نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.13.25.43
دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۲۹
پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۹/۲۱

تحلیل تطبیقی بازنمایی جنسیت در تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» ژاک لویی داوید

غلامرضا معروف* عادله طالب‌زاده**

چکیده

شناخت جایگاه زن و بازنمایی جنسیت در جهان هنر کلاسیک، یکی از دغدغه‌های پژوهشگران معاصر است. این پژوهش با اتخاذ رویکرد انتقادی، با هدف انطباق مفهوم جنسیت بر تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» از نظریات فیلسوف پست‌مدرن، هلن سیکسو، بهره گرفته و بر تقابل «مرد ـ زن» و فروکاستن جایگاه زن در زبان بصری داوید تمرکز کرده است. هدف این پژوهش آن است که دریابد روابط قدرت جامعهٔ مردسالار قرن هجدهم فرانسه، چگونه در زبان بصری داوید نمود یافته و مفهوم جنسیتی‌شدهٔ «زن» را بازتعریف و بازنمایی کرده است. این نقد با بهره‌گیری از چهار گام تعریف‌شده در شیوهٔ ادموند بورکه فلدمن، نخست در مرحلهٔ توصیف، خاستگاه کلامی ـ روایی تابلو، یعنی نمایشنامهٔ «هُراس» و کتاب «آغاز تمدن روم» را مورد توجه قرار داده و سپس به خاستگاه تصویری تابلو، یعنی تابلوی «سوگند بروتوس» اثر گوین همیلتون و ژست فراموش شدهٔ «سلام رومی» پرداخته است. در گام دوم، با تجزیهٔ فرمالیستی مشخص شد که مناسبات فرم، رنگ و ترکیب‌بندی نیز برپایهٔ اصالت مردان و به حاشیه راندن زنان شکل گرفته‌اند. در گام‌های سوم و چهارم، طی تفسیر و داوری با گذری روانکاوانه به کودکی داوید، دریافتیم که داوید پدرش را در یک دوئل از دست داده، مادرش او را ترک کرده و عموهای معمارش سرپرستی او را بر عهده گرفته‌اند. براین‌مبنا، زیست هنری داوید حاکی از آرمان‌خواهی و مرگ برای آرمان، زن‌ستیزی و توجه و تأکید بر معماری است. نتیجهٔ این خوانش انتقادی نشان داد که بنیان‌های آرمان‌گرایانه، پدرسالارانه و زن‌ستیزانهٔ حاکم بر تفکر داوید، همگی در این تابلو گرد آمده‌اند و بیانگر عقده‌ها و امیال سرکوب‌شدهٔ کودکی او هستند. پس از داوید، این تابلو به‌عنوان مظهر آرمان‌گرایی افراطی مورد توجه فاشیست‌ها قرار گرفت و آن‌ها سلام رومی بازسازی‌شده در این تابلو را در خدمت آرمان‌های افراطی خود قرار دادند.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی جنسیت، ژاک لویی داوید، سوگند هوراتی‌ها، سلام رومی، سلام نازی‌ها

* دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بجنورد. gh.maroof@ub.ac.ir
** مربی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بجنورد (نویسنده مسئول). a.talebzadeh@ub.ac.ir

مقدمه

برخلاف ادوار پیشین تاریخ هنر، جایگاه زن در هنر معاصر در حال ترقی است. این حرکت روبه‌جلو، پژوهشگران را وامی‌دارد تا با توصیف و تحلیل جایگاه زن در دوره‌های مختلف تاریخ، دست به مقایسه بزنند. سبک نئوکلاسیک، یکی از سبک‌هایی است که امکان مطالعهٔ جنسیت و جایگاه زن را برای پژوهشگران فراهم می‌کند و در میان آثار این سبک، تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» اثر ژاک لویی داوید[1] به‌عنوان یکی از مظاهر هنر سوگیری‌شدهٔ مردانه بر گفتمان‌ساز بودن این اثر تأکید دارد. در مسیر پیشرفت‌های آرمان‌خواهانهٔ مردان، زن به‌مثابهٔ عاملی بازدارنده باید مهار شود، از جهان حماسی مردانه خارج و به حاشیه رانده شود، بدین‌اعتبار، این اثر از ظرفیت بالایی برای تحلیل انتقادی برخوردار است و نشان می‌دهد آثار هنری می‌توانند در معرض بازخوانی، بازتفسیر و نقد قرار گیرند. این مقاله برای تحلیل تطبیقی اُبژهٔ جنسیتی‌شدهٔ زن در تابلوی «سوگند هوراتی‌ها»، رویکرد انتقادی فمینیست پست‌مدرن و روش توصیفی ـ تحلیلی را برگزیده است. هدف این مقاله این است که مفهوم جنسیت را بر تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» منطبق کند تا از لایه‌های جنسیتی‌شدهٔ واقعیت در آن پرده بردارد. در این مسیر، با بهره‌گیری از شیوهٔ ادموند بورکه فلدمن طی چهار مرحلهٔ توصیف، تجزیه، تفسیر و داوری، در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه در آستانهٔ انقلاب فرانسه روابط جنسیت و قدرتِ برآمده از ساختار مردسالارانهٔ قرن هجدهم، با نفوذ در فرم و محتوای تابلوی «سوگند هوراتی‌ها»، بر بازنمایی تصویری اُبژهٔ «زن» اثر گذاشته، از آن مرکززدایی کرده و آن را به حاشیه رانده است و به‌مثابهٔ یک گزارهٔ گفتمان‌ساز در انقلاب فرانسه مورد استفاده قرار گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» به‌مثابهٔ یکی از مهم‌ترین نمادهای سبک نئوکلاسیسم، پیوسته موردتوجه نگارندگان، منتقدان و پژوهشگران تاریخ هنر بوده است، چنان‌که در «تاریخ هنر جنسن» (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸)، «هنر در گذر زمان» (گاردنر، ۱۳۸۵) صفحاتی به توصیف و تفسیر آن اختصاص یافته، اما نویسندهٔ «تاریخ هنر» گامبریچ (۱۳۹۹) از کنار آن گذر کرده است. در کنار این متن‌ها، پوک (۱۳۹۵) در کتاب «مبانی تاریخ هنر»، علاوه بر خوانش مارکسیستی و شمایل‌شناختی این اثر، مختصراً از منظر فمینیسم به این تابلو پرداخته است و بازنمایی زنان را در ساختار تقابل دوتایی در قیاس با مردان مورد توجه قرار داده است. کریر (Carrier, 1988) نیز در مقالهٔ «سوگند بروتوس از گاوین همیلتون و سوگند هوراتی از داوید: تفسیر تجدیدنظرگرایانهٔ هنر نئوکلاسیک»، بر اهمیت تابلوی «سوگند بروتوس» به‌عنوان یکی از منابع تصویری داوید تأکید کرده و دریافته که در «سوگند بروتوس» زن تحت حمایت مرد تعریف شده، اما وجه مردسالارانهٔ غالب در «سوگند هوراتی‌ها» به حاکمیت پدرسالارانه و تفکیک جنسیتی منجر شده است. پژوهش‌های فارسی که به خوانش نقادانهٔ آثار هنری پرداخته‌اند، عبارت‌اند از: مقالهٔ «فمینیسم و هنر در مواجهه با اساطیر» از مهسا فرهادی‌کیا (۱۳۹۴) که به‌طور خلاصه، ابتدا به نحوهٔ بازنمایی داستان «ربایش زنان سابین»[2] در آثار برخی از نقاشان نئوکلاسیست از زاویهٔ دید مردانه پرداخته است و تحریف این موضوع تراژیک به نمایشی پرشکوه از اقتدار مردانه در تابلوهای نقاشی را مورد انتقاد قرار داده، سپس به موضوع «کشته شدن هولوفرن به دست جودیت» در بازنمایی‌های مردانه پرداخته و با بازنمایی زنانهٔ آن توسط «آرتمزیا جنتیلسکی» مقایسه کرده و حاکمیت نگاه مردانه بر بازنمایی نقاشانه را به چالش کشیده است. رجبی و پرچگانی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «خوانش فمینیستی ـ اگزیستانسیالیستی مجموعهٔ اُنظُر الیک مرام مصری»، شعر این شاعر را با دیدگاه‌های فمینیستی ـ اگزیستانسیالیستیِ سیمون دوبوار تطبیق داده‌اند و دریافته‌اند که دیدگاه شاعر درمورد توجه به خود، واقعی‌تر از سیمون دوبوار است.

با جست‌وجوهایی که در میان متون تاریخ هنر و مقالات فارسی صورت گرفته، مشخص شده که این اثر نمادین تابه‌حال از منظر بازنمایی جنسیت مورد خوانش نقادانه قرار نگرفته است، حال آنکه با توجه به ارتقاء جایگاه زنان در جهان معاصر و ضرورت مرکززدایی از ساختارهای کهن مردسالارانه، این مقاله بخشی از انزوای زنان در جهان نقاشی را به تصویر می‌کشد و این ویژگی، این پژوهش را نسبت‌به آثار پیش از خود متمایز می‌کند.

روش و رویکرد پژوهش

رویکرد انتقادی به ارتباط میان دانش و قدرت باور دارد. پژوهشگر در چنین پژوهشی، در پی پرده‌برداری از لایه‌های متنوع واقعیتی است (محمدپور، ۱۳۹۲) که از محورهای چندگانهٔ جنسیت، طبقه، نژاد و... برآمده و هریک ظرفیتی خاص برای پژوهش دارد (همان، ۱۳۸۹: ۴۷۱). ازآنجاکه به حاشیه رانده شدن زنان در تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» وجهی پررنگ دارد که آن را از همتایانش متمایز کرده، ظرفیت بالایی برای خوانش انتقادی یافته است، به‌طوری‌که می‌توان با انطباق مفهوم جنسیت بر این تابلو، ذیل رویکرد انتقادی، ابژهٔ «زن» را در آن مورد خوانش فمینیستی قرار داد.

