پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیکاسو و کوبیسم

فریادی به‌بلندای یک‌سده

محسن ابراهیم

وزش باد مساعدی که در لابلای شاخسارهای هزاران لکه رنگ تابلوهای **سورا** و **سینیاک**، روزگاری می وزید، دیگر نمی وزد و اکنون توفان پر غریو رنگ های تند و آتشین فووهاست که در سالن پائیز، سرود پیروزی سال ۱۹۰۵ را می خواند. توفانی که آسیمه سر، بیخ و بُن هنر رسمی را در هم پیچانیده و ظفرمندانه، چارسوی سپید بوم را چون چارگامه ای توسن در می نوردد.

فوو یسم، پیروزمند این سالیان بود. روشی که در درون خود، نطفهٔ برداشت های جدیدی را از هنر داشت و رنگهائی که حاکم مطلق بودند.

این باور، سوای پندار واقع گرایانه امپرسیونیستها بود. چهار چوب حسی امپرسیونیستها، چهار چوبی بود که در بطن آفتاب و در تلألؤ رخشندهٔ آب رود **سن** و در هُرم سوزان ماه اوت نهفته بود.

ماتیس، رهبر شورش فوو یستها، دریافته بود که هر چیزی را می توان با رنگ بیان کرد و حتی میتوان با رنگ احساس کرد: (من با رنگ احساس می کنم). **ماتیس** با **دورن** در موزهٔ لوور آشنا شده بود و **ماتیس**، **دورن** در هنگام کپیه برداری از یکی از آثار **گیرلاندایو** به لحاظ قلم آزادش ستوده بود و این دو با وجود اختلاف سن، یارانی صمیمی گردیدند. گذران تعطیلات این دو هنرمند در **کولیور** و پیشنهاد پرداختن به مجسمه سازی از جانب **مِیُل** که در نزدیکی آنان می زیست، مرحله ای تازه از درک حجم و فضا را برای آنان بوجود آورده بود. فضائی انباشته از فرم در ارتباط با رنگ. این اندیشه، گامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فراسوی اندیشه فوو یست ها بود که رنگ را عنصر اصلی آثارشان تلقی می کردند.

تابلوی آبتنی کنندگان که به سال ۱۹۰۶، کمی زودتر از (دوشیزگان آو ینیون) توسط **دورن** نقاشی شد، نوید آن روشی را می داد که بعدها کوبیسم نامیده‌میشود.این اثر، تلفیقی از نظریات **سزان** و فرم هائی بود که **دورن** در آثار سیاهان یافته بود.

گرچه **دورن** به عنوان بانی کوبیسم تلقی نمیشود، اما از کسانی است که به نوبهٔ خود، سهمی در ابداع این سبک دارد. توقف او در این مرحله، تنها به لحاظ احترام بی شائبه اش به روشی بود که خود از مبدعان آن تلقی میشد.

اما **براک**، سوای **دورن**، با تجربیاتی از امپرسیونیسم و دلبستگی هائی به نئوامپرسیونیسم در سال ۱۹۰۵ به فوو یسم پیوسته بود.

براک، پس از آشنائی با **آپولینر** و **کان وایلر** با **پیکاسو** آشنا شد و**پیکاسو** به تازگی **(دوشیز گان آو ینیون)** را خلق کرده بود.

* * *

اصول آموخته از پدر و از آکادمی بارسلون، از **پیکاسو** نقاش چیره‌دستی می سازد و جستجوگری در پی کشف روشی که آئینهٔ تمام‌نمای اندیشه و نگرش او به جهان پیرامونش باشد. چرا که، معتقد است نقاشی زمان او هنوز پدید نیامده است و آنچه که پدیدار خواهد شد تلفیقی از سنت و کشفیات جدید خواهد بود. بنابراین برای نیل به این هدف به تجربیات متعددی دست می زند.

پیکاسو در سال ۱۹۰۰ سفر کوتاهی به پاریس کرد و سال پس از آن مجدداً به پاریس بازگشت.

این جوان مالاگائی در این دوره به کپیه برداری از آثاری از **لوترک**،**استا ین رلن**، **زوربارا ن** و **ال گرکو** می پردازد، چرا که این آثار برای او دارای محتوایند.

نقاشی برای **پیکاسو** قبل از هر چیز می بایست حامل پیامی اجتماعی باشد. نگرانی او از آینده‌ای مُبهم، ترس از بی عدالتی و سرگردانی، پدیده های دیرینند که توسط رنگهای درخشان امپرسیونیستها و یا تجزیه علمی رنگهای نئوامپرسیونیستها نمی توان بدانها پاسخ داد. **پیکاسو** در تب وتاب یافتن آن جوهر نابی است که ریشهٔ وجودیش در قلب و روح او باشد. اشکی که چون قطراتی آبی گون بر پهنهٔ سپید بوم جاری شود.

* * *

آثار دورهٔ آبی **پیکاسو**، که در بین سالهای ۱۹۰۱تا ۱۹۰۴ خلق شده‌اند، آثاری ذهنی با ظاهری واقع گرایانه اند. با توجهی به زحمتکشان جامعه که محور اساسی تفکرات **پیکاسو**را تشکیل می دهد. آدمهائی فقرزده با پوستی شکننده و نازک، با استخوانهائی که گوئی هر آن از هم می پاشند و صورت هائی که ردپای گرسنگی، بی رحمانه بر آن برجای مانده است.

در تابلوی دو زن نشسته در پشت میز بار، با آنکه هردو، پشتشان به بیننده است، بی پناهی و ستم رفته بر آنان، آن‌چنان به وضوح نمایان است که هیچ نیازی به دیدن چهرهٔ آنها نیست. گوئی پشت و شانه های نحیفشان، شهادت به تازیانهٔ

ایام میدهد.

سیّالی رنگ آبی و بهره‌وری اندک از رنگ زرد، فضای مغموم و رقت‌باری را از جهان پیرامون پیکاسو پدید می‌آورد. **پیکاسو** این فضای سرد و دلهره‌آور را به این دلیل احساس می‌کند که خود نیز دست به گریبان آن است و هنرش نیز نه از سر تفنن، که پرداختی از سر تعهد و فریادی بر نابسامانی های اجتماع است. آثار عُریان **پیکاسو**، نه برای نشان دادن اندام بی پوشش آنان، که به لحاظ بیان هر چه بیشتر ضربه پذیری،

پیکاسو ــ مادر و فرزند ــ ۱۹۰۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیکاسو—زنی با دستهائی برهم نهاده—۱۹۰۱

محرومیت و محیط رعب‌آور آن ستمدیدگانی است که بی هیچ نقطهٔ اتکائی محکوم به زیستن‌اند.

تداوم این اندیشه حتی در پاره‌ای از آثار دورهٔ صورتی به پیش می‌تازد در تابلوئی با ظاهری نیمه‌تمام به سال ۱۹۰۵ به نام (نشستهٔ عریان)، چهره مغموم زن، سرد و بی‌تفاوت، از همان دلهره و اضطرابی سخن می‌راند که **مونش** بدان می‌پرداخت. تبلور اندیشه و افکار **پیکاسو**، نه تنها در برخورد با محیط پاریس و کشف یکبارهٔ فقر و ستم، بلکه در زمینه پیشین چنین مسائلی در زادگاه اوست. اسپانیای فقیر و ثروتی انباشته در دست معدودی و تضادی آشکار و گزنده.

پیکاسو ـ تراژدی ـ ۱۹۰۳

پیکاسو، گرچه از طبقه میانی برخاسته بود اما آمد و شدهایش با شعر او نویسندگان معترض اسپانیا، نطفهٔ هنری را در او بسته بود که حامل پیامی آشکار باشد.

پیکاسو، در پاریس، یکباره خود را در تلاطم نگرش‌ها و برخوردهای هنری نوین می‌یابد که با دست یازیدن به برخی آنها می‌تواند تمایلات هنری خود را ارضاء نماید؛ **استاین لن**، نقاش سوئیسی از سال ۱۸۸۰ به پاریس آمده بود و با **لوترک** همکاری می‌کرد. او و **لوترک** می‌توانستند با پیام‌های نهفته در آثارشان **پیکاسو** را تحت تأثیر قرار دهند، به گونه‌ای که سالهای ۱۹۰۰ و ۱۹۰۱ را می‌توان دورهٔ (لوترک و استاین لن) نامید.

پیکاسو، آثارش را در این دوره چه به لحاظ فروتنی و یا نوعی غرور، کمتر به سالن‌های نمایش عرضه می‌کند و شاید هم بدان سبب که مطرح کردن این آثار در دوره‌ای که نقاشان نوآور پاریس، تمامی محافل هنری را قبضهٔ آثار خود کرده‌اند، محلی برای ابراز وجود خود نمی‌یافت، چرا که این آثار در لابلای شور و هیجان رنگهای بی‌شمار مکاتب مختلف پنهان می‌ماند. آثاری که بی هیچ شکی توان رو یاروئی با آثار نقاشانی چون **ماتیس** را نداشت، گرچه **ماتیس**، همواره مورد علاقهٔ **پیکاسو** بود، اما **پیکاسو** در پی آن چیزی بود که شخصیت جاودانه از خود در پی آن داشته باشد و آثار این دوره نه میتوانستند جنجال برانگیز باشند و نه دارای آن بینشی که او سالیان بعد بدان رسید.

سال ۱۹۰۴، سال چشم‌اندازی دیگر در

زندگی **پیکاسو**ست، هُرم رنگهای صورتی بر انجماد رنگهای آبی چیره میشود. گوئی زندگی هُنری **پیکاسو** نیز در پی تحولات زندگی شخصی و مالی او دچار تحول گشته است. سوژه هایش، دیگر آن بیانیهٔ علنی فقر و درماندگی نیستند، گرچه عواطف انسانی و احساسات ملهم از زندگی روزمره، همچنان آثار این دوره را در سیطرهٔ خویش دارد.

سوژه های این دوره، اغلب بازیگران سیر کند. بازیگرانی در ساعات فراغت و خسته از کار روزانه و بدور از هیاهو و فریاد تماشاچیان. این بازیگران برخلاف بازیگران آثار **سورا** که اغلب در تب وتاب شوق انگیز حرکات نمایشی اند، در حالتی از سکون و در اندیشهٔ فردائی مبهمند. در اندیشهٔ سفر به سرزمینی دیگر و آنچه که تاکنون مُقدّر بوده است.

مضمون این آثار گرچه با فائق آمدن رنگهای صورتی بر رنگهای آبی، ظاهری خوش بینانه می یابد، اما همان نگرانی و اضطراب از آینده ای نامشخص و سرگردان، از سوژه های دورهٔ آبی به اکثر سوژه های دورهٔ صورتی منتقل می شود.

پیکاسو در سال ۱۹۰۲، نمایشگاهی در پاریس برپا داشته بود. نمایشگاهی در گالری **وُلار و برت ویل**، و اکنون با اقامت دائمیش در پاریس در طیفی از دوستان نو یسنده، شاعر و نقاش قرار می گیرد و آتلیه او در **باتولوآوژ**، میعادگاه این هنرمندان می شود: **ماکس ژاکوب، جری، راینال، سالمون، رِوِردی، آپولینر، دوهامل** و خواهر و برادر **اشتاین**، سفر **پیکاسو** در همین سال به هُلند، ابعاد تازه ای به دورهٔ صورتی می بخشد و تابستان سال بعد با **فرناند اولیویه** آشنا میشود، زنی که تا سال ۱۹۱۱ همدم و همراز اوست و همان گرمی را به زندگی او می بخشد که رنگ صورتی گرمابخش آثار اوست.

گرترود و لئواشتاین آمریکائی مدتی بود که به پاریس مهاجرت کرده و از دوستان صمیمی **پیکاسو** بودند. آنها با آگاهی و شناخت هنری، می توانستند تأثیرات قابل توجهی بر **پیکاسو** داشته باشند.

فرناند اولیویه در رابطه با ظاهر آنان چنین می گفت: (لئو، با حال و هوای یک پروفسور، طاس و با عینکی با دستهٔ طلا، ریش بلند حنائی و هیکلی تنومند. زن، چاق و کوتاه ولی باذهنی روشن. **پیکاسو** نزد **ماساکوت** با آنان آشنا شد و خواست که پرترهٔ زن را بکشد).

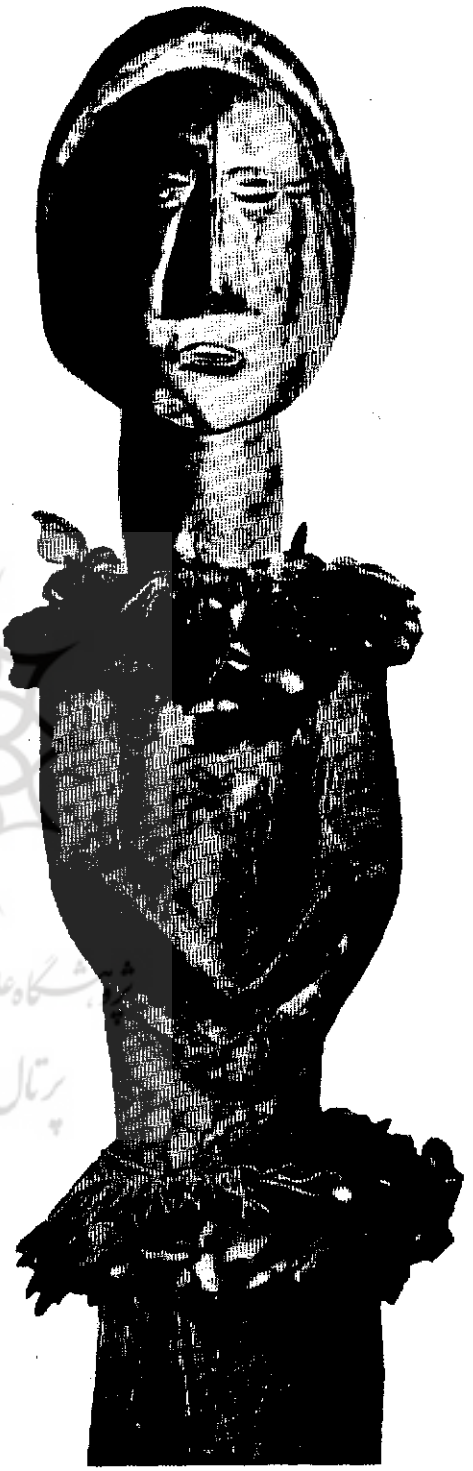
خواهر و برادر **اشتاین** در بازدیدشان از آتلیهٔ **پیکاسو** چند تابلو به قیمت ۸۰۰ فرانک خریدند و از این پس، **پیکاسو** مشتری دائم خانهٔ آنها شد و بقول **گرترود** در همین خانه بود که **پیکاسو** با آثار هنری سیاهانی که توسط **ماتیس** به خانوادهٔ **اشتاین** هدیه شده بود آشنا گردید: **ماتیس** مجسمه های چوبی کوچکی را به **پیکاسو** نشان داد. اولین مجسمه های سیاهی که می توانستند **پیکاسو** را متحول کنند و بر او دریچه ای بگشایند، بر دنیائی از رمز و راز اشکالی که با واقعیت جهان بیرون، متفاوت بودند اما چیزی در سیاهی خود پنهان داشتند.

