



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

شهلا نیلفروشان** افسانه ناظری***

چکیده

۲۳

نیکول آیزنمن نقاش فیگوراتیو معاصر، به نسلی از استادان هنر تعلق دارد که منابع خود را از کاریکاتورهای روزنامه‌ها و نقاشی‌های دوران رنسانس به طور یکسان اقتباس کرده و در بی‌سترن میان هنر عالی و فرهنگ عامه است. اثر "پیروزی فقر" که یکی از گزنه‌ترین آثار این هنرمند است، برداشتی معاصر از اثری به همین نام است که توسط هانس هولباین نقاشی شده و دارای فضایی چندلایه، گفت‌وگویی، تمثیلی، هجواهیز و گروتسکی است. میخائيل باختین از مهم‌ترین نظریه‌پردازان قرن بیست 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 زیادمردی‌های 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 وجوده تصویری نقاشی پیروزی فقر اثر نیکول آیزنمن بر اساس آرای میخائيل 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 به کارگیری 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، میخائيل 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 میخائيل 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.

a.nazeri@aui.ac.ir

*** دانشیار گروه نقاشی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).

مقدمه

تبیین مفهوم گروتسک در نظریه کارناوال میخانیل باختین و چگونگی به کارگیری آن در نقد و تحلیل آثار هنری پرداخته و سپس، نیکول آیزنمن و تمهدیات بصری او در آثار وی مورد بررسی قرار می‌گیرند. بعد از آن، بر اساس تحلیل اثر پیروزی فقر مبتنی بر زبان تصویر و به کارگیری آرای مزبور، به سؤال اصلی تحقیق پاسخ داده می‌شود.

پیشینه پژوهش

نخستین بار دبورا هاینس^۱ در سال ۲۰۰۸ با نوشتمن 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 بین رشته‌ای را در جهت نقد و تحلیل آثار هنرهای تجسمی به کار گیرد. آنچه به عنوان 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»" از نیکول آیزنمن و اثر «ترامپولین» از میراو هیمن^۳، به این مهم پرداخته است که چگونه این دو هنرمند معاصر از طنز و گروتسک در به تصویر کشیدن زمان صرف غذایی از زنان آیینی در یهودیت استفاده کرده تا انتظارات تاریخی از چالش به عنوان 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 اغراق شده از یهودیت معاصر نیست. به طور مشابه، هیمن با فرستادن وعده غذایی شبات^۴ به هوا، پتانسیل پرورشی غذا را در هم می‌شکند. نگاه خیره مادر در آثار این دو هنرمند، حریم خصوصی مرتبط با غذایی 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 اعطاشود، ایجاد می‌نمایند. تیمپانو^۵ (۲۰۱۷) در مقاله‌ای با نام "اوپری بردلسی"^۶، بدنبال گروتسک و هنر مدرن وین^۷، در ابتدا دریافت‌های انتقادی نسبت به مجموعه آثار بردلسی 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 بردلسی با آثار تولیدشده توسط افراد پیوندیافته با آرت نوو^۸ به ویژه هنرمند مشهور گوستاو کلیمت^۹ (۱۸۶۲-۱۹۱۸) و تصویرگر کمتر شناخته شده جولیوس کلیننگر^{۱۰} (۱۸۷۸-۱۹۴۲) مرتبط است. نتایج این پژوهش، حاکی از تطابق با نظریه پولاک^{۱۱} در مورد آوانگاردهای تاریخی و نمایانگر این مسئله هستند که هنرمندان نوظهور یا در حال تکامل آوانگارد، روشی را بر می‌گزینند که

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 گفتگویی در نقاشی مزبور می‌شود. فیگورهای ماسکه شده، کارتونی، اغراق آمیز و تحریف شده این اثر بهسان بدن‌های گروتسکی هستند و پتانسیل ایجاد بی‌ثباتی در هنجارهای پذیرفته شده 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 ظهرور واقع گرایی 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 واقعی سیاسی، اجتماعی و حوادث روزمره زندگی و آثار او اگرچه قابل فهم و شوخ طبعانه هستند، اما گاهی تصاویری انتقادی و تلح از زندگی معاصر را ارائه می‌دهند.

