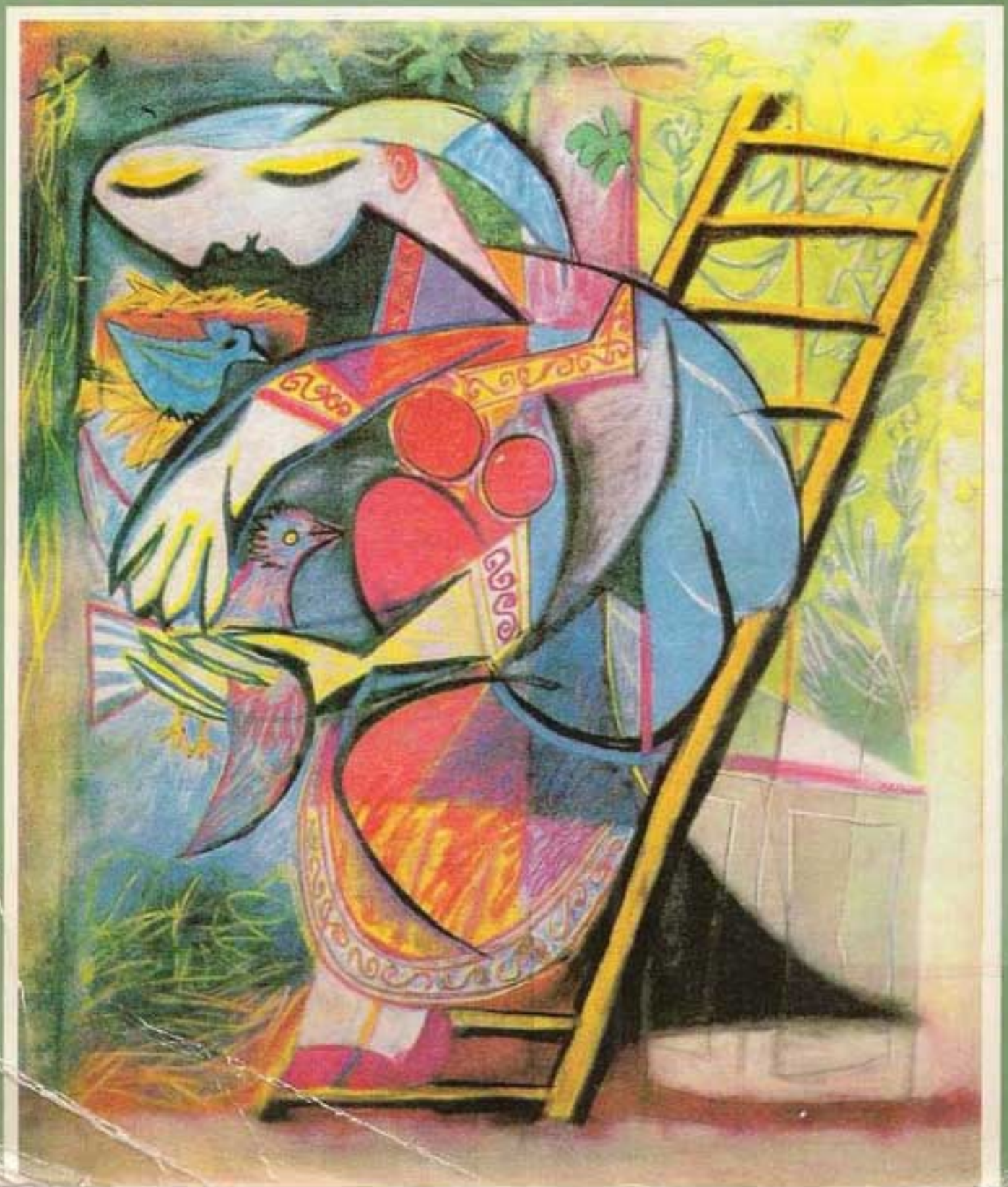
فرانسواز ژیلو

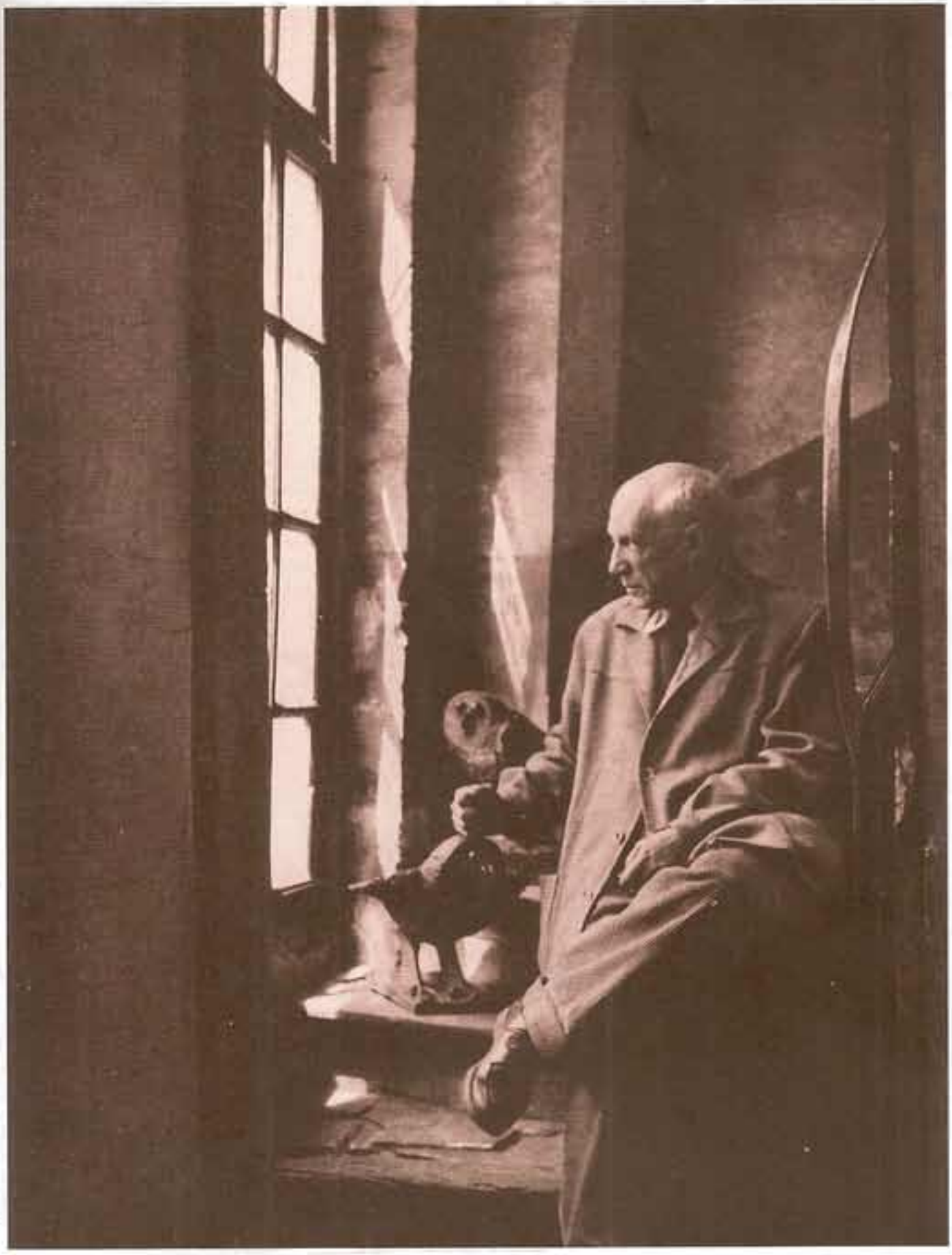
زندگی با پیکاسو

ترجمهٔ لیلی گلستان



کتاب فارسی
www.ketabfarsi.ir

زندگی با پیکاسو



روی پله‌های استودیوی پاریس، ۱۹۵۲.

فرانسواز ژیلو

زندگی با پیکاسو

ترجمهٔ

لیلی گلستان

This is a Persian translation of
Vivre avec Picasso
By Françoise Gilot
Calmann-Lévy, Paris, 1965.
Translated by Lili Golestān
© Āgah Publishers, Tehran, 1999.

ژیلو، فرانسواز، ۱۹۲۱ - Gilot, Françoise,
زندگی با پیکاسو / فرانسواز ژیلو؛ ترجمه لیلی گلستان . ــــ [تهران]: آگاه، ۱۳۷۸.
۴۱۶ ص.: مصور، عکس. ISBN 964-416-115-7
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
عنوان اصلی: Vivre avec Picasso
۱. ژیلو، فرانسواز، ۱۹۲۱ - ، Gilot, Françoise ۲. پیکاسو، پابلو، ۱۸۸۱-۱۹۷۳، Picasso, Pablo ۳. نقاشان -- فرانسه -- سرگذشتنامه. ۴. هنرمندان -- فرانسه -- سرگذشتنامه. الف. گلستان، لیلی، ۱۳۲۳ - ، مترجم. ب. عنوان.
۹ ژ ۹ پ / ND۵۵۳ ۷۰۹/۲
۱۳۷۸
کتابخانهٔ ملی ایران ۷۸-۹۳۴۰ م

فرانسواز ژیلو
زندگی با پیکاسو
ترجمهٔ لیلی گلستان
چاپ اول ترجمهٔ فارسی پاییز ۱۳۷۸، آماده‌سازی، حروف‌نگاری و نظارت بر چاپ دفتر نشر آگاه
(حروفنگاری بابک کریمیان، نمونه‌خوانی و صفحه‌آرایی مینو حسینی)
لیتوگرافی کوهرنگ، چاپ نقش‌جهان، صحافی هما
تعداد: ۲۲۰۰ جلد
همهٔ حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است
E-mail: agah@ neda.net

شابک ۷-۱۱۵-۴۱۶-۹۶۴ ISBN 964-416-115-7

فهرست

بخش اول

من جست‌وجو نمی‌کنم، پیدا می‌کنم. ۷

بخش دوم

دختر جوان، نجار زیبا، که الوارها را با خارهای گل میخ می‌زند، برای خون ریختن چوب قطره‌ای اشک نمی‌ریزد. ۵۱

بخش سوم

کشیدن نقاشی مثل وقتی است که دیگران زندگی‌نامه‌شان را بنویسند. ۱۲۳

بخش چهارم

با مقدار کمی رنگ کار می‌کنیم و تصوری که از تعدد رنگ‌ها حاصل می‌شود این است که انگار هر چیز درست سر جای خودش قرارگرفته است. ۱۸۵

بخش پنجم

به چشم ما همه‌چیز به صورت تمثیل جلوه می‌کند. ۲۴۳

بخش ششم

«... صدای ضربهٔ سنجی نامنتظره از یک خشونت مقرر.» ۲۹۱

بخش هفتم

از تنهایی‌هایم می‌آیم، و به تنهایی‌ام بازمی‌گردم. ۳۷۱

۱

من جست‌وجو نمی‌کنم، پیدا می‌کنم

من پابلو پیکاسو را به هنگام اشغال فرانسه، در ماه مه ۱۹۴۳ ملاقات کردم. بیست و یک سال داشتم و حس می‌کردم نقاشی زندگی من خواهد شد. ژنویو[1] یکی از دوستان شبانه‌روزی‌ام که اهل مونپلیه[2] بود، یک ماهی نزد والدین من مانده بود و یک چهارشنبه‌ای با او و الن کونی[3] هنرپیشه، رفتیم شام بخوریم. رستوران کوچکی بود در سمت چپ رودخانهٔ سن، رستوران **کاتالان**[4] در کوچهٔ گران ـ آگوستن[5].

تازه نشسته بودیم که پیکاسو را برای اولین‌بار دیدم. او سرِ میزِ کناری با گروهی از دوستانش شام می‌خورد: مردی که نمی‌شناختم و دو زن. یکی از زن‌ها ماری‌لور[6] بود، ویکنتس نوآی[7] که بانوی الهام‌بخش سوررئالیست‌ها بود، صورت کشیده‌ای داشت، کمی از دست رفته بود و موهایش را به‌طرز پیچیده‌ای آراسته بود و مرا به یاد تک‌چهرهٔ لوئی چهاردهم می‌انداخت که ریگو[8] کشیده بود. در آن دوران هنوز نقاشی نمی‌کرد، اما نوشتهٔ کوتاه شاعرانه‌ای چاپ کرده بود به نام ***برج بابل***.

دیگری دورامار بود[9]، عکاس و نقاش اهل یوگسلاوی که همه

---

1. Geneviève 2. Montpellier 3. Alain cuny 4. Catalan
5. Grand-Augustins 6. Marie-Laure 7. Vicontesse de Noailles
8. Rigaud 9. Dora Maar

فرانسواز زیلو، ۱۹۴۳.

می‌دانستند که از سال ۱۹۳۶ یار پیکاسو است. صورت بیضی بسیار زیبایی داشت با آرواره‌های کمی استخوانی که مشخصهٔ صورتش بود. باقی صورتش را هم از ورای تک‌چهره‌هایی که پیکاسو از او کشیده بود، می‌دانیم. با حالتی جدی موهایش را آراسته بود، یعنی موهای سیاهش را حسابی به عقب کشیده بود. متوجه قدرت چشمان سبزش شدم و ظرافت دست‌هایش با انگشتان بلند و باریک. اما چیزی که بیش از همه به چشم می‌آمد سکون فوق‌العاده‌اش بود. کم‌حرف می‌زد و اصلاً حرکت نمی‌کرد و در رفتارش خشکی بیشتر از وقار دیده می‌شد. از ظاهر پیکاسو کمی جا خوردم، چون فکر نمی‌کردم این‌طور باشد. این حس من بیشتر به‌دلیل تصویری بود که من‌ری[1] از او گرفته بود و در شمارهٔ ویژهٔ پیکاسو در دفترهای هنر سال ۱۹۳۶ چاپ شده بود، چشم تیز، موهای سیاه، درشت اندام و قوی. یک حیوان زیبا. حالا با این موهای سفید شده و حالت پریشان‌اش ــ شاید سر به هوا یا نگران ــ در او حالتی معماوار و بسته یافتم که مرا به یاد *کاتب چمباتمه‌زده* موزهٔ لوور انداخت. در حالی‌که نه چیز خشن و نه چیز سردی در او می‌دیدم: دائم تکان می‌خورد و باز در همان حال دستانش را هم حرکت می‌داد.

موقع غذا خوردن متوجه شدم که گه‌گاه ما را زیر نظر دارد و بلندتر حرف می‌زند تا توجه ما را جلب کند. واضح بود که او الزکونی را می‌شناخت و اشاراتی می‌کرد که ما به شنیدن حرف‌هایش جلب شویم. هربار که چیز به‌خصوص بامزه‌ای می‌گفت، بیشتر به سوی ما لبخند می‌زد تا به دوستان خودش. آخر سر بلند شد و به طرف میز ما آمد، ظرف گیلاسی هم به دست داشت. با لهجهٔ غلیظ اسپانیایی گفت گیلّلاس و به ما تعارف کرد.

ژنویو که اصلیت کاتالان فرانسوی و تیپ یونانی داشت، بسیار زیبا بود. خط بینی‌اش مستقیم از خط پیشانی می‌آمد. بعدها پیکاسو به من

1. Man Ray

گفت که چهرهٔ او مثل همان تک‌چهره‌ای بود که او در دورهٔ انگروارش[1] کشیده بوده است. ژنویو دوست داشت این ظاهر را بیشتر حفظ کند و آن شب یک پیراهن پلیسه پوشیده بود.

پیکاسو گفت: خُب کونی،نمی‌خواهی دوستانت‌را به من معرفی کنی؟

کونی گفت: این فرانسواز است که عین هوشمندی است و بعد ژنویو را نشان داد و گفت این‌هم ژنویو،که عین زیبایی است. آیا شکل یک مرمر آتنی نیست؟

پیکاسو شانه‌هایش را بالا انداخت: از دید یک هنرپیشه دارید حرف می‌زنید. حالا این هوشمندی را چطور مشخص می‌کنید؟ در آن شب، من پارچهٔ سبزی به سرم بسته بودم که پیشانی و گونه‌هایم را می‌پوشاند.

ژنویو در جواب گفت: فرانسواز مثل قدیسین فلورانسی است. کونی افزود: اما نه از نوع معمولی‌اش. او یک قدیس غیرمذهبی است. و همه زدند به خنده.

پیکاسو گفت: اگر از نوع معمولی نباشد جالب‌تر است. خب این دوتا پناهندهٔ تاریخ هنر تو چکاره‌اند؟

ژنویو گفت: ما نقاش هستیم.

پیکاسو با صدای بلند خندید و گفت: این بامزه‌ترین چیزی است که امروز شنیده‌ام. دخترانی با این شکل و شمایل که نمی‌توانند نقاش باشند. به او گفتم که ژنویو برای تعطیلات به پاریس آمده، شاگرد مایول[2] است و زیر نظر او کار می‌کند و هرچند من شاگرد کسی نیستم اما نقاش‌ام. و افزودم که همین حالا هم هردوی ما در یک گالری در خیابان بواسی[3]ـ دانگلا نمایشگاه داریم. پیکاسو جا خورد و گفت: خب، من‌هم نقاش هستم، پس باید به کارگاهم بیایید و کارهایم را ببینید.

ـ راستی؟ چه وقت؟

---

۱. نقاشی فرانسوی Ingres

2. Maillol 3. Boissy-d'Anglas

ــ فردا، پس فردا، هروقت که بخواهید.

با ژنویو مشورت کردم. نمی‌توانستیم پس‌فردا برویم، اما شاید اول هفتهٔ آینده می‌شد رفت. پیکاسو سری تکان داد «هروقت بخواهید»، دست‌هایمان را فشرد و ظرف گیلاسش را برداشت و ما را ترک کرد.

ما هنوز سر میزمان بودیم که پیکاسو و دوستانش رفتند.

شب خنکی بود. یک کت ضخیم پوشیده بود و کلاه بِرِه به سر داشت. دورامار مانتوی پوست با اپُل‌های پت و پهن پوشیده بود و پاشنه کفش‌هایش خیلی بلند و چوبی بود. با این پاشنه‌ها و اپُل‌های چهارگوش و طرز راه رفتن باصلابتش عین یک آمازونی باشکوه شده بود که خیلی برتر از مرد کت‌پوشِ بره به سر بود.

دوشنبهٔ بعد، حدود ساعت یازده من و ژنویو از پلکانِ مارپیچ کوچکی که در کنج حیاط سنگفرش خانهٔ شمارهٔ ۷ کوچهٔ گران اگوستن بود بالا رفتیم تا در خانهٔ پیکاسو را بزنیم.

بعد از انتظاری طولانی در خانه به اندازهٔ چند سانتی‌متر باز شد و بینی نوک‌تیز منشی پیکاسو؛ یعنی خاییم[1] سابارتس ظاهر گشت. او را هرگز پیش از آن ندیده بودیم. اما کپی طرح‌هایی را که پیکاسو از او کشیده بود دیده بودیم و کونی به ما گفته بود که سابارتس در را به روبتان باز می‌کند. با حالتی مظنون ما را برانداز کرد و پرسید:

ــ قرار ملاقات دارید؟

من در جواب گفتم: بله.

با حالتی نگران و محتاط از ورای عینک بزرگش، ما را به رخت‌کنی هدایت کرد که پر از گلدان و پرنده بود؛ از همان گلدان‌های سرسبزی که

1. Jaime Sābartes

در اتاقک سرایدارها می‌بینیم. اما گلدان‌ها در آن‌جا زیباتر به نظر می‌آمدند و کنار پنجرهٔ بزرگ حالت خوبی پیدا کرده بودند. یک ماه قبل در گوشه‌ای از گالری لوئیز لریس[1] با وجود منع نمایشگاه پیکاسو توسط نازی‌ها، تک‌چهره‌ای از دورامار را با رنگ‌های صورتی و خاکستری دیده بودم. در پشت تک‌چهره سطحی از مربع‌های کوچک بود که شبیه به همان پنجره‌ای بود که فعلاً روبه‌رویم قرار داشت، با همان قفس پرنده و یکی از همان گلدان‌های سرسبز.

به دنبال سابارتس به اتاق دیگری به موازات همان اتاق رفتیم. بر روی کاناپه‌های کهنه و صندلی‌های سبک لوئی سیزدهم، گیتار و ماندولین و آلات موسیقی دیگری بود که از نظر من پیکاسو در دوران کشیدن نقاشی‌های کوبیست‌اش از آن‌ها استفاده می‌کرده است. او بعدها به من گفت که آن‌ها را بعد از این‌که تابلوها را کشیده بود، خریده، و آن‌ها را به یاد آن دوران حفظ کرده است. اتاق ابعاد خوبی داشت اما بسیار بی‌نظم بود. میزی روبه‌روی ما بود با دو میز نجاری به هم چسبیده در کنار دیوار سمت راست که رویش پر بود از کتاب و مجله و روزنامه و عکس و کلاه و اشیا مختلف دیگر. روی یکی از میزها یک تکه سنگ لعل کبود نخراشیده بود به بزرگی یک سر. در میان این قطعه سنگ منفذ کوچکی بود کاملاً محصور که درون آن مایعی در تعلیق بود. زیر آن روی یک تخته، توده‌ای لباس کهنه و سه چهار جفت کفش زنانه دیده می‌شد. بعد از کنار میز بزرگی گذشتیم که میان اتاق بود و متوجه شدم سابارتس دور زد تا به شیء قهوه‌ای‌رنگی که روی زمین نزدیک دری بود که به اتاق دیگر باز می‌شد، برنخورد، نزدیک‌تر شدم و مجسمه سر آدم را دیدم که از برنز بود.

اتاق بعدی کارگاهی بود که مجسمه‌ها در آن قرار داشتند. مجسمهٔ مرد *با گوسفند*[2] را در آن‌جا دیدم که حالا در میدان بازار شهر والوریس[3] نصب شده و در آن‌وقت هنوز از گچ بود.

---

1. Louise Leiris 2. *L'homme au mouton* 3. Vallauris

تعداد بسیاری سر زن بود که پیکاسو آن‌ها را در بواژلو[1] در سال ۱۹۳۲ ساخته بود، تلی از دستهٔ دوچرخه و تکه‌های فلز و تابلوهای لوله شده بود و یک مسیح اسپانیایی از چوب رنگ شده متعلق به قرن پانزدهم، مجسمه‌ای تا حدودی به سبک باروک از زنی که به یک دستش سیبی گرفته بود و به دست دیگرش چیزی بود مثل یک کتری کوچک.

در سمت تاریک اتاق، کنار مبل‌ها و مجسمه‌ها، یک نقاشی قدیمی از ویار[2] دیده می‌شد با رنگ‌های خفه و یک نقاشی از دوانیه[3] روسو، یک نقاشی از مودیلیانی[4] با رنگ‌های قهوه‌ای و سیاه و تابلوهای دیگر، در همان وقت درخشش یک نقاشی ماتیس[5] چشمم را گرفت. یک طبیعت بی‌جان مال سال ۱۹۱۲ با یک کاسه پرتغال روی رومیزی صورتی رنگ و بر پس‌زمینه‌ای لاجوردی و صورتی، خود تابلو به‌نظر می‌رسید که تمام نور را جذب کرده است. نتوانستم جلوی فریادم را بگیرم: «آه، چه ماتیس زیبایی!». سابارتس به طرفم برگشت و با حالتی خشک گفت: «در این‌جا فقط پیکاسو وجود دارد».

پلکان مارپیچ دیگری در انتهای اتاق بود که ما را به سمت بخش دوم کارگاه هدایت می‌کرد، در آن طبقه سقف خیلی کوتاه بود. به اتاق بزرگی وارد شدیم که در انتهای آن پیکاسو را بین هفت نفر دیگر، ایستاده دیدیم. شلوار کهنه‌ای به پا داشت که از باسنش پایین افتاده بود و پیراهن رکابی راه راه. تا ما را دید، چهره‌اش باز شد و آن گروه را رها کرد و به سوی ما آمد. سابارتس چند کلمه‌ای زیر لب در مورد قرار ملاقات ما غرید و رفت. پیکاسو پرسید: دوست دارید جاها را نشانتان بدهم؟

ـ البته.

مایل بودیم او چند تابلو نشانمان دهد اما جرئت درخواستش را نداشتیم. ما را به طبقه پایین هدایت کرد، به کارگاه مجسمه‌سازی. او گفت:

---

1. Boisgeloup 2. Vuillard 3. Douanier Rousseau 4. Modigliani
5. Matisse

«پیش از این‌که در این‌جا مستقر شوم این‌جا کارگاه یک بافنده بود، ژان لوئی بارو[1] هم در طبقهٔ بالا زندگی می‌کرد. در همین اتاق بود که من *گوئرنیکا*[2] را کشیدم، جدا از این، هرگز در این کارگاه کار نکرده‌ام.*مرد با گوسفند* را در یک روز و نصفی ساختم، اما نقاشی را در طبقهٔ بالا می‌کنم.

«پلکانی که شما را به این اتاق هدایت کرد، همانی است که نقاش جوان *شاهکار ناتمام* بالزاک[3] از آن بالا آمد تا پوربوس[4] پیر را ببیند، همان دوست پوسن[5] را که بسیار کار می‌کرد و نقاشی‌های بی‌شماری کشیده بود. حالا بیایید برگردیم بالا». از سر میز بلند شد و ما را به طرف پلکان برد. به دنبالش از کارگاه بزرگ گذشتیم، از کنار آن گروه گذشتیم و هیچ‌یک هم سرش را برای تماشای ما بلند نکرد، و رسیدیم به اتاق کوچکی در آن ته. او گفت: «در این‌جا گراوورهایم را می‌سازم، نگاه کنید.» به طرف دستشویی رفت، شیر دستشویی را باز کرد، آب مثل بخار بیرون زد. او گفت «خیلی معرکه است، با وجود جنگ، من آب داغ دارم، به هرحال هروقت دلتان خواست می‌توانید بیایید یک حمام داغ بکنید». آب داغ برایمان جالب نبود، حتی اگر در آن دوره هیچ‌کس آب داغ نداشت. شروع کرد از تکنیک گراوور حرف زدن. ژنویو و من به همدیگر نگاه‌هایی از سر نومیدی کردیم. فکر می‌کردیم بالاخره بی‌این‌که هیچ‌یک از آثارش را ببینیم از این‌جا خواهیم رفت. تا بالاخره ما را به کارگاه بزرگ برد و چند تابلو نشانمان داد. خروسی را با خطوط قوی و رنگ‌های زنده دیدم که داشت با تمام قوا قوقولی قو می‌کرد، تابلوی دیگری را به یاد دارم از همان دوران، تابلویی جدی بود با رنگ‌های سیاه و سفید.

حدود ساعت یک گروه دیدار کننده‌ها از هم جدا شدند و رفتند. از همان روز اول از حالت استقبال‌کنندهٔ تقریباً مذهبی‌واری که در کارگاه وجود داشت شگفت‌زده شده بودم. سابارتس انگار دعا می‌خواند و آن

---

۱. کارگردان و هنرپیشه معروف Jean-Louis Barrault

2. *Guernica* 3. Balzac 4. Pourbus 5. Poussin

اشخاص هم در آن مراسم پارساگونه شرکت می‌کردند، البته جز کسی‌که تمام این‌ها به خاطر او بود. به‌نظر می‌رسید که او هیچ به این کارها راغب نیست و انگار می‌خواست نشان دهد که هیچ میل ندارد که شیئی مورد پرستش باشد.

وقتی به طرف در می‌رفتیم او به ما گفت: اگر دوست دارید، دوباره بیایید. اما اگر آمدید مثل زایرین خانهٔ خدا نباشید، بیایید چون دوست دارید که کنار من باشید و دوست دارید که با من تبادل‌نظرهای ساده و راحتی داشته باشید. اما اگر فقط می‌خواهید نقاشی‌هایم را ببینید، می‌توانید به موزه بروید».

من این تذکر را خیلی جدی نگرفتم. اول این‌که در آن دوران در موزه‌های پاریس هیچ نقاشی پیکاسو وجود نداشت، بعد این‌که او در فهرست نقاش‌های ممنوعهٔ آلمانی‌ها بود. هیچ گالری خصوصی حق نشان دادن تابلوهای او را نداشت. کتاب‌های نقاشی فقط یادآورنده بودند. اگر می‌خواستیم آثارش را بهتر بشناسیم ــ که این مورد من بود ــ راحت‌ترین راه، رفتن به کوچهٔ گران ـ آگوستن بود.

چند روز پس از این دیدار به گالری‌ای رفتم که ژنویو و من نمایشگاه اولمان را در آن برگزار کرده بودیم. در کمال تأسف از صاحب آن شنیدم که همان روز صبح آقای کوتاه قدی با چشمانی تیز که پیراهنی رکابی راه‌راه ملوانی به تن داشت به آن‌جا آمده بوده و او بالاخره در نهایت تعجب پیکاسو را شناخته بوده است. پیکاسو تابلوها را با دقت تماشا کرده بوده و بدون گفتن کلامی رفته بوده است.

به ژنویو گفتم که او احتمالاً به این منظور به دیدن تابلوها رفته تا ببیند تا چه حد بد کشیده شده‌اند تا حرفش را در کافهٔ کاتالان محقق کند: «دخترانی با این شکل و شمایل که نمی‌توانند نقاش باشند».

ژنویو آرمانگراتر بود و گفت: «من فکر می‌کنم که این حرکت او اثرگذار است. این نشان می‌دهد که او حقیقتاً به کار جوانان علاقه‌مند است».

من به این حرف خیلی معتقد نبودم. به هرحال کاری فقط از سر کنجکاوی بوده است. «فقط می‌خواسته بداند که آیا از سر اتفاق چیزی در چنته داریم؟».

او به من گفت: آه تو چه بدجنسی هستی. به نظرم خیلی مهربان، گشاده و ساده آمد.

حرفش را رد کردم و گفتم شاید قصد داشته که به‌نظر ساده بیاید، اما چشمانش را خوب نگاه کردم و در آن‌ها کم‌تر چیز قابل‌اطمینانی دیدم. البته این مرا نترسانده، چون با این وجود دوست دارم باز او را ببینیم.

چند روزی را گذراندم و بعد یک روز صبح، ژنویو را به دنبالم کشاندم و در خانهٔ گران ـ آگوستن را زدم. طبعاً سابارتس در را باز کرد و سر کوچک تیزش را از درگاهی در بیرون آورد. این‌بار بی‌این‌که از ما سؤال کند، گذاشت تا داخل شویم. ورودی زیبای خانه را به یاد داشتیم که پر از گلدان و پرنده‌های عجیب بود و تصمیم گرفته بودیم لکه رنگی به آن سبزی اضافه کنیم و با خود یک گلدان گل سینه‌ری برده بودیم. وقتی پیکاسو ما را دید خندید و گفت: «هیچ‌کس برای یک مرد پیر گل نمی‌آورد». و متوجه شد که لباس من درست رنگ گل‌های گلدان‌اند و گفت: «شما فکر همه چیز را کرده‌اید». من ژنویو را جلو انداخته و به یادش آوردم که: این‌همه زیبایی است که هوشمندی را دنبال خودش آورده. «ما را با خنده نگاه کرد: حالا لحظه‌ای هم با برچسب زیباشناسانه سرکنیم و بگوییم یونان باستان و ژان گوژون[1]!» به‌هنگام اولین دیدارمان، تابلوهای کمی به ما نشان داد، اما این‌بار جبران کرده و برنامه‌ریزی کرده بود. روی یک سه‌پایه تابلویی بود که بالای آن تابلوی دیگری گذاشت و تابلوهای دیگری این سو و آن سوی آن و تابلوهای دیگری بالای آن‌ها تا تعادل ماهرانه‌ای برقرار کرد. بعد از آن متوجه شدم که او هر روز آن‌ها را این‌چنین می‌چیده

---

۱. Jean Goujon. مجسمه‌ساز و معمار فرانسوی (۱۵۶۴ ـ ۱۵۱۰) یکی از خالقین اصلی رنسانس کلاسیک در فرانسه ـ م.

است. انگار معجزه‌ای آن‌ها را به آن صورت نگاه می‌داشت. اما اگر کس دیگری به آن‌ها دست می‌زد، همه چیز به زمین می‌ریخت. آن روز صبح، نقاشی خروس‌ها بود، و یک بوفهٔ کافهٔ کاتالان با گیلاس‌هایی بر متن قهوه‌ای و سفید، طبیعت بی‌جان‌های کوچک، برخی‌شان با یک لیموترش و خیلی‌هایشان با تعدادی لیوان، فنجان، قهوه‌ریز یا میوه‌هایی بر سفره‌ای چهارخانه. انگار با روی هم قرار دادن تابلوها و انتخاب آن‌ها در کنار هم می‌خواست یک بازی با رنگ بکند. یک بدن لخت بزرگ بود که از پشت سه چهارمش پیدا بود و با یک جور حیلهٔ تجسمی آن را در همان حال از رخ هم می‌شد دید، رنگ‌ها بسیار نزدیک به رنگ‌های دوران کوبیست بودند. صحنه‌هایی هم از جزیرهٔ ورگلان[1] بود. در این تابلوها درخت‌هایی دیده می‌شدند که هر شاخه‌اش رنگ‌آمیزی جداگانه‌ای داشت، به روش ون‌گوگ[2]. تابلوهای «مادرانه» هم بود که حجم بچه تمام تابلو را پرمی‌کرد. کمی در ذهنیت کاتالان اولیه. بسیاری از تابلوهایی که او آن روز صبح نشانمان داد از چیزهایی بود که در آشپزخانه یافت می‌شدند: خرگوش‌های پوست کنده، کبوتر خال‌خالی، درواقع نوعی جبران کمبودهای آن دوران. در تابلوهای دیگر سوسیس بود که بر پس‌زمینه مثل کاغذی چسبانده شده بود و ترکیب‌بندی خوبی داشت.

تک‌چهره‌های زن هم بود که کلاه به سر داشتند و بر کلاهشان چنگال و ماهی و غذاهای مختلف بود. در آخر سر پیکاسو تمام تک‌چهره‌های دورامار را به ما نشان داد، با شکل‌هایی بسیار از ترکیب‌افتاده که آن‌ها را در دو سال اخیر کشیده بود. من فکر می‌کنم که آن‌ها از بهترین کارهایی هستند که او کشیده است. آن‌ها را بر پس‌زمینه‌ای اغلب خالی و کدر کشیده بود و ترکیب‌بندی بیشتر نمادی بود از تراژدی انسانی تا این‌که فقط به‌سادگی از ترکیب‌افتادگی چهره‌یِ یک زن باشد.

به یک‌باره فکر کرد که به قدر کافی نقاشی نشانمان داده و از هرمش

1. Vert-Galant 2. Van Gogh

فاصله گرفت. به سوی من برگشت و گفت: «من نمایشگاهتان را دیدم» چون جرئت نداشتم نظرش را بپرسم، حالت یکه خوردن به خود گرفتم. او ادامه داد، شما در طراحی استعداد دارید و فکر می‌کنم باید به کارتان ادامه دهید ــ سخت و تمام روز ــ کنجکاوم که بدانم چطور پیشرفت می‌کنید. امیدوارم گه‌گاه چیزهای تازه را به من نشان دهید. بعد به سوی ژنویو برگشت: «فکر می‌کنم مایول همان استادی هست که شما لازم دارید. یک کاتالان خوب، شایستهٔ یک کاتالان دیگر است.» بعد دیگر اهمیتی به حرف‌هایی که آن روز صبح زد، ندادم. کوچهٔ گران ـ آگوستن را ترک کردم تا با بی‌تابی به کارگاهم بروم و کارم را شروع کنم.

کمی بعد از این دیدار دوم، ژنویو به جنوب رفت. دلم می‌خواست به‌تنهایی به کوچهٔ گران ـ آگوستن بروم، اما فکر می‌کردم که برای نشان دادن نقاشی‌های آخرم به پیکاسو هنوز کمی زود است. هرچند او دعوت گرمی کرده بود که هروقت بخواهم می‌توانم به دیدنش بروم. بارها از خود پرسیده بودم که اگر مرا تنها ببیند متوجهم خواهد شد. وقتی مرا با ژنویو می‌دید بالطبع باید متوجه مضمونی می‌شد که در تمام آثارش وجود داشت، به‌خصوص آثاری که در طی سال‌های ۱۹۳۰ کشیده بود: دو زن. یکی کاملاً خمیده و دیگری بیان‌گر تضادی درونی با شخصیتی فراتر از تصویری بودن. یکی بیشتر گیاهی و تجسمی و دیگوی آشکار در بیانی نمایشی. وقتی ما را دید، در ژنویو کمال فرم را دید و در من نوعی ملال که پژواکی بود به طبع شخص خودش. برای او این ارتباط، خلق‌کنندهٔ تصویر بود و این به‌طور حتم احساس توجه او به ما بود. وقتی برای دیدار دوباره‌اش رفتم، خیلی زود حالت دیگری از جذابیتی را که برایش داشتم، نشان داد. همیشه اشخاص زیادی در انتظار دیدنش بودند. بعضی‌هایشان

در اتاق طویلی بودند در طبقهٔ میانه، همان جایی‌که سابارتس هم بود، و باقی هم در کارگاه طبقه بالا بودند. خیلی زود متوجه شدم که پیکاسو مایل است مرا به اتاق دیگری ببرد تا بتوانیم لحظه‌ای تنها باشیم. بار اول برای این بود که لوله‌های رنگ را به من بدهد. از او پرسیدم چرا آن‌ها را برایم نمی‌آورد و سابارتس هم که هیچ‌وقت دور از ما نبود از این حرف استفاده کرد و گفت:

ـ آره پابلو چرا برایش نمی‌بری.

پیکاسو پرسید: چرا؟ من دارم این‌ها را به او هدیه می‌دهم، می‌تواند یک سری به من بزند و آن‌ها را بگیرد.

روزی دیگر با دوچرخه به آن‌جا رفتم. توی راه باران گرفته بود و موهایم خیس شده بود.

پیکاسو به سابارتس گفت: ای وای، این را ببین. نمی‌شود این‌طوری ولش کرد. بعد دست‌هایم را گرفت و گفت: همراه من به حمام بیایید و بگذارید موهایتان را خشک کنم.

سابارتس گفت: گوش کن پابلو، می‌توانم به اینس[1] بگویم این کار را بکند. او بهتر می‌تواند این کار را بکند.

پیکاسو گفت: به اینس کاری نداشته باش.

بعد مرا به حمام برد و موهایم را با دقت خشک کرد.

یک چنین موقعیت خوبی همیشه اتفاق نمی‌افتاد. گاهی هم باید این موقعیت‌ها را اختراع می‌کرد. مثلاً می‌خواست یک کاغذ نقاشی مخصوصی نشانم دهد که باید آن را از یکی از گوشه‌های کارگاه می‌کشید بیرون. اما مسلم بود که به هر بهانه‌ای پیکاسو می‌خواهد بداند من تا چه حد آمادهٔ توجهات او هستم. هیچ دلم نمی‌خواست این تصمیم را فقط به او واگذار کنم. اما برایم جالب بود که این حرکات او را برای نزدیک‌تر شدن به خودم ببینم.

---

1. Inés

به من گفت: «می‌خواهم موزه‌ام را به شما نشان دهم» و مرا به اتاق کوچکی در کارگاه مجسمه‌سازی‌اش برد. کنار دیوار سمت چپ ویترینی به بلندی حدوداً دو متر و عرض یک‌متر و نیم و عمق سی سانتی‌متر بود. و روی چهار پنج طبقه‌اش اشیای هنری متنوعی دیده می‌شدند.

او گفت: «این هم گنجینهٔ من» توجهم را به میانهٔ ویترین جلب کرد و با انگشت تکه‌ای از یک مجسمه را نشانم داد: «تاریخش مال امپراتوری قدیم است. تمام مصر در همین پا قرار دارد. با تکه‌ای مثل این، اصلاً به باقی مجسمه احتیاجی ندارم». یک دوجین مجسمه‌های کوچک از زن‌های بلند بود، برنزی و حدود سی تا پنجاه سانتی‌متر بودند و روی طبقهٔ بالایی چیده شده بودند. «این‌ها را در سال ۱۹۳۱ ساختم، نگاه کنید!» و آرام مرا به سوی طرف دیگر ویترین متوجه کرد و سنگ‌های کوچکی را نشانم داد که روی آن‌ها نیم‌رخ زنانه، سر گاو و یک فون[1] حک شده بود. او گفت: «تمام این‌ها را با این کنده‌کاری کردم» و از جیبش چاقویی یک تیغه درآورد که مارک اُپینل[2] داشت. روی یک طبقهٔ دیگر کنار یک ساعد و دست چوبی که مال جزیرهٔ پاک[3] بود متوجه تکه استخوان مسطحی شدم که حدود دو سانتی‌متر طول داشت. روی تمام طول آن در هر دو طرف، با خطوطی موازی دندانه‌های شانه نقاشی شده بود. در میانه؛ بین دو ردیف «دندانه‌ها» یک قاب تزئینی بود که دو حشرهٔ به هم چسبیده را نشان می‌داد که یکی از آن‌ها آمادهٔ بلعیدن دیگری بود. از پیکاسو پرسیدم این‌ها چیستند و او گفت «این شانهٔ شپش است، اگر بخواهید آن را به شما می‌دهم، اما فکر نمی‌کنم به آن احتیاج داشته باشید». دست‌هایش را میان موهایم برد، تارها را از هم جدا کرد: «نه در این مقوله جای هیچ شکی نیست».

در میانهٔ ویترین یک نمونهٔ چاپی برنزی بود از نقاشی لیوان افسنطین

---

۱. Faune، انسان ـ حیوانی با دو شاخ که نی می‌زند.

2. Opinel 3. Pâques

که طرف جلوی آن گود بود و یک قاشق واقعی و یک قند مصنوعی روی آن قرار داده بودند. گفت: «من این‌ها را مدت‌ها پیش از تولد شما ساخته‌ام. در سال ۱۹۱۴ نمونه‌اش را با موم ساختم و بعد به آن یک قاشق اضافه کردم. شش‌تای آن را از برنز ساختم و هریک را به‌طور متفاوتی رنگ زدم، بگویید خوشتان می‌آید». و بازویم را گرفت و مرا به سوی دیگر ویترین هدایت کرد. در آن‌جا یک قوطی کبریت کوچک دیدم که روی آن سر یک زن را به سبک پسا-کوبیست کشیده بود. از او پرسیدم در چه دوره‌ای این نقاشی را کشیده است. او گفت: «اوه، دوسه سالی می‌شود، این یکی هم همین‌طور» با انگشت یک دسته قوطی سیگار را نشان داد که روی آن‌ها، زن‌هایی را کشیده بود که روی صندلی راحتی نشسته بودند. سه تا از این قوطی‌ها تاریخ ۱۹۴۰ را داشتند. «می‌بینید، من آن‌ها را برجسته کار کرده‌ام. تکه‌های کوچک مقوا را در جاهای مختلف چسبانده‌ام» میانی را نشانم داد: برای این یکی، صفحه را دوختم تا شکل قسمت میانی نیم‌تنه را بگیرد. موها را نگاه کنید از نخ‌های تابیده است. این چیزها میان مجسمه و نقاشی‌اند» پشتی صندلی هم که زن با نیم‌تنه دوخته شده رویش نشسته بود با یک تکه نخ گره خورده درست شده بود.

نمایش‌خانه‌های بسیار کوچکی با هنرپیشه‌های مقوایی کوچک به اندازهٔ سنجاق، بریده و رنگ‌زده بود و در داخل جعبهٔ سیگارها گذاشته بود. اما اشیایی که به نظر من از همه عجیب‌تر آمدند، برجسته کاری‌های مختلفی بودند که به شیوهٔ سوررئالیستی از گردهم آوردن اشیای نامتجانس مثل کبریت، پروانه، یک قایق کوچک، برگ، یک شاخهٔ نازک و... همه هم پوشیده از شن. بیشتر پرسیدم. شانه‌هایش را بالا انداخت: «اوه! جوری سرگرمی. دو سال پیش در تمام طول یک تابستان، از این چیزها ساختم. رو یا پشت بوم‌های کوچک، ترکیب‌بندی‌هایی می‌ساختم. بعضی‌ها را هم به هم می‌دوختم. آن‌ها را چسب‌آلود می‌کردم و رویشان شن می‌پاشیدم».

دری را که به اتاق کوچکی باز می‌شد، گشودم، اتاق پر از چهارچوب قاب بود. در ته اتاق یک عکس بریده شده از یک روستایی کاتالانی بود با اندازهٔ طبیعی، انگار مراقب گنجینهٔ این موزه بود. نیم‌دوری زدم. روبه‌روی ویترین ایستادم که کنار دیوار بود و میزی که ابزار و آلات رویش بود. پیکاسو سوهانی برداشت و گفت: «این هم چیزی است که دائم از آن استفاده می‌کنم، همین‌جوری دائم به این‌جا و آن‌جا می‌کشم» سوهان را سر جایش گذاشت و یکی دیگر برداشت: «این یکی برای سطوح ظریف‌تر است» یکی از پس دیگری. یک رنده برداشت، گیره برداشت، میخ‌هایی از همه نوع، و یک تبر. آن را برداشت و به سوی من آمد و وقتی آن را روی میز پرتاب کرد، به سرعت به سوی من چرخید و مرا بوسید. ممانعتی نکردم و او با شگفتی نگاهم کرد.

ــ ناراحت نشدید؟

جواب دادم: نه، چرا باید ناراحت بشوم؟

جا خورد. بعد گفت: کار خوبی نکردید. دست‌کم می‌توانستید مرا به کناری بزنید. حالا که این کار را نکردید، فکر می‌کنم می‌توانم هر کاری که بخواهم با شما بکنم.

خندیدم و گفتم: من در اختیار شما هستم.

او مبهوت شده بود و با دقت مرا نگاه کرد.

پرسید: «آیا دوست دارید؟» جواب دادم نمی‌توانم چنین چیزی را تأیید کنم اما این را می‌دانم که به‌شدت مجذوب او شده‌ام. خودم را بسیار با او راحت حس می‌کردم و هیچ دلیلی نمی‌دیدم که از پیش برای این ارتباط محدودیت‌هایی به‌وجود آورم.

باز گفت: «افتضاح است. چطور می‌خواهید در چنین شرایطی کسی را به خودم جذب کنم؟ اگر مقاومت نکنید که کاری نمی‌شود کرد. باید درباره‌اش فکر کنم». و به کارگاه مجسمه‌سازی برگشت تا به باقی اشخاص بپیوندد. چند روز بعد باز همان سؤال را از من کرد. به

او گفتم که از پیش نمی‌توانم چیزی را به او قول بدهم و گفتم که او می‌تواند بازهم سعی کند. خواهد دید. این حرف عصبی‌اش کرد.

گفت: «با وجود سن کمتان، فکر می‌کنم در این مقوله زیاد تجربه دارید.»

جواب دادم: «نه زیاد».

ــ پس من شما را نمی‌فهمم. این حرکت شما هیچ معنایی ندارد.

کار دیگری نمی‌توانستم بکنم. همین بود که بود. حالا می‌خواهد معنا داشته باشد یا نداشته باشد. از طرفی چون از او ترسی نداشتم برایم سخت بود که نشان دهم ترسیده‌ام. او گفت: «آه شما برای من خیلی پیچیده هستید!»

یک هفته بعد به دیدنش رفتم. این‌بار روش مستدل‌تری را به‌کار برد تا مرا به سوی اتاقش بکشاند. کتابی از روی صندلی کنار تختخوابش برداشت. «شما مارکی دوسادرا[1] خوانده‌اید»

ــ نه.

با قیافهٔ حق به‌جانبی گفت: آه! متعجبتان کردم هان؟

من کودرلوس دو لاکلا[2] و روستیف دولا برتون[3] را خوانده بودم. به نظر رسیده بود که می‌توانم از ساد بگذرم. اما شاید به خودم تلقین کرده بودم که برای او این چنین نبوده است. به هر جهت جدل بین جلاد و قربانی برایم جالب نبود. خود را نه در این نقش می‌دیدم و نه در آن نقش. با فریاد گفت: «نه، چیزی که می‌خواستم بگویم این نبود. فقط می‌خواستم بدانم که آیا باعث تعجبتان شده یا نه». حالت کمی نومیدانه‌ای داشت. «فکر می‌کنم شما بیشتر انگلیسی هستید تا فرانسوی. حالت تو داری انگلیسی‌ها را دارید». بعد حالت تهاجمی‌اش برای مدتی متوقف شد.

---

1. Marquis de Sade

۲. Pierre Choderlos de Laclas، افسر و نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۰۳ ـ ۱۷۴۱). نویسندهٔ کتاب معروف *روابط خطرناک*.

3. Restif de La Bretonne

هروقت به دیدارش می‌رفتم، همچنان رفتاری دوستانه داشت، اما چون حرکتی در جهت ادامهٔ پیشروی‌هایش نمی‌کردم، در ادامهٔ آن مردد بود. «توداریِ انگلیسیِ» من او را دور نگه‌داشته بود و من‌هم کاری به کارش نداشتم.

