

# زیباشناسی هنر

---

Genet, Jean

سرشناسه: ژنه، ژان، ۱۹۱۰-۱۹۸۶ م.

عنوان و نام پدیدآور: مقالاتی دربارهٔ زیباییشناسی هنر/ژان ژنه؛ انتخاب و ترجمهٔ مهتاب بلوکی.

مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۵.

مشخصات ظاهری: ۱۱۲ ص.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۲۴۸-۹

وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا

یادداشت: این کتاب از مقالات مختلف ژان ژنه در کتاب‌های مختلف و سال‌های مختلف انتخاب و ترجمه شده است.

موضوع: هنرمندان

موضوع: Artists

موضوع: نقاشان

موضوع: Painters

موضوع: زیبایی‌شناسی – مقاله‌ها و خطابه‌ها

موضوع: Aesthetics -- Addresses, essays, lectures

موضوع: هنر – مقاله‌ها و خطابه‌ها

موضوع: Art -- Addresses, essays, lectures

موضوع: نقاشی – مقاله‌ها و خطابه‌ها

موضوع: Painting -- Addresses, essays, lectures

شناسه افزوده: بلوکی، مهتاب، ۱۳۴۴-، گردآورنده، مترجم

شناسه افزوده: Bolouki, Mahtab

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ م ۷۹ / N ۴۰

رده‌بندی دیویی: ۷۰۹/۲۲

شماره کتاب‌شناسی ملی: ۴۳۱۳۴۶۶

---

مقالاتی دربارہ  
**زیباشناسی هنر**

ژان ژنه  
انتخاب و ترجمہ:  
مہتاب بلوکی



این کتاب ترجمه‌ای است از مقالاتی از کتاب‌های  
*Fragments... Et Autres Textes Textes*

Jean Genet  
Gallimard, 1990

&

*Oeuvres Complètes*  
Jean Genet  
Gallimard, 1979



### انتشارات قنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات قنوس

\* \* \*

ژان ژنه

زیباشناسی هنر

انتخاب و ترجمه مهتاب بلوکی

چاپ اول

۹۹۰ نسخه

۱۳۹۵

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۹ - ۲۴۸ - ۲۷۸ - ۶۰۰ - ۹۷۸

ISBN: 978 - 600 - 278 - 248 - 9

[www.qoqnoos.ir](http://www.qoqnoos.ir)

*Printed in Iran*

۷۰۰۰ تومان

برای گیتی عزیزم  
و باغچه زیبایش



## فهرست

- پیشگفتار ..... ۱۱
- «کارگاه آلبرتو جاکومیتی» ..... ۱۵
- «راز رامبراند» ..... ۵۱
- «نامه به لئونور فینی» ..... ۶۱
- «ژان کوکتو» ..... ۷۳
- «بندباز» ..... ۷۷
- «از رامبراندی که به مربع‌های کوچک منظم بریده و به فاضلاب ریخته شد،  
چه باقی ماند...» ..... ۹۵





«باز هم دو ضربه به در، مانند دو ضربه اول: همان سایه بلند پدیدار شد، این بار آشنا، گویی در تمام زندگی‌ام، هر شب، قبل از خواب، در همان ساعت، این سایه وارد شده بود تا برایم فنجانی قهوه [...] بیاورد.  
«در این شب بود، شب حامی و شخصی من، که در اتاقم باز و بسته شد.  
[پس از آن] به خواب رفتم.»

ژان ژنه - اسیری عاشق



## پیشگفتار

مجموعه حاضر گزیده‌ای از نوشته‌های نظری ژان ژنه است که به لحاظ نوع متن، مضمون و سبک نوشتاری دارای تنوع خاصی است.

«زیباشناسی هنر» چهار نقد هنری مهم ژنه را در بر می‌گیرد، که در دهه ۵۰ میلادی نگاشته شده است.

«کارگاه آلبرتو جاکومتی»، «راز رامبراند»، «نامه به لئونور فیینی» و «ژان کوکتو»، هر چهار متن، بین سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۵۸ به چاپ رسیده‌اند. ژنه پس از آزادی از زندان و حتی پیش از آن با محافل روشنفکری و هنری فرانسه سال‌های پس از جنگ جهانی دوم در ارتباط بود. ژید، سارتر و کوکتو از نویسندگانی بودند که در آن زمان در نامه‌ای به رئیس‌جمهور وقت فرانسه مصرّاً خواستار لغو حکم حبس ابد وی شدند. به همین علت، نوشته‌های نظری ژنه نزدیکی خود را به محافل روشنفکری و هنری آن دوره همواره حفظ کرده است.

در متن «ژان کوکتو»، ژنه به روش همیشگی خود، در حین نقد فشرده آثار ادبی و هنری او، تصویر قهرمان‌گونه‌ی وی در آن سال‌ها را می‌شکند. کوکتو در نظر ژنه نابغه، افسونگر یا هنرمندی با انواع استعداد‌های برجسته ادبی و هنری نیست، کوکتو انعکاسی است از قهرمانی برتر، از افسونی قوی‌تر از خود کوکتو که او را مجذوب کرده است.

نقد ژنه در «نامه به لئونور فینی» سخت‌تر می‌شود تا جایی که حتی می‌توان آن را توهین‌آمیز تلقی کرد. لئونور فینی، از هنرمندان مطرح آن دوره، نه‌تنها در حوزه نقاشی بلکه در مجسمه‌سازی، طراحی لباس و صحنه فعال بود. ژنه تأثیرپذیری لئونور فینی از نقاشان سوررئالیست و نئوامپرسیونیست را در این متن آن‌چنان توصیف می‌کند که گویی حس بویایی‌ای که با توده‌های گياهی تابلوهای فینی فعال می‌شود از ورای نقد ژنه نیز حس می‌شود.