میخانیل باختین، فیلسوف، ادیب، منتقد و نظریه‌پرداز روس (۱۸۹۵-۱۹۷۵) در پیریزی نظریه خود درباره کارناوال، بر جنبه‌های کمیک و نازل گروتسک تأکید داشته و دوگانگی‌های موجود در ساختار آن را به عنوان 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 ساختیت، بر اساس آرای باختین مورد خوانش قرار گرفته است و به این پرسش پاسخ می‌دهد که "چگونه می‌توان بر مبنای آرای باختین، وجود تصویری هنر گروتسک در نقاشی پیروزی فقر اثر نیکول آیزنمن را خوانش نمود؟" بر این اساس، در ابتدا به

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 بشري 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 صورت گرفته در این رابطه، پژوهشی که به طور مشخص به بررسی گروتسک در آثار نیکول آیزنمن با در نظر گرفتن نظریات میخائلی باختین پیردازد، مشاهده نشد. پژوهش‌های قبلی نیز در مورد این هنرمند بر جسته بسیار محدود بوده و تمامی وجوده 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 استناد 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، تعليق موقع سلسه 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

شامل ارجاع به یک هنرمند با سبکی مدرن و دریافت‌های بیشتر انتقادی است. ویجز^{۲۰} (۲۰۱۶) در پژوهش خود تحت عنوان "خودنگارهای بسیار بزرگ و گروتسک زنانه"، ظهور گروتسک در آثار سه هنرمند زن به نام‌های کاترین ویکمن^{۲۱}، جنی ساویل^{۲۲} و ماریا لسینگ^{۲۳} را مورد بررسی قرار داده و استفاده از بزرگ‌نمایی و تکه‌تکه شدن در آثار هنرمندان زن معاصر را به برنهنهای 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 به عنوان استعاره‌ای از تکه‌تکه شدن خود عمل می‌نماید. امامی و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله "تحلیل آثار وحید چمانی بر مبنای مفهوم بدن گروتسک در اندیشه میخائلی باختین"، با روشی توصیفی- تحلیلی به بررسی نمود بدن گروتسک در آثار وحید چمانی از منظر میخائلی باختین پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش حاکی از آن هستند که نمود بدن گروتسک در آثار این هنرمند، نشان‌دهنده ماسک و نفی این همانی 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 می‌کند. آفرین (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با نام "تحلیل وجود فرهنگ عامه در نقاشی‌های حسینعلی ذابحی"، با تمرکز بر چند مضمون کارناوال، آرمان شهر و گروتسک و روشی توصیفی- تحلیلی، به مطالعه وجود 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 واقع گرایی 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 میخائلی باختین"، به روشی تحلیلی- تطبیقی، آثار محمد سیاه قلم را با توجه به اشکال و فرم‌های کارناوالی در نظریه میخائلی باختین خوانش نموده‌اند. نتایج این پژوهش حاکی از آن هستند که نمود بدن در این آثار ماهیت آرمانی و متعالی نداشته و

گروتسک

اصطلاح گروتسک که به تدریج از مفهومی ادبی به حوزه‌های بصری و زیباشناسی 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 اتفاق‌های 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 کربیت^{۲۳}، دخمه قابل مقایسه بوده که از اصطلاح یونانی Ibid) (Kρυπτή) برای مقبره زیرزمینی مشتق شده است»:

(27). بنابراین از آغاز، واژه گروتسک با ارکان شوم و شیطانی مانند مناطق زیرزمینی، تدفین و رمز 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 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 خوانده‌محور آن را آمیزه‌ای از امور کمیک و وحشت‌زا می‌دانند که می‌خنداند و می‌هرسانند، لذت می‌بخشد و منجر می‌کند، مجذوب می‌کند و می‌رماند (مکاریک، ۱۳۹۸: ۲۴۵).

گروتسک، اغراق‌آلو و سرشار از مبالغه است؛ این ویژگی نه تنها 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 می‌باشد، زندگی است

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

چارچوب نظری

میخائل باختین، فیلسوف، ادیب، منتقد و نظریه‌پرداز روس (۱۸۹۵-۱۹۷۵) از میانه‌های دهه ۱۹۲۰ به بعد، بسیاری از اندیشه‌های خود را در آثار و نوشه‌هایی پرورانده است که به توضیح، بررسی و تفسیر آثار ادبی، به ویژه 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 فرانسوی راجاد گوهر کارناوال دانست و کارناوال را جهان بی‌قید و بند جلوه‌ها و اشکال فکاهی در مقابل لحن جدی و فنودالی سده‌های میانه تعریف نمود (مکاریک، ۱۳۹۸: ۲۳۰).

