University of Tehran
Faculty of Social Sciences

Sociological Review
(Social Science Letter)

E- ISSN: 2809-1010

Home page: jsr.ut.ac.ir

Form and Neurosis: A Study of a Relation

Sajad Mombeini[1]✉

1. Corresponding Author, Department of Social Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. Email: s_mombeini@sbu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 19/04/2025
Received in revised form: 30/07/2025
Accepted: 09/11/2025
Published online 2026/05/30

Keywords:
Form, Neurosis, Narcissism, Aesthetics.

ABSTRACT

Myth is the possibility that enables or inspires thinking; a subject that contemporary thought has increasingly shown itself to be without need for and is trying to get rid of as an "unscientific-unhistorical surplus." By referring to the myth of Narcissus in the present article, it is shown how the formation of narcissism in its relationship with the image can profoundly affect our perception of the two fields of aesthetics and psychoanalysis. Narcissism, which is formed as a result of the subject's mythical encounter with his or her own image, has brought together the origins of two seemingly different phenomena: aesthetic form and psychoanalytic disorder. Thus, form and neurosis, through this common origin, inherit a genome from each other and bear the stamp of each other on their foreheads; they are related to each other without being reduced to each other. Finally, the metaphorical-theoretical connection of a common origin for neurosis and form, which are linked by a common essential element, the "image", can be considered an inspiring idea for both psychoanalysis and aesthetics.

Cite this article: Mombeini, S. (2026). Form and Neurosis: A Study of a Relation; *Sociological Review (Social Science Letter)*, 33 (1), 7- 27, 33 (1), 285-296.
DOI: http//doi.org/10.22059/jsr.2026.393748.2041

© Publisher: University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/10.22059/jsr.2026.393748.2041

مطالعات جامعه‌شناختی
(نامه علوم اجتماعی)
شاپا: ۲۸۰۹-۱۰۱۰
دانشگاه تهران
دانشکده علوم اجتماعی
Home page: jsr.ut.ac.ir

فرم و روان‌رنجوری: مطالعهٔ یک نسبت

سجاد ممبینی[۱]✉

۱. نویسنده مسئول؛ عضو هیئت علمی گروه علوم اجتماعی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: s_mombeini@sbu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۰۱/۳۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۱/۲۵

کلیدواژه‌ها:
فرم، روان‌رنجوری، نارسیسیسم، زیبایی‌شناسی

چکیده

اسطوره همان امکانی است که تفکر را میسر ساخته یا بدان الهام می‌بخشد؛ موضوعی که اندیشهٔ معاصر بیش از پیش خود را از آن بی‌نیاز نشان داده و یا تلاش دارد به‌مثابهٔ «زائده‌ای غیرعلمی–غیرتاریخی» از شر آن خلاص شود. با ارجاع به اسطورهٔ نارسیسوس، در نوشتار حاضر نشان داده می‌شود که چگونه شکل‌گیری نارسیسیسم در نسبت با تصویر می‌تواند تلقی ما از دو حوزهٔ زیبایی‌شناسی و روان‌کاوی را عمیقاً تحت تأثیر قرار دهد. نارسیسیسم که در اثر مواجههٔ اسطوره‌ای سوژه با تصویر خویش شکل می‌گیرد، خاستگاه دو پدیدهٔ به‌ظاهر متفاوت را به یکدیگر پیوند می‌دهد: فرم زیبایی‌شناختی و اختلال روان‌کاوانه. بدین‌ترتیب، فرم و روان‌رنجوری به‌واسطهٔ این خاستگاه مشترک، ژنومی از یکدیگر به ارث برده و مُهری از یکدیگر را بر پیشانی دارند؛ آن‌ها به یکدیگر ربط می‌یابند، بی‌آنکه به یکدیگر فروکاسته شوند. در نهایت، این پیوند استعاری–نظری میان روان‌رنجوری و فرم، که از خاستگاهی مشترک و عنصری ماهوی، یعنی «تصویر»، ناشی می‌شود، می‌تواند ایده‌ای الهام‌بخش برای هر دو حوزهٔ روان‌کاوی و زیبایی‌شناسی باشد.

استناد: ممبینی، سجاد (۱۴۰۵). فرم و روان رنجوری: مطالعه یک نسبت . مطالعات جامعه‌شناختی (نامه علوم اجتماعی)، ۳۳ (۱)، ۲۸۵-۲۹۶.

DOI: http//doi.org/10.22059/jsr.2026.393748.2041

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

مقدمه

آنگاه که نارسیسیوس[1] برای نخستین‌بار به تصویر خویش در آب خیره می‌شود، رخدادی در حال وقوع است: او شیفتهٔ سیمای خود می‌گردد. او کژ نمی‌نگرد، بلکه راست در نقش خود خیره می‌ماند. اما این یک شیفتگی معمولی نیست که حضور دیگر شیفتگی‌ها را تاب آورد، بلکه نوعی شیفتگی بنیان‌فکن است که مصالحه و تسهیم نمی‌شناسد، تمام فضای میل‌ورزیدن را اشباع ساخته و آن را از آنِ خود می‌خواهد. اینک، غیر از خویشتن، هر چیز دیگری تنها می‌تواند خارج از این فضا قرار گیرد. در همین‌جاست که نارسیسیوس، اِکو[2] را همچون تمام هستی پیرامون، برای همیشه بیرون از خود جای می‌نهد. این نخستین‌بار است که دیگری به‌تمامی از زندگی روانی و ذهنی سوژه خارج می شود؛ اِکو، که نخست مورد استهزاء قرار می‌گرفت، حالا به‌کلی مسکوت می‌ماند. اینک تنها پژواکی از «دیگری» به گوش می‌رسد[3]. این تهی‌شدن از دیگری با نوعی پُرگشتگی از خود توأم بوده است. آنچه در این انتقال نقش نهایی را ایفا می‌کند، تصویر است. تصویر است که از خود بی‌خود ساخته، و درعین‌حال «خود»[4] را به‌تمامی به درون فضای میل‌ورزی پرتاب می‌نماید.

سخن گفتن از تصویر در اسطورهٔ نارسیس ما را به موضوع دیگری پیوند می‌زند. در این‌جا سرچشمهٔ یکی از مهم‌ترین مفاهیم تاریخ زیبایی‌شناسی نیز در حال رخ نمودن است. می‌توان گفت نگاه خیرهٔ نارسیس به تصویر خویشتن در آب، در عین آنکه غروب دیگری را با بروز نخستین نشانه‌های انحراف خودپرستانه به نمایش می‌گذارد، بذر طلوعی شگرف را نیز در خود می پروراند: گویی در همین‌جاست که نطفهٔ فرم بسته می‌شود. تلاش نارسیس برای به آغوش کشیدن تصویرش، اشتیاق او به فرم خویش یا به عبارتی، چگونه‌بودن خود را تداعی می‌سازد. او که احتمالاً چیستی خود را پیش‌تر دریافته، چگونگی خود را برای نخستین‌بار به ادراک درمی-آورد و بدین‌ترتیب فرم متولد می‌شود. تاریخ فرم، تاریخ تصویر است. می‌توان گفت فرم زیبایی‌شناختی در تمام جلوه‌ها و نمودهای خود و در همهٔ ساحات هنری (بجز موسیقی)، عمیقاً به تصویر وابسته بوده است. ساختارهای زیباشناختی که فرم را سامان می‌دهند، عموماً بر اساس نسبت‌ها و مناسبات میان تصویرها تعریف شده‌اند (ر.ک: آدورنو، ۲۰۰۲: ۱۴۰–۱۴۳). البته باید اذعان داشت که در ارتباط با هنر مدرن، موضوع قدری پیچیده‌تر و متفاوت‌تر است. آنچه اصطلاحاً ذیل عنوان جنبش‌های هنری آوانگارد قرن بیستم دسته‌بندی می‌شود، تلقی پیچیده و مبهم‌تری از تصویر و فرم دارد. آنچه این تفاوت را توضیح می‌دهد، رویکرد سوبژکتیو این جریان‌های هنری است. درون‌گرایی و درون‌نگری ماهوی این جریان‌ها عموماً یا منجر به تولید تصویرهایی انتزاعی و ذهنی می‌گردد یا با پس‌کشیدن از جهان خارجی، از تصویرپردازی سر بازمی‌زند. در ارتباط با پدیدهٔ متأخرتری همچون «شعر زبان» نیز مسئلهٔ تصویر متفاوت است. این نوع شعر با حفظ درون‌ماندگاری خود در زبان، می‌کوشد از تصویرپردازی متعارف فاصله بگیرد. اما حتی چنین بدیلی از زیبایی‌شناسی که سعی دارد فرم خود را با پرفورمنس‌های صرفاً زبانی تولید نماید، برای آنکه بتواند از موقعیت اُتیستیک خود رها شود، نیاز دارد که با ایجاد شکافی در خود، نقبی به جهان خارج بگشاید و این همان کاری است که تنها از عهدهٔ تصویر برمی‌آید؛ چراکه تصویر همچون شتری است که همواره «چیزی» از جهان بیرون را بر خود حمل می‌کند.

