سال پانزدهم/ شماره ۵۹/ اردیبهشت ۱۳۹۷
DOI: 10.22034/bagh.2018.60568

تاریخ دریافت : ۹۶/۰۴/۲۵
تاریخ پذیرش : ۹۶/۱۰/۲۰

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Different Aspects of Popular Culture
in Hossin Ali Zabehi`s Paintings
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

تحلیل وجوه فرهنگ عامه در نقاشی‌های حسینعلی ذابحی

فریده آفرین*

چکیده

در این مقاله به مطالعه وجوه فرهنگ عامه در آثار ذابحی با تمرکز بر چند مضمون مرتبط مانند کارناوال، آرمانشهر و گروتسک می‌پردازیم. مسئله اصلی چگونگی نشان دادنِ رهایی فرهنگ عامه از زیر فشار و بار فرهنگ مسلط در آثار هنرمند مذکور با تکیه به سبک او، با روش توصیفی-تحلیلی است. هدف پژوهش برجسته کردن ویژگی‌های فرمی آثار و در نهایت رسیدن به دو سطح دلالت آشکار و ضمنی است تا با شرح آنها، انواع وجوه فرهنگ عامه در آثار این هنرمند در دو سطح فرهنگ متعلق به عامه و فرهنگ تولید شده توسط عامه برجسته شود. در بخش اول مقاله در سطح دلالت آشکار با تکیه به ویژگی‌های کلی نقاشی‌های هنرمند چون حذف خط مرزنما، از ریخت‌افتادگیِ اشیا در طبیعت بی‌جان‌ها و استفاده از رنگ‌های بیانگر به تمایز فیگورها، اشخاص ادا و اطوار و البسه و آرایش خاص منطبق بر شخصیت‌های اجتماعی‌شان پرداخته و ارتباط آنها با عناوین زبانیِ هنجارشکنِ آثار تبیین می‌شود. در سطح دلالت ضمنی با توجه به ویژگی‌های کلی آثار و پیوند دادنِ موضوع نقاشی‌های این هنرمند به یکدیگر، به مضامین عمیق‌تری خواهیم رسید. با بررسی شخصیت و لباس فیگورها در آثار می‌توانیم جشنی آیینی چون کارناوال را متصور می‌شویم که افراد به فرصت‌های برابر یعنی به نوعی آرمانشهر بی‌طبقه رسیده‌اند. در این بخش از قطع و اندازه و نحوهٔ اجرای آثار به منزله محل فروشکستن تقابل دوگانه فرهنگ مسلط و عامه بحث می‌شود. به حال خود واگذاردن طبیعت بیجان‌ها حسی از هراس را همراه دارند. این وجه همراستای فیگورهایی که به نحو اغراق‌آمیز بر وجوه شخصی‌شان تأکید شده است، فضایی گروتسک را القا می‌کند. نحوه قلم‌گذاری سریع، کوبه‌ای و رنگ‌گذاری خشک و جسمانی، رنگ‌های تیره با اتکا به نیروی هیولایی و احساس برخاسته از رنگ، وجوهی را به نمایش می‌گذارد که در برابر نیروی قواعد آثار بازنمایانه (عینی‌گرا) مقاومت می‌کند. این مقاومت نقاشی را دارای انرژی ذخیره‌ای می‌کند که بعد ایستا و نامتحرک شخصیت‌ها و فرم‌های طبیعت بی‌جان را متحرک، معوج، مواج و دفرمه می‌کند و از ریخت می‌اندازد. تمام ویژگی‌های گفته‌شده، با پیچ و تاب‌دادن زبان مسلط بصری با تکیه به سبک اکسپرسیونیسم، نقاشی‌ها را از سلطه بازنمایانه بازداشته‌اند و بدون تأکید مستقیم بر سیاهی‌های طبقه عامه وجود فرصت‌های تحقق‌بخش انرژی‌های نادیده گرفتهٔ فرهنگ عامه را معرفی می‌کنند. این آثار از پس توصیف فرمی و تحلیل تفسیری در دو سطح دلالت در نتیجه دو وجه از فرهنگ عامه را، یکی فرهنگ تولید شده توسط عامه و دیگری فرهنگ متعلق به عامه را معرفی می‌کند و در نتیجه در تقابل با هنر تقلیدی/ بازنمایانه، هنر زیباشناختی به شمار می‌آیند زیرا به شکل معکوس ناهمگونی خود را نسبت به فرم‌های تجربهٔ سلطه اعلام می‌کند.

واژگان کلیدی

کارناوال، گروتسک، آرمانشهر، فرهنگ عامه، ذابحی.

*. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان. ۰۲۳۳۳۴۰۰۶۲
F.afarin@semnan.ac.ir

مقدمه

حسینعلی ذابحی متولد ۱۳۲۴ و فارغ التحصیل رشته نقاشی از هنرستان هنرهای زیبای تهران در سال ۱۳۴۷ است. در دانشکده هنرهای زیبای[1] پاریس سال ۱۳۵۰ زیر نظر پرفسور پیر ارمته، نقاشی را آغاز کرد و فوق لیسانس خود را در سال ۱۳۵۴ اخذ کرد. او سابقه تدریس در هنرستان پسرانه، دانشسرا، دانشگاه هنر و دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد را در کارنامه خود دارد. سبک او به گفته منتقدین، متأثر از شعیم سوتین، امیل نولده و ژرژ روئو است. او از موجودات زنده توقع ندارد ساعت‌ها به مثابه اشیاء بی‌جان روبروی او بنشینند تا وی آنها را نقاشی کند. بر عکس، حتی طبیعت بی‌جان[2]هایش را بدون چینش نقاشی می‌کند و به تعبیری هنگام نقاشی متکی به جهان ابژکتیو نیست. این غیاب مدل عینی به او فرصت می‌دهد که فضای فرانسوی را ناخودآگاه با تأثیرات محله خانی‌آباد جنوب تهران که خود هم متعلق به همین نواحی است، به هم بیامیزد. آنگاه مردم، زنان و مردان و آداب و رسوم خانی‌آبادی‌ها را در زیر پوست البسه فرانسوی و آیین‌های قرون وسطی بازسازی کند. خیمه‌شب‌بازی‌ها، عنتری‌ها، معرکه‌گیری‌های آشنا به نسخه فرانسوی خود بدل می‌شوند و بعضاً به کارناوال‌های فرانسوی در شهر نیس شباهت می‌یابد. وجه مشترک خیمه‌شب‌بازی، عنتری، معرکه‌گیری و کارناوال سرگرم‌کنندگی‌شان است. این مراسم مردم عادی را سرگرم و به طورظاهری از تعارض‌های جبری، برای مدتی دور نگه می‌دارد و نمود خلاقیت فرهنگ عامه و گریز از فرهنگ مسلط محسوب می‌شوند. این آثار به تعبیری تصویرپردازیِ طبقه عامه‌ای هستند که همیشه نمی‌توان آنها را به عنوانِ طبقه‌ای در خدمت فرهنگ مسلط خواند، آنها علاوه بر اینکه به منزله «موضوع» در این آثار، رنگ‌های بعضاً ناشفاف ذابحی را بر تن خود پذیرفته‌اند و ضربه‌قلم‌های زمخت و خشک‌اش را به جان خریده‌اند، اما در همین لحظات در حال نشتر زدن به فرهنگ مسلط‌اند. با این وصف، در پژوهش حاضر با توصیف ویژگی‌های فرمال و تفسیر دو سطح دلالت به توضیح مضامینی می‌پردازیم که از سوی نظریه‌پردازانی چون کایزر و باختین راه بروز و ظهور فرهنگ عامه خواهند بود. با توصیف فرمی و تحلیل محتوایی آثار در صدد هستیم به نتیجه نهایی یعنی روش یا سبک فردی برسیم که ذابحی با آن می‌تواند جلوه‌های مختلف یک ایده، یعنی تأکید بر فرهنگ عامه و نیز اجرای لحظه‌های آن را در آثار و نمایشگاه‌های مختلف خود به نمایش بگذارد.

مبانی نظری

بخش مبانی نظری شامل سه بخش است. در بخش اول سه جنبه از فرهنگ عامه معرفی می‌شود تا قادر به تمایز انواع وجوه فرهنگ عامه در آثار مورد تحلیل باشیم. بخش دوم به بحث نظری درباره کارناوال، آرمانشهر و گروتسک اختصاص دارد و خوانش سطح دلالت ضمنی آثار را ممکن می‌کند. بخش سوم ناظر به دو نگاه به اکسپرسیونیسم به عنوان یکی از جنبش‌های هنرمدرن است تا منطقاً با دیدگاه نظری مناسب قادر باشیم هم وجوه فرهنگ عامه و هم سبک هنرمند را از آثار ایشان تشخیص دهیم.