پیکاسو، آن مجسمه ها را تمام شب در دست داشت و **ماکس ژاکوب** که آن شب را با آنان بود

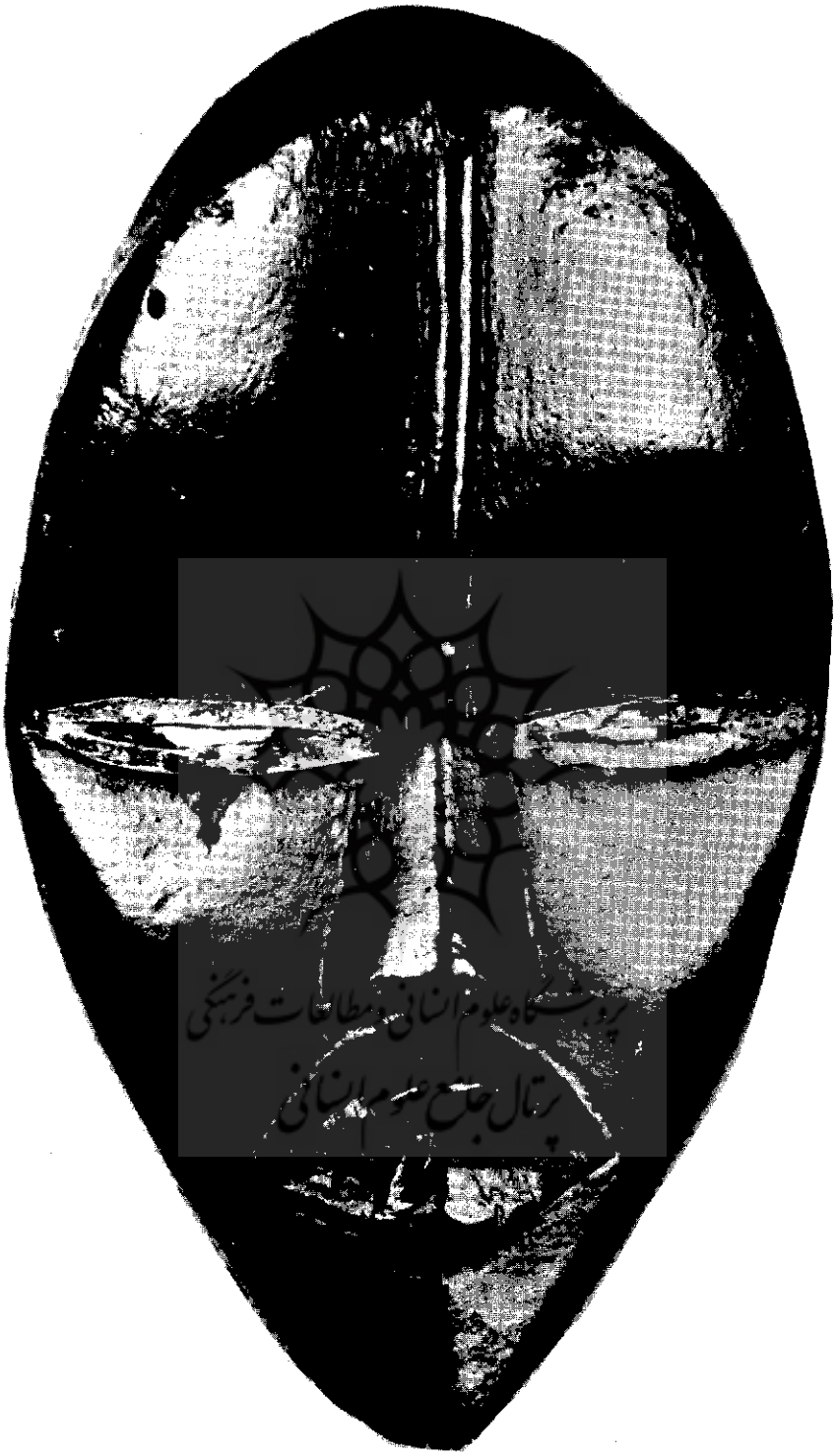
پیکاسو ــ دو آکروبات با زن همراه سگ، ۱۹۰۵

می‌نویسد: (فردا که به آتلیهٔ پیکاسو رفتم، کف زمین پر از کاغذهائی بود که بر روی آنها طراحی شده بود و تمام طرح‌ها تقریباً شبیه به هم بودند. چهره‌ای از یک زن و فقط با یک چشم. یک بینی بلند که به دهان متصل شده بود و گیسوانی بر روی شانه‌اش. کوبیسم زاده شده بود.)

پیکاسو که برای مدتی بدور از کشورش مانده بود، در سال ۱۹۰۶ برای گذراندن تعطیلات، به همراه **فرماند** راهی اسپانیا شد. این دو در محلی در روستای (گوزول) اقامت کردند. روستای قاچاقچیان، روستائی با طبیعتی خشن و مردمی خشن‌تر از روستا، با چهره‌هائی کشیده و بلند و اثراتی از ضربات دشنه.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این سفر که کوتاه بود و بارور، نه برای چشیدن طعم تلخ قهوهٔ بارسلون، که باز گشتی بود بر زمینهٔ درونی و الهامات ضروری برای یافتن راهی نوین. سفری همچو دیدن مجسمه های چوبی سیاهان در خانهٔ **اشتاین** و مجسمه های (ایبریائی) نهفته در موزهٔ لوور.

پس از بازگشت از این سفر بود که کار را مجدداً بر روی پرتره خانم **اشتاین** که قبل از سفرش حدود هشتاد بار بدان پرداخته بود و همواره آنرا نیمه‌تمام رها کرده بود آغاز کرد.

پیش از این سفر، رنگ و قلم مو در دستهای **پیکاسو**، سیالی و روانی خود را برای پایان بردن این اثر از دست داده بودند. نقاش تواندستی که تمنیّات درونی خود را در قالب آثار بسیاری عرضه داشته بود، اینک برای پایان بخشیدن به یک پرتره از کار بازمانده بود و تنها پس از این سفر بود که می توانست از آن احساسی فرمان برد که در او برانگیخته شده بود.

کار مجدد بر روی پُرتره، دیگر احتیاج به مدل نداشت. همه چیز آماده بود: خاطرات و آن احساسی که اینک در **پیکاسو** فرمان می راند.

گرترود با دیدن پرتره‌اش که به مانند ماسکی سخت و مقتدر آشکار گردیده بود می گوید: (از پرتره‌ام خوشحال بودم و هستم. برای من، من هستم. و این تنها تصویری از من است که من هستم.)

پرتره‌ای واقعی تر از واقعیت، گرچه متفاوت از آنچه که در ظاهر دیده میشود. این حادثه بطور قطع در شخصیت هنری **پیکاسو** جایگاه و یژه‌ای می یابد و او می تواند به آینده‌ای بنگرد که همواره در رو یاهایش می بیند.

* * *

(دوشیزگان آو ینیون) گامی اساسی جهت تشبیت ایده های پیکاسوست. اثری ملهم از دختران محلهٔ آو ینیونِ بارسلون: (این نام متصل به زندگی من است. در دو قدمی آنجا می زیستم. از آنجا کاغذ و آبرنگ می خریدم.)

سالمون، دوست شاعر **پیکاسو** که همواره آثار او راتحت نظر داشت می نویسد: (این تابلو که هیچگاه در معرض قضاوت تماشاچیان قرار نگرفت نشان دهندهٔ پنج زن است که بگونه‌ای خشن نقاشی شده‌اند. برای اولین بار در آثار **پیکاسو**، حالات این چهره ها نه غم انگیز است و نه شعف انگیز. ماسک هائی هستند فاقد هرگونه چهرهٔ انسانی. این چهره ها نه الهه هستند و نه تیتان «زنان غول پیکر افسانه‌ای یونان» و نه قهرمان و نه حتی چهره های تمثیلی و سمبلیک، مسائلی هستند عریان).

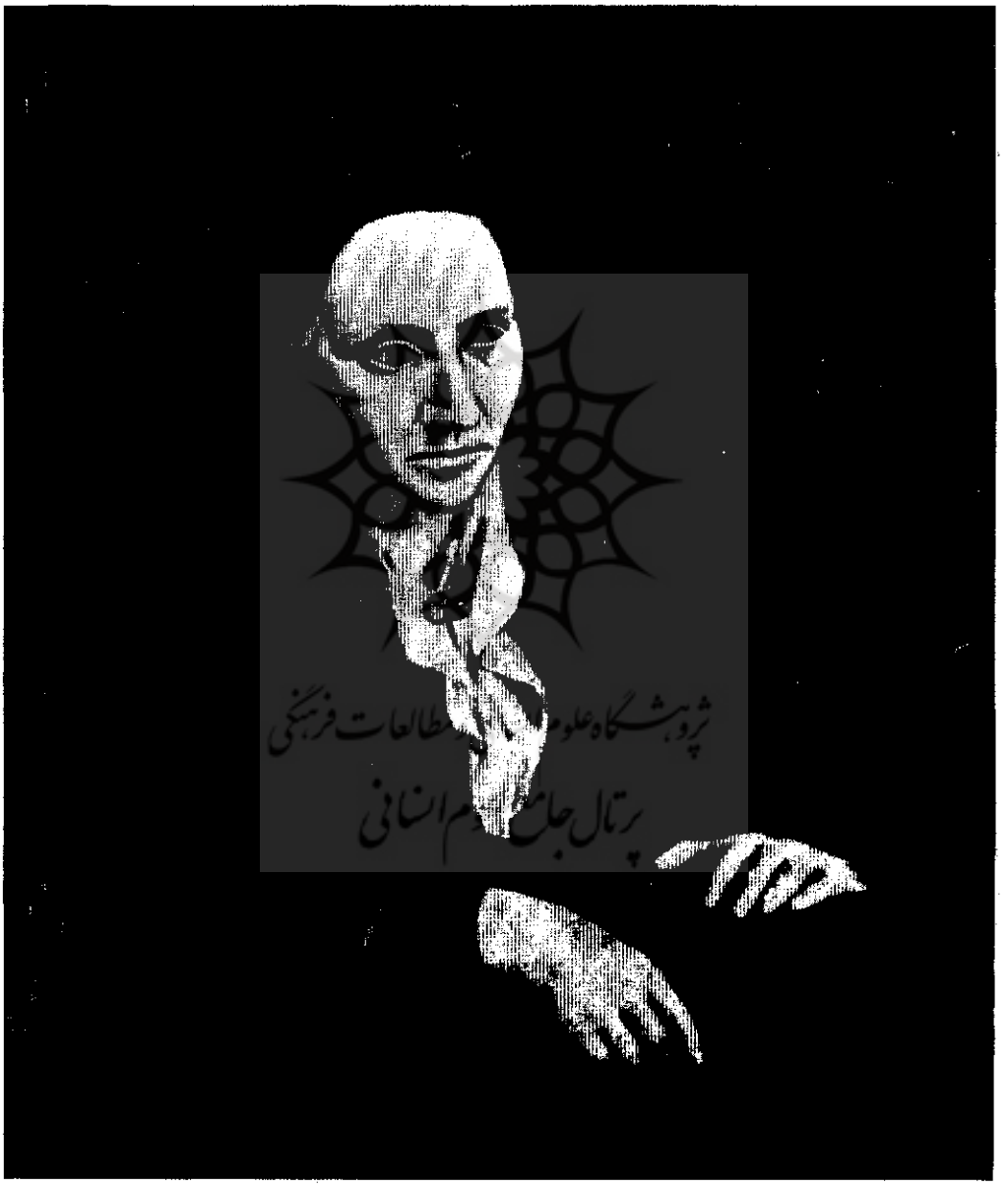
این تابلو در آغاز، دارای طرح های بسیار اولیه‌ای بود و برای رسیدن به طرح نهائی تغییرات بسیاری کرد. **پیکاسو** مدتی ازین اثر خشنود بود ولی آنرا رو به دیوار به گوشه‌ای نهاد.

پیکاسو با بهره وری از یادبودهای بارسلون به خلق این اثر پرداخته بود و طبق طرح اولیه: (می بایست مردهائی هم آنجا باشند... دانشجوئی که جمجمه‌ای در دست داشت و یک دریانورد. زنها هم در حال خوردن بودند و سبدنانی که همچنان باقی مانده است. بعدها این طرحها عوض شد و شد آنچه که اکنون است.)

کان وایلر، دلال هنری می نویسد: (پیکاسو به من گفته بود که این تابلو را در سال ۱۹۰۷ شروع کرده است نه در سال ۱۹۰۶ و می گفت که آنرا در بهار آغاز کرده است و علاوه بر این تأکید می کرد که کار را در دو مرحلهٔ مختلف به انجام رسانیده و من این را در وضعیت کنونیش در خیابان راوی نیان دیدم و درواقع کوبیسم در این مرحله دوم زاده شد. در آوریل و یا در ماه می سال ۱۹۰۷)

گفتگوی **پیکاسو** با **کان وایلر** و بیان شیوه و

پیکاسو ــ گرترود استاین ــ ۱۹۰۵



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نحوهٔ کار بر روی (دوشیزگان آو ینیون) در دو مرحله، بیانگر مراحل تکامل ذهنی و پالودن افکار **پیکاسو** از طرح ها و سوژه هائی است که قبلاً بدان می پرداخت و گام نهادن نهائی وی در مرحلهٔ کوبیسم رسمی است. کار در مرحلهٔ اول بر روی این تابلو، آغاز نظریه کوبیسم و به پایان رسانیدن آن، نتیجهٔ تکامل آن نظریه است. این اثر در برگیرندهٔ پنج زن، ظرف میوه و پرده هائی است که در قسمت های مختلف تابلو دیده میشوند. (دوشیزگان آو ینیون)، برخلاف ادعای **پیکاسو**

پیکاسو ــ نقاش و پالت ــ ۱۹۰۶

در سال ۱۹۰۶ آغاز شد، سپس نیمه تمام ماند و در سال ۱۹۰۷ بار دیگر از سر گرفته شد. بطوری که در تابلو عدم انسجام و یکپارچگی به وضوح دیده میشود. سه تصویر زنانی که در سمت چپ ایستاده‌اند، بخشی از تابلو را تشکیل میدهند که در سال ۱۹۰۶ انجام یافته است. منتهاالیه سمت چپ تابلو، از رنگ‌های قهوه‌ای روشن و تیره‌ایست که به وفور در سایر آثار سال ۱۹۰۶ به چشم می خورند تابلوهائی چون (زنان برهنه نشسته) و (گرترود اشتاین).

