نوع مقاله: پژوهشی

دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۰۲
پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۰۶

20.1001.1.23453834.1401.12.23.2.1

خوانش وجوه تصویری گروتسک در نقاشی "پیروزی فقر" اثر نیکول آیزنمن بر اساس آرای میخائیل باختین*

شهلا نیلفروشان افسانه ناظری*****

چکیده

نیکول آیزنمن نقاش فیگوراتیو معاصر، به نسلی از استادان هنر تعلق دارد که منابع خود را از کاریکاتورهای روزنامه‌ها و نقاشی‌های دوران رنسانس به‌طور یکسان اقتباس کرده و در پی ستردن مرز میان هنر عالی و فرهنگ عامه است. اثر "پیروزی فقر" که یکی از گزنده‌ترین آثار این هنرمند است، برداشتی معاصر از اثری به همین نام است که توسط هانس هولباین نقاشی شده و دارای فضایی چندلایه، گفت‌وگویی، تمثیلی، هجوآمیز و گروتسکی است. میخائیل باختین از مهم‌ترین نظریه‌پردازان قرن بیستم محسوب می‌شود که به مطالعه زبان به‌عنوان یک سیستم و نحوه عملکرد گفت‌وگو در رابطه با اثراتی پرداخت که از طریق ارتباط ایجاد می‌کند و پیوندی میان هنر و این برقراری رابطه مشاهده کرد. او کارناوال را که عرصه‌ای محبوب جهت رها کردن خود در زیاده‌روی‌های جسمانی است، واجد فضایی گفت‌وگویی و یک سنت گروتسکی و مردمی دانست که تصاویر آن در پیوندی تأثیرگذار بین نشاط و خشونت یا کیفیت پایین ماتریالیسم هستند. وی بدن مشترک و تحریف‌شده گروتسک را در چارچوبی بلندنظرانه و مثبت قرار داده و اذعان داشت چنین بدنی پتانسیل ایجاد بی‌ثباتی در هنجارهای پذیرفته‌شده اجتماعی، سیاسی و زیباشناسی را دارا است. در این راستا و با عطف به ویژگی‌های خاص رئالیسم گروتسک، این پژوهش به خوانش و تحلیل وجوه تصویری نقاشی پیروزی فقر اثر نیکول آیزنمن بر اساس آرای میخائیل باختین پرداخته و از نظر هدف، توسعه‌ای و از نظر نوع و روش، کیفی و توصیفی- تحلیلی است. یافته‌های تحقیق آشکارکننده این واقعیت هستند که این هنرمند با به‌کارگیری هنر خود، به نشان دادن پیروزی طعنه‌آمیز فقر پس از تصمیم‌گیری‌های ضعیف دولت امریکا پرداخته است که مسبب اصلی بحران اقتصادی سال ۲۰۰۸ در این کشور است و به این ترتیب، اعتراض خود را نسبت به سیاست‌گذاری‌های غلط، مدیریت ناکارآمد وقت، بی‌عدالتی و نابرابری در جامعه ابراز نموده است.

کلیدواژه‌ها: نیکول آیزنمن، نقاشی معاصر، پیروزی فقر، میخائیل باختین، گروتسک

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد شهلا نیلفروشان با عنوان «خوانش وجوه بصری هنر گروتسک در آثار هنرمندان معاصر بر اساس آرای میخائیل باختین (نمونه موردی جنی ساویل، نیکول آیزنمن و پل مک‌کارتی)» به راهنمایی دکتر افسانه ناظری در دانشگاه هنر اصفهان است.

** کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
*** دانشیار گروه نقاشی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول). a.nazeri@aui.ac.ir

مقدمه

اثر پیروزی فقر که در سال ۲۰۰۹ میلادی توسط نیکول آیزنمن (متولد ۱۹۶۵) نقاش، چاپگر و مجسمه‌ساز آمریکایی با تکنیک رنگ روغن کشیده شده، از تأثیرگذارترین آثار این هنرمند است. این اثر دارای شیوه‌ای ترکیبی از سبک‌ها و زبان‌های بصری متفاوت از نقاشی‌های رنسانس تا هنر مدرن است که موجب ایجاد فضایی گفت‌وگویی در نقاشی مزبور می‌شود. فیگورهای ماسکه‌شده، کارتونی، اغراق‌آمیز و تحریف‌شده این اثر به‌سان بدن‌های گروتسکی هستند و پتانسیل ایجاد بی‌ثباتی در هنجارهای پذیرفته‌شده اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را دارند.

گرایش به ایجاد آثار هنری فیگوراتیو با مضامینی که حاوی نقدی سیاسی، فرهنگی و زیباشناختی به مسائل و هنجارهای روز جامعه آمریکایی باشند، نخستین بار در دهه ۱۹۳۰ میلادی و ظهور واقع‌گرایی اجتماعی در آثار هنرمندان این خطه به وقوع پیوست. سبک فیگوراتیو کارتونی نیکول آیزنمن با طنز تند و تیز و ترکیب‌بندی‌های اغلب روایی به همان اندازه از تاریخ هنر و فرهنگ عامه وام می‌گیرد که از وقایع سیاسی، اجتماعی و حوادث روزمره زندگی و آثار او اگرچه قابل‌فهم و شوخ‌طبعانه هستند، اما گاهی تصاویری انتقادی و تلخ از زندگی معاصر را ارائه می‌دهند.

میخائیل باختین، فیلسوف، ادیب، منتقد و نظریه‌پرداز روس (۱۹۷۵-۱۸۹۵) در پی‌ریزی نظریه خود درباره کارناوال، بر جنبه‌های کمیک و نازل گروتسک تأکید داشته و دوگانگی‌های موجود در ساختار آن را به‌عنوان نوعی آگاهی مثبت از ویرانی و نوسازی در طبیعت تبیین می‌نماید. تحلیل او در مورد کارناوال به مقابله با تمامی نظام‌ها و پایگان‌های بسته برخاسته و باب بحث جدی در مورد فرهنگ عوام را می‌گشاید.

روح کارناوال- گروتسک، فرصتی برای تجدید نظر و نگرش‌های جهانی جدید فراهم کرده و لنز تازه‌ای را ارائه می‌دهد که از طریق آن می‌توان اثر پیروزی فقر از نیکول آیزنمن را بررسی و خوانش نمود. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل لایه‌های پنهان در اثر پیروزی فقر از نیکول آیزنمن است که در ژرف ساخت خود شامل معانی و دلالت‌های ضمنی جهت به نقد کشیدن فضای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و زیباشناختی دوران معاصر است که به جهت سنخیت، بر اساس آرای باختین مورد خوانش قرار گرفته است و به این پرسش پاسخ می‌دهد که "چگونه می‌توان بر مبنای آرای باختین، وجوه تصویری هنر گروتسک در نقاشی پیروزی فقر اثر نیکول آیزنمن را خوانش نمود؟" بر این اساس، در ابتدا به تبیین مفهوم گروتسک در نظریه کارناوال میخائیل باختین و چگونگی به‌کارگیری آن در نقد و تحلیل آثار هنری پرداخته و سپس، نیکول آیزنمن و تمهیدات بصری او در آثار وی مورد بررسی قرار می‌گیرند. بعد از آن، بر اساس تحلیل اثر پیروزی فقر مبتنی بر زبان تصویر و به‌کارگیری آرای مزبور، به سؤال اصلی تحقیق پاسخ داده می‌شود.

پیشینه پژوهش

نخستین بار دبورا هاینس[۱] در سال ۲۰۰۸ با نوشتن کتاب "باختین و هنرهای بصری"، از دیدی فلسفی به نسبت میان اندیشه‌های باختین و آثار هنرهای بصری پرداخت؛ با این هدف که نظریه‌های زیباشناسی این متفکر بین‌رشته‌ای را در جهت نقد و تحلیل آثار هنرهای تجسمی به‌کار گیرد. آنچه به‌عنوان پیشینه در ارتباط با موضوع پژوهش مشاهده شد، به این شرح است؛ کرسل[۲] (۲۰۲۱) در مقاله‌ای تحت عنوان "زنان شجاع: تصویری از زمان صرف غذا در اثر «سدر[۳]» از نیکول آیزنمن و اثر «ترامپولین[۴]» از میراو هیمن[۵]"، به این مهم پرداخته است که چگونه این دو هنرمند معاصر از طنز و گروتسک در به تصویر کشیدن زمان صرف غذاهای آیینی در یهودیت استفاده کرده تا انتظارات تاریخی از زنان به‌عنوان پرورش‌دهندگان جسمانی و معنوی را به چالش بکشند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهند که اثر سدر از آیزنمن طنزآمیز بوده و برای مخاطبان او قابل دریافت است؛ با این حال، تصویری اغراق‌شده از یهودیت معاصر نیست. به‌طور مشابه، هیمن با فرستادن وعده غذایی شبات[۶] به هوا، پتانسیل پرورشی غذا را در هم می‌شکنند. نگاه خیره مادر در آثار این دو هنرمند، حریم خصوصی مرتبط با غذاهای مذهبی را از میان برده و قداست آن را زیر سؤال می‌برد. با این عمل، آیزنمن و هیمن دعوی‌های گسترده‌تری در مورد معنویت و اینکه باید به چه کسی اعطا شود، ایجاد می‌نمایند. تیمپانو[۷] (۲۰۱۷) در مقاله‌ای با نام "اوبری بردسلی[۸]، بدن گروتسک و هنر مدرن وین"، در ابتدا دریافت‌های انتقادی نسبت به مجموعه آثار بردسلی در آن زمان را مورد بررسی قرار داده و سپس به این مسئله پرداخته که چگونه گسترش موضوعات وابسته به اروتیک و گروتسک در هنر بردسلی با آثار تولیدشده توسط افراد پیوندیافته با آرت نوو[۹] به‌ویژه هنرمند مشهور گوستاو کلیمت[۱۰] (۱۹۱۸-۱۸۶۲) و تصویرگر کمتر شناخته‌شده جولیوس کلینگر[۱۱] (۱۹۴۲-۱۸۷۸) مرتبط است. نتایج این پژوهش، حاکی از تطابق با نظریه پولاک[۱۲] در مورد آوانگاردهای تاریخی و نمایانگر این مسئله هستند که هنرمندان نوظهور یا در حال تکامل آوانگارد، روشی را برمی‌گزینند که

