مجلهٔ منظر، ۱۷ (۷۲)، ۴۰-۴۹ / پاییز ۱۴۰۴
DOI: 10.22034/manzar.2025.499742.2331

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Tree-Home: The Uncanny Trees in the Paintings of Davoud Emdadian
در همین شمارهٔ مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

درخت—خانه: غرابتِ درختان در نقاشی‌های داوود امدادیان

عبدالله آقائی*
گروه هنرهای تجسمی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه یزد، ایران

مهدی قادرنژاد حمامیان
گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ 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. علاوه‌بر شکل و جایگاه این درختان در ترکیب‌بندی، تکرار آن‌ها در آثار امدادیان نیز به رازگونگی آن‌ها افزوده است. در این پژوهش، این درختان در مقام «امری غریب» توصیف و تحلیل می‌شوند. در این پژوهش با اتخاذی 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 ازنظر شکلی در اغلب آثار امدادیان ساختاری مشابه تکرار شده است. مطابق این ساختار در میانهٔ 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، ازاین‌رو، واجد دیالکتیک بنیادین برسازندهٔ تجربهٔ «غرابت» است. غالباً در کنار این درخت عظیم نشانه‌های خسران در هیئت زوال و ویرانی در نمایش خانه‌ها یا درختان کوچک دیده می‌شود. این ازدست‌رفتگی‌ها و وجه مالیخولیایی در تصویر درختان عظیم میانهٔ اثر، وجهی عمیق‌تر و بنیادی‌تر می‌یابد. «تکرار» بی‌وقفهٔ مضمون درخت در قالبی واحد در آثار امدادیان می‌تواند نشانه‌ای از «اجبار به تکرار» و فراوری از اصل لذت به‌سوی بازگشت باشد: از سکنی‌گزیدن 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| نقش‌مایهٔ «درخت» در سنت تصویری ایران‌زمین 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 حرفه‌ای‌اش به «یک» موضوع چنین وفادار بوده باشد. در غالب آثار امدادیان حجمی عظیم در میانهٔ بوم دیده می‌شود. این «چیز» غالباً به «درخت» تعبیر شده است و ازاین‌رو، در نقاشی معاصر ایران «درختانِ امدادیان» برچسبی سبک‌شناسانه خورده است. این درختان درعین‌حال که آشنا هستند، نابه‌هنگام، مهیب و بیگانه نیز به نظر می‌آیند، به شکلی که نحوهٔ تجسم آن‌ها فضای کلی اثر را مبهم و معماگونه کرده است.

در این مقاله کوشش می‌شود توصیف و تحلیلی از این ساختار بیانی و نحوهٔ 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 فراهم‌آوردن چارچوب مفهومی در تحلیل این آثار فراهم شود.

مفهوم «غرابت» از مفاهیم مهم حوزهٔ زیباشناسی است که به شکل گسترده‌ای توسط نظریه‌پردازان ادبی، سیاسی، فمینیستی، فلسفی و روان‌شناختی بازتفسیر شده (Connon, 2010, 49) و در این زمینه

* نویسندهٔ مسئول: ۰۹۰۱۰۳۱۶۵۴۱، a.aghaie@yazd.ac.ir

مقالۀ «امر غریب» فروید نقشی کانونی داشته است (ibid., 34). ازاین‌رو، 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 امادیان بررسی می‌شود. در این سطح با بررسی آثار امادیان کوشش می‌شود توصیفی از وجوه شکلی و ساختاری نحوۀ تجسم این درختان ارائه شود. برپایۀ 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 امادیان چنین تصویر شده‌اند؟ در این تحلیل به‌ویژه از بسط اجتماعی نظریۀ فروید در باب «امر غریب» استفاده خواهد شد و از این منظر کوشش می‌شود تبیینی بر چرایی «تکرار» این مضمون در آثار امادیان ارائه شود.

پیشینۀ پژوهش

علی‌رغم تعدد و تأثیرگذاری نقاشی‌های داوود امادیان در سنت منظره‌نگاری 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 امادیان در موزۀ شهرداری بولون - بیلان‌کورت[1] 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 سایۀ درختان عظیم» توصیفی شاعرانه از جایگاه درخت در آثار امادیان ارائه می‌دهد. تاردیو درختان امادیان را «غرق در عظمت خود و فروبسته به رازشان» معرفی می‌کند. تاردیو کوشش می‌کند به‌واسطۀ دوگانه‌هایی به توصیف این درختان بپردازد. ازنظر وی این درختان همزمان واقعی و خیالی‌اند و درحالی‌که تهدیدآمیزند آرامش‌بخش نیز به نظر می‌آیند. در انتهای مقاله در تعبیری جالب‌توجه از محافظت آواز گیاهی از انسان سخن می‌گوید که به نحوی یادآور بازگشتی ابدی است (ibid., 32-37). میشله 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 امادیان و تأثیرپذیری‌های وی از این مسیر را مشخص کند. همچنین شارل دلووا (Delloye, 1993, 69) در مقالۀ «نمادگرایی غیرداستانی: داوود امادیان» به بررسی زیباشناختی آثار امادیان می‌پردازد. وی در این نوشتار به‌ویژه تأثیرات مکتب باربیزون، تئودور روسو، گوستاو کلیمت و کامیل کورو را بررسی می‌کند. ازنظر دلووا آثار امادیان واجد «مسیری اندیشمندانه با طنین متافیزیکی است که از هر گونه لحن داستانی فرار می‌کند».

