورت می‌گیرد. ون‌گوگ در کفش‌های خود، از رهگذر ضربات قلم‌اش جاری شده است. وی می‌داند که چگونه بدن خود را به واژگان و ضربه‌های قلم‌مو تبدیل کند. او این ضربه‌های قلم‌مو را به شکل هذیان‌وار به کار می‌برد. ون‌گوگ در این هذیان، ضربات قلم‌مو را در موضوعات‌اش جاری می‌سازد. بدن خود را در اشیاء، درختان و چهره‌هایی که می‌کشد، جاری می‌سازد. هر چند تابلوی کفش‌های مندرس در ضربات پرتکرار و چرخان به پای تابلوهای دورهٔ آرل نمی‌رسد، اما هنوز می‌توان ضربات مکرر قلم‌مو را روی آن احساس کرد.

واژه‌های کلیدی

ونسان ون‌وگ، کفش‌های مندرس، روان‌کاوی، پساساختارگرایی.

*نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۱۲۵۸۸۴۶۱۰، E-mail : Moghadam_n58@yahoo.com

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

مقدمه و بیان مسئله

کفش‌های فرسوده و مندرس ون‌گوگ[۱]، آن اندازه برای او موضوع جذابی بود که چندین بار اقدام به نقاشی کردنِ آن‌ها بکند و ما امروزه هشت عدد از این تابلوها را در دسترس داریم (مصطفوی، ۱۳۹۱، ۵۴) که مشهورترین آن‌ها یک جفت پوتینِ مندرس است که در زمینه‌ای زرد رنگ به تصویر کشیده شده است و نقدهای مهم متاخر نیز معطوفِ به همین اثر هستند (تصویر ۱). این تابلو، عمدهٔ شهرتِ خود را مدیون مباحث طولانی از نقد چند تن از برجسته‌ترین اندیشمندانِ سدهٔ بیستم است؛ شاید اگر نوشته‌های آن‌ها نبود، این تابلوها امروزه از نظر شهرت در حد منظره‌نگاری‌ها و خودنگاری‌های[۲] ون‌گوگ نبودند. آن‌چه که سبب شد اندیشمندانی چون مارتین هایدگر[۳] و ماِیر شاپیرو[۴] و ژاک دریدا[۵] به این تابلو بپردازند، البته ویژگی‌های ممتازِ آن نسبت به دیگر آثار ون‌گوگ نبود (هر چند این تابلو هم به اندازهٔ کافی واجد ویژگی‌های درخشانِ هنری است)، بلکه موضوع آن بود. تعلقِ کفش‌ها به خودِ هنرمند یا یک زنِ روستایی، تا آن اندازه برای فیلسوفانِ ما مسئله‌ساز بود که صفحات طولانی از مهم‌ترین کتاب‌های خود را به آن اختصاص دهند. با این حال، در نقد آنان کمتر با مولفه‌های هنری چون رنگ، شکل و... روبه‌رو می‌شویم و بیشتر با نوعی پرسش از چیستیِ کفش‌ها و غایتِ آن‌ها مواجه هستیم تا نقد محتوای بصری. این در حالی است که نقدهای مذکور به لحاظ رویکرد زیباشناسیِ ویژهٔ خود، در تاریخ فلسفهٔ هنر، اهمیت به‌سزایی دارند. در این مقاله تلاش می‌شود با نگاهی به آرای فلاسفه پساساختارگرا به تابلوی کفش‌های مندرس ون‌گوگ پرداخته شود.

روش تحقیق

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

۱.ونسان ون‌گوگ

ونسان ون‌گوگ، در سال ۱۸۵۳ در هلند از پدری کشیش به دنیا آمد. اعتقادات دینیِ عمیق وی، او را در جوانی به میانِ کارگران معادنِ ذغال سنگ در بلژیک کشانید تا به عنوانِ مبلغی غیررسمی فعالیت کند. اگرچه او در این کار موفق نبود، اما در همین زمان آشنایی‌اش با آثار میه (میله)[۶] او را به سمت نقاشی کشانید. شاید در ابتدا تصور می‌کرد که بتواند از نقاشی به عنوانِ وسیله‌ای برای تاثیرگذاریِ معنوی بر مردمانِ روزگارش بهره ببرد (گامبریچ، ۱۳۸۳، ۵۳۲)، اما به تدریج نقاشی برای او به شیوه‌ای برای «بیانِ خویشتن» تبدیل شد و از آن‌جا که شکست‌های عاطفی و ناکامی‌های شغلی او را فردی تنها و سرخورده ساخته بود، نقاشی می‌توانست به او در تخلیهٔ روحی و روانی یاری نماید. سرانجام در ۱۸۷۹ و در سن ۲۹ سالگی نخستین نقاشیِ خود را کشید. نقاشی‌های اولیهٔ او متاثر از رئالیسم میه، در فضایی نسبتا تیره و با غلبهٔ رنگ قهوه‌ایِ تیره خلق شده‌اند و اگرچه بیانِ احساسات در آن‌ها موج می‌زند، اما این بیان‌گری عمدتا متکی به اغراق‌هایی در شکل‌ها و اندام‌های انسانی هستند تا رنگ و ضربات قلم‌مو (تصویر ۲).

