Photo: Venus of Laussel, in Bordeaux Museum, approximately 25000 years old

یک چشم برای یک من: درباره‌ی هنر افسون[1]

الن اس. وایس

وقتی ذهنت را از دست می‌دهی، فوق‌العاده است اگر بدنی داشته باشی که به آن اتکا کنی. ــ شاری (آگهی بازرگانی شلوار جین کالوین کلین)

آفرینش جهان‌مان به‌منزله‌ی یک محیط اجتماعی سکونت‌پذیر با تجلیل خود [self] درمقام یک هستی شاد مقارن است. شادی، در فیگوراسیون‌های بی‌شمارش، شرط سکونت‌پذیری‌ست. خاستگاه‌های هنر، با تجلیل خود (self) درمقام آفریده‌ای دوگانه‌انگارانه، به هر دو اهلی‌سازی جهان و سپیده‌دم سوبژکتیویته اشاره دارند: تکنوکرات [فن‌سالارانه] و عرفانی [رازورزانه]، اهلی و اروتیک، اجتماعی و فردی. این روابط در اولیه‌ترین آثار هنری رمزگذاری شده بودند و جنبه‌های مضمونی و ساختاری غالب هنر باقی ماندند.

بدن... کهن‌الگویی‌ست مرئی ــ موریس مرلو-پونتی

آندره لری-گورهان، باستان‌شناس فرانسوی نشان می‌دهد که چگونه خاستگاه‌های هنر از یک‌جور شیفتگی/افسون نسبت به قاعده‌مندی درون جهانی اکیداً غیرقاعده‌مند و آشوبناک نشأت می‌گیرند:

...هنر فیگوراتیو، به معنای دقیق کلمه، از چیزی مبهم‌تر یا عام‌تر پیش افتاد که با بصیرت حساب‌شده‌ی فرم‌ها همخوانی دارد. امر غیرمعمول درون فرم‌ها درمقام انگیزه‌ای قدرتمند نسبت به موضوع فیگوراتیو تنها از زمانی وجود داشت که سوژه در آن با تصویر سازمان‌یافته‌ای از جهان خویش در نسبت با ابژه‌هایی که وارد حیطه‌ی ادراکش می‌شدند مواجه شد... این سخت‌شدگی... مستقیماً با ژرفاهای اندیشه‌ی تأملی

1. An Eye for an I : On the Art of Fascination

بشر تماس می‌یابد... رازآمیز و حتی تشویش‌آور است کشف گونه‌ای تأمل سخت‌شده از اندیشه که امر نامعمول محرکش است.[۱]

هنر، همزمان با تکنولوژی، شکلگیری کیهان را از روی آشوب آغاز کرد. این اولیه‌ترین هنر واقعاً نه یک بریکولاژ زیباشناختی بلکه بنا بر اشاره‌ی لری‌ـگورهان نسخه‌ای از «ابژه‌ی یافته‌شده»ی سوررئالیستی بود که در نسخه‌ی آغازینش کندوکاو در چنان ابژه‌های را نیز در بر می‌گرفت، ابژه‌هایی که به‌نحوی باقاعده همچون صدف‌ها، سنگریزه‌ها و الخ فرم یافته‌اند. همان‌طور که رولن بارت ادعا می‌کند، هنرْ چیرگی شانس است. به همین دلیل، از طریق فن مواجهه و کشف شانس بود که هنر خاستگاه‌هایش را داشت. این خاستگاه یک‌جور هنر افسون، و تعمق درباره‌ی این ابژه‌ها شکلی از خودتأمل‌گری بود: چنین هنری در خاستگاه‌های سوبژکتیویته قرار داشت، سوبژکتیویته‌ای مبتنی بر نارسیسیسم که درعین‌حال تفاوت‌گذاری‌های ساختاری زمینه‌ی درخور محیط اجتماعی‌اش را شامل می‌شود ــ و این یعنی خود [self]. هنر نه به‌منزله‌ی چیزی از حیث فرهنگی ظاهری یا تقلیدی، بلکه درمقام یک بنیان‌گذار فعال تغییر، شکلگیری، و سنجشگری آغاز شد. هنر به‌منزله‌ی فرماسیون [صورت‌بندی، شکلگیری]، نه فرمی‌سازی [صوری‌سازی]، هنر به‌منزله‌ی محصولی از بیان و راز، نه به منزله‌ی بازنمایی آغاز شد.

بنا به هر دو ملاحظه‌ی صوری و روان‌شناختی/جامعه‌شناختی، این اولیه‌ترین هنر برپاشده مستقیماً به اولین وهله‌های هنر فیگوراتیو، به تندیس‌های پارینه‌سنگی «ونوس» مانند ونوس معروف ویلندُرف می‌رسید. تحلیل صوری این تندیسْ تکرار فرم‌های پیازی، مدوّر، و قاعده‌مند را آشکار می‌کند، همچون آنچه بر هنر یافته‌شده‌ی اولیه‌تر سایه افکنده بود، که اما حالا با بازنمایی فیگوراتیو و سبک‌مندی از یک نماد باروری رویارو می‌شود. در واقع، ساختِ صوری این تندیس جنبه‌های اروتیک، بارور، و جنسی‌اش را برجسته می‌کند. توجه کنید به اندام‌های جنسی و مادرانه‌ی بزرگ‌نمایی‌شده، به وفور گوشت، به آبستنی‌اش، و خصوصاً به شیوه‌ای که طی آن خطوط صوری تیز اندام‌های جنسی را می‌پوشانند و برجسته می‌سازند. وانگهی، این تندیس بی‌چهره است، و بر بی‌نام‌ونشان‌بودن و جهان‌شمولی کارکردهای اروتیکش تاکید دارد.

