

# بررسی ویژگی‌های «بدن گروتسک» در چهار نقاش معاصر ایران

مونا امامی\*

بهنام کامرانی\*\*

تاریخ دریافت: ۹۸/۵/۳

تاریخ پذیرش: ۹۸/۹/۲۷

## چکیده

هنر معاصر ایران متأثر از بافتار و اتفاقات اجتماعی، و مسائل جامعه‌شناسانه رویکردی انتقادی دارد. یکی از قالب‌هایی که هنر معاصر برای بازنمایی پیکره و آلام آن به کار می‌گیرد، گروتسک است. گروتسک مفهومی زمان‌مند است و در هنر معاصر تعاریف تازه‌ای به خود گرفته است و از سویی با چارچوب‌های بازنمایی معمول مغایرت دارد. پرسش این است که چرا بدن در این آثار تبدیل به رسانه‌ای برای بازنمود درد و رنج و تنش می‌شود؟ برای پاسخ به این پرسش، پژوهش حاضر با بهره‌گیری از نظریات باختین درباره گروتسک و به دلیل نزدیکی آن‌ها با ویژگی‌های حاضر در نقاشی معاصر ایران، به تحلیل نمونه‌های مطالعاتی می‌پردازد. در این آثار، انسجام و تمامیت بدن از میان رفته و آشنایی‌زدایی از آن کوششی برای ایجاد شوک در تصویر است. تکه‌تکه شدن، از ریختافتادن، تخریب و دگردیسی از ویژگی‌های وضعیت تازه بدن است. محتوای این پژوهش کیفی، گردآوری داده‌ها از طریق مطالعه میدانی و منابع کتابخانه‌ای و به شیوه توصیفی-تحلیلی صورت گرفته است.

**کلیدواژه‌ها:** باختین، بدن گروتسک، نقاشی معاصر ایران، تخریب، دگردیسی

Email: emamimona@yahoo.com

Email: Kamranib@gmail.com

\*. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

\*\* استادیار گروه نقاشی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

## مقدمه

در هنرهای تجسمی سوژه‌های انسانی و بدن آن‌ها در ادوار مختلف همواره مورد توجه هنرمندان بوده و از این جهت پیکره همواره موضوعی چالش‌برانگیز برای آن‌ها بوده است. پیکر انسان یکی از عناصری است که با بهره‌گیری از آن، روحیات گروتسک تصویر می‌شود و هیئت تازه‌ای از بدن که برخلاف قواعد بازنمایی معمول است نمایان می‌شود. از منظر ژرژ باتای،<sup>۱</sup> ایده «فرم خاص بدن انسان» برآمده از نگرشی متافیزیکی به انسان است. متافیزیک غربی از ارسطو تا هگل، به هنگامی که از انسان سخن می‌گوید، برای وی «بدنی سالم و هماهنگ» در نظر می‌گیرد و آن را «فرم خاص بدن» تلقی می‌کند. در چنین بدنی هماهنگی میان اجزای مختلف وجود دارد. این هماهنگی شرط لازمی برای اشیای مختلف در عالم است، و به نحوی برقراری هماهنگی میان انسان و اشیا است (Didi-Huberman, 2010: 37). بنابراین، در تفکر متافیزیکی، بدن ایدئال همان بدن سالم است و بدن گروتسک، چنین بدنی و قواعدش را به چالش می‌کشد. در ترسیم آن، قواعد معمول تناسبات کنار زده می‌شود و فرم دیگری از آن در قالب گروتسک نمودار می‌شود. این شیوه بیانی، منطبق با هنجارهای معمول زیبایی‌شناسی نیست و از آن‌ها عدول می‌نماید. تخطی از این قوانین در زیبایی‌شناسی کلاسیک مجاز دانسته نمی‌شود و هنرمندان به فرم ثابت، پایدار و بسته‌ای از بدن انسان اکتفا می‌کنند.

«واژه گروتسک با کشف برخی تصاویر غیرعادی در راهروهای زیرزمینی استخر تیتوس<sup>۲</sup> و خرابه‌های کاخ طلایی نرو،<sup>۳</sup> وارد زبان ما شد. از آن‌جا که این تصاویر در دالان‌های دفن شده تالارهای قصر و بعدها در دیگر محل‌های باقیمانده از رومیان، مانند پمپئی کشف شدند، آن را به عنوان دیوارنگاره‌های غارها یا گروتو<sup>۴</sup> می‌شناختند، زیرا در تاریکی و در این دنیای زیرزمینی و محیطی مانند غار ایجاد شده بود» (آدامز، ۱۳۹۵: ۲۵). چنان‌چه واژه گروتسک از نقاشی‌های نقش برجسته روم باستان، «گروت» گرفته شده باشد، از نظر ساختاری می‌توان گفت واژه بسیار مناسبی است: گروتسک، چیزهایی از زوایای تاریک و پنهان ما را نقش کرده و

آن‌ها را آشکار می‌کند. با کاربرد این فرم توسط هنرمندان شهیر،<sup>۵</sup> گروتسک به یک موتیف کاملاً شناخته‌شده در هنرهای مذهبی و تزئینی دوران رنسانس تبدیل شد. از همان بدو اکتشاف، گروتسک بسیار بحث‌برانگیز بود، زیرا برخلاف سبک کلاسیک و فلسفه هنر بود و حتی در زمان شکل‌گیری اصلی آن یعنی در زمان روم باستان نیز مورد مباحثه بود.

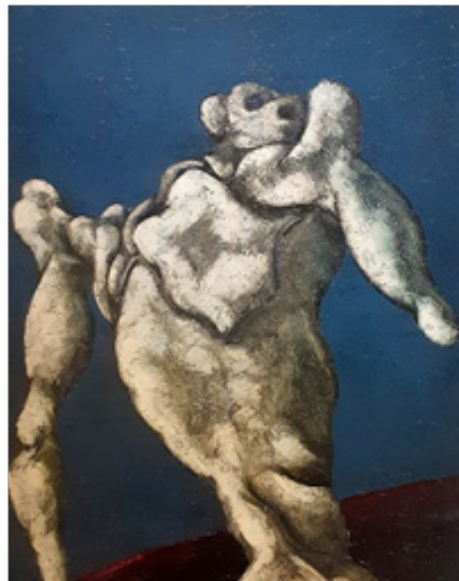
روحیات گروتسک را در آثار هنری متعدد از ادوار مختلف می‌توان دید. چند نمونه از هنرمندانی که در نقاط پراکنده هنر مدرن غرب از این خصلت در آثار خود بهره می‌گیرند عبارتند از: سالوادور دالی (اسپانیا)، فرانسویس بیکن (انگلیس)، زدیسلو بکزینسکی<sup>۶</sup> (لهستان) و آد نردروم<sup>۷</sup> (نروژ). گستردگی این گویش به لحاظ جغرافیایی و حضور آن در زیبایی‌شناسی ادوار مختلف نشان از این دارد که گروتسک همواره یکی از مؤثرترین شیوه‌ها برای نهیب زدن و جوابگویی به مسائل دنیای معاصر است و راه به شوک، تکانه و تأمل نسبت به دغدغه‌های اجتماعی را باز می‌کند.

در ایران نیز توجه به بدن در مراسم و مناسک تاریخی دیده می‌شود و به تدریج این امر در جنبه‌هایی از هنر ثبت گردیده است. پیشینه بدن گروتسک در آثاری از محمد سیاه‌قلم (نیمه دوم سده نهم هجری)، یا بهمن محمص (۱۳۸۹-۱۳۱۰) نیز دیده می‌شود. اما در سال‌های اخیر به دلایلی چون توجه جامعه‌شناسانه یا فردیت هنرمندان و ... که رویکردهای انتقادی پیش کشیده‌اند، توجه به نقاشی فیگوراتیو و بدن بیشتر شده و پیکره به مثابه موضوعی مهم در هنر ایران دوباره مطرح گردیده است. طرح‌شدن هنر پیکرنا (فیگوراتیو) که در واقع جریانی اخیر در نقاشی معاصر است، توجه دوباره به بدن را در خود نهفته دارد و بعد از انقلاب اسلامی سرعت می‌گیرد. نقاشی فیگوراتیو در اوایل دهه ۸۰ در مرکز جریان رئالیسم نوپدید قرار می‌گیرد. از این‌رو می‌توان بدن را مبنایی برای درک و تفسیر این آثار دانست. این رئالیسم نوپدید در نقاشی، شیوه‌ای برای بیان این روزمرگی‌هاست: اما جریان رئالیسم دو دهه اخیر را نباید به معنای افزایش رئالیسم فرم‌گرایانه دانست. بلکه برعکس، از آنجا که هنر انتقادی همواره

### روش پژوهش

در این پژوهش به تحلیل نمونه‌هایی فیگوراتیو (پیکرنا) از نقاشی معاصر ایران در دهه ۸۰ و ۹۰ پرداخته شده تا وضعیت تحریف یا اعوجاج در پیکره مشخص گردد. روش نمونه‌گیری به صورت غیر تصادفی<sup>۸</sup> و از نوع قضاوتی<sup>۹</sup> بوده است.<sup>۱۰</sup> انتخاب این هنرمندان به عنوان جامعه مطالعاتی، بر اساس فعالیت آن‌ها در دهه مذکور، حجم آثار تولید شده، حضور جدی، دائم و فعال آن‌ها نه تنها در این دهه بلکه در دهه‌های پیشین، و نیز میزان مقبولیت آن‌ها در جامعه هنری داخلی و بین‌المللی بوده که این مهم از طریق مشورت با اساتید و صاحب‌نظران در این حوزه به دست آمده است. از این‌رو، سه نمونه از آثار هر هنرمند در مجموعه‌ای شاخص از آثار اخیر ایشان به عنوان ملاک بررسی قرار گرفته است که در آن‌ها عمده‌ترین و بارزترین ویژگی‌های سبکی نسبتاً پایدار مرتبط با گروتسک به چشم می‌خورد و از طرفی خوانش آن‌ها را بر مبنای نظریه مذکور امکان‌پذیر می‌سازد. لازم به ذکر است از آثار دیگر هنرمندان معاصر به دلیل ناپایداری ویژگی‌های قابل‌خوانش بر مبنای گروتسک‌باختین، یا به عبارتی این‌که فقط در یک یا چند اثر چنین ویژگی‌هایی مشاهده شده، چشم‌پوشی شده است. در مجموع سعی بر این بوده تا نمونه‌هایی شاخص از نقاشی معاصر ایران انتخاب شوند که ویژگی‌های نوعی<sup>۱۱</sup> گروتسک را آشکارا در خود بروز داده باشند و دارای رویکرد نسبتاً پایدار و منسجمی در این زمینه باشند.

در تحلیل آثار از شمایل‌شناسی استفاده شده است. در شمایل‌شناسی تأثیر غیرعامدانه و غیرآگاهانه هنرمند از زمانه‌اش مطرح است. به این معنا که با استفاده از عناصر موجود در آثار و یافتن دلالت‌های معنایی آن‌ها از یک طرف، و از طرف دیگر دریافتن معنا و روایت فرم‌ها در بافتار فرهنگی و اجتماعی می‌توان به درک جامع‌تری از وضعیت فعلی پیکره در آثار هنرمندان معاصر دست یافت. شمایل‌شناسی در مواجهه با آثار هنری به طرح این پرسش می‌پردازد که «چرا این اثر بدین نحو خلق شده است؟» این مرتبه از مطالعه آثار هنری را می‌توان شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی دانست که دربردارنده



تصویر ۱. بهمن محمصص، آبیستره یک زن، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۴۵، موزه هنرهای معاصر تهران. منبع: کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳).

