تاریخ دریافت : ۱۳۹۶/۰۳/۱۶
تاریخ پذیرش : ۱۳۹۶/۰۵/۱۶

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
A Study of the Representation of Individual and Collective Trauma Resulting from Two World Wars in Art with a Look at the Works of Two German Painters
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

بررسی بازنمود روان‌زخم فردی و جمعی ناشی از دو جنگ جهانی در هنر با نگاهی به آثار دو تن از نقاشان آلمانی*

مریم خسروشاهی بناب**
منصور حسامی کرمانی***

چکیده
از سده بیستم و پس از تجربه دو جنگ جهانی و فجایع بشری دیگر، مفهوم روان‌زخم به مثابه پدیده‌ای فردی و جمعی هر چه بیشتر در محافل علمی و نیز سپهر عمومی مطرح شده است. با وجود دشواری تعیین مرزهایی روشن برای تعریف یک دسته‌بندی مشخص از عوامل پیدایش روان‌زخم فردی و جمعی، همچنان می‌توان با اطمینان جنگ را پدیده‌ای آسیب‌زا دانست و مفهوم روان‌زخم ناشی از جنگ را طرح کرد.

● **بیان مسئله و پرسش‌های کلیدی** : این پژوهش به بازنمود روان‌زخم فردی و جمعی ناشی از جنگ در آثار هنری با نگاهی به نقاشی‌های دو هنرمند آلمانی در سال‌های پس از جنگ جهانی اول و دوم می پردازد. مسئله تحقیق ردیابی و مطالعه رابطه تعاملی این آثار با روان‌زخم فردی و جمعی در بستر شرایط فرهنگی و اجتماعی جامعه پساجنگ در کشور مغلوب است. در واقع این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌هاست که بازنمود روان‌زخم فردی ناشی از جنگ در آثار نقاشی چگونه در متن جامعه پساجنگ در تعامل با روان‌زخم جمعی قرار می‌گیرد؟ بازنمود روان‌زخم جمعی در آثار هنری نسل‌های مختلف پس از جنگ چگونه با نظریات روان‌کاوی فرویدی و پسافرویدی قابل تشریح است؟

● **روش تحقیق** : برای نیل به پاسخ پرسش‌های این تحقیق، نخست به طرح نظریات روان‌کاوی در باب روان‌زخم (و بالاخص روان‌زخم ناشی از جنگ) با تکیه بر آرای فروید در این زمینه پرداخته می شود. این رویکرد روان‌کاوانه در جریان تحلیل محتوای آثار به مثابه نقطه عزیمتی خواهد بود که ارزیابی شرایط فرهنگی و اجتماعی و نیز زندگی‌نامه هنرمند در نسبت با آن صورت می‌گیرد. بر این اساس این پژوهش نشان می‌دهد که آثار هنری محملی برای بازنمود خاطرات روان‌زخم فردی و جمعی هستند. برای شناخت بهتر جنبه‌های مختلف فردی و جمعی روان‌زخم ناشی از جنگ، دو هنرمند آلمانی از دو نسل مختلف برای مطالعه موردی انتخاب شده‌اند. تعلق یکی به نسلی که جنگ را تجربه کرده است و دیگری به نسلی که پیامدهای جنگ را از نسل والدین خود میراث برده است، امکان مطالعه بهتر بازنمود روان‌زخم به مثابه تجربه ای فردی یا جمعی را فراهم می‌آورد.

● **هدف از تحقیق** : پژوهش حاضر می‌کوشد نشانه‌ها و ویژگی‌هایی را که روان‌کاوی برای تشخیص روان‌زخم تعیین کرده است، در آثار دو نقاش آلمانی پس از دو جنگ جهانی، به مثابه بازنمودی از روان‌زخم فردی و جمعی ناشی از جنگ بیابد و محتوای این آثار را با خوانشی روان‌کاوانه تشریح کند. این پژوهش امکان شناخت بهتر آثار تحلیل‌شده را فراهم می‌آورد و ضمناً الگویی برای مطالعه وجوه بازنمود روان‌زخم جنگ آثار مشابهی که در سایر دوره‌های تاریخی یا سایر جوامع پس از جنگ خلق شده‌اند، ارایه می کند.

واژگان کلیدی
روان‌زخم فردی، روان‌زخم جمعی، جنگ‌های جهانی، اتو دیکس، گئورگ بازلیتس.

*. این مقاله برگرفته از رساله دکتری مریم خسروشاهی بناب با عنوان «خاطره و بازنمایی: روانزخم تاریخی در هنر نقاشان نسل بعد از جنگ جهانی دوم در آلمان (با نگاهی به آثار گرهارد ریشتر و آنزلم کیفر)» است که با راهنمایی دکتر منصور حسامی کرمانی در دانشگاه الزهرا به انجام رسیده است.

**. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا. نویسنده مسئول ۰۹۱۲۷۱۵۵۰۲۴
m.kh.shahi@gmail.com
***. دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا. mansourhessami@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله

جنگ همواره و در هر برهه از تاریخ برای بشریت فاجعه‌بار بوده است. تا پیش از آغاز سده بیستم مطالعه روان‌زخم[۱] به مثابه آسیب روانی ناشی از رخداد یا موقعیتی که شدت ناخوشایندی آن ورای آستانه تحمل روانی فرد است، بخشی از متفکران حوزه پزشکی، روان‌شناسی و روان‌کاوی را به خود مشغول کرده بود. نام‌آشناترین این متفکران شاید زیگموند فروید[۲] و همکارش یوزف بروئر[۳] باشند که در دهه‌های پایانی سده نوزدهم مقالاتی درباره هیستری[۴] و روان‌زخم منتشر کردند.

با این وجود، باید اذعان کرد که سده بیستم با دو جنگ جهانی که می‌توان گفت از نظر شدت خسارت و قساوت در تاریخ بی‌نظیر بودند، بستری را فراهم آورد که به ویژه در غرب مطالعه عمیق‌تر روان‌زخم یافتن راهکارهایی برای درمان کسانی که از تبعات جنگ گرفتار درجات مختلفی از روان‌رنجوری بودند، طلب می‌کرد. نگاهی به سال‌های بعد از جنگ در اروپا نشان می‌دهد که موارد متعدد ابتلای به روان‌زخم ناشی از جنگ در همه این کشورها، خواه فاتح و خواه مغلوب، تشخیص داده شده است. با این وجود در کشورهای مغلوب، همانند آلمان پس از هر دو جنگ، روان‌زخم فراگیری بیشتری داشته است. مطالعه روان‌زخم جمعی در سال‌های بعد از جنگ رواج یافت و در طول دهه‌های بعدی اصطلاحاتی از قبیل روان‌زخم فرهنگی[۵]، روان‌زخم تاریخی[۶]، روان‌زخم فرا-نسلی[۷] و غیره هم در این گفتمان مطرح شد. امروزه روان‌زخم‌شناسی[۸]، شاخه‌ای از علم است که تمرکز ویژه‌ای بر ابعاد فردی و جمعی این پدیده، علل پیدایش، ویژگی‌ها، و تأثیرات‌اش بر وجوه مختلف زندگی فرد و اجتماع دارد. از جمله این وجوه فردی و اجتماعی، هنر است که به عنوان بخشی از فرهنگ هر جامعه در تعامل با روان‌زخم فردی و جمعی، به صورت بستری برای بروز جنبه‌های مختلف روان‌زخم عمل می‌کند و مجال شناخت بیشتر زوایای تاریک و روشن آن را فراهم می‌آورد.

با اساس قرار دادن این تعامل، بررسی بازنمایی روان‌زخم فردی و جمعی ناشی از جنگ در هنر نقاشی آلمان پس از دو جنگ جهانی مسئله این پژوهش است، و در این راستا آثار دو نفر از نقاشان از دو نسل مختلف مبنای تحلیل قرار گرفته‌اند؛ نسلی که خود جنگ را تجربه کرده، و نسلی که کودکی‌اش را در جنگ بدون تجربه بی‌واسطه نبرد سپری کرده است.

پیشینه تحقیق

علاوه بر آثار فروید، کتاب‌ها و مقالات متعددی به تحلیل آرای او در باب روان‌زخم پرداخته‌اند که بخش عمده‌ای از آنها تألیف روان‌کاوان حرفه‌ای و پیروان مکتب فروید یا سایر نحله‌های روان‌کاوی است. از جمله این آثار می‌توان به مجموعه مقالات در باب ورای اصل لذت فروید (۲۰۱۱) به ویراستاری سلمان اختر[۹] و ماری اونیل[۱۰] اشاره کرد که وجوه مختلف کاربست آرای فروید در زمینه اصل مرگ و روان‌زخم را در حوزه‌های مختلف مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند.

