۴۱ فصلنامهٔ علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۲ و ۱۳، تابستان و پاییز ۱۴۰۴

مطالعه‌ای درباره مفهوم «جنگ» در تابلوهایِ قحطی از حسین بهزاد و تَلی از مردگان از فرانسیسکو گُویا

نویسنده: مریم خوشنودی‌فرد*[۱]، جهانبخش امیربیگی [۲]

۱. دانشجوی کارشناسی‌ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.

۲. دانشجوی دکتری هنرهای تجسمی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

مصائب جنگ بر کسی پوشیده نیست و با نگاهی گذرا به تاریخ هنر شاهد آثاری هستیم که به روایت‌های مختلف به جنگ پرداخته‌اند و این امر حاکی از این موضوع است که هنرمندان در مقام عضوی از جامعه، اوضاع جامعه‌شان را منعکس می‌کنند. پژوهش حاضر با هدف تبیین مفهوم جنگ در تابلوهایِ «*قحطی*» از حسین بهزاد و «*تَلی از مردگانِ*» از گُویا، و براساس رویکرد بازتاب و در مطالعه‌ای تطبیقی فراهم آمده است؛ نیز طرز نگاه این هنرمندان به جامعه و بازتاب اوضاع اجتماعی را در آثارشان تحلیل کرده است. همچنین در پیِ پاسخ به این پرسش است که وقایعِ اجتماعی چگونه در این آثار تجسد یافته؟ این پژوهش از روش توصیفی‌تحلیلی بهره برده و با جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی، به‌قصدِ تحلیل کیفی داده‌ها، پژوهش مذکور را سامان داده است. جامعه آماری تحقیق، متشکل از آثار دو هنرمند نام‌برده است که از میان آثارشان، دو نمونه به‌صورتِ هدفمند انتخاب شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که هنرمندانِ مزبور توجه خاصی به مشکلات طبقهٔ فرودست جامعه داشته‌اند و این، از روحیه دغدغه‌مند ایشان برآمده است؛ و به‌تبعِ چنین نگاهی، آثارشان به‌مثابهٔ آینهٔ تمام‌نمای اجتماع است. هر دو هنرمند در قبال وقایع جامعه‌شان با حساسیّتی ویژه به بازتاب واقع‌نمایِ متأثر از سُننِ فرهنگی که در متن جامعه در جریان بوده و خود در آن زیسته‌اند، پرداخته‌اند. مشابهت‌های فرمی و محتوایی شکل‌گرفته در این دو اثر، فارغ از احتمالِ اقتباس بهزاد از اثر گُویا در طول سفر سیزده‌ماهه‌اش به پاریس، همچون «توارد» برداشت شده است.

واژه‌های کلیدی: جنگی، قحطی، حسین بهزاد، فرانسیسکو گویا، رویکرد بازتاب.

*نویسنده مسئول: مریم خوشنودی‌فرد، . Email: m.khoshnood1000@gmail.com

مقدمه

هنرمندان همچون عضوی از جامعه‌شان، راویِ اوضاع عصر آن جامعه بوده‌اند. با مشاهده «*قحطی*» از حسین بهزاد[1] (۱۲۹۵ش/۱۹۱۶م) و «*تلی از مردگان*» از فرانسیسکو گُویا[2] (۱۸۱۲م)، مشابهت‌هایی را یافتیم که به شکل‌گیری مسئله‌ای و سؤال‌هایی انجامید. در این پژوهش با مطالعه این دو اثر در تلاش هستیم باتکیه‌بر رویکرد بازتاب به توصیف، تحلیل و تبیینِ رنج‌ها و مصائب جنگ از دیدگاه این دو هنرمند بپردازیم. مطالعه دو اثری که در دو زمینه و زمانه مختلف انجام شده‌اند، امکان شناختی را پیش می‌آورد و آن اینکه: این دو هنرمند، چگونه با یک موضوعِ مشترک یعنی جنگ و قحطی، مواجهه شده‌اند؟ همچنین امکان وقوف به مفهوم «تعهد» فراهم می‌شود. تعهد امری نیست که از بیرون بر هنر و هنرمند تحمیل شود، بلکه می‌توان گفت درونیاتی است که در قبال مسئولیت اجتماعی در هنرمند ایجاد شده است. به نظر می‌رسد در برخی آثار، هنرمند آینهٔ تمام‌نمای وقایع زمان خود است و گاهی هنرمندان در وضعیت یکسان اجتماعی نظیر جنگ و قحطی، به آفرینش آثاری می‌پردازند که ازلحاظ فرم و محتوا شباهت‌های چشمگیری با یکدیگر دارند. با نگاهی ریزبینانه به دو اثرِ یادشده، شباهت‌های اساسی‌ای یافت می‌شود. سؤال اصلی اینجاست که وقایعِ اجتماعی چگونه در این آثار تجسد یافته؟ و هنرمند به‌مانند آینه تمام‌نمای جامعه، با چه شیوه‌ای وقایع را به تصویر کشیده است؟ هدف از این پژوهش، تبیین، توصیف و تحلیل مصائب جنگ‌هایی است که هنرمندانِ یادشده، بهزاد و گُویا، را وادار به خلق مجموعه‌آثاری می‌کند که متأثر از وقایع تلخ زمانه‌شان بوده است. ازآنجاکه انسان موجودی اجتماعی است و در مقابلِ رنج‌ها و وقایع تلخ پیرامونی‌اش در حال واکنش است، شاید بتوان گفت غریزه انسانی، یعنی هم‌دردی و نوع‌دوستی، جزو جدانشدنیِ خیل عظیمی از انسان‌هاست که هنرمند نیز از این قاعده مستثنا نبوده و این بیان احساس، از طریق خلق اثر هنری ظاهر می‌شود. با توجه به این فرض می‌توان گفت: نمونه‌های مطالعه، بیانگر چنین روایتی از تعهد اخلاقی و اجتماعی هنرمند است که جامعه‌ای رو به زوال را با هنرش بازتاب می‌دهد.