چالش‌هایی در شیوه‌های بیانی دارد، سوررئالیسم و رئالیسم جادویی راهی برای گریز از بیان مستقیم بوده است. رئالیسم جادویی، قطعیت واقعیت را مورد تردید و پرسش قرار می‌دهد. از این حیث، حاصل، اغلب غیرمنتظره، پرسش‌برانگیز و تکان‌دهنده می‌گردد. در چنین جایگاهی است که گروتسک مورد توجه هنرمندان قرار می‌گیرد تا بتواند به واگویه کردن تقابل‌های جهان، معانی پیچیده و متضاد و مصائب آن بپردازد.

چگونگی نمایش پیکره و بررسی روحيات گروتسک در نقاشی معاصر ایران، به کمک نظریه باختین از اهداف این پژوهش است. در برخی از آثار معاصر بر وجوهی تأکید شده است که نشان از سوژه‌ای با بدنی مخدوش و شرحه‌شرحه دارد. چنین وضعیتی با نظریات باختین در باب بدن گروتسک نزدیکی دارد و فهم وضعیت تازه را آسان‌تر می‌کند. از این حیث، نزدیکی اندیشه باختین و روحيات گروتسک در نقاشی‌ها می‌تواند در نقد و تحلیل بدن در نمونه‌های مطالعاتی راهگشا باشد. پرسشی که مطرح می‌گردد این است که چرا بدن [پیکره] در این آثار تبدیل به محملی برای نمایش نوعی اختلال یا دردرنچ می‌شود؟ فروپاشی و اعوجاج‌های بدن در این آثار چگونه قابل توجیه است؟

پس‌زمینه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی موضوعات و بن‌مایه‌های هنرهای تجسمی است. این پژوهش به صورت کیفی و با رویکردی توصیفی-تحلیلی و به شیوه میدانی انجام شده است؛ گردآوری داده‌ها نیز از طریق منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

### پیشینه پژوهش

بدن به طور سنتی قلمرو علم بوده است. اما، در دوران اخیر، بدن به قلمرو مهم تحقیق در مطالعات فرهنگی تبدیل شده است. با این حال، پژوهش در زمینه بدن در هنر معاصر ایران سابقه‌ای چندان طولانی نداشته و ورود این مبحث به فضای آکادمیک ایران با تأخیر و به کندی همراه بوده است و هنوز هم، چنان که باید و شاید، بدن به مثابه ایزه‌ای محوری در علوم انسانی جدی گرفته نمی‌شود. مطالعه بدن به مثابه امری جامعه‌شناختی یا فلسفی در حوزه تجسمی می‌تواند در تحلیل پیوندهای میان این دو زمینه و درک بهتر آثار هنری مفید باشد. پژوهش‌هایی در این زمینه انجام شده که به بسط مفاهیم مرتبط با مفهوم گروتسک و بدن در بستر هنر پرداخته‌اند. از آن جمله، مقاله بهنام کامرانی با عنوان «گروتسک در نقاشی» در فصلنامه هنر (۱۳۸۰) است که به طور مفصل به بررسی وجوه گروتسک در هنرها و ریشه‌یابی آن پرداخته است. اما پژوهشی که مستقیماً به بدن گروتسک و از ریخت‌افتادگی پیکره در هنر معاصر ایران با محوریت آراء باختین پرداخته باشد، یافت نشد. از این حیث، بدیع‌بودن موضوع مشخص می‌گردد.

برخی از مطالعات پیشین به این شرح هستند: مقاله «نمود بدن گروتسک در نقاشی‌های محمد سیاه‌قلم بر مبنای اندیشه میخائیل باختین»، به نگارش شراره افتخاری‌یکتا و امیر نصری (۱۳۹۵)، در نشریه هنرهای زیبا که جنبه معاصر بودن مورد مطالعاتی در آن مطرح نیست. همچنین، ریما اسلام‌مسلك و نرگس حریریان در مقاله «مفهوم طرد در اندیشه کریستوا و بازتاب آن در هنر فیگوراتیو معاصر»، کیمیای هنر (۱۳۹۵)، به نسبت میان آبجکت و امر مطرود از منظر کریستوا به تحلیل آثار فیگوراتیو هنرمندان معاصر غربی می‌پردازند. در پژوهش‌های خارجی نیز، بدن تکه‌تکه شده: قطعه به

مثابه استعاره‌ای از مدرنیته (۱۳۸۵)، کتابی است نوشته لیندا ناکلین که با این بحث هم‌پوشانی‌هایی جزئی دارد. همچنین مقاله «باختین و هنرهای تجسمی معاصر» که توسط J. J. Haladyn, & M. Jordan در سیزدهمین کنفرانس بین‌المللی میخائیل باختین (۲۰۰۸) ارائه شده، نمونه‌ای دیگر از پژوهش‌های مرتبط با این موضوع است.

### چارچوب نظری

در این نوشتار از ایده بدن گروتسک باختین، به عنوان مبنای نظری پژوهش استفاده شده است. اما با توجه به ماهیت بینارشته‌ای این بحث، آراء و نظرات متعددی در باب بدن وجود دارد<sup>۱۲</sup> که در برخی موارد به منظور تشریح و فهم بهتر مطلب از نظریه‌پردازان دیگری همچون ژرژ-دیدید اوبرمان، ژرژ باتای، لکان و... نیز نقل‌قول‌هایی آورده شده است. در عین حال، مفاهیم و نظریات باختین درباره بدن گروتسک و کارناوال به دلیل نزدیکی بیش‌تر با شرایط زمینه‌ای شکل‌گیری آثار، محور اصلی این نوشتار و تحلیل‌های آن را شکل می‌دهد. در آثار او زبان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و نشانه‌شناسی با بررسی و نقد ادبیات و رفتار اجتماعی پیوند می‌خورند. باختین به پیکره انسانی و رابطه ایدئال با طبیعت و پیکره اجتماع می‌پردازد؛ هرآن‌چه را که ممکن است به عنوان موضوع نهفته در گروتسک شناسایی کنیم، مسلماً راجع به برخی ابعاد زندگی است که بی‌تناسب است و در تضاد با جهانی قرار دارد که به واسطه هنجارهای اجتماعی، آداب، ارزش‌ها و شیوه‌های پذیرفتنی بودن ایجاد شده است. نوشته‌های باختین حول محور مسائل معاصر است؛ آثار او در پیوند با جریان‌های مرتبط با مطالعات ادبی، تصویری و فرهنگی می‌باشد (Haynes, 1995: 299). باختین تحلیلی را که بافت اجتماعی-تاریخی، ایدئولوژیک تولید متن و نیز بافت دریافت آن را نادیده می‌انگارند، مردود می‌شمارد (مکاریک، ۱۳۸۸: ۴۱۷).

نظریه باختین در مورد گروتسک سده‌های میانه، نظامی مادی از صور خیال بود که «فرهنگ فکاهی توده» که بهترین بیان ادبی خود را در آثار رابله، شکسپیر

و سروانتس می‌یابد، آن را خلق می‌کرد. «جهان کارناوال سده‌های میانه که در آن تخیل گروتسک به اوج شکوفایی رسید، به طور غیرمعمولی، از سوی مقامات کلیسا و شهر در قالب روح حاکم بر ایام تعطیل، مجاز دانسته می‌شد. باختین تاریخ اجتماعی کامل گروتسک را از نو تفسیر کرد و فرهنگ کارناوالی سده‌های میانه را جهانی دانست که کاملاً در تقابل با جهان رسمی و ملال‌آور مرجعیت نهادینه قرار می‌گیرد؛ جهانی که حتی جشن‌های مجاز را نیز شامل می‌شد» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۵۰). او توضیح می‌دهد که پس از رنسانس، حکومت به طور فزاینده‌ای آزادی کارناوال را محدود کرد.

### گروتسک در نگاه باختین

باختین تحلیل خود از گروتسک/ زشتی را در قالب دو عرصه فرهنگی مطرح می‌کند که خود، آن‌ها را دو عرصه منفک، متضاد و خصمانه می‌خواند: «عرصه رسمی «والا» که تداعی‌کننده ایدئولوژی ستم‌گرانه دولتی است، و عرصه «نازل» مردمی و عامه‌پسند. وی با بهره‌گیری از الگوی کارناوال قرون وسطایی و نیز بررسی نوشته‌های طنزنویس فرانسوی، فرانسوا رابله، شیوه‌های مقاومت در برابر هنجار را در بهره‌گیری مردم از طنز، نقیضه و کردوکارهای بومی و فولکلوریک می‌داند که فرهنگ رسمی آن‌ها را منع کرده است» (نلسون، ۱۳۹۵: ۲۶۷). باختین معتقد است که هنر عامیانه گاهی به مثابه نوعی مقاومت استراتژیک، توسط توده مردم به کار گرفته می‌شود که معانی و ارزش‌های طبقات فرادست را بی‌اعتبار سازد. او توضیح می‌دهد که عامه در برابر تصعید و تعالی، با استراتژی فروکاستن یا تنزل مقام یا به زیرآوردن واکنش نشان می‌دهد، مانند هزل، مضحکه و ریشخند؛ این استراتژی عامیانه، به تفاوت‌ها وقعی نمی‌گذارد، و تمایز و تشخص را به ریشخند می‌گیرد.

مقوله گروتسک با طرد زهدگرایی و معنویت آن جهانی قرون وسطی‌گرایی بر شیوه‌های محسوس و جسمانی هستی بشری تأکید می‌کند. تمام آنچه انتزاعی است و ایدئالیزه شده است، با فروکشاندن شدن این ایماژها و نمادها تا سطح امر دنیوی و مادی که مبین «وحدت تجزیه ناپذیر» زمین و تن هستند خلع درجه

می‌شوند و به «پایین» کشیده می‌شوند. رئالیسم گروتسک «خلع درجه می‌کند و به زمین فرو می‌کشد و سوژه‌های خود را به تن مبدل می‌کند» (Bakhtin, 1984: 20).

بنا به روایت باختین، «بدن گروتسک تجلی جهانی ناتمام و همواره در حال تغییر و سیورورت<sup>۱۳</sup> با ذاتی دوگانه است که در آن مرگ و زندگی در تقابل با هم قرار دارند. منطق هنری گروتسک، هر نوع سطح بسته و غیرقابل نفوذ را رد می‌کند» (Bakhtin, 1984: 317). از این رو، بدن گروتسک با منافذ و روزنه‌هایی که رو به سوی جهان دارد باز و گشوده است و هرگز کامل نمی‌شود. تردیدی نیست که «گروتسک» معنای پایدار و ثابتی ندارد، اما مفهیمی که در طول زمان تکرار شده است به شناسایی آن کمک می‌کند. پایدارترین مشخصه گروتسک در طی زمان عنصر اصلی ناهماهنگی است، چه مصداق آن تضاد و تعارض و آمیزه امور ناهمگون باشد، چه امتزاج اجزاء نامتجانس. آن‌چه در گروتسک به صورت نهانی وجود دارد، عناصر غیرمتجانس و حتی ترساننده‌اند، اغتشاشی از واقعیت و غیرواقعیت. از سوی حل‌وفصل‌نشدن تعارض موجود در گروتسک اهمیت دارد و کمک می‌کند که گروتسک از سایر شیوه‌ها یا مقولات گفتمان ادبی متمایز شود (تامسن، ۱۳۹۰: ۲۵). باید توجه داشت که دوسوگرایی ناپهنجاری حاضر در گروتسک [برانگیختن احساسات متضاد] پایه‌پای همین تضاد حرکت می‌کند.