از حیث روان‌شناختی، خاستگاه چنین تندیس‌هایی مستقیماً از خاستگاه هنر در مقام ابژه‌های یافته‌شده‌ی شیفته‌کننده نتیجه می‌شود. کودک شیفته‌ی بدن مادر می‌شود: شکلگیری جهان کودک کارکردی از جدایی طفل از مادرش است. این جدایی آفرینش جهان به‌منزله‌ی زمینه‌ای از ابژه‌ها و صحنه‌ای از اعمال و امیال مستقل به انجام می‌رسد. در واقع، مادر اولین «چیز» است، از همین‌رو (از طریق غیابش و میل طفل به بازگشت او) برساخته و بیرونی/عینی می‌شود. از همین‌رو، همانندی ساخت‌گرایانه‌ی ژرفی بین آفرینش فردپیدایانه[۱]ی جهان کودک و آفرینش تبارزایانه[۲] اثر هنری وجود دارد. خاستگاه هنرْ ماده‌ای از جنس

---

1. Ontogenetic [مبتنی بر فردپیدایی، پیدایش و تکوین هستنده]

2. Phylogenetic [مبتنی بر تبارزایی، پیدایش و تکوین رسته]

* در روانکاوی به «پدیدآیی فرد» هستنده‌زایی یا فردپیدایی می‌گویند. «ریشه و رشد هر ارگانیسم». در روانکاوی «رسم این بوده که ontogeny برای انتزاعی و کل، و ontogenesis برای خاص مورد استفاده قرار بگیرد.» در قیاس با phylogeny «که به ریشه و رشد انواع مربوط است». «در روانشناسی تحلیلی، پدیدآیی روانی مشتمل است بر الف. رشد روابط شی، ب. تحولات سائق‌ها در ارتباط با واقعیت، پ. رشد مکانیسم‌ها در

شیفتگی/افسون است و موضوعی از جنس افسون باقی می‌ماند. اولین ابژه‌های «زیباشناختی» فیگوراتیو، تندیس‌های ونوس، بازنمایی‌های مادران نیز بودند، به عبارت دیگر، **مادرـزمین عظیم** درمقام نمادی از پیوستگی و نوزایی کیهانی (و با بسط معنی، اجتماعی). اقتضای کاملی دارد که اولین آثار هنری فیگوراتیو می‌بایست فیگور آفریننده‌ی تمام‌عیار می‌بودند؛ یعنی فیگور مادر.

نقش‌برجسته‌ی ونوس لاسل، موزه بوردو، ۲۵۰۰۰ سال قبل

این جنبه‌ی آفرینشگر نوزایشی هنر به‌طرزی نیرومند در سرتاسر نیت خودتأمل‌گرش در نقش‌برجسته‌ای یافته‌شده در لاسِل نشان داده می‌شود، آنجا که تندیس ونوس را در حالی تصویر می‌کند که کرنایی به فرم شاخ بز به دست دارد: نمادی از باروری (ونوس) نمادی از باروری (شاخ قوچ، نمادی دوجنسیتی از باروری و نوزایی) را نگه داشته است. این نقش‌برجسته یک نمادپردازی کامل از آفرینش‌گری هنری به‌منزله‌ی خارجی‌سازی، استحاله، عینیت‌بخشی، و سرانجام حتی به‌منزله‌ی فعالیتی نارسیستی‌ست. این اثر توأمان هنر به‌منزله‌ی جدایی از مادر یا آفرینش جهان به فرمی غیر از فرم مادرانه هم هست درعین‌حالی‌که پیوندهای صوری، نمادین، و لیبیدویی با بدن مادرانه را همچنان حفظ می‌کند. درحالی‌که علایق فیگوراتیو از بطنِ هنرِ ابتداً انتزاعیِ ابژه‌های یافته‌شده رشد کرده بودند، موضوع نمادین به‌نوبه‌ی خود با زایش اولین هنر فیگوراتیو به

برقراری موارد الف و ب». همچنین مراد از phylogeny و phylogenesis «تکامل نژادی» است. «ریشه‌های تکاملی و رشد انواع». در قیاس با ontogeny «که به ریشه و رشد ارگانیسم مربوط است». ر.ک. فرهنگ جامع روانشناسی و روانپزشکی و زمینه‌های وابسته، انگلیسی به فارسی، دکتر نصرت‌الله پورافکاری (تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۹)، جلد دوم، ص۱۰۲۹، و ص۱۱۲۹. م.

وجود آمد، به عبارت دیگر، از دل تندیس‌های کوچک ونوس. از همین‌رو ونوس لاسل نمایشی از تفاوت بین فیگوراسیون و انتزاع، بین بازنمایی و سمبولیسم است. شاید این تندیس‌های کوچک اولیه‌ترین نمونه‌ی هنر درباره‌ی هنر باشند، که در آن فیگور (ونوس) با نماد خودش (شاخ بز [درمقام نماد وفور و نعمت]) مواجه می‌شود. تفاوت بین امر تحت‌اللفظی و امر مجازی/استعاری بنا بر توپوس [یا جای] اروتیک بدن نمود می‌یابد.

