نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۱۰۲)، ۵-۱۲ / آذر ۱۴۰۰
DOI: 10.22034/bagh.2021.273137.4803

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
The Freezing of Melancholic Ruins:
A Psychological Analysis of Themes in Iran Darroudi's Third Period of Artworks
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

انجماد ویرانه‌های مالیخولیایی: تحلیل روان‌شناختی مضامین نقاشی‌های دورهٔ سوم ایران درودی

عبدالله آقایی[۱*]، راضیه جعفری[۲]

۱. استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران.

۲. دانشجوی دکتری روان‌شناسی بالینی، دانشکدهٔ علوم تربیتی و روانشناسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران ، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۱/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۰۴ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱

چکیده

بیان مسئله: «دورهٔ یخبندان» از مهمترین دوره‌های کاری «ایران درودی» است. دوره‌ای که از اواخر دههٔ پنجاه آغاز و تا دههٔ شصت ادامه می‌یابد. «ازدست‌دادن» و «فقدان» از مضامین تکرارشوندهٔ آثار این دوره هستند. در این مقاله با اتخاذ رویکردی «روان‌شناختی» و با بسط نظری مفهوم «سوگ» و «مالیخولیا» کوشش شده است پرتویی بر وجهی از محتوای مستتر در این آثار افکنده شود. ازاین‌رو با تمرکز بر مشابهت‌های فرمی و موضوعی نقاشی‌های این دوره، «چگونگی» تجسم «سوگِ مالیخولیایی» در این آثار بررسی شده است.

هدف پژوهش: این مقاله از منظری روان‌شناختی در پی تفسیری بر «چگونگی» کاربستِ فرم‌ها و موضوع‌های ناظر بر مفهوم «فقدان» در آثار دورهٔ سوم ایران درودی است.

روش پژوهش: در این مقاله به روشی توصیفی-تحلیلی به بررسی فرم و موضوع در آثار دورهٔ سوم (اواخر دههٔ پنجاه و دههٔ شصت) ایران درودی پرداخته شده است و داده‌ها به شیوهٔ «کتابخانه‌ای» گردآوری شده‌اند.

نتیجه‌گیری: در آثار دورهٔ «یخبندان» درودی، تجسمِ خسران‌های شخصی (مرگ عزیزان) و اجتماعی-تاریخی (شکوهِ ازدست‌رفتهٔ وطن) به هم آمیخته‌اند و تمنای نقاش در حفظ و جاودان‌کردن ابژهٔ ازدست‌رفته به اشکال گوناگون تجسم‌یافته است. تصویرِ «ویرانه‌ها» در افقِ بیکران[۵] که ساختار غالب آثار این دوران را تشکیل می‌دهند، واجدِ ارجاعاتی مؤکد به «وطن» و بازنمایی «ازدست‌دادن» آن است. در این آثار برای «جاودانی» و «ابدی» نمودن ابژه‌های ازدست‌رفته، فرم‌ها در پرده‌ای از یخ قرارگرفته و منجمد شده‌اند.در این بازنمایی‌ها علاوه بر تأثیر مرگ عزیزان، تبعید خودخواسته از وطن و جنگ تحمیلی دههٔ ۶۰، رگه‌هایی از گفتمان «باستان‌گرایی» بازمانده از دوران پهلوی نیز مشهود است. تکرارِ پیوندِ مفاهیمی مانند «مرگ»، «ویرانه»، «وطن»، «جاودانگی» و «ابدیت» در زمینهٔ این آثار دلالت بر نوعی «سوگ مالیخولیایی» دارد؛ در این زمینه می‌توان آثار دورهٔ یخبندان درودی را در امتداد تجسم‌گونه‌ای «زیباشناسی فقدان» تعبیر کرد.

واژگان کلیدی: *ایران درودی، نقاشی معاصر ایران، روان‌شناسی، مالیخولیا، سوگ، وطن.*

* نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۷۳۴۱۳۸۲۸، a.aghaie@yazd.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

هر اثر نقاشی میان دو جهان قرار دارد: جهان فردی و جهان اجتماعی. به تعبیری می‌توان هر اثر نقاشی را محلی برای تلاقی این دو جهان دانست. از یک‌سو نقاشی° «رسوب یک رابطهٔ اجتماعی» است (Baxandall, 1988, 1) و از سوی دیگر ردپاهای ذهن و روان «نقاش» در هر اثری تجسم می‌یابد. در آثار ایران درودی، در حکم یکی از تأثیرگذارترین و فعال‌ترین نقاشان معاصر ایران، این دوسویگی به‌وضوح قابل مشاهده است. نقدها و گفت‌وگوهای فراوانی که در دوران اخیر پیرامون آثار درودی منتشر شده است، غالباً معطوف به نشان‌دادن پیوند موضوعاتِ این آثار با حوادث زندگی نقاش بوده است. اما به نظر می‌رسد علی‌رغم فراست‌هایی که در برخی از این نقدها نهفته است، این نقدها- فراخور محل انتشارشان در رسانه‌هایی با مخاطب عام- فاقد «روش علمی» و «منسجم» در واکاوی عمیق‌تر لایه‌های معنایی آن آثار بوده‌اند. هدف این مقاله بازگشایی و تحلیل بخشی از آثار درودی است که به آثار دورهٔ سوم یا دورهٔ «یخبندان» معروف است؛ آثاری که اواخر دههٔ ۵۰ و دههٔ ۶۰ نقاشی شده‌اند. در این مقاله با اتخاذ رویکردی «روان‌شناختی» کوشش شده است پرتویی بر «وجهی» از محتوای مستتر در این آثار افکنده شود. بدین منظور با ابتناء به مفاهیم «سوگ» و «مالیخولیا» کوشش می‌شود مضامین غالب در این آثار تفسیر شود. در این سطح به‌صورت مشخص «چگونگی» تجسم «سوگ مالیخولیایی» در آثار دورهٔ یخبندان ایران درودی محل پرسش است.

