نقاشی و امر گروتسک؛
پژوهشی در جهان گروتسک پیتر بروگل پدر

آبتین رادمنش*

کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۸/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۲/۱۴]

چکیده
پیتر بروگل پدر حلقهٔ رابط نقاشان انتهای قرون وسطی و نقاشان قرن هفدهم شمال اروپاست. به‌لحاظ جهان‌بینی نیز در انتهای دوران قدیم و آستانهٔ دوران جدید ایستاده و او را نخستین نقاش مدرن شمال اروپا می‌دانند. بروگل نه نگرش قرون وسطایی کسی مثل بوش را دارد و نه به اندازهٔ نقاشان قرن هفدهم مواضع‌اش تثبیت شده؛ از همین رو، وضعیت‌اش مناقشه‌برانگیزتر از هر دو است. این مناقشات به عالم محققان و مورخان هنر هم رسیده و از آن‌جا که هیچ متن و نوشته‌ای از خود او باقی نمانده، تفاسیر متعدد و بعضاً متضاد از آثارش صورت گرفته و بر پایهٔ همین تفاسیر نگرشی به او منسوب شده است. در این میان، پیچیدگی خود آثار هم هیزمی بوده است بر آتش این مناقشات. بدین‌ترتیب، گروهی به وجوه تمثیلی و اخلاقی کار او پرداخته‌اند، و گروهی دیگر وجه مردم‌نگارانه و ماهیت کمیک آثارش را مطالعه کرده‌اند. از مفاهیمی که در مطالعهٔ آثار بروگل به کار رفته، یکی هم مفهوم امر گروتسک است. در قرن بیستم پژوهش‌های فراوانی جهت تبیین امر گروتسک صورت گرفته و به بروگل هم، گاه و بیگاه، اشاراتی رفته است. تلاش اصلی این مقاله اما، ضمن تشریح مفهوم امر گروتسک از دیدگاه‌های مختلف، آن نیست که «امر گروتسک» را به نقاشی‌های بروگل «بخیه» کند و بگوید «این همان است»، بلکه بیش‌تر می‌کوشد اولاً شمایی از چهرهٔ نقاش ترسیم، و ثانیاً وضعیت جهان بروگل را، در برخی آثار، توصیف کند. از قضا، در دایرهٔ اصطلاحات زیباشناختی این توصیف اسمی دارد: گروتسک.

واژه‌های کلیدی
نقاشی شمال اروپا، امر گروتسک، پیتر بروگل پدر.

*نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۳۵۲۹۹۵۲۹۱، E-mail : hasan.bolkhari@ut.ac.ir

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

آنگاه دهان ما از خنده پُر شد
و زبان ما از ترنُم.
آنگاه در میان امت‌ها گفتند که خداوند
با ایشان کارهای عظیم کرده است.
عهد عتیق، کتاب مزامیر، باب ٦٢١، آیه ٢.

وقتی برای گریه و وقتی برای خنده.
وقتی برای ماتم و وقتی برای رقص.
عهد عتیق، کتاب جامعه، باب ٣، آیه ٤.

مقدمه

پیتر بروگل نقاش هلندی دوران رنسانس است که نقاشی‌های او از مناظر طبیعی و زندگی روستایی شهرت دارد. برای متمایز کردن پیتر پدر از پیتر پسر که نقاش قابلی بود، به او لقب پیتر بروگل پدر یا بروگل روستایی داده‌اند. پیتر بروگل در دوره‌ای متولد شد که اروپای غربی شاهد تغییر و تحولات بزرگی بود. آرمان‌های انسان‌گرایانه و انسان‌مدارانهٔ قرن گذشته، هنرمندان و اندیشمندان اروپایی را تحت تأثیر قرار داده بود. در ۱۵۱۷، حدود هشت سال پیش از تولد بروگل، پروتستانیسم مارتین لوتر، سربرآورد. در این زمان، هلند به ۱۷ استان تقسیم شده بود، که برخی از آنان می‌خواستند از کلیسای کاتولیک که استان‌ها را از سنگرش در اسپانیا کنترل می‌کرد، جدا شوند. هلند، در شرق تحت تأثیر آلمان پروتستان لوتری و در غرب تحت تأثیر انگلیس آنجلیکی قرار داشت، به عنوان یک مدرک از ظهور پروتستانیسم. پروتستانیسم در هلند به نقد کشیده شد. پادشاه اسپانیا، چارلز پنجم، فرمان خون را در ۱۵۵۰ تصویب کرد. طبق این فرمان حکم کفر از کلیسای کاتولیک مرگ بود، گرچه چارلز این حکم را اجرا نکرد اما پسرش فیلیپ دوم که عملکردهایش منبع یک آشوب بزرگ در هلند شد در طول دههٔ ۱۵٦۰، فرمان خون را اجرا کرد. با وجود تهدید مرگ، کالوینیسم به شکل روزافزونی در هلند عمومی شد. کالوینیسم، فلسفه و مکتب سیاسی و مذهبی منسوب به ژان کالون [کالوین]، الهی‌دان و اصلاح‌طلب پروتستان فرانسوی در قرن شانزدهم بود. کالون در ۱۵٤۱ برای اصلاحات مذهبی به ژنو دعوت شد و در آن‌جا اصلاحاتی انجام داد و انضباط شدیدی در کلیسای آن شهر برقرار کرد. چندین رویداد از جمله توطئهٔ قتل فیلیپ، هلند را به مرز آشفتگی و شورش کشاند. در چنین فضایی بود که بروگل به اوج فعالیت‌اش به عنوان یک نقاش رسیده بود. دو سال پیش از مرگ بروگل، جنگ هشت ساله بین هلند (به رهبری ویلیامِ ساکت [ویلیام خاموش]) و اسپانیا آغاز شد. گرچه بروگل زنده نبود که ببیند، در پایان جنگ، هفتمین استان هلند پروتستان شد در حالی‌که ده استان باقی‌مانده نیز زیر کنترل کلیسای کاتولیک باقیماندند. پیتر بروگل پدر را حلقهٔ رابط نقاشان انتهای قرون وسطی و نقاشان قرن هفدهم شمال اروپا می‌دانند. او نه نگرش قرون وسطایی کسی مثل بوش را دارد و نه مانند نقاشان قرن هفدهم مواضع‌اش تثبیت شده است. از مفاهیم پیچیده‌ای که در مطالعهٔ آثار بروگل به کار رفته، یکی هم مفهوم امر گروتسک است. تلاش اصلی متن پیشِ رو، آن نیست که «امر گروتسک» را به نقاشی‌های بروگل الحاق و بخیه کرده و بگوید «این همان است»؛ بلکه بیش‌تر می‌کوشد علاوه بر ترسیم شمایی از چهرهٔ نقاش، وضعیت جهان بروگل را، در برخی از آثار، توصیف و تحلیل کند.

پیتر بروگل پدر: مواجهٔ نخستین

از قرار معلوم، قدیم‌ترین زندگی‌نامه‌ای را که از پیتر بروگل پدر[۱] وجود دارد کارل فان ماندر[۲]، نقاش و شاعر و مورخ فلاندری نوشته است. فان ماندر تحت تأثیر کتاب زندگانی عالی‌ترین نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران اثر جورجو وازاری[۳] دست به نگارش کتابی زد با عنوان Schilder-Boeck یا کتاب نقاشان، و در آن به معرفی حدود دویست و پنجاه نقاش پرداخت که پیتر بروگل یکی از آن‌هاست. منابع دربارهٔ زندگی بروگل به طرز شگفت‌آوری اندک است و، در حقیقت، سوای متن فان ماندر که در ١٦٠٤ (٣٥ سال بعد از مرگ بروگل) نوشته شده و پر از حکایات زنده و گاه نادقیق دربارهٔ اوست، چیزی از زندگی‌اش در دست نیست. با وجود این، بر مبنای آن‌چه از شواهد و قراین زندگی او، از جمله عضویت در صنف نقاشان لوقای قدیس در آنتورپ[۴]، بر می‌آید، تاریخ تولدش را بین ۱۵۲۵ تا ۱۵۳۰ در بِرِدا[۵]، نزدیک مرز هلند و بلژیک کنونی، تخمین زده‌اند.

از سایر موارد می‌دانیم که بروگل شاگرد پیتر کوکه فان آلست[٦]، از مشهورترین نقاشان عصر خود بوده، و پس از ترک کارگاه او برای هیرونیمس کاک[۷]، ناشر شهیر آثار چاپی در آنتورپ، کار می‌کرده است. نیز می‌دانیم که در ۱۵۵۱ به ایتالیا سفر کرده و تعدادی طراحی از مناظر جنوب در طول سفرش انجام داده که بعدها در نقاشی‌های بزرگ اندازه‌اش از آن‌ها استفاده کرده است (از جمله طرح ساختمان برج بابل[۸] (تصویرهای ۱ و ۲) که از روی بنای کلوسئوم[۹] برداشته و نشان می‌دهد که آن بنا را به‌دقت دیده است). در ظاهر امر اما بروگل چندان عنایتی به نقاشی کلاسیک ایتالیا و سبک ایتالیایی نشان نداده و بیش‌تر سنت‌های نقاشی و نقاشان شمال، اعم از یان فان ایک[۱۰]، یواخیم پاتینیر[۱۱]، و خاصه هیرونیمس بوش[۱۲]، را دنبال و آن‌چه را از جنوبی‌ها آموخته، عمدتاً، در این سنت حل کرده است. وازاری در ۱۵۶۸ عبارت «بوش ثانی» را در مورد او به کار برد و او را عمدتاً خلف طنزپرداز بوش می‌دانستند. پس از بازگشت از ایتالیا، بروگل با دختر استادش ازدواج کرد و پیتر بروگل پسر[۱۳] (بروگل جهنمی)، و یان بروگل پدر[۱۴] (بروگل مخملی) حاصل این ازدواج بودند.

گرچه هیچ دست‌نوشته یا نامه‌ای از بروگل به‌دست نیامده، اما برخلاف نظر فان ماندر که او را «دهقان‌زاده و رسام مردمان دهقان دانسته» (Zagorin, 2003: 73)، شواهدی در دست است که نشان می‌دهد او مردی شهری، باسواد، و در مراوده با جماعتی از اومانیست‌های دوران خود بوده است. در ۱۵۵۹ نیز

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱. **پیتر بروگل پدر**، برج بابل، ۱۵۶۳، رنگ و روغن روی چوب، ۶۰ در ۷۴٫۵ سانتی‌متر.

امضای آثارش را از حروف کوچک گوتیک *brueghel*، طبق سنت اومانیستی به حروف بزرگ رومی BRUEGEL تغییر داد[۱۵].

چنان‌که اشاره شد، از آن‌جا که هیچ نوشته‌ای از شخص بروگل به دست نیامده، شِمای کلی شخصیت او عموماً بر پایهٔ تکه‌های پراکنده از نوشته‌های مختلف، و خط و ربط‌های گوناگون تاریخی، و البته حدس و گمان، «تفسیر» شده است. به همین سبب مورخان و پژوهندگان هنر با آثار بروگل به سان نقشهٔ گنجی برخورد کرده‌اند که ره به منزلگاه‌های گوناگون می‌برد، و جالب آن‌که بروگل هیچ کدام را دست خالی نمی‌گذارد. «در میان مشتریان او هم بازرگانان نوکیسه به چشم می‌خورند و هم اومانیست‌های کارکشته» (Huffman, 2016, 7) و چنان‌که از ظواهر امر بر می‌آید بروگل، در عین حال که بازی‌گوشی‌اش ترک نمی‌شود، دَم هردو را می‌دیده! تقریباً پذیرفته است که پی‌بردن به دیدگاه‌های شخصی بروگل کاری است ناشدنی. دو نمونه از نقل‌هایی که منجر به منازعاتی در خصوص دیدگاه‌های سیاسی، مذهبی و اجتماعی بروگل شده، یکی گفتهٔ فان ماندر است در کتابش که ذکر کرده بروگل در پایان عمر از همسرش خواست تا شماری از طراحی‌هایش را، به این دلیل که بیش از حد گزنده یا هجوآمیز بودند، بسوزاند[۱۶]، و دیگری یادبودی است که دوست‌اش ابراهام اورتلیوس[۱۷]، جغرافی‌دان، نقشه‌کش، و اومانیست شهیر قرن شانزدهم میلادی، پس از مرگ بروگل دربارهٔ او نوشت: «در تمام آثارش، همیشه چیزی بیش از آن‌چه به تصویر درآمده نهفته است»[۱۸].

در نقاشی‌های بروگل، از قضا، همیشه هم چیزی هست که اطمینان‌مان را نسبت به معنای تابلیا دیدگاه نقاش نسبت به موضوع تابلو سست کند. ذکر چند مورد شاید به روشن شدن منظور کمی کمک کند: یک درخت، یک ساختمان شبیه کلیسا و شخص کوچکی که در انتهای تابلوی رقص دهقانی پشت به جمعیت کرده و می‌رود؛ سردر مسافرخانهٔ ضرب‌المثل‌های هلندی که شباهت به پرچم کشوری دارد، و نادرست‌بودن سایهٔ پیکره‌ها با توجه به منبع نور درون تابلو؛ وجود تفاوت‌های ظریف میان تابلوی سقوط ایکاروس، منبع ادبی آن، و سایر آثار با مضمون مشابه که در همان دوره نقاشی شده‌اند؛ و بازسازی نعل‌به‌نعل تابلوی قتل‌عام طفلان که در آن کودکان سلاخی‌شده با مواد غذایی جایگزین شده‌اند! این موارد، و نمونه‌های فراوان دیگر، همگی پایهٔ تفاسیر گوناگون از آثار بروگل قرار گرفته‌اند که برخی‌شان در مراجع انتهای نوشته یافتنی است.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۲. **پیتر بروگل پدر**، برج بابل، ۱۵۶۳، رنگ و روغن روی چوب، ۱۵۵ در ۱۱۴ سانتی‌متر.