انتخاب دیدگاه باختین به عنوان 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 گذر از درک او درباره خویشن و روابط با دیگران آغاز شود که او آن را با ایده گفت‌و‌گویی متقابل مرتبط می‌داند. به عبارت دیگر، 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 کاربردی ترین تعریف گفت‌و‌گویی در نوشه‌های 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 به طور مشخص جدا از یکدیگر درون مبادلات سازنده» (نولز، ۱۳۹۳: ۳۷۰). از آنجا که کارناوال مفهومی است که از دل گفت‌و‌گویی‌رون 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.

(نولز، ۱۳۹۳: ۱۲). باختین، ویران‌سازی را در شادخواری‌های عامیانه، زبان خاص کارناوالی، تاج گذاری و خلع یدهای موجود در آن می‌بیند و معتقد است کارناوال با استفاده از ابزارهای خنده، گروتسک و انواع واژگونی سلسه 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 می‌پیوندد و از این طریق، یگانگی جسمانی و مادی خود را بهتر احساس می‌کنند. ماسک در این حالت، مظہر 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 (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۸۱). گروتسک به مخالفت با جدایی از ریشه‌های مادی و جسمانی جهان بر می‌خیزد و به استقلال جسم انسان از مادیت این جهانی ظاهر 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: ۱۹).

گروتسک، مقولات بسته، متفرق و جدا از هم را در کنار یکدیگر می‌آورد، عناصر مانعه‌الجمع 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.

که در قالب بازی شکل گرفته و در آن مرز میان بازیگر و تماشاگر از میان می‌رود. در حقیقت، تن که به واسطه رئالیسم گروتسک گونه مورد تأکید قرار می‌گیرد، نمايانگر نوعی گراييش عام به ستردن تمایزات اجتماعی و طبقاتی است که تلاش می‌کند تا اين تمایزات را نه تنها در سطوح اجتماعی، بلکه میان بازیگر و مخاطب نيز از میان بردارد (مکاريک، ۱۳۹۸: ۲۳۱). قدرت کارناوال، تمامی شرکت‌کنندگان در این جشن مردمی را در بر می‌گيرد و هیچ فاصله‌ای را بين افرادی که با يكديگر در تماس هستند، جاييز نمي شمرد.

دلک‌ها، ابله‌ها، افراد درشت‌اندام و فربه و همچنین کوتوله‌ها و تردست‌ها، از شخصیت‌های کارناوالی محسوب می‌شوند که وجود آنها جزء لاينفكی از هر کارناوال است. شخصیت‌های دلک و ابله که نمايانگان كيفيات نفسانی و حالات روانی کارناوالی در زندگی روزانه هستند، در مرز میان هنر و زندگی قرار داشته و پيرامون خود دنيابي کوچک و پيوستار زمانی- مکانی خاصی به وجود می‌آورند. وجود آنها ارتباطی حياتی با نوع لباس و زينت‌های نمایشي در ميدان شهر و همچنین نقاب تماشاگر مردمی داشته و هویت آنها استعاری است. ظاهر، كردار و سخنان آنها نيز به گونه‌ای که به نظر می‌رسيد، قابل درک نیست (باختین، ۱۳۹۴: ۲۲۴).

چارچوب شوخ‌طبعانه، گفتار و اعمال اين شخصیت‌ها را امری غيرمستدل، مجاز و معاف می‌داند، بنابراین در اين قاب بندی، آنها مسئولیت معنای گفته‌ها و رفتار خود را بر عهده نمی‌گيرند و از مصونیت برخوردار هستند. تعداد كثیری از مردم که به هیچ یک از سازمان‌های اجتماعی و سیاسی تعلق نداشته و گروه‌بندی نشده‌اند، از ديگر شرکت‌کنندگان اين مراسم و جشن‌ها محسوب می‌شوند. در واقع، کارناوال توجه را به سوي توده مردم به عنوان فعلان 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 گفت و گومندی و چندصدایی را ایجاد كرده و افراد شرکت‌کننده در آن می‌توانند به دور از سانسور اجتماعی و روانی، به گفت و گویی بي قيد و بند و آزاد پيردازند (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۸۱). زبان اصطلاحی کارناوال که حاوي فرم‌ها و نمادهای خاص آن و ترکيب‌های کلامی خنده‌دار است، بيانی پویا دارد و از اشكالي همواره متغير و تعیین‌نيافته تشکيل شده است. نمادهای موجود در آن تحت تأثير دو عامل تعیير و نوسازی هستند و تمرکز بر نسبی بودن حقائق و قدرت‌های حاکم، كيفيتی طنزآلود و شادي آفرین به آنها بخشیده است. به گفته باختین، منطق ويران‌سازی بر جهان کارناوال حاکم است