نگاه ژنه به آثار رامبراند باز هم عجیب‌تر و نامتعارف‌تر از برداشت او از آثار کوکتو یا لئونور فینی است. ژنه در آثار اولیه رامبراند تأکیدی بر شکوه و جلال در به تصویر کشیدن واقعیت مشاهده می‌کند: تمامی تزئینات یک فرش، یک پارچه، یک لباس، حتی اگر مندرس باشد، در تابلوهای وی منعکس است. در آن دوره رامبراند مردی بود ثروتمند که با تمامی اقشار بازرگان و تاجر آن زمان هلند ارتباط داشت.

به نظر ژنه، رامبراند رفته‌رفته تمامی مدل‌هایش را یکسان می‌بیند و به همین علت توجه او به زرق و برق ظاهری کم‌کم به ظاهر حقیرترین افراد و اجسام منتقل می‌شود. این فرایند را ژنه در مورد رامبراند این‌گونه جمع‌بندی می‌کند که او نه‌تنها با نقاشی‌هایش متحول شده بلکه خلق آن آثار تغییر بنیادینی در جهان‌بینی او ایجاد کرده است.

آخرین متنی که به لحاظ تاریخ انتشار (۱۹۵۸) در این گروه قرار گرفته نقدی است روایت‌گونه از کارگاه و آثار جاکومتی، و خاطرات ژنه از او. می‌توان گفت که ژنه شیفته جاکومتی بود، نه‌تنها شیفته آثارش بلکه شیفته شخصیت او. توصیف‌های کوتاه او از کارگاه هنرمند، از عینک شکسته او، از برخوردش با فردی عامی در یک کافه در خلال نقد هنری مجسمه‌های جاکومتی همه حاکی از کشف نگاهی است که می‌کوشد اشیا و اشخاص را در بی‌پیرایه‌ترین شکل آن‌ها بازنمایی کند. ژنه در آثار رامبراند و جاکومتی فرایندی مشابه را تشخیص می‌دهد: فرو ریختن ظواهر برای بازنمایی خلوص دنیای پیرامون.

«بندباز» در سال ۱۹۵۸ به چاپ رسید و به احتمال قوی، محصول دوره‌ای است که ژنه می‌خواست از عبدالله، دوست صمیمی‌اش، یک بندباز بسازد. اما این متن فراسوی تصویر بندباز، یک هنرمند را ترسیم می‌کند، هنرمندی که برای رسیدن به اوج هنر خویش باید مخاطب را فراموش کند، صرفاً خود و تصویر خویش را ببیند و در نوعی خودشیفتگی به هنر خویش دست یابد. «از رامبراندی که به مربع‌های کوچک منظم بریده و به فاضلاب ریخته شد، چه باقی ماند...» (۱۹۶۷) نیز متنی است بسیار مهم که در دو ستون موازی پیش می‌رود؛ یکی از آن‌ها نقدی است بر آثار رامبراند - جایی که نگاه ژنه مادیتی زمخت را کشف می‌کند - و دیگری روایت تلاقی ساده‌ای است در یک واگن درجه سه قطار که آن را روایتی از ملاقات با یک سایه می‌توان نامید. در این اثر نیز ژنه همان دیدگاه پیشین خویش را فراتر می‌برد و به این باور می‌رسد که همه انسان‌ها انعکاسی از دیگری را در خود دارند.

نوشته‌های ژنه در حوزهٔ زیباشناسی و هستی‌شناسی گویای نوآوری افکار اوست. ژنه شاید از نوادر نویسندگان دههٔ ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۰ باشد که تا این اندازه در خصوص «ظواهری» که خصوصیت واقعی هرچیز را می‌پوشانند یا گم می‌کنند، اندیشیده یا نگاشته باشد.

پیچیدگی نوشته‌های او به لحاظ مفهومی بیش از آن‌که آرایه‌ای روشنفکرانه باشد، نشان‌دهندهٔ این نکته است که او بسیار فراتر از زمان خود اندیشیده و توانسته است آن‌ها را در قالب ادبیات و نمایش بیان کند.



## «کارگاه آلبر تو جا کومتی»<sup>۱</sup>

شاید هر انسانی این‌گونه اندوه، یا وحشت، را با مشاهده اسارت دنیا و تاریخ آن در حرکتی اجتناب‌ناپذیر که هر روز بیش از پیش بسط و گسترش می‌یابد حس کرده باشد. به نظر می‌رسد این حرکت برای نیل به اهدافی که هر روز زنده‌تر می‌شوند باید تنها ظواهر پیدای دنیا را تغییر دهد. این دنیای مرئی همان است که هست و تأثیرگذاری ما بر آن نمی‌تواند کاری کند تا کاملاً به دنیای دیگری مبدل شود. بنابراین با حسرت<sup>۲</sup> به دنیایی می‌اندیشیم که در آن انسان، به جای آن‌که با چنین خشمی خواهان تأثیرگذاری بر ظواهر پیدا باشد، سعی خواهد کرد این ظواهر را تخریب کند و نه تنها هر تأثیرگذاری‌ای را رد کند، بلکه با تصفیۀ خویش به کشف آن مکان پنهان درونی برسد، مکانی درونی که از آن‌جا سیر انسانی کاملاً متفاوتی شکل خواهد گرفت؛ به عبارت دقیق‌تر سیر انسانی‌ای که بی‌شک اخلاقی خواهد بود. اما شاید، گذشته از همه این‌ها، به یمن همین شرایط غیرانسانی و همین سازوکار اجتناب‌ناپذیر باشد که حسرت تمدنی را احساس می‌کنیم که سعی کند خطر جستجوی جایی دیگر را به غیر از آن‌جا که همه‌چیز شمارش و اندازه‌گیری می‌شود به

---

1. Alberto Giacometti    2. la nostalgie

جان بخرد. آثار جاکومتی دنیای ما را برای من بیش از پیش تحمل‌ناپذیر می‌سازد، چرا که به نظر می‌رسد این هنرمند توانسته است آنچه نگاهش را آزار می‌داده، کنار بزند تا آنچه را از انسان پس از فروریزی ظواهر توخالی باقی می‌ماند، کشف کند. اما شاید همین شرایط غیرانسانی تحمیل شده نیز برای جاکومتی لازم بود تا احساس حسرت آن‌چنان در او رشد کند که به او نیروی کافی برای موفقیت در جستجویش بدهد. انگیزه‌اش هرچه بوده باشد، مجموع آثار او به نظر من همین جستجوست که نه تنها به انسان معطوف می‌شود، بلکه به هر چیزی، حتی عادی‌ترین چیز، نیز برمی‌گردد. و هنگامی که هنرمند موفق می‌شود شیء یا موجود انتخاب شده را از ظواهر دروغین کاربردی آن بزدايد، تصویر ارائه شده بسیار زیبا می‌شود: پاداشی شایسته اما قابل پیش‌بینی.