این پژوهش کیفی از میان نحله‌های فیمنیستی، روش پست‌مدرن را مدنظر قرار داده و به نحوهٔ حذف مقولهٔ «زنانه» در زبان توجه نشان داده‌اند، لذا از این منظر به موضوع می‌نگرد و از دیگر سو از آراء هلن سیکسو[۳] درباب «نوشتار زنانه»[۴] بهره می‌برد و شیوهٔ اندیشه و نگارش مردانه را که برآمده از سازوکار ارگاسم مردانه است نقد می‌کند (تانگ، ۱۳۹۹)، زیرا سیکسو تاریخ را پدیده‌ای «نرینه‌محور»[۵]، خودبرانگیزنده، خودارضا و ازخودممنون می‌دانست(URL: 1). ازاین‌رو، زیست هنری داوید براساس نرینه‌محوری و ساختار نوشتار مردانه مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

این پژوهش کیفی با اتخاذ رویکردی انتقادی و ساخت‌شکنانه از منظر فمینیست پساساختارگرا (پست‌مدرن) به موضوع می‌نگرد و در این مسیر، اطلاعات موردنظر را به شیوهٔ کتابخانه‌ای از منابع مکتوب و دیجیتال استخراج کرده و با تفسیر انتقادی، یافته‌ها را مورد تحلیل قرار داده است، براین‌مبنا، برداشت‌های همگانی بر بستر خلق اثر را ناشی از تأثیر گفتمان‌های مردسالارانهٔ زمانه می‌داند. ازاین‌رو، موضوع جنسیت و نحوهٔ بازنمایی زنان در تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» را پرابلمیزه (مسئله‌ساز) می‌کند و می‌کوشد مسئلهٔ جنسیت و بازنمایی آن را بر فرم و محتوای این تابلو منطبق کند و با تحلیلی تطبیقی از نظرگاه فمینیسم مورد خوانش نقادانه قرار دهد. در این مسیر، با بهره‌گیری از روش ادموند بورکه فلدمن (۱۳۸۸) طی چهار مرحلهٔ توصیف، تجزیه، تفسیر و داوری، بازنمایی زنان را در این اثر نقد می‌کند. در میان نحله‌های انتقادی، این پژوهش رویکرد فمینیسم پست‌مدرن را برگزیده است.

ادبیات پژوهش

پیش از ورود به مقولهٔ نقد، ضرورت دارد دست‌کم اصطلاحات[۶] تخصصی «جنس»[۷] و «جنسیت»[۸] مورد توجه قرار گیرند.

جنس: در دسته‌بندی سنتی، انسان‌ها براساس خصوصیات جسمانی و زیست‌شناختی، به دو گونهٔ مؤنث و مذکر تفکیک می‌شوند که از آن تحت عنوان جنس یاد می‌شود (پوک، ۱۳۹۵).

جنسیت: کیفیتی فرهنگی است که جامعه آن را بازتولید می‌کند و دارای کلیشه‌ها و نقش‌های جنسیتی مردانه و زنانه است که در زندگی روزانه تجربه یا تحمیل می‌شوند. نیروهای فرهنگی جامعه، پذیرش نقش‌ها را در نهادهای مختلف (اعم از خانواده و اجتماع) به افراد می‌آموزند تا آنان را با رفتارهای جنسیتی متمایز جامعه‌پذیر کنند. براین‌مبنا، کل زندگی ترکیبی از نقش‌های جنسیتی است که اغلب مردان را فرادست و زنان را فرودست می‌سازد. جنس یک امر زیست‌شناختی و جنسیت یک برساخت فرهنگی است که در مقام ایدئولوژی به بازتولید روابط نابرابر قدرت یاری می‌رساند و با تکرار نقش‌ها و نمایش‌های جنسیتی مکرر برساخته می‌شود (محمدپور، ۱۳۹۶).

در جامعه‌ای که زن از چشم‌اندازی مردانه تجربه و تعریف شده، پایگاه اصلی‌اش خانواده، وظیفه‌اش پیروی از مرد و منافعش پس از منافع مرد معنا یافته، موقعیت طبیعی خود را از دست داده است. جهان اجتماعی، دنیایی «جنسیتی‌شده»[۹] است و نهادهای اجتماعی به‌عنوان اموری «مردانه ـ زنانه» به‌صورت «مناسب ـ نامناسب» برای مردان و زنان بازتعریف می‌شوند. تفاوت‌های جنسیتی، برای حفظ سلطهٔ تاریخی مردان بر دنیای زنان ساخته شده، اما فمینیست‌ها با به چالش کشاندن نهاد خانواده، هشدار می‌دهند تا زمانی‌که زندگی زنان در حوزهٔ خدمت و مراقبت در خانواده تعریف و متمرکز شده است، زندگانی آنان در حاشیه خواهد بود. منتقدان فمینیست تولید دانش و هنر را یک عمل مردانه و برآمده از قدرت نظام مردسالار می‌دانند (محمدپور، ۱۳۸۹).

سوگند هوراتی‌ها

گام اول: توصیف اثر

مهم‌ترین کار در آغاز، فهرست‌برداری از یکایک عناصر موجود در تصویر است. در این مرحله، از تفسیر و داوری پرهیز می‌کنیم و اظهارنظر و ارزش‌گذاری را به تعویق می‌اندازیم (فلدمن، ۱۳۸۸). ژان لویی داوید تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» را پنج سال قبل از انقلاب فرانسه، در سال ۱۷۸۴میلادی با ابعاد ۳۲۶×۴۲۰ سانتی‌متر در شهر روم نقاشی کرد و نخستین‌بار در کارگاهش به نمایش گذاشت. کلاسیک‌گرایانِ رومی آن را ستایش کردند. سال بعد که در «سالن» پاریس به نمایش درآمد، والاترین نقاشی نئوکلاسیسم لقب گرفت.

تصویر ۱. تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» اثر ژان ژاک لویی داوید(URL: 2)

همان اندازه که «شام آخر» داوینچی نمایندهٔ رنسانس بود، این اثر کمال مطلوب نئوکلاسیسم را نشان می‌داد (پاکباز، ۱۳۸۶). در میان سفارش‌های دولتی تا آن زمان، هیچ تابلویی با این ابعاد نقاشی نشده بود؛ لذا برای داوید یک رکورد شمرده می‌شد. نگرش «مدرن» و «زیبایی‌شناسی نوین بدن» و توانایی داوید در ثبت قدرت حرکات، ازجمله دلایل موفقیت تابلو بود. شیوهٔ او در ترکیب‌بندی، پویا و ازلحاظ سبک، نوآورانه بود (پوک، ۱۳۹۵). داوید شالودهٔ سبک خود را بر نقش‌برجسته‌های روم باستان و نقاشی‌های پوسن بنا نهاده، اما اینجا از سرمشق‌های خود فراتر رفت (پاکباز، ۱۳۸۶) و به‌عنوان نمونهٔ کامل آکادمیسم نئوکلاسیسم این سبک را به صدای انقلاب تبدیل کرد (گاردنر، ۱۳۸۵).

در بخش چپ تصویر که حدود دوسوم جلوی فضا را اشغال کرده است، چهار مرد حضور دارند که جلوتر از زنان و پشت به آنان در حال انجام رفتاری آیینی هستند. پیرمرد حاضر در تصویر که پشت به زنان ایستاده، به‌مثابهٔ حائلی فضای سه جوان جنگاور را از فضای زنان جدا کرده است. در مرکز تابلو، پدر رو به مردان، دو دستش را بالا آورده، سه شمشیر در دست چپ دارد و دست راستش با انگشتان کشیدهٔ روبه‌آسمان، خالی است. در سمت چپ تابلو سه مبارز رو به‌سمت راست قرار گرفته‌اند. نزدیک‌ترین آن‌ها به بیننده، تقریباً بازویش را افقی گرفته است. جنگاوری که در سمت چپ وی جای گرفته، بازوی خود را کمی بالاتر گرفته و سومین جنگجو نیز دست خود را قدری بالاتر از بقیه گرفته است. درحالی‌که مبارز اول دست راست خود را دراز کرده، دو نفر دیگر که در سمت چپ او قرار دارند، دست چپ خود را به‌سوی سه شمشیری دراز کرده‌اند که پیرمرد درمقابلشان آن‌ها را در دست چپ خود گرفته است (Winkler, 2009). پیرمرد به‌سان سه جنگاور، با غرور و اقتدار، محکم و بی‌تردید ایستاده و دست راستش را به‌سوی سه شمشیر و به‌سمت آسمان گرفته است. مرد جوان جلوی تصویر که همچون پیرمرد مقابل خود لباسی قرمز به تن دارد، نیزه‌ای را پشت‌سر خود تکیه‌گاه کرده و مرد کناری‌اش، کمر او را محکم گرفته است.

از نام تابلو می‌فهمیم که مردان در حال اجرای سوگند هستند. اندام‌های خشک، کشیده و مردانهٔ برادران هوراتی در پلان نخست تصویر، در تقابل با شکل‌های نرم و پرانحنای زنان زاری‌کننده در سمت راست، پیام روشنی دارد که عامهٔ مردم فرانسه پیش از انقلاب توانستند بدون هیچ دردسری آن را دریابند (گاردنر، ۱۳۸۵).

کل تابلو درمقابل سه ستون رومی تصویر شده است. در یک‌سوم سمت راست تابلو، دو زن در جلوی تصویر و یک زن و دو کودک در پشت‌سر آن، درنهایتِ غم‌واندوه و ضعف، با فرم‌های خمیده تصویر شده‌اند. در سمت چپ تصویر، غیرت، هیجان، ایستادگی و پایداری و در سمت راست تصویر، حزن، اندوه، زنانگی و عاطفه دیده می‌شود. پیام آغازین تصویر چنین است: احساسات زنانه نباید بر ارادهٔ راسخ مردانه اثر بگذارد و غیرت مردانه بر وابستگی‌های خانوادگی غلبه دارد. سمت چپ تصویر که به بیننده نزدیک‌تر است، مختص مردان است و سمت راست که جایگاه زنان و کودکان است، از نگاه مخاطب دورافتاده است، دوسوم تابلو از آن چهار مرد مقتدر و یک‌سوم آن در اختیار سه زن و دو کودک است.

