زندگی و هنر پیکاسو

لوتار بوخ‌هایم

ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بیگی

مؤسسه انتشارات نگاه

زندگی و هنر پیکاسو

لوتار بوخ‌هایم

زندگی و هنر پیکاسو

ترجمهٔ

علی‌اکبر معصوم‌بیگی

مؤسسهٔ انتشارات نگاه

تهران ــ ۱۳۷۹

بوخ‌هایم، لوتار
زندگی و هنر پیکاسو / نوشتهٔ لوتار بوخ‌هایم، ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بیگی.
تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۷۹، ۲۱۲ ص.
ISBN: 964 - 6736 - 84 - X
۱. پیکاسو، پابلو، ۱۸۸۱ ــ ۱۹۷۳. Pablo Picasso ــ نقد و تفسیر.
الف. معصوم‌بیگی، علی‌اکبر، ۱۳۲۸ ــ ، مترجم. ب. عنوان.
۷۵۹/۳ ND۵۵۳/پ۹

زندگی و هنر پیکاسو
لوتار بوخ‌هایم
ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بیگی
چاپ اول: ۱۳۷۹، حروف‌نگار: افسانهٔ یونانی، لیتوگرافی: امید
چاپ نقش جهان، تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
مؤسسهٔ انتشارات نگاه: خیابان ۱۲ فروردین، شمارهٔ ۲۱، تلفن: ۶۴۶۶۹۳۰
شابک: X ـ ۸۳ ـ ۶۷۳۶ ـ ۹۶۴ ISBN: 964 - 6736 - 84 - X

فهرست

یادداشت مترجم	۷
زندگی پیکاسو	
سرآغاز	۱۵
تولد	۲۱
کورونا	۲۷
بارسلون	۲۹
نخستین سفر به پاریس	۳۶
دومین سفر به پاریس	۴۶
دورهٔ آبی	۵۱
دورهٔ صورتی	۵۸
سفر به هلند	۶۲
کوبیسم تحلیلی	۷۴
آغازی نو	۸۳
کوبیسم ترکیبی	۸۵
«اوا»	۸۹
جنگ جهانی اول	۹۳
جنبش دادا و سوررئالیسم	۱۰۹

خاطرهٔ آتش ۱۲۴
گرنیکا ۱۳۷
نقاشی ابزار جنگ است ۱۴۱
جنگ جهانی دوم ۱۴۸
هنرمند قرن ۱۵۵
پیوست‌ها
دربارهٔ نویسندگان ۱۸۱
پیروزی و شکست پیکاسو (جان برجر) ۱۸۴
گرنیکای پیکاسو (هربرت رید) ۲۰۰
دیوار نگارهٔ گرنیکا: پیکاسو و اعتراض اجتماعی (ورنون کلارک) ۲۰۳
پیکاسو و جوهر اشیاء (ماریوس دِزایاس) ۲۱۴
پیکاسو از دیدگاه جامعه‌شناسی هنر (ماکس رافائل) ۲۱۸
پیکاسو در هفتاد و پنج سالگی (کلمنت گرین‌برگ) ۲۷۲
پیکاسو و کمدی انسانی یا حلول پاگنده (میشل لی‌ریس) ۲۸۸
سالشمار زندگی پیکاسو ۳۰۹

یادداشت مترجم

شاید دربارهٔ هیچ هنرمندی، دست‌کم در زمان حیاتش، به اندازهٔ پابلو پیکاسو مقاله، کتاب، رساله، تفسیر، نقد و یادداشت نوشته نشده است. شمارهٔ کتاب‌ها و نوشتارهایی که دربارهٔ پیکاسو انتشار یافته سر به صدها می‌زند و سیل انتشار این آثار نوشتاری همچنان ادامه دارد.

شاید هیچ هنرمندی به اندازهٔ پیکاسو با این همه رسانهٔ هنری متنوع و گوناگون کار نکرده است: از نقاشی رنگ روغن گرفته تا طراحی، مجسمه‌سازی، گرافیک، سرامیک و از آنجا کار با ابزارهایی چون گواش، پاستل، مداد رنگی؛ و آفریدن لیتوگرافی‌ها، چوبکاری‌ها، پیکره‌هایی از گچ و چوب، مجسمه‌های برنزی، ترکیب‌بندی‌هایی از کاغذ و پارچه و چسب؛ ساختواره‌هایی از آهن و مفتول، چوب یا ورقه‌های فلزی؛ عکس‌ها؛ و طرح‌هایی برای لباس‌ها، پرده‌های پیش صحنه و پس صحنهٔ تئاتر و باله؛ و سرانجام شعر و نمایشنامه‌نویسی.

شاید هیچ هنرمندی با این همه سبک و شیوهٔ گوناگون و گاه متضاد کار نکرده است: از امپرمیونیسم مانهٔ بزرگ تا اکسپرمیونیسم ون گوگ، از غرابت نمادین گوگن تا شادگونگی امپرمیونیستی تولوز لوترک، از منریسم ال گرکو و هنرمندان باروک تا کلاسی‌سیسم استادان قدیم، از سوررئالیسم و کانستراکتیویسم و هنر سیاه‌واره تا کوبیسم که خود یکی از بنیادگذارانش بود.

شاید هیچ هنرمندی به اندازهٔ او از همان آغاز نوجوانی بر قواعد،

مقررات و نظریات کهنه، پوسیده و خشک رایج در محافل آکادمیک نشورید. شاید کمتر هنرمندی به اندازهٔ او درگیر مسائل حاد اجتماعی زمانهٔ خود بود و با این همه در هر شرایطی فقط آن‌طور که خواست نقاشی کرد؛ هیچ‌گاه خود را پابند این یا آن قانون ابدی و ازلی در هنر نکرد. به قول آلفرد اچ. بار «در جهانی که فشارهای اجتماعی خواه از نوع دمکراتیک یا جمعی یا بورژوایی، هردم در پی محدود کردن آزادی فردِ استثنایی است هنر پیکاسو ارج و معنایی فراتر از اهمیت هنر خود می‌یابد.» بی‌گمان پیکاسو بر تکامل هنرها در قرن ما سلطه‌ای بی‌چون و چرا داشت و انقلابی‌ترین دگرگونی‌ها را از زمان رنسانس به این‌سو در هنر پدید آورد. وانگهی به برکت پیکاسو نقاشی چون یک رسانهٔ هنری عاطفی نیرومند و نه چون جستجو برای کمال‌بخشی به شکل‌های آرمانی زیبایی در میان هنرمندان قرن ما قبول عام یافت. بی‌گمان بازگشت به این باور بنیادی که هنر باید از نیازی آغازین به بیان احساسات انسان نسبت به جهان پیرامون خود در یک قالب عاطفی نیرومند سرچشمه بگیرد انسان را آماده می‌سازد تا اثر هنری را نه سبب کمال آن بلکه به دلیل زنده بودنش ارزیابی کند و ما این مهم را به پیکاسو مدیونیم. از این‌ها گذشته پیکاسو حتی در میان کسانی که با کار او کمتر آشنایی دارند نامی آشناست. پیکاسو حتی در زمان خود به اسطوره و شمایل بدل شده بود؛ و این همه کار انتخاب کتابی منفرد دربارهٔ پیکاسو را، که همه جنبه‌های زندگی و هنر او را دربر گیرد، دشوار می‌سازد. در بسیاری از کتاب‌ها و نوشتارهایی که در قالب زندگینامه، تحلیل، نقد، خاطرات و مانند آن درباره پیکاسو انتشار یافته همه‌گونه مطلب و نکته‌ای دیده می‌شود: از افسانه‌های بی‌پر و پا و پاورقی‌گونه دربارهٔ زندگی شخصی پیکاسو تا تحلیل‌ها و نقدهای روانشناسانه، جامعه‌شناسانه، زیبایی‌شناسانه، مردم‌شناسانه و مانند آن؛ از این‌رو نمی‌توان کتابی منفرد را گرفت و ترجمه

کرد و مطمئن شد که خوانندهٔ فارسی زبان، که جز یکی دو سه کتاب (آن هم دربارهٔ جنبه‌های خاصی از زندگی پیکاسو) در زبان فارسی ندیده است، با خواندن آن اگر نه با همهٔ جنبه‌های هنر و زندگی پیکاسو دست‌کم با اساسی‌ترین جنبه‌های آن آشنا شده است. مبنای کار ما در کتاب حاضر آن بوده که ابتدا کتابی را که از هر نظر شایسته بوده است برگزیده‌ایم و اساس قرار داده‌ایم و آنگاه هرجا مطلب یا نکته‌ای در آن نبوده یا ناقص و کهنه بوده است از مآخذ و منابع دیگر بهره گرفته‌ایم و به این ترتیب نقص کتاب پایه را رفع کرده‌ایم. بخش اول تو أمان با زندگی و هنر پیکاسو سر و کار دارد اما کفهٔ زندگی‌نامه البته سنگین‌تر است همچنان که در بخش دوم که به هنر و چگونگی نوآوری‌ها، جسارت‌ها، نفی‌ها و شکل‌گیری و تکامل نقاشی و پیکره‌های او می‌پردازد جنبهٔ تحلیلی بر دیگر جنبه‌ها می‌چربد.

ع. ا. م. ب.

زندگی پیکاسو

هر تصویر آمپولی است که با خون من پُر شده است.
همین خون است که درون آن جریان دارد.

سرآغاز

پابلو روئیز پیکاسو ستوده‌ترین و نیز نکوهیده‌ترین نقاش عصر ماست. نقاشان و هنردوستان سراسر جهان سالیان دراز در برابر دگرگون سازی‌های مداوم این نوآور بزرگ بلاتکلیف ماندند. پیکاسو که هردم جبهه عوض می‌کرد در ناکجاآباد هنر سیر می‌کرد و همهٔ کوشش‌هایی را که برای طبقه‌بندی کار او در مقولات مفهومی یا در برگه‌دان‌های مورخان هنر به کار می‌رفت به مبارزه می‌خواند. در سراسر دهه‌های بارآور گذشته آثاری خلق کرد که از نظر شیوهٔ بیان و شگرد کار یکسره با هم فرق دارند. عناصر سبکی، که گمان می‌رفت دیرگاهی پیش از این در گذشتهٔ پیکاسو مدفون شده است به طرزی نامنتظر بار دیگر سر برمی‌آورد و همین عناصر را با عناصر دیگر درسی‌آمیخت تا دستاوردهایی نوآیین و پُرشگفت پدید آورد.

این نکته هردم آشکارتر شده‌است که در این اسپانیایی کوتاه قامت و چارشانه با آن چشم‌های سیاه و خیره و فکور نه یک نقاش که صد نقاش، و هریکی نوآورتر و پرخیال‌تر از دیگری نهان شده است. گویی پیکاسو با ایستادگی برآزادی هنری و حفظ استقلالِ استوار خود می‌خواست از نقاشان سراسر اعصار به سبب خواری‌های بی‌شماری که کشیده و امتیازات رسوایی‌آوری که از سر ناگزیری داده بودند و برای همهٔ توهین‌ها و تحقیرهایی که به سبب قراردادها و چاپلوسی‌ها دیده بودند انتقام بگیرد.

پیکاسو در حفظ غرور و شرف خود و برانگیختن تحسین جهانیان، حتی هنگامی که محض تفریح خود و نزدیکانِ یکدلِ خود دیگران را دست می‌انداخت، همتا نداشت.

پیکاسو توفان‌های خشم برانگیخت و هواخواهان دو آتشهٔ قراردادهای آکادمیک را یکسره از کوره به در بُرد تا آنجا که آنان سرانجام دستخوش اشتباه تاریخی شمایل‌شکنان شدند. پیکاسو هزاران بار به کلاشی و حقه‌بازی متهم شد. احساس‌گرایی پر زرق و برق با هاله‌ای از سیمای یک ماجراجوی بی‌محابا، یک عیّار ارقه، یک گوش بُر زیرک و یک اغواگر شیطان‌صفت شخصیت او را فرا گرفته بود. مصاحبه‌های جعلی منتشر شد تا نادرستی و بی‌منطقی او، ولعِ ادعایی او به پول و توانایی او به فریب مردم را آشکار کند. صدها افسانهٔ دروغ در پیرامون او تنیده شد، به خاطر اعتقادات سیاسی‌اش به او تهمت بستند و تندترین دشمنانش او را دیو شیطان‌صفتی توصیف کردند که تنها هدفش آن است که قانون پذیرفتهٔ زیبایی را به لجن بکشد، نظم نهادی شده و ریشه‌دار را براندازد و تصویر انسان را به شیوه‌ای موهن و هولناک از ریخت بیندازد.

اما همان‌قدر که برخی از مردم از او نفرت گرفته‌اند، بسیاری دیگر نیز او را دوست دارند و تحسین می‌کنند. در چشم آنان پیکاسو فقط یکی از نمایندگان نقاشی مدرن نیست بلکه خودِ نقاشی مدرن است. به نظر آن‌ها پیکاسو نوآوری بزرگ، شورشگری بی‌تاب و جادوگر است. کار او در حکم اعلان جنگ با کلیشه‌ها و قراردادهای مرسوم، تعصبات بورژوایی، عادات بصری و ذهنیِ انجمادآور، اعلان جنگ به ضد تعلیم و تربیت ایستا و روزمره، به ضد سنت آکادمیک در تمام جنبه‌های مکانیکی و مسلم انگاشته شده، از رمق افتاده، بیمارگونه، محتضر یا مُردهٔ آن است. در چشم هواخواهان و حامیان او پیکاسو بزرگترین نقاش قرن ما، کاشفی دلاور و دمدمی مزاج، شیفتهٔ تجربه‌گری و سرانجام هنرمندی است که به

نیروی درونی پویای خود برانگیخته می‌شود و به تنهایی راه سفر در پیش می‌گیرد و قلمروهای ناشناختهٔ هول‌آور را کشف می‌کند و از هر حمله بر دژ هنر چندان غنائم به چنگ می‌آورد که نسل‌ها، نسل هنرمندان جوان از قِبَل آن می‌توانند روزگار بگذرانند. در نزد آنان آثار پیکاسو در حکم داروست؛ وارد جریان خون می‌شود و چون محرکی نیرومند و شگرف تأثیر می‌کند. دربارهٔ تصویرهای پیکاسو هرچه می‌خواهی بگو: این تصاویر همیشه نامنتظرند، همیشه گستاخانه رو در روی ما می‌ایستند، چنان فراخوان تحکم‌آمیزی در خود دارند که حتی توجه بی‌اعتنایان را برمی‌انگیزند؛ همواره اکتشفیات بصریِ شگفت‌آوری عرضه می‌کنند. در برابر این آثار با نیروهای نهانی آشوب‌انگیزی روباروی می‌شویم. هیچ حشو و زایده‌ای، هیچ وصله‌کاری ناشیانه‌ای و هیچ چاره‌گری عاجزانه در این نقاشی‌ها نیست. ابوالهول از درون چشمخانهٔ میان تهی جمجمهٔ جانور همچون دستگاه توخالی برآمدگی و فرورفتگی در ما خیره می‌شود. قدرت نافذ، تراژدی و مالیخولیای آشوب‌انگیز این تصویر فراموش نشدنی است.

حتی در تصادفی‌ترین اسلیمی‌های تزیینی و قلم‌اندازترین کارهای یک روزهٔ پیکاسو نیز این داروها به کار است: افسون‌کننده‌اند، خطرناک‌اند، مستی‌آورند، شوم‌اند و شاید حتی تباهی آورند. این اسپانیایی ریزه‌نقش نیروی آن را داشت که دیوها را احضار کند. او از بزرگترین استادان بود. پیکاسو که تراژدی بر او سایه‌ای تیره و تار افکنده بود یکی از درخشان‌ترین نمایندگان نوع بشر در روزگار ماست. پیکاسو با وضوحی بی‌همتا ما را فرامی‌خواند تا به جستجوی امکان رستگاری در میانهٔ آشفتگی و بی‌نظمی برآییم.

پیکاسو با نیروی حیاتی بی‌باکانه‌ای پوچی سنت‌های بی‌پر و پا را آفتابی کرده است، سنت‌هایی که در واقع جز یک مشت تعلیمات خوب

محافظت شدهٔ دانشکده‌های هنر نیست. موریس ری‌نال در کتاب خود دربارهٔ پیکاسو نوشت: در حالی که کل ساختکار عدالت به راستی برای نگاهداشت احساسات بهنجار انسانی ضروری است و در حالی که جامعه باید در نگاهبانی انصاف و جوانمردی مراقبت داشته باشد، قواعد دست و پاگیر و سنتی نمی‌تواند در قلمرو هنر اعتباری داشته باشد چرا که ممکن نیست بتوان سانسوری پایدار بر توانایی خلاقهٔ آدمی تحمیل کرد.

اما چه انگشت شمارند نقاشانی که به این تعبیر آزادی خود را حفظ کرده‌اند و چه بسیارند نقاشانی که بیشتر خوش دارند در کشفیات دیگران حک و اصلاح‌ها و دستکاری‌های جزیی به عمل آورند تا آن که خود دست به کشفیات دست اول بزنند! با این همه پیکاسو همواره از کار باانضباط تن زده و از این رو مایهٔ آزار آن اهل انضباطی شده است که معتقد است قفسه‌بندی تر و تمیز حتی در قلمرو امور معنوی هم میسر است، زیرا که پیکاسو خوب می‌داند که کسب مهارت و دستیابی به نتایج رضایت‌بخش از راه پیروی از آکادمیسین‌ها کاملاً ممکن است اما نمی‌تواند به کشفیاتی راه ببرد که به تنهایی می‌تواند نقاشی را به تجربهٔ معنوی بدل کند.

برای آن که اهمیت و جایگاه پیکاسو را در نقاشی مدرن ــ و نه‌تنها در نقاشی که در مجسمه‌سازی و هنرهای گرافیک نیز ــ ارزیابی کنیم نخست باید گریبان خود را از این فکر رها کنیم که وظیفهٔ نقاش آن است که از قلم‌موها، رنگ‌ها و پردهٔ نقاشی بهره گیرد و به مفهومی اخلاقی اشاره کند یا آن که در پی رقابت با دوربین عکاسی برآید و نسخهٔ دقیقی از موضوع کار خود به دست دهد و این تصویر تنها به منظور «آراستن» فضای خالی دیوار به کار رود. باید این نکته را دریابیم که تصویرهای پیکاسو تنها به دلیل جنبهٔ زیبایی‌شناسانه آفریده نمی‌شوند، چرا که پیکاسو برآن است که هیچ رابطهٔ پیونددهنده‌ای میان نمود پذیرفتهٔ روزمره و صورت هنری

وجود ندارد. پیکاسو بیشتر علاقه‌مند است که اشیا را به نشانه‌ها و نمادها دگرگون کند؛ نقاشی در چشم او کرداری معنوی است و بسیاری از تصاویر او حتی به معنی سیاسی کلمه به قصد اعتراض کشیده شده‌اند.

در قلمرو هنر کارگران ماهر کوشنده‌ای وجود دارند که کار خود را در کمال درستکاری و امانت انجام می‌دهند و هیچ‌کس حق ندارد آن‌ها را به این دلیل سرزنش کند. از یک سو با پاسداران سنت سر و کار داریم که با کوشش مداوم و دقیق آنچه را پیش از این به دست آمده است تحکیم و بهبود می‌بخشند. از سوی دیگر با انقلابیان بزرگی روبه‌رو می‌شویم که گستاخانه خود را بر فراز همهٔ قواعد سنتی می‌گیرند و در همهٔ مواضع و دیدگاه‌های به ظاهر تخطی‌ناپذیر ما تردید روا می‌دارند. پیکاسو از گروه دوم است.

تصاویری که او نقاشی می‌کند آشکارا برای کسانی نیست که به شیوه‌های کهنه و تنبلانهٔ تفکر و دیدن چسبیده‌اند، همان کسانی که در شرح‌های مصور دنبال تهذیب اخلاق می‌گردند و به جای آن که خواهان مسائل بصری یا بینش‌های آشوبندهٔ یک بینندهٔ ژرف‌نگر باشند می‌خواهند بُرشی از طبیعت را بر دیوارهای خود بیاویزند که به دور از هرگونه جنبهٔ آزاردهنده تصویر شده و به طرزی پاکیزه قاب گرفته شده باشد.

کوشش‌هایی به کار رفته است تا پیکاسو را حقه‌بازی آسان کار جلوه دهند. او را به اغواگری تردستانه به شیوهٔ «شکارچی موش»[1]، از راه بدر کردن تلخ‌اندیشانه و شیادی کفرآمیز متهم کرده‌اند. بارها او را جادوگر خوانده‌اند اما بسیاری از مردم که از ابهام نهفته در این برچسب بی‌خبر

---

۱. Pied Piper of Hamelin، در افسانه‌های آلمانی موسیقی‌نوازی که با نواختن نی موش‌ها را به سوی رودخانه کشید، آن‌ها را غرق کرد و مردم شهر هَملین را از آزار موش‌ها رهانید؛ اما از آنجا که دستمزدش را نپرداختند به کین‌خواهی برخاست و به همین تمهید بچه‌های دهکده را به کوه‌ها رهنمون کرد و بچه‌ها در کوهسار ناپدید شدند.

بودند این کلمه را به معنای صفت شعبده‌بازی گرفتند که از آینه‌ها بهره می‌گیرد، دست به چشم‌بندی می‌زند و خلایق را می‌فریبد. ژورنالیسم احساسات‌انگیز پیوسته کوشیده است نسخه‌ای پرکشش و گیرا از «پرده‌دری‌های هیجان‌انگیز» زندگی خصوصی پیکاسو به خوانندگان خود عرضه کند. با این همه، گو این که ممکن است زندگی او پرتنوع و رنگارنگ به نظر آید، اساساً به هیچ‌رو هیجان‌انگیز نیست. زندگی پیکاسو کار او بود. بهترین و بی‌پرده‌ترین زندگی‌نامهٔ او را باید در نقاشی‌ها، طراحی‌ها و پیکره‌های او یافت. پیکاسو نیاز به فضای عشق و دوستی داشت. او برای کار خود به این عناصر نیاز حیاتی داشت. حتی صمیمانه‌ترین روابط انسانی به طور تنگاتنگ به کار او پیوند یافته بود. بی‌حضور زنان هیچ‌یک از آن صحنه‌های شادی‌آور، آرامش روستایی منشانه و مادرانگی آرام و پرصفا وجود نمی‌داشت. اما از این‌ها گذشته این عوامل از آن‌رو برای او اهمیت داشتند تا افزون بر دوستان، محیط پیرامون، رویدادهای زندگی خصوصی و رخدادهای بزرگ سیاسی، ذخیره‌ای دائمی برای انگیزه‌های نو جهت کار خلاقهٔ او فراهم آورند.

پیکاسو بی‌گمان در برخی دوره‌ها تا حدی اعتبار خود را نزد بسیاری از مردم از دست داد زیرا سوداگران تیزبین این واقعیت را از نظر دور نمی‌داشتند که زواید و زیاله‌های کارگاه او، کارهای ناتمام و قلم‌اندازهای شتابزده و تصادفی او ناگزیر از سبد کاغذهای باطله سر در خواهد آورد. این جماعت پاپی می‌شدند، اصرار می‌کردند تا حتی خرده‌ریزهای دور انداختنی او را به پول نقد نزدیک کنند چندان که گاه به نظر می‌رسید لباس‌هایی که هنگام کار به جای قابدستمال از آن‌ها استفاده می‌کرد گردآوری می‌شد، بر قامت مانکن‌های کچی گرانبها راست می‌شد و به صورت جامه‌های گرانبها مورد معامله قرار می‌گرفت. پیکاسو در پاسخ به درخواست‌های سماجت‌آمیز بسیاری از ناشران، با کشیدن چند طرح

مداد رنگی برای چاپ کتاب‌های نفیسی که گویا ذکر نام او روی آن‌ها کشش و جذابیتی پدید می‌آورد، به حیله این ناشران را از سر باز می‌کرد. این طرح‌ها به عنوان به اصطلاح «لیتوگرافی‌های اصل» برای بالا بردن ارزش کتاب‌های کم فروش به کار می‌آمدند و اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم جز مشتی یاوه نبودند. یکی از ناشران که برای کتاب خود از پیکاسو درخواست متنی کرده بود به جای آن چند برگ کاغذ چارگوش دریافت کرد که روی آن همهٔ حروف الفبا به شیوه‌ای آشفته و درهم برهم قلم‌انداز رقم خورده بود. پیکاسو امر کرده بود که طرف باید کتابش را با این حروف به چاپ بسپارد؛ ناشر این مقدمه را بسیار باب روز و زیرکانه یافت و صفحات را دقیقاً همان‌گونه که پیکاسو به او داده بود به دست چاپ سپرد. برخی از مردم شاید این کار را یکسره پوچ و بی‌معنا بیابند. اما آیا باید به خاطر آن پیکاسو را سرزنش کرد؟ آیا تقصیر از اوست که «اسنوب‌ها» و ابله‌ها اوهام و خیالات عجیب و غریب او را الهام‌های هنری می‌خوانند؟ میسیاسِرت[1] همسر سِرت، نقاش اسپانیایی، که سالیان دراز روابط دوستانه‌ای با پیکاسو داشت در خاطرات خود می‌نویسد: «دلالان آثار هنری و کسانی که خود را به مقام روحانیان خاصهٔ مذهب او منصوب کرده‌اند بی‌گمان لطمه بسیار به او زده‌اند... این کسان به این بهانهٔ بی‌پر و پا که می‌خواهند **بورژوا جماعت را شگفت‌زده کنند**[2] گاه به ورطهٔ سقوط کشیده می‌شوند».

تولد

پابلو پیکاسو در ساعت ۹/۳۰ شب ۲۵ اکتبر ۱۸۸۱ در خانهٔ شماره ۳۶ میدان مِرسِد در شهر مالاگا به جهان آمد. مالاگا شهری است که بر

---

1. Misia Sert
2. épater les bourgeois

منطقهٔ فنیقی باستان در پایین سیرا نوادا واقع است. در آن سوی مدیترانه می‌توان کوه‌های اطلس را در افریقا دید. او نخستین فرزند خوزه رولیز بلاسکو از نسل کاستیلی‌های جدید و همسرش ماریا پیکاسو لوپز بود. مادر دارای خاستگاهی اندلسی بود و در رگ‌های خود خون عربی داشت.

والدین در کلیسای مجاور پسر را پابلو، دیه‌گو، خوزه، فرانسیسکو دِ پاأل، خوان، نپوموسنو، کریسپیانو دِلاسنتیسما ترینیداد نام گذاشتند. اما پسر در جوانی، چنان که در میان اسپانیایی‌ها رسم است، هم نام مادر و هم نام پدر را پذیرفت و تصویرهای خود را روئیز پیکاسو امضا می‌کرد. بعدها نام ویژهٔ مادر را پذیرفت و به سادگی «پیکاسو» امضا کرد. پدرش خوزه روئیز استاد طراحی در مدرسهٔ ایالتی حرفه و فن و هنر «مدرسهٔ سان‌تِلمو» در مالاگا بود. بسیاری از نیاکان او از هردو سو استعداد هنری داشتند و به تفنن دستی به نقاشی رسانده بودند بی‌آن که نقاش شده باشند. انگار همهٔ استعداد و مهارت هنری خانواده ذخیره شده بود تا سرانجام پسر دون خوزه بیانی نیرومند و متمرکز به آن همه ذوق و قریحه ببخشد.

پدر پیکاسو هنرمندی با استعدادِ میان‌مایه بود، اما چندان به استعداد هنری خود پشتگرم نبود تا خطر آن را به جان بخرد که سراسر زندگی را در مقام هنرمندی مستقل بگذراند. هنگامی که مسئولیت استاد طراحی در مدرسهٔ هنرها و فنون سان تِلمو را به گردن گرفت همهٔ نگرانی‌ها، انتظارات طولانی برای گرفتن سفارش، خستگی و بی‌حوصلگی ناشی از انجام دادن سفارش‌های مشتریان به پایان رسید. به طبع ستیزه‌جو نبود؛ نقاشی زحمتکش و شریف بود که می‌بایست در بند آب و نان خانواده، زن و سه فرزندش پابلو، لولا، و کوچکتر از همه کونچیتا باشد.

پیکاسو کودکی خود را در بندر مدیترانه‌ای مالاگا و در شهری گذراند

که به گفته مشهور «شهر آفتاب سوزان و سایه‌های زمهریر» و سرشار از سایه روشن‌های خشن، و در جلوه‌های دیگرگون شوندهٔ خود دارای همان ذخایر نهانی بی‌شمار آثار خود پیکاسو است.

خانهٔ میدان مرسد برای این خانوادهٔ بزرگ بسیار کوچک بود. اما از بخت خوش دون خوزه، کارگاه خود را در موزهٔ شهر برپا کرد. در آنجا دست کم می‌توانست تصاویر کبوترهای خود را در آرامش نقاشی کند. نقاشی از کبوتر و مگس جزو تخصص او بود. بعدها پیکاسو دربارهٔ نقاشی کبوترهای پدرش به دوست خود سابارتس که در زندگی او تقریباً نقش بازول[1] را داشت، گفت: «روزی پدرم تصویر بزرگی نقاشی کرد که یک کبوترخان را نشان می‌داد که کبوتران بسیاری بر میله چوب‌های آن نشسته بودند. «قفسی را در نظر بگیر با صدها کبوتر، باهزاران کبوتر ــ هزاران بلکه میلیون‌ها...» پیکاسو همیشه ــ و بسیار جدی ــ می‌گفت «میلیون‌ها کبوتر».

پدر پیکاسو نگرانی‌ها و دردسرهای مالی داشت: اکنون پنج فرزند داشت و ناچار بود درس خصوصی بدهد. با این همه هیچ‌گاه خود را از لذت رفتن به «Toros»[2] محروم نمی‌کرد و همراه با پابلو کوچولو به تماشای گاوبازی می‌رفت. همین گشت و گذارهای شادمانه تأثیری ژرف بر پابلو گذاشت. در سراسر عمر دراز خود یاد این گردش‌ها همواره در خاطرش زنده ماند؛ پیکاسو هیچ‌گاه از نقاشی کردن صحنه‌های گاوبازی باز نایستاد.

پابلو کودکی خودرأی و چه‌بسا کله‌شق بود. شاگرد بدی هم بود. در میانهٔ درس‌ها به جای آن که به درس توجه کند به ساعت خیره می‌شد. حرکت آهستهٔ عقربه‌ها افسونش می‌کرد. سرانجام او را به مدرسه‌ای

---

۱. James Boswell (۱۷۴۰-۹۵)، اسکاتلندی، وکیل و نویسنده و زندگی‌نامه‌نویس سمیوئل جانسن.

۲. واژهٔ اسپانیایی به معنای گاوبازی و گاوبازان.

خصوصی فرستادند. اما حتی در آنجا هم از آموختن تن می‌زد. خوشبختانه مدیر مدرسه یکی از دوستان پدرش بود و برای او کلاس فوق‌العاده می‌گذاشت. پابلو به هیچ‌رو به مدرسه نمی‌رفت مگر آن که با پدرش، که مسیرش با او یکی بود، همراه می‌شد. در یکی از همین روزها پدر به کار نقاشی کردن تصویر دیگری از کبوترها مشغول بود. برای این کار تک پرنده ای را مدل قرار داده بود و از زاویه‌های گوناگون تصویر آن را می‌کشید. وقتی کار روزانه‌اش پایان گرفت کبوتر را با خود به خانه بُرد زیرا کسی در موزه نبود تا از کبوتر نگهداری کند. فردا صبح کبوتر را طوری در جیبش گذاشت که تنها سر او بیرون بود و در کنار پسر به راه افتاد. هنگامی که پدر و پسر به مدرسه رسیدند پابلو از پدر خواست که کبوتر را به گروگان پیش او بگذارد تا او مطمئن شود که پدرش از آمدن و بردن او در ساعت یک بعدازظهر غفلت نمی‌کند و گفت که اگر پدر این شرط را به جا نیاورد او هم به مدرسه نخواهد رفت: «اما کبوتر را که نمی‌توانی با خودت به کلاس درس ببری. بچه‌های دیگر به‌ات می‌خندند.» هردو در خیابان ایستادند؛ زنگ مدرسه نواخته شده و درس‌ها آغاز گردیده بود. پابلو گفت: «بگذار بخندند!»، «نه محال است! من برای نقاشی کردن به کبوتر احتیاج دارم!» پابلو حسّ کرد که پدر دارد تسلیم می‌شود و آمادهٔ معامله است؛ این شد که بی‌درنگ افزود: «پس قلم‌موهایت را به‌ام بده!»

دون خوزه مثل همیشه قلم‌موهایش را به خانه آورده بود تا بهتر بتواند آن‌ها را بشوید. حالا مثل یک دستهٔ گل آن‌ها را به دست داشت: «به این‌ها بیشتر احتیاج دارم! چطور می‌توانم بدون قلم‌مو نقاشی کنم؟»، «پس چوبدستی‌ات را بده!» حالا دون خوزه می‌دانست که شکست خورده است. به‌هوس پسرش تسلیم شد و چوبدستی را به او داد و پابلو با وقار و طنطنه، انگار که شمعی را در یک مراسم مذهبی حمل می‌کند، چوبدستی را با خود به مدرسه برد.

حتی در آن سال‌های نخستین زندگی آگاهی از این که می‌تواند راه خود را بیابد تأثیر خود را در منش پیکاسو به جا گذاشت. بعدها از به رسمیت شناختنِ قراردادها، قید و بندها و هرگونه منع و محدودیتی مطلقاً سرباز زد. همواره حتی به بهای تنهایی، همان‌گونه می‌زیست که می‌خواست. از آن‌گونه بچه‌ها بود که همیشه باید زیرنظر قرار می‌گرفت. هر مسخره‌بازی که دلش می‌خواست درمی‌آورد و هرکس به او می‌خندید بهای سنگینی می‌پرداخت. ارادهٔ او بر همهٔ اعمالش حکمفرما بود.

حتی پیش از آن که خانواده‌اش از مالاگا به کورونا نقل‌مکان کند نگران آن بودند که مبادا پابلو به دلیل تنبلی و سر بهوایی در مدرسه نتواند در امتحانات قبول شود. دلشان می‌خواست ببینند او به هر قیمت چیزی می‌شود. پدرش در کورونا هیچ قوم و خویشی نداشت. این شد که فکر کرد بهتر است پابلو برای درس خواندن در کورونا در مالاگا امتحان بدهد. امتحان یک نمایش مسخرهٔ محض بود. معدل حسابی کلافه‌اش کرد. با این همه پابلو کارنامه را گرفت و شادمانه آن را به خانه برد. بیش از همه به خاطر مادرش خوشحال بود چون مادر را بیش از هرکس دوست می‌داشت. مادر نیز باوری تزلزل‌ناپذیر به رسالت پسر داشت. بعدها وقتی پسر یکسره چهره دگرگون کرد و در پیشرفت‌های نوگستاخانه پیشگام شد مادر هرگز یک دم تردید به خود راه نداد بلکه در برابر تمام جهان از پسرش به دفاع برخاست. مادر تنها گوش به نداهای قلبی خود داشت.

مادر بزرگ مادری‌اش نیز پابلو کوچولو را بسیار دوست می‌داشت. این بانوی پیر تخیلی شگفت‌آور داشت. همیشه قصه‌های عجیب و غریبی برای پابلو می‌گفت که تنها زاییدهٔ جوشش تخیلش بود. همین که پابلو این قصه‌ها را می‌شنید راز و خیال بیشتری برآن‌ها می‌افزود و به جای قصه‌هایی خودساخته برای دیگران بازگو می‌کرد. هنوز چیزی نگذشته

بود که پابلو برای پذیرفتن، گواردن و بازآفرینی مایه‌ها و مضمون‌هایی که از همه سو جذب می‌کرد استعداد و توانایی شگرفی از خود نشان داد و همین خصیصه بعدها بسیار برجستگی یافت و هنرمند به سبب همین توانایی در دوران پختگی خود مورد حملهٔ دشمنان بداندیش قرار گرفت. مسلماً پیکاسو اغلب از تصویرهای دیگر نقاشان از جمله نقاشی‌های معاصران خود برانگیخته شده بود اما «برانگیخته» واژه‌ای عملی است؛ او هرگز دست به دزدی هنری نزد. می‌گفت: «مردم می‌گویند که من از نزدیک‌ترین دوستانم می‌دزدم اما وقتی به کارگاه همان همکاری می‌روم که چنین داستانی را شایع کرده است می‌بینم چیزی که به دزدیدن بیرزد در چنته ندارد.» او هرگز انکار نکرده است که از هرچیز که چشمش برآن می‌افتد به عنوان مادهٔ خام و انگیزه‌ای برای تخیل تجسمی خود بهره می‌گیرد، و برای انگیزه‌هایی که از یک تصویر دست می‌دهد به همان اندازه ارزش قائل است که برای تأثیرهایی که یک منظره یا طبیعت بی‌جان در او می‌گذارد. اما آنچه از آن‌ها درمی‌آورد همیشه تصویری از پیکاسو است. این است که اهمیت دارد.

پیکاسو حتی در کودکی اشتهایی سیری‌ناپذیر به تصویرگری داشت. برای پابلو جوان دیدن به معنای همه‌چیز بود. او با همهٔ هستی خود بر حسّ بصری خویش تمرکز می‌یافت، درست همان‌گونه که کودک اعجوبه‌ای چون موتزارت تنها برای شنیدن می‌زیست. پیکاسو به جهان آمد تا نقاشی کند درست به همان روش که موتزارت به جهان آمد تا موسیقی تصنیف کند. هردو کودک خطی مستقیم برای دستیابی به هدف خود رسم کردند. تأخیر جایز نبود، انگار تعهد کرده بودند تا در مدتی معین کار را به سرانجام برسانند. هنگامی که بچه‌های دیگر تیله‌بازی می‌کردند پیکاسو به طراحی و نقاشی آغاز کرد. آشکارا پیش از آن که بتواند حرف بزند می‌توانست چیز بکشد. به گفتهٔ مادرش نخستین کلماتی

که بر زبان آورد «پیز، پیز» بود که به جای «Lá Piz» می‌گفت؛ این کلمه در اسپانیایی به معنای قلم است و این همان چیزی بود که او همیشه طلب می‌کرد. چیزی نگذشت که از پدرش پیش افتاد..

کورونا

در ۱۸۹۱ خانواده از طریق اقیانوس اطلس به سوی کورونا نقل مکان کرد. سفر دریایی ارزانترین وسیلهٔ نقلیه برای حمل این خانوادهٔ گسترده و همهٔ دارایی آن بود. کشتی از تنگه جبل‌الطارق گذشت، سپس به سوی شمال در امتداد کرانهٔ غرب اسپانیا پیش راند. این سفر گنجینه‌ای از تأثیرهای گوناگون برای پابلو فراهم ساخت و این تأثیرات چندان نیرومند بود که او ترس از مدرسهٔ جدید را پاک از یاد بُرد: زندگی در عرشهٔ کشتی، افق دوردست، گروه‌ها گروه مرغان دریایی که به ندرت عرشه را ترک می‌کردند، نوار باریک سرخ‌فام خط ساحلی بر سمت راست کشتی و همهٔ خانواده که دریازده و بیمار افتاده بودند. مادرش به زحمت سفر را به آخر رساند. خانواده کشتی را در ویگو ترک گفت و بقیهٔ سفر را با راه‌آهن به پایان بُرد.

دون خوزه به عنوان آموزشیار طراحی کاری در «انستیتو داگواردا» گرفته بود. خانواده پس از اقامتی کوتاه در مهمانخانه‌ای محقر سرانجام در طبقهٔ دوم خانهٔ شماره ۱۴ کوچهٔ پاخوگومز مستقر شد.

زندگی در کورونا در چشم پدر پیکاسو چون تبعید بود. آنجا خود را راحت حس نمی‌کرد؛ این شد که هنوز چیزی نگذشته همهٔ دل و جرأتش را از دست داد. نه از گاو و گاوبازی خبری بود و نه از هیچ یک از دوستان هم کافه‌ای‌اش. ساعت‌ها در آن آپارتمان غم‌افزا کنار پنجره می‌نشست و به ابرهای باران‌زایی که از اقیانوس اطلس می‌آمد خیره می‌شد. می‌بارید و

می‌بارید. زیر کاریکاتوری که یک وقتی پابلو کشید نوشت. «اکنون باد وزیدن آغاز کرده است و آن‌قدر به وزیدن ادامه خواهد داد تا دیگر کورونایی باقی نماند.»

زندگی غم‌انگیز و تیره‌تر می‌شد. دون خوزه کم و بیش از نقاشی دست کشیده بود. بی‌حسی مرگ‌زای او همهٔ خانواده را فلج کرده بود و حال و هوایی غم‌افزا بر خانه سایه گسترده بود. نهایت کاری که می‌کرد این بود که گاه گُدار تصویر کوچکی از کبوترها نقاشی می‌کرد. امّا آن‌قدر نمی‌توانست ذهنش را متمرکز کند که حالت ایستادن پاها را خوب و دقیق دربیاورد. پیکاسوی جوان وظیفهٔ اجرای کار را به گردن گرفت. بعدها پیکاسو نقل کرد که چطور پدرش پاهای یک کبوتر مُرده را کند و به حالت دلخواه خود روی یک تخته قرار داد و از آن پس کار پابلو این بود که نسخهٔ دقیقی از روی آن بکشد.

چیزی نگذشت که پابلو استعدادی یکسره استثنایی از خود نشان داد. نخستین پردهٔ رنگ روغنی خود را در نه سالگی کشید. نکته مهم آن که بدانیم این تصویر صحنه‌ای از گاوبازی را نشان می‌دهد: پیکادوری[1] بر اسب سوار است و دو مرد و یک زن پشت حصار میدان ایستاده‌اند. والدینش او را تشویق کردند که به نقاشی ادامه دهد. تشویق و تحسین آن‌ها به پابلو اعتماد به نفس بخشید؛ در مدرسه به زور تکالیفش را انجام می‌داد.

پیکاسوی پدر مثل نجار پیری که رنده‌اش را به زمین می‌گذارد و به تماشای پسرش می‌ایستد، تخته رنگ و قلم موهایش را در ۱۸۹۴ به او پیشکش کرد. لحظه‌ای جدی و پُر وقار بود. پابلو جوان می‌دانست که با کناره‌گیری پدر مسؤولیتی بزرگ بر دوش او افتاده است. در آن هنگام

چهارده سال داشت. حکایت دیگری که تصور جعلی بودن آن چندان دور از ذهن نیست می‌گوید که سرشبی هنگامی که دون خوزه، از پرسه‌گردی بازمی‌گشت دید پابلو یکی از پیش طرح‌های ناتمام او را از یک کبوتر به دست گرفته و با دقتی به غایت استادانه پنجه‌ها و پرهای ظریف پاهای کبوتر را نقاشی کرده است. جلوه و تأثیر کار به مراتب بهتر از هرکاری بود که خود پدر تا آن زمان انجام داده بود. این بود که دستخوش حالت دوگانهٔ افتخار و نومیدی شد و پالت و قلم‌موهای خود را به پسر داد و سوگند خورد که دیگر دست به رنگ نبرد.

در ژوئیهٔ ۱۸۹۵ خانواده به مالاگا بازگشت تا تعطیلات را در «وطن» بگذراند. در پایان سپتامبر سفری تازه از غرب شبه‌جزیرهٔ ایبریا به شرق، باز از اطلس به سوی مدیترانه و از کورونا به بارسلون پیش آمد. خانواده در بارسلون در خانهٔ شمارهٔ ۳ کوچهٔ مرسد مستقر شد.

بارسلون

دون خوزه به معلمی هنر در مدرسهٔ هنری استان بارسلون معروف به «لالونخا» گماشته شد. اما وظایف جدید و محیط تازه به مذاق او خوش نیامد. اینجا هم مانند کورونا افسردگی دست از سرش برنداشت. بارسلون برای او بیش از حد مدرن و شلوغ بود. هیچ دوستی در آنجا نداشت. مدرسه چند قدمی بیشتر با خانه‌اش فاصله نداشت با این همه از درس دادن چندان لذتی نمی‌برد. تک چهره‌هایی که پابلو جوان از او طرح زد یا کشید تنها این نکته را به وضوح نشان می‌دهد که این مرد هیچ سر سازگاری با جهان ندارد.

پابلو برای ورود به «لالونخا» به رقابت پرداخت، تکلیفی را که برای امتحان ورودی باید انجام می‌داد و یک ماهی برای اجرای آن فرصت

داشت یک روزه تمام کرد و مایه شگفتی معلمان شد. در ۱۸۹۶ به مدرسه پذیرفته شد. کاری که پیکاسو برای امتحان ورودی ارائه داد از گزند روزگار مصون مانده است. پابلو در مدل خود، که یک مرد برهنه بود، نه‌تنها تغییری نداد تا او را مطابق کمال و آرمان زیبایی درآورد بلکه مرد عریان را دقیقاً همان‌گونه کشید که دیده بود. هنوز چیزی نشده چشم‌های پابلو وحدت دید خود را نشان داده بود.

در همین زمان پابلو تصویر آبرنگی از پدرش پرداخت که او را در حالی نشان می‌داد که سرش را بر دست راست تکیه داده بود. تا همین‌جا نیز استادی و مهارت بسیار به خرج داده بود، موزهٔ شهر مالاگا آبرنگ دیگری از ۱۸۹۵ در اختیار دارد: نیمرخی از دون خوزه در حالی که پتویی به خود پیچیده و شبکلاهی بر سر گذاشته است. در همان سال پسر جوان با پاستل نیمرخی از چهرهٔ مادرش پرداخت که در آن مادر بلوزی سفید پوشیده است. پدرش کارگاهی شامل یک اتاق زیرشیروانی در کوچهٔ لاپلاتا برای پیکاسوی پانزده ساله اجاره کرد. تصویر **علم و نیکوکاری** در همین‌جا نقاشی شد. عنوان **علم و نیکوکاری** را دون خوزه بر تابلو گذاشت. این تصویر پزشک و راهبه‌ای را در کنار تخت یک بیمار علیل نشان می‌دهد. پزشک، که پدرش برای آن مدل قرار گرفت، در حال گرفتن نبض بیمار است. پابلو با این تصویر نخستین شناسایی همگانی را به دست آورد و در **نمایشگاه هنرهای زیبای** مادرید در ۱۸۹۷ نشان شایستگی دریافت کرد. پیکاسو از نشانی که گرفته بود به دقت نگهداری کرد.

اکنون تمام اعضای خانواده به فکر افتاده بودند که با این اعجوبهٔ کوچولو چه باید کرد. عمو سالوادور پیشنهاد کرد که او را به مادرید بفرستند. پابلو پیش از آن همراه با خانوادهٔ خود چند گاهی در مادرید به سر برده بود اما این مدت بسیار کوتاه بود. اکنون ــ در ماه اکتبر ــ قرار بود

به تنهایی به آنجا برود. والدین او انتظار بسیار از این سفر داشتند. می‌خواستند پابلو به عنوان نقاش کارش را در پایتخت دنبال کند. چیزی نگذشت که به نخستین موفقیت خود دست یافت. پابلو امتحان ورودی برای دورهٔ شاگردان پیشرفته را به همان درخشش امتحانات بارسلون پشت سر گذاشت و به آکادمی سلطنتی سن فرناندو پذیرفته شد. در آغاز در کوچهٔ سن پدرو مارتیر اقامت گرفت. اما چیزی نگذشت که به کوچهٔ خِروس و ماریا و از آنجا به کوچهٔ دِلا واپیس نقل مکان کرد و در هر دو مورد پیش دو خانواده پانسیون شد. این از این محله به آن محله رفتن‌ها و نیاز به دیدن چاردیواری‌های تازه، از آن جور دل مشغولی‌ها بود که پیکاسو هرگز نتوانست از آن رهایی یابد. بعدها در یک زمان چندین خانه به عنوان اقامتگاه زمستانی و چندین خانه به عنوان منزلگاه تابستانی داشت. پابلو به عنوان انگیزه‌ای برای کار نیاز به تغییر دائمی داشت. هرگز نیازی به سفرهای دور و دراز در خود احساس نکرد اما پیوسته نیاز به تغییر جا را در محدودهٔ شهرهایی که در آن‌ها می‌زیست در خود احساس می‌کرد.

چیزی نگذشت که از آکادمی و آموزش‌های خشک و جزمی آن خسته شد. هم جلسات سخنرانی و هم کلاس‌های درس ملال‌آور بود. پیکاسو بیشتر وقت‌ها به موزهٔ پرادو می‌رفت و در آنجا آن‌قدر از آثار موزه تأثیر می‌پذیرفت که نمی‌توانست به آسانی برآن فایق آید. اجباری درونی به نقاشی کردن در خود حس می‌کرد اما نمی‌خواست صرفاً از حالت‌های کلیشه‌ای مدل رونگاری کند. چیزی نگذشت که دید دلش می‌خواهد به جرگهٔ دوستانش در بارسلون بپیوندد اما دل آن را نداشت که این را به والدینش بنویسد. سپس دچار تب مخملک شد. و همین بهانهٔ خوبی به دست او داد تا بی‌درنگ برگردد. با آن که امیدهای خانواده به معلمِ هنر شدن پابلو نقش برآب شده بود امّا از آنجاکه به علت بیماری بازگشته بود

نمی‌توانستند به او عتاب کنند. پابلو پیش از این مزهٔ آزادی را چشیده بود. کوشش خانواده برای جاانداختن فکر ازدواج با دختر عمویی به سن و سال خود او نیز به سبب شیفتگی پابلو به استقلال بی‌ثمر ماند.

پابلو چندان در بارسلون نماند. همراه با دوستش پالارس به اُرتاد سن‌خوان در کاتالونیا رفت و بار دیگر سلامتش را بازیافت. در آنجا با خانوادهٔ دوستش زندگی می‌کرد. اُرتاد سن‌خوان دهکده‌ای فقیر بود و به کلی با بارسلون تفاوت داشت. مردم کسب معاش را جدی می‌گرفتند، و زندگی‌شان ساده و سرشار از وقار و آبرو بود. پابلو در این دهکدهٔ پر سنگلاخ خود را آسوده حس می‌کرد. زندگی ساده، «زمختی و خشونت کاتالونیایی، نیکی حقیقت» به شیوه‌های گوناگون شخصیت او را قوام بخشید. پابلو در کار مزرعه کمک می‌کرد: آموخت که چگونه شیر گاو را بدوشد، اسطبل‌ها را پاکیزه کند و اسب و گاری براند. دیرگاهی پس از آن گفت که هرچه می‌داند از آنجا آموخته است.

در آوریل ۱۸۹۸ پیکاسو به بارسلون بازگشت و در خانهٔ یکی از دوستانش در کوچهٔ دلوس اسکود یروس بلانکوس منزل گرفت. هردو فقط یک جفت دستکش داشتند. از آنجا که می‌خواستند در انظار خوش‌پوش جلوه کنند قرار گذاشتند که او لنگهٔ دست راست را به دست کند و دوستش لنگه دست چپ را و هرکدام دست برهنه را در جیب فرو کنند. پیکاسو بار دیگر خود را آسوده حس می‌کرد. به رغم فضای خانوادگی نفرت‌انگیز بیش از هر وقت دیگر خود را در بارسلون راحت حس می‌کرد. جرگهٔ دوستان قدیمش با شور و اشتیاق بازگشت او را خوشامد گفت. مالاگا و کورونا شهرهایی ایالتی بودند: مالاگا شهر دورهٔ کودکی و کورونا شهر نخستین کوشش‌های هنری او بود. در چشم او مادرید منزلگاهی در نیمه راه بود که هیچ تجربهٔ مثبتی در بر نداشت، پایتختی بی‌رنگ و جهان وطن بود. اما بارسلون خانهٔ معنوی او بود. در آن

زمان در سراسر اروپا بیش از چند شهر نبود که بتواند در مرکزیت هنری با آن برابری کند و برای پیکاسو همه‌گونه عامل تأثیرگذار وجود داشت تا او را جذب خود کند. یوگند شتیل[۱] نخستین شکفتگی معنوی خود را در اینجا یافته بود. دربارهٔ شعر و نقاشی نوین با شور و حرارت بحث می‌شد. آرا و شعارهای پیشتازان در سراسر اروپا به گرمی پذیرفته می‌شد. در اینجا پیکاسو با مدرنیسم کاتالان، این آمیزهٔ ویژهٔ سمبولیسم فرانسوی، یوگندشتیل آلمانی و گوتیک‌گرایی نئورمانتیک شمالی رو به رو شد. شگفت آن که نقاشان و نویسندگان جوان بارسلون در شورش خود بر سنت و گذشته برای رسیدن رستگاری نه به پایتخت فرانسه که به آلمان چشم دوخته بودند. دربارهٔ نیچه و شوپنهاور گفتگو می‌کردند و از واگنر دوستانِ پرشور بودند. تصویرهای بوکلین[۲] همان‌قدر آوازه داشت که کارهای لیبرمان[۳] و تروبنر[۴] پیش رافائلیان نیز تأثیر بسزایی داشتند. آثار مترلینگ[۵]، راسکین، ایبسن و فِرهِزِن[۶] نیز خوانندهٔ بسیار داشت.

پابلو با شور و شوق تأثیرهای نو را جذب می‌کرد. لازم است این نکته را یادآوری کنیم که پابلو به سبب اعتقادات مذهبی والدین خود تعلیم و

---

۱ Jugendstil، سبکی تزیینی در اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سده بیستم در آلمان که شباهت‌های بسیار با هنر نو داشت؛ از نمایندگان آن می‌توان از اوتواکمان، هانس کریستیانس، ارنست بارلاخ نام برد ــ م.

۲. Arnold Böcklin، نقاش سویسی؛ بیشتر به سبب مناظرش که اغلب با چاشنی اساطیر همراه است شهرت دارد (۱۹۰۱ـ۱۸۲۷).

۳. Max Liebermann، نقاش آلمانی؛ در میان پرده‌های نقاشی او بیشتر به تکچهره و مناظر زندگی روزمره برمی‌خوریم (۱۹۳۵-۱۸۴۷).

۴. Wilhelm Trübner، نقاش آلمانی؛ نخست تحت‌تأثیر نقاش دیگر آلمانی لیبل و گروه امپرسیونیست‌ها قرار گرفت؛ مناظری از هایدلبرگ (۱۸۸۹) و سپس سلسله تصویرهایی از آمورباخ و نورنبرگ پرداخت؛ تکچهره نیز می‌کشید (۱۹۱۷-۱۸۵۱).

۵. Maurice Maeterlinck، شاعر، درام‌نویس و مقاله‌نویس بلژیکی (۱۹۴۹-۱۸۶۲).

۶. Émil Verhaéren، شاعر بلژیکی؛ یکی از ویراستاران مجلهٔ «بلژیک جوان» (۱۹۱۶ـ۱۸۵۵).

تربیت دقیق مسیحی دیده بود و به آرمان‌های پذیرفتهٔ مذهب، تاریخ و هنر و ادبیات حرمت می‌گذاشت. از پانزده سالگی نقاشی فلاماندی، اسپانیایی، ایتالیایی، فرانسوی و خلاصه آنچه را در نگارخانه‌ها می‌توانست بیاید مطالعه کرده بود. اکنون ناگهان خود را در میان دسته‌ای شورشی یافته بود که نزد آن‌ها همه این چیزها هیچ معنایی نداشت. میعادگاه بزرگ «Els Quatre Gats» («چهار گربه») بود. اینجا ترکیبی از نوشگاه و «کافه کنسرت» بود که آگاهانه از روی نمونهٔ محلهٔ لاتن در پاریس الگوبرداری شده بود و به عنوان «میخانه‌ای گوتیک برای کسانی که به شمال عشق می‌ورزند» تبلیغش می‌کردند. پابلو گارگالوی مجسمه‌ساز که بعدها سردیس تحسین‌انگیزی از پیکاسو پرداخت یکی از مشتریان همیشگی این پاتوق بود. «چهار گربه» بنیادگذار کافه بودند: بابا رومئو، رامو کاساس، سانتیاگو روسینیول و میگل اوتری یو. کاساس از رهبران روشنفکری بارسلون بود و دلبستگی‌های عتیق‌وار به ال گرکو (که در آن هنگام هنرمندی شناخته‌شده و پرآوازه نبود) و هنر سده‌های میانهٔ کاتالونیا داشت و شخصاً با استین‌لن و تولوزلوترک آشنا بود. در بارسلون پیکاسو همچنین با خایمه سابارتس شاعر، یار شفیق و سپس منشی خود آشنا شد. پیکاسو صورت غذایی برای «چهار گربه» طرح زد و تصویری داخلی از «چهار گربه» پرداخت که در اصل تصویری از نوع نقاشی‌های کافه‌ای است: بر کافهٔ نیمه تاریک پاره رنگِ دامنِ قرمزِ زنِ مجردی مسلط است که پشت میز بدترکیبی کنار مردی فکور نشسته است؛ مرد پیپ می‌کشد و بر دیوار پشت سر آن‌ها تابلو نقاشی مدرنی از یکی از مشتریان دائمی به چشم می‌خورد.

پیکاسو به محفل این دوستان به عنوان نقاش شناخته شده‌ای وارد شد که کارهایش مدال‌های بسیار برده بود. هنوز چیزی نگذشته می‌توانست وجه معاشی کافی اما دشوار از راه نقاشی خود به دست آورد. پیکاسو

کوشنده و با پشتکار بود؛ هر سفارشی را بی‌درنگ می‌پذیرفت و برای مجلات نیز تصویرگری می‌کرد. نخستین طرح‌هایش در نشریهٔ Joventut (جوان) در ۱۹۰۰ به چاپ رسید.

اکنون باید پرسید چند و چون نقاشی هنرمند جوانِ بلندپرواز در این زمان چگونه بود؟ تأثیر و نفوذ خارجی که تا آن زمان جذب ناشده مانده بود هنوز در نقاشی‌هایش به روشنی قابل تشخیص بود. بیشتر وقت‌ها کار استین لِن را نمونه قرار می‌داد. سپس ردپایی از تأثیر گوگن پدیدار شد اما برجسته‌ترین تأثیر را از تولوزلوترک پذیرفت. اما همین واقعیت که پیکاسو چنین نمونه‌هایی را برمی‌گزید گستاخی بسیار، سلیقهٔ استوار و داوری او را نشان می‌دهد به ویژه اگر به یاد آوریم که آن «نقاشی رسمی» که مردم هواخواه و ستایشگرش بودند، تصویرهایی که با قاب‌های طلایی تر و تمیز در نگارخانه‌ها به نمایش در می‌آمدند و نقاشانی که بر سر و رویشان باران مدال فرو می‌ریخت از چه قماشی بودند. لوترک به معنی کوشش برای دستیابی به حقیقت، یکپارچگی و پشت کردن به «زیبایی» قلابی بود. لوترک به معنی انسانیت، قدرت بدنی، طراحی کمال یافته و شور بود.

چنان که گفته شد بت محافل هنری پیشرفته در بارسلون رامون کاساس بود. کاساس در پاریس تصویرهای فورن، استین‌لن و مانه را با جزئیات دقیق مطالعه کرده بود و خط زنده‌ای را پرورانده بود و آن را در پیوند مؤثر با سبک‌هایی که جذب کرده بود به کار می‌گرفت. این که کاساس تصویر آدم را بکشد رسمی عادی بود. مجلهٔ Pel Y Ploma (خز و پَر) که بر طبل هواخواهی از کاساس می‌کوبید اما برخی از طرح‌های پیکاسو را نیز چاپ کرد به کسی جز خود رامون کاساس تعلق نداشت.

یک روز پابلو و دوستانش بحث تقدم و پیشکسوتی کاساس را پیش کشیدند. آیا کاساس نخستین کسی بود که به فکر برپایی نمایشگاهی در تئاتر کوچک «هوستان دلس کواتر کتز» افتاده بود یا دوستان او؟ پیکاسو که

از گفتگوی آن‌ها برانگیخته شده بود به سوعت دست به کار شد و یک رشته تک چهره طرح زد. مدل‌های او نه اعیان شهر یا نام‌آورانی که از شهر دیدن می‌کردند بلکه دوستان خودش بودند. نویسندگان و نقاشان مو بلند، بازیگران و مجسمه‌سازان. البته از این بگذریم که چه تفاوتی در محل این دو نمایشگاه وجود داشت! از یک سو «سالاپارس»[1] با قالی‌ها و گسترهٔ دیوار زیبا و دلپذیر و قاب‌های طلایی چشم‌گیرش و از سوی دیگر کافه کنسرت بابا رومئو که بر الگوی شانوار (گربهٔ سیاه)[2] در پاریس طرح‌ریزی شده بود و در کوچهٔ مونیسیون قرار داشت. این نمایشگاه با سوفقیت همراه نبود. با این همه یک سلسله طرح‌های درخشان از آن حاصل شد؛ این طرح‌ها به مراتب مهم‌تر، مشخص‌تر، متمرکزتر و گزنده‌تر از آثار متصنع و قراردادی کاساس بود که به تمامی دل‌نگران آن بود که شباهتی دقیق از کار درآورد.

طراحی‌های پیکاسو در کارگاهی که از ژانویه تا سپتامبر ۱۹۰۰ با دوستش کزخماس در کوچهٔ ریرا دِسان‌خوان به شراکت اجاره کرده بود منحصر به تک چهره نبود؛ صحنه‌هایی از خیابان، برداشت‌هایی از کاباره‌ها، روسپی‌خانه‌ها و میدان‌های گاوبازی زمینه‌های دیگری بودند که پابلو به آن می‌پرداخت. گاه جلوهٔ طراحی‌های خود را با پاستل یا گواش افزون می‌کرد. دوتا از این طرح‌ها در مجلهٔ «جوان» در دوازدهم ژوئیه و شانزدهم اوت ۱۹۰۰ به چاپ رسید.

نخستین سفر به پاریس

گاه گاه حلقه‌ای از دوستان از هم می‌پاشید و راه پاریس در پیش می‌گرفت. پاریس مغناطیس‌وار این اسپانیایی‌های جوان را به خود

---

1. Sala Parés 2. Chat Noir

می‌کشید. رامون کاساس، میگل اُتریو و سانتیاگو روسینیول یکی پس از دیگری به پاریس سفر کردند و سر از پا نشناخته بازگشتند: «پاریس واقعاً شبیه به یک شهر است! گالری‌ها، کارگاه‌ها... آنجاست که هرکاری می‌شود کرد!» ندای شهر افسونگر مقاومت‌ناپذیر می‌نمود. در پایان ماه اکتبر پیکاسو بساط نقاشی خود را برچید و همراه کارلوس کِز خماس به پاریس رفت. نخستین‌بار که پیکاسو پاریس را دید شهر غرقه در عصر طلایی موسوم به La belle époque بود. تجارت و استعمارگری ثروتی هنگفت و بی‌سابقه به اروپا سرازیر کرده بود؛ صنعت گستری رفاه مادی را دو چندان کرده بود؛ یک نسل کامل به پیری رسیده بود بی‌آن که جنگ را آزموده باشد. ثروتمندان و سرمایه‌داران نمایشی خیره‌کننده داشتند؛ لباس‌های فاخر و پُرزرق و برق می‌پوشیدند، با گشاده‌دستی در رستوران ماکسیم غذا می‌خوردند و به خیانت و بی‌وفایی در زناشویی می‌بالیدند. موریس دوولامنیک نقاش فوویست در خاطراتَ خود به یاد می‌آورد که در چرخشگاه قرن «نیمی از پاریسیان تنها با اندک پولی در جیب سراسر پاریس را از پاشنه درمی‌کنند.» امّا این جنبهٔ شوخ و شنگ و پرجلال و جبروت پاریس بود. شهر سیمای زشت و ناهنجار خود را نیز داشت. در پس پشت نمای پر درخشش طبقهٔ بالا، کارگران که جنگ را در خیزش تاریخی «کمون پاریس» به بورژوازی باخته بودند روزانه دست‌کم ده ساعت برای شندرغاز دستمزد عرق می‌ریختند و در بسیاری از موارد جان خود را از دست می‌دادند؛ و گدایان خیابان‌ها را قرق کرده بودند.

هنرها نیز با تضادهای مشابهی دست به گریبان بودند. نقاشان آکادمیک کهنه‌پرست سفت و سخت به دستورالعمل‌های کهن در زمینهٔ کمپوزیسیون، پرسپکتیو و رنگ، که از زمان رنسانس بر هنر فرمانروایی داشت، چسبیده بودند. با این همه از ۱۸۶۰ به این سو انقلاب هنری بزرگی در حال گردآوری نیرو بود و این همان زمانی است که ادوارد مانه

نخستین‌بار برخی از قراردادهای رنسانس را شکست. مانه به جای ونوس آرمانی پیکر زن عریان را در صحنهٔ زندگی روزمره نقاشی کرد و کم و بیش سایه روشن یعنی حجم‌پردازی پیکرها از راه بهره‌گیری از روشنی و سایه را ترک گفت. نقاش مسن‌تر کار مانه را به این دلیل محکوم کرد که آدم‌های روی تابلو «مثل نقش ورق‌های بازی تخت» بودند.

نوآوری‌های مانه در برابر حمله‌ها ایستاد و تاب آورد و هنرمندانی که راه او را دنبال کردند چه از نظر تکنیک و چه از نظر درون‌مایه آزادی‌هایی به دست آوردند. امپرسیونیست‌های دهه ۱۸۷۰ حجم آفرینی قراردادی را یکسره نادیده گرفتند و به جای آن دستیابی به تأثیرات زودگذر نور را هدف خود قرار دادند و به جای ته رنگ‌های تیرهٔ استادان سنت‌پرست از رنگ‌های روشن و نوع تازه‌ای از ضربه. قلم‌های کوچک و کوتاه و تند و خال‌خال بهره گرفتند.

مانه و امپرسیونیست‌ها برای دستمایهٔ نقاشی‌های خود به جهان پیرامون، آدم‌ها و فضاهای ملموس روی آوردند بی‌آن که کوششی در اخلاقی کردن آن به کار برند: و این سنتی تازه بود که گروهی از رئالیست‌های میانهٔ سدهٔ نوزدهم بنیاد گذاشته بودند. هنرمندان بعدی به جای آن که طابق‌النعل بالنعل طبیعت را بازآفرینی کنند کوشیدند حسیات شخصی خود را بیان کنند. وینسنت وان‌گوگ رنگ‌ها را به جهت تأثیر عاطفی‌شان برمی‌گزید. پل گوگن به رقابت با سادگی هنر بدوی برخاسته بود. پل سزان مفهوم تازه‌ای از فرم را در نقاشی خود بنیاد گذاشت؛ او شکل ظاهری پذیرفته شدهٔ اشیا را از طریق کژدیسه کردن شکل سیب‌ها به کره‌های ناقص و تبدیل قسمت‌های بالای میز به مستطیل‌های ناقص تغییر داد.

در حالی که برخی از هنرمندان به ساده‌کاری روی آوردند برخی دیگر راهی مخالف به سوی آذین‌کاری دقیق، موشکافانه و استادانه در پیش

گرفتند. شیوه نخست که هنر نو خوانده می‌شد ریشه در این باور داشت که صنعت‌گری از حوزهٔ هنر بیرون رفته است. فعالان این طرز تفکر این اصول را نخست در معماری، چاپ، تزیینات داخلی و سرانجام در نقاشی به کار بستند و برای الهام به آذین‌های سلتی و تزیینات توری گوتیکِ سده‌های میانه، چاپ‌های ژاپنی و بافته‌های جاوه‌ای چشم دوختند؛ گذشته از این از فرم‌های طبیعی نیز بهرهٔ بسیار بردند، گو که به مدد یک خط پیچیده و مارپیچ تا حد کاریکاتور در این فرم‌ها غلو می‌کردند: به جای دم طاووس و برگ شناور زنبق آبی، که گلدان‌ها و حباب چراغ‌ها آن‌ها را آذین می‌کرد، هیچ المثنایی در طبیعت وجود نداشت.

گرچه تنها انگشت‌شماری از نقاشان برجسته خود را جزو هنر نو می‌شمردند، روح هنر نو در همه تأثیر گذاشته بود. این روح را اگوست اِندل نقاش اهل مونیخ چنین خلاصه کرده است: «ما در آستانهٔ هنری به کلی نو ایستاده‌ایم، هنری با فرم‌هایی که به هیچ معنایی نیست یا هیچ‌چیز را بازنمایی نمی‌کند با این همه می‌تواند به همان ژرفایی جان‌های ما را برانگیزد که اصوات موسیقی تاکنون توانسته است.» هیجان شرکت جستن در هنر نو در حال زایشی که در آستانهٔ قرن نو بر سراسر اروپا حاکم بود پیکاسوی نوزده ساله را در هنگام ورود به پاریس در اکتبر ۱۹۰۰ سخت تحت‌تأثیر قرار داد.

باری، چنان که گفته شد پاریس هم به معنی زیبایی بود و هم تنگدستی و بی‌چیزی، هم به معنی الهام و تحقق طرح‌ها بود و هم نبردی تلخ و جانگزا برای به دست آوردن ابتدایی‌ترین حوائج زندگی روزمره. پیکاسو می‌دانست که نمی‌تواند برای همیشه آنجا بماند؛ این سفر تنها سفری مقدماتی بود. هیچ‌یک از آن‌دو از خانواده‌های ثروتمند برنخاسته بودند و تنها در بارسلون از بابت خوراک و مسکن خیالشان راحت بود. پیکاسو سه سال میان پاریس و بارسلون درگشت و گذار بود و سرانجام در چهارمین

سفر خود در پاریس ماندگار شد.

پابلو از نخستین سفر خود با کِز خماس چند پیش طرح تهیه کرد. خوشبختانه این طرح‌ها محفوظ مانده است. در این طرح‌ها پیکاسو خود را به هیأت نقاش جوانی با سه پایه‌ای بر پشت و به صورت ماجراجویی در سرزمین‌های ناشناخته تصویر کرده است.

هردو کارگاهی در شمارهٔ ۴۹ خیابان گابریل اجاره کردند که پیشتر در اختیار هم‌وطنشان نونی[1] بود. از زندگی بی‌قیدانه و بوهمی‌وار به نهایت لذت می‌بردند. به تئاترهای واریته و ودویل سر می‌کشیدند و در بولوارها و کوچه پس کوچه‌های تنگ و تاریک پرسه می‌زدند. دوستان کاتالونیایی دیگرشان نیز آنان را همراهی می‌کردند. لوور و موزهٔ لوگزامبورگ گنجینه‌ای پربها از تأثیرها و برداشت‌ها و مفاهیم به آن‌ها عرضه می‌کرد و پیکاسو حریصانه همه را می‌بلعید. چون جنون‌زده‌ای کار می‌کرد و سرشار از نیرو بود. برت ویل، سوداگر آثار هنری در خیابان ویکتورماسه، سه صحنهٔ گاوبازی از او خرید و برای همه ۱۰۰ فرانک به او پرداخت. چه موفقیتی! پیکاسو از بابت آشنایی با برت ویل به دوست و همشهری‌اش پتروس مانیاچ مدیون بود که در عین‌حال نخستین سوداگر آثار تصویری بود که با پیکاسو قرارداد بست. این سوداگر ماهانه ۱۵۰ فرانک برای کار او تضمین کرده بود و این مبلغ برای زنده نگهداشتن او از گرسنگی بس بود. نخستین تصویری که پیکامو در پاریس نقاشی کرد «مولن دولاگالت» کابارهٔ مشهور «دوران خوش»[2] بود.

در نخستین سال سدهٔ بیستم هم کیفیت و هم تنوع هنر در پاریس بسیار پربار بود و انگار تمامی سنت‌نواز زمان مانه یکباره در آنجا گرد آمده

---

1. Nonell

۲. La bell époque، دورهٔ خوشی و سرور و رعنایی زندگی پاریسی پیش از وقوع جنگ جهانی اول.

است. پیکاسو فرصت بسیار داشت تا به طور دست اول، و نه از راه نسخه‌های چاپی و شایعات چنان که در بارسلون مرسوم بود، نزدیک به چهل سال هنرپیشرو را وارسی کند. نقاشان امپرسیونیستی چون مونه، رنوار و پیسارو هنوز زنده و هریک به نحوی فعال بودند. چنین بود حال گوگن، سزان، دُگا و تولوز لوترک. نمایشگاه جهانی ۱۹۰۰ بسیاری از نقاشی‌های مانه و گزینه‌ای همگانی از آثار امپرسیونیست‌ها را به تماشا گذاشت. رودن غرفه‌ای از آن خود داشت. در جای دیگری در پاریس، نمایشگاه بزرگی از کارهای سورا برپا بود. کارهای وان‌گوگ و گوگن را می‌شد به آسانی در نگارخانهٔ آمبرواز ولار دید. هیچ سبک و شیوهٔ یگانه‌ای بر هنر زمانه فرمانروایی نداشت و هیچ اتفاق نظری در کار نبود. اما در یک مورد اساسی به نیروی استدلال می‌توان اطمینان یافت که توافق وجود داشت: امپرسیونیسم هوای آزاد (Plein air) با آن پرده‌کشی بر ادراک، با آن درخشش پهناور و دلپذیر، آن شمایل‌نگاری این جهانی و صاف و ساده و آن سرعت عمل و شیفتگی به نور و امور گریزنده، دیگر پذیرفتنی نبود. واکنش در برابر این نوع امپرسیونیسم به سال‌های میانهٔ دههٔ ۱۸۸۰ برمی‌گشت، و آن هنگامی است که رنوار پس از آن که گفت: «من شیرهٔ امپرسیونیسم را تا به آخر فشردم» به سبک کلاسیک خود بازگشت و پیسارو خود را با نئوامپرسیونیست‌های جوانی چون سورا و سینیاک یگانه یافت. در پانزده سال آخر سدهٔ نوزدهم جنبه‌های زودگذر سبک قدیم‌تر را همه نمایندگان هنر نو نفی کرده بودند. دربارهٔ سمبولیست‌ها، نئوامپرسیونیست‌ها و پست امپرسیونیست‌ها نیز به همین سان رفتار شد.

ارتباط پیکاسو با این شیوهٔ نگرش ارتباطی گیرا است. برای آن که شخصاً تغییر جهت حساسیتی را تجربه کند که از امپرسیونیسم دور می‌شد یک دهه و شاید بیشتر جوان بود. وانگهی هیچ‌گونه هواخواهی

نسبت به جوهر نظری و حتی جزمی برخی از کارهای مورد بحث نداشت. از این‌رو چیزی نگذشت که با پذیرفتن شیوهٔ تک رنگ سمبولیست‌ها برخی از جنبه‌های آن جنبش را از نو اجرا کرد. با این حال به هیچ‌رو مانند سمبولیست‌ها علاقه‌ای به این نداشت که امپرسیونیسم را با هنری «معنادار»تر جایگزین کند و خطابش به تماشاگر متضمن مفهومی یا معنای پوشیده یا آشکار باشد. و نیز هیچ زمان نخواست که مانند سورا و گروه او هنری علمی و منطقی پدید آورد. پیکاسو هیچ قصد از پیش طراحی شده، هیچ تعصبی[1] نداشت. پایتخت پُر از جایگزینه[2]هایی بود که به خودی خود اهمیتی نداشتند اما پیکاسو آشکارا حس می‌کرد که می‌خواهد همهٔ آن‌ها راتجربه کند؛ آزمودن آن‌ها چندان وقتی ازاو نگرفت.

از اینجاست که می‌بینیم بسیاری از نخستین نقاشی‌های پیکاسو به کارهای زمانه می‌ماند، یا پاره‌ای از کارهای دیگر نقاشان آشکارا در آن‌ها به کار گرفته شده است. از همین روست که برخی از مفسران به شیوه‌ای گمراه‌کننده او را دستخوش همه‌گونه تأثیر و نفوذ جلوه می‌دهند. این منتقدان در دورهٔ بارسلون پیش ــ رافائلیان، نونی، استین لِن و ال گرکو را راهبر دست او می‌یابند و در پاریس به این فهرست کاررِی‌یه[3]، مونک، همهٔ استادان پُست امپرسیونیست و دیگران را می‌افزایند. به یقین پیکاسو دلبستگی هوشمندانه و کنجکاوانه‌ای به همهٔ این کسان داشت، چنان که فه‌لی سین فاگوس منتقد در زمان نخستین نمایشگاه پیکاسو در نگارخانهٔ ولار در ۱۹۰۱ اشاره کرد: «می‌توان گذشته از نفوذ تبار بزرگ خود او به آسانی تأثیر و نفوذ فراوانِ احتمالی این کسان را دریافت: دُلاکروا، مانه، مونه، وان‌گوگ، پیسارو، تولوز لوترک، دُگا، فورن، راپس، و شاید هم دیگران... هریک مرحله‌ای گذرا است، همین که به چنگ آمد دوباره می‌گریزد. پیداست که چون شور او اوج می‌گیرد دیگر مجالی برای او

---

1. Parti Pris 2. Alternative 3. Carrière

نمی‌گذارد تا سبکی شخصی برای خود پدید آورد؛ شخصیت او در این شور، در این خودانگیختگی تهورآمیز جوانی هستی دارد (یکی از منتقدان می‌گفت او هنوز بیست سال ندارد و در روز دست کم سه تابلو می‌کشد).»

این دورنمای کار بود. اما با چنین قاطعیتی از تأثیر سخن گفتن، چنان که اکنون می‌توان دید، سبب می‌شود که توانایی استثنایی پیکاسوی جوان، بسیاری از چیزهای دیگری را که دربارهٔ منش هنری او می‌دانیم و به ویژه سرشتِ خودِ کارها نادیده گرفته شود. هنگامی که تک‌چهره‌ای میناکاری را با خطوط کناره نمای سیاه کلفت می‌بینیم که یادآور شیوهٔ گوگن و پیروان او در نقاشی است؛ یا انکتن، برنار یا لاول را به یاد می‌آورند؛ یا نقش مایه‌ای را به خاطر می‌آورند که در خط سیر کارمونک قرار دارد؛ یا به گروه کوچکی از تصویرهای مسابقات می‌نگریم که تقریباً به طرزی ریشخندآمیز از برخی از کارهای کر ـ خاویر روسل بهتر از آب درآمده است، آنگاه باید دریابیم که تجربهٔ زنده و شاداب حضور در پاریس معنایی جز این نداشت که پیکاسو ناچار می‌بایست تصویرهایی نقاشی می‌کرد که تا حدود بسیار شبیه نمایشگاه‌های دستجمعی‌ای از کار درمی‌آمد که تماشاگر وارد آن می‌شود و با علاقه‌مندی فارغانه و آزادمنشانه‌ای گاه به این پرده و گاه به آن پرده نگاه می‌کند. این نقاشی‌ها به خودی خود مهم نیستند، و جایگاه زیبایی‌شناسانهٔ آن‌ها سورد بحث نیست. البته کسانی که می‌خواهند از تقلید هنری سخن بگویند در پیش کشیدن این بحث تردید به خود راه نمی‌دهند. در ضمن همین قدر باید گفت که نفوذ و تأثیر ژرف در هنر پیکاسو، آنجا که نمونه استادانه و پاسخ شاهوار است، در این دورهٔ کارآموزی رخ نمی‌دهد بلکه بعدها در دورهٔ کار هنری او پدید می‌آید: آنجا دیگر سر و کار ما با آن شیوه‌های سطحی نیست که بنابر آن هنرمندی در هنرمند دیگر تأثیر می‌گذارد بلکه با کل

تکامل سنت مدرن درگیریم و اینجاست که سبک‌های پیاپی به جای آن که مورد تقلید قرار گیرند، جذب، گوارده و پرورده می‌شوند.

اگر مرزبندی سبکی پیکاسو در این مرحله دقیق و ثابت و قطعی نیست، باری نگرش شخصی و اجتماعی‌ای که در پس پشت هنر او نهفته است و هنر او اغلب آن را به نمایش می‌گذارد کاملاً مشخص است. پیکاسو آشکارا و به نحوی انگیزنده بورژواستیز بود. البته هیچ‌چیز تازه‌ای در این نکته نبود. وانگهی به ندرت می‌شد چشم داشت که اسپانیایی جوان بسیاری از ظرافت‌های فراتصویری[1] را ـ مثلاً رفتار با طبقهٔ اجتماعی، لباس و شیوهٔ زندگی ـ بفهمد، همان ظرافت‌هایی که به یقین هنرسندان پاریسی و مفسران آن‌ها از زمان بودلر و مانه به تمامی از آن بهره گرفته بودند. پیکاسو هرگز واقعاً نگاهی اجتماعی نداشت. سرشت دورنمایه او نوعی اظهارنامه بود، اظهارنامه‌ای که او را به نقاشانی از نسل پیرتر نزدیک می‌کرد که پیکاسو هم به دلایل هنری و هم به دلایل اجتماعی برای آن‌ها ارزشی قائل بود: نخست تولوزلوترک، هرزه‌گرد افسانه‌ای مونمارتر، و اندکی بعد (با اهمیتی ژرف‌تر) تبعیدیان و غریبان تراژیکی چون گوگن و وانگوگ. بنابراین چنان که می‌توان چشم داشت پیکاسو هیچ رغبتی به اهلی بودگی آرام نقاشانی چون بونار و وُیار نداشت. باری چطور می‌توانست چیزی از زندگی خانوادگی فرانسه بداند یا اصلاً اهمیتی به آن بدهد؟

پیکاسو در پاریس خوش بود، اما به پدرش قول داده بود که برای کریسمس به خانه بوگردد. وانگهی دوستش کزخماس دستخوش شوربختی بود. کزخماس به زنی دل باخته، از پا درآمده و به میخوارگی افتاده بود. بدتر از همه آن که از خودکشی حرف می‌زد. پیکاسو با خود اندیشید که شاید آفتاب اسپانیا درد دلباختگی او را درمان کند؛ این شد که

---

1. Extra Pictorial

در ۲۴ دسامبر هر دو نقاش به بارسلون بازگشتند. بازگشت به خانه آکنده از ستیز و کشاکش بود. دون خوزه به ظاهر ناهنجار آن‌ها اعتراض کرد: موهای سرهای آن‌ها بلند و انبوه و آشفته بود، لباس‌هاشان بوهمی‌وار و عجیب بود. اما دون خوزه بیش از همه از تصویرهای تازهٔ پسرش جا خورد؛ در نظر او که بر قراردادهای نهادی و سنتی نقاشی ارج می‌نهاد این رنگ مالی‌های امپرسیونیستی در حکم تباه کردن شرم‌آور استعدادی درخشان بود.

پس از کریسمس پیکاسو بارسلون را به قصد مالاگا ترک گفت. کزخماس را نیز همراه خود برد. اقامت در مالاگا خوش‌تر از بارسلون نبود. عمو سالوادور از پیکاسو خواست تا موهایش را بزند و با حس و حال‌تر نقاشی کند؛ کسانی که استعدادکی در چهره‌پردازی داشتند پول خوبی درمی‌آوردند. کار وقتی پیچیده شد که کزخماس هردم نومیدتر و خودباخته‌تر شد. سراسر روز و شب در نوشگاهی می‌نشست و می‌نوشید و دل افسرده به کولیانی گوش می‌سپرد که Cant Jondo یعنی غم سروده‌های دلشکستگی آندلسی خود را به آواز حزین سر می‌دادند. پیکاسو که از کمک به دوستش ناتوان و از تهمت‌های خانوادهٔ خود مستأصل شده بود به مادرید گریخت. از سوی دیگر کزخماس سرانجام به تنهایی به پاریس برگشت و همان‌جا خودکشی کرد. مرگ ناگهانی دوست ضربه‌ای سنگین برای پیکاسو بود و تابلویی در رثای دوست از دست رفته‌اش پرداخت.

در مادرید وقتی به دوست دیگری از بارسلون به نام فرانسیسکو دواسیس سولر برخورد روحیه‌ای نو گرفت. سولر آنارشیست بود و می‌خواست نظر پایتخت اسپانیا را به مدرنیسم کاتالونیایی برانگیزد. سپس تصمیم گرفتند به اتفاق هم نشریه‌ای منتشر کنند و نام آن را Arte Joven (هنر جوان) بگذارند. سولر پسر یک کارخانه‌دار ثروتمند بود.

دومین و آخرین شمارهٔ «هنر جوان» حاوی طرحی از پیکاسو بود که خودش و سولر را در کنار یکدیگر تصویر می‌کرد. سولر مقاله‌هایی از روشنفکران می‌گرفت و پیکاسو تصاویر مجله را می‌کشید. بسیاری از این تصاویر کاریکاتورهای تیره و تلخ رئالیستی بودند که نابسامانی‌های اجتماعی و سیاسی گوناگون، فقر و شکاف طبقاتی را نشانه می‌گرفتند و سرشار از همدردی با مردم تهیدست و زحمتکش بودند. با آن که این حرکت ناکام ماند باری پُربی‌فایده هم نبود. سابارتس در این‌باره می‌نویسد: «پیکاسو برای پُربار کردن صفحات مجله‌اش به نوشگاه‌ها و کافه‌های بسیار سر زد، با گوشه و کنار مادرید از نزدیک آشنا شد، هنرمندان و نویسندگان بسیاری را دید، محیط پیرامون خود را دگرگون کرد، هنرمندان جوان ناشناخته را به معرکه کشید و نظر همگانی را به اندیشه‌هایی جلب کرد که هیچ‌کس دیگری تبلیغ نمی‌کرد. با این کار روشنفکران مادرید را که نمی‌توانستند آینده‌ای سرشار از نوآوری‌های گستاخانه را در گمان آورند تکان داد...»

دومین سفر پاریس

پیکاسو که از مادرید سرخورده بود در پایان مارس ۱۹۰۱ به پاریس بازگشت و در کارگاهی در بلوار کلیشی منزل گرفت. این کارگاه را مانیاک که بی‌صبرانه انتظار تصاویر فروختنی پیکاسو را می‌کشید برای او اجاره کرد. پیکاسو این اتاق را در تابلو «شستشوی» خود تصویر کرده است.

با آن که پابلو به ندرت پولی در جیب داشت و ناچار باید سراسر روز را کار می‌کرد نجیب‌زاده‌ای جوان و خوش‌پوش و متشخص می‌نمود. آمبرواز ولار سوداگر آثار هنری و صاحب نگارخانه‌ای در شماره ۶ خیابان لافایت داستان برخورد خود را با او چنین بازگو می‌کند: «در سال ۱۹۰۱ با

جوانی اسپانیایی آشنا شدم که در نهایت خوش‌سلیقگی لباس پوشیده بود؛ این جوان را یکی از هموطنان او به نام مانیاک به من معرفی کرد... این جوان کسی جز پیکاسو نبود. پیکاسو در آن هنگام به زور نوزده یا بیست سال از عمرش می‌گذشت با این همه صد پرده نقاشی یا چیزی در همین حدود کشیده بود که پیش من آورد تا برایش نمایشگاه بگذارم. نمایشگاه البته موفق نبود و این خیلی پیش از آن بود که پیکاسو با پذیرشی دوستانه‌تر از سوی مردم هنرپذیر روبه‌رو شود.» برای برپا کردن این نمایشگاه پیکاسو با شور و حرارت بسیار در کارگاه بلوار کلیشی کار کرده و صحنه‌های کافه، عریان‌نگاره‌ها، صحنه‌های گاوبازی و مسابقات اسب‌سواری بسیار نقاشی کرده بود. ولار را مانیاک به دور از هرگونه خودخواهی با پیکاسو آشنا کرده بود. ولار مردی بلندبالا با پیشانی بلند و برجسته، گونه‌های برآمده و دهانی کوچک بود؛ از حساسیت تجاری هوشمندانه و آینده‌نگری خارق‌العاده‌ای برخوردار بود. دوستانش با شور و حرارت تمام در این‌باره بحث و بگومگو می‌کردند که آیا او سلیقه‌ای عالی دارد یااصلاً هیچ سلیقه‌ای ندارد، و گاه به نظر می‌رسید که نظریه دوم زادهٔ منظرهٔ چرت زدن ولار در میان کثافت و درهم برهمی نگارخانهٔ نقاشی او بود. ولار نسبت به خریداران گستاخ و نسبت به نقاشانی که با آن‌ها کار می‌کرد خشن بود. پل سزان او را «برده‌دار» می‌خواند. با این همه هنوز چیزی نگذشته ولار سرسخت، مشتریان ثروتمندی از میان مجموعه‌داران و موزه‌های مهم سراسر جهان یافته بود. هنگامی که ولار کار پیکاسو را دید بی‌درنگ به او پیشنهاد کرد که همراه با نقاشی از اهالی باسک به نام ایتورینو نمایشگاه بگذارد. برای نقاشی ۱۹ ساله این حمایت موفقیتی انکارناپذیر بود. تقریباً هرچیزی که در نگارخانهٔ ولار به نمایش درمی‌آمد نظرهای تند و انتقادی برمی‌انگیخت. منتقدی به نام فِه‌لی سین فاگوس در «لاروو بلانش» که مجله‌ای پیشتاز بود نوشت: «پیکاسو به طور

مطلق و در کمال زیبایی نقاش است... پیکاسو به هر موضوعی مهر می‌ورزد و در نزد او هرچیز یک موضوع است... می‌توان به آسانی تأثیر و نفوذ احتمالی کسانی جز اسلاف بزرگش را در او نشان داد: دُلاکروا، مانه، مونه، وانگوگ، پیسارو، تولوزلوترک، دُگا، فورن، و شاید دیگران... هرکدام در حکم مرحله‌ای گذرا و موقتی است.» فاگوس با افزودن این نکته که «شور و حرارت پیکاسو برای پیشروی مجالی برای او نگذاشته است تا سبک شخصی خود را بپرورد» تحلیل فشردهٔ خود را به پایان بُرد.

پیکاسو در همین اوان به مارکس ژاکوب برخورد. ژاکوب که نقاش و شاعری بسیار خوش قریحه بود در آن هنگام از راه دوره‌گردی، کف‌بینی، شعبده‌بازی و فروش آثار عتیقه گذران می‌کرد. این خیاط‌زادهٔ یهودیِ حساس تا هنگام مرگ خود در یکی از اردوگاه‌های مرگ نازی‌های آلمان، پس از ریوردی[1] بهترین و حق‌شناس‌ترین دوست پیکاسو باقی ماند. ژاکوب نمایشگاه پیکاسو را در نگارخانهٔ ولار دید و به گفته خودش «از شگفتی یکه خورد.» خواست تا با نقاش جوان آشنا شود و مانیاک آن‌دو را به هم معرفی کرد. پیکاسو و ژاکوب تنها می‌توانستند با لال‌بازی باهم گفتگو کنند چرا که هیچ کدام زبان دیگری را نمی‌دانست اما به طوری غریزی به سوی یکدیگر کشیده می‌شدند. چیزی نگذشت که هر روز یکدیگر را می‌دیدند. ژاکوب به پیکاسو کمک می‌کرد تا فرانسه یاد بگیرد. در همین سال پیکاسو که هنوز سخت زیر تأثیر لوترک بود تصاویری از ژاکوب و گوستاو شوکه نقاشی کرد.

در پایان تابستان بار دیگر به بارسلون برگشت و تا اکتبر در کارگاهی در کوچهٔ کنسولادو که در عین‌حال اقامتگاه انخل فرناندز دِسوتو نیز بود کار کرد. رو کارولِ نقاش نیز آنجا کار می‌کرد و هیچ‌یک آه در بساط نداشتند. قرارداد او با مانیاک به هم خورد و در اصل نیز فسخ قرارداد به سود هردو

---

1. Reverdy

بود؛ پیکاسو از آن‌که ناگزیر به تأمین تصویرهایی برای مانیاک بشود سخت ناراحت بود و مانیاک نیز دیگر امیدی نداشت که تصویرهای جدید پیکاسو را با موفقیت بفروشد. این نقاشی‌ها دیگر نه خیابان‌های روشن و کافه‌های پرجنب و جوش بلکه چهره‌های لاغر و نزار و رقت‌انگیز را تصویر می‌کردند. این نکته مایه شگفتی نبود چرا که هستی خود پیکاسو اکنون با دشواری بسیار روبه رو بود.

در این زمان برخی از کارهای پیکاسو همراه با تصویرهایی از لویی برنار لومِر در نگارخانهٔ برته ویل به نمایش درآمد. نمایشگاه دیگری هم در نگارخانهٔ ولار برپا کرد.

پیکاسو برای سومین‌بار همراه با سباستیان خونیر به پاریس سفر کرد. پس از اقامت در هتل دِزاِکُل در یک اتاق زیر شیروانی رقت‌انگیز، در هتل دومارُک (= هتل‌مراکش) دربُلوار ولتر با ماکس ژاکوب دراتاقی‌شریک‌شد.

