مطالعهٔ تطبیقی مفهوم خوردوخوراک در بازنمایی طبقه فرودست با تاکید بر دو اثر از کاراتچی و ون‌گوگ

فاطمه دلفانی‌بلوچ[۱*]، سپهر سراجی[۲]

۱. کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا. دانشگاه تهران. تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۰/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۰۲/۱۲]

چکیده

خوردوخوراک از جمله عناصری است که در طول زندگی روزمره با آن مواجه هستیم. این عنصر بااهمیت به‌واسطه ریشه‌داشتن در غرایز و نیازهای مادی و تنانی، اغلب در بحث و گفت‌وگوی اندیشمندان، مورد اغماض قرار گرفته است. تحقیق پیش رو قصد دارد با بررسی خوردوخوراک در نقاشی، اهمیت معنایی آن را نشان دهد. منظور از اهمیت معنایی خوراکی در نقاشی، آن است که آیا اُبژه‌های خوراکی تنها در پرکردن زمینه تصویر نقش داشته و بی‌هدف و بی‌معنا هستند؟ چگونه از بررسی آن‌ها می‌توان به معانی بیشتری در اثر پی برد؟ در این پژوهش، اهمیت خوردوخوراک و رابطهٔ آن با طبقهٔ اجتماعی فرودستان به‌صورت موردی در دو تابلوی لوبیاخور اثر آنیباله کاراتچی و سیب‌زمینی‌خورها اثر ونسان ون‌گوگ مطالعه شده‌اند. هدف اصلی، تأکید بر اهمیت خوردوخوراک و وجوه تشابه این دو اثر است. بررسی‌ها نشان می‌دهند که این دو اثر در عناصر تصویر، محتوا یا همان موضوع (خوردن)، و طبقه اجتماعی افراد حاضر در نقاشی (دهقانی یا فرودست) مشابه هستند. روش نظری تحقیق، شیوه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی، یعنی توصیف، تفسیر و تحلیل آثار است و اطلاعات نیز بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای به‌دست آمده است.

واژه‌های کلیدی

خوردوخوراک، ون‌گوگ، کاراتچی، لوبیاخور، سیب‌زمینی‌خورها، اروین پانوفسکی.

*نویسندهٔ مسوول، تلفن: ۰۹۰۲۸۹۷۴۳۴، Fatemedelfani43@gmail.com

۱.مقدمه

«غذایی که بدون پنیر صرف شود، مثل زن زیبایی است که تنها یک چشم دارد». این جمله برگرفته از کتاب فیزیولوژی طعم: یا تاملات در باب حس چشایی و غذای متعالی[۱] نوشتهٔ بریلات ساوارین[۲] است (Savarian, 1975: 55). به راستی اهمیت خوردوخوراک، چه در آثار بصری هم‌چون نقاشی و چه به‌صورت مستقل در جایگاه اُبژهٔ هنری شایان بررسی است. نگاه به نقاشی همواره از جنبه‌هایی نظیر رنگ، تکنیک، تناسب، نظم، انتقال مفهوم، بازنمایی هر چه بهتر طبیعت یا انتزاع در اثر بوده است. منتقدان، متفکران و اندیشمندان حوزهٔ هنر، کمتر به اهمیت معناشناختی یا زیبایی‌شناختی ابژه‌های خوراکی به‌مثابه عناصری معنادار پرداخته‌اند. حال آن‌که از طریق خوردوخوراک می‌توان به معانی بیشتری از اطلاعات پنهان یک جامعه دست یافت؛ از فقر و استعمار گرفته تا سرمایه‌داری و وضعیت جسمی نامطلوب جامعه‌ای که در تصویر به‌واسطه توانمندی‌ها و پتانسیل ظاهری یا معنایی خوردوخوراک پنهان شده‌اند.

در بسیاری از موزه‌های اروپایی، نقاشی‌هایی با مضامین مکرر قحطی و گرسنگی وجود دارد. در فنلاند ژانر غالب نقاشی گرسنگی و افسردگی ناشی از فقر روستایی است، هم‌چون اثر اسپار[۳] با عنوان اولین برف[۴]. یکی از معروف‌ترین و جدل‌آمیزترین آثار، نقاشی مزد بردگان[۵] اثر جارنفلت[۶] است، همان‌طور که عنوان اثر نشان می‌دهد، این کار تاثیرگرفته از اندیشه‌های تولستوی[۷] است. او به شکلی صریح و بی‌پرده دهقانان و رعایای روستایی که زمینی از آن خودشان ندارند را در حال کار برای زمین‌داران نشان می‌دهد، آن‌ها علف‌های هرز را آتش‌زده، صبر می‌کردند و بعد به زرع محصولات می‌پرداختند. چنان‌چه درو و برداشت محصول با شکست مواجه نمی‌شد سال قبل نقاشی با این مضمون کشیده شده بود- کارگران یک‌سوم محصول را به عنوان دست‌مزدشان دریافت می‌کردند. اثر معروف میه[۸] با عنوان خرمن‌چین‌ها[۹] گرفتاری و مخمصهٔ دهقانان بدون زمین روستایی را در حال جمع‌کردن باقی‌ماندهٔ محصول دروشده از زمین زراعی نشان داده است. نقاش سوئدی، زورن[۱۰] در اثرش نان هر روزهٔ ما[۱۱]، دخترک جوانی را در حال جمع‌کردن تکه‌های چوب برای مادر افسرده و خسته‌اش، نشسته در کنار تنور آشپزی نشان می‌دهد. ستیز برای بقا[۱۲] عنوان اثری از کروگ[۱۳] بیان‌گر بیچارگی و گرفتاری کسانی است که به شهرها هجوم آورده بودند و برای تکه نان گندیده و بیاتی که هر روز صبح هبه می‌شد با یکدیگر به نزاع می‌پرداختند. گرسنگان آزرده، به‌واسطه چیزهایی هم‌چون تنباکو، مشروبات الکلی، کافور و افیون در آثار دومیه[۱۴]، مانه[۱۵] و دگا[۱۶]، التیام‌یافته، به تصویر کشیده شده‌اند.

به هر حال، درست است که به‌طور معمول غذا برای سیرشدن مورد استفاده قرار می‌گیرد، معانی دیگری نیز با خود به همراه دارد که با کمی مداقه می‌توان به آن‌ها دست یافت. معانی‌ای که خبر از وضعیت اقتصادی و اجتماعی طبقات جامعه می‌دهند. عده‌ای از طبقهٔ مرفه جامعه چیدمان سفره‌شان رنگین و متفاوت از عده دیگری است که درآمد کمتری داشته و در نتیجه وضعیت خوردوخوراک‌شان هم‌چون لباس‌ها، محل زندگی و سبک زندگی‌شان از کیفیت کمتری برخوردار است. تصاویر و نقاشی‌هایی که خوردوخوراک در آن‌ها وجود دارند به چند دسته تقسیم می‌شوند: دستهٔ اول، خرید، فروش و معاملات خوراک؛ دستهٔ دوم، فرآیند آماده‌سازی و پخت‌وپز خوراک؛ دستهٔ سوم، خوردوخوراک را به‌عنوان وعدهٔ غذایی؛ دستهٔ چهارم، غذا به‌مثابه نماد هستند. تحقیق پیش رو سعی دارد تا با بررسی زمینهٔ تاریخی هر یک از خوراکی‌ها، این‌که از کجا آمده‌اند، میزان فراوانی آن‌ها در آن دوره به چه شکل بوده است یا نماد چه چیزی به حساب می‌آمده‌اند، اهمیت خوردوخوراک را در نقاشی مورد بررسی قرار داده و تاثیر آن را در تفسیر معنای اثر نشان دهد. هدف اصلی این تحقیق، مطالعهٔ خوردوخوراک در آثار نقاشی به‌عنوان ابژه‌ای معنادار است. ابژه‌ای همراه با اطلاعات طبقهٔ فرودست جامعه (دهقانی) که با واکاوی آن می‌توان به چیستی خوراک آن طبقه و وضعیت معیشتی آنان پی‌برد. به‌نظر می‌رسد از نوع لباس‌ها، پینهٔ دست‌ها، نوع خانه یا محیطی که در آن غذا می‌خورند و خیلی چیزهای دیگر می‌توان پی برد که افراد این نقاشی‌ها از چه طبقه‌ای هستند، اما آن‌چه که مد نظر است اهمیت غذا در این آثار است. یعنی غذا در این تصاویر معنایی داشته، صرفا زمینه را پر نکرده و آن معنا نیز دربارهٔ طبقه اجتماعی افراد تصویر بیان‌گری می‌کند. علاوه بر این مطالعهٔ خوراکی در نقاشی می‌تواند راهی باشد برای فهم بیشتر زمینه و زمانه‌ای که هنرمند از آن سخن گفته است. پرسش اصلی پژوهش این است که چگونه خوردوخوراک در هر یک از دو تابلوی لوبیاخور[۱۷] اثر آنیباله کاراتچی[۱۸] نقاش دورهٔ باروک و سیب‌زمینی‌خورها[۱۹] اثر ونسان ون‌گوگ[۲۰] (به عنوان نمونهٔ موردی این تحقیق) دارای اهمیت معناشناختی است؟ و این معناها کدام‌اند؟

۲.پیشینهٔ تحقیق

زیبایی‌شناسی[۲۱] خوردوخوراک و بررسی غذا به‌مثابه هنر یا اُبژهٔ هنری، در سدهٔ گذشته به‌طور فزاینده‌ای مورد توجه اندیشمندان و متفکران بوده است. در باب زیبایی‌شناسی و شناخت معنای خوردوخوراک نیز مقالات و کتب شایان توجهی منتشر شده است. از جملهٔ این آثار می‌توان به کتاب خوراک در نقاشی: از رنسانس تا امروز[۲۲] اثر کنث بندینز[۲۳] اشاره کرد. وی در این اثر به بررسی نقاشی‌های متفاوت از دوران رنسانس[۲۴] تا مدرن پرداخته و خوراکی را در آثار تفسیر و بررسی می‌کند. بررسی وی با پشتوانه‌های تاریخی، پسااستعماری، جنسیتی، فرهنگی و روان‌شناختی همراه است. علاوه بر این، می‌توان به کتاب‌های دیگری از جمله دوست‌داشتن غذای مشمئزکننده[۲۵] اثر کارولین کورسْمیر[۲۶]، خوراک و ژانر: هویت و قدرت[۲۷] اثر استیون کپلن[۲۸]، کام کار کشته[۲۹] اثر جرمی استرانگ[۳۰]، غذا فرهنگ است[۳۱] اثر ماسیمو مونتاناری[۳۲]،

کتاب آشپزی[۳۳] اثر فیلیپو مارینتی[۳۴] و پیش از شام[۳۵] اثر مایکل کورتهالز[۳۶] اشاره کرد. در میان مقالات نیز به مقالهٔ «سیاست‌های پاستا» نوشته دنیل کالیگوری[۳۷] برمی‌خوریم که با استفاده از بیانیهٔ مارینتی در باب خوراک سنتی ایتالیا یعنی پاستا و سیاست‌های فوتوریستی که معطوف به نگاه به آینده و گریز از گذشته است، نگاشته‌شده است. در ایران تحقیقی دربارهٔ اهمیت معنایی خوراک در نقاشی و هنر صورت نگرفته است، تنها کتابی که اخیرا منتشر شده مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی خوردوخوراک نوشتهٔ کاوه بهبهانی است. در این کتاب از آراء متفکران زیبایی‌شناسی حس چشایی یاد شده و آثار آنان پس از گردآوری، ترجمه شده است.

۳.روش تحقیق

این مقاله مطالعهٔ تطبیقی دو اثر، بر اساس تحلیل محتوا، با خوانش آثار به روش شمایل‌شناسی[۳۸] اروین پانوفسکی[۳۹] است. شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی از جمله رویکردهای مطالعات تصویر به‌شمار می‌رود که هر چند سابقهٔ آن به دوران رنسانس بازمی‌گردد، به عنوان یک گرایش مدون مطالعاتی در زمینه تصویر می‌شود که آغاز آن را ابتدای قرن بیستم و مکتب واربورگ[۴۰] است. شمایل را در زبان فارسی، تمثال، نماد، مظهر و آیکون ترجمه کرده‌اند، اما معانی گوناگونی برای آن تعریف شده است (پاکباز، ۱۳۸۹: ۸۲). جامعهٔ تحلیل مورد نظر پانوفسکی آثار نقاشی خصوصا دورهٔ رنسانس بوده است؛ وی در بررسی‌هایش دربارهٔ هنر نقاشی به سوی نشانه‌شناسی روی آورد (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۱). شیوه مطالعاتی وی با عنوان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی گره خورده است (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۱). این تحقیق، از منظر هدف، کاربردی-نظری و از منظر شیوهٔ انجام، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی و با استفاده از روش شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی بود. اطلاعات نیز به شیوهٔ کتابخانه‌ای به دست آمد.

۳-۱.سه مرحله شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی

پانوفسکی در توضیح روش شمایل‌شناسی خود سه سطح پیش‌شمایل‌نگاشتی، سطح شمایل‌نگارانه و سطح شمایل‌شناسانه را مشخص می‌کند که در ادامه بیشتر به آن پرداخته می‌شود.

سطح اول یا پیش‌شمایل‌نگاشتی[۴۱]: در این سطح، پانوفسکی به توصیف اجزای تصویر اشاره می‌کند. در این مرحله، به صورت محسوسِ آثار هنری پرداخته می‌شود. سطح نخست اولین و محسوس‌ترین دریافت از تصویر است که دیدنی است و نه حس‌کردنی و در آن معنا به‌سادگی منتقل می‌شود (Panofsky, 1962: 18). در این مرحله ظاهر امر مورد شناسایی قرار می‌گیرد، هم‌چون ترکیب مشخصی از خطوط، رنگ‌ها یا اشکال خاص، سپس روابط میان اجزا برای پی بردن به ویژگی‌های بیانی‌ای هم‌چون حالت سوگوارانه یک فیگور، یا جوِّ آشنا و آرام یک فضای داخلی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. بدین‌ترتیب، دنیای ظاهری را که پیام‌آور معنای اولیه یا طبیعی است را می‌توان دنیای موتیف‌های هنری دانست (Ibid). به‌عنوان نمونه در برخورد با لوبیاخور اثر کاراتچی مردی در حال غذا خوردن پشت یک میز است، این کار تشخیصی از خوانش اولیه است که با عنوان خوانش پیش‌شمایل‌نگاشتی از آن یاد می‌شود.

سطح دوم یا سطح شمایل‌نگارانه: منظور از این سطح، تحلیل به معنای ارتباط اجزا با یکدیگر است. در این سطح از خوانش اثر، تصویر از متن تصویری به متون دیگر ارجاع داده می‌شود. موتیف‌های هنری و ترکیب‌شان را با موضوع یا محتوا مربوط می‌سازیم (Ibid) و یک لایه از سطح بیرونی به درون اثر گام برمی‌داریم. در این قسمت، متن زیرساخت تصویر است (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۱). این سطح در فارسی شمایل‌نگاری ترجمه‌شده است (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۳). در واقع، هنگامی که آزادانه دربارهٔ موضوع در تقابل با ظاهر صحبت می‌کنیم، عمدتا منظورمان گسترهٔ موضوع ثانوی یا قراردادی است (Panofsky, 1962: 18).در این بخش از کار هر شمایل، آیکون یا تصویری در اثر نشانی از یک معادل در جهانی دیگر با بیانی دیگر دارد که به معنای اثر می‌افزاید. مطالعات بینارشته‌ای و ارتباط میان وجوه فرهنگ در اینجا راه‌گشاست. چراکه در خوانش شمایل‌ها فرض بر آن است که هر شمایل ارجاعی است به دنیای بیانی دیگر (حسامی، ۱۳۹۰: ۸۷). در این مرحله مردی که در حال خوردن غذا در لوبیاخور است، با توجه به ارزش خوراکی‌های روی میز، یا آداب غذاخوردن وی در بستر آن زمانه (اروپای قرن هفدهم) مطالعه می‌شود.

سطح سوم یا شمایل‌شناسانه: این سطح، معنای ذاتی اثر با توجه به زمان، مکان و فرهنگ رایج در دوران پیدایش اثر هنری است (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۳). معنا در این سطح، زمانی درک می‌شود که آن دسته از اصول که اساس گرایش یک ملت، بازه زمانی، طبقهٔ اجتماعی، عقاید مذهبی یا فلسفی را آشکار می‌کنند تا حدی مشخص گردند (Panofsky, 1962: 18). این سطح عمیق‌ترین و پنهان‌ترین حرف‌های ناگفتهٔ اثر هنری است؛ هر آن‌چه که عمدا یا سهوا توسط خالق اثر در آن جای گرفته و در خوانش سطحی و بدون مداقه بیان نمی‌شود یا حداقل بلاواسطه توسط مخاطب درک نمی‌شود، در این مرحله کشف و تحلیل می‌شود. آخرین سطح به معنای ذاتی یا درونی تصویر می‌پردازد و زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های پشتیبان‌ها را در نظر می‌گیرد (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۲). در واقع در این مرحله با توجه به مطالعهٔ اثر، ارجاعات و مستندات خارج از متن به گسترش معانی کمک می‌کند. این معناها به مشخصه‌های ملی، دوره‌ای، طبقاتی، آیینی، اخلاقی، دینی و فلسفی مرتبط می‌شوند و در یک کلام مشخصه‌های ایدئولوژیک اثر هستند (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۳). در این‌جا می‌توان مولفه‌های موجود در زمانه خلق اثر یا جهان درونی اثر را مطالعه کرد؛ هم‌چون وضعیت اقتصادی، چیستی و چرایی استفاده از نوع خوراک موجود در اثر لوبیاخور.

