

نمود «بدن گروتسک» در نقاشی‌های محمد سیاه قلم بر مبنای اندیشه میخائیل باختین

شراره افتخاری یکتا^{۱*}، امیر نصری^۲

^۱ کارشناس ارشد نقاشی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

^۲ استادیار گروه فلسفه، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۹/۲۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۲/۸)



چکیده

اکثر پژوهش‌های انجام‌گرفته با موضوع سیاه‌قلم، با توجه به هویت و زمینه فرهنگی آثار محمد سیاه‌قلم شکل گرفته‌اند. نقاش مشهور اما ناشناس نیمه‌دوم سده نهم هجری که بیشترین حجم آثار او در مرقع‌های کتابخانه توپقاپوی استانبول نگهداری می‌شود. این نوشتار، فارغ از دغدغه هویت و بافت فرهنگی آثار سیاه‌قلم، از اشکال و فرم‌های کارناوالی میخائیل باختین یاری‌جسته و منحصرأ با نگاهی عمیق و تازه به جهان گروتسکی سیاه‌قلم پرداخته است. باختین، فیلسوف و نظریه‌پرداز بزرگ سده بیستم است و مفاهیم و ایده‌هایی همچون گفتگو، دیگری، کارناوال و... را در نظریات خود اعمال کرده است. ایده‌های او تقریباً دودهمه است که به‌عرصه هنرهای تجسمی راه‌یافته و ساختار مناسبی را در حوزه نقد این آثار برای هنرپژوهان بنا کرده است. با توجه به این‌که نگاه ویژه باختین در خصوص کارناوال و "بدن گروتسک" می‌تواند رویکرد مناسبی برای تحلیل دنیای گروتسکی سیاه‌قلم باشد، این پژوهش، عناصری از پیکره‌های سیاه‌قلم را که بر روی عملکردهای بدن گروتسکی باختین تمرکز دارند با روش تحلیلی - تطبیقی تصویر کرده است. بدن موردنظر باختین، بدنی است که منحصر به فرد و منفک از باقی جهان نیست، بدنی است بی‌شکل و رها شده که پی‌درپی با مرگ و زندگی همراه است. پیکره‌های سیاه‌قلم این قابلیت را دارند که به‌واسطه این ویژگی‌ها، با این بدن در هم آمیخته و رها شده تعبیر و تفسیر شوند.

واژه‌های کلیدی

محمد سیاه قلم، میخائیل باختین، بدن گروتسک، گفتگو، کارناوال.

مقدمه

شگرفی دارای قدرت مولد هستند، چنانچه فضای درخور توجهی را برای تفسیر آثاری در حیطه هنرهای تجسمی ایجاد کرده‌اند. در حقیقت کاربرد نظریات زیبایی‌شناختی باختین در عرصه هنرهای تجسمی، برای اولین بار توسط دبرا هاینز در سال ۱۹۹۵ صورت می‌گیرد. هاینز در کتاب خود با عنوان باختین و هنرهای تجسمی، با توجه به نظریات باختین در ارتباط با هنرهای تجسمی، مطالعات زیبایی‌شناسی خود را با تمرکز بر روی چهار مقاله اولیه باختین؛ به سوی فلسفه عمل - نویسنده و کنش زیباشناسیک قهرمان - مساله محتوا، ماده و فرم در هنر لفظی - هنر و پاسخگویی، برای تاریخ و نقد جدید هنرهای تجسمی استفاده می‌کند. هدف او، اعمال نظریه‌های زیبایی‌شناختی باختین است که فضایی را برای تحلیل هنرهای بصری نیز عرضه کرده است.

هم‌چنین در مقاله‌ای تحت عنوان باختین و هنرهای تجسمی معاصر که توسط جردن و هالی‌دین در سال ۲۰۰۸ ارائه می‌شود و حاوی کاربرد اختصاصی مفاهیم گفتگو و کارناوال در نقد آثار هنرهای تجسمی معاصر است. مفهوم کارناوال باختین «یک واقعیت جداگانه، یک فرآیند آزادسازی، تخریب و نوسازی به ارمغان می‌آورد» (Bakhtin, 1984, 316) که پیوسته در ارتباط با رئالیسم گروتسک قرار دارد، به‌نوعی در یکدیگر گره خورده‌اند و مکمل بخش عمده‌ای از معنای یکدیگرند. در رئالیسم گروتسک، ارتباط گروتسک با امور مادی و جسمانی عالم مورد توجه است که نه تنها تخطی از هنجارها و نظم طبیعی جهان محسوب نمی‌شود، بلکه هنجارها و نظم ویژه خود را دارد. بدن گروتسک، مفهومی برخاسته از کارناوال و رئالیسم گروتسک است؛ رویدادی است که در مجاورت و بطن این دو شکل می‌گیرد.

بدن گروتسکی باختین، تجلی جهانی ناتمام و همواره در حال تغییر با ذاتی دوگانه است که در آن مرگ و زندگی در تقابل با هم قرار دارند که «همزمان می‌بلعد، ایجاد می‌کند، می‌دهد و می‌گیرد. هیچ‌گاه بین بدن گروتسک و جهان تفاوتی قرار داده نمی‌شود بلکه این بدن به جهان منتقل می‌شود، ترکیب می‌شود و در آن ذوب می‌شود. این بدن، شامل قلمروهای ناشناخته جدید است» (Dentith, 2005, 224). علی‌رغم چنین بدنی؛ بدن غیرگروتسک، شکل فردی و شخصی دارد. بدنی که دیگر به انتهای خود رسیده و جایگاه آن در جهان خارج، فقط تولدی است که دیگر تمام شده است و تنها در محدوده بین یک آغاز و پایان رخ می‌دهد.

در صورتی که مرگ در یک بدن گروتسکی معنایی ندارد و «مرگ یک شخص تنها یک لحظه در زندگی پیروزمندانه مردم و نوع بشر است، لحظه‌ای ضروری برای تجدید و بهبود آنها» (Bakhtin, 1984, 111). باختین می‌گوید: «نمی‌توان امید داشت کارناوال جهان را تغییر دهد اما می‌توان با کارناوال ارتباط درونی

