نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۱۰۲)، ۳۹-۵۲ / آذر ۱۴۰۰
DOI: 10.22034/bagh.2021.272436.4795

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Reading the painting of the Tower of Babel by Pieter Bruegel through the lens of Derrida
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

واسازی برج بابل
خوانش نقاشی «برج بابل»، اثر «پیتر بروگل» با تکیه‌بر آرای دریدا

مژگان ارباب‌زاده*

۱. دکترای پژوهش هنر، گروه گرافیک و نقاشی، دانشکدهٔ هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۲۰ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۲/۰۷ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱

چکیده

بیان مسئله: آثار پیتر بروگل اغلب به عنوان آثاری تمثیلی و با دلالت‌های معنایی متناقض در تاریخ هنر مورد اتفاق نظرند. نقاشی برج بابل بروگل در عین اینکه بازنمایی‌ای بصری از روایت اسطوره‌ای-مذهبی برج بابل است، تفاسیر چندگانه و متناقضی را نیز پدیدار می‌سازد. ژاک دریدا از نظریه‌پردازان پساساختارگرا، روایت برج بابل را با رویکرد واسازانه و در ضدیت با سنت فلسفیِ اصالت و یگانگی معنا مورد تحلیل قرار داده است.

هدف پژوهش: این مقاله با هدف فراهم آوردن خوانشی چندصدایی و سیال، با ردکردن معنای قطعی اثر، در هم‌سویی با تحولات نقد و زیباشناسی معاصر درصدد پاسخگویی به این پرسش‌هاست: ساختار نقاشی برج بابل چه نسبتی با عوامل برون‌متنی برقرار می‌کند؟ در فرایند نقد واسازانهٔ اثر، چه ابعاد معنایی مشخص می‌شوند؟ خوانش تفسیری اثر چگونه با جهت‌گیری نقد معاصر مرتبط می‌شود؟

روش پژوهش: این پژوهش می‌کوشد با استفاده از رویکرد پساساختارگرایانهٔ دریدا، با تجزیه و تحلیل ساختاری و تفسیر اسناد و منابع موجود، جنبه‌های مختلف اثر برج بابل بروگل را با توجه به زمینهٔ تاریخی‌اش مورد بررسی قرار دهد.

نتیجه‌گیری: نقد واسازانهٔ اثر با آشکارکردن تناقضات و سطوح معنایی چندگانه، نشان‌دهندهٔ این مسئله است که نقاشی به‌صورت هم‌زمان، استعاره‌ای تصویری است از شکست، ناتوانی و زوال قدرتِ سیاسی حکومت معاصر نقاش در بستر تاریخی. در عین حال تجسمی مثبت از ساختِ گونه‌ای آرمان‌شهر با فعالیت و کوشش انسانی را در انطباق با زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی اثر بازتاب می‌دهد. این خوانش چندصدایی می‌تواند با رد تفاسیر کلیت‌گرا و مطلق، مظهر طبیعت متغیر و متکثر کنش نقد معاصر در حوزهٔ هنر به شمار آید.

واژگان کلیدی: *برج بابل، بروگل، دریدا، واسازی، زوال قدرت، آرمان‌شهر.*

* ۰۹۱۳۱۴۱۷۱۷۹ m.arbabzadeh@gmail.com

مقدمه

آثار پیتر بروگل مهتر[1] از ابعاد و جنبه‌های بی‌شماری مورد تحلیل و تفسیر قرارگرفته‌اند. این آثار بیشتر با رویکردهای سنتی نقد که پای‌بند به اصالت معنا و نیت هنرمند هستند، تحلیل شده، اما کمتر از چشم‌انداز انتقادی (نقد) جدید مورد بررسی قرار گرفته‌اند. به‌زعم متفکران معاصر و پساساختارگرا هر اثر هنری به خودی خود متنی است که میدان جای‌گشت و استحالهٔ مفاهیم محسوب می‌شود و در آن، صداهای گوناگون با هم می‌آمیزند و همین امر به منتقد و مخاطب این امکان را می‌دهد تا از آن تفاسیر گوناگون به دست دهد. پژوهش حاضر با مد نظر قرار دادن این رویکرد و با تأکید بر جنبه‌های تمثیلی و متناقض نقاشی برج بابل بروگل و همین‌طور زمینهٔ شکل‌گیری آن، این فرضیات را مطرح می‌کند که ساختار صوری و درون‌مایهٔ اثر، منعکس‌کننده و دربردارندهٔ دلالت‌هایی در مطابقت با شرایط تاریخی معاصر بروگل است. آشکارکردن تناقضات ساختاری اثر در فرایند واسازی، با بهره‌گیری از تفسیر دریدا ، مبین ابعاد معنایی سیال، متکثر و متناقض اثر است. واسازی با تصریح عدم امکان حفظ اصالت معنای متن اصلی در فرایند تفسیر و با تأکید بر تنوع و تکثر در خوانش آثار هنری، رهیافتی جدید در تطابق با کنش‌های ذهنی مخاطب معاصر و خواست مشارکت فعالانهٔ وی در فرایند دریافت می‌گشاید.

در این راستا، پژوهش پیش رو در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها است: ساختار نقاشی برج بابل چه نسبتی با عوامل زمینه‌ای و برون‌متنی برقرار می‌کند؟ در فرایند نقد واسازانه، چه ابعاد معنایی با شناخت تفاوت‌ها و تناقضات اثر (متن) و در ارتباط با زمینه مشخص می‌شوند؟ و خوانش تفسیری اثر چگونه با جهت‌گیری نقد معاصر مرتبط می‌شود؟

این پرسش‌ها محورهای اصلی مسئلهٔ تحقیق را ترسیم می‌کند. برای پاسخ‌گویی، در بخش اول با عنوان «بروگل و جامعهٔ فلاندر» مروری بر شخصیت و گرایش‌های فکری هنرمند با عنایت به منابع زندگینامه‌ای و تاریخی انجام می‌گیرد که شرایط معاصر وی را نیز توضیح می‌دهد. این محفوظات، مقدمه‌ای برای ورود به توصیف و تحلیل نقاشی مذکور و همین‌طور شرح موضوعیت و روایت اثر (روایت برج بابل) فراهم می‌نماید. این مهم در بخش «روایت بابل» با رجوع به روایت انجیل صورت می‌گیرد. خوانش و تفسیر اولیهٔ نشانه‌ها در ساختار اثر با واکاوی شرایط تاریخی هلند قرن شانزدهم، در بخش «زوال قدرت» انجام می‌گیرد. در ادامه در بخش «آرمان‌شهر» دلالت‌هایی جدید و متضاد با تفسیر اولیه بر مبنای ایدهٔ آرمان‌شهر، مطابق رویکرد واسازانهٔ دریدا[2] به موازات تفسیر تاریخی اولیه مطرح می‌شود که در تقابل با نقد و تفسیر سنتی، بر تناقضات ساختاری و مفهومی متن (اثر) صحه می‌گذارد.

پیشینهٔ پژوهش

دریدا در بسیاری از آثار خود، با نقد و واسازی تاریخ اندیشهٔ غرب از جنبه‌ها و در حوزه‌های مختلف تأثیر عمیقی بر نقد هنری معاصر گذاشته است. وی برای نخستین بار در کتاب «دربارهٔ گراماتولوژی» از طریق نقد زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی ساخت‌گرایانه، مفاهیم پایه در واسازی را مطرح کرد. یکی از مباحثی که دریدا در این کتاب از آن سخن می‌گوید، مسئلهٔ ترجمه و انتقال مفاهیم است. به باور دریدا ترجمه امری ورای انتقال متن از زبان اصلی به زبانی دیگر است. وی ترجمه را تفسیر و خوانشی غیر منفعلانه از متن اصلی به شمار می‌آورد که طی آن نوشتار دچار تحول شده و اندیشه‌ها و معانی تازه با آن همراه می‌شود. در این ارتباط می‌توان به نوشتار «برج بابل» دریدا (۱۹۸۵) اشاره کرد که در آن به طور خاص مفاهیم ترجمه، تکثر و تأکید بر عدم امکان حفظ اصالت متن در ترجمه و تفسیر مطرح شده و به عنوان بخش اصلی مبانی نظری در مقالهٔ حاضر نیز مورد ارجاع است. دریدا همچنین در مجموعه مقالاتی که تحت عنوان «نوشتار و تفاوت» در سال ۱۹۶۷ انتشار پیدا کرد، به نقد مهم‌ترین جریان‌ها و آرای متفکران قرن بیستم پرداخت (دریدا، ۱۳۹۵). در این سلسله مقالات، دریدا به حوزهٔ نقد به عنوان نوعی واسازی و از رهگذر آن نوعی بازتولید متن می‌پردازد. اشاره به رسالهٔ «آرمان‌شهر» (۱۵۱۶) توماس مور[3] نیز در ارتباط با تفسیر نقاشی بروگل در پژوهش حاضر حائز اهمیت است (More, 2005). آرمان‌شهر مشتمل بر دو بخش است: بخش اول تحلیلی است منتقدانه بر وضعیت اجتماعی و اقتصادی اروپا در اواخر دورهٔ رنسانس؛ و بخش دوم شامل تشریح و توصیف وضعیت سیاسی و اجتماعی آرمانی است. در این کتاب، مور برای اولین بار واژهٔ «آرمان‌شهر» را به معنای سیاسی آن مطرح کرد.

