

مقاله پژوهشی

درخت - خانه: غرابت درختان در نقاشی‌های داوود امدادیان

عبدالله آقائی*

گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، ایران

مهدی قادرنژاد حمامیان

گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۱۸ تاریخ قرارگیری روی سایت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۱

چکیده شاید نتوان در سنت منظره‌نگاری ایران نقاشی مانند داوود امدادیان را یافت که به «درخت» در مقام یک موضوعی منحصر برای نقاشی چنین وفادار بوده باشد. علاوه بر شکل و جایگاه این درختان در ترکیب‌بندی، تکرار آن‌ها در آثار امدادیان نیز به رازگونی آن‌ها افزوده است. در این پژوهش، این درختان در مقام «امری غریب» توصیف و تحلیل می‌شوند. در این پژوهش با اتخاذ رویکردی روان‌شناختی و بر مبنای صورت‌بندی مفهومی «امر غریب» نزد زیگموند فروید کوشش می‌شود که از «چگونگی» تجسم درختان در آثار امدادیان تحلیلی منسجم و دقیق ارائه شود. روش این پژوهش توصیفی - تحلیلی بوده است و از میان آثار داوود امدادیان با نمونه‌گیری هدفمند، آثاری برای تحلیل انتخاب شده‌اند که بتوانند ابعاد و مؤلفه‌های کلیدی چگونگی نمایش درختان در این آثار را نشان دهد. گردآوری اطلاعات در این مقاله به شیوه‌ای کتابخانه‌ای بوده است. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که از نظر شکلی در اغلب آثار امدادیان ساختاری مشابه تکرار شده است. مطابق این ساختار در میانه اثر «چیزی» قرار گرفته است که بخش اعظم تابلو را می‌پوشاند، این چیز که غالباً در هیئت درخت تصور می‌شود در عین بیگانگی و مهابت، آشنا و نزدیک نیز هست، از این رو، واجد دیالکتیک بنیادین برساننده تجربه «غرابت» است. غالباً در کنار این درخت عظیم نشانه‌های خسران در هیئت زوال و ویرانی در نمایش خانه‌ها یا درختان کوچک دیده می‌شود. این ازدست‌رفتنی‌ها و وجه مالیخولیایی در تصویر درختان عظیم میانه اثر، وجهی عمیق‌تر و بنیادی‌تر می‌یابد. «تکرار» بی‌وقفه مضمون درخت در قالبی واحد در آثار امدادیان می‌تواند نشانه‌ای از «اجبار به تکرار» و فراوری از اصل لذت به‌سوی بازگشت باشد: از سکنی گزیدن در سکونت‌گاه‌های موقت ازدست‌رفته به‌سوی آرامشی جاوید در مرزهای مرگ، به‌سوی خانه‌ای ابدی.

واژگان کلیدی | داوود امدادیان، زیگموند فروید، نقاشی منظره، درخت، امر غریب، خانه.

مقدمه نقش مایه «درخت» در سنت تصویری ایران زمین به اشکال و قالب‌های گوناگونی مجسم شده است. در این سنت تصویری درختان گاه در کنار سایر عناصر طبیعی صرفاً زمینه‌ای برای روایت کلامی فراهم می‌آورند و گاه چنان بار معنایی می‌یابند که در مقامی نمادین همچون کهن‌الگوی «درخت زندگی» بر زمینه‌های متنوعی منقوش شده‌اند. درختان در هنر و نقاشی معاصر ایران نیز مورد توجه بوده‌اند. در این زمینه، جایگاه داوود امدادیان (۱۳۸۳ -

۱۳۲۳) منحصربه‌فرد است. شاید نتوان نقاشی مانند او را یافت که در سراسر دوران حرفه‌اش به «یک» موضوع چنین وفادار بوده باشد. در غالب آثار امدادیان حجمی عظیم در میانه بوم دیده می‌شود. این «چیز» غالباً به «درخت» تعبیر شده است و از این رو، در نقاشی

معاصر ایران «درختان امدادیان» بر چسبی سبک‌شناسانه خورده است. این درختان در عین حال که آشنا هستند، نابه‌نگام، مهیب و بیگانه نیز به نظر می‌آیند، به شکلی که نحوه تجسم آن‌ها فضای کلی اثر را مبهم و معماگونه کرده است. در این مقاله کوشش می‌شود توصیف و تحلیلی از این ساختار بیانی و نحوه بازنمایی درختان در آثار داوود امدادیان ارائه شود. بدین منظور با رویکردی روان‌شناختی بر مبنای صورت‌بندی مفهومی «امر غریب» نزد زیگموند فروید کوشش می‌شود بسط نظری لازم برای فراهم آوردن چارچوب مفهومی در تحلیل این آثار فراهم شود. مفهوم «غرابت» از مفاهیم مهم حوزه زیباشناسی است که به شکل گسترده‌ای توسط نظریه‌پردازان ادبی، سیاسی، فمینیستی، فلسفی و روان‌شناختی بازتفسیر شده (Connon, 2010, 49) و در این زمینه

* نویسنده مسئول: ۰۰۹۱۰۳۱۶۵۴۱@yazd.ac.ir

مقاله «امر غریب» فروید نقشی کانونی داشته است (ibid., 34). از این رو، به نظر می‌رسد استفاده از این چارچوب مفهومی غنی می‌تواند بخشی از لایه‌های معنایی نهفته در این آثار را بازگشایی کند. در این مقاله در یک سطح «چگونگی» تجسم درخت در آثار امدادیان بررسی می‌شود. در این سطح با بررسی آثار امدادیان کوشش می‌شود توصیفی از وجوه شکلی و ساختاری نحوه تجسم این درختان ارائه شود. برپایه این توصیفات غنی کوشش می‌شود در سطحی دیگر تحلیلی از «چرایی» چنین تجسمی ارائه شود. به عبارتی پرسش اصلی این مقاله این است که چرا درختان در آثار امدادیان چنین تصویر شده‌اند؟ در این تحلیل به‌ویژه از بسط اجتماعی نظریه فروید در باب «امر غریب» استفاده خواهد شد و از این منظر کوشش می‌شود تبیینی بر چرایی «تکرار» این مضمون در آثار امدادیان ارائه شود.

پیشینه پژوهش

علی‌رغم تعدد و تأثیرگذاری نقاشی‌های داوود امدادیان در سنت منظرنگاری هنر معاصر ایران پژوهش‌های اندکی به شکلی نظام‌مند به بررسی و تحلیل آثار او پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها کتابی (Musée des ..., 1993) است که به مناسبت برپایی نمایشگاهی از نقاشی‌های امدادیان در موزه شهرداری بولون - بیلان کورت^۱ به زبان فرانسه منتشر شده است. در این کتاب هر کدام از نویسندگان از وجهی به توصیف و بررسی مضامین این آثار پرداخته‌اند. ژان تاردیو (Tardieu, 1993, 29) در مقاله‌ای با عنوان «در سایه درختان عظیم» توصیفی شاعرانه از جایگاه درخت در آثار امدادیان ارائه می‌دهد. تاردیو درختان امدادیان را «غرق در عظمت خود و فرو بسته به رازشان» معرفی می‌کند. تاردیو کوشش می‌کند به‌واسطه دوگانه‌هایی به توصیف این درختان بپردازد. از نظر وی این درختان هم‌زمان واقعی و خیالی‌اند و درحالی‌که تهدیدآمیزند آرامش‌بخش نیز به نظر می‌آیند. در انتهای مقاله در تعبیری جالب توجه از محافظت آواز گیاهی از انسان سخن می‌گوید که به نحوی یادآور بازگشتی ابدی است (ibid., 32-37). میشل لوفرانسوا (Lefrancois, 1993) در یکی دیگر از مقالات این کتاب با عنوان «داستان درخت‌ها» با بیان پیشینه‌ای مختصر از بازنمایی درخت در نقاشی جدید اروپایی کوشش می‌کند که جایگاه امدادیان و تأثیرپذیری‌های وی از این مسیر را مشخص کند. همچنین شارل دلووا (Delloye, 1993, 69) در مقاله «نمادگرایی غیرداستانی: داوود امدادیان» به بررسی زبانشناختی آثار امدادیان می‌پردازد. وی در این نوشتار به‌ویژه تأثیرات مکتب باربیزون، تئودور روسو، گوستاو کلیمت و کامیل کورو را بررسی می‌کند. از نظر دلووا آثار امدادیان واجد «مسیری اندیشمندانه با طنین متافیزیکی است که از هر گونه لحن داستانی فرار می‌کند».