یک روز صبح، اواخر ماه ژوئن، به من گفت می‌خواهد منظرهٔ «جنگل» را نشانم دهد. مقصودش مجموعهٔ تیرک‌های حامل پشت‌بام بود. مرا به گوشهٔ کوچکی در کنار کارگاه طبقه بالا هدایت کرد. در کنار دیوار نردبان کوتاهی بود که پایین یک دریچه قرار داشت که حدود یک متر بالای سر ما بود. مؤدبانه تعظیمی کرد: «اول شما بفرمایید». خیلی راحت نبودم، اما بحث کردن هم کار درستی نبود. پس رفتم بالا. وقتی دریچه راکنار زدم به اتاقی رسیدیم که حدود چهار متر در دو متر بود درست زیر پیش‌آمدگی پشت بام. در میانه، سمت راست پنجره‌ای باز بود که تا زمین می‌رسید. و در برابر چشمانم، ترکیبی کوبیست از پشت‌بام‌ها و دودکش‌های بخاری داشتم، پیکاسو به من نزدیک شد و مرا در آغوش گرفت «بهتر است مراقبتان باشم، مبادا بیفتید و برای این خانه بدبیاری بشود.» چند روز بود که هوا گرم شده بود و او همان لباس همیشگی را پوشیده بود که صبح‌ها برای دیدار دوستان می‌پوشید. یعنی یک شلوار کوتاه سفید و کفش سرپایی. گفت: «پشت‌بام‌های پاریس زیبایند». من همچنان پنجره را نگاه می‌کردم. در مقابل، کمی راست در آن سوی حیاط، مشغول ساختن خانه‌ای بودند. روی یکی از دیوارهای بیرونی خانه، کارگری داشت با آهک یک مجسمه بزرگی از آلت مردانه راکه حدود دو متر داشت سفید می‌کرد. مجسمه با نشانه‌های مخصوص دورهٔ باروک مزین شده بود. پیکاسو همچنان داشت از منظره و از زیبایی پشت‌بام‌های قدیمی در کنار رنگ خاکستر ـ آبی خیلی کمرنگ آسمان حرف می‌زد. دست‌هایش را بالاتر آورده بود... من حرکتی نکردم. بعد کمی با حالتی از سر بی‌گناهی و با صدای بلند گفت: «ببین این طرحی که آهک‌مالی

می‌شود فکر می‌کنی چیست؟» باید با لحن آرامی به او می‌گفتم که نمی‌دانم. به او گفتم به‌نظرم اصلاً فیگوراتیو نمی‌آید.

دست‌هایش را برداشت، نه ناگهان، بلکه به آرامی. انگار دو هلویی را که شکل و رنگشان جلبش کرده بود به زمین گذاشت، دو قدم به عقب رفت. من برگشتم، کمی سرخ شده بود و به‌نظر خوشحال می‌آمد. به‌نظرم رسید که او خوشحال است، چون نه قاطی قضیه شده بودم و نه او را به کناری زده بودم. دستم را گرفت و به آرامی مرا به طرف دریچه برد و کمکم کرد تا پا روی پلهٔ نردبان بگذارم. باز از جلو رفتم و بعد به جمع باقی اشخاص در کارگاه ملحق شدیم. همه با چنان شور و حالی حرف می‌زدند که انگار غیبت و بازگشت ما کسی را متوجه نکرده بود.

تعطیلات آن تابستان را در منطقهٔ آزاد دهکدهٔ فونتس[1] نزدیک مون‌پلیه[2] گذراندم. گرفتار بحران روحی شده بودم. دلیل این بحران پیکاسو نبود. مدتی پیش از ملاقاتم با پیکاسو، بحران شروع شده بود. با خودم در تعارض بودم، تعارض با زندگی‌ای که داشتم و زندگی‌ای که باید می‌داشتم. از زمان بچگی‌ام، کم‌خواب بودم و بیشتر شب‌هایم را کتاب می‌خواندم. پدرم هم مشوق این علاقه‌ام بود.

عاشق ادبیات بود و کتابخانه‌ای داشت که درش به روی من باز بود. خودش برایم قطعه‌هایی از نوشته‌های ژوئنویل[3]، ویون[4]، رابله[5]، ادگار پو[6]، بودلر[7] و ژری[8] خوانده بود.

از اطلاعاتی که داشتم مفتخر بودم و خوشحال بودم از این‌که فکر می‌کردم زندگی را می‌شناسم. حتی اگر این شناخت من از ورای کتاب‌ها بود.

---

1. Fontès 2. Mont Pellier 3. Joinville 4. Villon 5. Rabelais
6. Edgar Poe 7. Baudelaire 8. Jarry

به‌نظر خودم، ظاهر فوق‌العاده‌ای نداشتم، اما خیلی هم عیب و ایراد نداشتم، ترس و بیمی نداشتم و حس می‌کردم آدم بی‌غرضی هستم، از قضاوت‌هایم جدا هستم و با راحتی تمام خیالات دوران جوانی را برای خودم حل کرده‌ام.

خلاصه، حس می‌کردم که در ظاهرِ یک دختر جوان، روح یک فیلسوف قدیمی را دارم. پدرم سعی داشت مرا به واقعیت برگرداند: تو توی ابرها غوطه‌وری، بهتر است کفش آهنی بپوشی و به زمین برگردی وگرنه باید غرامت سنگینی بابت اشتباهاتت بپردازی». وقتی نقاشی را شروع کردم، محدودیت‌هایم را شناختم. هنگام تحصیل و حتی در رشته‌هایی که برایم جالب نبود مثل ریاضی یا حقوق، مشکل واقعی پیدا نکردم. در نقاشی کردن با وجود کوشش‌هایم، در برابر موانع بسیاری قرار گرفتم، همان اندازه در حیطهٔ ذهنیت که در حیطهٔ فن نقاشی. برای مدتی طولانی فکر کردم به بن‌بست رسیده‌ام. اما ناگهان متوجه شدم که درواقع بخش بزرگی از مشکلات من، نداشتن تجربهٔ واقعی است. چون از لحاظ فرهنگی من به تکامل نرسیده بودم. در هفده‌سالگی شروع به نقاشی کرده بودم. برای دو سال زیر نظر یک استاد نقاشی اهل مجارستان به نام روژدا[1] کار کردم. در همان حال لیسانس ادبیات و حقوق را گرفتم. پدرم اجازه نمی‌داد درس‌هایم را به خاطر نقاشی رها کنم. اما کلاس‌های صبح‌ام را نمی‌رفتم و به جایش به کارگاه نقاشی روژدا می‌رفتم. روژدا در سال ۱۹۳۸ از بوداپست به پاریس آمده بود. مجارستان تحت نفوذ آلمان بود. او باید در ارتش آلمان دورهٔ نظام وظیفه را می‌گذراند و از طرف مادر هم یهودی بود. از نظر نازی‌ها نه‌تنها یک یهودی بود بلکه یک سرباز فراری هم به‌شمار می‌رفت و هر آن ممکن بود دستگیر شود، پس تصمیم گرفت به کشورش باز گردد. در فوریه ۱۹۴۳ تا ایستگاه قطار شرق پاریس بدرقه‌اش کردم. از رفتنش غمگین بودم چون یک دوست واقعی بود. از خود

1. Rozsda

می‌پرسیدم حالا باید چه کنم. به او گفتم حالا با چه کسی کار کنم؟ قطار راه افتاده بود که او پرید روی پلهٔ آن و فریاد زد: «ناراحت نباشید، سه ماه دیگر با پیکاسو آشنا می‌شوید.»

حق با او بود، منتها با چند روزی اختلاف.

بین هفده‌سالگی و بیست سالگی، به‌شدت عاشق پسری هم‌سن خودم بودم. او هم همان بحران‌های دوران بلوغ مرا داشت. اگر تصمیم می‌گرفتم که می‌توانم خود را تسلیمش کنم، پر از حس ندامت وجدان می‌شد و بعد اگر جرئت بیشتری به خود می‌داد آن‌وقت من تردید پیدا می‌کردم. خانواده‌هایمان فکر می‌کردند که ما بر همدیگر تأثیر بد می‌گذاریم و در فکر جدا کردن ما از همدیگر بودند. بعد او مریض شد. بعد از گذراندن دوران نقاهتش، تصمیم گرفتم موانع را از میان بردارم. از خودم بدخلقی زیادی نشان دادم، آن‌چنان که متوحش شد و اعلام کرد که دوستم ندارد و بهتر است که روی او حساب نکنم. به جای این‌که متوجه شوم که زندگی را در پیش رو دارم، این جدایی را به فاجعه‌ای گرفتم تا آن جایی که به خود گفتم بعد از رفتن روژدا و این رها شدن، دیگر هیچ‌چیز در زندگی برایم نمانده است. در این وضعیت بودم که پیکاسو را دیدم. بعد از دیدارمان در مه و ژوئن، وقتی با ژنویو برای گذراندن تعطیلات تابستانی رفتم، هنوز زخمیِ اتفاقی بودم که پیش از دیدار او رخ داده بود. به‌نظرم رسیده بود که زندگی من در جای دیگری رقم خورده و مثل بازی شطرنج است. پس نتیجه گرفتم که: از حالا به بعد نوبت بازیِ من است. اولین کاری که باید می‌کردم این بود که به نزد پدرم بروم و بگویم درس‌هایم را به خاطر نقاشی رها می‌کنم. چون سازش‌ناپذیری او را می‌شناختم، خوب می‌دانستم که یک‌چنین اعلامی بین من و او جدایی خواهد انداخت. اما این را هم می‌دانستم که با پذیرفتن این جدایی، از دیواری خواهم گذشت که مرا از تمام خواست‌هایم جدا کرده بود. تا آن زمان در پیله‌ای که محیطم برایم به‌وجود آورده بود مانده بودم. حس

می‌کردم سروصداهای زندگی برایم سرسام‌آور است. اما خوب می‌دانستم که در ارتباط با حقیقت است که هنرمند کیفیت دیدش را به‌دست می‌آورد و می‌تواند اثرش را توجیه کند. باید از این پیله بیرون می‌آمدم. این، بیش از یک بحران روشنفکرانه بود: تولدی دیگر بود. و هنگامی‌که تصمیم‌ام را گرفتم به همان اندازهٔ لحظهٔ تولدم، خود را برهنه حس کردم.

در ماه اکتبر به پدرم نامه نوشتم تا تمام این‌ها را برایش تشریح کنم. مادرم را به نزدم فرستاد تا مرا فوری به پاریس بازگرداند. پدرم که از خشم به جوش آمده بود، در خانه انتظارم را می‌کشید. او گفت که این وضعیت من بسیار رسواگرانه است و حتماً دیوانه شده‌ام. و به من نیم‌ساعت وقت داد تا عقیده‌ام را عوض کنم و از خانه رفت بیرون. می‌دانستم که کار را باید زود تمام کنم. بی‌حرف از خانه بیرون رفتم و دوان‌دوان خود را به خانهٔ مادربزرگم رساندم که در نزدیکی ما زندگی می‌کرد. پدرم فوری به آن‌جا آمد و طی صحنه‌ای وحشتناک مرا همان‌جا گذاشت و گفت از آن پس دیگر برای او وجود ندارم.

در نزد مادربزرگم با مشکل مالی مواجه شدم. فقط همان لباس‌هایی را داشتم که با آن از خانه آمده بودم بیرون. و امکان نداشت که به خانهٔ پدرم بروم و لباس‌هایم را بیاورم.

خانه‌مان نزدیک جنگل بولونی بود و زیاد اسب‌سواری می‌کردم. پس به دیدن استاد اسب‌سواری‌ام رفتم و از او خواستم تا کاری برایم پیدا کند. به من پیشنهاد کرد که به مبتدیان درس بدهم و چون باید گاهی به مزون ـ لافیت[1] می‌رفتم، باید برای این کار زیاد وقت می‌گذاشتم. زودتر از

1. Maison-Laffitt

ماه نوامبر نزد پیکاسو برنگشتم. اما تا او را دوباره دیدم انگار ضربه خورده باشم متوجه شدم که ارتباط بین ما چه سهل و آسان است. در حالی‌که رابطهٔ بین من و پدرم همیشه با مشکل مواجه بود و ارتباط من با پسری که فکر می‌کردم دوست دارم مشکل‌تر و سخت‌تر بود و تقریباً ارتباطی منفی بود. به ناگهان با کسی‌که سه برابر سن مرا داشت این تفاهم و درک خیلی زود پیش آمده بود. معجزه‌آسا بود. پس از یک غیبت چهارپنج ماهه و پس از تجربه‌ام در تابستان، به‌نظرم رسید دوستی را یافته‌ام که طبعش با من بسیار نزدیک است. همیشه در طی نوجوانی‌ام خود را به مثال یک مسافرِ تنها حس کرده بودم. خارج از محدودهٔ درس خواندن‌هایم، خجالتی و ساکت بودم، حتی میان رفقایم، اما این‌بار با شخصی که، کم می‌شناختم خود را کاملاً راحت حس می‌کردم. درواقع من و پیکاسو هیچ‌چیز مشترکی با هم نداشتیم، اما وقتی یک روز صبح با هیجانی ناگهانی و متفاوت از «تودارِیِ انگلیسی»ام به او گفتم که چقدر خودم را در کنار او طبیعی حس می‌کنم او دست‌هایم را گرفت و با صدای بلند گفت: «این دقیقاً همان چیزی است که من‌هم حس می‌کنم. وقتی جوان بودم، یعنی جوان‌تر از حالای شما، هرگز کسی را پیدا نکردم که شبیه من باشد. احساس می‌کردم در یک تنهاییِ مطلق زندگی می‌کنم و هرگز حرفی دربارهٔ افکارم نمی‌زدم و خود را کاملاً در پناه نقاشی گذاشتم. بعد از طی زندگی، به آدم‌هایی برخوردم که می‌توانستم کمی با آن‌ها حرف بزنم. یعنی یک کمی بیشتر. در برابر شما، خیلی زود متوجه شدم که می‌توانیم همدیگر را درک کنیم».

به او گفتم همین برایم اطمینان‌بخش است. پیش از تعطیلات در دیدن او مردد بودم و حالا هم نمی‌خواهم زیاد مزاحمش بشوم. او گفت: «باید بگویم که چه بیایید و چه نیایید، همیشه چند نفری این‌جا هستند. زمانی‌که جوان و گمنام بودم می‌توانستم تمام روز را کار کنم، اما شاید، حتی اگر حرف هم نمی‌زدند، مزاحمم بودند، اما حالا اشخاص بسیاری مزاحم‌اند!

اگر شما نباشید، کس دیگری می‌تواند باشد. رک و راست بگویم (در این‌جا حالت جدی صورتش را لبخندی گرفت) دیگران بیشتر از شما ناراحتم می‌کنند».

صبح‌ها که درس اسب‌سواری نمی‌دادم ـ دو سه‌بار در هفته به کوچهٔ گران ـ آگوستن می‌رفتم. اغلب کسانی که آن‌جا می‌دیدم تقریباً هر روز می‌آمدند. اگر پیکاسو میل داشت که تابلوهایش را به آن‌ها نشان دهد، آن‌ها تابلوها را می‌دیدند. اگر میل نداشت، آن‌ها همان‌جا می‌ماندند، می‌نشستند، و خیلی هم حرف نمی‌زدند. وقت ناهار، هرکس راه خودش را می‌گرفت و می‌رفت. آن‌ها کسانی بودند که به نوعی با زندگی پیکاسو مرتبط شده بودند. مثل کریستیان زروُس[1] نویسندهٔ مجلهٔ *دفترهای هنر*[2]، که کاتالوگ آثار پیکاسو را چاپ می‌کرد و عکاسش را با خودش به همراه می‌آورد تا عکس نقاشی‌ها یا طراحی‌های آخر او را بگیرد.

بارون ژان موله[3] هم بود که منشی گیوم آپولینر[4] بود، یعنی همان وقتی که آپولینر سخنگوی جنبش کوبیست شده بود. آپولینر بیست‌وپنج سال پیش مرده بود اما «بارون» کمابیش زینت کارگاه پیکاسو شده بود.

یک دیدارکنندهٔ منظم دیگر آندره دوبوا[5] بود که رئیس پلیس بود و بعد به مجلهٔ **پاری ماچ**[6] رفت. در آن دوران او در وزارت کشور کار می‌کرد و چون آلمانی‌ها درپی بهانه‌جویی با پیکاسو بودند و امکان داشت که مشکلات جدی‌تری را برایش به وجود بیاورند، آندره دوبوا تقریباً هر روز به آن‌جا می‌آمد تا این اطمینان را بدهد که همه‌چیز درست است.

ژان پل سارتر[7] هم اغلب می‌آمد، همچنین سیمون دوبووار[8] و پیر

---

1. Christian Zervos 2. *Cahiers d'Art* 3. Baron Jean Mollet
4. Guillaume Apollinaire 5. André Dubois 6. *Paris-Match*
7. Jean Paul Sartre 8. Simoue de Beauvoir

روردی[1] شاعر. سارتر و سیمون دوبووار بیشتر باهم حرف می‌زدند. به‌نظرم رسیده بود که سارتر حالتی انتزاعی دارد، و وقتی به‌طور اتفاقی در حضور من چیزی می‌خواست بگوید، حالت اسرارآمیزی به خود می‌گرفت: بی‌شک مسئلهٔ نشریات زیرزمینی یا مقاومت بود. ترجیح می‌دادم به حرف‌های ژاک پره‌ور[2] گوش دهم. در آن دوران که اغلبِ اشخاص تمایل به طنزپردازی نداشتند، همیشه پره‌ور موفق می‌شد که چیز بامزه‌ای پیدا کند. پیکاسو از یکی از دست‌هایش قالب برنزی گرفته بود. یک روز پره‌ور دست برنزی را در آستینش کرد و با تمام دیدارکنندگان دست داد در حالی‌که دست برنزی را در دست آن‌ها می‌گذاشت و همه را خنداند. یکی از صبح‌های آن زمستان، با چندتا از تابلوهایم که تازه تمامشان کرده بودم به کوچهٔ گران‌آگوستن رفتم و می‌خواستم آن‌ها را به پیکاسو نشان دهم. متوجه شدم که بیشتر اشخاصِ کارگاه طبقه بالا، به اتاق بزرگی رفته‌اند که محل کار سابارتس بود. سابارتس با حالتی توطئه‌گرانه به من علامت داد که دنبالش بروم. تا از اتاق بیرون آمدیم او در گوشم گفت: «به‌من گفته فقط شما می‌توانید بالا بروید». وقتی وارد کارگاه نقاشی شدم، پیکاسو را دیدم که دارد با مرد لاغر اندامی حرف می‌زند. مردی مو قهوه‌ای با نگاهی تیز که دیدنش مرا شگفت‌زده کرد. او آندره مالرو[3] بود. بیش از هرکس دیگری، بت نسل ما بود. همهٔ ما ***پیروزمندان***[4]، ***وضعیت بشری***[5]، ***امید***[6] را بارها خوانده بودیم و بسیار به شوق آمده بودیم. انگار ما هم شریک اکتشافات او از چین و هندوچین و اسپانیا بوده‌ایم. پیکاسو مرا به مالرو معرفی کرد و از من خواست که تابلوهایم را به هردویشان نشان دهم. متذکر شدم که وقتی تابستان گذشته به بو[7] رفته بودم از چیزی در آن‌جا الهام گرفته بودم. این حرف من به یاد پیکاسو آورد که پنج سال پیش در عید نوئل اتفاقاً آن‌جا بوده است.

---

1. Pierre Reverdy 2. Jacques Prévert 3. André Malraux
4. *Conquerants* 5. *La Condition humaine* 6. *L'espoir* 7. Baux

پیکاسو گفت: با تماشای درهٔ جهنم روی خرابه‌های قصر آن‌جا، به یاد دانته[1] افتادم.

مالرو گفت: ممکن است. چون می‌گویند دانته به‌هنگام تبعید در مدت سفرهای پیاپیش، بخشی از جهنم را در آن‌جا نوشته است.

بعد از رفتن مالرو پیکاسو گفت: امیدوارم از این غافلگیری، خوشت آمده باشد.

نمی‌دانستم باید از او تشکر می‌کردم یا نه. تا آن زمان افسانهٔ مالرو مرا ارضا کرده بود اما وقتی او را برای بار اول دیدم صورتش به‌دلیل تیک‌های عصبی عیب‌ناک بود و احساس اضطراب می‌کردم.

برخلاف او، ژان کوکتو[2] بود. یک روز در همان زمستان او با ژان‌ماره آمدند تا به پیکاسو اعلام کند که ژان‌ماره[3] نقش پیروس[4] را بازی خواهد کرد: «ژانو کوچولوی من صاحب موفقیت بزرگی خواهد شد. لباس‌ها و دکور را برای نمایشنامه آندروماک[5]، خودش طراحی کرده بود. آخ! اگر پیکاسو می‌توانست تصور کند که چقدر در شنل بنفشش حالت شاهانه پیدا می‌کند. شنل پنج متر طول داشت و در یکی از اجراهای زیبایش خودش را به پایین پله‌ها می‌اندازد! فقط یک مشکل دارند، ژانو به یک عصای سلطنتی احتیاج داشت. آیا پیکاسو می‌توانست آن را برایش درست کند؟ پیکاسو کمی فکر کرد و بعد پرسید: «آیا بازار کوچه بوسی[6] را می‌شناسید؟ «کوکتو و ماره تعجب کردند. پیکاسو گفت: «خب، پس بروید و از آن‌جا یک دستهٔ جارو برایم بخرید». آن‌ها کمی مشوش شدند اما به هرحال رفتند و با یک دستهٔ جارو برگشتند. پیکاسو آن را گرفت و گفت:

---

1. Dante 2. Jean Cocteau 3. Jean Marais 4. Pyrrhus
5. Andromaque 6. Buci

«دو روز دیگر برگردید. یک چیزی برایتان درست خواهم کرد». وقتی آن‌ها رفتند، او یک سیخ بخاری آورد، آن را در منقل بزرگی که داشت خوب داغ کرد و روی دسته جارو گذاشت. یک نقش تزئینی انتزاعی در سبکی ابتدایی روی دسته حک شد. بعد گفت: «فکر می‌کنم عصا کمی دراز است و باعث شود که شنل بنفش فوق‌العاده‌اش دست و پا گیرش شود اما به هرحال می‌تواند به آن تکیه دهد». پیکاسو نمی‌خواست شب اول نمایش برود اما می‌خواست بداند که ژانو چطور عصای ساخت او را در هوا تکان می‌دهد. پس دعوتنامه را به من داد. خانم‌ها لباس‌های سراپا ساده‌ای پوشیده بودند، در حالی‌که آقایان کت‌های کوتاهی پوشیده بودند که خیلی به ظاهرشان اعتبار داده بود. ستون‌های سیاه کاخ هم عین موفقیت بود. هربار که پیروس به آن‌ها تکیه می‌داد، رنگ آن به دست‌هایش می‌چسبید و وقتی حرکت بیشتر کرد و دوید تا آندروماک را در آغوش بگیرد. لکهٔ سیاه دستش روی لباس سفید او به جای ماند. چیزی نگذشت که او بیشتر حالت امروزی پیدا کرد تا یونانی. تماشاگران شروع به پچ‌پچ کردند و به‌زودی این پچ‌پچ تبدیل به کنسرتی از خنده و هو شد. فکر می‌کنم نمایشنامه فقط سه روز بر صحنه بود.

براسای[1] هم یکی از دیدارکنندگان همیشگی کارگاه بود و اغلب برای عکاسی از مجسمه‌ها می‌آمد. پیکاسو خیلی دوست داشت سربه‌سر او بگذارد و همیشه این‌طوری از او استقبال می‌کرد: «خب، امروز قرار است چه چیزمان را بشکنی؟ «البته این امکان بود که هر حرکت او باعث خرابی شود. در آن دوران پیکاسو روی مجسمهٔ گربهٔ حامله کار می‌کرد یک‌روز صبح به براسای گفت: «تو را به خدا به این گربه نزدیک نشو. بالاخره آن را

1. Brassai

می‌اندازی» براسای خواست جایش را عوض کند، سه پایه‌اش را چرخاند و کمی جلو رفت و طبعاً دم گربه را شکست. سعی کرد خود را از مجسمه خلاص کند و سه پایه را سر جای خودش بگذارد که فریاد پیکاسو بلند شد: «دیگر لازم نیست سه پایه را درست کنید، بروید چشمانتان را درست کنید!» و این حرفی از سر مهربانی نبود.

چون براسای از یک بیماری عفونی رنج می‌برد که به چشمانش آسیب رسانده بود. اما خیلی زود متوجه این مسئله شدم که هیچ‌کس از گوشه‌کنایه‌های پیکاسو عصبانی نمی‌شود. براسای شروع به آن‌چنان خنده‌ای کرد که پاهایش توی سه پایه پیچید و از عقب داخل آبی افتاد که پیکاسو همیشه آن را در کارگاهش برای کازبک[1] سگ نژاد افغانش آماده داشت. وقتی براسای افتاد، همه به خنده افتادند. همین کافی بود که پیکاسو برای باقی صبح سرحال بماند.

بعد او به من گفت: «اگر کسی به دیدنم نیاید نمی‌توانم بعدازظهر کار کنم، این ارتباط‌ها باطری‌های مرا شارژ می‌کنند. حتی اگر اتفاقاتی که می‌گذرد با کار من مرتبط نباشد. عین شعلهٔ یک کبریت است، تمام روز مرا روشن نگاه می‌دارد.»

آلمانی‌ها به همه قدغن کرده بودند که از او نمایشگاه بگذارند، از نظر آن‌ها او یک هنرمند «منحط» بود، یک دشمن رژیم فرانکو، آن‌ها همیشه آمادهٔ بهانه‌تراشی بودند. هر هشت یا پانزده روز گروهی اشغالگر با لباس متحدالشکل و با وضعیتی آزاردهنده می‌آمدند:

---

1. Kasbek

ـاین‌جا آقای لیپ‌شیتز[1] زندگی می‌کند؟

سابارتس هم جواب می‌داد: خیر، این‌جا آقای پیکاسو هستند.

ـآه! ما می‌دانیم که این‌جا آپارتمان آقای لیپ‌شیتز است. سابارتس تأکید می‌کند که: نه این‌جا منزل آقای پیکاسو است.

ـراستی آقای پیکاسو یهودی نیستند؟

سابارتس می‌گفت: البته که نه.

چون آریایی بودن را در گواهینامهٔ غسل تعمید ذکر می‌کردند، هیچ‌کس نمی‌توانست در یهودی نبودن پیکاسو شک کند، اما با تمام این‌ها آن‌ها می‌آمدند و دنبال لیپ‌شیتز مجسمه‌ساز می‌گشتند، که خیلی خوب می‌دانستند در امریکا است و هرگز هم در آن‌جا زندگی نکرده است. اما باز با اصرار می‌پرسیدند:

ـما می‌خواهیم مطمئن شویم. حالا می‌آییم توی خانه شاید مدارکی پیدا کنیم.

بعد سه چهار نفرشان وارد می‌شدند، همراه آن‌ها افسر بسیار مؤدبی بود که فرانسه حرف می‌زد. شلوغی اتاق‌ها آن‌ها را بیشتر تشویق می‌کرد و همه‌جا را می‌گشتند. یک روز پیکاسو با رضایتی بسیار برایم تعریف کرد که درگیری‌های دیگری هم با آلمانی‌ها داشته است. اولین ابتکاری که آن‌ها پیش از ترک مخاصمه به خرج دادند صورت‌برداری از تمام صندوق‌های بانکی بود. البته تا صورت‌برداری شروع شد، تمام اشخاصی که در پاریس نبودند به پاریس برگشتند. همه فهمیده بودند که در ابتدای کار و پیش از ورود «متخصصین» آلمانی، چیزها برحسب اتفاق توسط سربازان اشغالگر نظم پیدا می‌کرد و برای ضبط و ربط کردن اموال شخصی بخت بیشتری وجود داشت. پیکاسو وقتی به صندوق خودش رسیدگی می‌کرد، به صندوق ماتیس هم سر می‌زد. ماتیس عمل جراحی مهمی کرده و برای استراحت به جنوب رفته بود. تابلوهایش در مرکز

---

1. Lipschitz

بانک در کنار اتاقی بود که تابلوهای پیکاسو هم در آن‌جا بود... وقتی در آن‌جا را باز کردند پیکاسو جوری برنامه‌ریزی کرده بود که در آن‌جا حضور داشته باشد. در زیرزمین سه تا اتاق بزرگ پر از تابلو بود. دو اتاق برای آثار پیکاسو و یک اتاق برای آثار ماتیس. رئیس بانک رفیق هر دو نقاش بود. پیکاسو ملیت اسپانیایی داشت و برای آلمانی‌ها مشکل بود که به اموال او دست درازی کنند اما از نظر رژیم فرانکو هم فردی نامحترم و وضعیتش متزلزل بود. افزون این‌که او و ماتیس از سوی نازی‌ها (منحط) شناخته شده بودند و این اوضاع را بدتر کرده بود. پیکاسو برایم تعریف کرد که بازرس‌های آلمانی دو سرباز بسیار منضبط اما نه خیلی هوشمند بودند.

او آن‌ها را این‌جوری گول زده بود که به‌سرعت از اتاقی به اتاق دیگر بروند و هربار هم تابلویی را این طرف و آن طرف می‌گذاشت، آن‌ها را سؤال‌پیچ می‌کرد و بعد تابلو را سر جایش می‌گذاشت. آلمانی‌ها قاطی کرده بودند و چون نه آثار ماتیس را می‌شناختند و نه آثار پیکاسو را، هیچ متوجه نمی‌شدند که دارند به چه اثری نگاه می‌کنند، حالا چه این اثر در این اتاق باشد یا در آن اتاق. و با این تمهید پیکاسو کاری کرد که مقداری از تابلوها صورت‌برداری نشوند، آن‌ها را جابه‌جا کرده بود و وقتی به اثری از ماتیس می‌رسید گفته بود «آه، این را که همین حالا دیدیم». سربازهای بیچاره که قادر به تفاوت گذاشتن بین تابلوها نبودند، به سر جای اولشان برگشتند و قیمت تابلوها را پرسیدند. پیکاسو برای کل آثارش هشت‌هزار فرانک اعلام کرد و همین مقدار را هم برای ماتیس آن‌ها هم حرف او را باور کردند. و هرگز چیزی برنداشتند. او این‌طور استدلال کرد که «آلمانی‌ها برای آدم بانفوذ احترام قائل‌اند، حالا در هر شکلی که باشد. و این‌که من کسی باشم که همه اسمم را شنیده باشند و خودم شخصاً آمده‌ام تا جزئیات درست را برایشان شرح دهم، یعنی قیمت و تاریخ آثار را، همهٔ این‌ها روی آن‌ها بسیار تأثیر گذاشته بود. به فکرشان نمی‌رسید که می‌شود گولشان زد!».

در بعضی از کسانی که گاه‌گاه به کارگاه می‌آمدند، نوعی حالت مشکوک کافکاوار بود. به‌خصوص این حالت در نزد شخصی که تاریخ هنر می‌نوشت بیشتر بود و تقریباً آدم مرموزی بود، بعد عکاسی بود که گاهی می‌آمد و مأموریت مبهمی داشت. پیکاسو مراقب بود اما دلیل موجهی نداشت که از ورود آن‌ها جلوگیری شود. چیزی که به آن خیلی مشکوک بود این بود که یک روز یکی از این آلمانی‌های مورد شک ــ مثلاً آن عکاس که پیش از دیگران به آن جا می‌آمد ــ چیزهای غیرمجازی را آن‌جا پنهان کرده بود که بعدها گشتاپو آن‌ها را «کشف» کرد. پیکاسو واقعاً جرئت داشت که آن‌جا مانده بود، چون هیتلر آثار او را محکوم کرده بود. حالت رهبران اشغالگر نسبت به روشنفکران هم همین‌طور بود. بسیاری هنرمند و نویسنده ــ لژه[1]، آندره برتون[2]، ماکس ارنست[3]، آندره ماسون[4]، زادکین[5] و دیگران ــ پیش از ورود آلمانی‌ها به امریکا رفته بودند.

از پیکاسو پرسیدم چرا این خطر را پذیرفته است، در جواب گفت: «اوه! به دنبال خطر نمی‌روم، اما دوست ندارم تسلیم قدرت شوم. من این‌جا هستم و همین‌جا می‌مانم. تنها قدرتی که می‌تواند باعث خروج من شود، خواستِ رفتن است. ماندن در حقیقت یک حرکت جسورانه نیست. فقط شکلی از رخوت است. فکر می‌کنم ترجیح می‌دهم که این‌جا باشم. پس به هر قیمتی که باشد، می‌مانم».

دیگر به‌طور مرتب هر روز صبح به کوچهٔ گران ــ آگوستن می‌رفتیم. سابارتس در حضور من عبوس‌تر شده بود. یک روز صبح که فقط من و

1. Leger 2. André Breton 3. Max Ernst 4. André Masson
5. Zadkin

پیکاسو و او در کارگاه نقاشی بودیم معتقد بود به این‌که زیاد دیپلماسی به خرج داده و به نظرم آمد که پیش از این‌که من وارد شوم داشته دربارهٔ من حرف می‌زده، چون کمی بعد سابارتس طوری ادامه داد که انگار همین چند لحظه پیش صحبت را شروع کرده بود: «می‌دانی پابلو تمام این‌ها به نظر من خوش‌یمن نمی‌آیند و عاقبتی ندارند. من تو را می‌شناسم، اضافه این‌که او زود به زود لباس عوض می‌کند و این نشانهٔ خوبی نیست». این حرفش راست بود. چون مادرم دو سه هفته پیش این مهربانی را در حقم کرده بود و لباس‌هایم را به خانهٔ مادربزرگم آورده بود. فکر کرده بودم از پیراهن‌ها باید استفاده کنم. پیکاسو گفت: «سابارتس خود را مداخله نده. تو هیچی نمی‌فهمی. این‌قدر هوش نداری بفهمی این دختر با چشم بسته دارد بندبازی می‌کند، می‌خواهی بیدارش کنی؟ می‌خواهی کاری کنی که بیفتد؟ تو ما را نمی‌فهمی. تو ما خواب‌گردها را نمی‌فهمی. و چیزی را که نمی‌فهمی این است که من از این دختر خوشم می‌آید. اگر پسر هم بود همان‌قدر دوستش داشتم. درواقع او کمی مثل رمبو است. بنابراین افکار سیاه غمگینت را برای خودت نگاه‌دار. بهتر است بروی پایین و یک کمی کار کنی».

به‌نظر نمی‌رسید که سابارتس متقاعد شده باشد. آه بلندی کشید و پایین رفت. پیکاسو سرش را پایین انداخت و گفت: «چه گنجینه‌ای از نفهمی! در زندگی آدم توپ را پرتاب می‌کند با این امید که به دیواری بخورد و برگردد تا دوباره بتوانی آن را پرتاب کنی. دوستان آدم باید نقش این دیوار را بازی کنند. اما هرگز این‌چنین نیستند. آن‌ها مثل ملافه‌های کهنهٔ خیس‌اند. توپی که انداخته می‌شود به این ملافه‌های کهنه می‌خورد و می‌افتد». از گوشهٔ چشم نگاهی به من انداخت و افزود: «تصور می‌کنم بی‌این‌که دوستم بدارند، خواهم مرد». من خندیدم و گفتم هنوز زود است تصمیم بگیری، هنوز نمرده‌ای.

پیکاسو لحظه‌ای ساکت ماند و بعد ادامه داد: «یادتان می‌آید آن روزی

را که به جنگل رفتیم تا پشت‌بام‌ها را تماشا کنیم؟ گفتم بله... او گفت: «چیزی که خیلی دوست می‌داشتم این بود که شما در همان «جنگل» بالا می‌ماندید و از نظرها ناپدید می‌شدید و هرگز هم کسی نمی‌فهمید شما کجا هستید. در روز دوبار برایتان غذا می‌آوردم. در آرامش کارتان را می‌کردید و من در زندگیم رازی داشتم که هیچ‌کس نمی‌توانست آشکارش کند. شب‌ها باهم به پیاده‌روی می‌رفتیم، به هر جایی‌که دوست داشتید و شما که شلوغی را دوست ندارید از این موضوع خوشحال بودید. چون نگران هیچ چیزی نبودید مگر نگران من». به او گفتم فکر خوبی است. اما او دوباره فکری کرد و گفت: «نمی‌دانم که فکر خوبی است یا نه. اما مرا ملزم می‌کند، چون اگر شما آزادی‌تان را از دست بدهید، به‌این معنا است که من‌هم دیگر آزاد نخواهم بود». اما می‌دیدم که رها کردن این فکر برایش سخت است. و ادامه داد: «اما به هرحال خوب خواهد شد. شما در این‌جا زندگی می‌کردید بی‌این‌که کسی را جز من ببینید، می‌نوشتید، نقاشی می‌کردید. هر چیزی را که برای کارتان لازم داشتید به شما می‌دادم. و در این راز مشترک می‌شدیم». دست‌کم به دلیل شاعرانه بودن نقشه، مجذوب این فکر شده بودم. زندگی در طبقهٔ بالا، جدا شدن از بقیهٔ آدم‌ها و ارتباط با کسی‌که به‌شدت برایم جالب و برایم کافی بود. می‌دانستم که هنوز صحبت عشق در میان نبود. اما بین ما دوتن کشش فوق‌العاده‌ای وجود داشت. وقتی خواستم بروم، پیکاسو باز به من گفت: «من‌هم از دست کنایه‌های سابارتس خسته شده‌ام. او هیچ‌وقت بعد از ناهار این‌جا نیست، چرا از این پس بعدازظهرها به دیدنم نمی‌آیید؟». به او گفتم که خواهم آمد. اما هنوز نباید برای «جنگل» روی من حساب کند. در ماه فوریه بودیم و حس می‌کردم که نمی‌توانم زیر پشت‌بام گرمای کافی داشته باشم. او گفت: «موافقم، مضافاً این‌که فکر خوبی برای ماه فوریه دارم. چون هیچ‌کس حق ندارد که بعدازظهرها این‌جا بیاید و من حتی به تلفن‌ها هم جواب نمی‌دهم، ما کاملاً راحت خواهیم بود و می‌توانم به

شما طرز کار گراوور ساختن را یاد بدهم. خوشتان می‌آید؟».
بله، خوشم می‌آمد.

پیش از اولین دیدار بعدازظهر کوچهٔ گران‌آگوستن، به پیکاسو زنگ زدم تا از او وقت بگیرم. سر ساعت رسیدم. پیراهن مخمل سیاه با یقهٔ توری به تن داشتم. موهای شرابی‌رنگِ پررنگم چهره‌ام را در بر گرفته بود.

مثل بچه‌های تابلوهای ولاسکوئز[1] شده بودم. پیکاسو بهت‌زده نگاهم کرد و پرسید: «این آرایش را برای یادگرفتن گراوور کرده‌اید؟». گفتم اصلاً، چون می‌دانستم که هیچ علاقه‌ای به یاد دادن گراوور به من ندارید، لباسی پوشیدم که با وضعمان جور دربیاید و به عبارتی دیگر سعی کردم که خوشگل بشوم». دستانش را به آسمان بلند کرد: «خدای من! چه جسارتی! هر کاری می‌کنید تا کار من را سخت‌تر کنید. آیا دست‌کم نمی‌توانید به‌نظر بیاورید که ساده‌لوح هستید؟ یعنی همان کاری که اغلب زن‌ها می‌کنند؟ اگر برای تدابیر من آمادگی ندارید پس چطور می‌خواهید که ما به هدفمان برسیم؟» ساکت شد، به‌نظر می‌رسید که دارد انتقادهایش را بررسی می‌کند. بعد آرام‌تر ادامه داد: «شما واقعاً حق دارید، این‌طوری یعنی با چشمان باز، بهتر است. البته متوجه‌اید که اگر فقط جویای حقیقت هستید ــ و نه حیله و تدبیر ــ یعنی اگر می‌خواهید هیچ چیزی از چشم شما دور نماند. رسیدن به مقصد کار مشکلی خواهد بود». حرفش را قطع کرد، انگار خیلی هم مطمئن نبود و گفت: «به هرحال خواهیم دید، وقت بسیار است».

به دنبالش به اتاقی رفتم که صبح‌ها سابارتس در آن کار می‌کرد. پیکاسو لحظه‌ای بیرون رفت و بعد با یک آلبوم بزرگ برگشت.

---

1. velasquez

کاغذها و کتاب‌های روی میز را به کناری زد و آلبوم را روی میز گذاشت. جلد آلبوم را کنار زد، و در آن تعداد بسیاری گراوور بود. «می‌بینید، بالأخره به گراوورها رسیدیم. این‌ها یک سری صدتایی گراووراند که برای ولار[1] در سال‌های ۱۹۳۰ ساخته بودم».

زیر آن دسته گراوور، سه پرتره از آمبرواز ولار بود، که دوتای آن با شیوهٔ آکواتینت[2] بود. پیکاسو زد زیر خنده: «از زیباترین زن دنیا هم این‌همه پرتره، نقاشی، طرح و گراوور کشیده نشده که از ولار: سزان[3]، رنوار[4]، روو[5]، بونار[6] و فورن[7] از او تک‌چهره کشیده‌اند. فکر می‌کنم همه‌شان به دلیل چشم و هم‌چشمی این کار را کرده‌اند و هرکدام خواسته بهتر از آن یکی کار کند. رنوار او را در هیئت گاوباز کشید و تخصص مرا از من کش رفت. اما به هر صورت تک‌چهرهٔ کوبیست من از او، از مال همه بهتر است». به گراووری رسید که برهنه‌ای مو طلایی را نشان می‌داد که نشسته بود و کلاه کوچکی پر از گل به سر داشت. در قسمت جلو زنی بود با چشم‌ها و موهای پررنگ، ایستاده و نیمه‌برهنه. او آن را با انگشت نشان داد: «این شما هستید، خودتان را شناختید؟ می‌دانید من همیشه مقهور نوعی تیپ صورت بوده‌ام، صورت شما از آن نوع است». بعد زن جوانی را نشان داد که کنار شخص غریبی ایستاده بود و دست او را گرفته بود: حتماً یک نقاش است، چون در دست دیگرش یک شستی و قلم مو دارد. خیلی پشمالود بود، یک یقه کوچک داشت و یک کلاه از شکل‌افتاده. «این تیپ خشن را می‌بینید؟ با این موهای فرفری و سبیل؟ این رامبراند[8] است، شاید هم بالزاک[9] باشد. نمی‌دانم. حدس می‌زنم که یک‌جور سازش است. اهمیتی ندارد. این دو شخصیت مرا وسوسه کرده‌اند. می‌دانید، هریک از ابنای بشر برای خودش مقوله‌ای جداگانه است».

---

1. Vollard 2. Acqua tint 3. Cezanne 4. Renoir 5. Rouault
6. Bonnard 7. Forain 8. Rambrandt 9. Balzac

گراوورهای بسیار دیگری هم نشانم داد. در آن‌ها مینوتور[1] بود، سانتور[2] بود، فون هم بود، مردانی ریشو یا بدون ریش بودند و همه‌جور زن، برهنه و نیمه‌برهنه و به‌نظر می‌رسید که به صحنه‌های اساطیری مربوط‌اند.

پیکاسو گفت: تمام این‌ها در یک جزیرهٔ صخره‌ایِ مدیترانه می‌گذرد. مثلاً جزیرهٔ کرت[3]. در آن‌جا مینوتورها در کنار ساحل زندگی می‌کنند. آن‌ها ارباب‌های ثروتمند جزیره‌اند، می‌دانند که هیولا هستند و زندگی رو به ویرانی را، در خانه‌هایی که پر از آثار هنرمندان مشهور است، به تفنن می‌گذرانند. عاشق این‌اند که در میان زن‌های زیبا باشند، زن‌های زیبایی که ماهیگیران محلی از جزایر اطراف آورده‌اند. وقتی گرمای روز فرومی‌کشد، آن‌ها مجسمه‌سازها و مدل‌هایشان را به جشن‌ها می‌برند و در آن جشن‌ها همراه آوای موسیقی، همه صدف و شامپانی می‌خورند تا جایی‌که اندوه به شادی تبدیل شود. از آن‌جا به بعد یک همخوابگی دسته‌جمعی شروع می‌شود. گراوور دیگری را نشانم داد که یک گلادیاتور خنجر به دست داشت و داشت به مینوتوری که جلویش روی زمین میدان‌گاه زانو زده بود ضربهٔ آخر را وارد می‌کرد. انبوهی از صورت‌ها، بیشتر صورت زن‌ها پشت یک حصار مشغول تماشا بودند. تعریف کرده‌اند که تزه[4] مینوتور را کشته است. اما این جنگی بود مثل باقی جنگ‌ها. و هر یکشنبه هم این اتفاق می‌افتاد یونانی جوانی می‌آمده و وقتی مینوتور را می‌کشته، همهٔ زن‌ها خوشحال می‌شدند، به‌خصوص زن‌های پیرتر، گرچه مینوتور به زن‌هایش خوب می‌رسیده است اما چون ترس حاکم بوده، زن‌ها از مردن او خوشحال می‌شدند. پیکاسو به آرامی حرف می‌زد: خود مینوتور را نمی‌شد دوست داشت، به هرحال او واقعاً نمی‌دانست که چطور مورد دوست‌داشتن واقع می‌شود.

گراوور دیگری نشان داد. مینوتوری که مراقب زن خوابیده‌ای بود:

---

1. Minautaure 2. Centaure 3. Crète 4. Thésé

«دارد براندازش می‌کند. می‌خواهد فکرش را بخواند، می‌خواهد بفهمد که چون یک هیولا است زن دوستش دارد. می‌دانید که زن‌ها در مقوله دوست داشتن کمی غریب‌اند». دوباره گراوور را نگاه کرد: «فهمیدن این‌که می‌خواهد او را بیدار کند یا او را بکشد، مشکل است».

بعد به صفحهٔ دیگری رسید: «نقاش‌ها کمی ارتباط با حقیقت را از دست داده‌اند. این یکی را نگاه کن: دختری را برایش آورده‌اند اما او دارد چه نقاشی می‌کند؟ یک خط، این یک غیر فیگوراتیو است! به هر جهت نقاش‌ها زندگی مرتب‌تری از مجسمه‌سازها دارند. متوجه می‌شوید که هرجا همخوابگی دسته‌جمعی است، ریش هم هست. این‌ها مجسمه‌سازها هستند: گوشت گرم در یک دست و شامپانی خنک در دستی دیگر. شکی نیست که مجسمه‌سازها در توافق کامل با حقیقت‌اند!» یک برهنه موطلایی در آغوش یک مجسمه‌ساز بود، روی یک پایه درکنار آن‌ها نیمرخ سر یک زن گذاشته شده بود که شبیه مجسمه‌های بسیاری بود که در کارگاه پیکاسو دیده بودم.

«می‌دانید، مجسمه‌سازها کمی گم گشته‌اند، نمی‌دانند چطور کار کنند. طبعاً اگر متوجه فرم‌های مختلف و اندازه و رنگ مدل‌ها بشوید، می‌توانید دردسر او را درک کنید. او نمی‌داند چه می‌خواهد، پس تعجب‌آور نیست که سبک او این‌قدر مبهم باشد. مثل خدا است. خدا هم هنرمندی است مثل باقی هنرمندان، او، هم زرافه را آفریده و هم فیل و گربه را. واقعاً صاحب سبک نیست. و به تجربه کردن هم ادامه می‌دهد. همین مسئله برای مجسمه‌ساز هم پیش می‌آید. اول از روی طبیعت کار می‌کند، بعد به انتزاع می‌پردازد، برای ختم قضیه هم کاری نمی‌کند، به نوازش مدل‌هایش می‌پردازد. ببینید». او مدلی را با انگشت نشان می‌دهد که در برابر ساخته‌ای که به‌نظر می‌آمد از تکه‌های یک صندلی راحتی به سبک روکوکو بود و بخش‌هایی از آن اشکالی زنانه را به ذهن می‌آورد، ایستاده بود. با لبخند پرسید: «چه کسی می‌تواند با چنین ابزارآلاتی مجسمه

بسازد؟ اما به هرحال خودش را جدی می‌گیرد، دلیلش همین است که گذاشته ریشش بلند شود. و بعد این‌که (گراوور دیگری نشان می‌دهد که مدل موطلایی در آغوش مجسمه‌ساز آرمیده است). آن‌ها رشته‌های گل را به هم می‌بافند و با آن تاج می‌سازند. چه ناسیسمی!» از نزدیک‌تر نگاه می‌کند: «فکر می‌کنم گل‌های کلماتیس وحشی را در موهایش فرو کرده و میان سینه‌هایش برگ پیچک گذاشته است. مردها از دختران جوان خیلی باوفاترند!» روی گراوور بعدی مجسمه‌سازی با حالتی از خودراضی مشغول کار روی یک نیم‌تنه است. هاله‌هایی از نور او را فراگرفته است، «می‌دانید، در مدتی که دارد روی آن نیم‌تنه کار می‌کند، مطمئن است که نبوغ ناب دارد». باز در گراووری دیگر، مجسمه‌ساز در برابر اثرش نشسته است و مدل بین اثر و مجسمه‌ساز است و دارد به او می‌گوید من احتمالاً شکل این نیستم». باز دوباره گراوور را نگاه کرد، بعد گفت: «البته این باز شما هستید، اگر حالا باز بخواهم چشمانتان را بکشم باز دوباره همین‌جور می‌کشم».

