پژوهشنامه گرافیک نقاش

اثری از فرانسیسکو گویا در ایران: ویژگی‌ها، پیوستگی‌ها و گسستگی‌ها با دیگر آثار

چکیده

فرانسیسکو گویا از هنرمندان تأثیرگذار در هنر غرب است که با حساسیت به رویدادهای زمانهٔ خود نگریست و متأثر از آن‌ها مجموعه‌های چاپی ارزشمندی مانند فجایع جنگ و کاپریس‌ها را پرداخت. در کنار این دو مجموعه، گاوبازی از جمله دیگر آثار گویاست که با نگاه به فرهنگ اسپانیا شکل گرفت. یک نمونه از این آثار امروزه در موزهٔ هنر جهان مجموعهٔ فرهنگی سردارآسمانی (بنیاد) به شمارهٔ ۳۹۶۷ نگهداری می‌شود. پژوهش حاضر بر پایهٔ این اثر می‌کوشد مهم‌ترین ویژگی‌های آثار گویا را در مجموعهٔ گاوبازی و به‌ویژه در مقایسه با دو مجموعهٔ فجایع جنگ و کاپریس‌ها بجوید و نگاه دقیقی بیفکند به تنها اثر گویا که متعلق به ایران است. بنابراین در پی پاسخ به این پرسش است: گویا در چرخش از بیان موضوعات جنگ و وقایع ناشی از آن به بیانگری موضوعی اجتماعی و سرگرم‌کننده، کدام ویژگی‌های هنری خود را حفظ و کدام‌ها را دگرگون کرده است؟ پژوهش نشان می‌دهد گویا در مجموعهٔ گاوبازی، کمتر به جزئیات پرداخته و در آن، یکپارچگی موضوعی و نمایش رسوم اسپانیای سدهٔ ۱۸م را درنظر داشته است. گرچه این سنت به‌ظاهر تفریحی، به نماد مقاومت و ایستادگی مردم اسپانیا در برابر ناملایمت و استبداد بدل می‌شود و هنرمندان گوناگونی پس از گویا از آن تأثیر می‌پذیرند، دو مجموعهٔ دیگر با نمایش جزئیات بیشتر و الهام‌گیری از وقایع تلخ زمانه، کابوس‌ها و آشفتگی‌های فکری هنرمند را می‌نمایاند. این پژوهش بنیادین، با روش توصیفی ـ تحلیلی و در برخی فرازها به‌شیوهٔ تطبیقی است. گردآوری داده‌های کیفی، میدانی ـ کتابخانه‌ای است و تحلیل داده‌ها ماهیتی کیفی دارد.

واژه‌های کلیدی: فرانسیسکو گویا، مجموعهٔ فجایع جنگ، مجموعهٔ کاپریس‌ها، مجموعهٔ گاوبازی،

مریم کشمیری
استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. نویسنده مسئول.
m.keshmiri@alzahra.ac.ir

زهرا کاظمی ملک محمودی
دانشجوی کارشناسی نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
zahra.kazemi.mm2020@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۹-۰۹

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41469.1158

مجموعـۀ ضرب‌المثل‌هـا، مجموعـۀ فرهنگـی مـوزه‌ای سردارآسـمانی (بنیـاد).

مقدمه

میـان هنـر بـا مسـائل و پیشـامدهای روز پیونـدی ژرف وجـود دارد. آثـاری کـه در هـر دوره و زمانـه آفریـده شـده‌اند، در حقیقـت نماینـدگان چشـمان نگارگـر و نقـاش خویش‌انـد کـه تاریـخ را برایمـان روایـت می‌کننـد. در ایـن پژوهـش نگاهـی گـذرا داریـم بـه زندگـی و آثـار فرانسیسـکو گویـا، نقـاش و چاپگـر اسـپانیایی کـه اگرچـه راوی زمانـۀ خویـش بـوده، می‌تـوان ردپایـی از احـوالات هنرمنـد و داوری شـخصی‌اش را هـم در آثـارش مشـاهده کـرد. گویـا از آن دسـته هنرمندانـی اسـت کـه رخدادهـای بسـیاری را از جملـه جنـگ، بیمـاری و... در زندگـی تجربـه کـرده کـه ایـن رویدادهـا، بدون‌شـک تأثیـر مسـتقیمی بـر آثـارش داشـته اسـت. از آثـار ناتورالیسـمی دوران جوانـی‌اش تـا فضـای تاریـک و مالیخولیایـی کـه بـا گذشـت زمـان بـر فضـای ذهنـی هنرمنـد حاکـم شـده، همگـی شـرح حالـی اسـت از اسـپانیای قـرن ۱۸ کـه هنرمنـد بـا هوشـمندی آن را در آثـار و گراوورهایـش بـه یـادگار گذاشـته اسـت. ایـن تأثیـرات تـا حـدودی بـه زمانـه و محیـط بـاز می‌گـردد، امـا بخشـی درونـی هـم دارد کـه از شـریان فکـری و درونیـات خـود هنرمنـد سرچشـمه می‌گیـرد کـه در پژوهش‌هـای بسـیاری بـه تأثیـرات دوسـویۀ آن‌هـا توجـه شـده اسـت. در ایـن پژوهـش می‌کوشـیم بـا تحلیـل و بررسـی آثـار گویـا و بـا تمرکـز بـر باسـمه‌ها و مجموعه‌هـای چاپـی او و بـه ویژگی‌هـای شـاخص در نقاشـی‌ها و تمایـز آن‌هـا در هـر مجموعـه بپردازیـم. در ایـن مسـیر همچنیـن نـگاه ویـژه‌ای خواهیـم داشـت بـه باسـمه‌ای از مجموعـه گاوبـازی در مـوزۀ هنـر جهـان مجموعـۀ فرهنگـی مـوزه‌ای سـردار آسـمانی در شـهر تهـران.

تحلیـل آثـار شـاخص و باسـمه‌های فرانسیسـکو گویـا در طـول تاریـخ بسـیار مدنظـر و مطالعـۀ هنرمنـدان و علاقه‌منـدان قـرار گرفتـه اسـت، امـا چیـزی کـه شـاید کمتـر بـدان توجـه شـده، مجموعـۀ گاوبـازی و همچنیـن اثـری از آن مجموعـه اسـت کـه اکنـون در یکـی از موزه‌هـای تهـران نگهـداری می‌شـود. پـس بـر آن شـدیم تـا بـه ایـن اثـر کمتـر دیده‌شـده بپردازیـم. در مسـیر پژوهـش مـروری خواهیـم داشـت بـر زندگـی گویـا، ویژگی‌هـای رفتـاری و درونیـات او و نیـز تأثیـر محیـط و شـرایط نابسـامان اسـپانیا را بـر وی و آثـارش خواهیـم جسـت. همچنیـن اثـرات متقابـل گویـا و آثـارش را بـر افـکار عمومـی خواهیـم دیـد. در پایـان نیـز گزیـده‌ای از تأثیرگذارتریـن آثـار چاپـی وی را بررسـی خواهیـم کـرد. هـدف از انجـام ایـن پژوهـش شـناخت بیشـتر دنیـای ذهنـی هنرمنـد و آثـار برجسـتۀ اوسـت تـا از ایـن مسـیر، معرفـی و درک بهتـری از تـک اثـر موجـود گویـا در ایـران بـرای بازدیدکننـدگان فراهـم شـود.

پیشینۀ پژوهش

فرانسیسـکو گویـا از جملـه هنرمندانـی اسـت کـه دربـارۀ او و آثـارش بسـیار نوشـته‌اند. در ایـن میـان کتاب‌هایـی کـه مضامیـن تاریـخ هنـر را در بـر می‌گیرنـد و دربـارۀ هنرمنـدان و آثـار آنـان اسـت، گویـا و آثـار او را مکـرر معرفـی کرده‌انـد. مقـالات نگاشته‌شـده در ایـران البتـه بسـیار محـدود اسـت و پژوهش‌هـا بیشـتر در قالـب پایان‌نامه‌هـای دانشـگاهی و تخصصـی شـکل گرفتـه اسـت؛ تعـدادی از مهم‌تریـن آن‌هـا بـه ایـن شـرح اسـت: در پایان‌نامـۀ ارشـد بـا عنـوان «چگونگـی بازنمایـی در نقاشـی‌های گویـا از منظـر نظریـۀ نوئـل کارول» (۱۳۹۶) نوشـتۀ سـارا علیـزاده آثـار گویـا از دیـدگاه نظریه‌پـرداز، نوئـل کارول در بـازه زمانـی و دوران مختلـف کاری‌اش تحلیـل شـده و در پایـان چنـد نمونـه از آثـار شـاخص هنرمنـد بررسـی شـده اسـت. همچنیـن در ایـن پژوهـش آمـده اسـت: بسـیاری از ویژگی‌هایـی کـه درآثـار گویـا مشـاهده می‌کنیـم ریشـه در ملیـت او دارد و مشـابه آن شـاخصه‌ها را در آثـار هنرمنـدان دیگـری چـون ولاسـکوئز و پیکاسـو نیـز می‌تـوان یافـت، بـا ایـن دیـدگاه می‌تـوان گفـت مطالعـات جامعه‌شـناختی نیـز در پژوهـش بـالا بـوده کـه بـا هـدف نـگارش حاضـر یعنـی بازنگـری زمانه و تاریـخ گویـا هم‌راستاسـت.

«بررسـی وجـوه سورئالیسـتی و وهم‌انگیـز بـا نگـرش بـر آثـار فرانسیسـکو گویـا، ماتیـاس گرانوالـد و هیرونیمـوش بـوش» (۱۳۹۶) نوشـتۀ مهتـاب آبداراصفهانـی و پایان‌نامـۀ «چرایـی حضـور وحشـت در نقاشـی بـا مقایسـۀ آثـار گویـا و بالتـوس» (۱۳۸۸) نیـز بـه قلـم آرزو صفایی‌شـربیانی از دیگـر آثـار اسـت. در ایـن میـان مقالـه‌ای بـا عنـوان «مفهـوم اسنوبیسـم در آثـار چاپ‌هـای دسـتی گویـا از مجموعـه کاپریـس» (۱۳۹۲) نوشـتۀ رهی‌محمـدی نیـز درخـور توجـه اسـت. شـیرین شـاهین‌راد در پایان‌نامـۀ خـود بـا نـام «مفهـوم تعهـد در مجموعـۀ چاپـی «فجایـع جنـگ» اثـر «فرانسیسـکو گویـا»» (۱۳۹۳) بـا نـگاه بـه آرا دکتـر علـی شـریعتی بـه تفاسـیری از هنـر و هنرمنـد پرداختـه اسـت و نگاهـی بـر رویکردهـای اجتماعـی زمانـۀ هنرمنـد دارد.