تصویر ۱: **میشل داماسکینوس**، عروسی در غانا، رنگ‌روغن، ۱۵۹۶، موزهٔ کورر، ونیز، (URL 5).

۴. نگاهی گذرا به خوردوخوراک در نقاشی

تا پیش از رنسانس نقاشی‌ها اغلب مضامین مذهبی داشته و کمتر به زندگی مردم عادی یا متمول یا مسائل روزمره پرداخته می‌شده است. توجه به خوراک در نقاشی از دورهٔ امن رنسانس تا عصر نیش‌دار و منتقد پست‌مدرنیسم در نقاشی مشهود است. با توجه به اهمیت این موضوع نگاهی گذرا بر خوردوخوراک در تاریخ نقاشی شده است، لکن با توجه به نمونه‌های مورد بررسی در تحقیق که از دو دوران باروک (لوبیاخور) و مدرن (سیب‌زمینی‌خورها) هستند به شرایط تاریخی و اجتماعی این دو دوره بیشتر پرداخته‌شده است تا مراحل شمایل‌شناسی پانوفسکی به دقت انجام شود. در مطالعات پانوفسکی توجه به وضعیت تاریخی و زمینهٔ اجتماعی اثر دارای اهمیت است.

در قرن پانزدهم میلادی، در سراسر اروپا و خاورمیانه، محققان قفسه‌های غبارگرفتهٔ ساختمان‌های قدیمی را جست‌وجو کردند و دست‌نوشته‌های یونانی و رومی را پیدا کردند. در نتیجه، نوشته‌های باقی‌مانده از نویسندگان کلاسیک از جمله افلاطون[۴۲]، سیسرون[۴۳]، سوفوکل[۴۴] و پلوتارک[۴۵] به دوران رنسانس رسید. محققان با حمایت افراد توان‌گر کارشان را به خوبی انجام دادند و تقریباً تمام دست‌نوشته‌هایی را که امروز موجود است، یافتند. مطالعهٔ این آثار، دانش نو نام گرفت (کوریک، ۱۳۹۸: ۹). در آن زمان ضمن احیای علاقه به نوشته‌های کلاسیک، به ارزش‌های فردی نیز توجه شد. این گرایش انسان‌گرایی[۴۶] نام گرفت؛ زیرا طرفداران آن به جای موضوعات روحانی و الهی بیش از هر چیز مسائل انسانی را در نظر گرفتند. انسان‌گرایی نیز مثل خود رنسانس از ایتالیا ظهور کرد. گسترش صنعت چاپ عملاً باعث شد دسترسی به کتب راحت‌تر شود. در نتیجه سرعت دانش کلاسیک و اندیشه‌های انسان‌گرایی به‌طور چشم‌گیری افزایش پیدا کرد (همان: ۱۵). با ورود ایتالیا به دورهٔ رنسانس، عادات و آداب غذایی نیز تغییر کرد. مسیرهای تجارت جهانی محکم‌تر برقرار شده و غذاهای جدیدی از دنیای جدید معرفی شدند. این دوره عهد شکوفایی تجارت بود و اروپا به‌طور کلی در این بازه زمانی ثروت‌مند بود. بعضی از تجارت‌های دوران رنسانس جنبهٔ بین‌المللی داشتند و درآمد حاصل از آن به اندازه‌ای بود که منجر به تکامل روش‌های مدیریت مالی شد (همان: ۳۳). شکر، ادویه‌جات و ترشی‌ها باارزش‌تر از همیشه شدند. خوراک طبقات مختلف جامعه با همدیگر متفاوت بود، اما اغلب افراد در دورهٔ رنسانس دهقان بودند. دهقانان تقریباً در هر وعدهٔ غذایی سوپ یا قارچ می‌خوردند. آن‌ها همچنین به‌طور کلی مقداری نان سیاه مصرف می‌کردند. این سوپ از ضایعات مواد غذایی ساخته می‌شد، معمولاً سبزیجاتی مانند هویج یا ماش، تخم‌مرغ و غلاتی مانند جو یا گندم تهیه شده و سپس در آب می‌پختند. دهقانان گوشت زیادی برای خوردن نداشتند، در آن دوران گوشت گران‌قیمت و نادر بود. یکی دیگر از دلایلی که این طبقه از گوشت کمتر استفاده می‌کرد این بود که برای حفظ

گوشت به نمک احتیاج داشتند، اما نمک در زمان رنسانس بسیار گران بود. ثروت‌مندان از سفره‌هایی عظیم با غذاهایی بسیار زیبا لذت می‌بردند. آن‌ها مانند دهقانان، سوپ می‌خوردند، اما این سوپ‌ها را با ادویه‌جات عجیب، غریب و اغلب با استفاده از شکر شیرین می‌کردند. آن‌ها کباب بزرگی از گوشت گاو، نیشکر یا خوک می‌پختند. کباب‌ها را در یک کاسهٔ بزرگ جوشانده و سپس با آب میوه و گلابی پخته تزئین می‌کردند، سفرهٔ متمولان جامعه در نقاشی‌های آن دوره به تصویر کشیده شده است (Vide: Riley, 2015) (تصویر ۱). در دوران رنسانس توجه به خوراکی‌ها در تصاویر بیان‌گر رضایت از کیفیات مادی زندگی بوده است. در این دوره برقراری تعادل در خوردن بسیار مهم بوده است. مثلا این‌که غذایی طبع گرم دارد با غذایی که طبع سرد دارد یا غذایی که شیرین است با غذای تلخ هم‌نشینی کند! لذا اغلب نقاشی‌های این دوران در راستای نشان‌دادن همین الگوی سالم غذایی ترسیم شده‌اند. توجه به خوردوخوراک در نقاشی از دوران رنسانس، هنرمند مهمی را به جهان هنر معرفی کرد که آرچیمبدولو[۴۷] نام داشت. او پرتره‌هایی را با استفاده از مواد غذایی ترسیم کرده و از جمله کارهایش تصویرکردن چهار فصل[۴۸] و ورتومنوس (تصویر ۳) در هیئت چهرهٔ انسان با استفاده از خوراک است. تا سال‌های زیادی خوردوخوراک به‌مثابه عنصری که بیان‌گر کیفیت زندگی، طبقهٔ اجتماعی، نماد یا تصویری از زندگی روزمرهٔ آدم‌هایی از طبقه اجتماعی بالا یا پایین‌تر هستند، مورد توجه قرار گرفت. توجه به طبیعت بی‌جان و موضوعات مرتبط با خوردوخوراک، در قرن هفدهم نیز ادامه یافت (تصویر ۴).

تصویر ۲: **میکل‌آنجلو مریسی دا کاراواجو** ، باکوس، رنگ‌روغن، ۱۵۹۶، ۸۵در۹۵ سانتی‌متر، فلورانس، اوفیزی (URL 6).

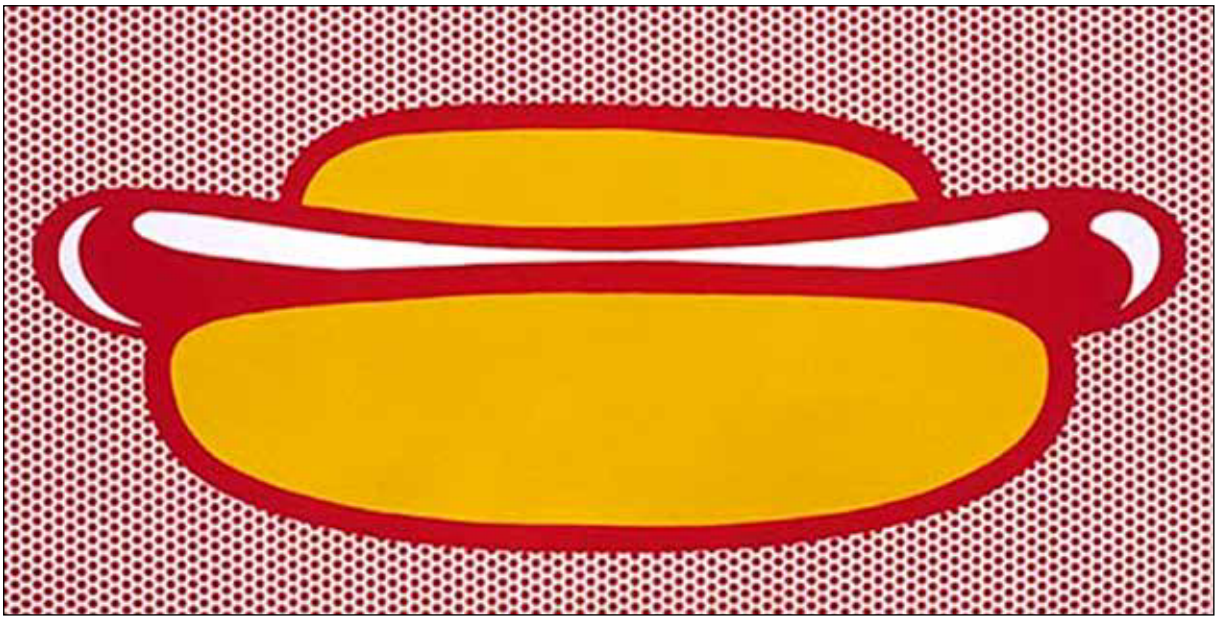
تصویر ۳: **جوزپه آرچیمبولدو [Giuseppe Arcimboldo]**، ورتومنوس [*Vertumnus*]، ۱۵۹۱-۱۵۹۰، رنگ‌روغن روی بوم، ۷۰ در ۵۸ سانتی‌متر، قلعهٔ اسکلستر، سوئد (Food in painting, 2004).

قرن هفدهم را می‌توان مرحلهٔ ابتدایی ورود اروپا به دوران جدید با گذر از قرون وسطی دانست. این دوره را با شاخصه‌هایی چون عصر طلایی هلند، جنبش فرهنگی باروک، لویی چهاردهم، انقلاب علمی و بحران عمومی در اروپا می‌شناسند. اصطلاح بحران عمومی از این جهت برای این دوره در نظر گرفته‌شده که در اروپا جنگ سی ساله، جنگ‌های عثمانی، پایان قیام هلند، تجزیهٔ کشور هم‌سود (مشترک‌المنافع) لهستان-لیتوانی و جنگ داخلی انگلستان رخ دادند (URL1). برخی مورخان گسترهٔ بحران عمومی در سدهٔ هفدهم را به کل جهان تعمیم می‌دهند. چین با سقوط امپراتوری مینگ ۳۰٪ جمعیت خود را از دست داد. در همین سده بود که اروپا شروع به استعمار قارهٔ امریکا کرد. کشف ذخایر افسانه‌ای نقره در پوتوسی پرو علیا و مکزیک باعث شد تورم در اروپا به شدت افزایش یابد، زیرا ثروت انبوهی از سایر نقاط جهان وارد این قاره می‌شد (URL2). لذا توجه به مسائل اجتماعی چیزی دور از انتظار نبود. عصر باروک (سده هفدهم)، هم‌چون هنری که از دل آن پدید آمد، عصری گونه‌گون- پردامنه و پویا، درخشان و رنگارنگ، نمایشی و پرشور، خلسه‌آور و احساسی، نوجو و هنردوست- بود. عصر باروک، عصر انبساط در پی عصر اکتشافات بود، و انبساط این عصر نیز به کشفیات باز هم بیشتر انجامید. جنگ بین شهرهای دورهٔ رنسانس جایش را به جنگ بین امپراتوران قاره‌های مختلف داد و سرنوشت

اروپا با سرنوشت نبردهایی که در دشت‌های بی‌پایان امریکای شمالی و سراسر هند جریان داشت، جوش خورد. گسترش باروک در مفاهیم علم نجوم و فیزیک نوین گالیله[۴۹]، کپلر[۵۰] و نیوتن[۵۱] از مرزهای کرهٔ خاکی درگذشت. عصر باروک را با عصر واکنش کاتولیکی در برابر پیشرفت پروتستان یکی دانسته‌اند (گاردنر، ۱۳۸۱: ۵۰۰). بررسی سبک باروک با در نظر گرفتن کشف‌های علمی سده هفدهم ثمربخش است. دست‌آوردهای گالیله و نیوتن نمایان‌گر گرایشی نو به علم بود؛ گرایشی مبتنی بر یگانگی ریاضیات و تجربه. این دو، قوانین ریاضی حاکم بر اجسام متحرک را کشف کردند. این کشف‌ها راه‌گشای اختراع‌های نو و پیش‌رفت تدریجی پزشکی، استخراج معادن، دریانوردی و صنعت در دورهٔ باروک شد. شیوهٔ باروک آمیزهٔ خردگرایی و نفس‌پرستی، آمیزه‌ای از ماده‌گرایی و معنویت است (کیمی‌ین، ۱۳۹۸: ۲۰۱). نقاشی باروک از غنی‌ترین و کامل‌ترین پدیده‌های قرن هفدهم است. در نقاشی باروک خطوط پیرامون اشیاء حذف می‌شود و از خطوط محو به جای آن استفاده می‌شود. آرایش و ترکیب‌بندی عناصر درونی نقاشی‌های این دوره از تنوع برخوردار است. نقاشی اوج باروک به جای پرداختن به جزئیات اثر، به کلیات می‌پردازد. یکی از عناصر اساسی در همهٔ نقاشی‌های باروک، نور است (رامونتریادو، ۱۳۸۶: ۴۷). در این زمان کلیسای کاتولیك خیلی به گسترش عقایدش توجه پیدا کرده بود. دلیلش هم این بود که پروتستان‌ها به سختی برای گسترش عقایدشان کار می‌کردند. کلیسای کاتولیك به این برداشت رسیده بود که برای رسیدن به هدفش هنر وسیلهٔ مهمی است. چراکه حتی مردمی که نمی‌توانستند بخوانند (که بیشتر مردم آن زمان چنین بودند)، می‌توانستند تصاویر را بفهمند. کلیسا می‌خواست تعداد زیادی نقاشی با مناظری از کتاب مقدس کشیده شود که مردم طبقه متوسط بتوانند با آن ارتباط برقرار کنند. شما ممکن است نقاشان سبك رنسانس را به خاطر بیاورید که تعداد زیادی پرتره و نقاشی‌های مذهبی می‌کشیدند. نقاشان باروك همان کار را انجام می‌دادند. برای این که مناظر کتاب مقدس را هر چه بیشتر شبیه به انسان‌ها بکشند، انسان‌های واقعی را به‌عنوان مدل نقاشی‌های مذهبی‌شان انتخاب می‌کردند (آزبورن، ۱۳۸۳).

در عصر مدرن نیز نقاشی از طبیعت بی‌جان، و اهمیت‌دادن به تصاویر زندگی آدم‌های معمولی باعث شد تا خوردوخوراک ابژهٔ بااهمیت و پر استفاده‌ای در نقاشی باشد. لذا همان‌طور که غذا در حقیقت بخشی از کیفیت زندگی و طبقهٔ اجتماعی افراد بود، در نقاشی نیز مورد استفاده قرار گرفت تا همین مفاهیم را منتقل کند. پس از این دوران نقاشانی هم‌چون کاراتچی، کاراوادجو [کاراواجو][۵۲] (تصویر ۲)، پل سزان[۵۳]، ون‌گوگ و بسیاری دیگر خوراک را به تصویر کشیدند. سدهٔ نوزدهم میلادی به فاصله بین سال‌های ۱۸۰۱ تا ۱۹۰۰م. در گاه‌شماری گریگوریس[۵۴] گفته می‌شود. امپراتوری بریتانیا پس از جنگ‌های ناپلئونی، در حالی‌که یک ربع از جمعیت جهان و یک سوم زمین‌ها را در اختیار داشت، تبدیل به بزرگ‌ترین ابرقدرت این سده شد. این امر باعث تقویت یک صلح برتانیایی، پیش‌برد تجارت و مبارزه با دزدی دریایی فراگیر شد. میزان برده‌داری در کل جهان بسیار کمتر شد. پس از شورش برده‌ها در هائیتی، بریتانیا دزدان دریایی بربر را که به دزدی و

تصویر ۴: **یاکوب فوپنز فون اِس** [Jacob Foppens Van Es]، طبیعت بی‌جان با شاخه‌های مارچوبه، ۱۶۳۱، (URL 17).



تصویر ۵: **روی فاکس لیکتنستاین** [Roy Fox Lichtenstein]، هات‌داگ، ۱۹۶۴ (URL 19).