صفحهٔ بعدی شخص مغموم و ریشویی را نشان می‌داد که در برابر نقاش جوانی بود که شب‌کلاه به سر داشت. پیکاسو آهی کشید: «همهٔ نقاش‌ها فکر می‌کنند رامبراندانند، حتی این‌یکی و اگر به تزئیناتی که دور و بر او است نگاه کنید می‌توانید متوجه شوید که زندگی مجللی داشته است و مال دست‌کم سه‌هزار سال پیش است. همهٔ مردم توی همین خیالات‌اند».

در گراوور دیگری وزن و انحنای مدل با هماهنگی نشان داده شده بود. پیکاسو گفت: «مجسمه‌ساز بیانی راحت دارد، این‌طور نیست؟ وقتی خطی ناب را خلق می‌کند می‌داند که موفق شده است. اگر شکل‌ها کامل و حجم‌ها در کمال باشند، کافی است تا بر سر مجسمه آب تنگی را بریزید تا ببینید چطور غرقهٔ این آب می‌شود».

صفحهٔ دیگری برداشت. زنی در کنار زنی دیگر ایستاده

بود که کنار تابلویی نشسته بود، نقش تابلو چیزی بود مثل یک دسته گل پژمرده. «آن زنی که نشسته است شکل یکی از مدل‌های ماتیس است که برای نقاش دیگری مدل شده است و وقتی نتیجهٔ کار را دیده از آمدنش پشیمان شده است. دیگری دارد به او می‌گوید: «این یکی یک نابغه است. حالا حتماً لازم است معنی تصویر را بدانی؟» به من نگاهی کرد و گفت: «با تمام این‌ها آیا واقعاً لازم است؟ آیا شما این را می‌دانید؟» به او گفتم کاملاً مطمئن نیستم، اما دست‌کم شروع کرده‌ام به این‌که به آن فکر کنم: «پس در این صورت برای امروز به‌قدر کافی دیده‌اید». آلبوم را بست. گفت: «برویم بالا. فکر دیگری به سرم زده که باید انجامش دهم». از پلکان مارپیچ بالا رفتیم. پیکاسو زیر بازوی مرا گرفت و به طرف اتاقش برد. در میانهٔ اتاق ایستاد و به سوی من برگشت: «گفتم که کار دیگری می‌خواهم بکنم. می‌خواهم بدانم که آیا بدن شما همانی است که من تصورش را کرده‌ام. می‌خواهم بدانم با سر شما چه هماهنگی‌ای دارد». من ایستاده ماندم و او با دقت مرا نگاه کرد. بعد مرا به سوی تختی که در دوسه متری من بود هدایت کرد و باز هم بادقت نگاهم کرد: «نمی‌دانید تا چه حد در تخیلاتم درست بوده‌ام». همان‌طور میانهٔ اتاق ایستاده بودم و حالت نامطمئنی داشتم. روی تخت نشست و به من گفت کنارش بنشینم. نزدیک شدم. او مرا کنارش نشاند. فکر کردم متوجهٔ اضطرابم شده است و می‌داند که هرچه بخواهد، خواهم کرد. نه برای این‌که من‌هم واقعاً همان را می‌خواهم، بلکه چون تصمیم بر این گرفته بودم. باید حس کرده باشد که تا اندازه‌ای نامطمئن بودم و درواقع تمایل واقعی نداشتم، و حالا او قصد داشت به من اطمینان دهد. او گفت می‌خواهد در کنارش بمانم اما این ارتباط را مثل زنگ زدن یک ساعت آونگ‌دار در لحظه‌ای معین قطعی فرض نکنیم. بعد افزود که هرچه مابین ما اتفاق بیفتد، چیز فوق‌العاده‌ای خواهد بود و هردوی ما باید خود را کاملاً رها و آزاد حس کنیم. به او گفته بودم با علم به این‌که می‌دانستم

کارمان به کجا خواهد کشید، به دیدنش رفته‌ام. و در خوش‌آمد او سعی خواهم کرد و او تفاوت را حس کرده بود. در لحظه‌ای که من در میانهٔ اتاق ایستاده بودم و او مرا به‌دقت نظاره می‌کرد نحوهٔ نگرش من تغییر کرد. به ناگهان حس کردم می‌توانم به او اعتماد کنم و زندگی تازه‌ای را آغاز کرده‌ام. در این حال دراز کشید. بادقت نگاهم کرد، با مهربانی دستانش را به موازات بدنم حرکت داد، مثل مجسمه‌سازی که به تمام شکل مجسمه‌ای که خلق کرده دست بکشد. بسیار آرام بود. هنوز تا به امروز خاطرهٔ فوق‌العادهٔ آن را با خود حفظ کرده‌ام. او به من گفت از آن لحظه به بعد هر آن‌چه که من انجام دهم و هر آن‌چه که او انجام دهد، اهمیت فوق‌العاده‌ای خواهد داشت، کمترین کلام و کمترین حرکت، معنا خواهد داشت و هرچه که میان ما بگذرد، مدام ما را تغییر خواهد داد. او گفت: «به همین دلیل است که می‌خواهم زمان را در همین لحظه متوقف کنم و چیزها را به همان صورتی که هستند حفظ کنم. ما تعداد مشخصی تجربه داریم که ناشناخته‌اند. تا ساعت شنی را واژگون کنیم، شن‌ها شروع به ریزش می‌کنند و تا آخرین دانه‌اش می‌ریزند. می‌خواهم جلوی این ریزش را بگیرم، پس به حداقل حرکت و حداقل کلام نیاز داریم شاید هرچه کمتر همدیگر را ببینیم، بشود زمان حال را طولانی‌تر کرد. نمی‌دانیم که چقدر دیگر وقت داریم و باید بسیار مراقب باشیم تا این زیبایی را که به دست آورده‌ایم ضایع نشود. همهٔ چیزها در کمیت محدود وجود دارد ـ به‌خصوص خوشبختی ـ اگر یک عشق قرار است متولد شود، جایی نوشته شده است، و مدت و محتوایش هم نوشته شده است. اگر بشود در همان روز اول به یک حدت کامل رسید، همه‌چیز فی‌الفور تکمیل می‌شود و اگر صحبت از تفاهمی است که میل داریم تداوم پیدا کند باید کاملاً متوجه چیزی باشیم که مانع از حداکثر بالنده شدن آن می‌شود». وقتی این حرف‌ها را می‌زد من همچنان در کنار او بودم و کاملاً خود را خوشبخت حس می‌کردم. هیچ خواستی به جز با او بودن نداشتم و این شروع

یک‌چیز فوق‌العاده بود. به من گفت مرا دوست دارد. به این زودی نمی‌شود به کسی بگویی که دوستش داری. او بعدها آن را به من گفت و ثابت هم کرد. اگر همان روز مرا وادار به تسلیم کرده بود و در موجی از احساسات عشقش را به من اعلام کرده بود نمی‌توانستم او را جدی بگیرم، اما این‌طوری باورش کرده بودم، تا آن زمان، او برای من نقاش بزرگی بود که همه او را می‌شناختند و ستایش می‌کردند. مردی بسیار باهوش و زیرک اما در جهتی غیرشخصی.

از آن به بعد، برایم حقیقی شد. او توجه مرا به خودش جلب کرده بود و ذهن مرا مشغول کرده بود. حالا، احساسات و عواطف من درگیر شده بودند. هرگز به این فکر نکرده بودم که می‌شود دوستش داشت. اما بالاخره فهمیدم که جز آن نمی‌تواند باشد. او به‌خوبی بلد بود که چگونه هم در روابط انسانی‌اش و هم در هنرش از فرمول‌های قالبی احتراز کند. اگر تجربهٔ زیادی هم نمی‌داشتیم باز به نگرش‌های او آشنا بودیم. او با متوقف کردن بازی روشنفکرانه و احتراز از بازی جنسی، اوضاع را به دست می‌گرفت. او رابطهٔ ما را براساس نقشه‌ای گذاشته بود تا هم برای خودش معنا پیدا کند و هم برای من و به همان گونه‌ای که خود من می‌خواستم. او گفت: ما نباید زیاد همدیگر را ببینیم. اگر بخواهیم که بال‌های پروانه شفافیتشان را حفظ کنند، نباید به آن‌ها دست بزنیم. نباید از چیزهایی که باید به زندگانیمان روشنایی ببخشند سوء استفاده کنیم. خیلی چیزها بر من سنگینی می‌کنند و مانع از ورود نور هستند. چیزی که با بودن شما بر من اتفاق افتاده، پنجره‌ای است که گشوده شده است. من می‌خواهم این پنجره گشوده بماند. باید یکدیگر را ببینیم، اما نه زیاد. هروقت خواستید به من زنگ بزنید.

وقتی آن روز از آن‌جا رفتم، می‌دانستم چه اتفاقی خواهد افتاد ــ اتفاقی فوق‌العاده، اتفاقی رنج‌آور. یا هردو این اتفاق‌ها هم‌زمان ــ اما اتفاقی خواهد بود بسیار با اهمیت. به مدت شش ماه با حالتی طنزآلود

همدیگر را تحریک کرده بودیم و حالا در فضایی به مدت یک ساعت و در اولین خلوت‌مان، طنز محو شده بود و قضیه به‌شدت جدی شده بود. آن روز سرد و خاکستری فوریه، برای همیشه در ذهن من به‌مثابه یک روز روشنِ آفتابیِ تابستان باقی ماند.

۲

دختر جوان، نجار زیبا، که الوارها را با
خارهای گل میخ می‌زند، برای خون‌ریختن
چوب قطره‌ای اشک نمی‌ریزد.

در طی زمستان و بهار ۱۹۴۴، بیش از هروقت به‌طور جدی کار کردم. گاهی یک طرح یا یک نقاشی به پابلو نشان می‌دادم. هرگز انتقاد مستقیم نمی‌کرد، اما کافی بود تا تئوری‌هایش را به کار بندم تا پیشرفت کنم. مثلاً متذکر می‌شد که: «ببینید، فقط به یک وسیله نیاز است. با این روش می‌توان دست را نرم و درست درآورد. به‌کارگیری این تنها وسیله، اندازه‌ای را به وجود می‌آورد که منتج می‌شود به این‌که در تمام اجراهایی که انجام می‌شود هماهنگی به وجود بیاید». چینی‌ها می‌گویند برای یک نقاشی آبرنگ یا یک نقاشی آب مرکب فقط باید از یک قلم‌مو استفاده کرد و به‌این ترتیب همه‌چیز در یک تناسب به‌وجود می‌آید. این تناسب به صورتی بسیار بدیهی باعث هماهنگی در اثر می‌شود، تا این‌که از قلم موهایی به اندازه‌های متفاوت استفاده شود. و بعد این‌که، اگر خود را مجبور کنیم که از امکانات محدود استفاده کنیم، همین کار باعث فشاری می‌شود که دست را برای هر ابتکاری باز می‌گذارد. این کار به نوعی باعث پیشرفتی می‌شود که پیش از آن تصورش را نکرده بودیم.

از تکه‌های کاغذی آبی‌رنگ ــ مثل کاغذ یک بسته سیگار ــ و یک بسته کبریت و یک تکه مقوا برایم یک ترکیب‌بندی ساخت. روی یک

کاغذ، مستطیلی کشید و به من گفت: «این عناصر را با هم جور کن. هر کار دوست‌داری بکن. اما ترکیبی بساز که خوب سرپا باشد». تعدد امکاناتی که با شروعی این‌چنین سهل وجود دارد، باور نکردنی است. او اغلب برایم تکرار می‌کرد: «باید همیشه نه‌تنها تا انتهای محدودیت، بلکه کمی فراتر از امکانات رفت. اگر می‌توانید سه عنصر را به کار گیرید، فقط از دوتای آن استفاده کنید. اگر می‌توانید ده عنصر را به‌کار گیرید، پنج‌تایش را فراموش کنید. به این ترتیب هم با مراقبت بیشتری ترکیب‌بندی می‌کنید و هم با استادی بیشتری و این‌طور به نظر می‌آورید که قدرت بیشتری در ذخیره دارید».

در آن دوران او یک سری منظرهٔ پل می‌کشید، پل‌های رودخانه سن، کلیسای نتردام و کشتی‌ها، که در منظری متقارن و ترکیبی بر روی هم کشیده شده بودند. یک سری هم نقاشی از ورگلان[1] کشیده بود با درختی عظیم ـ که دیگر حالا وجود ندارد ـ همه در حال کج شدن بودند و با چوبی نگاه‌داشته شده بودند. این نقطهٔ جزیرهٔ سیته[2] همیشه در بهار محل ملاقات عشاق بود. و افسانهٔ عاشقانهٔ هانری چهارم هم به آن اضافه شده بود و همین الهام‌بخش پابلو بود تا تابلوهای زیادی از این منظره بکشد. در آن تابلوها عشاق و رودخانه سن را می‌شد دید. اما عنصر اصل تابلو درختی بود که کج شده بود. پابلو دوست داشت که طول کناره را پیاده برود، مسیر مابین پل گران ـ آگوستن و پل کاروسل[3]. حتی در زمان جنگ هم نقاشان بسیاری به آن‌جا برای نقاشی کردن می‌آمدند. او از آن‌ها در یک دفتر کهنه تعدادی کاریکاتور کشید با بال‌های فرشته و گوش‌های خر. او می‌گفت: «هربار که نزدیک نقاشی می‌روم که مشغول کشیدن منظره است. همیشه با یک نقاشی بد مواجه می‌شوم».

---

1. Vert-Galant 2. Cité 3. Carrousel

اغلب وقتی هنگام بعدازظهر به کوچهٔ گران ـ آگوستن می‌رسیدم، پابلو هنوز کارش را شروع نکرده بود. یک روز وقتی در را برایم باز کرد، یک راست مرا به کارگاهش برد. روی یک سه پایه، یک نقاشی بود که حدود دوسه روز پیش آن را شروع کرده بود و بعد آن را به کناری گذاشته بود. یک لکه رنگ بزرگ مدور، مثل یک خورشید سبز در میانه تابلو بود. از گوشه چپ مثلثی بنفش رنگ به داخل تابلو کشیده شده بود تا این‌که در بالای خورشید سبز ختم می‌شد، یک خط سیاه ضخیم به شکل هفت با کمی انحنا شکلی را می‌ساخت که از هردوی این اشکال گذر می‌کرد. از او پرسیدم این تابلو قرار است چه بشود؟ جواب داد «همین حالا هم یک طبیعت بی‌جان است. این یک ایدهٔ تصویری است. مهم نیست که عنصر اصلی آن یک لیوان بشود یا یک بطری. این فقط یک جزء است. در بعضی اوقات حقیقت خیلی نزدیک است اما در بعضی لحظات بسیار دور می‌شود. جزر و مد بالا می‌رود و پایین می‌آید اما دریا همیشه همان دریا است».

«این چیزی را که حالا می‌بینید اولین داده است، لکه‌ای از رنگ سبز و نموّی بنفش رنگ و این خط سیاه که به آن‌ها می‌پیوندد. این عناصر مابین خود در مبارزه‌اند، دسیسه هم همه‌جا هست. مثلاً لکه سبز سعی به بزرگ‌تر شدن دارد و می‌خواهد خود را به دور از میانهٔ اثر بکشاند. محتوای اثر یک خط یا یک فرم نیست، رنگ هم نباید هرگز محتوا باشد. رنگ در آن‌جا فقط برای نورافشانی است. طبع رنگ نیرودهنده است. از سویی دیگر بنفش در ابتدا عریض است و وقتی به آخر می‌رسد، نازک می‌شود. افزون بر مبارزهٔ مابین فرم‌های سبز و بنفش، مبارزه‌ای مابین خود رنگ‌ها هم وجود دارد، درست مثل مبارزه‌ای که مابین خط مستقیم و منحنی وجود دارد. در هرکدام از این موارد، هریک با دیگری غریبه است. حالا باید ضد و نقیض را مورد سؤال قرار دهم». از او پرسیدم آیا سبز

به‌وسیلهٔ بنفش به تعادل رسیده؟ او گفت: «مشکل این‌جا نیست. من نیازی به دانستن آن ندارم. سعی ندارم که این اولین داده را مرتبط کنم، فعلاً آن‌را پر از شور می‌خواهم. بعد شروع می‌کنم به ساختن و نه به هماهنگ کردن. ببینید، تا این‌جا همه‌چیز آنی بود، اما حالا باید چیز با جسارت‌تری را بسازم. مشکل این است که چطوری این دادهٔ اول را تحریک کنم؟ چطوری آن را یکتا کنم ــ نه فقط تازه ــ بلکه عریان و زنجیر گسیخته کنم؟ برای من کشیدن یک تابلو، متعهد کردن یک حرکت دراماتیک است که در آن حقیقت پاره‌پاره شده است. این درام تابلو را به ملاحظات دیگری می‌برد. تا جایی‌که به من مربوط می‌شود حرکت تجسمی در درجهٔ دوم قرار می‌گیرد.

چیزی که به حساب می‌آید درامِ خودِ حرکت است، لحظه‌ای است که تمام جهان می‌گریزد تا به دیدار ویرانی خود برود.

خوان‌گری می‌گفت: «من یک استوانه را برمی‌دارم و از آن یک بطری می‌سازم، که در جهتی برخلاف توجه سزان است. ایدهٔ او این بود که از یک فرم دلخواه شروع کند ــ مثلاً یک استوانه ــ و در آن تکه‌ای از حقیقت را وارد کند ــ مثلاً یک بطری ــ روش خوان‌گری، روش یک عالِم به صرف و نحو است. می‌توانم بگویم که روش من یک روش کاملاً رمانتیک است. با یک سر شروع می‌کنم و در آخر کار یک تخم‌مرغ دارم. و یا این‌که با یک تخم‌مرغ شروع می‌کنم و در آخر کار صاحب یک سر می‌شوم. اما هیچ‌یک از این دو مقیاس مرا ارضا نمی‌کنند. چیزی که برایم جالب است برقرار کردن چیزی است که بتوان به آن گفت روابط مابین فواصل بزرگ. رابطه‌هایی بسیار نامنتظره مابین چیزهایی که می‌خواهم درباره‌شان بگویم. در این مشکل یک توجه هست و در این توجه یک کشش هست که برای من از تعادلِ ثابتِ هماهنگی، که اصلاً برایم جالب نیست، مهم‌تر است.

حقیقت باید از تمام جهاتِ این کلمه نفوذ پیدا کند. چیزی که مردم

فراموش می‌کنند این است که هر چیزی یکتا است. طبیعت هرگز یک چیز را دوبار نمی‌سازد. و در جست‌وجوی روابطِ فواصلِ بزرگ پافشاری دارم: یک سر کوچک بر روی یک بدن بزرگ، یک سر بزرگ بر روی یک بدن کوچک. می‌خواهم ذهن را به سمتی که عادت نداشته بکشانم و آن را بیدار کنم.

می‌خواهم برای تماشاگران از چیزی پرده‌برداری کنم که بدون من نمی‌تواند آن را کشف کند. به همین دلیل است که اصرار بر عدمِ تشابه، بین چشم راست و چشم چپ دارم. یک نقاش نباید آن‌ها را مثل هم نقاشی کند. آن‌ها این‌چنین نیستند. هدف من این است که چیزها را به حرکت درآورم. و این حرکت را با نیروهای مخالف هم، تحریک کنم و این‌چنین، می‌توانم بهترین لحظه را به‌دست آورم».

به او گفتم حتی اگر یک تابلو هم در تمام زندگیش نمی‌کشید حتماً نامش را در قالب یک فیلسوف می‌شنیدیم. او خندید و گفت: «وقتی بچه بودم، مادرم به من گفت، اگر سرباز شوی تیمسار می‌شوی. اگر کشیش شوی پاپ می‌شوی. من خواستم نقاش شوم، پیکاسو شدم!».

آن تابستان، درست پیش از آزادسازی، جز مترو وسیلهٔ حمل و نقل دیگری در پاریس نبود، گاهی تمام روز متوقف می‌ماندیم، آژیرها هم پشت‌سرهم صدا می‌دادند. پس دوچرخه سوار می‌شدیم. هوا هر جوری که بود من نزد پیکاسو می‌رفتم، اغلب هم پر از گل و لای به آن‌جا می‌رسیدم، یکبار که مرا در این وضعیت دید شروع به خندیدن کرد: «در زمان من دختران جوان بیشتر وقتشان را صرف آرایش صورت و چشم‌هایشان می‌کردند، حالا آخرین مد، گل‌آلود بودن پاها است».

چند روز پیش از آزادسازی، با تلفن با پابلو حرف می‌زدم، چون رفتن

به نزد او ناممکن شده بود. شروع کرده بودند به سنگفرش خیابان‌ها را برداشتن تا سنگرها را بگذارند، حتی بچه‌ها هم در این کار شرکت داشتند و بیشتر هم در محلهٔ ششم بود که او زندگی می‌کرد و در اطراف مجلس سنا تاپل سولی[1]. گروه مقاومت در اطراف ادارهٔ پلیس بودند و آلمانی‌ها هم همه‌جا پیدایشان می‌شد. او برایم تعریف کرد که آن روز صبح داشته از پنجره نگاه می‌کرده که تیری از چند سانتی‌متری سرش گذشته و در دیوار فرو رفته است. بعد گفت که تصمیم دارد چند روزی پیش دختر نه ساله‌اش مایا[2] برود که با مادرش ماری‌ترز والتر[3] در بولوار هانری چهارم زندگی می‌کردند. می‌گفت در آن محل زدوخورد زیاد شده و او نگرانشان است.

کمی بعد از ۲۵ اوت پابلو به خیابان گران-آگوستن برگشت، با دو نقاشی گواش که طی آن روزها کشیده بود. از روی یک رپرودوکسیون مجالس عیش و عشرت پوسن[4] بود به نام پیروزی پان[5]. به وقت آزادسازی، همینگوی جزو اولین گروهی بود که به پاریس آمد. پابلو هنوز نزد مادر مایا بود: زن سرایدار خانهٔ گران-آگوستن آدم محتاطی بود اما خجالتی نبود. عادت داشت به این که دوستان و دیدارکنندگان پیکاسو در غیاب او هدیه‌هایی بیاورند. چندین بار دوستان اهل آمریکای جنوبی برای او خوراکی آورده بودند. و اغلب اوقات هم پیکاسو بسته‌هایش را با سرایدار قسمت می‌کرد. وقتی سرایدار به همینگوی گفت که پابلو در خانه نیست. او پرسیده بود می‌تواند پیغام بگذارد تا او بعد به ما بدهد. سرایدار در جواب گفته بود: «مگر نمی‌خواهید برای آقا هدیه‌ای بدهید». همینگوی گفته بود که به فکرش نرسیده بوده، اما فکر خوبی است، بعد به طرف جیپش رفته و با یک جعبه نارنجک برگشته بود و آن را در اتاق سرایدار با این یادداشت گذاشته بود: «برای پیکاسو از طرف همینگوی».

---

1. Sully 2. Maya 3. Marie-Therese Walter 4. Poussin
5. Le Triomphe de Pan

بعد، وقتی سرایدار باقی نوشته‌های روی جعبه را خوانده بود، با سرعت از اتاقش بیرون آمده و دیگر به اتاقش نرفت تا جعبه را از اتاق بیرون بردند.

بلافاصله پس از آزادسازی، در مکان‌های فرهنگی مثل ریاست موزه‌های فرانسه، پاک‌سازی شروع شد. چون پابلو نقاش ممنوع‌التصویر شمارهٔ ۱ بود، به جهت انتقام‌گیری از آلمانی‌ها یک رتروسپکتیو بزرگ از آثار پیکاسو ترتیب داده شد. نمایشگاه را ژان کاسو[1] موزه‌دار موزهٔ هنرهای معاصر ترتیب داد که بخشی از نمایشگاه سالون پاییز بود. نمایشگاه خیلی زود سر و صدا راه انداخت و دو گروه به‌خصوص به این سر و صدا دامن زدند. مرتجعین هنری و انقلابیون سیاسی. گروه اول از اشخاصی تشکیل می‌شدند که تا آن وقت چنین مجموعه‌ای از تابلوهای پیکاسو ندیده بودند، به‌خصوص آثار دوران جنگ او را با اشکال تحریف شده و یا آثار دوران ۳۶-۱۹۳۲ را که نوعی رئالیسم شاعرانه بودند. این اشخاص از نمایشگاهی بزرگ از یک هنر خشن که می‌رفت هنری رسمی شود، به جوش آمده بودند.

گروه دوم از دانشجویان راست‌گرا و طرفداران سابق ژنرال پتن[2] ترکیب شده بودند. آن‌ها به صورت گروهی می‌آمدند و سعی می‌کردند قبیح بودن تابلوها را تشریح کنند و می‌خواستند آن‌ها را از دیوارها بردارند. در واقع نوعی تظاهر سیاسی بود در زیر پوشش یک اتهام زیبا شناسانه. در میان کمونیست‌هایی که به طرزی بسیار قهرمانانه در گروه مقاومت بودند. لوران کازانوا[3] یکی از برجسته‌ترین‌ها بود.

زن او دانیل را، آلمانی‌ها کشته بودند. زندانی جنگ بود و سه‌بار دست به فرار زده بود، اما همیشه دستگیر شده بود. بار چهارم به اطراف پاریس

---

1. Jean Cassou 2. Petain 3. Laurant Casanova

رسیده بوده است. رفقا با پل الوار[1] ارتباط برقرار کرده بودند تا کازانوا را پنهان کند، و ترجیح داده بودند که نزد اشخاصی پنهان شود که او را نشناسند. پل از میشل لریس[2] پرسید آیا می‌تواند کمونیستی را برای یکی دو ماه نزد خود نگه‌دارد یا نه، البته بدون این‌که به او بگوید این کمونیست چه کسی است. پنهان کردن کسی در آن دوران، به‌خصوص یک کمونیست، مجازات اعدام داشت. میشل لریس پذیرفت و کازانوا به شمارهٔ ۵۳ مجدد اسکلهٔ گران‌ـآگوستن رفت. آپارتمان را پیش از دوران اشغال، کان وایلر[3] خریده بود و در آن زمان لریس در آن زندگی می‌کرد. کان وایلر سالیان سال فروشندهٔ تابلوهای پیکاسو بود ــ که در هر دوره‌ای از آثار او به سویش جلب می‌شد ــ چون آلمانی بود، مجبور شده بود در طی جنگ جهانی اول از فرانسه بگریزد و تابلوهایش که مصادره شده بودند، توسط دولت فرانسه فروخته شدند. حالا باز پس از جنگ حرفهٔ فروشندگی تابلو را از سر گرفته بود.

لوئیز (زت) خواهرزنش، زن میشل لریس بود و برای بیست سال با او همکاری داشت. از ۱۹۴۰ وقتی کان وایلر چون یهودی بود از دست آلمانی‌ها فرار کرد و به منطقهٔ آزاد پناهنده شد، لوئیز توانست با کمک گروهی از دوستان ــ مثل لوفور[4] مجموعه‌دار ــ گالری را باز نگاه‌دارد. از آن تاریخ گالری به‌نام لوئیز لریس معروف شد. کازانوا که در نزد لریس‌ها مانده بود، بر گروه تأثیر بسیاری گذاشت. یکی از بارهای اولی بود که پابلو موقعیت پیدا کرد تا با کمونیستی با ارزش هم‌صحبت شود. و در پی این ارتباط بود که تعدادی از روشنفکران، از جمله پیکاسو به حزب کمونیست پیوستند.

هرچند هنر پیکاسو به‌مثابهٔ رمز و رازی برای اکثر رهبرها بود، اما این را هم خوب می‌دانستند که نام او چه اعتباری را برای حزب به‌دنبال دارد. می‌دانستم که کازانوا، بر پیکاسو اثری بسیار قوی گذاشته است. همچنین

---

1. Paul Eluard 2. Michil Leiris 3. Kahnweiler 4. Lefèvre

می‌دانستم که دو نفر از دوستان صمیمی او یعنی لویی آراگون[1] و پل الوار در تغییر عقیدهٔ او نقش داشته‌اند. اما وقتی از او پرسیدم که دقیقاً چه چیزی او را به حزب متمایل کرده است ــ با وجود این‌که تمام «اعلامیه‌هایی» که در روزنامه‌ها می‌خواندم شباهتی به نقل‌قول‌های واقعی نداشتند ــ او در جوابم به‌سادگی گفت: «انگار که به چشمه‌ای برویم، وارد حزب شدم». گروه‌های راست‌گرا با سر و صدا بر ضد نمایشگاه تظاهراتی برپا کردند و سعی داشتند که پیکاسو را بی‌اعتبار کنند، تا جایی که مفید بودن پیکاسو را برای حزب کمونیست خنثی کردند. من و نقاشان جوان و دانشجویانی که ستایشگران پیکاسو بودند، در خدمت نمایشگاه بودیم. مأموریت ما مراقبت از نمایشگاه و به دیوار آویختن تابلوهایی بود که تظاهرکنندگان از دیوار برمی‌داشتند. دو ماه پیش از آن چریک‌های مسلح بر روی مردم خیابان آتش گشوده بودند و حالا که آزادی برقرار شده بود، هنوز این تحریکات ادامه داشت، اما به شکلی دیگر. مردم به نمایشگاه می‌آمدند تا با فریادهایشان سموم سیاسی‌شان را بیرون بریزند. بسیاری از تابلوها که زن به خواب رفته نامیده شده، تک‌چهرهٔ ماری ترز والتر بود به‌صورتی بسیار موزون. برخی از آن‌ها پیش از آن در گالری پل روزنبرگ[2] نمایش داده شده بودند و برخی دیگر تازه‌تر و مغشوش‌تر بودند که صورت دورامار بود و طبیعت بی‌جان‌هایی با شمع و سرِ گاو و گربه‌ای که پرنده‌ای را گرفته بود. بیشترشان تیره‌رنگ و پر از وَهم بودند.

پس از دورانِ کابوسِ اشغال، رودررو شدن با یک اثر هنری برای تماشاچی‌ها در حکم یک ضربه بود. آثار هم با ذهنیتی که سال‌ها درگیر آن بودند، بسیار نزدیک بود. تماشای تصاویر یک دوران، که تمام آن را طی کرده باشیم. مشکل‌تر از خود آن اوقات است. در یک طرفةالعین، پیکاسو «مرد روز» شد. در طی هفته‌های بعد از آزادسازی، نمی‌شد در کارگاه پابلو باشیم و به سربازان امریکایی که روی زمین دراز کشیده بودند

1. Louis Aragon 2. Paul Rosenberg

برنخوریم. آن‌قدر خسته بودند که قبل از خروج از کارگاه هرکدام چرتی می‌زدند. یک‌بار بیست‌تایشان را شمردم که در قسمت‌های مختلف کارگاه دراز به دراز بر زمین افتاده بودند. اول نویسندگان جوان و هنرمندان و روشنفکران بودند و بعد نوبت توریست‌ها رسید. در صدر فهرستِ مکان‌هایی که باید تماشا می‌کردند، کنار نام برج ایفل، کارگاه پیکاسو بود. از آن پس پیکاسو دیگر یک نقاش بزرگ نبود بلکه یک ستاره شده بود. یادم می‌آید روزی در میدان کلیشی[1] داشتم با دوچرخه می‌رفتم. سر چهارراهی توقف کردم، کنار یک دکهٔ روزنامه‌فروشی، روی جلد مجله‌ای مثل پاری ماچ[2] یا لایف[3] پیکاسو را دیدم که به من خیره شده بود. کبوتر مورد علاقه‌اش هم روی سرش نشسته بود. حس کردم رنگم پریده. متوجه شده بودم که دیگر او یک شخصیت عمومی شده در حالی‌که برای من او ظاهری بود که شخصیتی واقعی را مخفی می‌کرد. شخصیتی دور از دسترس و دست‌نیافتنی.

پرندهٔ روی سرش، وحشی بود و جز او هیچ‌کس نمی‌توانست به آن دست بزند و تا کسی به آن نزدیک می‌شد، می‌پرید و می‌رفت. وقتی عکسش را با پرنده دیدم، به‌نظرم رسید که این می‌تواند دعوتی از مردم باشد تا در راز او شریک شوند. لحظه‌ای سرم گیج رفت و ناگهان متوجه شدم که پیکاسو تا چه حد وقف مردم شده است.

یکی از اولین دیدارکنندگانِ پس از جنگ، یک فروشندهٔ تابلو بود که او را ژاک[4] می‌نامم. قبلاً چندتا از زیباترین کارهای پیکاسو را خریده بود و بعداً، پیش از جنگ، از پاریس رفته بود. به نیویورک رفته بود. وقتی جنگ تمام شد به دنبال گنجینه‌های هنری با کشتی به اروپا برگشته بود. وقتی به

1. Clichy 2. Paris Match 3. Life 4. Jaques

کوچه گران ـ آگوستن آمد، کمی از شور و شوقش کاسته شده بود. برای پابلو تعریف می‌کرد که یک جعبه محتوی سه کیلو گرد داروی بیسموت[1] با خود آورده بود ــ چون از زخم معده رنج می‌برد ــ و تعداد زیادی قوطی سیگار امریکایی، چون فکر می‌کرده در اروپا پیدا نکند. گمرک‌چی‌های بندر هاور[2] این محمولهٔ مظنون را توقیف کرده بودند. ژاک سعی کرده به آن‌ها بفهماند که جعبه‌ها محتوی گرد بیسموت برای زخم معده‌اش هستند، اما گمرک‌چی‌ها فکر دیگری در سر داشته‌اند یعنی شاید آن‌ها کوکایین باشند و سیگارها هم شاید محتوی ماری‌جوانا باشند. تمام محموله را توقیف کردند و در تمام این مدت هم ژاک در یک هتل بندر هاور در بازداشت بود. دو روز بعد وقتی نتیجهٔ آزمایشات منفی اعلام شد، به او اجازهٔ رفتن به پاریس را دادند. البته بعد از پرداخت مخارج سنگین آزمایشگاه و گمرکی برای سیگارها.

پیوستن پابلو به حزب کمونیست، برخی از خریداران امریکایی را دلسرد کرده بود. آمار به‌دست آمده حاکی از تنزل خرید آثار او در امریکا بود. ژاک معتقد بود که این وضعیت قابل‌تأسف است و به پابلو اطمینان داد که نمی‌گذارد چنین وضعیتی باعث خدشه‌دار شدن دوستی یا علاقه‌اش به خرید آثار او شود. او گفت: «برخلاف و بر ضد همگان، به این‌جا آمده‌ام که خرید کنم، البته اگر قیمت آثارتان عادلانه باشد. البته می‌دانید که من آدمی نیستم که از بدیاری کسی سوء استفاده کنم. وقتی رنوار[3] مرد من خبرش را در ساعت ده صبح شنیدم. در ساعت ده و نیم مردی به گالری‌ام آمد تا یک رنوار بخرد. از خود پرسیدم چطور او خبر را به این سرعت شنیده است. اما با این وجود یکی دوتا تابلوی کوچک به او نشان دادم. به من گفت تابلوی با اهمیت‌تری می‌خواهد. متوجه شدم که قضیه را می‌داند، نقاشی بسیار بزرگ‌تری به او نشان دادم. فوری قیمتش را

---

1. Bismuth: گردی برای درد جهاز هاضمه.

2. Havre 3. Renoir

از من پرسید. نتوانستم بپذیرم که از آثار یک نقاش مرده سوء استفاده شود. پس قیمتی برای یک رنوار مرده گفتم و نه یک رنوار زنده».

پیکاسو خیلی ناراحت نشد و گفت: «مطمئن هستم که شما روی مردن هنرمندان سوداگری نمی‌کنید، اما این مانع نمی‌شود که روی منِ زنده سوداگری نکنید!. فکر می‌کنم بهتر است به امریکا برگردید و آثار پیکاسو را با قیمت پیش از جنگ از پستویتان بیرون بکشید. هنوز در این‌جا «با ارزش‌ها» زنده‌اند و با وجود جنگ، قیمت‌ها را هم بالا برده‌اند.

ژاک معترضانه گفت: مگر دل ندارید. دارید با دوستی‌مان چه می‌کنید؟ تمام استدلال‌های مرا از بین بردید. عجب فکری کرده بودم که به شما کمک کنم!».

به‌هر حال چون پیکاسو میل نداشت که در آن روز با او قراری بگذارد، بنابراین معامله‌ای انجام نشد.

چند هفته بعد، دوباره ژاک به دیدار پابلو آمد، بازار پیکاسو بسیار داغ شده بود و ژاک در آتش خرید از او می‌سوخت. به‌نظر رسید که علاقه و ستایش بسیاری برای پابلو دارد. اما تابلو هم می‌خواست. تقریباً از نفس افتاده به خانهٔ گران ـ آگوستن رسید. خیلی لاغر بود و بیش از پنجاه کیلو نداشت. و به‌نظر می‌رسید که در آن روز تقریباً پر و پیمان آمده بود. و انباشته از دلار بود: «ببینید پول آورده‌ام! چند تابلو می‌خواهم بخرم». و از جیب‌هایش دسته‌های اسکناس را بیرون آورد و روی میز چید. هر از گاهی هم یک اسکناس جلوی صورت پیکاسو می‌گرفت. او هم خونسرد مانده بود. ژاک به نشان‌دادن اسکناس‌های بیشتر ادامه داد. پابلو با اندوه به او نگاه کرد و گفت:

ـ دوست بیچارهٔ من. خیلی بد شد. به قدر کافی پول برای خرید از من ندارید. حدس می‌زدم که دیگر نتوانید از من خرید کنید.

ژاک با فریاد گفت: چه دارید می‌گویید؟ شما به کان وایلر و حتّی به

کاره[1] هم تابلو فروخته‌اید، پس چرا به من نمی‌فروشید! ببینید!

دست به جیب دیگر برد که آن هم پر از پول بود و دسته اسکناس‌های دیگری از آن بیرون کشید. در آخر سر هم دسته چکش را بیرون آورد و آن راروی‌میزگذاشت.پابلوسرش را پایین انداخت، بعد کلاه ژاک را نشان داد:

ــچه کلاه قشنگی، از آن خوشم آمده.

ژاک گفت: البته، آن را از لاک[2] خریده‌ام. از لندن.

کلاه را برداشت و اتیکت و علامت طلایی روی لبهٔ آن را به پابلو نشان داد. پابلو کلاه را بر سر گذاشت. کلاه آن‌قدر برای سرش کوچک بود که همان‌طور بالای سرش ماند.

ژاک گفت: خوبه، خیلی خوبه. اگر لندن رفتید و یک کلاه برایم آوردید ــدرست مثل همین کلاه ــ آن‌وقت شاید علی‌رغم تمام چیزها، یک تابلو به شما بفروشم، چون آدم خوش‌قلبی هستم و دوستتان دارم.

ژاک فوری رفت بیرون، پرید توی یک هواپیمای لندن و فردا با یک بدلِ کلاه خودش از لاک که حرف اول پیکاسو را هم روی لبه‌اش دوخته بودند. به کارگاه برگشت.

پیکاسو گفت: «خُب!» کلاه را بر سر گذاشت و خودش را در آینه نگاه کرد، بعد رو به سوی ژاک کرد و با اندوه گفت: «می‌دانید، خیلی از این کلاه خوشم نیامده می‌توانید آن را برای خودتان نگه‌دارید» و با حالتی عصبی آن را به سر ژاک گذاشت. کلاه برای ژاک بسیار بزرگ بود. پیکاسو، کلاه را تاگوش‌های او پایین کشید و رفت. ژاک، آن‌روز هم تابلویی گیرش نیامد.

وقتی پیکاسو جوان بود، فروشندگان تابلو تا آن‌جا که می‌توانستند، می‌خواستند از او استفاده کنند.

---

1. Carré 2. Lock

تثبیت قیمت‌ها با آن‌ها بود. اما بالأخره همه‌چیز تغییر پیدا کرد. همه خواهان تابلوهای او بودند و دیگر نوبت او بود که تصمیم‌گیرنده باشد. از آن پس بحث بر سر این بود که به فروشنده‌ها تابلو بفروشد یا نه. و اگر قرار شد بفروشد، کدام‌یک را بفروشد. چون پابلو همیشه بهترین‌ها را نگاه می‌داشت. برایش خیلی سخت و دشوار بود که کارها را به فروشنده‌ها نشان ندهد و اگر نشان بدهد، کدام را به آن‌ها بدهد: تابلوهای مهم را یا چیزهایی را که نسبتاً بی‌ارزش‌اند. خیلی زود متوجه شدم او با فروشنده‌ها، همان‌طور که با دیگران، روش خاص خودش را دارد: «تفرقه بینداز و حکومت کن».

در سال‌های ۱۹۴۴ و ۱۹۴۵ کان وایلر هنوز انحصار کارها را نداشت و پیکاسو بیشتر کارهایش را به لویی کاره می‌فروخت. گاهی این‌جور برنامه‌ریزی می‌کرد که هردو در یک روز به گران-آگوستن بیایند. بعد مراقب بود که برای یک ساعتی هردو پشت در انتظار بکشند و بعد پس از یک انتظار طولانی یکی از آن‌ها را عزیز کرده‌تر می‌دانست. اغلب چون کان وایلر را ترجیح می‌داد، اول به لویی کاره اذن دخول می‌داد تا کان وایلر وقت غصه خوردن داشته باشد.

بیش از آن‌چه که لازم بود، او را در انتظار نگاه می‌داشت. کان وایلر با نگرانی ابراز عقیده می‌کرد و با خود می‌گفت: «اگر کاره لبخند به لب داشته باشد، یعنی این که تابلو خریده و اگر قیافهٔ غمگین داشت یعنی نخریده» و کاره هم این ظرافت را داشت که خود را در این بازی وابنهد، آن‌چنان که به‌خصوص وقتی چیزی نخریده بود، هنگام بیرون آمدن از اتاق دستش را دور شانهٔ پابلو می‌انداخت او را «دوست عزیز» خطاب می‌کرد و خودش را خیلی راضی نشان می‌داد. گاهی می‌دیدم که با دیدن این منظره، چهرهٔ کان وایلر خاکستری رنگ می‌شد. هیچ کاری نمی‌توانست بکند، اوضاع بر او مسلط بود. فقط هم قضیّه یک حسادت حرفه‌ای نبود. واقعاً فکر می‌کنم که کان وایلر نوعی احساس

مالکیت نسبت به پیکاسو و آثار او و توجه طبیعی یک فروشندهٔ تابلو را داشت.

وقتی کاره با حالتی رضامند بیرون می‌آمد، فقط به این معنا نبود که تابلویی خریده است، بلکه این معنا را هم داشت که شخص دیگری به حریم این مرد که برای کان وایلر بسیار اهمیت داشت، راه یافته بود. اغلب اوقات او خریدی نکرده بود اما کان وایلر خلاف آن را فرض می‌کرد و این حس ظن او را در رنجی شدید فرو می‌برد و به همین جهت سست می‌شد. بعد پیکاسو او را به درون اتاق می‌برد. حالا دیگر کان وایلر آن‌قدر ناراحت شده بود که راحت‌تر می‌شد رویش تأثیر گذاشت.

در هر حال اگر پابلو می‌خواست قیمت‌ها را بالا ببرد، چنین صحنه‌ای جور می‌کرد.

کاره در آن زمان بسیار جوان و پرشور و حرارت بود، ظاهری قوی و خوش قدوقامت داشت. حرکات و گفتارش راحت و روان بود و دقیقاً ظاهر یک مرد عمل را داشت. کان وایلر بیشتر تودار بود و انگار در فرانکفورت و در فضای قشریِ یک مدرسهٔ پروتستان بزرگ شده بود. و در آن لحظات دشوار به‌طور حتم حسرت راحتی و پرشور بودن مردی مثل کاره را می‌خورده است. این اولین مشاهدات من از روش پیکاسو بود که آدم‌ها را مثل چوب‌های اکردوکر به بازی می‌گرفت. صورت یکی را نشانه می‌گرفت تا با آن یکی دیگر را بیندازد.

در آن زمستان، پابلو کتاب *اتوبیوگرافی آلیس بی توکلاس*[1] را به من داد تا بخوانم. به‌نظرم کتاب بسیار جالبی آمد. به او گفتم دوست دارم با گرترود

---

۱. *Autobiograpy Alice B. Toklas*، این کتاب توسط پروانه ستاری به فارسی برگردانده شده است، انتشارات آگاه ــ م.

ستاین[1] آشنا شوم. یک روز صبح به من گفت که: «این هفته به دیدن گرترود استاین می‌رویم. خوشت خواهد آمد. البته به قضاوت او هم بسیار عقیده دارم.» با شنیدن این حرف تمام علاقه‌ام را به دیدن او از دست دادم. اما باید می‌رفتم چون قرار ملاقات گذاشته شده بود.

در رستوران کاتالان با پابلو ناهار خوردیم، خیلی سرحال بود، اما من نمی‌توانستم حتی یک لقمه هم قورت بدهم. حدود ساعت سه و نیم ما از پلکان سرد و بادگیر خانهٔ کوچهٔ کریستین[2] بالا رفتیم. مثل خانهٔ گران ـ آگوستن، در با خسّت تمام باز شد، و در درگاهی چهره‌ای دیدم باریک و رنگ‌پریده و با پلک‌های سنگین و دماغ سرکج و لبی باریک، با سایه‌ای از انبوهِ کرک سیاه. تا صورت پابلو را دید، در کمی بازتر شد و من شخص کوتاه قدی را دیدم که کلاه بزرگی به سر داشت.

او آلیس بی توکلاس بود. ما را وارد رختکنی کرد و با صدایی کلفت به پابلو سلام کرد. وقتی پابلو مرا معرفی کرد، او زیر لب با لهجهٔ یک امریکایی که کتاب راهنمای گفت‌وگو را بخواند، گفت: «سلام، دختر خانم». بعد از آویختن مانتوهایمان به رختکن، از راهرویی پر از تابلو گذشتیم. بیشتر آن‌ها متعلق به دوران کوبیست و بیشتر متعلق به پابلو یا خوان گری بودند. بعد به اتاقی آفتابی وارد شدیم، در آن‌جا، درون یک صندلی راحتی روبه‌روی در زیر تک‌چهره‌ای که پیکاسو در سال ۱۹۰۶ از او کشیده بود، گرترود ستاین نشسته بود. چاق، قوی و مسلط. موهای خاکستری‌اش را تقریباً از ته تراشیده بود. دامنی قهوه‌ای‌رنگ پوشیده بود که تا قوزک پایش می‌رسید، با یک بلوز شتری‌رنگ و پاهای برهنه‌اش در سندل چرمی بود. پیکاسو مرا به او معرفی کرد و او اشاره کرد که روی نیمکتی از جنس موی اسب، روبه‌روی او، بنشینم. پابلو روی درگاهی یک پنجرهٔ کنار او، اما عقب‌تر نشست. پشتش به نور بود، انگار می‌خواست خوب صحنه را نگاه کند، بی‌این‌که در آن شرکت داشته باشد.

---

1. Gertrude Stein 2. Christine

پرتوهٔ گرترود ستاین، ۱۹۰۶.

چشمانش برق می‌زد، متوجه شدم که قصد شیطنت دارد.

آلیس بی توکلاس روی همان نیمکتی نشست که من نشسته بودم. اما تا آن‌جا که ممکن بود دور از من.

در میان جمع کوچک ما میزهای کوچکی مزیّن به بشقاب‌هایی از شیرینی‌های کوچک و بیسکویت و همه نوع تنقلات بود که به دلیل جنگ عادت به آن‌ها را فراموش کرده بودیم.

کمی معذب بودم چون اولین سؤال‌های گرترود ستاین خشن و توطئه‌گرانه بود. واضح بود که او از خود بپرسد بین پابلو و «این کوچولو» چه رابطه‌ای هست. اول با زبان انگلیسی و بعد با زبان فرانسوی سعی کرد با من حرف بزند. صحبت با او از امتحان شفاهی دیپلم مشکل‌تر بود.

نهایت سعی‌ام را در جواب دادن به او می‌کردم، اما کلاه بزرگ آلیس بی توکلاس که با یک یراق فانتزی تزیین شده بود، مرا ناراحت می‌کرد. با لباس خاکستری و سیاهش، به‌نظر می‌آمد که خود را آمادهٔ یک عزاداری کرده است. اما برش لباس درجه یک بود. بعدها شنیدم که لباس‌های او را بالمن[1] می‌دوخته است.

