هنرهای تجسمی

تبارشناسی پست مدرنیسم (۱۴)

علی‌اصغر قره‌باغی

اعتبارِ تعبیر و تفسیر

یکی از مواردی که پست‌مدرنیسم آن را در سمت و سوی اهداف خودیافته است و بر آن تأکید می‌ورزد، تعبیر و تفسیر آثار هنری است. پست‌مدرنیسم، بسیاری از متون قدیمی را ساختگی و بی‌اعتبار می‌داند و ناگفته پیداست که آن‌چه می‌تواند جایگزین مطمئن‌تری برای متون بی‌معنا و ساختگی فراهم آورد، تعبیر و تفسیر متن است. اما مسأله این‌جاست که در شرایط پست‌مدرن، هیچ راه و روشی برای تشخیص درستی و اعتبار تعبیر و تفسیر وجود ندارد و طنز قضیه هم آن است که پست‌مدرنیسمی که اصل متن را قبول ندارد و بی‌اعتبار و بی‌معنی می‌شمرد، بر درستی و حقانیت واسازی و تعبیر و تأویل آن اصرار می‌ورزد. پست‌مدرنیسم با استناد و بهره‌جویی از گفتهٔ نیچه که: «حقیقتی وجود ندارد، فقط تعبیر و تفسیر وجود دارد»، بر آن است که هیچ‌گونه اهمیتی در ذات و جوهرهٔ اثر هنری وجود ندارد و آن‌چه به آن اهمیت و اعتبار می‌بخشد، تعبیر و تفسیر است. به بیان دیگر، در رقابت میان تفسیرهاست که اهمیت پدیدار می‌شود. پست‌مدرنیسم به دو دلیل بر مقولهٔ تعبیر و تفسیر انگشت می‌گذارد و آن را با اهمیت می‌خواند.

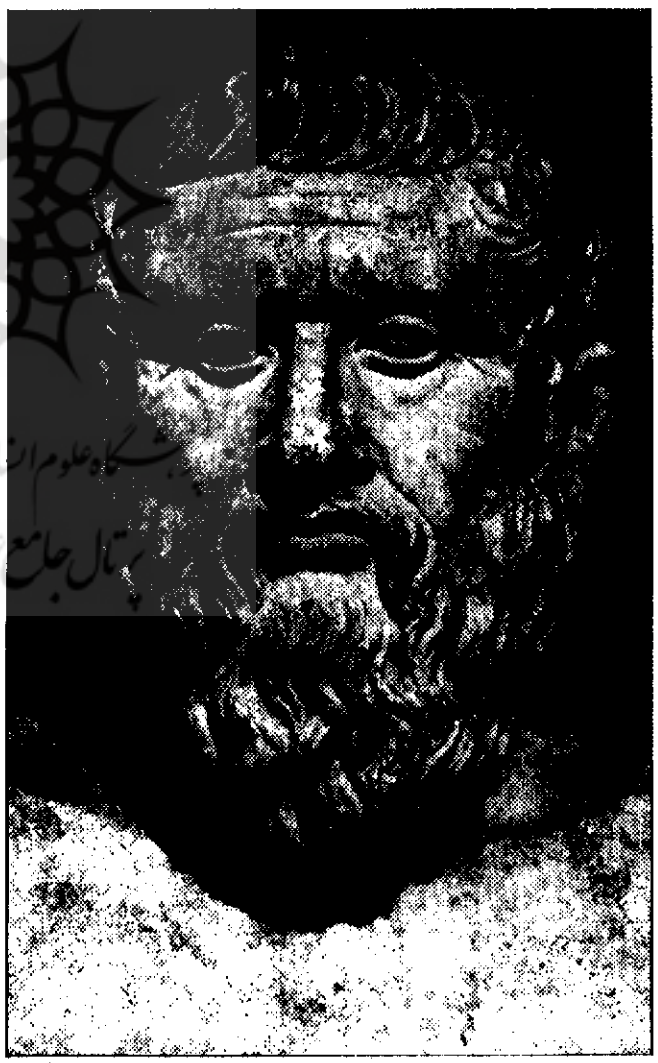
ـ دلیل اول از سر ضدیت و لجبازی با مدرنیسمی است که اثر هنری را قائم به ذات و بی‌نیاز از هرگونه تعبیر و تفسیر می‌دانست. مدرنیسم تعبیر و تفسیر را برآمده از ذهنیت فردی و بدون ارتباط با اثر هنری می‌انگاشت و بی‌آن‌که برای تفسیر آثار هنری اهمیتی قائل باشد، آن را دون شأن خود می‌شمرد. پست‌مدرنیسم می‌خواهد در ضدیت با مدرنیسم، ثابت کند که اثر هنری اگر حرفی برای گفتن و چیزی برای نمایاندن داشته باشد ناگزیر نیازمند تعبیر و تفسیر و کلام و ادبیات هنر است.

ـ دلیل دوم این است که تفسیر و واسازی به آسانی با ذات و ماهیت جزیی‌نگر پست‌مدرنیسم جفت‌وجور می‌شود، به هیچ قاعده و روشی تن نمی‌دهد و هر قرائتی را معتبر می‌شمارد.

به همین سبب‌ها هم هست که امروز هر کس، برای هر رویداد و هر متن و هر اثر، تعبیر و تفسیر و روایت و قرائت خاص خود را دارد و متاعش بی‌مشتری هم نیست. وقتی که ایماژهای ساختگی و دست‌کاری شده تنها چیزی است که از تاریخ برجا می‌ماند، آن وقت حتی کارتون والت‌دیسنی هم قرائت خود را روایت می‌کند و مگر در کارتون پوکاهانتاس، تاریخ راهمانند افسانهٔ پریان روایت نکرد؟ پست‌مدرنیسم از طریق دیکانستراکشن (واسازی)، دست انداختن و نقیضه به اهداف خود دست می‌یابد و تأثیرات ناگزیر خود را برجا می‌گذارد. در مدرنیسم هم مانند ادوار دیگر، بخشی از تاریخ، حکایت خودبزرگ‌نمایی و نمایش افتخارآمیز پیروزی‌ها و لاپوشانی و ناچیز شمردن شکست‌ها بود. پست‌مدرنیسم بر همین وجه از تاریخ حمله می‌برد، پیشرفت خطی آن را نادیده می‌گیرد و با اعلان مرگ تاریخ، آب پاکی را روی دست همه می‌ریزد و تمام رویدادهای آن را یکسره بی‌معنا و بی‌اعتبار قلمداد می‌کند. در شرایطی از این‌گونه چندان هم جای تعجب نخواهد بود که تاریخ از طریق کارتون هالیوود، یا به قول قدمای خودمان «مضحک قلمی» روایت شود و توامان مورد استفاده و سوءاستفاده قرار گیرد. پست‌مدرنیسم با تغییر و تحریف‌هایی که در تاریخ صورت گرفته مخالفت می‌ورزد اما در روایت، یا بهتر بگوییم تحریف‌های خود بر این تحریف‌ها می‌افزاید و شکل تاریخ را دگرگون می‌کند. مثلاً در روایت ماجرای پوکاهانتاس، خود روش تحریف را پیش می‌گیرد و از تاریخ، قرائت تازه‌یی همسان افسانه‌های کهن به دست می‌دهد.

شاید بتوان گفت و پذیرفت که پیشینهٔ تعبیر و تفسیر به روزگارانی می‌رسد که طلسم و افسون و جادو و آیین‌های خرافی بر ذهنیت انسان حکم می‌راند و هنر ابزار این آیین‌ها شمرده می‌شد. طرح‌واره‌ها و غارنگاره‌های لاسکو و آلتامیرا، بی‌تردید تعبیر و تفسیری هم در پی داشته است و بعید به نظر می‌آید که فقط برای آراستن زیستگاه انسان اولیه نقاشی شده باشد. اما از آن‌جا که متن و سندی دربارهٔ تفسیرهای اولیه در دست نیست آن‌چه بعدها گفته و نوشته شده مبتنی بر حدس و گمان بوده است. یکی این نقش‌ها را نماد ترس شمرده است و دیگری نماد آرزو و سومی شکلی از جادو و جنبل و بخشی از مراسم آئینی، به هر حال، نخستین نظریه‌های هنری را به

ظاهر فیلسوفان یونانی صادر کردند و گفتند که هنر، نوعی تقلیدگری و محاکات است. گفتند که هنر تقلید واقعیت است و از همان زمان هم بود که بگومگوها و یقه‌گیری‌ها دربارهٔ ارزش‌ها و معیارهای هنری بالا گرفت چراکه نظریهٔ تقلیدی بودن هنر، یک سره در تضاد با قائم به ذات بودن آن شمرده می‌شد. افلاطون که نظریهٔ تقلیدی بودن هنر را عنوان کرد بی‌تردید می‌خواست بر شکاف‌انگیز بودن هنر و ارزش‌های آن اشاره کند و بر این اعتقاد بود که نقاشی، حتی در بهترین و ماهرانه‌ترین وجه خود، تقلید واقعیت است و نمی‌تواند کاربرد و مورد مصرف داشته باشد. می‌گفت نقاشی یک ظرف میوه هر قدر هم که ماهرانه باشد، خوردنی نیست و نقاشی رختخواب به درد خوابیدن نمی‌خورد. تلاش‌های ارسطو در حمایت از هنر هم در اصل و اساس این نظریه‌ها تغییری نداد، نقاشی همچنان یک دروغ و فریب بزرگ شمرده می‌شد اما آن‌قدر بود که ارسطو انصاف بیشتری به خرج می‌داد و با اندکی شرط و بیعت، بی‌ارزش بودن نقاشی را انکار می‌کرد. ارسطو بر این اعتقاد بود که نقاشی، چه فریب و ریا شمرده شود و چه حقیقت انگاشته شود، ارزش هنری خود را دارد، دست‌کم می‌تواند به عنوان نوعی «درمان»، کارآیی داشته باشد و پاره‌یی «احساسات خطرآفرین» را فروبنشاند. البته باید به این واقعیت هم توجه داشت که نظریهٔ تقلیدی بودن هنر افلاطون و ارسطو نگاه به طراحی و نقاشی فیگوراتیو دارد و در آن روزها هنوز حرفی از نقاشی انتزاعی یا تزئینی در میان نبود.