برای زیبایی هیچ منشأ دیگری غیر از یک زخم نمی‌توان فرض کرد، زخمی منحصربه‌فرد، زخمی متفاوت برای هر شخص، زخمی پنهان یا مرئی که هر انسان در خود دارد، زخمی که شخص آن را نگاه می‌دارد، زخمی که هرگاه بخواهد دنیا را برای تنهایی‌ای موقت اما مطلق ترک کند به آن پناه می‌برد. بنابراین بین این هنر و آنچه درماندگی نامیده می‌شود، فاصله بسیار است. به نظر می‌رسد هدف هنر جاکومتی کشف زخم پنهان هر موجود و حتی زخم هر شیء است تا این زخم به آن روشنایی ببخشد.

هنگامی که ناگهان زیر نور سبز مجسمه «آزیریس»<sup>۱</sup> پدیدار شد — چرا که جای آن دقیقاً در کنج دیوار تعیین شده بود — ترسیدم. آیا به طور طبیعی چشمانم اولین عضوهای من بودند که متوجه آن شدند؟ نه. ابتدا شانه‌هایم بودند و سپس پشت گردنم که دستی به شدت بر آن فشار می‌آورد یا توده‌ای که مرا

۱. Osiris: از ایزدان مصر باستان و نماد گیاهان و خیر...م.



و اداری می‌کرد در هزاره‌های مصری فروروم و در ذهن خود به آن ادای احترام کنم و، حتی، در مقابل نگاه و لبخند بی‌رحم این مجسمه کوچک محو شوم. بله، این مجسمه یک إله بود، إله آنچه پاینده است. (احتمالاً حدس زده‌اید که درباره مجسمه آزیریس که در زیرزمین موزه لوور ایستاده است صحبت می‌کنم.) می‌ترسیدم، چرا که بی‌تردید آن شیء مجسمه یک إله بود. برخی پیکره‌های جاکومتی احساسی بسیار نزدیک به این وحشت و شیفتگی‌ای به همان اندازه قوی به من القا می‌کنند.

علاوه بر این، به احساس عجیب دیگری نیز دامن می‌زنند: این مجسمه‌ها خودمانی هستند، در خیابان راه می‌روند. اما در قعر زمان نیز هستند، در سرمنشأ همه چیز هستند، دائم در حال نزدیک شدن و فاصله گرفتن هستند. اگر نگاه من سعی داشته باشد آن‌ها را رام خویشتن کند یا به آن‌ها نزدیک شود، تاب‌بی‌نهایت از دید من می‌گریزند حتی اگر این تلاش بدون غضب، بدون خشم، بدون عصبانیت‌های ناگهانی انجام شود. چرا که فاصله‌ای بین آن آثار هنری و من وجود دارد که متوجه آن نشده‌ام، فاصله‌ای آن‌قدر فشرده و متراکم که آن آثار را در نظر من بسیار نزدیک جلوه‌گر می‌سازد: ناگهان این فاصله بین من و آن‌ها خود را گستراند. آن آثار هنری کجا می‌روند؟ اگرچه تصویر آن‌ها قابل رؤیت است، خود آن‌ها کجایند؟ (در این‌جا منظور من به‌ویژه هشت مجسمه بزرگ جاکومتی است که این تابستان در ونیز به نمایش گذاشته شدند.)

مفهوم مُبدع را در هنر به زحمت درک می‌کنم. آیا نسل‌های آینده باید یک اثر را درک کنند؟ اما به چه دلیل؟ و این مسئله به چه معنا خواهد بود؟ بدین معنا که آن‌ها خواهند توانست از آن استفاده کنند؟ به چه منظور؟ نمی‌دانم. اما نکته دیگری را که قدری بهتر – اما هنوز هم بسیار گنگ – درک می‌کنم این است که هر اثر هنری اگر بخواهد به چشمگیرترین ابعاد هنری دست یابد،

باید با صبر و دقتی بی‌نهایت از اولین ثابیه‌های به وجود آمدنش در هزاره‌های پیشین فرورود و اگر امکان آن باشد به اعماق تاریخ و فراموش شده‌ی زمانی بپیوندد که مملو از مردگانی است که خود را در این اثر بازخواهند شناخت. نه، مخاطب اثر هنری نسل‌های نوپا نیستند. اثر هنری به جمعیت بی‌شمار مردگان پیشکش می‌شود. جمعیتی که یا آن را می‌پذیرند یا آن را رد می‌کنند، اما این مردگان که من از آن‌ها صحبت می‌کنم هرگز زنده نبوده‌اند. یا شاید من فراموش کرده‌ام. به آن اندازه زنده بوده‌اند که زنده بودنشان را فراموش کنیم. هدف زندگی این بوده است که آن‌ها را از این رودخانه آرام عبور دهد؛ رودخانه‌ای که بر حاشیه آن منتظر رسیدن نشانه‌ای از این سو و بازشناختن آن بوده‌اند.

هرچند پیکره‌های یادشده جاکومتی این‌جا حاضرند، غیر از [قلمرو] مرگ، دیگر کجا می‌توانند باشند؟ با هر ندای چشمان ما آن‌ها از آن قلمرو می‌گریزند تا به ما نزدیک‌تر شوند.