در ارتباط با مشابهت‌هایِ فرمی‌محتوایی دو اثر یادشده، شاهدی برای اثبات اقتباس یا گرته‌برداری بهزاد از اثر گُویا وجود ندارد، جز اینکه بهزاد به اروپا سفر کرده و روزهای زیادی را در لوور و ورسای مشغول مطالعه آثار بوده است و شاید در این سفرها با آثار گُویا آشنا شده است. بااین‌حال، ما با توجه به فرضیه خود، وجود این دو اثر را «توارد[3]» در نظر خواهیم گرفت و برای اثبات اینکه این اثر برداشتی از گُویا بوده یا نه، تلاشی نخواهیم کرد؛ زیرا در شرایط اجتماعی یکسان وجود چنین مشابهت‌هایی گاه ناگزیر صورت پذیرفته و در بین بسیاری از هنرمندان طی روزگاران رخ داده است.

روش پژوهش

تحقیق حاضر پژوهشی بنیادی است که با تکیه بر نظریه بازتاب و با رویکردی تطبیقی صورت گرفته است. همچنین ابتدا با روش توصیفی و سپس روش تجزیه‌تحلیلْ داده‌ها به‌صورتِ کیفی تحلیل می‌شوند؛ گفتنی است که شیوه گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و الکترونیکی بوده است.

پیشینه تحقیق

پژوهشی مستقل و مرتبط با موضوعِ مزبور یعنی: تبیین رویداد جنگ، در تابلوهایِ *قحطی* از حسین بهزاد و *تَلی از مردگان* از فرانسیسکو گُویا، براساس رویکرد بازتاب، یافت نشد. بااین‌حال پژوهش‌هایی، از نظر «روشی» و «محتوایی» به این موضوع پرداخته‌اند که در ادامه به آن‌ها اشاره خواهد شد.

زینب رجبی و خشایار قاضی‌زاده در ۱۳۹۷ش، در مقاله‌ای باعنوانِ «*تحلیل جامعه‌شناختی بازتاب تحولات اجتماعی در آثار نگارگری حسین بهزاد*» تلاش کرده‌اند زندگی و آثار حسین بهزاد را، در محتوا و ساختار بر مبنای رویکرد بازتاب، تحلیل کنند. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که وقایع اجتماعی در مضمون و با نوآوری فنی هنرمند، در ساختارهای

بصری آثار به‌روشنی بازتاب یافته‌اند؛ اما در پژوهش حاضر با مطالعه تطبیقیِ دو اثر مذکور، در دو محدودهٔ جغرافیایی‌تاریخیِ متفاوت، به تبیین مصائب جنگ و قحطی بر اساس رویکرد بازتاب پرداخته شده است. شیرین شاهین‌راد هم در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشدشان در ۱۳۹۳ش باعنوان «*مفهوم تعهد در مجموعه چاپی «فجایع جنگ» اثر «فرانسیسکو گویا» با رویکرد به آراء دکتر علی شریعتی*» سعی کرده تا نقش متقابل هنرمند و جامعه را در مجموعه فجایع جنگ با دیدگاهی اجتماعی مطالعه کند و روند شکل‌گیریِ فجایع جنگ را با محوریت ادایِ تعهد هنرمند به جامعه بررسی کند. مهشید حقیقت هم در پایان‌نامه‌اش در ۱۳۹۵ش باعنوان «*سیر تحول آثار حسین بهزاد پس از مواجهه با هنر کلاسیک غرب*»، به بررسی زندگی و تحلیل و تفسیر آثار بهزاد از منظر فرمالیستی، رنگ و پرسپکتیو و خطوط، در دو دوره مختلف زندگی هنرمند، یعنی قبل و بعد از سفر ایشان به اروپا پرداخته است. امیر رضایی‌نبرد در ۱۳۹۶ش در مقاله‌ای باعنوان «*بررسی تطبیقی و تحلیلی «موضوع» در آثار حسین بهزاد و محمود فرشچیان*» به تحلیل و توصیف آثار این دو هنرمند به‌قصد آشکارکردنِ چگونگی بهره‌وری ایشان از وقایع، همچنین با مقایسه آثار به لحاظ «ساختاری» و «کارکردی» و «فنی» به توضیح تفاوت‌ها و مشابهت‌های آثار این دو هنرمند پرداخته است. فریبا ازهری هم در پایان‌نامه‌اش باعنوان «*مطالعه تطبیقی سِحر در آثار محمد سیاه‌قلم و فرانسیسکو گویا و کاربست آن در هنر معاصر*» تلاش کرده تا چگونگیِ بروز مفاهیم مرتبط با سِحر و جادو را در آثار سیاه‌قلم و گُویا تحلیل کند.

مبانی نظری پژوهش

تمایل به رویکرد جامعه‌شناختی در قیاس با رویکردهای فلسفی و زیباشناسانه در مطالعات هنر، طی قرن بیستم روی داد و ماهیت اجتماعی هنر و کارکردهای اجتماعی آن را با نظریه‌هایی که می‌توان گفت در حوزه فرهنگیِ «چپ[۴]» شکل‌گرفته است، تبیین کرد. ازجملهٔ این روش‌ها می‌توان به رویکرد بازتاب[۵] اشاره کرد. این رویکرد در جامعه‌شناسی هنر، مشتمل بر حوزه‌ای گسترده از پژوهش‌ها، مبنی بر این وجهِ مشترک که هنر آینه‌ای از جامعه است و هنر به‌واسطهٔ جامعه مشروط شده یا تعیین می‌شود، است. در رویکرد بازتاب، هنر آینه‌ای است که جامعهٔ هم‌عصرش را بازتاب می‌دهد و محتوای هنرها از ارزش‌ها، باورها و جریان‌های جامعه‌ای می‌آید که اثر هنری در آن خلق شده است (شادرخ و رحمتی، ۱۳۹۶: ۸۷).