فریبـا ازهـری نیـز در «مطالعـۀ تطبیقـی سِـحر در آثـار محمـد سـیاه‌قلم و فرانسیسـکو گویـا و کاربسـت آن در هنـر معاصـر» (۱۳۹۹) بازنمایـی سـاحران و جادوگـری را در شـیوه‌ای تطبیقـی میـان فرهنـگ هنـری شـرق و غـرب پیـش می‌بـرد. در ایـن میـان می‌تـوان بـه پایان‌نامـۀ ارشـد علیرضـا اکبـرزاده بـا عنـوان «بررسـی پدیـدۀ

گروتسک و بیانگری با رویکرد بومی‌گرایی در هنر معاصر ایران» (۱۳۹۵) نیز اشاره کرد که در بخشی از آن، زندگی و آثار فرانسیسکو گویا بررسی شده است. پژوهش پیش رو می‌کوشد تا با جمع‌بندی جامع از مطالب پیشین، نگاهی ژرف‌تر به آثار این هنرمند برجستهٔ اروپایی بیفکند و با دستاوردهای این نگاه، نسخهٔ کمتر دیده‌شدهٔ ایرانی را معرفی و بازخوانی کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، مبتنی بر واکاوی ویژگی‌های برجستهٔ هنری فرانسیسکو گویاست و بر نمونهٔ موجود در موزهٔ هنر جهان مجموعهٔ فرهنگی موزه‌ای سردار آسمانی (موزهٔ بنیاد) تمرکز دارد؛ ازاین‌رو، پژوهشی بنیادین است. پژوهش، ماهیتی کیفی دارد و با روش توصیفی‌تحلیلی و در برخی فرازها به‌شیوهٔ تطبیقی پیش رفته است. گردآوری داده‌های کیفی نیز به شیوهٔ میدانی- کتابخانه‌ای صورت گرفته است. تلاش شده تا مجموعهٔ وسیعی از آثار گویا بررسی و بازبینی شود که در این میان، حدود ۱۷ نمونه در متن مقاله مدنظر بوده است. ویژگی‌های این نمونه‌ها به‌شکل ویژه با اثر موزهٔ بنیاد مقایسه شدند.

فرانسیسکو گویا

فرانسیسکو خوسه دِ گویا لوسینتس[۱] در ۳۰ مارس ۱۷۴۶ م در دهکدهٔ فوئندتودوس واقع در ناحیهٔ دورافتاده در شمال اسپانیا به دنیا آمد. در آن زمان، پدر گویا کشاورز بود، اما اندکی بعد، زمانی که گویا نخستین سال‌های عمرش را سپری می‌کرد، خانواده به ساراگوسا[۲] شهری در ایالت آراگون نقل مکان کرد. در ساراگوسا، پدر گویا به صنعت طلاکاری پرداخت که پیش‌تر در آن حرفه آموزش دیده بود. گویا در سن مدرسه، راهی مدارس مذهبی شد. در مدرسهٔ مارتین زاپاتر بهترین دوست او بود. گویا، زاپاتر را «دوست ناآرام و آشفته‌حال» توصیف کرده است.

در سال ۱۷۶۰ م گویا شاگرد خوسه لوثان مارتینز،[۳] نقاش مشهور ساراگوسا شد. سه سال با لوثان کار کرد و در ۱۷۶۳ م به مادرید پایتخت اسپانیا رفت (آبداراصفهانی، ۱۳۹۶: ۸۰). در آنجا، هنرمند دیگری از ساراگوسا به نام فرانسیسکو بایو[۴] او را هنرآموز با استعدادی یافت. بایو ضمن اینکه در فرهنگستان سلطنتی سن فرناندو، مدرسهٔ ملی هنر تدریس می‌کرد، نقاش دربار پادشاه اسپانیا هم بود و گویا را به‌عنوان دستیار در کارگاه سلطنتی انتخاب کرد. گویای جوان ضمن کار با بایو برای حرفهٔ آینده‌اش آماده می‌شد. کار در کاخ سلطنتی برای او حکم آموزشگاه مجهزی را داشت؛ زیرا او می‌توانست در آنجا هنر بی‌نظیری را که پادشاهان در طول قرن‌ها از تمام دنیا گرد آورده بودند، ببیند (مولبرگر نقل در: همان: ۸۰).

گویا در ۱۷۷۰ م با هزینهٔ خود راهی ایتالیا شد و یک سال بعد در مسابقهٔ ورودی آکادمی دی‌بل‌آرتی شرکت جست. او در این مسابقه، دوم شد. برخی بر این باورند که اگر گویا دقت بیشتری به موضوع و گزینش رنگ‌ها داشت و در شیوهٔ پرداخت، ناتورالیستی‌تر عمل می‌کرد، شاید مقام اول را کسب کرده بود. این تصور دور از ذهن نیست، زیرا در آن سال‌ها سایهٔ چهارچوب و قوانین ثابت نقاشی کلاسیک و طبیعت‌گرا بر سر هنرمندان بود و سرپیچی از آن سبب بی‌اعتباری هنرمند می‌شد. اگر پیروی‌نکردن از قوانین سفت و سخت آن دوران را سبب کسب مقام دوم بدانیم، پس می‌توان به خوی سرکش گویای جوان در آن دوران پی برد که از آیندهٔ برجستهٔ او خبر می‌داد.

گویا در ۱۳۷۳م با جوزفا، خواهر بایو ازدواج کرد و حاصل این ازدواج دو فرزند بود. در آن سال‌ها سفارش‌های بسیاری از جمله نقاشی پرده‌های نگارین بزرگ برای کارخانهٔ پرده‌بافی سلطنتی سانتاباربارا[۵] به او داده می‌شد. این پرده‌ها به سبک روستایی فرانسه یا موضوعات نایاب (ساده‌نگاری) هلند پرداخت می‌شد. باوجود این سفارشات، گویا در این شیوه درجا نزد و خیلی زود به‌دلیل تمایلات و نگرش ناسیونالیستی چارلز/کارلوس سوم[۷] و سفارشات او، مسیر تازه‌ای را در هنر پی‌گرفت.

گویا در این دوران به پرداخت صحنه‌هایی از زندگی مردم اسپانیا روی آورد. این سرآغازی بر پیدایش تفکرات متمایز او در آینده بود (آبروزه؛ نقل در: علیزاده، ۱۳۹۶: ۵۷) و همان است که لینتن درباره‌اش می‌گوید: «گویا با روایت‌های خویش از قساوت و جنون و شهودهای کابوس‌گونهٔ خود از آن‌ها، غایات متعارف هنر کلاسیک- یعنی لذت و آموزش را باژگون ساخت» (لینتن، ۱۳۸۶: ۱۸).

حضور گویا در کاخ سلطنتی در جایگاه نقاش دربار، سپس ارتقای او به مقام نقاش خاندان سلطنتی چارلز سوم در ۱۷۸۶ م و نقاش‌باشی ارشد دربار در ۱۷۹۹ م (هارت، ۱۳۸۲: ۸۸۰) سبب شد تا وی با فسادهای مالی و اخلاقی طبقات درباری و اشراف جامعهٔ اسپانیا برخورد نزدیکی داشته باشد و به تجاربی دست یابد که بعدها به شکلی ماهرانه و هوشمندانه و با زبان تصویر به تمسخر و انتقاد آن‌ها بپردازد.

بیماری اثرگذار

در زندگی‌نامه‌های گوناگون، شرح بیماری گویا همواره فرازی درخور توجه بوده است. به نظر می‌رسد بیماری و نتایج حاصل از آن، تأثیر چشمگیری بر روند کار هنری گویا داشته است. گویا در ۱۷۹۲م به‌دنبال یک بیماری شدید، شنوایی خود را از دست داد. این اتفاق، فاصله‌ای عمیق بین او و زندگی پرشور گذشته‌اش افکند. اکنون تنها ارتباط چشمی بود که وی را با ناملایمات دنیای بیرون روبه‌رو می‌کرد. با حذف صدای آدم‌ها، توجه گویا بیش از پیش به حرکات جلب شد و تلقی تازه‌ای در وی شکل گرفت. در حقیقت این ضعف، نقطه‌عطفی در کارهای او شد تا با نگاه و حسی متفاوت، دنیای پیرامون خود را درک و دریافت کند و در آثار بازتاب دهد.

گویا که مردی سرزنده و شاداب و پرشور بود، با از دست دادن شنوایی خود به‌طور کلی تغییر کرد. دیگر تنها حرکات و سکنات آدم‌ها بود که برای او مفهوم و معنا داشت. او با حذف اجباری صداها تنها به‌وسیله نیروی بصری با ناملایمات دنیای اطرافش روبه‌رو بود. گویی آثار او موجوداتی مهیب و پرهیاهو بودند که در تنهایی ناشی از ناشنوایی، او را مورد تجاوز قرار می‌دادند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۳۵).

خیالات، ناخودآگاه و تصاویر تاریک به مدد سکوت، تنهایی و حساسیت هنری گویا تا مدت‌ها با او همراه بود و همین امر سبب شد این هنرمند در طول زندگی هنری خود، آثار بسیاری را بپردازد که بازتاب عوالم درونی اوست. چاپ‌های تیزابی سایه‌دار گویا از نمونه‌های موفق در این زمینه است (صفایی‌شریبانی، ۱۳۸۸: ۳۹). گذشتهٔ تلخ و انسان‌های پست در نظر گویا جانورانی دلهره‌آور و ترسناک بودند که درست به همین شکل در بیشتر آثار او متجلی شدند (شابرن؛ نقل در: همان: ۴۰).

بستر تاریخی و اجتماعی اسپانیا در زمان حیات گویا

عصر و دوره‌ای که فرانسیسکو گویا در آن می‌زیست، دورهٔ رمانتیسم اروپایی است. این دوره با واژه‌هایی نظیر غیرعقلانی، افسانه‌وار، غیرواقعی و احمقانه هم‌پهلو می‌شود (ثروت؛ نقل در: ازهری، ۱۳۹۹: ۱۳۴). نام این دوره، یک نهضت ادبی و هنری را به یاد می‌آورد که به برتری احساسات و تخیل بر عقل دامن می‌زند و هنرمند در آن، بدون هیچ محدودیتی احساسات خود را بیان می‌کند. این مکتب پاسخی در برابر روشنگری سده‌های ۱۷ و ۱۸ م، افکاری با بنیان‌های عقل‌گرایی و فردگرایی اروپا بود و انقلابی را در باورها، اندیشه و عوامل فرهنگی و اجتماعی زمانهٔ خود به بار آورد (فرد؛ نقل در: ازهری، ۱۳۹۹: ۱۳۴).

در این دوره اسپانیا در حال تغییر و گذار بود. این تغییرات درکنار دور شدن از باورهای خرافی و علاقه به نوآوری در زمینه‌های دیگری چون شعر، ادبیات و تئاتر نیز به چشم می‌خورد (اکبرزاده، ۱۳۹۵: ۶۸)؛ بنابراین رمانتیسم، عصری مبتنی‌بر آزادی و عدالت و نیز محصول روشنگری بود (ثروت نقل در: ازهری، ۱۳۹۹: ۱۳۵).

برخی آثار شاخص رنگ و روغن گویا

آثار گویا را می‌توان در زیرمجموعهٔ کارهای رنگ روغنی و آثار چاپی دسته‌بندی کرد. هر یک از این آثار، ویژگی‌های شاخص و برجسته‌ای دارند که ناشی از ادوار زندگی هنری، اجتماعی و فردی هنرمند و تحولات روحی اوست. در ادامه برخی از مهم‌ترین‌های گروه رنگ و روغن را مرور می‌کنیم و سپس با نگاه به تنها اثر گویا در ایران که در گروه چاپ‌هاست، ویژگی‌های شاخص مجموعه‌های چاپی این هنرمند را بررسی می‌نماییم..

۱.کارلوس چهارم: گویا در ۱۸۰۰ م موظف شد تا چهرهٔ خانوادهٔ کارلوس چهارم را نقاشی کند. شاید بتوان این پرده را اوج دستاورد او در زمینهٔ چهره‌پردازی دانست. (تصویر ۱) این تابلو که به قول بسیاری منابع متأثر از تابلوی کم‌نظیر «ندیمه‌ها» اثر ولاسکوئز[۸] است (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۱۱)، خانوادهٔ سیزده نفرهٔ کارلوس چهارم[۹] را نشان می‌دهد که همگی در نگارخانهٔ قصر کنار هم ایستاده‌اند گویا خود در طرف چپ بوم، «سایه‌وار، مفسر ملامتگر این نمایش اهانت‌بار است [...] گویا هدفی عمیق‌تر از هجو خاندان سلطنت دارد، او با برداشتن حجاب از چهرهٔ آن‌ها، واقعیت شیطانی‌شان را نشان داده است» (هارت، ۱۳۸۲: ۸۸۰). این اثر نمایش خیره‌کننده‌ای از رنگ و نورپردازی جامه‌ها و آرایه‌هاست که کمترین ردی از پرداخت‌های تشریفاتی پیروان نوکلاسیک فرانسوی ندارد (همان). گویا همهٔ نخوت و زشتی را در چهره‌های ولی‌نعمت خود به تصویر می‌کشد. «هیچ نقاش درباری قبل یا بعد از گویا، چنین یادمانی از ولی‌نعمتان خود به جا نگذاشته است» (گامبریچ، ۱۳۸۷: ۴۷۸).

