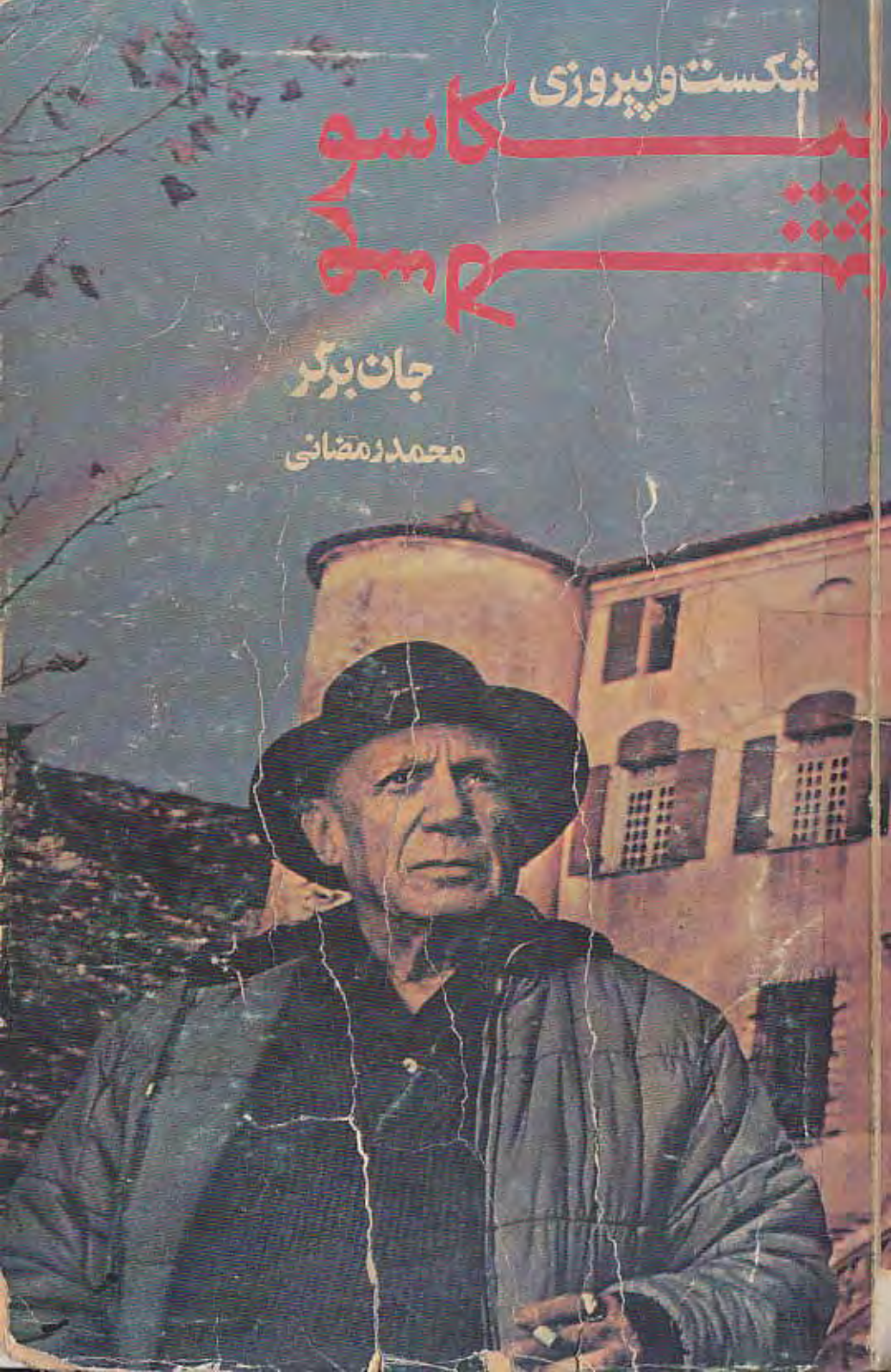
شکست و پیروزی

پیکاسو

جان برگر

محمد رمضانی



شاهنگ
انتشارات شاهنگ

شکست و پیروزی پیکاسو

جان برگر

ترجمه: محمد رمضانی
مقدمه از: هانی بال الخاص

انتشارات شباهنگ، انقلاب، فروردین
شکست و پیروزی پیکاسو
نوشته: جان برگر
ترجمه: محمد رمضانی
مقدمه: ازهانی بال الخاص
چاپ اول: ۱۳٦٤
حروفچینی و چاپ: ازچاپ بهارستان تلفن ۹۳۸۱۳۸ — ۹۳٦۷۲۷
تیراژ: ۳۰۰۰

هنر را باید به آهستگی شناخت. در این گفته جزم وارتجاع نیست ونه از سر پیری یا سیری پند دادنی هست. شناخت هنر با تعاریف تنها میسّر نمی شود. بر هنر حکم راندن و چهارچوبی برای آن ساختن همیشه خطا کردن است. (این همیشه را توضیح خواهم داد). در میان هنرها شناخت هنر نقاشی و آن هم در کشور ما که به قول دوستی، ریشه سنتی ندارد، (این را هم توضیح خواهم داد،) بیشتر از شناخت هنرهای دیگر به آهستگی حاصل می شود.

باید دید که پابلوپیکاسو این هنرمند عجیب قرن ما را — که مخلوطی است از: تضادهای منطقه ای و جهانی، روانی و علمی، مادی و مردمی، تبلیغ و هنر و ساده و مشکل — حداقل در ایران چگونه باید شناخت! ما ایرانی ها باید به چه سهمی از هنر او بیندیشیم، چه را بپذیریم و چه را به حال خود و قضاوت های زمانه بگذاریم. دو قول توضیحی را که در بالا دادم تمام کنم و ادامه بدهم:

«چهارچوبی برای هنر ساختن همیشه خطا کردن است». فقط زمانی خطا کردن نیست که آن چهارچوب برای برهه ای از زمان تعیین گردد. مثلاً معلمی چهارچوبی را برای شاگردی معین کند و بگوید: «برای این مدت توفقط در این زمینه تمرین کن». یا از این وسیع تر مثلاً دولتی بگوید: «فعلاً بد نیست بیشترِ هنرمندان کشور ما به این سهم از زیباشناسی یا محتوا توجه کنند.»

«هنر نقاشی در کشور ما ریشه سنتی ندارد!» چرا دارد. به همان معنی که قومی و کشوری نیست که هیچ شاخه ای از هنر در آن ریشه

نداشته باشد. این حرف را باید در مقایسه کمّی و کیفی پذیرفت اگر که باید پذیرفت.

حرف حرف مطلق گرائی و مطلق گوئی است مثل شعارهای گوناگون زیر:

«من شعر و نقاشی مدرن را نمی فهمم— پیکاسو شارلاطان است، با این همه ثروت چگونه سوسیالیستی است؟— من که یک آدم تحصیل کرده‌ام اگر این هنر را نمی فهمم پس برای کیست؟— باید نقاش بود تا نقاشی را فهمید— شعرت را برای فلان طبقه بخوان اگر نفهمیدند شعر نیست.— اگر آنچه را که همین امروز مطرح است مطرح نکنی هنرت پشیزی نمی ارزد. سلیقه‌ها مختلف است.» در همه این شعارها و شعارهای تکراری دیگر اندک صحتی هم هست ولی اگر این شعارها به شکل قانون درآید حرف های بسیار نادرستی خواهد بود.

من این کتاب آقای جان برگر را که دارم مقدمه مانندی برایش می نویسم به زبان اصلی مرور کرده‌ام و دسترسی به خواندن ترجمه فارسی آن را نداشتم، پس نقد من بر خوبی و بدی ترجمه نمی تواند باشد. نویسنده را به طور خلاصه بشناسیم:

«جان برگر (John Berger)» به سال ۱۹۲۶ در لندن به دنیا آمد. در مدارس هنری Central و Chelsea تحصیل کرد و بعد از پایان تحصیل به نقاشی و تدریس هنر پرداخت. سپس به نوشتن نقد هنری روی آورد و این کار را نخستین بار در نشریه Tribune آغاز کرد و بعد مدت ده سال به طور منظم با نشریه Newstatesman همکاری داشت.

علاوه بر این نقدهای هنری زیادی نیز در نشریات، Sunday Times, Observe, New Society, Labour Monthly, Daily Worker و روزنامه ها و مجلات دیگر اروپائی و آمریکائی نوشته است. برگر مدتی نیز در فرستنده های تلویزیونی مختلف انگلستان برنامه داشته و مجموعه سخنرانی های او در BBC و کتابی تحت عنوان «Ways of Seeing» گرد آمده است. سایر آثار مهم او به ترتیب تاریخ عبارتند از:

1- A painter of our time (1958) (داستان)

2- Permanent Red (1960) (مجموعه مقالات)
3- The Foot of Clive (1962) (داستان)
4- Corker's Freedom (1964)
5- Success and Failure of pieasso (1965) [کتاب حاضر]
6- A Fortunate Man (1967) (در رساله ای در باره نفس یک پزشک)
7- Art and Revolution [با کتاب هنر و انقلاب سیکه ایروس اشتباه نشود]

تحلیل آثار Ernst Neizvestny مجسمه‌ساز شوروی

برگر به خاطر آخرین داستان خود به نام « G » برنده جایزه (Booker) مهمترین جایزه ادبی انگلستان شد. سخنرانی پرمعنای او در مراسم هدیه این جایزه به فارسی ترجمه شده و در کتاب «بر گستره ادب پو یا» به چاپ رسیده است.»[1] ورود جان برگر به این کتاب در مقابل ما غافلگیر کننده است. بی مقدمه به حد شهرت و ثروت پیکاسو پرداخته، وضع استثنائی و بی نظیر او را روشن می کند. اگر هم اطلاعات قبلی داشته باشیم باز متعجب می شویم، شهرت بیش از یک رجل سیاسی و یک هنر پیشه برای یک نقاش! نامی که به دوردست‌ترین روستاها در عقب افتاده‌ترین کشورها رسیده است. اغراق هم نیست. از خود من کسانی که اصلاً انتظار آشنائی آن ها را از اسم او نداشتند و می دانستم اثری از او را ندیده اند بارها پرسیده اند: «تومثل پیکاسو کار می کنی؟»

وثروت او، همین که با یک طبیعت بیجان یک و یلا در فرانسه خریده است و اینکه دور هرچه را که خط می کشید قیمت طلا پیدا می کرد— به وقوع پیوستن یک آرزوی افسانه‌ای انسان آنهم برای یک نقاش!

بعد از شگفتی که این مطلب ایجاد می کند و پایه های یک تردید را نسبت به هنر پیکاسو در بر دارد، می توان به جنبه های مثبت آن هم اندیشید. کسانی که هنر نقاش را دوستدارند و می خواهند این هنر مقام

۱— از کتاب «هنر و جامعه» ترجمه ع. کلجاهی.

خود را در کنار هنرهای دیگر دریابد برای این اقتداری که پیکاسو کسب کرده است مجبورند سپاسگزار او باشند، به خصوص در کشور ما که تصویر در مقابل کلام همیشه رنگ می بازد. گاهی باید با ارزش های مادی و اقتصادی برای هنر نقاشی کسب اعتبار کرد. اغلب فراموش می شود که هنرمندان بزرگ اگر نه در زمان عمر خود، ولی در طول تاریخ چه مردم پولسازی بوده اند. بیائیم برای مثال میکلانژ نقاش و مجسمه ساز رنسانس ایتالیا را امروز زنده فرض کنیم و ثروت او را در نظر بگیریم. پولی را که می تواند برای مجسمه ها و نقاشی های خود از موزه ها طلب کند حدس بزنیم. درصدی که باید از فروش کارت پستال ها، کتاب ها، اسلایدها، داستان های سرگذشت و فیلم هائی که از زندگی و نقاشی های او ساخته اند به او برسد را تخمین بزنیم— و در مقایسه ببینیم کدام فرد تاجر یا کارخانه دار توانسته است این همه ثروت، ارز، توریسم برای وزارت اقتصاد و یا وزارت بازرگانی کشورخود کسب کند.

توضیح بدهم که پیکاسو این پدیده قرن بیستم بهیچ وجه نمی تواند با ثروت تاریخی و موزه ای میکلانژها برابری کند ولی در طول عمر خود اعتبار اقتصادی بی نظیری را کسب کرده است. جان برگر در این کتاب دلیل این شهرت و پیدایش این همه ثروت را از زوایای مختلف، روانکاوی می کند. اصل اسپانیائی بودن او را، اکتساب روحیه آنارشیستی، که در تخریب و ساختن، ابداع و نوآوری و ایجاد جنجال در صحنه هنر در بلندآوازگی او سهم کمی نداشته است— اصل شفافیت کودکانه او— اصل چشمان با نفوذ او— اصل گریز او از اجتماع هنری و مخبرین جرائد، که همیشه افسانه ساز بوده است، همه را ارزیابی می کند. استعداد زودرس و نبوغ کودکی او را مطرح می کند. توانائی و از عهده برآمدن او را در اجرای هر نوع طراحی و نقاشی به روش و سبک های مختلف می شناساند.

فراموش نکنیم که نویسنده این کتاب آقای جان برگر یک نقاش هم هست و معلم نقاشی هم بوده. شیفتگی او به سبک کوبیسم به همین دلیل است. بزرگ ترین ارزش هنری پیکاسو را در دوران دیگری پیکاسو

با این سبک می داند (۱۹۱۴—۱۹۰۶) واین حرف جای بحث دارد.

متذکر شوم، بحثی را که می خواهم دنبال کنم بهیچ وجه نباید نمایانگر کمبود احترام من به این سبک مهم قرن بیستم باشد. آنچه را صرفاً قابل بحث می دانم در رابطه با برخورد روحیه نقاشی ایرانی با این مسئله است. و همین جا اعتراف کنم که برای من همیشه در هر کشوری مقایسهٔ یک طبیعت بیجان به سبک کوبیسم با یک تابلوی رنسانس فقط به خاطراینکه می توان خطوط و مثلث های متشابهی در هنر او پیدا کرد بسیار روشنفکرنمایانه به نظر رسیده است. اما در بلبشوی هجوم امواج نو و تقلیل فکر «هنر به خاطر هنر» «به نوآوری به خاطر نوآوری»— از میان ده ها ایسم و شیوه های مختلف بعد از سبک امپرسیونیسم در قرن بیستم، کوبیسم تنها سبک متکی به تحقیق و تحلیل علمی است و به قول نو یسنده و به حق رابطه نزدیکی با تفکر دیالکتیکی دارد. اولین سبکی بود که توجه هنرمندان به مصرف وسائل و تکنیک های نومتعلق به قرن را جلب کرد. راه های سهل الوصولی را برای ایجاد حجم و حل فضای دو بعدی و سه بعدی به ارمغان آورد. در این که امروز هنرآموزان در هنرسراها باید حتماً این سبک را مطالعه کنند و در این که این سبک چه کمک های زیادی به سهولت در بیان، حالا بیان به هر سبکی که باشد به خصوص رئالیسم در وسعت خود، هیچ جای تردیدی نیست. برای نقاشی متفکری مثل جان برگر که گفتیم به خاطر بلبشوی هجوم امواج نو گرایش به سبک کوبیسم داشتن و شیفتگی به آن هیچ جای تعجب ندارد. این عاطفه زدگی به خاطر افراط ناتورالیست، سورئالیست یا دادائیست ها در اتکاء به محتوای ادبی و روان شناسی و استقبال از یک سبک علمی و منطقی، مسئله یک نقاش ارو پائی است. در مکزیک بطور مثال ما می بینیم که محتوی حتی با استفاده وسیعی از سبک کوبیسم چه بیان نو ینی از انقلاب از نئواومانیسم و اتحاد مردمی با خود دارد. داو ید آلفارو سیکه ایروس بزرگ نقاش مکزیک مسئله منطقه ای را چه خوب خلاصه می کند وقتی می گو ید: «مجسمه های آفریقائی برای ارو پائی ها یک جذابیت مرموز[۲] و غریب بود و مجسمه های سرخ پوستان که در کار برد

حجم و فضاهای هندسی دست کمی از مجسمه های آفریقائی ندارد، برای ما یک جذابیت قومی، اجدادی و سنتی داشت»[۳]،حالا اگر در ارو پا مجسمه های آفریقائی غریب باشد[۴] رسیدن آن از راه ارو پائی ها به ما چه تحفه ای می تواند باشد. مگر اینکه ما کلیات این سبک تحقیقی را بیاموزیم و رابطه اش را با فضای نقاشی های مذهبی، مینیاتور و یا سنگ برجسته مان بیابیم تا با آن یک قرابت ملموس داشته باشیم. وگرنه می شود همان ازدواج ناهنجار دو بیگانه که بیائیم ابروهای پیوسته یا لپ های قرمز گرد آفتاب خانم را به تقلید از پیکاسو نقاشی کنیم و برای بزک بیشتر یا ایرانیزه‌تر کردن کوبیسم، مهر و نوشته هائی به عربی و فارسی بر آن بیفزائیم— و به زور هم که شده نام سقاخانه ایسم را بر آن ثبت کنیم.

تعبیر غلط از کوبیسم نه تنها توسط هنرمندان تحصیل کرده در غرب بلکه از در و پنجره های دیگری هم به ایران وارد شد. نقاشان ساختمانی و آهنگران با سبک کوبیسم سرو کار پیدا کرده بودند. دیوارها را به سبک کوبیسم رنگ می زدند و درهای آهنی و نرده های ایوان و حیاط را به سبک کوبیسم جوشکاری می کردند. مُد شده بود که دیوارهای کافه و رستوران ها را به سبک کوبیسم رنگ بزنند. هر دیواری را با کشیدن خطی از گوشه به گوشه ای به دو مثلث تقسیم می کردند و سپس مثلث های مجاور را به رنگ های مثلاً زرد و قرمز یا نارنجی و سبز درمی آوردند. جوش کارها هم با جوش دادن اشکال هندسی مثل بیضی و مثلث از صفحات فلزی بر درها و نرده ها تصاویری از مثلاً مرغابی شناور بر خط زیک زاکی یعنی آب می ساختند. این مد در دهه چهل چند سالی رواج داشت. از آن دیوارهای رنگی رستوران ها شاید چیزی باقی نمانده باشد ولی درهای فلزی به سبک کوبیسم بیشماری در شمرانات و حیاط های قدیمی تهران و شهرستان ها فراوانند. غرض از یادآوری این

۲— exotic

۳— این یک برداشت کلی از جمله نقاش است. عین جمله در دسترس نبود.

٤— در نظر داشته باشیم که مجسمه های بومی آفریقا و سرخ پوستان و قبایل اقیانوسیه نقش اساسی در پیدایش سبک کوبیسم داشته است.

حرف ها فقط گوشزد به هنرآموزانی است که باید شیوه های رایج در کشورهای دیگر جهان را دقیق تر و در رابطه با نیازهای خود بررسی کنند.

برای جان برگر، بزرگ کردن اهمیت هفت ساله دوره کوبیسم[۵] از میان نود سال نقاشی و طراحی پرکار و مداوم بیشتر برای اثبات تضاد گفته های پیکاسو با این دوره است، که می گوید: «من هیچگاه آزمایش یا تجربه نکرده ام... هر زمان مطلبی برای گفتن داشته ام آن را به همان صورتی که حس کرده ام باید بگویم گفته ام».[۶] جان برگر معتقد است که پیکاسو در دوره کوبیسم نمی توانسته است تجربه و آزمایش نکند. ولی جان برگر باید بداند که در گفتارهای پیکاسو پیدا کردن دو فکر متضاد فراوان است. باید به بیانیه های هنرمندی چون پیکاسو با تأمل توجه کرد و از مقطعی که بیان شده آن را سنجید. مثلاً اگر پیکاسو می گوید: «کوبیسم با دیگر مکاتب نقاشی تفاوتی ندارد[۷]» یا، «دلم می خواست با رنگ آبی کار کنم ولی چون آبی نداشتم قرمز به کار بردم[۸]»، و یا «کسانی که هنر را وسیله کسب معاش می کنند اکثراً شیاد هستند[۹]»، ساده اندیشی است فکر کنیم که خود پیکاسو اعتراف می کند شیاد است[۱۰] یا پیکاسو برای رنگ تفاوتی قائل نیست و یا فرق بین کوبیسم و سایر مکتب ها را نمی شناسد. مسئله همان اصلی است که برای پیکاسو همیشه مهم بوده. دوری از استدلال و سنجیدن برای نجات شور و حالتی که زائیده کار است. آن حالت زنده ای که جذابیت دارد و بی تلاش

۵— می دانیم که پیکاسو در آثار بعد از **این** دوره هم دست آوردهای کوبیسم را در آثار سوررئالیستی. اکسپرسیونیستی **و نقاشی** های جنگ و صلح به کار گرفته است.

۶— از کتاب «پیکاسوسخن می گوید» ازدراشتن ترجمه محسن کرامتی، انتشارات نگاه، تهران.

۷و۸و۹— ازهمان کتاب پیکاسوسخن می گوید.

۱۰— من به یاد دارم که خیلی از هنر دوستان ایرانی با خواندن اعترافی از پیکاسو در یکی از مجلدات که: «من یک عمر در نقاشی هایم دروغ گفته ام» کاملاً به خود حق می دادند که آثار او را فهمیده اند.

بدست می آید. اگر هم پیکاسو توانسته است دوره ای هم به روش تجربی و تحقیقی بپردازد خود گواه توانائی های چند بعدی اوست. کوبیسم نتیجه یک امر جبری است که می بایست در هنر نقاشی اتفاق بیفتد ولی اگر سفسطه نکرده باشیم نتیجه سریع تری به خاطر همان تخریب برای آفریدن که پیکاسو از آن بسیار گفته است نیز می باشد.

اگر از من بپرسند که پیکاسو را برای چه خصلت هائی دوست دارم می گویم:

اول، برای پرکاری و نیروی جسمانی که او صرف راه هنر کرده است. دوم، زبان راحت و ساده ای که با طرح های خود به حالت ها و عواطف بی شمار انسانی داده است، مثل پرواز در باد، نشستن سنگ گونه بر زمین، خنده، گریه، غم، بدی، امیال شیطانی، هوس ها و آرزوها، جنگ و صلح، عشق و نفرت و الی آخر. حاضرم روزها به دیدن فیلمی تهیه شده از این حالت ها بنشینم و تنوع شگفت انگیز او را تماشا کنم.

تکرار می کنم، نقاشان جوان ایران باید مسائل جهانی هنر را بشناسند ولی همیشه در رابطه با لزوم آن برای فرهنگ های خود بیندیشند. بعضی ها دوره های آبی و صورتی پیکاسو را خیلی دوست دارند و خیلی ها معتقدند که بعد از این دوره ها نقاشی های پیکاسو به انحراف کشیده شده و این قضاوت نادرستی است. من می پرسم فقری که پیکاسو در دوره آبی خود از فقر او و پائی بیان می کند کجا می تواند به زخم شناخت ما از فقر نمکی بپاشد؟ و یا تراژدی های مردم سیرک و آکروبات بازها و سرگردانی آنها از شهری به شهری و در چادرها زندگی کردنشان که در دوره صورتی بیان شده در مقایسه با بدبختی هائی که ما می شناسیم چقدر کم رنگ می نماید؟ آنچه ما می پسندیم و دوست داریم صداقت پیکاسو و بیشتر از آن توانائی او در بیانی است که از منطقه خود دارد.

در قسمت های آخر کتاب، نویسنده از تنهائی پیکاسو، از نداشتن یارانی برای مشورت و از احتیاج او به داشتن موضوع، حرفهای درستی می زند. اینکه هرگاه که پیکاسو موضوع خوبی برای نقاشی داشته از عهده آن به نحو احسن برآمده است ولی موضوع برای پیکاسو آسان بدست

نمی آمده است. بهمین دلیل در بیشتر آثارش او به موضوع های کلی مثل زن و اروتیسم می پردازد یا پناه به آثار گذشته می برد تا آن آثار را به سبک خود بازآفرینی کند. نویسنده فرضیه خوب دیگری نیز دارد، که پیکاسو احتیاج به سفر و جهان گردی داشت تا مدتی از قصر امپراطوری هنری و آن تنهائی با دوستان برگزیده خود رهائی یابد. ما هم می توانیم آرزو کنیم ایکاش پیکاسو به ایران سفر کرده بود و بیان او را از خوب و بدمان می دیدیم.

در ارزیابی کلی آخر کتاب باز باید با نویسنده موافق بود که پیکاسو همیشه و تا آخر عمر به انسان و آرزوی بهروزی و پیروزی او صادق بود. او همیشه می خواست دوست دردمندان باشد و با هنر خود برایشان خدمتی بکند. خصلت کودکانه و مبتکر او نگذاشت که شهرت و ثروت، او را از راه مبارزه برای سعادت هم نوع خود باز دارد و این از پدیده های استثنائی است.

تجزیه تحلیل جان برگر از تنهائی پیکاسو با آن همه موفقیت، از چوب انزواطلبی ها را خوردن و کم تحرکی او از لحاظ سفر کردن با آن همه نیروی جسمانی و پرکاری درس عبرتی است که: در کنار پیروزی ها، شکستها همیشه کمین کرده اند و هر فرازی را نشیبی است.

در این یکی دوسال کتاب های خوبی درباره این هنرمند معاصر ترجمه و به چاپ رسیده است. باید این کتاب ها را با تأمل خواند و با تأمل آثار گوناگون پیکاسو را مطالعه کرد و خود هنر را باید به آهستگی شناخت.

هانی بال الخاص

پیکاسو[1]، امروز ثروتمند و مشهورتر از هر هنرمندی است که تاکنون زیسته است[2]. ثروت اش بی شمار است. تنها به یک قلم از دارائیهایش اشاره می کنم: پیکاسو مجموعه ای از صدها تابلوی رنگ روغن دارد که از دوره های مختلف زندگی اش، گرد آورده است. ارزش این مجموعه، با توجه به قیمتهای فعلی، چیزی در حدود پنج الی بیست و پنج میلیون پوند است.

سال گذشته یکی از نقاشی های گواش اش که در ابعاد پنجاه در هفتاد و پنج سانتی متر بود، در یکی از حراجیها به قیمت هشتاد هزار پوند فروخته شد. (معمولاً قیمت نقاشیهای گواش از رنگ روغن پائین تر است). این نقاشی، بنا به تصدیق خود نقاش، در سال ۱۹۰۵ و طی به اصطلاح «دورهٔ آبی» کشیده شده است و این دوره، از آنجا که دیدی ترحم آمیز به فقرا دارد، دلپذیر اغنیا قرار گرفته است. البته چندی پیش، نقاشی کوچکی که در سال ۱۹۳۶ از طبیعت بی جان کشیده بود و کار

1- Picasso

۲) کتاب حاضر در سال ۱۹۶۵ نوشته شده است. یعنی زمانی که پیکاسو هنوز زنده بوده است.

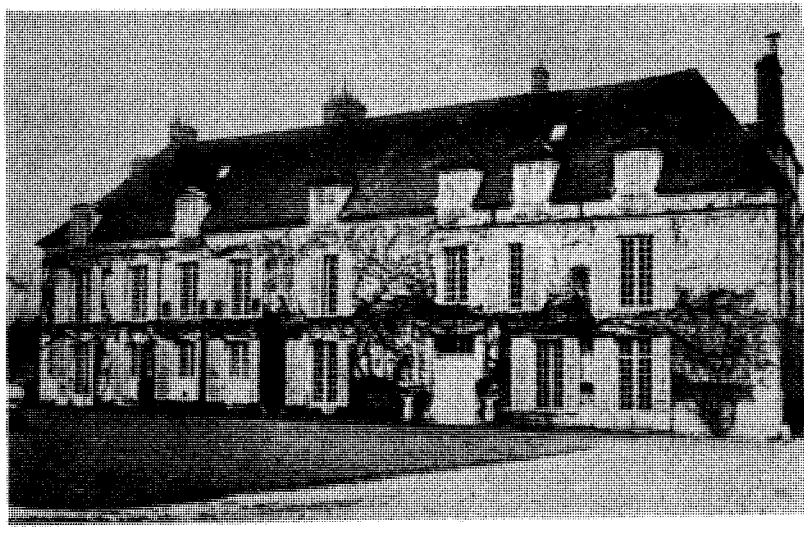
بسیار متوسطی هم هست، بیش از ده هزار پوند به فروش رفت. از آنجا که پیکاسو، مجموعه ای از حداقل پانصد تابلوی رنگ روغن دارد که هر کدام بزرگتر و به مراتب قیمتی تر از تابلوی نامبرده است، می توانیم ثروت پیکاسو را دست کم پنج میلیون پوند تخمین بزنیم. برای فروش این آثار، ناگزیر اوضاع را خوب سبک سنگین می کنند که مبادا بازار از آنها پر شود.

پیکاسو، درست پس از جنگ جهانی دوم، خانه ای را در جنوب فرانسه در ازاء یک نقاشی از طبیعت بی جان خریداری کرد. اینک دیگر برای پیکاسو، نیاز به پول هیچ مفهومی ندارد. پیکاسو هر چه را که بخواهد، با کشیدن تصویر آن، بدست می آورد. این واقعیت تا اندازه‌ای به افسانهٔ میداس[3] شباهت دارد. هر چه را که میداس دست می زد، طلا می شد. هر چه را هم که پیکاسو خطی بدورش می کشد، از آن خود می کند. اما افسانهٔ میداس هم مضحک بود و هم غم انگیز، او از گرسنگی مرد، زیرا حتی به غذا هم که دست می زد به طلا تبدیل می شد.

در اوایل سالهای ۱۹۵۰ بود که درآمد و ثروت پیکاسو تا این حد افسانه ای شد. مصدر تصمیماتی که تأثیری آنچنان عمیق بر سیمای پیکاسو نهاد، کسانی بودند که هیچ پیوندی با او نداشتند. دولت آمریکا، قانونی تصویب کرد که طبق آن قانون هر شهروندی که یکی از آثار هنری را به یکی از موزه های آمریکا هدیه می کرد از پرداخت مالیات بر درآمد معاف می گردید. شهروندان بلافاصله از مزیت این قانون برخوردار شدند، اما بردن این آثار به موزه ها، تا زمانی که صاحبشان زنده بود، اجباری نبود. هدف از چنین اقدامی آن بود که ورود آثار هنری اروپا به آمریکا را تشویق کنند. (هنوز ته مانده هایی از این پندار جادوگرانه که به تملک در آوردن هنر، قدرت را تحکیم می بخشد، باقی است). قانونی که در انگلستان در

3- Midac

قلمرو هنر به تصویب رسید به گونه ای دیگر و هدف اش جلوگیری از صدور آثار هنری به خارج بود. دولت مطابق این قانون، برای دریافت مالیات بر ارث، آثار هنری را نیز به جای پول می پذیرفت. قوانین نامبرده، هر دو، بر قیمت آثار هنری در دنیای دوستدار هنر افزودند.



ساختمان «شادودوبواسژلو» واقع در نرماندی.

افزایش قیمت آثار هنری، دلیل دیگری نیز داشت. در اوایل سالهای ۱۹۵۰، حجم پول برای سرمایه گذاری به مقدار بی سابقه ای افزایش یافته بود. بازسازی پس از جنگ جهانی اول، انگیزه برای تجدید تسلیحات و ثبات اقتصادی کشورهای پیشرفته به خرج کشورهای در حال رشد، موفقیّتی پدید آورد که در آن بخشی از سرمایه پولی بصورت ذخیره در آمد. این پدیده، فی نفسه، می توانست به سرمایه گذاری در هنر میدان دهد. اما انگیزه‌ای دیگر نیز، که تقریباً می توان گفت انسانی تر بود، در سرمایه گذاری برای آثار هنری دخیل بود.

امکانات سرمایه گذاری خارجی و استعماری، از روزهای پیش از

جنگ جهانی دوم دگرگون شده بود. مبالغ لازم برای سرمایه‌گذاریها آنچنان هنگفت بود که یک سرمایه‌دار متوسط نمی‌توانست به میل خودش تصمیم بگیرد. تنها کاری که می‌توانست بکند این بود که سرمایه‌اش را دو دستی به گروهی از سرمایه‌داران که از سطح بالایی از سازماندهی برخوردار بودند، واگذار کند. ماهیت سرمایه‌داری انحصاری برای سرمایه‌دار متوسط همان اندازه ناشناخته است که برای یک کارمند معمولی. در نتیجه، بودند سرمایه‌دارانی که هنوز موقعیتشان نسبتاً دور از گزند مانده بود، آنها دنبال شکلی از سرمایه‌گذاری بودند که هم مایه‌ی تهییج‌شان باشد و هم منبعی برای کسب سود شخصی به حساب آید. برخی‌شان، این امکان را در هنر یافتند. به این ترتیب هنر در این هنگام، برای پاره‌ای از سرمایه‌داران، جای راه‌آهن آمریکای جنوبی، قلع بلیوی و کشتزارهای چای سیلان را گرفت.

قیمت آثار هنری، طی ده سال حداقل ده برابر افزایش یافت. اما پیکاسو حتی پیش از سالهای ۱۹۵۰ نیز، ثروتمند بود. دلالان هنری، از سال ۱۹۰۶ شروع به خریدن آثار او کردند. پیکاسو، پیش از سال ۱۹۰۹، دوشیزه‌ای را به کار گرفته بود که با کلاه و رو پوش مخصوص، پشت میز می‌نشست و کارهایش را سر و سامان می‌داد. پیکاسو در سال ۱۹۱۲، در پروونس[4] تصویری روی یک دیوار گچی کشید و دلال طرف معامله‌اش، آن را شایستهٔ این یافت که دیوار را بخاطرش خراب کنند، تا نقاشی را دست نخورده به پاریس بفرستد که استادان فن آن را روی تخته نصب کنند. پیکاسو در سال ۱۹۱۹، به یک آپارتمان بزرگ در یکی از اعیانی‌ترین مناطق پاریس نقل مکان کرد. در سال ۱۹۳۰ ساختمانی قدیمی به نام «شاتودو بواسژلو[5]» را که متعلق به قرن هفدهم بود خرید و در

4- Provence

5- Chateau de Boisgeloup

آن اقامت گزید.

پیکاسو در سن بیست و هشت سالگی، از تشویش بی پولی نجات یافت. در سن سی و هشت سالگی ثروتمند و در سن شصت و پنج سالگی، میلیونر شد.

شهرت پیکاسو، همگام با ثروت اش افزایش یافته است. در اصل او اول به شهرت، بعد به ثروت دست یافت. شهرت پیکاسو در میان یاران نقاش و دوستانش بود که او را مورد توجه دلالان هنری قرار داد. اما امروز برعکس است، این ثروت پیکاسو است که بر شهرتش می افزاید.

نام پیکاسو، حتی برای مردمی که اسم نخست وزیر کشورشان را نمی دانند، آشناست. شهرت اش در انگلستان، به پای شهرت رافائل در ایتالیا می رسد. در فرانسه به اندازهٔ رو بسپیر[۶] مشهور است. یکی از دوستان منتقدش به نام ژورژ بسون[۷]، در توصیف پیکاسو پا را از این نیز فراتر می نهد. می گوید:

هیچ چیز پرمخاطره‌تر از توصیف پیکاسو نیست، مردی که مشهورتر از بودا و مریم باکره و پرجوش و خروش تر از توده‌ی انسانهاست. این اغراقی است که دوستان پیکاسو، اغلب دچارش می شوند. اما مسلم است که تاکنون هیچ نقاشی به این اندازه، میان مردم به شهرت نرسیده است.

یکی از دلائل این امر، وجود رسانه های گروهی است. به محض اینکه شخصی، به هر دلیلی، برگزیده می شود، رسانه های گروهی سرمی رسند و شمار آشنایان با نامش را از هزاران به میلیونها می رسانند و این امر در مورد پیکاسو، اهمیت شهرتش را نیز دگرگون کرده است. شهرت پیکاسو، با شهرتی که هشتاد سال پیش میله[۸] در فرانسه و میلس[۹] در انگلستان داشت، فرق می کند. شهرت آنها به خاطر دو یا سه نقاشی بود که کپیه هایشان را در

6- Robespierre
7- George Besson
8- Millet
9- Millais

میلیونها خانه به دیوار آویخته بودند— نام این نقاشی ها «گیلاس رسیده» و «نماز عید تبشیر» بود. شهرت این نقاشی ها خیلی بیشتر از آفریننده هاشان بود. حالا اگر شهرت پیکاسو را در میان مردم دنیا بررسی کنیم، می بینیم از هر صد نفری که نامش را شنیده اند، تنها یک نفر است که آثارش را می شناسد.

تنها هنرمندی که شهرتش به پای پیکاسو می رسد، چارلی چاپلین است. چارلی چاپلین هم مانند نقاش قرن نوزدهم، به خاطر رواج کارهایش میان مردم، به شهرت دست یافته است. در حقیقت، داستانهای زیادی راجع به او نقل می کنند مبنی بر اینکه کسانی که نامش را شنیده بودند، هنگامی که برای نخستین بار چشمشان به قیافه اش می افتاد این قیافه توی ذوق شان می زد زیرا نمی توانستند بدون سبیل و عصا تصورش کنند. بُعد هنری چاپلین —یا بهتر است بگوئیم هنرش— بسی بیش از بُعد انسانی اش به اهمیت دست یافته است. اما در مورد پیکاسو مسئله برعکس است، بُعد انسانی و شخصیتش، هنرش را تحت الشعاع خود قرار داده است. فعلاً برای توضیح دلیل این مسئله، زود است. اما این، مسئله ای است که پی در پی مرورش خواهیم کرد.

شاید بگوئید آشنایی با نام کسی به معنای شناختن شخصیت اش نیست. ولی هر مسئله ای پیرامون پیکاسو را در نظر بگیریم، مسایل دیگری را تداعی می کند. این مسایل که با نامش در پیوندند، افسانهٔ شخصیتش را می آفرینند. پیکاسو پیرمردی است که هنوز با زنهای جوان ازدواج می کند! پیکاسو یک نابغه است! پیکاسو یک دیوانه است! پیکاسو بزرگترین هنرمندیست که زنده است! پیکاسو میلیونر است! پیکاسو کمونیست است! کار پیکاسو، مزخرف و بی معنی است و یک بچه، بهتر از او نقاشی می کند. پیکاسو ما را فریب می دهد. پیکاسو بهتر است دست از سر ما بردارد، او را به خیر و ما را به سلامت!

شهر بارسلونا.

این است مجموع مطالبی که در ارو پا راجع به پیکاسو گفته می شود. وجود تضاد در این قضاوتها محتمل —و حتی ضروری— است، زیرا منطق مردم عادی نباید ولازم نیست که شامل حال شخصیتهای افسانه ای بشود.

تصور می کنید اغراق می گو یم؟ در پنجاه سال اخیر، زیر فشارهای

غیرانسانی جامعهٔ بورژوایی، میل مفرطی به برخوردهای نامعقول پدید آمده است. ژم سابارت[10] یار دیرین پیکاسو و شرح حال‌پرداز نیمه رسمی اوست. او پیکاسوی انسان را اینگونه به دنیای افسانه ای خدایان وارد می کند:

اگر پیکاسو می توانست سیر زمان را متوقف کند، تمام ساعتها از حرکت باز می ماندند، زمان هلاک می شد، روزها به سر می آمدند و زمین ناگزیر از چرخش باز می‌ماند و منتظر می‌ماند تا پیکاسو تصمیم اش را عوض کند. اگر واقعاً توقف زمین بدست پیکاسو بود، انتظار زمین بیهوده بود. پیکاسو را اینگونه یافتم و باید همانگونه بماند. لازم است آزادانه پی سرنوشت خویش روان باشد.[11]

واقعیتی وجود دارد که در نگاه اول ممکن است انسان را به شگفتی وا دارد و آن اینکه نظر صاحبان فن راجع به پیکاسو، ماهیتاً با نظر عوام بسی همانند است. اهل فن ممکن است زبان به ستایش هنر پیکاسو باز کنند، ولی هر جا برایشان پا دهد متفاوت —و حتی فراتر— از یک هنرمند مطرح اش می‌کنند. رامون گومز دولاسرنا[12]، شاعر اسپانایی، در سال ۱۹۳۲ در بارهٔ دوستش پیکاسو چنین می نویسد:

در زادگاهش مالاگا[13] به توصیفی از او دست یافتم. و دریافتم که به راستی او گاوباز است. چه، گاوبازان کولیانند؛ و کار او نیز درحقیقت گاوبازی است.

ژان کوکتو[14]، در اواخر سالهای ۱۹۵۰ نوشت:

انبوه اشیاء به دنبالش روانند و اوامرش را گوش بفرمان اند همان گونه

10- Jaime Sabartes

۱۱) این گفته و نیز سخنانی که در صفحات ۲۲ به آنها اشاره شده، **از یکی** از مشهورترین و گرانبهاترین کتاب راجع به پیکاسو به نام «پیکاسو» نوشته و یلهم بوئک **Wilhem Boeck** ' ژم سابارت، نقل شده است.

12- Ramon Gomez de La Serna

13- Malaga

14- Jean Cocteau

که جانوران از اورفئوس[15] **فرمان می برند. اینگونه خوش دارم بشناسانمش: او هر چیزی را که به انقیاد می کشد، به لطایف الحیل مجبورش می کند شکلی به خود بگیرد که چشمان معمولی بازش نشناسند. جادوگر ما با افسونش صورت چیزها را دگرگونه می کند. او نقاب سلطان آشغال جمع کنان را به چهره زده، در خیابانها می گردد و هر چه را که به کارش می آید برمی دارد.**

من به دشواری قلم فرسایی پیرامون نقاشی و نیز ضرورت تصویرسازی و استفاده از تمثیل، نیک آگاهم. اما تصویرسازی هائی که دوستان پیکاسو به آن دست می زنند، گرایش به آن دارند که نفس هنر نقاشی را بی اعتبار سازند. انسان هر چه بیشتر مطالبشان را می خواند، بیشتر احساس می کند که کارهای واقعی پیکاسو اتفاقی اند. یکی از دوستانش به نام مانولو[16]، پیکرتراش اسپانیائی، این مطلب را بی پرده اعلام داشت: «می دانیم که نقاشی برای پیکاسو، یک مسئلهٔ فرعی است.»

این حرف وقتی صادق است که پیکاسو به مسائل و موضوعات دیگری نیز علاقه‌مند می بود و نیرو یش را میان نقاشی و فعالیتهای دیگر، سرشکن می کرد؛ و باز این سخن مانولو مقبول‌ترمی بود که پیکاسو، انسانی به غایت اجتماعی می بود و خود را عمدتاً در پیوندش با مردم نشان می‌داد. اما هیچ کدام از این موارد صحت ندارد. پیکاسو انسانی است مصمم! دیوانه‌وار کار می کند و کل روابطش، کمابیش، در خدمت ضرورتهای هنرش قرار دارد.

پس در این صورت این مسئله را چگونه باید توضیح داد. پیکاسو شیفتهٔ خلاقیت خو یش بوده و خود را وقف آن کرده است. آنچه می آفریند —به عبارت دیگر، هر کدام از کارهای تمام شده‌اش— تقریباً جنبه‌ای اتفاقی

15- Orpheus 16- Manolo

دارند. این سخن تا اندازه‌ای در مورد تمام هنرمندان صدق می کند؛ علاقهٔ آنان به یک اثر، به محض آن که به پایان اش می رسانند، ناپدید می شود اما درستی این گفته درمورد پیکاسو با روشنی بیشتر دیده می شود و این مطلب حتی بر شیوهٔ کارش نیز تأثیر گذاشته است. پیکاسو، وجود پیشرفت در آفرینش نقاشی را رد می کند؛ هر دگرگونی، هر گام و به قول خودش —هر تغییر شکل— چیزی جز بازتاب پیدایش حالتی تازه در او نیست. در نظر پیکاسو، آنچه که اوست، مهمتر است از آنچه که انجامش می دهد. پیکاسو، سایهٔ این برتری را بر تمام هنرها می افکند:

آنچه اهمیت دارد نه آن است که هنرمند انجام می دهد، بلکه وجود خود هنرمند است. سزان[۱۷] اگر مانند ژاک امیل بلانش[۱۸] می زیست و می اندیشید —هر چند سیبهایش را ده برابر زیباتر از آنچه که هست می کشید— حتی به اندازهٔ یک سر سوزن برایم اهمیت نمی داشت. آنچه که علاقهٔ ما را به سزان برمی انگیزاند تشویش هایش، به دیگر سخن درسی است که به ما می دهد. علاقهٔ ما به وان گوگ[۱۹] به خاطر اندوه‌هایش، به دیگر سخن به خاطر درام واقعی این انسان است. غیر از آن هر چه هست دروغ محض است[۲۰].

قطعاً، هم سزان و هم وانگوگ، هر کدام که این سخن را می شنیدند، با آن مخالفت می کردند. ذهن هر دوی آنها را —هر یک به شیوهٔ متفاوت خویش— آفریده‌هایشان اشغال کرده بودند. **هر دو**، آگاه بودند که زندگی شان فقط و فقط در سایهٔ آثارشان توجیه می پذیرد. سزان گفته بود: **دشوارترین مسئله، اثبات آن چیزی است که به آن باورمندیم. از**

17- Cezan
18- Jacques - Emide Blanche
19- Von Gogh

۲۰) این سخن و نیز گفته های دیگر پیکاسو را از کتاب بسیار مستند آلفرد. اچ. بار به Alfred H.Barr نام «پیکاسو: پنجاه سال از هنرش» نقل شده است.

این رو به پژوهشهایم ادامه خواهم داد...

با این همه، پژواک این برداشت پیکاسو، نزد رمانتیکهای نخستین یافت می شود و در واقع آنان نخستین کسانی بودند که چنین نظریه ای را تدوین کردند. آنان، آن روح خلاقه را برتر می دانستند که بیانهای مشخص اش نه تنها اتفاقی بلکه مبتذل بود:

آهنگهای شنیدنی ملیحند، اما آهنگهای ناشنیدنی از آنها ملیحتر...

چنین انگاره ای در آغاز قرن نوزدهم **ضرورت** داشت. این نظریه بود که به هنرمندان در مقابله با روش دنیای بورژوایی (که بیش از پیش به قدرت رسیده بود)، روشی بر پایه کالائی کردن همه چیز از جمله هنر، امکان می داد که به وجود خویش ادامه دهند. روح خلاقه و نبوغ به عنوان یک پدیده را به گونهٔ هدفی فی نفسه، ارج می نهادند؛ زیرا تنها چنین پدیده ای بود که قیمت نداشت و نمی شد آنرا خرید و فروش کرد.

هم اکنون این دوگانگی در بطن برخورد بورژوایی با هنر نهفته است. از یک طرف عظمت و اسرارآمیز بودن نابغه را می ستایند و از طرفی دیگر، اثر هنری را همچون کالایی برای خرید و فروش می نگرند. امروز کافی است که پای سخن دلالان هنری بنشینید تا دریابید که چگونه این دوعنصر ناهمگون را کنار هم می گذارند.

جان سخن سوداگری و تضمین سرمایه گذاریهایشان است. اما برای خالی نبودن عریضه، صفاتی چون هیجان انگیز، پرقدرت، خارق العاده و خیالی را به اثر هنری که ویژگیهایش ملموس نیست، نسبت می دهند.

چنین برداشتی از نابغه، در تصورعوام وجود دارد و کتابها و فیلم های آنچنانی نیز به آن میدان می دهند. نابغه (به سبب دیوانگی، مستی یا عرفانی بودن) نمی تواند در پی دلبستگی های مادی باشد و این را دلیلی برای نبوغش می پندارند.

این دو گانگی را —که آخرین میراث توهم رمانتیکهاست— در شیوه‌ای می بینیم که مطابق با معیارهای خاصی است که برای نوشتن کتب هنری وضع کرده‌اند. در این کتابها، عکس آثار هنری را با دقت و وسواس، انگار برای ضبط در دفتر اموال، تشریح کرده‌اند. با این آثار مانند کالا برخورد می شود. در لابلای این توضیحات، عباراتی گنجانده‌اند که نبوغ را به آفرینندهٔ این تصاویر نسبت می دهند. این عبارات مانند عبارات یک طلسم، اوج می گیرند. نویسنده بصورت فروشنده‌ای در می آید که در کنار بساطش، برای جلب مشتری جار می زند. اینهم یک نمونه:

«پرترهٔ نیم‌تنهٔ «پیرمرد گدا» که در آن زمان آفریده شده بود، نشان دهندهٔ مهارت فنی پیشرفته‌ای است. شکی نیست که پیکاسو در این نقاشی، مانند دیگر کارهای اولیه‌اش، از آثار برجستهٔ ولاسکوئز[۲۱] از جمله اثر مشهور او «سقای سویلی» الهام گرفته است. از این رو است که پوست براق مدل، موهای رنگ باخته و لباسهای خشن‌اش به گونه‌ای واقعگرایانه تصویر شده است و نیز قلم موی پهن و آزاد نقاش، سایه روشنهای پرتوان را در کنار هم قرار می دهد و همه اینها بر لحظه‌ای بودن چهره تأکید می ورزند و کمک شگرفی به حالت جدی قیافه می کنند. از سویی دیگر، هیچ چیزی در این نقاشی، رنگی از تقلید ندارد چه رسد به کپیه کردن. این نقاشی دوران جوانی پیکاسو، مانند نقاشیهای بعدی‌اش، نشان دهندهٔ کوشش خارق‌العادهٔ نقاش و مانند تمام نقاشی هایش از مدلهای تاریخی الهام گرفته است. این اثر نشان‌دهندهٔ ذهنیتی است که پدیده‌ای را که در دل آتش احساسات دیده است، بکار می گیرد و از خاکسترش شیئی نو می سازد که فقط متعلق پیکاسو است...»[۲۲]

21- Velazquez

۲۲) زیرنویس ۱۱ مراجعه شود.

«پیرمرد»، سال ۱۸۹۵.

این سخنان، خلاف واقعیت نیستند. ولی پر واضح است که ربطی به موضوع ندارند. آنچه که به موضوع مربوط است می تواند این مسایل باشد که چرا نقاشان تصویر گدایان را می کشند، چگونه سن و سال انسان بر لباسی که می پوشد تأثیر می گذارد و اینکه آیا پیکاسو موقعی که در سن چهارده سالگی این نقاشی را می کشید، به نواقص سبک شهرستانی و

تصویرگری که آموخته بود، آگاه بود یا خیر. در تفسیرهایی که نویسندگانی از این دست می کنند، ناتوانی نسبت به درک پیوند اثر هنری با هر کدام از تجارب عام انسانی وجود دارد. آنان درعوض، نقاشی را مانند یک شئ تفسیر و تعریف می کنند و حتی شجره‌نامهٔ خوبی هم برایش ترتیب می دهند. از یک طرف پیکاسورا درسن چهارده سالگی وزیردست راست ولاسکوئز می دانند و از طرفی دیگر، به عنوان نابغه‌ای که به سان جوجهٔ مرغ ققنوس از میان خاکستر سر برآورده، تجلیلش می کنند.

این تصور رمانتیکی، اگرچه در برخوردهای بورژوایی نسبت به هنر، همچنان حفظ شده است، ولی دیگر نزد هنرمندان پذیرفته نیست. رمانتیکهای اولیه، چنین برداشتی را به عنوان نظریه ای می نگریستند که بر پایهٔ وفاداری به کارشان استوار بود. آنان در سایهٔ چنین نظریه‌ای بود که می توانستند به کارشان ادامه دهند. پیش از اواسط قرن نوزدهم —و بطرف اواخر آن با شدت بیشتر— نظریه ای به مراتب تازه‌تر و واقع گرایانه‌تر به پیش کشیده شد. قدرت بورژوازی جاودانه نبود. جامعه در کار دگرگونی بود و یا متحول می شد. لذا آینده به گونه ای دیگر می بود. انسان از این واقعیت نتیجه می گرفت که **هنرمند جلوتر از زمان خویش است.** استاندال[۲۳] نخستین کسی بود که به چنین نتیجه ای رسید. او پیش بینی کرد که مردم در سال ۱۸۸۰ آغاز به خواندن آثارش و در سالِ ۱۹۳۵ ارزیابی شان خواهند کرد.

از زمان استاندال به بعد، هر هنرمند برجسته‌ای، هر چند هم که در جنبه های دیگر رمانتیک بود، به این واقعیت ایمان آورد که آثارش —یعنی تنها چیزی که در آینده به حیات خویش ادامه می داد— توجیه گر حیات او ینـد. از آن پس هنرمند کوشید که همهٔ وجودش را در آثارش بریزد و به

23- Stenhdal

اعتقاد وی، روح خلاقه‌اش تنها نیرو یی بود که به انجام چنین کاری —یعنی انتقال **وجودش** به **آثارش**— توانایش می ساخت. این امر در مورد فلوبر[۲۴]، سزان، گوگن[۲۵]، سورا[۲۶]، وانگوگ، رودن[۲۷]، یتس[۲۸] و نیز جیمس جو یس[۲۹] صدق می کند. تنها معدودی از هنرمندان که از نظر اهمیت در رده های پائین تری قرار داشتند (مانند مترلینگ)[۳۰]، خو یشتن را به این تصور رمانتیکی سرگرم کرده بودند که سکوت، موسیقی دارتر از صدا است. اما این نظریه، دیگر نه رهنمودی برای کار بلکه پذیرفتن آزادانهٔ شکست از دست این دنیا بود.

هنرمندانِ با اهمیت و هم نسلِ پیکاسو، بر همان باور پیشینیان خو یش بودند. درواقع یکی از دلایلی که به ستایش وانگوگ یا سزان می پرداختند این بود که حس می کردند آثار آنها را به ارث برده اند و موظف اند در ادامه و توسعه‌شان بکوشند. هنرمندان هم نسل با پیکاسو، هرچه بیشتر برآنچه که انجام شده بود و آنچه که می بایست انجام شود، تاکید می ورزیدند. آنان همینکه به اوج موفقیت می رسیدند —مانند ماتیس و براک— امکان داشت چندان ضرورتی در پذیرفتن اینکه زندگی آنان در سایه کارشان توجیه می پذیرد نبینند. ولی انسان کافی است که گفته های کسانی را مانند آپولینر[۳۱] و خوانگری[۳۲] را— که مرگ به آنان مجال نداد که چنین موفقیتی را با چشم خود ببینند— مطالعه کند تا دریابد که برای این نسل، اعتقاد به **«آنچه هنرمند می آفریند»**، چقدر عمیق بوده است. آپولینر، کمی پیش از مرگش در سال ۱۹۱۸، در مقاله‌ای پیرامون روحیه جدید شعرا می نو یسد: **مصالحی وجود دارند که شاعر گرد آورده است، مصالحی**

24- Flaubert
25- Gauguin
26- Seurat
27- Rodin
28- Yeats
29- James Joyce
30- Maeterlink
31- Apollinaire
32- Juan Gris

که این روحیهٔ جدید به ما عرضه داشته است و این مصالح، حقیقتی را پایه‌ریزی خواهد کرد که روشنی و صراحت آن غیرقابل انکار است و دستاوردهایی عظیم و بسیار هم عظیم، به دنبال خواهد داشت.

مسیر زندگی از درون اثر هنری می گذرد. اما این گفته در مورد پیکاسو صادق نیست. پیکاسو از این قاعده مستثنی است: به قول خودش **آنچه واقعاً اهمیت دارد، هنرمند است نه کار هنری‌اش.»**

در اینجا برای نخستین بار از نظر تاریخی به هویت گمنام پیکاسو اشاره می کنیم. او مشهورترین هنرمند دنیا است و شهرتش در نوگرایی نهفته است. امپراطور مسلم هنر نوین است! ولی در نگرش اش به هنر و سرنوشت اش به عنوان یک هنرمند، گرایشی وجود دارد که یک ذره هم نو نیست و بیشتر به اوایل قرن نوزدهم مربوط است.

بعلاوه، به نظر می رسد که میان هؤیت گمنامش از نظر تاریخی و ماهیت و دامنهٔ پیروزی اش، پیوندی وجود داشته باشد. اسطورهٔ پیکاسو که در اذهان مردم جای گرفته و از پشتیبانی دوستان اش نیز برخوردار است، به اندازهٔ دید و برداشت پیکاسو نسبت به آن، تحریف آشکار واقعیت نیست. باور رمانتیکی خود پیکاسو به وجود نبوغ به سان یک پدیده، به پیدایش چنین اسطوره‌ای یاری می رساند. برخورد هیچکدام از معاصران برجستهٔ پیکاسو نسبت به کارشان و برخوردشان نسبت به خویش که از طبیعت شان ناشی می شود، هرگز به پیدایش و رشد چنین اسطوره ای در مورد آنان ختم نشده است. اما نبوغ به عنوان یک پدیده در پیکاسو، تنها چند گام معدودی از الوهیت این نیمه خدا فاصله دارد.

نمی خواهم بگویم که شخصیت افسانه ای پیکاسو، تنها از نظر یاتش نسبت به «معنی هنرمند بودن»، پدید آمده است. پیکاسو شخصیتی بی نهایت نیرومند دارد که افسانه انگیز است. شاید تا اندازه‌ای بتوان پیکاسو را از این لحاظ با ناپلئون قابل مقایسه دانست. او بی شک از همان

قدرت ناپلئون برای جلب و حفظ پشتیبانی مردم برخوردار است. کمتر کسی که شخصاًبا پیکاسو آشناست، از او انتقاد می کند. آنچه که پیکاسو است، جدا از آنچه می آفریند، در حقیقت شایان توجه است و شاید تا کنون توصیف نشدنی مانده باشد. آنچه اهمیت دارد نه گفتار یا کردارش بلکه وجودش یعنی نمودی از عالم درونی این انسان است.

اطلاعاتی که درسالهای اخیر راجع به شخصیت پیکاسو داده‌اند، مهمل و بی معنی شده است. پیکاسوبرای خود در باری ترتیب داده و اینک او یک سلطان است. تملق گویی نسبت به پیکاسوو انزوایی که در نتیجهٔ آن برای او پدید آمده، نه تنها بر داوری کسانی که او را می شناسند بلکه بر روی هنرش نیز تأثیری ویرانگر نهاده است. اطرافیانش، به نوعی مدیحه‌سرایی چندش آور در مورد او پرداخته اند. برای مثال ژورژ بسون در سال ۱۹۶۲ می نویسد:

تقریباً فراموش کردم به شما بگویم —شاید هم قبلاً گفته باشم— که این مرد آدم کج سلیقه‌ای نیست، علاقهٔ عجیبی به الماس سیاه دارد. دو الماس عالی دارد و هیچوقت از آنها دست نخواهد کشید. هر کدام از این الماسها درست صد قیراط وزن دارد. پیکاسوآنها را به جایی زده که چشم انسانهای دیگر در همانجا از صورتشان قرار دارد. واقعیت همان است که گفتم وبه شما اطمینان می دهم این الماسها به طرف هرزنی قرار گیرد، اورا در جا میخکوب خواهد کرد.

ولی کسانی نیز در بارهٔ پیکاسو —قبل از اینکه صاحب چنین در باری بشود— قلم فرسائی می کردند، چشمهایش را بسی جالب توجه یافته بودند. فرناند اولیو یه[۳۳] ضمن شرح نخستین برخوردش با پیکاسو در سال ۱۹۰۴، اینگونه به توصیفش می پردازد:

33- Fernade Olivier

کوتاه اندام، دارای پوستی تیره، چاق و خپله، اضطراب برانگیز با چشمانی تیره، ژرف، نافذ، عجیب و غریب و تقریباً خیره.

گرترود استاین[۳۴] نیز در همین زمان می نویسد:

چشمهایش به گونه ای شگفت انگیز —آنقدر شگفت انگیز که مثل اش را به یاد ندارم— گرد و قهوه ای و دستهایش ظریف و چابک و دارای پوستی بس تیره بودند.

موریس راینال[۳۵] در سال ۱۹۲۰، هنگامی که از دیدن تازه‌ترین نمایشگاه پیکاسو دچار یأس می شود، می نویسد: **چند تا از ستاره های چشم پیکاسو، خاموش شده اند.**

چشمان پیکاسو، بیانگر کل وجود او است، شما خودتان می توانید چشم های پیکاسو را در فیلم های که راجع به او ساخته اند، ببینید. این چشمها نشان‌دهندهٔ شور عظیم زندگی درونی این انسان و در عین حال انزوای چنین زندگی یی است (و یا شاید این منم که اینگونه می بینم).

کم کم ناگزیر می شویم ماهیت کلی پیکاسو و روند تجربهٔ ذهنی اش را مورد توجه قرار دهیم. چگونه روحیهٔ پیکاسو را که خودش آنرا برتر از کارش می داند، توصیف کنیم؛ روحیه ای که وجودش را انباشته است و پرتو آن از چشمان او به بیرون می تراود؟

پیکاسو در سال ۱۸۸۱ در مالاگا زاده شد. رشته کوههای اطلس را از مالاگا می توان دید و هنگامی که باد در جهت جنوب شرق می وزد، بوی بیابان را با خود می آورد. نیاکان خانوادهٔ متوسط پیکاسو، از طرف پدر و مادر، نسل در نسل مالاگایی بوده اند. پیکاسو در سال ۱۹۰۰، در سن نوزده سالگی و برای نخستین بار در زندگی اش، اسپانیا را ترک می کند و چند ماهی در پاریس می ماند. او از سال ۱۹۰٤ و دیگر برای همیشه در پاریس

34- Gertrude Steine

35- Maurice Raynal

ماندگار شد. میان سالهای ۱۹۰٤ تا ۱۹۳٤، به هنگام تعطیلات و نیز به منظور انجام مسافرتهای مربوط به نقاشی، پنج شش بار به اسپانیا برگشت. پیکاسو از سال ۱۹۳٤ به بعد که پنجاه و سه ساله شده بود، به اسپانیا برنگشت. بزرگترین بخش زندگی اش را در یک تبعید داوطلبانه گذرانده است.

تبعیدی حالتی است که با تأثیرات ذهنی یی که می بخشد، هرگز آرام نمی گیرد: انسان با گذشت زمان یا بر احساس غربت اش افزوده می شود و یا بیش از پیش جذب میهن دوم می گردد. شکی نیست که هم پیکاسو فرانسه را چونان میهن خویش پذیرفت و هم فرانسه او را چونان یک هم وطن خویش. دوستان پیکاسو فرانسوی بودند و گفتار و نوشتارش نیز به زبان فرانسه بود. پیکاسو قادر بود که در میهن پرستی فرانسویان سهیم باشد (میهن پرستی —در نتیجهٔ سه بار حملهٔ آلمان به فرانسه در سالهای ۱۸۷۰، ۱۹۱٤ و ۱۹٤۰— عنصری از حیات روشنفکری فرانسه بود که در مقایسه با حیات روشنفکری انگلستان در همین دوره ها، از اهمیّت بیشتری برخوردار بود). فرانسه به نوبهٔ خود، به نبوغ پیکاسو پی برد و او را در سال ۱۹٤۵ به شهرت جهانی رساند. اما با وجود این واقعیتها، من فکر می کنم که احساس غربت، بیش از پیش به پیکاسو دست داده است.

فرانسه نتوانسته است عمیق ترین نیازهای پیکاسو را برآورده کند. پیکاسو در تنهایی مانده است. امروزه در دنیای مادرشهری[۳۶] ارو پای غربی و شمال آمریکا، تنهایی به قدری عمومیت یافته که این اصطلاح، ناگزیر انبوهی از انسانها را از هر نوع و دسته ای که باشند، در بر می گیرد: بازنشستگان که روی صندلی پارکها می نشینند، در تنهایی به سر می برند. میلیونرها نیز به قولی تنهایند زیرا از پشت پنجره های پرده دار به دنیا

36- Metropolitan

می‌نگرند. عده‌ای در جمع و برخی در غیاب دیگران، از تنهایی رنج می‌برند. خود را به این گفته دلخوش می‌داریم که گو یا تنهایی، از محاسن مردان بزرگ است. ولی تنهایی پیکاسو، اگر اشتباه نکنم، در هیچکدام از این مقولات نمی‌گنجد. تنهایی پیکاسو، مانند تنهایی دیوانگان است. دیوانه از آنجا که هر کاری بکند با اعتراض کسی رو برو نمی‌شود، احساس تنهایی می‌کند. این تنهایی، تنهائیِ خودکفایی است. (هرچند که این گفته عجیب به نظر می‌آید). پیکاسو از چنین تنهایی مستقیماً رنج نمی‌برد. این تنهایی، اغلب پیکاسو را به فعالیت وقفه‌ناپذیر وا می‌دارد و آرام و قرار از او می‌گیرد. بدترین چیز در بیمارستان روانی آن است که خواب راحت در آن خیلی کم است. شاید کار عاقلانه‌ای نکرده‌ام که چنین تشبیهی را به کار گرفته‌ام، زیرا چنین تشبیهی دور نیست این عقیده مبتذل را تأئید کند که گو یا پیکاسو دیوانه است. پیکاسو دیوانه نیست. اما هیچ تشبیه دیگری نمی‌تواند منظورم را به این اندازه، روشن بیان کند. برای توضیح این مطلب، باید توجه داشته باشیم که پیکاسو از چه چیزی دور افتاده است: از اسپانیای کودکی و نوجوانی اش.

