# تحلیل نقاشی‌های پیتر بروگل بر اساس اندیشهٔ میخاییل باختین

جمال عرب‌زاده*
کامبیز موسوی اقدم**
شراره افتخاری‌یکتا***

تاریخ دریافت: ۹۴/۱/۲۷
تاریخ پذیرش: ۹۴/۳/۸

## چکیده

خنده و طنز در جامعه فلاندر قرن شانزدهم، در زمینه‌های فرهنگی و تاریخی آن، جایگاه ویژه‌ای دارد و پیتر بروگل به عنوان یکی از بزرگ‌ترین نقاشان این دوره، این ویژگی جامعه‌اش را به نمایش می‌گذارد. بروگل نقاشی است متعلق به دوره‌ای که میان رنسانس و قرون وسطی قرار دارد و در سال ۱۶۰۴م به عنوان بزرگ‌ترین هنرمند کمیک توصیف شده است. با این حال، ماهیت هنر بروگل چیزی فراتر از موضوع خنده است. برای رسیدن به درکی عمیق‌تر و به دست آوردن معنایی تازه‌تر از نقاشی‌های او باید آثار او در رابطه با زمینهٔ فرهنگی‌ای که در آن ایجاد شده‌اند، مطالعه شوند؛ یعنی در رابطه با فرهنگ کارناوالی در جامعه فلاندر قرن شانزدهم. میخائیل باختین، زبانشناس روسی قرن بیستم، از شاخص‌ترین نظریه‌پردازانی است که به مفهوم خنده و ماهیت مکالمه در فرهنگ کارناوالی پرداخته است. پژوهش فوق حول این سؤال شکل گرفته است که آیا نقاشی‌های بروگل به نسبت دیدگاه میخاییل باختین درباره فرهنگ قرون وسطی قابلیت انطباق دارد؟ بر این اساس آثاری از پیتر بروگل با تکیه بر دیدگاه ویژه باختین یعنی فرم، نمادهای کارناوالی و نیروهای زاینده در این پدیده با رویکردی تحلیلی ـ تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته است و در این راه از آثار تصویری، اسناد و منابع مکتوب بهره برده است. حاصل تحقیق نمونه‌هایی از انطباق عناصر شکل‌دهنده تفکر باختین با درون‌مایه برخی آثار بروگل را در معرض نمایش قرار می‌دهد.

**کلیدواژه‌ها:** باختین، بروگل، کارناوال، رئالیسم‌گروتسک، منطق گفتگویی

*. عضو هیأت علمی دانشگاه هنر تهران. Email: Jamalarabzadeh @yahoo.com
**. عضو هیأت علمی دانشگاه هنر تهران. Email: cmaghdam@yahoo.com
***. کارشناس ارشد نقاشی، دانشگاه هنر تهران. Email: sheriyekta11@yahoo.com

## مقدمه

پیتر بروگل (۱۵۲۵ـ ۱۵۶۹)، نقاش و رسام فلاندری قرن شانزدهم، یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان کمیک است اما رویکرد هنر او فراتر از موضوع خنده است. آثار تصویری او بروز واضحی از عناصر خنده و شوخی نسبت به فرهنگ اروپایی قرن شانزدهم است و این مقاله در پی آن است تا با استفاده از ارزیابی میخائیل باختین (۱۸۹۵ ـ ۱۹۷۵)، متفکر و نظریه‌پرداز برجسته روس، به بررسی عملکرد و تولید خندهٔ کارناوالی در آثار بروگل بپردازد. رئالیسم بی‌پرده‌ای که بروگل از جشن و زندگی روزمره انسان‌ها خلق می‌کند با نظریه‌های زیبایی‌شناختی میخائیل باختین،که مستقیماً با عقیده او در باب ارتباط متقابل کنش هنرمندانه و زندگی روزمره مربوط می‌شود، مطابقت دارد. باختین، زندگی روزمره و حضور انسان در جهان را منبعی برای معنا و شکل‌دهندهٔ کنش‌ها و روابط با دیگران می‌داند؛ بینشی که از طریق آن، نقش دیالوگ و ارتباط قدرت و فرهنگ در آثار بروگل و ایده‌های باختینی روشن می‌شود؛ فرهنگ طنزی که در تقابل با فرهنگ رسمی است و نشان‌دهنده آن بوده است که مردم هیچ‌گاه تسلیم محض اندیشه حاکم نبوده‌اند.

تحقیقات پیشین در این باره عمدتاً گرایشی ادبیاتی دارند. دیدگاه باختین در عرصهٔ هنرهای تجسمی برای اولین بار به وسیلهٔ دبرا هاینز(Deborah J. Haynes) در ۱۹۹۵م مطرح می‌شود. هدف او نقد و تحلیل آثار هنری با استفاده از نظریات زیبایی‌شناختی باختین است. همچنین افرادی مانند جردن (Miriam Jordan) و هالی‌دین (Julian Jason Haladyn) مفهوم گفتگو و بدن‌گروتسک را برای تحلیل آثار هنرهای تجسمی معاصر به کار بردند، بدین ترتیب شاید بتوان آثار بروگل را تصویرکنندهٔ اندیشهٔ باختین دانست؛ این مقاله، به زمینهٔ فرهنگی - اجتماعی رنسانس شمال اروپا، که بروگل در آن رشد کرده می‌پردازد، پرداخته و پس از نگاهی بسیار اجمالی به نظریات اساسی باختین، ایده‌های او در باب کارناوال[1] ، خنده و رئالیسم‌گروتسک[2] مطرح می‌گردد. باختین در کتاب خود با عنوان رابله و دنیایش، وجه مثبت خنده را در نظر می‌گیرد. در تصویری که او از فرهنگ خنده در جامعه معاصر به واسطه آثار فرانسوا رابله[3] (نویسنده قرن شانزدهم فرانسه) ارائه می‌دهد خنده را ابزاری برای پیروزی و غلبه بر اندیشه و نمادهای رسمی می‌داند و نشان می‌دهد که مادیت بدن انسان است که بر خنده از بازار و خیابان قرن شانزدهم حکمرانی می‌کند؛ خنده‌ای که راه خود را در تولیدات فرهنگی مهذب و پالوده شده یافت. در بخش آخر، تصاویر شاخص بروگل با ایده‌های باختین درباره جشن و کارناوال محک زده می‌شود..

## پس‌زمینه فکری و بستر فرهنگی بروگل

بسیاری از کتاب‌ها و مقالات علمی با تمرکز بر کارهای بروگل، به ارائه دیدگاه‌ها و تفاسیر متفاوت مربوط به ترسیم صحنه‌های جشن و زندگی دهقانی قرن شانزدهم پرداخته‌اند. مجموعه‌ای از مفاهیم نظری از جمله گروتسک، طنز و کمدی که در دوره‌های متفاوت برای تفسیر و درک آثار بروگل به کار رفته و تعاریفی از این مفاهیم که چگونه در طول زمان تکامل یافته و ارتباط خود را با هنر بروگل حفظ کرده‌اند. در قرن شانزدهم میلادی، وطن بروگل (فلاندر) زیر سلطه اسپانیا بود. حاکمیت خارجی ناآرامی‌های شدیدی را در کشور دامن می‌زد و در این میان پیروان جدید مذهب پروتستان نیز به شدت تلاش می‌کردند تا برای خود جای پایی در سرزمین همجوار کاتولیک به دست آورند. کماکان نهضت پروتستان قوت گرفت و اقدامات دولت امپراتوری برای سرکوبی آن نه تنها به نتیجه‌ای نرسید بلکه موجب شورش و طغیان عمومی شد. عملیات ترور اسپانیایی‌ها تا چندین دهه، علیه پروتستان‌ها و دیگر بدعت‌گذاران برقرار بود. به احتمال زیاد، بروگل به عنوان یک پروتستان، در زمان تفتیش عقاید اسپانیایی‌ها، در کشور خود فعال بوده است.

آثار بروگل ترکیبی از سنت‌های گذشته ایتالیا و شمال اروپا هستند. نمایش دسته‌ای مهم از تصاویر صحنه‌های جشن و شادی دهقانان قرن شانزدهم و هفدهم هلند و فلاندری در همان زمان، به عنوان یک پدیدهٔ خاص هنرهای بصری از شمال اروپا گنجانده شده است: «سنتی که برای اولین‌بار در نورنبرگ حدود ۱۵۲۴ با چاپ‌های جشن کرمس (Kermesse) جشن

میهنی و نیز بازار مکاره سالانه در فلاندر (توسط هانس بِهام ۱۵۵۰- ۱۵۰۰ Hans Sebald beham) پدیدار شد (تصویر۱) و پس از آن در هنر سراسر اروپای شمالی قرن۱۶م. گسترش یافت[۴]. میراثی که در چاپ‌ها و نقاشی‌های قرن هفدهم هلند و فلاندر ادامه داشت، با بروگل شروع شده‌است و حامل هشدارهای پیام اخلاقی در مقابل رفتارهای خوار و پست است.»