زمستانِ گزنده مزهٔ تلخ فقر و بی‌چیزی را به هردو دوست چشاند. پیکاسو نمی‌دانست چگونه خود را گرم نگه دارد. هیچ‌یک از گالری‌ها نقاشی‌های او را نمی‌خواستند. یکبار در حالتی از نومیدی اجاق فرسوده را از طرح‌ها، پاستل‌ها و آبرنگ‌هایی پر کرد که در پاریس و بارسلون کشیده بود و همه را آتش زد.

پیکاسو در بهار ۱۹۰۳ از روی اجبار به بارسلون بازگشت. در این هنگام همراه با انخل فرناندز دِسوتو درکوچهٔ ریرادِسان خوان کار می‌کرد. این پُربارترین دورهٔ کاری در جوانی او بود. گویی حس می‌کرد ناگزیر است همهٔ انگیزه‌ای را که از پاریس گرفته است به تصویر برگرداند. سلستین را، که تک‌چهرهٔ زنی یک چشم بود، تقریباً یکسره با رنگمایه‌های آبی نقاشی کرد، تک‌چهرهٔ دوستش دِسوتو راکشید و پردهٔ عظیم **گشت وگذار خانوادهٔ سولر** را نقاشی کرد و تازه این در صورتی است که **آغوش، مردم فقیر در کنار دریا** و **زن اتوکش** مشهور و چند شاهکار دیگر را به حساب نیاوریم.

همهٔ این پرده‌ها که بسیاری از آن‌ها بزرگ‌اند در ۱۹۰۳ نقاشی شدند.

سابارتس پیکاسو را در این دوره چنین توصیف می‌کند: «دیرگاه به رختخواب می‌رفت و چندان زود از رختخواب برنمی‌خاست؛ به کافه‌ای سر می‌زد، کمی قدم می‌زد و سپس کار می‌کرد... تقریباً مثل گذشته لباس می‌پوشید: شلوارهایش گل و گشاد بود، کلاهی لبه پهن به سر می‌گذاشت و دستمال گردنی گره‌دار می‌بست. هرچیز دیگر را بنابر رسم رایج می‌پوشید، گو که کوشش خاصی برای خوب و آراسته پوشیدن به کار نمی‌برد. چندی بعد به خیاطی به نام سولر با نام مستعار ریتالس تصویر می‌داد و لباس می‌گرفت و مثل کسانی که با آن‌ها حشر و نشر داشت لباس می‌پوشید؛ به ویژه از جلیقه‌های سوزن‌دوزی شده که در آن هنگام مُد بود خوشش می‌آمد؛ دستی در دوخت و شکل آن می‌بُرد و گاه آرایشش می‌کرد و آن را به شکل دلخواه خود درمی‌آورد. پس از غذا از آخرین کسانی بود که از پشت میز کافه بلند می‌شد. سپس به گفتگوهای اتفاقی و بی‌هدف با هرکس که مایل بود با او گپ بزند ادامه می‌داد و برای آن که لحظهٔ جدایی را کش بدهد تا آخرین لحظه منتظر می‌ماند و سپس تا دم در خانهٔ همراهش می‌رفت... وقتی دوباره تنها می‌شد سرگرم بازی با «ماشین پول‌اندازی»[1] می‌شد و با محاسبه دقیق تقریباً هر سرشب مقداری پول به جیب می‌زد. هیچ عادت نداشت که وقتی به خانه می‌رسد یکراست به رختخواب برود. قدم زدن و گفت و شنود در هوای سرد شب به هیجانش می‌آورد و ناگزیر بود برای فرونشاندن آشوب تخیل به هیجان آمدهٔ خود تأثیرهایی را که پذیرفته بود روی هر کاغذ پاره‌ای که به دستش می‌افتاد منتقل کند. سرانجام پس از آن که چند ساعتی چیز می‌خواند به خواب می‌رفت...»

---

1. Slot machine

دورهٔ آبی

پیکاسو سراسر ۱۹۰۳ را در بارسلون ماندگار شد و کارگاهی در کوچهٔ کمرسیو اجاره کرد. همهٔ آنچه او می‌خواست این بود که تنها باشد و نقاشی کند. فکرهای تازه‌ای برای نقاشی ذهنش را انباشته بود؛ به سرعتی که می‌خواست نمی‌توانست آن‌ها را اجرا کند حالا خواه روی پردهٔ نقاشی یا با طرح زدن سردستی با ذغال روی کاغذ. پیکاسو اکنون در میان دورهٔ آبی خود بود. هیچ منظره و طبیعت بیجانی در آن زمان نمی‌کشید و به ندرت تک چهره‌ای نقاشی می‌کرد؛ بسیاری از نقاشی‌هایش از اندام‌های انسانی و به ویژه از زنان بود. البته افسون زنانهٔ آن‌ها نبود که او را به خود می‌کشید بلکه علت آن بود که زنانْ شوربخت و مطرود جهان بودند. در چشم او زنان نماد رنج و فقر بودند.

ماباراتس اتاقی در آن نزدیکی در کوچهٔ کنسولادو اجاره کرد و پیکاسو هم دیوارهای اتاق او را نقاشی کرد، همچنان که پیش‌تر در «زوت»[1]، اتاقی در زیرزمینی در پاریس و نیز در در کارگاه کرچهٔ سان‌خوان این کار را کرده بود. ماباراتس این کار را چنین توصیف کرده است: «عمود پنجره، زاویهٔ اتاق و کف اتاق به صورت قابی به کار می‌رفت که در چارچوب آن پابلو پیکر عریان غول‌پیکری را با ابعاد وسیع به زور جا داده بود؛ این نقاشی پیکرهای نقش برجسته‌های آشوری و تصاویر خود او را در دورهٔ ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۴ به یاد می‌آورد. مثل همیشه وقتی سرگرم آفرینش‌هایی بود که همه حواسش را به خود مشغول می‌داشت انگار از محیط اطرافش یکسره منفک می‌شد و فضای پیرامون خود را در چنگ می‌گرفت؛ تقریباً می‌شود گفت که هوا را می‌بلعید، انگار که فکرها و ایده‌ها در آن شناور بودند و او می‌ترسید از چنگش بگریزند. بی‌اغراق هرگز چشم از دیوار برنمی‌داشت

---

1. Zut

و اگر هم کسی کنارش می‌ایستاد او هیچ‌گونه رابطهٔ ذهنی با آن کس حس نمی‌کرد. دقیقاً انگار نیرویی نهانی دست‌های او را به حرکت درمی‌آورد و نوک قلم‌موی او را در درازنای راه درخشانی که او به تنهایی می‌توانست آن را دریابد رهنمون می‌شد...»

پیکاسو به سائقهٔ اجباری درونی و نیرومند برانگیخته می‌شد. باید نقاشی می‌کرد تا از فشاری درونی آسوده شود. هر روز بر شمار تصویرهایی که به دیوار آویخته می‌شد می‌افزود. هنگامی که سرانجام از این دل‌مشغولی رهایی یافت و از این هذیان دراز آهنگ به خود آمد برای چهارمین‌بار در آوریل ۱۹۰۴ به پاریس سفر کرد. این‌بار هم با سباستیان خونیر هم‌سفر بود. همین سفر چهارم بود که به ماندگاری همیشگی پیکاسو در پاریس انجامید. از این سفر یک رشته کاریکاتور، یک جور کارتون طرح زد؛ نخستین طرح این دو دوست را در حالی نشان می‌دهد که در کوپه یک قطار نشسته‌اند، پیکاسو پیپ دود می‌کند، خونیر سیگار می‌کشد و این زیرنویس به چشم می‌خورد: «آن‌ها در یک واگون درجهٔ ۳ به مرز می‌رسند». در طرح دوم، پیکاسو کلاه بره و خونیر کلاه کپی به سر برگذاشته و هرکدام چمدانی کهنه و زهوار دررفته به دست گرفته است و در پس‌زمینهٔ سمت راست یک لوکوموتیو و در سمت چپ ساختمان ایستگاه قرار دارد. در زیرنویس می‌خوانیم: «آن‌ها ساعت ۱ رسیدند و گفتند «هی، چه بانمکه!» و به همین سان ادامه می‌یابد.

پیکاسو اکنون به کارگاهی نقل مکان می‌کرد که پیش از این در اختیار پاکو دوریو در شماره ۱۳ خیابان راوین‌یون قرار داشت که بعد بسیار آوازه گرفت و اکنون به نام میدان امیل گودو شهرت دارد. در اینجا همه چیز کهنه و زهوار در رفته و نخ‌نما بود. تشک روی زمین پهن بود و در آغاز از صندلی خبری نبود. اما با آن که به ندرت اسباب و اثاثه‌ای پیدا می‌شد از آنجا که هنوز چیزی نگذشته تلی باور نکردنی از خرده‌ریزها به شکل

درهم برهم روی هم انباشته شده بود راه رفت و آمد به کلی بسته بود: علاوه بر بخاری زنگ‌زدهٔ قراضه که روی کپه‌ای آهن‌پاره افتاده بود، یک لگن دستشویی بزرگ فلزی وجود داشت که محتویاتش به ندرت دور ریخته می‌شد. کف اتاق زیر لگن پوسیده بود؛ آجرها، لوله های کاغذ و همهٔ آشغال‌هاو خرت و پرت‌های‌این بازارمکاره تنها به‌آشفتگی می‌افزود.

پیکاسو پنج سال در این ساختمان که زمستان‌ها باد را به درون می‌آورد و تابستان‌ها مثل تنور داغ بود سر کرد. این ساختمان غول‌پیکر که مسکن ارزان قیمت در اختیار سبزی‌فروش‌ها، بازیگرها، نویسنده‌ها، زن‌های رختشو، زن‌های خیاط و حتی روسپی‌های تک‌پران می‌گذاشت از چوب ساخته شده بود و چنان در برابر شیب تند بلندی‌های مونمارتر بنا شده بود که تنها یک طبقهٔ آن از میدان پیدا بود، و در موی دیگر پنج طبقه بود که با یک رشته پلکان لق و در رفته به هم پیوسته بودند. ماکس ژاکوب به این ساختمان اسم عجیب باتو لاوآر[1] داده بود؛ شاید علت تشبیه این بیغوله به رختشوخانه‌های چوبی شناور در کناره رود سن آن بود که این ساختمان آشفته و به هم ریخته با آغاز وزش توفان‌های پاییزه و بهاره مثل بید می‌لرزید. الوارهای چوبی تابدار این ساختمان فرناند اُلیویه را نیز پناه داده بود. این زن جزو گروهی از نقاشان جوان بود که همه از دانشجویان مدرسهٔ بوزار بودند. او به ویژه با فریس و دوفی روابط بسیار خوبی داشت. گرچه این دو نقاش هنوز خاطرهٔ استادان خود پیسارو و مونه و سیسلی را پاس می‌داشتند با این همه از دیرگاهی پیش از آن نشان داده بودند که هنرمندانی شورشی‌اند.

پیکاسو بیشتر وقت‌ها در محلِ تنها شیرآب ساختمان به فرناند اُلیویه برمی‌خورد. یک روز سرانجام سر گفتگو را باز کردند. فرناند این لحظه را چنین توصیف می‌کند: «یک سرشبِ توفانی وقتی به خانه برمی‌گشتم به

---

1. Bateau la vior

پیکاسو برخوردم. او بچه گربهٔ ریزه‌میزه ای را در بغل داشت و با خنده آن را به طرف من آورد و در همان حال راه مرا سد کرد. من هم با او خندیدم و او مرا به کارگاهش دعوت کرد.»

گویا فرناند اُلیویه آن روزها زنی فوق‌العاده زیبا و جذاب بوده است. نقاش ایتالیایی انسلمو بوچی او را «فرناند خوشگله» می‌خواند؛ فرناند نسبت به زندگی نگرشی سالم و مثبت داشت و بی‌اعتنا به رسم و سنت در خیابان سیگار می‌کشید. فرناند چندان شیفتهٔ پیکاسوی جوان شد که پس از نخستین دیدار خود با او حس کرد دلش می‌خواهد در شادی‌ها و مشقت‌های زندگی هنری او شریک شود. فرناند پیکاسو را در آن روزها این‌گونه توصیف می‌کند: «کوتاه قد، سیه چرده، آشفته و آشوب‌انگیز با چشم‌های سیاه، ژرف، نافذ، غریب و کم و بیش ساکن و بی‌حرکت. با حرکات ناشیانه، دست‌های زنانه، بسیار بدلباس و ژولیده مو. طرّه درشتی از موی سیاه و درخشانش بر پیشانی هوشمندانه‌اش فرو غلتیده بود. او که در لباس پوشیدن نیمه بوهمی‌وار و نیمه کارگر بود موی‌های بلندی داشت که یقهٔ کت کهنه‌اش را می‌روفت.» فرناند گذشته از این اقرار می‌کند که در نخستین نگاه هیچ چیز خاص و جذابی در او نبود. اما سپس توصیفی از چشم‌ها، همان چشم‌های افسونگری که بسیاری از کسان از آن یاد کرده‌اند به دست می‌دهد... «نگاه خیره و نافذ او ناگزیر توجه آدم را به خود می‌کشید. حدس و گمان دربارهٔ منشأ این نگاه مُحال بود؛ اما این تلألُو، این آتش درونی را من در او حس کردم، این نگاه یک جور مغناطیس به او می‌داد که من در برابر آن پایداری نمی‌توانستم.» بعدها ورده نگاه پیکاسو را «عضلانی چون بدنش» توصیف کرد. در عکس‌های بی‌شمار پیکاسو چشم‌های او حالتی افسون‌کننده دارد. نگاه خیرهٔ پیکاسو تند و تیز، پرسنده و دلهره‌آور است؛ تا ریشهٔ چیزها راه می‌کاود. چشم‌های مردی است که چیزها را منفعلانه درنمی‌یابد بلکه بینشی فعال و مثبت

دارد، پیشگویی است که نمی‌خواهد گول بخورد و ریشخند شود بلکه مردم و اشیا را با دقتی بی‌رحمانه می‌آزماید.

پس از دورهٔ «باتو لاوآور» پیکاسو از کشیدن تصویر خودش دست کشید. با این همه هنوز از زمانی که با فرناند اُلیویه زندگی می‌کرد تک ـ چهره‌هایی در دست است. پیکاسو در این تصویرها سبیل دارد: در آن هنگام می‌خواست از آنچه واقعاً هست پیرتر جلوه کند. دوستش کانالس که همراه با او در باتو لاوآر به سر می‌برد نیز سبیلی به شکل مویه‌های مسواک گذاشته بود. وقتی یک روز سبیل‌ها را تراشیدند و به خانه برگشتند خانم‌ها آن‌ها را فحش باران کردند. برنادت دوست دختر کانالس هنگامی که دوستان خود را بی‌سبیل دید دستخوش حملهٔ هیستری شد. پس از آن کانالس و پیکاسو همیشه صورت خود را می‌تراشیدند.

پیکاسو چندی بود که در محفل نقاشان جوان مونمارتر محترم شمرده می‌شد. خود پیکاسو پامبرانی داشت: ماکس ژاکوب، منتقد هنری، آندره سالمون، پی‌یر مک اُرلان و نیزگیوم آپولینر شاعر برجسته و پیشتاز هنر نو.

پیکاسو یکی از انگشت‌شمار نقاشانی بود که در آن هنگام کارهایش را به نمایش گذاشته بود. طرح‌های آکرویات‌ها و کبوترها و زنان برهنهٔ او را می‌شد به چند فرانک در مغازهٔ کلوویس ساکوت که روزگاری محل داروخانه بود خرید. این کارها لطیف و نرم و نازک بودند و حال و هوای خسته‌وار و درماندهٔ غریبی داشتند. پیکاسو ماهانه مبلغی از کلوویس ساکوت که تنها نمایش‌دهندهٔ تصویرهای او بود دریافت می‌کرد و در شب‌های افتتاح معمول که همه همدیگر را می‌دیدند آفتابی نمی‌شد. در «سالن پاییزه» ـ همان نمایش سنتی که در پاییز برگزار می‌شد و هر نقاش اگر می‌خواست در پاریس به چیزی گرفته شود می‌بایست چیزی در آن به نمایش بگذارد ـ تصویرهایی از همهٔ انقلابیان جوان از مونمارتر و مونپارناس وجود داشت امّا از پیکاسو هیچ خبری نبود.

و سپس ناگهان خبری در سراسر شهر پیچید که آمبرواز ولار سوداگر آثار هنری، پیکاسو را در کنف حمایت خود گرفته است و این به معنای آغاز کامیابی برای یک نقاش جوان بود. رابطه با ولار مایهٔ امنیت بود.

چنان که پیش‌تر گفتیم هنگامی که پیکاسو در ۱۹۰۰ از پاریس دیدار کرد سرچشمهٔ الهام خود را عمدتاً در رنگ‌های شاد و روشن زندگی بورژوایی در کاباره‌ها، باغ‌های عمومی و مسابقات یافت. اما پس از آن که در ۱۹۰۱ از مادرید به پاریس برگشت حال و هوایش عوض شد و عنصری تلخ و مالیخولیایی، با رنگمایه‌های آبی سرد و لطیف، بر نقاشی‌های او چیرگی یافت. دورنمایهٔ کارها عمدتاً از خانه به‌دوشان، گدایان، روسپیان و قربانیان جامعه که یا در میخانه‌های مونمارتر یا در خیابان‌های بارسلون/بخش و پلا بودند انتخاب می‌شد. بخش عمدهٔ این سال‌ها در بارسلون گذشت و در همان‌جا بود که پیکاسو روزانه در خیابان‌ها با چهره‌های رقت‌انگیز گدایان کور یا زنان فقیری رو به رو می‌شد که در تابلوهای او با مهر و محبت به روی بچه‌های خود خم شده‌اند. تمثیل‌های مربوط به فقر، کوری، عشق، مرگ و مادرانگی/به ویژه هنگامی به ذهن او هجوم می‌آورد که روی کمپوزیسیون‌های بزرگ کار می‌کرد؛ در این کارها بر فیگورها، که از لحاظ فرم بیش از گذشته مجسمه‌وار بودند، از راه سادگی پس‌زمینه تأکید دراماتیک می‌شد. گفته‌اند که در این هنگام پیکاسو تحت‌تأثیر نقاش کاتالونیایی نونی بوده است. دورهٔ آبی در کار پیکاسو گامی سنجیده به سوی بازنمایی تجسمی فرم و درونمایهٔ عاطفی و از آنجا دوری از جلوه‌های فضایی امپرسیونیستی به شمار می‌آید.

البته دربارهٔ دورهٔ آبی حدس و گمان بسیار زده‌اند. برپایهٔ یکی از نظریه‌های آسان و سهل‌الهضم که از قضا بسیار پرطرفدار نیز هست پیکاسو آن‌قدر فقیر بود که نمی‌توانست مجموعه‌ای از رنگ‌های متنوع

بخرد. اما این نظریه چندان قابل توجیه نیست. نظریهٔ دیگر می‌گوید هنرمندی که در اسپانیا زاده شده، یعنی کشوری با زردها، اُخرایی‌ها و قهوه‌ای‌های یکنواخت و بی‌تنوع، طبعاً تک رنگی را با خوی خود سازگارتر می‌یابد. اما این نظریه نیز نامحتمل است چرا که پیکاسو هیچ‌کاری را بی‌قصد و منظور انجام نمی‌داد. اما ساده‌ترین توضیح شاید بهترین توضیح باشد: چنان که گذشت پیکاسو مردم فقیر و تهیدست شهرها را نقاشی می‌کرد، مردمی گمنام، مطرود و نومید که به دریوزگی و روسپیگری کشیده شده و در غم و اندوه شخصی خود از دست رفته بودند. یک بار پیکاسو هنگام گفتگو دربارهٔ موضوع‌های خود فقیری را به یاد آورد که در بچگی در بخش Chup Y Tira (بمک و دور بنداز) مالاگا دیده بود. این بخش از شهر از آن‌رو «بمک و دور بنداز» نامیده می‌شد که ساکنانش فقط سوپ رقیقی می‌خوردند که با صدف‌هایی درست می‌شد که در ساحل صید می‌کردند. حیاط خانه‌های این مردم پوشیده از صدف‌هایی بود که پس از آن که به قول پیکاسو «شیره و رمق آن‌ها را می‌مکیدند» از پنجره دور می‌انداختند.

چنین موجودات بدبختی که بسیاری از آنان کور و همگی بیگانه با جامعه بودند به صورت شخصیت‌های اصلی دورهٔ آبی نقاشی‌های پیکاسو درآمدند. تک‌رنگی برای جدا کردن این پیکرها از زمان و مکان به کار می‌رفت. گذشته از این از تک‌رنگ بهره گرفته می‌شد تا براین نکته تأکید رود که شادی‌های حاصل از تغییر روشنایی و تنوع رنگ هیچ جایی در محیط سرد و چول و بی‌روح آنان ندارد. در میان همهٔ کارهای دورهٔ آبی شاید مقصود پیکاسو در هیچ‌کاری به اندازهٔ **گیتارنواز پیر**، همان پیش طرح از یک پیکر الگرکووار پر رمز و راز که پاها را برهم انداخته است، به روشنی بیان نشده باشد. در این مرد کمتر نشانی از حیات دیده می‌شود؛ شانه‌ها لاغر و استخوانی و حالت اندام به هم پیچیده است چنان که گویی

هیچ آسایشی در جهان پیرامون خود نمی‌بیند.

در دورهٔ آبی، پیکاسو منظره‌ها، صحنه‌های خیابان، سالن‌های رقص و گل‌های پرتنوع را کنار گذاشت و تقریباً منحصر نه بر پیکر انسانی متمرکز شد و آن‌ها را تنها و خاموش در برابر پس زمینه‌ای ساده و تقریباً انتزاعی قرار داد.

دورهٔ صورتی

در دورهٔ آبی پیکاسو به اندازه تهیدستان پرده‌های نقاشی خود فقیر و بی‌چیز بود چرا که اندک و گهگاه چیزی می‌فروخت. ولار همچنان اما نامرتب از او تابلو می‌خرید؛ اما حتی ولار نیز یک‌بار در اواخر دورهٔ آبی درآمد و بر سر ماکس ژاکوب فریاد زد: «این دوست تو به سرش زده!» اما با آن که پیکاسو فقیر بود از زندگی در پاریس خشنود می‌نمود. آشنایی با فرناند حال و هوای تازه‌ای به زندگی او داده بود؛ جان گرفته بود. حلقهٔ دوستان او وسیع‌تر شده بود. نقاشان اسپانیایی کارگاه پیکاسو را پاتوق خود کرده بودند. ماتیس، که پیکاسو را در خانهٔ گرترود استاین دیده بود، به او سر می‌زد و وقتی بین دیدارها فاصله می‌افتاد هروقت پیش گرترود می‌رفت می‌پرسید «راستی پابلو چکار می‌کند؟» پیکاسو از طریق آپولینر باژرژ براک، که اینک به فهرست مهمانان افزوده شده بود، آشنایی می‌یافت. با آندره درن و نقاش اسپانیایی خوان گریس هم آشنایی به هم زد. کان وایلر سوداگر جوان آثار هنری از او حمایت می‌کرد.

کارگاه پیکاسو مرکز جغرافیای انقلاب هنری شد. این کارگاه بوتهٔ گدازانی بود که در آن عیار اندیشه‌های شورشی محک می‌خورد. مبادی زیبایی‌شناسی نوین با بحث و جدل‌های شامگاهانِ بی‌پایان در این جا شکل گرفت. چیزی نگذشت که کل جریان پیشتاز هنری این کارگاه را

پاتوق خود کرد: براک، ماتیس، دوفی، ماری لورانس، متسینگر، اُتریلو، لوران، مارکوسیس ولیپ شیتس. افزون بر نقاشان و مجسمه‌سازان شاعران و نویسندگان نیز به کارگاه پیکاسو راه یافتند: موریس ری‌نال، کوکیو، ژاری، کوکتو و آپولینر. سابارتس می‌گوید «حضور آپولینر به دلیل فرهنگ، تخیل و هوشی که داشت مهم بود: سه کیفیت اساسی برای فضایی که پیکاسو را فرا گرفته بود، عناصری ضروری برای انفجار یک فکر انقلابی که زمینهٔ آن در حال آماده شدن بود...»

چیزی نگذشت که پیکاسو و آپولینر دوستان یکدل شدند. آنچه این دو را به هم می‌پیوست عشق به آزادی بود. شک نباید کرد که دوستی آپولینر برای پیکاسو بسیار مهم بود. به خلاف پیکاسو آپولینر بسیار سفر کرده بود. افزون بر این صاحب سلیقه و ذوق و فرهنگ بود اما به هیچ رو «استوپ» فرهنگی نبود؛ به اصطلاح «از روی دل آموخته بود». حتی می‌توان آپولینر را مراد معنوی پیکاسو شمرد. او در دریافت شهودی پوچی و بی‌پایگی قواعد سنتی حاکم بر هنر ذهنی تند داشت. تنبلی ذهنی منتقدانی که به نقل و شرح پیش داوری‌های پذیرفته دلخوش بودند مایهٔ نفرت او بود. آپولینر نخستین مقاله را دربارهٔ پیکاسو نوشت. این مقاله در مجلهٔ La Plume (قلم) در ۱۶ مه ۱۹۰۵ منتشر شد.

در این زمان پیکاسو ترجیح می‌داد شب‌ها نقاشی کند چرا که دیدارهای روزانه بسیار مزاحم کار او بود. افزون براین از چاردیواری چوبی اتاق‌های ساختمان، که بسیاری از مردم تنگ هم در آن به سر می‌بردند، کوچکترین صدایی به درون می‌آمد. صدای قدم‌هایی که بر پله‌ها فرود می‌آمد در هر طبقه به آسانی شنیده می‌شد. اما پیکاسو با اندام تنومند و تندرست خود نیاز اندکی به خواب داشت و می‌توانست نیمی از شب را کار کند. ناگزیر بود یکسره بدون نورِ روز کار کند و کار کردن با نور چراغ گاز به معنای آن بود که دیگر نمی‌توانست از رنگ‌هایی بهره گیرد که

زیر نور مصنوعی محو می‌شوند. گفته‌اند شاید همین امر یکی از دلایل تسلط آبی‌ها بر تصویرهای این دورهٔ کار اوست: آبی رنگی است که نور مصنوعی کمتر به آن لطمه می‌زند.

یک چند زندگی به آرامی و شادمانه گذشت، و نشاطی که فرناند زیبا برای پیکاسو آورده بود در کار او نیز جلوه‌گر شد. آبی‌های تیره و تار دورهٔ آبی در برابر صورتی‌های لطیف رنگ باخت؛ با آن که مایه‌ها هنوز اندکی مالیخولیایی بود دیگر خبری از آن وازدگان نومید نبود. هنرپیشگان و بازیگران بلوارها و سیرک‌ها با او دوست شدند و به نقاشی‌های او راه یافتند. دلقک که در تخیل پیکاسو همواره شخصیتی محبوب بود بیش از پیش در کمپزیسیون‌های او پدیدار می‌شد و اغلب به شکل چهرهٔ خود هنرمند تجسم می‌یافت. آبی مسلط سال پیش جای خود را به رنگمایه‌های لطیف صورتی و خاکستری می‌داد. نقاشی‌های ۱۹۰۴ اغلب با کشیدگی و امتدادیافتگی اندام‌های بدن، که یادآور شیوهٔ منریستی الگرکو است، مشخص می‌شد. اما در ۱۹۰۵ این تحریف‌ها به سود خلوص کلاسیک تناسب کنار رفت. سپس پافشاری بر کیفیت‌های مجسمه‌وار با تأکید مسلط و برجسته بر حجم جای شیوهٔ قبلی را گرفت. این سرآغاز دورهٔ موسوم به **دورهٔ صورتی** است. پیکاسو شش ماهی از عمر خود را به تصویرگری زندگی سیرک‌بازان اختصاص داد؛ دلقک‌ها و آکروبات‌بازها جای گدایان و روسپیان نقاشی‌های آبی را گرفتند. یکی از محل‌های تفریحی جذاب و دوست داشتنی **سیرک مدرانو** بود. پیکاسو از تماشای نمایش سیرک و حتی بیشتر از آن از پرسه زدن در پشت صحنه سیرک کیف می‌کرد. آثار سیرکی او نمودار این افسون دوگانه است. مضمون‌های این نقاشی‌ها هم دلقک‌های در حال استراحت و مادران اهل سیرک است که از بچه‌های خود نگهداری می‌کنند و هم شعبده‌بازان و اسب‌سواران برهنه‌ای که برنامه‌های تفریحی اجرا می‌کنند. حالا دیگر

پیکاسو این‌ها را با بدن‌های نحیف و استخوانی و زشت آدم‌های دورهٔ آبی نقاشی نمی‌کرد بلکه پیکرهایی می‌کشید که گویی در جوّی رقیق از نور و فام رنگ پریده ناپدید شده‌اند.

اوج نقاشی‌های «سیرک» تصویرهای **خانوادهٔ سالتمبانک** است؛ در این تصویرها پیکاسو گروه کاملی از بازیگران دوره‌گرد را، که به تدریج فراهم آورده بود، یکجا می‌گنجاند. زنان و مردان این کارها نیز مانند دورهٔ آبی در زمان و مکان معلق‌اند. با این همه احساس بینوایی و فقر رخت بربسته است. اگر هم به نظر می‌رسد اهل سیرک به درون خیره شده‌اند از آن‌روست که به دنیایی وانمودگرانه می‌گریزند، دنیایی که در آن لباس‌های نمایش غم و اندوه آنان را فرو می‌پوشاند. شاید به یک معنا پیکاسو از این آدم‌ها بهره می‌گرفت تا خودش و جایگاه منزوی و تک افتادهٔ هنرمند را نمادین کند؛ اما نکته روشن این است که او در این مردم همان‌گونه می‌نگریست که در خودش، بی‌آن که هیچ تأثر اضافی و نالازم از خود نشان دهد.

در تابستان ۱۹۰۵ مرحله‌ای جدید در دورهٔ صورتی پیکاسو آغاز یافت که در آن صورتیِ پالت حفظ شد اما پیکرهای او را تا حد بسیار دیگرگون کرد و علاقه‌ای تازه به فرم سه‌بعدی را آشکار ساخت. یکی از کارهای آن سال، **پسری در حال اسب‌سواری**، به روشنی این گرایش را نشان می‌دهد؛ اگرچه نه پسر و نه حیوان حجم‌دار نیستند اما هریک جسمانیت مؤکدی دارند. شاید این نکته نیز به اندازهٔ مورد نخستین مهم باشد که هردو پیکر در حال پیش رفتن نموده شده‌اند و این نکته باتوجه به کیفیت ایستای کارهای آغازین پیکاسو تحولی غریب و نامعمول است. چنان که پیش از این گفتیم پیکاسو در کار ارزیابی مجدد ارزش‌های کلاسیک و قدیم توازن و تناسب بود. عینیتی منضبط رفته رفته جای تمثیل و احساساتی‌گری سالیان گذشته را می‌گرفت.

سفر به هلند

در ۱۹۰۵ ناشری هلندی به نام تام شیل‌پروت پیکاسو را به هلند دعوت کرد. این سفر هیچ تأثیری در کار او نگذاشت. فضای مه‌آلود و خاکستری ییلاقات هیچ معنایی برای او نداشت. با این همه بریدن از کارش در پاریس به سود او تمام شد. در بازگشت به پاریس چند تصویر شگفت‌آور کشید. چنان که ر. مایّارد نوشت: «در کارهایی مثل **زن با بادبزن** و **جوان با یقهٔ چین‌دار** قادر بود میان امر انسانی و سنتی نوعی تعادل برقرار کند که تنها یک دورهٔ نیکبختی و آسایش می‌توانست زمینه‌ساز آن باشد. به نظر می‌رسید پیکاسو در اینجا به درجه‌ای از کمال رسیده است که در ورای آن به دشواری می‌تواند از غلتیدن در منریسم بپرهیزد. به سخن دیگر آیا می‌بایست مانند دیگر نقاشان همیشه باکشیدن دوبارهٔ و دوبارهٔ تصویری واحد دلخوش باشد؟»

پیکاسو کسی نبود که خود را تکرار کند. این شد که با وقف کردن خود به مجسمه‌سازی کوشید به حس تجسمی نوینی دست یابد. در ۱۹۰۵ نمونهٔ **دلقک برنزی** را ریخت که در آن هنوز آشکارا زیر تأثیر رودن بود. اما **سردیس برنز** سال ۱۹۰۶ نمونهٔ بیان کاملاً شخصی و یک اثر پیکاسویی اصیل است. در سالیان بعد بر شیوهٔ بیان او قوانین مجسمه حاکم شد. پیکاسو در مراحل گوناگون زندگی خود همچنان بارها به مجسمه بازگشت تا با کار همه‌جانبه مسائل فرم را برای خود روشن کند.

محیطی که پیکاسو از آن‌پس در آن زیست تا امروز کم و بیش دست نخورده مانده است. باتو لاوآر همهٔ توفان‌ها را به سلامت پشت سر گذاشته است و خانه‌های میدان تقریباً همان‌اند که بودند. چرخ دستی‌ای که پیرزنی با لباس سیاه، جوراب‌های ابریشمی سیاه و سرپایی‌های سیاه آن را بیهوده به پس و پیش هُل می‌دهد بی‌گمان نمونهٔ یک دوران است.

تنها چواغ‌های گازسوز جای خود را به چراغ‌های برقی داده‌اند، گو که این نکته چندان درخور اعتنا نیست. در خود باتولاوآر هیچ‌گونه تعمیری انجام نگرفته است ــ که البته این امر دربارهٔ خانه‌های پاریسی امری بسیار عادی است به ویژه هنگامی که مرمت خانه «قدری» بیش از مختصر گچ‌کاری یا اندکی پوشش فلزی شیروانی کار ببرد. می‌توان فرناند را در هیأت زن جوانی دید که روی یکی از صندلی‌های کهنه با کف چوبی زهوار دررفته و پایه‌های فلزی پوسته پوسته نشسته و پاهایش را زیر خود جمع کرده است و دارد یک کتاب داستان پاره و کهنه را می‌خواند، طوری که هیچ چیز مگر منحنی افسون‌کنندهٔ گردن و خرمن فروریختهٔ موهای بلوطی رنگ او دیده نمی‌شود. کارگری هم هست با یک شلوار کار گل و گشاد و یک کت قرمز رنگ که از باتولاوآر بیرون می‌آید. او یک شیشه مربای زردرنگ قدیمی به دست دارد و همین که چشمش به دختری می‌افتد که روی صندلی نشسته است آن را زمین می‌گذارد. مرد صندل به پا دارد و گربه‌ای خود را به پر و پای او می‌مالد. او با دقت بسیار پای خود را از روی گربه می‌گذراند؛ گربه پشتِ خمیدهٔ سیاه و دم علم کرده دارد. همچنان که مرد اطراف را می‌نگرد می‌توان چشم‌های سیاه او را زیر یک طره موی سیاه دید. مرد به دختر خیره می‌شود تا آن که دختر بی‌تاب می‌شود و چشم از کتاب برمی‌دارد. دختر چوب سیگاری کهربایی به دهان دارد اما سیگاری در چوب سیگار نیست. و اکنون پیکا سوی جوان پیش می‌آید ــ این جوان چه کس دیگری جز او می‌تواند باشد ــ و با صندل‌هایش نرم و سبک و تند چون رقصنده‌ای از میدان می‌گذرد تا خود را به فرناند برساند. یک پاکت مچاله شدهٔ سیگار «گلوآز» از جیب راست شلوارش و یک فندک گُنده و قدیمی اما کارآمد را از جیب دیگرش بیرون می‌آورد و همچنان که تعظیمی غرا می‌کند به دخترِ خندان سیگاری تعارف می‌کند. سپس سیگار را روشن می‌کند و با لهجهٔ نفرت‌انگیز کاتالونیایی خود به فرناند، که

شلیک خنده‌اش حرف او را می‌بُرد، توضیح می‌دهد که کارگاه او سرانجام برای پذیرایی از دیدارکنندگان آماده شده است؛ نصفه روزی را صرف تمیز کردن آن کرده است. یک بدبختی دیگر هم قوز بالاقوز شده و کارها را به تأخیر انداخته است، چون ماکس ژاکوب توصیه کرده است که کف چوبی کارگاه را با پارافین بشوید. پیکاسو در حالی که چشم‌های خود را به طرزی دردناک می‌گرداند و بینی را با حرکتی با معنی بالا می‌گیرد می‌گوید: «وه که چه بوی گندی! چه باید می‌کردیم؟ ــ هیچ، کف اتاق را غرق ادوکلن کردیم! و حالا فرناند عزیزم، صبحانه در انتظار شماست، لطفاً بفرمایید.»

فرناند در خاطرات خود با حسرت روزگار خوشی و رنجی را که در کنار هم داشتند، شادی‌ها و شوربختی‌های آن سال‌ها را به یاد می‌آورد: «... سپس از هم پاشیدگی دردناک دوستی و همدلی سرشار از خاطره‌ها پیش آمد. من که در سال‌های نیاز و تنگدستی همدمی وفادار بودم نمی‌توانستم در سال‌های کامیابی او شریک باشم. آیا پیکاسو هنوز دختر جوانی را به یاد می‌آورد که بیشتر وقت‌ها مدل او می‌شد و یک‌بار دوماه تمام نتوانست از خانه بیرون برود چون کفش نداشت؟ آیا آن روزهای زمستانی را یادش هست که زن در رختخواب می‌ماند چون برای خریدن زغال برای گرم کردن کارگاه یخچال‌وار پولی در بساط نبود؟»

امّا ما هنوز به سال جدایی نرسیده‌ایم؛ ما هنوز در دورهٔ آزادی «بوهمی» هستیم که فرناند، که خودش هم قبول دارد که خیلی تنبل و تن‌پرور است، مثل همیشه روی تنها صندلی راحتی چمباتمه زده و دارد روزنامه می‌خواند و در همان حال پیکاسو با جاروب کف چوبی لق کارگاه را از آشغال و کثافت می‌روبد. بعد برای خرید بیرون می‌رود؛ هیچ پولی در جیب ندارد اما امید بسیار به نسیه خریدن از گوشت فروش، شراب فروش و مغازه‌ای دارد که اسم کلی «خوراکی‌ها» را بر خود دارد و سالاد و

کلوچهٔ گوشت‌پیچ می‌فروشد. وقتی هم چوب‌خط نسیه به آخر می‌رسد همیشه گریزگاهی هست: در میدان دِز آبِس، بر بلندی‌های مونمارتر، مغازه‌ای بود که مشتری می‌توانست یک وعده غذای کامل سفارش بدهد و بخواهد که آن را در خانه به او تحویل بدهند. نکتهٔ مهم این بود که یا نباید سر ساعتِ تعیین شده برای تحویل گرفتن غذا در خانه می‌ماندیم و یا نباید به زنگِ در جواب می‌دادیم. آن‌گاه پسرک پادو سبد غذا را بیرون در می‌گذاشت و می‌رفت. همین که از میدان می‌گذشت می‌شد ضیافت را آغاز کرد.

البته همیشه وضع به این منوال نبود. گاه گاهی هم پولکی به خانه می‌آمد، گو که به سرعت برق و باد خرج می‌شد. پیکاسو رفته رفته به عنوان نقاش شناخته می‌شد و در میان سوداگران آثار هنری و مجموعه‌دارانی چون ویلهلم اودِ، شُشکین روسی و گرترود و برادرش لئو استاین مشتریانی می‌یافت. لئو که همراه خواهرش در پاریس به سر می‌برد، تصویر **دختر با سبد گل** پیکاسو را از نگارخانهٔ ساگوت خرید. گرترود از این تصویر نفرت داشت اما سرانجام به فشار برادرش تسلیم شد و هردو به دیدار نقاش در باتولاوآر رفتند. لئو تصویرهای دیگری به بهای ۸۰۰ فرانک خرید و دوستی هیجان‌انگیزی میان پیکاسو و نویسندهٔ زبردست، نوآور و خون‌گرم سر گرفت. گرترود او را باریک اندام، سیه‌چرده، سرزنده با چشم‌های درشت و منشی خشن اما نه ناهنجار و در یک کلام به شیوهٔ گُلُفت‌گویی بداندیشانهٔ استاین‌وار، یک «واکسی خوش‌بر و رو» توصیف کرده است. گرترود استاین و برادرش لئو متولد پنسیلوانیای آمریکا بودند اما از آنجا که پاریس را از نظر حال و هوای روشنفکری پر جنب و جوش‌تر یافتند به فرانسه کوچیدند و در آپارتمانی نزدیک باغ‌های لوگزامبورگ منزل گرفتند. لئو نقاشی می‌کرد و می‌نوشت و ذهنی دایرةالمعارفی داشت اما همواره تحت‌الشعاع شخصیت

خواهرش گرترود قرار داشت؛ گرترود زنی کوتاه‌قد، چارشانه، مَردگونه با چشم‌های خلنده و خندهٔ تمسخرآمیز بود.

فرناند اُلیویه این زمان را با اندکی تلخی به یاد می‌آورد: «اگر آدم در مونمارتر به او [پیکاسو] برمی‌خورد، آن هم با آن صندل‌ها، سر برهنه یا آن کلاه کهنه‌ای که بر سر می‌گذاشت، و با آن نوع لباسی که لوله‌کش‌ها می‌پوشند: شلوار آبی، نیم تنهٔ آبی رنگِ کوتاه که از فرط شستشو آبی رنگ پریدهٔ دلپذیری یافته بود، چطور می‌توانست پیکاسو را در هیأت امروزی، به شکل یک شخصیت جهانی، در خیال مجسم کند؟ و آن عرقگیر فراموش نشدنی قرمز رنگ با خال‌های سفید که به یک فرانک و ۹۵ سو در یکشنبه بازار میدان سن‌پی‌یر خریده بود؟» اگر فرناند اُلیویه گمان می‌کند که سال‌ها بعد پیکاسو اسموکینک و شلوارهای اتوکشیده را ترجیح می‌داد البته سخت در اشتباه است. او پس از آن همه سال بیش از هرچیز از آن‌جور لباس هایی خوشش می‌آمد که در مونمارتر می‌پوشید. بسیاری از عکس‌ها او را با شلوار کوتاه و صندل نشان می‌دهد. تازه هنگامی هم که ناگزیر به پوشیدن لباس رسمی می‌شد انگار به هیأت نجیب‌زادهٔ خوش‌پوشی درآمده است که به یک مجلس بالماسکه می‌رود. عکسی از او در دست است که در آن لباس پوشیده و کلاه «دربی» بر سر گذاشته است و از نخستین نمایش فیلم کلوزو[1] برمی‌گردد: در این عکس شبیه دلقک‌هاست. (این نکته ذره‌ای او را ناراحت نمی‌کرد. او گاه دوستان خود را با سبیل یا بینی قلابی و کلاه کاغذی می‌پذیرفت.)

اما برگردیم به روزهای باتولاوآر. پیکاسو عادت داشت که با چراغ الکلی برای مهمانانش قهوه درست کند. آسان‌تر آن بود که به یک میخانهٔ کوچک بروند اما بسیاری از آن‌ها آه در بساط نداشتند. هردم بر تعداد

---

۱ غرض فیلم «راز پیکاسو» ساخته کارگردان فرانسوی هانری ژرژ کلوزو است که پیکاسو برای نخستین‌بار در آن ظاهر شد.

مهمانانی که بر درمی‌نواختند افزوده می‌شد و پیکاسو فریاد می‌زد «بیا تو!»[1] صندلی‌های سست و لرزان مدت‌ها بود زهوارشان در رفته بود. بسیاری از آنان چندک‌زنان روی زمینی می‌نشستند که هنوز به رغم عطر ادوکلن و توتون بوی تند پارافین می‌داد. هنگامی که گفت و گو به دراز می‌کشید صدای دلنشین گیتاری از لابه‌لای دیوارهای باریک شنیده می‌شد. پیکاسو با مشت به دیوار می‌کوبید و داد می‌زد «لطفاً بفرمایید!»[2] مهمان تازه سازش را با خودش می‌آورد و نغمهٔ ناسازی می‌نواخت و در همان حال دیگران هم به بحث و جدل خود ادامه می‌دادند. البته لهجهٔ کاتالونیایی مسلط بود. روز می‌گذشت و شب می‌رسید و هیچ‌کس ملتفت گذشت زمان نبود. همین که یکی از اعضای دسته کلمهٔ «خرگوش فرز و چابک» را بر زبان می‌آورد همه یک‌دل و یک‌زبان تصمیم می‌گرفتند که باید آناً بحث را قطع کنند و چون تنی یگانه به نوشگاه دلخواهشان بروند. دستهٔ سرکش، مرکب از یک دوجین نقاش و دوستان دخترشان، با گیتارنوازی که پیشاپیش همه حرکت می‌کرد، با سر و صدا از خیابان‌های باریک می‌گذشت.

فانوسی کم‌سو پرتوی جادویی بر دیوارهای سرخ این میعادگاه هنرمندان می‌انداخت. فردریک صاحب پیر و ریش‌سفید میخانه درآستانه در ایستاده بود. چیزی نمی‌گذشت که از لامپای چراغ‌های پارافینیِ آویخته به تیرک‌های سقف دود برمی‌خاست. مجسمه‌های بدلیِ عتیقه روی دیوارها به زحمت از پس پردهٔ غلیظ دود پیدا بود. در آن میان یکی از تصاویر پیکاسو نیز بدون قاب مانند یک دستباف دیوارکوب با سوزن طراحی به دیوار کوبیده شده بود. این تصویر دلقکی را نشان می‌داد که یک کلاه سه گوش بر سر داشت و بازوهای نرم خود را بالای سر نگه

---

۱. در متن «¡Entrez!» که واژه‌ای اسپانیایی است.

2. "Venez donc!"

داشته بود. کنار این، مسیحی بود که به وَسلی[1] مجسمه‌ساز منسوب بود. براک درست زیر تصویر پیکاسو نشسته بود و هیچ نمی‌گفت جز این که آشکارا حس می‌کرد که راحت است. سرخوشانه پیپش را می‌کشید. کنار او موریس کِرِم نیتس، آندره سالمون، آدولف بازلر، گالانی، هاویلند و آن سوی میز مانولو مجسمه‌ساز، ماکس ژاکوب و موریس ری‌نال نشسته بودند. آپولینر در یک سر میز و پیکاسو در سر دیگر جای گرفته بود. گیتار را به دست فردریک پیر دادند. گروه تا سپیدهٔ صبح از هم نمی‌پاشید. در میدان راوی‌نیان پیکاسو ناگهان هفت‌تیر براونینگ‌اش را می‌کشید و مجله‌ای را به هوا می‌انداخت و شلیک می‌کرد. صدای گلوله‌ها تا هتل پوآریه و مراسر خیابان‌ها پژواک می‌یافت. همسایگانِ خشمگین پنجره‌ها را می‌گشودند که: [2] «Zut alors».

شب‌های خوشی بود. فرناند اُلیویه بیشتر وقت‌ها به گروه می‌پیوست؛ او هنوز با پیکاسو زندگی می‌کرد و برای بسیاری از تصویرهای او مدل قرار می‌گرفت. فرناند دربارهٔ احساسات و عواطف نیرومند خود و پوست‌های خز و کلاه‌های رنگ وارنگ بسیار حرف می‌زد. می‌گفت اگر روزی دستش به پولی برسد همه را بی‌درنگ خرج خز و کلاه خواهد کرد. پیکاسو مخالفت می‌کرد و می‌خندید و به کارش می‌پرداخت. پیکاسو دل مشغول آکروبات‌بازها، طناب‌بازها، شعبده بازها، بازیگرها، تصویرهای مردان نیرومند، زنان ظریف، و دختران و پسران رنگ‌پریده بود. نمونه‌ای از این‌ها **اکروبات‌باز با یک توپ است**: در پیش‌زمینه مردی پیلتن متفکر و بی‌حرکت با یک شلوار کوتاه آبی رنگ و یک جلیقهٔ صورتی‌رنگ روی یک مکعب نشسته است و پشت به تماشاگر دارد. در برابر او دختری روی یک توپ، همچون چکیدهٔ یک حرکت دل‌انگیز می‌کوشد تعادلش را

---

1. Wasly

حفظ کند. حرکت‌های نرم بدن و بازوهای دختر با ادراک حسی نقاشی شده است. پیکاسو بعد از آن، **زن مایورکایی**، پیکری خویشتن‌دار و باوقار را نقاشی کرد.

یک روز ولار به کارگاه او آمد و همهٔ تصویرهای این دوره را، که به سی‌تا می‌رسید، یکجا خرید. از بابت این سی تصویر ۲۰۰۰ فرانک به پیکاسو پرداخت. پیداست که در مقایسه با درآمد رقت‌انگیز نقاشان باتولاوآر این مبلغ رقمی افسانه‌ای بود. مدت‌ها بود پیکاسو دلش می‌خواست چند ماهی را در اسپانیا بگذراند؛ اکنون می‌توانست این آرزو را برآورد. تابستان ۱۹۰۶ را در گُسُل، شهر کوچکی در استان لریدا واقع در پیرنه گذراند. از آنجا که هیچ وسیلهٔ نقلیه‌ای جز چارپایان به این شهر دسترسی نداشت بارها را بر پشت قاطر حمل می‌کردند. در این سفر فرناند اُلیویه نیز همراه او رفت. پیکاسو به این سفر نیاز فراوان داشت. براثر کار فشرده، فراوان و سخت سال پیش پاک از پا درآمده بود. فرناند نیز در این سفر پیکاسوی جدیدی کشف کرد، پیکاسوی «شاد، کمتر خشن و بیشتر درخشان». برخی از ۹۰۰ تن ساکنان شهرک از راه قاچاق توتون و گله‌های گوسفند در کوهستان‌های مرزی اسپانیا و فرانسه گذران می‌کردند و پیکاسو مجذوبانه به قصه‌های آن‌ها گوش می‌سپرد. پیکاسو از دهقان‌ها، از اسب‌ها و گاوهای آن‌ها و از فرناند طرح کشید.

لئو استاین نقل می‌کند که روزی پیکاسو در نگارخانهٔ ساکوت به محض دیدن ظاهر نیرومند گرترود یکه خورد و به ساکوت گفت: «ازش بپرس حاضر است مدل من قرار بگیرد.»

چیزی نگذشت که استاین‌ها به دیدار پیکاسو در باتولاوآر رفتند و همچنان که در کارگاه گشت می‌زدند به ارزیابی کار او پرداختند. البته تعداد نقاشی‌هایی که از او خریدند جایی ثبت نشده است اما همین‌قدر می‌دانیم که در آن روز ۸۰۰ فرانک به پیکاسو پرداختند و این پولی بود که پیکاسو

در سراسر عمر خود یکجا ندیده بود. فقر و نداری پیکاسو سرانجام برای همیشه به آخر رسید. از آن پس استاین‌ها چند حامی و خریدار دیگر به کارگاه او آوردند؛ چند نفری از این حامیان خواسته یا ناخواسته، به زور و تهدید گرترود ناچار به خرید شدند.

چندی نگذشت که پیکاسو و استاین‌ها مرتب یکدیگر را می‌دیدند؛ دیدارها هم در آپارتمان استاین‌ها در شب‌نشینی‌های شنبه شب انجام می‌گرفت و هم در کارگاه پیکاسو در بعدازظهرهای روزهای معمولی هفته، چرا که گرترود نشست‌های مرتبی برای تک‌چهرهٔ خود داشت. گرترود روزهای پیاپی از شهر می‌گذشت و خود را به مونمارتر می‌رساند؛ قسمتی از راه را با دلیجان می‌پیمود، پای پیاده از شیب تپه‌ها بالا می‌رفت و خود را به باتولاوآر می‌رساند. هنگامی که گرترود حالت می‌گرفت و پیکاسو نقاشی می‌کرد فرناند که صدای دلنشینی داشت با صدای بلند حکایت‌های لافونتن را می‌خواند. گرترودِ همیشه حراف سکوت را مغتنم می‌شمرد. او بعدها فاش کرد که در هنگام نشست‌ها «به فکر فرو می‌رفت» و برای داستانی که می‌خواست بنویسد «جمله می‌ساخت.»

پس از ۸۰ یا ۹۰ نشست با همهٔ کوشش سماجت‌آمیزی که به کار برد نتوانست تصویر را چنان که دلخواهش بود به سرانجام برساند؛ این شد که در یکی از عصرها ناگهان صورت روی بوم را پاک کرد و لندلندکنان گفت که دیگر نمی‌تواند گرترود را «ببیند». پیکاسو تک‌چهره را وقتی به دست گرفته بود که هنوز در مرحله کلاسیک دورهٔ صورتی بود؛ از آن هنگام به بعد سبک او رفته رفته تغییر کرد. با این حال تغییر هنوز شکل مشخصی به خود نگرفته بود و ابزار نوییان که پیکاسو در پی آن بود از چنگش می‌گریخت. سرانجام نومید شد و تصویر را رو به دیوار برگرداند. تنها پس از بازگشت از گُسُل برآن شد تا تصویری را که بعدها آن همه آوازه گرفت تمام کند. هنگامی که در پاییز به پاریس بازگشت تک‌چهرهٔ گرترود استاین

را به دست گرفت و سر جدیدی برای آن نقاشی کرد. از آنجا که از زمان کنارگذاشتن تصویر مسیر تازه‌ای در پیش گرفته بود تصویر تمام شده با دو سبک کاملاً مختلف از کار درآمده است. قسمت‌هایی که اول نقاشی شده‌اند ــ بدن با پیراهن چین و تادار، و دست‌ها ــ رئالیستی‌اند اما صورت با سطوح به شدت ساده، تخت و وسیع ترکیب‌بندی شده است که شاخصهٔ مجسمه‌های ایبریایی است. با این حال چشم‌ها زنده و هوشمند است، و این نقاشی جوهرهٔ گرترود استاین و به ویژه روشنفکرگرایی تحمیل‌گر او را خوب تصویر کرده است.

با این همه جلوهٔ ایبریایی صورت تکان‌دهنده بود و دوستان در آغاز اعتراض کردند که تک‌چهره هیچ شباهتی به گرترود ندارد. پیکاسو پروایی نداشت. می‌گفت: «مهم نیست. گرترود شبیه آن خواهد شد.» گرترود در سراسر عمر خود این نقاشی را دوست داشت و به شیوهٔ خاص خودش می‌گفت: «برای من، این منم.»

گُسُل چرخشگاهی در پیشرفت پیکاسو به شمار می‌آید. **زن با قرص نان** که در تابستان در آنجا کشید مانند **زن مایورکایی** از نظر ترکیب‌بندی نمودار جهت تازه‌ای در کار پیکاسو است. نقاشی پیکاسو بی‌پیرایه‌تر و دارای ارزش‌های تجسمی مؤکدتر شده بود. رنگ را ضخیم‌تر به کار می‌بُرد. رنگ‌های خاکی رفته رفته صورتی‌ها و آبی‌ها را بیرون می‌راندند. عنصر غنایی و حتی گاه ادبی دوره‌های **آبی** و **صورتی** آشکارا اندک بود. حالت و حرکت مدل‌هایش شق‌تر و سخت‌تر، و حجم‌هایش ساده‌تر می‌شد. عنصری ساختاری جای نفسانیت ضعیف تصویرهای اولیه را می‌گرفت. رئالیسم اکسپرسیونیستی دورهٔ آبی و تغزل لطیف دورهٔ صورتی به صورت بیانی خشن‌تر و استوارتر تکامل یافت. البته ممکن است هنگامی که پیکاسو در گُسُل به سر می‌برد دریافته باشد که نوع نقاشی‌ای که او در باتولاوآر انجام می‌داد تنها می‌توانست به منریسم راه ببرد. شاید

از سادگی زندگی اطراف خود و شاید هم از رنگ روستا الهام گرفته باشد. با این همه افزون بر آنچه آمد نفوذ و تأثیر دیگری در باب هنر بدوی و پیش از تاریخ رواج عام گرفته بود. این گرایش انگیزهٔ خود را از کشف نهانگاهی از مجسمه‌های ایبریایی پیش از امپراتوری رُم در نزدیکی مالاگا می‌گرفت؛ مجموعه‌ای از این مجسمه‌ها چند ماه پیش از تعطیلات پیکاسو در لوور به نمایش درآمده بود. پیکاسو در گُسُل به بهره‌گیری از خطوط صورت این مجسمه‌ها آغاز کرد: صورت‌های تخم‌مرغی منظم و ساده با چانه‌های باریک؛ دماغ‌های قرینه‌دار که یکراست از خط ابرو بیرون می‌آمدند؛ چشم‌های گشاده و خیره؛ گوش‌هایی که برطبق معیارهای قراردادی بسیار افراشته بودند.

چنان که پیش‌تر گفتیم یکی از مهم‌ترین کارهای آن تابستان **زن با قرص نان** است. درس‌های مجسمهٔ ایبریایی در شکل بیضوی صورت و خطوط چهرهٔ زن ــ که در قرص‌های بیضوی نان تکرار می‌شود ــ و در حالت ساکن و بی‌حرکت موضوع آشکار است. سبک‌دارتر از این تصویر و تک‌چهرهٔ گرترود استاین نقاشی بزرگی است که پیکاسو در پاییز ۱۹۰۶ کشید و نام آن را **دو عریان** گذاشت؛ تصویر دو زن غول‌پیکر را نشان می‌دهد که رو به روی یکدیگر ایستاده‌اند و دارای صورت‌ها و اندام‌هایی هستند که گویی از چوب خشن و گره‌دار به شکلی زبر و ناهموار قالب گرفته شده‌اند، و با همان خاکی قرمزگونی رنگ خورده‌اند که پیکاسو در گُسُل به کار گرفته بود. به نظر می‌رسد که هردو پیکر می‌کوشند از چارچوب پردهٔ نقاشی بیرون بزنند، و حسی از اضطراب و کشمکش القا می‌کنند. **دو عریان** نقاشی زیبایی نیست، اما یک بار گرترود استاین با تندی درآمد و گفت: «هر شاهکاری با قدری زشتی به دنیا آمده است. این زشتی نشانهٔ کوشش خالق برای گفتن حرفی تازه است.»

پیکاسو به راستی می‌کوشید تا حرفی تازه بزند، همچنان که بسیاری از

دیگر هنرمندان اروپایی نیز در پی حرف نو بودند و برای یافتن اندیشه‌های نو به جستجوی سرزمین‌های دور برآمدند. توجه همگانی نسبت به هنر بدوی اکنون بر افریقا متمرکز شده بود. بسیاری از دوستان پیکاسو نمونه‌هایی از هنر بدوی راگرد می‌آوردند؛ آندره سالمون، یکی از اعضای «میعادگاه شاعران» یک بُت و ماتیس چند پیکره در اختیار داشت. به این ترتیب ثابت شد که نیروی زیبایی‌شناسی افریقایی واگیردار است. چندتایی از نقاشی‌هایی که در **سالن پاییزه ۱۹۰۵** به نمایش گذاشته شد نوعی خشونت بی‌مانند رنگ و آزادی بی‌قید و بند را در ریتم و خط جلوه‌گر ساخت. از قضا مجسمه‌ای برنزی به سبک قرن پانزدهم ایتالیا در همان سالن در کنار این کارها به نمایش درآمد و لویی وکسل، منتقد هنری، در باب این کنار هم نهادگی به شوخی و کنایه گفت: «دوناتلو[1] در میان جانوران وحشی!»[2]

این شد که واژهٔ «فوو» (Fauve) به مجموعهٔ اصطلاحات هنر افزوده شد و دربارهٔ این نقاشان آشوبنده به کار رفت: ماتیس، آندره درن و موریس دو ولامینک با آن که فوویسم به عنوان یک سبک تنها اندک زمانی پایید، و هنرمندانی چون ماتیس چیزی نشده آن را فروگذاشتند، با این همه نشان خود را بر تاریخ هنر برجا گذاشت.

فووها نیز مانند پیروان **هنر نو** بازنمایی طبیعت را آغازگاه خود قرار دادند و سپس از آن دور شدند، گفتند که هنر آن‌ها مستقیماً از خط، فرم و رنگ بنیاد می‌گیرد. فووها عمدتاً دل مشغول رنگ بودند: رنگ‌های درخشان، مات و به ویژه دلبخواه و خودانگیخته که تنها به خاطر خود رنگ به‌کار گرفته می‌شد. فووها گستاخانه صورت‌ها را سبز، بدن‌ها را نارنجی و درخت‌ها را قرمز رنگ می‌زدند و مصرانه‌تر از هریک از

---

۱ Donatello، مجسمه‌ساز ایتالیایی (۱۳۸۶؟ـ۱۴۶۶).

2. "Dinatello au milieudes fauves!"

گذشتگان خود می‌گفتند که هنر می‌بایست بیش از پیش از طبیعت مستقل و از منع و تخدیرهای تقلید ادبی آزاد باشد. پیکاسو هرگز به فووها نپیوست اما در روحیه آزادی‌جوی آنان شریک بود. چیزی نگذشت که او بسیار فراتر از نشانه‌گاهی رفت که آنان برجا گذاشته بودند.

کوبیسم تحلیلی

در ۱۹۰۶ پیکاسوی بیست و چهار ساله جایگاهی یافته بود که شاید رشک هر هنرمندی را بر می‌انگیخت. سوداگر با نفوذی چون ولار حامی دائمی او بود و مجموعه‌داران برای در اختیار گرفتن شمار بیشتری از کارهای او سر و دست می‌شکستند. در جرگهٔ خود نفر نخست بود و آوازه‌اش هردم فزونی می‌گرفت. شاید در پاریس هیچ نقاشی جز ماتیس به اندازهٔ او مشهور نبود.

پیکاسو اکنون از شیوهٔ ناتورالیستی پیشین خود فراتر می‌رفت. دیگر زمام اختیارش را به دست احساس و حساسیت نمی‌داد. او آغاز به تحلیل کرد. ۱۹۰۷ را باید به منزلهٔ سالی به یاد آورد که کوبیسم زاده شد.

البته چندان با تأکید نمی‌توان گفت که پیش از آن که پیکاسو به کوبیسم روی آورد شهرتی همه‌گیر داشت. تا آن هنگام بیش از دویست تابلو رنگ روغن، آبرنگ، گواش یا پاستل کشیده بود. و نیز مجسمه‌سازی فعال بود و چاپ چوبی[1] و چاپِ تیزابیِ خطی بسیاری اجرا کرده بود. برای مرد جوانی چون او این حجم متنوع کار باور نکردنی بود. در جریان این دوره شیوه‌های گوناگون بسیاری را در بازنمایی و بیان آزموده بود. امپرمیونیست‌ها چنگی به دلش نمی‌زدند. شکار لحظهٔ گریزنده همان‌قدر در چشم او ناجذاب بود که کیفیت صرفاً تزیینی فوویسم. «من اشیا را نه

---

1. Wood cut

آن‌گونه که می‌بینم بلکه آن‌گونه که می‌اندیشم نقاشی می‌کنم.» این گفتهٔ پیکاسو خطاب به رامون گومز دولاسرنا شاعر تفاوت اساسی میان پیکاسو و سزان را نیز آشکار می‌کند. سزان الهام خود را مقدمتاً از واکنش بصری بی‌واسطه خود نسبت به اشیای پیش روی خود می‌گرفت. پیکاسو به‌طور فزاینده خلاقیت‌های خود را بر طبق بینش درونی خود شکل می‌داد. او در هنر افریقایی مفهومی یافت که به همان روش بر پایهٔ واکنش‌های بصری بی‌واسطه نسبت به مدل استوار نبود. پیکاسو از همان آغاز دلبستهٔ ساختار و مسألهٔ بازنماییِ فضاییِ فرم بود. این جوان نخست و پیش از هرچیز تک‌رو بود. به دنبال چیزی نو بود و جستجویش پایدار و تزلزل‌ناپذیر می‌نمود.

حتی نزدیک‌ترین دوستان پابلو برای پذیرش کاری که در حال انجام دادن آن بود آماده نبودند. بی‌گمان آنان چشم داشتند که او رگه غنی معدن نقاشی‌های ملایم دورهٔ صورتی را بکاود. اما پیکاسو همواره ذهنی بارورتر از آن داشت که خود را به تکرار دلخوش کند. در حدود ۱۹۰۶ دست به کار اجرای نقاشی‌ای شد که به هیچ‌یک از کارهایی که تا آن هنگام کرده بود نمی‌مانست ــ و راستش هیچ شباهتی هم به هیچ‌یک از کارهایی که در جهان هنر شده بود نداشت. در سراسر قرن‌ها نقاشی مغرب زمین تنها انگشت‌شماری از آثار هنری توانسته‌اند جریان بعدی هنر را تغییر دهند. از میان این چند اثر باید از پیش‌طرح پیکاسو از پنج زن نام برد که سرانجام عنوان دوشیزگان آوینیون گرفت. این تصویر که اغلب ادعا شده است که «نخستین» نقاشی واقعاً قرن بیستمی است به مقام سدشکنی و راهگشایی اساسی در هنر دست یافت و به طور مؤثر به حاکمیت طولانی رنسانس پایان داد. دیگر هنرمندان یا از دوشیزگان آموخته‌اند یا از آن بیزاری جسته‌اند اما هرگز از آن نگریخته‌اند.

چنان که گذشت پیکاسو در راهی که اکنون در پیش گرفته بود یکسره

تنها بود و حتی بهترین دوستانش در پشت سر او به کمپوزیسیون **دوشیزگان آوینیون** می‌خندیدند و به اصرار از او می‌خواستند که به عنوان یک خطا از این شیوه درگذرد و به روش پیشین برگردد. حتی ماتیس و براک نیز در آن هنگام این تصویر را نفهمیدند. البته پیکاسو چشم نداشت که اگر بر شیوهٔ تازهٔ نقاشی خود پافشاری کند حامیانش یعنی گرترود استاین، آندره لِوِل، هاویلند، کوکیو و شُشکین حتی یک تابلو از او نخرند. سوداگران خریدار کارهایش، ولار، برتهِ ویل و گلوویس ساگوت با تأسف سر تکان می‌دادند. این جماعت با گیجی و حیرت دست حمایت خود را از پشت او برداشتند. اما پیکاسو از رویگردانی از راهی که در پیش گرفته بود تن می‌زد و با چنان شدتی خود را برای تدارک و تکمیل این نقاشی آماده می‌کرد که انگار می‌خواهد بجنگد. در زمستان ۷ـ۱۹۰۶ بسیار نقاشی کرد و پیش‌طرح‌های بی‌شماری برای هریک از پیکرهای کمپوزیسیون بزرگ خود کشید؛ از پیکرهای جداگانه هم پیش‌طرح کشید. در مجموع بیش از هفده‌تا از این پیش طرح‌ها محفوظ مانده است. حتی پس از آن که کار تصویر به پایان رسید به این اتودها و مشق‌ها ادامه داد، انگار که حس می‌کرد ناگزیر است باز به وضوحی به مراتب دقیق‌تر دست یابد. کمپوزیسیون اصلی یکسره متفاوت از نسخهٔ نهایی است. در طرح نخستین هفت پیکر هست: پنج زن عریان و دو مرد پوشیده، که یکی از آن‌ها ملوان است. به این تصویر نه پیکاسو که آندره سالمون نام **دوشیزگان آوینیون** داد. پیکاسو قصد داشت نام آن را **روسپی‌خانهٔ آوینیون** بگذارد. شگفت آن که این تصویر که یکی از شاخصه‌های هنر مدرن است و کوبیسم را معرفی می‌کرد تازه نخستین‌بار در ۱۹۲۵ باز پرداخت شد، و نخستین‌بار در هنگام برگذاری **نمایشگاه جهانی پاریس** در ۱۹۳۷ در پوتی پالاس به نمایش درآمد. براک نیز در ۸ـ۱۹۰۷ به راه‌حل‌هایی همانند پیکاسو رسیده بود اما هنگامی که نخستین‌بار در ۱۹۰۷ چشمش

به این تصویر افتاد چنان که انتظار می‌رفت فریاد زد: «این جور نقاشی کردن مثل این است که آدم بنزین بنوشد به این امید که آتش تف کند!» ویلهلم اودِ در گفتگو با کان وایلر درباره این تصویر گفت: «چیزی آشوری‌وار در این تصویر وجود دارد.» ماکس ژاکوب و گیوم آپولینر برای تحسین چیزی در تصویر نیافتند. لئو استاین با ریشخند درآمد که: «تو سعی کرده‌ای بعد چهارم را نقاشی کنی. چه بامزه!» ماتیس گمان می‌کرد که این نقاشی تمسخر عامدانهٔ جنبش نوین در هنر است و عهد کرد که پیکاسو را «غرق» کند. پیکاسو که از نخستین همتگنان نومید شده بود پیغامی برای ویلهلم اودِ، مجموعه‌دار آلمانی و یکی از نخستین حامیان خود فرستاد و از او خواهش کرد که بیاید و نگاهی به کار بیندازد. اودِ بعدها به یاد آورد که: «به هرصورت او توقع درک سریع‌تری از جانب من داشت. اما متأسفانه در این امیدواری خود پاک نومید شد.»

به ندرت کسی در پاریس پیدا می‌شد که بتواند نهانی‌های دوشیزگان را دریابد. در این میان تنها استثنا دانیل هانری کان وایلر بود. کان وایلر که یک جوان آلمانی یهودی بود به تازگی با هدیهٔ ۲۵۰۰ فرانکی پدرش به حرفهٔ سوداگری آثار هنری روی آورده بود. هنگامی که کان وایلر وصف دوشیزگان را از زبان اودِ شنید بی‌درنگ نزد پیکاسو شتافت تا تابلو را ببیند. سپس همهٔ طرح‌های مقدماتی را خرید و می‌خواست خود نقاشی را هم بخرد که پیکاسو نقاشی را لوله کرد و کنار گذاشت چنان که گویی می‌خواست آن را از توفان لعن و ناسزایی که برانگیخته بود نهان کند.

با این حال برخی نیز خیلی زود به خطای خود پی بردند. هنگامی که آپولینر تغییری را که در هنرمند و کار او انجام گرفته بود دریافت، توصیفی از تفاوت میان دو گونه هنرمند به دست داد: آنان که از انگیزه‌های خود پیروی می‌کنند و نشانه‌ای از مبارزه بروز نمی‌دهند و به «امتداد و ادامهٔ طبیعت می‌مانند» و کارهایشان «به هیچ رو از راه عقل گذر نمی‌کند» و

هنرمندان دیگری که در تنهایی «می‌باید هرچیز را از درون خود بیرون بکشند.» به اعتقاد او «پیکاسو از دستهٔ نخست است. اما هرگز نمایشی به اعجاب‌آوری دگردیسی‌ای که پیکاسو را به هنرمندی از دستهٔ دوم تبدیل کرد دیده نشده است.»

اما نمی‌توان از تاریخ کوبیسم سخن گفت و از ژرژ براک یاد نکرد. در واقع براک اگر نه پدیدآورندهٔ کوبیسم که دست کم یکی از بنیانگذاران آن است. پدر براک نقاشِ خانه‌ها بود و براک نزد پدر تعلیم نقاشی دید. در ۱۹۰۰ با دوچرخه از لوهاور به پاریس آمد و به تحصیل جدی هنر پرداخت و با فووها نمایشگاه نقاشی گذاشت. براک به خلاف بسیاری از رفقای نقاش خود هرگز گرسنگی نکشید چراکه والدینش مقرری دائمی برای او می‌فرستادند؛ وانگهی بخت فوق‌العاده‌ای برای فروش هر شش تابلو نقاشی خود در نخستین نمایشگاه خود در ۱۹۰۷ داشت. یکی از دوستان بعدها با رشک و حسرت به یاد آورد که: «براک همیشه استیکی در شکم و مقداری پول در جیب داشت.»

گفتیم که براک هم از جملهٔ کسانی بود که به **دوشیزگان** روی خوش نشان نداد؛ با این حال تقریباً بی‌درنگ پس از آن که نقاشی پیکاسو را در دسامبر ۱۹۰۷ دید دست به کار **عریان بزرگ** خود شد و در آن فکر نمایش همزمان صورت و پشت عریان را از پیکاسو وام گرفت. تابستان بعد براک به لوستاک رفت؛ لوستاک دهکدهٔ ماهیگیری زیبا و درخور نقاشی است که در دامنه‌های مارسی واقع است و شماری از نقاشان و از جمله سزان را به خود جلب کرده بود. البته سزان به دلایل دیگر نیز در ذهن براک جایگاهی والا داشت. از زمان مرگ سزان در سال پیش (۱۹۰۶) بسیاری از نقاشی‌هایی که استاد در سال‌های تنهایی خود کشیده بود رفته رفته در نمایشگاه‌ها آفتابی می‌شد. کارهای او چندان فراوان به نمایش درمی‌آمد که حال و هوای آن بر گفتگوهای محافل هنری پاریس

چیره شده بود؛ نقاشان جوان‌تر خاصه از بابت بازسازی‌های هندسی منظره‌های او از خود بی‌خود می‌شدند. براک در تصمیمی سنجیده برای وارسی آن دسته از مسائل مربوط به فرم که سزان طرح کرده بود به منظره روی آورد. براک در کارهایی چون **خانه‌ها در لوستاک** هر شیء نقاشی شده را به ساده‌ترین قطعه‌ها کاهش می‌داد. در این شیوهٔ کارْ خانه‌ها از همهٔ جزئیات، حتی از پنجره‌ها و درگاه‌ها پیراسته شدند؛ تنه‌های درختان استوانه‌هایی ساده بودند؛ شاخ و برگ‌ها از سطوح سبز مسطحی تشکیل می‌یافتند که در جنب سطوح خانه‌ها خنثی و محو شده بودند.

براک هنگام بازگشت به پاریس در پاییز آن سال شش تا از این نقاشی‌ها را برای نمایش به **سالن پاییزه** سپرد. سالن **پاییزه** نقاشی‌ها را برگرداند و بنابراین براک آن‌ها را در گالری کان وایلر به نمایش گذاشت. نقل است که ماتیس که یکی از اعضای هیأت داوران بود به لویی وکسلِ منتقد یادآوری کود که تصویرهای براک پر از «مکعب‌های کوچک»[1] است. وقتی وکسل یادداشتی دربارهٔ این تصاویر به قلم آورد به مسخره نوشت که براک «همه‌چیز را، آسمان‌ها، فیگورها و خانه‌ها را به طرح‌های هندسی و به **مکعب**‌ها (Cubes) تقلیل داده است.» در بهار هنگامی که براک چند تصویر دیگر در **سالن مستقل**‌ها به نمایش گذاشت وکسل نمایش را «کوبیستی» خواند؛ و این اصطلاح جاافتاد.

در یکی از تصادفات مقدر تاریخ که اندیشه‌ای نو در جاهای متعدد و گوناگون شکوفا می‌شود پیکاسو با چند نقاشی از تعطیلات تابستانیِ ۱۹۰۸ خود بازگشت. این نقاشی‌ها به طرزی شگرف شبیه به کار براک بود. پیکاسو تعطیلات خود را در دهکده‌ای در اواز در سی میلی شمال پاریس گذرانده بود و در همان‌جا دستی در منظره‌پردازی آزموده بود. منظره‌پردازی برای او شیوه‌ای نامعمول بود. نقاشان اسپانیایی به ندرت

---

1. Petits Cubes

دلبستهٔ منظره بودند، شاید از آن‌رو که از رنگ‌بندی تک رنگ و میدان دید پهناور دهات اسپانیا دلسرد بودند. اما پیکاسو مانند هرکس دیگر از دریچهٔ تازه‌ای به سزان می‌نگریست و این بود که کار منظره را به دست گرفت. پیکاسو نیز مانند استاد سزان زیر بار جزئیات نمی‌رفت و در پرسپکتیو تحریف می‌کرد. به همین‌سان منظره را نیز تحریف می‌کرد، همچنان که پیش از آن فرم انسانی را جا به جا کرده بود. در یکی از کارهایی که در آن تابستان کشید، **خانه در باغ**، سطوح بام، دیوارهای خانه، آسمان و درختان درهم می‌روند، به دشواری می‌توان گفت که سبزه کجا به پایان می‌رسد و آسمان از کجا آغاز می‌شود. اما در همان حال که در نقاشی خود به بزرگداشت سزان می‌پردازد در برابر هانری روسو نیز سو تعظیم فرود می‌آورد: شاخ و برگ‌ها مانند کارهای روسو جنگل‌وار است و معماری کار به طورکلی ساده شده است.

پیکاسو در همدمی نزدیک با براک، یا چنان که خود براک گفته است «مانند کوهنوردانی که به یک طناب آویخته‌اند» مفهوم جدیدی از تجربهٔ نقاش را آشکار ساخت و نظام‌بندی کرد. این دو حس کردند که برای آن که فرم را دریابند و هستی آن را براساس یک سطح تخت تفسیر کنند باید فرم را بشکنند، عناصرش را از هم جدا کنند، به زیر سطح نفوذ کنند و برآنچه نمی‌توانند ببینند ــ چرا که تصادفاً در پشت شیء مورد بحث قرار دارد ــ آگاهی یابند. ظاهر شیء، آن هم از یک زاویهٔ دید، آشکارا ناکافی بود. شیء را باید از همهٔ زاویه‌ها دید (مانند **دو تصویر عریان**، ۱۹۱۰، نگارخانهٔ هنر آلبرایت ناکس در نیویورک و **مرد با یک پیپ**، ۱۹۱۱، بنیاد هنری کیمبل در تکزاس). پیکاسو و براک چیزی را نقاشی می‌کردند که **می‌دانستند** وجود دارد. برای آن که این کار را به طور مؤثر انجام دهند برخی محدودیت‌ها خواستنی می‌نمود: نخست آن که هم براک و هم پیکاسو یک چند مجموعهٔ رنگ خود را به سوبیایی (قهوه‌ای مایل به

قرمز) و خاکستری، و گاهگاهی اُخرایی و سبز زیتونی، محدود کردند. دوم آن که قواعد سنتی پرسپکتیو خطی را یکسره ترک گفتند و حجم نمایی توپُر و سه بُعد نما جای خود را به بَرها[1] و وجه‌های بلورین تخت دادکه در کنار یکدیگر ساخته می‌شدند و ظاهر و نمود شکل توپُر و سه بعد نما را القا می‌کردند (مانند **عریان نشسته**، ۱۰ـ۱۹۰۹، لندن، و **عریان**، ۱۹۱۰، نگارخانهٔ هنر آلبرایت ناکس، نیویورک و تصویر دانیل کان وایلر، ۱۹۱۰، انستیتو هنر شیکاگو و **مرد با یک پیپ**، ۱۹۱۱، بنیاد هنری کیمبل). نظام کار نیز بسته به رابطهٔ دقیق و نزدیک میان پیکره‌ها یا اشیا با پس‌زمینه‌های آن‌ها بود. به مدد یگانه کردن دقیق پس‌زمینه با اشیا آن‌گونه که گویی هیچ مجالی برای شِکاف میان آن‌ها باقی نمی‌ماند، حسی از همگنی و تجانس در سراسر تصویر پدید می‌آمد: هربَر روی بَرکناری خود می‌افتاد یا آن را لمس می‌کرد و بدین‌سان هم نمودی از یک ساختمان معمارانهٔ سه بعدنما و هم نمودی از نیم شفافیِ بلور به دست می‌آمد. شور و شوقی که دو خالق کوبیسم در پیشبرد کشفیات خود به کار بردند آنان را به زیانی از انتزاعات رهنمون شد؛ کارشان هرچه بیشتر مفهومی شد و به‌طور فزاینده از نمودهای بصری بهنجار جدایی گرفت. پیکاسو و براک یک چند ترجیح دادند که حتی پای کارهای خود امضا نگذارند تا به این طریق حسی از جدایی‌گزینی و حتی غیرشخصی بودن را القا کنند؛ در نتیجه گاه تشخیص کار آن‌ها در این مرحله آسان نیست.

در هرحال خطا خواهد بود اگر در این کارها تنها طرح[2] انتزاعی غیرشخصی را ببینیم. این تصاویر در هر مورد برپایهٔ مفهوم چند شیء مشخص و نیز شخصیت هنرمند استوارند. این است که همواره باید کلیدها را یافت. یک سبیلِ نمادین کلید چهره‌ای را به دست می‌دهد که

---

1. Facet

۲. Design، یا طرح هنری.

شاید این سیل تنها ویژگی بازشناختنی آن باشد. انحنای یک گیتار یا دیوارهٔ یک لیوان رهنمونی به هویت اشیایی است که خُرد شده‌اند و همچون جزء تمام و یکپارچهٔ یک تصویر از نو ساخته شده‌اند. چشم همین‌طور که بر تصویر سیر می‌کند خود را در آن واحد در بالا، پشت و جلو شیء می‌یابد اما حرکت نه در خود شیء که در آگاهی بیننده است. تمام این جنبه‌های متنوع و گوناگون در یک نوع تحققِ نوین کلیت شیء به یکدیگر گره خورده‌اند.

با آن که پیکاسو بارها تأثیر هنر افریقایی را در کار خود انکار کرده است به گفته پی‌یردِ: «اکنون همگان برآنند که تصحیحاتی که در مورد چهره‌های فیگورهای سمت راست **دوشیزگان آوینیون** در تابستان ۱۹۰۷ به کار بسته شد به تأثیر از هنر افریقایی انجام گرفت. با این همه اگر واقعیاتی را که در حمایت از این فرضیه مطرح می‌شود به دقت مورد بررسی قرار دهیم تنها این نکته ثابت خواهد شد که نقاشانی که پیکاسو می‌شناخت، مثلاً ماتیس یادرن، در ۱۹۰۷ دیرگاهی بود که هنر افریقایی را می‌شناختند. اما در مورد هرگونه نشانه‌ای دال بر این که پیکاسو این هنر را در کار خود در آن زمان تقلید کرده است بی‌گمان یا باید این نشانه‌ها را خطا شمرد یا از شباهت‌های اتفاقی به شمار آورد. از سوی دیگر اگر تصحیحات پیش گفته را در خط پژوهش‌های پس از اقامت پیکاسو در گُسُل قرار دهیم، آنگاه این تصحیحات با تغییری در مفهوم فضای تصویر مطابق درمی‌آید که بنا بود شکل‌بندی[1] را دگرگون کند و باب رنگ را از نو بر پیکاسو بگشاید. تأملات پیکاسو در باب هنر افریقایی بسیار بعدتر، پس از ۱۹۱۰ دست داد و نه تقلید بلکه تفسیر بود.»

با آن که **دوشیزگان** در آغاز کار عدهٔ بسیاری را تکان داد، رفته رفته تأثیر و نفوذ شگرفی در نقاشان مونمارتر کرد. گرچه این هنرمندان دچار بدفهمی بودند و تصویر را رد می‌کردند امّا چنان که پیش از این گفتیم همه را افسون می‌کرد و برمی‌انگیخت.

---

1. Figuration

آغازی نو

در ۱۹۰۸ ضیافت مشهور پیکاسو به افتخار دونیه روسو در باتو لاوآر برپا شد. این اقدام بسیار زنده و هیجان‌انگیز بود: یک مرمت‌کنندهٔ پیر تابلوی نقاشی کهن به عنوان وزیر هنرهای زیبا به روسو معرفی شد. آپولینر شعرهایی در ستایش روسو خواند. خود روسو که مهمانی به خاطر او برگذار شده بود چند آواز خواند و ویلون زد و اواخر آن شب این کلمات غریب و به یادماندنی را خطاب به پیکاسو بر زبان آورد: «از هرچیز گذشته، من و تو نقاش‌های بزرگی هستیم: من در سبک نو و تو در شیوهٔ مصری.» کارگاه به خاطر برپایی این مهمانی تقریباً یکسره خالی شده بود. تنها چند صورتک از سیاهان و تصویر Yadwiga اثر روسو به دیوار آویخته بود؛ این تصویر را پیکاسو از بابا سولی‌یه، دلال دستِ دوم فروش، خریده بود. سولی‌یه به او گفته بود که تصویر بوم خوب و مرغوبی دارد و پیکاسو می‌تواند روی آن نقاشی کند. اما پیکاسو قصد این کار را نداشت و بعدها گفت که تصویر «با نیروی تفکرانگیزی» او را گرفت. باری در کارگاه از تکه‌پاره‌های چوب و تخته یک‌جور شاه‌نشین برای دونیه ساخته شده بود و یک صندلی راحتی هم روی آن گذاشته شده بود.

در ۱۹۰۹ پیکاسو باتو لاوآر را ترک گفت و به خانهٔ شماره یازده، بلوار کلیشی نقل مکان کرد. در این سال نخستین نمایشگاه او در آلمان در گالری تاون هاوزر (نیویورک کنونی) برگزار شد.

در ۱۹۱۰ پیکاسو تک‌چهره‌های کوبیستی کان وایلر، اودِ و ولار را نقاشی کرد. ولار اکنون نه سوداگر آثار پیکاسو که دوست او بود. چهرهٔ ولار در این تصویر همچون انباشتگی فراوان پاره‌های کنار هم نهاده و متقاطع کوچک به نظر می‌آید؛ خطوط کناره‌نما شکسته شده‌اند؛ خطوط به جای توصیف تمام و کمال خصوصیاتی که برآن‌ها دلالت دارند از منطق

خاص خود پیروی می‌کنند و ساختاری شبکه‌وار تشکیل می‌دهند. با این حال تصویر شباهت بسیار به ولار دارد. ولار نقل کرده است که چطور بسیاری از «خبرگان» تک چهرهٔ کوبیستی او را، که اکنون در موزهٔ پوشکین نگهداری می‌شود، به ریشخند گرفته و پرسیده بودند که اصلاً این «چی» را نشان می‌دهد. «اما پسربچهٔ چهارسالهٔ یکی از دوستانم با انگشت خود راست به تصویر اشاره کرد و گفت «این ولار است.»

در تک‌چهرهٔ ویلهلم اودِ نیز گرچه خطوط کناره‌نما به مراتب بیش از خطوط کناره نمای تصویر ولار شکسته شده‌اند هنوز شباهت آن قدر هست که تصویری از پیشانی بلند، لب‌های غنچه‌ای و حال و هوای باریک‌بین موضوع را وفادارانه به دست می‌دهد. اودِ گذشته از نقاشی کتاب هم جمع می‌کرد و پیکاسو این نکته را در پس‌زمینهٔ تصویر در نظر گرفت؛ ناگزیر کتاب‌ها همچون مکعب‌های کوچک به نظر می‌آیند.

خود پیکاسو هم دربارهٔ شیوهٔ نوین نقاشی خود حرف‌هایی برای گفتن داشت: «ریاضیات، مثلثات، شیمی، روانکاوی، موسیقی و هرچیز دیگری که با کوبیسم ارتباط داده شده است تا توضیح آن را آسان‌تر کند اگر یاوهٔ محض نباشد باری هیچ‌چیز جز یک توضیح ادبی نیست و از آن هیچ‌کاری جز لطمه‌زدن برنمی‌آید چراکه مردم از این همه نظریهٔ کور شده‌اند.

«کوبیسم همواره در درون مرزهای نقاشی باقی می‌ماند و محدودیت‌های آن را می‌پذیرد؛ کوبیسم هیچ‌گاه وانمود نمی‌کند که از حد این محدوده‌ها درمی‌گذرد. طراحی، کمپوزیسیون و رنگ در کوبیسم به همان معنا و شیوه‌ای دریافته شده‌اند که در هر مکتب نقاشی دیگر.»

و در جای دیگر می‌گوید: «بسیاری از مردم براین باورند که کوبیسم یک نوع هنر انتقالی و نیز آزمونی است که وقتی به بلوغ رسید نتایج متفاوتی به بار خواهد آورد. هرکس به این سبک این‌گونه نگاه کند کوبیسم را درنیافته است.

«کوبیسم نه یک بذر و نه یک جنین بلکه پیش از هرچیز هنری است که با فرم سر و کار دارد و همین که فرم آفریده شد، آنگاه دیگر هستی دارد و با هستی خود می‌زید.»

کوبیسم ترکیبی

پیکاسو و براک براثر شور و شوق فراوان خود در نخستین سال‌های قهرمانی کوبیسم این سبک را به چنان درجه‌ای از نابی و خلوص برکشیدند که این تهدید پیش‌آمد که کوبیسم به هنری کاملاً سربسته بدل شود. در ۱۹۱۱ تحلیل آنان از فرم این دو هنرمند را به جایی کشاند که حتی پی‌گیری علائم و نشانه‌های حضور عینی خود شیء با دشواری روبه‌رو شد. این شد که برقراری پیوند تازه‌ای میان نقاشی و واقعیت لازم آمد. پیکاسو تابستان ۱۹۰۹ و ۱۹۱۰ را با فرناند در اسپانیا گذراند. در ۱۹۱۲ با مارسل اومبرت آشنا شد. اومبرت دوست فرناند و همدم مارکوسیس مجسمه‌ساز بود؛ پیکاسو در همان نخستین نگاه به او دل باخت و در موقعیت‌های مختلف با آوردن حروف نام اوا (مارسل اومبرت) با گنجاندن عبارت J, aime Eva[1] در تابلوی نقاشی خود، چون عاشقی که نخستین حرف نام معشوق را بر تنهٔ درختی حک می‌کند به ابراز عشق کرد. این «افزوده» که ممکن است در نظر اول بی‌ربط بنماید ارجاع جدیدی به واقعیت را به کار باز آورد[2]؛ در غیر این صورت کار در

---

۱ عبارت فرانسه به معنای «من او را دوست دارم».

۲. البته این را هم بیفزاییم که آوردن کلمات در تابلو نقاشی نوآوری پیکاسو نبود. بیش از صد و چهل سال پیش فرانسیسکو گویا هموطن دیگر پیکاسو همین کار را کرده بود و بیش از چهارصد سال پیش از گویا در دوران رنسانس از کلام برای افزودن بر شدت تأثیر تصویر سود جسته بودند. در پرتره‌ای که گویا از دوشس آلبا نقاشی کرده است، دوشس به زمینی اشاره می‌کند که برآن این کلمات نقش بسته است: «فقط گویا» ـ م.

معرض سقوط به انتزاع قرار داشت.

براک نیز همین نیاز را حس کرده بود. گفتیم که پدر براک از نقاشان تزیینی خانه‌ها بود و از این رو براک که نزد پدر فنون نقاشی به شیوهٔ **چشم فریب**[1] از روی سطوح مرمر، چوب تراش خورده یا پارچه را آموخته بود اکنون از این شیوه در کار خود بهره می‌گرفت. پیکاسو از تقلیدهای نقاشی شدهٔ براک میان‌بُر زد و طرز کاری را پیش گرفت که از پدر خود فراگرفته بود. دون خوزه به عنوان اقدامی موقتی بریده‌های کاغذ را روی یک پردهٔ نقاشی در حال کار می‌چسباند تا جلوه‌های ترکیبات گوناگون رنگ و فرم را بیازماید. پیکاسو نیز بریده‌ها را روی نقاشی می‌چسباند منتها دیگر این بریده‌ها را برنمی‌داشت بلکه می‌گذاشت تا به عنوان اجزای لاینفک کار باقی بمانند.

از اینجا به سرعت فکر استفاده از روزنامه، کاغذ دیواری یا هر مادهٔ حاضر و آماده که می‌توانست در خدمت هدف دوگانهٔ تبدیل شدن به جزیی از کمپوزیسیون و افزودن واقعیت خاص خود به تصویر به کار آید پیدا شد. این افزودن مواد خارجی به پرده کاری انقلابی به شمار می‌رفت و سنتی را که رنسانس نهاده بود می‌شکست؛ در رنسانس نقاشان لعاب‌هایی را که در دورهٔ سده‌های میانه بر نقش برجسته‌های زراندود کشیده می‌شد ترک گفته و بر وحدت مواد در سراسر تصویر پای فشرده بودند. تکنیک جدید **چسب و کاغذ**[2] ثابت کرد که کشف مهمی است. این شگرد به پیکاسو مدد کرد تا با سرعت بسیار بیشتری کار کند؛ گاه تکه‌هایی از کاغذهای رنگی یا طرح‌دار به کارهایش می‌چسباند و هرطور که دلش می‌خواست جای آن‌ها را عوض می‌کرد. در **طبیعت بی‌جان با**

---

۱. Trompe l, oeil ، به معنای تحت‌الفظی فریب چشم و آن شیوه‌ای است که نقاش با ریزه‌کاری در نقاشیِ جزئیات و شگرد سه بعد نمایی فی‌المثل از روی رگه‌های چوب، مرمر و غیر آن بر پردهٔ مستوی و دوبعدی احساسی از سه بعدیت واقعیت به تماشاگر القا می‌کند ـ م.