افلاطون

این را نیز باید در نظر داشت که به تعبیرهای جادویی و حتی نظریه‌های افلاطون و ارسطو تنها می‌توان به عنوان ریشه‌ها و زمینه‌ها اشاره کرد نه به عنوان یک آغازگاه مشخص تاریخی، تعبیر و تفسیر به معنای واقعی نخستین بار در فرهنگ کلاسیک متأخر و زمانی چهره نمایاند که آشنایی انسان با علوم تازه و عصر روشنگری و نگرش واقع‌گرایانه در جهان، گفته‌ها و نوشته‌های افلاطون و ارسطو و یک دور تسبیح فیلسوفان دیگر را از اریکهٔ قدرت پایین کشید و از اعتبار انداخت. هنگامی که متون کهن در شکل‌های پیشین خود پذیرفتنی به نظر نیامدند، پای تعبیر و تفسیر به میان کشیده شد تا مگر میان متون کهن و اقتضا و ایجاب زمان و خواسته‌های تازه و مدرن نوعی آشتی و تفاهم برقرار کند. در این کوشش حتی رابطهٔ زاوش، رئیس و بزرگ خدایان یونان با لتو، که هومر آن را به روشنی شرح داده است نیز شکلی نمادین به خود گرفت و به هم‌آمیزی و اتحاد میان «قدرت» و «تعقل» تعبیر شد. به همین‌سان در روایات تاریخی تورات و متون مذهبی دیگر به دیدهٔ مثال‌وارمه‌های معنوی نگریسته شد و تمام تلاش‌ها معطوف آن بود که شکاف میان معنای آشکار متن و اقتضای زمان را پر کند و بر تفاوت‌ها سرپوش بگذارد. افزون بر این، تعبیروتفسیر، یک راهکار رادیکال و مطمئن برای حراست از متون کهن نیز شمرده می‌شد. مفسر متن، بی‌آن‌که بخشی از متن اصلی را بکاهد و یا دست‌کاری و بازنویسی کند، آن را دگرسان جلوه می‌داد اما عمل تحریف و دگرگون کردن را حاشامی کرد. چنین وامی‌نمود که معانی و تعبیرات تازه در ماهیت و در لایه‌های زیرین متن نهفته بوده و اکنون به یاری تعبیروتفسیر، معنای واقعی و خوانای خود را بازیافته است. ناگفته پیداست که این روش زیرکانه و پسندیده‌تر و پذیرفتنی‌تر از بریدن و وصله‌پینه کردن و سرهم‌بندی کردن متن بود.

به هر حال از روزگاران کهن تا امروز، تمامی اندیشهٔ غرب دربارهٔ تعبیروتفسیر هنرهای تجسمی هم بر محور همین نظریات چرخیده و هرگونه حمله و دفاع در پیوند با این دیدگاه‌ها بوده است. حتی در نظریه‌های هنر مدرن هم گفتمان‌های بازنمایی و تقلید و فرم و محتوا از همین ریشه‌ها تغذیه کرده و از سرچشمهٔ هرمنوتیک متن آب خورده است. امروز این بحث و جدل‌ها و ریشه‌یابی‌ها به چنان ژرفایی رفته است که ثابت می‌کند هنر از روز ازل گرفتار نظریه‌پردازی‌ها و فلسفه‌بافی‌ها بوده و همواره مسئولیت موجه نمایاندن خود را بر دوش کشیده است. هنرهای تجسمی امروز هم بیش از هر زمان دیگر درگیر بحث و جدل‌هایی است که هرکدام می‌کوشد با شکلی از تعبیروتفسیر، حرف خود را به کرسی بنشاند و محتوای نقاشی را تعریف و توصیف کند. در این میان کسی هم به روی خود نمی‌آورد که اندیشیدن به متن‌ها و در پی آن پرداختن به تعبیروتفسیر نقاشی، اگر از سر آشنایی با رمزوراز هنر و آشنایی با مبانی نظری نباشد و شکل گفتمان هنری را به خود نگیرد هرقدر هم که ماهرانه و منطقی جلوه کند، در نهایت نوعی «بی‌فرهنگی زیرکانه» است. تعبیروتفسیر من درآوردی ممکن است که در ظاهر ابعاد معنا را گسترش دهد، اما همزمان برای اثر هنری محدودیت به وجود می‌آورد و دست و پای آن را در پوست گردو می‌گذارد چراکه به هر حال در تضاد با طبیعت هنری است که می‌خواهد قائم به ذات و استوار بر منطق درونی خود باشد. تعبیروتفسیر و تجزیه‌وتحلیل، به هر هدفی که باشد ناگزیر برای ردیابی‌های خود اثر هنری را به بخش‌های کوچک‌تر تفکیک می‌کند، با برگرفتن نگاه از جنبه‌های درونی، به تمامیت هنر لطمه می‌زند و ویژگی و پیچیدگی‌های آن را از سکه می‌اندازد.

با تمام آن‌چه گفته شد، امروز دو نظریهٔ متفاوت دربارهٔ تعبیروتفسیر وجود دارد: نظریهٔ اول بر آن است که باید اثر هنری را به حال خود رها کرد و کاری به کار فرم و محتوا و معنای آشکار و پنهان آن نداشت. نباید اثر هنری را با این حرف‌ها به یک اندیشه و محتوا مبدل کرد و تمامی وجوه و زیبایی مستقل آن را زیرسیطرهٔ محتوا قرار داد. نظریهٔ دوم بر این اعتقاد است که تعبیروتفسیر درست و سنجیده در دریافت و لذت بردن از اثر هنری و ارج‌شناسی هنر نقشی یاری‌رسان دارد و در بسیاری از موارد سبب‌ساز آشتی دادن هنر و مردم و روی آوردن به هنر شده است. راست است که همواره بخشی از تعبیرها و توصیف‌های یک اثر هنری در پیوند با واقعیتی است که

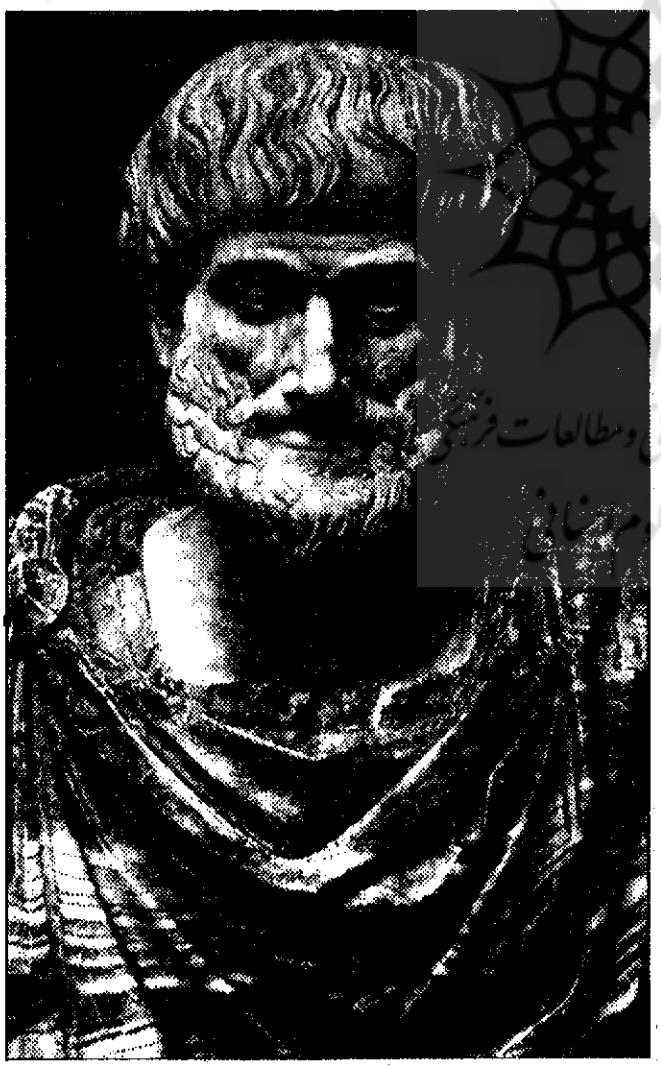
ربطی به واقعیت اثر تجسمی ندارد اما چه گونه می‌توان پذیرفت که واقعیت نقاشی تنها متعلق به پردهٔ نقاشی است و آنان که از واقعیت‌های بیرونی آگاهی دارند نباید بازتاب اندیشه‌ها و رؤیاهای خود را در آن بیابند. به سبب همین آگاهی‌ها و یافته‌های تازه است که سکوت پردهٔ نقاشی پرصدا می‌شود و به شکل عینیتی برآمده از بطن ذهنیت جلوه می‌کند. ژاک دریدا، در آغاز گفتمان «حقیقت در نقاشی»، پردهٔ نقاشی را آینه‌یی می‌انگارد که گرداب حقیقت در آن بازتاب یافته و ایماژ حقیقت در آن تقلید شده است. این حقیقت یا در نقاشی و عناصر آن است و یا در مضمون و محتوای آن و به هر حال واقعیت آن است که حقیقت هنگام بازتاب یافتن در آینهٔ نقاشی، ناگزیر با گرداب گفتمان خود نیز رودررو خواهد شد اما نقاشی به سبب تعهدی که نسبت به حقیقت دارد، به یک سلسله قوانین بیرونی هم (اگرچه گه‌گاه حدومرز آن را می‌شکند) پای‌بند است. از همین جهت هم هست که در پاره‌یی موارد، بیرون نقاشی به بیرون فلسفه‌یی شباهت پیدا می‌کند که همیشه مشتاق شرح و توصیف بیرون خود بوده است.