برده‌گیری اروپاییان می‌پرداختند مجبور به تسلیم‌شدن کرد و به نیروی دریایی خود ابلاغ کرد تا هر گونه تجارت برده را متوقف سازند. برده‌داری سپس در روسیه، امریکا و برزیل ممنوع اعلام شد. الکتریسیته، فولاد و نفت موجبات دومین انقلاب صنعتی را که کشورهایی چون آلمان، ژاپن و ایالات متحده را تبدیل به امپراتوری‌های زمان کرد، فراهم آوردند. بسیاری از اکتشافات علمی مثل نظریه تکامل داروین[۵۵] و نظرات اگوست کنت[۵۶]، فیلسوف فرانسوی که تا حدودی از انقلاب صنعتی تأثیر گرفته بودند، باعث قدرت‌گیری عقل‌گرایی جدید (پوزیتیویسم) شد که شاخصهٔ ادبی آن ناتورالیسم است. نظریهٔ آن، که تأثیر زیادی از فلسفه جبرگرا و علم ژنتیک گرفته بود، بر روی اهمیت محیط در شکل‌دهی انسان و رمان‌های فرانسوی جدید تأکید داشت. همان‌طور که امپرسیونیسم در هنر نماینده چنین دیدگاهی است. قانون‌گذاری اجتماعی دوره بین ۱۸۳۲-۱۸۶۷م. خیلی ضعیف بود. اکثریت اعضای مجلس، سرمایه‌داران جدید بودند و مانند اشراف قدیم انگلیسی که با رسوم اشرافیت باستانی رشد کرده بودند، کوچک‌ترین مسوولیتی برای رفاه مردم حس نمی‌کردند. این طبقه روی هم رفته از کامیابی بی‌همتا و تکبر بی‌اندازه خود نسبت به تودهٔ مردمی که بار کامیابی آن‌ها را به دوش می‌کشیدند، خوشحال بودند (لیتل‌فیلد، ۱۳۸۸: ۸۶). اصطلاح امپرسیونیسم را نخست در سال ۱۸۷۴م. روزنامه‌نگاری به کار برد که یکی از منظره‌های مانه به نام امپرسیون[۵۷] (ادراک شخصی)- طلوع خورشید را به ریش‌خند گرفته بود، مشاجرهٔ تلخی که مدت ۲۰ سال بر سر ارزش‌ها و شایستگی‌های امپرسیونیسم ادامه یافت، ۱۱ سال پیشتر در ۱۸۶۳م. به هنگام تشکیل سالن مردودین آغاز شده بود. تقریبا در لحظه‌ای که رئالیست‌ها موضوع رمانتیک را کنار می‌گذارند تا آن‌چه را در پیرامون خویش می‌بینند شبیه‌سازی کنند و در رقابت با دوربین عکاسی پیروز شوند، امپرسیونیست‌ها این پرسش را مطرح می‌کنند که آیا آن‌چه ما می‌بینیم به این‌که چگونه آن را می‌بینیم، بستگی ندارد؟ به‌نظر نقاشی که در جست‌وجوی «واقعی» است، کدام‌یک واقعی‌تر است: دنیای اشیای توپری که در فضا حرکت می‌کنند یا احساس بصری نور و رنگ در الگوهای شناور توسط وی (گاردنر، ۱۳۸۱: ۵۹۲)؟ تا سال ۱۸۸۶م. بیشتر منتقدان و گروه بزرگی از مردم، امپرسیونیست‌ها را به‌عنوان نقاشانی جدی پذیرفته بودند. ولی درست در زمانی که دیگر پرده‌های تمرینی و رنگارنگ ایشان در شبیه‌سازی از زندگی آن روزگار خام و ناتمام به‌نظر نمی‌رسیدند، خود امپرسیونیست‌ها و گروهی از پیروان جوان‌شان احساس کردند که بسیاری از عناصر سنتی در جریان تلاش برای رسیدن به احساس لحظه‌ای نور و رنگ نادیده گرفته می‌شوند. چون هنر ایشان به طرز چشم‌گیری از امپرسیونیسم اولیه فاصله گرفته بود، اما هم‌چنان از نور و رنگ درخشان بهره می‌بردند، پست‌امپرسیونیست نام گرفتند. از جملهٔ این نقاشان: سورا[۵۸]، سزان، ون‌گوگ و گوگن[۵۹] بودند (همان:۵۹۸). اصطلاح پست‌امپرسیونیسم نخستین بار توسط راجر فرای[۶۰]، نقاش و منتقد بریتانیایی در عنوان نمایشگاهی به‌کار گرفته شد که در سال‌های ۱۹۱۰م. و ۱۹۱۱م. در نگارخانهٔ گرافتن[۶۱] لندن برگزار شد و راجر فرای آن را «مانه و پست‌امپرسیونیست‌ها» نامید. اصطلاح پست‌امپرسیونیسم معرف سبک معینی از هنر نیست و بیشتر شیوه‌های مختلفی را شامل می‌شود که به سبب اهمیت به صراحت فرم و استحکام ساختار یا تاکید بر بیان درونی به کمک رنگ از سبک امپرسیونیسم فراتر رفته‌اند. نبی‌ها[۶۲]، ترکیب‌گری[۶۳]، مجزاگری[۶۴] و نودریافتگری[۶۵] از جمله گروه‌ها و سبک‌های این جنبش هستند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۲۴). هنرمندان پست‌امپرسیونیسم از ضرب قلم‌های تند و یک نوع تخلیه هیجانی در آثارشان استفاده می‌کنند. این دوره را راه‌گشای تحولات نقاشی قرن بیستم می‌دانند.

شیوهٔ پست‌امپرسیونیست‌ها فردی‌تر از امپرسیونیست‌هاست. موضوع آثار آن‌ها همواره از طبیعت اخذ شده بود. برخورد آن‌ها با طبیعت به گونه‌ای تحلیل ساختاری است. از هنرمندان این سبک می‌توان به سزان، ون‌گوگ و گوگن اشاره کرد که از این میان سزان را پدر هنر مدرن می‌دانند. یکی از نقاشی‌های این سبک شب پر ستاره اثر ون‌گوگ است که کار رنگ روغن بر روی بوم است و به خوبی می‌توان اثر هیجانات سبک پست‌امپرسیونیسم را مشاهده کرد. کل اثر زمینهٔ تیره دارد و نور ستاره‌ها به اثر روشنایی می‌بخشد (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۵۰).

پس از آن هنر پاپ[۶۶] در سال ۱۹۶۰م. جنبه‌های جدی، تسکین‌دهنده یا آرامش‌بخش غذا را به سخره گرفت (تصویر ۵). در سال ۱۹۷۰م. هنرمندان پست‌مدرن[۶۷] تصاویر خوراکی‌ها را در نقاشی هم‌چنان مورد توهین و تمسخر خود قرار دادند (Bendiner, 2004 : 9). هنرمند پست‌مدرن، خوراک در نقاشی را به سخره‌گرفته یا ابزاری برای مضامین توهین‌آمیز، طنز یا هجو به‌کار بردند. وین تیبو [تیبود][۶۸] در نقاشی‌های خود با عناوین چهار بستنی[۶۹]، هات داگ[۷۰]، شیرینی‌ها[۷۱] در سبک فوتورئالیسم، کوبیسم یا هنر انتزاعی از خوراکی‌ها به‌عنوان سوژهٔ اثر خود استفاده کرده است (تصویر ۸). تصویری که او از خوراکی ارائه می‌دهد، به نوعی به سخره‌گرفتن یا زیر سوال‌بردن مفهوم رایج خوراک در زمانهٔ معاصر است. مثال دیگر جالف سپارنی[۷۲]، هنرمند معاصر است او از دهه ۸۰ میلادی به خلق نقاشی‌های بسیار طبیعی‌گرا پرداخته است. این تصاویر شامل نقاشی از مواد غذایی، بیابان‌ها، اشیاء بی‌جان و سایر موارد بوده است. این تصاویر به‌قدری به جزئیات پرداخته‌اند که می‌توانند بسیار خوشمزه‌تر از خود این مواد غذایی در واقعیت جلوه کنند. این هنرمند به ایجاد تصاویر با پس‌زمینه‌های جذاب یا در بشقاب‌های بسیار لوکس علاقه‌ای ندارد و نقاشی‌هایش را در یک پس‌زمینه بسیار ساده به تصویر می‌کشد (تصاویر ۶ و ۷)، به همین علت ممکن است گاهی اوقات حتی منظرهٔ یک همبرگر در تصویر این هنرمند به منظرهٔ غذایی کمی چندش‌آور تبدیل شود. البته ممکن است یکی از اهداف این هنرمند ایجاد چنین حسی در بیننده باشد! (URL3).

۵. نگاهی گذرا به خوراک به‌مثابه فتیشیسم

زیگموند فروید[۷۳] و کارل مارکس[۷۴] از خوراکی در نقاشی به‌عنوان فتیشیسم[۷۵] یا بت‌سازی یاد کرده‌اند. به عقیدهٔ آن‌ها، وقتی به غذا یا تصویری از غذا نگاه می‌کنیم، در حال تماشای ابژه‌ای هستیم که روزی زنده بوده است. گندم مزرعه تبدیل به نان سفره شده، گاوی که در دشت چرا می‌کرده حالا تبدیل به همبرگر شده است... آن‌چه

تصویر ۶:
جالف سپارنی
[Tjalf Sparnaay]،
بدون عنوان،
۲۰۰۷،
۸۰ در ۸۰سانتی‌متر،
(URL8).

که چیزها را تبدیل به غذا می‌کند، اغلب، تبدیل‌شدن چیزهای زنده به مرده است، این حقیقت غذا را به اصطلاح و معنای فتیشیسم مرتبط می‌کند (Bendiner, 2004: 26). در حقیقت منشأ اصطلاح فتیشیسم مربوط به قرن هجدهم میلادی است که سیاحان و دریانوردان پرتغالی در افریقا متوجه شدند بومیان افریقایی برای بعضی اشیاء مانند درخت، ماهی، گیاه، سنگ، پنجهٔ مردهٔ بعضی جانوران، چوب خشک، مو و ناخن نیرویی جادویی قائل هستند و آن‌ها را تقدیس می‌کنند و در رفع مشکلات و گرفتاری‌های خود از آن‌ها استمداد می‌طلبند. حال این‌که، در روان‌شناسی سیتوفیلیا[۷۶] به معنای فتیشیسم جنسی، استفاده از ابزار، اشیاء یا خوراکی‌هایی است که افراد به آن‌ها حس، واکنش یا نگاهی جنسی دارند. حال وجه اشتراک اصطلاح فتیشیسم در معنای تاریخی آن و آن‌چه که فروید در مواجه با اشیاء یا مواد غذایی به آن اشاره می‌کند، بی‌جان شدن موجودات زنده‌ای از قبیل حیوانات یا گیاهانی است که در سفرهٔ غذا گذاشته می‌شوند. اما خوراکی‌ها می‌توانند نمود یا نمادی بر مسائل جنسی باشند و از آن‌رو که جان‌دار نبوده یا جزئی از بدن انسان زنده نیستند، فتیشیسم محسوب می‌شوند. بازی غذایی[۷۷] اصطلاح دیگری است برای لفظ سیتوفیلی (نوعی فتیشیسم جنسی)، که در آن شرکت‌کنندگان از موقعیت‌های وابسته به عشق شهوانی ناشی از غذا برانگیخته می‌شوند. این عبارت همچنین برای اشاره به بازی‌های غیرجنسی با مواد غذایی، مانند نمایش مواد غذایی جالب و تزئینی، لذت‌بردن از تهیهٔ غذا یا حتی بازی در مورد غذا استفاده می‌شود (vide: Vekquin, 2013). در نقد اقتصاد سیاسی، مارکس اصطلاح فتیشیسم کالا[۷۸] را به‌نظریه خود معرفی می‌کند. مارکس معتقد بود که پس از تولید کالای مورد نظر و ورود به بازار، ارزش پولی که به محصول تعلق می‌گیرد سعی بر آن دارد تا روابط خود را از روند تولید جدا کند. خریداران بالقوه دیگر محصول را با زحمتی که برای تهیه آن انجام‌شده برابر نمی‌کنند. در عوض، ارزش آن از برچسب قیمت آن ناشی می‌شود. مصرف‌کننده، به‌نوبهٔ خود، تنها یک چشم‌انداز درخشان از محصول را می‌بیند، در حالی‌که حجاب بر روی کار سخت، گاه ترسناک و پرخاشگرانه‌ای که در آن قرار می‌گیرد، کشیده می‌شود. تبلیغات متداول مواد غذایی یکی از بارزترین نمونه‌های فتیشیسم کالا است، در دنیایی که توسط برچسب قیمت مشخص می‌شود، از بین رفتن آسان است زیرا پول احتمالاً مهم‌ترین لنزهایی است که ما با آن جهان را می‌بینیم. اما در این روند، با آن‌چه در پشت پرده تهیه این مواد است، ارتباط خود را از دست می‌دهیم (URL4). لذا کالاها و مواد غذایی که بسته‌بندی‌شده یا به شکل آماده در اختیار ما قرار می‌گیرند و تنها از آن لذت می‌بریم، زیبایی را نشان می‌دهد که سختی کار پشت آن پنهان است. این کالاها و مواد غذایی به گونه‌ای ما را فریب داده و برای ما تقدس پیدا می‌کنند.

۶. لوبیاخور اثر کاراتچی

سه نقاش ایتالیایی به نام‌های لودوویکو کارّاتچی (۱۵۵۵ـ۱۶۱۹)، و پسرعموهایش، برادران اوگوستینو کارّاتچی (۱۵۵۷ـ۱۶۰۲) و

تصویر ۷: **جالف سپارنی** [Tjalf Sparnaay]، باگت، ۲۰۰۴، ۵۰ در ۶۰ سانتی‌متر، (URL8).

تصویر ۸: **وین تیبو**، ساندویچ، ۱۹۶۱، رنگ و روغن روی بوم، ۳۱ در ۳۶ سانتی‌متر (URL8).

آنیباله کاراتچی (۱۵۶۰ـ۱۶۰۹)، در اواخر قرن شانزدهم میلادی، مدرسه‌ای معتبر برای آموزش نقاشی در بولونیا تأسیس کردند، که بر مطالعهٔ دقیق در احوال و آثار استادان رنسانس، و طراحی از مُدل زنده تأکید داشت. هر سه نقاش در تکامل شیوهٔ باروک آغازین[۸۲] سهمی به‌سزا داشتند. آنیباله در این گروه سه نفری، نوآورترین نقاش بود. آثار کورّدجو و تیسین[۸۳] را بررسی کرد. به‌ویژه در طراحی مهارت داشت (مهارتی که میان هر سه کاراتچی مشترک بود). تمایل آنیباله به صحنه‌های سادهٔ زندگی روزمرّه در آثاری هم‌چون لوبیاخور (۱۵۹۰) و دکان قصابی (حدود ۱۵۸۲) مشهود است. دکان قصابی یکی از نخستین نمونه‌های مردم‌نگاری شناخته می‌شد. کار برجسته‌اش تزیین کاخ فارنسه[۸۴] بود که سفارش آن را از سوی کاردینال ادواردو فارنسه[۸۵] دریافت کرد (۱۶۱۲ـ۱۶۴۶). این سلسله نقاشی‌ها با درون‌مایه‌ای دربارهٔ عشق‌های خدایان، و عناصر پرتحرک، و رویکرد پرنشاط به مضامین اسطوره‌ای، از نخستین آثار باروک آغازین شمرده می‌شوند. برخی هنرشناسان فرسکوهای این تالار را هم‌ردیف آثار رافائل[۸۶] و میکلانژ[۸۷] دانسته‌اند. از جمله دیگر آثار وی مریم

و مسیح کودک با یوحنای قدیس و کاترین قدیسه (۱۵۹۳)، اغوای آنتونیوس قدیس (حدود ۱۵۹۷)، هجرت به مصر (حدود ۱۶۰۴) است (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۹۱).

تابلوی نقاشی لوبیاخور (تصویر ۹) اثر آنیباله کاراتچی، نقاش دوران باروک است. بسیاری از کارهای اولیه کاراتچی الهام گرفته از همکاران نقاش ایتالیایی‌اش بوده‌اند. در این‌جا، لوبیاخور برگرفته از نقاشی ماهی‌فروش‌ها اثر وینچنزو کامپی[۸۸] است. لوبیاخور در تابلوی کامپی گوشه‌ای نشسته‌اند و همان غذایی را می‌بلعند که دهقان گل‌آلود کاراتچی در حال خوردن آن است. دهان گشادهٔ مرد، چکیدن و ریختن غذا از دهان یا قاشق، استفاده از غذاهایی هم‌چون لوبیا و پیاز در قرن هفدهم میلادی همگی به صورت نمادین آفرودیزیک[۸۹] یا نمایندهٔ تمایلات جنسی به‌شمار می‌آمده‌اند. اگرچه کاراتچی موضوع تابلوی خود را از کامپی وام گرفته است، بازنمایی‌اش در این باره کاملا متفاوت است. در رابطه با دهقان کاراتچی هیچ چیز مضحک و طنزآمیزی وجود ندارد. او زمخت و درشت‌اندام است، اما اصلا مضحک نیست. شیفتگی کاراتچی به صحنه‌هایی از زندگی متوسط روزمره از دیرباز از اهمیت ویژه فرهنگی و اجتماعی برخوردار بوده است. علاقهٔ او ریشه در «ژانر»ی دارد که در قرن پانزدهم توسط هنرمندانی هم‌چون پیتر آرتسن[۹۰] در قرن شانزدهم به‌وجودآمد.

۶-۱.توصیف اجزای تابلو لوبیاخور

-فضای کلی اثر

نقاشی لوبیاخور تصویر مردی را در حال خوردن لوبیا نشان می‌دهد. مردی با کلاه حصیری، لباس سپید گشاد و جلیقه تیره رنگ، از روبه‌رو، در حالی‌که دست چپ خود را با ناخن‌های کثیفش، روی تکه نانی نزدیک به تنگ کج‌ومعوج و جامی از شراب گذاشته است و با دست راستش قاشق چوبی پر از لوبیا را به سمت دهان گشاده‌اش می‌برد. در سمت راست او، نان تکه‌ای و چند عدد پیاز فرنگی بر روی میز گذاشته شده است. روبه‌روی مرد نیز یک بشقاب پای سبزیجات است. با دقت که نگاه می‌کنیم به جز نمای بسته‌ای از روبه‌رو چیز زیادی از فضای اطراف یا پشت سر مرد نمی‌بینیم.