ون‌گوگ در سال ۱۸۸۶ به پاریس نزد برادرش که مدیر یک بنگاه مشهورِ دلالی هنر بود، نقل مکان کرد. او در پاریس با امپرسیونیست‌ها آشنا شد و به ویژه آثار ژرژ سورا[۷] او را شدیدا تحت تاثیر قرار داد، به طوری‌که دو سالی را که در این شهر گذراند، به کشیدن نقاشی‌هایی با حال و هوای امپرسیونیستی مشغول بود. در واقع برادر او نیز در این امر بی‌تاثیر نبود. چه، تئو[۸]، به جهتِ دل‌مشغولیِ تجاری در امور هنری، بی‌میل نبود که برادرش بتواند در عرصهٔ فروش آثارش به موفقیت دست یابد؛ اما این پایانِ کار نبود. ون‌گوگ به جهتِ مشکلاتِ رو به گسترش روحی، به جنوبِ فرانسه و به آرل[۹] نقل مکان کرد، جایی که آفتابِ درخشان آن، به زعم خودِ ون‌گوگ «کافران» را نیز مومن می‌کرد (بکولا، ۱۳۸۹، ۱۲۳). نقل مکان ون‌گوگ به آرل، آغاز دومین (شاید هم سومین) دورهٔ مهم فعالیت هنری او بود، چه، او در آن‌جا، تحت تاثیر تلولوِ طبیعت و نیز هم‌نشینی با پل گوگن[۱۰]، مجموعهٔ پرشماری از آثار منظره‌پردازی، طبیعت بی‌جان و پرتره را به تصویر کشید که به جهت ضربه‌های مکرر قلم‌مو با رنگ‌های جِرمی و استفاده از رنگ‌های ناب، مانند رودخانه‌هایی بلورین به واقع می‌درخشند. ون‌گوگ در این دو سال به طور کامل راه خود را از امپرسیونیست‌ها جدا کرد و سبکی شخصی و منحصر به فرد را پدید آورد، هر چند او پیشتر نیز چندان در چهارچوب‌های سبک‌های رایج محصور نمانده بود.

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

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



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

تلاشی در جهت محو کردنِ آن‌ها - به شیوهٔ مرسوم کلاسیک نکرده است؛ با این حال، هنوز با ضربات قلم‌موی رقصانِ دورهٔ آرل، فاصلهٔ زیادی دارد.

آن‌چه که در این نقاشی‌ها به وضوح خودنمایی می‌کند، تلاشِ آشکار نقاش در نشان دادنِ کهنگی و فرسودگیِ کفش‌هاست؛ بندهای آویزان و رها شده و لبه‌های کاملا برگشته، آن‌ها را به کفش‌هایی تبدیل کرده است که از رهگذر فرسودگی، کاملا از شکل افتاده‌اند و قرینگیِ خود را به عنوان یک جفت از دست داده‌اند و حتی آن اندازه دچار بدشکلی شده‌اند که به زحمت می‌توان پای را در آن‌ها گذاشت. همین تاکیدِ بیش از اندازه بر مندرس بودن، بعدها، نوشته‌ها و نقدها از این تابلو را تحت‌الشعاع قرار داد. به‌طور مثال هایدگر، مبنای نوشتهٔ خود را، ارتباط این فرسودگی و استهلاک با گذشته و زندگی و رنج‌های صاحب کفش قرار داد. ظاهرا خود ون‌گوگ نیز، چنین منظوری در سر داشته است و هر چند نامه و یادداشتی از او دربارهٔ این تابلو باقی نمانده است تا اندیشه‌های ویژه‌اش دربارهٔ این نقاشی را بدانیم، اما از نامه‌های دیگرش که تابلوهای پرشمارش را در زمانی که در آرل زندگی می‌کرد، توصیف می‌کنند، می‌توانیم دریابیم که مسالهٔ مهم برای او در ترسیمِ اشیاءِ پیش پا افتاده و حتی دور ریختنی، به نمایش گذاشتنِ احساسات و هیجان‌ها و اندیشه‌هایش دربارهٔ اشیاء بوده است[۱۱]. با این حال، به زعم جان دیویی[۱۲]، دشوار است که رنگ و خط، تبدیل به کلمه و مفهوم شوند و «این همانیِ[۱۳]» بیانگری امری ایده‌آل و دست‌نیافتنی است، اگرچه، به نظر دیویی، این مسئله تا اندازه‌ای ممکن است (دیویی، ۱۳۹۳، ۱۳۳).

با این حال، بدون این‌که در دامِ این همانیِ واژگان و مفاهیم با تصاویر و خط و رنگ بیفتیم، می‌توانیم با رویکردهای نوین به نقد هنری که مرز میانِ ابژه (رنگ، خط و ...) با سوژه (واژگان، مفاهیم و ...) را برداشته‌اند، به تحلیلی مناسب از این اثر دست یابیم. در نقد سنتی تلاش می‌شود تا معادلی برای احساسات، نیات و مفاهیمِ ذهنیِ هنرمند، در حیطهٔ دال‌های عینی چون: خط، رنگ و ... یافت شود و نسبتِ این دو حیطه مورد ارزیابی قرار گیرد. قطعا همان‌طور که دیویی به درستی تاکید می‌کند، چنین چیزی تقریبا

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

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

۲.نقد هایدگر بر کفش‌های ون‌گوگ و نقد شاپیرو بر هایدگر و نقد دریدا بر شاپیرو و هایدگر