با تمام این‌ها، این مجاورت خیلی تسلابخش نبود و نگاهی بی‌اغماض را روی خودم حس می‌کردم. آلیس سعی داشت که هر از گاه به گرترود ستاین تذکری بدهد. با صدایی خشن و خش‌دار حرف می‌زد. می‌شد صدای گذر هوا را از میان دندان‌هایش شنید. به‌همین دلیل صدای بسیار ناخوشایندی بود، مثل صدای تیز کردن یک داس بود. هر چقدر که بعدازظهر رو به اتمام می‌رفت، پرس و جوهای گرترود ستاین هم کم‌تر فشرده بود. می‌خواست بداند تا چه اندازه با اثرش آشنا هستم و این که آیا از نویسندگان امریکایی خوانده‌ام یا نه. خوشبختانه زیاد خوانده بودم. به من گفت که مادر معنوی همهٔ آن نویسنده‌ها است: شروود اندرسن[2]،

1. Balmain 2. Sherwood Anderson

همینگوی، اسکات فیتز جرالد[1] و به تأثیری که بر دوس پاسوس[2] و ارسکین کالدول[3] داشت بیشتر اصرار می‌ورزید. می‌خواست من به اهمیتش واقف شوم حتی به تأثیرش بر کسانی که هرگز جلویش به خاک نیفتاده بودند مثل فالکنر[4] و اشتین‌بک[5]. به من تأکید کرد که بدون او ادبیات مدرن امریکا وجود نمی‌داشت. بعد از سؤالاتی در مورد ادبیات، به نقاشی رسید و از من در مورد کوبیسم سؤالاتی کرد، و چون من هم در آن دوران کمی از خود متشکر بودم، تمام فضل‌فروشی بیست و سه سالگی‌ام را کف دستش گذاشتم، و توضیحات لازم را در مورد کوبیسم تحلیلی و کوبیسم تألیفی، تأثیر هنر سیاهان، سزان و غیره دادم. خیلی هم قصد نداشتم که روی او تأثیر خوبی بگذارم، اما می‌خواستم که حرف آخر را او نزند، دست‌کم برای احتراز از اغفال پابلو. آخر سر، او سرش را چرخاند و تک‌چهره‌اش را نشان داد و از من پرسید: «در مورد تک‌چهرهٔ من چه نظری دارید؟» به او گفتم که دوستانش معتقدند که در نگاه اول شباهت زیادی ندارد اما بعد از چندی شبیه او می‌شود.

و ادامه دادم که حالا او باید جهت خلاف را برود، چون خیلی به این فکر نزدیک شده بودم که شبیه یک راهب تبتی است. بی هیچ ملاطفتی مرا نگاه کرد، بدتر این که در تمام این مدت آلیس توکلاس دایم در حرکت بود، بلند می‌شد، می‌رفت و می‌آمد. شیرینی‌های تازه‌ای می‌آورد و آن‌ها را روی میزهای کوچک می‌گذاشت، شیرینی‌ها را تعارف می‌کرد و صورتش با هر جواب من گرفته‌تر می‌شد. حتماً جواب‌های مرا خیلی محترمانه ندانسته بود. البته من گرترود ستاین را ستایش می‌کردم، اما دلیلی نمی‌دیدم که گلبارانش کنم! هربار که چیزی ناخوشایند می‌گفتم، آلیس توکلاس فوری یک ظرف شیرینی تعارفم می‌کرد و من هم مجبور بودم که یکی بردارم و بخورم. تمام آن‌ها پر ملاط و شیرین بودند، چیزی

---

1. Scott Fitsgerald 2. Dos Passos 3. Erskine Caldwell
4. Falkner 5. Steinbeck

هم برای آشامیدن وجود نداشت، و همین مخل راحت برگزار کردن گفت‌وگویمان بود. به‌نظرم حرفی هم در مورد استعداد او در آشپزی گفتم. داشتم با گرترود ستاین حرف می‌زدم و از شیرینی‌های آلیس توکلاس می‌خوردم. فکر می‌کنم در آن روز از توکلاس یک دشمن برای خودم تراشیدم. اما به‌نظر می‌رسید که گرترود ستاین به‌دلیل قهقهه‌های خنده‌اش مرا بامزه دیده است. اواخر بعدازظهر از اتاق بیرون رفت و با سه‌تا از کتاب‌هایش برگشت. یادم می‌آید یکی از آن‌ها، *جنگ‌هایی که دیده‌ام*[1] بود. همهٔ کتاب‌ها را برایم نوشت و در آخرینش نوشت: «گل سرخ یک گل سرخ است یک گل سرخ است یک گل سرخ است ــ یک‌بار دیگر برای فرانسواز ژیلو».

در حال رفتن بودیم که گرترود ستاین به من گفت: «حالا دیگر هروقت که بخواهید می‌توانید به دیدنم بیایید». آلیس توکلاس باز نگاه تلخی به من انداخت. با خود عهد کردم دیگر هرگز پایم را در این آپارتمان نگذارم.

پابلو لام تا کام حرف نزده بود، اما برق چشمانش باعث می‌شد که گه‌گاه افکارش را حدس بزنم. تصمیم گرفته بود بگذارد هرکاری که دوست دارم بکنم. داشتیم بیرون می‌رفتیم که در کمال سادگی پرسید: «خُب، تازگی‌ها نقاش جدیدی کشف نکرده‌اید؟» گرترود ستاین به یقین حس کرده بود دارد به تله می‌افتد، چون پرسید: «مقصودتان چیست؟». «بدون شک شما مادربزرگ ادبیات امریکا هستید اما آیا مطمئن هستید در نقاشیِ نسلی که دارد ما را دنبال می‌کند، قضاوت درستی دارید؟ تا وقتی که ماتیس و پیکاسو برای کشف کردن بودند، همه‌چیز به خوبی گذشت، تا خوان گری هم رفتید، اما بعد از آن فکر می‌کنم کشفیات جالبی نداشته‌اید» به‌نظر ناشاد آمد، اما جوابی نداد. پابلو برای این‌که نمک زخم را بیشتر کند، در ادامه گفت: «کمک کردید که یک نسل کشف شود و این فوق‌العاده است، اما کشف دو سه نسل، بسیار

1. *Wars I have seen.*

مشکل است و فکر نمی‌کنم که این کار را کرده باشید».

لحظه‌ای سکوت شد و بعد گرترود گفت: «پابلو، گوش‌کن، من به یک نقاش چیزی را که خوب انجام می‌دهد نشان می‌دهم و به این ترتیب او را تشویق می‌کنم که استعدادش را پرورش دهد. بدی‌هایش از بین می‌روند چون این چنین، آن‌ها را فراموش می‌کند.

نمی‌دانم که حس نقد من ضعیف شده است یا نه، اما پیشنهاداتی که به نقاش‌ها می‌کنم، همیشه سازنده بوده‌اند.»

بعد از آن، گرترود ستاین را در کوچهٔ بوسی در حال خرید، طرف‌های ظهر می‌دیدم. همیشه کت و دامن می‌پوشید و اغلب با همان شنلی که در اولین دیدارمان با پابلو، دیده بودم. همیشه با حالتی دوستانه مرا دعوت به رفتن به کوچهٔ کریستین می‌کرد. همیشه هم قول می‌دادم، اما هرگز نمی‌رفتم، چون برایم راحت‌تر بود او را نبینم تا این‌که زیر نگاه خشک آلیس بی‌توکلاس ببینمش.

پیش از این‌که با پیکاسو آشنا شوم، به صورت فیگوراتیو نقاشی می‌کردم و با روشی تجربی. در اوایل ۱۹۴۴ تصمیم گرفتم چیزی که به زبان بی‌زبانی «روایت» می‌گویند، هیچ جذابیتی ندارد، پس شروع کردم به نقاشی غیرفیگوراتیو کردن. مادربزرگم که هر شب به کارگاهم می‌آمد تا ببیند در طی روز چه کرده‌ام، بسیار یکه خورد. تا چند ماه پیش از تک‌چهره‌ها و طبیعت بی‌جان‌های فیگوراتیو من که تکه‌تکه شده بودند، یکه خورده بود. اما برخلاف، از نقاشی‌های انتزاعی من خیلی زود خوشش آمد.

به من گفت: نه آن کارهایی را که پیش از این می‌کردی فهمیدم و نه کارهایی را که حالا می‌کنی می‌فهمم. اما از این خوشم آمده. می‌توانم

هماهنگی خطوط و رنگ‌ها را ببینم و چون دیگر طبیعت را تکه‌پاره و شکسته نمی‌کنی، بیشتر خوشم می‌آید. به او گفتم که به‌نظر من این تابلوها بهتر از آن‌های دیگر نیستند و برخلاف، ترکیب‌بندی‌هایی که حالا می‌کنم نوعی گرایش دراماتیک دارند و برای خودم خوشایند نیستند. از او پرسیدم آیا او هم آن‌ها را دراماتیک می‌بیند؟ او در جواب گفت: «نه، اصلاً. می‌توانم ساعت‌ها به آن‌ها نگاه کنم و آن‌ها را آرام‌بخش می‌دانم».

این‌ها را برای پابلو تعریف کردم. او خندید و گفت: «البته، نقاشی غیرفیگوراتیو هرگز مخرب نبوده است. به نوعی کیف می‌ماند که تماشاگر تمام چیزهایی را که نمی‌خواهد، می‌تواند در آن بیندازد. نمی‌شود فکرت را به کسی حقنه کنی، اگر بین نقاشی من که به او نشان می‌دهی و عادت دیدن او هیچ رابطه‌ای وجود نداشته باشد. من دربارهٔ کسانی که شناخت دارند حرف نمی‌زنم. از نامطلعی می‌گویم که تجربه‌های بصری‌اش بیشتر قراردادی‌اند. از همان کودکی او درخت را با روش خاصی دیده است. یک فرد بافرهنگ می‌تواند سزان را در منظره‌ای از شهر اکس[1] ببیند یا وان‌گوگ را در منظره‌ای از شهر آرل[2]، اما اشخاص اغلب طبیعت را با شیوه‌ای قالبی می‌بینند و دخالت در آن را رد می‌کنند. پس بسیار مایلند که تابلوهایی به آن‌ها نشان داده شود که به هیچ چیز شبیه نباشند. چون این کار می‌تواند ارتباطی با یک خیال مبهم درونی پیدا کند. اما اگر یک منظرهٔ معمولی را بگیریم و سعی در تغییر دادن جزئی از آن بکنیم، همهٔ مردم فریاد برمی‌آورند: «اوه! نه، این غیرممکن است، طبیعت این‌چنین نیست.»

«وقتی نقاشی می‌کنم، سعی بر این دارم که تصویری ارائه دهم که مردم انتظارش را نمی‌کشند و باید تصور کافی آن‌قدر خرد کننده باشد تا پذیرفتنی نشود.

این چیزی است که برایم جالب است و می‌خواهم که در این جهت

1. Aix 2. Arles

مخرب باشم. یعنی این‌که به مردم تصویری از طبیعت و خود آن‌ها ارائه می‌کنم. عناصر پراکندهٔ آن از روش جاریِ دیدن چیزها در نقاشی سنتی نشأت می‌گیرد، اما آن عناصر به نوعی نامنتظره و ناراحت‌کننده گِرد هم آمده‌اند تا تماشاگران را مجبور به سؤال از خود بکنند.»

به پابلو گفتم هیچ‌کس نتوانسته بهتر از او نقاشی کاملاً غیر فیگوراتیو بکشد. او گفت: «شاید، در تک‌چهره‌های چند سطحی با رنگ‌های سفید، خاکستری و آجری که از سال ۱۹۰۹ کشیده‌ام، رجعتی به اَشکال طبیعت هست، اما در همان اوایل کار، این‌ها نبودند. من این رجعت را بعدها به آن افزودم. آن‌ها را با مشخصه‌هایی توصیف کردم. در آن دوران نقاشی می‌کردم تا نقاشی کرده باشم. به‌درستی نقاشیِ ناب بود و ترکیب‌بندی‌ها برای ترکیب‌بندی ساخته شده بودند. در اواخر کار بود که مشخصه‌ها را به آن اضافه کردم.

گاهی اوقات فقط سه چهار اثر سیاه‌رنگ می‌گذاشتم و چیزهایی که در اطراف این اثرها بودند شکل جلیقه پیدا کردند.

به‌نظرم در مورد کلمهٔ «مشخصه» بیشتر در نقش یک نویسنده از آن استفاده می‌کنم تا در نقش یک نقاش، یعنی ارتباط یک جمله با موضوع، فعل و مشخصه. مشخصهٔ یک صفت است. به درد توصیف کردن موضوع می‌خورد. اما درواقع فعل و موضوع‌اند که تمام تابلو را می‌سازند. مشخصه‌های من فقط نقاط کوچکی بودند برای نشانه‌گذاری، و به قصد جذب کردن نگاه به حقیقت بصری ساخته می‌شدند. حقیقتی که برای همه قابل‌شناخت بود. از آن برای پنهان کردن نقاشی ناب استفاده می‌کردم. هرگز نقاشی‌ای را که فقط به قصد نخبگان کشیده شده باشد، باور نداشتم. همیشه فکر کرده‌ام که نقاشی باید چیزی را برانگیزاند، حتی در نزد کسانی که عادت به تماشا کردن تابلو ندارند. درست مثل نمایش‌نامه‌های مولیر: همیشه یک جوابی برای خنداندن آدم کوچه و بازار دارد و جواب دیگری هم برای به لبخند درآوردن فرد با فرهنگ. این در

مورد شکسپیر هم صدق می‌کند. و در اثر من همچنان که در اثر شکسپیر، همیشه جزئیاتی مضحک و حتی مبتذل وجود دارد. پس این‌چنین است که من بر همه اثر می‌گذارم. نه این‌که قصد کرنش به تماشاگر را داشته باشم، بلکه قصدم این است که چیزی برای اهدا کردن به تمام سطوح داشته باشم. حال به مشخصه برگردیم: شما تک‌چهرهٔ کان وایلر را به سبک کوبیست به خاطر دارید؟» به او جواب دادم که آن تک‌چهره را می‌شناسم، البته روپرودوکسیون آن را دیده‌ام. او گفت: «خُب، در فرم اولیه‌اش فکر می‌کردم که با کشیدن دود کار راه می‌افتد اما وقتی دود را کشیدم، دیدم بهتر است که کار را محکم کنم، پس مشخصه‌ها را به آن افزودم یک کمی چشم و یک کمی پیچ و خم موها و تکه‌ای گوش و دست‌های روی هم قرار گرفته ــ و حالا سخت و مستحکم شده. حالا می‌شود در آن میخم را بکوبم.»

«حس می‌کردم چیزی را که می‌خواستم در این تابلوها بیان کنم فهمش مشکل است. مثل هِگِل[1] بود. هرکس می‌خواست آن را بخواند و در پی یافتن چیزی در آن بود، باید زحمت رفتن به آن قله را می‌کشید. و اگر بخواهیم از نقاشی تغذیه‌ای این‌چنین بکنیم، باید برای اشخاصی که فاقد وسیلهٔ کامل برای جذب آسان آن هستند، تدابیری به‌کار بندیم. انگار بخواهیم برای بچه‌ای تعریف سختی را انجام دهیم. برای جلب توجه او و برای درک نکات مشکل آن، جزئیاتی را به آن اضافه می‌کنیم تا او بتواند معنای آن را فوری بفهمد. اغلب اشخاص ذهنیت ابتکار و خلق کردن را ندارند. همان‌طور که هگل گفته است، آن‌ها چیزی را جز آن‌چه که می‌دانند، نمی‌توانند بفهمند. پس برای یاد دادن یک چیز تازه به آن‌ها باید چه کرد؟ باید هر آن‌چه را که می‌دانند با هر آن‌چه را که نمی‌دانند مخلوط کرد. و این‌چنین وقتی در مه و دود متوجه چیزی می‌شوند که می‌فهمند، با خود می‌گویند آه! من این

1. Hegel

را از پیش دیده‌ام و ذهنیتشان در ناشناخته به پیش می‌رود.»

به او گفتم تمام این حرف‌ها به نظر من بسیار منطقی می‌آیند. با فریاد گفت: «البته که منطقی‌اند، تمام این‌ها هگل ناب‌اند». از متابعتی که از هگل می‌کرد تعجب کرده بودم و از او پرسیدم مگر هگل زیاد می‌خواند؟ در جوابم گفت: «تا به حال یک خط هم از هگل نخوانده‌ام. به شما گفتم که تعداد بسیار اندکی حاضرند این زحمت را به خود بدهند. اما من تمام چیزهایی را که از او می‌دانم از کان وایلر یاد گرفته‌ام و همیشه خود را دور از مشخصه‌هایم نگاه‌می‌دارم. باید بدانید که اگر مشخصه‌ها یا در معنایی عام‌تر اشیا، قرار باشد اساس نقاشی من را تشکیل دهند، پس آن‌ها را با دقت بسیار انتخاب می‌کنم.

مثلاً در تابلویی از ماتیس شیئی نقش اصلی را بازی می‌کند و افتخار شیئی شدن در یک تابلوی ماتیس، مختص چیزهای غیرعادی ، نادر یا پرارزش است. در حالی‌که اشیایی که در نقاشی من وارد می‌شوند، اصلاً این‌چنین نیستند. اشیای مصرفی‌اند. یک پارچ آب، یک لیوان آب‌جو، یک پیپ، یک پاکت تنباکو. من به دنبال شیئی نادر نمی‌روم که هیچ‌کس اسمش را نشنیده باشد ـ مثل صندلی‌های ونیزی ماتیس که شکل خرچنگ‌اند ـ تا آن‌ها را تغییر شکل دهم. این هیچ معنایی برای من ندارد. یک شیئی دم‌دستی، مثل یک کشتی است ـ ناقل تفکر من است. یعنی همان‌گونه که تمثیل برای حضرت مسیح بود. او یک ایده در سر داشت و طوری آن را فرمول‌بندی کرد تا در دسترس دیگران هم قرار بگیرد. در این «مکان‌های عمومی» من هرچه را که بخواهم، می‌گویم، این‌ها تمثیل‌های من‌اند. یادآور شدم که دارد در مورد تقدس زیادی جلو می‌رود: اول هگل و حالا هم مسیح. نوبت بعدی چه کسی است؟ فکری کرد و گفت: «نمی‌دانم، شاید ارسطو. به هرحال کسی که بتواند نقاشی را به راه درست بیندازد». از او پرسیدم مگر نقاشی چه‌وقت از راه به در شده است. در جواب گفت: «آه، این داستان پرابهامی است. اما چرن آدم باتوجهی هستید برایتان

تعریف می‌کنم. باید از یونانی‌ها و مصری‌ها شروع کنیم. ما بدبختانه به دوره‌ای تعلق داریم که نه اصلی هست و نه قوانین شرعی که تولیدات هنری را مشمول قواعد بکند. یونانی‌ها و مصری‌ها این را داشته‌اند. برای آن‌ها تعریف زیبایی در این اصل‌ها موجود بود. اما هنگامی که نقاشی تمام ارتباط‌هایش را با سنت از دست داد و سبک امپرسیونیسم باعث شد که هر نقاشی، هر کاری را که می‌خواهد بکند، هرج و مرج به وجود آمد. تصمیم بر این گرفته شد که فقط احساس‌ها و هیجان‌ها به حساب آیند و هرکس بتواند نقاشی را از نو خلق کند، آن‌هم به هر صورتی که می‌خواهد و براساس هر پایه‌ای. پس دیگر نقاشی‌ای نماند و فقط فرد باقی ماند. مجسمه هم با چنین مرگی مُرد.

«از وان‌گوگ به بعد همهٔ ما خود آموخته هستیم. می‌شود گفت نقاشان ابتدایی. سنت هم که در آکادمیسم خودش را غرق کرده بود، پس باید از نو زبانی دیگر خلق می‌کردیم. و هر نقاشِ زمان ما این مهارت را داشت که زبان را از الف تا ی از نو خلق کند.

نمی‌شد آن را در هیچ معیاری گنجاند. چون اصول ثابت دیگر اعتبار ندارند. از یک نقطه‌نظر، این یک رهایش است اما در عین‌حال یک محدودیت وحشتناک هم بود. وقتی هنرمند شروع کرد به بیان شخصیتش، چیزی را که در رهایی به‌دست می‌آورد در اصل از دست می‌دهد. و این خیلی بد است که نشود به اصلی وابسته بود.»

به کوبیسم فکر کردم و پرسیدم آیا در کوبیسم به نوعی، شکلی از یک اصل دیده نمی‌شود؟ شانه‌هایش را بالا انداخت و گفت: «بله تجلیِ یک تمایل مبهم به بازگشت به ریاضت کشیدن هست. ما سعی داریم در جهتی مخالفِ جهت امپرسیونیسم برویم. به همین دلیل است که هیجان‌ها و احساس‌ها و دستاوردهای دیگر مکتب امپرسیونیسم را رها کردیم.

ما در جست‌وجوی یک پایهٔ معماری‌گونه در ترکیب‌بندی بودیم. نوعی ریاضت تا بشود اصلی را پایه‌گذاری کرد. اغلب اوقات تابلوهایمان

را امضا نکردیم، تابلوهایی که امضا شده‌اند متعلق به سال‌های بعد هستند. بدین‌ترتیب ما فریفتهٔ ایدهٔ یک هنر گمنام شدیم، بیشتر گمنام در اساسش تا در تظاهرش. ما می‌خواستیم کوشش‌هایمان را اتحاد ببخشیم تا این اصل جدید را طرح بریزیم.»

کسی لازم نمی‌دید که بداند چه کسی این یا آن تابلو را کشیده است. اما فردیت بسیار قوی شده بود و این یک شکست بود. چند سال بعد، دیگر تمام کوبیست‌های معتبر، معتبر نبودند. روزی براک گفت: «کوبیسم کلمه‌ای است که منتقدین ساخته‌اند، ما هرگز کوبیست نبوده‌ایم». البته این حرف کاملاً درست نیست. مدت زمانی بود که ما این جست‌وجو را کرده بودیم، اما وقتی از آن دور شدیم، متوجه شدیم که پیش از هرچیز، یک فرد هستیم. پس از این متوجه شدیم ماجرای جمعی بودن از دست رفته است، هریک از ما، مثل وان‌گوگ، به‌تنهایی به‌سوی یک ماجرای کاملاً پرفاجعه رفتیم. پیش از این به شما گفتم که ما خود آموخته بودیم. فکر می‌کنم حرف درستی است. وقتی جنبش کوبیست تجزیه شد با وجود تفاوت‌هایمان، چون همهٔ ما «هنرمندان سبک مدرن»! بودیم، توانستیم از انزوای کامل به در بیاییم. در دهانه‌های تونل این مترو آن‌قدر پیچ‌ها سرسام‌آور و خودنمایی‌های دیگری از «سبک بی‌مایگی» بود که من هم واکنش نشان دادم و خود را به خطوط راست محدود کردم. با این وجود، من هم به روش خودم «در سبک مدرن» شریک بودم. مخالفت کردن با یک جنبش، خودش به نوعی شراکت در آن است. نمی‌شود از دوران خودت فرار کنی. به هرحال چه در این‌سو باشی و چه در آن‌سو، در آن شریک هستی و قاطی شده‌ای. حتی عادت کرده بودیم که با تمسخر از یکدیگر بپرسیم: «تو مثل «لوور»[1] نقاشی می‌کنی یا مثل «دوفایل»[2]؟» و جواب می‌دادند که: «البته مثل دوفایل!». به پابلو گفتم که برداشت من از کوبیسم همیشه این بوده که قلمرویی برای نقاشیِ ناب است. بعد هنرمند

1. Louvre 2. Dufayel

به تدریج تغییر پیدا کرده اما آن را برتر نکوده است. پیکاسو از آن پس اثری قوی‌تر با قدرتی فوری‌تر و اثرگذارتر ساخته است، اما چیزی را اجرا نکرد که به‌نظر برسد از اثر کوبیست‌اش فراتر رفته باشد.

او گفت: «در پنج سال بعد خواهیم دید که در این‌باره چه نظری دارید. فعلاً می‌توانید از نزدیک کوبیسم را تجربه کنید. نمی‌توانم از این فکر شما گله‌مند باشم چون در آن دوران این دقیقاً عقیده‌ای بود که خودم داشتم. اما این مزیّت را نداشتم که آن را با نگاه به گذشته مورد قضاوت قرار دهم». بعد لبخندی زد و گفت: «در آن اوقات، تقریباً هر شب به دیدن براک در کارگاهش می‌رفتم یا این‌که او به خانهٔ من می‌آمد. لازم بود که در مورد کارهایی که در طی روز کرده بودیم با همدیگر حرف بزنیم.

هیچ تابلویی تا وقتی که درباره‌اش قضاوتی نکرده بودیم، تمام شده محسوب نمی‌شد. یادم می‌آید یک شب براک مشغول کار روی یک طبیعت بی‌جانِ بیضی‌شکل از یک بسته توتون، یک پیپ و گلدان‌های مقدس کوبیسم بود. تابلو را نگاه کردم، رفتم عقب‌تر و گفتم:

ـ ای دوست بیچارهٔ من، این هولناک است، من در تابلویت یک سنجاب می‌بینم.

براک گفت: غیرممکن است.

ـ بله، به نوعی پارانویا است، اما چه‌کنم که یک سنجاب می‌بینم. پس این تابلو نباید یک تصویر بصری به‌دست دهد، افراد دوست دارند یک شیئی در آن ببینند و تو می‌خواهی که آن‌ها یک بسته توتون، یک پیپ و دیگر عناصر لازم را ببینند. پس تو را به خدا خودت را از دست این سنجاب راحت کن. «براک چند قدمی عقب‌تر رفت و با دقت تابلو را نگاه کرد و متوجه سنجاب شد. چون این نوع نگرش هنری است.

روزهای متوالی به جنگ این سنجاب رفت، فرم و ترکیب‌بندی‌ها را تغییر داد، اما سنجاب همیشه بود. تا بالأخره بعد از هشت یا ده روز موفق شد این تصور را خنثی کند و تابلو تبدیل شد به یک بسته توتون، پیپ و

ورق‌های بازی و بیش از همه تبدیل به یک تابلوی کوبیست شد. در آن دوران، اثر ما مثل یک آزمایشگاه تحقیقاتی بود و در آن هیچ ادعا و خودپسندیِ شخصی دخالت نداشت».

من گفتم می‌توانم آن را ستایش کنم و همیشه نوعی احترام برای کوبیسم حس کرده‌ام، نمی‌فهمیدم که چرا نیاز به کاغذ چسبانی «کولاژ»[1] در کوبیسم حس شد. همیشه فکر می‌کردم که کاغذ چسبانی نوعی حرکت زیر تولیدی کوبیسم است. پابلو جواب داد: «اصلاً، حتی اگر از نظر زیباشناسانه تابلوهای کوبیست را ترجیح می‌دادی کاغذ چسبانی در بطن این کشف بود. یکی از نقاط اصلی کوبیسم با هدف جابه‌جاکردن حقیقت است. حقیقت دیگر در شیئی نبود در نقاشی بود. وقتی نقاش کوبیست فکر می‌کرد که: «حالا می‌خواهم یک کاسه بکشم» با این فکر شروع به کار می‌کرد که می‌دانست یک کاسه در نقاشی هیچ ربطی به یک کاسه در زندگی ندارد. حقیقت‌گرا بودیم اما در جهت این ضرب‌المثل چینی: «من طبیعت را تقلید نمی‌کنم، مثل او عمل می‌کنم».

پرسیدم با چه روشی یک نقاش می‌توانست مثل طبیعت عمل کند، او گفت: «خب، به‌جز ضرب‌آهنگ، چیزی که بیش از همه ما را در طبیعت متعجب می‌کند، تفاوت بافت‌ها هستند. شفافیت فضا در برابر کدر بودن شیئی در فضا، کدر بودن یک بسته توتون در کنار یک گلدان چینی، و ارتباط فرم، رنگ و حجم با بافت.

چرا باید این تفاوت‌ها را با یکنواختیِ رنگ‌بندیِ رنگ و روغن مجسم کنیم و در پی این باشیم که بینشی را «به وجود» بیاوریم، آن هم به لطف قراردادهایی عذاب‌آور و بیانی مصنوعی: مثل پرسپکتیو و غیره؟ تکه کاغذهای چسبانده شده برای نشان دادن این بود که بدانیم جنس‌های مختلف را می‌شود به ترکیب‌بندی وارد کرد تا در تابلو حقیقتی بشود در مسابقه با طبیعت. ما سعی کردیم که خودمان را از نقاشی «خطای باصره»

---

1. Collage

رها کنیم تا «خطای ذهنی» را پیدا کنیم. یک تکه روزنامه هرگز برای عرضه کردن روزنامه نبود، از آن برای ساختن یک بطری استفاده می‌کردیم، یا یک ویولون یا یک چهره.

هیچ عنصری را در جهت لغوی خودش به‌کار نمی‌بستیم بلکه بیرون از زمینهٔ معمول خودش به‌کار گرفته می‌شد تا بتوانیم مابین تصویر اصلیِ خودش و تعریف تازهٔ نهایی آن ضربه ایجاد کنیم. اگر یک تکه روزنامه می‌تواند به یک بطری تبدیل شود، همین باعث می‌شود که فکر کنیم می‌توان روی روزنامه‌ها و بطری‌ها حساب کرد. این شیء جابه‌جا شده به عالمی وارد شده که برای آن عالم ساخته نشده است و غریبه باقی می‌ماند. ما می‌خواهیم که افراد بر این غریبگی مکث کنند و درباره‌اش فکر کنند، چون ما به زندگی در تبعید، در دنیایی نه‌چندان امن آگاه هستیم.»

بعد از اولین بحث، پیشنهاد پابلو را پی گرفتم و به تجربه کردن در کوبیسم نزدیک‌تر شدم. واکنش‌هایم مرا به اصل این جنبش رساند و حتی به پیش‌تر از آن، یعنی به اولین سال‌های پیکاسو در پاریس از ۱۹۰۴ تا ۱۹۰۵. به زندگی او در **باتولاووار**[1] که فرناند اولیویه[2] را ملاقات کرد. و ردهٔ شعبده‌بازهایش را کشید و برهنه‌های صورتی‌رنگ را که در پی دورهٔ آبی‌اش، شروع شد. و بالأخره اولین تابلوهای کوبیست‌اش. او اغلب در مورد این دوران کمی با حالتی نوستالژیک با من حرف می‌زد. یک سه‌شنبه با این نیت که به هنگام کارِ پیکاسو، به گران‌ـآگوستن می‌روم، به آن‌جا رفتم. در درگاهی به انتظارم بود، لباس گرم پوشیده بود تا با یک بعدازظهر سرد پاییز مقابله کند. یک کت گاباردینِ پر از لکهٔ کثیف به تن

1. Batea Lavoir 2. Fernande Olivier

داشت با همان شلوار همیشگیِ چروکش و یک کلاه از شکل افتاده از جنس نمد که تا روی چشم‌هایش را گرفته بود. دنبالهٔ یک شال‌گردن دراز سبز رنگ روی شانه‌اش افتاده بود مثل شال‌گردن آریستید بروان[۱]. به من گفت: «شما را به **باتو لاووار** می‌برم، باید یک دوست قدیمی را که در آن نزدیکی هست ببینم».

مارسل راننده، ما را تقریباً به نوک **بوت**[۲] رسانید. پابلو به او گفت که اتومبیل را در جایی بادگیر و خلوت نگاه‌دارد و از ماشین بیرون آمدیم.

تمام برگ درختان ریخته بود، خانه‌های کوچک و کهنه در خلوت آرام‌شان چیزی متأثرکننده داشتند. به‌نظر می‌آمد که پاریس بسیار دور است، به جز وجود چند خانهٔ بزرگ که در گوشه و کنار دیده می‌شدند، انگار سفری در طول زمان کرده بودیم تا به گوشه‌ای از گذشته‌ای دورافتاده برسیم. پابلو یک کلبهٔ خرابه را نشانم داد که کمی عقب نشسته بود. در بالای آن یک شیب کوچک بود. او گفت: «مودیلیانی[۳] در این‌جا زندگی می‌کرد». به آرامی به‌سوی خانه‌ای خاکستری‌رنگ با یک درِ بزرگِ رو به شمال، رفتیم.

«این‌جا اولین کارگاه من بود». به سمت راست پیچیدیم و از شیب پایین رفتیم، به‌سوی کوچهٔ راوینیان[۴]. پابلو خانهٔ باریکی را نشانم داد که به‌مثال جعبه‌ای روی یک بلندی قرار گرفته بود و در میانهٔ باغچه‌ای بود که با حصاری محصور شده بود. «پیر روردی[۵] این‌جا زندگی می‌کرد». بالأخره در سمت راست کوچهٔ اورشان[۶] را دیدم، با خانه‌های کوچک کلاه فرنگی و چراغ‌هایش که به‌نظر می‌آمد از یک لیتوگرافی اوتریو[۷] بیرون کشیده شده است به میدان کوچکی رسیدیم که همه‌چیزش هماهنگ و غمگین بود. هتل پارادی[۸] هم در مقابلمان بود و در کنار آن ساختمان یک طبقه‌ای

---

۱. Aristide Bruant، آوازه‌خوان فرانسوی.

2. Butt 3. Modigliani 4. Ravignan 5. Pierre Reverdy
6. Orchampt 7. Utrillo 8. Paradis

بود با دو در که من فوراً آن را شناختم: این همان باتولاووار بود. پابلو سرش را بالا گرفت: «رسیدیم» و سمت چپ را نشان داد که پنجره‌ای با پرده‌های کشیده شده داشت.

«در این‌جا خوان گری[1] کار می‌کرد». در را باز کرد و وارد شدیم. بوی کپک‌زدگی می‌آمد، دیوارها خاکستری و قهوه‌ای بودند، کف از هم در رفته بود و زیر قدم‌هایمان صدا می‌داد. پیکاسو با خنده‌ای بلند گفت: «در این چهل سال خیلی عوض نشده». پلکان باریکی به طبقهٔ میانی می‌رسید. پابلو در کوچکی را نشانم داد: «ماکس ژاکوب[2] این‌جا زندگی می‌کرد، تقریباً زیر کارگاه من. در کناری، یک فروشندهٔ چهار فصل بود به‌نام سوریول[3]. یک شب ماکس، آپولینر و تمام گروه به کارگاه من آمده بودند. آن‌قدر سر و صدا راه انداختیم که سوریول نتوانست استراحت کند، و شروع کرد به فریاد زدن: «آه! آشغال‌ها! نمی‌گذارید کارگران شریف بخوابند؟» من با عصای کلفتی به زمینم کوبیدم ــ که سقف او بود ــ و ماکس فریاد زد: «سوریول خفه، خفه، سوریول، خفه، خفه!» و این کار را به مدتی دراز ادامه دادیم. تا جایی که فهمید بهتر است اعتراض نکند. از آن پس دیگر شکایت نکرد.

پابلو سرش را پایین انداخت: «ماکس آدم عجیبی بود، همیشه نقاط ضعف را پیدا می‌کرد. البته بسیار دوست داشت با آپولینر شوخی کند و حسادت و بدگمانی او را خوب می‌شناخت. در خلال یک مهمانی شام اعلام کرد که به افتخار ماری لورانسن[4] آوازی ساخته است و بلند شد و آوازش را خواند:

آه! این وسوسه مرا می‌کشد
که از تو فرشته‌ای بسازم
که از تو فرشته‌ای بسازم
با زیر و رو کردن سینه‌های تو

---

1. Juan Gris 2. Max Jacob 3. Soriol 4. Marie Laurancin

ماری لورانسن
ماری لورانسن

ماری لورانسن کبود شد، آپولینر بنفش شد، اما ماکس حالت فرشته‌گونه‌اش را همچنان حفظ کرده بود!

«فکر می‌کنم به‌راستی آپولینر هدف دلخواه او بود. ماکس می‌دانست چگونه بر نقطه ضعف دست بگذارد.

مادر آپولینر معروف بود به کنتس دو کوستروویتسکی.[1] فرد تقریباً جلب‌نظرکننده‌ای بود. آپولینر او را می‌پرستید و اجازه نمی‌داد که کوچک‌ترین کنایهٔ تحقیرآمیزی در مورد او انجام شود.

یک شب ماکس شروع به خواندن آوازی کرد:

اگر مادر آپولینر زن کسی بشود
آه چه حالی دارد،
چه حالی دارد.

اما نتوانست تمامش کند، چون آپولینر با خشم از جایش بلند شد و دور میز به دنبال او می‌دوید.

«آپولینر تقریباً خسیس بود. یک شب من و ماکس را به خانه‌اش دعوت کرد. ماری لورانسن هم آن‌جا بود. سوسیس بزرگی خریده بود و آن را هشت قسمت کرده بود ـ به‌نظرم برای هرکس دوتا ـ اما به ما تعارف نکرد. ماری لورانسن و او به‌نظر کمی شنگول آمدند. بعد از چند دقیقه‌ای هردویشان از اتاق بیرون رفتند. چون می‌دانستیم که برای خوردن سوسیس خیلی باید منتظر بمانیم، هرکدام از ما تکه‌ای خورد. آپولینر وقتی به اتاق برگشت تکه‌ها را شمرد و دید که بیشتر از شش‌تا باقی نمانده است. به ما نگاهی ظنین انداخت، اما چیزی نگفت. دو

1. Comtesse de Kostrowitzky

تکهٔ دیگر برید و باز دوتایی از اتاق بیرون رفتند. باز ماکس و من این دو تکه را خوردیم، اما هنوز تمامش را قورت نداده بودیم که آپولینر به اتاق برگشت و باز آن‌ها را شمرد. شش عدد. دوتای دیگر برید. وقتی دیگر آمد تا بنشیند، تمام سوسیس‌ها ناپدید شده بودند. دوتا را یک‌جا خورده بودیم».

پابلو به طول راهرو نگاهی انداخت، راهرو را طی کرد و به طبقهٔ بالا رفت، این‌بار وقتی پله‌ها را دور زد به دری رسیدیم که روی آن یک کارت با سنجاق چسبانده بودند. او نگاهی به آن انداخت: «نمی‌دانم الآن چه کسی در این‌جا زندگی می‌کند اما به هرحال این جا کارگاه من بود». بازویم را گرفت، بعد دستگیرهٔ در را گرفت و گفت: «کافی است این دستگیره را بچرخانم تا به درون دوران آبی‌ام برگردیم. شما برای آن دوران ساخته شده‌اید و باید در آن زمان با من آشنا می‌شدید. اگر در آن وقتی که این‌جا زندگی می‌کردم، همدیگر را دیده بودیم، همه‌چیز کامل می‌شد و حالا در کوچهٔ راوینیان[1] زندگی می‌کردیم. اگر با شما بودم، هرگز دلم نمی‌خواست این خانه را ترک کنم». دستگیره را چرخاند، ضربه‌ای به در زد اما جوابی نشنید. خواست وارد شود، در بسته بود. دوران آبی در آن‌سوی در باقی مانده بود. به یاد روزی افتادم که پابلو از من خواست زیر شیروانی خانهٔ گران-آگوستن زندگی کنم تا بتوانیم در خفا باهم باشیم. گاهی به نوعی دیگر باز این فکر به سرش می‌زند: «باید لباس بلند سیاهی که تا روی زمین بیاید، بپوشید یک چادر هم روی سرتان بیندازید. این‌جوری کم‌تر دیده می‌شوید و هیچ‌کس حتی با نگاهش صاحب شما نمی‌شود». «فرد با ارزش را باید برای خودمان نگاه‌داریم، چون تمام رابطه‌های اتفاقی با دنیای خارج، می‌تواند او را از شما بگیرد و تا اندازه‌ای هم او را از طبیعت خود خارج کند». به حیاط کوچکی رسیدیم که خالی بود. به چشمه نزدیک شدیم.

---

1. Ravignan

«وقتی برای اولین‌بار فرناند الیویه را دیدم، داشت از این چشمه آب برمی‌داشت».

در آن‌سوی میدان از چند پله پایین رفتیم تا از کوچه‌ای باریک، پشت هتل پارادی[1] سردرآوردیم. راه باریکی به آن‌سوی **باتو لاووار** کشیده می‌شد. از آن راه رفتیم و پابلو دو پنجره را به من نشان داد: «این‌هم کارگاه من» سراشیبی آن‌قدر تند بود که پنجره‌ها بالاتر از آن بودند که بشود درون اتاق را دید. اتاقک‌هایی روی زمین بودند و متوجه شدم همه‌شان در حال متلاشی شدن‌اند. پابلو گفت: «این‌ها همیشه همین‌طور بوده‌اند، بنابر عادت سرپا ایستاده‌اند». و ادامه داد: «وقتی در این‌جا زندگی می‌کردم، دختر کوچک سرایدار اکر دوکر بازی می‌کرد. آن‌قدر دختر خوبی بود که آرزو داشتم هرگز بزرگ نشود. یک روز وقتی به این‌جا آمده بودم، تا اسباب‌کشی کنم، دیدم تبدیل به دختری جوان و جدی شده. بعدتر او را دیدم که چاق شده بود و سالیان بعد باز او را دیدم. به نظرم مسن آمد. خیلی افسرده شدم. در ذهن من، همیشه او دخترکی بود که طناب‌بازی می‌کرد. متوجه شدم که زمان زود می‌گذرد و من دیگر از کوچهٔ راوینیان دور شده‌ام».

راه را کج کرد و رفت تا به ناراحتی‌اش فائق آید و تا میدان کوچک حتی یک کلام هم نگفت.

می‌توانستم بفهمم که **باتو لاووار** برای او چه معنایی داشت. سال‌های طلایی او بود. هنگامی بود که همه‌چیز تازه و دست‌نخورده بود، پیش از فتح دنیا بود و هنوز نمی‌دانست که فتح کردن متقابل است. وقتی ریشخند این خرق عادت ضربه‌ای ناگهانی به او زد، حاضر بود هرکاری بکند تا دوباره به سال‌های طلایی‌اش بازگردد. از شیب بالا رفتیم تا به کوچهٔ سول[2] رسیدیم. در آن‌جا در خانه‌ای را زدیم و او بدون معطلی داخل خانه شد. پیرزنی را دیدم که لاغر و مریض و بی‌دندان بود و روی تختخوابش

1. Paradis 2. Saules

دراز کشیده بود. پابلو داشت به‌آرامی با او حرف می‌زد و من کنار در ایستاده بودم. مقداری پول روی میز گذاشت. پیرزن با چشمانی اشک‌آلود از او تشکر کرد. بعد ما رفتیم. پابلو هیچ نمی‌گفت. از او پرسیدم چرا مرا به دیدن آن زن برد. آرام گفت: «می‌خواستم زندگی را یاد بگیرید. نام این زن ژرمن پیشو[1] است. روزگاری جوان و بسیار زیبا بود. یکی از دوستان مرا که نقاش بود و بعد خودکشی کرد، بسیار زجر داد. وقتی من و او به پاریس آمدیم، اولین کسانی که دیدیم، رختشورها بودند که او با آن‌ها کار می‌کرد. آدرس آن‌ها را در اسپانیا به ما داده بودند و آن‌ها هم اغلب ما را برای ناهار به خانه‌شان دعوت می‌کردند. این زن خیلی‌ها را عاشق خودش کرده بود. حالا او پیر و فقیر و بیچاره شده است».

پابلو فکر می‌کرد که نمایش جدید و تأثربرانگیزی را به من نشان می‌دهد، مثل وقتی که جمجمه‌ای را نشان می‌دهند تا پوچی زندگی را بنمایانند. اما مادربزرگ من در این کار، از او پیش‌تر بود. سال‌ها قبل نظیر چنین درسی را به من داده بود. عادت داشت هر روز با قدم‌های آهسته به قبرستان آن‌سوی خیابان برود، هم پیر بود و هم خسته. روی قبر شوهرش و قبر سه بچه‌اش و باقی اعضای خانواده‌اش به‌آرامی می‌نشست. حرفی به زبان نمی‌آورد. فقط لبخندی به لب داشت. برای من که در آن زمان هنوز بیست‌سالم نشده بود، این‌چنین نزدیکی با مرگ تکان‌دهنده بود. از او پرسیدم چرا آن‌جا می‌نشیند و او به من گفت: «خواهی دید. لحظه‌ای می‌رسد که رنج مثل یک تخته‌سنگ روی قلبمان سنگینی می‌کند. آن‌وقت هوس می‌کنی که روی چنین سنگی بنشینی. وقتی امیدهایمان پیش از خودمان از دست بروند، آن‌وقت دیگر برای خودمان زندگی نمی‌کنیم. به همان اندازه برای تماشای گلی، بوی عطری یا رهگذری در خیابان زندگی می‌کنیم که برای آدم‌هایی که دوست داریم یا برای تمایلات شخصی‌مان. ما سرگردانیم.

---

1. Germaine Pichot

از ۱۹۴۵ با وجود احساسی که برای او داشتم و این‌که دوست داشت در کنارش باشم، گاهی می‌شد که یک یا دو هفته یا حتی دو ماه به دیدن پابلو نمی‌رفتم. خیلی زود متوجه شدم بین من و او یک تعارض شخصیتی وجود دارد. او اخلاقی بسیار متغیر داشت. در گفت‌وگوهایمان، مرا تشویق می‌کرد که هرچه فکر می‌کنم به زبان بیاورم، این را بسیار برانگیزاننده یافتم، اما این حس را هم داشتم که در توجهش به من دو دل است.

اگر فقط باهم خوش بودیم، احساسات عمیق‌تری که در این بازی وارد می‌شد، او را ناراحت می‌کرد، یا دست‌کم گه‌گاه ناراحتش می‌کرد. می‌دانستم که با خود می‌گوید: «نباید زیاد پیشروی کنیم».

یک حرکت تعادلی بین تمایل او و ناراحتی که از آن ناشی می‌شد، وجود داشت. در بیان احساساتش، باز همین‌طور بود: اگر روزی خود را رها می‌کرد که خیلی احساساتی باشد، بار بعد به طور غیرقابل احترازی خشن می‌شد. پابلو حتماً فکر می‌کرد که قادر است با هرکس هرکاری را که دلش می‌خواهد، بکند، اما گاهی حس می‌کردم که «همه»چیز را پذیرفتن مشکل است. گه‌گاه به من می‌گفت: «نباید فکر کنید که من به‌طور مستمر به شما وابسته هستم». من فکر می‌کردم باید ادامه بدهیم بی‌این‌که از خود بپرسیم داریم به کجا می‌رویم. و چون هیچ خواستی از او نداشتم، لزومی نداشت که حالت دفاعی به خودش بگیرد. تصور می‌کنم برای همین بود که او این نیاز را حس می‌کرد که واضح بودن قضیه را انکار کند. در برابر من از خود دفاع نمی‌کرد، بلکه در برابر اثری که روی او می‌گذاشتم از خود دفاع می‌کرد. و مبارزه را لازم می‌دانست.

وقتی مکرر می‌گفت: «نباید فکر کنید که من به شما وابسته هستم، این حرف‌ها بی معنی‌اند» من جواب می‌دادم: «البته، این همان چیزی است که من هم فکر می‌کنم». یاد گرفتم که یکی دو هفته‌ای خودم را نشان ندهم. وقتی برمی‌گشتم، حسابی خوش‌اخلاق و خندان بود. یک بعدازظهر به من

گفت: «نمی‌دانم چرا گذاشتم که برگردید. برایم خوشایندتر بود که به فاحشه‌خانه می‌رفتم». از او پرسیدم پس چرا این کار را نمی‌کند؟ و او با فریاد می‌گفت: «دقیقاً به خاطر شما! اصلاً دلم نمی‌خواهد بروم. شما زندگی مرا خراب کردید».

می‌دانستم که فاحشه‌ها را تا این حد دوست نداشت. اما این دیگر جزو حکایات او شده بود. برایم تعریف کرد که یک روز دختری را در بولوار کاپوسین[1] بلند کرده. گفت: «او را به یک بار بردم و تمام ناراحتی‌هایی را که زنان برایم به‌وجود آورده‌اند برایش تعریف کردم. خیلی مهربان بود، مرا درک کرد. به من گفت که زیادی احساس مسئولیت می‌کنم. او یک واقع‌گرا بود. و احتمالاً این‌ها از همان نوع زن‌هایی هستند که من در کنارشان احساس آرامش می‌کنم.» به او پیشنهاد کردم که همین خط را ادامه دهد. وضعیتش را می‌فهمیدم. باز شکوه کرد که: «این کار برایم خوشایند نیست، مرا ذله می‌کند».