از سوی دیگر کوشش می‌شود با بسط نظری این مفاهیم (سوگ و مالیخولیا) و فرا رفتن از وجه فردی آن‌ها در نظریهٔ «فروید»، دریافتی اجتماعی از این مفاهیم ارائه شود. این بسط نظری با رویکرد به آثار متأخر فروید و از طریق مرور نظریه‌پردازان حوزهٔ اجتماعی هنر صورت خواهد گرفت. بر این مبنا در این مقاله کوشش می‌شود تکرار نقش‌مایهٔ «ویرانه» در آثار دورهٔ سوم درودی در مقام تجسمی مالیخولیایی از مفهوم «وطن» تفسیر شود.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد ایران درودی مقالات، یادداشت‌ها، مصاحبه‌های فراوانی به چاپ رسیده است. همچنین درودی خود نیز در چندین کتاب به تفصیل در مورد زندگی و آثارش نوشته است. اما آثاری که به شکل نظام‌مند و با روش‌شناسی مشخص علمی از رویکردی خاص به طور انحصاری به آثار درودی پرداخته باشند یا موضوعی را در این آثار مورد بررسی قرار داده باشند، معدود هستند. در سطح پژوهش‌های دانشگاهی، «دلخوش» در بخشی از پایان‌نامهٔ «بررسی هویت در آثار نقاشان مهاجر ایرانی» (۱۳۹۶) به آثار ایران درودی پرداخته و نشان داده است که هرچند این نقاشانِ مهاجر متأثر از هنر و تکنیک غرب بوده‌اند، اما از این تکنیک برای نشان‌دادن هویت خویش بهره برده‌اند. «مطلبی» در پایان‌نامهٔ «یاد و خاطره در نقاشی ایران معاصر» (۱۳۹۶) به بررسی آثار چند نقاش از جمله درودی پرداخته و به این نتیجه رسیده است که علی‌رغم تفاوت در رویکردها، این هنرمندان تحترتأثیر روح زمانه، به قصد تجلیل از شکوه گذشته، آن را بازآفرینی کرده‌اند. همچنین نقدها و یادداشت‌های فراوانی در مطبوعات فارسی در مورد درودی به چاپ رسیده است. در پیوند با مسئلهٔ این مقاله برخی نکات و نتایج در این نقدها جالب توجه است. یکی از مهم‌ترین این نوشتارها نقد «مجابی» (۱۳۸۳) است که در آن آثار درودی از طریق دسته‌بندی زمانی و با اطلاق مفاهیمی دوره‌بندی شده است. این دوره‌های زمانی مبنای تقسیم‌بندی آثار درودی در این مقاله است. همچنین مسئلهٔ «سبک‌شناسی» آثار درودی موضوعی جالب توجه برای منتقدان این نشریات بوده است. بیشتر منتقدان اعتقاد داشته‌اند که سبک درودی در میان «سورئالیسم» و «سمبولیسم» سیر می‌کند، در این میان معدود منتقدانی مانند هوشنگ طاهری (۱۳۴۸) به وجود گرایشی «رمانتیک» در آثار درودی اشاره کرده‌اند. البته دریافت این منتقدان از رمانتیک‌بودن مبتنی بر گونه‌ای احساس‌گرایی، دوری از تمدن جدید و نقد آن بوده است. در این مقاله کوشش می‌شود در حدود و بر پایهٔ مسئلهٔ مشخص پژوهش در باب ویرانه‌ها، مالیخولیا و مفهوم وطن مقدماتِ نظری لازم در باب «سبک‌شناسی» آثار درودی نیز فراهم شود.

روش پژوهش

این مقاله با اتخاذ رویکردی روان‌شناختی با بسط نظریهٔ مالیخولیای فروید به روشی توصیفی-تحلیلی به بررسی فرم و محتوای آثار دورهٔ سوم (اواخر دههٔ ۵۰ و دههٔ ۶۰) ایران درودی می‌پردازد. کوشش شده است که آثار انتخاب شده برای تحلیل بتواند گرایش‌های اساسی در فرم و محتوای آثار این دوره را نمایندگی کند و از این طریق نتایج به کلیت این دوره قابل تعمیم باشد. در این مقاله از شیوهٔ کتابخانه‌ای برای گردآوری اطلاعات استفاده شده است.

مبانی نظری

اگرچه مفهوم مالیخولیا[1]به مثابهٔ حالتی ذهنی و فیزیکی از زمان‌های دور مورد توجه بوده است، اما گفتمان‌های

معاصر غالباً بحث خود را در این زمینه بر پایهٔ الگویی روان‌شناختی آغاز می‌کنند که فروید در سال ۱۹۱۷ در مقالهٔ «سوگ و مالیخولیا» بنا نهاد (Mox, 2015,18). فروید در این مقاله دو شکلِ واکنش به «ازدست‌دادن» یا فقدان[۲] را از یکدیگر متمایز می‌کند. سوگ[۳] واکنش به ازدست‌دادن یک محبوب، یا ایده‌ای انتزاعی مانند وطن، آزادی، آرمان و غیره است. از نگاه فروید در برخی افراد همان تأثیرات به جای سوگ منجر به مالیخولیا می‌شود (سانتر، ۱۳۹۶، ۲۹۰). در سوگ علی‌رغم مقاومتِ نیروهای روانی، در نهایت[۵] زیست‌مایه[۴] از پیوستگی‌اش با ابژهٔ میل پس‌کشیده می‌شود. این مقاومت می‌تواند چنان شدید و حاد باشد که در مقامِ روان‌پریشیِ آرزومندانه‌ای، منجر به روی‌گردانی از واقعیت و چسبیدن به ابژهٔ ازدست‌رفته شود. در این میان وجود ابژهٔ ازدست‌رفته به لحاظ روانی ادامه می‌یابد. از نظر فروید در این فرایند، اگرچه با صرف زمان و انرژی روانی فراوان، سرانجام پذیرش و احترام به واقعیت پیروز می‌شود (همان، ۲۹۱)، اما گاهی سوگ موفق نیست. «سرپیچی از خاتمه‌دادن به سوگ و ادامه‌دادنِ آن، چیزی است که مالیخولیا را از سوگ جدا می‌کند» (Mox, 2015, 21). در مالیخولیا نمی‌توان به روشنی دریافت که چه چیزی ازدست‌رفته است و علتِ اصلی[۵] خسران و محرومیت از نوعی آرمانی‌تر[۵] است (سانتر، ۱۳۹۶، ۲۹۱). در این دوگانه در مقابل سوگ به مثابهٔ پاسخی عادی و «بهنجار[۶]»، مالیخولیا به مثابه «وضعیتی آسیب‌شناختی[۷]» قلمداد می‌شود (Cho & Chae, 2020, 7).