علاوه بر معانی مختلف «بدن گروتسک» که ریشه در نظام‌های الهیاتی و سیاسی دارند، یکی از وجوه بازنمایی چنین بدنی، توجه به گونه‌ی متفاوتی از استتیک و نوعی رویکرد تجسمی متمایز است. در این رویکرد تجسمی، هیئت جدیدی از بدن آشکار می‌شود و شیوه‌های پیچیده‌ای از بازنمایی بدن ارائه می‌کنند. به واسطه بدن، گروتسک خودش را در عالم مادی آشکار می‌سازد. چنین بدنی ناقص و فاقد اجزای حیاتی است. در آن می‌توان شاهد تلفیق انسان و غیرانسان بود. همچنین فرم معمول بدن دستخوش تجاربی می‌شود که حاصل آن‌ها اغراق و تهدید موقعیت تثبیت‌شده این فرم است. همواره بر سر این مسئله توافق بوده که گروتسک



هم‌نشینی و آمیزش اعضای بدن؛ اما افلاطون معتقد به جدایی بدن و روح بود و این تفکر در دونالیسم کانتی نیز ادامه یافت.

این جدافتادگی بدن و روح و برتری ذهنی روح بر بدن، در هنر معاصر به گونه‌ای نقض می‌گردد و بدن تبدیل به رسانه‌ای می‌گردد که به واسطه آن، هنرمند تصویری از «خود»<sup>۱۵</sup> را نمایان می‌کند. بدن گروتسک یکی از مؤثرترین شیوه‌های بیانی این رجحان و توجه به فردیت است. آثار برخی از هنرمندان معاصر غالباً از فضایی تیره و شدیداً مردد می‌روید و برآمده از نگرانی جدایی، قطعه‌قطعه‌شدگی و بی‌مکانی است. در این میان، توجه به تناقضات موجود اجتماعی و اظهارنظر و تحلیل انتقادی از طریق نمایش خودزیست‌نامه‌نگاری، مسائل مرتبط با تجارب زندگی روزمره، و مانند آن برجسته‌ترین رویکردهای هنری معاصر را تشکیل می‌دهند. لکان ذیل مفهوم ازهم‌پاشیدگی تن به ساختار متناقض «خود» انسان اشاره می‌کند، که از یک سو، به پراکندگی چاره‌ناپذیر کالبد خویش واقف است و از سوی دیگر، آرزوی پایان بخشیدن به این ازهم‌گسیختگی را دارد. چنین جسم آسیب‌دیده‌ای رؤیاهای ما را از اضطراب می‌آکند و در عین حال «خود» را به بی‌اعتبارترین بخش روان‌مان بدن می‌کند؛ زیرا در آرای لکان و فروید وظیفه «خود» تظاهر به کمال و یکپارچگی است.

بدن گروتسک مصداقی از یک «شکاف» است که بخش پوشیده‌ای را آشکار می‌سازد که همواره در حجاب نظم نمادین اجتماع قرار دارد. بدن‌هایی که قطعه‌قطعه شدن یک کل را نشان می‌دهند زیبایی متعارف را محو می‌سازند و آن را تخریب می‌کنند؛ هویت بدن/چهره انسان را به چالش می‌کشند. در نظم نمادین اجتماع، بدن در مقام یک کل نمودار می‌شود و هرگونه آسیبی به این کلیت به معنای چالشی برای هویت بدن/چهره تلقی می‌شود. چالشی که نه تنها هویتی در معرض دگرگونی را ایجاد می‌کند، بلکه بازنمود نوعی فقدان (فقدان چهره، فقدان جنسیت، فقدان سلامت و غیره) در شرایطی است که نظم نمادین اجتماعی همواره در صدد حفظ هویت (مثلاً هویت بدن/چهره) است. در چنین

اغراق‌آلود است و عنصر برجسته‌مبالغه و افراط در آن وجود دارد. این کیفیت غالباً سبب شده که گروتسک را با فانتزی مرتبط بدانند. اما این فانتزی همواره با تلقی مدرن ما از این اصطلاح مطابقت ندارد (تامسن، ۱۳۹۰: ۲۷). گروتسک مستلزم گونه‌ای دگردیسی از فرم همراه با تناسبات بدن به بدن فاقد تناسبات رایج است. در نتیجه، از شکل‌افتادن و عدم تناسب اجزای بدن در مخاطب ایجاد شوک می‌کند. فقدان تناسبات رایج به معنای عدول از فرم بدن است. گونه‌ای کنار نهادن مرزهای بدن/چهره است که در تقابل با اصول متعارف بدن/چهره به تعریف فرم جدیدی از آن می‌پردازد. بنابراین، هیئت جدیدی از انسان ارائه می‌کند که با ملاک‌های ایدئال سازگاری و تجانسی ندارد. «در بدن گروتسک، ناسازگاری و عدم قطعیت به موجب انعکاس امور نامعمول در بدن/چهره است، به نحوی که قراردادهای رایج در بازنمایی بدن/چهره کنار نهاده می‌شوند و بدن به امری غریب و آشنا بدل می‌شود» (Edwards and Grauland, 2013: 6). چنین بدنی هیئتی بینابینی دارد که میان چهره انسانی و غیرانسانی، هویت و عدم آن، من و دیگری و... در نوسان است. این خصلت‌های دوگانه هر کدام با توسل به دیگری تعریف می‌شوند و مرزهایی که آن‌ها را از یکدیگر منفک می‌سازند از میان می‌روند.

#### بدن گروتسک: تکه‌تکه‌شدگی - چندپارگی<sup>۱۴</sup>

در مقام واقعیت، بدن پدیده واحد، منسجم و یکپارچه‌ای است که مؤلفه‌های آن ارتباط اندام‌واری با یکدیگر دارند که بر روی هم انسان را تشکیل می‌دهند. گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها این واحد یکپارچه را تکه‌تکه کرده، هر کدام بخشی از آن را ملک طلق خویش دانسته، بقیه ابعاد را طرد و انکار می‌کنند. در جهان اسطوره‌ای نه تنها میان بدن و روح، بلکه میان بدن و جهان یکپارچگی و یگانگی وجود داشت؛ اما بشر متفکر ابتدا انسان را از جهان جدا کرد و او را از وجود یکپارچه به وجودی تکه‌تکه‌شده تبدیل کرد. فیثاغورث و پیروان او نیز اعتقاد داشتند نفس چیزی متمایز و مجزا از بدن و اجزای آن نیست. روح چیزی نیست جز حالت هم‌گرایی و

فرمی ثابت و هماهنگ نیست، بلکه فرم بدن مجموعه‌ای از تعارض‌ها میان اندام‌هاست» (Didi-Huberman, 51: 2010). این تعارض‌ها را می‌توان گونه‌ای خشونت لحاظ کرد که واقعیت را عیان می‌سازد. یعنی واقعیت با محوشدن شباهت حاصل می‌شود. چنین رویکردی به بدن، مختل‌شده، چندپاره و ازهم‌گسیخته است و اغلب، تجارب زیسته انسانی را در هیئت بدنی رنج‌دیده آشکار می‌سازد.

از سویی ذهنیت و فردیت هنرمندان در این چرخش از زیبایی‌شناسی مرسوم به سمت نوعی زیبایی‌شناسی زشتی تأثیرگذار بوده است. «پذیرش یا رد ارزش‌های زیبایی‌شناسانه به شرایط اجتماعی مربوط می‌گردد. اما از سویی دیگر قضاوت‌ها و سلیقه‌های فردی و خصوصی نیز در آن دخیل است. در نتیجه بخشی از تأمل نمودن دربارهٔ اثر هنری، از روان‌شناسی ریشه می‌گیرد و بخش دیگری از جامعه‌شناسی تقابل «من فردی» و «من اجتماعی» در وجود هنرمند تناقضات مختلفی را ایجاد می‌نماید» (باستید، ۱۳۷۹: ۴۹). از زاویه‌ای می‌توان هنر گروتسک را هنری فردی قلمداد نمود، به این علت که معیارهای زیبایی‌شناسانه را پس می‌زند و حتی درصدی از زشتی را به کمک می‌گیرد و به این ترتیب لهجه‌های شخصی در آن پر رنگ می‌شوند.

#### تحولات پیکره در نقاشی ایران: از دهه ۶۰ تا دهه ۹۰

ریشه جریانات و رویدادهای موجود در هنر معاصر ایران را می‌بایست در ادوار پیشین جستجو کرد. از این رو لازم است به وضعیت نقاشی پس از انقلاب و دهه‌های اخیر و نسبت آن‌ها با جنبش رئالیسم پرداخت. پس از انقلاب اسلامی، رئالیسم ایرانیزه‌شده‌ای در قالب نقاشی‌های انقلابی با مضامین ایدئولوژیکی چون مقاومت، ایثار، شهادت، دلاوری‌ها و... در حال گسترش بود. در سال‌های پس از پیروزی انقلاب، این آثار در قالب نقاشی دیواری که متناسب با فضای دفاع مقدس و انقلاب بود به سرعت گسترش یافت و با پایان جنگ و فاصله گرفتن از آن، به تدریج کمرنگ شدند. هرچند که در حال حاضر نیز زمزمه‌هایی از این ژانر نقاشی را در

شرایطی بدن گروتسک، بدنی خلاف جریان رایج تلقی می‌شود و آشنایی‌زدایی از بدن است. بدن گروتسک جهشی است از جانب خود به دیگری بیگانه. از این‌رو، همواره در مخاطب خود این هراس را برمی‌انگیزد که مبادا به چنین بدنی بدل شود.