مارتین هایدگر، فیلسوف برجستهٔ آلمانی، در مقالهٔ مهم خود «سرچشمهٔ اثر هنری»[۱۴]، که در سال ۱۹۳۰ نوشت، کفش‌های ترسیم شده در تابلوی ون‌گوگ را متعلق به یک زنِ روستایی می‌داند و بر اساس همین پیش‌فرض، تفسیری تفضیلی از چگونگیِ تعلقِ کفش‌های زن به زمین و عالَم ارائه می‌دهد. هایدگر مطابق با اندیشهٔ پدیدار شناختی- اگزیستانسیالیستیِ[۱۵] خود، این کفش را نه یک ابزار و پاپوش و نه یک شیء در خود، بلکه وسیله‌ای می‌داند که از طریقِ آن عالَمِ زنِ روستایی به ظهور و گشودگی[۱۶] می‌رسد. عالَمی که پیش از این تابلو مخفی و نهان بود و اثر هنری حجاب از این اختفا برمی‌دارد و جهانِ زن را متجلی می‌کند. «با آن‌که این تابلو، تنها یک جفت کفش روستایی است و نه چیز دیگر، از آن دهانهٔ تاریک و پوسیدهٔ کفش‌ها چیزی را می‌توان دید. از این دهانه... رنجِ جانکاهِ آن زنِ روستایی آشکار می‌شود ... ما در این کفش‌ها با سختیِ گام‌های این زنِ کشاورز ... روبه‌رو می‌شویم» (ریخته‌گران، ۱۳۸۸، ۸۵). بدین‌ترتیب، هایدگر معتقد است ما نمی‌توانیم با اتخاذ تعریفی بیرونی و سپس فراافکندنِ آن بر اثر هنری، معنای بی‌کرانِ آن را محدود کنیم. با قرار دادنِ این کفش‌ها در چهارچوب‌های «نهادها[۱۷]»، «اقتصاد» و ...ما آن‌ها را در ظلمت و اختفا قرار داده و اجازهٔ ظهور جهانِ خودِ کفش‌ها را از آن‌ها می‌گیریم. به زعمِ هایدگر، نقاشیِ این کفش‌ها، یک آشکارگی است به سوی حقیقتِ خودِ اثر هنری که همان عالمِ اوست (احمدی،



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

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



تصویر ۳: **ونسان ون‌گوگ**، بلوار کلشی [*Boulevard de Clichy*]، ۱۸۸۷، رنگ روغن روی بوم، موزه ون‌گوگ، آمستردام.

۱۳۸۶، ۵۳۱).

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

با دانستنِ این‌که این کفش‌ها از آنِ هنرمند، یعنی ون‌گوگ هستند، به نظر می‌رسد که موضوع بحث به طور کلی عوض می‌شود. در واقع شاپیرو هم همین قضیه را دستاویزِ نقد بر نوشتهٔ هایدگر قرار داده است؛ از نظر شاپیرو مهم است که بدانیم که کفش‌ها از آنِ هنرمند هستند و نه کسِ دیگر و در واقع وقتی این را بدانیم، تمامِ گفته‌های هایدگر دربارهٔ تعلق کفش‌ها به زمین و عالَمِ زن روستایی، فلسفه‌بافی بیش نخواهد بود زیرا که نقاشیِ مزبور چیزی فراتر از خودِ کفشِ هنرمند به ما نمی‌گوید؛ به مانند تخت هنرمند یا اتاق هنرمند که صرفا دستاویز و بهانه‌ای برای نقاشی بوده‌اند و بس. با این حال، نه در نقد شاپیرو بر این تابلو و نه نقد هایدگر، تغییر بنیادینی رخ نمی‌دهد وقتی که کفش‌ها را از آنِ هنرمند بدانند (یا متعلق به زنِ روستایی)؛ در واقع، از آن‌جایی که هم شاپیرو و هم هایدگر به طیفی از اندیشمندان و منتقدان معاصری تعلق دارند که نیت مولف برای آن‌ها اولویت نداشته و در نتیجه از نقدهای زندگی‌نامه‌ای روی‌گردان هستند، در نتیجه شناساییِ صاحب کفش تغییر محسوسی در نقد و تفسیر آنان از تابلو به‌وجود نمی‌آورد. تنها مسئلهٔ مهم برای آن‌ها این است که مرکزی (سوژه‌ای) وجود دارد که تعلقاتِ ابژکتیو را باید سامان دهد. این همان ایرادی است که دریدا بر این می‌گیرد.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