(Stewart,1993:310)

افراد واقعی این نقاشی‌ها، جمعیت‌های شاد و سرخوشی هستند که ممکن است در فضایی مانند مراسم عروسی، جشن‌های عمومی کرمس، در میان دهقانان و خانواده‌های روستایی قرار بگیرند. بیشتر حکاکی‌های مس بروگل نمایش موضوعات کمیک و خنده‌دار و ترکیب‌بندی‌های عجیب و نامتجانس است. عمده بازیگران صحنه‌های جشن بروگل دهقانان هستند؛ دهقانانی که به عنوان نماینده‌ای از طبقه اجتماعی می‌توانند شخصیت‌هایی کمیک باشند زیرا انتخاب طبیعی برای یک موضوع وابسته به قلمرو کمیک را دارند.

چنان که آلپرس اشاره می‌کند، بیشتر آثار بروگل دو مفهوم ظاهرا متناقض در کنار هم دارد: یکی خنده و دیگری اخلاق. یک دیدگاه متصل به این تصاویر محتوای اخلاقی و پیام‌های آن، با توجه به بیان و نگرش منفی هنرمندان همعصر و اولیه‌شان، نسبت به رفتار و جشن‌های بی بند و بار دهقانی است؛ و دیدگاه مکانی دیگر این تصاویر در یک محتوای فرهنگی بزرگ‌تر است، یعنی تفسیری از هنر معاصر خنده (Alpers, 1973:163) مباحث آمیخته شده با هم، مانند برخی از جنبه‌های دارای محتوای اخلاقی در مقابل طبیعت کمیک نقاشی‌ها. اعیاد و جشن‌های عمومی نقش قابل توجهی در اروپای قرون وسطی و رنسانس ایفا کرده است که نشان‌دهنده بخش مهمی از فرهنگ عامه ریشه‌دار در سنت‌های قرون وسطایی است. کارناوال و جشنواره کارناوالی در سراسر اروپا در قرون وسطی و حتی اوایل عصر مدرن پر از تصاویر نمادین غنی و مختل‌کننده بالقوه همه جا حاضر بود. برای مثال، «جشن احمق‌ها» (The Festival of Fools) در اواخر قرون وسطی است که توسط روحانیون جوان برگزار می‌شد. (تصویر۲) کارناوال و کارناوال‌گرایی مورد ستیز و تمسخر قوانین رسمی از نظم و اخلاق بود و چنانچه در بخش بعد توضیح داده خواهد شد کسی مثل میخاییل باختین، تجزیه و تحلیل مثبت‌تری از کارناوال ارائه داده است.

## چهارچوب نظری

تئوری‌های باختین[۵] در برگیرندهٔ حوزه‌های بسیار متنوع و گسترده‌ای است و از غنای بسیاری برخورداراست؛ (موضوعاتی مانند: فلسفه، زبان، لغت‌شناسی، ادبیات و رمان، انسان‌شناسی، روان‌شناسی، علوم سیاسی و ارتباطات)

باختین، به عنوان یک «نظریه‌پرداز ادبی»، بیشتر عمر خود را صرف مطالعه نویسندگانی مانند رابله، گوته، داستایفسکی و دیگران کرد. زندگی باختین، مقارن است با تاریک‌ترین دوره روسیه معاصر؛ «ایده کارناوالی باختین در شرایطی شکل می‌گیرد که فرهنگ و سیاست اصلی در اتحاد جماهیر شوروی، خصلت سرکوب‌کننده دارد و شرایط کارناوالی هنگامی مطرح می‌شود که حکومت‌های سرکوب‌کننده‌ای همچون استالینیسم وجود دارند که هر گونه مجاری ارتباطی معقول خود را مسدود کرده‌اند و عملاً مردم راهی جز خندیدن و جشن‌های شادمانه و مضحکه برای بیان احساسات عمومی خود ندارند» (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۰۳)؛ خنده‌ای که در حقیقت جوهره اصلی آثار فرانسوا رابله را تشکیل می‌دهد و باختین آن را «فرهنگ عمومی خنده» نام نهاده است. خنده عمومی، کیهانی و حیاتی، که مرگ را به رقابت فرامی‌خواند و فرزانگی رابله، همانطور که در ادامه شرح داده خواهد شد، ناشی از ارائه همین خنده است. خنده کارناوالی مفهومی است که حین بررسی‌های موشکافانه باختین، دامنه وسیع‌تری می‌یابد و به نحوی عمیق و بی‌شک کامل، جهان هنری فرانسوا رابله را تشریح می‌کند.

ایده‌های باختین مانند گفتگویی و تک‌گویی، چندصدایی، فرجام‌ناپذیری، فضاهای کارناوالی و موارد بسیار دیگر ـ نه تنها موضوعات دانشورانه‌ای برای زیبایی‌شناسی ارائه می‌دهد، فضایی را برای تحلیل

هنرهای بصری نیز عرضه می‌کند. چه ایده‌هایش توصیفی از ناکارامدی سبک‌های سنتی و ظهور ساختارهای روایی جدید در هنر معاصر باشند، چه ایجاد رده‌بندی‌هایی برای تفسیر کارهای هنری در رابطه با یک‌دیگر، این ایده‌ها به شکل شگرفی دارای قدرت مولد هستند، که البته انتخاب دیدگاه باختین به عنوان چهارچوب نظری این مقاله بیش از هر چیز به واسطه طرح و اندیشه او دربارهٔ کارناوال و رئالیسم گروتسک است و اما هرگونه بحث درباره سودمندی ایده‌های باختین باید با یک توصیف گذرا از درک او از پدیده‌شناسی خویشتن و روابط خویشتن با دیگران آغاز شود که او این موضوع را با ایده پاسخ‌گو بودن و گفتگوی متقابل مرتبط می‌داند. بنابراین، پیش از ورود به مقوله کارناوال با نگاهی بسیار اجمالی از منطق گفتگویی باختین گذر می‌کنیم، زیرا مفهوم «دیگری» بیش از همه در کارناوال شکل می‌گیرد و در واقع بخشی جداناپذیر از زبان رمان‌گرا و گونه رمان محسوب می‌شود.

در نظر باختین «در نظام زبان و همچنین در ساختار رمان، مکالمه دقیقاً نقش کارناوال را ایفا می‌کند» (نولز، ۴:۱۳۹۱) او به جنبه گفتار زبان(بیان) بسیار اهمیت می‌دهد و می‌گوید چیزی به نام زبان عام وجود ندارد و زبان هنگامی اهمیت می‌یابد که کسی با دیگری سخن گوید، حتی اگر مخاطب، در درون خود فرد باشد و بر این مبنا، مضمون غالب در آثار باختین، گفتگو و دیالوگ است که او اولین‌بار در تحلیل پرسش‌های نظریه ادبی آثار داستایفسکی معرفی می‌کند. «بر این اساس از نظر باختین ما خود را از چشم دیگری می‌شناسیم. ما لحظات دگرگونی و تبدیل اندیشه خود را در مناسبات با دیگری باز می‌یابیم. در یک کلام بازتاب زندگی خویش را در آگاهی افراد دیگر درک می‌کنیم.» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۰۲) در حقیقت، از طریق شناخت مناسباتی که ما را به دیگری پیوند می‌زند، می‌توانیم خود را بشناسیم. «انسان قلمرویی بیرون از خویشتن ندارد. او همواره و یکسر در یک قلمرو به سر می‌برد؛ او به چشم دیگران می‌نگرد تا خویشتن را بازشناسد.» (همانجا) پس بازتاب حضور ما از طریق دیگری امکان‌پذیر می‌شود.

در واقع، آنچه همواره امکان تولید گفتار خود را برای ما فراهم می‌آورد، گفتار دیگری است. از نظر او گفتار دیگری، عاملی تفکیک‌ناپذیر از قدرت خلاقه زبان است و «مادامی که آدم‌ها وجود دارند، حقیقت غایی‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد و اثر هنری پایان نمی‌پذیرد.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۰۱) هنر و زندگی همان‌گونه به یکدیگر پاسخ می‌دهند که انسان‌ها به نیازها و پرسش‌های یکدیگر در زمان و مکان پاسخ می‌دهند. در یک کار هنری، هنرمندی وارد گفتگو می‌شود (در زمان واقعی، تاریخی یا انگاشتی) و چیزی را درباره یک مکان، شخص، یا واقعه ابراز می‌کند. بنابراین، یک نطق هرگز نمی‌تواند انتزاعی باشد و باید بین دو نفر اتفاق بیفتد: گوینده و شنونده، خالق و مخاطب، هنرمند و تماشاگر. «زندگی کردن به معنای مشارکت در گفت‌وگو است: به معنای سؤال کردن، اعتنا کردن، پاسخ دادن، موافق بودن و ... . در این گفتگو یک شخص به‌طور کامل و در تمام طول زندگی‌اش مشارکت می‌کند: با چشم‌هایش، لب‌هایش، دست‌هایش، روحش، جانش و با کل بدن و کردارش. او خود را به کل روی سخن‌گویی سرمایه‌گذاری می‌کند و این سخنرانی وارد کالبدی محاوره‌ای از زندگی انسان می‌شود و به نشستی جهانی ورود می‌کند.» (Bakhtin,1984:293)

