www.rouZGar.com

گویا؛ نقاش بدون مرز

نیم‌نگاهی به زندگی و هنر فرانسیسکو گویا

علی دانائیان

فرانسیسکو گویا نامی تکرار شده است. آیا لزوما تکرارشده، بزرگ یا کوچک، غنی یا فقیر، منفعل یا پیشرو، در عرصه‌ی تجربه و تاریخ هنر کلیشه به بار می‌آورد؟ آن هم هنرمندی که نزدیک به ۱۵۰ سال در تمامی دنیا، یا بهتر بگویم در هر جایی که امکان شناساندن‌اش بوده شناسانده شده است (حتا برای قشری معدود و محدود) آیا نوشتن درباره‌ی چنین هنرمندی جایز است؟ یا باید به شناساییِ او پرداخت؟ شناساییِ کسی که کتاب‌ها و ویژه‌نامه‌های زیادی درباره‌ی وی نوشته و فیلم‌های بسیاری ساخته شده است.

در این نوشته تا آن‌جا که امکان داشته قصد قضاوت و داوریِ یک‌سونگرانه نداشته‌ام و هدف، بیش‌تر شناساییِ این هنرمند بزرگ بوده است با نیم‌نگاهی به اوضاع و احوال سیاسی، اجتماعی، و موقعیت شخصیِ او.

آیا می‌شود تمامیِ هنر و خط فکری و درک شخصی و آفرینشِ گویا را در این متن گنجاند و با مقاله‌یی تشریحی هنرمندی را کالبدشکافی کرد و در پستوها و رخنه‌های درون‌اش کنکاش به عمل آورد؟ قطعا نه. اما می‌توان راهرویی برای پرسه در هنر او به دست آورد. امید که چنین باشد.

گویا در زمانی زندگی می‌کند که کشورش اسپانیا در یکی از فجیع‌ترین دوره‌های تاریخیِ خود به سر می‌برد. در جامعه‌ی اشرافیِ آن زمان، شغلِ گویا ــ که خود از خانواده‌یی سوداگر سر برآورده ــ به مفهومِ امروزین، هنر به حساب نمی‌آید و به آن بیش‌تر به عنوان گونه‌یی از صنعت‌پیشگی نگریسته می‌شود. او در جمعی از اضداد زیست و در طول زندگی خود و فراز و نشیب آن با روش‌ها و مواد مختلف به آفرینش‌های گوناگون پرداخت. شاید هنر وی را بتوان به عنوان نمونه‌ی ارزنده‌ی همه‌ی مکان‌ها و زمان‌ها تلقی کرد.

در شرایطی که اروپا گام‌های نخستین را به سوی صنعتی شدن برمی‌داشت رمانتی‌سیسم، که گونه‌یی از هنر

جامه‌عوض‌کرده‌ی اشراف و هنرمندان است، پوست می‌اندازد و بلوغ خود را تا زمان انقلاب کبیر فرانسه پی می‌گیرد.

رمانتی‌سیسم چیست؟ آیا همه‌ی جنبش‌های هنری بعد از انقلاب فرانسه در اروپا و به‌ویژه اروپای غربی شکل‌های دیگری از رمانتی‌سیسم نیستند؟ آیا مکتب دادا و حتا سوررآلیسم (برپایه‌ی فلسفه‌ی خردستیز خود و اغراق در این مهم) افراط در خردستیزی نیستند؟ آیا هنر عوام در کنار هنر رمانتیک زیست نمی‌کرده؟ آیا هنر غرب تنها هنر خواص است و شاخصه‌های آن را ثبت می‌کند؟ نمی‌توان در این اندک به این پرسش‌ها پاسخ داد، شاید تنها تلنگری است و مقدمه‌یی برای پرسش‌های دیگر.

نقاشیِ گویا از سال ۱۷۹۴ با ساختن تابلوهایی از آداب و رسوم کهن مردم اسپانیا و زندگی روزمره‌ی این مردمان چون کارناوال‌ها و جشن‌های این سرزمین دوران بلوغ خود را طی می‌کند. هریک از این تابلوها در ترکیب‌بندی و شبیه‌سازی و ریتم و ساخت‌وساز در رنگ‌امیزی نشانه‌ی ذوق و خلاقیت این نقاش زبردست‌اند.