---

1 Narcissus

2 Echo

۳اشاره به اسطورهٔ یونانی نارسیسیوس و اکو. نارسیس بسیار به عشق زنان بی‌اعتنا بوده و خاصه اکو را سخت مورد استهزا و تمسخر قرار می‌داد. پس از آنکه نارسیس در عشق خود جان می‌سپرد، اکو که پری زیبا و پرحرفی بود، تاب تحمل دوری او را نداشته، روز به روز نحیف و نحیف‌تر می شود و سرانجام به یک اکو یا انعکاس صدا (پژواک) بدل می‌گردد.

4 Self

اما سخن گفتن توأمان از نارسیسیسم و فرم، یا تلاش برای کشف ارتباط‌ها و نسبت‌هایی میان آن‌ها، قرار است دقیقاً چه چیزی را روشن سازد؟ ارجاع به اسطورهٔ نارسیسیوس و صورت‌بندی استعاری–نظریِ خاستگاهی مشترک برای نارسیسیسم و فرم، دو پدیده از دو جهان به‌ظاهر متفاوت _ یکی از حوزهٔ آسیب‌شناسی روانی و دیگری از حوزهٔ زیبایی‌شناسی _ که به‌واسطهٔ عنصری ماهوی و مشترک، یعنی «تصویر»، به یکدیگر مرتبط می‌شوند، می‌تواند ایده‌ای الهام‌بخش برای هر دو حوزهٔ روان‌کاوی و زیبایی‌شناسی تلقی گردد. نشان خواهیم داد که در نظام روان‌کاوی فرویدی، خودشیفتگی به‌نوعی عنصر پایهٔ تمام روان‌پریشی‌ها به حساب می‌آید. این گفتهٔ مشهور لکان در سمینار دهم (اضطراب)، مبنی بر اینکه جهان منحرف روانی (روان‌پریش)، جهان بدون دیگری است (ر.ک: لکان، ۱۹۹۳: ۳۴)، مؤید همین ایده است. از سوی دیگر، همچنان که تشریح خواهد شد، طیف وسیعی از روان‌رنجوری‌ها نیز سویه‌ای نارسیسیستیک را، گرچه نه با مکانیسمی دقیقاً یکسان با روان‌پریشی‌ها، به نمایش می‌گذارند. مکانیسم نارسیسیستیک در روان-رنجوری پیچیده‌تر از همین مکانیسم در روان‌پریشی است؛ ازهمین‌رو، نسبت میان روان‌رنجوری و نارسیسیسم نسبتی پیچیده‌تر و ظریف‌تر است. در مجموع، با استناد به نظام فرویدی در روان‌کاوی، باید گفت که خودشیفتگی در عمدهٔ اختلالات روانی از موقعیتی کانونی برخوردار است. بر این اساس و با ارجاع استعاری به اسطورهٔ تراژیک نارسیسیوس، می‌توان آن را چونان خاستگاه بحرانی‌شدن رابطهٔ سوژه با جهان خارج در نظر آورد. جایی که تصویر نیز نخستین بروز اسطوره‌ای خود را تجربه می‌کند. لذا، گویی تصویر و خودشیفتگی، فرم و روان‌رنجوری، از زهدانی واحد برآمده‌اند. این همان چیزی است که تأمل در کشف نسبت‌های میان این دو پدیده را به یک اُدیسهٔ نظری فرح‌بخش بدل خواهد کرد. هدف از مطالعهٔ نسبت فرم و روان‌رنجوری، طبیعتاً ارائهٔ یک ارزیابی اخلاقی پیرامون فرمالیسم یا نکوهش آن چونان امری مذموم که باید کنار گذاشته شود، نیست. بلکه هدف، در حقیقت، پاسخ به این پرسش بنیادی است که این دو پدیده چگونه در خاستگاه‌های خود به یکدیگر مرتبط بوده‌اند و روان‌رنجوری چگونه در بدوی‌ترین نمودهای خود در «تصویر»، به‌مثابهٔ ابتدایی‌ترین بروزیافتگی فرم، ریشه دارد. موضوعی که نشان خواهد داد چگونه فرم و روان‌رنجوری، مُهری از یکدیگر بر پیشانی خود دارند.

نارسیسیسم اولیه؛ چیستی و تکوین

نارسیسیسم یکی از وام‌های درخشان روان‌کاوی به تاریخ ادبیات است؛ بده بستانی که پرداختن به آن فرصتی جداگانه می‌طلبد. این اصطلاح، برخلاف تصور رایج، مفهومی نیست که فروید آن را وضع کرده باشد. فروید خود در مقالهٔ «در باب نارسیسیسم»، اشاره می‌کند که این مفهوم پیش از وی، توسط دو روان‌پزشک مشهور دیگر، ازجمله هولاک الیس[1]، در واپسین سال‌های قرن نوزدهم به کار گرفته شده است (ر.ک: فروید، ۱۹۱۴: ۲۹۳۱). فروید اما، نخستین‌بار در سال ۱۹۱۰ بود[2] که اصطلاح نارسیسیسم را برای توجیه اُبژه‌گزینی در همجنس‌گرایی به کار برد. او بر آن بود که «همجنس‌گرایان خود را در مقام ابژهٔ جنسی خویش قرار می‌دهند. به بیان دیگر، آن‌ها از بنیادی نارسیسیستی ملهم بوده و در پی کسی هستند که شبیه خودشان باشد» (فروید، ۱۹۰۵: ۱۴۷۳). به تعبیری، در انتخاب ابژهٔ همجنس، سویه‌ای نارسیسیستیک نهفته است که طی آن، گویی فرد، اگر نه خود، اما چیزی شبیه به خود را برای میل‌ورزیدن برمی‌گزیند. این ابژه، اگرچه دقیقاً خود او نیست، اما چیزی از او را در خویش حمل می‌کند و لذا، گویی یادآور خود اوست؛ چونان پرتره‌ای از خودش که یا توسط نقاشی بس مجرب ترسیم شده باشد و یا توسط فردی بسیار مبتدی.