۲. دوم و سوم ماه می: این دو پرده به اتفاقات سال ۱۸۰۸م مربوط است و در پی مقاومت شهروندان و مردم اسپانیا در برابر سپاه ناپلئون پرداخته شد. در این زمان، شمار بسیاری از مردم قتل‌عام شدند. این دو تابلو (تصویرهای ۲و۳) پس از ۶ سال از وقوع حادثه یعنی در سال ۱۸۱۴م کشیده شد. تابلوها چنان کار شده‌اند که گمان می‌رود خود هنرمند در صحنهٔ میدان شهر یا کوهستان پرنسیپه پیو حضور داشته و

تصویر۱. کارلوس چهارم و خانواده، ۱۸۰۰ م، رنگ روغن روی بوم، ۲۸۰ در ۳۳۶ سانتی‌متر، موزهٔ پرادو، مادرید (هارت، ۱۳۸۲: ۸۷۹)

از پشت تلی از خاک تماشاگر این جنایت بوده است. در این دو اثر، واقع‌نمایی چشمگیر آثار گویا دیده می‌شود. پردهٔ سوم ماه مه، «نخستین نمونهٔ مسلم از کارهایی است که در عالم هنر، اعتراض اجتماعی نام گرفت و در تمایز با تصاویر کنایی است که در دوره‌های رنسانس و باروک معمول بود» (هارت، ۱۳۸۲: ۸۸۰). «قدرت این تصویر در القای حس شدید ترس به بیننده است که سبب می‌شود بیننده با آگاهی گریزناپذیر با میرایی خودش مواجه شود» (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۱۱).

تکنیک و مصالح به‌کاررفته در چاپ‌ها

تکنیک آثار گویا به‌خصوص در آثار چاپی او، که اغلب به شیوهٔ اچینگ و آکواتینت[۱۰] اجرا شده است، روشن‌کنندهٔ مفهوم جنگ و وحشت آن است. هاشورهای ظریف، دقیق و کنترل‌شده و در عین حال خشنِ آثار او با تیره‌روشن‌های شگرف، تمامی تضاد و وحشَت آن دوران را به‌خوبی نشان می‌دهد. همین خشونت آثار چاپی گویا در آثار رنگ روغن او نیز دیده می‌شود که البته در این آثار به‌دلیل نوع تکنیک، این وحشت بیشتر به واسطهٔ نور و رنگ نمایان است. در آثار رنگی و چاپی گویا، حرکت، ترس، خشونت، اضطراب و تشویش به یک اندازه به نمایش درآمده است (صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۷۳). تنوع تکنیکی و بسترهای متفاوت از ویژگی‌های برجستهٔ آثار گویاست که ناشی از پای‌بندنبودن و عادت او به یک شیوه یا متریال خاص است. همچنین در کارهای پیشرفته‌تر و به‌ویژه در زمان

تصویر۲. دوم ماه مه ۱۸۰۸، رنگ روغن روی بوم
موزهٔ پرادو، مادرید (URL5)

تصویر۳. سوم ماه مه ۱۸۰۸، رنگ روغن روی بوم، ۴۶۰ در ۲۶۷ سانتی‌متر
موزهٔ پرادو، مادرید (هارت، ۱۳۸۲: ۸۸۱)

جنگ بود که گویا رنگ را کنار زد؛ زیرا باور داشت با نور و سایه بهتر می‌توان حقیقت را بیان کرد (ازهری، ۱۳۹۹: ۱۱۴). با توجه به فضای اجتماعی آن دوران و خفقان جنگ، موضوعاتی که گویا برای مصورکردن برمی‌گزید غالباً تاریک و حزن‌آلود بود؛ به همین جهت گزینش چاپ انتخابی هوشمندانه به نظر می‌رسد؛ زیرا ویژگی تک‌رنگ (عموماً سیاه) آن، برای نمایش حزن مناسب بود و پرهیز از بازنمایی رنگی نیز بر این فضای حزن‌آلود دامن می‌زد. در این آثار بود که توجه بیشتر بر موضوع اثر متمرکز و مفهوم تصویرشده، محسوس‌تر می‌شود.

تأثیر گراوورهای گویا از تلفیق چاپ تیزابی سنتی با شگرد ابداعی چاپ تیزابی سایه‌دار به دست آمده که در آن از صمغ برای پوشاندن فاصله‌های چاپ تیزابی استفاده شده است. کار بدین صورت است: هنگامی که لوح فلزی حرارت می‌بیند، صمغ، سطح ریزبافتی را می‌سازد؛ آنگاه با مرکب چاپ و محوکردن آن، نوعی رنگ‌مایهٔ غنی و خاکستری تولید می‌شود که قدرت بیانگری باسمه را بیشتر می‌کند و آن را به نقاشی‌های آب‌مرکبی نزدیک می‌کند (هارت، ۱۳۸۲: ۸۸۲).

به علت کمبود مواد و ابزار، در طول دوران قحطی، گویا با محدودیت‌هایی در تکنیک چاپ دستی مواجه شد. به‌دلیل تعداد کم صفحات فلزی برای چاپ آثار، گویا در این دوران مجبور بود حتی از صفحات معیوب، مجدد استفاده کند یا برخی صفحات قدیمی را دوباره پولیش نماید (sayre؛ نقل در: علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۲). شاید همین کمبودها باعث شد تا هنرمند ابعاد و قطع چاپ‌هایش را در اندازه‌های بسیار کوچک (حتی تا ۵ سانتی‌متر) انتخاب کند.

مجموعهٔ کاپریس‌ها (۱۸۰۰-۱۷۹۵م)

مجموعهٔ کاپریس[11] شامل آثار چاپی با ۸۰ اثر است. آثاری که در آن‌ها، عنصر خیال و اوهام بیشترین تأثیر را دارد. بیشتر این آثار در حال حاضر در موزهٔ دل پرادو مادرید نگهداری می‌شوند. «کاپریس شامل تصویرسازی‌هایی از رفتارهای غیراخلاقی، اعم از سوء استفاده از زنان جوان، دزدی و حتی خشونت خانگی است. در کنار این‌ها تصاویر دیگری هستند از دلالت‌های تند و تیزتر علیه تفتیش عقاید در اسپانیا و نظام زندان. نیمهٔ دوم آلبوم اما خیلی متفاوت است. اغلب شخصیت‌های این بخش، ساحران دلهره‌آور و اهریمن‌های وحشی‌اند» (ازهری، ۱۳۹۹: ۱۰۹).

گویا با طنزی تلخ، ضعف بشر و بی‌عدالتی‌های اجتماعی، مذهبی و سیاسی زمانهٔ خود را نقد می‌کند: ازدواج‌های مصلحتی و خودفروشی، حرص، رشوه‌خواری، دسیسه‌های سیاسی، تعصب مذهبی، خرافات و خشک‌مغزی‌ها (بکولا نقل در: صفایی‌شریبانی، ۱۳۸۸: ۳۹). در مجموعهٔ کاپریس‌ها چیزی کاملاً متفاوت از طنز معمول کاریکاتورسازانی مشهود است که بازیگران سیاست و رهبران جامعه را به سخره می‌گرفتند تا مردم را به تفکر وا دارند. طنز گویا در شفقت ریشه دارد و از هواخواهی به دور است، به افراد خاص مربوط نیست، بلکه تیره‌بختی حاصل از کارکرد نیروهای نهادی را نشانه می‌گیرد، نیمی از طرح‌های مجموعهٔ کاپریس‌ها به مسائل فوق طبیعی توجه دارند، بقیهٔ آنها از زندگی واقعی مایه می‌گیرند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۳۵) شگفت آنکه گویا لوحه‌های این مجموعهٔ پر نقد و گزند را به کارلس چهارم اهدا کرده است. گویا، خود بعدها گفت که درگریز از اقدام احتمالی سازمان تفتیش عقاید، چنین کرده است؛ چرا که او نقاش دربار بود و در پردهٔ بزرگی که از خانوادهٔ کارلس چهارم نقاشی کرد، آنها را جاودان ساخت (همان: ۱۳۶). این نوشتهٔ خود هنرمند همراه مجموعه است:

«مجموعه‌ای از تصاویر چاپی با موضوعات عجیب و غریب، اختراع و حک شده توسط فرانسیسکو گویا»

مجموعهٔ کاپریس، شامل سه بخش است:

۱. قربانیان و وحشت های ناشی از جنگ؛

۲. قحطی، مرگ، دفن و خرافات؛

۳. کابوس‌ها، ساحران، روحانیون فاسد و هیولا (ازهری، ۱۳۹۹: ۱۲۲).

او در روزنامهٔ دیاریود مادرید، به تاریخ ششم فوریه اعلانی برای فروش این مجموعه کالکوگرافی منتشر کرد و دربارهٔ آن گفت: «قابل دسترسی از مغازهٔ نوشیدنی‌های الکلی و عطرفروشی واقع در پلاک یک، خیابان وسنگانیو، به قیمت ۳۲۰ ریله برای یک مجموعه ۸۰ تایی» (ماری وهاگن؛ نقل در: صفایی‌شریبانی، ۱۳۸۸: ۱۳۸).

خواب خرد هیولا می‌سازد (تصویر ۴)، متعلق به مجموعهٔ کاپریس‌هاست. هنرمند در حاشیهٔ این تصویر نوشته است: «هدف نگارنده، اجتناب از باورهای خطرناکی است که اکنون رایج شده‌اند و این اثر از مجموعهٔ کاپریچو، گواه ناب و جاودانهٔ حقیقت است» (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۱۱). نام این اثر به دو شیوه تعبیر می‌شود: وقتی که در خواب هستیم، ذهن رویازدهٔ ما هیاکل غریب و مهیب می‌آفریند و هنگامی که آدمیان تعقل را ترک می‌گویند به ورطهٔ تجربیاتی هولناک فرو می‌افتند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۳۵). در اینجا ما هنرمند را می‌بینیم که بر جعبهٔ منطق خوابیده است و پشت سر او، جغدها و خفاش‌ها

تصویر ۴. خواب خرد هیولا می‌سازد (۱۷۹۹)، کاپریس‌ها
اچینگ-آکواتینت، متروپولیتن (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۱۱)

تصویر ۵. آن ذرات خاک(۱۷۹۹)، مجموعه کاپریس
اچینگ و آکواتینت، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک (هافر، ۱۳۶۹: ۳۰)

که به‌ترتیب نماد حماقت و نادانی‌اند، در آشفتگی و بی‌نظمی بد یمن دیده می‌شوند (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۱۱). «به‌نظر برخی پژوهشگران، این اثر آغازگر مسیر روشنگری‌های گویا» (ازهری، ۱۳۹۹: ۱۲۳) است.