به جاکومتی گفتم:

من: باید به آثار شما خیلی دلبسته باشیم تا یکی از آن مجسمه‌ها را در خانه‌مان نگهداری کنیم.

او: چرا؟

در پاسخ گفتن درنگ می‌کنم. جمله‌ام باعث تمسخر او خواهد شد. من: اگر یکی از مجسمه‌های شما در اتاقی باشد، آن اتاق یک معبد خواهد بود.

قدری سردرگم به نظر می‌رسد.

او: فکر می‌کنید که این خوب است؟

من: نمی‌دانم. شما چطور، فکر می‌کنید خوب است؟

شانه‌ها و خصوصاً سینه دو مجسمه ظرافت اسکلت را دارند طوری که

اگر به آن‌ها دست بزنی، فرومی‌ریزند. انحنای شانه – نقطهٔ اتصال آن به بازو – منحصربه‌فرد است... (معذرت می‌خواهم، اما) از فرط قدرت منحصربه‌فرد است. به شانه دست می‌زنم و چشم‌هایم را می‌بندم: نمی‌توانم احساس لذت سرانگشتانم را توصیف کنم. نخستین چیزی که به ذهنم می‌رسد این است که اولین باری است که برنز را لمس می‌کنم. سپس، شخصی قوی انگشتانم را هدایت می‌کند و به آن‌ها جرئت می‌بخشد.

او با صدایی محکم صحبت می‌کند، به نظر می‌رسد که طبق سلیقهٔ شخصی‌اش لحن صدا و کلماتی را که نزدیک‌ترین به مکالمات روزمره هستند انتخاب می‌کند. مانند یک بشکه‌ساز.

او: مدل گچی آن‌ها را دیده بودید... آن‌ها را یادتان می‌آید، گچی بودند؟  
من: بله.

او: به نظر شما حالا که از برنز هستند، چیزی از دست داده‌اند؟  
من: نه. اصلاً.

او: به نظر شما چیزی به آن‌ها اضافه شده است؟  
این‌جا نیز در ادای جمله‌ای که به بهترین شیوه بازگوکنندهٔ احساسم باشد درنگ می‌کنم.

من: دوباره مرا مسخره خواهید کرد، اما حس عجیبی دارم. نمی‌گویم که چیزی به مجسمه‌ها افزوده شده است، بلکه می‌گویم به برنز چیزی اضافه شده. برنز برای اولین بار در طول عمرش چیزی به دست آورده است. پیکره‌های مؤنث شما پیروزی برنز هستند. پیروزی برنز بر خودش شاید. او: باید همین‌طور باشد.

او لبخند می‌زند. و تمام پوست چروک‌خوردهٔ صورتش به شیوه‌ای مضحک شروع به خندیدن می‌کند. چشم‌ها می‌خندند، یقیناً، اما پيشانی او هم

همین‌طور. (تمام وجود او رنگ خاکستری کارگاهش را گرفته). شاید او طبق قانون همگرایی رنگ گرد و خاک به خود گرفته است. دندان‌هایش نیز می‌خندند – دندان‌هایی که آن‌ها نیز فاصله‌دار و خاکستری هستند و باد از لایشان عبور می‌کند.

به یکی از مجسمه‌هایش نگاه می‌کند.

او: به نظر کمی عجیب می‌رسد، نه؟

اغلب از این کلمه استفاده می‌کند. خود او نیز کمی عجیب است. سر خاکستری‌رنگی را که موهای ژولیده دارد می‌خاراند. آنت<sup>۱</sup> موهایش را کوتاه کرده است. شلوار خاکستری‌اش را، که تا روی کفش‌هایش افتاده بود، بالا می‌کشد. شش ثانیه پیش می‌خندید اما اکنون دارد مجسمه نیمه‌تمامی را لمس می‌کند: به مدت نیم دقیقه به طور کامل غرق در عبور انگشتانش از روی حجم گِل خواهد بود. توجهش اصلاً به من نیست.

در مورد برنز. هنگام صرف شام، یکی از دوستانش – آن دوست چه کسی بوده؟ – بی‌شک برای تحریک کردن او گفته بود: «بی‌رودرباستی، آیا مغزی در ابعاد طبیعی می‌تواند در سری این قدر تخت جا بگیرد؟»

جاکومتی می‌دانست که یک مغز نمی‌تواند در جمجمه‌ای از برنز جا بگیرد، او اندازه‌های دقیق جمجمه آقای رنه‌گتی<sup>۲</sup> را می‌دانست. و به این دلیل که بنا بود سر مجسمه از برنز باشد، و برای این‌که آن سر و برنز هر دو جان بگیرند، باید که... واضح است، نه؟

جاکومتی باز هم تأکید می‌کند: ایدئال او مجسمه کوچک کائوچویی بُت‌گونه‌ای است که به اهالی آمریکای جنوبی در سالن ورودی فلی-برژر<sup>۳</sup> می‌فروشند. او: وقتی که در خیابان راه می‌روم و از دور زنی را تماماً پوشیده می‌بینم،

یک زن می‌بینم. هنگامی که او در اتاق خواب و برهنه مقابل من است، یک الهه می‌بینم.

من: برای من یک زن برهنه، یک زن برهنه است. مرا خیلی تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. اصلاً نمی‌توانم او را یک الهه ببینم. اما مجسمه‌های شما را همان‌طور می‌بینم که شما زنان عریان را.

او: فکر می‌کنید موفق شده‌ام آن‌ها را همان‌طور که دیده‌ام، نشان دهم؟

امروز بعد از ظهر در کارگاه هستیم. دو بوم نقاشی - دو سر - را می‌بینم که با دقتی شگفت‌انگیز طراحی شده‌اند، به نظر می‌رسد راه می‌روند؛ به سمت من می‌آیند، حرکت آن‌ها به سوی من هیچ‌گاه متوقف نمی‌شود و نمی‌دانم از کدامین عمق بوم به سوی من می‌آیند که آن عمق یک دم از منعکس کردن این صورت استخوانی باز نمی‌ایستد.