محمد سیاه قلم، هنرمند مشهور و مجهول نیمه دوم سده نهم هجری است. زندگی و هویت او هم‌چنان در پرده ابهام قرار دارد و تقریباً معادل یک قرن است که زمینه مطالعات پژوهشگران بی‌شماری را ساخته است. بحث بر سر هویت و منشا آثار نقاشی‌های سیاه قلم و نتایج حاصله از آن بسیار متفاوت است و محققان این عرصه، هنوز به دیدگاه مدلل ثابتی دست نیافته‌اند. پرداخت کامل به این مباحث در مجال این مقاله نیست و اشاره‌ای موجز به نمونه‌هایی از این بررسی‌ها کافی است تا نشان دهد که چگونه ذهن هنرپژوهان را به خود مشغول داشته است. غالب آثار او در چهار مرقع به شماره‌های ۲۱۵۲، ۲۱۵۳، ۲۱۵۴، ۲۱۶۰ در کاخ موزه توپقایی استانبول محفوظ است که مرقع ۲۱۵۳ با ۵۴۶ رقع که ۳۱ نگاره آن متعلق به سیاه قلم است؛ بیشترین تصاویر را به خود اختصاص داده است. در سال ۱۹۱۰، مرقع ۲۱۵۴ برای اولین بار توسط ماکس فان‌برخم معرفی می‌شود مبنی بر این نظر که این مجموعه، طی نبردی معمولی از جانب تیموریان به قصر عثمانی انتقال یافته است. جی. میون، با انتشار تصاویری از حیوانات سیاه‌قلم، آنها را به مکتب تیموری نسبت داده است. ارنست کونل، پس از پایان جنگ جهانی اول، تصاویری از مرقع ۲۱۵۳ را در نتیجه این که این تصاویر متعلق به ترکستان غربی قرن پانزدهم هستند؛ ارائه می‌کند. اما سچو کین پس از بررسی مرقع ۲۱۵۳، آنها را به مکتب‌های مغول، تیموری و ماوراءالنهر نسبت داده و اظهار می‌دارد که برخی از این تصاویر به سبک چینی و برخی در ترکیه رونوشت شده‌اند. موارد بسیار دیگری مانند آناندا کوماراسوامی که سیاه‌قلم را هنرمندی هندی می‌داند و یا نویسندگان ترک همچون تحسین اوز، املا سین، ایپشیر اغلو و ایوب اوغلو و ... که او را ترک نژاد و متعلق به دربار سلطان محمد فاتح می‌دانند. اکثر این پژوهش‌ها، صرفاً در جهت شناسایی هویت و ریشه‌یابی فرهنگی آثار محمد سیاه‌قلم صورت گرفته‌اند و هم‌چنین تاثیراتی که ممکن است او از فرهنگ و سنن دیگر گرفته باشد و طریقه برخورد با آثار، غالباً مطابق با هدف شناخت هویت او و آثارش قرار دارد. این پژوهش؛ فارغ از این مقوله و دغدغه هویت فرهنگی سیاه‌قلم، آن دسته از نقاشی‌های او را که به نام آثار سیاه‌قلم شهرت یافته‌اند. با استفاده از اندیشه و رویکرد میخائیل باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵) مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد و در راستای این هدف، به شرح و بسط عناصری از نقاشی‌های سیاه‌قلم می‌پردازد که با عملکردهای بدن گروتسکی باختین قابل تعریف و برابری هستند. باختین، مفاهیمی همچون گفتگویی و تک‌گویی، فرجام‌ناپذیری و فضاهای کارناوالی را با تشریح جهان هنری و گروتسکی فرانسوا رابله ارائه می‌دهد، که فضای زیبایی‌شناسانه‌ای را برای تحلیل آثاری در حیطه‌های متنوعی از جمله در نقد ادبی، علوم اجتماعی، فلسفه، زبان و... فراهم کرده است؛ این ایده‌ها و مفاهیم باختینی، به‌طرز

و بدن گروتسک ایجاد می‌کنند، تفکیک و تحلیل می‌گردد اما پیش از تشریح مضامین و اعمال بدن گروتسکی در آثار مذکور سیاه‌قلم، سخنی اجمالی از آرای بنیادین میخائیل باختین ارایه می‌شود.

انسان با جهان را تغییر داد» (نولز، ۱۳۹۱، ۳۸). بر اساس این گفتار، آن دسته از عناصر نقاشی‌های سیاه قلم را که انطباق بصری مناسبی با صورت‌بندی‌های باختین از اشکال و فرم‌های کارناوالی

چارچوب نظری

بلکه پاسخ محکم یک فرد به اشخاص حقیقی در موقعیت‌های خاص است. به این دلیل که ما به‌تنهایی، به‌عنوان موجودات خودآگاه منزوی وجود نداریم و اثر خلاقانه ما همیشه پاسخی به دیگران است. پس در مباحث باختین، موضوع علوم انسانی چیزی جز ارتباط نیست و هر آوای منفرد، تنها از طریق آمیختن با آوای دیگر است که می‌تواند معنا دار شود و همه کنش‌ها و خلاقیت را ممکن سازد «منطق گفتگویی، گوهر اصلی اندیشه او در زمینه انسان‌شناسی فلسفی است» (احمدی، ۱۳۸۶، ۱۰۲). دامنه معنایی کارناوال بسیار وسیع است و ساختار اساسی آن با مفهوم چندآوایی و دیگری شکل می‌گیرد؛ اما مهم‌ترین مفهومی که باختین از کارناوال ارایه می‌کند، رئالیسم گروتسک است مفهومی که در «ارتباط با سنت رئالیسم و فرهنگ عامیانه است و گاهی انعکاس‌دهنده تاثیر مستقیم فرم‌های کارناوالی است» (Bakhtin, 1984, 35) که باختین به واسطه آثار فرانسوا رابله (نویسنده قرن شانزدهم فرانسه) در کتاب خود با عنوان رابله و دنیا، به بررسی این مفاهیم می‌پردازد و تحلیلی از نظام اجتماعی و فرهنگ عامه اواخر سده‌های میانی و اوایل رنسانس ارایه می‌دهد. کارناوال باختین، تجلی روح کارناوال در تولیدات فرهنگی مانند نقاشی و آثار ادبی است که در کانون زندگی روزمره قرار دارد و عناصری از زندگی روزمره در آن حضور دارند که به تعبیری کارناوالی‌زده‌اند و به باور باختین، «کارناوال در مرز بین هنر و زندگی قرار گرفته است در واقع کارناوال خود زندگی است که بر اساس الگوی خاصی از نمایش - بازی شکل گرفته است» (نولز، ۱۳۹۱، ۶) و در آن از انواع ماسک‌ها، هیولاهای، جشن، دیوانگی، شادی و بازی در جهت تخریب و آفرینش استفاده می‌شود. کارناوال، ترکیبی از امور متضاد است همچون قرارگیری امر خیالی و واقعی در کنار هم، بهشت و جهنم، روح و جسم، زندگی و مرگ و ... که همواره در جهانی واحد در هم می‌آمیزند و هم‌چنان در تبادل با یکدیگر قرار دارند. آرمانشهرگرایی و فرجام‌ناپذیری، نسبیت و مرگ از دیگر مضامین و انگاره‌های کارناوالی است؛ در واقع و به طور سمبلیک، هر آنچه رهایی‌دهنده، تحکم‌آمیز و حاکمانه است به طبقات تحتانی فرو می‌رود تا دوباره در قالبی جدید زاییده شود و آرمانشهرگرایی کارناوال، مربوط به همین انگاره از مرگ است که در ارتباط تنگاتنگ با رئالیسم گروتسک قرار دارد و اصل مادی بدنی را به تصویر می‌کشد که «به «بدن موروثی جمعی همه مردم» اشاره دارد و در آن از بدن شخصی، فردی و خودمحوری که در زندگی روزمره مورد نظر است، اثری نیست» (Dentith, 2005, 227). بدن

ایده‌های باختین در حوزه‌های بسیار متنوعی همچون ادبیات و رمان، فلسفه، زبان، لغت‌شناسی، انسان‌شناسی، روان‌شناسی، علوم سیاسی و ارتباطات مطرح گردیده و به وفور برای تحلیل آثاری از این دست قرار گرفته است چنانچه تزوتان تودوروف او را «به‌عنوان بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز ادبیات سده بیستم معرفی می‌کند» (تودوروف، ۱۳۷۷، ۷). دوران زندگی باختین، هم‌زمان با تاریک‌ترین دوره روسیه یعنی حکومت استالین است، فضای تاریک و پراز خفقانی که اندیشمندی مانند باختین را بسیار تحت تاثیر قرار می‌دهد و نظریه کارناوال تحت چنین شرایطی شکل می‌گیرد که «حکومت‌های سرکوب‌کننده‌ای هم‌چون استالینیسم وجود دارند که هر گونه مجاری ارتباطی معقول خود را مسدود کرده‌اند و عملاً مردم راهی جز خندیدن و جشن‌های شادمانه و مضحکه برای بیان احساسات عمومی خود ندارند» (انصاری، ۱۳۸۴، ۲۰۳).