مطالعه روان‌زخم علاوه بر حوزه روان‌کاوی در زمینه‌های بینارشته‌ای از جمله در تعامل با جامعه‌شناسی، روان‌شناسی اجتماعی، مطالعات فرهنگی، روایت‌شناسی و ادبیات هم صورت گرفته است. از جمله آثار کلیدی در زمینه مطالعه بازنمود روان‌زخم در ادبیات و سینما، تجربه‌ای بدون صاحب: روان‌زخم، روایت و تاریخ (۱۹۹۶) نوشته کثی کاروث[۱۱] است که روش ردیابی روان‌زخم در آثار ادبی و سینمایی‌اش برای تحلیل آثار هنرهای تجسمی هم راهگشاست.

کتاب‌ها و مقالاتی که به مطالعه آثار اتو دیکس[۱۲] و گئورگ بازلیتس[۱۳]، منفرداً یا در همراهی با آثار هنرمندان دیگر، پرداخته باشند، نسبتاً پرشمارند. این مطالعات زندگی و فعالیت هنری این دو هنرمند آلمانی را از جنبه‌های مختلف و با رویکردهای متنوع مورد بررسی قرار داده‌اند که در اکثریت موارد با تحلیل در بستر تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی همراه بوده است. با این وجود آثار معدودی روان‌زخم جنگ را با رویکرد روان‌کاوانه در نقاشی‌های دیکس واکاوی کرده‌اند که از جمله آنها باید به مقاله مواجهه با شرم پس از جنگ در آلمان دوره وایمار:روان زخم، قهرمان‌گرایی و هنر جنگ اتو دیکس (۲۰۰۶) نوشته پل فاکس[۱۴] در ژورنال هنری آکسفورد[۱۵]، و کتاب شاهد تلخ‌کام : اتو دیکس و جنگ بزرگ (۲۰۰۳) نوشته لیندا مک‌گریوی[۱۶] اشاره کرد. در هر دوی این آثار روان‌زخم جنگ جهانی اول در نسبت با گفتمان مردمحوری و قهرمان‌گرایی رایج در جمهوری وایمار تشریح می‌شود. با این که پژوهش حاضر گفتمان مردمحور را در تحلیل روان‌زخم فردی دیکس (و بخش عمده کهنه‌سربازان جنگ جهانی اول) و نیز روان‌زخم جمعی پساجنگ مدنظر قرار نداده، اما در اتخاذ رویکرد روان‌کاوانه در بررسی آثار دیکس دستاوردهای دو تحقیق مذکور را لحاظ کرده است.

تا جایی که نگارندگان اطلاع دارند، تا کنون پژوهشی با تکیه بر رویکرد روان‌کاوی به تحلیل آثار بازلیتس نپرداخته است.

روش تحقیق

روش تحقیق این مقاله کیفی و براساس تحلیل منتخبی از آثار دو هنرمند آلمانی با خوانش مبتنی بر روان‌کاوی است که محتوای این آثار را در تعامل با روان‌زخم فردی و جمعی در بستر شرایط پس از دو جنگ جهانی بررسی می‌کند. برای این منظور نخست روان‌زخم از دیدگاه روان‌کاوی تعریف و سپس آثار منتخب با روش تاریخی- تفسیری در سنجش با

ویژگی‌های طرح‌شده ارزیابی شده‌اند تا تفسیری معنادار از این آثار به مثابه پدیده‌های تاریخی- فرهنگی به دست آید. برای جمع‌آوری آطلاعات این پژوهش از روش کتابخانه‌ای و اسنادی استفاده شده است و در نهایت با کمک استدلال و واکاوی خود اثر هنری، تعامل آن با نظریه‌های ارایه‌شده مورد تحلیل قرار گرفته است. به این ترتیب، با تکیه بر راهبرد روان‌کاوی و با رویکردی تفسیری، محتوای آثار تبیین و نتیجه‌گیری نهایی استنتاج شده است.

مبانی نظری

• روان‌زخم

فروید در ۱۹۲۰ در مقاله ورای اصل لذت به روان‌زخم ناشی از جنگ اشاره کرد. او توضیح داد که روان‌رنجوری آسیب‌زا (روان‌زخم) به وضعیت بعد از ضربه‌های مکانیکی شدید و سایر حوادثی که متضمن خطری برای زندگی هستند، اطلاق می‌شود. او که خود از تأثیرات مخرب جنگ جهانی اول آشفته بود، با مشاهده و مطالعه روان‌رنجوران ناشی از جنگ، ضروری دید که به طرح مجدد نظریات خود در باب سازوکار روان و ذهن، اختلالات اضطرابی و روان‌زخم بپردازد. رویکردی که در این پژوهش نسبت به مفهوم روان‌زخم اتخاذ شده است، تا حد بسیاری متکی بر مطالعات فروید و آثاری است که او در فاصله سال های ۱۸۸۸ تا ۱۹۲۰ منتشر کرد.

• روان‌زخم فردی

فروید در گزیده مقالات در باب هیستری و سایر روان‌رنجوری‌ها میان علل و علایم هیستری و روان‌زخم مشابهت‌هایی تشخیص داد و مفهوم جدید «هیستری آسیب‌زا»[۱۷]، و بعداً روان‌زخم را طرح کرد. او در تعریف علل بروز روان‌زخم تأثیر رنج‌آور و دردناک حس وحشت، اضطراب، شرم یا هر حس دردآلود روانی دیگر مرتبط با حادثه را عامل مؤثر و پابرجای آسیب‌زای روانی معرفی کرد و برخلاف تصور رایج جراحت فیزیکی را کم‌اهمیت خواند (Freud, 1912: 3).

چند سال بعد بار دیگر در ورای اصل لذت فروید بر این که در روان‌زخم ناشی از جنگ هم، علایم بیماری گاه بدون مداخله هر نوع نیروی مکانیکی خاص ظاهر می‌شود و نشانه‌های بیماری ذهنی و روانی الزاماً پس از آسیب‌های فیزیکی پدید نمی‌آیند، تأکید کرد. (فروید، ۱۳۸۲: ۳۰) در هنگام وقوع جنگ، اغلب دامنه و شدت پیامدهای درگیری، علی‌رغم هر سطحی از آمادگی روانی برای جنگی که قریب‌الوقوع به نظر می‌رسد، برای فرد و جامعه غافل‌گیر کننده است و در کنار اضطراب به حس روانی‌ای منجر می‌شود که فروید آن را رعب[۱۸] می‌نامید. رعب ناشی از شرایط جنگ که اغلب مستلزم تهدید جانی و رنج روانی متأثر از خشونت نبرد، تلفات ناشی از آن، تأثیرات اجتماعی و اقتصادی درگیری نظامی (و حتی اشغال) است، در فرد حس ناامنی، بی ثباتی، شرم یا خشم را پدید می‌آورد، و به این ترتیب هم در مورد سربازان و هم غیرنظامیان، حتی بدون آن که جراحت فیزیکی‌ای رخ داده باشد، عامل بروز روان‌زخم در فرد می‌شود.

فروید معتقد بود که آسیب روانی، خاطره‌ای از واقعه آسیب‌زا را شکل می‌دهد که خود به مثابه پدیده بیگانه‌ای عمل می‌کند که حتی مدت‌های طولانی پس از آن واقعه مکرراً همچون عامل انگیزنده جدیدی روان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به بیان دیگر، خاطراتی از واقعه که با رعب و دیگر احساسات و تأثیرات روانی در پیوند هستند، خود در قالب عاملی جدید، بارها باعث انگیزش مجدد این تأثرات ناخوشایند می‌شوند یادآوری این خاطرات و درک قدرت محرک آنها، از رهگذر بازنشاندن‌شان در بطن واقعه‌ای که از آن نشأت می‌گیرند، کارکرد آسیب‌زای این خاطرات را خنثی می‌کند. فروید این سازوکار را چنان تعریف کرد که گویی احضار مجدد خاطرات همانند بازسازی صحنه‌ای است که از چشم‌انداز آن می‌توان مجالی برای حلاجی و گفتگو پیرامون ضربه روانی پیدا کرد، به این ترتیب که «فرایند روانی‌ای که در بدو امر پس‌زده شده است باید تا حد امکان به همان وضوح بازسازی شود تا به وضعیت پیدایش‌اش بازگردانده و سپس به تمام و کمال 'درباره‌اش مذاکره شود'[۱۹]. هم‌زمان اگر با تظاهرات هیجانی‌ای از قبیل تشنج، دردهای عصبی و توهمات مواجه شویم، این‌ها یک بار دیگر با تمام شدت‌شان ظاهر و بعد برای همیشه ناپدید می‌شوند» (Freud, 1912: 4).