شامل ارجاع به یک هنرمند با سبکی مدرن و دریافت‌های بیشتر انتقادی است. ویجز[۱۳] (۲۰۱۶) در پژوهش خود تحت عنوان "خودنگاره‌های بسیار بزرگ و گروتسک زنانه"، ظهور گروتسک در آثار سه هنرمند زن به نام‌های کاترین ویکمن[۱۴]، جنی ساویل[۱۵] و ماریا لسینگ[۱۶] را مورد بررسی قرار داده و استفاده از بزرگ‌نمایی و تکه‌تکه شدن در آثار هنرمندان زن معاصر را به برهنه‌های زیبای زن نقاشی‌شده توسط هنرمندان مرد، بازنمایی غیرواقعی بدن زن از لحاظ تاریخی و همچنین جامعه فتوشاپ‌شده معاصر مرتبط دانسته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهند که بزرگ‌نمایی در این آثار، امکان یک بررسی دقیق و از نمای نزدیک را امکان‌پذیر کرده و مخاطب را درگیر واقعیت‌های بدن می‌نماید؛ تکه‌تکه شدن نیز به‌عنوان استعاره‌ای از تکه‌تکه شدن خود عمل می‌نماید. امامی و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله "تحلیل آثار وحید چمانی بر مبنای مفهوم بدن گروتسک در اندیشه میخائیل باختین"، با روشی توصیفی- تحلیلی به بررسی نمود بدن گروتسک در آثار وحید چمانی از منظر میخائیل باختین پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش حاکی از آن هستند که نمود بدن گروتسک در آثار این هنرمند، نشان‌دهنده ماسک و نفی این‌همانی با خویشتن، هویت‌های مخدوش و ناتمام، مرگ در یک فضای تاریک و رمزآمیز و جهان وارونه کارناوالی است که نگرشی جدید نسبت به زندگی اجتماعی را به مخاطب خود عرضه می‌کنند. آفرین (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با نام "تحلیل وجوه فرهنگ عامه در نقاشی‌های حسینعلی ذابحی"، با تمرکز بر چند مضمون کارناوال، آرمان‌شهر و گروتسک و روشی توصیفی- تحلیلی، به مطالعه وجوه فرهنگ عامه در آثار ذابحی پرداخته و چگونگی رهایی این فرهنگ از زیر فشار فرهنگ مسلط را با توجه به سبک هنرمند در آثار او نشان داده است. نتایج این پژوهش حاکی از آن هستند که ذابحی با استفاده از عناوین هنجارگریز، تأکید بر اطوار شخصیت‌ها، نشان دادن وضعیت وقفه در تسلط قواعد واقع‌گرایی رایج بصری، قلم‌گذاری سریع، کوبه‌ای و رنگ‌گذاری ضخیم، بر وجه فرهنگ تولیدشده توسط عامه تأکید داشته و نشان می‌دهد فرهنگ این قشر، قدرت زخم زدن و سرپیچی از فرهنگ مسلط را دارد. افتخاری یکتا و نصری (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان "نمود بدن گروتسک در نقاشی‌های محمد سیاه قلم بر مبنای اندیشه میخائیل باختین"، به روشی تحلیلی- تطبیقی، آثار محمد سیاه قلم را با توجه به اشکال و فرم‌های کارناوالی در نظریه میخائیل باختین خوانش نموده‌اند. نتایج این پژوهش حاکی از آن هستند که نمود بدن در این آثار ماهیت آرمانی و متعالی نداشته و با خصایص بازنمودی بدن گروتسکی باختین مناسبت دارد. این بدن‌های ناهموار و خشن که در بافتی اغراق‌آمیز، آشفته و جنون‌آور قرار گرفته‌اند، نمایانگر شکستن مرزها در جهانی در حال تلاش و زایش دوباره هستند. از تحقیقات دیگری که در رابطه با آیزنمن و رویکرد او در نقاشی صورت گرفته است، می‌توان به این موارد اشاره کرد؛ سیمونز[۱۷] (۲۰۱۲) در مقاله "فضایی به تمام معنا کوئر[۱۸]: تعدد جنسیتی در آثار «باغ آبجو[۱۹]» از نیکول آیزنمن"، به مسئله تغییر جهت آیزنمن در آثار اخیر او نسبت به وضعیت غم‌انگیز بشری و دست کشیدن او از آرمان‌ها و ایده‌آل‌های ناشی از اختلاف عقیده در تأییدیه‌های جهانی پرداخته و با بررسی آثار باغ آبجو این هنرمند، تصویری از رابطه او با نقاشی و مسائل هویتی ارائه داده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهند که آیزنمن با امتناع از مشخص کردن هویت در این سری آثار، فضایی آزاد و بی‌ادعا برای دوستی و همراهی ایجاد کرده که از اصطلاح کوئر برای توصیف آن استفاده می‌کند. این آثار بیانگر تلاش هنرمند برای ایجاد اتحاد و نادیده گرفتن هنجارهای فرهنگی است که زمینه‌ساز اختلاف در جامعه هستند. در مطالعات صورت‌گرفته در این رابطه، پژوهشی که به‌طور مشخص به بررسی گروتسک در آثار نیکول آیزنمن با در نظر گرفتن نظریات میخائیل باختین بپردازد، مشاهده نشد. پژوهش‌های قبلی نیز در مورد این هنرمند برجسته بسیار محدود بوده و تمامی وجوه کاری او را بررسی نکرده‌اند. در تحقیقات داخلی نیز تاکنون به بررسی گروتسک در آثار هنرمندان معاصر غرب پرداخته نشده است. پژوهش حاضر با در نظر گرفتن همه این محدودیت‌ها در جهت برطرف کردن آنها اجرا شده است؛ لذا ضرورت اجرای این پژوهش بیش از پیش احساس می‌شود.

روش پژوهش

این پژوهش به لحاظ نوع کیفی و با روش توصیفی- تحلیلی بر مبنای نظریه‌های باختین در مورد بدن گروتسک، در اثر نقاشی "پیروزی فقر" از نیکول آیزنمن انجام شده است؛ روش یافته‌اندوزی، بهره‌گیری از اسناد مکتوب (کتابخانه‌ای، اینترنتی) و مشاهده مستقیم است. گزینش نمونه مطالعاتی، با محوریت بدن و در نظر داشتن ویژگی‌های بدن گروتسک از منظر باختین مانند؛ اغراق، گشودگی، ناتمامی، فقدان تناسب و هماهنگی، پیوندیافتگی، ماسک، تعلیق موقت سلسله مراتب، فروکاستن و غیره به شکل هدفمند صورت گرفته و سعی بر این بوده است تا از اثر شاخص و مطرح هنرمند در این راستا استفاده شود. سپس، این اثر مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته

و مؤلفه‌های بدن گروتسک با توجه به انگاره‌های کارناوالی در آرای باختین تحلیل و خوانش شده‌اند.

چارچوب نظری

میخائیل باختین، فیلسوف، ادیب، منتقد و نظریه‌پرداز روس (۱۹۷۵-۱۸۹۵) از میانه‌های دهه ۱۹۲۰ به بعد، بسیاری از اندیشه‌های خود را در آثار و نوشته‌هایی پرورانده است که به توضیح، بررسی و تفسیر آثار ادبی، به‌ویژه مؤلفانی چون؛ رابله، گوته، شکسپیر و داستایفسکی اختصاص داشته‌اند. او در تلاش برای یافتن تبار منطق مکالمه و پی‌ریزی نظریه خود در مورد خنده، به بررسی فرهنگ عامیانه در اواخر سده‌های میانه و اوایل رنسانس پرداخت و خوانش جدیدی از رمان‌های فرانسوا رابله ارائه داد. باختین، رمان‌های این نویسنده بزرگ فرانسوی را واجد گوهر کارناوال دانست و کارناوال را جهان بی‌قیدوبند جلوه‌ها و اشکال فکاهی در مقابل لحن جدی و فئودالی سده‌های میانه تعریف نمود (مکاریک، ۱۳۹۸: ۲۳۰).

انتخاب دیدگاه باختین به‌عنوان چارچوب نظری این مقاله بیش از هر چیز، به خاطر طرح و اندیشه او درباره کارناوال و رئالیسم گروتسک است. اما هر گونه بحث درباره فایده‌مندی ایده‌های باختین باید با یک توصیف گذرا از درک او درباره خویشتن و روابط با دیگران آغاز شود که او آن را با ایده گفت‌وگوی متقابل مرتبط می‌داند. به‌عبارت‌دیگر، منطق گفت‌وگویی، گفتمانی است که توجه مخاطب را به بغرنجی پیشینه سخن و دشواری دریافت معنا بدون در نظر گرفتن زمینه و متن آن جلب می‌کند. هر کلام به منزله بخشی از یک کلیت بزرگ‌تر است و همواره بین معانی که هر کدام توان مشروط کردن یکدیگر را دارند، تعاملی در جریان است (Bakhtin, 1984a). اما شاید مختصر و کاربردی‌ترین تعریف گفت‌وگویی در نوشته‌های باختین این باشد؛ «فرآیند نزدیک کردن مقولات دور از هم، بدون نشان دادن حلقه‌های حد فاصل و زیر پا گذاشتن مرزها با قرار دادن مفاهیم یا دوره‌های زمانی به‌طور مشخص جدا از یکدیگر درون مبادلات سازنده» (نولز، ۱۳۹۳: ۳۷۰). از آنجا که کارناوال مفهومی است که از دل گفت‌وگو بیرون می‌آید و در تصاویر کارناوالی هنرمند هم‌زمان که از سبک دیگری یاری می‌جوید، به تقلید تمسخرآمیز آن می‌پردازد و اساس منطق کارناوالی، واژگون‌سازی روابط قدرت و ارزش‌ها و نقش‌های اجتماعی است، لذا در نظر گرفتن این تعریف از گفت‌وگویی در خوانش کارناوالی اثر پیروزی فقر از نیکول آیزنمن ضروری است. در ادامه، به بیان دو اصطلاح کلیدی گروتسک و کارناوال در نظریه باختین پرداخته می‌شود.

گروتسک

اصطلاح گروتسک که به‌تدریج از مفهومی ادبی به حوزه‌های بصری و زیباشناختی منتقل و در زبان نقد هنری پذیرفته شد، ریشه در اکتشافات ویلاهای روم باستان مانند کاخ امپراتور نرون[۲۰] دارد. دانشمندان اواخر قرن پانزدهم، مجذوب اتاق‌های زیرزمینی آن معروف به گروت[۲۱] شدند که پوشیده از دیوارنگاره‌هایی به سبکی پرتحرک و خیالی بود (Harpham, 1982). «در لاتین گروت با اصطلاح کروتا[۲۲] به معنای طاق یا کریپت[۲۳]، دخمه قابل مقایسه بوده که از اصطلاح یونانی (Κρυπτη) برای مقبره زیرزمینی مشتق شده است» (Ibid: 27). بنابراین از آغاز، واژه گروتسک با ارکان شوم و شیطانی مانند مناطق زیرزمینی، تدفین و رمز و راز ارتباط پیدا می‌کند.

سبک تزئینی و پر زرق و برق گروتسک از همان اوان مشاهده در حفاری‌های روم باستان، به تصویری از پوچی، مسخرگی، از شکل انداختن و تحریف امور معقول و طبیعی و همچنین هیولاوارگی تبدیل شده است (Adams et al, 1997: 2). تردیدی نیست که گروتسک اصطلاحی است که معنای ثابتی ندارد و به لحاظ ویژگی‌های بیرونی و واکنشی که در مخاطب برمی‌انگیزد، پدیده‌ای دوگانه است. در حالی که نظریه‌های مدرن و پسامدرن بر سر معنای فلسفی، مقاصد اجتماعی و منابع روانی گروتسک اتفاق نظر ندارند، نظریه‌پردازان خواننده‌محور آن را آمیزه‌ای از امور کمیک و وحشت‌زا می‌دانند که می‌خنداند و می‌هراساند، لذت می‌بخشد و منزجر می‌کند، مجذوب می‌کند و می‌رماند (مکاریک، ۱۳۹۸: ۲۴۵).

گروتسک، اغراق‌آلود و سرشار از مبالغه است؛ این ویژگی نه‌تنها در فرم و ساختار آن، بلکه در محتوای اثر نیز وجود داشته و موجب تغییر در مسیر عادی و مألوف جهان‌بینی مخاطب می‌شود و او را دچار بیگانه‌سازی می‌نماید (تامسون، ۱۳۹۸: ۲۹). گروتسک، پدیده‌ای در حال تغییر شکل و منعکس‌کننده مسخی ناتمام از مرگ و زندگی، و رشد و صیرورت است. مفهوم زمان در این انگاره‌پردازی، مفهومی چرخه‌ای است و بنابراین نمی‌توان آن را در چارچوب زمان بازنموده متعارف به تصویر کشید (نولز، ۱۳۹۳: ۱۸).

ساختار و روح کارناوال در نظریه باختین

باختین، پیکره نظریه خود درباره کارناوال را از طریق مفاهیم چندآوایی[۲۴] و دیگری شکل می‌دهد؛ اما مهم‌ترین مفهومی که او از کارناوال ارائه می‌کند، رئالیسم گروتسک است که در ارتباط مستقیم با سنت رئالیسم و فرهنگ عامیانه است (Bakhtin, 1984b: 35). کارناوال که در آن تمامی جلوه‌های فرهنگ عامه فرصتی برای بروز و ظهور می‌یابند، زندگی است

که در قالب بازی شکل گرفته و در آن مرز میان بازیگر و تماشاگر از میان می‌رود. در حقیقت، تن که به واسطه رئالیسم گروتسک‌گونه مورد تأکید قرار می‌گیرد، نمایانگر نوعی گرایش عام به ستردن تمایزات اجتماعی و طبقاتی است که تلاش می‌کند تا این تمایزات را نه‌تنها در سطوح اجتماعی، بلکه میان بازیگر و مخاطب نیز از میان بردارد (مکاریک، ۱۳۹۸: ۲۳۱). قدرت کارناوال، تمامی شرکت‌کنندگان در این جشن مردمی را در بر می‌گیرد و هیچ فاصله‌ای را بین افرادی که با یکدیگر در تماس هستند، جایز نمی‌شمرد.