آه، سعادتِ مخلوقاتِ ریزه‌میزه‌ای
که تا ابد
در زهدانی می‌مانند
که آن‌ها را زایید.
ــ رینر ماریا ریلکه

آنت میشلسون در مقاله‌اش «Camera Lucida/Camera Obscura»[1]، به‌درستی تاکید دارد که هنر سینمایی اِستَن برکیج هنری از جنس افسون است. در واقع، در فیلم برکیج، *Window Water Baby Moving*[2]، خود ساختار افسون و نمادپردازی با ساختار افسون نزد نقش‌برجسته‌ی لاسل تناظر دارد. در این فیلم، در پرداختن به تولد فرزند اول جین و استن برکیج، ابتدا مونتاژی می‌بینیم که در آن جین را در مرحله‌ی پیشرفته‌ی آبستنی می‌یابیم، او برهنه در حال آبتنی نشان داده می‌شود. شکم بالاآمده‌اش با قاب‌بندی، نورپردازی، و نیز با نوازش‌های هر دو برکیج‌ها مورد تاکید قرار می‌گیرد. اینجا، از حیث فیگوراتیو، ونوس را می‌بینیم که از آب‌ها برمی‌خیزد: زایش ونوس. بااین‌حال، در نیمه‌ی دوم فیلم، تولدی تحت‌اللفظی وجود دارد، یعنی همان تولد طفل، که بی‌پرده تصویر می‌شود، آن هم در مونتاژی که نماهای اولیه از جین در آب را میان نماهای تولد طفل پخش می‌کند، و با این‌کار یک همانندسازی استعاری از دو بخش فیلم، از دو تولد، برقرار می‌سازد: تولد در هر دو صورت نمادین و تحت‌اللفظی نشان داده می‌شود. دست آخر، انگار با تاکید بر آفرینشگری فیگور مادر ورای موجودی زندگی‌بخش و الهام‌بخش ذوق هنرمند، او به آفریننده‌ی تحت‌اللفظی خود فیلم تبدیل می‌شود. بی‌درنگ، پس از تولد، این جین است که از استن، پدر باشکوه، فیلم می‌گیرد. در واقع، عبارت «از برکیج» [By Brakhage] دلالت دارد به «از استن و جین برکیج.»

۱. ولی: دوربین لوسید یا؛ دستگاهی شامل یک منشور با چند آینه که تصویر اشیاء را بزرگ و معکوس بر پرده نمایش می‌دهد/ دومی: تاریک‌خانه یا اتاقک تاریک جعبه عکاسی. م

۲. لینک دانلود فیلم: http://www.youtube.com/watch?v=vKS3prrp2tk

چهار فریم نمای نزدیک از چهره و شکم جین برکیج در *Window Water Baby Moving* (۱۹۶۲)

در فیلم حماسی بعدی‌اش، *Dog Star Man*، که آن هم تا حدی درباره‌ی زایش یک فرزند و اروتیسیسم تجربه‌ی بشری‌ست، پیش‌درآمد یک سکانس استعاری عظیم را نشان می‌دهد که سطوح انسانی و کیهانی وجود را یکپارچه می‌کند. تصاویر مرکزی این پیش‌درآمد نرینه‌اند: خود داگ‌استارمن، و خورشید، از بریده‌صحنه‌ی ستاره‌شناختی همچون یک نمای نزدیک همراه با شراره‌های خورشیدی دیده می‌شوند. بااین‌حال، یک هم‌ارزی استعاری نیز برقرار می‌شود: از خلال تکینگی صوری، خورشید با شعله‌ها و شراره‌ها، و نماهای نقاشی‌شده‌ی فیلم هم‌ارز است، و نیز، با سر یک احلیل. از همین‌رو، بین ابعاد کیهانی، انتزاعی، و تنانه نوعی هم‌ارزی یا تبادل‌پذیری وجود دارد؛ وجود به‌منزله‌ی مجموعه‌ای از تبادل‌های استعاری ساختار می‌یابد که نسبت‌های خردکیهانی/کلان‌کیهانی/کلان‌انسانی را با مونتاژ فیلمی برقرار می‌سازد. و برکیج آشکارا از این شیوه‌ی روابط آگاه است؛ این گزین‌گویه‌اش را گواه بگیرید: «ستاره‌ها زیبا هستند»: «آسمان بدن درحال‌گندیدن خداست؛ ستاره‌ها کرمک‌های درخشان‌اند.»[۲]

این اختلاط ژانر (جنسیت) [نویسنده با دو کلمه‌ی genre/gender بازی می‌کند] در کارکردهای دوجنسیتی کالبدشناسی مردانه و زنانه در بخش سوم فیلم بروز می‌یابد، و برکیج این‌طور توصیفش می‌کند:

