



● انسان التامیرا/ بہمن محمص



سر - مداد رنگی روی کاغذ 1972

اثر پابلو پیکاسو

در ۸ آوریل، پرندہی احمقی درست هفت بار با نکش به پنجره کوفت و مرا از فکر صبحگاه به اعلام ظهر کشید. چه شده بود؟ ساعت ۴ باخبر شدم. آن چشمان ترسناک دیگر آفتابی نبودند. تا به ما نزدیکتر باشند. در ۲۰۱ تابلو، زندگی ما را نقاشی و مرگ ما را طراحی می‌کرد.  
رنه شار

کاتولوگ نمایشگاه پیکاسو. کاخ پاپ‌ها.

اوبنیون ۱۹۷۳

۶۳

قرن بیستم، قرن بزرگان ویرانگر بود: گاندی، هیتلر، استالین، موسولینی، انشتاین، استراوینسکی، دوشان، ژنه و پیکاسو. بزرگ بودن با خوب و بد بودن فرق دارد - وانگهی چه کسی حق دارد خوب و بد تعیین کند؟ - اینان هر یک با باور خود، خواستند پوسیده‌گی را از فرهنگ و اجتماع دور کنند. خرابکار بودند و می‌خواستند با خراب کردن نظم موجود، دنیای بهتری بسازند. همه شکست خوردند چرا که ابتذال پیروز بود. جز چند نفر، بقیه، به تاریخ رفتند، با لعنت و یا رحمتی که همراهشان شد. ولی پیکاسو با قرن بیستم یکی است. پیکاسو مظهر آزادی بیان قرن بیستم است. هرگز شاهد منفی‌ی اتفاقات زمانه نبود. انسان برایش تنها واقعیت است. انسانی که تنها است و جز خود هیچ چیز ندارد و برای ماندن ناچار است مدام از روی سایه‌ی خود ببرد و تازه خلق کند. فهم نقاشی‌ی مدرن بدون پیکاسو ممکن نیست و در عین حال پیکاسو بدون قرن بیستم معنی ندارد. ممکن است پیکاسو بهترین نقاش این قرن نباشد ولی با کارهایش، با درهم ریختن‌ها و تغییر دادنهای خشن و غیر منتظره‌اش، با دیدش، تنها نقاش این قرن است. هیچگاه در روبرو و یا موازی‌ی زمانش نیست: خود زمانه است. برای خلق یک تابلو باید از خود بیگانه شد. فرار کرد. جدا شد. شاید تعریف هنر می‌تواند، شک، رد، و حتی مرگ باشد. پیکاسو در مرکز نبردی خشن میان واقعیت خود و واقعیت مردہ‌ی ظاهر قرار داشت. کارش نه پیشگویی‌ی آینده است و نه حسرت از گذشته.

خیلی از هنرمندان با زمان خود در جنگ بودند. پیکاسو هیچگاه خود را جدا نکرد، حتی در دوره‌ی پر افتخاری که کوبیسم نام دارد. برایش، هنر تلاش مداوم شناخت خود است و نفی واقعیت موجود، و خلق واقعیتی تازه. در این ضد و نقیض پیکاسو آمیزه‌ی خارق‌العاده‌ی نبوغ فردی و اجتماعی است. او، دشمنی‌ی انسان خالق با واقعیت موجود را تشدید کرد چرا که هر کوشش آدمیزاده برای آزادی، چاره‌ای جز نابودی آنچه که هست ندارد. هنرمندی ضد عرف با سنت نقاشی برید، علیه خود جنگید و با کارش نشان داد که واقعیت مخلوق آدمیزاده است و چون هر لحظه می‌میرد، بناچار برای ماندن به کشف و خلق تازه محتاج است. پیکاسو در کارش به این ایده معنی می‌دهد که انسان و کیهان هر لحظه توسط انسان دوباره خلق می‌شوند. مردی که در کنار اجتماع زیست و همیشه مرکز اجتماع بود. فردپرستی وحشی و عاصی که رفتار اجتماعی، زندگی خصوصی و هدف هنری‌اش فقط یک چیز بود: خراب کردن.

آثار پیکاسو واقعیت ما نیست چرا که دنیای دیگری را نشان می‌دهد. واقعیت ما است چرا که این دنیا قبل و بعد ندارد. حال است و در همین جا. یعنی چیزی که در درون هر انسان است: شهوت، عشق، رویا!

مشخصه‌ی قرن بیستم خود را نفی کردن است. نفی کردن سکوی پرش خواست‌ها و آرزوهای قرن بیستم بود و طبیعی است که می‌بایست خود را در پیکاسوی خراب‌کننده و سازنده ببیند. عجیب بودن پیکاسو به عنوان پدیده‌ی تاریخی - در این است که معرف اجتماعی است که از معرفی شدن نفرت دارد. یعنی می‌خواهد خود را در معرفی بشناسد که نفی‌ش می‌کند: اشتباه، انحراف، اعتراض. پیکاسو ضد عرف است و پدیده‌ای پر از ضد و نقیض که با تصاویر نقاش و گاوپاز و دلقک - که اغلب با هم می‌آمیزند - بیان می‌شود.

این سه تصویر، این سه شخصیت، پایه‌ی قسمت مهمی از طرح‌ها و تابلوهایش هستند: اطاق‌کار با نقاش، سه پایه و مدل برهنه. میدان با ورزو، گاوپاز و اسب شکم دریده، سیرک با اسب سوار و دلقک و بندباز. بندباز و گاوپاز مال دنیای نمایشند اما رابطه‌شان با اجتماع گنگ‌تر و ضد عرف‌تر از رابطه‌ی نقاش با دنیا نیست. وسط میدان، زیر نگاه هزاران تماشاچی، گاوپاز مظهر تنهایی است. آنان که با گاوپازی کم و بیش آشنایی دارند، می‌دانند که در لحظه‌ی نهایی، گاوپاز به دستیارش می‌گوید: «موا تنها بگذار» تنها، در مقابل ورزو، تنها، در مقابل جمعیت! «با راننده حرف نزنید» جمله‌ی معروف پیکاسو است. بیگانه‌تر از گاوپاز، بندباز است. حتی منزلش عرابه‌ی سیرک است

و «نقاش که چون کوری در تاریکی ی بوم سفید پیش می رود!» نقاش، گاو باز، بند باز: سه تنهایی ای که با آن می شود ستاره ای شش پر کشید!