دلقک‌ها، ابله‌ها، افراد درشت‌اندام و فربه و همچنین کوتوله‌ها و تردست‌ها، از شخصیت‌های کارناوالی محسوب می‌شوند که وجود آنها جزء لاینفکی از هر کارناوال است. شخصیت‌های دلقک و ابله که نمایندگان کیفیات نفسانی و حالات روانی کارناوالی در زندگی روزانه هستند، در مرز میان هنر و زندگی قرار داشته و پیرامون خود دنیایی کوچک و پیوستار زمانی- مکانی خاصی به وجود می‌آورند. وجود آنها ارتباطی حیاتی با نوع لباس و زینت‌های نمایشی در میدان شهر و همچنین نقاب تماشاگر مردمی داشته و هویت آنها استعاری است. ظاهر، کردار و سخنان آنها نیز به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسید، قابل درک نیست (باختین، ۱۳۹۴: ۲۲۴). چارچوب شوخ‌طبعانه، گفتار و اعمال این شخصیت‌ها را امری غیرمستدل، مجاز و معاف می‌داند؛ بنابراین در این قاب‌بندی، آنها مسئولیت معنای گفته‌ها و رفتار خود را بر عهده نمی‌گیرند و از مصونیت برخوردار هستند. تعداد کثیری از مردم که به هیچ یک از سازمان‌های اجتماعی و سیاسی تعلق نداشته و گروه‌بندی نشده‌اند، از دیگر شرکت‌کنندگان این مراسم و جشن‌ها محسوب می‌شوند. در واقع، کارناوال توجه را به سوی توده مردم به‌عنوان فعالان صحنه اجتماعی جلب کرده و آنها را به مهم‌ترین عنصر زندگی تبدیل می‌نماید (لچت، ۱۳۹۸: ۲۰).

طبیعت گروتسکی و طنز موجود در ساختار کارناوال، موقعیتی مساوی برای گفت‌وگومندی و چندصدایی را ایجاد کرده و افراد شرکت‌کننده در آن می‌توانند به دور از سانسور اجتماعی و روانی، به گفت‌وگویی بی‌قیدوبند و آزاد بپردازند (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۸۱). زبان اصطلاحی کارناوال که حاوی فرم‌ها و نمادهای خاص آن و ترکیب‌های کلامی خنده‌دار است، بیانی پویا دارد و از اشکالی همواره متغیر و تعین‌نیافته تشکیل شده است. نمادهای موجود در آن تحت تأثیر دو عامل تغییر و نوسازی هستند و تمرکز بر نسبی بودن حقایق و قدرت‌های حاکم، کیفیتی طنزآلود و شادی‌آفرین به آنها بخشیده است. به گفته باختین، منطق ویران‌سازی بر جهان کارناوال حاکم است (نولز، ۱۳۹۳: ۱۲). باختین، ویران‌سازی را در شادخواری‌های عامیانه، زبان خاص کارناوالی، تاج‌گذاری و خلع یدهای موجود در آن می‌بیند و معتقد است کارناوال با استفاده از ابزارهای خنده، گروتسک و انواع واژگونی سلسله مراتبی، پرده از ایدئولوژی حاکم برداشته و حقیقت را آشکار می‌نماید. جهان وارونه کارناوالی به‌نوعی تقلید طنزآلود زندگی غیرکارناوالی است (همان).

در جشن‌های کارناوالی، توده مردم با استفاده از ماسک، فردیت خود را به کناری نهاده و به جمع می‌پیوندند و از این طریق، یگانگی جسمانی و مادی خود را بهتر احساس می‌کنند. ماسک در این حالت، مظهر نفی فردیت، پذیرش کثرت هویت‌ها، حرکت و گشودن مرزهای وجودی است و از این‌رو قادر است نماد را به بازی گرفته و آن را از فرم‌های منجمد و ثابت خود خارج نماید (لچت، ۱۳۹۸: ۱۹). در اصل ایده کارناوالی باختین، تحلیل و واکاوی تضاد زندگی و مرگ و همه تضادهای از این دست وجود داشته و هم‌جواری زهدان و گور همانند تولید مثل ستایش می‌شود. در این تحلیل، مرگ بخشی جدایی‌ناپذیر از چرخه حیات جمعی مردم محسوب شده و زمین که مادر همه جانداران و گهواره تولد آنها است، اجساد بی‌جان مردگان را می‌بلعد و بارور می‌شود تا شرایط مساعد برای زایش‌های بعدی فراهم آید (نولز، ۱۳۹۳: ۳۰).

جسمانیت پست و زمینی انسان در کارناوال نقش اساسی ایفا کرده؛ بنابراین حال و هوای کارناوال، سرشار از نمادهای زمینی مانند؛ خوردن، نوشیدن، مستی، لباس و پوشش، آمیزش جنسی و تولید مثل، مرگ و دفع است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۸۱). گروتسک به مخالفت با جدایی از ریشه‌های مادی و جسمانی جهان برمی‌خیزد و به استقلال جسم انسان از مادیت این‌جهانی تظاهر نمی‌کند. جسم انسان و حیات جسمانی، مضامینی کیهانی می‌شوند که در قالب پیکره جمعی همه مردم جای دارند. این پیکره که همواره در حال رشد و نوزایی است، انگاره‌های جسمانی آن به صورتی اغراق‌شده و عظیم مورد بازنمایی قرار می‌گیرند. «وجه مشترک این روزنه‌ها و برآمدگی‌های گروتسکی، عبور از مرزهای بدن است. از طریق آنها است که مرز میان بدن و جهان و همچنین بدن فردی انسان‌ها محو شده و از میان می‌رود» (Bakhtin, 1984b: 19). گروتسک، مقولات بسته، متفرق و جدا از هم را در کنار یکدیگر می‌آورد، عناصر مانعةالجمع را به هم پیوند می‌دهد و تمام مضامین و ادراکات متعارف را نقض می‌کند (نولز، ۱۳۹۳: ۱۷). بدن‌های ترکیبی، در حال دگردیسی و از شکل افتاده، نمونه‌هایی از بدن گروتسکی هستند که عقل و طبیعت را به چالش می‌کشند.

مهم‌ترین انگاره در رئالیسم گروتسک، تنزل همه مفاهیم و ارزش‌های برتر، روحانی، ایده‌آل و مجرد و واگذاری آنها به سطوح مادی، جسمانی و زمینی است. در تقلیدهای تمسخرآمیز، خلع یدها، واژگونی سلسله مراتبی، زیر پا گذاشتن هنجارها و غیره، ابژه مورد نظر فروکاسته می‌شود و به زمین و اسافل اعضای بدن ارتباط می‌یابد (همان: ۲۱). همچنین فروکاستن، توجه به حیات جسمانی، شکم و اندام‌های باروری و تحتانی است و با اعمال دفع، هم‌آغوشی، بارداری و زایش مرتبط می‌شود. «فروکاستن، ایجاد قبری جسمانی برای تولدی دوباره است و دارای ماهیتی دوسویه است که همزمان با تخریب ابژه به احیا و بازسازی آن می‌پردازد» (Bakhtin, 1984b: 21).

نیکول آیزنمن

نیکول آیزنمن، نقاش، چاپگر و مجسمه‌ساز آمریکایی در سال ۱۹۶۵ در وردن[۲۵] فرانسه متولد و در شهر وستچستر[۲۶] نیویورک بزرگ شد. او در پذیرش یک امضای سبکی خاص جاه‌طلبانه رفتار نموده و از آن امتناع می‌ورزد. سرباز زدن این هنرمند ممکن است صریحاً مسئله‌ای مربوط به اتوبیوگرافی وی باشد. آیزنمن دارای گرایش‌های لزبین است که در مصاحبه اخیر خود با روزنامه نیویورک تایمز گفت: «خود را دارای جنسیتی ثابت نمی‌داند و یک روان‌جنسیتی[۲۷] است که از ضمیر مؤنث استفاده می‌کند. از نظر او در زندگی و هنر، داشتن یک هویت واحد امکان‌پذیر نیست» (Smith, 2016). این بی‌توجهی به هویت که توسط یک نظم اجتماعی بالاتر ایجاد می‌شود، هم‌راستا با نظرات باختین در مورد بدن گروستگی جمعی است و باعث قرارگیری هنرمند به‌عنوان عضوی از توده مردم می‌شود.

آیزنمن در نقاشی‌های مبتکرانه و غیرقابل‌پیش‌بینی خود، نگرش‌های مصرف‌گرا و همه‌چیزخوار بدن گروتسک در فرهنگ بصری را از طریق دریافت، به‌کارگیری و ادغام نمودن مجموعه‌ای از عناصر بصری از اکسپرسیونیسم آلمان تا کاریکاتورهای روزنامه‌ها و رسانه‌های دیجیتال اعمال می‌کند. کارهای او به بررسی طیف وسیعی از المان‌های بصری و موضوعی می‌پردازند که جنسیت، نژاد، تمایلات جنسی غیرعادی، شکاف ثروت (نابرابری طبقاتی)، بی‌عدالتی‌های اجتماعی و ظاهرسازی‌های جهان هنر را به شیوه‌ای گزنده و بازیگوشانه مورد خطاب قرار می‌دهند (Ford, 2017). همچنین او در مورد اموری همیشگی از جمله؛ خشونت و اسلحه، ترس از آینده، رابطه انسان با فن‌آوری و زندگی طنزآمیز و عذاب‌آور خود نیز به ارائه اثر می‌پردازد. آیزنمن تأثیر از اکسپرسیونیسم آلمان را در فیگورهایی نشان می‌دهد که به‌سادگی از طریق یکسانی رنگ در فضای زمینه حل می‌شوند. بر این اساس، رنگ به‌عنوان تفکیک‌کننده و همچنین ریسمانی که انسان و جهان را به یکدیگر نزدیک می‌نماید عمل کرده و طبق دیدگاه باختین، موجب ایجاد فیگورهایی قدرتمند در پیوند با جهان می‌شود.

کارهای او دارای رنگ‌های چشمگیر، پاساژهای رنگی زیبا، بافت‌های مبتکرانه و بیان جزئیات هستند. به‌طور خلاصه می‌توان گفت نقاشی‌های او به بهترین شکل ممکن زمان‌بر هستند (Smith, 2016). دل‌مشغولی او به پیکره انسانی و پیچیدگی حرکات و فرم آن، منجر به پرتره‌های محصورکننده‌ای از یک‌سری شخصیت‌ها شده است که هنرمند آنها را از میان دوستان و هم‌نشینان نیویورکی خود تا قهرمانان خیالی و بازندگان زندگی انتخاب می‌کند. آیزنمن در کمپوزیسیون‌های اغلب روایی خود، به یک اندازه از تاریخ هنر و فرهنگ عامه اقتباس کرده و آثاری ایجاد می‌نماید که با وجود داشتن گفت‌وگو با دوران معاصر، به دلیل توانایی هنرمند در نشان دادن ذات انسان و امیال درونی او به همان اندازه خام، بی‌تناسب، تمام‌نشده و فریبنده به نظر می‌رسند (Ibid). آنها بدن‌های زیبا، کامل، کلاسیک و ایستا نبوده و طبق دیدگاه باختین، پتانسیل ایجاد بی‌ثباتی در هنجارهای پذیرفته‌شده اجتماعی را دارند.

بسیاری از محققان به ذکر این مطلب پرداخته‌اند که او مضامین و نقش‌مایه‌های هنری خود را از فیلیپ گوستون[۲۸] گرفته است؛ مخصوصاً بدشکلی و دفرمه شدن اندام‌ها و سر لوبیا شکل قرمزرنگ با یک چشم بزرگ (تصویر ۱). مکالمه آیزنمن با تاریخ هنر بیش از آنکه مطابق با عرف انجام شود، کنجکاوانه و از روی عشق و علاقه صورت می‌گیرد (Yau, 2016). او در آثار خود بین ژانرهای مختلف هنری و مضامین اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، عاطفی و احساسی بدون هیچ‌گونه تلاش یا تردیدی جابه‌جا شده و تغییر جهت می‌دهد. به‌عنوان

تصویر ۱. (a) فیلیپ گوستون، در استودیوی هنری، ۱۹۷۵، موزه هنر مدرن نیویورک و (b) نیکول آیزنمن، هفته‌ها در قطار، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۱۵، مجموعه شخصی (URL: 1; URL: 2)

یک قاعده، او بین امور شخصی و سیاسی تمایزی قرار نداده و صمیمانه‌ترین صحنه‌های مربوط به شرح حال شخصی او ممکن است به‌عنوان تفسیرهایی در مورد جنسیت و سیاست‌های محافظه‌کارانه مورد خوانش قرار گیرند (White, 2017).