خطوط بکار رفته در بخش های مختلف این اثر با هم مغایرت دارند: بدنهای زنان قسمت چپ، دارای انحنای بیشتر نسبت به دو زن سمت راست است و پارچه‌ای که بخشی از اندام اولین زن سمت چپ را می پوشاند باقی مانده‌ای است از رنگ صورتی که رنگ مورد استفادهٔ پیکاسو در این دوره است. چشمان این سه‌زن دارای تجانس و همگونی بسیاری با چشمان **پیکاسو** در تابلوی (نقاش و پالت) است که در همان سال خلق شد. این چشمان دارای حیات و زندگی بیشتری نسبت به دو زن دیگر است. همان چشمان منتظر و نگرانی که همواره بر آثار **پیکاسو** تا این سال سایه افکنده‌اند و باقی رنگها، ترکیبی است از سفید و سیاه، منهای خط آبی رنگی که حدود پای زن ایستاده در سمت چپ را نشان می دهد. به وضوح آشکار است که این رنگ در سال ۱۹۰۷ بدان افزوده شده است تا از سوئی از انحنای آن بکاهد و از سوی دیگر تعادلی در سطح تابلو بوجود آورد.

اما دو زن سمت راست، تفاوت قابل ملاحظه‌ای با سایر بخش های تابلو دارند: بینی آنها از هیات انسانی خارج گشته و از رنگ آبی برای بینی زن نشسته و از هاشورهای سبز، سفید، اُخرائی و سیاه برای بینی زن ایستاده استفاده شده است. و چشمان آنها، موردی کاملاً مجزا برای تفاوت بین این دو بخش تلقی میشود. این نقاش ناآرام اسپانیائی، در (دوشیزگان آو ینیون) به تقلید از اشکال واقعی نمی نشیند بلکه به تفسیر آنها می پردازد. دگرگون کردن چهره‌ها و اندام‌ها از همان دورهٔ آبی نیز آغاز گشته بود. در دورهٔ آبی، این تغییرات، بسیار ظریف و در پی افشای معضلات زندگی آنها در آن دوره است و در تابلوی (دوشیزگان آو ینیون) این تغییرات وسیع تر مینمود. ابتدا در نیمهٔ سمت چپ و سپس در نیمهٔ راست گامی فراتر جهت مثله کردن چهره آدم‌ها برداشته است. آدمهائی که چهره‌شان سنگواره و مسخ شده است و در پس آن‌ها نوعی سردی و سکون و نوعی بی رغبتی به زندگی جاری است. دو زن سمت راست، در تهاجم گسترده‌تری از این تغییرات به سر می برند. اندام‌هایشان زاویه‌دارتر و بدور از چهرهٔ معمولی انسانهاست، و این موارد، نشانگر بدبینی هر چه بیشتر **پیکاسو** ست.

پیکاسو با چهره‌های دگرگون شدهٔ این زنان، جنبه‌ای از واقعیت خشن و بی رحمی را نشان میدهد که در انتظاری ابدی و عبث به سر می برند، در انتظار حادثه‌ای و آیا این حادثه، در سال ۱۹۱٤ با جنگ جهانی اول به‌وقوع خواهد پیوست؟

پیکاسو، تنها به دوشیزگان بد نام محله

آو ینیون اینگونه نمی‌نگریست، بلکه این دید به تمامی آدمها و حتی به خودش بود. دو چهرهٔ وسط تابلو، چهره‌هائی ملهم از خود اوست..چهره‌هائی با شباهت بسیار به تابلوی (نقاش و پالت).

پیکاسو، سایر آدمهای اطراف خود را در لابلای این اشکال تحریف شده می‌یافت، تاجائی که به طنز گفته بود: (یکی از زنان، مادر بزرگ ماکس ژاکوب است. دیگری فرناند اولیو یه و آن دیگر، ماری لورنتین).

برداشت و تمایل **پیکاسو** به هنر سیاهان، نه از روی تعمق و برنامه‌ای از پیش طرح ریزی شده، بلکه براساس غریزه‌ای هنرمندانه بود که در پس این مجسمه‌های ساده می‌یافت. پیکاسو در این مجسمه‌های چوبین سیاه بگونه‌ای مبهم و نامشخص، آن رمز و رازی را می‌یافت که در آثار سراسر رنگ فوو یست ها بدان نمی‌رسید و **پیکاسو** چه این مجسمه‌ها را، توسط **ماتیس** دیده باشد و چه در موزهٔ **تروکادِرو** و یا لوور به مکاشفه‌اشان پرداخته باشد، و یا حتی اگر آنگونه که خودش در جائی می‌گوید که به هنگام کشیدن این تابلو، ناآشنا با هنر سیاهان بوده باشد، از اهمیت آن اشراق و کشف و شهودی که در یک آن بر او عارض گشته و بدنیائی از تخیلات و استعارات جدید راه یافته بود نمی‌کاهد.

(دوشیزگان آوینیون) تابلوئی است که توسط **پیکاسو** نیمه تمام ماند. گرچه این هنرمند بعدها ابراز داشت که هدفش همین وضعیت فعلی تابلوست. اما به سخنان سراسر ضدونقیض **پیکاسو**

سرزن، از قسمت راست تابلوی دوشیزگان آوینیون

که در طول زندگانیش همواره گریبانگیرش بوده است نمی‌توان باور داشت و اگر نیمه‌تمام بودن این اثر، توسط یاران و حامیانش بر او تحمیل و برایش توجیه نمی‌شد، چه بسا که بگونه‌ای دیگر تجلی می‌کرد و به راهی می‌رسید که مسیر امروزین او نبود. کشف این چهره‌های مرموز و اندام‌های جدید و پرداخت بیانی آن توسط شاعران و نویسندگان حول و حوش **پیکاسو**، آن تعمق و تأمل بعدی را برای این هنرمند بدنبال داشت که نتیجتاً به کوبیسم منتهی شد.

(دوشیزگان آو ینیون) هدفی از پیش تعیین شده نبود، بلکه زوبینی بود رها شده، که به تشخیص اطرافیان **پیکاسو** به هدف اصابت کرده بود.

پیکاسو در این رابطه می‌گوید: (هنگامیکه به کوبیسم پرداختیم، هیچ قصدی برای آفریدن کوبیسم نداشتیم، بلکه آن‌چه را که در درونمان بود، بیان می‌کردیم).

احساس رودررو بودن با هنرمند و هنری که

سرزن، از قسمت چپ تابلوی دوشیزگان آوینیون

سرزن، از قسمت چپ تابلوی دوشیزگان آوینیون

این چنین قواعد پیشین را زیر پا می گذارد، برای کسانی که از آتلیه اش دیدن می کردند، طی اظهار نظراتشان قابل درک است.

فلیکس فِنِئون، که خود روزگاری، صاحب نظر در هنر نو و حامی **سورا** بود می گوید: (جالب هست فرزندم! شما باید خود را وقف کاریکاتور کنید).

و **سچوکین** کلکسیونر روسی به **کان وایلر** می نویسد: (راست است که پیکاسو دیوانه شده است؟).

و **دورن** اظهار می دارد: (تابلوی او کار مأیوس کننده ایست. روزی پیکاسو را در پس آن حلق آویز خواهیم دید.)

و **لئواشتاین**: (بله! اکنون آنچه را که می خواستید انجام دهید درک می کنم. می خواستید بُعد چهارم را نقاشی کنید. خنده دار است!).

و **ماتیس**، رنجیده خاطر به **لئواشتاین** گفته بود: (خانم گوترود اشتاین عاشق و یژگیها و تأثیرات نمایشی است. ممکن نیست که شخصی با وجههٔ او، بامردی چون **پیکاسو**، دوستی ای جدی داشته باشد).

و **براک** مُتحیّرانه می گوید: (با وجود شرح و تفسیرهای او، مثل اینست که بخواهی مقداری الیاف ببلعی و یا مقداری نفت بنُوشی و آتش استفراغ کنی).

اما حیرت **کان وایلر**، این دلال آگاه هنری باعث عقد قراردادی مابین او و **پیکاسو** شد که طی آن طرح های بسیاری را خریداری نمود.

* * *

همواره در جریان بر پائی نهضت های گوناگون که جرقهٔ آن توسط هنرمند و یا هنرمندانی زده میشود، اگر شرایط و اتفاقات بعدی زمینهٔ مناسب رشد و باروری آنرا بوجود نیاورد، بزودی به خاموشی می گراید.

پیکاسوی مُحتاط، اما ناآرام نیز تحت چنین شرایطی قرار داشت. آشنائی او با **کان وایلر** و **ژرژبراک**، روحیهٔ مقاوم تر و خسته ناپذیرتری را

پیکاسو ـ کان وایلر ـ ۱۹۱۰

به او ارزانی داشت تا بتواند به همراه آنان مخالف جریان مرسوم هنری به پیش تازد.

سوای این دو، نقاشان، نویسندگان و شاعرانی چون **سالمون، ژاکوب و آپولینر**دراین هم‌سرائی، آوایشان به گوش می رسید. اینان، گروه کُری را تشکیل میدادند که **پیکاسو و براک**، خوانندگان ردیف اوّل آن بودند.

* * *

ژرژبراک، در سال ۱۸۸۲ در نورماندی زاده شد. مدرسهٔ هنرهای زیبا را در لوهاور گذراند و پس از آن به پاریس آمد. در سال ۱۹۰۰ نزد یک دکوراتور به شاگردی پرداخت و همانجا با طرز تهیهٔ خیمه رنگ و آماده‌سازی زمینهٔ کار، با طرح هائی از مرمر و چوب آشنا شد. این مرحله، گرچه تمنیّات درونی او را ارضاء نمی کند، اما زمینهٔ مساعدی را برای کارهای بعدی او بوجود می آورد.

براک، در این دوره تحت تأثیر آثار **سزان** قرار می گیرد. آثار **سزان** رادرگالری **ولار** دیده بود: (در نقاشی هایش پیامی پنهان می یافتم.)

سال ۱۹۰۵، جاذبهٔ فُوو یسم، او را می رُباید و آثار هنرمندانی چون **ماتیس دورن** راهگشای فعالیت های هنری او میشود و سال بعد از آن آثار فُوو یستی خود را در سالن مُستقلین به نمایش می گذارد.

آشنائی **براک** با **کان وایلر** و سپس با**آپولینر و پیکاسو** و هم چنین با هنرسیاهان نوید مرحلهٔ جدیدی در آثار اوست: (ماسک های سیاه، افق جدیدی را برای من گشود. اینان به من اجازه دادند تا با چیزهائی غریزی تماس حاصل کنم. در آنها، تجلیاتی برخلاف آن سنت ناصیحی که از آن نفرت داشتم وجود داشت.

براک با خلق آثاری با الهامات کوبیستی، تابلوهایش را به سالن پائیز می فرستد، ولی مردود می شوند. و **کان وایلر**، اقدام به برگذاری نمایشگاهی شخصی از آثار او می کند.

* * *

دانیل هنری کان وایلر، جوان ۲۳سالهٔ آلمانی که در خانواده‌ای مرفه در سال ۱۸۸٤ بدنیا آمده بود در سال ۱۹۰۷ راهی پاریس شد و گالری خود را در خیابان (وی نیان) شمارهٔ ۲۸ افتتاح کرد. **کان وایلر** علاقه‌مند بود که رهبر ارکستر شود. اما سر از کار بانکداری در آورد و درحاشیهٔ آن به جمع آوری آثار هنری پرداخت: آثاری از **سزان، لوترک، مانه، رنوار و سینیاک**. جمع آوری این آثار، او را بیش از پیش به جانب هنر نقاش رهنمون ساخت و با سرمایه‌ای که از جانب خانواده‌اش رسید یکسره به کار تجارت آثار هنری پرداخت: (**سزان** را تحسین می کردم و عاشق **گوگن** بودم... وقتی که تصمیم گرفتم به کار تجارت تابلو بپردازم، به فکرم رسید که چند اثر از **سزان** بخَرَم... اما به نظرم رسید که او می بایست متعلق به دورهٔ پیش باشد و من باید به زمان خود بپردازم.)

وایلر پس از آشنائی با سالن مستقلین چند تابلو از آثار **دورن و ولامنیک** خرید. آثار **ولامنیک** را **وان دونگن** به او معرفی کرده بود، و **پیکاسو** را **ویلهلم اوهده**، حامی و مُنتقد آثار نقاشان **نائیف** به او شناسانیده بود.

اوهده به او گفته بود که این جوان اسپانیائی

پیکاسو ـ پرترهٔ براک ـ ۱۹۰۹

کارهای عجیبی کرده است. و او به جانب **پیکاسو** تاخته بود و برخلاف آنانی که با دیدهٔ تعجب به آثار **پیکاسو** می‌نگریستند، آثارش را ستود و چُندین طرح از او خریداری کرد و اینگونه در بین آندو رابطه‌ای صمیمانه برقرار شد.

آشنائی **براک** با **پیکاسو**، زمینهٔ کشف ذهنیتی نوین بود و راهی جدید و دلیلی برای روی‌برتافتن از فُوویسم.

پیکاسو در (دوشیزگان آو ینیون) به بیان فرم‌های جدیدی دست زده بود که **براک** در آنها

براک ــ گیتار و میوه ــ ۱۹۰۹

معنویتی تازه می یافت. **براک**، پس از ملاقاتش با **پیکاسو**، خود را در آتلیه اش در طول زمستان همان سال حبس کرد و در نـــــهان، تابلوی (غُریان بزرگ) را خلق نمود. تابلوئی با همان رسوائی هائی که آثاری چون (آبتنی کنندگان) سزان و (عریان آبی) ماتیس در پی داشتند.

براک با درک مفاهیمی که از حرفه اش اتخاذ کرده بود بر تعجب خود در قبال دیدن (دوشیزدگان آو ینیون) فائق می آید و آنرا چیزی جز تصویری آکادمیک که در آتلیه های دیگر، و

در زمانهای دیگری نیز انجام پذیرفته بودند نمی یافت.

براک اولین نمایشگاه شخصی اش را در گالری **کان وایلر** برگذار کرده بود و **آپولینر** مُقدمه ای بر آن نگاشته بود. این نمایشگاه تابلوی (عریان بزرگ) را دربرداشت. تابلوئی که در بین یاران پیکاسو، توهم یک سرقت هنری را برانگیخته بود.

پیکاسو می دانست که آثار متأخر او و **براک** دارای شباهت های بسیارند. همان زوایای تیز و برنده. همان هماهنگی در بین رنگهای قهوه ای و سبز. این شباهت تابدانجا پیش می رود که گاهی تشخیص آثار این از دیگری با اشکال مواجه می شود. اما آن چه که حائز اهمیت است، رفتارها و برداشت های معنوی جداگانه و نهفته در آثار آنهاست.

ذهنیت های مختلف این دو هنرمند، برای رسیدن به عینیت هنری، مراحل جداگانه ای را می پیماید. ذهنیتی نشأت گرفته از دیدگاهی متفاوت، اما هم سو و هم جهت در ارائهٔ آثاری که نهایتاً به تشابهی ناگزیر می انجامد.

براک در خلق آثار خود، در یک جدال درونی بر سوژه غلبه می کند، درحالیکه **پیکاسو**، ابتداء، سعی در نابودی سوژه و سپس بازسازی آنرا دارد و در پی خلق آنچیزی است که خود، خالقش قلمداد شود.