بدن گروتسک، بدنی ازریختافتاده، ناتمام، گشوده و ناقص است که بر خلاف زیبایی‌شناسی کلاسیک است. زیبایی‌شناسی کلاسیک، بدن را در وجهی ایدئال، غیرقابل نفوذ، تمام‌شده و صیقل‌یافته قابل قبول می‌داند. در حالی که در اندیشهٔ باختین چنین بدنی «مرز مشخصی با جهان ندارد و با منافذ و روزنه‌هایی با جهان هستی ارتباط دارد» (Bakhtin, 1984: 28). ایماژهایی که اغلب در *رابله* و *دنیاش*<sup>۱۶</sup> تکرار می‌شوند، تن را به عنوان چیزی باز و تمام‌نشده نشان می‌دهند و پیوند آن با جهان از آنجا به نحوی کامل آشکار می‌گردد که این تن با جذب جهان مادی و با درآمیختن با سایر موجودات و اشیاء و حیواناتی که آن را احاطه کرده‌اند از محدودیت‌های خود تخطی می‌کند. در بررسی آثار، توجه به بافتار و بستر شکل‌گیری اثر نیز همواره مسئله‌ای مهم است. مدرنیسم در ایران، در بستر تنش‌ها و تضادهای متعدد رشد نمود. گروتسک در این دوره تحت عنوان «من تحریف‌شده یا از شکل طبیعی خارج شده» مطرح می‌شود. «انفصال، ترکیب، سوار کردن اجزا بر هم، نسخه‌برداری و تکثیر، کشیدگی، متراکم‌سازی، توسعه دادن، کوچک کردن، واژگونی، انبوه‌سازی و بیان خیالی از ویژگی‌هایی هستند که پیاپی در میانه قرن بیستم ظاهر می‌شوند» (کامرانی، ۱۳۸۰).

با تغییر رویکرد هنرمندان، بدن/چهره در نمونه‌هایی از نقاشی معاصر دیگر در چارچوب الگوی غالب نمی‌گنجد؛ «چرا که از نظام شباهت با سایر چهره‌ها و بدن‌ها تبعیت نمی‌کند. در آن‌ها مصداقی از مرکزگریزی حاکم است: گریختن از چهره و تصویر معمول انسانی. آن‌ها بازنمودی از عدم‌شباهت، یا مصداقی از «بی‌فرمی»<sup>۱۷</sup> هستند» (نصری، ۱۳۹۸: ۸۶). چنین بدن‌هایی مصداقی از سیالیت یا عدم‌ثبات تصویر است. بنابراین طبیعی است که با صفتی ثابت نتوان به توصیف آن پرداخت. بدن در این آثار منسجم و یکدست نیست؛ «از منظر باتای بدن



تصویر ۳ حبیب‌الله صادقی، رستاخیز (بخشی از اثر)، ۱۳۶۲، رنگ و روغن روی بوم. منبع:

Keshmirshakan, Hamid (2011)

اعوجاج‌های بدنی نیز حضور دارد و این امر با حذف بخش‌هایی از بدن مانند سر یا دست و تکرار اعضای بدن آشکار می‌گردد.

این سبک در سال‌های پس از انقلاب نیز با تغییراتی در فرم و نگرش ادامه یافت. اما آن‌چه که به تدریج پس از انقلاب رخ داد و بر جریان هنر معاصر ایران تأثیرگذار بود، گرایش هنرمندان به تغییر مدیوم آثار بوده است. بوم نقاشی، کم‌کم جای نقاشی دیواری را گرفت و روند خلق آثار نقاشی از فضای باز و خیابان به سمت کارگاه و استودیو هنرمندان سوق پیدا کرد. این رویداد دو نتیجه مهم را در پی داشت: تغییر در مضامین انتخابی و تأکید بر فردیت و استقلال‌طلبی هنرمند.

از نیمه دهه شصت، طیفی از نقاشی پیکر‌نمای مدرن به عرصه آمد که هرچند ماهیت اقتباسی داشت، اما اقتباس‌ها با آن‌چه هنرمندان در پیرامونشان تجربه می‌کردند و می‌خواستند بیان کنند، هم‌خوانی داشت. نقاشان آن دهه، در تجربیات فنی‌شان، به اهمیت فرم واقف شدند و از سبک‌ها و مکتب‌های گوناگون مدرن (سزان، کوبیسم آغازین در آثار پیکاسو و

سطح شهر شاهد هستیم.<sup>۱۸</sup> این آثار عمدتاً به شیوه رئالیستی، اما گاه در قالب فضایی سورئالیستی یا متافیزیکی تصویر شده‌اند. این رویکرد رئالیستی، مشابهت‌ها و مطابقت‌هایی با جنبش رئالیسم اجتماعی به لحاظ ماهیت داشت.

«رئالیسم» طبق تعریف رویین پاکباز، «اصطلاحی در تاریخ هنر و نقد هنری است که به بازنمایی واقعیت مورد تجربه انسان‌ها در زمان و مکان معین اشاره دارد. «رئالیسم» به مثابه یک روش هنری، قابل‌تعمیم به بسیاری از آثار هنری- صرف‌نظر از سبک یا اسلوب معین- است. رئالیسم را در آثاری می‌توان بازشناخت که هنرمند از سطح ظواهر عینی فراتر رفته، حقایقی از روابط گوناگون و پویایی انسان‌ها با یکدیگر و با محیطشان را بیان می‌کند؛ و به طور کلی با مسئله «انسان چیست و چه می‌تواند بشود» درگیر می‌شود. رئالیسم، واکنشی در برابر خصلت آرمانی کلاسیسیسم و خصلت ذهنی و تلفیقی رمانتیسم بود» (پاکباز، ۱۳۹۰: ۲۷۷). رئالیسم در آثار این دوره به بیان ماهیت انقلاب و جنگ می‌پرداخت و در خدمت ایدئولوژی بود. با این حال در آثار مضمون‌گرای دهه شصت، رگه‌هایی از



تصویر ۲. ناصر پلنگی، یا تارالله، ۱۳۶۲، رنگ‌وروغن روی بوم



رنالیسم نیمه اول دهه ۱۳۸۰ خود را کاملاً در برابر ناتورالیسم محافظه کار و نقاشی آبستره دهه ۱۳۷۰ و ایدئالیسم دهه ۱۳۶۰ قرار داد. پرداختن به امور روزمره و معمولی در آثار نقاشی، از یک سو نوعی مقابله جویی با آثار نمادین و مضمون گرایانه در آثار آکادمیک و رسمی بود، و از سوی دیگر به فرد، خاطره ها و جهان زیست روزمره اشاره داشت. نمایش اشیا و امور روزمره، زمینه را برای نوعی رنالیسم اجتماعی جدید در آثار نقاشان پدید آورد. در آثار این دوران، «بدن» یکی از عرصه های مهم در بازاندیشی در زندگی روزمره بود. در این آثار زبان تصاویر اکسپرسیونیستی تر می شد. سوژه های انتخابی هنرمندان شامل مضامین متعددی می شد که در بیشتر آن ها تأثیرات اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و گاه فلسفی به چشم می خورد. اکنون سبک این آثار، از رنالیسم پیشین در سال های پس از انقلاب فاصله گرفته و این تغییر در رویکرد، وضعیت جدیدی را مطرح ساخت که نه به لحاظ مضمون و محتوا، و نه به لحاظ صوری (سبک)، با ویژگی ها و مشخصات رنالیسم اجتماعی آثار در دوره انقلاب و جنگ همسو نیست. بر این مبنا، توجه دوباره به پیکره در متن زندگی روزمره، نوعی مقاومت در برابر تصاویر ایدئال و آئینی از بدن است که همواره در جامعه و رسانه ها نیز مورد توجه قرار می گیرد. واقعیت این است که آنچه در رسانه و دیگر نهادهای اجتماعی به عنوان زندگی روزمره یا بدن ایدئال مطرح می شود با تمام واقعیت همسو نیست. تصویر مردم در رسانه های جمعی اغلب از نظر اخلاقی «منزه» و از نظر رفتار «الگو» است. این امر در ذات خود، نوعی مقاومت در برابر فرهنگ غالب و سیطره هژمونیک آن بر فرهنگ بصری را دارد. بر این مبنا، کم کم فضای تازه ای شکل می گیرد و نگرش به بدن وارد عرصه های جدیدی می شود. بدن گروتسک با داشتن نگرشی اجتماعی-انتقادی در آثار معاصر، با رویکرد باختین که به دنبال برهم زدن نظم حاکم و وارونگی سلسله مراتب در زمان خود بود، پیوند می یابد. از این حیث گروتسک، آشکارکننده پتانسیل جهانی دیگر با نظامی دیگر و شیوه ای دیگر از زندگی را آشکار می سازد. این روند نوعی مقابله جویی با گفتمان رسمی و رسانه ای قلمداد می شد؛<sup>۱۹</sup> جریانی که در نیمه



تصویر ۴. علی وزیریان، اسطوره، ۱۳۶۲، رنگ و روغن روی بوم. منبع: گودرزی، مرتضی (۱۳۸۷)

اکسپرسیونیست ها) تا نواقعی گرای اروپایی (پس از جنگ جهانی) و ترکیب آن ها با عناصر ایرانی بهره جستند. به ویژه از نقاشانی چون: روناتو گوتوزو، فرانسیس بیکن، گئورگ گروس و سزان در تلفیق با عناصر نگارگری ایرانی وام گرفتند. سپس به تدریج، اقتباس تلفیقی خود را به قالب بیانی شخصی، استعاری، مجازی و کنایی درآوردند. این رویکرد همان قدر که به فرم اهمیت می داد، به محتوایی که مستقیماً از تجربه هنرمند برآمده بود، نیز حساسیت داشت (افسریان، ۱۳۹۷: ۴۳۵).

«نقاشی انتزاعی که پس از انقلاب، هنری ناشی از بی خبری و خودفریبی نقاش در برابر واقعیت های جامعه قلمداد می شد، در دهه ۱۳۷۰ به هنری انتقادی تبدیل شد که نقاش آگاهانه و در بی اعتنایی به واقعیت های رسانه ای و کلیشه های تصویری این شیوه را به کار می گرفت. از این رو نقاش و نقاشی بیش از گذشته در موقعیت نقد سیاسی قرار گرفت و این بخشی از پویای طبقه متوسط جدید برای غلبه بر نظام فرهنگ سیاسی مسلط بود» (مریدی، ۱۳۹۷: ۳۳۹). به این ترتیب،

نمودار ۱. روند نقاشی پیکرنا (فیگوراتیو) از دهه ۶۰ تا ۹۰، منبع: نگارندگان.