و باز شروع به دفاع از خود کرد، آن هم با مثال زدن یکی از کلمات قصار مورد علاقه‌اش: «هیچ چیزی به اندازهٔ یک سگ موفرفری شبیه یک سگ مو فرفری نیست. برای من فقط دو نوع زن وجود دارد: رب‌النوع و جاروکش». و هربار که من از نظر او به سوی رب‌النوع چرخش پیدا می‌کردم، تمام امکاناتش را به‌کار می‌برد تا از من یک جاروکش بسازد. یک روز مشغول تماشای غباری بودیم که در اشعهٔ نور پنجره دیده می‌شد، او گفت: «واقعاً هیچ‌کس برای من اهمیتی ندارد. دیگران، مثل همین ذرات غباری هستند که در نور آفتاب حرکت می‌کنند. جارویی را در هوا تکان بدهید، همه از بین می‌روند». اغلب متوجه شده بودم که او با اشخاص به همین نحو رفتار می‌کرد. اما از بخت نیک، من ذره غباری بودم که صاحب یک حرکت آزاد بودم و محتاج ضربهٔ جارو نبودم. می‌توانستم به تنهایی بروم بیرون. و رفتم. برای سه ماه پابلو را ندیدم. با تمام این‌ها به او دلبسته

1. Capucine

بودم، اما نمی‌خواستم به این موجود برآمده از امپریالیسم سر تعظیم فرود آورم. آیا در همین‌جا بود که متوجهٔ عظمت واقعی او شدم؟ البته که نه. می‌توانستم این هنرمند را عمیقاً ستایش کنم بی‌این‌که برای این کار نه باعث رنج و آزاری برای او شوم و نه شهید باشم. یعنی همانی که برای برخی از دوستان او پیش آمده بود. مثل دورامار. وقتی دورامار را ملاقات کرده بود، او در گروه سوررئالیست‌ها بود و از خیلی پیش‌تر با میشل لریس، من ری، برتون و پل الوار آشنا بود. هرچند از باقی شعرای آن جنبش کمی جوان‌تر بوده اما کاملاً جزو گروه بوده است. پدرش یک معمار اهل یوگسلاوی بود و تقریباً معروف بود. مادرش اصلیت ارتدکس داشت و خیلی اهل عرفان بود و بعدها به کاتولیسیسم متمایل شد. وقتی دورا، پابلو را ملاقات کرد، عکاس بود. پابلو برایم تعریف کرد که تشابهی بین عکس‌های او و تابلوهای اولیهٔ کیریکو[1] دیده بوده است. اغلب عکس‌هایش راهروبی طولانی با ستون‌هایی بود که نور بر آن فروریخته بود، با شیئی که در ضد نور بود و شناسایی‌اش مشکل بود.

او از پیکاسو خواست که بگذارد چند عکس از او بگیرد و پیکاسو هم به استودیویش رفت.

او گفت: «دندان‌پزشک‌ها و عکاس‌ها هرگز از کارشان راضی نیستند. تمام دندان‌پزشک‌ها می‌خواسته‌اند پزشک شوند و تمام عکاس‌ها هم مایل‌اند نقاش باشند.

براسای[2] خیلی خوب نقاشی می‌کند، من ری[3] هم نقاش بدی نیست و دورا هم از این قاعده مستثنی نبود. در دورای عکاس، یک دورای نقاش در حال تولد بود».

کارگاه کوچک گران ـ آگوستن را دورا برایش پیدا کرده بود. کمی بعد هم خود دورا در همان نزدیکی خانه گرفت. آپارتمانی در کوچه ساووا[4]. و بیش از پیش نقاشی می‌کرد. کم‌کم وسایل عکاسی‌اش را فروخت. تعدادی

1. Chirico 2. Brassai 3. Man Ray 4. Savoie

از دوربین‌ها و نورافکن‌ها و پرده‌ها و غیره را هم به کوچهٔ گران ـ آگوستن آورد. پرده‌های سیاه، هنگام دوران اشغال، بسیار به‌درد خوردند و پابلو شب‌ها زیر نور یکی از این نورافکن‌ها نقاشی می‌کرد.

همان روزهای اول در کوچهٔ گران ـ آگوستن دوتا از تابلوهای اولیهٔ دورا را که به پابلو داده بود، دیده بودم. دوتا سر که بیشتر نمادین و مبهم بودند تا (تجسمی). بیشتر به‌نظر می‌رسید که ثمرهٔ اشتغالات پنهانی ذهنی‌اند. نقاشی‌هایش کمی شبیه نقاشی‌های ویکتور براونر[1] بود.

پابلو یکی از دیدارهایشان را در کافهٔ دو ماگو[2] برایم تعریف کرد. دورا یک جفت دستکش سیاه با گل‌های صورتی گلدوزی‌شده به دست داشته است. دستکش‌هایش را درآورده و یک کارد بزرگ تیز را برداشته و بین انگشتانش که روی میز گذاشته بوده، فرو کرده است. گاه به‌گاه تیغهٔ تیز کارد کمی انگشتش را خراش می‌داده و دستانش پر از خون شده بودند. پابلو مجذوب شده بود و همین باعث شد که به‌سوی او جلب شود. از دورا خواسته که دستکش‌هایش را به او بدهد و بعد آن‌ها را در ویترین خانهٔ گران ـ آگوستن میان باقی یادگارهایش حفظ کرده است. دورا جریان متغیر ریشخندهای پابلو را تحمل کرد. به ندرت به کوچهٔ گران ـ آگوستن می‌آمد. پابلو هروقت می‌خواست او را ببیند، به او تلفن می‌زده. هیچ‌وقت دورا نمی‌دانسته که قرار است با او شام بخورد یا ناهار، اما همیشه باید برای تلفن او آماده می‌بود. مثلاً نمی‌توانسته در جواب بگوید که کار دارد و یا نمی‌تواند شام بخورد، نمی‌توانست دعوت شخص دیگری را هم قبول کند، مگر در آخرین لحظه و اگر پابلو به دنبالش می‌آمده و می‌فهمیده که برنامهٔ دیگری دارد بسیار ناراحت می‌شده است.

دورامار در بهار ۱۹۴۵ در گالری ژن بوشر[3] در بولوار مونپارناس[4] نمایشگاه داشت. تابلوهایی که عرضه کرد، بهترین کارهایش بودند.

---

1. Victor Brauner 2. Deux Magots 3. Jeanne Bucher
4. Bouleverd Mont Parnasse

طبیعت بی‌جان‌های ساده‌ای که از ظرافت فکرشدهٔ اصیلی برخوردار بودند. می‌شد انعکاس نوعی هماهنگی ذهنی را با پیکاسو، در آن دید. اما در فرم‌ها هیچ از شق و رق بودن یا زاویه‌دار بودن خبری نبود. روشی بسیار مشخص برای به‌کاربردن سایه‌روشن داشت. یک چراغ، یک ساعت یا تکه‌ای نان را می‌کشید، اما این احساس را می‌داد که نه خود اشیاء، بلکه تنهایی آن‌ها برایش جالب‌اند. تنهایی وحشتناک و خلائی که در این تاریکی، اطراف همهٔ چیزها را گرفته است.

به نمایشگاهش رفتم و فکر نمی‌کردم که پیکاسو را در آن‌جا ببینم. کمی بعد از من رسید. لباسی راه‌راه از تمام رنگ‌های قوس و قزح پوشیده بودم. لباسم با ظاهر دورامار (که تمام سیاه پوشیده بود) تضادی ایجاد کرده بود که حس کردم آن‌جا، جای من نیست و فلنگ را بستم. فکر مشکلاتی را کردم که دلم نمی‌خواست پیش بیاید و داشتم به وجود می‌آوردم. پابلو تا پله‌ها به دنبالم آمد و با فریاد گفت: «کجا دارید می‌روید، حتی سلام هم نکردید». ایستادم تا فقط جوابی به او بدهم، بعد پریدم روی دوچرخه‌ام.

یک بعدازظهر بهاری، دو ماه بعد از نمایشگاه دورامار، تصمیم گرفتم به دیدنش بروم. چون فکر می‌کردم هوای خوب می‌تواند به شاد کردن او کمک کند.

وقتی به او تلفن زدم. او بی این‌که شوق زیادی از خود نشان دهد گفت: «بسیار خوب». مشخص کردم که ساعت دو خواهم رفت. مثل همیشه کمی دیر رسیدم، وقتی به خانه نزدیک شدم دیدم روی پله‌ها نشسته است و منتظر است. (اغلب با همان روش دوپهلویش در تعریف کردن از اشخاص، به من گفته بود که بهترین لحظهٔ ملاقات من و او زمانی است که پشت پنجره انتظار دیدن مرا می‌کشد و کبوتر مورد علاقه‌اش هم روی شانه‌اش نشسته است.) آن بعدازظهر کمی ناامید شدم چون از حالت صورتش متوجه شدم که پیش‌داوری راجع به هوای خوب درست از آب

در نیامده است. از او پرسیدم مگر چه شده است. به‌طور مشخصی اوضاع بر وفق مراد نبود: «بیایید بالا تا بگویم». به اتاق او رفتیم و روی تخت نشست. دستم را گرفت. این‌کار ظریف، از عادات او نبود. بعد بی‌این‌که حرفی بزند، چند دقیقه‌ای ساکت ماند. متوجه شدم که عصبانی نیست اما آشفته است. بالأخره گفت: «از آمدنتان خیلی خوشحالم. حالا کمی آرام شده‌ام. دو هفته است که حس می‌کنم اوضاع بر وفق مراد نیست. اول ساکت ماندم. حالا، دلم می‌خواهد عقیدهٔ شما را هم بدانم. حدود پانزده روز پیش رفتم پیش دورا که شام بخورم، او در خانه نبود. منتظرش ماندم. بالأخره آمد. به من گفت که سگش را که من به او داده بودم و خیلی دوستش داشت، دزدیده‌اند. البته قصه می‌تواند راست باشد، اما چرا کسی بخواهد یک سگ کوچک این شکلی را بدزدد؟ دو شب بعد، اتفاق دیگری افتاد. پاسبانی دورا را دیده بود که در ساحل رودخانه راه می‌رفته است. کنار پون ـ نف[1]. اظهار کرده که دوچرخه‌اش را دزدیده‌اند. پاسبان دورا را که به‌نظر بسیار ناراحت می‌رسیده تا خانه همراهی کرده. بعد چند ساعت بعد دوچرخه‌اش را صحیح و سالم پیدا کرده‌اند، به احتمالی خودش آن را همان‌جا رها کرده بوده است. او فکر می‌کند که من دیگر توجه کافی به او ندارم و بدون شک این کارها را برای جلب‌توجه من کرده است. و سعی کرده با حالتی ناراحت‌کننده خود را مطرح کند. موضوع را خیلی جدی نگرفتم، اما دیشب، رفتم به دنبالش تا شام برویم بیرون، خیلی خشمگین بود. با حالتی تند، نوع زندگی من را به باد انتقاد گرفت و به‌من گفت بهتر است دربارهٔ بلایی که قرار است روز قیامت به سرم بیاید، فکر کنم.

به او گفتم که اصلاً دوست ندارم کسی با این لحن با من حرف بزند. می‌دانستم که اهل عرفان و غیب‌گویی است، اما هرگز سعی نمی‌کرد عقایدش را به افراد دیگر تحمیل کند. اگر این حرف‌ها را با لحن شوخی

1. Pont-neuf

می‌گفت، من این‌طوری برآشفته نمی‌شدم، اما او خیلی جدی بود. از من خواهش کرد تا وقتی باقی است، خود را اصلاح کنم.

خواستم ساکتش کنم، چون مسائل اخلاقی، یک مسئلهٔ شخصی است. گفتم: «نصایحت را برای خودت نگاه‌دار!» بعد متقاعدش کردم که این مسئله را رها کند و بیاید برویم شام بخوریم. هنگام شام خوردن به‌نظر می‌آمد که حواسش جای دیگری است و جواب‌ها را خیلی کوتاه می‌داد.

او را به خانه‌اش رساندم و به او قول دادم که فردا به دیدنش بروم. آن‌روز صبح، وقتی بیدار شدم، حالم خوب نبود. به الوار زنگ زدم و به او گفتم که هرچه زودتر به خانه‌ام بیاید. می‌دانستم که دورا را خیلی دوست دارد و می‌خواستم عقیده‌اش را بدانم. آمد. تا آمد شروع کردم به تعریف اتفاقی که افتاده بود. در همین موقع دورا آمد و وقتی ما دو نفر را باهم دید، شروع به سخنرانی کرد: «آه ای کافران! زانو بر زمین زنید. اگر این‌چنین زندگی را ادامه دهید به جهنم واصل می‌شوید!» بازوی هردویمان را گرفت و سعی کرد ما را به زانو درآورد. به سابارتس گفتم دوستم دکتر لاکان[1] را خبر کند. چند لحظه بعد آمد و دورا را با خود برد. الوار خیلی ناراحت بود و مرا متهم کرد به این‌که باعث رنج دورا شده‌ام. به او گفتم که او و باقی سوررئالیست‌ها در این مورد مسئولیت سنگینی به عهده دارند آن‌هم با تمام خطابه‌های زیبایشان که در ستایش رهایی قوای نامعقول و اخلال‌هایی در تمام جهات بود. الوار خشمگین شد و گفت تأثیر سوررئالیست‌ها غیرمستقیم و تئوریک است، در حالی‌که من به نوعی بسیار واقعی باعث بدبختی او شده‌ام. درواقع وقتی دورا با من آشنا شد، زندگی سازنده‌تر و متمرکزتری را در پیش گرفت. عکاسی ارضایش نمی‌کرد، شروع به نقاشی کرد و خیلی زود پیشرفت کرد. دورای حالا را من ساخته‌ام» به او گفتم که البته او به دورا شکل درستی داده اما در لحظه‌ای ناجور از او جدا شده است. در جوابم گفت: «اگر قوی بود ادامه

1. Lacan

می‌داد. در او یک نقصی هست که من مسئول آن نیستم. و وقتی بدبیاری به سراغش آمد، به دلیل همین نقص و نه به‌دلیل من، نتوانست تاب بیاورد. مثل آتش زیر خاکستر بود که وقتی به آن دمیده شود، مشتعل می‌شود. فراموش نکنید که سوررئالیست‌های اصلی، یعنی آن‌هایی که از روزهای طلایی این جنبش جان سالم به‌در بردند، یعنی برتون، الوار و آراگون دارای قدرتی شخصی هستند. آن‌هایی که دنباله‌رو آن‌ها بودند، ضعیف‌تر بودند. خودشان را نتوانستند حسابی کنار بکشند: این یک ایدئولوژی بود که بذر توفان را پاشید. سرچشمه‌های سوررئالیسم به قدر کافی مغشوش است. تعجب‌آور نیست که در چنین هرج و مرجی خیلی‌ها گم شوند».

داستانش مرا بسیار ناراحت کرد و فکر کردم شاید ترجیح می‌دهد که تنها بماند. او گفت: «نه، بمانید. یک پایمان همیشه در گذشته است، به هرحال این یک پیروزی برای شما است. دیگر حرفش را نزنیم. طبیعت هرکس مشخص است. هرکس نتواند خود را با آن وفق دهد، نقش خود را حذف کرده است، زندگی باید ادامه پیدا کند. زندگی یعنی خودِ ما».

به او یادآور شدم که خیلی راحت و فوری می‌توان هرکس را در لحظه‌ای سخت از زندگیمان کنار بگذاریم. اما فکر می‌کنم اجازه ندارد بگوید: «من به رفتنم ادامه می‌دهم. این دیگر به خودش مربوط است که برود یا نرود».

فکر می‌کنم پابلو به جهت غرور اسپانیایی‌اش فکر می‌کرد که دورا در برابر او حال و روزش را گم کرده است. از این ضعف بوی مرگ می‌آمد و این را هم بعدها متوجه شدم که بی‌هیچ عذری مربوط به پابلو می‌شد.

پابلو از آن‌پس، مثل گذشته به دیدار کردن از او ادامه می‌داد. از او خواستم حواسش را جمع کند و فعلاً نگذارد که دورا شک ببرد به این‌که

کسی در زندگی‌اش وجود دارد. حتی افزودم که اگر این کمکی به بهبود کار می‌کند، کم‌تر او را ببینم.

او گفت: «باشد، به دورا پیشنهاد کرده‌ام که او را برای تعطیلات به جنوب ببرم» او دعوت ماری کوتولی[1] دوست قدیمی‌اش را در کاپ دانتیب[2] پذیرفته بود. من با ذهنی آرام‌تر به برتانی[3] رفتم. تازه رسیده بودم که نامه‌ای از پابلو دریافت کردم: او آپارتمان کوچکی را از یک گراوورساز به نام لویی فور[4] در گلف ژوان[5]، برایم اجاره کرده بود و گفته بود: «خواهش می‌کنم زود بیایید. من به‌شدت حوصله‌ام سررفته است» نقش ساماریتن نیکوکار را بازی کردن اصلاً به پابلو نمی‌آمد.

اگر دعوت او را می‌پذیرفتم، گاهی اوقات در بعدازظهرها دورا را رها می‌کرد و او هم به‌زودی متوجه دلیل این رها کردن می‌شد. خودم هم مطمئن نبودم که می‌خواهم مدتی به این طولانی در کنار پابلو باشم. در پاریس هروقت که دلم می‌خواست او را می‌دیدم و خوش نداشتم که مدام در تحت اختیار او باشم و مشکلات تازه‌ای برای دورا به‌وجود بیاید. به او گفتم که نمی‌آیم. برتانی در تابستان تا حدی دلگیر بود، اما می‌توانستم کار کنم و فکر کنم.

پس از بازگشت به پاریس، به کوچهٔ گران ـ آگوستن نرفتم. ترجیح دادم با مشکلاتی که از عهدهٔ مقابله با آن‌ها برنمی‌آیم دخالت و برخورد نکنم. بیش از دو ماه در خانهٔ خودم ماندم. و تصمیم گرفته بودم که احساساتم را برای پابلو کاهش دهم و او را نبینم. اما هرچه زمان می‌گذشت، بیشتر متوجه می‌شدم که حقیقتاً به او نیاز دارم. گاهی هم حتی از لحاظ جسمی برایم مشکل بود که بی‌وجود او نفس بکشم. اواخر نوامبر وقتی دیدم حالم بهتر نمی‌شود و غیبت من چیزی را مابین او و دورا حل نکرده است، به او تلفن زدم.

---

1. Marie Cuttoli 2. Cap-d'Antibes 3. Bretagne 4. Louis Fort
5. Golfe-Juan

در ۲۶ نوامبر به افتخار روز تولدم دوباره به کوچهٔ گران ـ آگوستن بازگشتم. پابلو را غرق در کار لیتوگرافی دیدم.

او گفت: «فکر کرده بودم که دیگر هرگز برنمی‌گردید و این فکر حال مرا خراب کرده بود. چند روزی است که مورلو[1] از من خواسته که لیتو کار کنم. پانزده سال می‌شود که با این شیوه کار نکرده‌ام. فکر کردم موقعیت خوبی است که آن را از سر بگیرم. به هرحال روز به روز مزاحمت سیل دیدارکنندگان انگلیسی و امریکایی و فرانسوی بیشتر می‌شود. از این امکان استفاده کردم تا برای یک انزواجویی نسبی به چاپخانهٔ مورلو بروم و از کوچهٔ گران ـ آگوستن فرار کنم. تا آن‌روز، پابلو فقط چند طرح و دو تک‌چهرهٔ رنگ و روغن در رنگ‌های خاکستری و سیاه و سفید و با نیم‌رخ‌های متضاد از من کشیده بود. حالا با تماشای نمونهٔ لیتوهایی که به من نشان می‌داد، متوجه شدم که ذهنش را بسیار اشغال کرده‌ام. چون بیشتر صورت‌ها و نیم‌رخ‌ها به من شباهت داشتند.

یک نیم‌رخ غم‌انگیز مرا به یاد تک‌چهره‌هایی از دوران کودکی خود او می‌انداخت. یک دستهٔ دیگر از لیتوها دختر جوانی را نشان می‌داد که کنار زن خوابیده‌ای نشسته بود. دختر جوان به طور وضوح، خود من بودم. در مورد آن‌یکی مطمئن نبودم یا دورامار بود یا دوستم ژنویو[2]. پابلو اصل لیتوها را نشانم داد اما قصد داشت که هجده نسخهٔ متناوب از آن‌ها بسازد. در تمام طول آن زمستان، او در آخرین نسخه تغییراتی اساسی داده بود. در ابتدا بسیار فیگوراتیو بود اما آرام آرام به آبستره تبدیل شد، تا جایی که واقعیت تصویری‌اش را از دست داد. زن خوابیده هویت خودش را پیدا کرد. پابلو به من گفت که او دورامار است. روی نسخه‌های آخر دو حشره نشانم داد که در حاشیهٔ کار و با اندازهٔ بزرگ کار کرده بود. فکر می‌کرد که دورا نوعی شخصیت کافکایی دارد. هر بار که لکه یا خطی روی دیوارهای

---

1. Mourlot 2. Genevieve

آپارتمانش می‌دیده با قلم روی آن‌ها را نقاشی می‌کرده و آن لکه را به حشره‌ای مبدل می‌کرده است. این‌که به این‌کار جلب شده که در حاشیهٔ سنگ لیتو چنین «تفسیری» را بکشد، برایش آشکار شده بود که زن خوابیده دورامار است. او گفت که نقش پرنده‌های بالا و پایین حاشیه را برای من کشیده است.

از این کارش برای لیتوگرافی خوشم آمده بود. علاقهٔ شدیدش را به شیوهٔ «اوفورت»[1] می‌دانستم اما در مورد لیتوگرافی عباراتی چندان خوشایند نمی‌گفت. فکر کردم حالا که این شیوه را برگزیده، زود آن را رها نخواهد کرد.

او برای چهار ماه نزد مورلو کار کرد.

یکی از جالب‌ترین لیتوهایی که او در آن زمان انجام داد، صحنهٔ یک گاوبازی بود. او یک تکه کاغذ انتقال طرح را برداشت و بعد از این‌که آن را روی سطحی ناهموار از رو چسباند، آن را در محل‌های مختلفی، با بخش مسطح یک مداد لیتوگرافی مدادی کرد تا به آن ناهمواری‌های این ساییدن را منتقل کرد. بعد در قسمت تیره‌تر آن طرح یک گاوباز با نیزه را برید و آن را در سمت راست در قسمت روشن‌تر چسباند. عناصر دیگری را هم به آن وارد کرد، مثل خورشید و گاو و آن‌ها را با مرکب لیتوگرافی رنگ زد. در هر سوی گاو یک گاوباز با نیزه بود: در سمت چپ یک گاوباز با نیزهٔ سفیدرنگ و در سمت راست یک گاوباز با نیزهٔ سیاه رنگ (یعنی همانی که بریده بود) و روی زمینهٔ سفید.

این‌کار مشکلی بود که تا آن زمان هیچ‌کس آن را تجربه نکرده بود. مورلو به مثابه یک تماشاگر از این آزمایش جدید بسیار خوشحال بود. پابلو گفت: «همیشه باید در نهایت اقتصاد از امکانات استفاده کرد. ببینید من از یک طرح دوبار استفاده کردم: بار اول به شکل مثبت و بار دوم به شکل منفی و این دو طرح گاوبازهای مرا ساختند. افزون این‌که این یک

---

1. eau-forte

نوع رجوع کردن تجسمی است، یک جور قافیه است که در ترکیب‌بندی بسیار اثرگذار است».

گاهی پابلو مرا نزد مورلو می‌برد. در آن دوران در کوچهٔ شابرول[1] بود و محلی بود تاریک و نامرتب و شلوغ و نمناک و سرد. و انباشته از بسته‌های آفیش و زینک و سنگ لیتوگرافی.

سال‌ها بود که بهترین لیتوگرافی‌ها از این دخمه بیرون می‌آمدند. بخش بزرگی از کارگاه را نمی‌شد گرم کرد چون موم مرکب لیتوگرافی بسیار نرم می‌شد. از نور آفتاب هم باید احتراز می‌کردند چون سنگ‌ها و کاغذها را زود خشک می‌کرد. حدوداً مثل صحنهٔ نقاشی‌های دومیه[2] بود. همه‌چیز سیاه و سفید بود، با چند لکهٔ پررنگ که دستگاه‌های پرس بزرگی بودند که برای چاپ آفیش‌های رنگی نمایشگاه‌ها بودند.

هرچند که آثار دومیه هم بر آن سنگ‌ها ساخته شده بودند. بسیاری از این سنگ‌ها از اواسط قرن اخیر مورد استفاده قرار گرفته بودند. پس از هر چاپ سنگ‌ها را می‌شکستند تا طرح را از بین ببرند. اما سنگ‌های آهکی کمی جاذب بودند و هربار مرکب را به خود جذب می‌کردند و طرح کمابیش روی سطح آن نفوذ می‌کرد. گاهی اوقات هم بازماندهٔ یک طرح قدیمی آشکار می‌شد. و کسانی که لیتوگرافی می‌سازند به آن «خاطرات» می‌گویند. و این چنین، می‌شد گذر دومیه را بر آن سنگ دید.

وقتی پابلو نزد مورلو می‌رفت، اول در کارگاه می‌گشت و به طراح‌ها و چاپچی‌ها سلام می‌کرد. اشخاص را با نام کوچکشان صدا می‌کرد و به کار آن‌ها توجه نشان می‌داد.

کارگران جوان تمام گنجینه‌شان را به او نشان می‌دادند: زنان زیبا، دوچرخه‌سوارها، و عکس قهرمانان محبوبی که از مجلات بریده بودند.

---

1. Chabrol

۲. Daumier. نقاش و لیتوگراف فرانسوی (۱۸۷۶ـ۱۸۰۸).

آن‌ها زبان تند و تیزی داشتند اما همه‌شان مهربان و تا حد هرج و مرج بی‌انظباط بودند. همه‌شان به جز یکی.

در ته کارگاه در تاریک‌ترین گوشهٔ آن، آقای توتن[1] پیر کار می‌کرد. که در چاپ دستی که کار بسیار ظریفی بود، همتا نداشت. اصلاً ظاهر شلختهٔ هیچ‌یک از کارگران مورلو را نداشت.

چشمان آبی تیزی داشت و عینکی دسته فلزی و با خطوط تیز صورت و موهای سفیدش، بیشتر شکل حسابدار پیری بود که از میان کتاب‌های دیکنس[2] بیرون آمده باشد.

مشکل این بود که آقای توتن از کارهای پیکاسو خوشش نمی‌آمد. حتی از آن‌ها نفرت داشت. پابلو یکی از کبوترهایش را به صورت لیتو و بازهم با روش کاملاً نامعمول خودش اجرا کرده بود. رنگ متن با مرکب لیتوگرافی کار شده بود و کبوتر روی آن با گواش سفید نقاشی شده بود، در مرکب لیتوگرافی موم وجود دارد، بنابراین گواش به‌راحتی نمی‌توانست روی آن بچسبد. با تمام این‌ها پابلو به طرزی بسیار عالی موفق شده بود آن را روی کاغذ انتقال طرح بیاورد. مورلو با دیدن این کار او فوراً پرسیده بود: «چطوری می‌خواهید آن را چاپ کنیم. غیرممکن است». پابلو حساب کرده بود که وقتی طرح از روی کاغذ به روی سنگ منتقل می‌شود گواش سنگ را می‌پوشاند و مرکب فقط بخش‌هایی را که عاری از گواش است رنگ می‌زند. مورلو گفته بود که البته این حرف درستی است، اما در حقیقت یک بخش از گواش حل می‌شد و از بین می‌رفت. پابلو گفت: «آن را به آقای توتن بدهید، خودش می‌داند چه‌کار کند».

وقتی دوباره پیش مورلو رفتیم، توتن هنوز داشت روی کبوتر کار می‌کرد و با غرغر گفت: هیچ‌کس تا به‌حال چنین کاری نکرده است. کاری نمی‌توانم بکنم. هرگز نمی‌شود.

پابلو گفت: من مطمئنم که شما موفق می‌شوید و تازه این‌که حتی خانم

1. Tuttin 2. Dickens

توتن خیلی خوشحال می‌شوند که یک نسخه از این کبوتر را داشته باشند. یکی را به او هدیه خواهم داد.

آقای توتن با لحنی بیزار و با صدای بلند گفت: خیلی ممنون، اما با گواش همه‌چیز قاطی می‌شود.

پابلو گفت: خیلی خوب، باشد. یک شب هم دخترتان را می‌برم شام بیرون و برایش می‌گویم که چه پدر چاپچی خوبی دارد. (آقای توتن مبهوت مانده بود) پابلو ادامه داد: خیلی خوب می‌دانم که این کار برای کارگران این‌جا کار سختی است اما احتمالاً شاید اشتباه کرده‌ام که فکر کردم این کار فقط از شما برمی‌آید.

آخر سر، آقای توتن تسلیم شد، البته برخلاف میل خودش، ولی غرور حرفه‌ای‌اش به کمکش آمد و سعی کرد که در انجام این کار موفق شود. به‌نظر می‌رسید که او از این تحریکات خوشش آمده و این موقعیت را پیدا کرده تا به پابلو ثابت کند که او هم به اندازهٔ پابلو توانایی دارد!

در فوریهٔ ۱۹۴۶ یک شب برق قطع شد و من روی پله‌های خانه زمین خوردم و آرنجم شکست. باید جراحی می‌کردم، و ده روز در کلینیک ماندم. یک بعدازظهر نامه‌رسان با بسته‌ای بزرگ وارد شد. یک گلدان گل آزالیای بزرگ و قرمز که به تمام شاخه‌هایش روبان‌های صورتی و آبی زده بودند. خیلی زشت بود! و به‌طور غریبی مسخره بود. یک کارت هم از پابلو بود که رویش نوشته بود این گلدان را پشت یک ویترین دیده و آن را مضحک یافته و نتوانسته آن را برای من نفرستد! فکر می‌کرده که خوشم می‌آید. فکر می‌کنم زیباترین دسته گل دنیا نمی‌توانست مثل این مجموعه رنگ احمقانه تأثیری این‌چنین داشته باشد. به‌خوبی احساس پابلو را در مورد این گل می‌دانستم: یک دسته گل بیشتر یا کم‌تر چه فرقی

می‌کرد؟ اما چنین گل حیرت‌انگیزی فراموش نشدنی می‌ماند.

از کلینیک که بیرون آمدم، تصمیم گرفتم برای مدتی با مادربزرگم به جنوب بروم. پابلو آدرس دوست قدیمی‌اش لویی فور را که کار گراوور می‌کرد به من داد که هنوز دستگاه پرس دستی و صفحات مسین و تمام لوازم «اوفورت» را داشت. او می‌دانست باید استراحت کنم اما می‌شد به خانهٔ او بروم و در آن‌جا چیزی هم یاد می‌گرفتم. مادربزرگ را در آنتیب[1] گذاشتم که عادت به رفتن به آن‌جا داشت و به گلف ـ ژوان رفتم.

پابلو دو طبقه بالای خانه را برایم اجاره کرده بود و من هم از ژنویو خواسته بودم که به مونپلیه[2] بیاید و چندروزی را با من باشد. خانه هم همان سبک گلدان بزرگ آزالیا را داشت. از بیرون مثل باقی خانه‌های بندر بود اما از داخل داستان دیگری بود. سه طبقه بود و هر طبقه در دو واحد. آقای فور به دلیل ساده‌دلی‌اش برای تزیین خانه به سبک (بسیار) اصیل، زحمت بسیار کشیده بود. یک اتاق به رنگ آبی خیلی سیر بود که شتک‌های سفید رویش پاشیده شده بود. سقف و دیوارها پوشیده از ابرها و ستاره‌های دنباله‌دار بود. اتاق مزین به ستاره‌هایی بر متنی قرمز بود. تمام وسایل اتاق قرمز بود با ستارگان سفید. قسمت چهارم خانه یک پنجرهٔ بزرگ داشت که به روی دریا باز می‌شد. درکل، هم شاعرانه بود و هم مثل بنجل‌های سیرک بود. و هم مثل فضای لایتناهی یک افلاک‌نما. باقی خانه بدبختانه با چنین تزیینی ساخته نشده بود. مبل‌هایی از چوب سفید با تزیین گل‌های مارگریت سفید یا شاخه‌های شکوفهٔ بادام و حاشیه‌هایی از برگ بلوط حک شده روی چوب که از ستون‌ها بالا رفته بود. حقیقتاً زشت بود. اما با تمام این‌ها تأثیرگذار بود.

آقای فور پیرمرد لاغری بود که شکسته شده بود، صورت برافروخته‌ای داشت با موهای سفید و یک دماغ قلمبه. چشمانی آبی و نمناک. یک کلاه برهٔ مدل باسک هم به‌سر داشت.

---

1. Antibes 2. Montpellier

چون سالیان سال روی صفحات مسین خم شده بود، نمی‌توانست صاف بنشیند. همیشه حالت نیمه‌مست داشت و وقتی زنش را دیدم که حدود سی سالی از او جوان‌تر بود و تقریباً او را سیخ می‌زد تا کار کند، متوجه شدم که برای تشویق او به کار همین‌جور باید رفتار می‌شد.

او حرفه‌اش صنعتگر گراوورساز بود و بخش بزرگی از تصاویر کتاب‌های آمبرواز ولار[1] را او چاپ کرده بود و همچنین سری معروف شعبده‌بازها را. او اصول روش‌های مختلف گراوور و «اوفورت» را به من نشان داد و به این ترتیب یاد گرفتم با ورنی که کمی با اسید خورده شده بود کار کنم. با ابزار مختلف آشنا شدم: با ابزار نوک‌تیز، خراش‌دهنده و صیقل‌دهنده و کمی هم یاد گرفتم که با صفحات مسین کار کنم. در آخر هفته به پابلو که پیشنهاد کرده بود به دیدنم بیاید، با شوق نوشتم که خودش را زحمت ندهد چون دارم خوب کار می‌کنم. دو روز بعد در نهایت تعجب او را در اتاق بزرگ با مارسل دیدم. از او پرسیدم چرا آمده در حالی‌که من خودم به‌تنهایی داشتم خوب کار می‌کردم.

او گفت: دقیقاً به همین دلیل. نمی‌دانم مگر فکر می‌کنی که هستی، چطور جرئت می‌کنی برایم بنویسی که به من احتیاجی نیست؟

اصلاً به چنین برداشتی فکر نکرده بودم. بعد اضافه کرد: «اصلاً هم خوشم نمی‌آید که به من احتیاج نداشته باشند» تا فردا، هنوز از این که آمده بود ناشاد بود.

ژنویو با یک هفته تأخیر به مونپلیه آمد. اولین برخورد پابلو این بود که در یک هتل ـ رستوران کوچک که در آخر کوچه بود به‌نام شه مارسل[2] برای او جا بگیرد. اعتراض کردم اما او گفت که به کس دیگری احتیاج ندارد، حتی دختر خوشگلی مثل ژنویو. ژنویو خیلی تربیت جدی داشت و اصلاً حس طنز نداشت و فکر می‌کنم پابلو حضور او را سنگین دیده بود.

هر بعدازظهر به آنتیب به دیدن مادربزرگم می‌رفتم.

---

1. Ambroise Vollard 2. Chez Marcel

از همان شب اول متوجه شدم که پابلو و ژنویو آمادهٔ حمله به یکدیگرند. اما هردو خودشان را کنترل می‌کردند.

سومین روز دیدارم از آنتیب هردو را در طبقهٔ دوم، در اتاق جلویی دیدم. پابلو برافروخته و عصبانی، ژنویو هم رنگ‌پریده اما خشمگین، در حال برانداز کردن سراپای همدیگر بودند.

ژنویو گفت: فرانسواز می‌خواهم با تو تنها حرف بزنم.

پابلو هم گفت: این من هستم که باید حرف بزنم.

می‌توانستم حدس بزنم که چه می‌خواهند بگویند. ترجیح می‌دادم بعداً با پابلو بحث کنم، پس با ژنویو به طبقهٔ پایین رفتم تا او را به هتلش برسانم.

او گفت: چطور می‌توانید چنین هیولایی را تحمل کنید؟

ـ چرا هیولا؟

ـ نه به دلیل کاری که می‌خواست بکند یا سعی کرد که بکند، بلکه به‌دلیل روش او. وقتی تو را به آنتیب رساندیم، مرا به خانه رساند. باید به من درسی ازگراوور می‌داد، اما بی‌درس و بی‌هیچی، شروع کرد به زل‌زدن به من و گفت می‌خواهم از غیبت فرانسواز «و غیبت خودت» استفاده کنم. طبعاً فکر نکردم که می‌خواهد کاری بکند. اما مرا روی تخت هل داد و گفت: «حالا می‌خواهم یک بچه برایت درست کنم، این همان چیزی است که لازم داری» یک‌هو از جایم بلند شدم، چون مطمئن شدم که واقعاً قصد این کار را دارد!

رنگ چهرهٔ ژنویو کمی به حال عادی برگشت اما هنوز خشمگین بود. حدس می‌زدم که پابلو از قصد این کار را کرده تا خودش را از دست او راحت کند. اما نمی‌توانستم این را به ژنویو بگویم. به او گفتم که حرف‌هایش را باور می‌کنم، اما بهتر است که قضیه را به فاجعه تبدیل نکند. اگر به حرفش خندیده بود، اوضاع بهتر می‌شد. او در جوابم گفت: «شاید تو بتوانی این کار را بکنی اما من این نوع طنز را ندارم».

در ساعاتی که در پی آمد، می‌خواست مرا متقاعد کند که تنها کاری که باید بکنم و تنها راه رهایی این است که با او به مونپلیه برگردم (ژنویو همیشه از من احساساتی‌تر بود به‌خصوص در مورد مسائل مذهبی زمانی که باهم در شبانه‌روزی بودیم). بعد گفت که آرنج من در خانهٔ پدر و مادر او زودتر خوب می‌شود تا از همراهی با هیولایی مثل پیکاسو!.

به او گفتم که دربارهٔ پیشنهادش فکر خواهم کرد و فردا صبح به دیدنش می‌روم. او گفت: «اما من، با تمام این‌ها به مونپلیه برمی‌گردم». وقتی نزد آقای فور برگشتم، همان‌طور که انتظار داشتم پابلو را کاملاً آرام یافتم. شروع کرد که: «نمی‌دانم چه مزخرفاتی بار تو کرده...». تصمیم گرفته بودم به او یک درس حسابی بدهم. به او گفتم سالیان سال است که ژنویو را می‌شناسم و به او اعتماد دارم و اضافه کردم که او فردا به مونپلیه می‌رود و من هم همراهش خواهم رفت. به ابروهایش دستی کشید و سرش را پایین انداخت: «چطور می‌توانی به دختری که تا پشتت را کردی و رفتی سعی کرد مرا وسوسه کند، اعتماد کنی؟ اصلاً چطور می‌توانی دوستی مثل او داشته باشی. نمی‌توانم بفهمم. این را که مرا بگذاری و با او بروی، نمی‌فهمم، مگر این‌که دلیلش این باشد که بین شما دو نفر رابطه‌ای غیرطبیعی باشد».

روشی را که به ژنویو پیشنهاد کرده بودم، خودم به‌کار بردم، زدم زیر خنده و گفتم: «آه همین یکی را کم داشتیم، این حرف تو یک ریاکاری ناب است».

باز با خشم فریاد زد: «حیوان! مارا! افعی». من هنوز می‌خندیدم. کم‌کم آرام شد و گفت: چند روز می‌خواهی بمانی. در جواب گفتم که می‌مانم. اندوهگین شد و گفت: «من این‌جا آمده‌ام که با تو باشم. در پاریس هیچ‌وقت بیش از چند ساعت باهم تنها نیستیم. حالا من این‌جا آمده‌ام و تو تصمیم گرفته‌ای بروی. از زنده ماندنم چیزی نمانده، و تو حق نداری مرا از این خوشبختی کمی که برایم مانده محروم کنی».

با همین لحن به مدت یک ساعت حرف زد تا همهٔ قصه‌ها تمام شدند.

وقتی متوجه شدم که حسابی تنبیه شده، پذیرفتم که بمانم. فردا به هتل رفتم تا ژنویو را مطلع کنم.

او به‌من گفت: تو داری یک‌راست به طرف مصیبت می‌روی.

به او گفتم بدون شک حق با او است، اما این از آن مصیبت‌هایی است که ترجیح می‌دهم از آن احتراز نکنم. او به مونپلیه برگشت و من هم به‌سوی پابلو.

بعد از رفتن ژنویو، اخلاق پابلو کمی بهتر شد. یکی دو روز بعد او به من گفت: «تا این‌جا هستم، به دیدن ماتیس[1] برویم. بلوز بنفش و شلوار سبزت را بپوش. این دو رنگ را خیلی دوست دارد. در آن دوره اِشغال، ماتیس در وانس[2] و نه خیلی دور از محل کلیسایی که نقاشی کرد، در خانه‌ای اجاره‌ای زندگی می‌کرد.

وقتی رسیدیم، دراز کشیده بود. چون بعد از عمل جراحی‌اش بیش از یکی دو ساعت در روز نمی‌توانست سرپا باشد. به‌نظر پر از لطف و مهربانی آمد. در حال بریدن کاغذهایی بود که با گواش رنگ خورده بودند. او گفت: «من اسم این را گذاشته‌ام نقاشی کردن با قیچی». وقتی بریدن‌هایش را تمام کرد، لیدیا منشی‌اش شکل‌ها را با سنجاق وصل می‌کرد و آن‌ها را آن‌قدر جابه‌جا می‌کرد تا ماتیس شکل دلخواه و ارتباط آن‌ها را با یکدیگر به‌دست آورد. بعد او آن‌ها را روی کاغذی که به‌جای زمینه بود می‌چسباند. برایم تعریف کرد که کاغذها را به سقف می‌چسباند و از تختخواب با ذغالی که به یک چوب دراز بامبو وصل بود، روی آن‌ها را نقاشی می‌کند. در آن‌روز نقاشی‌های زیادی را که کرده بود تماشا کردیم. بین آن‌ها، انواع مختلف از اَشکال دو زن بود که درون اتاقی بودند.

1. Matisse 2. Vence

تابلویی از یک برهنه بود که کمی جابه‌جا کشیده شده بود و به رنگ آبی بود. ترکیب‌بندی آن کاملاً تعادل نداشت. پابلو او را متوجه کرد.

ــ به‌نظر می‌رسد که در چنین ترکیب‌بندی رنگ آبی نمی‌تواند زمینهٔ اصلی باشد. این نوع طرح رنگ صورتی را بیشتر می‌طلبد، اگر کل کار گستاخانه‌تر بود رنگ بدن برهنه می‌توانست آبی باشد، اما در این حالت ممکن نیست. ماتیس این تذکر را به حق دانست و گفت که از نو روی تابلو کار خواهد کرد. بعد به‌سوی من برگشت و با خنده گفت: به هرحال اگر من تک‌چهره‌ای از فرانسواز بکشم موهایش را سبزرنگ می‌زنم.

پیکاسو گفت: اصلاً چرا می‌خواهید از او تک‌چهره بکشید؟

ماتیس گفت: چون شخصیت دارد. با ابروانی مثل هشت و این‌همه‌مو.

پابلو گفت: من با این عقیده موافق نیستم. اگر او را سبز بکشید این معنا را می‌دهد که می‌خواهید تابلویتان با قالی شرقی جور دربیاید. ماتیس در جواب گفت: شما هم بدن را آبی رنگ می‌زنید تا به کاشی‌های قرمز آشپزخانه جور دربیاید.

تا آن زمان، پابلو فقط دو تک‌چهرهٔ کوچک از من کشیده بود، خاکستری و سفید. اما وقتی به‌طرف ماشین آمدیم ناگهان یک حالت مالکیت به خودش گرفت و گفت: «واقعاً دیگر زیاده‌روی است. اصلاً من تک‌چهرهٔ لیدیا را می‌کشم؟» به او متذکر شدم که رابطه‌ای بین این دو قضیه نمی‌بینم. بعد اضافه کرد: «خُب، حالا بالأخره فهمیدم که تک‌چهره‌تان را چطوری بکشم».

چند روز بعد به پابلو گفتم که می‌خواهم برگردم. او گفت: می‌خواهم وقتی به پاریس رسیدی، بیایی با من زندگی کنی!

پیش از این، این تمایل را به نوعی مبهم ابراز کرده بود، اما من تمایلی به پیگیری بحث نداشتم. مادربزرگم به من آزادی کامل داده بود، اما فکر رها کردن او بیشتر برایم ناخوشایند بود تا فکر این‌که او مرا رها کند، آن‌هم وقتی که به او محتاج بودم. به پابلو گفتم، گفتن

چنین تصمیمی به مادربزرگ، برایم ناممکن است.

او گفت: راست می‌گویی، پس بی‌این‌که به او بگویی این‌کار را بکن. مادربزرگ شما، به شما کم‌تر از من احتیاج دارد.

به پابلو اطمینان دادم که بسیار به او دلبسته‌ام اما هنوز آمادگی انجام چنین تصمیمی را ندارم.

او گفت: فکر کنید. جز محبتی که به او دارید، کار سازندهٔ دیگری نمی‌توانید انجام دهید، اما وقتی با من هستید، برخلاف، به من کمک می‌کنید تا کار مثبتی انجام دهم. این منطقی‌تر و هوشیارانه‌تر است. چون من واقعاً به شما احتیاج دارم. اما در مورد مادربزرگ، می‌شود چیزها را برایش تشریح کرد. بعد این‌که کار را باید مثل یک کودتا انجام داد. چون او هم به هرحال رضایت آدم‌های دیگری را زیرپا گذاشته است. بهتر اینست که اول با یک ضربهٔ بزرگ شروع کنیم و بعد او را به حال خود بگذاریم تا عمل انجام شده را بپذیرد.

این راه حل به‌نظرم بسیار خشن آمد.

او گفت: گاهی اوقات نمی‌شود رعایت حال دیگران را کرد و می‌شود چنین حرکتی را انجام داد، لحظاتی در زندگی وجود دارد که هیچ انتخابی نمی‌توانیم داشته باشیم. اگر نیازی داریم که برتر از باقی نیازهایمان هست، بالاجبار باید چنین رفتارهایی را با اشخاص بکنیم. هیچ خلوصی کامل‌تر و مطلق‌تر از خلوص در ردکردن چیزی نیست. و با پذیرفتن عشقی که برایمان مهم است و با پذیرفتن فاجعه‌ای که می‌دانیم در پی می‌آورد، پا را از قوانین متداول بیرون می‌گذاریم. ما این حق را داریم که رفتار دیگری جز رفتارهای معمول، انجام دهیم.

از او پرسیدم: چگونه به این استدلال رسیده است.

او گفت: بعد از چنین لحظه‌ای، رنج‌هایی را به خود تحمیل می‌کنی که به دیگری تحمیل کرده‌ای. این به شناخت تو از سرنوشتت ربط پیدا می‌کند و نه این‌که بخواهی خودآزاری یا بی‌احساس بودن را ثابت کنی. در

تئوری می‌شود این‌طور فکر کرد که حق نداریم به دنبال سهم خوشبختی‌مان برویم اگر قرار باشد ـ سهمی هرچند کوچک ـ از خوشبختی دیگری را غصب کنیم. اما این فکر نمی‌تواند بر پایهٔ این اصل تئوریک به‌راحتی انجام گیرد. ما همیشه در مخلوطی از خوب و بد زندگی می‌کنیم و تمام عناصرِ مختلفِ یک وضعیت، درهم و برهم‌اند. عزیزِ یک نفر به‌راحتی می‌تواند برای دیگری برخلاف آن باشد. انتخاب یک نفر به نوعی می‌تواند باعث کشتن کس دیگری باشد. باید جرئت یک جراح یا یک جلاد را داشته باشیم و بعد احساس گناهی را که از این کار به‌وجود می‌آید بپذیریم و در نهایت آرامش با آن روبه‌رو شویم. در بعضی وضعیت‌ها نمی‌شود فرشته‌وار رفتار کرد. به او خاطرنشان کردم که نقطه‌نظر او، به عقیدهٔ من از یک نیروی محرکهٔ ابتدایی برخوردار است. از نظر من باید خوب را از بد تشخیص داد و باید سعی کرد که در جهت توافق با بعضی از اصول زندگی کرد. او گفت: «تئوری‌هایت را برای خودت نگاه‌دار. باید بدانی که در زندگی هر چیزی قیمتی دارد. هر چیزی که ارزش دارد ـ یک کار خلاقه، یک فکر نو ـ نقاط تاریک خودش را دارد و باید آن‌ها را پذیرفت وگرنه همین‌طور بی‌حرکت می‌مانیم و دچار رکود می‌شویم. هر حرکتی، از نیستی سهمی دارد و نمی‌شود از آن گریخت و هر ارزش مثبتی بهایی در حد منفی دارد. و هرگز چیز بزرگی را نمی‌بینی که به نوعی یک بخش وحشتناک نداشته باشد. نبوغ اینشتین به فاجعهٔ هیروشیما ختم شد».

به او گفتم اغلب فکر می‌کردم او خود شیطان مجسم است و حالا به این فکرم بیشتر معتقد شده‌ام.

چشمانش را تنگ کرد و با تحقیر گفت: «شما هم فرشته هستید، منتهی فرشته‌ای در این پایین. اگر من شیطان هستم، پس شما هم یکی از موضوع‌های من هستید و آنگم را به شما خواهم زد.» سیگارش را به روی گونهٔ سمت راستم گذاشت. به‌شدت دردم آمد، اما تصمیم گرفتم جیغ

نزنم تا از این کارش راضی نشود. بعد از مدتی که به نظرم بسیار طولانی آمد آن را از روی گونه‌ام برداشت. گفت: «نه، این فکر خوبی نبود، چون شاید باز هوس کنم که نگاهتان کنم».