پیکاسو تا سن دهسالگی در مالاگا زندگی کرد. سپس خانواده‌اش به کورونا[۳۷] در ساحل آتلانتیکی شمال اسپانیا و هنگامی که پیکاسو چهارده سالش بود، به بارسلونا[۳۸] کوچیدند. شرایط اقلیمی و تاریخی و نیز روحیهٔ مردمان این شهرها، با همدیگر بسیار متفاوت‌اند. یکی از مشکلات قلم‌فرسائی پیرامون اسپانیا، آن است که در داخل این کشور، چندین اسپانیا وجود دارد. اسپانیا از جنبه‌های اقتصادی و اجتماعی، هنوز به وحدت دست نیافته است. همانگونه که مردم از دو ایتالیا، یعنی شمال و جنوب روم، صحبت می‌دارند، ناگزیر باید از پنج شش اسپانیا نیز سخن

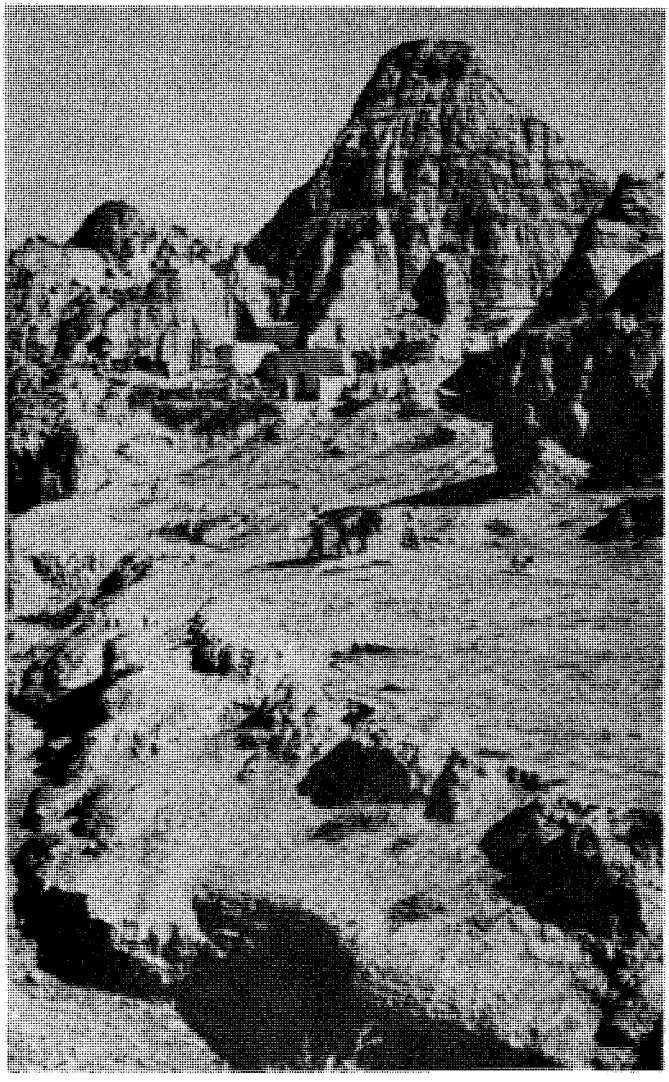
37- Corunna 38- Barcelona

گفت. این نکته، از اهمیتی جدی برخوردار است زیرا بیانگر آن است که اسپانیا از لحاظ تاریخی، از تمام اروپا عقب مانده است. حساب اسپانیا از اروپا جدا است.

موقعیت جغرافیایی اسپانیا و تعلق آن به عالم مسیحیت، ما را به اشتباه می اندازد. درست‌تر آن است که بگوئیم اسپانیا معرف **آنچنان** مسیحیتی است که از زمان جنگهای صلیبی، هیچ کشوری **مانند آن** نبوده است. اسپانیا را —اگر دقیق‌تر بنگریم— از لحاظ جغرافیایی می **توان** با ترکیه مقایسه کرد. البته شکی نیست که اسپانیا نیز، در فرهنگ اروپا **سهمی** دارد. اما این واقعیت نیز، اغواکننده است. سهمی که اسپانیا ادا کرده، به ادبیات و نقاشی محدود می شود. سهم اسپانیا در برگیرندهٔ آن دسته از هنرها و دانش‌ها نیست که وابستگی‌شان به اشکال مشابهی از پیشرفت اجتماعی بیشتر است. اسپانیا نسبت به معماری، موسیقی، فلسفه، طب، فیزیک و مهندسی اروپا، سهم ناچیزی ادا کرده است. حتی **من** معتقدم که ادبیات و نقاشی اسپانیا در داخل این کشور نسبت به خارج تأثیر کمتری داشته است. نقاشی و ادبیات در اسپانیا به کسانی متعلق بوده که توانسته‌اند از عهدهٔ زندگی به شیوهٔ اروپای آن سوی کوههای پیرنه برآیند.

حساب اسپانیا از اروپا جدا است زیرا هنوز کشوری فئودالی است. فئودالیسم اسپانیا، هفتاد سال پیش یعنی هنگامی که پیکاسو پسربچه‌ای بیش نبود، نسبت به امروز سیمای خشن‌تری داشت. در آن زمان، بیش از سه چهارم کارگران، روی زمین کار می کردند. ابزار کارشان ابتدایی و تقسیم کار، هنوز در مراحل اولیه قرار داشت. تولید در بسیاری از مناطق، تنها برای نیاز خانه یا دهکده صورت می گرفت. ملاکین به شیوه‌های گوناگون از مستأجرین بیگاری می کشیدند. ملاکین در سایهٔ سیستم کاسیک[۳۹]، قانوناً حیات و ممات دهقانان را در دست داشتند. تمامی این

39- Casique



منظره‌ای از اسپانیا.

و یژگیها، مختص به فئودالیسم کلاسیک است. اما شاید «فئودالیسم کلاسیک ناب» تنها یک واقعیت تجریدی باشد. جامعه اسپانیا در اواخر

دهقانان اسپانیایی به هنگام برداشت فلفل.

قرن گذشته، پیچیده و ناهمگون بود.

این آمادگی را ندارم که بتوانم تاریخ اسپانیا را در اینجا شرح دهم. اما به کمک چند تعمیم ساده و یکی دو مثال، خواهم کوشید آن دوره از تاریخ اسپانیا را که پیکاسو در آن به دنیا آمده، هرچند به اختصار، تشریح کنم. به عقیدهٔ من، تنها در این صورت است که می توانیم به درک روحیهٔ پیکاسو امیدوار باشیم.

فئودالیسم اسپانیا، از دو جنبهٔ مختلف پیچیده و دارای شکلی مسخ شده بود. از یک طرف، بخش عظیمی از جامعه اسپانیا در دورهٔ پیش از فئودالی می زیست و از طرفی دیگر، حدود یک پنجم جمعیت را طبقهٔ متوسطی تشکیل می داد که همگی کارمند بودند.

«آثار عتیقهٔ» دوران ماقبل فئودالی، عمدتاً در مناطق روستایی پرت

افتاده و غیرقابل دسترسی وجود داشت. اما این اصطلاح، شامل حال مناطق زیادی از اسپانیا می‌شود. برای مثال در باسک[40] و ناوار[41]، یک سیستم اجارهٔ زمین وجود داشت که به قرن دهم برمی‌گشت و مبتنی بر نظام قبیله‌ای بود. سیستم کار در سرزمینهای اندلس که بزرگترین بخش آن بکر مانده بود، بیشتر به برده‌داری روم شباهت داشت تا به فئودالیسم قرون وسطایی. دامپروران فلات مرکزی اسپانیا، اساساً خانه به دوش بودند و به صورت قبیله‌ای زندگی می‌کردند. اما شاید مهمترین «اثر عتیقه» در وجدان دهقانان میان حال اسپانیائی وجود داشت. اینان تا اندازه‌ای، زندگی اشتراکی را —که شکل واقعی سازماندهی آن در هر استانی با استانی دیگر به شدت متفاوت بود— **بخاطر داشتند**. چنین خاطره‌ای، همراه با فقر تلخ و تغییرناپذیر دهقان میان‌حال، او را به تحقیر مالکیت خصوصی و پناه جستن در گونه‌ای از باور به آزادی (که هیچ قرابتی با Liberté (آزادی) در انقلاب فرانسه نداشت) وا می‌داشت و مفهوم چنین آزادی‌یی، آزادی و عزت فرد در جمعی کوچک، ابتدایی و خودبخود بود. همین دهقانان بودند که در خلال جنگ داخلی، سودای نابودی نظام پولی را در سر داشتند. طبقات متوسط اسپانیا، در کنار تشکیلات اداری‌یی که در قرن شانزدهم برای ادارهٔ انگیزسیون و مستعمرات آمریکای جنوبی و اراضی اشغالی ایتالیا و شمال اروپا ایجاد شد، پدید آمدند. این تشکیلات اداری از آغاز عریض و طویل و بی‌ثمر بوده است. سفیر ونیز در مادرید، یک قرن پس از پدید آمدن چنین تشکیلاتی، نوشت:

«هر کس که برایش دست دهد می‌تواند به خرج دولت زندگی کند. عدد تمام مشاغل دولتی افزایش یافته است. چهل هزار منشی فقط برای خزانه گمارده شده‌اند که هر کدام از آنان، دو برابر پولی که برایشان

40- Basque 41- Navarre

مقرر شده، درمی آورند. حسابهایشان درپشت پرده ای نفوذناپذیر و شاید هم پلید قرار گرفته است و کسی نمی تواند از چند و چون شان سر در بیاورد.»

در همین زمان، بیست و چهار هزار مأمور وصول مالیات و بیست هزار نفر را برای انگیزیسیون به کار گمارده بودند. چنین ارقامی، ما را به گونه ای از واقعیت دروغین این طبقه از لحاظ اقتصادی، آگاه می کند.

این طبقه در آغاز، به سبب وجود طلای آمریکای جنوبی و صنایع فلاندرز به حیات اش ادامه می داد. اما بعدها که قدرت اسپانیا رو به نابودی رفت، سنگینیِ بار این طبقه بر دوش اقتصاد کشور (که توانایی تحمل اش را نداشت) افتاد. فقری دیرپا در نتیجهٔ این وضع پدید آمد. هیچ گونه کوششی برای بهبود اقتصاد به عمل نمی آمد، زیرا این به اصطلاح طبقهٔ متوسط، رابطهٔ سرمایه و تولید را درک نمی کرد و بر عدم مآل اندیشی که ناشی از روحیهٔ شهرستانی شان بود، ماندند و فکر و ذکرشان فقط این بود **که مقام خویش را حفظ کنند.** هر پستچی روستایی در اواسط سدهٔ گذشته، مقام اش را به کمک زنجیری طویل از واسطه ها، وامدار فلان وزیر درمادرید بود. هنگامی که دولت سقوط می کرد، پستچی روستایی، شغلش را از دست می داد و یکی از «طرفداران» دولت جدید، جای او را می گرفت.

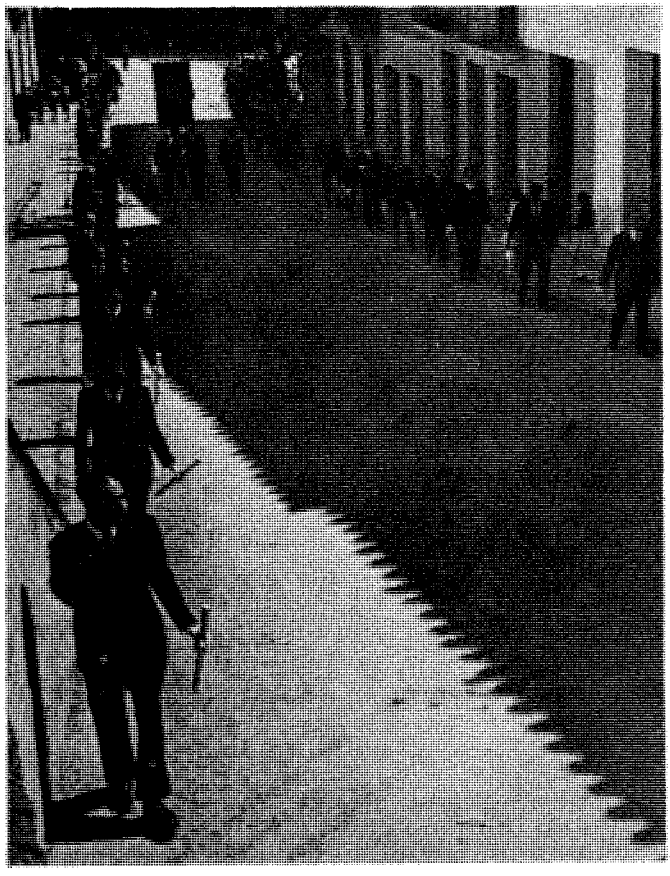
این بود تاریخ عمومی و نمونه وار اسپانیا که استثنائاتی نیز در آن وجود داشت. پیش از به دنیا آمدن پیکاسو، مؤسسات صنعتی سرمایه داری، هر چند که هنوز در ابعاد کوچکی قرار داشتند، در شمال کشور پدید آمده بودند. جوانان طبقهٔ متوسط به ارتش پیوستند و طرحهای «خونتا» را برای «مدرنیزه کردن» اسپانیا ریختند. درپاره ای مشاغل، سنتی لیبرالی و دارای جهتی ارو پایی وجود داشت. در سال ۱۸۷۳، جمهوری اعلام شد. اما این جمهوری، بیشتر از یک سال دوام نیاورد.

آنچه می خواهم ثابت کنم این است که طبقهٔ متوسط اسپانیا که

پیکاسو از آن برخاسته، شباهت چندانی به معاصران همتایش در فرانسه، انگلستان یا آلمان نداشت (حتی اگر مانند آنان لباس می پوشیدند و کتابهایشان را می خواندند). مزایایی که طبقه متوسط اسپانیا از آن برخوردار بود، برانگیخته از هیچ ضرورتی نبود و چنین مزایایی اگر هم وجود می داشتند، کاملاً ذهنی بودند. تاکنون، هیچ انقلاب بورژوایی پیروزمند در اسپانیا رخ نداده است. طبقهٔ متوسط، در دولت خودکامه، قدرت مستقلی نداشت و بنابراین محاسنی چون ابتکار عمل، کوشایی، سنت شکنی، مقتصد بودن، کنجکاوی علمی، جائی برای وجود نداشت. برعکس، تاریخ طبقهٔ متوسط اسپانیا، به صفاتی متضاد با صفات مذکور میدان داده بود. انگیزیسیون هم از لحاظ مذهبی و هم از لحاظ نژادی، بر عقاید جزمی وخشک ارتدوکسی پافشاری می کرد. یهودی و مسلمان را از نظر نژادی پست می شمردند. مقام طلبی، به شدت رایج و ارثی شده بود. تشکیلات اداری نیز به ابتکار عمل میدان نمی داد و برای تنبلی بی دردسر، مستمری تعیین کرده بود. کار کردن به نظر این طبقه، کسر شأن بود. طبقه متوسط، تمام توان و نیرو یش را صرف مراسم و تشریفاتی می کرد تا رو یدادهایی را که با گذشت زمان اهمیت کسب کرده اند، شکوه و بزرگی بخشد و نوگرایی و یا حتی تصور آن را مانع شود.

اما در عین حال باید توجه داشت که اسپانیائی ها، بهایی را که فرانسو یان و انگلیسی ها برای پیشرفت می پرداختند، نپرداخته بودند. ثروتمندترین آنان، ملاکین بودند نه بانکداران. ملاکین به عنوان یک طبقه، در خدمت کلیسا، املاک، ارتش و سلطنت مستبد بودند؛ نه در خدمت سرمایه. این بدان معنا بود که قدرت پول از آنان، هرچند که در قید و بندهای شهرستانی گرفتار بودند، سلب شخصیت نکرده و گم نامشان نساخته بود. (روابط پولی که کارلایل[42] در سالهای ۱۸۴۰ در انگلستان به

42- Carlyle



راهپیمایی عید پاک در لورکا.

آن تاخته بود، هنوز در اسپانیا وجود نداشت). این واقعیت، به این معنا نیز بود که دشمن طبقاتی ملاکین، دهقانان بودند نه کارگران. سرمایه داران، در برابر کارگران، ناگزیر به حیله و نیرنگ متوسل می شوند؛ درصورتی که دهقانان در نظر مالکین بسی ناچیزاند که گاهگاهی هم می توانند با به کارگیری زور، مرعوبشان سازند. در نتیجه، طبقهٔ متوسط، بی نیاز از نیرنگ و ریا بود. آنان میان اخلاقیات ادعایی شان و ضرورت برای حفظ

بقا، گرفتار نبودند. ملاکین، از آنجا که طبقه‌ای وجود نداشت که فریب‌اش دهند، این امکان برایشان وجود داشت که لااقل نسبت به خودشان درستکار باشند. این طبقهٔ متوسط، در چهارچوبی محدود، می‌توانستند دارای عزت و استقلال رأی و به عواطف خویش پای‌بند باشند. (این واقعیت، تا اندازه‌ای نشان می‌دهد که چرا اسپانیائی‌ها در میان تمام ارو پائیان به «عاطفی» بودن مشهورند).

اسپانیا در آن زمان متفاوت از ارو پا، وفئودالیسم بر اقتصادش حاکم بود. خاطرات و آرزوهای دهقانان ارو پا، به قبل از دوران فئودالی مربوط می‌شد. طبقهٔ متوسط اسپانیا، که طبقه‌ای بزرگ و نیز استثنائی بود، هر چند که پیوندهایی ظاهری و متعددی را با ارو پای معاصر خویش حفظ کرده بود، هنوز به کاری همسنگ با انقلاب بورژوایی دست نزده بود. تراژدی اسپانیا در همین واقعیت باورنکردنی تاریخی نهفته بود (و هنوز هم هست). اسپانیا کشوری است که دست و پایش را به نوعی آلت شکنجه تاریخی —نمادی از آلت شکنجه در انگیزیسیون آن کشور— بسته‌اند. این تاریخ، سده‌های دهم تا بیستم را در برمی‌گیرد. در اسپانیا، برخلاف جاهای دیگر، تضادهایی که به پیشرفت بیانجامد پیش نیامده است، بلکه فقط فقر تغییرناپذیر و خاموشی وحشتناک است که به وجود خویش ادامه می‌دهد.

آثارشیسم، جنبش سیاسی نوین و و یژهٔ اسپانیا بود. پیکاسو به عنوان یک جوان، در کنار چنین جنبشی قرار داشت. آثارشیسمی که در اسپانیا پا گرفت، یکی از گونه‌های آنارشیسم باکونین[۴۳] بود. باکونین، افراطی‌ترین متفکر آنارشیست بود. می‌گوید:

بیائید به روح جاودانه به این خاطر که تنها ویران و نابود می‌کند و

43- Bakunin

سرچشمهٔ کشف نشدنی و همیشه خلاق زندگی است، ایمان بیاوریم. ضرورت مبرم ویرانگری، ضرورتی خلاق است.

جا دارد که این سخنان مشهور باکونین را با یکی از مشهورترین اظهارات پیکاسو دربارهٔ هنرش، مقایسه کنیم:

«نقاشی، مجموعه ای از ویران سازی ها است».

دلیل اینکه چرا آنارشیسم از ویژگی های اسپانیا است و این که چرا آنارشیسم در هیچ جای دنیا به اندازهٔ اسپانیا طرفداری توده های مردم را به دنبال نداشته است، آن است که آنارشیسم نیز به عنوان یک مکتب سیاسی، دست و پایش به گونه ای از آلت شکنجه تاریخی بسته است. آنارشیسم، مناسبات اجتماعی یی را که ویژهٔ جامعهٔ اشتراکی اولیه در هزاره های ماقبل بوده به آینده ای که ناگهان و قاهرانه در «روز انقلاب» خواهد آغازید، پیوند می دهد.

آنارشیسم تمام مراحل پیشرفت را نادیده می گیرد و روی لحظه ای تقریباً عرفانی یا به کار گرفتن تمام نیرو و قدرت فرشتهٔ انتقام که زائیده قرنها رنج متحمل شده و تغییرناپذیر است، تأکید می ورزد.

جرالد برنان[۴۴]، در کتاب باارزش اش «پیچ وخم اسپانیا» این واقعه را که درخلال جنگ داخلی اسپانیا رخ داده، بازمی گوید:

«روی تپه ای ایستاده بودم و شعله های دود وآتش را که از حدود دویست خانه مالاگایی به آسمان برمی خاست، تماشا می کردم. پیرمردی آنارشیست که با هم آشنا بودیم، در کنارم ایستاده بود. از من پرسید: «به این منظره، چگونه می اندیشی؟» گفتم: «مالاگا را به آتش کشیده اند». گفت: «آری مالاگا را به آتش کشیده اند و ازمن بشنو که سنگ روی سنگش باقی نخواهد ماند ودیگریک بوته وحتی

44- Gerald Brenan

یک کلم در آن جا سبز نخواهد شد تا هرچه پلیدی در دنیا است محو و نابود شود.»

این پندار که همه چیز و تمام شرایط و اوضاع انسان را می توان قاهرانه و به طرزی افراطی در یک لحظه دگرگون کرد، و یژهٔ اسپانیا است. چنین پنداری از آنجا سرچشمه گرفته که اعصار و قرون، پی در پی، بدون تغییر سپری شده است. در نتیجه، فرد اسپانیایی ناگزیر به یک دگرگونی جادو یی باورمند می شود که قدرت اراده، قدرت امیدهای انسانی (که هنوز سایه روشن های اخلاقی تمدنی که در آن هر کس به فکر خو یش است، پیچیده اش نکرده است)، می تواند بر تمام شرایط مادی و بر روند آرام گردآیی وسایل جدید تولید که در حقیقت تنها شرط پیشرفت است، چیره شود. سکون وحشتناکی که نوعی آلت شکنجه انگیزیسیونی نماد آن است، هر چند از گاه، بی تابی وحشتناکی پدید می آورد.

طغیان آنارشیستی که به تماشای آتش سوزی مالاگا می ایستد، از نظر اقتصادی نیز دلیل منطقی دارد. (البته چنین دلیل منطقی یی، ضرورتاً در تفکر فرد آنارشیست راه ندارد، زیرا او زمان درازی است که منطق را رها کرده است —همانگونه که هر کدام ازما نیز؛ درصورتی که دست و پایمان به آلت شکنجه تاریخی بسته می بود، چنین می کردیم). دلیل منطقی یی که در بالا به آن اشاره کردیم در این واقعیت نهفته است که طبقه حاکمه نه چیزی را بنا نهاده و یا ساخته و نه کشفی کرده است که به اندازهٔ یک سر سوزن به درد دهقانانی که می خواهند چنین حاکمیتی را سرنگون کنند، بخورد. آنارشیستها شعار می دهند که «اموال غاصبان را غصب کنید!» اما غاصبان در اسپانیا، چیزی به آنچه غصب کرده اند، نیافزوده اند. آنچه در دست غاصبان است، زمین خشک و خالی است و یک جامعه اشتراکی اولیه، می تواند آنرا بار دیگر کشت کند. در نظر فرد آنارشیست، هر چیزی غیر از زمین بی معنی است و بنابراین بهتر است هر آنچه را که با فساد و

دهقانان اسپانیایی هنگام بازگشت از بازار.

تجملات رابطه دارد، سوزاند.

نیروی انقلابی، در چنین موقعیتی، ضرورتاً واپسگرا می شود؛ به دیگر سخن، استقرار مجدد مناسبات اجتماعی ابتدائی اما عادلانه را هدف قرار می دهد، مناسباتی که انسان را از بردگی انسان می رهاند، اما او را همچنان در قید اسارت طبیعت نگه می دارد.

می گویند تابلوی «گرنیکا»[۴۵]ی پیکاسو، اعتراضی است علیه جنگ جدید. حتی گاهی ادعا می کنند که اعتراض آن متوجه جنگ هسته ای است که این اثر پیش بینی کرده است. هنگامی که بمب افکنهای یونکرو هاینکل شهر گورنیکا را با خاک یکسان کردند، اکثر آثار شیستهای اندلس که زمینها را اشتراکی کرده بودند حتی یک ماشین کشاورزی سراغ نداشتند که «مصادره» کنند. آری، از این روست که می گوئیم دست و پای اسپانیا به آلت شکنجهٔ انگیزیسیون بسته است.

45- Guernica.

با این وجود، شاید بگوئید بارسلونا با اندلس فرق می کند، بارسلونا شهری است صنعتی و یقیناً آنارشیسمی که پیکاسو با آن پیوند داشت، چیز دیگری بود. اما، تفاوت آنارشیسم بارسلونا و اندلس، سطحی است. پیکاسو، آثار نیچه و ستریندبرگ[۴۶] را خوانده بود[۴۷]. محیطی که پیکاسو در آن فعالیت می کرد، به طرز چشمگیری زیر نفوذ سانتیاگو روسینیول[۴۸]، نقاش و منتقد، قرار داشت. روسینیول، دستور زیر را که به عقیدهٔ وی ناشی از ضرورت لحظه یعنی اواخر قرن نوزده بود، صادر کرد:

«با پدیده‌های غیرعادی و بی‌سابقه زیست کنید... نغمهٔ اندوه‌نهایی را سر دهید و تصلیب گاههای زمین را بیابید و از راهی پر از راز و رمز، به دیار فجایع گام نهید. ناشناخته ها را مقامی والا ببخشید»

با این وجود، شهر بارسلونا با شهرهای لیون[۴۹] و منچستر[۵۰] فرق می کرد. لحن دستور فوق خاص پاره‌ای از روشنفکران بارسلونا بود و این از آن رو بود که شهرستان بارسلونا می کوشید به پای مراکز استانها برسد. اما در خود این شهر، خشونت نه پدیده ای خیالی بلکه واقعی و افراطی گری آن، واقعیت هر روزه بود.

در سال ۱۹۰۶ الزاندرو لروکس[۵۱]، رهبر رادیکالهای بارسلونا، پیروانش را که نیرو یی ضربتی بودند و خود را «بربرهای جوان» می نامیدند، اینگونه اندرز می دهد:

«به تمدن پوسیدهٔ این کشور بدبخت هجوم برید و غارت‌اش کنید. معابد را ویران و خدایان‌شان را نابود کنید. نقاب روی

46- Strindberg

چنانچه خواسته باشید راجع به سوابق فرهنگی **پیکاسو در اسپانیا، اطلاعاتی** بدست بیاورید به کتاب **«The Formative Years»** ، اثر فئوب پول **Pheobe Pool** مراجعه کنید.

48- Santiago Rusi nol

49- Lyons

50- Manchester

51- Alezandre Lerroux

دخترکان راهبه را پاره کنید و آنها را مادرانی برای متمدن کردن بشریت به بارآورید. اسناد مالکیت را پاره کنید و از آنها آتشی عظیم برافروزید تا شعله‌هایش، این نظام اجتماعی رسوا را تطهیر کند... نباید کشتارگاه و گورستان بازتان دارد... بجنگید، بکشید، کشته شوید».

این سخنان، با گفته‌های پیرمرد مالاگایی به هنگامی که منظرهٔ آتش‌سوزی شهرش را نظاره می‌کرد، فرق چندانی ندارد. در هیچ کدام از این گفته‌ها، جائی از ترحم نیست. شاید انسان در گفته‌های لروکس پیدایش فاشیسم را حس کند. اما واژهٔ «فاشیسم» را اغلب بسیار دست و پا شکسته به کار می‌گیرند. «فاشیسم» هنگامی ظهور می‌کند که طبقه‌ای یا دسته‌ای از مردم، به حد کافی احساس کنند که دست و بالشان بسته است. فاشیسم به معنی امروزی و دقیق آن، یعنی بهره‌برداری از این احساسات از طرف امپریالیسم و کلان سرمایه‌داری، به عنوان سلاحی علیه سیستم جامعه گرایانه. چنین تعریفی در مورد بارسلونا در آستانهٔ قرن حاضر، صدق نمی‌کند.

بارسلونا نه فاشیست بلکه آشکارا بی‌قانون بود. در بارسلونا، در آغاز سالهای ۱۸۹۰، از نارنجک استفاده می‌شد. در سال ۱۹۰۷ و اوایل ۱۹۰۸، دو هزار فقره انفجار در خیابانها رخ داد. کمی پس از نطق لروکس، بیست و دو کلیسا و سی و پنج صومعهٔ زنان به آتش کشیده شد. هر سال، بیش از صد مورد ترور سیاسی رخ می‌داد.

آنچه بارسلونا را بی‌قانون کرده بود، باز هم همان آلت شکنجهٔ تاریخی بود که دست و پای اسپانیا به آن بسته بود. در اسپانیا، سه گروه ذینفع، هر کدام برای بقای خودشان می‌جنگیدند: از یک طرف مادرید[۵۲] برای حفظ

52- Madrid

حق استبدادی‌اش (همان حقی که هابسبورگها در قرن هفدهم از آن برخوردار بودند) بر پایهٔ ادامهٔ حیات از طریق ثروتهای استان صنعتی آن، می‌جنگید. از طرف دیگر کارخانه‌داران بارسلونا بودند که به خاطر دستیابی به استقلال از مادرید و استقرار یک دولت سرمایه‌داری، نبرد می‌کردند (به طورکلی مؤسسات این سرمایه‌داران، کوچک و سطح رشدشان پائین بود. این سرمایه‌داران، هر جا که محدودهٔ فعالیت‌شان گسترده‌تر بود —مثلاً در بانک و راه‌آهن— با پیوستن به احزاب سیاسی، با دستگاه کنار می‌آمدند و به این ترتیب، در جهت ساخت و پاختهای اداری عمل می‌کردند نه در جهت کارائی و سود دهی مؤسسات تحت فعالیت‌شان). بالاخره سومین طرف درگیر، کارگران بی‌تجربه اما خشونتگرا بودند که پیدایش آنان، عمدتاً حاصل مهاجرت دهقانان از دست فقر جنوب کشور بود.

حکومت مادرید، اختلافات کارخانه‌داران و کارگران را به نفع خود تشدید می‌کرد. از آنجا که قانون یا دستگاه قضایی وجود نداشت که کارگران را با آن مهار کند، کارخانه‌دار ناچار از راه قانونی چشم پوشیده بود و حاکمیتش را مستقیماً با زور اعمال می‌کرد. کارگران ناچار بودند در برابر کارگزاران دولت مادرید (ارتش و کلیسا) از یک طرف و کارخانه‌داران از طرف دیگر، از خود دفاع کنند. اهداف کارگران در چنین موقعیتی، از آنجا که از تجربهٔ سیاسی یی که در امر مبارزه یاریشان دهد برخوردار نبودند، ناگزیر انتقام‌جویانه و کوتاه‌مدت بود و همین باعث پیدایش و رشد پی در پی آنارشیسم می‌شد. هر گروه، تقریباً در هر قرنی، برای مبارزه به تپانچه، خرابکاری، بمب و نارنجک، تهدید و شکنجه متوسل می‌شد. هر مسئله که در شهرهای جدید، بوسیلهٔ دستگاه دولتی «قانوناً» (و هر چند غیرعادلانه) حل و فصل می‌شد، در بارسلونا به طور خصوصی و در سیاه‌چالهای دژ مونتخویخ[۵۳] و یا با اسلحهٔ چریکها در خیابان

حل وفصل می گردید.

شاید احساس کنید آنچه در مورد اسپانیا گفته ام، رابطه ی چندانی به خود تجربهٔ پیکاسو نداشته باشد. اما فقط به کمک تصاویر ذهنی است که می توانیم از تجارب شخصی یک انسان سهمی داشته باشیم. بیرون از چهارچوب تصاویر ذهنی، ناگزیریم به تعمیم دست بزنیم. من با تمام رویدادها، تمام تصاویر ذهنی پیکاسو و تمام اندیشه هایی که او را ساخته اند، آشنا نیستم و کسی هم به آنها پی نخواهد برد. اما دور نیست که پیکاسو به سبب یک تجربه و یا اصلاً هزاران تجربه، از سرشت کشور و جامعه ای که در آن بزرگ شده، عمیقاً تأثیر گرفته باشد. کوشیده ام به تعداد انگشت شماری از حقایق اساسی در بارهٔ جامعهٔ اسپانیا اشاره کنم. اما این حقایق برای دریافتن یا پیش بینی اینکه پیشرفت پیکاسو از چه راهی بوده، کافی نیست. بالاخره، هر اسپانیایی با اسپانیایی های دیگر فرق می کند و در عین حال به هر کدام از آنها اسپانیایی می گویند. حداکثر کاری که می توانیم بکنیم این است که با توجه به گفته های پیکاسو که بیانگر تجربه های ذهنی او یند، از این حقایق برای توضیح برخی از پدیده های بعدی در زندگی و کارش استفاده کنیم؛ پدیده هایی که اگر جدا از آن حقایق در نظر گرفته شود، اسرارآمیز یا ذهنی بودن شان به شگفتی مان وا خواهد داشت.

اما پیش از آنکه به این مطلب بپردازیم، لازم است یکی از جنبه های زندگی اولیه پیکاسو را در نظر بگیریم. آشکارترین حقیقت عام در مورد پیکاسو، اسپانیائی بودن اش است. دومین حقیقت که از اسپانیائی بودن اش هم آشکارتر است، آن است که از همان آغاز کودکی اش، انسانی خارق العاده بوده و خارق العاده هم باقی مانده است.

←

53- Montjuich

پیکاسو پیش از آنکه زبان باز کند، نقاشی می کرد. در سن دهسالگی قادر بود از روی مجسمه های گچی، به خوبی هر معلم هنر هر یک از استانهای اسپانیا، نقاشی بکشد. پدر پیکاسو یکی از این معلم ها بود و پیش از آن که پیکاسو چهارده ساله شود، تخته رنگ و قلم موهایش را به او داد و سوگند خورد که دیگر دست به کار نقاشی نزند، زیرا پسر روی دست پدر زده بود. پیکاسو، هنگامی که پسر بچه ای بیش نبود، در امتحان ورودی قسمت بزرگسالان مدرسه هنری بارسلونا شرکت می کند. طبق عادت، برای نقاشیهای این امتحان، یک ماه فرصت می دادند. اما پیکاسو، تمام نقاشی های امتحانی اش را در یک روز کشید. در سن شانزده سالگی، با سر بلندی وارد آکادمی سلطنتی مادرید شد و دیگر هیچ امتحان آکادمیکی نبود که از او به عمل بیاورند. هنگامی که نوجوانی بیش نبود، ردای پدرش را که مخصوص نقاشان بود، به تن کرد و از برنامه ی آموزشی کشورش جلو زد.

تعداد کودکان خارق العاده در هنرهای بصری بسیار نادرتر از موسیقی است و به یک معنا، وجود چنین کودکانی در هنرهای بصری، کمتر واقعیت دارد. موزارت[۵۴]، هنگامی که پسر بچه ای بیش نبود، احتمالاً به خوبی هر کسی که در زمان او زنده بود، می نواخت. اما پیکاسو، در سن شانزده سالگی هم به خوبی دوگا نقاشی نمی کرد.

این تفاوت شاید به این دلیل واقعیت داشته باشد که موسیقی، خودکفاتر از نقاشی است. شنوایی می تواند مستقلاً رشد یابد، در صورتی که چشم، فقط پا به پای درک اشیایی که می بیند، رشد می کند. با این وجود، پیکاسو با توجه به معیارهای هنرهای بصری، کودکی خارق العاده بود و لذا در همان نخستین سالهای زندگی اش، خویشتن را در قلب یک راز

54- Mozart

یافت.

هیچکس تاکنون نتوانسته این مسئله را به درستی تشریح کند که کودک خارق العاده، کاردانی و دانسته هایش را چگونه کسب می کند یا به ارث می برد. آیا این از آن رو است که از همان آغاز تولد پیوندهایی از پیش آماده در ذهن دارد و یا با حساسیتی بسیار شدید به دنیا می آید؟ انسان خارق العاده —خواه کودک یا بزرگسال— در تصور عامه، از قدرتهای جادو یی یا ماوراء طبیعی برخوردار است. چنین انسانی، بنا به تصور مردم، عاملی است در اختیار نیرو یی خارج از وجود خود. مردم می پنداشتند که پاگانینی[۵۵] و یولون را از شیطان آموخته است.

قدرت انسان خارق العاده برای خودش هم اسرارآمیز است، زیرا چنین قدرتی در اصل، بدون کوشش خودش به او روی می آورد. شخص خارق العاده ناگزیر نیست در پی قدرت باشد، زیرا قدرت خود به او روی آور می شود. به علاوه، شخص خارق العاده در آغاز به کارهایی دست می زند که علت و دلیلی برایشان سراغ ندارد. او از قدرتی پیروی می کند که معادل با تمایل غریزی است. شاید نزدیکترین راه برای تصور اینکه چنین نیروی اسرارآمیزی برای شخص خارق العاده، از چه دامنه و وسعتی برخوردار است، آن است که به یاد آوریم که چگونه به وجود غریزهٔ جنسی در خو یشتن پی برده ایم و حتی هنگامی که با این غریزه و با تمام توضیحات علمی راجع به آن آشنا می شو یم، باز خوش داریم قدرت اش را خارج از وجود خو یش بدانیم خواه این تصور ما بر حسب ضمیر ناخودآگاه یا غرائز تولید مثل باشد— و باز میل داریم قدرت آن را به طبیعت که به هنگام پیدایش چنین نیرو یی، خو یشتن را با کمال خوشی و خشنودی تسلیم اش می کنیم، نسبت دهیم.

Paganini و یولون نواز و آهنگساز ایتالیایی (۱۷۸۴— ۱۸۴۰).م.

بنابراین جای تعجب نیست که اغلب انسانهای خارق العاده، خویشتن را گردونه ای می پندارند که به پیش رانده می شوند. کیتس[۵۶]، یکی از شعرای خارق العادهٔ انگلیس، در نامه ای که در سال ۱۸۱۸ نوشت، به این مطلب اشاره می کند. ابتدا او میان دو دسته از شعرا مرز می بندد: شعرای خارق العاده و شعرای به غایت خودآگاه مانند: وردسورث[۵۷]. کیتس درمورد منش شاعر خارق العاده می گوید:

«خودنیست / خودی ندارد/ همه چیز است و هیچ نیست/ منشی ندارد/ سایه روشن را بسی خوش دارد/ در شور و شوق است/.../ شاعر غیرشاعرانه ترین پدیده هاست، زیرا بی هویت است. پیوسته تنی دیگر را سرشار (و آگاه) می کند».

خودم از زبان یهودی منوهین[۵۸] سخنانی شنیده ام که با گفته های کیتس، عیناً یک معنی داشته اند. خود پیکاسو در سن هشتاد و دو سالگی می نویسد:

«نقاشی، قویتر از من است. به هر کاری که بخواهد وادارم می کند». این واقعیت که پیکاسو، زمانی کودکی خارق العاده بوده، در برخوردش با هنر در تمام طول زندگی اش تأثیر نهاده و این یکی از دلایلی است که چرا او تا این حد، شیفتهٔ خلاقیت خویش است و آنرا باارزش تر از آنچه که می آفریند، می داند. از این رو است که پیکاسو، هنر را چون پاره ای از طبیعت می نگرد:

«همه می خواهند نقاشی را درک کنند. چرا به درک نغمه های پرنده ای نمی کوشیم؟ چرا انسان به شب، به گل و به هر چه در اطراف اش است عشق می ورزد، بی آنکه به درک شان بکوشد. و اما به نقاشی که می رسند چرا مجبور به درک آن می شوند. ای کاش

56- Keats
57- Wordsworth
58- Yehudi Menuhin

مردم، بیش از هر چیز، درمی‌یافتند که هنرمند از روی ضرورت کار می‌کند و این که هنرمند، خودش ذره‌ای ناچیز از این عالم بیش نیست و نباید برای هنرمند، اهمیتی بیش از پدیده‌های دیگر جهان که خوشایند مایند — هرچند که توضیحشان را نمی‌توانیم — قائل شد».

این سخنان تا اندازه‌ای، اعتراضی منطقی علیه تمام توضیحات تصنعی و روشنفکرانه است که هنر زمان ما را تا اندازهٔ زیادی دربرگرفته است. اما این گفته‌های پیکاسو، درعین حال توجیهی است برای نبوغ اش که خود به وجود آن آگاه است. پیکاسو هنر را وامی دارد که چون مرغان نغمه بسراید و درک کردن، ارتباطی با آن ندارد و درحقیقت درک کردن، مانعی دست و پاگیر و تقریباً تهدیدی علیه آن است:

«نمی‌توانم اهمیتی را که به واژهٔ «کنکاش» در هنر نوین، داده می‌شود، چندان درک کنم. به نظر من در نقاشی، کنکاش مفهومی ندارد و آنچه واقعیت دارد «یافتن» است».

این گفته، که شاید بیش از سایر گفته‌های پیکاسو نقل می‌شود، از سال ۱۹۲۳ که پیکاسو آن را بر زبان آورده، مردم را به شگفتی واداشته است. روشن است که این سخنان درمورد نقاشی نوین به طور کلی، صدق نمی‌کند. نمی‌توان انکار کرد که نوعی روحیهٔ جستجوگری بود که به سزان، سورا[۵۹]، موندریان[۶۰] و کله[۶۱] الهام می‌بخشید. آیا قصد پیکاسو از این سخنان آن بود که مردم را به شگفتی وادارد؟ آیا این سخن، بیان این پندار پیش‌پا افتاده به گونه‌ای دیگر نیست که — حسن نیت به تنهایی کافی نیست؟ — نه. این سخن، مانند هر سخن دیگر پیکاسو، بیشتر در مورد خودش صادق است. پیکاسو این سخنان را که ظاهراً نپذیرفتنی اند، به خاطر نفس عبارت‌پردازی بر زبان نمی‌راند و اصلاً کل تجربهٔ او، واقعیتی

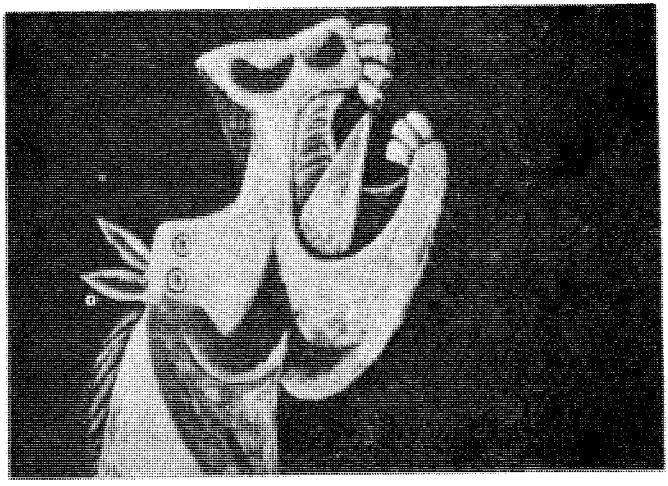
59- Seurat
60- Mondrian
61- Klee

باور نکردنی است. به آنچه می گوید باور دارد زیرا خودش آن را تجربه کرده است. او خودش بی پژوهش به هنر دست یافته است، همانگونه که بی جستجو صاحب این چنین نبوغی شده است. نبوغ ظاهراً فی البداهه و بی آنکه مقدماتی را برایش چیده باشد، به او روی آورد:

«نباید شیوه های متعددی را که درهنرم به کار گرفته ام، تکامل یا گامهایی به سوی کمال مطلوبی ناشناخته درنقاشی دانست. هرچه آفریده ام برای لحظهٔ حال بوده است و به این امید بوده ام که برای همیشه درلحظهٔ حال بماند. هیچوقت روحیهٔ جستجوگری نداشته ام. هرگاه احساسی به من دست داده است، بی آنکه به گذشته یا آینده بیاندیشم، بیان اش کرده ام... هرگز به امتحان و آزمایش دست نزده ام، هرگاه مطلبی برای گفتن داشته ام، به شیوه ای که خودم لازم دانسته ام، بیان اش کرده ام. انگیزه های گوناگون، ناگزیر شیوه های گوناگونی را برای بیان می طلبد . این به معنی تکامل یا پیشرفت نیست، بلکه به معنی جرح وتعدیل اندیشه ای است که انسان می خواهد بیان دارد و به معنی شیوهٔ بیان آن اندیشه، است».

شور شگرف دید پیکاسو، در همینجا نهفته است که او توانسته در سر یک اسب، بیش از صحنهٔ مصلوب شدن عیسی که هنرمندان زیادی در آن رنج و درد را دیده اند، رنج و درد را ببیند و تصور کند.

پیکاسو خود را در بست به اندیشه یا لحظهٔ حال می سپارد و گذشته، آینده، طرحها و علت و معلول را رها می کند. هر لحظه، وجودش را در بست، تسلیم **احساسی** که به او دست می دهد، می کند. **تمام آنچه که انجام داده یا به انجام رسانده است، تنها تا جایی اهمیت دارد که بر حال و وضع او در آن لحظهٔ تسلیم، تأثیر گذارد.** پیکاسو به همین شیوه است که حداقل به طور آرمانی، کار می کند. این طریقه، در واقع بسیار نزدیک به حالتی است که شخص خارق العاده خود را به قدرتی که در



«سراسب»، ۱۹۳۷.

«عیسی مصلوب» اثر روبنس، ۱۶۲۰.

درون اش عمل می کند، می سپارد.

چنین است تأثیر مثبتِ رازی که پیکاسو از کودکی، خود را در بطن آن یافته است. پیکاسو با گرامی داشتن چنین رازی است که بیش از هر هنرمند زمان ما، بیانگر احساسات خو یش است. اما این، یک نتیجهٔ منفی نیز داشته که به اندازهٔ این راز، با کامیابی دوران کودکی اش پیوند دارد. پیکاسو، قدرت استدلال را رد می کند. او عِلّی اتفاقی میان جستجو و کشف را منکر می شود، همانگونه که وجود پدیده ای به نام پیشرفت در هنر را. پیکاسو بیزار از تمام نظریه‌پردازیها و شرح و تفسیرها است. این مسئله، هنگامی که او تنها از روی احترام به راز قدرتهایش و پاسخ به ندایش، همهٔ این اندیشه‌های روشنفکرانه را نادیده می گرفت، قابل درک بود. اما پیکاسو، پا را از این هم فراتر می نهد. او به طور کلی از استدلال بیزار است و تبادل افکار را با دیدهٔ تحقیر می نگرد: **«می بایست یک دیکتاتوری مطلق، دیکتاتوری نقاشان، دیکتاتوری یک نقاش وجود می داشت که تمام کسانی را که فریبمان داده‌اند و همچنین متقلبین، نیرنگها، شیوه گرائی ها[۶۴]، جادوها، تاریخ و خلاصه چیزهای زیادی را سرکوب کند. اما عقل سلیم، همیشه از کیفر به دور می ماند. پس بیائید قبل از هر کاری، انقلابی علیه آن پدید آوریم! دیکتاتوری واقعی، همیشه مغلوب دیکتاتوری عقل سلیم خواهد بود و شاید هم نخواهد بود!»**.

این سخن تا اندازه‌ای شوخی است. ولی با این حال، پرده از یک ناآرامی برمی دارد. پیکاسو، همه چیز را فراتر از بحث و مجادله می خواهد. او می خواهد به دور از دسترسی دلیل و برهان باشد. می گو ید:

«می بایست چشم نقاش را در بیاورند، همان کاری که با سهره می کنند تا بهتر بخواند».

64- mannerism

چنین می نماید که او اساساً، از آموزش هراس دارد. (شاید بی مناسبت نباشد که اشاره‌ای گذرا به این مطلب بکنیم که پیکاسو، از معدود هنرمندان قرن بیستم است که آموزش ندیده است). پیکاسو حاضر است از طریق آموزش به مهارتی تازه، مثلاً در کوزه گری، چاپ سنگی و جوشکاری، دست یابد. اما به محض آنکه حرفه‌ای را یاد می گیرد، ضرورت وادارش می کند که قوانین آن را رد و نابود کند. قدرت شگفت انگیز او در بدیهه سازی و لطافت طبع، قدرتی که به هیچ چیز ارج نمی نهد، از همین ضرورت ناشی می شود. اما چنین ضرورتی، نتایج آن هر چقدر هم هیجان انگیز باشد، نوعی حالت دفاعی را آشکار می سازد که من از تشریح اش ناتوانم. من فقط می توانم امکان یک مسئله را به طور آزمایشی پیش بکشم. به نظرم عجیب می آید که هرگز این مسئله که پدر پیکاسو، به هنگامی که پسرش چهارده ساله بوده، تخته رنگ و قلم موهایش را به او وا می گذارد و سوگند می خورد که هرگز نقاشی نکند، به طور جدی مورد توجه

«پرتره ازمادرهنرمند»، اثرپیکاسوسال ۱۸۹۵

«پرتره ازپدرهنرمند»، اثرپیکاسوسال ۱۸۹۵.

قرار نگرفته است. اگر چنین مطلبی صحت داشته باشد، احتمالاً تجربه ای عمیقاً شکل دهنده برای پیکاسوی جوان بوده است.

آیا امکان دارد پسری که در سن بلوغ ناگهان پدرش به او می گوید لیاقت آنرا دارد که جای پدر را بگیرد و پدر به نفع او کنار می کشد، پیشرفت مرحله به مرحله را باور داشته باشد؟ از آنجا که هر پسری می خواهد که چنین مسئله ای پیش بیاید، آیا احتمال ندارد که پیکاسو، به سبب وقوع چنین حادثه ای، به جادو معتقد شده باشد؟ و اما از طرفی دیگر، از آنجا که می خواسته که جای پدر را بگیرد، آیا احتمال ندارد که احساس گناه کرده باشد؟ اما ساده ترین راه برای تسکین وجدانش آن است که به خود بگوید که شکیبایی و پیشرفت و تجربهٔ تدریجی پدر، مسئله ای چندان مهم نیست و امری است طبیعی. درعوض مسئله مهم آن است که او قدرتی اسرارآمیز را در درون خویش احساس می کند. اما تأثیر چنین تسکینی جزئی است و وحشت او از توضیحات و بحث با مردم بر سر اینکه چگونه پدرش را بر کنار کرده است، همچنان برجای خواهد ماند. پیکاسو می گوید:

«همه ما می دانیم که هنر، حقیقت نیست. هنر دروغی است که به یاری آن حقیقت را— و یا لااقل حقیقتی را که در برابر ما نهاده اند— درک کنیم. هنرمند باید راهی را که به وسیلهٔ آن دیگران را وادارد تا دروغ اش را حقیقت بدانند بشناسد. اگر هنرمند در اثرش نشان دهد که پی در پی دنبال شیوه ای بوده که دروغ اش را از سر باز کند ره به جائی نمی برد».

تمایز میان شئ و تصویر آن، نقطهٔ آغاز تمام هنرهای بصری است که از جادو و طفولیت سر برآورده است. پیکاسو با اغراق در چنین تمایزی —تا آنجا که جای دروغ و حقیقت را عوض می کند—، نشان می دهد که هنوز تا اندازه ای به جادو معتقد است و در دوران کودکی به سر می برد. این سخن به نظرم قانع کننده تر می آید، زیرا تضاد پدر و پسر، اغلب و دقیقاً در

قالب چنین عباراتی بیان می‌شود. پدر، پسر را به دروغ گویی متهم می کند. پسر می داند که دروغ می گوید ولی براین باور است که این دروغگو یی، به خاطر حقیقتی مهمتر و جامعتر است که پدرش هرگز آن را درک نخواهد کرد. این حقیقت، یعنی دفاع پدر از اعتبار خو یش و آن دروغ یعنی راهی که پسر برای گریز از اعتبار و نفوذ پدر برمی گزیند. اما اگر چنین دروغی آنچنان آشکار باشد که پسر نتواند به عنوان حقیقت آنرا بقبولاند، ره به جایی نمی برد و اعتبار پدر فزونی می یابد.

در اینجا راه برای یک توضیح باز است. اما اگر شما نه چنین توضیحی را بپذیرید و نه قضیه های روانکاوانهٔ **حاکم** بر آن را، اهمیت چندانی ندارد. مسئله مهم در بحث اصلی ما آن است که پیکاسو، بنا به دلیل یا دلایلی و در نتیجهٔ آگاهی اش به استعداد خارق العادهٔ اش است که نسبت به استدلال، توضیح و آموزش، بدبین و بدگمان مانده است.

برای تاکید براین مطلب، گفته های یک نقاش دیگر را نقل می کنم و آن را در برابر سخنان پیکاسو قرار می دهم. خوان گری ، همنسل پیکاسو و مانند او اسپانیایی بود. خوان گری نقاشی بزرگ بود و سهمی که به کوبیسم ادا کرد به اندازهٔ سهم پیکاسو اهمیت دارد. او اما، به هیچ وجه انسانی خارق العاده نبود. در سال ۱۹۱۹ نوشت:

«خوش دارم سنّت نقاشی را به کمک مواد شکل‌پذیر ادامه دهم و زیبایی جدیدی برپایهٔ شعور به آن ببخشم... مدتی است که از کار خودم بیشتر لذت می برم. زیرا برآنم که بالاخره وارد یک دورهٔ ادراک شده‌ام. به علاوه توانسته‌ام پیشرفتم را محک بزنم: در گذشته، هنگامی که نقاشی ئی را شروع می کردم، در آغاز خشنود و درپایان کار ناخشنود می شدم. اما اکنون شروع، همیشه برایم ناخوشایند است و از آن بیزارم، در صورتی که فرجام، معمولاً گونه‌ای خوشایند و شگفت انگیز به خود می گیرد».

این سخنان را با گفته های پیکاسو مقایسه کنید:

«خیلی دلم می خواست که نه از مراحل یک اثر، بلکه از تغییر شکلهای آن عکس می گرفتم. شاید در این صورت، انسان در می یافت که ذهن برای تجسم بخشیدن به تصو ری که داشته، چه راهی را پیموده است. اما مسئله ای بسیار شگفت انگیز وجود دارد و آن اینکه تصو یر تغییر نمی کند و نخستین تصو یر، صرفنظر از ظاهر آن، دست نخورده می ماند».

خوان گری ناگزیر است که جستجو کند و بیابد؛ چه، او به شعور باورمند است. تصاو یر، خود به خود به سراغ پیکاسو می آیند و او وجود پیشرفت را انکار می کند (به اعتقاد او، تصو یر ترسیم شده مراحلی را طی نمی کند بلکه متحمل تغییراتی از نظر شکل می شود) و راجع به ذهن، مطابق توالی تصاو یر خیالی می اندیشد نه مطابق شعور. نقاشی گری، از آغاز به سوی انتها رشد می کند. نقاشیهای پیکاسو، اگرچه ممکن است چنین بنمایند که تغییر می کنند، در اساس همان می مانند که بودند:

«درهنر،هرحادثهٔ جالبی، درست در همان شروع کار به وقوع می پیوندد و انسان به محض گذشتن از شروع، خود را در پایان می یابد».

در اینجا پیکاسو، از یک نقاشی حرف می زند، ولی حرف او می تواند در مورد آثار سراسر زندگی اش صادق باشد، آثاری که نه از مراحلی چند (زیرا این امر قصدی ارادی، تکامل و هدفی منطقی را طلب می کند.) بلکه از تغییر شکل ها (دگرگونی های ناگهانی و غیرقابل توضیح)، تشکیل شده اند، آثاری که صرفنظر از ظواهرشان، تصو یر اولیه شان، یعنی تصو یر پیکاسوی جوان در اسپانیا را بدون تغییر و دست نخورده حفظ کرده اند.

تنها دوره ای که پیکاسو در آن، به عنوان یک هنرمند رشد کرد، دورهٔ کوبیسم بود (۱۹۰۷ و ۱۹۱٤). این دوره چنانکه بعداً خواهیم دید،

استثنائی عظیم در زندگی پیکاسو بود. پیکاسو جز در این دوره، روند رشد و گسترش را نپیموده است. داده‌های آماری را از هر راهی به کار گیریم، نمی توانیم به آنچنان نموداری دست یابیم که سیر صعودی منظمی داشته باشد و مسیری را نشان دهد که پیکاسو پیموده است. درصورتی که این امر، در مورد هر هنرمند برجستهٔ دیگر از میکل آنژ گرفته تا براک[۶۵]، شدنی است. تنها استثنائاتی که این مسئله می پذیرد در مواردی است که نقاشان، توانائی شان را به سبب کهولت و پیری از کف می دهند. اما این، درمورد پیکاسو صادق نیست. بنابراین پیکاسو، هنرمندی منحصر به فرد است. در آثار زندگی هیچ هنرمندی غیر از پیکاسو، هر دسته از آن آثار تا این حد مستقل از ماقبل و بی ارتباط به مابعد خود، نیستند.

با تماشای سه نقاشی پیکاسو (که درفاصلهٔ دو سال کشیده شده اند) و سپس با مقایسهٔ آنان با دو نمونه از کارهای براک که در همان زمان کار شده است، تا اندازه ای به چنین گسستگی یی در آثار پیکاسو پی می بریم.

اغلب، گسستگی در آثار پیکاسو را دلیلی از زنده‌دلی و جوان ماندن اش به گونه ای شگفت انگیز، می دانند. این مطلب، سئوالی را برمی انگیزد که چرا پیکاسو جوان مانده است و از بیان حزن انگیز ناآرامی اش پرهیز می کند، در حالی که ناآرامی را در او می توان دید. پیکاسو جوان مانده است. جوان مانده زیرا به گونه ای منسجم رشد نیافته است. به گونه ای منسجم رشد نیافته زیرا (صرفنظر از دورهٔ کوتاه کوبیسم) پذیرای شرح و توضیح، مباحثات و ابراز عقاید نبوده است. در عوض، ناگزیر بوده که فقط و فقط به اسرار خلاقیت خارق العاده اش متکی باشد.

امیدوارم این مسئله را روشن کرده باشم که چگونه پیکاسو، به عنوان

65- Braque

«زن نشسته»، اثر پیکاسو، ۱۹۵۵

«ژاکلین با روسری سیاه»، اثر پیکاسو، ۱۹۵٤

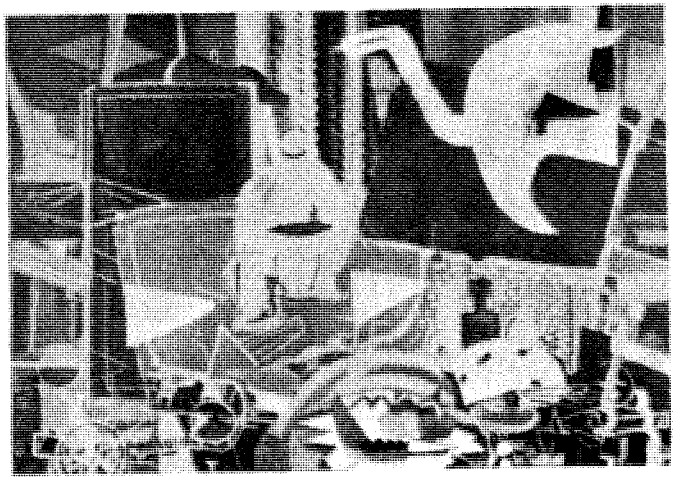
کودکی خارق العاده، تأثیرات سالهای نخستین زندگی اش را ادامه و افزایش داده است. قدرت نبوغ اش که ناگزیر خود به آن اطمینان داشت، مانعی علیه نفوذ تأثیرات خارجی و حتی علیه طرحهای آگاهانهٔ خودش شد. پیکاسو، دریک زمانِ حال جاودانه، تسلیم ارادهٔ قدرت و نبوغ خود شده است.

اما این که چرا طبیعت خارق العادهٔ استعدادهایش، پیوند نزدیکی میان او و اسپانیا ایجاد می کند، دلیل دیگری نیز دارد. راز نیروهای پیکاسو، آنچنان رازی است که در اسپانیا شناخته شده است. روحیهٔ پیکاسو (برخلاف هنرش) در اسپانیا، بی درنگ قابل درک بود.

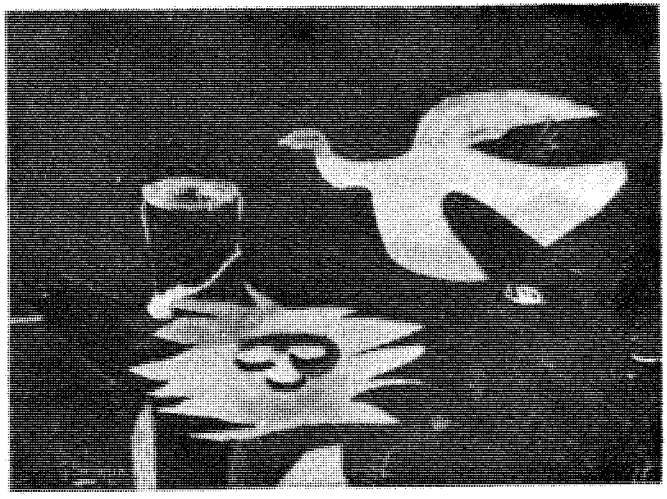
لورکا[۶۶] که هشت سال پس از پیکاسو در گرانادا[۶۷] زاده شد، مقاله ای

66- Lorca

67- Granada



«کارگاه»، اثر براک، ۱۹۵۴ تا ۱۹۵۵



«پرنده و اشیانه اش»، اثر براک، ۱۹۵۵ تا ۱۹۵۶

پیرامون دیوانگان خلاقیت زده نوشت که موضوع آن نظریه و کارکرد «دوئند[۶۸]» است. دوئند، نوعی شیطانِ فاقد صفات اهریمنی است. لورکا از زبان یک آوازخوان اندلسی نقل می کند که گفته است: **«هر که صدایی تاریک و اسرارآمیز دارد، دارای دوئند است»**. لورکا در ادامهٔ سخنان اش می گوید:

«این اصوات پُر راز و رمز، رازها و ریشه هایی اند که در خاکی حاصلخیز دویده اند، خاکی که برای همهٔ ما شناخته شده است، اما نادیده اش گرفته ایم، در صورتی که تمام آنچه را که در هنر واقعی است از همین خاک حاصلخیز به دست می آوریم».

لورکا در ادامهٔ تعریف دوئند این مسئله را توضیح می دهد که چرا مفهوم دوئند از لحاظ تاریخی، اسپانیایی است. او میان دوئند و میوز (الههٔ هنر) و همچنین میان دوئند و فرشته فرق می گذارد. میوز، در نظر لورکا، بیانگر روحیهٔ کلاسیسیزم است که به روشنگری ختم می شود (برای مثال می توان از پوسن نام برد.) فرشته بیانگر روشنی یی است که به انسان گرائی رنسانس می انجامد (برای مثال می توان از آنتونلو دامسینا[۶۹] نام برد)

بنا به ادعای لورکا، هم میوز و هم فرشته را در اسپانیا با دیدهٔ تحقیر می نگرند، زیرا هیچکدام با مرگ به پیکار برنمی خیزند:

« از سوئی دیگر، دوئند، چنانکه مرگ را شدنی نبیند، آشکار نمی شود... دوئند در اندیشه، در صدا و یا در اشاره، میل به جنگی رو در رو با آفرینندها در لب چاه دارد. آنجا که فرشته و میوز (الهه هنر) به ویولون و آهنگ موزون خشنودند، دوئند زخم می زند و در جریان التیام این زخم که هرگز لبه هایش به هم نمی آیند، است که پدیدهٔ خارق العاده و اساس اثر انسانی نهفته است».

68- Duende

69- Antonello da Messina

دوئند زادهٔ امید است:

«پیدایش دوئند همیشه، دگرگونی بنیادینی را در تمام اشکالی که بر بنیادهای کهن استوار است، می طلبد. دوئند، گونه ای از حس طراوت را به بار می آورد که سراپا ناشناخته است و از چگونگی گل سرخ تازه دمیده ای و از کیفیت معجزه برخوردار است و در نهایت، هیجانی تقریباً مذهبی پدید می آورد».

با این وجود، دوئند ناگزیر به مرگ می انجامد. تماشایی ترین تظاهر آن در گاو بازی است که در آن مرگ، امری حتمی است:

«در هر کشوری مرگ، پایانی به دنبال دارد. مرگ فرا می رسد و کرکره ها پائین کشیده می شوند. اما در اسپانیا، اینگونه نیست. در اسپانیا، کرکره ها بالا می روند. بسیاری از اسپانیائی ها تا دم مرگ در یک چهار دیواری به سر می برند؛ و تنها پس از مرگ است که روی آفتاب را می بینند. مردگان در اسپانیا، بیش از هر جائی دیگر زنده اند...».

دوئند فریاد مقاومت کسانی است که به آلت شکنجهٔ انگیزیسیونی بسته شده اند. دوئند شکیبایی و رهایی از همهٔ بنیان های مادی است که ظاهراً هرگز رشد نخواهند یافت. دوئند کوششی است برای فرا رفتن از آن بنیان ها از طریق سپردن همه چیز به لحظهٔ حال. دوئند در پاره ای شرایط، ضامن هنر است:

«در آن لحظه که لانینیا دولوس پنس[۷۰]، چونان زنی جنون زده قد راست کرد و در حالیکه مثل یک ماتمزدهٔ قرون وسطایی اندوهگین بود، یک لیوان بزرگ غزاله (آن آب آتش گونه) راسر کشید ونشست که بی صدا، نفس زنان، بی ظرافت و در حالیکه گلو یش می سوخت، آواز

70- La Nina de los Peines

بخواند، اما... به یاری دوئند. او توانست از چو به دار آواز، رهایی یابد تا راه را بگشاید بر دوئندی خشن و خشمگین، یار بادهای انباشته از ماسه که آنان را که به نوایش گوش می دادند، وامی داشت که با آهنگی، جامه از تن بدرند، همانگونه که سیاهان کارائیبی گاهِ گردهمایی در برابر تصویر حضرت بار بارا چنین می کردند.

لانینیا دولوس پنس ناگزیر بود صدایش را بشکافد؛ چه، می دانست صدایش را «نخبگانی» گوش می کنند که نه به دنبال شکل که به دنبال بطن شکل و موسیقی یی تعالی یافته به سرشتی در اوج پالایش، بودند. او ناچار بود چیره دستی ها و امکانات اش را فقیر کند. به دیگر سخن، ناگزیر بود الههٔ هنر را از خود براند و تنها بماند تا بلکه دوئند سر برسد و پنجه در پنجه اش افکند. آری، او اینگونه آواز می خواند!».