مورخان هنر بر سر مسئلهٔ بروگل به‌طور کلی به دو راه رفته‌اند: خوانش‌های سوسیال (هم به معنای عام اجتماعی و هم به معنای خاص مارکسیستی) و خوانش‌های تمثیلی اخلاقی و شمایل‌شناسانه[۱۹]، و تضارب آرا در میان اعضای یک دسته هم البته نامعمول نیست. می‌توان خطوط تاریخی این دو گرایش را چنین ترسیم کرد: گروه دوم ریشه‌اش به گفته‌های رازآلود اورتلیوس و فان ماندر دربارهٔ بروگل (که در بالا ذکر شد) می‌رسد، و ریشهٔ گروه اول به این عباراتِ دیگرِ فان ماندر: «کم‌تر اثری از زیر دست او بیرون آمده که نظاره‌گر قادر باشد با جدیت و چهره‌ای نشکفته در آن غور کند. هرچه هم گرفته و عبوس و تُرش‌رو باشد، لاجرم نخواهد توانست خنده یا دست‌کم تبسمی را دریغ بدارد» (cited from: Alpers, 1972-1973: 165).

این نکته نیز قابل توجه است که در قرون هفدهم، هجدهم، و حتی تا اواخر قرن نوزدهم، درک درستی از پیتر بروگل وجود نداشت و پسرش یان را هنرمندی برتر می‌پنداشتند[۲۰]. پس از «کشف» مجدد بروگل، آثاری که دربارهٔ او نوشته و چاپ شد بیش‌تر گرایش به کشف معانی پنهان نقاشی‌های او با نگاهی تمثیلی اخلاقی داشت:

> مثلاً کتاب پراهمیت شارل دِ تُلنای[۲۱]، [مورخ هنر مجارستانی] که در سال ۱۹۳۵ چاپ شد و تلاش می‌کرد به «اندیشه‌های نهانی هنرمند راه یابد» و «نقاب از چهرهٔ او برگیرد تا فلسفهٔ وی را دریابد». یا فرنکستل که در کتابش اذعان داشت بروگل هنرمندی مستلزم «رمزگشایی» است (Zagorin, 2001: 77,79).

تمرکز بسیاری از این تحلیل‌ها بر وجود رابطه میان بروگل و شماری از مشهورترین اومانیست‌های زمانهٔ اوست. این حلقه را مشتمل بر اورتلیوس، کریستوفر پلانتین[۲۲] ناشر، و دیرک کورنهرت[۲۳] نویسنده و حکاک آلمانی دانسته‌اند. اما «این‌که بروگل شخصاً در عقاید این اشخاص مشترک بوده یا نه، سؤالی است بی پاسخ. سوای دوستی‌اش با اورتلیوس، هیچ شاهدی دال بر وجود ارتباط او با انجمن‌های مذهبی مخفی آن دوره به دست نیامده. هیچ مدرکی در دست نیست که بتوانیم او را چیزی جز کاتولیک بدانیم» (ibid: 87).

نزاع میان پژوهندگان هنر بروگل را هِسِل میدیما[۲۴] در ابتدای یکی از مقالاتش به‌خوبی شرح می‌دهد. وی نقطهٔ گسست را آثار حلقهٔ واربورگ و پیدایش شمایل‌شناسی می‌داند. توضیح می‌دهد که «دسته‌ای از پژوهندگان اثر هنری را فی‌نفسه دانسته و آن را صرفاً بیان شخصی هنرمند تلقی می‌کنند، در حالی‌که دستهٔ دیگر آثار هنری را متعلق به زمینه(context)ای خاص می‌انگارند و تأکید را بر محتوای تصویری می‌گذارند» (Miedema, 1977: 205). خود او در این مقاله در پی دادن پاسخ به دو مقاله‌ای است که اسوِتلانا الپرس[۲۵] پیش‌تر نوشته و در آن‌ها سه وجه آثار بروگل را برشمرده

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

نمایی بیرونی کولوسئوم (ایتالیا/ رم).

نمایی از داخل کولوسئوم (ایتالیا/ رم).

بابل ، شهری باستانی در بین‌النهرین، محل به آتش افکندن حضرت ابراهیم (علیه‌السلام) است. بابل از لحاظ اخلاقی در اوج فساد قرار داشت. هرودوت از سنت فحشای مقدس و کشتن زنان در هنگام محاصره برای صرفه‌جویی در آذوقه سخن گفته است. از جهت پایبند بودن به اوهام و خرافات و اعتقاد به سحر و جادو و پیش‌گویی و کهانت نیز هیچ تمدنی به پای تمدن بابلی نمی‌رسد. در برخی از احادیث، شهری ملعون و محل نزول دیا سه عذاب دانسته شده است. می‌گویند از نوع استدلال حضرت ابراهیم (علیه‌السلام) و پاسخ‌ها و واکنش‌های نمرود و مشرکان می‌توان دریافت که بابلیان به رغم پیشرفت قابل توجه در تمدن مادی، دارای تفکر و تعقل ابتدایی بوده‌اند، زیرا نمرود در برابر سخن حضرت ابراهیم (علیه‌السلام) که خدایش زنده می‌کند و می‌میراند، دو اسیر آورده، یکی را می‌کشد و دیگری را آزاد می‌کند. نمرود پس از آن به قصد رویارویی با خدای ابراهیم (علیه‌السلام) به‌وسیله چهار عقاب به آسمان پرواز می‌کند؛ لیکن نقشه‌اش ناکام می‌ماند. (ظاهرا آیه ۴۶ ابراهیم را براین ماجرا تفسیر کرده‌اند). نمرود پس از آن دستور می‌دهد به همان منظور، برجی بلند در بابل بسازند. گفته شده که طول آن ۵۰۰۰ و عرضش ۳۰۰۰ ذراع بوده است. خداوند آن را به وسیله طوفان یا زلزله یا جبرئیل از بنیان ویران می‌کند. بسیاری از مفسران آیه ۲۶ سوره نحل را بر نمرود و برجش در بابل تطبیق کرده‌اند.

ظاهرا، پیتر بروگل پدر، سه تابلو با موضوع برج بابل کار کرده است. نسخه اول یک اثر مینیاتوری بود که در فهرست دارایی‌های جولیو کلاویو، مینیاتوریست ایتالیایی و همکار سابق بروگل ثبت شده بود. دومین نسخه، در ابعاد بزرگ‌تر (۱۱۴ در ۱۵۵ سانتی‌متر) کار شد و در حال حاضر در موزه شهر وین نگهداری می‌شود (تصویر ۲). نسخه سوم یک نقاشی رنگ روغن، بر روی چوب و در ابعادی کوچک تر (۶۰ در ۷۴٫۵ سانتی‌متر) بود. این نسخه در موزه شهر روتردام قرار دارد (تصویر ۱). تصور می‌شود تابلوی روتردام حدود یک سال بعد از تابلوی وین کار شده است. نسخهٔ وین به‌شکل پیچیده‌تر و با جزئیات بیش‌تری پرداخت شده است. این اثر که بر اساس یکی از داستان‌های سفر پیدایش طراحی شده، مربوط به زمانی است که خداوند به مجازات مردمی می پردازد که مشغول ساخت یک برج هستند، آن‌ها می‌خواهند این برج به حدی مرتفع باشد که به واسطه آن بتوانند به آسمان و بهشت برسند. در این نسخه، پادشاه نمرود و همراهانش در برابر کارگرانی که در حال سجده به او هستند، ایستاده‌اند.

به تصویر کشیدن برج در چنین ابعاد عظیم و با چنین سطوح شیب‌داری شاید بی‌ارتباط با هنر رنسانس شمالی نباشد. اما بقیه جنبه‌های معماری این اثر فوق‌العاده بروگل را باید تحت تاثیر کولوسئوم رم دانست. این مساله از طریق یادداشت‌ها و طرح‌های اولیه‌ای که از بروگل به‌جا مانده، به اثبات رسیده است. در آن دوران، کولوسئوم، نماد غرور و زجر بود. کولوسئوم یا کلوسیوم [Colosseum] یک تماشاخانه در شهر رم در ایتالیا است. کولوسئوم بزرگ‌ترین تماشاخانه در امپراتوری روم بوده‌است. کولوسئوم ظرفیتی میان ۵۰۰۰۰ تا ۸۰۰۰۰ نفر و ۸۰ درب ورودی داشته‌است. ساخت کولوسئوم توسط وسپاسیان بین سالهای ۶۹ تا ۷۰ میلادی پایه‌گذاری شد. پس از آن پسرش تیتوس در سال ۸۰ میلادی کار ساخت آن را در زمین‌های باتلاقی میان تپه‌های اسکوئیلین و کائلین تمام کرد. البته پس از او دومیتیان (برادر تیتوس) در کولوسئوم تغییراتی اعمال کرد. به عنوان اولین آمفی تئاتر دائمی در روم کامل کرد. امروزه بیش‌تر کولوسئوم را با تاریخ خونین نبرد گلادیاتورها در آن می‌شناسند. در کولوسئوم، گلادیاتور با یکدیگر یا با حیوانات وحشی می‌جنگیدند و اسباب سرگرمی تماشاچیان خود را (که اغلب از اشراف بودند) فراهم می‌کردند. برخی اعدام‌ها (مانند اعدام با رهاسازی حیوانات وحشی) نیز در کولوسئوم انجام می‌شده‌است.

این عقیده وجود دارد که برج بابل پیتر بروگل پدر، از نظر طراحی سبکی رومی دارد، اما از نظر معنا، بابلی است. بروگل برج را کنار یک رودخانه، در یک چشم‌انداز ساحلی قرار داده است. به‌نظر می‌رسد با این کار او می‌خواسته بگوید که در قرن شانزدهم برای حمل کالاهای سنگین، به جای جاده‌های خاکی از آب‌راه‌ها استفاده می شده است. می‌گویند ترسیم دقیق اقدام‌های مهندس‌ها، بناها و کارگرها، نشان‌دهنده یک بُعد اخلاقی مهم است: بی‌هدفی تلاش انسان. این مضمون را بروگل در بسیاری از کارهای خود تکرار کرده است. او انسان را یک موجود ضعیف می‌بیند که کارهایش هیچ نتیجه‌ای ندارد.

نقاشی برج بابل دارای جزئیاتی بسیار دقیق است. این جزئیات عمدتا مربوط به فرآیند ساخت‌وساز هستند. می‌گویند معلومات فوق‌العاده بروگل در مورد تکنیک‌های ساختمان‌سازی، کمک زیادی به او کرده است. او این معلومات را زمانی به‌دست آورد که مشغول طراحی فرآیند حفاری کانال آنتورپ به بروکسل بود. در سمت راست تابلوی برج بابل یک بالابر عظیم دیده می‌شود. کارگرانی در حد و اندازه‌های یک مورچه، مشغول قرار دادن تخته سنگ‌هایی بر روی آن هستند، آن‌ها این تخته سنگ‌ها را از طبقات پایین‌تر می‌گیرند و به افرادی می‌دهند که در سطوح بالاتر، منتظر هستند. یک نفر در حال بالا رفتن از نردبان است تا به آن منطقه برود. محلی که با تلاش‌های مردم به یک سازه معماری ساختارمند تبدیل شده است. در سمت چپ، بخش جلویی بنا تا حدودی کامل شده است. زنی در حال وارد شدن به یکی از دروازه‌ها است، نردبانی به یکی از پنجره‌های بالایی چسبیده است، کمی دورتر، گروه دیگری از کارگرها در حال کار بر روی سقف هستند. این چرخه، بارها تکرار شده است. منطق جاری در فعالیت‌های این افراد (که مورد تحقیق افراد زیادی قرار گرفته است) نشان‌دهنده نوعی بی‌تناسبی مضحک است. ممکن است نحوه استفاده از این ابزارها و به‌طور کلی فرآیند ساخت چنین تشکیلاتی، احمقانه به‌نظر برسد. با این حال، این افراد هر قدر هم صنعت‌گرانی ماهر باشند، قدم در مسیر ناامیدکننده و بی‌فایده‌ای گذاشته‌اند. سطوح کامل‌شده با نهایت جزئیات، در برابر بخش‌هایی قرار می‌گیرند که در مراحل ابتدایی هستند، در این بین، مراحل میانی کار هم دیده می‌شود و در این حین، بخش‌های بالایی ساختمان نیز تن به ابرها می‌سایند...

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۳. **پیتر بروگل پدر**، عروسی روستایی [عروسی دهقانی]،۱۵۶۸، رنگ و روغن روی چوب، ۱۶۴ در ۱۲۴ سانتی‌متر.

بود: وجه مردم‌نگارانه، وجه اخلاقی، و وجه طنزآمیز. الپرس در مقاله‌اش تلاش کرده نشان دهد شماری از تفاسیر تمثیلی و اخلاقی که از آثار بروگل به عمل آمده، ناشی از بد فهمی، یا فهم ناقص از فرهنگ آن دوران است. مثلاً در تابلوی عروسی روستایی [عروسی دهقانی][۲۶] (تصویر ۳) تأکید فراوانی بر عدم حضور داماد در مراسم شده و تفاسیر بسیاری بر این اساس صورت گرفته است. الپرس با استناد به شواهد تاریخی اظهار می‌کند که «کاملاً مطابق سنت آن دوران است که داماد در مراسم حضور نداشته باشد» (Alpers, 1972-1973: 168). نیز در جای دیگری از فان ماندر نقل می‌آورد که گفته بروگل «به دهقانان علاقه‌مند بوده و عادت داشته شبیه آن‌ها لباس بپوشد و در مراسم عروسی و جشن‌های آن‌ها شرکت کند» (ibid: 165). این البته می‌تواند افسانه‌ای باشد. چنین داستانی را دربارهٔ داوینچی نیز نقل می‌کنند که روستاییان را به مهمانی عوت می‌کرد تا حالات چهرهٔ آن‌ها را مطالعه کند. اما در هر حال به‌نظر می‌رسد که بروگل با دهقانان و رسم و رسوم آن‌ها ناآشنا نبوده است. الپرس در ادامهٔ مقاله‌اش این مسئله را مطرح می‌کند که «در زمانهٔ بروگل نوعی علاقهٔ رو به رشد نسبت به اقشار فرودست جامعه، از جمله دهقانان، در حال شکل گرفتن بوده و حتی ادبا و حکما به گردآوری و ثبت و بررسی مظاهر فرهنگ عامیانه، اعم از لباس‌ها، ضرب‌المثل‌ها، آیین‌ها و جشن‌ها و غیره می‌پرداختند» (ibid). در همین باب اما، میدیما، مارگارت سالیوان[۲۷]، و نفراتی دیگر، شواهدی ارائه می‌کنند دال بر منفور بودن طبقات فرودست، دهقانان و مراسم جشن و کارناوال ایشان. گفتیم که هنر بروگل را بسیاری از پژوهندگان، هنری تمثیلی و واجد وجوه قوی اخلاقی و پیام‌های آموزنده، نقدهای تند و تیز سیاسی و مذهبی دانسته‌اند. مثلاً سالیوان در مقاله‌اش به سال ۱۹۷۷ با مقایسه تطبیقی گریت سبک‌مغز[۲۸] (تصویر ۴) با یکی از طرح‌های خود بروگل به نام خشم[۲۹] از مجموعهٔ هفت گناه کبیره[۳۰]، شخصیت گریت را تمثیلی از دیوانگی (و معادل بصری شخصیت خشم در طراحی مذکور) دانسته و اشاره کرده که در متون و فرهنگ قرن شانزدهم، خشم لجام گسیخته و دیوانگی معادل هم بوده‌اند؛ دیگر پیکرهٔ اصلی تابلو، زنی که قایقی بر پشت گرفته، را نیز تمثیل نادانی برشمرده و ارتباط این دو (دیوانگی و نادانی) را طبق این دیدگاه اراسموسی شرح داده که نهایت دیوانگی را در مسیحیان ریاکاری می‌بیند که برای ارضای حرص و طمع خویش به جنگ می‌روند، و نقاشی را در نهایت هجو زمانهٔ تلخ نقاش دانسته است (Sullivan, 1977: 55-66). او هم‌چنین در مقالهٔ بلندبالای دیگری به سال ۱۹۹۱، ابتدا به این مطلب پرداخته که هنر بروگل در قرن شانزدهم کاملاً مطابق با ذوق مخاطبان اومانیست زمانه بوده که اولاً باسواد بودند، و ثانیاً مراجع ادبی مورد استفادهٔ بروگل را می‌شناختند و می‌توانستند بخوانند. سپس نشان می‌دهد که ضرب‌المثل‌های بروگل تنها محدود به ضرب‌المثل‌های مرسوم در ناحیهٔ فلاندر نیست و متون کلاسیک و لاتین را نیز برای تفسیر آن‌ها باید جست‌وجو کرد (Sullivan, 1991: 431-46). سالیوان

