نوع مقاله: پژوهشی
10.29252/mth.10.19.19 doi
دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۲۷
پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۲۹

دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر
سال دهم، شماره نوزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۹ / ۳۰-۱۹

خوانش خودنگاره‌های رمبرانت بر اساس مفهوم شئ لاکانی*

الهه شمس نجف‌آبادی افسانه ناظری*****

چکیده

رمبرانت در خودنگاره‌های اولیه، با تمهیداتی، مخاطب را از دیدن به وضوح منع می‌کند. وجه تمایز این آثار را می‌توان نه در بخش‌های با وضوح به نمایش درآمده، بلکه در بازنمایی پرظرافت اطلاعات گمشده دانست. به‌عبارت‌دیگر، هنرمند، اصول و کیفیات بصری را در جهت عدم بازنمایی دقیق در اثر خود به‌کار می‌برد. در این راستا، شئ نیز به مثابه ابژه‌ای کلیدی در اندیشه لاکان، امر واقع را به‌عنوان ساحتی گریزنده از تصویر و نماد، در تلاقی ساحت‌های سه‌گانه جای می‌دهد. شئ از منظر لاکان، بعدی بازنمایی‌ناپذیر است که از قابلیت تصویر برای بازنمایی محض فراتر رفته و در شکاف حافظه و ادراک از طریق نابازنمایی پدیدار می‌شود. بر این اساس، گویی رمبرانت نیز در خودنگاره‌های دوره اول، پیرامون این بعد احاطه‌ناپذیر تلاش می‌کند. سؤال مطرح آن است که تمهیدات بصری رمبرانت در ارائه تصویری از خود بر اساس مفهوم شئ لاکانی، چگونه قابل خوانش هستند؟ چارچوب نظری و رویکرد تحقیق، بر مفهوم شئ در تشکل سوژه ژاک لاکان استوار است. روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و تلاش بر این بوده تا با به‌کارگیری اصول روان‌کاوانه خوانش تصویر، به چگونگی تحقق خودنگاره رمبرانت مبتنی بر مفهوم شئ پرداخته شود.

یافته‌ها نشان دادند که رمبرانت، تمهیدات بصری ویژه‌ای به‌کار می‌گیرد تا خود را از طریق ساختار طبیعی ادراک، صورت‌بندی کند. به‌عبارت‌دیگر، او ناپیدایی ضروری را به تصویر می‌کشد که در میدان ادراک رخ داده تا امکان دیدن فراهم شود و مهم‌تر آنکه این ناپیدایی را در شالوده تصویر خود جای می‌دهد. از این‌رو، شاید بتوان از منظر لاکان، خودنگاره‌های رمبرانت را به لحاظ مجسم ساختن این بعد ضرورتاً بازنمایی‌نشده که پیش‌شرط هر گونه بازنمایی است، شکلی از تبلور شئ در سوژه دانست.

کلیدواژه‌ها: خوانش روان‌کاوانه نقاشی، شئ لاکانی، خودنگاره‌های دوره اول رمبرانت

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری الهه شمس نجف‌آبادی با عنوان «خوانش خودنگاره بر اساس سوبژکتیویته ژاک لاکان» به راهنمایی دکتر افسانه ناظری در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. Ela.shams@gmail.com
*** دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول). a.nazeri@aui.ac.ir

مقدمه

رمبرانت[۱] هارمنس وان راین؛ نقاش و چاپگر دوره باروک[۲] هلند (1606-1669)، تحت تأثیر مکتب اوترخت[۳] و کاراوادجو[۴]، برای نخستین بار با قابلیت‌های سایه‌روشن‌کاری، به معادل‌یابی بصری برای احساسات انسانی می‌پردازد. در میان تنوع موضوعی آثار او، خودنگاره، سهم عمده‌ای را در مقایسه با سایر هنرمندان در تاریخ هنر به خود اختصاص می‌دهد.

خودنگاره[۵] را برای رمبرانت، می‌توان راهی برای تفکر در خود دانست. او از طریق مواجهه با خود، فراتر از بازنمایی تقلیدی، مفهوم خود را به‌گونه‌ای متفاوت صورت‌بندی می‌کند. در زمانی که خودنگاره به توصیف دقیقی از هنرمند می‌پردازد، هنرمند در تقابل با غریزه تمامیت‌خواهی آدمی، شکل دیگری از خودنگاره را خلق کرده؛ بدین معنا که از طریق تمرکز بر نوسان تدریجی نور و سایه، آن اطلاعات بصری ضروری که در مواجهه با یک چهره نیاز است را به‌گونه‌ای دیگر به عرصه تصویر می‌آورد.

رمبرانت در صورت‌بندی تصویر خود، ویژگی‌های اساسی در ساختار توصیفی چهره را نادیده می‌گیرد؛ گویی او خود را منوط به نهان‌سازی تعریف کرده که در بخش‌های مهم چهره مانند چشم‌ها، از طرح واضح شکلی عقب می‌نشیند. این مسئله، خودنگاره را به ابزار تفکری تبدیل کرده که تنها به ارائه یک زندگی‌نامه مصور با هدف نمایش گذر عمر و زندگی پرفراز و نشیب هنرمند محدود نمی‌شود، بلکه می‌تواند نمونه جالب توجهی برای خوانش روان‌کاوانه باشد؛ بدین معنا که آن انتخاب‌هایی که رمبرانت در نحوه دیدن و تشکل خود انجام داده، علاوه بر آنکه می‌تواند گویای ژرف‌نگری درون آدمی باشد، ساخت متفاوتی از نقاشی و چگونگی دیدن را پیشنهاد می‌دهد. بر این اساس، این شیوه تشکل خودنگاره را می‌توان به مثابه بخشی از شکل نمود مفاهیمی چون شئ در اندیشه لاکان خوانش نمود.

ژاک لاکان؛ فیلسوف و روان‌کاو فرانسوی (1901-1981)، در تقابل با رویکردهای اگومحور، ضمن تفکیک اگو و سوژه، اگو را اثر تصویر و وابسته به ساحت خیال[۶] و سوژه را منوط به ساحت نمادین[۷] و امر واقع[۸] معرفی می‌کند. در ادامه، او در تلاقی ساحت‌های متمایز سه‌گانه، مفهوم شئ[۹] را به‌کار گرفته و سوژه را بر اساس این ابژه همواره مفقود، صورت‌بندی می‌کند.

این مفهوم به‌عنوان چیزی تسخیرنشدنی و مازادی توأمان متعلق و گریزنده از عرصه تجسم، می‌تواند با تمهیدات هنرمند در نقاشی مورد خوانش قرار گیرد و نحوه صورت‌بندی خودنگاره رمبرانت را معنایی دیگر بخشد؛ بدین معنا که شئ در مفهوم لاکانی، اهمیت نابازنمایی در هنری چون نقاشی که رسانه‌ای کاملاً بصری قلمداد شده را برجسته می‌کند.

این تحقیق بر آن است تا خودنگاره‌های دوره اول رمبرانت بر اساس مفهوم شئ لاکانی را مورد خوانش قرار داده و به این سؤال پاسخ دهد که تمهیداتی که رمبرانت در راستای نهان‌سازی برخی اطلاعات ضروری چهره به‌کار می‌برد، چگونه بر اساس مفهوم شئ لاکانی قابل خوانش هستند؟ در ابتدا، به تبیین مفهوم شئ در سوژه لاکانی و اهمیت آن در اثر هنری پرداخته می‌شود. سپس، رمبرانت و تمهیدات بصری وی در خودنگاره‌پردازی مورد بررسی قرار می‌گیرند. بعد از آن، محققان بر آن هستند تا بر اساس تحلیل آثار مبتنی بر زبان تصویر، به این سؤال پاسخ داده که رمبرانت با بهره‌گیری از ویژگی‌هایی که به سان موانع بصری محسوب می‌شوند، چگونه تصویری از خود را صورت‌بندی می‌کند؟ در قسمت بعدی نیز تمهیدات بصری هنرمند بر اساس مفهوم شئ، مورد تفسیر قرار گرفته تا مشخص شود این تمهیدات تجسمی فراتر از آنکه تصویری از رمبرانت باشند، چه مفهومی را از دیدگاه لاکان تحقق می‌بخشند. در این راستا، زبان تصویر با عطف به وجه ترکیب محور تصویر و فرآیند خلق آن، در تلاش است تا پاسخی روان‌کاوانه بر اساس اندیشه لاکان به چگونگی تحقق خودنگاره‌های رمبرانت بدهد.

