صفحات ۲۱ - ۳۰

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۱، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۵

نمود «بدن‌گروتسک» در نقاشی‌های محمد سیاه قلم بر مبنای اندیشه میخائیل‌باختین

شراره افتخاری‌یکتا [*1]، امیر نصری [2]

[1] کارشناس ارشد نقاشی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

[2] استادیار گروه فلسفه، دانشگاه علامه‌طباطبایی، تهران، ایران.

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

چکیده

اکثر پژوهش‌های انجام‌گرفته با موضوع سیاه‌قلم، باتوجه به هویت و زمینه فرهنگی آثار محمد سیاه‌قلم شکل گرفته‌اند. نقاش مشهور اما ناشناس نیمه‌دوم سده نهم‌هجری که بیشترین حجم آثار او در مرقع‌های کتابخانه توپقاپوی استانبول نگهداری می‌شود. این نوشتار، فارغ از دغدغه هویت و بافت فرهنگی آثار سیاه‌قلم، از اشکال و فرم‌های‌کارناوالی میخائیل‌باختین یاری‌جسته و منحصراً با نگاهی عمیق و تازه به جهان‌گروتسکی سیاه‌قلم پرداخته است. باختین، فیلسوف و نظریه‌پرداز بزرگ سده‌بیستم است و مفاهیم و ایده‌هایی همچون گفتگو، دیگری، کارناوال و.. را در نظریات خود اعمال‌کرده است. ایده‌های او تقریباً دودهه است که به‌عرصه هنرهای تجسمی راه‌یافته و ساختار مناسبی را در حوزه نقد این آثار برای هنرپژوهان بناکرده است. باتوجه به این‌که نگاه ویژه باختین درخصوص کارناوال و "بدن‌گروتسک" می‌تواند رویکرد مناسبی برای تحلیل دنیای‌گروتسکی سیاه‌قلم باشد، این پژوهش، عناصری از پیکره‌های سیاه‌قلم را که بر روی عملکردهای بدن‌گروتسکی باختین تمرکز دارند با روش تحلیلی ــ تطبیقی تصویرکرده است. بدن موردنظر باختین، بدنی است که منحصر به‌فرد و منفک از باقی جهان نیست، بدنی‌است بی‌شکل و رها شده که پی‌درپی با مرگ و زندگی همراه است. پیکره‌های سیاه‌قلم این قابلیت را دارند که به‌واسطه این ویژگی‌ها، با این بدن در هم آمیخته و رها شده تعبیر و تفسیر شوند.

واژه‌های کلیدی

محمد سیاه قلم، میخاییل‌باختین، بدن‌گروتسک، گفتگو، کارناوال.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۹۳۱۰۴۵۳۷، نمابر:۰۲۱-۲۲۵۲۵۴۹۸، E- mail: Sheriyekta11@yahoo.com .

مقدمه

محمد سیاه قلم، هنرمند مشهور و مجهول نیمه دوم سده نهم هجری است. زندگی و هویت او هم‌چنان در پرده ابهام قرار دارد و تقریباً معادل یک قرن است که زمینه مطالعات پژوهشگران بی‌شماری را ساخته است. بحث بر سر هویت و منشا آثار نقاشی‌های سیاه قلم و نتایج حاصله از آن بسیار متفاوت است و محققان این عرصه، هنوز به دیدگاه مدلل ثابتی دست نیافته‌اند. پرداخت کامل به این مباحث در مجال این مقاله نیست و اشاره‌ای موجز به نمونه‌هایی از این بررسی‌ها کافی است تا نشان دهد که چگونه ذهن هنرپژوهان را به‌خود مشغول داشته است.

غالب آثار او در چهار مرقع به شماره‌های ۲۱۵۲، ۲۱۵۳، ۲۱۵۴، ۲۱۶۰ در کاخ موزه توپقاپی استانبول محفوظ است که مرقع ۲۱۵۳ با ۵۴۶ رقعه که ۳۱ نگاره آن متعلق به سیاه قلم است؛ بیشترین تصاویر را به خود اختصاص داده است. در سال ۱۹۱۰، مرقع ۲۱۵۴ برای اولین‌بار توسط ماکس فان‌برخم معرفی می‌شود مبنی بر این نظر که این مجموعه، طی نبردی معمولی از جانب تیموریان به قصر عثمانی انتقال یافته است. جی. میون، با انتشار تصاویری از حیوانات سیاه‌قلم، آنها را به مکتب تیموری نسبت داده است. ارنست کونل، پس از پایان جنگ جهانی اول، تصاویری از مرقع ۲۱۵۳ را در نتیجه این که این تصاویر متعلق به ترکستان غربی قرن پانزدهم هستند؛ ارایه می‌کند. اما سچوکین پس از بررسی مرقع ۲۱۵۳، آنها را به مکتب‌های مغول، تیموری و ماوراءالنهر نسبت داده و اظهار می‌دارد که برخی از این تصاویر به سبک چینی و برخی در ترکیه رونوشت شده‌اند. موارد بسیار دیگری مانند آناندا کوماراسوامی که سیاه‌قلم را هنرمندی هندی می‌داند و یا نویسندگان ترک همچون تحسین اوز، املا سین، ایپشر اغلو و ایوب اوغلو و ... که او را ترک نژاد و متعلق به دربار سلطان محمد فاتح می‌دانند. اکثر این پژوهش‌ها، صرفاً در جهت شناسایی هویت و ریشه‌یابی فرهنگی آثار محمد سیاه‌قلم صورت گرفته‌اند و هم‌چنین تاثیراتی که ممکن است او از فرهنگ و سنن دیگر گرفته باشد و طریقه برخورد با آثار، غالباً مطابق با هدف شناخت هویت او و آثارش قرار دارد. این پژوهش؛ فارغ از این مقوله و دغدغه هویت فرهنگی سیاه‌قلم، آن دسته از نقاشی‌های او را که به نام آثار سیاه‌قلم شهرت یافته‌اند. با استفاده از اندیشه و رویکرد میخاییل‌باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵) مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد و در راستای این هدف، به شرح و بسط عناصری از نقاشی‌های سیاه‌قلم می‌پردازد که با عملکردهای بدن‌گروتسکی باختین قابل تعریف و برابری هستند. باختین، مفاهیمی همچون گفتگویی و تک‌گویی، فرجام‌ناپذیری و فضاهای کارناوالی را با تشریح جهان هنری و گروتسکی فرانسوا رابله ارائه می‌دهد، که فضای زیبایی‌شناسانه‌ای را برای تحلیل آثاری در حیطه‌های متنوعی از جمله در نقد ادبی، علوم اجتماعی، فلسفه، زبان و.. فراهم کرده است؛ این ایده‌ها و مفاهیم باختینی، به‌طرز شگرفی دارای قدرت مولد هستند، چنانچه فضای درخور توجهی را برای تفسیر آثاری در حیطه هنرهای تجسمی ایجاد کرده‌اند.