پژوهش‌های فراوانی نیز با رویکردهای متفاوت دربارهٔ آثار بروگل صورت گرفته است، اما مطالعاتی که به طور خاص اثر برج بابل را مورد بررسی قرار داده باشند، انگشت‌شمارند. در این مطالعات، اغلب اثر مورد اشاره از منظر اسطوره‌شناسی و با پرداختن به خصوصیات سبک‌شناختی مورد بررسی قرار گرفته است. به مطالعات روش‌شناختی جدیدتری هم می‌توان اشاره کرد که اختصاصاً بر بهره‌برداری از جنبه‌های مبهم، متناقض و تمثیلی هنر بروگل تمرکز داشته و با مطالعه در زمینه‌های تاریخی و اجتماعی اثر غنا می‌یابند - رویکردی که در بخشی از پژوهش حاضر نیز مد نظر بوده است- و نمونه‌ای از آن را می‌توان در مقالهٔ «برج‌های بابل پیتر بروگل» نوشتهٔ اس.اِی. منسباخ[4] مشاهده کرد (Mansbach,1982). رویکرد منسباخ در تحلیل و خوانش اثر براساس مقایسهٔ دو نسخهٔ تصویر شده توسط بروگل از

برج بابل (نسخه‌های وین و روتردام) و تطبیق ساختار و دلالت‌های معنایی آنها در انطباق با زمینهٔ تاریخی و اجتماعی اثر است. جوانا مورا[۵] نیز در مقالهٔ «آرمان‌شهر گمشده: تمثیل، ویرانه‌ها و نقاشی‌های برج بابل پیتر بروگل» (Morra, 2007) تحلیل دو نسخه از نقاشی برج بابل را براساس نظریات والتر بنیامین[۱۴] در باب «ویرانه» انجام می‌دهد. مورا این تحلیل را به عنوان تمثیلی فلسفی در کنار تفسیر تاریخی منسباخ قرار داده و بر وجود روابطی دیالکتیکی بین دو اثر بروگل صحه می‌گذارد. می‌توان گفت چنین تحلیل‌های تطبیقی، ضمن اینکه بخشی از زمینه‌های روش‌شناختی کلی‌تر را در مطالعات مربوط به آثار بروگل ارائه می‌دهند، به طور خاص به ابقای معنایی قطعی و یکدست در آثار هنری اهتمام دارند که بیشتر با گرایش‌های سنتی نقد هنر هم‌سو است. اما در پژوهش حاضر فرایند تحلیل و نقد تنها بر یک نسخه از نقاشی بروگل (نسخهٔ وین) متمرکز است و هرچند در بررسی مقدماتیِ واقعیات تاریخی با ارجاع به مقالات مذکور و منابع تاریخیِ دیگر مشابهت‌هایی را به لحاظ داده‌ها و حقایق تاریخی نشان می‌دهد، اما در استفاده از این داده‌ها در جهت تحلیل ساختار نقاشی و تفسیر اثر رویکرد متفاوتی را با هدف حصول به تفاسیر چندصدایی و سیال در تقابل با ارائهٔ تفسیری قطعی برمی‌گزینند. در این راستا اجزای بصری و فرم‌ها، پیکربندی، نقطهٔ دید، نقطهٔ تمرکز، پس‌زمینه و به طور کلی ترکیب‌بندی نقاشی به‌صورت دقیق مورد توصیف و بررسی و تحلیل قرار گرفته است. اما در مقالات ذکر شده اصولاً تحلیل ساختاری نادیده گرفته شده و یا به‌صورت جزئی و با رویکرد شمایل‌شناسانه بدان پرداخته شده است. تحلیل ساختاری در پژوهش حاضر براساس رویکرد واسازانهٔ دریدا، با هدف واکاوی و یافتن تناقضات در فرم و جزئیات اثر در تطابق با زمینه (با چشم‌پوشی از تفسیر مطلق و کلیت گرا) صورت می‌گیرد و سعی می‌شود امکان‌های تفسیری نوینی در تطابق با گفتمان‌های معاصر در عرصهٔ نقد هنر -که بر تکثرگرایی و تأیید تفاوت‌ها متمرکزاند- مورد جستجو قرار گیرد و از این طریق کارکرد و قابلیت تعمیم رویکردهای نظری معاصر نیز در حوزهٔ نقد آثار تجسمی مؤکد شود.

مبانی نظری

• پساساختارگرایی

بررسی اثر هنری به مثابهٔ متن به حوزهٔ ساختارگرایی برمی‌گردد. از این منظر متن نسبت به مؤلف دارای هویتی مستقل است و همین معنا از متن است که مد نظر پژوهش‌گران پساساختارگرا نیز قرار گرفته است. ساختارگرایی که با علم زبان‌شناسی جدید (نشانه‌شناسی) مرتبط است، در حوزهٔ تحلیل آثار هنری با مد نظر قرار دادن این پیش‌فرض که آثار هنری همچون هر متنی واجد قواعد دریافت خاص خود (مجموعه‌ای از نشانه‌ها) هستند، رهیافتی برای رویکرد پساساختارگرایی ایجاد می‌کند. پساساختارگرایانی مانند بارت[۶]، لکان[۷]، فوکو[۸]، کریستوا[۹] و دریدا با رویکردهای متفاوت خود، با زبان نشانه‌شناسی ساختارگرایی و اصطلاحات آن سخن می‌گویند، اما در تعارض با آن قرار می‌گیرند. اگر در رویکرد ساختارگرایی معنا به مدلولی متعالی در بیرون متن ارجاع دارد، نقطهٔ همگرایی متفکران پساساختارگرا که چشم‌انداز تازه‌ای در تحلیل و نقد متون می‌گشاید، به چالش کشیدن معناها و تفاسیر ثابت و پایدار از آثار هنری (و همهٔ نظام‌های نشانه‌ای) است. پساساختارگرایی امکان وجود معنای ثابت را به عنوان محور فهم متن رد می‌کند و از این منظر معنای متن در زایش دائم است. همین امر امکان خوانش‌های چندگانه از متن را با تأکید بر تفسیر مخاطب‌محور و نه مؤلف‌محور پدید می‌آورد. در عین حال براساس این باور، جامعه و اجتماع نیز متن محسوب شده و برخلاف تحلیل‌های سنتی زبان‌شناسی، عوامل برون‌متنی (فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و...) در کانون توجه قرار می‌گیرند. در همین ارتباط با نگرش نوینی که کریستوا و بارت نسبت به متن ارائه کردند، هر متن دارای روابط میان‌متنی است. نظریهٔ بینامتنیت، هر متن را واجد تأثیری از متون دیگر می‌انگارد. از این منظر در روابط بینامتنی است که متنِ نوین خلق می‌شود (ویلیامز، ۱۳۹۷). بر این اساس با به چالش کشیده شدن مفاهیم سنتی دلالت و معنا توسط نظریه‌های پساساختارگرایی، تحولات عمیقی نیز در حوزهٔ نقد معاصر هنر رقم خورده است. عدم قطعیت معنا و سیالیت آن، امکانی را برای فرایند تفسیر نظام‌های نشانه‌ای از جمله آثار هنری، به‌صورت فعالیت و کنشی آزاد و غیر جزمی با عنایت به عوامل برون‌متنی می‌گشاید؛ به زعم منتقد معاصر هر اثر هنری متنی است که تنها توسط یک مؤلف خلق نشده و این مسئله به منتقد امکان می‌دهد تا از آن، تفسیرهای گوناگون ارائه دهد؛ موضعی که در پژوهش پیش رو با مد نظر قرار دادن خوانش دریدا از روایت بابل در ارتباط با عوامل زمینه‌ای و متن تاریخی اثر برای دستیابی به تفاسیر جدید مد نظر قرار گرفته است.

• دریدا

ژاک دریدا از جمله نظریه‌پردازان پساساختارگرایی است که در نیمهٔ دوم قرن بیستم نقش محوری در ایجاد درک معاصر از ماهیت زبان و متن داشته است. در این بخش به نظریهٔ واسازی دریدا و نیز دیدگاه او دربارهٔ ترجمه و بالاخص روایت برج بابل به عنوان چارچوب نظری پژوهش اشاره می‌شود.