- محققان عرصه علوم اجتماعی، دو گرایش به فرهنگ عامه دارند. گرایش فرهنگ‌گرایی (استوارت هال)، ستایشگر فرهنگ عامه است و آن را بازنماگر ارزش‌های طبقه‌ها و گروه‌های اجتماعی فرودست در نظر می‌گیرد، در مقابل، گرایش ساختگرا آن‌را قلمرو مبارزه برای به دست آوردن هژمونی می‌داند. ساختارگرایی فرهنگ عامه را حاصل ایدئولوژی بورژوایی ناب، وسیله‌ای در دست او و عرصه تباهی محض می‌داند، در حالی‌که فرهنگ‌گرایی آن را قلمرو فرهنگ اصیل مردم و خودشکوفایی آن‌ها و سرمنشا ظهور قهرمان تلقی می‌کند (بنت، ۱۳۸۸ : ۵۵).

در گرایش فرهنگ‌گرایی از میان سه تعریفی که سایمون فریث[3]دربارهٔ فرهنگ عامه ارایه می‌دهد یعنی فرهنگ تولید شده «برای عامه»، فرهنگ «متعلق به عامه» و فرهنگ تولیده شده ناشی از شیوه زندگی «به وسیله عامه» (فریث، ۱۳۸۳ : ۴۳۰-۴۲۸)، به نظر می‌رسد موضوعات آثار ذابحی ناظر بر نوع دوم و سوم است. فرهنگ عامه مشتمل بر اعمال، کردار و رفتار این طبقه است. لحظه‌ها، فضاها، باورها، عادت‌ها، رفتارها و رسومی در فرهنگ عامه وجود دارد که از فشار و زور و تحمیل فرهنگ مسلط در امان می‌ماند و در مرحلهٔ بعد مقصود، آثاری است که باورها، ارزش‌ها و سنت‌های عامه یعنی فرهنگ تولید شده این طبقه را نشان می‌دهد. وقتی آثاری به طور مستقیم یا تمرکز بر این موضوع‌ها با تکیه به خلاقیت، ذوق و سلیقه این قشر تولید می‌شود، فرهنگ «متعلق به عامه» شکل می‌گیرد. فضاهای داستان عامه و افسانه‌ها،لالایی‌ها و ترانه‌های عامه، خیمه‌شب‌بازی، نقاشی‌های قهوه‌خانه، تعزیه در فرهنگ ما و از طرفی مراسم آیینی راهی برای برون‌ریخت تخیل و توان خلاقه فرهنگ عامه به شمار می‌آید. جایی‌که رهایی از قواعد مسلط، امکان آفرینش فرم‌های تازه بیانی را فراهم می‌کند.

- با تأکید بر نگرش مثبت به فرهنگ‌گرایی و تفکیک انواع وجوه فرهنگ عامه به مبانی نظری مولفه‌های تحلیلی این تحقیق خواهیم پرداخت. برای شناختن ابعاد مدرن اصطلاح گروتسک مدیون دو محقق ولفگانگ کایزر[4]آلمانی و میخاییل باختین[5]روسی هستیم. به گفته ولفگانگ کایزر نظریه مدرن گروتسک با نگاه به جنبه‌های آزاردهنده ادبیات و هنر بسط می‌یابد. نقطه آغاز کار کایزر گرایش گوتیک بوده و در نهایت

گروتسک را ساختارِ جهانِ بیگانه معرفی می‌کند که هدفش فراخوانی جنبه‌ها و نیروهای اهریمنی جهان و به انقیاد در آوردن آن است (مکاریک، ۱۳۹۳: ۲۴۰). وی کوشید با تأکید بر جنبه‌های مخوف و اهریمنی و دادن معنای متافیزیکی به گروتسک آن را تا سطح مقوله جدی زیباشناختی بالا بکشد و ژرفای آن‌را در تصاویر در حال تکه‌تکه شدن جهان واکاوی کند (همان : ۲۴۹). در ادامه، این باختین است که گروتسک را به‌منزله اصل کمیک کارناوال عامیانه و از جنبه مثبت‌تری مطالعه می‌کند. باختین فرهنگ کارناوالی سده‌های میانه را در مقابل وضعیت ملال‌آور مرجعیت نهادینه مشتمل بر قانون، نظام کلیسایی، سلطنتی و حکومتی معرفی کرد. جشن‌های دهقانی سده‌های میانی برپاشده در میدان شهر (از نوع آگورا) تماسِ آزادانه و خودمانی بین افرادی را طلب می‌کرد که معمولاً با موانعی چون طبقه، مالکیت، حرفه و سن از هم جدا بودند. در روزهای خاصی از سال، در کارناوال سرپیچی از نظم اجتماعی و هیئت‌های نظم‌آفرینِ کلیسا با جایگشتِ به بدن‌های زمخت و بی‌نظم توده صورتِ می‌گرفت. خنده در کارناوال با راه دادن صدای دیگری در خود، علاوه بر تمسخر سیطره نظم اجتماعی، سه جنبه عمومی، توده‌ای و ساختاری را پوشش می‌داد و به رد کردن سنت، جدیت فرهنگ، تقابل زندگی و مرگ و برتری زندگی جسمانی تعبیر می‌شد. اما از منظری کلی‌تر، در جشن‌های خیابانی، کارناوال‌ها، ادبیات شفاهی، حکایت‌های کودکان و ترانه‌های عامیانه آرمانشهر یا جهان آرمانیِ انسان‌های معمولی (در آخر سده میانه و آستانه دوره رنسانس) است که آشکار می‌شود (احمدی، ۱۳۹۲ : ۱۰۵) یوتوپیا از واژه یونانی مشتق از ریشهٔ (eu) و (topos) گرفته شده که به معنای هیچستان یا ناکجاآباد است و کنایه‌ای طنزآمیز بر یوتوپوس (utopos) یعنی خوبستان به شمار می‌رود (مور، ۱۳۸۵ : ۱۶) در مباحث الهیاتی، مفهوم یوتوپیا یا اتوپیا توسط سر توماس مور نویسنده و سیاست‌مدار انسان‌گرای انگلیسی قرن ۱۵ ساخته شد که با گرایش کاتولیک در موضع مخالف با جریان پروتستان و لوتری قرار داشت. کارل پوپر متفکر اتریشی همراه ویژگی‌های اتوپیایی و نوید آینده‌ای پربارتر و بهتر، ضعف‌ها و انتقادهایی چون تمامیت‌خواهی، انسان‌گرایی و سکولاریسم را متوجه آرمانشهر می‌بینند. ریچارد کراسمن همنظر با کارل پوپر[۶] معتقد بود که افلاطون به عنوان اولین واضع آرمانشهر سلسله مراتبی با حاکمیت شاه –فیلسوف، فاشیست است اما به قول سیسرو مشکل این است که ما وارد جمهوری افلاطون نشدیم بلکه در خوکدانی رومولوس (آگوستولوس[۷] پادشاه روم غربی) زندگی می‌کنیم (میجلی، ۱۳۹۴ : ۴۷ و ۴۸). کارل مارکس[۸] با کمونیسم اشتراکی خود و با ارایه فرصت‌های برابر یا هم‌امکان سالاری و از بین بردن طبقات حاصل از کشمکش برای رفع نیازهای اولیه و ثانویه به تبیین نظری آرمانشهری بی طبقه با کاهش نظارت دولت و سپردن قدرت دولتی به مجموع زحمت‌کشان و مالکیت همگانی ابزار تولید به شکل‌گیری دمکراسی به معنای قدرت تمامی مردم پرداخت (احمدی، ۱۳۹۳ : ۱۵۳ -۱۵۰)

- در نهایت، با تکیه به سمت‌وسوگیری مخالف گئورگ لوکاچ[۹] و رأی موافق ارنست بلوخ[۱۰] نسبت به اکسپرسیونیسم، ویژگی‌های سبک فردی ذابحی تنویر و تبیین می‌شود. می‌دانیم گئورگ لوکاچ فیلسوف مجاری هنر و رمان رئالیسم انتقادی را می‌ستود. از این‌رو که در رمان رئالیستی به نظرش هم نویسنده و هم شخصیت‌ها درکی از زمان و موقعیت خود داشته‌اند که هنر اکسپرسیونیستی از آن عاری است. از نظر او مضامین کارهای اکسپرسیونیست‌ها «سرگشتگی ناخوشایند خرده بورژوازی گرفتار در چرخ‌های سرمایه‌داری» است. اما ارنست بلوخ متقابلاً اکسپرسیونیسم را به دلیل بهتر نشان دادنِ وضعیت ازهم‌گسیختهٔ فرد در جامعه سرمایه‌داری می‌ستود. او در مقاله «بحث درباره اکسپرسیونیسم» به رابطه هنر آوانگارد و سرمایه‌داری با تکیه بر اکسپرسیونیسم می‌پردازد. بلوخ علاوه بر ستایش اکسپرسیون‌ها به دلیل القای وضعیتی آشفته و تکه‌تکه، معتقد است تجربه زندگی شهری و صنعتی فرمی از هم گسیخته را می‌طلبد (بلوخ، ۱۳۹۱ : ۳۷-۲۲).