درحقیقت کاربرد نظریات زیبایی‌شناختی باختین در عرصه هنرهای تجسمی، برای اولین بار توسط دبرا هاینز در سال ۱۹۹۵ صورت می‌گیرد. هاینز در کتاب خود با عنوان *باختین و هنرهای تجسمی*، با توجه به نظریات باختین در ارتباط با هنرهای تجسمی، مطالعات زیبایی‌شناسی خود را با تمرکز بر روی چهار مقاله اولیه باختین؛ به سوی *فلسفه عمل ـ نویسنده و کنش زیباشناسیک قهرمان ـ مساله محتوا، ماده و فرم در هنر لفظی ـ هنر و پاسخگویی*، برای تاریخ و نقد جدید هنرهای تجسمی استفاده می‌کند. هدف او، اعمال نظریه‌های زیبایی‌شناختی باختین است که فضایی را برای تحلیل هنرهای بصری نیز عرضه کرده است.

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

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

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

انســـان با جهان را تغییر داد» (نولز، ۱۳۹۱، ۳۸). بر اســـاس این گفتار، آن دسته از عناصر نقاشی‌های سیاه قلم را که انطباق بصری مناسبی با صورت‌بندی‌های باختین از اشکال و فرم‌های کارناوالی و بدن‌گروتسک ایجاد می‌کنند، تفکیک و تحلیل می‌گردد اما پیش از تشریح مضامین و اعمال بدن‌گروتسکی در آثار مذکور سیاه‌قلم، سخنی اجمالی از آرای بنیادین میخائیل‌باختین ارایه می‌شود.

چارچوب نظری

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

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

بنا بر تفسیر او، ایده توانایی پاسخ‌گویی با ایجاد ارتباط میان خویشـــتن و دیگری ابراز می‌شـــود و هنر و زندگی همان‌گونه به یک‌دیگر پاســـخ می‌دهند که انســـان‌ها به نیازها و پرسش‌های یک‌دیگـــر در زمان و مکان پاســـخ می‌دهند. در نظر او «انســـان نقطه مرکزی‌ای اســـت که در اطراف او همـــه کنش‌های دنیای واقعی از جمله هنر، ســـازمان‌دهی می‌شـــود» (Smith, 2002, 295). این‌که ما پاسخ‌گو هستیم که مسلماً ملزم به کردار ماست، مبنای ســـاختار زندگی و خلاقیت هنری است. بنابراین تفسیر او از خلاقیت روی التزام اخلاقی ژرفی که هرکسی نسبت به دیگری دارد، تأکید می‌کند. چنین التزامی هرگز منحصراً نظری نیســـت بلکه پاســـخ محکم یک فرد به اشخاص حقیقی در موقعیت‌های خاص اســـت. به این دلیل‌که ما به‌تنهایـــی، به‌عنوان موجودات خودآگاه منزوی وجود نداریم و اثر خلاقانه ما همیشـــه پاسخی به دیگران اســـت. پس در مباحث باختین، موضوع علوم انسانی چیزی جز ارتباط نیست و هر آوای منفرد، تنها از طریق آمیختن با آواهای دیگر اســـت که می‌تواند معنادار شود و همه کنش‌ها و خلاقیت را ممکن ســـازد «منطق گفتگویی، گوهر اصلی اندیشه او در زمینه انسان‌شناسی فلسفی است» (احمدی،۱۳۸۶،۱۰۲).

دامنه معنایی کارناوال بســـیار وســـیع اســـت و ساختار اساسی آن بـــا مفهوم چندآوایی و دیگری شـــکل می‌گیـــرد؛ اما مهم‌ترین مفهومی که باختین از کارناوال ارایه می‌کند، رئالیســـم گروتســـک اســـت مفهومی که در «ارتباط با سنت رئالیسم و فرهنگ عامیانه اســـت و گاهی انعکاس‌دهنده تاثیر مســـتقیم فرم‌هـــای کارناوالی اســـت» (Bakhtin,1984, 35) که باختین به واســـطه آثار فرانسوا رابله (نویسنده قرن شانزدهم فرانسه) درکتاب خود با عنوان *رابله و دنیایش*، به بررسی این مفاهیم می‌پردازد و تحلیلی از نظام اجتماعی و فرهنگ عامه اواخر سده‌های میانی و اوایل رنسانس ارایه می‌دهد.