به گفته‌ی **فرانسوا شابرن** «هرگز هیچ‌کس نتوانسته است جنبه‌های مختلف زندگی انسان، چه تراژیک و چه کمیک را با این درجه از افسون‌گری نقاشی کند.» این روند بعد از بیماریِ گویا به اوج می‌رسد. بیماری‌یی که بعضی آن را اسکیزوفرنی می‌دانند و این در روان‌شناسی بعید است چراکه: ۱ــ گویا در میان‌سالی بیمار می‌شود اما اسکیزوفرنی معمولا در سنین کودکی تا جوانی رخ می‌نماید، ۲ـ روان‌شناسی در آن دوره هنوز شکل علمی به خود نگرفته بود و اسکیزوفرنی بیماری‌یی است که هنوز هم روان‌شناسی نتوانسته دلایل و درمان‌اش را به‌طور قطع بیابد، ۳ـ افرادی که به این بیماری دچار می‌شوند مرگی زودرس دارند، اما گویا این‌چنین نشد. به هر حال در دالان بررسی و تحقیق، افراد بسیاری تلاش کرده‌اند که نبوغ وی را به دیوانگی و بیماری نسبت دهند.

گویا بین سال‌های ۱۷۹۷–۱۷۹۵ به **سان‌لوکار Sanlocar** سفر کرد. در آن سال‌ها بنابر آن‌چه از آثار به‌جای‌مانده برمی‌آید، او مشغول زمینه‌سازی برای مجموعه‌ی ***کاپریس*** بوده و طرح‌های مقدماتیِ زیادی از وی باقی است که تسلط او را در شبیه‌سازی نشان می‌دهد. این طرح‌ها هر یک نمایان‌گر داوریِ اجتماعیِ اوست و در همین زمان کارهایی دارد که به رپرتاژهای اکسپرسیونیستی و حتا کاریکاتور پهلو می‌زند. آیا بیان تجسمی و به‌خصوص شبیه‌سازی در این عرصه زبانی بین‌المللی و همه‌فهم نیست؟

زمانی که اسپانیا پیمان‌هایی با فرانسه بست و از نیروی دریاییِ انگلستان شکست خورد، گویا کار بر روی مجموعه‌ی ***کاپریس*** را آغاز کرد.

مجموعه‌ی هزار طراحی باقیمانده از گویا شگفت‌انگیز است (البته نباید که او چه تاثیر عمیقی بر هنر غرب گذاشته و در چه دوره‌یی زندگی می‌کرده) **آندره مالرو*کاپریس*** آغاز می‌شود. شیوه‌یی از حکاکی که در قرن بیستم بیش‌ترِ هنرمندانِ اروپا به‌ویژه اکسپرسیونیست‌ها با آن طبع‌آزمایی کردند. شاید بتوان ***کاپریس*** را واقعیت پندارشده و دوباره تجسم‌یافته‌ی گویا از احوال اجتماعیِ زمانه‌ی خود دانست که از مجرای داوریِ شخصی گذشته است. هیچ‌کدام از آن‌ها را مبنایی برای تجربه‌های سبک‌گرایانه نمی‌داند. گراورسازی در اسپانیا با مجموعه‌ی

کاپریس پژوهشی است در سرشت منفعل و پنهانیِ اجتماع اسپانیا که قطعه به قطعه مورد تحلیل هنرمندانه قرار گرفته است. در این اثر سایه‌ی سنگین تفتیش عقاید آشکار است و شاید به همان میزان تصور سیه‌روزی‌ها و

نکبت‌های روزانه که وحشت‌اش کم از تفتیش عقاید نیست، سنجش شده‌اند. چه‌گونه از هنرمندی که خود در اواخر دوران زمین‌داری زندگی می‌کرده و بنا بر مقتضیات زمانه با دربار اسپانیا رابطه‌یی نزدیک داشته این‌چنین آثاری برآمده است؟

گویا به عنوان استادکار هم‌زمان با کار بر روی آثار چاپی به چهره‌نگاریِ اشراف، منظره‌سازی و نقاشیِ طبیعت بی‌جان نیز می‌پرداخته است.

