زیباشناسی هنر

سرشناسه: ژنه، ژان، ۱۹۱۰ـ۱۹۸۶ م. Genet, Jean
عنوان و نام پدیدآور: مقالاتی دربارهٔ زیباشناسی هنر/ژان ژنه؛ انتخاب و ترجمهٔ مهتاب بلوکی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری: ۱۱۲ ص.
شابک: ۹ـ۲۴۸ـ۲۷۸ـ۶۰۰ـ۹۷۸
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 ــ مقاله‌ها و خطابه‌ها
موضوع: Aesthetics -- Addresses, essays, lectures
موضوع: هنر ــ مقاله‌ها و خطابه‌ها
موضوع: Art -- Addresses, essays, lectures
موضوع: نقاشی ــ مقاله‌ها و خطابه‌ها
موضوع: Painting -- Addresses, essays, lectures
شناسه افزوده: بلوکی، مهتاب، ۱۳۴۴ ـ، گردآورنده، مترجم
شناسه افزوده: Bolouki, Mahtab
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ۷م ۹ ژ۴۰/N
رده‌بندی دیویی: ۷۰۹/۲۲
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۴۳۱۳۴۶۶

مقالاتی دربارهٔ

زیباشناسی هنر

ژان ژُنه

انتخاب و ترجمه:

مهتاب بلوکی

این کتاب ترجمه‌ای است از مقالاتی از کتاب‌های
Fragments... Et Autres Textexes Textes
Jean Genet
Gallimard, 1990
&
Oeuvres Compıétes
Jean Genet
Gallimard, 1979

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:
تحریریهٔ انتشارات ققنوس
* * *
ژان ژُنه
زیباشناسی هنر
انتخاب و ترجمهٔ مهتاب بلوکی
چاپ اول
۹۹۰ نسخه
۱۳۹۵
چاپ شمشاد
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۹ ـ ۲۴۸ ـ ۲۷۸ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸
ISBN: 978 - 600 - 278 - 248 - 9
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran

برای گیتی عزیزم
و باغچهٔ زیبایش

فهرست

پیشگفتار ۱۱

«کارگاه آلبرتو جاکومِتّی» 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 ضربهٔ اول: همان سایهٔ 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 شخصیِ من، که درِ اتاقم باز و بسته شد. [پس از آن] به خواب رفتم.»

ژان ژنه ـ اسیری عاشق

پیشگفتار

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

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

«کارگاه آلبرتو جاکومتّی»، «راز رامبراند»، «نامه به لئونور فینی» 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 فرانسهٔ 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 علّت، 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 فشردهٔ آثار ادبی و هنری او، تصویر قهرمانگونهٔ وی در آن سال‌ها را می‌شکند. کوکتو در نظر ژنه نابغه، افسونگر یا هنرمندی با انواع استعدادهای برجستهٔ 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 حوزهٔ 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 حسّ بویایی‌ای که با توده‌های گیاهی 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 اولیهٔ رامبراند تأکیدی بر شکوه و جلال در به تصویر کشیدن واقعیت مشاهده می‌کند: تمامی تزیینات 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 جاکومتّی، و خاطرات ژنه از او.

می‌توان گفت که ژنه شیفتهٔ جاکومتّی بود، نه‌تنها شیفتهٔ آثارش بلکه شیفتهٔ شخصیت او. توصیف‌های کوتاه او از کارگاه هنرمند، از عینک شکستهٔ او، از برخوردش با فردی عامّی در یک کافه در خلال نقد هنری مجسمه‌های جاکومتّی همه حاکی از کشف نگاهی است که می‌کوشد اشیا و اشخاص را در بی‌پیرایه‌ترین شکل آن‌ها بازنمایی کند. ژنه در آثار رامبراند و جاکومتّی 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 عبداللّه، 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 منظّم 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 ــ جایی که نگاه ژنه مادیّتی زمخت را کشف می‌کند ــ و دیگری روایت تلاقی ساده‌ای است در یک واگن درجه سهٔ 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 همهٔ 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 آلبرتو جاکومِتّی»[1]

شاید هر انسانی این‌گونه اندوه، یا وحشت، را با مشاهدهٔ 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 زننده‌تر 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[2] 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 نه‌تنها هر تأثیرگذاری‌ای را رد کند، بلکه با تصفیهٔ خویش به کشف آن مکان پنهان درونی برسد، مکانی درونی که از آن‌جا سیر انسانیِ کاملاً متفاوتی شکل خواهد گرفت؛ به عبارت دقیق‌تر سیر انسانی‌ای که بی‌شک اخلاقی خواهد بود. اما شاید، گذشته از همهٔ این‌ها، به یمن همین شرایط غیرانسانی و همین سازوکار اجتناب‌ناپذیر باشد که حسرت تمدنی را احساس می‌کنیم که سعی کند خطرِ جستجوی جایی دیگر را به غیر از آن‌جا که همه‌چیز شمارش و اندازه‌گیری می‌شود به

1. Alberto Giacometti 2. la nostalgie

جان بخرد. آثار جاکومِتّی 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 تحمیل‌شده نیز برای جاکومِتّی لازم بود تا احساس حسرت آن‌چنان در او رشد کند که به او نیروی کافی برای موفّقیت در جستجویش بدهد. انگیزه‌اش هرچه بوده باشد، مجموع آثار او به نظر من همین جستجوست که نه‌تنها به انسان معطوف می‌شود، بلکه به هر چیزی، حتی عادی‌ترین چیز، نیز برمی‌گردد. و هنگامی که هنرمند موفق می‌شود شیء یا موجود انتخاب‌شده را از ظواهر دروغین کاربردی آن بزداید، تصویر ارائه‌شده 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 موقّت 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 جاکومّتی کشف زخم پنهان هر موجود و حتی زخم هر شیء است تا این زخم به آن روشنایی ببخشد.

هنگامی که ناگهان زیر نور سبزْ مجسمهٔ «اُزیریس»[1] پدیدار شد ــ چرا که جای آن دقیقاً در کنج دیوار تعیین شده بود ــ ترسیدم. آیا به طور طبیعی چشمانم اولین عضوهای من بودند که متوجه آن شدند؟ نه. ابتدا شانه‌هایم بودند و سپس پشت گردنم که دستی به‌شدت بر آن فشار می‌آورد یا توده‌ای که مرا

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

وادار می‌کرد در هزاره‌های مصری فرو روم و در ذهن خود به آن ادای احترام کنم و، حتی، در مقابل نگاه و لبخند بی‌رحم این مجسمهٔ کوچک محو شوم. بله، این مجسمهٔ یک اِلٰه بود، اِلٰه آنچه پاینده است. (احتمالاً حدس زده‌اید که دربارهٔ مجسمهٔ اُزیریس که در زیرزمین موزهٔ لوور ایستاده است صحبت می‌کنم.) می‌ترسیدم، چرا که بی‌تردید آن شیء مجسمهٔ یک اِلٰه بود. برخی پیکره‌های جاکومتّی 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 همه‌چیز 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، تا بی‌نهایت 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 فاصلهٔ 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 مجسمهٔ بزرگ جاکومتّی است که این تابستان در ونیز به نمایش گذاشته شدند.)

مفهوم مُبدع را در هنر به‌زحمت 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 نکتهٔ دیگری را که قدری بهتر ــ اما هنوز هم بسیار گُنگ ــ درک می‌کنم این است که هر اثر هنری اگر بخواهد به چشمگیرترین ابعاد هنری دست یابد،

باید با صبر و دقتی بی‌نهایت از اولین ثانیه‌های به وجود آمدنش در هزاره‌های پیشین فرورود و اگر امکان آن باشد به اعماق تاریک و فراموش‌شدهٔ زمانی بپیوندد که مملو از مردگانی است که خود را در این اثر بازخواهند شناخت.

نه، 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 رودخانهٔ آرام عبور دهد؛ رودخانه‌ای که بر حاشیهٔ آن منتظر رسیدن نشانه‌ای از این سو و بازشناختن آن بوده‌اند.

هرچند پیکره‌های یادشدهٔ جاکومتّی 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 جاکومتّی 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 سینهٔ دو مجسمه ظرافت اسکلت را دارند طوری که

اگر به آن‌ها دست بزنی، فرومی‌ریزند. انحنای شانه ــ نقطهٔ اتصال آن به بازو ــ 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 پیشانی 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 ــ 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. آنِت[1] موهایش را کوتاه کرده است. شلوار خاکستری‌اش را، که تا روی کفش‌هایش افتاده بود، بالا می‌کشد. شش ثانیهٔ پیش می‌خندید اما اکنون دارد مجسمهٔ نیمه‌تمامی را لمس می‌کند: به مدت نیم‌دقیقه 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 ــ آن دوست چه کسی بوده؟ ــ بی‌شک برای تحریک کردن او گفته بود: «بی‌رودربایستی، آیا مغزی در ابعاد طبیعی می‌تواند در سری این‌قدر تَخت جا بگیرد؟»

جاکومتّی می‌دانست که یک مغز نمی‌تواند در جمجمه‌ای از برنز جا بگیرد، او اندازه‌های دقیق جمجمهٔ آقای رنه کُتی[2] 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؟

جاکومتّی باز هم تأکید می‌کند: ایدئالِ او مجسمهٔ کوچک کائوچوییِ بُت‌گونه‌ای است که به اهالی آمریکای جنوبی در سالن ورودی فُلی-بِرژِر[3] می‌فروشند.

او: وقتی که در خیابان راه می‌روم و از دور زنی را تماماً پوشیده می‌بینم،

1. Annette 2. René Coty 3. Folies-Bergère

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 بعدازظهر در کارگاه هستیم. دو بوم نقاشی ــ دو سَر ــ 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 بازنمی‌ایستد.

او: شروع کنیم؟

صورتم را بررسی می‌کند. سپس مطمئن می‌شود.

او: آن‌ها را دیشب طراحی کردم. از حفظ... چند طرح هم با مداد کشیدم. (مکث می‌کند)... اما خوب نیستند. می‌خواهید آن‌ها را ببینید؟

حتماً به شیوهٔ خنده‌داری جواب دادم زیرا که از این پرسش بسیار جا خورده بودم. از چهار سال پیش که جاکومتّی را مرتب می‌دیدم این اولین باری بود که به من پیشنهاد دیدن یکی از آثارش را می‌داد. باقی زمان را ــ کمی باتعجب ــ شاهد بود 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 زاییدهٔ انسانی است که دائماً در پی نوآوری است. این شخصیت کوچک یکی از پیروزی‌های اوست. جاکومتّی 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 تودهٔ بی‌شمار نهایتاً آنچه را نتوانستند هنگام زنده بودن، یعنی هنگامی که بر استخوان‌هایشان استوار بودند، ببینند، رؤیت کنند. بنابراین می‌بایست هنری ــ نه موّاج و نرم، بلکه بسیار سخت و دارای قدرت عجیبِ ورود به حوزهٔ مرگ ــ به وجود می‌آمد تا از دیواره‌های منفذدار قلمرو سایه‌ها به درون آن نفوذ کند. بی‌عدالتی ــ و آلام ما ــ بسیار عظیم خواهد شد اگر فقط یکی از میان این توده فقط یک نفر از ما را بازنشناسد، و پیروزی ما بسیار حقیر خواهد بود اگر همان توده تنها شکوه و افتخاری در آینده را برای ما باقی گذارد. آثار جاکومتّی 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 به‌منزلهٔ یک شخص، نه به‌منزلهٔ یک موجود زنده، نه به‌منزلهٔ هیچ پدیدهٔ 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 ــ و در این‌جا قدری جسارت به خرج می‌دهم ــ 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 به‌عکس، 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 منحصربه‌فرد خواهد بود ــ 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 ــ یا مجسمه‌ساز ــ است که رویکرد توصیف‌شده را برای ما عملی ساخته است. بنابراین شخص یا شیء بازنمایی‌شده 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 گفتم، 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 ــ و هم شیء واقعی‌ای که بازمی‌نماید 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 مشاهدهٔ 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 آنِت مدل آن‌ها بوده است و نیم‌تنه‌های دیئگو[1] ــ یا همهٔ الهه‌ها و آن اِله ــ را می‌شناسم و در این‌جا مکث می‌کنم: اگر در مقابل این زنان احساس می‌کنم در مقابل الهه‌ها هستم ــ در مقابل خود آن‌ها نه در مقابل مجسمه‌های آن‌ها ــ نیم‌تنهٔ دیئگو هرگز حائز این‌چنین مرتبه‌ای نبوده است، تاکنون هرگز نبوده است. به فاصله‌ای که از آن صحبت کردم عقب‌نشینی نمی‌کند ــ تا با سرعتی وحشت‌آور از آن‌جا به سوی ما بازگردد. این نیم‌تنه بیشتر به مجسمهٔ کشیشی شباهت دارد که در رده‌های بالای کلیسا باشد، نه به یک اِله. اما هر مجسمه هرچقدر هم متفاوت باشد همیشه به همان خانوادهٔ مغرور و تیره بازمی‌گردد، خودمانی و بسیار نزدیک. دست‌نیافتنی.

جاکومتّی، که این متن را برای او خوانده‌ام، از من می‌پرسد به نظر شما چرا چنین تفاوتِ گیرایی بین مجسمه‌های زنان و نیم‌تنه‌های دیئگو وجود دارد.

من: شاید به این دلیل باشد که (در جواب دادن خیلی مکث می‌کنم)... شاید به این دلیل باشد که، علی‌رغم همه‌چیز، 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 ــ و افکار من از سوی دیگر رشته رشته می‌شوند ــ ناگهان سرش را بلند می‌کند و عینک شکسته و کثیفش را از روی بینی‌اش برمی‌دارد.

1. Diego

او: شاید به این دلیل باشد که مجسمه‌های آنِت تمام‌قد هستند، در حالی که مجسمهٔ دیئگو فقط نیم‌تنهٔ اوست. دیئگو دو نیم شده است. بنابراین مطابق با هنجارهاست و همین هنجار است که او را دست‌یافتنی‌تر 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 دیئگو را چگونه از کار درمی‌آوَرْد. 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 منتهاالیه 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 رقّت‌انگیزی نشسته بود؛ کثیف 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 ــ باید مرا ببخشید، اما می‌خواهم روی کلمهٔ «دقیقاً» تأکید کنم ــ به اندازهٔ هر انسان دیگری ارزش دارد. «با خود گفتم، هرکس می‌تواند فراسوی زشتی‌اش، کم‌عقلی‌اش یا خباثتش 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 جاکومتّی 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 نقطهٔ ارزشمندی است که در آن انسان به آنچه در وجودش تقلیل‌ناپذیر است بازمی‌گردد: تنهایی‌ای که او را معادل هر شخص دیگری می‌کند.

بنابراین اگر عامل تصادف منحل شود ــ چرا که اشکال جاکومتّی انهدام‌ناپذیرند ــ چه چیز باقی می‌ماند؟

سگ برنزی جاکومتّی تحسین‌برانگیز است. هنگامی که مواد عجیب قالب آن ــ گچ، نخ، پس‌مانده‌های به‌هم‌پیچیدهٔ الیاف کتان ــ از یکدیگر جدا می‌شدند، به‌مراتب 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 پوزهٔ کشیده‌اش را روی سطح زمین تکان می‌دهد. سگ لاغر است.

آن گربهٔ شگفت‌آور را فراموش کرده بودم: گربه‌ای گچی، از پوزه تا دُم 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 انحنای ستون فقرات با انحنای پا هماهنگی دارد. اما این امضا هم به نوبهٔ خود ستایشی پرشکوه از تنهایی است.

این منطقهٔ مخفی، این تنهایی که موجودات ــ و همین‌طور اشیا ــ 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. خب، 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 به‌آهستگی 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 کارمندانی با پشت خمیده، همگی متمرکزشده 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 مَرکَب، آن‌قدر سریع ترسیم می‌شود، آن‌قدر سریع در انحناهای پرپیچ و خم خود به دست می‌آید که هر موجودی در آنچه تازه‌ترین و بی‌بدیل‌ترین بخش اوست، خود را جلوه‌گر می‌سازد ــ و همواره صحبت از یک زخم است ــ 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 ــ شهری که از تنهایی ساخته شده ــ تحسین‌برانگیز می‌بود اگر اتوبوس من از کنار عشاقی عبور نمی‌کرد که از میدانی می‌گذرند: آن‌ها شانه به شانهٔ 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 فردیّتی انکارناپذیر.

نمی‌توانم پیکره‌ها را لمس نکنم: چشمانم را می‌بندم و دستم به‌تنهایی 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 جاکومتّی 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 ــ نهایتاً ــ دستم زنده می‌شود، دستم می‌بیند.

زیبایی آن‌ها ــ منظورم پیکره‌های جاکومتّی است ــ به نظرم در رفت و آمد بی‌وقفه و پی در پی 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 ترکنیم. او قهوه می‌نوشد. برای این‌که زیباییِ خاص خیابان آلِزیا[1]

1. Alésia

را بهتر به ذهن بسپارد، می‌ایستد: زیبایی برگ‌های هندسی‌شکل و شفاف درختان اقاقیا، که در نور خورشیدْ 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 نکتهٔ 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 جاکومتّی ــ و بی‌شک بعضی اهالی پاریس ــ می‌دانیم که او در این شهر ساکن است، شخصی با آراستگی بسیار، ظریف، مغرور، شق و رق، عجیب و خاکستری ــ [اما] خاکستری‌ای بسیار لطیف. صحبت از خیابان «اُبرکامپف»[1] است، که، بی‌پروا، نام خود را تغییر می‌دهد و کمی بالاتر خیابان «مِنیل‌مُنتان»[2] نام می‌گیرد. زیبا مانند سوزنی [ظریف] تا آسمان بالا می‌رود. اگر کسی تصمیم بگیرد با اتومبیل از بلوار وُلتر[3] آن را بپیماید، به‌تدریج 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 می‌گرود، 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 خیابانْ گم شده؟ حتی

1. Oberkampf 2. Ménilmontant 3. Voltaire

زیباتر از پیش است. هیچ‌چیز ــ هیچ‌چیز! ــ نخواهد توانست آن را زشت کند.

پس چه اتفاقی افتاده؟ لطافتی این‌چنین والا را از کجا ربوده است؟ چگونه می‌تواند همزمان این‌قدر لطیف و این‌قدر دست‌نیافتنی باشد و چگونه کاری می‌کند که با احترام به او نزدیک شویم؟ امیدوارم جاکومتّی مرا ببخشد اما به نظرم می‌رسد که این خیابانِ تقریباً ایستاده چیزی غیر از یکی از پیکره‌های بزرگ او نیست، همزمان مضطرب، لرزان و آرام.

«Il n'est pas juequ'aux pieds das statues ...»[1]

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

به نظر می‌رسد پیکره‌های او متعلّق به عصری مرده‌اند، و زمان و شب هوشمندانه آن‌ها را پرداخته‌اند و سپس فرسوده‌اند تا حالتِ 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 باقی‌ماندهٔ 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. ــ م.

اما چه شعله‌هایی!

جاکومتّی به من گفت که پیش‌تر این فکر به ذهن او رسیده که پیکره‌ای بسازد و آن را دفن کند. (بلافاصله شخص فکر می‌کند: «باشد که خاک به او آرامش دهد») نه به این دلیل که آن پیکره کشف شود یا حتی بسیار بعدتر، هنگامی که خود او و حتی خاطرهٔ نام او محو شده باشد، آن را بیابند.

آیا دفن کردن پیکره پیشنهاد دادن آن به جمع مردگان بود؟

در مورد تنهایی اشیا.

او: روزی، در اتاقم، کیفی را نگاه می‌کردم که روی صندلی‌ای قرار داده شده بود. واقعاً این احساس به من دست داد که نه‌تنها هر شیء تنهاست بلکه وزن خود را نیز ــ یا شاید بهتر بگویم «بی‌وزنی» خود را نیز ــ داراست که مانع از آن می‌شود تا بر شیء دیگری سنگینی کند. آن کیف تنها بود آن‌قدر تنها که احساس می‌کردم می‌توانم صندلی را بردارم بی‌آن‌که کیف جابه‌جا شود. او جای خود، سنگینی خود و حتی سکوت خود را داشت. دنیا سَبُک بود، سَبُک...

اگر می‌خواست برای کسی که به او احترام می‌گذارد یا دوستش دارد بفرستد، شاید، با یقین به این‌که باعث افتخار او خواهد شد، قطعه‌ای چوب گرد یا تکه‌ای از پوستهٔ درخت قان را، که نزد نجار پیدا کرده بود، پیشکشش می‌کرد.

کارگاه جاکومتّی تقریباً تاریک است، او تا آن حد برای تمامی عناصر احترام قائل است که اگر آنِت گرد و غبار شیشه‌ها را پاک کند از دست او عصبانی خواهد شد. هنگامی که در کارگاهش به بوم‌های او می‌نگرم ــ از آن‌جا که نمی‌توان از بوم‌ها فاصلهٔ زیادی گرفت ــ در نظر اول برایم به صورت

درهم‌پیچیدگی خطوط مورّب، ویرگول‌ها و دایره‌های بسته جلوه می‌کنند. از این دایره‌های بسته خطوطی متقاطع بیشتر به رنگ‌های صورتی، خاکستری یا مشکی عبور می‌کند و گهگاه نیز سبز کمرنگ کمیابی با آن‌ها درمی‌آمیزد؛ درهم‌پیچیدگی بسیار ظریفی که جاکومتّی آن را طراحی کرده و احتمالاً در آن غرق شده است. اما من قصد دارم بوم را به داخل حیاط ببرم: نتیجه ترسناک است. هر چقدر دورتر می‌شوم (یعنی درِ کارگاه را باز می‌کنم، به خیابان می‌روم و بیست الی بیست و پنج متر فاصله می‌گیرم) صورت با تمام انحناهایش جلوه‌گر می‌شود، غلبه می‌کند ــ طبق همان پدیده‌ای که پیش از این توصیف شد و مختص پیکره‌های جاکومتّی است ــ به سمت من می‌آید، روی من فرومی‌ریزد و شتابان به سمت بومی که از آن جدا شده بود برمی‌گردد و به یک حضور، یک واقعیت و یک نقش‌برجستهٔ ترسناک مبدل می‌شود.

گفتم «انحناهای» پرتره اما موضوع چیز دیگری است. چرا که به نظر نمی‌رسد هیچ‌گاه دغدغهٔ جاکومتّی طیف رنگ‌ها، سایه‌ها، یا ارزش‌های رایج باشد. بدین ترتیب، شبکه‌ای از خطوط به دست می‌آید که صرفاً طراحی‌هایی درون طراحی دیگری است. اگرچه او هیچ‌گاه به کمک سایه‌ها، طیف رنگ‌ها یا هر عامل دیگری خارج از معیارهای تصویری در پی برجسته‌سازی نبوده است، در این احوال است که شگفت‌انگیزترین نقوش برجسته را به دست می‌آورد ــ و این‌جاست که دیگر فکرم از فهم عاجز می‌ماند. اگر بوم را بهتر بررسی کنم، واژهٔ «نقش‌برجسته» آن‌قدرها هم مناسب نیست. بیشتر سختی نامتزلزلی است که در آن تصویر به دست آمده، تصویری که وزن مولکولی بسیار زیادی دارد.

این تصویر مانند برخی اشکال دیگر، که آن‌ها را تصاویر زنده می‌نامیم، شروع به زندگی نکرده است. آن تصاویر «زنده» جلوه کرده‌اند چرا که در لحظه‌ای خاص از حرکتشان صید شده‌اند، چرا که بر حسب اتفاقی که تنها به تاریخ آن‌ها ارتباط دارد حضور پیدا کرده‌اند. قضیه کمابیش عکس این است:

صورت‌هایی که جاکومتّی نقاشی کرده تا آن حد زندگی را در خود انباشته‌اند که دیگر حتی یک ثانیه نیز نمی‌توانند زندگی کنند، دیگر حتی حرکتی نیست که انجام دهند و نهایتاً با مرگ آشنا می‌شوند (نه این‌که در واقع بمیرند، چراکه زندگی زیادی در آن‌ها فشرده شده است). از فاصلهٔ بیست‌متری، هر پرتره حجم کوچکی از زندگی است، سخت مانند سنگ، پُر مانند یک تخم‌مرغ که می‌تواند به‌راحتی صد پرترهٔ دیگر را تغذیه کند.

جاکومتّی چگونه نقاشی می‌کند: او بین قسمت‌های مختلف صورت اختلاف «سطح» ــ یا نما ــ برقرار نمی‌کند. یک خط، یا یک مجموعه خطوط می‌تواند برای گونه، چشم و ابرو به کار گرفته شود. برای او چشم‌ها آبی، گونه‌ها سرخ و ابروان مشکی و کمانی نیستند: گونه، چشم و ابرو یک خط ممتد را تشکیل می‌دهند. سایهٔ بینی روی گونه نمی‌افتد، یا بهتر بگوییم، اگر چنین سایه‌ای وجود داشته باشد، باید آن را مانند بخشی از صورت ترسیم کرد با همان خطوط مورب که این‌جا یا آن‌جا به کار گرفته شده‌اند.

این روزها پالِت[1] او میان شیشه‌های قدیمی اسانس رها شده است: چالهٔ آبی پرگل و لای با رنگ‌مایه‌های مختلفی از خاکستری.