وجود اثر هنری با ویژگی‌های دوره‌ای تاریخی و اجتماعی و... مربوط می‌شود. رویکرد بازتاب، اثر هنرمند را بازتابی از واقعیت‌های اجتماعی در چارچوب اهداف و مقاصد کاملاً «ایدئولوژیک» می‌داند و صرفاً به‌مثابه بازتابِ واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی نیست. رویکرد بازتاب در حوزه سوسیالیسم به‌دنبال آینه‌گونی نیست؛ اگرچه هنر را آینه می‌خواند، آینه‌ای که در جهت تکامل ایدئولوژیک جوامع پیش می‌رود و البته این تفاوت اصلی رویکرد بازتاب، همچون اصلی از اصول جامعه‌شناختی و خارج از حوزهٔ سوسیالیستی آن، با چنین رویکردی است (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵: ۱۳).

«یکی از مهم‌ترین افرادی که نامش با تئوری بازتاب در جامعه‌شناسی هنر عجین شده، گئورگی والنتینوویچ پلخانف[۶] (۱۸۵۶-۱۹۱۸) است که از مهم‌ترین نظریه‌پردازان مارکسیستی محسوب می‌شود. به عبارتی رویکرد بازتابی هنر را به‌منزلهٔ ابزاری می‌نگرد که ظهر و بطن اجتماع را بر پردهٔ خویش منعکس کرده و آگاهی اجتماعی را نسبت به آن برمی‌انگیزد» (همان، ۱۳۹۵: ٦٥-٦٩). به‌عبارت‌دیگر می‌توان گفت هنر واقعیتی اجتماعی است و جامعه به هنرمند نیاز دارد و آرزوی هنرمند که سرشار از افکار و احساسات زمانه خود است، علاوه‌بر تجسد واقعیت، آن را نیز شکل می‌دهد و اگر هنر نخواهد ارتباط خود را با نقش اجتماعی خاص خود از بین ببرد، باید جهان را دگرگون سازد و به دگرگونی آن کمک کند (فیشر، ۱۳۸۶: ٦٤-٦٦).

با توجه به حال‌وهوایِ زندگی و زیستِ اجتماعیِ دو هنرمندِ مدّنظر، به نظر می‌رسد هر دوی آن‌ها سرشار از احساس و درک زمانهٔ خویش، حقیقت هنر را از جنبه اجتماعی آن دریافته بودند و دست به خلق آثاری زدند که بازتابی از وقایع جاری تأثیرگذار بر مردم و اقشار مختلف جامعه بود. برای

روشن‌کردن این نکته، به‌اختصار آثار و احوال هنرمندان مذکور را بررسی خواهیم کرد.

حسین بهزاد

«زنده‌یاد حسین بهزاد، در اردیبهشت‌ماه ۱۲۷۳ هجری شمسی (۱۸۹۴ میلادی) در محله روبنده‌دوزها نزدیک بازار تهران به دنیا آمد. جدش، مرحوم میرزا لطف‌الله، واعظ و پیش‌نماز مسجد وکیل شیراز بود» (ناصری‌پور، ۱۳۹۳: ١٤). پدر بهزاد نقاش ساده‌ای بود که با ساخت قلمدان و نقاشی روی آن‌ها به‌سختی امرارمعاش می‌کرد. حسین در هفت‌سالگی، به‌علت فقر، به‌عنوانِ قلمدان‌ساز در مجمع‌الصنایع توسط ملاعلی استخدام شد تا کمکی برای پدرش باشد. پس از مدتی پدر بهزاد و به‌دنبال آن ملاعلی درگذشتند. بهزاد تا هجده‌سالگی در همان حجره ماند و شاگردی حسین پیکرنگار، از شاگردان ارشد ملاعلی، را می‌کرد و بعداز آن در سبزه‌میدان و در حجره‌ای به‌صورت مستقل سفارشِ قلمدان می‌پذیرفت. بهزاد در همان اوایل جوانی ازدواج کرد (صدری، ۱۳۴۷: ۲۷۳).

آثار بهزاد شامل سه دوره کاری است. اولین دوره، نقاشی‌های اولیه‌اش هستند که از آن برای امرارمعاش استفاده می‌کرد. دوره دوم آثار قدیمی اوست که کم‌کم جنبه هنری به خود گرفت و به آثاری درخور و شایسته گرایید و درواقع بهزاد را از همه مینیاتوریست‌های زمان خود متمایز کرد. دوره آخر هم مختص کارهای «هنری» بهزاد است. باید در نظر داشت که در این زمان مینیاتوریست‌ها دیگر ابتکار عمل نداشتند و بیشتر کارها و رنگ‌آمیزی‌ها تکراری بود. متأسفانه هنرمندان تشویق نمی‌شدند که این هنر پیشرفت کند. در چنین دوره‌ای، بهزاد برای اولین بار نقاشی سفیدقلمِ مینیاتور را به سبکی جدید، با قلم سفید روی کاغذ سیاه، ارائه کرد؛ اما چنین ابتکاری او را قانع نکرد و به‌دنبال گمشده‌ای بود و در کنار نقاشی‌های اصلی، به طراحی هم می‌پرداخت. بهزاد در دوران وزارت علی‌اصغر حکمت، وزیر فرهنگ وقت، به پاریس سفر کرد. این سفر سیزده ماه طول کشید و بهزاد در همین سفر بود که با دنیای تازه‌ای روبه‌رو شد و متوجه شد که نقاشی بالاتر از آن است که او در تصور داشت (صدری، ۱۳۴۷: ۲۷۳).