دارد که به واسطه جزئیات، ویژگی‌هایی را به مخاطب منتقل می‌کند که وابسته به جنبه‌های حسی است و پدیده‌های پیرامونی را بهتر در خود نشان می‌دهد، و نیز در ارتباط مستقیم با روحیات هنرمند است، از این رو تأثیرپذیری هنرمند از پیرامون، در آن مطرح است. در اینجا، نقاشی‌های داریوش حسینی، وحید چمانی، نزار موسوی‌نیا و ناصر بخشی مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. همچنین باید در نظر داشت که جریانات نقاشی در عین حال که وابسته به جنبه‌های اجتماعی است، به کشف موقعیت‌های فردی و شخصی نیز ارجاع دارند. از این رو نمونه‌های مورد بررسی، آثاری هستند که به صورت یک موج با هم ارتباطی ندارند و جنبه‌ها و گرایش‌های فردی آن‌ها متفاوت است. به طور مثال، آثار حسینی در دسته آثار نئوآکسپرسیونیستی قرار می‌گیرند؛ پیکرهای گروتسک وحید چمانی بر رابطه‌ای تاریخی دلالت دارند و می‌توان آن‌ها را در دسته آثار نئوباروک و نئوسورئالیستی قرار داد؛ در حالی که آثار نزار موسوی‌نیا، ساختاری وهم‌آلود و کابوس‌گونه با بیانی پیچیده، سمبولیک و غیرمستقیم را بر ما آشکار می‌سازد. ناصر بخشی نیز اعضای بدن را در فضایی نوستالژیک به صورت دو بُعدی (نقاشی-حجم) ترسیم می‌کند؛ اما در عین حال، تنوع سبکی این آثار، هر کدام جوهی از گروتسک در هنر معاصر ایران را آشکار می‌سازد و از این حیث مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

با این حال، باید به این نکته نیز اشاره کرد که هرچند گروتسک ماحصل بحران‌ها و وضعیت‌های تکان‌دهنده گوناگونی است، اما به نظر می‌رسد در میان این عوامل متعدد، هراس از نابودی، ویرانی، جنگ، انهدام، نیستی و در نهایت مرگ از عواملی باشد که غیرمستقیم بر ناخودآگاه نقاش تأثیرگذار بوده است. جنگ از موضوعاتی است که همواره در خاورمیانه مطرح بوده و در زندگی روزمره افراد بحثی قابل توجه است. در گفت‌وگوهای روزمره مردم می‌شنویم که هر روز به جنگ نزدیک‌تر می‌شویم. تهدیدهای صریح آمریکا در

دهه ۱۳۸۰ افزایش یافت. این تقابل میان فضای رسمی و غیررسمی در آثار هنری، با نگاه باختین به مفاهیم گروتسک و کارناوال همسو است که به آن پرداخته شد. شاید عمده‌ترین دستاورد باختین در عرصه علوم انسانی، توجه به ساحتی باشد که در فلسفه‌های انتزاعی و ایدئالیستی از نوع دکارتی و کانتی مورد غفلت واقع شده؛ یعنی امر روزمره و عادی؛ به اعتقاد او همین زندگی روزمره و حضور جسم‌مند و وضعیت‌مند ما در جهان است که منبع معنا و شکل‌دهنده کنش و روابطمان با دیگران است.

### بدن گروتسک به روایت چهار نقاش معاصر

با مذاقه در آثار نقاشان معاصر می‌بینیم که وضعیت تازه پیکره، وجوه دیگری را در تناسب با زمانه خود و موقعیت فعلی بشر در جهان نمایان می‌سازد و در مواردی از قواعد پیشین تناسبات عدول کرده و بدنی غیرآرمانی را ترسیم می‌کند. این رویکرد تصویری تمایل به استفاده از روحیات گروتسک دارد و از این حیث، بدن گروتسک را می‌توان ماحصل فرایندهایی دانست که پس از مدرنیسم نمود می‌یابند. فقر، بیماری، مهاجرت‌ها و تغییر در اقلیم زندگی، نابودی محیط زیست، زیاد شدن ترس از زندگی مکانیکی، تکنولوژی‌های تخریب، از بین رفتن اخلاقیات و ارزش‌های دینی، درگیری‌های نژادی و... بخشی از فرایندهای مؤثر و دخیل در شکل‌گیری بدن گروتسک هستند که در نهایت منجر به طغیان هنرمند بر زیبایی‌شناسی مرسوم و بروز روحیاتی گروتسک در آثار می‌شوند. بدن گروتسک محملی است که توأمان هر دو سویه طنز و هراس را در خود دارد. در این پژوهش آثار چهار هنرمند شناخته‌شده انتخاب شده است که عمدتاً ناظر بر وجه هراس‌انگیز گروتسک هستند. انتخاب نمونه‌ها از بستر نقاشی معاصر ایران، و نه دیگر هنرها، صورت گرفته است. زیرا نقاشی در ایران، رسانه دامن‌دارتری است و در فضای آکادمیک نیز فارغ‌التحصیلان زیادی دارد؛ همچنین نقاشی خصلتی

دوران ترامپ، روایت رسانه‌های رسمی ایران مبنی بر خطر بروز حمله به ایران را تقویت کرده است. ایران درگیر جنگ نیابتی<sup>۲۰</sup> با عربستان سعودی و اسرائیل است و رسانه‌های ایران پیوسته قدرت و دستاوردهای نظامی تازه را نمایش می‌دهند. جریان اصول‌گرای سیاست در ایران که اغلب در سیاست خارجی تهاجمی و از نظر نظامی توسعه‌گراست، این استراتژی را آشکارا در پیش گرفته که جنگ در خاک عراق و سوریه با داعش و القاعده به معنای جلوگیری از وقوع جنگ در مرزهای ایران است. نهادهای دولتی نیز پیوسته یادآور می‌شوند که ایران در شرایط جنگی است.<sup>۲۱</sup> تقریباً هر روز رسانه‌ها پیرامون جنگ اقتصادی، جنگ فرهنگی، جنگ نرم و جنگ نظامی بحث و نظر دارند. آثار هنرمندان در بستر و موقعیت جنگ، به ترکیب‌های نامتجانسی از مرگ و زندگی می‌پردازند. این مسئله از سویی ما را به مفهوم دردورنج نیز سوق می‌دهد؛ دردورنج همواره عاملی پایدار در چنین رویکردی به بدن بوده است. بسیاری از آثار نقاشی در بازنمایی درد و رنج انسان به بدن وی متوسل می‌شوند. بازنمایی بدن دردمند و رنج‌دیده یکی از موضوعات اساسی هنر غرب نیز هست. توجه به این مسئله را می‌توان از هنر یونان تا هنر معاصر شاهد بود. بازنمایی انسان در میدان نبرد یا بازنمایی مجازات بردگان و اسیران از موضوعات محل توجه یونانیان بوده است. هنر مسیحی به اعتبار باورهای الهیات مسیحی پیوند تنگاتنگی با موضوع دردورنج داشته است. در هنر معاصر، به ویژه هنر پرفورمنس (اجرا)، رنج و بدن آسیب‌دیده نقش مهمی ایفا می‌کند. از سویی می‌توان حضور این روحيات در آثار را مرتبط با شرایط ناپایدار فعلی و تقابل مسئله نظم و بی‌نظمی دانست که بستری برای پیدایش گروتسک فراهم می‌نماید. در حال حاضر این مفهوم با جامعه در حال تحول ما، شرایط پس از جنگ و پیامدهای آن، بحران‌های فردی و دیگر رویدادهای اجتماعی معنا می‌یابد.

### داریوش حسینی

داریوش حسینی (۱۳۴۸)، نقاش معاصر، عضو هیئت علمی گروه نقاشی دانشکده هنرهای زیبای

دانشگاه تهران، از اساتید فعال در زمینه نقاشی است. بدن آدمی در آثار حسینی، معرف موقعیت خاصی از زیست بیرونی و تحت فشار نیروهایی است که از جایی خارج از ناخودآگاه بر او وارد می‌شود. او از تداعی‌های آزاد آغاز می‌کند و عناصر را به صورت بداهه روی بوم پیاده می‌کند. نمایش تنانه منجرکننده و تخریب، از علاقه‌مندی‌های موضوعی هنرمند است. او از نشان دادن تن مثله‌شده پرهیزی ندارد. مجموعه «پیاده‌نظام» سرآمد این مثال است که با تنالیت‌هایی از رنگ قرمز بیانگری پر قدرتی به خود گرفت. ویژگی‌هایی نظیر رفتار انتزاعی، فضای بی‌وزن و تخت، عدم پلان‌بندی و بداهه‌پردازی در این آثار به چشم می‌خورد. آثار او خواه نمایش رؤیا باشد و خواه تلنگری بر وضعیت اکنون انسان، نمایش موقعیتی از بیهوده‌زیستن است، گویی انسان در کالبدی استخوان‌واره، در وضعیت تهی‌شدن از موجودیت انسان‌بودن خویش، در گرماگرم سرخ رنگ‌های قرمز، جان می‌دهد. کارنمای «پیاده‌نظام» پیکرهایی منهدم‌شده در فضایی که تداعی‌گر نوعی جنگ آخرالزمانی است را نمایش می‌دهند. اسکلت‌های معلق او یادآور دیوهای رقصان در آثار سیاه‌قلم هستند که بر بدن و نمایش توده جسمانی تأکید دارند. در این آثار انبوه پیکرها و اسکلت‌ها (که خود یادآور نوعی رستاخیزند) در ترکیب‌های انفجاری و بسیار متشنج سامان گرفته‌اند. اینجا عمل دفرمه کردن پیکرها در ارتباطی مستقیم با موقعیت تنش‌آمیزشان قرار دارد؛ هنرمند در مقام یک راوی عمل می‌کند و دغدغه‌های خود را به تصویر می‌کشد. هیچ خط راست یا مستقیمی تا انتها نمی‌بینیم و بیان دغدغه‌های فردی و شخصی، حالتی اکسپرسیو به خود می‌گیرد. هنرمند درگیر استخوان‌ها است. اهمیت استخوان‌ها برای او به علت تلاقی واقعیت و انتزاع در یک موضوع واحد است. تنش و تحرکی شوم این کالبدها را فرا گرفته؛ تن‌ها، خوابیده و خمیده، در وضعیت‌هایی نامأنوس قرار دارند گویی که فاجعه‌ای را از سر گذرانده و منتظر موج بعدی حادثه هستند. اشکال و بدن‌ها همه از هم جدا هستند. فرم‌های حسینی وجوهی از تخریب را در خود نهان کرده‌اند؛ در این موضوعات انسانی شدت کنش‌های اکسپرسیو به



تصویر ۶. داریوش حسینی، به ناگاه، مجموعه پیاده‌نظام، اکریلیک روی بوم، ۱۳۹۰

زیبایی‌شناسانه‌ترین شکل ممکن پیش روی تماشاگر قرار دارد. جهان واقعی امروز جهان بی‌شفقتی است و هنرمند ویرانگر با ایجاد تصویری مختل‌شده و ارزیخت‌افتاده، سعی دارد به نوعی کاتارسیس درونی برای جامعه دست یابد. نهیب این هنر، به قول ارسطو نقشی پالایش‌دهنده دارد و کمک می‌کند مصائب تحمل‌پذیرتر شوند و چاره‌ای برای آن‌ها اندیشیده شود. پیچ‌وتاب بدن در نقاشی‌های داریوش حسینی، از هم‌پاشیدگی بصری و حتی ناتمام ماندن بعضی از بخش‌های نقاشی، خود یک استعاره برای وضعیت کنونی بشر در عصر حاضر است و از این رو ارجاعاتی جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه می‌یابند.