به تصویر کشیدن فضاهای دراماتیک، از مشخصه‌های نقاشی تاریخی نئوکلاسیسم است. در این تابلو هم ضرورت فدا کردن خانواده دربرابر دولت و حکومت تصویر شده است. خلوت بودن و بی‌پیرایگی تصویر، موضوع سوگند را بسیار جدی کرده است. صراحت و سادگی اثر، در عمق کم فضا و انتخاب ستون‌ها دیده می‌شود. نمای خطی شخصیت‌ها باعث شده که مانند مجسمه، خشک و خشن به نظر برسند. روح دراماتیک نقاشی با نور تند صحنه به اوج رسیده و در هم‌نشینی با لباس‌ها، فضای قرن هفتم پیش از میلاد روم چنان تصویر شده که بینندگان را برای لحظاتی میخکوب می‌کند. ایستایی خشک این تابلوی نئوکلاسیسم، پیش‌آگهی خون‌ریزی است که در تنش انگشتان پیرمرد و درخشش شمشیرها بازتاب یافته است (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸).

در مسیر توصیف اثر ضرورت دارد روایتی که تصویر از آن برآمده است مورد بازخوانی قرار گیرد. ازاین‌رو، در ادامهٔ توصیف اثر، به معرفی معانی ضمنی و زمینه‌های تاریخی آن می‌پردازیم.

خاستگاه‌های نقاشی «سوگند هوراتی‌ها»

خاستگاه کلامی ـ روایی اثر

الف. نمایشنامهٔ «هُراس» نوشتهٔ پیر کورنی[۱۰]

در زمان آفرینش نقاشی «سوگند هوراتی‌ها»، کشفیات باستانی دو شهر مدفون هرکولانیوم و پومپئی در ایتالیا، فرازهایی قابل‌توجه از هنر کلاسیک روم باستان را در اختیار نظریه‌پردازان قرار داد. وینکلمان با انتشار کتاب «تاریخ هنر باستانی» پایه‌های دقیقی برای هنر کلاسیک طرح کرد که نئوکلاسیسم خوانده شد (پاکباز، ۱۳۸۶). داوید برای خلق این تابلو، داستانی از جمهوری روم باستان، یعنی مرحلهٔ قهرمانی‌ها در تاریخ روم را برگزید تا با طرح تضاد میان عشق و میهن‌پرستی، تاریخ ازیادرفتهٔ روم را به مردم یادآوری

کند (گاردنر، ۱۳۸۵). او این موضوع آرمانی را با مفهوم‌های انقلابی پیوند زد و با قالب نوین نئوکلاسیسم ارائه داد که باعث موفقیت استثنایی‌اش شد (پاکباز، ۱۳۸۶).

داوید در انتخاب موضوع از نمایش «هُراس» اثر پیر کورنی که اجرایی از آن در آن زمان، برای بزرگداشت صدمین سالگرد درگذشت کورنی، دوباره بر صحنه آمده بود، تأثیر گرفت (پوک، ۱۳۹۵). نمایشنامهٔ او داستان جنگ رومی‌ها و آلبی‌ها است و در خانوادهٔ هُراس پیر که سه پسر جنگاور دارد می‌گذرد. در شرایطی که دو سپاه دربرابر هم صف کشیده‌اند، خبر می‌آید که توافق شده برای پیشگیری از خون‌ریزی، از هر سپاه سه نفر انتخاب شوند و با افراد برگزیدهٔ سپاه مقابل بجنگند. تابلوی داوید برداشتی آزاد از پردهٔ دوم نمایش پیر کورنی است و جالب آنکه در متن کورنی هیچ صحبتی از مراسم سوگند در میان نیست و داوید آیین سوگند را مطابق آرمان‌های خویش به تصویر کشیده است.

ب. کتاب «آغاز تمدن روم»

توجه به روم باستان به‌مثابهٔ یک آرمان در دستورکار بسیاری از اهالی فرهنگ در فرانسه قرار داشت. پیر کورنی هم صد سال قبل از داوید از این قاعده مستثنا نبود. او در نوشتن نمایشنامهٔ «هُراس» روایت مورخ رومی، تیتیوس لیویوس[۱۱] (۵۹ ق.م. تا ۱۷م.) از نبرد هوراتی‌ها و کوریاتی‌ها در کتاب «آغاز تمدن روم»[۱۲] را مبنا قرار داد (Gordon: 1976). او نبرد رومی‌ها و آلبایی‌ها را یک دوئل آیینی نامید. براساس این افسانهٔ رومی، پادشاه روم تصمیم گرفت با شهر همسایه، آلبا لونگا، بجنگد؛ لذا با دشمن توافق کرد نمایندگانی از هر سپاه با یکدیگر بجنگند. برادران سه‌قلوی هوراتی دربرابر سه برادر سه‌قلوی کوراتی، درمقابل چشم جنگاوران دو سپاه به نبرد ایستادند. هوراتی‌ها کوریاتی‌ها را مجروح کردند، اما دو نفرشان کشته شدند و تنها هوراتی بازمانده، پوبلیوس که سالم بود، خود را در محاصرهٔ سه کوریاتی مجروح دید و فرار کرد. آلبان‌های مجروح او را تعقیب کردند. پس از اینکه به‌خاطر مجروح بودن میان آلبان‌ها فاصله افتاد، پوبلیوس رومی میان غبار بازگشت و یک‌به‌یک آن‌ها را کشت. پوبلیوس پیروز به‌سوی هوراتی‌ها بازگشت. خواهرش، کامیلا، که با یکی از برادران سه‌قلوی آلبی به نام کوریاتوس نامزد شده بود، وقتی لباسی را که خودش برای کوریاتوس بافته بود به‌عنوان غنیمت جنگی بر دوش برادرش دید، برای معشوقش سوگواری کرد. برادرش، پوبلیوس، درجا او را کشت و اعلام کرد که هیچ زن رومی نباید برای دشمنان سقوط‌کردهٔ روم سوگواری کند. او پس از قتل خواهرش به اعدام محکوم شد. پدرش تقاضای تجدیدنظر کرد و قاضیان قانع شدند که از مجازاتش چشم بپوشند و از پدرش خواستند به‌عنوان کفارهٔ جنایت پسر، قربانی تقدیم کند. شکست آلبی‌ها از رومی‌ها باعث شد آلبالونگا فرمانروایی روم را بپذیرد (URL: 3).

خاستگاه تصویری ـ بصری اثر

سوگند یاد کردن، یک رفتار آیینی باستانی و یک ژست گفتمانی است که در فرهنگ‌های مختلف و روزگاران، دگرگون شده است. سوگند یک آزمون راستی‌آزمایی الهی باستانی است که طی آن، مدعیان نتیجهٔ کار را به ایزدان واگذار می‌کنند. این آیین در ایران باستان «وَر» نامیده شده و در فرهنگ مسیحیت، متأثر از یونان باستان، «اردالی»[۱۳] نام گرفته است (رسولی، ۱۳۷۷). در نمایشنامهٔ «هملت»، پردهٔ نخست، صحنهٔ پنجم، سطر یکصدوپنجاه‌وپنجم، بنابر پافشاری هملت، هوراشیو و مارسه‌لوس دست‌ها را بر شمشیر هملت می‌گذارند و هم‌پیمان می‌شوند (شکسپیر، ۱۳۹۲)، زیرا در زمان شکسپیر مرسوم بود که با قرار دادن دست روی شمشیر، سوگند یاد کنند و چون قبضهٔ شمشیر شبیه صلیب است، این سوگند با قرار دادن دست روی کتاب مقدس، برابر است (URL: 4).

الف. «سوگند بروتوس» از گوین همیلتون

آثار داوید در اواخر قرن نوزدهم نشان می‌دهد که آرمان‌گرایی و فدا کردن خویش در راه هدف متعالی، دغدغهٔ اصلی‌اش بوده است. او «سوگند هوراتی‌ها» را در سال ۱۷۸۴، «مرگ سقراط» را در سال ۱۷۸۷ و «تبرداران برای بروتوس جسد پسرش را می‌آورند» را در سال ۱۷۸۹ نقاشی کرد. پس از انقلاب، در سال ۱۷۹۳ «مرگ مارا» را تصویر کرد. برپایهٔ همین ایدئالیسم، موضوع سوگند برای او پرابلمیزه شده و چنان اهمیت یافت که دو تابلوی دیگر با موضوع سوگند آفرید: تابلوی ناتمام «سوگند در زمین تنیس» در سال ۱۷۹۱ و تابلوی «سوگند ارتش به امپراتور پس از پراکنده شدن عقاب‌ها در میدان مریخ»[۱۴] که در سال ۱۸۱۰ نقاشی کرده است. داوید در گزینش موضوع سوگند، به تابلوی «سوگند بروتوس»[۱۵] از گوین همیلتون[۱۶] که در سال ۱۷۶۴ نقاشی شده بود نظر داشت (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸: ۸۰۴). توجه به این تابلو نشان می‌دهد که او با پیش چشم داشتن مجموعه‌ای از ژست‌های سوگند، ژست «سوگند هوراتی‌ها» را با شکلی شسته‌رفته ماندگار کرده است. این نقاشی (تصویر ۲) وفاداری سرسختانه به آرمان‌های فردی و ملی را نشان می‌دهد. در تصویر، بروتوس شمشیربه‌دست، به‌همراه همسر لوکرتیا سر به آسمان سوگند می‌خورد که انتقام تجاوز به همسرش را

بگیرد (Carrier, 1988). داوید به‌خوبی توانست از سوگند به‌عنوان یک موتیف بهره ببرد (URL: 5).