این مرد خوب می‌خورد و می‌نوشد. اما بدیهی است که محیط، درهم و خشن است. گچ‌های خردشده را روی آجرکاری پنجره جلب توجه می‌کند. شکاف تقسیم کلاه حصیری و سینهٔ خسته و آفتاب‌خورده‌اش نشان از سختی و خشونت محیط بیرون از کادر نقاشی دارد. شاید در پس آن‌چه می‌خورد و آداب غذا خوردنش، بتوان سویهٔ طنزی از ماجرا یافت. دهان باز مرد، قاشقی که بین زمین و هوا مانده و از آن خوراک چکه می‌کند، همگی معنایی فراتر از آن‌چه نشان می‌دهند، دارند. او چشم ما را به دنبال چیزی که باعث شده در خوردن دست نگهدارد، می‌برد. این صحنه به‌طرز عجیبی صمیمی است، یعنی به گونه‌ای کادربندی شده که انگار شما مستقیما مقابل غذاخوری نشسته‌اید یا وعده غذایی خود را با او به اشتراک گذاشته‌اید. بنابراین، کاراتچی ما را با طبقهٔ دهقانی به گونه‌ای که درخور یا در شأن آن‌ها باشد، آشنا نمی‌کند. این تصویر به نوعی دور از نزاکت است، و لذت سطحی و کم‌عمق این طبقه را در مقابل طبقه فرهیخته‌ای که مخاطبان این اثر هستند، نمایش می‌دهد.

ـ ترکیب‌بندی و رنگ‌پردازی نقاشی و تأثیر آن بر حس کلی اثر

انتخاب لحظه‌ای که کاراتچی آن را به تصویر کشیده، از مهم‌ترین جنبه‌های این تابلوست. دونالد پوسنر[۹۱]، مورخ هنری قرن بیستم، دربارهٔ تابلوی لوبیاخور اثر کاراتچی گفته: «گویی کاراتچی در این اثر خود، یک اسنپ شات را ترتیب داده و به تصویر کشیده است» (Posner, 1971:37).

این اثر از رنگ‌پردازی متنوعی برخوردار نیست. کلیت تابلو متشکل از رنگ‌های سرد با زمینهٔ تیرهٔ خاکستری و قهوه‌ای است. در چهرهٔ مرد، آفتاب‌سوختگی و عجلهٔ ناشی از گرسنگی دیده می‌شود. موهایش نامرتب و حالت گرفته در اثر عرق کردن، ناخن‌هایش کثیف و لباس سپید چرکی با یقه‌ای باز که نشان از گرمای هوا دارد، بر تن کرده است. او دستش را جوری روی نان گذاشته که گویی احساس تملک یا ترس از دست‌دادن نان یا حتی حس ارزش‌مندبودن آن را داشته باشد.

اثری از کاراواجو تحت عنوان شام در امائوس[۹۲]، همان تکه نانی را نشان می‌دهد که در تابلوی لوبیاخور نیز وجود دارد. چنان‌چه این نان‌ها با یکدیگر مقایسه شود، تفاوت مهمی را نشان می‌دهد. تفاوت در سبک یا روش نقاشی‌کشیدن! کاراوادجو و ولاسکوئز[۹۳] استحکام چیزها و اجسام را ترسیم می‌کنند. آن‌ها در هنگام استفاده از قلم‌موی نقاشی، با صیقل و نرمی رنگ را از نور به سمت سایه می‌برند. سوژه‌های آنان ممکن است کم‌ارزش باشند، اما پرداخته و صیقلی ترسیم شده‌اند. حال آن‌که سبک و روش کاراتچی به‌گونهٔ دیگری، خشن، زبر و خراشیده است. رد قلم‌موی او روی رنگ و تابلو باقی‌مانده است. در اثر او نور و سایه به ناگاه با هم تلاقی می‌کنند. لبه‌ها یا اطراف شکل‌هایی که او ترسیم کرده، با رنگ‌های تیره یا سیاه احاطه شده است، مثلا لوبیاها، ناخن‌ها، همگی نیمه تمام و نیمه طراحی‌شده رها شده‌اند. این سبک برای رعایت شأن تصاویری که از موضوع مهمی برخوردارند به‌کار نمی‌رود. مخاطب در مواجه با چنین چیزی می‌تواند برای سوژهٔ تصویر، دل‌سوزی یا نهایتا هم‌دردی کند. در نتیجه این اثر یک سبک آگاه به طبقه‌ای که قصد بازنمایی آن را دارد، است. یعنی متوجه است که در روش و سبک خود یا کاربرد رنگ و قلم‌مو روی بوم نیز محتوا را به‌واسطه فرم به مخاطب انتقال دهد (URL9).

ـ تأثیرات طبیعت‌گرایی در لوبیاخور

به‌نظر می‌رسد این اثر کاراتچی مانیفستی بر ناتورالیسم متاخر او

تصویر ۹:**آنیباله کاراتچی**، لوبیاخور، ۱۵۸۰-۱۵۹۰، رنگ‌روغن روی بوم، ۵۷ در ۶۷ سانتی‌متر، گالری کولونا، رم (Food in painting, 2004).

باشد. کاراتچی کثیفی و چرک زیر ناخن‌ها را با دقت و ظرافتی، پیش از کاراوادجو ترسیم‌کرده است. ترکیب سادهٔ این اثر، فاقد چشم‌انداز یا ساختار فضایی پیچیده است.

۶-۲.تحلیل خوراکی‌های تابلوی لوبیاخور

۶-۲-۱. لوبیا

لوبیاها یکی از قدیمی‌ترین گیاهانی هستند که کاشته می‌شدند، اما لوبیایی که در نقاشی مشاهده می‌شود از نوع خاصی است. نام این لوبیا، به دلیل رنگ‌بندی و شکل خاصش لوبیای یین و یانگ[۹۴]، کالیپسو یا همان چشم‌بلبلی است. یین و یانگ مفهومی است در نگرش چینیان باستان به نظام جهان، این شکل ساده‌شده‌ای از مفهوم یگانگی متضادها است (براون، ۱۳۹۷: ۵۶). به‌نظر می‌رسد اصالت این لوبیا مربوط به بومی‌های امریکا باشد، در ناحیهٔ کارائیب لوبیا کالیپسو حدود ۴ هزار سال پیش از این می‌روییده است. کالیپسو در دمای ۶۰ الی ۸۰ درجه فارنهایت به‌صورت بوته‌ای روییده و خودش حکم حاصل‌خیزکننده خاک را دارد. این نوع از لوبیا فراوان‌ترین نوع لوبیای کشت‌شده در جهان بوده و به‌راحتی قابل دسترس است. برخلاف لوبیای سبز که همراه با غلافش پخته می‌شود، لوبیای کالیپسو به‌صورت دانه‌هایی که اغلب خشک‌شده، سپس پخته می‌شوند، در دسترس عموم قرار می‌گیرد(URL 10). بنابراین، در تمامی فصول سال می‌توان از آن استفاده کرد. انعطاف‌پذیری این دانهٔ خوراکی و توان رویش آن در دما و مکان‌های بسیار، منجرشده است که کالای گران‌بها و کم‌یابی نباشد. مرد در تصویر کاسه‌ای پر از لوبیای یین و یانگ روی میزش دارد که با ولع در حال خوردن آن است. پخت این غذا به ادویهٔ خاص یا گوشت و چیزهای گران‌بها نیازی ندارد. همان‌طور که از رنگ غذا معلوم است این لوبیا تنها با آب و طعم‌دهنده‌های بی‌رنگی هم‌چون نمک یا سرکه پخته شده است. خبری از بیکن، گوشت یا چیزهای گران‌قیمت در سفره نیست.

۶-۲-۲. نان تکه‌ای[۹۵]

شواهد باستان‌شناسان قدمت نان را به عصر نوسنگی نسبت و نشان می‌دهد که در این عصر نان را بر روی سنگ‌های داغ در زیر آفتاب درست می‌کردند. بر اساس این کشفیات، نان از ۱۲ هزار سال قبل از میلاد در نواحی مختلف دنیا، غذای اصلی روزانهٔ مردم بوده است و در دورهٔ نوسنگی هم احتمالاً نان را از دانه‌های

ساییده‌شدهٔ مخلوط با آب تهیه می‌کردند و آن را روی سنگ‌های داغ در زیر خاکستر می‌پختند. نان‌ها انواع مختلفی دارند و جالب است که هر یک از آن‌ها معنایی را با خود حمل می‌کنند، از تاریخچهٔ پیدایش و زیستگاه‌شان گرفته تا طرز تهیه و در دسترس بودن برای همه یا برخی از افراد جامعه. به‌عنوان مثال نانی که در مراسم عشای ربانی[۹۶] خورده می‌شود، نان فطیر[۹۷] است. در تابلوی شام آخر اثر لئوناردو داوینچی[۹۸] (تصویر ۸) عده‌ای از محققان به قرص‌های برآمدهٔ نان اشاره کرده‌اند که به معنای به‌کاربردن خمیرمایه در طبخ آن‌هاست. در حالی‌که نان میز فصح نباید با خمیرمایه پخته شود. این کشفیات باعث شد که شماری به انجیل یوحنا روی آورند که بر خلاف انجیل‌های مرقس، متی و لوقا می‌گوید شام آخر نه در روز فصح، بلکه در شب فصح برگزار شد (هاروی، ۱۳۷۸: ۱۱۵-۱۱۴).

در تابلوی لوبیاخور، نوع نان روی میز، نان تکه‌ای است. این نان در کشور سوئیس برای طبقهٔ متوسط و بالای جامعه در دسترس بوده است. سالیان سال، مردم ثروت‌مند از نان‌های سفید و مردم فقیر از نان‌های تیره استفاده می‌کردند. در قدیم نان سفید، نانی مرغوب محسوب می‌شد و چون گران‌تر بود، تنها ثروت‌مندان قادر به خرید آن بودند. اما از قرن بیستم، این تصوّر عوض شد. چون از نظر علمی مشخص گردید که نان‌های تیره حاوی مواد مغذی هستند و ارزش غذایی بیشتری دارند، اما در عین حال، نان‌های سفید هنوز بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرند. به‌نظر می‌رسد نانی که بر سفره مرد لوبیاخور قرار گرفته، به دلیل شکل و شمایلش همان نان تکه‌ای باشد. همان‌طور که گفته شد این نان از آرد سفید درست‌شده و این یعنی این‌که از نان‌های دیگر گران‌تر است. در دایره‌المعارف فرهنگ فولکلور سوئیس، اصالت این نان را به کشور سوئیس نسبت داده‌اند، اما گفته‌شده که خیلی قبل‌تر در ایتالیا پخته‌می‌شده و در دسترس افراد بیشتری بوده است. مرد دهقان در این نقاشی خیلی هم فقیر نیست. دور میز، خانواده‌ای نیست و به‌نظر می‌رسد مرد در یک رستوران کوچک یا محلی است. این نان نیز دلیل خوبی برای وضع نه‌چندان فقیرانه مرد است. بشقاب پای سبزیجات نیز به‌عنوان دسر یا همراه غذا خبر از وضعیت مالی نه‌چندان بد مرد می‌دهد. به هر حال اگر طبقهٔ دهقان، یا افرادی که لباس مناسب به نشانهٔ وضعیت نه‌چندان مطلوب مالی ندارند، اوضاع بسیار بدی را در دورهٔ بسیار بدی سپری می‌کردند توان غذاخوردن بیرون از خانه و پرداخت پول را نداشتند. به‌علاوه، سفرهٔ آن‌ها تنها با یک تکه نان و یک کاسه لوبیا پرشده و خبری از شراب، پیازچه و پای سبزیجات نیست. با این حال همهٔ آن‌چه که در تصویر دیده می‌شود، گران‌قیمت نیست. گویی کاراتچی همان‌قدر که به سفره و غذای این طبقه توجه می‌کند به آداب و فرهنگ‌شان در غذاخوردن هم توجه‌کرده است. مرد لوبیاخور به اندازه سیب‌زمینی‌خورهای ون‌گوگ سرد و غمگین نیست. او فارغ از اندیشیدن یا درگیری تبعات ناشی از جنگ، یا کارکردن در عصر مدرن ماشین‌ها و آغاز سرمایه‌داری، در حال لذت‌بردن از غذایش است.

۶-۲-۳. پیازچه[۹۹]

پیاز نوعی گیاه غده‌ای گوشتی زیرزمینی از خانوادهٔ لاله با نام علمی Allium cepa است. پیاز یکی از قدیمی‌ترین گیاهان زراعی بوده که از هزاران سال قبل، به‌عنوان طعم‌دهندهٔ غذاها و همچنین دارو از آن استفاده‌می‌شده است. قدیمی‌ترین منابع کشف‌شده از سومریان به‌دست آمده که نشان می‌دهد، سومریان که در عراق امروزی می‌زیسته‌اند، تقریبا ۲۶۰۰ قبل از میلاد مسیح (ع) از این گیاه استفاده می‌کرده‌اند. در نسخه‌های کتب قدیمی مصر که نوشته‌های خود را روی پاپیروس می‌نوشتند، از اثرات دارویی پیاز سخن به میان آمده است. آن‌ها عقیده داشتند که مصرف پیاز به همراه غذا انرژی بیشتری به فرد می‌دهد (URL11). ویژگی پیاز به گونه‌ای است که در گرما و سرما و در شرایط مختلف قابلیت رشد دارد. چندان حساس نیست، پس می‌تواند به میزان زیادی تولیدشده و در دسترس عموم باشد. نوع پیازی که روی میز مرد لوبیاخور هست، پیازچه، پیازسبز یا پیاز بهاری نام دارد. از قاره امریکا تا آسیا این گیاه در غذاها به‌صورت خام یا پخته استفاده‌می‌شده است. منظور از پیاز، گیاه تندمزه‌ای است که بوی تندی هم دارد و در تهیهٔ انواع غذاها به‌عنوان نوعی مادهٔ طعم‌دهنده از آن استفاده می‌شود (همان). در نقاشی لوبیاخور، پیازچه به‌صورت خام و پوست‌کنده‌نشده دیده می‌شود. بوی تند پیاز باعث می‌شود که خیلی به‌صورت خام مصرف نشود تا هنگام صحبت‌کردن با دیگران دهان بوی زننده‌ای ندهد. لذا خام مصرف‌کردن این گیاه توسط مرد دهقان نشان از سطح فرهنگ و به‌تبع آن شرایط کاری او دارد. اگر نقاشی بازنمایی طبقه‌ای مرفه باشد، پزشک، وزیر یا شاهزاده‌ای باشد که مراودات و ملاقات‌های مهمی دارد، از پیاز خام روی سفره‌اش خبری نخواهد بود. وقتی می‌گوییم غذاهای دهقانی، منظورمان غذاهای مخصوص یک فرهنگ خاص هستند که از مواد قابل دسترس و ارزان تهیه می‌شوند و معمولاً برای تهیهٔ هر چه بیشتر آن‌ها را آماده می‌کنند. آن‌ها غالباً بخش قابل توجهی از عادت‌های غذایی افرادی را تشکیل می‌دهند که در فقر زندگی می‌کنند یا در مقایسه با میانگین افراد جامعه یا کشورشان درآمد کمتری دارند. غذاهای دهقانی به‌عنوان عادت غذایی دهقانان، یعنی کشاورزان مستاجر یا فقیرتر و کارگران مزرعه و به‌طور گسترده، سایر افراد فقیر توصیف شده است. آن‌ها ممکن است از ترکیباتی مانند برش‌های گوشتی و براق، و نوشیدنی‌های گران‌قیمت کمتر استفاده کنند که به اندازه یک محصول نقدی در بازار قابل فروش نباشد (Albala, 2005: 190).

۶-۲-۴. شراب

داستانی از قرون وسطی روایت می‌کند که در آن دوران به دلیل آلوده‌بودن آب، مردم شراب می‌نوشیده‌اند. آن‌ها حتی نان خود را با آب جو تخمیر کرده و می‌پختند. در قرن هجدهم، اکثر مردم معتقد بودند که آب برای سلامتی آن‌ها مضر است، هر چند این

تفکر اصلا اشتباه نبوده است. نوشیدن آب به‌طور مستقیم از رودخانه می‌توانست فرد را بیمار کند. بعضی از افراد سعی داشتند چاه حفر کنند، اما غالباً چاه‌ها را خیلی نزدیک به حریم خصوصی خود حفر می‌کردند و آب چاه به وسیله توالت‌های موجود در خانه‌شان آلوده می‌شد. وقتی مردم آب چاه می‌نوشیدند به سختی بیمار می‌شدند (URL12). میکروب‌ها، باکتری‌ها و ویروس‌ها در دهه ۱۷۰۰م. کشف نشده بودند، بنابراین مردم نمی‌فهمیدند که چرا بیمار شده‌اند. آن‌ها فقط می‌دانستند که آب آن‌ها را بیمار می‌کند. بنابراین، به جای نوشیدن آب، بسیاری از مردم نوشیدنی‌های تخمیر شده مانند آبجو (Ale) و شراب می‌نوشیدند. با این‌که نوع نوشیدنی روی میز مرد لوبیاخور چندان مشخص نیست، خبری از نوشیدنی هم‌چون آب هم نیست (URL13).