پیکاسو در سال ۱۹۰٤ به پاریس آمد و در آنجا اقامت گزید. چه چیزی نظرش را جلب کرد؟ چگونه آنچه که پیکاسو به آن پی برد، او را تکان داد؟ و یا از این مهمتر، تأثیر همهٔ آنچه که در اطرافش بود، بر او چه کرد که احساس کند وجود دارد؟ هر تعریفی، با پژوهش در بارهٔ پیوندها سروکار دارد. پیکاسو از چه راهی ناگزیر بود خود و «درون در بند دوئند»ش را در رابطه با پاریس نشان دهد؟ او و پا از پیکاسو چه چیزی ساخت؟

ارتگا ای گاست[۷۱]، آخرین اندیشمند ارتجاعی کلاسیک است. او را نمی توان مانند نجیب زاده های اسپانیا که سرمایه داری را توجیه و وانمود می کنند که امپریالیزم وجود ندارد، به این عنوان که اپورتونیست است، نادیده گرفت. اسپانیا چون پوششی از کهربا، او را از گزند محفوظ داشته است. موقعیت تاریخی یی که ای گاست در آن است ذهن تیز بین او را که

71- Ortega Y Gasset

قوه تصور زیادی دارد، به خود مشغول داشته است. تمام کتابهای ای گاست، در بارهٔ آلت شکنجهٔ تاریخی است. عباراتی که او ابداع کرده مرا به یاد او انداخته است، عباراتی که بسیار مناسب حال پیکاسو هستند. او در مورد اروپائیان امروزی، به تعمیم دست زده و تمام بیم‌های اشرافی اش از محرومین و بی سوادان را به آنان نسبت داده است. او واژهٔ «بدوی» را در مورد اروپائیان به معنی تحقیرآمیزی به کار می گیرد. اما تصاویر و تمثیل هایی که یک نویسندهٔ دارای قدرت واقعی تخیل به کار می گیرد، می تواند از چهارچوب نتیجه گیریهایش فراتر روند. ای گاست می نویسد:

«فرد اروپایی که به تسلط دست می یابد... باید در رابطه با تمدن پیچیده‌ای که در آن زاده شده، انسانی ساده و بدوی، بربری که از دریچهٔ کف صحنه وارد صحنه شده و هجومگری از دریچهٔ کف صحنه باشد»[۷۲].

پیکاسو، هجومگری از دریچهٔ کف صحنه است. او از اسپانیا و از دریچهٔ بارسلونا بالا آمد و در صحنهٔ اروپا ظاهر شد. او را در آغاز، پس زدند. اما، خیلی زود به یکی از مواضع دشمن دست یافت و بالاخره فاتح شد. اما من مطمئنم که او همیشه نسبت به مهاجم بودن خود از دریچهٔ کف صحنه، آگاه بوده و هست و همیشه آنچه را که در دور و بر خود دیده با آنچه که از کشورش و از گذشته با خود آورده، مقایسه کرده است.

منظورم این نیست که پیکاسو انسانی ساده است و مانند پسر روستایی یی چون یسنین[۷۳]، شاعر روس است، که انسانی والا اما بیچاره بود. (یسنین نیز انسانی خارق العاده بود). پیکاسو، باهوش و حتی زرنگ بود و خیلی زود، نبض جامعه‌ای را که وارد آن شد، پیدا کرد. معاصرین اش، که آنان نیز همان مشکلات او را داشتند، بهترین گواه برای

به کتاب «Revolt of the Masses» نوشته اورتگا ای گاست مراجعه کنید.

73- Yessenin

این واقعیت‌اند که نخستین سالهای فقر و گمنامی، پیکاسو را در اساس دگرگون کرده و یا به او لطمه زده بود. این واقعیت که پیکاسو مهاجمی از دریچهٔ کف صحنه بود که از دیار گذشته هجوم آورد، به هیچ وجه نه از معایب بلکه از محاسن او بوده است. پیکاسو در سایهٔ چنین حُسنی، معیارهای و یژه‌ای برای انتقاد از آنچه می دید، داشت.

پیکاسو شکی نداشت که ناگزیر بود درپاریس بماند. او به پاریس نیاز داشت، به آثار نقاشان دیگر، به دوستانی که درپاریس پیدا می کرد، به امکانی که این شهر برای موفقیت به او می داد، به مفهومی که پاریس برای

«پرتره از خود»، اثر پیکاسو، ۱۹۰۱

نوگرایی قائل بود و نیز به معیارهای او و پایی آن، نیاز داشت. پیکاسو، تصور باطلی از اسپانیا نداشت و می دانست که در آنجا، به عنوان یک نقاش، با طبقات متوسط محشور می شد و او از روحیهٔ شهرستانی و پرقید و بندشان آگاه بود. پیکاسو، به خوبی می دانست که پاریس معرف پیشرفت است و او نیز در این پیشرفت سهمی دارد.

اما درعین حال چنین پیشرفتی، چنانکه تحقق آن را شاهد بود، او را به هراس افکند. چنین پیشرفتی، آنچه را که با یک دست می داد، با دست دیگر پس می گرفت. فقر در نظر یک اسپانیایی، چیز عجیبی نیست. اما فقری که پیکاسو در پاریس مشاهده می کرد، از گونه ای دیگر بود. در تصویری که او در سال ۱۹۰۱، در پاریس، از خود کشیده، چهرهٔ انسانی را می بینیم که نه تنها از سرما و گرسنگی رنج می برد بلکه خاموش است و کسی با او سخن نمی گوید. تنهایی او، به خاطر خارجی بودنش نیست. تنهایی، اساس فقر مطرودین در یک شهر امروزی است. تنهایی، احساسی است که قربانیان دارند؛ احساسی که با خشونت عینی و مطلق دور و برآنان مطابقت دارد. چنین فقری، نه محصول شرایط بدوی، بلکه نتیجهٔ قوانین بشری است. گویا فکر را نباید به فقر که قانوناً پذیرفته شده، مشغول داشت. زیرا فقر، ارزش اندیشیدن را ندارد. بسیاری از دهقانان اندلسی، احتمالاً گرسنه تر از زوج نشسته در کنار میز غذاخوری، که در اثر چاپی به نام «غذای ناچیز» نشان داده شده، بوده اند. اما هیچ زوجی، اینگونه تضعیف روحیه نشده بودند. هیچ زوجی، این اندازه احساس پوچی نمی کرده اند. اینک تکه ای از یک جزوهٔ آنارشیستی که در اندلس همزمان با آفرینش این اثر چاپی در پاریس انتشار یافت، نقل می کنیم:

«ثروت بی‌پایانی روی این کرهٔ خاکی وجود دارد که اگر وجود انحصارات نباشد، برای تأمین خوشبختی تمام انسانها کافی است. رفاه، حق همهٔ ما است و آن هنگام که آنارشی فرا رسد، هر کدام ازما

«غذای ناچیز»، اثر پیکاسو، ۱۹۰۴

هر چه را که نیاز داشته باشیم، از انبار اشتراکی برمی داریم. انسانها بدون تبعیض، خوشبخت خواهند شد. عشق، تنها قانون حاکم بر مناسبات اجتماعی خواهد بود[۷۴]».

زوجی که پشت میز نشسته اند، این آرزوهای ساده دلانه را فرسنگها پشت سر گذاشته اند. آنها به این ساده لوحی می خندند، اما چه حاصلی از

این سخنانرا جرالد برنان در کتاب اش «the Spanish Labyrinth» ،نقل کرده است

این پیشرفت خود برده‌اند؟ (می دانیم که آرزوهای آنارشیستی، خیالی بیش نیستند.) آگاهی و تجربهٔ وسیعتر این زوج، برای آنان چه چیزی را به ارمغان آورده است؟ در پاسخ باید گفت: «تحقیر عمیق نسبت به امید و حقیقت، نسبت به دیگران و نسبت به خود». تنها ارزش این آدمها، طبق دیدی که پیکاسو از منطق یک شهر ارو پایی دارد، در آن است که بیانگر تضاد با شکم گنده‌هایند. آنان نه مدعی هیچ حقی‌اند و نه مدعی نوع دوستی، بلکه خواستار بیماری‌یی‌اند که با آن، سلامتی‌یی را که بورژواها به انحصار خود در آورده و لوث‌اش کرده‌اند، شرمسار کنند. چنین پیشرفتی، وحشتناک است.

البته این، تنها منطق حاکم بر شهر ارو پایی نیست. پیکاسو، دیدی یک سو یه دارد و این به توضیح احساسی بودن بسیاری از کارهایش در این زمان، کمک می کند: چنین تنهایی اغراق‌آمیزی، به ترحم به خود شبیه است. (به همین دلیل است که نقاشیهای این دوره، در میان ثروتمندان رواج یافت؛ چه، ثروتمندان خوش دارند که فقط به فقرای تنها بیاندیشند، زیرا باعث می شود که تنهایی خودشان کمتر غیرطبیعی بنماید و وجود شبح فقرای متحد و سازمان یافته، بعید به نظر بیاید).

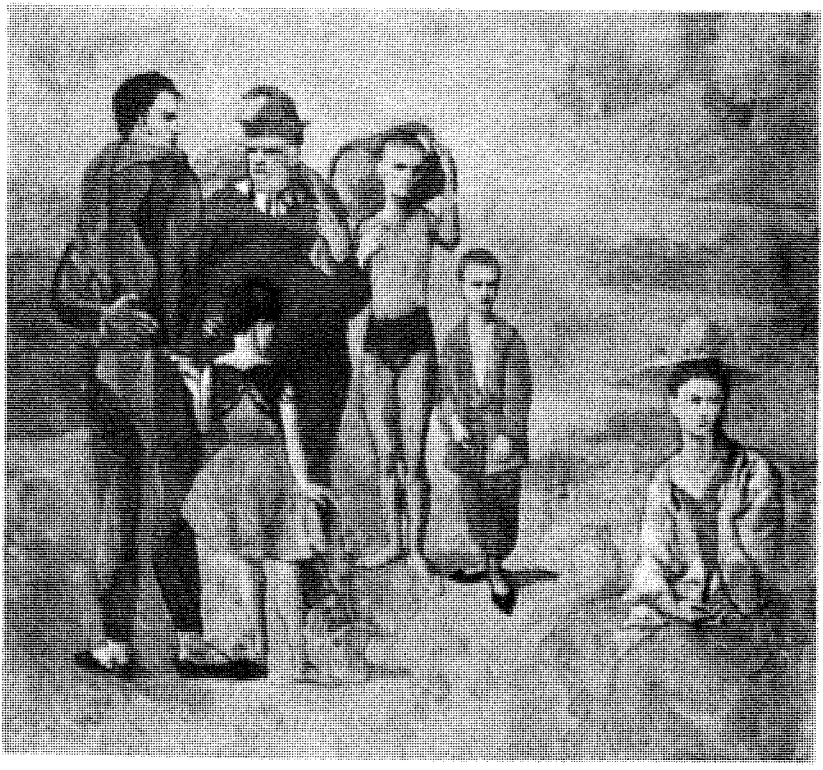
اما برخورد پیکاسو، به اندازه کافی درک شدنی هست و سیاست او بسیار ساده است. او میان مطرودین —لمپن پرولتاریا— می زیست و فلاکت اینان نیز به گونه‌ای بود که او هرگز تصورش را نکرده بود. پیکاسو احتمالاً دچار بیماریهای مقاربتی شده بود و بیم از آن، همیشه ذهنش را به خود مشغول می داشت. پیکاسو در بسیاری از نقاشیهای این زمان، با مسئله کوری برخورد کرده است. منتقدین اشاره به این می کنند که پیکاسو، احتمالاً گدایان زیادی را در اسپانیا دیده که کور بوده‌اند. اما من معتقدم که اهمیت موضوع، ژرفتر و شخصی‌تر بوده است. پیکاسو به علت بیماری‌اش، از کوری بیم داشته است. پیکاسو تصور می کرد که این

«دلقکی که لیوان در دست دارد»، (پرتره از خود) اثر پیکاسو، ۱۹۰۵

بیماری میان دو رانش را از کار می اندازد و این تصور با خودکشی هایی که در دور و برش می دید و جامعه مسبب آنها بود، مطابقت داشت.

اما دیری نگذشت که پیکاسو دل و جرأتی یافت (که شاید با بهبودیی که حاصل کرده بود، رابطه داشت). پیکاسو همچنان از مطرودین نقاشی می کرد و خود را با آنان همذات[۷۵] می پنداشت. اما دیگر آنها را به صورت قربانیان بیچاره نشان نمی داد. مطرودین در این نقاشی ها، صاحب مهارت و سنتی مختص به خود شده بودند. بندباز و دلقک بودند و زندگی ئی خانه به دوش و مستقل داشتند.

75- identify with



«دلقکهای دوره گرد»، اثر پیکاسو، ۱۹۰۵

جای بسی سئوال است که آیا این مردان و زنان، هرگز تن به این خواهند داد که عضو جامعه ارو پایی بشوند. آنان ممکن است گرسنه و برهنه باشند، اما وقار و احترام خود را حفظ کرده‌اند و مهارت پرظرافت‌شان نشانگر صفای روحی یی است که در یک شهر مدرن یافت نمی‌شود. آنها به این معنی که به طبیعت نزدیکترند، بدوی‌اند. ممکن است اندوهگین باشند، اما پدیده‌ای چون رنج و حرمانِ قانونی شده را نمی‌شناسند.

پیکاسو، انگار به خاطر تأکید بر نزدیکی این انسانها به طبیعت و به

«خانوادهٔ بند باز همراه با میمون»، اثر پیکاسو، ۱۹۰۵

قوانین طبیعی در مقابله با قوانین انسانی، حیوانات را وارد نقاشی های این دوره کرده است. اما وجود این حیوانات، معنی خاصی به سیمای این مردان و زنان می دهند. پسری، اسبی را همراه می برد. دیگران بر پشت اسبهای بدون زین سوارند. سگی، پوزه به پای انسانی می ساید. بزی، دنبال دختری روان است. بوزینه ای در کنار زنی نشسته و انگار که با طفل

آغوش زن، برادر است.

شاید لازم باشد این مسئله را روشن کنم که فعلاً نمی خواهم به ارزیابی این نقاشی ها بپردازم. (هر چند که خودم شخصاً در آنها احساس غربتی شدید و شیوه ای شخصی می بینم). همچنین، نیازی به پرداختن به مسائل سبکی که اغلب نویسندگانی که دربارهٔ پیکاسو قلمفرسایی کرده اند، به آنها پرداخته اند، ندارم. پاسخ به سئوالاتی نظیر این که چرا پیکاسو در دورهٔ آبی، رنگ آبی به کار می برد و چرا در سال ۱۹۰۶، رنگ صورتی را، ممکن است جالب باشد. اما، این خطر وجود دارد که حاشیه روی، ما را از مطلب اصلی دور کند.

اگر روحیهٔ پیکاسو که ظاهراً همهٔ این مسائل را تحت الشعاع خود دارد، موردنظر ماست، در این صورت، مطلب زیر برای منظور ما اساسی است: پیکاسو می دانست که به این خاطر به پاریس آمده که از نظر کارش، در اسپانیا آینده ای ندارد. او در پاریس، با فلاکت یک شهر مدرن رو برو شد (فلاکتی که رنج خشن و حیوانی را با اختلالات روانی در می آمیزد) پیکاسو با آرمانی کردن زندگی ای ساده تر و بدوی تر، در مقابل چنین فلاکتی عکس العمل نشان می داد.

ممکن است آمدن او به پاریس، تا این زمان، از اهمیت نامعلومی برخوردار بوده باشد. آیا منطقی تر نمی بود که او فکر نقاش حرفه ای بودن را کنار بگذارد و ارو پا را ترک گوید، همان کاری که گوگن **پانزده** سال پیش کرده و رهسپار دریاهای جنوب شده بود؟

اهمیت وجود پیکاسو در پاریس را، رویدادهای سال ۱۹۰۷ به بعد ثابت کردند. پیکاسو از همان اوائل با نقاشان و شعرای فرانسوی —به ویژه ماکس ژاکوب[۷۶] و گیوم آپولینر[۷۷]— دوست شده بود. در سال ۱۹۰۷ با براک

76- Max Jacob

77-Guillaume Apollinaire

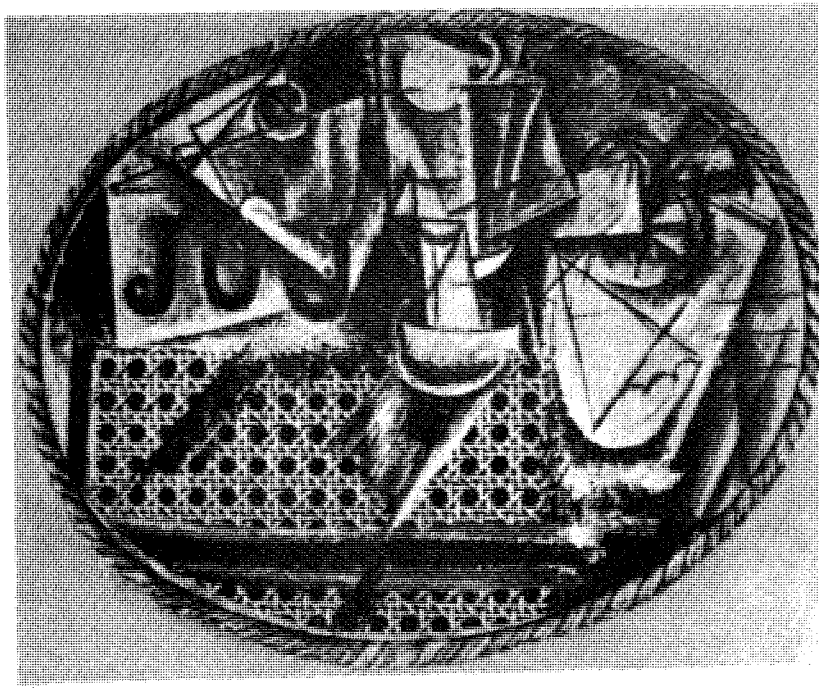
دیدار کرد و از آن سال به بعد، تاریخ کوبیسم شروع شد. کوبیسم به عنوان یک سبک، به دست نقاشان آفریده شد، اما روح و اعتبارش را شعرا حفظ کردند. کوبیسم از سال ۱۹۰۷ تا ۱۹۱٤، پیکاسو را دگرگون کرد (به عبارت دیگر، پاریس و اروپا، پیکاسو را دگرگون کردند). شاید واژهٔ «دگرگون»، بیش از حد اغراق آمیز باشد. بهتر است بگوئیم کوبیسم، این امکان را برای پیکاسو پدید آورد که از خود به درآید و احساس غربت اش را به صورت توجیهی پر حرارت نه برای گذشته بلکه برای آینده درآورد. این سخن، با وجود این که پیکاسو خودش یکی از آفرینندگان کوبیسم بود، درست است. قبلاً گفته بودم که کوبیسم، استثنائی عظیم در زندگی پیکاسو بود. اگر قرار است بفهمیم که این «استثناء» چگونه پیش آمد و اینکه کوبیسم، چگونه پیکاسو را دگرگون کرد، باید ریشهٔ تاریخی جنبش کوبیسم را بررسی کنیم.

تقریباً گزافه گویی در اهمیت کوبیسم، نشدنی است. کوبیسم، انقلابی به عظمت انقلاب هنرهای بصری در اوایل رنسانس بود. تأثیرات آن بر هنرهای بعدی، بر فیلم و بر معماری به حدی زیاد است که باز شناختن آنها، تقریباً ناممکن است.

بیائید یکی از نقاشیهای کوبیستی از صندلی را با یک نقاشی دیواری محراب کلیسا، اثر فرا آنجلیکو[۷۸]، مقایسه کنیم:

تفاوت این دو، شاید در آغاز به شگفتی مان وادارد. اما میان دو اثر، شباهتهایی نیز هست. درهردونقاشی، روشنی و وضوح شادی بخشی درشکل نه ضرورتاً در معنی — وجود دارد. هیچ حائلی میان شما و اشیاء تصویر شده وجود ندارد، چه رسد به منش هنرمند. به دیگر سخن، مسائل ذهنی در حداقل خود قرار دارد. در هر دو نقاشی بر جنسیت و بافت پر طراوت اشیاء

78- Fra Angelico



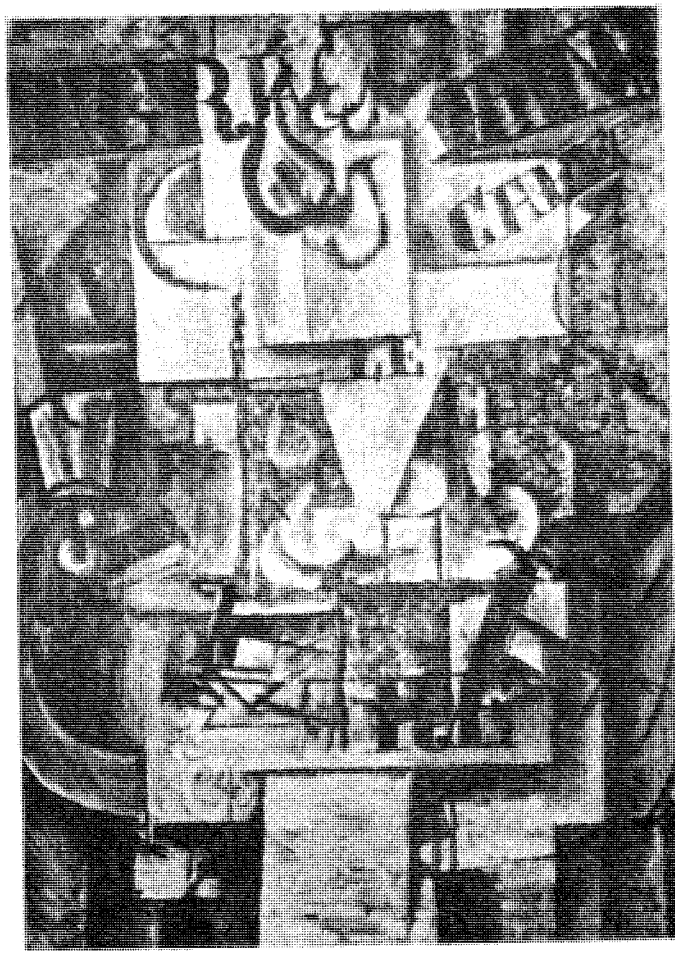
«طبیعت بی جان»، اثر پیکاسو، ۱۹۱۲

تاکید شده، انگار که همگی تازه سازاند. در هر دو نقاشی، فضایی که اشیاء در آن قرار دارند، قسمت اعظم توجه هنرمند را به خود جلب کرده است، هر چند که قوانین فضا در این دو اثر متفاوتند: فضا در نقاشی فراآنجلیکو به فضای یک صحنهٔ نمایش می ماند که از جایگاه تماشاچیان دیده می شود، در صورتی که فضا در نقاشی پیکاسو، به فضای منظره ای شبیه است که از یک بلندی دیده می شود. بالاخره در هر دو نقاشی، سادگی و روشنی و بی ریایی ای دیده می شود که از اعتمادی تقریباً زنده و شاد حکایت دارد. ممکن است این فکر به ذهن خطور کند که چنین ویژگیهائی در نقاشی های هر دوره ای وجود دارد، در صورتی که چنین

قسمتی از تابلوی «رسالت حضرت نیکلا»، اثر فرا آنجلیکو، ۱۴۳۷

نیست. در طول پنج سدهٔ میان این دو اثر، اثری که قابل مقایسه با این دو باشد، آفریده نشده است.

تشابهات این دو اثر، نتیجهٔ درکی مشابه از کشف و از «تازگی» است که بر مشهودات و دید هنرمند نسبت به خود، اثر گذاشته است. این دو اثر به قدری تازه می نمایند که در آنها، تمایز چندانی میان پدیده های شخصی و



«ظرف میوه»، اثر پیکاسو، ۱۹۱۲

غیرشخصی وجود ندارد.

آیا تابلوی «ظرف میوه»، تمرینی برای شیوه‌ای تازه در نگرش و معارضه با کل تاریخ هنر تا این زمان نیست؟ و یا این اثر، تنها میزی را در گوشهٔ کافه ای نشان نمی دهد که پاتوق همیشگی هنرمند است؟

چنین برداشتی از تازگی، ربطی به اصالت خود هنرمند ندارد. این برداشت، با زمانی که هنرمند در آن زیست می کند پیوند دارد. چنین برداشتی با **امکانات مطرح شده** و با آگاهی از امید و بشارت (در هنر، زندگی، دانش، فلسفه، تکنولوژی) درپیوند است. در اوایل رنسانس، نوید و بشارت انسان گرایی نو، دولت —شهرهای جدید، کامیاب و امیدوار به آینده، دانشی نو که انسان مرکز توجه آن باشد، حدود نیم قرن (از سال ۱۴۲۰ تا ۱۴۸۰) دوام یافت.

این بشارت چه بود؟ چه امکاناتی را مطرح کرده بود؟ بگذارید مسئله را از دید هنری بنگریم. سپس دیدی وسیعتر و کلی تر را به کار خواهیم گرفت.

قبلاً، کوبیسم را انقلابی در هنر نامیده ام. کوبیسم، بسی بیش از مثلاً امپرسیونیسم، زبان هنری را گسترش داده است. کوبیسم، انقلابی بالا تر از یک انقلاب سبکی علیه تمام سبک های ماقبلش بود. کوبیسم، سرشت پیوندهای میان تصویر نقاشی و واقعیت را دگرگون کرد و با این کار، انسان را در موقعیتی قرار داد که هرگز در آن نبوده است.

«بشر به مسائلی دست می برد که به حل شان توانا است زیرا، چنانکه مطلب را از نزدیک بررسی کنیم، درمی یابیم که خود مسئله موقعی پیش می آید که تمام شرایط مادی برای حل آن پدید آمده و یا لااقل در حال پدید آمدن باشد».

این سخنان مشهور بنیان گذار فلسفهٔ علمی پیرامون انقلاب اجتماعی، در مورد هنر نیز صادق است. تدارکات هنر انقلابی، همیشه به طور تدریجی صورت می گیرد. (اشتباه دید «فابیانها»[۷۹] در مورد «ضرورت تدریج» آن است که می خواهند این تدارکات برای همیشه ادامه یابند و اصلاً جای

79- Fabians

خود انقلاب را بگیرند).

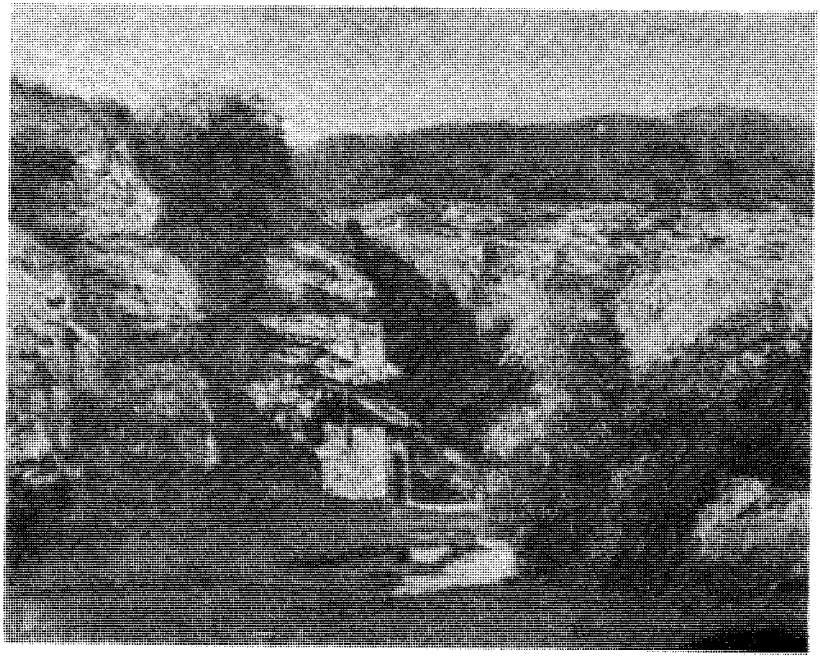
تدارکات برای انقلاب کو بیستی، درقرن نوزدهم و به دست دو هنرمند دیده شد: یکی کور به[۸۰] و دیگری سزان. اهمیت سزان را برای کو بیسم، بارها و بارها مورد تاکید قرار داده اند طوری که دیگر موضوعی پیش پا افتاده شده است. و اما در مورد کور به، آپولینر در شعر «نقاشان کو بیست» (که نخستین بیانیه کامل و منتشر شدهٔ کو بیستهاست) با صراحت می گو ید: **«کور به، پدر نقاشان جدید»** است.

هم کور به و هم سزان، شدت و تأکید برخورد نقاش نسبت به طبیعت را دگرگون کردند: کور به به شیوهٔ ماتریالیستی اش و سزان با دید دیالکتیکی اش از روند نگرش به طبیعت.

هیچ نقاشی پیش از کور به، نتوانسته بود این اندازه سازش ناپذیر بر

«دوشیزگان آرمیده در کنار رودسن»، اثر کور به، ۱۸۵۶

80- Courbet



«تالاب»، اثر کوربه، سالهای ۱۸۶۰

«اورفئوس واوریدیس»، اثر پوسن، ۱۶۵۰

تراکم و وزن آنچه را که نقاشی می کرد، تاکید کند. این سنگینی و تراکم را در نحوهٔ کشیدن سیب یا موج یا لباسهای سنگین و چین و چروک دار دختران کنار رود سن[۸۱] می توان دید.

کوربه از این نظر که هیچ چیزی را باور نمی داشت مگر آن که با دست خود لمس و امتحان کند، سن توماس[۸۲] قهرمان آسای نقاشی است. نقاشان برای تصویر کردن واقعیت و نیز به منظور آن که خیال های افسار گسیخته را به واقعیت شبیه کنند، به قراردادهای تصویری (سایه روشن برای حجم و پرسپکتیو برای فضا) متکی بودند. کوربه در حالیکه هنوز از رنگ و بوم استفاده می کرد، می خواست از این قراردادها فراتر رود و معادلی برای احساس فیزیکی تصاویر مادی یی که می کشید (وزن، دما و بافت آنها) بیابد. نیروی جاذبه برای کوربه، همان اهمیتی را داشت که پرسپکتیو افق برای پوسن.

سزان هم از لحاظ منش و هم از لحاظ سابقه، تفاوت فاحشی با کوربه داشت. هنر کوربه، به محض دست‌یابی به دلیل و مدرکی ملموس، بر باوری راسخ استوار می شد. در صورتی که پایهٔ هنر سزان بر شک دائمی استوار بود. شکهای سزان، از تضاد درون او سر برمی آوردند: او از طرفی می خواست مانند پوسن دیدی منظم و هماهنگ از عالم پدید آورد و از طرفی دیگر، به یاری امپرسیونیسم و بر پایه گواهی بسیار دقیق چشمانش، دریافته بود که هر آنچه چشم می بیند، نسبی است و هر تصویری از هر چه که کشیده می شود، حق مطلب را آن گونه که در واقعیت وجود دارد، ادا نمی کند.

سزان متوجه شده بود که اگر سر را کمی به طرف راست بچرخاند، منظره‌ای را که می بیند با آنچه در پیش رو دارد و نیز با منظره‌ای که با

81- Seine

82- Saint Thomas

چرخاندن سر به سمت چپ می دید، متفاوت است. هر کودکی در بستر، با باز و بسته کردن هر کدام از چشمانش به تناوب، به این واقعیت پی می برد. احتمالاً هر نقاشی به این حقیقت پی برده بود زیرا ابتدا، از روی طبیعت نقاشی می کردند. اما تفاوت کار در اینجا بود که این «واقعیت» برای سزان اهمیت داشت.

امپرسیونیستها نشان داده بودند که چگونه ظواهر اشیاء با نور تغییر می یابند. دوگا[۸۳] نشان داده بود که چگونه حرکت سریع، ظواهر اشیاء را تغییر می دهد. گوگن و سمبولیستها با دگرگونه کردن ذهنیِ واقعیت، به مزیّتی دست می یافتند. گوگن گفته است: «**خوب است که جوانان مدلی داشته باشند، ولی بگذار هنگامی که به نقاشی می‌پردازند، پرده‌ای روی مدل بکشند. بهتر است از حفظ نقاشی کنید، زیرا در این صورت است که آنچه می کشید کار خودتان خواهد بود.**»

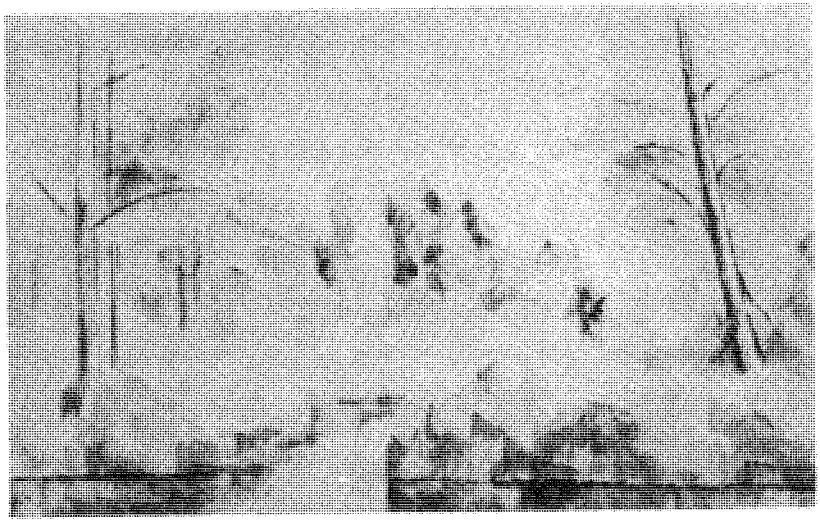
دور و بر سزان را کسانی گرفته بودند که هنر را تجزیه و بیش از پیش تکه تکه می کردند. سزان از این کار بیزار بود. او در اشتیاق دقت و تلفیق در کار می سوخت. این اشتیاق او، بیش از پیش سوزان‌تر می شد زیرا، تا اندازه‌ای، دفاعی بود در برابر عاطفهٔ شدید خویش.

همین بیزاری سزان بود که ابتدا وادارش کرد برای تغییراتی که هنگام حرکت سر مشاهده می کرد، اهمیت قائل شود. این مشاهدات و نیز اشتیاق برای نظم و ترتیب —که گفتی هرگاه یک چشم را می بست یک شبح و هرگاه چشم دیگر را می بست شبحی دیگر را می دید— آنی ذهنش را ترک نمی گفت. ناگزیر یا می بایست دیوانه شود یا از این بن‌بست بدر آید. بالاخره او از تنها راهی که وجود داشت، از این به‌بست بدر آمد: با به کار بستن راه حلی دیالکتیکی، تضاد میان این دو را از میان برد و هر دو را

83- Degas

پذیرفت.

سزان، دست به کار شد و گونه های مختلف آنچه را که با تغییر جزئی نقطه دیدش مشاهده می کرد، روی تابلو آورد. یک درخت را به چندین شیوه می شد نشان داد. سزان در آثار بعدی اش، محدودهٔ وسیعی را روی تابلو یا کاغذ نقاشی اش خالی می گذاشت. در این شیوه، چندین قصد نهفته بود که البته به ندرت به مهمترین آنها اشاره می شود:



«درختان کنارآب»، اثرسزان، ۱۹۰۰ الی ۱۹۰۴

فضای خالی، این امکان را به چشم می دهد که به طورذهنی، گونه های گوناگون یک چشم انداز را به تصویر روی تابلو بیافزاید. این فضاهای خالی، به سکوتی ضروری می مانند که انسان پژواک صدایش را در آنها می شنود.

در نقاشی ئی مانند «**درختان کنار آب**»، میان حالتهای ممکن که دیدهای گوناگون عرضه می دارد، نظم برقرار شده است. در اینجا نوعی

یقین، یقینی مبتنی بر پذیرش شک، پدید آمده است. طبیعتی که در تابلو نقاشی شده دیگر، آنچنان پدیده‌ای نیست که در برابر تماشاگر قرار گرفته باشد که آزمایش اش کند. طبیعت در اینجا، تماشاگر و مشاهدات حسی و مناسبات پیوسته دگرگون شوندهٔ او با مشهوداتش را در برمی گیرد. پیش از سزان هر نقاشی یی، کمابیش، به منظره‌ای شبیه بود که از پشت پنجره دیده می شد. کور به کوشیده بود تا این پنجره را باز کند و از طریق آن، بیرون برود. اما سزان، شیشهٔ آن را شکست و به این ترتیب، اتاق جزئی از چشم انداز و ناظر جزئی از منظره شد.

به این ترتیب، ماتریالیزم کور به و دیالکتیک سزان، میراث‌هایی انقلابی بودند که قرن نوزدهم برای قرن بیستم بر جای نهاده بود. وظیفهٔ قرن بیستم، تلفیق این دو بود. هر کدام از این دو، چنانکه به تنهایی دنبال می شدند، به بن بَست می رسیدند: ماتریالیسم کور به، مکانیکی می شد. نیروی جاذبه که چنین عظمتی به موضوعات کور به بخشیده بود، غیرقابل تحمل و تحت اللفظی می گردید. دیالکتیک سزان نیز بیش از پیش مسخ و هماهنگی آن به قیمت بی تفاوتی نسبت به مسائل فیزیکی، تمام می شد.

امروزه، نمونه هایی از این دو میراث را به طور جداگانه **ادامه می دهند** و بخش اعظم نقاشی یا به گونه ای مبتذل و مکانیکی، طبیعت گرا است و یا انتزاعی است. اما طی چندین سال و از سال ۱۹۰۷ به بعد، این دو با هم تلفیق شدند. صرفنظر از اظهارات عامیانه و عوام پسند مسکو در بارهٔ نقاشی، در دورهٔ استالین و پس از آن، و صرفنظر از این واقعیت که هیچکدام از نقاشان وابسته به کوبیسم، مارکسیست نبودند، هم شدنی و هم منطقی است که کوبیسم را در خلال آن سالها، تنها نمونهٔ ماتریالیسم دیالکتیک در نقاشی توصیف کنیم.

اما دنبال کردن این مطلب، ما را از نزدیکترین هدفمان خیلی دور می کند. آنچه که لازم است درک کنیم، نو یدی است که اساساً کوبیسم

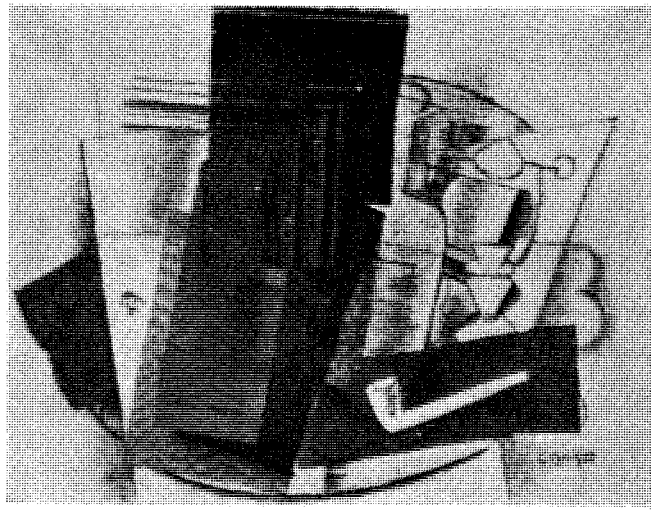
می دهد. نقاشان کوبیست، امید دست‌یابی به چه چیزی را می توانستند داشته باشند؟

آنان امیدوار بودند که به هنر نو ین، هنری که به قرن جدید متعلق باشد، دست یابند. آپولینر بارها گفته است:

«ما که در طول مرز بی نهایت و آینده، پیوسته در حال مبارزه ایم...»

این مفهوم نو در نقاشی های کوبیستی به چند طریق گوناگون بیان شده است:

۱— انتخاب سوژه: کوبیستها، سوژه هایشان را از زندگی روزمره در یک شهر امروزی برمی گزیدند. اما آنان برخلاف امپرسیونیست ها، به ندرت «مناظر» طبیعی (مانند رود سن، پارکها و باغها) را نقاشی می کردند. تنها بنای یادبودی که توجه شان را به خود جلب می کرد، برج ایفل بود. کوبیستها به ساختمانها و مصنوعات انسانی علاقه مند بودند. آنها اغلب از هر نوع مصنوعاتی که دم دستشان بود، نقاشی می کشیدند، برای



«بطری، لیوان وپیپ»، اثر براک، ۱۹۱۳

نمونه: میز قهوه‌خوری، صندلی های ارزان قیمت، فنجان، روزنامه، بطریهای بزرگ، بطری شیردار آب معدنی، زیرسیگاری، دستشو یی و پاکت نامه. کو بیستها در گزینش اشیاء، روی معمولی بودن مایملکشان تأکید می ورزیدند. معمولی بودن این اشیاء، از گونه ای دیگر و محصول عمدهٔ تولید وسایل ارزان‌قیمت بود. هرچند به سبب علاقه براک به‌موسیقی، و یولون و گیتار را نیز درمیان اشیاء فوق جای می دادند، اما نوع برخوردشان نسبت به این آلات موسیقی، بالا تریا پائین تر از اشیاء دیگر نبود؛ چه، به هر حال این‌ها نیز ساخته‌های دست انسان بودند. چنین می نمود که کو بیستها، ارزشی را ارج می نهادند که هرگز وارد هنر نشده و آن، ارزش ساخته‌های دست بشر بود.

۲— مصالح مورد استفاده: کو بیستها غیر از کاغذ ومرکب وبوم ورنگ، تکنیک ها و مواد دیگری را وارد نقاشی کردند. برای ساختن حروف و اعداد، از استنسل استفاده می کردند و کاغذ، پارچه، مشمع، مقوا و حلبی را روی نقاشی هایشان می چسباندند. کو بیستها به تقلید از نقاشان ساختمانی (پدر براک نقاش ساختمان بود) از شانهٔ چو بی برای نشان دادن تصو یر رگه‌ها و خطوط چوب استفاده می کردند. ماسه و خاک اره را با رنگهایشان مخلوط می کردند تا جنسیت خاصی به آنها ببخشند. چندین تکنیک (مثلاً استفاده از مداد و رنگ روغن) را با هم تلفیق می کردند. چنین تجار بی به دو دلیل، فی نفسه جدید بودند. یکی اینکه آنها با مفهوم بورژوایی هنر به عنوان شئ ای گرانبها و پرارزش که می شود مانند جواهرات برای آن ارزش قائل شد، به پیکار برخاستند. (این که همین آثار، امروزه مانند جواهرات بیمه می شوند و آنها را در اتاقهای بورژواها در کنار نقاشی های بودن[۸۴] و انگر[۸۵] آو یزان می کنند، یکی از کنایه های تاریخ هنر

84- Boudins

85- Ingers

است. این آثار، از همان اشیایی که در مغازه‌های ظرف‌فروشی یافت می‌شود، ساخته شده‌اند. پیکار کوبیستها در این راه، به این می‌ماند که رساله‌ای چاپی را کنار یک کتاب سرودنامه که اثری خطی و متعلق به قرون وسطی است، بگذارند و بپرسند: **«کدامیک را برمی گزینید، نقش ونگار زیبا یا سواد را؟»**

دومین دلیل برای تازگی چنین تجاربی آن است که آزادی نوینی را برای هنرمند طلب می کند.

هنرمند در اینجا، حق دارد از هر وسیله ای مطابق با نیازهای دید خود نه مطابق سنن حرفه اش، استفاده نماید.

۳ــ شیوهٔ نگرش: خلاصه کردن این مطلب، کاری بس دشوار است. از نظر فلسفی، دید کوبیستی، به همان اندازه که موضوعات و مواد مورد استفادهٔ آن عمداً ساده اند، دیدی است پیچیده. نقاشان کوبیست، به خاطر تثبیت حضور فیزیکی آنچه که عرضه می کردند، رنج های فراوانی متحمل شدند و در همین نکته است که وارث کوربه اند. آنان حضور فیزیکی طبیعت بی جان را بیشتر با موادی که به کار می گیرند، نشان می دهند. مثلاً برای نشان دادن روزنامه، از یک تکه روزنامه استفاده می کنند. کف کشوچوبی میز را با تکه ای از کاغذ دیواری نشان می دهند. آنان نیز مانند کوربه از قراردادهایی که اصل و ریشه شان به فراموشی سپرده شده (مانند عشق به رنگ روغن به خاطر نفس آن) بیزار بودند. با این وجود، کوبیستها را از به کارگرفتن قراردادهای نقاشی، گریزی نبود. بنابراین ترجیح می دادند که ساده‌ترین قراردادها را که هنوز چشم ما آنها را به سادگی می پذیرد، به کار گیرند؛ قراردادهایی که سطوح گوناگون فیزیکی را بلافاصله و به طور مستند به ما نشان می دهند. (به دیگر سخن، از چوب، کاغذ، سنگ و فلز استفاده می کردند).

کوبیستها نسبت به نقاشی اندام انسان، برخورد دیگری داشتند. آنها بر

«پرترهٔ پیکاسو»، اثر براک، ۱۲ـ۱۹۱۱

«پرترهٔ آقای کان وایله»، اثر پیکاسو، ۱۹۱۰

حضور اندام نه به عنوان انسانی از گوشت و خون، بلکه بر ترکیب فیزیکی ساختمان آن، تاکید داشتند. شاید در آغاز، تشخیص انسان در نقاشی کوبیستها کاملاً دشوار باشد و هنگامی هم که آن را ـ چه زن یا مرد ـ تشخیص دادیم، می بینیم هیچ رابطه ای با تجربهٔ حسی یی که ما از اندام داریم، ندارد. اما نظم ساختمان گونه ای که اندام از آن برخوردار است به اندازهٔ معماری یک شهر، ملموس و دقیق است. در اینجا، هیچ ابهامی در الفبای کار وجود ندارد و حروف چنین الفبایی، به اندازهٔ یک نوشتهٔ چاپی واضح و خوانا هستند. تنها، معنی پاره ای از واژه ها است که مبهم است.

برخوردی این چنین تند با اندام انسان، تا اندازه ای عکس العملی است در برابر بحثهای اغراق آمیز راجع به پدیده های روحی و معنوی. کوبیستها با تنزل انسان تا سطح یک سازمان که با یک شهر قابل مقایسه است، از غیر ماوراءالطبیعه بودن انسان دفاع می کنند. آنان به این نتیجه رسیده اند که **«شعور، ویژگی ماده ای به غایت سازمان یافته است»** (هر چند که

هیچ کوبیستی، چنین عبارتی را بر زبان نیاورده است).

سیستمی که کوبیستها به کار می گرفتند، به گذشته و به سزان، نیای دیگرشان، برمی گردد. سزان مسئله وجود نقطه دیدهای هم زمان را پیش کشید و آنرا پذیرفت و در نتیجه، امکان وجود نقطه دیدی ثابت نسبت به طبیعت را در هنر، برای همیشه از میان برد. (دید تابلوی کنستابل[۸۶] با وجود ابرهای پرجوش و خروش آن، دیدی ثابت بود). کوبیستها، پا را از این فراتر نهادند. آنان به شیوه‌ای دست یافتند که به یاری آن، می توانستند شکل تمام اشیاء را همانند کنند. کوبیستها، از راه تبدیل ترکیب اشیاء به مکعب و استوانه —و بعدها با برشها و سطوحی با لبه های مشخص، به این هدف رسیدند. غرض آنان از این ساده کردن آن بود که بتوانند پیچیده‌ترین دید از واقعیت را بسازند، چیزی که در هنرهای بصری تا به آن هنگام برای دست‌یابی به آن کوشیده بودند. این کار، بسی فراتر از ساده کردن به خاطر نفس ساده کردن بود. اگر تمام اشیاء (خواه دست، و یولون یا پنجره) را به کمک این عناصر نقاشی می کردند، نشان دادن تأثیرات متقابل میان آنها شدنی و عناصرشان با هم قابل معاوضه می بود. به علاوه، می شد فضایی را که تمام اشیاء در آن واقع اند، با این عناصر نشان داد، اما در جهت عکس. (مثلاً جائی که سطح جسم مقعر بود، سطح فضا محدب می شد).

کوبیستها نظامی آفریدند که به یاری آن می توانستند به هم پیوستگی پدیده ها را از راه تصویر نشان دهند و به این ترتیب، امکان نشان دادن **روندها** را به جای حالتهای ثابت وجود در نقاشی، پدید آورند. کوبیسم، هنری است که به طورکلی با تأثیرات متقابل سروکار دارد: تأثیر متقابل میان جنبه های گوناگون، میان ساختمان و حرکت، میان اجسام و فضای اطراف شان، میان علامات نامبهم روی تابلوی نقاشی و واقعیت دگرگون

86- Constable

شونده‌ای که نشان دهندهٔ آنند. کوبیسم، هنر رهایی پو یا از تمام مقولات ثابت است. آندره سالمون[۸۷]، یکی از شعرای کوبیست، نوشته است:

«همه چیز امکان‌پذیر است، هرچیز را می‌توان در همه جا و با همه چیز دریافت».

نمی‌توان مطابق تاریخ اقتصادی و اجتماعی توضیح داد که چرا کوبیسم در سال ۱۹۰۷ آغاز شد و نه در سال ۱۹۰۳ یا ۱۹۱۰. توضیحات جامعه‌شناسانهٔ آثار یا جنبش‌های و یژهٔ هنری، هرگز از آن دقتی که باید و شاید برخوردار نخواهد بود. چنین توضیحاتی، به سندی از اوضاع و شرایط شبیه‌اند و ممکن است مسئله‌ای را تقویت کنند، اما مسئله‌ای دیگر را نتوانند بشکافند و گاهی نیز، دور نیست که خود مسئله‌ای را که درست نشکافته‌اند، از بین ببرند.

قبلاً، تضاد میان اسپانیای فئودالی و سرمایه‌داری را، به دیگر سخن، تضاد میان سکون وحشتناک ناشی از بسته بودن دست و پای اسپانیا به آلت شکنجهٔ تاریخی و فعالیت وقفه‌ناپذیر برخاسته از رقابت در اروپا را مورد توجه قرار داده‌ایم. اسپانیا بی‌تغییر مانده بود، در حالیکه اروپا در حال دگرگونی بود. ماهیت واقعی سرمایه‌داری، پیش از سال ۱۹۰۰ تغییر کرده بود. هنوز رقابت وجود داشت اما دیگر، آزاد و بی‌قید و بند نبود. به دیگر سخن عصر انحصارات شروع شده بود.

در سال ۱۹۱۲، یک سوم کل ثروت ملی ایالات متحده، تحت مالکیت یا کنترل دو تراست (راکفلر و مورگان) قرار داشت. (نظیر چنین تقسیمی بعدها، هرچند که کمتر هیجان انگیز بود اما همچنان از ویژگی انحصارات ماند). در سال ۱۹۰۷ در آلمان، معدودی از مؤسسات عظیم که تعدادشان کمتر از یک صدم مؤسسات صنعتی آن کشور بود، بیش از سه

87- André Salmon

چهارم نیروی برق و بخار را مصرف می کردند.

چنین تحولی، نتیجهٔ آنچنان وسعتی از تولید بود که وسایل جدید تولید می طلبید. فولاد و برق و صنایع شیمیایی نه تنها سیمای جهان بلکه خود نظام اقتصادی یی را که به تشو یق راههای استفاده از آنها پرداخته بودند، دگرگون می کردند.

پا به پای چنین تحولی، دورهٔ توسعهٔ سریع استعماری آغاز گشته بود. قدرتهای ارو پایی در فاصلهٔ سالهای ۱۸۸٤ و ۱۹۰۰، صد و پنجاه میلیون انسان را مقهور و ده میلیون مایل مر بع را به اراضی امپراطوریهایشان ملحق کرده بودند.

این قدرتها در سال ۱۹۰۰ به مرحله ای رسیدند که دیگری چیزی به جا نماند که برآن ادعا داشته باشند (تنها ادعایی که برایشان مانده بود، ادعا از همدیگر بود) زیرا، تمام جهان به مالکیت آنان درآمده بود.

امروز، نمی توانیم تمام آنچه را که این وضع به آن انجامیده فراموش کنیم یا نادیده بگیریم. ما جنگ جهانی اول، نازیسم، جنگ جهانی دوم و مبارزات استقلال طلبانه علیه امپریالیزم، میلیونها انسان تلف شده، به دیگر سخن انسانهایی را که سوختند یا معلول شدند و یا از گرسنگی مردند، در پیش چشم داریم. همچنین گسترش دامنهٔ بی نام و نشانی زندگی و بی نام و نشانی اعدام به وسیله صندلی الکتریکی (که حکم آن اولین بار در سال ۱۸۸۸ صادر شد)، بی نام و نشانی آسمانخراشها، تصمیمات دولتی و خطر جنگ را مشاهده می کنیم. کافکا، که سالهای ۱۹۰۰ تا ۱۹۱٤ سالهای شکل گیری او بود، پیامبر این بی نام و نشانی است. دیگر هنرمندانی که در این دوره می زیستند (مونش[۸۸] و اکسپرسیونیستهای آلمانی) نیز، همان احساس کافکا را داشتند. اما فقط کافکا بود که دهشت این معاملهٔ جدید

88- Munch

را به طور کامل درک می کرد، معامله ای که طی آن بشر حاضر است از حق انسان بودن اش بگذرد اما در عوض به معاش دست یابد. حتی خدایی که ساختهٔ بشر است، هرگز نتوانسته اینچنین تنبیهی را اعمال کند.

اما این، نیمی از واقعیت است، واقعیتی که عظیمتر و هیجان انگیزتر از هر واقعیتی است و ما که در نیمهٔ اول قرن بیستم به دنیا آمده ایم، در پیدایش و تحقق آن، سهیمیم. اما امپریالیزم و انحصارات، یک وعده نیز به بشریت دادند. پیش از سالهای ۱۹۰۰ یا ۱۹۰۵، سطح بیم ها و امیدهای ما ثابت مانده بود، هرچند که کسی قادر به درک کامل این مسئله نبود.

سرمایه داری انحصاری، بالا ترین و پیشرفته ترین شکل نظام اقتصادی بود که بشر به آن دست یافت. سرمایه داری انحصاری، به طرح ریزیهائی پرداخت که دامنه ای بی سابقه داشتند و امکان برخورد با کل عالم به سان یک کل واحد را پیش کشید. سرمایه داری انحصاری، بشر را به نقطه ای رساند که در آن، امکانات برای آفرینش دنیایی که در آن برابری مادی وجود داشته باشد، به طور واقعی می دید. این نقطه، نقطه مقابل جائی است که آنارشیست پیرمالاگایی به نظاره اش می ایستد.

ایلیچ نخستین کسی بود که چنین دگرگونی هایی را به این روشنی می دید. او در سال ۱۹۱۶، در کتاب «امپریالیزم به مثابه آخرین مرحلهٔ سرمایه داری» نوشت:

«موقعی که یک مؤسسهٔ عظیم، ابعادی غول پیکر می یابد و بر پایهٔ محاسبات دقیقِ اطلاعات جمع آوری شده و طبق برنامه، تأمین موادخام را به میزان دو سوم یا سه چهارم آنچه که برای دهها میلیون انسان لازم است، سازمان می دهد و موقعی که موادخام به شیوه ای منسجم و سازمان یافته به مناسبترین محل تولید که گاهی صدها یا هزاران مایل فاصله دارد، منتقل می شود و موقعی که یک مرکز واحد، تمام مراحل کار تا تولید انواع متعدد کالاهای تمام شده را هدایت

می کند و موقعی که این محصولات طبق یک طرح واحد، میان دهها و صدها میلیون مصرف کننده توزیع می شود (نمونه آن توزیع نفت در آمریکا و آلمان توسط «تراست نفتی» آمریکا است)، روشن است که با اجتماعی شدن تولید رو برو هستیم... سرمایه داران علیرغم میلشان، به داخل یک نظام نو ین اجتماعی، یک نظام اجتماعی گذرا و از رقابت کاملاً آزاد، به سوی اجتماعی شدن کامل، کشیده می شوند... تولید اجتماعی می شود اما مالکیت، خصوصی می ماند.»

در نتیجهٔ جنگ جهانی اول، نخستین انقلاب پیروزمند سوسیالیستی به وقوع پیوست. پس از جنگ جهانی دوم، یک سوم از جمعیت دنیا به نظام سوسیالیستی پیوستند. نمی خواهم بیش از حد روی آمار و ارقام تأکید کنم و مصائب و قربانی هایی را که با آفرینش جامعه نو ین سوسیالیستی همراه بوده، نادیده بگیرم. اما انکار نمی توان کرد که امروزه، اکثریت عظیمی از مردم دنیا، به شکلی از سوسیالیزم نو ین چشم امید دوخته اند و امپریالیزم و سرمایه داری آنچنان در موضع تدافعی قرار گرفته اند که حتی مدافعانشان ناگزیرند فناناپذیری آنها را رد کنند. سالهای ۱۹۰۰ تا ۱۹۱٤، مرحلهٔ نو ینی از نظام سرمایه داری بود.

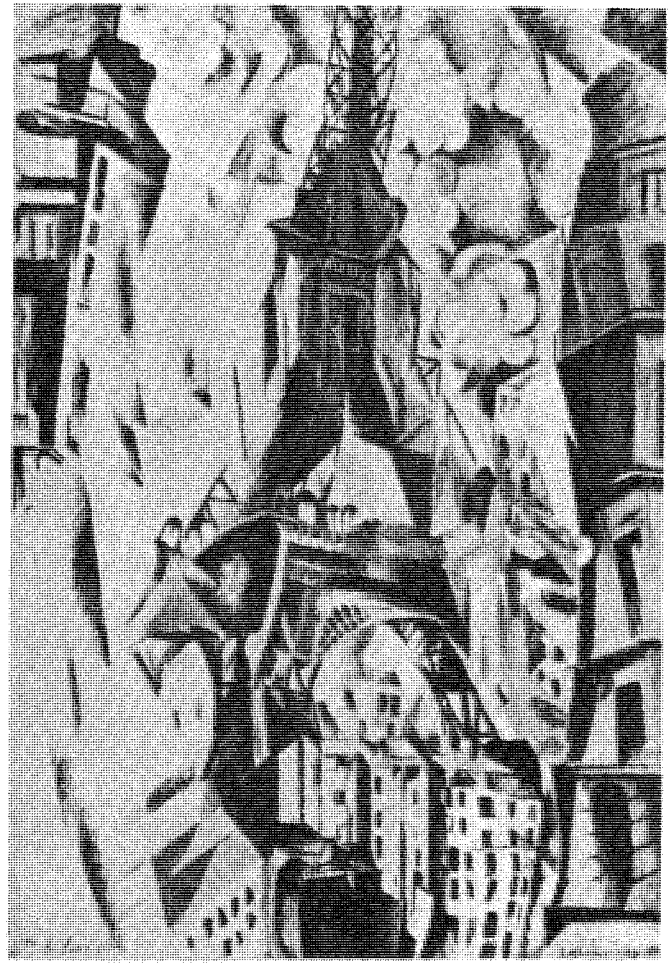
کو بیستها از ضرورتهای تاریخی و شق هائی که رخ می نمود، بی خبر بودند. آنان علاقه ای به مسائل سیاسی نداشتند. معنی «آینده ای» ای که به آن معتقد بودند، حتی برای خودشان هم روشن نبود. شاید تنها مسئله ای که همهٔ کو بیستها روی آن توافق داشتند این بود که: نقاشی هایشان در آینده، موقعی که در موزهٔ لُوُر به نمایش گذاشته شود، مهمل و بی معنی به نظر نخواهد آمد. آنان حس کرده بودند که یک دگرگونی کیفی در حال وقوع است و بورژوازی — که کو بیستها از شیوه ها و سلیقه هایشان بیزار بودند— بزودی کهنه و منسوخ خواهد شد، اما

نمی دانستند چگونه و از چه راهی. درک کوبیستها از دگرگونی، حاصل تأثیرات شدیدی بود که اختراعات و امکانات جدید پدید آورده بود.

در سالهای ۸۰ و ۹۰ قرن نوزدهم، تولید وسیع لباس، کفش، چینی، کاغذ، غذا و دوچرخه آغاز گشته بود. آهنگ و دامنهٔ زندگی شهری در حال دگرگونی بود. این دگرگونی، دارای سرعتی برابر با سرعت ماشین می شد. و می شد این واقعیت را در خیابانها، فروشگاهها و روزنامه های جدید مشاهده نمود).

برج ایفل که تا سال ۱۹۱۸ بزرگترین ساختمان جهان بود (بلندی اش حدوداً دو یست و پنجاه متر است) و ساختن آن تنها با فولاد جدید امکان داشت، سمبول امکانات نو گردید. برج ایفل برای نمایشگاه بین المللی سال ۱۸۸۹ ساخته شد؛ نمایشگاهی که در آن، فواره هایی که با برق روشن می شدند، مردم را به پذیرفتن این واقعیت ترغیب کرده بودند که برق، کلیدی است برای آینده ای شگفت انگیز. (از سالهای ۱۸۹۰، به و یژه اما از سال ۱۹۰۰ به بعد بود که نیروی برق آنچنان به کار گرفته شد که بر زندگی انسانها تأثیر گذاشت. این امر در نتیجهٔ حل مسائل مر بوط به انتقال نیرو در فواصلی طولانی تر از طریق اختراع برق متناوب و ترانسفورماتور، حاصل گردید). آپولینر شعری را که در سال ۱۹۰۳ سروده اینگونه به پایان می آورد:

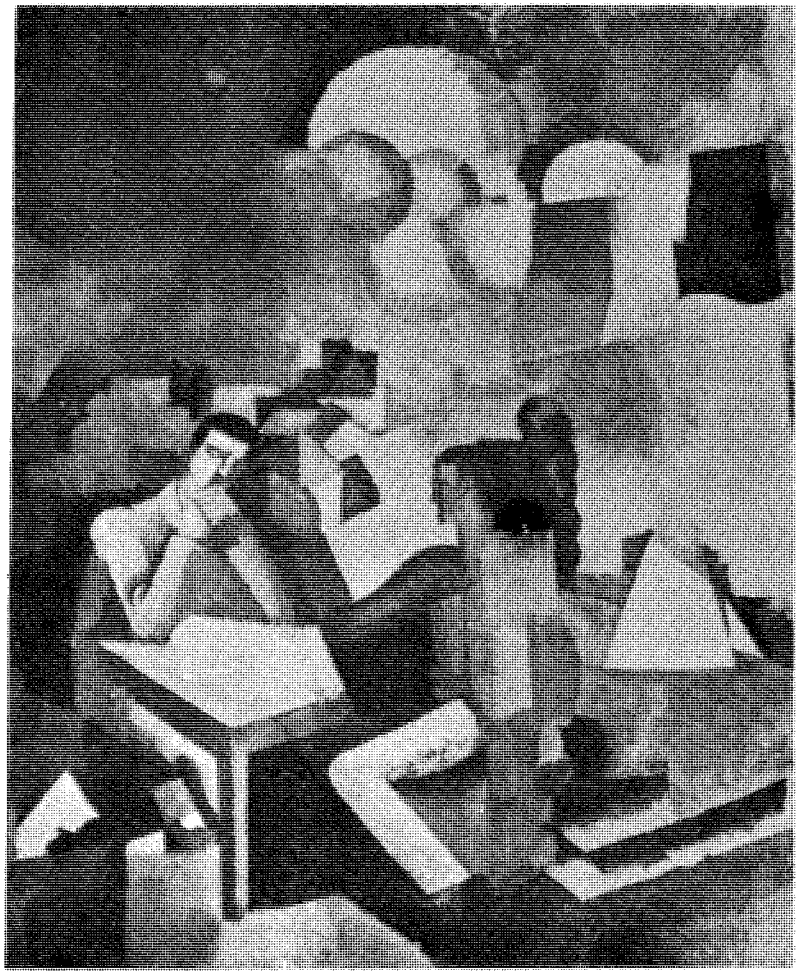
شبهای پاریس مست از باده،
منور از برق،
تراموا ها، چراغهای سبز بر پشت،
در طول خطوط آهنی شان،
جنون ماشین را به موسیقی درمی آورند.



«برج ایفل»، اثر روبردولونی، ۱۹۱۰

کافه ها، آکنده از دود،
به کولیها عشق می ورزند،
وبطریهای شیردار آب معدنی وزکامشان،
وپیشخدمتها که پیش بند زده اند،
عشق بیکرانم به شما، آری به شما ارزانی باد.

نمایشگاه پاریس در سال ۱۹۰۰، حتی از این هم هیجان انگیزتر بود. سی و نه میلیون نفر، به تماشا آمده بودند. (در صورتی که سازماندهنگان نمایشگاه، امکانات لازم را در واقع برای شصت و پنج میلیون نفر تدارک دیده بودند!). از همه جا به این نمایشگاه یاری رسانده بودند. اسپرانتو



«فتح فضا»، اثر روژه دوفرسنای، ۱۹۱۳

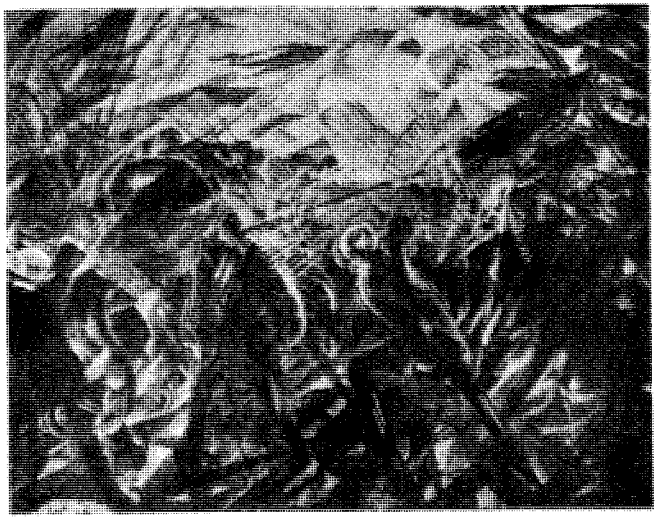
—زبانی که هدفش این است که انسانها را هر چه یکپارچه‌تر و دسترسی شان به همدیگر را بیشتر کند— در این نمایشگاه عرضه شد. انواع خودروها، کرومیوم، آلومینیوم، پارچه‌های پلاستیکی و بی‌سیم را در نمایشگاه به تماشا گذاشته بودند.