مهمترین انگاره در رئالیسم گروتسک، تنزل همه مفاهیم و ارزش‌های برتر، روحانی، ایده‌آل و مجرد و اگذاری آنها به سطوح مادی، جسمانی و زمینی است. در تقلیدهای تمسخرآمیز، خلع یدها، واژگونی سلسله مراتبی، زیر پا گذاشت 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^{۲۴} فرانسه متولد و در شهر وستچستر^{۲۵} نیویورک بزرگ شد. او در پذیرش یک امراضی سبکی خاص جاهطلبانه رفتار نموده و از آن امتناع می‌ورزد. سرباز زدن این هنرمند ممکن است صریحاً مسئله‌ای مربوط به اتویوگرافی 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^{۲۶} 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 نظام اجتماعی بالاتر ایجاد می‌شود، هم‌راستا با نظرات باختین در مورد بدن گروستگی جمعی است و باعث قرارگیری هنرمند به عنوان 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، به کارگیری 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 فیگورهای نشان می‌دهد که بدستادگی از طریق یکسانی



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 (؛ ۱ URL: ۲ URL: ۱)

عمدتاً در تقابل با ارزش‌های تقسیم‌بندی دوتایی جنسیتی و گرایش‌های طبیعی دگر جنس‌گرایی 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 به عنوان زمینه‌ای برای غلبه یا رد آن نگاه نمی‌کند (Meis, 2016). می‌توان این هنرمند را به عنوان 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}

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: ۳)

یک قاعده، او بین امور شخصی و سیاسی تمایزی قرار نداده و صمیمانه‌ترین صحنه‌های مربوط به شرح حال شخصی او ممکن است به عنوان 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 اقتدار 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"^{۳۵} 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). به عنوان مثال، نقاشی "مهمانی چای"^{۳۶} که در سال ۲۰۱۱ میلادی توسط هنرمند خلق شده، تفسیری طنزآلود از جنبش سیاسی محافظه‌کار به نام "حزب چای"^{۳۷} 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).

نzd 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 توهם است و دنیا هرگز چنین سخت‌گیری‌های سرکوب‌گرانهای را نمی‌پذیرد (Ford, 2017). آیزنمن با ستایش از رمان‌نویس انگلیسی پنه‌لوپه فیتزجرالد^{۳۸} 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 ساختی 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^{۳۹}، یک ویژگی امضاگونه در آثار او محسوب شده (Shindler, 2016). به عبارت دیگر، تدبیر صوری آیزنمن نه تنها از نظر بصری جذاب و فریبینده هستند، بلکه با مفاهیم عمیق تری از آزادی‌های بدنی و جنسیتی ارتعاش می‌کنند؛ مفاهیمی که

زیبایی ایجاد می‌کند. در سراسر بوم، سطوح بزرگی از تصویر با به کارگیری رنگ اشباع تخت می‌شوند یا از مرز پاسازهای امپاستو^{۳۶} در نقاشی پست‌امپرسیونیسمی^{۳۷} می‌گذرنند.

جهت حرکت نگاه‌ها به یک نقطه امیدوارانه به سمت جلو و یکن 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 به کار گرفته شده که نسبت به زوایای دید سه‌رخ کم تحرک تر و از نظر بصری کم انرژی تر 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 نایبینا در قسمت ۱/۳ پایین و سمت چپ اثر زاویه دید به سمت درون بوده، پسرک سایل با زاویه دید متفاوت به سمت روبرو می‌نگرد و بدون عی 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 هولباخن 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 بدبهختی می‌شوند. آنها ابزار و ادوات کشاورزی در دست دارند و بر روی درختی در سمت چپ اثر، لوح نوشتهدی به رنگ قهوه‌ای دیده می‌شود. در این اثر،

رنگ روغن کشیده شده، دارای قطعی بزرگ‌اندازه ۲۰۸,۳* ۱۶۵,۱* روزنال^{۳۹} 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 متتمرکز شخصیت‌ها به سمت جلو و چپ اثر هنری است. حضور یک اتمبیل 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 ایستادی دو شخصیت جوان ایستاده با پیراهن سفید در ۱/۳ سمت راست و مرد پیشوپ با آناتومی پشت و رو در ۱/۳ سمت چپ اثر، توسط گروه نایبینایان و حرکت موش‌های صحرایی به سمت جلو جبران می‌شود. قسمت‌های نمایان بدن اتمبیل از میان فرم‌های اثر و نگاه مبهوت و متتمرکز شخصیت‌ها به سمت جلو، حرکت پازلی اتمبیل را تداعی می‌کند.