پیشینه پژوهش

جیمز الکینز[۱۰] (1997)؛ نظریه‌پرداز معاصر هنر و صاحب کتاب‌هایی در زمینه دیدن تصویر، در مقاله "ابژه‌ای که عقب می‌نشیند: در مورد ماهیت دیدن"، دیدن را با نادیدن همگام می‌داند. در این راستا، اشاره به فرآیند «تکمیل کانتور ذهنی[11]» و اسکاتوم[12] (نقطه کور طبیعی چشم)، ضرورت نابینایی را به‌عنوان راهی برای دیدن، برجسته می‌سازد. از منظر او، آدمی در روند واقعی دیدن نابینا است؛ بر این اساس، وی، نقاشی را نیز مکانی برای مشاهده رابطه دیدن و نادیدن می‌داند. بدین معنا که نقاشی، گویای تأمل در راه‌هایی است که نادیدن، راه خود را از طریق دیدن به‌دست می‌آورد.

سامانتا اسمیت(2015) در مقاله‌ای با عنوان "کوری مخاطب در خودنگاره‌های رمبرانت"، بر این باور است که او در خلق خودنگاره بر آنچه الکینز گفته، تمرکز دارد. این مسئله باعث می‌شود که رمبرانت، مخاطب را نیز نسبت به داشتن چشم‌انداز روشنی از خود نابینا رها کند؛ بدین معنا که با تمرکز بر فرآیند طبیعی بینایی، شیوه‌ای از ساخت تصویر را پیشنهاد کرده که همه وجوه تصویر نه از دید فیزیکی، بلکه بخشی از حافظه می‌آیند. در نهایت، نویسنده، عدم

دید را بخشی از روند بینایی و تجربه مخاطب در نقاشی دانسته؛ همان‌طور که فقدان اطلاعات بصری ضروری در خودنگاره رمبرانت، فرصتی را برای آگاهی از روند خلق اثر فراهم می‌آورد.

در این راستا نیز مقالاتی وجود داشته که به خوانش روان‌کاوانه خودنگاره‌های رمبرانت پرداخته‌اند. اغلب این آثار با غفلت از زبان تصویر، تنها با عطف به فراز و فرود زندگی هنرمند از خوشی و رفاه به فقر و تنهایی، خوانشی زندگی‌نامه‌ای را ارائه داده‌اند (Bergmann, 2006; Zlotnick, 1998; Beaudry, 2009; Marcus et al, 2002; Parker, 2014). همچنین، تحقیقات دیگری نیز انجام شده که با استفاده از روش‌های کامپیوتری تحلیل تصویر و با عطف به نحوه توزیع کنتراست و شدت رنگ‌ها در ترکیب‌بندی، به بررسی دوره‌های مختلف فعالیت این هنرمند پرداخته، اما در پایان، ویژگی‌های تکنیکی او را محدودیتی در تعمیم‌دهی نتایج خود بیان می‌دارند(Asmus et al, 2019).

در باب وجه تمایز تحقیق باید گفت مقالات مذکور، زبان تصویر را نسبت به نظریه روان‌کاوانه، در درجه دوم اهمیت قرار داده‌اند؛ بدین معنا که در اکثر این تفاسیر، همواره نظریه از اثر هنری پیشی می‌گیرد. این پژوهش در صدد است تا تعادلی برقرار سازد و چه بسا تصویر را مهم‌تر شمرد و سپس از طریق نفوذ عمیق‌تر به نقاشی و با تکیه بر زبان تصویر، خودنگاره‌های دوره اول رمبرانت مبتنی بر مفهوم شئ لاکانی را خوانش نماید تا بتواند از طریق خودی که رمبرانت روی بوم خلق می‌کند، راهی را برای درک صورت‌بندی خودنگاره و همچنین مفهوم شئ بگشاید.

روش پژوهش

مقاله حاضر، با تکیه بر اصول روان‌کاوانه خوانش تصویر[۱۳] شکل گرفته است. در این راستا، چارچوب نظری مبتنی بر مفهوم شئ در چگونگی تشکل سوژه ژاک لاکان استفاده شده است. بر این اساس، محققان بر آن هستند تا با بهره‌گیری از زبان تصویر[۱۴] و همچنین مفهوم شئ، رویکرد روان‌کاوانه را در خوانش خودنگاره‌های رمبرانت به‌کار گیرند. در خوانش روان‌کاوانه تصویر، ابتدا به این پرداخته شده که هنرمند چگونه اصول و کیفیات بصری را متناسب با نیازهای خود استفاده می‌کند، سپس، تصمیمات هنرمند در فرآیند خلق اثر، به چه تفاسیر روان‌کاوانه‌ای می‌تواند منجر شود. در این تحقیق، تحلیل و توصیف حاصل‌شده، بر پایه جایگاه خود تصویر؛ یعنی وجه ترکیب محور تصویر و فرآیند خلق اثر، استوار است. لازم به ذکر است که نحوه تحقق نقاشی رمبرانت با شکل نمود شئ در سوژه لاکانی، از طریق رویکردی تطبیقی نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مفهوم شئ در تشکل سوژه ژاک لاکان

ژاک لاکان، تصویری متفاوت از سوژه را بر اساس ساحت‌های خیالی، نمادین و امر واقع صورت‌بندی کرده و آنها را سه حلقه زنجیری می‌داند که باز شدن یکی، امحای کل آن را به همراه دارد. آنچه این سه قطب را به هم می‌پیوندد، نوعی گره است که لاکان با استفاده از هندسه، آن را گره برومئه‌ای[۱۵] می‌خواند. لاکان برای پیوند ساحت‌های متناقض با همدیگر، مفهوم شئ را در مرکز گره تبیین کرده و این شئ است که با ویژگی‌های خاص خود، اتصال سه ساحت و در نتیجه حیات سوژه را ممکن می‌سازد.

مفهوم شئ، نقش کلیدی در اندیشه لاکان و به‌خصوص در زمینه هنر دارد. همچنین در این تحقیق، نقطه شروع خوبی برای پرداختن به سوژه لاکانی است؛ چرا که لاکان از طریق این مفهوم، ساحت متناقض‌نمای امر واقع را در ارتباط با ساحت‌های دیگر تبیین می‌کند. Das Ding (1974)، مفهومی است که لاکان ترجیح داد آن را ترجمه نکند، اما واژه‌هایی چون شئ و چیز، ابژه پتی آ[۱۶] یا ابژه علت میل، حفره و ... برای این مفهوم در فارسی استفاده می‌شوند. هر چند در طول فعالیت لاکان، این واژه، سطوح معنایی متفاوتی پیدا می‌کند تا جایی که ارائه خلاصه‌ای از آن خالی از دشواری نخواهد بود و در تبیین این مفاهیم، فقط می‌توان اندکی به حوالی مرزهای آن نزدیک شد.

لاکان، سوژه را مقوم فقدان دانسته و حیات آن را در گرو چرخش بی‌پایان میل[۱۷] معرفی می‌کند. لازمه میل نیز حضور ابژه‌ای احاطه‌ناپذیر چون شئ است؛ بدین معنا که دست‌یابی کامل به این ابژه، معادل مرگ میل و مرگ سوژه خواهد بود. می‌توان مفهوم شئ را با جای خالی پازل مقایسه کرد. این جای خالی است که امکان حرکت، تغییر و جابه‌جایی هر قطعه را ممکن می‌کند تا آنجا که پر کردن این جای خالی، توقف همه قطعه‌ها و اتمام بازی را در پی خواهد داشت. همان‌طور که شئ نیز ابژه منفی خاصی است که حضور سوژه را رقم می‌زند، ولی خود آن تجسد فقدان است. با این حال، لاکان آن را در برانگیزش میل و حیات سوژه، ضروری می‌داند.