اثر دیگر در مجموعهٔ کاپریس‌ها، آن ذرات خاک نام دارد (تصویر۵) که در توصیفش آمده است: «شرم‌آور است! با یک خانم محترم که با پولی ناچیز خدمتی جدی به دیگران می‌نمود، چنین رفتار شود. شرم‌آور است!» همچنین در مقدمه‌ای از فیلیپ هاپر در بیان این چاپ می‌خوانیم: طرح شمارهٔ ۲۳ که عنوانش آن ذرات خاک است، صدور حکم مجرمی را در رابطه با تفتیش عقاید نشان می‌دهد. محکوم لباس وحشتناک توبه را که به آن سان‌بتی می‌گویند، پوشیده است. عنوان آن یادآور یک ضرب‌المثل اسپانیولی است که می‌گوید: آنِ خاک، این گل را درست می‌کند. ولی گویا عمداً دوپهلو حرف زده است. این به آن سادگی نیست که بگوید محکوم به‌خاطر گناهش به اینجا آورده شده است، بلکه معنی عمیق‌تری در آن نهفته است. باید پرسید خشم گویا متوجه چه کسی است؟ آیا خشم او متوجه محکوم است یا متوجه قاضی ظالم (در سمت راست) یا اشاره به تودهٔ عوام است که همه از روی کینه به محکوم خیره شده‌اند؟ (هافر، ۱۳۶۹: ۴)

نمایش‌دادن اجتماع به‌صورت هزل‌گونه، در قرن ۱۸ رایج بود و هنرمندانی مانند هوگارث، به این روش دردهای اجتماع را به دیگران یادآور می‌شدند. اما آثار گویا بسیار با صحنه‌های تئاترگونهٔ هوگارث فاصله دارد. همه‌چیز در بطن واقعیات و اجتماع اتفاق می‌افتد و بیننده به‌سرعت به اصل مطلب کشانده می‌شود. در آثار گویا دنیایی به چشم می‌آید با مجموعه‌ای از پیکره‌های آشنا و موجوداتی غریب. وهم و وحشت در آثار گویا از جنس زندگی و به همین دلیل کاملا لمس‌شدنی است (ماری وهاگن؛ نقل در: صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۴۲).

برای گویا حضور فرزندزادگان اشخاص مهم در جامعهٔ اسپانیایی بسیار دردناک و دلهره‌آور بود. این افراد با استفاده از نام اجدادی خود، در جایگاه شریف‌زادگان، بهانه‌ای برای اجتناب از کار بدنی می‌یافتند. گویا در کاپریس‌ها حیواناتی را با لباس رسمی و چهره‌های پلید و زشت به تصویر کشیده است (همان). به همین منظور گویا در این مجموعه، آثاری با این مضمون و به شکلی استعاری خلق می‌کند. انسان‌هایی را در شمایل اسب و کرخر با حالتی هزل‌گونه اما با لباس‌های آراسته و رسمی تصویر می‌کند که داستانی را در پی هم روایت می‌کنند. برای نمونه به تصویر۶ بنگرید. دربارهٔ این اثر می‌توان گفت روزی این انسان بود که بر حیوانات سلطه می‌ورزید و

حکم می‌راند و حال چنین وارونه شده است. تفسیر دیگر اینکه حیوانات، شمایل مسخ‌شده از همان انسان‌های مستبد و ثروتمندند که با فرصت‌های اجدادی و موروثی به جایی رسیده‌اند که حکم می‌کنند و از فرودستان جامعه و آن‌ها که محتاج‌اند، سواری می‌گیرند.

یک گراور مهم دیگر با نام «چه بر سر هم می آورند؟» (تصویر۷) دو مرد سالخورده را نشان می‌دهد که بر پشت نوکران خود نشسته‌اند و مانند کودکان مشغول گاوبازی هستند. دربارهٔ این گراوور می‌گویند: «این رسم روزگار است. مردم به یکدیگر طعنه زده با هم می‌ستیزند. کسی که تا دیروز نقش گاو رابازی می‌کرده امروزه عهده‌دار نقش گاوباز در میدان است. بخت بر این نمایش حکم‌فرماست و نقش‌ها را بنابر ناپایداری خودش معین می‌کند» (هافر، ۱۳۶۹: ۸۴).

از مهم‌ترین ویژگی‌های بصری این مجموعه می‌توان به کادربندی‌های ایستادهٔ آن‌ها اشاره کرد. قاب‌ها که مستطیل‌های عمودی هستند، ترکیب‌بندی‌های متفاوتی را به اقتضای نفرات در صحنه، عناصر فرعی و جانبی، ویژگی‌های پس‌زمینه و مانند این‌ها در برمی‌گیرند. جایگیری پیکره‌ها بیشتر در مرکز تصویر و وزن بصری آن‌ها چنان است که نگاه بیننده را به‌شدت به سوی خود می‌کشد. از تابلوی ۳۷ تا ۴۲ که یک چهارپا، شخصیت محوری صحنه است، پیچیدگی‌های فیگوراتیو و بیانگر حیوان بسیار دیدنی است و از قدرت پرداخت هنرمند خبر می‌دهد. فضای منفی تابلوها در بیشتر نمونه‌های این مجموعه، بافتی یکدست دارد و در برخی نیز با هاشورزنی‌های چندجهتی و ایجاد بافت خطی متراکم یا کم‌تراکم، فضاسازی‌های نه چندان واضحی دیده می‌شود. از حدود تابلوی ۴۳ تا شماره‌های انتهایی، بازنمایی اوهام محسوس‌تر از نمونه‌های ابتدایی است، به‌ویژه در تابلوهای ۶۵ تا ۷۲. شیوهٔ کاربرد خط‌ها، نرمش و ظرافت آن‌ها در القای فضای اوهام‌گونهٔ این مجموعه، نقش بصری مؤثری دارد. این شیوهٔ فضاسازی، میان دید واضح فیگورها و موضوعات از یک‌سو و فضای مبهم کابوس‌ها از سوی دیگر، تعادل و توازن مفهومی برقرار می‌کند و درعین نمایش جزئیات، توان هنرمند را در بازنمایی خیال به‌خوبی بازتاب می‌دهد.

مجموعهٔ فجایع جنگ (۱۸۲۰-۱۸۰۸م)

سرانجام در سال ۱۸۰۸ م، پس از یورش ارتش ناپلئون به خاک اسپانیا و جنگ های داخلی، گویا مجموعه‌ای از آثار تأثیرگذار و مانای خود را پرداخت و جایگاه هنرمندانهٔ خویش را برای همیشه اثبات کرد: مجموعهٔ فجایع جنگ.[۱۲] «نه هیچ آرایه‌ای از اعمال قهرمانانه برای بزرگ جلوه‌دادن پادشاهان و سرداران و نه ستایش قدرت آن‌چنان که در نقاشی تسلیم شهر بردا اثر ولاسکوئز یا تمجید داوید از ناپلئون می‌بینیم؛ بلکه بازنمایی آدمیانی که قربانی یاوه‌پرستی و

تصویر۶. تو نمی‌توانی (۱۷۹۹)، مجموعهٔ کاپریس‌ها اچینگ و آکواتینت، دل پرادو (هافر، ۱۳۶۹: ۴۹)

تصویر۷. چه بر سر هم می آورند؟ (۱۷۹۹)، کاپریس‌ها اچینگ و آکواتینت، دل پرادو (هافر، ۱۳۶۹: ۸۴)

شرارت، جنون و اعتقاد کور هستند» (بوکولا؛ نقل در: شاهین‌راد، ۱۳۹۳: ۷۷). این مجموعه، آثاری است که او در پیامد جنگ و بیان زشتی آن پرداخت که بسیار تکان‌دهنده بود. ترس و وحشت از جنگ، هراس از دست‌دادن دوستان، تجاوز به میهن، ظلم و ستم به کودکان و زنان، و بی‌خردی حاکمان همگی دلایل و انگیزه‌های قوی گویا برای ساخت‌وساز این مجموعه بود (صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۴۸).

او برای نشان‌دادن خشونت و وحشتی که کشورش را به نابودی کشاند، چنین تصاویر کوبنده‌ای را به یادگار گذاشته است (پاکباز، ۱۳۸۱: ۶۰-۵۹). هنرمند در مجموعهٔ فجایع جنگ، تمام توانش را در بازنمایی تابلوی مرگ نشان می‌دهد. بهره از سادگی چشمگیر، اشکال واضح، تیرگی و روشنی و ترکیب‌بندی‌های نوآورانه همه در نشان‌دادن خودخواهی‌های آدمی سهیم هستند (گاردنر، ۱۳۶۵: ۵۷۰). او در این باسمه‌ها به رویدادهای خاصی می‌پردازد و غالباً چکیدهٔ موضوعات ساده را با قدرت نمایش شگفت‌انگیزی ارائه می‌کند.

گویا با بیانی رک، تلخ و عاری از احساساتی‌گری، تباهی آدمی را نمایش می‌دهد (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۳۷). در خلق این مجموعه هیچ‌چیز از چشم گویا پنهان نیست، هیچ‌چیز را نمی‌پوشاند و هیچ‌چیز را ایدئال نشان نمی‌دهد: جنایت و کشتار، آتش، اعدام‌ها، تجاوزها، اجساد بر دار، انسان‌های سر از تن جدا شده، به چهار میخ کشیده‌شده و از گرسنگی به حال مرگ افتاده، تل اجساد، زندان‌ها، دیوانه‌خانه‌ها، یأس، رنج، نابودی و مرگ انسان‌ها، قساوت، فقر و هراس. این‌ها کوبنده‌ترین و هولناک‌ترین بازنمودهای بلاهایی است که آدمیان می‌توانند بر سر یکدیگر بیاورند (بکولا، ۱۳۸۷: ۶۰). فجایع جنگ تکان‌دهنده‌ترین سند محکومیت جنگ در تاریخ هنر است که در آن هیچ آرایه‌ای از اعمال قهرمانانه برای بزرگ جلوه‌دادن پادشاهان و سرداران و ستایش قدرت آنان نمی‌بینیم. هر چه هست بازنمایی آدمیانی است که قربانی یاوه‌پرستی، شرارت، جنون و اعتقاد کور هستند (همان).

در اثری از مجموعهٔ فجایع جنگ با عنوان نه اینجا، نه آنجا (نام دیگر آن: فرقی نمی‌کند، تصویر۸)، خشونت جنگ و نبودِ انسانیت به وضوح نمایان است. منظره‌ای بسیار خلاصه از تنهٔ درخت و چند بوته را می‌بینیم که از آن‌ها اجسادی آویزان است، تصویر مرد مدنظر گویا در جلوی اثر واضح‌تر نمایان شده، همه‌چیز به نظر نابه‌جا و بی‌معنی می‌رسد. سرباز فرانسوی لم‌داده و استراحت می‌کند، گویی وظیفه‌اش را به‌خوبی انجام داده است. در چهره‌اش هیچ نشانی از احساسِ خشم، شادی، رضایت یا تنفر وجود ندارد؛ او کاملاً بی‌تفاوت است و گویی منظره‌ای طبیعی را می‌بیند. آنچه در این اثر دید هنرمند را بارزتر می‌کند وحشت و ترسی است که او از بی‌تفاوتی و قساوت انسان‌ها احساس می‌کند و آن را در فضایی وهم‌آلود به تصویر می‌کشد (صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۵۰).

در اثری با نام «چه شجاعتی» (تصویر۹) از همین مجموعه، وحشت و خشونت سایر آثار این مجموعه را کمتر احساس می‌کنیم و این بار شجاعت زنی به نام اگوستین دی آراگون را می‌بینیم. این اثر هر چند مانند بسیاری از آثار گویا در قطع کوچکی کار شده است، عظمتی شگرف دارد. ترس و وحشت جای خود را به شهامت، درد و رنج داده است. این زن با

تصویر۸. تامپوکو (فرقی نمی‌کند)، فجایع جنگ، کتابخانهٔ نیویورک

تصویر۹. چه شجاعتی! فجایع جنگ، اچینگ و آکواتینت (صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۸۵) موزهٔ مادرید (همان: ۸۶)

اینکه بر اجساد مردان و عزیزان شهر خود ایستاده، بی‌هیچ ترسی پس از کشته‌شدن آن‌ها از شهر خود دفاع می‌کند. او توپی شلیک می‌کند و فرانسوی‌ها را از شهر ساراگوسا عقب می‌راند. نکتهٔ مهم این است که هنرمند دشمن و شهر را در این تصویر نپرداخته است. تنها زنی را در بهترین قسمت قاب با کنتراست شدید در لباسی سفید به تصویر کشیده است. لباس زن در کنار سیاهی توپ به چشم می‌آید و او را مقاوم‌تر به نظر می‌آورد (وهانگن؛ نقل در: صفایی‌شریبانی، ۱۳۸۸: ۵۸).