نام دریدا بیش از هر چیز با اصطلاح دیکانستراکشن[۱۰] (انگلیسی)، دیکانستراکسیون (فرانسه) گره

خورده است. این اصطلاح در زبان فارسی به ساخت‌شکنی، ساختارزدایی، شالوده‌شکنی، بنیان‌فکنی و واسازی ترجمه شده که در نوشتار حاضر از اصطلاح واسازی استفاده شده است. امروزه واسازی به عنوان یکی از نظریات معاصر و کاربردی در حوزه‌های نقد ادبی و هنر مطرح است. واسازی اصول ثابت و اندیشه‌های مسلط را در حوزه‌های مختلف به چالش می‌کشد. از دید دریدا آنچه در واسازی رخ می‌دهد، بررسی، تجزیه-تحلیل و تفسیر مجدد اصول حتمی و جزمی در هر عرصه‌ای است. یعنی در هم ریختن و از نوساختن سازوکارها و گفتمان‌های مطلق. واسازی با رد هرگونه کلیت‌گرایی، تفسیر و نیت مؤلف را به چالش کشیده و با مرکززدایی از تفاسیر تک‌صدایی و مسلط، توجه را به آنچه به حاشیه رانده شده و مورد توجه قرار نگرفته است، جلب می‌کند. از این منظر، واسازی توان تفکر انتقادی را با آشکارکردن تناقض‌های درونی موجود در نظام‌های فکری، ضدیت با ذات باوری و تردید ورزیدن به رابطهٔ ذاتی میان زبان و واقعیت ارتقا می‌بخشد. البته به زعم دریدا واسازی یک روش به معنای مجموعه‌ای از قوانین که در موارد خاص به کار بسته می‌شود به شمار نمی‌آید، بلکه حالتی است که همواره در درون متنی که به خوانش درمی‌آید، اتفاق افتاده و از آن جدایی‌ناپذیر است. به اعتقاد دریدا ریشهٔ تمامی دیدگاه‌های متعارفی که به‌صورت آگاهانه یا ناآگاهانه، دربارهٔ تفسیر وجود دارد، در سنت فلسفیِ حاضر کردن[11] در بازنمایی[12] نهفته است؛ یعنی تلاش برای به دست آوردن خاستگاه به دست نیامدنی معنا. دریدا با بازخوانی و درواقع واسازی تفکر غرب تمایل همیشگی به حضور ناب را نشان داده و آن را متافیزیک حضور می‌نامد که از مفاهیم اصلی واسازی است. به‌زعم دریدا این متافیزیکِ متکی به حضور در تاریخ اندیشهٔ غرب، ساختار سلسله‌مراتبی از حضورها و غیاب‌ها را در قالب مفاهیم دوگانه مطرح می‌نماید که همواره یکی از آنها بر دیگری برتری یافته و بخش دیگر در اقلیت و در حاشیه قرار می‌گیرد. به بیان دیگر در این گفتمان دوگانه‌محور، ارزش و اعتبار یک قطب بر قطب مقابل بیشتر است. وی در کتاب «دربارهٔ گراماتولوژی» این نکته را به ویژه با کاربرد اصطلاح آوامحوری[13] آشکار می‌سازد؛ در همین ارتباط مزیت کلمهٔ ملفوظ و پیوند آن با سخن و بی‌واسطگی آشکار معنا که در تقابل با متن مکتوب قرار می‌گیرد، همواره نشان از فاصله، کثرت و عدم قطعیت معنا یا آنچه دریدا با کلمهٔ ابداعی و جدید دیفرانس[14] بدان اشاره می‌کند، دارد (کهون، ۱۳۹۲، ۳۴۶). از این منظر دریدا با تمرکز بر نقد آوامحور در سیر تاریخی زبان‌شناسی، نخستین گام‌ها را برای واسازی این گفتمان برمی‌دارد. وی برای این هدف از مفهوم «تفاوت» سوسور بهره می‌گیرد و با این کلمه به تنها معنای ممکن زبان اشاره می‌کند؛ معنایی که همواره به تعویق می‌افتد. از نظر وی در سیر اندیشه، معنا همیشه به تعویق می‌افتد و هرگز به مدلول نهایی نرسیده و روند خوانش متن درواقع حرکت و جابجایی از دالی به دال دیگر است. بر این اساس حصول به معنی متن اصلی غیرممکن است و چنانچه ترجمه، معنای متن را ثابت و پایدار گرداند، آنگاه متن از بین می‌رود. از این نظرگاه در پژوهش حاضر، خوانش دریدا از افسانهٔ برج بابل - موضوعیت اثر بروگل- قابل توجه است. زیرا او موضوعاتی را بیان کرده است که با نقاشی مورد بحث از بروگل ارتباط دارند.

به زعم دریدا روایت برج بابل، روایتی در کنار سایر روایت‌ها نیست، بلکه یک کلان‌روایت و منشأ روایت‌ها است. مبنای بحث او در این رابطه نیز براساس همین درکش از ترجمه و زبان است. دریدا این روایت را به عنوان منشأ تکثر زبان‌های مادر، پیدایش زبان‌های چندگانه و نسل‌های متنوع و همین‌طور ضرورت ترجمه و در عین حال نابسندگی آن تفسیر می‌کند. بنا به دیدگاه وی قبل از ویرانی و «واسازی» برج، مردم قوم سامی در تشکیل و حفظ امپراتوری خود می‌کوشیدند و برای ابقای هویت و سلطهٔ خود تلاش داشتند که زبانشان را در جهان بسط دهند. دریدا در نوشتار برج بابل که در بخش مبانی نظری بدان اشاره شد، این سؤال را مطرح می‌کند که «چرا خدا سامیان را مجازات می‌کند؟» (Derrida, 1985). شاید به دلیل خواستشان برای رسیدن به جایگاه خدا با ساختن برج. اما از نظر دریدا عقوبت الهی به دلیل دیگری است؛ «آنها می‌خواهند برای خود نامی داشته باشند، می‌خواهند به خود، به وسیلهٔ خودشان، نامی (و هویتی) اعطا کنند، برای اینکه متحد شده و دیگر پراکنده نشوند» (ibid,178).

بنا به دیدگاه دریدا حکایت انجیل با اشتیاق انسان‌ها برای ساخت یک شهر، یک برج و اعطای یک نام به خودشان برای برخوردار شدن از هویت، تبار، قوانین و حکومت مختص به خود آغاز می‌شود و البته این امر رخ نخواهد داد، زیرا آنها مجازات شده و آن‌گونه که دریدا با رویکرد آوامحورانه شرح می‌دهد این برنامه با لفظ «بابل» محدود و متوقف می‌شود. در اینجا این نکته اهمیت دارد که طبق بررسی‌های دریدا، لفظ بابل در زبان‌های باستانی (سومری و آکدی) ترکیب دو جزء «با» [ba] به معنی پدر و «بل» [bel] مترادف با خدا است. دریدا چنین بحث می‌کند که بابل در این زبان‌ها هم دلالت بر «خدای پدر» و هم «شهر خدا» دارد و درواقع این نامی بوده که در تمدن‌های باستانی به پایتخت‌ها تعلق می‌گرفته است. بر این اساس چنین نتیجه می‌گیرد که شهر روایت شده در انجیل قبل از آشوب، بابل نام داشته و درواقع کلمه بابل به دلیل اختلاف و آشفتگی زبانی سازندگانش، بر

هرج‌ومرج و اغتشاش یا سردرگمی دلالت دارد. از این منظر بابل کثیرالمعنی است و نمی‌توان دقیقاً مشخص کرد اسم خاص و یا عام است. دریدا با در نظر گرفتن این نکته بیان می‌دارد که این کلمه غیر قابل ترجمه است و در نتیجه باعث ایجاد مشکلات شناختی –زبانی، تناقض و بروز چندگانگی و هرج‌ومرج در زبان می‌شود (ibid, 190-200). دریدا در ادامه بر این مسئله تأکید می‌کند که علی‌رغم نارسا بودن ترجمه، انسان محکوم به برقراری ارتباط از طریق ترجمه است. بر این اساس ترجمه هم بر نوعی نقصان دلالت دارد و هم نوعی مسئولیت و ضرورت تلقی می‌شود و معنایی منفی ندارد. طبق نظر دریدا از آنجایی که نسخهٔ اصل (متن) نیازمند ترجمه است، این مسئله نشانهٔ نقصان آن بوده و هر ترجمهٔ جدید هم بر این مسئله صحه می‌گذارد. به بیان دیگر از نظر دریدا ترجمه، فرایند ناتمام و بی‌وقفهٔ تغییر و به تأخیر انداختن معنای متن اصلی است که در ذات خود نقصان متن را بازمی‌نماید. در همین ارتباط روایت نمایان می‌سازد که چگونه همواره بین انسان و آرمانش برای دستیابی به قدرت، یگانگی و هویت فاصله ایجاد می‌شود؛ با نابودی برج، تبار و نسب انسان پراکنده می‌شود. بنابراین ویرانی و به زعم دریدا واسازی برج منشأ و سازندهٔ تنوع و تکثر زبانی است که نیاز به ترجمه را شکل می‌دهد. دریدا عقیده دارد که ساختن برج بابل توسط سامی‌ها تلاشی در جهت تحمیل کردن زبان و معنای خودشان است و خدا با پریشان کردن زبانشان، چندگانگی و چندزبانی را بر آنها تحمیل کرده و محکومشان می‌کند به ترجمه که هرگز از آن رهایی نیست؛ ترجمه‌ای که در عین ضرورت، غیرممکن است. از این منظر می‌توان با در نظر داشتن تفسیر دریدا، روایت برج بابل را در ذات خود روایت‌گر چالش‌های حاصل از رویارویی تکثرگرایی در برابر همسانی و یگانگی تلقی کرد و همان‌طور که در ادامه بررسی خواهد شد، ساختار نقاشی بروگل بسیاری از مسائلی را که دریدا نیز به آنها اشاره کرده است، نمایان می‌سازد. ازجمله این موضوعات تناقض، تکثر، ترجمه و ناکامل بودن آن و سیالیت معانی هستند. این مفاهیم به موضع اصلی رویکرد پساساختارگرایانه یعنی احتراز از تفاسیر ذات‌باورانه اشاره دارند؛ طی فرایند نقد و تفسیر معنای متن اصلی دچار تحول شده، بسط می‌یابد و با اندیشه‌های تازه در تطابق با افق ذهنی مخاطب همراه می‌شود. می‌توان چنین رویکردی را در فضای نقد معاصر اقتدارزدایی از قطب مؤلف به شمار آورد.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع کیفی است که شیوه‌ای کارآمد برای فهم رویکردهای متعدد مربوط به فرایندهای فکری و تجربی مورد مطالعه است. در این راستا اثر برج بابل بروگل به‌صورت موردی و با توجه به تفسیر فلسفی و واسازانهٔ دریدا از روایت برج بابل بررسی می‌شود. کلیت نقاشی برج بابل به مثابهٔ متن از جنبه‌های مختلف واکاوی و واسازی شده و با تحلیل خصوصیات و ویژگی‌های ساختاری و صوری در تطابق با زمینه اجتماعی و فرهنگی اثر، تفاسیر و دلالت‌های چندگانه‌ای براساس رویکرد دریدا از روایت و تفسیر متون شکل می‌گیرد. بر این اساس تناقضات درونی متن (اثر) و لزوم ارائه خوانشی چندصدایی و سیال از اثر مشخص می‌شود. لازم به ذکر است روش اسنادی و کتابخانه‌ای جهت جمع‌آوری داده‌های پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است.