او: شروع کنیم؟

صورت‌م را بررسی می‌کند. سپس مطمئن می‌شود.

او: آن‌ها را دیشب طراحی کردم. از حفظ... چند طرح هم با مداد کشیدم.

(مکت می‌کند)... اما خوب نیستند. می‌خواهید آن‌ها را ببینید؟

حتماً به شیوه خنده‌داری جواب دادم زیرا که از این پرسش بسیار جا خورده بودم. از چهار سال پیش که جاکومتی را مرتب می‌دیدم این اولین باری بود که به من پیشنهاد دیدن یکی از آثارش را می‌داد. باقی زمان را - کمی با تعجب - شاهد بودم که به کارهایش نگاه می‌کنم و تحسینشان می‌کنم.

سپس یک جعبه مقوایی را باز کرد و از آن شش نقاشی بیرون آورد که خصوصاً چهارتای آن‌ها شاهکار بودند. یکی از آن‌ها، که کمتر از دیگران مرا تحت تأثیر قرار داد، شخصیت ریزه‌میزه‌ای را نشان می‌داد که پایین برگ سفید بزرگی ترسیم شده بود.

او: از این کار زیاد راضی نیستم، اما اولین باری است که جرئت کرده‌ام چنین چیزی بکشم.

شاید می‌خواهد بگوید: «برجسته ساختن سطح سفیدی به این بزرگی توسط شخصیتی به این کوچکی؟ یا شاید: ابعاد یک شخصیت در مقابل تلاش سطح وسیعی که می‌خواهد آن را محو کند از خود مقاومت نشان می‌دهد؟ یا شاید...»

نیت او هرچه بوده باشد، تفکرش مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد چرا که زاینده انسانی است که دائماً در پی نوآوری است. این شخصیت کوچک یکی از پیروزی‌های اوست. جاکومتی می‌بایست بر چه چیزی غلبه می‌کرد، که تا این حد تهدیدآمیز بوده است؟

هنگامی که چند سطر پیش‌تر گفتم «... برای مردگان» به این دلیل نیز بود که این توده بی‌شمار نهایتاً آنچه را نتوانستند هنگام زنده بودن، یعنی هنگامی که بر استخوان‌هایشان استوار بودند، ببینند، رؤیت کنند. بنابراین می‌بایست هنری - نه مواج و نرم، بلکه بسیار سخت و دارای قدرت عجیب ورود به حوزه مرگ - به وجود می‌آمد تا از دیواره‌های منفذدار قلمرو سایه‌ها به درون آن نفوذ کند. بی‌عدالتی - و آلام ما - بسیار عظیم خواهد شد اگر فقط یکی از میان این توده فقط یک نفر از ما را بازشناسد، و پیروزی ما بسیار حقیر خواهد بود اگر همان توده تنها شکوه و افتخاری در آینده را برای ما باقی گذارد. آثار جاکومتی به جمعیت مردگان پیام شناخت تنهایی هر موجود و هر شیء را می‌رساند و این‌که تنهایی مسلم‌ترین افتخار ماست.

چه کسی به این مسئله شک دارد که نمی‌توان به یک اثر هنری نه به‌منزله یک شخص، نه به‌منزله یک موجود زنده، نه به‌منزله هیچ پدیده طبیعی دیگری نزدیک شد. شعر، تابلوی نقاشی و مجسمه را باید با رعایت برخی کیفیت‌ها بررسی کرد. اما اجازه دهید به اثر نقاشی بازگردیم.

یک صورت زنده خود را به همین سادگی به معرض دید نمی‌گذارد. با وجود این، برای کشف معنی آن تلاش زیادی لازم نیست. فکر می‌کنم - و در این جا قدری جسارت به خرج می‌دهم - که مهم جدا کردن آن است. اگر نگاه من آن را از هر آنچه احاطه‌اش کرده تهی کند، اگر نگاه من مانع از این شود که این چهره با باقی مردم اشتباه گرفته شود و تا بی‌نهایت در معانی بیش از پیش موهوم به برون خویش بگریزد، و اگر به عکس، تنهایی‌ای به دست بیاید که با آن، نگاه من آن چهره را از سایر مردمان متمایز سازد، آن‌گاه آنچه در آن چهره متمرکز و جمع می‌شود صرفاً معنی‌ای منحصر به فرد خواهد بود - حال چه صحبت از یک شخص باشد، چه یک موجود یا یک پدیده. می‌خواهم بگویم که شناخت یک چهره، اگر بخواهد زیباشناختی باشد، نباید روشی تاریخی را دنبال کند.

برای بررسی یک تابلو تلاش بیشتر و عملکردی پیچیده‌تر لازم است. در واقع نقاش - یا مجسمه‌ساز - است که رویکرد توصیف شده را برای ما عملی ساخته است. بنابراین شخص یا شیء بازنمایی شده برای ما احیا شده است و ما، که به آن می‌نگریم، برای درک حسی و تأثیرپذیری از آن شخص یا شیء باید این فضا و نه پیوستگی که ناپیوستگی آن را تجربه کرده باشیم. هر شیء فضای بی‌نهایت خود را خلق می‌کند.

همان‌طور که گفتیم، اگر به تابلوی نقاشی نگاه کنم، در تنهایی مطلق شیء بودنش خودش را همچون تابلوی نقاشی به من می‌نمایاند. اما این نکته ذهن مرا به خود مشغول نکرده است، آنچه ذهن مرا به خود مشغول کرده چیزی است که بوم نقاش بایستی بازنمایی کند. بنابراین، ذهن من همزمان هم درگیر مسئلهٔ تصویری است که روی بوم است - و هم شیء واقعی‌ای که باز می‌نماید و نگاه من می‌خواهد هر دو را در منحصربه‌فرد بودنشان درک کند. بنابراین باید ابتدا تابلو را در مقام شیء از دلالت خویش جدا کنم (بوم، قاب، غیره) تا دیگر متعلق به خانوادهٔ بزرگ نقاشی نباشد (حتی اگر لازم باشد بعداً دوباره به آن خانواده ملحق شود) و در عین حال، تصویر روی بوم را به

تجربه‌ام از مکان یا به شناختم از تنهایی اشیا یا موجودات یا وقایع، طبق آنچه توصیف شد، پیوند زنم.