از مهم‌ترین ویژگی‌های بصری این مجموعه می‌توان به این موارد اشاره کرد: کادربندی تابلوها، افقی است و مستطیل‌های خوابیده محتوای وحشیانه و خشونت‌بار جنگ را به تصویر می‌کشد. انتخاب این کادرهای افقی برای نمایش منظره‌پردازانه از رویدادهای زمینی بسیار هوشمندانه است و لنداسکیپی این‌بار خشونت را پیش چشم می‌آورد. برخلاف مجموعهٔ کاپریس، ویژگی‌های خط‌پردازی، زمخت و خشن است و سرکوبگری، ویرانی، فشار و کوبندگی فضای سبوعانه را به بهترین شیوه بیان می‌کند. هاشورها با فاصله و تأکید بر فضای سیاه و سفید میان آن‌ها در شدیدترین حالت بصری است. با این هاشورزنی خشن، زمختی فضا احساس می‌شود. گرچه موضوع و پرسوناژها در جایگیری آن‌ها و ترکیب‌بندی نهایی اثر نقش پررنگی دارند، در بیشتر این آثار نیز مانند کاپریس‌ها، مرکز و پیرامون آن، محل وقوع رویداد اصلی است.

در برخی از تابلوهای این مجموعه (مانند ۳۷ یا ۳۹) که اعدام‌ها و مثله‌کردن‌های وحشیانه بر درخت‌های خشکیده را نشان می‌دهند، خالی‌بودن فضای پیرامونی و تأکید بر پس‌زمینهٔ تهی، برجستگی و تأثیرپذیری آنچه را هنرمند نمایانده، چند برابر کرده است. در کنار این نمونه‌ها، تابلوهای دیگر این مجموعه، با پس‌زمینه‌های هاشورخوردهٔ خشن، سیاهی و تباهی را پیش از سوژه اصلی به چشم می‌آورد. فجایع جنگ نیز مانند کاپریس‌ها، چهره‌پردازی‌ها دقیق و بیانگرانه دارد. بازنمایی حالات افراد و عواطف درونی‌شان از طریق خطوط چهره‌ها تأیید دیگری بر قدرت کم‌نظیر گویاست. بیننده با نگریستن به این تابلوها به روشنی، عواطفی مانند ترس، حسرت، بی‌رمقی، زجر و نیز خشونت، وحشیگری، بی‌رحمی و مانند این‌ها را درک می‌کند.

ضرب‌المثل‌ها (۱۸۱۹-۱۸۱۳م)

گویا در سال ۱۸۱۹م از چهره‌نگاری‌های خود به شدت کاست و کار را بر مجموعه تازه‌ای آغاز کرد که محکومیت‌ها، اسارت‌ها، دلسردی‌های عموم مردم و فاجعه بزرگ جهل در جامعه را تحلیل می‌کرد (تصویر ۱۰). این طراحی‌ها را می‌توان به نوعی ادامه مجموعه‌های پیشین دانست. این مجموعه از ۲۲ طرح تشکیل شده است و بعدها با نام ضرب‌المثل‌ها[۱۳] منتشر شد. ضرب‌المثل، بازگشت متغیری به کاپریس است و سرشار از خیال‌پردازی‌ها، هیولاها، ضرب‌المثل‌های تلفیق‌شده با رمزها و دربردارنده دانش عموم مردم است. این طراحی‌ها به شکل جدی‌تری از کاپریس مطرح می‌شود و هزل‌آمیزی کمتری دارد. ضرب المثل‌ها واژگون کردن سنت‌های جاهلانه زمانهٔ خود هستند (دانائیان؛ نقل در: عیلزاده، ۱۳۹۵: ۷۶). از ۲۲ طرح این مجموعه، ۱۸ عدد آن را آکادمی سان‌فرناندو به سال

تصویر۱۰. راهی برای پرواز، ضرب‌المثل‌ها، اچینگ و آکوآتینت، ۱۸۲۳-۱۸۱۵، متروپولیتن (URL3)

۱۸۶۴ م با نام ضرب‌المثل منتشر کرد (شاپرن؛ نقل در: صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۵۱).

مجموعهٔ گاوبازی (۱۸۱۵م)

گویا در ۱۸۱۵م مجموعهٔ متفاوتی ساخت و طراحی مقدماتی برای یک سری سیاه‌قلم را با عنوان گاوبازی[۱۴] آغاز کرد. (تصویرهای ۱۱ و ۱۲) او درصدد بود تا بر رساله‌ای که در باب گاوبازی نوشته شده بود، تصویرسازی کند. این مجموعه اثری است قائم به ذات و با دیگر کارهای گراورسازی گاوبازی، بسیار متفاوت است و ظرافت و زیبایی کمال‌یافته‌ای دارد (علیزاده، ۱۳۹۶: ۷۵) .در میان نمونه آثار و مجموعه‌هایی که از گویا به‌جامانده، کمترین اطلاعات و پرداخت مربوط به این مجموعه یعنی «گاوبازی» است.

همان طور که در تصویر ۱۲ می‌بینیم، چهرهٔ افرادی که دورتادور گاوها حلقه زده‌اند و این رویداد را تماشا می‌کنند، با جزئیات کار نشده است. گویی هنرمند به عمد خواسته است تا با خطوطی سریع و بی‌پروا تودهٔ مردم را بازنمایی کند که به استقبال این مراسم و جشن باستانی آمده‌اند. آنچه در چاپ‌های مجموعهٔ گاوبازی گویا به چشم می‌آید طراحی گاوها با جزئیات تمام و پرداخت آن‌ها در ناتورالیستی‌ترین حالت ممکن است.

مجموعهٔ گاوبازی از اهمیت این رویداد برای مردمان اسپانیا خبر می‌دهد. گاوبازی، آیینی باستانی است که اسپانیایی‌ها به آن «سن فرمین» می‌گویند. این جشن از ۱۵۹۱م، هرساله بین ظهر روز ۶ ژوئیه تا نیمه‌شب ۱۴ ژوئیه در شهر پامپلونا در ایالت نابارای اسپانیا برگزار می‌شود. سن‌فرمین، نام یکی از مبلغان عیسی مسیح(ع) بود که به جرم «تبلیغ مسیحیت» به دست رومی‌ها کشته شد. باور بر این است که تن بی‌سر سن‌فرمین به گاوی خشمگین بسته و در شهر کشیده شد تا تکه‌تکه شود. در این هنگام زنی از پامپلونا با لباس سفید به کمک او رفت و تلاش کرد تا مانع این عمل شود. امروزه پوشیدن لباس‌های سفید و بستن دستمال قرمز، نماد همان حادثهٔ تاریخی است. مفاهیم کلیدی این حادثه و مراسم گاوبازی را بعدها به شکلی نمادین، بازتاب مقاومت و ایستادگی اسپانیای آزاد دانستند تاآنجا که دهه‌ها پس از گویا نیز هنرمندان بسیاری با نشانگان گاوبازی (مانند گاو نر، اسب، دستمال‌های سرخ و رداهای سفید) آثار گوناگون با مضامین پایداری و ایستادگی ساختند.

یکی از شناخته‌ترین آن‌ها، گرنیکا اثر پیکاسو (۱۹۳۷م، موزهٔ پرادو، مادرید) است که در اعتراض به بمباران و تخریب وسیع شهر کوچک گرنیکا در باسک با هواپیماهای بمب‌افکن نازی‌ها نقاشی شد. فاشیست‌های اسپانیا این هواپیماها را به خدمت گرفته بودند و پیکاسو، این پرده را برای یادآوری جنایات جنگی در این شهر ساخت. فردریک هارت در مقایسهٔ این نقاشی با آثار گویا می‌نویسد: «این نقاشی، شکل روایی آشکاری شبیه آثار گویا ندارد، زیرا این قالب با طبیعت و اصول کار پیکاسو سازگار نبود و حتی مجموعه‌ای از نمادهای آسان‌فهم نیست.» (هارت، ۱۳۸۲: ۹۸۱) در گرنیکای پیکاسو، گاو نر، بیشتر در معنای مینوتوری خود (تجسم نیروهای خردستیز نهفته در وجود انسان) ظاهر شده و اسب محتضر که برآمده از نمادهای گاوبازی اسپانیا است، همان رنج و عذاب مردم اسپانیاست (همان). گرچه گویا و پیکاسو در آثار خود با شیوه‌های سراسر متفاوت از نمادها بهره برده‌اند، هر دو هنرمند به‌شدت وامدار سنت دیرپای گاوبازی اسپانیا بودند.

نمایش مضامینی با مفهوم گاوبازی و نمادهای وابسته به آن که گاه به نقاشی‌های تورین[۱۵] نیز تعبیر می‌شود، نزد دیگر هنرمندان نیز شناخته بود که

تصویر۱۱. گاوبازی، ۱۸۱۵م، نگارخانهٔ هنر آمریکا (URL4)

تصویر۱۲. گاوبازی، ۱۸۲۵م، متروپولیتن، نیویورک (URL2)

همـهٔ آن‌هـا، اصالـت اسـپانیایی ندارنـد. شـاید مینوتـور در همـان مفهـوم کلـی کـه نـزد پیکاسـو شـناخته بـود، یعنـی تجسـم نیروهـای خردسـتیر آدمـی، از مهم‌تریـن دلایـل ظهـور و اهمیـت نمایـش ایـن حیـوان اسـت و البتـه گاوبـازی، یگانـه سـنت باسـتانی و همچنـان زنـده‌ای اسـت کـه چیرگـی بـر ایـن قـدرت ویرانگـر مهارنشـدنی را در خـود بارهـا و بارهـا تکـرار می‌کنـد. گاوبـاز کـه بی‌بـاک از سـختی مسـیر، پـا بـه میـدان می‌نهـد و می‌کوشـد غـول خشـمگین را بـه زانـو درآورد. البتـه او همیشـه پیـروز میـدان نیسـت. گاهـی ماننـد تابلـوی گاوبـاز مـرده[16] ادوارد مانـه (۱۸۶۴ م، گالـری ملـی هنـر آمریـکا)، مرگـی را بـه نمایـش می‌گـذارد کـه می‌توانـد ارادهٔ ادامـهٔ مسـیر و پیـروزی پسـین باشـد. گاه نیـز ماننـد بسـیاری از آثـار جـان فولتـون[17] آمریکایـی، حیوان وحشـی اسـت کـه بـه زانـو درمی‌آیـد و قـدرت ارادهٔ انسـانی بـه رخ کشـیده می‌شـود.

بـا گسـترش آشـنایی هنرمنـدان بـا نقاشـی‌های غارهـا و ارتبـاط یافتـن مفهومـی و نمادیـن بازنمایی‌هـای گاوبـازی بـا آن آثـار باسـتانی، موضـوع گاوبـازی و چیرگـی انسـان بـر ایـن حیـوان رونقـی دوچنـدان یافـت. از آثـار نقاشـان و طراحانـی ماننـد روبرتـو دومینگـوی[18] فرانسـوی تـا مجسـمه‌های گوناگـون گاوبـازی کـه دو تـن از مهم‌تریـن هنرمندانشـان را می‌تـوان ماریانـو بنلیـور[19] اسـپانیایی و هامبرتـو پـرازای[20] مکزیکـی برشـمرد، در محـور توجـه جامعـهٔ هنـری سـدهٔ ۲۰ قـرار گرفـت.