پیشینه پژوهش

در کتاب حمید کشمیر شکن هنرمعاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین هنرمندان بسیاری معرفی شده که به دلیل گستردگیِ طیف هنرمندان صرفاً به معرفی آثار مهم هریک پرداخته شده است. کتاب دو جلدی ۹۰ سال نوآوری در هنر تجسمی ایران از جواد مجابی نشرپیکره هم هنرمندان معاصر ایران را به صورت مجزا با ذکر آثار مهم معرفی کرده است. از این منبع صرفاً برای کسب اطلاعات درباره زندگی و دوره‌های کاری هنرمندان می‌توان سود جست. درباره مضامین مورد تحلیل از جمله گروتسک می‌توان به پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانم پگاه طاهری از دانشگاه الزهرا (س) با عنوان گروتسک در آثار بهمن محصص از دیدگاه باختین اشاره کرد. پژوهش حاضر علاوه بر گزینش آثاری متفاوت، رویکردی متمایز هم برگزیده است. به عنوان پیشینه این تحقیق، در زمینه تجزیه و تحلیل آثار نقاشان معاصر، نقدنوشته‌های بسیار مختصر در فصلنامه و ماهنامه‌های هنرهای تجسمی وجود دارند، مانند نوشته وحید حکیم در حرفه هنرمند شماره ۵۱ که به جنبه‌های اجتماعی آثار این هنرمند پرداخته است. وجه تمایز این مقاله نسبت به تمام منابع توصیف و تحلیل و تمرکز بر آثار یک هنرمند و شرح کنش نقاشانه وی با تأکید

بر مضامین اجتماعی مرتبط با وجوه فرهنگ عامه است.

روش پژوهش

روش تحقیق براساس نوع پژوهش توصیفی-تحلیلی و با اتکا به نوع داده‌ها کیفی است. این تحقیق با توجه به جمع‌آوری داده‌ها اسنادی به شمار می‌آید.

یافته‌ها

در قسمت یافته‌ها ذیل چهار بخش با عناوین : ۱- شخصیت اجتماعی فیگورها،۲- کارناوال و آرمانشهر ۳- گروتسک ۴-سبک هنرمند به صورت مستدل با تکیه به توصیف آثار و با شرح مضامینی چون کارناوال یا جشن‌های مردمی و آرمانشهر یا جماعتی بی‌طبقه که گرد هم آمده‌اند، همچنین گروتسک به معنای لحظه‌ها و فضاهای تناقض‌آمیز و هراس‌انگیز، به ذکر ویژگی‌های فرمی و محتوایی آثار حسینعلی ذابحی درنمایشگاه‌های سال‌های اخیر وی یعنی ۹۵ و ۹۶ و نیز ۸۸ و ۸۹ (نزدیک حدود یک دهه) پرداخته شده است. بر این اساس، در نهایت مخاطب مسیر رو به کمال و پختگی این هنرمند پرکار را در گذر حدود یک دهه مشاهده و ملاحظه می‌کند.

• شخصیت اجتماعی فیگورها در آثار

بهترین و سریع‌ترین راه برای شناخت شخصیت اجتماعی افراد از طبقه عامه، در تابلوهای هنرمند، ارجاع به زبان هنجارگریز در عناوین است که در زیر آستر زبان رسمی و معیار جریان دارد. این زبان هنجارگریز در عناوین به عنوان توصیف صریح، هر یک از اشخاص را به نحوی پدیدار می‌کند و علاوه بر اینکه زبان رسمی و معیار را به تحرک وامی‌دارد، هر یک از آثار را با توان متفاوتی رویارو می‌کند. از این روی «غفلت از وجودش در حکم چشم بستن بر یکی از جنبه‌های اثر و حتی برخی خصوصیات زیباشناختی آن است» (گوتر، ۱۳۹۵ : ۱۵۱). عناوین در آثار ذابحی نقش حلقه رابط و پل عبور از سطح دلالت صریح به سطح دلالت ضمنی، را بازی می‌کنند. عناوین با عطف نظر به سطح دلالت صریح نشانه‌های بصری را به نحو خاصی پدیدار می‌کند. چگونه؟ چندی از این نشانه‌های بصری را با توجه به عناوین می‌توان مرور کرد. ادا و اطوار شخصیت‌ها با خلاصه‌نمایی جزییات به سرعت ما را به نوع تیپ یا شخصیت فیگورها نزدیک می‌کند. به‌طرز خاصی اکثر افراد چه مردان و چه زنان، حتی خود هنرمند در اتوپرتره‌ها گویی لباس مهمانی یا جشن به تن کرده‌اند. اما اگر از روی لباس شخصیت‌ها نتوانیم موقعیت اجتماعی آنها را تشخیص دهیم، عناوین تابلو به این امر کمک می‌کنند. لوده (تصویر ۸)، زنی همراه کلاهی بدون لبه و با چین‌هایی بر یقه، با دو چشم شوخ خود در حال خندیدن است. بازنده قمار (تصویر ۹)، کلاهی را به صورت کج بر سر گذاشته، کرواتی بر گردن و نیز سیگاری بر لب دارد و گویی با کنجکاوی از گوشه چشمش، آنچه قرار است اتفاق بیفتد را می‌پاید. بدین ترتیب هنرمند با کمترین جزییات و ریزه‌کاری، شبیه‌ترین تیپ شخصیت‌هایی را به ما نشان می‌دهد که گویی در مراسم آیینی شرکت کرده‌اند. مراسمی که تسامحاً با تکیه به جنبه نظری به آن عنوان کارناوال را اطلاق کرده‌ایم. برخی از این عناوین خاص، نشان‌دهنده خلق و خوی و ویژگی و صفاتِ شخصیت‌ها است که بیش از نیمی از آنها زنان هستند. عناوینِ عبارتند از: کبری کل‌انداز، پری خوش‌خنده، حقه‌باز، فاطی مولن‌روژ، شیک‌پوش خوشکل، مِلی کله‌پخ، پری لب‌کلفت، ملوس گل‌به‌سر، لوده، فخرالزمان‌بانو، فرنگیس، زن خوش‌باور، زن لجباز، زن قلچماق، دختر قبیله، بازنده قمار، زن شیرده، مدل، بچه خیابان. عناوینی چون دلقک گریان، دلقک سیرک، حاجی فیروز، سه عروسک خیمه‌شب‌بازی (تصویر ۱ و ۲)، هم‌گویای نمایش‌ها، عنتری‌ها، خیمه‌شب‌بازی‌ها و معرکه‌گیری‌های متعلق به فرهنگ عامه است. آوازخوان دوره‌گرد (تصویر ۷)، پیشخدمت، کودک‌کار (تصویر ۱۰)، چوپون، زن کافه (تصویر ۱۲) پیربورژوا عناوینِ آثار و نام‌های شخصیت‌ها یا تیپ‌هایی که ذابحی نقاشی می‌کند، نشان‌دهنده مشاغل و حرفی است که به نحوی کارکرد اجتماعی زبان را نشان می‌دهد. از طرف دیگر در تأییدِ ارتباط عناوین و شخصیت‌ها باید گفت «کاراکترها بیش از آنکه نشان‌دهنده سرشت آدمیان باشند نشان از شخصیت اجتماعی آنان دارند» (حکیم، ۱۳۹۳ : ۱۳۳). این امر به دلیل تأکیدی است که هنرمند بر لباس‌های خاص اشخاص داشته است. شخصیت‌های به نمایش در آمده در آثار ذابحی هر کدام با لباس و کلاهی خاص گویی در یک کارناوال شرکت کرده‌اند و به نوعی هنرمند یک رابطه بیناسوبژکتیو میان آنها برقرار کرده است. اما پیش از این تصویرگری، این افراد، شخصیت‌ها، خاطرات ناخودآگاه و ناهمگون مربوط به آنها هستند که هنرمند را در بر می‌گیرند، او را محاصره می‌کنند تا آنها را به معرکه‌اش دعوت کند. هنرمند هم در ابژه‌ها و نیز در موضوع‌ها تحلیل نمی‌رود و هیچ یک از آثارش نشانی از این انحلال با منطق دیالکتیکی را به نمایش نمی‌گذارد، بلکه منطق رابطه هنرمند با موضوع‌ها و نیز ابژه‌هایش «منطق گفتگویی» است. یکی شدن هنرمند با موضوع‌ها و نیز ابژه‌ها و حتی ادغام دو قطب تماشاگر –هنرمند، تماشاگر- سوژه‌ها عملاً غنایی به بار نمی‌آورد. به گفته باختین : «من چه چیزی به دست می‌آورم اگر دیگری در من یکی شود؟ او تنها آنچه را من می‌دانم و می‌بینم، می‌داند و می‌بیند. او تنها ابعاد تراژیک زندگی مرا درون خود تکرار می‌کند، پس بگذار بیرون بایستد زیرا تنها آنجاست که می‌تواند آنچه را من از چشم‌انداز خودم نمی‌بینم و نمی‌دانم، ببیند و بداند.» (تودورف، ۱۳۹۳: ۱۶۸) بنابراین به