۷. سیب‌زمینی‌خورها اثر ونسان ون‌گوگ

ون‌گوگ نقاش پست‌امپرسیونیست هلندی بود و تأثیر گسترده‌ای بر هنر سده بیستم داشت. کار او شامل تک‌چهره، خودنگاره، چشم‌انداز، طبیعت بی‌جان، سرو، کشتزار گندم و گل آفتابگردان است. او از کودکی به نقاشی علاقه داشت، ولی تا اواخر دهۀ دوم زندگی‌اش نقاشی نکرد. او بسیاری از کارهای شناخته‌شده‌اش را در دو سال آخر زندگی‌اش تکمیل کرد. ون‌گوگ در خانواده‌ای سطح متوسط به بالا به دنیا آمد و جوانی خود را به‌عنوان فروشندۀ آثار هنری گذراند. پس از تدریس در رامس‌گیت[۱۰۰] انگلستان به لاهه، لندن و پاریس مسافرت کرد. او در جوانی عمیقاً مذهبی بود و آرزو داشت کشیش شود. از ۱۸۷۹م. به‌عنوان مُبلغ مسیحی در میان کارگران زغال‌سنگ در بلژیک فعالیت کرد و در آن‌جا کشیدن طرح‌هایی از مردم محلی را آغاز کرد. در ۱۸۸۵م سیب‌زمینی‌خورها را که نخستین کار مهم او شناخته می‌شود، کشید. در مارس ۱۸۸۶ به پاریس رفت و با پست‌امپرسیونیسم (دریافتگری) فرانسوی آشنا شد. بعدها به جنوب فرانسه رفت و تحت تأثیر نور شدید آفتاب آن‌جا قرار گرفت. هر چند او در زمان حیاتش در گمنامی به‌سر می‌برد و در تمام طول عمر خود تنها یک تابلو، یعنی تاکستان سرخ را فروخت، اکنون به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین نقاشان سدۀ نوزدهم در جهان شناخته می‌شود (فرانک، ۱۳۸۶ :۳۴).

نقاشی سیب‌زمینی‌خورها (تصویر ۱۰)، اثر ونسان ون‌گوگ ۱۸۸۵م. یکی از نخستین تلاش‌های او برای اثبات خود به دنیای هنر نقاشی در اواخر قرن نوزدهم میلادی است. تلاشی که پس از مدت‌ها طراحی و مطالعه بالاخره به بار نشست. ون‌گوگ این اثر را در پاسخ به کمک‌ها و حمایت‌های برادرش تئو به عنوان یک شاهکار هنری برای او ارسال کرد. او در نامه‌ای که همراه این اثر برای برادرش فرستاد، در مورد سیب‌زمینی‌خورها گفته بود: «من تلاشم را کرده‌ام که تأکید کنم این آدم‌هایی که در نور چراغ مشغول خوردن سیب‌زمینی هستند، با همان دستانی که در ظرف‌ها گذاشته‌اند، زمین را کنده‌اند و بنابراین، این تابلو از کار سخت و این‌که چگونه غذای‌شان را به‌دست می‌آورند، سخن می‌گوید» (جنسن، ۱۳۸۸: ۹۰۰). نام این تابلو و توضیحی که خود ون‌گوگ در نامه می‌دهد شاید تصویر را واضح و روشن‌تر بیان کند، همان‌طور که در کتاب تاریخ هنر جنسن شاهد شرحی دقیق از حالات شخصیت‌ها، خانه، اشیاء و فضای کلی هستیم. چیزی که سیب‌زمینی‌خورها را متمایز می‌کند، سادگی تکنیک ون‌گوگ است که به اثر حالت ناپختگی می‌دهد و هم‌زمان به روستاییان یک حیات طبیعی پرجوش و خروش می‌بخشد و تمایل و شوق مهارنشدنی هنرمند را به موضوعش نشان می‌دهد. دست و انگشتان زمخت، چهره‌های چروکیدۀ برجسته، تاهای پر از چین لباس‌ها، تیرهای سقف که بیرون‌زده است، یک ساعت دیواری و یک نقاشی از مصلوب‌شدن مسیح (ع)، که بیشتر به‌نظر می‌رسد به دیوار کوبیده‌شده باشد تا این‌که آویزان‌شده باشد- با وجود آرامش این صحنه، کارگران خسته که عصرانۀ ساده خود را می‌خورند، حالتی نورانی دارند» (همان).

۷-۱. توصیف اجزای تابلو سیب‌زمینی‌خورها

-فضای کلی اثر

چهره‌های روستایی درون نقاشی هم از نظر فیزیکی هم از نظر احساسی که در چهره‌شان منعکس می شود، تا حدی یک‌سان و مشابه همدیگرند. در تاریخ هنر هم می‌بینیم که بسیاری از هنرمندان از روم شرقی گرفته تا سبک تکلف‌گرایی[مزیسم][۱۰۱]، شخصیت‌هایشان را با چهره‌هایی مشابه و یک‌سان طراحی می‌کردند: در تندیس‌ها و نقاشی‌های دیواری که شخصیت‌های آن‌ها قدیسان، رسولان یا دیگر شخصیت‌های مذهبی بودند. اگر این شباهت، تفکری فراتر از ظاهر و معنایی عینی داشته باشد، کلیت و جهان‌شمولی پیامی است که می‌خواهد منتقل کند؛ اعتقاد، رستگاری، شفقت و مهربانی. ون‌گوگ افرادی واقعی را نقاشی می‌کرد، می‌دانیم که او در خانه این خانواده مهمان بوده است. پیامش در هر بخش از این اثر جهانی و فراگیر است.

چهره‌های کشیده‌شده در این نقاشی کشاورزان روستایی متحمل کارهای سخت را نشان می‌دهند. خسته و نگران به‌نظر می‌آیند؛ شاید از این نگرانی و دلهره‌ها خسته شده‌اند. در چهرۀ مرد متانت و جلالی انعکاس‌یافته است، در حالی‌که زن در سمت راست نقاشی انگار آهی از دل‌سردی و ناراحتی می‌کشد، یأس و پژمردگی در او به‌خوبی احساس می‌شود. قرارگیری این دو در طرفین تصویر، محدوده‌ای برای طیف احساسات خانواده ترسیم کرده است. سه شخصیت دیگر تا حدی خنثی به‌نظر می‌آیند، مشغول غذاخوردن هستند و دقیقا بین این دو شخصیت در چپ و راست نقاشی قرار گرفته‌اند. جالب است که چهرۀ دختر در مرکز نقاشی دیده نمی‌شود، شاید اشاره به آینده‌ای مبهم باشد که در انتظار امید و فرصت‌های بهتر است. او دقیقاً در وسط تصویر ایستاده است که شاید اشاره به این باشد که احتمال دارد به هر سمتی متمایل شود؛ به فردی متین و آرام شبیه پدرش تبدیل شود، یا فردی هم‌چون مادربزرگش مایوس و نگران.

تصویر ۱۰: **ونسان ون‌گوگ**، سیب‌زمینی‌خورها، ۱۸۸۵، رنگ‌روغن، ۱۱۴در۸۲ سانتی‌متر، موزهٔ ون‌گوگ، آمستردام (Food in painting, 2004).

تنها منبع نور تصویر، چراغی است که از سقف آویزان‌شده و بخش روشن نقاشی را تا حدی به شکلی هرم‌مانند درآورده است. نور تاکیدی را روی غذا به‌عنوان نگرانی اصلی این قشر از جامعه ایجادکرده است. چراغ می‌تواند معنایی نمادین هم داشته باشد که این وعده غذایی، تنها زمان روشن در زندگی این مردم است.

با این‌که نور و دود فضای نقاشی را گرفته است، این اثر اساسا به رئالیسم (واقع‌گرایی) فرانسوا میله [میّه] نزدیک‌تر است تا امپرسیونیسم. این نقاشی اولین اثر اصلی و برجستهٔ ون‌گوگ بود و برخی از ویژگی‌ها و نقاط قوت او را در خود جای داده است؛ برای نمونه درک و تشخیص بالایش از جزئیات، حالات روان‌شناختی و به‌تصویرکشیدن آن‌ها، با این‌که فضا و محیط نقاشی مغلوب رنگ‌های تیره و افسرده است. بازتاب احساسات در چهرهٔ شخصیت‌ها واضح و روشن است؛ احساسات درونی و درهم‌آمیخته‌شان را به‌خوبی نشان می‌دهد. احساساتی جدی و رسمی، به‌نظر نمی‌آید زیاد خوشحال باشند. نگاه‌های‌شان ترکیبی از حسی خوب و بد درهم‌آمیخته همراه با حسی از تردید است. شخصیت‌ها در عمقی از خویش باقی‌مانده‌اند، گفت‌وگویی حس نمی‌شود، به جهانی خیالی خیره شده‌اند. پیکری استخوانی، زمخت و محکم دارند که ویژگی‌های بارز کشاورزان و روستاییان را نشان می‌دهد. پیکرشان اساساً طبیعت‌گرایانه است. مشخص است که ون‌گوگ می‌خواسته زندگی روزمرهٔ فقیرانه و سخت کشاورزان را به تصویر بکشد.

-ترکیب‌بندی و رنگ‌پردازی نقاشی و تأثیر آن بر حس کلی اثر

این اثر کلیتی یک رنگ دارد. رنگ‌های استفاده‌شده عمدتا رنگ‌های سرد و بی‌روح هم‌چون مشکی و قهوه‌ای هستند که حس افسردگی و مالیخولیایی به نقاشی داده‌اند. رنگ و آهنگ خاکستری استفاده‌شده در چهره‌ها، زمختی و آفتاب‌سوختگی‌شان را نشان می‌دهد. آن‌ها با کارهای سخت و طاقت‌فرسا زیر تابش خورشید زندگی می‌کنند و رنگ‌های خاکستری برای ایجاد حسی طبیعی از این واقعیت استفاده‌شده است. نیم‌رخ شخصیت‌ها با رنگ‌های تیره کار شده است که با رنگ خاکستری پس‌زمینه هماهنگی دارد. نقاشی واقع‌گرایانه است و اغراقی در آن دیده نمی‌شود؛ صحنه‌ای از زندگی روزانه واقعی کشاورزان آن دوره است. با سایه روشن‌های استفاده‌شده در چهره‌ها به خوبی رنجی که روزانه متحمل می‌شوند را بازتاب داده است.

ترکیب‌بندی نقاشی به خوبی انجام‌شده است. نقاشی با حالت قرارگرفتن شخصیت‌ها تا حدی قرینه است که به‌صورتی هندسی در محیط اتاق قرار گرفته‌اند. فیگورها در ترکیب‌بندی یک‌پارچه و متوازن قرار دارند به‌صورتی که از تمامی فضا به

خوبی استفاده‌شده است و هیچ نقطه و فضایی بدون استفاده نمانده است. سقف، کوتاه و نزدیک به ساکنان، اتاق هم کوچک و فقیرانه است و به‌نوعی فشار و سختی زندگی‌شان را بازتاب می‌دهد. این ویژگی‌ها همچنین نشان‌دهندهٔ جوّ و فضایی خاموش و سوت‌وکور است.

-تأثیرات طبیعت‌گرایی در سیب‌زمینی‌خورها

طبیعت‌گرایان معتقدند باید موضوعات واقعی را به شکلی طبیعی ترسیم کنند؛ نشان‌دادن مردم، مکان‌ها و موضوعات همراه با توجهی دقیق به جزئیات و بدون آرمان‌سازی یا شکل‌دهی به آن‌ها. این نقاشی، طبیعت‌گرایانه است چون شامل تصویرسازی از مردم، مکان و موضوعی کاملاً واقعی است. مضمون نقاشی، واقع‌گرایانه و طبیعت‌گرایانه است، چون زندگی روزمره و عادی خانواده‌ای کشاورز را نشان می‌دهد. فیگورها هم کاملاً طبیعی و واضح کشیده شده‌اند و اغراقی در آن‌ها وجود ندارد. رنگ‌های استفاده‌شده هم طبیعی و واقعی هستند. رنگ‌های خاکستری استفاده‌شده در دست و صورت افراد نشان می‌دهد که روزانه زمانی طولانی را زیر آفتاب مشغول کار سخت بوده‌اند و در کل حسی طبیعی به نقاشی بخشیده است (URL14).

۷-۲. تحلیل خوراکی‌های تابلو سیب‌زمینی‌خورها

۷-۲-۱. سیب‌زمینی

در طی قرن‌های هفدهم و هجدهم، سیب‌زمینی مورد نکوهش، ترس و تنفر بود. این گیاه بدون توجه به تحولات اجتماعی و ناامیدی‌های مالی به خاطر همه چیز از ظهور ناگهانی جمعیت تا انفجار جمعیت مقصر شناخته‌شده بود. لری زوکرمن در کتاب سیب‌زمینی: چگونه گیاهی حقیر جهان غرب را نجات داد، با درک این نعمت، به سیب‌زمینی به‌عنوان منجی تمدن غرب می‌نگرد؛ محصولی که مردم را از گرسنگی حفظ و خودکفایی را تشویق کرد و زندگی مردم عادی را بهبود بخشید. این درس تازهٔ تاریخ به شرح وقایع سفر پرپیچ‌وخم سیب‌زمینی از غذای آب‌پز ملالت‌انگیز دهقانی تا تبدیل شدن به پرمصرف‌ترین گیاه در بسیاری از نقاط سیارهٔ زمین اشاره دارد. حال بشقابی مملو از سیب‌زمینی را در تابلو می‌بینیم که بار معنایی خود را به دوش می‌کشد، بی‌هدف آن‌جا نیست و از زمانهٔ تصویری که اثر از آن سخن می‌گوید، حرف می‌زند. در میان آن خانهٔ فقیرانه و آدم‌هایش این غذا هم‌چون نعمتی فراوان است که با تاکید نور به اهمیت خود بیش از پیش می‌افزاید. اما این غذا چگونه فراوان است و در این طبقهٔ فرودست که توان خرید چیزهای گران‌بها را کمتر دارند، چه می‌کند؟

پیش از جنگ جهانی اول، کاوشگری امریکایی در سفر خود به پرو شاهد مراسم بومی روستایی بود که اهالی آن از نوادگان قوم اینکا[۱۰۲] در امریکای جنوبی بودند. محل اجرای این مراسم زمین کشاورزی پر از سیب‌زمینی نزدیکی شهر لارایا[۱۰۳] بود که حدود ۱۴ هزار و ۵۰۰ فوت بالای سطح دریا قرار داشت (زوکرمن، ۱۹۹۹: ۴). در سدهٔ هجدهم و با ورود گیاهان جدید از قاره امریکا به اروپا، دو محصول کشاورزی یعنی ذرت و سیب‌زمینی در آن قاره موفقیت بزرگی را به‌دست آوردند، به گونه‌ای که باعث رشد جمعیت و جلوگیری از گرسنگی در اروپا شدند. ذرت و سیب‌زمینی به‌دست‌آمده از مقدار معینی زمین، چندین برابر غلات آن روز اروپا (گندم و جو) که برای تولید نان استفاده می‌شد، کالری تولید می‌کرد. به‌نظر می‌رسد دریانوردان اسپانیایی نخستین‌بار سیب‌زمینی را به ایرلند وارد کرده باشند. ایرلند نخستین سرزمین اروپایی بود که به‌خوبی از سیب‌زمینی استفاده کرد. در سال ۱۸۰۰م. (ابتدای قرن نوزدهم) سیب‌زمینی خوراک اصلی کارگران و کشاورزان سراسر اروپای شمالی و حتی انگلستان بود. با دقت در اثر متوجه می‌شویم که این غذا بی‌هدف و معنا گذاشته نشده و چه آگاهانه، چه ناخودآگاه خبر از وضعیت خوردوخوراک، اقتصادی، معیشتی و حتی سیاسی جامعه خود می‌دهد. یک نفر انگلیسی که در سال ۱۷۸۰م. از ایرلند بازدید کرده، چنین نوشته است:

> «تصوّرش را بکن، کاسه سیب‌زمینی مرد ایرلندی روی زمین قرار گرفته، تمام خانواده دور آن چمباتمه زده‌اند و مقدار باورنکردنی را می‌بلعند. خوک به‌راحتی همسر مرد، سهم خودش را برمی‌گیرد. مرغ و خروس‌ها، بوقلمون‌ها، غازها، سگ، گربه، و شاید گاو همه از همان کاسه می‌خورند...» (لانگ، ۱۳۹۶: ۳۵).

سیب‌زمینی در کشاورزی به‌عنوان یک گیاه یک‌ساله مورد کشت‌وکار قرار می‌گیرد. این گیاه معمولاً از طریق غده‌های بذری تکثیر می‌شود و از جوانه‌های روی غدهٔ بذری انشعابات و اندام‌های هوایی ایجاد می‌شود و ریشه‌ها از پریموردیای[۱۰۴] روی جوانه‌ها به‌وجود می‌آیند. روی این انشعابات و اندام‌های هوایی، ساقه، شاخ و برگ، دستک، ریشه، گل آذین و نیز نسل بعدی غده‌ها شکل می‌گیرد. البته سیب‌زمینی از طریق کشت سلول، مریستم[۱۰۵]، بافت، جوانه، اجزای غده، بذر حقیقی، برگ یا برش‌های ساقه نیز ممکن است تکثیر شود (کاظمی، ۱۳۹۶: ۱۳). در واقع، کاشت و برداشت سیب‌زمینی کار چندان دشواری نیست و از قدرت تکثیر بالایی هم برخوردار است، پس می‌تواند در دسترس کم‌درآمدترین قشر جامعه هم قرار بگیرد.