## ساختار کارناوال

پیشینه کاربردهای جسته و گریخته کارناوال، به ادبیات اروپا در سده‌های میانی بازمی‌گردد، اما نخستین کسی که آن را به صورت نظام‌مند به کار برد، باختین بود. (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۳۰) باختین برای پی‌ریزی نظریه‌اش درباره خنده از فرهنگ عامیانه اواخر سده‌های میانه و اوایل رنسانس از دو کتاب فرانسوا رابله گارگانتوا و پانتاگروئل[6] Gargantua and Pantagruel استفاده می‌کند و سعی بر آن دارد که اثر رابله را در رابطه با فرم‌های فرهنگ عامیانه و مهم‌تر از همه با کارناوال بررسی کند، چنانچه بخش قابل توجهی از زندگی انسان‌ها در قرون وسطی به جشن‌های کارناوالی اختصاص داشت و تأثیر کارناوال بر هنر و ادبیات آن دوران انکار ناشدنی است؛ جشن و مراسمی که از گذشته‌های دور اجرا می‌شدند و با عنوان جشنواره‌های

مردمی و کارناوالی و نمایش‌های آئینی خنده‌دار، صورت غیر رسمی و غیر مذهبی جهان انسان و روابط انسانی را شکل می‌دادند.

در حقیقت، کارناوال که در زمان خاصی از سال برگزار می‌شد جهان و زندگی جدیدی را خارج از سیستم رسمی و اداری ایجاد می‌کرد که تمامی مردم قرون وسطی، در آن شرکت کرده و در آن زندگی می‌کردند. «پس روح کارناوال نه تنها در هنر و ادبیات بلکه در مدینهٔ فاضله رنسانس و تصور آن از عالم نفوذ کرده بود» (لچت، ۱۳۸۰: ۱۱) چنانچه باختین می‌گوید: «نمی‌توان امید داشت کارناوال جهان را تغییر دهد اما می‌توان با کارناوال ارتباط درونی انسان با جهان را تغییر داد» (نولز، ۱۳۹۱: ۳۸) انگاره‌های ولگرد، ابله، دلقک، و دیوانگانی که اغلب در رمان رابله تصویر می‌شوند، مضامینی هستند که در همه اشکال گروتسک وجود دارند و شاخصه فرهنگ طنز قرون وسطی محسوب می‌شوند و به سبب ضدیتشان با هنجارهای متعارف اجتماعی، سیاسی، مذهبی و فرهنگی به ایجاد فضای کارناوالی کمک می‌کنند. اینان نمایندگان ثابت و معتبر روح کارناوال در زندگی روزمرهٔ خارج از فصل کارناوال هستند. کارناوال در کانون زندگی روزمره قرار می‌گیرد یعنی عناصری از زندگی روزمره در آن حضور دارند که کارناوالیزه شده‌اند و «فعالیت‌های اجتماعی موجود در کارناوال برای آدم‌ها «زندگی ثانویه‌ای» می‌آفرینند که مبتنی بر تفسیرهای خاصی از نظم اجتماعی هستند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۵۹) عناصر ساختاری کارناوال دارای ماهیتی دوسویه و پارادوکسی هستند که به صورت پیچیده‌ای در هم گره خورده‌اند؛ از جمله عنصر خنده که جایگاهی مهم و ارتباط تنگاتنگی با کارناوال دارد در واقع، حذف شادی و خنده از حوزه کلیسا و حوزه‌های رسمی و مذهبی، باعث شکل‌گیری فرم‌های خنده‌آور در بیرون از آئین‌ها، آداب، و تشریفات رسمی و مقدس شد، مانند جشن‌های کارناوالی و مراسم و نمایش‌های کمیکی که با این جشن‌ها در ارتباط بودند. خنده مورد نظر باختین «خنده‌ای است که به عنوان یک اصل فلسفی عمومی و با ماهیتی جهانی در نظر گرفته شده و در ارتباط با تجدید حیات و نوزایی است.» (Bakhtin, 1984: 2) خنده‌ای دوسویه و تحقیرکننده که ابژه خود را در عین حال هم تأیید می‌کند و هم انکار می‌کند؛ مردم در کارناوال به نسبی بودن و نافرجامی خود آگاهند و با خندیدن به خود در چرخه مرگ و تولد مجدد قرار می‌گیرند.

چنین کنشی موجب می‌شود انسان‌ها از قراردادهای رسمی و روزمره، برای زمانی کوتاه هم که شده، فاصله بگیرند. «باختین تلاش می‌کند تا خنده را در فرهنگ عامه سده‌های میانه به مثابه ابزاری برای مقاومت و همینطور غلبه بر اندیشه‌ها و نمادها و خواست‌های فرهنگ رسمی تفسیر کند» (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۰۸) هم‌چنین در کتاب رابله می‌خوانیم: «خنده هرگز به دنیای حاکمان راه نیافت و همواره اسلحه‌ای در دست مردمان باقی ماند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۰۶) با از بین بردن خنده از مراسم معتبر و مقدس، خنده مردمی، بیرون از قلمرو مقولات رسمی برای خود جایی یافت و قدم به حوزهٔ مردمی کوچه و بازار گذاشت، یعنی انواع گوناگون لغوگویی که شامل دشنام‌های ناموس، نفرین‌ها، سوگندها، کفرگویی‌ها، چیستان‌ها و امثال این‌هاست.

زبانی مملو از شوخی‌های عامیانه که ویژگی بارز آن دو پهلویی است و برخلاف زبان رسمی، قانونی و مجاز طبقه حاکم با لحنی دوگانه و دو پهلو، همزمان به ستایش و سرکوب مسائل گوناگون می‌پردازد؛ «تنها با این زبان می‌توان به ماهیت متناقض جهان پی برد، زبان رسمی و مجاز با جدیت، تحکم و یک بعدی بودنش، ما را از درک سوی دیگر جهان محروم می‌دارد» (Bakhtin, 1984: 154) کارناوال (با اذن و اجازه نهادهای حاکم) با استفاده از ابزارهایی مانند خنده، انواع گوناگون واژگونی و وارونگی (تاج‌برداری و تاج‌گذاری فردی احمق به عنوان پادشاه، مثلا دادن اختیارات و امتیازات بی حد و حصر به این پادشاه دروغین و سپس خلع او با توهین و تحقیر و گاهی به قتل رساندن او بود)، پرده از ایدئولوژی حاکم برداشته تا آن را «خلع‌ید» کند؛ بنابراین، از دیگر ویژگی‌های برجسته کارناوال، تعلیق همه سلسله مراتب، امتیازات، هنجارها، و محدودیت‌هاست؛ «همه آن چیزهایی که زمانی به واسطه یک جهان‌بینی سلسله‌مراتبی غیر کارناوالی بسته و متفرق و جدا از

یکدیگر بودند در قالب پیوندها و ترکیبات کارناوالی گرد هم می‌آیند.

کارناوال، مقدس را با دنیوی، متعالی را با پست، بزرگ را با حقیر و کوچک، و عاقل را با نادان، جمع، متحد و ترکیب می‌کند.» (جونز، ۱۳۷۸: ۱۲۰) همچنین در خلال فعالیت‌های کارناوالی همه مردم فارغ از جایگاه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی‌شان با هم برابر می‌شوند و ارتباطی خودمانی و آزاد با یکدیگر برقرار می‌کنند «افراد برابر از قدرت گفت و شنودی یکسان برخوردارند و می‌توانند به صورت آزاد و آسوده، افکار و اندیشه‌های خویش را بیان کنند» (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۱۸) این ارتباط ناب انسانی، بیرون از کارناوال فقط به شکلی تخیلی مفروض است، اما در کارناوال، همه آن را تجربه می‌کنند و بدین ترتیب کارناوال عرصه پیوند واقعیت و آرمانشهر می‌شود. و سرانجام اینکه درکارناوال قطعیتی وجود ندارد، همه چیز «در حال شدن» (In the act of becoming) است، هیچ چیز پایدار نیست و این تأکید بر نسبیت، انعکاس‌دهنده اندیشه باختین مبنی بر فرجام‌ناپذیری است، این نسبیت و عدم قطعیت، حتی متوجه سلسله‌مراتبی و صاحب‌منصبان نیز می‌گردد و تزلزل‌پذیری آن‌ها را آشکار می‌سازد. بنابراین در بطن ایده کارناوال باختین تقابل زندگی و مرگ قرار دارد. با این‌حال، در این انگاره آمیخته از مرگ و زندگی، مرگ لحن تراژیک و ترسناک خود را از دست می‌دهد و دیگر رعب‌آور، وهمناک، و پایان‌بخش نیست، بلکه تنها مرحله‌ای است که برای ورود به مرحله بعدی باید از آن عبور کرد.