ب. نقش‌برجسته‌ها و مجسمه‌های سلام رومی[۱۷]

در ادبیات و تاریخ‌نگاری‌های روم باستان نمونه‌ای از «سلام رومی» گزارش نشده است، اما براساس نقش‌برجسته‌ها، مجسمه‌ها و نقوش روی سکه‌ها که از روم باستان برجا مانده، این تصور رایج است که در روم باستان افراد دست راست خود را به‌سمت جلو و بالا، با زاویهٔ ۱۳۵ درجه از محور عمودی بدن دراز می‌کردند تا مفاهیمی همچون قدرت، وفاداری، سوگند یا مفاهیم مشابه را به نمایش بگذارند. در برخی از یادمان‌های پیروزی روم باستان، همچون «طاق تیتوس»[۱۸]، «طاق کنستانتین»[۱۹] یا «ستون تراژان»[۲۰]، این دستِ برافراشته‌شده مشاهده می‌شود (Winkler, 2009).

مشهورترین نمونهٔ این ژست را می‌توان در مجسمهٔ مرمرین «آگوستوس» (تصویر ۳)، نخستین امپراتور روم باستان که در سال ۱۸۶۳ در کاوش‌های باستان‌شناختی پریما پورتا کشف شد، مشاهده کرد (Moon, 1995: 271-272). با توجه به شباهت این ژست به ژست مردان تابلوی «سوگند هوراتی‌ها»، به نظر می‌رسد که داوید در دوران اقامت در روم، هنگامی‌که مشغول مطالعهٔ آثار رومی بوده، این نمونه را دیده و از آن اثر پذیرفته است. داوید در تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» داستانی از روم باستان را با یک ژست باستانی رومی پیوند داد و ژست جدیدی آفرید و آن را در آثار بعدی تکرار کرد و پس از او نیز سال‌ها به حیات خود ادامه داد.

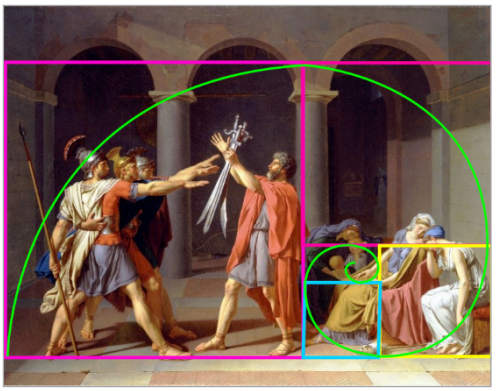
گام دوم: تجزیهٔ اثر

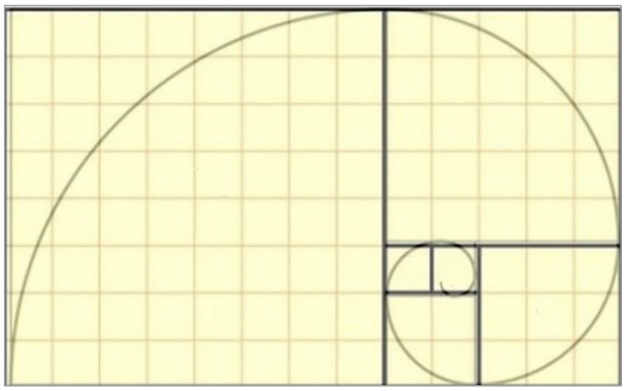
در این مرحله، به کشف روابط میان عناصر می‌پردازیم و ترکیب‌بندی را مطالعه می‌کنیم (فلدمن، ۱۳۸۸). در پایان این بخش، پس از تجزیهٔ نور حاکم بر فضا، پالت رنگی را از فرم جدا می‌کنیم تا در بخش تفسیر درموردش توضیح دهیم.

فضای اصلی تصویر، مستطیلی طلایی است که در سمت چپ آن، در فضایی مربع‌مانند، چهار مرد و در فضای الحاقی

تصویر ۲. تابلوی «سوگند بروتوس» اثر گوین همیلتون. (URL: 6)

تصویر ۳. مجسمهٔ «آگوستوسِ» پریما پورتا (URL: 7)





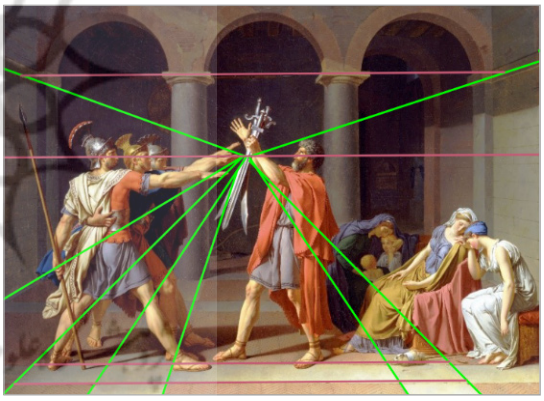
تصویر ۴. تطبیق قوس اسپیرال برمبنای اعداد فیبوناچی با هستهٔ تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» (نگارندگان)

به مربع با تقریب اعشار ۰/۶۱۸ که مربع را به مستطیل طلایی تبدیل می‌کند، سه زن و دو کودک حضور دارند. مردان در مربعی به مساحت ۸×۸ بیشترین وسعت تصویر را اشغال کرده‌اند. مربعی تیره با مساحت ۵×۵ بر فراز زنان و کودکان جای گرفته است. دو زن در مربعی به مساحت ۳×۳ و یک زن و دو کودک پشت‌سر آنان در دو مربع ۱×۱ جای گرفته‌اند.

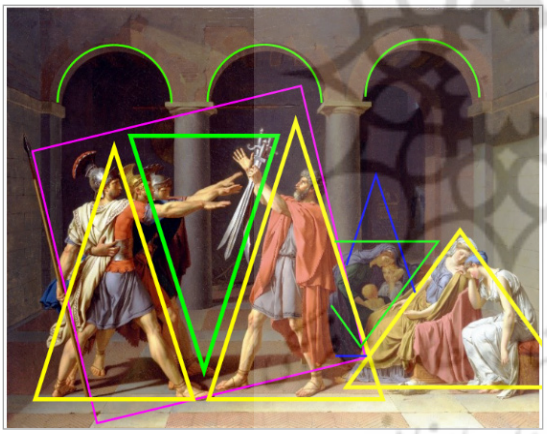
مردان در بهترین موقعیت صحنه، به‌مثابهٔ متن تصویر حضور دارند و زنان در سمت راست حاشیه‌نشین شده‌اند. نصف مردان از صفحهٔ تابلو ارث برده‌اند. نقطهٔ تلاقی، دست‌ها و شمشیرهاست که در نقطهٔ گریز و خط دید ناظر قرار گرفته و مرکز تصویر است. عظمت این اثر به‌گونه‌ای است که بیننده درمقابل تصویر، خود را بخشی از اثر و در همان فضا حس می‌کند. هماهنگی خط نگاه فیگورها با خط نگاه بیننده، به هم‌ذات‌پنداری مخاطب کمک می‌کند. در افق مردانهٔ تصویر، زنی به چشم نمی‌آید، زیرا زنان به‌سان موجوداتی فرودست، زیر خط نگاه مردسالار داوید بوده‌اند. نقطهٔ گریز تصویر که درمقابل خط دیدگانی ناظر قرار گرفته، دقیقاً در محل تلاقی دستان سربازان با شمشیر و دستان پدر، روبه‌روی فضای مردانه، قرار گرفته است و اینکه پاهای مردان اندکی جلوتر از پاهای زنان قرار گرفته، همهٔ شرایط فرمی را به نفع مردان طوری تنظیم کرده که در نظر اول مردان تصویر دیده شوند.

کودکان و زنان فروتر از افق مردانهٔ تصویر، در یک تراز قرار گرفته‌اند. یکی از کودکان تلاش می‌کند به نقطه‌ای مبهم در کانون تصویر نگاه کند و زن انتهای تصویر سعی دارد مانع نگاه او باشد. ترکیب‌بندی مخاطب، خود را در فضای اثر قرار می‌دهد تا دچار هیجان شود و بتواند هنگام خطر، خود و عزیزانش را برای آرمان‌های غیرت‌ورزانهٔ مردانه فدا کند.

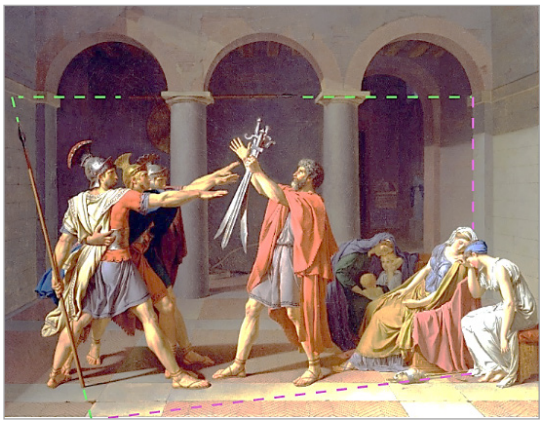
در این ترکیب‌بندی با تقابل خط‌های ساختارمند[۲۱] و اندام‌وار[۲۲] روبه‌رو هستیم. خطوط ساختارمند و هندسی، اعم از افقی، عمودی و خمیده، معرف فضاهای معمارانه هستند که کف زمین و پس‌زمینه را در بر گرفته‌اند. قوس‌های خمیده، معرف سبک معماری رومی است که نگاه بیننده را به داخل



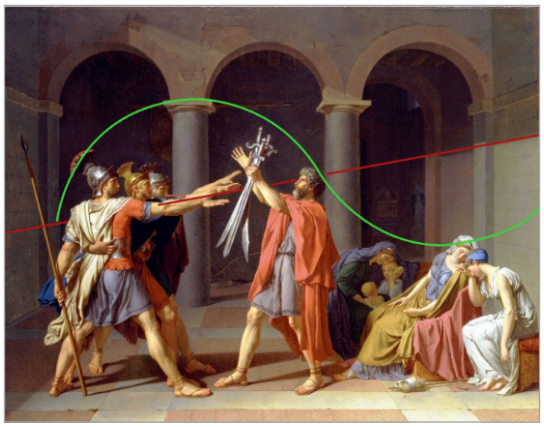
تصویر ۵. نقطهٔ گریز، خط افق و خطوط راهنما در تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» (نگارندگان)



تصویر ۶. مربع‌ها، مثلث‌ها و فرم‌های دایره‌ای جاری در تصویر (نگارندگان)



تصویر ۷. خطوطی که نگاه مخاطب را مدیریت می‌کنند. (نگارندگان)



تصویر ۸. تفکیک تیرگی ـ روشنی فضا (نگارندگان)

تصویر برمی‌گرداند و حس حزن و اندوه را تقویت می‌کند. بر بستر خطوط هندسی، خط‌های خمیدهٔ اندام‌وار مردان و زنان و پوشش آنان نمایان است. خطوطی که در قامت مردان به کار رفته، صاف و مستحکم و خطوطی که آناتومی زنان را ایجاد کرده‌اند، خمیده، لغزان و حنّانه (نوحه‌گر) هستند.