ظرفیت حصر یک شیء و روان ساختن معانی خاص و منحصربه‌فرد آن در خود شیء تنها زمانی ممکن است که وجه تاریخی در تماشاگر اثر تخریب شود. او باید تلاشی استثنایی به خرج دهد تا از گردونهٔ هر نوع تاریخ خارج شود، مشروط بر آن‌که در نوعی زمان حال ابدی اسیر نشود بلکه باید به سیری بسیار سریع و بی‌وقفه از گذشته به سمت آینده وارد شود. به نوسانی از یک نهایت به نهایتی دیگر که قرار را برنتابد.

---

۱. Palette: صفحه‌ای پلاستیکی یا چوبی که برای مخلوط کردن رنگ‌ها در نقاشی به کار گرفته می‌شود.ــم.

اگر کمد را بنگرم تا نهایتاً به چیستی آن پی ببرم، هر آنچه را کمد نیست حذف می‌کنم و تلاشی که به خرج می‌دهم از من موجودی عجیب و غریب می‌سازد: این موجود، این نگرنده، کم‌کم حضور خود را از دست می‌دهد و حتی دیگر به عنوان یک مشاهده‌گر نیز حضور ندارد: او مدام به سمت گذشته و آینده‌ای نامعلوم در حال گریز است. او آن‌جا بودن خود را محو می‌کند تا کمد باقی بماند و بین او و کمد هرگونه رابطهٔ عاطفی یا ابزاری منقضی شود.

(سپتامبر ۱۹۵۷). زیباترین پیکرهٔ جاکومتّی را ــ داستان مربوط به سه سال پیش می‌شود ــ هنگامی که خم شده بودم ته‌سیگارم را بردارم، زیر میز پیدا کردم. در خاک غوطه‌ور بود، خاک آن را پنهان کرده بود و پای هر بازدیدکنندهٔ ناشی‌ای می‌توانست بخشی از آن را بپراند.

او: اگر این پیکره واقعاً تأثیرگذار باشد، خود را نشان خواهد داد حتی اگر آن را پنهان کنم.

او: قَشْ‌اَنْگ است! قَشْ‌اَنْگ است!

با این‌که لهجهٔ اهالی گریزون‌ها[1] را دارد، اما لهجه‌اش غلیظ نیست. قَشْ...اَنْگ است! چشم‌هایش از حدقه بیرون می‌زنند، لبخندش دوست‌داشتنی است، در مورد گرد و خاکی صحبت می‌کند که تمام شیشه‌های قدیمی عصاره را که میز کارگاه را اشغال کرده‌اند گرفته است.

اتاق‌خواب، یعنی اتاق آنِت و خودش، را کاشی‌های قرمز زیبایی تزیین کرده‌اند. قبلاً کف اتاق از خاک کوبیده شده بود. [گویی] در اتاق باران می‌بارید. برای او رضایت دادن به کاشی‌کاری کف مانند مرگ روحش بود. زیباترین اما کم‌جلوه‌ترین آن‌ها. به من می‌گوید هرگز خانهٔ دیگری غیر از این

۱. Grison: ناحیه‌ای در کشور سویس.ــ م.

کارگاه و اتاق‌خوابش نخواهد داشت. اگر امکانش بود ترجیح می‌داد که از این هم معمولی‌تر باشد.

روزی هنگام صرف ناهار با سارتر، گفتهٔ خود را در مورد پیکره‌ها تکرار می‌کنم: «به برنز چیزی اضافه شده است.»

سارتر در پاسخ می‌گوید: «این حرف بیش از هر چیز دیگری او را خوشحال خواهد کرد.» [و ادامه می‌دهد:] «رؤیای او این است که تماماً در پس آثار خود محو شود. او حتی خوشحال‌تر می‌بود اگر برنز به‌خودی‌خود جلوه‌گر می‌شد.»

برای بهتر رام کردن اثر هنری، معمولاً از شگردی استفاده می‌کنم: به شیوه‌ای اندکی مصنوعی، خود را در موقعیت فردی ساده‌لوح قرار می‌دهم و از اثر هنری صحبت می‌کنم ــ به‌علاوه، با خودمانی‌ترین لحن دربارهٔ آن اثر صحبت می‌کنم، حتّی کمی نیز خود را به حماقت می‌زنم. ابتدا نزدیک می‌شوم، با شما از والاترین آثار هنری صحبت می‌کنم ــ و سعی بر آن دارم که ساده‌لوح‌تر و ناشی‌تر از آنچه هستم باشم. بدین ترتیب سعی می‌کنم کمرویی‌ام را کنار بگذارم.

«چیزی که خنده‌دار است... این رنگ قرمز است... این قرمز است... این هم آبی است... در حالی که نقاشی به ما می‌گوید این گِل است...»

اثر قدری از وقار خود را از دست می‌دهد. از طریق شناختی مجدّد و خودمانی، آرام‌آرام به راز آن نزدیک می‌شوم... در مورد اثر جاکومتّی هیچ کار نمی‌توان کرد. از همان ابتدا، بسیار دور است. محال است بتوان ادای یک ساده‌لوحی خوشایند را درآورد. اثر او با تمام جدّیتش به من امر می‌کند تا به آن نقطهٔ تنها، که از آن‌جا باید رصد کرد، بازگردم.

طراحی‌های او. او تنها با قلم فلزی یا مداد سیاه سخت طراحی می‌کند ــ اغلب کاغذ یا سوراخ می‌شود یا پاره. خطوط منحنی‌ها اغلب خشک هستند، بدون نرمی، بدون لطافت. به نظر من برای او یک خط یک انسان است: با او

مانند یک همتا رفتار می‌کند. خطوط شکسته زاویه‌های حاد دارند و به نقاشی‌های او ــ به یمن مادّهٔ گرانیتی و، به نحو متناقضی، نرم مداد ــ ظاهری براق می‌بخشند. الماس‌ها. الماس‌ها بیشتر به دلیل طرز استفاده از فضاهای سفید این ظاهر را ایجاد می‌کنند. مثلاً در منظره‌ها: تمامی صفحه مانند یک الماس خواهد بود که یک سمت آن، به دلیل وجود خطوط شکسته و ظریف، مرئی است، در حالی که در آن سمتی که نور می‌تابد ــ دقیق‌تر بگوییم، در آن سمتی که نور را منعکس می‌کند ــ رؤیت چیز دیگری غیر از سفیدی ممکن نیست. این تکنیک به یمن این سفیدی‌ها طراحی‌های شگفت‌انگیز و باارزشی ایجاد می‌کند ــ حتی می‌توان از آبرنگ‌های سِزان[1] یاد کرد ــ طراحی‌هایی که طراحی‌ای نامرئی را در خود جای داده‌اند و [در آن‌ها] حسّ فضا با چنان قدرتی به دست آمده که آن را تقریباً قابل اندازه‌گیری کرده است. (من به‌ویژه به یاد نقاشیِ فضاهای درونی با آن حالت تعلیقشان بودم و همین‌طور درختان نخل، اما از آن موقع، او چهار طراحی کشیده است که میزی را در تالاری با طاق ضربی ترسیم می‌کند که از طراحی‌های قبلی بسیار فراتر می‌رود.) این چهار طراحی بازیگوش‌اند و به نحو شگفت‌آوری تراش خورده‌اند. اما سفیدی ــ سفیدی کاغذ است ــ که به دست جاکومتّی تراش خورده است.

در مورد چهار نقاشی بزرگ از یک میز.

در برخی بوم‌ها (مونه،[2] بونار،[3]...) هوا در گردش است. در نقاشی‌هایی که از آن‌ها صحبت می‌کنم، چگونه بگویم... فضا در گردش است. نور هم همین‌طور. بدون هیچ‌یک از تضادهای قراردادی ارزنده ــ تضاد سایه‌روشن ــ نور ساطع می‌شود و چند ضربهٔ قلم آن را حکاکی می‌کنند.

---

۱. Cézanne: از تأثیرگذارترین نقاشان مدرن فرانسوی و نیز از برجسته‌ترین نقاشان آمپرسیونیسم، و البته پست‌امپرسیونیسم در قرن نوزدهم میلادی.ــم.

2. Monet 3. Bonnard

درگیری‌های جاکومتّی با صورتی ژاپنی. استاد ژاپنی، «یاناییهارا»،[1] که جاکومتّی سرگرم طراحی صورت او بود، مجبور شد سفرش را دو ماه به تعویق بیندازد، زیرا جاکومتّی هیچ‌گاه از تابلویی که هر روز از نو شروع می‌کرد راضی نبود. استاد بدون پرترهٔ خود به ژاپن بازگشت. این صورت صاف، اما جدی و ملایم، نبوغ جاکومتّی را به وسوسه انداخت. تابلوهایی که از این ماجرا باقی مانده‌اند از جاذبهٔ تحسین‌برانگیزی برخوردارند: چند خط خاکستری، مایل به سفید، روی زمینهٔ خاکستری مایل به مشکی. و همان انباشتگی زندگی که از آن صحبت می‌کردم. امکان آن نیست که در تابلوها چیز دیگری، قطره‌ای بیشتر از زندگی، بگنجانیم. آن‌ها در نقطهٔ نهایی‌ای قرار دارند جایی که زندگی به مادهٔ بی‌جان شباهت پیدا می‌کند. صورت‌های تهی‌شده.

مدل می‌شوم. او با دقت ــ بی‌آن‌که خطوط را طبق نظمی هنری منظم کند ــ بخاری را با دودکشش، که پشت سر من قرار دارد، طراحی می‌کند. او می‌داند که باید دقیق باشد، وفادار به واقعیت اشیا.

او: باید دقیقاً آنچه را پیش روی ماست بکشیم.

می‌گویم: بله.

سپس، پس از یک لحظه سکوت:

او: و، علاوه بر آن، باید یک تابلو هم باشد.

[...]

تمام مدتی که او با صورت «یاناییهارا» دست و پنجه نرم می‌کرد (می‌توان تصور کرد که آن صورت هم خود را به تماشا می‌گذاشت و هم مانع می‌شد که شباهتش به بوم نقاشی منتقل شود، گویی باید از هویت منحصربه‌فرد خویش

1. Yanaihara

دفاع کند)، من در برابر منظرهٔ منقلب‌کنندهٔ مردی بودم که هیچ‌گاه اشتباه نمی‌کرد اما همواره گم می‌شد. او پیوسته دورتر در فضاهای ناممکن بدون گریز نفوذ می‌کرد. این روزها از آن فضاها بیرون آمده است و هنر او هنوز هم تحت تأثیر آن، هم تیره و تار است و هم به طرز شگفت‌انگیزی روشن. (چهار طراحی بزرگ میز بلافاصله بعد از این دوره ترسیم شده‌اند.) سارتر به من می‌گوید:

سارتر: در دورهٔ آن ژاپنی او را دیدم، اوضاعش روبه‌راه نبود.
من: او همیشه همین را می‌گوید. هیچ‌وقت راضی نیست.
سارتر: آن موقع، واقعاً ناامید شده بود.

در مورد طراحی‌ها این‌گونه نوشتم: «اشیایی بی‌نهایت گرانبها...» می‌خواستم این نکته را نیز بگویم که فضاهای سفید به کاغذْ حسی شرقی[1] ــ یا حالتی آتشین ــ می‌دهند چرا که از خطوط برای کسب حسی معنادار استفاده نشده، بلکه تنها بدین جهت ترسیم شده‌اند که به فضاهای سفید معنایی کامل ببخشند. هدف از ضربه‌های قلم آن است که به فضاهای سفید شکل و استحکام دهند. باید خوب نگاه کنیم: این اثر قلم نیست که زیباست، بلکه فضای سفید محاصره‌شده با آثار قلم است که زیباست. این خط نیست که پر است بلکه سفیدی کاغذ است که پر است.

و چرا؟

شاید به این دلیل که علاوه بر درخت نخل و حالت تعلیق که نقاشی قصد بازسازی آن را برای ما دارد ــ و فضای بسیار خاصی که این دو در آن ترسیم شده‌اند ــ جاکومتّی در پی این است که به آنچه چیزی جز غیاب مطلق ــ یا اگر ترجیح می‌دهید، یکپارچگی نامعین ــ نیست، یعنی سفیدی، و حتی عمیق‌تر از این، به صفحهٔ کاغذ، نوعی واقعیت ملموس ببخشد. یک بار دیگر به نظر

1. Valeur d'orient

می‌رسد که او خود را وقف رسالت والاسازی کاغذ سفیدی کرده است، که بدون ضربه‌های قلم او هیچ‌گاه وجود خارجی نمی‌داشت.

اشتباه می‌کنم؟ ممکن است.

با وجود این، در حالی که کاغذ سفید را روبه‌رویش سنجاق کرده است، کاملاً حس می‌کنم که در برابر راز کاغذ سفید به همان اندازه احترام و خویشتنداری از خود نشان می‌دهد که در برابر شیئی که می‌خواهد نقاشی کند.

(قبلاً قید کرده بودم که نقاشی‌های او حروفچینی خاص «ضربهٔ تاس»[1] را به یاد می‌آورند.)

مجموعهٔ آثار پیکرتراش و طراح را می‌توان «شیء نامرئی» نامید.

نه‌تنها پیکره‌ها آن‌چنان به شما نزدیک می‌شوند که گویی بسیار دور بوده‌اند، [یعنی] در عمق افقی بسیار دوردست، بلکه به نسبت آن‌ها هرکجا قرار داشته باشید، شیوه‌ای ترتیب می‌دهند که تماشاگر خود را پایین‌تر از آن‌ها احساس کند. آن‌ها در عمقی بسیار ژرف از افقی دوردست بر سکویی قرار دارند و شما در پای آن هستید. به شما نزدیک می‌شوند، با شتاب به شما می‌پیوندند و از شما می‌گذرند.

چرا که[2] مجدداً به پیکره‌های زنان بازمی‌گردم که حالا از برنزی عمدتاً صیقل‌یافته و طلایی ساخته شده‌اند: پیرامون آن‌ها فضا ارتعاش دارد. دیگر هیچ‌چیز در حال استراحت نیست. شاید به این دلیل باشد که هر زاویه

---

۱. Coup de dé: شعری طولانی از استفان مالارمه شاعر سمبولیست اواخر قرن نوزدهم که عنوان کامل آن Un coup de Dés jamais nábolira le Hasard است و در آن نوع حروف کاملاً ناهماهنگ است و حروفچینی نیز مطلقاً سیری خطی را دنبال نمی‌کند.ــم.

۲. این «چرا که» (car) چند پاراگراف بعد نیز تکرار می‌شود. گویی ژنه در حال پاسخ دادن به مکالمه‌ای درونی است.ــم.

(که شست جاکومتّی هنگام کار با خاک رس شکل می‌دهد) یا هر انحنا یا هر برآمدگی یا هر کنگره یا هر نوک پارهٔ آهن هیچ‌کدام به‌خودی‌خود در آرامش نیستند. هر کدام از آن‌ها حساسیت خالق خویش را کماکان از خود ساطع می‌کنند. هیچ نوکی یا لبه‌ای که فضا را برش بزند یا بِدَرد، مرده نیست.

پشت این پیکره‌های مؤنث شاید از صورتشان انسانی‌تر باشد. به نظر می‌رسد پشتِ گردن، شانه‌ها، گودی پهلوها، باسن‌ها از تمامی صورت «عاشقانه‌تر» تراشیده شده باشند. اگر از زاویهٔ سه‌چهارم به آن‌ها نگاه کنیم، همین تبدیل زن به الهه شاید عاملی باشد که بیش از همه بر ما تأثیر می‌گذارد. هیجان حاصل از آن گهگاه تحمل‌ناپذیر است.

(چرا که) نمی‌توانم مانع از آن شوم که به این جماعت سربازهای طلایی ــ و گهگاه نقاشی‌شده ــ که ایستاده و بی‌حرکت نگهبانی می‌دهند، فکر نکنم.

در کنار آن‌ها، آثاری مانند پیکره‌های رُدَن[1] یا مایول[2] در شرف آروغ زدن و سپس خوابیدن هستند.

پیکره‌های جاکومتّی (این زنان) از مرد مرده‌ای مراقبت می‌کنند. مرد در حال حرکت است، لاغر مانند نی. پای او خمیده است. هیچ‌گاه از حرکت بازنخواهد ایستاد و به‌راحتی روی زمین گام برخواهد داشت، روی یک گوی.

هنگامی که دوستانم متوجه شدند که جاکومتّی قصد دارد پرترهٔ من را طراحی کند (احتمالاً چهره‌ام خیلی گِرد و زمخت از کار در خواهد آمد) گفتند: «سر شما را به شکل یک تیغهٔ چاقو خواهد کشید.» نیم‌تنهٔ سفالی هنوز درست نشده است اما فکر کنم بدانم چرا، در تابلوهای مختلف، از خطوطی که به

1. Rodin 2. Maillol

نظر می‌رسند از خط مُنصِّف صورت، [یعنی از] بینی، دهان، چانه، به سمت گوش‌ها و حتی‌المقدور به سمت پشت گردن می‌گریزند استفاده کرده است. به نظرم دلیل آن این باشد که معنای یک صورت صرفاً هنگامی که از روبه‌رو دیده شود به اوج خود می‌رسد و همه‌چیز باید از این مرکز نشئت بگیرد تا آنچه را در پس آن مخفی است تغذیه و تقویت کند. از بازگو کردن این نکته به شیوه‌ای این‌چنین ناشیانه بسیار ناراحتم، اما به نظرم می‌رسد که ــ مانند هنگامی که موها را از پیشانی و شقیقه‌ها به عقب می‌کشیم ــ نقاش معنای صورت را عقب می‌کشد و به پشت بوم می‌برد.

نیم‌تنه‌های دیگو را می‌توان از تمامی زوایا نگاه کرد: از زاویهٔ سه‌چهارم، نیم‌رخ، از پشت...، باید آن‌ها را از روبه‌رو دید. معنای صورت ــ [یعنی] شباهت عمیق آن ــ به جای این‌که روی صورت انباشته شود، از آن می‌گریزد، در بی‌نهایت غرق می‌شود، در جایی که هیچ‌گاه به آن دسترسی نبوده، در پشت پیکره.

(واضح است که سعی اصلی من بر این است که احساسی را بیان و توصیف کنم، نه این‌که تکنیک‌های هنرمند را توضیح دهم.)

اندیشه‌ای که جاکومتّی اغلب تکرار می‌کند:

باید ارزش هرچیز را برجسته ساخت...

فکر نمی‌کنم حتی یک بار، تنها یک بار، در زندگی با دیدی تحقیرآمیز موجود یا شیئی را نگاه کرده باشد. هر کدام باید در گرانبهاترین تنهایی خویش بر او جلوه کند.

او: هیچ‌گاه نخواهم توانست در پرتره تمامی قدرتی را منعکس کنم که یک سر واجد آن است. نَفْسِ واقعهٔ تجربه کردن این امر ارادهٔ قوی و نیروی بسیار می‌طلبد...

در مقابل مجسمه‌هایش، باز هم احساسی دیگر: همگی اشخاص بسیار زیبایی هستند اما به نظر می‌رسد غمگینی و افسردگی‌شان را بتوان با غمگینی و تنهایی یک انسان معلول مقایسه کرد، معلولی که اگر ناگهان برهنه شود، نقص اندامش را در معرض دید می‌بیند و در عین حال، خودِ او آن را به دنیا عرضه می‌کند تا تنهایی و افتخار خود را بدین ترتیب به تماشا گذارد. زوال‌ناپذیر.

برخی شخصیت‌های ژوهاندو[1] این شکوه عریان را دارند: مثلاً «پرودانس اُت شُم».[2]

شادی دیرآشنا و دائماً نوی انگشتانم هنگامی که، با چشمان بسته، آن‌ها را روی پیکره‌ای به گردش درمی‌آورم.

با خود می‌گویم، بی‌شک، هر پیکرهٔ برنزی به انگشتان همین حس خوشبختی را انتقال می‌دهد. می‌خواهم نزد دوستانی که صاحب دو پیکرهٔ کوچک از کپی‌های دقیق دوناتلو[3] هستند این تجربه را از سر بگیرم: برنز دیگر جواب نمی‌دهد، لال است و مرده.

باید گفت جاکومتی پیکرتراشی است که برای نابینایان مجسمه می‌سازد.

اما پیش‌تر، ده سال پیش، هنگامی که دستم، انگشتانم و کف دستم چراغ‌های پایه‌بلند او را لمس می‌کرد، همین لذت را احساس کردم. در واقع این دست‌ها و نه چشم‌های جاکومتّی هستند که اشیای او را، پیکره‌های او را، درست می‌کنند. او آن‌ها را در رؤیا نمی‌بیند، آن‌ها را می‌زید.

او شیفتهٔ مدل‌هایش می‌شود. آن ژاپنی را دوست داشت. به نظر می‌رسد دغدغهٔ او برای انتقال [مدل] به صفحهٔ کاغذ کاملاً مطابق با احساسی باشد که پیش‌تر به آن اشاره شد: والاسازی صفحهٔ کاغذ یا بوم نقاشی.

---

۱. Marcel Jouhandeau: نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۸۸ـ۱۹۷۹) که خود از نوعی معلولیت رنج می‌برد. ــ م.

2. Prudence Hautechaume 3. Donatello

در کافه. هنگامی که جاکومتّی در حال مطالعه است، عربی حقیر و تقریباً نابینا کافه را تا حدی به هم می‌ریزد و به یکی دو مشتری ناسزا می‌گوید... مشتری‌ای که به او توهین شده با خباثت مستقیماً در چشمان فرد نابینا نگاه می‌کند و آرواره‌هایش را تکان می‌دهد، گویی خشم خود را می‌بلعد.

عرب لاغر است و قدری احمق. به دیواره‌ای محکم اما غیرقابل رؤیت برخورد می‌کند. او از جهانی که در آن نابینا، ناتوان و احمق است چیزی نمی‌فهمد و به آن بد و بیراه می‌گوید.

«اگر عصای سفیدت را نداشتی!» مرد فرانسوی این را بر سر عربی که به او ناسزا گفته بود نعره می‌زند... این نکته را در خفا تحسین می‌کنم که یک عصای سفیدْ نابینایی را مقدس‌تر از یک پادشاه، قوی‌تر از ورزیده‌ترین گاوبازها جلوه دهد.

به مرد عرب سیگاری تعارف می‌کنم. انگشتانش دنبال آن می‌گردند، آن را قدری تصادفی پیدا می‌کند. او کوتاه‌قد، لاغر، کثیف، کمی نیز مست است، لکنت زبان دارد و آب دهانش از گوشهٔ لبش سرازیر می‌شود. ریش او تنک است و درست اصلاح نشده. درون شلوارش نمی‌توان پایی فرض کرد. به‌زحمت سرپا می‌ایستد. در انگشتش حلقه‌ای است. به زبان خودش چند کلمه‌ای می‌گویم:

«زن داری؟»

جاکومتّی به مطالعهٔ خود ادامه می‌دهد و جرئت نمی‌کنم مزاحم او شوم. شاید رفتار من با مرد عرب او را عصبی می‌کند.

«نه... زن ندارم.»

[...]

چشمان سفید، بی‌رنگ و بی‌نگاه او دائم در حرکت‌اند.

«... و من عذاب خواهم شد... خدا مرا عذاب خواهد کرد... نمی‌دانی چه کارهایی کرده‌ام...»

مطالعهٔ جاکومتّی خاتمه یافته است، عینک شکسته‌اش را از چشمانش برمی‌دارد، آن را در جیبش می‌گذارد و از کافه بیرون می‌رویم. می‌خواهم در مورد آن اتفاق نظرم را بگویم، اما او چه جوابی به من خواهد داد، من چه خواهم گفت؟ می‌دانم که او مانند من می‌داند که این بیچاره ــ با خشم و نفرت ــ آن نقطه‌ای که او را شبیه همه و [در عین حال] ارزشمندتر از باقی دنیا می‌سازد در خود حفظ می‌کند: آنچه باقی می‌ماند، هنگامی که او در خود تا حد ممکن فرو رفته است، مانند زمانی است که دریا عقب می‌نشیند و ساحل را رها می‌کند.

این روایت را نقل کردم چرا که به نظرم مجسمه‌های جاکومتّی عقب نشسته‌اند و ساحل را رها کرده‌اند و به آن نقطهٔ رمزآلود رفته‌اند که نه می‌توانم آن را توصیف کنم نه تدقیق، آن نقطه‌ای که باعث می‌شود هرگاه انسانی به آن پناه ببرد، گرانبهاتر از باقی دنیا شود.

خیلی پیش‌تر از این ماجرا، جاکومتّی از ماجرای عشقش به پیرزنی دوره‌گرد، جذاب اما با لباس‌های پاره و مندرس و به احتمال زیاد کثیف صحبت کرده بود. هنگامی که با هم بودند، او می‌توانست برآمدگی کیست‌های سرِ تقریباً بی‌موی او را ببیند.

او: من او را خیلی دوست داشتم. هنگامی که دو سه روز خبری از او نمی‌شد، به خیابان می‌رفتم تا ببینم آیا خبری از او می‌شود یا نه... به اندازهٔ تمام زن‌های زیبا ارزش داشت، این‌طور فکر نمی‌کنید؟

من: بایستی با او ازدواج و او را خانم جاکومتّی معرفی می‌کردید.