شخصیت پیکاسو پدیده ای نادر است: معرف و ضد عرف، معروف و گوشه گیر! هنرمندان دیگر نیز چون او معروفیتی داشتند: میکل آنجلو، رافاه لو، روبنس، گوته، هوگو، واگنر. رابطه شان با دنیا و محیطشان معقول و هم آهنگ بود. میان آنها و اجتماعشان جنگ نبود، فاصله بود. هنرمند به خاطر کارش کنار می رفت: در پشت اثرش می ماند. از شکسپیر چه می دانیم؟ شخص پنهان بود. نقاش یا شاعر، با اجتماع فاصله داشت که سبب برتری اش می شد. میان شکسپیر و انگلستان ملکه الیزابت اول ضدیتی وجود ندارد. فقط اینکه تاتر شکسپیر هنوز هم حالت دارد ولی ملکه الیزابت و انگلستانش مال تاریخند. عکس اینهم وجود دارد: هنرمند و دوره اش با هم از بین می روند. چه کسی از بالتاساره کاستیلیونه خبر دارد؟ پیکاسو، نه کاستیلیونه است و نه روبنس که سفیر و نقاش درباری بود. هیچ مقامی را نپذیرفت جز اینکه کنسرواتور افتخاری ی موزه ی پرادو بود در جمهوری ی اسپانیا. قبل از فرانکو!

هنر غرب با تکیه بر ایده آل تمدن کلاسیک، تصویر انسانی را غایت زیبایی می شناخت. تهاجم هنر مدرن به سنت یونانی - رومی و رنسانس قبل از هر چیز تهاجم به تصویر آدمیزاده بود. برای گیوم آپولنیر - دوست و همراه پیکاسو - بت های اقیانوسیه و گینه ی نو «یک مسیح به شکل و اعتقادی دیگر بودند» و تظاهر «امیدهای مبهم». میانشان می خوابید! قطع با سنت کلاسیک و اومانیسم، درها را به روی اشکال دیگر باز کرد. بودلر، زیبایی ی عجیب و غریب را کشف کرد. نقاشان قرن بیستم زیبایی ی وحشتناک و قدرت همه گیرش را کشف کردند. زیبایی ی سنتی از هم پاشید و از میان تکه پاره هایش اشکال و تصاویر اقوام و تمدنهای دیگر ظاهر شد. زیبایی دیگر اسم فرد نبود، اسم جمع بود و نوعی دیگر! در کارهای خیلی از نقاشان تصویر آدمیزاده از بین رفت و همراه آن واقعیتی که به چشم دیده می شد. عمل قاطع پیکاسو - که در دوره ی پرافتخار کویسم به نهایت رسید - درهم ریختن و دوباره ساختن اشیا و تصویر انسانی بود.

پیکاسو به تصویر انسان لطمه زد، آن را درهم ریخت ولی حذفش نکرد. برایش دنیای خارج همیشه به عنوان آغاز و پایان باقی ماند. تصاویر مدیترانه یی که آثارش را پر می کنند. رستاخیز زیبایی ی کلاسیک هستند: رستاخیز و قربانی! نبرد پیکاسو با واقعیت موجود، یادآور مبارزات خونین تمدن کورت است. شخصیت های میتولوژی ی کلاسیک مورد انتخابش کسانی هستند که داریم در ملامور فوزاند: مینوتور، سنتور، سایتر، فون. خودش هم

دایم در تغییر است. در هیچ استیلی متحجر نمی شود و در جواب سئوالی در این باره می گوید: «مگر خدا استیل دارد!» از متامورفوز و تغییر شکل دادن هر چه که به دستش می آید لذت می برد: سر «میمون با بچه» دو اتوموبیل اسباب بازی است که چرخ به چرخ روی هم گذاشته شده اند. مینوتور برایش نهایت متامورفوز است. آدم - ورزو که می دود، عیش می کند، تجاوز می کند، گاهی در میدان می میرد، کور میشود و یا چون «نبرد با مینوتور» عصا به دست، خیره به ستارگان، پیش می آید، دختر بچه ای شمع و گل به دست مقابلش است. مینوتور دستش را به جلو گرفته است و انگار برای نجات رازی ترسناک، می خواهد هر مانعی را از سر راهش دور کند. متامورفوزکار او است. از زین و فرمان دو چرخه سرورزو ساخته بود. دادایسم! می گوید: «می خواهم روزی بچه ای این سرورزو را میان زباله پیدا کند و بگوید: آه! اینها را برای دو چرخه ام لازم دارم!»

اختلاف بزرگ پیکاسو با نقاشان گذشته و خیلی از معاصرانش در این است که برای او تمام تاریخ حال است. حالت کامل دارد. برایش تاریخ وجود ندارد: آثار در یک حالت ابدی زندگی می کند.

می گوید: «برای ساختن باید خراب کرد.» و به گرتروود اشتاین می گوید: «خالق مجبور است زشت خلق کند، خلق کردن مبارزه است و زشتی به همراه دارد. کسانی که بعدها خواهند آمد می توانند بهتر و خوشایندتر بسازند، چرا که نباید مبارزه کنند، می دانند چه می کنند، چه می خواهند، چون همه چیز قبلاً خلق شده است!»