کارناوال باختین، تجلی روح کارناوال در تولیدات فرهنگی مانند نقاشـــی و آثار ادبی اســـت که در کانون زندگی روزمره قرار دارد و عناصـــری از زندگی روزمره در آن حضـــور دارند که به تعبیری کارناوالیزه شـــده‌اند و به باور باختیـــن، «کارناوال در مرز بین هنر و زندگـــی قرار گرفته اســـت در واقع کارناوال خود زندگی اســـت که بر اســـاس الگوی خاصی از نمایش ـ بازی شکل گرفته است» (نولز،۱۳۹۱،۶) و در آن از انواع ماسک‌ها، هیولاها، جشن، دیوانگی، شـــادی و بازی در جهت تخریب و آفرینش اســـتفاده می‌شـــود. کارناوال، ترکیبی از امور متضاد است همچون قرارگیری امر خیالی و واقعی در کنار هم، بهشت و جهنم، روح و جسم، زندگی و مرگ و ... که همواره در جهانی واحد در هم می‌آمیزند و هم‌چنان در تبادل با یکدیگر قرار دارند. آرمانشـــهرگرایی و فرجام‌ناپذیری، نسبیت و مرگ ازدیگر مضامین و انگاره‌های کارناوالی است؛ در واقع و به طور ســـمبلیک، هر آنچه رهایی‌دهنده، تحکم‌آمیز و حاکمانه است به طبقات تحتانی فرو می‌رود تا دوباره در قالبی جدید زاییده شود و آرمانشهرگرایی کارناوال، مربوط به همین انگاره از مرگ است که در ارتباط تنگاتنگ با رئالیسم‌گروتسک قرار دارد و اصل مادی بدنی را به تصویر می‌کشد که «به «بدن موروثی جمعی همه مردم» اشاره دارد و در آن از بدن شـــخصی، فردی و خودمحوری که در زندگی روزمره مورد نظر است، اثری نیست» (Dentith, 2005, 227). بدن

انسان در اینجا بازنمایی کاملاً شاخصی دارد و به عبارتی بخش‌هایی از بدن انسان که به روی جهان گشوده هستند و ورود و خروج جهان از طریق آنها صورت می‌گیرد، برجسته می‌شوند. بنابراین در این انگاره‌ها، «دهان‌های باز، اندام‌های تولیدمثل و شیردهی، شکم‌ها و بینی‌ها، بزرگ‌نمایی می‌شوند» (نولز،۱۳۹۱، ۲۴).

باختین در فصل پنجم از کتاب *رابله و دنیایش*، وجوه بارز بدن‌گروتسک را توصیف می‌کند و اظهار می‌دارد که «بدن‌گروتسک از بقیه جهان جدا نیست و با تمامی صفات شاخص خود، صفاتی که بدن رئالیسم‌گروتسک را بی‌ریخت و بی‌شکل جلوه می‌دهد؛ در چارچوب زیبایی‌شناسی نئوکلاسیک (آن‌طوری که رنسانس تصور می‌کرد) جایگاهی ندارد» (Bakhtin,1984, 29). او دو بدن‌گروتسکی و غیرگروتسکی را با یکدیگر مقایسه کرده و این دو را در مقابل هم قرار می‌دهد: «بدن غیرگروتسک ویژگی‌های فردی دارد و بخش‌های گویا مانند سر، صورت، چشم‌ها، لب‌ها و سیستم عضلانی نقش برجسته‌ای را در جهان خارج بر عهده دارند. بدنی که دیگر تمام شده، موقعیت و جایگاه آن در جهان بیرونی پایان یافته است و مرزهای بین آنها هیچ‌گاه کم‌رنگ نمی‌شود. بدنی یگانه که هیچ اثری از دوگانگی در آن وجود ندارد. هر اتفاقی که در این بدن رخ می‌دهد، همواره همراه با مرگ بدون تولد است که در سطح یک زندگی ساده و فردی و تنها در همین محدوده انجام می‌گیرد. محدوده‌ای که آغاز مطلق و پایان مطلق است؛ آغاز و پایانی که هیچ‌گاه نمی‌توانند یکدیگر را ببینند» (Dentith, 2005, 230).

درصورتی‌که در بدن‌گروتسکی «مرگ، هیچ چیزی را به پایان نمی‌رساند، زیرا در بدن اجدادی یعنی بدنی که در نسل بعد احیاء می‌شود، دوباره آغاز می‌گردد. رویدادهای بدن‌گروتسک، همواره در تقاطع بین دو بدن یعنی میان مرزهای بین یک بدن و بدن دیگر پرورده می‌شود به این صورت که در یک بدن، مرگ نمودار می‌شود و در بدن دیگر تولد و این دو در یک تصویر دو بدنه ادغام می‌شوند» (Dentith, 2005, 230).

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

بدن‌گروتسک در نقاشی‌های سیاه قلم

از جمله موضوعات مهمی که سیاه‌قلم را برجسته و بارز می‌نماید، شخصیت‌هایی است که او از دیوها ترسیم کرده است؛ موجودات دورگه افسانه‌ای که به‌عنوان دیوهایی استثنایی در تاریخ هنر جلوه کرده‌اند. تصویرسازی دیو از گذشته در «آسیای مرکزی متداول بوده است، دیوها در روایات و قصص با نام‌هایی چون دیو، جن، ابلیس، شیاطین و هیولاهای عظیم‌الجثه و در اسناد قدیمی با نام‌های گلیم‌گوش یا سگ سر» نقل شده‌اند (کریم‌زاده،۱۳۷۶، ۸۵۶).