گفته شد که در آن دوران نقاشی به عنوان صنعت و در بهترین حالت مکمل معماری به حساب می‌آمده است. آثار به جای مانده از بناهای آن سده نشان می‌دهد که روحیه‌ی **نوباروک** در معماری مسلط بوده و نقاشی با میراثی که از دوران رنسانس داشته ــ و آن پر کردن فضاهای خالی و نمایان کردن شکل تصویریِ تعالیم مسیحی است ــ نفس می‌کشیده است. در حکومت فئودالی چیزی به عنوان فردیت به مفهوم امروزی وجود نداشته و هنرمندان اجبارا به دربار و نهادهای قدرت نزدیک می‌شدند. این حتا در ایرانِ اواخرِ دوره‌ی قاجار آشکار است و معروف‌ترین نمونه‌ی آن **کمال‌الملک**.

در بحران بزرگی که اسپانیا دچار آن بود مردم به علت در دست نداشتن قدرت برای تشکیل حزب سیاسی سرکوب شدند ولی عده‌یی که روحیه‌یی همانند گویا داشتند جمعیتی تاسیس کردند که محرک اصلی آن **موراتین** شاعر بود. رژیم حاکم هرگونه اثر مکتوب یا گرافیکی مخالف با روش‌ها و ارزش‌های‌اش را به‌شدت سرکوب می‌کرد.

طنز اجتماعیِ این مجموعه ماهیت تند و گزنده‌یی دارد و نوک پیکان آن متوجه جهل، خرافه‌پرستی، ناانسانی بودنِ شرایط، خودبینیِ مردمی که نمی‌بینند و نمی‌شنوند، جاه‌طلبیِ کلیسا که از موهوم‌پرستیِ عوام بهره‌برداری می‌کند، و بدبختی‌های بشر به‌طور کلی است.

ژان آدمار درباره‌ی ***کاپریس*** می‌گوید: «مقدمات و برخوردها و مسایل مختلف در این مجموعه وجود دارد ولی بالاتر از همه نبوغ و استعداد است. بدون این نبوغ تمام این زندگی و حرکات احتمالا در تاریکی باقی می‌ماند.»

کاپریس به‌شدت تهاجمی و تند است و انسان را به اندیشیدن به عمق و ماهیتِ انسانیِ خویش وامی‌دارد. **لا فوانته La Fuente** می‌گوید: «گویا عمدا تصمیم گرفته از راه ماهیت وحشی محرک‌ها بیننده‌ی آثار خود را تکان دهد. از سوی دیگر می‌توان حدس زد از روی تدبیر و عقل چنین کرده است تا قسمت‌های قابل انفجار را با لباس مبدل وارد مجموعه کند.»

او حتا تصویرهایی از مجالس شیطان‌پرستان (که در سال ۱۶۱۰ تفتیش عقاید همه‌ی آن‌ها را زنده‌زنده در آتش سوزانده بود) ساخت. البته شیوع شیطان‌پرستی در آن دوران را می‌توان نوعی طغیان علیه فشارهای انکیزیسیون و تحمیل عقیده محسوب کرد و به علت همین نبوغ گویا، **بودلر Baudelaire** این طراحی‌ها را ***گل‌های درد و رنج*** نام نهاد.

مجموعه‌ی ***کاپریس*** باید در سال مقرر (۱۷۹۷) انتشار می‌یافت ولی این کار تا نوزدهم و بیستم فوریه‌ی ۱۷۹۹ عملی نشد. انتشار این مجموعه سانسور هژده اثر را در پی داشت. گویا درباره‌ی ***کاپریس*** می‌گوید: «مولف این

مجموعه متقاعد شده است که انتقاد از خطاها و شرارت‌ها و عادت‌های بد انسان می‌تواند موضوع نقاشی هم باشد. موضوع‌ها از میان بی‌عدالتی‌های گوناگون که در تمام جوامع شهری عادی هستند انتخاب شده‌اند و از بین شیفتگی‌ها و دام‌های متداولی که به آن عادت کرده‌ایم، مثل جهل یا نفع‌طلبی و... سوژه‌هایی برگزیده شده‌اند که به نظر نقاش قادرند مورد ریشخند قرار گیرند.»