مراد منتظمی در یادداشتی با عنوان «داوود امادیان: تاریخ‌های (طبیعی) هنر» به بررسی آثار داوود امادیان پرداخته است. وی در این مقاله اشاره می‌کند که امادیان در مجموعه آثارش به‌نحوی کل‌گرایانه و کمتر تزیینی به درخت روی آورده است و از این طریق به دنبال نشان‌دادن مواجهۀ انسان با سرگیجه‌های تمدن است. ازنظر منتظمی درخت در کار امادیان نشانه‌ای تمثیلی و پررنگ از ادغام فاعل ادراک و موضوع دریافت است، از این طریق منظره دیگر به سلطۀ انسان تن نمی‌دهد و محدود نمی‌شود بلکه منظره و انسان ادغام می‌شوند. ازنظر منتظمی «این ادغام فاعل - شیء آرزوی غوطه‌ورشدن نقاش در نقاشی را افشا می‌کند. منتظمی با تشخیص تصویر خُردِ پیکرۀ 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 امادیان و جست‌وجوی امر شخصی» به‌صورت مشخص به بازنمایی «درخت» در آثار امادیان می‌پردازد. وی در ابتدای این یادداشت کوشش می‌کند محدودیت موضوع نزد امادیان را به نحوۀ پرورش وی به‌عنوان «نقاشی خودآموخته» پیوند دهد. عمرانی ردپای دو دسته از درختان را در آثار امادیان می‌یابد. دستۀ اول از درختان «پا بر زمینی» دارند که «زمان در آن گذری محسوس دارند» و دستۀ 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 نظریۀ تودوروف به همین عبارت منحصر شده است و نویسنده در این متن به بسط نظری این مفاهیم و همچنین چگونگی نحوۀ اطلاق آن‌ها نمی‌پردازد.

وحید حکیم (۱۳۹۷) در یادداشتی با عنوان «امر شگفت: کشف دوبارۀ واقعیت»، «نیم‌نگاهی» به آثار داوود امادیان، 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 امادیان را ازاین‌جهت می‌داند که «برخی عناصر... در حین ابهت اغراق‌آمیزشان به طرزی کم‌وبیش نامنتظر و غیرمعمول بر پهنۀ تصویر ظاهر می‌شوند». از این منظر نویسنده بدون بسط و تعیین مفهومی اصطلاح «امر شگفت» از رویکرد خاص نظری به توصیف آثار امادیان پرداخته است. حکیم در این متن در توصیفی قابل توجه این درختان را بر لبۀ پرتگاه یا بر کنارۀ کشتی زیستن معرفی می‌کند.

همان‌گونه که مشخص است نوشته‌ها در باب آثار داوود امادیان بیشتر در قالب یادداشت‌هایی کوتاه و با لحنی کم‌وبیش 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 نظریهٔ 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 شیوهٔ 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 شیوه‌ای کتابخانه‌ای بوده و برای دسترسی به گسترهٔ 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 ازاین‌رو، موجب بی‌شمار خوانش‌های ترکیبی و تلفیقی از امر غریب شده است. این امر با تلقی فروید از «امر غریب» به‌مثابه پدیده‌ای اساساً ناخودآگاه همخوانی دارد (ماشلان، ۱۴۰۰). چنان‌که از محتوای مقالهٔ «امر غریب» فروید (Freud, 2021) بر می‌آید وی شواهد تجربهٔ 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 مقالهٔ «امر غریب» (ibid.) تحلیلی دقیق و مفصل از ریشه‌ها و معانی متنوع واژهٔ آلمانی «Unheimlich (امر غریب)» ارائه می‌شود. این ریشه‌شناسی ازآن‌رو اهمیت دارد که مقصود اصلی فروید از این مفهوم و تناقض معنایی درونی آن را آشکار می‌کند. واژهٔ آلمانی «Unheimlich» مشخصاً نقطهٔ مقابل واژگان «Heimlich[خانگی]» و « Heimisch [بومی] » است، نقطهٔ 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 مقالهٔ فروید را می‌توان گونه‌ای فراروی از معادلهٔ معمول «غریب = ناآشنا» تعبیر کرد. ازنظر فروید «Heimlich» واژه‌ای است که «معنای آن در مسیر ابهام پیش می‌رود، تا آنکه در نهایت با نقطهٔ مقابلش «Unheimlich» منطبق می‌شود». ازاین‌جهت، در آخرین سطر از بخش دوم مقاله، فروید به‌صراحت اظهار می‌دارد که پیشوند «Un» در اصطلاح «Unheimlich» نشانهٔ سرکوب است (ibid.). به عبارتی امر غریب چیز جدید یا بیگانه‌ای نیست، بلکه چیزی آشنا و ریشه‌دار در ذهن است و تنها به واسطهٔ فرایند سرکوب بیگانه شده است.

تجربهٔ مواجهه با «امر غریب» تجربه‌ای هراس‌انگیز است. اما هر امر هراس‌انگیزی غریب نیست. از منظر فروید تجربهٔ امر غریب اضطراب‌آور است. فروید در همین مقاله در باب منشأ اضطراب بیان می‌کند که «... هر تأثری که به تکانه‌ای عاطفی تعلق دارد از هر نوعی که باشد اگر سرکوب شود به اضطراب تغییر شکل می‌دهد» (ibid., 73). ازاین‌رو، 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، به‌این‌ترتیب، 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 مقالهٔ خود نمونه‌های فراوان و بسیار متنوعی را در تحلیل «امر غریب» می‌آورد. جانسون (Johnson, 2010, 26) در تفسیری جالب‌توجه فرایند اصلی نهفته در اضطراب مرتبط با امر غریب فروید را بدین شکل خلاصه می‌کند: اگر من بیان رنجِ ازدست‌دادن 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. ازاین‌رو، در مواجهه با امر غریب چیزی که به نحو بیگانه‌ای آشناست، محرک احساسات و تأثرات سرکوب‌شده می‌شود و چیز ازدست‌رفته باز تجربه می‌شود. ازاین‌رو، احساس آشفتگی و گم‌گشتگی ناشی از تجربهٔ غرابت می‌تواند در مقام فرایندی رهایی‌بخش نیز قرار گیرد. در این هنگام این تجربهٔ تقاطعی از لذت و رنج را می‌سازد؛ زیرا نیروگذاری ناخودآگاه رها می‌شود و به خودآگاه آورده می‌شود. ازنظر جانسون تجربهٔ امر غریب، یادآوریِ مالیخولیایی[۳] از خسران[۴] و در نتیجه نگه‌دارندهٔ آن است. از این منظر تجربهٔ «مالیخولیای غریب»[۵] تاب‌آوردن در برابر خاطرهٔ تحمل‌ناپذیر را ممکن می‌سازد (ibid., 27-30).