دریدا در کتاب «حقیقت و نقاشی»، اظهار می‌دارد که هم شاپیرو و هم هایدگر، هر دو نگران بی‌صاحب بودنِ کفش‌ها هستند و با این‌که دانستن صاحب کفش‌ها تغییر اساسی در نگرش و تفسیر آنان نسبت به تابلو پدید نمی‌آورد، هر دو در تلاشِ طاقت‌فرسایی برای اثبات این مالکیت هستند. دریدا عقیده دارد: «میل به تعیینِ صاحب کفش، همانا میل به تصاحب خود اثر است. به بیانِ دیگر، رفتار و کنشِ شاپیرو و هایدگر ربط چندانی به این اثر هنری در مقام اثر ندارد. تفسیری که این دو به دست داده‌اند نوعی میل به تملک اثر است، میل به سر به مهر نگاه داشتنِ حقیقت اثر هنری و میلِ به رقابت و کشمکش» (ماینر، ۱۳۹۰، ۳۳۹). اما مسئلهٔ دریدا با هایدگر و شاپیرو فراتر از این‌هاست؛ به زعم دریدا، هایدگر و شاپیرو هر دو گرفتار سوژهٔ دکارتی هستند. هایدگر با وجود این‌که در تمام سیر اندیشهٔ خود در تلاش است از سوژهٔ دکارتی خلاص یابد، با این حال باز گرفتار نوعی سوژه‌گرایی و من‌گرایی است (ضیمران، ۱۳۹۲، ۲۶۵). شاپیرو نیز با تلاشی که می‌کند تا تعلق کفش‌ها را به ون‌گوگ ثابت کند به همان‌سان اسیر متافیزیک است. بدین‌ترتیب، با رویکرد دریدا، متن (خودِ نقاشی) فارغ از کیستیِ فاعل آن یا چگونگی و فرایند ساخت یافتنِ آن، موضوع نقد خواهد بود. «به نظر دریدا، تابلوی ون‌گوگ را باید متن مستقلی محسوب داشت که به قرائت مستقل از سوژه نیاز دارد» (همان، ۲۶۵)؛ و این به معنای این است که ما نمی‌توانیم جز از طریق مقولات، مفاهیم و رمزگان و سازوکارهای بازنمایی به قلمروِ واقعیت گام نهیم. بدین‌ترتیب، با ابتر ماندن نقد هایدگر و شاپیرو از کفش‌های ون‌گوگ، به نظر می‌رسد که نقد ساختارشکنانهٔ دریدا بستر مناسبی برای نقد جدیدتری از این تابلو باشد. در بخش دوم، این رویکرد در قالب روان‌کاوی به‌کار گرفته خواهد شد.

۳. نقد تابلوی کفش‌های ون‌گوگ با رویکرد نقد روان‌کاوانهٔ پساساختارگرا

زندگیِ هنری ونسان ون‌گوگ را به‌طور کلی می‌توان به دو دورهٔ مجزا تقسیم نمود؛ دورهٔ اول که در پاریس و نزد برادر خود به فعالیت در زمینهٔ خرید و فروش آثار هنری مشغول بود آشکارا تحت تاثیر نقاشانِ امپرسیونیست (به‌ویژه سورا) بود. به‌جز برخی نقاشی‌های اولیهٔ او که در آن‌ها رنگ قهوه‌ایِ تیره (به شیوهٔ باروک) خودنمایی می‌کند، باقیِ آثار وی در این زمان به شیوهٔ امپرسیونیستی و با به‌کارگیریِ اسلوبِ تجزیهٔ رنگ خلق شده‌اند و به مانند امپرسیونیست‌ها مناظری با فرم‌های نه چندان واضح را در این آثار می‌توان مشاهده نمود (تصویر ۳). اما در دورهٔ دوم که به آرل، منطقه‌ای در جنوب فرانسه، نقل مکان نمود، اسلوب نقاشی‌اش به کلی دگرگون شد؛ رنگ‌های درخشان و تابناک و ضربات قلم مکرر و پیوسته، به تابلوهای او که اکثرا موضوعاتی چون منظره‌ها، افراد و اشیاءِ مربوط به زندگیِ روزمره را شامل



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

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

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

امروزه می‌دانیم که اختلال روحی ون‌گوگ ماهیت «خودشیفتگی[۱۹]» داشته است (بکولا، ۱۳۹۸، ۱۲۳). فروید، شکل‌گیریِ خودشیفتگی اولیهٔ را مربوط به دوران خردسالی می‌دانست و آن را اساسا به وضعیت خواب مربوط می‌دانست، یعنی زمانی که «شیرخواران احساس گرمی و رضایت می‌کنند و مطلقا توجه به دنیای

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

خارج ندارند» (کرین، ۱۳۸۴، ۳۲۷)؛ بدین‌ترتیب، از نظر فروید، خودشیفتگی مسئله‌ای مربوط به آگاهی نسبت به انعکاس تصویر بیرونی نیست و بیشتر در سائق‌های[۲۰] بدنی دارد که طبیعتا با نهاد در ارتباط خواهد بود. روان‌کاوان متاخرتر با فروید هم‌عقیده نیستند. به طور مثال، طبق نظر هاینتس کوهوت[۲۱]، خوددوستی[۲۲] یا خودشیفتگی مسئله‌ای مربوط به «خود» است و نه «نهاد» (بکولا، ۱۳۸۹، ۹). از نظر کوهوت، «خود» عامدانه با به‌کارگیریِ خودشیفتگی، در پیِ بازسازیِ سلامت روانی است «یعنی همان شرایطی که ما را قادر می‌سازد، خویشتن را مرکز بلند پروازی‌ها، علایق و ارزش‌های خود و در یک کلام هم‌چون موجودی مستقل بازشناسیم و به تبعِ آن خودمان را بپذیریم و دوست بداریم» (همان). به‌طور کلی به خلاف دیدگاهِ روان‌کاویِ فرویدی که خودشیفتگی هنرمند را محل تلاقیِ غرایز فروخفتهٔ «نهاد» او می‌داند، از دیدگاه کوهوت، این خودشیفتگی امری خودآگاه است و نتیجهٔ آن بیان «خود» و بلندپروازی‌ها و آرمان‌های هنرمند و عصر اوست.