2. Papier collé یا کلاژ

صندلی حصیری (۱۲-۱۹۱۱) یعنی نخستین تصویری که پیکاسو این شگرد تازه را در آن به کار گرفت حروف Jou جزیی از کلمه Journal پهلوی یک جام نقاشی شده است که همهٔ ویژگی‌های اساسی تمهیدات تحلیلی نخستین مراحل کوبیسم را در بر دارد. هردو آن‌ها (یعنی Jou و جام) نزدیک تکه مشمع بریده شده‌ای قرار دارند که بناست صندلی حصیری باشد؛ از همین‌جاست که این تکه‌پاره‌ها معانی مختلف دارند و درجات گوناگونی از فریب (چشم) پدید می‌آورند، و این تمهیدی است که از آن به جناس بصری تعبیر شده است.

تحول دیگر بازگشت به رنگ یا به عبارت دیگر سطوح رنگی بود که می‌توانست بر اثر کنش سطوح رنگی بر چشم احساسی از ژرفا القا کند. نظام پیشین درجه‌بندی رنگمایه که برهای بلورین را پدید می‌آورد جای خود را به سطوح تخت ساده یا بافت‌دار داد. این نکته روشن شد که در عین‌حال می‌توان برای ایجاد جدایی میان مناطق (رنگی) از بافت سود جست: بافت می‌توانست مناطق را در سطوح گوناگون قرار دهد و جلوه‌ای از یک شیوهٔ جدید پرسپکتیو در بر داشته باشد. در برخی موارد بافت‌ها با مقداری شن به وجود می‌آمدند و در موارد دیگر یک نوع شگرد نقطه‌پردازی (پوانتیلستی) به خود می‌بستند. در ۱۹۱۳ جلوه‌های تک رنگ کوبیسم آغازین به کناری نهاده شد؛ رنگ وظیفهٔ تازه‌ای برعهده گرفت؛ اکنون رنگ در مناطق تخت که به‌طور یکنواخت رنگ خورده و به روشنی مشخص شده بود می‌درخشید و هیچ رابطه‌ای با بهره‌گیری امپرسیونیستی از رنگ به منظور ایجاد جوّ[1] نداشت.

اکنون تصویر کوبیستی به‌شیء‌ای بدل می‌شد که بر شایستگی‌های خود تکیه داشت. و همین گرایش بود که پیکاسو را به تجربه‌گری در خلق ساختاره[2]های نقش برجسته‌ای[3] سوق داد که خود در نیمه راه میان

---

1. Atmosphere 2. Constructions 3. Bas Rlief

نقاشی و مجسمه قرار می‌گرفت.

در خلال سال‌های آغازین کوبیسم پیکاسو خود را یکسره وقف کشفیاتی کرد که به انتزاع انجامید اما در ۱۹۱۵ از نو طرح‌ها و نقاشی‌هایی اجرا کرد که در آن‌ها یک بار دیگر استعداد فوق‌العادهٔ خود را برای بازنمایی قراردادی نشان داد.

در همان زمان که پیکاسو و براک گرم تجربه‌گری بودند کوبیسم هواخواهانی می‌یافت. کارهای براک معمولاً در گالری کان‌وایلر به نمایش درمی‌آمد و افزایش مداوم در فروش تابلوها نمودار پذیرش فزایندهٔ سبک نو از سوی مجموعه‌داران بود. در میان هنرمندان یکی از نخستین گرویدگان به کوبیسم خوان گریس بود که مانند پیکاسو از کوچندگان اسپانیایی به شمار می‌رفت. گریس که پنج سال جوانتر از پیکاسو بود در باتو لاوآر منزل داشت و در آغاز از درآمد بسیار ناچیزی که از کشیدن کاریکاتورهای طنزآمیز برای روزنامه‌ها و مجلات به دست می‌آورد گذران می‌کرد.

همین که گریس به نقاشی روی آورد به سرعت پیشرفت کرد. گریس بی‌چون و چرا به جنبش کوبیستی پیوست و در تکوین و سامان‌بخشی به کوبیسم ترکیبی همگام پیکاسو و براک بود. گفتیم که پیکاسو و براک و همراه با آنان گریس رنگ‌های روشن را جایگزین کوبیسم تحلیلی کردند و نیز چنان که گذشت بهره‌گیری از موادی را تجربه کردند ــ مثلاً شن و روزنامه ــ که تا آن زمان با پرده‌های نقاشی بیگانه بود. هدف از این کار به گفتهٔ گریس، چنان که بعدها برای کان وایلر توضیح داد، جز این نبود که «اشیای جدیدی خلق کنند که نتوانند با هیچ شیء‌ای در واقعیت مقایسه شوند.»

پیکاسو و براک به یاریگری‌های رفیق نو آمده اذعان داشتند و از این‌رو آن را در جهت هدف‌های خود به کار گرفتند. گریس که باسواد و تقریباً

بری از هرگونه شوخ‌طبعی بود یک‌چند اصرار داشت که پیکاسو را «استاد عزیز»[1] بخواند و این از نظر او احترام درخور شاگرد به استاد بود. چیزی نگذشت که پیکاسو که این عنوان را آزارنده یافته بود گریس را از گفتن آن پرهیز داد اما پس از مرگ گریس در ۱۹۲۷ تعبیری دلپذیر از آن کرد. پیکاسو گفت: «شاگردان به مراتب روشن‌تر از استادان می‌بینند.»

«اوا»

تابستان ۱۹۱۲ در زندگی پیکاسو به یک معنا چرخشگاه مهمی بود. زمان تغییر فرا رسیده بود. در پاییز از مونمارتر به کارگاه جدیدی در مونپارناس در ساحل چپ رود سن نقل مکان کرد. فرناند که در آغاز از خشم دیوانه شده بود مثل یک خانم باخت خود را پذیرفت. به گفتهٔ گرترود استاین گویا پیکاسو اقرار کرده بود که همیشه زیبایی فوق‌العادهٔ فرناند او را به خود می‌کشیده اما رفتارش مایهٔ بیزاری او بوده است. پیکاسو دلباختهٔ مارسل بود و این شد که چنان که گفتیم با عبارت "J, am Eva" («من او را دوست دارم») که زیر دوتا از تابلوهایش در ۱۹۱۲ ثبت کرد، مقدم همدم تازه‌اش را گرامی داشت. مجموعه‌ای از پرده‌های نقاشی عالی پیکاسو با کمپوزیسیون کاملاً هماهنگ که بیانگر خوشبختی شخصی اوست و از جملهٔ زیباترین آثار آن دوره به شمار می‌آیند کلمات Ma Jolie (خوشگل من) را بر خود دارند که از آوازی عامیانه به این مضمون گرفته شده است: «آه، مانون، خوشگل من، قلبم به تو روز به خیر می‌گوید.»[2] زن زیبایی که او در این تابلو تجلیل می‌کرد عشق تازهٔ او مارسل اومبرت دلاویز بود که پیکاسو او را «اوا» صدا می‌زد.

پیکاسو نمی‌توانست تک‌چهرهٔ «وفادارانه»‌ای از مارسل، از «اوا»ی

---

1. "Cher maitre" 2. O Manon, ma Jolie, mon coeur te dit bon Jour

خودش بپردازد چرا که در آن دورهٔ تجربه‌گری کوبیستی بهره‌گیری از شیوه‌های رئالیستی و کلاسیک بازنمایی را مُحال می‌یافت.

پیکاسو ناگهان از زندگی آزاد و آسودهٔ بوهمی‌وار احساس بیزاری کرد. دلش هوای تنهایی کرده بود و می‌خواست با زنی که دوست می‌داشت خلوت کند. دوستانش بسیار کم او را می‌دیدند. برای آن که از آنان بگریزد به آوینیون رفتند. اما پیکاسو آنجا هم دوستانی داشت. این شد که به سفرشان ادامه دادند. به سوی سِرِت، که ژرژ براک در آنجا نقاشی می‌کرد، رفتند. براک آرام، کم حرف و چیزفهم بود. پیکاسو یک ماهی را آنجا ماند و آنگاه به سُرک سورلووِز (و کُلوز) رفت و همان‌جا ویلای لِه کلوشت را تا ماه اکتبر اجاره کرد.

در بازگشت به پاریس برای آن که یکسر از گذشته ببُرد باز اسباب‌کشی کرد و این‌بار در شمارهٔ ۲۴۲ بولوار راسپای منزل گرفت. نزدیک به یک سال در آنجا ماندگار شد و تصویرهای خاکی رنگی نقاشی کرد که در آن تکه‌پاره‌هایی از مواد واقعی مثل پاکت‌های توتون، کاغذ دیواری، روزنامه و قوطی کبریت گنجاند. همچنین سرپوش قوطی‌های سیگار و سیم را نیز به کار گرفت. بیشتر وقت‌ها شن یا خاک اره را با رنگ درمی‌آمیخت تا به یک بافت تجسمی خشن دست یابد. بسیاری از این تصویرها چیزی بیش از «بازی‌های ذهنی» نبودند؛ البتهٔ همهٔ این تصویرها آفریده‌های ربخت گرفته و تمام شده نیستند با این حال این آزمون‌ها کمک بزرگی به پیکاسو کردند. چنان که پیش از این گفتیم پیکاسو با «کلاژ»های خود «واقعیت» را به نقاشی خود بازگردانید، فرم کار خود را استحکام بخشید و در همان دم بسیاری از اصول ثابت و تغییرناپذیر نقاشی رنگ روغن را درهم شکست و دور ریخت. پیکاسو تجربه می‌کرد و به جستجوی راه‌های تازه و فرم‌های بیانی نو برمی‌آمد. انگار فقط یک ترس داشت: ترس از جزم‌ها، چسبیدن سفت و سخت به یک فرمول خاص و سرمایه‌گذاری روی

موفقیت‌های گذشته. در نتیجه شیوهٔ نقاشی پیکاسو در چند سال بعدی حتی بیش از گذشته بارها و بارها تغییر کرد. روزی از چند کاغذ دیواری بسیار خوش طرح و نقش به هیجان آمد و با پس‌زمینه‌های پوانتیلستی و رنگ‌های روشن تابناک چند تصویر (۱۹۱۴) کشید.

تا اینجا شیوه‌های سبک‌مندانه[1] پیکاسو توالی منطقی پیموده بود. مسیر پیشرفت او روشن بود و می‌شد آن را به مراحل تقسیم کرد. دوره‌های گوناگون با محدوده‌های معینی یکی پس از دیگری می‌گذشت. اما پس از ۱۹۱۵ تغییری دست داد؛ پیکاسو اغلب در آن واحد راه حل‌های گوناگون برای مسائل هنری می‌یافت و در اوج آشفتگی فکری منتقدان و مفسرانی که همه‌چیز را حاضر و آماده می‌خواهند همچنین به شیوه‌های بیانی‌ای بازگشت که مردم گمان داشتند دیرگاهی است که با احترامات فائقه به گورستان تاریخ سپرده شده‌اند. هنگامی که پیکاسو ناگهان تک‌چهره‌های رئالیستی ماکس ژاکوب و آمبرواز ولار را در ۱۹۱۵ در میانهٔ آزمون‌گری‌های کوبیستی خود نقاشی کرد ـ آن هم درست اندکی پس از آن که همان مضمون‌ها را به شیوهٔ هندسی ناب کشیده بود ـ حتی هواخواهان سینه‌چاک ماجراجویی‌های کوبیستی خود را نیز به وحشت انداخت.

پیکاسو که هرگز چندان در بند تأیید توده‌ها نبود مجال آن را داشت که دست به تجربه‌گری بزند: موقعیت مالی‌اش محکم و مطمئن بود. کان وایلر با یک قرارداد تازه قیمت‌های بالایی را به او وعده کرده بود. گذشته از این نخستین نمایشگاه آثارش در امریکا و انگلستان (نیویورک ۱۹۱۱ و لندن ۱۹۱۲) توجه همگان را برانگیخته بود. در بهار ۱۹۱۴ پردهٔ آکروبات‌بازی‌های او در حراجگاه مشهور پاریس، هتل دروا، به مبلغ هنگفت ۱۱۵۰۰ فرانک به فروش رفت. پیکاسو در ۳۳ سالگی نقاشی مشهور و پولساز بود.

---

1. Stylistic

در این میان تنور کوبیسم همچنان گرم بود. برخی از نورسیدگانی که به این سبک روی آوردند و امید داشتند که بتوانند با دقت کامل ریاضی نقاشی کنند گروهی تشکیل دادند و نام خود را «تناسب طلایی»[۱] گذاشتند؛ علت این نامگذاری آن بود که این اصطلاح در رنسانس برای تعریف یک نوع تناسب ریاضی مطلوب معین به کار می‌رفت. کوشش‌هایی که برای قانونمند کردن کوبیسم انجام می‌گرفت البته به مذاق بنیادگذاران کوبیسم خوش نمی‌آمد. براک به یاد می‌آورد که: «چطور این جماعت شروع کردند به وضع قانون دربارهٔ این که کوبیسم چنین است و چنان نیست و از این‌گونه حرف‌ها. با این حساب احتمالش خیلی کم بود که بتوانم مطابق این قواعد براک هایم[۲] را بکشم.»

بسیاری از نقاشان «تناسب طلایی» بعدها کوبیسم را کنار گذاشتند. اما پیکاسو، براک و گریس با به کارگیری صورت ترکیبی کوبیسم را تکامل دادند و با بهره‌جویی دم‌افزون از رنگ‌های روشن و متنوع به جای تک‌رنگی پیشین کوبیسم را وارد مرحلهٔ تازه‌ای کردند. در این مرحله تأکید کمتری بر کژ دیسکی و تحریف فرم گذاشتند؛ یک بار دیگر اشیایی که نقاشی می‌کردند قابل تشخیص بود. تحلیل عقلانی کوبیسم آغازین جای خود را به بیان شخصی می‌داد.

این از کامیابی‌ها، اما بشنوید از دردها و ناکامی‌ها: در ۱۹۱۳ پدر

---

۱. Golden Section، تناسب طلایی تناسبی است هندسی که معماران عهد باستان یونان و رُم بی‌آن که قاعده و فرمول خاصی برای آن بنویسند با آن آشنا بوده‌اند. این تناسب در دوران رنسانس با تأکید بیشتری به کار گرفته شد و پیرو دلافرانچسکا بیش از دیگر نقاشان رنسانس از آن بهره گرفت. تناسب طلایی از رنسانس به این سو به عنوان قانونی همگانی برای پدید آوردن تناسب‌های زیبا و همارا در معماری و نقاشی پذیرفته شده است. مشهورترین فرمول برای بیان تناسب طلایی آن است که پاره‌خطی را به دو بخش چنان تقسیم کنیم که نسبت بخش کوتاه‌تر به بخش بلندتر برابر نسبت بخش بلندتر به تمامی پاره‌خط باشد. معمولاً این نسبت برابر ۶۱/۸ درصد تمام پاره‌خط است ـ م.

۲. منظور تابلوهای براک است ـ م

پیکاسو درگذشت؛ چند ماه بعد اوای «کوچک و کامل»، همان «خوشگل من»، به بستر بیماری افتاد؛ شاید سرطان گرفته بود. به هرحال چندی بعد چشم از جهان فروبست. آخرین خبر بد این که **جنگ جهانی اول** در گرفت و حلقهٔ بنیادگذاران کوبیسم فرو پاشید. به گفتهٔ خود پیکاسو «جهان بسیار غریب و یکسره از بازیابی اطمینان و قوت قلب دور بود.»

در دوم اوت ۱۹۱۴ جنگ آغاز شد و بسیاری از دوستان پیکاسو پراکنده شدند. آپولینر که هنوز شهروند فرانسوی به شمار نمی‌آمد داوطلب خدمت در ارتش شد و سرانجام پذیرفته شد. کان وایلر که هنوز یک شهروند آلمانی به حساب می‌آمد اما دلش نمی‌خواست طرف کسی را بگیرد به سویس بی‌طرف گریخت و گنجینهٔ گرانبهای گالری خود را پشت سر خود به جا گذاشت. در این هنگام پیکاسو همراه با براک و نقاش فوویست آندره درن که چندی خود را کوبیست می‌شمرد تعطیلات خود را در آوینیون می‌گذراندند. براک و درن به ارتش فراخوانده شدند و پیکاسو هردو را تا ایستگاه قطار همراهی کرد. چیزی نگذشت که براک از ناحیهٔ سر به شدت زخم برداشت. آپولینر نیز از ناحیه سر مجروح شد و به همین سبب در ۱۹۱۸ از جهان رفت. اما اندکی پیش از مرگ ازدواج کرد و پیکاسو و ولار جزو شهود بودند.

جنگ جهانی اول

هنگامی که جنگ جهانی اول براثر رقابت میان کشورهای سرمایه‌داری اروپا بر سر تقسیم جهان به مناطق نفوذ سرمایه‌های مالی و دستیابی به مستعمرات بیشتر درگرفت و میلیون‌ها انسان بی‌گناه را به کام مرگ کشید پیکاسو کوشید خود را از آن برکنار نگه دارد. او هنوز اسپانیایی بود و کشورش درگیر جنگ نبود. گرچه از فراق دوستانی که به

جبهه‌های جنگ رفته بودند ملول بود می‌کوشید به خاطرهٔ شادی‌های گذشته بیاویزد. اکنون تنها با اوا به سر می‌بُرد و تصویرهای کوبیستی‌ای می‌کشید که شمارهٔ آن‌ها بسیار فراوان بود؛ این تصاویر از طرح‌های سنجیده و رنگ‌های زنده برخوردار بود. اما وقوف بر جنگ تنها در یکی از نقاشی‌ها به نام **زنده باد فرانسه** جلوه‌گر شد؛ این تصویر طبیعت بیجانی است از میوه، گل‌ها، بطری‌ها و ورق‌های بازی که همه با رنگ‌های شادی‌انگیز جشن‌ها رنگ‌آمیزی شده است. بالای دو پرچم که چلیپاوار روی همدیگر قرار گرفته‌اند حروف Viva la آمده است.

پس از آن که پیکاسو در پاییز ۱۹۱۴ به پاریس برگشت گریز از جنگ دیگر چندان آسان نمی‌نمود. شهر از حملهٔ نیروهای آلمانی به فرانسه و به ویژه از جنگ هولناک مارن، که هزاران کشته بر جاگذاشته بود ویران شده بود. خط مقدم جبهه تنها ۷۵ میل با پاریس فاصله داشت و سپاهیان دشمن از سمت شمال و شرق در حال پیشروی بودند.

نشانه‌های جنگ در همه‌جا دیده می‌شد. در یکی از عصرها که همراه با گرترود استاین در بولوار راسپای قدم می‌زد مجموعه‌ای از سلاح‌های سنگین استتار شده که رهسپار جبههٔ جنگ بود از خیابان می‌گذشت. رگه‌های برجسته و درهم برهم رنگ قهوه‌ای و سبز به بهترین وجهی سلاح‌های جنگی را از چشم نهان می‌کرد. جلوه‌ای که از این هیأت غریب دست می‌داد آشکارا کوبیستی بود و پیکاسو یکه خورد و فریاد زد: «این ماییم که ساختیمش، این کوبیسم است!»

هنگام زمستان بیماری اوا رو به وخامت گذاشت و از این رو باید او را به یک بیمارستان خصوصی می‌بردند. هفته‌های متمادی پیکاسو با مترو به بالین او می‌رفت و سپس به آپارتمان خود در مونپارناس برمی‌گشت. تنهایی او تلخ‌تر بود چرا که بسیاری از دوستانش نیز از او دور بودند. یکی از دوستانی که هنوز باقی مانده بود ماکس ژاکوب بود. ژاکوب به سبب

ضعف بنیهٔ جسمانی از خدمت سربازی معاف شده بود.

در تلخ اندیشی حاکم بر پاریس پیکاسو هردم بی‌تاب‌تر می‌شد و خلق و خوی نوجوی‌اش او را برآن می‌داشت که رویه و مشی دیگری در پیش گیرد. با آن که رویهٔ نو مخالف کوبیست‌هایی بود که هنوز در شهر کار می‌کردند او یکسره به سوی طراحی‌های ناتورالیستی چرخید. این سوءظن گسترده که او به کوبیسم خیانت کرده و محافظه‌کاری پیش گرفته است ذره‌ای او را نگران نمی‌کرد. در همان هنگام و در سراسر عمر هنری خود باور داشت که گاه گاه تغییر مشی برای هنرمند ضرورتی مبرم است. پیکاسو می‌گفت: «کپی‌برداری از دیگران ضروری است اما کپی‌برداری از خود رقت‌آور است.»

یکی از نخستین طراحی‌ها به این سبک، تک‌چهرهٔ ولار است که بسیار دور از تصویرپردازی از این سوداگر آثار هنری با تکه‌پاره‌های کوبیستی است. در این تصویر پیکاسو با دقت و صحتی عالی خطوط کناره‌نما و حالت بیانگر چهرهٔ مدل نشسته، چروک‌های کت و شلوار، تای کراوات و حجم‌پردازی دست‌ها را پرداخته است. این شباهت عالی است اما مایهٔ تعجب نیست چرا که پیکاسو از همان کودکی طراحی چیره دست بود. مایه تعجب آن است که به نظر می‌آید پیکاسو آگاهانه سبک و سیاق انگر را، همان نقاش درخشان نوکلاسیکی که به سبب روشنی، دقت و وسواس در تک‌چهره‌های خطی خود شهرت داشت، تقلید کرده باشد. در عین‌حال تک‌چهرهٔ ولار از لحاظ برجستگی فیگور در برابر یک پس‌زمینهٔ تخت و طرح‌گونه احساس مشخصی از کوبیسم را حفظ می‌کرد.

ژاکوب نیز نشستی برای پیکاسو داشت و پیکاسو تک‌چهرهٔ او را چنان درآورد که به قول خود ژاکوب چیزی شبیه به یک دهقان کاتالونیایی بود. آپولینر نیز که به علت زخم سر از جبهه برگشته بود در برابر پیکاسو نشست. در این تک‌چهره پیکاسو بی آن که کاری به سایه‌زنی داشته باشد

خود را فقط به خطوط محدود کرد با این همه صورت و حالت آپولینر با دقت و صحتی تقریباً عکاسانه پرداخته شده است.

دوستان کوبیست پیکاسو نیازی به آن نداشتند که از رویکرد ولع‌آمیز پیکاسو به ناتورالیسم بهراسند چرا که او همراه با این طراحی‌ها همچنان آفرینش نقاشی‌های کوبیستی را نیز پی می‌گرفت. دیری نگذشت که دست به کاری زد که هلهلهٔ بخش دیگری از پیشتازان را برانگیخت. در واقع سرنوشت پا پیش گذاشت تا او را براین کار جسارت‌آمیز برانگیزد چرا که فرصت این کار از پایان غم‌انگیز رابطهٔ پیکاسو با اوا دست داد.

اوا در زمستان ۱۶ـ۱۹۱۵ درگذشت. پیکاسو شاید به این امید که جایی بیابد که او را از خاطرات دردناکش برهاند، آپارتمان خیابان شولشر در مونپارناس را، که با اوا شریک بود، ترک گفت و به خانهٔ کوچکی در مونروژ در سه میلی جنوب پاریس نقل مکان کرد. اما خانهٔ نو، حتی باغ پشتی آن، نتوانست آرامش رفته را به روح او باز آورد. بیشتر وقت‌ها به شهر می‌رفت و گاه گرترود استاین، آپولینر و ژاکوب را می‌دید و گاه خود را به کافه‌های مونپارناس می‌انداخت. معمولاً چندان دیر می‌ماند که وقتی کافه را ترک می‌کرد هیچ وسیلهٔ نقلیهٔ عمومی کار نمی‌کرد و او ناچار راه درازی را تا خانه پای پیاده طی می‌کرد. پیکاسو این پیاده‌گردی‌های شبانه را دوست می‌داشت و از این احساس پیروزمندانه که در همان حال که دیگران خوابند بیدار بماند و پرسه بزند حسابی سر کیف می‌آمد. گه گاه جغدِ شبِ دیگری به او می‌پیوست. پیکاسو به هر حال از همدم و همقدم خوشش می‌آمد، خواه با ضرباهنگ سکوت گام می‌زدند و خواه گفت و گو می‌کردند. یکی از این دوستان نویافته که در آرکوی، حدود سه میل دورتر از مونروژ، زندگی می‌کرد اریک‌ساتیِ آهنگساز بود.

ساتی که پنجاه سال داشت و حدود پانزده سال از پیکاسو بزرگتر بود خلق و خوی عجیب و غریبی داشت که با تازگی موسیقی‌اش سازگار بود.

ساتی این عادت دلپذیر سرخوشانه را داشت که با خالی کردن محتویات روشن پیپ خود در جیب کت‌های مخملی دیگران حفره‌های شعله‌ور پدید آورد! ساتی برای گذران زندگی در کاباره‌ای پیانو می‌نواخت. هنگامی که ۴۵ سال داشت دوستانش کلود دوبوسی و موریس راول، آهنگسازان برجستهٔ آن روزگار، با اجرا و رهبری برخی از کارهای پیانویی کوتاه او نزد موسیقی دوستان به او اعتبار بخشیدند. تصنیفی از ساتی هر اجراکنندهٔ بلندپروازی را سر قوز می‌انداخت. همان‌طور که آپولینر نقطه‌گذاری را از شعر خود حذف کرد ساتی نیز از خطوط حامل و نشان‌های کلید[1] در قطعات موسیقی خود صرف‌نظر کرد. علاوه بر این قطعات خود را با دستورالعمل‌های شیطنت‌آمیزی برای اجرا مزین می‌کرد؛ برای نمونه یک قطعه قرار بود صدایی «مانند صدای بلبلی که دندان درد گرفته» پدید آورد.

گوش سپردن به موسیقی ساتی، دست کم برای شنوندگانی که به هارمونی‌های آرام‌بخش آهنگسازان رمانتیک خوگرفته بودند، بیشتر بدان می‌ماند که خود بخواهند آن را اجرا کنند. در چشم ساتی کار استادانی چون واگنر و چایکوفسکی احساساتی و مطنطن بود و فرم‌های سمفونیکِ شیرین آن‌ها منسوخ شده بود. در نظر او هارمونی‌ها به مراتب کمتر از الگوهای موسیقی اهمیت داشتند. ساتی پاره‌های ملودی را از هم جدا می‌کرد ــ بسیاری از این پاره‌ها یادآور جاز امریکایی بودند ــ و با ریتم‌های یکنواخت آن‌ها را تکرار می‌کرد. نتیجه هم اندیشیده و عقلانی و هم کودکانه بود. در واقع نیز ساتی یک بار با اشتیاق گفته بود می‌خواهد بداند کودکی یک ساله چه نوع موسیقی می‌تواند بسازد. ساتی در رویکرد منطقی و در عین‌حال ساده‌انگارانهٔ خود با شور و شوقی که برای پاره پاره

---

۱. Key Signature : گام‌های کوتاه و بلندی که پس از کلید موسیقی نوشته می‌شود تا نوع کلید را نشان دهد.

کردن و باز آوردن پاره‌های ملودی‌ها داشت نوعی از موسیقی را تکوین بخشید که به اندازهٔ هنر پیکاسو کوبیستی بود.

هنگامی که این دو هنرمند به هم برخوردند ساتی داشت برای کار تازه‌ای که سرگئی دیاگیلف، سرپرست بالهٔ مشهور روس، طرح ریخته بود موسیقی می‌نوشت. داستان را شاعر و نمایشنامه‌نویس خوش‌آتیه ژان کوکتو می‌نوشت. ژان کوکتوی ۲۷ ساله شوخ طبع و نکته‌بین بود و قریحه‌ای خاص برای نوشتن گفت و شنودهای درخشان داشت و پیکاسو او را نیز مانند ساتی هم ذوق و هم سلیقهٔ خود یافت. احساسات دوستی آشکارا متقابل بود و کوکتو چندی بعد پیکاسو را به همکاری با گروه برانگیخت؛ کار پیکاسو طراحی لباس‌ها و صحنه‌ها برای بالهٔ نو بود.

بار دیگر پیروان کوبیست پیکاسو برآشفتند. چرا که نزد آنان کار کردن یک نقاش برای تئاتر کاری ناشایست می‌نمود. اما پیکاسو به طور غریزی احساس می‌کرد که در این کار برون رفتی از بن‌بست کوبیسم وجود دارد. کوکتو بعدها به یاد آورد: «سایه یک دیکتاتوری بر مونمارتر و مونپارناس سنگینی می‌کرد. ما در حال گذراندن مرحلهٔ ناب آیینی[1] کوبیسم بودیم. خرده‌ریزه‌هایی که شاید تنها بتوان روی میز یک کافه پیدا کرد، همراه با یک گیتار اسپانیایی تنها چیزهایی بودند که نقاش‌ها مجاز به کشیدن آن بودند. نقاشی کردن صحنه‌های یک نمایش، آن هم به خصوص برای بالهٔ روس (آن جوان‌ها هرگز نامی از استراوینسکی نشنیده بودند) در حکم جنایت بود. حتی زخم‌زبان‌ها و طعنه تیره‌های پسله پنهان رُنان نمی‌توانست به آن حد سورِبُن را تکان دهد که قبول دعوت من از سوی پیکاسو کافه رُتوند را دستخوش رسوایی و آشفتگی کرد.» پیکاسو مانند همیشه وارسته از عقاید دیگران به طراحی نخستین پیش طرح آغاز کرد و در فوریه ۱۹۱۷ همراه با کوکتو و ساتی به رم رفت.

---

1. Puritanical، دینداری باطنی بدون شعائر ظاهری.

رُم و باله دو جهان بیگانه برای پیکاسو بودند. هریک از این دو جذابیت‌های خود را عرضه می‌کرد. وقتی گه‌گاه همراه با گروه رقصندگان دیاگیلف در مهتاب در شهر پرسه می‌زد به تحسین بازمانده‌های مجسمه‌ها و بناهای رُم باستان برمی‌خاست. شاید منظرهٔ آن‌ها و دیگر آثار بازماندهٔ کهن که در گردش‌های خود در ناپل و پمپی می‌دید در نهایت زمینهٔ الهامی برای یک مرحلهٔ نو ـ کلاسیک پدید آورد که چندی بعد خود را در کار پیکاسو نشان داد.

پیکاسو جهان باله را پر جلوه و هیجان‌انگیز یافت و گذشته از دیاگیلف پویا و پر جنب و جوش و طراح رقص باله، لئونیدماسین با ایگور استراوینسکیِ آهنگساز نیز آشنا شد. استراوینسکی برای رهبری دو باله‌ای که براساس موسیقی انقلابی خود او تنظیم شده بود در رُم به سر می‌بُرد. هم پیکاسو و هم استراوینسکی در رشتهٔ هنری خود همهٔ انگیزه‌های نو و پرجوش و خروش و زندهٔ عصر خود را به نمایش می‌گذاشتند. این بود که به سرعت باهم دوست شدند.

رقصندگان روسی و ارکستر باله همتا نداشتند، و شهرت دیاگیلف برای اجراهای توانمند و پرقدرت کاملاً تثبیت شده بود. اما دیاگیلف کسی نبود که به محتوای کار اکتفا کند و دائماً به پیکار با اندیشه‌های خشک و پوسیده در طراحی صحنه و داستان‌های باله برمی‌خاست. در جهان سنت‌گرای باله تصمیم او به همکاری با کوکتو، ساتی و پیکاسو که همه در زمینهٔ کارخود انقلابی و در زمینهٔ رقص نوجو بودند شجاعت می‌خواست.

کارِ کارستانِ همکاران معرکه[1] نام داشت، که هجویه‌ای از یک سیرک بود و چنان طنزی در خود نهفته داشت که در باله بی‌سابقه بود. کوکتو داستان‌مایه را از تعریف فرهنگ واژگان دربارهٔ یک نوع نمایش گرفته بود: «نمایشی خنده‌آور جلودر ورودی تأتری سیار برای جلب‌نظر تماشاگران.»

---

1. Parade

باله ماجرای کوشش‌های سه معرکه‌گیر را تصویر می‌کرد که با نمایش دادن نمونه‌هایی از شرینکاری‌های خود در بیرون از چادر سیرک می‌کوشیدند جمعیتی خیالی را به درون چادر بکشند.

مضمون سیرک که از زمان دورهٔ صورتی برای پیکاسو آشنا بود در نظر او طبیعی می‌نمود. امّا تفاوت کار در این بود که پیکاسو در تصویرگری‌های دورهٔ نخستین از زندگی و کار و بار مردم اهل سیرک در مقام یک ناظر نقاشی می‌کرد؛ اکنون خود را یکی از اعضای گروه و حتی عضو مهم آن می‌دید. پیکاسو با میل و رغبت تمام در کل کار شرکت جُست و نه‌تنها به نقاشی پردهٔ جلو صحنه و طراحی لباس‌هایی پرداخت که طبق قرارداد ملزم به انجام دادن آن بود بلکه در ایجاد تغییری اساسی در داستان باله نیز تأثیر گذاشت به سبب طرح برخی لباس‌های شگفت‌انگیز کوکتو نقش‌های جدیدی برای سه معرکه‌گیر خلق کرد.

نمایش معرکه در مه ۱۹۱۷ در پاریس در حکم فاجعه بود. تماشاگران پردهٔ جلو صحنهٔ پیکاسو را چنان که باید دوست داشتند؛ این پرده همان دلقک‌ها و دیگر دست‌اندرکاران سیرک را نشان می‌داد که پیکاسو از دورهٔ صورتی وام گرفته بود منتها اکنون آن‌ها را به رنگ‌های قرمز و سبز و حال و هوایی شاد و شنگ تصویر می‌کرد. این پرده به اندازهٔ پوسترهای سیرک شادمانه بود؛ فهم آن نیز آسان بود. امّا خود اجرا به نظر درنیافتنی می‌نمود. دو تن از معرکه‌گیران مشتری جلب‌کن همراه با سر و صدای دستک‌های چوبی، که تقریباً موسیقی ساتی را غرق و محو می‌کرد، روی صحنه‌ای که با ساختارهای کوبیستی آرایش یافته بود به آهنگ جاز می‌رقصیدند؛ این ساختارها جعبه‌های بزرگی بودند که از چوب و کاغذ ساخته شده بودند، ده فوت بلندی داشتند و همه‌چیز جز پاهای مردانی را که درون آن‌ها بودند پنهان می‌کردند. نخستین معرکه‌گیر مشتری جلب‌کن مردی فرانسوی بود؛ جلو لباس این مرد با نقش مایه‌های کوبیستی و پشت

او با تصویرهای سایه‌نمایی از شکل‌هایی شبیه به درخت‌های بولوارهای پاریس نقاشی شده بود. دومین مشتری جلب‌کن چنان که از چکمه‌های کابوی‌وار و ساختارِ آسمان‌خراش گونه‌اش برمی‌آمد امریکایی بود. آخرین مشتری جلب‌کن در واقع دو مرد زیر یک پوشش بودند و جلو و پشت یک اسب را، چنان که‌در سیرک‌های قدیم رسم بود، نشان می‌دادند. چهار رقصندهٔ دیگر نیز بعداً با لباس‌هایی به اندازه‌های معمولی‌تر به صحنه می‌آمدند و نمونه‌ای از شیرینکاری‌ها و عملیات شگرفی را نمایش می‌دادند که تماشاگران می‌توانستند با خریدن بلیت اجرای کامل آن را در درون چادرها ببینند؛ یکی از آن‌ها ساحری چینی بود که نقش او را ماسیین در جامه‌ای با نوارها و مارپیچ‌های شنگرفی، زرد، سیاه و سفید بازی می‌کرد. در قیاس با معرکه‌گیرها با آن ساختارهای بلند و مرتفع، این رقصندگان با لباس‌هایی که درست به اندازه‌اشان بود چون عروسک می‌نمودند.

طرح داستانی معرکه نسبتاً ساده و سر راست بود. هیچ‌کس به درخواست مرد فرانسوی برای آمدن به درون چادر و دیدن جادوگر چینی در حین کار اعتنایی نمی‌کرد. دخترِ امریکایی بالای پله‌ها که کُت و دامن چین‌دارِ سفید پوشیده است و بنابر نوشتهٔ کوکتو «سوار بر دوچرخه است، مثل فیلم‌ها می‌لرزد، ادای چارلی چاپلین را درمی‌آورد... به آهنگ «رگتایم» می‌رقصد... و یک دوربین کداک می‌خرد» بخت بهتری از فرانسوی ندارد. معرکه‌گیر سوم که همان اسب باشد دو آکروبات را نمایش می‌دهد که همهٔ زورشان را می‌زنند و هرچه در چنته دارند روی دایره می‌ریزند. بازهم هیچ جمعیتی به چشم نمی‌آید و معرکه‌گیرهای مشتری جلب‌کن سرانجام وا می‌دهند و پی کار خود می‌گیرند.

ماسیین فکرهای طراحی رقص خود را از زندگی روزمرهٔ عملیات سیرک گرفته بود. موسیقی ساتی که پاره‌ای از آن از آهنگ‌های مردم‌پسند

گرفته شده بود به اندازهٔ موسیقی جاز ضد ضرب[1] بود. بر این موسیقی جلوه‌های صوتی دستک‌های چوبی و ضربه پاهای رقصندگان نیز افزوده شده بود. کوکتو نیز برآن شده بود تا با سر و صداهای فرآورده‌های تکنیکی آن زمان مانند صدای ماشین تحریر، فرستندهٔ تلگراف، سوت‌های قطار و آژیرها هوا را بشکافد اما با پیش آمدن اشکالی فنی بسیاری از این جلوه‌های صوتی از کار افتاد.

هنگامی که پرده در جلو معرکه‌گیرهای درمانده فرود آمد، تماشاگران خشمگین فریاد «آلمانی‌های کثیف!» («Sales Baches!») را سر دادند. از آنجا که از زمان جنگ ۱۸۷۱ فرانسه و آلمان و جدایی دو ایالت آلزاس و لورن از فرانسه دشمنی دیرینه‌ای میان این دو کشور وجود داشت این یکی از بدترین توهین‌هایی بود که در هر شرایطی یک فرانسوی می‌توانست نثار کسی کند. در حال و هوای جنگ این توهین به معنای این بود که اهانت به زیبایی‌شناسی در حکم توطئه‌ای برای واژگون ساختن فرهنگ فرانسه است و دست حمایت آلمان در پشت توطئه نمایان است. کوکتو، پیکاسو و ساتی که در ردیف جلو نشسته بودند نزدیک بود مورد حمله قرار بگیرند. «زن‌ها میل‌های سوزنی کلاه‌های خود را درآورده بودند و اگر محض حضور آپولینر نبود که با یونیفورم و سر باندپیچی شده کنار ما نشسته بود، تا سرحد مرگ در تن ما سوزن فرو می‌کردند.» یکی از سخنان مهرآمیزتری که از پشت سر شنیدند این بود که: «اگر می‌دانستم قضیه این جوری است بچه‌هایم را می‌آوردم.»

میشل ژرژ ــ میشل نخستین شب نمایش معرکه یعنی یکی از برجسته‌ترین رویدادهای تاریخ باله را چنین توصیف می‌کند: «در ضرباهنگ موسیقی با سر و صدای ماشین تحریرهایی که ارکستر را همراهی می‌کردند، نورپردازی و رقص تقریباً چنان هیجان شهوانی و

---

1. Syncopate

انگیزنده‌ای وجود داشت که آن گروه از تماشاگرانی که جنگ و دعوا نمی‌کردند یا فریاد «دست‌خوش، بارک‌اللّه» سر نمی‌دادند، مثل آن نقاش و رفیقه‌اش در لژ من مغازله می‌کردند.»

معرکه برای ذوق و سلیقه قراردادی زمانه بسیار ظریف، بسیار طنزآمیز و بسیار گسیخته بود. بالهٔ معرکه نیز مانند نقاشی کوبیستی هم از عنصر مدرن و هم از عناصر پیش‌پا افتاده بهره گرفته بود اما شیفتگان باله که به عناصر لطیف و رمانتیک خو گرفته بودند با خشم آن را رد کردند. البته بخش‌هایی از معرکه باقی ماند. پردهٔ جلو صحنه و لباس‌های طرح پیکاسو اکنون جزو اشیای موزه‌اند. موسیقی ساتی را هنوز می‌شود در کنسرت‌ها شنید. طراحی رقص ماسیین منبعی پربار از اندیشه‌ها، الهام‌ها برای استادان بعدی باله فراهم آورد. آپولینر نیز که مقدمه‌ای بر جزوهٔ برنامهٔ نمایش نوشت چیزی برای آیندگان باقی گذاشت. آپولینر در این مقدمه یادآور شد که طرح‌های پیکاسو و رقص‌های ماسیین روح تازه‌ای از سوپر ـ رئالیسم عرضه می‌کنند و نام آن را «سور ـ رئالیسم» گذاشت. یک دهه نگذشته بود که این عنوان با جنبش هنری نوی پیوند گرفت که مانند معرکه واقع و غیرواقع را درهم آمیخت.

بالهٔ معرکه ارمغان غیرمنتظری برای پیکاسو دربر داشت؛ این ارمغان اولگا کوکلوا یکی از اعضای گروه باله بود. اولگا، همچنان که بعدها پیکاسو به یاد آورد رقصندهٔ خوبی نبود اما این نکته از نظر معیار ویژهٔ دیاگیلف اشکالی نداشت: تنها نیمی از بالرین‌های او خوب می‌رقصیدند، نیم دیگر می‌بایست اصیل و تربیت یافته باشند. اولگا با معیار دوم جور بود: او دختر یک ژنرال روسی، زیبا، بلندپرواز، خوش فکر و مبادی آداب و سنت‌های زمانه بود. تناقض در اینجا بود که پیکاسوی معمولاً سنت‌ستیز کشش خاصی در نگرش‌های همرنگ جماعت‌خواهی او یافته بود؛ در یک کلام پیکاسو فراموش کرده بود که روزگاری قراردادهای

سنت‌آمیز طبقهٔ متوسطی خانوادهٔ خود را چقدر خفقان‌آور یافته بود. دیرگاهی بود که اولگا جای اوا را در زندگی او گرفته بود.

پس از برچیدن بساط معرکه، دیاگیلف گروه خود را به مادرید و بارسلون بُرد. پیکاسو هم همراه آنان رفت. پس از پنج سال نخستین بار بود که به وطن خود سفر می‌کرد. در این سفر به دیدار مادر بیوه و خواهرش رفت و دوستان قدیم به افتخار او میهمانی‌های بسیار برگذار کردند.

هنگامی که گروه باله به امریکای لاتین رفت، اولگا گروه را ترک گفت تا همراه با پیکاسو به شمال و خانهٔ او در مونروژ باز گردد. این وضع حدود هشت ده ماهی به درازا کشید اما از آنجا که به قول دیاگیلف «روس‌ها اهل ازدواج‌اند» در ژوئیه ۱۹۱۸ اولگا و پیکاسو ازدواج کردند. مراسم ازدواج به رغم اعتقادات نه چندان محکم داماد در کلیسا انجام گرفت. دوستان خوب او ماکس ژاکوب، گیوم آپولینر و ژان کوکتو به عنوان شاهد در مراسم شرکت کردند.

همکاری پیکاسو با بالهٔ روسی تا ۱۹۲۴ به درازا کشید. همکاری با باله و ازدواج با اولگا شیوهٔ زندگی او را دیگرگون کرده بود. مرگ آپولینر این دگرگونی را ژرف‌تر کرد چرا که فقدان آپولینر پیکاسو را از یکی از صمیمانه‌ترین دوستی‌ها محروم کرد. اکنون محفل قدیمی او از هم پاشیده بود. ژاکوب که مدتی بود دست از یهودیت کشیده و به مذهب کاتولیک رو آورده بود چندی بعد به خدمت صومعه می‌پیوست. براک با زخم بزرگی در سر و نابینایی موقتی از جنگ برگشته بود و براثر مصائب بسیار تحریک‌پذیر شده بود و پیکاسو را به سبب وقت گذرانی با تئاتر و اشرافیت[1] ریشخند می‌کرد. گرچه دو بنیادگذار کوبیسم با یکدیگر متمدنانه رفتار می‌کردند اما دیگر هرگز به هم نزدیک نشدند.

در ۱۹۱۹ بار دیگر باله روسی پیکاسو را برای اجرای باله‌ای در لندن

---

1. Le High - Life

به همکاری دعوت کرد. دیاگیلف درصدد بود یکی از داستان‌های قرن نوزدهمی اسپانیایی را به نام **کلاه سه گوش** به روی صحنه ببرد؛ داستان دربارهٔ یک نجیب‌زادهٔ محلی بود که می‌کوشید دختری روستایی را از راه بدر کند. داستان را پیش از این همشهری آهنگساز پیکاسو مانوئل دوفایا به موسیقی در آورده بود. طرح‌های پیکاسو برای این نمایش هیچ‌یک از نوآوری‌های تأثیرگذار معرکه را در برنداشت؛ در عوض پیکاسو کوشیده بود حال و هوای موطنش را در طرح‌ها القا کند. پرده صحنهٔ گاوبازی را توصیف می‌کرد و پردهٔ پشت صحنه عمدتاً به رنگ‌های اُخرایی و صورتی نقاشی شده بود. لباس‌های روستاییان براساس الگوهای تزیینی موزون درشکه‌های روستایی سنتی اسپانیایی طراحی شده بود. در شب گشایش پیکاسو پشت صحنه ایستاده بود و درست پیش از آن که رقصندگان به صحنه بروند آخرین دستکاری‌ها را در لباس‌ها انجام می‌داد. طراحی رقص به اندازهٔ موسیقی و طراحی لباس‌ها معتبر و هنرمندانه بود چرا که ماسیین رقص‌ها را براساس سه رقص محلی اسپانیایی[1] طرح ریخته بود.

کلاه سه گوش همان قدر موفقیتی دلپذیر بود که **معرکه** یک شکست. انگلیسی‌ها از باله خوششان آمد و پیکاسو، اولگا، دیاگیلف، ماسیین و دوفایا را در سراسر لندن گرداندند و نوشاندند و خوراندند. اما پیکاسو فرصت را مغتنم شمرد تا چند طرح درخشان ــ باز به شیوهٔ انگر ــ از دوستان اهل بالهٔ خود، از جمله تک‌چهرهٔ دوفایا و پرترهٔ دو نفرهٔ دیاگیلف و آلفرد سلیگزبرگ حقوقدان رقم بزند.

پیکاسو در مه ۱۹۲۰ برای بالهٔ **پولسینلا**[2] استراوینسکی نیز طراحی کرد. استراوینسکی دربارهٔ همکاری خود با پیکاسو نوشت: «نمی‌دانستم از چه چیز او این همه به شوق آمده‌ام: رنگ پیکاسو، توانایی طرح‌اندازی

---

۱. سه رقص Jota و Farruca و Fandango

2. Pulcinella

یا حس تئاتری شگفت‌آوری که این مرد خارق‌العاده در خود داشت.»

«حس تئاتری شگفت‌آور»: این‌ها کلماتی تأثیر گذارند. پیکاسو که آن همه آرزومند نقاشی از اهل نمایش، میم‌ها، رقصندگان، شعبده‌بازان، بازیگران، چشم‌بندها و آکروبات‌بازها بود، خود احساسی ژرف برای خود بیانگری و بازیگری داشت. پیکاسو درست در قطب مخالف یک هنرمند درون‌تاب بود. نمایش، حرکت، گاوبازها و بندبازها، همه نگاه او را به خود می‌کشیدند. او جنب و جوش و غلغلهٔ جمعیت را دوست می‌داشت. پس کاملاً منطقی بود که بعدها خود در برابر دوربین ظاهر شود.

پیکاسو آناً شگرد لازم و متناسب برای این زمینهٔ نو یعنی مفهوم باله را در زبان تجسمی دریافت. «قدرت عظیم دریافتِ» پیکاسو او را در موقعیتی جای می‌داد که کاری بیش از رنگ‌آمیزی خشک و خالی صحنهٔ متحرک انجام دهد. کورژل می‌گوید: «پیکاسو کل کار را به جهان تجسمی نوین نقل کرد. پیکاسو که از بار سنگینِ سنت که معنای خود را از دست داده بود سبکبار شده و از قید نفوذ مشورت‌های عالمانهٔ عقل کل‌های تئاتر برکنار مانده بود جهان نوکوبیسم را به صحنه آورد.»

پیش از اجرای بالهٔ استراوینسکی، پیکاسو سرخوش از موفقیت باله کلاه سه گوش در لندن و شادمان از دنیایی که سرانجام روی صلح دیده بود برای یک سلسله جستجوگری‌ها در هنر آماده شده بود. از این‌رو دست به نقاشی از عشق دیرینهٔ خود دلقک، و عشق تازهٔ خود رقصنده زد. همچنین از آب‌تنی‌کنندگان کنار دریا و برزگرانی نقاشی کرد که در حومهٔ شهر، همان جا که او و اولگا تعطیلات تابستانی خود را می‌گذراندند، می‌زیستند. البته آن‌ها را به شیوه‌های گوناگون نقاشی کرد: به شیوهٔ رئالیسم دقیق و اشتباه نشدنی طرح‌های تک‌چهره‌های همان ماه‌ها، یا با منریسمی که یادآور برخی نقاشان ایتالیایی سدهٔ شانزدهم بود: صورت‌ها را امتداد داده و اندام‌ها را لاغر و باریک کرده بود. در ۱۹۲۰ کار او ثمرهٔ

گردش‌های ژرف‌نگرانه در ویرانه‌های رم باستان را در سه سال پیش نشان داد. نئوکلاسیسمی آشکار و روشن از بسیاری از نقاشی‌های او، از جمله مشق‌هایی از پیکرهای آرام و آسوده‌ای چون **زن نشسته** (۱۹۲۰)، سربرآورد که بیشتر زمینی و ملموس بود تا لطیف و اثیری و نیز بسیار حجیم می‌نمود.

هیچ نمی‌خواهیم بگوییم که پیکاسو کوبیسم را ترک گفته بود؛ برعکس، در ۱۹۲۱ سبک کوبیستی پیکاسو با دو نقاشی بزرگ و هردو نام **سه موسیقی‌دان** به اوج رسید. هردو اثر شش فوت بلندی دارند و پیکاسو در نهایت قدرت و چیره‌دستی در طی تابستان و آن‌ها را به طور هم زمان نقاشی کرد.

هردو کار یک بازیگر سیرک، یک دلقک و یک راهب را نشان می‌دهند. هردو نقاشی در عین‌حال ساده و پیچیده‌اند و کیفیت تخت و نقشِ ورق‌وار **کوبیسم ترکیبی** را دارند اما در عین‌حال حسی از ژرفا در بر دارند که از کنار هم نهادنِ ماهرانهٔ سطوح، که به طرزی درخشان با آبی، قرمز، زرد و سفید رنگ‌آمیزی شده‌اند، به دست آمده است. پاره‌ها و اجزای آشنای کوبیستی همه به دقت یک «پازل» با همدیگر جفت شده‌اند. حتی یک تکه اضافی نیست و هریک برای طرح ضروری است.

با آن که مقدر بود که جای پای کوبیسم از آن پس همچنان بر کار پیکاسو باقی بماند با این حال خود جنبش کوبیستی روی هم رفته رو به انحطاط داشت. به جرأت می‌توان گفت که مصیبتی که برای کان وایلر دوست پیکاسو، سوداگر آثار هنری و از نخستین هواخواهان سینه چاک **دوشیزگان آوینیون** رخ داد به یک معنا زنگ مرگ کوبیسم را به صدا درآورد. هنگامی که کان وایلر آلمانی تبار در آغاز جنگ در ۱۹۱۴ در سویس پناه گرفت، دولت فرانسه گالری او را به عنوان دارایی دشمن بیگانه ضبط و محتویات آن را مهر و موم کرد. کان وایلر پس از جنگ به

پاریس برگشت، البته نه برای آن که داراییِ خود را طلب کند بلکه برای آن که از نو کسب و کار خود را راه بیندازد. گرچه از هرگونه درگیری در جنگ برکنار مانده بود و شاید از این بابت به حق سزاوار احترام بود دولت فرانسه در ۱۹۲۱ تصمیم گرفت با فروش نقاشی‌های گالری او در حراجگاه عمومی گریبان خود را از شر آن‌ها آسوده کند.

محتویات گالری قدیمی کان وایلر شامل چند هزار نقاشی می‌شد که بهای آن امروز به بیش از صدها میلیون دلار تخمین زده می‌شود که حتی همان وقت هم ثروتی هنگفت به حساب می‌آمد، چرا که در واقع نمودار همهٔ بازده کوبیست‌های برجسته بود؛ کان وایلر حامی عمدهٔ این هنرمندان بود و نه‌تنها به خاطر خودش بلکه به خاطر منافع کوبیست‌ها و حتی خود دولت فرانسه به این حراج اعتراض کرد. کان وایلر می‌گفت که عرضهٔ این همه کار برای فروش بازار را اشباع می‌کند؛ قیمت‌ها را کاهش می‌دهد و هنرمندان را از مبالغ هنگفتی پول محروم می‌کند. بوروکرات‌های حکومتی بی‌خبر از ارزش بالقوهٔ گنجی که در دست داشتند سرسختانه تصمیم گرفتند تمام این ذخیرگاه را در چهار نوبت، در یک دورهٔ دوساله، بفروشند.

یک روز پیش از فروش نخستین نوبت، نقاشی‌ها به نمایش گذاشته شدند. بسیاری از مجموعه‌داران، حامیان و هنرمندان مهم خواه به دلیل دلبستگی شخصی به کوبیسم یا به سبب رابطه دوستانه با کان وایلر در نمایشی چشم‌گیر از حمایت اخلاقی و معنوی به این نمایشگاه پشت کردند. نمایشگاه به بازار مکارهٔ دانی بروک[1] بدل شد. آلیس تکلاس که همراه با گرترود استاین به نمایشگاه رفته بود بعدها واکنش جانانهٔ ماتیس بزرگ را گزارش کرد. با آن که ماتیس نه کوبیست بود و نه مشتری کان وایلر

---

۱. Donny brook Fair، عرضه گاهی سالانه که سابقاً در دانی بروک نزدیک شهر دابلین در ایرلند برگزار می‌شد و طی آن سر و صدا و دعوای بسیار در می‌گرفت.

کارشناس هنری‌ای راکه در آن هنگام نمایندهٔ حکومت بود به باد سرزنش گرفت و فریاد زد که «دارایی هنری فرانسه» به «غارت» رفته است. براک که چندتایی از نقاشی‌هایش برای فروش در نمایشگاه بود کار را به درگیری بدنی کشاند، با مشت ضربه‌ای به بینی نمایندهٔ دولت زد و هنگامی که به خود آمد ژاندارم‌ها با درشکه او را به پاسگاه پلیس بردند.

روز بعد فضای حاکم بر عرضه‌گاه سرد و غم زده بود. کان وایلر غمگنانه هرچه را می‌توانست خرید اما این میزان بسیار کم بود چرا که مصادرهٔ اموال پولی برای او باقی نگذاشته بود. چنان که کان وایلر پیش‌بینی کرده بود قیمت‌ها روی هم رفته بسیار پایین آمده بود. مجموعه‌داران اهل انگلستان و امریکا کل حراج را خریدند. بسیاری از نقاشی‌های کوبیستی که امروزه در موزه‌های این کشورها به چشم می‌خوردند از این حراج و سه نوبت بعدی به دست آمده‌اند.

جنبش دادا و سوررئالیسم

در فوریه ۱۹۲۱ پیکاسو و اولگا صاحب پسری شدند که نام او را پائولو گذاشتند. پیکاسو با همهٔ بچه‌ها مهربان بود و از این‌رو تولد نخستین فرزند او را بسیار شاد کرد. پیکاسو با بچه بازی می‌کرد و ناگزیر بچه به صورت مضمونی دلخواه برای نقاشی و طراحی درآمد. پیکاسو پسرش را در حال خوردن غذا، گاه در حال بازی در آغوش مادر، و هنگامی که بزرگتر شد در هیأت یک دلقک نشان می‌دهد. صفا و آرامش این تصاویر تباینی جالب توجه با تنهایی نومیدوار صحنه‌های مادرانهٔ **دوره‌های آبی و صورتی** دارد. پیکاسو بر پُربودگی فرم‌های این تصاویر تأکید می‌ورزد و حسی از باروری و مادرانگی به آن‌ها می‌بخشد. صرف‌نظر از هر بعدی که برای اندازهٔ واقعی پرده نقاشی به کار می‌گیرد، این تصاویر به هرحال

همیشه نسبت‌هایی یادمانی و عظیم به خود می‌گیرند. مادرانگی به مایه‌ای مسلط در سبک نوکلاسیک او بدل می‌شود.

در سراسر این سال‌ها پیکاسو تابستان را در کپ آنتیب (۱۹۲۳)، ژوآن لِه‌پَن (۱۹۲۴) و (۲۶ـ۱۹۲۵) کن (۱۹۲۷) و دینار (۱۹۲۸) گذراند. یک سلسله طبیعت بیجان عالی (میزهایی انباشته از چیزها در برابر یک پنجرهٔ باز)، پرده‌هایی سرشار از شهریگری، ظرافت و تکاپو آفرید که صحنه‌آرایی و طراحی لباس برای بالهٔ **مرکور** (۱۹۲۴) را نیز باید برآن‌ها افزود. اشیای آشنایی چون گیتار، میوه‌خوری و بطری شراب همچنان در یک رشته نقاشی‌های طبیعت بیجان او به صورت عناصر اصلی باقی ماندند. پس از آن که پیکاسو حال و هواهای گوناگونی را از سر گذراند در تصاویر بزرگ سال ۱۹۲۴ و ۱۹۲۵ به برخی از پیروزی‌های بزرگ خود دست یافت. در این تصاویر شگردهای کوبیستی به شیوه استادانه به کار گرفته شده‌اند: اشیا و سایه‌هاشان در کمپوزیسیون‌های هماهنگ بزرگ به هم گره خورده‌اند و از نظر رنگ و ابداعِ شاعرانه، درخشان‌اند.

با این حال در جهان هنر در پس دیوارهای خانهٔ پیکاسو ناآرامی و آشوب حکمفرما بود. سرخوردگی که از پی جنگ دست داده بود جامعهٔ هنری را همچون دیگر بخش‌های ملت در نوردید. نیهلیسم، انکار و نفی همه ارزش‌های ثابت و موجود تنها پاسخ ممکن می‌نمود. چه سود از جامعه‌ای که درد و عذاب، کشتار توده‌وار و انهدام بی‌معنای جنگ را پدید می‌آورد؟ هنر چه فایده‌ای داشت؟

شلیک آغازین هنرمندان برضد جامعه به صورت جنبش سنت‌ستیزی درآمد که **دادا** خوانده می‌شد، و دادا خود کلمه‌ای بی‌معنا بود که برای ریشخندِ بیهودگی جهانی که جنون گرفته بود ابداع شده بود. دادائیست‌ها منتظر پایان جنگ نماندند تا نفرت خود را از آن ابراز کنند و چندی پس از کشتار همگانی نبرد وردن در کافه‌ای در سویس بیطرف گرد آمدند و

جنبش خود را آغاز کردند. شاعران و نقاشان لباس‌های مقوایی پُر لک و پیس دیوانه‌وار می‌پوشیدند و همصدا با یک آهنگ ناهمنوای جازگونه شعرهای بی‌معنای خود را با فریاد می‌خواندند. چیزی نگذشت که این گونه یورش‌ها بر سنت هنری در سراسر اروپا تکرار شد. شاعران جوان گرد هم جمع می‌شدند، کلمات را از کلاهی بیرون می‌آوردند و به دلخواه آن‌ها را ترکیب می‌کردند. نقاشان جوان، خواه با رنگ یا بی‌رنگ، ملغمه‌هایی از چیزهای بی‌ربط پدید می‌آوردند.

پیکاسو که با چیز دیگری دل مشغول بود هیچ سهمی در شورش‌های دادایی نداشت. با این حال دادائیست‌ها پیکاسو را ارج می‌نهادند، نقاشی‌های او را بر دیوارهای کافه زوریخ می‌آویختند و عکسی از یکی از طرح‌های او را در نخستین شمارهٔ مجلهٔ دادائیست‌ها چاپ کردند. با این حال دادا اساساً بر ضد تمامی هنر بود و بذرهای مرگ آن نیز در همین نفی‌گرایی نهفته بود؛ دادا با به مسخره گرفتن شکل‌های کهن هنر هیچ جایگزینه‌ای به دست نمی‌داد. بزرگترین میراث دادا شهامت در تردید و حتی انکار مبانی کهن هنر، گسستن از سنت‌های کهنهٔ پذیرفته شده، آرمان‌خواهی، اُتوپیاجویی و فراخوانی به دیدن هنر، و نیز زندگی، نه در قالب قوانین پوسیده و تغییرناپذیر بلکه در دگرگونی پیوسته، سرشار و پیش‌بینی‌ناپذیر بود. دادا آغاز عصر اعتراض، انتقاد، رادیکالیسم و نفی بود. از آن پس همه شورشیان جوانی که شعر می‌نوشتند و آن را تقطیع نمی‌کردند و به جای پرده کرباسی روی پلاستیک نقاشی می‌کردند وامدار دادا بودند.

سوررئالیسم نیز که جانشین دادا شد نخست به دست شاعران شکل گرفت. منتها برعکس دادائیست‌ها، سوررئالیست‌ها به جای سنت‌هایی که از آن بیزاری می‌جستند جایگزینه‌هایی پیش می‌نهادند. در عالم هنر مجموعه‌ای تازه از اصطلاحات و حرف‌های نو به واژگان و روابط موجود

افزودند که عمدتاً از کاوش‌های فرویدی در ذهن پنهان انسان برانگیخته شده بود.

راه جنبش سوررئالیست را آندره برتون، شاعری جوان و دوست پیکاسو و مؤلف **مانیفست سوررئالیستی** (۱۹۲۴) هموار کرده بود. برتون با انگشت‌شماری از دوستان شاعر خود یک رشته تجربه‌گری در شیوه نوشتار «خودکار»[1] را به آزمایش گرفت. برتون و همفکرانش قلم به دست می‌گرفتند، می‌کوشیدند همه اندیشه‌های آگاهانه را پس بزنند و بگذارند ناخودآگاه‌شان به شکل کلمات، جملات و تصویرهای خیالی، از هرگونه که بود، بر سطح کاغذ جاری شود. به نظر آنان این روندْ بیان ناب حالتی درونی بود.

این گروه عالم رؤیا و خواب و خیال را نیز می‌کاوید و خاصه شیفتهٔ نقاشی‌های هیرونیموس بوش، از جمله **وسوسهٔ سنْ آنتونی** و **باغ لذایذ** او بود. هنرمندان سوررئالیست اصرار می‌ورزیدند که بوش در قوالب مذهبی سدهٔ شانزدهمی همان کابوس‌های اخلاقی را نقاشی کرده است که ما نیز نیاز داریم تا در سده بیستم آن را آشکار کنیم. الهام تازه‌تر از کارهای اودیلون ردون نقاش سمبولیست سدهٔ نوزدهمی برمی‌خاست: ردون دنیاهای غریبی را تصویر می‌کرد که در آن سرهای پهلوانان **یک چشم**[2] عظیم بر دریا شناور بود و سنتورهای بالدار به سوی خورشید خدنگ پرتاب می‌کردند.

پیکاسو، برتون و بخش اعظم فلسفه او را تحسین می‌کرد و در این اعتقاد سوررئالیست‌ها سهیم بود که منابع وسیعی از درون مایه‌ها و مضمون‌ها وجود دارد که باید در هنر کاویده شود. با این حال سوررئالیست‌ها در زمینهٔ سبکِ تصویر صوری و مسائل ناب تجسمی

---

1. Automatic

۲. Cyclop ، پهلوانانی که بنابر افسانه‌های یونان تنها یک چشم در میان پیشانی داشتند.

اندک چیز تازه‌ای عرضه کردند و از این‌رو پیکاسو هیچ‌گاه عضو تمام‌عیار این جنبش نشد. البته به یک معنا به صورت رایزن امین و خردمند آن درآمد.

پیکاسو در نخستین **نمایشگاه سوررئالیستی** که در **گالری پی‌یر** در پاریس برپا شد شرکت جست. پیکاسو گذشته از آندره برتون یا دیگر سخنگویان جنبش یعنی پل الوار، لویی آراگون و روبردسنوس در تماس نزدیک بود. ماکس ارنست، خوان میرو نقاش، من‌ری عکاس و نقاش نیز در جرگهٔ دوستان او بودند؛ با تریستان تزارا شاعر و آغازگر دادا نیز دوستی داشت.

این زمانی بود که پیکاسو تصویرهایی از پیکرهایی عظیم‌الجثه و غریب نقاشی می‌کرد که به گفتهٔ ژرار دوژاردو «اندام‌ها و اعضای کالبد انسانی در آرایش‌ها و ترتیبات نوین پدیدار می‌شدند که با هوس‌های تخیل رها و لجام‌گسیختهٔ نقاش سازگار درمی‌آمدند.» شاید جمله‌ای از گفته‌های بودلر مددکار باشد و این دوره را تفسیر و روشن کند: «تصویر کردن واقع را سطحی و ملال‌آور یافتم؛ آنچه هست ذره‌ای چنگی به دلم نمی‌زند. طبیعت نفرت‌انگیز است و من هیولاهای تخیلم را به ابتذال هستی ترجیح می‌دهم.»

بسیاری از مردم از انحراف از تصویر ناتورالیستی معمول برآشفتند. اما شاید هنگامی که پیکاسو به دگرگون سازی‌ها و استحاله‌های جادوزده‌ای از این دست میدان می‌داد بو آشفتن و تکان دادن دقیقاً همان مقصودی بود که دنبال می‌کرد. برای تفسیر این تصویرها که پیکاسو گاه در آن‌ها به پیکرهای خود چندین سر و اندام‌های عجیب و غول‌پیکر می‌داد، دیوانه‌وار به نفی طبیعت برمی‌خاست و جای چشم‌ها، بینی‌ها و دهان‌ها را عوض می‌کرد و به ما مجال می‌داد تا نمای تمام رخ و نیمرخ چهره را همزمان ببینیم، هیچ نیازی به آویختن به دامن متافیزیک نیست. پیکاسو می‌کوشید مانند نقاشان پیش از خود، هیرونیموس بوش، گرونوالد و

فیوزلی، گریبان خود را از شرّ خیالات و اوهام خاص خود برهاند. خلق و خوی اسپانیایی او، میراثی که از سروانتس و گویا برده بود و تمایل خاصی که به گروتسک داشت ــ و بی‌ارتباط با این خلق و خو نبود ــ شاید دلایلی یاری‌دهنده در این‌باره به دست دهد که چرا پیکاسو پیکرهایی آفرید که شبیه به پیکرهایی بود که در بسیاری از کلیساهای سده‌های میانه می‌بینیم. اما آیا این تصویرها هیچ معنای متافیزیکی ندارند؟ آیا این تصویرها هشدارهایی بصری بر ضد هرگونه تهدید هستی بشر، برضد نیروهای جهل و تاریکی یک دنیای دیگر نیستند و به این ترتیب آن بُت‌ها و صورتک‌های شیطانی را به یاد نمی‌آورند که به مردمان بدوی کمک می‌کردند تا ارواح خبیثه را از خود برانند؟

پیکاسو اغلب می‌گفت که با چه آسانی چیزها را درمی‌یابد. از این‌رو احتمال می‌رود که این تصویرها را بسیار ساده‌تر از آنچه مفسران او آمادهٔ پذیرفتن آنند در نظر آورده باشد. البته آشکار است که این حکم را نمی‌توان دربارهٔ دیگر تصویرهای همان دورهٔ او صادق شمرد؛ زیرا مسائلی که در تصویرها می‌بایست حل می‌شد از سنخ مسائل صرفاً صوری بود. این نکته شامل آفریده‌های شوم و نفرت‌انگیز تخیل اسپانیایی او، هیولاها و غول‌هایی می‌شود که پیکاسو عمدتاً میان سال‌های ۱۹۲۶ و ۱۹۳۰ نقاشی کرد و به شیوهٔ خاص خود از زاویه‌ای واقعگرایانه در آن‌ها می‌نگریست: گویی که پیکاسو در روند از دست دادن ایمان خود به آفرینش و پدیدآوری هیولاهای کژدیسه و کژ و کوژ، تراژدی سرنوشت خود و اروپا را پیش‌بینی می‌کرد.

استحاله‌هایی که پیکاسو در دههٔ ۱۹۲۰ اجرا کرد به ویژه سرگیجه‌آور بود: تصویر مشهور سه نوازنده که تکه‌های هندسی آن می‌تواند یکی از مشخص‌ترین آثار دورهٔ کوبیستی شمرده شود در ۱۹۲۱ به وجود آمد. دو سال بعد در ۱۹۲۳ به نظر می‌رسد که پیکاسو ناگهان پیکرهای دورهٔ آبی

خود را از نو به یاد آورده است. در این دوره دلقک‌هایی را نقاشی کرد که به حالت نشسته کلاه‌های پهن سه گوش بر سر داشتند. سالوادو[1] نقاش برای برخی از این تصویرها، که استحاله‌های خشن اما منظم دورهٔ کوبیستی را یکسره کنار گذاشتند مدل قرار گرفت. به جای کمپوزیسیون‌هایی که به دقت تمام با سطوح رنگین ساخته می‌شد و پیکاسو در همان هنگام آن را همچون راه‌حلی مطمئن پیش‌نهاده بود، اکنون تصویرهایش با طراحی فشرده و موجز شناخته می‌شد و رنگ از نو خود را در آن‌ها نشان می‌داد. پیکاسو ناگهان به نقاشی تصویرهایی آغاز کرد که یادآور حال و هوای سال‌های اقامت در باتولاوآر بود و از همان شگردهای ناتورالیستی نخستین سال‌های کار خود بهره گرفت. از میان آن کارها **دلباختگان** (۱۹۲۳) نمونهٔ خوبی است. پیکاسو در همان شیوه با تأکید مشخص بر طراحی از روی یک عکس تصویر پسرش پائولو را نقاشی کرد. پسر یک دست لباس سفید مخصوص روز یکشنبه به تن دارد و بر الاغی نشسته است. در این تصویر رنگ فقط حکم تزیین سطح را دارد. امّا تنها اندک زمانی پیش از این تصویرهایی چون **قرائت** (پاستل، ۱۹۲۱) ، **مادر و بچه** (رنگ روغن، ۱۹۲۱)، **سه زن در چشمه** (رنگ روغن)، **بهار** (رنگ روغن) و **دو زن در ساحل** (گواش روی چوب) پیش طرح از پردهٔ صحنهٔ نمایش **قطار آبی** را کشید. همهٔ این تصویرها به شیوهٔ «کلاسیک» و دقیقاً در سازگاری با قواعد رنسانس ترکیب‌بندی شده بودند؛ اما پیکرهای زن این تصاویر مانند الهه‌های روستایی به طرز غریبی درشت‌اندام و آماسیده و نیرومند بودند و همین سبب می‌شد تا این تصاویر با همهٔ استادی و مهارتی که در آن‌ها به‌کار رفته بود همچون نقیصهٔ هجوآمیز نئوکلاسیسم در نظر آیند. تولید انبوه پیکاسو حتی فرم‌های گیج‌کنندهٔ بیشتری در کار آورد: پیکرهای زن‌های درشت و باد کرده به

---

1. Salvado

موجودات کژ و کوژی تکوین یافتند که سرهایی چون سر حشرات و پاهای عنکبوتی غول‌آسا داشتند و مانند عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی گروتسک بر پس‌زمینهٔ فضایی بیکران حرکت می‌کردند. در همان زمان پیکاسو طبیعت بیجان‌هایی نقاشی کرد که هرگونه نشانه و ردپای ناتورالیستی از آن‌ها زدوده شده بود. اکنون مسائل تازه‌ای رخ نموده بود. همین که راه‌حلی می‌یافت بی‌درنگ آزمون‌هایش را به کنار می‌گذاشت و به جستجوی راه‌های تازهٔ بازنمایی برمی‌آمد. از همین رو دههٔ ۱۹۲۰ «دهه‌ای پربار اما روزگاری آشفته، پرتلاطم و خشن نیز بود.»

در ژوئیهٔ ۱۹۲۵ مجلهٔ «لارولوسیون سوررئالیست»[1] («انقلاب سوررئالیستی») که به ویراستاری آندره برتون در می‌آمد تصویر چند تا از کارهای پیکاسو را همراه با نقدی پرشور و حرارت منتشر کرد. از جملهٔ این کارها تصویر **دوشیزگان آوینیون** بود که از هجده سال پیش که پیکاسو آن را کشیده بود برای نخستین‌بار به چاپ می‌رسید. در همان شماره برتون تصویر یکی از نقاشی‌های کاملاً تازهٔ پیکاسو به نام سه رقصنده را چاپ کرد و از آن برای مصور کردن یکی از اصول بنیادی سوررئالیسم بهره گرفت: «هنر باید آشوبنده باشد یا اصلاً وجود نداشته باشد.»

با این حال این تابلو چیزی بیش از تعظیم و تکریم آموزهٔ سوررئالیستی را نشان می‌داد: این نقاشی پیشاهنگ سبکی جدید در هنر پیکاسو بود و چنان قوای ابداعی او را آزاد کرد که تا پیش از آن هرگز سابقه نداشت. البته پیکاسو ملاک‌های پیشین را به کلی کنار نگذاشت. گرچه در نگاه نخست ممکن است تشخیص این امر دشوار بنماید امّا عنصری از کلاسیسم در آرایش‌بندی[2] رقصندگان باقی مانده است: پیشینهٔ مضمون پیکرهای در حال رقص در آرایشی نیم‌دایره به ظروف و گلدان‌های آتن باستان می‌رسد. گذشته از این پیکاسو چیزی از ویژگی نخستین روزهای دورهٔ

---

1. La Révolution Surréaliste
2. Arrangement

کوبیستی خود را به صورت یک نوع تقلید از کولاژ حفظ کرد. در رقصندهٔ سمت چپ پاره‌های بدن چنان است که گویی از نمونه‌های پارچهٔ الگو ساخته شده و با قیچی برش بریده شده است؛ اما در واقع این اجزا نقاشی شده‌اند. در هرحال آنچه نوست ماهیت حملهٔ پیکاسو بر فرم انسانی است. حمله‌ای که **دوشیزگان** به آن دست یازید شدید و سبعانه بود با این حال در مقایسه با پیکرهای سه **رقصنده**، عریان‌های **دوشیزگان** چون مدل‌های آداب نقاشی آکادمیک می‌نمودند.

پیکاسو دیگر با صرف جا به جا کردن یک گوش یا راست نشاندن یک چشم یا متلاشی کردن یک بازو دلخوش نیست. این‌بار سینه‌ها چشم می‌شوند، اندام‌ها نامربوط‌اند و به شکلی عذاب‌آمیز کشیده شده یا پیچ و تاب یافته‌اند و شیء و سایه قابل معاوضه‌اند. هرگونه شباهت با کالبدشناسی معمول و شناخته شده کاملاً تصادفی می‌نماید. **رقصندگان** پیکاسو انسان نیستند بلکه در منتهای مراتب انسان‌واره‌اند. از سه پیکری که در تابلو می‌بینیم فوق‌العاده‌ترین آن‌ها پیکر سمت چپ است. آنچه قرار است یک سر باشد چون نیمرخی مضاعف می‌نماید که دو بینی دارد. یکی از بینی‌ها به بالا برگشته است و بینی دیگر چون خرطوم فیل به پایین کشیده شده است و انگار که در عین‌حال کار یک بازو را هم می‌کند. آنچه یک چشم می‌نماید میان بینی‌ها، بر بالای جزء دیگری از چهره که ممکن است دهان، سینه یا یک چشم دیگر باشد قرار دارد. صورتک عجیب و غریبی که پیکاسر بر چهرهٔ عریان منتهاالیه دست راست تصویر **دوشیزگان** گذاشته بود دست‌کم به شکل یک صورتک قابل تشخیص بود. اما رقصندهٔ او یک هیولای محض و منادی هیولاهای بسیاری بود که در سال‌های بعد پرده‌های نقاشی او را انباشتند.

سه **رقصنده** سرمشق و تمرینی به اندیشه‌وران جوان سوررئالیسم عرضه کرد. ایماژهای مضاعف تصویر را می‌توان به عنوان جلوهٔ دلبستگی

فرویدی هنرمند به شخصیت چندپارهٔ انسان تفسیر کرد و تحقیر و توهین آن را نسبت به فرم قراردادی همچون ریشخندی ماهرانه نسبت به سستی‌ها و کوتاهی‌های جامعه قراردادی تحسین کرد. پیکاسو شاید قصد انتقال این مفاهیم و پیام‌ها را داشت یا نداشت. اما قدر مسلم آن که کار از نظر هنری به اندازه **دوشیزگان** بیان نامه‌ای تاریخی است. سه **رقصنده** حتی به زبانی قوی‌تر این مدعا را پیش می‌گذارد که هنرمند نیازی به تقلید از فرم‌های طبیعی ندارد و می‌تواند، و در واقع باید که، فرم‌های خودش را بیافریند. سه رقصنده به نحوی در خور این اعتقاد پیکاسو را خلاصه کرد که «طبیعت و هنر دوچیز مختلف‌اند. ما از طریق هنر برداشت خود را از چیزی که طبیعت نیست بیان می‌کنیم.»

در هر حال چنان که دیدیم حمایت غیررسمی پیکاسو در ۱۹۲۷ سوررئالیسم را از فراموش شدگی زودرس نجات داد چرا که در آن زمان جنبش نیاز مبرم به هنرمندی بزرگ داشت تا آوازهٔ آن را گسترش دهد. در آن سال مشغلهٔ ذهنی ناگهانی پیکاسو با معنای روانشناختی، و نیز با عناصر عاطفی در نقاشی، در تضادی تند و آشکار با نظم باروک‌وار انتزاعات نقاشی او در ۱۹۲۵ و ۱۹۲۶ قرار گرفت. سوررئالیست‌ها طبعاً ادعا کردند که پیکاسو به رغم میل خود سوررئالیست شده و این شایعه را دامن زدند که او اگر نه زیر تأثیر کار سوررئالیست‌ها که دست کم تحت تأثیر جاه‌طلبی‌های هنرمندان این جنبش قرار گرفته است. اما این ادعا به هرحال کمتر محتمل می‌نماید. واقعیت این است که پیکاسو در آن هنگام وارد دورهٔ میان سالی می‌شد و یکی از آن تشنج‌های توضیح‌ناپذیر روحی را از سر می‌گذراند که یک رشته از کارهای درخشان او را متمایز می‌کند. همان‌گونه که دیدیم نقاشی‌های دوره‌های آبی و صورتی او انباشته از عاطفه بودند؛ در آن نقاشی‌ها ردپای پیچیدگی‌های روانشناسانه‌ای به چشم می‌خورد که اکنون با معنایی متفاوت از آن بهره می‌گرفت. همچنان

که دورهٔ **نوکلاسیک** در تصاویر دورهٔ آبی پسین چهره‌ای آشکار دارد، رمانتی‌سیسم نیمه هشیار سالیان بعدی نیز در سراسر کار هنری او نشانه‌هایی برجا می‌گذارد.

حتی به فرض آن که پیکاسو تحت‌تأثیر سوررئالیست‌ها قرار گرفته باشد مسلم آن است که او هنر کوچک سوررئالیست‌ها را به یادمانی والا و پرشکوه تبدیل کرده است. پس از سه **رقصنده** که بسیاری از عناصر سوررئالیستی را سمبولیسم پارانوئیدی سالوادور دالی را پیش‌بینی کرد، پیکاسو در ۱۹۲۷ اندک زمانی به کولاژ روی آورد و به نتایجی درخشان دست یافت. در کولاژ مصوری که تاریخ ۱۹۲۶ را دارد تحریف‌های عجیب و غریب پیکر معنایی فرا انسانی به خود می‌گیرد و نقطهٔ مخالف گژ دیسگی‌ها و تحریف‌های انتزاعات پیشین اوست. در همان سال پس از مشق‌ها و طرح‌های بی‌شمار **زن نشسته** را نقاشی کرد که شمایلی سوررئالیستی است که با نیرویی عظیم و غریب آدمی را تکان می‌دهد. سادگی و صراحت انتزاعات او البته حفظ شده است امّا پیکر دارای قدرتی روانشناختی است که بسیار فراتر از همهٔ آن چیزهایی می‌رود که خود سوررئالیست‌ها به آن دست یافتند. می‌بینیم همچنان که چنگال‌های **زن نشسته** و دندان‌های **آبتنی‌کنندهٔ نشسته** (اوایل ۱۹۳۰) او را به خشونت پارانوئیدی سوررئالیست‌های جدیدتر پیوند می‌دهد به همین سان گویی فرم‌های هیولایی کارهای بعدی او (مثلاً **تک‌چهره** ۱۹۳۲) از یک بینش نیمه هشیار و هذیانی سرچشمه می‌گیرد.

در سراسر سه سالی که از ۱۹۲۷ تا ۱۹۲۹ به درازا کشید پیکاسو نظم و قید صوری نقاشی‌های آغازین خود را به سود یک درون‌مایهٔ شرارت‌آمیز، که در آن فرم‌های انتزاعی غریب به طرزی آشوبنده در پرده‌های او جنب و جوش داشتند، ترک گفت. سرهای شرارت‌آمیز و نیرومندی از تصویرهای او سربرآوردند که با شدت بیانیْ بی‌تابانه و تند و

تیز نقاشی شده بودند. در این سال‌ها برای نخستین‌بار نقاشی‌های پیکاسو به جای آن که عقل را نشانه بگیرند عواطف را بر می‌انگیختند. با این حال هرگز حتی برای یک لحظه شأن اندیشیده و هدف نهایی هنر بزرگ را، که خود سوررئالیست‌ها کاملاً آمادگی داشتند تا آن را دور بیندازند، از دست نداد. دلبستگی تازهٔ او به ارزش‌های انسانی به طور ضمنی می‌بایست دلالت بر سر ریز نهایی آن رمانتی‌سیسمی داشته باشد که او سرخورده از احساساتی‌گری نقاشی‌های آغازینِ خود کوشیده بود از آن درگذرد.

در نقاشی‌هایی که از ۱۹۲۹ به‌بعد انجام داد هیچ شاهدی از رویگردانی از خشونت شریرانه تصویرهای سوررئالیستی خود به دست نمی‌دهد. شکل‌های درهمِ غریب که در همان سالیان پدیدار شد، اروتیسم گاهگاهی و رنگ‌های درخشان و پرجلوهٔ آن‌ها نشانهٔ تداوم آن تشنج و کشاکش روحی است که نخستین‌بار در ۱۹۲۷ خود را نشان داد. پیکاسو بیش از پیش به جهانی فراواقعی گرایش می‌یافت که در آن روانشناسی فرویدی و عناصر جدید فضا سهمی عمده داشتند. در زمینهٔ مجسمه، سر منقاروار زن نشسته مرکز توجهی شد برای مطالعهٔ چهره‌پردازی که به مراتب نیرومندتر از آن چیزی بود که آرپ، جاکومتی یا دیگر سوررئالیست‌های رسمی به آن دست یافتند.

محدودیت‌های جنبش سوررئالیست هیچ‌گاه به اندازهٔ زمانی آشکار نمی‌شود که نام این جنبش را به پیکاسو می‌دهیم. پیکاسو که دیرگاهی پیش از آن نیاز به یک «قوت قلب متافیزیکی» را پشت سر گذاشته بود در هر زمینه یک سر و گردن از سوررئالیست‌ها بلندتر بود. و تنها دالی به چیزی جدید در هنر دست یافت حال آن که دیگران در بیشتر موارد بازتاب‌های رنگ پریدهٔ نبوغ پیکاسو بودند. در میان سوررئالیست‌ها تنها یک تن با پیکاسو همتراز است: جورجو دوکیریکو. بسیاری برآنند که حتی هم ولایتی کاتالونیایی پیکاسو، سالوادور دالی، فروتر از او قرار

می‌گیرد و میان‌کار این سه تن و کار دیگر سوررئالیست‌ها شکاف میان نبوغ و استعداد بیش از پیش ژرف‌تر شده است.

گفتیم که هرچه دههٔ ۱۹۲۰ به پایان خود نزدیک می‌شد علاقهٔ پیکاسو به دگردیسی تام و تمام فرم انسانی شدت می‌گرفت. نقاشی‌ها و طرح‌ها بی‌دریغ از زیردست او بیرون می‌آمدند. هیچ فشار اقتصادی مانند دورهٔ تنگدستی اقامت در باتولاوآر او را به «تولید» نقاشی وانمی‌داشت. زندگی با اولگا و پائولو از نظر رفاه مادی با کمتر مشکلی همراه بود. پیکاسو در کنار همسر خوش‌پوش خود چهره‌ای آشنا در شب‌های اول نمایشگاه‌ها، اپراها، تئاترها و مجلس‌های رقص خیال‌انگیز و مجلل بود. تابستان‌ها دور از پاریس در زمین‌های بازی ثروتمندان بیکاره می‌گذشت: ۱۹۲۷ در آن در ریویرا، دو تابستان بعدی در آب‌تنی‌گاه‌های زیبای دینار در بریتانی. در آنجا خانوادهٔ پیکاسو در ویلای بزرگی منزل گرفت که به سبک «هنر نو» ساخته شده بود و پائولو یک معلمهٔ سرخانهٔ انگلیسی داشت.

با همهٔ این لذت‌جویی‌ها بازده کار پیکاسو پیوسته و کلان بود. گریز گهگاهی به تنهاییِ عالم خلاقیت به اندازهٔ فرودادن هوایی تازه لازم بود. کار او همچنان حاکی از قدرت و تغییرپذیری بود. هنگامی که به جستار در فرم‌های دگردیسانه برخاست به چندین شیوه و راه مختلف آن را آزمود.

مشاهدات او در ساحل کن یک رشته طرح زغالی از پیکرهای غول‌آسا آفرید که به هیأت‌های صخره‌گون غریب می‌ماندند؛ با این حال نمودی از حیات داشتند، گویی که موجوداتی قدیم و نخستین بودند که از قعر دریا به بیرون رخنه کرده‌اند. به رغم اندازهٔ غول‌آسا و فقدان نشانه‌های بازشناختنی در این آفریده‌ها، پیکاسو یک نوع جاذبهٔ غریب به آن‌ها بخشیده بود؛ و به شوخی و شنگی و شیطنت آن‌ها را چون آب‌تنی‌کنندگان کنار دریا نشان می‌داد ــ یکی از زنان غول‌آسا کلیدی در قفل در اتاقک کنار

دریای خود می‌گرداند.

بدین‌سان انواع شکل‌های دگردیسانهٔ مختلف به صورت طرح‌های قلم و مرکبی و رنگ روغن پدیدار شد. در یکی از نسخه‌ها پیکرْ سری خوک‌وار و دست‌ها و پاهایی چون پوشال دارد و تأثیر مشخصی از جوشش و جنبش القا می‌کند. نسخهٔ دیگر ایستاتر است و سازه[1]ای صرفاً هندسی است که در آن یک مثلث یا بیضی نوک‌دار به نشانهٔ یک سر، مستطیل‌ها و دایره‌ها به جای تنه و خطوط راستِ شق به جای اندام‌های دست و پا به کار گرفته شده‌اند. پیکاسو هم چنین نوع تازه‌ای از هیولا را خلق کرد: آمیزهٔ تکان‌دهنده‌ای از استخوان‌های انسانی و گیره‌ها و ابزارهای گوناگون دیگر؛ نقاشی‌های این رشته کارها به دوره به اصطلاح استخوان او معروف‌اند.

از تمامی فرم‌هایی که در این دوره از ذهن بارور او جاری شد تابلو **زن در یک صندلی دسته‌دار** (۱۹۲۹) یکی از گیج‌کننده‌ترین این تصاویر است. نمودی از یک سر انسانی رو به بالا به سوی نمودی از یک تنه با سینه‌های جابه‌جا شده برگشته است. اما آنچه در مورد این جرثومهٔ عجیب و غریب بیش از همه گیج‌کننده می‌نماید فراوانی اندام‌های برهم افتادهٔ آن است که بی‌درنگ پاها و شاخک‌های هشت‌پا را به یاد می‌آورد. کدام یک از این اندام‌ها دست‌ها، کدام‌یک پاها و به راستی کدام یک پایه‌های آن صندلی است که تابلو بخشی از نام خود را از آن گرفته است ــ همهٔ این‌ها به صورت راز پیکاسو باقی می‌ماند.

چنان‌که پیش‌بینی می‌شد تازه‌ترین کاوشگری‌های پیکاسو در فرم او را به زمینهٔ مجسمه رهنمون شد. البته او به هیچ‌رو در این زمینه ناآزموده نبود. بیش از بیست سال پیش از آن، هنگامی که در مرحلهٔ کلاسیک **دورهٔ صورتی** به سر می‌بُرد، سر فرناند اُلیویه، سر یک دلقک باکلاهی نوک‌تیز،

---

1. Construction

یک زن عریان جوان و صورتکی از یک توریدور[۱] را قالب گرفته بود. این قالب‌های گچی سه‌بعدی ــ که بعدها ولار آن‌ها را در قالب برنزی ریخت ــ هیأتی ناتورالیستی داشتند و چنان پر تأثیر اجرا شده بودند که چندی این تصور دست داد که شاید پیکاسو کار خود را بر مجسمه متمرکز کند. در دورهٔ نخستین خیزش سبک کوبیسم پیکاسو بار دیگر دستی در مجسمه‌سازی آزموده بود. یکی از مجسمه‌های آن زمان یک سر دیس زن برنزی (۱۹۰۹) بود که در آن سطوح با شدت و حدت به بَرهای کوچک شکسته و خرد شده بودند.

اما پس از دو دهه و با ظهور فرم‌های دگردیسانه، پیکاسو احساس کرد که مجسمه به شیوهٔ تازه‌ای قوهٔ ابداع او را به مبارزه می‌خواند. از اینجا به تبدیل تصاویر غول‌های دگردیسهٔ سرگرمِ بازی، که در کن با زغال کیشده بود، به قالب‌های سه بعدی پرداخت: نخست آن‌ها را در خاک رُس یا گچ می‌ریخت و بعداً در قالب برنزی می‌گرفت. سپس یک چند مواد و شیوه‌های سنتی را کنار گذاشت و به کار با آهن پرداخت: از میله‌ها سازه‌هایی هندسی می‌ساخت که به کُپه‌های خطوط سه بعدی بیش از حد بزرگ شبیه بودند؛ ورقه‌های فلزی را به سرهای انسانی و گیتارهای انتزاعی بدل می‌کرد و این سازه‌ها را گاه با طرح‌های کوبیستی به رنگ سیاه و سفید آرایش می‌داد.

هنگامی که این برنامه‌ها پیچیده‌تر شد پیکاسو از یکی از دوستان دیرینهٔ اسپانیایی خود که در پاریس می‌زیست یاری خواست؛ خولیو گونزالس مجسمه‌ساز و نیز آهنگری استاد بود. پیکاسو با راهنمایی گونزالس شماری قطعات انتزاعی ساخت که در آن‌ها میله‌ها و ورقه‌های فلزی به هم جوش خورده بودند. در قطعه‌های دیگر، که سه دههٔ بعد الهام‌بخش دست‌اندرکاران پاپ آرت شد پیکاسو سرخوشانه

---

۱. Toreador، گاوبازی که سوار بر اسب با گاو می‌جنگد.

خرده‌ریزهای آهنی ـ فنرها، سرپوش‌های فلزی، الک‌ها، پیچ‌ها و سیخ‌ها ـ را یکجا گردهم می‌آورد، درست همان‌گونه که قطعه‌های غریب و غیر مترقب روزنامه و طناب را در نقاشی‌های کولاژ خود کنار هم می‌گذاشت. پیکاسو به گونزالس گفته بود: «یک بار دیگر مانند ۱۹۰۸ خودم را سرخوش می‌بینم.»

پیکاسو این حوف را در حدود ۱۹۳۱ گفته بود. اما اگر در زمینهٔ کار خود سرخوش بود، باری، در زندگی خصوصی چندان خوشبخت نبود. همان سال یک قلعهٔ کوچک قرن هفدهمی با دیوارهای سنگی خاکستری رنگ و سقف شیب‌دار خرید که در دل منطقه‌ای پر درخت در نزدیکی بوآزلو، دهکده‌ای در شمال غربی پاریس، جای داشت. قلعه در جای دلپذیری قرار گرفته بود و در حاشیهٔ حیاط آن یک رشته اسطبل قرار داشت که پیکاسو همه را به صورت کارگاه درآورد.