نظر می‌رسد یک بده بستان دو طرفه بین هنرمند با موضوع‌ها، افراد و اشخاص وجود دارد که منطق دیالوگی –گفتگویی آن را روا می‌دارد، بدون اینکه این‌همانی در کار باشد. هنرمند، وارد گفتگو و یا بده‌بستان خیالی با ابژه‌ها و موضوهایش می‌شود و آنها را دعوت به شرکت در کارناوالی می‌کند که خصیصهٔ نوعی‌اش، دوری‌گزینی از روال و چارچوب‌های رایج زندگی رسمی و عرفی است.

• کارناوال و آرمانشهر

کارناوال با تم مذهبی به معنی حذف گوشت یا کسی است که از خوردن گوشت اجتناب می‌ورزد و نمودگر جشن مسیحی با ریشه در جشن‌های پیشامسیحی است. تا رسیدن رستاخیز مسیح چهل روز از خوردن گوشت، غذاهای چرب و تخم‌مرغ جلوگیری به عمل می‌آمد. این روزها، روزهای چرب نامگذاری شده و با رژه‌های بزرگ همراه بوده است. آثار ذابحی هنگامی که به صورت نمایشگاهی نگریسته می‌شوند، به لحاظ مضمون، جشن‌ها و کارناوال‌هایی را القا می‌کند که از آیین‌های دسته‌جمعی اساطیری ریشه می‌گیرد و از مراسم رسمی تأیید کنندهٔ قدرت و سیطره قواعد آن فاصله دارد. در همین راستا جدا از تم مذهبی کارناوال با نگاهی به آثار ذابحی، می‌توان گفت او برای نشان دادن یک جشن عمومی، تیپ‌ها و سوژه‌های مختلفی را نقاشی کرده و بر ویژگیِ شاخص آنها تأکید کرده است. با الهام از جیمز انسور و نیز ژرژ روئو «دلقک» یکی از سوژه‌های ثابت آثار ذابحی است. با استناد به دلقک‌های[11] آثار شکسپیر، در کسوت دلقک می‌توان گفتار یا گفتمانی انتقادی را به جریان انداخت که فرهنگ رسمی و معیار را با گسست همراه می‌کند. شاید، اعمال، کنش‌ها و گفتاری که کسوتِ شخصیت دلقک با خود همراه می‌آورد نوعی تحقق مقاومت علیه پذیرش قواعد مسلط به شمار آید. با این وصف وقتی نقاش می‌گوید شاید خود من یک دلقکم (اتحاد، ۱۳۹۴ : ۷) و اوتوپرتره/ خودنگاری (تصویر ۶) او را با این عنوان اغلب در میان سایر آثارش مشاهده می‌کنیم مبین همین امر است. گویی «دلقک/ هنرمند» بیان صریح و تندی دارد و بر فرهنگ مسلط چه با سبک اجرای آثار و چه موضوعاتش نشتر می‌زند. از طرف دیگر «خیمه شب‌بازی» (تصویر ۱ و ۲) به تنهایی موضوع تابلوهایی از این هنرمند است. برای نمونه از اثری می‌توان نام برد که در آن چهار شخص با بندهایی از بالا به حرکت در آمده‌اند و هر چهار فرد کلاه‌های متفاوتی به سر دارند و ماسکی بر صورت. این ماسک‌ها از طرفی تا حد زیادی ریشه‌های انسوری توجه به ماسک، و از طرف دیگر توجه به خیمه‌شب‌بازی به عنوان نمود فرهنگ عامه را در آثار ذابحی نشان می‌دهد.

هم‌نظر با باختین، کارناوال را ویران‌کننده آرمان‌های یک

:تصویر ۱. کارخانه عروسک، ۱۳۸۸، حسینعلی ذابحی، رنگ و روغن. مأخذ
http://festiveart.com/iranian-master-artists/hossein-ali-zabehi

تصویر ۲. خیمه شب بازی، ۱۳۸۹، حسینعلی ذابحی، رنگ و روغن.
مأخذ: http://festiveart.com/iranian-master-artists/hossein-ali-zabehi

آرمانشهر سلسله‌مراتبی و طبقه‌دار به معنی افلاطونی در نظر می‌گیریم. شاید برای تعریف آرمانشهر باید به یک جماعت با امکان‌ها و فرصت‌های برابر بیندیشیم، آنچنان که کارل مارکس پیشنهاد می‌کرد. کارناوال به عنوان جشن یا مراسم برهم زننده جایگاه‌های اجتماعی، لحظهٔ حضور در یک جهان آرمانی اما بی‌طبقه است و نشان از حقیقت غیررسمی مردم دارد. شخصیت‌های ذابحی در همین لحظه نشان داده شده‌اند. گویا آنها برای لحظاتی در باغ خوشی‌اند، مشابه آنچه هیرنوموس بوش[12] در لت میانی باغ لذات دنیوی تصویر کرده بود. باختین با لحاظ کردن ویژگی‌های فرهنگ نازل و با اصل

کمیک کارناوال عامیانه آن را بیانگر آرمان‌های یوتوپیایی زندگی جمعی، مانند برابری و آزادی دانست (مکاریک، ۱۳۹۳ : ۲۵۰) دستوپیایی در دل یک آرمانشهر خیالی زاده طبقه حاکم و مسلط نفس می‌کشد و در کارناوال لحظه‌ای رنگ عوض می‌کند و به اجتماعی ختم می‌شود که آرمانشهر واقعی بی‌طبقه (از نظر مارکس) را رقم می‌زند. همین دوگانه متناقض است که هراس‌آفرین می‌شود. اینجاست که کارناوال فضایی گروتسک به خود می‌گیرد. هنرمند گروتسک‌پرداز در حالی‌کـه اضطراب خاطر را باخندهٔ ظاهر پنهان می‌کند، دارد پوچی عمیق هستی را به بازی می‌گیرد (تامسون،۱۳۹۰ : ۳۰).

از طرف دیگر «می‌توان وجه مسلط کاراکترهای پرده‌های ذابحی را فغان بی‌صدای وجدان بیدار و به غلیان در آمده در برابر فجایع برخاسته از ایدئولوژی‌های قرن دانست» (حکیم، ۱۳۹۳ : ۱۰۳). ایدئولوژی[۱۳] در این معنا نه بیانگر واقعیت که باژگون کننده آن است (احمدی، ۱۳۹۳ : ۳۰-۲۹). غیر از گرفتار بودنِ نمودهای فرهنگ عامه در چنگال آسیب‌های ایدئولوژی بَه معنی آگاهی کاذب[۱۴] می‌توانیم این نمودها را راهی برای غلبه بر آن در نظر بگیریم، بدین معنا که مراسم، هنر و آداب این قشر از اجرای قواعد فرهنگ مسلط دوری می‌گزینند و در واکنش به نیروی این قواعد، نوعی مقاومت به وجود می‌آید. بدین ترتیب چیزها و اشیا، اعیان و اشخاص دارای انرژی ذخیره شدهٔ برهم‌ریزنده جایگاه‌ها در یک کارناوال می‌شوند. در نقاشی این مقاومت، شبکه فرم‌ها و خطوط مرزنما و تعین آنها را از ریخت می‌اندازد.