این دوره، دورهٔ باروری و تناوری کوبیسم است. از شروع سال ۱۹۰۸، **پیکاسو و براک** در دیدارهای روزانه، پهلو به پهلوی هم به کار می پردازند، موزه ها و گالری ها را درمی نوردند و ساعات مدیدی به بحث و گفتگو می پردازند.

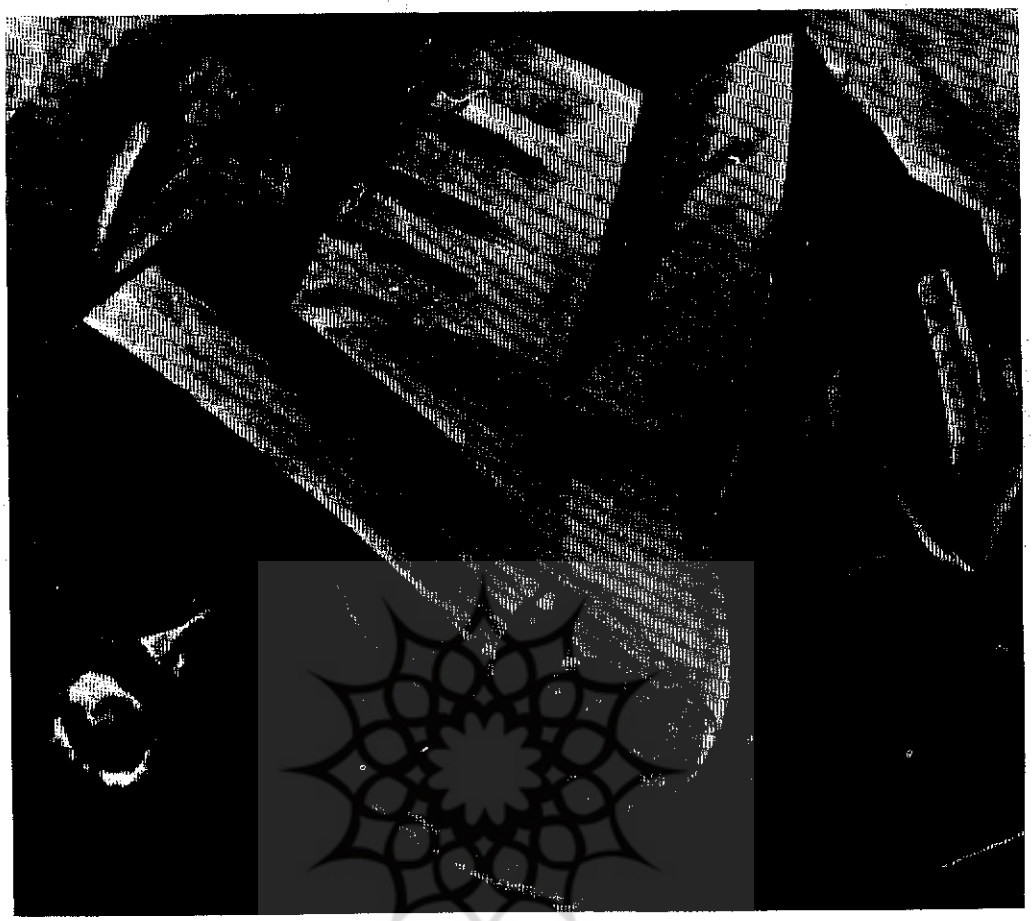
* * *

واژه کوبیسم، چون عناوین بسیاری از مکاتب مختلف هنری، بگونه ای تصادفی آفریده شد.

ماتیس در رابطه با دو منظره ارائه شده توسط **براک** به هیأت ژوری سالن پائیز در سال ۱۹۰۸ از (مکعب هائی کوچک) صحبت به میان آورده بود و **لوئیس واکسل** عنوان کنندهٔ واژه (فوویسم)، در گزارشش در مجلهٔ گراند رِوُو از این کلام سودجست: (**براک**، مکان ها و چهره ها را به صورت هندسی و بگونهٔ مکعب درمی آورد). و در گزارشات بعدی خود از آثار براک، همواره این را تکرار می کند. این واژهٔ ابداعی، باعث می گردد که از آن به بعد، جریان خاصی با اشکالی متفاوت از آنچه تاکنون مرسوم بوده است در ذهن، تداعی گردد.

براک و **پیکاسو**، هر چه بیشتر در تنظیم ذهنیات خود به پیش می تازند، بیشتر از طبیعت دور می گردند و سوژه را به آن صورتی که در اصل وجود دارد فراموش می کنند و پرداخت آنان بیشتر به جانب طبیعت بی جان، وسایل موسیقی و ظروف میوه سوق داده میشود. گر چه طبیعت نیز با زوایای تیز و برنده در آثار این دوره مشهود است.

به گفتهٔ **پیکاسو**، فرم های هندسی و زوایای تند و تیز به مَدَد او می شتابند تا واقعیات تلخ و گزنده را عریان کند. اما **پیکاسو**، قبل از این، نیز با دست یازیدن به نوعی از اکسپرسیونیسم و بهره وری از رنگ های خاص خود، این واقعیت



براک ــ طبیعت بی جان با آلات موسیقی ــ ۱۹۰۸

تلخ‌تر از طعم قهوه‌های تلخ بارسلون را عریان کرده بود و این امر درسراسر زندگی هنری **پیکاسو** حاکم مطلق بود و هیچگاه حتی کمرنگ‌ترین آفتاب زمستانی آثار **پیسارو** هم درآثارش جائی نداشت.

پیکاسو و براک، هردو در پرداخت‌های کوبیستی خود به طبیعت، برای احتراز از گسستگی و شکاف در بین سطح کلی تابلو و برای ایجاد یکپارچگی، از کشیدن خط افق خودداری می‌ورزند و تنها با سطوح مختلف تیره و روشنی که بر روی یکدیگر قرار می‌دهند، تداعی نوعی منظره را می‌کنند.

مناظر پاریس در آثار **براک** دارای هماهنگی ظریفی هستند که با وجود زوایائی در قسمت‌های مختلف، باز می‌توانند یادآور بخشی از آثار سزان باشند. این زوایا در طبیعت‌های بی جان **براک** حادتر و بُرنده‌ترند.

* * *

تلاش **پیکاسو و براک** در عرصهٔ کوبیسم، از سوئی باعث اشاعهٔ نظراتشان در بین جوانان نقاش

میشود و از سوی دیگر پهنهٔ شعر و ادبیات، شاهد نمونه هائی از آثار کوبیستی می گردد و شاعران در این تاخت وتاز، پیشتاز نویسندگانند.

پُل والری در رابطه با شعر و عملکرد آن می گوید: (وظیفه، کار و عملکرد شعر آنست که نیروهای مختلف حرکت و سحر و افسون زندگی نفسانی و حساسیت های فکری را که در زبان روزمره در رابطه با علائم و وسائل ارتباطی معمولی و سطحی قرار دارند، برجسته و آشکار نماید).

پهنهٔ شعر و شاعری در زمینهٔ شعرهای کوبیستی قوت می گیرد و بیانی برای نشان دادن جنبه ها و زوایای مختلف زندگی می گردد.

در این دوره، نقاشان و شاعران، اغلب وابسته بهم و کارگشای یکدیگرند. چه از لحاظ اقتصادی و چه به لحاظ بیانی. آنچه را که نقاش نقش می زند، شاعر و نویسنده تبیین و توجیه می کنند. در این مقوله هرکدام از نقاشان کوبیست، شاعرانِ حامی و توجیه کننده خود را دارند. **ماکس ژاکوب** از **پیکاسو** حمایت می کند، **کانودو** از **خوان گریس**، **روردی** از **براک** و **سندراس**، حامی **لژه**، **شاگال**، **سوتین** و **مودیلیانی** است و **آپولینر**، فرشتهٔ نگاهبان همهٔ آنهاست.

آپولینر، در مکتب کوبیسم، دارای سهمی است بسزا. او به عنوان منقد و مُبلغی صاحب نظر و توانا، همان سهمی را در اشاعهٔ کوبیسم دارد که **پیکاسو** داشت. **پیکاسو**، خالق کوبیسم بود و **آپولینر**، با دمیدن در آن، به آن جان بخشیده بود.

هنگامی که او با **پیکاسو** در سال ۱۹۰۵ آشنا شد، دوره اقتدار رنگهای صورتی بود و او، شاعری، که به شیوهٔ **پل ورلن** شعر می سرود و همواره در تلاش یافتن راهی نو، و آشنائی او با **پیکاسو**، نوید کشف سمت و سوئی نوین را به او می داد. کوبیسم هنُوز متولد نشده بود. اما او در آثار **پیکاسو** حرکتی را می دید که می توانست همپایش به نبوغ خود دست یابد. **آپولینر**، طرفدار تمامی سبکهای مدرن و جنجال برانگیزی بود که در طول حیاتش شکل می گرفتند. او سَنَدی توانا و گویا از فرم های بیانی گوناگون عصر خویش است.

* * *

سال ۱۹۱۰، مرحلهٔ جدیدی از درک و دریافت مفهوم زیبائی شناسی کوبیستی است و سال برگزاری هشتمین نمایشگاه سالن پائیز و قطعیّت یافتن کوبیسم. این نمایشگاه، عمدتاً به دو جریان تعلق دارد: از سوئی، **براک و پیکاسو**، **خوان گریس** و **مارکوسیس** و از سوی دیگر **گلایتز** و **متزینگر**.

در همین سال، **پیکاسو** و **براک**، خود را در مقابل فرم های قابل تبدیل به اشکال هندسی ساده ای یافتند که کوبیسم تحلیلی نامیده میشود و با شروع و بکارگیری این روش، سعی در بیان جدیدی دارند که مفاهیم آثارشان را حیات دیگری به بخشد.

بدین لحاظ در آثاری که در این سال مطرح میشوند، خلاقیّت مطلقی از نشانه ها و علائم خالص و سادهٔ هندسی یافت می شود. برای رسیدن به چنین منظوری، سوژه به قطعات بسیار و درهمی تقسیم میشود که با ترکیب مجدد آنان،

خوان گریس ــ پرترهٔ پیکاسو ــ ۱۹۱۲

چشم‌انداز و هویت تازه‌ای از سوژه پدید می‌آید و تابلوی نقاشی، به مثابه زوایا، خطوط و سطوحی که بروی یکدیگر قرار گرفته‌اند ظاهر می‌شود و بدین‌طریق اثری بوجود می‌آید که گرچه دارای مفهومی کلی، در تمامیت تابلوست، اما این مفهوم در پس هاله‌ای از ابهام است.

سیر تدریجی آثار **پیکاسو** از دورهٔ آبی، یعنی از دورهٔ آدمهای شکننده و سپس با خوش‌بینی تلویحی و ظاهری و بسیار گذرای دورهٔ صورتی و آنگاه گذراندن مرحلهٔ کوبیسم رسمی، همانا راه

خوان گریس ــ مردی در کافه ــ ۱۹۱۲

یافتن به کوبیسم تحلیلی است. سوژه‌هائی در حال انهدام کامل، شکسته و مسخ شده که به سختی می‌توان از ورای قطعات آن، چهرهٔ شخص و شیئی را بازسازی کرد. رنگها در این مرحله به نوعی تیرگی می گرایند و فضای بیش از پیش اندوهگینی را بوجود می آورند.

پیکاسو در تابستان ۱۹۱۰ که به تازگی از باتولوآور باز گشته است در بولوار **دوکلیشی** شمارهٔ ۱۱ ساکن میشود و به نقاشی پرتره‌هائی از آشنایان می پردازد: **براک ــ ولار ــ کان وایلر ــ اوهده.**

این پرتره‌ها در نگاه اول، منشورهای بسیاری را تداعی می کنند که پهنهٔ بوم را در نوردیده‌اند، اما این قطعات به مثابهٔ آئینه های شکسته ای، زندگی درونی مُدل را عیان می کنند. قطعاتی که با ساختاری تازه، تصویری دیگر، از چهرهٔ مدل ارائه می دهند.

کوبیسم برای **پیکاسو** نه تنها نفی واقعیت نبود، بلکه برعکس، تأکید بر آن واقعیتی بود که بگفتهٔ **ولار** حتّیٰ **سزان** هم بدان دست نیافته بود.

پیکاسو، تنها آدمهای شناخته و نشناختهٔ اطرافش را مورد تهاجم قرار نمی داد و آنچه مورد این تهاجم قرار می گرفت، همه چیز و همه کس حتّیٰ خود او بود و براک نیز از این قاعدهٔ درون‌نگری سوژه و نفوذ در واقعیت بُنیانی آن مُستثنیٰ نبود.

کوبیسم، دیگر از بیستروهای **مون مارتر** و گالری های کوچک و محافل دوستان و آشنایان پا فراتر گذارده و به عنوان جنبش هنری مُهمّی، خود را آمادهٔ گستردگی بیشتر و حتّیٰ جهانی شدن می کند. کوبیسم، دیگر به مثابهٔ آن جنبشی تلقی می شود که بشارت خود را عَلَنی کرده است.

* * *

در میان تشویق ها و حمایت ها از سوئی و تحریکات و آشفتگی ها از سوی دیگر، برخی از جوانان نقاش به بانیان کوبیسم می پیوندند که از آن بین می بایست از **خوان گریس** نام برد.

این سه نقاش به سبب غرابت این جهان تازه آفریده شده، هرلحظه گام های بلندتری برای مطرح شدن برمیدارند، جهانی که هرکدامشان با ابعادی شخصی و تفکراتی منحصر به فرد، سازندهٔ آنند.

پیکاسو و براک از نقاشان بی چون و چرای کوبیسم تلقی می شوند و در اطراف آنها، مخصوصاً در حول وحوش **پیکاسو**، هاله‌ای از شخصیتی ویژه به چشم می خورد.