سوگند مردانه یک مربع مورب را ایجاد کرده است که با رنگ ارغوانی نشان داده شده است. اصلی‌ترین فیگورهای مردان قابل‌مهار کردن در مثلث‌های متساوی‌الساقین است که تیزی رأس مثلث برآمده از روح حماسی و آرمان‌خواه مردانه است. دو زن سوگوار که زنان اصلی داستان هستند، در یک مثلث متساوی‌الاضلاع به تصویر درآمده‌اند. در فضاهای منفی میان مثلث‌هایی که بر قاعده قرار گرفته‌اند، مثلث‌های باژگونه به چشم می‌خورند که معرف روح زنانه هستند. حضور شکل‌های مثلث به‌مثابهٔ فضای مثبت بر متن مردانهٔ کار تأکید می‌کند و مثلث‌های باژگونه بر فرعی بودن و تعارض فضای مردانه با فضای زنانه دلالت دارد.

براساس سنت تصویری غرب، ناحیهٔ چپ پایین مناسب‌ترین محل برای ورود به تصویر است؛ لذا انتهای نیزهٔ نخستین جنگاور نگاه بیننده را وارد تابلو می‌کند و آن را در مسیری مورب به‌سوی بالا پیش می‌برد تا با سرستون‌های رومی تلاقی کند و وارد مسیر افقی شود. هم‌راستای مسیر سرستون‌ها، یک نیزه پشت ستون‌ها، بالای یک سپر قرار گرفته که به شکل زیرکانه‌ای نگاه مخاطب را به‌سمت راست هدایت می‌کند، تا اینکه به دیوار سمت راست مواجه و به‌سمت پایین و به‌سوی زنان هدایت شود. داوید فضا را طوری طراحی کرده که در سمت مردان نگاه به‌سوی بالا برود و در سمت راست تصویر که زنان در آن جای داده شده‌اند، نگاه ناظر به پایین کشیده شود. نگاهی که با این ترتیب به‌سمت پایین می‌آید، روی زمین با انتهای دوک افتاده‌برزمین تلاقی می‌کند و دوباره نگاه را به‌سمت انتهای نیزهٔ مورب سوق می‌دهد.

جایگاه نور و تجزیهٔ آن

نور صحنه از سمت چپ بالا با زاویه‌ای حدود ۴۵ درجه به شکل آگاهانه‌ای در خدمت صحنه‌آرایی قرار گرفته است. بیشتر تیرگی تصویر به‌سمت چپ بالا و پشت تصویر منتقل شده و با گردش بر فراز کادر، ترکیب‌بندی را قوت بخشیده و البته بر حزن و اندوه روایت تأکید کرده است. کل اثر به دو بخش روشن جلو و تیرهٔ پشت‌سر قابل‌تفکیک است؛ یعنی می‌توان با خطی قطری، کل تصویر را به دو قسمت تیره در بالا و سمت چپ کادر و بخش روشن در پایین و سمت راست کادر تقسیم کرد. در بخش پایین تصویر، سایهٔ برزمین‌افتادهٔ سربازان به‌سمت زن و کودک پسِ تصویر اشاره دارد و سایهٔ پدرسالار، زن و کودک انتهای تصویر را کاملاً در تیرگی فرو برده است.

پالت رنگ

داوید در این تابلو هم‌سطح بودن و خطی بودن فضا و حتی شخصیت‌ها را از استاد آرمانی خود، نیکلاس پوسن[۲۳]، وام ستانده است، تا جایی که از پوسن، پوسنی‌تر شده است (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸). علاوه‌براین، به‌طور مشخص در گزینش رنگ نیز پالت رنگی استادش را پیش چشم داشته است. از این منظر، رنگ‌های نمادین قرمز، آبی تیره، زرد و سفید به‌کاررفته، اگرچه قدری تغییر یافته‌اند، از منظر نمادشناسی قابل‌انطباق با تابلوی «داوری حضرت سلیمان» نیکلاس پوسن (۱۶۴۹) هستند. در بخش بعد به تفسیر اثر

آنالیز پالت رنگ تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» با نرم‌افزار Pallete

تابلوی «داوری حضرت سلیمان» اثر پوسن

تصویر ۹. تطبیق پالت رنگ «سوگند هوراتی‌ها» اثر داوید و «داوری سلیمان» اثر پوسن(URL: 8)

نمادشناختی پالت رنگ داوید در این اثر خواهیم پرداخت.

گام سوم: تفسیر اثر

در این بخش مفهوم کلی اثر براساس دو گام پیشین، یعنی توصیف و تجزیه، مورد استنباط قرار می‌گیرد (فلدمن، ۱۳۸۸). پس از طرح تفاسیر فمینیستی، به دگردیسیِ اثر از طراحی تا اجرای پایانی و نمادشناسی رنگ‌ها خواهیم پرداخت. رابطهٔ میان بازنمایی زنان و مردان در نظام هنری غرب، سازوکارهای تفاوت جنسیتی را آشکار می‌سازد که طی تمایز جنسیتی، قدرت به مردان تفویض شده و ضعف نصیب زنان شده است. این سازوکار به‌طور مشخص در تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» دیده می‌شود. طرز ایستان و نشستن، ساختار آناتومی، شکل پوشش، رنگ‌های به‌کاررفته در لباس‌ها، همگی تقابل جنسیتی را نشان می‌دهند: «مردانگی/ زنانگی»، «تنومندوعضلانی/ نحیف»، «فعال/ منفعل»، «قبراق/ رنگ‌پریده»، «قوی/ ضعیف»، «سخت/ نرم»، «چالاک/ خسته» (پوک، ۱۳۹۵).

در دههٔ ۱۷۹۰ همراه با رواج مضامین ایثار، وظیفه‌شناسی و... این نقاشی به‌مثابهٔ «مانیفست جمهوری‌خواهی پیش از انقلاب» مورد توجه قرار گرفت، اما حداقل در سال‌های ماقبل انقلاب فرانسه، انگیزهٔ داوید از ترسیم این تابلو به‌هیچ‌وجه سیاسی نبوده است (همان). او باور داشت، تصویری از قهرمانی و استحکام اخلاقی جمهوری روم باستان می‌تواند مردم را متحد کند، پس با صراحتی که در سراسر کار نمایان است، حس میهن‌پرستی را با زیبایی‌های بصری پیوند زد (پاکباز، ۱۳۸۶).

تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» به‌مثابهٔ گزارهٔ تصویری، گفتمان‌ساز شد. داوید با اعتقاد به اینکه هنرها باید به آموزش‌وپرورش تودهٔ مردم یاری رسانند، از انقلاب فرانسه به‌عنوان فرصتی تاریخی بهره گرفت و به نقاشی‌هایش رنگ سیاسی ـ تبلیغاتی داد. او به‌عنوان رئیس کمیتهٔ آموزش همگانی، برنامه‌های هنری جمهوری جدید را تنظیم و اجرا کرد و شیوهٔ اختصاصی خود را در نقاشی، به‌عنوان الگوی رسمی نئوکلاسیسم، سال‌ها بر کرسی نشاند. داوید می‌گفت: «نشانه‌های قهرمانی و فضیلت مدنی، باید به طرز مؤثری به مردم نمایانده شود که روح ایشان را به جهش درآورد و بذر افتخار و ازجان‌گذشتگی در راه میهن را در میانشان بپاشد» (گاردنر، ۱۳۸۵). در میان تمام آثار او «سوگند هوراتی‌ها» بیش از بقیه در ایجاد هیجان یا به‌قول خودش «جهش روح» موفق بود.

داوید پس از انقلاب، ژست سوگند را قدرتمندتر کرد و مفهوم سوگندِ وفاداری را بر آن استوار نمود تا پایبندی به آرمان‌های انقلاب را آموزش دهد. حالت بالا آوردن بازو به‌صورت کشیده، به‌مثابهٔ یک نماد، نقطهٔ آغازی برای ژستی جذاب شمرده شد و از «سلام رومی» فراتر رفت و پس از تابلوی «سوگند هوراتی‌ها»، در تابلوی «سوگند در زمین تنیس» به شکلی متکثر به نمایش درآمد و تثبیت شد (Winkler, 2009). بعدها همین ژست در سلام نظامی نازی‌ها بازآفرینی شد (Albert, 1987).