با شروع این قرن همه چیز در کار او تغییر کرد؛ زیرا این هنرمند شروع به دور شدن از اقشار جامعه و کاریکاتورپردازی نمود و به تصویر کشیدن افرادی پرداخت که افکار و عقاید آنها را ناپسند می‌دید. در روند این تغییرات، او از جهان‌بینی "ما-آنها[۲۹]" که در مورد بسیاری از کارهای وی در دهه نود صدق می‌کرد، فاصله گرفت و به یک جهان‌بینی کاملاً شخصی با اختلافاتی اندک رسید. در این روند، شوخ‌طبعی و عمق احساسی او در کارهای وی بیشتر شد (Yau, 2016). به‌عنوان مثال، نقاشی "مهمانی چای[۳۰]" که در سال ۲۰۱۱ میلادی توسط هنرمند خلق شده، تفسیری طنزآلود از جنبش سیاسی محافظه‌کار به نام "حزب چای[۳۱]" است و آشکارا بیانگر جهت‌گیری سیاسی خاص هنرمند است (تصویر ۲). آیزنمن برآورد می‌کند که هم‌زمان با اعتلای سریع این جنبش در سیاست‌گذاری‌های معاصر آمریکا از سال ۲۰۱۱، حداقل پنج اثر نقاشی، چاپ و طراحی با عنوان مهمانی چای خلق کرده است. او می‌گوید: «تکرارهای پیاپی من از این مضمون، مقاومتی در برابر اعضای حزب چای و سیاست‌های بی‌منطق آنها است»(Shindler, 2016).

نزد آیزنمن، رنگ و سبک، سیاسی است. او در خلق آثار خود با به تصویر کشیدن هر فرد با یک سبک و رنگ‌گذاری متفاوت، بر این اعتقاد خود تأکید می‌ورزد که وحدت سبک‌شناختی یک توهم است و دنیا هرگز چنین سخت‌گیری‌های سرکوب‌گرانه‌ای را نمی‌پذیرد (Ford, 2017). آیزنمن با ستایش از رمان‌نویس انگلیسی پنه‌لوپه فیتزجرالد[۳۲] و توانایی او در تغییر سبک و ژانر بر اساس موضوع مورد نظر اظهار می‌دارد؛ «این ترکیبی از عدم قطعیت، بینامتنیت و دوست داشتن تمامی سبک‌های هنری است؛ سبک‌هایی که ممکن است هیچ سنخیتی با هم نداشته باشند» (Aima, 2020).

ارائه آیزنمن از بدن انسان و جنسیت آن به‌ندرت به صورت واضح و مشخص صورت می‌گیرد. فیگورهای پوشیده او اکثراً از نظر جنسیتی مبهم هستند، در حالی که اغلب فیگورهای برهنه زن شادمانه جنسیت خود را نشان می‌دهند. این میان‌بودگی[۳۳]، یک ویژگی امضاگونه در آثار او محسوب شده و ممکن است نقطه قوتی برای هنرمند تلقی شود (Shindler, 2016). به‌عبارت‌دیگر، تدابیر صوری آیزنمن نه‌تنها از نظر بصری جذاب و فریبنده هستند، بلکه با مفاهیم عمیق‌تری از آزادی‌های بدنی و جنسیتی ارتعاش می‌کنند؛ مفاهیمی که عمدتاً در تقابل با ارزش‌های تقسیم‌بندی دوتایی جنسیتی و گرایش‌های طبیعی دگرجنس‌گرایی مورد حمایت جناح راست و اعضای حزب چای عمل می‌کنند (Ibid).

آیزنمن هرگز به دنبال ساختارشکنی فرم انسانی نبوده و با وجود سبک کارتونی خود کاملاً از به تصویر کشیدن صحنه‌های واقعی که در آن مردم به انجام فعالیت‌های روزمره می‌پردازند، شادمان است. او بدن انسان را بدون انگیزه‌های نهان نقاشی کرده و به تاریخ هنر به‌عنوان زمینه‌ای برای غلبه یا رد آن نگاه نمی‌کند (Meis, 2016). می‌توان این هنرمند را به‌عنوان یک استاد مسلم انتزاع نیز در نظر گرفت که به جای خلاصه کردن در نمایش فرم انسانی، با روشی کاملاً فیگوراتیو به انتزاع در نشان دادن نژاد و جنسیت انسان‌ها می‌پردازد (Aima, 2020). برخی فیگورهای مناسب هر دو جنس هنرمند، یادآور مجسمه‌های آغوش برانکوزی هستند. او با تدبیر و نقدی گستاخانه این لغزش‌ها را در خدمت دیدگاه خود در مورد عدم تعین جنسیت قرار می‌دهد و بدن‌هایی گروتسکی در شکل افراطی آن که همیشه در حال گذار هستند خلق می‌نماید.

تجزیه و تحلیل اثر پیروزی فقر[۳۴]، ۲۰۰۹

نقاشی پیروزی فقر که در سال ۲۰۰۹ میلادی توسط نیکول آیزنمن نقاش، چاپگر و مجسمه‌ساز آمریکایی معاصر با تکنیک

تصویر ۲. نیکول آیزنمن، مهمانی چای، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۱۱، مجموعه شخصی خانواده هویت (URL: 3)

رنگ روغن کشیده شده، دارای قطعی بزرگ‌اندازه (۲۰۸,۳ * ۱۶۵,۱ سانتی‌متر) است که در مجموعه شخصی بابی و استفن روزنتال[۳۵] نگهداری می‌شود. این اثر دارای کادر افقی و تکنیک ترکیب‌بندی "قانون فضا برای حرکت" است؛ بدین صورت که هنرمند در اثر هنری تصور حرکت را ایجاد کرده و موضوع اثر نیز حرکت یا نگاه کردن به سوی هدفی خاص است. در این نقاشی، حرکت و نگاه‌های متمرکز شخصیت‌ها به سمت جلو و چپ اثر هنری است. حضور یک اتومبیل در طول اثر با رنگ‌های گرم نارنجی و قهوه‌ای و خاکستری‌های رنگی و نیز قرارگیری زیگزاگی شخصیت‌ها، تصور حرکت به سمت جلو را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند و ایستایی دو شخصیت جوان ایستاده با پیراهن سفید در ۱/۳ سمت راست و مرد پیشرو با آناتومی پشت و رو در ۱/۳ سمت چپ اثر، توسط گروه نابینایان و حرکت موش‌های صحرایی به سمت جلو جبران می‌شود. قسمت‌های نمایان بدنه اتومبیل از میان فرم‌های اثر و نگاه مبهوت و متمرکز شخصیت‌ها به سمت جلو، حرکت پازلی اتومبیل را تداعی می‌کند.

نحوه قرارگیری عناصر و شخصیت‌ها در اثر بر طبق قانون یک سوم است و تصویر به‌طور ذهنی با دو خط موازی عمودی و افقی به نه قسمت مساوی تقسیم می‌شود که عناصر مهم تصویر در کنار این خطوط یا تقاطع آنها قرار گرفته و توجه بیشتری را به خود جلب می‌کنند. رابطه و نسبت عناصر و شخصیت‌ها به صورت پلکانی و در جهت خارج کردن اثر از تقارن است. حالت چهره شخصیت‌ها به صورت ماسکه‌شده و مسخ‌شده با به‌کارگیری رنگ‌های خنثی، رنگ‌های دارای بیان اکسپرسیو و گاهی ملون است. به‌کارگیری کنتراست‌ها و تن‌های بسیار قوی و شدید در عناصر کوچک‌تر اثر، عناصر بزرگ‌تر با تن‌های سبک‌تر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و ترکیب‌بندی زیبایی ایجاد می‌کند. در سراسر بوم، سطوح بزرگی از تصویر با به‌کارگیری رنگ اشباع تخت می‌شوند یا از مرز پاساژهای امپاستو[۳۶] در نقاشی پست‌امپرسیونیسمی[۳۷] می‌گذرند.

جهت حرکت نگاه‌ها به یک نقطه امیدوارانه به سمت جلو ولیکن گنگ و نامشخص (بیرون کادر) است. زاویه دید هنرمند در ایجاد اثر رو به پایین است و خط افق در قسمت بالایی کادر قرار گرفته که به سبب افزایش وسعت زیاد زمین، باعث ایجاد سنگینی در فضای اثر شده است. زاویه تخت به‌کار گرفته‌شده که نسبت به زوایای دید سه‌رخ کم‌تحرک‌تر و از نظر بصری کم انرژی‌تر است، موجب افزایش راکد بودن فیگورها و عدم کنش آنها در درون فضای اثر شده است. زاویه دید اکثر شخصیت‌ها به سمت جلو و چپ تصویر است. در مورد گروهی از مردان نابینا در قسمت ۱/۳ پایین و سمت چپ اثر زاویه دید به سمت درون بوده، پسرک سایل با زاویه دید متفاوت به سمت روبه‌رو می‌نگرد و به‌نوعی مخاطب را مجذوب خود می‌کند و مادری که کودک خود را در آغوش گرفته، به نظر می‌رسد که مجذوب این روند گشته؛ در حالی که کودک فراتر از مادر را نظاره می‌کند و با نگاه خیره خود توجه مخاطب را به خود جلب می‌نماید (تصاویر ۳ و ۴).

نام این اثر و تکنیک ترکیب‌بندی آن (قانون فضا برای حرکت)، از یک نقاشی تمثیلی از هانس هولباین جوان[۳۸] (زاده ۱۴۹۷- درگذشته ۲۹ نوامبر ۱۵۴۳) نقاش، چاپگر و طراح آلمانی گرفته شده است که حرکت گروهی مردان و زنانی را نشان می‌دهد که برخی پیاده راه می‌پیمایند و برخی بر روی گاری توسط قاطر کشیده می‌شوند و حاکی از فضایل و رذایلی هستند که موجب فقر و بدبختی می‌شوند. آنها ابزار و ادوات کشاورزی در دست دارند و بر روی درختی در سمت چپ اثر، لوح‌نوشته‌ای به رنگ قهوه‌ای دیده می‌شود. در این اثر،

تصویر ۳. نیکول آیزنمن، پیروزی فقر، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰۹، مجموعه شخصی بابی و استفن روزنتال، نیویورک (URL: 4)

تصویر ۴. تقسیمات هندسی اثر پیروزی فقر (URL: 4)

گفتمان اشرافیت با قرار گرفتن در جایگاهی بالاتر در تباین با دیگرزبانی کارگران است و دیگرزبانی، نقدی از گفتمان حاکم در اختیار می‌گذارد و متن به متنی باز مبدل می‌شود. هنرمند با نشان دادن بدن‌های تنومند کارگران و تأکید بر برجستگی‌های بدن آنها و نیز نمایاندن بیشتر سرهای طبقه فرودست در جهت سر فردی که در جایگاه حاکمیت قرار گرفته، بر بدن و نفی ذهن‌گرایی فردی در کارگران تأکید نموده است. همچنین، دوگانه‌های حاکمیت پیر و کارگران جوان و تنومند تحت‌الشعاع الگوی غالب باختینی آنها – ما، عالی‌رتبگان و مردم عادی هستند. هنرمند نیز از زبان ژست برای بیان دیگرزبانی کارگران بهره برده است (تصویر ۵).

اکنون با توجه به نحوه قرارگیری عناصر و شخصیت‌ها در اثر پیروزی فقر از نیکول آیزنمن که بر طبق قانون یک سوم است، به خوانش این اثر می‌پردازیم. در قسمت ۱/۳ پایین و سمت چپ اثر، گروهی از مردان نابینا به سمت مرکزیت پایین اثر در حال سقوط هستند. چنین قرارگیری که می‌تواند موجب نقص در ترکیب‌بندی شود، بلافاصله از طریق ریسمانی که بر روی خط شاخص مرکزی توسط مردی با لباس رسمی نگه داشته شده، اصلاح می‌شود. دسته کوران در حال حرکت اقتباس‌شده از نقاشی "کوری عصاکش کور دگر یا تمثیل کوران[۳۹]" از پیتر بروگل مهتر[۴۰] (۱۵۶۹-۱۵۲۵) نقاش هلندی دوران رنسانس است که به سال ۱۵۶۸ کشیده شده و تمثیلی به همین نام از انجیل متی است؛ «ایشان کورهایی هستند که عصاکش کورهای دیگر شده‌اند. پس هر دو در چاه خواهند افتاد» (انجیل متی: ۱۵) (URL: 6) (تصاویر ۶ و ۷).