پست‌مدرنیسم، با استناد به نشانه‌های آشکاری که در دست دارد بر آن است که امروز بیش از هر زمان دیگر به تعبیروتفسیر نیاز داریم. می‌گوید انسان امروز بیش از آن‌چه باید و شاید و بیش از هر زمان دیگر در طول تاریخ، مقهور ظاهر و وانمودگری‌ها شده است و باید با بهره‌جویی از ابزار تعبیروتفسیر و تأویل به لایه‌های زیرین بپردازد. پست‌مدرنیسم که سراسر روایت بزرگ را انکار می‌کند و به ظاهر برای فیلسوفان و بزرگان آن فاتحهٔ بی‌الحمد هم نمی‌خواند، این‌جا برای به کرسی نشاندن حرف خود، با استناد به مارکس و فروید، دو تن از بزرگان روایت بزرگ، بر این واقعیت انگشت می‌گذارد که رویدادها فقط در ظاهر عقلائی به نظر می‌آیند و بدون تعبیروتفسیر معنای مشخصی ندارند.

اما مسألهٔ تعبیروتفسیر، به سبب مسیر پرپیچ و خم و پرفراز و نشیبی که در طول تاریخ فرهنگ‌ها پیموده و تجربه‌هایی که از سرگذرانده، در روزگار ما شکلی پیچیده‌تر از هر زمان دیگر پیدا کرده است. بخشی از این پیچیدگی از آن‌جا آب می‌خورد که امروز در بسیاری از موارد، مراد از تعبیروتفسیر، موجه نمایاندن و روشن ساختن وجوه تاریک یک متن یا یک پردهٔ مسألله‌ساز نیست بلکه به انگیزهٔ ستیزه‌جویی‌های آشکار با معیارهای پذیرفته و تلاشی برای خودنمایی و ظاهرسازی هم هست. بسیاری از نقاشی‌های امروز با اتکا به ارزش‌های زیبایی شناختی، نیازی به تعبیروتفسیرهای ادبی ندارند و هرگونه پرداختن به آن‌ها حاصلی جز نماد تراشی‌های من درآوردی و یاوه‌گویی‌های دهان‌پرکن در برنخواهد داشت و در نهایت وجهی از همان «بی‌فرهنگی زیرکانه» خواهد بود. تفاوت دیگر تعبیروتفسیر امروز و دیروز آن است که روش‌های سنتی و پیشین، سختگیرانه بود، مته به خشخاش می‌گذاشت و چه بسا که معنایی من‌درآوردی در جوار معانی پیشین استوار می‌کرد اما در همه حال جانب احترام به متن را نگه می‌داشت و بی‌آن‌که چیزی را ویران کند، حریم و حرمت متن را نمی‌شکست. اما روش‌های مدرن با یک سو نهادن رودربایستی‌ها و در خیال یافتن پیش‌متنی که آن را واقعی‌تر و مهم‌تر از خود متن می‌انگارد، به نوعی باستان‌شناسی و حفاری و کندوکاو در ژرفای متن و اثر می‌پردازد، برای اکتشافات خود از هیچ‌گونه ویران‌گری و انهدامی رویگردان نیست و در نهایت منت هم سر دیگران می‌گذارد و این کار را هرمنوتیک و تأویل متن و پی‌آیند ناگزیر تئوری ستیزه‌جو و نامنزه تعبیروتفسیر می‌نامد. به سبب همین افراط و تفریط‌های امروز است که در بسیاری از تعبیروتفسیرهای متون و آثار هنری به چشم نوعی «مازاد روشنفکری» نگریسته می‌شود. انگار جوامع روشنفکری امروز هم مانند جوامع صنعتی پیشرفته که مازاد تولید دارند، با مازاد تعبیروتفسیر روبه‌رو شده‌اند: یکی از دیدگاه تجسمی تعبیر می‌کند و دیگری از دیدگاه ادبی، یکی از جنبهٔ روان‌شناختی تفسیر می‌کند و دیگری از دیدگاه اجتماعی، یکی از زاویهٔ عاطفی نگاه می‌کند ودیگری از جنبهٔ سیاسی، یکی تاریخی و دیگری اقتصادی، یکی اومانیستی و دیگری رئالیستی و ده‌ها ایسم و دنگ‌وفنگ دیگر که پسوند و پیشوند تعبیروتفسیرهای من‌درآوردی شده‌اند. امروز کار به جایی کشیده است که انگار بدون پادرمیانی و واسطه‌گری تعبیروتفسیر، لذت بردن از زیبایی‌های تجسمی اثر هنری ناممکن شده است. البته بی‌انصافی خواهد بود اگر گناه تعبیروتفسیر را یکسره به گردن مفسران و تعبیرکنندگان بیندازیم چراکه برخی از آثارهنری اصولاً با اتکا به ادبیات و به امید تعبیر و تفسیرهای گوناگون شکل گرفته‌اند و تنها حضور عناصر نمادین و تمثیل در پردهٔ نقاشی کافی است که آن را متکی به ادبیات و نیازمند تعبیروتفسیر نمایش دهد.

به هر حال منظور از این مقدمه‌چینی آن است که اگر پای ضرورت تعبیروتفسیر یک اثر هنری به میان کشیده شود، اولاً با توجه به نکات و نظریات فوق انجام و قرائت شود. دوم آن که در هر تعبیروتفسیری از سر تعصب به عنوان «بی‌فرهنگی زیرکانه» و «مازاد روشنفکری» نگریسته نشود و مخصوصاً این واقعیت هم مدنظر باشد که ضرورت تعبیروتفسیر در ذات و ماهیت برخی از آثار هنری سرشته است و بدون آن، اثر هنری شکل کامل و تمامت یافتهٔ خود را نخواهد یافت. و سوم آن که خواننده توانایی این قضاوت را پیدا کند که آیا پیش از آگاهی یافتن از چندوچون اثر هنری بیشتر از آن لذت می‌برده است یا بعد از تعبیروتفسیر کردن آن. در هر صورت آن‌چه در پایان اهمیت دارد ارتقاء دانش بصری خواننده است و این گفتهٔ درخشان لارنس را هم از یاد نبریم که: «هرگز به راوی اعتماد نکن، به روایت اعتماد داشته باش.»

یکی از آثار مدرنی که قرار بوده قائم به ذات و مستقل از تعبیروتفسیر باشد اما از



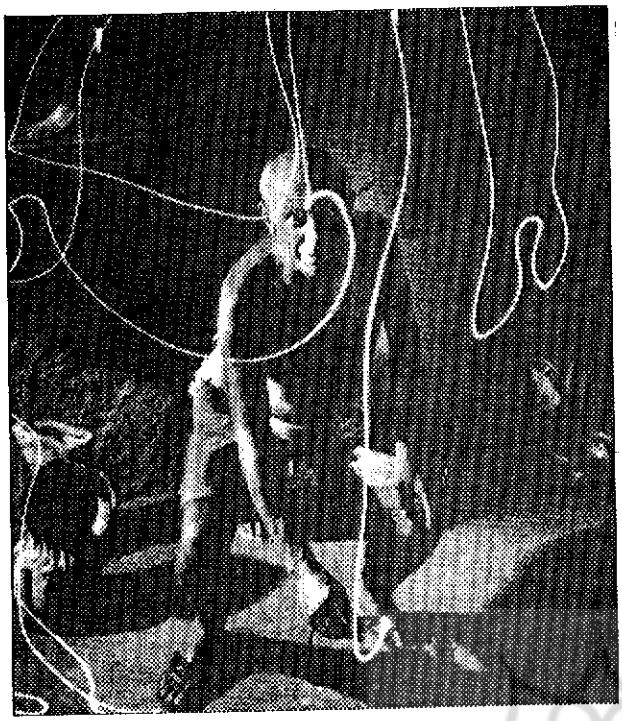
ارسطو

پیکاسو: گرنیکا / ۱۹۳۷

همان آغاز، ادبیات را هم برگردهٔ خود سوار کرده و نیاز به تعبیروتفسیر را در کنار خود نمایانده، پردهٔ عریض و طویل گرنیکا، اثر پیکاسو است. بسیاری از هنرشناسان و تاریخ‌نگاران و مبلغان مدرنیسم غرب فرموده‌اند که این اثر، با اهمیت‌ترین نقاشی تاریخی قرن بیستم است و عده‌یی هم با تکرار طوطی‌وار این حرف‌ها، آن را از کفر ابلیس مشهورتر کرده و لقب پرآوازه‌ترین نقاشی قرن بیستم را به آن داده‌اند. گروهی از منتقدان با تعبیروتفسیرهای ریز و درشت خود آن را نماد اعتراض بر ضد جنگ و کشتار انسان‌ها گرفته‌اند و گروهی دیگر به اعتبار پیکاسو، و با گاوبندی‌های پنهان و آشکار هنری آن را بزرگترین نقاشی تمثیلی قرن دانسته‌اند. اما واقعیت آن است که بخشی از این حرف‌ها برخلاف فرمودهٔ تاریخ‌نگاران نیمهٔ اول قرن بیستم و تکرار آن از سوی معلومات‌فروش‌ها و نام‌پراکن‌های حرفه‌یی، که نمونه‌های وطنی آن را در جامعهٔ شبه‌هنری خودمان هم داریم، درست نیست. به بیان دیگر گرنیکا اثری نیست که بتوان آن را به طور دربست پذیرفت یا رد کرد. امروز در آستانهٔ هزارهٔ سوم دیگر نمی‌توان همانند نیمه‌های قرن در آثار تجسمی نگاه کرد و میزان سنجش و داوری را بر مبنای همان معیارهای کهنه و منسوخ استوار ساخت. گذشت پنجاه شصت سال کافی است تا یک اثر هنری، هم به جا آورده شود و هم جایگاه واقعی خود را پیدا کند. برخی از آثار هنری مانند فشفشه‌های آتش‌بازی، عمری شهاب‌گونه دارند، زمانی کوتاه می‌درخشند، پیرامون خود را روشن می‌کنند و برای ابد می‌میرند و از یاد می‌روند. اما برخی دیگر به زندگی ادامه می‌دهند و محک و گذر زمان بر شهرت و اعتبار آن‌ها می‌افزاید. گرنیکای پیکاسو هیچ‌یک از این دو نبود، نه یک‌باره خاموش شد و نه توانست سیر صعودی شهرت و اعتبار خود را حفظ کند. از دیدگاه امروز تفاوت چندانی میان اندیشهٔ نهفته در گرنیکای پیکاسو و اندیشه‌های قرن نوزدهم دیده نمی‌شود. گرنیکا در نهایت بازماندهٔ چاق و چلهٔ سنت نقاشی جنگی است که همواره نبرد و کشته‌شدن انسان‌ها را تصویر کرده است. دنبالهٔ همان سنتی است که از دوران اوچه‌لو و نبرد دسن رومانو» به تینتورتو و روبنس و از آنان به گویا و دلاکروا و «قتل عام خیوه‌ی او رسید. از نظر محتوا هم بیشتر یک نقاشی قرن نوزدهمی است تا قرن بیستمی و خواهم گفت چرا. اما اول بهتر است که به خود اثر بپردازیم و از شأن نزول و چندوچون پیدایش آن سر در آوریم.