هر گونه بحث درباره سودمندی نظریه‌های باختین با یک توصیف گذرا از درک او از پدیدارشناسی خویشتن و ارتباط با "دیگری" آغاز می‌شود که باختین آن را با ایده پاسخ‌گو بودن و گفتگوی متقابل مرتبط می‌داند و این اندیشه که فرد فقط در مکالمه با "دیگری" است که معنا می‌یابد، در مرکز تمامی ایده‌های باختین قرار دارد و بیش از همه در نظریه کارناوالی باختین قوت می‌گیرد و تبدیل به بخشی جداناپذیر از زبان رمان‌گرا می‌شود. بدین ترتیب «در نظام زبان و هم‌چنین در ساختار رمان، مکالمه دقیقاً نقش کارناوال را ایفا می‌کند» (نولز، ۱۳۹۱، ۴). باختین، این ایده از پاسخ‌گویی را در کتاب خود بوطیقای داستایفسکی، توسعه داده و در حالی که داستایفسکی را آفریننده رمان چندآوایی می‌داند و آن را در مقابل تک‌آوایی قرار می‌دهد، بر جنبه گفتار زبان یا پارول تاکید می‌کند و چندآوایی را در کنار مفاهیم کارناوال‌گرایی و دگر مفهومی برای خوانش انواع متون ادبی به کار می‌گیرد.

بنا بر تفسیر او، ایده توانایی پاسخ‌گویی با ایجاد ارتباط میان خویشتن و دیگری ابراز می‌شود و هنر و زندگی همان‌گونه به یکدیگر پاسخ می‌دهند که انسان‌ها به نیازها و پرسش‌های یکدیگر در زمان و مکان پاسخ می‌دهند. در نظر او «انسان نقطه مرکزی‌ای است که در اطراف او همه کنش‌های دنیای واقعی از جمله هنر، سازمان‌دهی می‌شود» (Smith, 2002, 295). این که ما پاسخ‌گو هستیم که مسلماً ملزم به کردار ماست، مبنای ساختار زندگی و خلاقیت هنری است. بنابراین تفسیر او از خلاقیت روی التزام اخلاقی ژرفی که هر کسی نسبت به دیگری دارد، تاکید می‌کند. چنین التزامی هرگز منحصراً نظری نیست

دورگه افسانه‌ای که به‌عنوان دیوهای استثنایی در تاریخ هنر جلوه کرده‌اند. تصویرسازی دیو از گذشته در «آسیای مرکزی متداول بوده است، دیوها در روایات و قصص با نام‌هایی چون دیو، جن، ابلیس، شیاطین و هیولاهای عظیم‌الجثه و در اسناد قدیمی با نام‌های گلیم‌گوش یا سگ سر» نقل شده‌اند (کریم‌زاده، ۱۳۷۶، ۸۵۶).

در حقیقت «واژه دیو در قدیم به گروهی از پروردگاران آریایی اطلاق شده که پس از ظهور زرتشت و اهورامزدا، پروردگاران عهد قدیم یا دیوان، گمراه‌کنندگان و شیاطین خوانده شدند» (یاحقی، ۱۳۸۶، ۲۰۱). بنابراین در طول تاریخ نگارگری ایران، تصویر حیوانات اسطوره‌ای و موجودات ماورایی چون دیو به شکل نیروهای شر و کابوس‌های شیطانی وجود داشته و انسان‌ها مدام از آنها دوری می‌جستند. چنانچه مطابق روایات، «دیوان، موجودات زشت‌رو و شاخ‌دار و حيله‌گری هستند که از خوردن گوشت آدمیان روی گردان نیستند، اغلب سنگدل و ستمکارند و از نیروهای عظیمی برای تغییر شکل ظاهری خود برخوردارند؛ در انواع افسون‌گری چیره‌دستانند و در داستان‌ها به صورت دلخواه درمی‌آیند و حوادثی را ایجاد می‌کنند» (یاحقی، ۱۳۸۶، ۲۰۲). این خشونت و شرورت در آثار سیاه‌قلم مشاهده نمی‌شود، هیولاهای شروری که گوشت آدم‌ها را می‌خورند، در اینجا تبدیل به موجوداتی می‌شوند که هم‌چون انسان‌ها کجاوه‌ها را حمل می‌کنند و به فراغت می‌پردازند. موجوداتی که در حالی که به شیوه انسان‌ها رفتار و در کنار آنها زندگی می‌کنند، دارای بدن‌هایی مرکب از انسان و سر حیوان هستند، با یکدیگر کشتی می‌گیرند و نزع می‌کنند و برای این نبرد، از ابزار و آلات انسانی گرز و قمه و پای گاو و .. استفاده می‌کنند. یکدیگر را زخمی کرده و به تفریح می‌پردازند. اسب‌ها را می‌دزدند، آنها را قربانی کرده و می‌خورند، حتی جشن می‌گیرند و مراسم رقص و پایکوبی برپا می‌کنند.

اما دیوهای سیاه‌قلم، از حیث توصیف ظاهری، مطابق با پیکرنگاری اهریمنی در هنر ایرانی است و ویژگی‌های ظاهری که از دیوها در افسانه‌ها و روایات کهن ایرانی صورت گرفته، با پیکره‌های دیونمای سیاه‌قلم هماهنگی دارد چنان‌چه در این روایات، دیوها شلوارهای کوتاه و ضخیم و محکم داشته و بند تنبان به کمر آویزان می‌کرده‌اند. ریش و سبیل بلند و ژولیده با شاخ‌های گوناگون و متفاوت از قبیل تک شاخی و یا شاخ‌های متقارن حیوانی دارند. چهره‌های ترسناک و وحشت‌زده با «رنگ چشم‌های سرخ و از حدقه بیرون آمده، پوست بدنشان پر مو، برجسته و خالدار و گاهی بسیار پرپشت که بسان یال اسب به اطراف افتاده است» (کریم‌زاده، ۱۳۷۶، ۸۵۰).