در واقع و به طور سمبلیک هر آنچه جدی، منجی‌گرانه، تحکم‌آمیز، و حاکمانه است به طبقات تحتانی فرومی‌رود تا مجددا در قالبی جدید متولد شود. آرمانشهرگرایی کارناوال مربوط به همین تصویر از مرگ است. باختین با متمایز کردن خصوصیات مشترک، مفهومی کلی از کارناوال ارائه می‌دهد، مفهومی که در آن عناصری به وضوح قابل تمیزند و مهم‌ترین این‌ها، رئالیسم گروتسک است. مفهوم کارناوال و رئالیسم گروتسک، بخش عمده‌ای از معنای خود را از یکدیگر می‌گیرند و در ارتباط با یکدیگر اهمیت می‌یابند؛ در واقع، رئالیسم‌گروتسک، محور زیبایی‌شناختی بررسی باختین از رابله است.[۷] «به نظر باختین اصل جوهری رئالیسم گروتسک، تحقیر و خوارشماری است؛ خوارشماری هر چه که والاست. به زیر کشیدن هر آنچه عالی، معنوی، ایدئال و انتزاعی است و تبدیل همه آن‌ها به یک سطح مادی است» (همان، ۲۱۴) در حقیقت، مفهوم رئالیسم گروتسک «اصل مادی بدنی» است. و این «عنصر بدنی، عمیقاً مثبت است که به صورت شخصی، خودپرستانه و جدا از قلمروهای دیگر زندگی نمایش داده نمی‌شود، بلکه طوری ارائه می‌شود که تمامی انسان‌ها با یک قلمرو بدنی نمایانده می‌شوند، یعنی هیچ‌گاه یک بدن منفرد تنها را نشان نمی‌دهد بلکه بدنی را نشان می‌دهد که همواره در حال رشد و نمو دائمی و جمعی است؛ بدن و زندگی بدنی در اینجا یک ویژگی کیهانی و در عین حال جهان‌شمول دارد» (Bakhtin, 1984: 18) زیرا «نقطه گذر در یک زندگی تجدیدشده ابدی، و منبعی پایان ناپذیر از مرگ و باروری است» (Dentith, 2005: 227)

باختین به توصیف وجوه مشخصه بدن گروتسک می‌پردازد: «بدن گروتسک، بدنی است که همواره در حال شدن است. هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد، هرگز کامل نمی‌شود، در حالی که بدن دیگری را خلق می‌کند به طور پیوسته ساخته و خلق می‌شود؛ جهان را می‌بلعد و خودش توسط جهان بلعیده می‌شود.» (ibid, 226) بدنی که می‌خورد، می‌آشامد، دفع می‌کند، باردار می‌شود، می‌زاید، و می‌میرد، و این انگاره‌های زندگی بدنی (زاد و ولد، رشد و فراوانی و..) و مظاهر این زندگی به افراد، به طور جداگانه بازگشتی ندارد، به همین دلیل این بدن در ارتباط ابدی با بدن‌های دیگر و با جهان و با طبیعت است و نقش اصلی در بدن گروتسکی بر عهده اندام‌هایی است که این بدنْ خود را از طریق آن‌ها می‌رویاند، بزرگ‌تر می‌کند، از خود تجاوز می‌کند و از درون آن‌ها یک بدن جدید و ثانی را بار می‌گیرد، پس این بدن «به «بدن موروثی جمعی همه مردم» اشاره دارد و در آن از بدن شخصی، فردی و خود محوری که در زندگی روزمره مورد نظر است، اثری نیست» (ibid, 227) به همین علت، مردم در کارناوال خود را بخشی از یک کل و

اندامی از بدن جمعی می‌دانند. «در انگاره‌های گروتسک بخش‌هایی از بدن انسان که به روی جهان باز هستند یا به عبارتی ورود و خروج جهان به بدن از راه آن‌ها ممکن است، مورد تأکید قرار می‌گیرند و برجسته می‌شوند. بنابراین، در این انگاره‌ها دهان‌های باز، اندام‌های تولیدمثل و شیردهی، شکم‌ها و بینی‌ها بزرگ‌نمایی می‌شوند» (نولز، ۱۳۹۱: ۲۳) هم‌چنین بدن گروتسک به چشم‌های برآمده علاقمند است. چشم برآمده بیانگر یک تنش بدنی ناب است.

معمولاً چهرهٔ گروتسک به دهان گشوده تحویل می‌شود پس تصویر خوردن، جزو تصاویر برجسته در انگاره جشن و ضیافت قرار می‌گیرد. تعامل بدن گروتسک با جهان از راه خوردن و آشامیدن با این انگاره بازنمایی می‌شود. «از طریق انسان و توسط دهان «جهان وارد می‌شود که بلعیده شود.» در پی آن به بخش‌های پست بدن انسان فرستاده شده، هضم گردیده و دفع می‌شود، پس نقش عمده دهان گشوده، به دلیل ارتباط آن با «لایه پایین‌تر» (Lower stratum) بدن مادی است.» (Dentith, 2005: 232) باختین می‌گوید: «دهان گشوده، دروازه‌ای است رو به پایین، که به جهان زیرین بدنی، رهنمون می‌شود. دهان گشوده، مرتبط با تصویر بلعیدن است، که باستانی‌ترین سمبول مرگ و انهدام است. در عین حال مجموعه‌ای از تصاویر بزمی نیز با دهان گشوده (و همین‌طور با دندان‌ها و مری) مرتبط هستند» (ibid, 21) و این به نوعی تنزل و از عرش به زیر آمدن است؛ و فروکاستن، یعنی سر و کار داشتن یک شخص، با لایه پایین‌تر بدن، یعنی حیات شکم و اندام‌های تولید مثل است؛ بنابراین با اعمال دفع، مقاربت، لقاح، بارداری، و زایش مرتبط است. به زیر آمدن به همراه زمین، که به منزله عاملی است که همزمان می‌بلعد و به دنیا می‌آورد. «زمین، عاملی است که در کام خود فرومی‌برد و می‌بلعد (قبر، رحم) و همزمان عامل تولد و نوزایی است (اندام‌های شیردهی مادری)» (نولز، ۱۳۹۱: ۵۴) در عین حال که زمین به خاک می‌سپرد، همزمان بذرافشانی می‌کند و، چیزی بهتر و بیشتر را به دنیا می‌آورد.

بدین ترتیب، اصل اساسی رئالیسم گروتسک، پایین آوردن همه امور آرمانی و متعالی به سطح زمینی و مادی برای نابودی آن‌هاست، که این فرود آمدن و انحطاط، همچنان با انگاره تولد دوباره همراه خواهد بود. «مدفوع و فضولات بدن با زمین و خاک مرتبط هستند و ادرار، حلقه اتصال بین بدن و دریاست؛ خاک همچون رحم مادر، جنازه‌ها را در آغوش می‌گیرد؛ رئالیسم گروتسک به جز زمین حاصلخیز و رحم، سطح دیگری را نمی‌شناسد، سطحی که ماهیتی دو سویه دارد؛ همواره بار می‌گیرد و بار می‌دهد.» (Dentith, 2005 21) «باختین، ادرار و مدفوع[۸] را (علاوه بر آنکه با عمل گروتسک دفع در ارتباط هستند) ابزاری برای غلبه بر ترس کیهانی می‌داند.» (ibid, 241) مدفوع و ادرار که به عنوان یک امر کیهانی، می‌توانند به طور بدنی تعبیر شوند، نقشی مهم در تصاویری دارند که موضوعشان غلبه بر ترس کیهانی از طریق خنده است، بدین ترتیب ادرار و مدفوع باعث ایجاد تنزل می‌شود و ترس را به خنده تبدیل می‌کنند. در همین راستا در کارناوال هم تمسخر، تقلید تمسخرآمیز، به تعلیق درآوردن و بی‌توجهی به قوانین و هنجارهای اجتماعی ـ سیاسی ـ مذهبی، بی‌احترامی به کسانی که محترم شمرده می‌شدند (مثل پادشاه)، در هم شکستن نظام سلسله‌مراتبی و غلبه بر ترس کیهانی و... ، ذیل مفهوم تنزل قرار می‌گیرند.