دگردیسی تابلو از اتد تا اجرای پایانی

یک سال پیش از آنکه داوید تابلوی اصلی «سوگند هوراتی‌ها» را به اتمام برساند، در نمایشگاه سالن ۱۷۸۳ (مسابقهٔ سالانه) پیش‌طرح (اتد طراحانهٔ) «سوگند هوراتی‌ها» را به نمایش گذاشت (پوک، ۱۳۹۵: ۱۰۷). در اتد اولیه، زنان نقش پررنگ‌تری ایفا کرده بودند، اما هنگامی‌که مقرر شد ایدهٔ طراحانهٔ نقاش در ویترین یک جامعهٔ مردسالار به نمایش درآید، بنابر اقتضائات فرهنگی، نقش زنان کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر شد و فضای زنانهٔ تصویر، فراخور اندیشهٔ نرینه‌محور با اسقاط اضافات و حذف زوائد، از ترکیب‌بندی فرو کاسته شد. با مقایسهٔ پیش‌طرح

اجرای نهایی «سوگند هوراتی‌ها»(URL: 2)

اتد آغازین «سوگند هوراتی‌ها» (URL: 9)

تصویر ۱۰. تطبیق اتد آغازین و اجرای نهایی «سوگند هوراتی‌ها»

آغازین و تابلوی پایانی، درمی‌یابیم که حذف عناصر کمک کرده تا پیام اثر همچون یک پوستر رسا شود.

عناصر حذف‌شده از پیش‌طرح آغازین عبارت‌اند از: گلدان رومی؛ مردی که پشت‌سر دو زن سوگوار قرار گرفته و میزی که زنی در عمق تصویر به آن تکیه داده است. در اجرای پایانی، با تغییر حالت، زن انتهای تصویر زیر چادر و ذیل سایهٔ هوراسِ پیر، از نظر پنهان شده است. انگشتان درهم‌فرورفتهٔ زنی که روی مبل نشسته، در تابلوی پایانی از هم گسسته و با فاصله گرفتن از هم، نهایت استیصال را به نمایش گذاشته است. نور پس‌زمینهٔ طراحی که نگاه بیننده را تا پنجرهٔ بالای راه‌پله در سمت راست پیش می‌برد، کاهش یافته و سپری که دست سرباز انتهای تصویر قرار دارد، آگاهانه حذف شده است. در اتد اولیه یک مرد ایستاده، به‌مثابهٔ حمایتگر بالای سر زنان دیده می‌شود که با رویکرد کمینه‌گرایانهٔ (مینیمالیستی) نقاش در تابلوی نهایی حذف شده و فرم و محتوای تابلو را به نفع جامعهٔ مردسالار دگرگون کرده است.

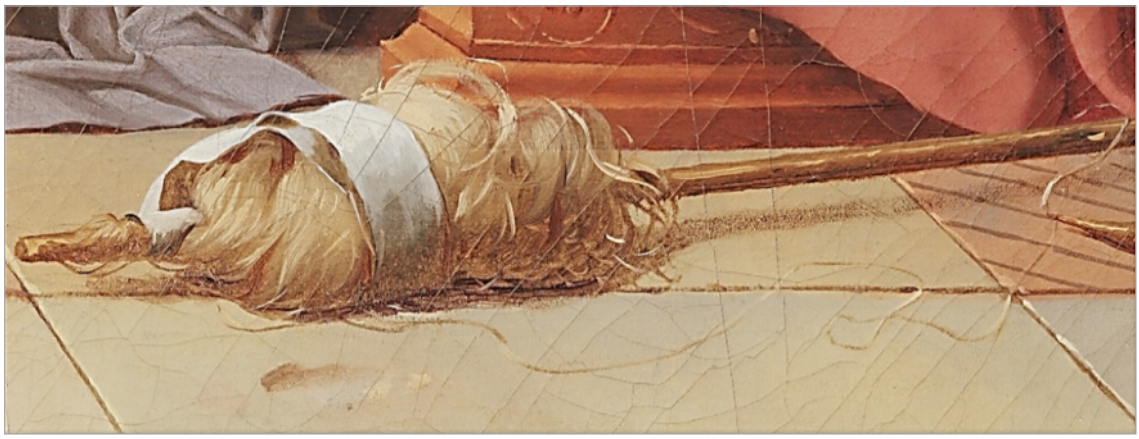
عناصر افزوده‌شده به تابلوی پایانی عبارت‌اند از: دوک نخ‌ریسی برزمین‌افتاده که حضوری نمادین دارد؛ پارچهٔ صورتی براق که روی مبل قرار گرفته و نقش‌ونگارهای روی مبل را فرو کاسته است (تشدید نور موضعی که از بالای سمت چپ تصویر تابیده است). دوک به‌عنوان دست‌افزاری زنانه می‌تواند نماد زندگی تلقی شود، زیرا زنان به‌مثابهٔ دوک، تاروپود زندگانی را می‌ریسند تا بر قامت بشر جامهٔ حیات بپوشانند. حضور دوک نخ‌ریسی و انتساب آن به زن قربانی داستان، بر این معنا تأکید می‌کند. افتادن این دوک بر زمین، هم بر ظرافت ترکیب‌بندی تأکید دارد و هم به‌مثابهٔ یک کد نشان می‌دهد که زنی که دوک از دستش افتاده، در پایان ماجرا رشتهٔ حیاتش گسسته خواهد شد. بدین‌اعتبار، دوک برزمین‌افتاده معرف زنی است که مرگ در انتظارش است. وقتی با دقت به جزئیات نقاشانهٔ دوک می‌نگریم، متوجه می‌شویم که نقاش طوری به جزئیات آن پرداخته که انگار زلف طلایی زنی بر زمین افتاده است. همچنین، کیفیت بر زمین افتادن دوک، پیکر یک زن برزمین‌افتاده را نیز تداعی می‌کند.

حضور پارچهٔ صورتی روی مبل و حذف نقش‌ونگارهای مبل، هم معرف زنانگی است و هم تلاشی برای ایجاد صراحت در تصویر. تشدید نور و افزایش کنتراست، مفهوم تقابل را قدرت بخشیده، به‌طوری‌که این تضاد در فرم و محتوای اثر کاملاً ملموس است، زیرا برپایهٔ خوانش فمینیستی نور، اصل و تیرگی فرع آن قلمداد می‌شود و منطبق با تقابل «مرد/زن» است.

جابه‌جایی‌های ایجادشده عبارت‌اند از: کودکی که در طراحی آغازین بر فراز راه‌پله جای گرفته بود، در کنار زن میان‌سال جای داده شده و نقاش با جای دادن دو کودک در مرکز اسپیرال ترکیب‌بندی را کامل کرده است (تصویر ۴). صورت و بدن زنی که به میز تکیه داده بود، در اجرای پایانی به‌سمت ناظر تابلو چرخانده شده و دو کودک در آغوشش جای گرفته‌اند. نیزه‌ای که جنگاور جلوی تصویر در دست گرفته، از پشت پا به جلوی پایش منتقل شده تا ترکیب‌بندی را کامل کند. نیمی از سپری که در پس‌زمینهٔ پایین نیزه قرار گرفته بود، پشت ستون پنهان شده است.

تفسیر کارکرد نور در صحنه

برای آنکه مردان بهتر دیده شوند، پس‌زمینهٔ سمت چپ تصویر تیره‌تر در نظر گرفته شده تا حضور مردان درخشان‌تر به نظر برسد. همچنین، نوری که بر پیکر دو زن تابیده، از اهمیت و نقش این دو در این روایت حکایت می‌کند و باعث تحکیم سازوکار تفاوت جنسیتی می‌شود. بااین‌حال، ویژگی‌های



تصویر ۱۱. دیتیل دوک برزمین‌افتاده (بخشی از تصویر ۱)

این دو زن نشان‌دهندهٔ نقش فرعی، ثانوی و جنسیت تبعی آن‌هاست (پوک، ۱۳۹۵).

تفسیر پالت رنگ

همچنان‌که داوید در گزینش موضوع، فضاسازی، شخصیت‌پردازی، به استادش، نیکلاس پوسن، اقتدا می‌کرد، به پالت رنگی و رنگ‌های نمادین نئوکلاسیسیست‌ها هم وفادار بود و در بسیاری از آثارش، پالت رنگی او را پیش چشم داشت و از آن بهره می‌برد. برای مثال، رنگ‌های این تابلو قابل‌تطبیق با برخی رنگ‌های تابلوی «داوری حضرت سلیمان» هستند؛ لذا می‌توان به‌کمک تابلوی «داوری حضرت سلیمان» دست به خوانش آیکونیک و تفسیر رنگ‌های «سوگند هوراتی‌ها» زد.

قرمز: در تابلوی «داوری سلیمان»، رنگ قرمز بر تن سلیمان نبی، مظهر اقتدار دینی است و در «سوگند هوراتی‌ها» هم این رنگ، بر اتوریته و سلطهٔ پدرسالارانه دلالت دارد. این اقتدار در تابلوی پوسن رنگ دینی به خود گرفته، اما در تابلوی داوید رنگ ملی ـ میهنی دارد. رنگ قرمز بر تن جنگاور جلوی تصویر نتیجهٔ مبارزه را از پیش اعلام می‌کند که جنگاور جلوی تصویر تنها پیروز میدان خواهد بود، همچنین، عبای قرمز بر تن پدر از اقتدار پدرسالارانهٔ او حکایت می‌کند. علاوه بر آنکه رنگ قرمز مظهر قدرت مردانه است، خشم و غرور مردانه را نیز روایت می‌کند.

در میان رنگ‌های سمت راست، پارچه‌ای صورتی دیده می‌شود که روی صندلی آویخته شده است. ازآنجاکه رنگ صورتی بر زنانگی و عشق‌های زمینی و زنانه دلالت دارد، نقاش آگاهانه به‌جای اینکه صورتی را در جایگاه اصلی خود، یعنی تن زن به کار ببرد، روی صندلی قرار داده است که نشان جدا کردن زنانگی از پیکر زنان است، زیرا وقتی صحبت از یک کلان‌روایت غیرت‌ورزانه موسوم به میهن در میان است، خانواده و زن به‌عنوان عناصر فرعی فاقد معنا هستند. کلان‌روایت غیرت در تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» با کارکرد سمبلیک رنگ قرمز به میدان آمده است و با یادآوری مفهوم خون و سوگندی که ازطریق خون شکل می‌گیرد، مورد تأکید قرار گرفته است.