در آوریل ۱۹۳۷ و در اوج جنگ‌های داخلی اسپانیا، بمب‌افکن‌های آلمانی به درخواست ژنرال امیلیو مولا، فرماندهٔ ارتش فاشیست اسپانیا و تأیید ژنرال فرانکو، شهر گرنیکا را در ایالت باسک بمباران کردند. دلیل و بهانهٔ این اقدام غیرانسانی آن بود که حکومت جمهوری‌خواه اسپانیا به باسک حق خودگردانی داده بود و گرنیکا با جمعیتی نزدیک به ۱۰۰۰۰ نفر، پایتخت یک جمهوری مستقل به شمار می‌رفت. این عمل دیکتاتورمابانه از دو جهت شکل یک هتک حرمت نابخشودنی را به خود می‌گرفت: اول آن‌که گرنیکا در تاریخ و سنت‌های فرهنگی اسپانیا از جایگاهی کاملاً استثنایی برخوردار بود، مرکز حکومت باسک و مردمی بود که در طول تاریخ دراز خود به غرور ملی خود افتخار کرده و از سنت‌ها و آیین‌ها حتی زبان خاص خود حراست کرده بودند. بیشتر اسطوره‌ها و افسانه‌های باسک در پیوند با گرنیکا بود و بناهای قدیمی آن شهر، یادمان‌های تاریخ باسک به شمار می‌رفت. درخت بلوط پیر اما تنومند و ششصد سالهٔ گرنیکا یکی از دیدنی‌های باسک بود و همچون شاهدی بر تاریخ این شهر، سرافراز در میانهٔ آن ایستاده بود، روایت شهر را بازمی‌گفت و گفته‌هایش را نه تنها مردم باسک که تمامی سرزمین اسپانیا شنیده و پذیرفته بودند. دوم آن‌که این بمباران هیچ توجیه نظامی نداشت و به هیچ چیز جز کشتار مردم بی‌گناه تعبیرشدنی نبود. گرنیکا نه از نظر نظامی و استراتژی اهمیتی داشت و نه از دیدگاه اقتصادی، فرانکو می‌خواست با این اقدام شریرانه و کوردلانه غرور و افتخار اسپانیا را درهم بشکند. در این بمباران غافلگیرکننده، شمار بسیاری از مردم غیرنظامی باسک به‌ویژه زنان و کودکان جان خود را از دست دادند و ژرفای فاجعه چندان بود که نه تنها اسپانیا بلکه بخشی از اروپا و به طبع پیکاسو را نیز متأثر کرد. اگرچه پیکاسو در آن روزها در پاریس زندگی می‌کرد اما تا مغز استخوان اسپانیایی بود و به سرزمین مادری خود عشق می‌ورزید. خبر فاجعه، روز بعد و برای نخستین بار در روزنامهٔ تایمز لندن منعکس شد: «دیروز بعدازظهر گرنیکا، قدیمی‌ترین شهر و مرکز فرهنگی باسک با یک حملهٔ هوایی گسترده به کلی منهدم شد... بمباران گرنیکا سه ساعت و پانزده دقیقه به طول انجامید و هواپیماهای بمب‌افکن پس از تخلیهٔ بمب‌های خود با پرواز در ارتفاع کم، مردم را در سطح شهر به گلوله بستند. بعد از این بمباران گسترده تمامی شهر در آتش می‌سوخت...» این خبری بود که پیکاسو همانند هزاران نفر دیگر آن را در روزنامه خواند و از ابعاد فاجعه آگاهی یافت.

سه ماه پیش از بمباران گرنیکا، حکومت جمهوری‌خواه اسپانیا از پیکاسو خواسته بود تا دیوار نگاره‌یی برای غرفهٔ اسپانیا در نمایشگاه جهانی پاریس نقاشی کند. پیکاسو این سفارش را پذیرفته بود اما تا اولین روز ماه مه، یعنی چند روزی بعد از بمباران گرنیکا، هنوز کار را آغاز نکرده بود. بمباران گرنیکا او را به این فکر انداخت که همین رویداد را مضمون و بن‌مایهٔ نقاشی خود قرار دهد. بلافاصله دست به کار شد، با سرعت



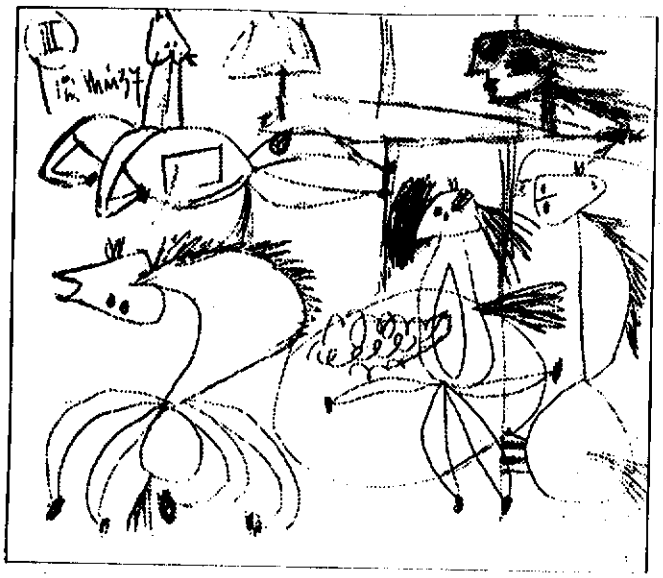
حیرت‌آوری که در ذات و جوهرهٔ او بود کشیدن طرح‌های اولیه را آغاز کرد و هشت روز بعد با تعیین ترکیب‌بندی و فرم‌ها تقریباً می‌دانست که اثرش چه شکل و شمایلی خواهد داشت. ابعادی که در نظر گرفته بود نیز جاه‌طلبانه و نامتعارف بود و می‌دانست که با پرده‌یی به طول ۸ متر و پهنای ۳/۵ متر حیرت همگان را برخواهد انگیخت. واقعیت آن است که پیکاسو سال‌ها تخته‌بند چارچوب محدود کوبیسم بود و از ۱۹۲۶ به فکر افتاده بود که با تمهیدی محدودهٔ تنگ کوبیسم را گسترش دهد و از آن سبک و مکتبی بزرگ بسازد. می‌خواست کوبیسم خود را چنان متوسع و گسترده قلمداد کند که بتواند ظرفیت پدید آوردن آثاری به غول‌آسایی آثار میکل‌آنژ و اوج رنسانس را داشته باشد اما نزدیک کردن کوبیسم، هر چند که آن را نو-کوبیسم می‌نامید، به آثار بزرگ موزه‌یی از یک طرف خواه‌ناخواه به آن شکلی کاریکاتورگونه می‌داد و از طرف دیگر شکل دست انداختن خود کوبیسم را به خود می‌گرفت. آن‌چه پدید می‌آمد شکلی تزئینی داشت و در نهایت نوعی تصویرگری مدرن شمرده می‌شد. فاجعهٔ گرنیکا امکانی فراهم آورده بود تا پیکاسو یک‌بار دیگر بخت خود و کوبیسم‌اش را بیازماید. پیکاسو گرنیکا را در ماه ژوئیه آماده کرد و در غرفهٔ اسپانیا به تماشا گذاشت.