بهزاد در پاریس، ضمن مطالعه هنر کلاسیک اروپا، مدت‌ها وقت خود را در موزه‌های لوور، گیمه و ورسای گذراند و شیوه استادان این فن را فراگرفت. کسب تجارب تازه موجب شد که بهزاد سبک تازه‌ای در نقاشی ابداع کند و شیوه اصیلی به وجود آورد (ناصری‌پور، ۱۳۹۳: ٢٤): «بهزاد در آستانهٔ جنگ جهانی دوم، پس از سیزده ماه دوباره به ایران بازگشت و با انقلاب درونی و ذوقی که در او به وجود آمده بود، تقلید کردن را به‌کلی کنار گذاشت و روش جدیدی در پیش گرفت که به شیوه شخصی او، در نگارگری منتهی شد» (صدری، ۱۳۴۷: ۲۷۵). بهزاد در توصیف این سفر می‌گوید: «این سفر آغاز طلوع من بود. من در این سفر خود را شناختم، پنجه‌های من ازاین‌پس شور و احساس نوظهوری یافت. نتیجه رفتن من به پاریس، ترقیات امروز من است». برای همین است که او را از نقاشان محقق ایرانی به شمار می‌آورند (ولایتی، ۱۳۹۱: ٤٤).

به باور بهزاد، مینیاتور شعر نقاشی است و وظیفه مینیاتوریست تجسم و ترسیمِ شیرین‌کاری‌های زندگی است. نقاش، طبیعت و فرم‌ها را با مایه‌های گوناگون نشان می‌دهد؛ اما مینیاتور «زیبایی» را کشف می‌کند و آن را به زیباترین شکل نشان می‌دهد، یعنی زیبایی را به کمال می‌رساند: «منظورم این نیست که مینیاتوریست چشمانش را بر روی همه واقعیت‌هایی که چهره دل‌نشینی ندارند ببندد، بلکه حتی می‌تواند زشتی‌ای را به زیباترین شکل به تصویر بکشد» (بهزاد، ۱۳۴۲: ١٦). همچنین بهزاد ادعا می‌کند که: «مینیاتور تا پیش از من آناتومی نداشت، فاقد پرسپکتیو بود، من این دو را تا آنجا که به نقاشی لطمه نزد، وارد مینیاتور کردم. رنگ را هم آزاد گذاشتم تا نقاش ناگزیر نباشد همه رنگ‌ها را اجباراً بکار بگیرد. مسئله دیگر در مینیاتور قدیم، ریزه‌کاری‌هایی بود که بیشترین آن ضرورتی نداشت و فقط وقت می‌گرفت. من از این ریزه‌کاری‌ها تا حد ممکن صرف‌نظر کردم. در کار من ریزه‌کاری هست، اما خیلی

کم. من نقاشی را طراحی می‌دانم. اگر کسی طراح باشد، نقاش هم هست و هر چه چیره و نامور باشد، اگر با طراحی آشنایی نداشته باشد، نقاش نیست. این حقیقتی است که من با تابلوهایم به اثبات آن برخاسته‌ام» (همان، ۱۳۴۲: ۱۶-۱۷).

بهزاد علاقه زیادی به فرهنگ و سرزمینش داشت. نمونه‌های وطن‌پرستی او را باید در دوران ملی‌شدنِ صنعت نفت دید که «تابلوهای نفتی» می‌ساخت و نام یکی از آن‌ها را هم «*صاحبان زر*» گذاشت. این نقاشی در زمینهٔ سیاه، با سفید کشیده شده است و زنی فقیر را نشان می‌دهد که آخرین دقایق زندگی خود را سپری می‌کند. پشت این زن سکوهای نفتی به چشم می‌آید که در حال فوران هستند. از دیگر نقاشی‌های ناتمام او می‌توان به فقر ساکنان جنوب شهر اشاره کرد که برای گرم‌شدن خود، سگ‌ها را در آغوش گرفته‌اند (صدری، ۱۳۴۷: ۲۷۵). از رویدادهای مهمی که بهزاد از آن متأثر شده بود، مسئله جنگ‌های جهانیِ اول و دوم، جریان قحطی و فقر ناشی از این جنگ‌ها بود که سبب شد این هنرمند تحت‌تأثیر اوضاع اجتماعی خود قرار بگیرد.

جنگ جهانی و قحطی

شیوع فقر، قحطی و بیماری در ۱۲۹۷ش در روزگار احمدشاه قاجار بروز کرد و ازنظر شدت و فراگیریْ دومین قحطی ایران در سده سیزدهم شمسی بود. عمق فاجعهٔ این قحطی به‌حدی بود که تا سال‌ها سال‌خوردگان در گوشه‌وکنار کشور، مشاهدات و تجربیات و شنیده‌های‌شان را از این فاجعه هولناک که از آن به‌عنوانِ «سال مجاعه[۷]» و نیز سال «دم‌پختکی» یاد می‌شد، حکایت می‌کردند (کتابی، ۱۳۸۴: ۵۸-۵۹). قحطی سال‌هایِ ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۴ش که از عوارض مهم جنگ جهانی دوم بود و در اثر خشک‌سالی و جنگ و آذوقه‌رسانی به نیروهای خارجی در ایران رخ داد، باعث بروز بیماری‌های واگیردار و همه‌گیری شد. کمبود غلات و موادغذایی در سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ش معلول علل متعددی بود که مهم‌ترین آن‌ها فقدان تولید و عرضه دانه در پایان سلطنت رضاخان به‌علت تأکید بیش از حد وی برای صنعتی‌شدن بود. بین عوامل مختلف، نابودکردن ارزاق توسط نیروهای اشغالگر، در شرایطی که شمار زیادی از مردم از فرط گرسنگی جان می‌سپردند، عامل مؤثری در بروز چنین تنگناهایی بود (رجبی و قاضی‌زاده، ۱۳۹۷: ۲۰۱-۲۰۲).