«من» برای فروید اهمیتی ثانوی داشت و «نهاد» موتور محرک رفتارها و امیالِ ارضا نشده بود که ارضا نشده‌اند و به «من» فشار می‌آورند. اما روان‌کاوانِ متاخرتر عموما «من»گراتر بودند و تلاش کرده‌اند خودآگاهی را در برابرِ ناخودآگاهی برجسته کنند. آنا فروید[۲۳] (دختر فروید)، یکی از این افراد بود که به نوعی روان‌شناسیِ «من» را بنیان نهاد. هاینتس هارتمن[۲۴] و ارنست کریس[۲۵] از دیگر بنیان‌گذارانِ برجستهٔ این حوزه بودند. روان‌شناسی «من» اساسا به دنبالِ رابطهٔ «من» با «ابژه» است و ساخت یا از هم‌پاشیدگیِ «من» را در نسبت با ابژه بررسی می‌کند (صنعتی، ۱۳۸۶، ۹۰). از این نظر هنرمندی چون ون‌گوگ را که درگیرِ خودشیفتگی بود، نه به عنوانِ فردی با امیالِ فروخفته و عقده‌های نهفته، بلکه او را باید فردی دانست که تلاش می‌کند «خود» را و رابطه‌اش با «دیگری» و «اجتماع» را دریابد و در این مسیر، با مرزهای شخصیتیِ خود و دیگران با چالش مواجه است و این همه را باید بتوانیم از خلال هنر او دریابیم و بازشناسیم.

در این‌جا شایسته است که به یکی از نویسندگانی که به مسئلهٔ خودشیفتگی پرداخته است، اشاره شود. کریستوفر لَش[۲۶]، اندیشمند آمریکایی، خودشیفتگی را نه حاصلِ غرایز فروخفته، بلکه محصول فرهنگ و جامعهٔ معاصر می‌داند. از نظر لَش، به خلافِ تلقیِ فرویدی از خودشیفتگی که معادل خوددوستی و خودخواهی بود، بالعکس خودشیفتگانِ جامعهٔ امروز، اصولا افرادی کِسِل ، دل‌مرده و افسرده‌اند که زندگیِ خود را بی‌هدف و بی‌ارزش می‌بینند و غالبا از برقراریِ روابط عمیق عاطفی با دیگران عاجزاند و از زندگیِ خود لذت نمی‌برند و شادکام نیستند. لش می‌نویسد: «این بیماران غالبا خودبیمارانگارند، در باطن احساس پوچی دارند، اما در عین حال، در خیالات‌شان خود را قادر به هر کاری تصور می‌کنند و سخت معتقدند که محق‌اند از دیگران سوءاستفاده کنند و خواسته‌های‌شان برآورده شود» (لش، ۱۳۹۰، ۶). لش دو دلیل عمدهٔ این نوع از خودشیفتگیِ اجتماعی را «دیوان‌سالاری و ازدیادِ تصاویر در فرهنگ معاصر» می‌داند (اباذری، ۱۳۹۰، ۳۱). تصاویری که سبب شده‌اند انسان‌ها ارتباط‌شان با واقعیت به کلی قطع شود و خود و جهان را تنها از دریچهٔ تصاویر ببینند، در این صورت تصویری که «خود» از خویشتن می‌سازد، تصویری است که از پیش برای او ساخته شده است.

با این حال، مجموعه نامه‌هایی که از ون‌گوگ باقی مانده است، نمی‌رساند که او اسیرِ این نوع از خودشیفتگیِ ضد اجتماعی بوده باشد. قطعا ون‌گوگ فردی تنها بود که روابط عاطفی و اجتماعیِ ناموفقی داشت ولی عشق و علاقهٔ او به مردم را می‌توان از لابه‌لای نامه‌های او به برادرش دریافت، جایی که می‌نویسد: «می‌خواهم مردها و زن‌ها را با آن چیزی از ابدیت نقاشی کنم که معمولا هالهٔ دور سر را نماد آن به‌شمار می‌آورند» (جنسن، ۱۳۹۰، ۹۲۱) و نمی‌توان نادیده گرفت که تحلیل لش، معطوف به جامعهٔ معاصر (اواسط سدهٔ بیستم) آمریکاست و طبیعتا دربارهٔ جامعهٔ اروپاییِ اواخرِ سدهٔ نوزدهم مصداق اندکی خواهد داشت. با وجود این، نگاه لش به خودشیفتگی، به عنوان امری اجتماعی و نه فردی، می‌تواند راه‌گشا باشد زیرا که در نظر او هم، «خود» از یک کل یک‌پارچهٔ متکی به خود، تبدیل به امری گسسته و از هم پاشیده گشته است و تصورِ از «خود» در هر فرد، تنها با رجوع به تصاویر پراکنده میسر خواهد بود. این مسئله‌ای است که پساساختارگرایان نیز بر آن اتفاق نظر دارند؛ منتها نه در وجه منفیِ آن.