پیکاسو تمام پیشطرح‌هایی را که برای این نقاشی کشید تاریخ‌گذاری کرد و در هر مرحله از پیشرفت کار عکس گرفت. به یاری همین عکس‌ها و تاریخ‌هاست که امروز می‌توان مراحل شکل‌گیری گرنیکا را به دقت مطالعه و بررسی کرد. این اقدام پیکاسو کاری مدرن بود چرا که نقاشی سنتی برای پیشطرح‌ها اهمیت چندانی قایل نبود، معمولاً نقاشان بعد از خاتمهٔ کار، پیشطرح‌ها را از بین می‌بردند و جان به در بردن طراحی‌ها امری کاملاً تصادفی بود. از جنبش رمانتیک‌ها در سدهٔ نوزدهم به این سو، دائم بر فردیت و خودآگاهی هنرمند تأکید می‌شد و هنرمندی مانند پیکاسو پذیرفته بود که ثبت لحظات شکل‌گیری یک اثر هنری در واقع به منزلهٔ ثبت لحظات آفرینشگری هنرمند است. طرح‌های اولیهٔ گرنیکا که در آغاز ماه مه کشیده شده نشان می‌دهد که پیکاسو می‌خواسته از ایماژ یک اسب، زنی که چراغی در دست دارد و یک گاو استفاده کند. افزون بر این، پیشطرح‌ها نشان می‌دهند که پیکاسو در آغاز اثری واقع‌گرایانه‌تر از اثر نهایی را در ذهن می‌پرورانده است. اما در این که عکس‌های گرفته شده از فاجعهٔ گرنیکا تا چه اندازه از تصمیم‌گیری پیکاسو نقش داشته آگاهی چندانی در دست نیست، این عکس‌ها بازتابی در گرنیکا نیافته است و تمام آن‌چه روایت شده از سر حدس و گمان بوده است. طراحی دوم ماه مه بیشتر بر محور یک گاو و جنگجوی نیزه به دست از پا در آمده‌یی که زیر سم اسبی خشمگین بر زمین افتاده می‌گردد و هنوز همان زن چراغ به دست شاهد ماجرا است. پیکاسو ترکیب‌بندی نهایی را در نهم ماه مه کامل کرد. شعله‌های آتش و زنان دیگر را به طرح‌های پیشین افزود و گویی بر آن شده بود تا بیش از هر چیز بر قربانی شدن زنان و کودکان بی‌گناه تأکید بورزد. اکنون تمام عناصر و سازه‌های نقاشی او آماده بود و تنها کاری که برایش مانده بود آن بود که با جابه‌جا کردن و تنظیم دوبارهٔ آن‌ها به یک ترکیب‌بندی پخته‌تر و قوام‌یافته‌تر دست یداکند. پس از اطمینان یافتن از درستی و کارآیی ترکیب‌بندی نهایی، طرح اولیه را بر رده آورد و با رنگ‌های سفید و سیاه و خاکستری به رنگ‌آمیزی بخش‌هایی از آن داخت. این رنگ‌ها و شیوه‌یی که برای نقاشی خود برگزیده بود در عین حال که با ضمونش سازگاری داشت این امکان را هم فراهم می‌آورد که هنگام اجرای کار برخی استی‌ها را تصحیح کند و در طرح‌های خود تغییراتی بدهد. رودلف آرنهایم، یکی از یان‌شناسان مسایل بصری و تجسمی با مطالعهٔ گسترده‌یی که در زمینهٔ شکل‌گیری رنیکا به عمل آورده نشان داده است که این تغییرات، از دیدگاه رابطه و تأثیرات ری، نقشی دوگانه ایفا کرده است: از یک طرف ایماژها را پرتوان‌تر می‌نمایاند و از رف دیگر، در انسجام و یکپارچگی ترکیب‌بندی نقشی یاری رسان داشته است. کاسو در برخی از پیشطرح‌ها از رنگ‌های قرمز و زرد و آبی هم استفاده کرده است اما دود کردن اثر نهایی به رنگ‌های سیاه و سفید و خاکستری امری نیست که بتوان به دگی از کنار آن گذشت. بی‌تردید پیکاسو برای این کار دلایلی داشته و تخته‌رنگ خود را با منظوری که از اثر نهایی در ذهن داشته و مقصدی که برای آن در نظر گرفته بوده تطبیق داده است. پیکاسو خبر بمباران گرنیکا را در روزنامه خوانده بود و می‌خواست تمامی نقاشی‌اش، با رنگ‌های سیاه و سفید و خاکستری، شکل صفحهٔ اول یک روزنامه را داشته باشد. افزون بر این، قرار بود که پردهٔ عریض و طویل پیکاسو در یک بنای معماری مدرن که خوزه لوئیس سرت، آن را از بتون و فولاد و شیشه ساخته بود به تماشا گذاشته شود و لابد پیکاسو به همخوانی رنگ‌ها با فضای نمایشگاه هم می‌اندیشیده است. اما این دلایل هنوز محدودیت رنگ‌های پیکاسو را توجیه نمی‌کند و باید پای دلایل و انگیزه‌های دیگری هم در میان بوده باشد. مثلاً یکی این که پیکاسو اسپانیایی بود و هدفش از نقاشی این پرده، ماندگار کردن خاطره‌یی بود که همچون زخمی عمیق و داغی ماندگار بر چهرهٔ سرزمین او نشسته بود. استادان و نقاشان پیشین اسپانیا که پیکاسو نقاشی را از آنان آموخته بود، سنتی را پدید آورده بودند که پیکاسو نمی‌خواست آن را نادیده بگیرد. استادان پیشین او همیشه رویدادهای فاجعه‌آمیز را با رنگ‌های کدر و عبوس و اغلب تک‌رنگ تصویر کرده بودند و این کار پیشینه‌یی دست‌کم چهارصد ساله داشت. فرانسیسکو گویا هم گراورهای «مصایب جنگ» را در برابر پس زمینه‌یی سیاه و سفید و دلگیر تصویر کرده بود و بی‌تردید پیکاسو می‌خواست پیوندی هرچند به ظاهر، میان این دو اثر وجود داشته باشد. دلیل دیگر پیکاسو آن بود که وقتی نقاش بر پردهٔ عریض و طویل کار می‌کند، ناگزیر اول ارزش‌های رنگ و درجات تیره‌گی و روشنی را با رنگ‌های سیاه و خاکستری مشخص می‌کند تا طرح کلی و تیره‌گی و روشنی آن مشخص شود و با توجه به مجال کوتاهی که برای اتمام این کار داشت، نقاشی کردن با همین رنگ‌ها بر سرعت کار می‌افزود. پیکاسو از این رنگ‌ها در سال ۱۹۲۵ در نقاشی‌های دیگری هم استفاده کرده بود و بعد از گرنیکا هم در ۱۹۴۵ بار دیگر آن را به کار گرفت. بنابراین، محدودیت تخته‌رنگ فقط منحصر به گرنیکا نیست و در برخی آثار دیگر پیکاسو هم دیده می‌شود. سوم این که بهره‌جویی از رنگ‌های محدود، سرعت کار را بالا می‌برد و سرانجام این که این سه رنگ با سنت‌های اسپانیایی دربارهٔ مرگ و سوگواری همخوانی بیشتری دارد و آسان‌تر با فضای نقاشی او جفت‌وجور می‌شد.

پیکاسو هیچ یک از ایماژهای گرنیکا را برای این پردهٔ خاص ابداع نکرد و از ایماژها و عناصری بهره گرفت که پیشتر هم از آن‌ها استفاده کرده بود و رسوبات آن را در ذهن خود انباشته داشت. ایماژهای اصلی و دست به نقد پردهٔ گرنیکا عبارتند از زنان سراسیمه و کودکان مرده، جنگجوی از پا در آمده، اسب، گاو، چراغ، لامپ برق و نشانه‌هایی از خانه و کاشانهٔ ویران شده. بسیاری ازاین ایماژها در طراحی‌ها و نقاشی‌های پیشین دههٔ ۱۹۳۰ پیکاسو هم دیده می‌شوند، مثلاً در آثار ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۵، یک سلسله نقاشی با مضمون گاوبازی کشیده بود و در برخی از آن‌ها اسب‌های زخم‌خورده و خشمگین را تصویر کرده بود. در یک اچینگ سال ۱۹۳۵ که آن را «جنگ گاومردان» نامیده است، گاومردان افسانه‌های کلاسیک، نیمی انسان و نیمی گاو، در کنار زنی مرده و دُختر انی که از پنجره به این رویداد نگاه می‌کنند تصویر شده‌اند. آن‌جا هم دختر کی که شمعی کوچک در دست دارد شاهد ماجرا است. این اچینگ که پرداختن به سایه روشن و تیره‌گی و روشنایی آن به شکلی آشکار از گراورهای گویا وام گرفته شده بود، ربطی به جنگ نداشت و در نهایت می‌شد آن را در پیوند با خیال‌اندیشی‌ها و زندگی خصوصی و ذهنیات پیکاسو دانست. در ژانویه ۱۹۳۷، هم هجده اچینگ به نام «زندگی و رویای فرانکو» تهیه کرد که نقشی تبلیغاتی داشت و در ضدیت با ژنرال فرانکو و حکومت خودکامهٔ او شکل گرفته بود. در برخی از این اچینگ‌ها هم همان ایماژهای زنان سراسیمه و کودکان و اسب زخم‌خورده دیده می‌شود. به هر حال منظور آن است که این انگیزه‌ها و عناصر بارها در آثار پیشین پیکاسو تکرار شده و چیزی نیست که بمباران گرنیکا الهام‌بخش آن بوده و آن را هستی داده باشد. راست است که پیکاسو به سرزمین خود عشق می‌ورزید و نسبت به آن‌چه در سرزمینش می‌گذشت واکنش نشان می‌داد اما در تبعیدی خودخواسته می‌زیست. در تبعید می‌توانست بی‌خانمانی هنرمندان هم‌نسل خود را احساس کند و عوارض آن را بازتاب دهد اما واکنش‌هایش آن قدر نبود که مانند برخی دیگر از نویسندگان و شعراکه از آن سر دنیا برای نجات اسپانیا می‌آمدند، او را به شرکت در جنگ‌های داخلی اسپانیا وادارد. به بیان دیگر، دستی از دور بر آتش داشت و از راه دور در رویدادها می‌نگریست. هم درگیر ماجرا بود و می‌خواست خود را حاضر و ناظر بر جریان‌های روز نشان دهد و هم می‌خواست در میانهٔ گود نباشد. تمام این شرایط در نقاشی او بازتاب یافته و به اثرش شکل واکنشی فردی به یک رویداد تاریخی و اجتماعی را داده است.