همبستگی‌ها و گسستگی‌ها در مجموعه‌های چاپی گویا

در ایـن بخـش نمونه‌هایـی از مجموعه‌هـای چاپـی گویـا بررسـی خواهـد شـد تـا تفاوت‌هـا و شـباهت‌های عمـدهٔ آثـار در پرداخـت و بیانگـری موضوعـات هـر یـک از مجموعه‌هـا آشـکار و تبییـن شـود.

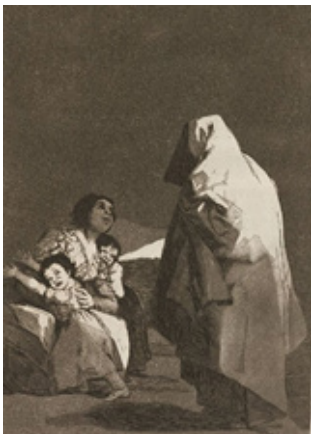
تصویر ۱۳. آن‌ها او را کشتند. کاپریس‌ها، ۱۷۹۹م
اچینگ و اکواتینت (هافر، ۱۳۶۹: ۱۵)

تصویر۱۴. مادر ناکام، فجایع جنگ، ۱۸۱۰م اچینگ
(علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۲)

در تصویـر ۱۳ بـا نـام «آن‌هـا او را کشـته‌اند» زنـی را می‌بینیـم کـه توسـط دو نفـر حمـل می‌شـود. پـرادو می‌نویسـد: «زنـی کـه نمی‌توانـد مواظـب خـودش باشـد بـه اولیـن کسـی کـه سـر راهـش قـرار می‌گیـرد، تعلـق دارد و هنگامـی کـه شـخص منظـور پلیـدش را عملـی سـاخت، مـردم متعجـب می‌شـوند کـه چـرا او کشـته شـده اسـت» (هافـر، ۱۳۶۹: ۱۵). در مقدمـه‌ای از فیلیـپ هافـر آمـده اسـت: «برطبـق شـایعات آن زمـان، ایـن زن بایسـتی ملکـهٔ اسـپانیا باشـد کـه پـس از قـرار ملاقـات نصـف شـب بـه قصـر بـر می‌گـردد» (همـان: ۴).
او همچنیـن اضافـه می‌کنـد کـه «بـه عقیـدهٔ برخـی، عنوانـی کـه توسـط پـرادو آمـده ممکـن اسـت اشـاره بـه فـن جنـاس رایـج در اسـپانیا باشـد، زیـرا در خیلـی از آثـار، متمـم یـا تکمیـل چاپ‌هـای تولیدشـده را می‌تـوان در مجموعـهٔ دیگـر یافـت. بـرای نمونـه می‌توانیـم چـاپ متمـم یـا پاسـخ تصویـر ۱۳ را چـاپ دیگـری در مجموعـهٔ فجایـع جنـگ بدانیـم (تصویـر ۱۴). ایـن اثـر کـه «مـادر نـاکام/ غمگیـن» نـام دارد، به‌عنـوان قدرتمندتریـن و تلخ‌تریـن اثـر ایـن مجموعـه شـناخته می‌شـود. در ایـن اثـر مـا فاصلـهٔ میـان دختـر و جسـد مـادر را می‌بینیـم کـه بـه فضـای تاریـک و غم‌آلـود کار کمـک می‌کنـد و تلخـی از دسـت‌دادن و تنهایـی را پیـش چشـمانمان نمایان

می‌کند (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۲). این بلا همان است که به‌زودی بر سر مسببان این جنگ هم می‌آید و ما آن را در باسمه‌ای طعنه‌آمیز از گویا شاهدیم.
تصویرهای ۱۵ و ۱۶ را نیز می‌توان در همبستگی با یکدیگر دریافت. در تخت مرگ (تصویر ۱۵) فرد ناشناسی را می‌بینیم که صورت و بینی خود را با پارچهٔ بلندی پوشانده است تا بتواند تعفن اجساد را تحمل کند. همتای این اثر را می‌توان در الان لولو می‌آید (تصویر۱۶) در کاپریس‌ها یافت که کسی شبیه به همان فرد در جایگاه لولو برای ترس و هراس فرزندان ظاهر شده است. لولوی زمانه، فرد برخاسته از میان مردگان است.
در کنار ویژگی‌های مفهومی که تا بدینجا بیان شد، پاره‌ای از مهم‌ترین ویژگی‌های تکنیکی این آثار را می‌توان چنین برشمرد: گویا در باسمه‌های مجموعهٔ کاپریس‌ها، نرمش و دقت بیشتری را برای هاشورگذاری‌ها به خرج داده و تلاش کرده تا خطوطی نرم‌تر و سیال‌تر را برای نمایش موضوعات بپردازد. «خط در هنر، مهم‌ترین عنصر طراحی است [...] و خود مستقیماً حاوی اطلاعات بصری

تصویر۱۵. تخت مرگ، فجایع جنگ، ۱۸۱۰م، اچینگ و آکواتینت
موزهٔ بوریمانس فان‌بنینگن (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۳)



تصویر۱۶. الان لولو می‌آید، کاپریس‌ها، ۱۷۹۹م،
نگارخانهٔ ملی هنر آمریکا (هافر، ۱۳۶۹: ۱۰)

لازم دربارهٔ پدیدهٔ مورد نظر است که هرگونه عناصر بصری غیرلازم را از آن جدا کرده و به‌صورت ساده و روشن‌تر آشکار می‌شود. این خاصیت خط، نقش بسیار مهمی در انواع حکاکی‌های چاپی دارد اعم از آنکه روی چوب باشد یا فلزات یا چاپ سنگی» (داندیس، ۱۳۸۳: ۷۴).
خط‌های نرم و آرام‌تر در مجموعهٔ فجایع جنگ کمتر دیده می‌شود. در این مجموعه، گویا به اقتضای موضوع که جنگ و درگیری است، خطوط آزاد و بی‌پرواتری نیاز بود. همچنین فاصله‌گذاری میان خط‌های هاشورها در فجایع جنگ، بیشتر از کاپریس‌هاست و همین سبب شده است که در رویارویی با فجایع جنگ، خطوط را زمخت و ناهموار احساس کنیم؛ در حالی‌که کاپریس‌ها، نرمش بصری سطوح را به بیننده القا می‌کند. نباید ویژگی خط را در این دو مجموعه تنها از منظر آگاهی و خواست هنرمند بررسی کنیم.
گمان می‌رود شرایط روحی و ناخودآگاهی هنرمند در زمان پرداخت این دو مجموعه نیز در ساخت و پرداخت خطوط و ابراز ویژگی‌های بصری متفاوت آن دو نقش داشته است. در این میان، بسیاری از نمونه‌های مجموعهٔ ضرب‌المثل‌ها به کاپریس‌ها نزدیک‌تر است.
گویا در گاوبازی با آنکه موضوعی متفاوت را می‌پردازد، از تجارب بصری موفق خود در مجموعه‌های پیشین بهره‌مند است. گاوبازی نمایش جشنی باستانی و خوشی طبقات جامعهٔ اسپانیاست، از فضای خشونت‌بار جنگ و هیولاهای درهم‌تنیده به دور است، اما با وجود این، تجربهٔ پرداخت خطوط پرانرژی و تأثیرگذار مجموعهٔ فجایع جنگ در اینجا نیز به کار می‌آید. گویا خطوط پرتحرک و فاصله‌دار را در فضاهای دایره‌ای و پرهیاهو چنان به کار بسته تا هیجان، سرعت و هیاهوی میدان گاوبازی را القا کند. این ویژگی خصوصاً در چاپ‌های پرجمعیت بیشتر

دیده می‌شود. پرداخت همین هیجان و تکاپوست که بازنمایی جزئیات افراد و پیکره‌ها را کنار زده است. گاوبازی گرچه در موضوع شبیه به فجایع جنگ نیست، در شیوهٔ پرداخت به‌شدت وامدار آن است. بازنمایی خطوط هیجانی و تودهٔ انبوه جمعیت نشان می‌دهد پرداخت موضوع در این دوره از زندگی هنری گویا بر فرم و شکل محض برتری یافته است.

انتخاب کادربندی‌ها نیز هوشمندی هنرمند را نشان می‌دهد. در کاپریس‌ها که بازنمایی خیالات مالیخولیایی و فضاهای توهمی است، کادرهای ایستاده، نگاه و محتوای بصری را به‌سوی بالا می‌کشاند. تعلیق در میان زمین و آسمان و پیوستن به فضاهایی که بی‌زمانی و تعلیق کابوس‌گونه را در خود دارد، با این گزینش کادر همخوانی کامل دارد. برعکس در فجایع جنگ و گاوبازی که نمایش رخدادهایی به‌تمامی زمینی است و آنچه را به حقیقت به وقوع پیوسته است، نمایش می‌دهد، کادرهای مستطیل خوابیده بسیار کارآمد است. نمایش چشم‌اندازها با کادرهای کشیده از عرف بصری چند سده‌ای برمی‌آید. البته که این بار در آثار گویا این چشم‌انداز، گاه دردآور و خشن است، چون فجایع جنگ گاه با خود تلنگری برای بازگشت به اصالت اسپانیایی دارد، چون گاوبازی.

نسخه‌ای از مجموعهٔ گاوبازی در موزهٔ هنر جهان مجموعهٔ فرهنگی موزه‌ای سردار آسمانی (بنیاد)

تنها اثری که از گویا در ایران نگهداری می‌شود، متعلق به موزهٔ هنر جهان مجموعهٔ فرهنگی موزه‌ای سردار آسمانی (بنیاد) است. این اثر که نسخهٔ چاپی مُهردار (تصویر۱۹) شمارهٔ ۸ از مجموعهٔ گاوبازی است، به شمارهٔ ۳۹۶۷ در موزهٔ هنر جهان این مجموعه است. اندازهٔ تقریبی آن ۲۰ در ۳۰ سانتی‌متر است و با پاسپارتویی به‌تقریب، ۱۰ سانتی‌متری در قابی ساده و چوبی جای گرفته است (تصویر ۱۷). تصویر شمارهٔ ۱۸ که توضیحات موزه دربارهٔ اثر است، ویژگی‌های آن را نشان می‌دهد.

اثر شمارهٔ ۸، برخلاف بیشتر نمونه‌های این مجموعه، در کادری بسته، جزئیات یا کلوزآپ صحنه‌ای از گاوبازی را نشان می‌دهد. گرچه در برخی از چاپ‌های این مجموعه، گاوبازان و گاو، بدون حضور مردم پرداخته شده‌اند، اما بیشتر نمونه‌ها در حضور تماشاچیان انبوه است. نمونهٔ تهران، تماشاچیان را در خود ندارد و از این نظر، در مقایسه با دیگر نمونه‌های شناخته‌شده در نگاه اول، خلوت و ساده به چشم می‌آید. این در حالی است که با دقت در این اثر به پیچیدگی عجیب و شگفت‌انگیز گاوبازان، به‌ویژه گاوبازی که با حیوان درگیر است، پی می‌بریم. همان طور که در تصویر می‌بینیم، پیکره‌ها در نقطهٔ طلایی کادر هستند. در عین حال، تراکم عناصر بصری در بخش چپ تصویر است و سمت راست که گاو به آن روی دارد، خالی گذاشته شده است. این خالی تصویر به القای حس حرکت گاو به‌سوی راست کمک می‌کند و حس امکان گریز و یورش به‌سوی راست را فراهم می‌آورد. خطوط مایل و حرکت سوژه‌ها به بیننده کمک می‌کند تا نزاع و کشمکش گاوبازان و گاو را بیشتر دریابد.