بحث

• بروگل و جامعهٔ فلاندر

پیتر بروگل مهتر (۱۵۶۹-۱۵۲۵) مشهورترین نقاش هلندی قرن شانزدهم است؛ دوره‌ای که در شمال اروپا مانند نواحی جنوبی (ایتالیا) عصر رنسانس طی سده‌های گذشته آغاز شده بود. لقب مهتر ازآن‌رو به بروگل داده شده که وجه تمایزی میان او و سایر نقاشان خانواده از جمله دو فرزندش یعنی پیتر بروگل کهتر (جوان) و یان بروگل ایجاد شود. همچنین او را بروگل دهقان (روستایی) نیز نامیده‌اند. این لقب به دلیل انتخاب مضامین روزمره، بومی و نقاشی از مناظر و صحنه‌های دهقانی به او داد شده؛ حتی در آن دسته از آثار بروگل که به مضامین اسطوره‌ای و مذهبی پرداخته می‌شود، فضا و عناصر فرمی بومی و شخصیت‌ها فلاندری هستند. بروگل یکی از اولین هنرمندان اروپای شمالی بود که در تکوین نقاشی عصر طلایی هلند و به طور کلی سبک نقاشی صحنه‌های زندگی روزمره (ژانر) تأثیر داشت (Gibson, 1981).

علی‌رغم اینکه مستندات تاییدشده، اندکی از زندگی و نحوهٔ آموزش و تمایلات فکری بروگل در دست است، فریتزگراسمن[15] -مورخ هنر- گرایش‌های ذهنی بروگل را نیز مانند هنرش (چه به لحاظ سبک و همین‌طور تکثر ژانرها) متناقض می‌داند: «شناخت و توصیف بروگل، به عنوان انسان و هنرمند، بسیار گیج‌کننده است. مردی که معلوم نیست رعیتی روستایی یا فردی شهرنشین است، کاتولیک اورتودکس است یا آزادی‌خواهی افسارگسیخته یا اومانیست. حتی می‌توان او را فردی سرخوش یا فیلسوفی بدبین به شمار آورد. به نظر می‌رسد او [در زمینهٔ هنری] پیرو هیرونیموس بوش[16]، تعقیب‌کنندهٔ سنت هنر فلاندر و آخرین فرد از نسل نقاشان کهنه‌کار باشد و یا پیروِ شیوه‌گراهای[17] ایتالیایی، هم تصویرساز است و هم نقاش تصاویر زندگی

روزمره. همچنین نقاش منظره و نقاش واقع‌گرا؛ نقاشی است که با هوشیاری تمام واقعیت را با ایده‌آل‌های خود وفق می‌دهد» (Grossmann, 1996, 195).

برخی از پژوهشگران نیز به گرایش‌های اومانیستی بروگل اشاره کرده و وی را در هم‌سویی با جریان‌های فرهنگی معاصرش، یک اصلاح‌طلب و روشنفکر دانسته‌اند. بیوگرافی مختصری از وی در کتاب کارل ون مندر[۱۸] موجود است که ارتباط بروگل با افرادی مانند نیکلاس جانگلیک[۱۹] (حامی بروگل) که با مجامع روشنفکر و اومانیست در آن زمان پیوند داشته را تایید می‌نماید. آنچه براساس اسناد تاریخی مشخص است، سفر بروگل به ایتالیا (رم) و آشنایی وی با نقاش برجستهٔ مینیاتور، جولیو کلاودیو[۲۰] و همچنین کارآموزی بروگل تحت نظر وی است، که احتمال آشنایی و تأثیرپذیری وی از این عقاید را دوچندان می‌نماید. بروگل بعد از بازگشت از ایتالیا به آنتورپ[۲۱] رفت که در آن زمان مهم‌ترین مرکز هنری و مرکز تجلیات رنسانس در اروپای شمالی در حوزه‌های مختلف به شمار می‌آمد. در اینجا ضروری است به مکتب نقاشی آنتورپ که شامل گروهی از هنرمندان برجسته (از جمله بروگل و روبنس) طی سده‌های شانزدهم و هفدهم بود، نیز اشاره شود. این مکتب اغلب به عنوان حلقهٔ ارتباطی بین سبک‌های اواخر رنسانس (شیوه‌گزینی) و سبک باروک در سرزمین‌های فلاندر به شمار می‌آیند. بسیاری از نوآوری‌های بروگل در صحنهٔ بارور هنری آنتورپ رخ داد. وی در آنجا به عنوان استاد به عضویت انجمن نقاشان آنتورپ درآمد و آثار زیادی از جمله اثر برج بابل را نیز خلق کرد.

در ارتباط با زمینهٔ فرهنگی معاصر بروگل، بسیاری از محققین به تمایلات مادی (سکولار) در سرزمین‌های فلاندر قرن شانزدهم نیز اشاره می‌کنند. درواقع تحت تأثیر آرای اراسموس[۲۲]، که در جمع آوردن گروهی از روشنفکران منتقد کلیسای کاتولیک رم نقش مهمی داشت، انتشار عقاید پروتستان و اصلاح‌طلبانهٔ لوتر[۲۳] در این نواحی بسیار سریع اتفاق افتاد. این تمایلات سکولار در مجامع ادبی و نمایشی آن زمان با عنوان «انجمن سخنوران»[۲۴] نیز بازتاب می‌یابد. فعالیت این محافل که سرچشمه‌اش به لحاظ تاریخی به قرون وسطی برمی‌گردد، درواقع عرصه‌ای برای انتقاد سیاسی و وسیله‌ای برای ترویج عقاید دینی و ضد حکومت بوده و در عین اینکه طرز فکر و روحیهٔ طبقهٔ متوسط را نمایندگی می‌کرد، جنبه‌های تفننی و آموزشی را نیز شامل می‌شد (Gibson, 1981, 431). همان‌طور که اشاره شد حامیان بروگل نیز از قشر روشنفکر و آشنا با مباحث روز بودند. با توجه به همهٔ این مسائل تصور اینکه ارتباط بروگل با این افراد و مجامع، او را باارزش‌های سکولار این قشر (اهمیت به بهره‌وری و پویایی جامعه و منفعت فردی) آشنا کرده است، سخت نیست.

با نگاهی به شرایط سیاسی و اجتماعی زمان بروگل می‌توان دریافت که در این برهه فلاندری‌ها به لحاظ سیاسی تحت سلطهٔ شدید اسپانیا بودند. از اوایل دههٔ ۱۵۶۰ سلطهٔ فیلیپ دوم[۲۵] پادشاه اسپانیا بر نواحی فلاندر و از جمله آنتورپ، با اتحاد و پیمان وی با کلیسای کاتولیک و موقعیتش به عنوان نمایندهٔ مطلق اجراکنندهٔ قوانین الهی ترکیب شد. بر این اساس سیاست وی بر پالودن امپراتوری از مرتدین، ایجاد وحدت مذهبی و علیه اعتراضات و آشوبی که به واسطهٔ گسترش فرقهٔ پروتستان در نواحی فلاندر ایجاد شده بود، پایه‌ریزی شد. این اعتراضات در شکل اتحاد اصیل‌زادگان فلاندر با مردم عادی و به‌صورت خطبه‌های خارج از کلیسا توسط واعظان اصلاح‌طلب در میان مردم، انجمن‌های سری، شمایل‌شکنی و همین‌طور پایه‌ریزی انجمن‌های کالوینیست[۲۶] رخ نمود.