فردا با ماشین به پاریس برگشتیم. پابلو اصلاً دوست نداشت در صندلی عقب ماشین بنشیند. پس هرسه‌مان جلو نشستیم. پابلو بین مارسل و من نشست. پابلو هر از گاهی با من چانه می‌زد که بروم با او زندگی کنم و مارسل راحت در این بحث شرکت می‌کرد. ما را با لبخندی نگاه می‌کرد و در بحث‌مان دخالت می‌کرد و می‌گفت: «فکر می‌کنم حق دارد. به او زور نگو. وقت فکر کردن به او بده» پابلو به مارسل بسیار اعتماد داشت. بعد از رسیدن به پاریس نزد مادربزرگم رفتم ولی از آن زمان به بعد پابلو مدام اصرار می‌ورزید که این قدم مصممانه را بردارم.

چند هفته پس از بازگشتم، درکارگاهم مشغول کار بودم ـ بنا به عادتم بدون دست و رو شستن و ناشتا ـ یک‌راست سر کار می‌رفتم و تا ظهر نقاشی می‌کردم. موهایم آشفته بود و قدیفهٔ کهنهٔ مادربزرگم را پوشیده بودم که پر از لکه‌های رنگ بود و با ریسمانی کمرش را بسته بودم. این یک‌جور آماده‌باش بود تا در بعدازظهر مرتب‌تر و منظم‌تر شوم. در حالی‌که شکل جادوگر رها شده بودم، وکاردک و قلم مو و شستی را بالا و پایین می‌کردم، ناگهان در باز شد.

پابلو با نگاهی از شیطنت و با یک دوجین گل رز سفید شاخه‌بلند به من خیره نگاه می‌کرد. بهت‌زده مانده بودیم. هرگز نمی‌توانستم پابلو را با دسته‌گلی در دست تصور کنم و او هم هرگز مرا با چنین آرایشی پابرهنه و ژولیده مری ندیده بود. زدیم زیر خنده. با حالتی تهاجمی به او گفتم: مبادا بگویید که این گل‌ها را خریده‌اید». در جوابم گفت: «طبعاً نه. کسی آن‌ها را

برایم آورد اما دلم خواست برای شما بیاورمشان. چون رنگ آن به لطافت شما می‌خورد. اما حالا دارم به این موضوع شک می‌کنم. هرگز فکر نمی‌کردم امکان دارد به این ریخت هم دربیایید». از او خواستم که لحظه‌ای صبر کند تا بروم لباس بپوشم.

چندین‌بار صدایش را شنیدم که با خشونت مرا صدا می‌زد. با فریاد می‌گفت: «یعنی چه؟ مردی این‌جا زندگی می‌کند؟» به او گفتم مردی نیست، بلکه مادربزرگم است. مثل همیشه با لحنی مشکوک گفت میل دارد با او آشنا شود. وقتی برای ناهار می‌رفتیم مادربزرگ را کنار پله‌ها دیدیم. از اتاقش بیرون آمده بود تا با من خداحافظی کند. لحظه‌ای تاریخی بود. قد کوتاهی داشت اما دارای شخصیتی محکم بود. صورتش مثل شیر بود و پر از چروک و سرش پوشیده از موهای سفید. این سر «Sekmet» و این صدای پرعمق ترکیبی فراموش نشدنی به‌وجود آورده بود.

پابلو نجواکنان گفت: «انگار دارم رهبر ارکستر آلمان را ملاقات می‌کنم»، و این لقب روی او ماند.

وقتی عصر به خانه برگشتم، عقیدهٔ مادربزرگ را دربارهٔ پابلو پرسیدم: به من گفت: «فوق‌العاده بود. همه‌چیز در او مثل مرمر نرم بود و براق...» متوجه حرفش نشدم. او گفت: «نگاهش که می‌کنی می‌بینی که سخت است و محکم. باورکن انگار یک مجسمه بود». وقتی پابلو با آن چشمانش که به‌مثال الماس سیاه بود به من خیره می‌شد، نوعی افسون در من به‌وجود می‌آورد. اما در مورد مادربزرگ او فتحی نکرده بود، ضربه وارد شده بود، اما «صخره در تقابل با صخره» بود.

نمی‌دانم کراهت از ترک مادربزرگ بود و تمام دلایل درستی که داشتم یا این‌که اصلاً نمی‌خواستم با پیکاسو زندگی کنم، مانع اصلی دیگر

رابطه‌ای بود که بین او و دورامار وجود داشت. این اطمینان را به من داده بود که کسی به‌جز من در زندگیش وجود ندارد و به گوش دورامار هم رسانده بود که همه‌چیز بین آن‌ها تمام شده است. و به گفتهٔ او هردویشان در این مورد به توافق رسیده بودند. اما با تمام این‌ها من تردید داشتم. به‌من التماس می‌کرد که با او به نزد دورا بروم تا از این جهت مطمئن شوم. چنین کاری در فکرم نمی‌گنجید اما او همچنان اصرار داشت.

چند هفته بعد از اولین دیدارش با مادربزرگ، پابلو و مارسل به دنبالم آمدند تا مرا به نمایشگاهی از تاپیسری ببرند که اختصاص داشت به سری **زن و لیکورن**[1]. کنار یک ویترین وسط اتاق بزرگ ایستاده بودیم و در ویترین یک شاخ نیزه‌ماهی به‌نمایش گذاشته شده بود. غنیمتی بود که شباهت داشت به تزئینی برای پیشانی این حیوان حیرت‌انگیز. سالن تقریباً خالی بود، متوجه شدم که در چند قدمی ما دورامار ایستاده و مشغول تماشای دقیق یکی از تاپیسری‌ها است. کمی ناراحت شدم، اما پابلو از دیدن او خوشحال شد و شروع کرد به پرسیدن هزار سؤال دربارهٔ نمایشگاه. آخر سر هم پیشنهاد کرد که: «چرا باهم ناهار نخوریم؟». مشخص بود که دورا، ما را به معنای او و خودش می‌دانست. اما پابلو ادامه داد: «چون آدم‌های حسابی هستید، هردویتان را می‌برم رستوران شه فرانسیس[2]». دورا حالت مبهوت و ناامیدی پیدا کرد اما چیزی نگفت. مارسل که منتظر ما بود، ما را به میدان آلما[3] برد.

دورا پرسید: آیا ایرادی ندارد اگر گران‌ترین غذا را سفارش بدهم؟ تصور می‌کنم که هنوز حق دارم کمی تجمل داشته باشم.

پابلو گفت: البته هرچه دوست داری سفارش بده.

دورا، برای شروع خاویار سفارش داد و باقی را هم مناسب با آن انتخاب کرد. در میانهٔ غذا خوردن، او بذله‌گویی می‌کرد، اما پابلو اصلاً نمی‌خندید، برخلاف هروقت قصد می‌کردم حرف زیرکانه‌ای بزنم که

1. La Dame et la Licorne 2. Chez Francis 3. Alma

خیلی هم کم نیاورم، آن‌چنان بلند می‌خندید که ناراحت‌کننده بود.

و به دورا مدام می‌گفت: «این دختر فوق‌العاده است، مگر نه؟ چه هوشی! راستی عجب کشفی کرده‌ام!...» و غیره. مثل بچه‌ای که با چکش نویش تمام اسباب‌بازی‌هایش را بشکند، خوشحال بود.

بعد از ناهار، به دورا گفت: «خُب، لازم نیست تا در خانه برسانمتان! دیگر به‌قدر کافی بزرگ شده‌اید». دورا بدون لبخند گفت: «کاملاً قادرم که تنها به خانه بروم. برخلاف، می‌بینم این شما هستید که احتیاج دارید که به جوانیِ دیگران تکیه کنید. حس کرده‌ام که حوصله‌تان حسابی سررفته است». وقتی بعدازظهرها به دیدن پابلو می‌رفتم، مرا دعوت می‌کرد که شام را باهم بخوریم و چون دوست نداشتم مردم ما را در رستوران باهم ببینند، اینس[1] کارگر خانه، شام سبکی فراهم می‌کرد، یا این‌که سراغ کنسروهایی می‌رفت که سربازان امریکایی در دوران اشغال برایش آورده بودند. یک‌شب وقتی برای شام سوسیس‌های فرانکفورت خوشمزه را خوردیم او به من گفت: «بیا برویم کمی قدم بزنیم. بعد به خانه‌تان بروید، این‌جوری پیش از شروع به کار، یک هوایی هم می‌خورم، دلم می‌خواهد به کافهٔ فلور[2] برویم».

این آخرین محلی بود که دلم می‌خواست بروم. چون می‌دانستم بیشتر دوستانش آن‌جا هستند و فردا تمام پاریس از رابطهٔ ما باخبر می‌شوند. این را به او گفتم. موافق بود: «حق دارید. پس فقط تا بولوار سن‌ژرمن[3] می‌رویم». به او گفتم که در بولوار سن‌ژرمن هم همان آدم‌ها را می‌بینیم که یا به فلور می‌روند یا دارند از فلور برمی‌گردند. گفت: «آه! راست می‌گویید، پس تا کوچه آبه[4] می‌رویم». به او گفتم که سر کوچهٔ آبه درست روبروی کافهٔ فلور است. او گفت: «چه آدم سختی هستید، گوش کنید، داخل کافه نمی‌شویم. بیرون می‌مانیم و من از بیرون به داخل نگاهی می‌اندازم.» بالأخره تسلیم شدم. در آن زمان هنوز کافه، تراس سرپوشیده

---

1. Inès 2. Flore 3. St. Germain 4. Abbaye

نداشت. همه در داخل کافه بودند. پابلو گفت: «می‌روم یک‌سری بزنم و می‌آیم. کسی مرا نخواهد دید». اما تا به داخل نگاه کرد فریاد زد: «آه، دورامار با دوستانش آن‌جا هستند! مطمئنم که مرا دید. بد است اگر نرویم و سلامی به او نکنیم».

ما وارد شدیم و پابلو با حالی خوش به میز دورا نزدیک شد و گفت: «وقتی شما را دیدم گفتم سلامی بکنم. فرانسواز را به یاد دارید؟». به‌نظر می‌آمد که دورا مرا ندیده است. او معترضانه گفت که لازم نبود پابلو برای دیدن او این‌همه راه بیاید. کافی بود به کارگاه او که در کوچهٔ ساووا[1] و در دو قدمی خانهٔ او بود سری بزند. پابلو با خوش‌اخلاقی گفت: البته خانه‌تان خیلی بهتر است.

دورا گفت: چرا که نه؟

به‌نظرم در این مورد فقط منظورش پابلو بود اما وقتی از آن‌جا بیرون آمدیم، او به من گفت: «دیدید او ما را به خانه‌اش دعوت کرد» در جواب او گفتم که من جور دیگری فهمیدم و به هرحال به خانهٔ او نمی‌روم.

او گفت: چرا، می‌رویم. من تصمیمم را گرفته‌ام. یکی دو کار با او دارم و می‌خواهم از خودش و از من بشنوید که دیگر بین ما رابطه‌ای نیست».

یک هفته بعد، باز پابلو جفت و جور کرد تا «اتفاقاً» دورا را در کافهٔ فلور ببیند. این‌بار به او گفت که می‌خواهد تا یک ساعت دیگر به خانهٔ او بروند و با او حرف بزنند.

من نسبت به این دیدار مشکوک بودم. به پابلو التماس کردم که نرود، اما حرفم را گوش نکرد. وقتی رسیدیم. دورا با نگاهی سرد ما را برانداز کرد. اما بسیار خوب خودداری کرد. پابلو از او خواست که تابلوهایش را نشانمان بدهد. پنج شش‌تا طبیعت بی‌جان را بیرون آورد و من به او گفتم که به‌نظرم آن‌ها بسیار زیبا هستند. او رو به پابلو کرد و گفت: به‌نظر نمی‌آید که برای دیدن تابلوها آمده باشید؟.

---

1. Savoie

او گفت: کاملاً درست است. فرانسواز ناراحت است و فکر می‌کند مسئول جدایی ما هست. او نمی‌خواهد با من زندگی کند چون می‌ترسد جای شما را بگیرد. من به او گفته‌ام که بین ما همه‌چیز تمام شده است و می‌خواهم خودتان هم این را به او بگویید تا باور کند.

دورامار نگاهی تند و سنگین به من انداخت. البته هیچ رابطه‌ای دیگر مابین آن‌دو نبود و نمی‌بایست خودم را دلیل این جدایی می‌دانستم. این فکر احمقانه بود. من نسبت به سنم جوان‌تر نشان می‌دادم. در آن‌شب یک دامن چهارخانهٔ اسکاتلندی پوشیده بودم با شال‌گردنی شُل و ول و یک جفت کفش بی‌پاشنه. موهایم را به پشت سرم بسته بودم. به‌طور حتم ظاهرم هیچ «اجباری» را القا نمی‌کرد. وقتی وارد شدیم پابلو دستم را گرفته بود و به دنبال خود می‌کشید و حدس می‌زنم وقتی سخنش را شروع کرد، دورا فکر کرده بود که او دارد از سر بی‌منطقی حرف می‌زند. دورا به پابلو گفت حتماً دیوانه شده که فکر زندگی کردن با این دختر مدرسه به سرش زده. احساس می‌کردم شاگردی هستم که در گفت‌وگوی دبیر و مدیر مدرسه‌ام حضور دارم. کنایه‌های آن‌ها را نمی‌فهمیدم و روی سخن هیچ‌کدام هم با من نبود. پس با نگاهم دنبال در خروجی گشتم و امیدوار بودم از یک لحظه غفلت استفاده کنم و فلنگ را ببندم. دورا حرف را از سر گرفت و گفت: شما واقعاً عجیب هستید. تمام این احتیاط‌کاری‌ها را کردید تا خودتان را در ماجرایی بیندازید که تا آخر این کوچه هم ادامه نخواهد داشت. کم‌تر از سه ماه دیگر این دختر بیچاره را توی سطل آشغال پیدا خواهیم کرد. شما نمی‌توانید وابسته به کسی باشید. شما هرگز کسی را دوست نداشته‌اید. اصلاً دوست‌داشتن را بلد نیستید. پابلو با خشم گفت: در مقامی نیستید که به‌من بگویید دوست‌داشتن را بلد هستم یا نه.

دورا لحظه‌ای به او خیره شد و با کشیدن آهی گفت:

ـ فکر می‌کنم دیگر حرفی برای گفتن نداریم.

پابلو گفت: کاملاً. و دست مرا گرفت و مرا با خود به سوی در خروجی کشاند.

بیرون از خانه، از بهت‌زدگی بیرون آمدم. خواستم فوراً به نویی[1] برگردم. می‌خواست مرا تا متروی پون‌نوف برساند. وقتی از روی پل رد شدیم، از او پرسیدم چطور می‌تواند چنین صحنهٔ ناراحت‌کننده‌ای را به‌وجود بیاورد و چطور می‌تواند احساساتش را با روشی این‌چنین ناخوشایند بیان کند. نوع رفتار او حاکی از فقدان کامل شناخت از طرف متقابل بود. و همین باعث می‌شود که نخواهم در آغوش او پناه بگیرم.

گفتم خودم را خیلی دور از او حس می‌کنم و از خود می‌پرسم آیا روزی می‌رسد که اساس این حرکاتش را بفهمم یا نه.

انگار منفجر شد: «این کار را کردم تا بفهمید هیچ‌کس جز شما در زندگی من نیست و حالا این‌هم تشکر شما از من. این‌چنین سرد و اهانت‌آمیز و معترضانه. شما تحمل احساسات شدید را ندارید. در مورد زندگی، واقعاً هیچ نمی‌دانید. اصلاً باید شما را توی رودخانهٔ سن بیندازم. این تنها چیزی است که لایقش هستید». مرا گرفت و هل داد به طرف یکی از ستون‌های نیم‌دایره مانند پل.

مرا به طرف دیوارهٔ پل نگاه‌داشت، رویم را به طرف خلأ برگرداند و پرسید: «همین را می‌خواستید؟». به او گفتم اگر دوست دارد می‌تواند مرا هل دهد ــ فصل بهار بود و من هم شناگر خوبی هستم ــ بالأخره رهایم کرد و من به‌سوی پله‌های مترو دویدم و او را تنها روی پل پشت‌سرم، گذاشتم.

به‌نظرم می‌رسید که احساساتم برای پابلو با این تهمت‌ها، باید از بین می‌رفت، اما من به نشانه‌های سیاه سرنوشت اهمیت ندادم و با وجود تمام

1. Neuilly

این هشدارها، عشقم به او بیشتر شد. تشریح این احساس برایم مشکل است، جز این‌که چندسالی به عقب برگردم و برگردم به نوع تربیتم و برگردم به شخصیت خودم.

پدرم چهار خواهر داشت و وقتی شانزده سال داشت، مادرش بیوه شده بود. اطرافیان مؤنث او برای او باری سنگین شده بودند. من تنها دختر او بودم و همیشه به من اعتراض می‌کرد که چرا پسر نشدم. همیشه شلوار بلند به پایم می‌کردم و شال‌گردن می‌انداختم. موهایم را کوتاه می‌زدند. و این‌ها در دوره‌ای بود که این کارها در محیط ما زیاد اتفاق نمی‌افتاد. به درس‌هایم می‌رسید و بسیار مایل بود که به ورزش برسم. من‌هم دوست داشتم کارهای پسرانه بکنم و مثل پسرها بدوم و بجهم. تابستان‌ها مرا به قایق‌رانی می‌برد و به من یاد داد که عاشق دریا شوم. وقتی وسط دریا بودیم و دوتایی تنها روی قایق بادبانی بودیم و هیچ شاهد دیگری جز آسمان نداشتیم، باهم به توافق می‌رسیدیم. پدرم مردی منزوی بود. از او یاد گرفتم که بخش‌های وحشی و منهدم برتانی[1] را دوست بدارم. در آن‌جاها بود که او غالباً لبخند به لب می‌آورد ــ اتفاقی که هرگز در خانه نمی‌افتاد ــ و بدون اجبار حرف می‌زد. اما تا به پاریس می‌رسیدیم دوباره باهم دعوایمان می‌شد. زمستان‌ها پدرم مرا برای شکار به بریر[2] می‌برد. منطقه‌ای باتلاقی در دهانهٔ رودخانهٔ لوار[3]. منظرهٔ آن‌جا دشت و هموار بود و از جزایر کوچک و شبه‌جزایر تشکیل شده بود. آب بود و نی‌زار. با قایقی کف مسطح روی مرداب‌ها می‌رفتیم، هزاران گونه پرنده در آن‌جا بودند، ــ مرغابی، اردک وحشی، مرغ پا بلند، مرغ ماهی‌خوار، کلنگ ــ که از وسط آب می‌آمدند و شب‌ها روی ساحل می‌خوابیدند.

و دوباره صبح به اقیانوس برمی‌گشتند. ساعت پنج صبح بیدار می‌شدم تا شاهد بازگشت پرندگان به دریا باشم. مثل هزاران نقطه تاریک

---

1. Bretagne 2. Brière 3. Loire

بودند که در سحرگاهی سرد و غمگین پرواز می‌کردند. این‌ها تصاویر اساسیِ نقاشی‌های من شدند. دگرگونی‌های ظریف نور در نقاشی‌های سبز خاکستریِ رنگ‌پریده.

وقتی کوچک بودم از همه‌چیز می‌ترسیدم، اگر دستم را می‌بریدم و از آن خون می‌آمد، غش می‌کردم. از تاریکی و جاهای مرتفع هم می‌ترسیدم. پدرم در برابر این حس‌های من به‌شدت واکنش نشان می‌داد. مرا وادار می‌کرد که روی صخره‌ها بروم و به پایین بپرم. بالا رفتن از صخره‌ها خودش ترسناک بود چه برسد به این‌که بپرم. و این کابوس من شده بود. اگر او تصمیمی می‌گرفت باید ساعت‌ها با لحن اعتراض‌آمیز با او حرف می‌زدم. خودم را مجبور می‌کردم که عمل درخشان دیگری را انجام دهم. ناتوانی من در برابر این ارادهٔ آهنین آن‌چنان مرا خشمگین می‌کرد که دیگر جایی برای ترس باقی نمی‌ماند. اما چون نمی‌توانستم خشمم را ظاهر کنم، بغض بزرگی در من به‌وجود آمد. از آب می‌ترسیدم و او می‌خواست که من شناکردن را یاد بگیرم. پس هرروز باید بالاجبار آب‌تنی می‌کردم و بعد وقتی بالأخره شناکردن را یاد گرفتم، او شروع کرد به این‌که طول شناکردن من را اندازه بگیرد و زمان را با کرونومتر حساب می‌کرد. در هشت‌سالگی دیگر از هیچ چیز نمی‌ترسیدم. در واقع طبیعت من آن‌چنان تغییر پیدا کرده بود که حالا دیگر خودم به دنبال مشکلات و خطرکردن می‌رفتم. آدم دیگری شده بودم. پدرم مرا جسور و با شهامت کرده بود، اما البته به خرج خودش! اگر چیزی را میل می‌کردم که می‌دانستم او نمی‌پسندد، هم می‌توانستم واکنش او را حدس بزنم، و هم تنبیهی را که برایم معین می‌کرد. بعد خودم را آمادهٔ مقابله‌کردن می‌کردم. پس واکنش او برایم تعجبی نداشت و حتی از خود تنبیه هم کاسته می‌شد. بعدها این نوع مقابله بر ضد خودم تمام شد. تا از چیزی می‌ترسیدم، حس افسون شدن هم پشت‌سرش می‌آمد. این نیاز را حس می‌کردم که هرچه دورتر بروم فقط برای این‌که توانایی‌های خودم را به خودم ثابت کنم. وقتی

پابلو را دیدم، متوجه شدم که این مبارزه‌ای است بزرگ‌تر از خود زندگی. بالأخره کسی را پیدا کرده بودم که می‌توانستم توانایی‌های خودم را در قیاس با او بسنجم. می‌دانستم که جنگ مابین ما دو نفر نامساوی خواهد بود و این خود دلیلی مضاعف بود برای مواجهه شدن با آن. دلیل دیگری هم بود، دلیلی مشخص‌تر و اکنونی‌تر. سی‌سال می‌شد که پابلو مورد ستایش قرار داشت و به واسطهٔ موج ستایشگرانش دیگر در زندگی داخلی خودش هم صاحب تنهایی و انزوا نبود.

در یک بعدازظهر، سعی در محوکردن منفی بافی‌هایی کردم که او را در خود غرق کرده بود. او می‌گفت: «البته که مردم مرا دوست دارند، آن‌ها ستایشم می‌کنند، همان‌طوری مرا دوست دارند که یک مرغ را دوست دارند. اما من چی؟ چه کسی مرا تغذیه می‌کند؟». جوابی ندادم اما فکر کردم دست‌کم می‌توانم بار تنهایی او را که گاهی کشنده به‌نظر می‌آمد کم کنم. ترک‌کردن مادربزرگم و شکستن اعتمادی که او به‌من داشت برایم مشکل بود. حتماً نصیحتم می‌کرد که تصمیمی این‌چنین غیرمنطقی نگیرم و من‌هم هیچ توضیحی نداشتم که بدهم. حتماً می‌گفت: «با این مرد زندگی نکن، این یک اشتباه است».

نمی‌دانستم آیا او می‌دانست که من با چه استدلال‌های قاطعی بحث خواهم کرد. چندی پیش به من گفته بود: «عشق مثل رودخانه‌ای است که از نسلی به نسلی دیگر در جریان است. تو می‌خواهی برخلاف جریان آب بالا بروی. نمی‌دانم در جریان زندگی‌ات چه کسی باعث رنجش تو شده است که حس می‌کنی مجبوری برخلاف جریان زمان حرکت کنی. باید بدانی که از پیش بازی را باخته‌ای. برایت نگران هستم و دوستت دارم. تصور می‌کنم که قانون وجود خودت را می‌دانی». می‌دانستم مادربزرگ چه خواهد گفت و می‌دانستم که در تغییر دادن عقیدهٔ او ناتوان هستم، و روزی که تصمیم به رفتن گرفتم، مجبور شدم مثل یک دزد رفتار کنم. فردایش برای او پیغام فرستادم و فکر

می‌کنم که این، یکی از غم‌انگیزترین خاطره‌های زندگی‌ام بود:

سرِشب بود، آخر ماه مه ۱۹۴۲. آماده شده بودم که به خانه بروم. پابلو باز از من خواست که این رابطه را قطع کنم و با او بمانم. او می‌گفت اگر دو نفر که همدیگر را دوست دارند، باهم زندگی نکنند، بالأخره روزی زندگی آن‌ها را از هم جدا خواهد کرد. ما در این رابطه حسابی پیش رفته‌ایم و نتیجهٔ غیرقابل احتراز آن، زندگی با یکدیگر است. وگرنه همه‌چیز به‌هم می‌ریزد: «با وجود سن شما، بالأخره دیر یا زود یک نفر را پیدا می‌کنید و با وجود سن من، باید خوب بدانید که امکان دارد روزی از این بی‌تصمیمی شما خسته شوم. اگر من از نظر شما معنای خاصی دارم، پس باید تصمیم به آمدن بگیرید و با وجود مشکلاتی که هست، هرکاری بهتر از جدایی است». من با لحنی آرام در جواب گفتم که نه‌تنها فکر می‌کنم که این بهترین راه‌حل نیست، بلکه برخلاف آن هم هست. پابلو کمربندی پهن از چرم بسته بود. آن را از کمرش باز کرد و طوری آن را در هوا تکان داد انگار بخواهد مرا بزند. من خندیدم. خشمش بالا گرفت و ناسزاها دو برابر شدند: گفت «آیا در زندگیتان به حساب نمی‌آیم؟ آیا تمام این کارها بازی است؟ آیا تا این حد بی‌احساس هستید؟» هرچه بیشتر فریاد می‌زد، من بیشتر می‌خندیدم. بیشتر این حس را داشتم که تماشاگرم تا بازیگر. وقتی فریادهایش تمام شدند با گله‌مندی گفت: هیچ‌کس فکر نمی‌کند که می‌شود در چنین شرایطی خندید. با حس طنز شما به‌خوبی آشنا هستم اما این دیگر زیاده‌روی بود».

ناگهان حالت ماتم‌زده و اندوهگین پیدا کرد و با ناراحتی گفت: «همه‌اش در فکر مادربزرگتان هستید، من‌هم به اندازه او پیر هستم. باید به فکر من هم باشید. به شما احتیاج دارم و از انتظار خسته شده‌ام». و بعد با هیجان بیشتری اضافه کرد: «چون نمی‌توانم از شما بگذرم، پس باید با من زندگی کنید!» به او گوشزد کردم که دلایل او در واقع بچه‌گانه‌اند و خشونتش رقت‌انگیز است و در چنین روز ناخوشایندی، باید بداند که

برای اثبات خودش، واقعاً باید مرا دوست داشته باشد. متوجه شدم که مشکل را بدین نحو مطرح کردن، او را ناراحت کرده است، اما حال و حوصلهٔ این را نداشت که بفهمد این حرف من همان پیروزی نامنتظره است. فقط گفت: «مراقب باشید که حس طنزتان را زیاد به‌کار نگیرید».

و من بدون این‌که بتوانم به کسی توضیحی بدهم، ماندم.

فردا، چند کلمه برای مادربزرگم و چند کلمه هم برای مادرم نوشتم و قضیه را گفتم ــ بدون این‌که مشخص کنم که کجا مانده‌ام ــ فقط گفتم که تصمیم به رفتن گرفته‌ام و تصمیم گرفته‌ام به نوع دیگری زندگی کنم. گفتم به‌زودی از من باخبر خواهند شد و برایم نگران نباشند.

پابلو این نامه‌ها را به من دیکته می‌کرد. در آن‌لحظه قادر نبودم به‌تنهایی چیزی را بنویسم.

۳

کشیدن نقاشی مثل وقتی است که دیگران زندگی‌نامه‌شان را بنویسند

در طی چند ماهی که از ورودم به خانهٔ گران‌آگوستن می‌گذشت، می‌توانم بگویم که اصلاً از خانه بیرون نرفتم. تمام روزها را در کارگاه می‌ماندم و طراحی‌کردن و نقاشی‌کردن پابلو را تماشا می‌کردم. یک بعدازظهر به من گفت: «من تقریباً هرگز از روی مدل کار نمی‌کنم، اما چون شما این‌جا هستید، شاید باید این کار را بکنم». مرا روی چهارپایهٔ کوتاهی نشاند و خودش روی نیمکتی سبزرنگ مثل نیمکت باغ‌های عمومی، نشست. روی یک کاغذ بزرگ سه طرح از سر من کشید. بعد نگاهی به کارش انداخت، ابروانش را در هم کشید و گفت: «بد شده، چیزی نشده». و طراحی‌ها را پاره کرد.

فردا از نو شروع کرد: «اگر برهنه شوید بهتر می‌شود». گفت در تاریکی بایستم و دست‌هایم را پایین بیندازم. فقط از یکی از پنجره‌های سمت راست نوری می‌تابید. سه چهار متری من نشست. با حالتی مجذوب نگاهش روی من مانده بود. برای مدتی که به‌نظر زیاد آمد، همان‌طور مدادش را بالا گرفته بود و کاغذ به‌دست مانده بود.

حالا دیگر می‌دانم چه باید بکنم. دیگر لازم نیست مدل باشید. وقتی لباس‌هایم را پوشیدم متوجه شدم یک‌ساعتی می‌شد که آن‌جا ایستاده بودم. فردا پابلو از چیزهایی که در خاطره‌اش مانده بود، یک رده طراحی

در همان حالتِ من کشید. همچنین یک ردهٔ یازده‌تایی لیتوگرافی را از چهرهٔ من شروع کرد که زیر چشم چپ یک خال گذاشت و ابروی راستش را مثل عدد هشت کشید. در آن‌روز او تک‌چهرهٔ من را که **زن ـ گل** نامیده شد، کشید. از او پرسیدم اگر به‌هنگام نقاشی‌کردن نگاهش کنم ناراحت نمی‌شود؟

ـ اصلاً، حتی کمک هم می‌کند. نیازی نیست که مدل من شوید.

و این‌چنین بود که برای مدت یک ماه نقاشی‌کردن او را تماشا کردم. بعد از این تک‌چهره، طبیعت بی‌جان‌های بسیاری کشید، بی‌آن‌که از تخته شستی استفاده کند. در سمت راستش میز کوچکی بود پر از روزنامه و روی روزنامه‌ها سه چهارتا قوطی خالی کنسرو بود پر از قلم‌موهایی که درون تربانتین بودند. هربار که یکی از آن‌ها را برمی‌داشت اول آن را روی روزنامه‌ها که انگار جنگلی از خطوط و لکه‌ها بودند می‌کشید و تمیز می‌کرد. هروقت به رنگ خالص نیاز داشت، تیوب رنگ را مستقیماً روی روزنامه‌ها فشار می‌داد و هر از گاهی کمی از رنگ‌ها را روی روزنامه مخلوط می‌کرد. کنار پاهایش و در اطراف سه‌پایه، قوطی‌های کنسرو به اندازه‌های مختلف وجود داشت که محتوی رنگ خاکستری و رنگ‌های خنثی و یا رنگ‌هایی بود که از پیش مخلوط کرده بود. به‌این ترتیب، برای سه چهار ساعت می‌توانست کار کند. هیچ حرکت بیهوده‌ای انجام نمی‌داد. از او پرسیدم آیا از این‌که ساعت‌ها می‌ایستد خسته نمی‌شود. سرش را تکان داد و گفت: «نه، وقتی کار می‌کنم بدنم را دم در می‌گذارم. مثل مسلمان‌ها که وقتی وارد مسجد می‌شوند کفش‌هایشان را دم در می‌گذارند. در این وضعیت، بدن مثل گیاه فقط وجود دارد و به‌همین دلیل است که عموماً ما نقاش‌ها عمرمان زیاد است» هر از گاهی در کارگاه قدم می‌زد و بعد می‌رفت روی نیمکتی از ترکهٔ درخت با پشتی بلند به سبک گوتیک، می‌نشست. از همان نوعی که در بسیاری از تابلوهایش دیده می‌شود. اتفاق می‌افتاد که برای یک ساعت آن‌جا بنشیند. پاها را روی هم

مـی‌انـداخت، آرنـج را روی زانـوها مـی‌گذاشت و چـانه‌اش را بـه‌دست می‌گرفت و بی‌حرف تابلو را نگاه می‌کرد، بعد، اغلب دوباره به سر نقاشی برمی‌گشت. گاهی می‌گفت: «امروز دیگر بیشتر از این، این فکر تجسمی را نمی‌توانم بپرورانم». و به تابلوی دیگری می‌پرداخت. هـمیشه دست‌کـم یک دوجین تابلوی ناتمام و نیمه‌خشک داشت و از میان آن‌ها می‌توانـست انتخاب کند. به‌این ترتیب از ساعت دو بعدازظهر تا یازده شب کار می‌کرد و بعد برای خوردن شام کارش را متوقف می‌کرد. در کارگاه سکوت کامل برقرار بود. جز تک‌گویی خود پابلو یا رد و بدل‌کردن چند جمله، آن هم بسیار به‌ندرت. صدای دیگری نبود. هیچ مزاحمتی هـم از بـیرون اتـفاق نمی‌افتاد. وقتی کار رو به اتمام مـی‌رفت، پـابلو دو پـروژکتور روی تـابلو می‌انداخت و اطراف آن در تـاریکی مـحو بـود. «بـاید در اطـراف تـابلو، تاریکی کامل باشد تا نقاش جذب نـقاشی‌اش شـود، انگـار کـه روحـی بخواهد در او حلول کند، اگر بخواهد به تمام محدودیت‌هایی که منطقش به‌طور مستمر بر او تحمیل می‌کند فائق آید، باید هـرچـه بـیشتر درونـی شود.» در ابتدا، زن ـ گل، تک‌چهرهٔ یک زن نشسته بر یک چهارپایهٔ بـلند افریقایی به‌شکل صدف بود. هنوز می‌شود برخی از عناصر را زیر نسخهٔ اصلی نقاشی دید و پابلو آن را با روشی کاملاً رئالیستی کشیده بود. بعد از مدتی که کارکرد ناگهان گفت: «نه، این سـبک شما را نـدارد. یک اجـرای رئالیستی شخصیت شما را نشان نمی‌دهد». پس سعی کرد که چهارپایه را به نوعی متفاوت موزون کند و لبه‌های آن را نرم‌تر کند، اما این هم نشد. «شما از نوع آدم‌های منفعل نیستید، من شما را فـقط ایسـتاده مـی‌بینم». طرح را ساده‌تر کرد و خطوط بدن را کشیده‌تر کرد. بـعد یـادش آمـد کـه ماتیس گفته بود می‌خواهد تک‌چهرهٔ مرا با مـوهای سبز بکشـد. از ایـن پیشنهاد خوشش آمد و گفت: «فقط ماتیس نیست که می‌تواند موهای شـما را سبز بکشـد». از آن‌لحظه موها تبدیل به برگ شدند و تک‌چهرهٔ ترکیبی گل‌دار و نمادین پیدا کرد. پابلو سینه‌ها را هم با همان انحناهای موزون کار

کرد. بعد از تمام این‌ها، حالا صورت با ذهنیتی متفاوت با باقی‌کار مانده بود. لحظه‌ای آن را برانداز کرد: «باید صورت را با روش دیگری کار کنم، هرچند که شما صورتی بیضی و کشیده دارید اما من باید برای بیان نور و حالت آن، آن را در جهتی دیگر بکشانم. آن را با یک رنگ سرد جبران می‌کنم ــ آبی ــ آن‌وقت مثل یک ماهِ آبی می‌شود». در گوشهٔ کارگاه یک ورق کاغذ به‌رنگ آبی آسمانی پیدا کرد و اشکالی کمابیش به شکل سر من را برید: اول در یک دایرهٔ کامل و بعد سه چهار بیضی از طول. بعد از این‌که روی بریده کاغذها چشم‌ها را کشید و بعد بینی را و دهان را، آن‌ها را پشت هم با سنجاق به بوم وصل کرد و آن‌ها را کمی به چپ و راست یا بالا و پایین پس و پیش کرد تا جایشان را پیدا کند. هیچ‌کدامشان اثری را که می‌خواست به‌وجود نیاوردند. تا این‌که به آخرین آن‌ها رسید. چون همه را در محل‌های مختلف امتحان کرده بود، از پیش می‌دانست که آخری را کجا بگذارد و وقتی آن را کنار تابلو گذاشت کامل شده بود و کاملاً قانع‌کننده. آن را روی سطح نم‌دار فشار داد، دورتر ایستاد و به‌من گفت: «حالا این شد تک‌چهرهٔ شما». بعد از این‌که اطراف صورت را با مداد زغالی خیلی نرم مشخص کرد، کاغذ را برداشت و آرام و با مراقبت طرحی را که روی بریدهٔ کاغذ بود روی بوم دوباره کشید. بعد از آن دیگر هرگز به آن سر دست نزد.

برای انسجام ترکیب‌بندی فکر کرده بود که سر می‌تواند خیلی کوچک‌تر باشد پس طرح اول سر را پوشاند و طرح دومی مثل ساقه کشید و با فانتزی‌ها و خیال‌بافی‌هایش زنی به‌وجود آمد که از اشکالی ساخته شده بود که بیشتر شکل گیاه پیدا کرده بود. دست راست مرا به‌شکلی دَوَرانی کشیده بود که با خطی افقی محدود می‌شد: «این دست دنیا را دارد، نیمی آب و نیمی خاک، مثل همان رسم نقاشی کلاسیک که موضوع دربارهٔ کرهٔ خاکی یا عشقِ به آن باشد. و با دو دایرهٔ سینه‌ها قافیه‌اش جور می‌شود. البته در تابلوی من آن‌ها ناموزون‌اند. در واقعیت دو دست، دو پا

و دو چشم قرینه‌اند، در نقاشی هرگز نباید واقعیتِ شباهتی باشد. در نقاشی سنتی، حرکت دست یا حرکت چیزی دیگر آن را متمایز می‌کند. آن‌ها را با کاربرد رفتاری‌شان نقاشی می‌کنند. اما من آن‌ها را با شکل‌های متفاوتی که به آن‌ها می‌دهم از باقی مستقل می‌کنم، آن‌چنان که اغلب به‌نظر می‌رسد هیچ رابطه‌ای طبیعی یکی با دیگری ندارد. با این ساختارهای متفاوت می‌شود نتیجه گرفت که حرکت هم وجود دارد، اما فرم را آن حرکت مشخص نمی‌کند. فرم توسط خودش وجود دارد. در این‌جا من در ابتدای دست راست یک دایره کشیده‌ام، چون دست چپ با یک مثلث تمام می‌شود و دست راست همیشه با دست چپ فرق دارد. به همان اندازه که یک دایره با یک مثلث تفاوت دارد. و این دایره با شکل سینه هم قافیه‌اند.

در طبیعت یک دست بیشتر رابطه با یک دست دارد تا با یک سینه. اما این واقعیت هیچ ارتباطی با نقاشی ندارد».

در ابتدا دست چپ که خیلی رویش کار شده بود شکل یک برگ را داشت، اما پابلو حس کرد که سنگین است و تصمیم گرفت آن را سبک‌تر کند، از سوی دیگر دست راست از میان موها بیرون آمده بود و انگار که افتاده بود. پابلو آن را برانداز کرد و گفت: «یک شکلِ افتاده هرگز زیبا نیست، افزون این‌که با طبع شما هیچ هماهنگی ندارد.». یک مثلث کشید که از ساقهٔ بدن بیرون آمده بود و به دایره‌ای وصل شد که شکل کرهٔ خاکی را داشت. نیمه‌لبخندی زد تا زیاد او را جدی نگیرم و گفت: «ببینید، یک زن دنیا را در دست دارد. آسمان و زمین را در دست‌هایش گرفته.» در آن دوران متوجه می‌شدم که بخشی از تصمیمات بصری او در جهت دلیل‌های تجسمی بودند که خودِ آن‌ها نتیجهٔ دلیل‌های نمادین بودند. شاید نهان بودند اما اگر ذهنیتی را که او در آن حرکت می‌کرد می‌دانستیم، می‌شد گفت در دسترس هم هستند.

در ابتدا موها به‌صورت متقارن کشیده شده بودند. او بخشی از انبوه

موها را به سمت راست برد، چون معتقد بود که این کار زیادی متوازن است: «من به همان تعادلی نیاز دارم که می‌شود در پرواز به‌دست آورد، درست مثل شعبده‌بازی که یکی از توپ‌هایش را می‌گیرد و نه به تعادلی که آن‌جا آماده و بی‌حرکت است. من طبیعت را دوست دارم اما می‌خواهم که ابعادش آزاد و نرم باشند. وقتی بچه بودم اغلب خوابی می‌دیدم که مرا بسیار می‌ترسانید. دست‌ها و پاهایم به ناگهان بزرگ می‌شدند، بعد کوچک می‌شدند و خیلی کوچک. در اطرافم اشخاص دیگری هم بودند که این تغییر شکل در آن‌ها هم ایجاد می‌شد. عظیم‌الجثه می‌شدند و بعد کوچک می‌شدند. این خواب همیشه به‌شدت مرا ناراحت می‌کرد».

و من تازه متوجه اصلیت آن‌همه تابلو و طراحی در سال‌های ۱۹۲۰ شدم. تابلوها زنانی را نشان می‌داد با دست‌ها و پاهای عظیم و گاهی با سرهای بسیار کوچک، برهنه بودند یا شناگر یا مادر یا زنانی که دور خودشان پارچه پیچیده بودند و در صندلی‌های راحتی نشسته بودند و یا در طول تابلو با بی‌قرارگی دراز کشیده بودند یا دونده‌هایی بودند یا جران‌ها و بچه‌های عظیم‌الجثه. پابلو از خاطرات خواب‌هایش استفاده کرده بود تا بکنواختی فرم‌های کلاسیک بدن انسانی را در هم بریزد.

وقتی کارِ تک‌چهره تمام شد، پابلو به‌نظر خیلی راضی آمد. او گفت: «همهٔ ما کمابیش شبیه حیوانات هستیم، اما شما این‌طور نیستید. تمایل یک گیاه بهاری در شما وجود دارد و نمی‌دانم چگونه این فکر را بیان کنم که شما به قلمرو گیاهان تعلق دارید. نمی‌دانم چه چیزی باعث شد که شما را به این شکل معرفی کنم. عجیب است نه؟ اما این کاملاً خود شما هستید». روزهای بعد بیشتر متوجه شدم که پابلو به شکل بیضی تک‌چهره بیشتر می‌پردازد.

یک روز گفت: «وقتی فقط یک سر نقاشی کنی، در حال و هوایش آزادی، اما وقتی تمام بدن را می‌کشی اغلب اوقات سر مزاحم باقیِ کار می‌شود و اگر به آن جزئیاتی اضافه نکنی دیگر سر نیست، به یک

تخم‌مرغ می‌ماند. صاحب یک مانکن می‌شوی و نه صاحب یک تن آدمی و اگر به آن جزئیات زیادی اضافه کنی فوران نور از بین می‌رود. هم در نقاشی و هم در مجسمه‌سازی. به‌جای نور، سایه‌ای داری که ترکیب‌بندی را خراب می‌کند و مانع از این می‌شود که چشم راحت بگردد. یکی از امکانات، حفظ تمام حجمِ سر است در ابعاد طبیعی خودش و یا حتی کمی بزرگ‌تر از آن و افزودن یک حداقلِ اشارهٔ گرافیکیِ آشنا به چشم، بینی، دهان و غیره ــ برای این‌که عادت نگاه‌کردن تماشاچی معمولی را اذیت نکند. این‌کار احاله‌های لازم را به نقوش مختلف ساختاری می‌دهد. و به‌این ترتیب روشنایی را از دست نمی‌دهیم. و با افزودن یک عنصر پیش‌بینی نشده، کل ترکیب‌بندی را بالا می‌کشی. تماشاگری که به مسائل تجسمی علاقه‌مند است، دلیل آن را متوجه می‌شود. دلیل تمام این‌ها را می‌داند. و برای شخص بی‌اطلاع نقاشی زیر و زبر کننده می‌شود: چطور نقاش به خود اجازه می‌دهد که به‌جای چشم دو کله بگذارد و به‌جای بینی یک نقطه و دهان را با یک خط کوچک بکشد؟ او به خشم می‌آید، پر و بال می‌زند، غضبناک می‌شود. برای نقاشی هم این یک موفقیت قابلی نیست!».

پابلو ماه‌های متمادی روی یک رده طبیعت بی‌جان کار می‌کرد: یک جمجمه و تعدادی تره‌فرنگی روی میز، از یک نقطه‌نظر کاملاً آشکار بود. تره‌فرنگی‌ها با استخوان‌های ضربدری که به‌طور سنتی همراه جمجمه بودند تنوع پیدا کرده بودند، سر استخوان‌ها غده‌ای و به مفاصل مرتبط بودند. یک روز که پابلو داشت یکی از طبیعت بی‌جان‌هایش را می‌کشید به‌من گفت: «نقاشی هرگز نثر نیست. شعر است. بیت‌هایی است که با قافیهٔ تجسمی نوشته شده‌اند. قافیه‌های تجسمی فرم‌هایی هستند که بین خودشان طنین می‌اندازند و به فرم‌های دیگر و یا به فضایی که آن‌ها را در بر گرفته است جواب می‌دهند. گاهی اوقات هم با نمادهایشان یکی می‌شوند. اما نمادین‌بودن نباید خیلی روشن باشد. نمی‌شود همیشه

جمجمه و استخوان‌های ضربدری کشید، همچنان که نمی‌شود مدام «عشق» را با «همیشه» قافیه‌بندی کرد. پس به‌جای استخوان، تره‌فرنگی می‌گذاری و بعد می‌بینی همان چیزی را می‌گوید که شما می‌خواهید بگویید».

معتقد بودم که یک تابلوی به‌خصوصی از این رده، بسیار خوب ترکیب‌بندی شده بود. فرم‌ها و فضاها متعادل و هماهنگ بودند و به‌نظر ناممکن می‌آمد که بشود چیزی را در آن تغییر داد. جمجمه بسیار تأثیرگذار بود. اما پابلو از آن راضی نبود. او گفت: «این دقیقاً همان چیزی است که درست از آب درنیامده. آنقدر متعادل است که مرا ناراحت می‌کند. یک تعادل ثابت وجود دارد و نه یک تعادل ناپایدار. زیادی قوی است. می‌خواهم که کل کار به هم بسته باشد اما نه زیاد».

به او متذکر شدم که تمام عناصر ترکیب‌بندی در حد کمال‌اند و چون در این تابلو از نظر او مشکل تعادل وجود دارد، باید همان روشی را که برای تک‌چهرهٔ من به‌کار برده، به‌کار گیرد. باید یک جمجمه را روی یک کاغذ بُرد و آن را در محل‌های مختلف تابلو، امتحان کند. پس شکل یک جمجمه را روی کاغذ برید و در حالی‌که جمجمهٔ نقاشی‌شده را با یک دست می‌پوشانید، بریدهٔ کاغذ را در محل‌های مختلف گذاشت تا قسمت آزاردهنده را پیدا کند، آخر سر یک جای کاملاً نامنتظره را پیدا کرد که دقیقاً از نوع این بود که چیزی همین‌جوری از سر میل کنار چیز دیگری قرارگرفته باشد و در آن تعادل به نخی بند بود.

«وقتی یک نقاشی را ترکیب‌بندی می‌کنید. هم و غمتان در اطراف خطوطی که می‌کشید بنا می‌شود. سطحی هست که طرح جلویی آن مثلاً تصویر یک میز را به شما می‌دهد و طرح بعدی شما فکر حرکت فضای پشت این میز را به‌دست می‌دهد. این خطوط طنین دارند که شما را هدایت می‌کنند، چون اغلب اوقات، تصمیم شما ارادی نبوده است. اما تا یکی از این عناصر را از ترکیب‌بندی‌تان کم می‌کنید و آن را در جایی

می‌گذارید که انگار خودش به آن‌جا رفته، این فضا دو بُعد پیدا می‌کند. شما می‌توانید تأثیر نامنتظرهٔ بیشتری از آن برگیرید تا این‌که اگر آن را در همان جای اول می‌گذاشتید بماند».

او جمجمهٔ اول را به آرامی پاک کرد، کاغذ بریده شده را روی آن سنجاق کرد و اطراف آن را کشید. و بعد جمجمه را در جای تازه‌اش از نو کشید. وقتی کارش تمام شد، متوجه شد که هنوز می‌شد قسمتی از جمجمهٔ اول را زیر سطح رنگ‌شده دید. آن‌را با دقت نگاه کرد و بعد یک تکه پنیر را روی همان قسمت جمجمه به‌تندی کشید و خاطرنشان کرد که «پنیر به دو درد می‌خورد. قسمت خالی محل ناپدید شدن جمجمهٔ اول را پر می‌کند اما چون همان شکل جمجمهٔ اول را دارد که حالا جمجمهٔ تازه روی آن کشیده شده، قافیه‌ای تجسمی به‌وجود می‌آید مابین پنیر و جمجمه. حالا می‌بینید».