## کارناوالگرایی باختین در آثار بروگل

همان طور که در قسمت‌های پیشین گفته شد؛ میخائیل باختین مفاهیمی مانند «رئالیسم‌گروتسک»، «اصل مادی بدنی» و «خنده جهانی» را با اشاره به روح کارناوالی تعریف می‌کند و اعیاد محبوب عمومی قرون وسطی و رنسانس را بیانیه‌ای در کارهای رابله می‌یابد. صورت‌های کارناوالی باختین در آثار پیتر بروگل به طور واضحی وجود دارد. در ادامه، با توجه به مفاهیم بدن در رئالیسم گروتسک و نقش خنده در جامعه فلاندر قرن شانزدهم، آثاری از پیتر بروگل که می‌توانند بر اساس نظریات باختین شناسایی و تفسیر شوند مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

### الف) اندام‌ها و اعمال بدن گروتسک

جامعه فلاندر قرن شانزدهم با دید خاصی از اشکال

گوناگون سرگرمی‌ها و خنده، نمایش داده می‌شود و فرهنگ عامه، فرهنگ کارناوال، کتاب‌های کمیک و تصویری، کتاب‌های مطایبه‌آمیز، شوخ‌طبع‌گونه و انواع هنرهای نمایشی خنده‌دار نقش مهمی در حفظ و تداوم تمایل مردم فلاندر برای برقراری این جشن‌ها، بر عهده داشته‌اند و هنرمندان این دوره از انواع شوخی‌ها در فرهنگ عامه، کتاب‌های کمیک، یا نمایشنامه کارناوالی و نمایش‌های خنده‌آور به عنوان منبعی برای هنرشان استفاده می‌نمودند، و این عناصر را به نوعی از زبان خاص تصویری ترجمه می‌کردند؛ با توجه به مفهوم توسعه‌یافته باختین در رابطه با سبک ادبی رابله، عمدتاً «تصویر بدن گروتسک شامل ویژگی‌هایی از چهره تغییر شکل‌یافته است مانند دهان باز، بینی بزرگ، چشم‌های برآمده، دندان‌های نمایان و رویش ناهنجار بدن» (Bakhtin, 1984: 316) که تقریباً در تمامی شخصیت‌های نمایشی بروگل این خصوصیت، یعنی دهان باز و گشوده وجود دارد؛ نمونه بارز آن، مرد مست نشسته در تابلوی «رقص دهقانی» است؛ مردهای مستی که به دور میز پُر از نوشیدنی حاصل از جشن نشسته‌اند و دهان‌باز یعنی راه ورود و خروج جهان در چهره آن‌ها کاملا نمایان است. (تصویر۳و۳a)

تصویر برجسته دیگری که ورود و خروج جهان را نشان می‌دهد، دهان باز جهنم در سمت چپ تابلوی «گرت خل» است؛ که در حال بلعیدن و فروبردن هر چیزی است(تصویر۴ و۴a) در تابلوی «ضرب‌المثل‌های هلندی» نیز دهان باز وجود دارد (تصویر۵a) هم‌چنین در تمامی موجودات غریب تابلوی سقوط فرشتگان یاغی دهان گشوده با دندان‌های بیرون‌زده، به صورت برجسته‌ای دیده می‌شود (تصویر۶a و۶) «دهان گشوده و دندان‌های نمایان، تصاویر برجسته گروتسکی پانتاگروئل هستند.» (ibid, 441) رابله در تصویری، کودکی گارگانتوا در گهواره را با دندان‌های ضخیم و قوی توصیف می‌کند که می‌تواند هر چیزی را به راحتی ببلعد؛ تصاویری که بسیار با عمل بلع و دفع مرتبط هستند و اکثر دهقانان بروگل، همه این ویژگی‌ها را نشان می‌دهند. از دیگر نمونه‌های دندان نمایان در مرد رقصنده جلوی صحنه تابلوی «رقص دهقانی» است، مردی که دست همسرش را می‌کشد و با یکدیگر به سمت نوشیدنی، جشن و پایکوبی هجوم می‌آورند. (تصویر۳a و۳) المان بعدی، چشم‌های برآمده است مانند نوازنده‌های تابلوی ضیافت «عروسی دهقانی»، نوازنده‌ای که کنار میز طویل پر از غذا و نوشیدنی درحال نواختن است (تصویر۷ و a۷) همچنین در دیگر آثار بروگل، از جمله تابلوی «ضرب‌المثل‌های هلندی»، چشم‌های برآمده از ویژگی‌های صورت است که با زندگی واقعی و یا ویژگی‌های طبیعی در قسمت‌های ناقص بخش‌هایی از بدن به وضوح متناسب شده است و در کنار مفاصل و اندام‌ها، شکم بادکرده و نقص در دست و پاها که از دیگر جلوه‌های اندام بدن گروتسک است، قرار دارد. (تصویر۵) شکم بیرون‌زده در تابلوی «کارناوال و لنت» در پرنس کارناوال که تحت فشار شکم بزرگش است و برخی همراهان او دیده می‌شود. همچنین در تصویر پیرزنی که سمت راست تابلو درست مقابل در کلیسا قرار گرفته و بدن پف کرده و متورمش، حاکی از شکمی است که پر از غذا و مایعات است (تصویر۸ و a۸) شکم بیرون‌زده در برخی از رقصنده‌ها در رقص عروسی نیز وجود دارد. (تصویر۹)

همان طور که باختین می‌گوید حیات شکم با اعمال دفع، بارداری و تولد دوباره همراه است؛ «کارناوالی نشان‌دهنده یک واقعیت جداگانه، یک فرایند آزادسازی، تخریب و نوسازی به ارمغان می‌آورد» (ibid, 316-318) بنابراین، بسیاری از این ویژگی‌های بصری به وسیله بروگل در ترکیب‌بندی شخصیت‌های او به کار گرفته شده‌اند و بروگل، با هدف آشکارتری در جهت استفاده از پتانسیل‌های تصویری خنده از این ویژگی‌های بدن استفاده کرده است.

ب) اشاره به خوردن و نوشیدن بیش از حدّ

در بحث باختین، تصاویر ضیافت و بدن گروتسک ارتباط تنگاتنگی با کارناوال و جشن و دیگر فرم‌های ارگانیک جشنواره‌ای عمومی و نشاط مردمی و کمیک دارد. ضیافت باختین یک تصویر دوسوگراست به این معنا: در عین حال که می‌تواند هدفی برای طنز و نابودی باشد همزمان خالق یک نیروی مجدد و احیایی مثبت است. خوردن و نوشیدن، که جزء تصاویر جشن است،

تبدیل به یکی از مهم‌ترین مظاهر بدن گروتسک می‌شود که با ایده‌های مثبت انسان از خشنودی و رضایت همراه با شکم‌پرستی و طمع ترکیب می‌شود. بدن‌ها در جشن، طبق عملکرد بدن، با یکدیگر ادغام شده‌اند. به گفته باختین، کالبد یک نفر همیشه یک بدن درونی است، در حالی که کالبد دیگری همیشه یک بدن برونی است. بدن درونی برابر است با جان و روان و بدن بیرونی با روح برابر است. «من نمی‌توانم بدون مراقبه نسبت به بدن بیرونی خود واکنش نشان دهم: همه حالات احساسی ـ ارادی که با تن من در ارتباط هستند به وضعیت درونی و ممکن‌ها مربوط‌اند، حالاتی از قبیل رنج، لذت، اشتیاق، خشنودی و ...» (Haynes, 1995: 71) خوردنی‌هایی که بروگل در تابلوی «کارناوال و لنت» ترسیم کرده است (تصویر۹) آمیزه‌ای از ماهی، نان، صدف و در واقع، تمام مواد غذایی است که در طول لنت مصرف می‌شود و در برابر آن آبجو، شراب، گوشت خوک تازه، نان سفید و تخم‌مرغ که در جشن کارناوالی استفاده می‌شود، قرار دارد.

خوردن و نوشیدن در بیشتر آثار بروگل تکرار می‌شود، همان‌طور که در «پانتاگروئل»، این تصاویر بسیار تکرار می‌شود، اولین چیزی که در رمان رابله توصیف می‌شود، اسراف زیاد از حد مردم است زیرا آن‌ها به طور اغراق‌آمیزی همه چیز را می‌خورند؛ «تأکید بر بدن (بدن جنسی) مصرف و بیرون‌شدگی بیش از حدّ را به ارمغان می‌آورد که در مجاورت نزدیکی با بازی کارناوالی و رویکرد خنده در جشن دارد.» (Stewart,1993: 313)

عادات خوردن، غذا، نوشیدنی و ارتباط آن‌ها با عملکردهای بدن، اغلب، ابزاری برای طنز و شوخی در قرن شانزدهم بوده است و همان‌گونه که ذکر شد در صحنه‌های جشنِ بروگل، تأکید فراوانی به غذا و نوشیدنی وجود دارد مثلاً در ضیافت عروسی دهقانی در گوشه سمت چپ، تعداد قابل توجهی کوزه خالی در سبد افتاده و مردی در حال ریختن نوشیدنی در کوزه‌هایی است که پیوسته پر و خالی می‌شوند. (تصویر۷) همین طور سینی‌های غذا و ظروف بلند آشامیدنی روی میز که حاکی از مصرف زیاد از حد نوشیدن و خوردن در جشن است؛ این نوع برخورد در تابلوی «رقص دهقانی» نیز رخ می‌دهد؛ در میز سمت چپ که ظروف آشامیدنی مابین مردهای مست قرار گرفته است. (تصویر۳)