به من نگاه می‌کند، کمی لبخند می‌زند:

او: این‌طور فکر می‌کنید؟ اگر این کار را می‌کردم، مرد عجیبی بودم، نه؟

من: بله.

باید پیوندی بین این پیکرهای جدی و تنها و علاقهٔ جاکومتّی به زنان خیابانی وجود داشته باشد. شکر خدا که همه‌چیز را نمی‌توان توضیح داد و

من این پیوند را به‌وضوح درک نمی‌کنم اما آن را حس می‌کنم. روزی، او به من گفت:

او: آنچه در این زن‌ها مرا جذب می‌کند، این است که هیچ فایده‌ای ندارند. فقط هستند. همین.

فکر نمی‌کنم ــ شاید هم اشتباه کنم ــ که حتی یک نفر از آن‌ها را هم نقاشی کرده باشد. اگر این کار را انجام می‌داد، خود را در مقابل موجودی می‌دید با تنهایی خویش که به آن تنهاییِ دیگری که حاصل ناامیدی یا خلأ بود اضافه می‌شد.

پاها یا پایه‌هایی عجیب! به این نکته بازمی‌گردم. جاکومتی به همان اندازه که (در هر صورت، در نظر اول) از ضوابط مجسمه‌سازی یعنی آگاهی از فضا و بازسازی آن پیروی می‌کند، در این‌جا به نظر می‌رسد که، و باشد که مرا ببخشد!، آیینی خصوصی را دنبال می‌کند که بر حسب آن شالوده‌ای سلطه‌جو، زمینی و فئودالی به پیکره می‌بخشد. تأثیر این شالوده بر ما جادویی است... (به من خواهند گفت که کل پیکره جادویی است، بله، اما بی‌قراری و جادوزدگی‌ای که از مشاهدهٔ این پای معیوب شگفت‌انگیز ناشی می‌شود با احساس ناشی از مشاهدهٔ دیگر مجسمه‌ها در یک رده قرار ندارد. صادقانه بگویم، فکر می‌کنم این‌جا گسستگی در کار جاکومتّی وجود دارد: او در هر دو شیوهٔ متضادش تحسین‌برانگیز است. با شکل سر، شانه‌ها، بازوان، باسن، ما را به اشراق می‌رساند و با طرح پاها مسحورمان می‌کند.)

اگر جاکومتّی می‌توانست خود را به گَرد یا به خاک تقلیل دهد در آن صورت چقدر خوشحال می‌بود!

اما «زن‌ها»؟

گرد و غبار به‌زحمت می‌تواند قلب «زنان جلف» را برباید و فتح کند. قلب

آن‌ها شاید بتواند لای چروک‌های پوستشان لانه کند تا قدری چرک داشته باشند.

از آن‌جا که جاکومتّی ــ پس از درنگی که می‌رفت تا با مرگ من یا با مرگ او پایان پذیرد ــ به من پیشنهاد انتخاب یکی از آثارش را می‌دهد، یکی از تابلوهای کوچک از سر خودم را انتخاب می‌کنم، (و این‌جا، در پرانتز بگویم که) این سَر در واقع بسیار کوچک است. سرم روی بوم نقاشی بیش از هفت سانتیمتر ارتفاع در سه و نیم یا چهار سانتیمتر پهنا ندارد، با وجود این، قدرت، وزن و ابعاد سَر واقعی مرا دارد. هنگامی که تابلو را از آتلیه خارج می‌کنم تا آن را ببینم، معذب می‌شوم چرا که همان‌قدر در تابلو هستم که روبه‌روی آن و در حال تماشای آن ــ بنابراین تصمیمم را در مورد این سر کوچک می‌گیرم. (سری پر از شور زندگی و آن‌قدر سنگین که به صورت گلولهٔ سُربی کوچکی در حال حرکت جلوه می‌کند.)

او: خب، آن را به شما هدیه می‌کنم. (به من نگاه می‌کند) بدون شوخی. مال شـــما. (بوم نقاشی را نگاه می‌کند و با قوای بیشتری، گویی که یکی از ناخن‌هایش را می‌کَند، می‌گوید:) مال شماست. می‌توانید آن را با خود ببرید... اما بعداً... باید یک تکه بوم بالای آن اضافه کنم.

اکنون که آن را به من نشان می‌دهد، در واقع این تصحیح واجب به نظر می‌رسد، همان‌قدر برای خود بوم که برای سر کوچک من که در آن کوچک‌تر هم شده است، برای سَری که به این ترتیب تمامی وقار و سنگینی خود را به دست می‌آورد.

روی یک صندلی آشپزخانهٔ بسیار ناراحت نشسته‌ام، کاملاً صاف، بی‌حرکت، شق و رق (اگر تکان بخورم، او به‌سرعت مرا به نظم، سکوت و آرامش بازخواهد گرداند).

او (در حالی که مرا با حالتی شگفت‌زده نگاه می‌کند): «چقدر زیبا هستید!» اگر اشتباه نکنم با قلم‌مو دو یا سه ضربه به بوم می‌زند بی‌آن‌که نگاهش از نفوذ در

من بازایستد. و باز هم گویی برای خود زمزمه می‌کند: «چقدر زیبا هستید.» سپس این سحرآمیزترین نکته را اضافه می‌کند: «مانند همه، نه؟ نه بیشتر، نه کمتر.»

او: هنگامی که قدم می‌زنم، هرگز به کارم فکر نمی‌کنم.

شاید این نکته صحیح باشد اما به محض این‌که وارد کارگاهش می‌شود، شروع به کار می‌کند. در واقع، به شیوه‌ای عجیب. او همزمان به سمت خلق پیکره کشیده می‌شود ــ بنابراین از این‌جا و از هر دسترسی‌ای خارج است ــ و در عین حال [در همین‌جا] حاضر است. از کار کردن روی سُفال دست نمی‌کشد.

مانند این اواخر پیکره‌ها ــ که از خاک رُس قهوه‌ای ساخته شده‌اند ــ بسیار بلند هستند، او پیش روی مجسمه‌ها ایستاده و انگشتانش مانند انگشتان باغبانی که یک بوتهٔ گل سرخ رونده را هرس می‌کند یا قلمه می‌زند بالا و پایین می‌رود. انگشتان در تمامی طول پیکره بازی می‌کنند. و کل کارگاه به تپش درمی‌آید و زنده می‌شود. این حس عجیب را دارم که وقتی او این‌جاست، پیکره‌های قدیمی‌تر و کامل‌شده، بی‌آن‌که او به آن‌ها دست بزند، دچار دگردیسی می‌شوند و تغییر می‌کنند چرا که او سرگرم کار روی پیکرهٔ یکی از خواهرانشان است. در واقع، این کارگاه که در طبقهٔ همکف قرار دارد، هر لحظه در شُرُف فرو ریختن است. داخل آن از چوب برّاق است که با پودری خاکستری پوشانده شده. پیکره‌های گچی که تکه‌ای طناب، زائده‌های الیاف کتان یا مفتولی از آن‌ها رد شده، بوم‌های نقاشی که آن‌ها نیز به رنگ خاکستری هستند، از خیلی پیش‌تر آن آرامش نزد فروشندهٔ لوازم نقاشی را از دست داده‌اند. همه‌چیز لک شده، تکه‌تکه و بی‌ثبات است و به‌زودی فرو خواهد ریخت، همه‌چیز به سوی انحلال پیش می‌رود، همه‌چیز موّاج است: اما همهٔ این‌ها گویی در واقعیتی مطلق به چنگ آمده است. هنگامی که کارگاه را ترک

می‌کنم، هنگامی که در خیابان هستم، آن موقع است که دیگر هیچ‌چیز از آنچه پیرامون مرا فراگرفته، حقیقی نیست. آیا می‌توانم این را بگویم؟ در این کارگاه مردی آرام‌آرام می‌میرد، فرسوده می‌شود و در برابر چشمان ما به هیئت الهه‌هایی دگردیسی می‌یابد.

جاکومتّی نه برای معاصران خود کار می‌کند، نه برای نسل‌های آینده: پیکره‌هایی خلق می‌کند که نهایتاً مردگان را شیفتهٔ خود می‌سازد.

آیا قبلاً این را گفتم؟ هر شیئی که جاکومتّی ترسیم یا نقاشی کرده باشد دوستانه‌ترین و محبت‌آمیزترین فکر او را به ما منتقل می‌کند. هیچ‌گاه در شکلی پریشان به ما جلوه نمی‌کند، هیچ‌گاه نمی‌خواهد هیولا پنداشته شود! به‌عکس، نوعی دوستی و آرامش اطمینان‌بخش را از دوردست با خود هدیه می‌آورد. یا، اگر آثار او اضطراب‌آورند، به این خاطر است که تا این اندازه خالص و کمیاب هستند.

با اشیایی مانند سیب، بطری، محلول، میز و نخل هماهنگ شدن مستلزم اجتناب از هر گونه مصالحه است.

نوشتم که نوعی صمیمیت از اشیا ساطع می‌شود، که آن‌ها اندیشه‌ای صمیمی را به ما منتقل می‌کنند... این عبارت با قدری گزافه‌گویی همراه است. در مورد ورمِر[1] شاید درست باشد. جاکومتّی چیز دیگری است: مسئله این نیست که او آثار خود را «انسانی‌تر» کرده است ــ چرا که قابل استفاده‌تر و دائماً قابل استفاده توسط انسان است ــ و در نتیجهٔ آن، شیئی که جاکومتّی آن را نقاشی کرده ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد و به ما اطمینان می‌بخشد. به این دلیل نیز نیست که بهترین، لطیف‌ترین و حساس‌ترین بخش حضور انسانی را در آن شیء آورده است، به‌عکس، به این دلیل است که «این شیء» در تمامی

1. Vermeer

طراوت سادهٔ شیء بودنشْ همان «شیء» است. خود آن و دیگر هیچ. «آن شیء» در تنهایی مطلقش.

این نکته را بسیار بد بیان کردم، این‌طور نیست؟ شیوهٔ دیگری را امتحان کنیم: به نظر من برای نزدیک شدن به اشیا، نگاه و سپس قلم جاکومتّی خود را از هر نوع پیش‌داوری برده‌وار عاری می‌سازد. تحت عنوان والاسازی ــ یا فروکاهی، طبق شیوهٔ رایج کنونی ــ جاکومتّی از افزودن کوچک‌ترین سایهٔ انسانی بر شیء امتناع می‌ورزد، حتی اگر این سایه ظریف یا سخت یا کشیده باشد.

در برابر یک محلول می‌گوید:

«این یک محلول است، خودش است.» نه چیزی بیش از این.

و این اظهارنظر ناگهانی نقاش را روشن می‌کند. محلول، روی کاغذ، در ساده‌ترین عریانی خویش خواهد آمد.

عجب احترامی برای اشیا! هر کدام زیبایی خود را داراست، زیرا هر کدام هستی «منحصربه‌فرد» خود را دارد، در هر شیء امر جایگزین‌ناپذیر جای دارد.

بدین ترتیب، هنر جاکومتّی هنری اجتماعی نیست چرا که اگر می‌بود، بین اشیا ارتباطی اجتماعی ــ [از نوع] انسان و تراوشاتش ــ برقرار می‌کرد. هنر او بیشتر از نوع جامعه‌گریزهای اشرافی است، جامعه‌گریزهایی تا آن حد خالص که آنچه می‌تواند آن‌ها را متحد کند، آگاهی‌ای مجدد از تنهایی هر موجود و هر شیء است. «به نظر می‌رسد شیء می‌گوید من تنها هستم. بنابراین در الزامی قرار دارم که بر ضد آن کاری نمی‌توانید انجام دهید. اگر فقط آنچه هستم باشم، زوال‌ناپذیرم. چون آنچه هستم مطلق و کامل است، تنهایی من به ملاقات تنهایی شما می‌آید.»

«راز رامبراند»[1]

مهربانی‌ای خشن. از این کلمه برای ادای سریع اصل مطلب استفاده می‌کنم. به نظر می‌رسد آخرین چهره‌نگاری او کمابیش این نکته را عنوان می‌کند: «چنان هوشی از خود بروز خواهم داد که حتی حیوانات وحشی نیز از مهربانی من آگاه شوند.» تفکر اخلاقی‌ای که او را هدایت می‌کند، جستجوی واهی آرایه‌ای برای روح نیست، اقتضای حرفهٔ اوست یا بهتر بگوییم حرفهٔ او این تفکّر را با خود به همراه می‌آورد. این نکته را می‌توان درک کرد چرا که خوش‌اقبالی‌ای تقریباً منحصربه‌فرد در تاریخ هنر باعث می‌شود نقاشی که در برابر آینه با لذتی کمابیش خودشیفته ظاهر خویش را می‌نگرد، برای ما به موازات آثارش تعدادی چهره‌نگاری شخصی به جا بگذارد تا بتوانیم از ورای آن‌ها تحول شیوهٔ او و اثر آن بر این انسان را دنبال کنیم. مطلب از این قرار است یا درست عکس این؟

در تابلوهای پیش از سال ۱۶۴۲، گویی رامبراند شیفتهٔ شکوه و جلال است اما شکوه و جلالی که جای دیگری جز در تابلو منعکس نشده. شکوه

1. Le secret de Rembrandt

چهره‌نگاری‌های شرقی یا صحنه‌هایی از روایات انجیلی در غنای تزیینات در و دیوارها و در لباس‌های عجیب و غریب آن‌هاست؛ اِرمیا[1] لباس بسیار زیبایی به تن دارد، پای خود را روی فرش گرانبها نهاده است، جام‌های بالای صخره از طلا هستند و همهٔ این جزئیات به چشم می‌آیند. می‌توان حس کرد که رامبراند از ابداع یا بازنمایی تجملات قراردادی [در تابلوهایش] راضی است، همان‌طور که از خلق تابلوی عجیب ساسکیا، الههٔ شکوفایی[2] یا تابلوی دیگری با تصویر خود او و ساسکیا روی زانویش با لباس‌هایی شگفت‌انگیز، در حالی که لیوان خود را بلند کرده، هم راضی است. یقیناً از دوران جوانی افرادی کم‌بضاعت را نقاشی کرده ــ و اغلب آن‌ها را با جامه‌های مندرس اما مجلل آراسته بود ــ اما به نظر می‌رسد رامبراند در همان حال که رؤیای شکوه و ثروت را در سر می‌پروراند، نگاهش به سمت افتادگی و حقارت چهره‌ها می‌گروید. برای نمونه، لطافت حسی‌ای که ــ به غیر از موارد استثنایی بسیار نادر ــ هنگام طراحی یک پارچه از دست او روان می‌شود به محض تصویرگری یک صورت آن را رها می‌کند. حتی هنگامی که جوان بود، صورت‌هایی را ترجیح می‌داد که آثار گذشت زمان بر آن‌ها دید شود.

شاید به دلیل حسّ همدردی، یا ذوق ناشی از دشواری (یا آسانی؟) نقاشی کردن آن‌ها، یا مشکل بودنِ به تصویر کشیدن چهرهٔ یکی از اجدادش؟ کسی چه می‌داند؟ اما، به هر حال، این صورت‌ها به خاطر «ابهت تصویری»[3]شان انتخاب شده‌اند. او آن‌ها را با ذوق و ظرافت به تصویر می‌کشد اما حتی در نقاشی چهرهٔ مادرش هیچ اثری از محبّت به چشم

---

۱. Jérémie: از پیامبران قوم حضرت موسی (ع). داستان وی و خَرَش در عهد عتیق آمده است. عنوان کامل تابلوی رامبراند اِرمیا در حال اشک ریختن بر خرابه‌های اورشلیم است.ــم.

۲. *Saskia en Flore*: «ساسکیا» دختر جوانی بود که رامبراند (۱۶۰۶–۱۶۶۹) او را به همسری گرفت. ساسکیا حوالی سال ۱۶۴۲ درگذشت. عنوان تابلو را می‌توان ساسکیا، الههٔ شکوفایی ترجمه کرد چراکه «Flore» یا «Flora» در اسطوره‌شناسی روم باستان الههٔ رویش گیاهان و شکوفایی بوده است.ــم.

3. Pittoresque

نمی‌خورد. چین و چروک‌های درهم‌تنیده، شیارهای پوست و زگیل‌ها همگی با وسواس منظور می‌شوند، امّا در سطح بوم باقی می‌مانند. با آن حرارتی که از موجودی زنده برمی‌خیزد تغذیه نمی‌شوند، آن‌ها [صرفاً] آرایه هستند. دو تابلوی چهره‌نگاری از مادام تریپ[1] در گالری ملی،[2] دو تابلو از سر پیرزنانی که تجزیه شده و در برابر چشمان ما فاسد می‌شوند، با بیشترین محبت نقاشی شده‌اند. باید در سطور بعدی دلیل استفاده از این کلمه را هنگامی که شیوهٔ نقاش بیش از حد بی‌رحمانه می‌شود توضیح دهم. در این‌جا، سالخوردگی دیگر به‌مثابهٔ شکوه تصویری تلقی نمی‌شود و به کار نمی‌آید، بلکه عاملی است که می‌تواند مانند هر چیز دیگر دوست‌داشتنی باشد. اگر خطوط تابلوی مادرش در حال مطالعه[3] را کنار بزنیم، زیر چین و چروک‌ها همان دختر جوان جذابی را که هنوز درون او هست بازمی‌یابیم. ولی ما خطوط تابلوی مادام تریپ را کنار نمی‌زنیم، آن چهره صرفاً همین است و با تمام قوا خود را نشان می‌دهد. همین‌جاست. نورانی است و به‌یقین از چنان بداهتی برخوردار است که پردهٔ شکوه تصویری را می‌درد.

پیری چشمنواز باشد یا نه، در تابلوها هست. بنابراین زیباست و مملو از غنایِ... . آیا برای شما پیش آمده که زخمی مثلاً روی آرنج داشته باشید که عفونت کرده باشد؟ روی آن دَلَمِه بسته. با ناخن‌هایتان آن را جدا می‌کنید. زیر آن، رشته‌های چرکی که این دلمه را تغذیه می‌کنند، به اعماق بدن می‌روند... . پناه بر خدا، تمام بدن برای تغذیهٔ این زخم تلاش می‌کند. هر سانتیمترمربع از استخوان‌های دست یا لب خانم تریپ هم همین‌طور است. چه کسی موفق شده این جزئیات را منتقل کند؟ نقاشی که صرفاً قصد داشته آنچه را هست، انعکاس دهد و با به تصویر کشیدن چهره، با دقت تمام، تنها می‌توانسته تمامی اقتدار آن ــ یعنی زیبایی‌اش ــ را منعکس کند؟ یا شاید مردی که ــ با

1. M^me Trip

۲. National Gallery: یکی از بزرگ‌ترین گالری‌های نقاشی در لندن.ــم.

3. *Sa mère lisant*

ممارست در مراقبه؟ ــ پی برده هر چیز شرافتِ خاص خود را دارد و حال باید بیشتر به ترسیم آن چیزی بپردازد که در ظاهر فاقد آن شرافت است؟

این نکته در کتاب‌ها آمده است که رامبراند برای نمونه برخلاف هالس[۱] به‌ندرت می‌توانست نقاشی‌ای شبیه به مدل‌هایش بکشد؛ به عبارت دیگر، او نمی‌توانست بین انسان‌ها تفاوت قائل شود. اگر او این تفاوت را نمی‌دید، شاید، به دلیل فقدان آن بود؟ یا شاید به این دلیل بود که این تفاوت برای دیدگانش فریبی بیش نبود؟ چهره‌نگاری‌های او، در واقع و به‌ندرت، نشانی از شخصیتِ مدل را به ما عرضه می‌کنند: فردی که مقابل نقاش است، از پیش، نه پست است، نه بزدل، نه بلندقد، نه کوتاه، نه خوب، نه بد: [اما] هر لحظه می‌تواند هر کدام از این‌ها باشد. اما هیچ‌گاه آن ویژگی مضحک، که محصول قضاوتی بر مبنای پیش‌فرض است، [در تابلوهای] او دیده نمی‌شود. [از سوی دیگر] مانند تابلوهای فرانس هالس، هیچ‌گاه طبعی سرخوش، اما فرّار، آن‌ها را درنمی‌نوردد. با وجود این، مانند دیگر ویژگی‌ها، وقوع این امر نیز همواره محتمل است.

بجز تیتوس[۲] ــ که پسر اوست ــ و چهره‌ای خندان دارد، هیچ چهرهٔ دیگری آرام نیست. به نظر می‌رسد همگی بار بسیار سنگین و عظیم داستانی غم‌انگیز را با خود حمل می‌کنند. تقریباً همیشه، شخصیت‌ها با ظاهری درخود فرورفته و خوددار به گردبادی می‌مانند که برای یک ثانیه به حالت احترام ایستاده باشد. آن‌ها سرنوشتی بسیار متراکم را در خود دارند که دقیقاً از جانب خود آن‌ها تعیین می‌شود و هر لحظه می‌توانند آن را تا انتها «تحقق» بخشند، و این در حالی است که به نظر می‌رسد دلمشغولی رامبراند صرفاً نگاه او به آدمیان است. او می‌خواهد بداند این آدمیان از چه روی

---

۱. Franz Hals: از نقاشان معروف مکتب هلند.ــم.

2. Titus

برمی‌گردانند، تا آن را در نقاشی‌های خود بیاورد. تمامی شخصیت‌های او از وجود یک زخم آگاه‌اند و درون آن پناه می‌گیرند. رامبراند می‌داند که او نیز زخمی با خود دارد، اما می‌خواهد التیام یابد. حس آسیب‌پذیری‌ای که خودنگاره‌های او به ما منتقل می‌کنند و همچنین حسّ قدرتی آمیخته با اعتمادبه‌نفس در برابر تابلوهای دیگر گواهی بر این نکته‌اند.

بی‌شک این مرد، حتی پیش‌تر از سن میانسالی‌اش، شرافت همهٔ موجودات و اشیا را، حتی بی‌مقدارترین آن‌ها را، بازشناخته بود. اما در وهلهٔ اول گویی نوعی وابستگی احساسی به خاستگاهش او را به این امر واداشته بود. در طراحی‌هایش، با ظریف‌بینی‌ای رفتارهای روزمره را به تصویر می‌کشد که عاری از احساسات نیست. در عین حال، لذت‌جویی طبیعی او، همراه با نیروی تخیّلش، در او میل به تجملات و رؤیای مراسم پرشکوه را برمی‌انگیزد.

مطالعهٔ انجیل تخیل او را به جنب‌وجوش درمی‌آورد: معماری‌های مختلف، گلدان‌ها، پوست‌ها، فرش‌ها، دستارها... او بیشتر از روایات عهد عتیق و جلوه‌های نمایشی[1] آن الهام می‌گرفت. رامبراند نقاشی می‌کند. مشهور شده و ثروتی اندوخته و از موفقیت خود راضی است. ساسکیا را با طلا و مخمل پوشانده... ساسکیا می‌میرد. اگر تنها دنیا باقی مانده و نقاشی تنها راه برای نزدیک شدن به آن است، دنیا دیگر صرفاً یک ارزش بیشتر ندارد ــ یا دقیق‌تر بگوییم، چیزی جز این ارزش نیست. و دنیا نه چیزی بیشتر از نقاشی است و نه چیزی کمتر از آن.

یک‌شبه نمی‌توان این مقدار عادت ذهنی یا لذت‌جویی را کنار گذاشت. به نظر می‌رسد رامبراند رفته‌رفته سعی بر رها شدن از آن‌ها دارد اما نه با پس زدنشان: [بلکه] با تغییر عادات در جهت سودمندی آن‌ها. شکوه و جلال

---

۱. théâtralité: این کلمه در واژگان نمایشی معنای وسیعی دارد و شامل تمامی ابزار نمایشی است که از یک متنْ نمایشی روی صحنه می‌سازد.ــم.

هنوز برای او مهم است ــ من از شکوهی خیالی و رؤیایی صحبت می‌کنم ــ و نیز قدری گرایش نمایشی. برای دفاع از این عادات، آن‌ها را به شیوهٔ عجیبی بهبود می‌بخشد: او همزمان هم شکوه و جلال رایج را برجسته‌سازی می‌کند و هم آن‌ها را آن‌چنان از ماهیت خود دور می‌کند که تشخیصشان از یکدیگر غیرممکن شود. او از این هم فراتر خواهد رفت. رامبراند جلوه‌ای که آن‌ها را گرانقدر می‌نمایاند به حقیرترین اجسام انتقال می‌دهد به طوری که هر چیزی با چیز دیگر ادغام می‌شود. هیچ‌چیز دیگر آنچه می‌نماید نیست اما آنچه، بی‌هیاهو، حقیرترین اجسام را نورانی خواهد کرد، همان شعلهٔ همواره فروزان ذوقی قدیمی برای شکوه و جلال است که به جای آن‌که بر سطح بوم نقاشی و شیء نقاشی‌شده جلوه‌گر باشد، درون آن‌ها جای گرفته است.

این فن که آهسته و شاید کورکورانه در تابلوهایش شکل گرفت، به او آموخت که هر چهره‌ای باارزش است و به هویتی انسانی، که به اندازهٔ دیگری ارزش دارد، ارجاع می‌دهد یا رهنمون می‌شود.