### وحید چمانی

چمانی (۱۳۶۳) عضو پیوسته انجمن نقاشان ایران، برگزیده هفتمین دوسالانه نقاشی ایران و برگزیده نخستین دوره دوسالانه نقاشی دامون فر، سال ۸۵ است. او را می‌توان جوان‌ترین هنرمند بین‌المللی ایرانی دانست. در سال ۱۳۸۸ در مسابقه «Magic Of Persia» که در لندن برگزار شد، به عنوان تنها نقاش برگزیده این مسابقه انتخاب شد و آثار او پس از برگزیده شدن به بازار جهانی راه پیدا کرد و موفقیت‌های چشمگیری در بازار هنر را از آن خود نمود. وی همچنین در سال



تصویر ۵. داریوش حسینی، خواب‌گرد، مجموعه پیاده‌نظام، اکریلیک روی بوم، ۱۳۹۰

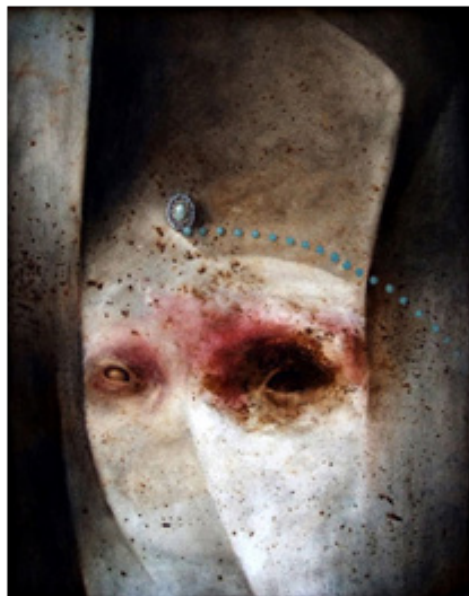
حدی است که پاشیدن رنگ و شرة رنگ حسی از مرحله انفجار فرم یا عنصری فیزیکی را القا می‌کند و از این منظره با انگاره ذهنی تخریب سروکار دارد. به موجب این امر مشاهده می‌کنیم که فروپاشی و انفجار نظم از طریق اسکلت انسانی، گوشت و استخوان صورت گرفته است و گویی هنرمند به دنبال نمایش لایه‌های زیرین بدن در ترکیب‌بندی‌هایی ساختارشکنانه است. اما در وجهی دیگر تخریب به واسطه ملغمه‌ای از گذاشتن و پوشاندن رنگ و فرم یا خطوط، معنا می‌یابد (دنیادیده، ۱۳۹۸). این مفهوم با ایماژ اسکلت‌های مجموعه پیاده‌نظام هم‌خوانی دارد. ضربه‌قلم‌های سریع و بی‌جزئیاتی که به انبوه اسکلت‌های در حال سقوط شکل می‌بخشند و ایماژی شبیه به گورهای جمعی یا قتل‌عام را می‌سازند، سوبه‌ای دوزخی و تراژیک از جهان را در برابر بیننده مجسم می‌سازند. حسینی در نقاشی‌هایش بیننده را به چالش می‌کشد که این تصاویر کدام وضعیت از زیست است؟ آیا تصویری از متون کهن درباره دوزخ است یا کنایه از وضعیت زیست انسان در دوره‌های مختلف زندگی؟

اتوپیای هنرمند ویرانگر ایجاد اختلال در نظم واقعیت و خلق جهانی دیگر است و این جهان [تصویرشده] ایده‌ای از یک جهان آپوکالیپتیک، ویران، ازهم‌گسسته و متناقض است که با فیگوراتیوترین و



در قالبی هراس انگیز دست زده است، و مفهوم این همانی با «خود» را به پرسش می کشد؛ هم تناقض را آشکار می کند و هم آن را به بازی می گیرد. بدین شکل صورتی از مسخ بدن ها را نمایان می سازد و وجوهی دوگانه همراه با ابهامی از مرگ را در فضایی موحش به نمایش می گذارند. در اینجا پیکره های از ریخت افتاده چمانی در حالتی غیرآرمانی، با روزه ها و منافذی گشوده به هستی ارائه شده اند و هدف روایت خود را از طریق یک تصویر زنده- تکان دهنده که تصور آن مشکل است بیان می کنند. هنرمند با استفاده از تکنیک رنگ گذاری لایه لایه شبیه به تکنیک آب مرکب در دوران صفویه و استفاده از رنگ های تیره و کهنه نمایی به دنبال بازسازی فضاهای تجربه شده در ناخودآگاه جمعی و بازشناسی نمادهای از دست رفته دوران سنت است. در نقاشی های او برخلاف دوره قاجار که تمام جزئیات چهره افراد به تصویر کشیده می شدند، با زنان و مردانی روبرو هستیم که هویتشان مخدوش شده است. گویی نقاش بیشتر از هر چیزی ذهن آشفته پرتوها را در مواجهه با دنیای امروز به تصویر کشیده و درون آن ها را با یک ماسک، روی بوم نقاشی فراخوانده است. صورتها به شیوه رئالیستی ترسیم نشده اند و تلاش وی برای بیان حالات درونی و روانی انسانهاست: تصویری از تردیدها، ترس و یاس و هرآنچه انسان معاصر را در جهان دچار نگرانی از

◆  
۳۳  
◆



تصویر ۸



تصویر ۷. داریوش حسینی، اجساد غرق شده، مجموعه پیاپیاده نظام، اکریلیک روی بوم، ۱۳۹۰. منبع: <http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=26> (بازیابی شده در ۱۱ اسفند ۱۳۹۸)

۱۳۹۰ در یکی از بزرگترین رویدادهای هنری نیویورک «آرموری شو»<sup>۲۲</sup> حضور داشته است.

آثار او جهانی ترسناک، موهوم و تاریک را به نمایش در می آورند؛ در آثار او با جهانی در حال تخریب روبرو هستیم که بدن ها شکافته شده و هویت کاملی ندارند. چهره ها و شمایل های این آثار اجزای کاملی ندارند و بخش هایی از آن حذف و یا نابود می شود و گاهی حتی هویت خود را از دست می دهد. گاه چشم ندارند و کور هستند، گاه دهان آن ها مانند حفره ای ترسیم شده و یا اندام های آن ها به طور کامل شکل نگرفته است؛ آدم هایی که او ترسیم می کند گویا از بمباران هسته ای به جا مانده اند یا از زیر خاک برخاسته اند و چهره هایی ناتمام دارند. چهره هایی که بی چشم و بی دهان، بی دماغ یا وارونه هستند و در فضای آخر زمانی منتظراند. نقاش، انتقادش به فرهنگ خودی را در شکل نوعی بیماری دل آزارنده نشان می دهد که مثل یک بیماری پوستی ظاهر افراد را از ریخت انداخته است. در نقاشی های او، شبیه به تصویر دوربین گری،<sup>۲۳</sup> گویی امری باطنی در ظاهر آشکار شده است.

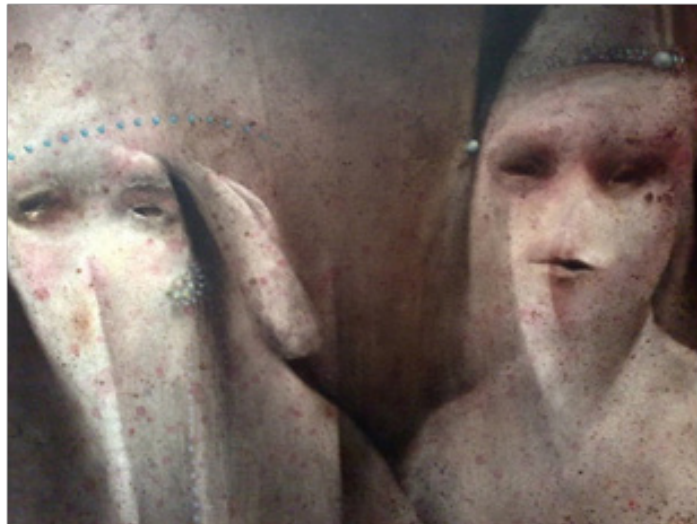
این بدن ها با داشتن ماسکی بر بدن / چهره، حالتی مسخ یافته دارند؛ ماسک به تغییر و تحریف آشکار بدن ها





تصویر ۱۰

محیط زیستی گرفته تا دوران شوم سلطه داعش و حتی غذا خوردن و منظر فلسفی در آثار او دیده می‌شوند. او نقدی جدی بر موجودیت انسان دارد. آثار او تلفیقی است از ترس و خیال. چه شخصیت‌هایی که در درون اثر ترسیده‌اند و چه مخاطبی که احتمالاً در مواجهه با اثر خواهد ترسید. به گفته موسوی‌نیا آثار او به شکلی مستقیم با تجربه زندگی شخصی وی از دوران کورکی تا به امروز در ارتباط است. کودکی‌ای که با خروج از آبادان آغاز شده و پس از چندین مهاجرت اجباری بعد از سال‌ها با بازگشت به تهران پایان یافته است. کودکی هنرمند سرشار از خاطراتی است که به واسطه رنجی که در آن‌ها نهفته است هنرمند دیگر آن‌ها را به خاطر نمی‌آورد و امروز می‌توانیم رد پای‌شان را در نقاشی‌ها دنبال کنیم. ردپایی که آثار ویرانی، مرگ و جنگ را آشکار می‌سازد. از این روست که گرچه از نگاه هنرمند آثار وی به صورت مطلق بر پایه تجربه زیسته فردی‌اش بنا شده اما به روشنی می‌توان خوانشی عمومی و اجتماعی از این آثار ارائه کرد. در آثار موسوی‌نیا غالباً با شخصیت‌هایی مواجه می‌شویم که حتی پس‌زمینه محیطی از آن‌ها دریغ شده است. پس‌زمینه‌ها یکدست و تخت‌اند و مردمان و مردم‌نمایان درون قاب از میان این خلأ به ما نگاه می‌کنند. خلأ پس‌زمینه‌ها شاید خوانشی روانکاوانه را برانگیزد. هنرمند در خاطرات شفاهی خود از بازگشت به خرمشهر چنین می‌گوید:



تصویر ۹

تصویر ۸، ۹، ۱۰. وحید چمانی، از مجموعه آمینو/اسیده‌ها، ترکیب مواد، ۱۳۹۳. منبع: <http://www.vahidchamani.ir/index.php/works> (بازیابی شده در ۱۱ اسفند ۱۳۹۸)

آینده می‌کند. آینده‌ای تاریک که نور را از چشم پرسوناژها گرفته و چشم‌های خیره به آینده را سرد و تهی کرده است. این ترس‌ها و اضطراب‌ها در چهره دفرمه پرسوناژها دیده می‌شود. مجاله و مخدوش شدن هویت افراد و اشیا در نقاشی از ویژگی نقاشان قرن بیستم است که به واسطه آن، هنرمند، شرایط انسان امروز را از زوایای دید خود در قالب ماسکی بر بدن/چهره و یا یک صورت مضاعف بیان می‌کند و لایه‌های درونی شخصیت را از لایه‌های ابعاد مختلف شخصیتی او بیرون می‌کشد. با این نگاه، ماسک چیزی را به چیزی دیگر تبدیل می‌کند و به تعبیری با زیروزبر شدن نقش‌ها مواجه می‌شویم، و از این حیث با بدن گروتسک و جهان وارونه کارناوال گونه‌ای پیوند می‌یابد.