کسی که لحظه‌ای از مشاهده این تنهایی شگفت‌زده نشده باشد، زیبایی نقاشی را تشخیص نمی‌دهد. اگر کسی چنین ادعایی داشته باشد، دروغ‌گوست.

هر مجسمه به‌وضوح با دیگری متفاوت است. من تنها مجسمه‌های زنانی که آنت مدل آن‌ها بوده است و نیم‌تنه‌های دینگو<sup>۱</sup> - یا همه الهه‌ها و آن‌اله - را می‌شناسم و در این جا مکث می‌کنم: اگر در مقابل این زنان احساس می‌کنم در مقابل الهه‌ها هستم - در مقابل خود آن‌ها نه در مقابل مجسمه‌های آن‌ها - نیم‌تنه دینگو هرگز حائز این چنین مرتبه‌ای نبوده است، تاکنون هرگز نبوده است. به فاصله‌ای که از آن صحبت کردم عقب‌نشینی نمی‌کند - تا با سرعتی وحشت‌آور از آن‌جا به سوی ما بازگردد. این نیم‌تنه بیشتر به مجسمه کشیشی شباهت دارد که در رده‌های بالای کلیسا باشد، نه به یک الهه. اما هر مجسمه هرچقدر هم متفاوت باشد همیشه به همان خانواده مغرور و تیره بازمی‌گردد، خودمانی و بسیار نزدیک. دست‌نیافتنی.

جاکومتی، که این متن را برای او خوانده‌ام، از من می‌پرسد به نظر شما چرا چنین تفاوت‌گیری بین مجسمه‌های زنان و نیم‌تنه‌های دینگو وجود دارد.

من: شاید به این دلیل باشد که (در جواب دادن خیلی مکث می‌کنم)... شاید به این دلیل باشد که، علی‌رغم همه چیز، زن به طور طبیعی به نظر شما موجودی دورتر می‌رسد... یا شاید می‌خواهید او را از خود دور کنید...

علی‌رغم میل شخصی‌ام، بی‌آن‌که چیزی به او بگویم، به تصویر «مادر» اشاره می‌کنم که آن‌قدر بالا آویخته شده است، یا چه می‌دانم؟

او: بله، شاید همین باشد.

به مطالعه‌اش ادامه می‌دهد - و افکار من از سوی دیگر رشته‌رشته می‌شوند - ناگهان سرش را بلند می‌کند و عینک شکسته و کتیفش را از روی بینی اش برمی‌دارد.



او: شاید به این دلیل باشد که مجسمه‌های آنت تمام‌قد هستند، در حالی که مجسمهٔ دینگو فقط نیم‌تنهٔ اوست. دینگو دو نیم شده است. بنابراین مطابق با هنجارهاست و همین هنجار است که او را دست یافتنی‌تر می‌کند. توضیحش به نظرم درست می‌رسد.  
من: حق با شماست. این مسئله او را «اجتماعی»‌تر می‌کند.

امشب، که این یادداشت را می‌نویسم، آنچه گفت کمتر مرا متقاعد می‌کند چرا که نمی‌دانم پاهای دینگو را چگونه از کار درمی‌آورَد. یا حتی باقی بدن او را، چرا که در کارهای حجمی از این نوع، هر قسمت یا عضو بدن تا آن حد در امتداد اعضای دیگر است که فردیتی تجزیه‌ناپذیر بسازد طوری که حتی اسم خود را نیز از دست بدهد. «این» بازو را نمی‌توان بدون بدنی که آن را امتداد می‌بخشد و در منته‌الیه خود به آن معنا می‌بخشد تصور کرد (چرا که بدن در امتداد بازوست) و علی‌رغم این نکته، بازویی نمی‌شناسم که به این شدت و به این وضوح بازو باشد.

به نظرم، این شباهت ربطی به «شیوهٔ» نگارنده ندارد. هر شکلی همان سرمنشأ به‌یقین تاریک اما دقیق را در جهان دارد.  
کجا؟

تقریباً چهار سال قبل در قطار بودم. روبه‌روی من، در واگن، پیرمرد کوتاه‌قد رقت‌انگیزی نشسته بود؛ کتیف و به‌وضوح بدجنس. برخی از صحبت‌هایش این نکته را به من ثابت می‌کرد. می‌خواستم چیزی بخوانم به همین دلیل مکالمهٔ خسته‌کننده با او را ادامه ندادم، اما علی‌رغم میل شخصی‌ام به آن پیرمرد کوچک‌اندام نگاه می‌کردم: بسیار زشت بود. نگاه او، به قول معروف، با نگاه من تلاقی کرد، دیگر نمی‌دانم آیا تلاقی‌ای سریع بود یا طولانی، اما ناگهان احساس دردناک، بله، احساس دردناک این کشف در من ایجاد شد که هر انسانی دقیقاً — باید مرا ببخشید، اما می‌خواهم روی کلمهٔ «دقیقاً» تأکید کنم — به اندازهٔ هر انسان دیگری ارزش دارد. «با خود گفتم، هرکس می‌تواند فراسوی زشتی‌اش، کم‌عقلی‌اش یا خبثتش دوست داشته شود.»