این نظریه بر پایهٔ تحلیلی فردگرایانه قرار دارد، اما فروید بعد از فاجعهٔ اجتماعی جنگ جهانی اول از طریق رسالات خود به بازنگری اساسی در این مفاهیم پرداخت. در این سال‌ها «فروید برای نخستین بار ... اذعان می‌کند که شاید سوگ ... فرایندی ساده از انفصال [از ابژهٔ ازدست‌رفته] و جانشینیِ [آن به صورت] رهایی‌بخش نباشد» (Clewell, 2004, 60). فروید در رسالهٔ «من و نهاد» با اشاره به مفهوم «مالیخولیا» تصریح می‌کند که «شیئی که ازدست‌رفته مجدداً در من[۸] شکل می‌گیرد و فعال می‌شود، بدین معنی که نیروگذاری در شیء توسط یک همانندسازی[۹] جایگزین می‌شود» (فروید، ۱۳۹۹، ۳۴)؛ بنابراین جانشینی و همانندسازیِ مالیخولیایی به فرایندی بنیادین در شکل‌گیری «من» و «شخصیت[۱۰]» تبدیل می‌شود. به عبارتی فرایند همانندسازی که پیش‌تر با شکستِ آسیب‌شناختیِ سوگ در نظر گرفته می‌شد، اکنون «تنها شرایطی است که به موجب آن، نهاد[۱۱] می‌تواند از شیء دست بکشد» (همان، ۳۵). ازاین‌رو می‌توان گفت در چارچوب کارهای متأخر فروید «مالیخولیا تنها امری آسیب‌شناختی نیست، بلکه مرحله‌ای لازم از سوگ است» (Mox, 2015, 23). درحالی‌که پیش‌تر فروید تصور می‌کرد که «سوگ» به پایانی قاطع می‌انجامد؛ در کارهای متأخر اظهار می‌دارد که سوگ ممکن است کاری بی‌پایان باشد. پولاک با تأکید بر این وجه از نظریهٔ فرویدِ متأخر اظهار می‌دارد که «در مورد فقدان ابژهٔ بسیار مهم، فرایند سوگ ممکن است هرگز پایان نپذیرد» (Pollock, 1989, 31). به نظر می‌رسد که این «ابژهٔ بسیار مهم» می‌تواند ابژه‌ای تاریخی و مربوط به هویت اجتماعی باشد.

«لیود» با درنظرگرفتنِ خسرانِ تاریخی اشاره می‌کند که «رابطه با گذشته صرفاً رابطهٔ فرد با گذشتهٔ شخصی‌اش نیست، بلکه با تاریخ اجتماعی و تأثیرات مادی و نهادی آن است» (Lloyd, 2000, 216). بنابراین در پاسخ جمعی به خسران‌های اجتماعی و تاریخی، نزدیکی و همگرایی بیش‌ازپیشِ دو مفهوم و کردار «سوگ» و «مالیخولیا» روی می‌دهد. در این شرایط «سوگ برای فقدان نمی‌تواند پایان پذیرد، زیرا آن امور نمی‌توانند جانشین شوند. ... اگر پایانِ خودانگیخته و قاطع سوگ روی ندهد، به معنای آن است که مرز و حد میان سوگ و مالیخولیا روشن نیست» (Cho & Chae, 2020, 8).

تلقی فرویدِ متأخر از «سوگ» و «مالیخولیا» و به ویژه بسط این نظریه به حوزهٔ اجتماعی دستمایهٔ کار بسیاری از منتقدان ادبی و هنری بوده است. در این زمینه «تیمی کلول» با ابداع اصطلاحاتی چون «سیاست‌شناسیِ فرهنگیِ سوگ[۱۲]» و «سوگ مداوم[۱۳]» به بسط این تفسیر در حوزهٔ هنرهای جدید می‌پردازد. از نظر کلول قطعات هنر مدرنیستی «به صورتی فعلیت‌یافته پیرامونِ مقاومت در برابر تسلی[۱۴] آوار شده‌اند» (Clewell, 2009, 3). این آوار به تثبیت در گذشته تسلیم نمی‌شود، بلکه از جهت سیاسی بازنگری مترقی چیزی است که «سوگ» خوانده می‌شود. این بازنگری را کلول «سوگ مداوم» نام می‌نهد: «سوگی که به جای انفصال از فقدان، نگه‌داشتن و تحمل آن است» (ibid.). این نظریه متناظر با بحثی است که رمضانی پیش‌تر در تفسیر مرثیه‌سرایان مدرنیست در کتاب «شعر و سوگ» مطرح کرده بود. در این کتاب رمضانی با فراتررفتن از قطبی‌سازی فرویدی عبارتِ ترکیبی «سوگ مالیخولیایی» را در تفسیر کار مدرنیست‌هایی به کار گرفت که آگاهانه سوگ را ادامه می‌دهند. این سوگ وجهی مالیخولیایی دارد، چنان‌که تندخویانه در مقابلِ تسلّی پایداری می‌کند و به خودانتقادی و نقد شدید مدرنیته و فجایع آن می‌پردازد (Ramazani, 1994).