علی‌رغم این بحران مذهبی، در نواحی فلاندر- که در کنار فلورانس، توانمندترین ناحیهٔ اروپا به لحاظ اقتصادی محسوب می‌شد- فرهنگ شهرنشینی و تأثیرات بورژوازی در حال افزایش بود. در شروع سدهٔ ۱۶ جمعیت آنتورپ، شهری که بروگل در آن زمان در آن به سر می‌برد، به طور ثابت به صد هزار نفر رسیده بود و رونق اقتصادی، این شهر را به یکی از شهرهای پیشتاز و کلان‌شهری چند فرهنگی در اروپا تبدیل کرده بود. آن‌طور که در منابع تاریخی ذکر شده، همین امر باعث بی‌میلی شورای شهر نسبت به اقداماتی که تجارت را تهدید می‌کرد و در نتیجه تساهل در برقراری سیاست‌های شدید مذهبی کلیسای کاتولیک و سرکوب سرتاسری مرتدین (اصلاح‌طلبان) شد. این مسئله باعث شد شهر آنتورپ به پناهگاهی برای مهاجران و پناه‌جویان متواری از سرکوب از سایر نقاط تبدیل شود. از این منظر کاملاً هرج‌ومرج زبانی که بر شهر حکم‌فرما بوده، قابل تصور است. تقریباً همان اوضاعی که لودویگو جیو ساردینی[۲۷] در کتاب «توصیف سرزمین‌های فلاندر» (۱۵۶۷) بیان می‌کند: «دیدن تودهٔ عظیمی از مردم از نژادها و طبایع متفاوت بسیار جالب و متحیرکننده است. آنچه بیشتر باعث شگفتی می‌شود، تنوع بسیار زیاد زبان‌ها است که بسیار متفاوت‌اند. می‌توان بدون سفر به مناطق دیگر، دقیقاً آداب و روش زندگی و عادات دورترین ملت‌ها را مشاهده کرد» (Morra, 2007, 202).

• نقاشی برج بابل

بروگل بین سال‌های ۱۵۵۳ تا ۱۵۶۸ سه نقاشی از برج بابل

خلق کرد. اولین نقاشی مینیاتوری بود که روی عاج ترسیم شده بود. این اثر در رم و زمان کارآموزی بروگل در کارگاه هنری جولیو کلاویو خلق شد که بعدها مفقود شد و تنها نام این اثر در فهرست کارگاه مذکور به چشم می‌خورد. نسخهٔ دوم که با نام نقاشی وین نیز شناخته می‌شود (هم‌اکنون در موزهٔ شهر وین نگهداری می‌شود)، و در پژوهش حاضر بدان پرداخته شده با ابعاد ۱۴۴× ۱۵۵ سانتی‌متر (بزرگ‌ترین نسخه) است. تنها این نسخه است که توسط نقاش امضا و تاریخ‌گذاری (۱۵۶۳) شده است (تصویر ۱). اثر سوم با ابعاد ۷۴× ۶۰ سانتی‌متر به عنوان نقاشی برج بابل روتردام نامیده می‌شود (محل فعلی: موزهٔ شهر روتردام)، فاقد امضا یا تاریخ بوده و گمان می‌رود بین سال‌های ۱۵۶۳ و ۱۵۶۸ خلق شده باشد (تصویر ۲). نسخهٔ وین نسبت به نسخهٔ روتردام، دارای ترکیب‌بندی پرجزئیات‌تر و متراکم‌تری است. همین‌طور در نسخهٔ وین به لحاظ ساختاری قرارگرفتن خط افق در قسمت بالاتر ترکیب‌بندی و بازنمایی تحرک و حضور بیشتر شخصیت‌های انسانی تفاوت عمده‌ای را با نسخهٔ روتردام نشان می دهد.

- روایت اثر

بسیاری از محققین داستان پیدایش (تکوین) را الهام‌بخش این نقاشی می‌دانند. روایت بازنمایی‌شده مربوط به حکایتی از کتاب مقدس است. در بخش ۹- ۱ : ۱۱ کتاب مقدس چنین آمده: «در سرتاسر زمین به یک زبان سخن می‌گفتند و کلمات یکسانی داشتند {...}آنها به یکدیگر می‌گفتند بیایید برای خودمان شهری و برجی بنا سازیم که به آسمان سر برکشد{...}پس خدا بر آنچه انجام می‌دادند آگاه شد] و گفت: [آنان ملتی متحد با یک زبان هستند. این آغاز تعهد و مسئولیت آنان است. هیچ چیزی برای آنان سخت نخواهد بود. ارادهٔ الهی مقرر خواهد گشت. در زبان آنان آشوب می‌افکنیم تا از فهم یکدیگر ناتوان گردند. پس خداوند لفظ بابل را بر آنها

تصویر ۱. برج بابل اثر پیتر بروگل، ۱۵۶۳. ابعاد: ۱۱۴ × ۱۵۵ سانتی‌متر، وین. مأخذ: https://jhna.org

نازل کرد» (Catholic Online World's Catholic Library, n.d). شرح مذکور حکایت نمرود پادشاه بابل و مردمش است که در سرزمین شینار[۲۸] زندگی و به یک زبان صحبت می‌کردند. آنان شروع به ساختن شهر و برجی بلند برای رسیدن به جایگاه خدا کردند که به واسطهٔ آن بتوانند به هویتی واحد نائل شوند. پس خداوند کلمهٔ بابل را بر آنها نازل کرد، در نتیجه زبان گفتاری آنها دچار هرج‌ومرج و تکثر شده و همین مسئله باعث پراکندگی و مهاجرتشان به مناطق دیگر می‌شود.

البته در زمان بروگل در کنار روایت کتاب مقدس، روایت‌های دیگری نیز از برج بابل وجود داشت، هرودت مورخ یونانی در مورد برجی عظیم در بابل گزارش داده است. سنت آگوستین[۲۹] نیز در رسالهٔ «شهر خدا » به برج بابل در ارتباط با شهر قدیم بابل اشاره کرده است. بابل برای آگوستین، شهری مادی، غرق در گناه و عاصی مانند روم است. افرادی مانند مارتین لوتر و جان کالون[۳۰] سران نهضت اصلاحات کلیسا در قرن شانزدهم نیز قیاس بین بابل و روم را برای اشاره و رجوع به فساد کلیسای کاتولیکِ رم مطرح می‌کردند. این در حالی است که در زمان بروگل در شهر آنتورپ، هم‌سو با گرایش‌های اومانیستی و اصلاح‌طلبانه، علاقه‌ای روزافزون به نسخ و نوشته‌های قدیمی شکل گرفته بود.

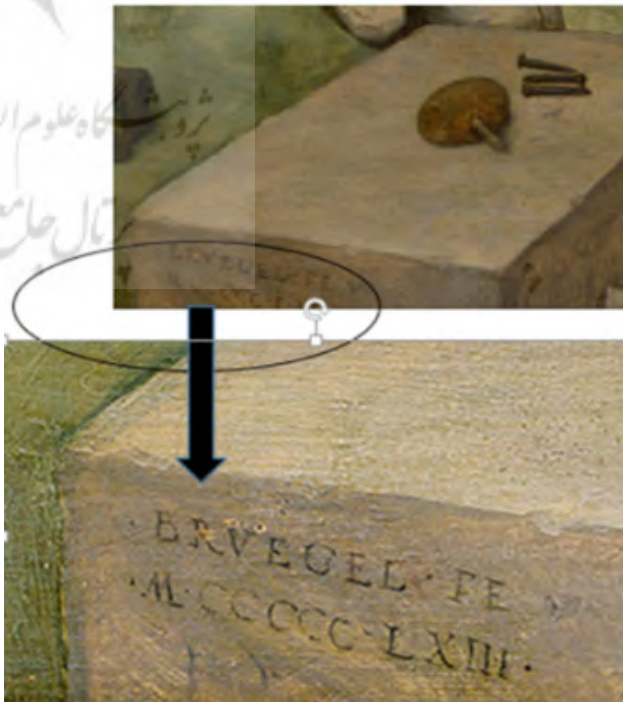
- توصیف اثر و تحلیل ساختار

این نقاشی بازنمایی منظره‌ای است که فرم عمدهٔ آن به سازه‌ای برج‌مانند و در حال ساخت اختصاص یافته است. کارگرانی دیده می‌شوند که مشغول ساخت و درواقع تغییر شکل صخره‌ای عظیم، به برج هستند. در سمت چپِ پیش‌زمینهٔ اثر، سطحی تپه‌مانند وجود دارد که نقطهٔ دیدِ بیننده به منظره است و در همین بخش پادشاهی با نشانه‌های

تصویر ۲. برج بابل اثر پیتر بروگل، ۱۵۶۳-۱۵۶۸. ابعاد: ۶۰ × ۷۴٫۵ سانتی‌متر، روتردام. مأخذ: https://jhna.org

سلطنت (تاج، عصا و ردا) در معیت ملازمانش، درحالی‌که کارگری در مقابلش زانوزده و همین‌طور کارگرانی که بدون توجه مشغول به کار هستند، تصویر شده است (تصویر۳). شاه و همراهان در میان قطعات تراش‌خورده و مکعب‌مانند سنگ‌هایی قرارگرفته‌اند که با تلاش کارگران در حال تراش خوردن و جابجایی هستند. بروگل تاریخ نقاشی و امضایش را نیز بر یکی از سنگ‌ها که سه اسکنه و یک پتک بر روی آن تصویر شده، گذاشته است (تصویر۴). در دو سوی برج، در سمت راست، یک بندر و در سمت چپ نمای شلوغی از شهر و خانه‌ها به تصویر کشیده شده است؛ فرم خانه‌ها، نمای کلی از شهری فلاندری در قرن شانزدهم را تصویر می‌کند که در دیگر آثار بروگل نیز به چشم می‌خورد. به لحاظ ساختاری، نمای بندر با جزئیات و تراکم کمترِ عناصر، نمای شلوغ و پر جزئیات شهر را متعادل می‌کند. در پس‌زمینه، پشت دیوارهای شهر نیز یک مزرعهٔ آرام و نمایی از جنگل بازنمایی شده که تا دوردست و خط افق ادامه دارد. فرم زیگورات‌مانند برج با قرار گرفتن محور تقارن عمودی کادر نقاشی در میانه‌اش و همین‌طور صعود و امتدادش به میان ابرها و بخش بالای کادر، بر کل فضای نقاشی نفوذ و سلطهٔ همه‌جانبه دارد.