در حقیقت «واژه دیو در قدیم به گروهی از پروردگاران آریایی اطلاق شده که پس از ظهور زرتشت و اهورامزدا، پروردگاران عهد قدیم یا دیوان، گمراه‌کنندگان و شیاطین خوانده شدند» (یاحقی،۱۳۸۶، ۲۰۱). بنابراین در طول تاریخ نگارگری ایران، تصویر حیوانات اسطوره‌ای و موجوداتِ ماورایی چون دیو به شکل نیروهای شر و کابوس‌های شیطانی وجود داشته و انسان‌ها مدام از آنها دوری می‌جستند.

چنانچه مطابق روایات، «دیوان، موجودات زشت‌رو و شاخ‌دار و حیله‌گری هستند که از خوردن گوشت آدمیان روی گردان نیستند، اغلب سنگدل و ستمکارند و از نیروهای عظیمی برای تغییر شکل ظاهری خود برخوردارند؛ در انواع افسون‌گری چیره دست‌اند و در داستان‌ها به صورت دلخواه درمی‌آیند و حوادثی را ایجاد می‌کنند» (یاحقی،۱۳۸۶، ۲۰۲). این خشونت و شرورت در آثار سیاه‌قلم مشاهده نمی‌شود، هیولاهای شروری که گوشت آدم‌ها را می‌خورند، در اینجا تبدیل به موجوداتی می‌شوند که هم‌چون انسان‌ها کجاوه‌ها را حمل می‌کنند و به فراغت می‌پردازند. موجوداتی که در حالی‌که به شیوه انسان‌ها رفتار و درکنار آنها زندگی می‌کنند، دارای بدن‌هایی مرکب از انسان و سر حیوان هستند، با یکدیگر کشتی می‌گیرند و نزاع می‌کنند و برای این نبرد، از ابزار و آلات انسانی گرز و قمه و پای گاو و .. استفاده می‌کنند. یکدیگر را زخمی کرده و به تفریح می‌پردازند. اسب‌ها را می‌دزدند، آنها را قربانی کرده و می‌خورند، حتی جشن می‌گیرند و مراسم رقص و پایکوبی برپا می‌کنند.

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

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

مجسم می‌سازند» (شکورزاده،۱۳۶۷،۱۴). در تصویر۱، این هیولاهای غول‌پیکر یا به بیانی دیوهای ســـیاه‌قلم در ضیافتی کارناوال‌گرایانه، با سرخوشـــی وحشـــیانه‌ای می‌رقصند و اگر فرض بر این باشد که این پیکره‌ها همان انسان‌های شمنی نقابدارند که در حال تقلید از دیوان هســـتند، پس بدون شک در این جشن از عنصر نقاب و بازی کارناوالی، بسیار بهره گرفته شده است.

نقابی که «عنصر شـــادمانه و مســـرور زندگی را در خود دارد و بر رابطه درونی واقعیت و تصور اســـتوار اســـت؛ که وجه مشخصه باســـتانی‌ترین آیین‌ها و نمایش‌هاســـت» (Bakhtin, 1984, 40). چنان‌چه باختیـــن می‌گوید «درکارناوال، مردم با لباس عوض‌کردن و نقاب بر چهره‌زدن، به‌صورتی نمادین تغییر هویت می‌دهند. دیگر برای خود هویت فردی و مجزا قائل نیستند، از محدوده قالب فردی و همیشگی‌شان فراتر رفته و به بدن جمعی توده می‌پیوندند و حتی گاهی از آن نیز فراتر رفته و به اشـــیاء دیگـــر و جهان می‌پیوندند» (Bakhtin, 1984, 111). نکتـــه حایز اهمیـــت، درحالت پیکره‌ها و شال‌های مواج آنهاست، شال‌هایی که در هوا به اهتزاز درآمده است و با حرکات دیوانه‌وار دست‌ها و پاهای رقاص‌ها مقابله می‌کند.

به نوعی می‌توان گفت عناصری از طنز، بازی، سرگرمی و نشاط در آن وجود دارد و به تعبیر باختین، مراسم کارناوالی «با بازارها و سرگرمی‌های گوناگون در فضای آزاد و با شرکت غول‌ها، کوتوله‌ها، هیولاها و حیوانات دســـت‌آموز برگزار می‌شدند؛ جو کارناوالی در روزهایی حکم‌فرما بود که افسانه‌ها بودند»(لچت،۱۳۸۰،۱۲) و اما مهم‌ترین عناصری که در جشن مطرح می‌گردد و تبدیل به یکی از مهم‌ترین مظاهر بدن رئالیسم‌گروتسک می‌شود، خوردن و نوشیدن بیش از حد اســـت. چنین انگاره‌ای در تصویر۲ به طور آشـــکاری مشاهده می‌شود و مانند دیگر آثار سیاه‌قلم از این مجموعه، تمرکز بر روی بدن و توابع آن است و یکی از دو پیکره دیونما در حالی‌که به عیش‌ونوش پرداخته‌اند، مشغول نوازندگی با نوعی ساز زهی است.

نوشیدن، موزیک و رقص به‌عنوان عناصر اصلی در اینجا نمایش داده می‌شوند و بازنمایی گروتســـک از گفتمانی خیال‌انگیز برای توصیف بدن و عملکردهای آن تعریف می‌شـــود و باختین حضور غول‌ها را در کارناوال ضروری می‌داند و اذعان می‌دارد که «غول‌ها نیـــز، بخش ضروری و لاینفکی از تصاویر کارناوالی بودند؛ و به این دلیل با تصویر گروتسک از بدن نیز به شدت مرتبط‌اند» (Dentith, 2005, 235). از همیـــن‌رو، پیکره‌هـــای دیونما به‌عنوان بدن‌هایی انسانی، و مطابق با عملکرد بدن‌گروتسکی در یکدیگر ادغام شده؛ و آن‌گونه که بدن انســـان در نگارگری ایرانی تصویر می‌شود یعنی بدنـــی که والا و معنوی و غیرمادی اســـت و تنها نقش کالبدی را