هنر دوره ای ما انتقادی است. در تمام رشته های هنری انتقاد از خلاقیت جدا نیست. در این دوره انتقاد خلاق است. رد واقعیت موجود و اصل بیان هنری امروز است. مارسل دوشان - که نقطه ای مقابل پیکاسو است - قرن را با تمام علایق و توهماتش نفی می کند. «شیشه ی بزرگ» قبل از این که تصویر باشد یک رادیوگرافی است. در پیکاسوگر چه انتقاد و نفی واقعیت بیرحمانه تر است ولی احساس فرق می کند. عشق محرک انتقاد از شکل مورد علاقه است و بناچار در خشونت و درهم ریختن و نابود کردن، بیرحمی بیگناه عشق را دارد. پیکاسو هیچگاه واقعیت را نقاشی نکرد: او عشق به واقعیت و نفرت از واقعی بودن را کشید. برایش واقعیت هیچوقت به اندازه کافی واقعی نبود. همیشه بیشتر خواست. بیشتر ساخت تا بیشتر به دست آورد. مگر انسان آلتامیرو جز این می کرد؟ نقاشی اش مال دنیای دیگر است: این دنیای دیگر بدن انسان است. این حدش است. در این تجاوز به بدن انسانی - مخصوصاً به بدن زن - همیشه خط طرح پیروز است. این خط طرح، تیغی است که می درد، می شکافد، پاره می کند و در عین حال عضای جادوایست که



دوباره می‌آفریند. زنده می‌کند. در فیلمی که هانری ژرژ کلووزو از پیکاسو برداشته است (چه خوب که برداشته نمی‌شد چرا که در آن بیشتر مهارت و حتی تودستی نقاش را می‌بینیم) طرح به سرعت در تابلویش پیش می‌رود و در پشتش دنیای تصاویر می‌رود که بی‌تاریخ است و در ضمن تاریخ‌حالی دارد.

هنر مخرب است. هنرمند خرابکاری است که با خراب کردن خاکستری زندگی روزمره می‌خواهد گوشه‌ای را نشان دهد که دیگران نمی‌بینند چرا که یک نقاش نگاه نمی‌کند: می‌بیند. پیکاسو به ما دیدن آموخت. مال او دیدی است که اصرار دارد همه چیز را ببیند. تغییر دهد و بر پرده‌ی تاریخ انسانی تصویر کند. پل اهلوار، در «برادران بینا» می‌گوید: «می‌دانم وقتی تو می‌بینی، چیزی گم نمی‌شود!»

در مقام پیکاسو جای بحث نیست ولی هر تعبیر اشتباهی از آثارش به سوء تفاهمی کمک می‌کند که امروزه به‌طور کلی دامن‌گیر هنر شده است. پیکاسو قهرمانی ضد قهرمان است. خودش اولین کسی است که به‌طور تمسخر این موضوع را در طرح‌هایش نشان می‌دهد. عده‌ای به علت قیمت سرسام‌آور آثارش طرفدارش هستند. عده‌ای حقه‌بازش می‌دانند. عده‌ای نیز حاضرند هر اشتباهی را ندیده بگیرند چرا که «پیکاسو طراح خوبی است!» در حالی که کسانی چون انگروگویا و رمبراند هستند و ماتیس طراح طراز اول است. اصلاً اشتباه است که پیکاسو را به خاطر طرح‌های ره‌آیستی‌اش نقاش خوبی بدانیم. عظمت پیکاسو در هر اثرش نیست: در تمام زندگی و شخصیتش است. می‌گوید: «مهم نیست که چه می‌کشد. مهم این است که چه کسی می‌کشد.»

برای ساختن، خراب می‌کند و این ساختن در آگاهی‌ای ناآگاه انجام می‌گیرد. می‌گوید: «لحظه‌ی نقاشی مهم است. تلاش دردناک انتقال دیدی به دید دیگر است، حتی اگر این تلاش به نتیجه نرسد... به جایی رسیده‌ام که حرکت فکرم، از فکرم برایم جالب‌تر است!» این برخورد با نقاشی در گفته‌ای دیگرش دقیق‌تر بیان می‌شود: «در چند روز صد اتود می‌کنم در حالی که نقاش دیگری روی یک تابلو کار می‌کند. در حین کار پنجره را باز می‌کنم. از تابلو می‌گذرم. بی‌شک چیزی خلق خواهد شد!»

در دوره‌ای مغشوش که همه چیز فرو ریخت (امروزه این اغتشاش به غایت رسیده است.) و ارزشها پاشیدند، پیکاسو قطعات و تکه‌ها و خرده‌ریزها را تصاحب کرد. با حرکتی فوق‌العاده خشن و پر زندگی، آنها را به چیزی دیگر تبدیل کرد. زنده بودنشان را به ما نشان داد و این که در دوره‌ای مغشوش حتی از خرده‌ریز هم می‌توان فکری تازه، ارزشی تازه و دیدی تازه خلق کرد. درست کاری که در تابلوها و مجسمه‌های کولاز خود

کرد. چه کسی جز او نشان داد که هنر ضامن، ایثار، همگانی بودن و آزادی است؟ فتح بزرگ زندگی‌اش تداوم کار و اطمینان مطلق به خود است. پیکاسو هنرمندی ابداعی است که میم و دلکچ را به ذهن می‌آورد. رماتتیسیم، تولوزلوترک، کلاسی سیسم، انگر، مجسمه‌های آفریقا، کوشش مدام سزان برای اصل و بنیاد نقاشی: به همه‌شان احترام گذاشت، از همه‌شان استفاده کرد، مال خودش کرد، نتایج غیرقابل تصور گرفت تا ما بتوانیم دوره‌ای را که در آن هستیم، بشناسیم: چون دلکچی که تصویر ما را به ما نشان می‌دهد.