گروتسک در فضا و موضوع نقاشی‌ها

پیشینهٔ گروتسک را به فرهنگ غرب و دست‌کم به نخستین سالهای مسیحیت؛ بویژه در فرهنگ رومی، نسبت داده‌اند. گروتسک با کشف نقاشی‌هایی از استخر تیتوس و خرابه‌های کاخ طلایی نرو[۱۵] مربوط به سال ۶۸ میلادی وارد زبان ما شد (آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ۲۴). هنگـامی کـه در نقاشی، تصویر انسان و گیاهان و حیوان را به شیوه‌های عجیب درهم می‌آمیختند، گروتسک به وجود می‌آمد. تصاویر این جانوران مرکب از بدن حیوان، بال‌های پرنده و دمی شبیه دم ماهیان با الگوهای برگ‌مانند و پیچ پیچ با زیست زندگی نباتی همراه می‌شدند. دیوارهایی که به این صورت نقاشـی شده بودند را با صفت گروتسکو و اسم لاگروتسکا می‌خواندند. این کلمه بـه صـورت «گروتسـک» وارد زبان فرانسه شد و در زبان انگلیسی برای نقاشی‌های عتیق و تقلیدهای رایج آن در سده ۱۹ کاربرد داشت (همان : ۱۷-۱۶).

گروتسک همراهی امر مضحک با امر هولناک، نابهنجاری و نیز ناهماهنگی، اغراق و زیاده‌روی در عجیب‌نگاری است و در کل تضاد حل و فصل ناشده عناصر ناهمخوان در اثر و پاسخ به آن است (همان : ۳۲) و به سه حیطه برمی‌گردد : فرآیند خلق اثر، تکنیک و خود اثر هنری و پذیرش آن. در اینجا با توجه به همراهی امر مضحک و امر هولناک، ابتدا بر خود اثر هنری تمرکز کردیم. گروتسک با اشیا اعوجاج یافته، صورت‌های دفرمه و طبیعت بیجان‌های چروکیده (تصویر۳و۴) خود را نشان می‌دهد. در مرحله دوم با تشریح سبک هنرمند این ویژگی را نشان می‌دهیم. ازاین‌رو گروتسک دیدن دنیای آشنا از چشم‌اندازی عجیب، مضحک یا ترسناک است یا همزمان هر دو این کیفیت‌ها را با هم می‌آمیزد. آثار ذابحی کارناوالی با شخصیت‌های گروتسک به راه می‌اندازد که از سویی نازیبا و از سوی دیگر مضحک‌اند و بعضاً شادی بلاهت‌آمیزی در آنهاست. از سویی تک‌تک پرتره‌ها در چارچوب و قاب پرطمطراقی گیر افتاده‌اند، و از طرف دیگر، هر فرد در ارتباط با سایر پرتره‌ها در یک نمایشگاه گردهمایی یک کارناوال را به یاد ما می‌آورند و یک جهان آرمانی را در غیاب آن برای مدتی می‌سازد. به‌علاوه، این افراد گویی نیروی بدوی خشن و خامی را هریک به طریقی مهار کرده‌اند و هر لحظه ممکن است افسار آن را از دست بدهند. باختین منشا گروتسکی اثر رابله یعنی گارگانتوا و پنتاگروئل[۱۶] را در «کارناوال» و «فولکلور» می‌بیند. از این رو او در این رمان «زیربنای فرهنگ عامه‌ای کل این انگاره(ها)ی گروتسک» (باختین، ۱۳۹۴ :۲۴۱) را نشان می‌دهد تا به‌صراحت پاسخی به این سوال بدهد : چه چیزی برای استقرار مجدد زندگی اجتماعی که فرهنگ تشریفاتی آن را از بین برده مورد نیاز است؟ (آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ۴۳) پاسخ این است : زنده کردنِ کارناوال و منشأ گروتسکی‌اش که می‌تواند پاسخ و گزینش هنَرمند ما هم باشد.

گروتسک نشان‌دهندهٔ لحظه‌ای متناقض است، یعنی لحظه‌ای است مابین آنچه بوده، تعارض طبقات اجتماعی و آنچه که خواهد شد یعنی برابری طبقات در جامعه‌ای که تقسیم طبقاتی را به عنوان پیش‌فرض قرار داده است. لحظه زیر و رو شدن این جایگاه‌ها لحظه‌ای است که گروتسک واقع می‌شود. نظم جهان عادی به هم می‌ریزد و نامتجانس‌ها با هم می‌آید و این کنارهم‌آیی قطب‌های متعارض، وسوسه‌انگیز است. قاب‌هایی که قرار است در خدمت فرهنگ مسلط باشد و برای لذت او خلق شده باشد، به سوژه‌های طبقه عامه اختصاص یافته، تابلوهایی که قرارِ بوده با قاب پرطمطراقشان به خانه‌های ثروتمندان بروند تعمداً با قطع کوچکشان مناسب خانه‌های بزرگ آنها نیز نیست. بنابراین از یک طرف به نظر می رسد هنرمند از خلق آثار برای این طبقه طفره می‌رود، اما از طرف دیگر این قطع کوچک با قاب‌های تزیینی و طلایی احاطه کننده‌شان به نظر راهی برای تضمین فروش آثاری است که امروزه بازار ثابت خود را پیدا کرده است. علیرغم این تناقض، در این آثار به همان میزان کنش نقاشانه هنرمند صرفاً در

تابلوهای کوچک و متوسط قابل‌کنترل‌تر و مشخص‌تر است. قطع آنها به مثابه کلوزآپی زاویه دید را کنترل می‌کند و تمرکز بر موضوع را بدون اتکا به جزییات افزایش می‌دهد. بنابراین صرف نظر از فروش بیشترِ تابلوهای کوچک، مزایای آن در تمرکز بیشتر بر تکنیک هنرمند هم نمایانده می‌شود.

همان‌طور که در این آثار هم مشهود است شخصیت‌ها لباس جشن، مراسم و یا کارناوال پوشیده‌اند. در کارناوال واقعی اشخاص از طبقات متفاوت جایگاه‌شان را به هم می‌دهند و نظم جدیدی بر آنها مترتب می‌شود و این لحظه دگرگونی است که فضایی گروتسک، به وجود می‌آورد. لحظه‌ای است

تصویر ۳. طبیعت بی جان، ۱۳۸۸، حسینعلی ذابحی، رنگ و روغن، مأخذ : http://www.maryamharandi.com/gallery/?hosseinali-zabehi

بعضاً مناسب فستیوال و جشن، تجربه شرکت در یک کارناوال ظاهراً شاد و عمیقاً غمگین، را همراه طبیعت بی‌جان و میوه‌های پلاسیده (تصویر۳و ۴) ظروفی کج و معوج به نمایش درآورده است. ظاهراً این دو طیف تابلو، تناقضی با هم دارند، اما عناوین طبیعت بی‌جان‌ها مانند میز قرمز و رقص اشیا القاگر نوعی رهاشدگی است. همراه این رهاشدگی رنگ‌های تیره، سرد و سیاه‌آمیخت نوعی هراس را تشدید می‌کنند. این رهاشدگیِ هراسناک نوعی فضای گروتسک را القا می‌کند. از آنجا کَه ذابحی خود را دلقک می‌خواند از نشان دادن منشا گروتسکی و عامیانه کارناوال باکی ندارد. او همین لحظه را به ما نشان داده است و در نهایت این سبک اجرای هنرمند است که فضای گروتسک پردازانهٔ آثار را شدت می‌بخشد.