سفید: لباس سفید در تابلوی «داوری سلیمان» مظهر معصومیت است و مادر بی‌گناه آن را زیر لباس زردرنگ پوشیده است. به همین قیاس، لباس سفید بر تن بانوی سمت راست تصویر، نشانهٔ معصومیت و مظلومیت و معرف شخصیت اوست. استفاده از شنل سفید برای نزدیک‌ترین شخصیت تصویر، تنها مبارز پیروز میدان (هوراس پسر) که پس از کشتن سه جنگ‌آور دشمن، خواهرش کامیلا را نیز به قتل می‌رساند، حاکی از این است که داوید هرگز او را مقصر قلمداد نمی‌کند و او را مبرّاشده به نمایش می‌گذارد؛ حتی خواهرکشی در اندیشهٔ مردسالارانهٔ او مورد تأیید است.

آبی تیره: به‌مثابهٔ رنگ سوگ، غم و اندوه و افسردگی است؛ ازاین‌رو بیشتر در تن زنان نقش‌آفرینی می‌کند. رنگ نیلی لباس نماد ماتم است و اینجا بر سوگ زودهنگام کامیلا دلالت می‌کند.

خانوادهٔ رنگ‌های اُکر: با تنالیته‌های مختلف از کف زمین تا رنگ پوست بدن‌ها و برخی لباس‌ها دیده می‌شود و از یک‌سو به زرد و از سوی دیگر به نارنجی و قرمز قهوه‌ای می‌رسد. رنگ زرد چنان‌که در «داوری سلیمان» هم بر تن مادر مظلوم و ستم‌دیده دیده می‌شود، لذا زرد موجود در «سوگند هوراتی‌ها» نیز معنای نمادین ضعف، مظلومیت و عدم اقتدار را دارد.

گام چهارم: داوری اثـر

در این بخش با در نظر گرفتن اثر در سلسه‌مراتب آثار مشابه، مرتبه‌ای برای آن قائل شویم تا به تعبیری رضایت‌بخش دست بیابیم (فلدمن، ۱۳۸۸).

بازآفرینی دوئل در تابلوی «سوگند هوراتی‌ها»

توجه به زمینهٔ خانوادگی و رویدادهای مهم دوران نوجوانی داوید، به خوانش نقادانهٔ اثر یاری می‌رساند. او ۹ سال داشت که پدرش در یک دوئل کشته شد، مادرش او را ترک کرد و دو عموی معمارش سرپرستی او را عهده‌دار شدند (URL: 10). رفتار آرمان‌خواهانهٔ او در نقاشی و گزینش نام «سوگند» برای یکی از مهم‌ترین آثارش، این معنی را تداعی می‌کند که او در زندگی هنری خود سعی داشته دوئل باختهٔ پدرش را که به‌سان زخمی پنهان در روحش ریشه دوانده، به پیروزی تبدیل کند. پیش‌تر، تیتوس لیویوس نبرد هوراتی‌ها و آلبی‌ها را دوئل نامیده بود. تقریباً تمام آثار داوید کوشیده‌اند مرهمی باشند بر این زخم خورندهٔ روح او؛ لذا به‌صورت موتیف‌وار در آثارش تکرار می‌شوند؛ ازجمله زن‌ستیزی موجود در دورهٔ نخست زندگی هنری او که طولانی‌ترین و درخشان‌ترین دوران هنری‌اش نیز هست، حاصل این است که مادرش او را در نوجوانی ترک کرده است. حضور قدرتمند معماری در آثارش نیز حاصل زیست مشترک او با عموهای معمارش است.

عقدهٔ کشته شدن پدر در راه آرمان، همراه با زخم شانه خالی کردن مادرش از سرپرستی او، عاملی شد که در انقلاب فرانسه، به یکی از انقلابیون افراطی و سرکوبگر بدل شود (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸).

ناپلئون نقاشی

داوید نقش بی‌سابقه‌ای در سیاست هنری زمانه ایفا کرد و مکتب نقاشی او تا انقلاب ژانویه (۱۸۳۰)، به‌عنوان مهم‌ترین مکتب نقاشی فرانسوی، به الگوی مکتب کلاسیسیسم در تمام اروپا بدل شد. ازآنجاکه دیکتاتوری او در جهان هنر بی‌شباهت به دیکتاتوری ناپلئون نیست و نفوذ قدرتمندانهٔ او در قلمرو نقاشی قابل‌قیاس با نفوذ ناپلئون است، او را «ناپلئونِ نقاشی» نامیده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۶).

ژست گفتمان‌ساز

برای آنکه میزان اثرگذاری «سوگند هوراتی‌ها» را دریابیم، باید به خلف آن، یعنی اثر ناتمام «سوگند در زمین تنیس» (۱۷۹۳-۱۷۹۲م.) که به‌صورت طراحی اجرا شده توجه کنیم. پس از انقلاب فرانسه، داوید مأمور شد تا موضوع تشکیل حکومت انقلابی را با سبکی مشابه «سوگند هوراتی‌ها» به تصویر بکشد. در این تصویر، اعضای مجلس ملی همگی با دست‌های کشیدهٔ روبه‌بالا و با ژستی متحدالشکل که یادآور ژست مردان در تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» است، برای ایجاد قانون اساسی نوین سوگند یاد می‌کنند. این نقاشی هرگز پایان نپذیرفت، اما یک طراحی بزرگ از آن در سال ۱۷۹۱ در کنار «سوگند هوراتی‌ها» به نمایش درآمد (Boime, 1987) گویی تابلوی «سوگند در زمین تنیس» یک «سوگند هوراتی‌های» مکرر است.

پس از آنکه امپراتوری ناپلئون جایگزین حکومت جمهوری شد، دیوید بار دیگر همین ژست را در فضای دیکتاتوری امپراتوری ناپلئون به کار برد. آلبرت بویم[۲۴] سیر تصاویر سوگند را به‌ویژه در کار داوید، مظهر تحولات کلیدی در تاریخ انقلاب فرانسه و اوج قدرت‌طلبی و اقتدارگرایی ناپلئون می‌داند (Boime, 1987). حرکت متوالی دست‌های پسران به‌سمت بالا در تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» ژستی را معرفی کرد که در قرن بیستم فاشیست‌ها (Winkler, 2009) آن را به رفتار نمادین جنبش فاشیسم بدل کردند (Falasca-Zamponi, 2000).

v تصویر ۱۲ ـ بازآفرینی تابلوی سوگند در زمین تنیس بر مبنای تکرار ژست "سوگند هوراتی‌ها"
سمت راست: طراحی اصلی داوید (URL: 11)که نگارندگان مقاله بازسازی کرده‌اند. ژست سوگندی که در تابلوی "سوگند هوراتی‌ها" معرفی شده در مقام یکی از مناسک آیینی انقلاب فرانسه همه‌گیر می‌شود. سمت چپ: تصویر بازسازی‌شده به‌صورت نقاشی (URL: 12)

نتیجه‌گیری

هنگامی‌که از منظر جنسیت به تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» می‌نگریم و این مفهوم را بر آن منطبق می‌کنیم، با ریشه‌های یک عقدهٔ مردسالارانه در زیست هنری داوید مواجه می‌شویم. ازآنجاکه داوید پدرش را در دوئل از دست داده بود، مفاهیم «مرگ در راه آرمان» و «غرور مردانه» در ناخودآگاهش حضوری فعال داشت، به‌طوری‌که موضوع نبرد هوراتی‌ها و آلبی‌ها را به چشم دوئل دیده است. مرگ آرمان‌گرایانه و زودهنگام پدر بر سراسر تجربه‌های هنری‌اش سایه افکنده، تا انتقام دوئل پدرش را در جهان هنر بگیرد؛ ازاین‌روست که سوژهٔ پدر در این تابلو چنین قدرتمند و بی‌رحم ظاهر شده است. در این معنی، داوید با «سوگند هوراتی‌ها» به‌ظاهر موفق می‌شود دوئل شکست‌خوردهٔ پدرش را در دوئل هوراتی‌ها بازآفرینی کرده و آن را به یک بُرد تاریخی تبدیل کند. چون پس از مرگ غرورآفرین پدر، مادرش او را ترک کرده، گویی مردان هوراتی در تصویر، بازآفرینیِ پدر و خاندان پدری او هستند و زنان تصویر که انگار

می‌خواهند از گوشهٔ سمت راست تصویر اخراج شوند، یادآور مادری هستند که در مهم‌ترین زمان که داوید به او نیاز داشت، او را ترک کرد و اتفاقاً عموهای معمار داوید که در نوجوانی سرپرستی او را عهده‌دار شدند نیز به‌شکلی نمادین به‌مثابهٔ جاذبه‌های معماری یونانی ـ رومی در پس‌زمینهٔ تصاویر حاضر می‌شوند و حضوری قدرتمندانه، پوشش‌دهنده، حمایتگرانه و مکمل دارند. وقتی از منظر مفهوم جنسیت به این تابلو می‌نگریم، دوئل تاریخی مردانگی و زنانگی را در قرن هجدهم فرانسه مشاهده می‌کنیم.