با آن که اکنون پیکاسو مرد پرمکنتی شده بود دستخوش نوعی احساس تزلزل و ناپایداری بود. زناشویی با اولگا دیگر به بن‌بست رسیده بود. در ورای بوآزِلو جهان به سوی فاجعه می‌رفت. دوستانش به خاطر می‌آورند که حتی هنگامی که پیکاسو سرگرم کار مورد علاقهٔ خود بود گویی دستخوش نوعی خشم درونی ژرف بود. پیش‌ترها این خشم را در پردهٔ نقاشی خالی می‌کرد؛ این بود که می‌بایست با الهامی تازه آرامش بیابد.

خاطرهٔ آتش

پس از چهارده سال زندگی ازدواج پیکاسو و اولگا به وضوح به بن‌بست کشیده بود. دیگر نمی‌توانستند بر اختلاف‌هایی که در خلق و خوی و سلیقه داشتند سرپوش بگذارند؛ برخوردهایی بی‌پرده میان

شوهر دمدمی مزاج و همسر آهنین اراده درمی‌گرفت؛ پیکاسو به این نتیجه رسید که اولگا هیچ دلبستگی واقعی به نقاشی ندارد؛ توجه او تقریباً به طرزی وسواس‌آمیز معطوف به پیشرفت در سلسله مراتب اجتماعی بود. پیکاسو که روزگاری از بلندپروازی‌های او سرگرم می‌شد اکنون آن را تحمل‌ناپذیر می‌یافت. پیکاسو مدت‌ها بعد گفته بود: «او بسیار پرتوقع بود.»

پابندی اولگا به رعایت آداب و رسوم سبب شده است که روایت او از این ماجرا ناگفته بماند با این همه چند حدس هوشمندانه می‌توان زد. خواست آشکار پیکاسو آن بود که «زندگی را چون مردی فقیر با مقدار هنگفتی پول بگذراند.» و در حالی که انگیزهٔ چسبیدن به بوهمی‌گری در عین ثروت و تجمل در عالم فکر و نظر جاذبه‌ای شریرانه داشت، در عمل ناچار مایه خشم همسر پابند سنت و آداب او می‌شد. اولگا در هرحال انگیزهٔ مشخص‌تری برای رنجش داشت: در زمستان ۱۹۳۱ چهره و طرح صورت هوس‌انگیز زن جوان ناشناسی ناگهان از پرده‌های نقاشی پیکاسو سربرآورد.

مدل جدید و نیز معشوقه او دختر آلمانی بیست و یک ساله‌ای به نام ماری ترز والتر بود که پیکاسو با به حرف گرفتن او در بیرون یک فروشگاه بزرگ در خیابانی در پاریس با او آشنا شده بود. او به کلی با اولگا تفاوت داشت. اولگا مشکین‌مویی کوچولو بود؛ ماری ترز موطلایی و درشت اندام بود. همان‌قدر که ماری ترز ساده و زمخت بود اولگا خانم و نجیب‌زاده بود، همان‌قدر که او سست و وارفته بود اولگا چست و چالاک می‌نمود و همان‌اندازه که او آسان‌گیر و بی‌قید بود اولگا سخت‌گیر بود. بامزه آن‌که او در بی‌علاقگی اولگا نسبت به هنر شریک بود؛ تنها اشتیاق شناختهٔ او به ورزش بود. با این همه به نظر می‌آمد که پیکاسو مجذوب بی‌اعتنایی ماری‌ترز به کار و شهرت او شده است و به این ترتیب زیرسایه خوشخویی دلبند تازه در کار خود پیشرفت بسیار کرد. هرگاه دیرتر از

ساعت مقرر به آپارتمان ماری‌ترز می‌رفت زن که هیچ از مهربانی‌اش نکاسته بود درمی‌آمد و می‌گفت «هه، پابلو مثل همیشه دیر کردی.»

ورود ماری ترز به صحنه الهام‌بخش یک رشتهٔ کامل از نقاشی‌هایی شد که ماری ترز مرضوع آن بود و سرخوش و آشکارا از دیدگان عاشقی نگریسته می‌شد که دو برابر خود اوسن داشت. بسیاری از تصویرها او را به حال آسوده نشان می‌دهد: با سری که بر بازوها قرار گرفته است، بدن شهوت‌انگیز، دهان دعوتگر، و چشم‌هایی که ملایم و بی‌ریا یا آرام و روشن و گاه بسته است، چنان که گویی به خواب رفته است. همهٔ رنگ و طرح و نقاشی به ستایش بی‌پرده از موی بور و پوست روشن و اندازه‌های درشت بدن او می‌پردازند. تابلو مورد علاقهٔ خود پیکاسو، **دختر در برابر** آینه سرشار از پیچیدگی‌های ظریف است، چنان که گویی هنرمند در میانهٔ لذت‌جویی از خوشی‌های بی‌واسطهٔ خود درنگ کرده است تا به اندیشه دربارهٔ نتیجهٔ آن برای آینده بپردازد.

دستمایهٔ پیکاسو ـ زنی که به انعکاس تصویر خود در آینه می‌نگرد ـ اعتبار هنری شگرف و تأثیرگذاری داشت. هم تیسین و هم روبنس ونوس برهنه‌ای کشیده‌اند که مجذوب افسون‌های انعکاس یافتهٔ خود در آینه‌اند. مانه دستمایه را امروزی و نو کرده است و زنی را در جامهٔ معاصر نشان می‌دهد. اما با آن که زن مانه ناتورالیستی است تصویر زن در آینه چنان منحل و محو است که گویی هیچ‌چیز جز خود رنگ پیدا نیست؛ و این آن معمای کهن را برمی‌انگیزد که اصلاً چه چیزی واقعی و چه چیزی توهّم است. پیکاسو می‌خواست تصویری بیافریند که مانند مانه به شیوه‌ای غیر رئالیستی پیکر مقابل آینه را در آینه منعکس کند؛ با این همه هر یک از پیکرهای پیکاسو همان‌قدر واقعی، یا توهمی است که آینه. این تصویرها در واقع مطالعه‌ای در شخصیت دوپاره را نمودار می‌کند. دختر مقابل آینه نسبتاً بی‌گناه و کودک‌وار می‌نماید؛ تصویر منعکس در آینه مسن‌تر است،

حال و هوایی تیره و نگاهی خیره و خفه و وضعی دارد که برهنگی او را بی‌پروا می‌نمایاند.

پیکاسو طیف کاملی از رنگ‌های روشن و زنده به کارگرفت ــ از جمله قرمز، زرد، ارغوانی، سبز و نارنجی ــ و با خطوط سیاه ضخیم آن‌ها را از هم متمایز و جدا کرد همچنان که صنعتگری قرون وسطایی شیشه‌بند منقوش پنجره‌های کلیسایی گوتیک را زهواربندی سربی می‌کرد. همین جلوهٔ ویژه در طبیعت بیجان‌های آن زمان پیکاسو نیز پدیدار شد؛ با این حال بهره‌گیری از این جلوه در تک‌چهرهٔ دوگانهٔ ماری ترز شاید به معنای تجسم مفهوم یک مریم امروزی بود: پیش‌آمدگی چشم‌گیر شکم دختر و شکم تصویر منعکس در آینه این گمان را تقویت می‌کند. به این اعتبار نقاشی پیکاسو از موهبت پیشگویی برخوردار است: سه سال پس از تکمیل تابلو، ماری ترز بچه‌ای از پیکاسو باردار شد، دختری مو بور که او را ماریا دِلا کُنسپسیون نامیدند و به طور خلاصه مایا صدایش می‌زدند.

دختر در برابر آینه، با هرگونه معیار قراردادی که در نظر بگیریم، به ندرت با آن هنجار زیبایی سازگار درمی‌آید که سرنمون[1] آن یعنی **ونوس با آینه** اثر تیسین بنا نهاده بود. پیکاسو همیشه از فکر این که اصلاً چنین هنجاری وجود داشته باشد بی‌تاب و کلافه می‌شد. کریستیان سرُس[2] که با کاری توان‌فرسا کاتالوگ جامع آثار پیکاسو را فراهم آورده است یک‌بار این مسأله را با پیکاسو در میان گذاشت و پاسخی خشمگینانه گرفت. پیکاسو گفت: «زیبایی پارتنون، ونوس‌ها، حوریان دریایی و نارسی‌سوس[3] یک مشت دروغ‌اند. هنر کاربست اصول و معیارهای تثبیت

---

1. Prototype 2. Christian Zervos

۳. Narcissause ، در افسانه‌های یونانی جوان رعنایی که به پیش‌گویی تیرزیاس «اگر به خود نگاه نمی‌کرد عمر بسیار می‌کرد». نارسی‌سوس به دختران زیبا و از جمله عاشق دلخستهٔ خود اکو بی‌اعتنا برد. پس از مرگ اکو روزی پس از شکار برای رفع خستگی به کنار چشمه‌ای رفت. همین که عکس صورت خود را در آب دید عاشق خود شد. از آن پس به دنیا بی‌اعتنا شد و

یافتهٔ زیبایی نیست بلکه چیزی است که غریزه و مغز می‌توانند مستقلاً از این اصول و معیارها دریابند. وقتی زنی را دوست دارید ابزار به دست نمی‌گیرید تا اندازه‌های بدن او را گز کنید، با هواها و خواسته‌هایتان او را دوست دارید.»

یکی از زندگی‌نامه‌نویسان پیکاسو که به نخستین سال‌های دلبستگی او به ماری ترز نظر انداخته دریافته است که پیکاسو او را همراه خود به سفری در «مراحل پاپی هنر خود» بُرده است. پیکاسو که همواره هوای برانگیختن اروتیسم رام و بی‌لگام ماری ترز را در سر داشت نه‌تنها در رنگ که در مجسمه واچینگ نیز به تجلیل او برخاست.

پیکاسو تابستان ۱۹۳۲ را در کارگاه‌های قلعهٔ بوآزِلو که اتاق‌های سقف بلند آن به صورت کارگاه‌های مجسمه‌سازی درآمده بود سخت کار کرد و ماری ترز را با همهٔ سه بعدیت تنومند و گوشتالودش مجسم کرد. چند قالب گچی از بدن، سر و سینه و سر به تنهایی گرفت. بسیاری از سرها ـ کارهای حجیمی که برخی از آن‌ها شش فوت بلندی داشت ـ بعداً در برنز قالب‌ریزی شدند. نخستین سرها به شیوهٔ کلاسیک بودند و ماری ترز را به حالت استراحت با خطوط چهرهٔ آرمانی شده، و با این حال شناختنی، از جمله با بینی برآمدهٔ بسیار چشم‌گیر نشان می‌داد. سرهای بعدی، با پیشانی پس نشسته، بینی برآمده و گردن کشیده، با سادگی کمتری اجرا شده‌اند و تا حدی دگردیسه‌اند. در برخی از سرها چشم‌ها چنان بیرون زده‌اند که گویی بعداً به آن‌ها افزوده شده‌اند؛ در برخی دیگر چشم‌ها فرورفته‌اند، شکلی شکاف‌مانند دارند.

با این همه بزرگترین سند یگانهٔ عشق پیکاسو به ماری ترز در یک رشته اچینگ به نام **کارگاه مجسمه‌ساز** پدیدار شد. سال‌ها بود که پیکاسو با ولار قرارداد بسته بود که برای او تصویر کتاب بکشد؛ ولار از مدت‌ها

چندان روی تصویر خود خم شد که پس از اندک زمانی جان سپرد ـ م.

پیش در کنار فعالیت‌های خود به عنوان سوداگر آثار هنری انتشار کتاب را نیز به کسب و کار خود افزوده بود. در یک دورهٔ دهساله که در ۱۹۳۷ پایان گرفت پیکاسو صد گراور و اچینگ برای ولار فراهم آورد؛ برخی از این طرح‌ها تک کار و برخی دیگر به صورت مجموعه بود و همه بر روی هم چیزی را به وجود آوردند که امروزه به «مجموعهٔ ولار» مشهور است. **کارگاه مجسمه‌ساز** یکی از این سلسله کارها و روی هم رفته عبارت از ۴۶ کلیشهٔ چاپی بود. از این تعداد پیکاسو ۴۰ تا را در مدت حدود شش هفته در بهار ۱۹۳۳ و شش تای باقی مانده را سال بعد انجام داد.

چالش‌های خاص تکنیک اچینگ از دیرگاهی پیش از این پیکاسو را برانگیخته بود. چابکی و دقت خطی که اچینگ می‌طلبید از دورهٔ جوانی او را دل مشغول می‌داشت؛ در گذشته تنها گاه‌گاهی به تجربه‌گری در این ابزار بیان پرداخته بود؛ یک‌بار در **دورهٔ صورتی** یک مجموعهٔ ۱۴ تایی اچینگ از دلقک‌ها و دیگر شخصیت‌های سیرک پرداخت؛ این کار عمدتاً برای به دست آوردن چند فرانک پول انجام گرفت که در آن هنگام سخت به آن نیاز داشت. اکنون در کمال کار هنری خود و در اوج روابطش با ماری‌ترز را ــ برآن شد تا هردو جنبهٔ زندگی خود را ــ هنر و رابطه با ماری ترز در یک رشتهٔ واحد تمثیلی تصویر کند و برای این منظور روشنی و سادگی خط اچینگی را به کار گرفت.

۴۶ صفحهٔ **کارگاه مجسمه‌ساز**، که با نهایت ظرافت به شیوهٔ نوکلاسیک انجام گرفته است، حاصلی بهت‌آور داشت. شخصیت‌های اصلی عبارتند از یک مجسمه‌ساز ریشو و یک مدل مجسمه‌وار که پیداست دلباخته یکدیگرند. گاه ایستاده‌اند، گاه دراز کشیده‌اند، و در همه حال یکدیگر را لمس می‌کنند؛ یگانگی این دو به ظاهر کامل است. با این همه هرگز مستقیماً به یکدیگر نمی‌نگرند؛ نگاه‌هاشان که گاه جدی و عبوس و گاه نگران است به سوی حضور سومی برگشته است: کار

مجسمه‌ساز. ممکن است مجسمه از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر یک اسب، دو اسب جست و خیزکننده، گاوی که به اسبی حمله می‌برد یا گاوی باشد که دختری را بر پشت خود حمل می‌کند. حضور سومی هرچه باشد مسلم آن که این حضور به معنای مداخله در خلوت عشاق است، و شاید نشانهٔ آن که آن‌ها هرگز آرامش واقعی را در کنار یکدیگر نخواهند یافت.

سلسله کارهای دیگر در «مجموعهٔ ولار» راه را برای بزرگترین کار پیکاسو هموار کرد. این اچینگ‌ها یک مینوتور را تصویر می‌کنند؛ در اساطیر قدیم مینوتور جانوری هیرلایی است، نیم انسان و نیم گاو، که در نوبت‌های معین هفت دوشیزه و هفت پسر جوانی را که به عنوان باج برای او می‌فرستند می‌بلعد. سوررئالیست‌ها که در پی یافتن نمادهای جدیدی برای بیان نابسامانی‌های دههٔ ۱۹۳۰ بودند مینوتور را چون نمادی از سبعیت انسان و خشونت عصر جدید یافتند. پیکاسو این سمبولیسم را اصلاح کرد؛ چنان که بخواهد بگوید بیرحمی جامعه انسانی همان‌قدر از روی فقدان فکر و عقل است که عمل نیروهای طبیعت، و مینوتور را در کارکرد نابودگرانهٔ خود بی‌گناه نشان داد.

اچینگ‌های پیکاسو مینور را از رهگذر یک سلسله برخورد با نوع انسان نمایاند: هنرمندان و مدل‌هایشان، تماشاگران در میدان گاوبازی، ماهیگیران و کودکان. چشم‌های مینوتور، با آن همه قدرت عظیم، تن نیرومند و شاخ‌های تهدیدگر، نگاهی آرام و معصوم دارد و گاه شوخ و شنگ است و بر مردمانی که با او همراهند به مهربانی پوزه می‌کشد. گاه آنان را زخم می‌زند اما به نظر می‌رسد که نادانسته چنین می‌کند. در واپسین مراحل این سلسله، مینوتور کور می‌شود. مینوتور در این حالتِ محنت‌زده در نهایت سبعیت و هول‌آوری خود پدیدار می‌شود.

چیزی نگذشت که پیکاسو بر پایه همین دستمایه اچینگ بزرگ نامعمولی ــ به ابعاد ۱۹/۵ در ۲۷ و ۱/۴ اینچ ــ به نام Minotauromachy «نبرد

مینوتورها» ساخت. در این کار مینوتور که از دل دریا بیرون جسته است دست تهدیدگر خود را به سوی دختر بچه‌ای دراز می‌کند که بی‌هیچ واهمه‌ای به یک دست دسته‌ای گل و در دست دیگر شمعی دارد که راه مینوتور را روشن می‌کند و به او خوشامد می‌گوید. پشت سر دختر مردی برای نجات جان خود از نردبان بالا می‌رود و می‌گریزد. برفراز سر دختر دو زن از درگاه پنجره‌ای خم شده‌اند و سرگرم تماشای دو کبوترند و هم از مینوتور و هم از خطری که دختربچه را تهدید می‌کند غافلند. میان بچه و مینوتور زنی در کسوت گاوبازی، که از مینوتور زخم خورده است، به حال احتضار از اسبی فرو می‌افتد که به شاخ مینوتور شکمش دریده شده است. زن محتضر عاجزانه شمشیرش را در دست می‌فشارد؛ نوک شمشیر در تلاشی بیهوده از مینوتور دور شده است. ویژگی‌های انسانیِ قدرت و ضعف، ظرافت و سبعیت، شجاعت و ترس، بی‌اعتنایی و بی‌گناهی همه در این‌جا حضور دارند و پیکاسو با ضرورتی دراماتیک آن‌ها را به جان هم می‌اندازد. دهشت‌هایی که در «نبرد مینوتورها» پیش‌بینی شد چندی بعد به واقعیت پیوست و شاهکار پیکاسو، گرنیکا، این دهشت‌ها را برای تاریخ ثبت کرد.

در تابستان ۱۹۳۵ پیکاسو در پاریس اقامت گرفت. در عرض ۳۰ سال گذشته نخستین بار بود که چنین می‌کرد. گرچه معمولاً نامه‌نگاری بدقلق بود، اکنون برای دوست دیرینه‌اش سابارتس در اسپانیا می‌نوشت: «من در خانه تنها هستم. می‌توانی فکرش را بکنی که چه بر من گذشته و چه انتظارم را می‌کشد.» ازدواج او با اولگا در آستانهٔ فروپاشی بود. شاید در پس این فروپاشی دلایل پیش‌پا افتاده نهفته بود ــ سردی احساس، دلبستگی‌های تازه‌ای که هریک یافته بودند و دیگری در آن شریک نبود و مانند این‌ها. پیکاسو هفده سال با اولگا زندگی کرد و از این‌رو بحث و جدل دربارهٔ جدایی دشوار نمی‌نمود. دادخواست طلاقی ارائه شد اما

حکم هیچ‌گاه به طور قطعی ابرام نشد. پیکاسو در ۱۹۳۵ برای همیشه اولگا را ترک گرفت. اولگا هم پسرش پائولو را برداشت و رفت و او را در خانهٔ کوچهٔ یواسی تنها گذاشت. ماری ترز و دختر کوچکش در آپارتمانی در جایی دیگر از پاریس به سر می‌بردند و پیکاسو مرتباً به آن‌ها سر می‌زد. مایا کوچولو از موهای طلایی، چشم‌های آبی و تندرستی ماری ترز و خلق و خوی اسپانیایی پدرش برخوردار بود. این دختر همان قدر او را به شوق می‌آورد که پائولو. سابارتس این فصل تازه در پدرانگی پیکاسو را ثبت کرده است: «یک روز که قطعاً تصمیم گرفته بود کاری متفاوت انجام دهد دست به کار شد و کهنه‌های بچه را شست ــ کاری که به هر صورت هیچ ربطی به اشتغالات پیشین او نداشت!» پیکاسو با وکلا گفتگو کرد و از قرار معلوم اندیشید بهتر است به طور قطعی از اولگا جدا شود و با ماری ترز ازدواج کند. اما کلیسای کاتولیک طلاق را به رسمیت نمی‌شناخت و پیکاسو هم دلش نمی‌خواست تابعیت اسپانیایی‌اش را از دست بدهد، این شد که باز پی کار را رها کرد.

پیکاسو احساس بلاتکلیفی و بیهودگی می‌کرد و در پاییز به قلعهٔ بوآژلو رفت. در تنهایی خو نگرفتهٔ خود دست به کار تازه‌ای زد: نوشتن شعر. شاید هم به جستجوی شکل تازه‌ای از بیان برآمده بود تا به تلاطمی که در زندگیش پیش آمده بود پاسخ دهد و از این‌رو در دفتر کوچکی که در جیب خود داشت به یادداشت کردن شعرهای سوررئالیستی پرداخت. پیکاسو کوشید شعرسرایی خود را چون رازی پیش خود نگه دارد اما سرانجام موضوع به نحوی به بیرون درز کرد و خبر به گوش مادرش در اسپانیا رسید. مادر به او نوشت: «به من می‌گویند که تو داری می‌نویسی. من هرچیزی را از تو انتظار دارم. اگر یک روز بشنوم که می‌گویند تو در آیین عشای‌ربانی شرکت کرده‌ای بازهم باورم می‌شود.» هرچه را پیکاسو تجربه می‌کرد و هر رنجی را که تاب می‌آورد ــ خشم او، شادی او، هیجان

و درد او ــ خاکی بارور برای کار او فراهم می‌آورد.

پیکاسو به طور تحمل‌ناپذیری تنها بود؛ این شد که سرانجام به سابارتس نامه نوشت و از او خواست تا به پاریس بیاید و در آپارتمان او شریک شود. ساربارتس نه‌تنها آمد بلکه سالیان دراز در کنار پیکاسو زیست و با وفاداری تمام چون منشی، نگهبان، همراه و معتمد او خدمت کرد.

سابارتس آپارتمان وسیع و بزرگ کوچهٔ بواِسی را تلنباری از تابلوها، نامه‌های پاسخ نیافته و انواع چیزهای دیگر یافت. پیکاسو هرگز چیزهایی را که دور و برش جمع می‌شد دور نمی‌انداخت یا حتی به هم نمی‌زد. یک روز سابارتس به پیکاسو گفت: «راستش هیچ نمی‌توانم علتی برای جنون تو به نگه‌داشتن اشیا پیدا کنم، آن هم وقتی می‌بینم تو به طبع نوآوری.» پیکاسو به اعتراض گفت: «چرا می‌خواهی چیزهایی را دور بیندازم که لطف کرده‌اند و در دست‌های من قرار گرفته‌اند؟»

پیکاسو شعرهایش را به سابارتس نشان داد و به تشویق او در محفلی برای دیگران نیز خواند. شعرها به اسپانیایی نوشته شده بود اما پیکاسو با صدای بلند آن را خواند و به فرانسه برگرداند. در میان شنوندگان سوررئالیست‌ها بیش از همه او را تأیید کردند. شعر پیکاسو خودانگیخته و ناخودآگاهانه و از بند قواعد دستور زبان و شکل آزاد بود؛ با این حال سرشار از خیال‌پردازی‌های اصیل بود. یکی از شعرها چنین آغاز می‌شد:

زخمی بزن و بکش، من راهم را روشن می‌گشایم، بوسه‌ای
سوزان می‌زنم و سبکبال از آغوشت گذر می‌کنم و بنگر که
زنگ‌ها را با چه طنین بلندی به صدا درمی‌آورم.

چندتایی از شعرهای پیکاسو در زمستان ۱۹۳۶ــ۱۹۳۵ در مجله پُر نفوذ «دفترهای هنر»[1] درآمد.

---

1. Cahiers d'Art

پیکاسو با همهٔ فخر و غرور تازه‌ای که در نویسندگی و همدمی با سابارتس و دیگر دوستان خود یافته بود نمی‌توانست از اندیشیدن دربارهٔ بن‌بستی که در زندگی خصوصی‌اش پیش آمده بود سر باز زند. در حالتی از نومیدی فرو رفت. هوس‌هایش شکل عادت گرفته و طغیان‌های خشمش انفجارآمیزتر شده بود. همیشه از حضور دیدارکنندگان در هنگام کار تا حد وسواس بیزار بود؛ اکنون شاید از دیدن هرکس در هر هنگام و به هر دلیل پرهیز داشت و سابارتس دم در می‌ایستاد و دیدارکنندگان را برمی‌گرداند. ولار برای کنده‌کاری‌هایی که سفارش داده بود اغلب می‌بایست ماه‌ها منتظر بماند. حال خریداران تابلوهای نقاشی هم بهتر از این نبود. پیکاسو همیشه در مورد قول و قرارها بی‌دقت بود. اکنون قول و قرارها هیچ معنایی نداشتند. بسیاری از دوستان پیکاسو تغییری را در او تشخیص دادند؛ او که روزگاری در شور و سرزندگی کم مانند بود اکنون گویی در حالت اغما به سر می‌برد.

سابارتس بعدها به یاد آورد که در سراسر این دوره پیکاسو «از پا گذاشتن به کارگاه خود سر باز می‌زد. حتی دیدن تصویرها و طرح‌ها اوقاتش را تلخ می‌کرد چراکه هریک از آن‌ها چیزی ازگذشتهٔ نزدیک را به یاد او می‌آورد و هر خاطره یادمانی تلخ و دردناک بود.» گرترود استاین افزود که پیکاسو «در ۱۹۳۵ از نقاشی کردن دست کشید. در واقع دو سال دست به رنگ نزد، نه نقاشی کرد و نه طراحی... خیلی عجیب بود.» بقیه حرف گرترود را گرفتند و چون آیهٔ منزل باز گفتند اما مطلب حقیقت نداشت. گرچه پیکاسو کژ تاب و عبوس شده بود هرگز از نقاشی کردن دست نکشید. میان ۱۹۳۵ و ۱۹۳۷ شمار فراوانی تک چهره از ماری ترز پرداخت اما هرگز آن‌ها را برای فروش عرضه نکرد و حتی سالیان دراز به کسی نشان نداد.

با همهٔ انزوایی که پیکاسو پیش گرفته بود با یک دوست تازهٔ مهم آشنا

شد: پل الوار، شاعر سوررئالیست. این دو به‌طور اتفاقی در پایان جنگ جهانی اول به هم برخوردند اما اکنون به دفعات بسیار یکدیگر را می‌دیدند. در سال‌های بعد حتی هنگامی که پیکاسو در چنان افسردگی خاموشی فرو رفته بود که در خانهٔ خود را به روی جهان بسته بود همچنان باهم مراوده داشتند.

پیکاسو مثل هر وقت دیگری که با کسی دوستی صمیمانه به هم می‌زد به رسم ستایش تک‌چهره‌ای از الوار پرداخت؛ در این مورد با مداد خطوط باریکی رسم کرد که به شیوهٔ رئالیستی پیشاتی بلند و نگاه فکورانهٔ شاعر را توصیف می‌کرد. چند ماه بعد برای کتاب شعری از الوار چند اچینگ طرح زد و در آن همسر شاعر، نوش، زنی که برآمدن ناگهانی آفتاب را تماشا می‌کند، و سر خواب رفتهٔ ماری ترز را تصویر کرد. این دو دوست بعدها بازهم در مورد کتاب‌های دیگر همکاری کردند، الوار شعر می‌نوشت و پیکاسو تصویرهای کتاب را می‌کشید.

الوار نیز به سهم خود یار و یاور پیکاسو بود و مانند آپولینر شاعر دامنه ستایش از هنر پیکاسو را به همه‌جا گسترد. در بهار ۱۹۳۶ گروهی از نقاشان و شاعران جوان اسپانیایی ـ گروه موسوم به **دوستداران هنرهای نو**[1] ـ نمایشگاهی با عنوان مرور بر آثار پیکاسو برگذار کردند؛ پس از نخستین نمایشگاه کوچکی که از آثار او در ۱۹۰۱ در بارسلون برگذار گردید این دومین نمایشگاهی بود که در سرزمین مادری‌اش برپا می‌شد. پیکاسو برای سپاسگزاری از هم‌وطنانش چندتایی از نقاشی‌هایی را که هنوز در اختیار داشت به اسپانیا فرستاد تا به نقاشی‌هایی افزوده شود که از مجموعه‌داران به امانت گرفته شده بود. در مورد جزئیات پُست کردن و بیمهٔ تابلوها زحمت بسیار تحمل کرد با این همه در افتتاح نمایش شرکت نکرد و الوار به عنوان نماینده او در شب گشایش سخنرانی کرد.

---

1. Amigos delas Artes Nuevas

یک روز هنگامی که نزدیک من تروپه در جنوب با یکی از دوستان مشغول خوردن غذا بود به دختر سیاه مو و چشم سبزی برخورد که چندماه پیش الوار به او معرفی کرده بود. دختر دورا مار نام داشت و باهوش و پرنشاط و اشرافی منش بود. پدرش که آرشیتکتی اهل یوگسلاوی بود خانواده را به آرژانتین برده بود و در آنجا زندگی می‌کردند؛ از این‌رو دختر می‌توانست به زبان خود پیکاسو با او گفتگو کند. پیکاسو پس از ناهار ساعتی در سن تروپه با او قدم زد، سپس از او خواست که همراه او به موژَن برگردد و دختر هم پذیرفت.

نخستین حضور دورا در کار پیکاسو در طرحی لطیفه‌وار است و آشکارا یک جور بازی در مورد تفاوت سنی آن‌دو است و دختر را در حالتی نشان می‌دهد که لباس پوشیده و می‌خواهد به گردش برود که در را باز می‌کند و با پیرمرد ریشویی رو در رو درمی‌آید که سگی را در بغل گرفته است. دورا «سوگلی» تازهٔ زندگی پیکاسو شد. تا یک دههٔ بعد نقش دورا بر تصویرهای او مسلط شد، چنان که پیشینیان او چنین کرده بودند.

آشنایی با دورا پیکاسو را از حالت سستی و بی‌حالی درآورد. در ده سال دشواری که در پی‌آمد دورا زن خوش‌رفتاری بود. پس از آشنایی با دورا هنر پیکاسو شکفتگی و باروری تازه‌ای یافت. البته اگر هم مسائل زندگی خصوصی او بهبود یافته بود، باری، حوادث غم‌انگیزی در بیرون از خانه روی می‌داد. اسپانیا گرفتار جنگ داخلی شده بود. پیکاسو که پس از ۳۰ سال دوری از اسپانیا هنوز سخت به آن دلبسته بود نمی‌توانست آرام بنشیند. اکنون نخستین سال‌های پرآشوب مهمانی‌های کارگاه آزاد و فارغ، نوشخواری‌ها، تریاک‌کشی‌ها و عملیات شبانهٔ شلیک تپانچه به سر آمده بود. خشونت جوانی او دیرگاهی پیش از این فرو مرده بود. پیکاسو، این کارگر خستگی‌ناپذیر، هیچ فرصتی برای دل سپردن به عجایب و غرایب نداشت. سابارتس براین نکته تأکید می‌گذارد که زندگی پیکاسو از

یک رشته عادت فراهم آمده بود؛ پیکاسو دلبستهٔ جریان آرام و ثابت زندگی روزمره بود، نظم و قاعده و محیط آرام را دوست می‌داشت و هرچیز را منظم و سر جای خود می‌خواست؛ در کارگاه او هرچیز دقیقاً می‌بایست سر جای خود قرار می‌گرفت. مادام که چیزها سر جای خود بودند به هیچ‌چیز دیگر اهمیت نمی‌داد.

گرنیکا

دولت وقت اسپانیا، جمهوری دوم، نمایندهٔ مرحلهٔ دوم نهاد دمکراتیکی بود که سلطنت دیرینه را در ۱۹۳۱ برانداخته بود و اکنون برای بقای خود می‌جنگید. پایه‌های قدرت جمهوری سست بود و خود کشور اساساً فئودالی باقی مانده بود. از نظر اقتصادی اسپانیا بسیار عقب‌مانده بود ودورتر از بقیهٔ کشورهای اروپای غربی گام برمی‌داشت. بسیاری از دهقانان در نهایت سختی گذران می‌کردند و قطعات کوچکی از زمین را در املاک بزرگ اربابی کشت می‌کردند و به اختیار زمینداران و اربابان خود هردم در معرض اخراج و مصادره بودند. صنعت هنوز نخستین دورهٔ رشد خود را طی می‌کرد و هرجا صنعتی در کار بود کارگر حکم برده و رعیت را داشت. زمینداران اشراف‌زاده و کارخانه‌داران و سرمایه‌داران نوکیسه دست حمایت کلیسا و ارتش را پشت سر خود داشتند؛ و این چهار گروه پرنفوذ حفظ و دوام منافع خود را نخستین هدف خویش قرار داده بودند.

جمهوری دوم به کمک پیشه‌وران و مردم طبقهٔ متوسطی چون والدین پیکاسو به وجود آمد. اما از اجرای تغییرات بنیادی درماند. حامیان جمهوری که سخت در انتظار اصلاحات ارضی و صنعتی بودند به بخش‌های مختلف تقسیم شدند؛ در مورد مسألهٔ مهم شیوه حکومت

برخی غریو حاکمیتی متمرکز و نیرومند را سر می‌دادند و برخی دیگر خواهان خودگردانی محلی بودند. حکومت بیشتر از دست آنارشیست‌ها به ستوه آمده بود؛ این آنارشیست‌ها بیشتر شبیه کسانی بودند که پیکاسو در اواخر قرن در کافهٔ «چهار گربه» با آنان آشنا شده بود. اصلاحاتی بسیار سطحی و اندک انجام گرفته بود. دهقانان، کارگران و روشنفکران ناراضی مانده بودند و بدین‌سان جمهوری ضعیف می‌شد.

نارضایی پنج سالی اوج گرفت. انتخابات فوریهٔ ۱۹۳۶ سبب روی کار آمدن **جبههٔ خلق** شد که نه‌تنها مرکب از جمهوری‌خواهان که شامل کمونیست‌ها، سوسیالیست‌ها و حتی آنارشیست‌ها بود. گرچه این حکومت تازه برخی اصلاحات انجام داد مردم خواهان اقدامات بنیادی‌تر بودند. یک رشته اعتصابات کارگری سراسر کارخانه‌های صنعتی مادرید را درنوردید؛ در ماه ژوئیه شهرهای عمدهٔ اسپانیا دستخوش ۱۳۰۰ اعتصاب بودند. در پی اعتصابات شورش‌هایی درمی‌گرفت. خانه‌ها به غارت می‌رفتند و صومعه‌ها و کلیساها به آتش کشیده می‌شدند؛ زندانیان از زندان مرخص می‌شدند و هنگامی که روزنامه‌ای خصومت‌های جناحی را علنی می‌کرد شماره‌های نشریات سخت کمیاب می‌شد.

در ۱۳ ژوئیه یکی از اعضای محافظه‌کار **کورتس**[1] (پارلمان) به قتل رسید. دستهٔ کوچکی از افسران ارتش در مراکش اسپانیا این حادثه را بهانه کردند و بر حکومت **جبههٔ خلق** و اصلاحات پیشنهادی آن شوریدند. شورش به پادگان‌های اسپانیا نیز گسترش یافت و نیروهای پلیس و فاشیست‌های دست راستی به شورشیان یونیفورم‌پوش ارتش پیوستند. دولت، سربازان وفادار به **جبههٔ خلق** و اعضای اتحادیه‌های کارگری به مقابله با شورشیان برخاستند و سرانجام در عرض چند روز جنگ داخلی سراسر اسپانیا را فراگرفت.

---

1. Cortes

در ماه اکتبر ارتش شورشی دستگاه حکومت را در مادرید در محاصره گرفت و تا آن هنگام تقریباً بر نیمی از کشور چیرگی یافته بود. رهبر طاغیان ژنرالیسیمو فرانسیسکو فرانکو از نظر اعتقادات سیاسی و اجتماعی بسیار کهنه‌پرست و مرتجع بود و از این‌رو برگی برنده در دست حکومت سلطنت‌طلب قدیم به شمار می‌رفت. فرانکو جوانترین سروان، جوانترین سرگرد، جوانترین سرهنگ و جوانترین سرتیپی بود که ارتش اسپانیا به خود دیده بود. فرانکو در اول اکتبر، در چهل و سه سالگی، خود را رئیس دولت اعلام کرد و در منطقهٔ زیر فرمان خود ــ همان به اصطلاح اسپانیای ناسیونالیست ــ اصلاحات ناچیزی را که جمهوری اسپانیا معمول داشته بود متوقف کرد، اپوزیسیون روشنفکران و اعتراض دهقانان و کارگران را وحشیانه سرکوب کرد و دیکتاتوری نظامی برقرار ساخت.

کودتای فرانکو از آن‌رو ممکن شد که دولت جمهوری از اتکا به شوراهای کارگری و مردمی پرهیز داشت، مردم زحمتکش به ابزاری برای ستیزهٔ رهبران جاه‌طلب احزاب سیاسی و اتحادیه‌های کارگری بدل شده بودند و از این‌رو ارتجاع فاشیستی بر زمینهٔ ضعف نیروهای برابری طلب، مترقی و جمهوری‌خواه به پیشروی ادامه داد. اما با همهٔ این چندپارگی‌ها، نفرت از سرمایه‌داری و فاشیسم احساسات مقاومت را پر و بال داد و تقویت کرد و جنگ داخلی گسترش یافت. در حالی که دمکراسی‌های غربی به بهانهٔ خطر «سرخ» از معرکهٔ نبرد کنار کشیدند آلمان نازی و ایتالیای فاشیست، بمب و هواپیمای جنگی و آدم در اختیار فرانکو گذاشتند؛ اتحاد شوروی اسلحهٔ جمهوری خواهان را تأمین می‌کرد و از کارگران خود می‌خواست نیمی از یک درصد دستمزد ماهانهٔ خود را به آرمان مردم اسپانیا اختصاص دهند.

پیکاسو از هنگام جوانی نظرهای هنری خود را دربارهٔ دردها و نابسامانی‌های اجتماعی و انسانی ابراز کرده بود. در این زمینه برای نمونه

می‌توان از کاریکاتورهایی برای «هنر جوان» در مادرید در ۱۹۰۱، مردم فقرزده‌اش در نقاشی‌های دورهٔ آبی و تازه‌تر از همه از مجموعه مینوتور شوم یاد کرد. پیکاسو که همیشه خود را از سیاست دور نگه می‌داشت، اکنون به دلیل مهر پایدار به اسپانیا و همدردی نسبت به مردم عادی کوچه و بازار دیگر نمی‌توانست بی‌اعتنا بماند.

«انجمن دوستداران هنر نو» که از قدر و منزلت بین‌المللی پیکاسو خبر داشت، دولت جمهوری را، که در مادرید به محاصره افتاده بود، ترغیب کرد تا پیکاسو را غیاباً به مدیریت موزهٔ بزرگ پرادو بگمارد. گرچه این کار حرکتی آشکارا تبلیغاتی بود پیکاسو برای تأکید بر حمایت خود از جمهوری آن را پذیرفت. اما جنگ و ستیز، بمباران و آتش‌سوزی شهر را به جهنمی بدل کرد و از این‌رو ناچار شاهکارهای موزهٔ پرادو را به جای امنی منتقل کردند. پیکاسو به تلخی گفته بود: «به این ترتیب من مدیر یک موزهٔ خالی‌ام.»

پیکاسو علاقه‌ای شخصی و نیز ایدئولوژیک در این جنگ داشت. در شهر بارسلون خانقاهی به آتش کشیده شده بود که در جنب آپارتمانی قرار داشت که مادرش همراه با خواهرش لولا، که اکنون بیوه شده بود، در آن زندگی می‌کردند. البته سینیورا روئیز و دختر و پنج نوه‌اش آسیبی ندیدند اما تا چند هفتهٔ بعد دود و بوی تند گوشت تن‌های سوخته به آپارتمان آن‌ها راه می‌یافت.

پیکاسو با شوری خستگی‌ناپذیر خود را وقف آرمان جمهوری کرده بود. چند تابلویی را که برای خود نگه داشته بود فروخت و پول آن را صرف آزادی اسپانیا کرد. وانگهی از جیب خود نیز به آرمان جمهوری بسیار کمک کرد؛ یک مأمور جمع‌آوری اعانه برآورد کرده است که پیکاسو مبلغی برابر با ۴۰۰/۰۰۰ فرانک برای رفع نیاز گرسنگان، مبالغ دیگری برای کمک به قشرهای گوناگون روشنفکران اسپانیا برای ادامه کار

خود و بخشش‌های بی‌شمار و خصوصی و سخاوتمندانه به‌افراد کرده است.

اما به یادماندنی‌ترین خدمت او به اسپانیای جمهوری خواه سال بعد انجام گرفت، هنگامی که شاهکارش **گرنیکا** را نقاشی کرد.

نقاشی ابزار جنگ است

بسیاری از هنرمندان خلاق و نوآور دیگر نیز با آن که پیوستگی قومی با اسپانیا نداشتند در همدردی‌های پیکاسو با جنگ داخلی اسپانیا و آرمان جمهوری با او شریک بودند. حتی بسیاری از هنرمندان غیرسیاسی خطر تهدید روح خلاقه را در زبان تحکم‌آمیز و توتالیتر فاشیسم فرانکو تشخیص می‌دادند. به ندرت جنگی چنین حمایت پرجنب و جوش، نیرومند و گسترده‌ای از نویسندگان، روشنفکران و نقاشان سراسر جهان یافته است که جمهوری اسپانیا در مبارزه برای بقا به خود دید. بسیاری از نویسندگان و هنرمندان از جمله ارنست همینگوی، استیون اسپندر، دابلیو. اچ اودن، آرتور کستلر، آندره مالرو، جرج اورول و کریستوفر کادول چه در هیأت خبرنگار یا جنگجو یا رانندهٔ آمبولانس در این جنگ فعالانه شرکت جستند.

هنگامی که در ژانویه ۱۹۳۷ عملیات نظامی جمهوری خواهان رو به افول داشت پیکاسو احساسات خویش را در هنر خود جلوه‌گر ساخت. پیکاسو که فرانکو را آماج حملهٔ مستقیم خود قرار داده بود یک سلسله اچینگ پرداخت که دیکتاتور را به هیأت موجودی مضحک مانند یک شلغم خرچنگ‌وار و پشمالو که تاجی بر سر دارد و از میان دهانی که در وسط آن واقع شده شریرانه می‌خندد به سخره گرفت. این هیولای متکبر ــ که به هیچ یک از هیولاهایی که پیکاسو که تا آن زمان طرح ریخته بود شباهت نداشت و مسلماً نفرت‌انگیزترین آن‌ها بود ــ به سوی خورشید

نشانه رفته است، اسبی را سلاخی می‌کند و بر مجسمه‌ای تیشه می‌زند. در برخی از صحنه‌ها فقط قربانیان نمودار می‌شوند. این قربانیان عمدتاً زن‌ها و بچه‌هایی هستند که یا مرده‌اند یا در حال نزع‌اند یا نومیدوار مأیوس‌اند.

پیکاسو این وحشیگری را روی دو صفحهٔ مسی بزرگ کنده‌کاری کرد و هریک از آن‌ها را به نه مستطیل به اندازهٔ کارت پستال تقسیم کرد. در آغاز کار می‌خواست این ۱۸ قطعه را جداگانه بفروشد تا به این ترتیب پول بیشتری برای آرمان جمهوری خواهان فراهم آورد. اما جلوه و تأثیر مرکب آن‌ها چنان قوی بود که برآن شد تا آن‌ها را به صورت مجموعه‌ای از صحنه‌های پشت سر هم و منظم عرضه کند، درست مثل «اله لویا» که در ۱۹۰۴ درهنگام سفر به‌پاریس و ماندگارشدن در این شهر طرح ریخته بود.

از این گذشته تصمیم گرفت که شعری از ساخته‌های خود را نیز به کار بیفزاید. شعر به سبک شعرهای سوررئالیستی دورهٔ آغازین شاعری او بود. اگر تصویرهای کلامی او از تصویرهای کنده‌کاری شده‌اش کمتر موفق بودند،باری نفرت‌اورا از یک‌خودکامهٔ بی‌نام‌و بی‌چهره‌خوب می‌رساندند.

اچینگ‌ها و شعر به صورت آلبومی پدیدار شد که نام **رؤیا و دروغ فرانکو** را بر خود داشت. این مجموعه در حکم شلیک آغازین نبرد شخصی او بود. این‌جا پیکاسو ناگهان به هیأت یک نوع خنیاگر دوره‌گرد پدیدار شد و در شمار نخستین گراورسازانی درآمد که چاپ چوبی‌هایی از هیولاها را در بازارها می‌فروختند. فرانکو هیولای او بود و پیکاسو رؤیاهای او را به تصویر می‌کشید و دروغ‌های او را آشکار می‌کرد. نسخه‌های بی‌شماری از این تصویرهای چاپی در سراسر جنگ داخلی اسپانیا با هواپیما بر مناطق تحت اشغال فرانکو فرو ریخته شد. اما حتی پیش از این مجموعهٔ ملعنت‌بار جمهوری اسپانیا از پیکاسو خواسته بود تا به کوششی دامنه‌دارتر دست بزند و از این‌رو دیوارنگاره‌ای به

پیکاسو سفارش داد که قرار بود زینت بخش غرفهٔ ویژهٔ اسپانیا در **عرضه‌گاه جهانی پاریس** در تابستان ۱۹۳۷ باشد.

پیکاسو بی‌درنگ مأموریت را پذیرفت. از آنجا که کارگاه او در کوچهٔ بوآسی چندان بزرگ نبود که گنجایش کار عظیم او را داشته باشد دو طبقه از خانه‌ای قرن هفدهمی را در کوچهٔ گرانز اُگوستن نزدیک سن اجاره کرد. ماه‌ها این دست و آن دست کرد، طبیعت بیجان‌های تزیینی و تک‌چهره‌های ماری ترز و دلبند تازه‌اش دورامار را نقاشی کرد. این تصویرها هیچ نشانه‌ای از کشاکش به دست نمی‌دهند؛ گویی عامدانه جنگ را از ذهن خود بیرون گذاشته بود.

پیکاسو با یک رویداد دهشتناک تکان خورد و به عرصه عمل کشیده شد. در ۲۶ آوریل ۱۹۳۷ **لژیون کندور** آلمان به حمایت از فرانکو به شهر کوچک گرنیکا از ایالت باسک حمله بُرد و آن را با خاک یکسان کرد. هواپیماهای آلمانی در شلوغترین روز یکشنبه بازار در گرنیکا بر شهر هجوم آوردند؛ خیابان‌ها و کوچه‌ها پر از مردم شهرنشین و روستانشینانی بود که حاصل یک هفته کار خود را برای عرضه و فروش به بازار آورده بودند. پیش از این هرگز در تاریخ جنگ‌های جدید مردم غیرنظامی چنین بیرحمانه، به این تعداد و با چنان ابزاری قتل عام نشده بودند. بدتر آن که گرنیکا برای سپاهیان فرانکو ارزشی سوق‌الجیشی نداشت اما برای ۶۰۰/۰۰۰ باسکی معنایی نهانی داشت: از آغاز قرون وسطی به این سو گرنیکا برای باسکی‌ها در حکم یک نوع پایتخت بود و نماد روح استقلال و آرمان‌های دمکراتیک آنان به شمار می‌آمد. معروف بود که پادشاهان اسپانیا یا نمایندگان آنان زیر درخت بلوط پرآوازهٔ این شهر به پاس سنتی همیشگی سوگند یادمی‌کردند که حقوق ویژهٔ مردم باسک را محترم بشمارند.

در عرض یک هفته پیکاسوی دور از خشم به کار با دیوارنگارهٔ خود پرداخت. درست در نخستین ده روز کار حدود ۲۵ پیش طرح ترتیب داد:

از گاوها، اسب‌های شکم دریده، از زنی که فانوس به دست از پنجره‌ای خم شده است، قربانیان در حال جان کندن، چهره‌هایی که از وحشت رنگ خاکستری گرفته‌اند، جیغ‌ها و شیهه‌های انسان‌ها و جانوران مرگ‌زده، و نیز از دیگر چهره‌ها چه جدا جدا و چه به صورت گروه. در یازدهمین روز پرده نقاشی عظیمی برپا داشت که حدود ۲۵ فوت طول و ۱۱ فوت ارتفاع داشت. اتاقی که در آن کار می‌کرد چندان طول و عرض داشت که با پردهٔ نقاشی او سازگار درآید اما برخلاف سقف‌های خانه‌های قدیمی کم ارتفاع بود. پیکاسو بی‌آن که پروایی داشته باشد تابلو را کج کرد و در شیب قرار داد. همچنان که نقاشی می‌کرد می‌توانست از نردبان بالا و پایین برود و آن را در طول اتاق اندکی به این سو یا آن سو بکشاند. برای جایی که پرده شیب برمی‌داشت و از دسترس او دور بود یک قلم‌موی بلند مخصوص درست کرده بود و از نشیمن‌گاه نردبان به طرزی مخاطره‌آمیز و متزلزل خم می‌شد تا آن را به نقطهٔ مورد نظر برساند. از این گذشته در دلبند جدید خود تماشاگری سرسپرده یافته بود. دورا نه‌تنها همگام و همراه او بود بلکه همچنان که کار پیش می‌رفت از آن عکس‌برداری می‌کرد.

پیکاسو پس از یک ماه کار پیوسته **گرنیکای** بزرگ خود را تکمیل کرد. این اثر شاید هولناک‌ترین سند از وحشت‌های جنگ باشد که هنرمندی تاکنون آفریده است. در این اثر پیکاسو بسیاری از تکنیک‌هایی را به کار بست که در سال‌های پیش به کار گرفته بود: فیگورهای تخت و پاره پارهٔ کوبیسم؛ جا به جا شدگی چشم‌ها، گوش‌ها، نیمرخ‌ها، اندام‌ها، فرم‌های قوی و انتزاعی هنر بدوی افریقایی؛ نمادهای مجموعهٔ مینوتور و مانند آن‌ها. اما اهمیت ابزارهایی که پیکاسو به کار گرفت در برابر هدفی که به دست آورد رنگ می‌بازد؛ **گرنیکا** فریاد یادمانی اندوه انسان در عذاب‌آورترین نقطهٔ آن است. هیچ رویداد سیاسی دیگری چنین بازتابی

در هنر پیکاسو نیافت. بعدها جنگ کره او را برانگیخت تا پرده‌ای همانند این تصویر بیافریند. اما شور و هیجان او چندان پر تلاطم و خشن نبود. گرنیکا چیزی بیش از گزارش یک حادثه است؛ الهام اصیلی که در پس این تصویر نهفته بود به یک بینش نمادین و بیش و کم شهودی تکوین یافت. در همان هنگام بی‌درنگ آشکار شد که این تصویر تا کجا با نقاشی تاریخی قراردادی بورژوایی فرق دارد. اکنون آشکار می‌شد که هیولاها و غول‌هایی که پیکاسو سال‌ها پیش از آن می‌کشید پیشاهنگان این مکاشفهٔ ترسیمی بودند. فاجعه و شفقت، لعنت و زاری، نَفَس زندگی و خاموشی مرگ، آشوب اندیشه‌ها و احساس‌ها با چنان شدتی از این ترکیب‌بندی می‌جوشد وبرمی‌آید که در گنجایش تاب و تحمل انسانی نیست.

پیکر مرکزی اسبی مجروح است که سرش از حالت ترس ناگهانی به بالا کشیده شده است. بالای سر اسب خورشیدی است که به چشمی می‌ماند که چراغ برق در حکم مردمک آن باشد؛ زیر سُم او جنگجویی کشته افتاده است که در دستی شمشیری شکسته را می‌فشارد، و دست دیگر شق و راست به جهت مخالفت افتاده است. در سمت چپ گاوی به دوردست خیره شده است. زیر او زنی که بچه‌ای مرده را در بغل گرفته است رو به سوی آسمان فریاد می‌کشد. در سمت راست سه زن دیگر دیده می‌شوند. یکی از آن‌ها فریادکنان از خانه‌ای در حال سوختن فرو می‌افتد و لباسش از آتش شعله‌ور است. دیگری بی‌هدف می‌گریزد. سومی که تنها با یک سر و یک بازو نمودار می‌شود چراغی را راست به پیش برده است.

نقاشی نهایی نسبت به برداشت‌های آغازین پیکاسو در باب موضوع برخی دگرگونی‌های مهم در بر دارد. در پیش طرح‌های مقدماتی گاو به سوی مرکز تصویر می‌نگرد؛ پیکاسو با برگرداندن سر او کاری کرده است که انگار گاو در افقی نادیدنی خیره شده است. جنگجوی فروافتاده در

اصل مشت گره کردهٔ خود را به رسم سلام چپ‌گرایانهٔ **جبههٔ خلق اسپانیا** بلند کرده بود. در آغاز پیکاسو صحنه‌ای بیرونی را طرح ریخته بود اما سپس جلوه‌های ویژهٔ درونی مانند چراغ برق، کف آجری، یک میز و نشانه‌هایی حاکی از اشکال هندسی یک اتاق را نیز به آن افزود.

اما شاید مهم‌ترین تغییر در این اثر تصمیم او به رنگ‌آمیزی **گرنیکا** تنها به سه رنگ سفید، خاکستری و سیاه بود. این ته رنگ‌های تیره، که به هرحال آرام‌بخش نیستند، بر تراژدی تأکید دارند. نه در رنگ‌ها، نه در پیکرها، نه در تمامی سمبولیسم پیچیدهٔ نقاشی، نشانی از امید نیست. حتی چراغِ زن تنها به کار روشن کردن صحنهٔ فاجعه می‌آید.

پیکاسو همواره از تفسیر تصویرهای خود بیزار بود با این حال در ۱۹۴۴ پس از آن که نیروهای متفقین به همراه مبارزان و پارتیزان‌های فرانسوی پاریس را آزاد کردند دوتا از مهم‌ترین نمادهای **گرنیکا** را به یک سرباز امریکایی که در کارگاه او با او گفتگو می‌کرد توضیح داد. پیکاسو گفت: «گاو نشانهٔ فاشیسم نیست. بلکه نمودار سبعیت و تاریکی است... اسب نمایشگر مردم است.»

به استناد گفتهٔ خود پیکاسو به نظر می‌رسد گاو شخصیت شریر اثر باشد. با این حال برخی از منتقدان گفته‌اند که حتی در «سبعیت و تاریکی»ای که پیکاسو از آن سخن می‌گوید این موجود همان‌قدر بی‌تقصیر است که قربانیان؛ وانگهی با وارسی دقیق افق درمی‌یابیم که گاو به اندازه اسب جنون‌زده و زنان جیغ‌کشنده گیج و پریشان است. اگر به راستی گاو پست و تبه‌کار نیست پس دشمن در هیچ جای پردهٔ نقاشی نیست و این حذفی است که پیامی تکان‌دهنده را القا می‌کند. برای قربانیان جنگ‌های جدید دشمنْ غیرشخصی و ناشناس برجا می‌ماند.

چند هفته‌ای پس از آن که پیکاسو دیوارنگارهٔ عظیم خود را تمام کرد تصویر به دیواری در درون غرفهٔ اسپانیا در **عرضه‌گاه جهانی** نصب شد و

توفانی از بحث و جدل برانگیخت. پیکاسو هم از نظر سیاسی و هم از جنبهٔ هنری سرزنش شد. حامیان فرانکو با سر و صدا و جنجال بسیار به آن حمله بردند، خاصه پس از آن پیکاسو بیانیه‌ای منتشر کرد و در آن گفت که **گرنیکا** برای آن کشیده شده است تا «نفرت او را از آن دارو دستهٔ نظامی بیان کند که اسپانیا را در اقیانوسی از درد و مرگ فرو برده است.» شگفت آن که برخلاف انتظار **گرنیکا** سبب رنجش بسیاری از هواخواهان آرمان جمهوری و آزادی اسپانیا نیز شد؛ اینان گمان می‌بردند که پیکاسو به نحوی مؤثرتر و بهتر همهٔ نیروی خود را به کار خواهد گرفت و از راه دیوار نگارهٔ خود فراخوانی مستقیم به پیکار با فاشیسم فرانکو خواهد داد.

منتقدان هنری نیز به اندازهٔ گروه‌ها و دسته‌های سیاسی به جبهه‌های مخالف تقسیم شده بودند. یکی از معترضان بر «چهره‌های مترسک‌گونهٔ» دیوارنگاره عیب می‌گرفت و دیگری از «پیش‌پا افتادگی مبالغه‌ها». یکی از هواخواهان برجسته **گرنیکا** هربرت رید منتقد انگلیسی بود که به پاسخگویی به این اتهام برخاست. رید نوشت: «نمادهای پیکاسو پیش‌پا افتاده است مانند نمادهای هُمر، دانته و سروانتس. زیرا تنها هنگامی که بیشترین پیش‌پا افتادگی با شدیدترین شور و عاطفه سرشار شود اثر هنری بزرگ، که از همهٔ مکتب‌ها و طبقه‌بندی‌ها برمی‌گذرد، زاده می‌شود؛ و همین که زاده شد جاودانه می‌زید.» یادداشتی حاکی از پیشگویی زودتر از بقیه نوشته‌ها در مقاله‌ای در مجلهٔ «دفترهای هنر» به چاپ رسید؛ این شمارهٔ مجلهٔ «دفترهای هنر» پس از نمایش همگانی **گرنیکا** تقریباً تماماً به آن اختصاص یافته بود. نویسندهٔ مقاله میشل لریس بود که همسرش بعدها، هنگامی که جنگ جهانی دیگری کان وایلر را برای دومین‌بار ناچار به فرار از فرانسه کرد، عهده‌دار ادارهٔ گالری دانیل هانری کان وایلر شد. لریس نوشت: «پیکاسو خبر از ماتم خود ما می‌دهد: همهٔ آنچه دوست داریم در حال مردن است.»

جنگ جهانی دوم

در عرض دو سال جنگی جدید وحشت‌های گرنیکا را به پایه‌ای تخمین‌ناپذیر افزایش داد و نخست اروپا و سپس سراسر جهان را درنوردید. برخی از سیاستمداران کوشیدند گاه با تملق و گاه با فشار دیکتاتور آلمان را بر سر عقل آورند؛ با هر کوششی که به موفقیت می‌رسید، یا اغلب به شکست می‌کشید، نگرانی اروپاییان که هنوز از دسترس هیتلر دور بودند افزایش یا کاهش می‌یافت. هنر پیکاسو نیز جریان متناوب ترس و امید را بازتاب می‌کند. برخی از شادترین و برخی از غم‌انگیزترین آثار او محصول همین سال‌هاست.

اعتبار پیکاسو هردم اوج می‌گرفت. پس از برچیدن **عرضه‌گاه جهانی پاریس گرنیکا** راهی سفری دراز به نروژ، لندن و لیورپول شد و از راه اقیانوس اطلس به نیویورک رفت. نام پیکاسو حتی برای دیدارکنندگان اتفاقی موزه‌ها نیز رفته رفته طنینی آشنا می‌یافت. درآمدهای حاصل از نمایش‌های متعدد **گرنیکا** صرف آرمان جمهوری اسپانیا می‌شد اما آثار دیگر او مبالغ هنگفت‌تری برای او فراهم آورد.

گفتیم که در این سال‌ها پیکاسو نیز دستخوش بیم و امید بود. از این دوره دو کار بیش از همه یادکردنی است: یکی از این‌ها **زن گریان** است که در پاییز ۱۹۳۷ در پاریس کشید و از نمونه‌های نخستین خود یعنی گرنیکا و طرح‌هایی که در پی آن آمد بسیار فراتر می‌رود. اندوه انسانی هرگز پیش یا پس از آن در چهره‌ای چنین سخت و گرفته ننشسته است: این اندوه در دهان کژتافته، دندان‌های به هم فشرده و چشمان ورق زده جوهری کلی و همه‌گیر به خود گرفته است. دستمالی همزمان هم چهره را می‌پوشاند و هم آشکار می‌کند؛ اشک‌ها بیضی‌هایی کوچک‌اند که به جای ناخن‌های چنگ شده نیز به کار می‌آیند. رنگ‌های پیکاسو در حکم ضربهٔ نهایی و

ویرانگرند: این رنگ‌ها دیگر نه سیاه‌ها و سفیدها و خاکستری‌های تیره و دلگیر گرنیکا که رنگ‌هایی تند و نامطبوع و عصبی‌اند که درد و جنون برمی‌انگیزند.

دوم پردهٔ **ماهیگیری شبانه** در آنتیب است که در تابستان ۱۹۳۹ کشید و اثری شاد و بی‌معناست و همان اندازه شوخ و شنگ است که **زن گریان** دلتنگ‌کننده. حال و هوای سرخوشانه و شادی که **ماهیگیری شبانه** را پدید آورد حتی تا خشک شدن رنگ پردهٔ نقاشی نپایید. در اول سپتامبر درست پس از آن که پیکاسو پرده را به پایان بُرد، سپاهیان هیتلر به لهستان حمله کردند. دو روز بعد فرانسه و انگلستان که متعهد به پیمان دفاع از لهستان بودند به آلمان اعلان جنگ دادند. پیکاسو و دورا خود را با قطار به پاریس رساندند. **ماهیگیری شبانه در آنتیب** نیز همراه آنان بود.

۱۹۳۹، سال آغاز جنگ، سال بدی بود. مادر پیکاسو که اعتمادش به پسرش هرگز سستی نگرفته بود و از همان آغاز کودکیِ پابلو به رسالت او باور داشت در بارسلون درگذشت.

هنگامی که پیکاسو از آنتیب به پایتخت بازگشت تنها سه روز در پاریس ماند. شایعاتی بر سر زبان‌ها بود مبنی بر این که قرار است شهر بمباران شود. پیکاسو همراه دورا و سگ تازی‌اش کازبک و ساریاتس و همسرش به رویان، بندر کوچکی در کنارهٔ اقیانوس اطلس حدود ۲۵ میلی شمال بوردو، رفت. دو اتاق اجاره کردند و ماندگار شدند.

با همهٔ تغییراتی که پیش آمده بود و خبرهایی حاکی از این که الوار و دوستان دیگرش به خدمت نظام فراخوانده شده‌اند پیکاسو همچنان و تقریباً با خشم چنان که گویی می‌خواهد افکار خود را منحرف کند به نقاشی و طراحی ادامه داد. مواد و مصالح کار سخت به دست می‌آمد؛ کاغذ و دفترچهٔ طراحی کمیاب بود، پرده نقاشی نیز وضع بهتری نداشت. حتی وقتی پرده نقاشی به دست می‌آورد سه پایه نداشت؛ این بود که

ناچار پرده را روی صندلی می‌گذاشت، صندلی دیگری را برای گذاشتن تخته رنگ به کار می‌گرفت و قلم‌موها را هم خودش می‌ساخت. اما دشواری‌ها تنها او را به کار بیشتر برمی‌انگیخت. شمار بسیاری کار پدید آورد که از آن میان می‌توان به تک‌چهره‌ای از مابارتس، با یقهٔ چین‌دار و کلاه پر دار قرن شانزدهمی، چشم‌ها و گوش‌های تابه تا و بی‌قرینه، و تک‌چهرهٔ دیگری به نام زن در حال شانه کردن گیسوان خود اشاره کرد که ویژگی‌ها و خطوط چهره و اندام دوراو کازبک را در هم آمیخته است.

پیکاسو جز دو سه سفر کوتاه به پاریس برای خریدن بوم یا سپردن پرده‌های نقاشی خود به بانک برای دور ماندن از خطر، تا اوت ۱۹۴۰، تا هنگام اشغال شهر به دست نیروهای آلمانی، در رویان ماندگار شد. هنگامی که در ۲۵ اوت ۱۹۴۰ اعلام شد که اوضاع در پایتخت آرام است پیکاسو همراه راننده، سگش کازبک و همهٔ بار و بندیلش به پاریس برگشت. زندگی در پاریس ناگهان دشوار شده بود. هیچ خدمتکاری پیدا نمی‌شد. دیگر نمی‌توانست به سادگی به بیستروی نزدیک خانهٔ خود برود و سفارش نان قندی و قهوه بدهد. حالا دیگر نه از قهوه خبری بود و نه از نان صبحانهٔ همیشگی و کلوچه. اما سرانجام مغازه‌ای را پیدا کرد که هنوز انجیر وارداتی از افریقای شمالی می‌فروخت؛ هر روز سر صبحانه آن قدر انجیر خورد که سرانجام بیمار شد. بنزین اضافی هم طبعاً در دسترس نبود. این بود که پیکاسو از کوچهٔ بوآسی تا کارگاهش در کوچهٔ گرانزاگوستن را با اتوبوس رفت و آمد می‌کرد. یک روز از اتوبوس هم دیگر خبری نشد و سر ظهر ــ چون پیکاسو معمولاً تا ساعت یازده صبح می‌خوابید ــ مترو چندان پُر و شلوغ بود که از آن پس بیشتر وقت‌ها سفر تقریباً دراز خود را پای پیاده طی می‌کرد. شب مدتی در کافه فلور در سن ژرمن دو پره می‌نشست، ته یک بطری آب معدنی را بالا می‌آورد و پس از آن که با زدن عینک دسته شاخی قیافهٔ مبدل به خود می‌گرفت پشت یک

روزنامه پنهان می‌شد؛ سپس برمی‌خاست و قدم‌زنان از خیابان‌های نیمه‌تاریک پاریس به کوچهٔ بوآسی برمی‌گشت. سرانجام در ۱۹۴۲ هنگامی که این‌گونه زندگی تحمل‌ناپذیر شد به کلی به کارگاه کوچهٔ گرانز اُگوستن نقل مکان کرد. ماه‌های زمستان زندگی در این اتاق‌های بزرگ و درندشت تقریباً تحمل‌ناپذیر بود. پیکاسو تا مغز استخوان سرما را حس می‌کرد. ناچار یک بخاری برقی خرید اما از آنجا که جریان برق با سخت‌گیری و صرفه‌جویی جیره‌بندی شده بود از خیر گرم کردن خانه با برق گذشت و به گرمایش گاز روآورد. چیزی نگذشت که مصرف گاز نیز تابع مقررات شد و کاهش یافت و پیکاسو ناچار در قلعهٔ قرن هفدهمی خود باز به لرز افتاد. کنسولگری امریکا و دولت مکزیک به او پیشنهاد پناهندگی دادند. روزنامه‌ها خبر دادند که گشتاپو پیکاسو را بازداشت کرده است. اما پیکاسو در پاریس ماند. روزی هنرمندی از او پرسید: «چه باید کرد وقتی که آلمانی‌ها پشت سر ما هستند؟» پیکاسو جواب داد: «هیچی، نمایشگاه بگذاریم!» اما نازی‌ها او را از این کار باز داشتند. هیتلر کار پیکاسو را با برچسب «هنر بلشویکیِ» منحط خوار می‌شمرد. حضور پیوستهٔ پیکاسو در پاریس اشغال شده آن هم پس از آن که دیکتاتورهای هنری نازی داغ «منحط» به او زده بودند جلوهٔ یک حرکت اعتراضی داشت.

در این زمان رشته کارهای زنان نشسته را نقاشی کرد و همان‌ها را بعدها نیز به عنوان مضمون‌هایی برای لیتوگرافی به کار گرفت. پیکاسو با دشواری‌ها همان‌گونه که بودند رو به رو می‌شد. هیچ عادت نداشت که بیهوده وقت بگذراند بلکه مثل همیشه کار می‌کرد. هیچ‌چیز دیگری جز کار پیش او اهمیت نداشت. حتی آن دسته از سربازان آلمانی که پیشه‌شان نقاشی بود خوب می‌دانستند که با همهٔ انزوایی که پیکاسو داشت چگونه به حریم خلوتش راه پیدا کنند. پیکاسو آنان را با روی خوش می‌پذیرفت،

کتاب‌هایی را که با خود می‌آوردند امضا می‌کرد و کارت پستال‌هایی از تصویر گرنیکای خود را به آن‌ها می‌داد. گفته‌اند که هنگامی که اتو آبتس، سفیر آلمان در پاریس، پیشنهاد تأمین زغال مصرفی او را کرد پیکاسو با سردی درآمد و گفت «اسپانیایی‌ها هیچ‌وقت سردشان نمی‌شود!» باز گفته‌اند که وقتی آبتس کارگاه پیکاسو را ترک می‌گفت چشمش به عکسی از گرنیکا افتاد عمداً به آن خیره شد و به نشانهٔ شناسایی کار فریاد زد: «آه، مُسیو پیکاسو پس این کار شماست؟» پیکاسو جواب داد: «نه، کار شماست.» هنگامی که پس از جنگ از چند و چون این ماجرا از پیکاسو پرسیدند پیکاسو خندید و گفت، «خُب، کم و بیش حقیقت دارد. سربازها معمولاً به بهانه تحسین تابلوهای من می‌آمدند این‌جا. من کارت پستال‌هایی از گرنیکایم را به آن‌ها می‌دادم و می‌گفتم «بگیرید! یادگاری است! یادگاری است!» پیکاسو این رفتار را در زمانی در پیش گرفته بود که حتی عرضهٔ تصویرهایش در نمایشگاه و آمدن نامش در روزنامه‌ها قدغن شده بود. پیکاسو که در گذشته به شهرت‌خواهی و احساسات‌انگیزی متهم شده بود به آسانی پشت دری‌ها را کشید، کنج خلوت گزید و نشان داد که چگونه به توجه عمومی، که گمان می‌رفت بسیار به آن نیاز دارد، بی‌اعتناست. مقامات فرهنگی نازی که به دقت مراقب همه‌چیز بودند آشکارا از رفتار او به خشم آمدند. طرح‌های بی‌آزار او می‌بایست از تالار تئاترها و تصویرهایش از نگارخانه‌های عمومی و خصوصی برداشته می‌شد.

پیکاسو برای آن که زمستان سرد وحشتناک تحمل‌پذیر شود و یکسره از کار کردن باز نماند اکنون حمام خود را به صورت کارگاه مجسمه‌سازی درآورده بود و در آنجا کار می‌کرد. حالا دیگر از همهٔ جیرهٔ برق خود بهره می‌گرفت تا این تک اتاق کوچک را گرم نگه دارد. سرانجام گرم و راحت شده بود. در این حمام بود که **سر گاو** مشهور را ساخت. پیکاسو از ساده‌ترین چیزهایی که به دستش می‌افتاد هنر می‌آفرید. در ۱۹۴۳

هنگامی که قدم می‌زد دوچرخه‌ای قراضه و رها شده یافت. زین و دستهٔ دوچرخه را برداشت و این دو تکه را به صورت سر یک گاو به هم وصل کرد و این یکی از هوشمندانه‌ترین و مشهورترین کارهای دگردیسه‌وار پیکاسوست. خود پیکاسو به این کار سخت می‌بالید و پس از آن که پاریس در ۱۹۴۴ آزاد شد هنگام بازدید روزنامه‌نگاران از کارگاه او توجه خاص آنان را به این کار جلب کرد و چندی بعد آن را در نخستین نمایشگاه پس از اشغال خود به نمایش گذاشت. اثر نیم شوخی و نیم جدی دیگر سال ۱۹۴۳ **نخستین گام‌ها** بود که ارادهٔ سرسختانه کودکی نوپا را به راه رفتن و نگاه نگران مادر را نشان می‌داد. شاید منظور از این تابلو آن بود که ثابت کند انسان حتی در میانهٔ مرگ و زندگی پایداری می‌ورزد. **زن با یک پرتقال** و نیز پیکر بزرگ زن ایستاده، که پیکاسو برای مدل آن از آدمک مانکن یک حیاط خانه بهره گرفت در همین ایام کشیده شد.

در ۲۴ اوت ۱۹۴۴ نبرد خیابانی تمام عیاری در سراسر کوی و برزن پاریس درگرفت و سراسر روز کارگاه پیکاسو نیز تقریباً مانند هر ساختمان دیگری در پاریس با صدای تانک و آتشباری سنگین به لرزه درآمد. در حالی که دیگران پناه می‌گرفتند پیکاسو به کار ادامه می‌داد. برای آن که پیروزی قریب‌الوقوع مردم فرانسه را جشن گیرد نسخه‌ای از **پیروزی فان**[1]، اثری شادخوارانه از نقاش سبک کلاسیک قرن هفدهم فرانسه، نیکلا پوسن، را در برابر خود نهاد و بی‌آن که خود را مقید به پیروی دقیق از فرم‌های آن کند نسخه‌ای آزاد از آن پرداخت.

روز بعد در ۲۵ اوت نیروهای متفقین وارد شهر شدند و پاریس غرق شور و هیجان شد. دوستان قدیم، خبرنگاران و سربازان کنجکاو بی‌درنگ کارگاه پیکاسو را در میان گرفتند؛ صف دراز مردم به سوی خانهٔ پیکاسو

---

۱ Faun، در اسطوره‌های یونانی رب‌النوع کشتزاران، جنگل‌ها، جانوران وحشی و گوسفندان که با پاها، و گاه شاخ‌ها و گوش‌های یک بز نموده می‌شود.

روزها ادامه یافت. پیکاسو بی‌درنگ به یک نوع قهرمان جدید بدل شد ــ البته نه فقط همچون هنرمندی رهایی یافته بلکه چون نماد پایداری در سراسر روزها و سال‌های سرد و غم‌بار اشغال. پیکاسو بعدها یادآوری کرد که: «آن زمان جای آن نبود که هنرمند خلاق سپر بیندازد، شکست را بپذیرد و دست از کار بکشد. هیچ کاری نمی‌شد کرد جز این که با جدیت به کار ادامه بدهی و همه شور خود را به کار بگیری تا لقمهٔ نانی پیدا کنی، بی‌سر و صدا همچنان دوستانت را ببینی و چشم‌انتظار آزادی بمانی.» اکنون سرانجام آزادی به دست آمده بود. پیکاسو شهر را باز یافت. چشمش به شهری که دوست می‌داشت گشوده شد و رشته کارهای چشم‌اندازهای پاریس را، که چون دمیدن هوای تازهٔ پس از سکون زمستان است، آغاز کرد.

هنرمند قرن

در پاییز ۱۹۴۴ به نظر می‌رسید پیکاسو همه را دوست دارد و همه او را دوست دارند. همین که پاریس پس از هزیمت آلمانی‌ها به زندگی بازگشت شهروندان و سربازان می‌توانستند پیکاسو را در حالی که روی صندلی این یا آن کافه نشسته بود یا در خیابان پرسه می‌زد ببینند. بسیاری از پاریسی‌ها همداستان بودند که او محبوب‌ترین چهرهٔ فرانسهٔ آزاد شده است. از نظر یکی از روزنامه‌نگاران تنها کسی که به عنوان موضوع گپ‌ها و گفتگوهای روزمره با او قابل مقایسه می‌نمود قهرمان جنگ، ژنرال شارل دوگل بود.

پیکاسو به شهرت دم افزون خودهم باگفتار و هم باکردار پاسخ داد. به هرکس که به آپارتمانش در کوچهٔ گرانز اُگوستن می‌آمد ــ دوستان قدیم، روزنامه‌نگاران و غریبه‌ها ــ خوشامد می‌گفت. برخی از دیدارکنندگان

سربازانی بودند که همین که به کارگاه او می‌رسیدند از زور خستگی بی‌درنگ خوابشان می‌برد؛ یکی از دیدارکنندگان تنها در یک روز بیست خفته در کارگاه او شمارش کرده بود. پیکاسو براثر فوران نیروی وجدان به کارهای عام‌المنفعه روی آورده بود؛ هنگامی که ژنرال دوگل، که پس از جنگ رئیس جمهوری دولت موقت فرانسه شده بود، کمیته‌ای تشکیل داد تا هنرمندانی را برای تصویر کردن جنگ برگزینند پیکاسو به دعوت کمیته پاسخ مثبت داد. سپس با روحیه‌ای بسیار فعال‌تر هنوز یک ماه از آزادی فرانسه نگذشته به حزب کمونیست فرانسه پیوست. روزنامهٔ **اومانیته** ارگان حزب کمونیست عکسی تقریباً یک صفحه‌ای از او چاپ کرد. کلید درک این حرکت او را باید در **گرنیکا** جست: مهر و شفقت، عشقی که به همنوعان خود داشت، نفرت از جنگ، برابری‌خواهی، انسانیت ــ کمونیسم در معنای آرمانی آن ــ این بود آنچه پیکاسو بدان باور داشت نه جزم‌ها و خط مشی های خشک و بی‌جان حزبی. در آن هنگام بسیاری از دوستانش از این حرکت گیج شدند.

پیکاسو کوشید تعهد سیاسی خود را به سیمون تِری توضیح دهد. «به نظر شما هنرمند چیست؟ احمقی است که اگر نقاش باشد هیچ نیست جز یک جفت چشم، اگر موسیقی‌دان باشد هیچ نیست جز یک جفت گوش، اگر شاعر باشد هیچ نیست مگر ابزار صرف ثبت عواطف انسانی؟ حاشا که چنین باشد: هنرمند ضرورتاً یک موجود سیاسی نیز هست، پیوسته و به تنِ خود همهٔ رویدادهای دیگرگون‌کننده، تهدیدگر و شادمانه را در این جهان تجربه می‌کند و همه چیز را بنابر صورت ذهنی خود می‌آفریند. برای او مُحال است که نسبت به همنوعان خود بی‌اعتنا بماند و خود را از زندگی‌ای ببُرد که چندسویگی آن خود آفریدهٔ همنوعان اوست... نه، نقاشی برای این کشیده نمی‌شود که زینت‌بخش آپارتمان‌ها باشد. نقاشی ابزار جنگ برای حمله و دفاع در برابر دشمن است.»

شایعات ناگواری سر زبان‌ها افتاد که پس از پیوستن پیکاسو به حزب کمونیست در امریکا به او روترش خواهند کرد و بهای تابلوهایش اُفت خواهد کرد. البته هیچ‌یک از این دو شایعه درست در نیامد. تصویرها، طرح‌ها و مجسمه‌های پیکاسو گران‌تر شدند و هرگز حتی یک دم سیل نسخه‌های چاپی کارهای پیکاسو که نام او را به سراسر جهان می‌بردند از حرکت بازنایستاد. هزاران تن از مردم مانند همیشه به نمایشگاه‌های او هجوم می‌بردند. آیا علت آن بود که مردم عضویت حزبی پیکاسو را جدی نمی‌گرفتند یا آن که دریافته بودند که در این غول دیگر هیچ تهدید و اهانتی کارگر نمی‌افتد؟ پیکاسو بی‌گمان در کمونیسم خود جدی و استوار بود. اما پس از آن که آشوب تبلیغاتی آغاز ماجرا فرونشست عضویت حزبی او دیگر کمتر مایه بر آشفتگی می‌نمود: آن آزادی هنری که پیکاسو همواره برآن پای می‌فشرد درست در قطب مخالف انضباط سیاسی حزبی بود که در شوروی از هنرمندان طلب می‌کردند. بسیاری از مردم فرانسه با جهت‌گیری سیاسی پیکاسو با متانت رفتار کردند. در آن هنگام حزب کمونیست در سراسر اروپا بسیار محترم شمرده می‌شد چرا که کمونیست‌ها سازمان یافته‌ترین گروه در برابر وحشیگری نازی‌ها بودند. وانگهی بسیاری از روشنفکران در نظریهٔ کمونیستی اعتقادی انسان‌دوستانه و سرسپردگی به آرمان عدالت اجتماعی می‌دیدند. برخی از نزدیک‌ترین دوستان پیکاسو، از جمله پل الوار که به احتمال بسیار او را تشویق به پیوستن به حزب کرد و لویی آراگون، شاعری چشم آبی که موهایش زودتر از موقع سفید شده بود، کمونیست بودند.

شش هفته پس از رهایی، سالن پاییزه نخستین‌بار از زمان اشغال پاریس به دست آلمانی‌ها در چهار سال پیش، درهای خود را به روی مردم باز کرد. سال‌ها بود که سالن پاییزه مهم‌ترین نمایشگاه‌ها را در جریان یک فصل برگذار می‌کرد. بازگشایی این سالن در ۱۹۴۴ معنای خاصی داشت

چراکه نمودار پیروزی بقا بود؛ این بود که شادمانه آن را «سالن رهایی» نام گذاشتند. هیأت داوران سالن برای بزرگداشت قهرمانِ روز سالنی به کارهای او اختصاص داد. سالن پیش از این چنین افتخاری را فقط به نقاشان برجستهٔ فرانسوی اعطا می‌کرد اما هرگز هیچ بیگانه‌ای مشمول این افتخار نشده بود. پذیرش پیکاسو به اندازهٔ خود دعوت بی‌همتا بود. پیکاسو برخلاف بسیاری از نقاشان ــ از جمله ماتیس ــ از این فرصت بهره نگرفت تا کارهای خودش را همراه با نقاشی‌های هنرمندان دیگر به نمایش بگذارد بلکه به این حرکت سالن مانند همهٔ درخواست‌هایی که این روزها از او می‌شد چون چهره‌ای عمومی پاسخ گفت و پنج مجسمه و بیش از هفتاد نقاشی به این نمایشگاه فرستاد. بسیاری از کارها از ۱۹۴۰ به این سو اجرا شده بود و همه برای مردم تازگی داشت.

پس از چهار سال اشغال فرانسه به دست نازی‌ها عواطف و احساسات میهن‌پرستانهٔ افراطی بالا گرفته بود و بسیاری کسان از این که در این لحظه مهم تاریخی چنین افتخاری نصیب یک بیگانه می‌شود رنجیده بودند. دو روز پس از گشایش نمایشگاه گروهی از غوغاییان به گالری مخصوص پیکاسو وارد شدند و فریاد زدند: «پایین‌شان بیارید! پولمان را پس بدهید! توضیح بدهید!» سپس تصویرهای پیکاسو را پایین کشیدند و سرانجام مأموران شورش را فرو نشاندند؛ آنگاه گروهی از دانشجویان هواخواه پیکاسو به سالن آمدند تا از گالری پیکاسو نگاهبانی کنند. بسیاری از شورشیان جوان بودند و به احتمال بسیار از سوی هنرمندان مرتجع، که هنوز هنر انقلابی پیکاسو را نپذیرفته بودند و نیز از سوی سیاستمداران دست راستی که می‌خواستند ضدیت خود را با کمونیسم پیکاسو ابراز کنند تحریک شده بودند.

همین که نخستین تب و تاب رهایی رفته رفته فرو نشست واقعیت‌های زشت و تلخ جنگ بازگشت. متفقین به آلمان هجوم بردند و در بهار ۱۹۴۵

پرده از بیرحمی‌ها و جنایات اردوگاه‌های مرگ نازی‌ها در بوخن والد، بلزن و داخائو برداشتند؛ تبه‌کاری نازی‌ها چنان هولناک بود که به دشواری در گمان مردم جهان متمدن می‌گنجید. پیکاسو خشم خود را از این جنایات با پردهٔ **مرده‌خانه**، یکی از بزرگترین تابلوهایی که از هفت سال پیش، از زمان **گرنیکا** نقاشی کرده بود، نشان داد. مانند **گرنیکا** در این کار نیز سیاه، سفید و خاکستری محض بیانگر تراژدی است با این‌حال پیکاسو سمبولیسم **گرنیکا** را رها کرد و تلی از اجساد هول‌انگیز را نقاشی کرد که به رساترین شیوه‌ای سبعیت و دیوانگی فاشیسم را آشکار می‌کند.

پیکاسو با **مرده خانه** خشم خود را فرو نشاند. اما جنگ جهانی دوم به پایان رسیده بود و نگرش پیکاسو از تیرگی به روشنی گراییده و از کابوس به بینشی شادتر و تازه‌تر و نیز به رسانه‌ای نو روی آورده بود. این رسانه لیتوگرافی بود و لیتوگرافی شیوه‌ای در چاپ است که به هنرمند این امکان را می‌دهد تا چیزی را که عملاً جز یک پیش‌طرح مداد رنگی نیست تکثیر کند. در ۱۹۴۵ پیکاسو به کار با فرنان مورلو پرداخت؛ مورلو چیره‌دست‌ترین متخصص چاپ لیتوگرافی در فرانسه بود. مغازهٔ او تا آن هنگام برای هر نمایشگاه هنر معتبر پوستر تهیه کرده بود. حدود صد سال پیش یکی از اسلاف مورلو کاریکاتورهای مشهور اونوره دومیه را چاپ کرده بود؛ یکی دیگر از اجداد او پوسترهای تولوز لوترک را در واپسین سال‌های قرن نوزدهم به چاپ رسانده بود.

دوم نوامبر ۱۹۴۵ بود. پیکاسو یک مواد رنگی لیتوگرافی برداشت و چیزی روی یک سنگ کشید. نخستین نمونهٔ آزمایشی گرفته شد و پیکاسو آن را تصحیح کرد. چیزی نگذشت که قطعهٔ تمام شده را در دست داشت. از آن پس به مطالعه‌ای همه جانبه و پر حرارت در فن لیتوگرافی پرداخت. هر روز به کارگاه مورلو می‌رفت و حتی پس از آن که کارگران به خانه می‌رفتند او همچنان تا دیرگاه به طراحی ادامه می‌داد. در مدت سه سال و

نیم تقریباً ۲۰۰ لیتوگرافی، و عمدتاً صفحات چاپی بزرگ، در آنجا پدید آورد.

در همین زمان با دختر جوان نقاشی به نام فرانسواز ژیلو آشنا شد که زیبایی و استعدادش سخت او را افسون کرد. چهرهٔ این زن در نسخه‌های گوناگون بسیاری در لیتوگرافی‌ها و تصویرهای این دوره پدیدار شد. در واقع هرچه پیکاسو می‌کرد از روی احترام به فرانسواز بود. پیکاسو همراه با او به کوت دازور (ساحل لاژوردی) رفت و تقریباً سراسر سال را در آنجا گذراند. این مدت یکی از شادترین دوره‌های زندگی او بود.

در پاییز مدیر موزهٔ آنتیب، ام. دولا سوشر، که می‌دانست پیکاسو از نظر جا در تنگناست اتاق‌های سفیدکاری شدهٔ قصر گریمالدی را به جای کارگاه به پیکاسو پیشنهاد کرد. پیکاسو چهارماهی در این کارگاه شاهانه کار کرد. این روزها یکی از پُربارترین دوره‌های کاری خود را می‌گذراند. تنش فرو نشسته بود و مهرش به فرانسواز عواطف او را برانگیخته بود. به نظر می‌رسید که نقاشی او بیان شادی و امید شخصی اوست. پیکاسو فان‌ها را نقاشی کرد که نی می‌نواختند و دست در دست ساتیر[1]های افسانه‌ای حلقه‌وار می‌رقصیدند و شادی زندگی را جشن می‌گرفتند. این شد که در واقع مهم‌ترین این ترکیب‌بندی‌ها شادی زندگی نام گرفت. مالیخولیایی که بر تصویرهای دیگرش سایه انداخته بود، عنصر تراژیکی که هرگز حتی از درخشان‌ترین کمپوزیسیون‌های رنگی او ناپدید نشده بود یکسره ناپدید شد. جادوی عهد کهن سراپای او را فراگرفته بود. تصویرهایی که حالت تغزلی افسون‌کنندهٔ لطیف داشتند با ساتیرهایی جان می‌گرفتند که شادمانه میان نغمه‌سُرایی حوریان جست و خیز می‌کردند، حوریانی که ساختهٔ همان دست‌هایی بودند که درست تا همین چندی

---

۱. Satyrs ،از همراهان و ملتزمان دیونیزوس که به صورت‌های گوناگون نموده می‌شوند: گاهی نیمه پایین تن به بدن اسب و قسمت بالا شبیه به بدن انسان و گاه نیمهٔ پایین بدن به پاهای بز شبیه است؛ دیو مرد، شهوی مرد.

پیش اجتماع ستمگر غول‌ها و هیولاها را آفریده بود. پیکاسو دیگر پیرامونش را به چشم یک بازرس کنجکاو نمی‌نگریست بلکه آفریده‌های شاد و سبکبار تخیل خود را به منظرهٔ آرکادی مدیترانه‌ای انتقال داد.

پیکاسو به جنبه‌های متعدد کار خلاقهٔ خود که تا آن هنگام شناخته شده بود جنبهٔ دیگری افزود که همه افسون و لطف و زیبایی بود. سابارتس که به دیدار او در آنتیب رفته بود خاطرات خود را چنین بازگو می‌کند: «تعدادی از آن ورق‌های تخته چندلایی بزرگ معروف و رنگ سیمان به چشم می‌خورد و همین به این شایعهٔ بی‌اساس دامن می‌زد که پیکاسو دارد فرسک کار می‌کند: فان‌ها و سنتوری مسلح به یک نیزهٔ سه شاخ، یک ماهی در کنار یک کوزه و چند شاخه گل که سرهاشان بر لبهٔ یک گلدان خمیده بود. در پس پشت این‌ها در نیمهٔ تاریکی که فاصلهٔ تیرگی آن را غلیظ‌تر می‌کرد، روی دیواری در دورترین نقطه از یک پنجره و رو به روی مدخلی که از نیمرخ یک نردبان و یک بوم نقاشی روی سه پایه را تشکیل می‌داد شکل ارغوانی رنگ یک بادنجان نگاه خیره مرا به خود می‌کشید و شکوه خشن رنگ آن چون صدایی که سکوت را بشکند حضور خود را اعلام می‌کرد.»

هنگامی که پیکاسو کار خود را در آنتیب به انجام رساند همهٔ چیزهایی راکه در سراسر این دورهٔ خاص پُربار آفریده بود به موزه پیشکش کود و از این‌رو نه‌تنها این موزه را به ثروتمندترین موزهٔ شهرستانی در فرانسه بدل کرد که آن را به صورت زیارتگاهی درآورد که از سراسر جهان برای دیدن آن به آنجا می‌آمدند.

پیکاسو به پاریس می‌رفت و در کارگاه مورلو لیتوگرافی کار می‌کرد اما همیشه با شتاب به جنوب بازمی‌گشت. پیکاسو به سفر علاقه‌ای نداشت؛ سفر تنها او را از هدف اصلی‌اش دور می‌کرد. در کانون خانوادهٔ خود بسیار تجربه کرد. قدرت تخیل او از اشیا و امور آشنا مایهٔ کار می‌گرفت.

ساده‌ترین تأثرهای بصری می‌توانست تخیل او را چنان برانگیزد که تا دورترین افق‌ها پرواز کند. هیچ شکی نبود که پیکاسو نمی‌توانست در کارگاهی کار کند که بنابر نظم و ترتیب‌های نوآمد ترتیب یافته بود. آت و آشغال‌هایی که او در اطراف خود جمع کرده بود برای هنرمندی که آن چنان مجذوب تنوع و گوناگونی فرم‌ها شده بود ضرورتی بصری در بر داشت. آشفتگی آشکاری که بر کارگاه او فرمان می‌راند برای او در حکم ذخیره‌ای گرانبها از شکل‌ها و فرم‌ها بود؛ این آشفتگی البته شگفتی‌های بصری اعجاب‌انگیز را نهان می‌کرد، شگفتی‌هایی که از چشم ناظران پنهان می‌ماند. این اشیا در عین آشفتگی و در هم برهمی شلخته‌وار خود ناگهان روابطی می‌یافتند، می‌توانستند به تصویرها ترجمه شوند، و به طرزی نامنتظر عناصری از یک کمپوزیسیون برای او تدارک می‌دیدند. ارزش یا بی‌ارزشی آن‌ها ربطی به این آشفتگی نداشت. برای نمونه صندلی راحتی کهنه و از مُد افتاده‌ای ناگهان می‌توانست افسونی خارق‌العاده از خود بنماید؛ چنین بود حال یک اجاق فلزی، نخلی در یک گلدان یا سه پایه‌ای قدیمی. کوکتو پیکاسو را «سلطان خرده‌ریزها» خوانده است.

پیکاسو انگیزه‌ای نیرومند برای دستیابی به آن جامعیت هنری داشت که بسیار کم در هنرمندان مدرن دیده می‌شود. پیکاسو با همهٔ تجربه‌گری‌هایی که در زمینهٔ نقاشی ناب داشت و با آن که بر شیوه‌های بیانی شخصی و روش‌های متنوع و پیچیدهٔ فنی دست یافته بود به نقاشیِ تنها دلخوش نبود. در همان نخستین مرحلهٔ کار حس کرد که سه بُعد نمایی نقاشی روی یک سطح تخت نومیدکننده است و دریغ خورد براین که نقاشی هنری صرفاً تقلیدی است که تنها می‌تواند توهمی از آدم‌ها و اشیا به صورت گرد و حجم‌دار به دست دهد حال آن که مجسمه به تنهایی دارای حجم واقعی است.