در ۱/۳ سمت چپ اثر، مردی پیشرو با لباس رسمی، کلاه سیلندر، شلوار پایین و وارونگی در اندام تحتانی، هدایتگر دسته کوران است. پاهای این مرد با موش‌های صحرایی در حال حرکت پیوند خورده‌اند، «موش صحرایی در آسیا به‌عنوان اقبال خوب و ثروت مورد احترام است، اما به صورت معمول‌تر، با مرگ و تحلیل رفتن و تباهی همراه می‌شود» (میتفورد، ۱۴۰۰: ۵۳). شیئی که این مرد در دست گرفته فالوس مانند و به همراه فرمان اتومبیل پیوند خورده با کمربند لگنی او، بیانگر طنزی آلت‌محو است. «نماد دیونوسیای کلاسیک آلت نرینه آخته‌ای است که با فصل بهار و نوسازی زندگی تناسب دارد» (نولز، ۱۳۹۳: ۱۳۷). کلاه سیلندری که بر سر این مرد قرار گرفته، مطابق با اندازه سر او نیست؛ این کلاه که در دهه ۱۹۴۰ مترادف و هم‌معنا با شأنی والا بود، حکایت از وقار مردانه دارد (میتفورد، ۱۴۰۰). این مرد دارای دو نقش دانای کل به دلیل هدایتگر دیگران بودن و ابله است و نمادی از افراد بدون قابلیت و استعدادی است که کار خود را به روشی نادرست انجام می‌دهند (تجسمی از اقتدار کوته‌اندیش).

در کنار مرد پیشرو، سه شخصیت مادر که کودک خود را در آغوش گرفته، کودک و مرد بلندقامت با سر فروافتاده در کنار درختی خشک‌شده در سمت چپ اثر مشاهده می‌شوند. این گروه سه نفره به همراه درخت خشکیده، تقلید تمسخرآمیز اثری چاپ‌نقش از کتاب ادعیه رسمی و ساز رباب ملکه الیزابت است که مرگ را در پشت دایه‌ای نشان می‌دهد که نوزادی که به او سپرده شده در آغوش گرفته و این سخنان همراه تصویر است: «دست از مکیدن بردار، چون من در آستانه در هستم» (نولز، ۱۳۹۳: ۱۲۲) (تصویر ۸). قرار گرفتن مرد بلندقامت در کنار درخت خشکیده و از میان رفتن مرز میان آن دو که موجب خطای دید می‌شود، به انگاره‌های پیوند که

تصویر ۵. هانس هولباین، پیروزی فقر، مداد قهوه‌ای، گلیز قهوه‌ای و خاکستری، گچ قرمز، سیاه و سفید، ۱۵۳۴-۱۵۳۲، موزه بریتانیا، لندن (URL: 5)

تصویر ۶. پیتر بروگل مهتر، کوری عصاکش کور دگر، تکنیک بی‌چسب رنگ[۱۴]، ۱۵۶۸، ناپل، ایتالیا (URL: 7)

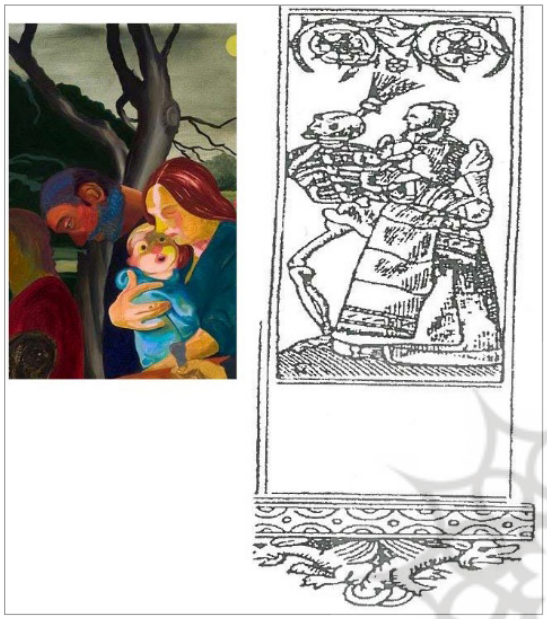
تصویر ۷. بخشی از اثر پیروزی فقر (URL: 4)

از شاخصه‌های هنر گروتسک مردمی هستند اشاره دارد و بیانگر مرگ در پیوندی مشترک با طبیعت است. در کارناوال زمین دیوی است که خون تازه می‌نوشد و شخصیت مادری فرزندکش و آدم‌خوار به آن نسبت داده می‌شود، اما مرگ کارناوالی هرگز دراماتیک نبوده، بلکه موجب نوسازی و حیات دوباره می‌شود. غلات ترسیم‌شده در گوشه پایینی و سمت چپ اثر از طریق حرکت چشم با این فرم دوپلو و گروتسک مرتبط شده و به دانه‌هایی اشاره دارد که درو، خرمن‌کوبی و آسیا می‌شوند تا آرد تهیه شود و مردم از نان آن تغذیه کنند. مرگ انسان و دانه‌های دروشده در کارناوال، دربردارنده زندگی و بقای جمعی هستند.

شکل انگشتان دست در مادری که کودک خود را در آغوش گرفته، شبیه شاخه‌های خشکیده درخت است و از این طریق، با طبیعت ارتباط می‌یابد؛ طبیعتی که از او فرزندان بسیاری زاده می‌شوند و این فرزندان از سینه زمین تغذیه می‌کنند و سرانجام با مرگ به زهدان او بازمی‌گردند. این مادر نیز همانند زمین، عسل یا تلخاب را هم‌زمان تدارک می‌بیند و با در آغوش کشیدن و تغذیه فرزند، او را به سمت سرنوشتی نامعلوم پیش می‌برد. کودک در یک واژگون‌سازی درایت میان مادر و فرزند، فراتر از مادر را می‌نگرد و با نگاه خیره خود مخاطب را به خود جلب می‌کند؛ در حالی که مادر مجذوب این روند شده است. لباس آبی‌رنگ کودک که نمادی از آرامش، تأمل، عقل و امید است (میتفورد، ۱۴۰۰)، تداعی‌گر رنگ لباس اثر "پسرآبی[۴۲]" از توماس گینزبارو[۴۳] (زاده ۱۴ می ۱۷۲۸- درگذشته ۲ اوت ۱۷۸۸) نقاش انگلیسی منظره و پرتره است که حوالی سال ۱۷۷۰ نقاشی شده است و هنرمند اقتباسی از این پرتره قدی را در برخی آثار خود در حال تکدی‌گری نشان می‌دهد. این رنگ که نشانه‌ای از امید در آینده این واماندگان است، می‌تواند حاکی از واژگونی سلسله مراتبی از فقر به سمت ثروت در آینده باشد (تصویر ۹).

در ۱/۳ سمت راست اثر، مردی جوان، سفیدپوش با بینی و گوش قرمزرنگ و گروتسکی (تأکید بر امیال جنسی) قرار گرفته است. «در فرهنگ‌های زیادی، سفید نماد پاکی، بی‌گناهی و تقدس است» (همان: ۲۸۳) و جوانی و پاکدامنی و آغاز زندگی زناشویی به مثابه بخش‌هایی از زندگی طبیعی در نظر گرفته می‌شود. در اینجا نیز هنرمند با اشاره به پاکدامنی و امیال طبیعی این جوان، از طریق فرم جیب‌های خالی و بیرون‌آمده که حاکی از طنزی آلت‌محور است و نشان دادن شلوار قهوه‌ای‌رنگ که شبیه تنه درخت است (تمثیلی از درخت بی‌بار بودن)، بر ناتوانی جوان در رسیدن به امیال طبیعی او تأکید نموده است. فرم قرارگیری دست راست او بر روی ماشین نیز به‌گونه‌ای است که توجه مخاطب را به فرم جیب شلوار جلب می‌نماید.

در جلوی صورت این مرد جوان، شخصیتی که چهره او با نقاب عجیبی پوشانده شده، قرار گرفته است. نقاب‌هایی که تمام صورت را می‌پوشانند، ماهیتی گروتسکی دارند و



تصویر ۸. چاپ نقش از کتاب ادعیه رسمی و ساز رباب ملکه الیزابت (نولز، ۱۳۹۳: ۱۲۳) و بخشی از اثر پیروزی فقر

تصویر ۹. توماس گینزبارو، پسر آبی، رنگ روغن، حوالی ۱۷۷۰، کتابخانه هانتیگتون، کالیفرنیا (URL: 8)

«به نظر باختین، نقاب نیز مانند مرگ کارناوالی که در آن مقوله‌ای وحشتناکْ خنده‌دار می‌شود، جوهره گروتسک را در قلب کارناوالی مقولات ترسناک به مقولات خنده‌دار نشان می‌دهد» (نولز، ۱۳۹۳: ۱۰۵). این‌گونه نقاب‌ها در صورت‌های قرمزرنگ، ملون و رنگارنگ مشاهده می‌شوند. آیزنمن با نمایش آناتومی‌های غیرممکن و استفاده از رنگ‌گذاری‌های ملون، بر درونیات افراد تأکید کرده و به شیوه‌ای غیرمستقیم در برابر طبقه‌بندی‌های جنسیتی، نژادی و غیره مقاومت می‌نماید. این‌گونه آشفتگی در شیوه هنرمند به بسیاری از افراد با سبک‌های مختلف زندگی اجازه می‌دهد تا در کنار یکدیگر در فضای خاص اثر حضور یابند که می‌تواند اشاره به تعلیق موقت سلسله مراتب در کارناوال نیز باشد. او بیان می‌دارد که جامعه ایده‌آل هرگز جامعه‌ای یکسان نیست.

در مرکزیت اثر، زنی با چهره‌ای کودن، قیافه‌ای خوک‌مانند و دماغی بزرگ‌اندازه و قرمزرنگ قرار گرفته است؛ گویی دلقک نادان و پخمه‌ای است. دماغ بزرگ‌اندازه و قرمزرنگ او که تأکید بر امیال جنسی بیش از حد است، در انگاره‌پردازی گروتسک موجب ارتباط بدن با جهان و فضای پیرامون می‌شود. بدن گروتسک هیچ‌گاه یک بدن منفرد و یکپارچه را نشان نمی‌دهد، بلکه نمایانگر بدن موروثی جمعی مردم است و با اتصال خود به جهان، به قلمروهای ناشناخته و جدید دست می‌یابد (Bakhtin, 1984b). این زن با آناتومی حجیم، پیوندیافته، دفرمه‌شده و صورتی خوک‌مانند، یادآور تعبیرهای شکسپیر در نمایشنامه هنری چهارم از شخصیت کمیک و کارناوالی "سر جان فالستاف[۴۴]" است که او را گراز- خوک بازار بارتالومیو لندن می‌خواند («گراز- خوک بارتالومیو خوب کوچولو» (2Henry IV) (URL: 9)). اندازه بدن این زن تا حدودی به دلیل ظرفیت بزرگ‌نمایی و افراط کاریکاتوری و کارناوالی است، اما این بدن بزرگ‌اندازه و پیوندیافته، نشانه پیروزی زندگی به قیمت قربانی کردن تراژیک نیز محسوب می‌شود. در حقیقت سیر خطی اثر به سمت چپ تصویر، نشان‌دهنده فقر و سیه‌روزی است که این شکاف‌های طنزپردازانه موجب تعلیق آن می‌شوند. کارناوال هرگز نمی‌میرد.