مراد منتظمی در یادداشتی با عنوان «داوود امدادیان: تاریخ‌های (طبیعی) هنر» به بررسی آثار داوود امدادیان پرداخته است. وی در این مقاله اشاره می‌کند که امدادیان در مجموعه آثارش به‌نحوی

کل‌گرایانه و کمتر تزیینی به درخت روی آورده است و از این طریق به دنبال نشان دادن مواجهه انسان با سرگیجه‌های تمدن است. از نظر منتظمی درخت در کار امدادیان نشانه‌ای تمثیلی و پرنرنگ از ادغام فاعل ادراک و موضوع دریافت است، از این طریق منظره دیگر به سلطه انسان تن نمی‌دهد و محدود نمی‌شود بلکه منظره و انسان ادغام می‌شوند. از نظر منتظمی «این ادغام فاعل - شیء آرزوی غوطه‌ور شدن نقاش در نقاشی را افشا می‌کند. منتظمی با تشخیص تصویر خرد پیکره نقاش در برخی آثار این حضور را پرتره شخصی مخفیانه نقاش می‌داند که در پایان زندگی‌اش تکثیر می‌شود.

مهرداد عمرانی (۱۳۹۷) در یادداشتی با عنوان «داوود امدادیان و جست‌وجوی امر شخصی» به‌صورت مشخص به بازنمایی «درخت» در آثار امدادیان می‌پردازد. وی در ابتدای این یادداشت کوشش می‌کند محدودیت موضوع نزد امدادیان را به نحوه پرورش وی به‌عنوان «نقاشی خودآموخته» پیوند دهد. عمرانی ردپای دو دسته از درختان را در آثار امدادیان می‌یابد. دسته اول از درختان «پا بر زمینی» دارند که «زمان در آن گذری محسوس دارند» و دسته دیگر کیفیت «آن جهانی» دارند که «زمان در آن بی‌حرکت» است. عمرانی اظهار می‌دارد که «تقابل این دو نگاه انطباق نسبتاً قرص و محکمی با تفکیک تودوروف از امر غریب و امر شگفت و رابطه‌شان با امر فانتاستیک دارد». اشاره به این مفاهیم و همچنین به نظریه تودوروف به همین عبارت منحصر شده است و نویسنده در این متن به بسط نظری این مفاهیم و همچنین چگونگی نحوه اطلاق آن‌ها نمی‌پردازد.

وحید حکیم (۱۳۹۷) در یادداشتی با عنوان «امر شگفت: کشف دوباره واقعیت»، «نیم‌نگاهی» به آثار داوود امدادیان، محمد خلیلی و شهریار توکلی داشته است. وی در ابتدای یادداشت کوشش کرده است تبیینی از «امر شگفت» ارائه دهد و در تعریفی کوتاه اطلاق آن بر آثار امدادیان را از این جهت می‌داند که «برخی عناصر... در حین ابهت اغراق‌آمیزشان به طرز کمی‌بیش نامنتظر و غیرمعمول بر پهنه تصویر ظاهر می‌شوند». از این منظر نویسنده بدون بسط و تعیین مفهومی اصطلاح «امر شگفت» از رویکرد خاص نظری به توصیف آثار امدادیان پرداخته است. حکیم در این متن در توصیفی قابل توجه این درختان را بر لبه پرتگاه یا بر کناره کشتی زیستن معرفی می‌کند.

همان‌گونه که مشخص است نوشته‌ها در باب آثار داوود امدادیان بیشتر در قالب یادداشت‌هایی کوتاه و با لحنی کمی‌بیش شاعرانه نوشته شده است. این نوشتارها اگر چه واجد فراست‌های توصیفی پیش‌برنده‌ای هستند؛ اما فراخور کارکرد و محل انتشار آن‌ها فاقد تفصیلی توصیفی - تحلیلی یا اتخاذ رویکردی نظری مشخصی‌اند. در این مقاله کوشش می‌شود این وحدت نظری و ضرورت‌های استدلالی در توصیف و تحلیل به‌نحوی نظام‌مند با اتخاذی چارچوب نظری مشخصی ارائه شود.

روش پژوهش

این مقاله با اتخاذ رویکردی روان‌شناختی با بسط مفهومی نظریه زیگموند فروید در باب «امر غریب» به بررسی آثار داوود امدادیان می‌پردازد و کوشش می‌کند با روشی توصیفی - تحلیلی تعبیری از «چگونگی» نمایش «درخت» را در این آثار ارائه دهد. برای دستیابی به این هدف در میان آثار داوود امدادیان با نمونه‌گیری هدفمند آثاری برای تحلیل انتخاب شده‌اند که بتوانند ابعاد و مؤلفه‌های کلیدی چگونگی نمایش درختان در این آثار را نشان دهند. در تحلیل آثار شیوه‌های تجسم شکلی این درختان با تمرکز بر شیوه کاربست عناصر تجسمی و تنوع ترکیب‌بندی‌ها مورد توجه بوده و کوشش شده است در حین تحلیل، پیوندهای شکلی و مضمونی این «درختان» با سایر موضوعات اثر بررسی شود. گردآوری اطلاعات در این مقاله به شیوه‌های کتابخانه‌ای بوده و برای دسترسی به گستره آثار از منابع برخط معتبر نیز استفاده شده است.

مبانی نظری: غرابت، تکرار و بازگشت

اغلب گفته شده که فروید طی تلاش‌هایش برای فهم «امر غریب»^۲ جریان بی‌پایانی از تصاویر و مضامین را ترسیم کرده است و از این‌رو، موجب بی‌شمار خوانش‌های ترکیبی و تلفیقی از امر غریب شده است. این امر با تلقی فروید از «امر غریب» به مثابه پدیده‌ای اساساً ناخودآگاه همخوانی دارد (مانشلان، ۱۴۰۰). چنان‌که از محتوای مقاله «امر غریب» فروید (Freud, 2021) بر می‌آید وی شواهد تجربه غرابت را بیشتر در ساحتی زیباشناختی دنبال می‌کند تا آنکه بخواهد آن را در مقام پدیده‌ای بالینی توضیح دهد. به‌ویژه آنکه وی ادر ابتدا این مقاله را در مجموعه‌ای به نام هنر و ادبیات گنجانده بود. در مقاله «امر غریب» (ibid.) تحلیلی دقیق و مفصل از ریشه‌ها و معانی متنوع واژه آلمانی «Unheimlich (امر غریب)» ارائه می‌شود. این ریشه‌شناسی از آن‌رو اهمیت دارد که مقصود اصلی فروید از این مفهوم و تناقض معنایی درونی آن را آشکار می‌کند. واژه آلمانی «Unheimlich» مشخصاً نقطه مقابل واژگان «Heimlich [خانگی]» و «Heimisch [بومی]» است، نقطه مقابل چیزی که آشنا است. فروید اظهار می‌دارد که شاید وسوسه‌کننده باشد که نتیجه گرفت آنچه «غریب» است دقیقاً به این دلیل هراس‌انگیز است که شناخته شده است و آشنا نیست؛ اما کل مقاله فروید را می‌توان گونه‌ای فراروی از معادله معمول «غریب = ناآشنا» تعبیر کرد. از نظر فروید «Heimlich» واژه‌ای است که «معنای آن در مسیر ابهام پیش می‌رود، تا آنکه در نهایت با نقطه مقابلش «Unheimlich» منطبق می‌شود». از این جهت، در آخرین سطر از بخش دوم مقاله، فروید به صراحت اظهار می‌دارد که پیشوند «Un» در اصطلاح «Unheimlich» نشانه سرکوب است (ibid.). به عبارتی امر غریب چیز جدید یا بیگانه‌ای نیست، بلکه چیزی آشنا و ریشه‌دار در ذهن است و تنها به واسطه فرایند سرکوب بیگانه شده است. تجربه مواجهه با «امر غریب» تجربه‌ای هراس‌انگیز است. اما هر

امر هراس‌انگیزی غریب نیست. از منظر فروید تجربه امر غریب اضطراب‌آور است. فروید در همین مقاله در باب منشأ اضطراب بیان می‌کند که «... هر تأثیری که به تکانه‌ای عاطفی تعلق دارد از هر نوعی که باشد اگر سرکوب شود به اضطراب تغییر شکل می‌دهد» (ibid., 73). از این‌رو، فروید نتیجه می‌گیرد که «میان انواع چیزهای هراس‌آور یحتمل دسته‌ای وجود دارد که می‌توان نشان داد که عنصر ترسناکشان چیزی سرکوب شده است که باز می‌گردد، به این ترتیب، این دسته از چیزهای هراسناک امر غریب را ایجاد می‌کند» (ibid.). فروید به نقل از فردریش ویلهلم یوزف شلینگ (۱۸۵۴-۱۷۷۵)، فیلسوف رمانتیک آلمانی می‌نویسد: «امر غریب» می‌بایست نهان و پوشیده می‌ماند، اما به دیده آمده و آشکار شده است (ibid., 55).