در این زمینه لیوتار در کتاب «وضعیت پست‌مدرن»،

مدرنیسم را به عنوان زیباشناختی‌کردن فقدان[15] در نظر می‌گیرد و با مفاهیم خاص خود نشان می‌دهد که زیباشناسی مدرنیسم، زیباشناسی امر والا[16] است، اگرچه از نوع نوستالژیک آن. از این منظر در مدرنیسم، امرِ نمودناپذیر[17] تنها به مثابهٔ محتوای ازدست‌رفته بازنمود می‌شود. به عبارتی لیوتار مدرنیسم را سازندهٔ گفتمانی مالیخولیایی می‌داند (Lyotard, 1984, 81).

بحث

«ویرانه‌ها» پرتکرارترین موضوع در آثار درودی است. در بیش از نیمی از ۱۰۶ اثری که در کتاب «چشم شنوا» (۱۳۸۳) به عنوان آخرین چاپ از مجموعه آثار درودی منتشر شده است، به نحوی ویرانه‌ها حضور دارند. این تداوم در آثار انتهایی دههٔ ۵۰ و دههٔ ۶۰، در دورهٔ موسوم به «یخبندان» تشدید می‌شود، به‌نحوی‌که افق‌های منتهی به ویرانه‌ها به شکلی ساختاری سازندهٔ فضای این آثار می‌شوند.

در نقاشی «عروسی جاودانه» (تصویر ۱) که یکی از نمونه‌های معروف[18] دورهٔ یخبندان درودی است، این موضوع و ساختار فضایی مرتبط با آن به شکلی آشکار مجسم شده است. ویرانه‌ها در این اثر با اشغالِ سطحِ قابل توجهی از تابلو، سازندهٔ ژرفای اثر به سمتِ افقِ دور هستند. در این تابلو نیز مانند بسیاری از آثار این دوران، ویرانه‌ها در چند پلان اجرا شده‌اند. در پلان جلوتر اثرِ فرسایش و فروریختگی در شکلِ طاق‌نماها و دیوارها مشهود است. در پلانِ عقب‌تر دورنمایی از شهری دیده می‌شود که گلدسته‌ها، مناره‌ها و خانه‌های آن میان رنگ‌های سرد و کبود ناپدید و محو می‌شوند. هر دو این دورنماها را می‌توان تجسمی از «وطن» دانست.

تصویر ۱. نقاشی «عروسی جاودانه»، اثر ایران درودی، ۱۹۷۶.
مأخذ: درودی، ۱۳۸۳، ۱۷.

درودی در ابتدای کتاب «در فاصلهٔ دو نقطه» (۱۳۹۹، ۲۹) که زندگی‌نامهٔ خودنوشتِ اوست، اشاره می‌کند که این دورنماها غالباً تصویرِ همان دهکده‌ای است که در زمان جنگ جهانی دوم -هنگام کودکی- پناهگاه خود و خانواده‌اش بود. پنجرهٔ خانهٔ آن‌ها در این دهکده رو به «قبرستان» بود و ازآنجاکه زندگی مخفیانهٔ آن‌ها مانعی بر ورودشان به دهکده بود، این کودکان تنها «دورنمایی» از دیوارهای آنجا را می‌دیدند. دهکده° «بی‌حرکت» در «سکوتی مطلق» و «همچون ابدیت° ساکن» به نظر می‌رسید (همان). درودی تصریح می‌کند که با «مرگ» در این فضا آشنا شده است (همان، ۲۳).

از سوی دیگر، مناره‌ها و گنبدها در دورنمای شهری تداعی‌کنندهٔ منظرهٔ شهر «مشهد» به عنوان زادگاه نقاش است. «مشهد» نیز در خاطرهٔ نقاش° با «مرگ» تداعی می‌شود، چنان‌که وی «با اندوه» از دروازه‌های این شهر به عنوانِ مدفنِ «سه عزیز» (پدر، پدربزرگ و مادربزرگ) یاد می‌کند (درودی، ۱۳۹۹، ۶۷). شهری که «در حاشیهٔ» افقِ بیکرانِ کویر قرار دارد (همان) و در این حاشیه از «دور» نگریسته و تصویر می‌شود. این «دورنما» که در تجسم درودی از نماهای مشهد نیز وجود دارد می‌تواند یادآور بُعدِ فاصله و «فراق» یا «فقدان» باشد.

در تابلوهای متعددی از این دوره چنین تجسمی از دورنماهای رو به ویرانی یا محوشونده در افق وجود دارد[19]. نکتهٔ جالب توجه در این تجسم، پیوندِ «مرگ»، «ابدیت» و «وطن» است. درودی تصریح می‌کند که «در خاک سرزمینم ریشه دارم نه فقط به خاطر ساختارهای فرهنگی و سنتی، بلکه به خاطر عزیزانی که در آن به ابدیت پیوسته‌اند» (همان، ۶۸). پیوندِ «ابدیت» با «مرگ» به نحوی نشان‌دهندهٔ تداوم حضور ابژهٔ ازدست‌رفته است؛ بدین‌معنا که علی‌رغم فقدانِ عزیز، آن یا او تا همیشه باقی است. این ماندگاری ابژهٔ ازدست‌رفته در روان° نشان‌دهندهٔ حضور مالیخولیایی او یا آن است. در این زمینه عنوان و تاریخِ نقاشی این اثر (عروسی جاودانه) نیز درخور توجه است. این اثر بعد از مرگ همسرِ نقاش ترسیم شده است. در پیش‌زمینهٔ اثر° لباسِ عروسیِ سفیدرنگی که هرگز بر تن نقاش ننشسته بود، به سمتِ ویرانه‌ها و افقِ دور (ابدیت) گسترده شده است، گویی قرار است این «پیوند» در این اثر پس از «مرگ» ابدی شود.