شخصیت زن کارناوالی یک هاچ‌بک بدون در با کیفیتی مشابه بدن خود را به سمت جلو هدایت می‌کند. در کمدی تأکید بر اندرونی خانواده به‌عنوان فضایی مستعد برای تجاوز و تعدی، امر جدیدی نیست و «آستانه‌ای بودن خانه و ارتباط دادن مجازی خانه با درهای باز یا بسته‌اش به بدن همسر و معشوقه کاملاً واضح است. دست‌یابی به یکی به معنای ورود به دیگری است» (نولز، ۱۳۹۳: ۲۴۸). در اینجا نیز هاچ‌بک بدون در، به سهل‌الوصول بودن این شخصیت اشاره دارد. هنرمند با خلق شخصیت زن کارناوالی تا حد امکان به سبک خاص کمدی رابله نزدیک می‌شود؛ شخصیتی که هم از زندگی بی‌قیدوبند کارناوالی بهره می‌برد و هم از بدن بزرگ‌اندازه، دفرمه‌شده و پیوندیافته. تأکید بر این حوزه پست در مرکزیت اثر، مانند آینه کژنمایی عمل می‌کند که سطح بالاتر زندگی که در مرد پیشرو با آناتومی پشت و رو تجسم یافته، منعکس و تضعیف می‌کند. این شخصیت که می‌توان او را نماینده کارناوال یا شاه کارناوال در نظر گرفت، خصلت مشترک خود با نوع بشر را انکار نکرده، بلکه بینی بزرگ‌اندازه و قرمزرنگ او نشانه تمایلات جنسی و حوزه‌های پست زندگی است.

قرار گرفتن پسر سایل در جلوی اندام‌های زایشی شخصیت زن کارناوالی، اشاره به الگوی زمان چرخه‌ای و نسل بعدی است و می‌تواند حاکی از این مسئله باشد که از زهدان این زن چیزی جز تهیدستی و فقر زاییده نمی‌شود. در واقع، بیماری‌های شخصیت زن کارناوالی با بدن پیوندی که بیانگر بدن جمعی ملت است، نشانگر بلاهایی هستند که در حال فرسودن و خوردن جامعه است. بنابراین، بینی بزرگ‌اندازه و برهنگی نشانگر توجه به امور جسمانی و شهوانیت، قرار گرفتن کودک سایل در جلوی اندام‌های جنسی نشانگر زایش فقر، ماشین فرسوده و زنگ‌زده نشانگر وضعیت نابه‌سامان صنعت خودرو، بی‌خانمانی و خانه سفیدرنگ خالی از سکنه نشانگر وضعیت آشفته‌بازار مسکن و ماشین بدون در نشانگر سهل‌الوصول بودن دست‌یابی به بدن زن و تجاوز و تعدی است؛ شخصیتی که با نقاب گروتسک قرمز-نارنجی و نقوشی شبیه خشکی‌های زمین به رنگ آبی در پشت ماشین و شخصیت زن کارناوالی قرار گرفته است. به دلیل همرنگی با ماشین زنگ‌زده و از میان رفتن مرز بدن او با ماشین دربردارنده انگاره پیوند و از میان رفتن مرزها در کارناوال است و می‌توان گفت به‌نوعی مشکلات بدن زن کارناوالی را با مشکلات جهانی پیوند می‌زند (تصویر ۱۰).

کارناوال، مفهومی است که از دل گفت‌وگو بیرون می‌آید و «در معنای عمومی، هر آنچه در نقش خود و جایگاه خود نباشد و نقش مقابل خود و اساساً قدرت را به طنز بگیرد، کارناوال نام دارد» (تسلیمی، ۱۳۹۵: ۵۹). باختین، اساس منطق مکالمه را سودای کشف حقیقت به یاری دیگری می‌داند و نخستین توقفگاه او در این زمینه، مکالمات سقراط است. افلاطون در اثر ضیافت خود که در مورد مکالمات سقراط و دیوتیما (فیلسوف زن) در زمینه عشق است، ارتباط میان گفت‌وگو، جشنواره و جدی- شوخی را شکل می‌دهد که پیش‌فرض مفهوم کارناوال باختین است (نولز، ۱۳۹۳: ۳۱۵). اکنون با توجه به این پیش‌زمینه تاریخی در زمینه کارناوال، گفت‌وگو و نقد سیاسی، اجتماعی بیان‌شده در اثر، به خوانش

شخصیت زن کارناوالی و مرد پیشرو با آناتومی پشت و رو می‌پردازیم. این زن که زشتی ظاهری و عمل خردمندانه او یعنی بیان مشکلات جامعه با یکدیگر در تناقض است، شبیه یک سیلنوس[۴۵] است و یادآور شخصیت دیوتیما در اثر ضیافت افلاطون است که در مرکزیت نمادین آن، آشنایی عشاق با رموز عشق قرار دارد. مرد پیشرو با آناتومی پشت و رو نیز که دارای دو نقش دانای کل به دلیل هدایتگر دیگران بودن و ابله است، در جایگاه قابله سقراطی است که افراد را به جای قضاوت در مورد دیگران، تحریک به افشاگری و قضاوت در مورد خود می‌کند. باختین در این مورد می‌گوید: «سقراط مردم را گرد هم آورد و موجب شد تا در نزاعی با یکدیگر برخورد کنند و در نتیجه حقیقت آشکار شد. او با توجه به حقیقت آشکارشده خود را قابله نامید؛ چون به آشکارسازی و تولد حقیقت کمک کرده بود» (Bakhtin, 1984a: 110). بنابراین اگر شخصیت زن کارناوالی را در مرتبه دیوتیما در نظر بگیریم، چرخش آناتومی مرد پیشرو به سمت این شخصیت را می‌توان به سخنان سقراط در اثر ضیافت ربط داد که فلسفه عشق خود را به دیوتیما نسبت می‌دهد و مدعی است روش گفت‌وگویی خود را نیز از او فراگرفته است.

اثر ادبی "در ستایش دیوانگی[۴۶]" نوشته دسیدریوس اراسموس[۴۷] (۱۴۶۹- ۱۵۳۶)، متخصص علوم الهی مسیحی و هومانیست[۴۸] که در ابتدای سده شانزدهم میلادی نوشته شده، اثر دیگری است که وجه مشابهت بسیاری با طرح التقاطی باختین دارد و می‌توان با توجه به آن، به خوانش شخصیت زن کارناوالی و مرد پیشرو پرداخت. در این کتاب، شخصیت دیوانگی یا بلاهت به شکل شخصیت حقیقی مؤنثی درآمده است که مطالب کتاب از زبان او بیان می‌شوند. دیوانگی می‌گوید: «کلمه‌ای واحد که اگر از زبان عاقلی بیرون آید ممکن است مجازات مرگ در پی داشته باشد، چون به وسیله دلقک دیوانه‌ای ادا شود، با خنده و لذت استقبال می‌شود» (اراسموس، ۱۴۰۰: ۷۱). بنابراین شخصیت کارناوالی زن را می‌توان در جایگاه کهن‌الگوی دلقک در نظر گرفت که در زمان استبداد که یک هنجار تاریخی است، نقاب ابله را بر چهره می‌زند و به بیان حقایق می‌پردازد. دیوانگی در جای دیگر، جنون عشاق را اعظم سعادت‌ها دانسته و بیان می‌دارد؛ «آنکه با شور و شدت عشق می‌ورزد در وجود خود نمی‌زید، بلکه هستی او در وجود معشوق است، هر قدر عاشق از خود فارغ شود و با معشوق همانند گردد، سعادت او بیشتر است» (همان: ۱۵۶). بنابراین طنز آلت‌محور و چرخش آناتومی مرد پیشرو به سمت شخصیت زن کارناوالی را نیز می‌توان مانند جنون عشاق در این کتاب در نظر گرفت.

در اثر پیروزی فقر، عشق بی‌پرده میان شخصیت زن کارناوالی و مرد پیشرو و همچنین نماد مرگ در اثر (مرد بلندقامت با سر خمیده که به درخت خشکیده پیوند خورده است) را می‌توان به ایدئولوژی آیین مرگ در نیمه دوم قرن پانزدهم پیوند داد؛ آیین مرگی که در نقاشی‌ها و نگاره‌ها تصاویر عشق، شادمانی و مرگ را در کنار هم قرار داده و آنها را به هم ربط می‌دهد و تا دوره رنسانس نیز ادامه داشت (نولز، ۱۳۹۳: ۱۲۱). اثر چوب‌نقشی با عنوان "نجیب‌زاده[۴۹]" از مجموعه "رقص مرگ[۵۰]" از هانس هولباین جوان که مربوط به حدود سال ۱۵۲۶ است، زن و مردی را نشان می‌دهد که در حالی که مرگ در جلوی آنها بر طبل کوچک جشنواره می‌کوبد، توجه آنها معطوف به یکدیگر است. در این اثر نیز شخصیت زن کارناوالی و مرد پیشرو بدون توجه به سیر خطی تراژیک اثر به سمت مرگ، سیه‌روزی و فقر، به این حرکت جمعی ادامه می‌دهند. نگاره‌های رقص مرگ اصولاً بر تباهی نهایی جسمانی تمرکز دارند، اما کارناوال نوسازی و زندگی دوباره جسمانی بر روی زمین را مد نظر قرار می‌دهد و آن را جشن می‌گیرد. آیزنمن معمولاً از این نماد مرگ احیاگر در تصاویر جشن و شادمانی خود استفاده می‌کند. مطرح کردن زندگی و مرگ در کنار هم، بیانگر این مسئله است که مرگ، تولد و

تصویر ۱۰. بخشی از اثر پیروزی فقر (URL: 4)

حوادث ناگوار به منزله رخدادهای طبیعی، خطر و مرگ را به خنده و زندگی مبدل می‌سازند (تصویر ۱۱).

تعدادی چهره‌های مضطرب در صندلی عقب ماشین با لایه‌های رنگی فریبنده و شیشه‌ای ارائه شده‌اند که می‌تواند دلالت بر شکنندگی کودکان باشد. مرز میان صورت این کودکان با صورت سگی قهوه‌ای‌رنگ در عقب ماشین از میان رفته و به انگاره‌های پیوند که باختین از شاخصه‌های هنر گروتسک مردمی می‌داند، اشاره دارد. این انگاره‌ها در این موارد نیز در اثر مشاهده می‌شوند؛ آناتومی مرد بلندقامت با سر فروافتاده و درخت خشکیده، پاهای مرد پیشرو و کودک سایل با موش‌های صحرایی، فرمان ماشین با کمربند لگنی مرد پیشرو، مرد دارای نقاب گروتسک با نقوشی همانند خشکی‌های زمین و ماشین زنگ‌زده، دستی که کودک سیاه را به بیرون کادر هدایت می‌کند با طبیعت اطراف (به دلیل همرنگی و از میان رفتن مرز میان آنها) و پاهای زن با صورتی تیره به رنگ گوشت گندیده و ماشین زنگ‌زده. در حقیقت در تصاویر کارناوالی، تفاوت‌های گونه‌ای محو شده و وجوه تمایزی که اصولاً برای اصلاح مرز میان بدن و فضای پیرامون و نیز زندگی و مرگ به‌کار می‌بریم، کمرنگ می‌شوند. در اینجا نیز زنی که دارای صورتی به رنگ گوشت گندیده در انتهای سمت چپ اثر است، نشانگر زندگی و مرگ در یک بدن است. این دوسویگی جزء لاینفکی از گروتسک است که حاصل پیوند سست‌بنیان انگاره‌های مغایر جسم است. این زن یک‌بار در ابتدای حرکت و سمت راست اثر به رنگ قرمز گلی (تمثیلی از سن جوانی، شور و هیجان) و بار دیگر در انتهای سمت چپ به رنگ گوشت گندیده (تمثیلی از مرگ، فناپذیری، پیری و ناامیدی) نشان داده شده است که بیانگر زمان چرخه‌ای در اثر است. درختان سرسبز در سمت راست اثر و درخت خشکیده در سمت چپ آن نیز از دیگر نشانه‌های زمان چرخه‌ای هستند.