در تمام آثارش طنزی وجود دارد و اطمینان فوق‌العاده‌ای در پشت هر خطی که می‌کشد: اطمینان کسی که بازیگر به دنیا آمده است! تمام کسانی که به دنبالش رفتند ورشکست شدند چرا که در آنان خشونت و ابداع و به قول شاعر هوشنگ ایرانی، «جوش آفرینش» نبود. در مقایسه با نقاشان بزرگ همیشه کارش حالی ناتمام دارد. هرگز نخواست در باره‌ی نقاشی چیزی بنویسد در حالی که نویسنده و شاعر بود. اما اصرار داشت که دیگران گفته‌هایش را دقیق بنویسند. به هلن پالمه‌لن (مدل تابلوی بسیار معروف Madame H.P که گفته‌هایش را به صورت کتاب چاپ کرده است) می‌گوید: «درست آنچه گفتم بنویس...» گفته‌هایش متنوعند و گاهی مبهم: «در نقاشی جستجو بی‌معنی است. یافتن مهم است.» فکری را که بعد در جمله‌ی بسیار معروفش خلاصه کرد: «من نمی‌جویم، می‌یابم!»، «هنر گذشته و آینده ندارد. اگر اثری در حال زندگی نکند بی‌ارزش است.» «هرگاه چیزی برای بیان یافته‌ام، موفق شدم بی‌آنکه به گذشته و آینده فکر کنم.» ولی حرکت خلاقیت برایش مهم است. برآسایی، از قول پیکاسو می‌نویسد: «بی‌شک، روزی، دانشی خواهد بود که می‌کوشد وسیله‌ای انسان خالق به درون انسان رخنه کند. اغلب به این دانش فکر می‌کنم و این است که اصرار دارم برای آینده‌گان هرچه بیشتر مدرک بگذارم... برای همین پای هر چه می‌کشم تاریخ دقیق می‌گذارم.» لحظه‌ی خلقت برای هر خالقی مهم است. براک می‌گوید: «چطور می‌توانستم اشتباه کنم؟ نمی‌دانستم چه می‌خواهم!».

تراژدی‌ی پیکاسو در این است که در دوره‌اش عده‌ی کمی با هنر سر و کار داشتند و اکثریت با هنر کاری نداشتند. گرچه این وضع تقریباً همیشه بود و هنرمند این تراژدی را دارد ولی برخورد با آن برای همه یکسان نیست: نقاشانی چون سزان، ده‌گا، گریس، برای عشق به هنر و تسلط آن بر طبیعت کار کردند. نه پیکاسو! نقاشان دیگر، چون کورو، دوفی و ماتیس برای انتقال حس شادی کار کردند و به این راضی بودند که



حتی عده‌ی بسیار کمی این شادی را حس کنند. نه پیکاسو! کارش خشن و خراب کننده است. با شادی‌ی آنی رابطه ندارد. هنرمندی دراماتیک است و تسلط شدیدش بر کار بیننده را با چنان قدرتی به واقعیت نشان داده شد قانع می‌کند که بی‌نظیر است. او که در دوره‌ی پر افتخار کویسیم از یک تکه روزنامه، جعبه‌ی سیگار، گیتار، حماسه می‌ساخت، احتیاج به حماسه و اسطوره داشت. دوره‌اش خالی از حماسه بود. در فیلم «راز پیکاسو» درباره‌ی کاری که کرده است به کارگردان کلوزو می‌گوید: «خوب نیست. سطحی است. باید همه‌چیز را به خطر انداخت. باید داستان خلق کرد!»

در دست پیکاسو طرح به الفبا بدل می‌شود و اهمیت آن به کلمه‌ایست که می‌سازد. در تمام کارهایش یک ایده‌ی اصلی وجود دارد که طرح‌ها و شکل‌ها را خلق می‌کند. مثلاً پشت دختر با حالتی بسیار شهوانی می‌پیچید. هنرمند با قدرتی فراوان در وقت کار هر سوال زاید و بیهوده را کنار می‌گذارد و خود را به ایده‌ی اصلی می‌سپارد. به طرح‌های گونیکا نگاه کنید. ایده طرح شده است. ایده‌ی دست، ایده‌ی پا، ایده‌ی اسب، لامپ، زن، بچه‌ی مرده و همه‌ی اینها زیر سلطه‌ی ایده‌ی اصلی تابلو: وحشت از خشونت آدمیزاده

۶۹

برایش دنیای خارج مطرح است و ارتباطش با دیگران به ایده‌ی آثارش بستگی دارد. پیه رکابان می‌نویسد: «... خانمی که به تماشای گونیکا آمده بود، گفته بود از تابلو هیچ نمی‌فهمد، اما از دیدنش به شدت آشفته شده است» اگر گونیکا برای پیکاسو یک کابوس شخصی بود هیچوقت ساخته نمی‌شد و نمی‌توانست تابلوی افسانه‌ی زمان ما باشد.

اتفاق افتاده بود: ساعت چهار و چهل دقیقه‌ی یکشنبه ۲۶ آوریل ۱۹۳۷ اولین دسته‌ی هانیکل آمد و بمب ریخت. کوچه و خیابان را به مسلسل بست. بعد گروه یونگو آمد و بمب آتش‌ز ریخت. این کار تا ساعت هشت و پانزده دقیقه ادامه داشت. مرکز شهر ویران شد. ۶۵۴ نفر مُردند و ۸۸۹ نفر زخمی شدند. «دنیای آزاد!» منقلب شد! «دنیای آزاد!» به این نوع کارها، به تماشایی بودن و بعد به «منقلب شدن» عادت داشت! اما پیکاسو به عنوان انسان و مخصوصاً به عنوان یک اسپانیایی به شدت متأثر شد. وجدان سیاسی‌اش بیدار شد. کان وایلر می‌گوید که پیکاسو اول سلطنت طلب بود. پس از اعلام جمهوری در اسپانیا، جمهوری‌خواه شد. در هر حال به شدت ضد فرانسیسکو فرانکو و فالاتریست‌ها بود. وقتی جمهوری‌ی اسپانیا تابلوای برای نصب در ظرفه‌ی اسپانیا در نمایشگاه بین‌المللی‌ی پاریس به او سفارش داد، به این فکر شد که چیزی بسازد و به جمهوری اسپانیا کمک کند. گرچه در ۸ و ۹ ژانویه‌ی ۱۹۳۷، اول ۱۴ و بعد ۱۸ لوحه‌ی تیزآب (با نوشته‌ی مفصلی به ضمیمه‌اش) به نام «رویا و دروغ فرانکو» ساخته بود، ولی حادثه‌ی

گرنیکا وادارش کرد که این قتل عام را برای غرفه‌ی اسپانیا بسازد.