فروید در مقاله خود نمونه‌های فراوان و بسیار متنوعی را در تحلیل «امر غریب» می‌آورد. جانسون (Johnson, 2010, 26) در تفسیری جالب توجه فرایند اصلی نهفته در اضطراب مرتبط با امر غریب فروید را بدین شکل خلاصه می‌کند: اگر من بیان رنج از دست دادن چیزی یا فردی را سرکوب کنم، آن رنج در هیئت اضطراب باز می‌گردد، اما [این اضطراب] جدا و منفصل از احساسی که آن را به وجود آورده است می‌تواند با دیدن یک اثر هنری یا یک مکان تحریک شود. از این‌رو، در مواجهه با امر غریب چیزی که به نحو بیگانه‌ای آشناست، محرک احساسات و تأثیرات سرکوب‌شده می‌شود و چیز از دست رفته باز تجربه می‌شود. از این‌رو، احساس آشفتگی و گم‌گشتگی ناشی از تجربه غرابت می‌تواند در مقام فرایندی رهایی‌بخش نیز قرار گیرد. در این هنگام این تجربه تقاطعی از لذت و رنج را می‌سازد؛ زیرا نیروگذاری ناخودآگاه رها می‌شود و به خودآگاه آورده می‌شود. از نظر جانسون تجربه امر غریب، یادآوری مالیخولیایی^۳ از خسران^۴ و در نتیجه نگه‌دارنده آن است. از این منظر تجربه «مالیخولیای غریب»^۵ تاب آوردن در برابر خاطره تحمل‌ناپذیر را ممکن می‌سازد (ibid., 27-30).

تکرار غیرارادی تجربه‌های غرابت از این منظر قابل فهم است. فروید در مقاله خود با اشاره به این موضوع صراحتاً اظهار می‌دارد که: «هر چه ما را به یاد اجبار به تکرار درونی بیندازد؛ مانند چیزی غریب دریافت می‌شود» (ibid., 70). از نظر فروید در این موارد عامل تکرار غیرارادی پیرامون چیزی کاملاً بی‌آزار فضایی غریب را می‌سازد و فکر چیزی شوم و گریزناپذیر را تحمیل می‌کند (ibid., 69). گویاترین تشریح فروید از «تکرار غیرارادی» در مقاله «ورای اصل لذت» (Freud, 2003, 33) ارائه شده است. وی در این مقاله که تقریباً همزمان با «امر غریب» نگارشش به پایان رسیده بود، اجبار به تکرار را در مقام فعالیت بنیادین «رأه مرگ»^۶ توضیح می‌دهد. نمونه معروف فروید در این زمینه تحلیل بازی «فورت - دا»^۷ یک کودک است که مبتنی بر ناپدیدشدن اضطراب‌آور یک قرقره و پدیدارشدن شادمانه آن است. فروید این بازی ناپدید گشتن و بازگشتن را به منزله کوشش کودک برای تسلط یافتن بر ضربه

روحی ناشی از جدایی از مادر و مهار آن ضربه از طریق تکرار مداوم این تجربه دردناک تفسیر می‌کند (Cohen, 2018, 150). از نظر فروید اجبار به تکرار زندگی را به منزله رانۀ جوای سروری بر تجربه‌ها و احساس‌هایی آغاز می‌کند که یکپارچگی و توانایی [جنسی] را تهدید می‌کند (ibid., 152). برای فروید (Freud, 2003, 40) جریان «تکرار مداوم همان چیز» نشانه شخصیتی اساسی است که همواره دست‌نخورده باقی می‌ماند و ناگزیر است در تکرار همان تجارب خود را نشان دهد. فروید (Freud, 2023, 118) در مقاله «بازداری‌ها، نشانگان و اضطراب» اضطراب تولد را به عنوان نخستین تجربه اضطرابی و در مقام پیش‌الگوی برای واقعیت تروماتیک معرفی می‌کند. از نظر فروید دو خاستگاه برای اضطراب در زندگی هر فرد وجود دارد؛ «یکی غیرارادی و خودبه‌خودی... و زمانی ایجاد می‌شود که خطر - موقعیتی شبیه موقعیت تولد برقرار شود و دیگری... به محض اینکه تهدید موقعیتی از این قسم در کار باشد ایجاد و موجب اجتناب از آن می‌شود. فروید (Freud, 2021, 68) در «امر غریب» بارها به مسئله اضطراب آغازین و جدایی از تن مادر باز می‌گردد و در تحلیل نمونه‌های گوناگون تجربه غریب از آن استفاده می‌کند. چنان‌که درباره تجربه‌های مواجهه با هم‌زاد می‌نویسد: «بازگشتی‌اند به مراحل اولیه... واپس‌روی به زمانی که من هنوز خودش را به روشنی از جهان خارجی و از مردم جدا و مرزبندی نکرده بود، به باور من این عوامل تا حدی مسئول احساس غریب‌اند». همچنین در بخشی دیگری از این مقاله (ibid., 78) اشاره می‌کند که «این مکان اشاره‌ای است به خانه سابق همه انسان‌ها، به جایی که هر یک از ما زمانی در آن زندگی می‌کردیم. هر وقت آدمی رؤیای مکان یا کشوری را می‌بیند و در حال رؤیا دیدن به خودش می‌گوید: اینجا برایم آشناست...». منشأ نهایی امر غریب نزد فروید یادآور مفهوم «کورا»^۸ در فلسفه ژولیا کریستوا^۹ است. کریستوا این واژه را از محاوره تیمائوس افلاطون بر می‌گیرد و در رویکردی روان‌شناختی به بسط آن می‌پردازد. این واژه به زهدان یا ظرف و آوند ترجمه شده است. اما از منظر کریستوا کورا یک سامانه و ضرب‌آهنگی است که مقدم بر زبان یا به عبارت دقیق‌تر مقدم بر «امر نمادین» است (McAfee, 2006, 37). از نظر کریستوا کودک ابتدا در این «کورا نشانه‌ای»^{۱۰} غرق است؛ اما دیگر نمی‌تواند در این پیله گرم باقی بماند (ibid., 40). علی‌رغم جدایی از این فضا، «کورا نشانه‌ای» همچنان در قالب جنبندگی یا منفیت «امر نمادین»^{۱۱} را تهدید و معنای و قوانین موجود را واژگون می‌کند و به بقا ادامه می‌دهد (Barrett, 2023, 23). از این‌رو، همواره مازادی بر دلالت نمادین وجود دارد که از نامیدن، توصیف اشیاء و از ارزش‌ها و معانی مکتوم یا اجمالی فراتر می‌رود. کریستوا با پیوند این مضمون با نوع خاصی از افسردگی یا مالیخولیا اظهار می‌دارد که در چنین حالتی «امر از دست‌رفته هرگز یک ابرژه نخواهد بود، بلکه یک چیز»^{۱۲} نام‌ناپذیر است (McAfee, 2006, 100). از منظر کریستوا

خلایت‌های هنری را می‌توان حاصل تلاش فرد مالیخولیایی محروم‌ماندهای دانست برای نامیدن چیزی که برایش سوگواری می‌کند. بدین‌طریق شاعر مالیخولیایی کوشش می‌کند که از طریق اجزای زبان به چیز از دست‌رفته نزدیک شود (ibid., 115).