حسین بهزاد، با وقایع تلخی ازجمله جنگ جهانی و فقر ناشی از آن مواجه شد که تأثیرات عمیقی بر وی گذاشت و حاصل آن، برخی از آثار ایشان است که چنین واقعه‌هایی در آن‌ها نمود یافته است. در ادامه یکی از آثار مذکور را بررسی خواهیم کرد.

تحلیلی درباره *قحطی* ۱۲۹۵ش

مسئله قحطی یکی از حوادثی است که در جنگ‌های جهانیِ اول و دوم اتفاق افتاده و در مکاتب قبل مشاهده نشده و به‌عبارت‌دیگر بهزاد به چالش جاری زمانه‌اش پرداخته است. در این تابلو، شاهد ترکیب‌بندی به‌صورت مرکزی هستیم و هنرمند پس‌زمینهٔ اثر را خلوت نگه داشته تا بتواند نگاه تماشاگر را بیشتر و عمیق‌تر به سمت موضوع تابلو جلب کند. در مرکز اثر، انبوهی از انسان‌های رو به مرگ را می‌بینیم که گویی بدن‌های نیمه‌جان آن‌ها، سگ‌ها را در آغوش خود گرفته‌اند. با نگاه دقیق‌تر، لندام استخوانی پیکره‌ها (فیگورها) جلبِ‌توجه می‌کند و این موضوع را نشان می‌دهد که این افراد از شدت گرسنگی جان خود را از دست داده‌اند.

به نظر می‌رسد که حضور سگ‌ها در این اثر نمایانگرِ طبقه اجتماعی باشد و آن اشاره به جوامع فرودست است. چنین نکته‌ای با ارجاع به سخن بهزاد که گفت:«طبقه فرودست جامعه برای گرم‌کردن خود از گرمای بدن سگ‌ها بهره می‌جستند» (صدری، ۱۳۴۷: ۲۷۵)، برداشت می‌شود. ظاهراً وجود خطوط خشک و خشن در کنار خطوط ملایم، نمایانگر تقابلی میانِ روحیه لطیف هنرمند با خشونت محیط پیرامونش است و با هدف بیان احساسات درونی هنرمند به‌صورتِ بیان خطی نمایان شده است. هنرمند با این خطوط، واکنش خود را در رابطه با تلخیِ واقعه به تصویر می‌کشاند. وی با استفاده از رنگ‌های آبی، خاکی و قهوه‌ای در این اثر درصدد بوده تا عمق اندوه فضا را به‌نحوی مؤثر به نمایش بگذارد.

همچنین می‌توان گفت قلم‌گیری‌های سیاه و ایجاد تضاد در اثر، حاکی از ادامه تلاش هنرمند در راستای نشان‌دادن عمق فاجعه بوده است و تلنبارشدن اجساد نیز نمادی از بی‌ارزشی انسان‌ها نزد سیاست‌مداران و تصمیم‌گیرندگان جنگ‌ها و درگیری‌های سیاسی است. نکته دیگری که توجه ما را جلب می‌کند، حضور اجسادی با سِنین مختلف است که این به عمق و گستردگی قحطی در آن دوران اشاره دارد. گفتنی است که نشانی از اجساد زنان در این تپهٔ انسانی نیست و غیبت زنان، ظاهراً، ریشه در عقاید سنتی و مذهبی حاکم بر اجتماع آن زمان داشته است (شکل ۱).

شکل ۱: حسین بهزاد، قحطی۱۲۹۵، سیاه قلم و گواش سفید، ۱۰۰۰×۶۹۵ میلیمتر، موزهٔ بهزاد؛ کاخ سعدآباد تهران. مآخذ: عکس از نگارنده

فرانسیسکو گُویا

فرانسیسکو گُویا در ۳۰مارس۱۷۴۶م در فوئنتد تودوسِ آراگونِ اسپانیا به دنیا آمد. از اوایل زندگی‌اش چیزی نمی‌دانیم؛ فقط می‌دانیم که نقاشی را از سیزده‌سالگی زیر نظر خوزه لوزان در ساراگوسا آموخت و هنوز جوان بود که به رُم رفت و در آنجا ادامه تحصیل داد. طرح‌هایی که برای پرده‌های کارگاه سلطنتی کشید، اولین کارهایی بود که استعداد او را در نقاشی آشکار کرد. گُویا آثار زیادی خلق کرد و نقاشی‌هایی که می‌پسندید، همان‌هایی بودند که همیشه در خانه‌اش نگهداری می‌کرد؛ آن‌هایی که با آزاد گذاشتن ذهن و تخیّلش و بهره‌مندی از نبوغ و خلاقیتش، برای دل خودش می‌کشید و در ترسیم آن‌ها، به‌جای قلم‌مو از کاردک نقاشی استفاده می‌کرد (گویا، ۱۳۹۷: ۱۱-۱۲).

نقاشی در قرن نوزدهم به این علت که به‌شدت تحت‌تأثیر روحیهٔ رمانتیسمِ حاکم بر جامعه بود، نوعی بیان شخصی است که می‌توان از ذهنیت رمانتیک آن دوران انتظار داشت. فرانسیسکو در نقطهٔ شروع دوران جدید قرار دارد که روح رمانتیکْ تأثیر چشمگیری بر او داشت. او خود را مدیونِ ولاسکس، رامبراند و «طبیعت» می‌دانست؛ نیز شیوه کار او پیش‌درآمدی بر خشونت، رنج و کشمکشِ روانی هنر قرن بیستم در نظر گرفته می‌شود. گُویا شخصیت بزرگ دورهٔ گذار است و ضمن تغییر سنت، زمان حال را نشان می‌دهد و آیندهٔ هنرهای تجسمی را پیش‌بینی می‌کند. او از نقطه‌ای به‌مراتب بالاتر از بسیاری از معاصران خود، آمادگی و ظرفیت انسان برای شرارت‌ورزی را با تأثیری تلخ و سخاوتمندانه تجسم می‌کند؛ همچنین به‌ندرت احساساتی می‌شود و اغلب با واقعیت‌های ناگوار زندگی، با صداقتی شگرف روبه‌رو می‌شود (گاردنر، ۱۴۰۲: ۵۶۹).