او سوراخ‌هایی به پنیر اضافه کرد. کاملاً شکل پنیر گرویر[1] شده بود. «حالا می‌بینید که سوراخ‌های پنیر چقدر با کاسهٔ چشم هماهنگی دارند؟» قلم‌مویش را کنار گذاشت، نقاشی تمام شده بود و پابلو خوشحال بود. با حل مشکل تعادل همزمان مشکل دیگری را به‌وجود آورده بود. با این روش که به تابلو عنصری اضافی را وارد کرده بود و این اتفاق آنچنان سریع بود که تقریباً حال و هوای معجزه را داشت، در طی ماه‌های بعد پابلو روی تک‌چهره‌های دیگری از من کار کرد. به‌نظر می‌رسید که دارد با توجه شکل دیگری از سر را اجرا می‌کند که بر نمادی متفاوت بنا شده باشد، اما همیشه به همان بیضی ماه‌شکل برمی‌گشت و به همان شکل‌های گیاهی. و این موضوع اوقات او را تلخ کرده بود.

او گفت: «هیچ‌کاری نمی‌توانم بکنم. نقاش انتخاب نمی‌کند. فرم‌هایی هستند که بر او مسلط می‌شوند. و گاهی این فرم‌ها از میراثی به‌وجود می‌آیند که از زندگی حیوانی خیلی بالاتر است». این بسیار اسرارآمیز و

1. Gruyère

به‌شدت آزاردهنده است». پافشاری بیضی ماه‌شکل او را بسیار ناراحت کرده بود. «پیش از این هرگز در مورد مناطق ستاره‌شناسی فکر نکرده بودم، در این لحظه این ساختارهای کیهانی با پافشاری خودشان را به‌من تحمیل می‌کنند و من هیچ کنترلی روی آن‌ها ندارم. یک هنرمند آن‌طور که دیگران فکر می‌کنند آن‌قدرها هم آزاد نیست. در مورد تک‌چهره‌هایی هم که از دورامار کشیدم همین‌طور بود. برای من او زنی بود که گریه می‌کرد. سالیان سال او را زجر کشیده کشیدم نه به‌دلیل دیگرآزاری و یا خوش‌آمدن. من فقط دنباله‌رو تصویری بودم که بر من مسلط شده بود. این واقعیت عمیق دورا بود. ببینید، یک نقاش محدودیت‌هایی دارد و همیشه هم محدودیت‌هایش آن‌هایی نیستند که دیگران فکر می‌کنند».

در مورد تک‌چهره‌های من پابلو تا دو سال بعد نتوانست از این محدودیت‌ها بگذرد. شاید برای او واقعی‌تر شده بودم. دیگر نمی‌توانست در مورد من فکر کند که از قلمرویی دیگر آمده‌ام و تک‌چهره‌ها خود این حالت را بیان می‌کردند. در آن دوره لیتوگرافی‌های بسیاری اجرا کرد. یک روز صبح مورلو با نسخه‌ای از یک چهره که پابلو تازه کار کرده بود، به کارگاه آمد. تابلویی ناتمام بر سه‌پایه بود که باز تک‌چهرهٔ من بود با طرحی بسیار هماهنگ که در آن ابعاد سر برای پابلو مشکلاتی به‌وجود آورده بود. سر را کوچک کرد، بزرگ کرد، جابه‌جا کرد، پوشیده از رنگ کرد، اما راضی نشد. اگر کوچک می‌شد، آن را بسیار نزدیک به ابعاد دست‌ها می‌دید، اگر بزرگ‌تر می‌شد، نزدیک به اندازهٔ پاها می‌شد. تابلو را در گوشه‌ای گذاشت. چون هیچ چاره‌ای برایش پیدا نکرد. آن‌روز صبح او نسخه‌ای را که مورلو برایش آورده بود برداشت و با سنجاق به تابلو زد، جوری که انگار روی تابلو باشد، بالای لیتوگرافی درست روی لبهٔ بالای تابلو قرار داشت. به‌راستی چیز «ناممکن» بود، چون تابلو کاملاً بدون مرکز شده بود. واردکردن یک عنصر بیرونی در ترکیب‌بندی تابلو، انگار پنجره‌ای در آن گشوده بود و ساختاری شده بود

با طرحی متفاوت. تابلو رنگ‌های زنده داشت و رنگ لیتو سیاه و سفید بود. تناقض آن‌چنان غافلگیرکننده بود (چه رنگ‌ها و چه فرم‌ها و طرح‌ها) که پابلو از آن راضی شد. لیتو را از روی آن برداشت و شروع کرد به نقاشی‌کردن، یعنی در همان محل که آن را با سنجاق وصل کرده بود و با همان ترکیب‌بندی ــ سر من ــ و سر در لیتوگرافی. آن‌چنان این روش را جالب یافت که چهارپنج تابلوی دیگری را با همین مضمون ساخت. اما آن‌ها براساس لیتوگرافی‌های واقعی اجرا نشدند.

گاهی اوقات صبح پابلو تابلویی را شروع می‌کرد و هنگام شب می‌گفت: «اوه! فکر می‌کنم که تمام شده، هرچه می‌خواستم از لحاظ تجسمی بگویم در آن هست. اما خیلی زود تمام شد. اگر همین‌طوری رهایش کنم این ظاهر موفق مرا راضی نمی‌کند. اما حالا حسابی بریده‌ام و بیشتر از این نمی‌توانم فکرم را جلوتر ببرم. یک نقاشی باید آرام آرام برسد. گاهی اوقات موفق نمی‌شوم آن آخرین ضربهٔ واکنشی را که لازم دارد بزنم. فکرم خیلی سریع است و دست‌هایم خیلی زود از افکارم فرمان می‌برند و این‌چنین، در یک روز کاری می‌توانم این ارضای خاطر را پیدا کنم که تمام کارهایی را که می‌خواسته‌ام اجرا کرده‌ام و تمام این‌ها پیش از این است که به خودم دردسر بدهم و یا از سر ناچاری فکری را که به دنبالش بوده‌ام رها کنم و بعد چون فردا فکر دیگری به سرم می‌زند چیزها را همان‌طور که هستند رها می‌کنم. مثل برنامه‌ای که خیلی زود رهایش بکنم تا بعداً به آن بپردازم و هرگز موقعیتش را پیدا نمی‌کنم. گاهی شش‌ماه طول می‌کشد که در فکری تعمق کنم و اجرای درست آن را حساب کنم». از او پرسیدم چرا در را به‌روی اشخاص مزاحم نمی‌بندد. «نه، نمی‌توانم. چیزی را که در نقاشی خلق می‌کنم از زندگی داخلی‌ام به‌وجود می‌آید و

در همان حال احتیاج به رابطه و تبادل نظر با دیگران دارم. اشخاص می‌آیند و من می‌دانم که این‌جا هستند. اگر به سابارتس بگویم که آزاد نیستم و اگر نگذارم که وارد شوند، آن‌وقت همیشه این فکر در سرم خواهد بود که شاید چیزهایی هستند که من باید می‌دانستم، پس دیگر نمی‌توانم بر کارم تمرکز داشته باشم. براک بخت این را دارد که در انزوای خودش منزوی بماند. اما من به دیگران احتیاج دارم. نه فقط برای چیزهایی که می‌توانند به من بدهند، بلکه به‌دلیل این کنجکاوی وحشتناکی که باید ارضایش کنم. من مثل کسانی که زندگی‌نامه‌شان را می‌نویسند، نقاشی می‌کنم. تابلوهای من، تمام شده یا تمام نشده، اوراق خاطرات من‌اند. و هرچه که باشند ارزشمند هستند.

آینده، خود اوراقی را که ترجیح می‌دهد انتخاب می‌کند و انتخاب با من نیست. حس می‌کنم که زمان هرچه سریع‌تر می‌گذرد. من مثل رودخانه‌ای هستم که به رفتن ادامه می‌دهد و با خود درخت‌های از ریشه کنده شده از جریان، سگ‌های مرده و اجناس خراب شده و بخارهای ساطع از آن‌ها را با خود می‌برم. آن‌ها را با خود می‌برم و به جریانم ادامه می‌دهم. برایم جنبش نقاشی مهم است و کوشش دراماتیک هر فکر و خیال آن. حتی اگر این کوشش به انتهایی هم نرسد.

در مورد برخی از تابلوهای خودم می‌توانم بگویم که این کوشش به‌راستی به کمال رسیده و تمام توانش را به‌دست آورده است. چون موفق شده‌ام که تصویر را با تمام دوامش به ثبت برسانم.

وقتم کم است و بسیار حرف برای گفتن دارم. ببینید، به جایی رسیده‌ام که تحرک تفکرم از خود تفکر برایم جالب‌تر است.

به او یادآور شدم که: آیا بهتر نیست کم‌تر نقاشی کند؟ چون بدین ترتیب کمبود وقت برای تفکر و پیداکردن تمرکز، کم‌تر او را اذیت خواهد کرد. او سرش را پایین انداخت و گفت: «باید نقاش بود و نه هرگز کارشناس نقاشی. غیرحرفه‌ای‌ها هیچ‌وقت پیشنهادات خوبی به نقاش‌ها

نمی‌کنند. برای همین است که دیگر خودم را قضاوت نمی‌کنم. البته وقتی نقاشی می‌کنیم باید در عین‌حال هم الهام شخصی خود را به‌کار گیریم و هم نتیجه‌ای را که با آگاهی کامل می‌شود از آن برکشید. اما مابین عمل به‌کارگیری یک تفکر آگاه و بالنسبه منطقی با داشتن یک تفکر معقول، یک دنیا فاصله است. پس هیچ دلیلی نمی‌بینم که خودم را قضاوت کنم. من این‌کار را به دیگران و به زمان وامی‌گذارم. چیزی که برایم مهم است، بودن است و ثبتِ ردِ قدم‌هایم. می‌گذارم که دیگران خود قضاوت‌هایشان را در جهت گام‌های خودشان، انجام دهند. و می‌نشینم به تماشای این‌که آیا در جهت تکامل عمومی من می‌آیند یا نه. گاهی اوقات فکر می‌کنم بی‌خود تکه کاغذی را نگاه‌داشته‌ام که روی آن طرحی کشیده‌ام که دوست ندارم و باز روی آن کار می‌کنم به‌جای این‌که طرح دیگری بکشم که به تفکر من نزدیک‌تر باشد.».

«مسئله تقدیرگرایی هم هست. مدت‌های مدیدی است که با سرنوشت پیمانی بسته‌ام: من خود سرنوشت خود شده‌ام. ــ سرنوشتی در حرکت ــ نمی‌توانم این فکر سزان را بپذیرم که می‌خواهد از روی طبیعت از نو مثل پوسن بکشد. برای این نوع کارکردن باید شاخه‌های درختی را در طبیعت انتخاب کنم که بتواند وارد تابلویی از پوسن شود. یعنی به همان نوعی که خود پوسن این کار را می‌کرد.

اما من چیزی را انتخاب نمی‌کنم. همانی را که هست می‌گیرم. درختان من از ساختاری که برگزیده‌ام ساخته نشده‌اند. بلکه از فرم‌هایی هستند که تقدیرِ عملِ من به‌من تحمیل کرده است. سزان می‌خواسته بگوید که با نگاه‌کردن به طبیعت نمی‌پذیرد که حس یک شیئی بیرونی را بیازماید مگر این‌که آن حس به یک نیاز ازلی با درونِ خودِ شما ربط پیدا کند. وقتی من درختی را می‌کشم، آن را انتخاب نمی‌کنم. حتی هیچ درختی را هم نگاه نمی‌کنم. حتماً مشکل من خود را در این سطح نشان نمی‌دهد. من پایه و اساس زیباشناسانهٔ از پیش برقرار شده‌ای ندارم که بتواند در انتخابم

به‌درد بخورد. حتی درخت از پیش آماده‌ای هم ندارم. به هر جهت حس بصری وجود ندارد، چون هرگز از روی طبیعت کار نمی‌کنم. درخت من درختی است که وجود ندارد و من تحرک روحی و جسمی خود را در حرکتم به‌سوی شاخه‌های درخت به‌کار می‌گیرم. درواقع این‌کار اصلاً یک رفتار زیباشناسانه نیست».

در ژوئن ۱۹۴۶، دورامار در گالری پیرلوب[1] نمایشگاه داشت. از همان طبیعت بی‌جان‌هایی کشیده بود که پیش از این در نمایشگاه گالری ژن بوشه، حدود یک‌سال پیش داشت، و چند صحنه هم از کنارهٔ رود بود که از روی پل پن‌نف کشیده بود. فضا در چنان شفافیتی ترسیم شده بود که عمقی عمیق را القا می‌کرد و بیانگر روانی قلم او بود. مضمون و تکنیک دورامار جالب بودند. بعدها پابلو به من گفت که روزی به دیدن دورا رفته بوده و جریان کار او را به‌دقت تماشا کرده است. و در آن‌جا متوجه تأثیر گفت وگوهایی شده است که دورا با بالتوس[2] داشته است. «به‌راستی نمی‌شود در جهتی نقاشی کنی و بعد برگردی و میان‌بر بزنی در جهتی که دیگر به گذشته تعلق دارد. بالتوس از کوربه[3] شروع کرد و جلوتر از آن هم نرفت. از نظر دورامار این یک اشتباه است. شانه‌هایش را بالا انداخت و گفت به‌هرحال این نظر دورامار است و به‌من ربطی ندارد.».

پابلو به من قول داده بود که تابستان به جنوب خواهیم رفت. فکر می‌کردم به کوت دازور می‌رویم. اما یک روز به کارگاه آمد و به‌من خبر داد که: «به تعطیلات می‌رویم. اول به منربس[4] نزد دورامار می‌رویم». به‌نظرم عجیب آمد. از نظر من نباید خیلی خوشایند می‌بود. و برای دورا هم باید ناخوشایند باشد. به او گفتم. جوابم را با همان نظر بسیار راحتش داد: «من

1. Pierre Loeb 2. Balthus 3. Courbet 4. Ménerbes

خودم این خانه را به او داده‌ام. نمی‌دانم چرا نباید از آن استفاده کنم». به او گفتم حتماً دورا بسیار خوشحال می‌شود که خانه را در اختیار او بگذارد، اما اگر من همراهش بروم، او این کار را طبیعی نخواهد دانست. برگشت و گفت: «از او خواستم خانه را در اختیارم بگذارد و حالا خانه را دارم، حالا هم از شما می‌خواهم که همراهم بیایید». یکه خوردم اما در آن لحظه واکنش نشان ندادم. همه‌چیز را برای خوشایند او رها کرده بودم و حالا این هم امتیازی دیگر بود.

مترپس، نزدیک گورد[1] در ناحیهٔ وکلوز[2] است که دهکده‌ای با استحکام است و مسلط به درهٔ کاوایون[3] است که منظرهٔ بسیار زیبایی دارد. خانه در خود دهکده بنا شده بود. خانه‌ای بزرگ که از قسمتی از یک صخره درست شده بود. سه طبقه در قسمت جلو داشت و یک طبقه هم در سمت عقب. طبقهٔ همکف که به کوچه باز می‌شد، یک هال مرتفع و تاریک بود که قاعدتاً باید آب‌انبار بوده باشد چون تنها محل خانه بود که دارای آب جاری بود. در بالای آن اتاق بزرگی بود به سبک درباری. فکر می‌کنم خانه متعلق به یکی از ژنرال‌های ناپلئون بود. صبح پرسه زدیم و طرف‌های ظهر به رستورانی در مرکز ده رفتیم. ساکنین آن سنگ‌تراش‌هایی بودند که در همان طرف‌ها کار می‌کردند. هر روز یکی از کارگرها تعریف می‌کرد که چطوری یکی از آن‌ها را عقرب نیش زده است. اوایل به حرف‌هایشان توجهی نمی‌کردم. اما خیلی زود متوجه شدم که با وجود غلو جنوبی‌ها، حرف‌هایش قصه نبودند. یکی دوتا عقرب در باغ و چندتایی هم روی دیوار بیرون باغ، روی پله‌های مجلل خانه و در داخل خانه دیده بودم. و بالأخره یکی را هم در اتاقمان دیدم. روزها همه‌چیز خوب بود اما تا شب می‌شد، عقرب‌ها به‌صورت دسته‌جمعی بیرون می‌زدند. از سمت خانه می‌شد دهکدهٔ گورد را دید که آن‌سوی دره و روی بلندی بود. و در شامگاه از این دره می‌شد ناموزون‌ترین کنسرت‌ها را

---

1. Gordes 2. Vaucluse 3. Cavaillon

شنید. این منطقه غروب آفتاب فوق‌العاده‌ای دارد. صدای شیپوری که شب‌ها از هر مزرعه می‌آمد، ما را از این منظره و از این صلح جدا می‌کرد. پابلو بسیار شادمان می‌شد. صدای شیپور یکی از لذت‌های او بود در خانهٔ گران ـ اگوستز یک شیپور قدیمی ارتشی را هنوز حفظ کرده بود که مزین به یک بند. آبی و سفید و قرمز بود و هیچ روزی را بدون سه چهار صدای تا حد ممکن بلند آن شیپور به پایان نمی‌برد. در پاریس از رعایت قانون اکید معذب بود به‌خصوص به هنگام دوران اشغال، اما تا آزادی اعلام شد، سو شادمانی عمومی خیلی بی‌پروایانه شده بود ـ رسید به این‌که تا سی‌بار در شیپور بدمد. به‌طور حتم این یکی از رضایت خاطرهای مهم او بود. اگر به هر دلیل نمی‌توانست این سی نت‌اش را بنوازد، خیلی ناراحت می‌شد. در منربس او از این سهم روزانه‌اش محروم بود و در ابتدا این کنسرت به مثابه اعتباری برای او به‌حساب می‌آمد. اما در درازمدت خود را ناشاد حس می‌کرد، چون شیپور خودش را می‌خواست که در پاریس بود.

در چهاردهم ژوئیه، شاهد ثمرهٔ تمرینات او بودیم.

بزرگ و نیرومند و تمام رنگین، یکی با فانوس، یکی با شیپوری که با تمام قوا در آن می‌دمید و هریک ناساز با همسایه‌اش. این‌ها بداهه‌نوازان منربس و دره بودند که مشعل به‌دست رژه می‌رفتند. حدود دو ساعت طول می‌کشید. هرگز پابلو را این‌قدر هیجان‌زده ندیده بودم. اغلبشان با بالاتنه‌های برهنه در این شیپور مقدس می‌دمیدند و مشعل‌هایشان را تکان می‌دادند. دنیای مردانه‌ای بود که عملاً زن‌ها را در آن راهی نبود. چیز عجیبی که در مورد چهارده ژوئیه بود، این بود که مهمانی رقصی وجود نداشت. و این برای پابلو خودِ بهشت بود. او نه‌تنها از رقصیدن متنفر بود بلکه معتقد بود که خجالت‌آورترین و گناه‌آلوده‌ترین نوع وقت‌گذرانی است. برای مردی که هیچ چیزی را منع نمی‌کرد خیلی عجیب بود که نسبت به رقصیدن چنین واکنش قشری‌گونه‌ای داشته باشد. خوابیدن با یک زن حالا هر زنی که می‌خواست باشد، عیبی نداشت اما رقصیدن با

یک زن عملی بسیار غیراخلاقی بود: نماد کامل اخلاق بد بود و واضح بود که در منربس هیچ‌کس بد اخلاق نبود، چون هیچ‌کس نمی‌رقصید، آن‌ها فقط سرگرمی‌های مردانه داشتند.

هر سر و صدایی که می‌شد از آدمیزاد در بیاید، آن‌ها درمی‌آوردند. فردا صبح، پابلو یک نقاشی گواش بزرگ کشید که این آدم‌ها را نشان می‌داد که با پرچم‌های سه‌رنگ بالای سرشان و با مشعل و شیپور، شبانه رژه می‌رفتند.

هرشب پیاده‌روی می‌کردیم و هرشب شاهد نمایشی بودیم که تا روز آخر ماندنمان در منربس، پابلو را خوش آمده بود. شب‌ها تعداد فراوانی جغد برای شکار خرگوش بیرون می‌آمدند و به همین دلیل اهالی دهکده درِ لانه‌های خرگوش‌هایشان را می‌بستند. اما گربه‌های بسیاری رفت و آمد داشتند و به‌همان اندازه نحیف و نزار که نیاکان‌شان در هیئت مجسمه‌های مصری. اگر حرفی در مورد لاغری گربه‌ها می‌گفتیم، روستاییان خوردن مارمولک و ملخ را دلیل آن می‌دانستند و می‌گفتند این حیوانات در شکم گربه‌ها حرکت می‌کنند و باعث لاغری آن‌ها می‌شوند. واقعیت این بود که هیچ‌کس به آن‌ها غذا نمی‌داد و گربه‌ها شب‌ها راه می‌افتادند به‌دنبال مارمولک‌ها و جغدها هم به‌دنبال گربه‌ها.

بعد از این‌که در کافهٔ اونیون[1] شام خوردیم به‌طرف بیستروی دیگری می‌رفتیم که مردها برای نوشخواری می‌رفتند. قهوه‌مان را می‌خوردیم و باید حدود پانصد متر می‌رفتیم تا به خانه می‌رسیدیم. و همیشه هم در راهمان به دو سه جنگ مابین جغدها و گربه‌ها برمی‌خوردیم. ستارگان درخشان بودند و آسمان صاف بود. تاریکی دارای نوعی شفافیت بود. ناگهان جغدی از تاریکی بیرون پرید. زیر بال‌هایش به رنگ خاکستری شیری‌رنگ بود و سینه‌اش سفید بود و پرید روی گربه‌ای که در مقابل ما روی چمن‌ها این‌طرف و آن‌طرف می‌رفت. گاهی اوقات

1. Union

موفق می‌شدند که گربه را با چنگال‌هایشان بگیرند و بالا ببرند. اما اگر گربه بزرگ بود بهتر می‌توانست دفاع کند و جنگ بیشتر طول می‌کشید. گاهی اوقات هم جنگ زیر نور چراغ‌های خیابان انجام می‌گرفت. و پابلوی مجذوب تا آخر کار همان‌جا می‌ماند. پنج، شش طرح از این جنگ‌ها کشیده است.

نزدیک منربس دماغه‌ای صخره‌ای بود که از راه باریکی به آن می‌رسیدیم. دهکده‌ای نبود فقط چند کلبهٔ کوچک بود که تابستان‌ها چوپان‌ها در آن زندگی می‌کردند.

فقط همان یک‌بار دیدم که پابلو جلب طبیعت شده است. در بازگشت از یکی از این پیاده‌روی‌ها او تکه‌ای از یک دنده به درازی ده‌سانتی‌متر را برداشت که بر اثر مرور زمان صیقل پیدا کرده بود. آن را نشانم داد و گفت: «این‌هم دندهٔ آدم، حالا برایتان روی آن یک حوا می‌کشم». با چاقویش روی آن را کنده‌کاری کرد و وقتی تمام شد ظاهر حوا بیشتر شبیه فون بود با دو شاخک که مثل ابوالهول نشسته بود و پاهای شاخ‌دار داشت. در این میان عقرب‌ها در حال فتح زمین بودند. شبی به دیوار خانه تکیه داده بودم، پابلو فریاد زد: «مواظب باشید!» من برگشتم. سه عقرب بالای سرم بودند. پابلو گفت: «این همان تاجی است که برازندهٔ شما است، چون علامت ستاره‌شناسی من است».

فکر ماندن در منربس هر روز بیش از بیشتر مرا ناراحت می‌کرد. امیدوار بودم پیش از این‌که من بخواهم، پابلو بخواهد که از آن‌جا برویم. وگرنه او با پیروزمندی می‌گفت: «آه، چقدر نسبت به رده‌بندی خوشی و درد حساس هستید». به نوعی مسابقه‌ای فیلسوفانه مابین ما جریان داشت. من انتخاب دیگری نداشتم مگر این‌که نقش یک مقاوم کامل را بازی کنم.

مقاومت من سه هفته طول کشید. آن‌طور که به‌نظر می‌رسید پابلو در نظر داشت تمام تابستان را آن‌جا بماند. به‌طور جدی شروع کرده بودم به

این‌که نسبت به تصمیمم تردید کنم. نباید همراهش می‌آمدم. درواقع مطمئن نبودم که این نوع تازهٔ زندگی را اصلاً می‌خواهم این‌جا یا هرجای دیگری ادامه بدهم یا نه. دلیلش عقرب‌ها نبودند. عناصر دیگری بودند که بیشتر نگرانم می‌کردند: وقتی پابلو با دورا به‌هم زد، با خود گفتم دیگر رابطه‌ای جدی در زندگیش وجود ندارد. او با زن رقاصهٔ روسی ازدواج کرده بود. الگا خولکوا و از او صاحب یک پسر بود. پل که همه او را پائولو صدا می‌زدند و حدوداً هم‌سن من بود. پابلو و الگا از سال ۱۹۳۵ از همدیگر جدا شده بودند. رابطهٔ دیگری را هم با ماری‌ترز والتر[1] می‌دانستم که پیش از جدایی از الگا به‌وجود آمده بود. و یک دختر هم از او داشت. مایا[2]. اما پابلو هرگز با او زندگی نکرده بود و بعد دورامار جای او را گرفت. حالا این یکی هم از زندگی او خارج شده است و فکر می‌کنم همین اتفاق هم برای ماری ترز افتاده بود. این را می‌دانستم که پابلو گاهی به دیدن او و دخترش می‌رفت. وقتی در کوچهٔ گران‌اگوستن زندگی می‌کردم متوجه می‌شدم که پابلو هر پنج‌شنبه و هر یک‌شنبه، برای تمام روز غایب می‌شد. از او علت را پرسیدم و او گفت که عادت دارد پنج‌شنبه‌ها و یک‌شنبه‌ها نزد ماری ترز برود. چون این دو روز مایا درس نداشت. به محض رسیدن به منربس، پابلو هر روز از ماری ترز نامه دریافت می‌کرد. آن‌ها را برایم می‌خواند و همراه با خواندن آن تفسیر هم می‌کرد که همیشه پر از تحسین بود. قسمت‌های شاعرانه‌تر را می‌خواند و از سر رضا آهی می‌کشید که: «بله، هرگز نمی‌توانم تصور کنم که شما چنین نامه‌ای برایم بنویسید، به قدر کافی دوستم ندارید. این زن واقعاً مرا دوست دارد». به او خاطرنشان کردم که هرکس احساساتش را به روش خودش بیان می‌کند: «البته شما به قدر کافی تجربه ندارید که این حرف را درک کنید. هنوز دختربچه هستید». بخش دیگری از نامه را که بسیار سوزان بود خواند تا به من نشان دهد که ماری ترز چقدر زنانگی دارد. به

1. Marie Therese Walter 2. Maya

او گفتم «خیلی زیبا است» در حالی‌که لبانم را گاز می‌گرفتم تا از خشمم بکاهم.

کارگاه‌های کوچهٔ گران ـ آگوستن برای من مکان‌هایی مقدس بودند. وقتی با پابلو بودم همه‌چیز به‌نظر واضح و راست می‌آمد. اما این جدایی شدید با گذشته‌ام و به ناگهان نقل به مکانی این‌چنین متفاوت، بیش از تاب و توانم بود. مابین خانهٔ دورا و نامه‌های ماری ترز احساس ناراحتی بسیاری می‌کردم. و تصمیم گرفتم تمام این‌ها را رها کنم. به دوردست دقیق می‌شدم تا هدفی را برای خود کشف کنم. به یادم آمد که دوست نقاشی از تونس برایم نامه فرستاده بود و به من شغل معلم نقاشی را پیشنهاد کرده بود.

یک روز پابلو با ماشین به گردش رفته بود. فکر کردم وقتش رسیده که کاری بکنم. پول نداشتم، پس تا جادهٔ اصلی پیاده رفتم و تصمیم گرفتم که تا مارسی با اتو استاپ بروم. در آن‌جا دوستانی داشتم که می‌شد از آن‌ها پول لازم را قرض کنم و به افریقای شمالی بروم. بدبختانه ماشین خیلی کم رد می‌شد و خیلی راه نرفته بودم که مارسل جلوی پایم ایستاد. پابلو خشمگین از ماشین پیاده شد. از من پرسید آن‌جا چه می‌کنم. من‌هم قضیه را به او گفتم.

ـ مگر دیوانه شده‌اید. آخر چرا می‌خواهید مرا ترک کنید؟

به او گفتم که خود را در آن خانه راحت حس نمی‌کنم و افزون این‌که زندگی با او هرگز نمی‌تواند چیزی طبیعی و عادی باشد. جلویم ایستاده بود و پرسید: «دقیقاً چه می‌خواهید؟» دست‌هایش را به کمر زده بود و مارسل هم از پشت‌سر او نگاهم می‌کرد و به‌وضوح معلوم بود که ماجرا برایش جالب است. به پابلو گفتم دیگر نمی‌خواهم بمانم و اگر تحمل رابطه‌ای را کرده‌ام که مرا از زندگی گذشته‌ام جدا کرده، برای این نبوده که حالا باز خودم را در تنگنا حس کنم. به قدر کافی وقت دادن با زندگی جدید برایم مشکل بوده و دیگر نمی‌خواهم این حس را داشته باشم که به

موجودی وابسته هستم که محکم و ثابت به زندگی گذشته‌اش چسبیده است. به‌نظر نمی‌رسید که پابلو حرف‌هایم را باور کرده باشد. «حالا بعد از تمام چیزهایی که رها کردید تا بیایید با من زندگی کنید، می‌گویید به خاطر چیز به این کوچکی می‌خواهید مرا رها کنید؟ اگر با وجود تمام تردیدها و دودلی‌هایتان، تصمیم به آمدن گرفته‌اید. به‌نظر می‌رسد به این دلیل بوده که دوستم دارید. باید بدانید که از خیلی وقت پیش من شما را دوست دارم. شاید تا به همدیگر عادت کنیم، مشکل داشته باشیم. اما حالا که باهم هستیم به خودمان بستگی دارد که زندگیمان را بسازیم. بخت خود را به این سادگی پایمال نکنیم.».

این طرز حرف‌زدن آن‌چنان با رفتار پابلو در متربس متفاوت بود که تکان خوردم. بازویم را گرفت و مرا به داخل ماشین هل داد. مارسل ماشین را به راه انداخت، دور زد و به‌طرف متربس رفت. پابلو دستم را گرفته بود و دست دیگرش را دور شانه‌هایم انداخته بود. بعد از لحظه‌ای به‌آرامی مرا بوسید. فوری به حرف نیامد، اما وقتی حرف زد، دیدم صدایش گرفته است: «به عقلتان گوش نکنید، وگرنه عمیق‌ترین چیزهای زندگی را به‌دلیل عقل‌گرایی از دست خواهید داد. شما به یک بچه نیاز دارید، این شما را به طبیعت بازمی‌گرداند و شما را با باقی دنیا در یک سطح نگاه می‌دارد.».

به او گفتم هیچ چیز این‌قدر آسان نیست، داشتن یک بچه در سن من فقط به انتخاب خودم مربوط می‌شود و اصلاً حس نمی‌کردم که بچه بتواند تأثیری روی وضعیتی که در آن‌لحظه داشتم بگذارد. بچه‌ها اهمیت دارند اما از جهتی دیگر: وقتی عاقل‌تر می‌شویم تأسف می‌خوریم که چرا بچه‌دار نشده‌ایم چون حس می‌کنیم که باید از خودمان به‌در آییم و با توجه‌کردن به مشکلات دیگران ناراحتی‌های خودمان را تسکین دهیم. به‌هرحال نوع دیگری از خلاقیت هم وجود دارد. و آن این است که مصمم هستم نقاش شوم و تصمیم گرفته‌ام با او زندگی کنم و کمک کنم که از بار

تنهایی او بکاهم. و مشخص است که قصد دارم کاری در زندگیم انجام دهم. می‌خواهم از خود به‌در آیم. تمام اقدامات او بر من مسلط‌اند، اما تا به‌حال فکر داشتن بچه به ذهنم نرسیده بود. مثل این می‌ماند که از من بخواهد عوض‌کردن تخت کفش‌ها را یاد بگیرم. به او می‌گویم که این کار را باید یاد گرفت اما در درجهٔ اول اهمیت قرار ندارد و همین فکر را هم در مورد بچه دارم.

پابلو آهی کشید: «کلمات! کلمات! کلمات. شما در یک پس‌زمینهٔ روشنفکرانه بزرگ شده‌اید اما بگویم که در مورد باقی قضایا تجربه ندارید. تا وقتی که بچه‌دار نشده‌اید نمی‌توانید بفهمید که زن‌بودن چه معنایی دارد.

به او گفتم که نسبت به تجربه‌هایی که تا به‌حال از سر گذرانده‌ام تا خود را یک زن کامل نشان دهم راضی نیستم. و او بر این اعتراض تأکید کرد که: «من تمام این‌ها را بهتر از شما می‌دانم. به شما قول می‌دهم که کاملاً تغییر پیدا می‌کنید. خواهش می‌کنم حرف مرا گوش کنید و از این راه چاره احتراز نکنید». نمی‌توانستم مثل پابلو شور و شوق داشته باشم. اما شاید هم حق با او بود. حالا که سفرهٔ دلش را باز کرده بود من هم می‌توانستم همان کار را بکنم. قضیهٔ ماری ترز را با تمام بار منفی‌اش از ذهنم دور کردم و از او فرمان بردم. زودتر از آن که فکر می‌کردم از منربس رفتم. ماری کوتولی[1] به دیدنمان آمد و ما را به خانهٔ خودش دعوت کرد. پابلو هم رد نکرد پیشنهاد کردم سه‌روز آن‌جا بمانیم و بعد برگردیم. اما تصمیم گرفته بودم که دیگر هرگز به منربس برنگردم. به کاپ دانتیب[2] رفتیم و چندروزی نزد کوتولی‌ها ماندیم. به هنگام اقامتمان از آقای فور[3] در خانهٔ کوچکش در گلف ژوان دیدن کردیم. به پابلو گفتم که دریا را به روستا ترجیح می‌دهم و می‌خواهم شنا کنم. فکرم قابل پذیرفتن بود. دو طبقهٔ بالای خانهٔ آقای فور را اجاره کرد و مارسل را فرستاد تا هرچه در

1. Marie Cuttoli 2. Cap-d'Antibes 3. Fort

خانهٔ منربس داشتیم بیاورد. چند هفته بعد متوجه شدم که منتظر بچه هستم.

در ماه اوت ۱۹۴۶ گلف ژوان خلوت بود و از خیل عظیم توریست‌ها و چترهای آفتابی خبری نبود. وقتی من و پابلو به ساحل می‌رفتیم، تقریباً تنها بودیم.

خانه کوچک بود. فقط دو طبقه را در اختیار داشتیم و جای کمی برای کارکردن بود. پابلو شروع کرده بود به کم‌حوصله شدن. خوشبختانه اهالی خود مدیترانه آن‌قدر بودند که عصرها بیایند زیر آفتاب روی ماسه‌ها خودشان را ول کنند. در حال گپ‌زدن با آن‌ها بودم که سیما[1] عکاس و مجسمه‌ساز از محلی برایمان گفت که پابلو می‌توانست در آن‌جا کار کند: قصر گریمالدی[2]. که روی خاکریزهای آنتیب قرار داشت و از سال ۱۹۲۸ به موزه تبدیل شده بود. موزه‌دار، آقای دور دولا سوشر[3] بود که استاد زبان لاتین و یونانی در دبیرستان کارنو[4] در کان بود. او توانسته بود اسناد دوران «صد روز» ناپلئون را در آن‌جا گیر بیاورد، همچنین چند سفال و لوح‌هایی سنگی از دوران روم.

این حرف برای پابلو جالب بود و گفت: «بسیار خوب موزه‌دار را اگر می‌توانید یک روز صبح به این‌جا بیاورید و اگر قبول کند که در آن‌جا کار کنم بسیار خوشحال می‌شوم. چون کارگاهی ندارم.» بعد از رفتن سیما پابلو خوشحالی‌اش را بروز داد: بیست‌سال پیش داشتم این قصر را می‌خریدم. قصر متعلق به ارتش بود و برای مدتی طولانی خالی بود. آن را برای فروش گذاشته بودند، داشتم آن را به هشتادهزار فرانک می‌خریدم که شهرداری آنتیب به آن علاقه‌مند شد و ارتش ترجیح داد که آن را به شهرداری بفروشد تا به یک فرد». بلافاصله بعد از ملاقات با سیما، ژول سزار روموالد دور دولا موشر یک روز صبح به ساحل آمد تا بگوید که بسیار خوشحال می‌شود اگر پابلو در موزهٔ آنتیب کار کند. و گفت که یکی

---

1. Sima 2. Grimaldi 3. Dor de la Souchere 4. Carnot

از اتاق‌های بالا را در اختیار او می‌گذارد. ما فردا به آن‌جا رفتیم. پابلو از موزه‌دار تشکر کرد و افزود: «من فقط در این‌جا برای خودم نقاشی نخواهم کرد. طبقهٔ اول را هم تزیین خواهم کرد». دور دولا سوشر بسیار خوشحال شد.

بعد از این‌که از موزه دیدن کردیم به کلیسای کوچکی رسیدیم که در میدانی کوچک و کمی به سمت پایین واقع بود. پابلو مرا به‌سوی در هل داد. از او دلیل این کار را پرسیدم، گفت: خواهید دید. به دور رواق گشتیم و وقتی نزدیک ظرف آب متبرک رسیدیم مرا به گوشهٔ تاریکی کشاند و گفت: حالا باید قسم بخوری که برای همیشه دوستم بداری.

کمی یکه خورده بودم.

ـ اگر قرار است تا زمانی این‌همه دور خودم را متعهد کنم، می‌شود هر جای دیگری این قسم را خورد، حالا چرا این‌جا؟

ـ فکر می‌کنم این‌جا بهتر است.

ـ این‌جا با هر جای دیگر فرقی ندارد.

پابلو گفت: نه، البته فرقی ندارد اما آدم چه می‌داند، شاید یک چیز واقعی در قصهٔ این کلیساها باشد. چیزها این‌جوری مطمئن‌تر هستند. کسی چه می‌داند. فکر می‌کنم که این موقعیت را نباید از دست بدهیم. می‌تواند موقعیت با فایده‌ای باشد.

با لبخند قسم خوردم و او هم قسم خورد. به‌نظر راضی می‌آمد. دیگر حالا کفهٔ ترازوی او سنگین‌تر بود!... پابلو باید لوازمی را که می‌خواست به پاریس سفارش می‌داد تا لوازم برسند. او با سیما به بندر می‌رفت و ذخیرهٔ رنگ کشتی‌ها را می‌خرید چون معتقد بود که در چنین آب و هوایی رنگ‌هایی قوی‌تر لازم است و چون این رنگ‌ها بیشتر روی چوب مصرف می‌شدند تصمیم گرفت که روی تخته و مخلوطی از تخته و سیمان نقاشی کند. قلم موی نقاشی را هم از همان کشتی خرید و از همان فردای روزی که همهٔ چیزها رسید شروع به کار کرد. مجبور شد سپتامبر و اکتبر را هم در

همان‌جا بماند تا تمام تخته‌های موزه را نقاشی کند، به‌جز *اولیس و دختران دریا*[1] که تاریخ سال بعد را دارد. نقاشی‌های تابلویی که به‌نام **شادی زندگی**[2] نامیده شد تاریخ یک ماه پیش از آن را دارد که در خانهٔ آقای فور کشیده بود. سفال‌ها و تاپیسری‌ها و لیتوگرافی‌ها که از طرف آقای کوتولی اهدا شده بود، بعدها به آن افزوده شد. تقریباً هر روز در رستوران شه مارسل در گلف ژوان ناهار می‌خوردیم. در کنار کافه پیشخوان یک کافهٔ کوچک بود. یک طبقه‌بندی از حیوانات دریایی برای جلب توریست‌ها. اما ما در ماه اکتبر بودیم و تنها کسی که این طبقه برایش جالب بود درواقع خود صاحب کافه بود. خودش بسیار چاق بود و کافه‌اش بسیار باریک و سخت در آن‌جا می‌شد. پس بهتر بود که برای جلب مشتری بیرون کافه بماند. حدود یک متر و پنجاه قد داشت. درازا و پهنایش به یک اندازه بود و در قابی از حلقه‌های چوب آکاژو که نقوش اولیه‌ای داشت ایستاده بود. صورتی دراز و پر چروک داشت با یک دماغ شیپور مانند که زیر لبهٔ یک کلاه مردانه قرار گرفته بودند. اغلب وقتی ناهار می‌خوردیم او را می‌دیدیم که به یک دست سبد اورسن (جوجه‌تیغی دریایی) را داشت و به دست دیگر یک کارد تیز و در کمین مشتری بود. در کارش موفق نبود، و گه‌گاه می‌ایستاد تا بار سنگینش را سبک کند. از سبدش یک اورسن برمی‌داشت آن را باز می‌کرد و با چنان اشتهایی محتوای آن را هورت می‌کشید که ما جذب تضاد دهان گِرد و نرم‌اش می‌شدیم با تیغ‌های سبز و بنفش جوجه‌تیغی. چهارتا از تابلوهای موزه از تصویر این زن ملهم شده‌اند با ملاحانی که روی بندر دارند راه می‌روند و اورسن می‌خورند و خمیازه می‌کشند یا به خواب رفته‌اند. هرگز نتوانستم آن نقشی را که خمیازه می‌کشد نگاه کنم و خمیازه‌ام نگیرد. آخر سر از پابلو خواستم که تابلو را رو به دیوار بگذارد.

زن در حال خوردن اورسن، در ابتدا در سبک واقع‌گرایانه نقاشی شد و

1. *Ulysse et les Sirènes* 2. *Joie de Vivre*

تمام اجزای تک‌چهره قابل‌شناخت بودند، بینی سربالا، حلقه‌ها و پیشبند بزرگ کثیف. بعد وقتی طراحی تمام شد، پابلو هرروز یک جزء تازه از آن حذف کرد تا این‌که فقط یک شکل ساده شده باقی ماند، شکلی حدوداً عمودی با بشقاب اورسن تا فکر اصلی کار را به‌یاد آورد.

در تابلوی *ملاح در حال خوردن اورسن*، چون پلک‌های ملاح افتاده بود فقط نشانی از پلک‌های داخلی دیده می‌شد و شکل چشم را پلک بالایی پوشانده بود.

حدود سه‌سال پیش از موزه دیدن کردم و متوجه شدم که کسی مردمک چشم را با قلم آبی نقاشی کرده بود، با رنگی زننده. به‌نظر می‌رسید که هیچ‌کس متوجه این افزوده نشده بود. زمان هم تغییراتی در تابلو به‌وجود آورده بود، در اولیس و دختران دریا آبی‌ها پررنگ‌تر شده بودند و لایهٔ رنگ زیر آن را بهتر می‌شد دید، شاید دلیلش رطوبت بود. بعضی از سرهایی که با رنگ قهوه‌ای سوخته کشیده شده بودند، رنگشان پریده بود و در نیمهٔ داخلی کار رنگ قهوه‌ای، قهوه‌ای‌تر و خاکستری‌اش از اصل کار کم‌تر شده بود. در یکی از اتاق‌های کوچک، «فون»ها که بسیار رنگ درخشانی داشتند، کدر شده بودند. آبی و سبزشان کم‌رنگ شده بود. پابلو یک تک‌چهرهٔ سابارتس را بر روی کاغذ به شکل «فون» کشیده بود. کاغذ زرد، سوراخ و رنگ‌ها مسطح‌تر شده بودند.

در ۱۹۴۸ ماتیس با منشی‌اش لیدیا[1] به دیدن موزه آمد. تختهٔ بلند روی فیبر چسبانده شده با نقاشی *زن لمیده*[2] بسیار او را برانگیخت.

«متوجه هستم که چگونه سر را تصور کرده‌اید اما خوب نمی‌فهمم که چطور این انحنا را در پشت و باسن به‌وجود آورده‌اید به طوری‌که باقی بدن را تحت‌الشعاع قرار داده. حتی اگر این یک نگرش متقارن باشد، یا ترکیبی از منظره‌های متنوع، به‌نظر من به‌طور غریبی جفت و جور می‌آید» در همان حال تردید، دفترچه‌ای بیرون آورد و از آن طرحی برداشت تا در

1. Lydia 2. *Femme etendue*

خانه بیشتر روی آن کار کند و بعد نه‌تا یا ده‌تا طرح فوری و تقریبی دیگر با قلم راپید کشید.

پس از آن روزهای خوش رفاقت با ماکس ژاکوب[1] و گیوم آپولینر[2]، پابلو همیشه دوست داشت که دورو برش را نویسندگان و شعرا بگیرند.

در هر دورهٔ کاری او، شاعرانِ دورو برش، زبان نقاشی را خلق می‌کردند. بعد پابلو که کفایت بسیاری در برداشت حرف آن‌ها داشت، می‌توانست از نقاشی‌اش حرف بزند، چون رفقایش کلماتی را برای او کشف کرده بودند. مابین شعرای معاصر، نزدیک‌ترین رفیق پابلو، پل الوار بود. یکی دوبار او را دیده بودم اما در سال ۱۹۴۶ به‌هنگام فستیوال فیلم کان این موقعیت بیشتر برایم پیش آمد.

پل و زنش نوش[3] به دیدن ما آمدند و در موزه کار پابلو را دیدند. بین آن‌دو ارتباطی بسیار صمیمی وجود داشت و نوش یکی از مدل‌های مورد علاقهٔ پابلو بود. پابلو در سال‌های ۳۰، طرح‌ها و نقاشی‌های بسیاری از او کشیده بود. برخی از تابلوها از همان نوع تغییرشکل‌های تک‌چهره‌های دورامار را داشتند. برخی دیگر بسیار به دوران آبی نزدیک بودند. به‌هرحال، نوش شخصیتی کاملاً متعلق به آن دوران بود. اصلیت آلمانی داشت و مثل پدرش آکرویات‌بازِ دوره‌گرد بوده است. پل وقتی مشغول گردش با رنه‌شار[4] بوده، متوجه او شده و از دیدن نمایش این دختر جوان هفده‌ساله و ظریف که در خیابان نمایش می‌داده به وجد آمده و عاشق او شده و کمی بعد هم با او ازدواج کرده بوده است. این دیدار شاعرانه پابلو را برانگیخته بوده. این ماجرا او را به‌یاد نقاشی‌های دورهٔ شعبده‌بازهایش

1. Max Jacob 2. Guillaume Apolinaire 3. Nush 4. René Char

انداخته بود. این یادآوری و ظرافت نوش به خیال‌بافی‌های او رنگی از نوستالژی زده بود.

پل و پابلو حال و هوایی به‌کلی متضاد با یکدیگر داشتند. پابلو ذاتاً عصبی و متغیر بود در حالی‌که پل شخصیتی خوش‌اخلاق داشت. خیلی زود متوجه شدم که پل بدون هیچ کوششی از جمله کسانی بود که بهترین‌های هر چیز نصیبش می‌شد. این فضای هماهنگ از وجود خودش برمی‌آمد و افراد کمی می‌توانند این فضا را به‌وجود بیاورند.

در آخر فستیوال نوش به پاریس برگشت و ما دیگر او را ندیدیم. پل سفری به سویس رفت و بعد ناگهان در یکی از نمایش‌ها نوش فوت شد. پل بسیار بدحال شد و فکر می‌کنم اشعاری که بعدها به یاد نوش سروده شد، اما با نامی دیگر، یکی از تکان‌دهنده‌ترین شعرها در ادبیات معاصر است.

اغلب پل را در زمستان بعد می‌دیدیم: از راه اشعارش به‌سختی زندگی می‌کرد، اما توانست با خرید و فروش کتاب‌های نایاب وضع مالی‌اش را متعادل کند. پابلو هم گه‌گاه به او یک نقاشی یا طراحی می‌داد یا یکی از کتاب‌هایش را تزیین می‌کرد تا به‌وقت نداری چیزی برای فروش داشته باشد.

در سال‌های ۳۰، پل و نوش موژن[1] را کشف کرده بودند و پابلو را وادار کرده بودند که بخشی از تعطیلاتش را در سال‌های ۱۹۳۶ـ۳۸ـ۳۷ در آن‌جا بگذراند.

طراحی‌هایی که پابلو از نوش کشیده تاریخ این دوران را دارند. در این دوران که بی‌اندازه از هنر او منقلب شده بود، تک‌چهره‌هایی که از نوش کشیده، به‌مثابهٔ واحه‌ای از طراوت و نرمی و ملاحت است، پژواکی از دوردست، اما نه تحت تأثیر ردهٔ دلقک‌هایش. همچنین پابلو خاطرات شیرینی از یک رزماری جوان داشت که می‌گفت «سینه‌های فوق‌العاده‌ای»

---

1. Mougins

داشت و با بالاتنهٔ برهنه به ساحل می‌رفتند. دورامار هم آن‌جا بوده. این اولین تابستانی بود که باهم بودند.