درودی دریافتِ خود از «زمان» و «ابدیت» را با نقل جمله‌ای از هایدگر نشان می‌دهند: «زمان° اسیرساختن لحظات و جاودانی‌کردن آن‌هاست» (مظفری ساوجی، ۱۳۸۸، ۲۴۶). این تفسیر خاص را می‌توان تفسیری مالیخولیایی از زمان دانست[20]. در بخشِ پیشین در تمایز

سوگ از مالیخولیا گفته شد که رهایی از پیوستگی با ابژهٔ ازدست‌رفته در «سوگ» با صرف هزینهٔ «زمان» انجام می‌گیرد. با فاصله‌گرفتن از «لحظهٔ» فقدان° «سوگ» می‌تواند کارکرد بهنجار خود را به انجام برساند، درحالی‌که در وضعیتِ «مالیخولیایی» این فقدان «در زمان» امتداد می‌یابد و فرد از آن رهایی نمی‌یابد. در اینجاست که «سوگ مداوم» شکل می‌گیرد. بنابراین «جاودانی‌کردن» لحظاتِ فقدان چیزی جز «مالیخولیایی» کردن آن نیست. عملی که به‌ویژه در مضمون و عنوان این اثر (عروسیِ جاودانه) نیز مشهود است.

در این زمینه است که «انجماد» فرم‌های این اثر نیز واجد معنایی مضاعف می‌شود. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، این دوره از آثار درودی -اواخر دههٔ ۵۰ و دههٔ ۶۰- به نام دورهٔ «یخ» یا «یخبندان» شناخته می‌شود. در ابتدای این دوره درودی به «تبعیدی خودخواسته از وطن» دچار می‌شود و سپس در طی هفت سال چهار عزیز خود را از دست می‌دهد. درودی اشاره می‌کند که پس از مرگ همسرش «به مدت یک سال نتوانسته است نقاشی کند و پس از آن یخ‌ها نقاشی‌هایش را فراگرفتند» (درودی، ۱۳۹۹، ۲۲۶). در بسیاری از آثار این دوران ویرانه‌ها، دیوارها، شهر و آسمان، دشت و حتی خورشید در «انجمادی سرد» فرو می‌روند. درودی در توضیح یکی از تابلوهایی معروفش به نام «چهار سوار مرگ» (۱۹۸۵) که ساختار و ترکیب‌بندی مشابهی با اثر فوق دارد، پیوند جالب توجهی را میان «انجماد» و «جاودانگی» برقرار می‌کند: «جاده‌ای یخ بسته، ابرگونه بر سر راه این شهر در خاموشی فرورفته، به جاودانگی راه دارد، همه‌جا را یخ فراگرفته تا در پناهِ یخ از گذرِ زمانِ کج‌رفتار در امان بماند» (همان، ۲۱۸).

«یخ» و «انجماد» از یک سو نشان از گونه‌ای «سرمای درونی» دارد. آنجا که به تعبیری در سوگ° «جهان° فقیر و خالی می‌شود» (سانتر، ۱۳۹۶، ۲۹۲). با مرور آثار درودی مشخص می‌شود که با آغاز دورهٔ «یخبندان» استفاده از رنگ‌های گرم مانند رنگ قرمز در ترکیب‌بندی‌ها کاهش می‌یابد. این آغازِ دوره‌ای است که نقاش° دور از وطن و با ازدست‌دادن عزیزان «شور و شیفتگی» خود را نیز از دست می‌دهد (مظفری ساوجی، ۱۳۸۸، ۴۰۹). در بسیاری از آثار این دوره درحالی‌که فضای نقاشی روشن است، خورشید از پشتِ آسمانِ یخزده دیده نمی‌شود یا از شدت کم‌نوری و در غبار شبیهِ ماه به نظر می‌رسد[۲۱]؛ مانند آنچه در «خورشید شکسته» (۱۹۹۳) دیده می‌شود. در این اثر شعاع‌های نورِ خورشید به شکلِ نوارها یا قالب‌های عریض یخ به تصویر کشیده شده است (تصویر ۲). استفاده از رنگ‌های سرد، کاهشِ جلوه‌های رنگی و آسمان‌های کدر در آثار این دوره را می‌توان به نحوی بازتاب این «سرمای وجود» دانست. در اینجا حتی جلوه‌های رنگ سفید نیز بیشتر معنایی «مرگ آلود» به خود می‌گیرند[۲۲].

از سوی دیگر انجمادِ فضا حاکی از میلی «مالیخولیایی» در نگه‌داشتنِ ابژهٔ ازدست‌رفته است. در نقاشی «عروسی جاودانه» (نک. تصویر ۱) این معنا به شکلی مضاعف صادق است. درودی می‌کوشد پس از فقدان با «انجماد» لحظهٔ پیوند، آن پیوند را در خود ادامه دهد و جاودانه کند. با بسط این تحلیل می‌توان گفت انجماد دورنماهای شهری و ویرانه‌ها در این آثار در جهت «حفظ» و ابدی ساختن آن‌ها بوده است.

به‌غیراز دورنماهای ذکرشده که به نحوی به مفهوم «وطن» اشاره دارند، تصاویرِ مُلهم از ویرانه‌های سنگیِ تخت جمشید نیز بخش مهمی از ترکیب‌بندی آثار این دوران را تشکیل می‌دهند. در اثری به نام «به زلالی یک عشق» (۱۹۷۷) به شکلی نامعمول دو افقِ مجزا در یک نقاشی در دو سطح با یکدیگر ترکیب می‌شوند. در افق بالای تابلو دورنمای ویرانه‌های خشتی و گلی دیده می‌شود و در افق پایین ویرانه‌های سنگیِ تخت جمشید قرار گرفته‌اند. به شکلی نمادین این دو افق در میانهٔ تابلو با تصویری شکوهمند و یخزده از کوه دماوند پیوند می‌یابند. این تصویر مؤید تلاقی این دورنماها در مفهوم «وطن» است.

چنان‌که نقاش روایت می‌کند از میانه‌های دههٔ ۵۰ ستون‌های تخت جمشید، پله‌ها و سرستون‌های درهم‌شکسته نقاشی‌هایش را ترک نکردند (درودی، ۱۳۹۹، ۹۹). نقاشی «گسستن» (تصویر ۳) یکی از نخستین نمونه‌هایی است که در آن نمودِ ویرانه‌های تخت جمشید آشکارا به تصویر کشیده شده است. درحالی‌که به نظر می‌رسد این ویرانه در حال سوختن باشد، اما فضای کلی تابلو «سرد» و «یخزده»

تصویر ۲. نقاشی «خورشید شکسته» اثر ایران درودی، ۱۹۹۳.
مأخذ: درودی، ۱۳۸۳، ۱۵۱.