• سبک هنرمند

ذابحی، در فرم بیان از خط مرزنما، نورپردازی حجم‌پردازانه، پرسپکتیو عمق‌نما با وضع قلم و رنگ‌گذاری خاصش می‌گذرد و به شیوه بیان‌گرایانه[۱۸]متوسل می‌شود. حذف خطوط مرزنما و نیز به کارگیری رنگ ماده‌های غلیظ، خشک و ضربه قلم‌های مقطعی نیز از جریان رسمی نقاشی رئالیستی-

متناقض که همه چیز را در یک رنگ و آونگ دیگری به نمایش در می‌آورد. به‌تعبیری در جامعه‌ای که افراد در طبقه‌های اجتماعی خود ایفای نقش می‌کنند، برای لحظه‌ای، این نظم فرو می‌ریزد ویرانشهر یا دستوپیا[۱۷]یی می‌سازد که همه نقش‌ها فرو ریخته است و دیگر جایگاه طبقاتی، معیار ارزش‌گذاری نیست. اما از دل این ویرانشهر به نظر آرمانشهری بی‌طبقه ساخته می‌شود. این وضعیت متناقض فضایی گروتسک را هم القا می‌کند. آرمانشهری موقت که پیشاپیش متناقض خود را درون خود می‌پرورد.

تناقض به گونه دیگری هم جلوه می‌کند : لباس‌های مجلل،

تصویر ۴. طبیعت بی جان و گلدان آبی، ۱۳۸۹، حسینعلی ذابحی، رنگ و روغن. مأخذ : http://www.maryamharandi.com/gallery/?hosseinali-zabehi

ابژکتیو فراتر می‌رود و بدین ترتیب موضوع آثار ذابحی را از دروازه اکسپرسیونیسم می‌گذراند. «بیان هنگامی روی می‌دهد که کسی بر فعالیت سوبژکتیو خودش بیندیشد و آن را از راه نیروی خیال به شیوه‌ای درک کند که بتواند آن را به کس دیگری بنمایاند. برای اینکه بیان صورت بندد نه هنرمند و نه مخاطب به هیچ روی نیاز ندارند که برای بیان کردن عاطفه‌ای عملاً آن عاطفه را تجربه کنند.» (تاونزند، ۱۳۹۳ : ۱۲۲) در این آثار رنگ‌ها نه رنگ واقعیت که رنگ آستر واقعیتند، جایی که در آن افراد نه به حسب عضویت در طبقه‌ای، و نه براساس ویژگی‌های مستقیم آن طبقه، که با احساس و عاطفه‌ای که این ویژگی‌ها برمی‌انگیزند، نگریسته شده‌اند. خشونتی که در آستر تعارض طبقات، برقرار است با فرم‌های از ریخت افتاده و رنگ‌های اکسپرسیو متمایل به تیرگی به نمایش در می‌آید. رنگ‌ها بعضاً خشک و تا حد زیادی جسمانی است، اما محل تعارض نیروهاست. تعارض نیروهای قواعد و ضوابط حاکم (رئالیستی) با نیروی هیولایی رنگ‌هایی که هنوز به سیطرهٔ قواعد سلطه یعنی به سلطه نظم خطوط مرزنما و قوانین پرسپکتیو درنیامده‌اند، در قالب تعارضی درونی در جلوه‌های متفاوت در آثار گوناگون خود را

نشان می‌دهد. مدعی هستیم که جسمانیت رنگ در آثار این هنرمند، نمودِ مردمی است که در مرحله رشد و حیاتی تازه قرار دارند و فراتر از جسمانیت رنگ و شکل‌دهی به فرم‌ها، این خشونت، بدوی‌گونگی، وجود نیروهای مهار نشدنی رنگ‌ها و تعارضشان با قواعد مسلط است که به ضربه‌قلم‌های خشک و کوبه‌ای این هنرمند جهت می‌دهد. در نتیجه این نیروی هیولایی و حیوانی رنگ‌ها و تعارض درونی‌شان با قواعد مسلط در حال غلبه بر فرم اشیا و یا افراد است. در نتیجه این نیروی رنگ است که فرم اشیا را تعیین می‌کند. در آثار ذابحی هم این ذات خشن و بدوی نیروی رنگ‌ها، نشان‌گر و جایگزین ذات انسانی می‌شود. همین هیولاوارگی خشن بدوی نیروی رنگ‌هاست که شخصیت‌ها را می‌سازد و البته نمایش همین وجه است که به واگذاری کلیشه‌ها منجر می‌شود. این واگذاری کلیشه‌ها، نه تنها در پرتره‌ها که در طبیعت بی‌جان‌ها هم دیده می‌شود. کارکرد اولیه طبیعت بی‌جان را به قرون ۱۷ و ۱۸ در جمهوری هلند، کشوری تجاری و پروتستان نسبت می‌دهند که جایگزین نمایش مستقیم زرق و برق لباس‌ها و دارایی اشخاص شد (پوک و نیوال، ۱۳۹۴ : ۱۱۰)، تا حدود زیادی برای اینکه از تشویق اذهان عمومی به تجمل‌پرستی جلوگیری شود از طبیعت بی جان بهره می‌بردند، اما به دلیل تأکید بر گل‌ها، غذاها و میوه‌های گران‌قیمت و با اشاره به تجمل زندگی بورژوازی طبیعت بی‌جان‌ها به‌درستی از عهده این وظیفه برنیامدند. پرتره‌های دفرمه، میوه‌های پلاسیده و فرسوده (تصویر ۴) ذابحی همراه پیامی درباره کوتاهی زمان زندگی و با ارجاعی به طبیعت بی‌جان‌های هراس‌آور جیمز انسور[۱۹]، علاوه بر اینکه نشانی از اشاره به تجمل زندگی بورژوایی ندارد، بلکه گویی سنخ دیگری از تصویر را پدیدار می‌کند. تصویری که خودِ شی یعنی گلدان‌ها و نیز میوه‌ها و سبزیجات را فارغ از هر کارکرد و هر استعارهٔ کلیشه‌سازی، آشکار می‌کند، و البته به دلیل لحن سیاه آمیخت‌شان زیبایی هراسناکی دارد و بیننده را در معرض هجوم مازاد زیبایی یا هراس امر فی نفسه قرار می‌دهد. نه این چرکی رنگ‌ها و چروکیدگی میوه‌ها، اعواج ظروف بازنمایی زندگی عامه است و نه طنزآمیزی فیگورها نشان از شادی این طیف دارد، بلکه به نوعی نشان‌دهنده تعارض نیروهاست. البته تمامی این «چیزها بر نیرو دلالت نمی‌کنند بلکه نیرو را اجرا می‌کنند» (مشایخی، ۱۳۹۵ : ۹۹) بدین‌ترتیب شخصیت‌ها، طبیعت‌های بی‌جان هر یک نیروی رنگ‌ها را به اجرا در می‌آورند. تعارض درونی نیروی بدوی رنگ‌ها با قواعد مسلط، همراهِ القای خشونت، پدیدارکننده شخصیت‌هایی طنزآمیز و تأمل‌برانگیز و در عین حال بدوی و خشن هستند (منظور خشونت فیزیکی نیست). نیروی قواعد، ضوابط و اصول رئالیسم است که نیروی رنگ‌های ذابحی با مقاومت در برابرشان، به آنها تن نمی‌دهد، با اینحال همین تعارض، شخصیت اشخاص و ماهیت طبیعت بی‌جان‌ها را رقم می‌زند. از آن روی که نمودگار امر فی نفسه (نیروها) اند هراس‌آور و القاکننده فضایی متناقض یا گروتسک هستند. این نقاشی‌ها بیشتر از آنکه «تقلیدی/بازنمایانه/عینیگرایانه» باشند زیباشناختی به شمار می‌روند، آثاری که بیانگر احساسِ هنرمند و به علاوه بیانِ مقاومت در برابر نیروی قواعد مسلط‌اند. به تعبیر دیگر هنرهای مبتنی بر تقلید/ بازنمایی، خودآیینی خود را بر نظمی بنا می‌نهادند که مرزها و سلسله مراتب آن‌ها را با قواعد سلطه یکی می‌کرد. اما «هنر زیباشناختی به شکل معکوس ناهمگونی خود را نسبت به فرم‌های تجربهٔ سلطه اعلام می‌کند» (رانسیر، ۱۳۹۳ : ۱۲۳). نیروی ناب و بدوی رنگ جدا از تعلق به تعینات ابژکتیو در مواجهه با نیروی قواعد مسلط بازنمایانه به تناقضی در خود اثر تبدیل می‌شوند. بنابراین به منزله نتیجهٔ پایانی می‌توان گفت نقاشی‌های ذابحی نه ترکیب‌بندی تعینات ابژکتیو که ترکیب و تجزیه نیروهای متعارض به شمار می‌آید تصویر ۵ ،۶، ۷، ۸، ۸،۹، ۱۰ ، ۱۱ و ۱۲ (جدول ۱).