---

1 Havelock Ellis

۲ فروید در پانویسی که پنج سال پس از انتشار رساله «سه جستار دربارهٔ نظریهٔ جنسیت» به بخشی از آن اضافه نمود، برای اولین‌بار از تعبیر «نارسیسیستیک» استفاده می‌نماید.

بینش فروید پیرامون نارسیسیسم به همین‌جا ختم نمی‌شود، بلکه این مفهوم برای او در توضیح بسیاری از اختلالات روان، جایگاه کانونی می‌یابد. روان‌کاوی، به‌مثابهٔ یک نظام نظری، نارسیسیسم را نیز همچون دیگر پدیده‌های مرتبط با رشد یا اختلال شخصیت، بر اساس تطورات میل[1]، غریزه[2] و انرژی جنسی (لیبدو)[3] توضیح می‌دهد. بنابراین، برای فهم خودشیفتگی از منظر فروید، باید به نظریهٔ وی پیرامون مراحل رشد جنسی ارجاع داد. فروید، نارسیسیسم را به‌عنوان مرحله‌ای از رشد جنسی شناسایی می‌کند که میان دو مرحلهٔ خودانگیزی جنسی (اُتواِروتیسیسم)[4] و میل سالم به ابژهٔ بیرونی قرار می‌گیرد. همچنان‌که فروید اشاره می‌کند، «سوژه با قرار دادن بدن خود به‌عنوان اُبژهٔ [میل] خویش آغاز می‌کند» (فروید، ۱۹۱۱: ۲۳۹۱). اتواروتیسم، بدوی‌ترین مرحلهٔ رشد جنسی در دورهٔ کودکی است که در آن، غرایز جنسی پراکنده و ازهم‌گسیخته بوده و معطوف به بدن خود کودک‌اند. فروید می‌نویسد: «در آغاز حیات ذهنی فرد، اگو مورد نیروگذاری روانی غرایز قرار می‌گیرد و می‌تواند به‌تنهایی تا حدی آن‌ها را ارضا نماید... این روش حصول ارضا را اتواروتیسم می‌نامیم» (فروید، ۱۹۱۵: ۲۹۷۰). نمود مشخص این نوع نیروگذاری روانی بر اگو، ارضای غرایز پراکنده از طریق سطح بدن توسط کودک است (مانند مکیدن انگشت). اما دقیقاً یک گام پس از این مرحله و نیز، در حقیقت، یک گام پیش از مرحلهٔ بهنجارسازی ابژه‌گزینی (میل به ابژهٔ خارجی) است که نارسیسیسم اتفاق می‌افتد. در این مرحله است که یگانگی غرایز جنسی برای نخستین‌بار روی می‌دهد؛ یعنی حالتی که غرایز جنسی، از ارضای مستقل از یکدیگر و آمیخته با هرج‌ومرج، به یگانگی رسیده و بر اگو (به‌عنوان ابژهٔ میل واحد) نیروگذاری می‌کنند. این درست مانند آن است که کودک بر تصویر خویش خم شده باشد؛ تصویری که از پیِ فکندن سنگی در آب، کلیت و یکپارچگی خود را بازیافته است.

بدین‌ترتیب، باید «اگو را همچون یک خزانهٔ عالی از لیبیدو در نظر گرفت که لیبیدو از آن به سمت اُبژه‌ها [خارجی] گسیل شده و همیشه نیز آمادهٔ جذب لیبیدویی است که از سوی اُبژه‌ها بازگردانده می‌شود» (فروید، ۱۹۱۴: ۲۹۳۲). این مرحله همان چیزی است که فروید تحت عنوان نارسیسیسم اولیه از آن نام می‌برد. نارسیسیسم اولیه نه‌تنها رخدادی آسیب‌شناختی نیست، بلکه دریچه‌ای برای ورود میل به جهان دیگری است. درواقع، این مرحله زمینه را برای حرکت لیبیدوی آنک متراکم‌شده به سمت ابژه‌های بیرونی فراهم می‌سازد. بنابراین، برای رشد بهنجار جنسی و نیز اجتماعی، کودک باید از این مرحله عبور کرده و غرایز جنسی به‌یگانگی‌درآمدهٔ خویش را به‌سوی ابژه‌ای خارجی معطوف سازد. فروید این آمادگی برای خارج شدن از خود را این‌گونه توصیف می‌کند: «غرایز جنسی‌ای که از همان آغاز به یک ابژه نیازمندند، در کنار نیازهای ناشی از غرایز اگویی [صیانت نفس] که هیچ‌گاه قادر به ارضای اتواروتیک نیستند، باعث اختلال در این وضعیت [نارسیسیسم اولیه] می‌گردند و لذا، راه را برای گذار از این مرحله هموار می‌نمایند. به‌عبارتی، وضعیت نارسیسیسم اولیه تنها به‌واسطهٔ این حقیقت می‌تواند مسیر رشد را پی بگیرد که هر فرد دوره‌ای از استیصال و نیاز به مراقبت را از سر می‌گذراند؛ مرحله‌ای که طی آن، یک عامل بیرونی نیازهایش را مرتفع می‌کند و لذا، از افزایش آن‌ها جلوگیری می‌نماید» (فروید، ۱۹۱۵: ۲۹۷۰).

نارسیسیسم همچون انحراف

فروید نکتهٔ قابل‌تأملی را پیرامون نارسیسیسم اولیه کشف می‌کند؛ موضوعی که بر رابطهٔ نارسیسیسم و اختلالات سایکوتیک[5]، نورافشانی قابل‌توجهی خواهد کرد: این ایده که فرآیند گذار از نیروگذاری روانی بر اگو به سوی ابژهٔ بیرونی هیچ‌گاه به‌طور کامل

1 Desire
2 Instinct
3 Libido
4 Autoeroticism
5 Psychotic

محقق نمی‌شود و همواره چیزی از آن در سوژه باقی می‌ماند. او می نویسد: «نیروگذاری لیبیدویی اگو ... اساساً پابرجا باقی خواهد ماند و رابطهٔ آن با نیروگذاری‌های اُبژه، همچون ارتباط بدن یک آمیب با پاهای کاذبی است که به‌وجود می‌آورد» (فروید، ۱۹۱۴: ۲۹۳۳). این تعبیر استعاری نشان می‌دهد که چگونه اگو، چونان یک منبع بازجذب لیبیدو، می‌تواند گونهٔ تکامل‌یافته را به وضعیت ابتدایی آن بازگرداند. در حقیقت، نارسیسیسم همچون سدی عمل خواهد کرد که هیچ‌گونه نیروگذاری لیبدویی ابژه‌ای نمی‌تواند به‌طور کامل بر آن فائق آید. ازاین‌رو، همچنان‌که اشاره شد، اگو همواره آمادهٔ بازجذب لیبدویی است که از سوی ابژه‌ها بازگردانده می‌شود. این آمادگی همیشگی برای بازجذب لیبیدو در اگو، همان امکانی است که می‌تواند به شکل‌گیری نارسیسیسم ثانویه منجر شود. برخلاف نارسیسیسم اولیه که مرحله‌ای طبیعی از فرایند رشد جنسی کودک است، نارسیسیسم ثانویه وضعیتی نابهنجار و مرضی تلقی می‌گردد. درواقع، آنچه می‌تواند زمینه‌ساز اختلالات سایکوتیک و طیف وسیعی از اختلالات نوروتیک[1] شود، همین نارسیسیسم ثانویه است.