۷-۲-۲. شکر و قهوه

تا قبل از قرن نوزدهم شکر در اروپا از کالاهای گران‌بها و لوکس محسوب می‌شد. شکر یک کالای وارداتی به غرب بوده، و در کشتزارهای اروپا هنوز بستری مناسب کشت و پرورش آن فراهم نشده بود، بنابراین قبل از تأسیس مزارع قند در کارائیب، جهان اسلام این مادهٔ گران‌قیمت را به غرب (از نیشکر جمع‌آوری‌شده با هزینه‌های زیادی در هند) تأمین می‌کرد. کلمهٔ انگلیسی «آب نبات» از نام عربی کرت آمده است، جایی‌که در حدود سال ۱۰۰۰ ه.ش اعراب بزرگ‌ترین تصفیه‌خانهٔ شکر را در دریای مدیترانه بناکرده بودند. لذا شکر در دوره‌ای از کالاهای گران‌بهای جوامع

اروپایی محسوب می‌شد که در دسترس همگان نبوده است. به‌طور مثال در تابلوی ویلیام ون‌میریس با عنوان مغازه ادویه‌فروشی [۱۷۱۷] پول زیادی روی میز مغازه می‌بینیم که خود حاکی از گران‌بها بودن خوراکی‌های فروخته‌شده است. در واقع، غذاهای پر از ادویه و شکر در دوره‌های قرون وسطی و رنسانس نمایندهٔ اختلاف طبقاتی شدید در آن دوره بوده‌اند. تمام ادویه‌جات به‌جز نمک، از کالاهای لوکس و گران‌قیمت بودند. شکر و چیزهایی که از شکر ساخته می‌شدند کالای مخصوص ثروت‌مندان محسوب می‌شدند. در حالی‌که فروشندگان در نقاشی‌های فروشگاه‌های ادویه معمولاً با لباس‌های نسبتاً زیبا و شهری ظاهر می‌شوند، بیشتر فروشندگان مواد خوراکی کم‌بها، در لباس‌های دهقانی یا خیلی ساده به تصویر درمی‌آمده‌اند. در اواخر قرن هفدهم شکر سرانجام ارزان‌تر شد و بیشتر در دسترس اروپاییان طبقهٔ متوسط قرار گرفت. قیمت پایین شکر به دلیل استعمار هند و کشورهایی توسط انگلیس بود که شکر در آن‌ها کشت می‌شد. کل سیستم مزارع استعماری، که توسط نیروی کارگر و به‌عبارت دیگر برده‌داری اداره می‌شد، با تقاضای اعتیادآور اروپا به غذاهای شیرین همراه بود. مطابق تفسیر مارکسیستی سیدنی دبلیو مینتز از تاریخ، شکر و قهوه و چای (با شکر شیرین)، «مواد مخدر»ی بودند که گرسنگی را کشته، روح را روشن‌تر کرده و به تسلیم پرولتاریای اروپا خدمت شایانی کردند (Bendiner, 2004: 62).

قند، شکر و تنباکو نیز در قرن هجدهم و نوزدهم به مواد افیونی توده‌ها تبدیل شدند. رژیم غذایی طبقات پایین در همه جا تغییر یافت. نان و مربا به‌عنوان غذای اصلی در انگلیس جایگزین شد. در سال ۱۸۰۰ فرنی و پوره غذای آشنای مردم عادی اروپا در شهرها و بسیاری از مناطق روستایی ناپدید شد، و سیب‌زمینی، شیرینی، قهوه و چای جایگزین آن شد(Ibid: 6). قبل از سال ۱۸۰۰م. یک خانوادهٔ طبقهٔ پایین نان بزرگی را تهیه کرده، آن را در آب تند می‌زدند و غذای حاصل از آن را به مدت یک هفته می‌خوردند. در مقابل، دهقانان فروتن ونسان ون‌گوگ در سیب‌زمینی‌خورها، قهوه‌ای را که خودشان پرورش می‌دهند و با قند یا شکر شیرین می‌کنند، می‌نوشند (Ibid: 68). در آن زمان چنین نوشیدنی به اندازه سیب‌زمینی‌هایی که آن‌ها می‌خورند، معمول بود (یک غذای دنیای جدید که تا قرن هجدهم در شمال اروپا رواج یافته بود). استعمار سرزمین‌هایی که قهوه در آن‌ها کشت می‌شد، موجب فراوانی و در دسترس‌بودن این محصول برای مردم در اروپا شد. به‌طوری‌که آدم‌های کم‌درآمد هم می‌توانستند آن را تهیه کنند. با توجه به خوراکی‌های تصویر، این نقاشی چیزی بیشتر از صرف یک وعدهٔ غذایی در خانه‌ای فقیرانه، توسط انسان‌هایی فرودست به ما می‌گوید. دربارهٔ وضعیت اقتصادی زمانه آن‌ها، دربارهٔ وضعیت استعماری برخی از نقاط جهان و دربارهٔ چیستی و چرایی خوراکی‌های طبقهٔ فرودست در دوران خویش. خوردن سیب‌زمینی و نوشیدن قهوه‌ای که احتمالا با شکر شیرین شده است، خبر از فراوانی و در دسترس‌بودن این غذاها در دوران خویش می‌دهند. علت فراوانی کشف گیاهی جدید در قاره‌ای دیگر که با اغلب انواع آب، هوا و خاک خود را تطبیق می‌دهد، استعمار سرزمین‌هایی توسط اروپا و واردکردن کالاهایی جدید به وفور است. انگار که طبقهٔ فقیر دهقانی تنها از نعماتی برخوردار بوده که در دوره خویش فراوان بوده‌اند. چه بسا تنها دل‌خوشی آن‌ها همین خوراک‌ها باشند!

۸.مطالعه تطبیقی اجزا دو تابلوی لوبیاخور و سیب‌زمینی‌خورها

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، مطالعه تطبیقی دو اثر از کاراتچی و ون‌گوگ بر پایهٔ مشابهت در مفهوم و محتوا یا حتی موضوع آثار است. تابلوی لوبیاخور مربوط به دوران باروک و نقاشی سیب‌زمینی‌خورها به سبک امپرسیونیسم خلق شده است. با کمی مداقه در هر دو اثر متوجه می‌شویم که افراد به تصویر کشیده‌شده در نقاشی‌ها، وضعیت اقتصادی خیلی خوبی نداشته و هر دو احتمالا از طبقهٔ دهقانی و فرودست جامعه هستند. از آن‌جا که تمرکز این پژوهش بر معنای خوراک در نقاشی است، پیش از پرداختن به آن عناصر و اجزای هر اثر توصیف‌شده و در جدولی ترسیم شده‌اند (جدول شماره ۱). به‌طور کلی در هر دو اثر از نظر محیطی، فضایی که افراد در آن زندگی کرده یا قرار گرفته‌اند، لباس‌های افراد، آداب غذا خوردن آن‌ها و ویژگی‌هایی که در نگاه اول می‌توان به سادگی آن‌ها را دید، سطح فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی افراد روشن می‌شود. در سیب‌زمینی‌خورها لباس افراد چرک، کهنه و خانه‌شان پر از تیروتخته‌های نامنظم است. محیط تاریک بوده و تنها نور صحنه، چراغ بالای میز است. افراد دست‌های پینه‌بسته داشته و چهره‌های‌شان خبر از شادی و آسودگی خاطر نمی‌دهد. در تابلوی لوبیاخور نیز مردی با کلاهی مندرس و لباس‌های ساده در فضایی که محدود به کادربندی نقاش شده، اما از دیوارهای گچی و پنجره‌اش معلوم است که چندان جای مرفه و سطح بالایی نیست، نشسته است. این مرد با ناخن‌هایی چرک و دستانی زمخت تکه نانی را در دست دارد و با دهانی گشاده، به دور از آداب غذا خوردن با ولع بسیار غذا می‌خورد. از نظر فرهنگی، اقتصادی و سطح رفاهی افراد حاضر در نقاشی کاراتچی و ون‌گوگ در یک سطح و راستا هستند.

با توجه به این‌که تمرکز مقاله حاضر بر مسئله خوردوخوراک است، هر یک از خوراکی‌ها به‌طور دقیق بررسی‌شده و تاریخچه و ویژگی‌ها، میزان فراوانی و در دسترس‌بودن، امکان رشدشان در شرایط متفاوت، موقعیت جغرافیایی هر کدام و نمادین بودن‌شان بررسی شد. در آخر پس از مطالعهٔ ارتباط خوراکی‌ها با طبقهٔ مورد نظر جامعه و سایر عناصر موجود در تصویر (هم‌چون وسایل و پوشش مندرس افراد، محیط کوچک و نه پر زرق و برق، چهره‌های خسته یا عجول در خوردن، دستان پینه‌بسته و کثیف) که دال بر فرودستی آن طبقه است، به تفسیر خوراکی‌های تصویر پرداخته

جدول شماره ۱: مشابهت‌های دو تابلوی سیب‌زمینی‌خورها و لوبیاخور (نگارنده).

عناصر موجود در تابلو	لوبیاخور (۱۵۹۰-۱۵۸۰)	سیب‌زمینی‌خورها (۱۸۸۵)
ویژگی‌های بصری افراد	لباس: مندرس، دهقانی و ساده، کلاه حصیری ارزان، رنگ‌های ساده و خاموش. بدن: بدن زمخت، دستان کارکرده و پینه‌بسته، ناخن‌های کثیف.	لباس: مندرس، روستایی و ساده، پارچه‌های به ظاهر زبر، رنگ‌های سرد و تاریک و چرک. بدن: بدن‌های بدریخت، دستان زمخت و پینه‌بسته، چهره‌های خنثی و غمگین.
محیط	محیطی به ظاهر نه‌چندان وسیع شبیه به یک رستوران محلی، پنجرهٔ چوبی کهنه، دیوار گچی ساده. ظرف‌ها: سفال ارزان، قاشق چوبی، لیوان فلزی. نور: نور به‌صورت یک‌نواخت در تصویر پخش‌شده است.	خانه‌ای بسیار کوچک، تیروتختهٔ کهنه، بی‌نظم، کثیف و تاریک. ظرف‌ها: ارزان‌قیمت، از جنس فلز نامرغوب با طرح نه‌چندان ظریف. نور: نور چراغ متمرکز بر میز غذا، سایر بخش‌ها تاریک‌اند.
آداب غذاخوردن افراد تصویر	بدون استفاده از لوازم طبقهٔ مرفه مثل پیش‌بند، در حال خوردن عجولانه با دهانی بیش از اندازه باز است.	بدون لوازم مخصوص طبقهٔ مرفه هم‌چون دستمال، با دهان‌های باز و دست مشغول خوردن‌اند.
خوراکی‌های موجود در تصویر	لوبیای کالیپسو، نان‌تکه‌ای، پیازچه، پای سبزیجات.	سیب‌زمینی، قهوه و شکر.

شد. در نتیجه به‌نظر می‌رسد خوراکی‌های موجود در هر دو اثر شباهت‌های زیادی با یکدیگر داشته و از این منظر هر دو بیان‌گر طبقه فرودست هستند.

۹.تفسیر آثار

با توجه به این‌که در مطالعهٔ تطبیقی دو اثر مشابهت‌های بسیاری وجود دارد و خوراکی‌ها از نقاط مشترک بسیاری با یکدیگر برخوردارند، برای جلوگیری از تکرارها جدول مشابهت خوراکی‌ها رسم‌شده است (جدول ۲)، سپس به تفسیر آثار پرداخته‌شده است و ارتباط ویژگی‌های معنایی یا نمادین خوراکی با کلیت اثر مورد بررسی قرارگرفته است. غذا در نقاشی به مثابه عنصری حاوی معناست. به‌نظر می‌رسد خوراکی‌هایی که در تابلوهای نقاشی می‌بینیم تنها برای پرکردن زمینه تصویر انتخاب نشده‌اند. هنرمند چه آگاهانه و چه ناخودآگاه در حال بازنمایی چیزی فراتر از متن اثر بوده و اطلاعاتی از زمان خلق اثر به مخاطب می‌دهد. فرض بنیادین نظریهٔ بازتاب دربارهٔ ارتباط متقابل اثر هنری و جامعه نیز، بازتاب شرایط اجتماعی حاکم در آن دوره است. هنرمند حتی اگر به دور از جنجال‌های زندگی روزمره باشد و خود را مطرود جامعه احساس کند، باز هم رگه‌هایی به ظاهر گم و ناپیدا از عناصر محیط اجتماعی در اثرش یافت خواهد شد. به‌علاوه با مطالعهٔ دقیق‌تر تصاویر می‌توان به وجوه اشتراکی بین تصاویر خوراکی‌های طبقهٔ فرودست و دهقانی جامعه در دو دورهٔ مختلف دست یافت.

این‌که در جامعه‌ای عده‌ای توان خریدن، و خوردن خوراک‌هایی را دارند که عده دیگر ندارند، مسئلهٔ جدیدی نیست. حتی ممکن است در دوره‌ای آن‌چه برای طبقهٔ فقیر جامعه آرزو بوده برای فرودستان دوره‌ای دیگر به وفور یافت می‌شده است. با بررسی هر یک از خوراکی‌های موجود در دو تابلوی یادشده، ابتدا تاریخچهٔ هر یک از خوراکی‌ها مطرح شده و سپس مورد تحلیل قرار گرفتند. ارتباط سایر اجزای تصویر، مسئلهٔ طبقهٔ فرودست و دهقانی با خوراکی‌های موجود در هر یک از نقاشی‌های مورد مطالعه، حاکی از انسجام معنایی تمام عناصر تصویر با یکدیگر است. به‌نظر می‌رسد خوراکی‌ها با موقعیت و وضعیت اجتماعی و مالی افراد تصویر، همراه هستند. خوراکی‌هایی که در طبقهٔ فرودست یا دهقانی از دو دورهٔ متفاوت مصرف می‌شدند، همگی در مسائلی با یکدیگر اشتراک داشتند. این مسائل بدین‌ترتیب هستند:

-میزان فراوانی مواد غذایی مختلف در هر دوره: در هر دوره به میزانی که یک غذا به وفور یافت می‌شده، مورد استفادهٔ طبقهٔ فرودست جامعه قرار می‌گرفته است. به‌عبارتی، آن‌چه که بر میز غذای این طبقه دیده می‌شود، در اغلب موارد همان خوراکی است که به میزان زیاد در جامعه یافت می‌شده است.
-امکان رشد مواد غذایی در دما و مکان‌های مختلف: هر چه خوراک مورد نظر از سازش بیشتری با محیط برخوردار باشد، کشت آن کم هزینه‌تر بوده و در نقاط بیشتری از زمین ممکن است. لذا، به‌نظر می‌رسد خوراکی‌هایی که این طبقه در حال استفاده از آن هستند از حساسیت کمتری نسبت به سایر غذاها برخوردارند و به سادگی امکان رشد و تکثیر دارند. چنان‌چه این داده درست باشد، می‌توان حدس زد کلم‌پیچ، هویج، ترب و برخی دیگر از خوراکی‌هایی از این قبیل در مقایسه با انگور، سیب یا زردآلو در سفرهٔ طبقهٔ فرودست جامعه جای خوش کرده‌اند. در واقع انگور یا شراب گرفته‌شده از انگور، زردآلو و سیب از جمله خوراک خدایان یا همان ambrosia محسوب می‌شده‌اند.

دهان گذرگاه غذا است، چیزی که از آن طریق برای‌مان انرژی و توان زیستن فراهم می‌شود، پس بخش مهمی از بدن انسان به‌شمار می‌رود (Marinetti, 1932: 10). توجه به خوردوخوراک در عصر مدرن با توجه فوتوریست‌ها به تغییر در تمامی عرصه‌های زندگی، شدت بیشتری یافت. هنر مدرن، هنر مردمی و رسانه‌های نوین

جدول ۲: ویژگی‌های مشترک خوراکی‌های هر دو تابلو (نگارنده).

لوبیاخور	سیب‌زمینی‌خورها	ویژگی‌های مشترک خوراکی‌ها
لوبیای کالیپسو	سیب زمینی	۱.همگی گیاهی‌اند (گوشت ندارند). ۲.تمام گیاهان در ارتفاع پایین، روی زمین کشت می‌شوند. ۳. همگی به جز قهوه امکان کشت در دماها و شرایط مختلف و مکان‌های مختلف را دارند. ۴. به صورت نمادین تمرکز نور روی خوراکی و میز خوراک است. ۵. همهٔ آن‌ها در دورهٔ خودشان فراوان بوده‌اند.
نان تکه‌ای		
شراب		
پیازچه		
پای سبزیجات	قوه و شکر	

هنری از خوراک به‌مثابهٔ اُبژهٔ هنری استفاده می‌کنند. بیان‌گری خوراک از گذشته تا امروز در شکل‌های مختلفی خود را بروز داده است. به کمک بررسی این عنصر کمتر مورد توجه قرارگرفته، راه نوینی برای مفسران آثار هنری و هنرمندان گشوده خواهد شد.

-ارتباط نمادین گیاهانی که در ارتفاعات کمتری نسبت به زمین می‌رویند با طبقه پایین جامعه: چنان‌چه به نقاشی‌هایی که ضیافت بزرگان یا متمولان جامعه را بازنمایی می‌کنند نگاه شود، متوجه می‌شویم که در چیدمان میز خوراک‌های گوشتی که حاصل شکار (تفریح طبقهٔ مرفه جامعه و شاهزادگان) یا خریدن (پرداخت پول بسیار) هستند، میوه‌های درختی هم‌چون انگور، سیب، زردآلو و شراب‌هایی با بطری‌های برند (گران‌قیمت) یا رنگ‌ورویی ویژه در جام‌های شیشه‌ای شفاف یا از جنس طلا و نقره به‌کار رفته‌اند. برای بازنمایی این طبقه به تصویر کشیدن سیب‌زمینی، پیاز، کلم، هویج یا لوبیا که همگی بر سطح پست زمین می‌رویند، کاری دور از شأن است.