بخش سوم یک جریان گردشی «His, Her, and Heart» دارد... تصاویر زنانه سعی دارند مردانه شوند و موفق نمی‌شوند، تصاویر مردانه در تلاش برای زنانه‌شدن‌اند اما موفق نمی‌شوند... کپه‌هایی از گوشت متحرک را در نقش «Her» می‌بینید که به‌نحوی تمیزپذیر به تصویر یک زن تجزیه می‌شوند، اما بعد با تلاش برای استحاله به مرد بی‌اندازه تکه‌تکه می‌شوند و از شکل می‌افتند. به یک معنا، وضعیت بسیار بروگلی (Breugelesque) است؛ در فلاش‌های تصاویرْ احلیل‌ها به‌جای سینه‌ها می‌نشینند؛ بعد یک احلیل از درون چشم‌ها پیش می‌رود؛ یا موی مرد ناگهان از آن سوی فرّار بدن زن حرکت خواهد کرد... در برخی موارد این روال بازمی‌ایستد و گوشت مشخصاً به زن بدل می‌شود. بعد درباره‌ی نقش «His»... برعکسش اتفاق می‌افتد: تکه‌ای گوشت مردانه که به‌واسطه‌ی تمایل به تخیل زنانه همچنان در حال ازشکل‌افتادن است؛ طوری‌که، برای نمونه، لب‌ها ناگهان به یک واژن استحاله می‌یابند. در نهایت، فرم مردانه متمایز می‌شود. سپس این دو، همچنان‌که روی هم برهم‌نمایی می‌شوند، طبیعتاً با همدیگر به رقص نیز درمی‌آیند؛ تکه‌ای از گوشت درهم‌آمیخته‌ی مردانه‌ـزنانه را می‌بینید که به شکل‌های مختلف تجزیه می‌شود و در آمیزه‌هایی از اکتشاف‌های بروگلی (یا کژدیسگی‌های بروگلی، البته اگر بتوان چنین چیزی گفت) روی خودش برهم‌نمایی می‌شود.[۳]

اینجا دوریخت‌گرایی و در واقع انسان‌ریخت‌گرایی هم به یکپارچگی جنسی و هم به دوجنسیتی‌بودن به‌منزله‌ی یکپارچگی نهایی اشاره دارد (همان‌طور که شاخ بز در ونوس لاسل چنین اشاره‌ای داشت). با این‌حال، این یکپارچگی پیش‌شرطی برای زایش تصویرشده در بخش چهارم فیلم است آنجا که بدن زنانه و کارکردش به‌منزله‌ی منبع آفرینش یک تقدم مضمونی می‌یابد (همان‌طور که دیگربار در یکی دیگر از فیلم‌های زایش برکیج، *Thigh Line Lyre Triangular*، می‌بینیم). برکیج با مونتاژ، برهم‌نمایی، و اعوجاج‌های آنامورفیک [دگرسان‌شونده، ازریخت‌اندازنده، معوج‌کننده]) یک قصه‌بافی اروتیک بنیادی را در یک سینمای افسون/شیفتگی از نو برقرار می‌سازد که استعاره در آن با اعوجاج/کژدیسه‌سازی و درهم‌آمیزی آفریده می‌شود، و این خود همان خاستگاه افسون است.

و ما، تماشاگران همیشه،
در هر کجا،
به همه چیز، اما نه از درون‌شان،
چشم می‌دوزیم!
سرشارمان می‌کند. سروسامانش می‌دهیم.
تباه می‌شود.
از نو سروسامانش می‌دهیم، و

خودمان را تباه می‌کنیم.
ــ رینر ماریا ریلکه

برکیج ابتدا لنزهایی آنامورفیک را در فیلم‌کردن داگ‌استارمن (بین ۱۹۶۰ و ۱۹۶۴) به منظور آفرینش همین اعوجاج‌هایی که برای نظام قصه‌بافانه‌اش بنیادی بودند به کار گرفت. با این‌حال، استفاده از نمای دارای اعوجاج پیش‌تر به‌خوبی در هنر مدرنیستی، خصوصاً در کار سالوادور دالی، پی‌ریزی شده بود. در آثاری همچون *Cranes mous et harpe cranienne* (۱۹۳۵)، *Bureaucrate moyen atmospherocephaled ans l'attitude de traire du lait d'une harpe crdnienne* (۱۹۳۳)، و *Jeunefille au crane* (۱۹۳۴)؛ ضمیمه‌ای بدیع برای شمایل‌نگاری «مرگ و دختر جوان»، زیرا دختر جوان تصویرشده فرافکنی آنامورفیک یک جمجمه را به‌طرزی شهوانی نوازش می‌کند). دالی از استفاده‌ی هولباین از جمجمه‌ای آنامورفیک (سفیران (۱۵۳۳)) برداشت می‌کند تا جهانی فانتزی از تخیل منحرفانه و ناخودآگاه را ــ آن‌طور که رسالت کانونی سوررئالیست‌ها بود ــ ترسیم کند. دالی روش ایجاد تصویر معوج [آنامورف‌سازی] را برای حدودِ اعوجاج به کار گرفت: چوب‌دستی‌های فتیشیستی معروفش پشتیبان مادیت‌های غایی فرافکنی‌های آنامورفی هستند. این فرافکنی‌ها معمولاً کالبدشناختی‌اند و ریشه در آفرینش بعضی از معوج‌شده‌ترین فیگورهای انسانی در تاریخ هنر دارند؛ فیگورهای که به‌طرزی هیولایی معوج شده‌اند. در مجموعه‌های حکاکی دالی که چاپ ۱۹۳۳-۱۹۳۴ از «سرودهای مالدورور» اثر لوتره‌آمون را تصویرسازی کرد، جمجمه‌ی آنامورفیک فیگور شمایلی مرکزی‌ست که اعوجاج‌ها و دگردیسی‌های فیگورهای دیگر یک قصه‌بافی جدید را در این اثر ساماندهی می‌کند. در حالی که برکیج معوج‌سازی تصویر را برای آفرینش استعاره‌ی یک قصه‌بافی جدید به کار می‌گیرد، دالی از معوج‌سازی تصویر برای آفرینش هیولاوشی‌های جدایی‌ناپذیر جهان رویایی سوررئالیستی استفاده می‌کند.