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

[Downloaded from mail.art-stud...from 2026-09-18]

در این مقاله بنای تفاسیرش را بر «ادراک مخاطب» قرار می‌دهد و می‌کوشد از مسیر معکوس، یعنی نحوه‌ای که آثار بروگل فهمیده می‌شده و متونی که از آن‌ها الهام می‌گرفته، به کلیت اندیشه نقاش پی ببرد.

دیوید کونزل[۳۱] در مقاله‌ای چاپ ۱۹۷۷ به دو موضوع پرداخته؛ ابتدا تفاوتی قائل شده میان ضرب‌المثل‌های هلندی (تصویر ۵) بروگل (که شماری آن را تصویری از جهان باژگون دانسته‌اند و در قدیم نیز به این نام شناخته می‌شد) با مضمون «جهان باژگون»[۳۲] که در آثار چاپی و نقاشی آن دوره موسوم بوده و شرح داده که در آثار دستهٔ اخیر معمولاً موضوع یا قراردادی پذیرفته شده به شکل معکوس نشان داده می‌شود؛ مثلاً بچه‌ها در حال تنبیه پدر و مادر خود دیده می‌شوند، یا الاغی بر کالسکه نشسته و انسان‌ها مشغول کشیدن کالسکه‌اند. پس از اشاره به این اشتباه لفظی در مورد نقاشی بروگل که خودش عقیده دارد ناشی از وجود کره زمین معکوسی بر سردر یک ساختمان است به این مطلب می‌پردازد که آن دسته از نقاشی‌های بروگل که دهقانان و طبقات فرودست جامعه را به تصویر کشیده‌اند، «به هیچ عنوان واجد وجوه هم‌دلانه نیست و اتفاقاً برعکس، این تصاویر دقیقاً طبقات فرودست را از منظر اخلاقیات ماکیاولی‌وار [عبارت از خود کونزل است] طبقات فرادست جامعه بازنمایی می‌کند»[۳۳] (Kunzle, 1977: 197-202).

بنابراین طبق دیدگاه کونزل، دهقانان بروگل می‌باید مظهر بی‌نزاکتی و در واقع ترسیم اعمال خلاف شئون باشند. اما به چند دلیل می‌توان با این نظر مخالفت کرد. دلیل اول باز رسوم و مسائل فرهنگی زمانه است. مثلاً الپرس در مقاله‌اش به این دست اتهامات در خصوص صحنه‌های دهقانی بروگل اشاره می‌کند و یکی از این موارد را، که مربوط به تابلوی رقص دهقانی است، نقل می‌آورد: «بخش جلویی تصویر بیانی است از تسلیمِ غرایز نفسانی‌شدن... بی‌هیچ عنایتی به وجوه موقر یک عروسی» (Alpers, 1972: 163). الپرس سپس اشاره می‌کند که متن مذکور تصویر را تمثیلی از شهوت انسان می‌داند. در ادامه با اشاره به یکی از طرح‌های چاپی بروگل به نام تمثیل خردمند و باکرگان نادان که در آن رقص به منزلهٔ عمل گناه‌آلود باکرگان تصویر شده، نشان می‌دهد که «رقص دهقانان هیچ‌کدام از خصوصیات مقبول طرح چاپی را ندارد، و نیز هیچ‌کدام از اعمالی که خلاف شئون محسوب می‌شده (نظیر بغل‌زدن و بلندکردن زنان) در تابلو به چشم نمی‌خورد» (ibid: 163,165). مشابه این مطلب را دربارهٔ تابلوی عروسی روستایی [عروسی دهقانی] نیز گفته و آن را هم تمثیلی از گناه پرخوری دانسته‌اند. به همین شیوه و با قیاس این تابلو با طرح چاپی بروگل با عنوان مطبخ فربه[۳۴] (تصویر ۶) که

تصویر ٤. **پیتر بروگل پدر**، گریت سبک‌مغز [Dulle Griet (Dull Gret) also known as Mad Meg]، ۱۵۶۲، رنگ و روغن.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

[Downloaded from mail.art-studies.jr on 2026-09-18]

تصویر ۵. **پیتر بروگل پدر**، ضرب‌المثل‌های هلندی، ۱۵۵۹، رنگ و روغن روی چوب، ۱۶۳ در ۱۱۷ سانتی‌متر.

مضمون آن مشخصاً پرخوری است، می‌توان نشان داد که تفاوت در ویژگی‌های بصری دو تصویر مؤید تفاوت‌های معنایی است؛ در طراحی چاپی نگاه کنید به فیگورهای چاق و نحوهٔ رفتار آن‌ها و حالت چهره‌ها. و خصوصاً مقایسه کنید پسربچه‌ای را که در گوشه پایین سمت چپ تصویر نشسته و در حال بلعیدن غذا است و مقایسه کنید با حالت کاملا متفاوت کودکی که در تابلوی عروسی روستایی [عروسی دهقانی] نشسته و مشغول خوردن است. نیز برای مقایسه می‌توان به تابلوی مطبخ فربه، یک تمثیل (تصویر ۷) اثر پیتر آرتسن[۳۵] توجه کرد و دید که تفاوت آن‌قدر هست که بتوان تابلوی بروگل را اثری غیرتمثیلی دانست.

از دیگر رویکردهای تمثیلی به کار بروگل، مقاله‌ای است با عنوان «نزاع کارناوال و لنت اثر پیتر بروگل پدر: تصویری تمثیلی از قرن شانزدهم» نوشتهٔ سی. جی. استریدبک[۳۶] به سال ۱۹۵۶. استریدبک در این مقاله کارناوالیون را تمثیلی از لوترانیسم و اهل لنت را تمثیلی از کلیسای کاتولیک می‌بیند و با برشمردن یکایک نمادهایی که در اثر تشخیص می‌دهد و رمزگشایی از آن‌ها (مثلاً ماهی از نمادهای پرکاربرد کاتولیسیسم است و استریدبک اشاره می‌کند که مسافرخانه نماد لوترانیسم بوده)، به این نتیجه می‌رسد که بروگل گرایشات ضدرفرمیستی و هم‌زمان رویکرد انتقادی‌اش به کلیسای کاتولیک را در این اثر بازتاب داده است؛ یعنی بر خلاف نظر دِ تُلنای که این تابلو را نزاعی میان فضیلت و رذیلت می‌دانست، بروگل در این نزاع کارناوال و لنت، میان کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها، در جایگاهی بی‌طرف و انتقادی نسبت به هر دو ایستاده است؛ یعنی در جایگاه یک اومانیست (Stridbeck, 1956: 96-109).

دو مقالهٔ دیگر که تفاسیری شدیداً تمثیلی از نقاشی بروگل ارائه می‌کنند، نوشتهٔ کنث سی. لیندسی[۳۷] (یکی با همکاری برنار هوپی[۳۸]) در سال‌های ۱۹۵۶ و ۱۹۹۶ است که چون به شمار زیادی از آثار او می‌پردازد در آن دقیق نمی‌شویم، اما برای آشنایی با تفاسیر تمثیلی بروگل بسیار مفید است و به‌جهت نشان دادن پیچیدگی‌های تفسیر این نقاش، مروری بر آن‌ها می‌کنیم.

در مقاله اول با عنوان «معنا و روش در نقاشی‌های بروگل»، لیندسی و هوپی به بررسی عناصری بسیار کوچک می‌پردازند که گاه حتی برای پیدا کردن‌شان باید مدت زیادی در تابلو گشت؛ عناصری که، بنا به تفسیر نویسندگان، می‌تواند کل معنای تابلو را، از آن‌چه در ابتدا به‌نظر می‌رسد، دگرگون کند. به همین دلیل هم در مقاله ذکر می‌کند که هدف نویسندگان، نه دادن «پاسخ» به مسئله‌ای اساسی در شمایل‌نگاری[۳۹] بروگل، بلکه شرح امکانات روشی شمایل‌نگارانه است که در آن مورخ ادبیات [یعنی هوپی] می‌تواند با یک مورخ هنر [یعنی لیندسی] همکاری داشته باشد.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ٦. **پیتر بروگل پدر**، مطبخ فربه، ۱۵۶۳، رنگ و روغن.

مثلاً، در تابلوی عروسی روستایی [عروسی دهقانی] به عدم حضور داماد در تصویر (که پیش‌تر اشاره شد الپرس آن را مطابق رسم دانسته) توجه می‌شود، و نیز به فیگور بسیار کوچکی در انتهای تصویر در تابلوی رقص دهقانی که شبیه یک کشیش به‌نظر می‌رسد و پشت به تصویر و جمعیت کرده است و این‌گونه تفسیر شده که «کشیش راستین، در خدمت کلیسا است و به امور نفسانی و دنیوی پشت می‌کند» (Lindsay and Huppe', 1956: 376-386). در مقالهٔ دوم لیندسی به‌طور کامل به تحلیل و تفسیر تابلوی ضرب‌المثل‌ها می‌پردازد و در آن‌جا نیز با همین نگاه تمثیلی، عناصری مانند گناه، پشت کردن به نور حقیقت (به علت وجود دو منبع نور در تصویر)، راه نجات (رفتن به سمت نور حقیقی)، حضور دو چشم بسیار عجیب در دو نقطهٔ بسیار عجیب در دو سوی تصویر (یکی روی بادبان قایق و دیگری روی دیوار مسافرخانه) و حتی اشارات سیاسی، نظیر شباهت تابلوی مسافرخانه به پرچم عثمانی، را بررسی می‌کند (Lindsay, 1996: 63-76).

اما مقاله‌ای که توضیح بسیار جالبی دربارهٔ جهان بروگل می‌دهد: «پیتر بروگل و جشن ابلهان» نوشتهٔ کیث پی. اف. ماکسی[۴۰]، سال ۱۹۸۲. ماکسی در این مقاله به بررسی یکی از طراحی‌های بروگل با عنوان جشن ابلهان[۴۱] می‌پردازد و بعد از اشاره به تاریخچهٔ حقیقی این جشن -که در ابتدا برنامه‌ای کلیسایی بوده و پس از آن‌که شورای بازل در ۱۴۳۵ آن را ممنوع اعلام می‌کند ماهیت سکولار پیدا کرده، زمینه مذهبی خود را از دست می‌دهد، و مسئولیت برگزاری آن هم به انجمن‌های بلاغی سکولار واگذار می‌شود- نشان می‌دهد که تصویر بروگل تصویری از جشن ابلهان دومی، یعنی جشن ابلهان سکولار است، و سپس با بررسی نمادها و مقایسهٔ این تصویر با طراحی دیگری موسوم به رقص ابلهان[۴۲] اثر فرانس هوگنبرگ[۴۳] و مشخص کردن وجوه تمایز دو تصویر، نتیجه مهمی می‌گیرد؛ این‌که در اثر بروگل فضیلت نه در گریز از نادانی، که در فهم آن است. و این نگاه را، که متفاوت است از نگاه هوگنبرگ، ماکسی نشئت گرفته از تنها یک منبع می‌داند: در ستایش دیوانگی [یا حماقت][۴۴]، نوشتهٔ اراسموس[۴۵]. ماکسی می‌نویسد:

> اراسموس در کتاب در ستایش دیوانگی از کنایه‌ای پیچیده برای دگرگون‌کردن تصور مقبول و رایج از دیوانگی استفاده می‌کند. با قراردادن ستایش خود از دیوانگی در دهان Dame Folly [folly به معنای دیوانگی یا حماقت]، متنی خلق کرده که به شکل شگفت‌انگیزی دوپهلوست، و در آن هر عبارت ستایش‌آمیز به واسطهٔ شخصی که آن را بیان می‌کند نفی می‌شود. دستاورد خارق‌العادهٔ این ترفند ادبی این است که در لباس مبدل بازی‌گوشی، مفهوم دیوانگی تعریف اومانیستی جدیدی پیدا می‌کند (Moxey, 1982: 644).

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

در احتمال تأثیرپذیری بروگل از اراسموس بسیار نوشته‌اند[۴۶]. رد طنز اراسموسی او را نیز می‌توان در بسیاری از تابلوها یافت؛ طنزی دوپهلو که به بیننده اجازه نمی‌دهد با قاطعیت اعلام کند که مؤلف کجا ایستاده و موضع‌ش دقیقاً چیست.