گرنیکا سیاه و سفید است، درست مثل عکس‌هایی که بعد از بمباران روزنامه‌ها چاپ کردند. (بعدها، سالها نیز تله‌ویزیون تصاویر سیاه و سفید حوادث را به خانه‌ها برد). ژان لویی فهریه، حق دارد در اثر فوق‌العاده‌اش «از پیکاسو تا گرنیکا» بنویسد که: «این اولین و تنها تابلوی Mass media است.» این اثر چون عکسی فوری است. به علت دید مستقیم حادثه به طرز بسیار خشنی مدرن است. و از ورای زمان یادآور نوشته‌های خطی آپوکالیپس است که به دست راهبان اسپانیایی در قرون وسطی تصویر شده‌اند. ترکیب‌بندی مثلی‌اش مانند نمای معابد یونان و روم و وحدت زمان و مکان و عمل چون یک نمایش کلاسیک است. حالتی نمایشی دارد. بی شک پیکاسو برای این اثر، کارهای استادان بزرگ را مطالعه کرده است. حتی از مجسمه‌ی وه‌راموخینا (که زن و مرد جوانی را با داس و چکش نشان می‌دهد و در غرفه‌ی اتحاد جماهیر شوروی نصب شده بود) طراحی کرده است. اما مهمترین اثر مورد مطالعه‌اش «آتش‌سوزی در محله» اثر رافا اهلو سانزیو و جولیو رومانو است بسال ۱۵۱۵ از میان تصاویر مختلف که در مراحل کار کم و زیاد می‌شد، زنی که از راست به چپ می‌رود در تابلو مانده است: در «آتش‌سوزی در محله» لباس بلند زن، همان شکل مثلی را دارد که خاص زن کونیکا است. برخلاف تصور آنی‌ایکه تابلو در بیننده ایجاد می‌کند و آن را اثری فی‌البداهه می‌بیند، اثر بسیار کار شده است. صدا تود (که در حدود چهل عدد از آن باقی مانده است) و هفت مرحله‌ی تابلو که به‌طور مستند توسط دورامار، عکس‌برداری شده است (دورامار، دختر عکاس - نقاشی بود که با پیکاسو زندگی کرد. دوره‌اش میان ماری‌ترهز والتر و فرانسواز ژیلو بود). نشان می‌دهد که چگونه ایده به تعریف و تعریف به تابلو تبدیل شد. پیکاسو با یک ابداع شروع کرد و به یک Syntese رسید. اجرای تابلو با مطالعه و دقت بسیار انجام گرفت. هر شکل تزیینی که در مراحل اول کار، پیکاسو را جلب کرده بود، به تدریج کنار گذاشته شد. هر شکلی که ممکن بود حالی داستانی به کار بدهد، حذف شد. مثلاً در مرحله‌ی هفتم (که آخرین است و تابلوایست که امروزه در بنیاد ملکه سوفیا می‌بینیم) حتی اشک چشم زنها حذف شده است چرا که خود چشم شکل اشک دارد. Symbole در تابلو فراوان است ولی پیکاسو هیچگاه حرف روشنی در این باره نزد مگر در ۱۹۴۵ که ژه‌روم سک‌ر گفت: «بیان مشخص و حل مسئله، لازمه‌ی نقاشی دیواری است. من از Symbolisme استفاده کردم.» با اینکه تمام اتوهای گرنیکا را به دقت امضاء کرده و تاریخ اجرا را نوشته است، خود تابلو امضا و تاریخ ندارد: حال و ابدی است!

فریاد در این اثر تنها شهادت بر جنایت نیست، شهادت بر پست فطرتی کسانی است که نشستند و گذاشتند کار به اینجا بکشد. در این اثر پیکاسو نه بر واقعیت، بلکه بر حقیقت جنگ شهادت می دهد که حقیقی حال و ابدی است. این تابلوی Allegoric مرگ و نفرت، که هشت سال قبل از فاجعه ی هیروشیما ساخته شده است، تصویر کابوس معاصر است.

پس از گرینیکا، نه پیکاسو تابلوی دیگری در حد آن ساخت و نه هیچ نقاش دیگری. و اگر بخواهیم به فضای آپوکالیپتیک و وحشتناک تابلو تکیه کنیم و به فاجعه ی کشتار، فقط می توان از «قتل عام ویتنام» (مربوط به کشتار می لای) یاد کرد که دارای چنان فضاها ی ترسناک است.

گرینیکا، مورد پسند دولت جمهوری ی اسپانیا نشد. حتی می خواستند آن را در غرفه نصب نکنند چرا که «قابل فهم مردم!» نبود. بعد تابلو در شهرهای مختلف اروپا - جز روسیه ی شوروی - به نمایش گذاشته شد، سرانجام به آمریکا رفت و در موزه ی هنر مدرن نیویورک به امانت گذاشته شد و طبق خواست پیکاسو وقتی به اسپانیا برگشت که دولت فرانکو از بین رفته بود. با توجه به دنیای امروز که «چون پهن گاوی زیر پا لگد شده است» و از بین رفتن حساسیت و عادی شدن جنایت و همگانی بودن پست فطرتی در بعضی از نقاط چنان است که خلاق! از ترس باز شدن دهان حتی دهن دره هم نمی کنند، اگر پیکاسوای بود و گرینیکا ای می کشید، کسی توجه نمی کرد! دردناک است ولی واقعیت است!