باید توجه داشت که تلقی فروید از نارسیسیسم به آنچه امروز ذیل عنوان «اختلال شخصیت خودشیفته»[2] نام‌گذاری می‌شود، محدود نمی‌گردد، بلکه وی رد سمپتوم‌های نارسیسیستیک را در طیف وسیعی از اختلالات روانی کشف می‌کند. در دیدگاه فروید، نارسیسیسم عنصر پایهٔ روان‌پریشی‌ها به‌حساب می‌آید. از نظر وی، قطع دلبستگی لیبدویی با ابژه‌ها، مسئول بحران واقعیت‌سنجی در بیماران سایکوتیک (روان‌پریش) است. این بیماران که فروید تحت عنوان کلی پارافِرنیک[3] از ایشان نام می‌برد، حائز دو ویژگی اساسی‌اند: «خودبزرگ‌بینی و فقدان علاقه به جهان بیرونی، یعنی افراد و اشیا» (فروید، ۱۹۱۴: ۲۹۳۲). اما تلقی فروید از خودشیفتگی به سایکوزها محدود نمی‌شود. فروید معتقد است که در طیف وسیعی از اختلالات نوروتیک نیز نیروگذاری لیبیدو از ابژه ها به‌سوی اگوی فرد بازمی‌گردد. گرچه فروید تمایز ظریفی را در این میان تشخیص می‌دهد. در اختلال‌های نوروتیک، اگرچه ممکن است سوژه از ارتباط با واقعیت صرف‌نظر کند، اما رابطهٔ شهوانی خود را با ابژه‌های خارجی قطع نمی‌کند، بلکه آن‌ها را در تخیل خود حفظ کرده و ابژه‌های خیالی خود را جایگزین ابژه‌های واقعی می‌نماید (ر.ک: فروید، ۱۹۱۴: ۲۹۳۲). به‌عبارتی در نِوروز[4]، ارتباط با تصویر ابژه جایگزین رابطه با خود آن می‌شود. بنابراین، اگر فرایند بازجذب لیبدو توسط اگو را به‌مثابهٔ خودشیفتگی ثانویه صورت‌بندی نماییم، آنگاه این نتیجه بسیار مهم حاصل خواهد شد که می‌توان نارسیسیسم را عنصر پایهٔ طیف وسیعی از اختلالات روانی در نظر گرفت، یا به‌عبارت دقیق‌تر، این اختلالات را بر اساس نارسیسیسم توضیح داد.

فروید معتقد است حالات نوروتیکی که ناشی از تغییر حالت کنشگری غریزه از فعال‌بودگی به انفعال را می توان برحسب فرایند بازجذب لیبیدو در اگو توضیح داد و ازاین‌رو، آن‌ها را صورت‌بندی‌هایی نارسیسیستیک تلقی کرد: «فراز و نشیب های غریزی‌ای که از بازگشت غریزه به سوی اگوی خود سوژه، و نیز از بدل شدن فعالیت به انفعال نشأت می‌گیرند، به سازمان نارسیسیستیک اگو وابسته می‌باشند و مهر این مرحله را بر خود دارند» (فروید، ۱۹۱۵: ۲۹۶۸). فروید سه مورد انفعالیِ عریان‌نمایی، مازوخیسیم و میل به دوست‌داشته‌شدن را بر همین اساس توضیح می‌دهد. وی پیرامون تماشاگری جنسی/عریان‌نمایی می‌نویسد: «مرحلهٔ مقدماتی تماشاگری جنسی را که به موجب آن بدن خود سوژهٔ بدل به ابژهٔ غریزه [جنسی] می‌گردد، باید تحت مقولهٔ نارسیسیسم طبقه‌بندی نمود و آن را یک صورت‌بندی نارسیسسیستیک دانست. غریزهٔ تماشاگری جنسی، در شکل فعال خود، از این مرحله و با پشت سر نهادن نارسیسیسم، به وجود می آید. بر خلاف این حالت، صورت منفعل این غریزه، یعنی عریان‌نمایی، شدیدا به ابژهٔ نارسیسیستی می‌چسبد» (فروید، ۱۹۱۵: ۲۹۶۸). همین فرایند در مازوخیسیم نیز مشهود است: «مطابق آنچه پیرامون تماشاگری و عریان‌نمایی گفته شد، بدل‌شدن سادیسم به

1 Neurotic
2 Narcissistic Personality Disorder (NPD)
3 See: Freud, 1914: 2932
4 Neurosis

مازوخیسیم نیز، حاکی از بازگشت به این ابژهٔ نارسیسیستیک می‌باشد» (فروید، ۱۹۱۵: ۲۹۶۸؛ همچنین، ر.ک: فروید، ۱۹۲۴: ۴۰۷۶). در ارتباط با غرایز متضاد دوست‌داشتن/دوست‌داشته‌شدن نیز می‌توان به نتیجه‌ای مشابه رسید. به نحوی که «به تناسب جایگزینی ابژه یا سوژه با ابژه یا سوژه‌ای بیرونی، آنچه به‌دست می‌آید هدف فعال دوست‌داشتن یا هدف انفعالیِ دوست‌داشته‌شدن است که مورد دوم همچنان به نارسیسیسم نزدیک باقی می‌ماند» (فروید، ۱۹۱۵: ۲۹۷۰). نکتهٔ قابل‌توجه آنکه در هر سه دسته از غرایز متضادِ مورد اشاره، نه‌تنها حالت انفعالیِ آن‌ها، بلکه حالت فعال آن‌ها نیز در مرحلهٔ مقدماتی خود سویه‌ای نارسیسیستیک دارد. مثلاً در تماشاگری جنسیِ اولیه یا مقدماتی، بدن خود سوژه است که در معرض میل تماشاگری قرار می‌گیرد. در ارتباط با سادیسم مقدماتی و دوست داشتنِ اولیه نیز همین رویه حاکم است. اما میان مرحلهٔ مقدماتی حالت فعال این غرایز از یک سو و حالت انفعالیِ آن‌ها از سوی دیگر، تفاوتی مهم در جریان است: تفاوت میان خودشیفتگی اولیه و ثانویه، میان امر بهنجار و امر مرضی.

همچنان که اشاره شد، گویی در اختلالات نوروتیک، این تصویر (نمود) اُبژه است که جایگزین خودِ آن می‌شود؛ گزاره‌ای که می‌تواند مهم‌ترین و خلاقانه‌ترین استنتاج نظری این بخش در نظر گرفته شود. در این‌جا سوژه در حقیقت نه به تصویر خود، بلکه به تصویر اُبژه خیره می‌گردد: او در آب می‌نگرد تا با غرق‌شدن در تصویر خود، سیمای دیگری را به‌خاطر آورد؛ چراکه روان‌رنجور گویی از نگریستن مستقیم در چشمان دیگری ناتوان است. در این‌جا نسبت سوژه با تصویر، در قیاس با مورد روان‌پریش، ظریف‌تر و پیچیده‌تر است. در این‌جا تصویر، تصویرِ دیگری است؛ تصویری که نباید از چنگ بگریزد تا ارتباط با واقعیت کاملاً گسسته نشود. بدین‌ترتیب باید گفت که سویهٔ نارسیستی در روان‌رنجوری، نسبت به همین سویه در روان‌پریشی، از مکانیسم پیچیده‌تری تبعیت می‌کند. پیچیدگی مضاعف نسبت روان‌رنجوری و نارسیسیسم از آن‌روست که روان‌رنجوری به هر دو عنصر بنیادی نارسیسیسم وابسته است؛ یعنی ۱. واپس‌روی (بازگشت) به خود و ۲. تصویر، برخلاف روان‌پریشی که به شکلی افراطی بر عنصر اول متکی بوده و فاقد تصویر (تخیل) است. برای روان‌رنجوری، تصویر همان تخیل سوژه از جهان خارج است؛ به عبارت دیگر، روان‌رنجور همچنان به جهان خارج میل می‌ورزد، اما به تداعی آن در ذهن خود بسنده می‌کند. اگر همچنان‌که اشاره شد، تصویر فرم زیباشناختی را به ذهن متبادر می‌کند، آنگاه پیچیدگی‌های هرچه بیش‌تر در ارتباط با مقولهٔ تصویر، که وجه متمایزکنندهٔ روان‌رنجوری است، یادآور قسمی فرمالیسم خواهد بود؛ جایی که فرم و ازاین‌رو، پیچش‌ها و مناسبات تصویری حائز اصالت ویژه‌ای است.