خط‌گذاری‌ها به‌شکل هاشورهای سایه‌ای و نرم‌تر از نمونه‌های دیگر در پیرامون صحنه است. شاید نبود جمعیت و خلوتی کار چنین پرداختی را ایجاب کرده است، زیرا درست در اطراف بازیگران اصلی صحنه، خط‌ها و هاشورهای زمخت و هیجانی ظاهر شده و از نرمی‌ها کاسته شده است. در حقیقت پرداخت خطوط در این اثر را می‌توان آمیزه‌ای از فجایع

تصویر۱۷. شمارهٔ ۸ از مجموعهٔ گاوبازی، لیتوگرافی، مجموعهٔ فرهنگی موزه‌ای سردار آسمانی، موزهٔ هنر جهان، شمارهٔ ۳۹۶۷ (منبع: نگارندگان)

جنـگ و کاپریس‌هـا دیـد. هنرمنـد از هرآنچـه پیش‌تـر تجربـه کـرده، در اینجـا بهـره گرفتـه اسـت.
گویـا در اثـر شـمارۀ ۸ (مـوزۀ بنیـاد) کوشـیده اسـت بـا روشـن‌کردن پیکـرۀ گاوبـازان و تیره‌سـاختن گاو، بـر ارزش و جایـگاه عناصـر در قـاب تصویـر تأکیـد مضاعـف کنـد و بـا ایـن تضـاد تاریـک و روشـن، تبایـن بصـری و تفـاوت ارزش‌گذارانـۀ دو نیـروی غالـب و مغلـوب را هوشـمندانه بـه تصویـر بکشـد. بـا نگریسـتن بـه ایـن اثـر، بـرای لحظـه‌ای تـلاش و تکاپـوی اسـپانیای جنگنـده را در برابـر هجـوم و وحشـی‌گری درمی‌یابیـم. گویـی مضمـون آرمانـی مقاومـت در برابـر نابـودی در فجایـع جنـگ این‌بـار در مضمونـی متفـاوت و باسـتانی اسـتحاله یافتـه اسـت.
از دیگـر ویژگی‌هـای برجسـتۀ چـاپ شـمارۀ ۸ می‌تـوان بـه ایـن مـوارد اشـاره کـرد: تمرکزگرایـی، وحدانیـت موضـوع، سـایه‌پردازی و تنـوع خطـوط در راسـتای فـرم کـه همیـن ویژگـی، مخصوصـاً تجـارب پرداخـت مجموعـۀ پـرکار فجایـع جنـگ را بـه یـاد مـی‌آورد. آنچـه مجموعـۀ فجایـع جنـگ بازنمایـی می‌کنـد یادبـود مقاومـت و دلاوری‌هایـی اسـت کـه شـهروندان اسـپانیا از خـود نشـان دادنـد و نکوهشـی اسـت از جانـب هنرمنـد بـرای قدرتـی کـه سـایۀ غـم و کشـتار خـود را بـر سـر آن‌هـا افکنـده اسـت. در حالی‌کـه در مجموعـۀ گاوبـازی نیـز ثبـت رویدادهـا را شـاهدیم، ایـن بـار بـه هـدف پاسـداری و نکوداشـت سـنت بـزرگ و باسـتانی اسـپانیا. سـنتی کـه پـس از سـال‌ها بـه نمـاد آن کشـور تبدیـل شـده اسـت. گویـا در گاوبـازی می‌خواهـد ارزش‌هـای سـنتی و تاریخـی کشـورش را، هرچنـد در کشـاکش جنـگ و خـون پاسـداری کنـد تـا اسـپانیا و حتـی شـاید دنیـا، آن پیشـینه را از یـاد نبـرد. پـس در کنـار ویژگی‌هـای تکنیکـی و اجـرا می‌تـوان گفـت شـباهت فجایـع جنـگ و گاوبـازی در ثبـت رویـداد تاریـخ اسپانیاسـت، امـا یکـی بـرای سـرکوب و واکنـش بـه جـور و دیگـری بـرای گرامیداشـت و یـادآوری عظمـت اسـپانیا.

نتیجه‌گیری

پژوهـش بـا هـدف بازبینـی و بررسـی مهم‌تریـن ویژگی‌هـای آثـار گویـا و بـا تمرکـز بـر مجموعه‌هـای چاپـی او شـکل گرفـت و بـه بررسـی ویژگی‌هـای نسـخه‌ای (شـمارۀ۸) از مجموعـۀ گاوبـازی در مقایسـه بـا دو مجموعـۀ فجایـع جنـگ و کاپریس‌هـا پرداخـت. پـس از مـرور اجمالـی زندگـی هنرمنـد و مشـاهدۀ چندنمونـه از آثـار رنـگ روغنـی او، بـه تفصیـل بـر مجموعه‌هـای چاپـی تمرکـز کردیـم. از آنجـا کـه چـاپ شـمارۀ ۸ در مـوزۀ بنیـاد بـه یکـی از همیـن مجموعه‌هـا تعلـق دارد، بررسـی ویژگی‌هـا، شـباهت‌ها و تفاوت‌هـای مجموعه‌هـای چاپـی از اهمیـت بیشـتری برخـوردار بـود. دیدیـم گویـا متأثـر از شـرایط جسـمی (بیمـاری و از دسـت‌دادن قـوت شـنوایی)، سیاسـی و اجتماعـی اسـپانیا آثـار اعتراضـی و بیانگرانـه‌ای را در برخـورد بـا شـرایط زمانـۀ خـود پدیـد آورد. آثـار او از اسـناد بصـری مهـم تاریـخ اسـپانیا به شـمار مـی‌رود. مجموعـۀ هزل‌گونـه و مالیخولیایـی کاپریس‌هـا بـا پرداخت‌هـای ظریـف و محوگونـه کـه می‌توانـد به‌درسـتی بـا سـایه‌گونی مفاهیـم اشـباح و موجـودات وهمـی همخوانـی داشـته باشـد، مجموعـۀ فجایـع جنـگ بـا خط‌هـای تأکیـدی و زمخـت کـه خشـونت و بی‌رحمـی جنـگ و وقایـع حاصـل از آن را بـه تصویـر

تصویر۱۸. ویژگی‌های ثبت‌شدۀ اثر در موزۀ بنیاد (منبع: نگارندگان)

تصویر۱۹. مهر گویا بر حاشیۀ کاغذ (منبع: نگارندگان)

می‌کشد، ضرب‌المثل‌ها که نمودی دیگر از آثار وهمی و اعتراضی گویاست و در نهایت، گاوبازی که با خط‌گذاری‌های هیجانی و پرشتاب خود توانسته است هیجان، سرعت، تاب‌آوردن و هیاهو را در مراسم باستانی و نمادگرایانهٔ اسپانیا رقم بزند. بازنمایی عناصری که بعدها بر هنرمندان بسیاری از مانه و پیکاسو تا مجسمه‌سازان هم‌روزگار ما مانند هامبرتو پرازا اثر داشته است و چیرگی بر عنصر مینوتوری انسان را به صورت‌های گوناگون متجسم کرده است. در ایران تنها نسخه‌ای که از گویا در موزهٔ هنر جهان مجموعهٔ فرهنگی موزه‌ای سردار آسمانی (بنیاد) نگهداری می‌شود، از مجموعهٔ گاوبازی است که شباهت‌های مفهومی، نمادین و تکنیکی با مجموعهٔ پیش از خود یعنی فجایع جنگ دارد. نمونه‌های مجموعهٔ فجایع جنگ با تمام تیرگی‌ها و خطوط بی‌تابشان، به هدف سرزنش قدرت و ستم حاکمان کشیده شده‌اند. سپس در مجموعهٔ گاوبازی، همان خطوط بی‌تاب و جنبنده بازتاب حرکت و جوشش صحنه‌ها و میدان‌های گاوبازی است و در پس خود، پاسداشت هنرمند را از این رویداد ملی ثبت و ضبط می‌کند. هر دو مجموعه، روایتگرند. روایت‌هایی که از دریچهٔ داوری گویا گذشته‌اند و در برابر چشم ما، بخشی از تاریخ اسپانیا را نمایش داده‌اند. بدون‌شک،گویا هنرمندی نوآور و جسور بوده که با شکستن چهارچوب‌ها و کنار گذاشتن موانع توانسته به بیان و زبان شخصی خود دست پیدا کند و این‌ها از جمله ویژگی‌های نایابی است که گویا را نسبت به هنرمندان هم‌عصر خود، برجسته و ماندگار می‌کند.

پی‌نوشت:

1-Francisco Jose de Goya Lucientes (1746-1828)

2-Zaragoza/ Saragossa

3-Jose Luzan y Matinez

4-Francisco Bayeu Y Subias (1734-1795)

5-Royal Tapestry Factory of Santa Barbara

۶- ساده‌نگاری یا پاک‌نگاری (Naïve or Naïf art) که ویژهٔ عصر جوامع پیشرفته است. در این شیوه، هنرمند بدون آموزش اما با جدیت یک هنرمند رسمی نقاشی می‌کند و چیزها را بیرون از عرف مرسوم بازنمایی آن‌ها به تصویر می‌کشد (Encyclopedia Britannicta, URL1).

7-Carlos/ Carlo III (1716-1788; in English: Charles III of Spain)

8-Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (1599-1660)

9-Carlos/ Carlo IV (1748-1819; in English: Charles IV of Spain)

۱۰- اچینگ (Etching) و آکوآتینت (Aquatint): هر دو از روش‌های حکاکی گود است. در روش حکاکی گود، طرح را بر صفحه‌ای از مسی، زینک یا برنج حک می‌کنند؛ بنابراین بخش‌هایی از این صفحه گود می‌شود. آنگاه قشر نازکی از مرکب چاپ را بر صفحه می‌مالند و سپس آن را پاک می‌کنند؛ اما مرکب در شیارها باقی می‌ماند. آنگاه ورق کاغذ مرطوب را روی صفحه می‌گذارند و با منگنهٔ چاپ، باسمهٔ دلخواه را به کاغذ منتقل می‌کنند. این روش به دو گونهٔ مستقیم و غیرمستقیم صورت می‌گیرد (برای توضیحات جزئیات اچینگ و آکواتینت نگاه کنید به: پاکباز، ۱۳۸۷: ۲۰۳ـ۲۰۱).

11-Los Caprichos (in English: the Caprices)

12-Los Desastres de la guerra (in English: the Disaster of War)

13-Los Disparates/ Proverbios (in English: Proverbs)

14-Suerte de Varas (in English: Bullfight)

15-taurine

16-The Dead Toreador (1864)

17-John Fulton (1933-1998)

18-Roberto Domingo (1883-1956)

19-Mariano Benlliure (1862-1947)

20-Humberto Peraza (1925-2016)

منابع:

- آبداراصفهانی، مهتاب (۱۳۹۶) ***بررسی وجوه سورئالیستی و وهم‌انگیز با نگرش بر آثار فرانسیسکو گویا، ماتیاس گرانوالد و هیرونیموس بوش***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران.
- ازهری، فریبا (۱۳۹۹) ***مطالعهٔ تطبیقی سِحر در آثار محمد سیاه‌قلم و فرانسیسکو گویا و کاربست آن در هنر معاصر***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نگارگری، دانشکدهٔ هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه تبریز.
- اکبرزاده، علیرضا (۱۳۹۵) ***بررسی پدیدهٔ گروتسک و بیانگری، با رویکرد بومی‌گرایی در هنر معاصر ایران***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- بکولا، ساندرو (۱۳۸۷) ***هنر مدرنیسم***، ترجمهٔ رویین پاکباز و دیگران، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱) ***در جست‌وجوی زبان نو***، تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۸۷) ***دائرةالمعارف هنر***، تک‌جلدی، تهران: فرهنگ معاصر.