### نزار موسوی‌نیا

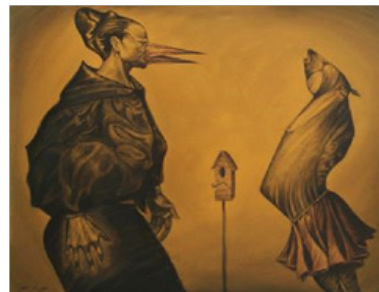
نزار موسوی‌نیا (۱۳۵۸) نیز از دیگر چهره‌های شناخته‌شده هنر معاصر ایران است که در آبادان به دنیا آمده و سال‌هاست که آثار او در نمایشگاه‌های انفرادی و جمعی در ایران و سایر کشورها به نمایش گذاشته شده است. نقاشی‌های او طیف گسترده‌ای از موضوعات مختلف اجتماعی و سیاسی را دنبال می‌کند؛ از موضوعات



تصویر ۱۳



تصویر ۱۲



تصویر ۱۱

تصویر ۱۱، ۱۲، نزار موسوی‌نیا، مجموعه مسیره‌های فراموشی، اکریلیک روی بوم، ۱۳۸۹. منبع: <http://www.mahartgallery.com/fa/?id=exhibitiondetail&num=87> (بازیابی شده در ۱۱ اسفند ۹۸) تصویر ۱۳، نزار موسوی‌نیا، از مجموعه جنگل‌های سمی، ۱۳۹۴. منبع: <http://www.khakgallery.com/index.php?exhibitions/exhibition&id=96> (بازیابی شده در ۱۵ اردیبهشت ۹۹)

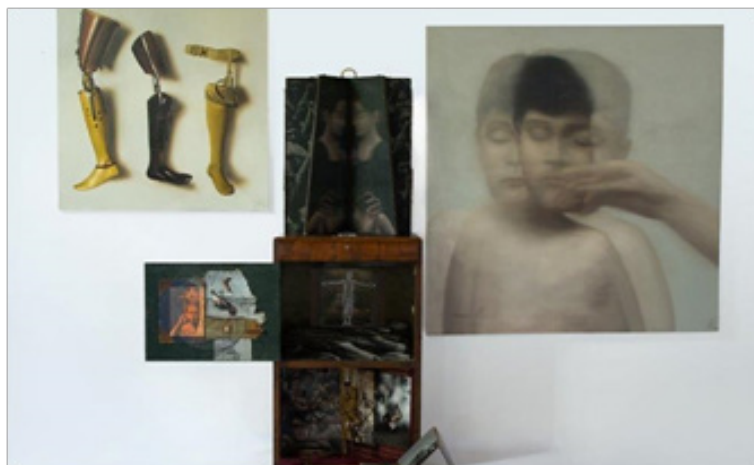


مخاطب از روابط این فضا تأثیرگذار هستند. بازگشت به پس‌زمینه‌ای که ذهن هنرمند حتی خاطرات آن را پنهان ساخته با چنین منظره‌ای همراه بود و شاید بتوان پس‌زمینه‌های خالی آثار هنرمند را با چنین ترومایی در ارتباط دانست. نگاه موسوی‌نیا حاکی از مسائل تراژیک انسانی و موقعیت او در جهان است. در آثار او حیوان و انسان جابه‌جا می‌شوند. نقاش مجموعه‌ای از انسان‌های حیوان‌نما و حیوان‌های آدم‌وار را ترسیم می‌کند و مرز درون و بیرون آدمی در این آثار محو می‌شود و انسان گویی، تجربه جدیدی را از سر می‌گذراند، تجربه‌ای که در نهایت به طنز سیاه بصری راه می‌آیند.

نزار موسوی‌نیا در آخرین مجموعه به نمایش درآمده‌اش با عنوان مسیره‌های فراموشی بیش از هر مجموعه دیگری بر قرار دادن شخصیت‌هایش در مواجهه با ترس تأکید می‌کند و این ترس را به بیرون قاب نیز سرایت می‌دهد. موجودات درون قاب تصاویر در راه مواجهه با ترس از مرگ به بیرون قاب نگاه می‌کنند، چنان‌که گویی عامل این ترس نه از جهان درون قاب که از فاصله میان شخصیت و مخاطب بر می‌آید؛ جایی که هنرمند و مخاطب در آن زندگی می‌کنند. موقعیت شخصیت‌هایش همواره در تعلیق است؛ آنان نه در سلامت‌اند و نه مرگشان یک‌سره در رسیده است. آنان همچون مخاطبان‌شان به واسطه تجربه زیسته جمعی بارها و بارها تجربه مرگ را از سر گذرانده‌اند.

«هیچ خانه‌ای در کار نبود. خیابان به خیابان همه چیز با خاک یکسان شده بود. مادرم کلید خانه پدری‌اش را در دست داشت تا در خانه‌ای را باز کند که با خیابان هم‌سطح شده بود.» (اتحاد، ۱۳۹۸)

در این آثار فرم بدن دچار تنش شده، دست‌ها و پاها در وضعیتی ناراحت تصویر شده که گویی به دلیلی، دچار تنش یا اسپاسمی عضلانی شده‌اند. بعضی از آن‌ها بدون دست، یا چشم هستند و به جای بینی چیزی شبیه به منقار پرند دارند؛ اما در وضعیتی نمایشی و با حالاتی تئاتری به نمایش درآمده‌اند، با این حال تعادل خود را به راحتی تمام حتی در زاویه‌ای اریب حفظ می‌کنند. چشم‌ها خالی از حدقه هستند و نگاهی عبوس و خشمگین دارند، همین باعث مخوف شدن چهره‌ها شده است. این ویژگی‌ها، آن‌ها را شبیه به مردگانی متحرک ساخته که از اتفاق در برهوتی، گاه در حال انجام کارهای ساده‌ای مثل باد کردن بادکنک بدون دست، پرش، موتورسواری بدون داشتن تماس فیزیکی بدن با هیچ وسیله‌ای، یا بازی و مکالمه با حیوانات عجیب و مرموز و... هستند. هنرمند بر بعضی از قسمت‌های بدن مانند مو، سبیل بلند یا فرم دست‌ها، اندازه سر و نیز زاویه قرارگیری بدن پرسوناژها تأکید و اغراق کرده است. پیکرها دچار نوعی دگردیسی شده‌اند و بدنی را نمایش می‌دهند که تماماً انسانی نیست، گاه با حیوانات عادی و گاه با حیوانات ناشناخته‌ای از جهانی دیگر معاشرت دارند و در نهایت بر شگفت‌زده کردن



تصویر ۱۵

یادگاری‌های روزهای دور در جعبه‌ها، معرف یک فرهنگ و بازیابی حافظه‌ای جمعی است. بخشی شیفته‌ی تصویری است که مرتبط به زمان و فضا هستند و نهایتاً به هستی و خاصیت حیات می‌پردازند. آثار او با اینکه اعجاب‌برانگیز است سوگ‌نامه‌ای تلخ را زمزمه می‌کنند؛ با نقاشی‌ها و جعبه‌هایی که پیدا کرده و نقاشی می‌کند هنرمند دغدغه‌ها و هراس‌های خود را آشکار می‌کند. این اسمبلاژها کیفیتی غیرقطعی دارند و به نظر مخازن امنی هستند که دربرگیرنده‌ی مستندات بصری زندگی و زمانه‌ی این هنرمند هستند. جعبه‌ها در واقع همچون ذخایری از تصویر و عناصری هستند که آرزوها و آرمان‌ها و همچنین شکست‌ها و سردرگمی‌های سازنده‌ی خود را به تصویر می‌کشند. او در بخش‌هایی از این چیدمان بدن را مثل دست‌ها یا پاها منفک از دیگر اجزا و یا در حال استحاله، تطور و عدم قطعیت ترسیم می‌کند. با وجود چنین مؤلفه‌هایی می‌توان گفت «بعضی از هنرمندان، تأثیر درد و رنج را بر خود در قالب «خود ویرانگر»<sup>۲۴</sup> یا بدنی که فاقد تمامیت است به نمایش می‌گذاشتند. آن‌ها در قالب زبانی نقاشانه به بیان درون رنج‌کشیده‌ای که متأثر از ترومایی جمعی بود پرداختند» (Grigor, 2014: 151). این نحوه‌ی بیان، با استفاده از بدنی چندپاره و نامنسجم در آثار نمود می‌یابد. در اینجا بدن به واسطه‌ی پراکندگی اجزایش، یک ترومای فردی یا جمعی را آشکار می‌سازد. در آثار بخشی از قطعات بدن انسان- دست‌ها و پاهای جداشده- انسجام و تمامیت



تصویر ۱۴

تصویر ۱۴، ۱۵. ناصر بخشی، مجموعه‌ی نامرئی و نامعین، زندگی در پیله‌ی فراموشی، ۱۳۹۵

### ناصر بخشی

ناصر بخشی (۱۳۶۱) نقاش معاصر و بی‌حاشیه‌ایست که تصاویرش از حافظه‌ی مشترک سرچشمه می‌گیرند و اشاره به اغتشاشات روزمره و دلهره‌های جامعه‌ای که هر دم در تغییر می‌باشد، دارند. او در مجموعه خود با عنوان نامرئی و نامعین چیدمان‌هایی از جعبه‌ها را در کنار نقاشی و طراحی‌های خود به نمایش در آورد. در این مجموعه بیننده با دنیایی از مدارک و شواهد تصویری روبه‌رو است که خوانش هر یک می‌تواند متفاوت از دیگری باشد. روند پرابهام جعبه‌ها با به‌کارگیری اشیایی از جنس روزمرگی، یافتن معنایی از زندگی و مرور تاریخی و حتی معنای انسانیت است. در این آثار دوبعدی دست‌ها و پاها به صورت اعضای جداشده از بدن حضور دارند و حتی هنگامی که او بدنی کامل را ترسیم می‌کند، از استحاله فرم‌ها و از شکل انداختن آن‌ها بهره می‌گیرد. جعبه‌ها و صندوقچه‌ها همیشه با احساسی از نوستالژی همراه بوده‌اند و شاهدی بر دل‌بستگی به گذشته هستند. قرار دادن قدیمی‌ترین اشیای زندگی و حتی



بدن از میان رفته است. این قطعات جدا شده مجددا بنا به میل هنرمند در ترکیبی با یکدیگر پیوند یافته‌اند؛ تیرگی پس‌زمینه آن‌ها را به شکلی دراماتیک متمایز کرده است.

ژرژ دیدی-اوبرمان در کتاب *تصاویر به رغم همه چیز*<sup>۲۵</sup> قدرت تصاویر تروما را ایجاد «شکاف» در واقعیت می‌داند. این «شکاف» علیه قراردادهای رایج در بازنمایی اجتماع است و در پرده‌ای که روی جامعه‌ای یک‌دست افکنده شده است. تصاویر تروما با ایجاد شکاف در این پرده بخشی از واقعیت و نه تمامی آن را آشکار می‌سازند. او نیز از لکان نقل قول می‌کند که حیث واقع خودش را در قطعات، اجزا و حاشیه‌ها نشان می‌دهد (نصری، ۱۳۹۸: ۱۲۷). بنابراین، این تصاویر می‌توانند بخشی از واقعیت را آشکار سازند. آن‌ها می‌توانند «به رغم» غیربازنمودی بودن تروما به بازنمایی آن بپردازند.