از منظر فروید رانۀ مرگ در یک حرکت ارتجاعی به‌سوی اضطراب آغازین یا حالت پیشینی عمل می‌کند (Falcao, 2023, 192). «تمام گرایش ارگانیک محافظه‌کارند و به بازگرداندن وضعیتی متعلق به گذشته گرایش دارند» (Freud, 2003, 55). از این‌رو، به نظر می‌رسد که اجبار به تکرار همسان میلی است معطوف به «بازگرداندن حالت پیشین چیزها» (Boothby, 2021, 129). چنین گرایشی در «ورای اصل لذت» نهایتاً به «آغازین‌ترین حالت» در ریشه‌ای‌ترین معنای آن اشاره دارد، یعنی یک وضعیت غیرارگانیک و نازنده (Freud, 2003, 56). شاید از این منظر بتوان «گرایش انسان به مرگ» را به عنوان امری غریب فهمید. مطابق نظر فروید، غالب احساس‌های غریب پیرامون پهنه‌های گورستان و ترس از زنده‌بودن دفن‌شدگان رشد می‌کند (Kligerman, 2007, 32).

بحث

از نظر شکلی در اغلب آثار امدادیان ساختاری مشابه تکرار شده است. مطابق این ساختار در میانه هر اثر چیزی قرار گرفته که بخش اعظم سطح تابلو را می‌پوشاند. این «چیز» معمولاً تا بالاترین سطح عمودی فرا می‌رود و رفیع‌تر از هر موضوع دیگری است و از این طریق نگاه را در خود متوقف می‌کند. تنها از کناره‌ها یا پیش‌زمینه این «چیز» می‌توان نشانه‌هایی از منظره‌ای بی‌کرانه یا چیدمانی از موضوعات را دید. نقاشی «سکوت» (تصویر ۱) نمونه‌ای از تجسم این ساختار است. در این اثر این «چیز» شبیه درختی است که شاخه‌های بالایی آن تا منتهای قاب اثر و به موازات آن حرکت می‌کند و شکلی خطی می‌یابد؛ یعنی بیش از آنکه نمایانگر کیفیت اندام‌وار شاخ‌وبرگ‌های زنده یک درخت باشد، خصلتی هندسی می‌یابد و در حالت مضاعف‌شده حاشیه قاب به نظر می‌آید. شاخ برگ‌ها در میانه درخت نیز همچون احجامی هندسی می‌شوند که یادآور صخره‌های متخلخل کوهی عظیم‌اند. این درخت عظیم حرکت نگاه به سمت افق دور منظره را در خود متوقف می‌کند. در مقایسه با بزرگی و ابهت این درخت چیزهای دیگر نمی‌توانند واجد جزئیات و تشخیص تصویری دقیقی باشند. از این‌رو، طبیعی است که نتوان احساس یا حالت فردی را که کنار این درخت عظیم ایستاده است، مشاهده کرد، اما مشخص است که او متوجه درخت عظیم کنار خود نیست و سمت نگاهش از کناره‌ای محدود به‌سوی افق دور دست است.

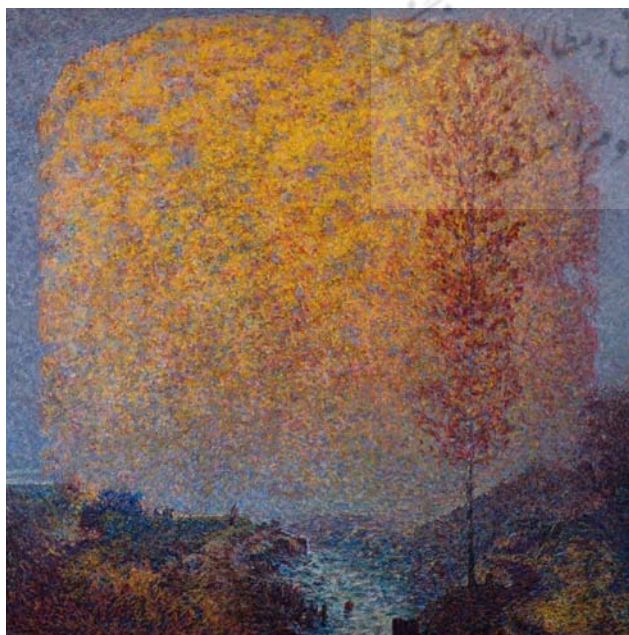
این شکل از نگاه به افق‌های بی‌کرانه طبیعت یادآور جایگاه انسان در برخی نقاشی‌های دوره رمانتیک به‌ویژه آثار گاسپار داوید فردریش است. در توصیف چنین منظره‌ها و حالتی در آن دوران مفهوم «والایی» کاربرد گسترده‌ای یافت.

فروید (Freud, 2021, 68) در «امر غریب» بارها به مسئله اضطراب آغازین و جدایی از تن مادر باز می‌گردد و در تحلیل نمونه‌های گوناگون تجربه غریب از آن استفاده می‌کند. چنان‌که درباره تجربه‌های مواجهه با هم‌زاد می‌نویسد: «بازگشتی‌اند به مراحل اولیه... واپس‌روی به زمانی که من هنوز خودش را به روشنی از جهان خارجی و از مردم جدا و مرزبندی نکرده بود، به باور من این عوامل تا حدی مسئول احساس غریب‌اند». همچنین در بخشی دیگری از این مقاله (ibid., 78) اشاره می‌کند که «این مکان اشاره‌ای است به خانه سابق همه انسان‌ها، به جایی که هر یک از ما زمانی در آن زندگی می‌کردیم. هر وقت آدمی رؤیای مکان یا کشوری را می‌بیند و در حال رؤیا دیدن به خودش می‌گوید: اینجا برایم آشناست...». منشأ نهایی امر غریب نزد فروید یادآور مفهوم «کورا»^۸ در فلسفه ژولیا کریستوا^۹ است. کریستوا این واژه را از محاوره تیمائوس افلاطون بر می‌گیرد و در رویکردی روان‌شناختی به بسط آن می‌پردازد. این واژه به زهدان یا ظرف و آوند ترجمه شده است. اما از منظر کریستوا کورا یک سامانه و ضرب‌آهنگی است که مقدم بر زبان یا به عبارت دقیق‌تر مقدم بر «امر نمادین» است (McAfee, 2006, 37). از نظر کریستوا کودک ابتدا در این «کورا نشانه‌ای»^{۱۰} غرق است؛ اما دیگر نمی‌تواند در این پیله گرم باقی بماند (ibid., 40). علی‌رغم جدایی از این فضا، «کورا نشانه‌ای» همچنان در قالب جنبندگی یا منفیت «امر نمادین»^{۱۱} را تهدید و معنای و قوانین موجود را واژگون می‌کند و به بقا ادامه می‌دهد (Barrett, 2023, 23). از این‌رو، همواره مازادی بر دلالت نمادین وجود دارد که از نامیدن، توصیف اشیاء و از ارزش‌ها و معانی مکتوم یا اجمالی فراتر می‌رود. کریستوا با پیوند این مضمون با نوع خاصی از افسردگی یا مالیخولیا اظهار می‌دارد که در چنین حالتی «امر از دست‌رفته هرگز یک ابرژه نخواهد بود، بلکه یک چیز»^{۱۲} نام‌ناپذیر است (McAfee, 2006, 100). از منظر کریستوا

سمت بالای کادر حرکت می‌کنند به شکلی که چیزی رفیع‌تر از آن در اثر پیدا نباشد. در یکی از آثار بدون عنوان او که به شکلی استثنایی قاب مستطیلی و افقی است (با ابعاد ۱۸۳ در ۷۳ سانتیمتر)، اما همچنان درخت در میانه تصویر در سطح افق تا کنارها دشتی



تصویر ۱. «سکوت» اثر داوود امدادیان، نقاشی رنگ‌روغن، ابعاد ۱۵۰ در ۱۹۵ سانتیمتر. مأخذ: Emdadian, 2017



تصویر ۲. «ورای رؤیا» اثر داوود امدادیان، نقاشی رنگ‌روغن، ابعاد: ۱۵۰ در ۱۵۰ سانتیمتر. ۱۹۸۵، ۱۵۰ میلادی. مأخذ: Musée des ..., 1993, 6.