تا جایی که به نقاشی مربوط می‌شود، این آسیابان‌زاده، که در بیست و سه‌سالگی نقاش برجسته‌ای شده بود، در سی و هفت‌سالگی دیگر نقاش نبود. در آن هنگام با تردید تقریباً ناشیانه‌ای شروع به آموختن همه‌چیز کرد، بی‌آن‌که هیچ‌گاه برای رسیدن به استادی در آن‌ها خود را به آب و آتش بزند. و، به‌آهستگی، باز هم این نکته را کشف کرد: هر شیء شکوه خود را داراست، نه کمتر نه بیشتر از شیئی دیگر؛ وانگهی، او، رامبراند، باید آن شکوه را بازسازی کند، و به همین دلیل او شکوه منحصربه‌فرد رنگ‌ها را در معرض دید قرار می‌دهد. می‌توان گفت که او تنها نقاشی است در دنیا که هم به هنر نقاشی و هم به مدل آن همزمان احترام می‌گذارد و هر دو را توسط یکدیگر و در یک زمان به تعالی می‌رساند. اما آنچه ما را به این شدت، این‌چنین ناامیدانه، در تابلوهایش به سوی تعالی همه‌چیز ــ بدون دغدغهٔ رتبه‌بندی ــ سوق می‌دهد، نوعی انعکاس است یا دقیق‌تر بگوییم نوعی آتش

ملایم درونی است، که شاید احساس حسرت نباشد اما آتشی است که به‌تمامی خاموش نشده، [آتشی] برجامانده از آن شکوه و جلال رؤیایی و جلوه‌های نمایشی که تقریباً اثری از آن‌ها باقی نمانده است، نشانه‌هایی از زندگی‌ای که مانند هر زندگی دیگری در قراردادهای اجتماعی درگیر شده و در خدمت آن است. آن هم به چه شیوه‌ای! بی‌آن‌که آن را تخریب کند، اما با تغییر، تعدیل، سود بردن از آن و سوزاندنش. و حال، این‌جا، با نشانه‌های شکوهی بیرونی مواجهیم که همه‌چیز را روشن می‌کند، اما از درون.

رامبراند؟ به غیر از چند چهره‌نگاری خودستایانه، از ابتدای جوانی‌اش، همه‌چیز مردی نگران را در جستجوی حقیقتی که از او می‌گریزد آشکار می‌سازد. تیزبینی نگاه او را نمی‌توان کاملاً با نیاز الزامیِ خیره شدن به آینه توجیه کرد. او حتی بعضی مواقع تا حدودی خبیث به نظر می‌رسد (یادآوری کنیم که حتی برای به زندان انداختن رباخواری حاضر به پرداخت پول شد!) و همچنین متکبر (خودنمایی پر شترمرغ روی کلاه مخمل... و گردنبندهای طلا...). رفته‌رفته، سختی خطوط چهرهٔ او تعدیل می‌شود. در برابر آینه، لذت خودشیفته به نگرانی و جستجویی پرشور و سپس پراضطراب بدل می‌شود.

مدتی است با هندریکه[1] زندگی می‌کند و این زن شگفت‌انگیز باید همزمانْ هم لذت‌جویی او را ارضا کند و هم پاسخگوی تمام و کمال نیازش به مهر و محبت باشد. (اگر چهره‌نگاری‌های تیتوس را در نظر نگیریم، تنها گویی تابلوهای هندریکه مملو از عطوفت خالص و نیز سپاسگزاریِ آن خرس پیر شکوهمند هستند.) در آخرین چهره‌نگاری‌ها از خویش، دیگر هیچ نشانهٔ روان‌شناختی نمی‌یابیم. اگر اصرار داشته باشیم می‌توانیم نشانه‌هایی از مهربانی در آن ببینیم. آیا این حس انزواست؟ هر فکری می‌توانیم بکنیم، فرقی نمی‌کند.

در اواخر زندگی‌اش، رامبراند مهربان شد. خباثت بین فرد و دنیا پرده‌ای

1. Hendrijke

می‌کشد، یا آن را به عقب می‌راند، یا در هم می‌شکند یا آن را می‌پوشاند. اما خباثت دربرگیرندهٔ همهٔ اشکال خشونت و همهٔ آن چیزی است که می‌توان خصوصیات شخصیتی نامید، حالات روحی‌مان، عشق‌ورزی‌مان و خودپسندی‌هایمان. پس پرده را بِدَر تا ببینی دنیا به تو نزدیک می‌شود! اما او این مهربانی ــ یا اگر ترجیح می‌دهید این انزوا ــ را برای تبعیت از ضابطه‌ای اخلاقی، یا دینی یا برای به دست آوردن یکی دو فضیلت جستجو نکرده بود (هنرمند اگر ذره‌ای ایمان داشته باشد، تنها در لحظات فراغت از خویش است که می‌تواند آن را درک کند). اگر او شخصیت‌هایش یعنی مدل‌هایش را، اگر بتوانیم آن‌ها را این‌گونه بنامیم، از آزمون آتش عبور می‌دهد، برای یافتن نگرشی ناب‌تر به جهان است تا به کمک آن اثری دقیق‌تر خلق کند. به گمانم او از اصل، به مهربان یا خبیث، خشمگین یا صبور، خسیس یا سخاوتمند بودن اهمیتی نمی‌داد... باید صرفاً به یک نگاه و یک دست بدل می‌شد. علاوه بر این، و از چنین راه خودمحورانه‌ای، باید آن زلالی‌ای را به دست آورد ــ چه واژه‌ای! ــ که آن‌قدر در آخرین چهره‌پردازی‌اش واضح است که تقریباً عواطف را جریحه‌دار می‌کند. اما دقیقاً از دریچهٔ تنگ نقاشی است که او به این هدف می‌رسد.

اگر باید به صورت اجمالی و عاری از ظرافت یادآور این روند شوم ــ یعنی یکی از قهرمانانه‌ترین سیرهای تحولی دوران معاصر ــ خواهم گفت که در سال ۱۶۴۲ ــ اما در آن سال‌ها هم او مرد جوان عامّی‌ای نبود ــ تیره‌بختیْ جوانی بلندپرواز، سرشار از استعداد اما پر از خشونت، ابتذال و لطایف منحصربه‌فرد را غافلگیرانه فرامی‌گیرد و به ناامیدی می‌کشاند.

بی‌آن‌که امیدی به بازگشت خوشبختی داشته باشد، سعی می‌کند با تلاشی بسیار سخت در آثارش و در خویشتن تمامی نشانه‌های خودپسندی قدیمی را، نشانه‌هایی که خبر از خوشبختی و رؤیاهای او نیز می‌داد، از بین

ببرد تا تنها نقاشی [برای او] باقی بماند. او می‌خواهد همزمان هم دنیا را بازنمایی کند ــ چرا که این هدف نقاشی است ــ و هم بازشناختن آن را غیرممکن سازد. آیا بلافاصله از این امر آگاهی می‌یابد؟ این الزام دوگانه او را به نقطه‌ای می‌رساند که برای نقاشی به‌مثابهٔ امری مادی همان اهمیتی را قائل شود که برای آنچه در نقاشی به تصویر کشیده شده است. سپس رفته‌رفته این فرایند تعالی بخشیدن به نقاشی ــ با توجه به این‌که این فرایند را نمی‌توان به صورت تجریدی ادامه داد (اما برای نمونه، در تابلوی عروس یهودی[1] آستین نقاشی‌شده خودْ نمونه‌ای از هنر انتزاعی است!) ــ او را به سمت تعالی بخشیدن به هر آنچه به تصویر درآمده خواهد کشاند، این در حالی است که او خواهان آشنایی‌زدایی آن چیزی است که به تصویر می‌کشد.

این تلاش او را به مرحله‌ای می‌رساند که خود را از هر آنچه در درونش که بتواند بینش مبتنی بر نابرابری، ناپیوستگی و متکی بر سلسله‌مراتب[2] در باب دنیا را در او زنده کند رها می‌سازد: یک دست به اندازهٔ یک چهره ارزش دارد، یک چهره به اندازهٔ گوشهٔ یک میز، گوشهٔ یک میز به اندازهٔ یک چوب، یک چوب به اندازهٔ یک دست، یک دست به اندازهٔ یک آستین... و همهٔ این‌ها، می‌گویم، همهٔ این‌ها، ابتدا به دست، به آستین ارجاع می‌دهد و، سپس، بی‌شک به هنر نقاشی. اما دقیقاً، از همان لحظه، ارجاع از حیطه‌ای به حیطهٔ دیگر بی‌وقفه و در جستجوی دیوانه‌واری به سوی هیچ خواهد بود. همهٔ این نکات شاید برای نقاشان دیگر درست باشد اما کدام‌یک، تا این حد، ماده را از هویت خود تهی کرد تا آن را برجسته‌تر سازد؟

جلوه‌های نمایشی، شکوه قراردادی، همهٔ این‌ها نیز شامل این رویکرد شده‌اند: اما [در تابلوهای رامبراند] دیگر کاربردی ندارند چرا که به نفع وقاری شکوهمند از بین رفته و به انتها رسیده‌اند!

حوالی سال‌های ۱۶۶۶ تا ۱۶۶۹، باید در آمستردام چیز دیگری غیر از

1. *La Fiancée Juive* 2. hiérarchisée

تابلوهای یک شیاد کهنسال و خودِ شهر نیز وجود داشت (اگر داستان ورق‌های چاپ سنگی را، که مجدداً استفاده شدند، راست تلقی کنیم). آنچه بود بقایای شخصیتی بود به‌غایت تقلیل‌یافته، تقریباً محو، که از تختخوابش به سه‌پایهٔ نقاشی می‌رفت و از سه‌پایهٔ نقاشی به مستراح ــ جایی که شاید با ناخن‌های کثیفش باز هم طرح می‌کشید ــ و این وجهی که باقی می‌ماند ممکن نبود چیز دیگری غیر از مهربانی‌ای بی‌رحمانه، نزدیک به حماقت و نه‌چندان دور از آن باشد. دستی گودرفته که قلم‌موهای آغشته به قرمز و قهوه‌ای را گرفته بود، نگاهی نشسته بر اشیا و دیگر هیچ؛ اما هوشی که نگاه را به دنیا پیوند می‌زد عاری از امید بود.

در آخرین چهره‌پردازی‌اش باظرافت مزاح می‌کند. باظرافت. هر آنچه یک نقاش می‌تواند فراگیرد می‌داند. قبل از هرچیز شاید (و در نهایت هم، شاید؟) نقاش چیزی جز نگاهی نیست که میان شیء و بوم نقاشی در حرکت است، اما مشخصاً حرکت دستی است که از دریاچهٔ کوچکِ رنگ به بوم می‌رود.

نقاش این‌جاست و تمام وجود او در سیر آرام و مطمئن دست جمع شده است. همهٔ دنیا همین است: آمد و رفتی آرام و قدری لرزان که تمامی جشن‌های باشکوه و تمام ترس‌های وسواس‌گونه به آن بدل شده‌اند. به لحاظ حقوقی، او دیگر هیچ ندارد. به یمن بازی‌ای نوشتاری، همه‌چیز در دست هندریکهٔ ستایش‌برانگیز و تیتوس است. رامبراند حتی دیگر مالک تابلوهایی که خواهد کشید نیست.

مردی یکپارچه در آثارش حل شده است. آنچه از او باقی مانده برای تماشا خوب است، اما، پیش از آن، دقیقاً پیش از آن، باید بازگشت فرزند ولخرج[1] را نیز به تصویر درآوَرَد.

پیش از آن‌که وسوسهٔ دلقک‌بازی او را فراگیرد، رامبراند از دنیا می‌رود.

1. *Retour de l'enfant prodigue*

«نامه به لئونور فینی»[1]

بویی که آن را متعفن می‌نامیم برای پرّهٔ بینی‌ای کاملاً باز آشناست. این بو متشکل از هزار عطر درهم‌پیچیده، اما متمایز طبق سطوح افقی و عمودی است که شاید در آن اثری از رایحهٔ سرخس‌ها، لجن، پلیکان‌های صورتی، سمندرها، نی‌های باتلاق، جمعیتی از رایحه‌های سنگینِ ضامن سلامتی و در عین حال زیانبار باشد.

اگر بنا بود این رایحه‌ها منظم شوند و خود را نشان دهند، اشکال مردد، هرچند دقیقاً واضحِ طراحی‌ها و نقاشی‌های شما را انتخاب می‌کردند (آن پرّهٔ بینی را شما نقاشیِ و بر آن، یعنی روی غضروف‌هایش، بسیار درنگ کردید در حالی که تمامی قسمت‌های دیگر صورت را نادیده گرفته و عمدتاً به لرزش‌های آن توجه کرده بودید. می‌خواستید آن بینی اثر قابل تنفس شما و رایحهٔ منحصربه‌فرد و زهرآگین آن را نفس بکشد).

اگر برای صحبت در مورد نقاشی‌های شما بر حس بویایی تأکید می‌کنم، به این دلیل نیست که آن‌ها بی‌درنگ (مانند قطعه‌ای موسیقی که یادآور گام‌هایی خاص باشد) بویی را تداعی می‌کنند، بلکه به این خاطر است که

---

۱. Léonor Fini: نقاش آرژانتینی (۱۹۰۷ـ۱۹۹۶). ـ م.

پیچیدگی و معماری‌شان را می‌توان به نظر من به معماری پیچیدهٔ بوی باتلاق‌ها تشبیه کرد.

اثر شما بین مادهٔ نباتی و حیوانی مردد است. خزه‌ها و جلبک‌ها آمیخته با کهن‌ترین بازنمایی‌های حیوانی به شیوهٔ بسیار کهنِ حکایت‌های پندآمیز بازنمایی شده‌اند.

اما صرف‌نظر از این‌که بیش از هر کجا احتمالاً در بیشه‌های مرطوب با ارکیده‌های عظیم شما مواجه خواهیم شد و تولد ابوالهول‌های مؤنث کوچکتان را شاهد خواهیم بود و نیز تقلای مسموم مِهی را که خود از سوراخ یک بینی باستانی متولد گشته است ــ آن‌جا که این موجودات دنیایی شگفت‌انگیز را تکثیر و تولید می‌کنند ــ صرف‌نظر از همهٔ این‌ها، به نظر می‌رسد این بو رایحهٔ کودهای شهوانی و گیاهان بدوی را در خود دارد.

بدین ترتیب، خانم جوان، شخصیت شما، که به نظر می‌رسد بیشتر خود را نه ترسیم بلکه ترسیم‌زدایی می‌کند، تقریباً بی‌پروا از هر دو عنصر نباتی و حیوانی بهره می‌برد. فروجات قهرمانان جوان شما هم، آرام، بر خزه‌ای بی‌تلاطم آرمیده‌اند. شما خود زفاف گیاه و حیوان هستید.

اما اگر پوشش گیاهی در آثار شما گرته‌برداری شده باشد، جمعیت جانوری آن ابداع شده است. در واقع، تابلوهای شما گل‌هایی واقعی و حیواناتی افسانه‌ای را بازمی‌نمایانند. اما آنچه بر همهٔ این‌ها سایه افکنده ــ آن رایحهٔ برتری که بازشناختم ــ رایحهٔ مرگ است. انتخاب رنگ‌ها، اضطراب صحنه‌ها، همجواری یک گوش‌ماهی با یک آینه، چین کاغذدیواری‌ها و نقاب‌ها همگی در کار شما نشان از نمایش آشنای مردگان دارد. لایه‌ای از خاکستر تابلوهای شما را پوشانده است. مانند لایه‌ای خزه روی تنهٔ درختی قطع‌شده [یا] گیسوان بلندی که روی اسکلتی انسانی به رویش خود ادامه می‌دهد. همه‌چیز بوی مرگ می‌دهد، دل‌زدگی مغرورانهٔ حیاتِ پس از مرگ یا عمری پیش‌بینی‌ناپذیر.

دربارهٔ شیوهٔ کارتان به حق می‌گویند که نقاشی بی‌عیب و نقص شما نشانهٔ تمدنی پیشرفته است که حسرت نوعی از زندگی دارد، زندگی‌ای نه زیرزمینی بلکه ابتدایی، از آن نوعی که می‌توان پنهان در قعر کهن‌ترین جنگل‌ها تصور کرد، آن جنگل‌ها که تجزیه و فسادشان آتش مرداب[1] را پدید می‌آورد و حوریان جنگلی را که به‌تمامی از پوستهٔ درختان جدا نشده‌اند. بی‌شک برای تسلط بر این دنیای پرزرق‌و‌برق باید خود را مقید به دقتی بی‌عیب و نقص در انتخاب رنگ‌ها و خطوط اشیایتان کنید. تنها این دقت است که به شما امکان مهار سیلان جلبک‌ها، پریان دریایی و خزندگانی را می‌دهد که با گرفتن دامنتان می‌توانند خود شما را مدفون کنند. بنابراین شیوهٔ نقاشی شما مصلحت‌اندیشی بسیاری در خود دارد.

خانم، اضافه کنم که در نقاشی‌های شما قدری دانش ظریف‌اندیش و قدری هم حیله می‌بینم. تا حدی که تنها تصویری محترمانه، انعکاسی از ماجراهای خصوصی شما ارائه می‌شود. لاجرم این شخصیت‌ها، ابوالهول، لاشخورها، رؤیاهای دور و دراز، که سابقاً زمینهٔ آرم‌های سلطنتی یا پوشش‌های دیواری بودند، ناگهان حالت تزیینی خود را از دست می‌دهند. این موجودات انسان‌ها را که مخدومشان بودند، کسانی که آن‌ها را رام کرده بودند، بلعیده‌اند و اکنون آنان نیز خود در بسترهای خویش غلت می‌خورند و علف‌های کمیاب می‌جوند.

عصری که شما در آن به سر می‌برید دورهٔ رنسانس است. می‌خواهم بگویم که شما مضمونی را به تصویر می‌کشید که در تاریخ آن را رنسانس ایتالیایی می‌نامیم. شکوه این دوره همانند آثار شماست، مملو از لذت، با لایه‌ای از مرگ موش. در حالی که بانوان شما در پستوها لم داده‌اند، پسران زیباروی آن‌ها زندانی هستند و این بانوان از طاعونی رنج می‌برند که از صدر عهد باستان به آن‌ها سرایت کرده است.

---

۱. feu follet: آتش مرداب، شعله‌ای به رنگ‌های سبز و آبی که در نتیجهٔ تجزیهٔ مواد آلی موجود در آب مرداب پدید می‌آید. در ادبیات عامه به فانوس شیطان نیز مشهور است. ــم.

با وجود این، هر مطالعه‌ای هدفی دارد: تقلیل کار هنرمند یا، همان‌طور که فلاسفه به زبان مفاهیم می‌گویند، تقلیل تجربه‌ای زیسته، به جمله‌ای ساده؛ به عبارت دیگر ارائه یا آشکار ساختن معنای اثر، و همچنین برقراری روابط آن با دنیا و عصر خویش.

اگر افسار حیوان افسانه‌ای و بی‌شکلی را که در آثار شما و شاید در وجود شما شناور است این‌قدر سخت می‌کشید، به نظر من، لئونور، به این خاطر است که از سپردن خودتان به دست وحشیگری هراس بسیار دارید. به بالماسکه می‌روید، در حالی که به صورت نقاب گربه زده‌اید اما مانند کاردینالی رُمی لباس پوشیده‌اید ــ به ظواهر بسنده می‌کنید تا طعمهٔ آغوش ابوالهول نشوید و بال‌ها و چنگال‌هایش شما را به جلو نرانند. مصلحت‌اندیشی حکیمانه: به نظر من شما در مرز دگردیسی قرار گرفته‌اید. اما اگر کمترین نصیحت را بپذیرید، به شما توصیه می‌کنم که وقت خود را کمتر در دنیای انسان‌ها سپری کنید تا به رؤیاهایی بپیوندید که خواهران شما، پریان زندانی در مهرگیاه، شما را به آن فرامی‌خوانند. لئونور، فکر نکنید شوخی می‌کنم: بازی با ظواهر را متوقف کنید: [خودتان] ظاهر شوید.

حسی به من می‌گوید که این دنیای آبی و تب‌آلود که در ظرفی جمع شده به سمت سطح نورانی‌ای خواهد شتافت و در آن محو خواهد شد. منظور من از سطح نورانی درک صورت انسان‌ها نیز هست. منظور خود را توضیح خواهم داد و برای توضیح دادن به این جملهٔ مبهم احتیاج دارم: تمامی راز یک معمای نباتی‌ـحیوانی به دنبال رمزگشایی خویش در تصویری پالایش‌یافته، در یک چهره، است.

هرآنچه به نظر می‌رسد در پای قهرمانان شما در جنب و جوش است، هرآنچه می‌خواهد به آن‌ها منتسب و نزدیک شود، آن‌ها را لمس کند یا بیالاید، هرآنچه در تاریکی می‌روید یا گُر می‌گیرد، آهسته صعود می‌کند و رفته‌رفته خالص‌تر می‌شود تا در پایان به‌آرامی در نگاهی یا لبخندی منفجر

شود. عصری را پیشاپیش حس می‌کنم که چهره‌های شما غنی خواهند بود و تمامی این نمایش‌های بیم و امید، که باید ناپیدا بمانند یا قهرمانان شما آن‌ها را خرد کنند و ببلعند، پنهانی آن چهره‌ها را تغذیه خواهند کرد. روزی، زیباترین چهره‌نگاری‌های شما، هنگامی که کل آثارتان را تحت‌الشعاع قرار داده باشند، بخش نمایشی آن‌ها را به وادی رؤیا خواهند برد: آنگاه نقاش بزرگ کلاسیکی خواهید شد.

حال که می‌خواهم شیوهٔ آیندهٔ شما را توضیح دهم، ناگهان به جسارت خود پی می‌برم. اما من شاعری هستم که می‌داند اثر هنری باید درام را رفع کند نه این‌که آن را به نمایش گذارد. ترجیح می‌دهم لباس‌های ژنده، خارهای جنگلی که آن‌ها را پاره‌پاره می‌کند، جانوران، گل‌ها، بیماری‌های شاهانه، شورمندی شخصی، صرفاً، در شکستگی یا انحنای خطوطِ روشن‌ترین چهره جلوه کند. شما دانش بسیار زیادی از نقاشی و رنگ‌ها دارید و این نکته درامی را که دغدغهٔ شماست غنی و چندلایه می‌کند تا تصویرگری شما از آن درام توجهات را بیش از حد معطوف به تصویرگری نکند. در خطوط چهره‌ها از آن وسواس‌های رؤیایی شما تنها آشوبی در دوردست باقی خواهد ماند، که در تابلوهای شما به چیزی مانند سایه‌ای لرزان شباهت خواهد داشت. می‌دانم که صداقتِ بسیارْ شما را وادار به ادامهٔ کارتان نه از آسان‌ترین راه بلکه از خطرناک‌ترین آن‌ها خواهد کرد.

باید مرا ببخشید خانم، اگر به سوی نتیجه‌گیری‌هایی می‌شتابم که شاید خوشایند شما نیستند، می‌خواهم تابلوهای شما شایستهٔ ارائه در آن سالن بسیار کوچک موزهٔ لوور باشند که در آن دو چهره‌نگاری از دورِر،[1] دو تابلو از کراناخ[2] و دو تابلو از هُلباین[3] به نمایش گذاشته شده‌اند. برای شما، خانم، آرزوی دشواری‌های بسیار می‌کنم.

---

۱. Dürer: نقاش و حکاک آلمانی (۱۴۷۱ـ۱۵۲۸) و بزرگ‌ترین نقاش دورهٔ رنسانس آلمان.ـم.
۲. Cranach: نقاش، حکاک و طراح آلمانی (۱۴۷۲ـ۱۵۵۳).ـم.
۳. Holbein: نقاش، حکاک و طراح آلمانی (۱۴۹۷ـ۱۵۴۳).ـم.

مجبورم از سکوت تابلوهای شما، سکوتی که برقرار می‌کنند، سکوت پیوندهایی که نشان می‌دهند و عاقبتْ سکوت قهرمان‌های شما هم یادی کنم. نوعی ماهی ژاپنی برای من یادآور این سکوت است. به نظر می‌رسد شما هم مانند آن ماهی در عنصری آن‌قدر حساس حرکت می‌کنید که هر تلنگری، اگر بازداشته نشود، ابعاد یک تندر را به خود می‌گیرد. باله‌های شفاف ماهی‌ای که به آن می‌نگرم، مانند پارچه‌های شما، همان ظاهر خوابِ ساختگی یک گربه را دارند ــ و آه، از یاد نبریم که شما تمامی دنیای زیر دریا، جلبک‌ها و سنگ‌ها را در کارتان آورده‌اید. پارچه‌های شما مترصد واقعه‌ای هستند. می‌توان وقوع آن را حدس زد. حداقل این احساسی است که من در مقابل آن‌ها دارم.

هنگامی که این سکوت را با وراجی و پرگویی هنرمند ایتالیایی مقایسه می‌کنم از خود معنای آن را می‌پرسم. در شخص شما همه‌چیز در جنبش است: چشم، قفسهٔ سینه، پاها و مرا ببخشید، زبان. اما شما دنیایی ساکت را به تصویر می‌کشید. سکوت، قتل، گناه، سم، مرگ، زهر، بوها، کلیسا، آرامگاه، خزندگان، دریا، نگرانی، عناصر نمایشی که ادامه می‌یابد ــ یا آماده می‌شود؟ــ حتی آن‌ها که مربوط به زندگی روزمره‌تان می‌شوند، به‌سرعت برمی‌شمارم، اما فقط به شیوه‌ای کلامی. بدین ترتیب بازنمایی واقعی کجا اتفاق می‌افتد؟ این پرسش جسورانه را مطرح می‌کنم.