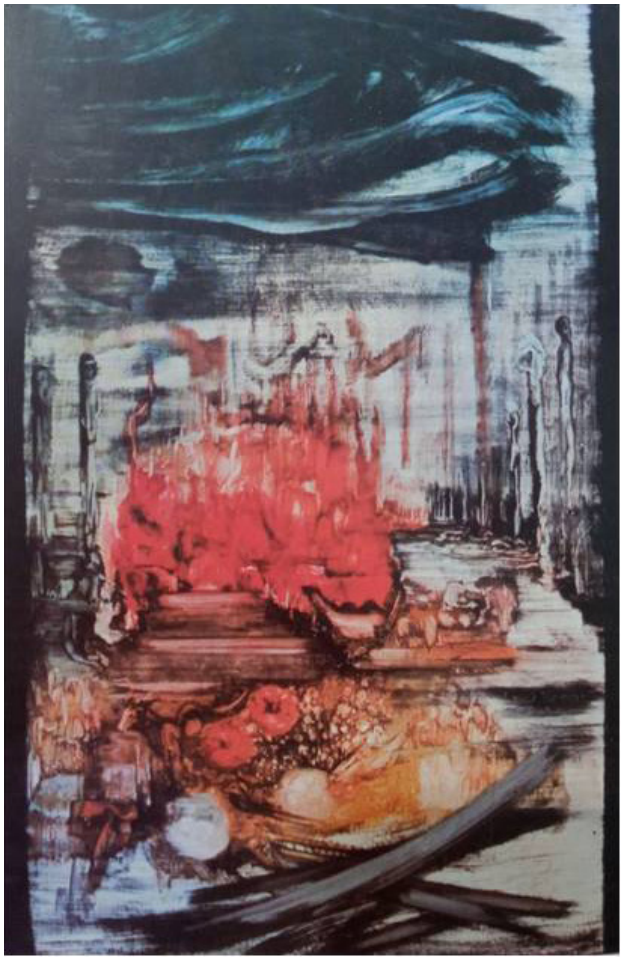
تصویر ۳. نقاشی «گسستن»، اثر ایران درودی، ۱۹۷۶.
مأخذ: درودی، ۱۳۸۳، ۶۷.

می‌نماید. این اثر از جهت ترکیب‌بندی و نقش‌مایه‌ها مشابه اثر دیگر نقاش به نام «نگار جاویدان» (۱۹۹۳) است. در هر دو این آثار «اسب با کوله‌باری از خورشید، از آنچه بر این سرزمین رخداده می‌گریزد» (همان). پاهای اسب در اینجا به شاخهٔ درختان خشکیده شبیه شده است. هم‌نهشتی درختان خشکیده و ویرانه‌ها نیز بارها در آثار دورهٔ سوم درودی تکرار شده است.

از نظر درودی خاصیت اصلی «سنگ» آن است که «به چیزی دیگری تبدیل نمی‌شود» (مظفری ساوجی، ۱۳۸۸، ۲۴۴)، اما از سوی دیگر «گذر زمان، حتی سنگ‌ها را می‌ساید» (درودی، ۱۳۹۹، ۱۰۱). به نظر می‌رسد که در ویرانه‌های سنگی درودی این نمادشناسی دوگانه دربارهٔ مفهوم «وطن» به‌کاررفته باشد. طاهری در اواخر دههٔ ۴۰ در نقدی قابل تأمل که بعدها چندین مرتبه در کتاب‌های درودی بازنشر داده شد، اشاره می‌کند که «شکوه و جلال آن [سنگ در مقام ستون‌ها] ... نقاش را سخت تحت تأثیر قرار داده است» (طاهری، ۱۳۴۸). به نظر می‌رسد که این ویرانه‌ها تجسمی از «شکوه ازدست‌رفتهٔ وطن» باشد. علاوه بر نشانه‌های پیشین (آتش گرفتن و روی برگرداندن نور)، عنوان‌های این دو اثر نیز در این زمینه معنایی مضاعف می‌یابند؛ «گسستن» که می‌تواند نشانهٔ «ازدست‌رفتن» و «فقدان» باشد و «جاویدان» که تمنای نقاش برای «ابدی ساختن» آن است.

عشق به «وطن» از کودکی در ذهن نقاش نقش بسته بود. نشانه‌های زیادی از این وابستگی و عشق از دوران کودکی درودی وجود دارد. چنان‌که در دوران دبستان همکلاسی‌هایش او را «ایران هخامنشی» یا «دشمن هرودت» صدا می‌زدند. اما ابژهٔ این عشق به عبارت دقیق‌تر «ایرانِ کهن» بود. ایرانی که به نظر می‌رسد شکوه و عظمت‌اش در ذهنِ نقاش ازدست‌رفته می‌نمود. رگه‌های ایدئولوژیک چنین تصوری را می‌توان در گفتمانِ دوران پهلوی اول و دوم به وضوح مشاهده کرد. به گونه‌ای که «باستان‌گرایی» را می‌توان دالِ مرکزیِ گفتمانِ فرهنگیِ پهلویِ اول دانست (مریدی، ۱۳۹۷، ۶۸). در این دوران گذشته‌های خاموش و فراموش‌شده به کمک خاورشناسان اروپایی به‌صورت گذشته‌ای پرشکوه جلوه کرد (توکلی طرقی، ۱۳۸۱، ۹۰). چنان‌که توسعهٔ کاوش‌های باستان‌شناختی در تخت جمشید بخش مهمی از مفصل‌بندیِ گفتمانیِ پهلوی اولرا تشکیل می‌داد (مریدی، ۱۳۹۷، ۷۰). این گفتمان در زمان پهلوی دوم نیز امتداد یافت و به شکلی از «گفتمانِ فرهنگیِ بازگشت به خویشتن» تبدیل شد. به عبارتی گفتمان «اَصالت‌گرایی» پهلوی دوم نیز در تداوم همین سیاست‌های باستان‌گرایانه بود (همان، ۹۷).