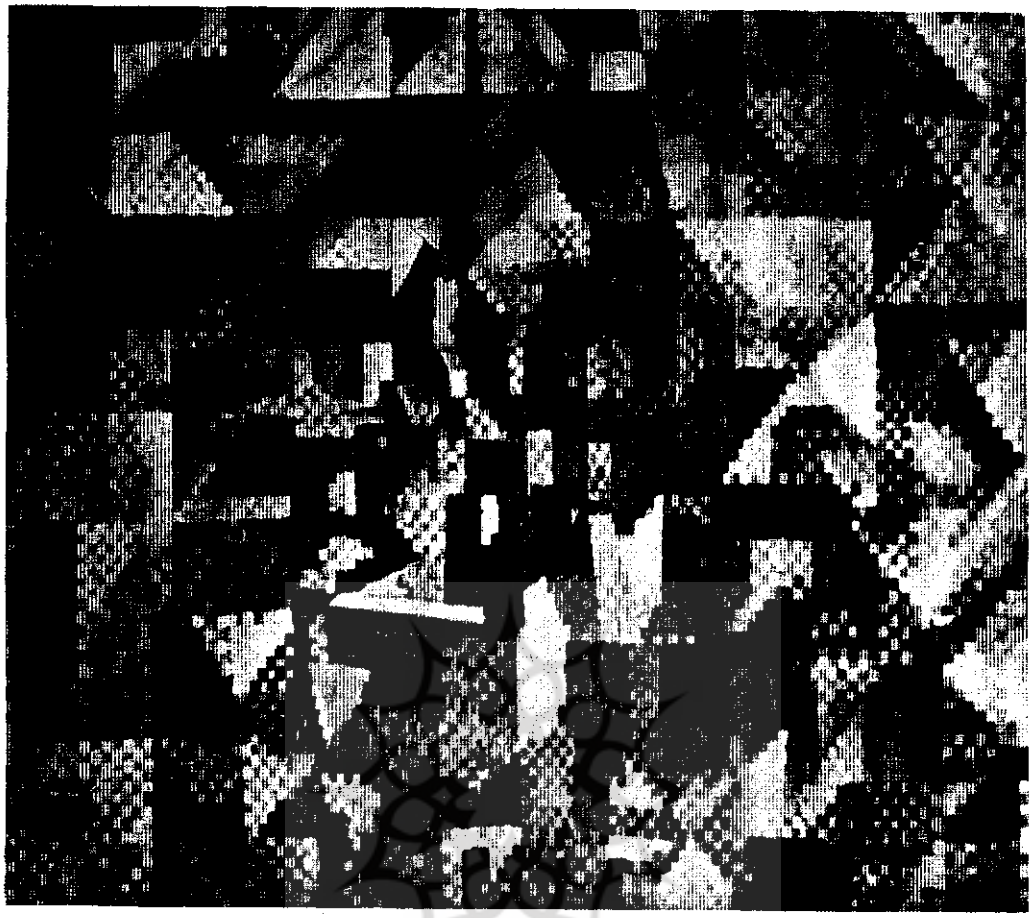
گرترود اشتاین می گوید: (هنگامی که پیکاسو به همراه **دورن، براک، آپولینر و سالمون** بود به مانند **ناپلئون** به نظر می رسید که در میان چهار مُحافظ قرار دارد.) و در این شرایط بود که پرتره‌اش، با عنوان (تقدیم به پیکاسو) توسط **خوان گریس** در سالن مستقلین در سال ۱۹۱۲ مطرح شد و **گریس** به عنوان نقاش، جلب‌توجه کرد.

گریس که طرحهایش را به نشریه های مختلف و از آن جمله (شاری واری) می فروخت، به عنوان نقاش، دیر به شهرت رسید.

در سال ۱۹۰۶ تنها با ۱۵ فرانک از مادرید به پاریس رسید. در سال ۱۸۸۷ متولد شده بود و

خوان گریس ــ طبیعت بی جان در مقابل پنجره باز ــ ۱۹۱۵

روبرت دلونی—برج ایفل در میان درختان—۱۹۰۹



روبرت دلونی ــ پنجره رو به شهر ــ ۱۱ ــ ۱۹۱۰

اکنون ۱۹ سال داشت **گریس** برای گرفتن کمک مالی کلنی اسپانیائی ها درمون مارتر رفت و بعد آتلیه ای یافت که **وان دونگن** در باتولوآور از آن چشم پوشیده بود. بدینگونه، خود را یکباره در مرکز حوادث یافت.

اما فروتنی و بیگانگی او در آن دنیای پرتحرک باعث می شد که از دیگران جدا بماند. **گریس** در همان سال تولد (دوشیزگان آو ینیون) این تابلو را دید و به مانند تمامی آنانی که متعجب بودند به تعجب افتادند. اما برخلاف دیگران که حیرت خود را عیان می کردند، او همواره خاموش ماند و تعمق کرد و هیچ کس هم متوجه او نبود.

کان وایلر به خاطر می آورد که: (مرد جوانی بود، باموهای تیره و پوستی زیتونی رنگ. بیشتر دو رگه می مانست تا اسپانیائی. در چهرهٔ او چشمان درشتش بیش از هر چیز توجه مرا جلب کرد. بعدها توسط **پیکاسو** فهمیدم که او **خوان گریس** است).

گریس برای چهارسال محتاطانه بکار پرداخت و در سال ۱۹۱۰ به کوبیسم ملحق شد.

در سال ۱۹۱۱ اولین آثار کوبیستی خود را به

نمایش گذارد و **گلویس ساگوت** چند اثر را از او خرید: آثاری با تجزیه ظاهری اشکال هندسی و نگرشی قابل درک از رنگ و فرم با زوایای بسیاری که درهم ادغام شده بودند. آثاری که خود، آن را معماری می نامید.

در سال ۱۹۱۱، چهرهٔ **موریس راینال** را نقاشی کرد و بعد به چهرهٔ **پیکاسو** پرداخت که مدتی بعد به نمایش درآمد.

آپولینر که موضع مشخصی در قبال کوبیسم داشت، در آثار او چیزی جز (تلاشی بسیار و بی توجهی) نمی دید، چرا که گریس برای او به عنوان شخصیت اول کوبیسم تلقی نمیشد.

گریس به لحاظ خلقیات متفاوت و متضادی که با دیگران داشت نمی توانست مورد توجه **آپولینر** قرار گیرد و با وجود موفقیتهای بعدیش، **آپولینر** او را همواره صنعت گری متمایل به کارهای دکوراتیو می دانست و **پیکاسو** او را درحد شاگردی ساعی می پنداشت.

برخورد **آپولینر** با **گریس** نامُنصفانه می نمود و بی توجهی او به آثار **گریس**، نه علت بی ارزش بودن آثار او، بلکه تنها به لحاظ خلق وخوی متفاوت و مردم گریز **گریس** بود که نمی توانست توجه **آپولینر** را به خود جلب کند. و **پیکاسو** هم او را به چشم رقیبی تازه به میدان آمده می نگریست. اما تمام این موارد باعث نمی گردند که **کان وایلر** نظری مشابه نظرات دیگران داشته باشد. او در **گریس**، چهرهٔ جدید و تازه نفسی را می دید که می توانست به کوبیسم تحلیلی بُعد تازه ای بخشد و یکی از ارکان این نهضت تلقی گردد و از سوی دیگر، برای هر دلال هنری، سوای رسالت هنری، معنای سود و سرمایه نیز دارای ارزش و جایگاه ویژهٔ خود است. بدین ترتیب **کان وایلر** با **گریس** قراردادی را به امضاء می رساند.

اما تماس مداوم **پیکاسو** و **گریس** در یک گالری، می توانست فضائی آکنده از تنش، رقابت و گاهی نیز مشارکت بوجود آورد و **وایلر** به عنوان واسطه، گاهی می بایست در بین این دو هنرمند قرار گیرد.

پیکاسو که اکنون هنرمندی در حال ترفیع است و کماکان درهای شهرت و ثروت بر روی او باز می شود، با رها کردن آپارتمان بولوار دوکلیشی، جائی که دو سال پیش در آنجا ساکن بود، به قلب پاریس به بولوار راسپایل شماره ۲۴۲ راهی میشود. و با فرناند اولیو یه به عنوان بخشی از خاطرات سالهای تنگدستی و تیره روزی قطع رابطه می کند، (فرناند اولیو یه) ای که برای **پیکاسو** همواره الهام بخش بود، بطوریکه چهرهٔ او بدفعات در تابلوها و مجسمه های **پیکاسو** آمده است.

آشنائی **براک** با **مارسل لاپره** به ازدواجشان می انجامد. **براک** و **پیکاسو**، دیگر درصدد برگزاری نمایشگاه در پاریس نیستند و آثارشان را بر دیواره های نمایشگاه های آلمان، انگلیس، آمریکا، و روسیه به معرض نمایش می گذارند.

* * *

گر چه این نهضت توسط **براک** و **پیکاسو** جان می گیرد، اما هیچکدام خود را تئوریسین های این حرکت نمی دانند. و **براک** می گوید: (**متزینگر** و **گلایتز** کسانی هستند که

تئوری کوبیسم را ساختند... من برای نقاشی در انتظار هیچ گونه تئوری نیستم و بی هیچ سفارشی نقاشی می کنم.)

و **پیکاسو** نیز از چنین اندیشه‌ای بدور نیست: (در آغاز کار نمیدانم چه چیزی را بر روی بوم خواهم آورد، همانگونه که در شروع تصمیم نمی گیرم از چه رنگی استفاده کنم و در حالیکه کار می کنم متوجه آنچه که برروی بوم می کشم نیستم).

و **براک** می افزاید: (نقاشی در زیر ضربه های قلم موزاده میشود. من بر روی این اصل اصرار می ورزم که نباید ایده های از پیش آماده‌ای وجود داشته باشد. من هیچگاه پیش از شروع به نقاشی چیزی را در درونم تجسّم نمی کنم.)

نقاشی بدور از ایده‌ها و زمینه های از پیش تعیین شده‌ای که **براک و پیکاسو** و یا سایر

رو برت دلونی ــ تقدیم به بلریو ــ ۱۹۱٤

هنرمندان بدان می پردازند، نه به عنوان بی هدف بودن در طرحی است که زاده میشود، بلکه این برخورد، برخورد آمیزی هنرمندی است که طرح های انتخاب شدهٔ بیشماری را در بایگانی ذهن خود داراست و تنها، تأملی می بایست تا طرحی از لابلای انبوهی از طرح های مختلف بیرون کشیده شود، بدون اینکه هنرمند از قبل بداند کدام طرح را بیرون می کشد.

اما **گریس** به گونه ای دیگر می اندیشد، ابتدا تابلوهایش را به نظم درمی آورد و اشیاء مورد استفاده اش را ارزیابی می کند و به تغییر و تحولات آن می اندیشد چرا که هدف او خلق اشیاء جدیدی است که با اشیاء واقعی قابل قیاس نباشد. یک میز برای **گریس**، تنها، مجموعه ای از سطوح رنگین هستند که او با استفاده از تخیلات خود هیأتی جدید بدان می بخشد، و **براک** معتقد است که: (اشیاء برای من ارزشی ندارند. تنها، رابطهٔ متقابل آنها و بعد آن روابطی که بین من و آنها وجود دارد برایم مطرح است).

کوبیسم، چه برای **گریس**، **براک**، **پیکاسو** و یا سایر نقاشان کوبیست، طریقهٔ جدیدی از دیدن بود، از دیدن و ارزیابی تازه ای از واقعیت و کشانیدن اشیاء و چهره ها و اندام ها از ابعادی مادی و جسمانی به بُعدی شاعرانه. گرچه این روش برای بسیاری که عادت به دیدن آثاری این چنین نداشتند، زشت و نابه هنجار می نمود. پیکاسو در دورهٔ آبی نیز با به تصویر کردن آدم هائی فقیر، آدمهائی که پوست رنگ پریده اندامشان نیز عاریتی بر استخوانهای خسته و از کارافتاده اشان بود، قصد ارائه تصاویر زیبا و چشم نواز را نداشت، بلکه، این آدمهای خسته را در هاله ای از رنگهای آبی و سرد، با چهره هائی استخوانی آن چنان نشان میداد که دنیای بی پناهی، اضطراب و دلهره های درونی آنان را نمایانگر باشد. این دنیای تحریف شدهٔ اشکال، اما نه هنوز بدور از معیارهای رئالیستی، زمینه ساز پا گذاردن به قلمرو تازه ای از بیان واقعیت های اجتماعی است. تجزیه و تحلیل شخصیت سوژه در آثار کوبیستی **پیکاسو**، جسورانه تر و به کلی بدور از موازین مطلوب هنر نقاشی تا به آن زمان بود. سوژه بدان طریق دچار دگرگونی میشد و نهایتاً بدان صورت ظاهر می گشت که پیکاسو در بارهٔ آنان، آن چنان می اندیشید، نه آن گونه که ظاهر آنان نشان میداد. در بسیاری از آثار **پیکاسو**، اندام ها و چهره های انسانی، چون تندیس های سنگی، بی تحرک و بی هیچ گونه امیدی، انگار محکوم به ایستائی به همانگونه اند که **پیکاسو** در بارهٔ آنها می انگاشت و سرانجام همانگونه اند که **پیکاسو** به تصویرشان می کشید. این آثار بیشتر در دورهٔ قبل از کوبیسم تحلیلی و پس از کوبیسم ترکیبی مطرح شده اند، اما تحریف سوژه در این دو دوره، هویتی جدید می یابد. آدمها از شکل سنگواره ای خود بدور می افتند و چهره و اندام آنها در حرکتی سرگیج آور، دائماً درگذار از شکلی به شکل دیگرند، آدمهائی شکنجه شده، شکسته و مضمحل در استحاله ای مدام، و **پیکاسو** در یک لحظه آنان را به صورت مُثله شده ای درمی یابد و در یک حملهٔ سریع و بی محابا، تصویری از جوانب مختلف چهره اشان

نشان میدهد. قصد **پیکاسو** در نمایش همزمان جوانب مختلف، به لحاظ اِشراف بیننده به کلیّت آن سوژه است. آنچنانکه،تماشاگر بتواند بر سوژه محیط شود، سوژه را محاصره کند و در یک آن، حادثه را دریابد.

پیکاسو ــ ورق باز ــ ۱۹۱۳

پراک و پیکاسو، پس از چندی، پا به مرحلهٔ دیگری می گذارند و با بهره وری از شیوه **کُلاژ**، کوبیسم ترکیبی را ابداع می کنند.

این شیوه که از ۱۹۱۳ تا ۱۹۱٤ بطول می انجامد، برخلاف شیوهٔ کوبیسم تحلیلی که

قصد آن تجزیه و انهدام احجام و احتراز از اشکال واقعی بود، به قصد بازسازی سوژه به شیوه **گُلاژو** ترکیب عناصر مختلف شکل گرفت. بدین طریق، روزنامه های قدیمی، مواد بی مصرف، چوب، پارچه، شن و بسیاری عناصر دیگر بر روی مقوا و یا بوم چسبانیده می شوند و گاهی بر روی آنها از لکه های رنگ و مداد، نه برای تقلیل دادن عدم تجانس آنها، که برای تجدید حیات این عناصر استفاده می کنند و از سوی دیگر، این عناصر، هرکدام به تنهائی و یا در مجموع می توانند عملکردی چون لکه های رنگ داشته باشند.

این عناصر، برای **پیکاسو** به عنوان وسایلی مطلوب برای بیان زیبائی شناسی بهتر و برای **براک**، فرم هائی ملموس در ارتباط با معنویت تلقی میشدند. **براک** در یکی از آثار **گُلاژ** خود از پوستر تبلیغاتی سینما (تی وُلی) استفاده کرد... انتخاب این عنصر، نه اتفاقی و تصادفی، که عمدی بود، چرا که این قطعه، پوستر استهزاآمیز یکی از فیلم های همزمان با خلق این اثر بود که بعنوان واقعیتی گذرا، از تب وتاب زندگی پر تحرک و تلاطم عطر و موسیقی و فریاد و جنجال تلقی میشد.