در آغاز قرن حاضر، در فرانسه تنها سه هزار وسیلهٔ نقلیهٔ موتوری وجود داشت. در سال ۱۹۰۷ این رقم به سی هزار رسید. فرانسه پیش از سال ۱۹۱۳، سالیانه چهل و پنج هزار وسیلهٔ نقلیه تولید می کرد.

برادران رایت[۸۹] در سال ۱۹۰۰، روی هواپیما آغاز به کار کردند. در سال ۱۹۰۳، به اولین پرواز موفق که پنجاه و نه ثانیه طول کشید، دست زدند. در فرانسه، دومون[۹۰] در سال ۱۹۰۶ به پرواز کوتاهی دست زد. رایت در سال ۱۹۰۸، به پروازی نود و یک دقیقه ای دست زد. بلریو[۹۱] در سال ۱۹۰۹، عرض دریای مانش[۹۲] را پیمود.

باور کوبیستها به پیشرفت، به هیچوجه زائیدهٔ غرور نبود. آنان فراورده‌های جدید، اختراعات جدید و اشکال جدیدی از انرژی را همچون سلاحهایی برای انهدام نظام کهن می نگریستند. اما در عین حال، علاقهٔ آنان، نه ادعای خشک و خالی بلکه عمیق بود و تفاوت اساسی آنها با فوتوریستها در همین بود. فوتوریستها ماشینی را خدایی سبع می دیدند که خود را با آن همذات[۹۳] می پنداشتند. فوتوریستها از نظر ایدئولوژیک، اسلاف فاشیستها بودند و از لحاظ هنری، شکلی مبتذل از ناتوریالیسم متحرک را که فقط ظاهری بود از آنچه که قبلاً در فیلم ها مطرح شده بود. کوبیستها، پابه‌پای هر نقاشی ئی که می کشیدند، راه خود را به سوی تلفیقی نو که در نقاشی معادل فلسفیِ انقلابی بود که در اندیشه علمی رخ

89- Wright
90- Dumont
91- Bleriot
92- Channel
93- Identification



«تشییع جنازه گالی» Galli آنارشیست»، اثر کارلو کارا، ۱۹۱۱

می داد، می شناختند؛ انقلابی که به موادّ جدید و وسایل جدید تولید نیز متکی بود. اِی. ان. وایت هد[۹۴] در سال ۱۹۲۵ نوشت:

«اینکه ما از لحاظ قدرت تخیل در سطح عالیتری هستیم، به این دلیل نیست که از قوهٔ تخیل برتری برخورداریم، بلکه از آن روست که ابزارهای بهتری در اختیار داریم. مهمترین رویداد در علم، در طول چهل سال اخیر، پیشرفت در طرح ریزی ابزار و وسایل است. چنین پیشرفتی، تا اندازه ای مدیون نوابغی مانند میشل سون[۹۵] و عینک سازان آلمانی است. همچنین این پیشرفت، نتیجهٔ ترقی در روند تکنولوژیکی صنعت، بویژه در زمینهٔ متالوژی است.».

ماکس پلانک در سال ۱۹۰۱ نظریهٔ کوانتوم را انتشار داد و اینشتین در سال ۱۹۰۵ نظریهٔ ویژهٔ نسبیّت را. رادرفورد[۹۶] در سال ۱۹۱۰، هستهٔ اتم را

94- A.N.Whitehead
95- **Michelson**
96- Rutherford

کشف کرد. فیزیک نیوتونی —با تاکید مکانیکی اش و نیز تاکیدی که بر کار برد عملی داشت— در سال ۱۹۰۵ جای خود را به نظریه های دیگری داد. فیزیک نیوتونی همراه با نخستین وعدهٔ دولت بورژوایی، پا به عرصهٔ وجود نهاده بود. فیزیک نیوتونی به تمام آنچه که در نمایشگاه بین المللی سال ۱۹۰۰ به نمایش گذاشته بودند، دست یافته بود و این که جای آن را نظریه های دیگری گرفتند، به سبب ترقی همین دولت بورژوایی که به نقطه ای از دگرگونی عظیم رسید، بود.

تاکید فیزیک جدید و در واقع تمام علوم جدید، بر حرکت و روند است. چنین فیزیکی، وضعیت ثابت را رد می کند و مفهوم حرکت را به جای مفهوم ماده می پذیرد.

دارو ین و مارکس، درقرن نوزدهم، نظریاتی را پیش کشیدند که —با طرح حقایق و نه براهین انتزاعی— تقسیم بندی دکارتیِ تن و روان را زیر سئوال بردند. آنها با این کار، با مقولات ثابت دیگر نیز که واقعیت درمیان آنها تفکیک شده بود، به پیکار برخاستند. آنان دریافتند که این مقولات زندان های ذهن اند زیرا، مانع می شدند که انسان کنش و واکنش مطلق درون آنها را دریابد. آنها پی بردند که آنچه یک پدیدهٔ ویژه را می شناساند، ارتباط آن با دیگر پدیده هاست. اگر یک لحظه، واژهٔ «فاصله» را به شکل نموداری صرف بکار گیریم، می توانیم بگوئیم که مارکس و دارو ین به این واقعیت پی برده بودند که انسان تنها به یاری فاصله **میان** پدیده ها —مثلاً فاصله میان بوزینه و انسان، فاصله میان ساختار اقتصادی یک جامعه و احساسهای افراد آن— است که مفهوم فاصله را درک می کند.

این مسئله با شیوهٔ تفکری جدید در ارتباط بود. ادراک بصورت مسئله در نظرگیری تمام آنچه که «بینابینی» بود، درآمد. هگل پیکار چنین شیوهٔ جدیدی را در اندیشه پیش بینی کرده بود و این بعدها، به بنیان گذار فلسفه

علمی الهام بخشید که نظام ماتریایسم دیالکتیک را بیافریند. این شیوه تفکر، به تدریج بر تمام شاخه‌های پژوهش تأثیر گذاشت. نخستین فرمولبندی آزمایشی این شیوهٔ تفکر در علوم طبیعی، برای مطالعهٔ الکتریسیته به کار گرفته شد. فاراده[۹۷] که با مسئله ای ــ که مطابق تعریف سنتی- به نام «تاثیر از فاصله دور»، دست و پنجه نرم می کرد، مفهوم میدان نیرو، یعنی میدان الکترو مغناطیسی، را ابداع کرد. بعدها ماکس ول[۹۸] در سالهای ۱۸۷۰، چنین میدانی را از لحاظ ریاضی تعریف کرد.

اما درک کامل میدان ــ این اساسی ترین مفاهیم نو ین ــ بدون درک نظریهٔ و یژهٔ نسبیت، شدنی نبود. تنها پس از درک نسبیت بود که ثابت شد مفهوم میدان، واقعیتی مستقل است.

نتایجی که از نظریهٔ کوانتوم پدید می آید، در اثبات جدایی ناپذیری یک پدیده از پدیده های دیگر، از این هم فراتر می رود. این نظریه می گو ید ارتباط ما با هر پدیده ای، همیشه عاملی غیرضروری و احتمالاً تحریف کننده است. هایزنبرگ می نو یسد[۹۹] «علوم طبیعی کارش تنها این نیست که به تشریح و توضیح طبیعت بپردازد؛ چه، علوم طبیعی بخشی از تأثیر متقابل میان طبیعت و انسان است و طبیعت را مطابق شیوهٔ طرح سؤالات ما تشریح می کند[۱۰۰]».

فیزیکدانان برای نشان دادن اینکه مکانیک کوانتوم تنها در مقیاسی بی نهایت کوچک و اتمی اهمیت دارد، تلاش زیادی به کار می برند و تلاش آنها کاملاً بجاست زیرا، تمام حقیقت باور نکردنی نظریه کوانتوم به این واقعیت وابسته است که آزمایشات، مطابق محاسبات فیزیک کلاسیک که محاسباتی به مقیاس بزرگ و تقریبی اند، طرحریزی می شوند (و باید بشوند)، در صورتی که نتایج چنین آزمایشاتی را ناگزیر

97- Faraday 98- Maxwell 99- Heiaenhang Heisenberg) این سخنان از کتاب physics and philosophy اثر هایزنبرگ، نقل شده است.

باید مطابق مکانیک کوانتوم توضیح بدهند.

اما به یک معنا، این که نظریهٔ کوانتوم تنها در مقیاسی معین، اهمیت دارد، چندان مهم نیست. دید انسان نسبت به منظومهٔ شمسی (دیدی نگرنده به عالم کبیر) بود که او را در رهایی از این پندار که جهان را یک نیروی ماوراءطبیعی اداره می کند، یاری داد. همچنین، دید انسان نسبت به اتم و هسته هایش (دیدی نگرنده به عالم صغیر) است که او را در رهایی از سودمندگرایی[۱۰۱] دست و پاگیر و ثابت و وابسته به نظام طبقه بندی خویش، نظامی که فی نفسه بازتابی از اپورتونیسم ریشه ای مرحلهٔ سرمایه داری تاریخ است، یاری می دهد. اپورتونیسم، طبق تعریف، به معنی نادیده گرفتن پیوندهای اساسی است. شناخت ستارگان ما را به آستانهٔ خودشناسی رهنمون شد و شناخت اتم، ما را به آستانه آگاهی از تجزیه ناپذیری کل واقعیت راه بری می کند و مسئله مهم، صرفنظر از دامنهٔ آن، همین است.

مکانیک کوانتوم نشان می دهد که تمایز میان موج و ذرّه در مقیاس اتمی، حتی در تعریف ناشدنی است. این واقعیت نیلس بور[۱۰۲] را بسوی نظریهٔ **متمم‌یّت** سوق داد. طبق این نظریه، هر دوی این احکام، هرچند ظاهراً متضادند، در هر لحظه می توانند به یک اندازه درست باشند. این نظریه، هایزنبرگ را به سوی دستیابی به «اصل بی ثباتی»، که مطابق آن، در همین مقیاس، جدا کردن قوه از فعل غیرممکن است، سوق داد. شاید کشفیات دیگر، این نظریات را تغییر دهند. اما آنچه که خود روندها ثابت می کنند، آن است که تجزیه ناپذیری طبیعت، هنگامی که مقیاس مورد بررسی به اندازهٔ کافی ریز و پایه ای باشد، در همزمانی تجلی می یابد. خواص موج، با خواص ذره متضاد است. الکترون، تحت شرایط خاصی،

---

۱۰۱) **Utilitarianism** یعنی اعتقاد به اینکه هرچیزی باید برای عامهٔ مردم سودمند باشد.م

102- Niels Bohr

به گونه‌ای عمل می‌کند که به نظر می‌آید در یک زمان هم خصوصیات موجی و هم خصوصیات ذره‌ای را دارد.

پیشتر گفتم که کوبیستها، به سوی تلفیقی جدید در نقاشی که معادل فلسفی تلفیق جدید در اندیشهٔ علمی بود، راه پیدا کردند. البته کوبیستها، مسقیماً تحت تأثیر چنین اندیشه‌ای قرار نداشتند. اگرچه پلانک نظریه کوانتوم را در سال ۱۹۰۱ منتشر کرد، اما معانی و مفاهیم آن را تا اوایل سالهای ۱۹۲۰ و تا قبل از آن که نوآوریهای کوبیستی پدید آید، کسی درک نمی‌کرد. از طرفی، این احتمال هم وجود ندارد که کوبیستها، نظریات اینشتاین را در سال ۱۹۰۵ مطالعه کرده باشند اما، مسئله اصلی این نیست. کوبیستها، مستقلاً به محاسبات خویش رسیده بودند. کوبیستها در موضوعات خویش، به پیکار اندیشهٔ جدید نیز که از قرن نوزدهم آغاز شده و ابداعات تکنولوژیکی قرن حاضر به آن میدان داده بود، پی برده بودند. همچنین پدیده‌های «بینابینی» علاقه آنها را به خود جلب کرده بود.

بگذارید آنچه در توصیف شیوهٔ نقاشی کوبیستی نوشته‌ام، تکرار کنم تا ساده‌تر به ارزیابی این پدیده‌های موازی بپردازم: **«کوبیستها نظامی آفریدند که می‌توانستند به یاری آن، به هم بافتگی پدیده‌ها را از راه تصویر نشان دهند و به این ترتیب، امکان نشان دادن روندها به جای حالتهای ثابتِ وجود را پدید آوردند. کوبیسم هنری است که به طور کلی با تأثیر متقابل سروکار دارد: تأثیر متقابل میان جنبه‌های گوناگون، تأثیر متقابل میان ساختمان و حرکت، تأثیر متقابل میان اجسام و فضای اطرافشان، تأثیر متقابل میان علامات نامبهم روی تابلوی نقاشی و واقعیت دگرگون شونده‌ای که نشان‌دهندهٔ آن هستند.»**

منظور کوبیستها از ساختمان، فضا، علامات و روند با منظور

فیزیکدانهای هسته ای از آن ها، کاملاً تفاوت دارد. **اما تفاوت میان دید کوبیستها و دید یک نقاش برجسته آلمانی مانند وِرمیر**[۱۰۳] **که در قرن هفده هم می زیست نسبت به واقعیت، با تفاوت میان دید فیزیک جدید و دید نیوتونی، شباهت زیادی دارد: شباهت نه تنها در کمیت که در تأکید.** این حالت توازی میان شاخه های گوناگون فرهنگ و پژوهش، در تاریخ نادر است. این توازی احتمالاً، محدود به دوره هایی است که درست قبل از انقلاب قرار دارند.

قبلاً در ارو پا، در دورهٔ روشنگری، این حالت توازی پیش آمده بود.

بیائید لحظه ای چند به فیلم بپردازیم، تا یکبار دیگر تلاقی قابل توجه عوامل جدیدی که در دورهٔ بین سالهای ۱۹۰۰ تا ۱۹۱٤ حالت توازی ایجاد کرده بود را مورد تأکید قرار دهیم: فیلم، شکل هنری نیمهٔ اوّل قرن حاضر است. فیلم در اواخر قرن نوزده و به صورت سرگرمی ابتدایی یی که در فضای باز نشان می دادند، پا به عرصهٔ وجود گذاشت و در سال ۱۹۰۸ به صورت رسانه ای درآمد که ما امروز با آن آشنائیم. سینما در سال ۱۹۱۲، نخستین هنرمند برجسته خود، یعنی دی. دبلیو. گریفیث[۱۰۴] آمریکایی، را عرضه کرد. فیلم از نظر تکنیکی، به برق، مهندسی دقیق و صنایع شیمیایی نیاز دارد و از لحاظ تجاری نیز، به بازاری در سطح بین المللی متکی است: پاته[۱۰۵] و گومون[۱۰۶]، تا سال ۱۹۰۹ صاحب انحصارات فیلم در فرانسه بودند و در سال ۱۹۱۲، این انحصار به دست ایالات متحده آمریکا افتاد. فیلم از لحاظ اجتماعی به تودهٔ عظیمی از تماشاچیان شهری نیاز دارد که در عالم خیال، می توانند به هر کجای دنیا سر بزنند. تماشاچیان فیلم بیش از تماشاچیان تئاتر، **در انتظارند.** اتفاقی نیست که یکی از همان نخستین فیلمهای داستانی، بر پایهٔ آثار ژول ورن ساخته شد. فیلم از لحاظ هنری،

103- Vermeer
104- D.W.Griffith
105- Pathé
106- Gaumont

وسیله ای است که بنا به سرشت اش، نقطه دیدهای همزمان به راحتی در آن قرار می گیرند و جدایی ناپذیری رو یدادها را بسیار واضح نشان می دهد.

راجع به کوبیسم زیاد صحبت کرده ام بی آنکه حتی یکبار هم نامی از پیکاسو ببرم، زیرا مردم اهمیت کامل تاریخی آن را به ندرت درک می کنند. معمولاً کوبیسم را صرفاً در چارچوب تاریخ هنر شرح می دهند. منتقدان به اصطلاح مارکسیست مسکو، کوبیسم را در کنار اکسپره سیونیسم، دادائیسم و سوررئالیسم، به عنوان مدرنیست و منحط، محکوم می کنند. این کار، به گونه ای خنده آور، غیرتاریخی است. دادائیسم و سوررئالیسم، در نتیجهٔ جنگ جهانی اول پدید آمدند. پیدایش کوبیسم را این واقعیت ممکن ساخت که هنوز کسی وقوع چنین جنگی را تصور نمی کرد. کوبیستها، بعنوان یک گروه، آخرین خوش بینان هنر غربی بودند و به سبب همین ویژگی، آثارشان هنوز پیشرفته ترین دیدی را که هنر تاکنون به آن دست یافته است، عرضه می دارد. نوآوران برجستهٔ آینده ناگزیر، به کوبیسم باز خواهند گشت. امروزه غربی ها به سبب احساس بیم و تشویش، نتوانسته اند عظمت دستاورد کوبیستها را ارزیابی کنند. (نقاشیهای کوبیستی به قیمتهای کلانی در غرب به فروش می رسند، اما تنها با دیدی که انگار این آثار گنجینه هایی اند که از دنیایی دیگر آمده اند). دستاوردهای کوبیسم، در اتحاد شوروی مورد ارزیابی قرار نگرفته اند زیرا، دید رسمی مسکو نسبت به هنرهای بصری، متعلق به قرن نوزدهم است.

سرانجام موقعی که دستاورد کامل کوبیستی مورد ارزیابی قرار می گیرد، توضیح آن تنها از راه نبوغ شخصی امکان پذیر نیست. بار دیگر مقایسه آن با اوائل رنسانس به کار می آید.

کوبیستها در یک نقطه تلاقی شگفت انگیز قرار گرفتند. آنها وعده انقلابی ماتریالیسم دیالکتیک را از قرن نوزده به ارث بردند و در آستانهٔ قرن

حاضر، وعدهٔ وسایل تولید جدید را با تمام مفاهیم و معانی جهانی شان دریافتند. آنها هیجان خو یش را نسبت به آینده، که درنتیجهٔ چنین درکی پدید آمده بود، به شیوه‌ای بیان کردند که دانش نو ین توجیه گر آن است. کو بیستها این کار را در تاریخ اخیر، در دهه ای انجام دادند که داشتن چنین هیجانی و در عین حال نادیده گرفتن پیچیدگیهای سیاسی و دهشتهای موجود (البته نه عالماً عامداً)، امکان‌پذیر بود. آثار کو بیستها، نو یدگر خبرهای خوش راجع به دنیای جدید بود.

در اینجا باید به سال ۱۹۰۷، یعنی پیش از آن که نقاشی کو بیستی یی روی تابلو بیاید و پیش از آن که خود این واژه ابداع شود، برگردیم. پیکاسو در بهار ۱۹۰۷ تابلوی «دوشیزگان آو ین یون» را کشید.

«دوشیزگان آو ین یون»، اثر پیکاسو، ۱۹۰۷

این تابلو از مراحل زیادی گذشت و هنوز نیز ناتمام مانده است و در اصل تصویر دو مرد را نشان می داد: (یکی دریانورد و دیگری جمجمه ای در دست وارد اتاقی شده بود.). این اتاق در محلهٔ بدنامی واقع است و زنهای داخل آن، بدنامند (اسم این تابلو از آنجا گرفته شده که آن محله در یکی از خیابانهای بارسلونا وجود داشته که برای پیکاسو و دوستان اسپانیائی اش آشنا بوده است. اما از آنجا که چنین اسمی را پیکاسو برای تابلو یش برنگزیده و بلکه فقط جنبهٔ شوخی داشته است، دلیلی ندارد تصور کنیم که پیکاسو به بارسلونا می اندیشیده است). وجود اولیهٔ مردی با جمجمه ای در دست، به نقدهایی میدان داده که موضوع آن را با تابلوی «وسوسه های حضرت آنتونی» مقایسه می کنند. همچنین محتمل به نظر می رسید که این تابلو، یکی دیگر از اشارات شخصی پیکاسو به ترس و وحشتی باشد که از بیماری مقاربتی خودش داشته است. به این ترتیب، تشخیص موضوع تابلو در آخرین مرحله آن، دشوار است. در این تابلو، تنها پنج زن عریان را مشاهده می کنیم که خشن تر از هر زنی تصویر شده اند که از قرن یازدهم یا دوازدهم و از هنگامی که زن را سمبلی از گوشت، از برزخ جسمانی می نگریستند که مرد محکوم است تا دم مرگ از آن رنج و مرارت بچشد، تصویر شده بود.

گستاخی بخش چشمگیری از هنر اخیر، چنان گستاخ مان کرده که دور نیست خشونت تابلوی «دوشیزگان آو ین یون» را دست کم بگیریم. از دوستان پیکاسو، هر کسی این تابلو را (که تا سال ۱۹۳۷ به نمایش گذاشته نشد) در کارگاه او می دید، میخکوب می شد و قصد تابلو هم همین میخکوب کردن بود. این تابلو، تهاجمی طغیانگرانه و از خط مقدم جبهه نه علیه «انحرافات» جنسی بلکه علیه زندگی از دید پیکاسو بود (زندگی ئی باطل، مریض، زشت و بی رحم). این تابلو از لحاظ برخورد، خلف آثار پیشین پیکاسوست، تنها با این تفاوت که خشونت اش از آنها بیشتر و چنین

خشونتی شیوهٔ کار را دگرگون کرده است. پیکاسو، همچنان ماهیت حقیقی اش، یعنی همان هجومگری از دریچهٔ کف صحنه را همچنان حفظ کرده است. اما، به جای آنکه به انتقاد از زندگی نو ین درمقایسهٔ با زندگی ساده بپردازد (مقایسه ای همراه با اندوهی همگن با خشم)، درک خو یش از «آنچه ساده است» را بکار می گیرد تا دنیای متمدن را هتک و بر جای میخکوب کند. این کار را به دو شیوهٔ همزمان، انجام می دهد: یکی از راه موضوع و دیگری به یاری شیوهٔ نقاشی.

محلهٔ بدنام، به خودی خود ممکن است تکان دهنده نباشد. اما این که زنانی به تصو یر درآیند که نه زیبا و نه اندوهگین و فاقد هرگونه طنز و تفسیر اجتماعی باشند، زنانی که به سان میله های نرده ای به نظر آیند که چشمهائی چند از لای آنها به مرگ دوخته شده، این تکان دهنده است. شیوهٔ این نقاشی نیز به همین اندازه تکان دهنده است. پیکاسو گفته است که هنگام کشیدن این تابلو، تحت تأثیر پیکرتراشیِ کهن اسپانیائی (ایبریایی) بوده است. پیکاسو، از ماسکهای آفریقایی نیز مایه گرفته است (و این به و یژه در دو چهرهٔ گوشهٔ طرف راست تابلو به چشم می خورد). چند سالی بود که هنر آفریقایی را در پاریس «کشف» کرده بودند. بعدها، هنر بدوی را مورد استفاده های گوناگون و متعدد قرار می دادند و در مباحثات پیچیده و گیج کننده، در بارهٔ آنها گفتگوهایی کرده اند. اما در اینجا، چنین می نماید که «تکه»هائی که پیکاسو از آنها گرفته، ساده، صریح و عاطفی اند. پیکاسو کوچکترین علاقه ای به مسائل فرمی ندارد و به پیکار با تمدن علاقه مند است. جابجا کردن اجزاء در تصو یر، نتیجهٔ تهاجم است نه زیبایی شناختی. با این کار، می توان نقاشی را بیشتر از هر موقع به خشم و طغیان نزدیک کرد.

این کار تقریباً —به قول یک آنارشیست قدیمی— نمونه ای است از «تبلیغ بوسیلهٔ کردار».

روح این نقاشی چندان بی‌شباهت به نطق لروکس بارسلونایی که سال قبل ایراد کرده بود، نیست:

«به درون این تمدن فاسد بریزید و غارتش کنید... معابدش را ویران کنید... نقاب از چهرهٔ دخترکان راهبه برکنید».

بر لحن شدید و سنت‌شکن این نقاشی تأکید می ورزم زیرا به عنوان یک تمرین فرمی پراهمیت که نقطه آغاز کوبیسم بود، مورد تقدیس است. این تابلو، از این نظر نقطه عطف کوبیسم بود که براک را واداشت که در آخر همان سال (۱۹۰۷) پاسخ بیش از حد رسمی اش به «دوشیزگان آوینیون» را به تابلو بیاورد و پس از آن، دیری نپائید که پیکاسو و براک —به قول خود براک— «بیشتر مانند کوهنوردانی که با طناب به هم بسته بودند»، به کار پرداختند. در صورتی که اگر پیکاسو تنها می بود، این تابلو هرگز او را به کوبیسم یا هر شیوه‌ای از نقاشی که شباهتی جزئی با آن داشته باشد، رهنمون نمی‌شد. این تابلو به معنی «تبلیغ بوسیلهٔ کردار» هجومگر از دریچهٔ کف صحنه است. «دوشیزگان آوینیون» با دید قرن بیستمی نگاه به آینده که ماهیت کوبیسم بود، پیوندی ندارد.

اما، این تابلو آغاز دوره‌ای بسیار استثنائی از زندگی پیکاسو بود. کسی به درستی نمی داند که چنین دگرگونی یی چگونه در درون پیکاسو پدید آمد. ما تنها حاصل آن را می بینیم. در «دوشیزگان آوینیون»، برخلاف هر کدام از آثار قبلی پیکاسو، نشانی از «مهارت» دیده نمی‌شود. بلکه برعکس، ناشیانه و بسیار با زحمت و دردسر کشیده شده و ناتمام نیز هست. گفتی خشم پیکاسو به هنگام نقاشی به قدری فزونی یافته که استعدادهایش را زایل کرده است.

چنین تفسیری، با یک واقعیت پراهمیت دیگر نیز همخوانی دارد. پیکاسو تا سال ۱۹۰۷، مسیر به ظاهر جداگانهٔ خویش را در نقاشی پیموده بود. نه روی معاصران اش در پاریس تأثیر گذاشت و نه ظاهراً از آنان تأثیر

گرفته بود. اما پس از کشیدن تابلوی «دوشیزگان آو ین یون»، به گروهی پیوست. آپولینر و دوستان نو یسنده اش به پیکاسو گفتند که در پی چه چیزی هستند. پیکاسو در شیوهٔ کار کردن به قدری به براک نزدیک شد که آثار این دو را به زحمت می توان از هم باز شناخت. پیکاسو بعدها رهبر له ژه، خوان گری، مارکوسی[۱۰۷] و دیگران شد. انگار پیکاسو، با ناپدید شدن مهارت خارق العاده اش، دیگر تنها نبود، دیگر پیوندی با گذشته نداشت، بلکه آغوشش را برای پذیرش تبادل آزادانهٔ افکار گشوده بود.

آپولینر که درکی خارق العاده از روحیهٔ انسانها و زمان خو یش داشت (درکی که بسی فراتر از درک او از نقاشی بود)، متوجه این دگرگونی شد. چند سال بعد، یعنی درسال ۱۹۱۲، در این باره نوشت:

«شعرایی هستند که آثارشان را الههٔ هنر[۱۰۸] به آنها دیکته می کند، نقاشانی هستند که دستشان را موجودی ناشناخته به حرکت وامی دارد و به‌سان ابزاری به کار می گیرد. خستگی برای این انسانها وجود ندارد، چون کاری نمی کنند، هر چند که می توانند هر زمان، هر روز و در هر کشوری و در تمام فصول سال، آثار متعددی را بیافرینند. آنان نه انسان بلکه ابزارهای شعری و نقاشی اند. استدلالشان علیه خودشان ناتوان است، بی نیاز از پیکارند و در آثارشان نیز اثری از پیکار دیده نمی شود. از الوهیت برخوردار نیستند، می توانند از خو یشتن خو یش رها شوند، ادامه ای از طبیعت بوده و هستند. آثارشان از مسیری جدا از شعور می گذرد. آنان می توانند حرکت و جنبش داشته باشند، هر چند هارمونیهایی که می نوازند، هرگز انسانی نشده است. بالاخره شعرا و نقاشانی نیز هستند که کشتی می گیرند و پیکارهایشان در جهت دستیابی به طبیعت است، اما نزدیکی به طبیعت، به یکباره برایشان

107- Marcoussis

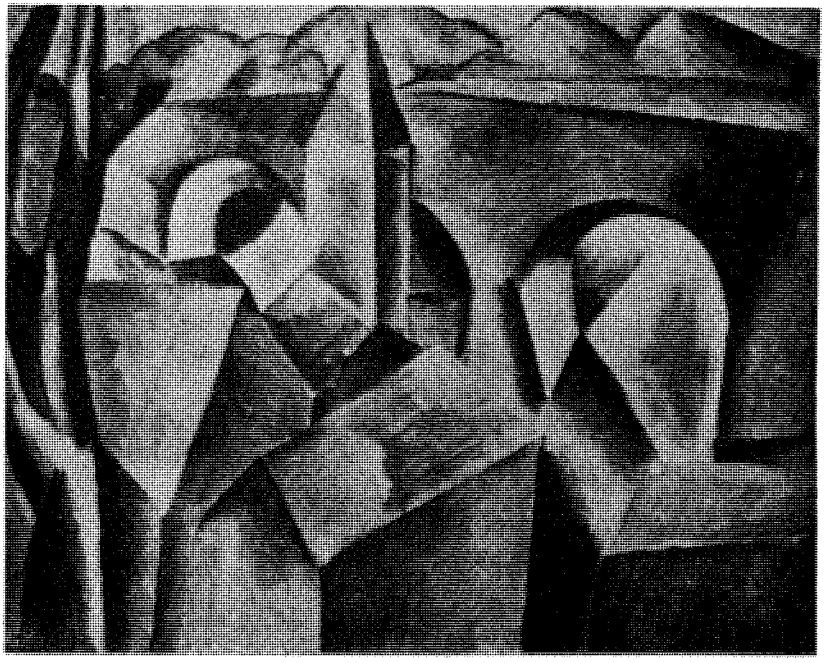
108- Muse

دست نمی‌دهد. آنان ناگزیرند همه چیز را از خویشتن خویش بیرون رانند و باید نه اهریمن الهام‌بخش‌شان باشد و نه الههٔ هنر. آنان در تنهایی به سر می‌برند و مطلبی بیان نمی‌کنند مگر با زبانی الکن و این کار را اغلب آنقدر تکرار کرده‌اند که گاهی پس از کوششهای فراوان به تدوین آنچه که می‌خواسته‌اند، توانا شده‌اند. انسانهایی که با هیئتی خداگونه آفریده شده‌اند، روزی به استراحت خواهند نشست تا به ستایش آنچه که انجام داده‌اند، بنشینند، اما نه به ستایش خستگی! نواقص! و کار! پیکاسو شبیه هنرمندان دستهٔ اول است. هیچ منظره‌ای خیالی‌تر از روند دگردیسی‌یی که اوپشت سر نهاده تا به هنرمندی از دسته دوم تبدیل شود، نیست».

«آبتنی کنندگان درشت‌پیکر»، اثر سزان، ۱۹۰۶–۱۸۹۸

«برهنه»، اثر براک، ۱۹۰۷ الی ۱۹۰۸

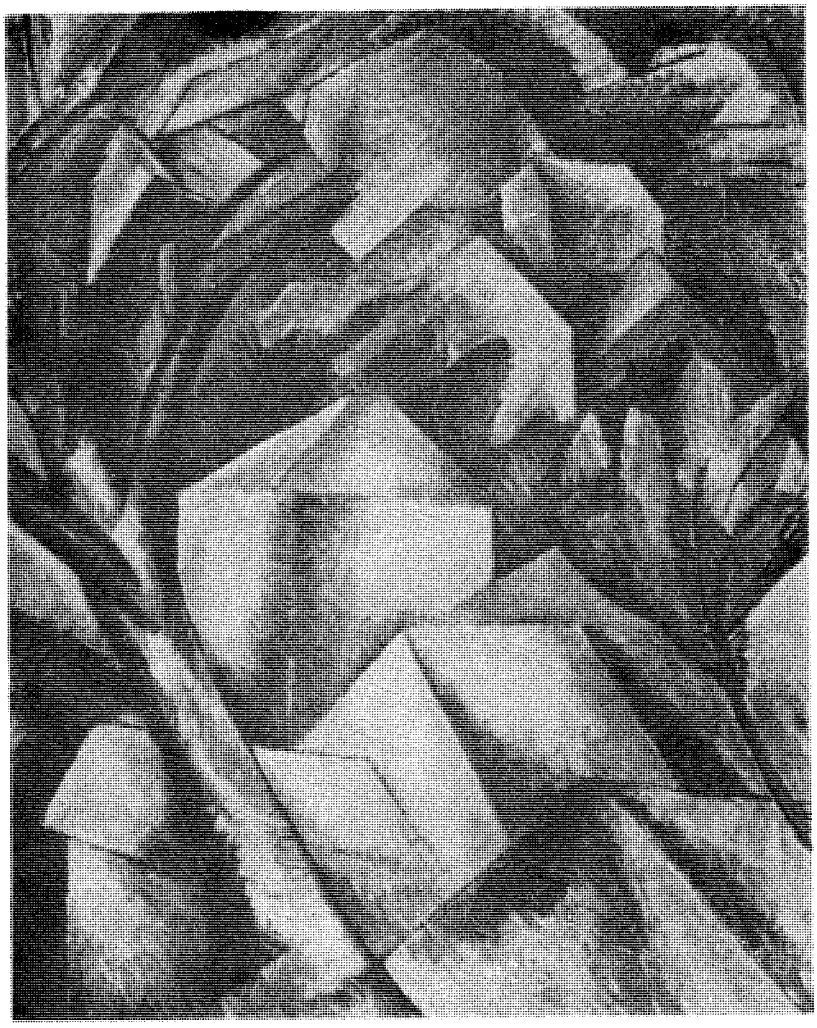
آنچه که آپولینر با وجود درک شگفت انگیزش، از فهم آن ناتوان است،



«منظره‌باپل»، اثرپیکاسو، ۱۹۰۸

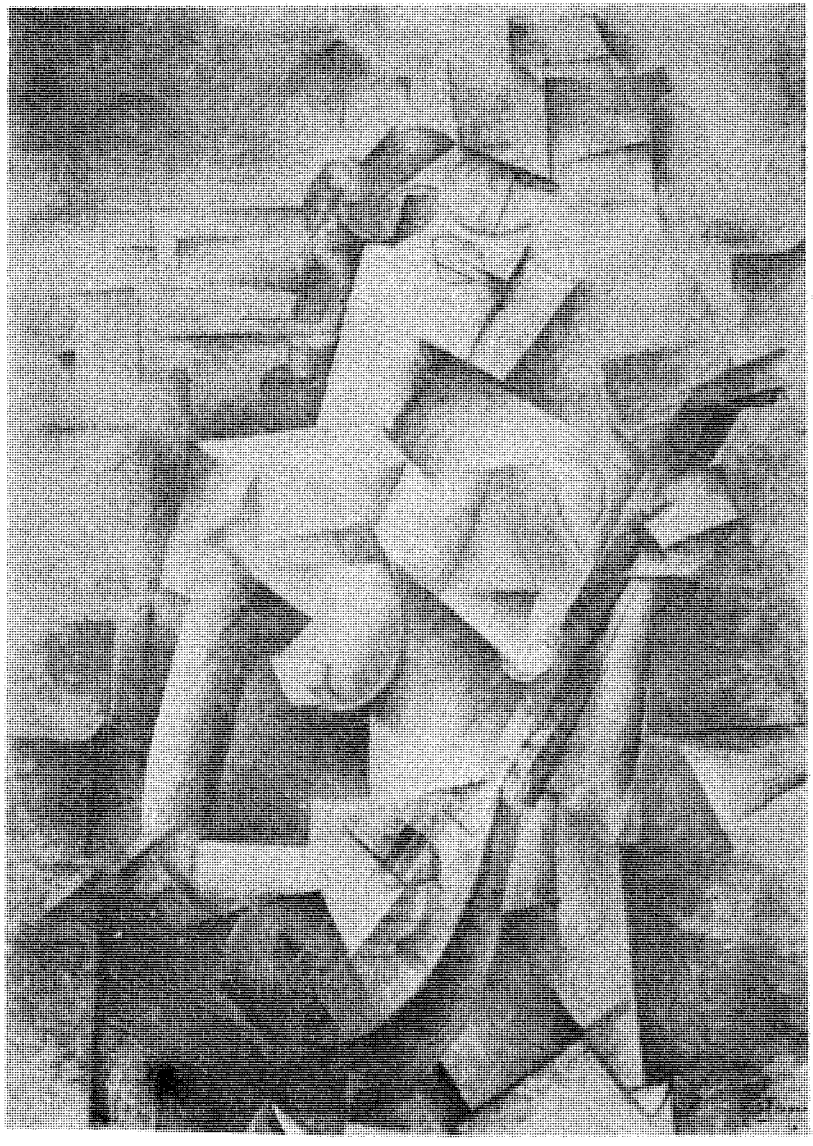
آن است که خودش و دوستان‌اش و براک تا چه اندازه به این دگردیسی پیکاسو یاری رسانده‌اند. آپولینر این مسئله را نفهمید، زیرا نمی‌دانست که بعدها، یعنی هنگامی که گروهشان دیگر وجود نخواهد داشت و پیکاسو بار دیگر به تنهایی خویش باز می‌گشت، دوباره هنرمندی از دستهٔ اول می‌شد.

پیکاسو با کشیدن تابلوی «دوشیزگان آوینیون»، سبب پیدایش کوبیسم شد. آفرینش این اثر، خود به خود و مانند همیشه، شروع رستاخیزی بود که بنا به دلایل استوارتاریخی، رشد انقلاب کوبیستی از آن آغاز گشت. این مطلب با مشاهدهٔ هفت نقاشی مربوط به این اثر، مطابق ترتیب زمانی‌شان، به خوبی روشن خواهد شد.



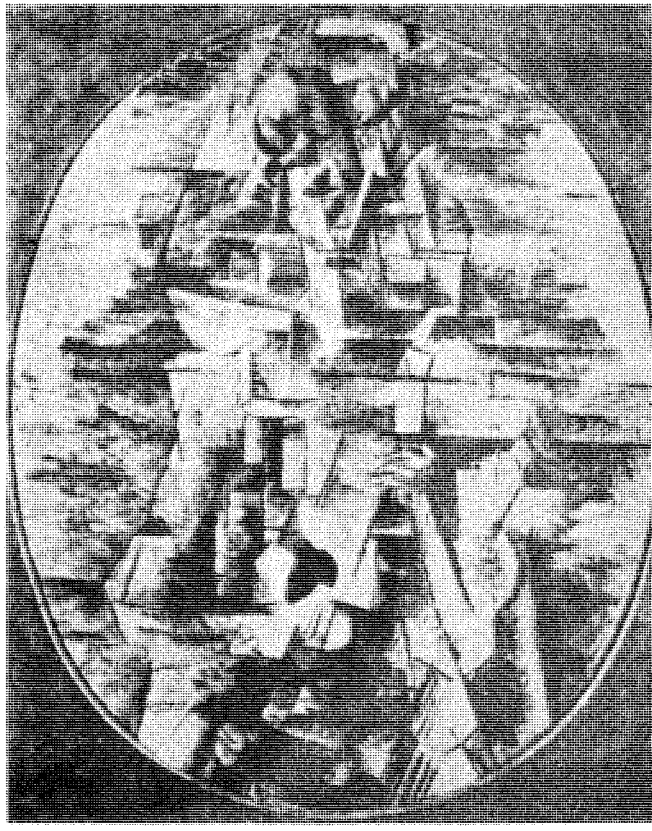
«خانه های واقع در استاک»، اثر پیکاسو، ۱۹۰۸

پیکاسو پس از کشیدن «دوشیزگان آوینیون»، به جنبشی که خود برانگیخته بود، داخل شد و به گروهی پیوست. اشتباه است اگر بگوئیم گروه خاصی از دوستان، دور پیکاسو حلقه زده بودند. چه، قبل و بعد از آن



«دختر ماندولین اش»، اثر پیکاسو، ۱۹۱۰

موقع نیز، دوستانی دورش بودند. پیکاسو به گروهی پیوست که با وجود

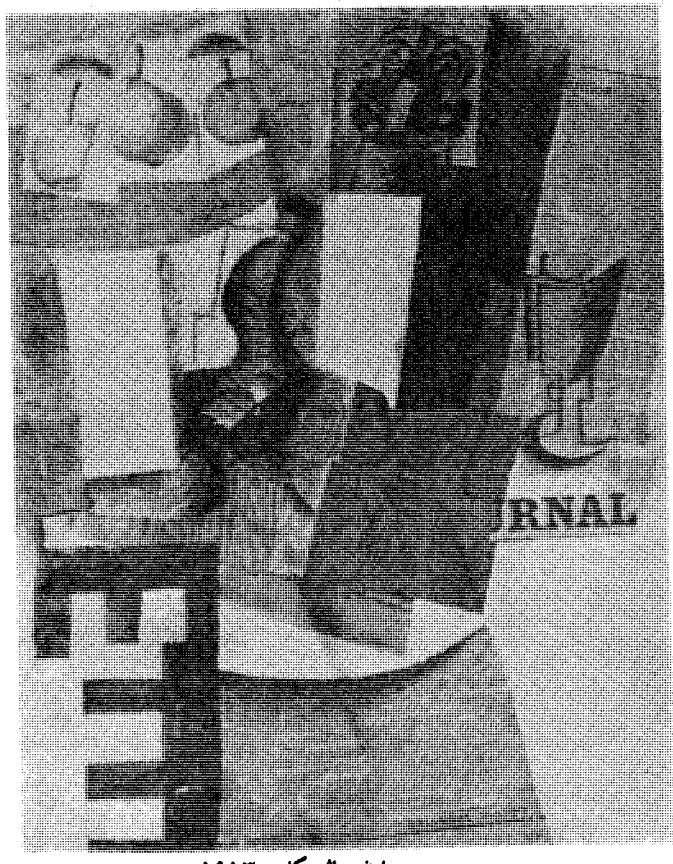


«دختر و ماندولین اش» اثر براک، ۱۹۱۰

بی برنامگی اش، اعضای آن در یک جهت کار می کردند. این دوره، تنها دوره‌ای از عمر پیکاسو بود که کارش تا اندازه‌ای به کار نقاشان همزمانش شباهت داشت. نیز این دوره، تنها دوره‌ای در عمر پیکاسو بود که طی آن کارش نشاندهندهٔ پیشرفت در مسیری است که از انسجام قطعی برخوردار بوده است (هر چند که پیکاسو، خود، چنین چیزی را انکار کرده است): این مسیر برای نمونه از تابلوی «منظره با یک پل» در سال ۱۹۰۸ گرفته تا

مثلاً «و یولون» در سال ۱۹۱۳ را در برمی گیرد. این دوره برای پیکاسو، دورهٔ شور و هیجانات بزرگ و اما در عین حال دورهٔ اطمینان و آرامش درونی است. این دوره، به عقیدهٔ من، تنها دوره‌ای بود که پیکاسو طی آن احساس غربت نمی کرد. پیکاسو به دنبال همین دوره است که به تبعیدی‌یی همپای تبعیدی از اسپانیا دچار می‌شود.

توانایی و افراطی گری پیکاسو در داخل گروه (هر چند واژهٔ «گروه» **خیلی رسمی شده است)، درمیان جمع همراهان**، همچنان از درخشندگی



«و یلون»، اثر پیکاسو، ۱۹۱۳

برخوردار بود. شاید هم او بود که بحثها و استدلالات را در مورد استنتاجات تصویری به حد کمال رساند. (هم او بود که به فکر افتاد اشیائی را روی تابلوی نقاشی بچسباند). اما شاید این دوستان پیکاسو بودند که فشار آنچه را که قبلاً تلاقی تاریخی نامیده بودم و پیدایش کوبیسم را ممکن ساخت، حس کرده بودند. این نه پیکاسو بلکه دوستان او بودند که به دنیای نو وابسته بودند ه به همین خاطر در برابر آن متعهد شده بودند. پیکاسو نیز به همراهی دوستانش، به کارش متعهد شده بود.

این گروه در سال ۱۹۱٤ از هم پاشید. براک، درن[۱۰۹]، له‌ژه و آپولینر به جنگ رفتند. کانوایلر[۱۱۰]، دلال طرف معامله پیکاسو، به سبب آلمانی بودن، ناگزیر از فرانسه گریخت. فرار آلمانیهای فرانسه به آلمان و برعکس، بر زندگی میلیونها انسان تأثیر گذاشت.

پیکاسو نسبت به جنگ بی‌تفاوت بود. چه، این جنگ ربطی به او نداشت (و این خود مثال دیگریست که نشان می دهد که پیوند پیکاسو با زندگی دور و برش تا چه اندازه سست بوده است). با این وجود، او رنج می برد زیرا تنها مانده بود و مرگ فاجعه‌آسای همسر جوان‌اش در سال ۱۹۱۵، بر تنهایی اش افزود. فشار این تنهایی، او را به بازگشت به نوع خویش واداشت. پیکاسو بار دیگر، مهاجمی از زمان گذشته شد تا از دریچهٔ کف صحنه، بالا آید. اما می خواهم، پیش از بررسی پیامدهای کامل این مسئله، با ارائه مثال نشان دهم که چگونه کل رابطهٔ هنر و واقعیت، پس از سال ۱۹۱٤، دچار دگرگونی شد.

سبب این دگرگونی، تنها، پراکندگی دوستان پیکاسو نبود. پس از جنگ، بیشتر کوبیستها به وطن برگشتند. اما بازسازی یا دستیابی مجدد به روحیه و جوّ سال ۱۹۱۰، برایشان کاملاً ناشدنی بود. نه تنها سیمای کلی

109- Drain

110-Kahnweiler

جهان دگرگون شده بود و امید و آرزو جای خود را به بیداری نسبت به حقایق، داده بودند بلکه موضع کوبیستها نیز در برابر جهان دگرگون شده بود. آنان تا سال ۱۹۱٤، در پیشاپیش حوادث بودند و آثارشان پیامبرگونه می نمود. اما بعد از جنگ، حوادث از آنان سبقت گرفت و واقعیت، روی دستشان زده بود. دیگر مسیر حوادث را —حتی به طور حسی— در نمی یافتند. عصر سیاست اساسی شروع شده بود. آنچه قبلاً انقلابی بود، ناگزیر سیاسی شده بود. نوآور کبیر، هنرمند کبیر انقلابی سالهای ۱۹۲۰، آیزن شتاین[۱۱۱] بود. (جیمز جویس در اساس به سالهای پیش از جنگ تعلق داشت). شماری از کوبیستها، چون له‌ژه، و پاره‌ای از پیروانشان چون لوکور بوزیه[۱۱۲] دیدی سیاسی پیدا کردند و پیشگامانی نوشدند. دیگران کنار کشیدند. مثلاً، ژان ژاکوب که زمانی شکاک و بی دین بود، در سال ۱۹۱۵ کاتولیک و دیرنشین شد.

هیچ چیزی زنده تر از «بالهٔ رژه»[۱۱۳] تصویرگر چنین دگرگونی یی نیست. کوبیستها همیشه باله را بعنوان یکی از اشکال سرگرمیهای پرمدعا و بورژوایی، با دیدهٔ تحقیر نگاه می کردند. آنها نمایش های آزاد و سیرک را بیشتر ترجیح می دادند. اما در سال ۱۹۱۷ ژان کوکتو پیکاسو را ترغیب کرد که با او و اریک ساتی[۱۱۴]، آهنگساز، در آفرینش باله‌ای برای دیاگیلف[۱۱۵] همکاری کند. گروه دیاگیلف در پاریس، مرکز توجه همگان واقع شده بود. این گروه در روسیه، دلپذیر تر از بود. اما نقشهٔ کوکتو گسستن از سنت و عرضهٔ چشم اندازی «نو» بود. هدف از برگزیدن عنوان «رژه»، اشاره به سیرک و تالار موسیقی و راندن ارواح بورژوایی از این راه بود.

پیکاسو به رم رفت تا روی این باله کار کند. پرده، لباسها و صحنه را طرح ریزی کرد. افکار و اندیشه هایی را نیز در طرح باله گنجاند. پرده (شاید

111- Eisenstain 112- Le Courbuzier
113- Parad 114- Erik Satie 115- Diaghilev

از روی قصد) احساس گراست اما، با محیط تازه‌ای که پیکاسو خود را در آن یافته بود، همخوانی داشت. کوکتو می نویسد:

«بالهٔ رژه را در روم و در زیرزمینی که گروه در آن تمرین می کرد، آفریدیم. در روشنایی مهتاب با رقاصان قدم زدیم و از ناپل و پمپئی دیدن کردیم و ناگزیر با فوتوریستهای سرزنده آشنا شدیم».

از خشونت «دوشیزگان آوینیون»، از تندخویی طبیعت بی جان های کوبیستی و نیز از جبههٔ غرب در سومین سال جنگ جهانی، راهی بس دراز پیموده شده بود.

خود باله چندان پایبند رسوم و قراردادهای رایج نبود. شاید این بحث پیش می آمد که پرده را عمداً برای تسکین حضار طرح ریزی کرده اند. هفت بازیگر در باله بودند: جادوگری چینی، دختری آمریکائی، دو بندباز و سه کارگردان صحنه. کارگردانان ساخته هایی از عناصر «کوبیستی» بر تن

«پرده برای بالهٔ رژه»، اثر پیکاسو، ۱۹۱۷

داشتند که قدشان را به سه متر می رساند. یکی از آنان فرانسوی و به هیأت درختان بلوار و دیگری آمریکایی و به هیأت آسمانخراش و سومی به هیأت اسب درآمده بود. آنها مانند منظره‌ای گردان، دور صحنه می چرخیدند و قصدشان آن بود که رقاصان را کوتوله نشان دهند، آنگونه که مانند عروسک به نظر آیند.

در متن نمایش نه داستانی منسجم، بلکه حرکاتی ریشخندآمیز گنجانده بودند. دو تا از دستورالعملهای نمونه‌وار کوکتو برای رقاصان به گونه زیر است:

(برای جادوگر چینی): تخم مرغی را از توی گیسو یش در می آورد و می خورد و آن را روی نوک کفش اش باز می یابد، خویشتن را به آتش می کشد، جرقه ها را لگدکوب می کند و...

(برای دختر آمریکایی): مسابقهٔ دو می دهد، دوچرخه‌سواری می کند، مانند فیلمهای قدیمی به لرزش درمی آید، ازچارلی چاپلین تقلید می کند، دزدی را با تپانچه تعقیب می کند، به مشت‌زنی می پردازد، با آهنگ ضربی به رقص در می آید، از پای می افتد، در یک صبحدم آوریل روی چمن می غلتد و عکس فوری می گیرد و...

باله در ۱۷ مه، در تئاتر دوشاتله[116] به نمایش درآمد. تماشاچیان نخبه، برآشفتند و مظنون شدند به اینکه باله به گونه‌ای طرح ریزی شده که به ریش‌شان بخندد. همین که پرده ها پائین کشیده شد، تماشاچیان طراحان باله را تهدید کردند و فریادهای «ای آلمانیهای کثیف!» را سر دادند. آپولینر به کمک شتافت و جوّ را آرام کرد. آپولینر زخمی، که سرش باندپیچی شده و صلیب جنگ به سینه آویخته بود و اونیفورم نظامی به تن داشت، توانست بعنوان قهرمانی وطن‌پرست، حاضران را به آرامش دعوت

116- Théâtre du Chatelet

کند.

او مقدمهٔ برنامه را نیز نوشته بود. در مقدمه با شور و هیجان سخن راند و گفت که این باله دلیلی است برآنکه جنبش نو ین و روح نو ین در هنرها، می تواند جانی تازه در جنگ بدمد. این روح دمنده را فرا واقع گرایی یا سوررئالیسم نام نهاد.

آپولینر هجده ماه بعد مرد. (او در حالی جان سپرد که مردم به خاطر آتش بس جشن گرفته بودند و در حالی که از تب می سوخت هر وقت می شنید که مردم فریاد می زنند: «کایزر و یلیام[۱۱۷] باید اعدام شود»، می پنداشت که منظورشان او است، چون اسم او نیز و یلیام بود). آری به این ترتیب آپولینر، مرحلهٔ بعدی در جنبش هنر نو ین را نامگذاری کرده بود.

نمی دانیم آپولینر، بعدها چه فکر می کرد. من معتقدم که به زودی در می یافت که این «روح جدید» ادامهٔ سادهٔ روح کوبیسم نیست. کوبیستها پیامبر بودند و پیشکوئیهایشان که هنوز کاملاً به واقعیت نپیوسته، متقاعدکننده مانده است. در صورتی که سوررئالیستها مفسران کنایه پرداز واقعیتی بودند که از آنان جلو می زد.

فرانسو یها درست یک ماه و یک روز پیش از آنکه باله «رژه» در پاریس به نمایش در آید، حمله به مرز هیندنبرگ[۱۱۸] را شروع کرده بودند و هدف آن دستیابی به رودخانهٔ آیسن[۱۱۹] بود. این حمله اما با شکستی فلاکتبار رو برو شد. شمار تلفات آن را پوشیده نگه داشتند، اما عده فرانسو یانی را که به هلاکت رسیدند، صد و بیست هزار تخمین زده می شد. این واقعه در صد و پنجاه مایلی تئاتر دو شاتله، رخ می داد. بخشهای عظیمی از ارتش فرانسه، همزمان با نمایش بالهٔ «رژه»، به سبب درهم شکستن توهماتشان و تا اندازه ای هم به سبب سرمشقی که از انقلاب فوریهٔ روسیه گرفته بودند،

117- Kaiser William
118- Hindenburg
119- Aisne

شوریده بودند. شمار شورشگران را نیز پوشیده نگه داشتند. اما بی شک، این شورش، جدی‌ترین شورش در داخل ارتشی عظیم و در تاریخ نوین بود. رویدادهای شگفتی زا و پرشماری رخ می داد. همه چیز، منطق خویش را از دست داده بود. رویدادی کوچک، از آن زمان مشهور شده است: یک واحد پیاده‌نظام، به راهپیمایی در خیابانهای شهری پرداختند. درحالی که منظم قدم برمی داشتند، صدای بع‌بع سر می دادند به این معنی که گوسفندند و بی جهت به قربانگاهشان می فرستند.

آیا لودگی شگفت انگیز چنین صحنه ای که **وقوع اش** واقعی بود، دختر آمریکایی کوکتو و پیکاسو را مبتذل و پیش پا افتاده نمی نمایاند؟

باید بکوشیم که اهمیت این مسئله را به روشنی درک کنیم: زیرا در تئاتر دوشاتله در سال ۱۹۱۷، یکی از مسائل تکرار شوندهٔ هنر زمان ما را پیش کشیده بودند.

رویدادهای سدهٔ ما، در مقیاس جهانی رخ می دهد و دامنهٔ دانش ما گسترش یافته تا براین رویدادها محیط شود. هر روز از اخبار مرگ و زندگی که بر میلیونها انسان تأثیر می گذارد، آگاه می شویم. ما اغلب دریچهٔ ذهنمان را بر روی مسائلی از این دست می بندیم، مگر به هنگام بحران یا جنگ. ذهن هنرمندان را که کمتر از اکثریت مردم به مهار کردن فکرشان توانایند پیوسته این اندیشه را به خود مشغول می دارد که «از چه راه می توانم به توجیه آنچه در چنین زمانی انجام می دهم، بپردازم؟». این مسئله برخی را به پشت پا زدن به دنیا —دسته ای به سبب بلندپروازی یا تظاهر و دسته ای هم به قصد خفه کردن تخیلا تشان— واداشته است. اما از سال ۱۹۱٤، تاکنون هیچ هنرمند جدی یی پیدا نشده که این سوال را برای خود مطرح نکند.

بررسی کامل این معما، کتابی کامل خواهد شد. می خواهم تنها به

یک نکته اشاره کنم تا نشان دهم که چرا هنگام بحث پیرامون بالهٔ «رژه»، جا دارد که به جنگ آیسن اشاره شود. خوان گری در سال ۱۹۱۷، همچنان به کشیدن نقاشیهای کوبیستی ادامه می داد. این نقاشیها بهترین کارهای گری و برخی از آنان در شمار بهترین آثار کوبیستی بودند. (خوان گری از آنجا که روشنفکرترین کوبیست بود، تنها کسی بود که تا چندین سال پس از مرگ کوبیسم بعنوان یک جنبش، به کارش ادامه داد. گری قادر به دیدن مسائل تئوریکی یی بود که می بایست حل شوند و تمام شعورش را در جهت حل آنها به کار انداخت). این نقاشیها به اندازهٔ باله «رژه» (و حتی بیشتر از آن) از جنگ دور بودند. با این وجود چرا با اشاره به هشت میلیون کشته، مسئله‌ای بی ربط را (یا مسئله‌ای که همیشه بی ربط بوده) به میان

«ویولون»، اثر خوان گری، ۱۹۱۵

کشیده‌ایم؟

این مسئله، اجتماعی است و تنها به طریقه‌ای اجتماعی می‌توان آن را پاسخ داد. ناگزیریم کارکرد و مضمون اجتماعی نقاشیهای خوان‌گری و باله «رژه» را نیز در نظر گیریم. قبلاً مضمون اجتماعی کوبیسم را بررسی کرده‌ایم. در مورد نقاشیهای خوان‌گری در آن هنگام، باید گفت که کارکرد اجتماعی نداشتند. خوان‌گری در طول جنگ، در فقر شدید به سر می‌برد و در فروش و به نمایش گذاشتن آثارش، با بزرگترین مشکلات رو برو بود. کارکرد این آثار، به معنی درازمدت آن، بیان و حفظ شیوه نگرشی است که بر نظمی متکی است که تمام امکانات مثبت دانش نو ین را می‌پذیرد. به دیگر سخن، او این نقاشیها را به گونه‌ای کشیده که گو یی هیچ جنگی در نگرفته است. می‌توانیم بگوئیم: خوان‌گری خوش داشته در حالی که روم در آتش می‌سوخته، و یولون بنوازد. اما او برخلاف نرون، مسئولیت این آتش‌سوزی را به گردن نداشته و در میان مردم نبوده است. تنهائیِ خوان‌گری بود که به او میدان داد تا بی آنکه یکپارچگی اش را از کف بدهد، جنگ را نادیده بگیرد. در هر جایی، وجود گروههایی «معاف» ممکن هست و اگر هنرمندی خو یشتن را در یکی از آنها بیابد، نتیجه این امر، به گونه‌ای واقعی اما باور نکردنی و در نهایت، می‌تواند از ارزش اجتماعی چشمگیری، برخوردار باشد. فرهنگ ارو پا فقیرتر می‌بود اگر که گری کشیدن طبیعت بی‌جان‌های آرام و مهر بان را در خلال جنگ جهانی اول ادامه نمی‌داد. اما همیشه باید به یاد داشته باشیم که موفقیّتی که در چهارچوب تنهایی حاصل می‌شود، از طرف دیگر واقعی بودن «رهائی ازمسئولیت» رااز بین می‌برد. موفقیت، از هنرمندی که ادعای «رهائی از مسئولیت» دارد، انسانی گریزان می‌سازد و آنان که از زمان می‌گریزند، زمان پیش از هر کسی به فراموشی‌شان می‌سپارد. این هنرمندان به چاپلوسانی می‌مانند که عمرشان هرگز از ولی نعمتانشان بیشتر

نخواهد بود.

مسئله باله «رژه» با مسئله خوان گری کاملاً متفاوت است. «رژه»، بیشتر یک نمایش همگانی بود. قصدش برانگیختن و تکان دادن بود. این باله را اینگونه توجیه می کردند که بیانگر «واقعیت» آن زمان بود. کوکتو صفت «سوررئالیست» را که آپولینر برای باله بکار برده بود، نپذیرفت و در واقع اصرار داشت که این اثر را «بالهٔ رئالیست» بنامد.

«واقعیت» این باله، با واقعیت کوبیستی —که صریح، منظم و امیدبخش بود— فرق داشت. بالهٔ «رژه»، دیوانه‌آسا و نامعقول بود و صرفنظر از اینکه آفرینندگان اش آگاه بودند یا نه، تنها در رابطه با جنگ می شد توجیه اش کرد. تماشاگرانی که فریاد «ای آلمانیهای کثیف!» را سر داده بودند، این رابطه را خوب دریافته بودند. اما به رسم عادت، چنین درکی تنها بر غرورشان می افزود.

کارکرد عینی و اجتماعی «رژه» آن بود که بورژوازی یی را که تکان اش داده بود، تسکین دهد. (گفتم «عینی» تا میان تأثیر واقعی باله و هدف ذهنی آفرینندگان اش تفاوت قائل شوم). بالهٔ «رژه» از این لحاظ، نیای تعداد پرشماری از هنرهای به اصطلاح «عصیانگر» شد. ارزش تکان‌دهندگی این باله، نتیجهٔ روح و یژه آن —آشفتگی، دیوانگی، مکانیزه کردن و خیمه‌شب بازی— است. این روح، بازتابی— هر چند کم‌رنگ— از آنچه رخ می داد، بود. آنچه رخ می داد، بی نهایت و در سطحی بی‌نهایت جدی‌تر، تکان‌دهنده بود. اگر «رژه» را —هر چند ماسین[۱۲۰] زیبا می رقصید— زیر تازیانهٔ انتقاد می برند و بعنوان پوچ بودن طردش می کنند، نه به این دلیل است که جنگ را نادیده می گیرد بلکه از آنروست که تظاهر به واقعگرایی می کند. «رژه»، به سبب این تظاهر،

120- Massine

مردم را چنان تکان داد که توجهشان از واقعیت منحرف می شد. این باله، مسائل فرعی را به جای مسائل اصلی به مردم قالب می کرد. ممکن بود مردم بگو یند دیوانگی دنیا یعنی آفرینش هنرمندان! حضاری که آن شب، داد می زدند «ای آلمانیهای کثیف!» بیش از هر موقع دیگر احساس میهن‌پرستی می کردند و بیش از هر موقع دیگر ایمان داشتند که جنگ پرشکوه و خردمندانه است و... اجرای «خوبرو یان» چنین تأثیری نمی داشت.

عصر سیاست اساسی فرا رسیده بود. سر بازان پیاده نظام که بع بع سر داده بودند، براین امر آگاه بودند (هر چند نمی توانستند راه گریزی بیابند). کوکتو، پیکاسو و حتی آپولینر، هیچکدام این واقعیت را در نیافتند، زیرا هنوز به امکان اینکه هنر در حاشیه بماند، باور داشتند. عریانگر کنایهٔ نیشدار این واقعیت، منظره‌ای است که در آن آپولینر به مشتی تماشاگر بورژوا آرامش بخشید، بورژواهایی که او به سبب زخمهایی که بعنوان قهرمان‌شان و در راه آنان برداشته بود، از آنان بیزار بود و ناچیزشان می شمرد؛ چه، همین زخمها بودند که هجده ماه بعد مرگ اش را سبب شدند.

افراد ساده لوح اغلب، پیروان فلسفه علمی را متهم می کنند به اینکه خوش دارند سیاست در هنر دخالت کند. درحالی که برعکس، ما به چنین مداخله ای معترضیم. این مداخله، در مواقع بحران و رنج و دردهای عظیم، بسیار مشخص است. بیهوده است که وجود چنین مواقعی را انکار کنیم. باید چنین مواقعی را درک کرد تا بتوان به آن پایان داد. چه، تنها در این صورت است که هنر و بشر آزادتر می شوند. زمان بحران و رنج ارو پا در سال ۱۹۱٤ آغاز گردید و هنوز هم دنباله دارد. بالهٔ «رژه»، یکی از نخستین مثالهاست که مشکلات هنر در موقعیت کنونی را در آن می توانیم ببینیم. برای نخستین بار می بینیم که هنرمند، صرفنظر از اهدافش، به دنیای بورژوایی

خدمت می کند و موقعیتی را که نصیب اش شده از امتیاز نامطمئنی برخوردار است. بقیهٔ داستان زندگی پیکاسو، از نبردهای او برای غلبه بر دشواریهای چنین موقعیتی حکایت می کند.

پیکاسو، در سال ۱۹۱۸ به لندن رفت، در هتل ساوی[۱۲۱] اقامت گزید. او دیگر زوجهای نشستهٔ پشت میز کافه و دور از امید و رهایی را نمی دید و بندبازان و دزدان اسب جایشان را به مستخدمین و نوکرها داده بودند. این مطلب، اگر نمونه ای برای زندگی جدید پیکاسو نمی بود، ارزش اشاره به آنرا نداشت. پیکاسو با مبهوت کردن خواص و اعیان به آنان پیوست.

دوستان قبلی اش، بویژه براک و خوان گری، زندگی تازهٔ پیکاسو را خیانت به آنچه که زمانی در راهش تلاش می کردند، می دانستند. اما مسئله، مسئله ساده ای هم نبود. براک و خوان گری به خویشتن بازگشتند، تا بتوانند مانند گذشته، به کارشان ادامه دهند. پیکاسو اما در عوض، تصمیم گرفت که راه جهانیان را در پیش گیرد. جزئیات این مسئله، مورد علاقهٔ ما نیست. آنچه نیاز به دانستن اش داریم آن است که چگونه روحیه و گرایشات پیکاسو دگرگون شد.