اندیشمندانی چون ژاک دریدا و ژیل دلوز[۲۷]، تصور از مفهومِ «خود» را از یک امر «در خود بسته» و زیرساختی به فرایندی «اجتماعی» و روساختی تبدیل کردند که در این «خودِ اجتماعی»، «ناخودآگاهی» نقش ممتازی دارد. منتهی، ناخودآگاهیِ دلوز و دریدا با ناخودآگاهیِ فروید (به عنوان انری فردی) تفاوت بنیادین دارد. در نظر فروید، ناخودآگاهی، قیمت بزرگِ ذهن است که محلِ ثبت و ضبط تصاویرِ امیال و آرزوهای فروخفته است که در بزرگ‌سالی خود را به صورت رفتارهای بیمارگونه نشان می‌دهد (جزایری، ۱۳۸۳، ۹۰)؛ ناخودآگاهیِ فرویدی، از آن‌جا که به دورهٔ زمانیِ مشخصی از زندگیِ کودکیِ فرد مربوط است، لاجرم، با تمام بزرگی و وسعتی که دارد، داده‌ها و تصاویر محدود و مشخصی را می‌تواند دربربگیرد و ساختاری کاملا باز و پویا و دگرگون‌شونده ندارد؛ در مقابل، ژیل دلوز معتقد است، «ناخودآگاهی، جریان یافتن و گسترشِ دلالت‌ها به صورت بی‌پایان است که در قالب

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



تصویر ۵: **ونسان ون‌گوگ**، خودنگاره با کلاه خاکستری، ۱۸۸۷، رنگ روغن روی بوم.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

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

دلوز ناخودآگاه را، نه ساختارهایی حاضر – آماده از معناهای به دقت چفت‌شده با دال‌ها، بلکه «تولیدی» می‌داند که به گونه‌ای مداوم به مددِ جفت‌شدن‌ها و اتصالاتِ بی‌پایان درحالِ تولیدِ معناهایِ متکثر است که خودِ این معناهای تولید شده، در اتصال با ماشین‌های دیگر (ماشین‌های جسمانی مانند دهان، چشم، دست یا ماشین‌های زبانی، احساس، کلمه، نگاه، نوازش و ...) به تولیدِ معناهای افزون‌تر دامن می‌زنند که در نهایت فرد بیمار را تبدیل به کارخانهٔ تولیدِ معنا می‌کند. در این صورت، به جای جست‌وجوی «فقدان‌ها» باید در جست‌وجوی «تولیدها» در او بود. از نظر دلوز «ناخودآگاه، نه هیچ مسئله‌ای از معنا، بلکه صرفا مسئله‌های استفاده را مطرح می‌کند. پرسشی که میل مطرح می‌کند "چه معنا می‌دهد؟" نیست، بلکه "چگونه عمل می‌کند؟" است» (دلوز و هارت، ۱۳۹۱، ۴۴). به‌طور مثال، در چهارچوب روان‌کاویِ سنتی، پسر بچه‌ای که با قطار و تونل اسباب‌بازی بازی می‌کند محتملا درصدد هم‌بستری با مادرش است! در مقابل این «تقلیل‌گراییِ[۲۸]» افراطی، دلوز می‌پرسد که چگونه ماشینی مثل قطار با ماشینِ دیگر به مثابه تونل متصل می‌شود و غیره (همان، ۴۵-۴۴). روان‌کاویِ سنتی ذهن خودآگاه را مانند پروژکتوری می‌داند که به صورت مداوم در حال نمایش آن چیزی است که در نهاد و ناهشیار انباشته شده است. این وضعیت نمایشی، بار دیگر، بازتولیدِ همان انگارهٔ دیرینِ فلسفی است که طی آن ذهن به مثابه آیینه، در حال انعکاسِ جهانِ پیرامون است؛ از این نظر، ذهنِ انسان (چه خودآگاه و چه ناخودآگاه)، صفحهٔ منفعلی است که صرفا وظیفهٔ آن ضبط و ثبتِ بی‌اختیار رخدادهای پیرامون است، در حالی‌که از نظر دلوز، ناخودآگاهیِ واقعی یک ماشین بی‌وقفه از تولید است و نه ضبط.

ژاک دریدا دیگر فیلسوف پساساختارگرا نیز، ناخودآگاهی را نه ساختاری نظام یافته از معانیِ ایده‌آلیستی (و تقابل‌های دوتایی) – که صرفا باید توسط خودآگاه (روان‌کاو) خوانش شوند- بلکه «ردها[۲۹]» و «شیارهایی» می‌داند که به گونه‌ای مداوم در حال گسترش و پراکنده شدن از مرکز فرضی هستند. دریدا هر پیوندی از دال و مدلول (علت- معلول) را که در نظام تفکر سنتی نسبتی پیشینی- پسینی دارند[۳۰]، دارای پیوندی یک‌سویه (چه نزد خواننده و چه مولف)، بدون برتریِ یکی از این دو بر دیگری می‌داند که این «ردها» می‌توانند با ارجاع مداوم به ردهای دیگر (رد نزد دریدا همان نشانه است) گسترش یافته و به مسیرهای بیشتر و بیشتری منجر شوند. از این نظر، ناخودآگاهی در نظر دریدا امری در خودْبسته از معانیِ مشخص نیست که توسط روان‌کاو یا منتقد کشف شود، بلکه تولیدِ مداوم و بی‌پایانِ شیارها و ردهایی است که هر یک مقدمه‌ای بر رد و مسیر دیگر هستند. وجه دیگرِ تفکر دریدایی این است که ناخودآگاه «درون مغزهای منفرد انسانی» گرفتار نیست، بلکه امری بیناسوژه‌ای و زبانی است (هارلند، ۱۳۵۹، ۲۲۰).