دالی در مقاله‌ای با عنوان «ابژه‌های روانی-جوّی-آنامورفی» گزارشی نظری از اهمیت اعوجاج ارائه می‌دهد: چنین ابژه‌های آنامورفیکی فتیش‌هایی تمام‌عیارند که ژرفاهای روان انسان را آشکار می‌سازند:

> احساسات گنگ به موجودیت‌هایی طبقه‌بندی‌پذیر و قابل‌محاسبه تبدیل می‌شوند که با نور و براساس نظم شناختی سخت‌ترین و دقیق‌ترین کالبدشناسی‌ها سامان یافته‌اند، و در یک مقایسه، عالی‌ترین مفصل‌بندی‌های سخت‌پوستان و زره/لاک‌شان، خطوط کناره‌نمای مبهم، نامعلوم، و آمیب‌گونه‌ی مدوساهای نم‌کشیده و ساعت‌های شل-و-ول [اشاره به عناصر نقاشی ۱۹۳۱ دالی *The Persistence of Memory*] را به خود می‌گیرند.[۴]

آنامورفوسیس[1] خاستگاه استحاله و واژگونی به امر متضاد (به دو کارکرد نقیض رویاها نزد فروید) است که به ضمیر ناآگاه پرتو می‌افکند. فرم‌هایی که این ابژه‌های آنامورفیک به خود گرفته‌اند به اقتضای کارکرد فتیشیستی‌شان فرم‌های مدوسا و نیز فرم‌های ساعت‌های شل‌وـول ماندگاری خاطره (۱۹۳۱) اثر مشهور دالی هستند ــ دو ابژه‌ی فالیک وارفته.

مدوسای اسطوره‌ای، که مویش به فرم مارهای فالیک پرپیچ‌وتاب است، نماد افسون/شیفتگی و ترس فتیشیستی‌ست: هیچ‌کس نمی‌تواند مستقیما در مدوسا، ملکه‌ی جهان زیرین، بنگرد و زنده بماند. توجه کنید که تعویذهای مدوسا برای دورکردن چشم شیطان به کار می‌رفت: مدوسا همان است که نمی‌توان به او چشم دوخت. بدین‌ترتیب، در مغایرت با تماشاگران، و در مقام آنتی‌تز ابژه‌های هنری‌ست که نگاه خیره [گیز] را می‌طلبند. فتیش، مانند مدوسا، ابژه‌ای را بازنمایی می‌کند که رویت‌ناپذیر باقی می‌ماند، ابژه‌ای که باید با چیزی غیر از خودش بازنمایی شود. ابژه‌ی فتیشْ جانشینی برای آن ضدونقیض همیشه‌غایب، فالوس زنانه، و نیز برای عمل ترسناک قطع‌عضو است که غیابش به آن اشاره دارد. بااین‌حال، فتیش می‌تواند مشاهده/تماشا شود. (برای دالی، ابژه‌ی فتیش نهایی همسرش گالا بود که آن «نگاه خیره‌ای را به نمایش می‌گذارد که می‌تواند در دیوارها رخنه کند.») به این ترتیب، بنا بر ساختار روان‌شناختی افسون، وابستگی متقابل کارکردهای مردانه و زنانه، حضور و غیاب، تنها می‌تواند در کالبد نرماده‌ی (یا آندروژن/دوجنسه‌ی) اسطوره‌ای اتوپیایی یکپارچه شود. در نظر بگیرید ریشه‌ی لاتین کلمه‌ی شیفتگی/افسون، «fascinum» بر اساس لغت‌نامه‌ی لاتین آکسفورد این‌طور تعریف می‌شود: «۱: یک طلسم اهریمنی، جادوشدن. ۲: الف. احلیل. ب. یک نشان فالیک‌مانند (که به‌منزله‌ی یک جذبه (یا قشنگی) دور گردن پیچیده شده). ۳: یک‌جور گوش‌ماهی یا صدف دریایی.» در واقع، جذبه‌ی کهن‌الگویی به‌کارگرفته‌شده از طرف جادوگر برای ابطال طلسم اهریمنی (یا طلسم‌کردن طلسمی اهریمنی)، برای افسون‌کردن، همان جذبه‌ی کهن‌الگویی فالوس است، که درعین‌حال فرمی از یک صدف (صدف حلزون یا گوش‌ماهی) نیز هست، که دیگربار ابهام وضعیت نرماده‌ای فرم‌ها را افشا می‌سازد. ونوسِ لاسل شاخِ شیپورمانند و قیفی‌شکل به دست دارد که یک شاخ بز یا شاید یک صدف است که درعین‌حال یک نماد مرکب دوجنسی‌ست؛ ریشه‌شناسی واژه‌ی «افسون‌کردن» پیوندی را میان احلیل (نرینه) و صدف (مادینه) فاش می‌سازد، همان معنای آنتی‌تزی واژه‌ای آغازین، که از خاستگاه‌های آنتی‌تزی اروس پرده برمی‌دارد.

ابژه‌های افسون در ابتدا انسان‌ریخت‌اند؛ بدن انسان کهن‌الگوی عام نمادپردازی‌ست. استحاله‌ی بدن به نمادها نتیجه‌ی استفاده‌ی برکیج از آنامورفوسیس‌هاست. با این‌حال، هدف دالی متفاوت بود:

> بله! وقتی از مرحله‌ی نمادین تخطی می‌شود، ابژه به «سرشت واقعی» خودش بدل می‌گردد و با «سرشت واقعی»اش «تصدیق» می‌شود و نه هرگز با فراخوانی‌های تداعی‌گرانه‌ی سرشتش.