تصویر۱- دیوان در حال رقص و پایکوبی، ۲۲/۲× ۴۸/۵ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (http://www.akg-images.co.uk)

تصویر۲- دیوهای نوازنده، ۲۷/۹×۴۲ سانتیمتر، آلبوم؟،کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (http://www.akg-images.co.uk)

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

تصاویر دیگری از سیاه‌قلم که در آنها تاکید بر رقص، ضیافت و شادمانی وجود دارد، متعلق به چهره‌های انسانی و شمنی است. در تصویر۳، دو مرد شمنی پابرهنه مقابل یکدیگر نشسته که یکی در حال نواختن و دیگری درحال تشویق و دست‌زدن برای نوازنده است و به این‌ترتیب با او مشارکت می‌کند و یا در تصویر۴، دو شمن با شور و هیجان مضاعفی که سیاه‌قلم به آنها بخشیده است، هم‌چون تصاویر پیکره‌های رقص دیونماها، با حرکات دورانی و چرخنده دست و پاها که با امواج شال، موزون گشته؛ توصیف شده‌اند. برای تاکید بر نهایت چرخش بدن، اعوجاج اندام‌ها درحالتی نشان‌داده شده که یک پا بالاتر از پای دیگری قرار دارد و بازوها و آرنج و مچ دست به‌سمت عقب، پیچ‌خورده است.

دلالت صریحی به انگاره جشن و سرور در تصویر۵ وجود دارد. عقب پیکره‌هایی که نشسته و درحال تعامل و گفتگو هستند، دو مرد حضور دارند؛ مردی که می‌رقصد و مردی که نوشیدنی را پیشکش می‌کند. از این‌رو جسمانیت انسان و جهان پیرامون آن که در قلمرو ارتباط مستقیم با بدن قرار دارد، پی‌درپی محو و مجدداً احیا می‌گردد و نتایج خوردن و آشامیدن در جشن به‌همراه عمل دفع به‌عنوان فرایندی از بدن‌گروتسک در این تصاویر، جلوه می‌یابند.

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

تصویر۳- نوازندگان (شمن سرخ و سیاه)، ۱۵/۷×۲۶ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (http://www.akg-images.co.uk)

تصویر۴- رقص شمن‌ها، ۱۸/۵× ۲۴/۸ سانتیمتر، آلبوم۲۱۵۳، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (www.pinterest.com/pin/297308012871543526)

تصویر۵ - سه درویش به‌همراه پیرزن و فرد سوار بر اسب، ۱۵/۸× ۲۸/۵ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (http://www.akg-images.co.uk)

تصویر۶- دیو ایستاده، ۲۷/۳×۱۵/۶ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (http://www.akg-images.co.uk)

و دوباره حیات می‌یابد» (باختین،۱۳۸۷،۲۳۹).

ویژگی‌های فیزیولوژیکی که سیاه‌قلم از پیکره‌های خود به‌خصوص پیکره‌های دیونما ترســـیم کرده است، شـــامل دست و پاهای زبر و خشن با ناخن‌های بلند و نمایان است که گاهی پیچیده به بندهای فلزی محکم‌اند؛ هم‌چنین دهان‌های گشـــاد با دندان‌های نیش‌دار و آرواره‌هـــای برآمده، بینی‌های مســـطح و اغلب عریض یا منقاری، چشم‌های از حدقه بیرون‌زده، مو و ریش‌های افراشته و به‌هم‌ریخته، دم‌های طویل و اکثراً خال‌دار، گوش و شـــاخ‌های حیوانی، بازوها و عضلات درشت و ناهنجار. غالباً در یک بدن گروتسکی، سر و گوش و دماغ هنگامی‌که فرم‌های حیوانی به خود بگیرند یا تعلقاتی زنده از اشیاء بی‌جان شوند، خاصیت گروتسک به‌دست می‌آورند.

تمامی و یا بیشـــتر قســـمت‌های فیزیولوژیکی و اعضای بدنی توصیف شـــده پیکره‌های ســـیاه‌قلم می‌توانند جزو خصلت‌های بدن‌گروتســـک قـــرار بگیرند چنانچـــه «بومی‌ترین افســـانه‌ها، پدیده‌های طبیعی مثل کوه‌هـــا، رودخانه‌ها، صخره‌ها و جزیره‌ها را بـــه بدن غول‌ها یا بـــه اعضای مختلف آنهـــا مرتبط می‌کنند، بنابراین بدن غول‌ها از جهان یا طبیعت جدا نیست» (Dentith, 2005, 235). در حقیقت گروتسک «به‌دنبال اندام‌هایی است که برجسته‌شـــده و از بدن جلو می‌زننـــد. اندام‌هایی که در تعامل با جهان خارج هستند، بدن را امتداد داده و آن‌را به بدن‌های دیگر و جهان بیرون متصل می‌کنند» (Dentith, 2005, 226) که از جمله این ویژگی‌ها، چشـــم‌های برآمده است که تقریباً در بیشتر نقاشی‌های سیاه قلم بازنمایی شده است(تصاویر ۶، ۷و ۱۱).

درواقع خود چشـــم به‌تنهایی جایگاهی ندارد اما هنگامی‌که ناهموار و برآمده می‌شـــود، بافتی در هم‌تنیـــده و ناب از بدن را شکل می‌دهد. بینی بزرگ، دهان باز و دندان‌های نمایان، از دیگر عناصر این بدن هستند که هم‌چنان در تمامی پیکره‌های دیونمای سیاه‌قلم و برخی شـــمن‌ها به‌وضوح دیده می‌شوند (تصاویر ۲، ۳ و ۶) که این ویژگی در تصاویر ۷، ۸، ۹، ۱۱ و ۱۲ بارزتر است.