تصویر زندانیان، محکومان به کار در اردوگاه‌های کار اجباری از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ از کدام اردوگاه آن‌ها را الهام می‌گیرید، یا به کدام اردوگاه آن‌ها را با شتاب سوق می‌دهید؟ چرا که نمی‌توانم باور کنم آن‌ها فقط به‌منزلهٔ آرایه برای بازی‌های شما استفاده می‌شوند. آن‌ها بهانه نیستند، بلکه هدف‌اند. بیم و اندوه بسیار از ورای بازی‌های متناقضاً روشن اما تهی شما آشکار می‌شود. در یکی از تابلوها، با ترسیم دهان باز محکومان ــ هنگام بازدم ــ یا دهان بستهٔ آن‌ها، هنگامی که بی‌اعتنا باقی می‌مانند، با ترسیم سر تراشیده‌شان، فرشته‌وارترین افق را به تصویر کشیده‌اید.

بدین ترتیب، در مرحلهٔ پایانی کارتان، مشغول دنیایی طردشده هستید که در آن سکوت از قدرت ضروری زیباشناختی برخوردار است. شاید همین سکوت برای شما امکان پیوند خوردن با تلخکامی‌ای زمینی‌تر، «انسانی»تر و جسمانی‌تر را فراهم کند. اگر، تا همین روزهای اخیر، به ظریف‌ترین بوم‌ها زندگی موقری عطا کرده‌اید، شاید تلخکامی و زندگی را به بدنام‌ترین جمعیتِ درهم عطا کنید.

موی جمع‌شدهٔ تمامی انواع در سطح دنیای شما شناور است و اجازهٔ این بی‌نزاکتی را به من بدهید ــ دنیایی که به همان اندازه که نقاشی شده استفراغ‌شده نیز هست. در مورد مو و تأثیر آن بر ما نمی‌توانم دقیقاً صحبت کنم به غیر از این‌که می‌دانیم مو همزمانْ هم مجذوب می‌کند، هم باعث تهوع می‌شود. در واقع، شما مو را به هر دو منظور و همزمان به کار می‌گیرید. آن حلقه‌های مو را دوست داریم نوازش کنیم اما در عین حال با دل‌به‌هم‌خوردگی آن‌ها را جدا می‌سازیم. این روزها، در آخرین تابلوهای شما سرهایی جلوه‌گر می‌شوند، بریده، اما در زمرهٔ زیباترین و ناب‌ترین: نورانی نه‌فقط به دلیل طاسی براقشان بلکه به دلیل چشمانی بسیار روشن و لبخندها یا حالت‌هایی که علی‌رغم نشان اندوه بسیار باطراوت هستند. این ناشیگری من است که در این تابلوها جستجو برای بی‌پیرایگی‌ای جسمانی و دنیوی را با هدف غنایی درونی می‌بینیم.

بی‌شک، افراد طاس دیگری با لباس‌های فاخر در رؤیاهای قدیمی شما در گردش‌اند، اما من مایلم آن‌ها را در تابلوهای شما به‌مثابهٔ نشانه‌های ریاضت‌پیشگی‌ای پراکنده اما خشن ببینم. محکومان به اعمال شاقّه، شکست‌خوردگان، انسان‌های نگون‌بخت در دنیای الیاف و گل‌های شما گم می‌شدند: شما آن‌ها را بازشناختید، از دیگران جدا کردید و حالا توجه خاصی به آن‌ها می‌کنید.

ما آزادیم آن‌طور که دوست داریم نشانه‌هایی را که انتخاب کرده‌ایم تفسیر

کنیم، از آن‌ها استفاده کنیم، آن‌ها را به خدمت بگیریم: برای من آن گیسوان نشانه‌های دنیایی زمینی بودند؛ این سرهای تراشیده نشانهٔ وحشتناک‌ترین نفرین‌اند: حیطهٔ درونی‌ای که حق تماشا را به آن‌ها که هنوز خود را به زیورهای جسمانی آراسته‌اند نمی‌دهد. پس برای شما این روند دشوارتر را برمی‌گزینم: سرود مردگان زنده.

اندیشهٔ اردوگاه کار اجباری و مجازات که در آن دکورهای پارچه‌ای که با گرد مرگ موش پوشانده شده بود، در آن دنیای مسموم‌کنندگان و کودک‌کُشان تلویحاً وجود داشت، امروز، عاقبت، خود را با صراحتی کنایه‌آمیز[1] نشان می‌دهد. این اندیشه است که بیش از هر اندیشهٔ دیگر مایل به استفاده از آن هستیم. و بی‌شک، اگر این اندیشه امکان تزیینات انسانی‌تر و اجتماعی‌تر را از ما دریغ می‌کند، [دست‌کم] امکان کشف دفینه‌های نفرین را به ما خواهد داد.

از رؤیا صحبت می‌کردم. به نظر می‌رسد آثار شما ــ البته نه کاملاً ــ به حیطهٔ رؤیا تعلق داشته باشند. به نظر من موضوع آثار شما بیشتر رؤیاپردازی‌ای گنگ است که گاه به سوی حیطهٔ گیاهی، گاه به سوی محل رشد اشکال بسیار ظریف، با همان گنگی، هدایت می‌شود. اگر می‌توانستید بر مبنای این رؤیاپردازی‌ها نقشی ببافید، اشکالی را ابداع و صحنه‌هایی را بر مبنای این سرهای تراشیده تصور کنید، به نظر من ضمیر خودآگاه شما قوی‌تر و توجه شما عقلانی‌تر می‌بود. منطق خاص هنری خود را صرفاً نباید در اشکال منعکس کنید، بلکه باید در درون خود به دنبال آن نگون‌بختی‌ای بروید که در قهرمانان جدیدتان، پس از حضیضشان، بازشناخته می‌شود.

شاید صرفاً یأسی که قهرمانان شما ابراز می‌کنند به شما امکان ابداع انبوهی از فرم‌های نو را می‌دهد، فرم‌هایی که آن‌ها را در معرض دید ما قرار می‌دهید آن هم در هیئت‌هایی دگرگون‌شده ــ و به‌جرئت می‌گویم ــ در قالب جشن. باشد که لبخند بی‌روح ــ و تنها همان ــ نگاه مأیوس، لبی مغموم یا

1. ironique

جای یک زخم [همگی] بیش از این بهانه‌ای برای نمایش تکراری درامی غمگین نباشد، که خدا می‌داند در انتظار کدامین تغییر مسیر برای ادامهٔ خویش است. بلکه پیش‌زمینه‌ای باشد برای جشن واقعی سایه‌ها و فرم‌ها و همچنین جشن شادی. این است معجزهٔ شعر.

این‌طور به نظر شما می‌رسد که من با اشتیاق فراوان آنچه را شخصاً برایم مأنوس است، برگزیده‌ام و عمدتاً کج‌فکری خودم را برجسته می‌کنم. اما اگر به محض شکل‌گیری یک اثر هنری در آن نه آنچه زاییدهٔ ذهن من است و به من تعلق دارد، بلکه خود آن عناصر یأس‌آلودی را که در سراسر مجالس سوگواری پراکنده‌اند کشف نکرده بودم، تا این اندازه مجذوب آن اثر می‌شدم؟

در مجموع، تا حالا، چه کرده‌اید؟ روی بوم‌ها، گهگاه دنیای خیال‌پردازی‌ها، و گهگاه بازنمایی دنیای رؤیاهایتان را به ما هدیه داده‌اید. اگر این‌چنین مشغولیتی به شما امکان به کمال رساندن استعدادهای هنری‌تان را می‌دهد، تنها با روبه‌رو ساختن شما با دنیایی یأس‌آلود است که شعرِ شما را درک خواهیم کرد. حیطه‌ای اخلاقی وجود دارد. به طور قطعی این تنها حیطه‌ای است که کشف آن برای هنرمند از طریق فرم‌ها اهمیت دارد. اما این حیطه خطرناک‌ترین و [در عین حال] والاترین حیطه‌ای است که توجه ما را جلب می‌کند. هیچ قانون قبلی‌ای اطلاعاتی در مورد آنچه مربوط به والا بودنش می‌شود به ما نمی‌دهد. باید آن قانون را ابداع کنیم. و تمام زندگی‌مان را باید با این قانون ابداعی مطابقت دهیم و [زندگی را] مطابق آن سازیم. صریح‌تر بگویم، از ورای هنرتان، مایلیم شما را در حال حرکت به سوی قداست ببینیم.

سرهای محکومان به اعمال شاقّه ــ یا هر آنچه در آثار شما یادآور آن‌ها باشد ــ خود مملو از تاریکی‌ای هستند به غلظت همان تاریکی که در تابلوهای شما شناور است. این تاریکی ــ که یک نوع نیست ــ عناصر متعدد

آن‌ها را بر هم می‌زند. همین‌جاست که می‌توان از تاریکی قلب صحبت به میان آورد در حالی که تا بدین جا شما عمدتاً ظلمات دنیا را جستجو کرده‌اید.

پیش‌تر نوشتم: «روزی زیباترین چهره‌نگاری‌ها رؤیای آثار شما را خواهند پروراند.» تصور می‌کنم این امر تحقق پیدا کرده باشد. این سرهای تراشیده با رنگین‌کمانی از صحنه‌های ربوده‌شده در یک نگاه آراسته شده‌اند، صحنه‌هایی که دست‌ها در ابدیتی سنگین و باوقار تثبیت کرده‌اند. شما خاطیان درام‌هایتان را، از اردوگاه‌هایی که خودْ آن‌ها را با شتاب روانهٔ آن‌جا کرده بودید، به صحنه کشاندید ــ نه به این دلیل که گناهانشان بخشیده شود بلکه با این هدف که درام را در آن‌جا پایان ببخشند. چرا که آن‌ها هستند که مسئول جشن‌های لجام‌گسیخته اما باشکوه‌اند، مگر نه؟ عبارت «مهربانی پرشقاوت» به نظرم مناسب این دورهٔ هنری شما باشد. با استقبال و پذیرفتن آن از غنای قبلی خود نخواهید کاست. آن جنبه با شما عجین شده است، بیش از حد پیش‌زمینهٔ وجودی شماست و دوگانگی خدشه‌ناپذیرتان محکومان ــ یا جلادان ــ شما را از قبل بی‌ثبات ساخته، و وادار به لرزیدن و تزلزل کرده است. حقیقتاً تنها آن‌ها مسئول جنایات زمینی نیستند، بلکه مسئول شخصی‌ترین هراس‌ها و وحشت‌های شما نیز هستند. در تابلوهای شما یک کودک هم وجود ندارد. به‌عبث در جستجوی نگاهی معصومانه هستیم. همهٔ نگاه‌ها مملو از شناختی است که بی‌شک تنها نشان‌دهندهٔ دانش و نگرانی هنرمندی است که پاکی ازلی را باور ندارد. این پاکی اکتسابی است و محکومان شما، پیش از ارتکاب، دیگر غم بدی‌ای را که به انجام خواهند رساند ندارند ــ یا مانند شخصیت‌های قبلی، حس دلتنگی بدی‌ای را که نمی‌توانند به آن نزدیک شوند حمل می‌کنند ــ اما اندوه سبُک و ژرف انسان‌هایی را با خود دارند که تنها رسالتشان آراستن زندگی مانند جشنی است که در آن سوی ناامیدی جای می‌گیرد.

خود را باز هم به سمت هیجانی کلامی سوق می‌دهم تا از آن تصاویر

شگفت‌انگیز صحبت کنم که هر کدام ممکن است انعکاسی باشد از آنچه دوست داشتم بشوم.

چه می‌خواهید؟ به دنبال چه هستید؟ گل‌ها، جانوران، تا این‌جا هم شما توانستید آن‌ها را به ما خارج از موجودیت گل و جانور یعنی خارج از چارچوب معصومیت نشان دهید. همهٔ آن‌ها نشان جُرمی خودخواسته را با خود دارند. این امر مایهٔ خوشبختی است. به یمن این مسئله ــ یعنی تأثیر این جذبه در ما ــ بی‌شک از اردوگاه اعمال شاقّه، که به نظرم محکوم به آن هستید، جان سالم به در می‌برید.

«ژان کوکتو»[1]

یونانی! آراستگی خشک این واژه، ایجاز آن و حتی شکست قدری سریع آن صفاتی است که به‌سرعت می‌توان به ژان کوکتو نسبت داد. این واژه پیش از این نشان‌دهندهٔ تلاش باارزشی برای تمایزگذاری بوده است؛ یعنی نشان‌دهندهٔ شاعری رهاشده، جداشده از ماده‌ای که او تراشه‌های آن را به هوا پرتاب کرده است. شاعر ــ یا اثر او، یعنی خود او ــ قطعه‌ای عجیب، کوتاه، سرسخت، و درخشان باقی می‌ماند که به نحو مضحکی ناتمام است ــ درست مانند واژهٔ یونانی ــ و دارای صفات پسندیده‌ای ــ به‌ویژه صفت نورانیت ــ است که برخواهم شمرد. نورپردازی‌ای که در ابتدا یکدست و بی‌رحم است و بادقت جزئیات منظره‌ای به‌ظاهر بی‌رمز و راز را نشان می‌دهد: سخن از کلاسیسیم یونانی است. در واقع، هوش شاعر اثر او را با نوری آن‌چنان سفید و آن‌چنان تند روشن می‌کند که اثر سرد به نظر می‌رسد. این اثر باظرافت دستخوش پریشانی شده است اما هر کدام از پایه‌ها یا سکوهای آن با دقت بسیار کار شده و به نظر می‌رسد که سپس شکسته و به همان حال رها شده است. امروز گردشگران زیبایی از این

1. Jean Cocteau

اثر دیدن می‌کنند. اثر در فضایی بسیار ناب، بسیار نیلگون شناور است.

اگر بخواهیم در مورد ژان کوکتو صحبت کنیم، در مورد او بسط یک استعاره صرفاً یک بازی ساده نیست. واژهٔ یونانی را خود او انتخاب کرد و اغلب می‌خواست تمامی یونان را به تصویر کشد یا به آن ارجاع دهد. دلیل این امر آگاهی او از تاریک‌ترین، مخفی‌ترین، سرکش‌ترین و تقریباً جنون‌آمیزترین دلالت‌های یونان است. اما می‌توانیم حدس بزنیم که از اُپرا[1] تا رُنو و آرمید[2] آن ستون‌ها و معابدِ درهم‌شکسته می‌توانند صورت مرئی رنج و ناامیدی‌ای باشند که، با بالندگی خویش در پس ظاهری دلربا و دنیوی، پنهان شدن را به بیان خویش ترجیح دادند، به‌ویژه از زمانی که دریافتیم فروپاشی نجیبانهٔ یونان باستان[3] در محدودهٔ جهان سبکسری و عیاشی بوده است. این جنبهٔ تراژیک شاعر است. انبوه خاک‌شدهٔ آدمیان بویی کمابیش ناخوشایند می‌پراکند و از خود توده‌های حرارتی‌ای ساطع می‌کند که گهگاه سرخی شرم را بر گونه‌هایمان می‌نشاند. جمله‌ای، بیتی، رسمِ خطی بسیار صاف و تقریباً پاک میان فاصلهٔ واژگان یا در نقطهٔ تلاقی آن‌ها هوایی سنگین، گهگاه متعفن، را به آسمان بر می‌کند که گویای زندگی زیرزمینی پرجنب و جوشی است.

بدین ترتیب، آثار ژان کوکتو در نظر ما مانند تمدنی چابک، اثیری و طوفانی جلوه می‌کند که در مرکز تمدن کند و لخت ما معلق مانده است. چهرهٔ خود نویسنده لاغر، پرگره و با سایه‌روشن‌های نقره‌ای مانند درختان زیتون به این مناظر اضافه می‌شود.

اما اقتباس چنین اَشکالی کاری پرمخاطره بود، چرا که اذهان مغرض را به فکر کپی‌برداری می‌انداخت؛ برای اذهان دیگری که با تأمل آن شکوه و آراستگی را، و نه آنچه در پس آن نهفته بود، ملاحظه می‌کردند وضع از این هم بدتر بود. برای همین، امروز، در این‌جا، می‌خواهیم توجه شما را نه به شیوهٔ استتار شاعر بلکه به آنچه در پسِ این استتار نهفته است جلب کنیم.

---

1. *Opéra* 2. *Renaud et Armide* 3. Hellade

اشعار، تأملات، رمان‌ها، تئاتر، هر اثر او از هم می‌گسلد و از لابه‌لای شکاف‌هایش اضطراب او را نمایان می‌کند. قلبی بی‌نهایت پردرد، با عواطفی پیچیده، که هم دوست دارد پنهان بماند و هم می‌خواهد درون خویش را آشکار کند. آیا هوشی ژرف این اثر را تا بی‌نهایت اندوهگین ساخته است؟ اثر بر خود می‌لرزد. می‌دانیم که تصاویرمان ما را به‌درستی آگاه نمی‌سازند اما هنگامی که عباراتی مانند «غم سنگین»، «یأس ریشه‌دار»، یا «قلب شکسته» ادا می‌شوند، دیگر چه حرفی برای گفتن باقی می‌ماند؟ به محض این‌که چهرهٔ پردرد مردی را می‌بینیم ــ که به‌جد بر درد خود غلبه کرده و با موفقیت به شیوه‌ای موزون آن را تغییر داده است ــ چگونه می‌توان با دقت و بدون ابراز فضلی توهین‌آمیز سخن گفت؟ ژان کوکتو؟ او شاعر بسیار بزرگی است که به شعرای دیگر از طریق حس برادری همزمان گره خورده است و به انسان‌ها از طریق پیوند قلبی. بر این نکته مجدداً تأکید می‌کنیم چرا که به نظر می‌رسد سوءتفاهمی رقّت‌بار در این خصوص به وجود آمده باشد. زیبایی سبک او طعمهٔ آن چیزی شده بود که دنیا آن‌ها را رذل‌ترینِ مردمان می‌شمارد: نخبگان.

در عین حال، این گروه کوشیده است تا این صورت آراسته را غضب و از آن خود کند و آن هستهٔ تلخ و محسوسی را که در دل آن است نادیده بگیرد. این بار، ما به‌شدت این مصالحه را رد می‌کنیم و آماده‌ایم تا در مورد شاعری نه سَبُکسر بلکه باوقار احقاق حق کنیم. عنوان احمقانهٔ افسونگر را در مورد ژان کوکتو رد می‌کنیم: او را «افسون‌شده» می‌نامیم. او مجذوب نمی‌کند، او خود «مجذوب» است. او جادوگر نیست بلکه خود جادو شده است. و از این واژگان برای مخالفت با هوسرانی بی‌مقدار دنیایی خاص استفاده نشده است: ادعای من این است که این واژگان کشمکش واقعی شاعر را به نحو بهتری نشان می‌دهند.

افراد دیگری، ماهرتر و داناتر، از جایگاه کوکتو در ادبیات با شما سخن

خواهند گفت، از تأثیر او بر آثار ادبی و بر بعضی نسل‌ها، از سبک نوشتاری او و شفافیت شعرش. در نظر من، تنها آن عواطف و احساسات او اهمیت دارد که طبق معیارهای اخلاقی محکمی شکل گرفته و ثمرهٔ آن درختی کمیاب به نام مهربانی است. امیدوارم منظورم درست فهمیده شود: از آن صفتی صحبت می‌کنم که بیش از احساسات به عقل و تفکر مربوط می‌شود، صفتی که خود نهایت درک و فهم است. بی‌شک کوکتو این صفت را دنبال نمود و به آن دست یافت و در این اثنا در سبکی به کمال رسید که شاهدی است بر این دنباله‌گیری و تلاش. شما را دعوت می‌کنم تا واژه به واژه، سطر به سطر سعی کنید مسیر سخت و موازی خالص‌سازی نوشتار و راستی اخلاق را ردیابی کنید. ژان کوکتو هیچ‌گاه به ما درس‌های اخلاقی بی‌شرمانه نمی‌دهد ــ اگر بنا باشد توصیه‌ای بکند، شاید این توصیه با لبخندی شیطانی همراه باشد که امری خلاف عرف اخلاقی است. اما جملهٔ او با آن‌چنان توجهی به مادهٔ کلامی ساخته شده که نگرش اخلاقی، که نگرشی آگاهانه است، در همه احوال حفظ می‌شود. بنابراین از شما می‌خواهم که در این سبک به‌دقت و ریزبینیِ شیوه‌ای از زندگی توجه کنید که در غالب موارد حضوری پررنگ دارد. سَبُکی، زیبایی و آراستگی خصوصیاتی هستند که تن‌پروری و خواری را پس می‌زنند اما اگر برای دشوارترین مواد به کار نمی‌رفتند، از آن‌ها چه باقی می‌ماند؟ اما برخلاف صنعتگری که طبق سلیقهٔ خود سنگ مرمر را انتخاب می‌کند، شاعر، با انتخاب شیوه و واژگان خویش، خود قطعه‌ای مرمر می‌آفریند. این امر بیش از همه در مورد یونان مصداق دارد. امیدوارم منظور ما درک شده باشد: منظور این مرمر جدید بود: اندیشهٔ اخلاقی‌ای که با آن به خود شکل می‌دهیم.

«بندباز»

برای عبداللّه

پولک طلایی صفحهٔ مدوّر کوچکی از فلز است به رنگ طلا که وسط آن سوراخ شده نازک است و سبک. این صفحه می‌تواند روی آب شناور شود. گهگاه یکی دو تای آن‌ها در موهای یک بندباز باقی می‌ماند.

عشقی که باید به بندی که روی آن راه می‌روی نشان دهی، عشقی است تقریباً بی‌امید امّا پر از محبت و به اندازهٔ طناب آهنینی که باید تو را تحمل کند، قدرت خواهد داشت. اشیا را می‌شناسم، زیرکی‌شان، قساوتشان و نیز قدرشناسی‌شان را. بند مرده بود ــ یا به عبارت دیگر کور و گنگ بود ــ تو از راه رسیدی: طناب زنده شد و زبان باز کرد.

به طناب عشق خواهی ورزید، عشقی کمابیش جسمانی. هر صبح، پیش از این‌که تمرینت را شروع کنی، هنگامی که طناب کشیده شده است و می‌لرزد، بر آن بوسه‌ای بزن. از او بخواه تو را تحمّل کند و به ساق‌هایت ظرافت و چالاکی ببخشد. در پایان برنامه، به او سلام بده و از او تشکّر کن. شب، هنگامی که بار دیگر در جعبهٔ خود جمع شده است، به دیدنش برو و نوازشش کن. و با مهربانی گونه‌ات را بر گونه‌اش بگذار.

برخی از رام‌کنندگان حیوانات از خشونت استفاده می‌کنند. می‌توانی طنابت را رام کنی. حواست را جمع کن. همان‌طور که مردم می‌گویند، طناب آهنین مانند یوزپلنگ از خون خوشش می‌آید. سعی کن آن را رام کنی.

یک آهنگر ــ تنها آهنگری با سبیل‌های خاکستری و شانه‌های پهن ــ می‌تواند جسارت چنین ظرافت‌هایی را داشته باشد. او هر صبح به سندان خود، به محبوبش، چنین سلام می‌کند:

«چگونه‌ای، زیبای من!»

شب‌هنگام، موقعی که روز به پایان برسد، دست‌های زمختش آن را نوازش می‌کنند. سندان نسبت به این نوازش بی‌اعتنا نیست و آهنگر احساس او را می‌شناسد.

طناب آهنینت را با زیباترین بیان خودش، نه بیان خودت، تقویت کن. از عهدهٔ پرش‌ها، جهش‌ها، رقص‌ها ــ به زبان عامیانهٔ بندبازها، جست و خیزها، خم شدن‌ها، پرش‌ها، چرخش‌ها روی کف دست و غیره ــ برخواهی آمد؛ نه برای این‌که تو بدرخشی، بلکه برای این‌که طناب آهنینی که مرده بود و بی‌صدا، سرانجام آواز بخواند. و اگر حرکاتت درست باشد، از افتخار طناب و نه افتخار خودت خشنود خواهی شد.

باشد که حضّار شگفت‌زده بند را تشویق کنند:

«چه طناب عجیبی! ببین چگونه بندبازش را نگاه می‌دارد و چقدر او را دوست دارد!»

پس از آن، طناب به خاطر تو شگفت‌آورترین رقصنده خواهد شد.

دیگر زمین است که باعث تلوتلو خوردن تو خواهد شد.

پیش از تو چه کسی فهمیده بود که چه احساس غربتی درون روح یک طناب فولادی هفت‌میلیمتری محبوس مانده است؟ و چه کسی فهمیده بود که خود طناب می‌داند که باید رقصنده‌ای را با بالا و پایین انداختن دو بار در هوا بچرخاند؟ غیر از تو هیچ‌کس. پس شادی و سپاسش را ارج بنه.

تعجب نخواهم کرد اگر وقتی روی زمین راه می‌روی، بیفتی و پایت پیچ بخورد. روی طناب بهتر و مطمئن‌تر از یک جاده قدم خواهی گذاشت.