در باب امر گروتسک

اصطلاح گروتسک[۴۷] که امروزه به چیزی خاص در هنرهای بصری و ادبیات اشاره می‌کند، مفهومی منسجم و یک‌دست نیست، بدین سبب که از معنای ابتدایی خود دور افتاده و در طول قرون معنای آن دچار دگرگونی شده است. اما مفهوم امر گروتسک اساساً چیست؟

فرهنگ اصطلاحات ادبی راتلج ذیل مدخل گروتسک، پس از این بیان اجمالی که «امر گروتسک به‌طور معمول پیکر انسان را به‌نحوی اغراق شده و از ریخت افتاده نمایش می‌دهد» (Childs & Fowler, 2006: Grotesque)، دست به دامان یکی از نظریات آنری برگسون[۴۸] در باب امر کمیک می‌شود. از نظریات اصلی برگسون یکی هم این است که امر کمیک هنگامی رخ می‌دهد که رفتارهای انسان، غیر انسانی، یا به بیان درست‌تر ماشینی و مکانیزه شوند:

> وضعیت‌ها، حالت‌ها و حرکت‌های جسمی انسان دقیقاً موقعی خنده‌آور خواهند بود که جسم هم‌چون دستگاه خودکار ساده‌ای دیده شود (برگسون، ۱۳۷۹: ۳۵).

> کمیک جنبه‌ای از انسان است که از آن نظر همانند یک شیء می‌شود، وجهی از رخدادهای انسانی است که انعطاف‌ناپذیری ویژه‌ای دارد، عملی ساده، غیرارادی و خودبه‌خودی است که در واقع تقلیدی از حرکت بدون حیات است (همان: ۶۸).

البته فرهنگ ادبی راتلج بلافاصله اشاره می‌کند که «این تعریف بسیار محدودکننده است» (ibid). سپس به موارد دیگری از جمله ترکیب‌کردن انسان و حیوان و شیء و برجسته‌کردن شباهت میان آن‌ها، تقابل امر گروتسک با امر واقع، هراس‌آور بودن، پرداختن به امور غیرقابل توضیح و... نیز اشاره می‌شود. اما مسئله به‌نظر پیچیده‌تر و ظریف‌تر از این‌هاست.

ریشهٔ کلمهٔ گروتسک از واژهٔ ایتالیایی grottesco می‌آید که معرف شکلی از تزئینات خاص بنا با عناصر معماری، اشکال درهم پیچیده، فیگورهای غریب انسانی و جانوران تخیلی و خارق‌العاده بوده است. تزئین گروتسک ملهم از کشف تعدادی بنا در روم باستان در اواخر قرن پانزدهم است. تزئینات دیوارها و سقف‌های اتاق‌های زیرزمینی این بناها که در ایتالیایی *grotte* به معنی غار خوانده می‌شدند به طرزی سبُک و بازی‌گوشانه انجام می‌گرفت، به نحوی که برای جماعتی که تنها با قراردادهای تزئینات کلاسیکِ ویرانه‌های برجامانده آشنا بودند ناآشنا می‌نمود. طرح‌ها شامل نقوش تمثیلی و اسطوره‌ای، طرح‌های درهم‌پیچیده و ترکیبی از خطوط گیاهی، جانوران و انسان بوده است[۴۹].

یکی از اولین نویسندگان مدرنی که مشخصاً در باب امر گروتسک در هنرها بحث کرده، جان راسکین[۵۰] است. راسکین در دو کتابش، سنگ‌های ونیز[۵۱] و نقاشان مدرن[۵۲]، اشاره می‌کند که «امر گروتسک دربردارندهٔ آن آفرینشی است که چیزهای ملموس را به نحوی خیالی ترسیم کرده تا آن‌چه نهان است را عیان گرداند

تصویر ۷. **پیتر آرتسن**، مطبخ فربه، ۱۵۶۵-۱۵۷۵، رنگ و روغن.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۸. **پیتر بروگل پدر**، هبوط ملائکهٔ یاغی، ۱۵۶۲، رنگ و روغن روی بوم، ۱۶۲ در ۱۱۷ سانتی‌متر.

(Edwards & Graulund, 2013: 29). راسکین امر گروتسک را ازریخت‌اندازی، و کم کردن گسست میان امکانات قوهٔ متخیله و واقعیت می‌داند (ibid)، به همین سبب امر گروتسک را جوهرهٔ معماری و هنر گوتیک برمی‌شمارد.

از موارد دیگری که راسکین به آن علاقه‌مند است، ریشه‌های وجودی، یا به تعبیری عواملی است که موجب می‌شود ذهن انسان امر گروتسک را به وجود آورد. چیزی که کار او را به روان‌شناسی و روان‌کاوی جدید نزدیک می‌کند. در بخش چهارم از فصل هشت کتاب نقاشان مدرن، سه فرایند روانی اساسی را که امر گروتسک از آن‌ها بر می‌آید توضیح می‌دهد: «اول بازی سالم، اما غیرمنطقی قوهٔ متخیله در اوقات فراغت، دوم تأملات بی‌مقدمه و بی‌رویه دربارهٔ امور هولناک یا شر به‌طور کلی، و سوم سرگردانی قوهٔ متخیله در حضور حقایقی که قادر به درک کامل آن‌ها نیست[۵۳]» (Steig, 1970: 254).

ولفگانگ کایزر[۵۴] که کتابش با عنوان گروتسک در هنر و ادبیات[۵۵] از اولین و جامع‌ترین تحقیقات در این زمینه به‌شمار می‌آید، در تعریف خود به‌نظر راسکین نزدیک است. او نیز گروتسک را «بازی با ترس می‌داند» (McElroy, 1989: 2). به‌زعم کایزر، یکی از مواردی که در امر گروتسک اهمیت فراوان دارد، قدرت برانگیختن نوعی «حس غریبگی[۵۶] [در انسان] نسبت جهان، و حس بیگانگی[۵۷] جهان از انسان در مخاطب یا خواننده است» (Steig, 1970: 253).

جهان در امر گروتسک جایی است که حس آشنای امور که در اثر عادت در ذهن شکل‌گرفته کنار رفته و حضور هولناک خود را ناگهان آشکار و انسان را دچار نوعی هراس هستی می‌کند. «در امر گروتسک اعتماد و اتکای ما به جهان خویش از بین می‌رود و حس می‌کنیم که زندگی در این جهان دگرگون‌شده ناممکن است. امر گروتسک به جای ترس از مرگ، ترس از زندگی را القا می‌کند» (Harpham, 1976: 462). به این ترتیب ممکن است هر گونه اثر خیالی‌ای را چنین بپنداریم. اما در تمایز گروتسک با آثار خیالی [فانتزی]، کایزر اشاره می‌کند که «در مَتَل‌ها و قصه‌های پریان و امثالهم، جهان "بیگانه" نشده است، به این خاطر که عناصر موجود در آن‌ها، که برای ما طبیعی و آشنا هستند، ناگهان غریب و شوم نمی‌شوند» (ibid). و این تفاوت بسیار کلیدی است؛ چنان‌که مثلاً در مسخِ کافکا ما با یک جهان خیالی مواجه نیستیم، بلکه با جهان هر روزه و عادی سروکار داریم. نویسنده حتی به‌جهت تأکید اشاره می‌کند که شخصیت اصلی خواب نمی‌بیند، بلکه در مختصات جهان هر روزهٔ ما تبدیل به حشره شده است.

برخی امر گروتسک را با «امر غریب»[۵۸] در نزد فروید مقایسه کرده‌اند. فروید مقاله‌ای دارد تحت همین عنوان که در ۱۹۱۹ نوشت و در آن برای شرح دیدگاه خود، از یک اثر ادبی مدد جست: داستان مرد شنی[۵۹] نوشتهٔ ای. تی. اِی. هوفمان[۶۰]، نویسندهٔ رمانتیک آلمانی قرن نوزدهم. فروید در این مقاله تلاش می‌کند نشان دهد که در حوزهٔ گستردهٔ ترس و امور هراس‌آور، چه چیز

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

موجب می‌شود که ما امری را غریب بنامیم. مکالروی به‌طور خلاصه مسئله را بدین نحو شرح می‌دهد: «دو مادهٔ اساسیِ روانی وجود دارد که به‌طور جداگانه، یا در ترکیب با یکدیگر می‌توانند حس غرابت ایجاد کند؛ ترس‌های سرکوب شدهٔ دوران کودکی، و شیوه‌های بدوی تفکر و نگاه جادویی به جهان [که ذهن منطقی بر آن فائق آمده]» (McElroy, 1989: 4). بنابراین، مثلاً برآورده شدن تصادفی یک آرزو، چراکه «نیروی عاملیت افکار» را که در کودکی به آن باور داریم القا می‌کند، یا دیدن کسی که ناگهان دچار حملهٔ صرع می‌شود، چون این احساس را به‌وجود می‌آورد «که نیروهایی خودکار و ماشین‌وار در زیر ظاهر عادی چیزها در کارند» (cf: Steig, 1970: 257). به این ترتیب، امر غریب (که البته نباید آن را دقیقاً مترادف گروتسک گرفت)، باور جا افتادهٔ ذهن را، ولو برای لحظه‌ای، کنار زده، و فرد را دچار شک می‌کند، به نحوی که نمی‌تواند مطمئن باشد کدام عقیده درست است. امر گروتسک هم به‌نوعی «جهان را از آن‌چه می‌دانیم هست تبدیل می‌کند به آن‌چه می‌ترسیم باشد» (McElroy, 1989: 5). فروید در جایی از مقاله‌اش از ارنست ینچ[۶۱]، روان‌پزشک آلمانی، چنین نقل می‌کند:

> در روایت داستان، یکی از موثرترین شگردها برای ایجاد اثر غرابت، معلق نگاه داشتن خواننده است در عدم اطمینان نسبت به این موضوع که آیا فلان شخصیت داستان واقعاً انسان است، یا آن‌که ماشینی است در کسوت انسان (Freud, 2000: 3680).

هراس و ترس اما تنها وجوه امر گروتسک نیستند. عامل لازم دیگر مضحکه و طنز است، و راسکین هم در جای دیگری به آن اشاره کرده و دو گونهٔ اصلی گروتسک را این‌گونه معرفی می‌کند «گروتسک "سرخوشانه" و گروتسک "هولناک"» (Stieg, 1970: 254). دیدیم که فرهنگ اصطلاحات ادبی راتلج در سطور ابتدایی تعریف خود از امر گروتسک از نظریات برگسون در باب امر کمیک بهره می‌گیرد. جالب این‌جاست که با کمی تأمل می‌توان دید که آن‌چه برگسون راجع به ایجاد موقعیت کمیک می‌گوید، به راحتی می‌تواند در ایجاد موقعیت ترس نیز صادق باشد. انسانی را تصور کنید که رفتاری را مدام، به صورت مکانیکی انجام می‌دهد. این رفتار تا جایی ممکن است حتی کیفیت مضحک داشته باشد، اما تکرار مکرر آن بی‌شک هراسناک خواهد بود. مثلاً در جایی از فیلم درخشش[۶۲] می‌بینیم که شخصیت زن داستان، نوشته‌های همسر نویسنده‌اش را که با نظم و ترتیب روی میز قرار گرفته می‌خواند و می‌بیند که او در تمام این مدت، مکرراً، در حجم ترسناکی فقط می‌نوشته: «کار زیاد و بدون وقفه، جک را فرسوده کرده است». یا مثالی دیگر: شخصی، مثلاً دوستی، را تصور کنید که در سکوت نشسته و به برفک تلویزیون خیره شده است. این وضعیت در ابتدا ممکن است مضحک باشد، ولی اگر توجه تام‌وتمام او به برفک تلویزیون به نحوی باشد که گویی با دقت مشغول دنبال کردن چیزی است، که گویی «چیزی» از برفک «می‌فهمد» که ما نمی‌فهمیم، آن‌وقت موقعیت کمی ترسناک می‌شود. این مثال از آن‌جا که طنز و ترس را با هم در خود دارد مهم است و بد نیست

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۹. **پیتر بروگل پدر**، خوشه‌چینان، ۱۵۶۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱۶۲ در ۱۱۹ سانتی‌متر.

قدری بیش‌تر بررسی شود. در این گذار از طنز به هراس، مرز دقیقاً کجاست؟ به‌نظر می‌رسد که اگر اطمینان ما به آن‌چه بنا به عادت از جهان می‌شناسیم تأیید شود، با طنز طرفیم، و اگر این اطمینان یک‌سره از دست رود، با ترس. فرضاً اگر شخص مذکور کمی بعد متوجه حضور ما شود و خود از کار خویش تعجب کند و توضیح دهد که چنان غرق خیال‌باقی بوده که فراموش کرده تلویزیون را خاموش کند، می‌توانیم به موضوع بخندیم. اما اگر بازگشتی به حالت طبیعی رخ ندهد، با نمونه‌ای از غرابت فرویدی روبه‌رو هستیم، با فعل‌وانفعال نیرویی پنهان و ناشناخته.

بنابراین می‌بینیم که هراس و خنده در واقع می‌توانند دو روی یک سکه باشند. امر گروتسک جایی در این مرز قرار می‌گیرد؛ روی مرزی که در مثال بالا مشخص کردیم. «آن‌چه می‌توان بر آن اتفاق نظر داشت این است که امر گروتسک علاوه بر سایر چیزها، حضور هم‌زمان امر خنده‌دار و امر ناسازگار با آن [در این مورد، ترس] را در خود دارد» (Thomson, 1972: 3). نکته اما حضور هم‌زمان این دو حس به‌گونه‌ای است که بیننده یا خواننده روی مرز باریک آن معلق بماند.

با وجود گسترگی زیاد آثاری که ذیل مفهوم گروتسک دسته‌بندی می‌شوند، در تمام این آثار، از بوش و بروگل و هوگارت و هنری فیوزلی گرفته، تا دیکنز و سوئیفت و بکت و کافکا و گراس، تجانس عنصر هیولایی و عنصر مضحک را به درجات مختلف می‌توان دید. گرچه گاه ممکن است وجه طنز غالب باشد و گاه وجه هولناک، اما هرگز یک‌سویه و محض نخواهد بود. اگر وجه هراسناک کاملاً بر اثر چیره شود، دیگر سروکارمان با جهانی گروتسک نیست. جهان گروتسک نباید چنان هراسی در ما برانگیزد که یارای مقابله با آن را نداشته باشیم. به بیان دیگر، «باید شبیه مؤمنانی باشیم که ایمان‌شان عمیقاً تکان خورده، اما یک‌سره از هم فرو نپاشیده است» (Harpham, 1976: 462). بدین‌ترتیب، می‌توان امر گروتسک را به‌طور خلاصه، این‌طور تعریف کرد: «امر گروتسک [از یک سو] احساس اضطراب برخاسته از [امر] کمیکی است که تا سرحد افراط پیش برده شده، و از سوی دیگر، غلبه بر اضطراب مواجهه با امور غیرقابل وصف است به کمک [امر] کمیک» (Steig, 1970: 256). نهایتاً می‌توان چنین نتیجه گرفت که گروتسک نه یک ژانر یا گونه، بلکه نوعی ساختار است. ساختار جهانی که دربارهٔ وضعیت خود به پاسخ‌های درستی دست نمی‌یابد: «ساختار امر گروتسک متضمن واماندگی نظام‌های متعارف در فراهم آوردن راه حل‌های منطقی برای روابط متقابل بشری است» (Barasch, 1985: 6).