نگاهی بود گذرا یا طولانی که با نگاه من گره خورده بود و مرا متوجه این مسئله می‌کرد. و دقیقاً آنچه باعث می‌شود که انسانی را بتوان علی‌رغم زشتی یا خباثتش دوست داشت، باعث می‌شود که زشتی یا خباثت را هم دوست داشته باشیم. اشتباه نکنیم: مسئله نه محبتی از سوی من بلکه نوعی شهود بود. نگاه جاکومتی این نکته را از خیلی وقت پیش دیده است و آن را برای ما [در آثارش] بازسازی می‌کند. آنچه احساس می‌کنم، بازگو می‌کنم: قرابت موجود بین اشکال او به نظر من همان نقطه ارزشمندی است که در آن انسان به آنچه در وجودش تقلیل‌ناپذیر است باز می‌گردد: تنهایی‌ای که او را معادل هر شخص دیگری می‌کند.

بنابراین اگر عامل تصادف منحل شود - چرا که اشکال جاکومتی انهدام‌ناپذیرند - چه چیز باقی می‌ماند؟

سگ برزی جاکومتی تحسین‌برانگیز است. هنگامی که مواد عجیب قالب آن - گچ، نخ، پس مانده‌های به‌هم‌پیچیده الیاف کتان - از یکدیگر جدا می‌شدند، به مراتب زیباتر بود. منحنی پای جلوی سگ، که هیچ مفصل‌بندی محسوسی ندارد اما بسیار واضح است، آن‌چنان زیباست که به‌تنهایی حرکت نرم آن حیوان را رقم می‌زند، چرا که او در حال بو کشیدن پوزه کشیده‌اش را روی سطح زمین تکان می‌دهد. سگ لاغر است.

آن گربه شگفت‌آور را فراموش کرده بودم: گربه‌ای گچی، از پوزه تا دم تقریباً به حالت افقی که می‌تواند به سوراخ یک موش وارد شود. حالت افقی بی‌انعطاف او شکل گربه را کاملاً بازسازی می‌کند حتی حالت گربه را هنگامی که خشمگین باشد.

چقدر از این‌که حیوانی را در کارگاه او می‌بینم متعجب می‌شوم، این تنها حیوان در میان پیکره‌های اوست:

او: آن مجسمه من هستم. یک روز در خیابان خودم را این‌طوری دیدم، من آن سگ بودم.

اگرچه این سگ ابتدا به عنوان نشانهٔ فلاکت و تنهایی انتخاب شده، به نظرم مانند امضایی موزون نقاشی شده است چنانکه انحناي ستون فقرات با انحناي پا هماهنگی دارد. اما این امضا هم به نوبهٔ خود ستایشی پرشکوه از تنهایی است.

این منطقهٔ مخفی، این تنهایی که موجودات – و همین‌طور اشیا – به آن پناه می‌برند، خلوتی است که به عنوان نمونه آن‌همه زیبایی به خیابان می‌بخشد: من در اتوبوس نشسته‌ام و کاری جز نگاه کردن به بیرون ندارم. خیابان شیبی دارد که اتوبوس از آن پایین می‌رود. اتوبوس آن‌قدر سریع می‌رود که امکان ندارد بتوانم بر چهره یا حالتی تأمل کنم. سرعت اتوبوس ایجاب می‌کند که نگاه من نیز به همان اندازه سرعت بگیرد. خوب، هیچ صورتی، هیچ بدنی، هیچ حالتی نیست که برای من تصنعی باشد: همه بی‌نقاب هستند. [در ذهنم] ضبط می‌کنم: مردی بسیار بلند، بسیار لاغر، با پُشتی خمیده، با شکمی فرورفته، با عینک و بینی‌ای بلند؛ زن خانه‌دار چاقی که به آهستگی راه می‌رود، با سنگینی و اندوه؛ سالمندی که زیبا نیست؛ درختی که تنهاست، کنار درخت دیگری که آن هم تنهاست، کنار درخت تنهای دیگری...؛ یک کارمند، کارمندی دیگر، انبوهی از کارمندان، شهری مملو از کارمندان با پشت خمیده، همگی متمرکز شده در نقطهٔ مشخصی که نگاه من ضبط می‌کند: چینی گوشهٔ لب، افتادگی شانه‌ها و ... هر کدام از این حالت‌ها، شاید به دلیل سرعت نگاه من و سرعت مرکب، آن‌قدر سریع ترسیم می‌شود، آن‌قدر سریع در انحنای پریچ و خم خود به دست می‌آید که هر موجودی در آنچه تازه‌ترین و بی‌بدیل‌ترین بخش اوست، خود را جلوه‌گر می‌سازد – و همواره صحبت از یک زخم است – زخم آن‌ها را در تنهایی جای می‌دهد، زخمی که تقریباً آگاهی‌ای از آن ندارند اما سرمنشأ وجودشان است. بدین ترتیب از شهری عبور می‌کنم که رامبراند آن را طراحی کرده است، طراحی‌هایی که در آن‌ها حقیقت هر شخص و هر شیء چنان ثبت شده است که زیبایی هنری را

فرسنگ‌ها پشت سر می‌گذارد. زندگی در این شهر – شهری که از تنهایی ساخته شده – تحسین‌برانگیز می‌بود اگر اتوبوس من از کنار عشاقی عبور نمی‌کرد که از میدانی می‌گذرند: آن‌ها شانه به شانه هم راه می‌روند [...].  
تنهایی آن‌چنان که من آن را درک می‌کنم به معنای وضعیتی فلاکت‌بار نیست و بیشتر به معنای پادشاهی‌ای پنهان و عمیقاً ابرازناپذیر است اما در عین حال شناختی است کمابیش گنگ از فردیتی انکارناپذیر.

نمی‌توانم پیکره‌ها را لمس نکنم: چشمانم را می‌بندم و دستم به تنهایی مکاشفات خود را ادامه می‌دهد: گردن، سر، پشت گردن، شانه‌ها... حس‌ها به سمت نوک انگشتانم سرازیر می‌شوند. هر کدام با یکدیگر متفاوت‌اند، طوری که گویی دستم منظره‌ای بسیار متنوع و زنده را درمی‌نوردد.  
فردریک دوم (فکر کنم او بود که هنگام گوش دادن به فلوت سحرآمیز خطاب به موتسارت) [چنین گفت]: چقدر نُت، چقدر نُت!  
[موتسارت]: قربان، حتی یک نُت آن هم اضافه نیست.