به‌عبارت‌دیگر، شئ، فضایی تهی و در عین حال، ضروری سوژه است که سائق‌ها گرد آن به چرخش وا داشته می‌شوند؛ از این‌رو، لاکان آن را ابژه به حرکت درآورنده میل می‌داند (Evans, 2006: 128). لاکان در سمینار هفتم، این ابژه را به مثابه چیزی فراسوی مدلول و مرتبط با امر واقع معرفی کرده و در اقدامی نوآورانه، حضور سوژه را منوط به ابژه مفقودی

می‌داند که هرگز از همان اول در جایی نبوده و غیاب آن بر حضور آن مقدم است (هومر، ۱۳۸۸: ۱۱۸).

به‌بیان‌دیگر، لاکان، سوژه را منوط به ابژه همواره مفقودی معرفی کرده که به مثابه یک شکاف و هسته‌ای در امر واقع، از نمادسازی‌ها می‌گریزد و همه بازنمایی‌ها، تصاویر و دلالت‌ها صرفاً تلاشی برای پر کردن این شکاف هستند. در این راستا، این مفهوم به‌عنوان دست‌آویزی برای لاکان قرار می‌گیرد تا از این طریق، امر واقع را به مثابه ساحتی مخالف تصویر و نماد، در مرکز سوژه جای دهد؛ چرا که این ابژه ذاتاً منفی و متناقض‌نما ضمن تعلق به ساختارهای جسمانی، همواره خود را از کل عرصه تجسم متمایز می‌کند و به‌عنوان فضا و جایگاه عدم تعین، توأمان انفکاک‌پذیر و مرتبط با غیاب و عدم است. از این‌رو، این مفهوم، نقطه عطفی برای صحبت در مورد هنر است؛ زیرا برای لاکان، تهی بودن، نقشی اجتناب‌ناپذیر در هر شکل والای آن محسوب شده تا بدانجا که وی تشکل هر اثر هنری را در پیوند مشابهی با شئ و یا نظام یافتن حول این خلأ تبیین می‌نماید (بوتبی، ۱۳۸۴: ۳۲۴).

لاکان به‌واسطه مفهوم شئ، ماهیت بازنمایی را در جایگاه بازنمایی‌ناشده‌ای قرار می‌دهد که ضروری شالوده اثر هنری است. شئ به‌عنوان مازاد شناخت‌ناپذیر ادراک و یا بعد احاطه‌ناپذیر هر بازنمایی، محرک ضروری و حیاتی بازنمایی محسوب شده؛ همان‌طور که از نظر فروید نیز هنرمند در تلاش برای بازنمایی گویاتر ابژه، به شئ به مثابه ماهیتی بازنمایی‌ناپذیر در فراسوی هر تقلیدی دست می‌یابد.

لاکان نیز والایش را برآوردن ابژه تا شأن شئ می‌داند (بوتبی، ۱۳۸۴: ۳۲۴). بدین صورت که در فرمول والایش از نظر لاکان، اثر هنری، واقعیت ظاهری چیزها را نفی کرده و ابژه‌های روزمره قابل بازنمایی به واژه و تصویر را به شأن شئ می‌کشاند که در فراسوی قابلیت‌های بازنمایی جای دارد (لواین، ۱۳۹۵: ۶۰).

بر اساس این تعریف، نوعی فاصله میان شئ و ابژه ایجاد می‌شود و هنر دقیقاً به این دلیل، به سمت الفت بیشتر با ابژه پیش رفته تا تجربه‌ای از شئ را برانگیزد که مدام از این نزدیکی و رویارویی می‌گریزد؛ چرا که بعد شی، بعد دوری است، بعدی که در دل هم‌جواری نزدیک برانگیخته می‌شود، اما پیوسته می‌لغزد و عقب و عقب‌تر می‌نشیند (بوتبی، ۱۳۸۴: ۳۲۴). بر اساس آنچه گفته شد، ابتدا به بررسی تمهیدات بصری پرداخته می‌شود که رمبرانت از طریق آنها خودنگاره را ارائه داده و سپس، نحوه تشکل خودنگاره با مفهوم شئ مورد بررسی قرار می‌گیرد. خودنگاره رمبرانت بر اساس صورت‌بندی جدیدی از خود، می‌تواند به تفسیر بخش محدودی از شکل نمود شئ لاکانی بینجامد.

خودنگاره‌های رمبرانت

رمبرانت خیلی زودتر از هنرمندان مدرن، اهمیت پرداختن به رنگ، نور و اسلوب رنگ‌آمیزی را برابر با اهمیت انتخاب موضوع می‌داند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۲۵۹). او با کاربست اسلوب تدریجی رنگ سایه‌ها، به حالات روانی آدمی نزدیک شده و به‌اصطلاح با نور، به روان‌شناسی‌گری و تیزنگری در مفهوم تصویر آدمی می‌پردازد.

وی به پیروی از کاراوادجو که به ایجاد تباین‌های شدید معروف است، اسلوب ویژه خود را تحت عنوان "کیاروسکورو[۱۸]" یا سایه‌روشن‌کاری پدید می‌آورد. این تکنیک با آمیزش پرحساسیت روشنی و تاریکی، ضمن تمرکز بر حالات انسان و تفسیر شخصیت مدل، احساس را در ترجمانی بصری به بیننده منتقل می‌کند (Potter, 2006: 537). از این طریق، رمبرانت، تنوع و تغییرپذیری عظیمی را در راستای تسخیر جوهر نقاش در خودنگاره ایجاد می‌کند. او فراتر از برداشتن ماسک به روش فرانسیسکو گویا[۱۹] و یا ایده‌آل‌سازی دروغین مدل‌های خود، مفهوم خودنگاره را متحول کرده و مهم‌تر آنکه زمینه تحمل چنین مدل‌هایی را نیز در مقابل سلیقه رایج فراهم می‌نماید (Bergmann, 2006: 978-981).

رمبرانت بیش از آنکه در صدد تعریف و شبیه‌سازی دقیق از خود به شیوه رایج باشد، در تلاش است تا خودنگاره را به شکل یک مفهوم، صورت‌بندی نماید. او مانند یک فیلسوف، البته با ابزاری متفاوت، تصویری از خود را روی بوم آورده که شیوه ظهور و مفهوم آن در مقابل تصویر مرسوم خودنگاره قرار می‌گیرد. خودنگاره طی چهل سال و در تکنیک‌های مختلف (طراحی، نقاشی، حکاکی و چاپ فلز)، به‌عنوان ابزار تفکر هنرمند، او را به جست‌وجو در خود وا می‌دارد.

تمرکز رمبرانت بر خودنگاره، توسط منتقدان و با رویکردی تاریخی، به سه دوره تقسیم شده است؛ گروه اول، خودنگاره‌هایی که در لیدن قبل از مهاجرت به آمستردام(1627-1631) ، هنرمند جوان در ۲۳ سالگی را جلوی آینه و در موقعیت‌های مختلفی نشان می‌دهند. مشخصه اصلی این مجموعه، چشمانی معمولاً در سایه و همراه با انواع بیانگری در چهره (خشم، تعجب، غرور و ...) است. گروه دوم (1631)، مقارن با دوره‌ای است که هنرمند به موفقیت و اعتماد به نفس بیشتری می‌رسد. در این دوره، لباس و تجملات، بیشترین توجه را از آن خود کرده و نشان داده که تغییراتی در خود ایده‌آل رمبرانت ایجاد شده‌اند؛ گویی هنرمند، خود را با مدل‌های اشرافی اشتباه گرفته است. گروه سوم (1640-1669) نیز هنرمند را در سن میان‌سالی و در ژرف‌نگری عمیقی در خود نشان می‌دهد (Ibid: 983-984).