کودک سیاه در انتهای سمت چپ اثر به رنگ ماهی دودی که دارای صورتی افسرده و بدنی نحیف و ناتوان است را می‌توان نماد لنت[۵۱] و ایام روزه‌داری در نظر گرفت. پای این کودک در جلوی چرخ ماشین شخصیت زن کارناوالی قرار گرفته و مانعی در جهت حرکت کارناوال به‌حساب می‌آید که می‌تواند اشاره به غیرقابل‌پذیرش بودن جشن‌های کارناوالی از طرف افراد زهدپیشه و پروتستان‌های آتشی‌مزاج داشته باشد. دستی که تعلق و فردیت آن مشخص نیست، کودک سیاه و به دنبال آن سایر رهروان را به بیرون کادر و مقصدی نامعلوم هدایت می‌کند؛ این دست بیانگر فرجام‌ناپذیری و باز بودن اثر است. بنابراین تصویر دارای ساختاری کارناوالی است. چهره شخصیت‌های اثر از مرکز به سمت چپ تصویر، حاکی از افسردگی است که می‌توان آن را ناشی از نزدیک شدن به نماد لنتی اثر در نظر گرفت. همان‌گونه که کارناوال در تباین با لنت است، خنده و سرخوشی کارناوالی نیز در مقابل افسردگی لنتی قرار می‌گیرد. چهره‌های مسخ‌شده در اثر نیز زمینه‌ساز دگرگون‌سازی کارناوالی هستند. این مسخ موجب تغییر و احیای این شخصیت‌ها پس از کارناوال می‌شود.

در کنار خانه سفیدرنگ در ۱/۳ بالایی تصویر، صورت رنگ‌پریده مردی با لباس رسمی قرار گرفته است که می‌توان با توجه نشانه‌های زمان چرخه‌ای در اثر و همچنین نقاشی "نبرد میان کارناوال و لنت[۵۲]" از پیتر بروگل مهتر، به خوانش آن پرداخت. در اثر بروگل که در سال ۱۵۵۹ نقاشی شده، هنرمند در پیش‌زمینه اثر، نبرد میان کارناوال و لنت را به صورت نزاع میان میخانه و کلیسا به تصویر کشیده است. گنبه در تحلیل خود ثابت می‌کند که این جنگ تمثیلی درباره زمان است و می‌توان آن را مانند تقویمی چرخه‌ای خوانش نمود (Gaignebet, 1972). در اثر بروگل، شاخه‌های درختان سمت چپ عریان هستند، در حالی که درختان سمت راست برگ دارند (تمثیلی از زمان چرخه‌ای) و بر خانه سفیدرنگ میان راه کلیسا و میخانه که محل انجام خانه‌تکانی بهاره است، دلقک رنگ‌پریده عید پاک[۵۳] بر لبه پنجره نشسته و این چرخه

تصویر ۱۱. هانس هولباین جوان، نجیب‌زاده از مجموعه رقص مرگ، چوب نقش، حوالی ۱۵۲۶ (URL: 10)

زمانی را کامل می‌کند. اثر پیروزی فقر که در آن مرز میان موهای مرد رنگ‌پریده و پنجره خانه سفید از میان رفته است را می‌توان تقلیدی تمسخرآمیز از نقاشی بروگل در نظر گرفت که در آن دلقک عید پاک با توجه به مشکلات مسکن، محلی برای خانه‌تکانی بهاره نداشته و به دنبال افراد شرکت‌کننده در کارناوال روانه شده است. در این نقاشی، زمان و نمودهای آن در قالب شخصیت‌های ترسیم‌شده در اثر تجسد یافته‌اند؛ به‌گونه‌ای که پسرک سیاه تجسمی از ایام روزه‌داری لنت، شخصیت زن کارناوالی تجسمی از موسم کارناوال و مرد با صورت رنگ‌پریده، به دلقک عید پاک اشاره دارد (تصویر ۱۲).

نشانه‌های زمان چرخه‌ای و شکاف‌های طنزپردازانه ایجادشده در اثر پیروزی فقر، پیوسته سیر خطی تراژیک اثر به سمت فقر و سیه‌روزی را به تعلیق درمی‌آورند. علاوه بر این، فرم‌های دوپهلو و گروتسک ایجادشده در اثر، به جمع‌بندی الگوهای چرخه‌ای بودن و اشکال خطی شکسته‌ای می‌پردازند که در کنار یکدیگر ایجادکننده شیوه کارناوالی و فرم تراژیک اثر هستند. هنرمند در ایجاد این اثر هنری با استفاده از تصاویر شناخته‌شده تاریخ هنر و فرهنگ عامه و تقلید تمسخرآمیز گفتمان دیگران و نیز انگاره‌پردازی گروتسک در یک فرم خشک کلاسیک، شیوه بیانی را می‌یابد که ردپای آن را می‌توان در الگوهای باستانی هیپوکراتیسی و لوسینی و نیز سنت مردمی طنز گروتسک قرون وسطایی پیگیری کرد. این دو سنت نیز عناصر ناموزونی را به یکدیگر ربط می‌دهند و صداها و سبک‌های متفاوت تنها به تکمیل یکدیگر نمی‌پردازند، بلکه در سازمان‌دهی شالوده اثر به یکدیگر گره خورده‌اند. در نظر گرفتن گفت‌وگویی نیز به منزله فرآیندی که مقولات دور از هم را به یکدیگر نزدیک می‌کند و با زیر پا گذاشتن مرزها مفاهیم مربوط به دوره‌های زمانی متفاوت را وادار به تبادلی سازنده می‌نماید، در خوانش اثر و پی بردن به نقد اجتماعی و سیاسی مطرح‌شده در آن ضروری است؛ اثری که زمان را متراکم کرده و از مخاطب می‌خواهد چنین تصور کند که در حال مشاهده افراد واقعی در حرکتی جمعی است. می‌توان گفت هنرمند با نزدیک کردن مقولات دور از هم در یک اثر هنری، هم امور را خودمانی کرده و از این طریق فروکاسته است و هم آنها را در معرض آشنایی‌زدایی قرار داده است. آمیختن کمدی و تراژدی در اثر را نیز می‌توان مانند خنده کارناوالی سمجی در نظر گرفت که در برابر دستورالعمل‌های نئوکلاسیک مقاومت می‌کند. در نهایت، مسئله اصلی تقابل کارناوال و لنت نیست، بلکه روبه‌رویی زندگی و مرگ است و پیروزی زندگی بر مرگ پیوسته با خنده کارناوالی بیان می‌شود.

تصویر ۱۲. پیتر بروگل مهتر، نبرد میان کارناوال و لنت، رنگ روغن، ۱۵۵۹ (URL: ۱۱)

نتیجه‌گیری

نیکول آیزنمن در اثر پیروزی فقر با به‌کارگیری طنز و گروتسک، برداشتی معاصر از اثر تمثیلی هانس هولباین با همین نام که در حدود سال ۱۵۳۴-۱۵۳۳ میلادی کار شده، ارائه نموده است. او با دور نگه‌داشتن اثر خود از اجراهای طبیعت‌گرایانه، این امکان را فراهم آورده است تا عناصر غیرمنطقی بین بازنمایی‌های لیترال و استعاری و آناتومی‌های تحریف‌شده، پیوندی و در حال گذار در فضای نقاشی مبهم و نامعین او قرار گرفته و نشان‌دهنده وجوه بصری گروتسک در اثر او باشند. جهان ایجادشده در اثر بی‌حد و مرز، گفت‌وگویی و چند لایه بوده و در مقابل محدودیت‌های تک‌خوانشی از آن مقاومت می‌کند. در این اثر، حرکت بازگشت‌ناپذیر و عمودی ساختار تراژیک به پیوستار بازگشت‌پذیر و افقی ساختار کارناوالی پیوند می‌خورد و بصیرتی مضاعف ایجاد می‌کند که موجب آشکارسازی حقیقت می‌شود. کلیت اثر، حرکتی خطی با پایانی تراژیک است که با متناقض‌نمای زمان چرخه‌ای و کمدی‌های شوخ‌طبعانه کارناوالی پیوند می‌خورد و به این ترتیب، مسیر خطی حرکت تراژیک به سمت فقر، سیه‌روزی و سرنوشت غم‌بار را در نظامی از کنش‌های معوق و اشکال منقطع به‌هم می‌ریزد. همین الگوی مکرر تکانه و وقفه موجب به‌هم ریختن نظم سنتی در این اثر نسبت به آثار کلاسیک و اثر کلاسیک هم‌نام آن

(پیروزی فقر از هانس هولباین جوان) می‌شود.

آیزنمن از طریق ترکیب سنجیده تکرارها و بازنگری‌ها در این اثر، به بازتفسیر واقعیت می‌پردازد. او با به‌کارگیری اقتباس و تقلید تمسخرآمیز گفتمان دیگران، شیوه بیانی را می‌یابد که به افشا، دفع خشم و اندوه‌ها و انتقادهای اجتماعی و سیاسی می‌پردازد و با نظام تکذیب‌ها و نیرنگ‌هایی مقابله می‌کند که فرهنگ پدرسالاری فریبکار علم کرده است. بیان اینکه اثر پیروزی فقر دارای شخصیت‌پردازی گروتسک و ترجمانی کارناوالی است و بنیان ساختاری آن گفت‌وگو میان مقولات رسمی و غیررسمی، و میان حکومت و حرکت‌های مردمی است، به انحای فراوان درگیری آگاهانه اثر را با وضعیت صنعت خودرو، سیاست‌گذاری‌های غلط بازار مسکن، افراد ناکارآمد قرارگرفته در پست‌های تصمیم‌گیری و رهبری و وجود بی‌بندوباری و فقر در جامعه، آشکار می‌سازد. این اثر به قصد ارائه کلیاتی که اساس سیاست‌های مثبت‌اندیشی و پشیمانی و وطن‌پرستی و کنایه هستند، دوره‌های تاریخی را به بازی می‌گیرد و هم‌زمان میان دوره زندگی سقراط، اراسموس، هانس هولباین پسر، پیتر بروگل مهتر و زمانه خود تمایز قائل می‌شود و هم آنها را یکسان می‌پندارد. اما وجه پشیمانی نشان‌داده‌شده در سمت چپ اثر، فرصت اندکی برای آن نوع حس نوستالژی فراهم می‌آورد که مربوط به اسطوره رنسانس باختین است و در آن حیات اجتماعی منسجم، حیات جنسی مهارنشده و حیات سیاسی علنی و در جهت منافع ملت بود.

آیزنمن در کل اثر، به حفظ گفت‌وگویی آگاهانه می‌پردازد که تعمداً در پی سردرگم کردن مخاطب است و حقیقت و حتمیت را غیرممکن می‌سازد. در نتیجه، حرکت جمعی نشان‌داده‌شده در قاب گفت‌وگویی قرار می‌گیرد و بر نقصان‌های موجود در جامعه تأکید می‌ورزد و مرزهای مفروض میان افراد و اتفاقات را از میان می‌برد. ما شاهد تنزل و فروکاستن بسیاری از مفاهیم و شخصیت‌های تاریخی مثل؛ مهر مادری، عشق، سقراط و دیوتیما به سطح مادی هستیم. همچنین اقدامات اصلاحی صورت‌گرفته در جامعه هنرمند، سرچشمه خود را در اصل اسافل اعضای بدن (بی‌بندوباری شخصیت زن کارناوالی و طنز آلت‌محور نشان‌داده‌شده در شخصیت پیشرو با آناتومی پشت و رو) می‌یابند. در نهایت، شاید بازنمایی اصلاحات در حرکت بهتر میسر باشد تا در رسیدن. این اصلاحات، بازتابی از بدن گروتسک باختین هستند که در آن به جای پایان‌پذیری، صیرورت مشاهده می‌شود؛ بدنی که گشوده بودن آن به روی دنیا با بدن‌های پیوندی، در حال گذار، شکم‌های باردار، آلت‌های قابل‌رؤیت، مرگ‌های زندگی‌بخش و غیره نمادپردازی می‌شود. اگر کارناوال مقوله‌ای است که مرزها را در هم شکسته، مفاهیم را به یکدیگر نزدیک کرده و ایدئولوژی‌ها را گفت‌وگویی می‌کند، پس اثر پیروزی فقر از بسیاری جهات اثری کارناوالی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

1. Deborah Haynes
2. Hannah Y. Kressel
3. Seder

وعده غذایی عید پسح یا سدر که از آیین‌های مرتبط با بزرگداشت آزادی یهودیان از مصر است، شامل مواد گوناگونی چون؛ ران بره، سبزی تند، نان فتیر، تخم مرغ، جعفری، میوه و خمیری از خشکبار و آب‌نمک است که هر کدام از این مواد غذایی به صورت نمادین در ضیافتی در شب روز چهاردهم نیسان در گاه‌شماری عبری مصرف می‌شوند (میتفورد، ۱۴۰۰: ۱۷۳).