میخاییل باختین[۶۳]، فیلسوف و نظریه‌پرداز روس، قرائتی شخصی از امر گروتسک دارد و مفاهیم او را نیز در برخی تفاسیر بروگل

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱۰. **پیتر بروگل پدر**، بازگشت گله، ۱۵۶۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱۵۹ در ۱۱۷ سانتی‌متر.

به کار برده‌اند. از این‌رو اشاره‌ای به دیدگاه باختین خواهیم کرد.

دو مفهوم اساسی اندیشهٔ باختین در این باب یکی کارناوال‌واره[۶۴] است و دیگری رئالیسم گروتسک[۶۵]. باختین این دو اصطلاح را در پژوهش‌های ادبی خود، خصوصاً آثارش دربارهٔ داستایفسکی و رابله[۶۶] وضع کرد. باختین کارناوال را نمایشی می‌داند که تماشاگر در آن تعریف نمی‌شود، بلکه شرکت‌کننده‌های آن در واقع همان تماشاگران هستند و به تعبیری کارناوال را نه تماشا، که زندگی می‌کنند. چند ویژگی کارناوال به شکل خاص مورد توجه باختین است؛ اول آن‌که مناسبات ارتباطی انسان‌ها با یکدیگر در کارناوال بازتعریف می‌شود، که در این‌جا منظور مناسبات قدرت است. یعنی در کارناوال مناسبات قدرت از بین می‌روند. «ویژگی برجستهٔ کارناوال تعلیق همه سلسله مراتب، امتیازها، هنجارها و محدودیت‌هاست» (نولز، ۱۳۹۳: ۱۱). جهان در کارناوال موقتاً باژگون می‌شود و ثبات و قطعیت جای خود را به بی‌ثباتی و شورش می‌دهد و امکان درهم‌آمیزی تقدس و کفر فراهم می‌شود. باختین آن‌چه را در کارناوال رخ می‌دهد به پیروزی فرهنگ خنده و شوخیِ عوام بر قواعد و رسوم جاری و خشک و جدی تعبیر می‌کند. به عقیدهٔ او «دنیای وارونهٔ کارناوال تقلید تمسخرآمیز زندگی غیرکارناوالی است» (همان: ۱۲). ابزار مردمان برای این تمسخر، به عقیدهٔ باختین، خنده است، نه خندیدن به امری کمیک، که خندیدن به کل جهان، به هرچه در جهان رنگ‌وبویی از جدیت دارد:

> خندهٔ کارناوالی به‌طور خلاصه دارای سه ویژگی است: اولاً این خنده واکنشی فردی به رخدادی خنده‌دار نیست، بلکه خنده‌ای همگانی است. ثانیاً ماهیتی جهانی دارد چون همه، از جمله شرکت‌کنندگان در کارناوال، و همهٔ جدیت‌ها و جزم‌گرایی‌های متداول را نشانه می‌گیرد. در کارناوال به نسبی بودن کل جهان، شادمانه و سرخوشانه توجه می‌شود و هیچ چیز از تیررس خندهٔ همگانی مصون نمی‌ماند. ثالثاً این خنده دوسویه است: شادمانه و پیروزمندانه و در عین حال تمسخرآمیز و تحقیرکننده؛ خنده‌ای که هم‌زمان به تایید و انکار ابژهٔ خود می‌پردازد. مردمی که در کارناوال می‌خندند بخشی از کلیت جهان مورد تمسخر خودشان هستند. آن‌ها به ناقص‌بودن و میرایی خویش اذعان دارند و با خندیدن به خود در چرخهٔ مرگ و تولد مجدد قرار میگیرند (همان: ۱۲).

مفهوم دوم، رئالیسم گروتسک است. در رئالیسم گروتسک، طبق دیدگاه باختین، مسئلهٔ اصلی فروکاستن و تنزل تمام امور آرمانی است؛ «در رئالیسم گروتسک فرآیند فروکاستن، به معنای تنزل همه مقولات برتر، روحانی، آرمانی و مجرد و انتقال آن‌ها به سطح مادی و قلمرو جسمانی و خاکی، دارای نقش اساسی است» (همان: ۲۱). او به وضعیت بدن گروتسک توجه ویژه‌ای دارد و بدن گروتسک

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱۱. **پیتر بروگل پدر**، برداشت یونجه، ۱۵۶۵، رنگ و روغن روی بوم.

را بدنی می‌داند که از چهارچوب بستهٔ خود فراتر رفته، با طبیعت در هم می‌آمیزد و در یک مجموعهٔ کیهانی قرار می‌گیرد. این بدن دیگر یک محیط بسته و منفرد نیست و از طریق ارتباط با بیرون از خود، در چرخهٔ طبیعی مرگ و تولد قرار می‌گیرد. این ارتباط از طریق مجاری بدن صورت می‌گیرد، یعنی مجراهایی از طریق آن‌ها چیزی از بدن خارج، یا به آن وارد می‌شود؛ یعنی دهان، بینی، اندام‌های تناسلی و قسمت‌های تحتانی بدن:

> از میان تمام اجزای صورت انسان، بینی و دهان مهم‌ترین نقش را در تصویر گروتسک بدن ایفا می‌کنند؛ سر، گوش‌ها و بینی نیز زمانی که صور حیوانی یا اشیای فاقد روح به خود بگیرند خصلت گروتسک می‌یابند. چشم‌ها در این اشکال خنده‌دار نقشی ندارند. تنها چشم‌هایی گروتسک‌اند که دارند از حدقه بیرون می‌زنند.[...] اما مهم‌ترین این اجزای انسانی برای امر گروتسک دهان است. دهان بر تمام موارد دیگر برتری دارد. صورت گروتسک را می‌توان در صورتی با دهان باز خلاصه کرد. [...] بدن گروتسک، بدنی است همواره در حال شدن [به‌وجود آمدن]. این بدن هرگز پایان نیافته و هرگز کامل نشده است؛ به‌طور مداوم ساخته و خلق شده، و بدن دیگری را خلق می‌کند و می‌سازد [...] زیرا نقش اساسیْ متعلق به آن اعضایی از بدن گروتسک است که از خود فراتر می‌روند، از حدود بدن خود تخطی می‌کنند، و بدین‌ترتیب صاحب بدنی تازه، بدنی ثانویه می‌شوند: کمی شکم و آلت تناسلی. این دو ناحیه نقش اصلی را در تصویر گروتسک ایفا می‌کنند [...] این اعضا حتی قادرند خود را از بدن جدا کرده و حیات فی‌نفسهٔ خود را داشته باشند، چرا که مابقی بدن را، هم‌چون چیزی ثانویه، پنهان می‌کنند (Denith, 1996: 226).

به عقیدهٔ باختین، در رئالیسم گروتسک فعل و انفعالات بدنی، همگی وجه مثبت دارند و هیچ‌کدام هنوز بار منفی و مکروه پیدا نکرده‌اند؛ خوردن، آشامیدن، رابطهٔ جنسی و دفع فضولات؛ همگی در چرخه مرگ و زندگی دوباره تفسیر می‌شوند. و همه با شادی مرتبط‌اند:

> از سوی دیگر در انگارهٔ ضیافتْ خوردن و شادی، همواره توام هستند. خوردن و آشامیدن با غم جور در نمی‌آید. خندهٔ مردمی در همهٔ ضیافت‌ها به هنگام خوردن و آشامیدن و سر تمامی میزهای غذا حضوری پررنگ دارد. پایان پیروزمندانهٔ بسیاری از داستان‌ها نیز به‌طور سنتی یک ضیافت عروسی است. ضیافتی که شروع زندگی جدیدی را که متضمن وجود نسل بعدی است جشن می‌گیرد (نولز، ۱۳۹۳: ۲۹-۳۰).

باختین حتی مرگ را هم پایان بدن گروتسک نمی‌داند؛ «مفهوم خاص مرگ در این انگاره‌پردازی به هیچ‌وجه با تفاسیر معنوی عزیمت از قلمرو حیات به دنیای مردگان هم‌خوانی ندارد. مرگ، جزء لاینفکی از چرخهٔ حیات پیکرهٔ جمعی مردم است که خود

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

بخشی از چرخهٔ حیات طبیعت به‌شمار می‌آید» (همان: ۳۰).

باختین گروتسک را مفهومی می‌داند که تحولی کارکردی از سر گذرانده است. به اعتقاد او امر گروتسک در قرون وسطی نوعی خاصیت «مبارزاتی» داشته است [لفظ مبارزاتی البته از نگارنده است]. کارناوال و رئالیسم گروتسک ابزاری بوده‌اند که به کمک آن‌ها می‌شد نظام سلسله‌مراتبی را از بین برد و حتی معکوس کرد. اما این خصلت به سبب توجه به ویژگی‌های آرمانی و کمال‌گرایی زیباشناسی کلاسیک، کارکرد اصلی خود را از دست داد. «بدن گروتسک در قالب زیباشناسی رنسانس نمی‌گنجید و بنابراین نفرت‌آور، زشت و هیولاوار به‌نظر می‌آمد. تأکید رئالیسم رنسانس بیش‌تر بر فردیت کامل و خودبسندهٔ بدن بود» (همان: ۲۴). به زعم باختین احیای امر گروتسک در عصر رمانتیک نیز فاقد این کیفیت بود، زیرا در آن‌جا وجه هیولاوار و هراس‌آور آن بر وجه شادمانه‌اش تسلط داشت؛ «گروتسکِ رومانتیک به بنای جهانی هولناک و بیگانه با انسان می‌انجامد، درحالی‌که آشنایی فرهنگ عامیانهٔ قرون وسطی و رنسانس با عنصر وحشت فقط به‌واسطهٔ هیولاهای مضحکی بود که با سلاح خنده مغلوب شده بودند» (Edwards & Graulund, 2013: 38). بنابراین دلیل این‌که باختین از عبارت رئالیسم گروتسک استفاده می‌کند چنین است: «از آن‌جا که وجه تمایز گروتسک قرون وسطایی و رنسانس با گروتسک رمانتیک و انواع امروزی گروتسک بیش از هر چیز در مفهوم مادی هستی و کاربردهای آن در فرهنگ عامه نهفته است، با گزینش عبارت رئالیسم گروتسک سعی شده به همین ویژگی ممتاز اشاره شود» (نولز، ۱۳۹۳: ۲۸). باختین هم‌چنین تغییر در مفهوم و کارکرد برخی مصادیق امر گروتسک اعم از نقاب، جنون و مرگ را در دوران رمانتیک و پس از آن به نحوی مشابه توضیح می‌دهد. با وجود این‌که بسیاری از عناصر گروتسک باختینی نقاب، مرگ، جنون، دهان‌های باز، فعل‌وانفعالات بدنی، اندام‌های تحتانی و غیره در کار بروگل یافتنی است، اما تفسیر به اصطلاح «باختینی» بروگل مشکل‌ساز است. در بخش سوم به این مسئله پرداخته و توضیح داده می‌شود که مفاهیم باختین را چرا نمی‌توان بر کار بروگل فرافکند.

پیتر بروگل پدر: مواجههٔ مجدد

جهان پیتر بروگل متشکل از چه عناصری است؟ این عناصر چگونه با یکدیگر پیوند می‌خورند؟ از مقایسهٔ بروگل با نقاشان پیش از او چه می‌توان دریافت؟

اشاره کردیم که وازاری، بروگل را «بوش ثانی» خوانده است. در حالی‌که این دو نقاش قطعاً به هم بی‌ارتباط نیستند، اما تنها دو نقاشی بزرگ‌اندازهٔ بروگل با اهریمن‌شناسی بوش مرتبط است: هبوط ملائکهٔ یاغی[۶۷] (تصویر ۸)، و گریت سبک‌مغز. در حقیقت از کار این دو نقاش پیداست که طرز فکرشان بسیار متفاوت است: کار بروگل سکولار شدهٔ کار بوش است، و در حالی‌که بوش

تصویر ۱۲. **پیتر بروگل پدر**، شکارچیان در برف، ۱۵۶۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱۶۲ در ۱۱۷ سانتی‌متر.

متعلق به انتهای قرون وسطی و آخرین «بدوی» است، بروگل، در مقابل، نخستین «مدرن» است[۶۸]. یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز کار آن‌ها، وجه بازی‌گوشانه و کمیک آثار بروگل، در مقابل جدیتِ تعلیمیِ بوش است. البته نه آن‌که جدیت در بروگل یافت نشود و بوش یک‌سره فاقد وجه طنز باشد. مثلاً نگاه کنید به حال‌وهوای مجموعهٔ فصل‌های بروگل و حزنی که در فضای برخی از آن‌ها حاکم است. حزنی که البته حاصل نگاهی هم‌دلانه است. مثلاً توجه کنید به این موتیف در چهار پرده از این مجموعه: تابلوی خوشه‌چینان[۶۹] (تصویر ۹) و نگاه یکی از فیگورهای نشسته در پای درخت به ما/نقاش؛ گاوی که در تابلوی بازگشت گله[۷۰] (تصویر ۱۰) سرش را برگردانده و انگار به ما/نقاش چشم دوخته؛ فیگور زن وسطی در مرکز تابلوی برداشت یونجه[۷۱] (تصویر ۱۱) که باز رو برگردانده به سمت ما/نقاش؛ و شاید تاثیرگذارترین آن‌ها، یکی از سگ‌های تابلوی شکارچیان در برف[۷۲] (تصویر ۱۲) که سر چرخانده و نگاه محزونش به ما/نقاش است. در این تابلوی آخر تقریباً تمام فیگورها پشت به تصویر دارند.