بنابراین، انگشتانم آنچه را انگشتان جاکومتی انجام داده بودند تکرار می‌کنند، اما در حالی که انگشتان وی به دنبال تکیه‌ای در گچ مرطوب یا خاک می‌گشتند، انگشتان من با اطمینان جا در جای انگشتان وی می‌گذارند. و – نهایتاً – دستم زنده می‌شود، دستم می‌بیند.

زیبایی آن‌ها – منظوم پیکره‌های جاکومتی است – به نظرم در رفت و آمد بی‌وقفه و پی‌درپی بین فاصله‌ای بسیار زیاد و قرابتی بسیار نزدیک است: این آمد و رفت هرگز پایان نمی‌پذیرد و بدین ترتیب می‌توان گفت که این پیکره‌ها در حرکت‌اند.

می‌رویم لبی تر کنیم. او قهوه می‌نوشد. برای این‌که زیباییِ خاص خیابان آلِزیآ<sup>۱</sup>

را بهتر به ذهن بسپارد، می ایستد: زیبایی برگ‌های هندسی شکل و شفاف درختان ااقیا، که در نور خورشید سبز آن‌ها بیشتر زرد به نظر می‌رسد، بر فراز خیابان غباری طلایی می‌پراکنند.

او: زیباست، زیبا...

لنگان‌لنگان به راه رفتن ادامه می‌دهد. به من می‌گوید پس از عمل جراحی به خاطر یک تصادف اتومبیل، از فهمیدن این‌که برای همیشه لنگ خواهد ماند خیلی خوشحال شده است. به همین دلیل این نکته جسورانه را مطرح می‌کنم: پیکره‌های وی هنوز هم این حس را به من القا می‌کنند که در نهایت نمی‌دانم در کدام معلولیت نهانی که به آن‌ها تنهایی را ارزانی می‌دارد پناه می‌گیرند.

من و جاکومتی – و بی‌شک بعضی اهالی پاریس – می‌دانیم که او در این شهر ساکن است، شخصی با آراستگی بسیار، ظریف، مغرور، شق و رق، عجیب و خاکستری – [اما] خاکستری‌ای بسیار لطیف. صحبت از خیابان «اُبرکامپف»<sup>۱</sup> است، که، بی‌پروا، نام خود را تغییر می‌دهد و کمی بالاتر خیابان «مِنیل مُنتان»<sup>۲</sup> نام می‌گیرد. زیبا مانند سوزنی [ظریف] تا آسمان بالا می‌رود. اگر کسی تصمیم بگیرد با اتومبیل از بلوار وُلتر<sup>۳</sup> آن را ببیند، به تدریج که بالا برود پهن‌تر می‌شود اما به شیوه‌ای عجیب: به جای این‌که خیابان بازتر شود، خانه‌ها به یکدیگر نزدیک می‌شوند، نمای ساختمان‌ها و سقف‌های شیروانی آن‌قدر ساده است که به ابتذال می‌گردد، اما به این دلیل که حقیقتاً شخصیت این خیابان شکل آن‌ها را دگرگون کرده است، رنگی از مهربانی‌ای خودمانی و در عین حال دست‌نیافتنی به خود می‌گیرند. چندی است که در این خیابان صفحه‌های کوچک سرمه‌ای‌رنگ احمقانه‌ای، که خطی قرمز از میان آن‌ها عبور می‌کند، نصب کرده‌اند که علامت توقف ممنوع است. آیا آن خیابان گم شده؟ حتی

زیباتر از پیش است. هیچ چیز - هیچ چیز! - نخواهد توانست آن را زشت کند. پس چه اتفاقی افتاده؟ لطافتی این چنین والا را از کجا ربوده است؟ چگونه می‌تواند همزمان این قدر لطیف و این قدر دست‌نیافتنی باشد و چگونه کاری می‌کند که با احترام به او نزدیک شویم؟ امیدوارم جاکومتی مرا ببخشد اما به نظرم می‌رسد که این خیابان تقریباً ایستاده چیزی غیر از یکی از پیکره‌های بزرگ او نیست، همزمان مضطرب، لرزان و آرام.

«Il n'est pas jeuqu'aux pieds des statues ...»<sup>۱</sup>

این جا باید نکته‌ای را یادآوری کنم: بجز مردان در حال حرکت او، گویی پاهای همه پیکره‌های جاکومتی داخل بلوک سیمانی واحد و شیبدار بسیار قطوری، که بیشتر به سکویی شبیه است، گیر کرده است. بدن که از این جا به بعد شروع می‌شود سری بسیار کوچک را بسیار بالا و بسیار دور [از پاهای] تحمل می‌کند. این حجم عظیم گچ یا برنز - در مقایسه با ابعاد سر - می‌تواند باعث این باور شود که پاها از تمامی بار مادیتی، که سر دور ریخته است، سنگین شده‌اند... مطلقاً این طور نیست؛ بین این پاهای سنگین و سر تبدلی دائمی در جریان است. این طور نیست که گویی پیکره‌های مؤنث پاهای خود را از درون گلی چسبناک بیرون می‌کشند: این زنان هنگام غروب از دامنه تپه‌ای غرق در سایه به پایین می‌لغزند.

به نظر می‌رسد پیکره‌های او متعلق به عصری مرده‌اند، و زمان و شب هوشمندانه آن‌ها را پرداخته‌اند و سپس فرسوده‌اند تا حالت همزمانی لطیف و سخت ابدیتی در حال گذار را به خود بگیرند و [تنها] پس از آن کشف شوند. یا شاید، این پیکره‌ها از یک کوره خارج شده‌اند و باقی‌مانده ذوبی سخت هستند. هنگامی که شعله‌ها خاموش شده است، این پیکره‌ها می‌بایست بر جای مانده باشند.

۱. به نظر می‌رسد نویسنده جمله‌ای را شروع کرده و ناتمام رها کرده است. - م.