خودنگاره‌های اولیه با ارائه ویژگی‌هایی نامرسوم، مورد توجه منتقدان قرار گرفته‌اند. رمبرانت در این آثار بیش از آنکه نگران باشد که مخاطب، چه کسی و یا چه چیزی را می‌بیند، نگران چگونگی دیدن او است. او در این آثار با نادیده انگاشتن جزئیات ضروری مرسوم، به‌تدریج موضوع متعارف را از بین برده و تنها حرکاتی نقاشی‌شده از نگاه اجمالی به خود را بر جای می‌گذارد. تصویر مرموز یک چهره در تاریکی، مخاطب را به این وا می‌دارد که توأمان در عنوان و اطلاعات متنی خود در مورد این نقاشی و همچنین اطلاعات بصری ارائه‌شده توسط آن، تجدید نظر نماید (Smith, 2015: 153).

خودنگاره‌های دوران اول که در این تحقیق مد نظر بوده، بیشتر بر پایه آنچه به وضوح دیده نمی‌شود، شکل می‌گیرند. رمبرانت در صورت‌بندی خود، ویژگی‌هایی که پایه‌ای اساسی در ساختار توصیفی چهره داشتند را کم اهمیت می‌شمرد. گویی او درصدد ارائه خود در قالب الگوهای رایج فرمی و تکنیکی نیست؛ چرا که تمهیدات و قواعد بصری را در راستای پنهان‌سازی اطلاعاتی از چهره به‌کار می‌گیرد. رمبرانت بر خلاف خودنگاره‌های رایج که مستقیماً در خط توصیف دقیق قرار می‌گیرند، از توصیف شفاف خود به عدم پرهیز کرده و این ویژگی، به نقطه عطف کار این دوره تبدیل می‌شود. علاوه بر این، خودی که او بر پایه نهان ساختن برخی از اطلاعات واجب چهره روی بوم آورده، رفتاری جدید را در شیوه ظهور تصویر در نقاشی رقم می‌زند. او برای نمود خود، از قابلیت‌های آشکارگی و نهان‌شدگی استفاده می‌کند. بر این اساس، اسلوب و تفکری که رمبرانت در صورت‌بندی مفهوم خود به‌کار می‌گیرد، با مفهوم شئ در صورت‌بندی سوژه لاکانی قابل بررسی است. در بخش‌های آینده، فرآیند ظهور تصویر در خودنگاره رمبرانت با شکل نمود شئ لاکانی، مورد خوانش قرار می‌گیرد.

خوانش خودنگاره‌های رمبرانت بر اساس زبان تصویر

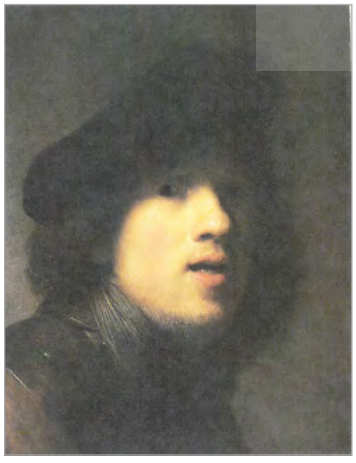
در این قسمت، به این مسئله پرداخته می‌شود که رمبرانت چگونه اصول و کیفیات بصری را در راستای صورت‌بندی خود به‌کار گرفته و این انتخاب‌های هنرمند در نقاشی، به چه تفاسیر روان‌کاوانه‌ای می‌انجامد؟ این مسئله از آن‌رو ضروری است که از تحمیل نظریه بر تصویر و نتایج از پیش تعیین‌شده جلوگیری کرده؛ چرا که خوانش روان‌کاوانه تصویر قبل از هر چیز، ژرف‌نگری در همه وجوه تصویر، از فرآیند خلق آن تا بررسی اثر در مجموعه، را می‌طلبد. از این‌رو، در ابتدا به توصیف تصویر بر اساس قواعد بصری پرداخته می‌شود تا در ادامه بتوان خودنگاره را با مفاهیم تعیین‌شده خوانش نمود.

اولین چیزی که در این مجموعه (تصویر ۱) دیده می‌شود، چهره‌ای در تاریکی همراه با قسمت محدودی از نیم‌تنه است. تیرگی‌ها، محوکاری‌ها و نادیده گرفتن جزئیات، خودنگاره را شبح‌گون و همراه با سایه‌ای سنگین نشان می‌دهند. این چشم‌انداز تیره، پنهان و مبهم، تعریفی نامرسوم از خودنگاره را ارائه می‌دهد.

چشمان معمولاً در سایه، پنهان کردن بخشی از صورت در تیرگی شدید، عدم وجود خطوط و طرح واضح در اجزا، محوکاری ظریف گوشه‌های لب و فرم چشم‌ها، از بین بردن خطوط صریح کناره نما در صورت و ... را می‌توان الگوهای تکرارشونده‌ای در خودنگاره‌های دوره اول دانست. رمبرانت، تمهیدات ذکرشده را بیشتر در راستای پنهان‌سازی تصویر خود به‌کار می‌برد.

الف) (خودنگاره ۱۶۲۹)

ب) (خودنگاره ۱۶۲۸)



ج) (خودنگاره ۱۶۲۹)

تصویر ۱. خودنگاره‌های دوره اول رمبرانت (۱۶۲۹-۱۶۲۸) (URL: 1)

سایه‌ها و محوکاری‌ها با از بین بردن تدریجی طرح واضح، خودنگاره را نه بر اساس قسمت‌های شفاف به نمایش درآمده، بلکه بیشتر بر پایه پنهان‌سازی‌ها شکل می‌دهند. قابلیت نور و سایه با بازنمایی بخش‌های غرق در نور و فرروفته در تاریکی، وضوح بینایی مخاطب را نشانه رفته و این‌چنین او را از وضعیت بیننده‌ای منفعل در کشف ابهامی فاش‌شونده، همواره کنجکاو نگاه می‌دارد. در واقع، کاربست حساسیت‌های شگرف نور و رنگ و بافت، مجاورت پیدایی و ناپیدایی را در صورت‌بندی خودنگاره ممکن ساخته و به‌تدریج ساخت جدیدی از نقاشی را نوید می‌دهد.

رمبرانت با نادیده گرفتن جزئیاتی که در تعریف خودنگاره بر وجود آنها اصرار می‌شد و با استفاده از حداقل امکانات تصویری و زبانی ایجازگرایانه، در تلاش است تا ویژگی‌های اساسی در ساختار توصیفی چهره را کنار گذارد و به کلیتی بصری از خود دست پیدا کند. این حداقل امکانات به خوبی در پالت رنگی محدود و دقیق هنرمند مشهود هستند. بهره‌گیری از قابلیت‌های هماهنگی تک‌رنگ یا مونوکروم[۲۰]، به وحدت‌بخشی کل تصویر در عین تباین شدید نور و تاریکی منجر می‌شود. قهوه‌ای‌های غنی و روشنی‌های تابناک ضمن ایجاد عمق، تضاد و تمرکزی عمیق بر بخش‌های پنهان صورت را به همراه می‌آورند.

به این ترتیب، تکنیک و غنای رنگی هنرمند، او را در دست‌یابی به کلیتی توأمان آشکار و نهان از خود یاری می‌رساند. تلفیق قابلیت‌های سایه‌روشن‌کاری و تکنیک ایمپستو[۲۱] (ضخیم‌کاری) و لعاب، هنرمند را قادر می‌سازد تا با درهم‌آمیزی شفافیت و غلظت رنگدانه‌ها، لایه‌ها، چسب‌ها و ...، نور و سایه را در جهت پیدا و پنهان‌سازی چهره به‌گونه‌ای ویژه به‌کار گیرد. تکنیک ایمپستو با ایجاد لایه‌های ضخیم و بافت، بیانگری و حجم‌نمایی خودنگاره را فزونی می‌بخشد. آزادی عمل و سرعت این تکنیک در مقابل تکنیک رئالیستی مرسوم (Sanyova et al, 2011)، ارائه شمایی کلی را ممکن می‌سازد. رمبرانت با به‌کار بستن قابلیت‌های لعاب بر روی لایه‌های ضخیم و با اغراق در نور و تاریکی، از توصیف شفاف خود پرهیز کرده و این مسئله را به نقطه عطف کار خود تبدیل می‌کند.