در چنین آثاری نمایش آسیب‌پذیری بدن، حضور مفهوم هراس از مرگ یا نیستی را شدت بیشتری می‌بخشد، در اینجا مفهوم مرگ نه از طریق به کارگیری عناصر نمادین بلکه با تمهیدات بصری و شیوه‌های اجرایی نقاشی به گونه‌ای غیرمستقیم ظهور می‌کند. در این آثار مهم‌ترین ویژگی‌های گروتسک در قالب پنج مورد: تخریب، دگردیسی، دفرمه شدن (از ریخت افتادن)، اغراق و حذف اعضای بدن مشاهده شد. این ویژگی‌ها بدن را از وجه آئینی خود-بدن متداول، مرسوم و سنتی- دور کرده و آن را به بدنی آنارشستی نزدیک می‌کنند (جدول شماره ۱). بدن مورد تأیید نظم نمادین رابطه‌ای یک‌سویه با مخاطبان

تصویر ۱۶. ناصر بخشی، تهی از تمام آرزوها، اشیای یافت شده (چمدان-نقاشی و طراحی)، ۱۳۹۴. منبع: <http://honaronline.ir> (بازیابی شده در ۱۱ اسفند ۱۳۹۸)

۳۷

خود دارد، چرا که آن‌ها از پیش چنین بدنی را مفروض گرفته و به آن خو کرده‌اند. این بدن فاقد هرگونه دیالوگی با مخاطبان است و چنین مواجهه‌ای مبتنی بر مونولوگ است. بدن گروتسک با توجه به مختصاتش مبتنی بر دیالوگ است، چرا که کیفیت ظهور آن مورد انتظار مخاطب نیست و تلقی او از بدن را آشنایی‌زدایی می‌کند. مطابق نظر باختین، این کیفیت مبتنی بر دیالوگ، در بدن گروتسک و کارناوال خودش را عیان می‌سازد.

جدول شماره ۱. ویژگی‌های شاخص گروتسک در آثار مورد بررسی، منبع: نگارندگان.

مهم‌ترین شاخصه های گروتسک در آثار مورد بررسی					نمونه‌های مطالعاتی
حذف اعضا		دفرمه شدن		تخریب	داریوش حسینی
حذف اعضا	اغراق	دفرمه شدن	دگردیسی	تخریب	وحید چمانی
حذف اعضا	اغراق	دفرمه شدن	دگردیسی		نزار موسوی نیا
حذف اعضا				تخریب	ناصر بخشی



## نتیجه‌گیری

هنر فقط شامل آثاری با زیبایی ظاهری نیست که مورد لذت قرار گیرد، یا فقط آثاری را در بر نمی‌گیرد که پیام‌های اخلاقی امیدبخش و زیبا در خود دارند، بلکه در ضمن حاوی آثاری است که زشت و یا مشمئزکننده‌اند و محتوای تکان‌دهنده‌ای دارد. گروتسک امری تکان‌دهنده را نشان می‌دهد، و با آشنایی‌زدایی در تصویر برای مخاطب ایجاد شوک می‌نماید تا به واگویی کردن ترس‌ها و هراس‌های انسان بپردازد. گروتسک از سوئی، مفهومی زمان‌مند است و با گذشت زمان، دامنه معانی و دلالت‌های آن وسیع‌تر شده است.

هنر ایران در سال‌های قبل از انقلاب به دنبال ارائه هنری با مضمون و محتوای سیاسی بود که سرشار از باور و اعتقاد باشد، اما در سال‌های کنونی به دنبال ارائه هنری مبهم، متناقض‌نما و کنایی است و از این رو، کارکردی انتقادی و اجتماعی می‌یابد. می‌توان گفت چنین بدنی علاوه بر این که در ذات خود نوعی مقاومت در برابر الگوهای غالب تصویری دهه‌های پیش و زیبایی‌شناسی کلاسیک دارد، متأثر از وضعیت فعلی بشر در جهان هستی است. در این مقطع تصویر نابودی و انهدام به امری روزمره تبدیل شده و اخبار روزانه مملو از تصاویر خشم و درگیری است. از سوئی گروتسک در این آثار وجهی شخصی نیز می‌یابد. نگاهی به وضعیت تاریخی و تجربه ویژه زیست روزمره، نشان می‌دهد که چرا اندام‌های متلاشی‌شده این چنین گسترده دامنه موضوعی آثار هنری معاصر را اشباع کرده‌اند. بدن گروتسک در این آثار دلالت بر تضاد، تعارض، برانگیختن احساسات متضاد، تخریب و حتی مسخ دارد. در چنین آثاری، با رویکردی مواجه هستیم که بدن را در وضعیتی تازه نمایان می‌سازد؛ تخریب، دگردیسی، از ریخت‌افتادن (دفرماسیون)، اغراق، حذف بعضی از اعضای بدن و در نهایت از هم‌گسیختگی و تکه‌تکه‌شدگی ویژگی‌های شاخص آن در هنر معاصر را شکل می‌دهند. پیکره در آثار این نقاشان معاصر، سطحی بسته و یکپارچه نیست. اجزای آن از هم پراکنده و جدا شده‌اند؛ سطح بدن گاهی برش خورده است، تمامیت آن به چالش کشیده شده و در نهایت بدنی غیرآرمانی را نشان می‌دهد که خلاف

انتظار است؛ فاصله گرفتن از بدنی ایدئال و تمام و کمال در هنر معاصر، به معنای ارائه سوژه‌ای است که از نگاه باختین همواره ناتمام و ناکامل است و از سوئی، بدن در این آثار، گاه آلام شخص هنرمند را منعکس می‌کند و گاه هویت (خود فردی یا جمعی) مخدوش‌شده‌ای را به تصویر می‌کشد که همواره در حال تطور است و مرز مشخصی با جهان ندارد.

## پی‌نوشت‌ها

1. Georges Bataille
2. Titus
3. Nero
4. Grottoes
۵. فیلیپینو لیپی، پروچینو، سینیورلی، جیوانانی دایودین، رافائل، گیرلاندائو، پرنیو دل‌واگا و میک‌آنژ.
6. Zdzislaw Beksynski
7. Odd Nerdrum
8. non-probability sampling
9. judgmental sampling
۱۰. در این روش، محقق براساس نظر و پیشینه‌ای که در مورد اعضای جامعه آماری دارد، دست به نمونه‌گیری می‌زند. معمولاً این روش در جوامع آماری محدود و با حجم کم به کار می‌رود، زیرا محقق باید در مورد تک‌تک اعضا اطلاعات قبلی داشته باشد تا بتواند نمونه حاصل را بهتر انتخاب کند.
11. typical properties
۱۲. در فلسفه سیاسی متأخر (از اوایل قرن بیستم تاکنون)، پرسش از بدن و نسبت آن با قدرت از مباحث تأمل‌برانگیز بوده است. در این زمینه، علاوه بر فمینیست‌ها (هم‌چون سیمون دوپوار، لوس ایریگاری، و جودیت باتلر)، پدیدارشناسان (هم‌چون مرلوپونتی، لویناس و هوسرل)، متفکران پسااستعماری (هم‌چون فرانسیس فانون و گایاتری اسپیواک)، برخی از جامعه‌شناسان انتقادی (هم‌چون پیر بوردیو)، و متفکران پسامدرن (هم‌چون کریستوا، دلوز، گوتاری، و بودریار) بدین امر پرداخته‌اند.
13. becoming
14. fragmentation
15. self
16. *Rabelais and His World*
۱۷. در اینجا «بی‌فرمی» به معنای آن است که از فرم تثبیت شده و مختص به چهره/بدن تبعیت نمی‌کند، فرمی که جامعه با



معاصر.

تامسن، فیلیپ جان. (۱۳۹۰)، گروتسک (از مجموعه مکتب‌ها، سبک‌ها، و اصطلاح‌های ادبی و هنری)، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

خضری، مسلم. (۱۳۹۷)، نگره فیگوراتیو در نقاشی معاصر ایران، تهران: چاپ و نشر نظر.

دنیا دیده، زاهره. (۱۳۹۸)، «نقاشی مثله: یادداشتی بر مجموعه آثار داریوش حسینی»، تندیس، شماره ۳۸۸ و ۳۸۹، ۲۲ تا ۲۴.

کامرانی، بهنام. (۱۳۸۰)، «گروتسک در نقاشی»، فصلنامه هنر، شماره ۴۹، ۱۱۴ تا ۱۳۵.

کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶)، درآمدی بر نظریه و اندیشه انتقادی در تاریخ هنر، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷)، گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر، تهران: کتاب آبان، دانشگاه هنر.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸)، دانش‌نامه نظریه ادبی معاصر، ترجمه مهرا مہاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه. نصری، امیر. (۱۳۹۸)، اتاق زجر: تصویر و چهره قربانی، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

نلسون، رابرت. اس و شیف، ریچارد. (۱۳۹۵)، مفاهیم بنیادی تاریخ هنر، ترجمه مهرا مہاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات مینوی خرد.

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

J. Hynes, Deborah (2009), *Mikhail Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press.

Edwards, Justin and Rune Graulund. (2013), *Grotesque*, New York: Routledge.

Grigor, Talinn. (2014), *Contemporary Iranian Art: From the Street to the Studio*, London: Reaction books.

Haynes, Deborah. (1995), *Bakhtin and Visual Arts*, Cambridge University Press.

توسل به آن به قضاوت در خصوص چهره/ بدن می‌پردازد، زشت، زیبا و غیره.

۱۸. برخی از هنرمندان معتقدند تاریخ مصرف این نوع نقاشی‌های دیواری در عمل به پایان رسیده است. زیرا این نقاشی‌ها در دوران جنگ و پس از آن با هدفی شکل گرفتند که دیگر در زمان حال، آن هدف مطرح نیست و آن را از دست داده‌اند.

۱۹. در نیمه دهه ۱۳۸۰ جریان نقاشی از فیگوراتیو و گریز از انتزاع‌گرایی معنوی حتی در نمایشگاه‌های حوزه هنری نیز گسترده شد. در سومین جشنواره هنر جوان (۱۳۸۵) که حوزه هنری برگزار کرد، از ۱۱۴ اثر به نمایش درآمده ۴۵ اثر فیگوراتیو بودند که برخی از آن‌ها بازاندیشانه و متفاوت از جریان سلاقی و علایق معمول در نمایشگاه‌های حوزه هنری بودند.

20. proxy war

۲۱. یکی از نمایندگان مجلس شرایط ایران را جنگی خواند (عصر ایران، ۱۳۹۷، کد خبر ۶۱۶۸۴۲).

22. The Armory Show

23. *The Picture of Dorian Gray*

24. destructive self

25. *Images in Spite of All*

### کتابنامه

اتحاد، علی. (۱۳۹۸) «مردمانی که باز می‌میرند: درباره نقاشی‌های نزار موسوی‌نیا»، گلستانه، شماره ۱۰۸، ۳۸ تا ۴۱. آدامز، جیمز لوتر؛ یتس، ویلسون. (۱۳۹۵)، گروتسک در هنر و ادبیات، ترجمه آتوسا راستی، چ ۳، تهران: نشر قطره.

افسرین، ایمان. (۱۳۹۷)، در جستجوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران، چ ۲، تهران: حرفه هنرمند.

باختین، میخائیل. (۱۳۹۵)، بوطیقای داستایوفسکی: زیبایی‌شناسی آثار داستایوفسکی، ترجمه عیسی سلیمانی، چاپ اول، تهران: انتشارات نوای مکتوب.

باستید، روزه. (۱۳۷۴)، هنر و جامعه، ترجمه غفار حسینی، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۰)، دایره‌المعارف هنر، چ ۱۰، تهران: فرهنگ