در ۱۹۴۵ تابلوی دیگری کشید با موضوع روز: «کشتار!» تابلوی بزرگی است و مال موزه ی هنر معاصر نیویورک. این تابلو نیز سیاه و سفید است و نمایش کشتار. گروه کشته شدگان همه در پایین تابلو جمع شده اند. قسمت زیادی از بالای تابلو سفید مانده است. عکس های مستند زرو و س از مراحل مختلف اجرای کار نشان می دهد که نقاش در آخرین مرحله «طبیعت بی جان» را به بالای تابلو اضافه کرده است. در ۱۹۵۱ تابلوی بزرگ «جنگ کره» را کشید که در آن عده ای Robot با لباسهای قرون وسطی مردم بیگناه را می کشند. تابلوی «جنگ» از سری «جنگ و صلح» (در معبد صلح، والوری) مال ۱۹۵۲ است. هیچیک از این کارها در حد گرینیکا نیستند. و خشونت بیان و دردناکی ی آن را ندارند. حتی ایده ی جنگ تابلوی جنگ که مار و عقرب بخش می کند در خور سمبولیسم پیکاسویی نیست!

در ۱۹۴۴ عضو حزب کمونیست فرانسه می شود تا «خانواده ای داشته باشد»!

خانواده‌ای که برایش مایه‌ی دردسر شد! برای خود او عملش حال ایده‌آل داشت. همیشه یک تبعیدی بودم. حالا دیگر نیستم. ساده‌گی و بیگناهی‌اش متأثرکننده است. هنرش «ره‌آلیسم سوسیالیستی» نبود و با ایده‌آلوژی حزب کمونیست تطبیق نمی‌کرد. اگر جمهوری اسپانیا گرنیکا را کاری منحط می‌دانست که «مردم نمی‌فهمند!» حزب کمونیست فرانسه پیکاسورا به حساب نمی‌آورد، به کارهایش چه سیاسی و چه نه توجه نداشت. فقط از اسم و شهرتش استفاده می‌کرد. تابلوی «کشتار» را هیچوقت قبول نکرد. وانگهی حزب کمونیست فرانسه نقاش رسمی خود را داشت. اسمش فوزه‌رون بود و به «زبان خلق!» گویا بود! این کشمکش سرانجام به قطع رابطه‌ی دوستی با آندره برتون انجامید ولی پل‌آه‌لوآر همیشه باقی ماند. پیکاسو تحمل کرد چرا که چاره‌ای نداشت. سر و صدای «تصویر استالین» اذیتش کرد ولی با بزرگواری از آن گذشت: «دسته‌گلی به تشییع جنازه بردم. خوششان نیامد. امور خانواده‌گی است!»

پس از گور به گور شدن استالین و اتفاقات بوداپست، نامه‌اش همراه عده‌ی دیگری از روشنفکران به حزب کمونیست فرانسه بی‌جواب ماند. می‌خواست «خانواده‌ای» داشته باشد. «خلق» و «ایده‌آلوژی» برایش مطرح نبود. در جواب کوکتوکه: «اگر آلمان پیروز شود و آلمانها دوباره برگردند، کمونیست بودن را چگونه توجیه خواهی کرد؟» گفته بود: «می‌گویم شوخی بود!» گرچه از گرنیکا کارت پستال چاپ کرده بود و به افسران آلمانی که به کارگاهش می‌رفتند می‌داد و می‌گفت: «بیرید، یادگاری است! یادگاری است!» ولی اشغال فرانسه را چون اکثریت فرانسوی‌ها پذیرفته بود. وقتی جنگ شروع شد از ترس بمباران به روآیان رفت. از جنگ وحشت داشت چرا که به آرامشی که لازمه‌ی کارش بود لطمه می‌زد. به قول خایمه ساباتس: «کسی که این همه می‌جنگید به شدت صلح طلب بود!» وقتی فرانسه تسلیم شد به پاریس برگشت و پذیرفت چون سایر هنرمندان و روشنفکران به آمریکا و یا به آمریکای جنوبی برود. این کارش گرچه بعدها به عنوان «مقاومت» توجیه شد ولی این طور نبود. به قول کابان «نمی‌توانست از عادات و اشیاء و آثارش دور باشد!» آثارش برای نازیست‌ها - چون برای کمونیست‌ها - منحط بود. در زمان اشغال فرانسه نمی‌توانست کارهایش را به نمایش بگذارد. ولی آلمانها اذیتش نکردند. دیوآ (رییس پلیس؟ استاندار؟ پاریس) در تمام مدت به او کمک کرد. گرچه در مقابل جیره‌ی ذغال آلمانها گفته بود: «یک اسپانیایی هیچوقت سردش نیست!» ولی از نظر ذغال و غذا در مضیقه نبود. (برای «پختن!» فرانسواژیلو، شیر آب گرم را باز کرده بود که «بین من آب گرم دارم!»). گرچه چون ژان کوکتو، شیفته‌ی «نظم تازه»ی اروپا

نشده بود و در تحسین آرنوبروکر (مجسمه ساز رسمی ی رایش سوم) چیزی ننوشته بود ولی هم بروکر را می پذیرفت (بروکر رسماً گفته بود که: «کسی نباید مزاحم پیکاسو شود») و هم با ارنست یونگر رابطه‌ی دوستانه داشت. سربازان آلمانی را می پذیرفت و با تاجران تابلو که مخفیانه به مجموعه داران آلمانی آثارش را می فروختند، رابطه داشت. مثل اکثریت فرانسوی‌ها آلمان‌ها را قبول کرده بود و نمی خواست که آرامش و کارش به خطر بیفتد. دوستان مدافعی بودند. اهلوآر، خیل قاطع به پین روز نوشته بود: «او یکی از نادرترین نقاشی است که آن‌طور که باید رفتار کرد و رفتار می‌کند. پیکاسو هرچه بیشتر مثل خدا، یا شیطان نقاشی می‌کند!» دو موجودی که با آنها کاری نمی‌شود کرد!