تصویر ۳. بخشی از نقاشی. مأخذ: https://jhna.org



تصویر ۴. بخشی از نقاشی، امضای بروگل. مأخذ: https://jhna.org

نقاشی دارای جزئیاتی بسیار دقیق است. این جزئیات عمدتاً مربوط به منظره‌نگاری و فرایند ساخت‌وساز برج هستند. در منابع تاریخ هنر به دانش و آشنایی بروگل با تکنیک‌های ساختمان‌سازی اشاره شده است. درواقع طراحی‌هایی متعلق به بروگل و مربوط به فرایند حفاری کانال آنتورپ به بروکسل وجود دارد و همین مسئله در نمایش و دقت جزئیات اثر بازتاب یافته است؛ قرقره‌ها و بالابرهایی که مصالح را به بالا منتقل می‌کنند و در سمت راست فرم برج، یک بالابر عظیم دیده می‌شود. کارگرانی مشغول قرار دادن تخته‌سنگ‌هایی روی آن هستند، که از طبقات پایین‌تر به سطوح بالاتر، فرستاده می‌شوند. کارگری دیگر در حال بالارفتن از نردبان برای رسیدن به محلی است که از حالت صخره به یک سازهٔ معماری ساختارمند تحول یافته است (تصویر۵). در سمت چپ، بخش جلویی بنا تا حدودی کامل شده است. زنی در حال وارد شدن به یکی از دروازه‌ها است، کمی دورتر، گروه دیگری از کارگرها در حال کار بر روی سقف هستند (تصویر۶).

اما با واکاوی بیشتر جزئیات در فرایند تحلیل ساختار بازنمایی‌شدهٔ‌برج، نشانه‌هایی متناقض نیز مشخص می‌شوند؛ برج به طور همزمان هم در حال ساخت است و هم رو به زوال و ویرانی می‌رود. چنین به نظر می‌رسد که از کوه یا صخره‌ای تراشیده می‌شود که در عین حال منبعی برای مصالح آن هم هست. سبک‌های معماری برج نیز متناقض هستند و می‌توان در آن تلفیقی از سبک معماری زیگورات‌مانند بین‌النهرین، طاق‌ها و ستون‌های رومی و رومانسک را تشخیص داد (تصویر۶)؛ سطوح کامل‌شده با نهایت جزئیات، در برابر بخش‌هایی قرار می‌گیرند که در مراحل ابتدایی هستند، یا حالتی از ویرانی و فرسودگی را نشان می‌دهند (تصویر۷).

وضعیت خانه‌هایی که به نظر می‌رسد در پایین برج به عنوان حائل برای سازهٔ برج عمل می‌کنند نیز ضعیف و ناپایدار است. بدین ترتیب با واسازی کلیت به ظاهر همگون سازهٔ برج به جزئیات و اجزایش، تناقضات ساختاری اثر (متن)

آشکار می‌شوند که در ادامه در ارتباط با عوامل برون‌متنی مورد تحلیل بیشتر قرار می‌گیرند.

• خوانش متن اثر

- زوال قدرت

در نقاشی بروگل هرچند سبک معماری سازهٔ برج، ترکیبی متناقض از سبک‌ها است، اما شباهت معماری برج با کلوسئوم[۳۱] نیز آشکار است و این مسئله‌ای است که در بیشتر منابع تاریخ هنر بدان اشاره شده و از دیدگاه نشانه‌شناسانه می‌تواند ارتباط با قدرت و تبار امپراتوری روم و سقوط و زوال آن را نیز نشان دهد. آنچه به لحاظ تاریخی در این ارتباط اهمیت دارد، این است که دقیقاً در سال ۱۵۶۳ که بروگل تابلوی برج بابل را نقاشی کرد، یکی از اولین چالش‌های مهم نواحی فلاندر با فیلیپ دوم به وجود آمد. در ماه مارس ۱۵۶۳ نجیب زادگان این مناطق نامه‌ای به فیلیپ فرستاده و با انتقاد از سیاست‌هایش او را تهدید به استعفا از پست‌های دولتی خود کردند (Morra, 2007, 208). این چالش‌ها درنهایت منجر به جنگ‌های هشتادساله‌ای شد که پیامد آن تشکیل بلژیک کاتولیک در جنوب و هلند پروتستان در شمال بود. بنابراین می‌توان گفت، درنهایت اعتقاد فیلیپ مبنی‌بر واگذاری نمایندگی قدرت و حکومت خدا به وی، که در عین حال ضمانتی اجرایی برای سرکوبی مرتدین در امپراتوری‌اش محسوب می‌شد، باعث از دست رفتن کنترلش بر نواحی فلاندر و ناتمام ماندن برنامه‌اش شد.

طبق نظر بسیاری از پژوهشگران تحت تأثیر چنین شرایطی در آنتورپ سال‌های ۱۵۶۰، اشاره به روایت بابل به عنوان تشریح‌کنندهٔ وضعیت جدال مذهبی آن دوران امری عادی بوده است و اعلامیه‌های پیروان لوتر و خطابه‌ها همگی به بابل، به عنوان روم منحط اشاره می‌کردند و به همین صورت کاتولیک‌ها هم ادعا داشتند که مرتدین به واسطهٔ بحران تفاسیر و زبان‌ها (ترجمه و تفسیر انجیل) منحطاند (ibid, 143). بنابراین هم کاتولیک‌ها و هم پروتستان‌ها برج بابل را به عنوان نمادی از تجزیه و ازهم‌پاشیدگی مسیحیت به فرقه‌ها و احزاب متخاصم و توصیفی از اغتشاش و آشوبی که دنیای جدید بدان گرفتار آمده تلقی می‌کردند. بر این اساس می‌توان گفت، ارجاع به روم به مثابهٔ سمبل تکبر کافران و غیر مسیحیان و همین‌طور ظلم کاتولیک‌های معاصر بر اهالی کشورهای فلاندر رایج بوده است. به لحاظ اقتصادی نیز همان‌طور که شرح داده شد با قدرت‌گرفتن طبقهٔ مرفه و سرمایه‌دار در نواحی فلاندر، دغدغهٔ نفوذ و ابقای هویت بومی در تقابل با سلطهٔ یک حکومت خارجی شکل گرفت که در اینجا توجه

تصویر ۵. بخشی از نقاشی، جزئیات فن‌آوری ساخت برج. مأخذ: https://jhna.org

تصویر ۶ بخشی از نقاشی، تضاد سبک‌های مختلف معماری برج. مأخذ: https://jhna.org

به مشابهت این گرایش با تمایل به دستیابی به هویت در روایت بابل نیز ضروری است.

تحت این شرایط تاریخی پیچیده و با کنار هم قرار دادن ویژگی‌های ساختاری و واقعیات تاریخی در گام اول، می‌توان اثر نقاشی را تمثیلی از ناتوانی شاه در حفظ قدرت و مشروعیت تاریخی و الهی، و نظم و قانون به شمار آورد. وضعیت شاه در نقاشی همانند وضعیت فیلیپ دوم در رابطه با قدرت رو به افزایش طبقهٔ سرمایه‌دار بومی برای حفظ هویت و حقوق سیاسی، اقتصادی و مذهبی نواحی خود است. عاملی که بیش از هر چیز فیلیپ دوم را به روایت برج بابل و همین‌طور تفسیر دریدا از این روایت نزدیک می‌سازد، مسئلهٔ عدم تسلط وی به زبان‌های آلمانی و هلندی بود که در منابع تاریخی ذکر شده است. مسئلهٔ زبان و ترجمه را زمانی می‌توان به عنوان نقطهٔ پیوند شخصیت فیلیپ دوم با روایت بابل به شمار آورد،که به محدودیت ارتباط زبانی وی با بخش وسیعی از مناطق تحت سلطه‌اش توجه شود. طبق اسناد تاریخی، فیلیپ دوم توانایی سخن گفتن به هیچ زبان خارجی‌ای غیر از زبان اسپانیایی را نداشته و همواره برای ارتباط به یک مترجم نیاز داشته است (Pettegree, 2002) و همان‌طور که اشاره شد، در تفسیر دریدا از روایت بابل نیز عدم موفقیت برنامهٔ پادشاه به دلیل تکثیر زبان‌ها است.

در بخش توصیف ساختار اثر به عدم تناسب بین سازهٔ برج و کاری که روی آن در جریان است اشاره شد و همین‌طور تناقض بخش‌های در حال ساخت با بخش‌های در حال ویرانی که حالتی از نابسندگی و بی‌تناسبی را تداعی می‌کند. نحوهٔ بازنمایی شخصیت پادشاه و جای‌گذاری وی در نقاشی نیز به گونه‌ای است که به لحاظ بصری تحت تأثیر سازهٔ برج، چشم‌انداز وسیع منظره و همین‌طور دورنمای شلوغ بندرگاه و شهر قرار دارد. درحالی‌که بعضی از کارگران در مقابلش زانو زده‌اند، بعضی آشکارا حضور او را نادیده گرفته‌اند که

تصویر ۷. بخشی از نقاشی،تضاد بین بخش‌های فرسوده و کامل شده. مأخذ: https://jhna.org

می‌تواند بر ناتوانی سلطنت در برقراری قانون در شرایط بحرانی آن زمان دلالت داشته باشد (بنگرید به تصویر۲).