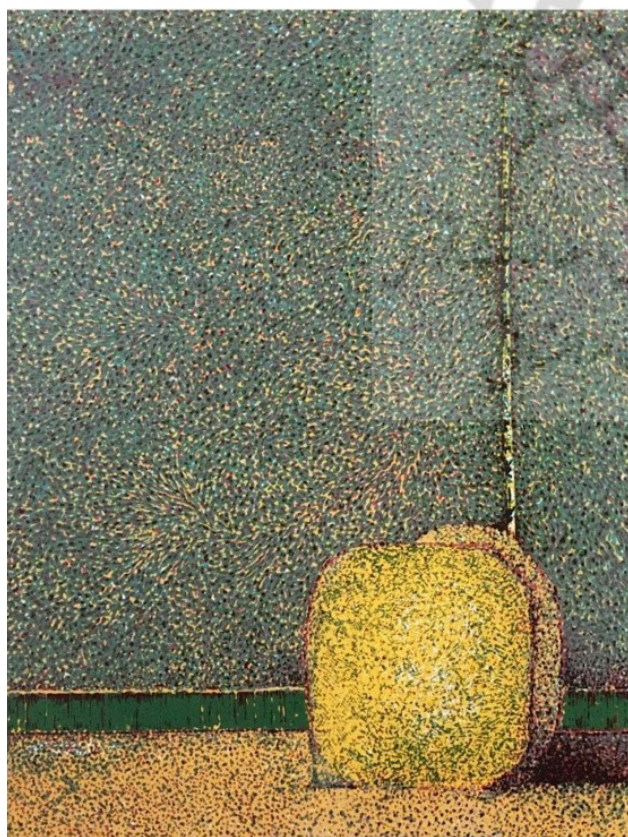
والایی مفهومی مهم و اساسی در تاریخ زیباشناسی است. پس از قرن‌ها سیطره مفهوم زیبایی بر حوزه زیباشناسی، حوالی عصر کانت و در دوران رمانتیک، بالاخره امر والا در کانون توجه قرار گرفت (Burnham, 2019, 140). تأثیر گذارترین مفصل‌بندی مفهومی را در این زمینه کانت (Kant, 2009, 164) در نقد سومش (نقد قوه حکم) بیان می‌کند. از نظر کانت امر والا از سویی (کمی) «مطلقاً بزرگ» است: «چیزی که در قیاس با آن هر چیز دیگری کوچک است» و از این‌رو، ادراکش مستلزم «لذتی منفی» است. از سوی دیگر (کیفی) «طبیعت... به مثابه برانگیزاننده هراس» مظهر والای پویا است: «مقاومت‌ناپذیری نیروی طبیعت که ما را به مثابه موجودات طبیعی وادار می‌کند تا ناتوانی خود را تصدیق کنیم در همان حال قوه‌ای را بر ما مکتشف می‌کند» (ibid., 180). این قوه فائده نهایی برای کانت همان عقل است. گویی برای کانت در نهایت قرار است عقل آگاه بر همه چیز مسلط باشد.

اما در این نقاشی (تصویر ۱) سوژه متوجه این عظمت مهیب «چیز» نزدیک خود نیست. این عظمت و نابه‌نگامی قابل قیاس با منظره آرام و بی‌کرانه پیش‌روی سوژه نیست؛ اما گویی برای سوژه آن مهابت و عظمت چنان طبیعی و «آشنا» است که متوجه آن نیست. در یکی دیگر از نقاشی‌های امدادیان با عنوان «شب آنجلس» که شش سال پیش از این اثر نقاشی شده بود، همین بی‌توجهی دیده می‌شود. در این اثر، دو فردی که در راهی که دو سویش پرگاه است بی‌توجه و بدون نگاه به درخت عظیم مشغول گفتگو هستند. به نظر می‌رسد که در دستان یکی از این دو فرد که به‌زحمت دیده می‌شوند، چیزی شبیه بوم نقاشی است. در بسیاری از آثار امدادیان انسان‌ها در لباس‌های مختلف و به اشکال مختلف حضور دارند، چه به‌صورت منفرد یا چندنفره اما در هیچ‌کدام از این آثار این افراد به آن چیز عظیم در کنار خود نگاه نمی‌کنند گویی که هم هست و هم نیست. این دیالکتیک در بطن بسط تعبیر فروید از «غربت» نیز قرار دارد. کل تلاش فروید یافتن معنایی متضاد در امر غریب است. در غربت هسته‌ای آشنا وجود دارد. در مورد درختان امدادیان نیز گویی این درختان غریب - آشنا هستند، شاید از فرط آشنایی غریب به نظر آیند. اگر چه نابه‌نگام و نامتناسب‌اند اما چنان به نظر می‌رسند که دقیقاً در همان جایی هستند که باید باشند.

در نقاشی «ورای رؤیا» (تصویر ۲) این درخت عظیم به شکل نیمه‌محوی نقاشی شده است، گویی این درخت با ابعاد عظیم خود همه‌چیز از جمله منظره بی‌کرانه را در بر گرفته است. هر دو سوی عمودی این درخت نیز همانند اثر پیشین، به موازات قاب اثر به هیئتی خطی و هندسی درآمده است. رنگ آبی آسمان را می‌توان از خلال شاخ و برگ‌های درخت دید و به شکلی معکوس مه‌گونگی و شفافیت درخت با نزدیک‌شدن به آن بیشتر می‌شود. گویی قرار است این درخت از یک‌سو همه‌چیز را در بر بگیرد و از سوی دیگر ورای آن‌ها باشد. چنان‌که در دو اثر اخیر مشخص است، درختان امدادیان در آثاری با کادر مستطیلی و عمودی، تا جای ممکن به

در برخی آثار امدادیان این درختان کوچک به حالتی قطع شده یا خشکیده تصویر شده‌اند. البته تنه‌های این قطع‌شدگان یا خشکیدگان در این آثار به قدری کوتاه و نازک است که دیگر به آسانی دیده نمی‌شوند، گویی که مدت‌های مدیدی است که از مرگ آنها گذشته است. در تصویر ۵ این موضوع با وضوح بیشتری مشخص است. در اینجا در کنار درخت بزرگ حداقل دو تنه بریده دیده می‌شوند. در این نقاشی به جای خانه کوچک مجموعه‌ای از سنگ‌ها با مقاطع کم‌وبیش منظم دیده می‌شوند که به یکدیگر تکیه داده‌اند. این سنگ‌ها روی قطعه زمینی واقع‌اند که به وضوح شکاف خورده و گویی در حال «جداشدن» هستند. این شکاف به نحوی در کلیت تصویر و در کنار درخت بزرگ نیز دیده می‌شوند به گونه‌ای که مشخص نیست که درخت بزرگ چه نسبت مکانی با این پرتگاه دارد. همنشینی دو تنه بریده و سنگ‌های تراش خورده در این تصویر شاید نشانه‌ای از خانه‌ای کوچک و ویران باشد: خانه کوچک از دست رفته. زمینه کلی آبی‌رنگ و سرد در این اثر نیز مؤید چنین برداشتی است. اگر چه آسمان به واسطه رنگ‌گذاری خاص پرتلاطم به نظر می‌رسد؛ اما درخت بزرگ همچنان استوار و به شکلی رفیع بر فراز منظره و تا بالاترین بخش تابلو را دربر گرفته است.

سنگ‌های برش‌خورده نیمه‌منظم، تکه‌سنگ‌ها و صخره‌ها در برخی آثار امدادیان به اشکالی متنوع در کنار درخت بزرگ



تصویر ۳. «بدون عنوان» اثر داود امدادیان، گواش روی مقوا، ابعاد: ۶۵*۶۵ سانتیمتر، ۱۹۸۱ میلادی. مأخذ: Musée des ..., 1993, 62.