- داندیس، دونیس ا. (۱۳۸۳) ***مبادی سواد بصری***، ترجمهٔ مسعود سپهر، تهران: سروش.
- دیویس و دیگران (۱۳۸۸) ***تاریخ هنر جنسون***، سرپرست مترجمان فرزان سجودی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- شاهین‌راد، شیرین (۱۳۹۳) ***مفهوم تعهد در مجموعه چاپی «فجایع جنگ» اثر «فرانسیسکو گویا» با رویکرد به آرا دکتر علی شریعتی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران.
- صفایی‌شریبانی، آرزو (۱۳۸۸) ***چرایی حضور وحشت در نقاشی با مقایسهٔ آثار گویا و بالتوس***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران.
- علیزاده، سارا (۱۳۹۶) ***چگونگی بازنمایی در نقاشی‌های گویا از منظر نظریهٔ نوئل کارول***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۱) ***هنر در گذر زمان***، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۸۷) ***تاریخ هنر***، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نی.
- لینتن، نوربرت (۱۳۸۶) ***هنر مدرن***، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نی.
- محمدی، رهی (۱۳۹۲) «مفهوم اسنوبیسم در چاپ‌های فرانسیسکو گویا از مجموعهٔ کاپریس‌ها»، ***چیدمان***، ۲(۴)، ۷۲-۷۷.
- هارت، فردریک (۱۳۸۲) ***سی و دو هزار سال تاریخ هنر***، ترجمهٔ موسی اکرمی و دیگران، تهران: پیکان.
- هافر، فیلیپ (۱۳۶۹) ***آشنایی با آثار طراحی‌های چاپی گویا (مجموعهٔ کاپریس)***، ترجمهٔ امیر ابراهیمی و عربعلی شروه، تهران: بهار.

References:

- Abdar Esfahani, M. (2017). ***Investigating the surrealist and illustrating surfaces with the attitudes of Francisco Goya, Matthias Granaud and Hieronymud Bush*** (Master thesis). Art Faculty, Sooreh University, (Text in Persian).
- Akbari, A. (2016). ***Research on the grotesque phenomenon in the visual arts with the approach of activism in contemporary Iranian art***, case studies (Artworks by Mohammad Siah Qalam, Francisco Goya, Jorg Imendorf, Hanibal Alkhas and Qajar Visual Arts) (Master thesis). Faculty of Fine Art, University of Tehran, (Text in Persian).
- Azhari, F. (2020). ***Comparative study of magic in the works of Mohammad Siah Ghalam and Francisco Goya and its application in contemporary art*** (Master thesis). Faculty of Islamic Crafts Arts, Tabriz Islamic Art University, (Text in Persian).
- Bacola, S. (2008). ***The Art of Modernism: art, culture and society from Goya to the present day***, translated by Ruyin Pakbaz and others. Tehran: Farhang Moaser Publishers, (Text in Persian).
- Davies, P.J.E. and Others (2009). ***Janson›s history of Art: The Western tradition***, translated by Farzan Sojoodi, Tehran: Mirdashti Publisher, (Text in Persian).
- Dondis, D.A. (2004). ***A primer of visual literacy***, translated by Masood Sepehr, Tehran: Soroush Publisher, (Text in Persian).
- Gardner, H. (2002). ***Art through the age***, translated by Mohammad-Taqi Faramarzi, Tehran: Negah Publisher, (Text in Persian).
- Gombrich, E.H. (2008). ***The story of art***, translated by Ali Ramin, Tehran: Nashreney, (Text in Persian).
- Lynton, N. (2007). The story of modern art, translated by Ali Ramin, Tehran: Nashreney, (Text in Persian).
- Mohammadi, R. (2013). «The Concept of Snobbery in Francisco Goya›s Handprints from the Caprice Collection», ***Chideman Magazine*** 2(4), 72-77, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2002). ***In search of a new language***. Tehran: Agah Publisher(Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2008). ***Encyclopedia of art: Painting, sculpture, graphic arts***. Tehran: Farhang Moaser Publishers, (Text in Persian).
- Safai Sharibani, A. (2009). ***Why the presence of horror in painting by comparing the works of Goya and Balthus*** (Master thesis). Faculty of Art, Alzahra University, (Text in Persian).
- Shahin Rah, Sh. (2014). ***The concept of commitment in the painted collection of disasters of the war by Francisco Goya: Based on Ali Shariati›s ideas*** (Master thesis). Faculty of Art, Alzahra University, (Text in Persian).
- Hartt, F.E. (2003). ***Art: A history of painting, sculpture, architecture***, translated by Hormoz Riahi and Others, Tehran: Paykan Press, (Text in Persian).
- Hofer, Ph. (1990). ***Los Caprichos with a new introduction by Philip Hofer***, translated by Amir Ebrahimi and Arab-Ali Sherve, Tehran: Bahar, (Text in Persian).

URLs:

URL1:https://www.britannica.com/art/naive-art (2022/07/30)

URL2 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333820 (2022/07/30)

URL3:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/384325 (2022/07/30)

URL4:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/prints-multiples-l17160/lot.34.html (2022/07/30)

URL5:https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry (2022/07/30)

Journal of Graphic Arts and Painting Research

A Print Work of Francisco Goya in Iran: Features, Similarities and Differences with Other Works

Abstract:

Francisco Jose de Goya Lucientes (1746-1828) a Spanish romantic painter and printmaker, is one of the most influential artists in the history of art. Goya is famous for his oil paintings and prints. Carlos IV of Spain and His Family (1800-1801; now in the Prado museum, Rome 032, Madrid, Spain) is one of the most famous of Goya's royal oil paintings. The 2nd of May 1808 in Madrid or The Fight against Mamelukes, (1814; now in the Prado museum, Rome 064, Madrid, Spain) and the 3rd of May 1808 in Madrid also known as The Executions (1814; now in the Prado museum, Rome 064, Madrid, Spain) are two of the most important Goya's artworks which depict two scenes of a gruesome and brutal massacre in Madrid, when the Spanish were resisting the attack of the French army. These two masterpieces revel Goya's sensitive and impressionable soul. Traces of the same qualities can also be found in Goya's prints.

Francisco Goya is also known for several print collections in which some of the most important events of the painter's time are depicted. These collections were made in aquatint and etching that are traditionally the process of using strong acid or mordant to cut the unprotected parts of a metal surface to create a design. The first collection of Goya – based on its production date – is The Caprices or Los Caprichos in Spanish (1795-1800) that contains 80 artworks (now in the Prado museum) and illustrates immoral behaviors, including sexual abuse of women, theft , and domestic violence. The Caprices also display Goya's critical views about inquisition and prison system in Spain.

The second print collection is named The Disaster of War, Los desastres de la guerra in Spanish (1808-1820) which is the most influential artwork condemning war in the history of art.

Maryam Keshmiri
Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
m.keshmiri@alzahra.ac.ir

Zahra Kazemi Malek Mahmoudi
B.A. Student, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
zahra.kazemi.mm2020@gmail.com

Date Received: 2022-08-25
Date Accepted: 2022-11-30

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41469.1158

Goya made this collection under the influence of the horrific results of Napoleon's attack to Spain. For this reason, the content of prints in The Disaster of War collection is very close to other Goya's masterpieces, The 2nd and The 3rd May 1808 in Madrid. This collection represents crime and murder, executions, hanging, piles of corpses, poverty, and horrors after attack. Art historians believe that The Disaster of War collection contains the most catastrophic scenes among Goya's works.

The third print collection is The Proverbs, Los disparates in Spanish, (1813-1819) that demonstrates the consequences of illiteracy, superstition, and ignorance among the common class. The prints of this 18-piece collection represent historical and social issues in a more serious way and less comical concepts than The Caprices does. The Proverbs prints are the reversal of the ignorant traditions of their time.

The fourth group of print works is The Bullfights collection also known as suerte de varas in Spanish (1815). Although this collection apparently represents the old customs and tradition of bullfighting in Spain, in its hidden layers of meaning, it is a representation of the Spanish people's anger, resistance and fights against the domination and oppression of their government's occupation. A symbol that has been repeated in many paintings, wall paintings, and statues presents concepts of the resistance and war with the enemy after Goya to the contemporary days.

The only Goya's work in Iran is a print from The Bullfights collection that is available in the Mostazafan Foundation's Cultural Institution of Museum, The World Art Collection (no. 3967) in Tehran. The present article focuses on this plate and tries to trace the most important features of Goya's works. Apart from presenting the results of above mentioned comparison, this study also provides a detailed description of Tehran's plate which is rarely seen. We compare the features of Tehran's plate with the features other Goya's works. In the same vein, this question is raised: comparing Tehran's plate with the Caprices and the Disaster of War, which visual features are repeated and which ones are different? To answer this question, the characteristics of Tehran's print work were examined carefully examined and analyzed at the first.

The approximate size of Tehran's print work is 20 in 30 cm. This print which has Goya's face in the form of a raised seal in its margin, is framed by a simple wooden frame with a 10-centimeter- passe-partout. Comparing Tehran's work with other prints of The Bullfights Collection reveals some differences and similarities. For instance, unlike the most of prints, the bullfight represented in Tehran's work does not have any audience. Therefore, compared to other prints in The Bullfights Collection, Tehran's work seems empty and simple at the first glance. However, if we take a closer look at it, we realize the complexities and subtleties of this work: the figures are at the golden point of the scene. The density of the visual elements on the left side of the scene is higher than on the right side because the path of movement of the bull is selected from left to right. The blankness of the right side of the scene (i.e., the path that the bull has in front of itself), induces a sense of the possibility of escape and attack to the right side and added a dynamic aspect to this image.

In Tehran's work, especially in the surrounding space, the hatching is shadowy and soft. Maybe the lack of crowd and the quietness of the scene made the use of this form of hatching more suitable. It was pointed out earlier that based on this observation, the softness of the hatching greatly reduces in the space around the bullfighters in the center of the scene. The hatching in this print is a combination of the tech-

niques used in The Disaster of War and The Caprices. In other words, it can be said that the artist has used methods which are seen in his prior works.

In Tehran's print work, the artist has shown the body of the bullfighters much brighter than the body of the bull by changing the density of the hatching. As a result of this method, the visual value of the image elements and the concept conveyed to viewers indicate the positive and negative poles of the scene. Emphasizing this contrast, the two forces of good and evil are cleverly depicted. Among others prominent features of the Tehran's print work are centralism, unity of the subject, unique hatching, and variety of lines to promote displaying the form which especially reminds the artist's experiences in production of The Disaster of War collection.

By comparing the two collections of The Bullfights and The Disaster of The War, it can be said that although both collections are narratives of events in Spain, in The Disaster of The War collection, Goya is the sole narrator of oppression, but in The Bullfights collection he wants to rise against this oppression. In The Bullfight collection, the artist wants to remind the resistance of the Spanish people and the possibility of taking back their country. He also portrays values and traditions that he worries are being forgotten. All the artistic features of two collections confirm the above statement.

This study demonstrates that in the Bullfights collection and of course in the Tehran's print work that we have a special look at, Goya used fewer details and provided a holistic picture as a representative of Spanish customs and culture. This is unlike the other two collections in which the artist included more details to replicate the haunting images he saw in his nightmares, originated from horrendous external realities of his contemporary Spain. The Bullfight collection is the potential power of the Spanish people which Francisco Goya loudly announces the possibility of its actualization.

Keywords: Francisco Goya, The Disaster of War, The Caprices, The Bullfights, The Proverbs, The World Art Collection in Bonyad Museum.