تفسیر و خوانش اولیه‌ای که با تطبیق تناقضات ساختاری نقاشی با زمینهٔ سیاسی و اجتماعی شکل می‌گیرد، بدین شرح است:

نقاشی بازنمایی‌کنندهٔ ناکامی برنامهٔ فیلیپ و زوال قدرت الهی‌اش بر نواحی تحت سلطه‌اش است. اجزای متناقض برج، بر ناکارآمدی سیاست حکومت در شرایط معاصر نقاش دلالت دارد. با چنین تفسیری، همهٔ اجزای نقاشی، که در بستر تاریخی بازنمایی شده، باید مهر زوال و تباهی بر خود داشته باشند. اما با نگاهی دقیق‌تر جنبه‌های دیگری در تناقض با این خوانش تک‌صدایی از اثر آشکار می‌شود و فرایند تفسیر اثر (ترجمهٔ متن) همچنان تداوم می‌یابد.

- آرمان‌شهر

با نگاهی دقیق‌تر و بسط نگاه واسازانه می‌توان از فرم اصلی و مرکز نقاشی فاصله گرفته و توجه را به فضای پیرامون و حاشیه‌ای اطراف برج معطوف کرد. از این چشم‌انداز تناقضات بیشتری در ساختار نقاشی (متن) آشکار می‌شود؛ تناقض بین تمامیت و مرکزیت فرم سازهٔ برج، با اجزای متکثرِ شهر شلوغ حاشیه‌اش و همین‌طور فن‌آوری و صنعت پرتکاپویی که برای بنا کردن آن به کار می‌رود. فرم‌ها و عناصر حاشیه‌ای در تناقض با فرم ناتمام و ناپایدار برج به عنوان مرکز نقاشی، حسی سرخوشانه از فعالیت بشری و تشریک مساعی را تداعی کرده و معنای مرکزی و تفسیر اولیه از شکست را به چالش می‌کشند. در نقاشی سربازانی برای وادارکردن کارگران و نمایش ظلم و اقتدار شاه بازنمایی نشده‌اند و چنین به نظر می‌رسد کار با روشی نظام‌مند هدایت می‌شود. اطراف برج شبکه‌ای پیچیده از فعالیت‌ها دیده می‌شود. درواقع فعالیت و جنب‌وجوشی که در فرایند ساخت برج به چشم می‌خورد کاملاً در تضاد با مفهوم جاه‌طلبی و شکست طرح و برنامه در روایت است.

در این مرحله با مد نظر قرار دادن رویکرد پساساختارگرایانهٔ بینامتنیت، می‌توان جنبه‌ای دیگر از واقعیات تاریخی و زمینهٔ اثر را در خوانش متفاوتی از اثر مورد توجه قرار داد. براساس منابع تاریخی، توماس مور رسالهٔ مشهور خود یعنی آرمان‌شهر را حدود نیم قرن قبل از تصویرشدن نقاشی درآنتورپ نگاشت. مور زمانی که به عنوان سفیر هنری هشتم در آنتورپ به سر می‌برد (۱۵۱۵) نگارش آرمان‌شهر را شروع کرد و یک سال بعد با ویراستاری اراسموس آن را به چاپ رساند (Narusevicius, 2013, 9). آنچه در اینجا با توجه به تأثیر متقابل متون در رویکرد بینامتنیت می‌توان مورد

توجه قرار داد این است که در نوشتار مور تأکید واضحی بر سودمندی و بهره‌وری - در کنار سایر ویژگی‌های جامعهٔ آرمانی- وجود دارد و درواقع «فضیلت کار و فعالیت»، بخش مهمی از آرمان‌شهر مور و حکومت خودگردان محسوب می‌شود.

بنا به نظر ماکس وبر[۳۲] جامعه‌شناس نیز می‌توان در رویکرد اصلاح‌طلبان پروتستان، توجه به مقولهٔ کار و فعالیت انسانی را تشخیص داد، که درست برخلاف روحیهٔ کاتولیک که در آن گوشه‌گیری و دوری از فعالیت‌های زمینی و مادی و کوشش برای توان‌گری مذموم تلقی شده، بیکاری گناه کبیره و فعالیت بیشتر فضیلت محسوب می‌شود. به بیانی دیگر از نظرگاه آموزه‌های پروتستان موفقیت در زندگی مادی و اقتصادی نه‌تنها گناه نیست، بلکه بدان معنی است که شخص بیشتر مورد لطف خدا قرار گرفته و با فعالیت بیشتر از نعمات خدا بهرهٔ بیشتری می‌برد.

با توجه به تفسیر دریدا از روایت بابل و تأکید بر «ضرورت ترجمه»، تلاش اصلاح‌طلبان هم‌عصر بروگل از جمله پلانتین[۳۳] در تفسیر، ترجمه و چاپ متون مقدس که مورد مخالفت کلیسای کاتولیک بود را نیز می‌توان پژواکی از این روحیه به شمار آورد. چنین گرایش‌هایی در انطباق با تمایلات ذهنی و فرهنگی سابق‌الذکر در مورد بروگل و با در نظر گرفتن تأثیر نوشتار مور، با نمایش برانگیزانندهٔ فعالیت و کار در نقاشی هم‌خوان می‌نماید.

بر این اساس بازنمایی کار و فعالیت در نقاشی، در بطن یک شهر پر جنب‌وجوش، مجدداً می‌تواند توجه را به این نکته جلب کند که شهرِ تصویرشده در اثر، آنتورپ قرن شانزدهم است. خصوصاً زمانی که تناقض فضای شهر بازنمایی شده به‌صورت بندرگاهی با کشتی‌ها و قایق‌های حمل‌کننده و سبک معماری فضای شهری، با شرایط تاریخی و جغرافیایی محل وقوع روایت انجیلی بابل (در بین‌النهرین) مورد توجه قرار گیرد. اما در اینجا شباهت کلی بازنمایی برج با کلوسئوم می‌تواند با خوانشی متفاوت به عنوان نمادی از تمدن‌های مورد ستایش باستانی، تمثیلی از استقرار مجدد وحدت ازدست‌رفته و افتخارات فرهنگی گذشته باشد که در گرایش‌های اومانیستی عصر رنسانس تلاش بر بازیابی و پیشی‌گرفتن از آن بود. واقعیت این است که بسیاری از روشنفکران اومانیست در قرن شانزدهم علاوه‌بر توجه به فرهنگ‌های باستانی (یونان و روم) به مسائل و چالش‌های زبانی نیز علاقه داشتند. این گرایش با اختراع ماشین چاپ درتقابل با کاربرد متون لاتینی قرار گرفت که حالتی انحصاری و تک‌صدایی در قرون وسطی ایجاد کرده بود. منابع لاتین زبان با کاربرد چاپ، با هر زبانی که کارکرد ارتباطی داشت، جایگزین شدند. بروگل احتمالاً با فعالیت‌های پلانتین در چاپ انجیل هشت‌جلدی پلی گلات[۳۴] که خود بازتابی از اشتیاق روشنفکران به چالش‌های زبانی و همین‌طور مسئله هویت قومی در آن زمان بوده، آشنایی داشته است (Bowen & Imhof, 2008). با چنین پیش‌زمینه‌ای مفهوم «هویت» ملی نیز که در تفسیر دریدا از روایت بابل مورد اشاره است، به عنوان یکی از پیامدهای مثبت این کثرت زبانی قابل طرح است. در بخش تحلیل ساختار به تناقضات سبکی در پیکربندی برج اشاره شده بود که از موضع تفسیری اخیر می‌توان آن را نیز پژواکی دیگر از کثرت‌گرایی در اثر به شمار آورد.

در عین حال با نگاه دوباره به نقاشی، آنچه می‌تواند در کنار نمایش کار و فعالیت، ارتباط با این مسائل تاریخی را مؤکد کند، محل امضای بروگل است. نحوهٔ جای‌گذاری امضا در ارتباط با اسکنه‌ها و پتکی که دسته‌اش به سمت تماشاگر قرار گرفته به گونه‌ای است که نه‌تنها مخاطب را در فرایند ساخت سهیم کرده، بلکه به طور هم‌زمان می‌تواند تداعی‌کنندهٔ حضور خودِ هنرمند در فرایند ساخت‌وساز (ترجمه) باشد (بنگرید به تصویر۳). در این مرحله می‌توان با توجه به رویکرد بینامتنیت و واسازانه به دلالت‌های تازه‌ای در اثر توجه کرده و تفسیری متقابل به موازات تفسیر نخستین از نقاشی بدین شرح مطرح کرد:

صحنهٔ بازنمایی شده در نقاشی می‌تواند ستایشی از کوششِ انسانی در ساخت گونه‌ای آرمان‌شهر باشد؛ تلاشی در جهت ابقای زبان و هویتِ «حاشیه‌ای و اقلیت»، در تقابل با انحصارطلبی و تک‌صدایی کلیسای کاتولیک و سیاست‌های فیلیپ دوم. برج نقاشی جاه‌طلبانه سر به آسمان می‌ساید و فعالیت و تلاش برای ترجمه و تفسیر نیز ادامه دارد.