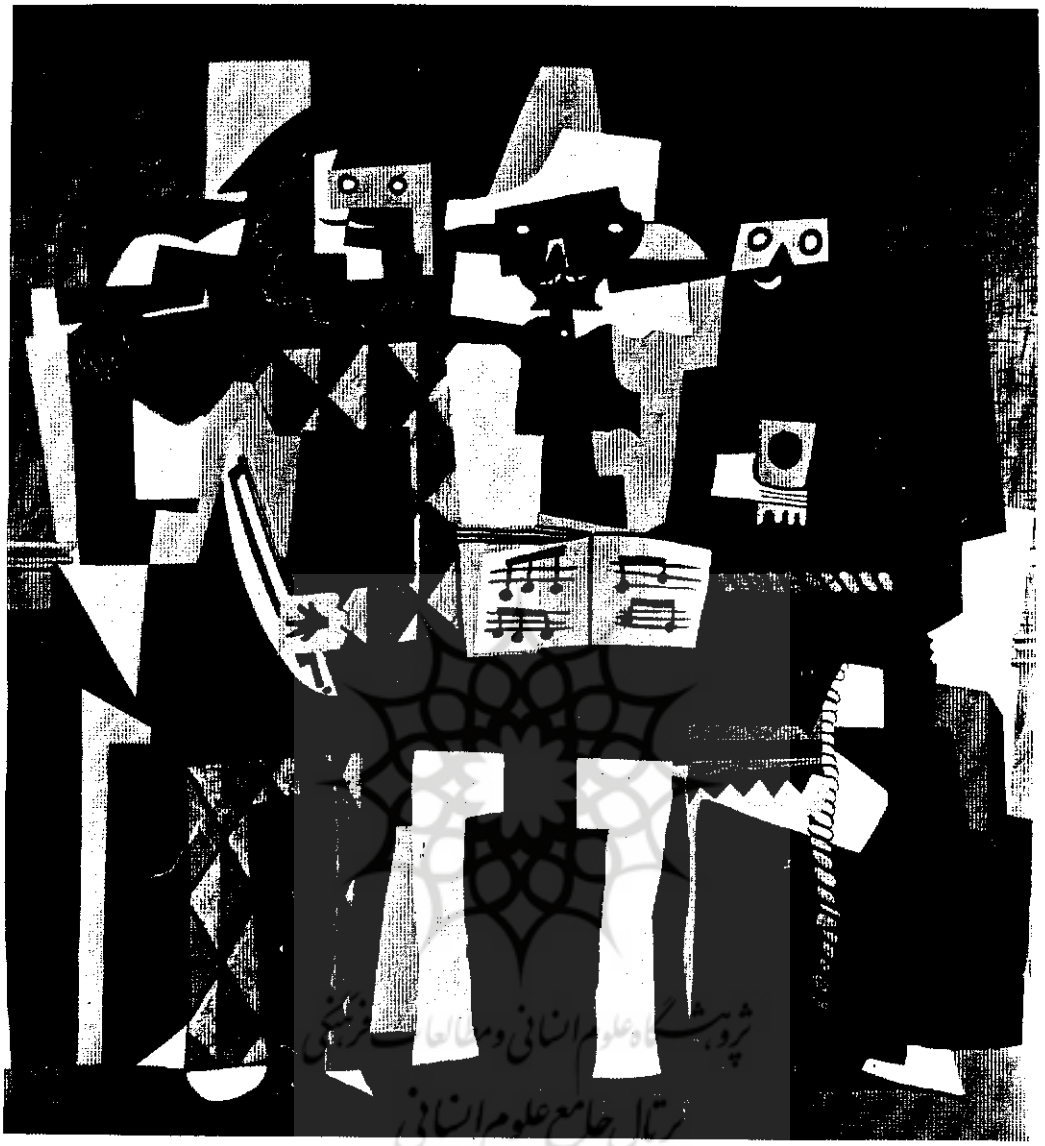
سپس عناصر دیگری چون پاکت سیگار، قوطی کبریت، بلیط، ورق بازی، کهنه پاره، تکه های چوب به این محدوده راه یافتند و چند سال بعد **ماکس ارنست** و یاران هم اندیش او، دست به خلق آثاری با ترکیبی از چنین عناصری زدند: بلیط تراموا، میله های آهنی، پیچ و مهره و بسیاری عناصر دیگر...

اینچنین استفاده از اشیاء بیهوده، شاعرانی چون **تزارا** و **آراگون** را اغوا می کند و مدتی بعد زمینهٔ حرکتی دیگر به نام دادائیسم آماده میشود.

* * *

در پس جبههٔ ظاهراً متحدی که نقاشان کوبیسم در آن به کار می پرداختند، دیدگاه های مختلفی وجود داشت و آن به لحاظ برداشتهای گوناگونِ هنرمندانِ کوبیست از دنیای ذهنی و عینی اشان بود و با وجود این، آنچه که اینان را بیش از هر چیز، با یکدیگر هم آوا می کرد، طغیان علیه رسوم آکادمیک بود. این هنرمندان برای تبیین ارزش های جدیدی متحد شده بودند و علیرغم اختلاف نظراتشان، بر هنر **سزان** نقطه نظرات مشترکی داشتند، اما هرکس به شیوهٔ خود از آن سود می جست. از بین این نقاشان نوجو، **روبرت دِلونی**، بدعتگزاری در کوبیسم به شمار می رود.

دلونی در سال ۱۸۸۵ در پاریس متولد شد و در دورهٔ نوجوانی تحت تاثیر مکاتب هنری، و هنرمندان مختلفی قرار گرفت. ابتدا به امپرسیونیسم روی آورد و سپس متاثر از **گوگن**، **گروه نبی** و **پست امپرسیونیستها** شد. اما **سزان**، همواره برای او نقطهٔ اتکای مهمی بود و تحت این تاثیر مستقیم او در بین سالهای ۱۹۰۷ و ۱۹۰۸ مجموعه آثار (سنتِ سورین)، را نقاشی کرد که در آنها، تلاشی جهت تعادل بین نور و رنگ به چشم می خورد، اما فرم ها، دارای ابعادی سنتی و قراردادی بودند. تابلوهای این مجموعه، نشانگر ستون های بلندی است که سرانجام به طاقنماها منتهی میشوند. نور در طاقنماها درهم می آمیزد، بر روی ستون ها جاری میشود و زمین را در منشوری



پیکاسو ــ سه نوازنده با ماسک ــ ۱۹۲۱

از رنگ‌های مختلف لبریز می کند. سایه روشن‌ها هنوز دارای ارزش کلاسیک هستند، این آثار در مقایسه با کارهای **براک**، دارای همان قدرت ساختمانی سطوح با تضاد رنگهاست اما آنچه که تفاوت دارد مسئله **نور** است.

آثار **دلونی** در سال ۱۹۰۹ دچار تحولی اساسی می گردند. تابلوهای (شهر) و (برجها) پیش درآمد نگرش زهرآگین و خشن او به سوژه است. اما ازدواج او با **سونیا تِرک** که به تازگی از **ویلهلم اوهده** جدا شده، آرامش نامنتظری را برای او به ارمغان می آورد. زنی که می تواند افکار و اندیشه های **دلونی** را درک کند و همواره برایش،

حامی، پرستار و الهام‌بخش باشد.

سونیا، نقاشی بود با ریشه اسلاو و تعلیمات آلمانی، کسی که بیش از شوهرش می‌توانست حقایق نهفته در آبستراکسیون را درک کند.

نقش **سونیا** در زندگی **دلونی** دارای ارزش و یژه‌ای است. تماس و آشنائی او با نقاشان خارجی، خصوصاً آلمانی و آمدوشدهایشان با شاعرانی چون: **سندراس، آپولینر و سپس آندره برتون، سوپو وتزارا** در جهت گیری هنری **دلونی** نقش به سزائی دارند.

تابلوی (پنجره‌های رو به شهر) واقعیتی رنگین است که در این دوره خلق شد. تابلوئی پوشیده از سطوح چهار گوش هندسی درغوغائی از رنگهای مختلف و آنطور که **دلونی** می گوید: (چون هیجانی است که ازشنیدن یکی از آثار باخ بدست می آید.)

دلونی با خلق این اثر مفهوم جدیدی از فضا، رنگ و نور ارائه می دهد که او را از سایر کوبیستها مجزا می کند و یاران کوبیست، او را متهم به بازگشت به امپرسیونیسم و نقاشی دکوراتیو و خیانت به کوبیسم می کنند. اما در حقیقت آثار **دلونی** می تواند بعنوان واسطه‌ای بین فوویسم و نقاشی تمام کسانی باشد که به مانند **لژه** درحاشیه کوبیسم قرار گرفته‌اند.

آپولینر، شاعری که اغلب در کنار هنرمندان نوآور قرار می گرفت، اینبار می تواند الهام‌بخش و حامی **دلونی** باشد، چرا که چهرهٔ شاعرانهٔ خود را در غالب رنگهای **دلونی** می یافت.

واژه اُرفیسم را **آپولینر** همزمان با برگزاری نمایشگاه **دلونی** در (دِراشتروم) عنوان کرد، و این حرکت جدید، پاسخی بود به تمایلات متعدد و پراکنده‌ای که بطور همزمان در اروپا و خصوصاً آلمان بر پا شده بود.

کوبیسم اُرفیسم به گفتهٔ **آپولینر**، هنر رنگ‌آمیزی مجموعه‌ای نو بود که نه از واقعیت بصری، بلکه از ذهنیات و تراوشات درونی هنرمند مایه می گرفت و بدور از هرگونه تجلیات عینی و طبیعی بود و بقول **دلونی**، این مرحله‌ای از هنر بود که هیچ رابطه‌ای با ترجمان و تفسیر فرم‌های طبیعت نداشت. هنری به مانند موسیقی که فرم‌ها و ریتم‌هایش گرچه از طبیعت مایه می گیرد، ولی همسانی و تجانس با فرم‌های ملموس طبیعت را ندارند.

دلونی در این دوره تحت تاثیر نظرات **شوُرول** در رابطه با رنگ و نور و تجزیهٔ علمی آن بود، اما دستاوردهای **دلونی** فاصله زیادی با آثار **سورا** داشت.

کاندینسکی با نظریاتی هم چون نظرات **دلونی**، در (معنویت در هنر) می نویسد: (تئوری‌های متداول تقلید از طبیعت، ما را در قبال ارزش‌های معنوی **واقعی** که نقطه حرکت و در مجموع نیمی از هر کار هنری است، نابینا و کور کرده است). چنین نظریات منتشره‌ای در آلمان باعث اعتبار بیشتر **دلونی** درجمع دوستانش می شود و با وجود دشمنی پنهان مردم فرانسه و آلمان به لحاظ جنگ بین این دو کشور در سال ۱۸۷۰، رابطه تنگاتنگی بین هنرمندان این دو سرزمین وجود دارد.

کوربه و امپرسیونیستها حتی بیش از محافل هنری کشور خودشان در محافل رسمی آلمان مورد

توجه و استقبال قرار گرفته بودند و هنرمندان پیشرو و آزادی‌خواه آلمان، در آثار امپرسیونیستها، گروه نبی و نئوامپرسیونیستها، نشانه‌های بارزی از نوجوئی و تحول می‌یافتند.

ماتیس به دفعات آثارش را در آلمان به نمایش گذارده بود و **پیکاسو** در سال ۱۹۰۹ در گالری تان‌هاوزر آثارش را نمایش داده بود.

در سال ۱۹۰۵، **کیرشنر، بِلیل، هِکِل و اشمیت روتلوف** در سالن پائیز شرکت کرده بودند.

در همین سال، **کاندینسکی** در سالن پائیز و سال بعد در سالن مستقلین، شرکت داشت و **یاوینسکی**، میهمان سالن پائیز در سال ۱۹۰۴ بود.

مارک، ماکه و کِلِه نیز برای مدتی در پاریس اقامت داشتند و آشنائی آنها با **دلونی** آنان را با محیط هنری فرانسه پیوند می‌داد و اُرفیسم **دلونی** که مبتنی بر احساس و مکاشفه بود می‌توانست در ارتباط با گروه (سوارکار آبی) قرار گیرد.

گروه سوارکار آبی، شامل **کاندینسکی، مارک، مونتر و گومین** میشد که در همین سال از **اتحادیهٔ هنرمندان نوین** به لحاظ اختلاف نظرهائی منشعب شده بود و این عنوان، به لحاظ یکی از تابلوهای **کاندینسکی** بود که با همین نام در سال ۱۹۰۳ خلق شده بود. وجه اشتراک افراد این گروه، علیرغم عدم یکپارچگی در سبک و سلیقه‌ای خاص، پیروی از اصل پاسخگوئی و ضروریات درونی و ذهنی بود.

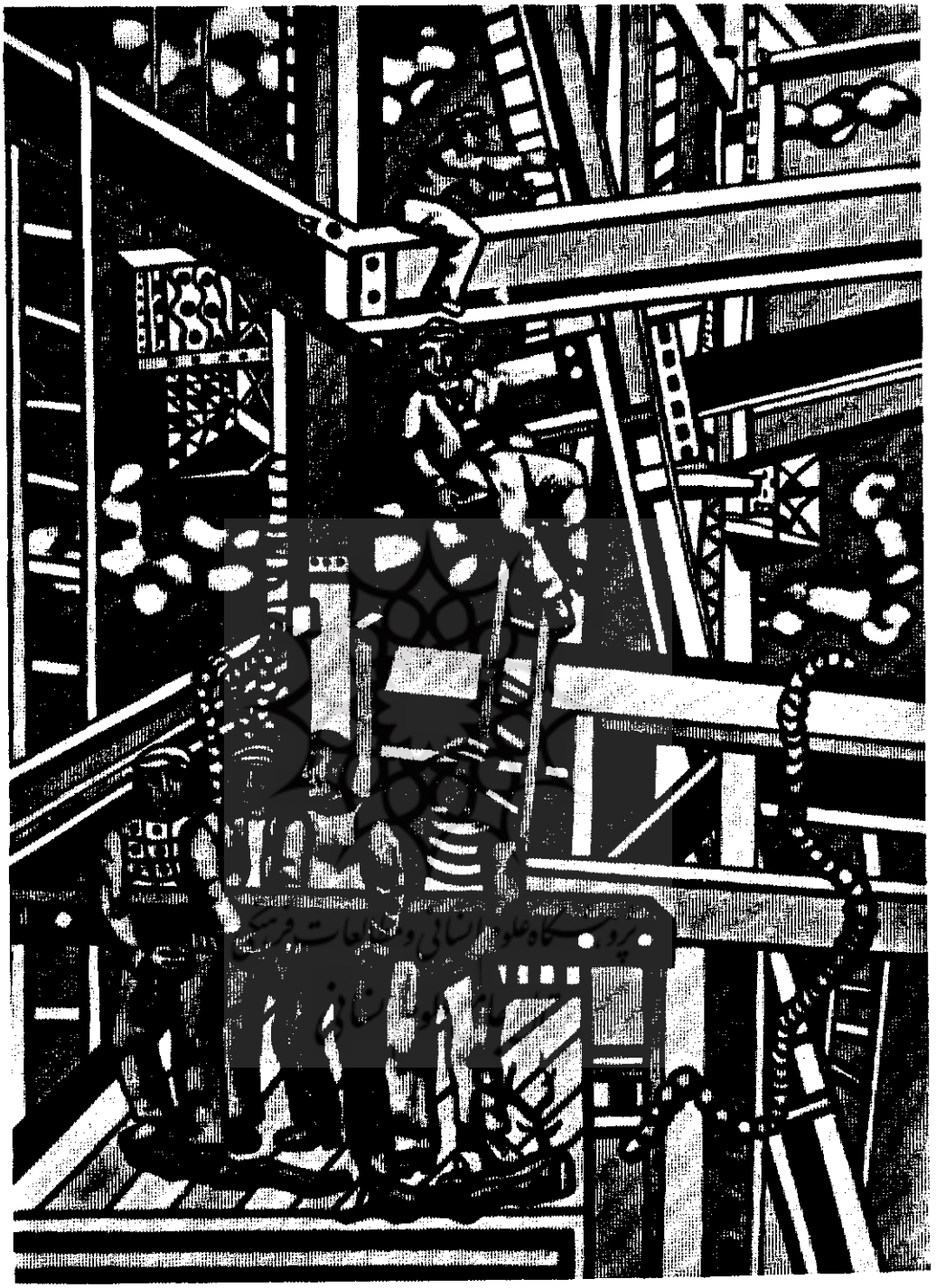
مارک، دوره‌ای را با الهامات کوبیستی گذراند، اما در آغاز سال ۱۹۱۳ نقاشی او، ترجمان اشکال کریستال مانندی بود که در بین فرم‌های **دلونی** و فوویسم نوسان داشت.