یکی از دلایلی که کار بوش در مجموع «خشک‌تر» از کار بروگل به‌نظر می‌رسد همین «ناظر» نبودن نقاش است. **بوش** با صحنه‌هایش هم‌دلی ندارد، و به تعبیری با آن‌چه می‌کشد «دم‌خور» نیست. در حالی‌که تابلوهای بروگل این احساس را می‌دهند که نقاش دوروبر زندگی خودش، آن‌چه دیده و آن‌چه فهمیده، را کشیده است. دلیل دیگر را می‌توان در ترکیب‌بندی‌ها و حالات چهره‌ها جست. ترکیب‌بندی‌های بروگل عموماً آزادتر و غیرمنظم‌ترند. برای مثال در تابلوی بوستان لذات زمینی[۷۳] بوش، که در منابع قدیمی‌تر با نام هزاره[۷۴] شناخته می‌شده، تقارن و نظم ترکیب‌بندی و اشکال منظم هندسی حضوری پررنگ دارند، حال آن‌که در ترکیب‌بندی‌های اصطلاحاً شلوغ بروگل، مانند ضرب‌المثل‌های هلندی یا نزاع کارناوال و لنت[۷۵] (تصویر ۱۳)، «آشوب» بیش‌تری حکم‌فرماست. مورد دیگر چهره‌هاست، در اغلب کارهای بوش چهره‌ها عمدتاً خشک و بی‌حالت‌اند. حتی در چهرهٔ افرادی که به دست غریب‌ترین موجودات در حال

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

گذراندن عجیب‌ترین شکنجه‌ها هستند، باید با دقت زیاد بگردید تا چهره‌ای بیابید که حالت عذاب در آن هویدا باشد. چهره‌ها غالباً بی‌احساس‌اند. تابلوی حمل صلیب[۷۶] (۱۵۱۰) از استثناهای کار اوست و مسیح را در محاصرهٔ چهره‌های هیولاوار انسان‌ها در حال حمل صلیب به تصویر درآورده است. در نقاشی بروگل اما چهره‌ها مجموعاً پویاترند و حالت‌های مختلف را می‌توان در بیش‌تر آن‌ها یافت. این چهره‌ها خودبه‌خود عامل همان بازی‌گوشی و طنزی هستند که به آن اشاره شد[۷۷]. برگسون در فصل سوم از بخش اول کتاب خنده، این پرسش را مطرح می‌کند که چهرهٔ کمیک چگونه چهره‌ای است؟ حالت مضحک یک چهره از چه ناشی می‌شود؟ و بعدتر پاسخی به این پرسش می‌دهد: «حالت خنده‌دار در چهره، آن است که چیزی بی‌انعطاف و ثابت در قیافهٔ انسان، که طبیعتاً باید تغییر کند، وجود داشته باشد: یک حرکت کوچک غیرارادی که عادت شده باشد یا شکلکی که به‌صورت ثابت درآمده باشد» (برگسون، ۱۳۷۹: ۳۲-۳۳). و این حرکات کوچک غیرارادی را بروگل در نقاشی‌های خود ثبت کرده است. جدا از چهره‌ها، فیگورهای بروگل نیز چنین وضعیتی دارند. پیکره‌های او نیز با لباس‌های غیرعادی، شکم‌های برآمده، و حالت‌های مضحک از عوامل ایجاد این وضعیت کمیک در آثارش هستند.

گفتیم که همین وضعیت خاص اشیاء، رویدادها، چهره‌ها و پیکره‌ها-بازی، نقاب، رفتارهای جنسی، خوردن و آشامیدن افراطی، ادرارکردن و مدفوع‌کردن-ظاهراً بروگل را به باختین، یا به تعبیر درست‌تر باختین را به بروگل، نزدیک می‌کند. این ارتباط اما تنها در ظواهر است، و ظواهر برای باختین در حکم بهانه‌اند. مسئلهٔ باختین چیز دیگری است.

ذکر این نکته دربارهٔ باختین بد نیست که او نظریات خود را در فضای فرهنگی دوران استالین نوشته، و نباید وضعیت زمانهٔ او هنگام نگارش رسالهٔ دکتری‌اش (که بعداً با نام فرانسوا رابله و فرهنگ عامه در قرون وسطی و رنسانس به چاپ رسید) و رویکرد شخصی‌اش را به این وضعیت نادیده گرفت. مایکل هولکوئیست[۷۸] که مؤلف چند اثر دربارهٔ باختین است، به این مسئله اشاره می‌کند:

> این اثر [منظور فرانسوا رابله...] را باید تماماً به منزلهٔ کلامی دوپهلو خواند؛ به مثابهٔ پژوهشی در سنت دور و دراز فرهنگ عامه و دست‌یافتن‌اش به غنی‌ترین بیان خود در قرون وسطی، و [نیز] هم‌چون هجمه‌ای ویرانگر و هجوآمیز بر بسیاری از وجوه سرکوب رسمی استالینی. این اثر تأکیدی شجاعانه بر آزادی است که در تیره‌ترین سال‌های هراس و وحشت نوشته شده است (cf: Morris, 2003: 194).

در واقع با اندکی تأمل می‌توان دریافت که ستایش باختین از رسوم

تصویر ۱۳. **پیتر بروگل پدر**، نزاع کارناوال و لنت، ۱۵۵۹، رنگ و روغن.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

[Downloaded from mnemosyne-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱۴. **پیتر بروگل پدر**، سقوط ایکاروس، ۱۵۵۸، رنگ و روغن روی بوم، ۷۳٫۵ در ۱۱۲ سانتی‌متر.

عامیانه و رفتارهای تودهٔ مردم در قرون وسطی گویی جنبهٔ دیگری هم دارد. لئونید بکتین از کسانی است که باختین را به یک‌سونگری متهم و به این نکته اشاره می‌کند که:

> تصویر باختین از مقوله «فرهنگ رسمی» بسیار وسیع‌تر، تحکم‌آمیزتر و تک‌گویه‌تر از آنی است که واقعاً در زمان رابله وجود داشت. [...] باختین کلیسای فرانسه را به شکل یک دستگاه تفتیش عقاید صرف در نظر گرفته است، در حالی‌که کلیسای کاتولیک در آن برهه از تاریخ، شاهد تنوع و اختلاف‌نظرهای فراوانی بود. باختین هرچه رسمی است را سراسر منفی و هرچه به عامهٔ مردم مربوط است را بسیار مثبت ارزیابی کرده است که این رویکرد نیز بحث‌برانگیز است (نولز، ۱۳۹۳: ۳۳).

ویکتور شکلوفسکی[۷۹] نظریه‌پرداز و منتقد ادبی هم‌وطن باختین نیز اشاراتی مهم در نقد نظریه باختین انجام داده است. او اولاً بی‌توجهی باختین را به تقلید تمسخرآمیز رابله، که هدف اصلی‌اش کلیسا و کتاب مقدس بوده، امری توجیه‌نشدنی می‌داند. به‌نظر او توصیف باختین از "کارناوال رابله‌ای" فقط تصویر شادمانه و دل‌پذیری است از جشنوارهٔ مردمی فاقد زمان و مکان، مردمی آرمان‌شهری. دیگر این‌که شکلوفسکی اشاره می‌کند باختین از این نکته غافل مانده که پدیدآورندگان ادبیات کارناوالی افرادی بسیار فرهیخته بودند و برگزارکنندگان مراسم مزبور نیز مانند نویسندگان آثار کارناوالی مخاطبان خود را افرادی فاضل در نظر می‌گرفتند. سوم این‌که حضور در مراسم کارناوال اساساً متفاوت از تجربه شخصیِ خواندن کتابی است که به کارناوال پرداخته، و با در نظر گرفتن این امر می‌گوید که قیاس مبحث کارناوال در فرهنگ و ادبیات نباید به صدور احکام قطعی مانند آن‌چه باختین مطرح کرده بینجامد (این مطلب را می‌توان به هنرهای بصری نیز تعمیم داد). آخرین انتقاد او به باختین نیز مربوط به درهم‌آمیختن تاریخ واقعی و تغییر و تحولات تاریخ ادبیات با اسطوره است، و «با آن‌که هر کشمکش تاریخی از جنس کارناوال نیست، این‌که باختین همه کشمکش‌ها را تعمیم می‌دهد، به خارج از الگوی تغییر شکل‌های ادبی می‌کشاند و تکرارها را یکی می‌کند و در قالب مقوله‌ای ثابت و ساکن محصور می‌سازد، شگرد نقادانه‌اش را به شگردی مکانیکی بدل می‌کند» (همان: ۳۴-۳۵).

نگاه ناسازگار باختین به هر آن‌چه از جنس فرهنگ برتر و قدرت‌های رسمی است، بر نظریهٔ گروتسک او هم سایه افکنده است. این‌جاست که گروتسک باختینی بیش‌تر جنبه مبارزاتی پیدا می‌کند:

> نتیجهٔ رویکرد اگزیستانسیالیستی کایزر این است که امر گروتسک بازی با امر ابزورد است و عنصری شیطانی را فرا می‌خواند و خنده‌ای که آن‌جا شکل می‌گیرد، خنده‌ای شیطانی و تلخ است. نتیجهٔ رویکرد مارکسیستی باختین این است که امر گروتسک خندهٔ پیروزمندانهٔ مردم است که هر آن‌چه را تثبیت‌یافته و رسمی است از تارک خود به زیر می‌کشد و در روح کارناوال جایگزین می‌کند و در نتیجه بر ترس فائق می‌آید

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

(McElroy, 1989: 14).

بنابراین تنها برشمردن نشانه‌های باختینی امر گروتسک در آثار بروگل[۸۰] بی‌معناست. مهم نتیجه‌ای است که باختین از نشانه‌ها می‌گیرد و باید دانست که نسبت دادن مفاهیم باختین به بروگل، در نهایت، به این معناست که او فرهنگ عامیانهٔ روستاییان و دهقانان را برابر فرهنگ به اصطلاح «والا»ی رسمی قرار می‌دهد و بر آن پیروز می‌کند؛ یا دست‌کم قصدش چنین بوده است. اما با توجه به آن‌چه در بخش اول دربارهٔ بروگل گفته شد، و مهم‌تر از آن، با نگاهی به خود نقاشی‌ها، می‌شود دید که این مسئله بسیار بعید است. به صرف وجود هیولاها و دهان‌های گشوده و اندام‌های تحتانی، دربارهٔ تابلوهایی مثل هبوط ملائکهٔ یاغی، نزاع کارناوال و لنت، و ضرب‌المثل‌های هلندی[۸۱]، از منظر باختین، چه می‌توان گفت؟ چه نشانه‌ای مبنی بر تفوق فرهنگ عامیانه بر فرهنگ رسمی در این نقاشی‌ها می‌توان یافت؟ تقریباً هیچ. به موضوع تابلوها هم باید توجه کرد. حتی در خصوص تابلوهای دهقانی، مانند رقص دهقانان، عروسی روستایی [عروسی دهقانی]، و رقص عروسی، باید شواهد مستحکمِ اگر نه تاریخی، دست‌کم بصری داشت که بروگل جدا از «ثبت» و «فهم»، به «ستایش» آن‌چه تصویر کرده، و نیز «تقبیح» فرهنگ رسمی، که خودش هم احتمالاً عضوی از آن بوده است، می‌پردازد.

اما نگاهی بیاندازیم به چند تابلوی بروگل و ببینیم که از آن‌چه در تابلوها هست چه می‌توان دریافت.

با سقوط ایکاروس[۸۲] (تصویر ۱۴) شروع کنیم که مورد خوبی برای بررسی طنز بروگل است. موضوع تابلو اسطورهٔ ایکاروس است که بال‌های مومی‌ای را که پدرش، ددالوس، برای فرار خودش و او ساخته بود گرفت و علیرغم توصیهٔ پدر، غرق در شور پرواز بیش از حد به خورشید نزدیک شد و خورشید موم را ذوب کرد و ایکاروس به دریا افتاد. تابلو در یک محیط روستایی رئالیستی می‌گذرد (در حالی‌که موضوع تابلو اسطوره‌ای است) و روستاییان مشغول کار روزمره‌اند. باید قدری در تابلو بگردید تا ایکاروسِ به آب افتاده را پیدا کنید. در واقع فقط پاهای او، به طرزی مضحک، از آب بیرون زده (گوشهٔ پایین سمت راست) و نکته این‌جاست که کسی متوجه سقوط او از آسمان به دریا نشده و همه با آرامش تمام به ادامهٔ کار خود مشغول‌اند. زارع در حال شخم‌زدن زمین خود است، چوپان در مرکز تصویر بی‌خیال به چوب‌دستی‌اش تکیه زده و اصلاً سمت دیگر آسمان را تماشا می‌کند و پشتش به ایکاروس است، حتی ماهی‌گیر که از همه به او نزدیک‌تر است هم توجه‌اش جلب نشده؛ گویی این موجود اساطیری مفلوک نامرئی است و به جهان درون تابلو تعلق ندارد. از پاهای ایکاروس خطوط زمین را که دنبال کنید، در سمت چپ سر جنازه‌ای در میان بوته‌ها افتاده

تصویر ۱۵. **پیتر بروگل پدر**، بازی‌های کودکان، ۱۵۶۰. رنگ و روغن روی تخته، ۱۶۱ در ۱۱۸ سانتی‌متر.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱۶. **پیتر بروگل پدر**، ظفرمندی [پیروزی] مرگ، ۱۵۶۲، رنگ و روغن.

است و هیچ‌کس متوجه آن هم نیست. برای منظور ما تا همین حد کافی است، اما صرفاً جهت اطلاع اشاره می‌کنیم که لیندسی از این ظواهر «عمیق‌تر» رفته، چوپان و ماهی‌گیر را نماد کشیشان مسیحی، ایکاروس را نماد تکبر و سقوط وی را تمثیلی از هبوط جد اعلیِ تکبر، ابلیس، دانسته، و پیکر مرد مرده را نمادی از مرگ ابدی ایکاروس (Lindsay and Huppé, 1956: 382-383).