به دلیل همین اعتقاد در همان آغاز ۱۹۱۰ نقش برجستهٔ گچی پیانویی را در یک تصویر جای داد و سر یک ویلون نقاشی شده را حجم‌پردازی کرد. کارهای تجسمی فراوان پیکاسو را باید ناشی از کوشش او برای دستیابی به یک تأثیر جامع، برای رسیدن به رنگ درجه‌های ملموس، به ویژه تجربه‌گری‌های او در زمینهٔ مجسمهٔ نقاشی شده، به عبارت دیگر کوشش برای درآمیختن نقاشی و مجسمه برای ساختن مجسمه رنگین شمرد. پیکاسو در گفتارهای گوناگون اغلب علاقهٔ خود را به مجسمه‌های رنگینی از این گونه بیان کرده است. تا آن هنگام مواد و مصالح مناسب در دسترس نبود. اما اکنون در مسیر تکنیکی افتاده بود که ناخودآگاهانه به جستجوی آن برخاسته بود. سفالگری نشان می‌داد که او می‌تواند همزمان مجسمه و نقاشی را به کار گیرد. از نظر سفال‌سازی یک آجر تزیینی همان اندازه اعتبار دارد که یک پیکر پخته شده. مسلماً نقاشان پیش از او، که عمدتاً از کار سفالگر نام‌آور آندره مِتّه برانگیخته شده بودند، روی قطعات سرامیکی نقاشی کرده بودند اما حاصل تنها رونگاشتی[1] تزیینی ـ آذینی در مقابل سرامیک تجسمی اصیل بود که برای نمونه فرنان لژه به یاری رولان پریس انجام داده بود. امّا اکنون پیکاسو در واقع رنسانسی در زمینهٔ سفالگری پدید می‌آورد.

انگیزهٔ هنری جدید پیکاسو در حکم ابزاری نجات‌بخش برای منطقهٔ وال لوری بود. گلف ژوآن، همان جایی که پیکاسو در ۱۹۴۶ اتاقی در خانهٔ فور کنده‌کار اجاره کرده بود تا برای تصحیح کلیشه‌های چاپی به کارگاه نزدیک باشد، چندان از وال لوری دور نبود.

یک روز نقاشی که در وال لوری زندگی می‌کرد پاپی پیکاسو شد تا دست‌کم یکبار سری به سفالگری «مادورا» بزند. پیکاسو پذیرفت و همراه او رفت. آنجا با دو سفالگر به نام‌های سوزان و ژرژ رامی‌یه آشنا

---

1. Over Painting

شد. پیکاسو که از تشویق این زن و شوهر به هیجان آمده بود کلوخه‌ای از گل را، که به یک چرخ چسبیده بود، برداشت و بیشتر محض شوخی و تفریح تر و فرز گاو کوچکی از آن درآورد. چندی بعد خانوادهٔ رامی‌یه به او خبر دادند که گاو کوچک را پخته‌اند و پرسیدند آیا می‌خواهد آن را ببیند. پیکاسو به وال لوری برگشت و از کار خود چنان به شور و شوق آمد که از دیدن آن یکه خورد. این همان لحظه‌ای بود که پیکاسوی سفالگر متولد شد. وال لوری آوازهٔ جهانی گرفت. مردی با یک بره، یکی از مهم‌ترین مجسمه‌هایی که او به فرمانداری منطقه بخشید، در بازار شهر کار گذاشته شد. در ۱۹۵۰ پیکاسو آزاد مرد اهل وال لوری را ساخت. چشمهٔ آفرینش او چون فوران آتشفشان سر ریز کرد. چندی نگذشت که سراسر جهان خواستار سفالینه‌های او شد. پیکاسو با همان حرارت و شیفتگی کار می‌کرد که در کارگاه مورلو. کارگاه‌های سفالگری که به سبب کسادی بازار سفالینه مدت زمانی بسته بودند از نو باز شدند. کارگاه‌های تازه‌ای از گوشه و کنار سر درآوردند. هنگامی که پیکاسو جاکم آورد انبارهای یک کارخانهٔ متروکهٔ عطر را برای کارگاه و انبارک خود به کار گرفت. تنها در یک سال ۶۰۰ فیگور و ظروف گوناگون ساخت و تزیین کرد. امضای او به اندازهٔ شمشیرهای متقاطع چینی‌های مایسن[1] آوازه گرفت.

پیکاسو که یکسره در جنگ طلسم رسانهٔ جدید بود به وال لوری سفر کرد. حالا دیگر تنها برای خواب کارگاهش را ترک می‌کرد. بشقاب‌ها، کوزه‌ها، سینی‌ها و پیکرهای تازه ــ و هریک شگفت‌انگیزتر از قطعهٔ قبلی ــ همچنان از کوره بیرون می‌آمدند. هیچ کس هرگز قبلاً چنین سفالینه‌هایی ندیده بود. زیبایی تابناک رنگ پخته روی یک زمینهٔ سفید، ظرافت عربی خط، شکل‌های والا و ابداعی همه در این آفریده‌ها یگانه می‌شدند. تنها با نگاه کردن به سفالینه‌های پیکاسو می‌توان حدس زد که تا

---

۱. Meissen، شهری در شرق آلمان با ۵۰/۰۰۰ نفر جمعیت که چینی آلات آن مشهور است.

چه مایه از ساختن آن‌ها لذت می‌برده است. این سفالینه‌ها به روشنی جنبهٔ طنزآمیز و رگه‌های شیطنت‌آمیز و «فان» گونه را در منش او نشان می‌دهد. بیشتر وقت‌ها همهٔ آنچه باید می‌کرد این بود که دهان کوزه‌ای را اندکی بگرداند و گل نرم را از سمت دیگر بورزد تا از یک کوزهٔ صاف و راست پیکر افسون‌کنندهٔ زنی را در آورد. سپس با افزودن چند پاره رنگ این شیء هم زنی می‌شد با همه ویژگی‌های زنانه و هم کوزه‌ای قابل استفاده: **یک کوزه زن.**

چیزی نگذشت که سیل اتومبیل‌ها به سوی وال‌لوری سرازیر شد. پیکاسو به جاذبه‌ای توریستی بدل شده بود. در ساحل روی تابلوهای علائم راهنمایی نوشته شده بود: «**پیکاسو و سفالگران ــ از وال لوری دیدن کنید**». از این گذشته همه‌گونه کارت پستال وجود داشت: از دست‌های پیکاسو، قلم‌موهایش، اندورنی کارگاه و... هنوز هم «**نان شیرینی[1] پیکاسو**» در وال لوری به فروش می‌رسد. این نان شیرینی‌ها شبیه به دست‌هایی هستند که پیکاسو در دههٔ سی می‌کشید. پیکاسو که همواره آماده شوخی بود و از ریشخند کردن خود هیچ پروایی نداشت روزی پشت میز صبحانه نشست، نان پخته‌ای به شکل دست را جلو خود گذاشت و دوستش دوآنو از او عکس گرفت.

با همهٔ کار بی‌وقفه و شدیدی که در وال لوری می‌کرد، زمستان به پاریس باز می‌گشت تا به کار لیتوگرافی در کارگاه مورلو ادامه دهد. با همهٔ شور و اشتیاق فراوانی که به کار سرامیک خود داشت سرامیک به خودی خود چندان ظرفیت نداشت که بتواند مفاهیم فشارآور فُرم را که بر ذهن او سنگینی می‌کرد به تمامی مجسم کند.

پیکاسو یک‌بار دربارهٔ خود گفته بود: «من نمی‌جویم، می‌یابم.»

این بود که هیچ جستجوی جنون‌آمیز با باریک‌بینی خاصی در کارش

---

۱. Croissant ، «کرواسان» نوعی نان شیرینی که به شکل هلال است.

نبود؛ به خود مجال می‌داد که از یک درخت، از خاکریز راه‌آهن، از یک اسکلت، از منظرهٔ پل سن و از زیر پل به شگفت آید. متنوع‌ترین انواع مواد و مصالح او را به آفرینش هنری برمی‌انگیخت. به نظر می‌آمد که کل جهان شگفت‌انگیز بصری تنها چشم به راه آن است که پیکاسو آن را به اثر هنری بدل کند. پیکاسو پیکرها، طبیعت بی‌جان‌ها، جانوران، تک‌چهره‌ها و آفرینه‌های افسانه‌ای زادهٔ تخیل خود را با سرعت و به طور پیاپی و گاه تقریباً همزمان نقاشی و قالب‌بندی می‌کرد.

و نیز ناگفته نگذاریم که فرم‌های او حاصل تأمل و مراقبه نبودند. پیکاسو هنرمندی بود که چیزها را به طور خودانگیخته می‌دید. او چشم به راه نمی‌ماند تا طعمه خود در دام بیفتد بلکه پیوسته گوش به زنگ بود، همواره هشیار بود تا تأثیر بصری آنی را در چنگ بگیرد، آن را جذب کند و روایت خود را از آن بازآفرینی کند. او «آتشفشانی است که همواره در حال فوران دائم است؛ فعالیت او نوعی دیوانگی است.» (سابارتس)

پیکاسو با همهٔ دل مشغولی که با سرامیک‌کاری و نقاشی داشت فرصتی به دست آورد تا خود را وقف کمونیسم کند. هنگامی که نخستین کنگرهٔ جهانی صلح در ۱۹۴۸ در لهستان برگذار شد اعضای کنگره از پیکاسو خواستند تا در کنگره شرکت و سخنرانی کند. پیکاسو در میانهٔ اوت همراه پل الوار به ورتسلاف[1] رفت.

از زمانی که تب و تاب رهایی فرانسه فرو نشسته بود و موج سربازان از کارگاه او بیرون رفته بود پیکاسو با چنین جمعیتی درنیامیخته بود؛ آمیزش با مردم به آسانی برای او دست نداد. این سفر نخستین سفر او با هواپیما بود و پیکاسو از سفر با هواپیما وحشت داشت؛ از این گذشته نخستین سخنرانی عمومی او نیز بود. سخنرانی چند دقیقه‌ای بیشتر طول نکشید

---

۱. Wroclaw، شهری در سایلی‌سی در جنوب غربی لهستان بر کنارهٔ رود اودر با ۴۷۱/۰۰۰ نفر جمعیت.

اما نقطهٔ عطفی در کوشش‌های انسان‌دوستانه پیکاسو شمرده می‌شود.

دومین کنگره بهار بعد در پاریس برگزار شد. هنگامی که مقدمات کار تدارک دیده می‌شد، لویی آراگون روشنفکر برجسته حزب کمونیست فرانسه از پیکاسو خواست تا طرح پوستری را برای تبلیغ این رویداد بریزد. پیکاسو موافقت کرد اما آن‌قدر امروز و فردا کرد که یک روز آراگون به کارگاه او آمد تا قول او را به یادش آورد. پیکاسو چیزی آماده نکرده بود اما از بخت خوش آراگون صفحاتی از لیتوگرافی‌های اخیر خود را در دست داشت؛ یکی از آن‌ها کبوتری را تصویر می‌کرد؛ کبوتر هدیه‌ای از سوی هانری ماتیس از روزگاری نه‌چندان دور بود. تصویر دقیقاً طرح یک کبوتر نبود با این حال طرحی عالی و از جمله لیتوگرافی‌های کامل بود (مورلو تأکید کرده است که این کار زیباترین لیتوگرافی‌ای است که تاکنون ساخته شده است). آراگون همین که کار را دید گفت که این همان چیزی است که می‌خواسته است و بعد سر ظهر آن را برداشت و بُرد و ساعت پنج بعدازظهر ساختمان‌های پاریس پوشیده از نسخه‌های چاپی کبوتر پیکاسو شد که آغاز کار **کنگرهٔ صلح** را اعلام می‌داشت.

از همه شواهد پیداست که این سال‌ها یکی از دوران‌های آرامش در زندگی پیکاسو است. در مورد روابط خانوادگی البته رفته رفته وضع تغییر می‌کرد. فرانسواز و پیکاسو در بسیاری از لحظات دیگر با هم خوش نبودند. از همان آغاز آشنایی و زندگی با یکدیگر فرانسواز به جنبه‌های تازه و عجیبی از شخصیت پیچیدهٔ پیکاسو پی برده بود؛ چیزی نگذشت که متوجه شد پیکاسو روزهای یکشنبه و سه‌شنبه مرتب به دیدار مایا و ماری ترز می‌رود. پیکاسو دائماً از آن‌ها تمجید می‌کرد، چنان که از تحسین دورامار نیز دریغ نداشت. گاه اولگا فرانسواز و پیکاسو را در خیابان یا ساحل تعقیب می‌کرد و در مواقعی که در همسایگی آن‌ها منزل نداشت اغلب نامه می‌نوشت و پیکاسو نامه‌ها را بلند بلند برای فرانسواز

می‌خواند یا آن را در جایی می‌گذاشت که فرانسواز بتواند به دقت آن را بخواند. فرانسواز در خاطرات خود می‌نویسد که رفته رفته احساس کرد که «پیکاسو یک نوع عقدهٔ ریش آبی» دارد؛ در واقع نیز پیکاسو روزها از خانه غیبت می‌کرد و سرش جای دیگری گرم می‌شد. از این‌رو سرانجام در پایان تابستان ۱۹۵۳ فرانسواز او را در وال لوری تنها گذاشت و با بچه به پاریس رفت.

اما پیکاسو هرگز برای مدت درازی تنها نماند. چیزی نگذشت که با زن جوان سیاه چشمی دیده شد که تا پایان عمر در کنار او ماند. این زن ژاکلین روک نام داشت و یکی از دخترعموهای خانم رامی‌یه‌ی سفالگر بود. ژاکلین که برای دیداری در پاییز ۱۹۵۲ به وال لوری آمده بود همان جا مانده بود و به عنوان فروشنده در سفالگری مشغول کار شده بود.

در وال لوری یک میدان گاو بازی هست. پیکاسو اکنون باز می‌توانست به تماشای گاوبازی برود چنان که یک بار با پدرش رفته بود. پیرهن رنگ روشن می‌پوشید و سمت رئیس را در گاوبازی‌ها به عهده می‌گرفت. ژاکلین هم معمولاً کنار او می‌نشست. بچه‌هایش کلود، پالوما و مایا که اکنون بزرگ شده بودند او را همراهی می‌کردند. همچنان که پدرش او را در جوانی با رمز و رازهای گاوبازی آشنا کرده بود او نیز جهان گاوبازی را به بچه‌هایش شناساند.

گاوبازی همواره در زندگی پیکاسو سهم مهمی داشت. بارها و بارها گاوبازی را تصویر کرد. سر مینوتور، که سر گاوی بود که یکراست از ذخیرهٔ اساطیر مخصوص خود پیکاسو بیرون می‌آمد، در گراورها و تصویرهای او با دگرسانی‌های گوناگونِ بسیار پدیدار شد. یک سبد ترکه باف به شکل سر مینوتور بر بالای یک رخت‌آویز در راهرو کارگاه او در گرانز اُگوستن به یادگار گاوبازی‌هایی آویخته بود که پیکاسو در سراسر عمر خود دیده بود.

در بهار ۱۹۵۴ پیکاسو در خیابان به دختر جوانی برخورد. پیکاسو که افسون شده بود سر صحبت را با او باز کرد و از او خواست که به عنوان مدل در برابر بوم نقاشی او بنشیند. در نتیجه اکنون ما تصویرهایی از سیلوت د[1] در دست داریم؛ تک‌چهره‌های این دختر که موهای دم اسبی دارد ناتورالیستی است اما در تجربه‌گری‌های پیکاسو هرچه بیشتر تحریف شده است.

پیکاسو برای مدت یک سال از ویلای «لاگاللوآز» که دیگر بسیار تنگ و کرچک می‌نمود نقل مکان کرد و به کن رفت و در آنجا ویلای بزرگ و درندشت و غریب «کالیفرنی» را خرید. این کابوس معماری به طرز استثنایی و بد ذوقانه‌ای زشت است. هیچ‌کس نمی‌داند چه چیزی پیکاسو را برانگیخته بود تا به طرزی نامنتظر به این مقبرهٔ باشکوه که به سبک و سلیقهٔ دلخواه صاحبان صنایع بزرگ امریکا ساخته شده بود نقل‌مکان کند.

چندین ماه پس از تغییر محل هنوز همه‌چیز درهم برهم بود. صندوق‌های گشودهٔ پر از تصویر در اتاق‌ها روی هم تلنبار شده بود. تشکی در یکی از این اتاق‌ها روی زمین پهن شده بود: این رختخواب پیکاسو بود.

پیکاسو این ویلای پهناور را به یک کارگاه وسیع بدل کرد. اکنون بار دیگر در چنگ گونهٔ دیگری از جنون کار کردن افتاده بود. همین که دست به‌کار شده بود سلسلهٔ دراز آهنگی از تصاویر گوناگون پدیدار شد که همهٔ مُهر و نشان استقلال مطلق و استادی کمال یافته و پختهٔ او را بر خود داشتند. پیکاسو گاه برای لحظه‌ای استراحت به تراس مرمری عظیم می‌رفت. این تراس مجموعه‌ای از برنزهای غریب او را در خود جای داده بود؛ چندتای دیگر هم در باغ پراکنده بودند چنان‌که گویی مانند قارچ یک شبه از زمین بیرون زده‌اند.

---

1. Sylvette D.

پسرش کلود و دخترش پالوما میان سرهای بزرگ‌تر از اندازهٔ طبیعی که یادآور مجسمه‌های اتروسکی یا مایایی بودند بازی می‌کردند. گیاهان پرپشت و انبوه مدیترانه‌ای که چون آفریده های خیال پیکاسو می‌نمودند در باغ می‌شکفتند.

در برخی از اتاق‌های «کالیفرنی» توده‌های پردهٔ نقاشی رو به دیوار تقریباً تا میانهٔ اتاق امتداد داشتند و تا مدت‌ها همان جا می‌ماندند. از این گذشته پیکاسو وقت نداشت مجسمه‌ها را از سبدهای ترکه‌باف و چیزهای گوناگونی را که با خود آورده بود از چمدان‌ها و بار و بندیل‌ها بیرون بیاورد.

اکنون باید به تک‌چهرهٔ ژاکلین روک می‌پرداخت. پیکاسو از او نیز با همان تمرکز فکری نقاشی می‌کرد که پیش از این از فرانسواز ژیلو و پیش‌تر از آن از دورامار، اولگا، «اوا» و فرناند. پیکاسو او را به این صورت تصویر کرد: زن روی صندلی راحتی جلو طرح شیشه‌های پنجره‌ای نشسته بود که به طرزی غریب تحریف و کژدیسه شده بود. به طورکلی می‌توان گفت که در این تصویر ژاکلین نیمرخ کلاسیک زیبای خود را به نمایش می‌گذاشت.

پیکاسو به فضای دوستی و عشق به اندازهٔ فرم‌های انگیزندهٔ طبیعت نیاز داشت. کسانی که به او نزدیک بودند درمی‌یافتند که او بارها و بارها تصویر آنان را خواه به صورت طبیعت‌گرایانه و یا به شیوه‌ای بسیار دیگرگونه و کژدیسه نقاشی می‌کند. زنانی که در تصویرها و طرح‌های او می‌بینیم روی هم رفته همه زن‌هایی هستند که شریک زندگی پیکاسو بوده‌اند. بچه‌هایی که نقاشی می‌کرد معمولاً بچه‌های خود او بودند.

برخلاف برخی نقاشان که همواره در کار وارسی چهرهٔ خود در آینه‌اند تنها چند تک‌چهرهٔ انگشت‌شمار از پیکاسو در دست است. هرگز اعتنایی به این نداشت که از او عکس بگیرند و در برابر دوربین فیلمبرداری به طرزی خستگی‌ناپذیر بردبار بود. تک‌چهره‌های بسیاری ازاو به‌قلم نقاشان

دیگر در دست است اما تک‌چهره‌هایی که از خود کشیده همه به دورهٔ نخستین کار او برمی‌گردد. در آن هنگام خود را به صورت یک کافه رو، یک عیاش یا قرتی با شکل و شمایل گوناگون تصویر می‌کرد و همه نیز درخور زمینهٔ این دورهٔ تولوزلوترکی زندگی او بود.

ژاکلین روک همه تأثیرها و فشارهای ناهنجار و آشوبنده را از پیکاسو دور کرد و کوشید شرایط کار شدید و متراکم را که برای او بسیار لازم و حیاتی می‌نمود آسان کند. ژاکلین کمر به قلع و قمع مجموعه‌بازهایی بست که برای غارت می‌آمدند؛ و شر شکارچیان دستخط و سوداگران آثار هنری‌ای را کم کرد که گرچه براین واقعیت آگاهی داشتند که هر یک از تصاویر بنابر یک قرارداد دقیق باید از زیر دست دانیل ـ هانری کان وایلر بگذرد، با این همه پاپی می‌شدند که با شخص پیکاسو تماس بگیرند. پیکاسو با آن که ولای مجللی داشت به هیچ‌روی شیوه زندگی خود را تغییر نداده بود. انگار پیکاسو با چسبیدن به آزادی در لباس پوشیدن قلندروار سال‌های نخستین می‌خواهد پیوند خود را باآن زمانی استوار نگه دارد که شرایط کنونی گذران زندگی، به ویژه اتاق‌ها و تالارهای پر تجملش، او را از آن بریده بود، گویی برای او بسیار اهمیت داشت که خاصیت سیال آن روزهایی را حفظ کند که به‌کلی آزاد و سبکبال بود.

هنگامی که به پاریس رفت تا در کارگاه لاکوری‌یر برای کتاب بیست شعر گنگورا چاپ تیزابی سایه‌دار تهیه کند ناگهان دریافت که شلوار کیسه‌ای گشادش دیگر درخور پوشش شهری نیست. چنان که مادام لاکوری‌یر به ما می‌گوید پیکاسو دست از کار کشید و همراه پسرش پل که حالا بزرگ شده بود بیرون رفت تا شلواری بخرد. پیکاسوی میلیونر در عرض یک ربع ساعت برگشت. مادام لاکوری‌یر به چشم‌های خود اعتماد نداشت: پیکاسو برای هردو نفرشان شلوار جین خریده بود. تقریباً یقین است که پل پول لباس‌ها را پرداخته بود چرا که پیکاسو با همهٔ درآمد

کلانی که داشت همچنان هیچ‌وقت پولی با خود همراه نداشت. وقتی به آرل یا آنتیب می‌رفت معمولاً دخترش مایا صورت حساب کسانی را که پدرش به نوشیدن مشروب دعوت‌اشان می‌کرد می‌پرداخت. نیازی به گفتن ندارد که او همه‌جا در «ساحل پیکاسو» شهرت داشت.

درست هنگامی که به نظر می‌رسید پیکاسو سرانجام باید دست از کار بکشد، موقعیتش را تحکیم کند، در کشفیات خود کار کند و از آن‌ها به سود خود بهره برگیرد، درست هنگامی به نظر می‌آمد باید در یک مسیر مشخص پیش برود، چرخشی ناگهانی می‌کرد، جنبه‌ای تازه از هستی خود را می‌نمود، با بی‌پروایی نامنتظر خود بار دیگر ما را به شگفت می‌آورد و با یافته‌های باورنکردنی تازه‌ای که تنها او می‌توانست با آن همه اطمینان بیافریند افسونمان می‌کرد. با هر پیشرفت مرزهای قلمرو خود را باز هم بیشتر گسترش می‌داد. «پیکاسو در واقع واپسین نمایندهٔ بسیار پرشور و بسیار هولناک سنت یونانی ـ رُمی است. او فرزند مسرف گویا، ولاسکز، میکل‌آنژ و اوچه‌لو است. گسترهٔ کار او بی‌کران است. باید پذیرفت که این هم مایهٔ نقص و هم مایهٔ شکوه اوست. می‌توان بسیاری از راه‌حل‌ها و تجربه‌گری‌های ناقص در کارش یافت اما از سوی دیگر سرشاری فراوان فکرهای درخشان و کامیابی‌های بی‌چون و چرا از پس این نقص‌ها برمی‌آید.» پیکاسو در ۱۹۴۶ هنگام بازدید از نمایشگاهی از هنر کودکان انگلیسی و فرانسوی گفت که در سن و سال این بچه من مثل رافائل نقاشی می‌کردم. و «سال‌ها کار کردم تا آموختم مثل این بچه چیز بکشم». با آن که پیکاسو احساسی از آزادی به هنر آورد که موجب انقلاب در عالم هنر شد خود دوره کارآموزی سنتی را به دقیق‌ترین شیوه‌ای پشت سر گذاشته بود. هرگز در عین نوآوری یکسره از سنت نبرید. سنت را پایگاه استوار جهش به مدرنیسم ناب می‌شمرد.

با آن که بسیار کار می‌کرد گویی آن همه تلاش بس نبود که در تابستان

۱۹۵۵ در فیلم مستندی نیز شرکت کرد. فیلم «راز پیکاسو» در استودیوی «لاویکتورین» در نیس به کارگردانی هانری ژرژ کلوزو ساخته شد. این تصویرپرازی از پیکاسو آن هم در هنگام کار شاید بسیاری از مردم را که ترجیح می‌دهند هنرمند را چون موجودی غریب و تنها در پستویی تنگ و ترش ببینند دستخوش شگفتی کند. این تجربه با دوربین فیلمبرداری برای پیکاسو که درست نقطهٔ مقابل انسانی گوشه‌نشین و درون‌تاب بود به اندازهٔ تجربه‌گری با قلم‌مو یا قلم اهمیت داشت؛ تجربه‌گری همواره برای او بسیار جذابیت داشت. پیکاسو برای این فیلم از لحاظ جسمی سختی‌های بسیار بر خود هموار کرد. گذشته از گرمای کشندهٔ ماه اوت می‌بایست گرمای سوزندهٔ پروژکتورهای استودیو را نیز تاب آورد. تاکمر برهنه، تنها با یک شورت و یک جفت سرپایی، با تنی قهوه‌ای چون مجسمه‌ای برنزی آزمایش‌های دشوار را به آسانی تاب آورد. هرکس پیکاسو را در این زمان می‌دید سن واقعی او را باور نمی‌کرد. کلماتی چون «پیرمرد» هنگامی که در مورد چنین کارگر خستگی‌ناپذیر و پرجنب و جوش و هیجان‌زده‌ای به کار می‌رفت که همیشه پیش می‌رفت و هرگز حتی یک دم از پا نمی‌نشست بسیار مسخره می‌نمود. سابارتس می‌گوید: «تنها چیزی که پیکاسو می‌خواهد این است که کار کند، هیچ مگر کار. او وقتی برای بیکارگی ندارد. اگر وقتی پیش بیاید که هیچ کاری انجام ندهد تنها دلیلش این است که الهام موقتاً خاموشی گرفته است. اما در این حال هم بیرون از کار هیچ چیز به او لذت نمی‌بخشد. خوشبختانه این پیشامد به ندرت دست می‌دهد. گاه گاه که مواد و مصالح مناسب به دست نمی‌آورد، خودش آن را می‌سازد. هرچیز در دست‌های او بدل به مادهٔ خام برای خلق یک اثر هنری می‌شود.»

از ویژگی‌های پیکاسو یکی این است که گرچه بر بسیاری از بحث و جدل‌هایی که در دورهٔ جوانی‌اش در کافه درمی‌گرفت تسلط داشت و

اغلب مورد مشورت دوستان ستایشگر خود در باتولاوآر قرار می‌گرفت هرگز نظریه‌ای در باب هنر نپرداخت بلکه خود را به اظهارنظرها و اشاره‌های کوتاه که کلیدی برای فهم کار و روش او به دست می‌داد دلخوش کرد. هر نظریه ثابت و تغییرناپذیر خلاف برداشت او از آزادی هنری بود. رینال می‌گوید که وقتی دربارهٔ **استادانی** که دوست داشت یا از زیبایی فلان چیزی که تازگی‌ها گیرش آمده بود ــ مثلاً مجسمه‌ای از قارهٔ سیاه ــ برای دوستانش سخن می‌گفت همیشه چنان از «ته دل حرف می‌زد» که اشتیاق آنان را برمی‌انگیخت. او هرگز اجازه نمی‌داد که «اندیشه‌ای دربارهٔ هنر به طورکلی» یا دربارهٔ نقاشی خودش دزدکی به درون بخزد.

پیکاسو از همان آغاز به جایگاه ویژهٔ خود در جهان آگاهی داشت. جز نخستین سال‌های اقامتش در پاریس همواره از این پرهیز داشت که کارهایش در نمایشگاه‌های جمعی بزرگ به نمایش گذاشته شود. معمولاً می‌گفت: «چیز خوب هرگز با همسایه‌های بدش بهتر نمی‌شود.» و با این همه چند هفته پس از آزادی پاریس دعوت **سالن پاییزه** را پذیرفت. سپس از ۱۹۵۱ به این‌سو نمایشگاه‌های فراگیر و گسترده‌ای از آثار او برگذار شد: پاریس (۱۹۵۱ و ۱۹۵۵) توکیو (۱۹۵۱)، لیون، میلان و سائوپولو (۱۹۵۳) و سرانجام مونیخ و هامبورگ (۱۹۵۶ــ۱۹۵۵).

هرکس که یکی از این نمایشگاه‌های بزرگ را دیده باشد نمی‌تواند در جدیت کار خلاقهٔ او شک کند. نمایشگاه میلان مقاومت‌ناپذیرترین این نمایشگاه ها بود. از تصویر **گرنیکای** او به صورت یک پوستر استفاده شده بود. این پردهٔ یادمان‌وار و عظیم به تنهایی پیکاسو را در میان نقاشان بزرگ جهان جای داد. این تصویر هم‌تراز آفریده‌های بزرگ رنسانس است. شور این تابلو، گیرایی دراماتیک و نیروی انگیزندهٔ آن از بسیاری تصویرهای آن دوره درمی‌گذرد و تأثیر کلی‌ای که برجاگذاشت سرشار از

تنوع، بی‌پروایی، انگیزهٔ ابداع، تخیل و سرخوشی بسیار ژرف بود. این نمایشگاه در واقع همه‌چیز داشت: بذله، رئالیسم، تزیین، باریک‌بینی و بصیرت، تحریف‌های خشن و بیرحمانه، غول‌ها، هیولاها و ابداع ناب فرم‌ها. این نمایشگاه والاترین چکیدهٔ پیشرفت‌های هنری این قرن بود. نکتهٔ شگفت‌آور در این مرور بر آثار آن است که این همه در کار تنها یک نفر نمودار شده بود. کار هیچ نقاش دیگری عصر و دوره را چنین به روشنی، و با تنوعی که در کار پیکاسو می‌بینیم، بازتاب نکرده است.

آفرینش‌های قلم‌موی او هیچ مرزی را برنمی‌تابد: چیزهای شگرفی که ممکن است از ژرفای ناخودآگاه او جوشیده باشد، تحریف‌های فرم، دیوها و هیولاها؛ سپس باز تک‌چهره‌های درست و صحیح و سالم به شیوهٔ انگر، زنان برهنه غول پیکر که به سبک کلاسیک کشیده و طرح‌بندی شده‌اند. صحنه‌آرایی، طراحی لباس، طراحی پردهٔ پیش صحنهٔ باله؛ کبوترها و تصویرهای فاجعه‌آمیز از دلهره‌ها و دهشت‌های جنگ و ویرانی.

پیکاسو از ناتورالیسم به شیوهٔ اکسپرسیونیسم روی آورد؛ از آنجا به کلاسی‌سیسم؛ از کلاسی‌سیسم به رومانتی‌سیسم و باز به رئالیسم بازگشت و سپس به انتزاع رفت و باز به سوی ناتورالیسم بازگشت. پیکاسو میان زیبایی و وحشت، میان لطافت و بی‌عاطفگی نوسان داشت. همیشه بی‌اعتنا به قواعد و قراردادها راه خود را می‌رفت؛ ستیهنده و بذله‌گو بود، اغلب از لودگی لذت می‌برد. می‌توانست در یک آن هم بذله‌گو و هم تلخ و ترشرو باشد و بعد با مالیخولیای فریبندهٔ خود ما را افسون کند. پیوسته براین که همواره و مطلقاً آزاد باشد پای می‌فشرد؛ او سرسخت‌ترین فردگرا و تک‌روی بود که می‌توان در گمان آورد. خشمگینانه در برابر محدودیت‌ها از خود دفاع می‌کرد، بر همه قواعد می‌شورید، همه تعصب‌ها و تنگ‌نظری‌ها را می‌کوفت و رد می‌کرد و همیشه به استقلال رأی می‌کوشید. پیکاسو از آزادی، آزادی مطلق را درمی‌یافت.

پیداست که برای فهمیدن تصویرهای او انسان باید به آزادی عشق بورزد یا دست‌کم گرایشی به آزادی داشته باشد.

پیکاسو خود می‌گوید: «همه می‌خواهند هنر را بفهمند. چرا مردم سعی نمی‌کنند صدای یک پرنده را بفهمند؟ چرا مردم شب، گل‌ها و هرچیز دیگری را که دور و بر ماست دوست دارند بی‌آن که اصراری بر فهمیدن آن‌ها داشته باشند. امّا وقتی به یک تصویر نقاشی می‌رسند فکر می‌کنند باید آن را «بفهمند». کاش مردم برای همیشه می‌فهمیدند که هنرمند می‌آفریند زیرا که باید بیافریند، که خود او تنها جزیی بی‌اهمیت از جهان است و به او هم بیش از خیلی چیزهای دیگری که در جهان است و به ما لذت می‌بخشد، گو که نمی‌توانیم توضیحشان بدهیم، اعتنا نباید کرد.»

و باز می‌گوید: «وقتی زنی را دوست داریم چنین نیست که در اول کار باید در بند اندازه‌های بدن او باشیم. ما با میل و آرزوی خود او را دوست داریم.»

البته هنرمند در مقام موجودی خلاق و زایا توضیح‌بردار نیست. با این همه شاید دلپذیر باشد که ببینیم فن خط‌شناسی مردی را که کار هنری‌اش مد نظر ماست چگونه تفسیر می‌کند.

در اکتبر ۱۹۵۲ مجلهٔ فرانسوی **لوپوان** تحلیلی از یک خط‌شناس به نام ریمون تری‌یا منتشر کرد که ادعا شده بود در ۱۹۴۲ نوشته شده است. نوشته به مردم اطمینان می‌داد که کارشناسِ خط نمی‌دانسته است که دستخط چه کسی را حلاجی و تفسیر می‌کند. نظری که تری‌یا در آن هنگام پیدا کرده بود بسیار خواندنی است.

تری‌یا می‌گوید: «نویسندهٔ خط از من بیچارهٔ خود که در ستیز با من‌های دیگران افتاده است و این من‌ها سرکوبش می‌کنند دفاع می‌کند. «تهیج‌پذیری: اشتیاقی بسیار پیچیده و بسیار فراگیر دارد تا از راه کلمات با دیگران ارتباط برقرار کند. حالت نگرانی. کوشش پرشور برای پیوند

گرفتن با همنوعان خود، کوشش برای ایجاد ارتباطی که نمی‌تواند به سرانجامی برسد. او به سن و عصر دیگری تعلق دارد: به شوالیه‌گری، کودک‌وارگی، زیاده‌روی...

«او بسیار حساس و بسیار تند است. معنی تعادل یا میانه‌روی را نمی‌داند. بیشتر وقت‌ها حس لذت‌جویی او خود به خود برانگیخته می‌شود، این حس پس از آن که او را اغوا و آشفته و گیج کرد بر او دست می‌یابد. او به این حس به چشم نیروی انگیزندهٔ حیاتی می‌نگرد اما همین که توانست از آن بهره گیرد به انکارش برمی‌خیزد. پرشورانه دوست دارد و هرچه را دوست دارد نابود می‌کند.

«دچار مالیخولیاست و در آفرینش ناب برون رفتی از این مالیخولیا می‌جوید...

«خلق و خوی: خونگرم و خوش‌بین است. فوران‌های نیروی عصبی، و این نیز جای خود را به خونسردی و بی‌عاطفگی می‌دهد... بینایی: چشم چپ برای تشخیص فاصله‌ها ضعیف است.»

اما بگذارید به پیکاسوی هنرمند بازگردیم.

درست نیست که شیوهٔ کار کردن او را چنان که معمول است، با شیوهٔ کار رنسانس قیاس کنیم و او را به سبب وجود عنصر طنز و شوخی و «تعهدناپذیری» سوزنش کنیم. زمینهٔ کار او از زمینهٔ کار نقاش رنسانس که ناگزیر بود قراردادهایی را برای کارهای خاص به انجام برساند یکسر متفاوت است. در آن روزگاران این‌گونه نقاشان میدان تنگی برای جولان گرایش‌های هنری خود داشتند. پیکاسو، از سوی دیگر، هنرمندِ نقاش را رهانید، تنها از خودش دستور گرفت، به هیچ‌کس مدیون نبود، هیچ نیازی نداشت که به قاعده و قانونی اعتنا کند یا آن که به قراردادی پایبند باشد. پیکاسو از موهبت پُر بهای آزادی بهره‌مند بود؛ گو این که او نیز در آغاز کار هنری خود در مقام یک «نقاش آکادمیک» مثل بقیه از روی مدل‌های گچی

طرح می‌کشید. پیکاسو کاملاً می‌توانست با زغال و سایه زن به بهترین شیوهٔ سنتی از یک پیکره عریان گچی رونگاری کند همچنان که میان گشت و گذارهای گستاخانهٔ خود به ناکجاآباد هنری یا میان دو دگرگونی بنیادی در سبک، تک چهره‌های درست و دقیق و تأثیرگذار با نیرومندترین مهارت فنی کشید. اما چندان قوی و آن‌قدر از خود مطمئن بود که خود را یکسره آزاد و مستقل کند. این نکته بسیار چشم‌گیر است که نمایشگاه‌های این چند سالهٔ واپسین چه تأثیر نیرومندی بز «مخالفان» او گذاشته بود؛ به ندرت کسانی که آن را نمی‌فهمند لرزهٔ مهارخوردهٔ شور و عاطفهٔ آتش‌فشان او، تندی و ستیهندگی طرح او، دگرسانی کامل آنچه می‌خواست در فرم هنری بگوید، پرهیز از کلیشه‌های پوسیده و حدت ذهن آفرینندهٔ این تصاویر را حس کردند.

گاه آشکارا حیله‌های جادویی در کار می‌کرد، تکان می‌داد، می‌ترساند. و مگر از چه راه دیگری می‌توانست مردم را از شیوه‌های کهنه و ثابت دیدن جدا کند؟ ابلهانه است که شیوه‌های تأثیرگذار و تکان‌دهندهٔ او را رسوا کنیم: پیکاسو ویران نمی‌کرد تا ویرانه‌ها را به ما نشان دهد؛ برعکس بر زمینی که کوفته و ویران کرده بود چیزی نو، بهتر و دلپذیرتر بنا می‌کرد. او بیان عصر ما را و دارایی نظری خود را به ما عرضه می‌کند.

پیکاسو در همهٔ سالیان چهرهٔای محبوب بود. در پاییز ۱۹۶۶ جامعه هنری سراسر جهان غرب به شیوه‌های گوناگون، از جمله با انتشار مقاله‌هایی در مجلات و روزنامه‌ها، نمایش تلویزیونی و برپایی نمایشگاه‌هایی در سراسو جهان، هشتاد و پنجمین سال تولد او را جشن گرفت. سخاوتمندانه‌ترین این بزرگداشت‌ها برگذاری نمایشگاهی عظیم از آثار پیکاسو بود که سه ماه به درازا کشید و در آن بیش از هزار نقاشی، مجسمه و کارهای گرافیک که از سراسر جهان گردآوری شده بود در «قصر کوچک»، «قصر بزرگ» و کتابخانهٔ ملی پاریس به نمایش درآمد.

پیوست‌ها

دربارهٔ نویسندگان

پیش از ذکر نام و شرح فشردهٔ کار و بار نویسندگان این مقالات لازم است یادآور شویم که برخی از مقالات این مجموعه به صورت کتاب منتشر شده است و ما تنها بخشی از این مقالات را برای ترجمه و عرضهٔ آن به خوانندهٔ ایرانی برگزیده‌ایم؛ این گونه مقالات در آغاز هر مطلب با سه نقطه به نشانهٔ گزینش بخشی از یک کتاب یا مقاله یا نوشتار بلندتر مشخص شده‌اند.

جان برجر ـ جان برجر در ۱۹۲۶ در لندن متولد شد. کار خود را با نقاشی و معلمی طراحی آغاز کرد، سپس برای **تریبیون** و **نیواستیمن** و دیگر روزنامه‌ها و گاهنامه‌ها نقد هنری نوشت. برخی از آثار منتشر شده‌اش: **سرخ مداوم** (۱۹۶۰)؛ **پیروزی و شکست پیکاسو** (۱۹۶۵)؛ سه رُمان؛ و هنر و انقلاب، ارنست نیزوستنی و نقش هنرمند در اتحاد جماهیرشوروی سوسیالیستی (۱۹۶۹).

هربرت رید ـ هربرت رید که در ۱۸۹۳ در انگلیس به دنیا آمد و در ۱۹۶۸ درگذشت یکی از برجسته‌ترین نویسندگان قرن بیستم در زمینهٔ هنرهای تجسمی است؛ رید خود را «منتقد ادبی، شاعر، منتقد هنری و آنارشیست» می‌خواند. از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۱ مشاورت قسمت سرامیک موزهٔ ویکتوریا و آلبرتِ لندن را به عهده داشت. در دههٔ ۱۹۳۰ خود را در مقام هواخواه جنبش مدرن در انگلستان تثبیت کرد و با مجسمه‌سازانی چون هنری مور، باربارا هپورث و نوئم گابو و بن نیکلسُن نقاش آشنایی

گرفت و در هنگام برگذاری نخستین نمایشگاه مهم سوررئالیسم در لندن در ۱۹۳۶ به دفاع از این شیوهٔ نو و بحث‌انگیز برخاست. برخی از آثار او: **هنر و صنعت** (۱۹۳۴)؛ **هنر و جامعه** (۱۹۳۷)، (به فارسی درآمده)؛ **شعر و آنارشیسم** (۱۹۳۸)؛ **فلسفهٔ آنارشیسم** (۱۹۴۱)؛ **چشم بی‌گناه** (خود زندگینامه ۱۹۴۷)؛ **هنر مجسمه‌سازی** (مجموعه سخنرانی‌های ملون، ۱۹۵۸)؛ **هنر و از خود بیگانگی** (۱۹۶۸) و... ربد همراه با فرانک رودر در ویراستاری و بنیادگذرای مجلهٔ **هنر و ادبیات** (۲۰-۱۹۱۷) سهیم بود؛ چندی (۳۸-۱۹۳۳) ویراستار برلینگتن مگزین بود و استادی هنرهای زیبای دانشگاه‌های ادینبورو (۳۳-۱۹۳۱) و لیورپول (۳۶-۱۹۳۵) را به عهده داشت.

ورنون کلارک ــ از سرگذشت کلارک خبری نداریم تنها می‌دانیم که امریکایی است و مقاله‌اش در مجلهٔ **علم و جامعه** (Science and Society) دورهٔ پنجم شمارهٔ ۱، زمستان ۱۹۴۱ چاپ شده است.

ماکس رافائل ــ ماکس رافائل در ۱۸۸۹ در پروس شرقی به جهان آمد و در ۱۹۵۲ در نیویورک درگذشت؛ با آن که هنوز بسیاری از آثار رافائل چاپ نشده و تنها چندتایی از آن‌ها به انگلیسی درآمده است بیشتر هنرشناسان رافائل را یکی از برجسته‌ترین زیبایی‌شناسان عصر ما به شمار می‌آورند. از کتاب‌های اوست: **پرودون ، مارکس، پیکاسو: سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر** (۱۹۳۳)؛ **غارنگاره‌های پیش از تاریخ** (۱۹۴۵)؛ **شعر و تمدن پیش از تاریخ در مصر** (۱۹۴۷) و...

ماریوس دزایاس ــ زایاس که در ۱۸۸۰ به دنیا آمد کاریکاتورنگار و منتقد هنری مکزیکی است و از اعضای حلقه‌ای به شمار می‌آید که به گرد آلفرد استیگلیتز عکاس شکل گرفته بود. در واقع ماریوس دزایاس بود که پیکاسو و دیگر هنرمندان مدرن را به جهان هنر نیویورک شناساند، مقالاتی در Camera work نوشت و به پایه‌گذاری مجلهٔ ۲۹۱ کمک کرد.

عمدهٔ تألیفاتش: **پژوهشی دربارهٔ تکامل نوین بیان تجسمی** (۱۹۱۳)، **تأثیر هنر سیاه‌وارهٔ افریقایی در هنر مدرن** (۱۹۶۱). در ۱۹۲۳ پیکاسو یکی از نادرترین و مهم‌ترین گفتگوهای خود را با او انجام داد. مقالهٔ حاضر بخشی از جزوه‌ای است که هنگام نخستین نمایشگاه پیکاسو در نیویورک منتشر شد.

رابرت گُلدواتر ـ گُلدواتر متولد ۱۹۰۷ در نیویورک و درگذشته به سال ۱۹۷۳، از بزرگترین منتقدان امریکایی هم در زمینهٔ هنر مدرن و هم هنر بدوی است. استاد بنیاد هنرهای زیبای دانشگاه نیویورک و سرپرست موزهٔ هنر بدوی نیویورک از ۱۹۴۷ به بعد. عمدهٔ آثار منتشر شده‌اش: **بدوی‌گرایی در نقاشی مدرن** (۱۹۳۸ چاپ بازنگریسته ۱۹۶۷)؛ **گوگن** (۱۹۵۷)؛ **مجسمه بامبارایی در غرب سودان** (۱۹۶۰)؛ **پیکره‌سازی مدرن چیست؟** (۱۹۶۹). گلدواتر در آخرین ماه‌های زندگی کتابی دربارهٔ سمبولیسم در دست تألیف داشت که پس از مرگش منتشر شد.

کلمنت گرین‌برگ ـ متولد ۱۹۰۹ در امریکا و از برجسته‌ترین منتقدان هنری و ادبی قرن است و بسیاری از تاریخ‌نگاران و منتقدان هنر نو تأثیر گرین‌برگ را در شکل‌گیری، گسترش و شناسایی هنر مدرن تردیدناپذیر می‌دانند. گرین‌برگ مؤلف کتاب‌هایی دربارهٔ میرو، ماتیس و هوفمن است.

میشل لی‌ریس ـ متولد ۱۹۰۱ در پاریس، نویسنده، شاعر، قوم‌شناس و مقاله‌نویس برجستهٔ فرانسوی که از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۹ فعالانه در جنبش سوررئالیستی شرکت جست. برخی از کتاب‌های او در زمینهٔ هنرهای تجسمی: **کارهای چاپی خوان میرو** (۱۹۴۷)؛ **هنر افریقایی** (۱۹۶۸)

پیروزی و شکست پیکاسو

جان برجر

جنبش سیاسی نمونه‌وار معاصر در اسپانیا جنبش آنارشیسم بود. پیکاسو در جوانی در شهر بارسلون در حاشیه این جنبش قرار داشت. آنارشیسمی که در اسپانیا ریشه گرفت از سنخ آنارشیسم باکونینی بود و میخائیل باکونین خشن‌ترین متفکر آنارشیست بود.

> بگذارید به روح جاودانه‌ای اعتماد کنیم که نابود می‌کند و از میان برمی‌دارد تنها از این رو که این روح منبع پایان‌ناپذیر و جاودانهٔ خلاق تمامی زندگی است.انگیزهٔ نابود کردن انگیزه‌ای خلاق نیز هست.

جالب است اگر این نوشتهٔ مشهور باکونین را با یکی از گفته‌های معروف پیکاسو دربارهٔ هنر مقایسه کنیم. می‌گوید. «یک تابلو نقاشی مجموعه‌ای از انهدام‌ها است.»...

بارسلون شهری فاشیستی نبود بلکه فقط دستخوش هرج و مرج و بی‌قانونی بود. بمب‌اندازی‌ها از دههٔ ۱۸۹۰ آغاز شده بود و در ۱۹۰۷ و اوایل ۱۹۰۸ دو هزار بمب در خیابان‌ها منفجر شد. اندک زمانی پس از نطق لرو بیست و دو کلیسا و سی و پنج صومعه به آتش کشیده شد. هرسال صد قتل سیاسی، یا چه بسا بیش از این ، انجام می‌گرفت.

این بار نیز آنچه بارسلون را دستخوش بی‌قانونی و آشوب می‌کرد فروپاشی تاریخی بود. سه گروه ذینفع برای بقا باهم می‌جنگیدند. اول مادرید که برای حق مطلق خود، که خاندان هابسبورگ در قرن هفدهم آن را تثبیت کرده بود، می‌جنگید تا حیات ثروتمندان ایالت صنعتی خود را

حفظ کند. دوم کارخانه‌داران بارسلون که برای استقلال از مادرید و استقرار یک دولت سرمایه‌داری مبارزه می‌کردند. (اگر بخواهیم به مسأله کلی‌تر بنگریم باید بگوییم که کسب و کار اینان کوچک و در سطح نازلی از رشد و توسعه قرار داشت. هنگامی که در مقیاس وسیع‌تر فعالیت می‌کردند ــ مثلاً در بانک‌ها و راه‌آهن ــ با پیوستن به احزاب سیاسی تن به سازش می‌دادند و بنابراین به جای کارآیی و سود بیشتر در جهت منافع این پیوند بوروکراتیک کار می‌کردند.) و سرانجام پرولتاریایی بی‌تجربه اما خشن که بیشتر از دهقانان مهاجری تشکیل می‌شد که به تازگی از فقر جنوب گریخته بودند.

مادرید به سود منافع خود اختلافات را دامن می‌زد و از آنجا که هیچ قوهٔ قضایی یا دستگاه قانونی دولتی وجود نداشت که به مدد آن زمام کارگران خود را به دست گیرد ناگزیر بود از خیر اطاعت از قانون بگذرد و بازور بی‌پرده حکومت کند. کارگران نیز ناچار بودند در برابر نمایندگان مادرید (ارتش و کلیسا) و نیز کارخانه‌داران از خود دفاع کنند؛ در چنین موقعیتی، و با تجربهٔ سیاسی اندکی که بتواند آنان را یاری دهد، هدف‌هایشان ناگزیر کینه‌جویانه وکوتاه مدت بود ــ از همین‌جاست کشش و جذابیت دیرپای آنارشیسم. هر گروه ــ تقریباً می‌توان گفت هر قرن ــ با هفت‌تیرکش‌ها، آشوبگران، بمب‌ها، تهدیدها و شکنجه‌ها تا پای جان می‌جنگید. همهٔ آنچه در دیگر شهرهای معاصر جهان «به طور قانونی» ــ گو که ناعادلانه ــ و از راه دستگاه دولت حل و فصل می‌شد در بارسلون به طور خصوصی یا در سیاهچال‌های قلعهٔ مونت خویچ یا از طریق جنگ‌های چریکی در خیابان‌ها فیصله می‌یافت.

شاید گمان کنید آنچه دربارهٔ اسپانیا گفتیم چندان ربطی به تجربهٔ خود پیکاسو نداشته است. با این همه ما تنها در قصه‌ها و افسانه‌ها می‌توانیم در تجربه‌های ویژهٔ آدم‌های دیگر شریک شویم. بیرون از افسانه ناگزیر به

تعمیم هستیم. من بر همهٔ رویدادها، همهٔ تصویرهایی که پیکاسو در ذهن داشت، و همهٔ اندیشه‌هایی که پیکامو را ساخت آگاهی ندارم و هیچ‌کس دیگر هم نمی‌تواند آگاهی داشته باشد. با این همه این را می‌دانم که از رهگذر این یا آن تجربه یا از راه یک میلیون تجربه به یقین عمیقاً از مرشت ویژهٔ کشور و جامعه‌ای که در آن بالیده بود تأثیر گرفته بود. من کوشیدم به برخی از حقایق بنیادی مربوط به آن جامعه اشاره کنم[1]. اما از این حقایق به تنهایی نمی‌توانیم مسیری را که پیکاسو در آن بالید و برآمد استنباط یا پیش‌بینی کنیم. سرانجام آن که هر اسپانیایی با اسپانیایی دیگر متفاوت است و با این همه هر اسپانیایی، اسپانیایی است. بیشترین کاری که از دست ما برمی‌آید آن است که از این حقایق بهره گیریم و در قالب تجربهٔ ذهنی پیکامو برخی از پدیده‌های بعدی زندگی و کار او را توضیح دهیم: پدیده‌هایی که در غیر این صورت ممکن است همچون امری مرموز یا اختیاری در ما تأثیر بگذارد.

با این حال پیش از انجام دادن این کار باید جنبهٔ دیگری از نخستین مرحلهٔ زندگی پیکاسو را بررسی کنیم. روشن‌ترین واقعیت کلی دربارهٔ پیکاسو اسپانیایی بودن اوست. روشن‌ترین واقعیت کلی دیگر این است که پیکاسو کودکی اعجوبه بود و از آن پس نیز همچنان اعجوبه ماند.

پیکاسو می‌توانست پیش از آن که سخن بگوید چیز بکشد. در ده‌سالگی به خربیِ هر معلم هنر شهرستانی می‌توانست از روی مجسمه‌های گچی طراحی کند. پدر پیکاسو یک معلم هنر شهرستانی بود و پیش از آن که پسرش به چهارده سالگی برسد تخته رنگ و قلم‌موهای خود را به او بخشید و قسم خورد که دیگر هرگز دست به نقاشی نبرد چرا که پسرش از حد استادی او برگذشته بود. هنگامی که پابلو تنها چهارده

---

۱. اشارهٔ جان برجر به بخش‌های پیشین کتاب «پیروزی و شکست پیکاسو» است که مقالهٔ حاضر تنها ترجمهٔ پاره‌ای از آن کتاب است ــ م.

سال داشت در آزمون ورودی درجهٔ عالی مدرسه هنر بارسلون شرکت جست. بنا به رسم معمول، مدرسه برای تکمیل طرح‌های لازم به هنر آموزان یک ماه فرصت داد. پیکاسو همهٔ طرح‌ها را یک روزه تمام کرد. به شانزده سالگی که رسید با امتیاز ویژه به آکادمی سلطنتی مادرید راه یافت و دیگر هیچ آزمون آکادمیکی نبود که از سر نگذرانده باشد. هنگامی که هنوز جوانی نوبالغ بود ردای حرفه‌ای پدر را به دوش افکند و همهٔ امکانات تعلیم و تربیت کشورش را کاوید و به پایان برد.

کودکان اعجوبه در هنرهای تجسمی بسیار کمتر از اعجوبه‌ها در موسیقی دیده شده‌اند و حتی به یک معنا کمتر در این هنر پایدار مانده‌اند. موتزارت نوجوان احتمالاً به خوبی هر آدم زندهٔ دیگری می‌نواخت. اما پیکاسو در شانزده سالگی به خوبی دگا طراحی نمی‌کرد. تفاوت شاید از این‌جا باشد که موسیقی خودبنیادتر از نقاشی است. گوش مستقلانه می‌تواند ببالد و برآید: حال آن که چشم تنها می‌تواند به همان سرعت ادراک انسان از اشیایی که به چشم می‌آید ببالد. با این همه با معیارهای هنرهای تجسمی پیکاسو یک کودک اعجوبهٔ برجسته بود، به همین‌سان نیز شناخته شد و از این‌رو در همان نخستین سالیان زندگی خود را در مرکز یک راز یافت.

تاکنون هیچ‌کس این نکته را دقیقاً روشن نکرده است که چگونه یک کودک اعجوبه به مهارت و دانش خود دست می‌یابد یا آن را به میراث می‌برد. آیا با ارتباط‌های حاضر و آماده‌ای در ذهن خود به جهان می‌آید یا فقط با استعداد و حساسیتی خارق‌العاده تولد می‌یابد؟ در تخیل عوام اعجوبه، خواه کودک یا بالغ، همواره با نیروهای جادویی یا فراطبیعی نسبت دارد: همواره او را کارگزار برخی از نیروهای بیرون از خود می‌دانند. عوام واقعاً به این نکته باور داشتند که نواختن ویلون را شیطان به پاگانینی آموخته است.

در نظر خود اعجوبه نیز قدرتش مرموز می‌نماید چراکه این قدرت در آغاز بی‌هیچ کوششی به سراغش می‌آید. او نیست که باید به جایی برسد؛ نبوغ خود به سراغ او آمده است. افزون براین اعجوبه در آغاز دست به کارهایی می‌زند بی‌آن‌که بفهمد چرا یا دلیل آن را بداند. او از چیزی پیروی می‌کند که شبیه به یک خواست غریزی است. شاید نزدیکترین راه برای دریافت گسترهٔ رمز و رازی که برای نابغه وجود دارد یادآوری کشف توانایی جنسی در درون خودمان باشد. حتی هنگامی که با توانایی جنسی آشنا می‌شویم و همهٔ توضیحات علمی آن را می‌آموزیم هنوز میل داریم این نیرو را ــ خواه آن را نهاد[1] یا غریزهٔ تولیدمثل بدانیم ــ چیزی بیرون از خود بینگاریم، هنوز می‌خواهیم نیروی آن را بر طبیعت فرافکنی کنیم، طبیعتی که در آن حال حاضریم خود را شادمانه به آن تسلیم کنیم.

از این‌رو جای شگفتی نیست که بسیاری از اعجوبه‌ها براین باورند که وسیله‌اند و با نیرویی به جلو رانده می‌شوند. کیتس، اعجوبهٔ برجستهٔ شعر انگلیسی در نامه‌ای به تاریخ ۱۸۱۸ براین نکته انگشت گذاشت؛ وی نخست شاعران را به دو گروه متمایز تقسیم می‌کند: شاعر اعجوبه‌وار و شاعر به نهایت خودآگاه مانند وردزورث. کیتس سپس دربارهٔ ویژگی اعجوبه می‌گوید:

> او خودش نیست ــ او خودی ندارد ــ او همه چیز هست و هیچ نیست ــ او هیچ شخصیت ویژه‌ای ندارد ــ از نور و از سایه بهره‌مند می‌شود ــ در لذت می‌زید... شاعر، غیرشاعرانه‌ترین چیزی است که در پهنهٔ هستی وجود دارد چراکه هیچ هویتی ندارد؛ شاعر پیوسته آلودهٔ جسم کس دیگری است، به آن آگاهی می‌دهد و آن را پُر می‌کند.

من به گوش خود شنیدم که یهودی منوهین حرف‌هایی به همین مضمون را بر زبان آورد. و پیکاسو در هشتاد و دو سالگی می‌گوید:

---

1. Id

«نقاشی قوی‌تر از من است. نقاشی است که مرا وا می‌دارد آنچه را می‌خواهد انجام دهم.»

این واقعیت که پیکاسو کودکی اعجوبه بود در نگرش او به هنر در سراسر عمر او تأثیر گذاشت. یکی از دلایل این نکته که چرا این همه شیفتهٔ خلاقیت خود است و برآن بیش از آنچه می‌آفریند ارج می‌نهد همین است. از همین روست که از دریچه‌ای به هنر می‌نگرد که گویی هنر جزیی از طبیعت است.

همه می‌خواهند هنر را بفهمند. چرا کسی نمی‌کوشد آواز پرنده‌ای را بفهمد؟ چرا آدم‌ها شب را، گل‌ها را و هرچیز دیگری را در دور و بر خود دوست دارند بی‌آن که کوششی برای فهمیدن آن به خرج دهند؟ اما در مورد نقاشی مردم باید بفهمند. کاش می‌توانستند به خصوص این را بفهمند که هنرمند از روی ضرورت کار می‌کند، که خود او تنها جزیی ناچیز از جهان است و به هیچ‌رو نباید برای او اهمیتی بیش از بسیاری از چیزهای دیگر قائل شد، چیزهایی که در این جهان به ما لذت می‌بخشند اما نمی‌توانیم آن را توضیح بدهیم.

این سخن تا حدودی اعتراضی معقول است برضد همهٔ تعبیرهای متظاهرانهٔ روشنفکری که در روزگار ما هنر را در ابعاد گسترده دربر گرفته است. اما گذشته از این توجیهی برای سرشت نبوغ خودِ هنرمند از زاویهٔ دید خود او نیز هست. هنرمند همان‌گونه هنر می‌آفریند که پرنده نغمه سر می‌دهد. پس فهمیدن هیچ ربطی با آن ندارد ــ در واقع فهمیدن پابندی است، تقریباً نوعی تهدید است.

راستش از اهمیتی که به کلمهٔ پژوهش در نقاشی مدرن می‌دهند به دشواری سر درمی‌آورم. به نظر من پژوهش در نقاشی هیچ نیست؛ مهم یافتن است.

این گفته ــ که شاید بیش از همهٔ گفته‌های پیکاسو نقل شده است ــ از

هنگامی که در ۱۹۲۳ به زبان آمده مردم را گیج کرده است. این نکته البته در مورد نقاشی نوین به طورکلی آشکارا غلط است چرا که بی‌گمان روح پژوهش و جستجو بود که به سزان، سورا، موندریان و کله الهام بخشید. آیا پیکاسو این سخن را تنها از آن رو بر زبان آورده است که مردم را تکان بدهد؟ آیا این سخن نیز روی دیگر آن شیوهٔ استدلال پیش‌پا افتاده نیست که می‌گوید مقاصد خوب کافی نیستند؟ نه. این نکته نیز مانند هر چیز دیگری که پیکاسو می‌گوید برای خود او حقیقی‌تر از آن است که به نظر می‌آید. پیکاسو این جمله‌های متناقض‌نما را به خاطر خود آن‌ها نمی‌سازد ــ نکته این‌جاست که کل تجربهٔ او متناقض نماست. او به هرچیزی که می‌گوید باور دارد چرا که به همین صورت برای او روی داده است. خود او هنر را بی‌جستجو و پژوهش به دست آورد. نبوغ خود را دریافت بی‌آن که به جستجوی آن برآید. این حال آشکارا آناً دست داد بی‌آن که او هیچ آمادگی داشته باشد.

> چند شیوه‌ای را که من در هنرم به کار گرفتم نباید چون تحولی یا پله‌هایی به سوی یک آرمان ناشناختهٔ نقاشی شمرد. همهٔ آنچه کرده‌ام برای زمان حال و به این امید بوده است که همواره در اکنون خواهد ماند. هرگز روح پژوهش و جستجو را پیش چشم نداشته‌ام. هروقت چیزی برای بیان کردن یافته‌ام بیانش کرده‌ام بی‌آنکه در بند گذشته یا آینده باشم... هیچ‌گاه چیزی را مورد آزمایش قرار نداده‌ام یا به محک تجربه نزده‌ام. هر وقت حرفی برای گفتن داشته‌ام آن را به همان شیوه‌ای گفته‌ام که حس کرده‌ام باید گفته شود. انگیزه‌های متفاوت ناگزیر شیوه‌های متفاوت بیان می‌خواهد. این نه نشانهٔ تطور و تحول است و نه پیشرفت بلکه به معنای وفق دادن اندیشه‌ای است که انسان می‌خواهد بیان کند و نیز ابزاری است که آن اندیشه را بیان می‌کند.

راز ژرفای خارق‌العادهٔ بینش پیکاسو در همین‌جاست. او توانسته

است در سر یک اسب رنج و عذابی را ببیند و تصور کند که به مراتب بیش از رنجی است که بسیاری از هنرمندان در کل یک تصلیب یافته‌اند.

او خود را یکسره به اندیشهٔ اکنون یا «آن» تسلیم می‌کند و گذشته، آینده، نقشه‌ها، علت‌ها و معلول‌ها همه به کناری نهاده می‌شوند. او خود را یکسره تسلیم تجربهٔ در دسترس می‌کند. **همهٔ آنچه او کرده یا به چنگ آورده است تا آنجا اهمیت دارد که نمودار موقعیت او در لحظهٔ تسلیم است.** این روشی است که پیکاسو، دست کم به طور آرمانی، مطابق آن کار می‌کند. و این در واقع بسیار نزدیک به شیوه‌ای است که اعجوبه خود را به‌نیرویی مهارناپذیر تسلیم‌می‌کند، نیرویی که ازطریق اعجوبه عمل می‌کند.

چنین است نتیجهٔ مثبت رمز و رازی که پیکاسو خود را در کودکی در مرکز آن یافت. با حرمت گذاشتن به این رمز و راز بود که او بیانگرترین و پرتأثیرترین هنرمند روزگار ما شد. با این همه نتیجه‌ای منفی نیز در کار بود که شاید به همان اندازه با موفقیت کودکی او مربوط بود که با این رمز و راز. پیکاسو قدرت عقل را منکر می‌شود. او رابطهٔ علّی میان جستن و یافتن را انکار می‌کند و از پذیرفتن این نکته تن می‌زند که در هنر چیزی به نام تکامل وجود دارد و از همهٔ نظریه‌ها و تفسیرها و توضیح‌ها بیزار است. همهٔ این‌ها پذیرفتنی می‌بود اگر آنگاه که پای حرمت گذاشتن و پاسخ دادن به رمز و راز نیروهای خود او نیز در میان می‌آمد همهٔ این ملاحظات روشنفکری را نادیده می‌گرفت. اما او از این جا فراتر می‌رود. پیکاسو به‌طور کلی از استدلال بیزار است و این بده و بستان آراء و اندیشه‌ها را خوار می‌شمارد.

> باید دیکتاتوریِ خودکامه‌ای برپا شود، دیکتاتوری نقاشان، دیکتاتوری یک نقاش تا همهٔ کسانی را که به ما خیانت می‌کنند سرکوب کند، تا فریبکاران را منکوب کند، تا حیله گران را درهم بکوبد، تا همهٔ

شیوه گری[1] ها را از میان بردارد، تا افسون‌ها را نقش برآب کند، تا تاریخ را به سر جایش بنشاند، تا بسیار بسیار چیزهای دیگر را از میان بردارد. اما عقل سلیم همیشه موفق می‌شود. پس بگذار انقلابی برضد این عقل سلیم به راه بیندازیم! دیکتاتور واقعی همیشه مغلوب دیکتاتوری عقل سلیم خواهد شد ــ و شاید هم نشود!

این حرف‌ها تا حدی شوخی است. با این همه نمودار نوعی بی‌تابی است. پیکاسو می‌خواهد همه چیز در ورای بحث و جدل باشد؛ می‌خواهد خود او دور از دسترس مدرک و دلیل باشد. پیکاسو می‌گوید:

باید چشم‌های نقاش‌ها را از حدقه بیرون آورد همان‌طور که چشم سهره‌ها را می‌بندند تا بهتر آواز بخوانند.

در واقع انگار چشم او از آموختن ترسیده است (شاید بی‌فایده نباشد به اشاره این نکته را یادآور شویم که او از انگشت‌شمار نقاشان مدرن است که هرگز درس نیاموخته است.) او آماده است تا مهارت فنی تازه‌ای بیاموزد ــ سفالگری، چاپ سنگی، جوشکاری ــ اما همین که فن را آموخت نیاز دارد که قوانین فن را واژگون و نفی کند. از این نیاز است که قدرت حیرت‌انگیز بدیهه‌پردازی و تیز هوشی او، که پروای هیچ‌چیز را ندارد، برمی‌آید. با این همه این نیاز هر اندازه هم نتایج شادی‌آور در بر داشته باشد، هنوز تا حدی حالت تدافعی خود را نشان می‌دهد. من قادر به تبیین این موضوع نیستم و تنها می‌توانم با احتیاط یکی از احتمالات را پیشنهاد کنم. به نظر من عجیب است که این حکایت که پدر پیکاسو تخته رنگ و قلم‌موهایش را به پسر چهارده ساله‌اش بخشید و قسم خورد که دیگر هرگز دست به نقاشی نَبَرَد هرگز چندان که باید جدی گرفته نشده است. اگر این حکایت حقیقت داشته باشد محتمل است که تجربهٔ شخصیت‌ساز ژرفی برای پیکاسو جوان بوده باشد. آیا اصلاً ممکن است

---

1. Mannerisms

پسربچه‌ای که در سن بلوغ پدرش او را سزاوار جانشینی خود دانسته است دیگر هیچ‌گاه اعتقادی به پیشرفت قدم به قدم داشته باشد؟ از آنجا که این ماجرا همان چیزی است که هر پسربچه آرزو دارد اتفاق بیفتد آیا محتمل‌تر آن نیست که به جادو باور آوَرَد؟ باز در عین‌حال از آنجا که پسربچه خواهان این اتفاق بوده است، محتمل نیست که احساس گناه کرده باشد؟ پس روشن‌ترین شیوهٔ آسودگی از بار این گناه آن است که به خود بگوید بردباری و پیشرفت کُند و تدریجی و تجربه‌اندوزی پدر به حکم طبیعت اشیا به پشیزی نمی‌ارزد؛ و این که آنچه اهمیت دارد قدرت مرموزی است که او در درون خود احساس می‌کند. اما این آسودگی تنها می‌تواند جزیی و موقت باشد: چراکه او همچنان از توضیح‌ها و بحث‌ها و جدل‌های دیگران دربارهٔ روشی که او به مدد آن پدرش را سرنگون کرده است وحشت زده خواهد ماند.

> همهٔ ما می‌دانیم که هنر حقیقت نیست. هنر دروغی است که به ما کمک می‌کند تا حقیقت راه یا دست کم حقیقتی را که به ما عرضه شده است دریابیم. هنرمند باید شیوه مجاب کردن را بداند و به مدد آن دیگران را به حقیقی بودن دروغ‌های خود متقاعد کند. اما اگر در کار خود تنها نشان بدهد که به جستجو و جستجوی دوبارهٔ روشی بوده است تا دروغ‌هایش را قالب کند هرگز کاری از پیش نخواهد بُرد.

تمایز میان شیء[1] و تصویر[2] آغازگاه طبیعی همهٔ هنرهای تجسمی است که از جادو و کودکی سر برآورده‌اند. غلو کردن در این تمایز، همچنان که در این جا از پیکاسو می‌بینیم، تا آنجا که دروغ و حقیقت وارونه شوند، نمودار آن است که جزیی از او هنوز به جادو باور دارد و در کودکی خود پابرجا مانده است. این در نظر من متقاعدکننده‌تر است چرا که کشاکش‌ها و ستیزه‌های پدر و پسر اغلب دقیقاً به همین زبان انجام

---

1. Object 2. Image

می‌گیرد. پدر پسر را به دروغگویی متهم می‌کند. پسر می‌داند که دارد دروغ می‌گوید اما باور دارد که این کار را به خاطر حقیقتی مهم‌تر و همه‌جانبه‌تر انجام می‌دهد که پدرش هرگز آن را نمی‌فهمد. حقیقت سپر دفاعی پدر از اقتدار خویش است. دروغ شگرد پسر برای گریختن از این اقتدار است. امّا اگر دروغ چندان آشکار است که پسر نمی‌تواند همچون حقیقت از آن دفاع کند هیچ کاری انجام نگرفته است و اقتدار پدر در واقع افزایش یافته است.

این‌جا شاید توضیحی احتمالی وجود داشته باشد. اما اگر مقدمات روانکاوانه‌ای را که اساس این تبیین است نپذیریم این توضیح چندان موجه نخواهد بود: نکتهٔ مهم برای بحث و استدلال عمدهٔ ما این است که پیکاسو به این یا آن دلیل ــ و به عنوان یکی از نتایج وقوفی که به قریحه و استعدادهای اعجاب‌آور خود دارد ــ نسبت به دلایل، توضیحات و فراگیریْ شکاک یا بدگمان مانده است.

برای تأکید براین نکته، منتها از جهتی مخالف، می‌خواهم از نقاش دیگری گفته‌ای را نقل کنم. خوان گریس از همان نسل پیکاسو و نیز اسپانیایی بود. گریس نقاشی بزرگ بود و به اندازهٔ پیکاسو در شکل‌گیری کوبیسم سهم داشت؛ با این همه گریس به هیچ‌رو اعجوبه نبود؛ از همین‌روست که در ۱۹۱۹ نوشت:

> من می‌خواهم به سنت نقاشی با ابزار تجسمی همچنان ادامه دهم و در همان حال زیبایی‌شناسی نوی به آن عرضه کنم که برعقل استوار باشد... چندگاهی از کار خود خشنود بوده‌ام چرا که گمان می‌کردم سرانجام به یک دورهٔ تحقق[1] وارد شده‌ام. دیگر آن که توانسته‌ام پیشرفت خودم را بسنجم: پیش از این وقتی کار تصویری را شروع می‌کردم در آغاز خشنود بودم و در پایان ناخشنود. اکنون آغاز همیشه کُند و خراب است و من از

---

1. Realization

آن بیزارم اما پایانْ شگفتی لذت‌بخشی در بر دارد[۱]

این گفته را با سخن پیکاسو بسنجید:

بسیار جالب خواهد بود اگر به شیوهٔ عکاسی نه مراحل شکل‌گیری یک تصویر که دگردیسی‌های آن را ضبط کرد. در آن صورت شاید بتوان راهی را کشف کرد که مغز در واقعیت بخشیدن به رؤیا آن را می‌پیماید. اما چیز بسیار غریبی وجود دارد و آن این که می‌بینم که یک تصویر اساساً تغییر نمی‌کند و نخستین نگاه به خلاف ظواهر تقریباً دست نخورده برجا می‌ماند.

خوان گریس می‌بایست سفر می‌کرد و می‌رسید، و به عقل باور دارد. پیکاسو سفر نمی‌کند بلکه به دیدارش می‌آیند، پیشرفت گام به گام را نفی می‌کند ــ از نظر او تصویر مراحل را طی نمی‌کند بلکه دگردیسی‌ها را از سر می‌گذراند ــ و دربارهٔ مغز نه به عنوان عقل که به منزلهٔ مراحل گوناگون رؤیا می‌اندیشد. نقاشی‌های گریس از آغاز به پایان تکامل می‌یابد امّا نقاشی‌های پیکاسو هرچند شاید به ظاهر دستخوش تغییر جلوه کند اساساً همان می‌ماند که در آغاز خود بود.

هرچیز جالب در هنر درست در همان آغاز روی می‌دهد. همین که آغاز گذشت دیگر در پایان هستید.

پیکاسو باز در اینجا دارد از تنها یک نقاشی مشخص سخن می‌گوید امّا آنچه را می‌گوید می‌توان به کار سراسر عمر او تعمیم داد: کار سراسر عمر از مراحل فراهم نمی‌آید ــ چرا که در آن صورت بر سرنوشتی خود خواسته، بر تکامل و مقصودی منطقی دلالت دارد ــ بلکه از دگردیسی‌ها، از استحاله‌های توضیح‌ناپذیر ناگهانی تشکیل می‌شود: این‌کار سراسر عمر به خلاف ظواهر، نخستین نگاه خود را ــ یعنی نگاه پیکاسوی جوان در اسپانیا را ــ دست نخورده و بی‌تغییر برجا گذاشته است.

---

۱. نگاه کنید به Letters of Juan Gris گردانیده و ویراستهٔ داگلاس کوپر.

تنها دوره‌ای که پیکاسو همچون هنرمند به شیوه‌ای منسجم در آن بالید و برآمد دورهٔ میان ۱۹۰۷ و ۱۹۱۴ بود. و این دوره چنان که پس از این خواهیم دید استثنایی بزرگ در زندگی پیکاسوست؛ اگر این استثنا وجود نمی‌داشت هرگز نمی‌بالید. به هر شیوه‌ای که مختصات را به کنار بندیم مُحال است بتوانیم نموداری ترسیم کنیم که منحنی هردم اوج‌گیرندهٔ آن نشان‌دهندهٔ مسیر هنر پیکاسو باشد، حال آن که ترسیم چنین نموداری تقریباً درباره هر هنرمند بزرگ دیگری از میکل‌آنژ گرفته تا براک شدنی است. تنها استثناها نقاشانی هستند که هرچه پیرتر می‌شوند نیروی خود را از دست می‌دهند. اما این نکته دربارهٔ پیکاسو راست درنمی‌آید. بنابراین پیکاسو بی‌همتاست. در کار سراسر عمر هیچ هنرمند دیگری هر گروه از آثار این قدر مستقل از کارهای گذشته یا این همه بی‌ارتباط با کارهای بعدی نیست...

پیش از این گفتیم که پیکاسو یک مهاجم است. این نکته در مورد رابطه او با اروپا درست بود؛ **اما در درون خود در آن واحد هم «وحشی‌ای شریف» و هم «انقلابی»ای بورژوا بود. و در درون او انقلابی بورژوا «وحشی شریف» را آرمانی کرد.**

چرا پیکاسو خود را آرمانی کرد؟ یا برای آن که پرسش را درست مطرح کنیم چرا چنان به دقت زمینهٔ بدوی نبوغ خود را حفظ کرد که این زمینه بتواند همچون نبوغ یک «وحشی شریف» به کار گرفته شود؟ این مورد البته حاصل خودپرستی یا بیهودگی نبود. پیکاسو نیز مانند روسو با آرمانی کردن «وحشی شریف» جامعهٔ پیرامون خود را محکوم می‌کند. سرچشمهٔ این اعتقاد صادقانه که پیکاسو براساس آن در سراسر عمر خود را انقلابی انگاشته از همین‌جاست. این باور است که او را برآن داشته است تا خود را انقلابی حس کند، گو که در واقع انگشت‌شماری از اروپاییان هم نسل او تماس واقعی‌تر از او با مسائل سیاسی معاصر داشته‌اند.

اگر پیکاسو به اسپانیا باز می‌گشت بی‌گمان سیر تکاملی متفاوتی را می‌پیمود. در اسپانیا دیگر از خود همچون یک «وحشی» آگاهی نمی‌یافت. این آگاهی حاصل تفاوت میان خود و محیط بیگانه او بود. از نظر دیگران این تفاوت پیکاسو را غریب‌تر کرد و خود او نیز تاحدی به این فضا دامن زد چراکه هرقدر غریب‌تر می‌شد میزان بیشتری از آن «وحشی شریف» را در درون خود می‌یافت، و هرچه بیشتر از این «وحشی شریف» در درون خود می‌یافت قادر بود با نیرویی افزونتر کسانی را که با غریبه انگاشتن او از او حمایت می‌کردند محکوم کند. چنین است تناقضی که در نگرش پیکاسو به شهرت می‌بینیم.

این واقعیت که جزء دیگر پیکاسو یک «انقلابی» بورژوا است به همین سان توجیه شدنی است. پیکاسو از میان طبقهٔ متوسطی برخاسته بود که هنوز به انقلاب خود دست نیافته بود. به عنوان دانشجویی در بارسلون و مادرید با دیگر روشنفکران طبقهٔ متوسط که اندیشه‌های آنارشیستی داشتند درآمیخت. آنارشیسم یکی از آموزه‌های سیاسی و اجتماعی نیمهٔ دوم سده نوزدهم بود که سنت سدهٔ هجدهمی روسو را ادامه می‌داد. آنارشیسم به نیکی ذاتی و سادگی انسان، پیش از آن که به دست نهادها تباه و فاسد شود، باور داشت. پیکاسو پس از آن که اسپانیا را ترک گفت دیگر تا سی سال بعد در سیاست دخالت نکرد. البته زندگی او نیز کم و بیش از تأثیر رویدادهای سیاسی برکنار ماند. برای بسیاری از معاصران او جنگ جهانی اول ضربهٔ بیدارکنندهٔ سهمگینی بر واقعیت‌های سدهٔ بیستم بود. پیکاسو به جنگ نرفت و انگار هیچ اعتنایی به آن نداشت. علاقهٔ او به سیاست تنها با آنچه در دوردست، در سرزمین خود او در خلال جنگ داخلی اسپانیا می‌گذشت، از نو برانگیخته شد. بستگی پیکاسو به سیاست فقط محدود به مسائل سیاسی اسپانیا است. و در اسپانیا انقلابی بورژوا بودن هنوز امکان‌پذیر است.

اکنون رفته رفته می‌توانیم دریابیم که چرا پیکاسو برخلاف هر هنرمند قرن بیستمی دیگر مدعی است که آنچه او هست مهم‌تر از کاری است که انجام می‌دهد. زیرا هستی «وحشی شریف» است که جامعه را به مبارزه می‌خواند نه آفریده‌های او.

اکنون می‌توانیم رفته رفته چیزی از نیروی کشش شخصیت او، چیزی از قدرت او را برای جلب حمایت و وفاداری دریابیم. و این حاصل اعتماد به نفس خود اوست. دیگر هنرمندان سدهٔ بیستم قربانیان تردید و دودلی بوده‌اند، در انتظار داوری تاریخ مانده‌اند. پیکاسو مانند ناپلئون یا ژان‌دارک باور دارد که تاریخ او را طلسم کرده است، که او داوری است که دیگران چشم به راهش بوده‌اند.

اکنون می‌توانیم رفته رفته قدرت تولید بی‌وقفهٔ او را دریابیم. هیچ هنرمند دیگری چنین بازده انبوهی نداشته است. گرچه آنچه او هست مهم‌تر از کاری است که انجام می‌دهد، تنها با کارکردن است که دو خود[1] او می‌توانند محفوظ بمانند. در اروپای معاصر هنر یگانه فعالیتی است که «وحشی شریف» می‌تواند در آن خودش باشد. از این‌رو «وحشی شریف» باید نقاشی کند تا زنده بماند. اگر او زنده نماند، «انقلابی» چیزی ندارد که به خاطر آن زنده بماند. دلیل او برای نقاشی کردن آن نیست که نقاشی‌هایش را بهتر کند چراکه در واقع با عزمی راسخ منکر هرگونه فکر «پیشرفت» است بلکه از آن رو به نقاشی ادامه می‌دهد که می‌خواهد ثابت کند هنوز همان است که بود.

در یک سطح عینی‌تر پدیدهٔ کامیابی او دریافتنی‌تر می‌شود. چنان که دیدیم کامیابی پیکاسو چندان ربطی به کار او ندارد. این کامیابی حاصل **اندیشهٔ نبوغی** است که او برمی‌انگیزد. این پذیرفتنی است زیرا که آشناست، زیرا که متعلق به آغاز سدهٔ نوزدهم، متعلق به رمانتی‌سیسم و

---

1. Two Selves

انقلاب‌هایی است که به سلامت به منزل رسیده‌اند و اکنون همگان آن‌ها را می‌ستایند. تصویر نبوغ پیکاسو، وحشی، شمایل شکنانه، افراطی، سیری‌ناپذیر و آزادست. و در این‌باره با برلیوز یا گاریبالدی یا ویکتور هوگو قابل مقایسه است. پیکاسو در هیأت چنین نابغه‌ای در طی یک قرن یا بیش از آن از صدها کتاب و داستان سر برآورده است. حتی این واقعیت که او یا کار او جسارت‌آمیز یا تکان‌دهنده است جزیی از افسانه است و از این‌رو جزیی از آن چیزی است که او را پذیرفتنی می‌کند. خطاست اگر مدعی شویم که هر قرن نمونهٔ نابغهٔ منحصر به فرد خود را دارد. با این همه نابغهٔ نمونه‌وار قرن بیستم را خواه لنین یا برشت یا بارتوک بدانیم نوع انسان قرن بیستمی انسان بسیار متفاوتی است. این انسان باید کم و بیش بی‌نام باشد. او آرام، منسجم، مسلط به خود و بسیار آگاه بر قدرت نیروهایی است که بیرون از او قرار دارند. او تقریباً درست در جهت مخالف پیکاسوست.

سرانجام رفته رفته می‌توانیم مشکل اساسی پیکاسو را دریابیم: مشکلی که چنان جامهٔ مُبدلی پوشیده است که به ندرت برای کسی قابل تشخیص بوده است. هنرمندی را در نظر بگیرید که از سرزمین خود تبعید شده است؛ به قرنی دیگر تعلق دارد، سرشت بدوی نبوغ خود را آرمانی می‌کند تا جامعهٔ فامدی را محکوم کند که خود را در آن یافته است، بنابراین خودبسنده می‌شود اما ناگزیر باید بی‌وقفه کار کند تا خود را به خود ثابت کند. مشکل او چگونه مشکلی است؟ از نظر انسانی ناگزیرست بسیار تنها باشد. اما این تنهایی در چارچوب هنر او چه معنایی دارد؟ معنایش این است که او نمی‌داند چه چیز را نقاشی کند. معنایش این است که موضوع‌های او به پایان رسیده است. البته عاطفه یا احساسات یا حسیات او هنوز به آخر نرسیده است؛ اما موضوع‌هایی که باید قالب نگاهدارندهٔ این احساسات و عواطف باشد به پایان آمده است. و این مشکل پیکاسو بوده است. باید از خود بپرسد. چه چیز را باید نقاشی کنم؟ و این پرسشی است که خود باید به تنهایی به آن پاسخ گوید.

گرنیکای پیکاسو

هربرت رید

دیرگاهی است که هنر دیگر عظیم و یادمانی نیست. برای یادمانی بودن، آن چنان که هنر میکل‌آنژ یا روبنس بود، عصر می‌بایست احساسی از شکوه و افتخار داشته باشد. هنرمند می‌بایست به همنوعان خود ایمان و به تمدنی که به آن تعلق دارد اعتقاد داشته باشد. چنین نگرشی در جهان معاصر ممکن نیست ــ یا دست‌کم در جهان اروپای غربی ما میسر نیست. ما بزرگترین جنگ تاریخ[1] را از سر گذرانده‌ایم اما دیدیم که این جنگ با هزاران یادمان پست، دروغین و اساساً غیر قهرمانی تجلیل شد. ده میلیون انسان جان باختند اما هیچ نفخهٔ الهامی از اجساد مردهٔ آنان برنخاست. تنها خرده تقلایی برای بستن قراردادها و پرداخت پاداش‌ها و نیز تمایلی آشکار برای بیشترین استفادهٔ سودجویانه از ثمره‌های قهرمانگرایی انجام گرفت.

الهام بخش هنر یادمانی اعمال خلاقانه است. ممکن است گاه هنرمند فریب بخورد با این همه در توهم خود با عصر خویش شریک است. هنرمند در حالتی از ایمان، خلاقیت و ایمان خوشبینانه می‌زید. اما در عصر ما حتی یک توهم قابل دفاع وجود ندارد. وقتی این سخن را بر سر زبان‌ها می‌اندازند که یک قهرمان بزرگ مسیحی، جنگ صلیبی تازه‌ای را به هوای ایمان رهبری می‌کند حتی پیروان او نیز فریب نمی‌خورند. چرا که

---

۱. منظور نویسنده جنگ جهانی اول است ــ م.

جنگجوی صلیبیِ به مدد مراکشی‌های بی‌ایمان[۱] و نیز بمب‌ها و تانک‌های فاشیست‌ها نمی‌جنگد. و هنگامی که **جمهوری** اعلام می‌کند که جنگ برای دفاع از آزادی و برابری درگرفته است ما ناگزیر شک می‌کنیم که آیا این ارزش‌ها، با آن شیوه‌های استبدادی که برای تحقق آن‌ها به کار گرفته شده است، دوام خواهد کرد. هنرمند در فروترین پایهٔ منزلت و اقتداری که تاکنون در سراسر تاریخ تمدن داشته است ناچار است در کسانی که او را خوار داشته‌اند شک کند.

تنها یادمان منطقی این عصر یک نوع یادمان منفی خواهد بود: یادمانی برای سرخوردگی، برای نومیدی، برای ویرانی. از این‌رو ناگزیر بود که بزرگترین هنرمند زمانهٔ ما به چنین نتیجه‌ای رانده شود. هنرمند که از اثبات‌های خلاقهٔ[۲] خود سرخورده است و براثر جبونی‌ها و عادات و رسوم زمانه افق دید و ظرفیتش محدود شده است در نهایت امر تنها می‌تواند یادمانی برای آن نیروهای شر بسازد که می‌کوشند بر زندگی چیرگی یابند. **یادمان اعتراض.** هنگامی که این نیروها بر سرزمین مادری او تاخت می‌آورند و با سبعیتی عمدی معبدی را که آراسته به حالتی از شکوه و افتخار است نابود می‌کنند، انگیزهٔ اعتراض شکوه و عظمتی یادمانی به خود می‌گیرد. دیوار نگارهٔ بزرگ پیکاسو یادمانی برای ویرانی، فریادی از خشم و وحشت است که روح نبوغ عظمتِ بیشتری بدان می‌بخشد.

گفته‌اند که این نقاشی پوشیده و مبهم است، که نمی‌تواند کششی برای سرباز جمهوری‌خواه، مرد کوچه و بازار و رزمندهٔ کمونیستی که در سلول زندان به سر می‌برد داشته باشد؛ اما واقعیت این است که عناصر این

---

۱. اشاره به شرکت سربازان مراکشی در جنگ داخلی اسپانیا به سود سلطنت‌طلبان و برضد جمهوری‌خواهان. در آن هنگام مراکش مستعمرهٔ اسپانیا بود ـ م.

۲. Creative affirmations ، منظور اموری است که بیشتر جنبهٔ اثباتی و ایجابی دارد و برابر اموری که وجه سلبی و منفی آن‌ها می‌چربد ـ م.

نقاشی روشن و آشکارا نمادین است. روشنایی روز و شب صحنه‌ای از وحشت و ویرانی را می‌نمایاند: اسبِ شکم دریده، بدن‌های درهم تنیدهٔ مردان و زنان بخشی از کار را آشکار می‌کند که در پس‌زمینهٔ آن گاوی خشمگین پیروزمندانه سر برگرانده و براثر قدرت ابلهانه و شهوت چهره در هم کشیده است؛ در همان حال **حقیقت** که سیمایش چون صورتکی تراژیک همهٔ خلوص کلاسیک را در خود دارد از پنجره سر بیرون کرده و پرتو چراغ خود را بر همهٔ کشتگان می‌گسترد. این پرده نقاشی بزرگ سرشار از شفقت و وحشت است با این همه بر سراسر آن زیبایی و ظرافتی ناگفتنی تعبیه شده است که حاصل تعادل پالایش یافتهٔ این عناصر است.

در این تمثیل نه‌تنها گرنیکا که اسپانیا، نه‌تنها اسپانیا که کُل اروپا تجسم یافته شده است. این‌جا جلجتای مدرن است، درد و عذاب در ویرانه‌های شفقت و ایمان انسان است که براثر بمب فروپاشیده است. این تصویری مذهبی است که اگر نه با همان‌گونه شور و حرارت، باری با همان درجه از اشتیاق نقاشی شده است که الهام‌بخش گرو نِروالد و استاد **پی‌یتای آوینیون**، وان ایک و بلینی بود. کافی نیست که پیکاسوی این تابلو را با گویای **مصیبت‌های جنگ** مقایسه کنیم. گویا نیز هنرمند و بشردوستی بزرگ بود؛ اما واکنش‌هایش فردگرایانه بود، ابزارهایش طنزآمیز، هجوآلود و ریشخندآمیز بود. پیکاسو کلی‌تر است: نمادهای او مانند نمادهای هُمر، دانته و سروانتس پیش‌پا افتاده است زیرا تنها هنگامی که بیشترین پیش‌پا افتادگی با شدیدترین شور و عاطفه سرشار شود اثر هنری بزرگ زاده می‌شود، اثری که از همهٔ مکتب‌ها و مقولات برمی‌گذرد و همین که زاده شد جاودانه خواهد زیست.

دیوارنگارهٔ گرنیکا
پیکاسو و اعتراض اجتماعی

ورنون کلارک

ما مردانی تهی مایه‌ایم
مردانی کاه آگن
که به هم تکیه داده‌ایم.
تی. س. الیوت

در ۲۸ آوریل ۱۹۳۷ متحدان آلمانی ژنرال فرانکو با بمب‌افکن‌های یونکر آلمانی خود بر فراز شهر باسکی گرنیکا پدیدار شدند و در اندک زمانی این زیارتگاه باستانی را به قتلگاه بدل کردند. آقای آلفرد. اچ. بار از موزهٔ هنر معاصر نیویورک می‌گوید: «پیکاسو بی‌درنگ انتقامی هنرمندانه تدارک دید.» و به راستی هم عبارت «انتقام هنرمندانه» بر نکته‌یی قابل تأمل انگشت می‌گذارد زیرا به اعتقاد من این اعتراض بیشتر زیبایی شناسانه است تا اعتراضی عملی.

گرنیکا هیچ تحلیل ساده‌ای را برنمی‌تابد. اگر این تابلو همان‌گونه بر ما عرضه می‌شد که خلاقیت‌های کوبیستی پیش از آن، مسأله کمتر از این پیچیده می‌بود. می‌شد قواعدی را به کار بست که انتزاع‌گرایان و منتقدان آنان به دست داده‌اند، می‌شد وزنه‌ها و تعادل‌ها را تحلیل کرد، تحریف‌ها

و تلمیح‌ها را طبقه‌بندی کرد و کار را تمام شده اعلام کرد. اما پیکاسو کار ما را دشوار کرده است و با نام‌گذاری خود براین تابلو از ما می‌خواهد که به این دیوارنگاره نه فقط از زاویهٔ یک انتزاع که همچنین بـه چشـم گشت و گذاری در اعتراض اجتماعی بنگریم.