۱۰.نتیجه‌گیری

از مطالعهٔ اجزا تابلوی ون‌گوگ، به‌نظر می‌رسد نقاش در پی آن بوده است تا خوراک طبقهٔ فرودست جامعه و لحظه‌ای که وقت خوردن شام است را به تصویر بکشد. اما گذشته از خانهٔ متروکه و اشیائی که خبر از تهیدستی آنان می‌دهد، سیب‌زمینی و قهوه تنها عنصر دل‌گرم‌کننده است. چیزی برای خوردن وجود دارد، دیسی پر از سیب‌زمینی و استکان‌هایی پر از قهوه. سیب‌زمینی، خوراک طبقه فقیر است. در لوبیاخور نیز نقاش با تمرکز بر سوژهٔ اصلی خود یعنی مرد در حال غذا خوردن، خوراک روزمرهٔ طبقهٔ دهقانی را با آداب صرف‌شدن آن بازنمایی کرده است. خوراک‌های هر دو اثر ویژگی‌های مشترکی دارند که در طی متن از آن‌ها یاد شد. همهٔ آن‌ها گیاهی‌اند، یعنی در این طبقه خبری از گوشت نیست. وضعیت اقتصادی و اجتماعی آنان به اندازه‌ای دشوار است که تکهٔ کوچکی گوشت در هیچ کجای تصویر یافت نمی‌شود. با توجه به این‌که زمان و مکان اثر به وضعیت تاریخی که در آن خلق شده یا به‌عبارت دقیق‌تر، اثر از آن زمان یا مکان به‌خصوص حکایت دارد، مربوط است در زمان مرد لوبیاخور، شراب روی میز حاکی از ثروت‌مند بودن او برای خریدن یا سفارش چنین نوشیدنی نیست، بلکه بررسی‌ها نشان داد در آن دوران آب آلوده بوده و اتفاقا آب قابل نوشیدن بسیار گران‌بها محسوب می‌شده است. فهم ما از نقاشی ون‌گوگ وقتی کامل‌تر است که بدانیم قهوه در چه دوره‌ای در اروپا مورد استفاده بوده و در چه دورانی و به چه علتی به وفور یافت می‌شده است یا این‌که سیب‌زمینی چه نوع گیاهی است، در چه شرایطی کشت می‌شود و به چه شروطی قابلیت تکثیر بالا دارد. مقاومت این گیاه و گیاهان دیگری هم‌چون پیاز، یا لوبیا ما را به این نتیجه می‌رساند که هر آن‌چه مقاوم‌تر و منعطف‌تر باشد از قابلیت کشت و تکثیر بالایی برخوردار است و به وفور در دسترس همگان قرار می‌گیرد. استعمار کشورهایی هم‌چون هند نیز منجر به واردشدن قهوه به اروپا گشت. این امر به گونه‌ای بود که طبقات پایین جامعه نیز به‌راحتی به این کالا دسترسی داشتند. با این همه، نقاشان چندان خوشبختی این طبقه را هم‌چون شعار سر نداده‌اند. آن‌ها با استفادهٔ نمادین از خوراکی‌هایی که در سطوح پست زمین می‌رویند، پایین‌بودن این طبقه و آن‌چه را که به نوعی با وضع زندگی‌شان مطابقت دارد، نشان می‌دهند. فرودستان دو اثر مورد مطالعه، چیزهایی برای خوردن دارند؛ چیزهایی که نه تنها جلوی گرسنگی یا مرگ آنان را گرفته، بلکه از طعم خوبی هم برخوردارند. در این آثار هر دو نقاش بازتاب‌دهندهٔ طبقهٔ دهقانی زمانه خود بوده‌اند. اما چه آگاهانه و چه ناخودآگاه اطلاعات بیشتری از آن دوره و وضعیت اقتصادی و جامعه به مخاطب داده‌اند. هر دو به امر روزمرهٔ خوردن توجه کرده‌اند و سوژهٔ خود را از میان مردم عادی جامعه انتخاب نموده‌اند. مردمی که نمایندهٔ دردها، کارهای سخت، مزدهای کم و عدالت زمانه خویش هستند. آن‌ها در لحظات خوش‌شان تکه نان و اندک خوراک آب‌پزشده‌ای دارند که آن هم از اقبال خوش‌شان به وفور یافت‌شده و به‌راحتی رشد می‌کند. گویی غذای این طبقه با رنج دستان زمخت و چرک‌شان به سفره می‌آید، چیز عجیبی نیست، گران‌بها نیست و از جای خاصی به‌عنوان پاداش یا عدالت حقوق اجتماعی در اختیارشان قرار نگرفته است. علاوه بر این، مطالعهٔ خوردوخوراک در این قبیل آثار الگوریتمی نسبی به‌دست می‌آورد که با استفاده از آن می‌توان سایر آثار را مورد بحث قرار داد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. *On the physiology of taste*

۲. Jean Anthelme Brillat-Savarin (۱۷۵۵-۱۸۲۶). حقوق‌دان و

سیاست‌مدار فرانسوی که به دلیل دیدگاه‌های فلسفی اپیکوری و مطالعه در باب قوه چشایی شهرت دارد.

۳. Pehr Louis Sparre af Söfdeborg (۱۸۶۳ -۱۹۶۴). نقاش رمانتیک سوئدی و طراح مجله آلمانی یوگند به سبک آر نووُ.

۴.The First Snow (۱۸۹۱).

۵. Wage Slaves (۱۸۹۳).

۶. Eero Järnefelt (۱۹۳۷-۱۹۶۳). نقاش رئالیست فنلاندی.

۷. Leo tolstoy(۱۹۱۰-۱۸۲۸). فعال سیاسی-اجتماعی و نویسنده روسی.

۸. Jean-François Millet (۱۸۱۴ -۱۸۷۵). هنرمند و نقاش فرانسوی، یکی از پایه‌گذاران مکتب باربیزون.

۹.The Gleaners (۱۸۵۷).

۱۰. Anders Leonard Zorn(۱۸۶۰ –۱۹۲۰). مجسمه‌ساز و نقاش پیش‌رو سوئدی.

۱۱.Our Daily Bread (۱۸۸۶).

۱۲. Struggle For Existence (۱۸۸۸-۱۸۸۹).

۱۳. Christian Krohg (۱۸۵۲ –۱۹۲۵). نقاش ناتورالیست نروژی، روزنامه‌نگار و تصویرگر کتاب.

۱۴. Honoré Daumier (۱۸۰۸ –۱۸۷۹). نقاش واقع‌گرای فرانسوی، علاوه بر نقاشی فعال در زمینه‌های مجسمه‌سازی، چاپ و کاریکاتور. بیشتر آثار وی اجتماعی یا سیاسی هستند.

۱۵. Édouard Manet (۱۸۳۲ –۱۸۸۳). نقاش فرانسوی، یکی از اولین هنرمندان قرن نوزدهم میلادی که به مضامین زندگی مدرن پرداخت. همچنین یکی از محوری‌ترین هنرمندان در انتقال رئالیسم به امپرسیونیسم.

۱۶. Edgar Degas (۱۸۳۴ –۱۹۱۷). نقاش فرانسوی، علاوه بر نقاشی و طراحی فعال در مجسمه‌سازی و چاپ. گرچه او را اغلب یکی از پایه‌گذاران جنبش دریافت‌گری (امپرسیونیسم) می‌شناسند، اما خود وی این لقب را نمی‌پذیرفت و ترجیح می‌داد از او به‌عنوان یک واقع‌گرا یاد شود.

۱۷.The bean eater

۱۸. Annibale Carracci (۱۵۶۰-۱۶۰۹). نقاش ایتالیایی.

۱۹.The potato eater

۲۰. Vincent Willem van Gogh (۱۸۵۳ –۱۸۹۰). نقاش پست‌مدرن هلندی و از تاثیرگذارترین و مهم‌ترین نقاشان تاریخ هنر غرب.

۲۱.Aesthetics

۲۲.

Food in painting: from the renaissance to the present (2004).

۲۳. kenneth Bandiner (۱۹۴۷-). استاد تاریخ هنر دانشگاه ویسکونزین.

۲۴. Rnaissance یا دوره نوزایی یا دوره نوزایش یا دوره تجدید حیات، جنبش فرهنگی مهمی بود که آغازگر دورانی از انقلاب علمی، اصلاحات مذهبی و پیشرفت هنری در اروپا شد.

۲۵. Savoring disgust (۲۰۱۱).

۲۶. carolyne korsmeyer (۱۹۵۰-). استاد دانشگاه بوفالو امریکا و محقق در زمینهٔ فلسفهٔ زیبایی‌شناسی و فمینیسم.

۲۷. Food and genre: the identity and power

۲۸. Steven Laurence Kaplan (۱۹۴۳-). استاد تاریخ در دانشگاه کورنل نیویورک.

۲۹.The educated taste

۳۰. (?) Jeremy strong استاد دانشگاه لندن در رشته ادبیات و رسانه.

۳۱.The food is culture

۳۲. Massimo Montanari (۱۹۴۹-). استاد تاریخ قرون وسطی و مطالعات زیبایی‌شناسی غذا در دانشگاه بولوگنا.

۳۳.The cook book

۳۴. Filippo Tommaso Emilio Marinetti (۱۸۷۶ –۱۹۴۴). شاعر، نویسنده، ویراستار، هنرمند و بنیان‌گذار جنبش فوتوریسم.

۳۵.Before Dinner

۳۶. Michiel korthlas (۱۹۴۹-) استاد فلسفه، اخلاق، فلسفه اخلاق در خوراک، طبیعت و محیط‌زیست دانشگاه واگنینگن.

۳۷.

Callegari, Danielle, (2013), The Politics of Pasta: La cucina futurista and the Italian Cookbook in History, California Italian Studies.

۳۸. Iconography

۳۹ Erwin Panofsky (۱۸۹۲ –۱۹۶۸). مورخ آلمانی هنر، نظریه‌پرداز تأثیرگذار به‌خصوص در مطالعات آکادمیک شمایل‌نگاری.

۴۰. مکتب واربورگ در آغاز قرن بیستم مورخ مشهور تاریخ هنر آلمان، ابی واربورگ (۱۸۶۶–۱۹۲۹) و پیروانش از جمله فریتز زاکسال (۱۸۹۰–۱۹۴۸) و اروین پانوفسکی (۱۸۹۲–۱۹۶۸)، به شناسایی و طبقه‌بندی درون‌مایه‌های شمایل‌نگاری‌ها به‌عنوان وسیله‌ای برای دریافت معانی این آثار اقدام کردند.

۴۱. Preiconography

۴۲.Plato (BC ۳۴۸-۴۲۸). یکی از فیلسوفان بزرگ آتنی در عصر کلاسیک یونان.

۴۳. Marcus Tullius Cicero (BC ۱۰۶ –BC ۴۳). خطیب، سیاست‌مدار و فیلسوف معروف رومی.

۴۴. Sophocles (BC ۴۰۶-۴۹۷). یکی از سه تراژدی‌نویس یونان باستان.

۴۵.Poletark (۴۶-۱۲۷). از تاریخ‌نگاران، زندگی‌نامه‌نویسان و مقاله‌نویسان یونان باستان.

۴۶. Humanism جهان‌بینی فلسفی و اخلاقی است که بر ارزش و عاملیت انسان‌ها به صورت فردی یا جمعی تأکید دارد و عموماً تفکر نقادانه و شواهد (عقلانیت و تجربه‌گرایی) را بر پذیرش دگم‌اندیشی و خرافات ترجیح می‌دهد. در انتقاد از برخی مضامین انسان‌گرایی و فراانسان‌گرایی مطرح شده‌است. اومانیسم شالودهٔ فرهنگ و فلسفه بعد از رنسانس در غرب است (Childers, 1995: 140).

۴۷. Giuseppe Arcimboldo (۱۵۲۷ –۱۵۹۳). نقاش ایتالیایی، شناخته‌شده بیشتر برای آفرینش تک‌چهره‌های ذهنی تماماً ساخته‌شده از ترکیب اشیایی مانند میوه‌ها، سبزیجات، گل‌ها، جانوران و کتاب‌ها. نقاشی‌های او در سدهٔ بیستم میلادی توسط سالوادور دالی و نقاشان سوررئالیست دیگر ستوده شدند.

۴۸.Four seasons

۴۹. Galileo Galilei (۱۵۶۴-۱۶۴۲). دانشمند و مخترع سرشناس ایتالیایی در سده‌های شانزدهم و هفدهم. گالیله در فیزیک، نجوم، ریاضیات و فلسفه علم تبحر داشت و یکی از پایه‌گذاران تحول علمی و گذار به دوران دانش نوین بود.

۵۰. Johannes Kepler (۱۵۷۱-۱۶۳۰). دانشمند، ریاضی‌دان و ستاره‌شناس سرشناس آلمانی. کپلر را پدر علم ستاره‌شناسی نوین می‌دانند.

۵۱. Sir Isaac Newton (۱۶۴۳-۱۷۲۷). ریاضیدان، فیزیک‌دان، اخترشناس، متخصص الهیات و نویسنده (در روزگار خود شناخته‌شده به‌عنوان فیلسوف طبیعت) اهل انگلستان.

۵۲. Michelangelo Merisi da Caravaggio (۱۵۷۱-۱۶۱۰). نقاش شاخص ایتالیایی سبک باروک.

۵۳. Paul Cézanne (۱۸۳۹-۱۹۰۶). یکی از تأثیرگذارترین نقاشان مدرن فرانسوی و همچنین یکی از برجسته‌ترین نقاشان پسادریافتگر (پست‌امپرسیونیسم).

۵۴. گاه‌شمار میلادی یا تقویم میلادی یک گاه‌شماری با ریشهٔ مسیحی است که هم‌اکنون در بیشتر از ۹۵درصد کشورهای جهان استفاده می‌شود و یک تقویم بین‌المللی است.

۵۵. Charles Robert Darwin (۱۸۰۹-۱۸۸۲). زیست‌شناس و زمین‌شناس انگلیسی بود که بیش از هر چیز برای یافته‌هایش در زمینهٔ نظریهٔ فرگشت شناخته می‌شود. او این ایده را مطرح کرد که تمام گونه‌ها دارای نسبی مشترک هستند. نظریه تکامل داروین بیان می‌کند که نوع انسان تکامل یافته جانداران تک سلولی اولیه است و نقش خدا را در خلقت رد می‌کند و اساس و آغاز خلقت را بر پایه تصادف و احتمال می‌داند. این نظریه داروین از ۱۵۰ سال قبل تا امروز، به عنوان تنها نظریه علمی که چگونگی آغاز حیات را بیان می‌کند مطرح است. تحقیقات بسیاری هم‌چون پژوهش‌های انجام‌شده در دانشگاه‌های کالیفرنیا و کین ستیت ثابت کرد که قدیمی‌ترین انسان‌هایی که

تاکنون کشف شده‌اند، شبیه انسان‌های امروزی بوده‌اند. این تحقیقات، نظریه داروین در مورد خلقت انسان را رد کرده است.

۵۶. Auguste Comte (۱۷۹۸-۱۸۵۷). فیلسوف فرانسوی، واضعِ نامِ جامعه‌شناسی (Sociology)، بنیان‌گذارِ جامعه‌شناسیِ نوین و دکترینِ پوزیتیویسم.

۵۷. Impression soleil levant (۱۸۷۲).

۵۸. Georges-Pierre Seurat (۱۸۵۹-۱۸۹۱). نقاش فرانسوی و بنیان‌گذار نودریافتگری (نئوامپرسیونیسم). اثر بزرگ وی به نام بعد از ظهر یکشنبه در جزیره گراند ژات یکی از تصاویر مطرح سده نوزدهم نقاشی است.

۵۹. Eugène Henri Paul Gauguin (۱۸۴۸-۱۹۰۳). نقاش و تندیس‌گر فرانسوی و یکی از مهم‌ترین چهره‌های سبک پسادریافتگری بود.

۶۰. Roger Eliot Fry (۱۸۶۶-۱۹۳۴). نقاش، استاد دانشگاه کمبریج، عضو گروه بلومزبری و منتقد هنری اهل انگلستان.

۶۱. The Grafton Galleries اغلب به عنوان گالری گرافتون از آن یاد می‌شود ، یک گالری هنری در میفایر، لندن. اولین نمایشگاه بزرگ نقاشی‌های امپرسیونیستی انگلیس در سال ۱۹۰۵ در این گالری نشان داده شد. دو نمایشگاه معروف راجر فرای آثار پسا امپرسیونیستی در سال ۱۹۱۰ و ۱۹۱۲ هر دو در این گالری برگزار شد.

۶۲. Les Nabis (۱۸۸۸-۱۹۰۰). گروهی از هنرمندان پسادریافتگر و تصویرساز پاریسی.

۶۳. Synthétisme (۱۸۸۶-۱۸۹۰). یکی از سبک‌های جنبش پسادریافتگری که در آن فضاهای تصویرشده را با استفاده از رنگ‌های تخت و درخشان می‌آفرینند.

۶۴. Cloisonnisme یکی از سبک‌های نقاشی پسادریافتگری که در آن اَشکال تخت نشان داده می‌شوند و به‌وسیلهٔ خطوط محیطی تیره از یکدیگر جدا می‌شوند. این واژه توسط منتقدی به نام ادوارد دوژاردین در مورد نقاشی‌های گروه هنرمندان مستقل در مارس ۱۸۸۸ مطرح شد.

۶۵. Néo-impressionnisme جنبش هنری فرانسوی در زمینهٔ نقاشی، به‌عنوان ادامه‌دهندهٔ دریافتگری و هم واکنشی در برابر آن.

۶۶. Pop Art

۶۷. postmodernism به سیر تحولات گسترده‌ای در نگرش انتقادی، فلسفه، معماری، هنر، ادبیات و فرهنگ می‌گویند که از بطن نوگرایی (مدرنیسم) و در واکنش به آن، یا به‌عنوان جانشین آن پدید آمد. پست‌مدرنیسم مفهومی تاریخی جامعه‌شناختی است که به دوران تاریخیِ بعد از مدرنیسم اطلاق می‌شود.