بدون قصد قبلی، کیف پولش را باز می‌کنم و آن را می‌گردم. بین عکس‌های قدیمی، قبض‌های پرداختی، بلیت‌های باطل‌شدهٔ اتوبوس، به صفحهٔ کاغذ تاشده‌ای بر می‌خورم که روی آن علایم عجیبی رسم کرده است: یک خط راست ممتد که نماد طناب است، خط‌هایی مایل در راست و چپ که پاهای او هستند یا بهتر بگوییم جاهایی که پاهایش قرار خواهند گرفت یعنی گام‌هایی که برخواهد داشت، و متناسب با هر خط، یک رقم. او پیروز خواهد شد چرا که تلاش می‌کند در هنری که صرفاً منوط به تمرینات خطرناک و تجربی است، قوانین و نظام‌های اعداد و ارقام را وارد کند.

چه اهمیتی دارد که خواندن بداند یا نه؟ او آن‌قدر با ارقام آشنا هست که ضرب‌آهنگ‌ها و اعداد را بسنجد. یوآنُویچی،[1] محاسبه گر دقیق، فردی یهودی یا شاید کولی‌ای بی‌سواد بود. در دوران یکی از جنگ‌هایمان، ثروت کلانی از طریق خرید و فروش آهن‌آلات کهنه به‌دست آورد.

... «یک تنهایی مهلک» ...

هنگام تمرین می‌توانی با هر که خواستی شوخی کنی، پیمانه‌ای بنوشی. اما هنگامی که فرشته خود را بر تو آشکار می‌کند، برای استقبال از او تنها باش. برای ما، فرشته همان شبی است که بر صحنهٔ پرنور هجوم آورده است. باشد که تنهایی تو به شیوه‌ای متناقض‌نما در روشنایی کامل باشد و ظلمتی مرکب از هزاران چشمی که درباره‌ات داوری می‌کنند، که هم از سقوط تو می‌هراسند و هم آرزوی آن را دارند، کمترین اهمیتی نداشته باشد: تو بر فراز تنهایی‌ای کویری و در درون آن با چشمانی بسته و اگر بتوانی با پلک‌هایی منگنه‌شده هنرنمایی خواهی کرد. اما هیچ‌چیز ــ خصوصاً نه تشویش‌ها و نه خنده‌ها ــ مانع از این نخواهد شد که برای تصویر خودت ایفای نقش کنی.

1. Joanovici

افسوس، تو یک هنرمند هستی و نمی‌توانی از پرتگاه وحشت‌آور چشمان خود بگریزی. آیا این نارسیس[1] است که می‌رقصد؟ اما مسئله بر سر چیزی غیر از عشوه‌گری، خودخواهی یا عشق به خویشتن است که در مورد نارسیس صدق می‌کند. اگر مسئلهٔ خود مرگ در میان باشد چه؟ پس تک و تنها برقص، رنگ‌پریده، سفید، نگران این‌که خوشایند تصویرت باشی یا نباشی، لیکن تصویر توست که برای تو خواهد رقصید. اگر عشق تو همراه با مهارت و زیرکی‌ات آن‌قدر قوی هستند که قابلیت‌های پنهان طناب آهنین را کشف کنی، اگر دقت حرکاتت در حد کمال است، آنگاه عشق شتابان به ملاقات پایت که با کفش چرمی پوشیده شده، خواهد آمد. پس از این طنابت به جای تو خواهد رقصید. اما اگر طناب است که بی‌حرکت می‌رقصد و اگر تصویر توست که آن را به جوشش درمی‌آورد، تو، کجا خواهی بود؟

مرگ ــ مرگی که از آن با تو می‌گویم ــ مرگی پس از سقوط از طناب نیست، بلکه مرگی است پیش از ظاهر شدنت روی طناب. پیش از این‌که از طناب بالا بروی، می‌میری. آن کسی که برقصد خواهد مُرد ــ مصمّم برای خلق همهٔ زیبایی‌ها و قادر به خلق همهٔ آن‌ها. هنگامی که روی طناب ظاهر شوی رنگ‌پریدگی‌ای که نه ناشی از ترس بلکه برعکس معلول جسارتی شکست‌ناپذیر است، تو را خواهد پوشاند. علی‌رغم آرایش و پرهای برّاقت رنگ‌پریده خواهی بود و روحت سفید. این زمان است که دقت تو در حد کمال خواهد بود. هیچ‌چیز دیگر تو را به زمین وصل نخواهد کرد پس می‌توانی بی‌آن‌که بیفتی، برقصی. اما مواظب باش پیش از آن‌که ظاهر شوی، از خویش بمیری و مرده‌ای روی طناب هنرنمایی کند.

و زخم تو کجاست؟

---

1. Narcisse: یکی از اسطوره‌ها و الهه‌های روم باستان که با نگاه کردن به تصویر خود در آب چشمه‌ای شیفتهٔ خودش شد و از آن‌جا، در ادبیات و فلسفه، مفهوم «خودشیفتگی» یا «نارسیسم» شکل گرفت. ــ م.

از خود می‌پرسم آن زخم پنهان که هر انسان اگر عزت نفسش خدشه‌دار شود یا تحقیرش کنند، شتابان در آن پناه می‌جوید، کجاست؟ این زخم ــ که بدین ترتیب وجدان را شکل می‌دهد ــ این زخم است که هر انسانی آن را بزرگ‌نمایی می‌کند. هر انسانی می‌تواند به آن ملحق شود تا حدّی که خود تبدیل به آن زخم شود، تبدیل به قلبی پر از درد و اسرار.

اگر با نگاهی سریع و حریص مرد یا زنی[1] ــ و همین‌طور سگ یا پرنده یا قابلمه‌ای ــ را که از مقابل دیدگانمان عبور می‌کند، نگاه کنیم، همین سرعت نگاه ما به شیوه‌ای واضح به ما نشان خواهد داد این کدامین زخم است که آن‌ها هنگام خطر به آن‌جا پناه خواهند برد. چه می‌گویم؟ آن‌ها از قبل آن‌جا بوده‌اند و از طریق آن زخم ــ که به شکل آن درآمده‌اند ــ و به لطف آن، تنهایی را به دست آورده‌اند: آن‌ها را با شانه‌های وارفته‌شان که گویی خودِ آن‌هاست، نگاه کنید؛ تمام زندگی‌شان در چینِ خبیثی گوشهٔ لبشان جاری است و کاری علیه آن از دستشان برنمی‌آید و نمی‌خواهند بریابید، زیرا از طریق همین چین خبیث است که این تنهایی مطلق غیرقابل بیان ــ این قصر روح ــ را می‌شناسند تا خود همین تنهایی باشند. این تنهایی در نگاه غمگین بندبازی که از او صحبت می‌کنم، مشهود است. نگاهی که یادآور تصاویر یک کودکی پررنج و فراموش‌ناشدنی است که با آگاهی از سرراهی بودن خویش همراه بوده است.

درون همین زخم التیام‌ناپذیر ــ زیرا آن زخم خود اوست ــ درون همین تنهایی است که باید خود را رها کند، آن‌جاست که نیرو، شهامت و مهارت لازم برای هنر خویش را کشف خواهد کرد.

از تو قدری توجه می‌خواهم. ببین: برای این‌که بهتر بتوانی خودت را به آغوش مرگ تسلیم کنی، برای این‌که مرگ با دقت تمام در وجودت سکنی

---

۱. تأثیرگذارترینِ آن‌ها مردان یا زنانی هستند که تماماً خود را در نشانه‌ای از هجوی بی‌ظرافت خلاصه می‌کنند: یک کلاه‌گیس، نوعی سبیل، تعدادی انگشتر، تعدادی کفش... برای لحظه‌ای تمام زندگی‌شان در این اشیا جریان می‌یابد و جزئیات با درخششِ بسیار خود را نشان می‌دهند. اما ناگهان خاموش می‌شوند زیرا تمام افتخاری که در آن جمع شده بود به فضایی رازآلود عقب‌نشینی می‌کند و سرانجام تنهایی را به ارمغان می‌آورد.

گزیند، باید در سلامت کامل باشی. کوچک‌ترین کسالتی تو را به دنیای ما بازخواهد گرداند. آن تودهٔ فشردهٔ غیاب که به آن تبدیل می‌شوی، ترک بر خواهد داشت. نوعی رطوبت با کپک‌هایش وجودت را فراخواهد گرفت. مراقب سلامتی‌ات باش.

اگر به او توصیه می‌کنم در زندگی خصوصی‌اش از تجملات دوری گزیند، اگر به او توصیه می‌کنم که قدری ژولیده باشد، لباس‌های نامرتب به تن کند، کفش‌های مندرس بپوشد، برای این است که شب‌هنگام، در میدان سیرک، تفاوت محیطی بیشتر باشد، برای این است که تمام امید روز با نزدیک شدن ساعت جشن به اوج خود برسد، برای این است که فاصلهٔ بین فقری ظاهری و با شکوه‌ترین ظهور، آن‌چنان تنشی را دامن زند که رقص بندباز را به تخلیه‌ای هیجانی یا به یک فریاد بدل کند.

برای این است که واقعیت سیرک در این دگردیسی خاک به گرده‌های طلاست اما بیش از همه برای این است که آن کسی که باید این تصویر تحسین‌برانگیز را زنده کند، باید در خویش مرده باشد یا اگر اصرار ورزیم، خود را مانند آخرین و ترحم‌برانگیزترین بشر بر روی زمین یدک بکشد. حتی تا آن‌جا پیش می‌روم که به او توصیه کنم لَنگ بزند، لباس‌های پاره بپوشد، سرش پر از شپش باشد و تنش بوی تعفن بدهد. باشد که شخصیتش هرچه بیشتر تحلیل رود تا این تصویری که از آن صحبت می‌کنم، تصویری که مرده‌ای در آن ساکن است، مجال جلوه‌گری و درخشش بیشتر یابد و آن مرده نهایتاً جز هنگام پدیدار شدنش وجود نداشته باشد.

بدیهی است نمی‌خواستم بگویم بندبازی که در ارتفاع هشت یا ده متری زمین ایفای نقش می‌کند باید به خداوند (یا در مورد بندبازان به مریم مقدّس) پناه برد و قبل از ورود به سیرک، دعا کند و صلیب بکشد زیرا مرگ در کمین است. همان‌طور که با شاعر سخن می‌گفتم، روی سخنم تنها با هنرمند بود. حتی اگر یک متر بالاتر از تشک جست و خیز می‌کردی، باز هم همین را به تو می‌گفتم. همان‌طور که متوجه شده‌ای، مسئله بر سر تنهایی مرگبار هنرمند

است، این سپهر بی‌امید اما درخشان که هنرمند در آن دست به عمل می‌زند.

در عین حال اضافه می‌کنم که باید خطر مرگی جسمانی و قطعی را بپذیری. و این اقتضای آیین سیرک است. سیرک در کنار شعر، جنگ و گاوبازی یکی از نوادر بازی‌های بی‌رحمانه‌ای است که هنوز باقی مانده‌اند. خطر دلیل و منطق خود را دارد: عضلاتِ تو را وا می‌دارد دقتی کامل پیدا کنند ــ زیرا کوچک‌ترین اشتباه باعث سقوط تو همراه با معلولیت یا مرگ خواهد شد ــ و این دقت زیباییِ رقص تو خواهد بود.

این‌طور بیندیش: آدم ناشی روی طناب پرشی خطرناک انجام می‌دهد، خطا می‌کند و خود را به کشتن می‌دهد. تماشاگران چندان متعجب نمی‌شوند، انتظار آن را می‌کشیدند و کمابیش آرزوی آن را داشتند. اما تو باید بتوانی به شیوه‌ای چنان زیبا روی طناب هنرآفرینی کنی و چنان حرکات نابی داشته باشی که در انظار گرانبها و کمیاب جلوه کنی. بدین ترتیب، هنگامی که برای انجام دادن پرش خطرناک آماده می‌شوی، تماشاگران نگران می‌شوند و حتی از فکر این‌که موجودی چنین ارزشمند خطر مرگ را می‌پذیرد، به خشم می‌آیند. اما تو در آن پرش خطرناک کامیاب می‌شوی و روی طناب فرود می‌آیی و در این حال تماشاگران تو را تشویق می‌کنند، زیرا مهارت تو رقصنده‌ای بسیار گرانقدر را از مرگی شرم‌آور در امان نگاه داشته است.

اگر هنگامی که تنهاست رؤیاپردازی کند و اگر در مورد خود رؤیا بپروراند، احتمالاً خود را در اوج پیروزی می‌بیند و بی‌شک صدها بلکه هزاران بار به‌جد کوشیده است تصویر آیندهٔ خود را ترسیم کند: تصویر خودش را روی طناب در یک شب پیروزی. پس سعی می‌کند خود را همان‌طور که دوست دارد باشد به دیگران نشان دهد و تلاش می‌کند آن‌گونه شود که می‌خواهد باشد، آن‌گونه که خود را در رؤیا مجسم می‌کند و آن‌گونه که همّ آن را دارد. یقیناً میان این تصویر خیالی و آنچه او در نقش بندباز روی طناب ایفا می‌کند، فاصله بسیار است. اما او همین را می‌خواهد، می‌خواهد بعدها شبیه همین تصویری از خود شود که امروز ابداع می‌کند؛ این‌که با ظاهر شدن روی طناب فولادین، در حافظهٔ تماشاگران تنها

تصویری مشابه آن‌که امروز ابداع می‌کند به یادگار بماند. طرحی عجیب: خود را در رؤیا دیدن و همین رؤیا راعینیت بخشیدن، عینیتی که دوباره در ذهن دیگران به رؤیا تبدیل خواهد شد!

دقیقاً این مرگ هراس‌آور، این غول هراسناکی که در کمینت نشسته، آری همین‌ها هستند که به دست مرگی که درباره‌اش با تو صحبت می‌کردم، مغلوب شده‌اند.

آرایشت؟ اغراق‌آمیز. زننده. آرایش باید چشمانت را تا موهایت ادامه دهد. ناخن‌هایت نقاشی شوند. کیست که، با عقل سلیم و فکر درست، روی طناب راه رود یا به نظم سخن بگوید؟ این دیوانگیِ محض است. مرد است او یا زن؟ موجودی قطعاً هیولاگونه است. بزک مختصر به جای این‌که منحصربه‌فرد بودن چنین عملی را افزایش دهد، آن را تخفیف خواهد داد: بدیهی است که موجودی تزیین‌شده، رنگ‌شده با رنگ طلایی و در یک کلام مرموز، بدون چوب تعادل آن جایی راه برود که نه موزاییک‌کاران هرگز فکر رفتن به آن را می‌کنند و نه دفترداران.

ازاین رو به شیوه‌ای باشکوه آرایش شده تا به محض حضور در صحنه باعث تهوع شود. از اولین چرخ زدن‌هایت روی طناب تماشاگران در خواهند یافت که این هیولا با پلک‌های بنفش روشن فقط می‌توانسته آن‌جا برقصد. بی‌شک به خود خواهند گفت: همین ویژگی است که او را روی طناب آهنین نگاه می‌دارد، به لطف همین چشم کشیده، همین گونه‌های رنگ‌شده، همین ناخن‌های طلایی است که از آن بالا نمی‌افتد، جایی که ما شکر خدا هیچ‌وقت به آن پا نخواهیم گذاشت.

سعی خواهم کرد منظورم را بهتر بیان کنم. برای دستیابی به آن تنهایی مطلق که برای خلق اثرش به آن نیاز دارد ــ اثری جداشده از عدمی که اثر همزمان سرشار از آن است و آن را قابل فهم می‌کند ــ شاعر می‌تواند خود را در معرض وضعیتی قرار دهد که برای او از همه خطرناک‌تر است. او با

بی‌رحمیِ تمام هر شخص کنجکاو، هر دوست، هر درخواستی را که بکوشد هنرنمایی او را به سمت دنیا متمایل کند، کنار می‌زند. اگر بخواهد می‌تواند این‌گونه عمل کند: در اطرافش بویی چنان تهوع‌آور، چنان سیاه منتشر کند که خود او در آن گم و تقریباً خفه شود. بنابراین از او می‌گریزند. تنهاست. نحسیِ آشکار او به او امکان هر جسارتی را خواهد داد چرا که هیچ نگاهی مزاحم او نیست. اوست که اکنون در محیطی شبیه به مرگ یا کویر حرکت می‌کند. کلامش هیچ پژواکی ندارد. چیزی که باید اظهار کند، چیزی که هیچ مخاطبی ندارد و دیگر الزامی وجود ندارد که زندگان آن را بفهمند، ضرورتی است که نه زندگی بلکه مرگِ وضع‌کنندهٔ آن ضرورت مطالبه‌اش خواهد کرد.

قبلاً به تو گفتم که تنهایی فقط از طریق حضور تماشاچیان به تو ارزانی خواهد شد، پس باید به شیوهٔ دیگری عمل کنی و رفتار دیگری در پیش گیری. به شیوه‌ای تصنعی و با اتکا به اراده‌ات باید در خود بی‌اعتنایی به افراد را بپرورانی. به همان میزان که امواج بی‌اعتنایی اوج می‌گیرند، مانند سرمایی که ابتدا از پاهای سقراط شروع شد و کم‌کم به ساق‌ها و ران‌ها و شکم او رسید، سرمای آن‌ها نیز قلب تو را فرامی‌گیرد و منجمدش می‌کند ــ نه، نه، باز هم نه، تو برای سرگرم کردن تماشاچیان به صحنه نمی‌آیی بلکه می‌آیی تا آن‌ها را مجذوب کنی.

اعتراف کن اگر تماشاگر امشب می‌توانست به‌وضوح تشخیص دهد که جسدی روی طناب راه می‌رود، احساس عجیبی از تحیر و ترس به او دست می‌داد.

... «سرما قلب تو را می‌گیرد و آن را منجمد می‌سازد»... اما، و این از همه اسرارآمیزتر است، باید همزمان نوعی بخار از تو متصاعد شود، بخاری سبک که زوایای تو را برهم نزند و به ما بفهماند که در دل تو، کانونی وجود دارد که دائماً این مرگ منجمدکننده را که از پاهایت داخل می‌شود، تغذیه می‌کند.

و لباست؟ همزمان پوشیده و تحریک‌آمیز. همان لباس چسبان سیرک، از جنس ژرسه به رنگ قرمز تند. این لباس دقیقاً عضلات بدن تو را نشان می‌دهد و آن را مثل دستکشی در بر می‌گیرد. اما از دور یقه که بازوگرد است ــ آن‌قدر گرد که گویی جلاد امشب می‌خواهد سر تو را از تن جدا کند ــ تا بالای ران شالی باز هم قرمز با حاشیه‌های طلایی وجود دارد که اطراف آن آزاد است. کفش‌های قرمزت، شال، کمربند، حاشیهٔ یقه، روبان‌ها زیر زانو همه با پولک‌های طلایی حاشیه‌دوزی شده‌اند. بی‌شک پولک‌دوزی لباست برای این است که تو بدرخشی، اما بالاتر از آن برای این است که در مسیر جایگاهت روی صحنهٔ سیرک و روی خاک‌ارّه چند پولک بد دوخته‌شده را همچون نشانه‌های ظریفی از سیرک بر جا بگذاری یا در طول روز، هر وقت به بقالی می‌روی، چند دانه از آن‌ها از موهایت فرو ریزد. عرقت نیز یکی از آن‌ها را به شانه‌ات چسبانده است.

می‌خواهم داستان کامیلا مایر[1] را برایش نقل کنم، اما در عین حال می‌خواهم بگویم آن مکزیکی شگفت‌آور کُن کولئانو[2] که بود و چگونه می‌رقصید. کامیلا مایر آلمانی بود. هنگامی که او را دیدم حدود چهل سال داشت. در شهر مارسی[3] طناب خود را در ارتفاع سی‌متری، بر فراز سنگفرشِ محوطهٔ ویو ـ پُر[4] برافراشته بود. شب بود. نورافکن‌ها این طناب افقی را در ارتفاع سی‌متری روشن می‌کردند. برای رسیدن به آن، کامیلا مایر از طنابی اریب به طول دویست متر که از زمین کشیده شده بود، بالا می‌رفت. هنگامی که به نیمهٔ طناب شیب‌دار می‌رسید، برای استراحت یک زانویش را روی طناب می‌گذاشت و چوب موازنه را روی رانش نگاه می‌داشت. پسر او که حدود شانزده سال داشت و روی سکوی کوچکی منتظر او بود، صندلی‌ای را به میانهٔ طناب می‌برد و کامیلا مایر که از دیگر سو می‌آمد، به طناب افقی می‌رسید. او صندلی را، که تنها دو پایه‌اش روی طناب استوار بود، می‌گرفت و روی آن می‌نشست. تنها و تنها از آن پایین می‌آمد... پایین، زیر پاهای او، همهٔ سرها خم شده بود، دست‌ها چشم‌ها را پوشانده بود.

1. Camilla Meyer 2. Con Colléano 3. Marseille 4. Vieux Port

بدین ترتیب، تماشاگران در برابر ژیمناست شرط ادب را به جای نمی‌آوردند: ادب حکم می‌کند هنگامی که او شانه به شانهٔ مرگ می‌ساید خیره به او بنگرند.

به من گفت: «تو چه کار می‌کردی؟»

من نگاه می‌کردم. برای کمک به او، برای شادباش گفتن به او، زیرا مرگ را به حاشیه‌های شب رانده بود، برای همراهی کردنش در سقوط و در مرگش.

اگر سقوط کنی، شایستهٔ سنتی‌ترین مرثیه‌هایی: آبگیری از خون و طلا، برکه‌ای که خورشید در آن غروب می‌کند... انتظار هیچ‌چیز دیگری را نباید داشته باشی. عالم سیرک تماماً سنت است.

هنگام ورودت به میدان، متکبرانه قدم بر ندار. وارد میدان می‌شوی: سلسله‌ای از پرش‌ها، جهش‌های خطرناک و چرخش‌ها تو را پای دستگاهی می‌برند که از آن رقص‌کنان بالا می‌روی، تا با اولین پرشت، که از پشت صحنه خود را برای آن آماده کرده‌ای، تماشاگران بدانند که شگفتی پشت شگفتی را شاهد خواهند بود.

و برقص!

اما بدنت را محکم بگیر. بدنت استحکام متکبرانهٔ آلتی برانگیخته را داشته باشد. به همین دلیل بود که به تو توصیه می‌کردم مقابل تصویر خودت برقصی و عاشق آن باشی. از آن جدا مشو: نارسیس است که می‌رقصد. اما این رقص فقط تلاش بدن توست برای یکی شدن با تصویرت و این را تماشاگر نیز حس می‌کند. تو دیگر صرفاً حرکات مکانیکی بی‌عیب و نقص و موزون نیستی، از تو حرارتی متصاعد می‌شود و ما را گرم می‌کند. شکمت می‌سوزد، اما برای ما نرقص برای خودت برقص. ما به سیرک نیامده بودیم که فاحشه‌ای را ببینیم بلکه آمده بودیم تا عاشقی تنها را در جستجوی تصویر خویش ببینیم، که روی طنابی آهنین می‌گریزد و محو می‌شود. و همواره در اقلیمی جهنمی ناپدید می‌شود. پس همین تنهایی است که ما را شیفته خواهد ساخت.

از میان لحظه‌های مراسم گاوبازی، تودهٔ اسپانیایی منتظر لحظه‌ای است که گاو نر با یک ضربهٔ شاخ شلوار گاوباز را پاره کند: از این شکاف، خون و اندام جنسی بیرون می‌زند. حماقت عریانی‌ای که سعی نمی‌کند ابتدا زخمی را نشان دهد و سپس آن را ستایش کند! پس بندباز باید لباس چسبان به تن داشته باشد، زیرا تنش باید پوشیده باشد. این لباس منقش خواهد بود: خورشیدهای گلدوزی‌شده، ستاره، زنبق، پرنده... لباسی برای این‌که بندباز را در مقابل خشونت نگاه‌ها حمایت کند، برای آن‌که روزی حادثه‌ای امکان وقوع داشته باشد، برای آن‌که شبی لباس تسلیم شود و از هم بگسلد.

باید این را بگویم؟ می‌پذیرم که بندباز روزها با ظاهر پیرزن خیابان‌خواب بی‌دندانی با کلاه‌گیس خاکستری زندگی کند: وقتی نگاهش می‌کنی، متوجه می‌شوی چه قهرمانی زیر آن لباس‌های ژنده نهان است و به این فاصلهٔ بزرگ بین شب و روز احترام می‌گذاری. شب فرا می‌رسد! و او، این بندباز، دیگر نمی‌داند که وجود اصلی او کدام‌یک است: آن خیابان‌خواب پر از شپش یا آن تنهای درخشان؟ یا این حرکت دائمی از آن به این؟

چرا امشب باید رقصید؟ چرا در ارتفاع هشت‌متری فرش روی یک طناب آهنین زیر نور پروژکتورها باید پرید و چرخید؟ زیرا باید خودت را بیابی. تو که همزمان شکار هستی و شکارچی، امشب از سرپناه خود رانده شده‌ای، هم از خود می‌گریزی هم در پی خود می‌گردی. پیش از این‌که به میدان بیایی کجا بودی؟ به نحو اسفباری در اعمال روزانه‌ات غرق بودی، تو وجود نداشتی. در نور شب، این ضرورت را احساس می‌کنی که به این اعمال نظم ببخشی. هر شب، تنها برای خودت، روی طناب راه خواهی رفت، پیچ و تاب خواهی خورد، منقبض خواهی شد تا آن موجود موزونی را که در تلّ اعمال متعارفت غرق و گم شده است، پیدا کنی. حرکاتی مانند بستن بند کفشت، گرفتن بینی‌ات، خاراندن بدنت، خریدن یک قالب صابون... اما فقط در یک لحظه به خودت نزدیک می‌شوی و خودت را درمی‌یابی، همیشه در همان تنهایی مرگبار و سفید.