نکتهٔ مهم در خوانش پساساختارگرا از روان‌کاوی، از بین رفتن مفهوم سوژه (من)، به عنوان یکی دیگر از مرجع‌های ناظر بر معنا و دلالت خواهد بود. سوژه (من)، دیگر جایگاه خوداتکا و پایدار گذشته را ندارد، بلکه می‌تواند در فرایند خوانش متن (اثر هنری و نقاشی) به همراه گزاره‌های تکه تکه شده در مسیر شیارها جریان یابد. به زعم کریستوا[۳۱]، سوژه دیگر «سوژهٔ همگن یک "خود" یا "من" نیست. برعکس ... سوژه تقسیم شده است ... که نه یک مکان بیان، بلکه مکان‌های متکثر، متحرک و جایگزین‌شونده را اشغال می‌کند» و ادامه می‌دهد: «سوژه هرگز چیزی نیست، بلکه فرایند دلالت است» (هارلند، ۱۳۹۵، ۲۴۴). سوژه بدل به ردهایی می‌شود که در دیگری جریان می‌یابد. این جریان به مدد پیوند دال‌ها و مدلول‌هایی که اینک دال شده و در یک روند خطی قرار می‌گیرند، صورت می‌گیرد. به واقع مهم‌ترین دگرگونی که پساساختارگرایان در مفاهیم فرویدی پدید آوردند، واسازی مفهوم سوژه و هر آن‌چه که مربوط به آن بود (هم‌چون ناخودآگاهی، میل، غریزه و ...). از این‌رو، وقتی تقابلِ ناخودآگاه و خودآگاه از میان برود، در این صورت کل فرایند «در جهان بودن» به یک تکینگی از فرایند دلالت بدل می‌شود که به زعم دریدا نحوه‌ای از ناهشیاری است. ژولیا کریستوا، دیگر فیلسوف پساساختارگرا، سوژه را چیزی نمی‌داند مگر «فرایند دلالت» (هارلند، ۱۳۹۵، ۲۴۴). کریستوا این فرایند دلالت را نه به شیوهٔ سوسوری[۳۲] حاصل پیوند دال و مدلول، بلکه به شیوهٔ دریدایی حاصل «واپاشیِ نشانه» و بازکردنِ مسیرهای گوناگون در جهتِ جریان یافتن معنا در فضایی بی‌اندازه گسترده می‌داند که نتیجهٔ آن تکثیر معنا خواهد بود (همان، ۲۴۵). کریستوا و بارت[۳۳]، این فرایند تکثیر معنا را – بر خلاف فروید که انتزاعی و مربوط به ذهن می‌دانست- با ارگانیسم و جسم خواننده مرتبط می‌دانند. در حقیقت «جسم و ارگانیسم به مثابه عباراتی برای بیانِ مادیتِ ناخودآگاهِ فرویدی استفاده می‌شوند و مادیت ناخودآگاهِ فرویدی، ... مادیت بسیار ویژهٔ دال‌های دلالت‌گر است» (همان، ۲۴۶). کریستوا، سائق‌های میل را نه صرفا برای برآوردن نیازهای حیوانی، بلکه پیشران‌هایی برای دلالت و دلالتِ میل می‌داند و در نهایت، از نظر کریستوا «طریقِ جسم همان طریقِ بینامتنیت است» (همان).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

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

نتیجه‌گیری

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

پی‌نوشت‌ها

۱.Vincent Van Gogh (۱۸۵۳-۱۸۹۰)، نقاش برجستهٔ اکسپرسیونیست هلندی.
۲. Self portraits
۳.Martin Heidegger (۱۸۸۹-۱۹۷۶)، فیلسوف پدیدارشناس-اگزیستانسیالیست آلمانی.
۴.Meyer Schapiro (۱۹۰۴-۱۹۹۶)، مورخ هنر آمریکایی- لیتوانیایی.
۵.Jacques Derrida (۱۹۳۰-۲۰۰۴)، فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی.
۶.Millet, Jean François (۱۷۷۵-۱۸۱۴)، نقاش رئالیست فرانسوی. ظاهرا تلفظ درست نام وی «میه» است اما در ایران «میله» مصطلح شده است.
۷.Georges Seurat (۱۸۵۹-۱۸۹۱)، نقاش پوانتلیست فرانسوی.
۸.Theo Van Gogh
۹.Arles، شهری کوچک در جنوب فرانسه.
۱۰.Paul Gauguin (۱۸۴۸-۱۹۰۳)، نقاش سمبولیست فرانسوی.
۱۱. به‌طور مثال ون‌گوگ در نامه‌ای به برادرش دربارهٔ تابلویی از رودخانهٔ روان (Rhone) و پل آهنیِ آن، پس از توصیف رنگ‌هایی که برای آن به کار برده است، می‌گوید: «می‌کوشم چیزی را به چنگ آورم که کاملا دلتنگ است» (به نقل از دیویی، ۱۳۹۳، ۱۳۲).
۱۲.John Dewey (۱۸۵۹-۱۸۵۲)، فیلسوف پراگماتیست آمریکایی.
۱۳.Identity
۱۴.Origin of the Work of Art
۱۵.Phenomenological- Existentialistic
۱۶.Aletheia
۱۷.Foundations
۱۸.به‌طور مثال ون‌گوگ رنگ زرد را نشانهٔ ایمان، پیروزی یا عشق به کار می‌برد و قرمز جگری را رنگی غیرمادی می‌داند و الهی. قرمز و سبز در نظر او نمایندهٔ شور و اشتیاق شدید انسانی بودند (جنسن، ۱۳۹۰، ۹۲۱).
۱۹.narcissism، فروید این واژه را از یک افسانهٔ رومی اخذ کرد که طی آن نارسیوس پسری جوان و بسیار زیبایی بود که به هیچ‌کدام از عاشقان خود توجه نمی‌کرد تا سرانجام یکی از عشاقش که فرشته‌ای بود او را نفرین نمود که عاشق خودش شود و هیچ‌گاه نتواند به خود برسد. سرانجام او روزی کنار رودخانه‌ای که می‌خواست از آن آب بخورد تصویر خود را دید و شیفته خود شد به گونه‌ای که سرانجام با غرق کردن خود در آب توانست به خود برسد.
۲۰.Drive
۲۱.Heinz Kohut (۱۹۱۳-۱۹۸۱)، روان‌شناس اتریشی.
۲۲.Self-love
۲۳.Anna Freud (۱۸۹۴-۱۹۷۰)، روان‌کاو اتریشی.
۲۴.Heinze Hartmann (۱۸۹۴-۱۹۷۰)، روان‌کاو اتریشی.
۲۵.Ernst Kris (۱۹۰۰-۱۹۵۷)، روان‌کاو اتریشی- آمریکایی.
۲۶.Christopher Lasch (۱۸۵۹-۱۹۵۲)، مورخ و منتقد آمریکایی.
۲۷.Gilles Delouse (۱۹۲۵-۱۹۹۵)، فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی.
۲۸.Reductionism
۲۹.Traces
۳۰.نسبت به این‌که مولف باشیم یا خواننده: مولف مدلول را بدوا در اختیار دارد و خواننده دال را.
۳۱. Julia Kristeva(۱۹۴۱- تاکنون)، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی فرانسوی.
۳۲.Ferdinand de Saussure (۱۸۵۷-۱۹۱۶)، زبان‌شناس سوئیسی و بنیان‌گذار زبان‌شناسی جدید.
۳۳.Roland Bart (۱۹۱۵-۱۰۸۰)، منتقد ادبی و فیلسوف فرانسوی.
۳۴.در نظر دلوز و گتاری ماشین‌های میل‌گر می‌توانند اندام انسانی یا اشیاء و ... باشند. مسئلهٔ مهم دربارهٔ آن‌ها این است که به گونه‌ای بی‌وقفه اتصال می‌یابند و جفت می‌شوند و قطع می‌کنند و سپس میل از همین اتصالات به جریان می‌افتد.