چهل‌وهشت ساعت بعد از انتشار مجموعه‌ی ***کاپریس*** فروش‌اش ممنوع اعلام شد. گویا و انکیزیسیون دست‌به‌یقه شدند (با هنرمندی که مدت‌ها در دربار اسپانیا نقاشی می‌کرده و با اشراف هم دم‌خور بوده می‌توان این‌گونه برخورد کرد؟). آن اداره‌ی مقدسه ادعانامه‌یی علیه او تنظیم کرده‌بود اما هیچ‌کس تا بیست‌وپنج سال بعد که این مطلب را خودش بازگو کرد از آن خبر نداشت. در همین دوران گویا به چهره‌نگاری و منظره‌سازی هم ادامه می‌داد. چهره‌نگاری‌های وی در حد والای این‌گونه آثار و بیش‌تر نگاشتن چهره‌های درباریان، خانواده‌ی سلطنتی، و سوداگران ثروت‌مند است. او باز هم خود را محدود نکرد و نقاشی روی گچ نمازخانه‌ی **سن آنتونیو دلا فوریدا** را آغاز نمود. این نقاشی دیواری شگفت‌انگیز توصیف‌گر حوادثی است که همه‌روزه در اطراف به چشم می‌خورد و لازم است تا کسی بی‌عدالتی‌های آن را آشکارا بازگو کند. دراین اثر که دارای رنگ‌آمیزی شگرفی است نشانه‌یی از افسانه یا اعلامیه‌ی آسمانی به چشم نمی‌خورد. آن‌چه دیده می‌شود گروهی مختلف از مردان و زنان تا کودکان ژنده‌پوش و گدایان پابرهنه است. مردمانی از طبقه‌ی فرودستِ اجتماع و پیشه‌وران. این اثر به نوعی ساختارشکن و به دور از شیوه‌ی ***روکوکو*** یا رنسانس است که با نوعی اغراق و افسانه‌پردازی عرفانی همراه است، ترکیب‌بندی حلزونی دارد و ریتمی که یادآور فرسکوهای **میکل‌آنژ** است.

برخی از مسیحیان این نقاشی را به عنوان تظاهری از گونه‌یی غریزه‌ی کافری تعبی می‌کنند و می‌گویند این تمایلی سنجیده برای سپردن مکان‌های مقدس به دست افراد غیر روحانی است. گویا تمام افراد دور و نزدیک را یکی کرده و همه را در یک ردیف قرار داده است. آن‌ها معتقدند چون گویا تصویر مردم کوچه و بازار را در سقف کلیسا نقاشی کرده، فاقد ایمان مذهبی است. بعضی از منتقدان نقاشی متعجب‌اند که چه‌طور یک نفر در حالی که در پیِ کار بر روی مجموعه‌ی ***کاپریس*** بوده توانسته این همه گوناگونی در کارِ خود داشته باشد و همه را با هم پیش ببرد.

او باز هم اثرِ متفاوتی آفرید و ***مایا*** را با دو کیفیت عرضه کرد. تنها تابلوی کشیده‌شده از این نوع در اسپانیا اثر **ولاسکو اِز** بود و حتا او به واسطه‌ی پشتیبانیِ **فیلیپ چهارم** از خطر تفتیش عقاید در امان ماند (ولاسکو اِز ***ونوسِ*** خود را به‌گونه‌یی محجوبانه از پشت سر کشیده و چهره‌اش در آینه نمایان است. تابلوی او دارای خلوصی وجدانگیز از خط است که حس زیباییِ آن بر حالت جسمانی‌اش استوار است). گویا ***مایا*** را دو بار نقاشی کرد. یک بار با پوشش و یک بار برهنه: این نخستین بار بود که بدنی بدون این‌که ایده‌آلیزه شود نقاشی شده بود.

سال‌های نخست سده‌ی نوزدهم، سال‌های پرتلاطمی بود: در ۱۸۰۳ آشفتگیِ سیاسی، سال ۱۸۰۴ سقوط اقتصادی با شیوع قحطی و طاعون، سال ۱۸۰۷ دسیسه‌کاری‌های دولت اسپانیا و هفدهم مارس همان سال حمله به قصر نخست‌وزیری و زندانی کردن نخست‌وزیر، بیست‌وسوم مارس **مورا** (یکی از سرداران سپاه ناپلئون) به پادشاهی

رسید و چارلز چهارم استعفانامه‌ی خود را نوشت و مردم شادمان گشتند و به پادشاه جدید خود خوش‌آمد گفتند، دوم ماه مه ۱۸۰۸ سربازخانه‌های مادرید به اختیار مردم درآمد. همه‌جا را صدای گلوله و زبانه‌های آتش گرفته بود؛ نوعی سلاخی که جکومت برای بقای خود لازم می‌دانست (با ارتشی که از سربازان عرب، لهستان، و آلمان تشکیل شده بود). برای مردانی چون گویا که مردمی را می‌دیدند که چشم امیدشان به فرانسه بود این واقعه ضربه‌ی سهمگینی محسوب می‌شد.