بی‌کرانه را فرا گرفته است. در بیشتر آثار امدادیان قاب اثر مربع‌گونه و منظم است. حالتی متوازی که می‌تواند حضور درخت را در همه جهات نشان دهد و وجود چیزهای دیگر اعم از انسان‌ها، حیوانات و سایر درختان را تنها در حاشیه نزدیک آن درخت عظیم ممکن سازد. به تعبیری گویا همه‌چیز در کناره نزدیک آن درخت عظیم قرار یا جای می‌گیرد. همچون «خانه‌ای» ازلی یا ابدی. تعادلی که در شکل ساختاری مربع وجود دارد، می‌تواند برانگیزاننده حسی از آرامش و سکون باشد. آرامشی که در کنار این خانه ممکن می‌شده است. آنتونی وایلدِر (Vidler, 1992, 3) به خوبی چنین وجهی از بازنمایی زیباشناسانه غرابت را توضیح می‌دهد. از نظر وایلدِر غرابت در معنای فرویدی «گونه‌ای خاص از هراس است که میان ترس واقعی و اضطرابی خفیف جای دارد، به شکلی زیباشناختی از میان والایی سر بر می‌آورد، بازنگری‌ای درونی و اهلی شده از ترس مطلق که در آرامش خانه تجربه می‌شود» تناظر این قالب متداول قاب و مفهوم خانه در پناه حالتی از آرامش در بسیاری از دیگر آثار امدادیان به اشکال متنوعی تکرار شده است.

در یکی از آثار قدیمی‌تر امدادیان (تصویر ۳) خطی عمودی در سمت چپ نقاشی دیده می‌شود که می‌تواند یادآور تنه همان درخت باشد. در قیاس با نقاشی پیشین (تصویر ۲) می‌توان گفت که انگار آن شاخ‌وبرگ‌های محو اکنون در هیئت لکه‌های رنگی در مقام زمینه فراگیر اثر قرار گرفته‌اند. در اینجا روبه‌روی تنه باریک دو حجم مکعبی دیده می‌شود. حضور این احجام در کنار و جلوی درخت عظیم در زمینه‌ای مسطح از مضامین تکرارشونده آثار امدادیان است. در مجموعه تصاویر در تصویر ۴ می‌توان شکل تکرار و خاستگاه این احجام را در آثار امدادیان به وضوح مشاهده کرد. تصویر ۴-الف بخشی از یکی از آثار قدیمی‌تر (مربوط به اواخر دهه ۷۰ میلادی) امدادیان است، در اینجا در جلوی درخت عظیم و در کنار درختی کوچک کلبه‌ای روستایی با سقف شیروانی بلندی دیده می‌شود. در تصویر ۴-ب نیز در همین موقعیت حجمی دیده می‌شود که می‌تواند دگردیس شده، یا به تعبیری دقیق‌تر، انتزاعی شده شکل خانه (مانند خانه تصویر ۴-الف) باشد. در آثار متعددی از امدادیان این همنشینی درخت با خانه کوچک دیده می‌شود. تصویر ۴-ج نمونه‌ای دیگری از این دست است. در برخی از آثار امدادیان این خانه‌های کوچک در شکل سایبان‌هایی با سقفی موقت مجسم می‌شوند. همان گونه که در تصویر ۴-د نیز دیده می‌شود موقعیت و ابعاد این احجام یا خانه‌ها در آثار متعددی تکرار شده است: حجم/خانه کوچک کنار سطحی عظیم از یک درخت یا یک «چیز». ازسوی دیگر همین موقعیت و ساختار در مورد «درخت کوچک» هم دیده می‌شود. در نقاشی «ورای رؤیا» (تصویر ۲) نیز این موضوع به وضوح قابل مشاهده است. در بسیاری از آثار امدادیان در کنار درخت عظیم احجام و درختان کوچک با هم دیده می‌شوند آنچه روشن است این «کوچکی» (در برابر عظمت درخت) و همنشینی و پیوند بین این دو نقش‌مایه‌ها در این آثار بسیار تکرار شده است.



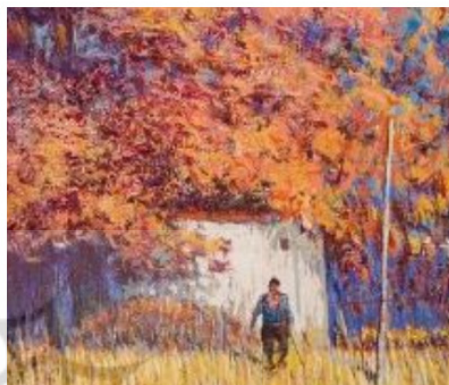
ب



الف

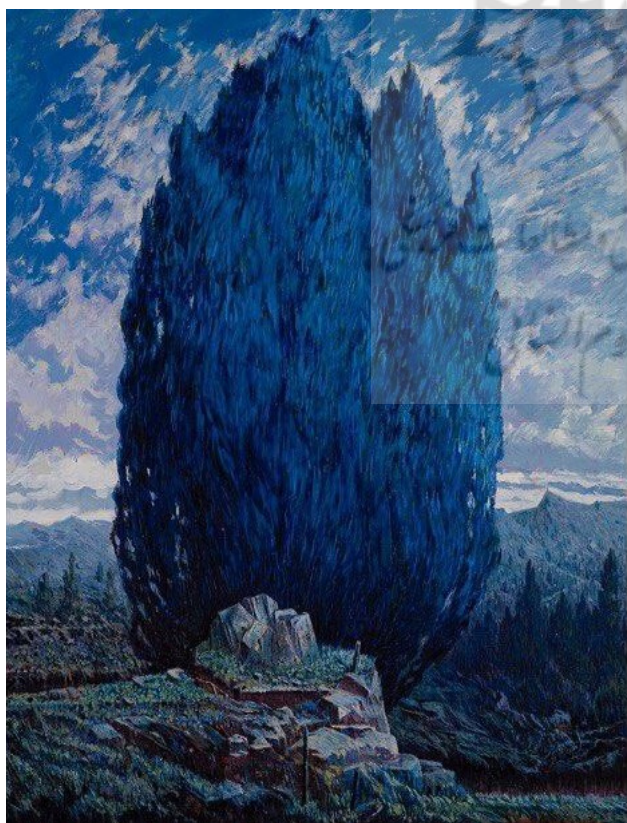


د



ج

تصویر ۴. بزرگ‌نمایی بخشی از آثار داوود امدادیان از ۱۹۷۰ تا ۲۰۰۰ میلادی، مأخذ: Musée des ..., 1993.



تصویر ۵. «بدون عنوان» اثر داوود امدادیان، گواش روی کاغذ، ابعاد: ۵۱*۶۶ سانتیمتر، سال ۱۹۸۶ میلادی. مأخذ: Musée des ..., 1993, 70.

دید می‌شود. تصویر ۶ نمونه دیگری از این دست است. در اینجا پاره‌سنگ‌ها در گستره‌ای وسیع‌تر در پیش‌زمینه اثر دیده می‌شود که می‌تواند یادآور بازمانده‌های یک سازه باشد. این باقی‌مانده‌ها چنان پراکنده‌اند که همچون قبرستانی از سنگ‌ها یا ویرانه‌ها دیده می‌شوند. بر بخشی از اثر و جایی که سنگ‌ها انسجام نسبی بیشتری دارند، فردی بر سنگی لمیده است و بی‌توجه به درخت عظیم به روبه‌روی خود می‌نگرد. شکل دراز کشیدن او به گونه‌ای است که یادآور نشستن در خانه روی صندلی است؛ اما هم‌زمان تکیه‌گاه فرد شبیه تاج قبر است. ژست فرد حالتی متأملانه و مالیخولیایی دارد. حالت از دست‌رفتگی خانه و تنهایی درختان کوچک خشکیده در کنار سوژه در این اثر نیز تکرار شده است.

مطابق نظر فروید، اغلب احساس‌های غریب پیرامون پهنه‌های گورستان رشد می‌کند، فروید اشاره می‌کند که این موضوع به گونه‌ای نمادین‌سازی میل سرکوب‌شده بازگشت به تن مادر است (Kligerman, 2007, 32). از این‌رو، به نظر می‌رسد که پیش‌زمینه چنین آثاری از امدادیان که واجد نشانه‌هایی از «مرگ» اند، می‌تواند محلی مناسب برای پرورش احساس غرابت باشد. چنان‌که جانسون (Johnson, 2010, 26) اشاره می‌کند مواجهه‌های غرابت یادآور چیزی از دست‌رفته است. در این آثار نشانه‌های از دست‌رفتگی در هیئت‌های مختلف بروز یافته است. این نشانه‌های خسران عموماً در حوالی «خانه» به معنای وسیع کلمه تجمیع شده‌اند. بازیابی این



تصویر ۶. «بدون عنوان» اثر داوود امدادیان، گواش بر کاغذ، ابعاد ۵۵*۷۵ سانتیمتر، سال ۱۹۸۵ میلادی. مأخذ: Musée des ..., 1993, 70.