۶۸. Wayne Thiebaud (۱۹۲۰). نقاش معاصر امریکایی. شهرت او به دلیل نقاشی‌های رنگارنگی‌ست که از اشیاء مورد استفاده در زندگی روزمره مانند کیک‌ها، بستنی‌ها، شیرینی‌ها، قوطی‌های رنگ، رژ لب و.. کشیده است. او در زمینه نقاشی از چهره و مناظر طبیعی نیز کارهایی دارد. شیوه نقاشی‌های او را به دلیل داشتن موضوعاتی که وابسته به فرهنگ عامه است مرتبط با جنبش پاپ آرت دانسته‌اند. هر چند آثار اولیه او که در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ خلق شده، تاثیرات اندکی از نقاشی‌های پاپ آرت را نمایان می‌سازند. تیبو در آثارش از رنگدانه‌های قوی، رنگ‌های اغراق‌شده همچنین سایه‌پردازی‌های متمایزشده‌ای که از مشخصه تصویرپردازی در کارهای تبلیغاتی است، استفاده کرده است.

۶۹. Four Ice Creams

۷۰. Hot Dogs

۷۱. Pastries

۷۲. Tjalf Sparnaay (۱۹۵۴). هنرمند، عکاس و نقاش معاصر هلندی.

۷۳. Sigmund Freud (۱۸۵۶ –۱۹۳۹). عصب‌شناس برجستهٔ اتریشی و بنیان‌گذار علم روان‌کاوی، به‌عنوان یک روش درمانی در روان‌شناسی.

۷۴. Karl Heinrich Marx (۱۸۱۸ –۱۸۸۳). متفکر انقلابی، فیلسوف، جامعه‌شناس، شاعر، تاریخ‌دان، اقتصاددان آلمانی.

۷۵. Fetishism

۷۶. Sitophilia: refers to sexual arousal or gratification achieved through the use of food.

۷۷. Food Play

۷۸. Commodity Fetishism

۷۹. Michael Damaskenos(۱۵۳۰-۱۵۹۲). از نقاشان کرتی مهم مکتب کرت

۸۰. Michelangelo Merisi da Caravaggio (۱۵۷۱ –۱۶۱۰). از هنرمندان ایتالیایی فعال در رم، ناپل، مالت و سیسیل در میان سال‌های ۱۵۹۳ و ۱۶۱۰ میلادی. کاراواجو چهرهٔ شاخص سبک باروک است و در نوع نقاشی و تکنیک‌های استفاده از رنگ و فرم تحولاتی ایجاد کرد. نقاشی‌های او با ترکیبِ بینشِ واقع‌بینانه حالاتِ جسمی و روحی انسانی و استفادهٔ دراماتیک از نور، تأثیرِ فراوانی بر نقاشی سبک باروک گذاشت.

۸۱. Hendrick van Balen (۱۵۷۳-۱۶۳۲). نقاش ایتالیایی دورهٔ باروک و هنرمند کار روی شیشه.

۸۲. دوره باروک به سه مرحله اصلی تقسیم می شود: آغازین، میانه و آخرین. آن‌ها از (آغازین) ۱۵۸۰ تا ۱۶۵۰، از (میانی) ۱۶۳۰ تا (آخرین) ۱۷۰۰ و از ۱۶۸۰ تا ۱۷۵۰ قدمت دارند.

۸۳. Tiziano Vecelli (۱۴۸۷-۱۵۷۶). نقاش و نگارگر ایتالیایی سده شانزدهم میلادی. او از معروف‌ترین اعضای مکتب ونیز در قرن شانزدهم میلادی بود. او یکی از استادان نامدار دوران رنسانس است که معاصرانش او را «خورشیدی در میان ستارگان خُرد» می‌دانستند.

۸۴. Palazzo Farnese. کاخی در شهر رم و یکی از نمونه‌های مهم معماری در اوج دورهٔ رنسانس است که بین سال‌های ۱۵۱۷ تا ۱۵۸۹ میلادی ساخته شد.

۸۵. Edvardo Farnese. (۱۵۷۳-۱۶۲۶). کاردینال ایتالیایی.

86. Raffaello Sanzio (۱۴۸۳-۱۵۲۰). نقاش و معمار فلاندری دوران اوج رنسانس.

۸۷. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni(۱۴۷۵-۱۵۶۴). نگارگر، پیکرتراش، معمار و چکامه‌سرای ایتالیایی رنسانس والا و زادهٔ جمهوری فلورانس.

۸۸. Vincenzo Campi (۱۵۳۰-۱۵۹۱). نقاش ایتالیایی قرن شانزدهم.

۸۹. Aphrodisiac

۹۰. Pieter Aertsen (۱۵۰۸-۱۵۷۵). مشهور به «لانگ پیر» (پیت بلند) به خاطر قد بلندش، نقاش سبک تکلف‌گرایی شمالی اهل هلند هابسبورگ.

۹۱. Donald Posner (؟-؟). استاد دانشگاه و تاریخ‌دان هنر، محقق نقاشی دوره باروک (سده هفدهم).

۹۲. The Supper at Emmaus (۱۶۰۱).

۹۳. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (۱۵۹۹-۱۶۶۰). نقاش اسپانیایی محبوب دربار فیلیپ چهارم.

۹۴. مفهومی است در نگرش چینیان باستان به نظام جهان. ین و یانگ شکل ساده‌شده‌ای از مفهوم یگانگی متضادهاست. ین و یانگ به‌ترتیب نام اصل‌ها یا نیروهای مکمل مادینه و نرینه جهان در فلسفهٔ ذن و تائوئیسم است که همهٔ وجوه زندگی را دربرمی‌گیرد. یین در لغت به معنای سمت سایه گرفته تپه است و یانگ سمت آفتاب‌رو. یین معمولاً مترادف زمین شمرده می‌شود که تاریک و سرد است و هر چیز بدی به آن نسبت داده می‌شود و یانگ مترادف آسمان است و روشن و گرم و خوب شمرده می‌شود (براون، ۱۳۹۷: ۵۶).

۹۵. Pane Ticinese: a bread traditionally made in the Ticino, Switzerland

۹۶. عشای رَبّانی یا شام خداوند یا آیین سپاس‌گزاری یکی از هفت آیین مقدس (هفت راز) است که تقریباً در تمام فرقه‌های مسیحیت به انجام می‌رسد. به آن تقسیم مقدس (Holy Communion)، راز محراب (the Sacrament of the Altar)، راز خجسته (Blessed Sacrament) هم گفته شده است. در مسیحیت مراسم عشای ربانی عید پاک چنین آمده است: بنا بر اعتقاد مسیحیان کاتولیک و برخی از ارتدکس‌ها، مسیح (ع) به شاگردان خود گفت که شام پسح (فصح) را یک روز جلوتر آماده کنید و این شام را نه «به یاد فصح» بلکه به «یاد من» به‌جا آورید. روز فصح عیسی (ع) به صلیب کشیده شد و آخرین غذای عیسی (ع) با پیروانش شام آخر نام گرفت (URL15).

در انجیل متی فصل ۲۶ آیات ۲۶تا۲۸ چنین آمده است:

«چون هنوز مشغول خوردن بودند، عیسی نان را برگرفت و پس از شکرگزاری، پاره کرد و به شاگردان داد و فرمود: «بگیرید، بخورید؛ این است بدن من».

سپس جام را برگرفت و پس از شکرگزاری آن را به شاگردان داد و گفت: «همهٔ شما از این بنوشید. این است خون من برای عهد [جدید] که به‌خاطر بسیاری به‌جهت آمرزش گناهان ریخته می‌شود»» (انجیل عیسی مسیح(ع)، ترجمهٔ هزاره نو).

۹۷. فطیر نانی را گویند که خمیر آن را مایه (عامل ورآورنده) نزده باشند و برنیامده و نرسیده باشد. در یهودیت این نان در عید پسح (یا عید فطیر یا مصاها) مصرف می‌شود. یهودیان معتقدند از آن‌جا که بنی‌اسراییل هنگام خروج از مصر فرصت کافی برای تهیهٔ خمیر جهت پخت نان نداشتند، مجبور شدند با خمیر ترش‌نشده (فطیر) نان فطیر بپزند. فطیر در زبان عبری مَصا نام دارد. یهودیان امروزه در عید فطیر تنها نان فطیر می‌خورند (URL16).

۹۸. Leonardo di ser Piero da Vinci (۱۵۱۹-۱۴۵۲). دانشمند، نقاش، مجسمه‌ساز، معمار، موسیقی‌دان، ریاضی‌دان، مهندس، مخترع، آناتومیست، زمین‌شناس، نقشه‌کش، گیاه‌شناس و نویسنده ایتالیایی دوره رنسانس.

۹۹.

Cipollini Onions: Cipollini onions, botanically classified as Allium cepa, are an Italian heirloom variety that is a member of the Amaryllidaceae family.

۱۰۰. Manerism سبکی است که از سده هفدهم در هنر و ادبیات اروپا رایج شد و به تدریج، به کاربستِ تصنعی، افراطی و تظاهرآمیز شگردهای هر سبک هنری گفته می‌شد.

۱۰۱.یک شهر ساحلی در منطقه ثانت در شرق کنت، انگلستان. این شهر یکی از بزرگ‌ترین شهرهای ساحلی انگلستان در قرن نوزدهم و عضو کنفدراسیون باستانی پنج بندر بود.

۱۰۲. امپراتوری اینکا (۱۵۳۳-۱۴۳۸). یک امپراتوری از مردم بومی (سرخ‌پوست) در امریکای جنوبی بود. این امپراتوری در بیشترین پهناوری خود، کشورهای امروزی پرو، اکوادور، بولیوی، و بخش‌هایی از آرژانتین، شیلی و کلمبیا را دربرمی‌گرفت. شهر کوزکو پایتخت اداری، سیاسی و نظامی آن به‌شمار می‌آمد. در سدهٔ شانزدهم میلادی با ورود اسپانیایی‌ها به پرو، این امپراتوری درهم‌شکست و قلمرو آن مستملکه اسپانیا گشت.

۱۰۳. شهری مدیترانه‌ای با آب‌های شفاف و ملایم دریای مدیترانه و منطقه‌ای که با سرعتی بسیار باورنکردنی گسترش و پیشرفت یافته است.

۱۰۴.پس از این‌که ریسه‌ها در خاک پوششی توسعه یافتند، اندام‌های ابتدایی تشکیل می‌شوند. این اندام‌های ابتدایی خیلی کوچک هستند ولی می‌توان آن‌ها را در سطح بستر به‌صورت یک تودهٔ انبوه دید. این ساختارها رشد می‌کنند و گسترش می‌یابند که به آن‌ها پریموردیا یا پین می‌گویند. پریموردیاها تحت شرایط محیطی به کلاهک‌ها تبدیل می‌شوند. برای تبدیل پریموردیا به کلاهک‌ها آب باید از سطح قارچ‌ها تبخیر شود تا ارسال مواد غذایی از میسیلیوم‌ها به کلاهک‌ها تسهیل شود. با تشکیل قارچ‌های جوان در صورت شرایط مناسب محیطی، قارچ‌ها طی چند روز می‌رسند و بالغ می‌شوند.

۱۰۵. مریستم یا سرلاد مجموعه سلول‌های جنینی ساخته شده‌اند که تکثیرشان سریع است. چون تمایزیابی در مرحلهٔ طویل‌شدن سلول رخ می‌دهد، یاخته‌های مریستمی همواره به حالت مریستمی باقی می‌مانند و رشد نامحدود گیاهان آوندی (تراکئوفیت‌ها) را سبب می‌شوند. در مقابل می‌توان گفت که بریوفیت‌ها دارای رشد محدود هستند یا به‌عبارتی پس از چند ماه کلیه یاخته‌های مریستمی تمایز می‌یابند و رشد آن‌ها به‌طور کامل متوقف می‌شود. سلول‌های مریستمی، کوچک، چند وجهی، با هسته بزرگ در مرکز هستند، اکثراً بدون واکوئل یا با واکوئل ریز، و فاقد هر گونه اختصاص بافتی. این سلول‌ها دارای دیواره نازک اولیه و فاقد دیواره ثانویه هستند، پروتوپلاست فراوان دارند، فاقد مواد ذخیره ای و کریستالی هستند، دارای میتوکندری به تعداد زیاد و دارای پلاست‌های تمایز نیافته‌اند. از مهم‌ترین فاکتورهای مؤثر در تقسیم‌بندی سلول‌های مریستمی، موقعیت و منشأ این سلول‌هاست. سلول‌ها در گیاه فقط در مریستم‌ها تقسیم می‌شوند.

فهرست منابع

الف/ فارسی

آدامز، لوری، (۱۳۹۸)، **روش‌شناسی هنر**، ترجمه: علی معصومی، تهران: نشر نظر.
استیران، هانری، (۱۳۸۱)، **دائره‌المعارف معماری جهان**، ترجمه: نادر روزرخ، تهران: انتشارات فرهنگیان.
براون، دن، (۱۳۹۸)، **راز داوینچی**، ترجمه: حسین شهرابی، چاپ هفتم، تهران: کتابسرای تندیس.
ج لانگ، کاترین، (۱۳۸۴)، **انقلاب کشاورزی**، ترجمه: مهدی حقیقت‌خواه، تهران: نشر ققنوس.
جنسن، چارلز، (۱۳۸۸)، **تاریخ هنر**، ترجمه: فرزان سجودی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
رامونتریادو، خوان، (۱۳۸۶)، **راهنمای هنر باروک**، ترجمه: نسرین هاشمی، تهران: نشر ساقی.
طاهری، صدرالدین، (۱۳۹۶)، **نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های هم‌جوار**، تهران: نشر شورآفرین.
فرانک، هربرت، (۱۳۸۶)، **ونسان ون‌گوگ**، ترجمه: محمود رامبد، تهران: نشر هرمس.
کاظمی، محمد، (۱۳۹۶)، **سیب‌زمینی فناوری تولید و امنیت غذایی**، تهران: انتشارات تاک.
کیمی‌ین، راجر، (۱۳۹۸)، **درک و دریافت موسیقی**، ترجمه: حسین یاسینی، تهران: نشر چشمه.
کوریک، جیمز.آ، (۱۳۹۸)، **رنسانس**، ترجمه: آزیتا یاسائی، تهران: ققنوس.
لیتل‌فیلد، هنری ویلسون، (۱۳۸۸)، **تاریخ اروپا**، ترجمه: فریده قرچه‌داغی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
هاروی، کاکس، (۱۳۷۸)، **مسیحیت**، ترجمه: عبدالرحیم سلیمانی‌اردستانی، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.

ب/ غیرفارسی

Albala, Ken, (2002), **Eating Right in the Renaissance**, California: University of California Press.
Bendiner, Kenneth,)2004(, **Food in painting: from the Renaissance to the present**, New York: Reaktion Books Ltd.
J. Childers/ G., (1995), **The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism**, Hentzi Eds.
Marinetti, Filippo Tommaso, (1932), **The cook book**, translated by: Suzanne Brill, Sternberg Press (September 6, 2013).
Posner, donald, (1971), **Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590**, 2 vols., London and New York: Phaidon Press.
Riley, Gilian, (2015), **Food in Art: From Prehistory to the Renaissance**, London: Reaktion book ltd.
Van Straten, Roelof, (1994), **An Introduction to Iconography: Symbols, Allusions and Meaning in the Visual Arts**, New York: Abingdon and New York.
Vekquin, K. M, **Common Misunderstandings of Fetishism**, Archived from the original on 5 January 2013. Retrieved 24 May 2010.

ج/ پایگاه‌های اینترنتی

URL1: enacademic.com. "The Thirty-Years-War"/ Western New England College. Archived from The original on 9 October 1999. Retrieved 2008-05-24.
URL2: The Seventeenth-Century Decline. The Library of Iberian resources online. Retrieved 13 August 2008.
URL3: http://connecttoart.com/.
URL4: https://blogs.ubc.ca/.
URL5: https://artsandculture.google.co.
URL6: https://www.uffizi.it/en/artworks/bacchus.
URL7: https://www.christies.com/.
URL8: https://www.tjalfsparnaay.nl/.
URL9: http://www.naqderooz.com/.
URL10: https://www.artble.com/artists.
URL11: https://www.seedsavers.org/.
URL12: http://daneshnameh.roshd.ir/.
URL13: http://zythophile.co.uk.
URL14: http://che.umbc.edu/l.
URL15: https://web.archive.org/.
URL16: http://irandaryafest.ir/.
URL17: https://www.dailyartmagazine.com
URL18: https://www.christies.comaspx
URL19: https://www.wikiart.org/en

Comparative Study of the Concept of Food in the Representation of the Lower Class of Society with Emphasis on Two

Fateme Delfani Baluch
Graduate student of Art Research, Tehran Art University, Tehran, Iran.
Sepehr Seraji
Ph.D. student in Art Research, School of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

(Received 01 January 2020, Accepted 01 May 2020)

Abstract
Food is one of the elements we encounter throughout our daily lives. This important element has often been overlooked in the discussion of thinkers and philosophers due to its roots in instincts, material and physical needs. This article intends to show the semantic importance of food by examining food in painting. What is meant by the importance of food meaning in painting is whether these objects only play a role in filling the background of the image or not? are they pointless and meaningless? How can they be explored to make more sense? In this study, while paying attention to the semantic importance of food and feed in the works of painters and its relationship with the social class of the people in the picture, the paintings named the bean-eater by Annibale Carracci and tomato-eaters by Vincent van Gogh have been studied. These two works are similar in the elements of image, content or subject (eating), and the social class of the people in the painting (peasant or inferior class of society). The theoretical method of research is the method of archeology of Ervin Panofsky, that is, the description, interpretation and analysis the elements of works (here food).

Keywords
Food, Vincent van Gogh, Annibale Carracci, Meaning.