چنین دگرگونی با اهمیتی، همانگونه که در این پرتره از همسر آینده اش که روی صندلی نشسته بلافاصله می توان دید، هیجان آمیز است.

پیکاسو، بار دیگر به هنرمندان دسته اول، آنگونه که آپولینر دسته بندی کرده بود، بازگشته است. اینک، مهارت خارق العاده، یکپارچگی و آرامش **خویش را بازیافته** است. این پرترهٔ ویژه —یک «زن متشخص بورژوا» که قیافه اش با بادبزن دستی تکمیل می شود— چنان عبوس است که بی دل و دماغی اش ممکن است مهارت نقاش را از ما پوشیده بدارد. مهارت هنرمند در نقاشی «آبتنی کنندگان» آشکارتر دیده می شود.

121- Savoy

«الگاپیکاسو»، ۱۹۱۷

اینک افسانهٔ پیکاسوی جادوگر، پدید می‌آید. مشهور است که او به کمک شکل یا خط، قادر به انجام هر کاری است. این افسانه به سبب سلسله نقاشیهای پیکاسو که با نور چراغ قوه کشیده —آنگونه که فیلمی که کلوزو[۱۲۲] ساخته و آن را به حق «پیکاسوی مرموز» نامیده، نشان می‌دهد— به

اوج خود می رسد.

البته پیکاسو به آنچه که در سال ۱۹۰۶ انجام می داد، باز نگشت. اما هرگز تجربهٔ کوبیسم را فراموش نکرد. زنی که در نقاشی «آبتنی کنندگان» به پشت خوابیده، به گونه ای کشیده شده که پیش از سال ۱۹۱۰ نشدنی بود. نیز، دیری نپائید که پیکاسو درسهای کوبیسم را با شدت و اصالت بیشتری، از نو بکار گرفت. اما جز در مواقعی بسیار نادر که عمیقاً تکان می خورد، اثری از تلاشها و آنچه که آپولینر «لکنت زبان»اش می خواند، نمانده است. هنرمند خارق العاده از نو زاده شده است.

اینک پیکاسو نه تنها موفق بلکه عجیب و غریب می نمود. محیطی که داخل آن فعالیت می کرد، نمی توانست او را بپذیرد مگر بر پایهٔ میل به عجائب و غرائب. پیکاسو، کمربند گاوبازی را زیر ژاکت مخصوص مهمانی اش، می بست. او برای شرکت در مجلس رقصی که کونت ئه تین دوبومون[۱۲۳] ترتیب داده بود، به هیئت گاوبازان درآمده بود. پیکاسو سه بالهٔ دیگر را برای دیاگیلیف طرح ریخت. این باله ها در مقایسه با بالهٔ «رژه»، سنتی و رومانتیک بودند: یکی در ناپل و دوتای دیگر در اسپانیای زیبا و خوش منظره تهیه شد.

تجربهٔ پیکاسو از قدردانی و برخورد با او به عنوان جادوگری عجیب و غریب، توأم با احساس تنهایی اش که همواره با آگاهی از خارق العاده بودن خویش همراه بوده است، او را به عنوان مهاجمی از دریچهٔ کف صحنه، از نو بیدار کرد. شاید هم احساس فقدان دوستان کوبیست، به این بیداری او یاری رسانده است. آگاهی از تبعیدی از دوره ای که دیگران او را بعنوان عضوی همپایه خویش می پذیرفتند، دوره ای که او احساس غربت نمی کرد، اینک سبب شده با شدت بیشتری نسبت به تبعیدی

122- Clouzot

123- Conte Etienne de Beaumont

پیکاسو در کسوت گاوبازان، ۱۹۲۴

دیگری سوای تبعیدی از اسپانیا آگاه باشد.

دیگر برای پیکاسو دست زدن به یورشی از نوع «دوشیزگان آوینیون»، امکان‌پذیر نبود. اما او هنوز از بابت کامیابی اش، دلشاد بود. آنچه مهاجم از دریچهٔ صحنه، به ادعایش برخاسته بود، آن بود که اصالتهایش را به رسمیت بشناسند. او پیروز بود، اما نیاز داشت بالاتر از معیار خویش پرواز کند.

در همین زمان بود که پیکاسو از هنر ارو پایی، از هنر موزه ها کاریکاتور

«طرح»، ازانگر، ۱۸۲۶

می کشید. او این کار را با ظرافت زیاد از آثار انگر شروع کرد.

شاید واژهٔ «کاریکاتور» مفهوم غلطی را تفهیم کند. شاید این آثار پیکاسو، شبیه آثار کسی است که خود را به جای نابغه ها قالب کرده است. آفرینش این آثار، استادانه‌تر از آن است که شوخی محض‌شان بدانیم. با این وجود، در اینها، عنصری از ریشخند نیز وجود دارد.

این آثار بدلی یا کاریکاتورها که کار مهاجم از دریچهٔ کف صحنه اند،

«مادام ویلدن شتاین»، اثر پیکاسو، ۱۹۱۸

دو منظور در پی دارند. یکی آنکه ثابت می کنند که او نیز به انجام آنچه استادان انجام داده‌اند، توانا است. به دیگر سخن، او — که سخنی از آن خود ندارد — می تواند با استفاده از همان سخنان استادان با آنان به پیکار برخیزد. دیگر آنکه، این آثار این عقیده را القاء می کنند که بعید نیست

«زن های کنارچشمه»، اثر پیکاسو، ۱۹۲۱

قسمتی ازتابلوی «الیزه ور بکا»، اثر پوسن، ۱۶۴۸

ارزش و احترامی که مردم برای سنن فرهنگی قائل اند، اغراق آمیز باشد (تا درستی این باور تا چه حد باشد). به دیگر سخن، در این آثار این عقیده نهفته که اگر فرد عادی نیز قادر به پادشاهی است، دیگر سلطنت چه

توجیهی دارد. قصد این آثار نه هتک هنرمندان پیشین بلکه تحقیر اندیشهٔ سلسله مراتب فرهنگی است. شاید لازم باشد این مطلب را اضافه کنم که این آثار، هر چند بر مهارت پیکاسو—مهارتی که با مهارت هنرمندانی که پیکاسو کاریکاتور آثارشان را کشیده قابل قیاس است— دلالت می کند، به اندازهٔ اصل آثار، خوشایند و عمیق نیستند، زیرا او میان شکل و محتوی آگاهانه، مرز قائل شده است. این آثار که پیکاسو آفریده، انگیزه اشان نه آن است که او می خواسته **راجع به موضوع خویش** بگوید، بلکه آن چیزی است که می خواهد در بارهٔ تاریخ هنر بیان کند. محدودیت تقلید هنری در همین است: تقلید هنری همیشه دو سر دارد. پیکاسو، نقاب یکی از کارهای انگر را به چهرهٔ «مادام و یلدن شتاین[۱۲۴]» می زند. او می توانست به جای آن، نقاب یکی از کارهای لوترک را به چهرهٔ او بزند، اما این کار از لحاظ اجتماعی نامطلوب می نمود. انگر، مادام دولورم[۱۲۵]را همانگونه که می بیند به تصویر می کشد. درست است که انگر، شکلی آرمانی و رسمی به این زن می دهد، اما این رسمی کردنها، به صورت بخشی از شیوهٔ نگرش او درآمده و شیوه ای است که استعدادش، به گونه ای وسواسی، پایبند آن است.

مهاجم از دریچهٔ کف صحنه، از راهی دیگر نیز به ادعای به رسمیت شناخته شدن برخاست. پیکاسو از اوایل سالهای ۱۹۲۰ به بعد، سخنانی پیرامون هنرش بر زبان آورده است. از آنجا که می دید با او چون یک «جادوگر» —به معنای متداول آن— برخورد می کنند، در درون خویش اساسی بس جادویی تر برای کارش یافت.

ماهیت جادو، بر این پندار ابتدایی استوار است که اراده می تواند نیروهای نهان و ارواحی را که در تمام اشیاء و سراسر طبیعت وجود دارند،

124- Madam **Wildenstein**

125- Madam Delorme

مهار کند.

قدرت افسون کردن و نیز افسون شدن، از میراثهای این پندار ابتدائی اند. دوئند اسپانیولی، فاصلهٔ چندانی از جادو ندارد. به طور کلی، پاره‌ای باورها به جادو، تا مرحلهٔ رشد اجتماعی طایفه، به وجود خود ادامه می دهند و طایفه در اسپانیا اگر نه واقعیتی مداوم، لااقل یک خاطره هست.

جادو، بنابه تعریف فراتسر[۱۲۶] در کتاب گلدن بوخ Golden Bough ، یعنی اشتباه گرفتن رابطه‌ای آرمانی به جای رابطه‌ای واقعی. انسانها نظام اندیشه هایشان را با نظام طبیعت اشتباه می کردند و از این رو می پنداشتند همانطور که بر اندیشه هایشان تسلط دارند (و یا بنظر می رسید که دارند) می توانند بر اشیاء نیز تسلط داشته باشند.

جادو، وهم و پندار است. اما ارتباط آن را با دنیای جدید نباید دست کم گرفت[۱۲۷]. تمام هنرها تا اندازه‌ای، از انگیزه‌ای جادویی نیرو می گیرند، انگیزه‌ای که پایه‌اش بر چیرگی بر جهان به یاری واژه‌ها، آهنگها، تصاویر و علائم است.

جادو در آغاز، بشر را به آستانه دانش رساند. دانش امروزی اگر نه عمل جادو، لااقل پاره‌ای از مفاهیم آن را می پذیرد. مفهوم «تأثیر از فاصله دور» که فاراده به یاری آن تلاش هایش را آغاز و مفهوم «میدان نیرو» را با استفاده از آن ابداع کرد، در جادو اساسی است. این گفته در مورد این باور که واقعیت تجزیه ناپذیر است، صدق می کند. جادو، طرحی از جهان به دست می داد که تجزیه —و لذا بیگانگی— در آن راه نداشت. این طرح که مایه‌ای جز خیال نداشت، اینک به هدفی علمی مبدل شده است. جادو ممکن است خیال باشد، اما ژرفای خیالی بودن آن به پای فلسفهٔ

126- Frazer

۱) برای اطلاع بیشتر از نقش جادو در هنر به کتاب «ضرورت هنر» (که فیروز شیروانلو به فارسی ترجمه کرده.م) مراجعه کنید.

سودمند گرایی نمی رسد.

مشکل می توان گفت که عمل پیکاسو که با زبان جادو از هنرش سخن می راند، تا چه اندازه، آگاهانه است. گفتار پیکاسو صادقانه است و احساس او را به هنگام کار بیان می دارد. پیکاسو درعین حال، برتفاوت میان خود و کسانی که تابلوهایش را می خرند و ارزشی اغراق آمیز برای او قائل اند، تأکید می ورزد. او این حق را برای خود قائل شده که نوعی استدلال را نادیده بگیرد. درعوض، یک منطق را برای خود در نظر گرفته که از راه آن می تواند احساس خویش را نسبت به نیروی مرموزی که از دوران کودکی و گذشته به همراه آورده، بیان دارد:

«با نقاشی، درست مانند اشیاء برخورد می کنم. پنجره را درست به گونه ای می کشم که از آن به بیرون نگاه می کنم. اگر در نقاشی باز بودن پنجره‌ای به نظرم نادرست بیاید، می‌بندمش و پرده را هم می کشم، یعنی درست همان کاری که با پنجرهٔ اتاقم می کنم».

این مثال کاملی است برای «اشتباه گرفتن» یک رابطهٔ خیالی با رابطه ای واقعی؛ همچنین به این سخنان که با شیفتگی بیشتری بر زبان آمده، توجه کنید: «نه به دنبال طبیعت بلکه پیشاپیش آن و همراه با آن کار می کنم» و این خود، تعریفی است از جادو.

قدرتی که پیکاسو از آن برخوردار است، به این معنی است که باید اعتبارنامهٔ خاصی به او داد:

«بد بختی و شاید هم خوشبختی من این است که اشیاء را مطابق میل و اشتیاقم به کار می گیرم. برای نقاش چه سرنوشت شومی است که زن مو بورمورد ستایش اش باشد، اما به سبب اینکه گویا با سبد میوه همخوانی ندارد، در نقاشی اش وارد نکند! بدا به حال هنرمندی که از سیب بیزار است، اما چون با فلان پارچه بهم می‌آیند، مدام ناگزیر باشد در نقاشیهایش سیب بکشد. من هرچه دوست داشته باشم، وارد

نقاشیهایم می کنم. اشیاء، ناچارند تحمل کنند و برای آنان چه چیزی بدتر از این است».

پیکاسو، در یک حد، به ادعای این حق برای خود می پردازد که با زبان نقاشی، به ستایش زندهٔ زنان موبور بپردازد و اما زنبیل میوه، هیچ نقاشی را از نقاشیِ زنان موبور باز نداشته است! از طرفی دیگر، این سخن به این معنی است که امیال و ارادهٔ او می تواند اشیاء را —حتی برخلاف میل خودشان— مهار کند و با نقاشیِ یک «شئ»، آن را به تملک خود در آورد.

خود او نیز می تواند به تملک در بیاید، البته «تملک» نه به معنایی که در خیابان «رود ولابوئتی»[۱۲۸] استنباط می شود (در این خیابان فروش آثار عتیقه و هنری مرسوم است و پیکاسو در سال ۱۹۱۸ در آنجا اقامت گزید).

«هنرمند انبان عواطفی است که از همه جا —از آسمان، از زمین، از تکه‌ای کاغذ، از شکلی گذرا، از تار عنکبوت— به او روی می آورند. اختلافات طبقاتی میان اشیاء وجود ندارد.»

دید پیکاسو نسبت به خود به عنوان یک هنرمند —هنرمندی که انبان عواطف است— به گونه ای تصادفی ثابت می کند که او بار دیگر به خیل هنرمندان دسته اول، آنگونه که آپولینر دسته‌بندی کرده بود، بازگشته است. این دید، همچنین بر تفاوت میان دنیای یکپارچه و جادوئی پیکاسو و زندگیِ پیرامون او در جامعه‌ای طبقاتی، تاکید می ورزد. این سخن که **«میان اشیاء، اختلافات طبقاتی وجود ندارد»**، برای دلال هنری نامفهوم است؛ چه، او درست عکس آن را باور دارد. اما این سخن، یکی از پیش شرطهای جادو است.

گرایش ساده و ابتدایی و جادویی نبوغ پیکاسو، نه تنها از روی گفته هایش پیرامون هنر، بلکه از روی کارهای شبه جادویی او آشکار

128- Rue de La Boetie

می شود. اینهم گزارشی از رولان پانروز[۱۲۹] راجع به کوزه گری پیکاسو:

«پیکاسو گلدانی را که آگای[۱۳۰] کوزه گر تازه ساخته بود، برداشت و با انگشتان اش شروع کرد به حالت دادن به آن. ابتدا دهانهٔ گلدان را آنقدر فشار داد، که بدنه اش مانند بادکنک سفت شد. سپس با چند پیچ و تاب ماهرانه، این شئ مصرفی را به قمری یی سبک بال و لطیف که انگار نفس می کشید، تبدیل کرد. می گفت: «می بینید، برای ساختن قمری، باید اول گردن اش را پیچ وتاب داد»[۱۳۱].

البته این کار، نوعی بازی است. اما بازی و جادو کاملاً با هم سازگارند. (هر طفلی مرحله ای از این پندار را که دنیا زیر فرمان آرزو یا اراده است، سپری می کند).

آنچه جالب توجه است، درک ما نسبت به احساس پانروز است که وی تحت تاثیر طلسم این جادو قرار گرفته است (در حالی که می دانیم پانروز انسان خامی نیست). پانروز، ناخودآگاه می گوید قمری نفس می کشد! او شاهد بوده که موجودی بی جان، جاندارشده است.

از اوایل سالهای ۱۹۳۰، اینگونه تغییر شکلها، بازی و سرگرمی پیکاسو بوده است و تا به امروز، بریده بریده ادامه اش داده است. شئ ای را برمی دارد و به موجودی دیگر تبدیل می کند. یک زین و فرمان دوچرخه را به شکل سر گاو در می آورد و یک اتومبیل اسباب بازی را به شکل چهرهٔ میمون و چند تخته را به هیأت زن و مرد و چیزهای دیگر.[۱۳۲]

پیکاسو برای ساختن «سر گاو» نه زین را دستکاری کرده است و نه فرمان دوچرخه را. کار او فقط **درک** امکانِ پدیدارشدن این دو به صورت

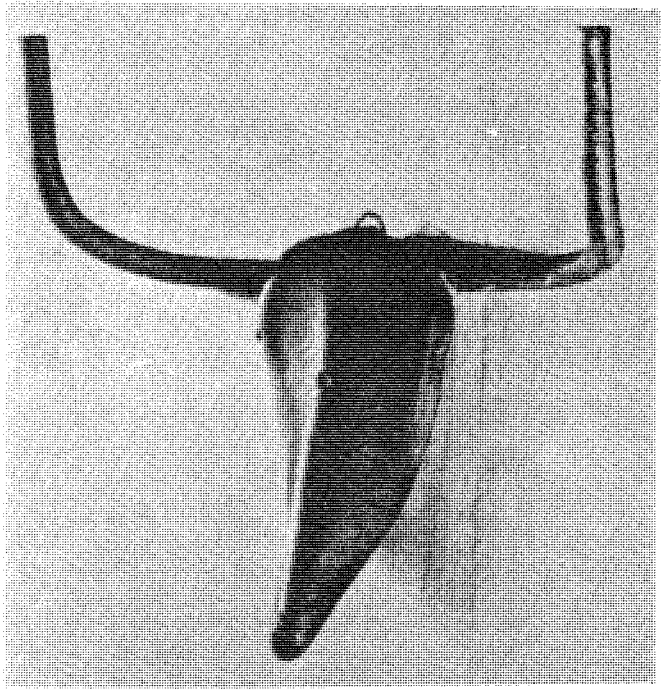
129- Roland Penrose 130- Aga

131- Picsso his life and work

۱۳۲) به کتاب «پیکاسو: کار و زندگی» نوشته رولان پانروز که کتابی سودمند امابه کلی شرح حال پرداز است، مراجعه کنید.

تصویری از سرگاو است. پیکاسو با درک چنین امکانی، زین و فرمان را کنار هم قرار داده است. به نظر آمدن چنین امکانی، نوعی نامگذاری بوده است. احتمالاً پیکاسو به خود گفته: «بگذار این سرگاو باشد». این کار، نزدیکی زیادی با جادوی آفریقایی دارد. یان هاینتس یان[۱۳۳] در کتاب Muntu، که حاصل پژوهشهای او پیرامون فرهنگ آفریقایی است، می نویسد:

واژهٔ نومو Nommo **است که تصویر می‌آفریند. پیش از آن، تنها کینتو** Kintu **یعنی شئ است که وجود دارد و کینتو نه تصویر بلکه**



«سرگاو»، اثر پیکاسو، ۱۹۴۳

133. Janhelnz Jahn

تنها خود شئ است. اما در لحظه‌ای که شئ از طریق نومو فرا خوانده شود، مورد توجه قرار گیرد و احضار شود، این واژه ــ که در آن لحظه نومو است ــ و این نیروی زاینده، شئ را به تصویر مبدل می کند... شاعر به سخن در می‌آید و نیروهای شئ را به نیروهای معانی، علائم و تصاویر بدل می سازد.»

پیکاسو شخصیتی بغرنج و پیچیده است. پیکاسو در یک چهره از شخصیت اش که به اندازهٔ راسپوتین[۱۳۴] زرنگ است، در جواب پیروزی اش بعنوان «جادوگر»، «جادو» را به کار می گیرد. پیکاسو چهره‌ای دیگر دارد که جادو را در این جهت به کار می گیرد تا به اعتبار نامه‌ای بعنوان یک چهرهٔ اجتماعی دست یابد و از استقلال خویش دفاع کند. اما یک چهرهٔ دیگر پیکاسو، تحت حاکمیت همدردیها و نیازهایی است که بگونه‌ای غیرطبیعی به نقطه‌ای نزدیک اند که در آنجا، هنر واقعاً از جادو سر بر آورده است.

تأثیر مهاجم از دریچهٔ کف صحنه بودن پیکاسو را روی گزینش و برخورد او با موضوعات پیش از دورهٔ کوبیسم، پیش از دوره‌ای که از دوستانش تأثیر می پذیرفت، ردیابی کردیم.

همین تأثیر را روی آثار بعدی اش، هنگامی که بار دیگر تنها مانده بود، می توانیم ببینیم.

در اواخر سالهای ۱۹۲۰، توهمّات پیکاسو نسبت به «دنیای زیبا» درهم شکست. به خود بازگشت. اکثر آثارش در خلال سالهای ۱۹۳۰، درون گرا است. (تابلوی گورنیکا، همانگونه که بعدها خواهیم دید، اثری بغایت درون گرا و تنها کاربردهای سیاسی اش، که واقعاً به‌جاست، است که مردم را گیج کرده). تصویرهای ذهنی پیکاسو در این دوره،

134- Rosputin

«گاو، اسب وزن گاو باز»، اثر پیکاسو، ۱۹۳۴

اسپانیولی، اسطوره‌ای و رسمی است. نمادهای آن، عبارت‌اند از گاو، اسب، زن و مینوتور[۱۳۵].

پیکاسو در این هنگام گرفتار عشقی سوزان بود و بسیاری از بهترین آثارش، از الهام و مضمونی جنسی برخوردارند. پیکاسو در پاره‌ای از این آثار، با مینوتور یکی می‌شود.

«دختر نشسته و مینوتور خوابیده»، اثر پیکاسو، ۱۹۳۳

مینوتور نمادِ حیوانی است که در جسمی انسانی گرفتار آمده است. مینوتور در ضمن، بازگوکنندهٔ رنجی است که زادهٔ میل و احساسی است که واپس زده شده‌اند زیرا در اندامی بدون جذابیت، به دیگر سخن غیراهلی و بی تمدن، جای دارند. (نظیر این حالت را در افسانهٔ «زیبا روی و حیوان» می بینیم.) مینوتور در هر دو مورد، بیانگر انتقاد از تمدن است که ابتدا احساسات اش را سرکوب و سپس خودش را طرد می کند. اما مینوتور برخلاف «حیوان»، موجودی ترحم برانگیز نیست. او یک سلطان است. صاحب قدرت است، قدرتی که نتیجه توانایی جسمانی اش و این واقعیت است که او با غرایز خویش آشناست و واهمه ای از آنها ندارد. پیروزی او درعشق جنسی است، عشقی که حتی «زیبا روی» متمدن نیز نداپش را با

۱۳۵) موجودی نیمه انسان و نیمه گاو (در افسانه های یونان). م

شور و شوق پاسخ می گوید.

تأکید کارهای پیکاسو تا پایان جنگ جهانی دوم، بی تغییر ماند. پیکاسو میان سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹٤٤ معمولاً از موضوعات گوناگون نقاشی می کشید و شیوه های متنوع به کار می گرفت. اما تمام آثار برجستهٔ این دوره —که به نظر من در همین دوره بود که پیکاسو بهترین آثار نقاشی و مجسمه سازی در طول زندگی اش را، به استثنای دورهٔ کوبیسم، آفرید— از یک مشغولیت ذهنی سهم برده اند، مشغولیت ذهنی یی که با احساسات جسمانی آنچنان قوی و ژرفی همراه است که عینیت را به کلی نابود و واقعیت را بصورت مکملی از رنج و خوشی بازسازی می کند. به این ترتیب، این آثار ممکن است اکسپره سیونیستی نمود کنند، در صورتی که اکسپره سیونیستی نیستند. اکسپره سیونیسم (همانگونه از تصویری که اگون شیله[۱۳۶] از خود کشیده، برمی آید)، با تغییر شکلهایی سر و کار دارد که

(پرتره از خود)، اثر شیله،

136- Egon Schiele

عواطف شدیدی چون دلهره، بیم، دلسوزی، تنفر وغیره را منعکس می کند. اکسپره‌سیونیسم، زادهٔ سرخوردگی است. نقاشیهای پیکاسو که مورد بحث ماست، با تغییر شکلهایی سر و کار دارند که احساساتی مانند تمایل جنسی، رنج، تنگنا، ترس و جز آن را باز می تاباند. این آثار، حاصل نوعی خلسه است.

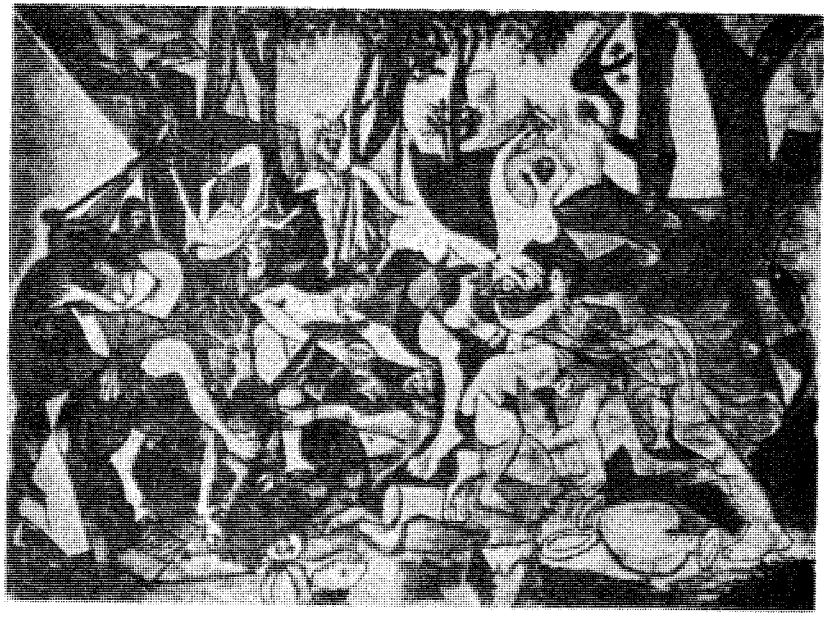
شاید بهترین راه برای روشن کردن این نکته، مقایسه ای دیگر باشد. پیکاسو در سال ۱۹٤٤ و در روزی که پاریس آزاد شد، از روی تابلوی «پیروزی پان[۱۳۷]» اثر پوسن تابلوئی به شیوهٔ خودش به وجود آورد. این نقاشی در شمار بهترین آثار پیکاسو به حساب نمی آید و شاید تنها به این خاطر آنرا کشیده تا در حالی که در کارگاهش منتظر خبرهای تازه بوده، ذهن اش را

«پیروزی پان»، اثر پوسن، ۱٦۳۹ـ۱٦۳۸

(۱۳۷) (در افسانه های یونان) خدای جنگل که اندامی نیمه انسانی ونیمه بزی داشت.م

روی مطلبی متمرکز کند. اما کمپوزسیون این دو تابلو به قدری همانندند که می توانیم با دقت هر چه بیشتر تشخیص دهیم که پیکاسو تخیل اش را به چه شیوه ای به کار گرفته است.

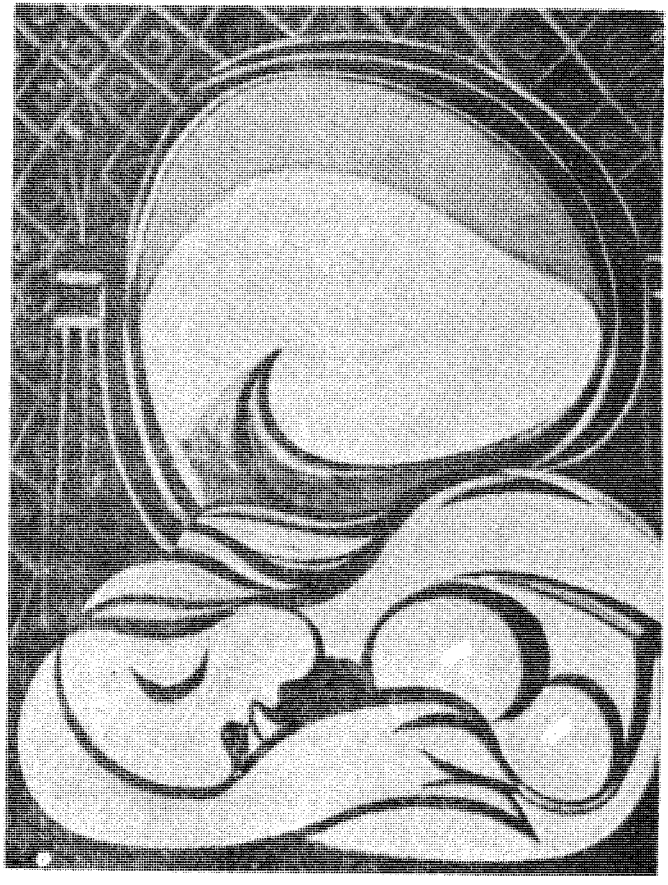
نقاشی پوسن، تمثیلی است. اما **پیکر** ها و منظره داخل این نقاشی (که با شادی جانفزایی که قابل توجه و از ویژگی آنهاست، به تصویر در آمده اند) در خدمت و نشان دهندهٔ اندیشه ای عام اند: اندیشهٔ خوش بودن جامعه و این اندیشه، عریانگر اشتیاق زندگی یی رها از محدودیتها است که به سبب برابری منافع همگان، دست می دهد. این خوشی را می توان در گستره ای صرفاً عشقی و یا در پهنه ای گسترده تر تفسیر کرد. شاید این دو با هم درپیوندند. آرزوی تقسیم خوشی را میان جمعی بیش از دو نفر و ترتیب دادن مجالس بزم، اغلب با طرحهایی برای جامعه ای آرمانی پیوند داده اند.



«جشن باکوس» (خدای شراب در افسانه های روم باستان. م)، اثر پیکاسو، ۱۹۴۴

اما نکتهٔ مهم آن است که این نقاشی بعنوان تمثیلی یکپارچه، درک شده است.

در نقاشی پیکاسو اما هرگونه آرمان‌گرایی اجتماعی و تمثیل ناپدید شده است. صحنهٔ نامبرده در اینجا، مطابق با «احساسات» به تصویر درآمده است. تغییر شکلها به این قصد یاری می رسانند و می توان گفت که این اشکال، باد کرده‌اند. (چه، در اینجا زنان با سرهای ریز و سینه های بزرگ، احساسات زن نسبت به مرد را، به طور دقیق نشان می دهند). این نقاشی، از مجموعه ریزه‌کاریهای مهمی تشکیل یافته است. تنها حالت شبکه مانند کمپوزیسیون اصلیِ اثر پوسن است که از تکه تکه شدن کامل آن جلوگیری می کند. برای نمونه، زن بزسوار را، در هر دو نقاشی مقایسه کنید. شکل ناپذیری چهره‌ای که پیکاسو کشیده، تکان دهنده است. این زن در نقاشی پوسن، از محیط پیرامون اش سر برآورده و به آن متعلق است، درست به مثابهٔ میوه ای بر درخت است که با چشم برگزیده اید، اما هنوز نچیده اید. مقصودم از شکل‌پذیری همین است. اما همین زن، در نقاشی پیکاسو مجموعه ای از اجزاء جداگانه (ران، سینه و بازو) است. هر جزئی، توجهی سریع، جداگانه و متمرکز را طلب می کند. در اینجا به نظر می رسد که پشت سر هم میوه چیده اید و دستهایتان این کار را با چنان شتابی انجام داده اند که چندان متوجه پیوند میوه ها با درخت یا با همدیگر نمی شوید. این واپسگرایی پیکاسو، ضرورتاً به معنی انحطاط درقدرت بیان نیست (به این خاطر می گوئیم واپسگرایی، که پیکاسو از تعقید و استعاره به آنچه که اساسی و مفرد است بازگشته است). برعکس، این کار دست پیکاسو را در نقاشیهای دیگر باز گذاشته تا مطالبی را بیان کند که هرگز با شدتی اینچنین بیان نشده بود. این بی تابی، بی تابی ولع است؛ چه، افزایش اجزاء و قسمتها و نه پیوند میان آنان، بیانگر نیروی رو بفزون احساس و یا میل جسمانی است. هیچ رسانه یا اثر هنری سراغ ندارم که مانند بهترین

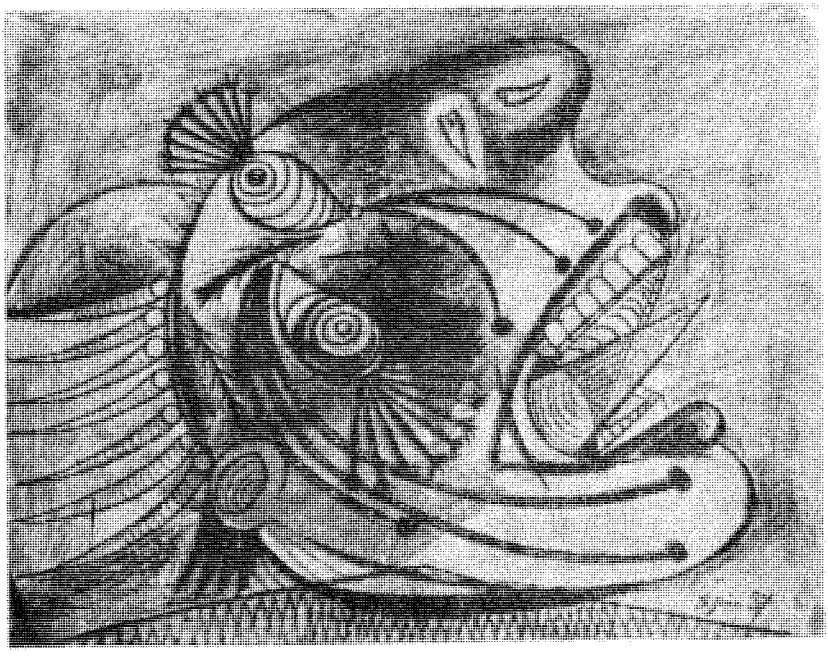


«آئینه»، اثر پیکاسو، ۱۹۳۲

آثار پیکاسو در این دوره، انسان را این اندازه ناخودآگاه به درون مرد، زن یا موجودی دیگر فرو برد. تأثیر این امر، جادو یی است و چنین می نماید که با نگریستن این انسانها، به احساساتشان دچار می شو یم: من همان زنی ام که خوابیده است. من همان زنی ام که می گرید.

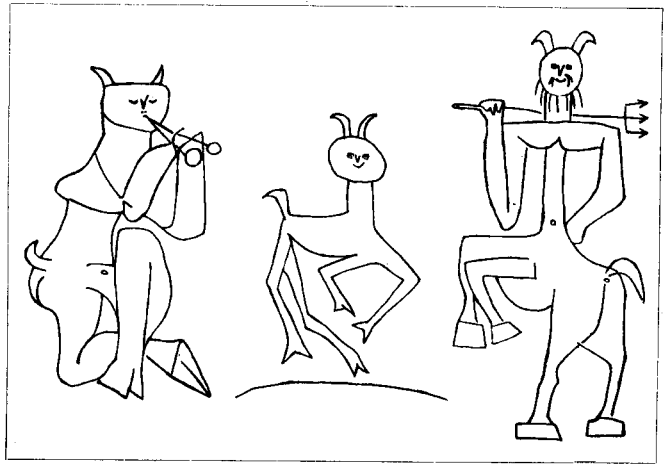
اما شرط این همانند پنداری، سر پیچی از تمام قرادادها و نظامات شعور است. تغییر دادن جای قسمتهای اندام، قرینهٔ تصو یری این سر پیچی

است. انگار آنچنان به احساساتی که به تصویر در آمده‌اند، نزدیک شده‌ایم که حداقل فاصله برای خودآگاهی، رد شده است. از این روست این پرسش که: «معنی این نقاشی چیست»، تقریباً بی‌پاسخ می‌ماند و یا دست‌کم پاسخ آن در آغاز بی‌معنی می‌نماید: این نقاشی یعنی آنچه که هست.



«گرنیکا»، اثر پیکاسو، ۱۹۳۷

دینی که پیکاسو با آثاری از این دست، به فرهنگ ما ادا کرده، بسیار چشمگیر است. او ما را نسبت به احساس آگاه کرده است، آنگونه که هیچ هنرمندی نتوانسته است و زبان نقاشی را وسعتی بخشیده که اینچنین آگاهی‌یی را بیان کند. اما این آثار به اهمیتشان مبنی برآنچه که ظاهراً زیر پایش را خالی می‌کنند یا نابودش می‌سازند، وابسته‌اند. این اثر

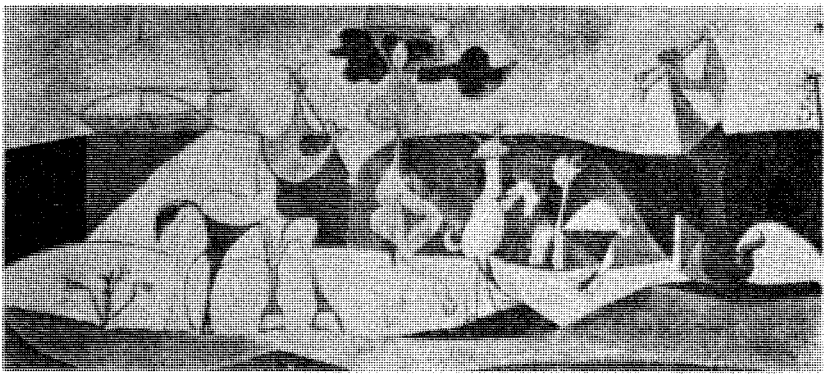


«تابلوی سه تصویری»، اثر پیکاسو، ۱۹۴۶

پیکاسو، بدون اثر پوسن، بی معنی می بود. این تغییر شکلها تنها برای ما با معنی اند، زیرا ما برخلاف کودکان یا حیوانات، می توانیم آنگونه که هستند بازشان شناسیم و درست و دقیق ارزیابی شان کنیم. آگاهی ما نسبت به احساسات جسمانی یی که یک اثر هنری منتقل می کند، درواقع به سطح بسیار بالایی از خودآگاهی بستگی دارد. خود پیکاسو، احتمالاً، این دیالکتیک خلاق را دریافته است؛ بنابراین آثاری از این دست که

ظاهراً بی قید و بندند، تعظیمی است در برابر سنت طراحی ارو پا. هر جزء و بخشی که جایش عوض شده، همچنان تکان‌دهنده است. در اینجا و یرانی، به قصد یک آفرینشگری و یژه صورت می گیرد. انسان می تواند شدت و حدّت شجاعت را در این آثار حس کند. این جا به جا کردنها، به **متهورآمیزترین عمل جراحی می ماند.**

«جشن خدایان»، بلّینی، ۱۵۱٤

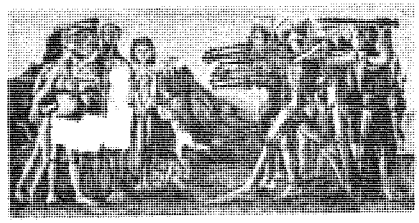


«شادی زندگی»، اثر پیکاسو، ۱۹٤٦

اما چنین شدت و حدّتی، پس از سال ۱۹٤٤ از میان رفت و مهاجم از دریچهٔ کف صحنه احساسگرا شد. مسیری را که زمانی از آنجا یورش آورده و به پیروزی دست یافته بود، اینک به عنوان راه فرار پیش می کشید. دعوتنامه هائی به آرکادیا[۱۳۸] فرستاد. احساسات بسیار نزدیک به رنج و دردند. بنابراین احساسات ناپدید گشتند و جایشان را به آرمانی کردنها و شوخی ها دادند. پیکاسو شروع کرد به بازی کردن نقش پان[۱۳۹]، همانگونه که پدرها نقش بابانوئل را برای بچه هایشان بازی می کنند. این به آن معنی نبود که پیکاسو یکپارچگی اش را از دست داده بود. مسئله، تنها این بود که او دیگر نمی دانست چکار کند و کسانی که یاری اش داده بودند، رشته هاشان پنبه شد و او را با انسانی ترین و خطرناکترین آرزو برای یک هنرمند نوگرا، (آرزوی لذت بخشیدن) به خود واگذاردند. همچنین، این آرزو به گونه ای بود که پیکاسو «دارای اصالت» شد. آرکادیای پیکاسو تفاوت زیادی با آرکادیا در نقاشی ارو پایی دارد. برای نمونه، «شادی زندگی» اثر پیکاسو را با «جشن خدایان» اثر بلیّنی، مقایسه کنید. تفاوت این دو، تنها در شیوه کار نیست. آرکاردیای سنتی، صورتی آرمانی از دنیای همزمان اش عرضه می دارد. کنیزکان بلینی، حتی دختران روستایی نیستند تا چه رسد به موجوداتی باستانی.

آنان زیبارو یان متمدن ونیزی اند. مردان با قیافه ها و حالتهایشان، از تمام حساسیتها و ضعفهای در باریان ثروتمند برخوردارند. مقصود واقعی آرکادیا در اینجا، یک روز آرمانی در روستا است. فیلم «مهمانی در روستا»، اثر ژان رنوار[۱۴۰]، برمبنای همان آرکادیای سنتی است، هر چند که این فیلم با پاریسیان امروزی سروکار دارد. این اثر پیکاسو، با این سنت همخوانی ندارد و هیچ اشاره ای به دنیای معاصرش نمی کند و هرگونه رشد

138- Arcadia
139- Pan
140- Jean Renoir



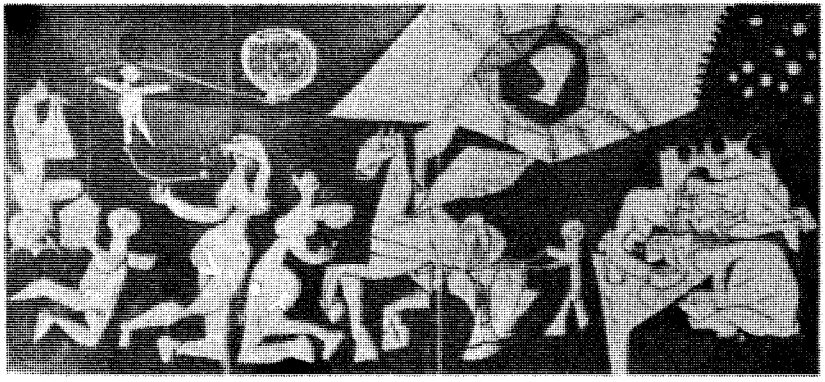
«قتل عام در کره»، اثر پیکاسو، ۱۹۵۱

دانش یا احساسات را نادیده می گیرد. این اثر سروکاری با «فرهنگ»، به مفهوم هر چه وسیع تر آن، ندارد. شادی و اصالت آن به گونه ای است که از لحاظ زمانی بر دانش تقدم دارد. در اینجا، انسان و حیوان هنوز از هم جدا نیستند. با وجود این، شیوه ای که این نقاشی با آن کشیده شده، بی نهایت نموداری است. (و از این روست که این اثر شروع می کند به احساساتی شدن). این نقاشی نه در بارهٔ احساسات (که ما را واقعاً به حیوانات نزدیک می کند) بلکه راجع به اندیشه ای است و آن اینکه همهٔ ما خوشبخت تر می بودیم اگر هیچ اندیشه ای نمی داشتیم.

مطالب دیگری می توان در مورد این نقاشی گفت. در این اثر، هزل و شوخی، مکمل احساساتی بودن آن است. این نقاشی، درست نقش اثری تزئینی را دارد؛ اما با اغراق بیشتر و انسجام کمتر زیرا، در اینجا پیکاسو

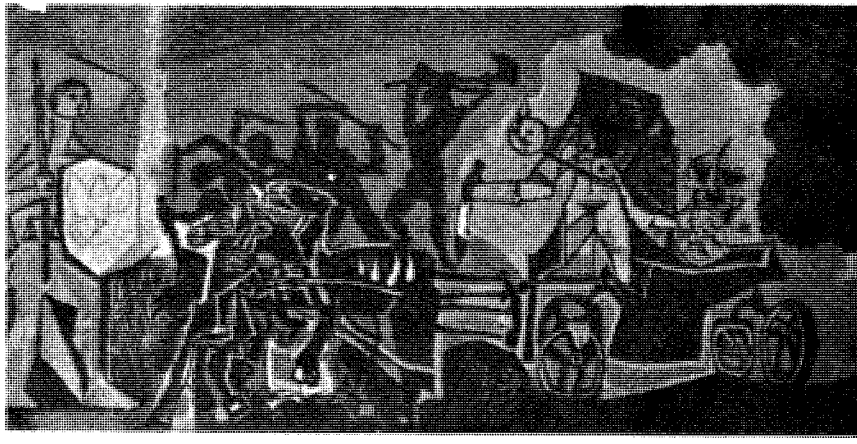
موجوداتی بدوی و باستانی را برگزیده است.

پیکاسو در آغاز، چنین گزینشی را بعنوان انتقاد از آنچه در دور و بر خویش می دید، به کار گرفت. عنصری از انتقاد، هنوز در این اثر هست. پیکاسو در اثر «شادی زندگی» که در سال ۱۹٤٦ آفریده، زندگی را، حتی در ابتدایی ترین شکل آن، در برابر چهرهٔ زخم آلود ارو پا، می پذیرد. اما اینک، تخیل پیکاسو از سن شصت و پنج سالگی به بعد، **به طور طبیعی** به سوی زندگی باستانی می گراید. چنین گرایشی، که زمانی آگاهانه بود، اینک به یک قالب فکری تبدیل شده است.



تابلوی «صلح»، اثر پیکاسو، ۱۹۵۲

بنابراین هنگامی که پیکاسو در سال ۱۹۵۱ اثر «قتل عام در کره» را می آفریند، تأثیری تقریباً برخلاف آنچه قصدش داشته، پدید می آورد. سربازان، با وجود مسلسلهای دستی شان، از آنچنان هیئتی قاصدوار و باستانی برخوردارند که یا فراموش می کنیم که قتل عامی که می کنند از نوع امروزین است و یا آنها را سمبول هایی از نیروی سنگدلی و پلیدی جاودانه و تغییرناپذیرمی نگریم. در هر دو حالت، خشم ما، که این نقاشی



جنگ، ۱۹۵۲

قصد برانگیختن آن را دارد، بی پرده بیان می شود.

پیکاسو در سال ۱۹۵۲، یکی از آخرین شاهکارهایش را بر پایهٔ یکی از موضوعات خودش، می آفریند. از آن هنگام تا کنون، بیشتر آثارش را بر پایه نقاشیهای هنرمندان دیگر آفریده است. این اثر، دو تابلوی عظیم، یکی «جنگ» و دیگری «صلح»، را در برمی گیرد. تابلوی «صلح» را می توان به حق، یکی از وصیتنامه های پیکاسو دانست. او همواره هنرمندی بود که تنها به انسان دلبسته بود. پیکاسو هرگز زیباشناس نبوده است. به این ترتیب می توانیم در این تابلو، تفسیر او را به عنوان یک پیرمرد از شرایط انسانی، بخوانیم.

پیکاسو عمیقاً انسانگراست. به دیگر سخن، براین باور است که بالا ترین نیکی، بهروزی بشر است. او در این اثر (برخلاف «شادی زندگی») این باور را بیان می دارد که فرهنگ، یکی از شرایط این بهروزی است. چنین فرهنگی، سازماندهی اجتماعی را می طلبد. زنی کتاب می خواند. مردی می نو یسد. دیگری فلوت می نوازد. پسری، اسبی را راه می برد. دو زن می رقصند. صحنه تصو یر شده، تغزلی است.

اما جالب توجه آن است که در این منظره، هیچ اشاره‌ای به قرن بیستم وجود ندارد. اشیائی که در این نقاشی گنجانیده شده‌اند —ساعت شنی، تُنگ ماهی، قفس، نی، آتشی را که مردی در گوشهٔ راست تصویر می افروزد است، افسار که به آنچه به خیش می بندند، می ماند— همگی بیانگر تمدنی بدوی و ساده‌اند.

در این اثر، عنصری جادویی، پنداری به قصد تأکید، به چشم می خورد. اسب مانند پگاسوس[۱۴۱]، بالدار است. خورشید، یک چشم دارد. پرنده، داخل تُنگ ماهی پرنده و ماهی در قفس شنا می کنند.

البته نباید چنین اثری را با معنای ظاهری‌اش تفسیر کرد. باید راه را برای سمبولهایی که میراث نیاکان، است، باز کرد؛ سمبولهایی که بیش از تمدنی که در آن ریشه دارند، عمر کرده‌اند. باید اعتباری شاعرانه به این نقاشی داد. نظر من این است که ابعاد شعری این نقاشی، ساده، خیالی، افسانه‌ای و تمثیلی است. این حالت شعرگونه، به سنت قصّه های عامیانه و اشعار کودکان تعلق دارد:

یک حوض دیدم که آتش گرفته بود!
یک خونه دیدم که داشت به یک ارباب تعظیم می کرد!
یک بالون دیدم که از سرب ساخته بودنش!
تابوتی هم دیدم که جسدش افتاده بود!
دوتا گنجشک دیدم که داشتند مسابقه می دادند!
دوتا اسب دیدم که داشتند تورمی بافتند!
دختری دیدم عین گربه!
بچه گربه‌ای دیدم که یک کلاه سرش بود!

---

۱۴۱) Pegasus اسب بالدار (در افسانه های یونان).م.

مردی دیدم که اونم، اینارومی دید!
ومی گفت:
این چیزا هرچند باورنکردنیه!
اما خب صحّت دارد!

«اسب وحشت زده از طوفان»، اثر دولاکروا، ۱۸۲٤

تابلوی «صلح» به گونه ای است که، به منظور واداشتن ما به تصور صلح و سعادت، ما را تشویق می کند که به جای دانایی و خردمندی، ساده دلی را باور داشته باشیم. بیائید تابلوی «صلح» پیکاسو را با دو نقاشی دیگر مقایسه کنیم. تابلوی «شبان و زیباروی» نیز نشان دهندهٔ دید یک پیرمرد نسبت به عالمی تغزلی است. این اثر نیز، با شبان و فلوت اش، مطابق گونه ای آرکادیا آفریده شده است. با وجود این، تعلق این زوج به تمدنی ساده‌تر، بسی آشکار است. هر آنچه با این دو در پیوند است، حکایت از دانایی می کند (به دستهای زن و کیفیت پوست اش توجه کنید)،

دانایی یی که بنا به ماهیت اش، باید احساس گذشت زمان را دربرگیرد، از این رو ست که زن به گونه ای چرخیده و مرد طوری تکیه داده که انگار هر دو می دانند که باید چند لحظه دیگر راهی شوند. این آنچنان منظره‌ای است که زیبایی و افسون آن، به پذیرش تغییر است، آنچنان تغییری که از چرخش زن پدید می آید، آنچنان تغییری که مرد، لحظه ای بعد، از نواختن فلوت باز می ماند. آنچنان تغییری که مرد، در یک لحظه، به سوی زن حرکت خواهد کرد، آنچنان تغییری که هوا کم کم رو به تاریکی می رود، آنچنان تغییری که زن جامه به تن خواهد کرد. این نقاشی، صرفنظر از دید حسرتباری که به گذشته دارد (دیدی که از پیری تی سین[۱۴۲] ناشی می شود) حداکثر آگاهی ممکن نسبت به جهان و حداکثر تجربهٔ ممکن نسبت به تغییر را نشان می دهد.

مقایسهٔ آثار هنری در طول قرون، همیشه کاری دشوار است؛ چه، سطوح و نقاط رشد بیم و امید آنها تفاوت زیادی با هم دارند. نقاشی تی سین، اثری عمدتاً آگاه کننده است. این نقاشی، از میان آثار جدید مرا به یاد اشعار **یتس**[۱۴۳] می اندازد، اشعاری که بسی حزن آمیزترند اما حکایت از آگاهی شاعر نسبت به تجربهٔ گذشت زمان دارد. به منظور مقایسهٔ این اشعار با ساده دلی اشعار کودکان، به نقل شان می پردازم:

«عشق کام دل نگرفته،
زیرا ناتوان از آن است که فرا گیرد همهٔ
تن وجان را.»
آری چنین گفت جین[۱۴۴].
«ترس و یان را از آنِ خود کن،

142- Titian
143- Yeats
144- Jane

گر از آنِ خویشم می کنی.
می‌توانم پوزخند زنم وسگرمه ها را به هم آرم،
وساعتی نیزپرخاش کنم!»
مرد گفت: «بی شک این راست است.»
ــ «با تنی برهنه
چمن بسترم؛
برهنه وپنهان
درآن روزسیاه.»
آری چنین گفت جین.
«چه را می توان نشان داد؟
کدام است عشق راستین؟
همه چیزرا دانستن ونمودن می توانستی،
گرزمان نمی گذشت.»
مرد گفت: «بی شک این راست است.»

رقاصانی که پیکاسو در تابلوی «صلح» تصویر کرده است، با وجود حرکات و جنبش های شدیدشان، در مقایسه با آدمهایی که تی سین کشیده، کاملاً ثابت و بی تحرک اند. پس، از آنجا که ثابت اند و «زمان سپری شده»، انسانهایی ساده اند.

نقاشی دیگری که مقایسه اش با تابلوی «صلح» پیکاسو سودمند خواهد بود، یکی از آثار نوین است به نام «کمپوزیسیون با دو طوطی» اثر فرنان له ژه[۱۴۵]

یکی از موضوعات اصلی کارهای بعدی له ژه، فراغت و آسودگی است

145- Fernand Léger

«کمپوزیسیون با ۲ طوطی» اثر لژه ۱۹۳۵ – ۱۹۳۹

و مثلاً این که انسان یک روز را در روستا به تفریح بگذراند. این کار، له‌ژه را به اندیشهٔ رنسانسیِ آرکادیا، کاملاً نزدیک کرد. این آرکادیا برای له‌ژه، همانند هنرمندان دورهٔ رنسانس و برخلاف پیکاسو، ناگزیر نوین و به صورت آرمانی کردن زمان حال بود. آرکادیای رنسانسی عبارت بود از چشم اندازی از زندگی یی آبرومندانه رها از شیله پیله ها و دغلبازیهای شهر. آرکادیای له‌ژه، عبارت است از چشم اندازی از دنیای نو، دنیای فراوانی و بیست ساعت کار در هفته.

رابطه ای که له‌ژه، حتی در ترکیب یک اندام «غیرواقعی»، با دنیای نو و صنعتی پدید می آورد، چه طبیعی است! آدمهای او، برخلاف آدمهای

پیکاسو، هرگز از داخل تاریخ بیرون نمی خزند که وارد بی زمانی شوند. در نقاشی له‌ژه، پیراهن انسان، ساختهٔ ماشین است. تیرهایی که سر به ابرها می سایند، بناهای معماری قرن بیستم اند. جنس طنابها ممکن است از نایلون باشد. در اینجا معجزه، دیگر نه پدیده‌ای اسرارآمیز (مانند شنا کردن ماهی در قفس) بلکه حاصل کنترل بشری است. بندباز برای پیکاسو، همواره بازیگر سرگردانی بوده که به هیچ جائی تعلق ندارد و لحظه‌ای از جنب و جوش باز نمی ایستد. در صورتی که بندبازان در نظر له‌ژه، سازندگانی بودند که ساختمانهای اندامشان را به گونه‌ای می ساختند که بر طبیعت و جاذبه زمین چیره شوند. جاذبهٔ بندبازان در نظر پیکاسو، به بی بند و باریشان بود؛ درصورتی که درنظر له‌ژه، چنین جاذبه‌ای درمهارت جمعی بندبازان نهفته بود. مفهوم این تابلوی له‌ژه آن است که مهار کردن و ساختن هر چیزی —حتی ابرهایی که در آسمان شناورند —باید به خاطر خوشی و لذت انسان باشد.

شاید بگوئید این ساده‌دلی و گونه‌ای دیگر از سادگی است. اما باید در اینجا، میان سادگی بعنوان هدف و سادگی چون پدیده‌ای طبیعی فرق گذاشت. اولی اندیشه‌ای اجتماعی است که مانند مفهوم آرمانشهر[۱۴۶]، نتیجه این دید انسانی است که آینده‌ای بهتر از حال فاسد را ممکن می بیند. سادگی، بعنوان «**پدیده‌ای طبیعی**»، مطابق تعریف، تغییرناپذیر است. چنین پدیده‌ای وجود ندارد. امکان نظریِ چنین پدیده‌ای، الهامگر روسو شد؛ اما بزرگی روسو، تا اندازه‌ای، به این خاطر بود که هرگز تضاد درونی نظریه‌اش را پرده‌پوشی یا پنهان نکرد. باوری که پیکاسو به طبیعی بودن پدیدهٔ سادگی دارد، رویایی است که تنها خودش به آن باور دارد، اما راه

146- Utopia

را برایش باز می کند که بیش از پیش به درون خویش عقب نشینی کند و در انزوای غریب خویش قرار گیرد.

اگر آدمهای این دو تابلو را با هم مقایسه کنیم، وجود دو تفسیر گوناگون از معنای سادگی برایمان ثابت می شود. برخورد له‌ژه از پایه، اجتماعی است. در صورتی که برخورد پیکاسو از پایه، فردی است. چهار انسانی که در تابلوی له‌ژه اند، آنچنان یکپارچه اند که جدا کردن هر کدام برای چشم، کاملاً دشوار است. هر کدام نه تنها از وجود دیگران آگاه است، بلکه وجودش وابسته به آنهاست و هر چند قیافه ای آرام دارند، اما دستهایشان از اوج ظرافت سخن می گوید. اما در تابلوی پیکاسو، هیچ پیوندی میان انسانها وجود ندارد؛ چه، حتی مادری که کودک اش را شیر می دهد، به مطالعه نیز مشغول است. دو زنی که می رقصند، نه یک جفت بلکه دو انسان را نشان می دهند که اتفاقی به هم برخورده اند. تنها پیوند احتمالی ئی که در این تابلو می توان یافت، میان باشندهٔ واقع در پائین گوشهٔ راست تابلو و قفس است. او به قفس دست می زند و قفس با ریسمانی به چوبی وصل است که پسر روی آن بندبازی می کند. چنین پیوندی، تنها با شگرد نقاشی و پرسپکتیو حاصل شده و وجودش صرفاً از نظر شکلی است. در غیر این صورت، هر فردی در این تصویر، مانند یک خوابگرد، رؤیاهای خویش را دنبال می کند.

کوشیده‌ام با استناد به نقاشیهای پیکاسو که میان سالهای ۱۹۰۰ تا ۱۹۵۲ کشیده، نشان دهم که چگونه تخیل و بصیرت پیکاسو، شقّی در برابر اروپای نوین نهاده است؛ این شقّ عبارت است از یک شیوهٔ زندگی ابتدایی. دورهٔ کوبیسم، که از ۱۹۰۷ تا ۱۹۱٤ طول کشید، بزرگترین استثناء در چنین دیدی است. در این دوره، تأثیر دوستان و هنرمندان دیگر، مدت کوتاهی به شقّی دیگر باورمندش ساخت و آن یک شیوهٔ زندگی پیچیده و دارای سازماندهی عالی و مولد بود. نبوغ پیکاسو همواره، مگر در

دورهٔ کوبیسم، نسبت به شیوهٔ زندگی نسبتاً ابتدایی وفادار مانده است. این وفاداری است که پایهٔ همدردی او را با مطرودین در دوره های به اصطلاح آبی و صورتی تشکیل می دهد. همین وفاداری است که به عصیان «دوشیزگان آوینیون» الهام بخشید. همین وفاداری است که لباسهای باـ لماسکه و جادویی پیکاسو را که به یاریشان خویشتن را پس از جنگ جهانی اول محافظت می کرد، توجیه می کند. راز احساسات جسمانی کارهایش در سالهای ۱۹۳۰ و اوایل سالهای ۱۹٤۰، یعنی هنگامی که آثارش شرح حال خود او را می پرداخت، همین وفاداری است. همین وفاداری است که امروزه «وحدت وجود[۱۴۷]» احساساتیِ اغلب نقاشیهای اصیل اش از سال ۱۹٤٤ بوده است (مقصود از اصالت این نقاشیها، در مقایسه با نقاشیهایی است که موضوعاتشان را از هنرمندان دیگر گرفته است).

ایلیچ می گفت واقعیت بغرنجتر از هر نظریه ای است. مباحثاتی که تاکنون کرده ایم، **همه چیز** را در مورد پیکاسو بیان نمی کند. اما به گمانم این مباحثات ما را به درک آنچه در آغاز به یک راز شبیه بود، نزدیکتر می سازد. قدرت شخصیت پیکاسو در چیست؟ آن چه تجربه ای است که پس پشت چشمانش نهفته است و کسی را یارای مقاومت در برابر آن نیست؟ چه پیوندی میان منش و موفقیت او وجود دارد، اگر چنین پیوندی باشد؟ اینک به نقطه ای رسیده ایم، که ناگزیر باید بالاخره پاسخی ارائه دهیم؛ هر چند که چنین پاسخی، همانگونه که خواهید دید، پرسشی دیگر را، پرسشی به غایت غیرمحتمل، پیش می کشد.

چند صفحه پیش، به ژان ژاک روسو اشاره کردم. اصطلاحاتی که تجربهٔ ذهنی پیکاسو را **محل یابی** و تعریف کند، تنها از روسو می توان به

147- Pantheism

عاریت گرفت.

امروزه دیگر نیازی به گفتن ندارد که انسان تاریخ را مطالعه می کند تا حال را بهتر دریابد. نیز، انسان حال را می خواهد دریابد که آینده اش را طرح ریزد. «حال» در اذهان اندیشمندان، همواره و در یک زمان، مورد حملهٔ گذشته و آینده است. عصیانگران از چشم انداز آینده الهام می گیرند. گاهی نیز، گذشته الهامگر آنها است (برای نمونه، ژاکوبینها[۱۴۸] و یا کارلیستهای[۱۴۹] اسپانیا). اما این حقیقتی تغییرناپذیر است که گذشته، اگر توان می داشت، حال را سرنگون می کرد. هر مرحله تاریخی، مسلح به سلاحی اخلاقی است که مرحلهٔ مابعدش را با آن محکوم می کند. این کار، دو دلیل دارد. یکی آن که، نقش قوانین اخلاقی هر دوره حفظ **وضع موجود** وجلوگیری ازافتادن قدرت به دست یک طبقهٔ اجتماعی جدید است. دیگر آن که، پیشرفت نظام جامعه از نسبتاً ساده به نسبتاً پیچیده، ناگزیر باید با هر گونه اخلاقی در افتد، زیرا نقش اخلاق، ساده کردن است.

روسو نخستین کسی بود که به وجود چنین تضادی میان پیشرفت و اخلاق پی برد. می پرسد چرا دیوژن ناچار است در به در به دنبال انسان بگردد؟ زیرا دیوژن **«در میان معاصران اش، دنبال انسانی متعلق به دورهٔ گذشته می گشت».**

روسو به سبب هراس از جامعه خویش و با بیش از پیش پس راندن منطق تضاد، به سوی نقطهٔ آغاز، اصطلاح «وحشی نجیب» را، که به گونه ای طبیعی ساده دل و خوشبخت است، ابداع کرد. شاید نادرست باشد از «وحشی نجیب» بعنوان ابداع نام ببریم. چه، وحشی نجیب، انسانی بود آرمانی شده، انسانی که صاف و پوست کنده همان پیوندی را با واقعیت دارد که فلان مجسمهٔ پراکسیتلس[۱۵۰] با اندام انسان. هدف از این آرمانی

148- Jacobites
149- Carlists
150- Praxiteles

کردن، آن بود که حال را محکوم کند (و با شدت و حدّت هر چه تمامتر محکوم کند). روسو در آغاز کتاب «سرچشمهٔ نابرابری» می نویسد:

«زمانی که از آن سخن می دارم، بس دور است. نسبت به آنچه که زمانی بودید، چقدر دگرگون شده اید! به دیگر سخن، این زندگی شما، زندگی نوع بشر است که تغییر کرده است (زندگی یی که اینک در کار قلمفرسائی پیرامون آنم) و این از زمانی روی داده که خصوصیات تازه‌ای کسب کردید و زندگی شما را تحصیلات و عاداتتان تباه کرده اما هنوز به نابودی کامل نکشانده است. احساس می کنم که اینک در عصری هستیم که فرد می خواهد متوقف اش کند. به دیگر سخن، شما انسانها اینک در جستجوی عصری برمی آیید که میل دارید تمامی بشریت در آن راکد بمانند. شاید به سبب ناخشنودی از وضع موجود خود وبنا به دلایلی که اخلاف بد بختتان را با ناخشنودیِ باز هم بیشتری تهدید می کند، آرزو کنید که توان آن را داشتید به گذشته برگردید».

اندیشمندان دیگری بودند که تأثیر افکارشان، مشخص تر از روسو بود. روسو چهره‌ای برجسته است زیرا بیانگر یک گرایش ذهنی عام و اخلاقی بود. می گوید:

«انسانهایی دیده ام آنقدر پلید که از دورنمای فصل فراوانی، به گریه و زاری افتاده اند. آتش عظیم و مهلک لندن، که جان و مال انبوهی از انسانهای تیره‌روز را نابود کرد، ده هزار انسان دیگر را به سامان رساند. بیائید در این مسئله تعمق کنیم که چگونه انسانها ناگزیرند هم به نوازش و هم درعین حال به نابودی همدیگر بپردازند؛ چگونه به حکم وظیفه دشمن مادرزادی وبه حکم منافعشان، پست اند. شاید گفته شود جامعه به گونه ای نظام یافته که هر کسی بهره خویش را در سایهٔ خدمت به دیگران می برد. چه چیز بهتر از این

می بود که اگر او با آسیب رساندن به دیگران، به چنین بهره‌ای دست نمی یافت.»