گُویا تابلوهای بسیاری دارد که در برخی از آن‌ها، با واقع‌نمایی خاصی، پوشاک طبقات فرودستِ مادرید را به تصویر درآورده است؛ علاوه‌برآن تابلوهای متفاوت دیگری را هم، که مضامینی خیال‌انگیز را نمودار کرده بودند، آفرید. موضوع این نقاشی‌ها بسیار متنوع است: جادوگران، زدوخورد، صحنه‌های واقعیت‌گرا و برخی موضوعات اسطوره‌ای (گویا، ۱۳۹۷: ۱۲). در این پژوهش در تلاش هستیم یکی از چاپ‌های مجموعهٔ «*مصائب* جنگ» را توصیف و تحلیل کنیم.

مجموعه چاپ *مصائب جنگ*

در ۱۸۰۸م، زمانی که گُویا در اوج فعالیت رسمی خود بود، ارتش ناپلئون بناپارت وارد اسپانیا شد و برادر ناپلئون، جوزف، بر تخت سلطنت نشست. او در مجموعه‌ای از حکاکی‌ها باعنوان «*مصائب* جنگ[۸]»، واکنش‌های غم‌انگیزی را که بی‌شک شاهد آن بوده است، نه با واقع‌گرایی مستند، بلکه در ترکیب‌بندی‌های دراماتیک، در خط اچینگ[۹] و آکوآتینت[۱۰] با جزئیات

واضح که حس عمیقی از اصالت را ایجاد می‌کند، به تصویر کشید (URL1: 2017).

ظلم بی‌پایان انسان علیه انسان در طول جنگ‌های جهانیِ اول و دوم و جنگ سردِ متعاقب آن، توجه را به آثاری جلب کرد که فرانسیسکو گُویا با موضوع جنگ و تراژدی‌های آن به تصویر کشیده بود. مجموعه «*مصائب جنگ*» اولین بار در ۱۸۶۳م، سی‌وپنج سال پس از مرگ هنرمند منتشر شد و شامل هشتاد صفحه مستطیلیْ به ابعاد تقریباً ۱۵در۲۰ سانتی‌متر است. زیر هر تصویر، جمله‌ای کوتاه و در عین حال واضح از یادداشت‌های هنرمند نوشته شده است. البته علت خلق آثار این مجموعه کاملاً مشخص است: گُویا می‌خواست جنگی که در ۱۸۰۸م آغاز شد و شبه‌جزیرهٔ ایبری را به‌سرعت فراگرفت، با خلق روایتی از قیام ملی اسپانیا علیه جوزف بناپارت، پادشاهِ دست‌نشانده فرانسه، محکوم کند (هوفر، ۱۹۶۷: ۱۱).

ماهیت این آثار به این صورت است که قصد دارند مضمون خشونت را جهانی کنند و جوهر آن را نشان دهند، به‌گونه‌ای که نتوانیم نسبت به آن‌ها بی‌تفاوت بمانیم؛ زیرا تفکر دربارهٔ آن‌ها مانند ضربه‌ای به وجدان ماست. در این مجموعه، هنرمند توانسته بود دلیل غیرمنطقی‌بودن خشونت و عواقب وحشتناک آن را به تصویر بکشد. ظاهراً گُویا سعی می‌کند مرگ را در ناب‌ترین بیان خود در مواجهه با حوادث قهرمانانه خشونت به تصویر بکشد (URL2, 2007, Lucientes).

تحلیلی درباره *تَلی از مردگان* (شماره ۶۳)

در اثر *تَلی از مردگانِ* گُویا، اجساد زنان و مردان در فضایی تاریک دیده می‌شود که به‌صورت تَل یا تپه‌ای در مرکز اثر، با ترکیب‌بندی مرکزی و هرمی، روی هم تلنبار شده‌اند و ازآنجایی‌که گُویا از گزافه‌گویی در آثارش پرهیز می‌کند، حتی با یک «کلمه» قادر است ایدهٔ خود را بیان کند؛ بنابراین سوژه اصلی را در پس‌زمینه‌ای خلوت که با خطوطی منقطع، خشن، خشک و کوتاه پرداخت‌شده، قرار داده است. بدین‌سان مخاطب، وحشت مرگ را بیشتر درک می‌کند. وی با تابلندن نور به سمت چپِ تصویر و تلفیق آن با رنگ سفیدِ لباسِ قربانیان، توجه مخاطب را به سمت پیکره‌های (فیگورهای) درهم‌فرورفته جلب می‌کند. این سفیدی شاید حاکی از بی‌گناهی و معصومیت قربانیان باشد؛ اما نور در این اثر و آثار پیشین او، نظیر *سوم ماه می* در ۱۸۰۸م، تعالی و پاکی را تداعی نمی‌کند؛ بلکه نمایانگر شرّ و مبین بخش سیاه روایت‌های دردناکی است که هنرمند شاهد آن بوده است. دو تابوت، یکی به‌صورت افقی در مرکز و دیگری به‌صورت مایل در راستْ مشاهده می‌شود که به نظر می‌رسد اشاره به مسیحی‌بودن اجساد دارد؛ اما آن‌ها وضعیت ناسالم تجمع اجساد بی‌جان در شهرها را منعکس و به کمبود ادوات و ملزومات برای تدفینِ رسمی مردگان اشاره می‌کند. به‌علتِ کثرت اجساد، می‌توان به این موضوع پی برد که بیشترِ این اجساد به‌صورت گروهی و بدون انجام مناسک مذهبی دفن شده‌اند (شکل۲).