در بیست‌وسوم ۱۸۰۸ مورا با پیروزی وارد شهر شد و مردم از او استقبال کردند. **فردیناند هشتم** تاج‌گذاری کرد و ناپلئون با سربازان خود در اسپانیا می‌تاخت. در یکم آوریل، مورا هرگونه تجمع در اسپانیا را ممنوع اعلام کرد (در این هنگام خانواده‌ی سلطنتی در شهر بایون به سر می‌بردند).

شاه سابق یدون نخست‌وزیر هیچ بود و اصولا علاقه داشت بداند جنگل‌های اطراف‌اش برای شکار به اندازه‌ی کافی حیوان دارد یا نه. ملکه تا آن‌جا پیش رفت که وقتی شوهرش از واگذاریِ تخت پادشاهی به فرانسویان خودداری کرد او را سزاوار گیوتین دانست. **چارلز چهارم** نوشت: «اسپانیا رها نخواهد شد مگر به دست ناپلئون».

حتا فردیناند هفتم اظهار داشت: «آرزوی ما جز این نیست که ملتی شریف در قلمرو گسترده‌ی پادشاهی شما زندگی کنند و ما نمی‌توانستیم بدون این دل‌سوزیِ بزرگ که از سوی شما رسیده این‌چنین پادشاهی مناسب و باارزش بر سر ملت خود داشته باشیم.» در بیست‌ویکم ژوییه **ژوزف بناپارت** تاج‌گذاری کرد که نُه روز بیش‌تر دوام نیاورد، مردم دست‌به‌کار شدند و اسپانیا پر از گروه‌های چریکی بود. ارتش فرانسه به ستوه آمد، باز فردیناند هفتم پادشاه شد و چهار ماه بعد ناپلئون به پیروزی دست یافت.

در سال ۱۸۱۰ که سربازان خارجی پیروز شدند گویا شروع به کار بر روی طراحی‌های دردآور ***فجایع جنگ*** کرد. مجموعه‌ی ***فجایع جنگ*** با هر کاری از این نوع، چه قبل و چه بعد از آن، غیرقابل مقایسه است و شاید فقط بتوان آن‌ها را با بعضی از کارهای **پیکاسو**، **دومیه**، و **کل‌ویتس** مقایسه کرد.

دروگران قبل از درو، درو می‌شوند، مردم سلاخی می‌گردند، شهرها و روستاها در حال غارت شدن و آتش گرفتن هستند. بیماری‌های در حال شیوع، قحطی، تیرباران، دار زدن‌ها، و... جزء وقایع آن روزها به شمار می‌آید. ولی این‌گونه نماند و مردم قد علم کردند. در بایلن، سی‌یرامورنا، رومبلار، گوادیلا، کُردُبا، و مادرید هفت‌هزار سرباز فرانسوی در برابر ارتش بیست‌وپنج‌هزار نفری که با داس، خرمن‌کوب، و چنگک می‌جنگیدند تسلیم شدند. اما باز ناپلئون حمله کرد و ژوزف را به پادشاهی رساند.

گویا در بین سال‌های ۱۸۱۴–۱۸۰۸ شدیدترین بدبختی‌های بشر را مشاهده کرد و دست‌به‌کار شد. می‌توان او را پیشرو و رهبر یکی از جریان‌های مهم نقاشی مدرن دانست. اگر بخواهیم وسیع‌تر نگاه کنیم او در عین حال یکی از نخستین ارایه‌دهنگان و پویندگان ره‌یابی به سبک‌های نقاشی عقلایی و عاطفی و رویایی بوده است.