ضرب‌المثل‌های هلندی، از مشهورترین و پیچیده‌ترین آثار بروگل است. در گذشته تابلو را با عناوین دیگری می‌شناختند: جهان باژگون (با ارجاع به کره زمین معکوسی که در سمت چپ تصویر بر سر در ساختمان آویخته است) و شنل آبی (با ارجاع به زنی که در مرکز تصویر شنلی آبی را بر سر شوهرش می‌اندازد و اصطلاحاً «چشم او را می‌بندد»). عنوانی که امروزه تابلو را با آن می‌شناسیم اما ضرب‌المثل‌های هلندی است. در واقع هم تابلو دربردارندهٔ صد و اندی ضرب‌المثل است[۸۳]، اما چنان‌که اشاره شد مارگارت سالیوان در مقاله‌اش نشان داده که این‌ها تنها ضرب‌المثل‌های فلاندری نیستند و متون کلاسیک و لاتین را نیز باید برای مفهوم‌شان جست‌وجو کرد. اما بروگل چرا این تعداد ضرب‌المثل را در یک تابلو گردآورده؟ عده‌ای معتقدند کار او نوعی مردم‌نگاری، و هم‌سو با شوقی است که هم‌عصران او به این‌گونه مظاهر فرهنگ عامیانه پیدا کرده بودند و در واقع هم چندین مجموعه ضرب‌المثل تا آن زمان گردآوری شده بود. اما پرسش را به نحو دیگری مطرح کنیم: بروگل چگونه این کار را در قالب تصویر درآورده و نتیجه‌اش به لحاظ بصری و مفهومی چیست؟

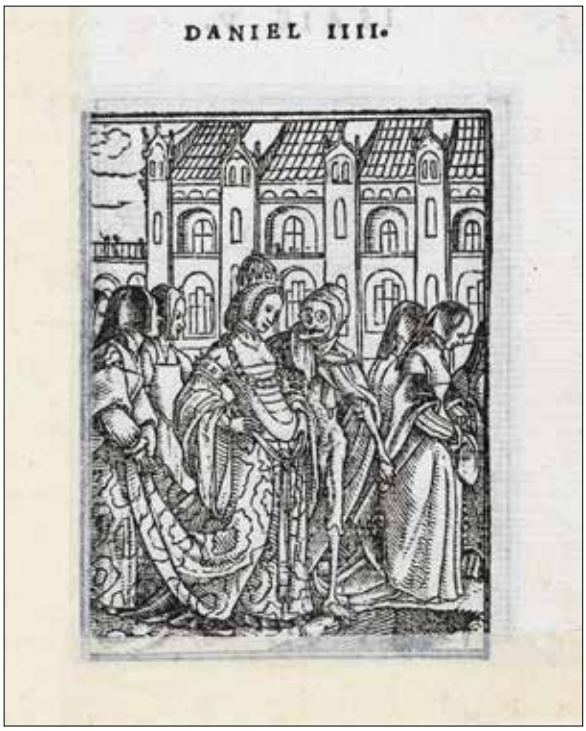
سالیوان در همان مقاله به این نکته اشاره می‌کند که «ضرب‌المثل‌ها در آن دوران چیزی بیش از تفنن عده‌ای کلکسیونر [مجموعه‌دار] بیکار بوده و این مثل‌ها را به‌چشم مرواریدهای حکمت، و به چشم چکیدهٔ خرد روزگاران رفته می‌نگریسته‌اند» (Sullivan, 1991: 464). اگر مسئله این باشد، کار بروگل را از نوعی گردآوری صرف فراتر می‌برد. اولین نکته‌ای که در برخورد با تابلو توجه را جلب می‌کند، شلوغی و ازدحام پیکره‌ها، و انواع و اقسام دیوانگی‌هایی است که این آدم‌ها به آن مشغول‌اند. اثری از عاقلی در هیچ‌جای تابلو به چشم نمی‌خورد. مطلب دوم محیط وقوع ماجراست: محیط هلندی معاصر زمانهٔ بروگل. فیگورها و لباس‌ها نیز همگی معاصرند، بنابراین با یک تابلوی لااقل به لحاظ بصری رئالیستی مواجه‌ایم. این جهان تنگ و دیوانه‌وار، و در عین حال به‌شدت عادی برای آن‌ها که درون آن قرار دارند، (مثلاً نگاه کنید به دو موجود هیولاواری که هم‌چون «عضوی» از اعضای این‌جامعه در تابلو قرار گرفته و هیچ تعجبی بر نمی‌انگیزند، حتی شخصی هم سر بر زانوی یکی از آن‌ها گذاشته و راحت است)، برای انسان‌های عقل‌برجا غیرقابل زیستن است. در عین اشاراتی که به کره زمین معکوس و باژگونه بود این جهان کرده‌اند، اما اگر هم واژگونی‌ای در کار باشد، در کل این جهان است، نه در اجزا. و ضمناً

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

این واژگونی فقط بر بیننده‌ای عیان است که بیرون این جهان ایستاده؛ مشابه جهان کافکا که فقط بیرون از آن می‌شود دیوانه‌وار بودن‌اش را دید و هیچ‌کدام از شخصیت‌های درون داستان ذرهای حس نمی‌کنند که چیزی در این جهان غیرعادی است (و این شیوه‌ای است برای تأکید بر غیرعادی بودن جهان ما). اما آیا این شیوه می‌تواند کارکرد اخلاقی هم داشته باشد؟ نظیر حکایات اخلاقی که در آن‌ها شاه ستم‌گر در انتها به عقوبت رفتار خود می‌رسد و به این ترتیب خواننده متوجه می‌شود نتیجهٔ ظلم و ستم عذاب است و کاشتن بذر نفرت در دل مردم؟ قطعاً سفارش‌دهنده یا خریدار «صاحب‌کمالات» تابلو می‌توانسته با خندیدن به این جهانِ آکنده از بلاهت و مردمان آن خود را از این‌گونه نادانی‌ها مبرا کند[۸۴]، اما خنده کارکردهای دیگری هم دارد. برگسون در یک حالت کارکرد اخلاقی برای خنده در نظر می‌گیرد:

> اگر آرپاگون[۸۵] می‌فهمید که ما به خساست او می‌خندیم، نمی‌گویم خود را اصلاح می‌کرد، اما کمتر آن را نمایان می‌ساخت، یا به صورت دیگری نشان می‌داد. در واقع تنها به این معناست که خنده «رفتار انسان را اصلاح می‌کند». کاری می‌کند در دم بکوشیم آن‌گونه دیده شویم که باید باشیم، آن‌گونه که شاید در نهایت باید بشویم (Bergson, 1913: 17).

اشمئزاز نیز می‌تواند چنین اثری داشته باشد. اما تابلوی بروگل می‌خنداند. با دیدن شخصی که گویی بر کرهٔ زمینِ نصب‌شده بر دیوار ساختمان مدفوع می‌کند، یا شخص دیگری که از پنجره‌ای بر تابلوی مسافرخانه (که جدا از اشاره به مَثَل ادرارکردن بر ماه، به شباهت‌اش با پرچم عثمانی نیز اشاره شد) در حال ادرارکردن



تصویر ۱۷. **هانس هولباین**، ملکه و مرگ، ۱۵۳۸.

است، نمی‌توان نخندید. و بروگل نه گناهان، و نه جنایات، بلکه ضرب‌المثل‌ها را تصویر کرده، یعنی گفته‌هایی که معمولاً به رفتارهای خارج از منطق بشر کنایه می‌زنند. و توجه کنید به این نکته که هرآن‌چه در تابلو می‌بینید، عملی است ابلهانه و دیوانه‌وار، اما این عمل ابلهانه نه یک عمل واقعی، که تنها بازنمایی یک ضرب‌المثل است، یعنی یک عمل نوعی که درعین‌حال ریشه در واقعیت دارد. توجه کنید به این بازی و به مرز مخدوش جهان واقعی و جهان ضرب‌المثل‌ها، و دوپهلو بودن آن، و رندانه بودن آن، و این‌که چطور یادآور ترفند ادبی اراسموس در مورد نادانی است. بازی‌های کودکان[۸۶] (تصویر ۱۵) نیز بسیار شبیه ضرب‌المثل‌هاست. در این تابلو هم همان ازدحام و دیوانه‌وار بودن به چشم می‌خورد و بروگل این‌بار به کمک بازی، که تظاهری است در دنیای واقعی، مرز واقعیت را کم‌رنگ و جهانی خلق می‌کند که در ظاهر شبیه جهان ماست، و اگر آن را به‌درستی نفهمیم، جز دیوانگی در آن نخواهیم دید. و باز می‌بینیم که در این‌جا هم (چنان‌که در بخش اول در بررسی مقالهٔ ماکسی اشاره شد) بروگل فضیلت را در فهم می‌بیند، نه تقبیح کورکورانهٔ اخلاق‌زده. هم این‌جاست که کار بروگل به اومانیست‌ها نزدیک می‌شود. دربارهٔ نقطه‌دید بروگل در نقاشی‌های مختلف‌اش می‌توان بحث کرد و نشان داد که او گاه به موضوع نزدیک است و گاه فاصله می‌گیرد، اما به‌ندرت از جایگاه «راوی» دورتر می‌رود و در جایگاه «ناظر» می‌ایستد. این اما خود بحثی مفصل است برای وقتی دیگر.

آخرین تابلویی که به آن می‌پردازیم، ظفرمندی مرگ[۸۷] (تصویر ۱۶) است. این‌جا از فضای شهری کمی دوریم؛ بیابان است و مخروبه‌ای و دریا در انتهای تابلو. عرصهٔ تابلو یک‌سره جولان‌گاه مرگ است که وجبی از دسترس آن خارج نمانده و هیچ‌کس را از تیغ برنده‌اش معاف نکرده. از نمونه‌های تصویری پیش از این می‌توان فرسکویی را در پالرموی ایتالیا به سال ۱۴۴۶ ذکر کرد[۸۸]، و هم‌چنین طراحی‌هایی موسوم به رقص مرگ[۸۹] که یک ژانر هنریِ تمثیلی متعلق به اواخر قرون وسطی است و در آن مرگ در کسوت جمعیتی از اسکلت‌ها، رقصان و پای‌کوبان، انسان‌ها را تا گور دنبال می‌کند، یا در حین انجام امور روزمره در کنار آن‌ها دیده می‌شود و پیر و جوان و زن و مرد و پادشاه و پاپ و مردم عادی هم برایش تفاوتی ندارند[۹۰]. از مشهورترین این تصاویر مجموعهٔ هانس هولباین[۹۱] است. یکی از ویژگی‌های این طراحی‌ها باید به بازی‌گوشی مرگ اشاره کرد. مرگی که خبری از هیبت و جدیت در آن نیست و گویی ستاندن جان انسان‌ها سرگرمی اوست. مثلاً در مراسمی رسمی در لباس ملازمان در کنار ملکه راه می‌رود (تصویر ۱۷)، یا بر محراب زیارت‌گاه، راهبه‌ای، که در میانهٔ دعا برگشته و به موسیقی عودنوازی گوش سپرده، شمعی را خاموش می‌کند (تصویر ۱۸). از عواملی که این آثار، و البته نقاشی بروگل، را طعنه‌آمیز می‌کند، یکی هم ظاهر خود اسکلت‌هاست. اسکلت و جمجمه انگار همیشه در حال خندیدن است، خندهٔ مضحکی بر چهرهٔ ترسناک‌ترین پدیدهٔ جهان. دیگر این‌که اسکلت‌های

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱۸. **هانس هولباین**، راهبه و مرگ، ۱۵۳۸.

بروگل مشخصاً در بازی‌گوشی به افراط می‌گروند. مثلاً نگاه کنید به شیوه‌های دور از انتظاری که جان مردم را می‌ستانند: دو نفرشان در مرکز تابلو تعدادی انسان را با تور ماهی‌گیری صید کرده‌اند؛ دو اسکلت در سمت چپ بر یک گاری سوارند و از روی جمعیت رد می‌شوند و جمجمه‌هاشان را در گاری خود می‌ریزند؛ دو اسکلت دیگر در جلوی اسکلت‌های صیاد در لباس اعضای مراسم کفن‌ودفن در حال کشیدن تابوتی دیده می‌شوند؛ پایین‌تر، اسکلتی دیگر کلاهی شبیه کلاه «مشتری»اش سر کرده و با حالتی زحمت‌کش و انسان‌دوستانه، زیر بغل نعش یا پیکر ازحال‌رفتهٔ او را گرفته و می‌برد؛ در سمت راست تابلو، که گویا بزمی برپاست، اسکلتی نقاب به صورت زده و خود را شبیه مهمانان درآورده و در حال خالی‌کردن خمره‌های شراب است [اشاره‌های تمثیلی به کنار]، در حالی‌که اسکلتی دیگر در سوی دیگر میز، زنی را که در حال فرار بوده از پشت بغل کرده، طوری که گویی می‌خواهد با او برقصد. گوشهٔ پایین سمت راست تابلو زوجی در حال نواختن عود و خواندن دعا یا سرود هستند و اسکلتی با آن‌ها هم‌نوازی می‌کند و به ویلن می‌نوازد[۹۲]؛ و نگاه کنید به سمت چپ تابلو که جماعتی از اسکلت‌ها روی سکویی کشتی‌مانند در ردای روحانیون و مبلغان مذهبی ایستاده‌اند و صلیبی هم در جلوی ایشان است و شیپور می‌زنند و وزنه‌ای به سر انسانی آویخته و در حال انداختن او به آب هستند، و در کنار آن‌ها ببینید اسکلتی را که در میانهٔ این کشت و کشتار عظیم نشسته، سرش را بر دست نهاده و غرق در بحر تفکر و تأمل خستگی در می‌کند! تمام صحنه را که بگردید، همین وضعیت است و حتی در این بحبوحه هم، به قول فان ماندر، سخت بتوان لبخندی نزد. نکتهٔ اساسی جهان بروگل همین لبخندی است که حین تماشای قلع‌وقمع بشریت بر چهره نقش می‌بندد. جهانی که کلیت‌اش هولناک و وحشت‌زاست و یادمان می‌اندازد که احدی را از مرگ و نابودی گریز نیست، اما جزئیات‌اش مضحک است و بازی‌گوشانه. انسان در رنج است و مرگ سرخوش. و چه می‌شود کرد؟ بالاخره مرگ هم آدم است دیگر!

نتیجه‌گیری

پیتر بروگل پدر، حلقهٔ رابط نقاشان انتهای قرون وسطی و نقاشان قرن هفدهم شمال اروپا محسوب می‌شود. او را که در انتهای دوران قدیم و آستانهٔ دوران جدید ایستاده، نخستین نقاش مدرن شمال اروپا می‌دانند. بروگل وضعیتی مناقشه‌برانگیز دارد و تفاسیر متعدد و بعضاً متضاد از آثارش صورت گرفته است. گروهی به وجوه تمثیلی و اخلاقی کار او پرداخته‌اند، و گروهی دیگر وجه مردم‌نگارانه و ماهیت کمیک آثارش را مطالعه کرده‌اند.