نحوه قرارگیری عناصر و شخصیت‌ها در اثر بر طبق قانون یک سوم است و تصویر به طور 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 ماسکه شده و مسخ شده با به کارگیری رنگ‌های خنثی، رنگ‌های دارای بیان اکسپرسیو و گاهی ملون است. به کارگیری کتراستها و تن‌های بسیار قوی و شدید در عناصر کوچک‌تر اثر، عناصر بزرگ‌تر با تن‌های سبک‌تر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و ترکیب‌بندی



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



تصویر ۳. نیکول آیزنمن، پیروزی فقر، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰۹، مجموعه شخصی بابی و استفن روزنال، نیویورک (URL: ۴)



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



تصویر ۶. پیتر بروگل مهتر، کوری عascaش کور دگر، تکنیکی چسب رنگ، ۱۵۶۸، ناپل، ایتالیا (URL: 6)



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

نادرست انجام می‌دهند (تجسمی از اقتدار کوتاه‌اندیش). در کنار مرد پیشرو، سه شخصیت مادر که کودک خود را در آغوش گرفته، کودک و مرد بلند قامت با سر فراوافتاده در کنار درختی خشک شده در سمت چپ اثر مشاهده می‌شوند. این گروه سه نفره به همراه درخت خشکیده، تقليد تمثیل آمیز اثری چاپ نقش 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 بلند قامت در کنار درخت خشکیده و از میان رفتن مردم آن دو که موجب خطای دید می‌شود، به انگاره‌های پیوند که

گفتمان اشرافیت با قرار گرفتن در جایگاهی بالاتر در تباين با دیگر زبانی کارگران است و دیگر زبانی، نقدی از گفتمان حاکم در اختیار می‌گذارد و متن به متنی باز مبدل می‌شود. هنرمند با نشان دادن بدن‌های تنومند کارگران و تأکید بر بر جستگی‌های 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 تحت الشاعر الگوی غالب باختینی آنها - ما، عالی‌رتبگان و مردم عادی هستند. هنرمند نیز از زبان ژست برای بیان دیگر زبانی کارگران بهره برده است (تصویر ۵).

اکنون با توجه به نحوه قرارگیری عناصر و شخصیت‌ها در اثر پیروزی فقر از نیکول آینمن که بر طبق قانون یک سوم است، به خوانش این اثر می‌پردازیم. در قسمت ۱/۳ پایین و سمت چپ اثر، گروهی از مردان نایین به سمت مرکزیت پایین اثر در حال سقوط هستند. چنین قرارگیری که می‌تواند موجب نقص در ترکیب‌بندی شود، بلاfacile از طریق رسماً که بر روی خط شاخص مرکزی توسط مردی بالباس رسمی نگه داشته شده، اصلاح می‌شود. دسته کوران در حال حرکت اقتباس شده از نقاشی "کوری عascaش کور دگر یا تمثیل کوران" از پیتر بروگل مهتر (۱۵۲۵-۱۵۶۹) نقاش هلندی دوران رنسانس است که به سال ۱۵۶۸ کشیده شده و تمثیلی به همین نام از انجیل متی است، «ایشان کورهایی هستند که عascaش 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 بالباس 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 به عنوان اقبال خوب و ثروت مورد احترام است، اما به صورت معمول تر، با مرگ و تحلیل رفتن و تباہی 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 آلت‌محواست. «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 شانی 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 روی