از آنجا که جهت‌گیری پیکاسو به سوی عرصهٔ اجتماعی نه با این کار روشن شـده ا ست نه با اجراهـای پیـشین او (بـه جـز بشـردوستی مـبهم دوره‌هـــای «آبــی» و «دلقک») نـاچاریم چـیزی بـیش از یک داوری زیبایی‌شناسی انجام دهیم. از این‌جاست که دشواری بزرگ آغاز می‌شود.

به یاد ندارم که هرگز جلو نقاشی کوبیستی دیگری ایستاده باشم و هیچ علاقهٔ خاصی به رابطهٔ میان درون‌مایه و ابزاری که برای بـیان آن بـه کـار گرفته شـده احسـاس کرده باشم. سرانجام آن که میزان درگیری عاطفی که انسان در برابر تـابلویی چـون نـوشنده افـــنتین یـا طـبیعت بـیجان بـا ماندولین حس می‌کند قطعاً محدود است و معمولاً پیشاپیش از این نیاز آسوده است که نسبت به مضمون‌ها و موقعیت‌هایی که تا این‌حد از تجربهٔ ما دورند واکنشی صرفاً انسانی از خود نشان دهد. اما چه می‌توان گفت هنگامی که پیکاسو برای مضمون خود رویدادی تأثیرگذار چون نـابودی گرنیکا را برمی‌گزیند؟

در این تابلو برای نخـستین‌بار در تاریخ کوبیسم نخست تماشاگر است که سخن می‌گوید و نه تصویر. بنابراین رویکـرد انـتقادی سا دسـتخوش دگرگونی کامل مـی‌شود. هـمان اخـباری کـه دیـوارنگـاره بـه نـقاشی آن پرداخته، چه رسد به تجربهٔ دیدن خود اثر، بس است تا شورانگـیزترین پرسش‌ها ذهـن ما را فـرا گـیرد: آیـا بـاید در ایـنجا مـحکومیت قـاطعانهٔ وحشیگری فاشیسم را یافت؟ آیا بررسی کار به طور کلی یقین به عدالت و پیروزی نهایی آرمانی مورد حمایت هنرمند را آشکار خواهد کرد؟ یا آن که این اثر صرفاً شور و شیون ناشی از ترحم بر خود یک برهمن بورژوا

است که در ویرانه‌های اسپانیا تهدیدی نسبت به زندگی گوشه‌گیرانه، آسوده و درون‌نگرانهٔ خود حس می‌کند؟ این پرسش‌ها که چنین مصرانه مطرح می‌شوند به یقین ارزیابی ما را از کار دگرگون خواهند کرد.

وقتی به بررسی **گرنیکا** می‌پردازیم بی‌درنگ از فقدان عجیب رابطهٔ میان موضوع و شیوهٔ عرضه داشت آن تکان می‌خوریم. البته این نکته نیز هیچ‌چیز تازه‌ای را در دورهٔ کاری پیکاسو نشان نمی‌دهد؛ این فقدان هماهنگی میان تکنیک و محتوا در سراسر نقاشی او همواره به طور مداوم پدیدار می‌شود. هنرمند آشکارا حدی بر احساسات و شدت بیان خود گذاشته و دلخواهانه مانع از آن شده است که قدمی فراتر از آن بگذارد. هرگاه محتوای عاطفی یک مضمون می‌خواهد از این محدودیت‌های تحمیلی فراتر برود بی‌درنگ با شیوه‌ای خاموش و بی‌صدا، که خود را در رنگ محدود، ترکیب‌بندی‌های ایستا و فرم‌های کم نیرو نشان می‌دهد، جلو آن سد می‌شود. دوره‌های «آبی» و «دلقک» که بن مایه‌های عمدهٔ آن‌ها بر شخصیت‌های رنجدیدهٔ انسانی استوار است همهٔ این ویژگی‌ها را یک جا نشان می‌دهد؛ در این‌جاست که با خاموش‌ترین نوع کمپوزیسیون و گسترهٔ رنگی سر و کار داریم که تقریباً با تردید از خنثی‌ها جدا می‌شود. برعکس در پیش‌طرح‌های **طبیعت بیجان** (۲۶-۱۹۲۴) که درون‌مایهٔ آن اصالتاً هیچ کششی ندارد، استعداد صوری و نیروی رنگ‌آمیزی خیره‌کنندهٔ هنرمند به تمامی تحقق می‌یابد.

پیکاسو با ابزارهایی از این‌گونه توانسته است دیرگاهی نوعی از حاکمیت رنگ و پرده را حفظ کند که در سراسر تاریخ هنر در نوع خود بی‌مانند است. همچنین گسترهٔ مهارخورده‌ای از احساسات و عواطف بنا کرده است که به همان آسانی می‌توان آن را کنترل کرد که یک موتور روغن‌سوز جدید را. منظورم این نیست که کار پیکاسو در بیان بسیاری از جنبه‌های زندگی جدید نارسا و الکن است. این‌جا چندان نیازی به اثبات

این نکته نداریم که چنین نیازی به حاکمیت، به ویژه از نوع حاکمیت کارگاهی، طبعاً از نوعی ناامنی ناشی می‌شود که هنرمند از مشاهدهٔ ناسازگاری‌ها و تعارض‌ها و زیستن در جامعهٔ پر تضاد امروز حس می‌کند.

امّا دربارهٔ **گرنیکا** چه باید گفت؟ این کار که بسیاری از منتقدان همچون کاری مستقل از همهٔ کارهای دوره‌های پیشین به آن خوشامد گفتند به نظر من اوج **پوچیِ** همه گرایش‌های هنری و روانشناختی است که پیکاسو در گذشته ساخته و پرداخته است. اینجا کل اصل عاطفهٔ خاموش و مهارخورده به طرزی نامعمول بسیار برجسته پدیدار می‌شود؛ منتها با یک تفاوت. در این مورد درون‌مایه به خودی خود چنان خارق‌العاده نیرومند است که در سر جای خود قرار نمی‌گیرد؛ به آسانی به ابزارهای مهارکننده‌ای که برای مضمون‌های کم‌توان‌تر کارآیی دارد تن نمی‌دهد؛ از این‌جاست که پیکاسو به مؤثرترین شیوه‌های سرکوبگر، دورترین تلمیحات و پیچیده‌ترین مکانیسم‌های عاطفه‌زدایی روی می‌آورد تا مگر بر آن تعادل و آرامشی دست یابد که به باور او حاکمیت زیبایی شناسانهٔ هنرمند در گرو دستیابی به آن است. اگر این فرایند را به یاد بسپاریم به ما مدد خواهد کرد تا بسیاری از ویژگی‌های **گرنیکا** را آسان‌تر دریابیم.

بسیاری از منتقدان ساختار و ترکیب‌بندی، جهش‌ها و جنبش‌های این اثر را در ذات خود بیانگر اعتراض بر وحشت جنگ دانسته‌اند. من از چنین نگرشی به یک اثر هنری، که هرقدر هم بتوان دربارهٔ مزایای انتزاعی آن داد سخن داد، مسلماً از نظر حل و فصل مسألهٔ رابطهٔ ترکیب‌بندی با پیام اساسی تصویر بسیار سطحی است، چندان سر درنمی‌آورم. بگذارید آشکارترین و اساسی‌ترین عناصر کمپوزیسیون را بررسی کنیم. در این ترکیب‌بندی ساختمان هر شکل مرکزی یکباره پدیدار می‌شود، بر هر سوی آن فرم‌هایی قرار گرفته‌اند که گرچه در درون خود گونه‌گون‌اند اما آنجا که مسأله وزن و ثقل در میان است همان‌قدر به تقارن نزدیک‌اند که

هرچیز دیگر در نقاشی کوبیستی. همین امر نوعی سکوت و خاموشی ساختاری اساسی پدید می‌آورد که به نظر می‌رسد با واقعیات جنگ اسپانیا فاصلهٔ بسیار دارد. البته این‌جا هیچ نشانه‌ای بر فقدان فراست هنرمند به چشم نمی‌آید بلکه این کار تنها یک نمونه از عزم جزم او در حفظ تسلط بر موضوع کار خود ــ و در این مورد با بهره‌جویی از کمپوزیسیونی اساساً خاموش ــ است.

تحلیلی از محتوای خط راست و خط منحنی نقاشی نشان می‌دهد که در اینجا نیز همان اصل حاکم است. در عین‌حال این نکته آشکار می‌شود که این دو عنصر تقریباً به کلی برابرند؛ در هیچ مورد ظهور دراماتیک یکی به قیمت دیگری تمام نمی‌شود. هرجا که تقابل نیرومندی پیش می‌آید این تقابل همواره با سرریز کردن ماهرانه و دسته‌جمعی منحنی‌های اصلی یا یک آرایش موقتی بادبزن‌وار خاموش می‌شود و بدین‌سان تأثیر تقابل‌آمیز خطوط راست را محو می‌کند.

نکتهٔ مهم آن است که همهٔ این اتفاقات در درون کمپوزیسیون رخ می‌دهد بی‌آن که چندان رابطه زیادی با تأکید دراماتیک بر درون‌مایه داشته باشد. برای مثال اگر بنا بود نموداری از خطوط و حرکت‌های عمده رسم کنیم و سپس در آن یک رشته نقاط رنگین قرار دهیم تا بر مکان‌بندی عناصر باز نموده یعنی انسان‌ها و حیوان‌های درد کشیده و جز این‌ها دلالت کند، در می‌یافتیم که این عناصر از یک رشته بحران‌های ساختاری برکنار مانده‌اند. شگفت آن که می‌توان نموداری از این ساختار سامان داد بی‌آن که عناصر باز نموده را نشان داد یا آن که بدون نشان دادن ساختار، یکی از عناصر بازنموده را ارائه داد. جالب است که این شیوه را با آثاری چون اچینگ‌های **وحشت‌های جنگ** گویا مقایسه کنیم؛ در این اچینگ‌ها بازنمایی و ساختار به طرزی جدایی‌ناپذیر به هم پیوسته‌اند و چنان به تمامی درهم تنیده‌اند که چنین تجزیه و تشریح تحلیلی یکسره

تصورناپذیر است. اما در گرنیکا هرگونه احساس ویژه از وحشت جنگ حتی به مفهوم انتزاعی می‌بایست به مدد جزئیات (زبان‌های نوک تیز، شواهد مثله کردن اندام‌ها و مانند آن) و با اندک کمکی از محرک‌های عمدهٔ خود پردهٔ نقاشی حاصل شود.

از سوی دیگر رنگ، یا به عبارت درست‌تر فقدان رنگ، نظریهٔ تفکیک و جدایی را تقویت می‌کند. در پایان سنتی که رنگ را نیرومندترین ابزار بیان عاطفی می‌شمرد پیکاسو ترجیح داد این عنصر حیاتی را یکسره رد کند و خود را در محدودترین گسترهٔ روابطی که قابل تصویر است محدود کرد. در این که این هماهنگی‌های سیاه، سفید، و خاکستری‌های گرم و سرد با نهایت چابکی و مهارت اجرا شده‌اند هیچ شکی نیست. نکته شگفت‌انگیز این‌جاست که تماشاگر باید این تجربهٔ زیبایی‌شناسی ظریف و لطیف را با درون‌مایه‌ای درآمیزد که از نظر تأثیر عاطفیِ نیرومند بی‌نظیر است. البته راست است که از تضادهای سیاه و سفید می‌توان به همان قوت و شدتی بهره گرفت که از هر آرایش رنگی قابل تصور دیگر، با این همه آنچه در این‌جا اهمیت دارد آن است که یکبار دیگر تضاد[1]های عمده‌ای، البته نه در ارتباط با درون‌مایه که در پیوند با ساختار انتزاعی، رخ می‌دهد. تنها در مواردی که عناصر تصویری بیرون از مرکز دراماتیک کار قرار می‌گیرند از حمایت کامل تضادهای نیرومند سیاه و سفید برخوردار می‌شوند. از سوی دیگر در مناطق مرکزی پاساژهایی که از لحاظ روانشناختی شدت و توان بیشتری دارند به مدد خاکستری‌ها با چنان درجه‌بندی ظریفی مغلوب شده‌اند که در بیشتر موارد فرم‌ها برای مشخص کردن این پاساژها چیزی نیرومندتر از خط از کار درنمی‌آیند و نمی‌توانند با جنبه‌های صرفاً صوری کار رقابت کنند. تماشاگر باید خود را به دو شخص مجزا تقسیم کند، یکی کسی که کیفیت‌های انتزاعی ـ

---

1. Contrast

زیبایی‌شناختی دیوارنگاره را می‌آزماید و از آن لذت می‌برد و دیگر کسی که در میان جزئیات به جستجوی نمادهایی برآید که بر نابودی گرنیکا اشاره دارند.

با این همه عنصر مهم دیگری هم هست که توجه ما را برمی‌انگیزد. جدایی و تجزیهٔ درون‌مایه و شیوهٔ بیان استلزامات حیاتی و دقیقی دارد و به این نکته اشاره دارد که ممکن است اعتراض هنرمند به آن روشنی که ما باور داریم برضد نابودی گرنیکا نباشد. به هرحال این تابلو فاقد آن محرک مستقیم و وحدت هدفی است که می‌توان در مضمون مشابهی از گویا یافت. با این همه هنرمند می‌بایست با قوت و نیرو چیزی را احساس کرده باشد، می‌بایست رنجش یا ترسی ژرف را حس کرده باشد، وگرنه این دیوارنگاره هرگز نقاشی نمی‌شد.

انگیزهٔ اساسی هنگامی روشن‌تر خواهد شد که به دقت به بررسی نوع نمادها و نیز استلزام نمادها بپردازیم. در نگاه نخست چنین می‌نماید که این نمادگرایی اساساً همان باشد که در کارهای نخستین پیکاسو می‌بینیم؛ پیکاسو مانند گذشته به عنصر دور و رمانتیک اشاره دارد. اما در این مورد غرابت از اینجاست که پیکاسو نمادهای کهنه و آرکائیکی چون نیمرخ‌های کلاسیک، شمشیرها، لامپای چراغ نفتی و مانند آن را برای بیان پیکار اجتماعی مدرن و امروزی به کار می‌گیرد. در واقع این نمادها از مسائل زمان ما بسیار دور می‌نمایند و هنگامی که براین دوری تأکید می‌شود که کل درام تصویر نه فقط در یک فضای کم‌ژرفای استثنایی که در یک فضای درونی انجام می‌گیرد. گویی هنرمند کوشیده است که با جدا کردن رویدادی که از آن می‌ترسد از جهان واقعی و بُردن آن به عرصهٔ صحنه‌ای که آسان‌تر بتوان برآن مسلط شد از تأثیر شدت آن بکاهد. به نظر می‌رسد دو اشاره به نور مصنوعی تأییدی بر این گفته باشد.

از این گذشته می‌توان به بهره‌گیری از نمادپردازی میدان گاوبازی

اشاره کرد. اگر بتوان دربارهٔ معنای زیبایی‌شناسی گاوبازی به ارنست همینگوی اعتماد کرد، شیوهٔ به کارگیری این نمادها آشکارتر می‌شود. برای اسپانیایی‌ها گاوبازی درامی است که در آن حماقت حیوان و نیروی بی‌عاطفهٔ گاو مقهور هوش و هنر انسانی گاوباز می‌شود. اکنون هیچ‌چیز عجیبی در این واقعیت نیست که پیکاسو از گاو به عنوان نماد فرانکو و وحشیگری فاشیسم بهره گرفته است[1] اما عجیب است که گاو، عنصر شریر این اثر تنها پیکر این دیوارنگاره است که اصلاً شأنی دارد، تنها پیکری است که قدرتش، هم در ساختار انتزاعی و هم در جزئیات تصویری، بر بنیادی استوار است و این دو عنصر در آن به سوی یک هدف واحد یگانه شده‌اند. شکل غلوشدهٔ بیضه‌ها و سیخ‌شدگی جسورانهٔ دُم به روشنی نشان می‌دهد که هنرمند برای ایجاد سلطهٔ این نماد پیروزی فاشیستی زحمت و درد بسیار کشیده است. با آن که مسلماً پیکر گاو برای اغوا یا برانگیختن حس تحسین ما طرح نشده است، با این همه می‌توان چیزی بیش از اشاره به تسلیم و رضا در برابر دشمن، که هم کامیاب و هم پیروزمند است، حس کرد.

با این حال انسان ناگزیر است که حتی در برابر دشمنی نیرومند ایستادگی ورزد. اما هنرمند برای یافتن متحدان به کدام سو باید رو کند؟ به

---

۱. گاو از دیرباز با مضمون مرگ ـ و ـ رستاخیز در مذهب تداعی شده است، مثلاً در رمز و رازهای دیونیزوس در روزگاران باستان. به همین دلیل است که گفته‌اند پیکاسو از این نماد برای اشاره به رستاخیز مردم اسپانیا بهره گرفته است و به هیچ رو آن را نشانهٔ وحشیگری فاشیسم نگرفته است. بی‌آن که بخواهیم به تفصیل به مسأله بپردازیم می‌خواهیم این نکته را یادآور شویم که به نظر می‌رسد که دلیل یا توجیه اندکی در دست داریم که بخواهیم گاو را از زمینه‌ای که پیکاسو او را در آن قرار داده است (میدان گاوبازی) جدا کنیم، و این نه‌تنها در **گرنیکا**، که در **رؤیاها و دروغ‌های فرانکو**، **نبرد هیولا** (Minotauromachy)، و نیز در بسیاری از کارهای دیگر نیز خود را نمایانده است. همچنین نباید این نکته را نادیده بگیریم که در یکی از پیش طرح‌های **گرنیکا** گاو با چهره و کلاه نظامیِ ویژهٔ خود ژنرال فرانکو پدیدار می‌شود.

آرمانی که یک اسب لحاف پیچ[۱] و شکم‌دریده نمایندهٔ آن است؟ به یاد داریم که در میدان گاوبازی اسب شخصیتِ کمیک[۲] است، نماد فرتوتی، درهم شکستگی و فرسودگی خنده‌آور است. با این همه به مدد چنین نمادهایی است که پیکاسو کسان و چیزهایی را که در گرنیکا مرده‌اند تجسم می‌بخشد: به مدد نمادهایی چون یک جنگجو که گردن زنی اوْ بدن میان تهی مانکن‌وارش را نمایان می‌کند. این مضمون را همهٔ فیگورهای مترسک‌واری که در سراسر دیوارنگاره گسترده‌اند تقویت می‌کنند. چشم‌هایی می‌بینیم که به غلط در سرهای پیکرها جاگرفته‌اند؛ دست‌های کاه آگن و بی‌اندامی را می‌بینیم که هریک از انگشتان آن جهتی خاص خود دارند. چشم‌هایی که نمی‌توانند معقولانه ببینند؛ دست‌هایی که نمی‌توانند محکم به سلاح‌های دفاعی خود بچسبند. من می‌دانم که چنان که دکتر پل شیلدر در کتاب خود **تصویر و نمود بدن انسان**[۳] گفته است فریفتگی به مثله کردن یا جابه جا کردن اندام‌ها و اعضای بدن ویژگی تعریف شدهٔ انواع معینی از بیماری‌های روانی است. در این‌گونه موارد بیمار احساسات هول‌آوری از بی‌کفایتی و نومیدی را می‌آزماید و گمان می‌کند که حتی ساده‌ترین کارها بیرون از حیطهٔ تسلط اوست. گفتنی است که این هذیان‌ها از بی‌ثباتی درونی قربانی ناشی می‌شود و به هیچ واقعیت عینی سرکوب یا آزار برنمی‌گردد. با این همه پیکاسو تصویر خود را از مردم اسپانیا در چنین قالبی نقاشی کرده است؛ اما در نظر من این نکته بسیار روشن است که کیفیت پیکار سه سالهٔ مردم اسپانیا با یورش فاشیسم جز

---

۱. در میدان‌های گاوبازی اسپانیا و مکزیک لحاف‌واره‌ای بر پشت تا ساق پاهای اسب می‌افکنند تا اگر شاخ گاو به شکم او گرفت بیرون ریختن امعاء و احشاء اسب چشم تماشاگران را نیازارد. م.

۲. Comic relief ، صحنه‌های خنداور در درام‌های جدی که موجب آسودگی تماشاگران از بار سنگین عاطفی صحنه‌های پرکشاکش دراماتیک می‌شود. م.

3. The image and Apearance of the human body.

در مورد کسانی که ایمانی استوار به عدالت و پیروزی آرمان مورد دفاع خود نداشتند به ندرت با چنین بی‌ثباتی یا فقدان هدف واحد از جانب وفاداران به آرمان جمهوری رو به رو بوده است.

شباهت نمادهای پیکاسو و نمادهایی که تی. س. الیوت، این شاهزادهٔ سرخوردگی، به کار گرفته است رفته رفته آشکارتر می‌شود. اینان به راستی که سایهٔ مرداند، کاه آگنانی که هنرمند هم می‌بایست خود را با آنان یکسان پندارد و هم آنان را نفی کند. شباهت البته همین‌جا به پایان نمی‌رسد. شبکهٔ خطوطی که کل دیوارنگاره را در خود گرفته است، بازی با خطوط جاندار متقاطع روی دست‌های همهٔ پیکرهاْ به صورت شبکهٔ درهم تنیدهٔ محتوم سرنوشت درمی‌آید. همچنان که الیوت سرنوشت خود و نیز سرنوشت جهان خود را در دستهٔ ورق‌های فالگیری قرون وسطی[1] می‌خواند، پیکاسو نیز برای نمادی مشابه دست به دامن دانستنی‌های کف‌بین‌ها می‌شود.

با این همه سرخوردگی پیکاسو مانند سرخوردگی الیوت مسخره و تقلبی نیست. الیوت در سال‌هایی نه چندان دشوار در این حال و هوا چیز می‌نوشت، سال‌هایی که می‌شد کلبی‌اندیشی را با خیال آسوده در دانشگاه‌ها و کافه‌ها پر و بال داد. اما گرنیکا رو در روی پیکاری نقاشی شد که به واقعیت تلخ و ناگوار بمب‌ها و گلوله‌ها انجامید؛ ارتجاع وحشی و لگام‌گسیخته کار را به جایی رسانده بود که حتی حق سرخوردگی را نیز از انسان می‌گرفت. پیکاسو می‌گوید: «من تصویری می‌کشم ــ بعد نابودش می‌کنم.» پس جای اندک شگفتی است که وقتی وظیفهٔ نابودکردن در دست‌هایی کاراتر و خشن‌تر می‌افتد، پیکاسو علتی برای اعتراض می‌یابد. به نظر می‌رسد در گرنیکا پیکاسو آن‌قدر که بر نابودی کارگاه خود

---

۱. Tarot، مجموعه ورق‌هایی که نقش یکی از شخصیت‌های تمثیلی سنتی را برخود دارند و بیشتر در فالگیری و پیش‌گویی به کار می‌روند. م.

مویه سر می‌دهد بر ویرانی این شهر باسکی شیون نمی‌کند؛ منظورم از نابودی کارگاه پیکاسو به پایان رسیدن آن جهان پیچیده و درون‌نگر است که در آن حاکمیت هنرمند، دست‌کم روی پردهٔ نقاشی، در این نیم قرن اخیر شباهتی بسیار قانع‌کننده با واقعیت یافته است. این دیوارنگاره میعادگاه همهٔ هدف‌هایِ گوناگونِ التقاطی‌گری پیکاسواست. در این اثر کوبیسم، هم به شیوهٔ تحلیلی و هم ترکیبی، و تلمیحات نوستالژیک دورهٔ کلاسیک، انگار برای یک حکم واپسین و قدرتمند، و در بافتی ساده‌تر از هر آنچه پیش از آن دیده‌ایم، گرد هم آمده‌اند. و پیکاسو خود را چون نقاش برجستهٔ **ساکنان سرزمین هرز**[1] نشان می‌دهد، از آن‌گونه کسان که با فراستی خیره‌کننده در خشونت‌ها و تضادهای جامعهٔ مدرن می‌نگرند و با این همه از هم‌پیمان شدن با هر نیرویی که در پی خاتمه دادن به وضع موجود است ناتوان‌اند. پیکاسو در زمانی ترجیح می‌دهد مردد بماند که نوسان و دودلی هم خطرناک است و هم گران تمام می‌شود.

گرچه دیوارنگارهٔ گرنیکا به ما نشان داد که پیکاسو استاد بی‌منازع هنر انتزاعی باقی مانده است، در عین‌حال می‌بینیم که نمی‌شود از کوبیسم چیزی برآورد که تابِ وزنِ معنای اجتماعی را بیاورد. **برج عاجی** که سرانجام برپا می‌شود با نگرانی تمام مراقب پیشرفت دشمنان دوگانهٔ خود است. فاشیسم از کوه‌ها سرازیر می‌شود، مردم از دشت‌ها به فراز می‌روند. نیم ــ جهان شاید به تمامی بلرزد. بار دیگر برای سخنی موجز به الیوت رو می‌کنیم:

> من لحظهٔ پرپر زدن عظمت خود را دیده‌ام
> من دیده‌ام که پیشخدمت ابدی کُتم را نگه داشت ــ و نیشخند زد.
> و سخن کوتاه، من ترسیدم[2]

---

1. Wastelanders

۲. پاره‌ای از شعر مشهور «شعر عاشقانهٔ جی آلفرد پروفراک» سرودهٔ تی. س. الیوت ــ م.

پیکاسو و جوهر اشیاء

ماریوس دِ زایاس

... من هم پیکاسوی هنرمند و هم کار او را مطالعه کرده‌ام. این‌کار چندان دشوار نبود چرا که پیکاسو انسانی صمیمی و خودانگیخته است و نه آرمان‌های خود و نه شیوه‌ای را که برای تحقق این آرمان‌ها به کار می‌گیرد به رمز و راز نمی‌آلاید.

پیکاسو می‌کوشد با کار خود تأثیری پدید آورد، البته نه به مدد موضوع بلکه با شیوه‌ای که موضوع را بیان می‌کند. پیکاسو از طبیعت بیرونی تأثیری مستقیم می‌پذیرد، آن را تحلیل می‌کند، می‌پرورد، ترجمه می‌کند و سپس به سبک ویژهٔ خود آن را اجرا می‌کند با این قصد که کار باید معادل تصویری احساس و عاطفه‌ای باشد که از طبیعت حاصل شده است. پیکاسو با عرضهٔ کار خود می‌خواهد تماشاگر، نه در پی خود نمایش که به جستجوی عاطفه یا اندیشه‌ای باشد که از نمایش برمی‌آید (در این مورد دو تابلو **آکاردئون نواز** (۱۹۱۱) و **دختر با ماندولین** (اوایل ۱۹۱۰) یاد کردنی است).

از این‌جا تا روانشناسی فرم تنها یک گام باقی است و هنرمند مصممانه و آگاهانه این گام را برداشته است. پیکاسو در فرم به جای تجلی جسمانی به جستجوی تجلی روحی است و به دلیل خلق و خوی ویژه‌ای که دارد تجلیات جسمانی‌اش حسیاتی هندسی به او الهام می‌دهد.

هنگامی که پیکاسو دست به نقاشی می‌بَرد خود را محدود به این

نمی‌کند که از یک شیء فقط سطوحی را بگیرد که چشم می‌پذیرد بلکه همهٔ آن چیزهایی را وارسی می‌کند که به باور او فردیت فرم را تشکیل می‌دهند؛ آنگاه با خیال اندیشی ویژهٔ خود آنها را می‌پرورد و دیگرگون می‌کند. همین امر تأثیرات نوی را القا می‌کند و او با فرم‌های نو آن را متجلی می‌کند، زیرا از اندیشهٔ بازنمایی یک هستی، هستی نوی زاده می‌شود که شاید با نخستین هستی متفاوت باشد، و این هستی، هستی بازنموده[1] است.

هریک از نقاشی‌های او ضریب تأثیراتی است که فرم در روح او انجام داده است. و هنر پذیران باید در این نقاشی‌ها تحقق یک آرمان هنری را ببینند و بی‌آن که بکوشند به جستجوی عواملی برآیند که به ترکیب‌بندی نتیجهٔ نهایی راه یافته است باید از روی احساس مجردی که این نقاشی‌ها پدید می‌آورند داوری کنند. مقصود پیکاسو این نیست که بر پردهٔ نقاشی جنبه‌ای از طبیعت بیرونی را جاودانی کند و به مدد آن تأثیری هنری پدید آورد بلکه می‌خواهد با قلم‌مو تأثیری را بازنمایی کند که مستقیماً از طبیعت دریافته و با خیال خود درآمیخته است، از این رو بر پردهٔ نقاشی نه خاطرهٔ احساسی ازگذشته، که احساسی حاضر وکنونی راتوصیف می‌کند.

برداشتی که پیکاسو از پرسپکتیو دارد با برداشت سنت‌گرایان متفاوت است. بنابر شیوهٔ اندیشیدن و نقاشی کردن او، فرم می‌بایست بنابر ارزش ذاتی خود بازنمایی شود و نه در پیوند با اشیای دیگر. پیکاسو برآن نیست که کودکی که در پیش زمینه نشان داده می‌شود باید بزرگتر از مردی که در فاصله‌ای دورتر از او قرار دارد نقاشی شود، آن هم صرفاً به این دلیل که نقاش می‌خواهد فاصلهٔ آن‌دو را نشان دهد. نمایاندن فاصله و دوری که مکتب آکادمیک همه‌چیز را تابع آن می‌کند در نظر او عنصری است که شاید در یک طرح مکان نگارانه[2] یا در یک نقشهٔ جغرافیایی اهمیت بسیار

---

1. Represented being 2. Topographical Plan

داشته باشد اما در یک اثر هنری یاوه و بی‌پر و پا است.

در نقاشی‌های پیکاسو پرسپکتیو وجود ندارد: در این آثار پرسپکتیو چیزی نیست مگر هماهنگی‌هایی که فرم القا می‌کند، مگر ردیف‌های افقی که در پی هم می‌آیند تا هماهنگی عامی را پدید آورند که مستطیل تشکیل‌دهندهٔ تصویر را پُر کند.

در نظر پیکاسو، که در بررسی نور پیرو همان دستگاه فلسفی است که در فُرم، نه رنگ بلکه جلوه[1]های رنگ وجود دارد. و این امر در ماده نوسان‌ها و لرزهای خاصی پدید می‌آورد که در فرد بیننده تأثیرات خاصی به جا می‌گذارد. از این‌جا نتیجه می‌شود که نقاشی پیکاسو نمودار تطوری است که فرم و نور در سیر تکامل خود در مغز او از سر گذرانده‌اند تا فکر را پدید آورند، و کمپوزیسیون او هیچ‌چیز جز بیانِ ترکیبیِ عواطف او نیست.

کسانی که هنر مصری را به دور از پیشداوری‌های یونانی ــ رُمی مطالعه کرده‌اند می‌دانند که فرزندان نیل و صحرا در آثار خود تحقق آرمانی را می‌جستند که از تأمل و مراقبه در برابر رود مرموز و خلسهٔ برآمده از تنهایی ژرف و تأثیر گذار دست می‌داد و به همین دلیل بود که ماده را به فرم تبدیل کردند و به ماده نیروی اندیشه‌گونی بخشیدند که تنها در جوهر وجود دارد. در کار پیکاسو نیز چیزی از این‌گونه روی می‌دهد و آن بازنماییِ هنریِ نوعی روانشناسی فرم است که از رهگذر آن پیکاسو می‌کوشد چیزی را در ماده نشان دهد که به نظر می‌رسد تنها در جوهر وجود دارد.

به همین‌سان درست همان‌گونه که از تأمل در بخشی از یک کاتدرال گوتیک احساسی مجرد دست می‌دهد که به مدد اجتماع پیکرهایی هندسی پدید آمده است که معنای آن را درنمی‌یابیم و فُرم واقعی آن را

---

1. Effect

بی‌درنگ ادراک نمی‌کنیم، نقاشی‌های پیکاسو نیز تأثیری همانند این حالت پدید می‌آورند؛ تابلوهای پیکاسو تماشاگر را وا می‌دارند تا موجودات و اشیایی را که شالودهٔ تصویرند فراموش کنند، و بازنمایی آن‌ها عالی‌ترین مرتبه‌ای است که خیال اندیشی او توانسته است از رهگذر یک تحولِ هندسی به تحقق برساند.

بنابر داوری او همهٔ نژادها، آنگونه که در کار نمایندگان هنری خود تصویر شده‌اند، کوشیده‌اند فرم را از یک منظر خیال‌اندیشانه بازنمایی کنند و آن را چنان جرح و تعدیل کنند که با اندیشه‌ای که در پی بیان آنند تطبیق کند. در اساس نیز همهٔ آن‌ها همان آرمان هنری را، با گرایشی شبیه به تکنیک خود او، پی گرفته‌اند.

پیکاسو از دیدگاه جامعه‌شناسی هنر

ماکس رافائل

علم بورژوایی خود اذعان دارد که در پدید آوردن جامعه‌شناسی هنری توفیقی نیافته است؛ و مگر **اورتگای گاست**[1] دربارهٔ اثر گویو[2] نگفت که هیچ‌چیز جز عنوانی از آن به جا نمانده است و هرکاری را تازه از اول باید انجام داد؟ علت این ناتوانی در چیست؟ هرگونه پژوهش جامعه‌شناختی هنر به ناگزیر سطحی و ناهمساز است مگر آن که پژوهش نظری هنر را در بر گیرد یا دست‌کم شالوده‌هایی برای آن فراهم آورد. تولید هنری به مقیاسی گسترده‌تر از هر ایدئولوژی دیگری در جوهر خود به داده‌های طبیعی ماده از نو شکل می‌دهد و از مواد و مصالح خود هستی «آرمانی» و نوی بنا می‌کند؛ براین هستی قوانینِ ویژه‌ای حاکم است. چنین برمی‌آید که جامعه‌شناسی هنری نخست باید شالوده‌ها و محدوده‌های یک الگوی اجتماعی «مفروض» را تحلیل کند؛ وظیفه‌ای که پژوهندگان بورژوا به دلیل پیش داوری‌های طبقاتی خود نمی‌توانند از عهدهٔ آن برآیند. در مقالهٔ پیش[3] نشان دادیم که مارکسیسم اگر به درستی یعنی به شیوهٔ دیالکتیکی دریافته شود می‌تواند از عهدهٔ این وظیفه برآید.

---

1. Ortega Y Gasset

۲. Merie - Jan Guyau (۱۸۸۸-۱۸۵۴) شاعر و فیلسوف فرانسوی.

۳. رافائل به مقاله‌ی «نظریه‌ی مارکسیستی هنر» از کتاب «پرودون، مارکس، پیکاسو» اشاره دارد که رساله‌ی حاضر بخشی از آن است.

تفکر رادیکال همهٔ توهم‌های طبقاتی شعور را که پژوهندگان بورژوا بدان آویخته‌اند مثلاً فردیت مطلقِ نبوغ، استقلال یا خودمختاری مطلق ذهن و ویژگی درون مانا[1]ی تاریخ هنر را یکباره به دور می‌ریزد. تفکر رادیکال این‌گونه توهم‌ها را پیش داوری‌های یک دوره‌ی تاریخی کاملاً معین می‌شمارد. وانگهی تفکر رادیکال این توانایی را به ما می‌بخشد که محتوای هر عصر را، روابطی را که میان تولید مادی و معنوی پدید می‌آید و نیز محدودیت‌هایی را تحلیل کنیم که بر امکانات واقعی برای آفریدن شکل‌ها تحمیل می‌گردد. برای آن که از دیدگاهی علمی روابطی را تعیین کنیم که میان عناصر شکل‌دهنده «ترافرازنده»[2] و «درون‌مانا»ی جامعه‌شناسی هنر برقرار است لازم است از سویی مناسبات اجتماعی را تحلیل کنیم و از سوی دیگر به شکل‌های آثار هنری ــ تا آن‌جا که شکل و روابط متقابل‌شان خصلتی جامعه‌شناختی داشته باشد ــ بپردازیم. چنین تحلیلی تنها برپایه‌ی دیالکتیکی مادی میسر است.

نظریه‌پرداز رادیکال با وظیفه‌ای دوگانه روبرو است: هم باید ایدئولوژی‌های بورژوایی را تحلیل کند و هم باید تکامل انقلاب فرهنگی کارگری را مدنظر داشته باشد. این دو نیازمندی از یکدیگر جدایی‌ناپذیراند چرا که کارگران «عناصری از جامعهٔ نو را آزاد می‌کنند که جامعهٔ بورژواییِ ورشکستهٔ کهن خود باردار آن است.»[3]

پژوهش در هنر مدرن اروپای غربی هیچ نمونه‌ای شاخص‌تر از پیکاسو به دست نمی‌دهد. نمایشگاه‌های بزرگ پاریس و زوریخ در سال ۱۹۳۲ ثابت کرد که از روزی که یکی از تاریخ‌نویسان برجسته نوشت که پیکاسو اصلاً هیچ رغبتی در او برنمی‌انگیزد زمانه دیگرگون شده است.[4] امروزه

---

1. Immanent 2. Transcendental

3. Marx, **Civil War in France** in Marx and Engels, **Selected Works in one Volume**, London, 1968, P. 295.

۴. ماکس رافائل به استادش مورخ و نظریه‌پرداز بزرگ هنر هاینریش ولفلین نظر دارد که حتی

بورژوازی امریکا و اروپای غربی نیک می‌داند که تا کجا این هنرمند طبقه‌ی آنان را نمایندگی می‌کند و چه خوب نمودار وضع ذهنی آنان است و از این‌رو افترای ملایم جای خود را به تحسین مطلق داده است؛ اما در هیچ‌جا به محدودیت‌های هنر او توجه نشده است. (این مورد به آشکارترین وجهی با تغییر رأی مه‌یر گرافه[1] در مورد پیکاسو نمایان می‌گردد.) اما برای پژوهندهٔ رادیکال این مسأله بسیار اهمیت دارد که روابط دقیق میان کار هنری و زمینهٔ اجتماعی ـ تاریخی کلی و به تبع آن محدودیت‌های طبقاتی آن را معین کند. در مورد پیکاسو وظیفهٔ ما این است که شرایط مادی و ایدئولوژیکی را پژوهش کنیم که در او تأثیر گذاشته و نشان دهیم که در هنر خود تا کجا نسبت به این شرایط واکنش نشان داده است.

۱

پیکاسو در سال ۱۸۸۱ در اسپانیا به دنیا آمد. جوانی او در روزگاری گذشت که تجارت آزاد جای خود را به سرمایه‌داری انحصاری می‌داد. ویژگی کلی این گذار و اوضاع و احوال خاصی که این تحول در اسپانیا به بار آورد تأثیری قاطع، هرچند تاحدی ناخودآگاهانه، در نقاش گذاشت.

این دوره به ویژه دورهٔ دگرگونی بود (این خصیصه در مورد همهٔ دوره‌های بحرانی صدق می‌کند) و تأثیر آن بر هنر و هنرمندان با تأثیر دوره‌های آرام و عادی یکسر تفاوت داشت. در چنین هنگامه‌ای که کهنه و نو در ستیزه‌ای خشونت‌بار درگیر می‌گردند، به ویژه تنش‌های حیاتی نیرومندی آزاد می‌شوند و هنرمندان را بر آن می‌دارند که واکنش‌های خود

حاضر نشد نظری به رساله‌ی رافائل دربارهٔ پیکاسو بیندازد.

1. Meier Graefe

را نسبت به اوضاع و احوال مادی و ایدئولوژیکی پیرامون خود مورد ستایش قرار دهند، بدان جلوه‌فروشی کنند و جنبه‌ای شکوهمند به آن ببخشند. تضاد میان مرگ و زندگی در چنین دوره‌هایی بسیار نیرومندتر از دوره‌های تعادل نمایان می‌گردد؛ همین حکم در مورد دیگر تضادهایی که در چنین دوره‌هایی شدت می‌یابد و قطب‌بندی می‌شود نیز راست درمی‌آید. کسی که براثر این تنش‌ها و ناسازگاری‌ها پاره پاره شده و قرار است دریابد چه‌گونه چنین عصری را به نیرومندترین نحوهٔ ممکن به بیان درآورد کسی است که قادر است نیازهای این عصر را به هنجارها و معیارها به آسان‌ترین و دریافتنی‌ترین شیوه ــ در بسیاری موارد قابل بیان به زبان ریاضی ــ برآورد.

این سه ویژگیِ برجسته ــ افزایش نیروی حیاتی، قطب‌بندی تضادها، و نیاز به هنجارهای دریافتنی ــ برای نمونه در دورر[1] یافت می‌شود. این ویژگی‌ها احتمالاً مشخصه‌ی همه‌ی دوران‌های واقعاً بحرانی است.

در مورد پیکاسو این ویژگی‌ها علت تکرارهای او را در برخی از موضوع‌ها روشن می‌کند: بازنمایی‌های مرگ ــ هنگامی که پیکاسو هنوز بسیار جوان بود ــ و بعدها تصویرگری‌های خواب، تراکم فزاینده‌ی کارمایه در اشیای تصویر شده و در ابزارهای بیان (رنگ و خط)؛ و به ویژه در خلال دورهٔ کوبیستی تصمیم بر به‌کارگیری و بیان همزمان متنوع‌ترین کارکردهای یک شیء به منزلهٔ اصلی خلاق در مقابل اصلِ وحدت و قوانین حاکم بر ابدان.

پرسش این‌جاست که این کهنه و نویی که پیکاسو در جوانی شاهد تضاد آن بود دقیقاً چه بود؟ شالوده‌ی عینی و انضمامی هنر او در تولید مادی آن زمان چه بود؟ تحول سرمایه‌داری تجارت آزاد به نظام انحصارات مستلزم تغییر و تحولی درونی در شیوهٔ تولید سرمایه‌داری

---

1. Dürer

است. البته مالکیت خصوصی سرمایه‌داری و اشکال حقوقی و سیاسی‌ای که این مالکیت را منعکس می‌سازد به قوت خود باقی می‌ماند، همچنان که تقسیم جامعه به دو طبقهٔ متخاصم دست نخورده می‌ماند. در عین‌حال جهان به قسمت‌های اقتصادی مستقلی تقسیم می‌شود که به شیوهٔ دولت‌های خودکامه با یکدیگر درگیر پیکارهای سیاسی‌اند. این گذار مرحله‌ای از تاریخ جامعه‌ی بورژوایی است که بر تحول آن یک اصل واحد حاکم است. بورژوازی از همان آغاز استیلای سیاسی خود ناگزیر بود در دو جبهه به پیکار برخیزد: از یک سو درپی آن برآمد که استبداد فئودالی کهن را نابود سازد و از سوی دیگر همچنان به استثمار طبقه‌ی کارگر جدید یعنی یگانه طبقه‌ای که می‌تواند ارزش بیافریند ادامه داد. جنگ را در جبهه‌ی نخست نمی‌شد بدون یاری طبقه‌ی کارگر بُرد همچنان که در مرحله‌ی دیگر بدون کمک اربابان فئودال پیروزی در نبرد میسر نبود. از این‌جا است نوسان میان گرایش‌های انقلابی و گرایش‌های ارتجاعی که ویژگی برجستهٔ دستیابی بورژوازی به قدرت است؛ چیرگی این طبقه برنظام کهن با ضعف خود او نسبت به طبقه‌ی نوخاسته‌ی جدید مصادف است. این ضرباهنگ متغیر در تاریخ تولید مادی و در تاریخ اجتماعی و سیاسی برای دریافت برخی از واقعیت‌ها در تاریخ هنر سده‌ی نوزدهم کلیدی به دست می‌دهد:

(الف) تناوبی دایمی میان گرایش‌های اساطیریِ تاریخی (یکی یونانی و رُمی و دیگری قرون وسطایی مسیحی) و هنری دقیقاً بورژوایی که برکنار از این اشکال در مسیر رئالیسم تکامل می‌یابد. در نتیجه می‌توان در کار پیشرفته‌ترین هنرمندان مفاهیم بی‌نهایت ناهمگن را در کنار یکدیگر دید، مفاهیمی که اگر هم به فرض با هم سر آشتی داشته باشند این آشتی تنها به شیوه‌ای غیر دیالکتیکی و التقاطی انجام می‌گیرد.

(ب) نیاز ایدئالیسم بورژوایی (با ادعای غیر مذهبی و آته‌ایستی بودن)

به تکامل از خردگروی به حسّ گروی (کانت ـ ماخ، داوید ـ مونه) تا بدان‌جا که حس گروی (ایدئالیستی) در عین حال هم دورترین فاصله را از ایدئالیسم مطلق ترافرازنده بگیرد و هم بیشترین نزدیکی را با ماده باوری دقیقاً آته‌ایستی پیدا کند (هرچند که برای رسیدن بدان پرش کیفی دیگری لازم می‌آید).

(ج) در اوج هنر سده‌ی نوزدهم ماده‌باوری تنها به صورت یک جزم و دیالکتیک تنها به شکل ایدئالیستی نمودار می‌گردد به نحوی که همنهادِ میان ماده‌باوری و دیالکتیک که تفکر رادیکال به آن نایل آمد ـ در هنر به صورت مسألهٔ حل ناشده‌ای برجا می‌ماند و به‌سدهٔ بیستم سپرده می‌شود.

این نوسان تولید بورژوایی ـ هم تولید مادی و هم معنوی ـ میان دو حد کاملاً مخالف را نباید تصادفی یا ظاهری پنداشت؛ بلکه برعکس این نوسان نمودار قانونی است که بر تکامل بورژوازی حاکم است. جایگزینی تجارت آزاد با سرمایه‌داری انحصاری نمودار مرحله‌ای در این تکامل است. در سراسر رقابت آزاد، کالاها در یک بازار جهانیِ باز آزادانه مبادله می‌گردند. قصد این نظام آن بود که تقاضاهای قدیم را به بازارهای جدید عرضه کند، و در بازارهای قدیم تضادهای جدید پدید آورد. اما این نظام گذشته از دیگر دشواری‌ها، با امکان‌ناپذیریِ نظارت و تسلط بر عرضه و تقاضا، با سقوط ناگزیر قیمت‌ها و سودها و در یک کلام با موقعیت نامتعادل توسعهٔ مادیِ گسترده روبه رو شد که اشکال موجود تشکیلاتی برای پاسخگویی بدان‌ها نارسا بود. این تضاد ناگزیر به بحران‌های متعدد و به شکل‌گیری اندام‌وار سرمایه‌داری انحصاری انجامید. در نظام اخیر (سرمایه‌داری انحصاری) زمام تولید و توزیع در اختیار سرمایه‌ی مالی‌ای است که در قالب تراست‌ها و کارتل‌های ملی و بین‌المللی و مانند آن عمل می‌کند، بر کل بازار جهانی تسلط می‌یابد، به تقسیم آن می‌پردازد و بدین‌سان در واقعیت امر این بازار دم به دم کوچک‌تر می‌گردد. جهت‌گیری

نظام جدید یکسره فرمالیستی است ـ بهینه‌سازی شیوه‌های کار، سازمان‌بندی سنجیده‌تر بازرگانی و صنعت، بخش‌بندی مناطق نفوذ و مانند آن. سرشت ماجراجویانه‌ی نظام رقابت آزاد جای خود را به بوروکرامی اداری در مدیریت بازرگانی و صنعت و نوعی انگل منشی رشد یابنده بورژوازی در مراکز مسلط متروپل‌های سرمایه‌داری می‌دهد. این فرمالیسم فئودالی و دیکتاتور منشانه بر اثر تضاد میان شکل خصوصی تملک[1] سرمایه‌داری و شکل اجتماعیِ سازمانِ انحصاری از درون می‌پوسد و رو به تحلیل می‌رود؛ این تضاد را تقسیم جامعه به طبقات و نیروهای اقتصادی خودسالار، ایدئولوژی‌های ملی و جز این‌ها هرچه بیشتر شدت می‌بخشد.

مرقعیت ویژهٔ اسپانیا در این تکامل کلی در این است که ادغام آن در تکامل بورژوازی سرمایه‌داری باروندی کُندتر از دیگر کشورهای اروپای غربی پیش می‌رود. وجود املاک زراعی بزرگ که بخشی از آن به حال خود رها شده بود و با صنعتی عقب‌مانده، بیشتر به روسیه شباهت داشت تا به سایر کشورهای اروپای غربی. با این همه تفاوت‌هایی اساسی میان اسپانیا و روسیه هست؛ برخلاف روسیه که دارای منابع طبیعی غنی بود اسپانیا فاقد امکانات مادی برای ایستادگی در برابر استیلای مالی کشورهای بیگانه بود؛ نتیجه آن که تکامل معنوی اسپانیا بیشتر بر اروپا متکی بوده است. افزون براین بورژوازی لیبرال اسپانیا نسبت به بورژوازی روسیه دارای سنت‌های نیرومندتر و استقلال بیشتری بود. هنگامی که بقیهٔ بورژوازی اروپایی به صورت بورژوازی «بقال‌ها» درآمده بود اسپانیا همچنان به پیکارهای قهرمانانه با فئودالیسم و کلیسا برمی‌خاست. شاید بتوان این نکته را نیز افزود که طبقهٔ کارگر اسپانیا که بیشتر آنارشیست و سندیکالیست بود هنوز توانایی آن را نداشت که مانند طبقهٔ کارگر روسیه

---

1. Appropriation

حرکت مشترک بزرگی را زیر رهبری تفکر رادیکال به انجام رساند و رهبری کند. نتیجه آن که بورژوازی اسپانیا کم‌تراز بورژوازی روسیه خود را در معرض تهدید یافت. از این‌رو بورژوازی اسپانیا ـ یعنی نسل ۱۸۹۰ ـ در سراسر دورهٔ گذار از رقابت آزاد به سرمایه‌داری انحصاری، تولید معنوی‌ای مخصوص به خود داشت که گرایش دمکراتیک اقتدار جویانه‌ی آن تا همین امروز نیز بیش از پیش در ایدئولوژی بورژوایی واپس‌نگر اروپایی تأثیر گذاشته است. پیکاسو که در این سیر تکاملی نمایندهٔ نسل دوم است اندکی پس از ۱۹۰۰ در پاریس با مرحله‌ای از تاریخ هنر رو به رو شد که سخت زیر نفوذ شرایط اقتصادی و اجتماعی ویژه‌ای بود که تولید هنری اروپای غربی را تحت‌تأثیر خود قرار داده بود.

هنر سنتی در عصر سرمایه‌داری رقابت آزاد به نازل‌ترین حد خود فرو افتاد. معماری آمیزه‌ی التقاطیِ تصورناپذیری از اشکال گوناگون سبک‌های گذشته را نمایان ساخت؛ این اشکال به خدمت نماهای پرطمطراق درآمد بی‌آن که هیچ ربطی به طرح‌های اساسی ساختمانی داشته باشد که خود نیز دیگر تکافوی نیازهای عصر را نمی‌کردند. مفهوم بناهای شکوهمند و یادمانی تا آن جا به انحطاط گراییده بود که نقاشی‌های دیواری را در کارگاه روی پرده‌هایی اجرا می‌کردند و سپس روی دیوارها نصب می‌کردند. دانشکده‌های هنر تنها به خدمتِ القاکنندگان بی‌خاصیت‌ترین فرمول‌ها درآمدند زیرا که از کالبد استادکاری سنتی چیزی برجا نمانده بود. به رغم این اخته‌سازی هنر، آموزش هنر و رهبری تشکیلات نمایشگاه‌ها همچنان در دست نیرومند دانشگاهیان باقی ماند.

تجدید حیات هنر بورژوایی به معنی واقعی کلمه هم در نقاشی سه‌پایه‌ای و هم در پیکره‌سازی به کلی بیرون از دایرهٔ گره‌های رسمی و در برابر اعتراض عمومی شکل گرفت. هنرمندانی چون گویس، مانه و دگا

برای بیان زندگی اجتماعیِ طبقه‌ی متوسط معاصر بر امکانات و ابزارهای تازه چیرگی یافتند؛ مونه و رنوار بر امکانات جدید برای بیان احساس این طبقه نسبت به طبیعت تسلط یافتند؛ رودن به رویکردی نو در صورتگری دست یافت. هنر اینان در عین‌حال هم احساس‌گرایانه و هم ایدئالیستی بود؛ در مانه ــ بزرگ‌ترین هنرمند این گروه ــ ایدئالیسم با چاشنی شکاکیت همراه بود.

اما همهٔ این هنرمندان دچار محدودیت‌های یکسانی بودند: اشتیاق آنان در به‌کارگیری مضمون‌های نو، ارایهٔ تک لحظه‌ها یا لحظه‌های گذرا بسیار بیش از قدرت بیان آنان بود. شکاکیتِ مانه، مانند دیدگاه اساساً منفی دگا، و فردیت بخشی به لحظه‌های گذرا از سوی امپرسیونیست‌ها، نسبیت‌گرایی این هنرمندان را از دستیابی به معیارهای هنر بزرگ باز داشت.

در همان دوره پیدایش معماری نو، بهره‌گیری از مواد و مصالح نو (آهن، ساروج و شیشه) در خدمت کارکردهای اقتصادی نو را شاهدیم (کارخانه‌ها، بازارهای عمومی، برج ایفل، ایستگاه‌های راه‌آهن و مانند آن‌ها).

قطعی‌ترین پیشرفت در ورای این هنرِ دقیقاً بورژوایی به دست کوربه و از رهگذر دیدگاه ماده باورانهٔ او برآمد (البته جنبهٔ رمانتیک هنر او را نادیده می‌گیریم). کوربه، این دوست پرودون، که به سبب بیانیه‌های سیاسی خود و شرکت در کمون پاریس به زندان افتاد وظیفه‌ی خود را این قرارداد که با رنگ‌های خود به شیوه‌ای رفتار کند که مادیت تام و تمام اشیای تصویر شده را (سنگ‌ها، آب و مانند آن را) بازآفرینی کند و نشان دهد که چه‌گونه برخی از مواد مختلف می‌توانند از رهگذر ویژگی مشترک خود متقابلاً به یکدیگر پیوند یابند. ماده‌باوری کوربه به وضوح او را از امپرسیونیست‌ها جدا می‌سازد (این نکته که امپرسیونیست‌ها با تأکید بر

نقاشی در بیرون از کارگاه تا چه مایه به طبیعت نزدیک شدند تفاوتی در این سخن پدید نمی‌آورد). اما این رفتار کوربه به صورت امری جزمی باقی ماند. بلندپروازی او در این بود که می‌خواست این احساس را القا کند که جهان به نحو پیشینی[1] هم‌آهنگ است، و این کار را با حذف امکانات صوری کمپوزیسیون ــ که در اجرای آن نهایت مهارت را داشت ــ به انجام رسانید. شک نیست که کوربه نماینده‌ی قشر انقلابی دهقانان خرده‌پایی بود که مارکس موقعیت آنان را به طرز درخشانی در هجدهم برومر تحلیل کرده است[2] هنر کوربه هماهنگی تمام و کمال با بیانیه‌های سیاسی او داشت و این باور برخی از منتقدان بورژوا که «کوربه در هنر نابغه بود اما در سیاست ساده‌لوحی بیش نبود» یاوه است.

گذار از رقابت آزاد به سرمایه‌داری انحصاری مسألهٔ چگونگی ترکیب صورت و محتوا، گرایش به فردگرایی و گرایش به جمع‌گرایی را مطرح کرد. سزان در برخی از کارهای خود که با تیزهوشی بسیار به آینده نظر می‌کرد این معضل را با پیش گرفتن شیوه‌ای دیالکتیکی حل کرد (ما به عمد آثاری را که برآن‌ها ایستایی محض یا پویایی محض حاکم است نادیده می‌گیریم)، اما در عین‌حال همچنان در چارچوب رئالیسم ایدئالیستی باقی ماند (قلمرو مستقلی که میان ایده‌باوری و ماده‌باوری قرار می‌گیرد). دیالکتیک سزان را تنها می‌توان به مدد تحلیل دقیق آثار اصیل او دریافت. برای مثال به کوه **سن ویکتوار**[3] که در **مؤسسهٔ هنر کورتالد**[4] در لندن نگه‌داری می‌شود بپردازیم: در پیش‌زمینه، دشتی است که شیبی ملایم دارد (به رنگ اخرایی سبز)، سپس باریکه‌ای از زمینِ گردنده و

---

1. A Priori

2. Marx, **The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte** in Marx and Engels, Selected Works in one Volume, op. cit., pp. 171-6.

۳. تابلوی از پل سزان.

4. Courtauld

پیچان که در پس پشت آن کوهی سر برمی‌آورد (به رنگ آبی)؛ بالا، آسمانی آبی که تنها تاحدی از لابلای شاخه‌های درخت (به رنگ سبز) پیداست. دشت در عمق به طور مورب از سمتِ راستِ پایین به سمتِ چپِ بالا امتداد می‌یابد. این سازمان‌بندیِ اصلیِ حرکت در برابر خط اریب مقابل قرار می‌گیرد. این دو جهت‌گیریِ کلیِ حرکت بر روی خطوط عمودی و افقی یک سطح مُستوی امتداد می‌یابند که به موازات سطح یا گسترهٔ تابلو قرار دارد. ویژگی ایستای این سطح مُستوی در مجاورت با پس‌زمینه، خصلت پویای دو اریب را دچار وقفه می‌سازد؛ افزون براین تعارضی میان آن‌ها پدید می‌آورد. این مبارزه‌ی دوجانبه که براثر نیرویی آغازین پدید آمده در هر لایهٔ پیاپیِ ژرفا در فضای تصویری تکرار می‌گردد و بنابر یک اصل سازمان‌منداندهٔ معین، به پیروی از علتی غایی یعنی بر طبق ضرورتی منطقی آشکار می‌شود، ضرورتی منطقی که به موجب آن دو مقولهٔ ناهمانند علیت و غائیت بر یکدیگر تطبیق می‌یابند. اریب اصلی که به عقب به سوی فضای تصویر برمی‌گردد در آغاز متوقف می‌گردد، سپس مجال می‌یابد تا با آهنگ و استمراری اصلاح شده حرکت خود را از سر گیرد و در پایان به تدریج به افقی نزدیک می‌شود. در نتیجهٔ این مبارزهٔ دوجانبه، پیش‌زمینه با مقاومت کوهستان رو به رو می‌شود که راست به بالا سر نمی‌کشد بلکه سر را به پیش خم کرده است به نحوی که در جهت مخالف حرکت دشت، که سر به سوی ژرفا دارد، قرار می‌گیرد. کوهستان بازنمایی ناتورالیستی منظره نیست بلکه مقصود هنری آن ایجاد تضادی[1] در برابر بقیهٔ تصویر است. این‌جا به جای ژرفا بر ارتفاع و به جای حرکت به راست بر حرکت به چپ تأکید رفته است؛ رنگ‌ها تکمیلی‌اند، و باتوجه به فرم‌های هندسی، سطوح فرورفته (مقعر) و برآمده (محدب) جای سطوح تخت و مستوی را گرفته‌اند. اما این تضادِ خشن به مدد یک رشته

---

1. Contrast

گذارها فراهم آمده است که نه‌تنها اشیا بلکه همچنین ابزار بیان را نیز در بر می‌گیرد: دشت به تدریج از میان سلسله‌ای پیاپی از لایه‌های موازی فرا می‌خیزد و چند شیء بر فراز دشت برمی‌آیند. در پس‌زمینه، عدمِ مادیتِ آسمان در تضاد با مادیتِ اشیا قرار می‌گیرد ــ و این تضاد با تضاد فرم‌های هندسی تقویت می‌شود: زیرا که سطح زمین محدب است حال آن که سطح آسمان مقعر است. این تضاد به مدد رنگ‌ها بیان شده است و چشم بر اثر تأثیری که عدم مادیتِ فضا می‌گذارد ــ فضایی که اشیا در آن شناورند ــ رو به پایین رهنمون می‌گردد و سپس براثر مادیت مؤکد درخت‌ها باز به سوی بالا کشیده می‌شود. اما با آن که تمام عناصر مادی حالت حرکت و تحول مستقل را القا می‌کنند ــ به نحوی که همه‌ی فرم‌های بعدی را ضرورتاً و چنان که باید و شاید فرم‌های موجود تعیین می‌کنند و همه نیز همزمان به همان هدف نهایی گرایش دارند ــ بازهم آسمان چیزی تحقق نیافته در خود دارد. در پیوند میان زمین و آسمان شکافی عظیم و ارادی به چشم می‌خورد. آسمان ایستا برجا می‌ماند زیرا سزان سخن خود را به شیوه‌ای بیان می‌کند که از سویی بسیار ناتورالیستی و از سوی دیگر تزیینی یا دکوراتیو است. این‌جا دیالکتیک سزان محدودیتی را نمودار می‌سازد که ذاتیِ رئالیسم ایدئالیستی اوست. نقطه‌ی حجم‌دار رنگ ــ یعنی عنصرِ صوری نقاشی‌های سزان ــ همنهادی از نیاز ذهنی او به بیان و عینیت بخشی به ابدان را نشان می‌دهد. اما این همنهاد از دو خاستگاه خود جدا شده و واقعیتی خاص خود یافته است ــ و به عبارت دیگر اتحاد مستقلی از آرمان یا ایدئال با ماده است؛ و لحظه‌ای که به هستیِ مطلق استقلالِ نسبی اعطا می‌گردد این استقلال نسبی دیالکتیک را نابود می‌سازد. همین امر علت کار پر زحمت و بی‌سابقهٔ سزان را (و نیز تناوب مکرر او را میان ایستایی محض و پویایی محض) روشن می‌سازد.

ماده باوری کوربه و دیالکتیک سزان دو گرایشی است که از سدهٔ

نوزدهم برای سدهٔ بیستم به میراث مانده است و متحد کردن دوبارهٔ آن‌ها وظیفه‌ای تاریخی است که باید به تحقق برسد. پس از این خواهیم دید که هم ماده‌باوری و هم دیالکتیک یکسره از کار پیکاسو غایب‌اند و همین واقعیت است که جایگاه او را در تاریخ اجتماعی جدید معین می‌سازد.

در دوران سرمایه‌داری انحصاری، از میان همهٔ هنرها معماری رفته رفته اهمیت اساسی می‌یابد البته بی آن که نقشی به راستی رهبری‌کننده داشته باشد یعنی بی‌آن که جایگاه ارگانیک خود، تکنیک یا سبک خود را به نقاشی و مجسمه‌سازی تجویز کند، بی‌آن که راه رسیدن به اثر هنری یکپارچه و وحدت‌مند[1] را نشان دهد. برعکس معماری شکاف میان معماری و دیگر هنرهای زیبا را آفتابی کرده است. تضادهای درونی سرمایه‌داری انحصاری به ویژه در سبک کلاسیک و کالوینیتِ لوکربوزیه[2] آشکار می‌گردد.

اما در نقاشی دو گرایش گوناگون پدیدار می‌شود. نخست فرمالیسم سورا و کانستراکتیویسم آذینی[3] که نمودار فرمالیسم سرمایه‌داریِ انحصاری است. برای نمونه در **هیاهو**[4] اثر سورا چند پیکرهٔ عروسک‌وار ــ که بیشتر به شیوهٔ یک بنگاه اقتصادی بزرگ مدرن سازمان یافته‌اند ــ مجموعه‌ای از حرکات منظم و هم‌آهنگ را انجام می‌دهند؛ برای آن که گروه به صورت یک گروه رفتار کند همهٔ کنش‌ها و کردارهای فردی از میان رفته‌اند و با این کار گروه از هرگونه خصلت جمعی خود بی‌بهره شده است. به بیان دقیق‌تر چیزی که با آن سر و کار داریم عرضهٔ عقلانی شدهٔ کالاهایی است که خواسته‌های شخصیتی تجملی و از حیث اجتماعی فاسد را برمی‌آورند. گروه‌بندی سورا با این عناصر مشخص می‌شود: زاویهٔ منفرجهٔ پاهای لگد پران و منحنی‌هایی که به‌طور ساختگی و

---

1. Integral
2. Le Corbusier
3. Ornamental
4. Le Chahut

صنعتگرانه دو سوی این زاویه را به هم پیوند می‌دهند، و نیز با ترکیب‌ها و صور متنوعی که روی این منحنی‌ها انجام می‌گیرد و این نه‌تنها لباس‌ها و سبک‌ها بلکه همچنین جزئیات سیماشناختی گوناگون (دهان، بینی و چشم‌ها) را نیز معین می‌کند.

گرایش دوم در نقاشی مدرن، نمودار گریز از جهان بیرون در جهت دنیای درون است: این جاست که حس‌گرایی امپرسیونیست‌ها راه بر شهودهای مابعد طبیعی می‌گشاید؛ از این‌جاست آن تأمل و مراقبه‌ی شبه شرقی که در ماتیس شاهدیم. این گرایش در عین‌حال مستقیماً در رنگ‌ها و خط‌ها جلوه‌گر می‌گردد و معانی نمادین آن‌ها را مطمح‌نظر قرار می‌دهد و پیکرهای انسانی را نه برطبق قوانین طبیعی خود آن‌ها بلکه بنابر نیازهای ذهنی هنرمند در جهت بیان ترکیب می‌کند. تقابلی که میان جهان بیرون و دنیای درون آشکار شد دقیقاً جلوه‌ی ویژگی گریزگرایِ (واپس نگرِ) درون‌تابیِ اکسپرسیونیستی است.

شکل بنیادیِ هنر بورژوایی یعنی نقاشیِ سه‌پایه‌ای از دو جهتِ مخالف مورد تهدید قرار می‌گیرد: از سویی براثر شور و شوق به شکوهمندی[1] که به هیچ‌رو نه بر معماری مدرن بلکه بر مذهبی منسوخ استوار است؛ و از سوی دیگر تجزیه‌ی واقعی زیبایی‌شناسی‌ای که نقاشی سه‌پایه‌ای برآن استوار بود (یعنی وحدت مکان، زمان و عمل). این تجزیه که شاید از سینما، فتو مونتاژ، هنر پوسترسازی و مانند آن الهام گرفته شده بود تنها می‌توانست همانند آغاز نقاشی سه‌پایه‌ای به خُرد کردن سطح تصویر بینجامد.

این همه ویژگی تولید هنری‌ای را نمایان می‌سازد که مشروط به تولید مادی عصر خود بود و پیکاسو در میان آن بالید و برآمد و سرانجام در قلمرو نقاشی جایگاه رهبری را از آن خود کرد.

---

1. Monumentality

۲

شاید بتوان واکنش هنری پیکاسو را در قبال موقعیتی که به میراث برد به دو مرحله تقسیم کرد: یک مرحلهٔ احساسی (۱۹۰۶-۱۹۱۰) و دیگری مرحلهٔ آفرینشی (از ۱۹۰۷ به بعد). این دو مرحله را شاید بتوان به دوره‌های گوناگون و مراحل تکامل دیگری نیز تقسیم کرد. دورهٔ نخستین شامل دوره‌های به اصطلاح «آبی» (۱۹۰۵-۱۹۱۰) و «صورتی» (۱۹۰۵-۱۹۱۰) است؛ مرحلهٔ دوم شامل مرحلهٔ کوبیستی (۱۹۱۴-۱۹۰۷)، دورهٔ «آبستره» و «کلاسیک» (۱۹۱۵-۱۹۲۵) و دورهٔ سوررئالیستی (از ۱۹۲۵ به بعد) است.

در مرحلهٔ نخستین محتوا و مفهوم معنویِ موضوع مسلط است؛ در مرحلهٔ دوم عناصر فرم‌آفرین ــ حجم‌نمایی، مسائل کمپوزیسیون و فرم، و مسائل شیوه و اجرا تسلط دارد. در عین‌حال باید این نکته را یادآوری کرد که در این زمینه‌ها پیکاسو برخی کمک‌های خارجی داشت و برای مثال از هنر «سیاهان»، کلاسیسم و پیشروان آن و نقاشی شیشه‌بند منقوش سده‌های میانه بهره گرفت.

در دورهٔ احساسی پیکاسو مایهٔ کم و بیش ثابت آثار خود را از حواشی طبیعت و جامعه گرفت: کررها، افلیج‌ها، کرتوله‌ها، سبک مغزها، تهیدستان، گدایان؛ آرلکن‌ها و خرسک بازها؛ روسپیان، بندبازان، آکروبات‌ها، فالگیرها، بازیگران دوره‌گرد؛ دلقک‌ها و شعبده‌بازها. در این‌جا نباید در پی چیزی شبیه به انتقاد اجتماعی یا هرگونه ادعانامه برضد نظم بورژوایی برآمد. پیکاسو نیز تا حدود بسیار مانند ریلکه[1] در فقر به چشم چیزی قهرمانانه می‌نگرد و آن را تا حد قدرت اسطوره‌ای ــ به

---

۱. Rainer Maria ، Rilk (۱۸۷۵-۱۹۲۶) شاعر اتریشی که از ۱۹۰۵ تا ۱۹۰۶ به عنوان منشی با رودن به سربرد. کتابی نیز دربارهٔ رودن نوشته است.

عبارت دیگر اسطورهٔ «شکوه درونی» ــ برمی‌کشاند؛ و به جای آن که به فقر به منزلهٔ پدیده‌ای اجتماعی بنگرد که کسانی که از آن رنج می‌برند در پی برانداختن آن برمی‌آیند از آن فضیلتی فرانسیسی[۱] می‌سازد که تقرب به خدا را بشارت می‌دهد. این فضیلت در دست‌های پیکاسو صورت احساساتی به خود می‌گیرد زیرا مذهبیت صرفاً عاطفی او در تضاد با شدت و مشقتِ جهان مخلوق قرار می‌گیرد؛ کشش و گرایش او به سوی شفقت و خیرخواهی است. این برداشت انفعالی، رازورانه و کیش‌گونه از فقر بر پایه‌ی اعتقاد مسیحی به عشق برادرانه و بر ایدئولوژی بورژوایی استوار است ــ و جفت ملازم ناگزیر آن همانا کلبی مسلکی، و از سنخی است که شاید بتوان آن را به روشن‌ترین وجهی در بخشنامه‌های پاپ‌های واتیکان درباره‌ی مسائل اجتماعی مشاهده کرد.

رشته‌ی پیوندی که پیکاسو میان موضوع‌هایی که از حواشی جامعه‌ی بورژوایی برمی‌گیرد و شکل اساسی زندگی اجتماعی بورژوازی یعنی خانواده برقرار می‌سازد روی هم رفته خصیصهٔ ویژهٔ کار او را نمایان می‌کند. پرده‌ای مانند **خانواده بامیمون** وحدتی گروهی را پیش از پاره پاره شدن و پراکندن افراد آن نشان می‌دهد و احساس لطیفی با این گروه همراه است که به حد تقدس رسیده است. و این پرده چه تضادی دارد با تنها پرده‌ای از طبقه‌ی متوسط که پیکاسو به جای حافظه و تخیل از زندگی واقعی کشید! تابلو خانواده سولر[۲] زن و شوهری را به ما نشان می‌دهد که در گوشه‌ای دور از هم نشسته‌اند؛ چنین گروه‌بندی‌ای، چنان که شاید بتوان تشخیص داد، تنها با افزایش پشتِ سرهم اشخاص شکل گرفته است. در هرحال تضاد را بیشتر باید به زبان اعتقاد مذهبی توضیح داد تا به

---

۱. فرانسیس آسیسی (۱۱۸۲؟-۱۲۲۰) اهل شهر آسیسیِ ایتالیا و فرزند بازرگانی ثروتمند. در بیست و دو سالگی به زهد و ورع گروید و به مسکینان روی آورد و زندگانی خود را یکسره وقف آنان کرد و بنیادگذار فرقه‌ی فرانسیسی است.

2. Soler

زبان انتقاد اجتماعی. گفتنی است که در کار پیکاسو دوشکل از معاشرت‌پذیری به‌طور همزمان جلوه‌گر می‌گردد: هم به صورت تجزیهٔ گروه به افراد و هم به صورت اجتماع افراد در یک گروه. پیکاسو به این طریق به بیان نوعی نسبیت خاص یا ارادهٔ معطوف به برابر شمردن اصول اساساً مخالف می‌پردازد، اصولی که بر شکل‌بندی سامان‌های اجتماعی حاکم است.

رویکرد رازورانهٔ او به مضمون‌هایی که از حواشی جامعه برمی‌گیرد در موفق‌ترین نقاشی‌های این سنخ هرچه روشن‌تر به چشم می‌خورد و از این واقعیت برمی‌آید که پیکاسو در هریک از آن‌ها فقط از یک رنگ بهره می‌گیرد. حرکتی سایه روشن از پیش‌زمینه به پس‌زمینه گسترش می‌یابد و باز می‌گردد و در همان حال خطی که بدین سان به خود باز می‌گردد در درون خود دمادم هستی بالنسبه مستقلی را کشف و آزاد می‌کند و این کار را از رهگذر حرکتِ نوسانیِ رازورانه در به وجود آمدن (کون) و از میان رفتن (فساد) انجام می‌دهد. آشکارگی مرتب و شیوه‌سند این فرآیند رازورانه در پیوند با هستی جهان مادی، چنین است وحدت معنوی‌ای که به تکامل چندگونهٔ پیکاسو منطق درونی می‌بخشد.

مقایسه‌ای میان **نوشنده‌ی افسنطینِ** پیکاسو (۱۹۰۲) و پرده‌ای با همان مضمون از دگا (در موزه‌ی لوور) به روشنی معنای «رازوری زمینهٔ درونی» پیکاسو را آشکار می‌سازد. نقاشِ امپرسیونیست (دگا) پیکرهای انسانی خود را نه مستقیماً در پیش‌زمینه بلکه در دوردست نشان می‌دهد. در نقاشی دگا فضا براثر توالی خطوط مایل (که از میزها پدید آمده است) به صورت حفره‌ای درآمده است که خلائی را دربر می‌گیرد. بدین‌سان این خلاء در تضاد با مادیت میزها قرار می‌گیرد و چنین می‌نماید که میزها نیز به نوبه‌ی خود فضای تصویر را پر کرده باشند. دگا چشم تماشاگر را به امتداد مسیری پر پیچ و تاب در پیرامون و حدود فضای خالی رهنمون

می‌شود و از این‌رو کاری می‌کند که به نظر آید این دو پیکر دورترین گوشه‌ی تصویر را اِشغال کرده‌اند. آنجا پیکرها در خود فرو می‌روند و به صورت حجمی ساکن در فضای پیچاپیچ درمی‌آیند. این پیکرها به کپه‌هایی از خاکستر می‌مانند که در حال پخش و پلا شدن‌اند زیرا تکه شکسته‌هایی هستند که براثر حرکت فضا رها شده و آمادهٔ تجزیه‌اند. این پیکرها هیچ مقاومت انسانی ندارند. هرچه چشم در این دو پیکر بیشتر دقیق شود به فرسایش آن‌ها، نااستواری بی‌مقاومت، نومیدی مالیخولیایی و بی‌اعتنایی کلبی‌وارِ آن‌ها، بیشتر واقف می‌گردد. دگا سپیده‌دم آن انسانیتی را تصویر کرده است که ناگزیر بر جامعه‌ی بورژوایی جدید فرود می‌آید زیرا نیروهای انگیزنده‌ی این جامعه اساساً غیرانسانی‌اند، زیرا ضرباهنگ تکامل آن تمام قدرتِ انسانیِ آفریننده، فعال و آگاه را بیرون می‌راند. پیکاسو در نگرشِ انتقادیِ نقاشِ بورژوایی چون دگا نسبت به شالوده‌های ساختار طبقه‌ی خود شریک نیست بلکه برعکس هنگامی که انسان مورد تهدید قرار می‌گیرد پیکاسو نشان می‌دهد که انسان چه‌گونه از جهان بیرون می‌گریزد و به جستجوی پناهگاهی به دور از نیروهای در حال فروپاشیِ پیرامون خویش در خود فرو می‌رود و می‌کوشد در میانه‌ی بلای متجاوز روح خود را نجات بخشد.

نخستین مرحلهٔ احساسی پیکاسو تولد رازوری و نیز گرایش او را به تصویر کردن جهان همچون امری ایستا و عینی نمودار می‌سازد. چندی نمی‌گذرد که همگام با تکامل رازوری او اصلی دیگر پدیدار می‌گردد و آن اصلِ درهم نفوذ کردن ابدان و نیز در هم نفوذ کردن ابدان با فضاست. بدین‌گونه است که فروپاشیِ وحدت مادی شیء به اجزای گوناگون دست می‌دهد و این اجزا به مدد فضا و رنگ از یکدیگر متمایز می‌گردند. از همین‌روست که از دیدگاهی ناتورالیستی، عرفانِ پیکاسو شجاعانه و انقلابی جلوه کرده است ــ و این به سبب غنای ترکیب‌های جدید یعنی آن

دسته از ترکیب‌هایی است که از طبیعت سرچشمه نمی‌گیرد. اما تقابلی که این ترکیب میان قوانین جسمانی و روحی برقرار می‌سازد، یعنی دوئالیسم روحی ـ جسمانی آن، آرزویی رمانتیک را به گریز به فراسوی زمان آشکار می‌کند، آرزویی که در آمیختگی انفعال اصیل آن با فعالیت خلاقه چیزی از خصلت واپسگرای آن نمی‌کاهد.

۳

قاطع‌ترین دگرگونی در سیر تحول پیکاسو در میان ۱۹۰۶ و ۱۹۰۷ روی داد. در این هنگام پیکاسو از مقام هنرمندی توصیفی به هنرمندی خلاق گذر کرد. برای آن که دریابیم چنین تحولی تا کجا در جوهر هنر نهفته است می‌توانیم برای نمونه به دورر (آدم و حوا؛ در کنده‌کاری ۱۵۰۴) و رامبرانت رجوع کنیم (تکامل رامبرانت پس از آن که به ورشکستگی افتاد و رفته رفته زیر تأثیر رنسانس ایتالیا و مینیاتورهای ایرانی قرار گرفت). اما اگر یقین است که تحول قوه‌ی هنری او بر جوهر و قوانین ویژه‌ی قلمرو نسبتاً مستقل هنر استوار است پس این امر نیز چندان دور از یقین نیست که این اصل بر دگرگونی‌های جامعه‌شناختی نیز دلالت می‌کند. می‌توان برپایهٔ واقعیات عینی تاریخی ـ واقعیاتی چون تفاوت میان دورر و هانس بالدونگ گرین یا میان دورر جوان و پیر ـ نشان داد که هنرمندِ توصیفی به شیوه‌ای متفاوت با الگوی موجود تولید مادی و اجتماعی مشروط می‌شود و به شیوه‌ای متفاوت با هنرمند حقیقتاً خلاق نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد. اما همین‌که پای استقلال کامل هنر یعنی استقلال کلی و بنیادی آن از تولید مادی و از اشکال سازمان اجتماعی پیش کشیده می‌شود این تفاوت نسبی صورت مطلق به خود می‌گیرد. برای پیروان تفکر رادیکال حائز کمال اهمیت است که این توهم

را رد کنند زیرا این توهم یکی از نیرومندترین ستون‌های فلسفه‌ی ایدئالیستی است.

چگونگی پدید آمدن این توهم از دلایل زیر به دست می‌آید:

(۱) شکل هنر از ماده ساخته می‌شود (رنگ ماده[1]، مرمر و مانند آن). ماده به خودی خود مرده است اما به صورت هنر سخن می‌گوید. به نظر می‌آید شکلی که به زندگی هنری جان می‌بخشد تنها در ذهن آدمی ریشه داشته باشد. از این‌جا این نکته به دست می‌آید که ذهن انسان به تنهایی علت شکل است، ذهنِ انسان آزاد و فرمانرواست، شکل از ماده برنمی‌آید و ممکن نیست هرگز برآید بلکه تنها از ذهن برمی‌آید و این ذهن خود می‌تواند تنها در ذهن ریشه داشته باشد، ذهنی که نظرورزی[2] محض است.

(۲) لحظه‌ای معین در فرایند خلاقیت هست که پس از آن ترکیب‌بندیِ شکل‌ها هیچ دخالتی را برنمی‌تابد، خواه این دخالت از جهان اشیا باشد و خواه از جهان ذهن. برای پرهیز از تناقض هنرمند می‌بایست در لحظه‌ای معین دست رد به سینه‌ی اشیایی بزند که در آغاز عمیقاً به آن‌ها وابسته بود و در نظر او مهم و اساسی جلوه می‌کرد. شکل‌ها وحدتی نظام‌مند و ضروری پدید می‌آورند ــ قوانین ابدی و مطلقی بر ترکیب‌بندی‌ها حاکم است که از حیث آن که تأثیری تعیین‌کننده در ذهن‌ها و اعیان دارد باید از امر معنویِ نابی مرچشمه بگیرد.

(۳) اثر هنری تکمیل شده با نیروی هرچه تمامتر در زندگی تأثیر می‌گذارد و شیوه‌های نگرش ما را نسبت به طبیعت، شیوه‌ی آفریدن اشیای کاربردی، روش‌های رفتار اجتماعی و جز این‌ها شکل می‌دهد. از این نکته چنین برمی‌آید که عنصر معنوی هنر مطلقاً معنوی است.

آنچه در همه‌ی این استدلال‌ها مشترک است آن است که همگی

---

1. Paint 2. Speculation

شرایط مادی حاصل از فرایند تولید مادی را نفی می‌کنند. همه‌ی عوامل معنوی که با فعالیت ذهن آغاز گرفته‌اند منزوی و مطلق می‌شوند. این شیوه، کنش متقابل میان شرایط مادی و واکنش‌های معنوی را تحریف می‌کند، تحریفی که چون به نهایت خود می‌رسد می‌کوشد ضرورت هنری را به اندازه‌گیری‌های علمی و ریاضی فروکاهد. امّا این کوشش در همهٔ هنرمندان بزرگی که در این روال کوشیده‌اند به اشتباه کشیده است (برای نمونه در دورر)، اشتباهی که به دلایل جامعه‌شناختی رفع نشدنی می‌نماید: در سراسر دوره‌های بحران و تحول قابلیت درک تمام و کمال هنجارها نیازی است که دمادم باز می‌گردد. پیکاسو نیز تابع این نیاز بود.

آیا این حکم که هنر مستقل است تا چه مایه حقیقت دارد، و تا کجا شعور فریب می‌خورد؟ حتی ذهنی‌ترین رویکردها به تاریخ هنر این نکته را چنان به روشنی ثابت کرده است که مواد و مصالح، تکنیک‌ها و حتی نوع‌هایی که یک دورهٔ معین به کار می‌گیرد وابسته به خصلت تولید مادی آن دوره است که این‌جا هیچ نیازی به درنگ بر روی آن نیست. همچنین دربارهٔ خلاقیت و سبک نیز تاریخ به ما نشان می‌دهد که برخی مقولات کلی و برخی قوانین در آثار هنری همهٔ روزگاران و همهٔ مردمان تحقق می‌یابند ــ برای مثال تقارن و تسلسل؛ ایستا و پویا؛ تجزّی بین ابعاد و تقابل و تداخل میان ابعاد و مانند این‌ها ــ منتها این امور تحت پیکربندی‌های[1] گوناگون تحقق می‌یابند. علت این گوناگونی را باید در گوناگونی و تنوع محیط‌های طبیعی‌ای که انسان ناگزیر به مبارزه با آن برمی‌خیزد؛ در ساختارهای اجتماعی مشخصی که این مبارزه یعنی تولید مادی در متن آن انجام می‌گیرد؛ و در سطحی که هنر در پیوند با دیگر ایدئولوژی‌ها به آن دست می‌یابد جستجو کرد. آنچه تحقق‌های مختلف به اشتراک دارند هرگز ممکن نیست به شیوه‌ای بی‌واسطه تحقق یابد. آنچه حاصل می‌آید

---

1. Configuration

نه انتزاع ساده بلکه صورت‌بندی زیست‌شناختی و تاریخی کامل شعور ماست که ماهیتِ آن در قیاس با پدیده‌های متغیر زندگی اجتماعی نسبتاً ثابت است. اما هنگامی که این ثبات نسبی به ثبات مطلق تبدیل می‌گردد خطایی دوگانه دست می‌دهد زیرا هم تکوین تاریخی شعور به‌طورکلی نادیده انگاشته می‌شود و هم ضرورت تحقق آن. ضرورت ریاضی خود برپایه‌ی سازمان طبیعی تن‌های ما و روابط عملی ما ـ یعنی رابطه‌ای اقتصادی ـ با جهان استوار است. تنها به این طریق سه بعدِ فضای اقلیدسی، و تکامل هندسه‌ی اقلیدسیِ مقدم بر تکامل هندسهٔ نااقلیدسی را می‌توان توضیح داد. از همهٔ این نکته‌ها چنین برمی‌آید که استقلال ذاتی و کلی هنرمند از عصر خویش ـ یعنی استقلال از تولید مادی و سازمان اجتماعی آن ـ توهم محض است. حتی پژوهندگان بورژوایی چون شرودینگر[1] نیز رفته رفته این نکته را درمی‌یابند. اصلاً به کدام صورت دیگری می‌توانیم این پرسش شرودینگر را دریابیم که: «آیا علوم طبیعی نیز خود از نظر محیطی مشروط به شرایط است؟»

هنگامی که هنرمند گمان می‌برد که می‌تواند مقولات کلیِ قوهٔ هنری را بی‌واسطه تحقق بخشد خود را با یک عصر تاریخی معین یکسان می‌پندارد که او به دلایل تاریخی که خود از آن بی‌خبر است آن را هنجاری مطلق می‌انگارد. از این‌جاست که راه خود را در آکادمیسمی سترون و واپس‌گرا گُم می‌کند (ماریا[2] و هیلد برانت[3]). هنرمند خلاق نه به سبب استقلال بنیادی خود بلکه به سبب توانایی بیشتر در رهاندن خود از بند شرایط عینی و بازتاب‌های صرفاً ذهنی خویش از هنرمند توصیفی متمایز می‌گردد. از این‌رو هرچه واکنش هنرمند بیشتر باشد سرسپردگی اصیل او

---

1. Schroedinger

۲. هانس فن ماریا (Marées) ، (۱۸۳۷-۱۸۸۲)، نقاش آلمانی. کار عمدهٔ او گچ‌بری‌های کتابخانهٔ جانورشناسی ناپل است.

۳. تئودور هیلدبرانت (Hildebrant) ، (۱۸۰۴-۱۸۷۴)، نقاش آلمانی مناظر تاریخی.

به طبیعت و جامعه نه ضعیف‌تر که شدیدتر است. آنچه هنرمند خلاق را از هنرمند توصیفی متمایز می‌سازد نه حاکمیت اصیل هنرمند خلاق بلکه شدت کنش متقابل طبیعت و جامعه از سویی و آگاهی هنرمند از این کنش متقابل از سوی دیگر است.

۴

دورهٔ کوبیستی پیکاسو (۱۹۰۷-۱۹۱۴) گذشته از مسألهٔ کلیِ هنری که قوانینِ خاصِ همان هنر برآن حاکم است، چند مسألهٔ ویژهٔ جالب توجه نیز در برابر جامعه‌شناسیِ مارکسیستی مطرح می‌کند. در آغاز، مسأله‌ی نفوذ هنر سیاهان (مرحلهٔ سیاه ریخت)[1] مطرح است؛ در پایان، بهره‌گیری از مواد و مصالحی که تا آن هنگام بر پرده‌ی نقاشی آزموده نشده بود (مرحلهٔ موادِ تازه). افزون براین در هر مرحله مسأله‌ی زیر سر برمی‌آورد: چرا قوانین انتزاعیِ نقاشی پیکاسو این شکل ویژهٔ حدگذاری[2] را در پیکرهای هندسی و ناپیوستگیِ نسبی (و در نتیجه درهم شدگیِ) سطوح موازی را در سطحِ تصویر به خود می‌گیرد؟

(۱) نمی‌توان شک کرد که از امپرسیونیست‌ها تا پیکاسو تکاملی وجود داشته است. اما این تکامل در وهلهٔ نخست تنها شاملِ ابزار و وسایلِ بازنمایی می‌گردد.

هنرمند امپرسیونیست با مطالعه در طبیعت بود که توانست به قصد بازنمایی نور از طریق رنگ‌ها بر نور چیرگی یابد و وحدت یک لحظه‌ی معین را در خلال یک فصل یا در یک روز واحد تجزیه کند ــ وحدتی که تا آن زمان هنوز از هم نگسسته بود ــ و آن را به اتم‌ها واگشاید، درست همان‌گونه که روان‌شناسان زندگی روحی و روانی را به احساسات

---

1. Negroid 2. Delimitation

فروکاسته بودند. منتها با این تفاوت که روان‌شناسان عناصر گوناگون را به طور مکانیکی (از طریق تداعی‌ها) به هم پیوند دادند حال آن که وحدت هنری نه از راه به کارگیری همتافته‌ی همهٔ امکانات ترکیب‌بندانه (که تقریباً به حداقلی کاهش یافته بود) بلکه با ثبت حالتی از ذهن همانند برانگیختگی و تحریک حسی یعنی به شیوه‌ی زیبایی‌شناختی و اغلب احساساتی اعاده شد.

در این‌جا باید دو چیز را به دقت بسیار از هم تفکیک کرد: یکی خصلت فردی و ذره‌ایِ[1] برداشتِ کلی از جهان، و دیگری حوزهٔ حسی‌ای که این برداشت به منظور بازنمایی هنری بدان کاهش یافت. این کار ما را قادر می‌سازد تا ببینیم که اکسپرسیونیسم خصلت فردی و ذره‌ای را محفوظ نگه داشت و در حوزهٔ حسی فقط دستکاری کرد. به عبارت دیگر هنرمند اکسپرسیونیست نیز مانند هنرمند امپرسیونیست به انکار کلیت و همتافتگی برخاست. تفاوت میان این دوگونه هنرمند در این است که اکسپرسیونیست از تحریکِ حسیِ آنیِ حاصل از جهانِ بیرون نمی‌آغازد تا معادلی روحی کشف کند بلکه برعکس از تحریک روحی جهان درون به جستجوی معادلی حسی برمی‌آید؛ اما در هرحال هردو در درون نظام ذره‌ای باقی می‌مانند؛ و بدین ترتیب نه با جایگزین کردن نقطه‌های رنگ با لکه‌های رنگ چیزی تغییر می‌کند و نه اساسی دانستن کلیتِ سطحِ تصویر به جای عناصر سطح تصویر برای خلاقیت هنری چیزی را تغییر می‌دهد بلکه فقط ابزار و امکانات بازنمایی تغییر می‌پذیرد و برداشت اساسی از جهان همچنان بی‌تغییر می‌ماند. این تفاوت بی‌شباهت به تفاوت میان روان‌شناسی احساس‌گرا و روان‌شناسی گشتالتی نیست؛ در هر دو مورد نکتهٔ قطعی آن است که چیزی فردی در خطر است. در این‌جا نیز تفاوت تنها مربوط به محتوایی است که توجه در هر مورد معطوف بدان است:

---

1. Monadic

یعنی تحریک حسی و تحلیل آن، یا تحریک روانی و ساختار آن.

پیکاسو در هیچ مورد اساسی دست به ترکیب این موضوع نزده است. کار او چنان است که گویی همنهادی از این دو مفهوم جزئی پدید می‌آورد، البته بی‌آن که مفروضاتی را که بنای این دو مفهوم جزیی برآن استوار است ترک گوید. پیشرفت او تنها در این است که امکانات پیچیده‌تر و اساسی‌تری برای بیان تضاد میان دو بُعد سطح و بُعد سومِ عمق، یعنی شیوه تازه‌ای در حجم‌پردازی آفرید. به این طریق به یک فردگرایی متشکل و منظم و طرح‌افکنی[1] ذره‌ای دست یافت ــ پیشرفتی که بی‌شباهت به گذار رقابت آزاد به سرمایه‌داری انحصاری نیست. همان‌گونه که این دو شکلِ سرمایه‌داری به مالکیت خصوصی به منزلهٔ شالودهٔ اساسی تکیه دارند به همان‌سان پیکاسو نیز فردگرایی مطلق را به صورت شالودهٔ خلاقیت هنری حفظ می‌کند. همچنان که در سرمایه‌داری انحصاری شکافی فزاینده میان مالکیت خصوصی و سازمان اقتصادی مبتنی بر برنامه‌ریزی وجود دارد، به نحوی که بحران‌های اقتصادی و اجتماعی هردم تندتر و سخت‌تر بالا می‌گیرند در پیکاسو نیز دوگانگی میان فردگرایی بنیادی و ابزار بیان ریاضی و کلی او به بحران‌های روانی قطعی‌تر راه می‌برد. علت جرح و تعدیل‌های مداوم در «سبک» پیکاسو را، که شکل‌های گوناگونِ آن همه حول همان مسائل حل ناشده می‌گردند، باید در همین‌جا جست و جو کرد.