دهان‌های گشـــاده‌ای که از لابه‌لای خطوط مواج و ستبر بافت صورت، بیرون زده اســـت و غالباً درحال گفتگـــو، آواز خواندن و یا خوردن و نوشیدن هستند. تقریباً تمامی مضامین بدن‌گروتسک از طریق خوردن و نوشیدن تحقق می‌یابد. بنابراین دهان باز و گشوده، تبدیل به مهم‌ترین وجه بدن‌گروتسک می‌شود زیرا اعمال خوردن و

تصویـــر۷ - صحنـــه مکالمه دو گدای ســـیاه و ســـفید به‌همراه پیرزن، ۱۹/۳× ۳۵/۵ سانتیمتر، آلبوم۲۱۵۳، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخـــذ: (www.pinterest.com/pin/291467407106537472)

تصویر۸- بخشـــی از مذاکره ســـه مرد، ۱۷/۵× ۲۴/۹ سانتیمتر، آلبوم۲۱۶۰، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (http://www.akg-images.co.uk)

تصویر۹- نزاع دو دیو، ۱۹/۳× ۲۳/۷ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (http://www.akg-images.co.uk)

نوشیدن با این انگاره بازنمایی می‌شود. «دهان گشوده و دندان‌های نمایان، تصاویر برجسته گروتسکی پانتاگروئل هستند» (Bakhtin, 1984, 441) و از راه دهان است که مبادله بین بدن‌ها و جهان و مرگ صورت می‌گیرد و هر چیزی که به بخش‌های پایینی بدن فرو می‌رود و دفع می‌شود، از طریق دهان بلعیده شده و انجام می‌پذیرد.

بنابراین تصویر هنری و گویای گروتسک از بدن به این صورت است که «سطح بسته، صاف و غیرقابل نفوذ بدن را کنار گذاشته و رشد ناهنجار، بیرون‌زدگی‌ها، روزنه‌ها و سوراخ‌ها را حفظ می‌کند یعنی بخش‌هایی که از فضای صاف و محدود بدنی فراتر رفته یا در عمق بدن وارد می‌شوند را نگه می‌دارد» (Dentith, 2005, 227) مانند کوه‌ها، گودال‌ها، حفره‌ها، برجستگی‌ها و فرو رفتگی‌هایی از این دست... که مبالغه در هر یک از این عناصر به بیان باختین تصویری از «قطع عضو» می‌سازد. «قطع عضو»، به‌معنای اغراق بیش از حد در یک عضو است و باختین آن‌را این‌گونه شرح می‌دهد که «اگر اندام‌های غیرگروتسک در ابعاد غول‌آسا بزرگ شوند، به‌طوری که از مرزهای بدن فراتر رفته و تبدیل به یک عضو مستقل گردند، بر اعضای دیگر غالب شده و تبدیل به اندام گروتسک می‌شوند. مانند گوژپشتانی با قوزهای عظیم، دماغ‌های غول‌آسا، پاهای دراز غیرعادی و چنبری، گوش‌های بزرگ، ریش انبوه و گره‌خورده و پر از فراز و نشیب » (Dentith, 2005, 235).

یک ارجاع زیبا از کاربرد ریش انبوه در تصویر۹ وجود دارد. دو دیونما که در نزاع و نبرد با یکدیگر، پیچ خورده‌اند و در کشاکشی طنزگونه، همه خصلت‌های بدن گروتسک مانند دهان باز با دندان‌های بیرون‌زده و نمایان و دماغ غول‌آسا را آشکار می‌کنند هم‌چنین توصیف بافت سخت، سفت و زبر پوست بدن که از دیگر ویژگی‌های فیزیولوژیک ذکر شده از سیاه‌قلم بارزتر و مبالغه‌انگیزتر است. بافت بدن‌ها به گونه‌ای است که مرزهای بین دو بدن را در هم می‌شکند.

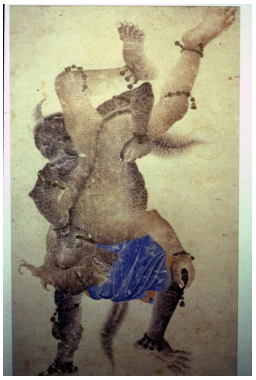
اغراق در بازنمایی بافت پوست بدن می‌تواند به‌نوعی قطع عضو محسوب گردد که در پیکره‌های دیونما و شمن‌ها بسیار گویاتر است و برای تاکید بر ناهنجاری عضلات بدن استفاده شده است. در تصاویر ۱، ۳، ۴ و ۷، انبوهی از خطوط مواج با بافت لایه‌لایه لباس‌ها موازی شده است و سیاه‌قلم، تنها با استفاده از دو رنگ سرخ و سیاه به اجرای بافت زمخت، برآمده و ناهموار پوست و پارچه پرداخته است، تا از یکدیگر قابل تفکیک باشند و چنانچه یک رنگ برای کل پیکره‌ها اعمال شود، تفکیک‌ناپذیر خواهند شد. بنابراین استفاده از بافت یکسان برای پارچه و پوست خشن بدن، موجب آمیختگی بدن و پارچه گشته است و در هم تنیده شده‌اند، بدین ترتیب هیچ مرزی میان شی و بدن باقی نگذاشته است و بدن و پارچه (به‌عنوان یک شی) در یکدیگر ادغام شده‌اند تا دیگر مرزی میان بدن با جهان باقی نماند.