**ج) اشـاره به عمـل دفع و نمایـش بخش‌هـای پایینی و قشر مادی بدن**

نتایج خوردن و آشامیدن در جشن، در آثار بروگل به عنوان المان‌هایی از اعمال و عملکردهای بدن گروتسک کاملاً بارز است. مثلاً مرد دهقانی که در مرکز تابلوی رقص دهقانی قرار گرفته است به طور مستقیمی به نتیجه و پیامد مصرف نوشیدنی اشاره دارد؛ گویی در حال استفراغ بر روی زمین است و آنچه را نوشیده بیرون می‌ریزد. (تصویرa۳) عرق‌کردن نیز نوعی از عمل دفع محسوب می‌شود. بنابراین تحرک و حرکت بدن در «رقص دهقانی» و «رقص عروسی» بسیار مهم می‌شود، بروگل لحظه‌ای را به تصویر می‌کشد که فراتر از نمایش بصری است. «دفع عرق از ویژگی‌های عناصر گروتسکی در رمان رابله است» (ibid, 231) یکی از شخصیت‌ها در تابلوی «رقص دهقانی» (تصویرa۳) و حداقل سه شخصیت را در «رقص عروسی» می‌توان دید که در روند کاهش از خودشان قرار دارند و در حال تخلیه و دفع در میان در و دیوار کاروانسرا، لابه‌لای درختان و سازه‌های چوبی هستند. (تصویر۹ وa۹)

بنابراین، در آثار بروگل، عملکردهای بدن به صورت نتایجی که هنگام خوردن و نوشیدن مایعات شکل می‌گیرد نشان داده شده است. انواع فعالیت‌های پُر انرژی و پر تحرک، از جمله ادرار و دفع از بالا و پایین در نقاشی وجود دارد، با توجه به رفتارهای بیرونی، ناهنجار، و خشن بدن شخصیت‌ها، که مشاهده می‌شود بدون اینکه به طور مستقیم، ادرار یا مدفوع نمایان باشد. این‌ها همه در کنار خنده و شادی که ناشی از جشن است، رخ می‌دهد و از ویژگی آن دو وجهی بودن خنده و دوگانگی بدن است؛ یعنی ترکیبی متشکل از ستایش و تحسین و تجاوز از مرزهای قانونی است که در کنار ترکیبی از قشر پایینی (اجابت مزاج، استفراغ و..)، و قشر فوقانی بدن (خرد و شعور) قرار می‌گیرد و این ترکیبی از خنده و اهمیت کارکردهای بدن گروتسکی است که باختین

بیان می‌کند و به نوعی «در نوردیده شدن مرزهاست.» (Haynes,44) طنز نجاست‌خواری و دفع فضولات از ابزار مورد نظر در فعالیت‌های کارناوالی است که حضور آن را در «ضرب‌المثل‌های هلندی» بروگل می‌توان دید. در این اثر، ارجاع برجسته‌ای از بخش‌های پایینی بدن برهنه در معرض دید عموم قرار می‌گیرد. این اثر نمایش بخش تحتانی دو بدن است که از یک اتاقک چوبی (ظاهراً دستشویی)، بیرون زده و بر روی یک تالاب قرار دارند و عمل دفع را به نمایش گذارده‌اند، در کنار آن مردی در حال ریختن سکه‌های پول به دورن تالاب است «ادغام بدن‌ها و اشیا در یکدیگر» (تصویرa۵) «مدفوع و فضولات بدن با زمین و خاک مرتبط است و ادرار، حلقه اتصال بدن و دریاست.» (Bakhtin, 1984: 21)

## د) تنزل و خلع ید

گفته شد که بدن مورد نظر باختین، بدنی است که در عملی از شدن قرار دارد؛ هرگز به پایان نرسیده و کامل نشده است، بدنی است که از طریق تعلیق موقتی از قراردادهای اجتماعی و هنجارهای فرهنگی، غالباً در حال برانداختن و دگرگون‌کردن است و به این ترتیب، نظام حاکم را سرنگون می‌کند و به نابودی می‌کشاند. مکالمه و کارناوالسک در رئالیسم گروتسک حضور دارد و«عناصر بدنی (جسمانی) عمیقا مثبت است.» این عناصر در فرم خودخواه و شخصی همان طور که بروگل نشان می‌دهد ارائه نشده است و از حوزه‌های دیگر زندگی جدا نیست و به عنوان عنصری جهانی و به نمایندگی از همه مردم ارائه می‌شود. ارائه بدن‌های گروتسکی که در جشن از طریق وجوه کارناوالی تبدیل به یک بدن جهانی شده‌اند و بر اساس شباهت وجود و هستی مادی تمام انسان‌ها به طور موقت واژگون می‌کنند. بدن‌هایی که به چالش می‌کشند، مبارزه می‌کنند، می‌میرند و دوباره از نو زاده می‌شوند. بدن‌هایی که با سنّت کارناوال موازی شده‌اند آنجا که باختین اشاره می‌کند «هیچ تمایزی بین بازیگر و تماشاگر وجود ندارد» با کارناوال و دیگر مراسم جشن بروگل مطابقت می‌کند، و بدن به عنوان ابزاری برای گفتمان هنری و فراتر از آن با تماشاگر، یکی می‌شود.

در جشن، تمام بدن‌ها در ساختار کارناوال دخالت دارند و نقش اجرا می‌کنند. کارناوالسک در آثار بروگل از طریق تصویر و محتوا عمل می‌کند؛ سبکی که ویژگی طغیانگر و شورشی دارد، به ویژه در تابلوی «ضرب‌المثل‌های هلندی» که مطلقاً پُر از تصاویری آشفته و جنون‌آمیز است که معمولاً بیشتر صحنه‌ها، نمایشی از تنزل شأن شخصیت‌هاست. بروگل دهقان‌هایی را خارج از فرزانگی ترسیم می‌کند که رفتارهایی ناهنجار و هجوآمیز دارند و همان طور که خواندیم یکی از صفات مشترک طنز، نوعی وارونگی مجمع‌هایی شبیه به کارناوالسک است. یعنی همان جهان وارونه کارناوالی که در تابلوی «ضرب‌المثل‌های هلندی» به طرز برجسته‌ای نمایان شده است؛ نوعی بازنمایی از جشنواره کارناوالی که پر از تصاویر نمایشی آشفته و ویرانگرانه است. (تصویر ۵) موضوعات فرهنگی به این گونه در آثار بروگل طنین‌انداز شده‌اند و برای باختین این جنبش رو به پایین در ارتباط با لایه‌های پایینی (مادی) بدن به خلع قدرت و تجدید حیات درکارناوال مربوط می‌شود.

بروگل در تابلوی «نبرد کارناوال و لنت» به وضوح تضاد میان جشن شادی‌بخش روح کارناوال و روح سایه‌دار لنت را در نبردی نمادین نشان می‌دهد؛ شوخ‌طبعی، بذله‌گویی، مسخره‌بازی، رقص، بازار ماهی و انواع بازی‌ها. استفاده از نقاب و ماسک‌های رنگارنگ و نوازندگان در رژهٔ کارناوال به همراه انعکاس شدیدی از لحن تمسخر، ناشی از اعتقاد به تباهی و فساد دستگاه‌های اداری و لزوم از بین رفتن آن‌ها دیده می‌شود. (تصویر a۵وa۸) تمام انگاره‌های تنزلی در نقاشی قابل مشاهده است، که با استفاده از کشمکش‌هایی از لنت و کارناوال، که می‌تواند نمادی از کلیسای کاتولیک و پروتستان باشد، انجام گرفته است. جشنواره کارناوالی بروگل پر از تصاویر نمایشی آشفته و ویرانگرانه است. در کارناوال بروگل مرز میان جشن و نبرد از میان رفته است، پس دیگر میان بدن‌ها نیز مرزی وجود ندارد. یکی از وجوه بصری افراط و وارونه‌سازی اجتماعی (تنزل) از کارناوال بروگل در نمایی از کاروانسرا (سمت چپ تابلو) مشاهده می‌شود؛ پرفورمنسی از نمایش مضحک، محبوب و

شناخته شده «عروس کثیف»[۷] که برای نشان دادن جهانی وارونه مورد استفاده قرار گرفته است. (تصویر۹a و۱۱)

از دیگر جلوه‌های بصری جهان وارونه، در تابلوی «نبرد کارناوال و لنت» نمایش اورسن و ولنتاین[۸] است (تصویر۹a و۱۲) باختین، عبارت «لایه‌های پایینی بدن» را برای بیشتر بخش‌های بدن استفاده می‌کند که محو شده و از بین رفته‌اند و یا حتی تبدیل به دیو یا روح خبیث شده‌اند؛ به اصطلاح دیو زده شدند. در تابلوی «سقوط فرشتگان یاغی» نوعی نیروی تنزلی و کاهشی وجود دارد (تصویر۶)؛ یک نیروی کاهشی از بدن‌هایی از فرشته که کم می‌شود تا در نهایت به بدن‌هایی از شیطان می‌رسد، یعنی یک نوع، از عرش به زیر آمدن است؛ اینکه چگونه فرشتگان شورشی از آسمان و بالا به جهنم، سمت راست و پایین سقوط می‌کنند. در واقع، از سمت آسمان به سوی زمین کاهش پیدا می‌کنند و به انواع موجودات گروتسکی تقلیل می‌یابند و در حالی که به دریای گل‌آلود رانده می‌شوند، به تغییر شکل خود ادامه می‌دهند. در گوشه راست و پایین اثر، دهانه‌ای تاریک، مبهم، و نامفهوم باز شده است که آن‌ها را به سمت خود می‌کشد و می‌بلعد. آن‌ها در حین اینکه بلعیده می‌شوند، در حال تخم‌ریزی هستند (تصویر۶a) بدن‌ها در زیر آب به تغییر شکل خود ادامه می‌دهند و تبدیل به موجودات بی‌جسم، بی‌جان، مجرد، و غیر مادی می‌شوند تا از نو زاییده شوند.