فرم و روان‌رنجوری

اینک می‌توان به پرسش اصلی این نوشتار بازگشت؛ یعنی این مسئله که فرم و روان‌رنجوری در چه نسبت‌هایی با یکدیگر قرار دارند یا چگونه به یکدیگر مرتبط می‌شوند؟ رابطه‌ای که می‌توان آن را در قالب نسبت میان تصویر و نارسیسیسم، و در نهایت، حتی رابطهٔ میان تصویر و روان‌رنجوری نیز صورت‌بندی کرد. می‌توان گفت این پرسش همچون آونگی میان دو قطب روان‌کاوی و زیبایی‌شناسی در نوسان است؛ زیرا به نظر می‌رسد همان اندازه که فرم می تواند روان‌رنجورانه باشد، روان‌رنجوری نیز دارای فرم (فرمال) است. شاید سمپتوم‌های مشهود روان‌رنجورانه، چه در هنر مدرن و چه در شخصیت هنرمند فرمالیست، آموزنده‌ترین گواه بر حضور روان‌رنجوری در بطن فرم باشد. از سوی دیگر، در روان‌رنجوری نیز رگه‌هایی ظریف از ساخت‌ها و فرم‌های تکرارشونده مشهود است. شخص خودشیفته با خیره شدن در تصویر خویش، پیوسته خود را تکرار و تکثیر می‌کند. او به تصویر خویش، که تکراری ساخت‌یافته از خود اوست، چسبیده است. تکرار، که عنصر سازندهٔ تصویر است (چراکه تصویر در بنیادی‌ترین حالت خود چیزی جز تکرار اُبژه نیست)، آنگاه که به‌صورتی ساختمند یا قاعده‌مند بروز می‌یابد، فرم را امکان‌پذیر می‌سازد. از سویی، تکرار قاعده‌مند یا منتظم، همان مکانیسمی است که روان‌رنجوری نیز در مناسک و زمان‌مندی خود بر اساس آن عمل می‌کند. بدین‌ترتیب، رگه‌هایی از یک نسبت

میان فرم و روان‌رنجوری در حال آشکارشدن است؛ نسبتی که به نظر می‌رسد بر پایهٔ دو عنصر تصویر و تکرار استوار باشد. همچنان‌که با ارجاع به اسطورهٔ نارسیسیوس اشاره شد، نارسیسیسم که اینک می‌توان آن را عنصر پایهٔ اختلالات روانی نامید، از طریق تصویر است که پا به عرصهٔ وجود می‌نهد. پس از مواجهه با تصویر خویشتن است که نارسیس ادیسهٔ بی‌انتهای درونی خود را آغاز کرده و در دالان‌های تاریک آن برای ابد فرو می‌لغزد. از سویی، گویی در همین‌جاست که تصویر، چونان عنصر تجزیه‌ناپذیر فرم، ضرورت گریزناپذیر خود را به تاریخ زیبایی‌شناسی تحمیل می‌کند. نارسیس در مواجهه با تصویر خود است که زیبایی خویش را می‌شناسد و به چنگ می‌آورد؛ به‌نحوی که گویی زیبایی‌شناسی و روان‌رنجوری از بطن رخدادی واحد زاییده می‌شوند.

اکنون می‌توان پرسش اصلی را به دو پرسش فرعی‌تر تقسیم کرد. در ابتدا می‌توان پرسید که فرم چگونه می‌تواند پدیده‌ای نوروتیک باشد؟ به عبارت دیگر، چه سمپتوم‌های روان‌رنجورانه‌ای در فرم قابل کشف و شناسایی است که مؤید سویهٔ نوروتیک آن باشند؟ فرم، پیوسته اثر را به درون خود ارجاع می‌دهد و این کار را از طریق برقراریِ بازی‌گونِ نسبت‌هایی متکثر و الگوریتم‌هایی تکرارشونده میان تصویرها انجام می‌دهد. اما درعین‌حال، هیچ‌گاه ارتباط خود با جهان خارج را به‌طور کامل از کف نمی‌نهد؛ چراکه همواره و زیرکانه تصویری از جهان خارج را نزد خود محفوظ نگاه می‌دارد. فرم هم از ابزار برخوردار است و هم تکنیک: ابزار آن تصویرها هستند (یعنی تخیلات هنرمند یا شاعر از واقعیت بیرونی) و تکنولوژی آن نسبت‌های پیچیده و البته ساختمندی است که میان این تصویرها برقرار می‌کند. فرم با تکنولوژی پیچیده و شگفت‌انگیز خود، این تصویرها یا ابزارها را به بازی وامی‌دارد؛ بازی‌ای که همچون هر بازی دیگر، قواعد و ساخت‌هایی مخصوص به خود دارد. فرم به‌واسطهٔ تکنولوژی خود، اثر را به درون‌ماندگاری سوق می‌دهد؛ به‌نحوی که اثر از قوانین خودسرانه و درونی خود تبعیت می‌کند و نه از چیزی تحمیل‌شده از بیرون. فرم هر بار اثر را به درون خود واپس می‌راند، به‌نحوی که گویی چیزی زیباتر و حقیقی‌تر از خود اثر نمی یابد که شایستهٔ هم‌نشینی یا مصاحبت با آن باشد. در همین‌جاست که سمپتوم‌های یک خودشیفتگی روان‌رنجورانه به‌خوبی آشکار می‌گردد. اگر به نارسیسیسم روان‌رنجورانه، آن‌چنان که تشریح شد بازگردیم، گویی اثر هنری از نیروگذاری لیبیدویی بر ابژهٔ بیرونی امتناع ورزیده و کل میل را در اگوی خود متراکم می‌سازد، اما درعین‌حال تصویر ابژه را نزد خود محفوظ نگاه می‌دارد. بدین‌ترتیب، اثر هنری همچنان به جهان بیرون از خود میل می‌ورزد، اما گویی توانایی نگریستن مستقیم در دیدگان آن، آن‌چنان‌که واقعاً هست، ندارد؛ ازاین‌رو، به تخیل‌کردن آن به شکل مطلوب و دلخواه خود بسنده می‌کند. این‌چنین است که اثر هنری جهان را آن‌گونه که خود دوست می‌دارد تخیل می‌کند و به سیمای واقعی آن وقعی نمی‌نهد.