از شاخصه‌های هنر گروتیسک 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 ترسیم شده در گوشه پایینی و سمت چپ اثر از طریق حرکت چشم با این فرم دوپلو و گروتیسک مرتبط شده و به دانه‌های اشاره دارد که در، خرمن کوبی 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 شاخه‌ای 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 واژگون سازی 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 آبی رنگ کودک که نمادی از آرامش، تأمل، عقل و امید است (میتفورد، ۱۴۰۰)، تداعی گر رنگ لباس اثر "پسر آبی" از توماس گینزبارو^{۴۳} (زاده ۱۷۲۸ می ۱۷۲۸-در گذشته ۲ اوت ۱۷۸۸) نقاش انگلیسی منظره و پرتره است که حوالی سال ۱۷۷۰ نقاشی شده است و هنرمند اقتباسی از این پرتره قدمی را در برخی آثار خود در حال تکدی گری 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 قرمزنگ و گروتیسکی (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 بیرون آمده که حاکی از طنزی آلت محور است و نشان دادن شلوار قهوه‌ای رنگ که شبیه تنہ درخت است (تمثیلی از طبیعی او تأکید نموده است. فرم قرار گیری دست راست او



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)

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 کرنیماهی عمل می‌کند که سطح بالاتر زندگی که در مرد پیشرو با آناتومی پشت و رو تجسم یافته، معنکس 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 قرمزنگ او نشانه تمایلات جنسی و حوزه‌های پست زندگی است.

قرار گرفتن پرسایل در جلوی اندام‌های زیشی 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 تهییدستی 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 نابه سامان صنعت خودرو، بی‌خانمانی و خانه سفیدرنگ خالی از سکنه نشانگر وضعیت آشفته‌بازار مسکن و ماشین بدون در نشانگر سهل الوصول 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 رفت مرز بدن او با ماشین در بردارنده انگاره پیوند و از میان رفت 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-شوحی 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 بیان شده در اثر، به خوانش

«به نظر باختین، نقاب نیز مانند مرگ کارناوالی که در آن مقوله‌ای وحشتناک خندهدار می‌شود، جوهره گروتسک را در قلب کارناوالی مقولات ترسناک به مقولات خندهدار نشان می‌دهد» (نولز، ۱۳۹۳: ۱۰۵). این گونه نقاب‌ها در صورت‌های قرمزنگ، ملون و رنگارنگ مشاهده می‌شوند. آیینمن 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. این گونه 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 موقع 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 قرمزنگ قرار گرفته است؛ گویی دلک نادان و پخمده‌ای است. دماغ بزرگ‌اندازه و قرمزنگ 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 موروشی 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 هاجبک بدن در با کیفیتی مشابه بدن خود را به سمت جلو هدایت می‌کند. در کمدی تأکید بر اندرونی خانواده به عنوان 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 هاجبک بدون در، به سهل‌الوصول بودن این شخصیت اشاره دارد.

در اثر پیروزی فقر، عشق بی پرده میان شخصیت زن کارناوالی و مرد پیشو و همچنین نماد مرگ در اثر (مرد بلندقاامت با سر خمیده که به درخت خشکیده پیوند خورده است) را می توان به ایدئولوژی آیین مرگ در نیمه دوم قرن پانزدهم پیوند داد؛ آیین مرگی که در نقاشی ها و نگاره ها تصاویر عشق، شادمانی و مرگ را در کنار هم قرار داده و آنها را به هم ربط می دهد و تا دوره رنسانس نیز ادامه داشت (نولز، ۱۳۹۳: ۱۲۱). اثر چوب نقشی با عنوان "نجیبزاده"^{۴۹} از مجموعه "رقص مرگ"^{۵۰} از هانس هولباخن جوان که مربوط به حدود سال ۱۵۲۶ است، زن و مردی را نشان می دهد که در حالی که مرگ در جلوی آنها بر طبل کوچک جشنواره می کوبد، توجه آنها معطوف به یکدیگر است. در این اثر نیز شخصیت زن کارناوالی و مرد پیشو بدون توجه به سیر خطی تراژیک اثر به سمت مرگ، سیه روزی و فقر، به این حرکت جمعی ادامه می دهدند. نگاره های رقص مرگ اصولاً بر تباہی نهایی جسمانی تمرکز دارند، اما کارناوال نوسازی و زندگی دوباره جسمانی بر روی زمین را مد نظر قرار می دهد و آن را جشن می گیرد. آیین من معمولاً از این نماد مرگ احیاگر در تصاویر جشن و شادمانی خود استفاده می کند. 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)

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 سینیلوس^{۴۵} است و یادآور شخصیت دیوتیما در اثر ضیافت افلاطون است که در مرکزیت نمادین آن، آشنایی عاشق 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 قابل 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: «سرطاط 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 آشکار شده خود را قابله نامید؛ چون به آشکارسازی و تولید حقیقت کمک کرده بود» (Bakhtin, 1984a: 110).