اُرفیسم **دلونی، کِلِه** را در جهت ویژه‌ای با ابعادی بسیار شخصی که بعدها بروز می‌کند، سوق میدهد. **دلونی** برای گروه‌های مختلف آلمانی با نقطه‌نظرات متفاوت، به عنوان پدر روحانی تلقی میشد، و این گروه‌ها همانقدر که خود را با کوبیسم **پیکاسو** بیگانه می‌یافتند با کوبیسم ارفیسم احساس نزدیکی می‌کردند.

توفان هنر پیشرو هم چنانکه به پیش می‌تازد، برخی از اعضایش را با آغاز جنگ جهانی اول از دست می‌دهد. **ماکه** در سال ۱۹۱۴ و **مارک** در سال ۱۹۱۶ کشته میشوند.

کوبیسم، هنوز آخرین کلام خود را نگفته است که فوتوریست‌ها مدتی است قد علم کرده‌اند. فوتوریسم با بیانیه **ماری‌نِتّی** در سال ۱۹۰۸ که در فیگارو به چاپ رسید، اعلام موجودیت کرد و اولین نمایشگاهش را در سال ۱۹۱۲ برگزار نمود. فوتوریستها در این نمایشگاه ضمن اعلام نظریات خود، مخالفتشان را با کوبیستها اعلام کردند. آنان بر سرعت و حرکت ارج می‌نهادند و کوبیسم را بیش از حد ساکن و عوام‌پسند تلقی می‌کردند. در این نمایشگاه، فوتوریستهائی چون: **بوچّونی، بالاّ، سِورینی، روسّولو و کارّا** شرکت داشتند.

آپولینر، این بار نیز فوتوریستها را مورد توجه قرار داد و در یک سخنرانی پس از نمایشگاه آنان گفت: (نمایشگاه فوتوریستها به جوانان ما خواهد آموخت که جسارت بیشتری را که تابحال نداشته‌اند به خرج دهند).



فرناند لژه ــ سازندگان بزرگ ــ ۱۹۵۰

قسمتی از تابلوی گوئرنیکا اثر پیکاسو، ۱۹۳۷

این توجه بیش از حد، چندی بطول نیانجامید و در مارس همان سال و چند ماه پس از ایراد سخنرانی و اعلام حمایت از فوتوریستها، آنان را فاقد استعداد دانست و متهمشان کرد که درک صحیحی از کوبیسم ندارند.

* * *

نقاشی غرب به کوشش **دیاگیلف** و علاقمندان دیگری به هنر همچون **سچوکین** و **موروزف** به روسیه راه یافت.

دیاگیلف در باله های پرشکوه خود، ترکیبی از صوت، رنگ و حرکت را مورد استفاده قرار می داد. او از آغاز سال ۱۸۹۹ در پترزبورگ نمایشگاههائی برگزار کرد که معرف چهره بسیاری از امپرسیونیستها بود و در سال ۱۹۰۷ به کوشش او برخی از هنرمندان روسی در سالن پائیز آثارشان را عرضه نمودند.

آلفردبار در کتابش موسوم به (ماتیس، هنر و تماشاچیانش) چهره **سچوکین** را چنین معرفی می کند: (بازرگان بسیار باهوشی بود که آثار هنری به مسکو وارد می کرد. او در قصری می زیست که شاهزادگان **تروبتزکُل** در قرن هجدهم ساخته بودند و داخل پرشکوه و روکوکوی این قصر را با آثارنقاشان فرانسوی اوائل قرن بیستم انباشته بود. بسیاری از تابلوهای خریداری شده، هنوز نو و تازه بودند) و **موروزوف** آثار بسیاری از **بونار** و **ماتیس** در اختیار داشت.

در سال ۱۹۱۰ هر دو آنها متوجه **پیکاسو** شدند و حدود ۱۰۰ تابلو از او خریداری کردند.

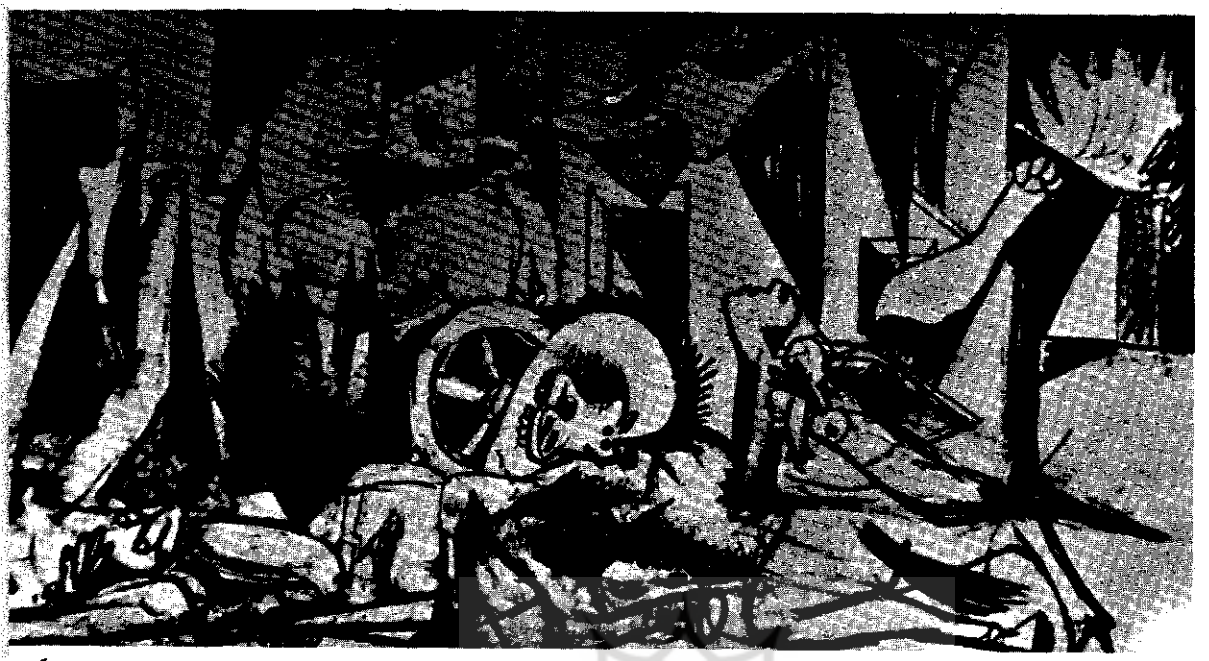
بسیاری از نقاشان پیشرو روسی در تب وتاب هنر فرانسه منتظر ره آورد این دلالان از پاریس می ماندند و برخی از آنان به آن دیار سفر کرده و کسانی چون **آرکیپنکو** و **شاگال** ساکن آنجا می شدند. اکنون مجال آن بود که کوبیسم برخی از هنرمندان روس را تحت تأثیر قرار دهد و **راجیسم** (اشعه گرائی) به عنوان شاخه ای از کوبیسم متولد شود.

راجیسم که در زبان روسی به **لوچیسم** (نورگرانی) ترجمه شده بود، واژه‌ای ابداعی از **آپولینر** بود که برای آثار **گونچارُوا** عنوان گردید. این آثار شامل خطوط مُوازی و درهمی میشد، که با رنگ های خالص نقاشی شده و تاثیر اشعهٔ نور را داشتند و برخی از این آثار پوشیده از حروف و اعداد بودند.

سوپرماتیسم، شاخه‌ای از **اُرفیسم** بود که توسط **ماله ویچ** ابداع گشته بود. این هنرمند در سال ۱۹۱۲ راهی پاریس شده و در آنجا با **لژه**، هنرمندی که آثارش قرابتی خاص با کارهای **ماله ویچ** داشت آشنا شد.

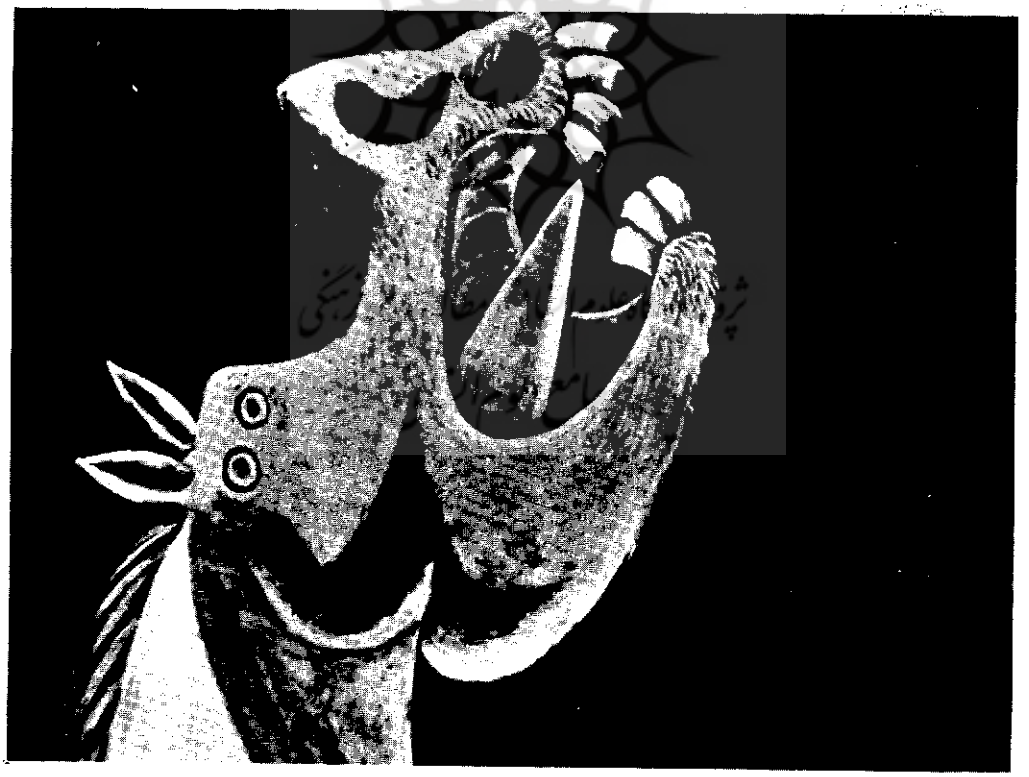
ماله ویچ، نظرات خود را در سال ۱۹۱٤ بیان داشت: (مقصودم از سوپرماتیسم «برتری گرائی»، برتری حساسیت ناب در هنر است... حساسیت، فی النفسه، در مجموعه‌ای که خلق می شود، مستقلاً ضرورت دارد... هنر، فقط در میان حساسیت نهفته است... و تنها چیزی است که به حساب می آید).

اولین تجلیات **سوپرماتیسم** در سال ۱۹۱۳ به هنگامی بود که مربعی به رنگ سیاه بر پهنهٔ سفید بوم در پاریس به نمایش گذارده شد و بیانیه آن در سال ۱۹۱۵ به یاری **مایاکوفسکی**، شاعر روسی تبار تنظیم گردید. آثار **ماله ویچ**، شامل



پیکاسو ـ سراسب ـ ۱۹۳۷

طرحی برای تابلوی گوئرنی



فُرمهای دقیق هندسی بود و هیچ گونه وابستگی به اشیاء واقعی جهان پیرامون نداشت.

این هنرمند، در پی بیان فرمهائی است خارج از فضا و زمان و مکان و این اشکال هندسی، تنها، زادهٔ تصورات اوست.

در این هیاهوی روئیدن راه و روش های مختلف، شاخه هائی دیگر چون **کنستروکتیویسم** و **نئوپلاستی سیسم**... باریشه ای از کوبیسم زاده میشوند که با اختلافاتی کم و بیش، در کنار یکدیگر و یا بدور از هم، سمت و سوی خود را می پیمایند.

* * *

(مکعب های کوچک) که توسط **ماتیس**، در ابتدای ظهور کوبیسم به گونه ای طنزآلود مطرح شده بود، اکنون دستمایهٔ ظهور شیوه های مختلف و متعدد در اروپا گردیده است که گاهی اعضای آن از چند نفر تجاوز نمی کند. اینان در پی درک و تبیین واقعیت نهفتهٔ در جهان پیرامونند. اما این بیان گاهی آن چنان گنگ و نارساست که تنها، معدودی از افراد با احساساتی مشابه، دریافتی مبهم از آن می نمایند.

کوبیسم طی مراحل مختلف، هنرمندان بسیاری را به سوی خود خواند. بسیاری، آنرا شناختند، به سوی آن شتافتند و سرانجام به جای آنکه تحت سیطرهٔ آن درآیند، با نشان و ردپائی از خود در حاشیهٔ کوبیسم باقی ماندند و **فرناند لژه** از بین اینان بود.

لژه در سال ۱۸۸۱ متولد شد و در سال ۱۹۰۰ به پاریس آمد و پس از گرایشاتی در سبکهای مختلف، سرانجام به کوبیسم روی آورد.

اما کوبیسم او منحصر به خود اوست. عناصر متشکلهٔ آثارش از احجام سخت و جامدی تشکیل شده اند که سراسر فضای تابلو را می انبارد و آدم هائی با چهره هائی مشابه و اندام هائی که به سختی می توانند حَرکَتی داشته باشند. در آثار **لژه**، رنگهای خالص و تعادل اشکال دارای اهمیت و یژه ای هستند.