همسر داوید در دگرگون کردن مسیر زندگی هنری او و شکستنِ رمزگان تاریخی نرینه‌محور که بر بنیاد نفی موجودیت زن بنا شده، نقشی مؤثر داشته که پس از تابلوی «میانجیگری زنان اهل سابین» به‌خوبی مشهود است. درواقع، همسر داوید در تابلوی «میانجیگری زنان سابین» موفق شد زن را به‌مثابهٔ موجودی اثرگذار وارد تاریخ نقاشی مکتب نئوکلاسیسم کند و نقش انفعالی[۲۵] زنان را که محور تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» بود، به نقش فعال[۲۶] در تابلوی «میانجیگری زنان سابین» بدل کند. جنسیت‌زدگی مردانه را در خوانش فرمالیستی اثر نیز به‌وضوح می‌بینیم. چنان‌که نقاش محل حضور ناظر تصویر را به‌شکل آگاهانه‌ای در نیمهٔ سمت چپ و منطقهٔ حضور مردان تعریف کرده و از نظرگاه (P.O.V)[۲۷] مردانه به موضوع نگریسته است. ترکیب‌بندی نیز به‌گونه‌ای است که نگاه ناظر از سمت چپ وارد تصویر می‌شود، به‌کمک نیزهٔ مورب سمت چپ تصویر، با هیجان به بالا می‌رود، سیری افقی را در سیاهی پس‌زمینهٔ بالای کادر طی می‌کند، آنگاه در سمت راست تصویر بر سر زنان فرود می‌آید و بر زمین جاری می‌شود. این اوج گرفتن سریع و فرود آمدن ناگهانی و بازگشت به افق واقعیت، خود داستان زندگانی داوید است.

با توجه به دگردیسی جهان فکری داوید، پس از آنکه خانواده‌اش او را ترک کردند، موضوع سیر تحول بازنمایی جنسیت در آثار داوید می‌تواند دستمایهٔ پژوهش‌های آتی باشد.

پی‌نوشت

1. Jacques-Louis David
2. The Abduction of Sabine Women
3. Hélène Cixous
4. Écriture féminine
5. Falocentrism
6. Term
7. Sex
8. Jender
9. Gendered
10. Pierre Corneille
11. Titus Liwius
12. Ab urbe condita
13. Ordeal
14. The Distribution of the Eagle Standards (Oath of the army made to the emperor after the distribution of the eagles at the field of Mars, 5 December 1804)/ Serment de l’armée fait à l’empereur après la distribution des aigles au champ de Mars, 5 décembre 1804
15. The oath of brutus
16. Hamilton, Gavin
17. Roman Salute
18. Arc of Titus
19. Arc of Constantine
20. Trajan’s Column

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

21. Constructive
22. Organic
23. Nicolas Poussin
24. Albert Boime
25. Passivity
26. Active
27. Point of View

منابع و مآخذ

- اسدی، سعید و انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۹). هویت روایی ریکوری در رمان پاملا: خوانش اگزیستانسیال فمینیستی. *روایت‌شناسی*، سال چهارم (۷)، ۵۱-۳۳.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۶). **در جستجوی زبان نو: تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید**. تهران: نگاه
- پوک، گرنت (۱۳۹۵). **مبانی تاریخ هنر**. ترجمهٔ هادی آذری، تهران: حرفهٔ نویسنده.
- تانگ، رزماری (۱۳۹۹). **نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی**. ترجمهٔ منیژه نجم عراقی، تهران: نی.
- دیویس، دنی؛ سیمون، روبرتز و هفریچر، جاکوبز (۱۳۸۸). **تاریخ هنر جنسن**. ترجمهٔ فرزان سجودی و همکاران، چاپ اول، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- رجبی، فرهاد و پرچگانی، فاطمه (۱۳۹۷). خوانش فمینیستی ـ اگزیستانسیالیستی مجموعهٔ اُنظر الیکِ مرام مصری. *ادب عربی*، سال دهم (۱)، ۱۱۴-۹۷.
- رسولی، سید جواد (۱۳۷۷). **آیین اساطیری ور: پیشینهٔ سوگند در ایران و جهان**. چاپ اول، تهران: سروش.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۹۲). **هملت**. ترجمهٔ ابوالحسن تهامی، تهران: نگاه.
- فرهادی‌کیا، مهسا (۱۳۹۴). فمینیسم و هنر در مواجهه با اساطیر. *تندیس*، (۲۹۶)، ۱۹-۱۸.
- فلدمن، ادموند بورکه (۱۳۸۸). **تنوع تجارب تجسمی**. ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: سروش.
- کورنی، پیر (۱۳۹۶). **نمایشنامهٔ هراس**. ترجمهٔ محمدعلی معیری، تهران: علمی فرهنگی.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۵). **هنر در گذر زمان**. ترجمهٔ محمد فرامرزی، تهران: آگاه.
- گامبریچ، ارنست هانس (۱۳۹۹). **تاریخ هنر**. ترجمهٔ علی رامین، تهران: نی.
- ماینر، ورنون هاید (۱۳۹۳). **تاریخِ تاریخ هنر (سیری در تاریخ تکوین نظریهٔ هنر)**. ترجمهٔ مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر و سمت.
- محمدپور، احمد (۱۳۸۹). **روش در روش (دربارهٔ ساخت معرفت در علوم انسانی)**. تهران: جامعه‌شناسان.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲). **روش تحقیق کیفی: ضد روش (منطق و طرح در روش‌شناسی کیفی)**. جلد اول، تهران: جامعه‌شناسان.
- ـــــــــــ (۱۳۹۶). **روش تحقیق معاصر در علوم انسانی (مباحثی در سیاست‌های روش)**. تهران: ققنوس.

- Boime, Albert (1987). **Art in an age of revolution (1750- 1800)**. Social history of modern art. Vol.1. Unibersity of Chicago press.pp.
- Carrier, David. (1988). **GAVIN HAMILTON'S "OATH OF BRUTUS" AND DAVID'S "OATH OF THE HORATII"**: THE REVISIONIST INTERPRETATION OF NEO-CLASSICAL ART. Vol. 71, No. 2, APRIL 1988, Aesthetics and the Histories of the Arts.
- Falasca, simonetta-Zamponi, (2000). **Fascist Spectacle**: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy. University of California
- Gordon, pocock. (1976). **Corneille and Racine**; Problems of Tragic Form. Cambridge University Press.

- Winkler, Martin M. **The Roman Salute: Cinemac Historym Ideology.** Ohio State University press.
- Moon, Warren G. (1995**). Polykleitos, the Doryphoros, and tradition**. Wisconsin studies in classics (illustrated ed.). Univ of Wisconsin Press.
- URl 1: https://antimantal.com/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D9%87-%D8%AE%D9%86%D8%AF%D9%87-%D9%85%D8%AF%D9%88%D8%B3%D8%A7-%D8%A7%D8%B2-%D9%87%D9%84%D9%86-%D8%B3%DB%8C%DA%A9%D8%-B3%D9%88 (access date: may 2023.)
- URL2:https://fahttps://fa.m.wikipedia.org/wiki/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87:Gavin Hamilton-the oath of brutus. jpg (access date: 3 avril 2023.)
- URL 3: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text%3Fdoc%3Dliv.%25201.24 (access date: 10 avril 2023.)
- URL 4: https://myshakespeare.com/hamlet/act-1-scene-5-popup-note-index-item-swearing-sword (access date: 23 avril 2023.)
- URL 5: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/david_j/3/311david.html. (access date: 3 June 2023.)
- URL 6: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David_-_Oath_of_the_Horatii_-_Google_Art_Project.jpg (access date: 3 avril 2023)
- URL 7: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Statue-Augustus.jpg?uselang=fa (access date: 17 september)
- URL 8: https://useum.org/artwork/The-Judgment-of-Solomon-Nicolas-Poussin-1649 (access date: 3 July 2023.)
- URL 9: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Lille_PdBA_david_horaces.JPG#filehistory. (access date: 3 July 2023.)
- URL 10: https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Debret (access date: 5 June 2023.)
- URL 11: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Le Serment du Jeu de paume.jpg (access date: 3 July 2023.)
- URL 12: https://en.wikipedia.org/wiki/The Tennis Court Oath (David)#/media/File:Serment du Jeu de Paume - Jacques-Louis David.jpg. (access date: 3 July 2023.)
- URL 13: https://www.thearchaeologist.org/blog/the-intervention-of-the-sabine-women-a-significant-painting-of-the-18th-century (access date: 16 June 2023)
- URL 14: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/F0440 Louvre JL David Sabines INV3691 rwk.jpg (access date: 17 september)

Received: 2023/09/20
Accepted: 2023/12/12

A Comparative Analysis of Gender Representation in Jacques Louis David's "Oath of the Horatis" Painting

Gholamreza Maroof* **Adele Talebzadeh****

Abstract

By adopting a critical approach, following the adaptation of the concept of gender on the Horatian oath board, this research uses the ideas of postmodern philosophers such as "Lacan", "Derrida" and "Hélène Cixous" as well as the opposition of "man and woman" and the lowering of the position of "woman". It focuses on the visual language of David and aims to find out the power relations of the 18th century French patriarchal society, how it was manifested in the visual language of David and redefined and represented the gendered concept of "woman". This review uses the four steps defined in the method of "Edmund Burke Feldman". First, in the description stage, the verbal-narrative origin of the painting; That is, he paid attention to the play "Horas" and the book "The Beginning of Roman Civilization", then he addressed the visual origin of the painting, i.e. "The Oath of Brutus" by Gwynn Hamilton and the forgotten gesture of "Roman Salutation". In the second step, with formal analysis, it was found that the relationships of form, color and composition were also formed based on the originality of men and the marginalization of women. In the third and fourth steps, during the interpretation and judgment with a psychoanalytical transition, we found out about David's childhood, he lost his father in a duel, his mother abandoned him and his uncles who were architects took care of him. Misogyny and attention and emphasis on architecture. He also behaved as an extremist in the field of politics, but the separation of his wife and children and his imprisonment led to the transformation of his intellectual and artistic world. He presented the painting "Mediator of the Sabine Women" to his wife as an antithesis of the oath of the Horatis to appease him, and after that the anti-feminist emotions in his works subsided. The result of this critical reading showed that David's life and works of art, after a long idealistic peak, have a sudden descent that has placed him on the horizon of reality.

Keywords: Oath of Horatians, Jacques Louis David, Roman Salute, Nazi Salute, Feminist Criticism

*PhD in Art Research Professor, Faculty of Arts, Bojnord University, Iran. *gh.maroof@ub.ic.ir*
**Instructor, Faculty of Arts, Bojnord University, Iran (Corresponding author). *a.talebzadeh@ub.ac.ir*