---

1 Anamorphosis / تغییر تدریجیِ تکاملی از فرمی به فرمِ دیگر، روش ایجادِ تصویرِ مخدوش/معوج

برکیج امر تحت‌اللفظی، امر مادی، امر واقعی را به امر نمادین دگرگون می‌کند؛ دالی امر نمادین را به واقعیت خیالی یک سورـرئالیسم [فراـواقعیت] دگرگون می‌کند.

سرشت واقعی اشیاء معمولاً خودش را پنهان می‌کند. ــ هراکلیتوس

هم سالوادور دالی و هم ژاک لکان با نشریه‌ی سورـرئالیستی مینوتور (*Minotaure* [هیولای اسطوره‌ای یونانی؛ گاوسر و انسان‌پیکر]) همکاری می‌کردند. در واقع، بعد از انتشارِ *L'Ane pourri* [الاغ پوسیده] اثر دالی در اولین شماره از *Surrealisme au service de la Revolution* [سوررئالیسم در خدمت انقلاب] در جولای ۱۹۳۰، مقاله‌ای که دالی در آن شرحی کوتاه از نظریه‌اش درباره‌ی شیوه‌ی پارانوئیکـانتقادی در نقاشی را ارائه کرده بود، آندره برتون ملاقاتی بین دالی و لکان ترتیب داد. این موضوع دغدغه‌ی لکان هم بود که بعدتر بر روی تزش، *De la psychose paranoiaque dans ses rapports avec la personnalite* [روان‌پریشی پارانویایی در نسبت‌هایش با شخصیت]، کار کرد. به همین خاطر شگفت‌آور نیست که در کتاب ششم سمینارهای لکان، چهار مفهوم بنیادی روانکاوی، شاهد بخشی راجع به آنامورفوسیس هستیم، جایی که او می‌نویسد:

> کژدیسگی/اعوجاج می‌تواند خودش را به... تمام ابهام‌های پارانوئیک عاریه دهد [معطوف کند]، و، از [جوزپه] آرچیمبولدو تا سالوادور دالی، هر استفاده‌ی ممکنی نیز از آن به عمل آمده است. تا آنجا پیش خواهم رفت که بگویم این افسون مکمل آن‌چیزی‌ست که پژوهش‌های هندسی درباره‌ی چشم‌انداز مجال گریختن از بینایی [*بینش، بصیرت، دید*] را می‌دهند. چگونه است که تاکنون هیچ‌کسی به فکر پیوندزدن چنین چیزی با... اثر یک نعوظ نیفتاده؟ یک تتوی ترسیم‌شده بر اندام جنسی را عجالتاً در حالت خوابیده تصور کنید و، سپس، اگر بشود چنین گفت، در حالتی دیگر، فرمِ راست‌شده‌اش را نیز در نظر آورید.
> چطور می‌توانیم در اینجا چیزی را نبینیم که نماد کارکرد فقدان، نماد ظهور شبح فالیک، و توأمان درونماندگار بعد هندسی، بعدی جزئی در زمینه‌ی نگاه خیره، بعدی کاملاً بی‌ربط به بینایی‌ست؟[۵]

دقیقاً به خاطر همین رویت‌ناپذیری فالوس، تصویرْ یک «دام برای نگاه خیره» است و نه یک تعویذ فالیک که نگاه خیره را برگرداند. به یک معنا، تلوسِ (telos [ابژه‌ی هدف، غایت]) نگاه خیره همواره خود [self] در بطن دیالکتیک وجود است که به‌وسیله‌اش ضمیر فاعلی «من» [«I»] به‌منزله‌ی «من» جعلی/ساختگی ایده‌آل در ناهمخوانی با «من» واقعی قرار دارد. ایده‌آل مکان‌شناختی اگو همان ایده‌آل

مکان‌شناختی سرشت گشتالت[1] بدن است، و این یعنی غلبه‌ی بدن قطعه‌وار/تکه‌پاره: این امر (به‌منزله‌ی یک جعل/افسانه‌ی دیگر) در مرحله‌ی آینه‌ای به دست می‌آید وقتی نوزاد برای اولین بار بازتاب خودش را می‌بیند و آن را به‌منزله‌ی یک خودِ [self] یکپارچه به جا می‌آورد. خودْ از بیرون یکپارچه است؛ خود با یک مضاعف‌سازی برساخته می‌شود، با یک بازتاب کاذب که نشانگر بردارهای میل است و نه ساختار امر واقعی.