## نتیجه‌گیری

استفاده از ابزار و لهجه‌های بصری خاص، در ارتباط با کمدی و خنده در قرن شانزدهم، می‌تواند شاخص مهمی برای درک آثار بروگل در نظر گرفته شود. او به عنوان یک راوی تمایل دارد تمامی سطح بوم خود را با اعمال حیوانی و انسانی پُر کند و میان این دو موضوع، که همزمان در سطوح مختلفی در چشم‌انداز موجود در تابلو گسترده می‌شوند، موازنه برقرار کند.

هنر بروگل معادل بصری ادبیات پست، و در مقابل ادبیات والاست؛ او در طی آشوب و تغییر ناگهانی خشونت‌آمیز و دگرگونی شدید سیاسی ـ اجتماعی زندگی می‌کرد؛ هنگامی که اصلاحات پروتستان در نوسان کامل بود، و هنگامی که بسیاری از آداب و رسوم قدیمی در معرض خطر قرار داشت. همان طورکه باختین در جامعه شوروی از چند مرحله مهم در مسیر «ترقی خواه» استالین عبورکرد؛ مسیری که شامل تمرکز تمام نهادهای فرهنگی بر میهن‌پرستی، پرخاشگری و افراط‌گرایی نابخردانه و اعدام وحشیانه مخالفان استالین بود. پیوستن کاتولیک به مراسم روزهای پرهیز و روزه، از رسومات مذهبی‌ای بود که به شدت از سوی اصلاح‌طلبان پروتستان مورد انتقاد قرار می‌گرفت، در حالی که روح کارناوال، در حال سرکوب شدن توسط افرادی بود که میان هر دو دسته وجود داشتند و تفرق و چند دستگی ایجاد می‌کردند. با این حال، اصلاح‌طلبان پروتستان، همیشه آماده افشای ریاکاری کاتولیک‌ها بودند و پافشاری و اصرار آن‌ها برای استقبال از مراسم کارناوال، حاکی از بر هم زدن اقتدار رم در اروپا بود، به همین دلیل، برای باختین جشن قرون وسطی و کارناوال از عملکرد مسیحی خود، به فرض یک سکولار اجتماعی، فراتر رفت؛ موضوعی که بروگل چهار قرن پیش‌تر آن را به صورت زبان تصویری خاص خود ترجمه کرده بود. فرم‌های تمسخر و ریشخند، تقلید و تجاوز از مرزها، نقش مهمی در درک طیف گسترده‌ای از آثار بروگل و فرهنگ قرون وسطی ایفا می‌کند. پس بروگل، نقد هزلی از تضاد نهضت اصلاح دینی را به تصویر می‌کشد. جلوه‌های بصری زبان شوخی و بازی‌های کارناوالی به عنوان خصیصه‌های ذاتی در آثار بروگل حضور دارند، مجرایی که کار بروگل را به شدت با افکار باختین متحد کرده است. نمایش بصری از بدن انسان در آثار بروگل، ویژگی‌های فیزیکی، حالات و وضعیتی را نشان می‌دهد که با حرکتی دور از یک بدن ایدئال عمل می‌کند و تبدیل به بدن گروتسکی باختین می‌شود؛ امری که کاملاً در مقوله زیبایی‌شناختی او جای می‌گیرد.

به نظر می‌رسد تصاویر بدن در صحنه‌های جشن و شادی، با بیشتر لهجه‌های کارناوالی و رئالیسم گروتسک مطابقت دارد یعنی می‌تواند نشانه‌ای بر حماقت، قابلیت‌های جنسی، یا مستی شخصیت‌های توصیف شده باشد. بروگل حرکاتی از بدن را نشان می‌دهد که با

جنبش‌های ناهماهنگ و ناگهانی اندک در حالات و زوایای معلق‌گونه‌ای قرار می‌گیرند. در حقیقت، پتانسیل‌های خنده‌داری از بدن انسان را نشان می‌دهد که در عین حال به وسیله عناصر و ویژگی‌های رئالیسم گروتسک افزایش می‌یابند. استفاده از این عناصر در جشن و شادمانی به همراه نمایش ویژگی‌های بدن، اندام‌های بدن گروتسک، اشاره به خوردن و نوشیدن بیش از حدّ و عمل دفع و تنزل شأن ارتباطی صریح با اصول خنده دارد.

اکثر آثار بروگل نشان‌دهنده این است که او به‌خوبی توانسته است در بازنمایی صحنه‌های غیر رسمی زندگی روستایی اواخر قرون وسطی و با استفاده از واقع‌گرایی انتزاعی، آشفتگی درونی انسان و در عین حال، تضاد و آشفتگی اجتماعی نابسامان زمان خود را بیان کند. وجود این تناقض و تم‌های دوگانه موجب می‌شود که آثار او در ارتباط با زمان، تغییر، و گفتگوی ناتمام و بی‌کران تفسیر شوند.



## پی‌نوشت‌ها

۱. Carnival: در لغت به معنی فستیوالی است که با شادی و جشن همراه است و درست پیش از لنت، برگزار می‌شود؛ نوعی نمایش سرگرم‌کننده سیار همراه با عیاشی است البته، مفهوم کارناوال باختین بسیار گسترده‌تر از چند هفته شادمانی است که در تقویم پیش از لنت می‌آید.

۲. Grotesque Realism: رئالیسم گروتسک، مفهومی در ارتباط با سنّت رئالیسم (در معنای باختین آن) و فرهنگ عامیانه است و گاهی انعکاس‌دهنده تأثیر مستقیم فرم‌های کارناوالی است، گروتسک با امور مادی و جسمانی عالم، مورد توجه‌است که نه‌تنها تخطی از هنجارها و نظم طبیعی جهان محسوب نمی‌شود، بلکه هنجارها و نظم ویژه خود را دارد. در نظر باختین مفهوم رئالیسم گروتسک یک حالت ادبی است که توسط اصل مادی بدنی از عملکرد جسمانی و فیزیکی آن آشکار می‌شود و بر رابطه بین لایه و قشر بدن با جهان و بازسازی اصول دگردیسی، رشد، مرگ و تولد تأکید دارد.

۳. باختین، در عرصه رمان، مفاهیمی چون خنده، کارناوال، گفتگو، و دیالوگ را اولین‌بار در تحلیل پرسش‌های نظریه ادبی آثار داستایفسکی و کتاب رابله و دنیایش معرفی می‌کند و رمان‌های داستایفسکی را از بهترین نمونه‌های رمان گفتگویی و اثر رابله (نویسنده قرن شانزدهم فرانسه) را اوج رئالیسم گروتسک می‌داند، باختین در این کتاب با استفاده از دو داستان رابله گارگانتوا و پانتاگروئل و با توجه به دو مفهوم اساسی کارناوال و رئالیسم‌گروتسک، سعی در مشخص کردن تمایز میان زبان مجاز و غیر مجاز دارد و تحلیلی از نظام اجتماعی قرون وسطی شمال اروپا و رنسانس ارائه می‌دهد.

۴. در طول نیمه اول قرن شانزدهم، اولین نمایش بصری جشنواره دهقانی اروپا، در آلمان تولید شد. آثار چاپی که خوردن و نوشیدن و عمل دفع دهقانان را نشان می‌داد که نزدیک به ۴۰۰ سال بعد، مورخان هنر این چاپ‌ها را با عنوان ناخالص و زشت توصیف کردند. گرچه ابتدا آلمان اولین تصاویر جشنواره دهقانی در اروپا را تولید کرد، اما بعدها نقاشی و چاپ‌های هلندی در ادبیات تاریخی هنر، مورد مطالعه قرار گرفتند و به نمایش درآمدند. (Stewart, 1993: 310)

۵. باختین در ۱۹۱۸ تحصیل در رشته ادبیات یونان و روم باستان و واژه‌شناسی را در دانشگاه پتروگراد به پایان رساند. او عمدتاً به دلایل سیاسی، بیشتر عمر خود را در گمنامی ـ که خود خواهان این بود، به سر برد و از ۱۹۳۶ تا ۱۹۶۱در جایی دورافتاده به نام دانشکده تربیت معلم موردوویا به تدریس پرداخت. با آنکه باختین فعالیت سیاسی چندانی نداشت، در ۱۹۲۹ به اتهام فعالیت زیرزمینی در کلیسای اورتدوکس روسیه دستگیر و به شش سال تبعید داخلی در قزاقستان محکوم گردید. در دهه ۱۹۶۰ که اثر باختین درباره داستایفسکی کشف شد و کتاب مشهورش درباره رابله با عنوان رابله و دنیایش (که ابتدا در دهه ۱۹۴۰ به عنوان رساله دکتری ارائه شده بود برای نخستین بار در ۱۹۶۵ در اتحاد شوروی منتشر گردید)، او دیگر در روسیه به چهره‌ای پر طرفدار تبدیل شده بود.