وضعیتی که در آن «انسانها ناگزیرند هم به نوازش و هم درعین حال به نابودی همدیگر، بپردازند»، یکی از موضوعات اصلی کافکاست. کافکا به عنوان یک نو یسنده، انسانی پر ارج، تکاندهنده و بیدارگر است نه به سبب روانی بودن، بلکه او نیز صد و پنجاه سال پس از روسو، شاهدی پیامبروار بود.

آنچه روسو در قرن هجدهم، به این جهت که او گاهی به اوایل دوران سرمایه داری انگلستان و گاهی به دیکتاتوری در فرانسه می اندیشید، شایان محکوم کردن اش یافت، در قرون نوزدهم و بیستم بیش از بیش عریان گشت. روسو نخستین شکاک نسبت به عصر آینده، یعنی عصر ایمان به پیشرفت بود. اما همین شکاکیت می توانست، به نام پیشرفت، در جهت انتقّاد از جامعه بکار رود. روسو در مقابل جامعه، «طبیعت» را قرارداد و در مقابل انسان فاسد، تمدن زده و آزمند، «وحشی نجیب» را.

جای تعجب نیست که بعدها این موضع روسو را مورد استفاده های گوناگون قرار دادند: «اعلامیهٔ استقلال آمریکا» توسط جفرسون[151]، از روسو الهام گرفته است. رو بسپیر، روسو را استاد خود می دانست. انقلابات و مبارزات برای وحدت ملی و استقلال (در ایتالیا، یونان، لهستان، روسیه) که از فرانسه سرمشق گرفتند، همگی از لحاظ ایدئولوژ یک زیر نفوذ روسو قرار داشتند. روسو بود که آزادی، برادری و برابری را از آن لحاظ که انسان طبیعتاً آزاد و نیکوسرشت است، حقوق **طبیعی** انسان **طبیعی** خواند. موضع روسو در تمام این موارد، سرمشق کسانی قرار گرفت که در کار انقلاب

151- Jefferson

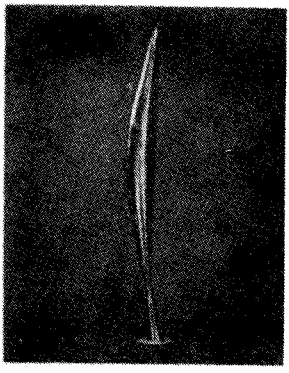
بورژوایی بودند یا در راهش می رزمیدند.

اما همین برخورد روسو، بعدها و حتی در زمان او، مایهٔ تشویق و تشجیع کسانی قرار گرفت که توهماتشان نسبت به جامعه بورژوایی درهم شکسته بود. روسو را به سبب چنین نقشی است که می توان او را پدر رومانتیسیزم نامید؛ زیرا رومانتیکها صرفنظر از رنگارنگ بودنشان از دوران اولیهٔ وردسورث گرفته تا هاینه[۱۵۲]، در انتقاد از جامعهٔ بورژوایی به طبیعت نظر داشتند. به دیگر سخن، همگی از یک اشتیاق نسبت به عالم وحشی در مقابل عالم مقهور و اهلی، برخوردار بودند.

هنگامی که قطعهٔ زیر را که روسو در سال ۱۷۵٤ نوشته، می خوانم، به یاد یکی از نقاشیهایی می افتم که سه نسل پس از او کشیده شده است:

«اسب آزاد و وحشی با دیدن زین گردن می کشد، سم بر زمین می کوبد و با قدرت و صلابت پس می کشد. اما، اسبی که خوب تعلیم یافته، حتی شلاق و مهمیز را با بردباری تحمل می کند: همینگونه است که مرد وحشی در برابر یوغی که انسان متمدن بی هیچ شکوه‌ای به زیرش در می آید، گردن فرو نمی آورد، بلکه آزادی را در سخت‌ترین حالت، به بندگی در راحت‌ترین وضع برتری می دهد. لذا، نمی توانیم از بندگیِ ملتها که قبلاً به اسارت درآمده‌اند، گرایش طبیعی انسان برله یا علیه بندگی را نتیجه بگیریم. باید در کنار کوششهای شگفت‌انگیز هر خلق آزاد برای رهایی از ستم، گام برداریم. می دانم که انسانهایی که تن به اسارت داده‌اند، تا ابد به ستایش آرامششان مشغول و زنجیرهایشان مایهٔ شادی‌شان خواهند بود و اسارت فلاکتبارشان را صلح و آرامش می خوانند. اما هنگامی که انسانهای آزاد را می بینم که خوشی و لذت، آرامش، دارائی، قدرت و

152- Heine



«پرنده»، اثر برانکوزی، ۱۹۱۵

خود زندگیشان را به خاطر یک گنجینه، فدا می کنند، گنجینه ای که در چشم آنان که از دست اش داده اند، این همه خوار و بی مقدار است؛ هنگامی که حیواناتی را می بینم که آزاد به دنیا آمده اند و به سبب ناشکیبایی ذاتی در برابر بندگی، سر به میله های قفس می کوبند؛ هنگامی که جماعتی از وحشیان عریان را می بینم که لذات اروپایی را خوار می دارند و به پیشواز گرسنگی، آتش، شمشیر و مرگ می شتابند که چیزی نه جز استقلالشان را حفظ کنند، حس می کنم که نباید با بندگان از آزادی سخن راند».

نزدیک به صد سال، عصیانها و اعتراضاتی که در اروپا رخ می داد (اعم از سیاسی، فرهنگی، چپ یا راست بودنشان)، از لحاظ ایدئولوژیکی به آرمانی کردن گذشته و یا دست کم آرمانی کردن عالم ساده و طبیعی در مقابله با دنیای بغرنج و مصنوعات، وابسته بودند. این آرمانی کردن، شیوهٔ تفکر انقلابی بورژوازی بود. وحشی نجیب، نابغهٔ عصیانگری بود.

اما در قرن نوزدهم، ابتکار عمل انقلابی به دست طبقهٔ کارگر افتاد و شیوهٔ اندیشهٔ انقلابی دگرگون شد. اکنون دیگر، به جای ساده کردن انسان تا حد «ماهیت» اصلی اش، تاکید روی رهانیدن آنچه انسان **می تواند بشود** از آنچه اکنون ناگزیر به **بودن اش** است، قرار گرفت.

سن سیمون[۱۵۳] در سالهای ۱۸۲۰، دریافته بود که امید دستیابی به جامعه ای عادلانه تر، فقط و فقط از راه صنعتی کردن، امکان پذیر است. انگار دیگر نمی توان به نقطهٔ برگشت رسید:

بازگشت **نشدنی** بود، انسان تنها می توانست به پیش گام بردارد. انسانها حقانیت شان را نه در گذشته بلکه تنها در آینده، می جستند.

تجربه و آداب و رسوم، پابپای رشد صنعتی شدن، به چنین دیدی میدان می داد. بیداری کارگران نسبت به قدرت سیاسی شان آغاز گردید. کارگران، از طرفی دیگر، که پیوندشان به طور روزافزونی از ده و سُنن کهنه رها گشته بود، هرگونه احساس طبیعی نسبت به گذشته را از دست دادند و شم طبقاتی آنان جایگزین شم سنتی شان شد. آغاز این روند، در پائین ترین سطحی که کارگران ناچار به زیستن در آن شدند، صورت گرفت. بردگی کارگران (یا معادل آنرا که به آن گرفتار بودند) عتیقی بود.

ماهیت کار صنعتی نیز، همچون تأثیری را داشت.

کار در نظر دهقان، پاسخی پیوسته به چرخه ای طبیعی است؛ لذا کار را می توان با کل زندگی بشر برابر دانست. اما کار در نگاه کارگران صنعتی آن است که به معرض فروش می گذارد تا از راه آن، لوازم و حوائج زندگی اش را تأمین کند. لذا کار برای کارگر، به سان پرداخت فدیه ای برای آینده است. تقسیم فزونی یافتهٔ کار در صنعت، عیناً به همین طرز تفکر میدان داده است: هر شغلی، تنها در رابطه با مرحلهٔ بعدش معنی دارد. وجود

153- Saint - Simon

مؤسسات رهنی، از یک حقیقت ناگوار روزمره فراتر رفته و به دیگرسخن، نشانه‌ای از نوعی زندگی و امید بود. از مؤسسهٔ رهنی، یعنی آزمندانه‌ترین و پلیدترین راه برای پالایش سرمایه‌داری، تا اعتقادات جامعه گرایانه، گامی بیش فاصله نبود. آنان که اموالشان را به رهن گذاشته بودند به خود می گفتند: «فردا، آنچه را که از آنِ ما است، از رهن بیرون خواهیم آورد».

بنیان گذار فلسفهٔ علمی در سال ۱۸٤٤ نوشت:

«جامعه گرایی یعنی محو مالکیت خصوصی و خودبیگانگی بشر به شیوه‌ای مثبت و به این ترتیب، حصول واقعی طبیعت انسانی به دست انسان و برای انسان. لذا این به معنی بازگشت انسان به خویش به مثابه موجودی اجتماعی، به دیگر سخن انسان واقعی، است؛ بازگشتی کامل و آگاهانه که تمام دستاوردهای پیشرفت پیشین را جذب می کند.»

در سخنان بالا می توان دید که «بازگشتِ» «وحشی نجیب»، به عنوان بخشی از یک اعتقاد، از چه راهی صورت گرفته و که «وحشی نجیب» در چنین روندی، چگونه دگرگون شده است. این دگرگونی، نتیجهٔ درکی نو و علمیتر نسبت به پیشرفت است؛ درکی که مادام بشریت با تضادهای دهشتزای فقر و ثروت صنعت قرن نوزدهم رو برو نمی شد، دست نمی داد. انتشار «بیانیه» در سال ۱۸٤۸، نخستین شرح کامل این گرایش انقلابی بود. نخستین رزمگاه، کمونِ پاریس در سال ۱۸۷۱ بود و نخستین پیروزی، انقلاب روسیه در سال ۱۹۱۷.

اما گرایش جدید، به هیچوجه در انحصار جامعه گرایی نبود. برای نمونه، فابیانها نیز بر پایهٔ همان دلایل، از نظر اندیشه، بسی فراتر از انقلابیون قرن نوزدهم بودند. تنها، آنارشیستها هنوز با آن گرایش ابتدایی نزدیکی داشتند. اما، آنارشیسم، همانگونه که قبلاً دیدیم، تنها در کشورهایی که هنوز در مرحله‌ای ابتدایی از لحاظ تاریخی قرار داشتند، به جنبشی سیاسی

بدل شد.

امروز حتی انقلابات بورژوایی که در مستعمرات سابق رخ می دهد، مطابق این گرایش نو طرح و توجیه می شود. انتقاد از هر جامعه یا امپراطوری، دیگر نه با اشاره به طبیعت بلکه با اشاره به جوامعی دیگر صورت می گیرد که در مرحلهٔ عالیتری از رشد اقتصادی قرار دارند. شاید فضانورد —با درکی که از منابع تکنیکی و رهایی از کره‌زمین دارد— به زودی جای کارگر به عنوان چهره‌ای انقلابی را بگیرد. شاید هم چنین مقامی را همانها کسب کرده‌اند که زمانی «وحشی» بودند و پایان دادن به استثمار خویش و دستیابی به تازه‌ترین وسایل تولید را خواستارند. رو یدادها و پیشرفتهایشان، به نقش انقلابی «وحشی نجیب» خیالی، پایان داده است (اما از طرفی دیگر، اهمیت تاریخی اش را در خلال یک سده، تأئید و روشن کرده است).

این مطلب، به چه ترتیب اصطلاحات مرجع وار بهتری به ما می دهد که به یاریشان پیکاسو را درک کنیم؟ پیکاسو به عنوان مهاجم از دریچه کف صحنه، وارد پاریس شد. او از اسپانیا، کشوری که هنوز فئودالی و پاره‌ای سنن ماقبل فئودالی در آن پابرجا بود، آمد. ظاهراً، خارق العاده بودن پیکاسو و گرایش خصلتی او، او را پذیرای تأثیر از ویژگیهای بدوی اسپانیا کرده است. این تأثیر، هر چند که تماس مستقیم پیکاسو با اسپانیا پس از اقامت در پاریس بسیار اندک بود، به هیچوجه کاهش نیافته و حتی از جنبه هایی چند، افزایش یافته است. به نظر می رسد که پیکاسو آگاهانه کوشیده است تا چنین تأثیری را حفظ کند.

اما در شیوهٔ زندگانی پیکاسو، هیچ چیز بدوی وجود نداشته است. والدین او نه دهقان، بلکه انسانهایی از طبقه متوسط، فقرزده و از سویی برخوردار از آموزشهای هنری و روشنفکری بودند. پیکاسو هنگامی که خانواده‌اش را ترک کرد با روشنفکران بارسلونا و مادرید در آمیخت.

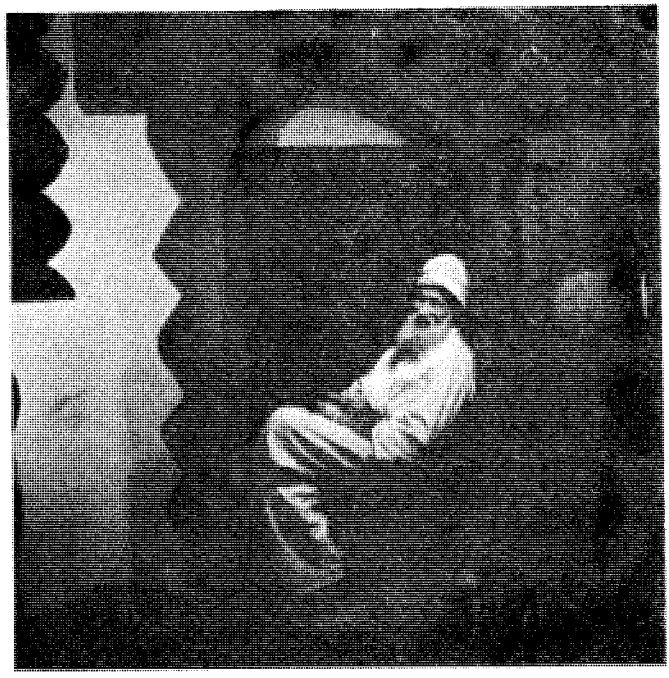
پیکاسو در پاریس، پس از سپری کردن چند سال معدودی در فقر، به موفقیت والایی دست یافت و به محیطی بورژوایی راه پیدا کرد. بعدها چنین محیطی را ترک کرد و به عنوان یک بوهمین[۱۵۴] کار کشتهٔ ثروتمند، زندگی به شیوهٔ خویش را پیش گرفت.

برای ارزیابی روشنتر این دوگانگی در موضع پیکاسو، جا دارد که او را با هنرمندی مانند برانکوزی Brancusi مقایسه کنیم. برانکوزی، فرزند دهقانی رومانیایی، نیز تمام همّ و غمّ اش آن بود که به عنوان **یک هنرمند نو ین قرن بیستمی**، سادگی و نزدیکی به سرشت تجارب اولیه اش را حفظ کند. برآن بود که سادگی، برای هنر، اساسی است. می گفت: «آنگاه که دیگر بچه نیستیم، مرده‌ایم.» او احساس برتری اخلاقی انسان را از گذشته به ارمغان آورده بود. برانکوزی در بارهٔ ضرورت وقف خویشتن به کار برای هنرمند، اینگونه سخن می گوید:

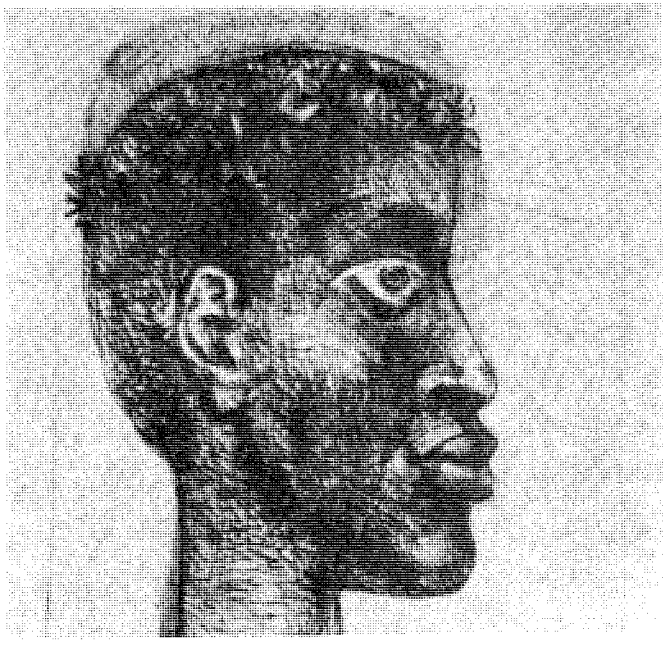
«چونان خدا بیافرین، چونان سلطان حکمروایی وچونان برده کار کن». اما زندگی برانکوزی، همانند کارش بود. به دیگر سخن، زندگی اش در سادگی، بی آلایشی و بدون یاری گرفتن از کسی به سرآمد (درست همانگونه که هنر نو ین پاریس و نیو یورک می طلبید.) برانکوزی، جز بر پایهٔ شرایط خویش، همکاری نمی کرد یا نمی توانست (و شرایط او، شرایط راهبی بود که زندگی یی دور از زندگی نو ین و وفاداری به دیدی اولیه نسبت به اصول اساسی را برگزیده بود).

درست است که پیکاسو نیز استقلال خود را حفظ کرده بود، اما قادر به همکاری نیز بوده است. موفقیت تجاری اش، نشانه ای از این همکاری است و به همین گونه است فیلم هایی که در آنها ظاهر می شود و عکسهایی که در آنها قیافه می گیرد و مصاحبه هایی که با او می کنند. هنر او هر چقدر

۱۵٤) Bohemian یعنی هنرمندی که زندگی ای جدا از سنتهای متداول در جامعه اش را درپیش گرفته باشد.م



«برانکوزی در کارگاهش»، ۱۹۴۶



طرح روجلد کتاب «نومید» امه سه زر (کار پیکاسو)، ۱۹۵۰

هم ساده‌دلانه باشد، مسیر زندگی او از تمام ویژگیهای یک ذهن زیرک و تجارت پیشه حکایت دارد که نبض دنیای جدید را در دست دارد.

این گفته به آن معنی نیست که پیکاسو جوفروش گندم‌نما است. نیز این سخن به آن معنی نیست که اهمیت پیکاسو به عنوان یک هنرمند، به سبب موفقیت اش، از اهمیت برانکوزی کمتر است. باید خویشتن را از این پندار رومانتیکی که شکست دنیوی فضیلتی است، رهانید. چنین شکستی فی نفسه، نوعی شوربختی است. منش پیکاسو با برانکوزی تفاوت دارد و این منش او است که او را قادر به حفظ نبوغ و کامیاب شدن کرده است.

اما توضیح این مسئله از راه منش توجیه آن است. برای توصیف یک انسان، منش تنها یک اصطلاح راحت‌طلبانه است. منش را باید تجزیه و تحلیل کرد. این کار، به شیوهٔ فیزیولوژیکی و روانشناسی، از راه آزمایش مستقیم، شدنی است. این کار از جنبهٔ تاریخی نیز امکان‌پذیر است (و تاکنون در این رساله، قصد من همین بوده است).

منش تا اندازه‌ای، محصول شرایط اجتماعی است. اهل قلم، اما توجه کافی به نقش فعالی که تاریخ از نظر ذهنی در آفرینش شخصیت می تواند داشته باشد، نکرده‌اند. می گویم «از نظر ذهنی»، زیرا نه از تأثیر مستقیم رویدادها یا جریانات تاریخی، بلکه از آنچنان مضمون تاریخی یی سخن می گویم که در ویژگیهای خاص شخصیتی، عادات، گرایشات عاطفی و عقاید وجود دارد و این که چگونه چنین مضمونی، که ممکن است از نظر شرایط عینی به شدت بی‌انسجام باشند، در شخصیتی ویژه تجلی می یابند. این حقیقت به طور کلی، موقعی تشخیص داده می شود که جنبه های عمدهٔ آن را در نظر بگیریم: «او جلوتر از زمان خویش است»، «به دوره‌ای دیگر متعلق است»، «می بایست در دورهٔ رنسانس به دنیا می آمد» و غیره. اما در واقع، همین حقیقت در مورد هر شخصیتی مصداق دارد. کل تاریخ، بخشی از واقعیت است که از وجدان منعکس می شود.

اما یک شخصیت، یک منش، از راه تأکید بر جنبه هایی چند از واقعیت (و بنابراین از تاریخ) به قیمت جنبه های دیگر، تداوم می یابد.

این موضوع گسترده‌تر از آن است که بتوانیم دنبال اش کنیم. در رابطه با هنرها، تعلق و پیوستگی این موضوع با رمان بسی بیشتر است تا با نقاشی. (به همین دلیل، تمام رمانهای برجسته، تاریخ بشریت اند) تنها نکته ای که در اینجا می خواهم به آن اشاره کنم، آن است که پاره‌ای از منش‌ها و تجارب انسانها را بسی ساده‌تر می توان دریافت به شرطی که به یاری اصطلاحات تاریخی، تعریف شوند. من معتقدم که این نکته در مورد پیکاسو درست است.

قبلاً گفته ایم که پیکاسو مهاجم بود و از این راه بود که با او و پا پیوند برقرار کرد. **اما پیکاسو در درون خویش، در عین حال هم «وحشی نجیب» بود و هم یک «انقلابی» بورژوایی. و در درون او، دومی اولی را آرمانی کرده است.**

چرا پیکاسو خویشتن را آرمانی کرده است؟ یا دقیقتر بگوئیم، چرا پیکاسو گرایش ابتدایی نبوغ اش را با چنین دقتی حفظ کرده که بتواند آن را به سان نبوغ «وحشی نجیب» به کار گیرد؟ این امر، نتیجهٔ خودشیفتگی یا خودبینی نبوده است. پیکاسو با آرمانی کردن «وحشی نجیب» خویشتن، مانند روسو جامعهٔ دور و برش را محکوم می کند و این، سرچشمهٔ اعتقاد صادقانه اش به انقلابی بودن خویش در سراسر زندگی اش، بوده است. همین آرمانی کردن است که پیکاسو را واداشته تا «احساس کند» که انقلابی است (هر چند بسی انگشت شمارند او و پائیان هم نسل اش که تماس واقعی شان با سیاست نوین کمتر از او باشد).

پیکاسو اگر به اسپانیا برمی گشت، بی شک به گونه ای دیگر پیشرفت می کرد. او دیگر در اسپانیا از «وحشی» بودن خویش آگاه نمی بود. این آگاهی، حاصل تفاوت میان خود و محیط بیگانه اش بود. این تفاوت در

نظر دیگران، از پیکاسو انسانی غریب و نامأنوس ساخته و خود او نیز تا اندازه‌ای به آن میدان داده است، زیرا هر چه غریب‌تر و نامأنوس‌تر شود، وجود «وحشی نجیب» درون‌اش را بهتر در می‌یابد و هر چه «وحشی نجیب» درون‌اش را بهتر دریابد، با حدّت بیشتری می‌تواند به تحقیر آنهایی بپردازد که با غریب و نامأنوس نگریستن او، از موضع یک قیم با او برخورد می کنند.

اینچنین است برخورد باورنکردنی اما واقعیِ پیکاسونسبت به شهرت.

این واقعیت که پیکاسو از بعدی دیگر، یک «انقلابی» بورژوایی است، پذیرفتنی هست. پیکاسو از طبقه‌ای میانه برخاسته بود که هنوز به انقلاب مختص خویش، دست نزده بود. پیکاسو به عنوان یک هنرآموز با دیگر روشنفکران طبقه متوسط که دارای افکار آنارشیستی بودند، در آمیخت. آنارشیسم تنها مکتب سیاسی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بود که سنت قرن هجدهمی روسو یعنی اعتقاد به نیکی ذاتی و سادگی بشر پیش از فاسد شدن توسط نهادهای اجتماعی را ادامه می‌داد. پیکاسو پس از آن که اسپانیا را ترک کرد، تا سی سال داخل سیاست نشد و در عین حال زندگی اش نیز دور از تأثیر سیاست ماند. جنگ جهانی اول برای بسیاری از معاصران اش، به مثابه بیداری شگرفی نسبت به واقعیتهای قرن بیستم بود. پیکاسو در جنگ نبود و ظاهراً به آن هم نمی اندیشید. علاقه به سیاست تنها به واسطهٔ آنچه که در فاصله ای دور و **«در کشور خودش»** در خلال جنگ داخلی اسپانیا روی داد، در او سر برمی افراشت. سیاستی که پیکاسو به آن پیوسته است، سیاست اسپانیا است و در اسپانیا، وجود انقلابی های بورژوا هنوز به صورت احتمال مانده است.

از این پس، می توانیم دریابیم که چرا پیکاسو، برخلاف تمام هنرمندان قرن بیستم، ادعا می کند که آنچه **اوست** از آنچه که انجام می دهد مهمتر است. این «وحشی نجیب» است که جامعه را به پیکار فرا می خواند نه

آفریده های او.

ما چیزهایی را از خاصیت مغناطیسی شخصیت اش و از توانائی او برای جلب پشتیبانی مردم، درک می کنیم. چنین خاصیتی، حاصل اعتماد به نفس اوست. دیگر هنرمندان قرن بیستم، قربانی تردید و در انتظار داوری تاریخ بوده اند. پیکاسو مانند ناپلئون و ژاندارک، باور دارد که **از آن** تاریخ است. به دیگر سخن، او خود آن داوری یی است که دیگران در انتظارش بوده اند.

از این پس می توانیم باروری درنگ ناپذیرش را دریابیم. هیچ هنرمندی این اندازه پرکار نبوده است. هر چند آنچه **اوست** مهمتر از آنچه است که می آفریند و تنها در سایهٔ کار است که **دو**شخصیت او می توانند تداوم یابند. در اروپای امروزی، هنر تنها فعالیّتی است که در آن، «وحشی نجیب» می تواند خودش باشد. پس، «وحشی نجیب» ناگزیر است نقاشی کند که زنده بماند. اگر «وحشی نجیب» زنده نمی بود، زنده ماندن «انقلابی»، نشدنی می بود. او نقاشی را نه برای بهتر شدن نقاشیهایش ادامه می دهد (چه، پیکاسو قاطعانه نفس اندیشهٔ «پیشرفت» را رد می کند) بلکه نقاشی را ادامه می دهد که ثابت کند او همان است که بود.

پدیدهٔ کامیابی پیکاسو، در پهنه ای عینی تر، دریافتنی تر است. موفقیت اش، آن گونه که دیدیم، پیوندی با کارش ندارد. چنین موفقیتی دستاورد «باور به نبوغ» اوست که برمی انگیزد. این سخن، پذیرفتنی است زیرا آشناست، زیرا سخن آغاز سدهٔ نوزدهم، سخن رومانتیسیزم و انقلاباتی است که اکنون همگی بی استثناء، از ستایش جهانیان برخوردارند. نبوغ پیکاسو از تصویری عصیانگر، سنت شکن، تندرو، سیری ناپذیر و آزاد برخوردار است. از این جنبه، او با برلیوز[۱۵۵]، گاریبالدی[۱۵۶] یا و یکتورهوگو قابل مقایسه است.

یک قرن، یا بیشتر است که پیکاسو با نقاب چنین نبوغی در صدها کتاب و گزارش، آشکار گشته است. حتی این حقیقت که او یا کارش شورانده یا میخکوب کننده است، بخشی از افسانه او و بنابراین بخشی از آنچه است که پذیرفتنی اش می سازد. پنداشتن این که هر سده ای، دارای الگوی منحصر بفردی از نبوغ است، اشتباه است. اما نابغهٔ الگو یی قرن بیستم، چه در سیمای ایلیچ اش ببینید یا در سیمای برشت[۱۵۷] یا بارتوک،[۱۵۸] انسانی است از گونه ای بس متفاوت. چنین نابغه ای، نیاز دارد تقریباً گمنام باشد. او ساکت، منسجم، بر خود مسلط و از قدرت نیروهای **برون** خو یش، نیک آگاه است. او تقریباً درست در نقطه مقابل پیکاسو قرار دارد.

بالاخره، از این پس می توانیم مشکل اساسی پیکاسو را دریابیم؛ مشکلی که چنان پشت نقاب مانده که به ندرت کسی بازش شناخته است. هنرمندی بیانگارید که از دیارش رانده اند و متعلق به قرن گذشته است و سرشت اولیهٔ نبوغ خو یش را آرمانی می کند تا جامعهٔ فاسدی که خو یشتن را در آن می یابد، خوار و بی مقدار شمارد و لذا خود کفا است اما، بی درنگ کار می کند که خود را به خو یشتن ثابت کند، دشواری او از چه دست می تواند باشد؟ از لحاظ انسانی، ناگزیر به تنهایی شدید است. اما این تنهایی، از نظر هنرش به چه معنا خواهد بود؟ به این معنا خواهد بود که نمی داند چه بکشد. و ذخیرهٔ موضوعات اش را تمام خواهد کرد، نه ذخیرهٔ عواطف یا ادراکات یا احساسات اش را. اما قصد اوازتمام کردن ذخیرهٔ موضوعات، آن است که خود را در آنها جای دهد و مشکل پیکاسو همین بوده است، آنچنان مشکلی که ناگزیر از خود بپرسد: «چه بکشم؟» و همیشه ناچار باشد به تنهایی پاسخ اش گو ید.

155- Berlioz
156- Garibaldi
157- Brecht
158- Bartok

اکنون دست نقاش برای انتخاب هر موضوعی که دلخواهش باشد باز است. بسیار نادرند موضوعاتی که ممنوع باشند و امروز هر کسی آماده است اعتراف کند که نقاشی از میوه، می تواند به اندازهٔ نقاشی از قهرمانی در دم مرگ، مهم باشد. امپرسیونیستها به اندازهٔ هر کسی کوشیدند به این آزادی عجیب و بی سابقه، برای هنرمند دست یابند.

هنرمندان نسل بعدی، اما ترک موضوع را به طورکلی آغازیدند و تصاو یری انتزاعی کشیدند. امروزه، بخش اعظم نقاشیها، انتزاعی اند.

آیا پیوندی میان این دو پیشرفت وجود دارد؟ آیا هنر از این رو انتزاعی شده که هنرمند از آزادی خو یش شرمگین است؟ آیا این از آن روست که دست هنرمند برای کشیدن هر چیزی باز است و نمی داند چه بکشد؟ توجیهگران هنر انتزاعی اغلب از آن بعنوان اوج آزادی سخن می دارند. اما آیا چنین آزادی یی نمی تواند آزادی جزیرهٔ متروک باشد؟

پاسخ مناسب به این پرسشها، وقت زیادی می برد. من معتقدم که چنین پیوندی وجود دارد. پدیده های زیادی به پیشرفت هنر انتزاعی میدان داده اند. از جملهٔ آنان، آرزوی هنرمندان به پرهیز از دشواریهای

موضوع یابی به هنگامی که دسترسی به هر موضوعی یکسان است، بوده است.

می خواهم چنین مطلبی را اکنون پیش بکشم زیرا می خواهم توجه به این واقعیت را جلب کنم که موضوع گزینی هنرمند، مسئله‌ای بس پیچیده‌تر از آن است که در آغاز می نماید. موضوع، از آنچه که در برابر سه پایه نقاشی قرار دارد یا از آنچه هنرمند به یاد می آورد، آغاز نمی شود. موضوع از آنجا می آغازد که هنرمند تصمیم می گیرد از فلان مسئله نقاشی کند که آن را به این یا آن دلیل، معنی دار می یابد. موضوع از آنجا آغاز می شود که هنرمند مسئله‌ای را برای «اشارهٔ و یژه» برمی گزیند. (آنچه این مسئله را و یژه یا معنی دار می کند، ممکن است برای هنرمند صرفاً تصو یری به نظر آید —خواه در رنگ یا در شکل). هنگامی که موضوع برگزیده می شود، کارکرد خود نقاشی آن است که اهمیت چنین گزینشی را منتقل و توجیه کند.

امروز، اغلب گفته می شود که موضوع اهمیت ندارد. اما این برخورد جز واکنشی در برابر بیان شدیداً ظاهری و اخلاقی «موضوع» در قرن نوزدهم نیست. در حقیقت، موضوع به معنای ظاهری، هم آغاز و هم پایان نقاشی است. نقاشی با یک گزینش شروع می شود. (من این موضوع را نقاشی می کنم و نه هیچ موضوع دیگری که در عالم وجود دارد) و با توجیه این گزینش پایان می یابد (اینک می توانید آنچه را که من در این موضوع دیدم و احساس کردم و اینکه موضوع، فراتر از خو یشتن است، ببینید).

به این ترتیب، برای این که نقاشی یی موفق باشد باید نقاش و بیننده روی آنچه مهم است، توافق داشته باشند. ممکن است موضوع، معنی یی شخصی برای نقاش یا یک بینندهٔ واحد داشته باشد اما، باید امکان توافق میان آنان روی معنی کلی موضوع نیز وجود داشته باشد. در این نقطه است که فرهنگ جامعه و دورهٔ موردنظر، هنرمند و هنرش را رهنمون می شود. در

غیر این صورت هنر رنسانس برای آزتکها بی معنی می بود و بالعکس. (اگر امروزه هستند عدهٔ انگشت شماری از روشنفکران که می توانند تا اندازه‌ای هر دوی این هنرها را ارج نهند، از آن روست که فرهنگشان تاریخی است؛ به دیگر سخن الهامگر فرهنگ این روشنفکران، تاریخ است و لذا می تواند تمام پیشرفتهای شناخته شده تا زمان خویش را، اگر نه در تمام جزئیات لااقل در اصول، در خویش جای دهد.)

فرهنگی که نسبت به ارزشهای خود مطمئن و پشت گرم باشد، هنرمندان اش را بی موضوع نمی گذارد. توافق همگانی بر سر آنچه که مهم است آنچنان پا می گیرد که اهمیت یک موضوع و یژه فزونی می یابد و سنتی می شود. این سخن برای نمونه، در بارهٔ نی و آب در چین، اندام برهنه در خلال رنسانس و سر حیوان در آفریقا، صدق می کند. به علاوه، هنرمند در چنین فرهنگهایی نامحتمل است که عاملی باشد با دست و بالی باز. به دیگر سخن، هنرمند «به خاطر موضوعات و یژه» به کار گمارده می شود و مشکل موضوع یابی، برای او پیش نخواهد آمد.

هنگامی که فرهنگی در حال تلاشی یا گذار است، آزادی هنرمند فزونی می یابد اما، مسئله موضوع برایش جدل انگیز می شود؛ چه، او ناگزیر است خود، به جای جامعه برگزیند. این مسئله، پایهٔ بحران هنر اروپا در خلال قرن نوزدهم بود. اغلب فراموش می کنند که گزینش موضوع چقدر رسوائیهای هنری را به بار آورد. (جریکو[1]، کوربه، دوگا، لوترک، وانگوک و غیره).

در اواخر قرن نوزدهم، هنرمندان مشخصاً از دو راه می توانستند با نبرد برای گزینش موضوع نقاشی و لذا گزینش به جای جامعه، برخورد کنند. هنرمند یا با مردم همدرد می شد و به این ترتیب موضوعاتی را که زندگی

1- Gericault

مردم به او دیکته می کرد، می پذیرفت یا ناگزیر موضوعات اش را در درون خویش می یافت. منظورم از مردم همه است، غیر از بورژوازی. البته نقاشان زیادی برای بورژوازی و مطابق نسخهٔ از پیش آمادهٔ موضوعاتِ باب طبع آنها نقاشی می کردند، اما امروزه همهٔ آنها که هر سال سالن و آکادمی سلطنتی را پر می کردند، زیر آوار دوروئی آنان که آنچنان مخلصانه به خدمت شان در آمده بودند، مدفون اند.

نقاشانی که با مردم هم داستان می شدند (وان گوگ یا گوگن در دریاهای جنوب) موضوعاتی تازه می یافتند و در سایهٔ وجود زندگی کسانی که از دید آنان می نگریستند، موضوعات کهنه را از نو زنده می کردند. منظره‌ای که وان گوگ برگزیده با منظره‌ای که پوسن برگزیده بود متفاوت اند، همانگونه که دلیل گزینش آنها.

آنان که به عنوان نقاش، موضوعاتشان را در خویشتن می یافتند (مثلاً سورا یا سزان) می کوشیدند شیوهٔ نگرششان را موضوع نقاشیهایشان بکنند. اینان تا آنجا که در این کار موفق شدند، همانگونه که در مورد سزان دیدیم، پیوند کلی میان هنر و طبیعت را دگرگون کردند و این امکان را برای بیننده پدید آوردند که با دید نقاش پیوند حاصل کند.

آنان که راه‌حل نخست را برگزیدند، عمدتاً بوسیله فشارهای هراس انگیز تنهایی به پیش رانده می شدند. چون می خواستند «متعلق باشند»، به آگاهی اجتماعی دست یافتند. به سبب دستیابی به آگاهی اجتماعی، در پی دگرگونی جامعه برآمدند. تنها به این معناست که می توان گفت آنان سیاسی بودند و موضوعاتشان را مطابق موازین جامعهٔ آینده برمی گزیدند.

آنان که راه‌حل دوم را برگزیدند، با تنهایی بیشتر سازگار بودند. آنها وجودشان را وقف منطق فریاد درونی خویش می کردند. هدفشان آن نبود که قوهٔ تخیل شان را تسلیم درخواستهای زندگی دیگران کنند بلکه

برعکس، آن بود که قوهٔ تخیل‌شان را در جهت دستیابی به تسلط هر چه بیشتر روی هنرشان به کار گیرند. آنان موضوع تداوم یابنده‌اشان را — که عبارت از شیوهٔ نگرششان بود— در جهت آفرینش موازین هنر آینده، برمی گزیدند.

هیچ هنرمندی را نمی‌توان به طور دقیق در یکی از این دسته‌ها جای داد. عمداً روی ارقام و نمودارها تکیه می کنم که مسئله ای بسیار پیچیده را تا اندازه‌ای روشن کنم. هنرمندان برجستهٔ قرن حاضر را می‌توان تقریباً در این دو دسته جای داد: یکی آنان که نگرششان از موضوع شان فراتر می رود (براک، ماتیس، دوفی[2]، دوستل[3] و غیره...)، دیگر آنان که در موضوع گزینی، روی شیوه‌ای دیگر از زندگی (چه غم‌انگیز چه افتخارآمیز)، شیوه‌ای متفاوت با بورژوازی، پافشاری می کنند. (روئو[4]، له‌ژه، شاگال[5]، پرمک[6] و غیره...)

پیکاسو به کدام دسته بستگی دارد؟ این پرسش را او اینگونه پاسخ گفته است:

«من به جای دیگران می بینم. به دیگرسخن مناظر ناگهانی یی را روی تابلو می‌آورم که خود را به من تحمیل می کنند. از پیش نمی‌دانم چه را روی تابلو می‌آورم، حتی کمتر می‌توانم تصمیم بگیرم که چه رنگی به کار برم. هنگامی که به کار مشغولم، از آنچه روی تابلو می کشم، آگاه نیستم. هر وقت نقاشی‌یی را آغاز می کنم، احساس می کنم خویشتن را به فضا پرتاب می کنم. هیچوقت نمی‌دانم که آیا فرود خواهم آمد یا نه. تنها بعدهاست که ارزیابی تأثیر آنچه را که انجام داده‌ام، آغاز می کنم.»

پیکاسو ناگزیر است تسلیم **مناظر** شود نه این که برآنان **چیره گردد**

2- Dufy
3- de Staël
4- Rouault
5- Chagall
6- Permeke

پانروز، ضمن بحث پیرامون گزارشهای کسانی که پیکاسورا در حین کار دیده‌اند، به نکته‌ای مشابه اشاره می کند:

«خطوط را درست در جائی که لازم است با چنان اطمینانی می کشد که انگار با «وجودی» که در آنجا حضور دارد، در تماس است.» پیکاسو همانند **احضارگر روح** ، در برابر آنچه باید گفت، تسلیم می شود. معیار وابستگی اش به الهامی برون از خویشتن، همین است. پیکاسو نیازمند برقراری پیوند با دیگران است.

در واقع، این همان چیزی است که انسان انتظارش را دارد. هرچه هنر به جادو نزدیکتر باشد، هر چه نظام اجتماعی یی که از آن تغذیه می کند از لحاظ اقتصادی عقب‌مانده‌تر باشد، هنرمند بیشتر حس خواهد کرد که سخنگو است و برای دیگران می بیند. هنرمندی که موضوع اش را در بطن فعالیت هنری اش می یابد، پیش از اواخر سدهٔ نوزدهم وجود نداشت و سزان، احتمالاً الگوی این دسته از هنرمندان است.

اگر می خواهید قدرت هنرمند برای برقراری پیوند با دیگران را تا اندازه‌ای درک کنید، لحظه‌ای، امه‌سه‌زر[۷]، شاعر سیاهپوست را در نظر گیرید. امه‌سه‌زر، در سال ۱۹۱۳ در مارتینیک[۸] زاده شد. در پاریس به تحصیل پرداخت. در سال ۱۹۳۹ خوشه‌هایی از شعر بلند و گرانبهایش «دفتر بازگشت به زادبوم» را نشر داد. اما این شعر تا سال ۱۹٤۷ به طور کامل منتشر نشد. پیکاسو در سال ۱۹۵۰، چهارمین کتاب سه‌زر به نام «نومید» را مصور کرد.

سه‌زر شاعری است در اوج چیره‌دستی. شیوه‌ای که زبان فرانسه را با آن به کار گرفته با رنبو[۹] قابل مقایسه است. اما موضوع شعرش، برانگیزنده و سیاسی است. به دیگر سخن، موضوع شعرش، مبارزهٔ سیاهپوستان تمام

7- Aime Cesaire
8- Mrtinique
9- Rimbaud

«مریم باکره»، اثر پیرودوکوزیمو

جهان برای دستیابی به حقوق برابر، از نظر اقتصادی، سیاسی و فرهنگی ست. امه‌سه‌زر، یکی از نمایندگان «مجمع ملی» در پاریس و شهردار وردو فرانس[۱۰]، مرکز مارتینیک، بوده است.

سه‌زر در شعرش از جادو، استفاده‌ای استعاره‌ای می کند. او به

10- Fort - de - France

گونه ای استعاره ای، به هیأت جادوگر درمی آید تا به جای سیاهان دنیا و با آنان از ژرفترین تجربه و خاطراتشان سخن گوید. سه‌زر اما در تنهایی نیست، در «واپسگرائی»اش اثری از احساس غربت و یقیناً از آرمانی کردن «وحشی نجیب» نیست. خواهان انسانیت برای خلق اش است و استثمارگران و سرکوبگرانشان را به وحشی بودن —وحشی ای به دور از هرگونه نجابت— متهم می کند:

«باید یک انقلاب واقعی کوپرنیکی را به اینجا (آفریقا) تحمیل کرد. در اروپا، در هر حزبی، در هر حیطه‌ای، از راست‌ترین تا چپ‌ترین، عادت عمل کردن به جای ما، اندیشیدن به جای ما و خلاصه غادت ستیزه با حق ابتکار عمل که ماهیتاً همان حق شخصیت است، ریشه‌ای بس ژرف دوانده است.»

در نظر سه‌زر تعارض اساسی میان بدوی و بسیار پیشرفته (و به همین دلیل امکان آرمانی کردن) وجود ندارد. تنها، محرومیت و آز است که میان این دو مرز نهاده است وگرنه، پیشرفت از ساده به پیچیده همان اندازه طبیعی است که مصراعهای زیر:

«چرخ، زیباترین و تنها کشف زیبای بشر است
خورشید است که می چرخد
زمین است که می چرخد
صورت شماست که می چرخد،
روی محور گلویتان، آن هنگام که می گریید...»

ویا آشکارتر از آن، این سخنان است:

«از ما می خواهند که: «برگزینید... از وفاداری و عقب‌ماندگی یا پیشرفت و تفرقه، یکی را برگزینید.» پاسخ ما آن است که مسائل

چندان ساده نیستند و شقّی هم در کار نیست. زندگی (می گویم زندگی نه اندیشهٔ مجرد) چنین شقّی را نمی‌شناسد و نمی‌پذیرد و اگر هم چنین شقّی رخ نماید، تنها زندگی است که حافظ برتری آن خواهد بود.»

سه‌زر، مانند پیکاسو، از پهلو وارد تاریخ شده است. می توانست مانند پیکاسو، پیش از قرن بیستم، هر کسی را به شگفتی وادارد، زیرا در آن هنگام نشدنی می نمود که انسانی در عین حال در دو «زمان» باشد. به دیگر سخن، از سوئی در قلب آفریقا و از سو یی دیگر در قلب ادبیات ارو پایی باشد. اما برخلاف پیکاسو، «پیدایش» سه‌زر را رو یدادهای پیوسته تأیید می کنند. سه‌زر، بخشی از قدرتی است که اینک دنیا را در برابر چشمان ما دگرگون می کند در صورتی که پیکاسو، خود به قانون خو یشتن مبدل گشته است.

سه‌زر در «دفتر بازگشت به زادبوم»، بازگشت به دیار را اینگونه تصو یر کرده است:

«دگر بار راز سخنان گوهر بار و حرارت عظیم را خواهم یافت. سخن ها دارم من: بر ز بانم طوفانها و رودها جاری و گردبادها و برگ درختان در حرکت و چرخش. جنگلی از سخنانم پدید آورم. از هر بارانی خیس خواهم شد و از هر شبنمی مرطوب. الفاظم را به غلتش در خواهم آورد، به‌سان خون دیوانه‌آسا که روی جریان آرام چشم می غلتد، به‌سان اسبان دیوانه، به‌سان طفلکان، به‌سان شیر بریده و لخته لخته، به‌سان حکومت نظامی، به‌سان نشانهای روی معبد، به‌سان سنگهای گرانبها آنقدر که هر معدنچی را به هیبت وادارد. آن که دریافتنم نتواند، غرش ببر را دیگر در نخواهد یافت.

برخیزید ای اشباح، ای آبی کیمیایی از جنگل حیوانات شکار شده و ماشینهای پیچ و تاب خورده و درخت عناب و گوشت متعفن و

یک زنبیل از خرچنگهای خوراکی و چشمها و تور و مژه‌های بریده از خز زیبا و پوست انسان.

الفاظی چنان عظیم خواهم داشت که همگی شما را در خویش جای دهد، همانگونه که تورا ای زمین بیکران،

ای زمین مست،

ای جنس شگرف که در برابر خورشید افراشته ای،

ای هذیان شگرف خدا،

ای که سر برآورده ای از قفسهٔ قفل دار دریا با انبوهی از سیکرو پس[۱۱]ها در دهان،

ای زمین که چهرهٔ رنجبارت را به جنگلهای دیوانه و بکری قیاس توانم کرد که می خواهم در برابر چشمان رمزنبین بشر، به هیأتشان در آیم.

با اندک جوشش شیرگونه ات، در فاصله ای به اندازهٔ فاصله از سراب، سرزمینی به من می نمایی (هزار بار بومی تر و طلایی از پرتو خورشیدی که هیچ منشورش نسنجیده)، سرزمینی برادرآسا، که همگان در آن آزادند، سرزمین من».

سه‌زر هنگامی که به مارتینیک باز می گردد، نومید می شود. چه، مستعمره‌ای بی تفاوت، بی روحیه و پوچ را می یابد:

«اینک آمده ام،

بار دیگر این زندگی ناتوان در پیش، نه این زندگی، این مرگ، این مرگ بی شعور و تقوی، این مرگ که عظمت را به گونه ای دردناک، فرو می افکند این مرگ که لنگان لنگان از خواری‌یی بسوی خواری دیگر روان است؛ آزهای پست روی فاتحان اسپانیائی انباشته‌اند؛

---

۱۱) Cecrops بانی و سلطان افسانه ای آتیکا (یونان) که هیئتی نیمه انسانی و نیمه اژدهایی داشته است.م

نوکرهای پست روی وحشی بزرگ انباشته‌اند؛ ارواح پست روی کارائیب سه روحه انباشته‌اند.»

سه‌زر، بعدها از نومیدی رهائی یافت و خویشتن را در گرو خلق اش نهاد؛ چه، تنها در سایهٔ چنین پیوندی است که جادو، جادوی زمین برادرآسا، می‌تواند کاری باشد:

«در واپسین دقایق شب، دعای پرشور من این است
که نه خنده ای شنوم ونه گریه ای. چشمانم
به این شهر دوخته که زیبایش درآینده می بینم،
ایمان بی رحم جادوگرانم دهید،
دستهایم را قدرت ریخته گری بخشید،
وروحم را منش شمشیر،
استوارخواهم ایستاد. سرم را کشتی سازید،
اما ازخویشتنم نه پدر، نه برادر، نه پسر،
ونه همسر که عاشق این خلق بی همتا.»

به نقل قول های طولانی از سه‌زر پرداختم، زیرا امروزه برای روشنفکر ارو پایی، تصور تعهدی که هنرمند ممکن است دربرابر «خلق بی همتا»یش حس کند، دشوار است. این تعهد، حاصل وابستگی دوجانبه است. خلق به سخنگونیازمندند و این واقعیت که سه‌زر نماینده ای فرانسوی است، به اندازهٔ شاعر بودن اومهم است؛ چه، هنرمند به ضجه ها و امیدهای آنان که نماینده اشان است، نیازدارد.

برای پیکاسو، چنین «خلق بی همتا»یی وجود ندارد. او خویشتن را از اسپانیا تبعید کرده است. به ندرت فرانسه را ترک گفته و در فرانسه، امپراطورآسا، در دربار خویش حکمروایی کرده است. چنین حقایقی، مادام که او هنوز پیوند ذهنی با «خلق بی همتایش» می داشت، چندان مهم نبود. اما، در اینجا خلق بی همتا به فردی بی‌همتا استحاله یافته است.

فردی که به سبب تضاد با همگان، از یک نیمه وجود برخوردار است؛ چه، او وحشی نجیب است.

اینک باید به مسائلی که از انزوای پیکاسو ناشی شده‌اند، بازگردیم. زیرا این مسائل بر هنرش تأثیر گذاشته‌اند. پیکاسو فاقد توانایی ارزیابی نبوده، همانگونه که فاقد خلاقیت نبوده است. او فقط و فقط با فقدان موضوع دست به گریبان بوده است:

«...موضوعات، بسیار بسیار اندکند. همه تکرارشان می کنند. ونوس[۱۲] و کوپید[۱۳] به مریم باکره و طفل، سپس به مادر و کودک مبدل می‌شود. اما موضوع همیشه همان است که بود. آفرینش موضوعی تازه، بی‌شک شگفت انگیز است. مثلاً وان گوگ را در نظر بگیرید و سیب‌زمینی (این شئ روزمره) یا اصلاً پوتین‌های کهنه‌ای را که او می کشد! واقعاً می‌شود به اینها «موضوع» گفت.»

پیکاسو با این سخنان، که بخشی از گفتگوهایی است که در سال ۱۹۵۵ با کان وایله، فروشندهٔ قدیمی تابلوهایش، داشته است، ناخودآگاه مشکل اش را فاش می سازد. هیچ سخنی در بارهٔ مشکل اساسی هنر، این اندازه گویا نیست. تنها به ناپخته‌ترین مفهوم است که ونوس و کوپید، موضوعی همانند مریم باکره و طفل است. با این حساب می توان گفت که موضوع تمام مناظری که ایتالیائی های اولیه تا به‌مونه کشیده‌اند، یکی است. معنی ونوس و کوپید و اهمیت تمام موضوعاتی که برای جا دادن در تابلو برگزیده شده، به طورکلی با موضوع باکره و طفل متفاوت است حتی موقعی که این موضوع، دنیوی شده و ایمان مذهبی اش را از کف داده باشد. این دو موضوع، بستگی به توافقی به غایت متفاوت، میان نقاش و بیننده دارد.

12- Venus 13- Cupid

«پیدا شدن ولخان روی جزیرهٔ لمنوس»، اثر پیرو دو کوزیمو

«مسابقه» اثر پیکاسو ۱۹۲۲

این دو نقاشی از پیرو دی کوزیمو (۱۴۶۲— ۱۵۲۱؟)، به و یژه نفر وسط آنها را با هم مقایسه کنید. تا جائی که این نفر در هر دو تابلو، زنی است با همان چهره، می توان گفت که موضوع یکی است (واقعی یا خیالی بودن اش مهم نیست). اما این گفته، به معنای **محدود کردن مفهوم کلی موضوع به پیوند میان نقاش و تصویر نقاشی شده است.** این گفته، آنچه را که هنرمند تلاش در گفتن آن می کند و همچنین تأثیر نقاشی را نادیده می گیرد. در اینجا، موضوع به جای پدید آوردن یا تأئید توافق میان نقاش و بیننده، به تشریح صرفِ آنچه دست نقاش به فهرست در آورده، استحاله یافته است. چنین دیدی پیرامون آنچه موضوع اثر هنری را پدید می آورد، مردی را به ما می نمایاند که چنان معتاد به کار کردن در تنهایی است که امکان توافق با هر کس دیگر را فراموش کرده است. بار دیگر انسان به یاد تنهایی فرد دیوانه می افتد که در عین حال عقل اش می رسد که شرح و توضیح بی فایده است؛

بی شک، وان گوگ موضوعات تازه‌ای را نقاشی کرد. اما این موضوعات، «نوآوری» نبودند. بلکه عبارت بودند از آنچه که نقاش در

نتیجهٔ برقراری پیوند با دیگران، به طور طبیعی به آن دست می یافت. هر موضوع جدیدی را به همین شیوه وارد نقاشی کرده اند. «برهنگان» بلیّنی[۱۴]، «دهکده های» بروگل[۱۵]، «زندانهای» هوکارث[۱۶]، «شکنجه های» گویا، «دیوانه خانهٔ» جریکو، «رنجبران» کوربه، همگی حاصل برقراری پیوند هنرمند با کسانی است که زمانی آنها را نادیده می گرفتند و یا با دیدهٔ تحقیر می نگریستند. انسان حتی می تواند تا آنجا پیش رود که در تحلیل نهایی بگوید: تمام موضوعات، به هنرمند **داده می‌شود.** موضوعاتی که به پیکاسو داده شده اند، بسیار نادرند، همانگونه که خودش نیز توانسته این واقعیت را بپذیرد و از دست همین واقعیت است که می نالد.

پیکاسو، هر وقت موضوع اش را یافته، شاهکاری را آفریده است و هر وقت هم که نیافته، نقاشیهایی کشیده که سرانجام پوچ و بی معنی می نمایند. البته این آثار از همان آغاز پوچ بوده اند، اما کسی جرئت بیانش را نداشته است که مبادا به افراد بی فرهنگ و بی ذوق که هنر به طور کلی در نظرشان پوچ است، زیرا هنر آئینه ای چاپلوس نیست، میدان دهد.

بگذارید چند مثال به دست دهم از هنگامی که پیکاسو موضوع مناسب اش را نیافته (یا نگرفته) است.

اثر «مسابقه»، در دورهٔ به اصطلاح کلاسیک پیکاسو، نقاشی شده است. (بسیاری از نقاشان در این زمان، «کلاسیک» شدند انگار به این خاطر که بر بریت کشتار هشت میلیون انسان در جنگ را فراموش کنند). نیز، در همین زمان بود که پیکاسو، همانگونه که دیدیم، از سبکهای گوناگون به سلیقه شخصی کپی برداری می کرد. در «مسابقه» تا اندازه ای، عنصری نهفته، که پوچی آن آگاهانه است. اما این پوچی، در کجا نهفته است؟ مطمئناً در این واقعیت نهفته است که دو موجود اینچنین

14- Bellini
15- Breughel
16- Hogarth

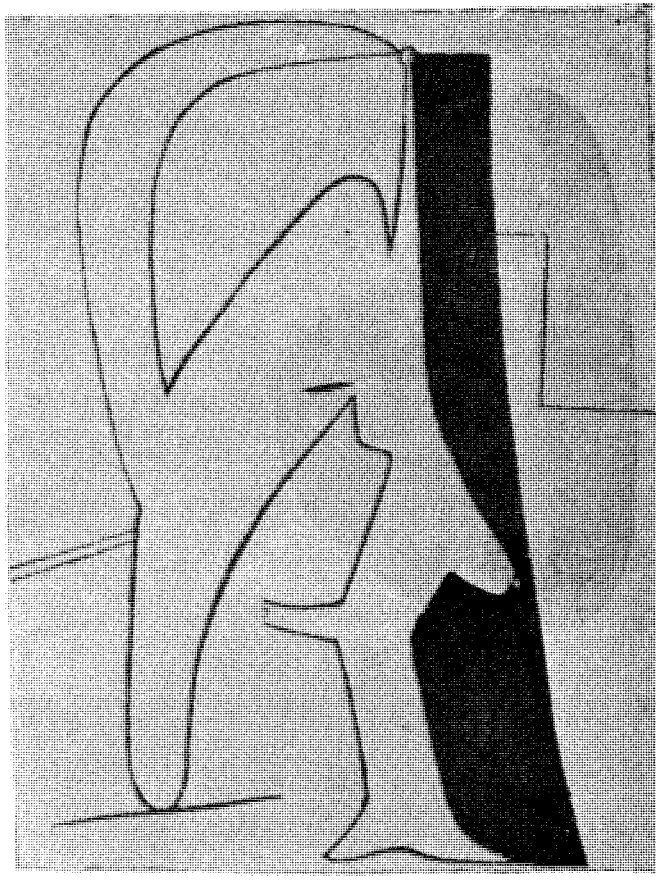
غول پیکر و یادبود گونه، اینگونه وحشیانه و از خود بی خود می دوند. این دو موجود، اگر هم وجود آنان با اندام سنگین، شکل پردازی شده و مرمریشان، صحت داشته باشد، باید مجسمه آسا باشند. پیکاسو با دواندن آنان مانند خرگوش، اصلاً «دلیل وجودی»شان را به گونه ای تشویش برانگیز، از بین می برد. همین مسئله از نظر شیوه کار نیز صادق است. به این معنا که **پیکر** ها طوری کشیده شده اند که از گونه ای منطق ساده شده و سنگین سایه روشن کلاسیکی برخوردارند. اما پرسپکتیوی که نزدیکترین دست را کوچک و دورترین دست را بزرگ می نمایاند، همین منطق را برهم می زند و اثر را بی معنی می کند. این مسئله، از لحاظ عاطفی نیز صدق می کند. این قیافه ها کاریکاتور خونسردی، آرامی و بی زمانی اند. سپس ناگهان با تب و تابی همپا با ترس، به گریز واداشته شده اند.

شاید منظور پیکاسو نیز دقیقاً همین بوده است، من اما شک دارم. او «تقلید» به سلیقهٔ شخصی می کرد؛ به سوررئالیستها و مکتب نامعقول شان علاقه مند بود و شاید قصد پیکاسو این بوده که نقاشی یی بکشد که حیرت انگیز و آشوبنده بنماید. اما آنچه به آن دست یافته، نقاشی یی است که خویشتن را نفی می کند. درست است که این اثر، در آغاز نوعی «تکان دهندگی» را القاء می کند، تکانی که بنا به همان ماهیت اش، القاء هر چیز دیگری را مانع می شود و گوئی شمعی را می بینیم که خویشتن را خاموش می کند.

از آنجا که می دانیم پیکاسو، چگونه بی واسطه و ناخودآگاه به کار می پردازد، بسیار بعید است که قصد واقعی اش همین بوده باشد و بسیار محتمل تر می نماید که پیکاسو، از آنجا که این موجودات غول پیکر یادبود گونه را در سر داشته (چه، مدت دو سال موجوداتی از این دست می کشید)، می کوشد به یاریشان چیزی را بیان دارد که «ظرفیت»اش را ندارند. لذا قصد یا اجبار احساسات پیکاسو، موضوع او را نابود می کند، زیرا انتخاب

این موضوع، اشتباه بوده است. در «اندام»، اثر سال ۱۹۲۷، چنین می نماید که موضوع (زنی عریان) آنچنان نابود گشته که دیگر، نمی توان آن را باز شناخت. اما خوب که بنگری، رموز اصلی کار را درمی یابی (سر ریز در بالا، دست به سوی آن بالا رفته، پستان و نوکش که محلشان بطرف گوشهٔ راست تغییر کرده، شرمگاهی که به شکاف می ماند و تقریباً در وسط تصویر است). هر چند که تصویر ممکن است به یک کلاژ کوبیستی بماند، اما در اینجا علاقه ای نسبت به ساختمان یا ابعاد زمانی و مکانی وجود ندارد. تصویر، به گونه ای وسواسی و بی شکیبانه، جنسی است. اما جنسی بودن آن، بی موضوع است. گویی متضرعانه از آثار هنرمندان دیگر مانند «لیدا و قو» یا «زیباروی و شبان» یا «ونوس»، می خواهد که شکلی به او بدهند. اما کسی نیست که چنین شکلی را به عالم وجود فرا خواند، کسی نیست به آن نامی دهد و با باور داشتن اش، آن را از پیکاسو جدا کند. آنچه پیکاسو در اینجا بیان می کند، بی معنی می شود، زیرا هیچ چیز **جلودار او نیست:** نه موضوع و نه آگاهی او از واقعیت آنگونه که دیگران در می یابند. اگر چنین ممانعتی نبود، سراسر «شاه لیر» شکسپیر چیزی جز صدای واپسین نفس دم مرگ نمی بود.

اثر «زن روی صندلی راحتی»، کمتر تحریف شده است. همه می دانند که این یک زن است. ممکن است تماشاگران وانمود کنند که نمی توانند زوایا و پیچ و خمهای این بدن را باز شناسند، زیرا با چنین گستاخی یی، عفت عمومی را جریحه دار می کند. اما تماشاگر با تشخیص چنین گستاخی یی، شکل بدن را نیز باز می شناسند. با این وجود، این نقاشی نیز، به اندازهٔ نقاشی قبل بی معنی است و موضوع در اینجا نیز نابود شده است (هر چند به شیوه ای دیگر). انگیزهٔ نقاشی در اینجا، دیگر به طور مستقیم جنسی نیست، بلکه به گونه ای بس تلخ تر و نومیدانه تر، عاطفی است. به همین دلیل است که جابجایی اندامها از شدت کمتری برخوردار

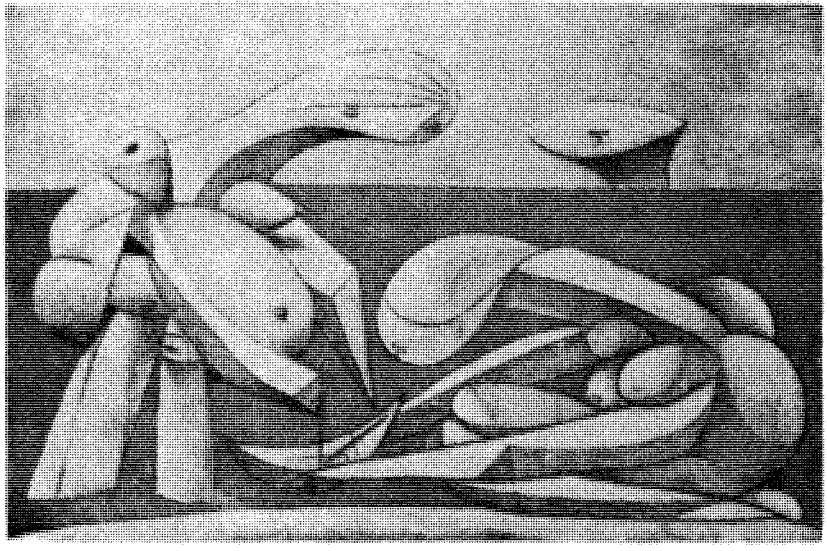


«اندام»، اثر پیکاسو، ۱۹۲۶

است، در صورتی که تأثیر کلی آن، دارای شدّت و حدّت بیشتری است. در پشت این نقاشی نه ونوس، بلکه یکی از «هفت گناهان کبیره» نهفته که مورد بیم و نفرت است، اما نمی‌توان دست کم اش گرفت. این نقاشی مهمل و بی معنی است زیرا به سبب جدا شدن از موضوع قرون وسطایی «بهشت و دوزخ» و شدّت عاطفه ای که از آن استنباط می شود اما به بیان نیامده و به هیچ چیز دیگری پیوند داده نشده است، باور ما به موضوع را نابود

می سازد. کاملاً ممکن است بپذیریم که پیکاسو چنین احساسی را داشته است، اما ما نمی توانیم در این احساس او سهیم باشیم زیرا چنین احساسی را، درست بنا به آنچه که او به ما ارائه می دهد، نه می توان دریافت و نه ارزیابی کرد. هیچ راهی در پیش نداریم که بگوئیم چنین احساسی، خشمی شریف است یا کج خلقی. آنچه ما می توانیم بفهمیم آن است که پیکاسو آشفته است و این که پیکاسو از چه آشفته است، بر ما معلوم نیست. زیرا، نتوانسته موضوعی را برگزیند که عاطفهٔ او را در خود جای دهد.