فروید در ورای اصل لذت برای سنجش این نظریه که «فرد هیستریک بیش از هر چیز از خاطرات رنج می‌برد» (Ibid: 5)، مطالعه خواب‌ها و رؤیاها را برگزید. مشاهدات او نشان داد که «خواب‌ها و رؤیاهایی که در روان‌رنجوری آسیب‌زا رخ می‌دهند این مشخصه را دارند که مکرراً بیمار را به وضعیت حادثه‌ای که برای او رخ داده است بازگردانند، وضعیتی که او با درافتادن به رعبی دیگر از آن بیدار می‌شود». (فروید، ۱۳۸۲: ۳۱) این مشاهدات به‌ویژه با روند برآوردن آرزو[۲۰] که در روانکاوی برای خواب و رؤیا پیش‌بینی شده، در تعارض است. از نظر فروید اجبار به تکرار در رؤیاهایی که موقعیت رعب‌آور واقعه ناخوشایند را بازسازی می‌کنند، تلاش ذهن برای خروج از وضعیت منفعل و مقهور است. با این که رؤیاها صورت دیگرگون خاطرات در صحنه‌پردازی جدیدی از واقعه ناخوشایند هستند و هر بار به باز-زیست همان رعب و تأثرات حسی منجر می‌شوند، اما گاه در بطن این بازسازی، فرد امکان می‌یابد که در روایت جدید حادثه نقشی فعال برعهده گیرد و از این رهگذر در حیطه رؤیا بر آن موقعیت قاهر حاکم شود.

از این اجبار به تکرار که مشخصه روان‌رنجوری آسیب‌زاست،

در روان‌کاوی باید برای بازگرداندن فرایند روانی سرکوب‌شده به وضعیت اولیه، یعنی هنگام بروز واقعه و پیدایش آسیب بهره گرفت تا 'درباره‌اش مذاکره شود'. در جریان روان‌کاوی تلاش روان‌کاو واگشایی مقاومت و انتقال امری که در گذشته سرکوب‌شده از ناخودآگاه به خودآگاه از طریق ترغیب بیمار به رهاساختن مقاومت‌های‌اش است. فروید توضیح می‌دهد که بیمار در این فرآیند «ناگزیر می‌شود که مصالح سرکوب‌شده را به عنوان تجربه‌ای معاصر تکرار کند» (فروید، ۱۳۸۲: ۳۶). چند دهه پس از فروید، ایرا برنر[۲۱] در کسوت روان‌کاو حرفه‌ای، اجبار به تکرار در قالب رؤیاها را در مبتلایان به روان‌زخم و هیستری مورد مشاهده و تحلیل قرار داد. او در کنار کابوس‌های تکراری، در این مبتلایان (به ویژه آنهایی که حادثه آسیب‌زا را در کودکی تجربه کرده بودند) خصیصه دیگری را تشخیص داد که به گفته او در پیوند با این کابوس‌ها ظاهر می‌شود : تظاهرات شخصیت چندگانه[۲۲] ، به معنای وضعیت‌های مبدل خودآگاهی (Brenner, 2011: 111). بنا به مشاهدات برنر بعد از تجربه خاطره/ رؤیایی که تأثیرات ناخوشایند آن اغلب فرد روان‌رنجور را در وضعیت بهت قرار می‌دهد[۲۳]، فرد ممکن است حالتی از «تبدیل» شخصیتی را بروز دهد. شخصیتِ مبدل در این موقعیتِ تجزیه هویت، روایتی را به عنوانِ خاطره‌ای از گذشته طَرح می‌کند که همان واقعه آسیب‌زایی را در متن خود گنجانده که پیشتر «خودِ» آگاه (در قالب شخصیت حامل هویت اصلی فرد) از آن اجتناب کرده است. مقاومت‌هایی که منشأ این اجتناب در کسوت فراموشی یا ناآگاهی هستند، فرد را در برابر رویارویی با این حقیقت محافظت می‌کنند که او زمانی در موقعیتی مشابه با آنچه در رؤیا تجربه کرده، رعب، رنج، شرم، یا هر احساس ناخوشایند دیگری که روان او را آزرده، به‌راستی زیسته است. اما شخصیت‌های چندگانه، با بهره‌گیری از صحنه‌هایی برگرفته از روزمره، خاطراتی را که از رهگذر اجبار به تکرار راهی به سطح آگاهی می‌جویند، در دل روایتی گنجانده و به نمایش می‌گذارند. این روایت‌ها سرشار از نمادها، جانشینی‌ها و جابه‌جایی‌ها هستند که در آگاهی شخصیت مبدل دارای رابطه‌ای معنادار با خاطره آسیب هستند و برای او مجال شکلی از بازنماییِ را فراهم می‌آورند تا از روان‌زخم (حتی اگر در روایت ظاهراً ابتلای به آن به شخص دیگری نسبت داده شود) سخن بگوید. امر سرکوب‌شده از رهگذر این شخصیت‌بخشی[۲۴] و نمادپردازی راهی برای بازنمایی می‌یابد که در غیر این صورت بیان آن برای روان و ذهن میسر نیست. (Brenner, 2011: 112–118). این وضعیت «من و نه-من»، حالات متفاوت آگاهی، جابه‌جایی کاذب به وجودی خارجی در قالب هویتی ساختگی، انسان‌انگاری[۲۵]، تظاهرات روایی و نمادین در خواب و بیداری، همگی راهکارهایی برای انتقال از میان لایه‌های مقاومتی میان امر سرکوب‌شده و آگاهی است. به این ترتیب هسته تاریک در قالب اشباح گذشته در برساختی جدید به صحنه می‌آید، و در فرایند روان‌کاوی با واکاوی رابطه میان این روایت‌ها فرد به وضوح لازم برای مواجهه با روان‌زخم خود می‌رسد. در بیشتر موارد خاطره واقعه آسیب‌زا همچنان باقی خواهد بود، اما در شرایطی که دیگر بدون مقاومت در دسترس آگاهی است؛ و رجوع گاه‌به‌گاه خاطرات رنج روحی برخواهد انگیخت، اما شدت و مدت پایایی احساسات همانند گذشته به اختلال منجر نخواهد شد.

• روان‌زخم جمعی

روان‌زخم جمعی یا روان‌زخم فرهنگی زمانی رخ می‌دهد که اعضای یک اجتماع حس کنند که گرفتار واقعه فاجعه‌باری شده‌اند؛ به نحوی که این فاجعه اثرات فراموش‌ناشدنی و ماندگاری بر آگاهی جمعی آنها به جا گذارد، خاطرات فردی و جمعی‌شان را برای همیشه تحت‌تأثیر قرار دهد و هویت‌شان را (حتی برای نسل‌های آتی) اساساً و به صورت برگشت‌ناپذیری خدشه‌دار کند. مطالعه روان‌زخم جمعی رابطه علّی معناداری میان وقایع گذشته با ساختارها، برداشت‌ها و رفتارهای بعدی در جوامع نشان می‌دهد (Alexander, 2004: 1–2). در طول قرن بیستمِ ابتدا در جوامع غربی و به زودی در کل دنیا، مردم مکرراً درباره ابتلای‌شان به روان‌زخمِ تجربیاتی از قبیل حوادث و فجایع (ناشی از عوامل بشری یا طبیعی)، اعمالِ خشونت یا آزار و اذیت، دگرگونی‌های اجتماعی و حتی صرفاً وقایع و تغییرات غیرمنتظره و بدفرجام، سخن گفته‌اند. گفتمان روان‌زخم زبانی را به افراد بخشیده است که آنان را به بیان آنچه بر خودشان و اجتماع‌شان گذشته است، قادر می سازد.

جفری الکزندر معتقد است که در روان‌زخم جمعی، این خود واقعه نیست که فی‌نفسه در سطح اجتماعی آسیب‌زاست؛ بلکه برساخت اجتماعی آن در قالب خاطره جمعی را باید مسبب دانست. به همین نسبت، آسیب واقعه چیزی نیست که به شکل طبیعی از نسلی به نسل دیگر میراث برسد. روان‌زخم جمعی خصیصه‌ای است که به نحو اجتماعی پرداخته و منتقل می‌شود. این برساخت اجتماعی روان‌زخم ممکن است همگام با واقعه پیش برود یا متأخر بر آن باشد (Alexander, 2004: 8). فروید در توتم و تابو نوشته بود که فرایندهای روانی یک نسل به نسل بعدی انتقال می‌یابد و هیچ نسلی قادر نیست تکانه‌های روانی‌اش را از نسل مابعد خود پنهان دارد (Freud, 1913: 84). این ادعا در مورد روان‌زخم جمعی هم صادق است؛ و همان‌گونه که الکزندر اشاره کرده، پردازش اجتماعی روان‌زخم جمعی آن را برای نسل بعدی میراث می‌گذارد. به این ترتیب، تجربیات

ناگوار و رنج روانی‌ای که گروه‌های اجتماعی در روان‌زخم جمعی از سر می‌گذرانند، عواقب روانی برای نسل‌های بعدی دارد؛ نسلی که وظیفه ناگزیری بر دوش دارد که در جهت کشف (یا خلق) معنای آن آسیبی بکوشد که پیش از تولدش رخ داده است (Mucci, 2013: 135).