حالت و چهره این دیوها شبیه دیوهای سیاه‌قلم است؛ هیولاهای تنومندی که اندام‌هایی غول‌آسا، شاخ‌های چند تکه با دم، پوست چروکیده و کریه دارند که در عین حال قابل ارجاع به شخصیت‌های وصف شده باختین از داستان فرانسوا رابله هستند، تصویری که او از قهرمانان رابله یعنی گارگانتوا و پانتاگروئل عنوان می‌کند «موجودات عظیم‌الجثه‌ای هستند که در هیات غولان درآمده‌اند که در واقع طبقات مختلف جامعه و افراد بشر را در نظر

انسان در اینجا بازنمایی کاملاً شاخصی دارد و به عبارتی بخش‌هایی از بدن انسان که به روی جهان گشوده هستند و ورود و خروج جهان از طریق آنها صورت می‌گیرد، برجسته می‌شوند. بنابراین در این انگاره‌ها، «دهان‌های باز، اندام‌های تولیدمثل و شیردهی، شکم‌ها و بینی‌ها، بزرگ‌نمایی می‌شوند» (نولز، ۱۳۹۱، ۲۴). باختین در فصل پنجم از کتاب رابله و دنیایش، وجوه بارز بدن گروتسک را توصیف می‌کند و اظهار می‌دارد که «بدن گروتسک از بقیه جهان جدا نیست و با تمامی صفات شاخص خود، صفاتی که بدن رئالیسم گروتسک را بی‌ریخت و بی‌شکل جلوه می‌دهد؛ در چارچوب زیبایی‌شناسی نئوکلاسیک (آن‌طوری که رنسانس تصور می‌کرد) جایگاهی ندارد» (Bakhtin, 1984, 29). او دو بدن گروتسکی و غیرگروتسکی را با یکدیگر مقایسه کرده و این دو را در مقابل هم قرار می‌دهد: «بدن غیرگروتسک ویژگی‌های فردی دارد و بخش‌های گویا مانند سر، صورت، چشم‌ها، لب‌ها و سیستم عضلانی نقش برجسته‌ای را در جهان خارج بر عهده دارند. بدنی که دیگر تمام شده، موقعیت و جایگاه آن در جهان بیرونی پایان یافته است و مرزهای بین آنها هیچ‌گاه کمرنگ نمی‌شود. بدنی یگانه که هیچ اثری از دوگانگی در آن وجود ندارد. هر اتفاقی که در این بدن رخ می‌دهد، همواره همراه با مرگ بدون تولد است که در سطح یک زندگی ساده و فردی و تنها در همین محدوده انجام می‌گیرد. محدوده‌ای که آغاز مطلق و پایان مطلق است؛ آغاز و پایانی که هیچ‌گاه نمی‌توانند یکدیگر را ببینند» (Dentith, 2005, 230). در صورتی که در بدن گروتسکی «مرگ، هیچ چیزی را به پایان نمی‌رساند، زیرا در بدن اجدادی یعنی بدنی که در نسل بعد احیاء می‌شود، دوباره آغاز می‌گردد. رویدادهای بدن گروتسک، همواره در تقاطع بین دو بدن یعنی میان مرزهای بین یک بدن و بدن دیگر پرورده می‌شود به این صورت که در یک بدن، مرگ نمودار می‌شود و در بدن دیگر تولد و این دو در یک تصویر دو بدنه ادغام می‌شوند» (Dentith, 2005, 230).

بنابراین بدن مورد نظر باختین، وجوه کاملاً مثبت دارد که به صورت فردی و دور از دیگر قلمروهای زندگی نمایش داده نمی‌شود. بدنی که پیوسته رشد و تولید مثل می‌کند، می‌زاید و می‌میرد و بر تمامی عناصر مشترک گیتی (آب، باد، آتش، خاک یا زمین) تاکید می‌ورزد که در نهایت منجر به درکی شادگونه و پیروزی از بدن می‌شوند. از منظر باختین، رسالتی که رابله به انجام رسانیده تا انگاره‌های گروتسک را سمت و سویی خاص ببخشد، «مجسم کردن جهان و واقعیت بخشیدن به آن است. پیوند دادن همه چیز به زنجیره‌های زمانی و مکانی است و هم‌چنین ارزیابی همه چیز با معیارهای بدن انسان و ساختن تصویری نو از جهان در مکانی که تصویر قبلی جهان فرو پاشیده است (باختین، ۱۳۸۷، ۲۴۵).

بدن گروتسک در نقاشی‌های سیاه قلم

از جمله موضوعات مهمی که سیاه‌قلم را برجسته و بارز می‌نماید، شخصیت‌هایی است که او از دیوها ترسیم کرده است؛ موجودات

سرگرمی‌های گوناگون در فضای آزاد و با شرکت غول‌ها، کوتوله‌ها، هیولاها و حیوانات دست‌آموز برگزار می‌شدند؛ جو کارناوالی در روزهایی حکم‌فرما بود که افسانه‌ها بودند» (لیچت، ۱۳۸۰، ۱۲) و اما مهم‌ترین عناصری که در جشن مطرح می‌گردد و تبدیل به یکی از مهم‌ترین مظاهر بدن رئالیسم گروتسک می‌شود، خوردن و نوشیدن بیش از حد است. چنین انگاره‌ای در تصویر ۲ به طور آشکاری مشاهده می‌شود و مانند دیگر آثار سیاه‌قلم از این مجموعه، تمرکز بر روی بدن و توابع آن است و یکی از دو پیکره دیونما در حالی که به عیش‌ونوش پرداخته‌اند، مشغول نوازندگی با نوعی ساز زهی است. نوشیدن، موزیک و رقص به‌عنوان عناصر اصلی در اینجا نمایش داده می‌شوند و بازنمایی گروتسک از گفتمانی خیال‌انگیز برای توصیف بدن و عملکردهای آن تعریف می‌شود و باختین حضور غول‌ها را در کارناوال ضروری می‌داند و اذعان می‌دارد که «غول‌ها نیز، بخش ضروری و لاینفکی از تصاویر کارناوالی بودند؛ و به این دلیل با تصویر گروتسک از بدن نیز به شدت مرتبط‌اند» (Dentith, 2005, 235). از همین‌رو، پیکره‌های دیونما به‌عنوان بدن‌هایی انسانی، و مطابق با عملکرد بدن گروتسکی در یکدیگر ادغام شده؛ و آن‌گونه که بدن انسان در نگارگری ایرانی تصویر می‌شود یعنی بدنی که والا و معنوی و غیرمادی است و تنها نقش کالبدی را

مجسم می‌سازند» (شکورزاده، ۱۳۶۷، ۱۴). در تصویر ۱، این هیولاهای غول‌پیکر یا به بیانی دیوهای سیاه‌قلم در ضیافتی کارناوال‌گرایانه، با سرخوشی وحشیانه‌ای می‌رقصند و اگر فرض بر این باشد که این پیکره‌ها همان انسان‌های شمنی نقابدارند که در حال تقلید از دیوان هستند، پس بدون شک در این جشن از عنصر نقاب و بازی کارناوالی، بسیار بهره گرفته شده است.