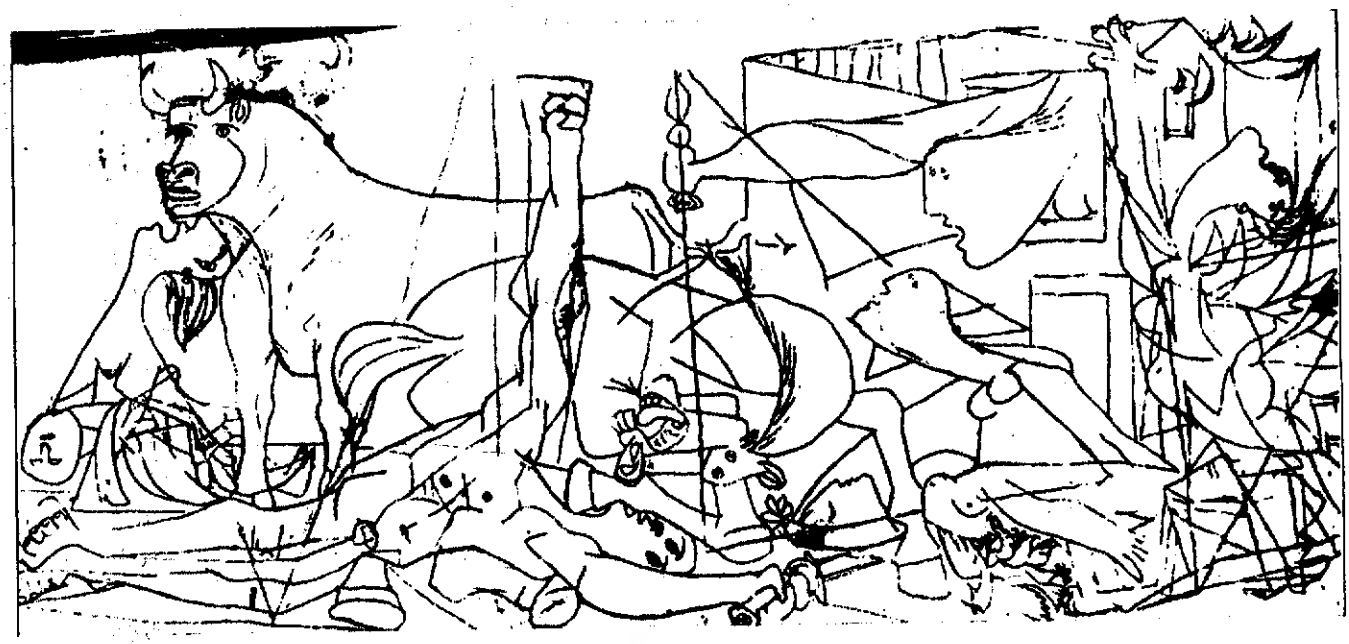
بی‌تردید تماشاگرانی که شصت سال پیش پردهٔ گرنیکا را تماشا می‌کردند، دانش بیشتری دربارهٔ نمادهای پیکاسو داشتند و شاید پیکاسو هم چیزهایی در شرح و بیان

پیکاسو: طرح دوم ماه مه / ۱۹۳۷



پیکاسو: طرح اول ماه مه / ۱۹۳۷

این اثر به هواداران هنر خود گفته باشد. به همین سبب هم هست که هر کس به سلیقه و برداشت خود معنایی برای این نمادها تراشیده و آن را معتبر جلوه داده است. گروهی گفته‌اند که اسب زخم‌خورده، نماد حکومت جمهوری اسپانیا است، گروهی دیگر گاو را نماد فرانکو می‌دانند که در نهایت بر زنان و کودکان بی‌پناه پیروز شده است. به هر حال می‌توان پذیرفت که نمادهای گرنیکا، بیشتر عناصر آرکائیک‌اند تا تاریخی و با پیوستاری عاطفی و فلسفی به هم پیوند خورده‌اند. اما تعبیروتفسیر امروز نمی‌تواند برای این توضیحات فرعی و جانبی ارزش چندانی قایل باشد و بیشتر به آن‌چه در تصویر آمده است و ما به ازای بیرونی نمادها توجه دارد. هنرمند می‌تواند دیگران را از قصد و هدف خود آگاه کند و برای نمادهای خود معنا بتراشد اما این حرف‌ها دلیل نمی‌شود که آن‌چه هدف هنرمند بوده به اجرا هم درآمده است. به بیان دیگر اثر هنری است که ملاک ارزیابی قرار می‌گیرد نه اهداف اولیهٔ خالق آن. از قضا خود پیکاسو هم ک در چند مورد نظریاتی دربارهٔ گرنیکا ابراز کرده همواره بر این نکته تأکید داشته است ک خود اثر باید بدون دخالت یا توضیح نقاش، حرفش را رک و پوست‌کنده بزند. پیکاس نخستین بار نظر خود را دربارهٔ گرنیکا در قالب مخالفت با حکومت فرانکو بیان کرد و ؛ لحنی شعارگونه گفت که طرفدار آزادی است، در کنار مردم ایستاده است و سراس زندگی‌اش به عنوان یک هنرمند، بیان این تعهد بوده است. پیکاسو در مصاحبهٔ دیگر بعد از جنگ جهانی دوم در پاسخ به این پرسش که آیا گاو نماد فاشیسم هم هست گفت «نه گاو نماد فاشیسم نیست بلکه نماد خشونت و تاریکی است، اسب نماد مردم است گرنیکا یک نقاشی نمادگرایانه و تمثیلی است و برای همین هم هست که از اسب و گاو این چیزها استفاده کرده‌ام. این پرده برای بیان قطعی و حل کردن مسأله‌یی بزرگ نقاشی شده و به همین جهت از نمادگرایی استفاده کرده‌ام.» پیکاسو نخواست از این فراتر برود و شاید هم زیرکانه می‌خواست از زیر این بار که گرنیکا با معیارهای نقاش تاریخی و سمبولیک همخوانی داشته باشد شانه خالی کند و اثرش را زیر سیط بیانیه‌های ایدئولوژیک قرار ندهد. با این آگاهی‌ها و زمینه‌چینی‌ها چگونه می‌توا ایماژها و نمادهای گرنیکا را تفسیر کرد و برای هر کدام معنایی مشخص در نظر گرف آن هم هنگامی که دو نقاش دیگر هم به تأثیر از جنگ‌های داخلی اسپانیا آثاری پد آورده و نمادهایی دیگر را به کار گرفته‌اند؟ یکی از این دو، سیکوئروس هنرمند مکزیک است که «پژواک یک فریاد» را کشید و دیگری خولیو گونزالس که روح قهرمانانهٔ مر اسپانیا را تصویر کرد. البته این را هم باید گفت که گرنیکای پیکاسو در سنجش با ا آثار، غیرمستقیم‌تر است و با آن که نمادهایش روایت و افسانهٔ آشنایی در پس پش



پیکاسو: پیشطرح گرنیکا / ۱۹۳۷

خود دارند، شکل نهایی اثر پیچیده‌تر به نظر می‌آید. اسب آن‌گونه که پیکاسو آن را تصویر کرده احساس کشتار را برمی‌انگیزد و زنی که کودک مرده را در آغوش گرفته نماد سوگواری اندوه در روترین و آشکارترین وجه ممکن است. به همین شکل هر ایماژ دیگر می‌تواند نمادی آشکار و صریح تلقی شود اما وقتی که این نمادها کنار هم گذاشته می‌شوند و یک جا می‌آیند روایت تازه و روشنی را بیان نمی‌کنند و تنها کاری که از دستشان برمی‌آید القای فضا و حالت کلی تصویری است که در پیوند تنگاتنگ با روایت درد و اندوه کشیده شده و با غم سروده‌های پیشین تفاوت چندانی ندارد. بی تردید پیکاسو می‌خواست با آوردن این همه نماد و تمثیل، افزون بر کیفیت‌های تجسمی، محتوایی عاطفی را هم به تماشا بگذارد اما محتوای اثرش قرن بیستمی ازآب در نیامد بلکه بیشتر قرن نوزدهمی بود و آن هم در سطحی بسیار قشری و با کیفیتی بسیار آبکی. مثلاً در سمت چپ تصویر و درست در بالای سر زنی که کودک مردهٔ خود را در آغوش گرفته و شیون می‌کند، سر یک گاو قرار گرفته است. دهان باز هر دو، در کنار هم و بیش‌وکم به یک شکل تصویر شده است. گاو ممکن است به قول پیکاسو نماد خشونت و سیاهی گرفته شود اما نیروی شیون و زاری هم به همان اندازه تیز و برنده و وحشی نمایانده شده است. قدرت لازمهٔ خشونت و دیکتاتوری است و ایماژ گاو می‌تواند القاکنندهٔ این قدرت و خشونت باشد اما قرار گرفتن او در کنار زنی درمانده نوعی ابهام و دوسودایی پدید می‌آورد و ناگزیر باید به این امکان اندیشید که شاید منظور پیکاسو آن بوده که سرانجام نوعی تصمیم‌گیری و اراده‌گماری از میانهٔ این بحران سر برآورد. به هر حال به درستی معلوم نیست که ایماژ گاو کنایه از چیست و تصور این که گاو نماد خشونت و دیکتاتوری باشد بیش از حد من در آوردی و دور از ذهن می‌نماید و مابه‌ازای بیرونی آن، دست کم در این نقاشی اصلاً پذیرفتنی نیست. گاو، بنا بر سنت قدیمی شمایل‌نگاری با مفهوم اسپانیا پیوند داشته و همواره از حضوری سنگین در فرهنگ تصویری اسپانیا برخوردار بوده است. گاو در فرهنگ اسپانیا یک اسطوره است، یک واقعیت زنده و یک قلب تپنده است اما پیکاسو می‌خواست به زور دگنگ این اسطوره‌ها را به جای نماد بگذارد. برای همین هم بود که مانند برخی دیگر از نمادهایش ساختگی از کار درآمد، خود پیکاسو را هم در پیدا کردن مابه‌ازای بیرونی آن درمانده کرد و به تناقض گویی کشاند. افزون بر این همه، سرگاو نقطهٔ عطف تصویر است، عناصر دیگر نگاه به او دارند و چگونه می‌توان پذیرفت که نمادی که در این چشم‌انداز هولناک استوارتر از فیگورهای دیگر برپا ایستاده است تا از شأن و منزلت آزادی و حرمت انسان دفاع کند، همان «خشونت و تاریکی» باشد؟ در یکی از پیشطرح‌های پیکاسو، گاو با آن که مرکز تصویر را پوشانده به رویدادها پشت کرده است و در طرحی دیگر در حال پرواز نشان داده شده است. این هردو گویای آن است که پیکاسو در شتاب‌زدگی خود نمی‌دانست با این نماد چه کند و این میراث ارزنده را چگونه خرج کند.