تکرار غیرارادی تجربه‌های غرابت از این منظر قابل فهم است. فروید در مقالهٔ 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). ازنظر 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 مقالهٔ «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 «رانهٔ مرگ»[۶] توضیح می‌دهد. نمونهٔ معروف فروید در این زمینه تحلیل بازی «فورت - دا»ی[۷] یک کودک است که مبتنی بر ناپدیدشدن اضطراب‌آور یک قرقره و پدیدارشدن شادمانهٔ آن است. فروید این بازی ناپدید گشتن و بازگشتن را به‌منزلهٔ کوشش کودک برای تسلط یافتن بر ضربهٔ

روحی ناشی از جدایی از مادر و مهار آن ضربه از طریق تکرار مداوم این تجربهٔ دردناک تفسیر می‌کند (Cohen, 2018, 150). ازنظر فروید اجبار به تکرار زندگی را به‌منزلهٔ رانهٔ جویای 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» نشانهٔ شخصیتی اساسی است که همواره دست‌نخورده باقی می‌ماند و ناگزیر است در تکرار همان تجارب خود را نشان دهد.

فروید (Freud, 2023, 118) در مقالهٔ «بازداری‌ها، نشانگان و اضطراب» اضطرابِ تولد را به‌عنوان نخستین تجربهٔ اضطرابی و در مقام پیش‌الگویی برای واقعیت تروماتیک معرفی می‌کند. ازنظر 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... به‌محض 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 مسئلهٔ اضطراب آغازین و جدایی از تن مادر باز می‌گردد و در تحلیل نمونه‌های گوناگون تجربهٔ غرابت از آن استفاده می‌کند. چنان‌که دربارهٔ تجربه‌های مواجهه با هم‌زاد می‌نویسد: «بازگشتی‌اند به مراحل اولیه... واپس‌روی به زمانی که من هنوز خودش را به‌روشنی از جهان خارجی و از مردم جدا و مرزبندی نکرده بود، به باور من این عوامل تا حدی مسئول احساس غرابت‌اند». همچنین در بخشی دیگری از این مقاله (ibid., 78) اشاره می‌کند که «این مکان اشاره‌ای است به خانهٔ سابق همهٔ 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»[8] در فلسفهٔ ژولیا کریستوا[9] است. کریستوا این واژه را از محاورهٔ 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). ازنظر کریستوا کودک ابتدا در این «کورای نشانه‌ای»[10] غرق است؛ اما دیگر نمی‌تواند در این پیلهٔ گرم باقی بماند (ibid., 40). علی‌رغم جدایی از این فضا، «کورای نشانه‌ای» همچنان در قالب جنبندگی یا منفیت «امر نمادین»[11] را تهدید و معنای و قوانین موجود را واژگون می‌کند و به بقا ادامه می‌دهد (Barrett, 2023, 23). ازاین‌رو، 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 ازدست‌رفته هرگز یک ابژه نخواهد بود، بلکه یک چیز[12] نام‌ناپذیر است» (McAfee, 2006, 100). از منظر کریستوا خلاقیت‌های 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 ازدست‌رفته نزدیک شود (ibid., 115).

از منظر فروید رانهٔ مرگ در یک حرکت ارتجاعی به‌سوی اضطراب آغازین یا حالت پیشینی عمل می‌کند (Falcao, 2023, 192). «تمام غرایز ارگانیک محافظه‌کارند و به بازگرداندن وضعیتی متعلق به گذشته گرایش دارند» (Freud, 2003, 55). ازاین‌رو، 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 به‌عنوان امری غریب فهمید. مطابق نظر فروید، غالب احساس‌های غریب پیرامون پهنه‌های گورستان و ترس از زنده‌بودن دفن‌شدگان رشد می‌کند (Kligerman, 2007, 32).

بحث

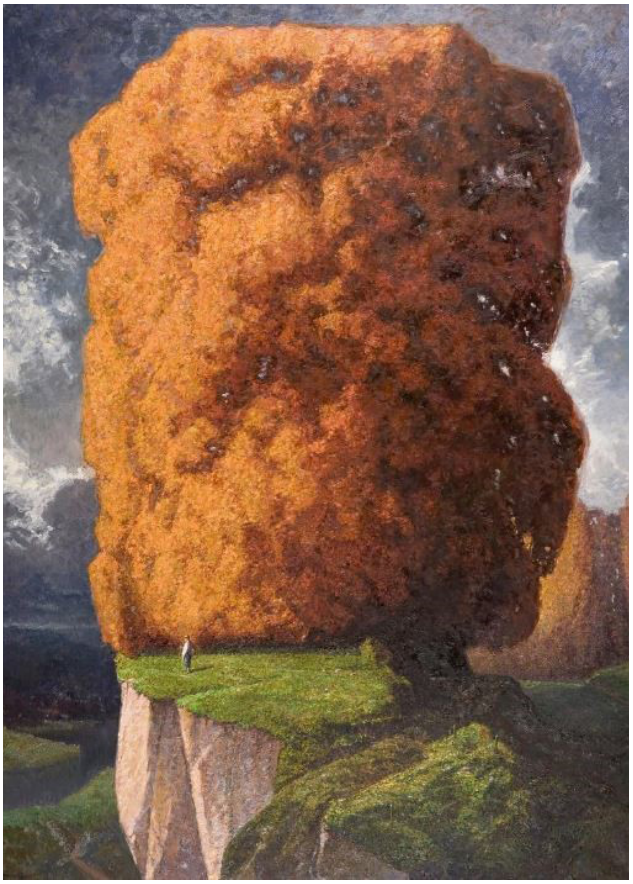
ازنظر شکلی در اغلب آثار امدادیان ساختاری مشابه تکرار شده است. مطابق این ساختار در میانهٔ هر اثر چیزی قرار گرفته که بخش اعظم سطح تابلو را می‌پوشاند. این «چیز» معمولاً تا بالاترین سطح عمودی فرا می‌رود و رفیع‌تر از هر موضوع دیگری است و از این طریق نگاه را در خود متوقف می‌کند. تنها از کناره‌ها یا پیش‌زمینهٔ 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 به‌موازات آن حرکت می‌کند و شکلی خطی می‌یابد؛ یعنی بیش از آنکه نمایانگر کیفیت اندام‌وار شاخ‌وبرگ‌های زندهٔ یک درخت باشد، خصلتی هندسی می‌یابد و در حالت مضاعف‌شدهٔ حاشیهٔ قاب به نظر می‌آید. شاخ برگ‌ها در میانهٔ 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 تشخص تصویری دقیقی باشند. ازاین‌رو، 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 دوردست است.