آثار پیتر بروگل پدر، بر خلاف ظاهرشان که ظاهرا یک رویداد ساده را روایت یا نمایش می‌دهند، چند وجهی و پیچده هستند. او با تمهیداتی شگرف، مرز واقعیت را کم‌رنگ و جهانی خلق می‌کند که در ظاهر شبیه جهان ماست، و اگر آن را به‌درستی نفهمیم، جز دیوانگی در آن نخواهیم دید. هنر بروگل را بسیاری از پژوهندگان هنری تمثیلی و واجد وجوه قوی اخلاقی و پیام‌های آموزنده، نقدهای تند و تیز سیاسی و مذهبی دانسته‌اند. از نظر نقطه‌دید **بروگل** می‌توان گفت گاه به موضوع نزدیک است و گاه فاصله می‌گیرد، اما به‌ندرت از جایگاه «راوی» دورتر می‌رود و در جایگاه «ناظر» می‌ایستد.

از مفاهیمی که در مطالعهٔ آثار بروگل به کار رفته، مفهوم امر گروتسک است. جهان در امر گروتسک جایی است که حس آشنای امور که در اثر عادت در ذهن شکل گرفته کنار رفته و حضور هولناک خود را ناگهان آشکار و انسان را دچار نوعی هراس هستی می‌کند. در امر گروتسک اعتماد و اتکای ما به جهان خویش از بین می‌رود و حس می‌کنیم که زندگی در این جهان دگرگون‌شده ناممکن است. امر گروتسک به جای ترس از مرگ، ترس از زندگی را القا می‌کند، چنان‌چه در آثار بروگل می‌تواند چنین باشد. هراس و ترس اما تنها وجوه امر گروتسک نیستند. عامل لازم دیگر مضحکه و طنز است، همان‌گونه که با ظرافت تمام، در بیشتر آثار بروگل دیده می‌شود. برخی از مفسران عرصهٔ هنر، مفاهیم میخاییل باختین و قرائتی شخصی او از امر گروتسک دارد را در برخی تفاسیر بروگل به کار برده‌اند. با وجود این‌که بسیاری از عناصر گروتسک باختینی نقاب، مرگ، جنون، دهان‌های باز، فعل‌وانفعالات بدنی، اندام‌های تحتانی و غیره در کار بروگل یافتنی است، اما تفسیر به اصطلاح «باختینی» بروگل، مشکل‌ساز است.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

مرگ در آثار بروگل هم اشاره و به جهان واقعی دارد و هم بیانی تمثیلی و طعنه‌آمیز می‌یابد. از عواملی که این آثار را طعنه‌آمیز می‌کند، یکی هم ظاهر خود اسکلت‌هاست. اسکلت و جمجمه انگار همیشه در حال خندیدن است، خندهٔ مضحکی بر چهرهٔ ترسناک‌ترین پدیدهٔ جهان. اسکلت‌های بروگل مشخصاً در بازی‌گوشی به افراط می‌گروند. یکی از نکات اساسی جهان بروگل، همین لبخندی است که حین تماشای قلع‌وقمع بشریت بر چهره نقش می‌بندد. بروگل، از منظر خودش جهانی را نشان می‌دهد که کلیت‌اش هولناک و وحشت‌زاست و یادمان می‌اندازد که احدی را از مرگ و نابودی گریز نیست، اما از نظر او، جزئیات‌اش مضحک است و بازی‌گوشانه؛ انسان در رنج است و مرگ سرخوش.

پی‌نوشت‌ها

۱. Pieter Bruegel the Elder
۲. Karel van Mander
۳. Giorgio Vasari
۴. Antwerp
۵. Breda
۶. Pieter Coecke van Aelst
۷. Hieronymus Cock
۸. The Tower of Babel
۹. Colosseum
۱۰. Jan van Eyck
۱۱. Joachim Patinir
۱۲. Hieronymus Bosch
۱۳. Pieter Bruegel the Younger
۱۴. Jan Bruegel the Elder
۱۵. برای اطلاعات بیش‌تر در مورد بروگل، نگاه کنید به:
Jane Turner (Editor), **The Dictionary of Art** (London: Macmillan, 1996), vol. 4 .

ذیل مدخل پیتر بروگل پدر.
۱۶. Turner، همان
۱۷. Abraham Ortelius
۱۸. نگاه کنید به:
https://www.cambridge.org/core/journals/renaissance-quarterly/article/bruegels-the-triumph-of-death-reconsidered/7D5435372A0C2D2CFC558990D-2BC2D61
۱۹.برای اطلاع بیش‌تر از مفهوم آیکونولوژی، ن.ک: اروین پانوفسکی، معنا در هنرهای تجسمی (تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۶).
۲۰. Turner، همان.
۲۱. Charles de Tolnay
۲۲. Christopher Plantin
۲۳. Dirk Coornhert
۲۴. Hessel Miedema
۲۵. Svetlana Alpers
۲۶. Wedding Banquet
۲۷. Margaret Sullivan
۲۸. Dulle Griet (Mad Meg)
۲۹. Anger
۳۰. Seven Deadly Sins
David Kunzle
۳۲. The World Upside Down
۳۳. با این دیدگاه نیز نیز عده‌ای مخالفت می‌کنند. مثلاً نگاه کنید به:
Walter S. Gibson. **Pieter Bruegel and the Art of Laughter**. Berkeley: University of California Press, 2006.
۳۴. The Fat Kitchen
۳۵. Pieter Artsen
۳۶. C. G. Stridbeck
۳۷. Kenneth C. Lindsay
۳۸. ‘Bernard Huppe
۳۹. Iconography
۴۰. Keith P. F. Moxey
۴۱. Feast of Fools
۴۲. Dance of Fools
۴۳. Frans Hogenberg
۴۴. Praise of Folly
۴۵. Erasmus
۴۶. مثلاً نگاه کنید به این رسالهٔ دکتری در دانشگاه بیرمنگام:
Jamie Lee Edwards, STILL LOOKING FOR PIETER BRUEGEL THE ELDER, School of Languages, Cultures, Art History and Music University of Birmingham, 2013.
۴۷. Grotesque
۴۸. Henri Bergson
۴۹.برای اطلاعات بیش‌تر، ن.ک:
Jane Turner (Editor), The Dictionary of Art (London: Macmillan, 1996), vol. 13

ذیل مدخل گروتسک.
۵۰. John Ruskin
۵۱. Stones of Venice
۵۲. Modern Painters
۵۳. در این‌جا راسکین در تعریف گروتسک، به نوعی به تعریف کانت از امر والا نزدیک می‌شود.
۵۴. Wolfgang Kayser
۵۵. Grotesque in Art and Literature
۵۶. Alienness
۵۷. Estrangement
۵۸. Uncanny
۵۹. The Sandman
۶۰. E. T. A. Hoffmann
۶۱. Ernst Jentsch
۶۲. The Shining
۶۳. Mikhail Bakhtin
۶۴. Carnavalesque
۶۵. Grotesque Realism
۶۶. Francois Rabelais
۶۷. Fall of the Rebel Angles
۶۸. نگاه کنید به:
Jane Turner (Editor), **The Dictionary of Art** (London: Macmillan, 1996), vol. 4.

ذیل مدخل پیتر بروگل پدر.
۶۹. The Harvesters
۷۰. Return of the Herd
۷۱. The Hay Harvest
۷۲. Hunters In the Snow
۷۳. The Garden of Earthly Delights
۷۴. Millennium
۷۵. Combat Between Carnival and Lent
۷۶. Carrying the Cross
۷۷. بروگل از کار بوش الهام زیاد گرفته، حتی فیگور مسیح او در تابلوی

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

حرکت به سوی گلگتا [جلجتا] عیناً برگرفته از یکی از مسیح‌های بوش است. اما برای شوخی‌های بروگل، مثلاً مقایسه کنید نقاشی بوش را با عنوان استخراج سنگ حماقت که در آن عده‌ای در حال خارج کردن سنگ حماقت از داخل سر یک فرد احمق‌اند با یکی از طراحی‌های بروگل با عنوان ساحره مالِگم که در گوشه پایین سمت راست آن فردی در حال استخراج سنگ حماقت از سر شخصی دیگر تصویر شده، و این شخص گویا چنان احمق است که خیل سنگ‌ریزه‌های حماقت از سرش به بیرون روان است.

۷۸. Michael Holquist

۷۹. Viktor Shklovsky

۸۰. مثلاً در این مقاله:
عرب‌زاده، جمال؛ موسوی‌اقدم، کامبیز؛ افتخاری‌یکتا، شراره (۱۳۹۴)، «تحلیل نقاشی های پیتر بروگل بر اساس اندیشه باختین»، فصل‌نامه علمی پژوهشی کیمیای هنر، سال چهارم، شماره ۱۴، صص ۵۲-۳۱.

۸۱. باز نگاه کنید به همان مقاله.

۸۲. The Fall of Icarus

۸۳. برای دانستن این ضرب‌المثل‌ها نگاه کنید به:
Christian Vohringer, Pieter Bruegel l'Ancien (Koneman, 2000)

۸۴.و احتمالاً هم چنین می‌کرده. نگاه کنید به مقالهٔ هافمن.

۸۵. کاراکتری در نمایشنامهٔ خسیس مولی‌یر.

۸۶. Children's Games

۸۷. The Triumph of Death

۸۸. تصویر آن را می‌توانید این‌جا ببینید:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Triumph_of_Death_(Palermo)

۸۹. Danse Macabre

۹۰. نگاه کنید به:
https://www.britannica.com/art/dance-of-death-art-motif

۹۱. Hans Holbein

۹۲. مورد آخر را قیاس کنید با طرح چاپی هولباین.

فهرست منابع

الف/کتاب‌های فارسی

برگسون، آنری[هانری] (۱۳۷۹)، **خنده**، ترجمه: دکتر عباس باقری، تهران: نشر شباویز. (چاپ به زبان اصلی ۱۹۹۰).

نولز، رونلد (۱۳۹۳)، **شکسپیر و کارناوال پس از باختین**، ترجمه: رویا پورآذر، تهران: نشر هرمس. (چاپ به زبان اصلی ۱۹۹۸).

ب/کتاب‌های غیرفارسی

Bergson, Henri. **Laughter**. Macmillan, New York, 1913.

Childs, Peter; Fowler, Roger. **The Routledge Dictionary of Literary Terms.** Routledge, 2006.

Denith, Simon. **Bakhtinian Thought.** Routledge, 1996.

Edwards D. Justin; Graulund, Rune. **Grotesque.** Routledge, 2013.

Freud, Sigmund. **Complete Works** (Edited by: Ivan Smith), 2010.

McElroy, Bernard. **Fiction of the Modern Grotesque.** Palgrave Macmillan, New York, 1989.

Morris, Pam (Edited by). **The Bakhtin Reader.** Arnold, London, 2003.

Thomson, Philip. **The Grotesque.** Methuen & Co Ltd, London, 1972.

* دسترسی نگارنده به نسخه PDF مجموعه آثار فروید بوده که اطلاعات نشر در آن درج نگردیده است و شماره صفحه آن بر اساس شماره صفحه نرم‌افزار ذکر شده است.

ج/مقاله‌های غیرفارسی

Alpers, Svetlana. "Bruegel's Festive Peasants". Simiolus: Netherlands *Quarterly for the History of Art* Vol. 6, No. ¾ (1972-1973), 162-176.

Barasch K, Frances, "The Grotesque as a Comic Genre". Modern Language Studies Vol. 15, No. 1 (Winter, 1985), 3-11.

Harpham, Geoffrey, "The Grotesque: First Principles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), 461-468.

Huffman, Anthony. M, "Pieter Bruegel the Elder, Shifting Attitudes Towards Beggars, and Appealing to Elite Clientele in Sixteenth-Century" Antwerp, April 2016.

Kunzle, David. *"Bruegel's Proverb Painting and the World Upside Down*". *The Art Bulletin* Vol. 59, No. 2 (June, 1977), 197-202.

Lindsay, Kenneth C., "Mystery in Bruegel's Proverbs". *Jahrbuch der Berliner Museen* 38. Bd. (1996), 63-76.

_____. Huppe', Bernard. "Meaning and Method in Bruegel's Painting". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 14, No. 3 (Mar, 1956), 376-386.

Miedema, Hessel. "Realism and Comic Mode: The Peasant". S*imiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* Vol. 9, No. 4 (1977), 205-219.

Moxey P. F. Keith. "Bruegel and the Feast of Fools". *The Art Bulletin* Vol. 64, No. 4 (Dec, 1982), 640-646.

Stridbeck, C. G. "Combat between Carnival and Lent' by Pieter Bruegel the Elder: An Allegorical Picture of the Sixteenth Century". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 19, No. 1/2 (Jan-June, 1956), 96-109.

Steig, Michael, "Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 29, No. 2 (Winter, 1970), 253-260.

Sullivan, Margaret, "**Madness and Folly: Peter Bruegel the Elder's Dulle Griet".** *The Art Bulletin* Vol. 59, No. 1 (Mar, 1977), 55-66.

Sullivan, Margaret, "Bruegel's Proverbs: Art and Audience in the Northern Renaissance"**.** *The Art Bulletin* Vol. 73, No. 3 (Sep, 1991), 431-466.

Zagorin, Perez, "Looking for Pieter Bruegel". *Journal of the History of Ideas* Vol. 64, No. 1 (Jan, 2003), 73-96.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

Grotesque and Painting
The Grotesque World of Pieter Bruegel the Elder

Abtin Radmanesh
Master of Art Research, School of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

(Received 07 November 2019, Accepted 04 March 2020)

Abstract
Pieter Bruegel the Elder is the link between the late medieval and seventeenth-century North European Painters. His standpoint is also positioned at the end of the ancient world and the beginning of the new, and he is considered the first modern painter of North. Bruegel neither shares the medieval outlook of someone like Bosch, nor are his views as accredited as those of the seventeenth century, which makes him a more controversial figure. This controversy has also found its way to the debates of art historians, and since no letters or writings of any sort has remained of Bruegel, various, and sometimes contradictory, interpretations of his works have been made. Meanwhile, the complexity of the works themselves have added to these controversies. Consequently, some has emphasized the moral and allegorical aspects of his paintings, while others have studied their ethnographical and comic nature. Among the concepts used in Bruegel studies is the grotesque. There have been many studies on the concept of the grotesque in the twentieth century, in which references to Bruegel's work are also common. The main purpose of this article, however, is not to "tie together" the concept of the grotesque and the works of Bruegel and state the obvious, rather it is to first, outline the figure of Pieter Bruegel, and second, describe the state of Bruegel's "world" in some of his paintings. It just so happens that, among aesthetic concepts, this description has an equivalent term: the grotesque.

Keywords
North European Painting, grotesque, Pieter Bruegel the Elder.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]