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

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

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

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



تصویر۱۰- کشتی گرفتن دو دیو، ۱۹× ۲۳ سانتیمتر، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (http://www.akg-images.co.uk)

تصویر۱۱- نزاع دیوها بر سر لاشه اسب، ۲۰× ۴۹/۶ سانتیمتر، آلبوم ۲۱۵۳، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (www.pinterest.com/pin/488640628297495541/)

و شکم‌بارگی شـــده‌اند. مبالغه و اغراق در تم خوردن و پُرخوری، در تمامـــی صحنه‌های رابله وجود دارد امـــا در بخش مربوط به غول دماغ بریده، این مبالغه وارد زنجیره بدن انســـان می‌شـــود طوری‌که «غول دماغ بریده وحشـــتناک، همه قابلمه‌ها، دیگ‌ها، کتری‌ها، تابه‌ها و حتی اجاق‌های خوراک‌پزی و تنورهای جزیره را به سبب نبود خوراک معمولش یعنی آسیاب‌های بادی بلعیده بود ...» (باختین،۱۳۸۷، ۲۷۱) و این می‌تواند شبیه به سرمستی و شکم‌پرستی پیکره‌های دیونمای سیاه‌قلم باشد که اسبی را قربانی کرده و بر ســـر تکه‌های قطعه‌قطعه شده بدن آن در پیکار و نبرد

تصویر۱۲- دزدیدن جســـد توسط دیو، ۱۹/۶× ۱۵/۳ سانتیمتر، کاخ موزه توپقاپی استانبول.
ماخذ: (www.pinterest.com/pin/311381761709152360/)

طنزگونه‌ای قرار گرفته‌انـــد. در اینجا به‌طور اغراق‌آمیزی زنجیره بدن انســـان با خوردنی‌ها، عمل دفع و مرگ، بسیار تلاقی کرده تا جهان را عینیتی مادی ببخشـــند. دو عنصر متناقض وحشت و طنـــز در هم گره‌خورده‌اند و در حقیقت، بخش اعظم این تصویر، آغشـــته به تم‌های دوگانه‌ای اســـت که باختین از رابله توصیف می‌کند «تم‌های دوگانه‌ای مانند مرگ ـ تولد (مانند به دنیا آمدن پانتاگروئل، مطابق با مرگ مادرش و....)، مرگ و خنده، بیماری ـ درمان و... را به‌عنوان عناصر گروتسک در رابله مطرح می‌کند»[۱۹] (Dentith, 2005, 227). پس در ژرفنای شکم‌چرانی پیکره‌های این اثـــر، عناصر دیگری مانند مرگ و تولد نیز پدیدار می‌شـــود به‌همـــان صورتی که باختین می‌گوید «در رمـــان رابله، مرگ و غذا، مرگ و شـــراب، مرگ و خنده، بارهـــا در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند» (باختین،۱۳۸۷، ۲۷۱).

پیکره‌هایـــی که در تلاطمی برای بدن مرده و پاره پاره شـــده اسب، به‌صورت بدن‌هایی که به چالش می‌کشند، مبارزه می‌کنند، می‌میرند و دوباره از نو زاده می‌شوند؛ نمود پیدا می‌کنند. تصویر مرگ در اینجا بســـیار با مفهوم تنزل و فروکاستن مرتبط است. پیکره‌های حریص و پرخوری که با شکار و قربانی‌کردن اسبی به انـــگاره خوردن و دفع و در نتیجه در ارتباط با لایه‌های پایینی و زیریـــن بدن مادی قرار گرفته‌اند و در روند کاهش از خود، ایجاد تنزل می‌کنند. «تنزل، هم دارای جنبه منفی و ویران‌گرانه است و هـــم وجه مثبـــت و بازآفرینی دارد و این یعنی افکندن شـــی بـــه گودال فنا، به معنی نابودی مطلق نیســـت بلکه راندن آن به اندام‌هـــا و لایه‌های پایینی بدن، یعنی محـــل وقوع لقاح و تولد جدید است. بنابراین تنزل برای تولدی جدید، حفره‌ای جسمانی ایجاد می‌کند که ماهیتی دوسویه دارد؛ همواره بار می‌گیرد و بار می‌دهد» (Bakhtin,1984, 20). صـــورت هویدا و نمایان مرگ انســـانی در تصویر۱۲، به‌عنوان عنصـــری از بدن مادی، در نقش تنزل‌دهنده ظاهر می‌شود. صحنه‌ای که یک دیونما در حال حمل جســـد انسانی است. گرچه دیونماها با انگاره مرگ پیوند نزدیکی دارند[۲۰]، اما در اینجا بدن گروتســـکی باختین، مرگی را به‌تصویر می‌کشد که حتی در این جهان، پایان مطلق همه چیز محسوب نمی‌شـــود و به تفســـیر او، «مرگ در دنیای جمعـــی و تاریخی زندگی بشـــری، آغازگـــر و پایان‌بخش هیچ امر سرنوشت‌ســـاز و تعیین‌کننده‌ای نیست» (باختین،۱۳۸۷، ۲۸۰).