بنابراین اگر شخصیت زن کارناوالی را در مرتبه دیوتیما در نظر بگیریم، چرش 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 ارامسوس^{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 پیشوپ پرداخت. در این کتاب، شخصیت دیوانگی یا بلاهت به شکل شخصیت حقیقی مؤذنی 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 دلک دیوانه‌ای ادا شود، با خنده و لذت استقبال می‌شود» (ارامسوس، ۱۴۰۰: ۷۱). بنابراین شخصیت کارناوالی زن را می‌توان در جایگاه کهن‌الگوی دلک 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 عشق 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 آلت محور و چرخش آناتومی مرد پیشرو به سمت شخصیت زن کارناوالی را نیز می‌توان مانند جنون عشق در این کتاب در نظر گرفت.

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 مسخ شده 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 رنگ پریده مردی بالباس 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، دلک رنگ پریده عید پاک^{۵۳} بر لبه پنجره نشسته و این چرخه

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 فریبینده و شیشه‌ای ارائه شده‌اند که می‌تواند دلالت بر شکنندگی کودکان باشد. مرز میان صورت این کودکان با صورت سگی قهوه‌ای رنگ در عقب ماشین از میان رفته و به انگاره‌های پیوند که باختین از ساخته‌های هنر گروتسک مردمی می‌داند، اشاره دارد. این انگاره‌ها در این موارد نیز در اثر مشاهده می‌شوند؛ آناتومی مرد بلند مقامت با سر فروافتاده و درخت خشکیده، پاهای مرد پیشو و کودک سایل با موش‌های صحرایی، فرمان ماشین با کمربند لگنی مرد پیشو و 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 همنگی 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 وجود تمایزی که اصولاً برای اصلاح مرز میان بدن و فضای پیرامون و نیز زندگی و مرگ به کار 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 سیست‌بنیان 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 نامیدی) 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^{۵۴} و ایام روزه‌داری در نظر گرفت. پای این کودک در جلوی چرخ ماشین شخصیت زن کارناوالی قرار گرفته و مانعی در جهت حرکت کارناوال به حساب می‌آید که می‌تواند اشاره به غیرقابل پذیرش 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



تصویر ۱۱. هانس هول拜ن جوان، نجیب‌زاده از مجموعه رقص مرگ، چوب نقش، حوالی ۱۵۲۶ (URL: 10) (1526)

هم را به یکدیگر نزدیک می‌کند و با زیر پا گذاشتن مرزها مفاهیم مربوط به دوره‌های زمانی متفاوت را وارد به تبادلی سازنده می‌نماید، در خوانش اثر و پی بردن به نقد اجتماعی و سیاسی مطرح شده 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 آشنایی زدایی قرار داده است. آمیختن کمدی و تراژدی در اثر را نیز می‌توان مانند خنده کارناوالی سمجحی 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)

زمانی را کامل می‌کند. اثر پیروزی فقر که در آن مرز میان موهای مرد رنگ پریده و پنجه خانه سفید از میان رفته است را می‌توان تقليدي تمسخرآمیز از نقاشی بروگل در نظر گرفت که در آن دلقد 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 ترسیم شده در اثر تجسس یافته‌اند؛ به گونه‌ای که پسرک سیاه تجسمی از ایام روزه‌داری لنت، شخصیت زن کارناوالی تجسمی از موسوم کارناوال و مرد با صورت رنگ پریده، به دلقد عید پاک اشاره دارد (تصویر ۱۲). نشانه‌های زمان چرخه‌ای و شکاف‌های طنزپردازی ایجاد شده 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 ایجاد شده در اثر، به جمع‌بندی الگوهای چرخه‌ای بودن و اشکال خطی شکسته‌ای می‌پردازند که در کنار یکدیگر ایجاد کننده شیوه کارناوالی و فرم تراژیک اثر هستند. هنرمند در ایجاد این اثر هنری با استفاده از تصاویر شناخته‌شده تاریخ هنر و فرهنگ عامه و تقليد تمسخرآمیز گفتمنان 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 سازمان دهی شالوده اثر به یکدیگر گره خورده‌اند. در نظر گرفتن گفت و گویی نیز به منزله فرآیندی که مقولات دور از

نتیجہ گیری

نیکول آیزمن در اثر پیروزی فقر با به کارگیری طنز و گروتسک، برداشتی معاصر از اثر تمثیلی هانس هولباخ 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 وجوده 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 عموق و اشکال منقطع بهم می‌ریزد. همین الگوی مکرر تکانه و وقفه موجب بهم ریختن نظم سنتی در این اثر نسبت به آثار کلاسیک و اثر کلاسیک همنام آن

(پیروزی فقر از هانس هولباين جوان) می‌شود.