امـا ــ تکـرار مـی‌کنم ــ فـرامـوش نکـن کـه زیـبایی حـرکاتت را مـدیون شایستگی‌های طنابت هستی. بی‌شک آن را مدیون شایستگی‌های خـودت نیز هستی اما هدف این است که شایستگی‌های طنابت را کشـف و آشکـار کنی. بازی نه هوای این را دارد نه هوای آن را: با طنابت بازی کـن. آن را بـا انگشت بزرگ پایت به ستوه آور، با پاشنهٔ پایت غافلگیرش کن. از قسـاوت نسبت به هم نترسید: این قساوت با برندگی‌اش شما را به تکاپو در خواهـد آورد. اما همواره مراقب باشید از هیچ ادبی فروگذار نکنید.

بدان که بر چه کسی پیروز می‌شوی. بر ما، اما... رقصت پر از نفرت خواهد بود.

آدمی هنرمند نمی‌شود مگر این‌که با دردی بزرگ عجین باشد.

نفرت از کدامین خدا؟ و چرا باید بر او پیروز شد؟

شکار روی طناب، تعقیب تصویر خودت و این تیرها که به سویش پرتاب می‌کنی بی‌آن‌که به هدف بزنی، هـم او را زخـمی مـی‌کند هـم نـورانـی، پس جشنی برپاست. اما اگر به آن، به این تصویر، دست یابی، آنگاه جشن حقیقی برپا خواهد شد.

عطش غریبی حس می‌کنم، می‌خواهـم بـنوشم، مـی‌خواهـم رنـج بـبرم، می‌خواهم بنوشم اما آنگونه که مستی از رنج ناشی شود که این خود جشنی خواهد بود. با بیماری، با گرسنگی، با زندان بیچاره نخواهی شد، هیچ‌چیز تو را مقید نخواهد کرد، بگذار هنرت تو را مقید کند. آنچه برای ما ــ تو و من ــ اهمیت دارد بندباز خوب بودن است: تو این شگفتی افروخته خواهی بود، تو که می‌سوزی اما دقایقی چند. تو می‌سوزی. روی طنابت تو صاعقه‌ای. بهتر بگوییم، رقصنده‌ای تنها، شعله‌ور از چیزی ناشناخته که تو را نورانی می‌کند و تحلیل می‌برد، بیچارگیِ وحشـتناکـی است کـه تـو را بـه رقـص وا مـی‌دارد. تماشاگران؟ آن‌ها فقط شعله را می‌بینند و گمان می‌کنند تو بـازی مـی‌کنی و غافل از این‌که آتش‌افروز تویی، برای آتش‌سوزی کف می‌زنند... حرارتی که

از تو ساطع می‌شود و می‌تابد، میل تو به خویشتن است ــ یا به تصویرت ــ که هرگز ارضا نخواهد شد.

افسانه‌های گوتیک از دلقک‌های دوره‌گردی صحبت می‌کنند که چون چیز دیگری نداشتند، نمایش‌های خود را به مریم مقدس پیشکش می‌کردند، جلوِ کلیسای اعظم می‌رقصیدند. نمی‌دانم به کدامین خدا نمایش چالاکی‌ات را هدیه خواهی کرد. اما به خدایی نیاز داری. خدایی که شاید برای ساعتی، برای مدت هنرنمایی‌ات، به وجودش بیاوری. پیش از آن‌که به میدان بیایی انسانی بودی درگیر غوغای راهروها و هیچ‌چیز تو را از دیگر بندبازان، تردستان، رام‌کنندگان، زنان چابک‌سوار، پسرکان خدمتکار میدان یا دلقکان متمایز نمی‌کرد. هیچ‌چیز مگر آن اندوه درون چشمانت. آن را از خودت دور مکن که هر شعری را از چهره‌ات رانده‌ای! ــ خداوند هنوز برای کسی به وجود نیامده است... وسایل آرایشت را مرتب می‌کنی، دندان‌هایت را مسواک می‌زنی... حرکاتت می‌توانند از سر گرفته شوند...

پول؟ مایه؟ باید آن را به دست آوری. بندباز باید پول درآورد تا حدی که در آن غرق شود... به هر شیوهٔ ممکن باید نظم زندگی خود را بگسلد. در این صورت، پول به کار می‌آید زیرا نوعی فساد همراه می‌آورد که آرام‌ترین روح‌ها را نیز گناهکار می‌کند. پول خیلی خیلی زیاد! پول مدهوش‌کننده! پول ننگین! و باید آن را در گوشه‌ای از آلونک انباشته کرد و هرگز به آن دست نزد و حتی مقعد خود را با انگشت تمیز کرد. با نزدیک شدن غروب باید بیدار شد، خود را از این شَر رها کرد و شب‌هنگام روی طناب رقصید.

باز هم به او می‌گویم:

«باید برای مشهور شدن زحمت بکشی...»

«چرا؟»

«برای این‌که بَد کنی.»

«لازم است این همه پول به دست بیاوریم؟»

«لازم است. روی طناب آهنینت ظاهر می‌شوی تا بارانی از طلا بر سرت

بریزد. اما چون هیچ‌چیز جز رقصیدنت برایت اهمیت ندارد، در طول روز می‌پوسی.»

پس باید به‌نوعی بپوسد، بوی تعفن مدفونش کند، بوی تهوع‌آوری که با اولین شیپور شب پراکنده می‌شود.

... اما تو وارد می‌شوی. اگر برای تماشاگران برقصی، آن‌ها می‌فهمند و تو بازنده‌ای. تو یکی از چهره‌های آشنایشان می‌شوی. دیگر هرگز افسون تو نخواهند شد، به سنگینی در خود فرو خواهند رفت و دیگر نخواهی توانست از رخوت بیرونشان کنی.

وارد می‌شوی و تنهایی. زیرا که از قرار معلوم «خدا» در کنار تو است. نمی‌دانم از کجا آمده است، شاید با وارد شدنت او را با خود آورده باشی، شاید تنهایی حضورش را باعث شده. فرقی نمی‌کند. برای اوست که تو تصویرت را شکار می‌کنی. می‌رقصی با صورت گِرد. حرکت دقیق، رفتار صحیح. محال است بتوانی آن‌ها را تکرار کنی، زیرا برای همیشه خواهی مُرد. برقص، جدّی و رنگ‌پریده و اگر توانستی، با چشمانی بسته.

از کدام خدا با تو سخن می‌گویم؟ همین را از خود می‌پرسم. اما او غیاب نقد و داوری مطلق است. او شکار تو را می‌بیند. یا تو را می‌پذیرد و تو درخشنده می‌شوی، یا از تو روی می‌گرداند. اگر انتخاب کردی که به‌تنهایی در مقابل او برقصی، نمی‌توانی دقتِ زبانِ فصیحت را کنار بگذاری، اسیر آن می‌شوی: دیگر حق نداری بیفتی.

پس آیا خداوند جمع تمام امکانات ارادهٔ توست که به بدنت روی این طناب آهنین تحمیل می‌شود؟ امکاناتی خدایی!

هنگام تمرین گاهی در پرش خطرناکت ناکام می‌شوی. ابایی نداشته باش که پرش‌هایت را حیوانات سرکشی بدانی که مسئول رام کردن آن‌هایی. این پرش در درون توست ــ رام‌نشده، رها ــ و از همین رو ناکام. آنچه می‌توانی انجام ده تا به آن صورتی انسانی ببخشی.

...«مایوی قرمز ستاره‌دار.» دوست دارم سنتی‌ترین لباس‌ها را به تن کنی تا

آسان‌تر در تصویرت گم شوی و، اگر بخواهی طناب آهنینت را با خود ببری و سرانجام هر دویتان ناپدید شوید، تو همچنین می‌توانی روی این راه باریک که از ناکجا می‌آید و به ناکجا می‌رود ــ این امتداد شش‌متری خطی بی‌نهایت است و همزمان یک قفس ــ نمایش بیم و امیدی را بازسازی کنی.

و کسی چه می‌داند؟ اگر از طناب سقوط کنی چه روی می‌دهد؟ با برانکارد تو را خواهند برد. ارکستر خواهد نواخت. ببرها یا زن چابک‌سوار را وارد میدان خواهند کرد.

مانند تئاتر، سیرک هم هنگام غروب، زمانی که شب نزدیک می‌شود، آغاز می‌گردد اما می‌تواند در روز روشن هم اجرا شود.

اگر به تئاتر می‌رویم برای آن است که بتوانیم به دهلیزها، به اتاق انتظار این مرگ ناپایدار که همان خواب است، رخنه کنیم. زیرا این جشنی است که در پایان روز برپا خواهد شد، مهم‌ترین و آخرین جشن، چیزی بسیار نزدیک به مراسم تشییع ما. هنگامی که پرده بالا می‌رود، به مکانی وارد می‌شویم که شبیه‌سازی‌های جهنمی را در آن تدارک می‌بینند. این جشن باید در شب جریان داشته باشد تا ناب باشد، تا فکری یا نیازی از زندگی روزمره روال آن را قطع نکند و به زوال نکشاند...

اما سیرک! توجهی تیزبینانه و کامل می‌طلبد.

جشن ما نیست که در سیرک جریان دارد. بلکه نمایش مهارتی است که اقتضای آن بیدار ماندن ماست.

جمع تماشاگران ــ که به تو امکان وجود می‌دهد و بدون آن‌ها هرگز آن تنهایی را که با تو از آن سخن گفتم، به دست نخواهی آورد ــ جانوری است که نهایتاً برای خنجر زدنش به میدان می‌آیی. کامل بودنت همراه با جسارتت، زمانی که در میدان ظاهر می‌شوی، آن را نابود خواهند کرد.

بی‌نزاکتی تماشاگران: به هنگام خطرناک‌ترین حرکاتت، آن‌ها چشم‌های خود را خواهند بست. هنگامی که برای خیره کردنشان از کنار مرگ می‌گذری، باز هم چشم‌هایشان را خواهند بست.

پس به این‌جا می‌رسم که بگویم باید سیرک را دوست داشت و جهان را خوار شمرد. جانوری بزرگ، که از انتهای اعصار و قرون بیرون آمده، سنگینی خود را بر شهرها افکنده است؛ وارد می‌شوی و می‌بینی که آن هیولا مملو از شگفتی‌های مکانیکی و بی‌رحمانه بوده است: زنان چابک‌سوار، قهرمانان، شیرها و رام‌کنندگانشان، شعبده‌باز، تردست، پشتک‌زن‌های آلمانی، اسبی که حرف می‌زند و می‌شمارد، و تو.

شما بازمانده‌های عصری افسانه‌ای هستید. از راهی بسیار دور می‌آیید. اجداد شما خرده‌شیشه و آتش می‌خوردند. آن‌ها مارها و کبوترها را افسون می‌کردند، با تخم‌مرغ تردستی می‌کردند و جمعی از اسب‌ها را به مکالمه وا می‌داشتند.

شما برای دنیای ما و منطق آن آمادگی ندارید. بنابراین باید این بیچارگی را بپذیرید که شب‌ها را با توهم ترفندهای مرگبار خود به سر کنید. هنگام روز، ترسان بر درِ سیرک می‌مانید زیرا جرئت نمی‌کنید وارد زندگی ما شوید چرا که نیروهای سیرک که همانا نیروهای مرگ‌اند، شما را سخت نگاه داشته‌اند. هیچ‌گاه این شکم بزرگ برزنتی را ترک نکنید.

بیرون صداها ناهماهنگ است، آشوب است؛ درون، یقین موروثی است که از اعماق هزاره‌ها می‌آید، این احساس امنیت که در نوعی کارخانه هستید که در آن بازی‌های دقیقی تمهید می‌شوند تا در خدمت نمایش‌های باشکوه شما قرار گیرند، شما که در حال تدارک جشن هستید. شما تنها برای «جشن» زندگی می‌کنید. نه آن جشنی که پدران و مادران خانواده با خرید بلیت برای خود فراهم می‌کنند. منظورم نمایش چند دقیقه برای شماست. در شکم هیولا، به طور مبهم متوجه شده‌اید که هر کدام از ما باید به این سمت سیر کند، یعنی سعی کند در قداست خویش بر خویش ظهور کند. سرانجام، در درون خود توست که طی چند دقیقه، نمایش دگرگونت می‌کند. قبر محقر تو روشنمان می‌کند. هم در آن محبوس هستی و هم تصویرت مدام از آن می‌گریزد. شگفتی در آن است که قدرت داشته باشید خود را در آن‌جا نگه

دارید، یعنی همزمان هم در میدان سیرک باشید و هم در آسمان، به صورت کهکشان و این امتیاز مختص قهرمانان اندکی است.

آیا ده ثانیه زمان اندکی است؟ شما می‌درخشید.

هنگام تمرین، از این‌که مهارتت را فراموش کردی، مأیوس مشو.

در ابتدا چالاکی زیادی از خود نشان می‌دهی، اما به‌زودی چنان‌که رسم روزگار است از طناب، از پرش‌های خطرناک، از سیرک و از رقص اندکی مأیوس می‌شوی.

دوران تلخی را تجربه خواهی کرد ــ نوعی جهنم ــ و پس از عبور از این جنگل تاریک است که در مقام استادِ هنرت دوباره ظاهر خواهی شد.

یکی از تکان‌دهنده‌ترین رازها این است: هر هنرمند، پس از دوره‌ای درخشان، از اقلیمی مأیوس‌کننده عبور خواهد کرد و با خطر از دست دادن عقل و تبحّرش رو به رو خواهد شد. اگر پیروز بیرون بیاید...

پرش‌هایت ــ از این‌که آن‌ها را مانند گله‌ای از حیوانات در نظر بگیری، ابا مکن، آن‌ها در تو، در حالتی وحشی زندگی می‌کردند. به خود شک داشتند، از همین رو یکدیگر را پاره و مجروح می‌کردند یا بر حسب اتفاق با هم جفتگیری می‌کردند. به گله‌ات جهش، پرش و چرخشی بیاموز تا هر کدام در تفاهم با دیگری به سر برد. اگر می‌خواهی برخی را با دیگران آشنا کن، اما با دقت نه به حکم یک تصادف یا هوس. اکنون چوپان گله‌ای از حیواناتی که تا این زمان بی‌نظم و بی‌هدف بودند. به یمن جاذبه‌های تو اکنون رام و دانا هستند. پرش‌های و چرخش‌ها و جهش‌های تو در درونت بوده‌اند و خود هیچ از آن نمی‌دانستند. به یمن جاذبه‌هایت می‌دانند که هستند و خود تو هستی که خودت را به تصویر می‌کشی.

این‌ها توصیه‌هایی بیهوده و ناشیانه به توست. هیچ‌کس نخواهد توانست آن‌ها را رعایت کند. اما من چیز دیگری نمی‌خواستم جز این‌که دربارهٔ این هنر، شعری بنویسم که گرمای آن به گونه‌هایت حرارت دهد. می‌خواستم تو را مشتعل کنم نه این‌که چیزی به تو بیاموزم.

«از رامبراندی که به مربع‌های کوچک منظم بریده و به فاضلاب ریخته شد، چه باقی ماند...»

تنها این نوع حقایق، حقایقی که اثبات‌پذیر نیستند و حتی «کاذب»اند، حقایقی که نمی‌توان آن‌ها را بدون تناقض تا انتها پیش برد، بی‌آن‌که هم خویشتن و هم آن‌ها را نفی کنیم، این حقایق هستند که اثر هنری باید آن‌ها را زنده و ستایش کند. آن‌ها هرگز اقبال یا بداقبالی آن را نخواهند داشت که روزی به‌کار بسته شوند. باشد که از طریق سرودی که به آن تبدیل شده‌اند و آن را برمی‌انگیزند، زندگی کنند...

چیزی که به نظرم نوعی پوسیدگی می‌آمد، داشت مانند نگاه ما می‌تواند چالاک یا کند باشد. این امر به شیئی وابسته است که نگاهش می‌کنیم و به همان اندازه، یا بیشتر، به خود ما. به همین دلیل است که به عنوان نمونه از سرعتی صحبت می‌کنم که شیء را به سمت جلوِ ما پرتاب می‌کند یا از کندی‌ای که آن را سنگین می‌کند.

هنگامی که نگاه ما بر تابلویی از رامبراند متمرکز می‌شود (به‌ویژه تابلوهای اواخر زندگی او)، نگاه ما سنگین و قدری شبیه نگاه حیوانات اهلی می‌شود. چیزی آن را نگاه می‌دارد، نیرویی قوی. چرا به تابلو خیره می‌مانیم حال آن‌که در وهلهٔ اول آن شعف ذهنی که آناً به همه دست می‌دهد مسحورمان نکرده است، شعفی

قانقاریایی تمام جهان‌بینی قدیمی مرا فرامی‌گرفت. روزی در یک واگن قطار، هنگام نگاه کردن به مسافر روبه‌رویی‌ام، به من الهام شد که هر بشری به اندازهٔ دیگری ارزش دارد. گمان نمی‌کردم این آگاهی چنین گسیختگی روشمندی را در پی داشته باشد، یا شاید این نکته را به ابهام دریافتم زیرا پرده‌ای از اندوه ناگهان بر من فرونشست که هرچند کمابیش قابل تحمل اما محسوس بود، دیگر مرا ترک نکرد. در پس آنچه از این مرد مشهود بود یا دورتر ــ بسیار دورتر و در عین حال به نحوی معجزه‌آسا و تأسف‌آور نزدیک ــ در این مرد که اندام و صورتی ناموزون، زشت و حتی در برخی جزئیات مشمئزکننده داشت مردی با سبیل‌های کثیف کم‌پشت اما خشن و بی‌حالت که انتهای آن تقریباً به صورت افقی درست بالای خط لب می‌ایستاد، دهانی شُل و وِل، آب دهانی که از میان زانوهایش به کف واگن می‌انداخت، واگنی که از قبل با

که مثلاً از دیدن اسلیمی گوئاردی[1] احساس می‌کنیم. مانند بوی اسطبل: هنگامی که از شخصیت‌ها فقط نیم‌تنه آن‌ها را می‌بینم (به عنوان مثال هندریکه[2] را در موزهٔ شهر برلین) یا فقط سر آن‌ها را، نمی‌توانم آن‌ها را ایستاده روی تلی از پِهِن فرض نکنم. سینه‌ها نفس می‌کشند. دست‌ها گرم‌اند، استخوانی، عضلانی، اما گرم. میز صنف نساجان روی کاه قرار گرفته و آن پنج مرد بوی ادرار و پِهِن می‌دهند. زیر دامن‌های هندریکه، زیر پالتوهای پوست‌دوزی‌شده، زیر جامه‌های بلند، زیر لباس عجیب و غریب نقاش، بدن‌ها وظایف خود را به‌خوبی انجام می‌دهند: هضم می‌کنند، گرم هستند، سنگین هستند، بو می‌دهند و قضای حاجت می‌کنند. هر قدر هم صورتش ظریف و نگاهش جدی باشد، دختر دم‌بخت یهودی ماتحتی هم دارد. این را حس می‌کنیم. او می‌تواند گهگاه دامنش را بالا بزند. می‌تواند بنشیند زیرا از وسایل لازم برخوردار است. خانم تریپ[3] هم همین‌طور. دربارهٔ آنچه به

---

۱. Guardi: نقاش ایتالیایی قرن هجدهم میلادی. ــ م.

۲. Hendrijke: همسر دوم رامبراند که پس از فوت همسر اول اختیار کرد. ــ م.

۳. *Madame Trip*: عنوان یکی از تابلوهای رامبراند. ــ م.

ته‌سیگار، کاغذ و خرده‌های نان، یعنی با تمام آنچه در آن زمان کثیف بودن یک واگن درجه سه را نشان می‌داد، پوشانده شده بود، من از طریق نگاهی که با نگاهم تصادم می‌کرد در این مرد نوعی هویت جهان‌شمول برای همهٔ انسان‌ها را کشف و مثل یک شوک احساس کردم.

اما نه! ماجرا به این سرعت و به این ترتیب نگذشت: ابتدا نگاه من با نگاه آن مسافر تصادم کرد (نه تلاقی بلکه تصادم کرد...) یا بهتر بگویم در آن نگاه ذوب شد. آن مرد تازه سرش را از روی روزنامه بلند کرده بود و به‌سادگی و یقیناً بدون این‌که متوجه باشد، چشمش به من افتاده بود که تصادفاً مشغول نگاه کردن او بودم. آیا او هم بی‌درنگ همان احساس و پیشاپیش همان آشفتگی من را تجربه کرده بود؟ نگاه او نگاه متعلق به دیگری نبود: نگاه خود من بود که از سر غفلت و در تنهایی و فراموشی خودم در آینه‌ای با آن روبه‌رو می‌شدم. احساس خود رامبراند مربوط می‌شود، حرفی نزنیم: از اولین چهره‌نگاره‌اش، حجم «گوشتی» صورت او دائماً از تابلویی به تابلوی دیگر افزایش می‌یابد تا آخرین تابلویی که در شکل نهایی خویش در آن ظاهر می‌شود، اما ذات خود را حفظ کرده است. پس از این‌که عزیزترین کسانش ــ مادر و همسرش ــ را از دست داد، مرد درشت‌اندام گویی سعی می‌کند خود را گم کند و بدون ملاحظهٔ مردم آمستردام، از اجتماعات دوری گزیند.

«می‌خواهم هیچ باشم» جمله‌ای است که اغلب می‌شنویم. عبارتی مسیحی است: آیا باید آن را این‌طور فهمید که این انسان سعی می‌کند خود را گم کند و بگذارد آنچه او را به گونه‌ای مبتذل منفرد می‌کند، آنچه کدری‌اش را به او می‌دهد، حل شود تا در روز مرگش، شفافیتی خالص و بی‌شائبه را به پیشگاه خداوند عرضه کند؟ نمی‌دانم و برایم اصلاً مهم نیست.

در مورد رامبراند، کل آثارش مرا به این فکر می‌اندازد که برای او خلاص شدن از شرِّ چیزهای دست و پاگیر کافی نبود تا به این شفافیت به‌اصطلاح بالاتر برسد، بلکه بایستی شکل دیگری به آن می‌داد، دگرگونش می‌کرد، تا به هنرش

خودم را جز به این شکل نمی‌توانم بیان کنم: از بدن خود بیرون می‌رفتم و از طریق چشم‌ها در بدن آن مسافر سیلان پیدا می‌کردم و همزمان او نیز در من سیلان می‌یافت. یا بهتر بگویم: من جاری شده بودم، زیرا آن نگاه چنان سریع بود که تنها می‌توانم از آن به کمک این زمان دستوری یاد کنم. مسافر مطالعهٔ خود را از سر گرفته بود. از مکاشفه‌ام متحیر بودم و صرفاً در آن هنگام بود که به فکر توجه بیشتر به غریبه افتادم. تأثیر او در من همان بیزاری‌ای بود که در سطور قبل توصیف شد: زیرلباسی‌های نخ‌نما و چرک و چروکش، لابد بدنش نیز کثیف و چروکیده بود. دهان او شُل بود و سبیل بی‌قواره‌ای از آن محافظت می‌کرد. به خود می‌گفتم که این مرد احتمالاً بی‌اراده و حتی شاید سست‌عنصر باشد. پنجاه‌سالگی را پشت سر گذاشته بود. قطار با بی‌اعتنایی از دهکده‌های فرانسوی رد می‌شد. نزدیک غروب بود. فکر سپری خدمت کند. سوژه را از سرگذشت خاصش رها کردن و زیر شعاعی از ابدیت قرار دادن، تا امروز، فردا، مردگان نیز از آن یاد کنند. اثری که به زندگان امروز و فردا تقدیم شود اما نه به مردگان همهٔ اعصار، چه خواهد بود؟

تابلویی از رامبراند نه‌تنها زمانی را که باعث می‌شد سوژه در آینده جاری شود متوقف می‌کند، بلکه آن را به دوران‌های بسیار دور بازمی‌گرداند. با این عملیات رامبراند شکوهمندی‌ای را فرا می‌خواند و بدین ترتیب، کشف می‌کند که چرا در هر لحظه هر واقعه شکوهمند است: تنهایی خودش او را از این آگاه می‌سازد.

اما همزمان باید این شکوه را روی بوم نقاشی احیا کرد و آن وقت است که ذوق تئاتری او ــ که وقتی بیست و پنج سال داشت آن‌قدر پرشور بود ــ به کمکش خواهد آمد. ممکن است غم عظیم رامبراند به هنگام مرگ ساسکیا[1] او را از همهٔ شادی‌های روزمره دل‌زده کرده باشد و او با دگردیسی زنجیرهای طلا، کلاه‌های پردار و شمشیرها در تصاویر مجلل یا بهتر بگویم در جشن‌های تصویری سوگ خود را پر کرده باشد.

1. Saskia

کـردن آن دقـایق شـامگاهی بـرای هم‌داستان شدن با همراهی مـانند او، مرا آزار می‌داد.