تصویر ۵. سیرک، حسینعلی ذابحی، رنگ و روغن. مأخذ : http://festiveart. /com/iranian-master-artists/hossein-ali-zabehi

تصویر ۶. من دلقک، ۱۳۸۹، حسینعلی ذابحی، رنگ و روغن. مأخذ : http://www.maryamharandi.com/ gallery/?hosseinali-zabehi

تصویر ۷. آواز خوان دوره گرد، ۱۳۹۶، حسینعلی ذابحی، رنگ و روغن. مأخذ: نگارنده.

تصویر ۸. لوده، ۱۳۹۵، حسینعلی ذابحی، رنگ و روغن. مأخذ: نگارنده

تصویر ۹. بازنده قمار، ۱۳۹۵، حسینعلی ذابحی، رنگ و روغن. مأخذ: نگارنده

تصویر ۱۰. کودک کار، ۱۳۹۶، حسینعلی ذابحی، رنگ و روغن. مأخذ: نگارنده.

تصویر ۱۱. قطع و اندازه کوچک تابلوها در نمایشگاه ۱۳۹۵. مأخذ : نگارنده.

تصویر ۱۲. زن کافه، ۱۳۹۶، حسینعلی ذابحی، رنگ و روغن. مأخذ : نگارنده.

فرهنگ متعلق به عامه (خیمه شب بازی، سیرک و دلقک)	**فرهنگ تولید شده توسط عامه بر اساس شیوه زندگی (ادا و اطوار، شخصیت، تیپ، لباس)**
من دلقک (هنرمند)	لوده
کارخانه عروسک	قمار باز
خیمه شب بازی	هنرمند
طبیعت بی‌جان با میوه	کودک کار
آواز خوان دوره گرد	مدل

جدول ۱. دسته‌بندی انواع فرهنگ عامه در آثار حسینعلی ذابحی. مأخذ : نگارنده.

بحث

مطابق آنچه در این تحقیق از تحلیل آثار حسینعلی ذابحی به دست آمد، دو وجه و حالت از فرهنگ عامه را می‌توانیم در آنها تشخیص دهیم. یکی فرهنگ تولید شده توسط عامه و دیگری فرهنگ متعلق به عامه. اولی مربوط به بررسی ویژگی‌ها و ادا و اطوار و شخصیتهای افراد در سطح اولیه است که معنا یا دلالت آشکار را برجسته می‌کند. دومی فرهنگ متعلق به عامه و مربوط به آثار خلاقه آنهاست مانند مراسم، جشن‌ها و نیز سرگرمی‌هایی چون خیمه‌شب‌بازی که به دلیل همین توان خلاقه هم به انحا مختلف به حیات خود ادامه می‌دهند. برای بررسی بهتر این وجه از فرهنگ عامه بخش اول بدنه مقاله را به بحثی چون شخصیت اجتماعی فیگورها اختصاص دادیم. در این بخش با توصیف رنگ‌گذاری، خطوط و فرم‌ها و برقراری ارتباط میان آنها، ناگزیر به شناسایی اداها، ژست‌ها و اطوارهای فیگورها و در نتیجه معرفی شخصیت‌ها با توجه به البسه و ارتباط با عناوین آثار پرداختیم. تحلیل این بخش مضامینی چون کارناوال و آرمانشهر و نیز گروتسک (به معنای امری متناقض و هراس آور) در این آثار را با اتکا به سطح دلالت ضمنی در بخش ۲ و ۳ برجسته و روشن کرد. در انتهای مبحث گروتسک به وجه دوم فرهنگ عامه یعنی فرهنگ متعلق به عامه پرداختیم. در قسمت پایانی بخش سوم منطقا علاوه بر بسترسازی زمینه برای دو دسته‌بندی مربوط به فرهنگ عامه، مصالح لازم برای بحث مستدل درباره سبک هنرمند فراهم آمده است. در مجموع حرکت این مقاله از سطح دلالت آشکار در بخش یک به سطح دلالت ضمنی در بخش دو و سه و همچنین از بررسی ویژگی‌های فرمی به تحلیل مضمونی و نیز از وجه فرهنگ تولیده شده توسط عامه به وجه فرهنگ متعلق به عامه است. از این رو با کنار هم گذاشتن ویژگی‌های آثار در یک جان واحد در انتهای مقاله به شرح سبک و روش فردی هنرمند ختم شده است. با اتکا به توصیف سبک فردی هنرمند قادر شده‌ایم به تحلیل چگونگی عبور از فرهنگ مسلط و رقم خوردن یک هنر زیباشناختی در تقابل با هنرمیمسیسی/رئالیستی /عینیت‌گرا بپردازیم. با طی این مراحل این نتیجه حاصل شده که علیرغم توجه به موضوعاتی از طبقه عامه، این هنرمند به هیچ وجه قصد برانگیختن همدلی یا ترحم و شفقت ما را نداشته و تلاشش معطوف به تمرکز بر اداها و اطوارهای افراد و نیز سرگرمی‌های آنها بوده تا نشان دهد فرهنگ تولید شده توسط این افراد قدرتِ نشتر زدن و سرپیچی از فرهنگ مسلط را دارد. او برای رسیدن به این مقصود و تحقق کنش نقاشانه‌اش بیان‌گری یا اکسپرسیونیسم را با نظر به مضامینی خاص برمی‌گزینند.

نتیجه‌گیری

آثار ذابحی هم در اندازه و هم نحوهٔ اجرا محل فروشکستن تقابلهای فرهنگ مسلط و عامه است. جایی که قواعد مسلط فرم‌های رایج زبان هنر متعارف را از ریخت می‌اندازد. در آثار مورد تحلیل این مقاله عناوین با زبانی غیر از زبان معیار با توجه به نام معمول اشخاص طبقه عام برگزیده شده‌اند و در حال شکستن قواعد تحمیلی هستند. این عناوین خاص از ناخودآگاه یا آستر زبان معیار بهره می‌برند. یعنی هنجارگریزی در عنوان آثار جایی برای نمود مقاومت در برابر قواعد زبان مسلط به شمار می‌آید. هنرمند با عناوین هنجارگریز، تکیه به اطوار شخصیت‌ها، قطع کوچک آثار و با نشان دادن وضعیت وقفه در تسلط قواعد رئالیستی/عینیت گرای رایج بصری، با توسل به اکسپرسیونیسم، بر وجه فرهنگ تولید شده توسط عامه تأکید دارد.