* * *

توفان هنر پیشرو هم چنانکه به پیش می تازد برخی از اعضایش را با آغاز جنگ جهانی اول از دست می دهد. ماکه در سال ۱۹۱٤ و مارک به سال ۱۹۱٦ کشته میشوند.

براک و **لژه** و سپس **آپولینر** راهی جبهه های جنگ میشوند. **کان واینر** به آلمان بازگشته، **خوان گریس** و **پیکاسو** به لحاظ داشتن ملیتی غیرفرانسوی در پاریس می مانند.

اکنون **پیکاسو** تنهاست، تنها و با کوله باری از غم پراکنده شدن یاران، و مرگ **اِوا**، همسرش که چندی از آن نمی گذرد.

پیکاسو در این دوره سوای تجربیاتی نو در کوبیسم ترکیبی، بازگشتی به اصول کلاسیک نمود و پرتره هائی از **ماکس ژاکوب**، **وُلار** و **آپولینر**، به شیوهٔ رئالیستی خلق کرد و هم چنین پرتره هائی از **ژان کوکتو** و **اریک ساتی** که مدتی از آشنائیشان نمی گذشت.

پیکاسو در سال ۱۹۱۷ بنا به دعوت ژان کوکتو به همراه **دیاگیلف**، طراح و برنامه ریز باله های روسی عازم رم شد و طراحی دکور و لباس بالهٔ (رژه) را به عهده گرفت.

قصد **پیکاسو**، بیرون کشاندن کوبیسم از

پیکاسو ــ گوئرنیکا ــ ۱۹۳۷

پیکاسو ــ ظرف سُفالی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آتلیه و گالری ها و معرفی آن به مردم بود. اما این نمایش، باعث جنجالی گردید که چند روز بعد مجبور به بر چیدن آن شدند.

پیکاسو طی این دوره با یکی از رقصندگان باله به نام **الگا کولووا** آشنا شد و سال بعد به ازدواجشان انجامید.

پیکاسو، سوای بالهٔ (رژه)، طراحی صحنه و لباس را برای نمایش هائی چون (تری کورن در سال ۱۹۱۹)، (پولچینلا درسال ۱۹۲۰)، (کواردو وفلامنکو ۱۹۲۱) و (تراین بلو ۱۹۲٤) را به عهده گرفت.

پیکاسو در طول جنگ و در رابطهٔ با این آتش برافروختهٔ جهانی، اثری خلق نکرد، گویا نمی خواست این واقعیت تلخ را به پذیرد و شاید اینکه، جنگ همواره در درون او جریان داشت و هیچگاه آرامش نمی گذاشت و بر آثارش سایه می افکند، بطوری که خود می گوید: (من هیچگاه جنگ را نقاشی نکرده ام. اما مفهوم جنگ مطمئناً در درون آثار من وجود داشته است).

* * *

با پایان جنگ، جمع کوبیستها پراکنده می شود **آپولینر**، دیگر در بین آنان نیست، چراکه در سال ۱۹۱۸ درگذشته بود.

براک که یکسال پس از جنگ جراحت برداشته بود به ساراگوزا رفته و به کار می پرداخت و به جای **کان وایلر** با **روزنبرگ** قراردادی منعقد می کرد. این قرارداد در سال ۱۹۲۰ برای ارتباط مجدد با **وایلر** قطع شد و در سال ۱۹۲٤ از سر گرفته شد.

براک پس از جنگ از کوبیسم هندسی سر برتافت و سبک خاصی ابداع کرد که در آن به جای خطوط تیز و بُرنده از خطوط منحنی سود می جست و رنگهایش رو به سوی آرامش بیشتر نهادند.

گریس نیز در سال ۱۹۱٦، رو به سوی **روزنبرگ** آورد و در سال ۱۹۱۹ توسط او نمایشگاهی انفرادی برگزار کرد. در سال ۱۹۲۱، برای باله های روسی به طراحی صحنه و لباس پرداخت. در سال ۱۹۲۵ در **دوسلدرف**، نمایشگاهی از تمامی آثارش عرضه داشت. آثار این دوره **گریس** وابستگی هر چه بیشتری به اندازه و تناسبات هندسی و ساده کردن فرم دارد. اما این هنرمند در نیمه راه تلاش و کنکاش های هنری در سال ۱۹۲۷ دیده از جهان فرو بست.

پیکاسو نیز در سال ۱۹۲۱ با تابلوی (سه نوازنده) به مرحله پایانی کوبیسم ترکیبی رسید. اما سال پیشتر از آن با تابلوی (سه زن در کنار چشمه) رجعتی موقت به دورهٔ صورتی نمود.

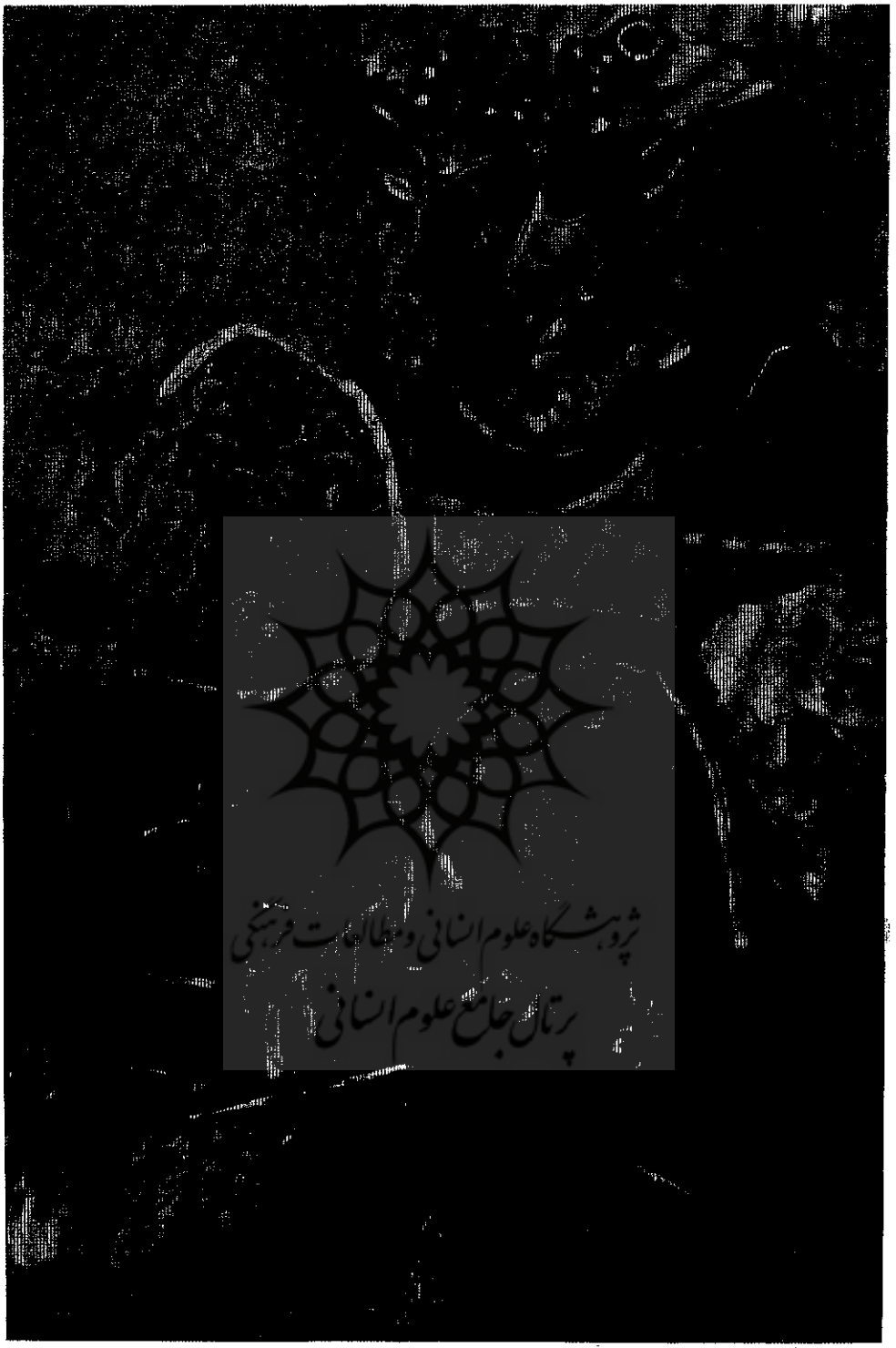
سالهای بین ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ از بارورترین دوران **پیکاسو** بشمار می روند. غالباً در بین سبک های مختلف نوسان دارد و حتی چندین اثر را از سبکهای جداگانه، همزمان خلق می کند.

* * *

در سال ۱۹۳۷، پس از بمباران **گوئرنیکا**، توسط بمب افکن های نازی، به دستور ژنرال فرانکو در بحبوحه ی درگیریهای شدید جنگ های داخلی اسپانیا، **پیکاسو** دست به خلق اثری با همین نام می زند.

گوئرنیکا، بیانیهٔ ضد جنگ است. بیانیه ای

گاوباز ــ ۱۹۵×۱۳۰ سانتی متر ۱۹۷۰



پرسوناژ ـ رنگ و روغن برروی چوب ـ ۱۳۰×۱۹۵ سانتی متر ـ ۱۹۷۰

نیم‌تنه ــ رنگ و روغن برروی چوب ــ ۱۳۰×۹۷ سانتی متر ۱۹۷۰

برای رسوا کردن ستمی که بر انسانها می رود. این اثر، برخلاف آثار روشن و آشکار، یکباره غمی بر دل نمی نشاند و هیجان آنی پدید نمی آورد. **گوئرنیکا**، اثری است که اندک اندک کشف می شود و با هر کشفی، غمی بر غم های دیرین افزون می شود.

پیکاسو که در طول جنگ جهانی اول اثری نیافرید، اینک در قبال حادثه **گوئرنیکا** گوئی از خوابی گران بیدار میشود، چون اینبار، **پیکاسوست** که بمباران میشود. بمب هائی که بر سر و روی **پیکاسو** باریدن می گیرد، دیگرمجال روی گرداندن و نادیده انگاشتن جنگ را نمی دهد. اینبار **پیکاسو**، خود در بطن ماجراست.

چهره های مختلف **گوئرنیکا**، دیگر آن زوایای هندسی دوران گذشته را ندارند. خطوط منحنی و نرمی که برای این چهره ها بکار رفته است معصومیت خاصی به آنان می بخشد. به آنانی که در تهاجمی ناخواسته ضربه پذیرند و در ناباوری و تردید در عمق یک فاجعه قرار گرفته اند.

در همین سال و سال پس از آن، پیکاسو مجموعه ای از تصاویر زنان گریان را می سازد که هرکدام به تنهائی سرود غم انگیز حادثه ای را می سرایند. این آثار، القا کنندهٔ اضطرابات آشکار و ناآشکار پیکاسوست.

پیکاسو در طول جنگ جهانی دوم به **روویان** در حوالی **برودو** رفت و خود را سرگرم خلق مناظر رنگین نمود و پس از بازگشت به پاریس به نقاشی (زنان نشسته) مشغول شد که چهره **دورامار** در بسیاری از آنان دیده میشود، اما بیشترین طرح ها از آنِ **ماری‌ترز والتر** است که در سال ۱۹۳۱ با او آشنا شده بود، و از **الگا** در سال ۱۹۳۵ جدا شد.

پیکاسو در سال **۱۹٤٤** با پیوستن به حزب

کمونیست، جنجالی را در محافل هنری آفرید و پنج سال بعد به مناسبت کنگره جهانی صلح، تصویری از کبوتر صلح کشید که شهرت جهانی یافت و سپس تابلوی جنگ و صلح را به سال ۱۹۵۲ خلق کرد.

پیکاسو در طول زندگی اش آثار فراوانی خلق کرد و این مختصر، تنها بیانی شتابزده و گذری سریع بر احوال و آثار اوست. متأخرترین آثار **پیکاسو** شامل پرتره‌های کاملاً مسخ شده‌ای از چهره آدمهائی است که به سختی می توان هویتشان را آشکار کرد. او تا به هنگام مرگ به نقاشی پرداخت و کمی پیش از آن، آخرین پرترهٔ خود را نقاشی کرد.

پیکاسو، سرانجام در ۸ آوریل ۱۹۷۳ چشم از جهان فرو بست.

و پیکرش را در قصرش در اون ــ پروانس به خاک سپردند.

پیکاسو از معدود هنرمندانی بود که در طول زندگانیش به شهرت و ثروتی افسانه‌ای دست یافت و از معدود کسانی بود که همواره مورد بحث و جدل موافقان و مخالفانش بود. بسیاری او را پیامبر هنرمدرن وآثارش رافریاد اعتراضی بر بلندای یک سده تلقی می کنند و بسیاری نیز بر او می تازند و او را هنرمندی اپورتونیست می دانند.

سوای محتوای آثار **پیکاسو** و غرابتشان با اشکال مرسوم، که به خودی خود، جنجال برانگیزند، سه عامل دیگر به کمک این هنرمند می شتابند تا او را ابتداء در فرانسه و سپس در سطح جهانی به شهرت برسانند.

عامل اول، همانا شهر پاریس بعنوان مرکز ثقل تمام هیاهوهای هنری است. چه بسا که به مُوازات بر پائی انقلابات گوناگون هنری در این شهر، حرکتهائی مشابه یا حتیٰ قدرتمندتر از آنچه که در پاریس می گذشت، و همزمان با آن و یا حتی پیش از آن در جریان بود، امّاآن هنرمندانی به شهرت جهانی رسیدند که در این پایتخت و کانون هنر، به فعالیت میپرداختند. **پیکاسو** نیز در این شهر به فعالیت و خلق آثارش پرداخت و از همین شهر به شهرت و ثروتی افسانه‌ای رسید و چه بسا که اگر **پیکاسو** به پاریس نمی آمدودر بارسلون می ماند چون بسیاری از هنرمندان دیگر، ناآشنا باقی می ماند.

عامل دوم، حضور طیفی از شاعران و نویسندگان حامی **پیکاسوست**. این شاعران، در تبیین و تبلیغ آثار پیکاسو، نقش به سزائی برعهده داشتند. اهمیت این تبلیغات تابدانجاست که **پیکاسو** در مصاحبه‌ای می گوید: که مرا، بال تبلیغات بلند کرد و چه بسیار هنرمندانی که از من، بسیار شایسته‌ترند، اما بال تبلیغات آنان را بلند نکرده‌است. عامل سوم، نقش سرمایه گذاری دَلّالانی چون **کان‌وایلر** است. این سرمایه گذاران روشنفکر، نه برای از دست دادن مال و منال خود، که برای بهره‌وری از سرمایه بکار افتاده در زمینهٔ آثار هنری به فعالیت می پردازند و به سوی هنرمندانی می شتابند که آینده‌اشان را درخشان و سودآور می یابند. این عامل در رابطه‌ای تنگاتنگ با مُبَلغینی چون **آپولینر، ماکس ژاکوب** و... قرار دارد.

... پیکاسو، این جنجال آفرین قرن بیستم کیست؟