تا آن هنگام نقش جمعیت در تابلو نقش نمایشی، آرایش‌گر، و ستایشی محسوب می‌شد به طوری که نقش جمعیت نشان‌دهنده‌ی هرچه بیش‌ترِ قهرمانان بود. با این‌که گویا اهمیت ویژه‌یی به قوانین آرایشی و ترفندهای آگاهی‌بخش داشت خود را تا حد بسیار زیادی از قید و بند این مسایل رها کرده، جمعیت را بدون تمرکز به طرح

بیرونی می‌گرفت و روی افکت‌هایی کار می‌کرد که خود جمعیت موضوع کار وی می‌شد و شخصیت پیدا می‌کرد.

هشتادوپنج گراور مجموعه‌ی ***فجایع جنگ*** اصولا وقایع هول‌ناکِ جنگ‌اند؛ به گونه‌یی که زیباترین و تراژیک‌ترین کار در نوع خود به حساب می‌آیند. گویا در این آثار بازجویی می‌کند و جنگ اجباری را به محاکمه می‌کشد. چهره‌نگاری‌های بی‌شمار گویا نماینده‌ی تمام ابهام موجود در روان انسان، و روحیه‌ی مجسم افراد است. او در ***فجایع جنگ*** این ابهام بی‌کران را می‌گیرد و با وحشت و خشونت آمیزش می‌دهد و کل واحدی را می‌آفریند. این گراورها در سال ۱۸۲۰ گردآوری شد ولی مجموعه همان‌طور باقی ماند تا این‌که در سال ۱۸۶۳ یعنی سی‌وپنج سال پس از مرگ گویا انتشار یافت. مجموعه‌ی ***فجایع جنگ*** فراتر از فریادهای یک پارتیزان است و می‌توان آن را آیینه‌ی تمام‌نمای مناظر جنگ به شمار آورد و در همین‌جاست که کسانی که هنر گویا را بررسی می‌کنند همگی بر این عقیده‌اند که او خود را با سرنوشت کشورش یکی می‌دید و از آن جدایی نمی‌شناخت.

از میان همه‌ی کارهای مربوط به ضدبشری بودن جنگ که او ساخته تابلوی ***تیرباران مدافعان مادرید (دوم ماه مه)*** شاخص‌ترین است. این اثر به گونه‌یی با تمامی آثار ***فجایع جنگ*** برابر است و شاید فراتر از آن‌ها باشد. این تابلو که شش سال بعد از واقعه‌ی دوم ماه مه ساخته شد دارای اعجابی خاص است. آن‌قدر بیننده را تحریک می‌کند که فشار عصبی شدیدی بر او وارد می‌شود. این تصویر که نوعی خاصیت نوباروک دارد شهیدانی را نشان می‌دهد که در مرکز آن‌ها مرد سیه‌چهره‌ی کوچک‌اندامی زانو زده و دست‌ها را به حالت صلیب باز کرده، مانند مشعل فروزان و منبع نوری می‌درخشت و به کل تصویر نورافشانی می‌کند.

مردمانی که منتظر نوبت تیرباران خود هستند، مبارزی که کشته شده، تابوتی که قربانیان را فرامی‌خواند، جوخه‌یی در مقابل آن‌ها که پشت به تصویر دارد. (معتقدند گویا کمپوزیسیون تابلو را به علت این‌که برای همه‌ی مکان‌ها و زمان‌ها صادق باشد این‌گونه قرار داده).

همه‌ی تیرگی اطراف تابلو به‌خاطر تیرباران کردن انسان‌هایی است در تپه‌ی «گولگوتا» [= جلجتا]. و به نوعی جهان وهم‌آلود تصویر در حال سوگواری است، شاید اگر این اثر آفریده نمی‌شد، دوم ماه مه آن‌چنان مهم به شمار نمی‌آمد و به فراموشی سپرده می‌شد. گویا صحنه‌یی را که هزاران بار بعد از آن هم در تاریخ تکرار شد، تاریخی کرد. فیلم‌سازان بسیاری از این اثر الهام گرفته‌اند. به گفته‌ی آندره مالرو این نقاشی یادآور داستان‌ها **تولستوی** و **داستایفسکی** است.

در همان روزها کار بر روی تابلوی ***حمله‌ی سواره‌نظام ممالیک (سوم ماه مه)*** را شروع کرد. این اثر قدرت و جرات مردم چاقو به دست را نشان می‌دهد که با سواره‌نظام مسلح در حال نبردند.