در روان‌زخم جمعی هم، همانند روان‌زخم فردی، تنها وقتی آرامش روانی بازمی‌شود و حقیقت واقعه آسیب‌زا بازیابی و درک می‌شود که خاطره به حافظه بازگردد و فرد و جامعه با این خاطرات کنار بیایند (Friedländer, 1979). بخش عمده این بقایای خاطرات از رهگذر تداعی آزاد در روان‌کاوی فردی و در سپهر اجتماعی از طریق خلق آثار ادبی و هنری است که به سطح می‌آیند. به این ترتیب این آثار با عبور از مقاومت اجتماعی و احیای خاطرات، در نهایت سلامت روان جمعی را بازسازی می‌کنند. (Alexander, 2004: 6–7).

در این‌جا نیز (همانند روان‌کاوی فردی) جامعه باید در مواجهه با بقایای خاطرات (که ما در این پژوهش به نمونه‌های هنری آن می‌پردازیم) قادر باشد که بر انکار یا مقاومت‌ها فائق آید و فاصله خود را با احساسات و تأثرات (اعم از حس حقارت جمعی، شرم و گناه، رنج و ستم‌دیدگی تاریخی، قربانی‌انگاری، خشم، خشونت، انتقام و غیره) که بازنمایی گذشته برمی‌انگیزد، حفظ کند؛ در این شرایط است که حقیقت آسیب که در واقع برساخته خود جامعه و در ناخودآگاه اَعضای اجتماع، گاه تا نسل‌ها محفوظ است، آشکار و به تعبیر فروید 'قابل مذاکره' می‌شود.

جنگ و روان‌زخم

رویکرد معاصر به جنگ و بازماندگان آن از دو مفهوم (که هم متمایز و هم متکی به یکدیگر هستند) تأثیر گرفته است: روان‌زخم و قهرمان‌گرایی. (Fox, 2006: 251) این دو مفهوم در حقیقت قالب‌هایی برای انتقال تجربه جنگ هستند و دوشادوش هم بازنمایی تجربه جنگ در روایت‌های فردی و جمعی را میسر می‌کنند. تعامل این دو مفهوم در شکل‌گیری گفتمان‌های پس از دو جنگ جهانی در جوامعی که پیروز یا بازنده این نبردهای مصیبت‌بار بودند تأثیر گذاشت؛ گفتمان‌هایی که به گسترش حس غرور یا شرم جمعی در نسلی که بی‌واسطه جنگ را درک کرده بود، و فراتر از آن، در نسل‌های بعدی منجر شد. خاطره جمعی از جنگ حول این گفتمان‌ها شکل گرفته و می‌گیرد؛ حول نظام‌هایی که خاطرات را تولید و تعیین می‌کنند که چه چیزی به یاد آورده شود و چه چیزی فراموش شود (Radstone and Hodgkin, 2003: 2). نظام‌های خاطره جمعی در تعامل با ساختارهای فرهنگی و سیاسی، سرنوشت این را که جنگ در قالب چه روایت (یا روایت‌های) جمعی گنجانده و به آینده منتقل شود، رقم می‌زند.

مطالعه ادبیات و هنر جوامع پساجنگ نشان می‌دهد که در کشورهای فاتح، هنرمندانی که خود نبرد را تجربه کرده‌اند، اغلب از ارایه شرح‌حال صریح و روایت مشاهدات و تجربیات دست اول خود از جنگ به نفع گفتمان قهرمان‌گرایانه‌ای که در جامعه پس از جنگ گسترش می‌یابد، اجتناب می‌کنند؛ گفتمانی که ارزش‌های اجتماعی و سیاسی را بر مبنای پیروزی در جنگ تعریف می‌کند (Fox, 2006: 247). به بیان دیگر، در میان ملت‌های فاتح، روان‌زخم جنگ در سایه گفتمان پیروزی و قهرمان‌گرایی قرار می‌گیرد و عمدتاً جز در آثار هنرمندانی که احتمالاً درگیر واکاوی روان‌زخم شخصی‌شان هستند، بروز نمی‌یابد.

در سوی مقابل، در فضای پساجنگ در کشورهای مغلوب روان‌زخم فردی و جمعی جلوه بیشتری در ادبیات و هنر می‌یابد. نگاهی به هنر آلمان، ایتالیا و ژاپن پس از جنگ جهانی دوم تأییدی بر این مدعاست. کتاب‌های توماس مان[۲۶] و گونتر گراس[۲۷]، چیدمان‌های یوزف بویز[۲۸] و آثار متعدد سینمایی از قبیل سه گانه ۰۸/۱۵ پائول مای[۲۹]در آلمان (Hake, 2008)؛ سه‌گانه پس از جنگ روبرتو روسلینی[۳۰]در ایتالیا؛ عکس‌های یوسوکه یاماهاتا[۳۱]از فاجعه ناکازاکی، کتاب‌های رینزو شیینا[۳۲] و مِدوروما شون[۳۳]، و آثار سینمایی‌ای همچون گور شب‌تاب‌ها [۳۴] (Stahl and Williams, 2010)، نمونه‌هایی از دغدغه روان‌زخم جمعی در هنر پس از جنگ این ملت‌های مغلوب است.

تحلیل آثار

● جنگ جهانی اول

جنگ جهانی اول (۱۹۱۴-۱۹۱۸) یکی از پرتلفات‌ترین و فاجعه‌بارترین جنگ‌های تاریخ بشر است. در این جنگ برای نخستین‌بار از سلاح‌های شیمیایی استفاده شد. بمباران شهرها و ناطق غیرنظامی، کشتار گسترده غیرنظامیان را در پی داشت. علاوه بر این، جنگ جهانی اول زمینه نسل‌کشی‌های قومی متعددی را فراهم آورد. این جنگ آغازی مصیبت‌بار برای قرنی بود که در آن خشونت و کشتار به درجه‌ای رسید که در تاریخ بشریت سابقه نداشت. شوک روانی این فاجعه بازماندگان بسیاری را گرفتار روان‌زخم ناشی از جنگ کرد؛ از فروید که به تحلیل و واکاوی این گونه از روان‌رنجوری ترغیب شد، تا نویسندگان و هنرمندان متعددی که به نحوی از این رخداد آسیب دیدند.

- اتو دیکس

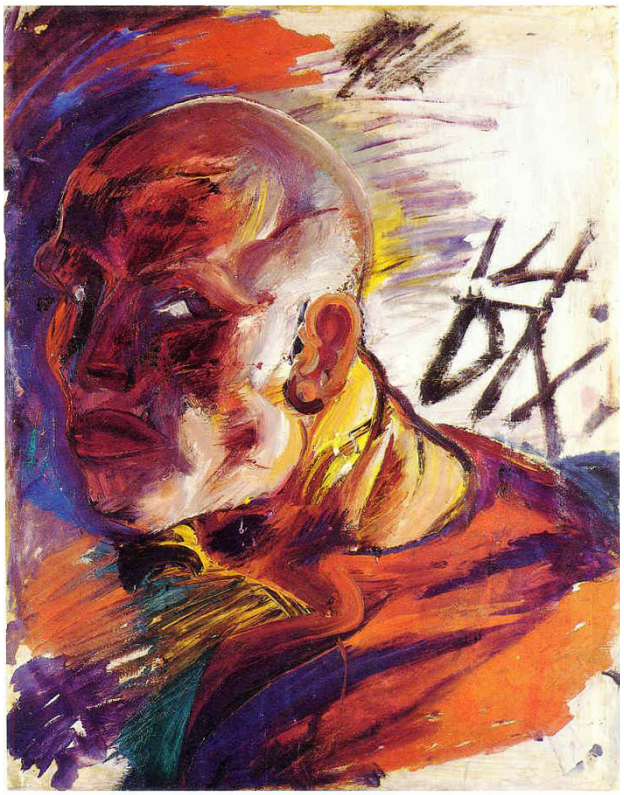
از جمله نقاشانی که مستقیماً فاجعه جنگ و رنج فیزیکی و روانی آن را تجربه کردند، گروهی از هنرمندان نسل