با تکیه به مضمون کارناوال رهایی عامه از زور و فشار فرهنگ مسلط و به تعبیری یک آرمانشهر موقت نمودار می‌شود که در آن همه برابرند، و مردمان از زیر فشار قوانین فرهنگ مسلط رها شده‌اند. کارناوال در دل فرهنگ عامه جایی برای خلاقیت و مرزهایی برای شکستن حدود ارزشهای سلسله‌مراتبی فراهم می‌کند و دو حوزه عامه و حاکم و تقابل‌هایی از این دست را کنار هم می‌نشاند و با تبدیل آنها به نیروهای متناقض درونی آرمانشهری بی‌طبقه می‌سازد. در رسانه‌ای چون نقاشی با نحوه قلم‌گذاری سریع، کوبه‌ای و رنگ‌گذاری خشک و جسمانی، از قواعد «هنربازنمایانه/عینی‌گرایانه» می‌گریزد و با نیروی وحشی و هیولایی رنگ، کژی و دفرمگی را به نمایش می‌گذارد. نیروی رنگ در برابر نیروی قواعد بازنمایانه مقاومت می‌کند و انرژی ذخیره در دفرمگی اشخاص و طبیعت بی‌جان‌ها بروز می‌کند و آنها را از ریخت می‌اندازد و هر یک را به نحوی نمایش می‌دهد. این همان تبدیل نیروی رنگ به ذات انسان‌های طبقه عامه است. تناقضی میان نیروی ناب و بدوی رنگ جدا از تعلق به اشیا و اشخاص با نیروی قواعد مسلط بازنمایانه وجود دارد که در یک نمایشگاه و یا با عطف توجه به کل نمایشگاه‌های ایشان فضای کلی آثار او را تناقض‌آمیز و گروتسک/هراس‌آور نشان می‌دهد. ذابحی در فرهنگ متعلق به عامه عرض اندام فرهنگ عامه را به تصویر در آورده است. با طی این مراحل این نتیجه حاصل شد که علیرغم توجه به موضوعاتی از طبقه عامه، این هنرمند به هیچ وجه قصد برانگیختن همدلی یا ترحم و شفقت ما نسبت به این طیف را نداشته و بیشتر در صدد بوده است تا با تمرکز بر اداها و اطوارهای افراد و نیز سرگرمی‌های آنها نشان دهد فرهنگ تولید شده توسط عامه قدرتِ نشتر زدن و سرپیچی از فرهنگ مسلط را دارد. او برای رسیدن به این مقصود و تحقق کنش نقاشانه اش بیان‌گری، یا اکسپرسیونیسم را با نظر به مضامین نام‌برده برمی‌گزینند. کنش نقاشانه هنرمند، وجهی دیگر یعنی فرهنگ متعلق به عامه را آشکار می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Beaux arts / ۲. Still life / ۳. Simon Frith: جامعه‌شناس موسیقی و منتقد سابق موسیقی راک متولد ۱۹۴۶ در انگلیس و تحصیل کرده دانشگاه برکلی و ادینبورگ است. / ۴. Wolfgang Johannes Kayser : آلمان‌پژوه و محقق ادبی آلمانی، (۱۹۰۶-۱۹۶۰)که مهم‌ترین تألیفش گروتسک در هنر و ادبیات به شمار می‌آید.
۵. Mikhail Bakhtin : متفکر،منتقد و نظریه‌پرداز ادبی روس) ۱۸۹۵-۱۹۷۵) با مضامینی چون کارناوالی شدن رمان و ارتباط گفتگویی تأثیرات ریشه‌ای بر مکاتب فکری نشانه‌شناسی و ساختگرایی و پساساختگرایی گذاشته است. / ۶. : Karl Raimund Popper سر کارل رایموند پوپر اندیشمند اتریشی-انگلیسی زاده ۲۸ ژوئیه ۱۹۰۲ - درگذشته ۱۷ سپتامبر ۱۹۹۴ است. به عنوان یکی از بزرگترین فیلسوفان علم سده بیستم با آثاری در زمینه سیاسی و اقتصادی به شمار می‌آید.
۷. Romulus Augustulus: از ۴۷۵ تا ۴۷۶ م.امپراتور روم غربی بود و نامش از دو بخش رومولوس، نخستین پادشاه افسانه‌ای و آگوستوس، نخستین امپراتور سربلند روم تشکیل شده بود . / ۸ . Karl Heinrich Marx / ۹. . George Lukacs: György Lukács : متفکر و نویسنده ادبی، نظریه پرداز و فیلسوف مجار (۱۸۸۵-۱۹۷۱) با تألیفاتی چون معنای رئالیسم معاصر، تاریخ و آگاهی طبقاتی، پژوهشی در رئالیسم اروپایی، رمان تاریخی، جان و صورت. او در سال ۱۹۱۹ برای مدت کوتاهی کمیسر فرهنگ و آموزش دولت سوسیالیستی مجارستان بوده است. / ۱۰. Ernst Bloch : فیلسوف مارکسیست آلمانی،(۱۸۸۵-۱۹۷۷) معروف به فیلسوف امید است.
۱۱. دلقک در اثر شاه لیر شکسپیر. / ۱۲. هیرونوموس بوش نقاش هلندی قرن پانزدهم که عنصر مسلط آثارش خیال‌پردازی است و از همین عنصر برای کمک به بیان مفاهیم اخلاقی بهره می‌برد. / ۱۳. برای اول بار دوستوت دوتراسی فیلسوف روشنگری فرانسه به عنوان پیامد انقلاب فرانسه، از ایدئولوژی نام می‌برد که در آن ایده‌ها براساس رویکرد تجربی–حسی بررسی می‌شوند. / ۱۴. False consciousness / ۱۵. nero / ۱۶. La vie de Gargantua et de Pantagruel/ The Life of Gargantua and of Pantagruel : رمان پنج جلدی قرن ۱۶ که توسط نویسنده فرانسوی فرانسوا رابله نوشته شده است و به ماجراجویی‌های دو غول با حالتی هزل‌گون، اغراق‌آمیز با استفاده از کلمات طنزآمیز و بعضا هرزه‌گویانه و تراش نخورده، اختصاص دارد. جلد اول آن به گاراگانتوا و چهار جلد بعدی به شخصیت پنتاگروئل پسر گاراگانتوا می‌پردازد. ملهم از شخصیت پنتاگورئل رابله واژه «پنتاگروئلیسم به معنای توانایی شادبودن، عاقل بودن و مهربان بودن است. بنابراین جوهرهٔ پنتاگروئلیسم توانایی شادمانه و عاقلانه به جشن و پایکوبی پرداختن است » (باختین، ۱۳۹۴ : ۲۵۷). / ۱۷. Dystopia / ۱۸. expressionism / ۱۹. James Ensor : نقاش اکسپرسیونیست بلژیکی که اغلب سوژه‌هایش انسانهای ماسکدار همراه الهه مرگ داس به دست و نیز اسکلت‌های وحشتناک و هراس‌آور هستند.

فهرست منابع

• آدامز، جیمز لوتر و ویلسون یتس .۱۳۸۹.*گروتسک در هنر و ادبیات*. ت : راستی، آتوسا. تهران: قطره.
• اتحاد، علی و حسینعلی ذابحی. ۱۳۹۴. نقاشی فقط تقلید از عینیت نیست. *روزنامه ایران*، (۵۹۳۹) : ۷.
• احمدی، بابک .۱۳۹۲. *ساختار و تأویل متن*. تهران : مرکز.
• احمدی، بابک. ۱۳۹۳. *واژه‌نامه فلسفی مارکس* تهران: مرکز.
• باختین، میخائیل. ۱۳۹۴. *تخیل مکالمه‌ای جستارهایی درباره رمان*. ت : رویا پور آذر. تهران: نی.
• بلوخ، ارنست.۱۳۹۱. *«بحث درباره‌ی اکسپرسیونیسم»، در زیبایی‌شناسی و سیاست*. ت : حسن مرتضوی. تهران : ژرف.
• بنت، تونی. ۱۳۸۸. «فرهنگ عامه و بازگشت به گرامشی»، در *درباره مطالعات فرهنگی*. ت : جمال محمدی. تهران : نشر چشمه.
• پوک، گرنت و دیانا نیوال. ۱۳۹۴. *مبانی تاریخ هنر*. ت : هادی آذری. تهران : حرفه نویسنده.
• تامسون، فیلیپ. ۱۳۹۰.*گروتسک*. ت : فرزانه طاهری. تهران : مرکز.
• تاونزند، دبنی.۱۳۹۳. *فرهنگنامه تاریخی زیبایی‌شناسی*. ت : فریبرز مجیدی. تهران : فرهنگستان هنر.
• تودوروف، تزوتان.۱۳۹۳. *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. ت : کریمی، داریوش. تهران : مرکز.
• حکیم، وحید.۱۳۹۳. ضربان چهره، پرهیبِ شی. *فصلنامه حرفه‌هنرمند*، (۵۱) : ۱۰۶-۱۰۳.
• رانسیر، ژاک. ۱۳۹۳. *استتیک و ناخردسندی‌هایش*. ت : اکبر زاده، فرهاد. تهران : امید صبا.
• فریث، سایمون. ۱۳۸۲. *«فرهنگ عامه» در فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته*. ت : یزدانجو، پیام. تهران : نشر مرکز.
• گوتر، اران. ۱۳۹۵. *فرهنگ زیباشناسی*. ت : محمدرضا ابوالقاسمی. تهران : ماهی.
• مشایخی، عادل. ۱۳۹۵. *تبارشناسی خاکستری است*. تهران : انتشارات ناهید.
• مکاریک، ایرنا ریما .۱۳۹۳. *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. چاپ پنجم. ت : مهاجر، مهران و نبوی، محمد. تهران : آگه.
• مور، تامس. ۱۳۸۵. *آرمانشهر (یوتوپیا)*. ت : نادر افشار نادری و داریوش آشوری. تهران : خوارزمی.
• میجلی، مری، ۱۳۹۴. *آرمانشهر، دلفین و رایانه*. ت : محمد امینی، میثم. تهران : فرهنگ نشرنو.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله

DOI: 10.22034/bagh.2018.60568
URL: http://www.bagh-sj.com/article_60568.html