این تلفیق تکنیکی ضمن وسعت بخشیدن به جلوه‌های دامنه رنگی، فرصت مناسبی را برای نمایش ضربه‌های ماهرانه قلم در پوست و کلیه سطوح فراهم می‌آورد. از این‌رو، هنرمند برای نمایش نور و تاریکی و سپس انتساب آن به عمیق‌ترین و زنده‌ترین احساسات بشری، از ضربه قلم‌هایی شفاف و در عین حال خشن و ضخیم استفاده می‌کند. ضربه قلم‌های فزاینده و ضخیمی که در زیر لعاب‌های نازک رنگ پنهان شده، به خوبی در جهت عدم ارائه برخی از جزئیات، ایفای نقش می‌کنند. علاوه بر این، گچ نیز به‌عنوان یک رنگدانه شفاف لعاب و همچنین تقویت‌کننده جلوه‌های بافتی اثر، ضمن حفظ شفافیت در ترکیب با روغن، قابلیت‌های بصری زیادی را در اختیار رمبرانت قرار می‌دهد.

همچنین، خط نیز به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر تجسمی در قالب خطوط ضمنی و آشکار، نقش مهمی را در این آثار ایفا می‌کند. فراوانی خطوط مورب در خودنگاره‌های دوره اول، رمبرانت را در حال خروج از صحنه به تصویر می‌کشد. تکرار جهت اریب شانه‌ها، یقه پیراهن، کناره صورت، خطوط ضمنی، تیرگی و روشنی و ...، تمهیداتی هستند که هنرمند در تسخیر لحظه‌ای خود به‌کار می‌گیرد. یخزدگی چشمان و لب‌ها در مقابل حالت زنده‌نمای موها و خطوط مورب پیکر، رمبرانت را متعجب از دیدن لحظه‌ای خود و در حال گذر از مکانی تاریک نشان می‌دهد؛ گویی او با تسخیر اتفاقی نگاه آینه به خود، معین‌بودگی و قطعیت تصویر خود را زیر سؤال برده و چیزی فراچنگ نیامدنی را در خود جست‌وجو می‌کند.

رمبرانت فارغ از اینکه بخواهد تصویر خود را چیزی تمام‌شده در سن و موقعیتی خاص ترسیم کند، خود را فرآیندی شکل‌یافته از نهان‌سازی نشان می‌دهد. دلالت ضمنی جهات خطوط و سطوح آشکار و مستتر در ترکیب‌بندی‌های این مجموعه، در مقابل سنت خودنگاره‌سازی می‌ایستد؛ بدین معنا که هنرمند در صورت‌بندی تصویر خود، ساعت‌ها در خلوت و تمرکز در مقابل آینه و بوم ننشسته، بلکه خود را به مثابه رهگذری در یک آن، خود را در یک کوچه در چشمان رهگذری که می‌تواند من یا شما باشد، بازشناخته است. در این راستا، حالت زنده‌نمای فیگور در تقابل با یخزدگی چشمان و صورت، مانند تجربه‌ای است که گاهی با چشمانی نیمه‌باز از شدت نور به خودمان می‌اندازیم و می‌گذریم.

کلیه تنظیمات بصری خط، رنگ، بافت، ریتم، فضا و... به‌گونه‌ای استفاده شده که نگاهی اجمالی به خود را میسر می‌کنند. همچنین، هنرمند با به حداقل رساندن پیچیدگی‌های بصری در راستای وحدت‌بخشی کل تصویر، بیننده را یاری می‌کند تا کل تصویر را بتواند بدون هیچ جدافتادگی و در یک آن تسخیر نماید.

استفاده متنوع و پرحساسیت از بافت نشان می‌دهد که هنرمند بیش از بیان توصیفی واقع‌بینانه، می‌خواهد توصیفی بیانگر و احساسی را از خود ارائه دهد. بافت با درگیر نمودن بینایی و لامسه، قدرت تداعی‌گری مخاطب را نیز برمی‌انگیزد. از آنجا که بافت از قابلیت تجسمی بودن صرف فراتر می‌رود،

ابزار مناسبی برای توصیف چیزی است که به زبان تصویر ترجمه‌پذیر نیست. توجه ویژه به بافت نشان می‌دهد که وی در توصیف خود تنها به بینایی بسنده نمی‌کند؛ زیرا او چیزی را می‌جوید که از ترجمان بصری می‌گریزد.

بررسی مختصر قواعد بصری نشان می‌دهد که رمبرانت، اصول و قواعد را در قالبی می‌ریزد تا کلیتی بصری از خود را بر پایه مجاورت پیدایی و ناپیدایی شکل دهد. او در مقابل میل رؤیت واضح کل چهره، ناپیدایی را در شالوده تصویر خود قرار داده؛ گویی لحظه‌ای منفی و نامرئی را برای صورت‌بندی خود انتخاب می‌کند که پیش‌شرط ضروری ظهور تصویر است تا بتواند چیزی احاطه‌ناپذیر را در خود تسخیر کند. حال، این فرآیند خلق تصویر را می‌توان با بخشی از شکل ظهور شئ در سوژه لاکانی مورد خوانش قرار داد که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

فرآیند صورت‌بندی خودنگاره رمبرانت و شکل نمود شئ لاکان

تا اینجا چنین حاصل شد که رمبرانت، اصول را نه در جهت توصیف مستقیم خود، بلکه بیشتر در راستای نهان‌سازی اجزایی به‌کار می‌برد که نقشی اساسی در ساختار توصیفی چهره دارند. این مسئله ضمن ارائه ساختی متفاوت در تصویر، مفهوم تازه‌ای از خودنگاره را رقم می‌زند.

در این قسمت، تلاش بر این است تا بتوان بر اساس نحوه کاربست اصول و کیفیات بصری، خودنگاره را با مفهوم شئ در سوژه لاکانی مورد خوانش قرار داد. به‌عبارت‌دیگر، محققان در صدد پاسخ به این سؤال هستند که فرآیند تحقق خودنگاره رمبرانت چگونه با مفهوم شئ لاکانی قابل خوانش است؟

با توجه به آنچه گفته شد، رمبرانت خود را بر پایه ندیدن و ایجاد موانعی در راه دیدن خود، شکل می‌دهد. همچنین، مخاطب را نیز از دیدن به وضوح منع می‌کند و اجازه نمی‌دهد او را به روشنی ببیند. بر این اساس، گویی هنرمند، میدان ادراک را به تصویر می‌کشد. او بخش‌هایی را کمتر و یا بیشتر می‌بیند که این فرآیند آشکار و نهان‌شدگی یا دیدن و ندیدن، دقیقاً همان چیزی است که امکان دیدن را فراهم می‌آورد؛ چرا که این نهان‌شدگی، حاصل نور و تاریکی است که قلمرو مرئی خودنگاره را وضوح و معنا می‌بخشد.

به‌عبارت‌دیگر، قابلیت‌های نور و سایه، خودنگاره رمبرانت را به میدانی ادراکی تبدیل می‌کنند که در جاهایی از طرح منسجم شکلی عقب می‌نشیند تا حوزه مرئی را پایه‌ریزی کند. هنرمند، خود را با توجه به بخش کمتر دیده‌شده، تصویر می‌کند؛ این‌گونه او، مفروض قلمداد کردن تصویر خود را زیر سؤال برده و خود را به مثابه فرآیندی مبرا از هر گونه قطعیت و معین‌بودگی می‌نگرد.