از بدن من چه چیز جاری شده بود [...] و از بدن آن مسافر چه چیز جاری می‌شد؟

ایـن تـجربهٔ نـاخوشایند دیگـر تکرار نشد، نـه بـه لحـاظ طـراوت نـاگـهانی بـودنش نـه بـه لحـاظ شـدتش؛ امـا تأثیرات آن رد پـای خود را همواره در من حفظ کردند. آنچه در آن واگن تجربه کردم، بـه نظرم نوعی کشف و شهود می‌آید: اگر از جنبه‌های تصادفی ظاهر آن که در این مورد مشمئزکننده بود ــ بگـذرم، ایـن مـرد آنـچه مـرا عـیناً هـــمانند او مـــی‌ساخت، پـــنهان می‌کرد، سپس برملاکردن آن را به من وامی‌گذاشت. (ابتدا این جمله را نوشتم اما بعد آن را با این جمله که دقیق‌تر و ناراحت‌کننده‌تر است، تصحیح کردم؛ می‌دانستم که من با این مرد این‌همان هستم.)

آیا به این دلیل کـه هـر بشـری عیناً همانند دیگری است؟

نمی‌دانم آیا این هلندی تنومند گریه کرده است یا نه اما چهل و دوسالی دارد که اولین آزمون دشوار زندگی خود را تجربه می‌کند، آزمونی که سرشت بی‌پروا و متکبر او را رفته‌رفته دگرگون می‌کند.

اما در بیست‌سالگی آن جوان برومند حالی آسوده ندارد و اوقات خود را جلوِ آینه سپری می‌کند. شیفتهٔ خویش است و به خود می‌بالد، این‌قدر جوان و از همان وقت غرق در آینه! نه برای این‌که خود را بیاراید و به جشن بشتابد بلکه برای این‌که در تنهایی با لذت به تماشای خویش بنشیند: رامبراند با سبیل‌های سه‌شاخه، با ابروان اخم‌کرده، موهای ژولیده، چشمان هوشیار؛ هیچ تشویشی در این خودجویی ساختگی مشهود نیست. هرگاه بناهایی را به تصویر بکشد، این بناها همیشه ساختمان‌های اُبِرا هستند. سپس، رفته‌رفته بدون دور شدن از خودشیفتگی یا از ذوق تئاتری‌اش، آن‌ها را تغییر می‌دهد: تغییر اول برای رسیدن به تشویش و سرگشتگی‌ای که از آن‌ها فراتر می‌رود، تغییر دوم برای دستیابی به شادی‌های سبعانهٔ نقاشی کردن آستین «نوعروس یهودی».

بلافاصله پس از مرگ ساسکیا ــ از خود می‌پرسم آیا خود رامبراند به‌نوعی او را نکشته و از مرگ او خوشحال نشده

بی‌آن‌که در تمام طول سفر از تفکر دست بکشم، در نوعی دل‌زدگی از خویش، به‌سرعت به این باور رسیدم که همین این‌همانی است که به هر بشری امکان می‌دهد که او را به اندازهٔ دیگری، نه کمتر و نه بیشتر، دوست داشته باشند، یعنی حتی مشمئزکننده‌ترین ظاهر او را قبول کنند، به رسمیت بشناسند و دوست داشته باشند. این همهٔ ماجرا نبود. تأملاتم بایستی مرا به این نکته می‌رساند: ظاهری که در نگاه اول آن را پست شمرده بودم مقررشدهٔ همین این‌همانی بود (واژهٔ این‌همانی با سماجت به ذهنم بازمی‌گشت، اما شاید به این دلیل که هنوز واژگانی غنی در اختیار نداشتم)؛ همین این‌همانی که بین همهٔ انسان‌ها درگردش بود و یک نگاه در غفلت خویش آن را بازمی‌شناخت. حتی فهمیده‌ام که این ظاهرْ صورت موقتی این‌همانی همهٔ آدمیان است. اما این نگاه صِرف و حتی بی‌اعتنا که میان دو مسافر ردوبدل شد و ارادهٔ آن‌ها است ــ سرانجام چشم و دست او آزاد می‌شوند. از همان زمان، نوعی بی‌پروایی مفرط در نقاشی را دنبال می‌کند: اکنون که ساسکیا مرده است، دنیا و داوری‌های اجتماعی وزن چندانی ندارند. باید ساسکیا را در حال احتضار و او را در کارگاهش، بالای نردبان، درحال از هم گسیختن نظم در گشت شبانه[1] مجسم کنیم. آیا به خدا اعتقاد دارد؟ وقتی نقاشی می‌کند نه. انجیل را می‌شناسد و از آن استفاده می‌کند.

پیداست آنچه گفتم فقط وقتی اندکی اهمیت دارد که بپذیریم تقریباً همهٔ آنچه گفتم خطا بوده است. اثر هنری اگر کامل باشد، به نظرورزی‌ها یا بازی‌های روشنفکرانه میدان نمی‌دهد. حتی به نظر می‌رسد نظم فکر را به هم می‌ریزد یا آن را به بند می‌کشد. من این بازی را کردم.

آثار هنری می‌توانستند به‌نوعی از ما کودن بسازند، اگر افسونشان گواه ــ

۱. تابلوی گشت شبانه یا ***Rond de Nuit*** از تابلوهای متأخر رامبراند است که برخلاف تابلوهای پیشین او که شخصیت‌هایی نشسته در نظمی خاص را به تصویر می‌کشند، نشان‌دهندهٔ صحنه‌ای از مردم کوچه و بازار در شب است. این تابلو باعث افت محبوبیت رامبراند نزد افکار عمومی هلند در آن زمان شد. ــ م.

در آن دخـــالتی نـــداشت و حـتی می‌توانست مانع آن شـود، لحـظه‌ای بیشتر دوام نداشت و همین کافی بود که غمی سنگین روحم را تیره سازد و دیگـر تـرکم نکـند. مـدتی نسـبتاً طـولانی بـا ایـن کشـف کـه عـمدتاً پنهانش می‌کردم، به سر بردم و سعی می‌کردم یاد آن را از خود دور سـازم اما همیشه بخشی از وجودم لکـه‌ای از غم را در خـود حـفظ مـی‌کرد کـه ناگهان مانند نفسی که آن غـم را بـاد کند همه‌چیز را تیره و تار می‌کرد. بـه خود مـی‌گفتم: «هـر بشـری ــ و ایـن الهام به من شده بود ــ در پس ظاهر جذاب یا به دیدهٔ ما هیولایی، کیفیتی در خـود دارد کـه بـه نـظر مـی‌رسد آخرین پناهگاه او باشد و همین امـر بـاعث مـی‌شود کـه او در وادی‌ای بسـیار پـنهان و شـاید تـقلیل‌ناپذیر، هـمان بـاشد کـه هـر بشـر دیگـری هست.»

حتی بـه نـظرم رسـید کـه ایـن هـمسانی را در مـحلهٔ لِـه‌اَل،[1] در مهارناشدنی اما انکارناپذیر ــ آن نبود که این فلج اندیشه با روشن‌ترین یقین در هم می‌آمیزد. کدام یقین، هیچ نمی‌دانم. احساس من (دوازده سال پیش در لندن) در برابر زیباترین تابلوهایش، الهام‌بخش این سطور است. چه بر سرم آمده؟ چرا این احساس؟ این نقاشی‌ها که به‌زحمت می‌توانم آن‌ها را از ذهنم بیرون کنم، چه هستند؟ این «خانم تریپ» کیست؟ این آقای....

خیر، هیچ‌گاه از خودم نپرسیدم این خانم‌ها یا آقایان که هستند. و شاید این غیاب پرسش که باعث چهره در هم کشیدنم می‌شود، کمابیش واضح باشد؟ هرچه بیشتر نگاهشان می‌کردم، پرتره‌ها کمتر ذهن مرا به شخص خاصی ارجاع می‌دادند. [در واقع] به هیچ‌کس. بی‌شک زمانی کافی نیاز داشتم تا به این اندیشهٔ یأس‌آلود اما سُکرآور برسم: پرتره‌هایی که رامبراند پس از پنجاه‌سالگی کشیده است، به هیچ شخص قابل شناسایی‌ای مربوط نمی‌شود. هیچ‌یک از جزئیات، هیچ‌یک از خصوصیات چهره به یک ویژگی شخصیتی یا روان‌شناسی خاص اشاره ندارد. آیا چهره‌ها با نوعی ساده‌سازی از شخصیت خود تهی شده‌اند؟ ابداً. چین و چروک‌های مارگارت تریپ را به

۱. Les Halles: محله‌ای قدیمی در پاریس که از اوایل قرن نوزدهم بازار اصلی میوه و تره‌بار بوده است و اکنون این محله مکانی برای گردشگران است. ــ م.

کشـــتارگاه‌هایش، در چشـــمان بی‌حرکت اما نـه بـی‌نگاه سـرهای بـریدهٔ گـوسفندانـی مـی‌دیدم کـه هـــرم‌وار در پـیاده رو روی هـم انباشته شده بودند. فکـرم را کـجا مـتوقف کـنم؟ اگـر آن یـوزپلنگ بلندگام خرامان را کـه مـانند اراذل قدیمی بدنی نرم داشت، می‌کشتم، چه کسی را به قتل رسانده بودم؟

به خاطر دارید که پیش‌تر گفته بودم صمیمی‌ترین دوستانم تمام و کـــمال در زخـــمی پـنهان پـناه مـی‌گرفتند و مـن از ایـن مسئله اطـمینان داشـتم. امـا بـلافاصله نـــوشتم: «... در وادی‌ای بسـیار پنهان، شاید تقلیل‌ناپذیر...» آیـا در مـورد هـمین مـوضوع صـحبت مـی‌کردم؟ هـر انسـانی بـا تـمامی انسان‌های دیگر این‌همان بود و این مسئله مـرا تکـان مـی‌داد. امـا آیـا دریافتن این نکـته آن‌قـدر عـجیب بود که مرا به شگفتی وادارد و این شگفتی چگونه می‌توانست مرا در شناخت آن پـیش بـرد؟ در درجـهٔ یاد بیاوریم. و هرقدر به امید درک شخصیت یا نزدیک شدن به آن، یا آن‌طور که می‌گویند کشف هویت خاصشان، بیشتر نگاهشان می‌کردم همهٔ آن‌ها به همان نسبت در گریزی بی‌انتها و با سرعتی ثابت از من می‌گریختند. فقط خود رامبراند شاید به دلیل تیزبینی نگاهش هنگام کنکاش در تصویر خویش ــ اندکی ویژگی شخصی یا حداقل توجه را حفظ کرده است. اما دیگر شخصیت‌ها، اگر غم عمیق چهره‌هایشان را نادیده بگیرم، بی‌آن‌که اجازه دهند هیچ‌چیز از آن‌ها در ذهن بماند از من می‌گریختند.

نادیده گرفتنی است این غم؟ غم در جهان بودن؟ که چیز دیگری نیست جز شیوهٔ رفتار طبیعی موجودات به هنگام تنهایی و در انتظار عمل کردن به این یا آن شیوه. [مثلاً،] خود رامبراند، در پرتره‌اش در کُلن،[1] هنگامی که می‌خندد. صورت او و زمینهٔ تابلو آن‌قدر قرمزند که کل تابلو بیننده را به یاد جفت خشک‌شده جنین در آفتاب می‌اندازد.

در موزهٔ شهر کلن زیاد نمی‌توان عقب رفت باید به صورت اریب در

۱. Cologne Köln: شـهری در آلمـان کـه بـرای اولیـن بـار ادکلن در آن‌جـا درست شد. ــ م.

اول فرق است میان شناختن به شیوه‌ای در مجموع تحلیلی و دریافتن از طریق شهودی ناگهانی. (زیرا بی‌شک، از اطراف خود شنیده و درباره‌اش خوانده بودم که همهٔ انسان‌ها فی‌نفسه ارزش دارند و حتی برادرند.) پس از چه جهت پیش‌تر رفته بودم؟ یک نکته قطعی‌تر از بقیه بود: دیگر نمی‌توانستم چشمانم را بر آنچه در قطار شناخته بودم ببندم.

چگونه ــ و از گفتن آن ناتوان بودم ــ چگونه از این شناخت که هر انسانی همانند هر انسان دیگر است، به این اندیشه رسیده بودم که هر انسانی همهٔ انسان‌های دیگر است؟ اما این اندیشه دیگر در من بود و برایم ثبات یقینی داشت و می‌شد آن را با این جملات قصار واضح‌تر بیان کرد، اگرچه در این صورت بکارت زایل می‌شود: «در دنیا تنها یک انسان وجود دارد و هیچ‌گاه بیش از یک انسان وجود نداشته است. این انسان تماماً در هر یک از ماست، پس خود گوشه‌ای ایستاد. از آن نقطه بود که تابلو را با سر زیرافکنده ــ سر خودم و حتی با سر وارونه نگاه کردم. خون به صورتم می‌آمد اما آن صورت که می‌خندید چقدر غمگین بود!

از لحظه‌ای که رامبراند مدل‌هایش را از شخصیت تهی و تمامی مشخصه‌های قابل شناسایی را از اشیا دور می‌کند، از همان لحظه به هر دوی آن‌ها بیشترین وزن، بیشترین واقعیت را می‌بخشد.

اتفاق مهمی افتاده است: چشم همزمان با بازشناختن شیء نقاشی را نیز به عنوان نقاشی بازمی‌شناسد و هیچ‌گاه از این حالت خارج نخواهد شد. رامبراند دیگر با یکی کردن نقاشی با شیء یا صورتی که نقاشی باید آن را بازنمایی کند، نقاشی را قلب ماهیت نمی‌کند، بلکه آن را به‌مثابهٔ ماده‌ای متمایز به ما معرفی می‌کند که از بودن خود آن‌طور که هست شرمگین نیست. صداقت دشت‌های شخم‌خوردهٔ صبحگاهی که بخار از آن بلند می‌شود. هنوز نمی‌دانم چه چیزی عاید تماشاگر می‌شود اما نقاش در کارش صداقت بیشتری به دست می‌آورد. او خود را در حالت جنون‌آمیز کسی نشان می‌دهد که دیوانه‌وار رنگ‌ها را مخلوط می‌کند و برتری تصنعی و ریای متظاهران را از دست می‌دهد. این

ماست. هر کس دیگری و دیگران است. در انـزوای شـامگاه، نگـاه روشنی که ردوبدل شود ــ نگاهی سنگین یـا فـرّار، فـوت و فـن آن را نمی‌دانم ــ ایـن حـقیقت را بـه مـا می‌شناساند. مگر این‌که پـدیده‌ای که حتی نـامش را نـمی‌دانـم، ایـن انسان واحد را تا بی‌نهایت تـقسیم می‌کند و ظاهراً اعراض و صورتش را تکـــه‌تکه کـــند و هـــر یک از تکه‌های آن را برای خود ما بیگانه سازد.

افکـــارم را بـــه‌سختی تـــوضیح می‌دادم و آنچه حس می‌کردم بـاز هم مبهم‌تر و قوی‌تر از فکری بود که از آن سخن می‌گفتم، فکری که پیش از آن‌که اندیشیده شده باشد، رؤیایی بود: رؤیاپردازی رخوتناکی آن را ایجاد، حـمل و بـه ایـن‌جا و آن‌جا کشانده بود.

هیچ انسانی برادر من نبود: هر انسانی خود من بود، اما مـوقتاً در پوستهٔ خود منزوی شده بـود. امـا این اندیشه مرا ترغیب نمی‌کرد تـا تمام مکاتب اخلاقی را بررسی یـا نکته در آخرین تابلوهای او محسوس است. اما رامبراند باید خود را به‌مثابهٔ موجودی دارای بدن ــ چه می‌گویم، دارای بدن؟ ــ دارای گوشت، پوست، خون، اشک، عرق، مدفوع، هوش و عواطف و بی‌نهایت چیزهای دیگر بشناسد و بپذیرد، اما به گونه‌ای که هیچ‌یک دیگری را نفی نکند یا بهتر بگوییم: هر یک به دیگری خوشامد گوید.

و ناگفته پیداست که کل آثار رامبراند ــ دست‌کم برای من ــ زمانی معنا دارد که دریابم آنچه نوشتم خطا بوده است.

بازنگری کنم. نسبت به این منِ بیرون از ظاهر خاصّم، هیچ لطف یا عطوفتی حس نمی‌کردم، حتی نسبت به این صورتی که از طریق دیگری به خود گرفته بود ــ یا زندانش یا گورش. برعکس، تمایل داشتم نسبت به او همان‌قدر بی‌رحم باشم که نسبت به این صورتی که به نامم پاسخ می‌داد و این سطور را می‌نوشت. غمی که بر من سنگینی می‌کرد، بیش از هر چیز دیگر منقلبم می‌کرد. از زمانی که با نگاه کردن به مسافر ناشناس این حقیقت به من الهام شده بود، دیگر برایم ممکن نبود دنیا را مانند گذشته بنگرم. دیگر به هیچ‌چیز اطمینان نداشتم. دنیا ناگهان شناور شده بود. بر اثر کشف و شهودم، مدتی طولانی در دل‌زدگی به سر بردم، اما از پیش احساس می‌کردم که به‌زودی این دل‌زدگی مرا وادار به تغییراتی جدی خواهد کرد که بیشتر از نوع ترک و انکار خواهد بود. غمگینی‌ام از آن نشان داشت. دنیا تغییر کرده بود. در یک واگن

درجه‌سه بین ایستگاه‌های سالن[1] و سن ـ رامبر ـ دَلْبُن،[2] دنیا رنگ‌های زیبا و جاذبه‌هایش را از دست داده بود. همان وقت، سلامی از سر حسرت نثارشان کردم و با غم و دل‌زدگی در راه‌هایی که می‌دانستم بیش از پیش با تنهایی عجین خواهند بود، و به‌خصوص در وادی جهان‌بینی‌هایی که نه‌تنها شادی مرا برنمی‌انگیختند بلکه تا این حد باعث دل‌زدگی‌ام می‌شدند، روانه شدم.

به خود می‌گفتم: «به‌زودی همهٔ آنچه ارزش بسیار داشت، از چشمم خواهد افتاد: عشق‌ها، دوستی‌ها، صورت‌ها، غرورها، هرآنچه بهره‌ای از دلربایی داشت.»

آیا ممکن بود آن نگاه خیره بر مسافر که چنین بی‌رحمانه همه‌چیز را برملا می‌کرد بر اثر یک قابلیت روحی بسیار قدیمی مربوط به ندگی‌ام یا شاید مربوط به هر دلیل دیگری ممکن شده باشد؟ چندان

1. salon
2. Saint-Rambert-d'Albon

مطمئن نبودم که انسان دیگری بتواند حسّ جاری شدن از طریق نگاه را در بدن دیگری تجربه کند، یا معنای این حس برای او همان باشد که من این‌جا مطرح کردم. من که همیشه سعی کرده بودم در «پُر» بودن جهان شک کنم، آیا احتمالاً در این‌جا نیز سعی می‌کردم خودم را در قالب‌های فردی جاری کنم تا بهتر بتوانم منحصربه‌فرد بودن را انکار کنم؟

«به‌زودی همهٔ آنچه ارزش بسیار داشت...» یا هیچ‌چیز تغییر نخواهد کرد؟ اگر هر قالبی هویت واحدی را همچون چیزی گرانبها نهان کند، هر قالبی منحصربه‌فرد است و می‌تواند بین هر یک از ما تقابلی ایجاد کند که ظاهراً علاج‌ناپذیر به نظر می‌رسد و می‌تواند تنوع بی‌شماری از افراد را خلق کند که هر یک با دیگری متخاصم باشد. شاید ارزش و واقعیت هر انسانی تنها همین فردیت انحصاری بوده است: سبیل‌ها «یش»، چشم‌ها «یش»، پای

کج «اش»، لب شکری «اش». اما شاید این نگاه مسافری ناآشنا به من بود، و با این یقین همراه که هر دو یکی هستیم، همزمان، یا او یا من، و من و او. چگونه می‌شد این ادغام‌شدگی را فراموش کرد؟

باز از سر بگیریم. با شناخت آنچه فرا گرفته بودم، مسئله این نبود که تلاش‌های خود را مطابق با نشانه‌های آن کشف و شهود انجام دهم تا خود را در نظاره‌ای نادقیق غرق کنم. فقط نمی‌توانستم از دانستن آنچه می‌دانستم اجتناب کنم و بایستی به هر قیمتی عواقب آن را، هرچه بود، دنبال می‌کردم.

چون اتفاقات گوناگون زندگی‌ام مرا به نوشتن شعر وادار کرده بود، شاید لازم بود که به عنوان شاعر از این کشف تازه استفاده کنم. اما قبل از هرچیز باید بر این نکته تأکید کنم: تنها لحظاتی از زندگی‌ام که می‌توانستم آن‌ها را حقیقی فرض کنم، لحظاتی که ظاهرم را

مـــی‌دریدند و مـــجال کشـــف مـی‌دادنـد... کشـف چـه چـیزی؟ خلائی پابرجا که بـی‌وقفه مـرا ابـدی می‌کرد؟ این لحظات را بـه هـنگام بـــعضی خشـم‌های بـه‌راسـتی مقدس، در وحشت‌هایی که آن‌هـا نیز متبرک بودند و در بارقهٔ نـوری ــ اولینِ آن ــ کـه از چشـم مـردی جوان در تبادل نگاهمان به چشـم من می‌رسید، شناختم. و سرانجام در نگاهی که از آن مسافر بـه مـن رسید، بقیه، جملگی، به دیدهٔ من مـعلول خـطایی بـصری نـاشی از ظاهر قطعاً غلط‌انداز من بـود. اول بـار، رامـبرانـد مـرا افشـا کـرد. رامبراند! آن سرانگشتان جدی کـه زرق‌وبرق را کنار می‌زنند و عـیان مـی‌کنند... چـه چـیز را؟ شـفافیتی بی‌نهایت، شفافیتی جهنمی را.

بـنابرایـن نسـبت بـه آنـچه بـه سویش می‌رفتم که نمی‌شناختم و به لطف پروردگار نمی‌توانسـتم از آن پرهیز کنم، تنفر عمیقی احساس می‌کردم. سـپس، غـم سـنگینی از فـکـر آن بـخـشـی از خـودم کـه از

دست مـی‌دادم. اطـراف مـن از هـمه‌چیز افسون‌زدایی مـی‌شد، هـمه‌چیز مـی‌پوسید. اروتـیسم و جنون ناشی از آن به دیدهٔ مـن بـه طور قطع مـطرود مـی‌آمد. چـطور مـی‌توانسـتم پس از تـجربهٔ واگـن قـطار غـافل از ایـن بـاشم کـه هـر صورت دلربا اگر مرا در خود در بر گیرد، جز خود من نیست؟ چراکه اگر می‌خواستم این هویت را از نو بشناسم، هر صورتی چه هیولایی، چه دوست‌داشتنی، قدرت خود را بر من از دست می‌داد.

بـــه خـــود مـــی‌گفتم: «طـلب اروتیک تنها زمانی ممکن است که فـــرض را بـــر فـــردیت مـــوجود بگذاریم، فردیتی تـقلیل‌ناپذیر کـه صورت جسـمانی آن را جـلوه‌گـر مـــی‌کند و جـــز آن چـــیزی را بـــه حساب نمی‌آورد.»

مـــن از اشـــارت اروتـیک چـه می‌دانستم؟ اما این اندیشه که مـن در هر بشری جـاری هسـتم و هـر بشری خود من است، در من تنفر بـــرمی‌انگـیخت. اگـر هـنوز بـرای

مدتی کوتاه، هر صورتِ بشریِ به قدر کافی زیبا ــ به معنای زیبایی متعارف و مردانه ــ اندکی مرا تحت تأثیر قرار می‌داد، می‌توان گفت تنها از طریق «انعکاس» بوده است. این تأثیر انعکاس کسی بود که این‌همه مدت تسلیم او بودم. به او نیز درودی اندوهناک می‌فرستم. بدین ترتیب، دیگر هر شخصی نه در تمامیتش بر من جلوه می‌کرد، نه در مطلق بودن خویش، نه در فردیت باشکوهش: ظاهر قطعه‌قطعهٔ موجودی واحد دل‌زدگی‌ام را بیشتر می‌کرد. اما، این سطور را در اضطرابی دائم نوشته‌ام، در حالی که مضامینی اروتیک که برایم مأنوس و بر زندگی‌ام چیره بودند دائماً به ذهنم خطور می‌کردند. هنگامی که از کنکاش بر مبنای این کشف و شهود که «هر بشر همانند بشر دیگری است و من هم مانند دیگران» صحبت می‌کردم، با راستی سخن می‌گفتم ــ اما می‌دانستم که این را می‌نویسم تا خود را از بند

اروتیسم برهانم، تا آن را از خودم دور کنم، تا از هر لحاظ آن را دور سازم، [...] پاهایی قوی، تنه، تمام بدن، دست‌ها، شست‌ها، سپس گردن، لب‌ها، دندان‌ها، موها، سرانجام چشم‌ها که گویی یا برای نجات یا برای ویرانی خشم‌های عاشقانه را فرامی‌خوانند و همهٔ این‌ها که با آن نگاه بس شکننده می‌جنگند.... نگاهی که شاید بتواند این قدرت مطلق را نابود کند.