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

والایی مفهومی مهم و اساسی در تاریخ زیباشناسی است. پس از قرن‌ها سیطرهٔ مفهوم زیبایی بر حوزهٔ زیباشناسی، حوالی عصر کانت و در دوران رمانتیک، بالاخره امر والا در کانون توجه قرار گرفت (Burnham, 2019, 140). تأثیرگذارترین مفصل‌بندی مفهومی را در این زمینه کانت (Kant, 2009, 164) در نقد سومش (نقد قوهٔ حکم) بیان می‌کند. ازنظر کانت امر والا از سویی (کمی) «مطلقاً بزرگ» است: «چیزی که در قیاس با آن هر چیز دیگری کوچک است» و ازاین‌رو، ادراکش مستلزم «لذتی منفی» است. ازسوی‌دیگر (کیفی) «طبیعت... به‌مثابهٔ برانگیزانندهٔ هراس» مظهر والای پویا است: «مقاومت‌ناپذیری نیروی طبیعت که ما را به‌مثابهٔ موجودات طبیعی وادار می‌کند تا ناتوانی خود را تصدیق کنیم در همان حال قوه‌ای را بر ما مکشوف می‌کند» (ibid., 180). این قوهٔ فائقهٔ نهایی برای کانت همان عقل است. گویی برای کانت در نهایت قرار است عقلِ آگاه بر همه‌چیز مسلط باشد.

اما در این نقاشی (تصویر ۱) سوژه متوجه این عظمتِ مهیب «چیز» نزدیک خود نیست. این عظمت و نابه‌هنگامی قابل قیاس با منظرهٔ آرام و بی‌کرانهٔ پیش‌روی سوژه نیست؛ اما گویی برای سوژهٔ 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 پیش‌از این اثر نقاشی شده بود، همین بی‌توجهی دیده می‌شود. در این اثر، دو فردی که در راهی که دو سویش پرتگاه است بی‌توجه و بدون نگاه به درختِ 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 «غرابت» نیز قرار دارد. کل تلاش فروید یافتن معنایی متضاد در امر غریب است. در غرابت 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 نابه‌هنگام 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 جملهٔ منظرهٔ 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 ازسوی‌دیگر ورای آن‌ها باشد. چنان‌که در دو اثر اخیر مشخص است، درختان امدادیان در آثاری با کادر مستطیلی و عمودی، تا جای ممکن به 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 میانهٔ تصویر در سطح افق تا کناره‌ها دشتی



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

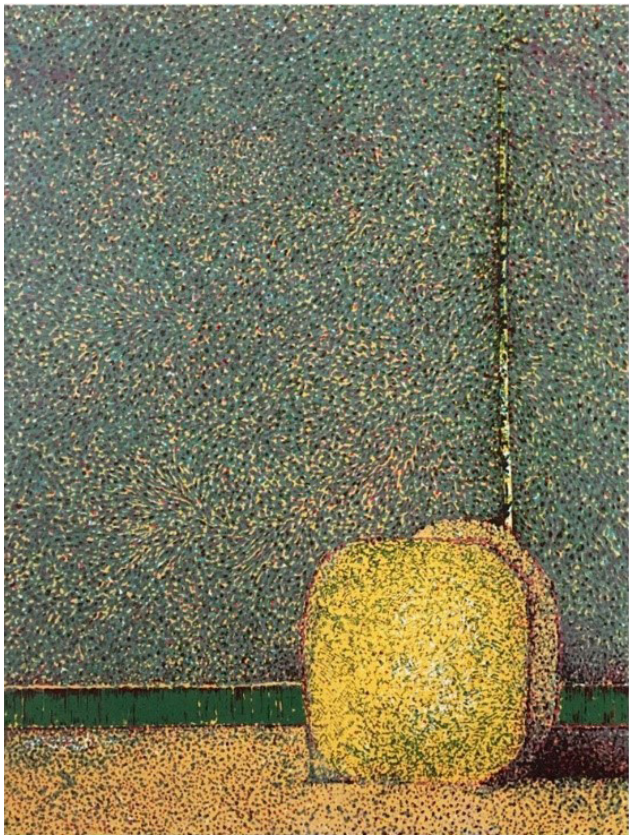
تصویر ۲. «ورای رؤیا» اثر داوود امدادیان، نقاشی رنگ‌روغن، ابعاد: ۱۵۰ در سانتیمتر ۱۵۰، ۱۹۸۵ میلادی. مأخذ: Musée des ..., 1993, 6.

بی‌کرانـه را فرا گرفته اسـت. در بیشـتر آثار امدادیان قـاب اثر مربع‌گونه و منتظـم اسـت. حالتی متوازی کـه می‌تواند حضور درخـت را در همه جهـات نشـان دهـد و وجود چیزهـای دیگر اعـم از انسـان‌ها، حیوانات و سـایر درختـان را تنهـا در حاشـیهٔ نزدیـکِ آن درخـتِ عظیم ممکن سـازد. بـه تعبیـری گویا همه‌چیـز در کنـارهٔ نزدیـک آن درخت عظیم قـرار یـا جـای می‌گیرد. همچـون «خانه‌ای» ازلـی یا ابـدی. تعادلی که در شـکل سـاختاری مربـع وجـود دارد، می‌تواند برانگیزانندهٔ حسـی از آرامش و سـکون باشـد. آرامشـی که در کنار این خانه ممکن می‌شـده اسـت. آنتونـی وایلـدر (Vidler, 1992, 3) به‌خوبـی چنیـن وجهـی از بازنمایـی زیباشناسـانهٔ غرابـت را توضیـح می‌دهد. ازنظر وایلـدر غرابت در معنـای فرویـدی «گونـه‌ای خـاص از هـراس اسـت که میـان ترس واقعـی و اضطرابـی خفیـف جای دارد، به شـکلی زیباشـناختی از میان والایـی سـر بر مـی‌آورد، بازنگـری‌ای درونی و اهلی‌شـده از ترس مطلق کـه در آرامـش خانه تجربه می‌شـود» تناظـر این قالب متـداول قاب و مفهـوم خانـه در پناه حالتی از آرامش در بسـیاری از دیگر آثار امدادیان به اشـکال متنوعی تکرار شـده اسـت.

در یکـی از آثـار قدیمی‌تر امدادیان (تصویر ۳) خطی عمودی در سـمت چـپ نقاشـی دیـده می‌شـود کـه می‌تواند یـادآور تنـهٔ همـان درخت باشـد، در قیاس با نقاشـی پیشـین (تصویـر ۲) می‌توان گفـت که انگار آن شـاخ‌وبرگ‌های محـو اکنـون در هیئـت لکه‌هـای رنگـی در مقـام زمینـهٔ فراگیـر اثر قرار گرفته‌اند. در اینجا روبـه‌روی تنهٔ باریک دو حجم مکعبـی دیـده می‌شـود. حضـور این احجـام در کنـار و جلـوی درخت عظیم در زمینه‌ای مسـطح از مضامین تکرارشـوندهٔ آثار امدادیان است. در مجموعـهٔ تصاویـر در تصویـر ۴ می‌تـوان شـکل تکـرار و خاسـتگاه ایـن احجـام را در آثـار امدادیـان به‌وضوح مشـاهده کـرد. تصویر۴-الف بخشـی از یکـی از آثـار قدیمی‌تـر (مربوط بـه اواخر دهـهٔ ۷۰ میلادی) امدادیـان اسـت، در اینجـا در جلوی درخـت عظیم و در کنـار درختی کوچـک کلبه‌ای روسـتایی با سـقف شـیروانی بلنـدی دیده می‌شـود. در تصویـر ۴-ب نیـز در همیـن موقعیـت حجمـی دیـده می‌شـود که می‌توانـد دگردیس‌شـده، یـا به تعبیـری دقیق‌تر، انتزاعی‌شـدهٔ شـکلِ خانـه (ماننـد خانهٔ تصویر ۴-الف) باشـد. در آثـار متعـددی از امدادیان ایـن همنشـینی درخت بـا خانهٔ کوچـک دیده می‌شـود. تصویـر ۴-ج نمونـه‌ای دیگـری ازاین‌دسـت اسـت. در برخـی از آثـار امدادیـان ایـن خانه‌هـای کوچـک در شـکل سـایبان‌هایی بـا سـقفی موقت مجسـم می‌شـوند. همان‌گونـه که در تصویـر ۴-د نیز دیده می‌شـود موقعیت و ابعـاد ایـن احجام یا خانه‌هـا در آثار متعددی تکرار شـده اسـت: حجمِ/ خانـهٔ کوچـک کنـار سـطحی عظیـم از یـک درخت یـا یـک «چیز». ازسـوی‌دیگر همیـن موقعیـت و سـاختار در مـورد «درخـتِ کوچک» هـم دیده می‌شـود. در نقاشـی «ورای رؤیا» (تصویـر ۲) نیز این موضوع به‌وضـوح قابل‌مشـاهده اسـت. در بسـیاری از آثـار امدادیـان در کنـار درخـت عظیـم احجـام و درختـان کوچک بـا هم دیده می‌شـوند آنچه روشـن اسـت این «کوچکی» (در برابر عظمت درخت) و همنشـینی و پیونـد بیـن ایـن دو نقش‌مایه‌هـا در این آثار بسـیار تکرار شـده اسـت.

در برخـی آثـار امدادیـان ایـن درختـان کوچک بـه حالتی قطع شـده یـا خشـکیده تصویـر شـده‌اند. البتـه تنه‌هـای ایـن قطع‌شـدگان یـا خشـکیدگان در ایـن آثـار به‌قـدری کوتـاه و نـازک اسـت کـه دیگـر به‌آسـانی دیـده نمی‌شـوند، گویـی کـه مدت‌هـای مدیدی اسـت که از مـرگ آنها گذشـته اسـت. در تصویـر ۵ این موضوع با وضوح بیشـتری مشـخص اسـت. در اینجـا در کنار درخـت بزرگ حداقـل دو تنهٔ بریده دیـده می‌شـوند. در ایـن نقاشـی به‌جای خانـهٔ کوچک مجموعـه‌ای از سـنگ‌ها بـا مقاطـع کم‌وبیـش منظم دیـده می‌شـوند که بـه یکدیگر تکیـه داده‌انـد. ایـن سـنگ‌ها روی قطعـه زمینـی واقع‌اند کـه به‌وضوح شـکاف خـورده و گویـی در حـال «جداشـدن» هسـتند. ایـن شـکاف به‌نحـوی در کلیـت تصویر و در کنـار درخت بزرگ نیز دیده می‌شـوند به‌گونـه‌ای که مشـخص نیسـت کـه درخت بـزرگ چه نسـبت مکانی بـا ایـن پرتگاه دارد. همنشـینی دو تنهٔ بریده و سـنگ‌های تراش‌خورده در ایـن تصویـر شـاید نشـانه‌ای از خانـه‌ای کوچک و ویران باشـد: خانهٔ کوچـک ازدسـت‌رفته. زمینـهٔ کلـی آبی‌رنـگ و سـرد در ایـن اثـر نیـز مؤیـد چنیـن برداشـتی اسـت. اگر چـه آسـمان به‌واسـطهٔ رنگ‌گذاری خـاص پرتلاطـم به نظر می‌رسـد؛ امـا درخت بزرگ همچنان اسـتوار و بـه شـکلی رفیع بر فـراز منظره و تـا بالاترین بخش تابلـو را دربرگرفته است.

سـنگ‌های برش‌خـوردهٔ نیمه‌منظـم، تکه‌سـنگ‌ها و صخره‌هـا در برخـی آثـار امدادیـان بـه اشـکالی متنـوع در کنـار درخـت بـزرگ



تصویـر ۳. «بـدون عنـوان» اثـر داوود امدادیـان، گـواش روی مقـوا، ابعـاد: ۶۵*۶۵ سـانتیمتر، ۱۹۸۱ میـلادی. مأخـذ: Musée des ..., 1993, 62.

الف

ب

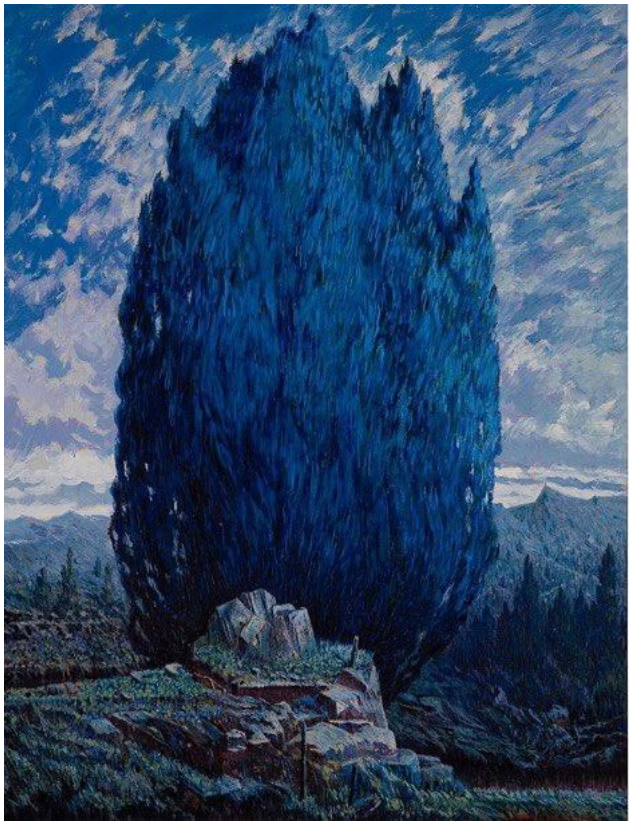
ج

د

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

دیده می‌شود. تصویر ۶ نمونهٔ دیگری ازاین‌دست 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 درازکشیدن او به‌گونه‌ای 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 ازدست‌رفتگی 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 به‌گونه‌ای نمادین‌سازی میل سرکوب‌شدهٔ بازگشت به تن مادر است (Kligerman, 2007, 32). ازاین‌رو، به نظر می‌رسد که پیش‌زمینهٔ چنین آثاری از امدادیان که واجد نشانه‌هایی از «مرگ»اند، می‌توانند محلی مناسب برای پرورش احساس غرابت باشند. چنان‌که جانسون (Johnson, 2010, 26) اشاره می‌کند مواجهه‌های غرابت یادآور چیزی ازدست‌رفته است. در این آثار نشانه‌های ازدست‌رفتگی در هیئت‌های مختلف بروزیافته است. این نشانه‌های خسران عموماً در حوالی «خانه» به معنای وسیع کلمه تجمیع شده‌اند. بازیابی این



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

خسـران مولـد اضطرابی اسـت کـه تجربهٔ آن تقاطعـی از رنـج و لذتی همزمـان می‌آفرینـد. علاوه‌بـر نشـانه‌های متنـی شـواهدی از زندگـی امدادیـان هـم در دسـت اسـت کـه مؤیـد چنیـن اضطرابی و اجبـار به تکـراری در عمل نقاشـی اسـت. نقاشـی کـه دور از وطـن خویش جدا مانـده اسـت و پـس از کار روزانه تا سـاعت چهار صبح نقاشـی می‌کرد (نیکنـام، ۱۳۸۷، ۵). گویـی اجبـاری به تکرار در زندگـی امدادیان دیده می‌شـود. ایـن «اجبـار بـه تکـرار» در انتخـاب مضامین نقاشـی به‌ویژه خـودِ موضـوع «درخت» نیز مشـهود اسـت. تکـراری که بنا به تفسـیر فرویـد نشـانه‌ای از فـراروی از اصـل لذت به‌سـوی «مرگ» اسـت.

در مورد بیشـتر درختان عظیم امدادیان اگر بخشـی از شـاخ و برگ‌ها بزرگ‌نمایـی شـود، همچـون احجامـی انتزاعـی و هندسـی بـه نظـر می‌رسـند. ایـن امـر در تصویـر ۱ بررسـی شـد. در دو اثـر پیشـین نیز بـا تمرکـز بر قسـمت بالایـی درختان شـباهت آن‌هـا با کوه‌ها آشـکار می‌شـود. در معـدود آثـاری از امدادیـان ایـن چیز یا درخـت عظیم در میانـهٔ تصویـر مشـخصاً و به‌وضـوح بـه شـکل کـوه بـه نظـر می‌آینـد. تصویـر ۷ نمونـه‌ای مشـخص ازاین‌دسـت آثـار اسـت. در اینجـا کوه یا کوه‌هـا همـان کیفیاتـی را کـه درخـت در تصویـر ۱ می‌یابنـد. در واقع حتـی تمایز یـا نامیدن این «چیز» دشـوار می‌شـود. مانند اثر نخسـت بخـش پائینـی ایـن چیـزِ مبهم‌تـر یـا دورتـر اسـت. گویـی مـرز آن با واقعیـت معمـول محو و نامشـخص اسـت و دسـته‌ای از افراد به‌سـوی همـان ابهـام و دوری در حرکت‌انـد.

ایـن گرایـش نشـان‌دهندهٔ بحـث فروید در مقالـهٔ «امر غریب» اسـت. ازنظر او یکی از بهترین شـرایط برای برانگیخته‌شـدن احسـاس غریب، زمانـی ایجـاد می‌شـود کـه دربـارهٔ اینکـه فـلان چیز زنـده اسـت یا نه تردیـد فکـری وجود داشـته باشـد، و زمانی که شـیئی غیر جـان دارد بـه طـرز عجیبی به چیـزی جانـدار شـبیه باشـد (Freud, 2021, 64). در اینجـا نیـز «چیـزی» در مرزهـای حیـات و مـرگ پدیدار می‌شـود. ازسـوی‌دیگر بایـد به مسـئلهٔ حرکت سـوژه‌های انسـانی بـه آن جهت اشـاره کرد.

در برخـی از آثـار از امدادیـان در کنـار درخـت بـزرگ، مسـیر یـا راهی را می‌تـوان تشـخیص داد. بـه نظـر می‌رسـد کـه ایـن راه‌هـا در نهایت اشـاره‌ای بـه چیـزی جدامانـده یا ازدسـت‌داده دارنـد. اگر چـه حالت و کنـش افـراد در این راه‌ها متفاوت اسـت و همچنین جزئیات (مثلاً ابتدا یا انتهای این راه) نامشـخص اسـت؛ اما چیزی که روشـن اسـت صرفِ بودن راه نشـان از میل به حرکت یا بازگشـت به‌سـوی چیزی را دارد. شـکل و کنش‌هـای افـراد در بسـیاری از آثـار امدادیـان مانند شـمایل «پرسـه‌زن» اسـت، شـمایل کسـی کـه خانـه‌ای نـدارد یـا مدت‌هـای مدیـدی بـه جسـت‌وجوی چیـزی اسـت. در ایـن اثـر وجـود درخـت کوچـک در کنـار افراد هم قابل توجه اسـت. گویی می‌بایسـت از مأمن کوچـک خـود به‌سـوی چیـزی دیگر حرکـت کنند.

در تصویر ۸ این بازگشـت و حرکت به شـکل آشـکارتری نمایان اسـت. ایـن اثر یکی از هشـت تابلویی اسـت کـه داوود امدادیان بـرای نمایش در موزه‌ای کشـیده اسـت که به مناسـب یکصدمین سالگرد درگذشت

تصویـر ۶. «بـدون عنـوان» اثـر داوود امدادیـان، گـواش بـر کاغـذ، ابعـاد ۵۵ *۷۵ سـانتیمتر، سـال ۱۹۸۵ میـلادی. مأخـذ: Musée des ..., 1993, 70.

تصویـر ۷. «بـدون عنـوان» اثـر داوود امدادیـان، آبرنـگ بـر کاغـذ، ابعـاد ۳۷*۳۷ سـانتیمتر. مأخـذ: Emdadian, 2021a.

آرنولـد بوکلیـن[۱۳]، نقـاش سوئیسـی، بـر پا شـده بـود. در این اثـر که با الهـام از یکـی از نقاشـی‌های بوکلیـن کشـیده شـده اسـت، دو نفـر در قایقـی به‌سـوی چیز عظیمـی در حال حرکت‌انـد. دورتـادور این حجم عظیـم را آب‌هایـی بـا موج‌هـای آرام فرا گرفته اسـت. به نظر می‌رسـد

کـه ایـن حجم عظیم در فضایـی مه‌گونه و مبهم ترکیبـی از درختان و کوه‌هـا و خانه‌هـا باشـد، اما برش‌هـای ناگهانی تصویـر و درهم‌تنیدگی موضوعـات به‌صورتـی اسـت که می‌توان گفـت نه مجموعـه‌ای از آن‌ها بلکـه شـاید ترکیـب واحـدی از آن‌هـا باشـد. جایی‌کـه در آن همهٔ این موضوعات یکی می‌شـوند و شـاید منشـأ واحد آن‌ها باشـد. در آثاری از امدادیـان کـه مـورد تحلیل قـرار گرفت، بارها دیده شـد که نـام نهادن بر این «چیز» دشـوار اسـت، شـاید به تعبیر کریسـتوا چیز «نام‌ناپذیر» باشـد. در اینجـا ایـن چیـز بـه هیئـت یـک مـکان، جزیـره‌ای مرمـوز، در شـکلی مکعـب‌وار و منتظم نقاشـی شـده اسـت. هیئتی که شـاید نشـان از بنیان‌هـای حیـات یـا بـه تعبیـری دقیق‌تـر، چنان‌کـه از نـام اثـر پیداسـت، سـرحدات مرگ و زندگی باشـد. در ایـن اثر نیز همچون برخـی دیگـر از آثـار امدادیان این مـکان در مقام جایی نشان‌داده‌شـده اسـت کـه انسـان‌ها در تلاش‌انـد تا بـدان بـاز گردند.

نتیجه‌گیری

در غالـب آثـار امدادیـان، به‌ویـژه از اواخـر دهـهٔ ۷۰ میلادی بدین سـو، سـاختاری واحـد تکرار شـده اسـت: «چیزی» عظیـم در میانـهٔ اثر که نـگاه را در خـود متوقـف می‌کند. گویی وجود هر چیز دیگر در نسـبت بـا آن اسـت. اگرچـه ایـن «چیـز» در آثار او به اشـکال مختلف نقاشـی شـده؛ امـا قالب متـداول آن همچون درختی عظیم اسـت. چنان‌که در تحلیـل آثار مشـخص شـد در کنـار این درخـت عظیم غالبـاً درختانی کوچـک یا خانه‌هایـی موقت دیده می‌شـوند. درختـان و خانه‌هایی که نشـانی از زوال یا ویرانی بر خود دارند. اگر خانه در آثار متقدم امدادیان همچـون مقام کلبـه‌ای «در» میان درختان بـود در آثار متأخر همچون باقی‌مانده‌هایی از احجامی پراکنده در هیئت تخته‌سـنگ‌هایی پراکنده نمایـش داده می‌شـود. همچنیـن تنه‌های درختان نحیف و خشـکیده در ایـن آثـار بارها تصویر شـده اسـت. ازایـن‌رو، به نظر می‌رسـد که در ایـن آثـار خانه‌هـا یـا درختـان در مقام امـری ازدسـت‌رفته نشـان‌داده شـده‌اند. بنا به نظر فروید مالیخولیا واکنشـی به ازدسـت‌دادن محبوب اسـت، آنجاکـه اصـل واقعیـت در پذیرش خسـران محقق نمی‌شـود و سـوگ ناتمام باقی می‌ماند. با توسـیع معنایـی «مالیخولیایی» از منظر کریسـتوا در مـورد ایـن آثار بایـد گفت که ایـن آثار در فضـای نمادین نشـانی از تـداوم سـوگی مدام و خلاقانـه بر خود دارند. به نظر می‌رسـد کـه ایـن بقایا می‌تواند نمادی باشـد از جدایی نقـاش از موطن خویش، وطنـی کـه از دههٔ ۷۰ بدین‌سـو از آن جدا افتـاده بود.

در مقابـلِ موقت‌بـودن یـا کوچک‌بـودن ایـن درختـان یـا خانه‌هـای ازدسـت‌رفته، می‌تـوان از هیبـت جاودانه و عظیم درخـت در مرکز آثار امدادیـان سـخن گفـت. گویی سـکونت‌گاه‌های موقـت بهـره‌ای از این «خانـه» دارنـد. خانـه یا درختی عظیـم که در سـایهٔ آن زندگی ممکن می‌شـده اسـت. در آثار امدادیان انسـان‌ها در حوالی این درخت عظیم

تصویـر ۸. «جزیـرهٔ مـردگان» اثر داوود امدادیان، پاسـتل، ابعاد ۵۵*۵۵ سـانتیمتر. مأخـذ: Emdadian, 2021b.

قـرار دارنـد؛ امـا بـه آن بی‌توجه‌انـد، گویـی ایـن «مهابـت» و عظمت و بیگانگـی بـرای آن‌هـا «آشـنا» یـا «درونی» اسـت. ایـن امـر متناظر با دیالکتیکی اسـت که فروید دربارهٔ مفهوم «امر غریب» توضیح می‌دهد. در بسـیاری از آثـار امدادیـان سـوژه در کنـار یا پناه ایـن درخت عظیم تصویر شـده اسـت. این درختِ غریب با تمهیـدات بصری متنوعی این دیالکتیک‌هـا را بازنمایـی می‌کنـد. آن‌ها هـم دور و جدا هسـتند و هم نزدیـک و هـم دور. سـوژه‌های انسـانی در برخی آثار امدادیـان بر راهی به‌سـوی ایـن درختـان غریـب در حـال حرکت‌انـد. ازدسـت‌رفتن در اینجـا معنایی عمیق‌تر و بنیادین‌تر دارد. در اینجا موضوعِ ازدسـت‌رفته بـه تعبیر کریسـتوا یک «چیز نام‌ناپذیر» اسـت که می‌تواند در اشـکال و قالب‌هـای متنـوع نمادیـن یـا مجسـم شـود. باتوجه‌به هسـتهٔ اصلی تجربـهٔ غرابـت از منظـر فرویـد در ایـن جـا می‌تـوان گفت کـه چیزی ازدسـت‌رفته که بیانش در آثار هنری واجد اضطرابی اسـت که تقاطعی از رنج و لذت را می‌سـازد. با اسـتفاده از مفاهیم جانسـون در این مورد می‌تـوان گفـت این درختان تجسـم «مالیخولیای غریب»انـد: فراخوان «غریـب» امـری ازدسـت‌رفته. «تکـرار» بی‌وقفـهٔ مضمـون درخـت در قالبـی واحـد در آثـار امدادیان نشـانه‌ای از «اجبـار به تکـرار» و فراوری از اصـل لـذت به‌سـوی ایـن بازگشـت اسـت: از لذت سـکنی گزیدن در سـکونت‌گاه‌های موقـت به‌سـوی آرامشـی جاویـدان، به‌سـوی «خانه». خانـه‌ای که کریسـتوا بـا تعبیر «کـورا» از آن یـاد می‌کند

اعلام عدم تعارض منافع

نویسـندگان اعـلام مـی کنند در انجـام این پژوهـش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشـان وجود نداشـته اسـت.

پی‌نوشت‌ها

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

فهرست‌منابع

• حکیم، وحید. (۱۳۹۷). امر شگفت: کشف دوبارهٔ واقعیت. *حرفه هنرمند، ۱۶* (۶۷)، ۱۲-۲۰.

• عمرانی، مهرداد. (۱۳۹۷). داوود امدادیان و جست‌وجوی امر شخصی. *حرفه هنرمند، ۱۶* (۶۷)، ۲۴-۲۱.

• ماشلان، آنلین. (۱۴۰۰). جایگاه امر غریب در مجموعه آثار فروید (ترجمهٔ 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). *Davood 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). *Davood Emdadian, Île des morts - 55x55 - pastel – 2001, Hommage à l'île 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.

COPYRIGHTS

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

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