بر این اساس، هنرمند، ناپیدایی ضروری که در میدان ادراک رخ می‌دهد را شالوده دسترسی به تصویری از خود قرار داده و به لحاظ مجسم ساختن این بعد بازنمایی‌نشده، مفهوم خودنگاره را صورت‌بندی می‌کند. رمبرانت با نمایش شرایط نامرئی دامنه دید، خود را در لحظه‌ای منفی تسخیر می‌کند؛ لحظه‌ای منفی و مرتبط با خلأیی بازنمایی‌ناپذیر که آن را پیش‌شرط تصویر خود دانسته و تصویر خود را بر محور آن قرار می‌دهد. او با بهره‌گیری از ندیدن ضروری که در شیوه طبیعی نگریستن رخ داده، در شالوده تصویر خود، بعد بازنمایی‌ناپذیری را قرار می‌دهد که پیش‌شرط هر بازنمایی است. این‌گونه او خودنگاره را یک شکل نمود محض تصویری تلقی نمی‌کند. شیوه رمبرانت در ترسیم تصویر خود، ساخت متفاوتی از نقاشی را پیشنهاد می‌کند که در برابر اصل مسلم کاملاً بصری بودن این رسانه ایستاده و مخاطب را به تجدید نظر در اینکه نقاشی، رسانه‌ای کاملاً بصری است، وا داشته؛ همان‌طور که رمبرانت از طریق شرایط نامرئی دامنه دید، حوزه مرئی را به تصویر می‌کشد.

حال، این خودی که رمبرانت در لبه‌های بینایی و نابینایی خلق می‌کند را می‌توان با بخشی از شکل نمود شئ در اندیشه لاکان خوانش نمود. همان‌طور که شئ به مثابه افقی نامرئی در دل حوزه مرئی نهادینه شده و پیچیدگی سائق دیداری را نشان داده، رمبرانت نیز مفهومی جدید را در خودنگاره، بر اساس بازیابی پرظرافت بخش‌های کم جزئیات، ارائه می‌دهد. رمبرانت خود را معلق در مغاک حضور و غیاب و وابسته به غیاب تصویر، نشان داده؛ لاکان نیز سوژه را مقوم فقدان دانسته و حیات آن را به بعد ناممکن و واجب شئ وابسته می‌سازد.

به‌بیان‌دیگر، همان‌گونه که رمبرانت خود را بر پایه شکافی پرناشدنی تصویر می‌کند، لاکان نیز سوژه را در پافشاری بر جایگاه خاص منفی با شکل تهی شئ صورت‌بندی کرده و به کمک آن، امر واقع گریزنده از تصویر و زبان را در خیال تبیین می‌کند (هومر، ۱۳۸۸: ۱۱۳). مفهوم شئ، به لاکان این امکان را داده که در عملی نوآورانه، ساحت خیال و نمادین را با کارکرد ادراکی و زبانی، با ساحت متناقض واقع، پیوند دهد (بوتبی، ۱۳۸۴: ۳۳۶).

رمبرانت با عطف به لحظه‌ای منفی، هر آشکاری را از طرح قاطع شکلی به عقب رانده و آن را منوط به پنهانی تعریف می‌کند. لاکان نیز ابژه عمیقاً منفی و متناقض شئ را توأمان از آن سوژه و گسسته از آن تعریف کرده و حیات سوژه را به این بعد غیرقابل‌بازنما وابسته می‌سازد.

شئ به‌عنوان مازاد احاطه‌ناپذیر و البته ضروری حافظه و ادراک، میان آنچه از بدن شخص انعکاس یافته و آنچه تیره و معماوار باقی مانده، حضور دو بعد تخیلی و واقعی در دل دیگری را تعریف می‌کند (بوتبی، ۱۳۸۴: ۳۳۶). رمبرانت نیز تصویر خود را بر اساس الگوی ادراکی حضور و غیاب شکل داده و از طریق قابلیت‌های بصری، دیدن را از طریق ندیدن پیش برده و این مجاورت پیدایی و ناپیدایی را در خودنگاره ظاهر می‌سازد. او از طریق محوکاری‌ها و جلوه‌های لعاب و ضربه قلم‌ها، مخاطب را در شکاف حافظه و ادراک نگاه داشته و بخش‌هایی را چون مطلوب دست‌نیافتنی میل سوژه، نهان می‌سازد. او با بهره‌گیری از شیوه طبیعی ادراک، بر بعدی نادیدنی در ساحت تصویر دست گذاشته و میل مخاطب را حول آن به حرکت وا داشته؛ همان‌طور که شئ نیز به مثابه چیزی احاطه‌ناپذیر، تکاپوی تفسیر و تأویل را به جریان می‌اندازد.

حال، با کمک مفهوم شئ می‌توان نابازنمایی را در هنری چون نقاشی که رسانه‌ای کاملاً تصویری انگاشته می‌شود، تبیین نمود؛ بدین معنا که خودنگاره‌های رمبرانت، محلی برای تبادل و تعارض دیدن و ندیدن در بستری است که کاملاً تصویری قلمداد می‌شود. در این راستا، وی با تمرکز شدید بر طیف تدریجی نور و سایه‌ها، عدم وضوح و گیج‌کنندگی، قصد دارد به تأمل در راه‌هایی بپردازد که بعد گریزان از تصویر، از طریق تصویر خود را نمایان می‌سازد؛ بدین معنا که در خودنگاره‌های رمبرانت، آن وجه به تصویر نیامدنی، نقش چه بسا چشم‌گیرتری تا آن بعد فراچنگ آمدنی و قابل‌بازنمایی را ایفا می‌کند.

این بعد گریزان از تصویر را می‌توان در تمهیدات بصری جست‌وجو نمود؛ چنانچه هنرمند بر آن است تا موضوع نقاشی را از حضور قاطع همراه با خطوط کناره نمای صریح و پرجزئیات مبرا سازد. چشمان معمولاً در سایه این مجموعه را می‌توان نقطه آغاز خوبی برای این مسئله دانست. هنرمند بر خلاف این تصور که چشم، دریچه روح است، با محو نمودن تدریجی و از بین بردن خطوط، چشم را از طرحی واضح و قاطع محروم کرده؛ گویی مانند لاکان، تبلور خود را در گرو این می‌داند که در پس تصویر غایب شود. این‌گونه از طریق محوکاری ظریف و تیزنگرانه فرم و اجزای صورت، کل ساختار نقاشی را بر گرد چیزی نمادناپذیر و غیرنمادین استوار می‌سازد.

همان‌طور که لاکان برای تحقق سوژه، حضور و غیاب را در تقاطع کارکردهای ادراکی و زبانی پایه‌ریزی کرده، رمبرانت نیز برای دست یازیدن به وجه نادیدنی خود، از قابلیت‌های نور استفاده می‌کند. نور با قابلیت آشکارسازی و پنهان‌سازی هم‌زمان، در وضوح و عدم وضوح، تأثیرات ویژه‌ای را ایجاد می‌کند. گاه نور از شدت ایجاد وضوح، جزئیات چهره را از بین برده، گاه شبحی سیاه‌گون حاصل آورده و گاهی از شدت وضوح، فضایی نمادناپذیر را به ذهن متبادر می‌کند. رمبرانت با حرکات نامحسوس و تدریجی پنهان‌سازی از طریق محوکاری تکنیکی، توأمان به سمت افشای هر چه بیشتر موضوع و بازدارندگی کمتر آن پیش می‌رود.

بنابراین، خودنگاره‌های رمبرانت را می‌توان زمینه آزمایشی برای تأمل در این نکته دانست که چگونه آن بعد غیرقابل‌بازنما از طریق تصویر به تحقق می‌رسد. بدین معنا که رمبرانت از طریق ترفندهای طراحی و تکنیکی، رؤیت‌ناپذیری آن بعد فراچنگ نیامدنی را در دیالکتیک حضور و غیاب در مرز هستی و نیستی قرار می‌دهد. این آثار را به خاطر زمینه آزمایشی مستتر در آنها، نمی‌توان یک تمرین کارگاهی ساده با استفاده از مدل در دسترس خویشتن دانست؛ چرا که وی گویی در صدد تسخیر مازادی است که از ادراک می‌گریزد (تصویر ۲).

الف) (خودنگاره اچینگ ۱۶۳۲)

ب) (خودنگاره اچینگ ۱۶۲۹)

ج) (خودنگاره اچینگ ۱۶۲۹)

تصویر ۲. خودنگاره‌های اچینگ رمبرانت (۱۶۳۲-۱۶۲۹) (URL: 1)

همان‌گونه که لاکان در صورت‌بندی سوژه، ابژه‌ای همواره مفقود را روی صحنه آورده و آن را به‌عنوان حفره پیش‌برنده میل، ضروری سوژه معرفی کرده، رمبرانت نیز فقدان را به تمهید ضروری تصویر و تجسم تبدیل می‌کند. او با استفاده از ساختار طبیعی ادراک، بازنمایی را حول نادیدن و یا حوزه نامرئی دامنه دید ممکن می‌کند.