> وقتی حرکت تحلیل با سطح مشخصی از فروپاشی پرخاشگرانه در فرد مواجه می‌شود، این بدن قطعه‌وار... معمولاً خودش را در رویاها بروز می‌دهد. این بدن سپس در فرم اعضای منفصل، یا در فرم آن اندام‌هایی که در برون‌کاوی[2] بازنمایی می‌شوند واقع می‌شود، مثل بال‌هایی که بالیده‌اند و بازوانی که به‌خاطر زجر احشایی جمع شده‌اند ـــ همان چیزی که هیرونیموس بوش رویایی برای همیشه در نقاشی ثبتش کرد.[۶]

بدن قطعه‌وار در کار دالی کاملاً مشهود است. برای نمونه، *Construction molle avec des haricots bouillis, Premonition de la guerre civile* (۱۹۳۶) یا دست قطع‌شده در سگ اندلسی را در نظر بگیرید که هر دوی آن‌ها پرخاش‌گری و مرگ را در مقام مضامین مرکزی‌شان دارند. همان‌طور که لکان بینشش درباره‌ی بدن قطعه‌وار را در بوش یافت، برکیج نیز چنین بینشی را در بروگل پیدا کرد. اما او این بینش در بروگل را به‌منزله‌ی نشانه‌ای از کار خودش دید که بدن در آن به روش‌های مختلف معوج/کژدیسه و قطعه‌وار شده است. در واقع اگر فیلم‌های این دوره‌ی برکیج را در مقام اعلان‌های خودشرح‌حال‌نگارانه‌ای در نظر بگیریم که خودش این‌گونه قصدشان کرده بود، آنگاه می‌توان گفت که آن‌ها نمودهای یک پرخاشگری درونی عمیق‌اند، و عملاً با آفرینش همین فیلم‌هاست که او به تجدید رابطه با همسرش و کاهش تکانه‌های خودویرانگر دست می‌یابد. از این‌رو، این فیلم‌ها در خدمت کارکردی روان‌پالایشی عمل می‌کنند که در آن بازنمایی بدن قطعه‌وار به یکپارچگی خود [self] مجال می‌دهد.

تفاوت بین فرافکنی چشم‌اندازگرا و فرافکنی آنامورفیک با تفاوت بین گشتالت بدن کلی/یکپارچه و بدن معوج قطعه‌وار متناظر است و نمادپردازی‌اش می‌کند. درست همان‌طور که زیبایی‌شناسی تنانه‌ی تندیس‌های کوچک ونوس و فیلم‌های برکیج مستلزم یک کیهان‌شناسی‌ست، روان‌شناسی لکانی آنامورفوسیس نیز مستلزم یک هستی‌شناسی‌ست.

---

۱. روانشناسی گشتالت اعتراضی بود به روانشناسی ساختی و رفتاری. گشتالت به معنای پیکربندی، صورت، یا هیأت است. این روانشناسی با تحقیقات تحلیلی یا خردخرد سر ستیز دارد و تاکید خود را روی کل موجود زنده یا کل موقعیتی که موجود در آن است می‌گذارد. گشتالت درمانی نیز بر دنیای نمودی فرد و افکار و احساسات او در زمان و مکان متمرکز است و با تاریخچه‌اش کاری ندارد. هیئت‌باوران گشتالت بر پدیدارشناسی و روان‌شناسی ادراک متمرکز می‌شوند. برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک. فرهنگ جامع روانشناسی و روانپزشکی و زمینه‌های وابسته، انگلیسی به فارسی، دکتر نصرت‌الله پورافکاری (تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۹)، جلد اول، ۲۶۲۵-۶۲۷. م.

2. exoscopy; in geology, the microscopic examination of sand grains in order to determine their provenance.

> ذهن درمقام حامل این **هستی** همان است که ناکجاست، همان است که همه‌جا را دربرمی‌گیرد. ــ موریس مرلو-پونتی

مرلو-پونتی در بسط یک هستی‌شناسی پدیده‌شناختی شیوه‌ای را جستجو کرد که در آن بدن «همان ابژه‌ی غریبی‌ست که اعضای خودش را به‌منزله‌ی یک سیستم عام از نمادها برای جهان به کار می‌گیرد.»[۷] سازماندهی ساختاری این سیستم نمادین با این واقعیت تعیین می‌شود که:

> بدن من یک گشتالت است و در هر گشتالت همزمان حاضر است [حضوری توأم دارد]... بدن من یک اصل توزیع است، لولای سیستم هم‌ارزی‌ها، این بدن پاره‌ای‌ست از هرآنچه پدیده‌های قطعه‌وار تجلی‌اش خواهند بود...[۸]

پس متافیزیک کارکردی‌ست از انگاره‌ی بسط‌یافته‌ی سکسوالیته، که در آن (همان‌طور که نزد برکیج هم می‌بینیم)، کلان‌کیهان کارکردی‌ست از تنانگی، از سیستمی ملهم از دوران پیدایش انسان، سیستمی که مرلو-پونتی «گوشت» خوانده است، کارکردی که نسبت‌های متقاطع و درهم‌رونده‌ی بین گوشت بدن‌های ما و گوشت جهان را در احاطه‌ی خود دارد. بدن صحنه‌ی درهم‌پیچیده‌شدن افق‌های درونی و بیرونی‌ست؛ بدن تکیه‌گاه تجسم معنادار جهان است. با این‌حال، ایده‌آلیته‌ی بدن کل‌نگرانهٔ واقعیت قطعه‌واربودن پدیده‌ها را مبنا قرار می‌دهد، درست همان‌طور که برای لکان من ایده‌آل با من واقعی در دیالکتیک وجود برهم‌کنش دارد. لکان همچنین بر یک هستی‌شناسی خردکیهان/کلان‌کیهان صحه می‌گذارد:

> پس به اینجا می‌رسم که کارکرد مرحله‌ی آینه‌ای را به‌منزله‌ی یک مورد ویژه از کارکرد ایماگو [imago] در نظر بگیرم که در پی برقراری نسبت بین ارگانیزم و واقعیتش است ــ یا آن‌طور که می‌گویند، بین جهان داخلی و جهان پیرامونی. (لکان، «مرحله‌ی آینه‌ای»، ص.۴)