در «دختران و قایق بازی»، مسئله به گونه ای دیگر است. در اینجا، مساله ای به این عنوان که پیکاسو را احساس یا عاطفه ای برانگیخته که نمی تواند در موضوعی جای دهد، مطرح نیست. پیکاسو در اینجا، خو یشتن را به مهارت اش می سپارد و بی معنی بودن اثر از این روست که ظاهراً قدرتِ عاطفی اشکالی را که به کار می گیرد، **نادیده می گیرد.** پیکاسو،

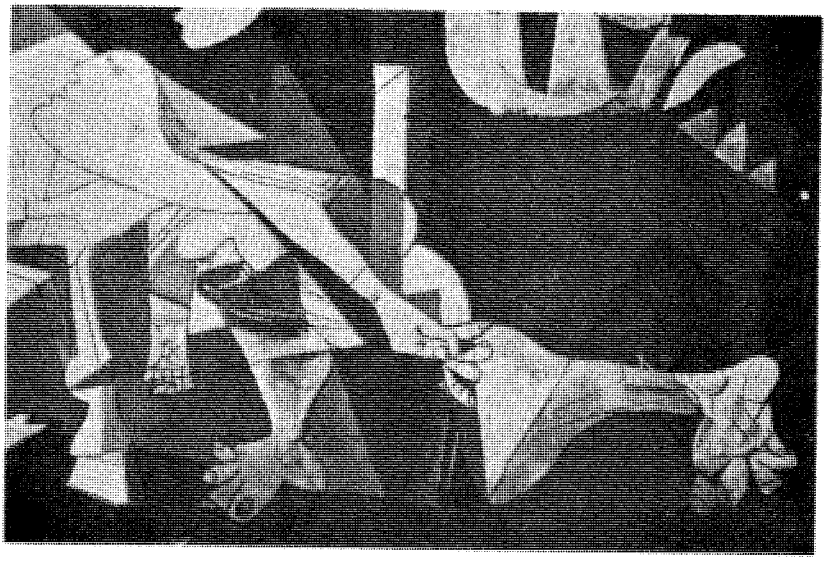


«دختران وقایق بازی»، پیکاسو، ۱۹۳۷

آناتومی انسانی نوین (و لحظه‌ای) را طرح می‌ریزد، همانگونه که یک شاگرد **مدرسه**، طرح موشک یا ماشینی دارای حرکت دائمی را می‌ریزد. شیوهٔ نقاشی در اینجا بسیار دقیق و سه بعدی است، آنگونه که ساختن هر کدام از این قیافه‌ها از چوب یا کاغذ، کاری است بس سهل و ساده. چنین ملموسیتی بر مهمل بودن اثر می‌افزاید. اینگونه پستانها، کفلها و شکمهای «واقعی» که به چنین ماشین‌هایی متصل‌اند، ناگزیر به خنده وادارمان می‌کند، تا از فشار عواطفی که اندامهای انباشته از احساسات جنسی برانگیخته‌اند، عواطف دروغینی که اندامهای دیگر آنها را لو می‌دهند، سبکبال شویم. بی‌انسجامی مشابهی در رفتار این قیافه‌ها، استنباط می‌شود. اگر اینان کودکانی‌اند که قایق بازی می‌کنند، پس چرا اندامی زنانه دارند؟ اگر زن هستند، چرا قایق بازی می‌کنند؟ شاید پرسیدن چنین سؤال منطقی‌یی از نقاشی‌یی که سر انسانی از افق —انگار از لبه میز— سر برآورده است، ساده‌دلانه باشد. بی‌شک پیکاسو شوخی می‌کرده است و خواسته با بازی کردن با تضادها، بیننده را میخکوب کند. اما این، از آن رو بوده که نمی‌دانسته چکار کند و اندامهای جنسی نسبتاً تغییر نیافته که این اندازه با اندامهای دیگر ناسازگارند، حکایت از این بلا تکلیفی می‌کند. پیکاسو در خلال سه ماهی که به این نقاشی می‌پرداخت، به نقاشی «گرنیکا» مشغول بود. جا دارد که این قیافه‌ها را با قیافه‌های تابلوی گرنیکا مقایسه کنیم.

هر بخش از اندام زنی که در تابلوی گرنیکاست، در خدمت یک هدف است. دستهای زن، پاهایی که به دنبال می‌کشد، کفلهای تاب‌خورده، نوک پستانهای تیزش، سر و گردن دراز شده‌اش، همگی از توانایی او در این لحظه که عبارت از تحمل رنج و درد است، حکایت دارد.

تعارض میان این دو نقاشی، خارق‌العاده است. با اینحال، این دو چهره از جنبه‌های زیادی مشابه‌اند و پیکاسو اگر نقاشیهایی مانند «دختران

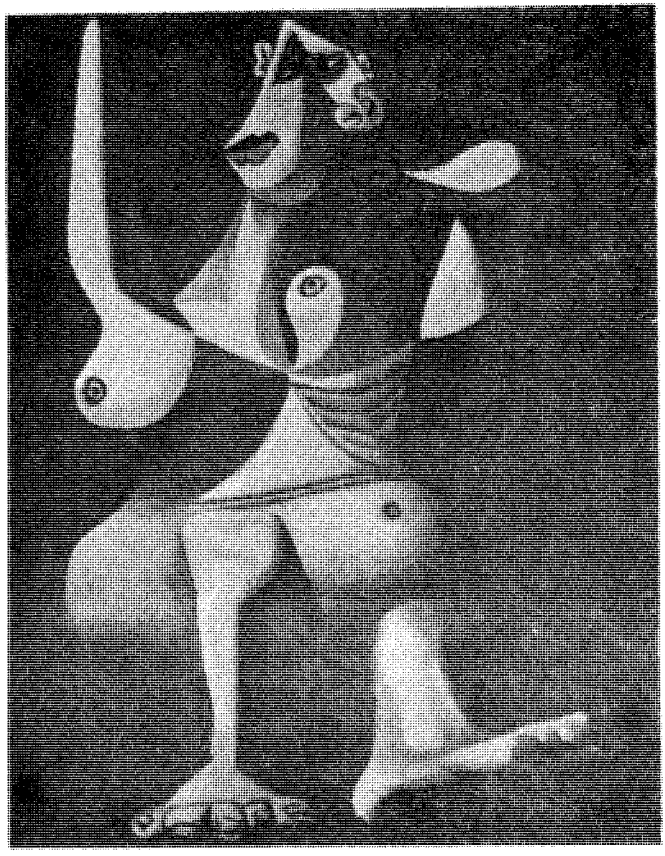


بخشی از تابلوی گرنیکا، اثر پیکاسو، ۱۹۳۷

و قایق بازی» را تمرین نکرده بود، نمی توانست «گرنیکا» را اینگونه که هست، بیافریند. تفاوت این دو اثر، در عزم و اراده است. اما عزم و اراده، نیازمند آن است که بدانیم چه می خواهیم و پیکاسو برای اینکه بداند چه می خواهد، ناگزیر است نخست موضوع اش را بیابد.

پیکاسو، «برهنه» را در سال ۱۹٤۰ نقاشی کرده بود؛ سالی که درست پس از شکست فرانسه و در حالی که نیروهای آلمان در کار محاصرهٔ رویان[17] در ساحل آتلانتیک، همان جائی که پیکاسو به آنجا گریخته بود، بودند. این اثر، نقاشیِ دردناکی است و هرگاه بدانیم در چه شرایطی کشیده شده، نقاشی یی درک شدنی برای ما خواهد بود. اما این اثر، مهمل و به گونه ای وحشتناک نیز مهمل، مانده است. برای پی بردن به این مسئله، بیائید آنرا با

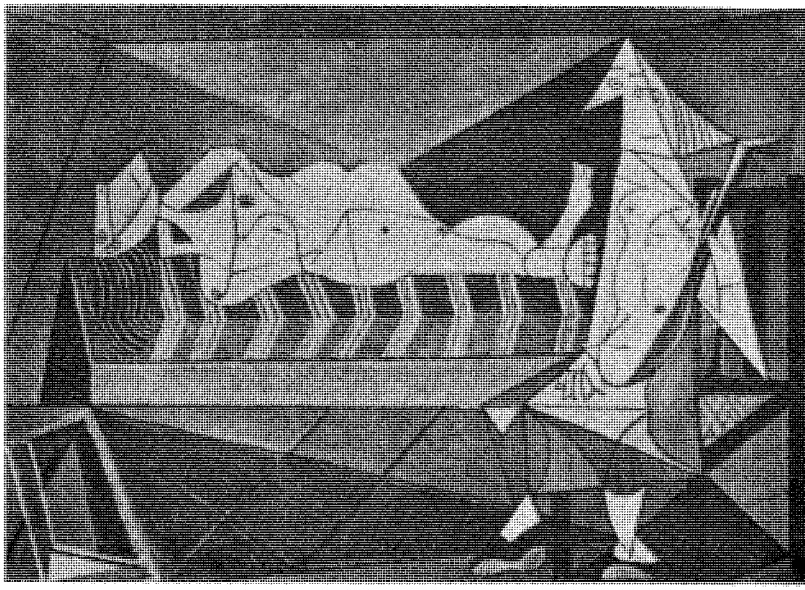
17- Royan



«زنی که موهایش را شانه می زند»، اثر پیکاسو، سال ۱۹٤۰

یک نقاشی موفق مقایسه کنیم. هر دو نقاشی، محصول یک تجربه اند: تجربهٔ شکست، اشغال و منظر دهشتناک پلیدی به هیچوجه ماوراءالطبیعی نبودند، بلکه در خیابانها، در چکمه های ساق بلند و صلیب های شکسته وجود داشتند.

نقاشی دوم که دو سال بعد کشیده شده، دیگر روشنگر تجربهٔ عامی که از آن ریشه گرفته، نیست بلکه جامع و مانع و دارای انسجام است. این



«زن وموسیقی دان» ، اثر پیکاسو، ۱۹۴۲

تجر به به موضوعی دست یافته است. موضوعی که از توضیح ظاهری و نامناسبی برخوردار است، ممکن است بی اهمیت بنماید: زنی روی تختخواب آرمیده و زنی دیگر، روی صندلی نشسته و ماندولینی در دست دارد که خاموش است. اما رابطهٔ این دو زن و اثاثیه اتاق و خود اتاق که آنان را، بی آنکه دری یا پنجره‌ای برو یشان باز باشد تنگ در بر گرفته، حکایت از وحشتی بزرگ از حکومت نظامی و یک شهر فاقد آزادی، می کند. این وضعیت، به آمیزش در سردابی می ماند که هرگز آفتاب به آنجا نمی تابد. گوئی که جنسیت زنِ روی بستر و موسیقی ماندولین، از نوا افتاده‌اند. چه، چنین نوائی به آزادی یی هر چند ناچیز، نیاز دارد. موضوع اصلی، تنها این دو زن نیست، بلکه **محبوس شدن در داخل این اتاق است.** در ذهن پیکاسو، آنگونه که به نقاشی تجسم یافته. لابد تصو یر چنین اتاقی، تصو یر

حکومت نظامی که می توانسته به آن اشاره کند و عاطفه اش را با آن بیان دارد، وجود داشته است.

«زن برهنه ای که موهایش را شانه می زند»، در اتاقی چمباتمه زده که حتی بیش از این اتاق به سرداب شبیه است. اما از آنجا که انسجامی میان اجزاء این نقاشی نیست (همانگونه که در نقاشی «دختران و قایق بازی» نیز نیست)، نمی توانیم بپذیریم که این صحنه، کلی است جامع و مانع. هیچ جزئی نه به جزء دیگر، بلکه به ما اشاره می کند و سپس ما این اشاره را به پیکاسو برمی گردانیم. دهانِ طبیعی، بخشی از یک چهرهٔ تکه‌تکه و از شکل افتاده است. کف پا، آنگونه که پزشک استخوان می بیند، به استخوانی متصل و آنهم به شکمی سنگی ختم می شود. درست است که در این قیافه به طورکلی، یک سؤال نهفته است که آیا این زن است یا مرغ به سیخ کشیده شده؟ و که از این پرسش، می توانیم گستاخیها و بی ادبیهای وحشیانه را دریابیم. اما هدف از این پرسش، تسجیل موضوع بوده و هست. باور نمی کنیم که زنی چون مرغی پرکنده به سیخ کشیده شده باشد، بلکه برآنیم که این پیکاسو بوده که خواسته است این زن، اینطور به نظر آید. سرانجام با آنچه که سماجت پیکاسو به نظر می آید، رو در رو می شو یم. چنین به نظر می آید، زیرا پیکاسو نتوانسته منظورش را بیان کند، زیرا نتوانسته عاطفه اش را در درون موضوع اش بگنجاند بلکه بر آن تحمیل کرده است.

شاید کسانی، تفاوت اساسی این دو نقاشی را در شیوه بدانند. نقاشی «زن برهنه همراه با موسیقیدان»، از لحاظ شیوه، از انسجام برخوردار است و شیوه ای که چشم با آن نشان داده می شود، با شیوه ای که دست، پا یا مو نشان داده شده، سازگاری دارد. این اجزاء همگی، از نظر عکاسی فاصله ای یکسان دارند. در «زن برهنه ای که موهایش را شانه می زند»، از لحاظ فرم، بی انسجامی آگاهانه ای وجود دارد. اما تفاوت واقعی این دو نقاشی،

ژرف‌تر از اینها است. ما می‌توانیم درعالم خیال، وارد نقاشی «زن برهنه همراه با موسیقیدان» شویم و از هر جزء که به جزء دیگر می‌رویم، عاطفه گرد آوریم. هنگامی که در برابر «زن برهنه‌ای که موهایش را شانه می‌زند» قرار می‌گیریم، هرگز نمی‌توانیم از چهارچوب خشونتی که هر جزء نسبت به جزء دیگر دارد، پا فراتر گذاریم. در اینجا، هیچ عاطفه‌ای رخ نمی‌نماید زیرا مانند برق با تکان‌دهندگی اتصال می‌کند و این درست

همان چیزی است که هنگامی که پیکاسو نقاشی می کرده، پیش آمده و پیکاسو عاطفهٔ خو یش را دچار اتصال کرده است. زیرا، نتوانسته موضوعی بیابد که این عاطفه در آن جریان یابد. نمی توان تمام دهشتهای فاشیسم را تنها در اندام یک زن بیان کرد. اما پیکاسو به این موضوع چنگ در آو یخته زیرا، در آن لحظهٔ بیم و بحران، تنها موضوعی بوده که به آن اطمینان داشته است. این موضوع، ابتدایی ترین موضوع در هنر است و ارو پای نو ین، نتوانسته موضوعی دیگر به او بدهد.

تمام مسائلی را که راجع به بی انسجامی «زن برهنه ای که موهایش را شانه می زند» مورد توجه قرار دادیم، عیناً در مورد نقاشی «نخستین گامها» نیز درست است. این نقاشی نیز کاری جز این ندارد که با لجاجت ظاهری پیکاسومان رودررو کند، اما این بار با دلیلی بس سخیف تر، زیرا در اینجا بار عاطفی ناچیزتر است. در اینجا دیگر نه «سوز درون» که بگونه ای درناک از دستیابی به هنر باز می ماند، بلکه شیوهٔ شخصی است که حضور دارد.

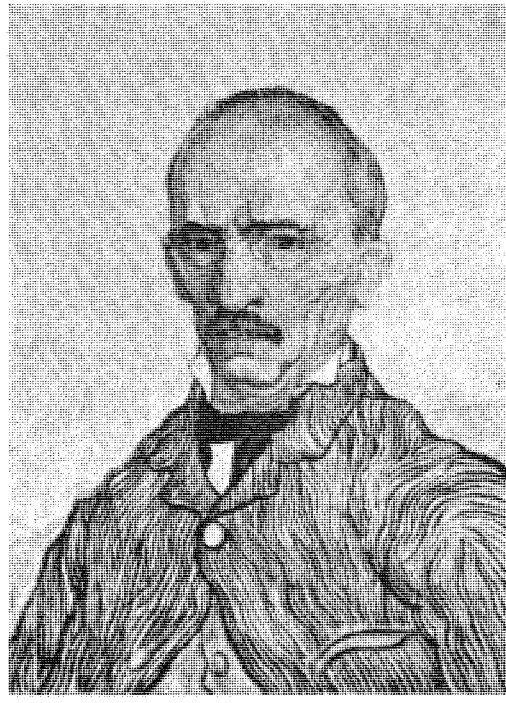
این تجر به، تجر بهٔ پیکاسو در بارهٔ شیوهٔ خاص نقاشی اش است. این تجر به، شبیه آن است که بازیگری شیفتهٔ صدا یا بازیهای خو یش باشد. خودآگاهی برای هر هنرمندی ضرورت دارد، اما این تجر به، عبارت است از پوچی خودآگاهی. این تجر به گونه ای از خودشیفتگی و آغاز شخصیت گرفتن پیکاسوست. هنگامی که به نقاشی «زن برهنه ای که موهایش را شانه می زند» می نگریم، لااقل میخکوب می شو یم. در اینجا ما، تنها می توانیم شیوهٔ نقاشی را دریابیم، شیوه ای که بنا به ذوق و سلیقه، می توان زیرکانه یا منحرف خواند.

چنین ناکامی یی اگر اتفاقی بود، شایان توجه نمی بود. کدام هنرمند است که گاهی دچار بطالت یا بی بندو باری نشود؟ اما بعدها و پس از سال ۱۹۴۵، بسیاری از کارهای پیکاسو، شیوه ای شخصی یافت و در علت

ریشه ای این گرایش به شیوهٔ شخصی، همچنان یک مسئله نهفته و آن فقدان موضوع است. لذا خودِ هنر هنرمند، موضوع اش می شود.

«پرتره خانم هاش.پ» از این مثالهای نمونه وار است. شیوهٔ آن، البته نه میزان و درجهٔ شیوهٔ شخصی آن، به گونه ای دیگر است. از لحاظ نقاشی، کارهای زیادی صورت گرفته است: موهای زن گرداب وار، دست و پاها چالاک و خشمناک و چهره با بیانی به کمک الفباهای تصویریِ عجیب و برخورنده، نقاشی شده اند. اما اینها همگی، مکمل چه چیزی اند؟ جز از موی بلند زن نشسته، از چه چیز او با ما سخن می گوید؟ هیجان تصویر در کجا نهفته است؟ متأسفانه، تنها در این نهفته که چنین تصویری را **پیکاسو**

«پرترهٔ خانم هاش.پ»، اثر پیکاسو، ۱۹۵۲



«پرترهٔ رئیس آسایشگاه روانی سن رمی»، اثر وان گوگ، ۱۸۸۹

کشیده است و این، افراط در گرایش به سبک شخصی و افراط گریِ نابغه‌ای است که چیزی ندارد به آن بپردازد.

بگذارید برای اینکه نشان دهم پرتره‌ای که به گونه‌ای هیجان‌برانگیز نقاشی شود، چقدر می‌تواند گویا باشد، پرتره‌ای را که وان گوگ کشیده، بدون تفسیر نشان دهم.

به هفت نقاشی استناد کردم تا بکوشم که نشان دهم چگونه پیکاسو از سال ۱۹۲۰ به این طرف، گاهی از یافتن موضوعی که منظورش را با آن بیان کند، ناکام مانده است و هنگامی که چنین موردی پیش آمده، موضوع اسمی یی را که برگزیده، واقعاً نابود و به این ترتیب کل نقاشی را مهمل

کرده است. نقاشیهای دیگری نیز وجود دارند که کاملاً به این وضع دچارند و تعداد نقاشیهایی که تا اندازه‌ای به این وضع دچار شده‌اند، حتی از این هم بیشتر است. نقاشیهایی نیز هستند که در آنها، پیکاسو موضوع اش را یافته است.

انکار ریشه ای بودن ناکامیهای پیکاسو همان اندازه ابلهانه است که وانمودن کردن اینکه این ریشه ای بودن، ناکامی هایش را به شاهکار مبدل کرده است. پیکاسو بی همتاست اما، از آنجا که او انسان است و نه خدا، مسئولیم که بی همتایی اش را به محک بزنیم.

قصدم آن نیست که فهرستی مشخص از ناکامیهای پیکاسو در برابر شاهکارهایش به دست دهم. آنچه که من امیدوارم نشان داده باشم، به جا بودن یک پرسش پیرامون پیکاسو است. چنین پرسشی به گمان من، ما را به معیاری رهنمون می شود که تمام کارهایش را می توان از روی آن، به گونه ای سودمند، مورد داوری قرار داد.

تقریباً تمام آثار موفق پیکاسو غیر از آنچه در سالهای کوبیسم آفرید، از آنِ دوره‌ای در فاصلهٔ سالهای ۱۹۳۱ تا ۱۹۴۲ یا ۴۳ است. در طول این دوره، لحظه ای فرا رسید (۱۹۳۵) که در آن پیکاسو نقاشی را به کلی کنار گذاشت. این دوره برای پیکاسو، دورهٔ فشار درونی سنگینی بود. اما این دوره، همچنین دوره‌ای بود که در آن، پیکاسو با کامیابی یی هرچه بیشتر، موضوعات اش را یافت. این موضوعات با دو تجربهٔ شخصی ژرف، در پیوند بودند: یکی عشقی سوزان و دیگری پیروزی فاشیسم، ابتدا در اسپانیا و بعد در اروپا.

در کتابهای بیشماری که پیرامون پیکاسو منتشر کرده اند، هیچ رازی را دربارهٔ معاشقات فراوان اش پوشیده نگذاشته اند. معاشقات پیکاسو در واقع، بخشی از افسانهٔ او شده است. در این کتابها تنها از یک مسئله، سریع رد شده اند که اینک من به آن اشاره می کنم. درستی این مطلب، مثالی

نمونه‌وار است از نبودن واقعگرایی پیرامون آوازهٔ پیکاسو. نیازی نیست که پیرامون زندگی خصوصی پیکاسو کنجکاوی زیاد به خرج دهیم، هر چند که دوستان اش اغلب و به طرز بی مزه‌ای به آن پرداخته اند. اما یک واقعیت را ناگزیر باید در نظر گرفت، زیرا پیوندی مستقیم با هنر پیکاسو دارد. به استناد نقاشیها و مجسمه هایش و صدها طرح از او که در کتابهای طراحی چاپ شده، مهمترین معاشقه پیکاسو در طول زندگی اش، با ماری ته‌رز والته[۱۸] بوده است. پیکاسو او را نخستین بار در سال ۱۹۳۱ ملاقات کرده بود. پیکاسو از هیچ زنی، اینگونه نقاشی نکرده و طرح نزده است و تعداد نقاشیهایی که از زنان دیگر کشیده است به نصف تعداد نقاشیهایی نمی رسند که از ته‌رز کشیده است. شاید این زن، سمبولی برای پیکاسو بوده و اندیشه‌ای که در آن زمان راجع به این زن داشته، از خود این زن برایش مهمتر بوده است. شاید پیکاسو خود را، به معنی واقعی کلمه بیشتر وقف زنان دیگر کرده بود. این مسئله، برای من معلوم نیست. اما کوچکترین شکی نیست که روح این زن، مدت هشت سال در جسم پیکاسو آشیانه کرده بود— البته اگر بتوانیم چنین واژه‌ای[۱۹] را که معمولاً برای ارواح به کار می برند، برای اشاره به کسی بکار گیریم که اندامش برای پیکاسو این اندازه زنده بوده است.

امروزه درمیان مجموعهٔ نقاشیهای پیکاسو که خود گرد آورده است و تعداد آن به پانصد یا بیشتر می رسد، بیش از پنجاه نقاشی به ماری ته‌رز اختصاص دارد. هیچ کس دیگر غیر از این زن، حتی یک چهارم این رقم را به خود اختصاص نداده است. پیکاسو موقعی که از ته‌رز نقاشی می کشد، موضوع این زن همیشه توان آن را دارد که در برابر فشار شیوهٔ نقاشی او تاب بیاورد. این از آنروست که پیکاسو اراده‌اش را در بست وقف او کرده است و

18- Marie - Therese Walter

۱) منظور واژهٔ انگلیسی haunt است که به معنی آمد و شد مکرر روح به مکانی است.م

می تواند او را چون بی پرده ترین نمودِ احساسات خو یش ببیند. ونوس وار به نقاشی اش در می آورد، اما آنسان ونوسی که هرگز کسی به نقاشی اش نکشیده است.

آنچه این نقاشیها را از گونه ای دیگر می سازد، میزان جنسی بودن صریحشان است. این نقاشیها، بی هیچ ابهامی به عشقی که پیکاسو با این زن داشته، اشاره می کند. این نقاشیها بیانگر احساسات، به و یژه احساس ارضاء شدگی اند. این زن حتی هنگامی که جامه به تن دارد یا همراه دخترش است (دختر ته رز و پیکاسو در سال ۱۹۳۵ بدنیا آمد)، همینگونه دیده می شود: لطیف به سان ابر، آسوده، سرشار از لذتهای واقعی و به سبب سر زندگی و با احساس بودن اش، خستگی ناپذیر. اسارتی که اندام زن برای مرد پدید می آورد، بارها و بارها در ادبیات به توصیف در آمده است. اما واژه ها، ذهنی اند و آنچه را که به آن اشاره دارند، می توانند پوشیده می دارند. ولی یک تصو یر بصری، می تواند مکانیزم مطبوع سکس را به گونه ای بس طبیعی تر عریان سازد. کافی است روی یک طرح از سینه زن تأمل کنیم و آن را با تداعی های گمراه کننده ای که در ادبیات راجع به سینهٔ زن وجود دارد مقایسه کنیم تا درستی این سخن را دریابیم. در قاموس ادبیات، واژه ای برای سکس وجود ندارد. فقط ناله و فریاد است که وجود دارد، البته ناله ها و فریادهایی که از اشکال گوناگونی برخوردارند.

استادان قدیمی، به این برتری تصاو یر بصری آگاه بودند. اغلب نقاشیها، از مضمون جنسی بس شگرف تر از آنچه که همگان پذیرفته اند، برخوردارند. اما در گذشته هنگامی که موضوعات، بی پرده جنسی می بودند، همیشه در دورنمایی اجتماعی یا اخلاقی جای می گرفتند. هر پیکره برهنه و شگرف، شیوه ای از زندگی را می فهماند. این اندامهای برهنه، به مثابه فراخوان برای پذیرش یک دید و یژهٔ فلسفی اند. آنها شرح و تفسیر ازدواج، زن داشتن، رفاه، عصر طلایی و لذات ناشی از اغواگری اند.

این گفته همان اندازه در مورد آثار جیورجیونه[20] درست است که در مورد آثار رنوار. آنان زنان را به سان وعده های مشروط نشان می دهند و تجربهٔ ذهنی سکس (تجربهٔ انجام این وعده) را نادیده می گیرند (این تجربه با صراحت هر چه بیشتر در نقاشیهای «منافی عفت» که آمیزش جنسی را به تصویر در آورده اند، نادیده گرفته می شود).

قابل درک است که در گذشته باید چنین بوده باشد. در آن زمانها، مناهی شدیدتری از لحاظ اجتماعی و مذهبی وجود داشت. وابستگی اقتصادی زنان بیشتر و لذا تاکید روی قراردادهای مربوط به عفت و فروتنی آنان بیشتر بود. هنر، از نقش همگانی جا افتاده ای برخوردار بود. نقاشی را برای کسی دیگر می کشیدند، لذا نادر بودند نقاشیهایی که «شرح حال» نقاش را می پرداختند. تجربهٔ ذهنی سکس را تنها در نقاشیهایی که به شرح حال نقاش می پردازند، می توان بیان کرد. از نظر شیوه نیز، محدودیتهایی برای نقاش وجود داشت.

حق نقاش برای جابجا کردن اعضای بدن —حقی که کوبیسم به آن دست یافت— برای آفرینش تصویری بصری مشابه با تجربهٔ ذهنی، حقی اساسی است. سکس، خود، این اشکال ظاهر را صرفنظر از انگیزهٔ اساسی اشان، به مبارزه می خواند. سکس، هم روشن تر و هم سنگین تر از اشکال ظاهر است و سرانجام تناسب و هویت را رها می کند.

این نقاشیهای پیکاسو، به نقاشیهای روی دیوار دستشویی نزدیکترند تا به بدن های برهنه و شگرف گذشته. (این بار نیز، آگاهم که روی سخنم با هرزه گرایان است اما چندان معتقد نیستم که دیگر این مسئله مهم باشد و به هر حال با چنین کسانی نمی توان به گفتگو نشست). این نقاشیها به «نقاشیهای اماکن عمومی» نزدیکترند، زیرا روی آمیزشهای جنسی،

20- Giorgione

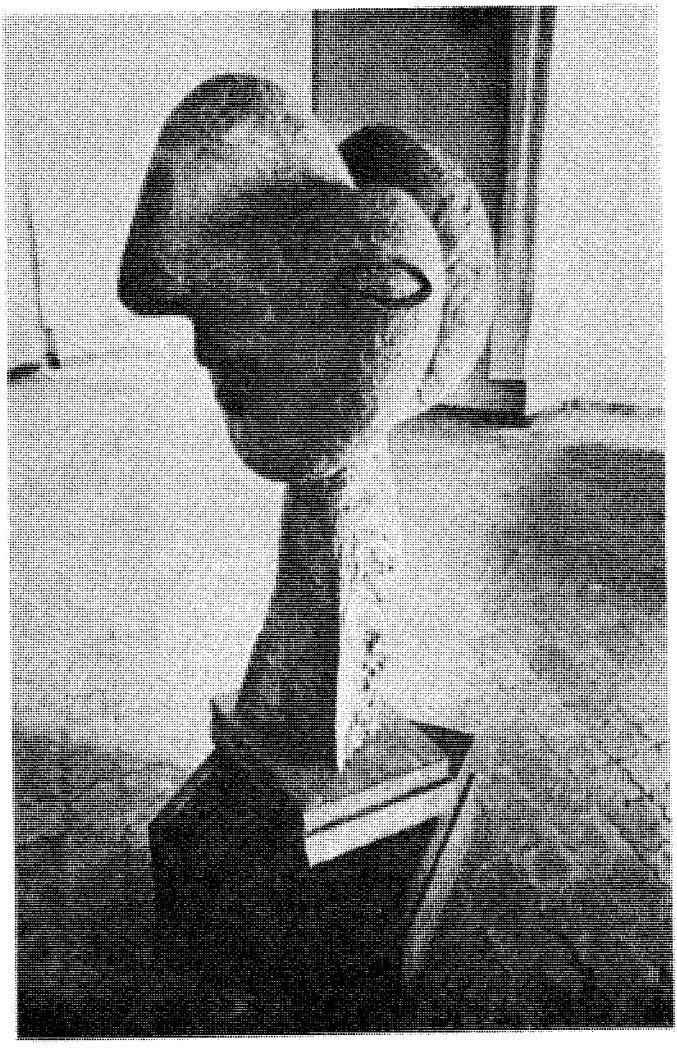
تکیه دارند. اما از این نظر که از ظرافت برخوردارند نه از تهاجم، تفاوتی بس ژرف با بیشتر «نقاشیهای اماکن عمومی» دارند. برخورندگی یک نقاشی متوسط دیواری، تنها حاصل بی مهارتی نیست. چنین نقاشیهایی، تقریباً همیشه اعتراضی علیه محرومیت هستند و این نوعی بیان سرخوردگی است و در بطن این سرخوردگی، میل و کینه نهفته است. به این ترتیب، بی نزاکتی این نقاشیها، دشنامی است به سکس که انکار شده است. نقاشیهای پیکاسو، درست برخلاف آنها، به مدح وستایش سکس که از آن کام گرفته اند، می پردازند. در اینجا، همه، «جزئیات میل ارضاء شده» و یلیام بلیک[21] را می توانند باز شناسند.

دیگر، گفتن اینکه آیا این «جزئیات» عبارت اند از بیان پیکاسو از لذتی که از اندام زن برده یا شرح لذت زن، شدنی نیست. این نقاشیها، از آنجا که تشریح کنندهٔ احساسات اند، به غایت ذهنی اند. اما، بخشی از خود نیروی جنسی در این واقعیت نهفته که **ذهنی بودن آن دو جانبه است.** در این نقاشیها، دیگر پیکاسو تنها خودش نیست؛ بلکه «هر دوی» آنها است و ذهنیت مشترکشان، در این یا آن جنبه، تجربهٔ تمام عشاق را در برمی گیرد.

در مجسمه ای که به همین دوران مربوط است، این ذهنیت مشترک، موضوع اساسی اثر می شود.

پیکاسو گونه هایی چند از این سر ساخت و این همان سری است که در حکاکیهای هنرمند در کارگاهش پدیدار می شود. این سر با ماری ته رز همانند است، اما به هیچوجه پرتره نیست. این سر، در محل مخصوصی در کارگاه که در حکاکیها به تصویر در آمده، جای می گیرد و مجسمه ساز و مدل اش را، که عاشق و معشوق اند، می نگرد.

21- William Blake

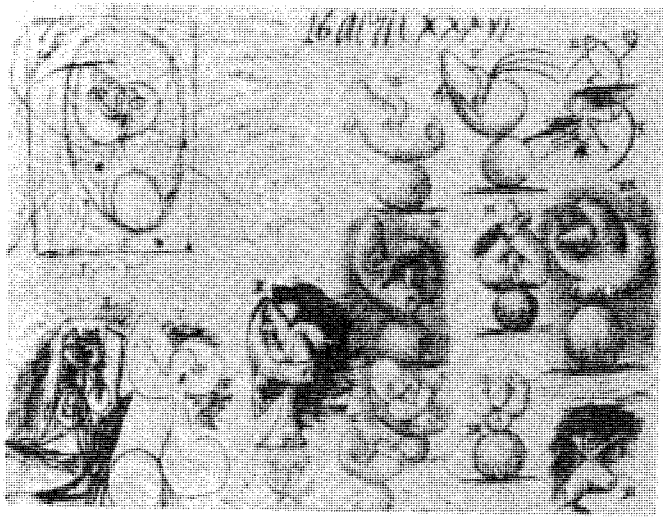


مجسمهٔ سرزن (ازجنس برنز)، اثر پیکاسو، ۱۹۳۲ – ۱۹۳۱

راز آن، استعاره‌ای است. این مجسمه، معرف چهره‌ای است. اما این چهره به دو ویژگی استحاله یافته است: یکی بینی که گردو نیرومند است و جلو زده و در یک آن هم سنگین است و هم جهنده، دیگری دهان که

ظریف، باز و عمیقاً شکل‌پردازی شده است. بواسطه استنباطی که ازتراکم مواد آن می‌شود، بینی چوبی و دهان گلی می‌نماید. این دو ویژگی از اشکالی سر برآورده که از سه طرف گردند و از ناحیهٔ گونه‌ها و موی پشت سر پرداخته شده‌اند. اندازهٔ این اثر چنان است که در آغاز کلیدی برای استعاره‌اش به دست می‌دهد. از یک سر بزرگتر است و انسان هنگامی که به تماشایش می‌ایستد، مانند قیافه یک انسان، مانند نیم‌تنهٔ بی سر و دست و پا می‌نماید. آنگاه انسان به استعاره‌اش پی می‌برد. بینی و دهان استعاره‌ای است برای نرینه و مادینه و اشکال گرد، استعاره‌ای برای کفلها و رانها. این صورت یا سر، تجسم تجربهٔ جنسی عاشق و معشوق است. چشمهای این مجسمه روی پاهای عاشق و معشوق حک شده است. چه چیزی می‌تواند بهتر از لبخند این چهره، ذهنیت مشترکی که سکس ارزانی می‌دارد، بیان کند؟

شاید پیکاسو، ناخودآگاه به این استعاره رسیده باشد. اما او بعدها با

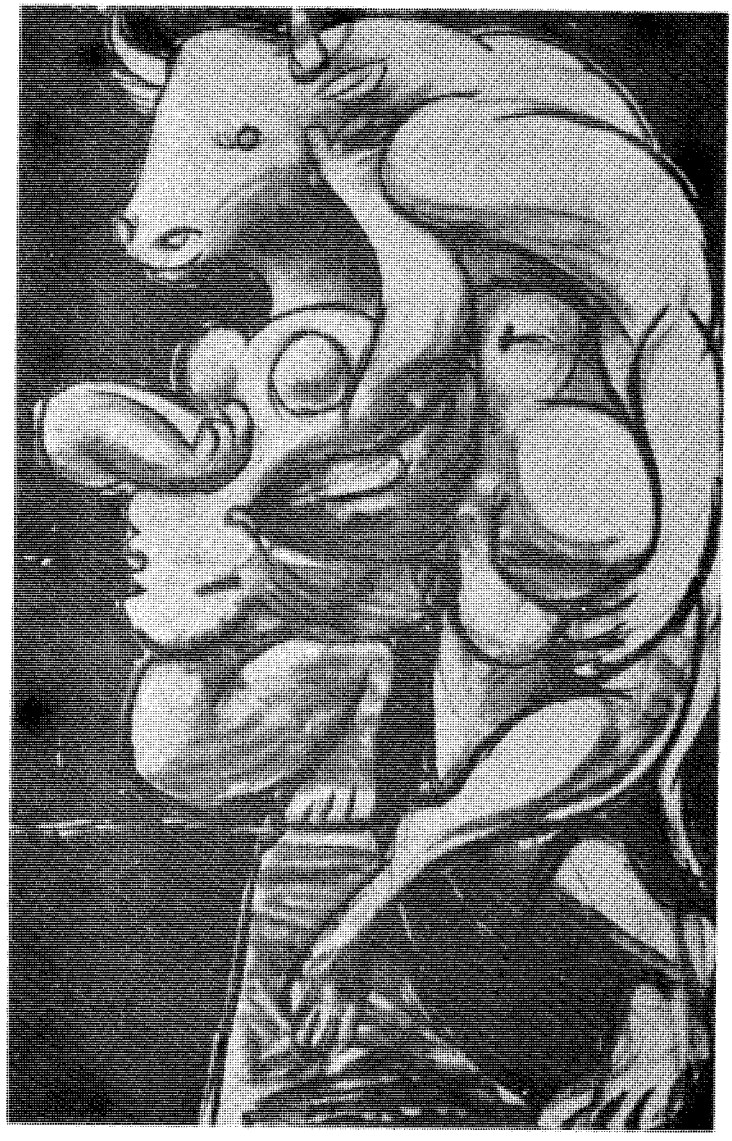


«صفحهٔ طراحی»، اثر پیکاسو، ۱۹۳۶

«سر یک زن»، اثر پیکاسو، ۱۹۴۳

اندیشهٔ دگرگون کردن سر به صورت اجزاء انباشته از احساسات جنسی، دانسته به بازی پرداخته است. می توان چنین روندی را در مجموعه نقاشیهای زنجیروار زیر دید.

شاید همین اشاره برای پاره‌ای از چهره‌هایی که در اوایل سالهای ۱۹۴۰، با اندوهی یأس‌آمیز نقاشی شده‌اند، نیز صدق کند. آنها نیز مانند «زن برهنه با موسیقیدان»، از ضعفی منفور حکایت دارند (اما با موفقیتی کمتر). گویی پیکاسو، هنگامی که در زنی بازتاب می یابد، تنها خودش را می تواند به طور کامل ببیند (و از این نظر، پیکاسو به اکثر ما شبیه است). نیز، گویی تنها از طریق ذهنیت جنسیِ مشترک و شگفت انگیز است که می تواند به خویشتن اجازه دهد که بشناسندش (و از این نظر، امثال پیکاسو نادرترند). اکثر نقاشیهایش را از زنان کشیده است. وجود مرد در نقاشیهایش، به گونه ای حیرت انگیز، انگشت شمار است. پرتره پاره ای از زنها مانند خودشان کشیده شده است و در پرتره های دیگر، زنان آرمانی

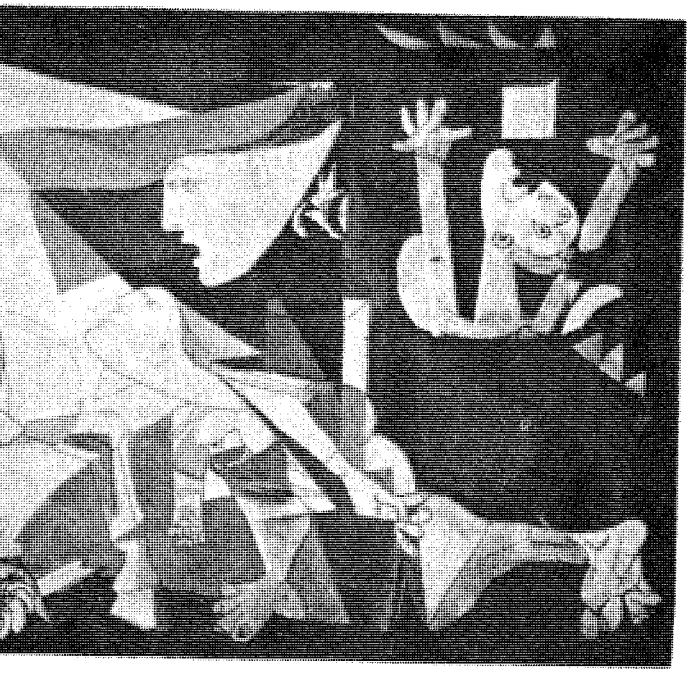


«دختر جوان و مینوتور»، اثر پیکاسو، ۱۹۳۵ ـ ۱۹۳٤

شده‌اند. اما اغلب آنها موجوداتی مرکب‌اند، یعنی آنها با پیکاسو

یکپارچه اند. به یک معنا این نقاشیها را می توان «پرتره از خود» نامید، نه پرترهٔ پیکاسوی تنها و دگرگون نشده، بلکه «پرتره از خود» موجو که پیکاسو و این زن، با هم به آن تبدیل شده اند و همدیگر را حس می کنند. پیوند این دو، همیشه جنسی است، اما امکان دارد مشغولیت کامل ذهنی این موجود مرکب، جنسی نباشد. این حالت هنگامی پیش می آید که نقاشی مهمل و بی معنی می شود و خویشتن را نابود می کند. (همانگونه که در مورد نقاشی «زن برهنه موهایش را شانه می زند»، صدق می کند.) در اینجا، ذهنیت مشترکی نمی تواند وجود داشته باشد، مگر هنگامی که هدف جنسی باشد و درعوض، به شکلی از خود بزرگ بینی تبدیل شود.

به این ترتیب مسئله، درپهنه ای روان شناسانه، همانند یافتن موضوعی، یافتن محملی مناسب برای بیان منظور خویش است. پیکاسو خویشتن را در زنان می یابد و این واقعیت که اگر پیکاسو غیر از این می کرد، بسی تنها می بود، باید بر چنین نیازی افزوده باشد. پیکاسو از طریق خویشتن خویشی که درزنان می یابد، می کوشد به عنوان یک هنرمند سخن بگوید. گاهی مطالب اش نگفتنی است زیرا اساساً از حیطه پیوند جنسی یی که به آن اشاره شد، بیرون است. این مطالب، هنگامی که پیرامون ماهیت چنین پیوندی هستند، هنگامیکه ذهنیت مشترکی را که پیکاسو نیاز دارد، از راه آمیزش، واقعاً پدید می آید، دارای نتیجه نابتر، ساده‌تر و گویاتر از هر اثر قابل مقایسه با آن در تاریخ هنر اروپا است. آثار هنرمندان دیگر، ممکن است ظریفتر باشند زیرا با پیچیدگیهای اجتماعی در رابطه با روابط عشقی سروکار دارند. پیکاسو، سکس را از جامعه تجرید می کند؛ چه، در سر برنزی یا اثر «زن برهنه روی تخت سیاه»، اشاره‌ای به نقش معشوقه، سعادت ازدواج یا جذابیت «گلهای شر» وجود ندارد. پیکاسو، جنس را به طبیعت باز می گرداند و جنس در همانجا است که **فی النفسه کامل می شود.** این نه تمام واقعیت بلکه جنبه ای از آن است که هیچ نقاش



تابلوی «گرینکا»، اثر پیکاسو، ۱۹۳۷

دیگری، نه امکان اش را داشته که به ما یادآوری کند و نه شجاعت و نه صراحت اش را.

در ۲۶ آوریل ۱۹۳۷، شهر گرنیکا (با ده **هزار** جمعیت) واقع در باسک، به وسیلهٔ بمب افکنهای آلمانی که برای کمک به ژنرال فرانکو به پرواز در آمده بودند، به نابودی کشیده شد، گزارش زیر را از مجلهٔ تایم نقل می کنم:

«گرنیکا، قدیمی ترین شهر باسکی ها و مرکز سنت فرهنگیشان، دیروز بعدازظهر، توسط مهاجمین هوایی شورشی، به طور کامل به نابودی کشیده شد. بمباران شهر، که در فاصلهٔ زیادی از خطوط جنگی انجام گرفت، دقیقاً سه ساعت و یک ربع به طول انجامید و در خلال آن یک

اسکادران نیرومند از هواپیماهایی که سه نوع هواپیمای آلمانی یونکر، بمب افکنهای هاینکل و جنگنده های هاینکل را شامل می شد، بلاوقفه بمب هایی در وزنهای از چهارصد و پنجاه کیلو به پائین را روی شهر فرو می ریختند...

در همین اثناء، جنگنده ها در ارتفاع کمی به پرواز درآمده بودند تا مردم عادی را که به مزارع پناه برده بودند با مسلسل درو کنند. دیری نگذشت که سراسر گرنیکا، غیر از بنای تاریخی کازا دوخونتا، به آتش کشیده شد...»

پیکاسو در کمتر از یک هفته، نقاشی اش را شروع کرد. قبلاً از طرف «دولت جمهوری اسپانیا» مأموریت یافته بود که یک نقاشی دیواری برای

«بازار مکاره جهانی پاریس» بکشد.

در ماه ژوئن، این نقاشی در ساختمان اسپانیایی بازار مکاره، نصب گردید و بلافاصله در میان مردم جدل برانگیخت. کسان زیادی از موضع چپ، به این عنوان که مبهم بود، به انتقاد از آن برخاستند. راستگرایان از موضع تدافعی، به آن یورش بردند. اما این نقاشی به سرعت افسانه ای شد و افسانه ای مانده است. این اثر مشهورترین نقاشی قرن بیستم است. این تابلو را اعتراضی دائم علیه درنده‌خوئی فاشیسم به طور اخص و جنگ جدید به‌طور عام می نگرند.

درستی این سخن در کجاست؟ این گفته چه اندازه در مورد خود این نقاشی صادق است و چه اندازه نتیجهٔ آنچه است که پس از نقاشی کردن آن روی داد.

بی گمان اهمیت تابلوی گرنیکا را رو یدادهای بعدی افزایش (و حتی تغییر) داده است. پیکاسو آن را سریع و فوری، درپاسخ به رو یدادی و یژه نقاشی کرد. این رو یداد، رو یدادهایی دیگر را به دنبال داشت؛ رو یدادهایی که کسی در آن زمان نمی توانست پیش بینی اش را بکند. نیروهای آلمانی و ایتالیایی که در سال ۱۹۳۷ پیروزی فرانکو را تضمین کردند، می بایست ظرف سه سال سراسر اروپا را زیر سیطره خود در می آوردند.

گرنیکا نخستین شهری بود که بمباران شد به این منظور که مردمی غیرنظامی و بی دفاع را مرعوب سازند. بمباران هیروشیما طبق همین محاسبه انجام گرفت.

به این ترتیب، اعتراض شخصی پیکاسو علیه رو یدادی نسبتاً کوچک در کشورش، بعدها اهمیّتی جهانی کسب کرد. امروز در نظر میلیونها انسان، نام گرنیکا تمام جانیان جنگ را متهم می کند. با این وجود، تابلوی «گرنیکا»، یک نقاشی درباره جنگ جدید به مفهوم عینی آن

«طنین یک فریاد»، سیکه ایروس، ۱۹۳۷

نیست. این تابلو را با نقاشی «طنین یک فریاد» اثر داوید سیکه یروس[۲۲]، مقایسه کنیم که آن هم در سال ۱۹۳۷ نقاشی شد و به گمانم، از فیلم مستندی از جنگ داخلی اسپانیا که کودکی را در حال گریه و زاری نشان

22- David Siqueiros

می داد، الهام گرفته است.

در این نقاشی **سیکه ایروس**، ابزارهایی که جنگ جدید را شدنی می سازند و همچنین گونهٔ ویژه ای از ویرانی را می بینیم که چنین جنگی به بار می آورد. در صورتی که نقاشی پیکاسو می تواند اعتراضی باشد علیه کشتار همگانی مردم بی گناه در هر زمانی. پیکاسو خود، نقاشی اش را تمثیلی نامیده است؛ اما به طورکامل توضیح نداده که سمبلی که بکار گرفته کدام است. شاید این از آن رو است که این نقاشی برای او معانی بسیار زیادی دارد.

پیکاسو، سه سال بیشتر، یک اثر حکاکی بنام «گاو، اسب، زن گاو باز» را آفریده بود که از لحاظ تصویری بسیار شبیه نقاشی «گرنیکا» است. اما در اینجا، گاو باز عبارت است از ماری ته رز و معنی صحنه، به طورکلی روی مرز متغیر میان نیازهای فوری جنسی و خشونت، تسلیم و قربانی کردن، لذت و رنج، متمرکز است. این به آن معنا نیست که این نقاشی از هر نظر، جز جنبهٔ احساسات، پیچیده است. در اینجا، این جسم است و نه ذهن، که به گونه ای از مرگ در آمیزش جنسی تن در می دهد و آگاهی (پس از عشق) از آسیب پذیری جنس مؤنث، حاصل انگیزه ای غریزی است؛ انگیزه ای که میان انسان و بسیاری از حیوانات مشترک است.

هنگامی که پیکاسو «گرنیکا» را نقاشی می کرد، تصویر شخصی یی را بکار گرفت که از پیش در ذهن داشت و برای موضوعی ظاهراً بسیار متفاوت به کار گرفته بود اما، متفاوت تنها در ظاهر (یا به هر حال متفاوت به گونه ای سطحی). زیرا «گرنیکا» نقاشی یی است پیرامون این که پیکاسو، چه **تصوری** از رنج و درد دارد و درست مانند هنگامی که روی نقاشی یا مجسمه ای راجع به آمیزش کار می کند، احساسات تندش، تمایز میان خویشتن و معشوقه اش را برایش شدنی می سازند، درست مانند

هنگامی که پرتره هایی که از زنان می کشد، اغلب پرتره های شخصی اش است که خو یشتن را در وجود آنها می یابد، به همین ترتیب در اینجا نیز، پیکاسو در تابلوی «گر نیکا»، رنج و دردی را که هر روز از شنیدن خبرهای راجع به کشورش به او دست می دهد، نقاشی کرده است.

اثر حکاکی «زن گریان» (که بخشی از مجموعهٔ کامل از آثار مر بوط به «گر نیکا» است) دیگر نه یک استعارهٔ صریح جنسی، بلکه مکمل اندوه‌زایی برای سر برنزی عظیم الجثه است. این اثر تصو یر چهره‌ای است که شهوانی بودن اش، توانائی لذت بردن اش، خرد شده و تنها تکه پاره های درد و رنج در آن مانده است. این اثر آفریدهٔ یک عاشق است نه فردی اخلاقی. هیچ اخلاقی یی، درد را اینگونه خود و یرانگر نمی بیند. اما برای عاشق، هنوز ذهنیتی مشترک وجود دارد. آنچه براین زن گذشته، به اخته کردن می ماند.

پس «گر نیکا» اثری عمیقاً ذهنی است و قدرت آن از همینجا آب می خورد. تلاش پیکاسو آن نبوده که خود واقعه را تصو یر کند. در این جا، نه از شهر و هواپیما و انفجار خبری است و نه به روز و سال و قرن یا آن بخش از اسپانیا که واقعه در آن رو ی داد، اشاره ای. در اینجا، هیچ دشمنی، متهم نشده است. از قهرمان گرایی خبری نیست و با این وجود، این اثر یک اعتراض است (و انسان این را در می یابد، حتی اگر چیزی از تاریخ آن نداند). پس چنین اعتراضی در کجای اثر نهفته است؟

آیا چنین اعتراضی در آنچه بر اندامها (بر دستها، کف پاها، زبان اسب، پستانهای مادر، چشمها توی سر) گذشته، نهفته است؟ آنچه **در نقاشی** بر آنها گذشته، معادل ذهنی آنچه است که جسماً برآنان گذشته. وادار می شو یم که دردشان را با چشم احساس کنیم و درد، اعتراض جسم است.

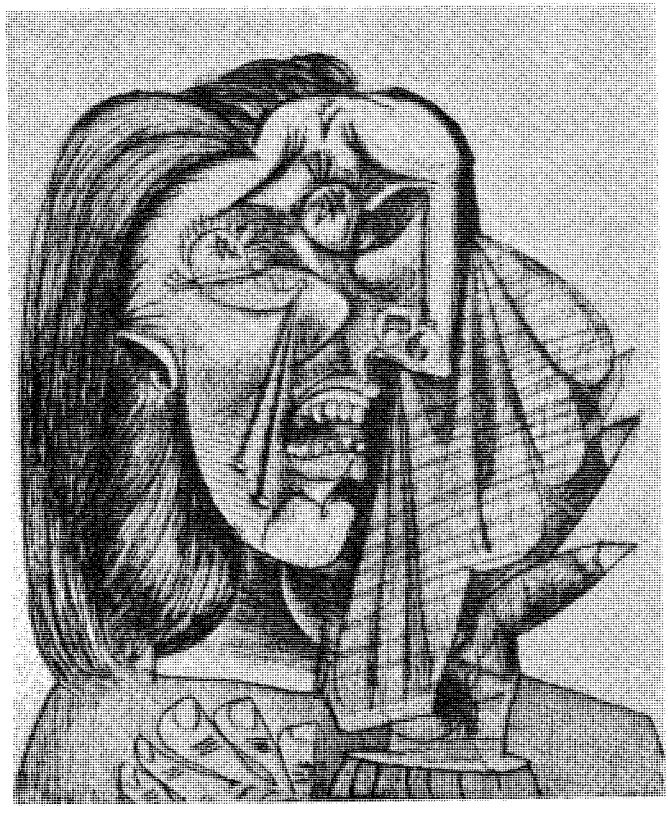
پیکاسو، همانگونه که احساسات جنسی را از جامعه تجرید می کند و

به طبیعت بازمی گرداند، در اینجا بیم و درد را از تاریخ تجرید می کند و به طبیعتی اعترافگر بازمی گرداند. تمام نقاشیهای برجسته و متهم کننده، داوری عالیتری را به سوی خود کشیده است؛ خواه این داوری جنبهٔ الوهیت داشته یا انسانی. پیکاسو، هیچ چیزی عالیتر از غریزهٔ بقاء نفس ما را به خود جلب نمی کند. با این وجود، اینک چنین جاذبه ای استادانه ترین ارزیابی واقعیتهای دنیای نورا تأئید می کند؛ ارزیابی یی که رهبران سیاسی شرق و غرب، ناگزیر از پذیرفتن آن بوده اند.

«طبیعت بی جان با جمجمهٔ گاو»، اثر پیکاسو، ۱۹۴۲

نقاشیهای موفقی که پیکاسو پس از «گرنیکا» کشید، در همین سطح از تجربه، یعنی سطحی از ذهنیت شدید جسمانی عمل می کند. در میان آنها، طبیعت بی جانهایی از سر و جمجمهٔ گاو وجود دارد که در خلال نخستین سالهای اشغالگری آلمانیها کشید. اینها در واقع، ادامهٔ مطالعات پیرامون سر رنج بار اسب در تابلوی «گرنیکا» است. اینان، تراژدی گوشت اند. با این تفاوت که در اینجا، همه چیز آرام است و مهر خاموشی بر لب دارد.

اثر برجستهٔ پس از «گرنیکا»، «زن برهنه با موسیقیدان» است که



«زن گریان»، اثر پیکاسو، ۱۹۳۷

قبلاً بررسی کرده‌ایم. اما اینک می‌توانیم پیوند آن را با تصاویر برهنه از ماری‌ته رز، ببینیم. تفاوت این اثر با آن آثار، از زمین تا آسمان است. این اثر، مرثیهٔ آن آثار است. اندام زنی که روی بستر آرمیده، فقدان تمام خوشی های آنهاست. در اینجا، تفاوت سنتی میان جوانی و پیری چندان چشمگیر نیست، زیرا چنین تفاوتهایی عینی اند (پستانها چروکیده و پشت خمیده می شود) و ذهنی نیز هستند. در اینجا نیز تمایز میان ناشادی بدن زن

و ناشادی‌یی که از وجود این زن به پیکاسو دست می دهد، شدنی نیست. آنچه این دو، در این لحظه تجربه می کنند، عبارت است از محرومیت. این اثر، نقاشی‌یی است پیرامون احساس جسمانی نسبت به فقدان. این که چنین فقدانی، فقدان آزادی است یا فقدان غذا یا شور و اشتیاق یا امید یا کسی دیگر، مهم نیست و چنین فقدانی برای پیکاسو، در اینجا نیز ممکن است آنقدر معنی داشته که خودش هم توضیحشان را نتوانسته است.

در سال ۱۹۴۳ دومین و آخرین دورهٔ عظیم در زندگی پیکاسو به عنوان یک هنرمند، پایان پذیرفت. پیکاسو در طول این دوره، تعدادی نقاشی بد کشید، اما پاره‌ای آثار برجسته هم آفرید. پس از سال ۱۹۴۳، دیگر آثاری از این دست را نیافرید. چرا نمی توانست کارش را به روال گذشته ادامه دهد؟ همهٔ نقاشیهای برجستهٔ پیکاسو از سال ۱۹۳۱ تا ۱۹۴۳، از جمله «گرنیکا»، که شرح حال نقاش‌اند (و همین «گرنیکا» است که منتقدین زیادی را به گمراهی کشانده است). این آثار، عبارت بودند از اعترافات به غایت شخصی و تجارب بسیار بی پرده. آنها تجسم هیچ تصور اجتماعی به معنای جدید و متداول آن، نیستند. نخستین آثار این دوره راجع به لذت جنسی بودند و آثار حزن‌آمیز متعلق به جنگ، از جمله «گرنیکا»، در بارهٔ درد و رنج و وارونهٔ نقاشیهای شهوانی بودند. تمام این نقاشیها به بیان احساسات می پردازند. همهٔ آنها این آزادی را به خود می دادند که برای دستیابی به هدفشان، اجزاء را جابجا کنند؛ آزادی‌یی که از کوبیسم حاصل شده بود.

پیکاسو برای یافتن این موضوعات، به ندرت ناگزیر به ترک جسم خویش می شد. از طریق تجربهٔ جسم خودش بود که نقاشیهای شهوانی و از طریق قوهٔ تخیل جسم خویش بود (تخیلی که به واسطهٔ تجربهٔ جنسی تعالی یافته بود) که نقاشیهای مربوط به جنگ را می کشید. (جالب توجه است که در نقاشیهای دسته دوم، تقریباً همهٔ چهره‌ها زن هستند). انتخاب

موضوعات موفق پیکاسو محدود بود به آنچه که تجربهٔ آن در سطحی بسیار اساسی برای او دست می داد. در چنین سطحی (سطحی که هیچ نقاش ارو پائی تا به آن هنگام، این اندازه ژرف نکاو یده بود)، اهمیت یا معنی و یژه یک موضوع، بیشتر از جنبهٔ بیولوژیکی تضمین می شود تا جنبهٔ فرهنگی. در این سطح— اگر شهامت اعتراف اش را داشته باشیم— همهٔ ما یکی هستیم.

ادامهٔ نقاشی به این شیوه، به معنی ادامهٔ زندگی به پر عاطفگی و پر ماجرائی دههٔ پیش بود. چنین چیزی در سن شصت و دو سالگی، شاید نشدنی بود. اما بهرحال، این چیزی نبود که بتوان اراده کرد یا برگزید. روابط جنسی اش با ماری ته رز پایان پذیرفت و هر چند زنانی دیگر جایش را گرفتند، دیگر از آن شور و شوقها اثری نماند. جنگ اسپانیا پایان گرفته بود و دیگر احتمال نداشت چیزی، ذهن پیکاسو را به خود مشغول کند، آنگونه که زمانی اخبار جنگ داخلی کشورش کرده بود. نازیها را در استالینگراد شکست می دادند و ظرف یکسال، پاریس آزاد می شد. تا اندازه ای به سبب پیری و تا اندازه ای هم به سبب سیر رو یدادهای جهانی، دیگر برای پیکاسو شدنی نبود حس کند که هنوز از قوهٔ ابتکار برخوردار است. پیکاسو، تجارب دیگران را پراحساس تر و مهم تر از آنِ خود می دید و می انگاشت. ناگزیر بود اندام خویش را و همراه آن موضوعات اش را، خوار و بی مقدار بدارد.

دلایل قطعی در دست است که پیکاسو بنا به آنان، بعید نیست که خواسته باشد در این هنگام، دوره ای تازه از زندگی هنری اش را شروع کند. به سبب زیستن زیر سیطرهٔ اشغالگران و تجربهٔ مستقیم رو یدادهای سیاسی، آنگونه که از زمان جوانی اش در اسپانیا برایش بی سابقه بود، عواطف سیاسی واقعاً تکان اش داده بود. بیشتر دوستانش در جنبش مقاومت بودند و خود او هر چند شرکتی در این جنبش نداشت، یکی از

چهره‌های آن شد. هنگامی که سرانجام اروپا آزاد شد، مانند میلیونها انسان دیگر، حس کرد که باید به زایش جهانی نو، یاری رساند و در سال ۱۹٤٤ به حزب کمونیست فرانسه پیوست.

این لحظه ای از حقیقت بود که پس از پنجاه سال به آن رسیده بود. این همان لحظه ای بود که پیکاسو عمل و گزینش هایش را نیز با واقعیت پیرامون اش و هم با نبوغ خویش، سازگار کرد.

پیکاسو از آغاز ورود به اروپای غربی، هرآنچه را که می دید به دیدهٔ انتقاد می نگریست. انتقادات اش را مگر در سالهای کوبیستی که زیر نفوذ دیگران بود، از راه برتری نهادن به بدوی بودن، به بیان می آورد؛ برتری یی که پیوسته آن را نشان می داد. همانند روسو، طبیعت را در برابر جامعه قرار می داد. این گرایش «انقلابی»، که صد و پنجاه سال پیش معتبر بود، دیگر روزگارش به سر آمده است. فلسفهٔ انقلابی امروزی، مادی گراست و تنها انقلابیونی که سرمایه داران واقعاً از آنان بیمناک اند، پیروان فلسفهٔ علمی اند. پیکاسو، به این ترتیب، با پیوستن به حزب کمونیست، برای نخستین بار احساسات انقلابی اش را مطابق واقعیت نوین، اثر بخش کرد.

نبوغ پیکاسو به گونه ای است که به الهام از دیگر کسان نیاز دارد. او سخنگوی دیگران است یا ازطرف آنان، می بیند. به هیچ معنایی پژوهشگر نوین و تنها نیست؛ چه، باورچندانی به برهان یا پیشرفت در هنر ندارد. از آنجا که محیطی که پس از سال ۱۹۱٤ در آن فعالیت می کرد، چنین الهامی را رد می کرد، اغلب نمی توانست موضوعاتی را که عواطف اش را در آنها جای دهد، بیابد و درعین حال، ناگزیر بود الهام همگون آن را در خویشتن بجوید. از راه آرمانی کردن «**خود دیگر**»ش که «وحشی نجیب» باشد، تا اندازه ای به چنین الهامی دست یافت. این فرو روی مبهم به درون خویش درسالهای ۱۹۳۰ و آغازسالهای ۱۹٤۰، دست اش را باز

گذاشت که پاره‌ای از شاهکارهای به غایت اصلی اش را بیافریند و اینها نقاشیهایی اند که او در آنها، با تمام مهارت و کارکشتگی به‌سان یک هنرمند، نقش سخنگوی تجارب غریزی خو یش را بازی کرده است. اما این نقش نمی توانست به همین وضع نامشخص ادامه یابد، زیرا نقش بسیار وارونه ای بود. او به الهام از کسانی نیازمند بود که می توانست به آنان متعلق باشد، نه از آنچه ناگزیر، متعلق به او بود. او به آنچه که امه سه زر «خلق بی همتا» یش خوانده بود، نیاز داشت. پیکاسو با پیوستن به حزب کمونیست، به امید یافتن همچو چیزی بود. چنانکه به «خلق بی همتا» دست می یافت، نبوغ اش رها می شد، آنگونه که هرگز سابقه نداشته بود.

پیکاسو در توضیح تصمیم اش، اینگونه سخن داشت:

«مگر آنها شجاع ترین افراد در فرانسه، اتحاد شوروی و اسپانیای من نبوده اند؟ چگونه می توانستم دودلی به خرج دهم؟ از چه بیم داشتم؟ از متهم ساختن خودم؟ در صورتی که برعکس هرگز خود را آزادتر و کامل تر از اکنون، حس نکرده ام. برای بازیافتن یک وطن، بسی بی تاب بوده ام. همیشه دور رانده ای از وطن بوده ام، اما دیگر نیستم. در حالی که در انتظار روزی هستم که اسپانیا مرا با رو یی گشاده بپذیرد، حزب کمونیست آغوش اش را برای من گشوده است و من در حزب، تمام آنهایی را که بیش از همه بزرگشان می دارم، بزرگترین اندیشمندان، بزرگترین شاعران و تمام چهره های جنبش مقاومت پاریس را یافتم؛ چهره هایی که در روزهای آگوست دیده بودم و چه زیبا بودند این چهره ها. اینک باردیگر درمیان برادرانم هستم.»

«هرگز خود را... کاملتر از اکنون، حس نکرده ام». شاید این گفته از روی ز بان بازی بوده است، اما شک دارم که چنین باشد. از تمام آنچه در این مقاله به بحث اش پرداحته ایم، درست بودن این سخن درک می شود.