تهاجم ممالیک و درهم‌پیچیدگی و زیبایی شکل و چرخش رنگ‌ها، همه با هم آمیزش می‌یابند و بیننده خود را در تابلو حس می‌کند. ترکیب‌بندی‌های این‌چنینی و پیچش و ریتم دوار بعدها در آثار **دلاکروا** به اوج می‌رسد.

گویا باز هم آثار متفاوتی خلق کرد و در سال ۱۸۱۵ طراحی مقدماتی برای یک سری سیاه‌قلم با عنوان ***گاوبازی‌ها*** را آغاز کرد. او باید روی رساله‌یی که در باب گاوبازی نوشته شده بود، تصویرسازی می‌کرد. این مجموعه اثری است قایم به ذات خود و با دیگر کارهای گراورسازی گویا متفاوت است و ظرافت و زیبایی

کمال‌یافته‌یی دارد. زیبایی‌های این مجموعه آن‌قدر افسون‌کننده است که می‌گویند خود گویا گاوباز بوده. در آن سال‌ها او باز هم به دادگاه کشانده شد و مجبورش کردند تصدیق کند چهره‌ی ژوزف بناپارت را از روی عکس کشیده. دفاع او آن‌چنان دقیق نبود و به خاطر شهرت‌اش و چیره‌دستی منحصر به فردش تبرئه شد زیرا او اینک افتخار ملی اسپانیا محسوب می‌شد. فردیناند هفتم به او گفته بود: «در غیاب من رفتار شما طوری بود که سزاوار تبعید و خفه شدن بودید، ولی شما هنرمند بزرگی هستید و ما شما را می‌بخشیم.»

در سال ۱۸۱۹ چهره‌نگاری‌های خود را به‌شدت کم کرده بود و کار بر روی مجموعه‌ی فجایع دیگری را آغاز کرد که محکومیت‌ها، زندانی شدن‌ها، و دل‌سردی‌های عمئم مردم و فاجعه‌ی بزرگ جهل در جامعه را تحلیل می‌کرد. این طراحی‌ها را می‌توان به نوعی ادامه‌ی مجموعه‌های قبلی دانست که از بیست‌ودو طرح تشکیل شده و بعدها با نام ***ضرب‌المثل‌ها*** منتشر شد که بازگشت متغیری به ***کاپریس*** است. این مجموعه پر است از خیال‌پردازی‌ها، هیولاها، ضرب‌المثل‌های تلفیق‌شده با رمزگونگی، و در بر دارنده‌ی دانش عموم مردم است.

این طراحی‌ها به شکل جدی‌تری از ***کاپریس*** مطرح می‌شود و هزل‌آمیزیِ کم‌تری دارد. ***ضرب‌المثل‌ها*** واژگون کردن سنت‌های جاهلانه‌ی زمانه‌ی خود هستند. گویا در اولین دوره‌ی عمر خود تابلوهای عجیبی خلق کرد و وقایع موجود را با وحدتی تهاجمی‌تر یادآور شد و بعد از این مجموعه بود که شروع به نقاشی‌های سیاه کرد. (خیلی از صاحب‌نظران این نام را نامناسب می‌دانند) بودلر درباره‌ی آن‌ها می‌گوید: «در آثاری که شکلی وهمی دارند چیزی وجود دارد شبیه رویاهای عودکننده که به خواب ما می‌آیند.» در این آثار مرز بین صورت و آن‌چه جانشین صورت می‌شود قابل تشخیص نیست و هراس منحصر به فردی را بیان می‌کنند که به خاطر طول ۵/۴ متریِ آن‌ها تاثیرش چندبرابر می‌شود. این نقاشی‌ها روی دیوار خانه‌ی خودش شکل گرفته است. به‌گونه‌یی که پرسش و پاسخ دارند و در کنار هم قرار می‌گیرند و راه و هدفی مشخص را دنبال می‌کنند. اوج پختگی گویا در رنگ‌آمیزی و کمال حرکت آثار اوست.

در سال ۱۸۲۴ شاه گویار را به بوردو تبعید کرد. گویا هنگام سفر خانه‌اش را به نوه‌ی خود سپرد تا شاه آن را مصادره نکند. یک سال بعد گویا از بوردو به پاریس رفت.