در مرحله‌ی آینه‌ای‌ست که بدن در مقام گشتالت فرم می‌گیرد، و در همین مرحله است که کارکرد نمادین متعاقب سربرمی‌آورد. اگر برای لکان بازنماییِ بدنِ متعاقباً قطعه‌وار یک انحراف روانی‌ست، برای مرلو-پونتی طبیعت قطعه‌وار، غیرسلسله‌مراتبی، و ناپیوسته‌ی پدیده‌ها اشارتی‌ست به ویرانه‌های **هستی**، به پایان هستی‌شناسی الاهیاتی. با این‌حال، در هر دوی این موارد، بدن اصل توزیع نمادین صفت‌ها و فرم‌هاست؛ و این مستلزم انگاره‌ی بدن به‌منزله‌ی سیستم نمونه‌ای برای ادا یا مفصل‌بندی افسون است.

دو شیوه از چنین شیفتگی/افسونی وجود دارد که بر اساس دو ساختار تنانه‌ی آغازین، مردانه و زنانه، سامان یافته‌اند. از این‌روست شیفتگی نسبت به بدن مادرانه و شیفتگی متعاقب نسبت به آنچه بدن مادرانه فاقدش است: فالوس. از آرخه‌ی تنانه به تلوس، از یک قطعه‌وارگی تا قطعه‌وارگی دیگر، گشتالت بدن همان

ایده‌آلی‌ست که با همزادهایش، با بازنمایی‌هایش تعیین می‌شود. اگر بنا به باور فروید، کالبدشناسی به‌راستی همان تقدیر است، آن‌گاه یک نظم دوگانه و دوجنسی تقدیر وجود دارد که بر اساس دو شیوه‌ی همانندسازی، دو سنخ از ابژه‌گزینی (نارسیستی و انگل‌واره)، و دو شیوه از شیفتگی/افسون ساختار یافته است. کالبدشناسی تقدیر است، ولی تاریخ اوهام یک دیالکتیک بدون غایت‌ها را شامل می‌شود.

این سنخ وهم‌باوری استعلایی شالوده‌ی هم حقیقت و هم اگو است. مارک ریشیر در «پدیدارسازی، اعوجاج، لوگولوژی»[۹] دلالت‌های ضمنی این نقد حقیقت را برای یک هستی‌شناسی پدیده‌شناختی گسترش می‌دهد. نمودها حقیقت را پنهان نمی‌کنند: آن‌ها هیچ نیستند مگر خودشان، همان ویرانه‌های **هستی**. «حقیقت» صرفاً یک پدیده‌ی فرعی/ثانوی‌ست، یک اعوجاج، یک وهم ضروری.

ل.م.س.ک.ر.د.ن.[۱]
دانسته‌هایم را **نابود کن**
ــ گرافیتی ترکیبی یافت‌شده بر تخته‌سیاهی
در بخش مطالعات سینمایی دانشگاه نیویورک

پارانویا به‌منزله‌ی هنر؛ هنر به‌منزله‌ی نقد؛ نقد به‌منزله‌ی پارانویا. از اندیشه‌ی سوررئالیسم تا فیلمسازی «رویابینانه» و انتزاعی آوانگارد آمریکایی، یک‌جور کیمیاگری، گنوسیسیزم، و ارفه‌گرایی در هنرها وجود دارد. بدن اروتیزه‌شده دیگربار شالوده‌ی مضمون‌دار یک هستی‌شناسی‌ست، هستی‌شناسی یک زیباشناسی، درست همان‌طور که در خاستگاه‌های هنر نیز چنین بود. از راه درهم‌آمیزی، از طریق مونتاژی از ژانرها و سبک‌ها، به سرشاری آن حضوری نزدیک می‌شویم که نشان اتوپیاست: بازگشت شناخت به خاستگاه تنانه‌اش. عاقبت کشف می‌کنیم که شناخت حقیقی نه نظم عقلانی بلکه افسون است.

ترجمه پویا غلامی

1 T.O.U.C.H.I.N.G.

یادداشت‌ها:

1. Andre Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II* (Paris: Albin Michel, 1964), p. 214.

2. Stan Barkhage, *Brakhage Scrapbook* (New York: Documentext, 1982), p. 139.

3. In P.A dams Sitney, *Visionary Film* (New York: Oxford University Press, 1979), p. 175.

4. Salvador Dali, "Objets psycho-atmospheriques-anamorphiquesi n" *Oui I: La revolution paranoiaque-critiqu* (Pearis: Donoel/Gonthier, 1971), pp. 201-207 passim.

5. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (New York: Norton 1981, pp. 87-88.)

6. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," in *Ecrits* (New York: Norton, 1977), p. 4.

7. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London: Routledge & Kegan Paul, 1970), p. 237.

8. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1968), p. 205. Cf. also Allen S. Weiss, "Merleau-Ponty's Concept of the Flesh as Libido Theory," *SubStance*, No. 30 (1981).

9. Marc Richir, "Phenomenalisation, distorsion, Logologie," *Textures* 4-5 (1972), p.77 and passim.

Source: Weiss, Allen S., "An Eye for an I: On the Art of Fascination" in *SubStance*, Vol.15, No.3, Issue 51: 'Recent Film Theory in Europe' (1986), pp. 87-95.