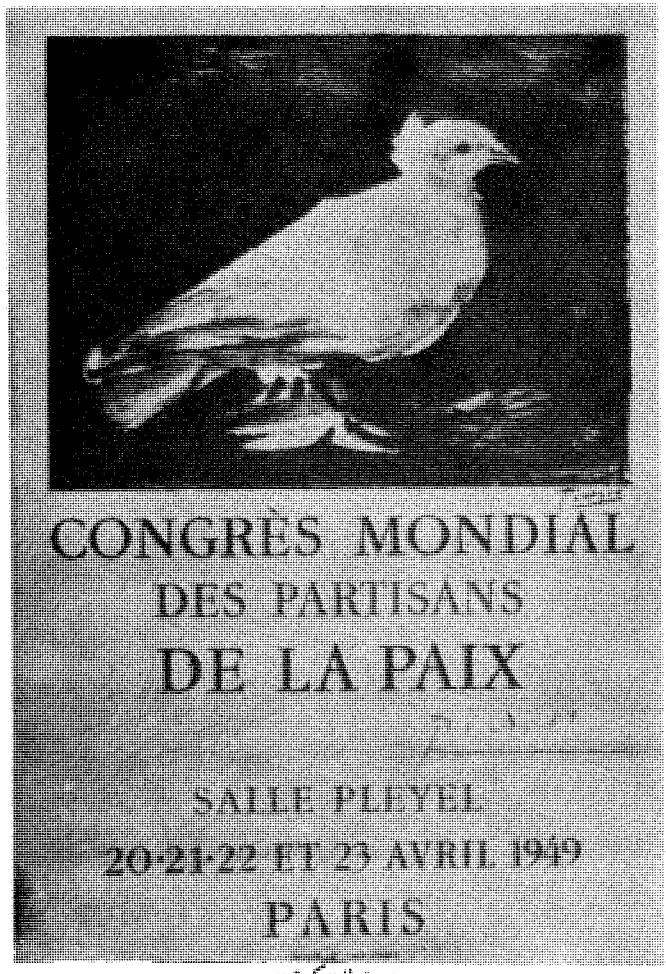
گفتن این که امیدهای پیکاسو توجیه داشت یا نه، دشوار است. آیا او نومید بود و یا گول خورده بود؟ این پرسشی است که روشنفکران کمونیست، به و یژه آنها که فرانسوی اند، جا دارد از خود بپرسند. اما هیچکدامشان این کار را نمی کنند، زیرا هیچکدامشان در آنچه که عبارت از اتلاف بیست سال گذشته از زندگی هنری پیکاسوست، تأمل نمی ورزند.

این امید که همین پیوستن به حزبی سیاسی می تواند تضادهای زندگی یی را حل کند، در برابر این بیست سال از دست رفته، شاید نابخردانه بنماید. اما انتظار این که، یک حزب کمونیست به هیچ حزب سیاسی دیگری مانند نباشد، بخردانه **هست.** چنین حزبی، فراتر از یک حزب سیاسی است، مکتبی فلسفی، یک لشکر، یک عامل آینده است و در عالیترین شکل آن، یک انجمن برادری است. احزاب کمونیست به پیدایش هنرمندان یاری رسانده اند و دردا که هنرمندان را نابود نیز کرده اند. آفرینش مایاکوفسکی ، آیزن اشتاین، برشت و الوار را یاریگر بوده اند. شاید یک حزب کمونیست می توانست پیکاسو را نگهدارد. باید به یاد داشت که سراسر تجربهٔ زندگی اش، او را در آن لحظه به گونه ای، پذیرای کمک کرده بود. «من در حزب، تمام آنهایی را که بیش از همه برایشان ارج قایلم... یافتم... اینک بار دیگر در میان برادرانم هستم».

صرفنظر از آن که اگر کمونیستها بهتر به کارش می آمدند، نتیجه چه می شد، آنچه که جای هیچ تردیدی نیست آن است که کمونیستها به طرز بدی به کارش آمدند. مانند آن بود که پیکاسو نان می خواست (شاید آنچنان نانی که آنها تهیه اش را نمی توانستند) اما بی هیچ تردیدی، سنگ جلوش گذاشتند.

آوازهٔ پیکاسو با پیوستن اش به حزب کمونیست و شرکت در جنبش

او نام می برند. میلیونها پوستر از کبوتر صلح اش را روی دیوارها چسباندند و این اثر آرزوهای همهٔ جهانیان، مگر مشتی انگشت‌شمار، را بیان می داشت. این کبوتر، نمادی راستین شد؛ نه در نتیجهٔ قدرت پیکاسو به‌سان یک هنرمند (چه، کشیدن این کبوتر برانگیزنده اما سطحی است)، بلکه در نتیجهٔ قدرت جنبشی که پیکاسو به خدمت آن درآمده بود. این



پوستر از «کبوتر»

جنبش به نمادی نیاز داشت و این، نقاشیِ پیکاسو را می طلبید.

پیکاسو از چنین پیشامدی، می تواند به حق به خود ببالد. او سهم مثبتی را در مهمترین پیکار زمان ما ادا کرد. پوسترها و طرحهای دیگری اجرا کرد. بارها نام و آوازه اش را در راه تشویق دیگران به اعتراض علیه خطر جنگ هسته ای، نهاد. پیکاسو در موقعیتی قرار داشت که هنرش را در جهت اعمال نفوذ سیاسی روی مردم به کار گیرد و تا آنجا که از دست اش برآمده، این کار را آگاهانه انجام داده است. نمی توانم بپذیرم که پیکاسو در اشتباه بود و یا از نظر سیاسی، راهی نادرست برگزیده بود. اما با این وجود، او به عنوان یک هنرمند با تمام توانائی هایش، از دست رفت.

پیکاسو با کمونیست شدن، به این امید بود که از «تبعیدی» به در آید. در واقع کمونیستها با او همانگونه رفتار را کردند که دیگران کرده بودند. به دیگر سخن، آنان میان شخصیت پیکاسو و هنرش تفاوت قائل شدند. اولی را بزرگ می داشتند و از دومی با گفته های دو پهلو، سخن می راندند. پیکاسو دوستان کمونیستی مانند الوار داشت که کارش را واقعاً می ستودند. از جنبش جهانی کمونیستی به سان یک کل، سخن می گو یم زیرا پیکاسو، اینک دیگر یک چهرهٔ جهانی شده بود.

در مسکو از آوازه اش به عنوان انسانی بزرگ استفاده های تبلیغاتی می شد اما، هنرش را به این عنوان که فاسد است، طرد می کردند. در مسکو، هرگز نقاشیهای پیکاسو را به نمایش نگذاشتند. هیچ کتابی پیرامون آثار او، حتی آنچنان کتابی که به اثبات چنین فساد ادعایی بپردازد، منتشر نکردند. هنرش، همانند زندگینامهٔ گوسفند سیاه در خانوادهٔ بورژوایی، غیرقابل ذکر شد. هنر پیکاسو که همچنان ناگفتنی ماند، در نظر برخی از مردم شوروی، جاذبیت دروغینی یافت. اما از هیچ طرفی، تلاشی برای تحلیل آن نمی شد.

وضع در خارج از شوروی، کمی بهتر بود. نقادان و هنرمندان

کمونیست غربی که آثار پیکاسو را تأئید می کردند، به سبب پافشاری شوروی روی ارتدکسی فرهنگی جهانی، توانشان را در تلاش برای افزودن واژه‌هایی به واژگان «ارتدکسی»، به گونه ای که نقاشیهای هرچه بیشتری را در برگیرد، به کار گرفتند. اینک دیگر هنر پیکاسو غیرقابل اشاره نبود، بلکه با اصطلاحاتی قراردادی شده می شد به آن اشاره کرد. کم کم، نقابی از واژه‌ها برای پیکاسو دوختند. روح اش را به عنوان یک هنرمند با اصطلاحاتی آنچنان اساسی و «انسانی» بزرگ داشتند که به آستین قبای کسی بر نخورد و این اصطلاحات و کلیشه ها، به جای خود آثار پیکاسو، میان چپ کمونیستی اروپایی، ارز رایجی نسبت به کالاهای پیکاسو شدند. چنین کلیشه هایی، تحلیل یا نقد را مانع می شدند.

اینک مثالی از نحوهٔ استفاده از چنین نقابی را به دست می دهم: آراگون نویسنده‌ای بی نهایت با استعداد است. اما در اینجا، با توجه به نقشی که به عنوان رهبر فرهنگی چپ دارد، اصلاً خود تخیل اش، دروغین می نماید. دور نیست به خود قبولانده باشد که همه چیز آنگونه که او ادعا می کند، والا و ساده است اما، باید قلباً دانسته باشد که چنین نیست. آراگون می خواست از پیکاسو در برابر عامی گرایی[۲۳] ژدانوف[۲۴] مسکوی، دفاع کند. با این وجود، او با دفاعی به این شیوه، دردی از پیکاسو را دوا نکرد:

«در این نمایشگاه... انسانی متعلق به سال ۱۹۵۰ خواسته کارش را، جدیت کارش را، هرچند که جدیت از این آثار می گریزد، به دیگر انسانهای سال ۱۹۵۰ نشان دهد. و شکی نیست که این انسانها با پیش داوریهایشان، با خواستهای درک شدنی شان، برخی از آنان با نیاز ژرفشان به تنفر یا ریشخند، دیگران با شگفت‌زدگی

23- Philistin ism

24- Zhdanov

ساده‌اشان و دودلی دیدنی‌شان، در برابر این زنجیرهٔ نقاشیها به تماشا خواهند ایستاد؛ نقاشیهایی که در آن سیاه و سفید، بهتر از تمام رنگهای امروزی، روشنایی اتاقی را پدید می‌آورند که چیزی از آن نخواهیم دید، مگر لبهٔ پرده‌ای، شکاف کرکره‌ای یا کنارهٔ بالشی. به هر حال، از هر قماشی در نمایشگاه هستند: بدبینان، هواخواهان، دودلان، زنی که بچه به بغل دارد، سربازی که هنوز به اسلحه‌ای که به دست دارد خوب وارد نیست، مردی مسن‌تر از او، مردی با خنده‌ای از پیش آماده؛ آری، همهٔ ما همراه با پیکاسو وارد این اتاق می‌شویم و چه سکوتی! نفس‌هایمان در سینه حبس، صداهایمان بریده و گامهایمان میخکوب می‌شود. در این اتاق، زنی به تماشای مردی خوابیده ایستاده است. گونه‌های یک موضوع که نقاش صدبار به کار گرفته و در اینجا تنها به چند طرح محدود گشته است، به سوی طرحی همگرا می‌شوند که در آن زن (زنی که در زمینهٔ جلو است)، زنی دیگر را می‌نگرد که مانند خودش قوز کرده است، گویی که خود را در آئینه تماشا می‌کند.

به اینجا که رسیدیم، کداممان صدایش را بلند می‌کند؟ در اینجا، گویی دستی ما را (که گونه‌گون اما در عین حال همانندیم) درست به قلب زندگی درونی انسانها راه می‌برد و رو در روی منظره‌ای آنچنان زیبا قرار می‌گیریم که باید به استادان رنگ، به نقاشان ونیزی بازگردیم تا بتوانیم شگفتی‌مان نسبت به خویشتن را توضیح دهیم».

انگار غیرممکن بود که پیکاسو اشتباه کند، زیرا هرچه می‌کرد، هرگز آزمایش نمی‌شد. چون پرآوازه‌ترین هنرمند در جهان و کمونیست نیز بود، پس معاف بود. معافی، بسیار شبیه به تبعیدی است. فرقه‌ای این معافیت را «فساد» و فرقه‌ای دیگر «امید جاودانه»اش خوانده‌اند. همانگونه که دیده‌ایم، پیکاسو به موضوع نیازمند بود. اما آنچه جنبش کمونیستی به او باز

داد، همان موضوع مستعمل خویشتن بود؛ یعنی پیکاسوئی به همان اندازه پیکاسو که خود پیکاسو.

آیا غیر از این هم می شد؟ انگار این که کاش چنین می شد و نه چنان، مخصوصاً درمورد مسائل تاریخی بی فایده است. اما در این زمینه، نام بردن از شقّ دیگر، شقّی که امکان‌پذیر بود، شاید به جا باشد، زیرا هنوز اشتباهاتی از این دست، پیش می آید. سیاست رسمی هنری شوروی در مسیری خطرناک پیش می رود، نه از آن رو که سبکی از ناتورئالیسم را در اتحاد شوروی جای داده که از **«ثروتهای تازه»** بورژوایی درقرن نوزدهم ریشه گرفته است (تنها، میل به تملک موضوع است که برای چنین سبکی، جذبه دارد) و این، اصلاح‌پذیر هست، بلکه بخش شوربختانهٔ چنین سیاستی در این باور است که چنین سبکی، سبک بی همتا و فراگیر هنر سوسیالیستی است و این پندار، راه را برای پیشداوریهای تنگ‌نظرانه باز می کند که دلیل و منطق را بیرون براند و همان محدودیتهای تاریخ هنر شوروی را روی شانه های هنر همه جا سوار کند. چنین پنداری، کل این موضوع گسترده را کوچک می کند و به هر پرسشی، پاسخی نیمه کاره می دهد.

برخورد فرانسو یان به هنر بسیار متفاوت از برخورد روسها می نمود. اما امروزه فرانسو یان، یک و یژگی مشترک دارند و آن غروری تنگ‌نظرانه است. چون پاریس، مدت زمانی طولانی مرکز هنری دنیا بود و چون تجارت هنری درپاریس آن اندازه رشد یافته که اینک یکی از «صنایع» این شهر شده است، باورپذیرفته ای میان تقریباً همه روشنفکران فرانسه، از جمله کمونیستها وجود دارد و آن اینکه هنر موهبت طبیعی فرانسو یان است.

روشنفکران فرانسوی آن اندازه خام نیستند که بپندارند که هر هنر خو بی از آن فرانسه است. اما، این باوررا دارند که هر هنرخو بی به پاریس راه می یابد و در آنجاست که ارج و احترام خودش را باز می یابد. چنین

گرایشی ،درمعیارهای نقد هنری معاصر، بازتاب دارد و باور داشتن این که زبانی که در این مورد به کار می گیرند همان است که فلاسفه با آن می نویسند، دشوار است. چنین زبانی، زبان لفاظی ها و دستورالعملهای نادقیق است. در این زمینه، آندره مالرو[۲۵] نمونه ای با استعداد است. همچنین این گرایش در فخر فروشی آشکاری که در پارهٔ کثیری از مباحثات فرهنگی دیده می شود، بازتاب دارد؛ نه کمونیستها بلکه تنها جوانها استثناء عمده هستند. در فرانسه باور برآن است که هیچ پرسشی پیرامون هنر نیست که به طور کامل درآنجا، پاسخ نداده باشند.

به این ترتیب، پیکاسو خویشتن را داخل چهارچوب تنگ پیشداوریهای رفقای تازه اش، در فرانسه به نوعی و در کشورهای سوسیالیستی به نوعی دیگر، یافت. مجادلات **پایان** ناپذیری پیرامون اینکه چگونه هنر می تواند در خدمت نیازهای کارگران جهان قرار گیرد، در گرفت. با هر مباحثه ای دامنهٔ بحث تنگ تر و گونه گونی جهانی بیشتر فراموش می شد.

اگر وضع اینگونه نمی بود، اگر دیدگاههای فرهنگی مسکو و پاریس کمتر ناسیونالیست و مغرورانه می بود، پاره ای از رفقا، واقعاً به تحلیل کار پیکاسو دست می زدند، نه اینکه تنها در پی رد یا پذیرفتن آن باشند. این رفقا، در می یافتند که پیکاسو چگونه، تبعید بوده است و به این ترتیب می توانستند، راهی برای نجات و استفاده از نبوغ او را پیشنهاد کنند.

پیکاسو می بایست ارو پا را ترک گوید، ارو پایی که او هرگز آن طور که شاید و باید به آن تعلق نداشته و همیشه در آن، به صورت یک مهاجم از دریچهٔ کف صحنه مانده است. جنبش جهانی کمونیستی، با انترناسیونالیسم اش و اتحاد به معنی واقعاً برادرانهٔ آن (لااقل در سطح سلسله

25- Andre Malraux

مراتب)، شایستگی آن را داشت که به پیکاسو این توانایی را بدهد که پا به پای شرایطی که او (به‌سان هنرمند، بینش گر، پژوهندهٔ خلق بی همتایش که از زبان آنان سخن می داشت) به آن نیاز داشت، به گشت و گذار پردازد. بعید نبود که پیکاسو از هندوستان، اندونزی، چین، مکزیک یا آفریقای غربی دیدار کند. شاید هم از اقامتگاه اولیه اش بیرون نمی رفت. نمی دانم چه کشور و یا چه قاره‌ای را برمی گزید. همچنین، این عقیده را پیش نمی کشم که پیکاسو، شاید هم ضرورتاً برون از اروپا اقامت می گزید. سرعت غیرمعمولی پیکاسو برای جذب، دورگه بودن پیچیدهٔ میراث فرهنگی اش، پایه جسمانیِ پر احساس هنرش، دین بخش بزرگی از سبک شخصی اش به سنن غیراروپایی نقاشی و مجسمه‌سازی، باورهای سیاسی یی که تازه کسب کرده بود، خودِ ماهیت نبوغ اش آنگونه که در این مقاله بررسی کرده‌ایم، همهٔ اینها دست دردست هم، از او هنرمند جهان نومی ساخت که با سرکردگی اروپا به پیکار برمی خاست.

متأسفانه، حتی تصور آثاری که پیکاسو می توانست خلق کند، برای ما ناممکن است. پیکاسو از سفر بیزار است. برای نمونه، تنها یک بار به ایتالیا سفر کرده است. هرگز اروپا را ترک نگفته است. اما برای این کار، فرصتهای بسیار زیادی وجود داشت و در آغاز، هیجان پیکاسو برای زندگی یی تازه و نبردی تازه، چه شگرف بود!

نخستین بار در تاریخ هنر بود که به هنرمندی مأموریت داده می شد که به نیازهای نبوغ اش بپردازد. نقاشیهای او به صرف نقاشی شدن، مایه ای برای یکی از اندیشه ها و آرزوهای امه‌سه‌زر که برای زمان ما اساسی است، می شد:

«...راست نیست که بشر کارش را به پایان رسانده است، که در این جهان کاری نیست که انجام دهیم؛

که انگل دنیا یمانیم،
که کاری نتوان مگر همگام با دنیا گام برداشتن.
کار انسان هنوز آغاز نشده است،
و هنوز باید تصرف کند هر محدودیتی را که
اینگونه استوار در زوایای شور و شوق اش برجایند.
زیبایی، هوش و توانایی در انحصار هیچ نژادی نیست.
در میعادگاه پیروزی، جا برای همگان باز است...»

مهمتر از هر چیز، چنین آثاری که اکنون وجود ندارند، می توانست به معنی پیروزی دورهٔ بعدی هنرمندی بزرگ باشد و این به معنی استفادهٔ کامل از نبوغ پیکاسو در اوج قدرت آن می بود. پیکاسو اما یکی از بناهای یادبود ملی شد و جز مشتی آثار بی ارزش نیافرید.

دهشت پانزده سال آخر عمر پیکاسو را در لابلای نوشته های کسانی که از این بنای یادبود دیدن کرده اند و تأثراتشان را در روزنامه ها به قلم آورده اند، می توان دید. اینان چیزی برای گفتن ندارند مگر مشتی شایعه. حتی برخورد محقق جدی یی چون جان ریچاردسون[۲۶] تا سطح پرداختن به خوراک و پوشاک پیکاسو، تنزل کرده است. انسان سرانجام ناگزیر است بپذیرد که چیزی برای گفتن نمانده است. پس آنچه که روشن است دیگر گفتن ندارد چه، پیکاسو نام آوری است که در پرتو آنچنان نورافکنی قرار گرفته است که بیننده هر جزء او را مهم می بیند. مردم و حتی دوستان واقعی اش، خود را آنقدر به او نزدیکتر می کنند تا بلکه این پرتو بر سیمای آنان نیز بتابد.

اگر مایلید دهشت چنین زندگی یی را در یابید، کتاب «پیکاسو:

26- John Richardson

بی پرده[۲۷]» نوشتهٔ هلن پارملن[۲۸] را سفارش می کنم. بیشتر آنچه که این کتاب فاش می سازد، ناخودآگاه است. نو یسنده، همسر کمونیست و دوست نزدیک یک نقاش کمونیست است. این کتاب از زندگی پیکاسو در سالهای ۱۹۵۰، سخن می گو ید و به «سلطان لاکالیفرنی» تقدیم شده است. لاکالیفرنی، نام خانهٔ پیکاسو در کان Cannes بود و پیکاسو سلطان آن بود.

پیکاسو سلطان است. همه چیز و همه کس حول محور او می چرخد. هر هوسی به سرش بزند، قانون می شود. یک کلمه انتقاد بر زبان کسی نمی آید. گفتگوها بی شمار است، اما بحث جدی بسیار ناچیز. پیکاسو آنگونه رفتار می کند و آنگونه با او رفتار می کنند که گو یی بچه است و باید مواظب اش بود و منظور از چنین برخوردی دقیقاً این است که او از نقاشی یی بیشتر از نقاشی دیگر خوشش بیاید. غیرقابل تصور است که کسی بگو ید که فلان نقاشی او تیرش به سنگ خورده است. برای پیکاسو، تلاش در پی یک هدف، معنایی ندارد و هدف، تنها این می تواند باشد که او در درون خو یش، بی هدف در تلاش است و دیگران در تلاش اند که شاد و سرگرم اش بدارند. رفتار اطرافیان اش غیررسمی است اما فداکاری هایشان نسبت به او شایستهٔ امپراطور بیزانس است. خانم پارملن خاطره ای تعریف می کند که —تقریباً به گونه ای باور نکردنی— عریانگر چنین وضعی است. پارملن در یکی از اتاقهای کارگاه پیکاسو، در کار شستشوی خود بوده است. ناگاه پیکاسو با تنی چند از تماشاگران به کارگاه باز می گردد. پارملن لباس همراهش نبود و برای بیرون رفتن، جز از میان کارگاه راهی نداشت. به جای آن که حوله ای بخواهد، در حالی که از سرما می لرزید، سه ربع انتظار کشید و سرما خورد.

27- Picasso Plain

28- **Héléne** Parmelin

دهشت چنین زندگی یی، دور بودن آن از واقعیت است. شادی پیکاسو، تنها به هنگام کار است. او اما چیزی از آن خود ندارد که رو یش کار کند. موضوعات اش را از آثار نقاشان دیگر برمی گزیند (تابلوی «زنانِ الجزایری» دولاکروا، «لاس میناس» ولاسکوئز، «ناهار روی چمن» مانه). کوزه‌ها و بشقابهایی را که دیگران برایش می سازند، تزئین می کند. به سطحی تنزل کرده که مانند بچه به بازی می پردازد. بار دیگر بچهٔ خارق العاده شده است. دنیا نتوانسته او را از این وضع نجات دهد. زیرا نتوانسته است که او را تشو یق به پیشرفت کند.

بیرون از کارگاه پیکاسو، دنیا دیگر واقعیت ندارد. مریدان و تملق گو یان دورش را گرفته اند. بیرون از خانه اش، خدای رحیمی است که وجودش برای همشهریان اش یا کسانی که با او در یک رستوران غذا می خورند، خیر و برکت به همراه دارد. اما از میان این انسانها، چه کسی جدی اش می گیرد و او را به چه عنوان جدی می گیرد؟ به عنوان یک کمونیست یا یک نقاش؟ او را دوست می دارند و شاید حتی به او عشق می ورزند زیرا انسانی است خیّر و نیکوکار؛ سر بلندی و بهروزی به همراه دارد، دستنوشته ها و طرحهایش را به مردم می دهد، همانگونه که سعادت هم صحبتی با آنها را.

پیکاسو برای پر کردن خلائی که نبودن واقعیت پدید آورده، ناگزیر است که ابداع کند. زندگی او پر از رو یدادهای خیالی و هیجانهای تصنعی است. از زندگی خصوصی و خانوادگی اش سخن می گو یم نه از زندگی ذهنی اش. در چنین زندگی یی، شخصیتهای ابداعی، مراسم ابداعی و تغییر مراحل ابداعی وجود دارد و همه چیز، این عالم خاکی را ترک می گو ید. مریدان پیکاسو، همه چیز را بالا برده و «حقیقی تر از زندگی» قرار داده اند تا او خو یشتن را گمشده‌ای در خلاء حس نکند. انسان به یاد آخرین روزهای بازیگری پیر می افتد: در اینجا هر

حادثه‌ای، هر پدیده‌ای را، که اینک با جیغ و ناله همراه است، عالی «می‌نمایانند.» اما یک فرق عمده وجود دارد و آن اینکه بازیگران پیر صحنه، تا آنجا که از پای می افتند، بازی را ادامه می دهند. قصد از زرق و برقهای صحنه آن است که آنها بازیشان را ادامه دهند، نه اینکه مایهٔ سرگرمی آنها بشود. آنچنان مطلق است فقدان واقعیت و آنچنان دیوانه‌وار است تلاشِ اطرافیان پیکاسو برای حفظ عظمت او و حفظ روحیهٔ احساس عظمت نسبت به خودش، که وجود خود پیکاسو را دیگر نمی توان باور داشت. مردی که احساسات خویش را باور داشته است می داند کار به کجا کشیده است. او نومید است. آخرین حرفی که در کتاب پارملن می زند این است: «تو به عنوان یک شاعر و من به عنوان یک بزهکار، داریم زندگی می کنیم.» اما پارملن با لحنی که طبق عادت حاکی از احساس سعادت است زیرا خود را محرم راز پیکاسو می داند، گمان می کند که پیکاسوی واقعی جز این نیست.

شاید در این مورد به ذهنیگری مفرط متهم شوم. از نقاشیهایی سخن می گویم که پیکاسو، **ممکن بود** در هندوستان بکشد. اعماق ذهن پیکاسو را بی آنکه او را دیده باشم، با استناد به نوشته های کسانی که به عنوان دوست در باره اش قلم فرسایی کرده اند، برایتان تشریح می کنم. حقانیت نتیجه گیری هایم بر پایه تلاشم برای بهم مربوط ساختن تمام مطالبی است که همگان در بارهٔ پیکاسو می دانند. مطالب مهم راجع به پیکاسو را اغلب یا پوشیده نگه می دارند یا نادیده می گیرند.

نقاشان، برخلاف پاره ای از شعرا، به زمان نیاز دارند که پیشرفت کنند و نبوغشان را به تدریج آشکار سازند. من معتقدم که حتی یک نقاش یا مجسمه‌ساز یافت نمی شود که با گذشت سن و سال، کارش ژرفایی و اصالت نیابد. بلیّنی، میکل آنژ، تی سین تینتوره تو[۲۹]، پوسن، رامبراند، گویا، دوگا، سزان، مونه، ماتیس، براک، همهٔ اینها از سن شصت و پنج به

بعد بود که پاره‌ای از بزرگترین شاهکارهایشان را آفریدند. چنین می‌نماید که عمری لازم است که هنرمند بر هنرش مسلط شود و تنها هنگامی که چنین تسلطی دست داد، هنرمند می‌تواند خودش باشد و سرشت راستین تخیلات‌اش را آشکار سازد.

داوریهای ما هر اندازه هم به نفع کار پیکاسو از سال ۱۹٤۵ به بعد باشد، نمی‌توان گفت که او درمقایسه با آنچه قبلاً آفریده، پیشرفتی حاصل کرده است و به نظر من، تنزل نیز کرده است. به دیگرسخن، همانگونه که کوشیده‌ام تا نشان دهم، او به سوی «وحدت وجود»ی احساساتی و

«زنان الجزایری»، دولاکروآ، ۱۸۳٤

29- Tintoretto

آرمانی شده عقب‌نشینی کرده است. اما حتی اگر این داوری نادرست باشد، حقیقت خارق‌العاده‌ای که برجای می‌ماند، آن است که بیشتر کارهای مهم پیکاسو که بعد از ۱۹٤۵ آفرید، گونه‌هایی از موضوعاتی اند که از نقاشان دیگر به عاریت گرفته شده‌اند. این نقاشیها هرچند جالب هم باشند، سیاه مشقهایی بیش نیستند و چنین تمرین‌هائی را از یک جوان جدی می‌توان انتظار داشت، نه از پیرمردی که به این آزادی که خودش باشد، دست یافته باشد.

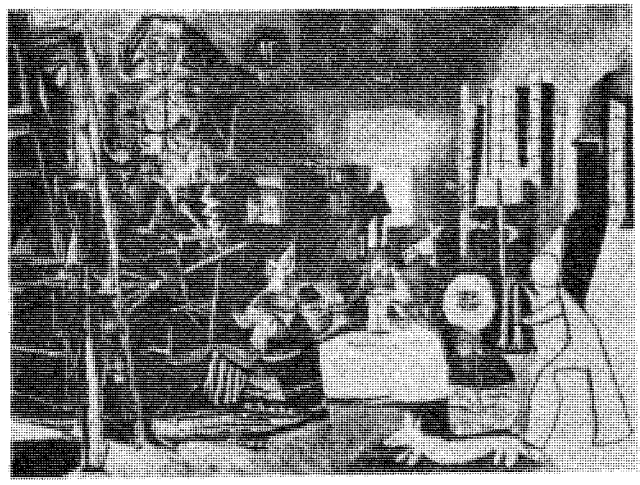
گاهی ادعا می‌شود که پیکاسو نقطهٔ آغاز کارش را از دولاکروا یا ولاسکوئز می‌گیرد. از نظر شکل، این گفته درست است زیرا پیکاسو اغلب تمام تابلو را بازسازی می‌کند. اما اگر از جنبهٔ محتوی بنگریم، تابلوی

«زنان الجزایری»، پیکاسو، ۱۹۵۵

«لاس مـنینـاس»، اثر ولاسکوئز، ۱۶۵۶

اصلی حتی از نقطهٔ آغاز هم کمتر است و پیکاسو آن را از محتوی خالی می کند اما، نمی تواند محتوایی دیگر به آن بدهد و اثر، به صورت یک تمرین تکنیکی باقی می ماند. اگر خشمی یا شور و شوقی در آن باشد به این دلیل است که هنرمند محکوم است به نقاشی کردن، بی آنکه چیزی برای گفتن داشته باشد.

زیاده روی در تحریف اثر ولاسکوئز و جابجا کردن اجزای آن را مورد توجه قرار دهید. آدم کوتوله، سگ و نقاش را از دست ولاسکوئز می قاپد، که چکارشان کند؟ چه چیز را با آنها بیان می کند؟ ناگزیریم هر کدام از این چهره‌ها را با چهره‌های «گاو بازی» که بیست سال پیش کشیده،



«لاس مـنینـاس»، اثرپیکاسو، ۱۹۵۷

«گاوبازی»، پیکاسو، ۱۹۳٤

مقایسه کنیم تا به یاد آوریم که زمانی پیکاسو برای انتقال تجربه، به چه دگردیسی های شدیدی دست زده است.

قصد از این خشونت، آنگونه که می‌نماید، غارت ولاسکوئز و بزرگداشتن او در عین غارت اش است؛ پیکاسو حتی از این راه می خواهد (مانند بچه) درخواست حمایت کند. ولاسکوئز در نقاشی خودش بی هیچ تقلا و زورزدن، خودش است. اما، در نقاشی پیکاسو از شأن و منزلت یک پدر برخوردار می شود. شاید پیکاسوی پیرمرد به صورت پسرک ولخرج باز می گردد که تخته رنگ و قلم موهایی را که در سن چهارده سالگی، راحت بدست آورده بود، پس دهد. شاید این آخرین تابلوی بزرگ پیکاسو، اعترافات جامع او نسبت به شکست اش باشد. شاید این بخش کوچکی از واقعیت ها هیچ قسمتی از آن نباشد. اما آنچه که جای تردید ندارد آن است که نه «لاس میناس» و نه هیچکدام از دیگر نقاشیهای بعدی پیکاسو، کار پختهٔ نقاش پیری که سرانجام توانسته خودش باشد، نیستند. آنچه که جای گمان ندارد آن است که پیکاسو استثنائی شگفت انگیز نسبت به قاعدهٔ نقاشان پیر است.

اما چرا کسی به این مطلب اشاره نکرده است؟ چرا کسی یأس احتمالی پیکاسو را در نظر نگرفته است؟ ظاهراً نه تنها همسرش بلکه هیچکس توان اشاره به شکست او را ندارد. به نظر می رسد که ما بیش از خود پیکاسو نیاز داریم که کامیابی اش را باور کنیم.

در اواخر سال ۱۹۵۳، پیکاسو زنجیره ای از طرحها کشید. پس از دو ماه، تعداد آنها به صدوهشتاد رسیده بود. این طراحی ها بیانگر احساساتی عمیق اند و شرح حال نقاش را واگو یه می کنند. آنها، از سرنوشت خود پیکاسو حکایت می کنند.

مردم خصوصیت عمومی این طرحها را هنگامی که نخستین بار نمایش و نشر داده شدند، باز شناختند. مردم در عین حال که «استفادهٔ عالی از خط» را در آنها می ستودند، از «ناآرامی عاطفی» و چیزهای دیگر سخن می گفتند. اما، **به منظور دریافتن اعترافات این طرحها**، وانمود

می‌کردند که معنی آنها آنقدر پیچیده و اسرارآمیز و شخصی است که بیان آن در قالب کلمات، گستاخی است. همین کافی است که «پیکاسو!» را دیکلمه کنی (البته پس از ستودن نبوغ اش و فراموش کردن همه چیزش، جز «بزرگی» اش؛ بزرگی یی که مایهٔ رکودش شده بود).

راست است که هر کدام از این طرحها برای پیکاسو، از معانی گوناگون و صدها تداعی دور از ذهن برخوردارند. اما این سخن نیز درست است که موضوع این اعترافات به مثابهٔ یک کل، موضوعی است بسیار بی پرده.

تقریباً در تمام طرحها، زنی جوان وجود دارد، که البته ضرورتاً در همهٔ آنها یکی نیست. این زن معمولاً برهنه است. همیشه خواستنی است. گاهی در برابر تابلوی نقاشی قرار می گیرد، اما در چنین حالتی، به ندرت حس می شود که او قیافه گرفته است. او **وجود** دارد، همانگونه که در طرحهای دیگر **وجود** دارد. کار برد او همان وجود اوست. او طبیعت و سکس است. زندگی است. و باید به خاطر داشت که این زن، کمی تنومند به نظر می رسد و به همین دلیل اساسی است که در تمام مکاتب هنری، مجموعه طرحهایی را که از مدل برهنه می کشند، «مجموعه های زندگی» می نامند.

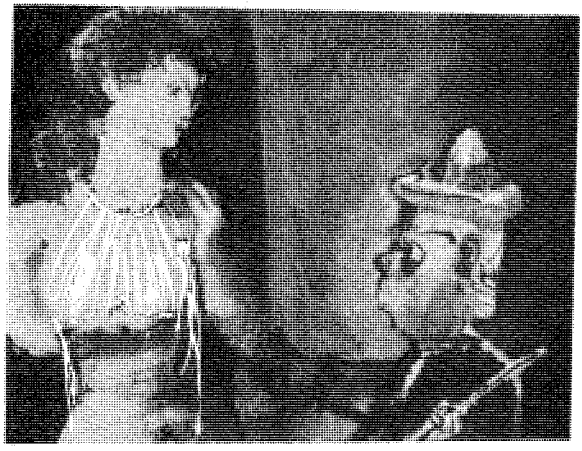
پیکاسو در کنار این زن، پیر، زشت، کوتوله —و مهمتر از همه— وجودش ابلهانه است. در نگاه زن به او نه بی مهری بلکه زور و اکراه است؛ گو یی دلبستگی های زن آنقدر متفاوت از دلبستگی های پیکاسوست که تقریباً وجود او برای زن بی اعتبار می شود.

پیکاسو درست مثل یک کمدین تاتر، می خرامد. (تشبیهی که چند صفحه پیش کردم، در مورد پیکاسو نیز صادق است). زن در انتظار است که او دست بردارد.

پیکاسو صورتکی می زند که هم چهره اش را پنهان کند و هم خو یشتن

را به ریشخند بگیرد. این صورتک تائید می کندکه‌آنجا که لذت زن از جسم و سکس طبیعی است، لذتِ او به سبب پیری اش، وقیح می شود. پیرمردی در کنار زن جوان است. در طرحهای دیگر زنان پیر و جوان، کنار هم می نشینند. پیکاسو به هراس از این حقیقت اعتراف می کند که جسم پیر می شود اما تخیل نه. هنگامی که تمام توانایی زندگی در حالت ارتجاعی اندام دیده شده است و هنگامی که شکل شروع می کند به متلاشی شدن، تحمل نیاز پیاپی به چنین توانایی تسلی بخشی چگونه ممکن است؟

در این طرحها حسادت به میمون، در پیکاسو سر برمی دارد؛ همان



«برهنه ودلقک پیر»، اثر پیکاسو، ۲۱ دسامبر ۱۹۵۳

میمونی که در آثار نخستین پیکاسو، سمبول آزادی بود. پیکاسو بر میمون رشک می ورزد زیرا زنان با آنان به بازی می پردازند. اما حسد پیکاسو، به گونه ای ژرفتر، از آن روست که میمون، ناخودآگاه از امیال خودش پیروی می کند، بی آنکه قباحتی را حس کند و برعکس، با شیفتگی کامل و با وجود زشتی اش، زن جوان را به شادی وامی دارد.

پیکاسو بار دیگر به فکر استفاده از صورتک می افتد و این بار با مباهات به این که پیری صورتکی بیش نیست که در پشت آن همچنان جوان مانده است، به دلداری از خود می پردازد. کوپیدی جوان، این صورتک را به

«زن جوان وپیرمردی که نقاب برچهره دارد»، اثرپیکاسو، ۲۳ دسامبر ۱۹۵۳

«زن جوان ومیمون»، اثرپیکاسو، سال ۱۹۵٤

صورت زده است. صورتک، هم نشانگر چهرهٔ پیرمرد و هم نمایانگر آلت مردی است. گُویا[۳۰] در پاره‌ای از اچینگ هایش[۳۱] از این صنعت جناس استفاده کرده و پیکاسو، بی گمان آنرا در نظر داشته است. اما در اینجا نیز ازموضوع سر ترکیبی عاشق، اثری آفریده است که بیانگر تنهایی و حسرت برای ایام جوانی است و لبخند ملیح روی چهره اش، زمانی عصارهٔ لذت

30- Goya

31- etching

جنسی بود.

کوپید، با صورتکی که چهره و شرمگاه پیرمرد است، به زن اظهار عشق می کند. بار دیگر شناعت و بردگی چنین وضعیتی، ذهن پیکاسو را به خود مشغول می دارد.

پیکاسو میمونی کشیده که چون اسب سواران کار کشته، اسب سواری می کند. نیز، زنی را می کشد که مانند گودیوا[۳۲]، بر یک اسب اسباب بازی

«دختر، دلقک، خرومیمون»، اثر پیکاسو، ۱۰ ژانویه ۱۹۵٤

سوار است. آنگاه میمون در دنیایی که همه چیز در آن آلوده و کثیف می شود، بالا می جهد و بر پشت الاغی فرود می آید و یک دلقک و دختر

32- Codiva

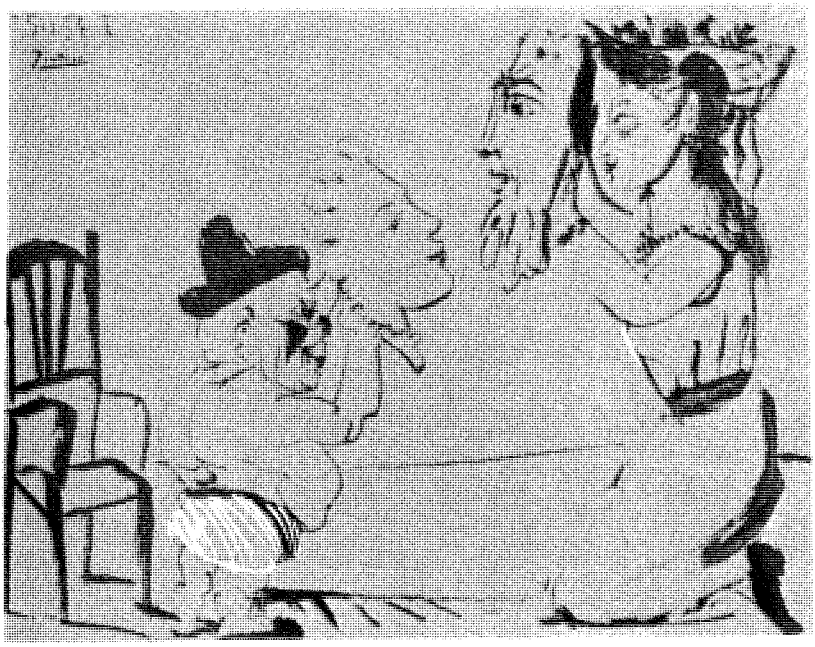
بندباز به او زل زده‌اند گویی با اندوه. این بندگی مطلق نسبت به امیال جنسی را به عنوان واقعیتی پذیرفته‌اند.

پیکاسو برای گریز از این اطاعت و بندگی، بار دیگر به فکر لذّات آن می افتد. با زنده کردن بندبازان دوران جوانی اش، فراغت خاطر آنها را به صورت استعاره‌ای از کامجویی آزادانه درمی آورد.

خاطرهٔ چنین شادی‌یی نادمانه، او را به پیش می راند.

پیکاسو اینک به آن ذهنیت مشترک چنگ می اندازد، ذهنیتی که منحصر به سکس است و چه بسیارند نقاشیهایی که به آن اختصاص داده است. بر پایهٔ منطق همین اشتراک، زن، صورتک پیکاسو را— صورتکی مچاله شده— را و پیکاسو، صورتک زن را —با چشمهای باز و مژگان دورشان— بر چهره می زند. در اینجا، اگر یک نقاشی به واقعیت می پیوست (و که بگونه ای استعاره ای می پیوندد)، خوشبختی واقعی وجود می داشت. دهشت در اینجا است که میمون همچنان حضور دارد و در پشت سر پیکاسو وزن نشسته و نگاهش به جائی دیگر دوخته است زیرا این مناظر خیالی و احساساتی، جاذبه ای برای او ندارند. این دو، نه جسم دارند و نه سنگینی.

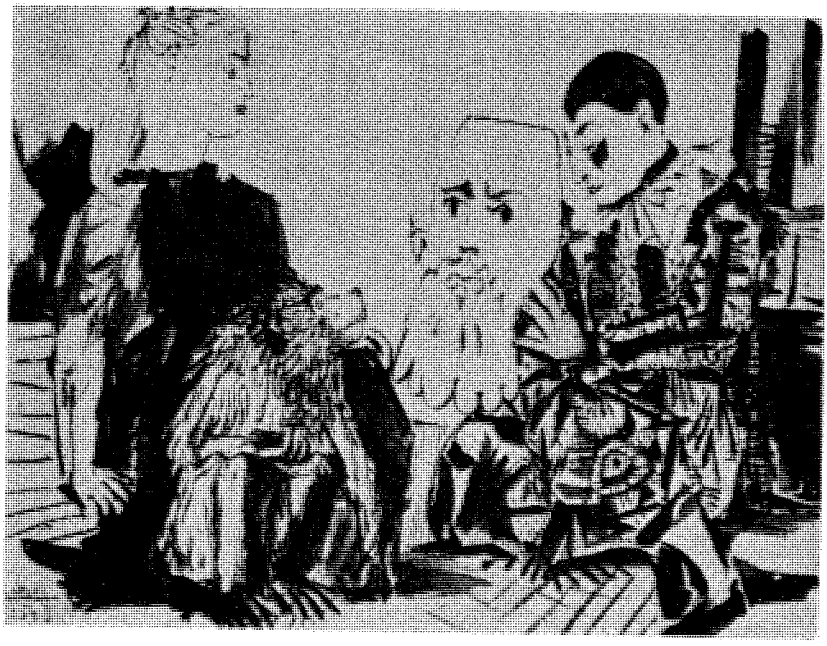
تخیلات پیکاسو، روز بعد یعنی ۲۵ ژانویه سال ۱۹۵٤، به طور کامل برانگیخته می شود و میمون را به خود وامی گذارد و از منطق خیالات خویش پیروی می کند. دگرگونی صورتکها نیز پس از معاوضه، امکان‌پذیر می شود. پیکاسوصورتک دختر را به چهره می گیرد و او را تقریباً آنگونه که هست می نمایاند. دختر صورتک پیکاسو را به چهره‌زده است، اما صورتکی که نمایانگر خدایی جوان و مردگونه است نه پیرمردی بی شرم. به این ترتیب این دو، پانتومیم، بازی می کنند (بازی‌یی که بسیار از هتل‌نشینان به آن می پردازند). اما درعین حال، پدیدهٔ خارق العادهٔ درون پیکاسو و دوئندی که او به آن گرفتار است، او را به گفتن حقیقت



«پیرمرد وزن جوان»، اثر پیکاسو، ۲۵ ژانویه ۱۹۵۴

وامی دارند. پیکاسو خویشتن را به گونه ای به تصویر در آورده که با چنان شوری به پانتومیم می پردازد که ابله به نظر می آید و زن را به گونه ای کشیده که با گشاده‌رویی نشسته تا با او، گویی با یک بچه، به بازی بپردازد و مایهٔ شادی اش را فراهم کند.

بالاخره، یکی از آخرین طرحهای زنجیرهٔ نامبرده، بیهودگی هر گونه تلاش برای گریز از بلاهت چنین وضعیتی را می نمایاند. صورتک — که در اینجا سمبول تمام ساخته های تخیل است و ذهنیت از آن کام می گیرد— به تماشای میمون پیروزمند گذاشته شده است. میمون با نگاهی تهی از معنا به صورتک خیره شده است. صورتک را دلقکی اندوهگین نگهداشته که چهرهٔ او نیز به صورتک می ماند. اما میمون روی نشیمنگاهش و



«دختر، دلقک، صورتک ومیمون»، اثرپیکاسو، ۲۵ ژانویه ۱۹۵٤

پیش‌پای زنی نشسته است.

لذا، این زنجیره طرحها را، غیر از آنچه که دیگران آن را مرثیهٔ بس تلخ و جانگزای جوانیِ بر باد رفته و پرخاشی علیه محرومیت سبعانهٔ جنسی در اوان پیری می‌نگرند، هر وقت می‌نگرم، اغلب به یاد یتس می‌افتم. (پیوندهایی، که از درک چگونگی شان ناتوانم، میان پیکاسو و یتس وجود دارد: نقاشیهای پیکاسو، پیوسته، اشعاریتس[۳۲] را به تصویر درمی‌آورد).

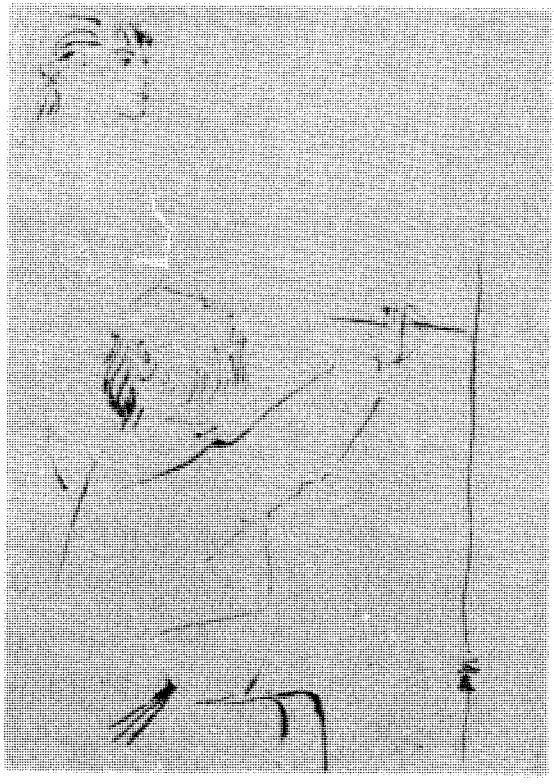
«تپه‌ها را دیوانه‌ام
زان رو که زنان را دیوانه‌ام.»

32- Yeats

اینگونه گفت آن پیر خبیث
که به گشت و گذار پردازد
آنجا که خدا اراده می کند:
«نه مردن در خانه و روی خس و خاشاک
ونه که آن دستها این چشمها را ببینند
جز این، ای محبوب من
از پیرمرد آسمانها چیزی نمی خواهم.»
دمیده سپیده و
چیزی از شمع باقی نمانده است.
«ای محبوب من
واژه هایت را که بر زبان می رانی
انبوه مهربانی اند
در یغشان مدار آنچه را که در پستوخانهٔ گفتن داری.
ای محبوب من
کدامین سال است
که خون پیرمرد سرد می شود؟
من چیزهائی دارم
که جوان نمی تواند داشت
جوان بی کران عشق می ورزد
واژه های من قلب را می خلند
اما جوان چه می تواند بکند
مگر دستی بر تن یار بساید.»
دمیده سپیده و
چیزی از شمع باقی نمانده است

اما اعتراف پیکاسو حتی از اینهم کاملتر و اندوه‌بارتر است. زیرا، موضوعی دیگر، غیر از موضوع صریحاً جنسی و موازی با آن، اما به مفهومی دیگر، در آن نهفته است و پیکاسو، در سراسر این زنجیره طرحها، به تناوب، از یکی به دیگری باز می گردد، گویی که این طرحها جنبه‌های گونه گونی از یک واقعیت‌اند. دومین موضوع، از آن هنرمند و مدل اش است.

مدل —تا آنجا که او نیز سکس، طبیعت و زندگی است— همان زن جوان است. نقاش (هر چند که گاه پیر و گاه جوان، گاه تکیده و گاه



«نقاش ومدلش»، اثرپیکاسو، ۲۵ دسامبر ۱۹۵۳

تنومند به تصو یر درآمده)، تا آنجا که ابله و درمانده است، همان مرد است. در اینجا، ناله و شکوه به گونه ای دیگر است. در اینجا دیگر مسئله آن نیست که امیال پیرمرد قبیح و ابلهانه است، بلکه مسئله آن است که **نقاشی کردن** در برابر زنی جوان، نشانه هایی روی تابلو گذاشتن و تناسبات اندام را از نزدیک نگریستن بجای بودن با او، نیز ابلهانه است؛ ابلهانه به شیوه ای چنان خشک و فضل فروشانه که بی شرمانه نیز می شود.

به این ترتیب، نقش زن بسیار شبیه به نقشی است که قبلاً داشت. جوانی، زیبایی، ولع های طبیعی و ظرافت و تمام آنچه که این زن را خواستنی می سازد، برای آن است که به ریش مردانی بخندد که نمی توانند یا نمی خواهند او را مطابق شرایط خودش، شرایطی به مطلقی و بی رحمی طبیعت، از آنِ خود کنند. برای زن، پیری و ناتوانی سدّ راه است و کار تخیل

«زن، سیب، میمون و مرد»، اثر پیکاسو، ۲۶ ژانویه ۱۹۵۴

بازی‌یی گذرا و هنرشیوه‌ای نفهمیدنی —و در بهترین حالت، بی خطر— برای وقت‌گذرانی. میمون،یار واقعی او است. سرانجام زن او را به جای مرد یا دست کم به جانشینی مرد که برای همیشه ناتوان گشته، برمی گزینند.

شاید، دردناکترین طرح این زنجیره، طرحی است که در آن میمون وانمود می کند که در کار نقاشی است و زن به جای آن که با نگاهی بی تفاوت در برابر تابلو قرار گیرد، به او پاسخ می دهد و به رو یش لبخند می زند. پیکاسو باجناسی که میان پستانهای زن و پوزهٔ میمون پدید آورده، می نمایاند که تا چه اندازه منظور از چنین پاسخی، ریشخند زدن به ما است. کسان زیادی این جناس را تیزهوشی نامیده‌اند، اما چنین تیزهوشی یی زادهٔ رنج و درد فراوان است.

پیکاسو در اعترافات پیری‌اش، به نومیدی اعتراف می کند. این نومیدی، از گونهٔ نومیدی اجتماعی گُو یا نیست؛ نومیدی یی است محدود و متعلق به زندگی خودش. این طرحها، به نمایشگاهی به خاطر بزرگداشت خاطرهٔ چنین زندگی یی می ماند. این نومیدی را تا اندازه‌ای این واقعیت نشان می دهد که او می تواند آن را بیان کند. اما نومیدی، برجای خود باقی است.

این نومیدی، نومیدی «وحشی نجیب» آرمانی شده‌ای است که تنها و تجرید شده از تاریخ و جدا مانده از هر واقعیت اجتماعی، به وسیلهٔ طبیعت بی آلایشی که باید ستایش کند، وادار به عقب‌نشینی می شود، آنقدر و تا آنجا که خودش می ماند و تخیلات بی توضیح اش. میمون که زمانی هم‌پیمان این «وحشی نجیب» برای آزادی و انتقادی سکوت‌آمیز از جامعه بود —انتقادی که در کنار انتقاداتِ بی پرده‌تر عمل می کرد— سرانجام رقیب و تحقیرگر او می شود. استعدادهای این «وحشی نجیب» به بلاهت تبدیل می شوند. این سخن به این معنا نیست که او به سادگی می پذیرد که

کارش به شکست انجامیده است، بلکه خودِ اندیشه هنر است که مورد حمله قرار گرفته است: آری حملهٔ «طبیعت» به هنری که پیکاسو، از آنجا که به‌سان پیرمردی که نه خلقی بی همتا دارد و نه پیروانی راستین، با آن تنها می‌ماند. اینک خودش این حمله را باور دارد و در واقع طبیعت را در حمله به هنر همراهی می کند، زیرا تمدن، آنگونه که او دریافته، چیزی به او نداده است مگر مشتی تعریف و تمجید.

استعدادهای هنرمند دارای قوه تخیل قوی، اغلب پیشتاز استعدادهای دورهٔ خویش است. همیشه، توانایی ها و گرایش های تازه در هنر، پیش از آنکه وجودشان را زندگی ارزیابی کند، به رسمیت شناخته می شوند و نامی به آنها می دهند. از این رو است که عشق به هنر که با واهمه از زندگی یا رد آن همراه است، این اندازه نارساست. نیز از این روست که باید همواره به گونه ای ایده‌آل، شاهراهی به سوی هنر و به روی حتی آنان که رسانه هنری، استعداد و فعالیت مربوط به آن برایشان بی معنی است، باز باشد. هنر نزدیکترین الهامی است که موقعیت ما بعنوان انسانهای علمی و امروزی، راه را برای آن باز می گذارد.

آنچه بر استعدادهای یک هنرمند می گذرد می تواند به شیوه‌ای رازگونه، آنچه را که بر معاصرین او می گذرد به خوبی عریان سازد. سرنوشت وان گوگ، جزئی از سرنوشت میلیونها انسان بود. احساس تنهایی یی که رامبراند پیوسته به آن گرفتار بود، بیانگر تظاهری جدید از تنهایی یی بود که صدها انسان درقرن هفدهم، لااقل به طورموقت، درهلند به آن گرفتار بودند.

این سخن در مورد پیکاسو نیز صدق می کند. هرز رفتن نبوغ و یا سرکوبی استعدادهای پیکاسو، باید واقعیتی بس مهم برای ما باشد. دین ما نسبت به او و ناکامیهایش، اگر نیک درکشان کنیم، باید بسی عظیم باشد.

پیکاسو نمونه ای **زنده** باقی مانده است و این مسئله از نمردن بسی فراتر می رود. پیکاسو از کار کردن باز نمانده است. دروغ نگفته است. اجازه نداده که نومیدی شخصی اش، زنده‌دلی و کامجو یی از توانایی اش را از بین ببرد. نه از لحاظ سیاسی —و بنابراین نه از لحاظ انسانی— بدبین نشده است. در هیچ زمینه ای، مرتد نشده است. نمی توانیم روی او خط بطلان بکشیم. موفقیت او آن اندازه هست که به ما نشان دهد که می توانست به چه چیزها دست یابد. پیکاسو از آنجا که شکست نخورده، سرزنشی زنده، مانده است. اما سرزنش چه چیزی؟

پیکاسو هنرمند **نمونه‌وار** اواسط قرن بیستم است زیرا داستان او **عالی‌ترین نمونهٔ** داستان موفقیت است. هنرمندان دیگر، کوشیده‌اند به پیروزی دست یابند، هم‌رنگ جامعه شده‌اند و به آنچه در آغاز کار باور داشتند، پشت کرده‌اند. پیکاسو هیچکدام از این کارها را نکرده است. چندان در تلاش برای پیروزی نبوده همان اندازه که وان گوگ چندان در تلاش برای شکست نبوده است. (این دو، هیچکدام از سرنوشت خود روی گردان نبوده‌اند، اما این برخورد آنها به این معنا بوده که دست و بالشان برای «تلاش»شان، چندان باز نبوده است). پیروزی سرنوشت پیکاسو بود و همین است که او را هنرمند نمونه‌وار زمان خو یش کرده است، همانگونه که وانگوگ را.

بسیار بوده‌اند— و هستند— هنرمندان برجستهٔ معاصری که به پیروزی و یا پیروزی‌یی که به عقیدهٔ ما سزاوارش‌اند، دست نیافته‌اند. اما اینان استثناء بوده‌اند (زیرا گاهی، بی باکانه و آگاهانه، خواسته‌اند چنین باشند).

بنگرید که در بیست سال گذشته، عصیانگران و سنت‌شکنان از چه احترامی برخوردار بوده‌اند! البته سنت‌گرایانی چون بونار[۳۳] و ماتیس استثنا هستند. نیز، این پدیده را نه از دید تولیدکننده که از دید مصرف کننده

بنگرید. هنر و به و یژه هنر «تجر بی»، اینک سمبولی برای اعتبارشده و در اسطورهٔ تبلیغات تجاری، ماشینهای لیموزین و منازل آباء و اجدادی، جای گرفته است. امروزه هنر، **سند** موفقیت است.

توضیح دلیل پیدایش چنین پدیده ای و یا بحث پیرامون تضاد دردناک میان هنرمندان بهروز و تیره‌روز، از حوصلهٔ این مقاله بیرون است. در جامعه ای که رقابت در آن حکم‌فرما است، پاداشهایی از این دست که به هنر داده می شود، انبوهی وسیع ازمحرومان غیراقتصادی پدید می آورد که بیهوده به بخت و اقبال دلخوش اند. این واقعیت پابرجاست که از انقلاب فرانسه به بعد، هنر در میان بورژوازی، از امتیازاتی که امروزه برخوردار است، هرگز برخوردار نبوده است. بورژوازی، زمانی هنرمندانی متعلق به خو یش داشت و با آنان چون پیشه وران، به دیگرسخن چون معلمان سرخانه یا مشاوران، برخورد می کرد. در خلال نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، هنری وجود داشت که هنر عصیان بود و هنرمندان اش را یا نادیده می گرفتند یا خوار می داشتند تا این که می مردند و آثارشان را می شد از اهداف آفرینندگان جدا و به کالاهایی بی هو یت تبدیل کرد. اما امروزه هنرمند زنده، هر اندازه هم سنت‌شکن باشد، این اقبال را دارد که با او چون سلطان رفتار شود؛ با این تفاوت که تخت سلطنت ندارد زیرا چون سلطان رفتار نمی کند بلکه با او چون سلطان رفتار می شود.

تمامی این مسائل در شیوه گفتگوی هنرمندان با هم و ارزیابی شان از همدیگر، منعکس است. پیروزی با بیم و امید همراه است. زیرا، ازسوئی امکانات برای حفظ بقاء و ادامه به کار را نو ید می دهد و از سو یی دیگر هنرمند را تهدید به فساد می کند. مسئله ای که بیش از هر چیز، در نقدها شنیده می شود آن است که فلانی از هنگامی که مشهورشده، درجا زده و

33- **Bonnard**

جز به تابلوسازی نپرداخته است. اما این مسئله را غالباً آنقدر محدود می‌نگرند که از مسائل یکپارچگی شخصی هنرمندش می بینند؛ چنین برمی آید که باید با برخورداری از یکپارچگی کامل، بتوان مسیری شرافتمندانه میان موفقیت و فساد پدید آورد. پاره‌ای انگشت شمار از افراطیون، عکس العمل چنان شدیدی نشان می دهند که درواقع ناکامی را باورمندند. اما ناکامی همیشه به معنی تلف شدن است.

اهمیت پیکاسو به عنوان یک نمونه، در آن است که به ما نشان می دهد که چگونه این مسئله اساسی دوران ما مسئله‌ای تاریخی است و نه اخلاقی. از آنجا که پیکاسو متعلق به اروپای غربی نیست، می توانیم بفهمیم که موفقیت اش درنظر خودش تا چه حد غیرطبیعی بوده است. حتی می توانیم نوع موفقیت **طبیعی یی** را که نبوغ اش نیاز داشت، تصور کنیم.

به‌علاوه می توانیم دقیقاً ببینیم که چگونه کامیابی یی که پیکاسو گرفتارش شده، به او لطمه زده است. کاملاً نادرست است که بگوئیم پیکاسو یکپارچگی شخصی اش را از دست داده و فاسد شده است بلکه برعکس، سرسختانه نسبت به خود اصیل اش صادق مانده است. لطمه‌ای که به او رسیده آن است که از پیشرفت اش جلوگیری کرده‌اند و دلیل این امر آن است که از تماس با واقعیت نو ین، محروم اش داشته‌اند.

موفقیت یعنی جذب شدن توسط جامعه‌ای، همانگونه که ناکامی به معنی طرد از آن است. پیکاسو جذب جامعهٔ بورژوایی اروپا شده است و این جامعه اینک، اساساً غیرواقعی است.

غیرواقعی بودن، هر چند که بر روشها، شیوه‌ها و اندیشه‌ها تأثیر می گذارد و تحریفشان می کند، از پایه اقتصادی است. امروزه کامیابی سرمایه‌داری به وجود مواد خام و نیروی کار در کشورهای محروم، از راه سرمایه گذاری، وابستگی دارد.

اما این کشورها دور دست‌اند و دیده نمی‌شوند؛ لذا اغلب مردم

اروپای غربی در برابر تضادهای نظام خویش، همان تضادهایی که سرچشمهٔ پیشرفت اند، محفوظ اند. می توان به حق از جامعه ای تخدیر شده سخن راند.

میزان رکود به ویژه در بریتانیا، که تا همین چندی پیش به «کارگاه جهانی» مشهور بود، تکان دهنده است، اما همین جریان به طرق دیگر بر تمام کشورهای سرمایه داری حکم فرماست. «فاینن شل تایمز[۳۴] در سال ۱۹۶۳، لیست مهمترین انحصارات را که عدد آن بیست بود، چاپ کرد. کل سود خالص شان چهارصد و چهارده میلیون پوند بود. **دو سوم** این رقم متعلق به مؤسساتی بود که با بهره برداریهای ماوراء دریاها (نفت، تنباکو، کائوچو، مس و غیره) سروکار داشتند، درصورتی که سود حاصل از صنایع سنگین بریتانیا تنها ۱۸/۷ میلیون پوند و از صنایع سبک ۴۳ میلیون پوند بود.

تأثیرات ایدئولوژیکی چنین رکودی، به سبب مرحله ای از دانش که به آن دست یافته ایم، مستقیم و بسی آشکار است. زمانی، ادامهٔ حیات از راه غارت دنیا و نادیده گرفتن این حقیقت و باز با وجود آن به پیشرفت ادامه دادن، کاملاً شدنی بود. امروز چنین چیزی ناممکن است. **زیرا جدایی ناپذیری بشر و علائق اش و یکپارچگی دنیا، نقطه عزیمتهای اساسی در هر زمینه ای از اندیشه و طرحریزی**، از فیزیک گرفته تا هنر، هستند از این روست که سطح میانگین تبادل فرهنگی و فلسفی در غرب این اندازه ناچیز است. نیز از این روست که چنین پیشرفتی تنها در زمینهٔ علوم خالص صورت می گیرد، یعنی جائی که مقررات روش کار، پژوهشگران را لااقل هنگام کار، وامی دارد که پیش داوریهای معمول در جامعه ای را که در آن بسر می برند، به سویی افکنند.

جوانان و آنها که هنوز در جامعه ای که انسانها را به بند نامها و مقولات

34- **Financial** Times

می کشد، گمنام اند، واقعیت تمام این مسائل را در می یابند، هر چند که حتی از بیان آن ناتوان باشند. آنان به این مظنون اند که ثروتمندان امروزی روانی اند و روز به روز بدتر می شوند. آنان ثروتمندان را در خیابانهای مجلل می نگرند و در می یابند که رسوایند. بر تهی بودن تشریفات ظاهری و رسمی شان، می خندند. آنها می فهمند که آزادیهای دمکراتیکی که ثروتمندان از آن دم می زنند تنها در حرف وجود دارد. آنان زندگی را تنازع بقاء می نامند و تأسف می خورند که وقت آن نداشته اند که شقّی دیگر برایش پیدا کنند.

وجود پیکاسو به مثابهٔ یک مثال، تنها در رابطه با هنرمندان نیست زیرا او، هنرمندی است که تجربه اش را به سادگی می توانیم مشاهده کنیم. تجربه اش ثابت می کند که کامیابی و سربلندی یی را که جامعه بورژوازی هدیه می دهد، دیگر کسی را نباید وسوسه کند. نپذیرفتن چنین کامیابی و سربلندی یی نه بر پایهٔ اصول، بلکه به خاطر حفظ خویشتن است.

گذشت آن زمان که بورژوازی اعطای امتیازات واقعی را می توانست. آنچه امروزه بورژوازی می بخشد، دارای ارزش نیست.

پیکاسو، مثالی است برای شکست یک روحیه انقلابی، از نظر نقشی که در سال ۱۹۱۷ و همچنین در سال ۱۹٤۵ در حزب کمونیست داشت. برای حفظ چنین روحیه ای، باید پذیرفت که گونه ای دیگر از پیروزی دست خواهد داد؛ پیروزی یی از آن دست که در چنان زمینه ای عمل خواهد کرد که برای نخستین بار، پیچیده ترین ساختمانهای ذهن بشر و آزادی تمام خلقهایی را بهم می پیوندد که تاکنون به ساده ماندن وادارشان کرده اند و پیکاسو همواره خواسته است که نماینده اشان باشد.