در پردهٔ گرنیکا و در تمام طرح‌های اولیه‌یی که پیکاسو برای آن تهیه کرد، ارجاعات مکرر به سنت‌های کلاسیک نقاشی غرب و ارزش‌های حاکم بر آن به چشم می‌خورد. ارجاعات به هنر کلاسیک یونان نه تنها در شکل جنگجوی از پا در آمده بلکه در مجسمه گونگی آن نیز چهره‌یی آشکار دارد. زن و کودک مرده یادآور کشتار مسیحیان است که تا دوران رنسانس و حتی باروک دستمایهٔ نقاشان بود و در غم سروده‌های تصویری از آن استفاده می‌شد. اسب هم از سنت‌های اسپانیایی جدا نیست و حضور آن‌ها به نقاشی پیکاسو شکلی بیش و کم حماسی می‌دهد و آن را به دامچالهٔ سخنوری تجسمی می‌اندازد. حتی ترکیب‌بندی این اثر هم استوار بر همان تجربیات سنتی نقاشی است و فیگورهای میانی در میانهٔ مثلثی قرار گرفته‌اند که ضلع پایینی آن سر و دست جنگجوی از پا در آمده است و تا پای زنی که در حال دویدن است ادامه می‌یابد. دوضلع دیگر در بالای تصویر و درست در بالای چراغ به هم می‌رسند و برابر بودن این دو ضلع یادآور آرایش سنتوری تاقچه‌های معابد یونانی است که در آن‌ها مجسمه‌هایی را در پیوند با اسطوره‌ها و افسانه‌های حماسی قرار می‌دادند.

اما یکی از ویژگی‌های ارزنده گرنیکا آن است که پیکاسو برای نقاشی آن از درجات گوناگون انتزاع سود جسته است. مثلاً فیگور گاو در برخی از طرح‌های اولیهٔ او واقع‌گرایانه‌تر از شکل نهایی است و به تدریج شکلی انتزاعی یافته است. اصولاً هنر پیکاسو یک مسیر ور شد خطی و ساده را طی نکرد و نمی‌توان گفت که از یک سبک اولیه به سبک نهایی خود رسید. هنرش فراز و فرودهای بی‌شمار داشت اما می‌توان گفت که گرنیکا آخرین تندپیچ هنر پیکاسو بود، هنرش را به راهی تازه کشاند و آثار بعدی او در بسیاری موارد بر محور همین اثر چرخید و از آن توشه و توان گرفت. پیکاسو دریافت که با یک نقاشی کاملاً انتزاعی هرگز نمی‌تواند پیامی را که در ذهن دارد به تماشاگر منتقل کند. پیکاسو اگر قواعد حاکم بر نقاشی سنتی و مدرن آن روز را

نمی‌شکست هرگز نمی‌توانست زبان‌های خنجرگونه، چشم‌های از حدقه درآمده و دردی را که در دست‌ها و انگشتان انسان‌ها احساس می‌شود به تماشاگر القا کند. از همین رهگذر هم هست که گرنیکا را نمی‌توان با هیچ یک از مکتب‌ها و مشرب‌های نقاشی هویت یابی کرد، هم انتزاع رادیکال کوبیستی را دارد و هم تحریف‌های اکسپرسیونیستی را و هم عناصر متقارن کلاسیک را. پیکاسو پس از به نمایش گذاشتن گرنیکا، بارها عناصر گوناگون آن را در نقاشی‌های دیگر خود تکرار کرد که «زن گریان» (۱۹۳۷) مشهورترین آن‌هاست. پیکاسو بعد از گرنیکا هم تحریف‌های کوبیستی خیال‌پردازی‌های سوررئالیستی و حماسه‌های کلاسیک را به هم آمیخت و چهرهٔ زنانی را نقاشی کرد که از آنان تمام امکانات زندگی کردن و عشق ورزیدن و لذت بردن گرفته شده بود و تنها چیزی که در وجود آنان به چشم می‌آمد ردپای تنهایی و درد بود. این نقاشی‌ها نشان می‌داد که آن شور و هیجانی که او را به نقاشی گرنیکا واداشته بود تا سال‌ها بعد دوام یافته وانگیزهٔ کارهای تازه‌تر او را فراهم آورد.

واقعیت آن است که گرنیکا، با تمام ابهام‌ها و دوسودایی‌ها و نامشخص بودن نمادها بیش از آثار دیگر پیکاسو اسم درکرده و با آنان که با هنرهای تجسمی انس و الفتی دارند پیوند داشته و گفت‌وگو کرده است. اما پرسش آن است که آیا در برقرار کردن ارتباط با مخاطبان عام و مردم عادی هم موفقیتی کسب کرده و بردی فراسوی جمع آشنایان داشته است؟ به بیان دیگر آیا تماشاگری که با آثار دیگر پیکاسو و زمینه‌های اندیشگی او و فاجعهٔ بمباران گرنیکا و نمادهای اسپانیا آشنایی نداشته باشد می‌تواند از این پردهٔ نقاشی سر در آورد؟ به همین سبب هم هست که در آغاز گفتم گرنیکا همیشه نیازمند تعبیروتفسیر و ادبیات نقاشی بوده است و هرگز نتوانسته اثری قائم به ذات شمرده شود. این امر ممکن است در مورد بسیاری از آثار هنری دیگر هم که به ظاهر آزمون زمان را از سر گذرانده‌اند مصداق داشته باشد اما باید به این واقعیت توجه داشت که استثنایی بودن گرنیکا آن را از نقاشی‌های دیگر مستثنی می‌کند. پیکاسو با این اثر به جایگاهی غیرعادی در هنر مدرن دست یافت و بی‌آن که مقام او به عنوان یک هنرمند بی‌همتا تأیید شده باشد شهرت جهانی یافت. هنگام ارزیابی گرنیکا باید دید که چه مقدار از شهرت آن به سبب نقاشی است، چه مقدار به سبب تمثیل و روایت و چه مقدار به سبب رویدادهای بعدی و گفته و نوشته‌ها و به‌به و چه‌چه‌هایی که از هر گوشه و کنار سر برآورد. گفتن ندارد که افزودن یک ایماژ آشنا و قابل شناخت تاریخی، اجتماعی، روان‌شناختی و یا هر شکل و گونهٔ دیگر به اثر تجسمی، چیزی به معنای ادبی آن می‌افزاید اما پیوند دادن این ایماژ به معنای زیبایی‌شناختی اثر حرف دیگری است و باید جداگانه مورد بررسی قرار گیرد. این که یک اثر تجسمی افزون بر فرم و رنگ، فیگوری قابل شناخت و باهویت نیز ارائه دهد نمی‌تواند مناط اعتبار باشد و لزوماً به معنای آن نیست که هنر بیشتری هم ارائه داده است. اگر «کمدی الهی» دانته، افزون بر معنای ادبی، از معانی افزودهٔ تمثیلی و قیاسگری‌های متعدد نیز برخوردار است، این ویژگی‌ها لزوماً آن را با ارزش‌تر و تأثیرگذارتر از ایلیاد که چیزی جز معنای ادبی خود ندارد جلوه نمی‌دهد. به همین شکل، هرگز نمی‌توان استشعار به تمثیل و روایت گرنیکا را ملاک ارزش هنری آن به حساب آورد و پیوند آن با یک رویداد و فاجعهٔ تاریخی را نمی‌توان دلیل حقانیت و ارزش تجسمی آن شمرد. به کلام دیگر حضور نماد و تمثیل، گرنیکا را بهتر و هنرمندانه‌تر از یک اثر تجسمی انتزاعی که به ظاهر روایتی را بیان نمی‌کند نمایش نمی‌دهد و چیزی برمعنای زیبایی‌شناختی آن نمی‌افزاید. به هر حال روایت گرنیکا و آن چه بعد از به تماشا گذاشتن آن اتفاق افتاد در اشتهار این اثر نقشی انکارناشدنی داشت. آلمان و ایتالیا که پیروزی فرانکو را فراهم آورده بودند بر سراسر اروپا دست انداختند و گرنیکا می‌توانست در شرایطی از این گونه، نماد اعتراض مردم بر ضد حکومت‌های خودکامه شمرده شود. گرنیکا نخستین شهری بود که به منظور نابودن کردن مردم عادی و ایجاد وحشت بمباران شد و الگویی فراهم آورد تا بر اساس آن هیروشیما و ناکازاکی هم برای بیرون راندن ژاپن از عرصهٔ نبرد بمباران شود. بعد از این دو بمباران و بی‌آمدهای هولناک آن، یک بار دیگر هواداران پیکاسو علم و

پیکاسو: زن گریان / ۱۹۳۷

کتل هوا کردند و گرنیکا را به عنوان بیانیه‌یی بر ضد کشتار انسان‌های بی‌پناه در بوق انداختند. بدین سان بود که گرنیکا معروفیت جهانی یافت، چندین کتاب و رساله دربارهٔ آن نوشته شد که از میان آن‌ها تک‌نگاری فرانک راسل، کتاب الن‌سی اوپلر، و کتاب مفصل هرشل چیپ از شهرت بیشتری برخوردار است. این کتاب‌ها حاوی اسناد و مدارک و تعبیروتفسیرها و شرح رویدادهای تاریخی است که زمینه‌های نقاشی گرنیکا را فراهم آورد و سبب‌ساز معروفیت آن شد.