دوم اکسپرسیونیست‌های آلمانی هستند که بخش عمده‌ای از سال‌های فعالیت هنری‌شان تحت عنوان مکتب نوشکل‌گرایی[۳۵] سپری شد. اتو دیکس، گئورگه (جورج) گروتز[۳۶] و ماکس بکمان[۳۷]، هر سه هنرمندی که در این مکتب فعالیت کردند، با شروع جنگ و تحت تأثیر شعارهای وطن‌پرستانه و ملی‌گرایانه رایش دوم، داوطلب خدمت در ارتش آلمان شدند. اتو دیکس در ۲۲ سالگی بلافاصله پس از آغاز جنگ به ارتش پیوست. او بارها در دوران خدمت در جبهه غرب مجروح شد، با این حال پس از مدتی مرخصی باز به میدان بازگشت. این ویژگی را می‌توان با اشارات فروید به این که در هیستری آسیب‌زا فرد تحت‌تأثیر اجبار به تکرار شرایطی را دنبال می‌کند که تقدیر شوم محتوم او می کند، مقایسه کرد (فروید، ۱۳۸۲: ۴۰-۳۹). دیکس در اواخر عمرش در مصاحبه‌ای با اشتوتگارتر تسایتونگ[۳۸] شرح داد که «جنگ چیز مخوفی بود. اما عظمتی هم در آن وجود داشت. توان دور ماندن از آن را نداشتم.» (به نقل از Biro, 2009: 179) در اثری از ۱۹۱۴ به نام پرتره از خود در لباس سربازی (تصویر ۱) بازنمود این ناآرامی و کشمکش درونی را در نمایش اکسپرسیونیستی چهره و غلبه رنگ قرمز می‌توان دید. از روی شانه چپ او جانوری سر بر آورده و گویی از دهان گشوده‌اش آتش بیرون می‌ریزد. چشمان سفید دیکس چنان است که انگار مسخ و مسحور آتشی است که سایه سرخی روی صورت او انداخته؛ گویی در ورای بوم (و خارج از دید ما) به جهنمی خیره شده است.

او در جبهه غرب، روزانه از صحنه‌های جنگ طراحی می‌کرد، که از بسیاری از آنها بعداً در خلق آثار دوران پس از جنگ بهره برد.

دیکس پس از پایان خدمت بار دیگر به آکادمی هنر درسدن[۳۹] بازگشت تا تحصیلات‌اش را که به خاطر شرکت در جنگ رها کرده بود، ادامه دهد. او در کارگاه نقاشی منظره آموزش دید و در بسیاری از آثاری که خلق کرد مناظر و ویرانی‌های جبهه‌های جنگ را به تصویر کشید.

هنر او پس از جنگ تماماً از تجربه آسیب‌زای نبردی تأثیر می‌گرفت که او را گرفتار روان‌زخم دیرپایی ساخته بود. آثاری که او با ارجاع مستقیم به تجربیات‌اش در جنگ در فاصله بین دو جنگ جهانی خلق کرد، نشان از تکرار مداوم و وسواس‌گونه او برای «دوباره به صحنه نبرد رفتن» بود. (Fox, 2006: 249) اجبار به تکرار صحنه‌های آسیب‌زای جنگ در قالب تصاویری که با برداشتی اکسپرسیونیستی فاجعه تجربه‌شده را روایت می‌کردند، هم مواجهه فردی دیکس با این آسیب بود و هم صحنه‌ای که جامعه بحران‌زده را بار دیگر در برابر اشباح تاریک گذشته قرار می‌داد. او در مصاحبه ای[۴۰] در ۱۹۶۵ به کابوس‌های تکرارشونده‌اش اشاره کرد : «سال‌ها،



تصویر ۱. پرتره از خود در لباس سربازی - اتو دیکس – ۱۹۱۴. ۵۳/۵*۶۳ سانتیمتر. رنگ روغنی روی کاغذ - موزه هنری اشتوتگارت.
مأخذ : Barron, 1988: 19

حداقل ده سال، مدام خواب‌هایی می‌دیدم که در آنها مجبور بودم سینه‌خیز از میان خانه‌های ویران، از میان دالان‌هایی که به سختی می‌توانستم از آنها عبور کنم، بگذرم. خرابه‌ها همواره در خواب‌هایم بود.» (به نقل از Biro, 2009: 179) صحنه‌ای را که در میانه تابلوی سه‌لته جنگ (تصویر ۲) دیده می‌شود، می‌تواند بازسازی یکی از همین کابوس‌ها باشد، که در آن سربازی که ماسک به صورت دارد، از میان ویرانه‌ای بعد از بمباران شیمیایی می‌گذرد.

تصویر میانی این سه‌لته پیشتر در قالب اثر مستقلی به نام خاکریز (۱۹۲۰-۱۹۲۳) نقاشی شده بود. این تابلو (تصویر ۳) عظیم‌ترین کار دیکس تا آن زمان بود و خرید آن در ۱۹۲۳ توسط موزه والراف ریشارتز[۴۱] در کلن بر شهرت دیکس افزود. این صحنه حمله شبانه توپخانه دشمن به خاکریز آلمانی‌ها در جبهه غرب، از دل چندین تجربه مشابهی که دیکس در جبهه غرب داشت، برآمده بود. والتر اشمیتس[۴۲]، از منتقدان این نقاشی در آن زمان نوشته بود : «در عمق، حوض سمی به رنگ زرد فسفری، همانند پوزخندی از جهنم، می‌درخشد. از این که بگذریم، خاکریز پر است از قطعات اجساد و بدن‌هایی که به شکل دهشتناکی مثله شده‌اند.»

تصویر ۲. جنگ- اتو دیکس – ۱۹۲۹-۱۹۳۲. لته میانی ۲۰۴*۲۰۴ سانتیمتر –لته‌های جانبی ۲۰۴*۱۰۲ سانتیمتر. تمپرا روی چوب – گالری نقاشی نویه‌مایستر – درسدن. مأخذ: http://www.skd.museum/en/special-exhibitions/archive/otto-dix-der-krieg-war/

(به نقل از Crockett, 1999: 94) دیوید کروکت در تشریح وضعیت اجتماعی آن زمان در وایمار می‌نویسد: «بسیاری، اگر نگوییم اکثریت کسانی که این نقاشی را در فاصله ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۴ در کلن و برلین هیچ چیزی درباره این جنبه از جنگ نمی‌دانستند» (Crockett, 1999: 94).

دلیل ناآگاهی جامعه آلمان پس از جنگ جهانی اول را می‌توان در مطالعه مبسوطی که فِلمان[۴۳] و لوفِلباین[۴۴] در آستانه صدسالگی آغاز جنگ جهانیِ اول در مورد روان‌زخم جمعی ناشی از آن در جوامع اروپایی بعد از جنگ انجام داده‌اند، جستجو کرد. تحلیل این دو نشان می‌دهد که در جمهوری وایمار سیاست خاطره جمعی درباره جنگ را میلیون‌ها کهنه‌سرباز (اغلب دارای معلولیت ناشی از جراحات جنگ) رقم زدند (Fehlemann and Löffelbein, 2016). تحلیل‌های سیاسی و اجتماعی روزنامه‌ها و سایر منابع که از آن دوره باقی مانده است، ما را به این جمع‌بندی هدایت می‌کنند که سیاست خاطره جنگ در وایمار تابعی از سلسله مراتب نظامی بوده است؛ به این معنا که افسران عالی‌رتبه و فرماندهان جنگ در کسوت قهرمانان بازگشته از جنگ، هدایت‌گران اصلی خاطره‌سازی از نبردی بودند که به شکست آلمان منتهی شده بود – و سیاست آنها در قبال خاطرات جنگ فقط سکوت بود. و البته این سکوت پیش از هر چیز در فیلم‌هایی که روان‌پزشکان در مراکز بازپروری از این کهنه‌سربازها ضبط کرده‌اند، به اضافه گزارش‌هایی که از روند تشخیص و درمان آنها تهیه شده است، دیده می‌شود (Köhne, 2016: 49-74).