همین ایده که اثر هنری جهان را آن‌گونه که میل دارد، یا آن‌چنان که خود دوست می‌دارد، تصویر می‌کند؛ سویهٔ نارسیسیستیک آن را افشا می‌سازد. فرم به‌واسطهٔ تکنیک خود، یعنی برقرای نسبت‌هایی متکثر، تکرارشونده و ساختمند میان تصاویر، گویی آینه‌ای فراهم می‌کند که اثر خود را در آن به تماشا می‌نشیند. در این زمینه، تأملی در هنر مدرن که داعیه‌دار اصلی فرم در تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی بوده، می‌تواند الهام‌بخش باشد. با تأملی عمیق در مکاتب هنری مدرن، به‌طور خاص از سمبولیسم در ربع آخر قرن نوزدهم تا سوررئالیسم در نیمهٔ نخست قرن بیستم، می‌توان اکسپرسیون[1]، یا برون‌ریزی مکنونات درونی هنرمند را چونان خصیصه‌ای مشترک در آن‌ها کشف و استنباط کرد. ازاین‌رو، می‌توان گفت اثر هنری فرم‌گرای مدرن، اساساً اثری درون‌گرا و درون‌نگر است. درون‌گرایی آن به ساحت تکنیکال اثر مربوط است؛ یعنی تولید الگوهایی خودبسنده، ساختمند و تکرارشونده میان تصاویر که فرم به‌واسطهٔ آن‌ها هر لحظه اثر را به درون خود واپس می‌راند؛ به‌نحوی‌که اثر سویه‌ای اوتیستیک[2] می‌یابد و گویی از تنهایی شکوهمند با

1 Expression
2 Autistic

خود لذت می‌برد. اما درون‌نگری آن به ساحت محتوایی اثر مربوط می‌شود، وقتی درمی‌یابیم که عموم این آثار نوعی خودافشایی، اکسپرسیون یا به‌بیان‌آوردنِ درونی‌ترین لایه‌های عاطفی یا رنج‌های وجودی هنرمند را هدف قرار داده‌اند. بی‌دلیل نیست که سبک یا استایل هنرمند، بیش از هر چیز، به «شخصیت» او وابسته است و به‌واسطهٔ آن، خود را از سبک‌های دیگر متمایز می‌سازد. بدین‌ترتیب، می‌توان گفت فرم درونی‌ترین ساحت یک اثر هنری است. گویی فرم، نوعی خیره‌شدن در تصویر خویشتن برای یک کشف یا کندوکاوی درونی است. پس آن‌که می‌نویسد یا خلق می‌کند، گویی چونان نارسیس، برتصویر خویش خم شده است.

پرسش فرعی دوم به این مسئله مربوط می‌شود که روان‌رنجوری چگونه خود را با فرم مرتبط می‌سازد؟ به‌عبارت دیگر، آیا می‌توان چیزی تحت عنوان فرم را از درون یا بطن روان‌رنجوری استخراج کرد، به‌نحوی که بتوان گفت روان‌رنجوری دارای فرم است؟ اگر همچنان‌که در این نوشتار توضیح داده شد، خودشیفتگی به‌عنوان عنصر پایه‌ای طیفی وسیع از اختلالات روانی در نظر گرفته شود، آنگاه برای پاسخ به این پرسش باید به نسبت میان نارسیسیسم و روان‌رنجوری بازگشت. همچنان‌که نشان داده شد، طیفی از اختلالات روان‌رنجورانه نیز، همچون روان‌پریشی‌ها، دارای سویه‌ای نارسیسیتیک هستند؛ با این تفاوت که در روان‌رنجوری، ارتباط با ابژه در فرایند بازجذب اگوییِ لیبیدو، به‌واسطهٔ تصویر ابژه حفظ می‌شود. بنابراین، به کلماتی لکانی، روان‌رنجوری به‌واسطهٔ میل‌ورزی به تصویر و به‌واسطهٔ نمود، درون امر نمادین باقی می‌ماند. پس می‌توان روان‌رنجوری را موقعیتی نمادین تلقی کرد. این در حالی است که روان‌پریشی، علاوه بر دیگری، نمود و بازنمایی ذهنیِ آن را نیز از دست داده و لذا، از ساحت نمادین خارج است. روان‌رنجوری در هر لحظه شبحی از دیگری را نزد خود احضار می سازد و این فرایند را به شکلی مداوم تکرار می‌کند. این فرایند به بهترین وجه در یک فکر یا فعل تکرارشونده نمود می‌یابد که می‌تواند احساسی همچون اندوه، اضطراب یا ترس را برانگیزد. رفتارها یا افکار تکرارشوندهٔ وسواسی، به‌خوبی چنین مکانیسمی را بازنمایی می‌کنند. بنابراین، می‌توان تصویر و تکرار را چونان دو عنصر مهم در روان‌رنجوری بازشناخت: روان‌رنجوری چونان ماشین مولد تصاویر تکرارشونده. اینک به ضلع سومی نیاز است تا وجه فرمال روان‌رنجوری تکمیل شود. تصاویر تکرارشوندهٔ وسواسی یا ملانکولیک، عموماً به‌صورتی تناوبی یا الگومند ظاهر می‌شوند. نوعی تناوب یا الگومندی که نه‌تنها در افکار یا رفتار، بلکه به‌تبع آن‌ها، در وضعیت خُلقی–هیجانیِ روان‌رنجور نیز مشهود است؛ به‌نحوی که نوروزها را می‌توان توابع یا سری‌هایی پریودیکال از خوشی–ناخوشی، با دوره‌های تناوبی معمولاً قابل‌ردیابی، تعریف کرد. اینک می توان تعریف ارائه‌شده در بالا برای روان‌رنجوری را تکمیل کرد: روان‌رنجوری چونان ماشین مولد تصاویر تکرارشوندهٔ الگومند. و تکرار الگومند یا ساختمند تصاویر، یا به‌عبارتی، ساخت‌های تکرارشونده از تصویرها، همان مکانیسمی است که فرم بر اساس آن تولید می‌شود. این استنتاج نشان می‌دهد که روان‌رنجوری چگونه در مناسک و ریختارهای زمانیِ خود از فرم برخودار است. باید توجه داشت که فرم و روان‌رنجوری پدیده‌های واحدی نیستند، بلکه تنها سویه‌ای از خود را به یکدیگر وام داده‌اند. در این‌جا تفاوت ظریفی نهفته است که سبب می‌گردد این دو پدیده دقیقاً یکسان نباشند. اگر روان‌رنجوری بر اساس تصویر تکرارشوندهٔ ساختمند عمل می‌کند، فرم بر مبنای تکرار ساختمند تصاویر ایجاد می‌شود. به‌عبارت دیگر، اگر نوروز بر اساس تولید تصاویر تکراری در دوره‌های تناوبی مشخص عمل می‌کند، فرم بر اساس تولید تصاویر متفاوت در الگوهای تکراری شکل می‌گیرد. به‌عبارت دقیق‌تر، آنچه این دو پدیده را به‌لحاظ ماهوی از یکدیگر متمایز می‌سازد، موضوعِ تکرار است: در روان‌رنجوری، خودِ تصویر است که تکرار می‌شود؛ اما در فرم، الگو یا ساخت (نسبت میان تصاویر) است که در معرض تکرار قرار دارد.

مؤخره: مواجهات و بدعت‌ها

کشف سویه‌های نوآورانه یا بداعت نظری در مطالعهٔ نسبت فرم و روان‌رنجوری از مجرای تصویر، یا به تعبیر دقیق‌تر، پیگیری این ایده که چگونه فرم و روان‌رنجوری به‌واسطهٔ تصویر نارسیسیستیک با یکدیگر ارتباط می‌یابند، احتمالاً از طریق مواجهه دادن آن با پژوهش‌هایی مشابه بهتر امکان‌پذیر خواهد بود. پژوهش‌های گوناگون در سنن اندیشهٔ انتقادی، از نقد ادبی تا فلسفهٔ سیاسی و فمینیسم، به‌ویژه در کندوکاوهای نظری خود حول مفاهیمی چون بازنمایی و هویت، به بازخوانی‌هایی عموماً سیاسی یا انتقادی از ایدهٔ تصویر و مفاهیم همبسته با آن، چون تکرار یا تقلید، دست زده‌اند. با این وجود، پرسش اصلی مورد بحث در نوشتار حاضر، یعنی یافتن ژنومی مشترک برای فرم و روان‌رنجوری در تصویر، واجد بدایع نظری قابل توجهی است. مواجهه دادن پژوهش حاضر با دو اثر تیپیکال و پر استناد در این حوزه، با عناوین «تایپوگرافی: تقلید (محاکات)، فلسفه و سیاست»**۱** و «فراز جسد او: مرگ، زنانگی و زیبایی‌شناسی»**۲**، این مسئله را بهتر آشکار خواهد ساخت.