گفتم که گرنیکا از نظر اندیشه و محتوا بیشتر یک نقاشی قرن نوزدهمی است تا یک اثر قرن بیستمی و حاکی آن است که پیکاسو با بیان و زبانی تازه به محتوایی کهنه پرداخته است. در قرن نوزدهم، به گواهی آثار تجسمی برجا مانده از آن دوران، نگاه نقاشان معطوف به سربازان و کشتگان و آوارگان و مصایب جنگ و همان شکل‌های پریمیتیو ظلم و ستمی بود که در نقاشی‌های سنتی هم دیده می‌شد و کسی به تکنولوژی و نقش آن در زندگی انسان نمی‌اندیشید. مضمون نقاشی جنگی و تاریخی سنتی، یا در واقع ماجرای پیروزی مرگ بود و یا در نهایت، نمایش تلاش‌های یک قهرمان برای رهایی از چنگال مرگ. گرنیکای پیکاسو هم مانند هر نقاشی سنتی دیگر نمایشگر پیروزی مرگ است حال آن که از نقاشی مدرن قرن بیستم انتظار می‌رود که در دایرهٔ فکری خود به پیروزی تکنولوژی بر انسان هم بیندیشد و همین را نمایش دهد. انسانی که به گواهی جنگ جهانی اول، که پیکاسو هم دورادور شاهد آن بود، تمام امکانات قهرمان بودن را از دست داده است نمی‌تواند به تنهایی مضمون یک اثر تاریخی قرن بیستم را فراهم آورد. این واقعیت را اگرچه تلخ است اما باید پذیرفت که امروز ماشین است که قهرمانانه عمل می‌کند نه انسان درمانده و بی‌پناه. امروز دیگر همه ناگزیر این واقعیت را پذیرفته‌اند که در قرن بیستم تکنولوژی است که بر میدان‌های جنگ حکم می‌راند و نتیجهٔ جنگ و سرنوشت انسان‌ها را رقم می‌زند. تکنولوژی امروز انسان‌ها را با تاریخ خود بیگانه کرده است و از دلیرترین سربازان و به ظاهر قهرمانان

سیکولروس:
پژواک یک فریاد / ۱۹۳۷

جنگ خواسته می‌شود که همانند ماشین عمل کنند و برای پیروزی و حتی تنازع بقا، عواطف انسانی را یکسره به فراموشی بسپارند. اما پیکاسو در گرنیکا به شکلی واپس‌گرایانه و همانند نقاشان سدهٔ نوزدهم به تولیدات اجتماعی مرگ می‌اندیشد و در معادلات خود تکنولوژی را به حساب نمی‌آورد. در آثار نقاشان نیمهٔ دوم قرن بیستم واقعیت‌های تکنولوژی و پی‌آمدهای آن، چه به طور مستقیم در «مرگ در هواپیمای جت»، اثر اندی وارهول (۱۹۶۲)، در آثار لیکتن شتاین (۱۹۶۲) و در «F-111»، اثر جیمز روزنکیست (۱۹۶۵) و چه به طور غیرمستقیم در آثار انزلم کیفرنشان داده شده است. این عناصر و ویژه‌گی‌ها نه تنها آثار قرن بیستم را از نقاشی قرن نوزدهم جدا می‌کند بلکه نوعی هیجان و دوسودایی نیز دربارهٔ مفهوم ماشین و تکنولوژی پدید می‌آورد و به مقوله‌یی به نام «مدیریت زیبایی‌شناسی» معنا می‌دهد.

اگر گرنیکای پیکاسو را با F-111 اثر روزنکیست که از قضا یک نسخهٔ آن را در همین موزهٔ هنرهای معاصر تهران خودمان هم داریم مقایسه کنیم روشن خواهد شد که تفاوت‌ها از کجا تا به کجاست. نقاشی روزنکیست از آن‌جا که به تکنولوژی توجه داشته و آن را بازنمایی کرده، به عنوان یک نقاشی تاریخی، مدرن‌تر از اثر پیکاسو است. روزنکیست، بدون پرداختن به جنبه‌های رمانتیک، شکلی از بازنمایی تکنولوژی است و گفتن ندارد که امروز دیگر نمی‌توان به تاریخی که زیر سیطرهٔ تکنولوژی است با نگرشی رمانتیک‌گونه و از پرسپکتیوهای ذهنی نگریست. به سبب‌هایی که برشمردم امروز گرنیکای پیکاسو به عنوان یک نقاشی تاریخی منسوخ و ناهمزمان است و نشان می‌دهد که پیکاسو توجهی به مدرنیته و آن‌چه تاریخ را می‌سازد نداشته است. بی‌تردید پیکاسو هنگام نقاشی گرنیکا بیشتر در اندیشهٔ آزمایش فرم‌های آزمودهٔ پیشین و نمایش توان انتزاع و کوبیسم خود بوده است تا همدلی با مردم و هم‌نفسی با واقعیت‌های تاریخی قرنی که در آن می‌زیست. می‌خواست خود را حاضر و ناظر زمان نشان دهد اما پیداست که محصور در اندیشه‌های گذشته نمی‌توانست روز و روزگار خود را ببیند. پیکاسو اگر به چشم ندید، در روزنامه خواند که بمب‌ها را بمب‌افکن‌های آلمانی بر سر مردم گرنیکا ریختند. اما در گرنیکای او نه نشانی از بمب دیده می‌شود و نه بمب‌افکن و تنها نشانی که از تکنولوژی در آن به چشم می‌آید یک لامپ برق است و همهٔ عناصر دیگر آن آرکائیک و عهدبوقی است. مگر می‌شود تنها یک لامپ برق را نماد تکنولوژی و قرن بیستم گرفت؟ پیکاسو در فرایند اجرای نقاشی و پدید آوردن اثر رویارویی که با هنر موزه‌یی گذشته رقابت کند، از یاد می‌برد که بمبی که گرنیکای مورد علاقه او را ویران کرد، ساخته و پرداختهٔ تکنولوژی قرن بیستم بود. منتقدان چرب سال‌ها و پیش از آن که قرن بیستم حتی از نیمه‌های خود بگذرد این باور بی‌پروا را رواج دادند که گرنیکا بزرگترین نقاشی تاریخی قرن بیستم است و گرنیکا هم از آن زمان بی‌آنکه سیر صعودی داشته باشد به طفیل همین باور زیسته است. می‌گفتند که گرنیکا آخرین اثر مدرن و مهمی است که مضمون خود را از سیاست می‌گیرد و خیال دگرگون کردن اندیشه‌ها را در سر می‌پرورد. اما به روی خود نمی‌آوردند که مگر می‌توان در قرن بیستم بدون اشاره به تکنولوژی نقاشی تاریخی داشت و اندیشه‌ها را دگرگون کرد؟ گرنیکای پیکاسو را در نهایت خوش‌بینی می‌توان اوج نقاشی رمانتیک، تمثیلی و تاریخی قرن نوزدهم به شمار آورد. در گرنیکا انسان‌ها حضوری ملموس‌تر و آشکارتر از تکنولوژی دارند و تنها تفاوتی که با نقاشی‌های تاریخی - جنگی گذشته دارد آن است که فیگورهایش شکلی انتزاعی‌تر دارند.

در پایان اشاره به این نکته هم ضروری است که آن‌چه گفته شد ممکن است بیشتر مبتنی بر موارد سلیقه‌یی به نظر بیاید تا موارد اعتباری و نیز ممکن است گفته شود که در داوری آثار هنری پیشینیان هم خواه ناخواه پای همین حرف‌ها به میان کشیده خواهد شد اما باید به تفاوت شرایط و نحوهٔ ایجاد ارتباط امروز و دیروز هم توجه داشت. نظام فکری امروز از مقوله و جنم دیگری است و برای سنجش یک اثر هنری نمی‌توان ایجاب و اقتضای زمان را نادیده گرفت و تنها به گفته‌های منسوخ و نخ‌نمای این و آن استناد کرد. باید بر نحله‌های گوناگون نقد هنری اشراف داشت و دانست که اثر هنری هم از دیدگاه روز و روزگاری که در آن هستی یافته بررسی می‌شود و هم از دیدگاه امروز که اگر چنین نشود یکسره ساده‌نگری و واپس‌گرایی است. بسیاری از کج‌اندیشی‌های امروز ثمرهٔ وحی منزل شمردن حرف‌های سره و ناسره‌یی است که در تاریخ هنر آمده و طوطی‌وار تکرار شده است. امروز دیگر نمی‌توان اثر هنری را از سر احساسات و بدون توجه به اختلاف نظرها و مشرب‌ها و پرداختن به مواردی که به آن اشاره شد به درستی ارزیابی یا تعبیروتفسیر کرد. تعبیروتفسیر امروز توجه و تمرکزی می‌طلبد که دیری است به سبب رودربایستی‌ها از مطالعهٔ هنر دریغ شده است. تعبیروتفسیر امروز می‌خواهد چه زیر نام و عنوان پست‌مدرنیسم و چه مستقل از آن، رودربایستی‌ها را کنار بگذارد به اصل مطلب بپردازد. ◇

منابع:

- Arnheim, Rudolf. "To the Rescue of Art", University of California Press Berkeley, 1992
- Arnheim, Rudolf. "The Genesis of a Painting", Berkeley, 1962
- "Artists on Art", ed. Dore Ashton. Pantheon Books, New York , 1985
- "Artists on Art", ed. Robert Goldwater and Marco Treves, Lohn Murray London, 1990
- Berger, John. "Success and Failure of Picasso", Granta Books, London, 1992
- "Concepts of Modern Art", ed. Nikos Stangos , Thames and Hudson, London, 1994
- Greenberg, clement, "Modernism with a Vengeance", ed. John O'Brian, The University of Chicago Press, 1995
- Greenberg, clement, "Affirmation and Refusals", ed. John O'Brian, The University of Chicago Press, 1995
- Hughes, Robert, "The Shock of the New", Thames and Hudson, London, 1993
- "Painters on Painting", ed. Eric Porter, Dover Publication Inc, New York, 1971
- Penrose, Roland, "Picasso, His life and work", Paperback, New York, 1962
- "Poets on Painters", ed.J.D. McClatchy, University California Press, Berkeley, 1988