محدودیت‌های نظریِ هنر بورژوایی جدید از محدودیت‌های کاریکاتور سرچشمه می‌گیرد. در خاستگاه اجتماعی و اقتصادی این وضع تردیدی نیست ــ این نکته به همان اندازه دربارهٔ امپرسیونیسم دگا و اکسپرسیونیسم ماتیس راست درمی‌آید که در مورد کوبیسم پیکاسو. دومیه نخستین کسی بود که سبک کاریکاتوری را ابداع کرد و تا همین

---

1. Schematization

امروز تمامی هنر بورژوایی چون مداری گرد او می‌گردد. صفت ویژهٔ بنیادی این سبک آن است که نه‌تنها کل دیگر اجزاء را تعیین نمی‌کند بلکه حتی کل نتیجهٔ به هم پیوستگی اجزاء همگن نیز نیست؛ هماهنگی کل دیگر وجود ندارد. برعکس این جزء کاریکاتور شده و غلوآمیز و رابطهٔ ناهمسازِ میان عناصر مثبت و منفی آن است که کل را تعیین می‌کند ــ و بر امکان‌ناپذیری وجود هرگونه کلی، خواه موقعیتی کلی، انسانی کلی یا جمع روابط متقابل میان آن‌ها تأکید می‌ورزد. هنگامی که اورتگای گاست اظهار داشت که هنر مدرن انسان را از تصویر بیرون رانده است یکسره بر خطا بود. در واقع در سطحی ژرف‌تر این زندگی اجتماعی است که با نگرش به انسان همچون کالا او را از صحنه‌ی روزگار محو کرده است. از همین‌روست که کاریکاتور در نخستین گام می‌تواند و باید جزء جدایی‌ناپذیر هنر بزرگ گردد. کاریکاتور به تنهایی زمینهٔ دستیابی به یک سبکِ نو را میسر کرده و به عبارت دیگر به صورت «طبیعت اجتماعی» درآمده است. با همین انحراف از خط سیر است که هنر بزرگ انسان را همچون موضوعِ خود اختیار کرده است ــ نه همچون هستی‌ای انسانی بلکه چون هستی‌ای متضاد، هستی متضادی که هم در تضاد با خود است و هم در تضاد با محیط خود؛ و از آن‌جا که این فرایندِ تجزیه همگام با تکاملِ ماشین پیش رفته است هنرمندِ مدرن به جای همهٔ عناصر ارگانیک (هم جسمی و هم روحی) همانندی‌های مکانیکی و نیز نظامی از روابط کلی و انتزاعی را نشانده و بدین‌سان توانسته است از دومیه بسیار فراتر رود. فردگرایی مطلق و شالودهٔ سبکی آن در کاریکاتور ناگزیر درهم آمیختند تا نظرگاهی متافیزیکی از جهان پدید آورند که ما به عبارت‌های گوناگون آن را هنر «انتزاعی» یاسوررئالیسم می‌خوانیم. و از آن‌جا که جهان‌های متافیزیکی امروزه دیگر به اندازه‌ی سده‌های میانه ضرورت حیاتی ندارند خود را به صورت وارونه متجلی می‌کنند ــ یعنی نه در خلق

معماری بلکه در خشم بر معماری که رفته رفته فضای نوی می‌آفریند که بر نیازهای زندگی جدید استوار است. بدین‌سان طلیعه‌ی این معماری بس بود تا شلیک خنده بر بیهودگی آفرینش پشت سر هم تابلوهای کوچک سه‌پایه‌ای را برانگیزد و همهٔ به اصطلاح «انقلاب‌ها»ی نقاشی مدرن را تا حد بازی با ابراز بیان فروکاهد. نقاشی که با نیاز و نیز آروزی خلق و ابداع اثر هنریِ کامل و یکپارچه رو به رو بود به پایین‌ترین پلهٔ نردبان هنرها فروافتاد، هرچند ــ یا شاید زیرا ــ معماری بورژوایی مدرن نیز خود ناتوان از حل این مسأله است.

(۲) بدون عرضهٔ کاریکاتور که سنت اروپایی را درهم شکسته بود پیکاسو هرگز نمی‌توانست به پیوستگی خود با هنر «سیاه» برسد. سیاست استعماریِ سرمایه‌داری زمینه‌ای برای این منظور فراهم می‌آورد؛ و نیز درجه‌ی معینی از تجزیه در وحدتِ ذهنِ اروپایی از همان گسترشِ مادی سرچشمه می‌گرفت (چنان که والری ایدئالیست نیز یادآوری کرده است)؛ و سرانجام درجه‌ای از تأثیر و نفوذ معنوی مردمانِ در بندِ استعمار بر مراکز بزرگ اروپایی. مقایسه‌ای میان گوگن و پیکاسو نشان می‌دهد که این نفوذ تا کجا پیش رفته است. گوگن واقعاً میان مردمان بدوی می‌زیست، با زنان آنان درمی‌آمیخت، با شیوه‌ی زندگی آنان احساس همدلی می‌کرد، در خودِ محل بر هنر آنان تأمل می‌ورزید و پیوسته با نفوذ «سرزمین مادری» خود دست و پنجه نرم می‌کرد و با این همه زنانی که کشیده است نه زنان سیاه‌پوست که بیشتر شبیه به جامعه‌ی زنان پاریسی‌ای است که پوست تن‌شان براثر تابش آفتاب به قهوه‌ای می‌زند. آرمان زیبایی اروپایی، افسون فرانسوی و برداشت ارتجاعی از هنر به منزله‌ی چیزی اساساً تزیینی چون دیوارهایی او را از واقعیت زندگی در مستعمرات ــ دست کم تا جایی که هنوز ابتدایی بود ــ جدا می‌کرد. پیکاسو تنها یک نسل بعد فقط از طریق موزه‌ها و چند اثری که خود در بنادر جنوبی فرانسه از ملوانان خریده بود

با «هنر سیاه» آشنا شد. با این همه او بر دو واقعیت بنیادی آگاهی یافته بود: نخست آن‌که یکسره جدا از قوانینِ طبیعیِ جهانِ ابدان و اجسام و در تقابلِ مستقیم با آن‌ها، چیزی به نام ساختمان منطقی و از نظر درونی ضروری در تصویر وجود دارد که شکل‌های آن مستقیماً از زندگیِ درونی و از محتویاتی آگاهانه یا ناآگاهانه برمی‌آید و تکامل و منطق آن جزیی از این فرایند شهودیِ محض است. جان کلام در این ضرورتِ هنری حجم‌پردازی است. اما حجم‌پردازی پیکاسو از سنت اروپایی اجسام قابل اندازه‌گیریِ[1] پیوسته (استوانه و غیره) و شکل‌های بنیادین اعضایِ بدنِ انسان پیروی نمی‌کند بلکه بر عکس با تقابل ناپیوسته سطوح مقعر و محدب (درست در نقطه‌ی مقابل ناتورالیسم) ممتاز می‌گردد به نحوی که سطوح مقعر رفته رفته جانشین سطوحی می‌شوند که به طور طبیعی محدب‌اند (برای نمونه گونه‌های چهره).

از این‌رو پیکاسو به بزرگداشت برخی از عناصر اساسی زندگی به طورکلی می‌پردازد، به ویژه به آن انگیزه‌ی حیاتی احترام می‌گذارد که از شور جنسی و نیمه‌آگاه سرچشمه می‌گیرد و این حتی شاید به عرفان برسد ــ و از این‌رو نسبت به قوانین طبیعی اجسام نه طبیعی است و نه حرمت‌گذار؛ در عین‌حال که به ستایش از برخی عناصر اساسی خلاقیت هنری صوری نیز برمی‌خیزد. اما نه پیکاسو یگانه هنرمند و نه هنر یگانه ایدئولوژی‌ای است که بتوان وقوع این تحول را در آن مشاهده کرد. این‌جا کافی است لوی برول[2] و مبحثی را به یادآوریم که میان جامعه‌شناسان فرانسوی غوغا برانگیخت: مسأله بر سر آن بود که آیا ذهنیت مردمان بدوی اساساً متفاوت با ذهنیت اروپاییان است یا نه. با این حال همهٔ این کوشش‌های چشم‌گیر ممکن نیست ما را برآن دارد که فراموش کنیم که این هنرمندان و دانشمندان با انگیزه‌هایی یکسره مخالف با انگیزه‌های

---

1. Stereometric 2. Lévy Bruhl

مردمان بدوی به فرهنگ بدوی روی آوردند. زیرا هنگامی که دسته‌ی اول جهشی کیفی از امر عقلانی به امر غیرعقلانی انجام می‌داد از چیزی می‌گریخت حال آن که دسته دوم با هر گامی که در مسیر منطق ذهنیت غیرعقلانی خود برمی‌داشت مرهمی بر پریشانی‌ها و ترس‌های خود می‌گذاشت.

این‌جا از دیدگاه جامعه‌شناختی در وهلهٔ نخست با پذیرش معنوی واقعیت‌های فرهنگی‌ای سر و کار داریم که در جریان به کار بستن سیاست استعماری به منصه‌ی ظهور رسید؛ اما بعدتر در عین‌حال با گریزی ارتجاعی در مرحله‌ای از واقعیت جدید اروپایی رو به رو می‌شویم. جالب است یادآوری کنیم که همچنان که جهان از لحاظ مادی گسترش می‌یابد، ابزارهای نو، غیرسنتی و معنوی برای تسلط براین جهان در حوالی سال‌های ۱۸۷۰ لازم می‌آید. امپرسیونیسم در همان اوان از ژاپنی‌ها ارزشِ سطح را (در برابر پرسپکتیو) و نیز ارزش «کمپوزیسیونِ باز» را فراگرفته و آن‌ها را در سنت اروپایی گنجانیده بود. از این‌رو امکان آن بود که مفهوم اساسیِ بورژوازیِ لیبرالِ جدید را در عصر گذار از امپراتوریِ دوم به جمهوریِ سوم به بیان درآورد. اما این جذب و ادغام[1] در پیکاسو نه‌تنها مستلزمِ مواد و مصالح غریب‌تر بلکه همچنین متضمن عناصر اساسی‌تر و غنی‌تر بود. ادغام هنر ژاپنی گریزگاهی بود که خردگرایی هنریِ سنتی توانست به مدد آن راه خود را برای رسیدن به حس‌گرایی هنری نزدیک‌تر به طبیعت بیابد. از سوی دیگر جذب و ادغام هنر سیاه ریخت برضد محتویات عقلانی و محسوس و به سود متافیزیک و خردستیزی به کار می‌افتد و در همان حال از فرم نوعی عقلانی‌سازی نو و یکسره غیر اروپایی پدید می‌آورد.

---

1. Assimilation

یکی از پیامدهای این گرایش دوگانه آن است که از درونِ ارزش‌های منفی موجود، ارزش‌های مثبت نو می‌آفرینند. انسان که از حیث روحی تهی و بیش از اندازه عقلانی شده است در نقاط بومی مستعمرات خود قلمرو منتی وسیعی را کشف می‌کند و این کشف بر روند گریز سریع و مداوم او از عقل شتاب می‌بخشد. اما در عین‌حال به رغم وجود ماشین، انسانیت او را تحکیم می‌بخشد و رازوری او را که تا آن زمان منفعل بود فعال می‌سازد. برای آن که بهتر دریابیم که این نکته در چارچوب فلسفه‌ی بورژوایی چه معنایی دارد کافی است تک‌چهره‌ای از پیکاسو را از دوره‌ی به اصطلاح «آبی» با تک‌چهره‌ی دیگری مقایسه کنیم که اندک زمانی پیش از مرحلهٔ سیاه ریخت نقاشی کرد، یعنی درست در چرخشگاهی میان مرحلهٔ احساسی و مرحلهٔ خلاقیت حقیقیِ خود: کولی کهنه‌پسندی که منفعلانه می‌گذاشت تا جهان بر او بگذرد اکنون کارگری است که آستین را برمی‌زند تا جهان را بهتر در چنگ گیرد. پیامدِ مثبت این مبارزهٔ فعال ارتقاء آگاهی نظری بود؛ این ارتقاء آگاهی از سویی به برکت تمایز روشن میان اصل حجم‌پردازی و جنبه‌های مختلف آن و از سوی دیگر به یمنِ شرح و توضیح روابط حاصل از قوانین جسمی، روحی و هنری به دست آمد. به این طریق قوانین یونانی و مسیحی هنر اروپایی به شیوه‌ای بی‌سابقه از جایگاه قدرت به زیر کشیده شد. این گسترش افق عمل هنری بعدها در نظریهٔ هنر تأثیر گذاشت و به ایجاد تمایزهای روشن و دقیق میان نظریه، جامعه‌شناسی و تاریخ هنر و به ویژه به دگرگونی بنیادی در چشم‌اندازهای تاریخ هنر انجامید. از این پس به جای آمدن از گذشته به حال از حال به گذشته می‌رویم. این‌ها پیامدهای مثبتی است که تفکر رادیکال ظفرمند باید به پیش برد.

ارتقا آگاهی نظری در خود هنرمند، پیکاسو را در جریان تکامل خود به آن‌جا کشانید که به وارسی برخی از مسایل نظری از دیدگاه تصویری

پرداخت و حتی شاید بتوان برخی از تصاویر او را مقاله‌های نظری به حساب آورد. برای مثال **سه زن در ساحل** (۱۹۲۳) نمودار اهمیت بُعد سوم برای کمپوزیسیون درونی تصویر است (بی‌آن که به هیچ‌رو آن شالودهٔ دیگر، و ناتورالیستی‌تر، را نفی کند). انتقادهای نظری‌ای که در این هنگام پیکاسو را نشانه گرفت از همین‌جا برمی‌آمد. اگر به یاد آوریم که در سراسر سدهٔ نوزدهم فلسفه بورژوایی اساساً نوعی نظریهٔ شناخت بود دست‌کم از دیدگاه بورژوایی دیگر ممکن نخواهد شد که پیکاسو را از آن رو به انتقاد گرفت که نوعی نظریهٔ هنر را نقاشی کرده است بلکه تنها از آن‌رو می‌توان بر او خرده گرفت که این کار را بسیار ناقص انجام داده است. نگاهی به این تصاویر نشان می‌دهد که بُعد سوم پیکرها منطبق بر آن سه جزیی نیست که پس‌زمینه بدان تقسیم شده است؛ به عبارت دیگر پیکرها از طریق طرحی جامع در فضا به هم پیوند نیافته‌اند، و در نتیجه عنصر اساسی نظریه ــ یعنی عامل **یکپارچه‌کننده** ــ غایب است.

(۳) مسألهٔ سوم به مرحلهٔ کوبیسم در خصوص بهره‌گیری از مواد مربوط است. برای فهم این مسأله در تمامیتِ آن لازم است دربارهٔ مراحلِ گوناگون کوبیسم پیکاسو بحث کنیم. در مرحلهٔ نخست، یعنی مرحلهٔ سیاه ریخت، پیکاسو می‌کوشد کمپوزیسیون جامع خود را بر مفهومی ذهنی بنیاد نهد؛ به این معنا که ابدان او مستقل از قوانینِ جسمانی خود و تنها بنابر منطقِ عاطفی و تصویری شکل می‌گیرند. در مرحلهٔ دوم یعنی مرحله‌ای که کوبیسم به بازسازی ابدان می‌پردازد شاهد پالودگی این اسلوب تازه در برخورد با اشیای گوناگون‌ایم، و این مهم از طریق بهره‌جویی پیکاسو از مفصل‌بندی‌های ابدان و نیز از طریق ترکیب کردن زاویه‌های دیدِ گوناگون آن‌ها (نیمرخ‌ها، تمام رخ‌ها و مانند آن) برطبق نوعی پوياييِ فضایی که به‌طور پیشینی مفروض گرفته بود میسر می‌گردد؛ و بدین‌سان **سیاه ریخت** را با اصل ابدان اروپایی درهم ادغام کرد. در

جریان مرحلهٔ سوم (کوبیسمِ زمینه) عناصر صوری بار دیگر از ابدانِ گوناگون جدا شدند تا در فضا با یکدیگر پیوند گیرند یعنی با ارتعاش‌هایی در عمق که به دور سطحِ[1] مرکزی به موازی با گستره‌ی[2] تصویر در حال نوسان خوردن است. در این مرحله، کل نقاشی مطابق با یک مفهوم ویژه، به مدد تفاوت‌گذاری‌های مکرر در زبانِ جدیدِ حرکت‌های فضایی تکامل می‌یابد. عاطفهٔ پویایِ حسِ درونی در حکم پاره‌سنگِ تعادل بخشِ ایستایی ساختمان تصویری است. هم در این لحظه بود که پیکاسو بر محدودیت‌های این شیوهٔ کار کردن آگاهی یافت: این ایدئالیسم انتزاعی که نفوذ و رسوخ رازورانهٔ ابدان و فضا را در یکدیگر به مدد روابطی به نمایش درمی‌آورد که از ابعادِ متأثر از یکدیگر و مسیرهای متخالف آن‌ها حاصل می‌آمد (بالا ـ زیر، پیش ـ پس، راست ـ چپ) نمی‌توانست واقعیت مادی و عینی را از نو کشف کند. این بود که در پایان کار پیکاسو این مسأله را با نوعی مربع کردن دایره حل کرد: یعنی در کنار انتزاعی‌ترین روابط فضایی از مواد غیرهنری (کاغذ چسب‌دار، مهره‌ها، تریشه‌های چوب، تصویرهای چاپی و مانند آن) مستقیماً بهره گرفت. این جاست که پیکاسو با قاطع‌ترین مسایل همه‌ی ایدئولوژی‌ها رو به رو می‌شود: ایده باوری یا ماده باوری. تناقص رویکرد به ایده‌باوری به آن صورت انتزاعی و به ماده‌باوری به آن شکل ظاهری راه حل نیست بلکه دلیل بر ناتوانی او در حل مسأله است. زیاده‌روی پیکاسو در دو قطب متخالف نخست شخصیت چند پاره و تهی از هرگونه عنصر دیالکتیکی و دوم محدودیت‌های تمام و کمال ایده‌باوری او را آشکار می‌سازد. این دو واقعیت از یکدیگر جدایی‌ناپذیر و از نظر جامعه‌شناسی بسیار با اهمیت‌اند.

شکاف درونی پیکاسو در همان اوایل دورهٔ «آبی» آشکار شد و خود را تا حدی در آرایش[3] چابکدستانه و نیرومند پیکرها (یا گروه‌هایِ) محدود

---

1. Plane 2. Surface 3. Setting - off

در برابر پس‌زمینهٔ نامحدود نشان داد؛ برای نمونه با به‌کار بستن اختلاف درجهٔ جسمانیت که تحقق فرایند عرفانی به مدد آن به بیان درآمد و نیز با کشش به سوی هستی انضمامی و عینی. در لحظه‌ای جسمانیت به‌طور کلی با سطح تصویر یکی می‌گردد و در آن گُم می‌شود ــ و به مطلقِ متافیزیکی شکلِ نمادین می‌بخشد ــ حال آن که در لحظهٔ دیگر سه بُعدِ فضا و جسم بر سطح تصویر سلطه می‌یابد ــ و به مادیت شکل نمادین می‌بخشد. در این‌جاست که اصل تقسیم به تضاد[1]های معادل هم به صورت نیروی انگیزندهٔ تکامل پیکاسو درمی‌آید. از ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۵ پیکاسو ظاهراً از دو ابزار گوناگونِ بیانی ــ کلاسیک و آبستره ــ همزمان بهره گرفت؛ اگر به این دوره به صورت یک کل بنگریم می‌بینیم که روشن‌ترین جدایی میان گرایش‌های ایستا و پویا را پدید می‌آورد. نتیجهٔ مقدماتی این رویکرد آن بود که به کارکردهای مجزای مختلف بیانِ صوری گوناگون می‌داد. از این‌رو وحدتِ طبیعیِ بدن که در مرحلهٔ احساسی حفظ شده بود اکنون به سود گوناگونی کارکردها از هم می‌پاشد در این هنگام دیگر چیزی بیش از تعادلی ایستا از آن حفظ نمی‌شود.

زن آبتنی کننده برجسته‌ترین تصویر این مورد است. زن روی زمین رو به دریا و آسمان نشسته است و زانوی پای راست خمیده خود را در بغل گرفته است. سر زن تا فراز افق بالا رفته است. در این‌جا دست‌کم سه کارکرد داریم که کنار هم نشسته‌اند: فشار بدن بر زمین و مقاومت ناشی از آن؛ در خود فرورفتن؛ و برخاستن تنه از سطح زمین. پیکاسو برای پیش‌برد همزمانِ این سه کارکرد از طریقِ بدنِ زن باید تا آن‌جا گوشت از تن زن برمی‌گرفت که جز عروسک سرهم‌بندی شدهٔ نیمه شفافی از آن برجا نمی‌ماند. همین اندیشهٔ جسورانهٔ بیانِ پرشورترین زندگی‌ها از طریق ایجاد تضاد با اسکلت خود نشانهٔ شکافی دروتی است. پیکاسو پیش‌تر به همین

---

1. Contrast

روشنی ثروت و فقر اجتماعی، احساسات هم‌جنس‌خواهانهٔ زنانهٔ لطیف و سلامتِ جسمی کم و بیش ملال‌آور را در تضاد با یکدیگر قرار داده بود بی‌آن که وحدت جسمانی بدن را از هم بگسلد. اما این‌بار با درهم شکستن این وحدت (با برگرفتن گوشت از تن زن آب‌تنی‌کننده) بدن را که به یک نیمرخ سایه‌نمای تغییرناپذیر کاهش یافته است در مقابل سطح تصویر بی‌کران قرار می‌دهد ــ درست مانند دو اصل مخالف ــ و نه تنها یکی را در جلو دیگری قرار می‌دهد بلکه همچنین آن‌ها را نسبت به یکدیگر شفاف نشان می‌دهد. بنابراین پیکاسو پیوندی میان آن‌ها پدید می‌آورد که بر تضادشان تأکید می‌ورزد. اما مهم‌تر آن که یک پا فشار بدن را در برابرِ زمینِ مقاوم بیان می‌کند حال آن که پای دیگر با انحنایی ملایم (هم‌آهنگ با بازوها) خم شده است؛ پشت، که از تنه جداست عمل ایستادن برپاها را جلوه‌گر می‌سازد و گردنِ برافراخته بیانگر اندیشهٔ شق و رق شدن برای توجه و تأمل و مانند آن است.

به نظر ما بی‌پروایی، دلیری و انسجامی که پیکاسو به یاری آن وحدت طبیعی بدن را به کارکردهای گوناگون آن تجزیه می‌کند از خاستگاه اسپانیایی او برمی‌آید. پیکاسو کم‌تر از هر هنرمند دیگری جذب نسبیت‌گرایی بورژوایی شد؛ میهن او به برکتِ روحیهٔ قرون وسطایی که چندان از آن دور نشده بود اهمیت اصول نظری را به او نشان داد، و بکارهای اجتماعی عصر او تشویقش کرد تا تضاد اصول آشتی‌ناپذیر را به اثبات رساند. از همین‌روست که پیکاسو توانست نسبیت این اصول را نه به دلیل نارسایی یا خصلتِ انتزاعی آن‌ها در برابر فراوانی و گوناگونیِ واقعیتِ عینی بلکه دقیقاً به دلیل گوناگونی و تعارضی که در قلمرو خود داشتند اثبات کند. اگر هنرمند می‌خواهد از اصول به طور همزمان و در کنار یکدیگر بهره گیرد، اصولیِ که از حیث ارزش هم‌پایه اما متضاداند تنها یک راه برای دستیابی به وحدت در پیش دارد: ایجاد هم‌آهنگی ایستا در

میان پاره‌های گوناگون تصویر. پیکاسو این اصل توازن را با همه‌ی ظرافت‌های آن در دوره‌ای تحقق بخشید که هم «کلاسیک» و هم «انتزاعی» بود (۱۹۲۵-۱۹۱۵). این شکاف و این شیوهٔ چیرگی برآن را می‌توان در هریک از عرصه‌های زندگی مدرن یافت. نمونه‌ی دیگر تقابلِ تعارض‌آمیز میان مالکیتِ خصوصی و انحصارگرایی و شیوه‌ای است که به موجب آن دستگاهی قانون‌پرداز در پی آن برمی‌آید که به مدد دیکتاتوری براین تقابل چیرگی یابد.

اگرچه پیکاسو چندگاهی درصدد برآمد تا بگذارد همه‌ی تقابل‌هایی که در او اثر می‌کردند در کنار هم‌دیگر به همزیستی خود ادامه دهند ــ و این کار به یمنِ هم‌آهنگیِ صوریِ ایستایی که ایجاد کرده بود با موفقیت همراه شد ــ با این همه در پایان کار ناچار شد میان ایده‌باوری و ماده‌باوری یکی را برگزیند. اما این تقابل اخیر چنان تند و سخت شد که بنیادهای هنر به لرزه درآمد. گفتنی است در همان‌حال که پیکاسو خود را محدود به ایده‌باوری می‌کرد گریزگاه را نیز کشف می‌کرد: (۱) گریزگاهی در یک ایده‌باوری انتزاعی که خود را در رنگ به تحقق می‌رَسانَد ــ رنگی که نه همچون سطح اشیای تصویر شده بلکه همچون نمادی از حالات ذهن و جلوه‌ای از کارکردهای چیزها و اشیا تلقی می‌شود؛ و (۲) گریزگاهی در یک رئالیسم آرمانی شده که از سبک‌های کهن و اخلاف آن‌ها (رنسانس، کلاسیسم) به قصد پروراندن یک جسمانیت سه بُعدی قدرتمند بهره می‌گیرد. به این طریق هم ماده‌باوری و هم دیالکتیک نفی می‌شود. راهی که هنر بورژوایی در پیش گرفته بود با همهٔ نبوغ هنری پیکاسو ناگزیر بود. از این‌رو مطلقاً خطاست اگر به پدیدهٔ شکافِ درونی به چشم پدیده‌ای مربوط به شخصیت بنگریم (و نتیجه بگیریم که پیکاسو دیوانه است، چنان که برخی چنین می‌کنند). برعکس این پدیده کلِ موقعیت بورژوازی را نمایان می‌سازد: رد و نفی آزاداندیشی‌ای که خودِ

بورژوازی را پدید آورده بود، و بازگشت به یک ایدئولوژی نیمه قرون وسطایی که در آغاز خود با آن به پیکار برخاسته بود. باری، ارواحِ گذشتهٔ مقهور نشده همان اندازه بر فئودالیسمِ سرمایه‌داریِ انحصاریِ جنگ انداخته‌اند که ارواح یونانی مآبی[1] و مسیحیت بر پیکاسو.

۵

نظریه‌پردازان بورژواییِ هنر، به ویژه آلمانی‌ها، هنگامی با طنزی ژرف و پرمعنا پیکاسو را به بی‌صداقتی متهم کردند و به او تهمت زدند که «بر بورژواها ضربه می‌زند» که پیکاسو در نهایت صداقت از محدودیت‌های خود نتایج درست بیرون می‌کشید و در ضمن انکار ماده‌باوری و دیالکتیک برای نخستین‌بار در چارچوب جهان بورژوایی خود به ارتجاع می‌گرایید. این نظریه‌پردازان نه‌تنها در شناخت علت‌های (پیش گفته) که او را به این دو «گریزگاه» به ظاهر متضاد کشانید بلکه همچنین از شناخت روابط متقابل و وحدت اساسی این دو راه عاجز ماندند. اما همین که بپرسیم علت‌های جامعه‌شناختی تجدید حیات باستان‌گروی در تاریخ هنر اروپای غربی چیست این امکان فراهم می‌آید تا همبستگی نزدیک میان دو جنبهٔ متفاوتِ کار پیکاسو را بین سال‌های ۱۹۱۵ و ۱۹۲۵ درک کنیم.

تجدید حیات باستان‌گروی دیرگاهی پیش از رنسانس (حدود ۱۵۰۰ میلادی در ایتالیا) در طی دوره‌ی قرون وسطی انجام گرفت. در آن هنگام گرایش‌های بورژوایی در شهرها در دورهٔ حاکمیت فئودالیسم رو به رشد و بالندگی گذاشته بود. با پهناور شدن جهان از رهگذر تجارت و بازرگانی، تقاضا برای کالاها از حدود تولید محلی دهقانان برگذشت؛ و مهاجرت

---

1. Hellenism

دهقانان که به دست اربابان بزرگ استثمار می‌شدند افزایشی در جمعیت پدید آورد. شهرها و شهرک‌هایی که بدین‌گونه شکل گرفتند گرایش‌های بورژوا دمکراتیک را (به معنای قرون وسطایی آن) تقویت کردند زیرا تا این زمان جایگاه این طبقهٔ جدید در نظم سلسله مراتبی تثبیت نشده بود. از کشاکش میان ساکنان شهرها و طبقهٔ اشراف زمین‌دار نوعی تحسینِ پنهانی از دمکراسیِ عصر باستان سربرآورد. این بورژوازی نوخاسته در درجه‌ی نخست از بدعت‌گذاران، فرقه‌گرایان و هواخواهان **اصلاح دینی** فراهم می‌آمد حال آن که کاتولیسیسم دهقانی به دشمنی اخلاقی با تجارت در شهرها به ویژه تجارت با پول اذعان داشت. آمال و آرزوهای ایدئولوژیک این طبقهٔ جدید نخست در دگرگونی‌های مستقیم و بی‌پرده‌ای سربرآورد که این طبقه در فلسفه‌های باستان پدید آورد یا آن که به کلی به نفی آن برخاست؛ و در برجسته‌ترین موارد بر پیوند با مفاهیم کلاسیک تأکید رفت. اما در اواخر قرون وسطی کلیسای کاتولیک کاملاً توان آن را یافت که تمام این‌گونه نوآوری‌ها را، از فلسفهٔ ارسطو گرفته تا هنر عصر باستان، در خود جذب کند. تنها هنگامی که سرمایه‌داری جوان در سراسر سدهٔ پانزدهم در ایتالیا، جنوب آلمان و هلند قدرت گرفت و نیز هنگامی که بورژواها مذهب تازه‌ای را ــ اصلاحگری پروتستان ــ برای خود پدید آوردند تا واهمه‌های اخلاقی خود را تسکین بخشند، احیای عصر باستان در دشمنی با کاتولیسیسم و زور و فشارِ یک اصل و هنجارِ مطلق صبغه‌ای واقع‌نگرانه به خود گرفت ــ موقعیتی که باوجود کوشش‌های بسیاری که به کار رفت تا بدان صبغه‌ای تاریخی و نسبی ببخشند تا زمان هگل و حتی مارکس (**نگاه کنید به رساله در نقد اقتصاد سیاسی**)[1] دوام آورد.

با اینکه تولد بورژوازی با احیای باستان‌گروی ممتاز شد (پیوندی به

---

1. Marx, **Contribution to the critique of political Economy**, op. cit.

ویژه نزدیک میان سرمایه‌داری آغازین و رنسانس ایتالیا وجود دارد)، شگفت‌آور است که هنگامی که جامعه بورژوایی برای تسخیر قدرت سیاسی در ۱۷۸۹ دست به انقلاب زد نه هنری بورژوایی بلکه هنری کلاسیک آفرید. دورهٔ کار هنری داوید (نقاش درجهٔ اول انقلاب) نمادِ تاریخ هنر در سراسر سده‌ی نوزدهم است. چند سال پیش از انقلاب داوید به سبک «رُمی» نقاشی می‌کرد و موضوع آثارش اشاره‌ها و نشانه‌های مربوط به زندگی معاصر را پنهان می‌کرد. باوقوع انقلاب داوید در کنار معتمدترین کسان وفادار به انقلاب قوار گرفت؛ به اعدام شاه رأی داد؛ تک‌چهره‌ای برجسته از «مارا»ی مقتول به شیوهٔ کلاسیک پرداخت و در پای آن امضا کرد: «به مارا، داوید». چند سال بعد داوید، ایدئولوگ انقلابی، نقاش دربار امپراتور ناپلئون شد و رفتار و کردار برجستهٔ او را موضوع نقاشی‌های خود قرار داد. داوید این کار را به چنان شیوهٔ پرطمطراقی انجام داد که گفته‌اند خود ناپلئون از این که این‌گونه تجلیل و تکریم شده است به شگفتی و شوق آمده بود. پس از ۱۸۱۵[1] بوربون‌ها داوید را تبعید کردند و نقاشی‌هایش در تبعیدگاهش بلژیک خصلتی ناتورالیستی به خود گرفت که دیگر حتی در قرن نوزدهم نیز چندان همتایی نیافت. عنصر خالصاً بورژوایی سرانجام آزاد شده و ابزار بیان خود را یافته بود. علل چنین تکاملی از کلاسیسم «انقلابی» رُسی به ناتورالیسم بورژوایی مدرن را که مرحله‌ای از نقاشی درباری مبتذل را طی کرده بود، باید در آمیزه‌ای از آرمان‌های انسانیِ ادعایی و آرمان‌های بورژوایی واقعی یافت، آمیزه‌ای که انقلاب ۱۷۸۹ را مشخص می‌کرد، و ناگزیر بود. زیرا طبقه‌ی بورژوا تنها از آن‌رو می‌توانست از لحاظ سیاسی خود را وارهاند و قدرت را از چنگ فئودالیسم به درآورد که آرمانش می‌توانست همچون آرمان کل آزادی، برابری و برادری جلوه کند. در این

---

۱. پس از شکست و تبعید ناپلئون و قدرت‌یابی مجدد بوربون‌ها و استقرار سلطنت. م.

میان هنر نیز در خدمت پوشاندن چهرهٔ واقعیت به‌کار آمد و تا هنگامی که ارتجاع این پرده را به تمامی ندرید واقعیت نتوانست خود را بنمایاند: نخست همچون هنرِ «تمام انسانیت»و سپس همچون هنر بورژوایی. زندگی طبقهٔ متوسط که در آغاز در اخلاق و نیز در هنر ته رنگ باستان‌گروی کلاسیک گرفته بود اکنون خصلتِ انتزاعی خود را آشکار می‌کرد. این تحول از لحاظ بیرونی، در تولید مادی، با جایگزین کردن بدنِ انسان ــ به منزله ابزار بی‌واسطه‌ی تولید ــ با ماشین تجلی کرد، ماشینی که اکنون انسان می‌بایست برآن نظارت داشته باشد و تنظیمش کند؛ به علاوه، این تحول در استیلای جدیدِ تجارتِ غیر مولد و سرمایه‌ی مالی‌ای تجلی کرد که ابزار مبادلهٔ خود را رفته رفته به اشکال انتزاعی‌تری مبدل می‌ساخت: یعنی طلا را به پول کاغذی و اسکناس را به چک و سفتهٔ بانکی و مانند آن؛ همچنین این تحول در روابط میان جامعه و روساخت آن، برای مثال هنر، جلوه‌گر شد که در قرون وسطی مِلکِ طلق جهانِ مسیحی بود و اکنون به شیء «تجارتی» بیهوده‌ای بدل می‌شد، کالایی که گمان می‌رفت «ارزش» آن جاودانه است. همین خصلتِ انتزاعیِ بورژوازی مدرن است که در دورهٔ آغازین قدرت‌گیری سیاسی آن به ایجاد شرایطِ احیای هنرِ باستانی یاری رساند.

بر تمامی این علت‌های جامعه‌شناختی نوزایی عهد باستان باید علت‌های ایدئولوژیک رانیز افزود. کاتولیسیسم به منزلهٔ اسطوره‌گانی که چون واسطه‌ای میان هنر و تولید مادی به‌کار می‌آمد به برکت دیالکتیک نهفته در اصل بنیادی کاتولیکی Analogia Entis میان ایزد و جهان می‌توانست هنر را بپذیرد (زیرا پیش از آن که به جهان همچون ایستگاهی محض در جادهٔ منتهی به تعالی بنگرد هستی جهان را می‌پذیرفت). از سری دیگر کلیسا از هنرمند می‌خواست که آفرینش‌هایش مانند هرچیز دیگر تابعِ روحِ ناب مطلقِ ایزد و نیز نشانه‌ها و نمادهای او باشد. از

همین‌رو هنر مسیحی در معرض شدیدترین کشاکش‌ها بود زیرا در مقام هنر نیاز به عینیت، خود پیدایی و کرانمندی داشت. این کشاکش چندان نیرومند بود که درست در همان حال که توانایی‌های هنری دستخوش رشد و بالندگی بی‌مانند می‌شد این تضادها دمادم هستی هنر را تهدید می‌کرد. این حالتِ خطرِ درونیِ مداوم به ویژه در دوره‌هایی مشهود است که خودِ دین به دلایل جامعه‌شناختی دستخوش بحران می‌گردد. در چنین لحظاتی، هنر البته می‌تواند با شتابی نسبی خود را از تنگنا وارهاند. با این همه در نتیجه‌ی تقاضاهای منحصراً معنوی که درگذشته از هنرمندان طلب می‌شد هنر باوجود واقعیت جدید و تضادهای مادی و محسوسی که این واقعیت جدید پدید آورد همچنان ناتوان باقی مانده بود. هنرمند که از سنتِ ابزارِ بیان در خور چنین وظیفه‌ای محروم ماند به هنر یونانی پناه برد که در جوهر خود مناسب‌ترین وسیله را در اختیار او می‌گذاشت.

از این‌رو دو دسته علت ـ علت‌های جامعه‌شناختی و ایدئولوژیک ـ به ویژه نشان می‌دهد که چرا هرگونه احیای باستان‌گروی در آگاهیِ بنیادگذاران خصلتی انقلابی به خود گرفت حال آن که از لحاظ تاریخی و عینی راه حلی ارتجاعی بود، و دیگر آن که چرا احیای باستان‌گروی همواره راه را ـ نه تنها در مورد میکل‌آنژ بلکه همچنین امروزه در مورد استراوینسکی و پیکاسو ـ برای یک مرحلهٔ تازه (واپس‌نگرانه) از هنر مسیحی هموار می‌سازد. به علاوه این علت‌ها ثابت می‌کند که چرا هر احیای باستان‌گروی گرچه با جهان مادی (رئالیستی) پیوند دارد در عین‌حال گرایشی به انتزاع را نیز نمایان می‌سازد؛ به عبارت دیگر جهانی دوبُنی را تصویر می‌کند. در این‌جا با رئالیسمی ایدئالیستی سر و کار داریم که هردو گرایش آن فاقد وحدت ژرفِ روش[1]اند: این مورد اخیر تنها با ارادهٔ خلاق هنرمند، با ترکیب‌بندی‌هایی که به تعادل می‌گرایند تحقق

---

1. Method

می‌یابد. این کوشش هنرمند که منحصر به فرد و استثنایی است می‌بایست به عکس خود بدل گردد. با این همه همزیستیِ ضروریِ امر جسمانی و انتزاعی از قضا بر ما روشن می‌سازد که چرا در عصر قدر قدرتیِ همه‌جاگیر سرمایه‌داری، حتی برجسته‌ترین نماینده آن باید این دوگرایش را حتی‌المقدور از هم جدا سازد و کارهایی بیافریند که به‌طور همزمان به هردو وفادار بماند: به سخن دیگر هنرمند تنها به این طریق می‌تواند به ناب‌ترین ونیرومندترین شیوه، سرشت جهان بورژوایی امروز مارا تصویرکند.

این دوئالیسم یا دوبُنی در پیکاسو هیچ نیست مگر برآیند نتیجه‌ای که در جریان ایجاد تمایزگذاری‌های پیاپی در جسمانیت (کاری که هم از آغاز بدان دست یازید) دست داد، در پایان به افراطی‌ترین شکلی در تضاد با یکدیگر قرار گرفتند و ناگزیر باید سرانجام به صورت سبک‌های گوناگون پدیدار گردند. اکنون بی‌هیچ توضیح اضافی درمی‌یابیم که چرا انتزاعی‌ترین کارها از نظر کیفیات هنری تا این اندازه از سطح کارهای نااتنزاعی شیوهٔ کلاسیک برگذشته‌اند. انتزاع از تهی بودن واقعی جامعه مدرن، از با خود بیگانگیِ آن، از تغییر و تبدیل جهان واقعی به کالا و به چیزی قلابی[1] سرچشمه می‌گیرد؛ حال آن که جسمانیت (به معنای یونانی کلمه) از غم غربت رمانتیک برای یک جهان جسمانی بی‌واسطه زاده می‌شود، جهانی که از عرفان سرچشمه نگرفته است. با این حال امدادِ بیرونی کافی نیست تا تحقق ایدئولوژیک آرزوهای اجتماعی را امکان‌پذیر سازد؛ هنر انتزاعی دوره‌های اخیر حتی نمی‌تواند به سطح کارهای خلاقه‌ای برسد که زندگی اجتماعی جاری به شیوه‌ای شبه ارگانیک پدید آورده است.

خصلت ویژهٔ رنسانسی که پیکاسو پدید آورد خود را فقط در تحقق تمام عیار امکاناتِ هنریِ انتزاعی نشان نمی‌دهد. پیکاسو «زیبا» را (که در

---

1. Ersatz

احیاهای گذشته سهمی بزرگ و در واقع تأثیری قطعی داشت) به سود جسمانیتی سنگین و حجیم که در نظر او با احساسات لطیف و نوخاسته در تعارض بود کنار گذاشت. پیکاسو عهد باستان یا عتیق[1] را از ویژگیِ معیارِ مطلق بودن بی‌بهره می‌سازد و بدان جنبهٔ نسبی می‌بخشد اما نه فقط از آن‌رو که سرانجام این معیار را زماناً با دو معیار دیگر محدود می‌کند بلکه به ویژه از آن‌رو که به فراخور درجهٔ جسمانیتی که در پی دستیابی بدان است همزمان از دوره‌ها و سبک‌های کاملاً متفاوتِ هنرِ یونانی بهره می‌جوید. در واقع همین که جداییِ میان هنر انتزاعی مدرن و هنر جسمانی در شیوهٔ کلاسیک دست داد پیکاسو در هریک از این دو قلمرو همچنان به تجربه‌های گوناگون دست می‌زند، به این معناکه هنر باستان‌گرا را از عناصر انتزاعی آن تهی سازد و در هنر انتزاعی به هنر جسمانی‌ای فراتر از رنگ دست می‌یابد. اما می‌دانیم که این دو عملکرد تنها از آن‌رو میسر شد که پیکاسو پیش از آن دیالکتیک یونانی را نفی کرده بود، به نحوی که «احیا»ی او عنصر اساسی باستان‌گروی را حذف می‌کند (نگاه کنید به رسالهٔ **معبد دوریک**[2] من). این امر باز برجنبهٔ واپس‌نگر نهفته در هر احیا تأکید می‌ورزد. این رد و نفی زیبا، نفی ویژگی معیاری و حذف دیالکتیک ما را قادر می‌سازد تا نتیجه بگیریم که واپسین احیایِ بورژوامنشانهٔ باستان‌گروی را تجربه کرده‌ایم؛ و اما پاسخ این پرسش که آیا احیای تازهٔ کهن‌گروی می‌تواند در تکامل فرهنگِ کارگری اهمیتی داشته باشد اساساً به شرح و تبیینِ تاریخِ شیوهٔ دیالکتیکی در کهن‌گروی بستگی خواهد داشت ــ و این وظیفه‌ای است که باید دارای اهمیتی موضوعی و سیاسی در فلسفهٔ رادیکال باشد.

---

1. Antique

۲. Doric Temple ، نام رساله‌ای از ماکس رافائل و حاصل سفر رافائل به سیسیل و مشاهده‌ی نزدیک، دقیق و سنت‌شکن او در سازه‌های اصلی این بنا. این اثر در ۱۹۲۸ انتشار یافت.

این‌جا همین‌قدر کافی است که ببینیم دورهٔ توفیق پیکاسو در دستیابی به همنهادی میان گرایش‌های یونانی و انتزاعی چه کوتاه بوده است و از سوی دیگر وقفهٔ میان نقطهٔ اوج دورهٔ کوبیستی و دورهٔ بعدی کار او چه دراز بوده است. همین دو واقعیت به تنهایی کافی است تا جدی بودن بحرانی را به اثبات برساند که هنرمندان بورژوا را، حتی با استعدادترین‌شان را، تهدید می‌کند. به علاوه باید این نکته را نیز افزود که در طی این وقفه (و بعدها نیز) چندتا از پرده‌های این استادِ فنِ رنگ‌پردازی به دلیلِ همین استادی، سخت به شیوه‌های قراردادی نزدیک می‌شود. ناهمگونی تقریباً خارق‌العاده در سطوح تولید او بدترین مکمل برای تجربه‌های متنوع او در سبک است. زیرا شاید بتوان فلان یا بهمان تغییر را مشروط به شرایط جامعه‌شناختی دانست اما دیگر تغییرات را چندان نمی‌توان به چیز دیگری جز ضعف شخصیت نسبت داد. واقعیت این است که گرچه پیکاسو در حقیقت نمایندهٔ تمام‌عیار طبقهٔ حاکمِ زمان خویش است، باز فاقد آن صفات شخصی است که بتواند به مدد آن بر فراز اکنون فراخیزد و رو به سوی آینده آوَرَد.

٦

آخرین دورهٔ کار پیکاسو (دورهٔ سوررئالیستی) تنها تا آن جا اهمیتِ جامعه‌شناختی دارد که در پیوند با پنجره‌هایِ شیشه‌بندِ منقوشِ گوتیک و به دلیل کمال روش‌مند رازوری آغازین خود، طبقه‌بندی ما را تأیید می‌کند؛ مطابق طبقه‌بندیِ ما، کار او واپس‌گرا و بر سنت مسیحی ـ اروپایی است. هنگامی که پیکاسو به شکستن ایستایی‌ها و سکون‌های نقاشی‌های خود آغاز کرد و این‌کار را به مدد تقسیم آن‌ها به خطوط سیاه سنگین انجام داد شاید گمان می‌رفت که این گسستن از گذشته به پیشرفت تازه‌ای در

هنر بورژوایی خواهد انجامید. اما صبغه‌ی ذهنی این سندِ تصویری، فروپاشیِ فزایندهٔ بی‌کرانیِ[1] سطح، و آنگاه بازهم بعدتر تحققِ عینیِ احساساتِ کیهانیِ خود او در تأمل و مراقبه در ماه، همراه با بهره‌گیری فزایندهٔ نمادین از رنگ، بازگشت خطوط به آغازگاه‌های خود به منظور شکل دادن به اشیای متحد و متشکل، رسوخ و نفوذ دم افزون اشیا در یکدیگر، به علاوه‌ی بهره‌گیری فزاینده و مکرر از بخش‌های مسطوح منحنی در پس‌نشینی بی‌پایان به عمق تصویر ــ باری، این همه نمودار آن است که مقصود بار دیگر ادغام فضا و اشیای مستقل بالنسبه نیرومند، همراه با ایستایی و سکون هستی آن‌ها ــ آن چنانکه در دوره‌ی بعدی می‌بینیم ــ در فرایند رمزآمیز کون و فساد است. از این‌رو پیکاسو فقط به ظاهر، تنها در نمود[2] و نه در ماهیت[3] توانسته بود به آخرین تمهید خود جان ببخشد. پیکاسو که بی‌بهره از تعقل دیالکتیکی است نمی‌تواند دیالکتیک قرون وسطایی را جذب کند و در این مورد کم و بیش به همهٔ ایدئولوژی‌پردازان بورژوایی می‌ماند که به سوی ایدئولوژی قرون وسطا کشیده شده‌اند (مثلاً شلر و هیدگر). فردگرایی و زندگی باوری[4] آنان (خواه به معنای مثبت و خواه به معنی منفی) ممکن نبود با توماس گرایی[5] سر آشتی داشته باشد. این جدایی همچنین خود را در کاوش‌های پیکاسو در «نمادها» نشان می‌دهد. این نمادها به سبب دوئالیسم مطلقِ محتوای خود و تأثیر جادویی‌ای که پدید می‌آورند هرگز نمی‌توانند در چارچوب مرزهای کاتولیسیسم پدیدار گردند. کاتولیسیسم چندان از سوی کلیسا و بازوی ایدئولوژیک آن توماس‌گرایی نو حمایت می‌گردد که این‌گونه احیاهای رمانتیک نمی‌توانند آن را از بُن و ریشه تکان دهند. در عین‌حال

---

1. Ad infinitum 2. Appearance 3. Essence
4. Vitalism
۵. Thomism، آموزه‌های توماس آکویناس قدیس.

اهمیت معنوی کلیسا به سبب وجود کسانی است که از روی نیازِ معنوی با آن همدلی دارند همچنان رو به فزونی دارد و مهم‌تر می‌شود. راه دراز پر پیچ و خمی که این کسان از رهگذر آن به کلیسا نزدیک و نزدیک‌تر شده‌اند به روشن‌ترین نحوی ثابت می‌کند که ایدئولوژی بورژوازی سرمایه داری دیگر توانایی پدید آوردن هیچ‌گونه فرآوردهٔ معنوی ثمربخشی را ندارد.

انحرافِ غریزه‌ی تاریخی پیکاسو در جریان دورهٔ سوررئالیستی کار او به نهایت خود رسید. تا این هنگام دست کم در چارچوب مرزهای هنر همواره فعال و انقلابی بود. اکنون تأمل و مراقبهٔ صرفاً واپس‌نگرانه است که جلودار معرکه است. بنیاد نهایی این شیوه ایزد است خواه شخص از آن آگاه باشد یا نباشد، و نیز صرف نظر از آن که کسی مانند فروید در تمامی کیش‌ها به چشم توهمی بنگرد که دارد به پایان خود نزدیک می‌شود. زیرا مادام که آته‌ایسم بر ماده‌باوری دیالکتیکی استوار نباشد شخص تنها کلمه‌ای را به جای کلمه‌ی دیگر می‌نشاند. بی‌گمان در سده‌های میانه ایزد، یا به عبارت درست‌تر تقابل میان انسان و ایزد، یکی از شرط‌های مقدماتی و به راستی ضروری آفرینش هنری بود. اما در آن هنگام ایزد واقعیتی زنده بود، زیرا شکل تخیل‌آمیز قلمروی بود که بیرون از سلطهٔ زندگی طبیعی و اجتماعی قرار داشت، فرآورده‌ای بود که صبغهٔ آفرینندهٔ آن در واکنش‌های عینی کل گسترهٔ هستی انسان تجلی می‌یافت. گرچه این علت برای ایزدشناسان سده‌های میانه شناخته نبود با این حال کاملاً حق داشتند که خود را «رئالیست» بخوانند. اما امروزه ایزد جز یک مفهوم محض و یک تقلید ایدئالیستی مبهم نیست. در واقع کشاکشی که به خلق ایزد انجامید امروزه روشن است: این کشاکشی زسینی میان انسان‌ها و کالاها بود. همین نکته است که روشن می‌کند چرا ایزد دیگر بر باروریِ، ولو تخیلیِ، قلمروی از زندگی که هنوز باید برآن چیره شد دلالت ندارد؛ ایزد بیشتر نمودار گریز از قلمروهایی است که انسان برآن چیرگی یافته

است. در قرون وسطی هنوز می‌شد توماس قدیس را انقلابی شمرد، تا جایی که مکرر در مکرر مسألهٔ تکفیر او را مطرح کردند، حال آن که مرتدان روزگار ما به رغم عبارت‌هایی از این‌گونه که «ضد مدرن فرامدرن است» صاف و ساده یک مشت مرتجع‌اند. توماس‌گرایان این امتیاز را بر سوررئالیست‌های به اصطلاح انقلابی داشتند که در میان راه متوقف نماندند بلکه از بنیادهای سنتیِ برداشتِ خود از جهان آگاهی یافتند، هرچند که شرایط و محدودیت‌های این بنیادها را درنیافتند.

۷

شگفت‌آور آن که پیکاسو بارها ثابت کرده است که بدون امداد از بیرون قادر به حل مسألهٔ خلاقیت نیست و از این‌رو در این مورد نیز در چارچوبِ تکامل هنری سده‌ی نوزدهم یعنی تکامل سرمایه‌داری قرار می‌گیرد. در جریان این تکامل همهٔ سبک‌های موجود در تاریخ هنر اروپایی دستخوش احیاهایی می‌گردند ـ مثلاً احیای هنر باستان (یونان و رُم) از زمان رنسانس، و احیای هنر مسیحی از آغاز مسیحیت تا باروک، تازه اگر هنر رُمی‌وار یا رُمانس و گوتیک را نادیده بگیریم. هنر باستان با ادعاهای تاریخی هم در محتوا و درونمایه و هم در صورت، بر جسمانیت تأکید می‌ورزد و عناصر نسبتاً دنیویِ آن (یعنی رئالیسم ایدئالیستی) از همین‌جا برمی‌آید، حال آن که هنر مسیحی رو به سوی عناصر معنوی و آسمانی (یعنی ایدئالیسم ترافرازنده)[1] دارد.

هنر بورژوایی اصیل تا حدی در چارچوب این گرایش‌های یونانی و رمانتیک بالید و برآمد و حتی هنوز نیز میان آن‌ها به رشد خود ادامه می‌دهد؛ این هنر به دلایل جامعه‌شناختی که پیش‌تر ذکرش رفت با عنوان

---

1. Transcedental

هنر ناتورالیستی (هنر تجربی) پست شمرده می‌شود. در سدهٔ نوزدهم، نمایندگان این دو گرایش تاریخی به چشم دشمن به یکدیگر می‌نگریستند. این دشمنی البته به سبب آگاهی توهم‌آمیز نسبت به معنای واقعیِ ایدئولوژیکِ جهت‌گیری‌های ایشان پیش آمد زیرا در واقع این دو گرایش تنها دو وجه گوناگون ارتجاع بودند. به هرحال وضوح تمایز رفته رفته از میان رفت و همراه با آن دشمنی متقابل نیز از میان برخاست. سپس شکلی از آشتی در تاریخ هنر جستجو شد و سرانجام این شکل در هنر ایتالیای سدهٔ پانزدهم (رنسانس آغازین) یافته شد. از این‌رو التقاط‌گری پوی دوشاوان[1] آشتی و الفتی میان تقابل‌های ادعایی پدید آورد. سدهٔ بیستم نسبیت بخشی به خصلت معیاری هریک از این دو گرایش را تکمیل کرد، و از آن پس دیگر یک عصر واحد نیست که هربار «نوزایش» می‌یابد بلکه چند عصر همزمان زاده می‌شوند. در واقع این گرایش‌ها دیگر معیارها را پدید نمی‌آورند بلکه مددکارانی صرف‌اند که همین که وظیفهٔ خود را انجام دادند باید به کناری گذاشته شوند. از این‌جاست که هردو گرایش در پیکاسو (و نیز در استراوینسکی)همزیستی دارند: این دیگر التقاطی‌گری ساده نیست بلکه شکل تازه‌ای از هنر بورژوایی واپس‌گراست. این هنر تاحدی بر بهره‌کشی جدید از هنر سیاه استوار است.

سلسله کارهای سیاه ریخت ـ باستانی ـ قرون وسطایی در وهلهٔ نخست ترس و نیز بیزاری از سنت و آنگاه بازگشت پنهانی بدان را بیان می‌کند. این امر از یک سو بر اثبات سرسختانهٔ استقلالی همراه با اراده‌ای مصممانه دلالت دارد که می‌خواهد از نظر موضوع و درونمایه به کشف قلمروهای جدید کیهانی و نیمه هشیار، و از نظر فرم به کشف جنبه‌های جدید اصول کهنه‌ی بیان بپردازد؛ اما از سوی دیگر حاکی از پذیرش شکست در دستیابی به استقلال است که با توجه به سنت قرن نوزدهم

---

1. Puvis de chavannes

هرگز تا این حد آشکار نبوده است. البته آنچه این‌جا مورد بحث است نه توانایی‌های شخصی پیکاسو، که با استعدادترین و بزرگ‌ترین هنرمند زمان ماست، بلکه سرنوشت تاریخیِ کلی بورژوازی اروپاست، چنان که رویدادنگاری جزئیات نیز بیش از پیش آن را مورد تأیید قرار می‌دهد. در واقع پیکاسو با بهره‌جویی از مواد فراهنری (یعنی کوبیسم مواد) در نقاشی‌های خود در حدود ۱۹۱۴ با کوبیسمی به ظاهر انقلابی به سوی این مرحله رانده شده بود. پیکاسو در پایان جنگ (اول) انگر[1] و کلاسیسم را جذب کرده بود (فرایندی که دیرگاهی پیش از جنگ آغاز شده بود) و از این‌رو به سنت اروپایی بازگشته بود. تکاملی‌ترین پیشرفت (که به غلط برچسب انقلابی‌ترین خورد) بی‌گمان هنوز یکسره به تکامل ارتجاعی تسلیم نشده بود اما راه را برای آن هموار می‌کرد.

در هرحال می‌توان انسجام این منابع بیرونی را روشن‌تر ساخت. در این خصوص باید ملاحظاتی چند دربارهٔ مرحلهٔ احساسی پیکاسو افزود. حدود تأثیراتی که پیکاسو در معرض آن قرار گرفت و بی‌درنگ در کار خود ثبت کرد بیش از نقاشان جوان دیگر نبود. برخی از این تأثیرات از محیط اسپانیایی او (ال گرکو)[2] و از هنر بامتان‌گرا (از طریق پدرش که در اسپانیا معلم طراحی بود) و تأثیرات دیگر از پاریس ۱۹۰۰، و بیش از همه از تولوزلوترک (که به هرحال خود او هم بدون دگا تصویرناپذیر است) می‌آمد. آنچه اندکی بعدتر پیکاسو از این عناصر پدید آورد شباهت معینی به اصل داشت که دیگر ممکن نبود بتوان آن را با نقاشیِ پمپی و مسیحی آغازین یعنی با سبک باستانیِ آبستن مسیحیت مشخص کرد و این درست برخلاف عرفان اوست که سخت یادآور افلوطین است. این وحدت گرایش‌های متضاد مستقیماً به اجزای سازندهٔ خود تجزیه نمی‌شود بلکه این تجزیه در تقابل با کل سنت اروپایی و به میانجی هنر سیاه انجام

---

1. Ingres 2. El Greco

می‌پذیرد. هنر اروپایی با گنجانیدن عواملی که در زیر می‌آید تأثیرات سیاه‌ریخت را جذب کرد: (۱) اصل جسمانیت، و از آن‌جا گرایش یونانی در سراسر دورهٔ اشیای کوبیستی[1]؛ (۲) رازوریِ روح و از آن‌جا عنصر گوتیک در سراسر دورهٔ زمینهٔ کوبیستی. تنها پس از این جذب بود که وحدت به دو عامل اروپایی تقسیم شد: یونانی، و قرون وسطایی. مطالعه‌ی مفصل‌تر دوره‌ها ثابت کرده است که این دو عامل با یکدیگر تضاد مطلق نداشته‌اند. از این‌رو تحول پیکاسو تا به امروز، که با همهٔ تنوع و گوناگونی خود، به‌طور مسلم یکپارچه و منسجم است، کاملاً منطقی می‌نماید؛ اما این منطق، دیالکتیکی است. این نکته از آن‌رو سخت اهمیت دارد که ما نتیجه گرفتیم که کارهای به غایت متنوع پیکاسو حاوی هیچ‌گونه دیالکتیک نیست. بدین‌سان همین که فرایند تاریخی را در نظر آوریم دیالکتیک عینی در برابر دیالکتیک ذهنی قدعلم می‌کند؛ و همین نکته دربارهٔ رابطه میان تولید مادی و معنوی نیز راست درمی‌آید. این همان عدم تناسبی است که به ویژه مارکس و انگلس برآن تأکید ورزیده‌اند.

۸

اگر به هنر پیکاسو به طورکلی از دیدگاهی جامعه‌شناسانه بنگریم این نتایج به دست می‌آید: (۱) کثرت مفرط و انبوه سرگیجه‌آورِ ناهمانندترین جنبه‌ها، هم به طور همزمان و هم پی در پی ــ و این در هنرمندی که شخصیت او نماد و مظهر طبقه‌ی حاکم بورژواست، زیرا که خود او و عصرش متضادترین تنش‌ها را تجربه می‌کنند، امری ناگزیر است؛ (۲) حتی کسی با استعداد شگرف او نمی‌تواند بدون مدد گرفتن از ابزارهای کمکی کاری از پیش ببرد، و مانند مخزنی از تاریخ هنر کارش به آخر

---

1. Cubist Objects

خواهد رسید. امروزه پدید آمدن هنرمندِ بزرگِ بورژوا تنها به هیأتِ نابغه‌ای التقاطی میسر است (۳) هنرمندی که نخستین تجربه‌های او چنان رادیکال بوده است که روی هم رفته به او به چشم یک انقلابی می‌نگریسته‌اند پس از سی سال کار ثابت کرده است که از حل مسائل لاینحل سده نوزدهم یعنی آفریدن هنری مبتنی بر دیالکتیک ماده‌باورانه چندان ناتوان است که به سوی قطب دیگر یعنی محدودیت‌های فئودالی بورژوازی در شکلِ نوینِ واپس‌نگری رفته است.

باتوجه به این سه نتیجه پیکاسو همچون نماد و مظهر جامعه‌ی بورژوایی معاصر نمایان می‌شود و چنین است که فقط با نیم دوجین از کارهای خود به یقین دهه‌های بسیار و حتی سده‌ها خواهد پایید. منش اجتماعی پیکاسو نیز در تأثیر او بر هنر پذیران آشکار شده است، هنر پذیرائی که در ابراز قدرشناسی خود نسبت به او هم از حیث مادی و هم از نظر معنوی کُندی به خرج نداده‌اند، گو که هیچ‌کس نیز اعصاب معاصران خود را شدیدتر از او به آزمایش نگرفته است. به جز آلمان که به پوچ‌ترین دلیل‌ها از بازشناسی او سرباز زده است (بورژوازی آلمان بدین‌سان ثابت می‌کند که نه‌تنها در عرصهٔ سیاست بلکه همچنین در زمینهٔ ایدئولوژی دهه‌ها در پشت سر تاریخ جهانی درجا زده است) می‌بینیم که با همهٔ بی‌اعتنایی توده‌های «فرهیخته»، دلالان آثار هنری و معامله‌گران همهٔ کشورهای اروپایی و امریکا قیمت‌های بسیار گزاف برای آثار او می‌پردازند. هردوره از تحول او، حتی هرگونه بولهوسیِ تخیل او شور و اشتیاقی بی‌پایان برانگیخته است؛ پیش از او هیچ نقاشی این همه مورد تقلید قرار نگرفته است. این اشتیاق به تقلید که در بخش اعظم هنرمندان می‌تواند بدترین خصیصه‌های آکادمیک را به خود بگیرد چیزی بیش از فقدان انسجام یا غریزه‌ی متمایل به تاریخ را آشکار می‌سازد، چیزی بیش از این واقعیت صرف است که پیکاسو بارها و بارها صورت‌ها و فرم‌هایی

را کشف می‌کند که طبقهٔ بورژوا می‌تواند خود را در آن جلوه‌گر سازد و دریابد. از آن‌جا که هنرمندِ «آزاد» بر مُد و بر معاملات سوداگران آثار هنری اتکا دارد ما شاهد پیدایش نوع تازه‌ای از رابطهٔ میان هنرمند و عامهٔ هنر پذیراییم، رابطه‌ای که هیچ شباهتی به روابط حاکم بر نسل هنرمندان امپرسیونیست ندارد. در سراسر نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم عامهٔ هنرپذیران نسبت به هنر مدرن از خود دشمنی نشان می‌دادند. طبقهٔ بورژوا ایدئولوژیست‌های خود را انقلابی می‌شمرد، و از پشتیبانی معنوی یا مادی آنان سر باز می‌زد، و این وضع تا چند دهه ادامه داشت. دلایل چنین نگرشی را نباید تنها، و نه حتی عمدتاً، در آن شکاف «طبیعی» یافت که نابغه را از توده های فاقد روح جدا می‌سازد. این شکاف که به هیچ‌رو «طبیعی» نیست از بنیادی اجتماعی و تاریخی سرچشمه می‌گیرد. هنگامی که بساط لایه‌ی نازک حاکمان فئودال به دست «بورژوازی دمکرات منش» برچیده شد، جمع برگزیده‌ای از طبقهٔ بورژوا، که یکسره از مسائل هنری بی‌اطلاع بود جای آن حامیِ هنر را گرفت که یا آدمی واقعاً فرهیخته بود یا شخصی پابند سنت که موقع و مقام اجتماعی‌اش چنان بود که او را قادر می‌ساخت تا نسبت به هنرمندان سخاوت و گشاده‌دستی نسبی نشان دهد. بورژوازی به دلیل شکل‌گیری خود، ظرفیت‌های خاص و کامیابی‌های خویش در دیگر قلمروها، به ادراک هنری، و از آنجا به نقد هنری، به چشم «حق انسانیِ» طبیعی، بدیهی و جدایی‌ناپذیر می‌نگریست. بعدها این نگرش را اکثریتِ خرده بورژوازی نیم فرهیخته نیز پذیرفت و با نظریه‌های نیمه احساساتی، نیمه متافیزیکی دربارهٔ هنر از نظرگاهی ایدئولوژیک آن را تقدیس کرد. این تملک هنگامی دست داد که مذهب مسیحی یعنی اسطوره‌گانِ بومی سنتی قدرت آفریننده، و از آن‌جا کارکرد میانجیگرانهٔ خود را میان تولید مادی و معنوی از دست داد. ایدئولوژیست‌ها که هنوز چندان ناتوان بودند که نمی‌توانستند مستقیماً از

واقعیت تاریخی استنتاج کنند به یاریِ ابزار استدلالِ متافیزیکی هنر را از جهان واقعی بیرون راندند و آن را در مرکز کائنات (رمانتیسم، شوپنهاور) جای دادند. از این‌جا هنر را به صورت پناهگاهی برای واکنش معنوی درآوردند، پناهگاهی که ثابت‌ترین عنصر در جهانِ فکریِ در شرف ورشکستگی بود. این امر در خود هنر به صورت رکود در آکادمی‌های پرقدرت تجلی یافت. در این شرایط همهٔ هنرمندانی که در جستجوی منبع خلاقیت هنری به سوی زندگی عینی و واقعی بازگشتند، با آن که خود نمایندگان طبقهٔ اجتماعیِ حاکم بر عصر خویش بودند، به خلاف میل خود به یک جهان‌بینی «انقلابی» راه بردند. مدیران صنایع یا رؤسای شهرداری‌ها، موزه‌داران یا نمایندگان کلیسا، همهٔ این «رهبران» در تضادی میان شکلِ اقتصادی نوین و روحی واپس‌گرا به سر می‌بردند، تضادی که آنان را نسبت به یکدیگر بیگانه می‌کرد و به همین دلیل نسبت به هنر عصر خود کور بودند. واقعیت این است که هر وقت اصطلاح «انقلابی» دربارهٔ امور معنوی به کار رفته است شکل کلیشه‌ای به خود گرفته است و این را هیچ‌چیز قاطعانه‌تر از این امر ثابت نمی‌کند که هیچ کوششی برای تمایزگذاری میان این همه انقلابی، که همه نیز باهم تفاوت دارند، انجام نگرفته است. در ضمن این امر امکان‌ناپذیر بود زیرا هیچ شالوده یا معیار مشترکی بیرون از تفکر رادیکال وجود ندارد. در نتیجه واقعیت‌هایی که تاریخ به وضوح تمام بر آن دلالت داشت می‌بایست نفی می‌شد و صورت زیبایی‌شناختی به خود می‌گرفت ــ چنان که در مورد کوربه می‌بینیم. با این حال از حدود سال ۱۹۱۸ این نگرش تا حدود بسیار دگرگون شده است. اکنون کاملاً یقین است که علت‌های صرفاً اقتصادی زمینهٔ این دگرگونی را فراهم آورده است، آن هم در زمانی که با ورشکستگی همهٔ ارزش‌های مالی، هنر به صورت کالایی نادر با «ارزش پایدار» درآمده است و در نتیجه در اختیار داشتن آثار هنری ملاکی برای جایگاه اجتماعی به شمار

می‌رود. اما برای آن که فرآورده‌ای ایدئولوژیک به جایی برسد که کالایی با «ارزش پایدار» به شمار آید ــ در صورتی که فرآوردهٔ مورد نظر هنری باشد ــ تنها با دلایل دیگر، با دلایل ثانوی باید توضیح داده شود: خاطرات نیاکانی از حمایتی که روزگاری دین در هنگامهٔ شوربختی‌های زندگی از انسان به عمل آورد؛ نمونهٔ زندگی طبقات حاکم گذشته؛ وجود موزه‌ها و آن‌گونه معاملاتی که حتی پیش از ۱۹۱۴ با هنر باستان انجام می‌گرفت. سرانجام آن که تا حدودی این اعتقاد صمیمانه در کار بود که هنرمندانی که «انقلابی» انگاشته می‌شوند ممکن است ثابت کنند که قادرند به پرسش‌هایی دربارهٔ معنای این سقوط کلی پاسخ دهند؛ و نیز به این پرسش که در آخر کار چه چیزی پایدار خواهد ماند. به این طریق روابط میان هنرمند و عامهٔ هنرپذیران از لحاظ نظری صورت مثبت به خود گرفت. اما این تودهٔ هنرپذیر پاسخ پرسش‌های خود را نگرفت. البته تقصیر از هنرمندان نبود که نمی‌توانستند به این پرسش‌ها پاسخ دهند، زیرا هنرمندان که در هیأت انقلابی هیچ‌گاه پیشاپیش عصر خود حرکت نکرده بودند هرگز نیز این پاسخ را به طورکلی نه در یک اثر هنری تمام و یکپارچه بلکه تنها به صورت پاره پاره و پراکنده نمودار ساخته بودند؛ و همه نیز ناگزیر بودند کم و بیش با میل و رغبت به این سرنوشت جامعه‌شناختی تسلیم شوند؛ و هنگامی هم که تودهٔ هنرپذیر این آثار را همچون پاسخ‌های سروش غیبی گرفت آنان دیگر «انقلابی» نبودند؛ حتی در جریان زمان واپس‌گرا شدند و پاسخ‌های واپس‌نگرانه ناگزیر تحت‌الشعاع قدرتِ بزرگ‌تر کلیسا قرار گرفت. اما در این‌باره که چرا روابط میان هنرمندان و هنرپذیران ممکن نبود تثبیت گردد هنوز دلایل دیگری در میان است. در لحظه‌ای که نیرومندترین هنرمندان غریزهٔ بازی با محتواهای معمولاً معتبر را یکسره از دست دادند و در نتیجه می‌بایست تا نهایت درجه ظرفیت خلاقهٔ خود را تنوع بخشند ــ خواه زیر فشار عصری

که میان گرایش‌های متضاد پاره پاره شده بود و خواه برای آن که به خود، به مشتریان و به اربابان خود نیروی فردیت خود را ثابت کنند یعنی یگانه ارزش به رسمیت شناخته شده را (گیریم تنها به این دلیل که بسیاری از مقلدان خود را که فقدان تنوع را نشانه‌ی تمام شدگی و انحطاط می‌گرفتند سرگرم کنند چرا که از کار افتادگیِ «رهبر» به معنای ورشکستگی آنان بود) ــ آری در چنین لحظه‌ای سطح دانش عصر چنان برتر از توانایی‌های بورژوازی است که حتی برترین فرآوردهٔ هنری آن، اگر همچون کنشی تاریخی به شمار آید، فروتر از نیازمندی‌های زمانه قرار می‌گیرد. از این‌رو آنچه هنوز به دنیا نیامده از هم‌اکنون کهنه و منسوخ شده است زیرا که نیروی انگیزانندهٔ تاریخ در آن سوی خاکریز است. صرف این واقعیت که طبقه‌ی کارگری هست که بر طبقهٔ خود و پیکار برای این طبقه آگاهی دارد ــ هر اندازه هم که این واقعیت به میزانی اندک به آگاهی هنرمند و قلمرو تجربهٔ او راه یافته باشد ــ از هم‌اکنون عمیقاً در نیم آگاهی[1] کارورز فکری تأثیر می‌گذارد؛ و نیاز به یک اثر هنری تمام و یکپارچه و نو را که با یک نظم اجتماعی نوسازگار درآید در همه‌ی آفرینش‌های هنرمند یعنی همه‌ی چیزهایی که می‌آفریند جلوه‌گر می‌سازد. اما همه‌ی تشنج‌ها و تلاطم‌ها و همه‌ی رنج‌های معنوی نابغه‌ای بورژوا برای برآوردن این نیاز کافی نیست.

---

1. Sub - conscious

پیکاسو در هفتاد و پنج سالگی

کلمنت گرین برگ

پیکاسو به عنوان یکی از اعضای نسلی از نقاشان بزرگ به فرانسه آمد یا جزوی از نقاشان فرانسوی شد که نسل‌هایی از این‌گونه نقاشان بزرگ را پشت سر خود داشت. در دههٔ ۱۹۲۰ هنر او مانند هنر دیگر نقاشان بلندپایهٔ نسل او و نسل پیش از او دستخوش بحران بود. براک که زودتر ــ در جریان جنگ ۱۹۱۴ ــ با بحران خود دست و پنجهٔ نرم کرده بود در سال‌های میان ۱۹۲۸ و ۱۹۳۲ نیمه بهبودی یافته بود. ماتیس که اندکی پیش از ۱۹۳۰ دچار بحران شده بود تنها پس از جنگ ۱۹۳۹، در واپسین سال‌های زندگی خود از این بحران کمر راست کرد. لژه که بحران در ۱۹۲۵ یا ۱۹۲۶ به سراغش رفت هرگز بهبود نیافت. در مورد پیکاسو هم نمی‌بینیم که از بحران بهبود یافته باشد؛ برعکس بحران، از هنگام آغاز آن در ۱۹۲۷ یا ۱۹۲۸، با همهٔ نوسان‌هایی که داشته است ژرف‌تر شده است. و چنان که اکنون به نظر می‌آید در ۱۹۳۹ این بحران به طور ریشه‌ای ژرف‌تر هم شد

در عرض بیست و اند سال پس از ۱۹۰۵، یعنی از آغاز دورهٔ آبی تا ۱۹۲۶ یا ۱۹۲۷، از هنگامی که کوبیسم او از در اوج بودن باز ایستاد، پیکاسو هنری باکیفیت بهت‌انگیز آفرید، بهت‌انگیز هم در مفهوم و هم در تحقق و اجرا، هم در جستجوگری ابداع و نوآوری و هم در درستی منسجم اجرا. وفاداری بنیادی و ریشه‌دار، دقیق و راسخ به برخی از

بینش‌ها دربارهٔ پیوند میان تجربهٔ هنری و غیرهنری به هرچیزی که در آن دوره به وجود آورد جان می‌بخشد. حتی انگشت‌شمار کارهای ناموفق او همچنان به اعلام این نکته ادامه می‌دهند که کیفیت مطلق در خطر است، و نه چیزی کم‌تر از این. اطمینان و استواری دست و چشم به معجزه‌ای می‌ماند، شگفتی دیرپایی است که آدمی را حتی بیش از پیش به حیرت می‌افکند. در ۱۹۲۷ اجرا و تصمیم او دچار تزلزل می‌شود اما شکوهمندیِ مفهوم تا ده سال دیگر برجا می‌ماند؛ و بخش بزرگی از دل‌انگیزی خاص هنر پیکاسو در دههٔ ۱۹۳۰ دقیقاً در همین ناهمسازی نهفته است.

تا وقتی پیکاسو چیزهایی مثل **طبیعت بیجان با سرگاو سیاه** (نوامبر ۱۹۳۸) را نقاشی نکرده بود نفسش به شماره نیفتاده بود. این تصویر خاص در جای درست «نشسته» و در حد خود موفق است اما درستی دلنشین و آرام‌بخشِ مفهوم تجسمی آن به جای آن که مقصود تصویرگرانهٔ[1] آن را تقویت کند در جهت خلاف آن قرار گرفته است. شومی توصیف شده صرفاً توصیف شده می‌ماند، و نقاشی خوشی و سرور می‌بخشد اما برنمی‌انگیزد. نتیجه آن که پیکاسو برای نخستین بار به برداشت از خود آغاز می‌کند و هنر «می‌سازد».

در این بیست سالهٔ واپسین پیکاسو تصاویری به مراتب بیش از دههٔ ۱۹۳۰ پدید آورده است اما این کار تنها به بهای پایین آوردن سطح مفهوم تمام شده است. در عین حال انبوه بسیاری تصویر بد نقاشی کرده است و از نظر بدی از گذشته بسیار بدتر است. در سراسر دههٔ سی هنر او به مفهومی بنیادی همچنان به پیشرفت خود ادامه داد؛ و تنها هنگامی از پیشرفت باز ماند که بحران، از بحرانی در تصمیم و تحقق به بحران مفهوم تغییر جهت داد و ژرف شد.

---

1. Illustrative

یکبار استاد، همیشه ـ تا حدی ـ استاد[1] تقریباً هر کاری که پیکاسو می‌کند قدری تندی و تیزی یا در بدترین حالت تلخی دارد. و کار گرافیک او سطحی را حفظ کرده است که کار او را، اگر نه از تمام اعتراض‌هایی که می‌توان به رنگ روغن‌ها و گواش‌ها و مجسمه‌های سال‌های اخیر او کرد، باری، از بسیاری از این اعتراض‌ها معاف می‌دارد. با همهٔ این احوال: همچنان که انگشت‌شماری شاهکار کامل در میان نقاشی‌های رنگِ روغن او پس از ۱۹۲۶ وجود دارد، و پس از ۱۹۳۸ به هیچ‌رو شاهکاری به چشم نمی‌خورد، به همین سان در میان تصویرهای چاپی و طراحی‌های تمام شدهٔ او پس از دههٔ ۱۹۲۰ چیزهای خوش‌فکرانه و کاملاً تحقق یافته کم‌تر و کم‌تر می‌شود. بهبودها و نیز باخت‌ها پس از ۱۹۳۸ روی می‌دهد. با این همه پیکاسو در هنر گرافیک خود، و نه در نقاشی‌های‌اش، دیگر مطلقیت کیفیت پیشین را باز نمی‌یابد.

دورهٔ ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۳ یکی از دوره‌های ضعف نمایان است که در طی آن پیکاسو مثل بیشتر وقت‌ها برای گریز از مخمصه به مجسمه روی می‌آورد. مجسمه‌ها البته رقت‌آورند؛ اما نقاشی‌ها در ۱۹۵۴ خیلی بهتر می‌شوند و در ۱۹۵۶ زیر نفوذ و تأثیر ماتیس شکوفایی تازه‌ای دست می‌دهد، نفوذ و تأثیری که به نظر می‌رسد حالا که استادِ پیر مرده است پیکاسو آماده است با حقارت و خواری مقلدوار آن را بپذیرد. با این همه این شکفتگی پیش نمی‌رود و ایستا می‌ماند و شکوفه‌ها مصنوعی از آب درمی‌آیند.

نه این که پیکاسو آسان‌گیر یا سمبل کار شده بود؛ برعکس تا آن هنگام سال‌ها بود که نسبت به تردستی خود و وسوسه‌های آن بدگمانی نشان داده بود و چنین می‌نمود که می‌کوشد از هرچیز که بتواند حضور این

---

۱. گرین برگ از ضرب‌المثلی انگلیسی سود می‌جوید: یکبار دزد، همیشه دزد. با این همه با آوردن «تا حدی» یکسره معنا را دگرگون می‌کند. م.

تردستی را القا کند بپرهیزد. اما می‌بینیم که حاصل واقعی این بدگمانی گمراهی است: پیکاسو با سنجیدگی و تعمد بیشتری چیزها را بدقواره و زمخت درمی‌آورد، آن هم به سبب معلول تا علت، به سبب گزینش تا ضرورت. در پس پُشت همهٔ دگرگونی‌های مضمون و شیوه[1] ارادهٔ هنرمند چیره‌دست جاه‌طلبی را حس می‌کنیم که بیشتر جویای سرخوشی‌های ابداع و اختراع است تا راه حل‌های خلاقانه. البته یک نوع هیجان تداوم می‌یابد اما سرشاری و نشاط دیرینه رفته است؛ آنچه در خطر است دیگر نه جوهر هنر بزرگ که تنها نمود آن است.

در بیشتر سال‌های دههٔ ۱۹۳۰ پیکاسو روی هم رفته همگام با هنرِ پیشرفته جلو رفت و در برخی از جنبه‌ها همچنان عنان رهبری را به دست داشت. همان تضادها و مرخوردگی‌هایی که در آن هنگام نقاشی او را فرا گرفت ثابت کرد که برای نقاشان جوان زودتر ثمربخش است تا کارهای کامل و حتی والاتری که موندریان طی آن سال‌ها می‌آفرید. همان چند چیزی که پیکاسو در آن هنگام به طور کامل تحقق بخشید مطلقاً تحقق یافت، گو که این کارها از لحاظ اندازه بزرگ نبودند؛ منظورم گاوبازی کوچک سال ۱۹۳۴ و یک رشته از طرح با قلم با یک نوع سبک Fraktur[2] است که در بهار و تابستان ۱۹۳۸ انجام گرفته است و در نظر من آوازِ قویِ عظمت اوست.

شاید پژمردگی روزهای خوش مدرنیسم ربع اول قرن، در جوهر چیزها، به معنای پژمردگی خود پیکاسو هم باشد. به هرحال به نظر می‌رسد که از زمان انگر تاکنون دورهٔ تحقق مطلق، خواه پیاپی یا به تناوب حتی در مورد بزرگترین نقاشان بیش از حدود بیست سال نبوده است. اما در حالی که امپرسیونیست‌ها و پُست امپرسیونیست‌ها از جمله سزان و

---

1. Manner

۲ نوعی خط شکستهٔ کهن. م.

ماتیس در بهترین سال‌های کار خود می‌توانستند یک اثر از چند اثر خود را به تمامی تحقق بخشند، پیکاسو در سراسر دو دههٔ نخست کار خود می‌توانست تقریباً هرچه را که به دست می‌گیرد با موفقیت تمام به اجرا درآورد؛ گو که همین سخن را دربارهٔ موندریان در فاصله سال ۱۹۱۴ تا ۱۹۳۶ نیز می‌توان گفت با این همه حاصل کار موندریان به هیچ رو این همه متنوع نبود (و این تازه شامل مجسمه‌های پیکاسو نمی‌شود).

تا میان دههٔ ۱۹۲۰ پیکاسو یقین و اعتمادی به خود داشت که او را قادر کرد تا به سوی قوت‌های خود رهنمون شود و در عین‌حال از ضعف‌های خود به نفع خود سود جوید. یکی از نقاشی‌هایی که در ۱۹۲۵ کشیده شده است، یعنی همان **سه رقصنده** عجیب و چشم‌گیر، که در آن اراده‌ی بیانگری تصویری[1] نخستین بار پس از **دورهٔ آبی** جاه‌طلبانه سر برمی‌آورد، نخستین گواه کاستی گرفتن این یقین است. در این اثر کوبیستی مسأله به هیچ‌رو بر سر هنرمندی نیست که اشتهای دیرینه (یا نوستالژی) خود را به حجم مجسمه‌وار برمی‌آورد، چنان که مثلاً در نقاشی‌های نئوکلاسیکِ اندک زمانی پیش از آن شاهدیم، آنجا که چیز تصویر شده در میان همه آرکائیسم‌های شیء‌ای باقی می‌ماند که صمیمانه احساس شده بود و بینشی تصویری در بر داشت. اکنون تصویرگری طبیعت را مخاطب قرار می‌دهد البته نه برای آن که هنر را برآن دارد که از طریق طبیعت چیزی بگوید بلکه برای آن که طبیعت را وادارد تا خود چیزی بگوید ــ و به صدای بلند بگوید. با این همه **سه رقصنده** به خطا می‌رود، نه دقیقاً از آن رو که ادبی است (که این همان چیزی است که طبیعت را وا می‌دارد که از طریق هنر سخن بگوید) بلکه از آن‌رو که شیوه مکان‌بندی[2] و ارائهٔ تئاتری سر و دست‌های پیکر مرکزی سبب لرزش یک سوم بالای تصویر شده است. (با این همه ادبیات به خودی خود هرگز به یک اثر تصویری

---

1. Illustrative expressiveness
2. Placing

لطمه نزده است بلکه تنها تحمیل و زور چپانی ادبی چنین می‌کند.)

سوررئالیسم نخستین نمایش رسمی خود را در پاریس یک سال پیش از کشیده شدن سه رقصنده هنگامی برپا کرد که به نظر می‌رسید نیروی پیشتاز[1] اعتماد پیش از جنگ خود را به درستی خود بسندهٔ رنگ و شکل از دست داده است. شاید نقاشانی که پیش از ۱۹۱۴ برخاسته بودند حس می‌کردند که اکنون وقت آن است که پیوند فرزندی خود را با گذشته قطعی‌تر ابراز کنند ــ همچنان که دادا با نفی زیبایی‌شناسی این تهدید را پدید آورد که مدرنیسم را از جایگاه خود در مسیر پیوستهٔ هنر محروم کند. از این گذشته احساس مخالف دیگری در میان برخی از هنرمندان جوان جریان داشت. این احساس مخالف برآن بود که گذشته باید آشکارتر از همیشه انکار شود منتها بیشتر از راه ریشخند کردن دستاوردهای این گذشته تا از راه رویگردانی مستقیم از این دستاوردها (که در هرحال این کار مُحال بود). پیکاسو که همواره به جریان‌هایی که در پیرامون او می‌گذشت هم حساس و هم متکی بود رفته رفته به اندیشیدن در قالب‌های هنری ــ تاریخی آغاز کرد و نخستین‌بار به جستجوی شیوه‌ای «بزرگ» و حماسی برآمد. شاهد را می‌توان در کارهای یادمانی و دیگر انواع مجسمه در اواخر دههٔ ۱۹۲۰؛ دلبستگی تازهٔ به موضوع هنرمند و مُدل؛ در پیش طرح‌هایی برای یک تصلیب؛ و در چیزهایی که حدود همان ایام انجام داد یافت. اما از این همه اندک چیزی دست داد که بتواند راه‌حلی تلقی شود و از حد جالب بودن درگذرد.

شاید بتوان گفت همین که پیکاسو کوبیسم را ترک گفت یا می‌بایست در پی سبک بزرگ برمی‌آمد یا به هنر کوچک اکتفا می‌کرد. اما پس از ۱۹۰۷ مگر هیچ‌گاه واقعاً کوبیسم را ترک گفت؟ ساده‌سازی‌ها و تخت‌سازی‌های نوع کوبیستی اساس تصویرهای نئوکلاسیک او قرار

---

1. Avant - garde

گرفت؛ این شیوه در هر سیر و سفری که از آن پس در ناتورالیسم نیمه آکادمیک انجام داد احساس می‌شود. شیوهٔ اسلیمی[1] و «دگردیس‌وار» اوایل دههٔ سی و نیز شیوه‌ای که در گرنیکا به‌کار بست از نظر کوبیستی از نئوکوبیسم مشهودتر دههٔ ۱۹۴۰ و پس از آن کمتر اساسی نیست. پس مسأله نه بر سر یافتن یا ابداع سبکی بزرگ، که در تبدیل کوبیسم به سبکی بزرگ بود. با این همه تا آنجا که روزگار ما در محدودهٔ نقاشی سه‌پایه‌ای قادر به پدید آوردن سبکی بزرگ بوده است کوبیسم با اتکاء به خود تا همین‌جا هم سبک بزرگ معتبری شده بود، و نمی‌توانست به موزه و برداشت میکل‌آنژوار از یک سبک بزرگ نزدیکی جوید بی‌آن که به شکل هجوآمیزی تحریف و شکسته شود. این آن چیزی است که تا حد بسیار پیکاسو بعدها در تصاویری چون **ماهیگیری شبانه در آنتیپ** (۱۹۳۹)، **قتل عام در کره** (۱۹۵۱) و **جنگ و صلح** (۱۹۵۲) انجام داد. این کارها باز به دلیل فقدان ذاتیِ توانایی بیانِ هیبت‌آسا[2] که پیشتر کوشش‌های پیکاسو

---

1. Arabesque

۲. Terribilità و Terribile، سنتی که با کوپو دلاکوئر چادر حجیم نشان دادن پیکرهای عریان و نیمه عریان بنا نهاده بود بار دیگر پس از گذشت هفتاد سال در نقاشی‌های لوکاسینیورلی نیز پدیدار شد و میکل‌آنژ با بهره‌گیری از تجربه‌های این دو هنرمند و افزودن عظمتی تراژیک پیکره‌هایی غول‌آسا پدید آورد. در واقع پیکرهای میکل‌آنژ مجموعهٔ تمامی دستاوردهایی بود که هنر از زمان مازاچو به بعد به خود دیده بود. میکل‌آنژ با تصویرکردن و تراشیدن پیکرهایی که توان بیانی بیکران داشت از شیوهٔ رایج دوران رنسانس دور شد و به سبکی شکل بخشید که از اندیشه‌ای ژرف و مهارتی بی‌همتا سرچشمه می‌گرفت. این شیوهٔ نو همراه با شوریدگی‌ها، خشم و گستاخی، توان آفرینش، نوآوری و غرور بی‌نهایتِ میکل‌آنژ سبب شد تا معاصران او خصلت این هنرمند، مضمون‌ها و کارهایش را با واژهٔ Terribilità (غول‌آسا، پرهیبت و هولناک) توصیف کنند. با این همه معنای این واژه به ظاهر آن محدود نمی‌شد؛ برای نمونه هنگامی که این کلمه در توصیف پیکرهٔ «داود» یا «موسی» به کار می‌رفت تنها دلالت بر غول‌آسایی و هیبت این پیکره‌ها نداشت که بیان‌کنندهٔ عزم و اراده‌ای آهنین و نشانهٔ اثری متعالی برآمده از روحی سترگ و نیز توان و مهارتی شگرف بود. وازاری، تاریخ‌نگار بزرگ هنر دربارهٔ اثری از میکل آنژ می‌نویسد: «انبوهی از پیکرهای عریانِ پرهیبت و غول‌آسا از بهشت به

را در عمق سوررئالیسم به شکست کشانده بود بیشتر مورد سوء تعبیر قرار گرفت. به علاوه این تصویرها آنچه را که پیش‌تر دو تابلو سه **موسیقیدان** (۱۹۲۱) و **گرنیکا** نشان داده بودند تصدیق کردند: پیکاسو نمی‌توانست در یک پردهٔ نقاشی بزرگ با فرم‌هایی که به شیوهٔ کوبیستی تخت شده بودند موفق باشد. (حتی **دوشیزگان آوینیون** که عالی است فاقد وحدت قطعی است).

کوبیسم از تقلید مسخره‌آمیز درمی‌گذرد و در تصویرهای اخیر مثل **منظرهٔ زمستانی** (۱۹۵۰) و **دودکش‌های وال‌لوری** (۱۹۵۱) به کاریکاتور بدل می‌شود؛ هردو این تصاویر به رغم ــ و در عین‌حال به دلیل ــ تردی و شکنندگی وحدتشان تا حدی مسخره‌آمیز می‌شوند. نکته البته تنها در مسألهٔ فقدان احساس پیکاسو نسبت به منظره نیست؛ آخر او یک بار **منظرهٔ** شگفت‌انگیز **گُسُل** (۱۹۰۶) را نقاشی کرده بود. پس چیزی مخاطره‌آمیزتر از فقدان احساس نسبت به یک نوع مضمون خاص در کار دخیل بود. راستش حدس می‌زنم که آیندگان در هنر اخیر پیکاسو بسی بیش از ما چیزی حقیقتاً مسخره‌آمیز بیابند.

کوبیسم نیز مانند هر سبک معتبر دیگر قوانین ذاتی تکامل خود را داشت که به نظر می‌آمد در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ به سوی انتزاع رانده می‌شود. موندریان از این گرایش نتایج افراطی استنتاج کرد، حال آن که کله و میرو در همان دوره قادر بودند نه با رد و نفی طبیعت به خودی خود بلکه با رد و انکار همبسته بودن[1] آن هنری بیافرینند که دارای اصالتی ذاتی باشد.

همین پافشاری مضاعف پیکاسو بر همبسته بودن طرح‌وارهٔ[2] هر

سوی دوزخ رانده می‌شوند.» برای آگاهی بیشتر از این شیوه نگاه کنید به:
Robert J. Clements "Michelangelo's Theory of Art "Routledge and Kegan Paul, 1963. 1. Integrity 2. Schematic

ایماژی که از طبیعت می‌گرفت ــ و او همیشه هر ایماژی را از طبیعت می‌گرفت ــ و نیز پافشاری بر توهمی حداقل از فضای سه بعدی بود که در دههٔ ۱۹۳۰ به تأثیرگذاری در اجرای هنر او آغاز کرد. حتی هنگامی که پیکاسو سطح را با فضا پُرکن‌های صرفاً تزیینی انباشت، گرایش جدید او به بیانگریِ تصویری[1] پرهیز از یک وحدت «صرفاً» تزیینی را تقریباً به یک دکترین بدل کرد. این که تمایز میان امر صرفاً تزیینی و امر تصویری را پیش از آن ماتیس و کوبیسمِ خود پیکاسو از بسیاری از نیروی قدیم خود بی‌بهره کرده بودند تفاوتی در اصل مطلب پدید نمی‌آورد. پیکاسو از درس‌آموزی از تجربهٔ خود سر باز زد. اما ماتیس آموخت: ماتیس در واپسین سال‌های زندگی خود در حالی که مانند پیکاسو همچنان به مبادی طبیعت وابسته ماند نقش برگ‌هایی در قاب‌بندی‌های بزرگ، و آشکارا و صرفاً تزیینی ترتیب داد که به عنوان تصویر تقریباً از هرچیز دیگری که از دههٔ سی به این سو در اروپا به وجود آمده بود درمی‌گذشت. پیکاسو که می‌کوشید تزیین را تا حد بسیار به ضد خودش برانگیزد ــ خاصه در آثاری که در اوایل دههٔ سی زیر نفوذ ماتیس پدید آورد ــ در انجامِ کار به وحدت‌هایی تسلیم شد که تأثیر بالفعل و واقعی آن، اگر نه تأثیری که قصد آن را کرده بود، به معنای تحقیرآمیز کلمه واقعاً تزیینی بود.

پیش از **گرنیکا** پیکاسو کوشید یک نوع تخت بودگی یا کم ژرفاییِ اساساً تزیینی، و تقریباً نوعی انتظامِ طرحِ تزیینیِ[2] مبتنی بر راست و منحنی را تحمیل کند تا با اجرای کارکردهای تصویری[3] از حدود خود فراگذرند: هرچیزی در تصویر می‌بایست قابل اسناد به معنی در طبیعت باشد، ولو این منبع تنها یک طرحِ کاغذ دیواری ابداعی باشد. با این همه قدرت آذینی[4] اسلیمی‌های پیکر زن که پیکاسو در اوایل دههٔ سی بارها آن

---

1. Illustrative expressiveness
2. Illustrative
3. Design
4. Ornamental

را نقاشی کرد چنان بود که گویی برای تحقق کامل خود به گسستی از طبیعت نیاز داشت و این گسست به سبب سطحِ تخت تقریباً می‌بایست به اندازهٔ گسست میرو در اواخر دههٔ بیست ژرف و ریشه‌ای باشد. همین است که می‌بینیم وقتی پیکاسو عمدتاً از این گسست سر باز می‌زند نقاشی‌های جاه‌طلبانه‌اش در اوایل دههٔ سی به موفقیت قطعی نمی‌رسد. به یک دلیل، شیوهٔ برخورد تزیینی با سیماشناسی انسانی تداعی‌هایی رکوکویی پدید می‌آورد که هیچ میزان از درستی و صحت انتزاعی تاکنون نتوانسته است برآن چیره شود. تصادفی نیست که در نقاشی‌های بعدی پیکاسو و نیز ماتیس موفقیت کامل بیشتر هنگامی دست می‌دهد که تقریباً، پیکر انسانی غایب است ــ یا وقتی که حضور دارد خطوط چهره حذف شده است یا تنها به صورتی طرح‌واره به آن اشاره رفته است (دربارهٔ ماتیس این میزان حتی بسیار بالاست).

گرنیکا آخرین چرخشگاه عمده در تکامل هنر پیکاسو است. این نقاشی غول‌پیکر پیچ در پیچ و برآماسیده، صحنه‌ای از نبرد یک نقش سنتوری[1] را به یاد می‌آورد که گویی زیر یک غلتک جاده صاف‌کن تخت و مسطح شده است. این تصویر چنان است که گویی در توهمی از فضا به تصور درآمده که از فضای واقعی اجرای نقاشی بسیار ژرف‌تر است. طرح‌های مقدماتی برای **گرنیکا** چنین تأثیری را تصدیق می‌کند و به مراتب توهم‌آفرین‌تر (سه بعد نماتر) از تصویر تکمیل شده است. به ویژه مطالعات در کمپوزیسیون (و خاصه دوتایی که با مداد روی رنگ آستری کشیده‌اند و به ترتیب تاریخ اول و دوم ماه مه را بر خود دارند) با همهٔ ناتورالیسمی که در خود دارند باز به عنوان کمپوزیسیون‌های صرف به مراتب اطمینان‌بخش‌تر از نسخهٔ نهایی با آن اختلاط سیاه‌ها، خاکستری‌ها و سفیدهای تخت است. تا آنجا که می‌توان از روی عکس‌ها داوری کرد

---

1. Pediment

حالت منحصراً خطی مرحلهٔ نخستینِ حتی نسخه نهایی به مراتب موفق‌تر از هریک از مراحلی است که بعداً طی کرده است.

گویی پیکاسو از ماهیت مشکلاتی که در **گرنیکا** با آن روبه‌رو بود آگاهی داشت چرا که در ۱۹۳۸ در کوشش برای سست کردن فضای کوبیستی، سبک خود را سراپا به هم ریخت. از آن پس پس‌زمینه‌های خود را با وضوحی بیشتر از شکل‌های جلو آن‌ها جدا نگه داشت و گرایش به آن یافت که میان تحریف‌هایی که فشار فضای کم ژرفا تحمیل می‌کند و تحریف‌هایی که منحصراً تصویری[1] و اکسپرسیونیستی است سازش بیشتری برقرار کند. در هرحال این امر این نتیجه را در بر داشت که فرم و بیان بیش از هر وقت دیگر از یکدیگر جدایی بگیرند. اکنون به نظر می‌رسد که طرح و مفصل‌بندی کوبیستی به انگیزهٔ اصیل تصویر افزوده شده باشد اما با آن منطبق نباشد. (عنصر) تزیینی یک بار دیگر به معنای پست و حقیر خود دخالت می‌کند.

عنصر تزیینی (چنان که ماتیس بسیار خوب نشان می‌دهد) می‌تواند معنای این مفهوم را تعالی بخشد به شرط آن که مسأله تنها بر سر دستکاری و پرداخت نباشد؛ اما عنصر تزیینی بیشتر از جنبهٔ دوم برای پیکاسو مطرح بود؛ کوبیسم او نیز که روزگاری تجسم بینشی بود که بنابر آن بسیاری از چیزها که در حالت دیگر ذاتاً تزیینی بودند می‌توانستند به حداکثر بیانگری دست یابند، برای او به مسأله‌ای صرفاً مربوط به طرز خورد کاهش یافت. اکنون اگر به جستجوی بیان برمی‌آید برای گریز از کوبیسم و آسوده شدن از بند آن است. با این همه پیکاسو به تمام کردن نقاشی‌هایی در قالب و حدود خاص خود آن‌ها ادامه می‌دهد، که بیشتر کاربُردی[2] است تا الهامی.

---

1. Illustrative

۲ Applied ، آنچه در تزیین، طراحی یا اجرای اشیای مورد استفاده به کار می‌آید ـ م.

کوبیسم کاربُردی، کوبیسم همچون چیزی تمامت یافته به کار می‌افتد و تصویر را به یک شیء تزیین یافته بدل می‌کند. این حس به آدمی دست می‌دهد که مستطیلِ تصویر چیزی است که شکل‌ها و رنگ‌ها در آن درهم تپیده‌اند ــ این که مرتب یا نامرتب باشد البته بستگی به مورد دارد امّا این قدر هست که همیشه با کوششی از سر ارادهٔ ناملهم همراه است. این نکته حتی ــ و شاید به خصوص ــ دربارهٔ **آشپزخانه** سیاه و سفید نسبتاً بزرگی (به تاریخ ۱۹۴۸) صدق می‌کند؛ این تصویر ماجراجویانه‌ترین و نیز انتزاعی‌ترین کاری است که من از پیکاسو می‌شناسم (به جز یک سلسله از کارهای طراحی نقطه و خطِ بی‌عنوانِ سال ۱۹۲۶ که خود **آشپزخانه** بی‌ارتباط با آن نیست). آشپزخانه تا آنجا که من می‌دانم نیرومندترین و دلپذیرترین نقاشی رنگ روغنی است که او از ۱۹۳۸ یا حتی پیش‌تر از آن انجام داده است ــ نه از آن‌رو که انتزاعی‌ترین است بلکه از آن‌رو که اختیارات وسیعی که از طبیعت می‌گیرد تقریباً یکسره به سود وحدت و همسازیِ آزاد کل است. با این همه این تصویر هنوز نشانه‌هایی از یک سنجیدگی تا حدودی آشوبنده، یک نوع درستی و صحت ثقیل را نمودار می‌سازد؛ و به هم فشردگی و وزنی که به مدد آن هرچهار جهت تصویر به سیماشناسی منحصراً خطی خود می‌چسبد تأثیری بسیار بسته، محدود و محصور پدید می‌آورد. نیز چنان است که گویی هر نشانه‌ای از خلاقیت بی‌واسطه از این کار زدوده شده است تا آن را به صورت یک شیء تمامت یافته‌تر و قایم به ذات‌تر ارائه دهد[1]

«شیء» دقیقاً همان کلمه‌ای است که باید به کار برد. هنرِ تصویریِ مدرنیستی، با تزیین‌گری آشکارتر خود، توجه بیشتری را به کیفیات

---

۱. **آشپزخانه** بیش از هرچیز مرا به یاد «صورت نگاره‌هایی» ("Pictograph") می‌اندازد که آدولف گوتلیب، نقاش امریکایی، می‌ساخت. گفته‌اند که پیکاسو از دیدن نسخه‌های چاپی این کارها در ۱۹۴۸ سخت یکه خورده است.

جسمی و بی‌واسطهٔ نقاشی می‌طلبد. با این همه تصویر مدرنیستی نیز مانند هرگونه تصویر دیگر هنوز این نکته را فرض می‌گیرد که هویتش به عنوان تصویر در را به روی وقوف بر هویتش به عنوان شیء فرو می‌بندد. در غیر این صورت، در بهترین حالت، مجسمه و در بدترین حالت، یک شیء **محض** می‌شد. پیکاسو مانند هرکس دیگری به این مسأله آگاهی دارد با این همه آشکارا دیگر کاری از دستش برنمی‌آید: او به برداشتی از نقاشی متعهد است که هیچ‌چیز بیشتری برای کاوش و جستجو باقی نمی‌گذارد ــ برداشتی که به مجموعه‌ای از قراردادها متکی است که به جای آن که نیروی ابداع را آزاد کند آن را محدود می‌سازد. الهام، و خودانگیختگی که همگام با الهام پیش می‌رود، دیگر نمی‌تواند به طور مؤثر وارد مفهوم وحدت‌بخش اثر بشود بلکه در دایره‌ی اختلاف‌های جزئی رنگ، آرایش‌ها و تکمیل‌کاری‌ها محدود می‌شود. تصویر در اساس پیش از آن که آغاز شده باشد بر تمامت خود دست می‌یابد؛ و در تمامت یافتگی واقعی خود به نسخهٔ بدلی از خود مبدل می‌شود. همهٔ دشواری‌ها به دشواری‌های فن بدل می‌شود و باید با چیره‌دستی فنی حل شود. و با چیره‌دستی فنی اندیشهٔ **شیء** بیش از پیش با فشار خود را به جلو صحنه می‌کشاند: اندیشهٔ پرداختکاری، آرایشگری و تمامت‌بخشی و خاصه اندیشهٔ مورد انتظار بودگی[1]

رضایتی که باید حتی از بهترین نقاشی‌های پس از ۱۹۳۸ پیکاسو دریافت تا حد بسیار با مورد انتظار بودگیِ مفاهیمِ آن تباه می‌شود. تصویر بیش از حد از چیره‌دستی در پرداختکاری، خواه در جهت زشتی یا زیبایی ــ که مورد انتظار بودگی به آن میدان می‌دهد ــ بهره می‌گیرد. سه نقاشی ماتیسی ۱۹۵۶: **زن در صندلی جنبان، کارگاه و زن کنار پنجره**؛ نسخهٔ کم و بیش بزرگ Lam -Like نسخهٔ «ال» و نسخهٔ پیکاسویی اصیل «ان» در

---

1. Expectedness

سلسله کارهای **زنان الجزایر**؛ گواشی از ۱۹۴۶ به نام **پاستورال** ــ همه درخشان‌اند اما درخشش آن بیش از حد بوی اجراشدگی و ساخته‌شدگی می‌دهد. (نه این که «درخشان» واژه‌ای باشد که واقعاً دوست داریم در مورد هنر بزرگ به کار ببریم؛ اما همین که این واژه اینجا این همه حاضر و آماده به ذهن می‌آید به خودی خود مهم است.) و عیب و نقص‌های برخی دیگر از نقاشی‌های پس از ۱۹۳۸ که سبب عدم موفقیت آن‌هاست به وضوح هرچه تمامتر ناشی از اشتباهات اجرا، یا خطاهای فن‌اند، نه ناشی از کاستی‌های خلاقیت. برای نمونه این نکته در مورد قرمزهای نادلپذیر در **زن سبزپوش** (۱۹۴۳) و مزاحمت کارتون‌وار سر نیمرخ فیگور نشسته در **سرناد** (۱۹۴۲) نیز صدق می‌کند. پیکاسوی دورهٔ نخست را البته نمی‌شد به این آسانی از هم جدا کرد.

پیکاسو پیکره‌سازی است یا بوده است که در ساختن مجسمه‌های خود کوشش بسیار به کار می‌برد و برخی از بزرگترین و نیز انقلابی‌ترین مجسمه‌های این قرن حاصل کار اوست. می‌توان چنین پنداشت که تعهدی سنگین‌تر به این ابزار بیان شاید می‌توانست بحران او را در دههٔ ۱۹۳۰ حل کند؛ گیرم تنها از آن‌رو که وفاداری هندسی به طبیعت در یک رسانهٔ کمتر سه بعدنما (توهمی) کمتر به زیان او بود. شاید هم این تصمیم چندگاهی تعادل را حفظ کرد. چنان که از کان وایلر در کتاب ادگار و مایّارد دربارهٔ پیکاسو نقل شده است «پیکاسو در ۱۹۲۹ دربارهٔ یادمان‌هایی می‌اندیشید که هم می‌توانستند خانه‌هایی برای زیستن باشند و هم مجسمه‌های غول‌پیکر سرهای زنان، و می‌شد آن‌ها را در سراسر کنارهٔ مدیترانه برپا کرد؛» پیکاسو می‌گوید «مجبورم فقط به نقاشی کردن آن‌ها دل خوش کنم چون هیچ‌کس سفارش ساختن یکی از آن را به من نخواهد داد.» با تکیه براین گفته هرچیزی هم که بتوان از ماهیت گرایش پیکاسو به مجسمه‌سازی نتیجه گرفت، این واقعیت به قوت خود باقی است که او

هرگز در دوره‌های بسیار طولانی خود را وقف مجسمه‌سازی نکرد.

پس از ۱۹۳۱ پیکاسو آن مسیر شبه کانستراکتیویستی را که از ۱۹۱۲ جسارت‌های خود را در مجسمه‌سازی به آن محدود کرده بود ترک گفت و به پیکربندی و تکسنگ برگشت ــ گویی این روش با آرزوی کلی این زمان او نسبت به شیوهٔ بزرگ هماهنگی بیشتری داشت. نکتهٔ مهم اینجاست که تنها پس از آن، ده سال بعد از آن که این عناصر وارد نقاشی او شدند، آن گرایش‌های آرکائیک شده نخستین بار به مجسمهٔ او راه یافتند ــ و همین ورود دیر کرده ممکن است به توضیح این نکته مدد برساند که چرا پیکاسو پس از آن که دیگر یک نقاش کاملاً موفق نبود ده سال تمام همچنان یک مجسمه‌ساز کاملاً موفق ماند. در بیشتر سال‌های دههٔ سی کار پیکاسو با چیزهای توپُر دورهٔ نخست از نظر ابداع، به همان اندازه بارآور و نیز پیچیده و مسأله آفرین بود که نقاشی اَو در سراسر همان دوره؛ همچنان که تأثیر و نفوذ مشابهی نیز داشت. سپس در حدود همان زمان که سطح الهام نقاشی او فروافتاد بر سطح الهام مجسمهٔ او نیز همان رفت و حتی شاید به مراتب فروتر افتاد. در این بیست سالهٔ اخیر هیچ‌چیز در نقاشی او به اندازهٔ زورکی بودن یا متظاهرانه بودن تمام عیار برخی از مجسمه‌های برنزی بزرگ او تکانم نداده است. (بلندترین فیگور در **آبتنی‌کنندگان** (۱۹۵۸)، نیرومندتر از هر تصویری است که در آن هنگام ساخته است).

همان‌سان که پیکاسر به ندرت توانسته است به طرر مثبت رنگ را به کار برد و همان‌گونه که فاقد احساس نسبت به بافت رنگ است، به همان‌سان نیز همواره فاقد «لمس» و حسی از سطح در مجسمه بوده است. با این همه همان‌گونه که توانست مدت زمانی دراز رنگ را به صورت منفی در خدمت مقصود خود به کار گیرد، همان‌طور نیز توانست به مدد «طراحی در هوا» از فقدان احساس لمس در مجسمه بکاهد ــ

یعنی به مدد ساختمان‌بندی به جای حجم‌نمایی، پیکربندی یا حکاکی. تنها هنگامی که کوشید مجسمه را بر الگوی کهن و رودنی پدید آورد ــ و در نقاشی او نیز مانند نقاشی ماتیس، این امر برای رنگ مثبت بود ــ رفته رفته به جای قوت‌های خود به ضعف‌های خود راه بُرد.

شاید هم پیکاسو به اسطورهٔ خود، که بسیاری از دوستدارانش به تبلیغ آن دامن می‌زنند، تسلیم شده باشد: این اسطوره که پیکاسو نیمه خدایی است که هرکاری از او ساخته است و از این‌رو ضعف و ناتوانی به او نمی‌چسبد. اما خواه این داوری را دربارهٔ او بپذیریم یا نپذیریم محتمل‌ترین توضیح آن است که او به محدودیت‌های روزمرهٔ فعالیت و هستی انسانی تسلیم شده است. گرچه پیکاسو نسبت به بسیاری از کسان به مراتب کمتر زندانی نخستین مرحلهٔ رسیدگی و بلوغ خود است بااین همه همچنان بیش از ماتیس زندانی این مرحله از بلوغ خود باقی می‌ماند. مجلهٔ تایم گزارش می‌دهد که «پیکاسو برآن است که اثر هنری باید ساخته شود، از کار بسیاری از اکسپرسیونیست‌های انتزاعی دلخور است، و سرانجام این که یک بار جوهر خشک‌کنی پر از لکه‌های مرکب را برداشت و به طرف دیدارکننده‌ای پرت کرد و با خشم گفت: «بیا، جکسن پالاک!» اصطلاح «ساخته شدن» ــ که ثابت شده است که در هنر اصطلاحی نسبی است ــ شعاری بود که زیر لوای آن کوبیست‌ها در پنجاه سال پیش به اصلاح آسیبی دست یازیدند که می‌پنداشتند امپرسیونیست‌ها به نقاشی وارد آورده‌اند.

۱۹۵۷

پیکاسو و کمدی انسانی یا حلول پاگنده

میشل لی ریس

زیستن چنو بر حاشیهٔ زندگی، بر حاشیهٔ هنر
ژوستین پره رُژ نقاش بود.
آپولینر، L' Hérésiarque

اپرای رُم در فصل تابستان آثاری را در **حمام‌های کارکالا** به اجرا می‌گذارد و به همین منظور این محل به تئاتر روباز عظیمی تبدیل می‌شود. شبی در ۱۹۴۹ من اجرایی عالی از اپرای پرآوازهٔ L Pagliacci اثر لئون کاوالو را شاهد بودم. اپرا با درآمدی آغاز می‌شود که اینجا می‌خواهم شرح مختصری از آن به دست دهم؛ این متن فشرده مبتنی بر شرح برنامه‌ای است که میان یادگارهای آن تابستان رُمی پیش خود نگه داشته‌ام. در این نمایش یکی از شخصیت‌های اپرا به پیروی از رسم نمایش‌های کمدی دلارته پیش از بالا رفتن پرده به جلو صحنه می‌آید. وظیفهٔ او این است که طرحی فشرده از آنچه در پیش چشم تماشاگر خواهد گذشت به دست دهد و خاصه این نکته را به تماشاگران تفهیم کند که زیر پولک‌های پرتلألو و رنگ و روغن گریم، انسان‌هایی واقعی با عواطف و احساسات قرار دارند، احساساتی که همهٔ ما میراث برآنیم: نفرت که چون آتش می‌سوزاند، عشق که رؤیاهای رمانتیک خود را می‌سراید. بدین‌سان از تماشاگران می‌خواهد که تحت‌تأثیر لباس‌های تأتری و گریم گمراه نشوند

بلکه با نظر کردن به ورای این ترفندهای استادانه هستهٔ حیاتی و واقعیت انسانی نیرومند نمایش پیش روی خود را ببینند. بازیگری که بدین‌سان تماشاگران را فرا می‌خواند تا چنین بینگارند که گویی در چراغ‌های پیش صحنه‌ای غوطه‌ورند که بازیگران را در نوری کاذب به آنان می‌نمایاند و به همین ترتیب بازیگران را خیره می‌سازد و تصویر آنان را از چشم بینندگان محو می‌کند: مردی که پیش می‌آید تا پس از لحظه‌ای کوتاه و افشاگر ردای دلقکی خود را برافکند و خود را به لباس عادی به ما بنمایاند کسی جز یک باریتون[1] نیست که نقش تونیوی علیل را بازی می‌کند؛ همین تونیو است که در نمایش برای کانیو فاش می‌کند که همسرش به او وفادار نیست و از همین‌جا تراژدی آغاز می‌شود. هنگامی که او به جلو پرده می‌آید گویی صورتش عاری از بزک است و از آنجا که از فرق سر تا نوک پا پوشیده در باشلقی گل و گشاد است حالت آدمی را به خاطر می‌آورد که به انگیزه‌ای ناگهانی از پشت صحنهٔ رازآمیز به جلو صحنه جهیده باشد.

واقعیت یا وانمود سازی؟ این همان مسألهٔ اساسی است که تئاتر و در واقع هر شکل از هنر در برابر ما مطرح می‌کند. آیا آنچه هنرمند به ما می‌نمایاند دستکاری[2] ناب و ساده و شکل کم و بیش فرهیخته‌ای از سرگرمی است که صرفاً در زمرهٔ سرگرمی‌های پس از شام قرار می‌گیرد؟ و تا کجا انگشت روی چیزی می‌گذارد که برای ما حیاتی است و به اندازهٔ مسألهٔ غامضی اهمیت دارد که هملت با آن روبه رو شد اما نه او توانست از پیامد تراژیک آن بگریزد و نه شاه کلادیوس: جنایتی که شاه کلادیوس، این گناهکار کاملاً خود خواستهٔ آن، و هملت، این کینه‌خواه بی‌میل، فقط وظیفهٔ گزار آن‌اند؟ واقعیت یا وانمودسازی؟ هیچ هنر معتبری وجود ندارد که در زیر سطح مهارت‌های فنی آن واقعیتی اساسی نهفته نباشد و هنر

---

۱. Barito ، صدای متوسط مرد، میان تِنور و باس.

2. Artifice

پیکاسوی بزرگ ما به کاملترین معنای کلمه معتبر است؛ واقعیتی اساسی مانند حالت ناگواری که هملت هنگام ایفای نقش خود احساس کرد؛ نقشی که همان‌قدر برای قاتل درباری (که افشای گناه خود را در آن می‌دید) هول‌آور بود که برای خود او سودمند (چرا که نمایش موقتاً او را از یک دلمشغولی رها می‌کرد). کانیو نیز همین رهایی را تجربه می‌کند و آن زمانی است که از روی اندیشه و تأمل نمایشنامه را به صورت الگوی یک بازجویی جنایی درمی‌آورد و سپس با جاری شدن خون واقعی بر صحنهٔ نمایش و قلب دریده و خونچکان او زیر جامهٔ چل‌تکهٔ دلقکان گناهکار کیفر می‌شود. در همین سطح است ــ سطحی که تنها در دسترس بزرگترین هنرمندان است ــ که ناتورالیسم به **منتها درجهٔ** خود و پرواز ناب‌ترین تخیلات در یک کل ارگانیک وحدت می‌یابند. همچنین است حال سلسله طراحی‌ها و لیتوگرافی‌هایی که پیکاسو در زمستان ۱۹۵۴ـ۱۹۵۳ پدید آورد. این کارها که بیشتر سیاه و سفید است اما چندتایی هم مداد رنگی در میان آن‌هاست در حکم یک نوع دفتر یادداشت روزانهٔ گرافیکی است ــ و نه لفظی ــ و نه لغطی برای ثبت یک «فصلی در دوزخ»[1] نفرت‌انگیز و بحرانی در زندگی خصوصی او که سرانجام پیکاسو را به سوی یک جهت‌گیری نو و بازنگری در کل زندگی خود برانگیخت. زیرا هرگاه انسان با تجربه‌ای رو به رو شود که از نظر عاطفی ویرانگر باشد، اگر دارای کمترین حساسیت باشد ناچار در همه چیز تردید روا می‌دارد و در جهان‌بینی خود به طور همه‌جانبه بازنگری می‌کند. وقتی چنین انسانی نابغه باشد ــ چنان که نقاش «دورهٔ آبی»، مردمان سیرک، مبدع کوبیسم و اکنون پس از بسیاری از «دوره‌های» دیگر نقاش «کبوتر» مشهور چنین است ــ آنگاه عنصر قصه‌گویی (که بنابر مورد ممکن است ملودراماتیک یا کمیک باشد) تعالی می‌یابد و حکایت به اسطوره والایش می‌یابد.

---

۱. نام مجموعه‌ای از شعرهای آرتور رمبو شاعر فرانسوی (۹۱ـ۱۸۵۴).

پاگلیاچیویی که ایمان ساده و شجاعت طبیعی خود را از دست داده و دیگر سعی ندارد که ما را بخنداند، دون ژوانی که قدرت افسونگرش از او گریخته است ــ چنین است حال چارلی چاپلین هنگامی که او را در آن فیلمِ خود افشاگرِ **لایم لایت** می‌بینیم. شاید با دیدن **لایم لایت** این فکر به انسان دست دهد که در این فیلم، با آن مضمون دوگانه‌اش، مضمون مصیبت دلقک پیر و فرتوت و مضمون شکست و سقوط مردِ محبوب خانم‌ها، یعنی بافته‌ای از امور پیش پا افتادهٔ نخ‌نما و کهنه (هرچند که تاحدی به مدد معجزهٔ هنری چاپلین جانی نو یافته باشد)، فروترین لُجهٔ احساساتیگری را لمس کرده است؛ ولی مگر وقتی چنین مردی ناگزیر باشد با هنری که مایه شادی و لذت اوست و با عشق بدرود بگوید، آن هم هنگامی که گذشت زمان قدرت افسونگری را از او ربوده و درخشش شخصیتش را تیره و تار کرده است واقعاً به معنای پایان همه چیز نیست؟ اما حتی چیزی بدتر از این نیز هست. اگرچه هنرمند خلاق می‌تواند در قلمرو هنر ضربه‌ناپذیر باشد و مانند گاوباز در میدان نبرد هر حملهٔ حریف را به عنوان فرصت تازه‌ای برای نمایش دلاوری خود خوشامد بگوید، با این همه حتی بزرگترینِ هنرمندان نیز هرقدر از نظر استعداد و کاردانی بارور باشد باز یک انسان است و مانند همهٔ ما در معرض پیری و مرگ است. به علاوه با همهٔ ذخیرهٔ جادویی که در انبان دارد و سالیان دراز به جای مصرف آن با تجربه‌های گرانبها بر غنای آن افزوده است، باز هنگامی که مرگ به سراغش می‌آید وضعی بهتر از فروترین بازیگران دوره‌گرد ندارد. در واقع با در آمیختن **روزگار رفته‌ی** پروست با **وانهاده به سرنوشت** مالارمه می‌توان گفت که هیچ میزان از نبوغ نمی‌تواند زمان رفته را از میان بردارد و در این باور آنان تردید روا دارد که اثر هنریِ والا به سازندهٔ خود این توانایی را می‌بخشد که در برابر «آخرین دشمن» و جریان سیل‌آسای زمان بلعنده مقاومت کند. نزدیک به پایان **در جستجوی**

روزگار رفته، پروست خواننده را به یک نوع **داوری واپسین**، به یک مهمانی شبانه، فرا می‌خواند که در آن راوی با جماعتی از آشنایان دیرینهٔ خود، که سال‌ها آنان را ندیده است، دیدار می‌کند. **زمان** کار خود را کرده است با این همه به نظر می‌آید که هریک خود را آماده کرده است تا نقشی را، نقش خود را در هنگام جوانی، بازی کند و در یک آن این خیال به راوی داستان دست می‌دهد که مجلس بالماسکه‌ای ترتیب داده است. از اینجاست که در بالماسکه‌ای که پیکاسو ما را به آن دعوت می‌کند، مضمون‌ها و شخصیت‌های قدیمی به شکل طنزآمیز از نو پدیدار می‌شوند؛ همگی این شخصیت‌ها بسیار پیرند و به رغم ماسک‌هایی که بر چهره دارند، واقعیت عریان را، خواه پست و ناچیز و یا رقت‌انگیز به چشم می‌بینیم. اما برای پیکاسو که ایدئالیست نیست مسأله بر سر آفریدن توهمی از ابدیت بر الگوی یک **روزگار بازیافتهٔ** پروستی نیست. تکرار این مضمون‌ها و چهره‌های روزهای آغازین، بی‌آن که در خدمت جلوگیری از جریان‌یابی زمان و فساد گریزناپذیری باشد که سرنوشت محتوم همهٔ تن‌هاست، تأثیری مخالف دارد؛ ما آگاهیم که همگی با آن جریان سیل‌آسای بیرحمانه روفته می‌شویم که هیچ مقاومتی برنمی‌دارد، و انگار پیکاسو بر خشونت این جریان انگشت تأکید می‌گذارد.

«دوشیزگان آوینیون سی و پنج سال دراز و پُربار را پشت سر گذاشته‌اند.» چنین است جمله‌ای که از دهان شخصیت اصلی «به چنگ آوردنِ دامنِ وصال در آخرین لحظه»، همان نمایشنامه‌ای که پیکاسو در ۱۹۴۳ نوشت، بیرون می‌آید. اشارهٔ دیگری که همین بازیگرمی‌کند و شخصیتش به اندازهٔ نامش گروپی‌یه (پاگُندهه)[1] مسخره است، شاید پرتوی بر شخصیت خالقش بیندازد. این شخصیت همچنان که به دوست دخترش «لاتارته» که صبح به دیدن او آمده خوشامد می‌گوید فریاد

---

1. Gros Pied

می‌زند: «خب، چه سعادتی که در این صبح زود وقتی نان برشتهٔ صبحانه و انجیرهای تازهٔ ترش و شیربنم را می‌خورم تو را ببینم! یک روز دیگر گذشت، و دستم رو شد!» گرچه **دوشیزگان آوینیون**، تصویری که پیکاسو در اصل نام **روسپی‌خانه در آوینیون** را برآن گذاشت (که در واقع موضوع آن هم هست)، هیچ چیز از جوانی جاودانه و تازگی الهام خود را از دست نداده است، و گو که اکنون نقاش آن را که روزگاری آماج کینه‌توزانه‌ترین دشنام‌ها بود، به عرش برین می‌برند و آوازه‌اش به اقصای عالم حتی به میان توده‌ها رفته است، بااین همه نباید فریفتهٔ ظواهر شد. در چشم‌های این مرد، که مادام که زنده است هیچ نیرویی در دنیا نمی‌تواند او را از راهی که برگزیده است منحرف کند و شوخ‌طبعی تند و تیز این توانایی را به او می‌بخشد که با زیرکی در امتداد همین راه پیش برود، گرچه بار شهرتی بر دوش او سنگینی می‌کند که شاید ضعیف‌تر از او را از پا درآورد، باری در چشم‌های این مرد همه افتخار جهانگیری که نصیبش شده است هرگز چیزی بیش از یک «آفتاب سیاه» جلوه نکرده است. «سرما سوزک‌هایم! اوه، سرما سوزک‌هایم!» چنین است ناله پاهای شخصیت‌های اصلی در **دامن وصال** هنگامی که صاحبانشان آن‌ها را بیرون اتاق خواب‌های خود در «هتل سوردید» گذاشته‌اند.

اگر بخواهیم معادلی برای هنر پیکاسو بجوییم کجا بهتر از میدان گاوبازی و همهٔ متعلقاتش این معادل را می‌یابیم؟ زیرا که گاوبازی گسترهٔ پهناوری از تجربهٔ بصری را در بر می‌گیرد: از کثیف‌ترین امور ــ امعاء و احشای دریده شده، خون و گُه، مردانی که آب در دهان گردانده را تف می‌کنند ــ تا زیباترین لطافت‌ها: شکل ظریف و شکنندهٔ مرد که شنل خود را با ظرافت در برابر حریف بر زمین می‌ساید یا بر گردِ جثهٔ بزرگ حریف می‌چرخاند، برق چون پاره یخی شکسته یا شعلهٔ ناگهانیِ ضربهٔ مرگ، پرواز شنل‌هایی که به نقش گل‌ها آراسته‌اند، پارچه‌های خون رنگی که بر

پرچمک[۱] پیچیده شده‌اند. میان این دو حد نهایت اسباب و لوازم تجملی پر زرق و برق را نیز داریم: دسته‌های کاغذهای رنگینی که شمشیرک‌ها را در آن‌ها پیچیده‌اند؛ غلاف‌های شمشیر که از چرم براق است با برجسته‌کاری‌ها روی آن؛ جامه‌دان‌های بزرگ کهنه؛ یک چمدان اسپانیایی کهنه که استاد و دستیارانش لباس‌ها و وسایل را به بهترین شیوه در آن انباشته‌اند. همهٔ این‌ها شباهت بسیار به طرح‌هایی دارد که پیکاسو در زمستان ۱۹۵۴ـ۱۹۵۳ پدید آورد. در آن طرح‌ها نیز کنار هم نهادگی عناصر ناسازگاری را شاهدیم که به شکلی نمونه‌وار اسپانیایی‌اند و هم خصلت‌نمای هنر پیکاسو و هم گاوبازی‌اند، هردو میان خشن‌ترین طبیعت‌گرایی و درخشش شکوه فرازنده و چیره‌دستی خیره‌کننده نوسان دارند.

یک رفتامد[۲] بر «طبیعی‌ها» و البته «طبیعی‌های» واقعی استوار است و از آن‌گونه حرکت‌هاست که با نیزک‌هایی که به دست چپ گرفته شده اجرا می‌شود و در عین‌حال ساده‌ترین و خطرناک‌ترین گذرها است زیرا معنایش این است که شخص باید بدن خود را به تمامی عرضه دارد و بی‌محافظ رها کند ـ اگر بتوانیم از اصطلاحات خاص گاوبازی وام بگیریم تکنیک این مجموعه از صحنه‌هایی که پیکاسو تصویر کرده براین سیاق است. مضمون‌های این طرح‌ها دوگانه است: هنر به طورکلی با بسیاری از وجوه و گونه‌ها (نقاشی، ادبیات، طراحی رقص، سیرک و جز این‌ها) و

---

۱ Muleta، پارچه‌ای قرمز رنگ به شکل قلب از سرژ یا فلانل که به دور تکه‌چوبی می‌بندند که در انتهای باریک آن نیزه مانندی از فولاد نشسته است. این نیزک هم سلاحی دفاعی برای گاوباز است و هم وسیله‌ای برای تنظیم حالت سر و پاهای گاو. در عین‌حال برای اجرای یک سلسله گذرهاست که کم و بیش از ارزش زیبایی‌شناسانه برخوردار است؛ و سرانجام آن که گاوباز را در کشتن گاو به کار می‌آید.

۲. Faena، سلسله گذرها و رقت و آمدهایی که در میدان گاوبازی درست پیش از کشتن گاو و برای نمایش قدرت و مهارت گاوباز در برابر گاو انجام می‌گیرد. معادل فارسی از دو جز فراهم آمده است: رفت و آمد (رفتامد).

همهٔ دگرگونی‌های عشق انسانی به تصویر کشیده می‌شود. هر صحنه این را القاء می‌کند که انگار درست در لحظه طراحی، در لحظهٔ تسلیم کامل به فوران الهام بی‌خبر جوشیده و بیرون آمده است. در این‌جا اندیشهٔ حل و فصل هیچ‌گونه مسألهٔ تجسمی در میان نبود؛ همهٔ آنچه هنرمند می‌خواست این بود که آنچه را بر قلبش سنگینی می‌کند یا از مغزش می‌گذرد بر پهنهٔ کاغذ رها سازد بی‌آن‌که هیچ مانع زیبایی‌شناختی یا هیچ هراسی از بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های پیش‌پا افتاده در میان باشد: «وقتی پیر و خاکستری و سالخورده شده‌ای» چون «برف‌های پارینه»، چرخ برهم زن، «بخند، پاگلیا چیو!»

تقریباً همهٔ مضمون‌هایی که پیکاسو در دوره‌های پیاپی کار خود از آن بهره گرفته است به‌طور تنگاتنگ با زندگی خصوصی او پیوند دارند: جزئیات تجربهٔ شخصی، مردمی که نسبت به آن‌ها در خود دلبستگی عاطفی یا احساساتی پرورده بود، پیکرهای تأثرانگیز یا تماشایی که در جوانی چشم او را گرفته‌اند. آنگاه نوبت به ترکیب‌بندی‌هایی با ابعاد حماسی رسید که با گرنیکا و شخصیت‌هایی آغاز شد که از اسطوره‌های باستانی کلاسیک یا از فولکلور خودساخته خود او سرچشمه می‌گرفت. همهٔ این نقش مایه‌ها، نه فقط آن‌هایی که با چیزهای واقعاً موجود پیوند دارند بلکه همچنین با آن‌ها که جهانی کم و بیش خیالی را مجسم می‌کنند، پیوندی دقیق با موقعیت جسمانی یا عاطفی هنرمند در زمان مشخص دارند؛ در واقع هنر پیکاسو سراسر خود زندگی‌نامه‌نگاری است. در واقع پیوستگی میان موضوع‌های نقاشی‌های او و خود او چنان تنگاتنگ است که انگار تکامل این مضمون‌ها به موازات تحول خود هنرمند پیش می‌رود. افزون براین، همهٔ این مضمون‌ها و گنج‌های باد آورد ــ بی‌آن که در دورهٔ کاری او در مقام یک هنرمند مرحله‌ای برجسته به شمار آید و همین که به آن‌ها دست یافت دیگر هرگز به آن باز نمی‌گردد ــ در چنتهٔ هنری او

گنجانده می‌شود، به هم می‌آمیزد و مایهٔ خلاقیت‌های جدید می‌شود.

از این رو پگاسوس[1] همراه با بالرین بالداری بر پشت خود که بر پردهٔ پیش صحنهٔ بالهٔ معرکه نقاشی شده است سال‌ها بعد به نسخهٔ سهمناک خود، به اسب پیکادوری در صحنهٔ آخر پردهٔ چهارم نمایشنامه «چهار دختربچه» تحول می‌یابد و آنجا او را در حالی می‌یابیم که امعا و احشایش بیرون ریخته و بر سرش جغدی نشسته است که سرنمون آن یک پرندهٔ اهلی است. (این جغد پیاپی در نقاشی‌ها، مجسمه‌ها و به ویژه سرامیک‌های پیکاسو از نو پدیدار شده است.) نمایش ادامه می‌یابد: «یک اسب بالدار سفید بزرگ همچنان که امعا و احشای خود را به دنبال می‌کشد و بال‌هایش دو طرف او را فراگرفته‌اند و جغدی بر سرش بیتوته کرده است وارد می‌شود. پس از لحظه‌ای مکث در برابر دختر بچه، پا به دو می‌گذارد و ناپدید می‌شود.» بعدها در **جنگ و صلح** همین پگاسوس (که در آغازِ کار اسب سیرک بود) یوغ خیشی به گردن دارد و بچه‌ای او را می‌گرداند. **کبوتر صلح** نیز در حال پرواز یا نشسته، تنها یا در پیوند با چهرهٔ زنان، سرنمون‌های خود را دارد. این‌ها کبوتران زنده‌ای بودند که پیکاسو معمولاً در کارگاه خود در کوچهٔ گرانز اُگوستین در پاریس از آن‌ها نگهداری می‌کرد؛ در عین‌حال شاید اگر به گذشته‌های دورتر بنگریم به کبوترهایی بربخوریم که در تابلوهای نقاشی پدر پیکاسو، روییس بلاسکو بسیار فراوان تصویر شده‌اند. زمانی که پیکاسو آن‌قدر بزرگ شده بود که گوشه کاری را بگیرد که وسیلهٔ گذران زندگی خانواده بود، پدر نقاشی پاهای کبوتر را به او واگذار کرد. در یکی از طرح‌های اخیر، کبوتر روی دست زنی برهنه نشسته است که دارد او را به دلقک ایستاده‌ای عرضه می‌کند که یک شاخهٔ زیتون (یا شاخهٔ درخت دیگری) به دست دارد.

---

۱. Pegasus ، در افسانه‌های یونان اسب بالداری که هنگام مرگ مدوسا از تن او بیرون جست.

شباهتی خانوادگی میان مینوتورهای پیکاسو و پهلوانان ریشوی او وجود دارد، پهلوانانی که رویش خزه‌واریش بر چهرهٔ آنان به طرزی غریب آن‌ها را به اعضای جهان جانوران یا گیاهان و به موجوداتی نیمه انسانی یا اگر درست بخواهید به موجودات فراانسانی مانند گاو مرد، اسب مرد یا بُز مرد شبیه می‌کند. مینوتورهایی به ما نمایانده می‌شوند ــ انسان‌های حیوانی شده یا حیوان‌های انسانی شده ــ که تاخت می‌آورند، به خوشگذرانی می‌پردازند، فسق و فجور می‌کنند و گاه در آوردگاه به حال مرگ می‌افتند یا مبتلا به کوری به چوبدست تکیه می‌کنند و در معیت آنتیگونه‌ای خردسال که راهبر آن‌هاست، چشم‌های تهی و گودناک خود را به سوی ستاره‌ها برمی‌گردانند. در **نبرد هیولا** یکی به پیش هجوم می‌آورد، دستی دراز می‌شود تا گویی مانعی را پس بزند یا شاید پرده از رازی سر به مُهر برگیرد. دیگرانی که در این صحنهٔ غریب شرکت جسته‌اند و نیمی در سایه و نیمی غرق در روشنایی‌اند یکی دخترکی است که دامنی کوتاه پوشیده و کلاه برهٔ بزرگی بر سر دارد و شمعی روشن به دستی و دسته‌ای گل به دست دیگر گرفته است؛ دیگری زنی است که چون گاوبازی پیاده[1] لباس پوشیده و سینه‌هایش برهنه است و شمشیرک گاوبازی را حمل می‌کند. دیگری مردی کم و بیش برهنه است که از نردبانی بالا می‌رود و به پیرامون خود می‌نگرد تا آنچه را روی می‌دهد ببیند؛ دو زن از پنجره‌ای به تماشا ایستاده‌اند که بر درگاه آن دو کبوتر فرود آمده‌اند. در تصویری از سال ۱۹۳۷ به نام **پایان یک هیولا** زنی برهنه و مسلح به یک نیزه آینه‌ای را به یک مینوتور، که خدنگی بر تنش نشسته است، پیشکش می‌کند. سرانجام در رشته تصاویری که چند ماه پیش کشیده شده است، مینوتور به‌صورت پهلوانی ریشو درآمده است که در برابر چهره یا سینهٔ خود سر یک گاو را گرفته است که از آن‌گونه سرهای

---

1. Torero

عروسکی است که بچه‌های اسپانیایی در بازی‌های گاوبازی خود به کار می‌برند.

به نظر می‌آید از میان همهٔ پیکرهای اسطوره‌ایِ کلاسیک بیش از همه آن‌هایی برای پیکاسو جالب‌اند که مسخی مداوم را مجسم می‌کنند، چرا که به هیچ‌رو مسألهٔ تمایل تعصب‌آمیز او به آفریدگانی چون سنتورها، فان‌ها و مینوتورها در میان نیست. به نظر می‌رسد خود او نیز همواره در حالتی از مسخ به سر می‌برد؛ هرگز با هیچ سبک ثابتی «قرار و آرام» نمی‌گیرد و حتی هنگامی که موضوع تصویر به معنای دقیق کلمه، مسخ نیست او روشی برای تغییر و تبدیل همهٔ آنچه به چشم می‌بیند دارد. آیا اصلاً میان یک میمون که جمجمه، آرواره‌ها و صورتش به مدد دو اتومبیل عروسکی کوچک کنارِ هم ساخته شده است و یک مینوتور، یک انسانِ گاؤ سر، هیچ تفاوت اساسی وجود دارد؟ آیا هنگامی که هنرمندی درصدد برمی‌آید تا از تصویری که مثلاً مانه، ال گرکو، کراناخ[1]، کوربه یا پوسن کشیده است «چیزی دیگر» پدید آورد کاری را به عهده نگرفته است که در تحلیل نهایی کوششی برای ابداع نشانه‌هایی نو برای یک دادهٔ کهنه است؟ و آیا هنگامی که به این ترتیب کار هنرمندی متقدم را به دست می‌گیرد در آن به چشم چیزی نمی‌نگرد که با جهان واقعی یگانه شده است، چیزی که باید گذاشت به صورت سنگواره درآید بلکه باید با دادن فرصتی برای یک زندگی بهتر به آن کمک کرد تا تکامل طبیعی خود را به تحقق برساند؟ به نظر می‌آید همین که چیزی زیر چشم یا دست‌های پیکاسو قرار گرفت دیگر نمی‌تواند ساکن بماند. خواه پیکاسو مسخی تند و صریح پدید آورد و خواه گویی هوس‌ها و ماجراهایی را که با مدل‌های خود از سر گذرانده است به صورت یک سلسله کار پیاپی عرضه کند، به هرحال همواره او را در حالتی می‌یابیم که انگار هیچ میلی ندارد که

---

۱. Lucas Cranach، نقاش و حکاک آلمانی (۱۴۷۲-۱۵۵۳).

بگذارد هیچ شیء یا موجود زنده‌ای همیشه همان باشد که هست یا هیچ زمینه‌ای از تجربهٔ بصری دست نخورده باقی بماند.

در طرح‌هاو چاپ سنگی‌هایی که به نظر می‌آید در آن پیکاسو نقش تاریخ نگار زندگی خود را بازی می‌کند ـ چرا که این طرح‌ها جلوه‌ای از زندگی او هستند و زمان همان‌گونه بر آن‌ها جاری است که برخود او ـ از تعداد فراوان پیکرهای ماسک‌دار تکان می‌خوریم. در این‌جا با بُن مایهٔ مسخ به شکلی مسخره برخورد شده است. چرا که تغییر چهره‌ای که در فریفتن ما ناکام می‌ماند چیزی جز مضحکهٔ یک معجزه و کوششی سرهم‌بندی شده برای استحاله نیست. مردی که حین ارتکاب جرم با فریب و حقه‌بازی گناهکار شناخته می‌شود به هیچ‌رو نمی‌تواند چهره‌ای تراژیک از خود نشان دهد و ما تنها به چشم یک پشت‌هم‌انداز و چاچول‌باز یعنی چهره‌ای کمیک به او نگاه می‌کنیم. در همان اوایل از هنگام اجرای معرکه پیکاسو به نتایج این قاعده تن داده بود. پس از پگاسوس بر پردهٔ پیش صحنه اسبی عجیب به ما نمایانده می‌شود که باکر و فر بر صحنه می‌خرامد، یک نوع نقیصهٔ هجوآمیز توسن آسمانی است که اعضای گروه باله از حرکت پاهای او تقلید می‌کنند. همچنین در یک رشته کنده‌کاری‌های کاملاً تازه که صحنه‌هایی از سلحشوری را نشان می‌دهد برخی از «اسب»های زره‌پوش که مرکوب شهسواران‌اند پهلوان بچه‌هایی هستند که برای ایفای نقش این لباس‌ها را در بر کرده‌اند.

این احساس به انسان دست می‌دهد که پیکاسو از همان سال‌های آغازین جوانی از این نکته آگاه بود که مقدر است هر اسطوره دیر یا زود به قصه و حکایت پیرزنان بدل شود؛ تقریباً هر رسم تشریفاتی جشن و عیاشی بسیار در بر دارد؛ و سرانجام جادوی اصیل اغلب با حقه‌بازی همراه است. مسخ نیز مانند جادو ممکن است «سیاه» یا «سفید» باشد و هردو گونه به دست بندباز سیرکی تصویر می‌شوند که در هنرنمایی‌های

چیره‌دستانه و لباس و آرایش پر تلألو خود به امری فراطبیعی اشاره دارد، با این همه در اساس چیزی مرکب از کهنه‌پاره‌ها و وصله‌ها است.

در قرن نوزدهم ـ در دوره‌ای که اگر **پا به پای** وقایع‌نگاران دقیق حرکت کنیم از ۱۷۸۹ آغاز می‌شود و با انقلاب اکتبر روسیه پایان می‌گیرد ـ در کنار اسطورهٔ هنرمند همچون اهریمن (اسطوره‌ای که بر ویرانه‌های ایمان مذهبی بنیاد گرفت و نخستین ضربه را هنگامی از دست آرتور رمبو خورد که رمبو پوچی رؤیای شاعر را دریافت و در سکوت فرو رفت) اسطورهٔ هنرمند خوار شده و رانده و زدهٔ همگان سر برآورد. از اینجاست که با آثاری چون **سالتیمبانک** پیر بودلر، «برازیهٔ نامدار»[1] از نروال (این‌جا بازیگر را هو می‌کنند)، غزل **دلقک تنبیه شده** از مالارمه و بعدها دامتان **آستر** از ریمون روسل سر و کار می‌یابیم که هنگامی نوشته می‌شوند که هنرمند در لحظه‌ای از اوج خوشی و غرور خود را اهریمن تصور کرده است. از این‌رو در آخرین فیلم چاپلین نیز می‌بینیم که «دلقک» دیگر نمی‌تواند بخنداند و در صحنه‌ای خالی بازی می‌کند. از دیدگاه رُمانتیک هنرمند خلاق از بیخ و بن با آدم معمولی فرق دارد و پیشه‌اش میان دو حد نهایت نوسان دارد. خواه الاهه‌ای پیروزمند یا شهید، خواه پیامبری الهام یافته یا دیوانه‌ای که خلایق ریشخندش می‌کنند ـ «بال‌های غول‌آسای او پاهای او را از رفتن باز می‌دارند» ـ هنرمند تنها می‌ماند و در مبارزهٔ سراسر عمر خود با جهان دشمن خو، تلخ و شیرین معشوقه‌های نشاندهٔ بالزاک و **شکوه و شوربختی** آنان را می‌آزماید. پیکاسو در نخستین سال‌های کار خود گدایان، چلاق‌ها، روسپیان و گاه گاه دوستان خود را (مثلاً خایمه سابارتس) نقاشی می‌کرد و لحظه‌هایی را برمی‌گزید که آنان خود را از جهان سخت جدا افتاده و تنها حس می‌کردند. وجه مشترک همهٔ آنان بی‌پناهی و رانده‌شدگی است؛ اینان ساکنان آن حاشیه‌ای از جامعه‌اند

---

1. Illustre Brisacier

که هنرمند در آن زندگی می‌کند و نمونه‌وارترین عناصر آن بازیگران دوره‌گرداند، دوره‌گردهایی که در آن واحد هم آذوقه‌رسان‌های سحر و فریبندگی‌اند و هم خانه به‌دوشانی که هرگز مطمئن نیستند لقمهٔ نان بعدی از کجا می‌آید. سابارتس در کتاب خود «پیکاسو، چهره‌ها و خاطرات» دربارهٔ پیکاسوی آغاز دورهٔ آبی (این ته رنگ چنان که شهرت دارد رنگ مالیخولیاست) می‌نویسد: «پیکاسو هنر را فرآوردهٔ غم و درد می‌داند ــ و در این نکته ما هم با او هم داستانیم. او معتقد است که غم به ما می‌آموزد که تأمل و اندیشه کنیم؛ این که رنج در رگ و پی زندگی جای دارد.»

هنرمند رمانتیک که مورد نفرت میثاق‌های جامعهٔ سازمان یافته است و کل ساختار جهان پیرامون خود را به مبارزه طلبیده است به تناوب میان طنز خشن و فوران هیجان‌انگیز در نوسان است. هنگامی که رمانتیک از آرمانی کردن امور باز می‌ایستد «پرده دری» پیش می‌گیرد و انگشت بر معایب نظم موجود می‌گذارد. کسی که از طنز خواه به صورت یک ماسک یا سلاحی برای دفاع بهره می‌گیرد خیلی خوب می‌داند که ممکن است پشت خنده گریه باشد؛ و اگرچه «حقیقتِ» بازیگر بیشتر وقت‌ها چیزی جز جلوه‌ای از صحنه نیست، اما ممکن است حقیقت دیگر، حقیقتی حقیقی‌تر در زیر این لال‌بازی نهفته باشد. اینان اخلاف آن نکته‌سنجان دمدمی مزاج‌اند که رد پای آنان را تا کارهای تیپلو جوان می‌توان پی‌گرفت؛ مردی که می‌خندد و دلقک تراژیک (مثلاً تریبُوله که شکسپیر او را با جمجمهٔ یوریک مجسم کرد و وردی ریگولتوی خود را از روی او ساخت) با روسپی بداقبال ــ همان فانتن و مادام کاملیا که در ایتالیا به صورت «زن هرجایی» یا تراویه‌تا درمی‌آیند ــ ترکیب می‌گردد تا ثابت شود که اعتماد بر ظواهر می‌تواند تا کجا گمراه‌کننده باشد. و شاید در پاگلیاچی، آنجاکه مضمون مردی که پشت ماسک خنده گریه سر می‌دهد و زیر لباس چهل تکهٔ دلقکیِ خود، خودِ غمگین خویش باقی می‌ماند تا

نتیجهٔ منطقی خود پیش برده می‌شود، به قول طبیعی دان‌ها با «گونه»ای از ملودرام سر و کار داریم.

نگاه کردن به پشت صحنه‌ها و دیدن آنچه در پشت صحنه اتفاق می‌افتد بسیار دل‌انگیز است. در زیر ظاهربازی چیزی جدی و در پس جدی بودن چیزی خنده‌آور نهفته است؛ جلوهٔ لودگی در کسی که بر شرافت خود ایستادگی می‌ورزد، و اندوه خنده آفرین حرفه‌ای از همین جاست. وقتی عروسک‌های آشنا را برای نمایش برمی‌گزینیم خوراک خوبی برای سرگرمی و نیز آموزش در دست داریم. پیکاسو در آخرین طراحی‌های خود هردو سوی تصویر را نشان می‌دهد: هنرمند بزرگ همچون چهره‌ای شوخی‌آفرین و حقه‌باز همچون مردی اندوهگین، و این کار را چنان پُر تأثیر انجام می‌دهد که به رغم تعالی روشن نبوغ او شک می‌کنیم که نکند عنصری از هردو عامل در خمیرمایهٔ او به کار رفته باشد. برای هنرمند رمانتیک منش همه چیز بسته به این بده و بستان میان نمود و واقعیت است؛ از این‌رو بسیاری خود را تسلیم این فریب کرده‌اند که می‌توانند در آن توجیهی برای پافشردن بر نمودها بیابند؛ اما پیکاسو در جستجوی حقیقت آن‌قدر روشن‌بین هست که به فریب خورده‌ای بی‌اراده بدل نشود. گریز به عالم رؤیا پیش او جز به معنای نفیِ تمامت انسان نیست. در هنر او در پس پشت داده‌هایی از نمودها که پیومسته مورد چالش قرار گرفته، شرحه شرحه شده و دگرگونی یافته است همواره هستهٔ سخت و محکمی از واقعیت می‌یابیم (رمبو گفته است: هستم و همیشه خواهم ماند»).

پیکاسو چندان قلمرو هنر را کامل کاویده است که محدوده‌های آن را خوب می‌شناسد. در سراسر زندگی از مرحلهٔ «کودک اعجوبه» و پسر پانزده ساله‌ای که همهٔ اسرار استادان قدیم بر سر انگشتانش جای داشت تا زمان حاضر هرگز از ابداع روش‌های نو خسته نشده است ــ و شاید از

آن‌رو که برای هنرمند چیره‌دستی چون او این یگانه راه پیش رفتن در مسیر خویش است بی‌آن که دستخوش ملال شود. آموزهٔ «هنر برای هنر» مخالفی مصمم‌تر از پیکاسو ندارد؛ نه این که پیکاسو اعتبار مطلق هنر را انکار کند بلکه می‌کوشد آن را به پایه‌ای برتر برکشد. با این همه این هم درست است که بگوئیم هیچ هنرمندی هرگز پرشور و حال‌تر از او خود را وقف هنر نکرده است زیرا آنچه در هنر ــ هنری که زادهٔ تخیل است ــ پیکاسو را به خود می‌کشد کیفیت انسانی نمایان هنر است. برداشت او از نقشی که باید به هنر واگذاشت، یعنی نقش معشوقهٔ تمام عمری که هنرمند بی‌محابا خود را تسلیم او می‌کند بی‌آن که اندیشه‌هایی گزافه‌آمیز یا مبالغه‌آمیز دربارهٔ «شغل» داشته باشد، گویی با تکرار مضمون نقاش و مدلش، که بارها به کار گرفته و هنوز نیز به کار می‌گیرد تصویر شده است.

در تصویرپردازی «**شاهکار گمنام**»[1] بالزاک مضمون نقاش و مدل از دیدگاهی مورد بررسی قرار گرفته است که شاید بتوان آن را دیدگاه حرفه‌ای خواند: کشمکش میان استادکار و مدل او که در عین‌حال به صورت اندیشهٔ مرکزی داستان و چکیدهٔ یک موقعیت انسانی اساسی درمی‌آید. نقاش و مدل، مرد و زن ــ در زمینهٔ هنر نیز مانند زمینهٔ عشق همواره جدایی میان ذهن و عین، همان دشمنانی که همواره با یکدیگر رو در رو درمی‌آیند، جریان دارد و با شکافی از همدیگر جدا می‌شوند که هیچ‌کس هر اندازه هم که نبوغش شگرف باشد نمی‌تواند امیدی به پر کردن آن داشته باشد. یکی از تصاویر پیکاسو به صورت نمادی از کشمکشی که در درون یک کارگاه انجام می‌پذیرد گاوی را نشان می‌دهد که به اسبی حمله‌ور شده است و نبرد تا سرحد مرگ جریان دارد.

پیکاسو در این طرح‌ها در چهره‌های جاودانه و تقریباً اسطوره‌ای

---

۱. این داستان کوتاه و بسیار مشهور در ضمن مجموعه داستان‌هایی با نام «سرهنگ شابر» به ترجمهٔ عبدالله توکل به فارسی درآمده است ــ م.

شاهکار گمنام، به مضمون هنرمند و مدلش به شیوه‌ای دیگر پرداخته است. هم هنرمند و هم مدل با چیره‌دستی تمام و گاه تا حد یک کاریکاتور شخصیت‌پردازی شده‌اند. مدل‌ها معمولاً کمتر نیازی به زیبایی دارند؛ [فی‌المثل در طرح **نقاش و مدل مالخورده**، دهم ژانویه ۱۹۵۴]. در واقع برخی از آنان از کار افتادگان سالخورده‌اند و برخی دیگر اشیایی از زندگی روزمره مثلاً ساعت مچی، کفش و جوراب پوشیده‌اند. نقاشان نیز از هر سنخ آدم قابل تصوراند: پیر و جوان، کوته‌بین یا تیزبین، پرشور و حال یا بی‌پر و پای صرف. اغلب مرد پیر یا زشتی را می‌بینیم که رو به روی زنی جوان نشسته است که شاید بتوان او را مانند لاتارته در «کارگاه هنری گروبی‌یه» واجد «زیبایی شکوهمند» خواند. موقعیت نقاش و مُدل فقط یکی از موقعیت‌های متعددی است که در آن مرد و زن با یکدیگر رو به رو می‌شوند؛ و این‌ها نیز به نوبهٔ خود در موقعیت گسترده‌تری از رویارویی خودآگاه با ناخود[آگاه] و «دیگری» قرار می‌گیرند. از این‌رو در بسیاری از طرح‌ها نقاش جای خود را به پیکرهایی کاملاً متفاوت می‌دهد و بدین‌سان شاهد این چهره‌ها هستیم: بلهوسی که با زنی دوست داشتنی مهرورزی می‌کند، **کیوپید**[1]ی ماسک‌زده، «شاه» **کارناوال**، دلقک مالیخولیایی (بازمانده‌ای از دورهٔ سیرک‌بازان پیکاسو)، یک میمون (خاطرهٔ دیگری از جوانی او) و پیرمردی که چیزی از یک لوده و چیزی از یک کشتی‌گیر چینی دارد و لبخند تلخش حکایت از تجربه‌ای دراز از جهان دارد. هرچهرهٔ اصلی (خواه زن یا مرد) با همدم خود همراهی می‌شود: گروهی از تماشاگران با گروهی از تماشاشوندگان رو به رو می‌شوند که یا ژست‌های خاص به خود گرفته‌اند یا جذابیت‌های خریدنی خود را به رخ می‌کشند؛ گاه نیز با نفر سومی همراهی می‌شوند که با دقت

---

۱. Cupid، در افسانه‌های رُمی الاههٔ عشق، پسر ونوس که معمولاً به صورت پسری بالدار مجسم می‌شود که تیر و کمانی به دست دارد.

بیشتر آشکار می‌شود که خود نقاش است. گویی هنرمند با بازی کردن با این همه چهره‌های صورتک‌زده و جانوران بازیگر (گونهٔ دیگری از بالماسکه) در دامی که خود گسترده گرفتار آمده است و از آنجا که حرفهٔ او عرضهٔ پیکر دیگران است انگار خود او نیز فقط می‌توانند به مفهوم پیکرمند[1] و همچون یک سیاهی لشکر، یک تماشاگر و ناظری سایه‌وار هستی داشته باشد ــ دون ژوانی که به سبب میل سیری‌ناپذیر خود به ماجراهای تازه با تبدیل شدن به تمثال بیجانی از فرمانده کیفر می‌بیند.

بریکی از صفحات این رشته کارهای شگفت‌انگیز مرد ریشوبی را می‌بینیم که با لذتی ولع‌آمیز (مانند ماتادوری پس از یک ضربهٔ نهایی[2] موفق) به تصویری خیره شده است که زنی برهنه را نشان می‌دهد که حالت یک سیاه مست یله رفته را به خود گرفته است. اینجا با هجوی از «پیروزیِ» هنرمند سر و کار داریم که در مسخرگی دست کمی از صحنه‌های آن کارگاهی ندارد که دیدارکنندگان آن تصویری را احمقانه به تحسین گرفته‌اند که آشکارا آنان را دست انداخته است. همه از خبره‌ها، منتقدان و هنرمندان مرد و زن به این تصویر خیره شده‌اند بی‌آن که کوچکترین توجهی به زیبایی شاداب مدلی داشته باشند که دراز کشیده است و بدین‌سان از آنچه تحسین می‌کنند تنها تصوری محو دارند. در واقع شاید به جز زن خوابیده همه چیز به طریقی در هاله‌ای از رمز و راز پیچیده شده است.

به نظر می‌رسد در این بالماسکهٔ بسیار متنوع که چیزی از پانتومیم عید میلاد مسیح انگلیسی و چیزی از کمدی دلارته را با چاشنی رقص مرگ در هم می‌آمیزد شکوه طراحی نیز خود چاشنی طنز دیگری برآن می‌افزاید. هیچگاه تاکنون چنین چیره‌دستی شگفت‌انگیز هنری این همه شادمانه به کار گرفته نشده تا هنر را به مسخره بگیرد. و نیز هرگز با چنین قطعیتی

---

1. Figurative 2. Estocada

ثابت نشده بود که نابغه‌ای که می‌تواند به مدد مغز و ده انگشت خود هرچه را می‌خواهد با موفقیت به انجام برساند مانند همهٔ ما با واقعیات اساسی زندگی روبه رو می‌شود: این که زندگی در نهایت امر یک بازی باخته است که ناگزیر با شهمات پایان می‌گیرد. در پس پشت صحنه‌های چشم‌نواز که بر روی آن هنرمند شایسته مثل یکی از تهیه‌کنندگان سینما همه‌جا بی‌محابا پول خرج می‌کند و به رغم شهرتی که این‌گونه صحنه‌ها برای او می‌آورند، او همان می‌ماند که در آغاز بود و به اندازهٔ میرندگان عادی درمانده و بیچاره است: مثلاً، دلقکی که جلوی آینه‌ای کوچک، در حضور همسر خود که از پستان خود به بچه شیر می‌دهد یا زن جوانی که جوراب به پا می‌کند، ابروهای خود را می‌آراید. هر اندازه هم که این هنرمند پر قریحه و بااستعداد باشد، هیچ‌کس نمی‌تواند از موقعیت انسانی خود بگریزد؛ نه هنر و نه عشق نمی‌توانند مانع جریان زمان شوند، همان زمانی که چون دوران شاداب جوانی گذشت او را به بازی چشم بندانکی می‌کشاند که در آن برندگان نیز بازنده‌اند.

همچنان که سال‌ها می‌گذرد مینوتور دیونیزوسی وفانِ باکومی رفته رفته جای خود را به چهره‌های کمدی ناب یا پیکره‌هایی می‌دهند که رنگی از کابوس مبتذل دارند. مرد ماسک‌دار ــ شبه مرد یا شبحی محض از مرد ــ جای جانور ــ مرد را می‌گیرد؛ از پی تکوین و زایش، دلقک‌بازی، و در پی شکل‌های دورگهٔ اسطوره‌ای لباس‌های عجیب و خیال‌انگیز می‌آید. آن عصر طلایی که در آن لذت جسمانی هنوز افسون خود را از دست نداده و عشق دوست داشتنی‌ترین مضمون است جای خود را به عصر قلع می‌دهد که در آن گفت و شنود دلدادگان در نظر انسان، که معرفتش نسبت به زندگی پیوسته ژرف‌تر شده است، چون در آمیختن گفتگوی کرها و شوخی‌های ظریف همجنس‌بازان می‌نماید. چنان که بودلر در فشفشه‌ها نوشت: «مهرورزی به زنان هوشمند سرگرمی

بچه‌بازهاست»؛ و او نیز در هنر دلیلی بر گرایش مرد (که در نظر او پست می‌نمود) به فحشا می‌دید.

دون‌ژوان در پردهٔ اول **فریبکار سویل** اثر تیرسو دِمولینا به دونا ایزابلا می‌گوید: «من که هستم؟ مردی بدون نام.» در پایان نمایشنامهٔ به **چنگ آوردنِ دامن وصال در آخرین لحظه**[1] آمده است: «پنجرهٔ ته اتاق کاملاً باز می‌شود و یک گوی زرین به اندازهٔ هیکل یک مرد به درون می‌غلتد، اتاق را از برق خود روشن و مردم را خیره می‌کند. مردم دستمال‌ها را از جیب‌ها بیرون می‌کشند، چشم‌های خود را می‌پوشانند و دست‌های راست خود را به سوی یکدیگر تشانه می‌روند. همه با هم بارها و بارها فریاد می‌زنند: «**تو! تو! تو!**» و در همان دم بر روی گوی زرین بزرگ حروف کلمهٔ **هیچکس** پدیدار می‌شود.»

برق‌ها ادامه می‌یابد، ما خودمان را نشان می‌دهیم، هرکس به پهلونشین خود خیره می‌شود به امید آن که کشف او به ما یاری کند تا خود را بشناسیم. اما برق روشنایی او را کور می‌کند و ما نیز کور می‌شویم. میان بی‌نامیِ میلِ[2] مبهم و کمدی تماشاشوندگان و تماشاگران ــ همان کورهایی که دیده می‌شوند (یا دیده نمی‌شوند) و سبب می‌شوند (یا نمی‌شوند) که دیگران ببینند ــ سرزمین هرز زمان قرار دارد، **زمانی** که سنگدلانه ما را می‌فرساید، و هرگاه می‌کوشیم در **کسی** چنگ بزنیم، **هیچ‌کس** را می‌یابیم!

هیچ‌کس، نه حتی خودمان را؛ و خلاء چنان کامل است که حتی نمی‌توانیم از تنهایی سخن بگوییم. چرا که مادام که زنده‌ایم هیچ‌چیز نمی‌ماند مگر آن کشاکش انسانی که همهٔ زندگان در آن شریکند و ما را به هم پیوند می‌دهد. آیا محتمل نیست که این دو اصطلاح «هیچ‌کس» و «همه کس» دو وجه مکمل و نه مخالف را نشان دهند، دو قطبی که هنر حیرت‌انگیز پیکاسو که به اجماع بزرگترین هنر عصر ماست مطابق

---

1. Desire caught by the tail

2. Desire

ضرباهنگ یک Dramma gioceoso[1] که خوشبینی و نومیدی را به یک اندازه نفی می‌کند از میان آن سربرآورده است؟ شاید در پایان این گفتار ذکر این نکته خالی از فایده نباشد که هم او و هم آن نمایندهٔ بزرگ مفهوم کمیک زندگی، چارلی چاپلین، تقریباً دقیقاً به طور همزمان در برابر هنردوستان نخستین سر تعظیم خود را فرود می‌آوردند و هردو با حداقل آرایش به صحنه آمدند و بدین‌سان نسبت به قراردادهای زمانه کمترین تمکین را نشان دادند ــ و هردو چندان زیستند که شاهد انقلاب اجتماعی جهانی در افقِ زمانه باشند.

---

۱ ریتمی شاد در موسیقی عمرماً و در موسیقی نمایشی و صحنه‌ای.

سالشمار زندگی پیکاسو

۱۸۸۱ در ۲۵ اکتبر در مالاگای آندلس زاده می‌شود.

۱۸۹۵ به لالونخا، دانشکدهٔ هنرهای زیبای بارسلون راه می‌یابد.

۱۸۹۷ در مقام دانشجو در دانشگاه سلطنتی سان‌فرناندو در مادرید به تحصیل می‌پردازد.

۱۹۰۰ نخستین سفر به پاریس.

۱۹۰۴ **دورهٔ آبی** را می‌آغازد؛ نخستین نمایشگاهش را در پاریس در نگارخانهٔ ولار برگذار می‌کند؛ در پاریس ماندگار می‌شود؛ با ماکس ژاکوب دوستی می‌گیرد.

۱۹۰۵ **دورهٔ صورتی** را می‌آغازد؛ با گیوم آپولینر، لئو و گرترود استاین و فرناند اُلیویه آشنا می‌شود.

۱۹۰۶ با ماتیس آشنا می‌شود.

۱۹۰۷ دورهٔ **کوبیستی‌اش** را می‌آغازد؛ **دوشیزگان آوینیون** را نقاشی می‌کند؛ با ژرژ ژبراک و دانیل هانری کان وایلر آشنا می‌شود.

۱۹۰۹ نخستین نمایشگاهش در آلمان در گالری تاون هاوزرِ مونیخ برگذار می‌شود.

۱۹۱۱ نخستین نمایشگاهش در ایالات متحدهٔ آمریکا در گالری فتوسی‌سشن در نیویورک برگذار می‌شود.

۱۹۱۲ نخستین نمایشگاه آثارش در انگلستان در گالری استافوردِ لندن برپا می‌شود؛ آغاز دوستی‌اش با مارسل اوبرت (معروف به «اوا»).

۱۹۱۳ دورهٔ **کوبیسم تحلیلی** خود را می‌آغازد؛ تابستان‌ها را در بسرِت، در لیل سورسُرگ، با براک و خوان گریس می‌گذراند؛ پدرش در بارسلون درمی‌گذرد.

۱۹۱۴ تابستان را با براک و آندره درن در آوینیون می‌گذراند.

۱۹۱۷ همراه ژان کوکتو به رُم می‌رود و طراحی صحنه‌ها و پرده‌های پیش صحنه و پس‌صحنهٔ بالهٔ **معرکه** را برای **بالهٔ روس** به سرپرستی دیاگیلف به عهده می‌گیرد.

۱۹۱۸ با اولگا کوکلوا ازدواج می‌کند.

۱۹۱۹ با خوان میرو آشنا می‌شود.

۱۹۲۰ طراحی برای بالهٔ پولسینلای استراوینسکی؛ دورهٔ **کلاسیک**‌اش را می‌آغازد.

۱۹۲۱ دو نسخه از **سه نوازنده** نقاشی می‌کند؛ تولد نخستین فرزندش پل از همسرش اولگا.

۱۹۲۵ **سه رقصنده** را نقاشی می‌کند.

۱۹۲۶ به شاتو دو بوآزِلو در نزدیکی ژیرور نقل مکان می‌کند.

۱۹۳۱ اچینگ‌هایی برای **شاهکار گمنام** بالزاک و **تناسخ‌ها** اُوید ترتیب می‌دهد؛ نخستین کتاب را ولار و دومی را اسکیرا منتشر می‌کند.

۱۹۳۲ نمایشگاه‌های متعدد مرورانه در گالری ژرژ پتی در پاریس و کُنسن هاوس در مونیخ؛ با ماری ترز والتر آشنا می‌شود.

۱۹۳۵ مجموعهٔ **نبرد هیولا** را می‌آفریند؛ تولد دخترش مایا از ماری ترز والتر.

۱۹۳۶ آغاز جنگ داخلی اسپانیا؛ با دورا مار طرح دوستی می‌ریزد.

۱۹۳۷ دیوارنگارهٔ گرنیکا را برای عرضه در غرفهٔ جمهوری اسپانیا در **نمایشگاه جهانی پاریس** نقاشی می‌کند.

۱۹۳۹ آغاز جنگ جهانی دوم؛ نمایشگاه مرورانهٔ بزرگ از آثارش در موزهٔ هنر نوین نیویورک برگذار می‌شود؛ مادرش در بارسلون درمی‌گذرد.

۱۹۴۱ نمایشنامه‌ای به نام **چنگ آوردن دامن وصال در آخرین لحظه** می‌نویسد.

۱۹۴۴ پاریس اشغال شده از سلطهٔ نازی‌ها آزاد می‌شود. بزرگداشت پیکاسو در **سالن پاییزه**؛ پیکاسو به عضویت حزب کمونیست فرانسه درمی‌آید.

۱۹۴۵ کار لیتوگرافی را در کارگاه فرنان مورلو از سر می‌گیرد.

۱۹۴۶ با فرانسواز ژیلو آشنا می‌شود.

۱۹۴۷ در کارگاه مادورا در وال‌لوری به کار سرامیک‌سازی می‌پردازد؛ تولد پسرش کلود از فرانسواز ژیلو.

۱۹۴۸ به ویلای لاگاللوآز در وال‌لوری نقل مکان می‌کند.

۱۹۴۹ دخترش پالوما از فرانسواز ژیلو به دنیا می‌آید.

۱۹۵۱ به مناسبت جنگ امپریالیستی امریکا در کره **قتل عام در کره** را نقاشی می‌کند.

۱۹۵۱ **جنگ و صلح** را نقاشی می‌کند.

۱۹۵۴ نسخه‌های دیگرگونه‌ای از **زنان الجزایری** دُلاکروا می‌پردازد؛ با ژاکلین رُگ آشنا می‌شود.

۱۹۵۵ همسر اولش اولگا درمی‌گذرد؛ به ویلای کالیفرنی در کن اسباب‌کشی می‌کند.

۱۹۵۷ سلسله نسخه‌های گوناگونی از روی La Meninas اثر ولاسکز می‌پردازد؛ نمایشگاه مرورانهٔ مهمی از کارهایش در نیویورک برگذار می‌شود.

۱۹۵۸ دیوارنگاره‌ای برای ساختمان یونسکو در پاریس اجرا می‌کند. به شاتو دو ووناگ درنزدیکی اکس‌آن پرووانس نقل مکان می‌کند.

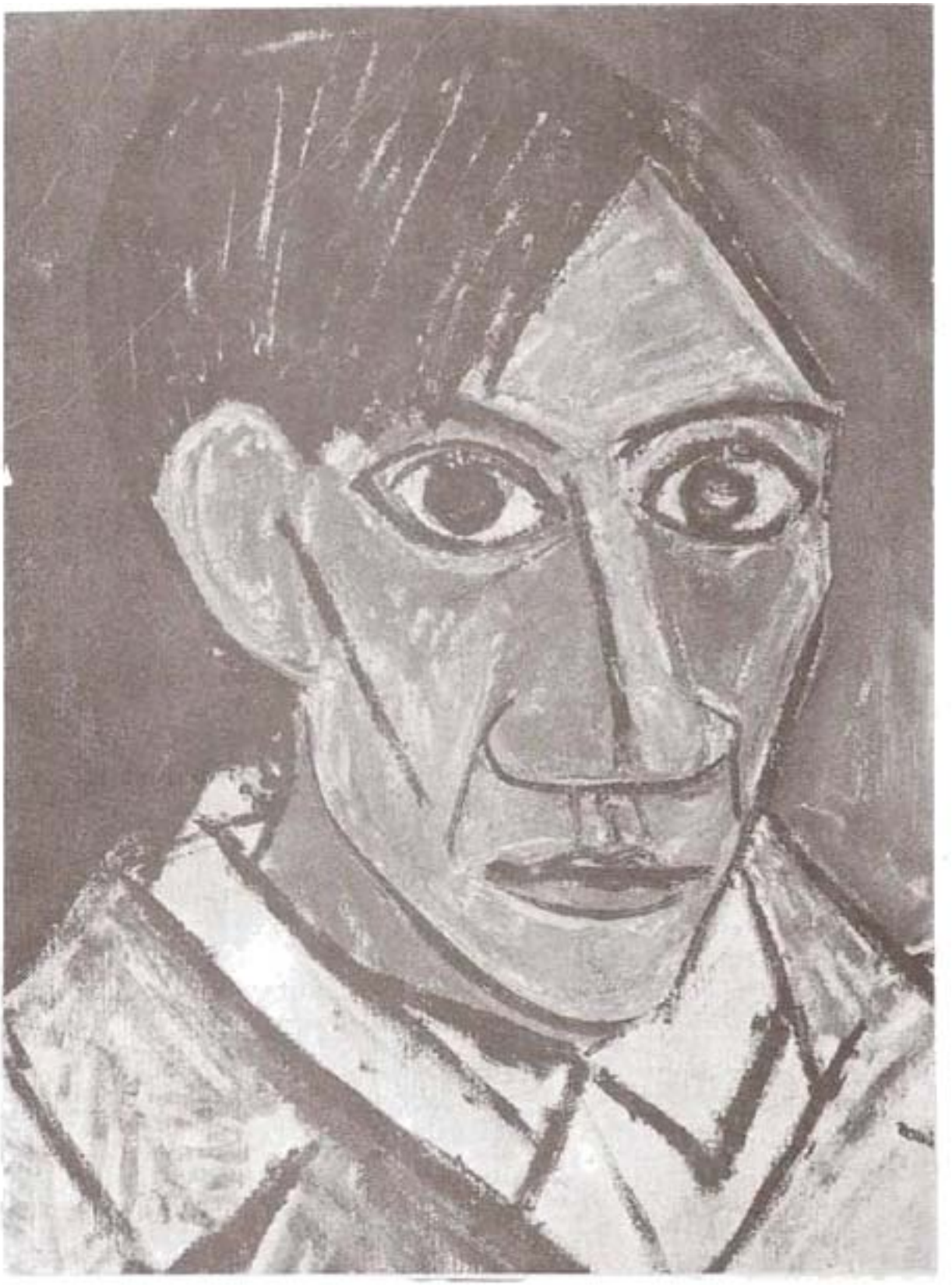
۱۹۶۱ نسخه‌های دیگرگونه‌ای از روی **ناهار در سبزه‌زار** مانه می‌پردازد؛ با ژاکلین رُگ ازدواج می‌کند؛ به ویلای شاتو دو وونارگ در موژن نقل مکان می‌کند.

۱۹۶۶ به مناسبت جشن ۸۵ سالگی او نمایشگاهایی در سراسر جهان برگذار می‌شود.

۱۹۶۸ **مجموعهٔ ۳۴۷** را اجرا می‌کند.

۱۹۷۱ نمایشگاهایی در پایتخت‌های کشورهای جهان برگذار می‌شود و میلیون‌ها مردم جهان ۹۰ سالگی او را جشن می‌گیرند.

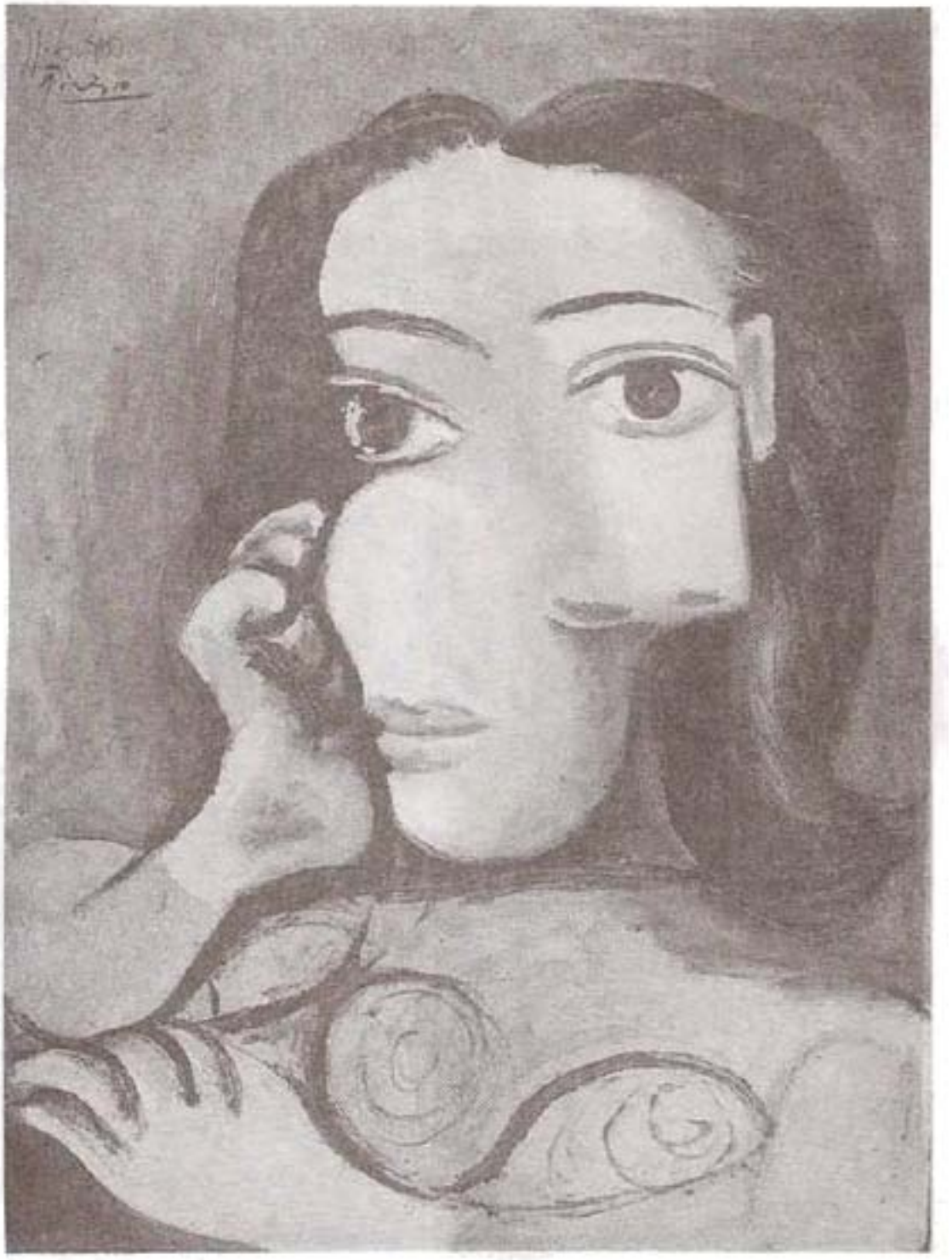
۱۹۷۳ در هشتم آوریل در موژن درمی‌گذرد.



پابلو پیکاسو، تک‌چهره، از خود، ۱۹۰۷

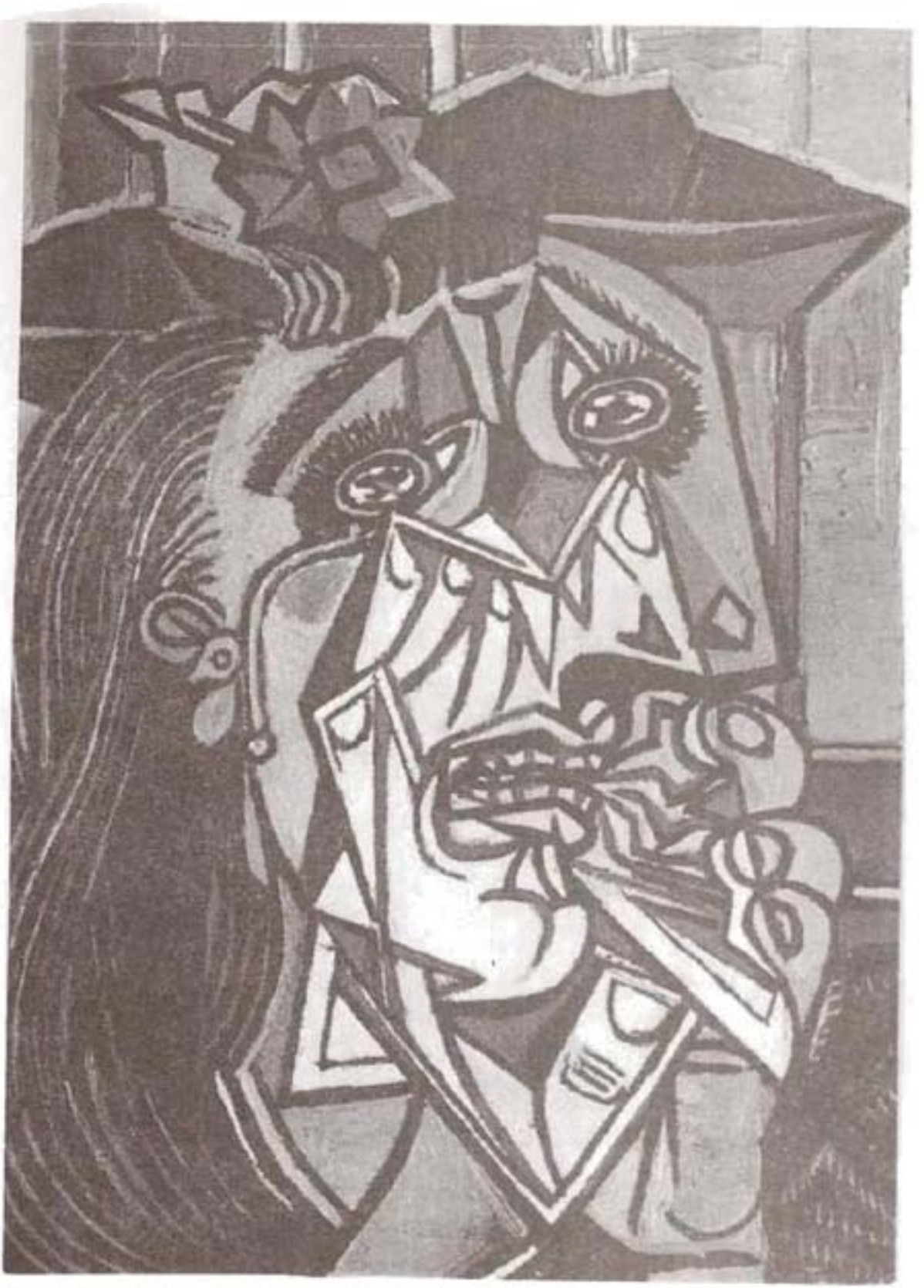
پابلو پیکاسو، گیتارنواز پیر، ۱۹۰۳

پابلو پیکاسو، کودک با کبوتر، ۱۹۰۱



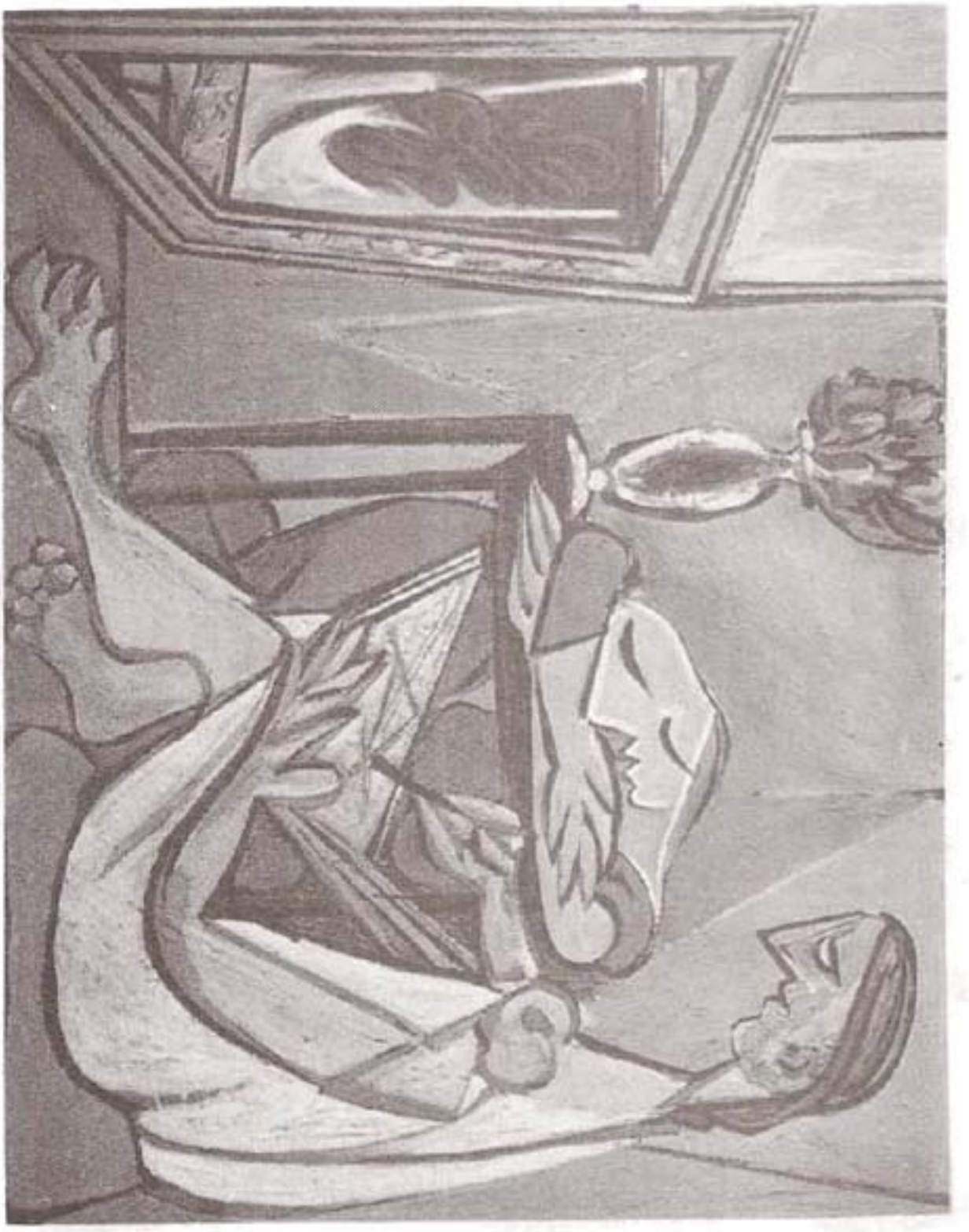
پابلو پیکاسو، تک‌چهره‌ی یک زن، ۱۹۴۰

پابلو پیکاسو، تک‌چهره‌ی زن، ۱۹۴۱



پابلو پیکاسو، زن گریان، ۱۹۳۷

پابلو پیکاسو، «موزا»، ۱۹۳۵



پابلو پیکاسو، سابارته، ۱۹۱۰

قیمت : ۱۷۰۰ تومان

مؤسسه انتشارات نگاه