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

۷. فرانسوا رابله دنیایی از طنز، خشونت، هرزگی، وفور، بی‌نظمی و آشوب را به نمایش گذاشت، گروتسک او، تجلی جهانی ناتمام و همواره در حال تغییر با ذاتی دوگانه است که همزمان ارج می‌نهد و انکار می‌کند و این نوع از گروتسک در تقابل با مفهوم کلاسیک گروتسک و زمینه تزئینی غالب آن قرار دارد. باختین از این کتاب به عنوان «دایره فرهنگ عامه» یاد می‌کند. دو خط سیر اصلی در مقدمه کتاب رابله و دنیایش وجود دارد: یکی فرم مدرنیستی آن که در درجات متعدد و در ارتباط با سنّت رمانتیک است و تحت تأثیر اگزیستانسیالیسم تکامل یافت؛ دومی رئالیسم گروتسک که در ارتباط با سنت رئالیسم و فرهنگ عامیانه است و گاهی انعکاس‌دهنده تأثیر مستقیم فرم‌های کارناوالی است.

۸. در بخشی از کتاب گارگانتوا و پانتاگروئل، رابله در یک پارگراف، دوازده مترادف برای کلمه «مدفوع» ارائه می‌دهد، از مبتذل‌ترین واژه تا واژه تخصصی آن در علم پزشکی، اما چنانچه باختین ذکر می‌کند در آن زمان و مکان، مدفوع در ارتباط با شادی و شادمانی بوده است و واژه‌ای توهین‌آمیز (مطابق با معیارهای زبان امروز) به شمار نمی‌آمده است.

۹. نمایشی از نوازندگان خیابانی که در حال بازی محلی و کمیکی به نام «عروس کثیف» هستند که به مناسبت سه روز قبل از چهارشنبه توبه انجام می‌شود؛ عروس زمخت، خشن و گل‌آلودی که لباسی نخ‌نما و ژنده بر تن دارد و داماد در حالی‌که مانند اسبی چموش، جفتک می‌اندازد عروس را به دنبال خود می‌کشاند و تم اصلی آن از شعری کوتاه از شاعر رومی، ویرجیل گرفته شده است و در برخی از کتاب‌های ضرب‌المثل‌های آن زمان، ظاهر شد.

۱۰. دوقلوهایی که یکی توسط یک پادشاه بزرگ شد و تبدیل به یک شوالیه گشت و دیگری در جنگل توسط یک خرس پرورش داده و تبدیل به یک مرد وحشی شد.

## کتابنامه


احمدی، بابک. (۱۳۸۶)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.

انصاری، منصور. (۱۳۸۴)، دموکراسی گفتگویی، تهران: مرکز.

لچت، جان. (۱۳۸۰)، پنجاه متفکر بزرگ معاصر، ترجمهٔ محسن کریمی، تهران: خجسته.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴)، دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگه.

نولز، رونالد. (۱۳۹۱)، شکسپیر و کارناوال پس از باختین، ترجمه رویا پورآذر، تهران: هرمس.

ـــ وی. جونز، مَلکُم. (۱۳۸۷)، داستایفسکی پس از باختین، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی‌خرد.

- Alpers,Svetlana. «Bruegel's Festive Peasants», Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art Vol. 6,No. 3/4 (1972 - 1973).
- Bakhtin, M. M., (1984). *Rabelais and His World*. H. Isowolsky (Tr.), Bloomington:Indiana University Press.
- Dentith, S., (2005). *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*, New York: Routledge.
- Haynes, Deborah J., (1995). *Bakhtin and the Visual Arts*, New York: Cambridge University Press.
- Kelly,M. (1998). *Encyclopedia of Aesthetics*, New York: Oxford University Press.
- Stewart,Alison.»Paper Festivals and Popular Entertainment: The Kermis Woodcuts of Sebald Beham in Reformation Nuremberg«, Sixteenth Century Journal 24, no. 2 (Summer, 1993).

تصویر ۱. هانس بِهام، جشن بزرگ کرمس، ۱۵۳۵، حکاکی روی چوب

تصویر۲. پیتر وَن دِر هیدن، بعد از پیتر بروگل، جشن احمق‌ها، ۱۵۷۰، حکاکی، ۴۳/۷× ۳۲/۵ سانتیمتر

تصویر۳ . پیتر بروگل، رقص دهقانی، ۱۵۶۷، رنگ و روغن، ۱۶۴× ۱۱۴ سانتیمتر، موزه کانستیستوریشز، وین

تصویر a۳.
پیتر بروگل بخش‌هایی از
رقص دهقانی

تصویر۴. پیتر بروگل، گرت خل (مگ دیوانه)، ۱۵۶۲، رنگ و روغن، ۱۶۱× ۱۱۵ سانتیمتر، موزه مه‌یر وندن برگ، آنتورپ

تصویرa ۴ بخش‌هایی از گرت خل

تصویر۵. پیتر بروگل، ضرب‌المثل‌های هلندی، ۱۵۵۹، رنگ و روغن، ۱۶۳/۵× ۱۱۷/۵ سانتیمتر، موزه استاتلیخ برلین

تصویر ۵ a. بخش‌هایی از ضرب‌المثل‌های هلندی

تصویر۶ . پیتر بروگل، سقوط فرشتگان یاغی، ۱۵۶۲، رنگ و روغن روی چوب بلوط، ۱۶۲× ۱۱۷ سانتیمتر، موزه سلطنتی هنرهای زیبای بلژیک

تصویر ۶ a. بخش‌هایی از سقوط فرشتگان یاغی

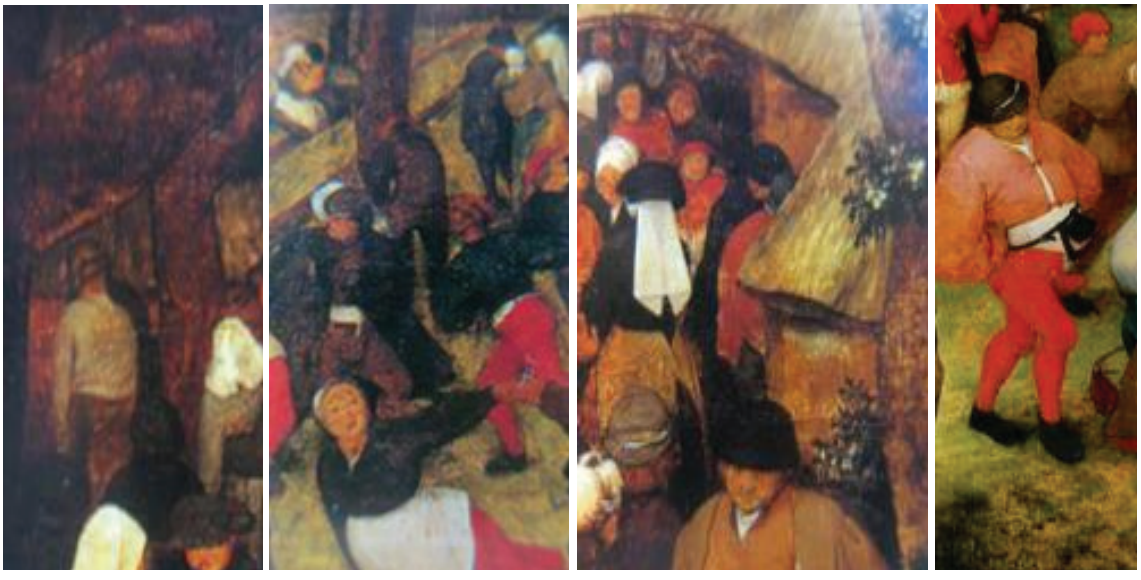
تصویر ۷. پیتر بروگل، ضیافت عروسی دهقانی، ۱۵۶۷، رنگ و روغن، ۱۶۴× ۱۱۴ سانتیمتر، موزه کانستیستوریشز، وین، اتریش

تصویر ۷ a. بخش‌هایی از ضیافت عروسی دهقانی

تصویر۸. پیتر بروگل، نبرد کارناوال و لنت، ۱۵۵۹، رنگ و روغن، ۵/۱۶۴× ۱۱۸ سانتیمتر، موزه کانستیستوریشز، وین

تصویر ۸ a. بخش‌هایی از نبرد کارناوال و لنت

تصویر۹ . پیتر بروگل، رقص عروسی، ۱۵۶۶، ۵/۱۵۷× ۴/۱۱۹ سانتیمتر، مؤسسه هنری دترویت



تصویر ۹ a. بخش‌هایی از رقص عروسی