به این ترتیب، مخاطبان آثار دیکس در چنان وضعیت اجتماعی ویژه‌ای با این تصاویر روبه‌رو می‌شدند که مارک زلتزر با اصطلاح «فرهنگ جراحت» (Seltzer, 1997) از آن یاد کرده است؛ جراحتی که به روان‌زخم تنیده در تاروپود سپهر عمومی اشاره دارد؛ اما واکنش جامعه سکوت، سرکوب و انکار این جراحت بوده است. این جامعه پساجنگ در شرایط دشوار اقتصادی و اجتماعی، و با شرم شکست در جنگ (که شکلی از انکار جمعی نسبت به گناه آغاز جنگ، و حتی قبول شکست نظامی را پدید آورده بود) و نیز تحقیر ناشی از شرایط عهدنامه ورسای، قرار داشت؛ اما سیاست خاطره در جمهوری وایمار مبتنی بر فراموشی جنگ و مصائب آن بود – به امید این که آلمان هر چه زودتر همچون ققنوسی از خاکستر برآید. در این شرایط بسیاری از آلمانی‌ها تصاویر

تصویر ۳. خاکریز - اتو دیکس – ۱۹۲۳-۱۹۲۰. ۲۵۰*۲۵۰ سانتیمتر. رنگ‌روغن روی چوب – محل نگهداری نامعلوم.
مأخذ : Reinisches Bild Archiv (به نقل از Fox, 2006: 257).

دیکس را همانند کابوسی که دوباره به سراغ‌شان بیاید تجربه می‌کردند و تحت فشار روانی رجوع خاطرات جنگ (که بنا بوده فراموش شود) در برابر این تصاویر گرفتار سرگشتگی، وحشت و انزجاری می‌شدند که اکثریت آنها از دلیل آن ناآگاه بودند.

کشمکش بر سر این تابلو تا آن‌جا ادامه یافت که هانس زکر[۴۵]، مدیر موزه آن را از نمایش عمومی خارج و مدتی بعد استعفا کرد. بداقبالی خاکریز در نهایت به آن انجامید که نازی‌ها در ۱۹۳۳ آن را در نمایشگاه هنر منحط[۴۶] قرار دادند و پس از نمایش احتمالاً آن را نابود کردند (Caen Memorial Museum, 1998). هنر دیکس در بازنمایی جنگ را بیش از هر چیز می‌توان رویکردی خودزندگی‌نگارانه[۴۷] تلقی کرد؛ که در عین حال روایت هر کهنه سربازی از میدان جنگ هم می‌تواند باشد. مجموعه چاپی جنگ[۴۸] که او در ۱۹۲۴ بر مبنای طراحی‌هایش از جبهه جنگ خلق کرد، هم شرح‌حالِ تصویری او از سال‌های خط مقدم جبهه جنگ است، و هم ۵۰ تصویر مستند با رویکردی پسااکسپرسیونیستی[۴۹] که سویه غیرقهرمان‌گرایانه جنگ، و زخم همچنان دردناک روان‌زخم یک شاهد عینی را مقابل مخاطب قرار می‌دهد. در آلمان بین دو جنگ آثار مبتنی بر تجربیات دست اول این هنرمند از میدان جنگ، به مثابه صحنه‌ای بود که مخاطب را به درون خویش می‌کشید و با ارجاع به حافظه جمعی‌ای که از تصاویر جنگ و روایات

مربوط به جنایات بشری انباشته شده بود، رعب و ترسی را که بنیان روان‌زخم فردی و جمعی بود مجدداً در اذهان بیدار می‌کرد.
دیکس خود درباره بازنمایی جنگ در آثارش گفته بود : «تمام هنر مثل جن‌گیری است ... من چیزهای زیادی نقاشی کردم، جنگ هم بود، کابوس هم بود، چیزهایی وحشتناک ... نقاشی تلاش برای خلق نظم است و سامان دادن؛ سامان دادن به درون خود. درون من خیلی آشفته است» (Fox, 2006: 256 به نقل از McGreevy, 2003: 201) . آشفتگی درون دیکس در تکرار «کابوس» در قالب این آثار بازتاب می‌یافت، و خواست او این بود که این آشفتگی آرامش یابد؛ همان‌گونه که جامعه وایمار در آرزوی آرامش بود. اما این کابوس‌های تکراری پیش از آن‌که بتواند به سمت روایتی هدایت شود که مجال همدلی، انتقال احساسات، تسلط بر خاطره فاجعه و آرامش روان جمعی را فراهم آورد، با ظهور رایش سوم و شعله‌ور شدن آتش جنگ جهانی دوم، به باز-زیست تماماً واقعی کابوس هولناک دیگری منتهی شد.

● جنگ جهانی دوم

گستردگی ابعاد جنگ جهانی دوم حتی از جنگ جهانی اول هم بیشتر بود؛ از جمله در بمباران شهرها و کشتار غیرنظامیان که نمونه آن بمباران‌های راهبردی متفقین است که در نتیجه آن بسیاری از شهرهای مهم آلمان با خاک یکسان شدند. اوج این بمباران‌های راهبردی، استفاده از بمب اتمی در هیروشیما و ناکازاکی برای مجبور کردن ژاپن به تسلیم بود.
آلمان در ۸ می ۱۹۴۵ با اشغال برلین به دست نیروهای ارتش سرخ شوروی، بی‌قیدوشرط تسلیم شد. بخش‌های از خاک آن (به ویژه در شرق) جدا و به لهستان ملحق شد و در نتیجه آن آلمانی‌های بسیاری مجبور به کوچ اجباری به غرب شدند. دولت‌های اشغال‌گر برای اطمینان از عدم قدرت‌گیری تمایلات فاشیستی و جنگ‌طلبانه آلمان را به چهار بخش تجزیه کردند که در نهایت با بالاگرفتن آتش جنگ سرد آلمان به دو بخش شرقی و غربی تقسیم شد که هر بخش به یکی از دو بلوک شرق و غرب متمایل بود. حضور در خط مقدم جنگ سرد، تحقیر جمعی ناشی از اشغال و تجزیه، و سایه سنگین جنایات رایش سوم، عوامل مهم پیدایش روان‌زخم جمعی در آلمان غربی بود.

- گئورگ بازلیتس

این هنرمند در ۱۹۳۸ با نام واقعی هانس گئورگ برونو کِرن[۵۰] در دویچن‌بازلیتس[۵۱] واقع در ایالت ساکسونی[۵۲] در خانواده‌ای که به زراعت مشغول بود به دنیا آمد. هفت سال نخست زندگی‌اش قبل و هم‌زمان با جنگ جهانی دوم گذشت؛ که خود آن را چنین توصیف کرده است : «من در یک نظام ویران به دنیا آمدم، در چشم‌اندازی ویران، ملتی ویران، جامعه‌ای ویران» (به نقل از Wilmes, 2014: 60) . در ۱۹۵۶ از ساکسونی (آلمان شرقی) به برلین شرقی رفت تا در آکادمی هنر این شهر درس بخواند : اما به زودی او را به اتهام «عدم بلوغ اجتماعی و سیاسی» اخراج کردند. بازلیتس این بار به برلین غربی و مدرسه هنری این شهر رفت، اما فضای آلمان غربی را همچون سرزمینی بیگانه یافت. او این حس بی‌ثباتی و عدم تعلق را تاوان گناهان نسل والدین‌اش می‌دانست: «من هفت سال در جنگ زندگی کردم. بعد از ۱۹۴۵ آن بخشی از آلمان را که در آن زندگی می‌کردم روس‌ها اشغال کردند؛ بعد به آن بخشی فرستاده شدم که آمریکایی‌ها اشغال کرده بودند. چنان بود که انگار فرزندان به خاطر حماقت‌های والدین‌شان مجازات می‌شدند» (Ibid: 67).
پس از جنگ، نظام‌های خاطره در قبال جنگ جهانی دوم (به ویژه در آلمان‌غربی) به دو جناح عمده تقسیم می‌شد : دسته اول را متفکران و سیاستمدارانی شکل داده بودند که در ارزیابی گذشته نازیستی، سیاست ندامت از جنایات آلمان را دنبال می‌کردند. شرم و گناه ملی که در این سیاست خاطره مورد تأکید قرار می‌گرفت به روان‌زخم جمعی ناشی از جنگ ابعاد عمیق‌تری می‌بخشید. این سیاست بنیادین دوران اشغال و نازی‌زدایی، و نیز نخستین دولت‌های آلمان‌غربی بود؛ و پیامد این سیاست برای نسل‌های بعدی (از جمله برای بازلیتس) سایه شوم گناه والدین بود که گویی فرزندان را رها نمی‌کرد. در جناح مقابل نظریه‌پردازان، مورخان و نویسندگانی بودند که، ضمن پذیرش جنایات رایش سوم، بر مصائب آلمان در ماه‌های پایانی و بعد از پایان جنگ تکیه داشتند: مواردی مثل با خاک یکسان‌شدن شهرهای آلمان به دلیل بمباران‌های راهبردی، کشتار غیرنظامیان در ماه‌های منتهی به شکست آلمان و حتی پس از آن، و مهم‌تر از همه جدایی بخشی از شرق خاک آلمان و در نهایت تقسیم باقی‌مانده آن به دو کشور در کشاکش جنگ سرد. نسل دوم و سوم پس از جنگ، به ویژه در جریان اعتراضات دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بر این بخش از مصائب و آسیب جمعی آلمان تمرکز داشتند. از جمله نویسندگانی که در آثارشان به مطالعه این وجه از روان‌زخم جمعی پرداختند، می‌توان به گونتر گـــراس و وینفرید گئورگ زبالد[۵۳] اشاره کرد (Langenbacher,2008) فعالیت هنری بازلیتس در دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، در بحبوبه همین کمکش میان نظام‌های خاطره در آلمان آغاز شد و شکل گرفت.
در بطن جامعه‌ای که در تلاش برای فائق آمدن بر روان‌زخم جمعی، مستمراً ناگزیر از مرور و ارزیابی گناه آلمان از یک‌سو و قربانی‌شدن ملت آلمان از سوی دیگر بود، در آثار دهه

۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بازلیتس مناظر زادگاه‌اش که در مزارع آن کودکی‌اش را سپری کرده بود، زادگاهی که بعد از جنگ ویران شده و او بعدها به اجبار ترک‌اش کرده بود، به تکرار ظاهر می‌شدند. در این سال ها او مجموعه‌های قهرمان‌ها[۵۴]، شورشی‌ها[۵۵]، و نوع جدید[۵۶] را کشید که همگی مردانی را با لباس‌های پاره و در میان مناظری متروک و ویران تصویر می‌کردند؛ نمادهایی همچون تله، صلیب، جانوران، اندام‌های مثله‌شده و غیره در این آثار حضوری دائمی داشتند. این ژنده‌پوش‌ها بر خلاف عنوان‌شان، نه قهرمان که ضدقهرمان به نظر می‌رسند؛ شورشی‌ها و قهرمان‌هایی که در میانه مناظر ویران نه ابزاری برای پیروزی دارند و نه با اندام‌هایی که یا در تله یا زخمی‌اند، امیدی به امکان اصلاح شرایط از آنها می‌رود. آنها گاه زخمی و پابرهنه‌اند، اغلب کوله‌بار سنگینی بر دوش دارند و پشت سرشان خانه‌هایی در حال سوختن یا مناظری سوخته دیده می‌شود. این مردان را هم می‌توان نماد کهنه سربازانی دانست که خدمت در جنگ برای‌شان نه افتخار که شرم هم‌دستی در جنایات حکومت رایش سوم را به همراه داشت؛ و هم نماد نسل بعد از جنگ که در میان ویرانه‌هایی که به ارث برده است، ابزاری برای ترمیم زخم‌های گذشته ندارد و قهرمانی است که در تله افتاده و از جراحات‌اش همچنان خون می‌چکد.

در یکی از آثار مجموعه قهرمان‌ها به نام تصویری برای پدرها، زنی را می‌بینیم که روی خرابه‌های سوخته شهری نشسته است و از دو موجود بی‌قواره را که بدنی بی‌شکل و فقط چشم و دهان دارند، محافظت می کند. بند نافی آنها را به زن و به زمین متصل کرده است. این هیولاهای بی‌شکل، فرزندان این زن، نسل بعد از جنگ هستند. زن شاید نماد آلمان باشد؛ سرزمین مادری که خنجری در پهلو دارد. و شاید هم نماد نسل زنان بیوه‌ای باشد که همسران سربازشان را در جنگ از دست داده‌اند (تصویر ۴).

تصویر ۴. تصویری برای پدرها – گئورگ بازلیتس – ۱۹۶۵. ۵۰*۶۵ سانتیمتر. رنگ‌روغن روی بوم – موزه مدرن استکهلم.
مأخذ : https://www.artsy.net/artwork/georg-baselitz-bild-fur-die-vater

این نسل هیولای بی‌قواره، نسل جوان‌های ۲۰ یا ۳۰ ساله که بازلیتس هم جزوشان بود، در شرایطی که سیاست خاطره در قبال گذشته در بین دو قطبی که با هم زورآزمایی می‌کردند در نوسان بود، شروع به پرسیدن از تاریخ اخیر کشورشان کردند. تاریخی که جنگ جهانی دوم، نسل‌کشی و نازیسم را در خود جای داده بود، و پیش‌تر در کتاب‌های درسی‌شان جایی نداشت؛ «گویی تاریخ آلمان از ۱۹۴۵ شروع می شد» (Gillen, 1997: 120). این نسل از همدستی والدین‌شان در جنایات نازی‌ها می‌پرسیدند؛ جنایاتی که مجازات‌اش تقسیم آلمان بود، و البته مصائب دیگری که به باور این نسل تحمیل آنها بر ملت آلمان دلالت بر آن داشت که این ملت هم محق بود که از جایگاه مجرم به قربانی، و از جایگاه متهم به مدعی تغییر وضعیت دهد.

قهرمان‌ها و شورشی‌های بازلیتس به نسل سرگشته میان این دو روایت از روان‌زخم گذشته تعلق دارند. نسلی که بر ویرانی‌های جنگ بزرگ شد، نسلی که در کشاکش جنگ سرد خود را گرفتار تاوان گذشته‌ای می‌دید که نقشی در رقم خوردن آن نداشت. زمین‌های سوخته، ویرانه‌ها، قهرمان‌های ژنده‌پوش پابرهنه و زخمی که دست و پای‌شان در بند است، نمادهای نسلی است که از روان‌زخم فرهنگی رنج می‌برد؛ روان‌زخمی که نشانه‌های آن در زندگی روزمره همانند اشباحی در اتاق روان‌کاوی ناگهان سر بر می‌آورند.

بحث و تحلیل یافته‌ها

با تحلیل منتخب آثار دیکس و بازلیتس که در فضای پساجنگ خلق شده‌اند، می‌توان بازنمود روان‌زخم جنگ را در این آثار تشخیص داد.

دیکس به عنوان یک کهنه‌سرباز، خود تجربه بی‌واسطه و صریحی از جنگ داشت. او قادر بود بر مبنای این تجربیات و نیز طراحی‌هایش از صحنه نبرد، بازنمایی دقیقی از آنچه به مثابه واقعیت جنگ درک کرده بود، داشته باشد. دیکس خود دچار روان‌زخم جنگ بود که در قالب کابوس‌های تکراری او را بار دیگر به صحنه جنگ ارجاع می‌داد. به این لحاظ پرداختن او به خاطرات جنگ، رویکردی خودزندگی‌نگارانه داشت و بیش از هر چیز بازنمود روان‌زخم فردی او بود. با این وجود در جامعه پس از جنگ وایمار که سیاست فراموشی اتخاذ شده بود، آثار او همانند کابوس‌هایی که نشان از روان‌زخم جمعی داشتند، سکوت و انکار را به نفع بازگشت خاطره در هم شکستند. واکنش‌ها به رجوع خاطرات جنگ، وجود نشانه‌های روان‌زخم جمعی همچون خشم، حس حقارت ملی، شرم و گناه جمعی را آشکار کرد که در بطن جامعه مکنون بود.

بازلیتس بر خلاف دیکس، به عنوان یک کودک خاطرات دقیق و منسجمی از جنگ نداشت. نسل او اغلب تصاویر مبهمی از ویرانی و اشغال روزهای پایانی جنگ دارد. این نسل بیشتر از پیامدهای پایان جنگ آسیب دیده است تا خود جنگ. با این وجود آسیب نسل بعد از جنگ فقط در پیوند با جنگ است که معنا پیدا می‌کند. پرسش از مقصران شروع جنگ، حامیان و همدستان رایش سوم، گناه والدین، مجازات آلمان با اشغال و تقسیم آن، قرارگرفتن در خط مقدم جنگ سرد؛ نشانه‌های روان‌زخم فرهنگی جامعه‌ای است که کوشیده بود با دموکراسی و شکوفایی اقتصادی، بی آن که بکوشد روایتی منسجم و مورداجماع همگان ارایه کند، گذشته را حل‌ناشده پشت سر گذارد.