در پاریس نقاش شماره یک اسپانیا فقط بیننده‌ی محافل هنری بود و به جز مجموعه‌ی ***کاپریس*** اثر دیگری از وی در فرانسه مورد استقبال قرار نگرفت. حتا بعدها یعنی پس از مرگ‌اش وقتی نقاشی‌های سیاه را بر روی بوم آوردند و به موزه‌ی **لوور** هریه کردند این کارها به این دلیل که تنها نوعی اکسپرسیون ضعیف در زمینه و دردها و اندوه‌های بشری را نشان می‌دهند مورد قبول لوور قرار نگرفتند و به موزه‌ی **پرادو** فرستاده شدند. اما ***کاپریس*** مقدمه‌ی نبوغ و قدرت گویا در هنرهای تصویری بود. حتا کسانی چون بودلر، **هوگو**، و دلاکروآ به تمام سطوح هنر گویا پی نبردند. هوگو که در اواخر عمرش با گویا آشنا شد درباره‌ی آثار او گفت: «زیبا و سهمگین» و همه دنباله‌روِ نظر وی شدند. این آثار در سال‌های بعد در تمام جهان چهره شد و هرچه جلوتر می‌رویم به اهمیت هنر گویا بیش‌تر پی می‌بریم. آثار گویا با آن‌چنان وسعت غیرقابل‌وصفی همراه است که هر گروهی او را متفاوت می‌شناسد. او در هر لحظه‌یی با شرایط و ابزاری متفاوت اثری نو عرضه می‌کرده است.

وسعت کار گویا به حدی است که مرز نمی‌شناسد و فارغ از تفاوت‌های سبک‌گرایانه به آفرینش آثار خود می‌پردازد: او نقاش نمونه‌ی قرن هژدهم بود؛ (***مرعزار سان‌ایسیدرو*** و چهره‌نگاری‌های رسمی) و نیز یکی از برجسته‌ترین نقاشان قرن نوزدهم (***حمله‌ی سواره‌نظام ممالیک*** و ***شیردوش بوردویی***). او چهره‌نگار سنتی و نیز روان‌شناس بود. نقاشی‌های تاریخیِ او عالی است. او در حالی که نقاشی ضدمذهب بود به نقاشی‌های تزیینیِ مذهبی نیز می‌پرداخت. او یک نقاش منظره‌ساز که به شکل غیرعادی به زیبایی‌های طبیعت دست یافته، گراورسازی که با **رامبراند، گالوت، و دومیه** قابل مقایسه است، یک اکسپرسیونیست ـــ رآلیست خشن (تابلوی ***پیرزنان***)، یک اکسپرسیونیست احساساتی، یک نقاش سوررآلیست موهوم، نقاشی منزوی، اجتماعی، سیاسی، و مردمی بود.

به گفته‌ی **کلود روآ**، نویسنده و منتقد فرانسوی، چیزی که قلم گویا تصویر می‌کند مبارزه‌یی است که اسپانیا را از هم درید. مبارزه میان خرد و رویاهای خرد، میان مرگ و زندگی، میان جوشش غیرقابل‌وصف تاریکی و انگیزه‌های روشنایی و جدال میان شب و روز.

آثار گویا چنان نامحدود است که هیچ منتقد هنری نتوانست او را در سبک و روش و گونه و نگرش خاصی قرار دهد و هر کسی بنا به تاثیری که این هنرمند متعالی بر او می‌گذارد اظهار نظر می‌کند.

به گفته‌ی خود گویا او سه استاد دارد: رامبراند، ولاسکو اِز، و طبیعت. البته گویا در برهه‌یی از زمان گل داد و شکوفا شد، یا دقیق‌تر بگوییم او در زمان زیست‌اش تامل کرد و در هنرش آزادانه عمل کرد. آثار معمولی و حتا ضعیف هم آفرید که از لحاظ زیبایی‌شناسی آثار وی با تابلوهای معروف‌اش غیرقابل قیاس هستند. در مجموع وهم نور و تاریکی رمبراند و تبلور شخصیت و حالت و منش فرد در آثار او، ترکیب روحیه‌ی اسپانیا و ضربِ قلم روان ولاسکو اِز، خشونت و مادرانگیِ طبیعت و دردها و رویاهای خود او در تابلوهای‌اش به هم آمیخته که نتیجه‌اش هنر اوست.

پی‌نوشت

* این مقاله پیش‌تر در ماه‌نامه‌ی ***نقدنو***، شماره‌ی ۱۵، ابان و آذر ۸۵ به چاپ رسیده است.