4. Trampoline
5. Meirav Heiman
6. Shabbat

شبات یا همان شنبه، طبق تقویم یهودی از عصر جمعه و پیش از وقت شامگاه شروع می‌شود و تا عصر شنبه ادامه دارد. یهودیان در ۲۵ ساعت عید شبات، در سه وعده، حضوری جشن‌گونه به هم می‌رسانند. اولین دورهمی در جمعه‌شب هنگام شام، دومین دورهمی هنگام نهار روز شنبه و سومین دورهمی در عصر شنبه انجام می‌گیرد. آنها در این جشن و سرورها شراب انگور و غذاهای مخصوص می‌خورند و دعاهای ویژه‌ای می‌خوانند (انترمن، ۱۳۹۴: ۲۶۳-۲۵۹).

7. Nathan Timpano

8. Aubrey Beardsley
9. Art Nouveau

سبکی در تزئین و معماری که در دهه ۱۸۹۰ و اوایل دهه ۱۹۰۰ رواج داشت و صور نباتی پرپیچ و تاب، نقش‌مایه اصلی آن را تشکیل می‌دادند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۷).

10. Gustav Klimt
11. Julius Klinger
12. Griselda Pollack
13. Emily. C. Wages
14. Katheryn Wakeman
15. Jenny Saville
16. Maria Lassing
17. William J Simmons
18. Queer
19. Beer Garden
20. Domus Aurea
21. Grotte
22. Crupta
23. Crypt
24. Polyphony
25. Verdun
26. Westchester
27. Gender fluid
28. Philip Guston
29. «us-them» world-view
30. Tea Party
31. Tea Party

نام این گروه، از حزب چای بوستون در سال ۱۷۷۳ میلادی گرفته شده است که در آن انقلابیون آمریکایی با ریختن بیش از چهل تن چای وارداتی چینی به بندر بوستون، به سیاست‌های استعماری انگلستان اعتراض کردند. در حال حاضر، اکثریت حزب چای به‌عنوان زیرگروه محافظه‌کار حزب جمهوری‌خواه فعال هستند. از جمله اعتقادات اصلی غیرقابل‌مذاکره حزب چای، نیاز به یک ارتش قوی، مشاغل بیشتر آمریکایی، مالکیت اسلحه، کم کردن اختیارات دولت، کاهش مالیات و سیاست‌های سخت‌گیرانه در مورد مهاجرت غیرقانونی است (Shindler, 2016).

32. Penelope Fitzgerald
33. In- betweenness
34. The Ttiumph of Poverty
35. Bobbi and Stephen Rosenthal
36. Impasto
37. Post-Impressionism
38. Hons Holbein the Younger
39. The Parable of the Blind Leading the Blind
40. Pieter Bruegel the Elder
41. Distemper
42. The Blue Boy
43. Thomas Gainsborough
44. Sir John Falstaff
45. Silenus

مجسمه کم‌بها و زشتی که وقتی باز می‌شود، مجسمه خدای دیگری در درون آن قرار دارد و زشتی ظاهری و زیبایی درونی آن در تناقض است (نولز، ۱۳۹۳).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

46. The Praise of Folly
47. Desiderius Erasmus
48. Humanist
49. The Noblewoman
50. The Dance of Death
51. Lent

در مسیحیت، ایام چهل روزه و مقدس روزه‌داری و استغفار به مدت‌زمانی گفته می‌شود که افراد دین‌باور به مدت حدوداً شش هفته قبل از عید پاک، پرهیزهای خاصی را رعایت می‌کنند. در این ایام، مردم به امساک در خوردن، آشامیدن و اکتفا کردن به گوشت ماهی دودی دعوت می‌شوند (URL: 12).

52. The Fight Between Carnival and Lent
53. Easter

از روزهای تعطیل مسیحیان در یکشنبه‌ای از ماه مارس یا آوریل است. آنان بر این باور هستند که در این روز، مسیح پس از به صلیب کشیده شدن، زنده شد و به آسمان عروج کرد. مسیحیان در روز شنبه مقدس که به عید پاک ختم می‌شود، به خانه‌تکانی، خرید و فراهم کردن اسباب عید پاک مشغول هستند (URL: 13).

منابع و مآخذ

- آفرین، فریده (۱۳۹۷). تحلیل وجوه فرهنگ عامه در نقاشی‌های حسینعلی ذابحی. باغ نظر، سال پانزدهم (۵۹)، ۸۲-۷۱.
- انترمن، الن (۱۳۹۴). **باورها و آیین‌های یهودی**. ترجمه رضا فرزین، چاپ سوم، قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.
- اراسموس، دسیدریوس (۱۴۰۰). **در ستایش دیوانگی**. ترجمه حسن صفاری، چاپ دوازدهم، تهران: فرزان روز.
- افتخاری یکتا، شراره و نصری، امیر (۱۳۹۵). نمود «بدن گروتسک» در نقاشی‌های محمد سیاه قلم بر مبنای اندیشه میخائیل باختین. نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۲۱ (۳)، ۳۰-۲۱.
- امامی، مونا؛ کامرانی، بهنام و نصری، امیر (۱۳۹۹). تحلیل آثار وحید چمانی بر مبنای مفهوم بدن گروتسک در اندیشه میخائیل باختین. جلوه هنر، سال دوازدهم (۲)، ۵۸-۴۷.
- باختین، میخائیل (۱۳۹۴). **تخیل مکالمه‌ای جستارهایی درباره رمان**. ترجمه رؤیا پورآذر، چاپ چهارم، تهران: سخن.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰). **دایرةالمعارف هنر**. چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- تامسون، فیلیپ (۱۳۹۸). **گروتسک**. ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۵). **نقد ادبی نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی**. چاپ سوم، تهران: اختران.
- لچت، جان (۱۳۹۸). **پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته**. ترجمه محسن حکیمی، چاپ پنجم، تهران: خجسته.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۸). **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ ششم، تهران: آگه.
- میتفورد، میرندا بوروس (۱۴۰۰). **دایرةالمعارف مصور نمادها و نشانه‌ها**. ترجمه معصومه انصاری و دکتر حبیب بشیرپور، چاپ پنجم، تهران: سایان.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴). **درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها**. چاپ دوم، تهران: سخن.
- نولز، رونالد (۱۳۹۳). **شکسپیر و کارناوال پس از باختین**. ترجمه رؤیا پورآذر، چاپ دوم، تهران: هرمس.

- Adams, J.L.; Yates, W. & Warren, R.P. (1997). **The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflection**. United States of America: Wm. B. Eerdmans Publishing Co.
- Aima, R. (2020). Out of the Weeds: Nicole Eisenman on How Boredom Fuels Her Art. *https://artreview.com.* (Retrieved 21 June 2021).
- Bakhtin, M. (1984a). **Problems of Dostoevsky's Poetics (Theory and History of Literature)**. The United States: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M. (1984b). **Rabelais and His World**. Translated by Helens Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press.

- Ford, L.H. (2017). *"Discount Meat"*. Master of Fine Arts. The United States: Georgia State Univ.
- Gaignebet, C. (1972). Le combat de Carnaval et de Careme, sur un tableau de Bruegel. *In Annales, Economies, Societes, Civilisation*, 27 (2), 313345-.
- Harpham, G.G. (1982). **On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature**. Princeton: Princeton University Press.
- Haynes, D.J. (2008). **Bakhtin and the Visual Arts**. Cambridge University Press.
- Kressel, H.Y. (2021). Woman of Valor: Depictions of Mealtime in Nicole Eisenman´s Seder and Meirav Heiman´s Trampoline. *Bowdoin Journal of Art*.
- Meis, M. (2016). Nicole Eisenman and the Resurrection of Figuration. *https:// the-easel.com/essays/nicole-eisenman-and-figuration/* (Retrieved 21 June 2021).
- Shindler, K. (2016). Spotlight Essay: Nicole Eisenman, Tea Party, 2012. *https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/node/11219* (Retrieved 2 September 2022).
- Simmons, W.J. (2012). "Queered in Every Sense of the Word": Sexual Multiplicity in Nicole Eisenman's Beer Gardens. *Tuesday Magazine*, 2630-.
- Smith, R. (2016). Nicole Eisenman, Fluidly Merging Past, Present and Future. *http://www.nytimes.com* (Retrieved 1 June 2021).
- Timpano, N.J. (2017). 'His Wretched Hand': Aubrey Beardsley, the Grotesque Body, and Viennese Modern Art. *Art History*, 40 (3), 554581-.
- Wages, E.C. (2016). *"Macro Self-Portraiture and the Feminine Grotesque"*. Bachelor of Arts. The United States: Claremont College.
- White, S.C. (2017). Through the Lens of Guston: Contemporary Artists and Philip Guston. **In Philip Guston and Lowa Symposium**. University of Lowa.
- Yau, J. (2016). A Truly Great Artist. *https://hyperallergic.com* (Retrieved 7 July 2021).
- URL 1: https://www.newyorker.com/magazine/202019/10//philip-guston-and-the-boundaries-of-art-culture/amp (access date: 202212/06/).
- URL 2: https://www.antonkerngallery.com/artists/48-nicole-eisenman/works/13484-nicole-eisenman-weeks-on-the-train-2015/ (access date: 202212/06/).
- URL 3: https://arthur.io/art/nicole-eisenman/tea-party (access date: 202212/06/).
- URL 4: https://www.artsy.net/artwork/nicole-eisenman-the-triumph-of-poverty (access date: 202212/06/).
- URL 5: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_18942-0721- (access date: 202212/06/).
- URL 6: https://ketabnak.com/book/37849 (access date: 202212/06/).
- URL 7: https://en.m.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Blind_Leading_the_Blind&oldid=708854308 (access date: 202212/06/).
- URL 8: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Boy. (access date: 202212/06/).
- URL 9: https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/henry-iv-part-2/entire-play/ (access date: 202212/06/).
- URL 10: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336311 (access date: 202212/06/).
- URL 11: https://en.m.wikipedia.org/wiki/The_Fight_Between_Carnival_and_Lent (access date: 202212/06/).

- URL 12: www.britannica.com (access date 202212/06/).
- URL 13: www.britannica.com (access date 202212/06/).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2022/07/24
Accepted: 2023/02/05

Reading the Grotesque Graphic Art in Nicole Eisenman's "Triumph of Poverty" Based on the Views of Mikhail Bakhtin

Shahla Nilforoushan* **Afsaneh Nazeri****

Abstract

Nicole Eisenman, a contemporary figurative painter belongs to a generation of masters of the art who have equally adapted their sources from Renaissance newspaper caricatures and paintings, seeking to efface the borders between fine art and popular culture. "Triumph of Poverty", one of Nicole Eisenman's greatest nipping artworks, is a contemporary conception of a work of art of the same name by Hans Holbein with a multi-layered, dialogical, allegorical, satirical, and grotesque feel to it. Mikhail Bakhtin is one of the most important theorists of the twentieth century who studied language as a system. He also studied how dialogue works concerning the effects it creates through communication and observed a connection between art and this establishment. He considered Carnival, a popular arena for indulging in physical excesses, to have a dialogue and a grotesque and popular tradition whose images are an effective link between vivacity and violence or the low quality of materialism. He also considers the grotesque common and distorted body in an ambitious and positive framework and acknowledged that such creates instability in accepted social, political, and aesthetic norms. In this regard, and by focusing on the specific features of grotesque realism, this study reads and analyzes the visual aspects of the "Triumph of Poverty" painting by Nicole Eisenman based on the views of Mikhail Bakhtin. This study is qualitative in terms of developmental purpose and qualitative in terms of type and method, qualitative and descriptive-analytical. The findings showed the fact that the artist has used his art to show the ironic triumph of poverty after the poor decisions of the US government, which is the main cause of the economic crisis in 2008 in this country, and thus, the protest. In this way, it has protested against wrong policies, inefficient time management, injustice, and inequality in society.

Keywords: Nicole Eisenman, Triumph of Poverty, Mikhail Bakhtin, Grotesque, Carnival

* Master of Art, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. *shahlanilforoushan@gmail.com*
** Associate Professor, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. *.nazeri@aui.ac.ir*