نقابی که «عنصر شادمانه و مسرور زندگی را در خود دارد و بر رابطه درونی واقعیت و تصور استوار است؛ که وجه مشخصه باستانی‌ترین آیین‌ها و نمایش‌هاست» (Bakhtin, 1984, 40). چنان‌چه باختین می‌گوید «در کارناوال، مردم با لباس عوض کردن و نقاب بر چهره زدن، به‌صورتی نمادین تغییر هویت می‌دهند. دیگر برای خود هویت فردی و مجزا قائل نیستند، از محدوده قالب فردی و همیشگی‌شان فراتر رفته و به بدن جمعی توده می‌پیوندند و حتی گاهی از آن نیز فراتر رفته و به اشیاء دیگر و جهان می‌پیوندند» (Bakhtin, 1984, 111). نکته حایز اهمیت، درحالت پیکره‌ها و شال‌های موج‌آنهاست، شال‌هایی که در هوا به اهتزاز درآمده است و با حرکات دیوانه‌وار دست‌ها و پاهای رقص‌ها مقابله می‌کند. به نوعی می‌توان گفت عناصری از طنز، بازی، سرگرمی و نشاط در آن وجود دارد و به تعبیر باختین، مراسم کارناوالی «با بازارها و



تصویر ۱- دیوان در حال رقص و پایکوبی، ۲۲/۲ × ۴۸/۵ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقایی استانبول. ماخذ: (<http://www.akh-images.co.uk>)



تصویر ۲- دیوهای نوازنده، ۲۷/۹ × ۴۲ سانتیمتر، آلبوم؟، کاخ موزه توپقایی استانبول. ماخذ: (<http://www.akh-images.co.uk>)

می‌گردد و نتایج خوردن و آشامیدن در جشن به‌همراه عمل دفع به‌عنوان فرایندی از بدن گروتسک در این تصاویر، جلوه می‌یابند. چنانچه تاکید «بر بدن مادی، مصرف و بیرون‌شدگی بیش از حد را به ارمغان می‌آورد که در مجاورت نزدیکی با بازی کارناوالی و جشن دارد» (Stewart, 1993, 313) و البته اشاره تصویری مستقیم و آشکاری از اعمال دفع (دفع از بالا و پایین) در اینجا مشاهده نمی‌شود و تنها عمل پدیدار دفع که در تمامی تصاویر مذکور وجود دارد، دفع عرق است که به‌وسیله تحرک و جنبش وحشیانه بدن رقصنده‌ها تولید می‌شود و «دفع عرق از ویژگی‌های عناصر گروتسکی در رمان رابله است» (Dentith, 2005, 243) و بدنی که می‌خورد و می‌نوشد، می‌زاید و می‌میرد، دیگر شخصی و فردی نیست و در پیوستگی مداوم با بدن‌های دیگر و با طبیعت و جهان قرار دارد همان‌گونه که باختین بیان می‌کند «این بدن متعلق به انسانی محصور در توالی بازگشت ناپذیر زندگی نیست پیکری غیر شخصی است که ساختار و همه فرایندهای زندگی‌اش نشان داده می‌شود، پیکره کل نژاد بشری، که متولد می‌شود زندگی می‌کند به روش‌های گوناگون می‌میرد



تصویر ۴- رقص شمن‌ها، ۱۸/۵ × ۲۴/۸ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقایی استانبول.
ماخذ: (www.pinterest.com/pin/297308012871543526)

برعهده دارد که حامل روح الهی و لایتناهی است؛ در نقاشی‌های سیاه‌قلم تبدیل به بدنی شده که طبق فرآیند جشن از طریق اعمال کارناوالی تبدیل به یک بدن جهانی می‌شوند.

تصاویر دیگری از سیاه‌قلم که در آنها تاکید بر رقص، ضیافت و شادمانی وجود دارد، متعلق به چهره‌های انسانی و شمنی است. در تصویر ۳، دو مرد شمنی پابرنه مقابل یکدیگر نشسته که یکی در حال نواختن و دیگری در حال تشویق و دست‌زدن برای نوازنده است و به این ترتیب با او مشارکت می‌کند و یا در تصویر ۴، دو شمن با شور و هیجان مضاعفی که سیاه‌قلم به آنها بخشیده است، هم‌چون تصاویر پیکره‌های رقص دیونماها، با حرکات دورانی و چرخنده دست و پاها که با امواج شال، موزون گشته؛ توصیف شده‌اند. برای تاکید بر نهایت چرخش بدن، اعوجاج اندام‌ها درحالی نشان‌دهنده شده که یک پا بالاتر از پای دیگری قرار دارد و بازوها و آرنج و مچ دست به سمت عقب، پیچ‌خورده است. دلالت صریحی به انگاره جشن و سرور در تصویر ۵ وجود دارد. عقب پیکره‌هایی که نشسته و درحال تعامل و گفتگو هستند، دو مرد حضور دارند؛ مردی که می‌رقصد و مردی که نوشیدنی را پیشکش می‌کند. از این‌رو جسمانیت انسان و جهان پیرامون آن که در قلمرو ارتباط مستقیم با بدن قرار دارد، پی‌درپی محو و مجدداً احیا



تصویر ۳- نوازندگان (شمن سرخ و سیاه)، ۱۵/۷ × ۲۶ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقایی استانبول.
ماخذ: (http://www.akg-images.co.uk)



تصویر ۶- دیو ایستاده، ۲۷/۳ × ۱۵/۶ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقایی استانبول.
ماخذ: (http://www.akg-images.co.uk)



تصویر ۵- سه درویش به‌همراه پیرزن و فرد سوار بر اسب، ۱۵/۸ × ۲۸/۵ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقایی استانبول.
ماخذ: (http://www.akg-images.co.uk)

و دوباره حیات می‌یابد» (باختین، ۱۳۸۷، ۲۳۹). ویژگی‌های فیزیولوژیکی که سیاه‌قلم از پیکره‌های خود به‌خصوص پیکره‌های دیونما ترسیم کرده است، شامل دست و پاهای زبر و خشن با ناخن‌های بلند و نمایان است که گاهی پیچیده به بندهای فلزی محکم‌اند؛ هم‌چنین دهان‌های گشاد با دندان‌های نیش‌دار و آرواره‌های برآمده، بینی‌های مسطح و اغلب عریض یا منقاری، چشم‌های از حدقه بیرون زده، مو و ریش‌های افراشته و به‌هم‌ریخته، دم‌های طویل و اکثراً خال‌دار، گوش و شاخ‌های حیوانی، بازوها و عضلات درشت و ناهنجار. غالباً در یک بدن گروتسکی، سر و گوش و دماغ هنگامی که فرم‌های حیوانی به خود بگیرند یا تعلقاتی زنده از اشیاء بی‌جان شوند، خاصیت گروتسک به‌دست می‌آورد.

تمامی و یا بیشتر قسمت‌های فیزیولوژیکی و اعضای بدنی توصیف شده پیکره‌های سیاه‌قلم می‌توانند جزو خصلت‌های بدن گروتسک قرار بگیرند چنانچه «بومی‌ترین افسانه‌ها، پدیده‌های طبیعی مثل کوه‌ها، رودخانه‌ها، صخره‌ها و جزیره‌ها را به بدن غول‌ها یا به اعضای مختلف آنها مرتبط می‌کنند، بنابراین بدن غول‌ها از جهان یا طبیعت جدا نیست» (Dentith،

2005، 235). در حقیقت گروتسک «به‌دنبال اندام‌هایی است که برجسته‌شده و از بدن جلو می‌زنند. اندام‌هایی که در تعامل با جهان خارج هستند، بدن را امتداد داده و آن‌را به بدن‌های دیگر و جهان بیرون متصل می‌کنند» (Dentith، 2005، 226) که از جمله این ویژگی‌ها، چشم‌های برآمده است که تقریباً در بیشتر نقاشی‌های سیاه‌قلم بازنمایی شده است (تصاویر ۶، ۷ و ۱۱). در واقع خود چشم به‌تنهایی جایگاهی ندارد اما هنگامی که ناهموار و برآمده می‌شود، بافتی در هم‌تنیده و ناب از بدن را شکل می‌دهد. بینی بزرگ، دهان باز و دندان‌های نمایان، از دیگر عناصر این بدن هستند که هم‌چنان در تمامی پیکره‌های دیونمای سیاه‌قلم و برخی شمن‌ها به‌وضوح دیده می‌شوند (تصاویر ۲، ۳ و ۶) که این ویژگی در تصاویر ۷، ۸، ۹، ۱۱ و ۱۲ بارزتر است. دهان‌های گشاده‌ای که از لابه‌لای خطوط موج و ستبر بافت صورت، بیرون زده است و غالباً در حال گفتگو، آواز خواندن و یا خوردن و نوشیدن هستند. تقریباً تمامی مضامین بدن گروتسک از طریق خوردن و نوشیدن تحقق می‌یابد. بنابراین دهان باز و گشوده، تبدیل به مهم‌ترین وجه بدن گروتسک می‌شود زیرا اعمال خوردن و



تصویر ۷ - صحنه مکالمه دو گدای سیاه و سفید به‌همراه پیرزن، ۱۹/۳ × ۲۵/۵ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه تویقایی استانبول. ماخذ: (www.pinterest.com/) (pin/291467407106537472)



تصویر ۹ - نزاع دو دیو، ۱۹/۳ × ۲۳/۷ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه تویقایی استانبول. ماخذ: (<http://www.akh-images.co.uk>)



تصویر ۸ - بخشی از مذاکره سه مرد، ۱۷/۵ × ۲۴/۹ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۶۰، کاخ موزه تویقایی استانبول. ماخذ: (<http://www.akh-images.co.uk>)

سرخ و سیاه به اجرای بافت زمخت، برآمده و ناهموار پوست و پارچه پرداخته است، تا از یکدیگر قابل تفکیک باشند و چنانچه یک رنگ برای کل پیکرها اعمال شود، تفکیک‌ناپذیر خواهند شد. بنابراین استفاده از بافت یکسان برای پارچه و پوست خشن بدن، موجب آمیختگی بدن و پارچه گشته است و در هم تنیده شده‌اند، بدین ترتیب هیچ مرزی میان شی و بدن باقی نگذاشته است و بدن و پارچه (به‌عنوان یک شی) در یکدیگر ادغام شده‌اند تا دیگر مرزی میان بدن با جهان باقی نماند.

بافت ناهموار پارچه و بدن، تبدیل به پوستی چروکیده، چین‌خورده و پرفراز و نشیب شده (هم‌چون دشت و کوه) تا استعاره‌ای باشد برای بیان برجستگی و فرو رفتگی‌های جهانی یک بدن غول‌آسای گروتسکی. ویژگی همه این روزنه‌ها و برآمدگی‌ها، عبور از مرزهای بدن است. از طریق اینهاست که مرزهای بین بدن و جهان، و مرزهای بین بدن با بدن‌های دیگر شکسته می‌شود.

از جمله تصاویر زیبایی دیگری که در هم‌شدگی بدن‌ها، تحلیل و گشوده شدن مرزهای میان طبیعت و بدن را هویدا می‌کند، نمایش دو پیکره دیونما در تصویر ۱۰ است که با یکدیگر گلاویز شده و در کشاکشی جدال برانگیزند. پیکره‌هایی که در گرفت‌و‌گیری تفکیک‌ناپذیر، در هم تنیده و یکی شده‌اند و مرز یک بدن با بدن دیگر به‌طور نمایشی از بین رفته است.

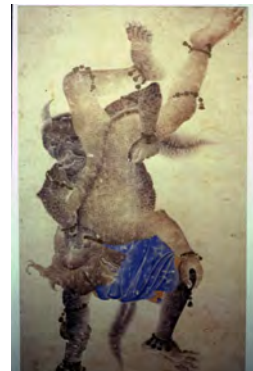
پیکار میان دو پیکره، موجب آمیختگی خطوط مرزهای بدنی با یکدیگر و جهان پیرامون شده و هرچه که تحکم‌آمیز و آمرانه است، به طبقات تحتانی غوطه‌ور شده تا دوباره از نو زاییده شود. مرگ و حیات از تلاقی و برخورد مرزهای میان دو بدن، همزمان ایجاد می‌شوند و تصویری از بدن دوگانه مورد نظر باختین پیوسته خلق می‌گردد. بدن دوگانه‌ای که همزمان از مرگ و زندگی برخوردار است و این چنین پیکار آمیخته با مضمون مرگ در تصویر دیگری از سیاه‌قلم ملاحظه می‌شود که اشاره آشکاری به پدیده‌های طبیعی زندگی مانند عمل خوردن دارد به‌خصوص در پیکره‌های ناهنجار دیونمای (تصویر ۱۱).

انگاره‌ای پر جنب‌وجوش، پویا و در عین حال زایل شده که تقریباً همه بخش‌های آن، به‌طرز جنون‌آوری وارد زنجیره خوردن

نوشیدن با این انگاره بازنمایی می‌شود. «دهان گشوده و دندان‌های نمایان، تصاویر برجسته گروتسکی پانتاگروئل هستند» (Bakhtin, 1984, 441) و از راه دهان است که مبادله بین بدن‌ها و جهان و مرگ صورت می‌گیرد و هر چیزی که به بخش‌های پایینی بدن فرو می‌رود و دفع می‌شود، از طریق دهان بلعیده شده و انجام می‌پذیرد. بنابراین تصویر هنری و گویای گروتسک از بدن به این صورت است که «سطح بسته، صاف و غیرقابل نفوذ بدن را کنار گذاشته و رشد ناهنجار، بیرون‌زدگی‌ها، روزنه‌ها و سوراخ‌ها را حفظ می‌کند یعنی بخش‌هایی که از فضای صاف و محدود بدنی فراتر رفته یا در عمق بدن وارد می‌شوند را نگه می‌دارد» (Dentith, 2005, 227) مانند کوه‌ها، گودال‌ها، حفره‌ها، برجستگی‌ها و فرو رفتگی‌هایی از این دست... که مبالغه در هر یک از این عناصر به بیان باختین تصویری از «قطع عضو» می‌سازد. «قطع عضو»، به‌معنای اغراق بیش از حد در یک عضو است و باختین آن را این‌گونه شرح می‌دهد که «اگر اندام‌های غیرگروتسک در ابعاد غول‌آسا بزرگ شوند، به‌طوری که از مرزهای بدن فراتر رفته و تبدیل به یک عضو مستقل گردند، بر اعضای دیگر غالب شده و تبدیل به اندام گروتسک می‌شوند. مانند گوژپشتانی با قوزهای عظیم، دماغ‌های غول‌آسا، پاهای دراز غیرعادی و چنبری، گوش‌های بزرگ، ریش انبوه و گره‌خورده و پر از فراز و نشیب» (Dentith, 2005, 235). یک ارجاع زیبا از کاربرد ریش انبوه در تصویر ۹ وجود دارد. دو دیونما که در نزاع و نبرد با یکدیگر، پیچ خورده‌اند و در کشاکشی طنزگونه، همه خصلت‌های بدن گروتسک مانند دهان باز با دندان‌های بیرون‌زده و نمایان و دماغ غول‌آسا را آشکار می‌کنند هم‌چنین توصیف بافت سخت، سفت و زبر پوست بدن که از دیگر ویژگی‌های فیزیولوژیک ذکر شده از سیاه‌قلم بارزتر و مبالغه‌انگیزتر است. بافت بدن‌ها به گونه‌ای است که مرزهای بین دو بدن را در هم می‌شکند. اغراق در بازنمایی بافت پوست بدن می‌تواند به‌نوعی قطع عضو محسوب گردد که در پیکره‌های دیونما و شمن‌ها بسیار گویاتر است و برای تاکید بر ناهنجاری عضلات بدن استفاده شده است. در تصاویر ۱، ۳، ۴ و ۷، انبوهی از خطوط مواج با بافت لایه‌لایه لباس‌ها موازی شده است و سیاه‌قلم، تنها با استفاده از دو رنگ



تصویر ۱۱- نزاع دیوها بر سر لاشه اسب، ۲۰×۴۹/۶ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقایی استانبول. ماخذ: (www.pinterest.com/pin/488640628297495541/)



تصویر ۱۰- کشتی گرفتن دو دیو، ۱۹×۲۳ سانتیمتر، کاخ موزه توپقایی استانبول. ماخذ: (<http://www.ags-images.co.uk>)

طنزگونه‌ای قرار گرفته‌اند. در اینجا به‌طور اغراق آمیزی زنجیره بدن انسان با خوردنی‌ها، عمل دفع و مرگ، بسیار تلاقی کرده تا جهان را عینیتی مادی ببخشند. دو عنصر متناقض وحشت و طنز در هم گره خورده‌اند و در حقیقت، بخش اعظم این تصویر، آغشته به تم‌های دوگانه‌ای است که باختین از رابله توصیف می‌کند «تم‌های دوگانه‌ای مانند مرگ - تولد (مانند به دنیا آمدن پانتاگروئل، مطابق با مرگ مادرش و...)، مرگ و خنده، بیماری - درمان و... را به‌عنوان عناصر گروتسک در رابله مطرح می‌کند»^{۱۶} (Denti, 2005, 227). پس در ژرفنای شکم‌چرانی پیکره‌های این اثر، عناصر دیگری مانند مرگ و تولد نیز پدیدار می‌شود به‌همان صورتی که باختین می‌گوید «در رمان رابله، مرگ و غذا، مرگ و شراب، مرگ و خنده، بارها در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند» (باختین، ۱۳۸۷، ۲۷۱).

پیکره‌هایی که در تلاطمی برای بدن مرده و پاره پاره شده اسب، به‌صورت بدن‌هایی که به چالش می‌کشند، مبارزه می‌کنند، می‌میرند و دوباره از نو زاده می‌شوند؛ نمود پیدا می‌کنند. تصویر مرگ در اینجا بسیار با مفهوم تنزل و فروکاستن مرتبط است. پیکره‌های حریص و پرخوری که با شکار و قربانی کردن اسبی به انگاره خوردن و دفع و در نتیجه در ارتباط با لایه‌های پایینی و زیرین بدن مادی قرار گرفته‌اند و در روند کاهش از خود، ایجاد تنزل می‌کنند. «تنزل، هم دارای جنبه منفی و ویران‌گرانه است و هم وجه مثبت و بازآفرینی دارد و این یعنی افکندن شی به گودال فنا، به معنی نابودی مطلق نیست بلکه راندن آن به اندام‌ها و لایه‌های پایینی بدن، یعنی محل وقوع لقاح و تولد جدید است. بنابراین تنزل برای تولدی جدید، حفره‌ای جسمانی ایجاد می‌کند که ماهیتی دوسویه دارد؛ همواره بار می‌گیرد و بار می‌دهد» (Bakhtin, 1984, 20). صورت هویدا و نمایان مرگ انسانی در تصویر ۱۲، به‌عنوان عنصری از بدن مادی، در نقش تنزل‌دهنده ظاهر می‌شود. صحنه‌ای که یک دیونما در حال حمل جسد انسانی است. گرچه دیونماها با انگاره مرگ پیوند نزدیکی دارند^{۱۷}، اما در اینجا بدن گروتسکی باختین، مرگی را به‌تصویر می‌کشد که حتی در این جهان، پایان مطلق همه چیز محسوب نمی‌شود و به تفسیر او، «مرگ در دنیای جمعی و تاریخی زندگی بشری، آغازگر و پایان‌بخش هیچ امر سرنوشت‌ساز و تعیین‌کننده‌ای نیست» (باختین، ۱۳۸۷، ۲۸۰).

و شکم‌بارگی شده‌اند. مبالغه و اغراق در تم خوردن و پرخوری، در تمامی صحنه‌های رابله وجود دارد اما در بخش مربوط به غول دماغ بریده، این مبالغه وارد زنجیره بدن انسان می‌شود طوری که «غول دماغ بریده وحشتناک، همه قابل‌مه‌ها، دیگ‌ها، کتری‌ها، تابه‌ها و حتی اجاق‌های خوراک‌پزی و تنوره‌های جزیره را به سبب نبود خوراک معمولش یعنی آسیاب‌های بادی بلعیده بود...» (باختین، ۱۳۸۷، ۲۷۱) و این می‌تواند شبیه به سرمستی و شکم‌پرستی پیکره‌های دیونمای سیاه‌قلم باشد که اسبی را قربانی کرده و بر سر تکه‌های قطعه‌قطعه شده بدن آن در پیکار و نبرد



تصویر ۱۲- دزدیدن جسد توسط دیو، ۱۹/۶ × ۱۵/۳ سانتیمتر، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (www.pinterest.com/pin/311381761709152360)

نتیجه

است؛ تمرکز اصلی او بر روی بدن و کالبد است، بدن‌هایی که دیگر ماهیت آرمانی و متعالی ندارند و با خصایص بازنمودی بدن گروتسکی باختین تناسب دارند. بنابراین جشن، موزیک و رقص در این تصاویر به‌عنوان عناصری کاهش‌دهنده که ایجاد تنزل می‌کنند، از جایگاه مهمی برخوردارند و از این‌رو با دیگر عناصر بدن گروتسک هم‌چون خوردن و نوشیدن و دفع در ارتباط مستقیم قرار دارند که گویای تعامل و گفت‌وگویی است که میان

ارزش زیبایی‌شناختی بالای آثار محمد سیاه‌قلم و دیدگاه منتقدانه، زیرکانه و ظریف او نسبت به موضوعات روزمره زندگی همچون شادی و جشن و استفاده از عناصری مانند خوردن و نوشیدن، او را از الگوهای پیرامونی زمانه خود بسیار جدا کرده است. در کنار استفاده از عناصر جشن و سرور و خصلت‌های عصیان‌گرایانه و شوریدگی طنزپردازانه میان پیکره‌ها که با نوعی تمثیل‌سازی وهم‌آلود و جنبه‌هایی از بازی به‌تصویر کشیده شده

انسانی مطابقت دارند، نمودی برجسته می‌یابد و تداعی‌کننده تصاویر توصیف‌شده شاخص باختین از موجودات غول‌پیکر رابله است. خصلت‌های فیزیولوژیکی بدن، همان‌طور که به‌نظر می‌آید بیش از همه، پوشیده در بافتی اغراق‌آمیز است که نمایان‌گر شکستن مرزها در جهانی برافشانده و متلاشی و پیوسته در حال بذرافشانی است.

این بدن‌ها برقرار می‌شود و هیچ مرزی مابین آنها باقی نمی‌گذارد. شور و هیجان فوق‌العاده و غیرمعمول اشکال و بدن‌های ناهموار و خشن در دنیایی عنان‌گسیخته، برآشفته و جنون‌آور که به‌زیر آمده، در جهان حل شده تا دوباره تجدید یابد. سرشت حقیقی بدن گروتسکی باختین در پیکره‌های دیونمای سیاه‌قلم که با اعمال و کارکرد بدن‌های

بی‌نوشت‌ها

۲۰ نسویانسش دیو در حقیقت نخستین عامل مرگ است. اوست که به بدن انسان درحالی‌که زنده است یورش می‌برد آن را می‌گنداند و جسد را فاسد می‌کند (هینلز، ۱۳۸۶، ۴۸).

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۶)، ساختار و تاویل متن، مرکز، تهران.
 آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، استاد محمد سیاه‌قلم (مفاخر هنری ایران ۳)، امیرکبیر، تهران.
 انصاری، منصور (۱۳۸۴)، دموکراسی گفتگویی، مرکز، تهران.
 باختین، میخائیل (۱۳۸۷)، تخیل مکالمه‌ای (جستارهایی درباره رمان)، ترجمه رویا پورآذر، نی، تهران.
 تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمه داریوش کریمی، مرکز، تهران.
 شکورزاده، ابراهیم (۱۳۶۷)، فرانسوا رابله نویسنده بزرگ و شوخ طبع قرن شانزدهم فرانسه، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۴، صص ۵۵۲ - ۵۳۸.
 طباطبایی، زهره (۱۳۸۲)، استاد محمد سیاه‌قلم، هنرنامه، شماره ۱۸، صص ۴۰ - ۲۳.
 کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۶)، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، هند و عثمانی، مستوفی، تهران.
 لچت، جان (۱۳۸۰)، پنجاه متفکر بزرگ معاصر، ترجمه محسن حکیمی، خجسته، تهران.
 نولز، رونالد (۱۳۹۱)، شکسپیر و کارناوال پس از باختین، ترجمه رویا پورآذر، هرمس، تهران.
 هینلز، جان.ر (۱۳۸۶)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه احمد تفضلی، ژاله آموزگار، چشمه، تهران.
 یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، فرهنگ معاصر، تهران.

Bakhtin, M.M (1984), *Rabelais and his World*. H. Isowolsky (Tr.), Indiana University Press, Bloomington.

Dentith, S (2005), *Bakhtinian Thought: An introductory reader*, Routledge, New York.

Smith, Paul and Wilde, Carolyn (2002), *Art Theory*, Blackwell Publishers Ltd, a Blackwell Publishing company, Blackwell.

Stewart, Alison (1993), Paper Festivals and Popular Entertainment, The Kermis Woodcuts of Sebald Beham in Reformation Nuremberg, *Sixteenth Century Journal* 24, No. 2, pp 301-350.

1 Max von Berchem.

2 G. Migeon.

3 Ernst Kuhnel.

4 I.Stchoukine.

5 Ananda K. Coomaraswamy.

6 Tahsin Oz.

7 Emel Esin.

8 Mazhar Ipsiroglu and Sabahathin Eyuboglo.

۹ دسته‌های از آثار سیاه‌قلم که شامل موضوعات دیو و هیولاها، دراویش و انسان‌ها می‌شوند... که به آثار محمد سیاه‌قلم شهرت یافته‌اند و دسته دوم آن دسته از آثاری هستند که با شیوه هنر چینی انجام گرفته و بسیار به نقاشی‌های چینی شباهت دارند (طباطبایی، ۱۳۸۲، ۲۴).

10 Mikhail Bakhtin.

11 Francois Rabelais.

12 Deborah Haynes.

13 Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn.

14 Grotesque Realism.

15 Grotesque body.

16 The Other.

۱۷ دو اثر هجوآمیز گارگانتوا و پانتاگروئل نوشته رابله، نقشی تعیین‌کننده در تاریخ گروتسک دارد. جلد اول یعنی پانتاگروئل (قهرمان کتاب) در سال ۱۵۳۲ و جلد دوم، گارگانتوا (پدر پانتاگروئل) در سال ۱۵۳۴ انتشار یافت. ایده‌پردازی و نوشتن پانتاگروئل، در طول شرایط بدی انجام شد که فرانسه در طول سال ۱۵۳۲م. متحمل بود. در این سال، خشکسالی به همراه موج شدیدی از گرما اتفاق افتاد و محصولات و تاکستان‌ها را مورد تهدید قرار داد، طوری که باعث شده بود همه مردم، عملاً با دهان باز راه بروند.

۱۸ این موجودات نمادی هستند از قدرت‌های شیطانی بعضی مذاهب بت‌پرست در خصوص نیروهای مرموز طبیعت و دارای مفاهیم شیطانی می‌باشند و شاید هم بعضی از آنها، شمن‌هایی با رخ‌پوش و نقاب باشند که از دیوان تقلید می‌کنند و برای نجات و رهایی انسان‌ها و چهارپایان با آنها درمی‌آویزند (آژند، ۱۳۸۶، ۴۷).

۱۹ مادر پانتاگروئل از درد زایمان می‌میرد. «پانتاگروئل به طرز عجیبی عظیم‌الجثه و سنگین بود به طوری که امکان نداشت بدون خفه کردن مادرش به دنیا بیاید» بنابراین مادر، جان می‌سپارد و نوزاد به دنیا می‌آید. گارگانتوا در وضعیت ناگواری قرار می‌گیرد و نمی‌داند از مرگ همسر خود آندوهگین باشد یا از تولد پسرش شادمان شود. پس هم می‌خندد و هم می‌گرید «مثل یک گوساله یا یک حیوان تازه به دنیا آمده، می‌خندد و مثل یک گاو متولدکننده و میرنده، نعره می‌زند» (Dentith, 2005, 235-238).