لاکو لابارته (۱۹۹۸) در کتاب خود به بررسی ارتباط میان طرح تایپوگرافیک و هویت، از مجرای عنصر تقلید، در سطحی سیاسی و فلسفی پرداخته است. کتاب استدلال می‌کند که انتخاب‌های تایپوگرافیک صرفاً زیبایی‌شناختی نیستند، بلکه دارای بار فلسفی و سیاسی عمیقی بوده و در شکل‌دهی به ادراک ما از واقعیت نقش دارند. این اثر بررسی می‌کند که چگونه تقلیدهای تایپوگرافیک از فرم‌ها، سبک‌ها و ... می‌تواند بر درک ما از هویت و واقعیت در بستری سیاسی تأثیر بگذارد. آنچه در این اثر می‌تواند در نسبت با پژوهش حاضر واجد اهمیت باشد، توجه غیرمستقیم آن به تصویر در قالب پرداختن به مفهوم تقلید یا محاکات است. اگر تصویر را چونان عنصر ماهوی تقلید زیباشناختی بپذیریم، آنگاه می‌توان گفت تصویرهای تایپوگرافیک صرفاً سازه‌هایی زیبایی‌شناختی نیستند، بلکه می‌توانند دلالت‌های سیاسی–فلسفی قابل توجهی، از دریچهٔ شکل‌دهی به هویت، نیز داشته باشند. به‌عنوان نمونه، شرکتی تجاری ممکن است از یک فونت خاص در لوگو و شیوه‌های بازاریابی خود استفاده کند تا هویت برند خود را تثبیت نماید. یا افراد با تقلید از سبک‌های تایپوگرافیک خاص (مثلاً سبک‌های سنتی، مدرن یا متعلق به یک گروه ویژه) می‌توانند قسمی احساس تعلق، همبستگی یا تمایز را تجربه کنند. برونفن (۲۰۱۷) نیز در اثر خود به بررسی چگونگی تصویرپردازی از مرگ زن در فرهنگ غرب می‌پردازد. هستهٔ اصلی استدلال کتاب این است که تصویر زن مرده، نه صرفاً یک بازنمایی هنری، بلکه تجلی‌گاه اضطراب‌های فرهنگی عمیق در مورد زنانگی و قدرت مهارنشدهٔ آن است: یک زن مُرده، زنی مطلوب خواهد بود؛ زیبا و فاقد خطر. این تصویر، زنان را از کنشگری فعالانه سلب کرده و آن‌ها را به ابژه‌های منفعل و زیبا بدل می‌سازد که در خدمت منطق زیبایی‌شناختی قرار می‌گیرند. برونفن با بررسی تصاویر متعددی در هنر و ادبیات، نشان می‌دهد که چگونه مفهوم «زن مرده» به‌عنوان یک تصویر هنری، ترس‌ها و آرزوهای جمعی را در مواجهه با مرگ و زنانگی، به شکلی نمادین بازنمایی می‌کند. همچنان‌که مشخص است، هدف نهایی این اثر، بازگشایی لایه‌های پنهان این تصویرسازی و درک سازوکارهای قدرتی است که از طریق آن، ایدئولوژی‌های جنسیتی در فرهنگ تداوم می‌یابند.

اینک می‌توان به یک مواجههٔ نظری دست زد. پژوهش نخست کوشیده است نشان دهد تصویر تایپوگرافیک صرفاً یک بازنمایی زیباشناختی نیست، بلکه پیامدهایی سیاسی و نظرورزانه، به‌ویژه در ساحت هویت، در پی خواهد داشت. در این‌جا سیاست و فلسفه در تصویر زیباشناختی از پیش حک شده‌اند. این مسئلهٔ اصلی پژوهش دوم نیز هست. در این‌جا نیز زن مرده به‌مثابهٔ یک تصویر استتیک، مفروضات ایدئولوژیک پیرامون جنسیت زنانه را، چون پدیده‌ای زیبا که باید از سوبژکتیویتهٔ خود تهی گردد، تداوم می بخشد. لذا می-

1 Lacoue-Labarthe (1998)
2 Bronfen (2017)

توان به این نتیجه رسید که مسئلهٔ اصلی هر دو پژوهش، کشف سویه‌ها یا سوگیری‌هایی سیاسی در تصویر استتیک است. موضوعی که احتمالاً می توان صورت‌بندی‌های مختلفی از آن را در پژوهش‌های دیگری نیز بازشناخت. در این دو اثر، همچون پژوهش حاضر، هستهٔ کانونی بحث به‌شکلی مستقیم یا غیر مستقیم به ایدهٔ تصویر بازمی‌گردد. اما در پژوهش حاضر، برخلاف آن‌ها، هدف ارائهٔ سیمایی صرفاً سیاسی یا انتقادی از تصویر استتیک نبوده، بلکه سعی شده است به مسئله‌ای بنیانی‌تر، یک مکاشفهٔ نظری پیرامون آن پرداخته شود: این پرسش که تصویر، به‌مثابهٔ عنصر بنیادین در فرم و روان‌رنجوری، چگونه می‌تواند آنان را به یکدیگر مرتبط سازد. معمایی غامض که سرنخ‌های آن در مفهوم نارسیسیسم قابل ردیابی است: نارسیسیسم چونان مواجههٔ اسطوره‌ای سوژه با تصویر خویش. بدین‌ترتیب، پژوهش حاضر در پی کشف مناسباتی میان ساحت زیباشناسی و امر روان‌کاوانه است، اما نه با هدف کشف ضدامکان‌هایی ایدئولوژیک یا سیاسی در ایدهٔ تصویر، بلکه با هدف ارائهٔ امکان‌هایی انقلابی برای فهم بهتر دو پدیدهٔ در ظاهر متفاوتِ فرم هنری و روان‌رنجوری آسیب‌شناختی.

دیگر سویهٔ بدیع این نوشتار دقیقاً به همین ارائهٔ متمایز آن از اسطورهٔ نارسیس بازمی‌گردد. اسطورهٔ الهام‌بخش نارسیسیوس واجد دلالت‌های زیباشناختی متنوعی در اندیشهٔ مدرن غربی بوده است. مهم‌ترین و شاخص‌ترین این دلالت‌ها را می‌توان در پرداخت‌هایی چون مطالعهٔ نسبت زیبایی و خودشیفتگی (کشف سویه‌های ویرانگر یا مهلک در امر زیباشناسانه)، نسبت تصویر و واقعیت (به‌مثابهٔ ایدهٔ بنیادین در مطالعات بازنموده‌ها، وانموده‌ها، بازنمایی و بازشناسی)، نسبت زیبایی و زوال (فناپذیری و امکان جاودانگی امر زیباشناسانه)، و نسبت زیبایی و تقلید (توجه به تصویر و انعکاس یا بازتاب مکانیکی واقعیت در اثر هنری)، بازشناخت. نوشتار حاضر، اما کوشیده است صورت‌بندی نظری تازه و بدیعی از درون این اسطوره بیرون کشد؛ پیکربندی‌ای که می‌تواند امکان‌ها و توانش‌های نظری تازه‌ای برای زیبایی‌شناسی و روان‌کاوی، به‌صورت جداگانه یا در نسبت با هم، فراهم سازد. در این پیکربندی متمایز، نارسیسیسم، به‌مثابهٔ عنصر پایه در طیفی وسیع از روان‌رنجوری‌ها (آن‌چنان‌که فروید نشان می‌دهد و با مکانیسمی متفاوت از نارسیسیسم روان‌پریشانه)، از یک‌سو، و نیز زایشگاه فرم زیباشناختی از مجرای کشف تصویر (آن‌چنان‌که این نوشتار سعی در توضیح و ارائهٔ آن نمود)، از سوی دیگر، ژنوم و نیایی مشترک برای روان‌رنجوری و فرم دست‌وپا می‌سازد. بدین‌ترتیب نشان داده می‌شود که هم فرم سویه‌ای خودشیفته‌گون دارد و هم خودشیفتگی دارای فرم‌ها و ساخت‌های فرمال ویژهٔ خود است.