رمبرانت با آگاهی از نابسندگی تصویر، تمهیدات خود را در جهت تسخیر کمبود تصویر یا مازاد آن به‌کار برده و با قرار دادن بخشی از تصویر در امتداد حافظه، بازتولید میل مخاطب را در فضای تهی حافظه و ادراک، ممکن می‌سازد.

در نهایت، شرایط تحقق خودنگاره رمبرانت را می‌توان بخشی از شکل نمود شئ در اندیشه لاکان دانست. تمهیدات او در صورت‌بندی خود، گویی در فراسوی بازنمایی تقلیدی، امر واقع گریزنده از نمادین شدن را در قلب بازنمایی خیالی جای می‌دهد؛ بدین معنا که بازنمایی در خودنگاره‌های هنرمند، در لبه نازک گریز و تن دادن به بازنمایی و نابازنمایی حرکت می‌کند. تمهیدات بصری بیشتر از آنکه از وضوح و صراحت در بازنمایی خودنگاره استفاده کنند، از عدم وضوح، ابهام فضایی و عدم صراحت بهره می‌گیرند. این تمهیدات، به بازی متعارض در تقاطع محورهای بازنمایی بازنما و نابازنما می‌انجامند و این‌چنین خودنگاره‌هایی را آفریده که پس از گذر سالیان همچنان مورد تفسیر و شگفتی مخاطبین قرار می‌گیرند. این‌گونه رمبرانت نقاشی را از هنری اساساً تجسمی به رسانه‌ای استوار بر بازی متقابل و متعارض بازنمایی و نابازنمایی تبدیل کرده و با چرخشی تمام‌ناشدنی پیرامون این خلأ ضروری و حفره غیرتصویری، تصویر را شکل می‌دهد.

نتیجه‌گیری

خودنگاره‌های اولیه رمبرانت فارغ از اینکه هنرمند را در سن و موقعیتی خاص به تصویر کشیده، ویژگی‌های متفاوت و نامرسومی از یک خودنگاره دارند. سایه‌روشن‌ها، محوکاری‌ها، ابهام‌ها و ...، اطلاعات بصری خودنگاره که تا قبل از آن بر وجود صریح آنها اصرار می‌شد را در سایه‌هایی که به سان موانع بصری تلقی شده، رها می‌کنند. چشمان معمولاً در سایه، تیرگی و روشنی شدید بخشی از صورت و از دست رفتن جزئیات ضروری، محوکاری تدریجی با هدف از بین بردن خطوط صریح کناره نما و طرح قاطع و...، تمهیداتی هستند که از طریق آنها خودنگاره را به‌گونه‌ای متفاوت صورت‌بندی می‌کند.

رمبرانت، تمهیدات ذکرشده را به‌کار می‌گیرد تا خود را از طریق ساختار طبیعی ادراک صورت‌بندی کند. به‌عبارت‌دیگر، او ناپیدایی ضروری که در میدان ادراک رخ می‌دهد تا امکان دیدن فراهم شود را به تصویر کشیده و مهم‌تر آنکه این ناپیدایی را در شالوده صورت‌بندی از خود قرار می‌دهد. از این‌رو، خودنگاره او را به لحاظ مجسم ساختن این بعد ضرورتاً بازنمایی‌نشده که پیش‌شرط هر بازنمایی است، می‌توان شکلی از تبلور شئ در سوژه لاکان دانست.

خودی که رمبرانت روی بوم آورده، ضمن نمایش نحوه مجاورت پیدایی و ناپیدایی، این موضوع را برجسته می‌کند که چگونه بخش‌هایی از تصویر از طرح مشخص شکلی عقب می‌نشینند و به مثابه شرایط نامرئی دامنه دید، رؤیت را امکان‌پذیر می‌کنند. او نشان می‌دهد که چگونه فرآیند آشکارگی و نهان‌شدگی، دیدن را از طریق ندیدن میسر می‌سازد.

رمبرانت خود را به عنوان فرآیندی به تصویر کشیده که از قطعیت و معین‌بودگی طفره می‌رود. از این رو، او در راه دیدن خود، چیزهایی را کمتر دیده و این رابطه، همان چیزی است که دیدن را میسر می‌کند. وی با بهره‌گیری از شیوه طبیعی نگریستن و تمهیدات بصری، از نمایش شفاف بخش‌هایی از چهره پرهیز می‌کند.

رمبرانت لحظه‌ای منفی را در صورت‌بندی خود برگزیده که به‌واسطه وانهادن برخی اجزا و اطلاعات بصری حاصل می‌شود. او با نمایش شرایط دامنه دید، ضمن پیشنهاد ساخت جدیدی از نقاشی، مفهوم تازه‌ای از خودنگاره را ارائه می‌دهد.

همان‌طور که لاکان نیز ساحت متناقض امر واقع لاکانی را از طریق شئ، در مرکز ساحت خیال و سوژه جای داده، رمبرانت نیز در این فضای تهی ادراک و حافظه که لاکان آن را شئ می‌نامد، از طریق تناقض‌های بینایی و نادیدن و دیدن، سعی در تسخیر مازادی غیرقابل‌بازنمایی در عرصه تصویر دارد. بر این اساس، تمهیدات تکنیکی هنرمند را می‌توان تلاش وی برای ترجمان بصری وجهی غیرتصویری دانست. رمبرانت بیش از آنکه در صدد تجسم شباهت با

خود باشد، دل‌مشغول چگونگی دیدن خودنگاره‌های خود توسط مخاطب است؛ از این‌رو، مفهوم جدیدی از نقاشی را در بستری توأمان تصویری و غیرتصویری فراهم می‌آورد.

قابلیت‌های نور و سایه، فرصتی را برای مخاطب فراهم می‌آورند تا به تأمل در راه‌هایی بپردازد که نقاشی از طریق وجهی احاطه‌ناپذیر، راه به هدف خود می‌برد و با قرار دادن بعدی نادیدنی درون تصویر، در صدد تسخیر چیزی به مثابه مفهوم شئ لاکانی است.

به‌عبارت‌دیگر، رمبرانت آگاه از نابسندگی تصویر، در جست‌وجوی چیزی غیرتصویری به مثابه مفهوم شئ لاکانی بوده؛ چیزی به عنوان مازاد شناخت‌ناپذیر ادراک یا بعد بازنمایی‌ناپذیر هر بازنمایی که اتفاقاً ضروری ساحت تصویر و تجسم است. به همین خاطر، او با عطف بر بعدی غیرتصویری در مرکز تصویر، در برابر اصل مسلم کاملاً بصری بودن رسانه نقاشی ایستاده و مخاطب را به تجدید نظر در اینکه نقاشی رسانه‌ای بصری است، وا می‌دارد.

در ادامه، لازم به ذکر است که می‌توان با عطف به قابلیت‌های خودنگاره رمبرانت، مفاهیم دیگر لاکان چون؛ دوخت در مرحله آینه‌ای، نگاه خیره و ... را مورد بررسی قرار داد و به این پرداخت که این مفاهیم در قیاس با مفهوم شئ، چه تفاسیری را ممکن می‌سازند تا از این طریق بتوان دری را به سوی فهم خودنگاره و همچنین مفاهیم روان‌کاوانه گشود.

پی‌نوشت

1. Rembrandt van rind Rijn
2. Baroque

هنر سده ۱۷، گویای علم و فلسفه آن قرن و معطوف به بی‌کرانگی فضا و توجه به زمان، فضا، حرکت و نور (پاکباز، ۱۳۶۹: ۴۱).

3. Utrecht

مکتب هلندی (هالس، ورمیر، رمبرانت) در نفوذ تاریک‌نگاری و واقع‌گرایی کاراوادجو (همان: ۵۵).