بعد هم نوبت پذیرایی از سربازان آمریکایی شد و جواب به سئوالات عجیب و غریبشان درباره‌ی هنرش. وقتی می رفتند روی میز پر از هدیه بود: آدامس، شیرخشک، قهوه، وقتی همینگوی به ملاقاتش آمده بود، نبود. و یا گفتند که نیست. او هم یک جعبه «نارنجک» هدیه داده بود!

برایش «اجتماع» و «مردم» هیچگاه مهم نبودند. حتی وجود نداشتند. در فیلم «راز پیکاسو» وقتی تابلوی «پلاز گاروپ» ناموفق است و نقاش «پاکش» می‌کند در جواب کارگردان کولوزو که: «مردم چه خواهند گفت؟». می‌گوید: «هیچگاه مردم برایم مهم نبودند تا چه رسد حالا، به سن و سال من!»

با نقاشان رابطه‌ای نداشت. در جواب ره‌ناتوگوتوزو (نقاش نیوره آلیست ایتالیا) که «چرا با نقاشان مراوده نداری؟» می‌گوید: «نقاش کجا پیدا کنم؟ در قبرستان؟!» دوستانش همه از شاعران بودند. از همان ابتدا روی در کارگاهش - با تولوآر - (در مون مارتز) نوشته بود «ملاقات با شاعران!» و شاعران: ماکس ژاکوب، لویی آراگون، پل اهلوآر و مخصوصاً گیوم آپولینر، به شدت به او و به‌طور کلی به هنر مدرن کمک کردند. آپولینر در اثر زخمی که در جنگ اول برداشته بود مُرد و می‌گویند که پیکاسو وقت مرگ اسم او را برد. پل اهلوآر ماند اما رفتارش درباره‌ی ماکس ژاکوب بسیار عجیب بود. وقتی دوست شاعرش ماکس ژاکوب را گرفتند، ژان کوکتو دو اعلامیه نوشت و به سفارت آلمان برد و داد. تمام شاعران و هنرمندان برای آزادی‌ی ژاکوب کوشیدند ولی پیکاسو یک انگشت هم تکان نداد. هانری سوگه نقل می‌کند: «وقتی ماکس دستگیر شد، نزد پیکاسو رفتیم و خواهش کردیم دخالت کنند، چرا که اغلب، آلمانها را می‌پذیرفت و روابط مهمی داشت. پیکاسو غلظا می‌خورد. به تقاضای ما گوش داد و گفت: «ماکس فرشته است. از زندان خواهد پرید.» سوگه در کتابش «آزمایشگاه مرکزی» تأکید می‌کند که «اگر پیکاسو کاری

می‌کرد، ماکس ژاکوب در زندان نمی‌مُرد.»

با نقاشان رابطه داشت: اینها دوستانش بودند: دولاکروآ، ال‌گره‌کو، کوربه، ولاسکز، زورباران، مانه، رمبراند، گویا، داوید، پوسن و کراناک پیر. در سکوت و تنهایی خود با آنها صحبت می‌کرد. گرچه بارمیراند و گویا مدتها با تیزآب و چاپ سنگی اش صحبت داشت ولی مکالمه‌ی اصلی و مفصل در ۱۹۵۴ با ۵۰ واریاسیون «زنان الجزیره‌یی» اثر اوژن دولاکروا شروع شد. پس از آن نوبت رسید به ولاسکز با ۴۴ واریاسیون "Las Meninas" پیکاسو Las Meninas را در ۱۹۵۷ شروع کرد. وقتی بیننده به Las Meninas ولاسکز نگاه می‌کند گمان می‌برد که نقاشی مشغول ساختن تصویر مارگریتا، Infante اسپانیا است. این طور نیست: پرسناژ ولاسکز، (چرا که در تابلو، ولاسکز، پرسناژ ولاسکز را تصویر کرده است) در حال نقاشی‌ی تصاویر فیلیپ چهارم و همسرش، پادشاه و ملکه‌ی اسپانیا است که تصاویرشان در آئینه‌ای که در ته‌ی تابلو کشیده شده است، منعکس است. در کار پیکاسو تمام اهل‌امان‌ها در یک آتمسفر، یک‌رنگ (آبی - خاکستری) قرار دارند. در طرف چپ تابلو نقاش، به نوعی بُت گیسو و ریشو و سیلو بدل شده است! اصل تابلوی ولاسکز رعایت شده است و فقط اندازه از ارتفاع به درازا تغییر کرده است. و در نتیجه از خالی‌های سقف و اندازه‌ی نقاش، مونومانی برای نقاشی ساخته است که تمام قسمت چپ تابلو را پر می‌کند. دونکان، صدها عکس مستند از اجرای این سری تابلوها گرفته است. پیکاسو می‌گفت: «وحشتناک است. آدم گمان می‌برد که نقاشی کردن نقاشی کردن است... ولی از جنایت هم بدتر است، انگار یک قتل است!»

گفتگو با مانه، «ناهار در چمن»، در ۱۹۵۹ شروع شد و تقریباً دو سال و نیم طول کشید. نتیجه ۱۴۰ طرح و ۲۷ تابلو بود. در این مبارزه، قدرت خلاقه‌اش را آزاد کرد و گاهی حتی از مانه نیز گذشت. ولی اگر در فاصله‌های کار ولاسکز، دریای مدیترانه بود و باغ ویلا «کالیفرنیا» و کبوتران، «ناهار در چمن» کم‌کم به موضوع نقاش و مدل و کارگاه کشیده شد. پیکاسو همیشه روی این موضوع کار کرده بود ولی این‌بار در طرح‌ها و تیزآب‌ها مسئله‌ی ترس از پیری و ناتوانی مطرح است. نقاش، موجود پیر و کوچک و مسخره‌ایست که گاهی به میمون تبدیل می‌شود، اغلب برهنه است. مُدل زیبا نیز برهنه است و در اختیار نقاش. اما نقاش در مقابل این علامت (!) حیران مانده است و به مُدل نگاه می‌کند! این طرح‌های کارگاه کم‌کم به طرح‌های «زن خوابیده»‌ی سالهای ۷۰ کشیده شد، که یکی از آخرین آنها، «زن برهنه و مرد خوابیده» مال ۷ نوامبر ۱۹۷۲ است. یعنی