نتیجه‌گیری

باید اذعان نمود اسطوره همان امکانی است که تفکر را میسر ساخته یا بدان الهام می‌بخشد؛ موضوعی که اندیشهٔ معاصر بیش از پیش خود را از آن بی‌نیاز نشان داده و یا تلاش دارد به‌مثابهٔ «زائده‌ای غیرعلمی یا غیرتاریخی (غیرواقعی)» از شر آن خلاص شود. اسطوره، گرچه خود از جایی پیش از تاریخ یا ورای آن سر برمی‌آورد، اما همواره از این توانایی برخوردار است که با خزیدن درون تاریخ، آن را برای ما قابل فهم ساخته یا تلّقی ما از تاریخ و واقعیت را دگرگون نماید. ارجاع به اسطورهٔ نارسیسیوس نشان داد که چگونه شکل-گیری نارسیسیسم در نسبتش با تصویر می‌تواند تلقی ما از دو حوزهٔ زیبایی‌شناسی و روان‌کاوی را عمیقاً تحت تأثیر قرار دهد. نارسیسیسم که در اثر مواجههٔ اسطوره‌ایِ سوژه با تصویر خویش شکل می‌گیرد، خاستگاه دو پدیدهٔ به‌ظاهر متفاوت را با یکدیگر متلاقی ساخته است: فرم زیباشناختی و اختلال روان‌کاوانه. نشان داده شد که چگونه این دو پدیده، به‌واسطهٔ این خاستگاه مشترک، ژنومی از یکدیگر را به ارث برده و بدین‌ترتیب به یکدیگر ربط می‌یابند، بی‌آنکه به همدیگر فروکاسته شوند.

در این‌جا به هیچ عنوان یک تلقی اخلاقی و یا حتی آسیب‌شناختی (پاتولوژیک) از بررسی این نسبت مدنظر نبوده است. روان‌رنجوربودگی فرم یک نقص آسیب‌شناسانه نیست که می‌باید از آن برحذر بود، بلکه گویی و بیش از هر چیز، دقیقاً همان امکانی

است که خودبسندگی نسبی امر زیباشناسانه را محق ساخته و یا می‌تواند آن را توضیح دهد. «نسبی» بودن از آن روست که فرم زیباشناختی هیچ‌گاه به‌طور کامل از واقعیت اجتماعی گسست نمی‌کند، همچنان‌که روان‌رنجور نیز با رؤیاپردازی خود از تصویر دیگری، میل خود به جهان خارج را همچنان حفظ می‌نماید. با درک این نسبت، اینک موقعیت متناقض‌نمای فرم اُتستیک نقاشی و شعر مدرن که گویی واقعیت بیرونی را پس زده و از خود می‌راند، در عین آنکه به‌شکلی میل‌ورزانه نمودی از آن را با خود حمل می‌کند، به نحو بهتری قابل فهم می‌گردد. خودشیفتگی هنر مدرن که در بی‌اعتنایی شگرف و بلندپروزانهٔ آن به واقعیت اجتماعی نمود می‌یابد، از قضا سویهٔ جانبدارانهٔ خود و میل فراگیرش به این واقعیت را در قالب تصویرهای دفرمه‌شده و واژگون از آن، همچنان حفظ می‌کند. او به واقعیت اجتماعی میل می‌ورزد، اما نه آنچنان‌که «دقیقاً» هست، بلکه آن‌گونه که خود آن را می‌خواهد: واژگون و فروریخته. همچنان‌که روان‌رنجور نیز نه به دیگری، که به تصویر دلخواه خود از آن چسبیده و فانتزی‌پردازی می‌کند.

نسبت فرم و روان‌رنجوری، اما از منظر دوم خود، یعنی از حیث فرمال بودن روان‌رنجوری، می‌تواند به فهم موقعیت پاتولوژیک یاری نماید؛ لذا فهم و درک کامل این نسبت برای دانش روان‌کاوی الهام‌بخش خواهد بود. کشف مناسک، تکرارها و یا پریودهای زمانی متناوب در روان‌رنجوری، اگرچه موضوع بدیعی برای دانش روان‌کاوی و روان‌پزشکی نخواهد بود، اما فهم دقیق از این مسئله که روان‌رنجوری، به تعبیری دقیق، سویه‌ای فرمال دارد (دقیقاً با همان امکانات و توانش‌های فرم زیباشناختی)، چه بسا بتواند الهام‌بخش کشف‌هایی تازه یا صورت‌بندی فهم‌هایی نو از این پدیده گردد. همچنین فهم این گزاره لکان که سوژهٔ مدرن را سوژه‌ای ماهیتاً هیستریک خوانده بود (ر.ک: لکان، ۲۰۰۱: ۳۳)، با درک نسبت میان فرم و روان‌رنجوری احتمالاً تسهیل خواهد شد؛ آنگاه که این سوژه را در حالی به یاد آوریم که پیوسته در آینهٔ آسانسورها و شیشهٔ فروشگاه‌ها و کتابخانه‌ها در حال ثبت عکسی از خود یا بازیافتن فرمِ به‌تشویش‌درآمدهٔ خویش است: انسان مدرن پیوسته تصویر خویش را جست‌وجو می‌کند.

منابع

Adorno, T. (2002). Aesthetics theory, Trans. Robert Hullot-Kentor, New York: Continuum.

Bronfen, E. (2017). Over her dead body: death, femininity and the aesthetic. Manchester: Manchester University Press.

Freud, S. (1914). On Narcissism. In: Complete Works (SE). Trans. James Strachey. Edited by Ivan Smith. Epub (2010).

Freud, S. (1911). Psychoanalytic Notes on An Autobiographical Account of a Case of Paranoia. In: Complete Works (SE). Trans. James Strachey. Edited by Ivan Smith. Epub (2010).

Freud, S. (1905). Three Essays on the Theory of Sexuality, In: Complete Works (SE), Trans. James Strachey. Edited by Ivan Smith. Epub (2010).

Freud, S. (1915). Instincts and their Vicissitudes. In: Complete Works (SE). Trans. James Strachey. Edited by Ivan Smith. Epub (2010).

Freud, S. (1924). The Economic Problem of Masochism, In: Complete Works (SE), Trans. James Strachey. Edited by Ivan Smith. Epub (2010).

Lacan, J. (2001). The Seminar of Jacques Lacan, Book XVII: The Reverse Side of Psychoanalysis, Trans. Cormac Gallagher, Dublin: Unedited French Manuscripts.

Lacan, J. (1993). The Seminar of Jacques Lacan, Book III: The Psychoses, Trans. R. Grigg. New York: W. W. Norton & Company.

Lacoue-Labarthe, P. (1998). Typography: Mimesis, philosophy, politics, Stanford: Stanford University Press.