تصویر ۷. «بدون عنوان» اثر داوود امدادیان، آبرنگ بر کاغذ، ابعاد ۳۷*۳۷ سانتیمتر. مأخذ: Emdadian, 2021a.

آرنولد بوکلین^{۱۳}، نقاش سوئیسی، بر پا شده بود. در این اثر که با الهام از یکی از نقاشی‌های بوکلین کشیده شده است، دو نفر در قایقی به‌سوی چیز عظیمی در حال حرکت‌اند. دورتادور این حجم عظیم را آب‌هایی با موج‌های آرام فرا گرفته است. به نظر می‌رسد

خسران مولد اضطرابی است که تجربه آن تقاطعی از رنج و لذتی همزمان می‌آفریند. علاوه‌بر نشانه‌های متنی شواهدی از زندگی امدادیان هم در دست است که مؤید چنین اضطرابی و اجبار به تکراری در عمل نقاشی است. نقاشی که دور از وطن خویش جدا مانده است و پس از کار روزانه تا ساعت چهار صبح نقاشی می‌کرد (نیکنام، ۱۳۸۷، ۵). گویی اجباری به تکرار در زندگی امدادیان دیده می‌شود. این «اجبار به تکرار» در انتخاب مضامین نقاشی به‌ویژه خود موضوع «درخت» نیز مشهود است. تکراری که بنا به تفسیر فروید نشانه‌ای از فراروی از اصل لذت به‌سوی «مرگ» است.

در مورد بیشتر درختان عظیم امدادیان اگر بخشی از شاخ و برگ‌ها بزرگ‌نمایی شود، همچون احجامی انتزاعی و هندسی به نظر می‌رسند. این امر در تصویر ۱ بررسی شد. در دواثر پیشین نیز با تمرکز بر قسمت بالایی درختان شباهت آن‌ها با کوه‌ها آشکار می‌شود. در معدود آثاری از امدادیان این چیز یا درخت عظیم در میانه تصویر مشخصاً و به‌وضوح به شکل کوه به نظر می‌آیند. تصویر ۷ نمونه‌ای مشخص از این دست آثار است. در اینجا کوه یا کوه‌ها همان کیفیاتی را که درخت در تصویر ۱ می‌یابند، در واقع حتی تمایز یا نامیدن این «چیز» دشوار می‌شود. مانند اثر نخست بخش پائینی این چیز مبهم‌تر یا دورتر است. گویی مرز آن با واقعیت معمول محو و نامشخص است و دسته‌ای از افراد به‌سوی همان ابهام و دوری در حرکت‌اند.

این گرایش نشان‌دهنده بحث فروید در مقاله «امر غریب» است. از نظر او یکی از بهترین شرایط برای برانگیخته‌شدن احساس غریب، زمانی ایجاد می‌شود که درباره‌ای که فلان چیز زنده است یا نه تردید فکری وجود داشته باشد، و زمانی که شیئی غیر جان دارد به طرز عجیبی به چیزی جاندار شبیه باشد (Freud, 2021, 64). در اینجا نیز «چیزی» در مرزهای حیات و مرگ پدیدار می‌شود. ازسوی دیگر باید به مسئله حرکت سوژه‌های انسانی به آن جهت اشاره کرد.

در برخی از آثار از امدادیان در کنار درخت بزرگ، مسیر یا راهی را می‌توان تشخیص داد. به نظر می‌رسد که این راه‌ها در نهایت اشاره‌ای به چیزی جدامانده یا از دست‌داده دارند. اگر چه حالت و کنش افراد در این راه‌ها متفاوت است و همچنین جزئیات (مثلاً ابتدا یا انتهای این راه) نامشخص است؛ اما چیزی که روشن است صرف بودن راه نشان از میل به حرکت یا بازگشت به‌سوی چیزی را دارد. شکل و کنش‌های افراد در بسیاری از آثار امدادیان مانند شمایل «پرسوزن» است، شمایل کسی که خانه‌ای ندارد یا مدت‌های مدیدی به جست‌وجوی چیزی است. در این اثر وجود درخت کوچک در کنار افراد هم قابل توجه است. گویی می‌بایست از مأمن کوچک خود به‌سوی چیزی دیگر حرکت کنند.

در تصویر ۸ این بازگشت و حرکت به شکل آشکارتری نمایان است. این اثر یکی از هشت تابلویی است که داوود امدادیان برای نمایش در موزه‌ای کشیده است که به مناسب یکصدمین سالگرد درگذشت



تصویر ۸. «جزیره مردگان» اثر داوود امدادیان، پاستل، ابعاد ۵۵*۵۵ سانتیمتر. مأخذ: Emdadian, 2021b.

قرار دارند؛ اما به آن بی‌توجه‌اند، گویی این «مهابت» و عظمت و بیگانگی برای آن‌ها «آشنا» یا «درونی» است. این امر متناظر با دیالکتیکی است که فروید درباره مفهوم «امر غریب» توضیح می‌دهد. در بسیاری از آثار امدادیان سوژه در کنار یا پناه این درخت عظیم تصویر شده است. این درخت غریب با تمهیدات بصری متنوعی این دیالکتیک‌ها را بازنمایی می‌کند. آن‌ها هم دور و جدا هستند و هم نزدیک و هم دور. سوژه‌های انسانی در برخی آثار امدادیان بر راهی به‌سوی این درختان غریب در حال حرکت‌اند. از دست‌رفتن در اینجا معنایی عمیق‌تر و بنیادین‌تر دارد. در اینجا موضوع از دست‌رفته به تعبیر کریستوا یک «چیز نام‌ناپذیر» است که می‌تواند در اشکال و قالب‌های متنوع نمادین یا مجسم شود. با توجه به هسته اصلی تجربه غرابت از منظر فروید در این جا می‌توان گفت که چیزی از دست‌رفته که بیانش در آثار هنری واجد اضطرابی است که تقاطعی از رنج و لذت را می‌سازد. با استفاده از مفاهیم جانسون در این مورد می‌توان گفت این درختان تجسم «مالیخولیای غریب» اند: فراخوان «غریب» امری از دست‌رفته. «تکرار» بی‌وقفه مضمون درخت در قالبی واحد در آثار امدادیان نشانه‌ای از «جبار به تکرار» و فراوری از اصل لذت به‌سوی این بازگشت است: از لذت سکنی‌گزیدن در سکونت‌گاه‌های موقت به‌سوی آرامشی جاویدان، به‌سوی «خانه». خانه‌ای که کریستوا با تعبیر «کورا» از آن یاد می‌کند

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌کنند در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافی برای ایشان وجود نداشته است.

که این حجم عظیم در فضایی مه‌گونه و مبهم ترکیبی از درختان و کوه‌ها و خانه‌ها باشد، اما برش‌های ناگهانی تصویر و درهم‌تنیدگی موضوعات به‌صورتی است که می‌توان گفت نه مجموعه‌ای از آن‌ها بلکه شاید ترکیب واحدی از آن‌ها باشد. جایی که در آن همه این موضوعات یکی می‌شوند و شاید منشأ واحد آن‌ها باشد. در آثاری از امدادیان که مورد تحلیل قرار گرفت، بارها دیده شد که نام نهادن بر این «چیز» دشوار است، شاید به تعبیر کریستوا چیز «نام‌ناپذیر» باشد. در اینجا این چیز به هیئت یک مکان، جزیره‌ای مرموز، در شکلی مکعب‌وار و منتظم نقاشی شده است. هیئتی که شاید نشان از بنیان‌های حیات یا به تعبیری دقیق‌تر، چنان‌که از نام اثر پیداست، سرحدات مرگ و زندگی باشد. در این اثر نیز همچون برخی دیگر از آثار امدادیان این مکان در مقام جایی نشان داده شده است که انسان‌ها در تلاش‌اند تا بدان باز گردند.