برای بازلیتس نمادگرایی، با تکیه بر تصاویری که از کودکی در جنگ و سال‌های پس از جنگ دارد، راهکاری است که امکان ارجاع به روان‌زخم فرهنگی را می‌دهد. بازلیتس بر خلاف دیکس، فاقد تجربه بی‌واسطه جنگ است. راهکار او به آن چیزی شبیه است که ایرا برنر شخصیت‌بخشی و نمادگرایی نامید. قهرمانان آثار او همانند شخصیت‌های مبدلی هستند که در خلأ خودآگاهی شخصیت اصلی (جامعه) ظاهر می‌شوند و هر یک بخشی از هسته تاریک روان‌زخم پنهان را روایت می‌کنند.

نتیجه‌گیری

با مطالعه و تحلیل منتخبی از آثار دو تن از نقاشان آلمانی از دو نسل متفاوت که هر یک پس از یکی از دو جنگ جهانی به خلق آین آثار پرداخته بودند، می‌توان گفت که بازنمود روان‌زخم جنگ در این آثار با تکیه بر نظریات روان‌کاوی در باب روان‌زخم قابل ردیابی است. به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که آثار هنری می‌توانند محملی برای روان‌زخم فردی یا جمعی باشند. در این آثار به فراخور سطح تجربیات هنرمند از مواجهه با جنگ، رویکرد او ممکن است خودزندگی‌نگارانه و شرح‌حال خود او باشد که با تکیه بر خاطرات دقیق (ولو کابوس‌گونه) شکل گرفته است؛ یا ممکن است نمادگرایی راه نزدیک شدن او به روان‌زخم جنگ را فراهم آورد. در شرایطی که هنرمند تجربه دست اول از جنگ نداشته باشد، تکیه او بر ترکیب تصاویر و روایاتی خواهد بود که از منابع دیگر وام گرفته شده‌اند؛ و این ترکیب معمولاً با نمادگرایی همراه است – زیرا که تصاویر وام گرفته‌شده خود به نماد بدل می‌شوند.

آثار که حاوی بازنمودهای روان‌زخم جنگ هستند، از سیاست خاطره تأثیر می‌پذیرند و به نوبه خود بر آن اثر می‌گذارند. این تعامل بدان معناست که حفظ خاطره جنگ در پیوند با احساساتی چون اعتمادبنفس جمعی یا خشم و انتقامجویی، غرور یا شرم ملی، قهرمان‌گرایی یا قربانی‌انگاری، انکار و فراموشی یا عزم انتقال آن به نسل‌های آتی، می‌تواند بر خلق اثر هنری و متقابلاً بازخورد جامعه

تأثیرگذار باشد. از سوی دیگر، هنرمند و اثر هنری هم می‌تواند با آشکارسازی نشانه‌های روان‌زخم جمعی، جامعه را رویاروی واقعیت این آسیب قرار دهند و با مشارکت در بازگرداندن خاطره به جایگاه اصیل خود مجال مذاکره در باب این جراحت در بافت اجتماعی را فراهم آورند؛ از این رهگذر جامعه خاطره را در روایتی جای خواهد داد که او را حاکم بر آسیب خود خواهد کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. trauma / ۲. Sigmund Freud/ ۳. Josef Breuer/ ۴. hysteria/ ۵. cultural trauma/ ۶. historical trauma/ ۷. transgenerational trauma/ ۸. trauma studies
۹. Salman Akhtar/ ۱۰. Mary Kay O'Neil/ ۱۱. Cathy Caruth/ ۱۲. Otto Dix/ ۱۳. Georg Baselitz/ ۱۴. Paul Fox/ ۱۵. Oxford Art Journal/ ۱۶. Linda McGreevy
۱۷. traumatic hysteria/ ۱۸. fright/ ۱۹. تأکید از فروید است./ ۲۰. wish-fulfilling/ ۲۱. Ira Brenner/ ۲۲. dissociation/ ۲۳. این بهت و درماندگی از آن روست که «خود» آگاه از یادآوری خاطره واقعه آسیب‌زا سرباز می‌زند یا به دلیل مقاومت‌های امر سرکوب‌شده قادر به دسترسی به هسته خاطره نیست./ ۲۴. personification
۲۵. anthropomorphism/ ۲۶. Thomas Mann/ ۲۷. Günter Grass/ ۲۸. Joseph Beuys/ ۲۹. Paul May/ ۳۰. Roberto Rossellini/ ۳۱. Yosuke Yamahata/ ۳۲. Rinzo
۳۳. Shiina/ ۳۴. Medoruma Shun/ ۳۵. (Grave of the Fireflies (1988/ ۳۶. Neue Sachlichkeit/ ۳۷. George Grosz/ ۳۸. Max Beckmann/ ۳۹. ۱۹۶۱ نوامبر ۳۰ در Dresden/ ۴۰. مصاحبه با ماریا وتزل (Maria Wetzel) که در قالب مقاله «اتو دیکس - انسان استواری است، این مقاله‌ای از هانس کینکل در نقاش» در شماره ۱۸ دیپلماتیشه کوریر (Diplomatische Kurier) چاپ شد./ ۴۱. Wallraf-Richartz/ ۴۲. Walter Schmits. این منتقد هنری مقاله «تصویری از جنگ» را در ۷ دسامبر ۱۹۲۳ در روزنامه Kölnischer Zeitung شهر کلن منتشر کرد./ ۴۳. Fehlemann/ ۴۴. Löffelbein/ ۴۵. Hans Secker
۴۶. Entartete Kunst/ ۴۷. autobiographic/ ۴۸. Der Krieg/ ۴۹. post-expressionist اصطلاحی که هنرمندان نوشکل‌گرایی برای توصیف آثارشان ترجیح می‌دادند
۵۰. Hans-Georg Bruno Kern/ ۵۱. Deutschbaselitz/ ۵۲. (Saxony)Sachsen/ ۵۳. W. G. Sebald/ ۵۴. Heroes/ ۵۵. Rebels/ ۵۶. New Type

فهرست منابع

- فروید، زیگموند. ۱۳۸۲. *ورای اصل لذت*. ت : یوسف اباذری. *ارغنون*، ۲۱ (۶):۲۵-۸۲.
- Alexander, Jeffrey C. (2004). *Toward a Theory of Cultural Trauma. In Cultural Trauma and Collective Identity.* Berkeley: University of California Press.
- Alexander, Jeffrey C., et al., (2004). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.
Biro, M. (2009). *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brenner, I. (2011). An Unusual Manifestation of Repetition Compulsion in Traumatized Patients. In *On Freud's Beyond the Pleasure Principle*. Edited by Salman Akhtar and Mary Kay O'Neil. London: Karnac.
- Caen Memorial Museum. (1998). *Otto Dix - The Death. Art of the First World War*. Available from: http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/gb/texte/099text.html.
- Crockett, D. (1999). *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder, 1918-1924*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Fehlemann, S. & Löffelbein, N. (2016). Gender, Memory and the Great War: The Politics of War Victimhood in Interwar Germany. In *Psychological Trauma and the Legacies of the First World War*. New York: Palgrave Macmillan.
Fox, P. (2006). Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix. *Oxford Art Journal,* 29 (2): 247–67. doi:10.1093/oxartj/kcl006.
- Freud, S. (2012). *Selected Papers on Hysteria and Other Psychoneuroses*. New York: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company.
- Freud, S. (1913). *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics.* Translated by Strachey, J. London: Taylor & Francis.
- Friedländer, S. (1979). *When Memory Comes.* New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Gillen, E, (ed). (1997). *German Art from Beckmann to Richter; Images of a Divided Country.* Cologne: DuMont.
- Hake, S. (2008). *German National Cinema*. 2nd ed. London: Routledge.
- Köhne, J. (2016). Screening Silent Resistance: Male Hysteria in First World War Medical Cinematography. In *Psychological Trauma and the Legacies of the First World War*. New York: Palgrave Macmillan.
- Langenbacher, E. (2010). Still the Unmasterable Past? The Impact of History and Memory in the Federal Republic of Germany. *German Politics*, 19 (1): 24–40. doi:10.1080/09644001003588473.
- McGreevy, L. F. (2003). *Bitter Witness: Otto Dix and the Great War*. Bern: Peter Lang.
- Mucci, C. (2013). *Beyond Individual and Collective Trauma: Intergenerational Transmission, Psychoanalytic Treatment, and the Dynamics of Forgiveness.* London: Karnac.
- Radstone, S. & Hodgkin, K. (eds). (2003). *Regimes of Memory*. London: Routledge.
- Seltzer, M. (1997). Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere. *October*, (80): 3-26. doi:10.2307/778805.
- Stahl, D. C. & Williams, M. (eds). (2010). *Imag(in)ing the War in Japan: Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film.* Leiden: Brill.
- Sztompka, P. (2004). The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies. In *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.
- Wilmes, U. (ed). (2014). Georg Baselitz: Back Then, In *Between, and Today*. Munich: Prestel.