نتیجه‌گیری

بنابر پژوهش حاضر روشن شد که می‌توان بازنمایی روایت برج بابل را به عنوان بازتاب و تمثیلی از زمینهٔ سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و بحران‌های تاریخی معاصر بروگل به شمار آورد. بررسی و تحلیل ساختاری نقاشی بسیاری از مسائلی را که در تفسیر پساساختارگرایانه و واسازانهٔ دریدا از روایت بدان‌ها اشاره شده است، نمایان کرد. از جمله این موضوعات، مشروعیت قدرت، تناقض‌ها، ترجمه و نابسندگی و منش سیال معنا و متن هستند.

تفسیر نقاشی به عنوان تمثیلی از ناتوانی حکومت معاصر نقاش در حفظ قدرت و مشروعیت سیاسی و مذهبی به موازات خوانش اثر تحت تأثیر مفهوم آرمان‌شهریِ تلاش و فعالیت، سرشت چندصدایی و سیال نقد واسازانهٔ اثر را شکل می‌دهد. بررسی‌های تاریخی مشخص کرد برج بابل در قرن شانزدهم نماد تجزیه و ازهم‌پاشیدگی مسیحیت به فرقه‌های متخاصم بوده و از این منظر به ضرورت و تلاش طاقت‌فرسای ترجمه و تفسیر کلام خدا توسط اصلاح‌طلبان نیز اشاره دارد. این مسئله کاملاً با تفسیر و خوانش دریدا از تعدد و چندگانگی نسل‌ها و دودمان‌های آغازشده از بابل و نیاز به ترجمه و در عین حال نابسندگی آن انطباق می‌یابد. هرکدام از این خوانش‌ها در کلیتِ نقد اثر بدون دیگری نابسنده و ناقص است؛ همان‌گونه که بنا به رویکرد واسازانهٔ دریدا معنایی واحد و یک‌دست وجود ندارد و با تفسیر ثابت از متن، تأثیر و زایایی آن از دست می‌رود. تحلیل و واسازی ساختار اثر با نمایان ساختن تناقضات، از یک‌سو بازتابی از چالش‌های فرهنگی جامعهٔ چندفرهنگی آنتورپ، عقیم‌ماندن سیاست‌های مذهبی حکومت و در عین حال بازنمایی‌کنندهٔ تلاش بی‌وقفه در به چالش کشیدن مشروعیت انحصارطلبانه است. از این منظر جابجایی و سیالیت معانی در این رویکرد تفسیری، پژواک منفی را با مفاهیم خوش‌بینانه و مثبت همراه ساخته و نمایندهٔ طبیعت متناقض رویکرد تمثیلی بروگل نیز است؛ به همان صورتی که تفسیر دریدا از چندگانگی نسل‌های آغازشده از بابل و نیاز به ترجمهٔ بی‌وقفه، تداعی‌گر واسازی برج به عنوان نمادی از قدرت استبدادی است که منشأ تنوع و تکثر می‌شود. بنابراین در تفسیر نقاشی می‌توان گفت این تک‌صدایی است که نکوهیده و محکوم به شکست است (همان‌گونه که خوانش متن اثر نمی‌تواند به واسطهٔ معنایی مطلق محدود شود)، نه تلاش و فعالیت که در فرایندی بی‌وقفه ادامه دارد. به‌این‌ترتیب، تجلی دیدگاه انتقادی و متناقض‌نمای نقاش از حوادث معاصر خود را می‌توان در آمیزش هم‌زمان دو محتوای متقابل شکست قدرت و خوش‌بینی حاصل از فضای آرمان‌شهری ملهم از تلاش و فعالیت یافت. انطباق این کنش تفسیری با ساختار اثر از طریق تضاد بصری بین اجزای برج و همین‌طور کلیت سازهٔ برج با فعالیت و سرزندگی شهر و اهالی سخت‌کوش آن بازتاب می‌یابد. همان‌گونه که در اندیشهٔ دریدا هیچ ترجمه‌ای کامل نیست و متنِ مبدأ برای بقای خود نیازمند ترجمه‌های دوباره است، رویکرد پساساختارگرایانهٔ پژوهش حاضر از اثر برج بابل در عوض ارائهٔ تفسیری تک‌صدایی و کلیت‌گرا با اشاعه و سرشت سیال معنا سروکار داشته و فرایند تفسیر با واکاوی ساختار و زمینه متوقف نشده و تداوم دارد. نقد واسازانهٔ اثر با تصدیق تفاوت‌ها، مصمم است تا تنوع و تکثر را جایگزین یکپارچگی و همگونی کرده و با تأکید بر امر گذرا، سیال و همیشه در تغییر، نقد هنری را به فراسوی کنشی جزمی سوق دهد. همین امر است که امکان‌های تفسیری جدید از متن را با تأکید بر مشارکت فعالانه در دریافت و تفسیر مخاطب و نه مؤلف پدید می‌آورد.

پی‌نوشت

۱. Pieter Bruegel the Elder
۲. Jacques Derrida
۳. Thomas More
۴. S.A Mansbach
۵. Joanne Morra
۶. Roland Barthes
۷. Jacques Lacan
۸. Michel Foucault
۹. Julia Kristeva
۱۰. Deconstruction
۱۱. presentation
۱۲. representation
۱۳. Phonocenterism
۱۴. Walter Benjamin Différance
۱۵. Fritz Grossmann
۱۶. Hieronymus Bosch
۱۷. Mannerism شیوهٔ نقاشی سدهٔ ۱۶ میلادی
۱۸. Karel van Mander (۱۶۰۶- ۱۵۴۸)، شاعر و نقاش هلندی و نویسنده زندگینامهٔ هنرمندان هلندی سدهٔ شانزدهم.
۱۹. Nicolaes Jonghelinck
۲۰. Giulio Clovio
۲۱. Antwerp
۲۲. Erasmus، فیلسوف قرن ۱۵ هلند
۲۳. Martin Luther (۱۵۴۶ -۱۴۸۳) از پیشوایان نهضت اصلاحات پروتستان
۲۴. rederijkers (واژهٔ هلندی) مجمعی که اعضای آن در هلند طی قرون ۱۵ و ۱۶ در پیوند با اصلاح‌طلبان در حوزهٔ نمایش و ادبیات فعالیت داشتند.
۲۵. Philip II (۱۵۲۲-۱۵۹۸)
۲۶. Calvinist یکی از شاخه‌های فرقهٔ پروتستان که در قرن هفدهم به وجود آمد.
۲۷. Lodovico Guicciardini
۲۸. Shinar
۲۹. Saint Augustinus (۳۵۴ -۴۳۰) مارکوس اوگوستینوس معروف به اوگوستین قدیس از تأثیرگذارترین اندیشمندان مسیحیت قرون وسطی.
۳۰. John Calvin (۱۵۶۴-۱۵۰۹) مصلح دینی فرانسوی و از رهبران نهضت پروتستان
۳۱. Colosseum
۳۲. Maximilian Karl Emil Max Webr
۳۳. Plantin
۳۴. Polyglot Bible

اعلام عدم تعارض منافع: نویسنده اعلام می‌دارد که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای او وجود نداشته است.

فهرست منابع

• دریدا، ژاک. (۱۳۹۵). *نوشتار و تفاوت* (ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان). تهران: نشرنی.
• کهون، لارنس. (۱۳۹۲). *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم* (ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان). چاپ دهم. تهران: نی.
• ویلیامز، جیمز کیسی. (۱۳۹۷) فهم پساساختارگرایی (ترجمهٔ محمدجواد سیدی). تهران: نیماژ.
• Bowen, K. L. & Imhof, D. (2008). *Christopher Plantin and Engraved Book Illustrations in Sixteenth-Century Europe.* Cambridge: University Press.
• Catholic Online World's Catholic Library. (n.d.). Retrieved May 9, 2021 from http://www.catholic.org/bible.
• Derrida, J. (1985). Des Tours de Babel. In J. F. Graham (Ed., Trans.), *Difference in Translation* (pp. 165-207). Ithaca and London: Cornell University Press.
• Gibson, W. S. (1981). Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel. *The Art Bulletin*, 63(3), 426-446.
• Grossmann, F. (1996). *Bruegel: The Paintings*. Phaidon: London.
• Mansbach, S.A. (1982). "Pieter Bruegel's Towers of Babel," Zeitschrift für. Kunstgeschichte, 45. Bd., H. 1 , pp. 43-56.
• More, T. (2005). *Utopia. The Project Gutenberg eBook.* Retrieved from https:// ahva2016.sites.olt.ubc.ca/files/2016/05/44_102213_082702.pdf .
• Morra, J. (2007). Utopia Lost Allegory, Ruins and Pieter Bruegel's Towers of Babel. *Art History*, 30(2), 198-216.
• Narusevicius, V. (2013). *Labour as Utopia in Bruegel's Towers of Babel*. Wreck, 30(2), 30-45. Retrieved from https:// https://ahva2016.sites.olt.ubc.ca/files/2016/05/44_102213_082702.pdf
• Pettegree, A. (2002). *Europe in the Sixteenth Century*. Oxford: Blackwell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

ارباب‌زاده، مژگان. (۱۴۰۰). واسازی برج بابل، خوانش نقاشی «برج بابل»، اثر «پیتر بروگل» با تکیه‌بر آرای دریدا. *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۲)، ۳۹-۵۲.

DOI: 10.22034/bagh.2021.272436.4795
URL: http://www.bagh-sj.com/article_139234.html