نتیجه‌گیری

در غالب آثار امدادیان، به‌ویژه از اواخر دهه ۷۰ میلادی بدین سو، ساختاری واحد تکرار شده است: «چیزی» عظیم در میانه اثر که نگاه را در خود متوقف می‌کند. گویی وجود هر چیز دیگر در نسبت با آن است. اگرچه این «چیز» در آثار او به اشکال مختلف نقاشی شده؛ اما قالب متداول آن همچون درختی عظیم است. چنان‌که در تحلیل آثار مشخص شد در کنار این درخت عظیم غالباً درختانی کوچک یا خانه‌هایی موقت دیده می‌شوند. درختان و خانه‌هایی که نشانی از زوال یا ویرانی بر خود دارند. اگر خانه در آثار متقدم امدادیان همچون مقام کلبه‌ای «در» میان درختان بود در آثار متأخر همچون باقی‌مانده‌هایی از احجامی پراکنده در هیئت تخته‌سنگ‌هایی پراکنده نمایش داده می‌شود. همچنین تنه‌های درختان نحیف و خشکیده در این آثار بارها تصویر شده است. از این‌رو، به نظر می‌رسد که در این آثار خانه‌ها یا درختان در مقام امری از دست‌رفته نشان داده شده‌اند. بنا به نظر فروید مالیخولیا واکنشی به از دست‌دادن محبوب است، آنجاکه اصل واقعیت در پذیرش خسران محقق نمی‌شود و سوگ ناتمام باقی می‌ماند. با توسیع معنایی «مالیخولیایی» از منظر کریستوا در مورد این آثار باید گفت که این آثار در فضای نمادین نشانی از تداوم سوگی مدام و خلاقانه بر خود دارند. به نظر می‌رسد که این بقایا می‌تواند نمادی باشد از جدایی نقاش از موطن خویش، وطنی که از دهه ۷۰ بدین‌سو از آن جدا افتاده بود.

در مقابل موقت‌بودن یا کوچک‌بودن این درختان یا خانه‌های از دست‌رفته، می‌توان از هیبت جاودانه و عظیم درخت در مرکز آثار امدادیان سخن گفت. گویی سکونت‌گاه‌های موقت بهره‌ای از این «خانه» دارند. خانه یا درختی عظیم که در سایه آن زندگی ممکن می‌شده است. در آثار امدادیان انسان‌ها در حوالی این درخت عظیم

پی‌نوشت‌ها

۱. The Uncanny. ۲. /Musee municipal de Boulogne-Billancourt. ۳. /Death drive. ۴. /Loss. ۵. /Uncanny Melancholy. ۶. /Arnold Böcklin (1827- 1901). ۷. /Symbolic. ۸. /fort- da. ۹. /chora. ۱۰. /Julia Kristeva. ۱۱. /Semiotic chora. ۱۲. /thing. ۱۳.

۱. The Uncanny. ۲. /Musee municipal de Boulogne-Billancourt. ۳. /Death drive. ۴. /Loss. ۵. /Uncanny Melancholy. ۶. /Arnold Böcklin (1827- 1901). ۷. /Symbolic. ۸. /fort- da. ۹. /chora. ۱۰. /Julia Kristeva. ۱۱. /Semiotic chora. ۱۲. /thing. ۱۳.

- des morts d'Arnold Böcklin [Painting], Instagram. https://www.instagram.com/davoodemdadian/p/BcZSDekF85a/?hl=fa&img_index=1
- Falcao, L. (2023). *Primordial anxiety, drive, and the need for the progressive movement* (S. Talayizadeh, Trans.). Negah. (Original work published 2013)
 - Freud, S. (2003). Beyond the pleasure principle (Y. Abazari, Trans.). *Arghanoun*, 9(21), 25-82. (Original work published 1384)
 - Freud, S. (2021). *The uncanny* (M. Parsa, Trans.). Shavand. (Original work published 1919)
 - Freud, S. (2023). *Inhibition, symptoms, and anxiety* (S. Talayizadeh, Trans.). Negah. (Original work published 2013)
 - Johnson, L. R. (2010). *Aesthetic anxiety: Uncanny symptoms in German literature and culture*. Leiden. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789042031142>
 - Kant, I. (2009). *Kritik der urteilskraft* [Critique of judgment] (A. Rashidian, Trans.). Nashr-e-Ney. (Original work published 1970)
 - Kligerman, E. (2007). *Sites of the uncanny: Paul Celan, specularity and the Visual arts*. De Gruyter.
 - Lefrancois, M. (1993). HISTOIRES O'ARBRES [The story of trees]. In Musée des années trente (Ed.), *Davoud Emdadian "Arbres": Exposition du 11 octobre au 30 décembre 1993, Musée Municipal de Boulogne-Billancourt* (pp. 69-78). Société Historique et Artistique.
 - McAfee, N. (2006). *Julia Kristeva* (M. Parsa, Trans.). Nashr-e Markaz. (Original work published 2004)
 - Musée des années trente. (1993). *Davoud Emdadian "Arbres": Exposition du 11 octobre au 30 décembre 1993, Musée Municipal de Boulogne-Billancourt*. Société Historique et Artistique. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000045045>
 - Tardieu, J. (1993). À l'ombre des grands arbres [In the Shadow of Massive Trees]. In Musée des années trente (Ed.), *Davoud Emdadian "Arbres": Exposition du 11 octobre au 30 décembre 1993, Musée Municipal de Boulogne-Billancourt*. Société Historique et Artistique.
 - Vidler, A. (1992). *The architectural uncanny: Essays in the Modern unhomely*. Cambridge: MIT Press.
 - حکیم، وحید. (۱۳۹۷). امر شگفت: کشف دوباره واقعیت. حرفه هنرمند، ۱۶ (۶۷)، ۲۰-۱۲.
 - عمرانی، مهرداد. (۱۳۹۷). داوود امدادیان و جست و جوی امر شخصی. حرفه هنرمند، ۱۶ (۶۷)، ۲۴-۲۱.
 - ماشلان، آنلین. (۱۴۰۰). جایگاه امر غریب در مجموعه آثار فروید (ترجمه مهرداد پارسا). در زیگموند فروید (مؤلف)، امر غریب. شوند.
 - نیکنام، سهیلا. (۱۳۸۷). داود امدادیان: درخت سمبل نبود. تندیس، ۱۰ (۱۴۳)، ۵-۴. <https://l1nq.com/8XoYa>
 - Barrett, E. (2023). *Kristeva Reframed: Interpreting key thinkers for the art* (M. Parsa, Trans.). Shavand. (Original work published 2011)
 - Boothby, R. (2021). *Death and desire: psychoanalytic in Lacan's return to Freud* (A. Rostamiyan, Trans.). Bidgol Bookstore. (Original work published 1991)
 - Burnham, D. (2019). *An introduction to Kant's Critique of judgement* (M. Abolghasemi, Trans.). Nashr-e-Ney. (Original work published 2000)
 - Cohen, J. (2018). *How to Read Freud* (S. Najafi, Trans.). Nashr-e-Ney.
 - Connon, D. (2010). *Subjects not-at-home: Forms of the uncanny in the contemporary French novel*. Brill.
 - Delloye, Ch. (1993). UN SYMBOLISME NON NARRATIF [Non-Narrative Symbolism: Davoud Emdadian]. In Musée des années trente (Ed.), *Davoud Emdadian "Arbres": Exposition du 11 octobre au 30 décembre 1993, Musée Municipal de Boulogne-Billancourt*. Société Historique et Artistique.
 - Emdadian, D. [@davoodemdadian_foundation]. (2017, January, 28). *Silence - 195 x 150 - oil painting - 2000* [Painting], Instagram. <https://www.instagram.com/davoodemdadian/p/BPzUai9Djuj/?hl=fa>
 - Emdadian, D. [@davoodemdadian_foundation]. (2021a, February, 28). *Davoud Emdadian, Echo - watercolor - 37x37,5 - 2003* [Painting], Instagram. https://www.instagram.com/davoodemdadian/p/CKyUbexBtSL/?hl=fa&img_index=1
 - Emdadian, D. [@davoodemdadian_foundation]. (2021b, December, 28). *Davoud Emdadian, Île des morts - 55x55 - pastel - 2001, Hommage à l'île*

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the authors with publication rights granted to Manzar journal. This is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



نحوه ارجاع به این مقاله

آقائی، عبدالله و قادرنژاد حمامیان، مهدی. (۱۴۰۴). درخت - خانه: غرابت درختان در نقاشی‌های داوود امدادیان. منظر، ۱۷ (۷۲)، ۴۰-۴۹.

DOI: [10.22034/manzar.2025.499742.2331](https://doi.org/10.22034/manzar.2025.499742.2331)

URL: https://www.manzar-sj.com/article_219928.html