شکل ۲: فرانسیسکو گُویا، *تَلی از مردگان*، ۱۸۱۲-۱۸۱۴، اچینگ و آکوآتینت،۱۳۲×۱۷۹میلی‌متر، مجموعه آکادمی سلطنتی هنر، انگلستان، مآخذ: روی URL3.

جمع‌بندی

با توجه به تحلیل دو اثر، در قیاس با زمینه اجتماعی هر دو هنرمند و درگیری آن‌ها با مسئلهٔ جنگ و قحطی، می‌توان تأثیری را که هر دوی آن‌ها از وقایع عصر خویش گرفته‌اند، مشاهده و باهم قیاس کرد. در ادامه یافته‌های پژوهش حاضر در جدولی به شرح زیر ارائه شده است:

حسین بهزاد (قحطی)	فرانسیسکو گویا (تلی از مردگان)
ترکیب‌بندی: مرکزی و هرمی	ترکیب‌بندی مرکزی و هرمی
پرسپکتیو: دارد	پرسپکتیو: دارد
خطوط: خشن و با انحنای خشک	خطوط: خشن و با انحنای خشک و منقطع
حضور خفیف رنگ‌های سفید، آبی و سرخ	حضور سیاه و سفید به‌همراه هارمونی هم‌جواری خاکستری
تکنیک:سیاه‌قلم و بعضی قسمت‌هاگواش سفید	تکنیک: کالکوگرافی (اچینگ و آکواتینت)
واقع‌نمایی	واقع‌نمایی آغشته به درام
دیدگاه در مورد طراحی: من نقاشی را طراحی می‌دانم.	دیدگاه در مورد طراحی: در هنر نیازی به رنگ نیست، فقط سایه‌روشن را می‌بینم. مدادی به من بدهید، چهره‌ی شما را خواهم کشید.
موضوع اثر: نتیجه جنگ (قحطی)	موضوع اثر: نتیجه جنگ (قحطی)
پیکره‌ها:مذکر و پستانداران	پیکره‌ها: مذکر و مؤنث
بی‌توجهی به ساخت‌وساز بیش از حد	بی‌توجهی به ساخت‌وساز بیش‌ازحد
پرورش‌یافته در فرهنگ ایرانِ اسلامی	پرورش‌یافته در فرهنگ غربی مسیحی

نتیجه‌گیری

براساس تحلیلِ آثار یادشده، *قحطی* ۱۹۲۵م و *تَلی از مردگان* ۱۸۱۲-۱۸۱۴م و فاصلهٔ زمانی نزدیک به یک سده میان خلق این دو اثر؛ همچنین بستر جغرافیایی‌فرهنگی مختلف دو هنرمند، نتیجه چنین تحلیلی به شرح زیر است:

۱. گُویا و بهزاد با روحیه نوع‌دوستانه اجتماعی، توجه خاصی به مسائلِ طبقهٔ فرودست جامعه داشته‌اند. آن‌ها در مواجهه با رویدادهای مشترک و مصورکردن آن رویدادها، چون جنگ و قحطی، به صورتی مشابه عمل نموده‌اند؛

۲. با استناد به رویکرد نظریهٔ بازتاب که آثار هنرمند را به‌مثابهٔ آیینهٔ تمام‌نمای جامعه انسانی می‌داند، هر دو هنرمند نتوانسته‌اند نسبت به وقایع پیرامون خود بی‌تفاوت باشند و اثر هنریِ آن‌ها بازتابی است واقع‌نما از حقایقی که خود در آن می‌زیسته‌اند؛

۳. هر دو غالباً در آثار خود، نیم‌نگاهی به طبقه فقیر جامعه داشته‌اند و به بیان دردهای مشترک موجود در این طبقه اجتماعی پرداخته‌اند؛

۴. با توجه به تفاوت‌هایی ازجمله: غیاب زنان در اثر بهزاد و وجود دو تابوتی که در اثر گُویا دیده می‌شود؛ نیز حضور سگ‌ها در تابلوی *قحطی* که نشان‌دهندهٔ طبقه اجتماعی است، می‌توان این تفاوت‌ها را تأثیر بستر اجتماعی خلقِ آثار با دو فرهنگ متفاوت دانست؛

۵. با توجه به سفر سیزده‌ماهه بهزاد به اروپا و دیدار از موزه‌هایِ لوور، گیمه و ورسای، این احتمال وجود دارد که وی موفق به دیدن اثر گُویا یا عکس‌های آثار او شده باشد. البته همان‌طور که در فرضیه نیز قید شده بود، این موضوع نیاز به اثبات و پژوهشی دقیق دارد که در راستای اهداف این پژوهش نیست؛ بنابراین ما فرض را بر وجود «توارد» بین آن‌ها قرار می‌دهیم.

پی‌نوشت

[۱] حسین بهزاد، مشهورترین نگارگر (مینیاتورساز) معاصر ایران (۱۲۷۳ـ۱۳۴۷ ش). نک: مدخل «*بهزاد، حسین*» در دانشنامه جهان اسلام.

[۲] فرانسیسکو خوزه (خوسه) گُویا (Francisco José de Goya y Lucientes (۱۷۴۶ـ ۱۸۲۸م)، نقاش و چاپ‌گر سبک رمانتیسیسم اسپانیایی بود.