تصاویر اشغال ایران در خلال جنگ جهانی دوم در دوران کودکی، تبعید خودخواسته از وطن در اواخر دههٔ ۵۰ و همچنین ویرانه‌های جنگ ایران و عراق در دههٔ ۶۰ (که نمود آن‌ها در آثار متعددی آشکار است) به نحوی باعث تشدیدِ نیروگذاریِ روانی بر ابژهٔ «وطن» می‌شود. البته باید در نظر داشت که تصویر ویرانه‌ها پیش از دورانِ «یخبندان» نیز در آثار درودی حضور دارد؛ اما غالباً این ویرانه‌ها در فضای شهریِ جدید تصویر می‌شدند و مضمون اجتماعی-انتقادی بارزتری داشتند. در یکی از آثار جالب‌توجه این دوران به نام «رکود خاطره» (۱۹۶۹) ستون‌های ویرانهٔ سنگی به هیئت انسانی‌هایی مصلوب درآمده‌اند که به نحوی یادآور مجسمه‌های آلبرتو جاکومتی (۱۹۶۶-۱۹۰۱م.) است (تصویر ۴). ردپای این هیئت در آثار دورهٔ یخبندان نیز در قالب ستون‌های فرسودهٔ تنها در برهوتِ لایتناهی یا کنار طاق‌نماهای ویران قابل‌رؤیت است. حتی در اثر «عروسی جاودانه» (نک. تصویر ۱) نیز به نظر می‌رسد جفت‌بودن ستون‌های مناره‌گون یادآور همین هیئت‌های انسان‌نما باشد که در اینجا احتمالاً در ارتباط با محتوای نقاشی به معنای ابدی‌ساختنِ «پیوند» قرارگرفته است.



تصویر ۴. نقاشی «رکود خاطر» اثر ایران درودی، ۱۹۶۹.
مأخذ: درودی، ۱۳۸۳، ۴۹.

به‌غیراز این هیئت‌ها در هیچ‌یک از آثار درودی چهره یا فیگور انسانی دیده نمی‌شود. در واقع در مقابل «شکوه» و «عظمتِ» این ویرانه‌ها «فرد» نمی‌تواند جلوه‌ای بارز پیدا کند، به ویژه آنکه این ویرانه‌ها و دورنماها در پیوند با مفهومی انتزاعی مانند «وطن» و «شکوه ازدست‌رفته‌اش» قرار گرفته باشد. در این زمینه است که در مجموعه آثار درودی «انسان‌ها» تنها می‌توانند در مقام سرستون یا مناره‌ای محو در احاطهٔ فضای بیکران دیده شوند.

در آثار درودی منظره‌ها و دورنماها نه «طبیعی» بلکه «فرهنگی» هستند؛ یعنی نمودِ فرافکنیِ ایده‌ای «درون‌سو» به طبیعت محسوب می‌شوند. در آثار دورهٔ سومِ درودی طبیعت° امری بیکران، فراگیر و فرساینده استَ که در غالب موارد با جلوه‌های از «زوال» «مرگ» و «ویرانی» همراه می‌شود، چنان‌که این مفاهیم هم‌بستهٔ تاریخِ طبیعی هستند. موضوعات و اشکال در غالبِ آثار درودی در این دوران حالتی «محو» و نامتعین دارند، گویی در برابر این طبیعت متعالی، اشکال و پیکره نمی‌توانند با جزئیات دقیق و به شکلی برجسته خودنمایی کنند. در این میان فقدان پیکرهٔ انسانی یا تجسم آن در هیئت ستونی از ویرانه نمودی دیگر از جلوهٔ شکوهمند طبیعت و بی‌کرانگی آن است. ابعاد بزرگ بسیاری از تابلوهای درودی نیز به نحوی تشدیدکنندهٔ این احساس در بیننده است. اما همچنان که پیش‌تر نشان داده شد این ایدهٔ «وطن» و «شکوه» آن است که سازمان‌دهندهٔ اصلی بسیاری از این منظره‌های فرهنگی است. این «وطنِ» که خود دچار زوال شده و «ازدست‌رفته» است، غالباً در نمود «ویرانه» عرضه می‌شود و قرار است که در این تاریخ طبیعی «جاودانه» بماند.

نتیجه‌گیری

ازدست‌دادن یا فقدان مضمون غالب آثار دورهٔ سوم (دورهٔ یخبندان) ایران درودی است. دوره‌ای که با دوری از وطن آغاز می‌شود و در ویرانی جنگ و مرگ عزیزان ادامه می‌یابد. در این آثار تجسمِ خسران‌های شخصی (مرگ عزیزان) و اجتماعی-تاریخیَ (شکوه ازدست‌رفتهٔ وطن) به هم می‌آمیزند و تمنای نقاش در حفظ ابژهٔ ازدست‌رفته به اشکال گوناگون تجسم می‌یابد. تصویرِ ویرانه‌های دور در بی‌کرانه‌های طبیعی، تجسمی از «سَوگ مداوم» بر این فقدان است. در این آثار در مقابل «طبیعت» و زمانِ طبیعی به عنوان «امری فراگیر» و «فرساینده»، قرار استَ لحظه‌های پیوند و نمودِ وطنِ باشکوه گذشته «جاودانه» حفظ شود. این تمایل درِ فرم، موضوعات و عناوین این آثار بازتاب یافته است. ویرانه‌ها در افق‌های بیکران ازیک‌سو نشانه‌ای عینی از «دوری» و «فراق» و از سوی دیگر نمودی از «زوال» و «نابودی» هستند. این ویرانه‌ها به واسطهٔ «انجماد» و «یخ‌زدگی» باید تا ابدیت حفظ شوند و «جاودانه» بمانند. تکرار پیوند مفاهیم و فرم‌هایی مانند «ویرانه»، «مرگ»، «وطن»، «جاودانگی» و «ابدیت» در زمینه‌ای سوگوارانه در این آثار دلالت بر گونه‌ای «سوگ مالیخولیایی» دارد.

از سوی دیگر تلقی از «وطن» در مقام ابژهٔ شکوهمند ازدست‌رفته و تمنا برای پاسداشت آن در گفتمان «باستان‌شناسانه» و «اصالت‌گرایانهٔ» زمانهٔ خود ریشه دارد. گفتمانی که مشخصاً در دوران پهلوی تبدیل به گفتمان مسلط شد. ازاین‌رو با بسط مفهوم مالیخولیا به گستره‌ای اجتماعی می‌توان گفت که این آثار در امتداد زیباشناسی مدرنیستی° مبتنی بر گونه‌ای «زیباشناسی فقدان» هستند. در این آثار به شکلی مالیخولیایی و نوستالژیک از کلان‌روایت «وطن» سخن به میان می‌آید. وطنی که در آثار درودی ابژهٔ والای ازدست‌رفته است.

پی‌نوشت

۱. melancholia
۲. loss
۳. mourning
۴. libido
۵. ideal
۶. normative
۷. pathological disposition
۸. Ego
۹. identification
۱۰. character
۱۱. Id
۱۲. cultural politics of mourning
۱۳. ongoing mourning
۱۴. consolation
۱۵. aestheticization of loss
۱۶. the sublime
۱۷. unpresentable
۱۸. کتاب مجموعه آثار درودی (چشم شنوا) با تصویری دو صفحه‌ای و بزرگ از این نقاشی آغاز می‌شود.
۱۹. به‌عنوان نمونه در تابلوی «تلاش» (۱۹۸۷) یا در مهربان‌آباد (۱۹۸۷).
۲۰. فارغ از دریافت خاص درودی از فلسفه زمانِ هایدگر، می‌توان رگه‌هایی از تفسیری مالیخولیایی از «تاریخ» را نزد «والتر بَنیامین» مخصوصاً در قطعهٔ کلاسیک «تزهایی دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ» یافت. رستگارکردن لحظات و امیدهای ازدست‌رفته و محو در تاریخ° نقش بنیادی در فلسفهٔ سیاسی بنیامین دارد (نک. Mox, 2015).
۲۱. نقاشی «قلمرو سکوت» (۱۹۸۶) یکی از معدود آثار این دوره است که در آن خورشید دیده می شود، اما به شکلی ماه‌گون.
۲۲. درودی در ابتدای کتاب «در فاصلهٔ دو نقطه» رنگ سفید را به عنوان «رنگ خواب ابدی» تعبیر کرده است (درودی، ۱۳۸۳، ۲۸).

فهرست منابع

• توکلی طرقی، محمد. (۱۳۸۱). *تجدد بومی و بازاندیشی تاریخ*. تهران: کتاب ایران نامگ.
• درودی، ایران. (۱۳۸۳). *چشم شنوا*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
• درودی، ایران. (۱۳۹۹). در *فاصلهٔ دو نقطه*. تهران: نشر نی.
• دلخوش، ربابه. (۱۳۹۶). *بررسی هویت در آثار نقاشان مهاجر ایرانی دههٔ ۳۰ شمسی* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد نقاشی). دانشکدهٔ هنر، دانشگاه نیشابور، ایران.
• طاهری، هوشنگ. (۱۳۴۸). رنگ در خدمت القای اندیشه. *مجلهٔ آیندگان*، ۵(۴۵۸)، ۱۹-۲۵.
• فروید، زیگموند. (۱۳۹۶). *سوگ و مالیخولیا. در اشیای سرگردان: سوگ، خاطره و قیام در آلمان پساجنگ* (ترجمهٔ فتاح محمدی). زنجان: نشر هزارهٔ سوم.
• مجابی، جواد. (۱۳۸۳). *ایران درودی، بی‌نقاب. در قصهٔ انسان و پایداری‌اش*. گردآوری و تدوین: مهدی مظفری ساوجی. تهران: انتشارات سخن.
• مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷). *گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کاوشی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر*. تهران: نشر آبان.
• مطلبی، شیوا. (۱۳۹۶). *یاد و خاطره در نقاشی معاصر ایران: تحلیل نقاشی‌های منصور قندریز، مسعود عربشاهی، ایران درودی و آیدین آغداشلو*. (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد نقاشی). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه یزد، ایران.
• مظفری ساوجی، مهدی. (۱۳۸۸). *قصهٔ انسان و پایداری‌اش*. تهران: انتشارات سخن.
• Baxandall, M. (1988). *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
• Cho, E. & Chae, O.-B. (2020). Nationalism, Mourning, and Melancholia in Postcolonial Korea and Japan. *International Journal of Postcolonial Studies*, 22(8), 1-20.
• Clewell, T. (2004). Mourning beyond Melancholia Freud's Psychoanalysis of Loss. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52 (1), 43–67.
• Clewell, T. (2009). *Mourning, Modernism, Postmodernism*. New York: Palgave Macmilan.
• Lloyd, D. (2000). Colonial Trauma/Postcolonial Recovery?. *Interventions*, 2 (2), 212–228.
• Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
• Mox, K. E. (2015). *Impossible Mourning: Melancholia and the Making of Modernism*. A Dissertation Submitted to the Office of Graduate and Professional Studies of Texas A&M University
• Pollock, G.H. (1989). *The Mourning-Liberation Process*. Madison: International Universities Press.
• Ramazani, J. (1994). *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

آقایی، عبدالله و جعفری، راضیه. (۱۴۰۰). انجماد ویرانه‌های مالیخولیایی: تحلیل روان‌شناختی مضامین نقاشی‌های دورهٔ سوم ایران درودی. *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۲)، ۵-۱۲.

DOI: 10.22034/bagh.2021.273137.4803
URL: http://www.bagh-sj.com/article_139230.html