آیزنمن از طریق ترکیب سنجیده تکرارها و بازنگری‌ها در این اثر، به بازتفسیر واقعیت می‌پردازد. او با به کار گیری اقتباس و تقلید تمثیل آمیز گفتمان دیگران، شیوه بیانی را می‌باید 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 شخصیت پردازی گروتسک و ترجمانی کارناوالی است و بنیان ساختاری آن گفت‌و‌گو میان مقولات رسمی و غیررسمی، و میان حکومت و حرکت‌های مردمی است، به انحصار فراوان در گیری آگاهانه اثر را با وضعیت صنعت خودرو، سیاست‌گذاری‌های غلط بازار مسکن، افراد ناکارآمد قرار گرفته 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 هولباين پسر، پیتر بروگل مهتر و زمانه خود تمايز قائل می‌شود و هم آنها را یکسان می‌پنداشد. اما وجه پشیمانی نشان داده شده 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 تعمدآ در پی سردرگم کردن مخاطب است و حقیقت و حتمیت را غیرممکن می‌سازد. در نتیجه، حرکت جمعی نشان داده شده در قاب گفت‌و‌گویی قرار می‌گیرد و بر نقchan‌های 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 صورت گرفته در جامعه هنرمند، سرچشمه خود را در اصل اسفل اعضای بدن (بی‌بندوباری شخصیت زن کارناوالی و طنز آلت محور نشان داده شده 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؛ بدینی که گشوده بودن آن به روی دنیا با بدن‌های پیوندی، در حال گذار، شکم‌های باردار، آلت‌های قابل رؤیت، مرگ‌های زندگی بخش و غیره نماد پردازی 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.

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

شبای یا همان شبیه، طبق تقویم یهودی از عصر جمعه و پیش از وقت شامگاه شروع می‌شود و تا عصر شبیه ادامه دارد. یهودیان در ۲۵ ساعت عید شبای، در سه و عده، حضوری جشن‌گونه به هم می‌رسانند. اولین دوره‌هی در جمعه شب هنگام شام، دومین دوره‌ی هنگام نهار روز شبیه و سومین دوره‌ی در عصر شبیه انجام می‌گیرد. آنها در این جشن و سرورها شراب انگور و غذاهای مخصوص می‌خورند و دعاهای ویژه‌ای می‌خوانند (انترن، 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 پریج 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. Crypta

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 به عنوان زیرگروه محافظه‌کار حزب جمهوری خواه فعال هستند. از جمله اعتقادات اصلی غیرقابل‌مذاکره حزب چای، نیاز به یک ارتض 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 Triumph of Poverty

35. Bobbi and Stephen Rosenthal

36. Impasto

37. Post-Impressionism

38. Hans 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).

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 مدت زمانی گفته می‌شود که افراد دین باور به مدت حدوداً شش هفته قبل از عید پاک، پرهیزهای خاصی را رعایت می‌کنند. در این ایام، مردم به امساك در خوردن، آشامیدن و اكتفا 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 مأخذ

۳۹

- آفرین، فریده (۱۳۹۷). تحلیل وجود فرهنگ عامه در نقاشی‌های حسینعلی ذابحی. باغ نظر، سال پانزدهم (۵۹)، ۷۱-۸۲.
- انترمن، الن (۱۳۹۴). باورها و آیین‌های یهودی. ترجمه رضا فرزین، چاپ سوم، قم: دانشگاه ادبیان و مذاهب.
- اراسموس، دسیدریوس (۱۴۰۰). درستایش 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، (۳)، ۲۱-۳۰.
- 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)، ۴۷-۵۸.
- باختین، میخائیل (۱۳۹۴). تخیل مکالمه‌ای جستارهایی درباره رمان. ترجمه رؤیا پورآذر، چاپ چهارم، تهران: سخن.
- پاکیاز، 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.
- نامور مطلق، 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 Iowa Symposium**. University of Iowa.
- 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/).

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