[۳] مقصود از توارد آن است که دو شاعر بی‌آنکه شعر یکدیگر را دیده باشند، مضمون واحدی بسرایند و بسا که در الفاظ نیز مشترک باشند. در چنین موردی می‌توان گفت که این هر دو مضمون واحد را از امثال و اقوال سائر و معانی متداول و جاری مردم اقتباس کرده‌اند و اگر دو شاعر معاصر نباشند شاید که شاعر متأخر معنی و مضمون را، به‌طور غیرمستقیم و مع‌الواسطه از شاعر متقدم اخذ کرده باشد. بااین‌حال توارد را غالباً امری عادی و معمولی شمرده‌اند و آن را جهت بعضی از سرقات عذر نهاده‌اند. گفته‌اند که گاه اتفاق می‌افتد که یک شاعر متأخر فکرت و جهد بسیار به‌کار می‌بندد تا معنی و مضمونی را که پیش خود بدیع و مخترع می‌شمرد می‌یابد؛ لیکن وقتی در اشعار و دیوان‌های شعرا تصفح و تتبع به عمل می‌آید همان مضمون را بی‌هیچ زیاده و نقصان در دیوان یکی از شاعران متقدم می‌یابند. برای آگاهی بیشتر، نک: عبدالحسین زرین‌کوب، *نقد ادبی*، ص۱۰۸.

[۴] یکی از راه‌های دسته‌بندی ایدئولوژی‌های سیاسی، دسته‌بندی آن‌ها بر مبنای موقعیتشان بر طیف‌های سیاسی «چپ و راست» است. به‌لحاظِ زمانی ریشهٔ اصطلاحات «چپ» و «راست» در سیاست به انقلاب فرانسه و جای‌گذاری صندلی‌های رادیکال‌ها و آریستوکرات‌ها در نخستین نشست مجلس قانون‌گذاری در سال۱۷۸۹ برمی‌گردد. [...] از اصطلاح چپ و راست، بر اساس معانی اصلی‌شان، برای تلخیص رویکردهای متباین به مقولهٔ تغییر سیاسی به‌طور عام استفاده کرده‌اند، بدین‌صورت که تفکر چپ‌گرا معمولاً بر مبنای باور بر پیشرفت، از تغییر استقبال می‌کند. برای آگاهی بیشتر، نک: اندرو هِیوود، *ایدئولوژی‌های سیاسی*، ترجمهٔ مهدی نصراله‌زاده، تهران: نشر بیدگل، ۱۴۰۴، ص۴۰.

[5] Reflection Approach

[۶] گئورگی والنتینوویچ پْلِخانف (۱۸۵۶ –۱۹۱۸) فیلسوف و نظریه‌پرداز مارکسیستِ روس، و بنیان‌گذار جنبش مارکسیستی در روسیه و برای سال‌های متمادی، نماینده و مدافع اصلی آن بود.

[۷] مجاعه: به معنای گرسنگی (فرهنگ معین)

[8] Los Desasters de la Guerra

[9] Etching

[10] Aquatint

منابع

بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۹۵). *جامعه‌شناسی اخلاقی هنر*. سوره مهر.

بهزاد، حسین (۱۳۴۲). «*استاد حسین بهزاد*». *هنر و مردم*، *۱۲*(۱)، ۱۲-۱۷ (روی URL4).

رجبی، زینب و قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۹۷). «*تحلیل جامعه‌شناختی بازتاب تحولات اجتماعی در آثار نگارگری حسین بهزاد*». *مطالعات فرهنگ - ارتباطات*، *۷۵*(۱۹)، ۱۹۵-۲۲۷. (روی URL5).

شادرخ، سارا و رحمتی، هادی (۱۳۹۶). «*بازتاب وجوه هنر عامیانه دوره قاجار در نقاشی‌های بقاع متبرکه لاهیجان*». *تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی*، *۲۷*(۸)، ۸۵-۱۰۶. (روی URL6).

صدری، حسن علی (۱۳۴۷). «*استاد حسین بهزاد*». *کاوه (مونیخ آلمان)*، ۲۲(۱)، ۲۷۳-۲۸۰. (روی URL7).

فیشر، ارنست (۱۳۸۶). *ضرورت هنر و روند تکامل اجتماعی* ترجمهٔ فیروز شیروانلو. توس (جوانه).

کتابی، احمد (۱۳۸۴). *قحطی‌های ایران*. دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

گاردنر، هلن (۱۴۰۲). *هنر درگذر زمان* ترجمه محمدتقی فرامرزی. مؤسسه انتشارات آنگاه.

گویا، فرانسیسکو (۱۳۹۷). مصائب جنگ ترجمه زهره هدایتی‌بیدهندی. انتشارات علمی فرهنگی.

ناصری‌پور، محمد (۱۳۹۳). *آفرین بر قلمت ای بهزاد: زندگی و آثار استاد حسین بهزاد* ترجمه حامد فولادوند و بهروز تورانی. سروش.

ولایتی، علی‌اکبر (۱۳۹۱). *استاد حسین بهزاد*. انتشارات امیرکبیر.

منابع اینترنتی

URL1:https://www.britannica.com/biography/Francisco-Goya/The-Napoleonic-invasion-and-period-after-the-restoration (دسترسی: ۲۵ آذر ۱۴۰۳، ساعت ۱۲:۱۵)

URL2:https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/muertos-recogidos/51d2f24c-8358-45a1-b678-4b0435d63f57 (دسترسی: ۲۵ آذر ۱۴۰۳، ساعت ۱۰:۳۸)

URL3:https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/muertos-recogidos (دسترسی: ۱ دی ۱۴۰۳، ساعت ۱۳:۰۸)

URL4:https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/247968/ (دسترسی: ۲ دی ۱۴۰۳، ساعت ۱۱:۱۶)

URL5:https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1432159/ (دسترسی: ۲۸ آذر ۱۴۰۳، ساعت ۱۰:۲۷)

URL6:https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1286349/ (دسترسی: ۳۰ دی۱۴۰۳، ساعت ۱۱:۵۹)

URL7:https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/438854/ (دسترسی: ۲۹ آذر ۱۴۰۳، ساعت ۱۰:۱۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی