www.rouZGar.com

«گرنیکا»ی پیکاسو

آنت رابینسون - برگردان: حمید کریم‌خانی

فریادی طولانی از این تابلو برمی‌خیزد که شکل افقی آن در عرض امتداد می‌یابد. این تابلو۲۷ متر مربع و به قدری بزرگ است که نمی‌شود تمام آن را روی یک صفحه‌ی کتاب چاپ کرد.

گرنیکا[1] به مفهوم واقعی کلمه باشکوه است. تمام پرسوناژهای‌اش یک سایز بزرگ‌تر از حد طبیعی هستند.

شش انسان در فضایی تنگ در کنار سه حیوان قرار دارند و هم‌زیستی آن‌ها بسیار شگفت‌انگیز جلوه می‌کند. عجیب‌تر این که رنگی وجود ندارد. گرنیکا تابلویی سیاه و سفید است.

آشنایی با اثر

«گرنیکا»ی سیاه و سفید

برای آگاهی یافتن از یک خبر بد چه کاری منطقی‌تر از باز کردن رادیو یا تلویزیون و چه کاری بهتر از خواندن روزنامه است تا اطلاعات وسیع‌تری نسبت به آن خبر داشته باشیم ؟

فردای اول ماه مه ۱۹۳۷ وقتی **پیکاسو**[2] در پاریس از بمباران گرنیکا با خبر می‌شود به سوی مطبوعات می‌شتابد. سه نسخه‌ی بی‌رنگ از گرنیکا ناخودآگاه حروف درشت‌چینی و عکس‌های روزنامه‌ای را به یاد می‌آورد، اما تصویر نمی‌تواند مثل متن خوانده شود. اگر این یک روزنامه بود کافی بود زبان آن شناخته شود تا کلمات آن فهمیده شود. در عوض، از آن‌جایی که تصویر، چشم را مورد خطاب قرار می‌دهد زبانی بین‌المللی دارد. اما حتا اگر همه چیز را بدانیم باید رمز آن را کشف کنیم. پیکاسو می‌گفت هنر را نمی‌شود توضیح داد اما با نگاه کردن به یک تابلو می‌شود آن را فرا گرفت، همان‌طور که یک زبان خارجی فراگرفته می‌شود. اگر همه چیز صرفا محدود به مصور کردن اعمال ما می‌شد هیچ مشکلی برای فهمیدن احساس این نقاشی نداشتیم. تابلوی پیکاسو تصویر ساده‌یی از یک حادثه نیست

بلکه جابه‌جا سازی رشته‌یی از تصاویر بی‌نهایت پیچیده است.

دنیایی در هول و هراس

گرنیکا مثل یک کتیبه سازمان داده شده و چشم را دعوت می‌کند تا همه چیز را از چپ به راست مورد کنکاش قرار دهد. صحنه ظاهرا در فضایی بسته جریان دارد. احساس می‌شود تیرک‌های سقف و زمین با سنگ‌فرش پوشانده شده است. فقط در مرکز تابلو بخش کوچکی از سقف با سفال‌های رومی پوشیده شده که اسرارآمیز جلوه می‌کند.

حبابی الکتریکی از سقف آویزان است که از نور بی‌روح آن یک بیضی با دندانه‌های کوچک نوک تیز و سفید شکل گرفته که با سایه‌ی خاکستری دیوار آمیخته است. بیننده بعد از احساس اولیه‌ی هرج و مرج متوجه می‌شود که مبنای کمپوزیسیون تابلو به طور قطع، چند صورت است.

در طرف چپ تابلو مادر و کودک با بالاتنه‌ی برهنه‌ی چمباتمه زده روی زمین دیده می‌شوند که مادر فرزند مرده‌اش را در آغوش کشیده است. اگرچه این تصویر ابدا عکس نیست با این حال همه چیز در حالت کودک، مرگ او را مجسم می‌کند و همه چیز در حالت مادر تیره‌بختی‌اش را به نمایش می‌گذارد. صورت‌ها از زاویه‌ی روبه‌رو و نیم‌رخ به عقب خم شده و صورت مادر به طرف بالا چرخیده و دردش را فریاد می‌کشد. سوراخ‌های بینی و چشم مادر شبیه اشک هستند.

در پشت سرِ مادر و کودک، گاو نری در سکونی تهدیدآمیز برانگیخته شده است. او در تصویر از چپ به راست برگشته اما سرش وحشیانه به طرف دیگر در حال چرخش است. چشمان‌اش از روبه‌رو به بیننده خیره شده‌اند، نگاه‌اش از نیم‌رخ به طرف یک دُمِ تاب خورده خیره شده که شبیه به دودی مارپیچ است.

در گوشه‌یی از تابلو، در سمت راست گاو، پرنده‌ی مضطربی در تاریکی محو شده است. بال‌های او از اندام جدا شده، گردن و سرش به طرف سقف برگشته‌اند. به نظر می‌رسد در حال هوار کشیدن است.

یکی از پرسوناژها روی زمین دراز شده، دست‌های‌اش باز، جدا از هم و حتا قطع شده است. دست چپ‌اش با انگشتانی جدا از هم و منقبض، کف دستی را با مجموعه‌یی از خطوط به هم گره خورده و عمیق نشان می‌دهد که دست یک کارگر را تداعی می‌کند. دست دیگر در سمت راست به صورت مشت، روی شمشیر شکسته‌یی بسته شده است. او سرباز است. چنان که گویی در زیر خاک خفته باشد. گل کوچکی در بالای این دست روییده است. سرش از نیم رخ و روبه‌رو به طرف بالا برگشته و دهان‌اش باز اما خاموش است. در چشمان‌اش که گویاتر از سایر پرسوناژها هستند نشانی از زندگی دیده نمی‌شود.

در مرکز تابلو، زیر حباب الکتریکی، اسبی از درد بر خود می‌پیچد. بدن‌اش با نیزه‌یی که تیزی آن از پهلو بیرون آمده سوراخ شده و شکل واژن را تداعی می‌کند. تمام بدن با خطوط کوچک سیاه و نقطه‌گذاری شده پوشیده شده و از دور حروف‌چینی ستونی روزنامه‌ها را به یاد می‌آورد. با دیدن یالی که به حرکت در آمده احساس می‌کنیم که مادیان با حالتی نمایشی و دردناک سرش را به طرف چپ برگردانده است. دهان باز (رو به بالا) و تیزی نوک زبان، فریاد گوش‌خراش را القا می‌کند. اسب در حال زمین خوردن است. در طرف راست، در بالا، زنی یک زانوی خود را به زحمت روی زمین می‌کشد. گویی زیربار سنگینی له شده است. او سرش را با حالتی تضرع‌آمیز بالا آورده و به

نظر می‌رسد زخمی شده است. کمی دورتر، در طرف راست ، زن دیگری دستان‌اش را نومیدانه و ملتمسانه بالا برده است. اندام‌اش دیده نمی‌شود. او با پولک احاطه شده و شعله‌های حریقی را به یاد می‌آورد. در بالای سرش مربع کوچکی وجود دارد که شبیه به پنجره‌یی کوچک در دیوار فرو رفته است. زن سعی دارد به آن برسد اما موفق نمی‌شود. او در حال افتادن است. در عوض، در طرف چپ این زنِ در مهلکه، یک حمل کننده‌ی مرموز روشنایی وجود دارد که جز بالاتنه‌اش از طرف دیگر پنجره دیده نمی‌شود. او از داخل می‌آید یا از بیرون؟ سر سفیدش آشکار و عیان در تصویر وارد می‌شود و در دست راست بلندش مشعلی است. به این ترتیب، خوانش تابلو از چپ به راست شش چهره‌ی اصلی را معرفی می‌کند. اما چهارتا از آن‌ها به طرف چپ برگشته‌اند و نهایتا می‌فهمانند که گرنیکا پشت و رو خوانده می‌شود، از راست به چپ . پشت و رو مثل دنیای جنگ‌آلوده‌یی که پیکاسو برای ما توصیف می‌کند.

گرنیکا چیست؟

گرنیکا شهر کوچک بی‌پیشینه‌یی است با هفت هزار سکنه که در جاده‌ی بیلبائو در حومه‌ی باسک قرار دارد. این شهردر ۲۶ آوریل ۱۹۳۷ هدف حمله‌ی هوایی «لوفت‌وافه»ی آلمانی قرار گرفت و بی‌دفاع بمباران و در چند ساعت کاملا ویران شد. در آن دوران (از ژوییه‌ی ۱۹۳۶) جنگ داخلی در اسپانیا حاکم شده بود. مردان گرنیکا برای جنگیدن در کنار جمهوری‌خواهان و در مخالفت با شورای نظامی ناسیونالیست به رهبری **ژنرال فرانکو** از آن‌جا خارج شده بودند. در زمان بمباران جز زنان، کودکان و سال‌خوردگان کسی در شهر نبود. گرنیکا نماد جنگ داخلی شد. اسپانیا به دو قسمت تقسیم شده بود. کمی پیش از حمله، جمهوری‌خواهان از فرانسه و انگلستان تقاضای کمک کرده بودند اما آن‌ها این میان‌جیگری را نپذیرفتند. در عوض، آلمان هیتلری برانگیخته شده به وسیله‌ی فاشیست‌ها بی‌درنگ هواپیماهای‌اش را گسیل می‌داشت. به عبارتی، بمباران گرنیکا تکرار کلی جنگ جهانی دوم بود.

کتیبه‌یی و مثلثی

به نظر می‌رسد پیکاسو با افزودن چشم‌اندازها فضا را تقسیم می‌کند و بعد آن را تماما به شکل سه بعدی‌اش بازسازی می‌کند. سنگ‌فرش زمین نگاه را رو به پایین نشان می‌دهد اما زاویه‌ی میزی که پرنده روی آن تکان می‌خورد نگاهی چرخیده به طرف بالا را به ما نشان می‌دهد. پنجره‌ی کوچک در سمت راست رو به بالاست. حباب الکتریکی فضای بسته‌یی را در داخل نشان می‌دهد هرچند که تکه‌ی سقف با سفال‌های رومی فضای بیرونی را مجسم می‌کند. می‌دانیم که بمباران گرنیکا وسط روز اتفاق افتاد اما پیکاسو در نقاشی‌اش آن را حادثه‌یی شبانه معرفی کرده است.

در این فضای بی‌نهایت فشرده و کش آمده، هیچ چیز فریبنده‌یی وجودندارد که بیننده را گمراه کند. پرسوناژها با فرم تخت و بدون برجستگی طراحی شده‌اند. قطع افقی تابلو در وهله‌ی اول آن را شبیه به یک کتیبه نشان می‌دهد. با این حال، نگاه به وسیله‌ی سایه‌روشن‌ها بیش‌تر به عمق هدایت شده و کمپوزیسیونی مثلثی را آشکار می‌سازد که شالوده‌ی آن تقریبا نیمی از مجموع عرض تابلو را اشغال می‌کند و مشعلی در منتها درجه‌اش قرار دارد. این ترکیب مثلثی، به‌طبع تابلو را به سه قسمت تقسیم می‌کند.

- قسمت چپ به وسیله‌ی گاو ، کودک و زن اشغال شده.

- قسمت راست به وسیله‌ی زن در مهلکه
- قسمت مرکزی به اسب زخمی و حمل کننده‌ی روشنایی اختصاص یافته.

دو موجود انسانی در تیره بختی کمپوزیسیون را تقطیع می‌کنند. اما یک حیوان (اسب) است که بر قسمت مرکزی حکومت دارد.

گرنیکا تابلویی تاریخی است

از دوره‌ی رنسانس به بعد اسب در نقاشی تاریخی مورد استفاده قرار گرفته است به‌ویژه زمانی که قرار است نبرد باشکوهی به تصویر کشیده شود مثل «نبرد سان رومانو» که **پااُلو اوکسلو** آن را نقش کرده است. اسب انسان را در جنگ علیه پلیدی همراهی می‌کند. نجابت اسب به نقاش اجازه می‌دهد تا زیبایی تجسمی را بازآفرینی کند که اساسا در خدمت نشان دادن برتری سوارکار است. انسان این‌جا قهرمان است.

با فرارسیدن دوره‌ی رمانتیسم در آغاز قرن نوزده موضوعات متحول شد. در واکنش به نوکلاسیسیسم، نقاشان تاثیرپذیری جهت‌دار را ترجیح دادند. به این ترتیب **دلا کروآی** نقاش با «کشتار سیو» بی‌رحمی جنگ استقلال یونانیان را در مقابل حاکمیت ترک افشا کرد. سوارکار روی اسب‌اش دیگر در وسط قرار ندارد. در این‌جا انسان مهاجم معرفی می‌شود.

در پایان قرن نوزده **دوانیه روسو** که به دلیل سادگی سبک به وسیله‌ی معاصران‌اش تحقیر شده اما به خاطر قدرت تابلوهای‌اش مورد تحسین پیکاسو قرار گرفته، از اسب به عنوان نشانه‌ی جنگ استفاده می‌کند. زن خشمگین سوارکار در حالی که در یک دست‌اش شمشیر و در دست دیگرش مشعلی است روی هوا در حال حرکت است. او با اسب سیاه‌اش از فراز توده‌یی از اجساد انسانی به پرواز درمی‌آید.

در گرنیکا هیچ سواری همراه اسب نیست. سرباز مرده‌یی که روی زمین افتاده کاری جز برزگ کردن فضایی که برای حیوان در حال سقوط در نظر گرفته شده نمی‌کند. فریاد حیوان گوش‌خراش‌تر از فریاد زن‌ها به نظر می‌رسد زیرا حیوان در مرکز تابلو قرار داده شده و از نظر اندازه از اهمیت بیش‌تری برخوردار است. در گرنیکا جای انسان تغییر یافته است. آیا او تبدیل به حیوان شده است ؟ به نظر می‌رسد **فرانسیسکو گویا** هم‌وطن پیکاسو نیز همین پرسش را مطرح می‌کند. با اعدام‌های سوم ماه مه ۱۸۰۸ او حوادث خونینی را یادآوری می‌کند که در زمان اشغال فرانسه در اسپانیا اتفاق افتادند. قیام خودجوش غیر نظامیان اسپانیایی با تیرباران هزاران بی‌گناه در پای دیوارهای مادرید پایان داده شد. ***آندره مالو*** بیننده‌ی دقیق آتلیه‌ی پیکاسو در زمان طرح‌ریزی گرنیکا در کتاب *قله‌ی آتشفشانی* می‌نویسد به چه دلیل هنرمند گویا را تحسین می‌کند، به ویژه تابلویی که روشنایی مضاعفی آن را افسون کرده است. روشنایی شب مبهم و وهم‌انگیز است و نور صریح و خشن شعله‌یی که به وسیله‌ی آدم‌کشان تابانده شده تاریکی شب را می‌درد. پیکاسو نیز هم‌چون گویا سکوت کردن را نمی‌پذیرفت. او نسبت به حوادث۱۹۳۷ بلافاصله واکنش نشان داد و نقاشی تاریخی را از سر گرفت. اما قضیه این نبود که دوباره به عقب بازگردد و اتفاقات را به سادگی نشان دهد. او مثل دوانیه روسو به سمبولیسم رجعت کرد. آثارش از منابع اسپانیایی و در عین حال از شناخت استوره و مذهب سرچشمه گرفته است.

پیکاسو در سپتامبر ۱۹۴۵ ، بعد از آزادی پاریس در روزنامه‌ی ***فراترنیته***[۳] اعلام می‌کند که اسب در گرنیکا معرف مردم اسپانیا است و گاو مظهر فاشیسم نیست بلکه نشان دهنده‌ی جهل و خشونت است.

«شما فکر می‌کنید هنرمند چگونه آدمی است ؟ احمقی که اگر نقاش است چیزی به غیر از چشمان‌اش ندارد و اگر موزیسین است فقط گوش‌های‌اش را دارد یا قریحه‌ی‌شاعرانه در تمام زوایای قلب‌اش دارد اگر شاعر است ...؟ نه ، نقاشی عملی برای تزیین کردن آپارتمان‌ها نیست بلکه ابزار جنگی اعتراضی و دفاعی در برابر دشمن است» (نقل از پیکاسو به وسیله‌ی ژان لیماری در کتاب *پیکاسو، مسخ‌ها و یگانگی*. (ژنو، ۱۹۷۱)

نقاشی تاریخی

از اواسط قرن نوزدهم، نقاشی تاریخی (که موضوعات‌اش از استوره، تورات، عهد عتیق و ... الهام می‌گرفتند) جایگاه اول را نسبت به سایر موضوعات اشغال می‌کند. این‌گونه نقاشی که آن را دارای تمی ناب می‌دانند، در حالی که صحنه‌ی ژانر، منظره و طبیعت بی‌جان را ژانر پست‌تری در نظر می‌گیرد، اندازه‌ی بزرگ را روا می‌دارد. با فرارسیدن امپرسیونیسم، نقاشی تاریخی کم‌کم از رونق می‌افتد. نقاشان بیش‌تر سعی می‌کنند لحظه‌های درخشانی را به تصویر بکشند و به خود سوژه کم‌تر اهمیت می‌دهند.

«من می‌گویم او نسبت به فرم‌های بسیار قدیمی خیلی حساس بود چرا که تمدن‌ها را در خود داشتند. جمجمه‌ی مرده، گاو آفتاب، اسب با مرگ ... که این هردو در گرنیکا هستند. او شیفته‌ی وصل کردن زین دوچرخه با دسته‌ی آن بود و بیش‌تر دوست داشت با آن‌ها کله‌ی گاو بسازد.» (آندره مالرو، *قله‌ی آتشفشانی*. ۱۹۴۷)

خدا، گاو یا قربانی؟

هرچند که گاو در سمت چپ تابلو جای گرفته اما نقش او در درجه‌ی اول اهمیت قرار دارد. او از یک طرف به وسیله‌ی قسمتی از دیوار پشت و از طرف دیگر از طریق نور به دو قسمت تقسیم شده است. سر سفیدش با خشونت از زمینه‌ی تاریک جدا شده و با اندام خاکستری پررنگ و پنجه‌های سیاه‌اش در کنتراست است. به نظر می‌رسد همه چیز او را متهم می‌کند: حتا اسب با حالت زانو زده و تضرع‌آمیز و زنی که مشعل در دست دارد. در امتداد نگاه‌های‌شان یک مثلث طرح شده و تا زبان نوک تیز اسب امتداد یافته که چشمان‌اش دو تیله و شاید گلوله‌های تفنگی را به یاد می آورد. اما گاو از صحنه منحرف شده است . نگاه‌اش مشوش کننده است چرا که انسانی‌تر از نگاه حیوان است و از فضای خود بیرون آمده تا با فضای بیننده تلاقی داشته باشد. او مثل بازی تیر و کمان خودش را از این مجرمیت تخلیه می‌کند و آن را به دنیا بازمی‌گرداند.

در گرنیکا فقط انسان است که روی زمین افتاده. سرباز مرده است. اسب (دوست انسان؟) که پهلوی‌اش با نیزه‌یی سوراخ شده، مشرف به مرگ است. گاو سرکش با بی‌حرکتی‌اش تهدید می‌کند و انسانیت با خشونت‌اش.

استوره‌ی میترا

پیکاسو براساس شهادت یکی از دوستان‌اش **ژنویو لاپورت** (*اگر شب تاخیر کند*... .پاریس، انتشارات پلون ۱۹۷۳) شناخت کاملی از آیین میترا داشت. میترا مذهبی باستانی و شرقی است (مربوط به دوهزار سال پیش از میلاد مسیح) که یونانی شده و در امپراتوری روم به وسیله‌ی سربازان ترویج یافته است. آیین آن در معبدی تاریک اجرا می‌شده و آن‌گونه که در تصویر دیده می‌شود و براساس این آیین گاوی را در پیش‌گاه مرد جوانی برای الاهه‌ی آفتاب قربانی می‌کردند، خون گاو بر یکی از مقربان جاری شده و نور ملکوتی را به او منتقل می‌سازد و برای میترا که خنجر در پهلوی گاو فرو برده بر روی سینی‌هایی نذری عرضه می‌شود، دو مشعلدار (روز و شب) در پهلو قرار گرفته‌اند. حیوانات دیگر در اطراف دیده می‌شوند و کلاغی در صحنه نشسته که پیام‌آور آفتاب است .

پایان استوره و مذهب

کسی که به خشم می‌آید هر لحظه خطر می‌کند. زنی که مشعل در دست دارد خشمگین است. نور مشعل او قادر به روشن کردن شب نیست. از دنیای مردها جز حیوانات و زنانی تیره بخت چیزی باقی نمی‌ماند. پرنده هوار می‌کشد. او به آفتاب دسترسی ندارد. همه‌ی آن چه در آیین قربانی نماد روشنایی بود در این جا ویران شده است.

براساس تعبیر تاریخ‌شناس هنر، **ژان کلر**، گرنیکا یک عید میلاد مسیح وارونه است. این‌جا موجود انسانی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارد چون دنیا مرکزش را گم کرده و پر از هرج و مرج است.

گاو (le taureau) جای‌گزین گاو (le boeuf)و اسب جای‌گزین الاغ شده است. حضرت یوسف دیگر هیچ کمکی نمی‌تواند بکند. او روی زمین افتاده است. کودک مرده متولد شده و «باکره و کودک» با نقش‌آفرینی تخیل تبدیل به مادری می‌شود که در پیه‌تا[۴] بر مرده‌ی مسیح دل می‌سوزاند. در خانه‌یی ـ به منزله‌ی محل تولد مسیح – حباب ناچیزی به علت فقدان ستاره‌یی معجزه‌آسا صحنه را روشن می‌کند. سه زن تضرع‌آمیز و فریادکشان با شیفتگی جایگزین سه شاه مجوس می‌شوند. از آن‌جا که منابع استوره‌ای در تورات و تاریخ هنر غیر قابل انکارند، گرنیکا به عنوان یک نقاشی تاریخی از نوع جدید خود را می‌نمایاند. این روش با شکلی کنایه‌آمیز از حادثه‌ی مشخص بمباران شهر کوچک باسک در سال ۱۹۳۷ با ما سخن می‌گوید و همه چیز را به طور مبسوط نشان می‌دهد. گرنیکا گذشته و آینده‌ی همه‌ی جنگ‌ها را به تصویر می کشد.

تمثیل گاو در فرهنگ شرق و غرب

گاو بیش از هر حیوان دیگری در تاریخ هنر به تصویر کشیده شده است. با نعره‌اش در توفان سهیم می‌شود و هیبت متوازن‌اش که حمل کننده‌ی زندگی است نیروی آفرینندگی، حاصل‌خیزی، مبارزه‌جویی و مردانگی را تجسم می‌بخشد. اگر او خدایی معرفی می‌شود که برای‌اش قربانی می‌کنند به همین نسبت نیز حیوانی است که برای خدایان

قربانی می‌شود.

در مصر، گاو آپیس که دایره‌ی خورشید را حمل می‌کند، حاصل‌خیزی و تولد اوزیریس را مجسم می‌کند.

در هند، گاو ناندی نشانه‌ی ایندرا و شیوا است. او نماد دارما (نظم کیهانی) است و آن را موجودی بی‌کرانه می‌پندارند.

در آسیای مرکزی و سوریه، گاو خدای دریاهاست که در عمق جزایر پنهان شده و پیش از توفان به خروش درمی‌آید.

در یونان، گاو مختص به پوزییدون (خدای دریا) و دیونیزوس (خدای مردانگی و حاصل‌خیزی) است. زئوس برای فریب دادن اوروپ به شکل گاو در می‌آید.

در چین، گاو «چه – یو» دیو باد است.

در ایران، گاو با میترا یکی دانسته می‌شود که الوهیت خورشیدی و نماد خدایی است که مرده و دوباره جان یافته است.

گرنیکا و زمینه‌های آفرینش آن

اسپانیایی در تبعید

پیکاسو از سال ۱۹۰۴ در فرانسه اقامت کرد. هرچند که پاریس مرکز جهانی هنرهای متنوع روزگار بود و جوان اسپانیایی را ترغیب به ترک کشورش می‌کند اما او هرگز هویت‌اش را از دست نمی‌دهد. ولی پس از اعلام جنگ داخلی ۱۸ ژوییه‌ی ۱۹۳۶ این انتخاب شکل تبعید به خود می‌گیرد. پیکاسو از فاشیسم نفرت دارد و این‌بار اختلاف عمیق‌اش با رژیم فرانکو، او را مجبور می‌کند که دیگر به کشورش باز نگردد. دولت جمهوری او را به مدیریت افتخاری موزه‌ی پرادو منصوب می‌کند، پستی که هنرمند نمی‌تواند آن را بپذیرد.

در همین زمان (۱۹۳۷) پاریس برای برگزاری نمایشگاهی بین‌المللی آماده می‌شود. بار دیگر در ژانویه‌ی ۱۹۳۷ دولت جمهوری با سفارش یک نقاشی دیواری برای غرفه‌ی اسپانیا که به وسیله‌ی ژوزه لویی سر آرشیتکت طرح‌ریزی شده بود به تولد دوباره‌ی هنرمند شهادت می‌دهد. سفارش‌دهنده که از پیش نسبت به همکاری پیکاسو اطمینان نداشت دست او را در مورد سوژه کاملا باز گذاشته بود و کاملا مطمئن بود که اثری سیاسی و متعهد خلق خواهد شد. این برای پیکاسو فرصتی بود تا وطن پرستی‌اش را به نمایش بگذارد. اما اولین طرح‌ها بازگو کننده‌ی هیچ اندیشه‌ی سیاسی نبودند. در عوض، در هفتم ژانویه پیکاسو شروع به تهیه‌ی یک سری از گراوورهای کوچک آکواتینت می‌کند که با فرم دو کلیشه‌ی چاپی خانه خانه و به روش کارتون فکاهی ارایه می‌شود. او در هفتم ژوئن این کار را همراه هجوی از یک شعر اتوگراف با نام *خیال و دروغ فرانکو* به پایان می‌رساند.

نقاشی اتوبیوگرافیک

پیکاسو نقاش تاریخی سنت‌گرا نیست. تمام نقاشی‌های‌اش اساسا به تاریخچه‌ی زندگی خودش مربوط می‌شود. او می‌گوید: «من همان‌طوری نقاشی می‌کنم که دیگران اتو بیوگرافی‌شان را می‌نویسند.»

اگر پروژه‌یی بزرگ را به کندی اجرا می‌کند به دلیل بحرانی است که در زندگی شخصی و در کشورش جریان

دارد. با این حال آن را با تثبیت موضوعی که برای‌اش ارزشمند است به پایان می‌رساند: نقاش و مدل‌اش. شوک ناشی از بمباران ۲۶ آوریل نقشه‌های‌اش را به هم می‌ریزد. از کل آتلیه‌یی که از ابتدای کارش تدارک دیده بود جز یک لامپ و نور تندی که مثلث‌وار منعکس می‌شد چیزی باقی نمی‌ماند. اما به نظر می‌رسد آتلیه‌ی پلاک ۷ در خیابان گراند ـ اوگوستین که از اول سال در آن زندگی می‌کرد در گرنیکا امتداد یافته است. این محلی پرماجرا و همان جایی است که جریان شاهکار ناشناخته‌ی بالزاک در آن شکل می‌گیرد. **دورا مار** روزنامه‌نگار و جوان عکاسی که پیکاسو از سال ۱۹۳۵ او را می‌شناسد در نزدیک او سکونت دارد. این دختر دلیل اسباب‌کشی پیکاسو است. ورود او به زندگی پیکاسو وضعیت خانوادگی او را که قبلا هم پیچیده بود به هم می‌ریزد.

افسانه‌ی مینوتور

براساس مسخ‌های اووید، زئوس برای فریب دادن اروپ تبدیل به گاو می‌شود . از این عشق مینوس به دنیا می‌آید که پادشاه کرت می‌شود . او فراموش کرده، یک روز با قربانی کردن گاو زیبایی برای پوزییدون (خدای دریا) انتقام می‌گیرد. سرنوشت بدی برای همسرش پازیفه رقم می‌خورد که عاشق گاو سفیدی شده است. از این رابطه‌ی غیرطبیعی هیولایی با اندام انسان و کله‌ی گاو متولد می‌شود. پادشاه او را در قصری هزار تو زندانی می‌کند که نمی‌تواند از آن بیرون بیاید. اما هر از چند گاه هفت دختر و پسر جوان را که از آتن به عنوان خراج می‌گرفت در اختیار او می‌گذاشت. یک روز تزه، جوان آتنی تصمیم می‌گیرد شهرش را از دست هیولا آزاد کند. او به قصر حمله می‌کند ، مینوتور را می‌کشد و راه‌اش را با همدستی آریان، خواهر ناتنی مینوتور باز می‌یابد و حوادث دیگری همراه او برایش پیش می‌آید.

همسران پیکاسو

پیکاسو در سال ۱۹۱۸ با **اولگا کوخلووا** رقاصه‌ی قدیمی ازدواج کرد که یک سال پیش از آن، هنگام هم‌کاری با گروه باله‌ی روس با وی آشنا شده بود .

سال‌های اول زندگی مشترک‌شان برای هنرمند ثبات مادی و روانی بسیار ارزش‌مندی به همراه داشت آثار این دوره که کلاسیک به نظر می‌رسد حاکی از آرامشی است که پیکاسو پیش از آن تجربه نکرده بود. اما در سال ۱۹۲۷ سه سال بعد از تولد ژان کوچولو وضعیت خراب می‌شود . زن و شوهر با مشکل مواجه می‌شوند . گسستگی سبک گونه‌یی در کارش کشش زندگی زناشویی را منعکس می‌کند، بی‌آن که آشکارا آن را به تصویر کشیده باشد. در فرم‌ها گسیختگی ایجاد می‌شود و رنگ‌ها ملال‌آور می‌شوند. پیکاسو سعی می‌کند با افکار غیرمنتظره دنیای نابخردانه را تفسیر کند.

در سال ۱۹۳۷ با **ماری ترز والتر** آشنا می‌شود که هفده سال از خودش کوچک‌تر است. این رابطه در آغاز مخفی نگه داشته می‌شود اما نقاشی این عشق جدید را لو می‌دهد. رنگ‌های شهوت‌انگیز، فرم‌های لطیف اندام دختر جوان را تجسم می‌بخشند و رنگ‌های روشن و زنده، بوری و شادابی‌اش را.

اما از ۱۹۲۸ به بعد تم جدید ـ مینوتور ـ در آثار پیکاسو متجلی می‌شود. او خودش را وقف استوره می‌کند و به

طور کامل محو مینوتور می‌شود که نیمی حیوان و نیمی انسان است و با وضعیتی در هم و بر هم، به طور هم‌زمان هم هیولا و هم قربانی است. این دوگانگی به او فرصت می‌دهد تا مجرمیت‌اش را نسبت به اولگا و عشق‌اش را نسبت به دختر جوان بیان کند. هردو چهره‌ی خودش، مبهم بودن و گفتار و کردار ناهنجارش، گاو و گاوباز نهایتا با هم مرتبط هستند.

از سال ۱۹۳۵ وقتی ماری ترز، مایا را به دنیا می‌آورد وضعیت بدتر می‌شود. پیکاسو از اولگا ـ که قاطعانه طلاق را رد می‌کرد ـ جدا می‌شود. تم مینوتور ادامه می‌یابد اما دگرگون می‌شود. از آن به بعد هیولا زخمی، کور و سپس رو به زوال قرار می‌گیرد.

کوبیسم

در گرنیکا به جز صورت کودک مرده که آن را فقط از روبه‌رو می‌بینیم بقیه‌ی صورت‌ها به طور هم‌زمان از روبه‌رو و نیم‌رخ دیده می‌شوند. آیا این صورت‌ها از شکل افتاده‌اند؟

پیکاسو از زمان ابداع کوبیسم که از ۱۹۰۷ شروع می‌شود ترجیح می‌دهد اشیا و موجودات را آن‌طور که هستند نشان دهد و نه آن‌طور که دیده می‌شوند. او با آگاهی از این که چشم، واقعیت را تغییر یافته می‌بیند روش جدیدی برای نشان دادن دنیا پیدا می‌کند، روشی بی‌حقه و نیرنگ که می‌تواند بر ما بباوراند که تابلو سه بعد دارد. اما بیش‌تر از دو بعد تابلو را نمی‌شود دید. چشم بدون چرخش در اطراف از درک کامل یک صورت ناتوان است. ما در هر موقعیتی که قرار داشته باشیم قادر به دیدن بخش مهمی از سوژه نخواهیم بود. پیکاسو تحت تاثیر آن‌چه که از نقاشی **سزان** و هم‌چنین از هنر افریقایی کشف می‌کند، همراه با **ژورژ براک** نقاش شروع به افزایش دادن زوایای دید می‌کند به طوری که یک صورت را از زوایای مختلف طراحی می‌کند. ***دوشیزگان آوینیون*** شاهکار اولین مرحله‌ی کوبیسم است. از ۱۹۱۰ پیکاسو به کارگیری فرم‌ها را ارجح می‌شمارد و رنگ تقریبا ناپدید می‌شود او می‌ماند و هارمونی‌های خاکستری و خرمایی: این کوبیسم «آنالیتیک» است. در ۱۹۱۲ به مدد تکنیک کولاژ از رنگ به عنوان نشانه‌یی از واقعیت استفاده می‌کند. این دوره موسوم به سنتتیک (ترکیبی) تا ۱۹۱۷ و رفتنش به ایتالیا به طول می‌انجامد. پیکاسو برای خلق **گرنیکا** از اول کولاژ با کاغذ نقاشی را در نظر گرفته بود.

دورا مار و عکاسی

در ۱۹۳۷ هرج و مرج در اسپانیا و در زندگی پیکاسو ـ که سه زن هم‌زمان در آن حضور دارند ـ حاکم است: اولگا، عروس رها شده، ماری ـ ترز الهه‌ی ده سال آخر و مادر جوان که از زمان حضور دورا مار نسبت به آینده‌ی خود نگران است. پیکاسو به آندره مالرو می‌گوید: «زن‌ها ماشین رنج کشیدن هستند.» هر سه زن، حتا دورا مار آزرده خاطرند. پیکاسو می‌گوید: «دورا برای من همیشه زنی بوده که در حال گریه کردن بوده است.» دورا مار هنرمند، خیلی خوب می‌تواند ضمیر خود را به اسپانیایی بیان کند، او بر عکس ماری ـ ترز، هم‌صحبتی واقعی برای پیکاسو است و تردیدهای هنرمند را هم‌چون مسایل سیاسی درک می‌کند و در عین حال نسبت به کار روی گرنیکا تعهد خاصی از خود نشان می‌دهد. به مدد مجموعه عکس‌های اوست که امروز تمام مراحل کار نقاش شناخته شده

هستند.

پیکاسو اعتراف می‌کند که عاشق هر کسی می‌شود که در اطراف‌اش باشد. او نمی‌تواند نسبت به کسی که از ۱۹۱۰ خودش از آن عکاسی می‌کند بی‌تفاوت بماند. او در عین حال مدل ایده‌آلی برای معروف‌ترین عکاسان دوره‌ی خودش است که با بعضی از آن‌ها (مثل: براسایی، آندره ویلی یر، ادوار کین، داوید دوگلا دوکان و لوسین کلرگ...) پیوند دوستی برقرار می‌کند.

همراه با این دوستان و هم‌کاری با دورا مار که تا سال ۱۹۴۳ صمیمیت‌اش را نثارش می‌کند تجربه‌های جدیدی میان عکاسی و نقاشی با ترکیب تکنیک قدیمی کلیشه‌ی شیشه و رایوگرام یا فتوگرام خلق می‌شود.

پیکاسو و سوررآلیسم

پیکاسو قبل از آشنایی با دورا مار به جنبش سوررآلیستی پیوسته بود که **آندره بروتون** سردمدار این جریان آن را چنین توصیف می‌کند: «اتوماتیسم نابی که قصد داریم به وسیله‌ی آن ـ چه از راه زبان و چه به هر روش دیگر ـ کاربرد واقعی اندیشه را بیان کنیم.»

در سال ۱۹۲۵ پیکاسو در اولین نمایشگاه سوررآلیستی شرکت می‌کند. تمایل او به کنکاش ناخودآگاه، سلیقه‌ی فانتزی‌اش، حمله‌وری جنسی‌اش، نفرت‌اش از تجمل و علاقه‌اش به قرار دادن اشیای پیش پا افتاده در ردیف آثار هنری ـ از راه سوار هم کردن و کولاژ ـ دلایل نزدیکی‌اش را به این جنبش آشکار می‌کند. از آن‌جایی که پیکاسو به طور کامل در ردیف سوررآلیست‌ها قرار نمی‌گیرد هم‌چنان غیرقابل طبقه‌بندی باقی می‌ماند. با این حال یکی از کولاژهای‌اش روی جلد اولین شماره‌ی مجله‌ی *مینوتور*[5] مورد استفاده قرار می‌گیرد که شامل مقاله‌یی در باره‌ی نقاشی پیکاسو است که آندره بروتون آن را نوشته و با عکس‌های براسایی مصور شده است.

گاو و گاوباز

اگر تم مینوتور که به طور تنگاتنگ به ماجرای شخصی پیکاسو با ماری ـ ترز مربوط می‌شود بعد از گرنیکا ناپدید می‌شود، اما تم گاو و گاوبازی تا زمان مرگ هنرمند پا برجا باقی می‌ماند.

در ۱۹۳۲ **رامون گومز دو لا سرنا** در مجله‌ی *دفترهنر* به پیکاسو لقب گاوباز نقاشی می‌دهد. طبق گفته‌ی یک گاو باز معروف (لویی ـ میگل دومینگن)، دوست هنرمند، یک گاوباز بزرگ با تسلط یافتن بر گاوی که قدرت‌نمایی می‌کند خود را نشان می‌دهد. قدرت تصویری تابلویی مثل گرنیکا وبه طور کل آثار پیکاسو ناشی از کنش دیگری است که هرگز در بیرون سوژه باقی نمی‌ماند. پیکاسو هم‌چون گاو یا گاوباز، در نقاشی‌اش که عرصه‌ی مبارزه‌ی زندگی او است رها می‌شود. او می‌گوید:« نقاشی هر کاری که دل‌اش بخواهد با من می کند.»

اشتیاق مفرط

پیکاسو در طول زندگی هنری‌اش به ابزارهای بیان‌اش افزود. تمام فرم‌های دلخواه‌اش را در نقاشی و کنده‌کاری تجربه کرد اما قانع نمی‌شود. پیوسته با کنجکاوی پایان ناپذیری فرم‌های جدید هنری را مثل کولاژ، کنده‌کاری و سوار کردن اشیا روی هم امتحان کرد. **سرژ دیاگیلف**، مدیر گروه‌های باله‌ی روس به او پیشنهاد می‌کند تا به عنوان

دکوراتور تآتر با آن‌ها هم‌کاری کند. پس پیکاسو شروع به طراحی دکور، لباس و پرده می‌کند. او وقتی یک تکنیک سنتی، مثلا گراوور، لیتوگرافی، فتوگرافی، سرامیک... را مورد استفاده قرار می‌دهد این کار را فقط به این دلیل انجام می‌دهد تا قواعد پایه را راحت‌تر به هم بریزد. پیکاسو نوآوری می‌کند. رابطه‌اش با نوشتن، دوباره او را با دوستان پاریسی قدیمی‌اش پیوند می‌دهد. در زمان گردهم‌آیی در با تو ــ لاووآر[6] اولین دوستان‌اش شاعرانی چون ماکس ژاکوب، آندره سالمون و گیوم آپولینر هستند. اما او راضی نمی‌شود شعرهای دیگران را مصور کند. بعد از 1934 متن‌هایی ملهم از سوررآلیسم خلق می‌شوند. پیکاسو حتا تا نوشتن نمایشنامه‌ی تآتر که معروف‌ترین آن‌ها *آرزویی که دم به تله داد* است پیش می‌رود.

تعهد هنرمند

پذیرش پیکاسو در حزب کمونیست، درسال ۱۹۴۴ حرف و حدیث بسیاری به بار می‌آورد. چنان‌که در طی چهار سال اشغال، او عملا منفعل می‌شود. گرنیکا بعد از جنگ تبدیل به نماد مقاومت می‌شود. پیکاسو می‌گوید: «من جنگ را نقاشی نکردم چون از آن دسته نقاشانی نیستم که مثل یک عکاس در جست‌وجوی سوژه هستند. اما بی‌تردید در تابلوهایی که کشیده‌ام جنگ وجود دارد. شاید بعدها، یک تاریخ‌نویس نشان بدهد که نقاشی من تحت تاثیر جنگ تغییر یافته است. خودم این را نمی‌دانم.» تعهد پیکاسو بعد از جنگ پایان نمی‌گیرد. «کبوتر کنگره‌ی هواداران صلح» او واقعا جهان را فتح می‌کند. با تابلوی **گور دسته جمعی** که اردوگاه اسرا را نشان می‌دهد، به افشای جنون انسانی ادامه می‌دهد. در واکنشی به دوست‌اش **ماتیس** که در ژانویه‌ی ۱۹۶۴ از کلیسای روزر در وانس پرده‌برداری می‌کند، پیکاسو ساخت دکوراسیون یک کلیسای متروک را در والوری به عهده می‌گیرد. نقاشی *جنگ و صلح* که آن را در ۱۹۵۲ روی تخته سه‌لا اجرا کرد آخرین نشانه از نقاشی متعهد او است. اما گرنیکا به عنوان نمونه‌ی بی‌همتایی از نقاشی تاریخی قرن بیستم بر جای باقی خواهد ماند. پیکاسو بعد از آن دیگر با اطرافیان‌اش در جدال قرار نگرفت. در ۱۹۴۵ زن جوانی به نام فرانسوآز ژیلو شریک زندگی‌اش شد و با تولد کلود در ۱۹۴۷ فرصت یافت تا دوباره پدر شود. در ۱۹۴۹ نیز از پالوما صاحب فرزندی شد.

پی‌نوشت

* این مقاله پیش‌تر در مجله‌ی ***نقد نو***، شماره‌ی ۱۴، شهریور و مهر ۸۵ منتشر شده است.

1- Guernica
2- Pablo Ruiz Picasso
3- Fraternité
4- Pietá
5- Minotaure
6- Bateau-Lavoir