نتیجه

ارزش زیبایی‌شـــناختی بالای آثار محمد ســـیاه‌قلم و دیدگاه منتقدانه، زیرکانه و ظریف او نسبت به موضوعات روزمره زندگی همچون شـــادی و جشن و اســـتفاده از عناصری مانند خوردن و نوشـــیدن، او را از الگوهای پیرامونی زمانه خود بسیار جدا کرده اســـت. در کنار استفاده از عناصر جشـــن و سرور و خصلت‌های عصیان‌گرایانه و شوریدگی طنزپردازانه میان پیکره‌ها که با نوعی تمثیل‌سازیِ وهم‌آلود و جنبه‌هایی از بازی به‌تصویر کشیده شده اســـت؛ تمرکز اصلی او بر روی بدن و کالبد اســـت، بدن‌هایی که دیگر ماهیـــت آرمانی و متعالی ندارند و بـــا خصایص بازنمودی بدن‌گروتسکی باختین تناســـب دارند. بنابراین جشن، موزیک و رقص در این تصاویر به‌عنـــوان عناصری کاهش‌دهنده که ایجاد تنزل می‌کنند، از جایگاه مهمـــی برخوردارند و از این‌رو با دیگر عناصر بدن‌گروتسک هم‌چون خوردن و نوشیدن و دفع در ارتباط مستقیم قرار دارند که گویای تعامل و گفت‌وگویی است که میان

این بدن‌ها برقرار می‌شود و هیچ مرزی مابین آنها باقی نمی‌گذارد.

شور و هیجان فوق‌العاده و غیرمعمول اشکال و بدن‌های ناهموار و خشن در دنیایی عنان‌گسیخته، برآشفته و جنون‌آور که به‌زیر آمده، در جهان حل شده تا دوباره تجدید یابد. سرشت حقیقی بدن گروتسکی باختین در پیکره‌های دیونمای سیاه قلم که با اعمال و کارکرد بدن‌های انسانی مطابقت دارند، نمودی برجسته می‌یابد و تداعی‌کننده تصاویر توصیف‌شـــده شـــاخص باختین از موجودات غول‌پیکر رابله است. خصلت‌های فیزیولوژیکی بدن، همان‌طور که به‌نظر می‌آید بیش از همه، پوشیده در بافتی اغراق‌آمیز است که نمایان‌گر شکستن مرزها در جهانی برافشـــانده و متلاشی و پیوسته در حال بذرافشانی است.

پی‌نوشت‌ها

1 Max von Berchem.
2 G. Migeon.
3 Ernst Kuhnel.
4 I.Stchoukine.
5 Ananda K. Coomaraswamy.
6 Tahsin Oz.
7 Emel Esin.
8 Mazhar Ipsiroglu and Sabahathin Eyuboglo.

۹ دســـته‌ای از آثار سیاه‌قلم که شـــامل موضوعات دیو و هیولاها، دراویش و انســـان‌ها می‌شوند... که به آثار محمد سیاه‌قلم شهرت یافته‌اند و دسته دوم آن دســـته از آثاری هســـتند که با شـــیوه هنر چینی انجام گرفته و بسیار به نقاشی‌های چینی شباهت دارند (طباطبایی، ۱۳۸۲، ۲۴).

10 Mikhail Bakhtin.
11 Francois Rabelais.
12 Deborah Haynes.
13 Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn.
14 Grotesque Realism.
15 Grotesque body.
16 The Other.

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

۱۸ این موجودات نمادی هســـتند از قدرت‌های شـــیطانی بعضی مذاهب بت‌پرســـت در خصوص نیروهای مرمـــوز طبیعت و دارای مفاهیم شـــیطانی می‌باشـــند و شاید هم بعضی از آنها، شَـــمن‌هایی با رخ‌پوش و نقاب باشند که از دیـــوان تقلید می‌کنند و برای نجات و رهایی انســـان‌ها و چهارپایان با آنها درمی‌آویزند (آژند، ۱۳۸۶، ۴۷).

۱۹ مـــادر پانتاگروئل از درد زایمان می‌میـــرد. «پانتاگروئل به طرز عجیبی عظیم‌الجثه و سنگین بود به‌طوری که امکان نداشت بدون خفه‌کردن مادرش به‌دنیا بیاید» بنابراین مادر، جان می‌سپارد و نوزاد به‌دنیا می‌آید. گارگانتوا در وضعیت ناگواری قرار می‌گیرد و نمی‌داند از مرگ همسر خود اندوهگین باشد یا از تولد پســـرش شادمان شـــود. پس هم می‌خندد و هم می‌گرید«مثل یک گوســـاله یا یک حیوان تازه به‌دنیا آمده، می‌خندد و مثل یک گاو متولدکننده و میرنده، نعره می‌زند» (Dentith, 2005, 235-238).

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

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۶)، *ساختار و تاویل متن*، مرکز، تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، *اســـتاد محمد ســـیاه قلم(مفاخر هنـــری ایران۳)*، امیرکبیر، تهران.

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

باختین، میخائیل (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای (جســـتارهایی درباره رمان)*، ترجمه رویا پورآذر، نی، تهران.

تودوروف، تزوتـــان (۱۳۷۷)، *منطق گفتگویی میخائیـــل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، مرکز، تهران.

شـــکورزاده، ابراهیم (۱۳۶۷)، فرانســـوا رابله نویســـنده بزرگ و شوخ طبع قرن شانزدهم فرانسه، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، شماره۴، صص ۵۵۲ ـ ۵۳۸.

طباطبایی، زهره (۱۳۸۲)، اســـتاد محمد ســـیاه قلم، *هنرنامه*، شماره ۱۸، صص ۴۰ ـ ۲۳.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۶)، *احوال و آثار نقاشـــان قدیم ایران*، هند و *عثمانی*، مستوفی، تهران.

لچت، جان (۱۳۸۰)، *پنجاه متفکر بزرگ معاصر*، ترجمه محســـن حکیمی، خجسته، تهران.

نولـــز، رونالد (۱۳۹۱)، *شکســـپیر و کارناوال پـــس از باختین*، ترجمه رویا پورآذر، هرمس، تهران.

هینلز، جان.ر (۱۳۸۶)، *شـــناخت اساطیر ایران*، ترجمه احمد تفضلی، ژاله آموزگار، چشمه، تهران.

یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اســـاطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، فرهنگ معاصر، تهران.

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

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

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

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