فهرست منابع

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

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

پوپر، کارل، (۱۳۹۲)، **جامعهٔ باز و دشمنان آن**، ترجمه: عزت‌الله فولادوند، چاپ چهارم، تهران: خوارزمی.
جنسن، هورست وولدمار و جنسن، آنتونی ف.، (۱۳۹۰)، **تاریخ هنر جهان**، ترجمه: محمدتقی فرامرزی، تهران: مازیار.
دیویی، جان (۱۳۹۳)؛ **هنر به منزلهٔ تجربه**، ترجمه: مسعود علیا، چاپ دوم، تهران: ققنوس.
جزایری، علیرضا، (۱۳۸۳)، **فروید بنیان‌گذار روان‌کاوی**، چاپ اول، تهران: دانژه.
ضیمران، محمد، (۱۳۹۲)، **ژاک دریدا و متافیزیک حضور**، چاپ دوم، تهران: هرمس.
دلوز، ژیل و گتاری، فلیکس، (۱۳۹۰)، «ضد ادیپ: کاپیتالیسم و شیزوفرنی»، ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، در کتاب: **متن‌های برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم**، ویراستار انگلیسی لارنس یی. کهون، ویراستار فارسی: عبدالکریم رشیدیان، چاپ هشتم، تهران: نی.
دلوز، ژیل و هارت، مایکل، (۱۳۹۱)، **نام‌های تاریخ و نه نام پدر**، سمینارهای ضد ادیپ و هزار فلات، ترجمه: زهره اکسیری، چاپ اول، تهران:رخ‌داد نو.
ریخته‌گران، محمدرضا، (۱۳۸۸)، **حقیقت و نسبت آن با هنر**، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.
صنعتی، محمد، (۱۳۸۶)، «تولد، تحول و گستره نقد روان‌کاوانه»، دو ماهنامهٔ پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شماره چهارم، صص ۹۲-۶۶.
کرین، ویلیام، (۱۳۸۴)، **نظریه‌های رشد (مفاهیم و کاربردها)**، ترجمه: غلامرضا خوی‌نژاد و علیرضا رجایی، چاپ اول، تهران: رشد.
گامبریچ، ارنست، (۱۳۸۳)، **تاریخ هنر**، ترجمه: علی رامین، چاپ سوم، تهران: نی.
لش، کریستوفر، (۱۳۹۰)، «خودشیفتگی در زمانه ما»، ترجمه: حسین پاینده، نشریه ارغنون، شماره هجدهم.
لینتن، نوربرت، (۱۳۸۶)، **هنر مدرن**، ترجمه: علی رامین، چاپ سوم، تهران: نی.
ماینر، ورنون‌هاید، (۱۳۹۰)، **تاریخ تاریخ هنر**، ترجمه: مسعود قاسمیان، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر و سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی.
هارلند،ریچارد،(۱۳۹۵)،**ابرساخت‌گرایی،فلسفه‌ساخت‌گرایی‌وپساساخت‌گرایی**، ترجمه: فرزان سجودی، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

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

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

(Received 16 August 2019, Accepted 10 December 2019)

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

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

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]