تقریباً آخرین هفته‌های زندگی‌ی فعالش و درست پنج ماه قبل از مرگش! او اشتاین‌برگ می‌نویسد: «پیرمردی دراز کشیده است و اعضایش خشکیده است. شاید دارد طرح می‌کشد و یا از خودش می‌پرسد چگونه و چه بکشد! چشمانش بازند ولی مردمک چشم‌ها با هم تطبیق می‌کنند، انگار که نگاه نمی‌کنند...» مسئله‌ی مهم، یعنی مغز جوان و جسم پیر که همراه اتودهای «نهار در چمن» شروع شده بود، به این طرح انجامید. چقدر با طرح «مرد خوابیده و زن ایستاده» سال ۱۹۴۶ فرق دارد! در آن مرد جوان خوابیده است. زن جوان در پشتش ایستاده است. انگار روز خلقت است و حوا از دنده‌ی آدم ساخته می‌شود! وقتی پسرش پُل = (پاولو) = (پسری که از زن رسمی‌اش رقاصه‌ی روس اولگا کوخلوا داشت). راننده‌اش شده بود چون مارسل - شوهر قبلی‌ی پیکاسو - می‌کوشید که به «پدر» بد نگذرد. چرا که مینوتور (بختک، به قول کابان) «گوشت تازه می‌خواست!» اما پس از آشنایی با ژاکلین روک کم‌کم تنهایی‌اش به انزوا تبدیل شد. ژاکلین خیلی حسابگرانه اطرافش را خلوت کرد. حتی دیگر پُل راننده‌اش نبود، چرا که خود ژاکلین رانندگی می‌کرد. پیکاسو همیشه تنها بود ولی اگر تنهایی یک انتخاب شخصی است، انزوا همیشه تحمیل است. جولیانو اسکایا، مدعی است که پیکاسو در پیری، قلعه‌ی وونارگ را در دامنه‌ی کوه سن‌ویکتوار خریده بود تا به سزان نزدیک باشد.

براک و او در دوره‌ی کوبیسم با هم کار کرده بودند. بعد هم رابطه‌ای دوستانه داشتند ولی اغلب می‌گفت که «براک، پیکاسوی مؤنث است» و یا «براک زن من است». رابطه‌اش با ماتیس دوستی - دشمنی بود. تحسینش می‌کرد. خیلی از او کار خریده بود و یا با هم معاوضه کرده بودند. از جمله «طبیعت بی‌جان با پرتقال» که همیشه روی سه‌پایه‌ای در کارگاهش بود. ماتیس هر سال یک جعبه پرتقال برایش می‌فرستاد و او آن را زیر تابلو می‌گذاشت و کسی حق نداشت دست بزند چرا که: «مال ماتیس است.» ولی وقتی ماتیس نقاشی‌های کلیسای وانس را شروع کرد، گفت که: «جنده شده است.»! وقتی ماتیس مُرد، دخترش از پیکاسو خواست درباره‌ی پدرش چیزی بگوید جواب داده بود: «درباره‌ی کسی که مُرد چه بگویم!» اما کابان از قول شاهدی نقل می‌کند که «قبل از مرگ ماتیس به دیدارش رفته بود، حرفی نزده بود، اما دستش را بوسیده بود!» نمی‌شود بی‌تأثر این مطلب را بازگو کرد.

نقاشان آلمانی را بیشتر از ایتالیایی می‌پسندید. از روینس خوشش نمی‌آمد ولی دشمن، کاراواجو بود. دلیل قاطعی برای انتقاد نداشت. ولی با او دشمنی داشت! آیا نبود که سیصد سال پیش از او نقاش ضد حرف و ضد سنت دیگری، میکِل آنجلو مه‌ریزی -

با قدرت و خشونت نادر - واقعیت موجود را درهم شکسته بود. ایمان و کلیسا را از هم پاشیده و متای مقدس را با پسران بسیار زیبای محله‌های پایین شهر رُم، در میخانه نشانده بود. ۱۹!

می دانست چه می کند و بی آن که پیشگو باشد، آینده‌ی نقاشی را می دید. وقتی چراغ قوه‌ای به دست گرفت و در تاریکی‌ی زیرزمینی در فضا طرح کشید و عکاسی در آن از او عکس برداشت، ختم نقاشی را به صورت اندازه‌ی محدود یک بوم اعلام کرد: دنیای تازه بیان تازه می‌خواهد! برایش هنر مایده‌ی آسمانی نبود. همیشه با نقاشی با طنز طرف شد. نخواست اسطوره‌ای بسازد و نه قهرمانی باشد. همه چیز را درهم ریخت تا زندگی کند. در «شیاد شهر سویل» دُونِ خُوآن به دونا ایزابه‌لا می‌گوید: «من که هستم؟ مردی بی‌نام!» آخرین صحنه‌ی نمایشنامه‌اش: «دُم شهرت گیر افتاد.» چنین است: «پنج‌جری ته‌ی صحنه ناگهان باز می‌شود، گوی طلایی‌ای به اندازه‌ی یک انسان داخل می‌شود، تمامی‌ی صحنه را روشن و بازیگران را کور می‌کند. همه از جیبشان دستمال بیرون می‌آورند، چشمشان را می‌بندند، دستشان را دراز می‌کنند و با انگشت یکدیگر را نشان می‌دهند و همگی با هم چندین بار فریاد می‌زنند: تو! تو! تو! روی گوی طلایی این کلمه ظاهر می‌شود: «هیچکس.»