4. Caravaggio

نقاش باروک ایتالیایی با تأکید بر تیرگی و روشنی و مبدع «تاریک‌نگاری» یا تنبریسم در نقاشی (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۹۲)

5. Self portrait

اصطلاح خودنگاره برای اولین بار در کنار تولد اومانیسم در اروپای غربی ظاهر شده و منجر به رسمیت شناختن فردیت شد. خودنگاره به‌عنوان تأیید جایگاه حرفه‌ای هنرمند، برای اولین بار توسط نقاشان رنسانس استفاده شد (Avgitidou, 2003). ظهور و پیشرفت خودنگاره، باعث حرکت نقاشی از صنعت‌گری به هنری لیبرال و از صنعتگر تا هنرمند خودآگاه شد (Chapman, 2013: 194).

6. The Imaginary

اولین ساحت سوژه لاکان (۱۹۳۶)، قلمرو همانندسازی خویش و بازتاب آینه‌ای (هومر، ۱۳۸۸: ۵۲)

7. The Symbolic

دومین ساحت سوژه لاکان (۱۹۵۱)، قلمرو دیگری بزرگ و نام پدر که به تشکل سوژه می‌انجامد (همان).

8. The Real

سومین ساحت سوژه (۱۹۶۴)، قلمروی بیگانه با خیال و نمادین و به مثابه مازاد یا مغاکی ناشناخته در سوژه (موللی، ۱۳۸۳)

9. Das Ding
10. James Elkins
11. Subjective contour completion

تمایل طبیعی چشم به تمامیت در پراکندگی و کامل کردن نواحی ناکامل و مبهم.

12. Scotoma
13. The psychological interpretation of pictures

رویکرد نظام‌مند خوانش روان‌کاوانه تصویر (Vass, 2012).

14. Elements and Principals of picture

عناصر اولیه تمام پدیده‌های بصری (نقطه، خط، سطح، حجم، رنگ، بافت و ...) که تعامل این عناصر، کیفیات بصری (تعادل، تناسب، ریتم و ...) را تشکیل داده و منجر به خلق و فهم آثار هنری می‌شود (داندیس، ۱۳۶۸). همچنین، نحوه سازمان‌دهی فرم در فضای کادر، نوعی زبان بصری را شکل می‌دهد (پوهالا، ۱۳۹۳).

15. Borromean knot
16. Object petit a

در روان‌کاوی لاکان، به ابژه علت میل اطلاق شده که مطلوب دست‌نیافتنی آرزوی سوژه محسوب می‌شود. همچنین، فقدان یا بازمانده‌ای از امر واقع است که تکاپوی نمادین را به جریان می‌اندازد (ژیژک، ۱۳۹۷: ۱۵).

17. Desire
18. Chiaroscuro
19. Francisco Goya
20. Monochrome
21. Impasto

منابع و مآخذ

- بوتبی، ریچارد (۱۳۸۴). **فروید در مقام فیلسوف، فرا روان‌شناسی پس از لاکان**. ترجمه سهیل سمی، چاپ پنجم، تهران: ققنوس.
- پاکباز، رویین (۱۳۶۹). **در جست‌وجوی زبان نو، تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید**. چاپ سوم، تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۷۸). **دایره‌المعارف هنر**. چاپ هشتم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پوهالا، دنیس ام (۱۳۹۳). **الفبای زبان تصویر: فرم و فضا**. ترجمه راضیه مهدیه، چاپ اول، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- داندیس، دونیس ا (۱۳۶۸). **مبادی سواد بصری**. ترجمه مسعود سپهر، چاپ بیست و سوم، تهران: سروش.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۷). **کژ نگریستن**. ترجمه مازیار اسلامی و صالح نجفی، چاپ دوم، تهران: نی.
- لواین، استیون زد (۱۳۹۵). **لکان در قابی دیگر**. ترجمه مهدی ملک، چاپ اول، تهران: شوند.
- موللی، کرامت (۱۳۸۳). **مبانی روان‌کاوی فروید-لکان**. چاپ یازدهم، تهران: نی.
- هومر، شون (۱۳۸۸). **ژاک لاکان**. ترجمه محمد علی جعفری و سید محمد ابراهیم طاهایی، چاپ پنجم، تهران: ققنوس.

- Asmus, J. & Parfenov, V. (2019). Characterization of Rembrandt self-portraits through digital-chiaroscuro statistics. *Journal of Cultural Heritage*, 38, 167-173.
- Avgitidou, A. (2003). Performances of the self. *Digital Creativity*, 14 (3), 131-138.
- Beaudry, P. (2009). **A GLANCE OUT OF REMBRANDT'S SELF-PORTRAITS**.
- Bergmann, M. & Bergmann, M. (2006). A psychoanalytic study of Rembrandt's self-portraits. *The Psychoanalytic Review*, 93 (6), 977-990.
- Chapman, H.P. (2013). Self-Portraiture 1400-1700. **A Companion to Renaissance and Baroque Art**. 189-209.
- Elkins, J. (1997). **The Object Stares Back: On the Nature of Seeing**. Houghton Mifflin Harcourt.
- Evans, D. (2006). **An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis**. Routledge.
- Marcus, E.L. & Clarfield, A.M. (2002). Rembrandt's late self-portraits: psychological and medical aspects. *The International Journal of Aging and Human Development*, 55 (1), 25-49.
- Parker, A.J. (2014). Revealing rembrandt. *Frontiers in neuroscience*, 8 (8), 76.
- Potter, P. (2006). Different strokes for different folks in search of truth. *The Journal of Treatment & Prevention*, 13 (4), 537.
- Sanyova, J.; Cersoy, S.; Richardin, P.; Laprévote, O.; Walter, P. & Brunelle, A. (2011). Unexpected materials in a Rembrandt painting characterized by high spatial resolution cluster-TOF-SIMS imaging. *Analytical chemistry*, 83 (3), 753-760.
- Smith, S.L. (2015). Blinding the Viewer-Rembrandt's 1628 Self-portrait. *Kunst og Kultur*, 98 (03), 144-154.

- Vass, Z. (2012). **A psychological interpretation of drawings and paintings: The SSCA Method: A Systems Analysis Approach**. Alexandra publishing.
- Zlotnick, A. (1998). Rembrandt's self-portrait. *The Lancet*, 351 (9106), 915.
- URL 1: https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-4691 (access date: 2020/08/22)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2020/06/16
Accepted: 2020/09/19

Reading the Rembrandt's Self-Portraits Based on the Concept of Lacanian Object

Elaheh Shams Najaf Abadi* **Afsaneh Nazeri****

Abstract

Rembrandt, in his early self-portraits, clearly forbids the audience from seeing with precautions. The distinguishing feature of these works can be observed not in the clearly displayed sections, but in the glorious representation of the lost information. In other words, Rembrandt uses visual principles and qualities in order not to represent his works accurately. In this regard, object as a key element in Lacan's thought places reality as an escaping field from image and symbol in the intersection of three realms. From Lacan's point of view, the object is an unrepresentable dimension that goes beyond the ability of the image to represent, and emerges in the gap between memory and perception through non-representation. Accordingly, Rembrandt, in his self-portraits of the first period, seems to be working on this unrepresentative dimension. This question raised that how can be readable the Rembrandt's visual arrangements in presenting a self-portrait based on the Lacanian object concept?

The theoretical framework and research approach is based on the concept of object in Jacques Lacan's subject formation. The research method is descriptive-analytical and the researcher is trying to survey Rembrandt's self-portraits based on the concept of the object, by applying the psychological principles of image reading. The results showed that Rembrandt uses special visual arrangements to shape himself through the natural structure of perception. In other words, he depicts the necessary invisibility that occurred in the field of perception in order to be seen, and more importantly, he places this invisibility in the foundation of his image. Therefore, from the Lacan's point of view, Rembrandt's self-portraits can be recognized as a form of crystallization, in terms of visualizing this necessarily unrepresented dimension, which is a prerequisite for any representation.

Keywords: psychoanalytic reading of painting, Lacanian object, Rembrandt's early self-portraits

* PHD Student in Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. *Ela.shams@gmail.com*

** Associate Professor, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran(Corresponding Author). *.a.nazeri@aui.ac.ir*