آندره برتون[1] شاعر هم رفیق پابلو بود. در سال ۱۹۴۶ یعنی پس از گذراندن سال‌های اشغال که در ایالات متحده بوده به فرانسه برگشته بود. شنیدیم که در پاریس است اما به دیدن پابلو نیامده بود. یک روز صبح در ماه اوت روی بالکن خانهٔ برای تو در گلف ژوان بودیم. پابلو رستوران شه مارسل را با انگشت به من نشان داد: «بیا نگاه‌کن، او آندره برتون است». زود پایین رفتیم. چون پابلو فکر می‌کرد که برتون دارد دنبال خانهٔ ما می‌گردد. وقتی برتون ما را دید، ایستاد. اما مردد بود که به دیدن پابلو بیاید. به دیدن ما نیامده بود. این ما بودیم که به دیدار او رفته بودیم. و همین تصویرِ اولین دیدارشان را پس از جنگ خدشه‌دار کرد. پابلو فی‌البداهه دستش را به‌سوی او دراز کرد: مگر او یکی از نزدیک‌ترین دوستانش نبود؟ برتون پس از لحظه‌ای تردید گفت: «نمی‌دانم آیا دستت را بفشارم یا نه».

ــ چرا؟

برتون با لحنی از تعصب گفت:

ــ چون اصلاً با عقاید سیاسی تو پس از اشغال موافق نیستم. نه نام‌نویسی‌ات را در حزب کمونیست صحّه می‌گذارم و نه موضعی را که در برابر تسویهٔ روشنفکران، پس از آزادی گرفتی قبول دارم.

پابلو گفت: تو تصمیم گرفتی که به هنگام اشغال در فرانسه نمانی و مثل ما که ماندیم، شاهد اتفاق‌ها نبودی. موضع من براساس این تجربه‌ها است. من نوع نگاه تو را نقد نمی‌کنم چون برداشت تو از اتفاق‌ها متفاوت

1. André Breton

از دیدگاه من است. اما در رفاقت من با تو خدشه‌ای وارد نشده، به‌هرحال رفاقت فراتر از تفاوت برداشت ما از تاریخ است.

و دوباره دستش را جلو برد. به‌وضوح معلوم بود که برتون نمی‌دانست چطور به این حالتش فائق بیاید. او گفت: نه، معیارهایی هست که دیگر جایی برای سازش نمی‌گذارد. من به معیارهای خودم وفادارم و به‌نظر می‌رسد که تو هم نمی‌خواهی معیارهایت را تغییر دهی. پابلو گفت: البته که نمی‌خواهم. عقایدم را به‌مثابهٔ نتیجهٔ تجربیاتم حفظ می‌کنم و فکر نمی‌کنم تغییرشان بدهم. از تو هم نمی‌خواهم که نظرت را تغییر دهی. اما نمی‌فهمم که چرا نمی‌توانستیم دست همدیگر را بفشاریم و رفیق باقی بمانیم.

برتون سرش را پایین انداخت و گفت:

ـ با این شرایط، من دستت را نمی‌فشارم.

پابلو گفت: باعث تأسف است. چون من رفاقت را فراتر از نقطه‌نظرهای متفاوت سیاسی می‌دانم. به هنگام اقامتم در اسپانیا در سال‌های ۳۰، اغلب با گروهی از روشنفکران بودم که به همان کافه می‌آمدند. هریک عقیدهٔ کاملاً متضادی داشتند. گاهی اوقات بحث‌های بسیاری با خشم انجام می‌شد و می‌دانستیم که هریک موضعی متفاوت از دیگری داریم، اما این‌ها دلیل نمی‌شد که باهم رفیق باقی نمانیم. برخلاف، اگر همه مثل هم فکر می‌کردیم که دیگر جایی برای بحث باقی نمی‌ماند.

برتون باز سرش را پایین انداخت:

ـ بسیار باعث تأسف است که گذاشتی الوار تو را به این دایرهٔ سیاسی بکشاند.

پیکاسو گفت: من آدم بالغی هستم. این‌ها عقیدهٔ خودم هستند و نه فقط عقیدهٔ الوار.

برتون گفت: فکر می‌کنم رفیقی را از دست داده‌ای چون من دیگر تو

را نخواهم دید.

ژرژ براک[1] یکی از همراهان قدیمی پابلو بود. پابلو فکر کرد برایم جالب است که او را ببینم و از کارگاهش دیدن کنم، و گفت که دلش می‌خواهد بداند که واکنش براک در برابر این موجود جدید زندگی او چیست. پس به کوچهٔ دوانیه[2] نزدیک پارک مونسوری[3] رفتیم. براک از ما با احترام بسیار استقبال کرد و آخرین کارهایش را نشانمان داد. بعد از دیداری کوتاه، به هنگام بازگشت، حس کردم پابلو ناراحت است. او گفت: «حالا تفاوت مابین براک و ماتیس را دیدید؟ وقتی به دیدار ماتیس رفتیم او با گرمی از ما استقبال کرد و فوری شما را فرانسواز صدا کرد، حتی خواست تک‌چهرهٔ شما را بکشد. اما شما را به براک معرفی کردم و طوری هم معرفی کردم که فکر نکند شما کسی هستید که بر حسب اتفاق همراه من آمده‌اید، اما او تمام مدت شما را دخترخانم صدا کرد. نمی‌دانم در مخالفت با شما بود یا با من. اما طوری رفتار کرد انگار متوجه هیچ چیز نشده است». بعد پابلو اخمی کرد و برآشفته گفت: «تازه ما را به ناهار هم دعوت نکرد!» در آن دوران پابلو و براک گاه به‌گاه باهم تابلو عوض می‌کردند.

یک طبیعت بی‌جان زیبای براک به شکل افقی، با قوری و لیموترش و سیب که نتیجهٔ رد و بدل‌کردن تابلو بود، همیشه در کارگاه پابلو به دیوار بود.

بعد از اولین دیدارمان از براک، متوجه شدم که طبیعت بی‌جان ناپدید شده است.

پابلو و براک در زمان جوانی‌شان بسیار رفیق بودند. از این‌که دیگر براک خیلی به او دلبسته نبود، گاهی پابلو حرص می‌خورد. معتقد بود که

1. George Braque 2. Dougnier 3. Montsouris

این حالت به دلیل تودار بودن براک است. دنبال دلیل آن بود و ناموفق، و همیشه این‌طور نتیجه می‌گرفت که: «دوستان قدیمی‌ام را دوست ندارم». یک روز که سعی داشت دلیل آن را برایم تعریف کند گفت: «آن‌ها فقط از من انتقاد می‌کنند، سرزنشم می‌کنند، از من ایراد می‌گیرند. هیچ گذشت ندارند».

هرگز توضیحات جزئی‌تری نمی‌داد اما آشکار بود که رفاقت، وقتی برای پابلو ارزش داشت که نشان داده می‌شد.

کمی بعد به منربس رفتیم، اما وقتی در اواخر پاییز به پاریس برگشتیم پابلو ناگهان به فکر این دیدار افتاد و گفت: «آخرین شانس را به او می‌دهم. باز با شما به آن‌جا می‌رویم، درست کمی پیش از ظهر و اگر این‌بار هم ما را برای ناهار نگاه نداشت می‌فهمم که دیگر دوستم ندارد و من‌هم دیگر با او کاری نخواهم داشت». یک روز صبح کمی قبل از ظهر نزد براک رفتیم، البته بدون این‌که از پیش او را مطلع کنیم. خواهرزاده‌اش مردی بلند بالا و چهل‌ساله و تودار بود که پیش از ما به آن‌جا آمده بود. خانه را بوی ژیگو برداشته بود. خوب متوجه بودم که پابلو از حضور خواهرزاده خوشحال بود، بوی خوش آشپزخانه و رفاقت کهنه‌اش با براک باعث می‌شدند که در نهایت به ناهار دعوت شود.

اما اگر پابلو براک‌اش را خوب می‌شناخت، براک هم پیکاسویش را بهتر می‌شناخت.

و من مطمئن بودم که از نظر براک (که بعدها او را خیلی بهتر شناختم) دسیسهٔ سیاه پابلو کاملاً واضح بود. براک می‌توانست تصور کند که اگر ما را به ناهار دعوت می‌کرد، حتماً پابلو از این دعوت استقبال می‌کرد اما: «اوه! براک هیچ اراده‌ای ندارد. وقت ناهار به خانه‌اش رفتم، می‌دانست که قصد خوردن ناهار را دارم، با او بد رفتاری کردم اما او از من پذیرایی کرد و فقط لبخند زد».

پس به همین دلیل تنها راهی که برای براک مانده بود، این بود که ثابت

کند صاحب اراده است، و این‌چنین بود که پابلو وقتی نام او را می‌برد می‌گفت: «اوه براک کسی نیست جز خانم پیکاسو!». و عجیب این بود که هیچ‌کس هرگز این ویژگی ذهنی را به براک نسبت نداده بود. به کارگاه وارد شدیم و منشی‌اش ماریت[1] تابلوهای آخر او را به ما نشان داد. آفتابگردان‌های بزرگ و صحنه‌هایی از شهر ورانژویل[2]، دشت‌های گندم، و تابلویی که نیمکتی را نشان می‌داد با فقط لکه‌ای از آفتاب بر آن. در تمام این تابلوها فرم از اهمیت کم‌تری برخوردار بود و واضح بود که توجه براک بیشتر به بازی نور معطوف بوده است. نه تغییرشکل در اشیاء بود و نه جابه‌جایی در ساختار:

خواست اصلی، یافتن فضایی برای بیان تفکر بود.

تابلوها بسیار زیبا بودند. پیکاسو گفت:

ـ آه می‌بینم که به مکتب فرانسوی برگشته‌ای، اما هرگز فکر نمی‌کردم که بتوانی وُیار کوبیسم بشوی.

براک حال سرخوشی پیدا نکرد، اما به‌آرامی به نشان‌دادن تابلوهایش ادامه داد. حدود ساعت یک پابلو شروع کرد به استشمام هوای دور و برش.

ـ اوه! ژیگو چه بوی خوشی دارد!

براک به این حرف هیچ توجهی نکرد. و گفت:

ـ می‌خواهم مجسمه‌هایم را نشانتان بدهم.

پابلو گفت: خواهش می‌کنم، فرانسواز خیلی خوشحال می‌شود.

براک نقش برجسته‌های سر اسب‌ها را برایمان آورد. و برجسته‌کاری‌های کوچک‌تری از زنی که کالسکه‌ای را می‌راند. به آن‌ها جلب شدم. بعد تماشای مجسمه‌ها تمام شد. پابلو آهی کشید: این ژیگو باید حسابی پخته باشد. حتی با این بویی که راه افتاده شاید زیادی هم پخته است.

---

1. Mariette 2. Varengeville

براک در دنبالهٔ حرف‌او گفت: فکر می‌کنم فرنسواز بخواهد لیتوگرافی‌های جدید مرا هم ببیند.

لیتوها و طرح‌های بسیاری را نشانم داد. گه‌گاه زنش مارسل، سرش را از در نیمه‌باز داخل می‌کرد، لبخندی می‌زد و بدون حرف دوباره پایین می‌رفت. وقتی برای بار سوم آمد، پابلو گفت:

ـ می‌دانی، تو تابلوهای سبک «فوو»ات را به فرانسواز نشان نداده‌ای

ـ پابلو به‌خوبی می‌دانست که تابلوها در اتاق ناهارخوری آویزان‌اند.

روی میز فقط سه بشقاب چیده بودند: برای ژرژ، زنش و خواهرزاده‌اش. طبعاً از تابلوهای فوو براک بسیار خوشم آمد. پیکاسو گفت: چه حیف شد، این ژیگو بوی سوختگی می‌دهد. براک جواب نداد. هنوز با هیجان در برابر تابلوهای فوو ایستاده بودم، اما چون فقط شش تابلو بودند، نمی‌توانست تا ابد طول بکشد. نیم‌ساعت بعد پابلو فکر دیگری به سرش زد: یکی از تابلوهای آخرت را که در کارگاه هست از نزدیک ندیدم، می‌خواهم بروم بالا و دوباره ببینمش.

در این هنگام خواهرزاده‌اش بیرون رفت. باید به سر کارش برمی‌گشت. ما دوباره بالا رفتیم و باز یک ساعت دیگر را به تماشای آثار آخر او گذراندیم که پیش از این دیده بودیم. پابلو یکی را کشف کرد که ندیده بودیم و براک هم چندتای دیگر را نشانمان داد که پیش از این نشان نداده بود. وقتی از آن‌جا بیرون آمدیم ساعت ۴/۳۰ بود. پابلو حسابی به خشم آمده بود. اما وقتی آرام شد، متوجه شدم که از نظر او به‌صورت قابل‌ملاحظه‌ای احترام براک بالا رفته است.

یکی دو روز بعد متوجه شدم که طبیعت بی‌جان با قوری و لیمو و سیب به شکل رازآمیزی به جای همیشگی‌اش در کارگاه برگشته است. از آن‌پس در کمال شگفتی ، بارها از پیکاسو شنیدم:

ـ می‌دانید، من براک را دوست دارم.

طبعاً براک به تمام تلون وضعیت آگاه بود. او دوستش را آن‌قدر خوب

می‌شناخت که به‌خوبی می‌دانست تا چه حد باید سر احتیاط‌کاری‌هایش باقی بماند، چون از نظر پابلو زندگی مثل یک بازی بود که در آن هر ضربه‌ای مجاز بود. اولین باری که آن‌دو را باهم دیدم، متوجه شدم که براک بسیار به پابلو وابسته است اما به او بی‌اعتماد است. چون می‌دانست که پابلو همیشه فکری در سرش دارد و برای این‌که فکرش را به کرسی بنشاند از هیچ‌کاری دریغ نمی‌کند. ضربه‌های آهسته‌تر را برای دوستان عزیزش حفظ کرده بود و هرگز هم موقعیت را برای پرتاب آن به یکی از دوستان از دست نمی‌داد ـ البته اگر زمینه را برایش هموار می‌کردند. خیلی زود متوجه شدم که با وجود تمام محبتی که می‌شد در قبال او داشت، تنها راه احتراز از تحقیرکردن‌های او این بود که منتظر وضع بدتری باشیم و در نتیجه حمله می‌کردیم. براک به احترام خود وفادار بود. پس مجبور بود که در عزمش راسخ باشد چون به‌خوبی می‌دانست که اگر لحظه‌ای توجهش را رها کند، پابلو به هر صورتی از آن استفاده می‌کرد تا او را مورد مسخره قرار دهد یا در حلقهٔ اطرافیان به او فخر بفروشد. اول تصور می‌کردم که خلق و خوی براک که خشک و متکبر و انعطاف‌ناپذیر است چنین رفتاری را ایجاب می‌کند، اما بعد متوجه شدم که او به‌خصوص در حضور پابلو سرد است. و وقتی شروع به بهتر شناختن او کردم و او را تنها با زنش می‌دیدم، متوجه شدم که کاملاً می‌تواند راحت و خوش‌برخورد باشد و لازم نمی‌دید که حواسش را جمع کند. اما در حضور پابلو او دندان‌هایش را به هم می‌فشرد. و بعد پابلو به من می‌گفت: «می‌بینید، اصلاً حرف نمی‌زند، احتمالاً می‌ترسد که عقایدش را به حساب خودم بگذارم، اما بیشتر درواقع خلاف این است. او مرواریدهای مرا جمع می‌کند و می‌خواهد به‌نظر بیاورد که مال خودش است». براک، پس از آن روز «ژیگو» که پابلو را سرجایش نشاند، به‌نظر رهاتر می‌آمد، در طی اقامتمان در جنوب، بارها به سن پل دووانس[1] آمد تا بماند. از این‌که

1. Sint-Paul-de-Vence

قدم اول را بردارد تردید به خود راه نمی‌داد، هرچند می‌دانست که پابلو چه نتیجه‌ای از این اقدام می‌گرفت: «می‌بینید، براک قدم اول را برداشت، او می‌داند که من از او مهم‌تر هستم». و به‌هرحال اگر براک نمی‌آمد، پابلو تمام روزها را رنجیده خاطر می‌ماند و با خود تکرار می‌کرد که: «لازم نیست براک فکر کند که با جلو نیامدنش، می‌خواهد پابلو قدم اول را بردارد». این ذهنیت مسابقه گذاشتن شدید در مورد ماتیس وجود نداشت او از پابلو دوازده سال بزرگ‌تر بود و پابلو در او یک رقیب را نمی‌دید. اما تفاوت با براک فقط یک سال بود. آن‌ها یک جور شکل‌گیری داشتند و مانند دو برادر بودند. هرکدام به‌تنهایی سعی می‌کرد که استقلال خودش را اعلام کند و در این مورد، پابلو سعی می‌کرد برتری‌اش را نشان دهد.

محبت عمیقی که آن‌دو را به هم مرتبط می‌کرد، و وحدت تفکرشان در دوران کوبیست و پیش از این‌که هریک راه خودش را پیدا کند، این رقابت چند برابر شده بود.

در زمینهٔ احساس هم رقابتی از این دست وجود داشت. آن‌ها رفقای مشترک بسیاری داشتند. آن‌ها با پیر روردی[1] بسیار رفیق بودند. او وقتی به پاریس می‌آمد به دیدنشان می‌رفت. اما اگر روردی به پابلو می‌گفت: «باید بروم چون با براک قرار دارم» پابلو ناراحت می‌شد و این اتفاق اغلب می‌افتاد. اگر پابلو به دیدن براک می‌رفت و روردی را در آن‌جا می‌دید حسابی اوضاع خراب می‌شد. پابلو هم به نوبهٔ خود به خشم می‌آمد: «روردی کم به فکر من است، حالا دیگر براک را ترجیح می‌دهد». و این کار روردی را سخت می‌کرد. روردی در اواخر زندگی‌اش کتاب *زمان مرده‌ها*[2] را منتشر کرد، که پیکاسو تصاویر آن را کشیده بود. و کتاب دیگری که براک نقاشی‌هایش را کشیده بود. اما روزی که کتاب روردی ـ براک منتشر شد، در اردوگاه پیکاسو پرچم‌ها نیمه‌افراشته بودند. پابلو بسیار به خود زحمت می‌داد تا کشف کند که وقتی روردی به پاریس

1. Pierre Reverdy 2. *Le temps des Morts*

می‌آید بیشتر اوقاتش را با او می‌گذراند یا با براک. و اگر بیشتر با براک بود، اعلام می‌کرد که: «من دیگر روردی را دوست ندارم. به‌هرحال او بهترین رفیق براک است، پس رفیق من نیست». در پاریس، براک هرگز به دیدار پابلو نمی‌رفت و همین‌طور هم نمی‌خواست که پابلو به دیدنش برود. اگر پابلو به او تلفن می‌کرد، براک ترتیبی می‌داد تا وقتی پابلو می‌آمد هیچ‌یک از دوستانشان آن‌جا نباشند.

یک روز پابلو بدون تلفن‌زدن به نزد براک رفت و در آن‌جا زروس[1]، رنه‌شار و مجسمه‌ساز کاتالانی فنوسا[2] را دید. همه بسیار معذب بودند. اگر دیروز پابلو را دیده بودند، این‌قدر ناراحت نمی‌شدند اما دست‌کم حدود پانزده روز یا یک ماهی می‌شد که آن‌ها به کوچهٔ گران ـ آگوستن نیامده بودند. تا بیرون آمدیم، پابلو به من گفت: «می‌بینی اوضاع چه‌جوری است؟ من تصادفاً به دیدار براک رفتم و چه دیدم؟ بهترین دوستانم را. روشن است که آن‌ها همیشه آن‌جا هستند. اما هرگز به دیدن من نمی‌آیند». فردا، او به هر دیدارکننده‌ای با گله می‌گفت: «می‌دانید براک یک احمق است. تمام دوستانم را بر ضد من کرده است. نمی‌دانم چطوری آن‌ها را به‌طرف خودش می‌کشد. اما حتماً یک کارهایی می‌کند. کارهایی که من بلد نیستم انجام دهم. نتیجه این می‌شود که من دیگر رفیقی ندارم. آن‌هایی هم که به دیدنم می‌آیند احمق‌هایی هستند که به چیزی احتیاج دارند. خب دیگر زندگی همین است». این انتقاد تند، به‌خصوص برای بازدیدکنندگان جذاب بود چون می‌دیدند که پابلو سفرهٔ دلش را برایشان باز می‌کند! و اگر زروس از سر رفع و رجوع فردا زنگ می‌زد، پابلو به سابارتس می‌گفت که بگوید خانه نیست و بعد باز هم از دیدن او خودداری می‌کرد تا دو سه‌بار. حتی کار پابلو به جایی رسیده بود که جاسوسانی نزد براک می‌فرستاد تا نام کسانی را که آن‌جا بودند برایش بیاورند. و اگر نتیجهٔ کار اسامی زروس، شار یا روردی بود، پابلو را خشمی در بر می‌گرفت که می‌توانست تمام

1. Zervos 2. Fénosa

روز طول بکشد. سعی داشتم برای آرام شدنش به او بگویم که خودش این دیدارها را خراب می‌کند و دلیلی ندارد که از تنها ماندنش گله‌مند باشد. فقط کسانی که از او تقاضایی داشتند جرئت می‌کردند این خشم را نادیده بگیرند. او می‌گفت: «اگر آن‌ها واقعاً دوستم دارند، پس به دیدنم بیایند، حتی اگر مجبور شوند سه‌روز پشت در خانه‌ام معطل بمانند».

پابلو دوست داشت دور و برش حیوانات و پرندگان باشند. حس بدگمانی را که به دوستانش داشت دیگر با آن‌ها نداشت. وقتی در موزهٔ آنتیب مشغول کار بود، سیما جغدی را که در باغ موزه پیدا کرده بود به او داد. یکی از پاهای جغد مجروح شده بود، پایش را زخم‌بندی کردیم و زخم آرام آرام خوب شد. یک قفس برایش خریدیم و او را با خود به پاریس آوردیم و در آشپزخانه به قناری‌ها و قمری‌ها و کبوترها ملحق شد. تمام توجهمان به او بود. اما جغد با خشم به ما نگاه می‌کرد. هربار که وارد آشپزخانه می‌شدیم قناری‌ها آواز سرمی‌دادند و کبوترها بغ بغبو می‌کردند و قمری‌ها شروع به خندیدن می‌کردند اما جغد یا در سکوتی عمیق فرو می‌رفت یا شروع به غرغری از سر خشم می‌کرد. او موش می‌خورد و بوی بدی می‌داد. کارگاه تحت اشغال موش‌ها بود و من در همه‌جا تله گذاشته بودم. هربار که موشی را می‌گرفتم آن را برای جغد می‌بردم و تا وقتی در آشپزخانه بودم حالتی داشت که انگار ما را ندید گرفته است. یعنی من و موشم را. نمی‌خوابید اما ترجیح می‌داد که حالت تحقیرآمیزش را حفظ کند. تا از آشپزخانه بیرون می‌رفتم، موش ناپدید می‌شد و چیزی از آن باقی نمی‌ماند مگر چند ساعتی بعد یک گلوله موی بالا آورده شده.

هربار که جغد شروع به غرغر می‌کرد پابلو با اعتراض می‌گفت: «خوک، گه، و..» فقط برای این‌که به جغد ثابت کند که از آن دو تن، پابلو می‌تواند بی‌تربیت‌تر باشد. انگشتش را میان میله‌های قفس می‌گذاشت و جغد آن‌را گاز می‌گرفت. انگشتان پابلو کوتاه بودند اما محکم و جغد نمی‌توانست دردش بیاورد. یواش یواش جغد گذاشت که پابلو سرش را بخاراند و بعد بالأخره روی انگشت پابلو می‌نشست به‌جای این‌که آن را گاز بگیرد. اما همچنان به خیره‌شدن به پابلو ادامه می‌داد آن‌هم با آن چشمان زردرنگ و حالت معترضانه‌اش.

پابلو از او طراحی‌های بسیار و نقاشی‌هایی کشید. و حتی چند لیتوگرافی.

دیگر کبوترها و دو قمری کوچک با پرهای خاکستری صورتی کنار کشیده بودند. هربار که در آشپزخانه شام می‌خوردیم و پابلو تک‌گویی طولانی‌اش را شروع می‌کرد. همه‌شان گوش می‌دادند و تا به اصل مطلبش می‌رسید آن‌ها شروع به خندیدن می‌کردند. پابلو می‌گفت: «آن‌ها به‌راستی مرغ‌های فیلسوفی هستند. موعظه‌های بشر بخش احمقانهٔ خودش را هم دارد. خوشبختانه من قمری‌های مسخره‌کننده‌ام را دارم. هربار که باور می‌کنم مرد باهوشی هستم، آن‌ها به یاد می‌آورند که تمام این‌ها از سر خودپسندی است». هردو قمری‌ها در یک قفس بودند و حالتشان حاکی از جلب توجه کردن بود. اما نتیجه‌ای نداشت. بالأخره پابلو به این نتیجه رسید که اشتباهی رخ داده و هردوی آن‌ها نر هستند. و گفت: «طبیعت با تمام بی‌گناهی‌اش، بازهم یک افسانهٔ احمقانه. مثل بنی‌بشر در برابر لذت‌های ممنوعه قرار گرفته‌اند!» او دو لیتوگرافی از قمری‌های عاشق اجرا کرد، یکی با رنگ قرمز مایل به بنفش و دیگری با رنگ زرد و سومی را با قراردادن یک لیتو روی لیتوی دیگر اجرا کرد تا بال‌زدن‌های آشفتهٔ آن‌ها را نشان دهد. و انگار فرض بر این بود که آن‌ها جفت‌گیری می‌کنند.

در آن زمستان، یک روز صبح داشتم به نور خورشید که داخل اتاق شده بود نگاه می‌کردم. با خود فکر کردم که بالأخره علی‌رغم سرما و رطوبت و ناراحتی‌های ناشی از حاملگی‌ام تا بهار در آن‌جا دوام آورده بودم. پابلو گفت: حالا، که دیگر بخشی از زندگی من شده‌اید، می‌خواهم تمام چشم‌اندازهای آن‌را بدانید. کوچهٔ راوینیون[1] را که دیده‌اید. شما را آن‌جا برده‌ام چون شاعرانه‌ترین خاطرهٔ زندگی من بود، اما حالا شما اکنونِ من هستید. باید شما را با واقعیت‌های روزانهٔ اکنون آشنا کنم. باید برویم به بانک. از این‌جا شروع می‌کنیم. به مقابل در ورودی بانک رسیدیم در بولوار ایتالیایی‌ها، و متوجه سبک «آردکو»ی ساختمان سنگین و پرکار آن شدم. خیلی زیبا نبود. با آسانسور به زیرزمین رفتیم. صندوق‌ها در دو ردیف قرار گرفته بودند و درون یک راهروی میانی بودند. و همین باعث می‌شد که نگهبان‌ها بتوانند در آن واحد هردو ردیف را زیر نظر داشته باشند و در عین‌حال به گردِ مخزن مرکزی هم بچرخند که شکل گودال مار بود. در آن‌روز حالم خوب نبود و رنگم پریده بود. حس می‌کردم که توی زندان گیر کرده‌ام. پابلو گفت: «انگار از این‌جا خوشتان نیامده». به او گفتم که به بانک حساسیت دارم. او گفت «چه عالی، اگر از این‌جور چیزها بدتان می‌آید، پس حتماً استادم را به شما وامی‌گذارم چون همیشه وقتی چیزی را دوست نداریم نسبت به آن جدی‌تر هستیم و مطمئن هستم که از پس مسائل مالی خوب برمی‌آیید و چون نسبت به کاری که انجام می‌دهید مطمئن نیستید، پس سعی و توجهتان دو برابر می‌شود». من اعتراض کردم، اما بعد در طی روزهایی که در جنوب بودیم، کار به جایی کشید که برخلاف میلم سابارتس را از بخش بزرگی از آن کار بردارد.

نگهبان صندوق با لبخندی ما را نگاه می‌کرد: پیکاسو از او پرسید از چیزی خوشتان آمده؟ نگهبان گفت: بخت با شما یار است. بیشتر

---

1. Ravignon

مشتری‌هایی که من در طی این سال‌ها دیده‌ام، همیشه با زنی به این‌جا می‌آیند و زن‌ها هربار که می‌آیند مسن‌تر شده‌اند، اما شما هربار با زن متفاوتی می‌آیید و همیشه هم از زن دفعه قبل جوان‌تر است.

او درهای مستحکم دو اتاق را باز کرد. در اتاق اول، پابلو نقاشی‌های رنوار[1] و دوانیهٔ روسو[2]، سزان، ماتیس، میرو و اشیای افریقایی را نشانم داد. آثار خودش به دو گروه تقسیم شده بودند. آثار تا سال ۱۹۳۵ در یک اتاق بودند و در اتاق دیگر آثار ده سال آخر وجود داشتند. تمام تابلوهای پابلو امضا شده بودند. متوجه شدم که تابلوهای کارگاهش امضا نداشتند. از او دلیل آن را پرسیدم. او گفت: «تا وقتی که تابلویی امضا نشده، برای دزدها مشکل است که آن‌را معامله کنند. دلیل دیگری هم وجود دارد، امضا همیشه لکهٔ بی‌قواره‌ای است که از نظر بصری ترکیب‌بندی را خراب می‌کند و به‌هرحال یک وداع هم هست. به‌همین دلیل اغلب تابلویی را امضا نمی‌کنم مگر بخواهم از آن جدا شوم. بعضی از این‌ها، تابلوهایی هستند که فروخته بوده‌ام و بعد دوباره آن را خریده‌ام. در کارگاه این حس را دارم که تا وقتی کاملاً راضی نشده‌ام می‌توانم آن را تغییر دهم اما زمانی که متوجه شدم دیگر تمام حرفم را زده‌ام و تابلو آماده است تا زندگی خودش را آغاز کند، انگ‌ام را به آن می‌زنم و آن را به این‌جا می‌فرستم». بیشتر تابلوهایی که در آن‌روز نشانم داد، در بواژلو نقاشی شده بودند. در همان قصر قرن هجدهم که پانزده‌سال پیش آن را خریده بود. یعنی وقتی هنوز با الگا زندگی می‌کرد یا وقتی که در آپارتمان خیابان بوئسی[3] بود. پابلو برایم تعریف کرده بود که زندگی مشترکشان پر از تلاطم بود. با الگا در سال ۱۹۱۸ ازدواج کرده بود. او در گروه بالهٔ دیاگلیف[4] روسی رقاص بوده. پابلو گفت بسیار زیبا بود اما از ستاره‌های گروه نبود. اما الگا امتیاز دیگری هم داشت که پابلو جذب آن شده بود. متعلق به یک خانوادهٔ نجیب‌زادهٔ روستایی روسی بود. دیاگلیف برای انتخاب رقاصه‌هایش

1. Renoir 2. Douanier Rousseau 3. Boétie 4. Diaghliev

روش خاصی داشت: برخی‌شان باید خوب می‌رقصیدند، برخی دیگر باید زیبا می‌بودند و از خانوادهٔ خوب. گروه اول تماشاگران را مجذوب می‌کردند و باقی هم به‌دلیل ملاحت‌شان توجه اشراف و حامیان را جلب می‌کردند.

در دوران جنگ، وقتی بسیاری از دوستانش مثل آپولینر و براک در جبهه بودند، بالهٔ روس برای پابلو یک سرگرمی شده بود. یک روز وقتی تنها در کارگاهش بوده، ژان کوکتو[1] در لباس دلقک به نزدش آمده بود و از او خواسته بود که از برج عاجش بیرون بیاید و کوبیسم را به کوچه و بازار و یا دست‌کم بر روی صحنه بیاورد و طرح لباس یا دکور بکشد و پابلو هم پذیرفته بود. و این شروع همکاری او با گروه بالهٔ «پاراد»[2] بود. با بالهٔ روس به رم رفت و بعد به مادرید و بارسلون رفت و به‌این ترتیب همکار لاریانف[3]، گونچاروا[4] و همچنین باکست[5] و بنوا[6] شد. او برایم گفت: «البته کاری که آن‌ها می‌کردند هیچ ربطی به جست و جوهای من نداشت، اما در آن دوره من هیچ تجربهٔ تئاتر نداشتم. مثلاً رنگ‌هایی بودند که روی ماکت اثر خوبی می‌دادند اما روی صحنه چیزی به‌دست نمی‌دادند. باکست و بنوا این مسئله را به‌خوبی می‌دانستند. و من از مکتب آن‌ها بسیار یاد گرفتم. آن‌ها دوستان خوبی بودند، هرچند روی وضعیت من تأثیری نداشتند اما پیشنهادهایی بسیار عملی به من دادند که آن‌ها را برای تئاتر به‌کار می‌گرفتم».

روابط پابلو با لاریانف و گونچاروا صمیمانه‌تر بود. در واقع ذهنیت زیباشناختی آن‌ها به ذهنیت پابلو نزدیک‌تر بود. همچنین پابلو با هنرمندانی مثل ماسین[7] و استراوینسکی[8] هم به رفاقت رسیده بود که امکان آشنا شدن با آن‌ها از راهی دیگر وجود نداشت.

تا آن‌جا افق‌های او به نقاشان پیشرو چند مجموعه‌دار و منقد خلاصه

---

1. Jean Cocteau 2. Parade 3. Larionov 4. Gontcharova
5. Bakst 6. Benois 7. Massine 8. Stravinsky

می‌شد ــ مثل گرترود ستاین و ویلهلم اوند[1] ــ که به جست و جوهای او علاقه‌مند بودند و گروه کوچکی از شعرا و نویسندگان قلندر مثل آپولینر و ماکس ژاکوب.

دیاگلیف او را وارد محیط تازه‌ای کرد. دست‌کم به‌طور موقتی شیفتهٔ این نوع اشرافیت شده بود و ازدواج او با الگا به این شیفتگی گذرا ارتباط داشت. در ابتدا پابلو فکر کرده بود که این زن جوان از خانوادهٔ خوب می‌تواند در این قلمرو اجتماعی بالا، همان همراه مورد نیاز او باشد. آن‌ها رسماً ازدواج کردند و برای خوشایند الگا، تاج گلی بر سرش گذاشتند و به رسم ارتدکس‌های روسی در کلیسای خیابان دارو[2] هم مراسمی برگزار کردند.

به قول پابلو، الگا آتش مقدس هنر را در خود نداشت. نه از نقاشی چیزی می‌دانست و نه از خیلی چیزهای دیگر. الگا با خیال یک زندگی شیک و آرام و جالب با او ازدواج کرده بود. پابلو هم فکر می‌کرد که می‌تواند زندگی کولی‌وارش را ادامه دهد و این‌بار با قدم‌هایی محکم‌تر و در عین‌حال استقلال خودش را هم حفظ کند. برایم تعریف کرد که وقتی در بارسلون پیش از ازدواج، الگا را به مادرش معرفی کرده بود، مادرش با فریاد گفته بود: «اوه! دختر بیچارهٔ من، نمی‌دانید چه چیزی در انتظارتان است. اگر دوست شما بودم به شما می‌گفتم که با او ازدواج نکنید. من فکر می‌کنم که هیچ زنی با پسر من خوشبخت نخواهد شد. او به هیچ‌کس تعلق ندارد چون فقط وقف نقاشی است». بعدها، الگا خانواده‌اش را وادار کرد که از پابلو بخواهند زندگی «طبیعی‌تر»ی را بکنند، یعنی زندگی مشروط‌تری را. او وقتی فکری در سرش بود، می‌توانست این فکر را بیست و پنج‌بار تکرار کند تا بالأخره اتفاقی بیفتد. پل روزنبرگ[3] که در آن‌وقت فروشندهٔ اصلی آثار پابلو بود برای آن‌ها در شمارهٔ ۲۳ خیابان بوئسی آپارتمانی پیدا کرد. الگا از محل خوشش آمد و آن‌ها در آن‌جا

---

1. Wilhelm unde 2. Daru 3. Paul Rosenberg

پرترهٔ اُلگا، ۱۹۰۷.

ساکن شدند. پابلو که کارگاه نداشت در یکی از اتاق‌های بزرگ آن‌جا شروع به کار کرد. اما در آن‌جا راحت نبود. از همان اول او و الگا رابطهٔ خوبی نداشتند. او آپارتمان طبقهٔ بالا را اجاره کرده آن‌را به مجموعه‌ای از کارگاه‌ها تبدیل کرد. جاه‌طلبی‌های اشراف‌گونهٔ الگا به کارکردن او زیان وارد می‌کرد. در سال ۱۹۲۱ پسرشان پل به‌دنیا آمد و آن‌ها دیگر رده‌ای از پرستار و خدمتکار و آشپز و راننده را باید یدک می‌کشیدند. هم گران بود و هم در عین‌حال مشغولیتی شده بود.

برای بهار و تابستان ساکن ژوان‌ـله‌ـپن شدند در منطقهٔ کاپ دانتیب و مونت‌کارلو و مثل پاریس سال‌های ۲۰، پابلو بیشتر اوقاتش را به بالماسکه و شادی‌های جمعی و تفریحات دیگر می‌گذراند. و اغلب همراه زلدا[1] و اسکات فیتز جرالد، جرالد مورفی[2] و کنت و کنتس اتین دو بومون[3] و ستاره‌های دیگر جامعهٔ بین‌المللی.

در سال‌های ۱۹۳۵ کمی پیش از تولد مایا، دختر پابلو و ماری‌ترز والتر، پابلو و الگا از هم جدا شدند. او می‌خواست طلاق بگیرد چون زندگی مشترک دیگر ممکن نبود. الگا بی‌وقفه ناسزا می‌گفت و پابلو برایم تعریف کرد که برای آرام‌کردن او، موهایش را می‌گرفته و او را در آپارتمان می‌چرخانده. الگا طلاق را قبول نکرد و مذاکره بسیار به درازا کشید. آن‌ها تحت قوانین رژیم اشتراکی ازدواج کرده بودند و پابلو باید تابلوهایش را با او قسمت می‌کرد. کاری که برایش یک مصیبت بود. با روشی که در پیش گرفته بود، امیدوار بود که الگا وضعیت را به نوع دیگری برگرداند. در حقوق فرانسوی، ازدواج مابین دو غیرفرانسوی نمی‌تواند فسخ شود مگر تحت قوانین همان کشور. در طی این به تعویق افتادن‌ها، جنگ اسپانیا در گرفت و فرانکر به قدرت رسید. از همان وقت طلاق برای یک اسپانیایی که به شکل مذهبی ازدواج کرده بود غیرممکن شد. پابلو و الگا از هم جدا شده بودند اما هرگز نتوانستند طلاق بگیرند. پابلو قصر بواژلو را به الگا

1. Zelda 2. Gerald Murphy 3. Etienne de Beaumont

داد و خودش در کوچهٔ بوئسی ماند. از سال ۱۹۳۷ کارکردن در آن‌جا را رها کرد چون دیگر کارگاه‌های کوچهٔ گران ـ آگوستن را اجاره کرده بود. در سال ۱۹۴۲ کاملاً در آن‌جا مستقر شد. یک روز صبح او مرا به آپارتمان کوچهٔ بوئسی برد، چندروزی بعد از رفتنمان به بانک. تمام داستانی را که برایم تعریف کرده بود جلوی چشمانم زنده شد. اما با این وجود آمادگی اتفاقی را که در انتظارم بود، اصلاً نداشتم. در طبقهٔ پنجم، اول وارد یک رختکن شدیم. پرده‌ها کشیده شده بودند و به‌نظر می‌رسید که همه‌چیز در تاریکی به خواب رفته است. از سال ۱۹۴۳ دیگر هوایی به آن‌جا راه نیافته بود. واردکه شدیم در سمت چپ، اتاق پابلو و الگا بود. تخت‌های دو نفره کنار اتاق بودند و یکی از آن‌ها با لحاف و تشک بود، ملحفهٔ تا شده و بالش‌های روکش‌دار که غبار پنج‌ساله رویشان را پوشانده بود. روی یکی از سیزهای کنار تخت هنوز باقی‌ماندهٔ غذایی باقی بود. قهوه‌ای خشک شده در ته یک فنجان، شکر و نان سوخاری. شش هفت نقاشی کوچک کورو[1] که پابلو آن‌ها را از روزنبرگ خریده بود یا با چند تابلو عوض کرده بود، به دیوار آویخته بودند. دو تابلو به سبک پسا ـ امپرسیونیسم هم بود. از پابلو پرسیدم این‌ها کار کیست؟ و یکی از آن‌ها را از نزدیک بررسی کردم. یک منظرهٔ کوهستانی بود، بعد با خود گفتم فکر می‌کنم ماتیس باشد. قضاوتم براساس رنگ‌بندی صورتی و سبز آن بود. پابلو گفت: «خودش است. هردو کار ماتیس است و از کارهای اولیه‌اش».

آن دیگری یک طبیعت بی‌جان بود. گل‌هایی در یک گلدان قلعی، با رنگ‌های زنده و مشخص.

به اتاق پهلویی رفتیم که اتاق پائولو بود. دیوارهای اتاق پوشیده از عکس‌های دوچرخه‌سوارها بود و زمین پر بود از ماشین‌های کوچک: اتاق یک پسر هشت‌ساله. هرچند وقتی پائولو این اتاق را ترک کرده بود چهارده‌سال داشت. از آن‌جا به سالن رفتیم که در قسمت دیگر خانه بود.

---

1. Corot

اتاقی بسیار غیرمشخص بود، با یک پیانوی دم‌دار که پائولو از سر اجبار و بدون هیچ علاقه و احترامی، تحت سرپرستی مارسل مه‌یر[1] پیانو زده بود.

روی تمام مبل‌ها روکش بود. پابلو از یک مبل به مبلی دیگر رفت و روکش‌ها را برداشت تا نشانم دهد که هر مبل پارچه‌ای ساتن به رنگی متفاوت دارد. همه‌جا انبوه روزنامه‌ها دیده می‌شد از هر گوشه‌ای طراحی‌های پابلو سر درآورده بودند. در دیگری را به‌سختی باز کردیم و با اتاقی در حدود بیست و پنج متر مربع روبه‌رو شدیم. جز فضای کوچکی که در ورودی وجود داشت باقی اتاق از زمین تا سقف انباشته بود. این‌جا انبار پابلو بود و پابلو هرچه را که می‌خواست نگاه دارد در آن‌جا می‌گذاشت. هرگز چیزی را دور نمی‌ریخت، پس یک قوطی کبریت خالی کنار یک نقاشی کوچک آبرنگ از سورا[2] بود. این تل انبوه بیش از حد متنوع بود. روزنامه‌ها و مجلات قدیمی، کتابچه‌های طراحی، یک دوجین کتاب که پابلو نقاشی‌هایشان را کرده بود. بسته‌ای نامه را به‌طور اتفاقی برداشتم و امضا دوستانی چون ماکس ژاکوب و آپولینر را بر آن‌ها دیدم که درکنارشان یادداشتی از رختشوی دیدم و تکه‌ای از روزنامه‌ای که پابلو آن را جالب یافته بود. یک آدمک پارچه‌ای زیبا متعلق به قرن هفدهم که حدود یک متر ارتفاع داشت به یکی از دیوارها آویزان بود. یک دلقک از اتصال تکه‌ها، صورت رنگ‌پریده‌اش را از چوب صیقل‌خورده و رنگ‌شده از بالای لباس ابریشمی چروکیده‌اش نشان می‌داد. پشت دلقک، میان انبوه چیزها تابلوهایی را دیدم. در جعبه‌ای را باز کردم که پر بود از سکه‌های طلا. به اتاق غذاخوری که وارد شدیم تقریباً جا خوردیم چون بی‌نظمی غیرعادی در آن نبود، جز میز گرد بزرگی به سبک امپراتوری روم که پوشیده از همان آشفتگی بود. میز را شناختم که جلوی یک پنجرهٔ باز که گاهی گنبد کلیسای سن ـ آگوستن[3] هم از آن پیدا بود. آن‌را در چندین تابلوی گواش به سبک کوبیست متعلق به سال‌های ۲۰ دیده بودم.

---

1. Marcelle Meyer 2. Seurat 3. Saint-Augustin

در بسیاری از این تابلوها می‌شد دید که میز از همان وقت‌ها همیشه پر بوده. چیزی از روی آن برنداشته بودند بلکه به آن انبوه چیزهایی هم اضافه کرده بودند.

اتاق‌های اصلی آپارتمان به شکل یک نیم‌دایره در اطراف ورودی بود. از آن‌جا راهروی بلندی بود که به باقی خانه یعنی اتاق رخت‌ها و رختشوی‌خانه و اتاق اینس (زن خدمتکار) و خواهرش منتهی می‌شد و در آخر آن راهرو آشپزخانه بود. در رختشوی‌خانه پابلو یکی از قفسه‌ها را باز کرد. پنج شش دست کت و شلوار مثل برگ‌های پاییزی در آن‌جا آویزان بودند. تقریباً شفاف شده بودند و ردی از نخ‌های پشمی در آن‌ها دیده می‌شد. بیدها تمام چیزهای خوردنی را خورده بودند. فقط لایی آسترها و سجاف‌ها و دوخت‌ها و کوک‌ها و لبه‌ها و جیب‌ها باقی مانده بودند. در جیب پیش‌سینه یک دستمال خاک‌آلود بود که زرد شده بود. چند درِ قفسه هم وجود نداشت.

پابلو گفت: فکر کرده بودم که درها به درد نقاشی می‌خورند و آن‌ها را به کارگاه طبقهٔ بالا برده بودم. بشقاب‌ها و ظروف فلزی آشپزخانه مرتب بودند. در یک قفسه شیشه‌های مربا و ژله بود که خشکیده بودند. در طبقهٔ بالا، بی‌نظمی منظرهٔ دیگری داشت. تابلوهایی به ابعاد متفاوت کنار دیوار و میزها پر از قلم‌مو بودند. صدها تیوب رنگ خالی و پاره شده روی زمین ریخته بود. پابلو مبل‌ها و نیمکتی حصیری را نشانم داد که از غرفهٔ اسپانیا آورده بود، همان جایی که گوئرنیکا[1] را در نمایشگاه جهانی ۱۹۳۷ به نمایش گذاشته بود. بر درختچه‌ای که حالا دیگر خشک شده بود اشیای متفاوتی را آویخته بود: یک پر با رنگ‌های تند، نوک خمیدهٔ یک پرنده و یک مجموعه پاکت‌های سیگار رنگ زده شده. ردیف شدنِ اتفاقیِ این همه شیء ناهماهنگ، نتیجه‌ای را به‌دست داده بود که بیشتر پیکاسو بود تا هر گردآوریِ آگاهانهٔ دیگری. تمام این اشیای باطناً و به آشکار به

1. Guernica

آثارش وابسته بودند، حس کردم در غار علی‌بابایی هستم که ترجیح داده خانهٔ یک کیمیاگر را غارت کند تا خانهٔ یک جواهرفروش را. پابلو به من گفت: «تابستانی به تعطیلات رفتم و یک پنجرهٔ خانه باز مانده بود. وقتی برگشتم یک خانوادهٔ کامل از کبوترها را دیدم که در کارگاهم مستقر شده بودند. نمی‌خواستم مزاحم‌شان شوم. طبعاً همه‌جا را به کثافت کشیده بودند، اما مگر می‌شد که تابلوها از عمل آن‌ها معاف شده باشند؟ تعداد بسیاری از تابلوهای این دوره را دیده بودم که کبوترها تزئینشان کرده بودند و پابلو هم نخواسته بود آن‌ها را پاک کند: «این اثر آنی، جالب بود».

حس می‌کردم که او دوست دارد از اشیای خیلی معمولی در نقاشی‌هایش تجلیل کند و آن‌ها را با جادوی هنرش دگرگون کند. او گفت: «کاملاً حق با شما است، از اشیای ارزان خوشم می‌آید و اگر قرار بود بابت آن‌ها میلیون بدهم، تا به‌حال خانه خراب شده بودم».

کمی بعد، پابلو مرا به دیدن بواژلو برد. اگر آپارتمان کوچهٔ بوئسی غار علی‌بابا بود، بواژلو هم قصر ریش آبی بود. خانهٔ زیبایی به سبک قرن هجدهم بود با قسمتی برای خدمتکاران که در اطراف یک حیاط چهارگوش بود. در روز دیدار ما در آن زمستان، آسمان گرفته بود. در سمت راست ورودی یک باغچه گل سرخ بود و بالاتر از آن یک نمازخانهٔ زیبای قرن سیزدهمی. سمت چپ، پشت قسمت خدمتکاران یک کبوترخانهٔ مدور به چشم می‌آمد که نسبتاً بزرگ بود اما در وضعیتی نامساعد. پارک حدود هشت هکتار بود، درختان زیبایی داشت که یک باغبان از آن‌ها نگاهداری می‌کرد، اما به‌نظر می‌رسید که ترجیح می‌دهد چوب‌ها را کش برود و یا به شکار قاچاق برود.

در آن‌روز آدام مجسمه‌ساز در کارگاه پابلو مشغول به‌کار بود. او در آپارتمان کوچکی که پیش از این برای نگهبان‌ها بود، زندگی می‌کرد. در اصل، خانه به روی ما باز نبود چون محل سکونت الگا بود. اما چون او در پاریس در هتل کالیفرنیا زندگی می‌کرد و فقط تابستان‌ها به بواژلو می‌آمد و

پسرش پائولو هم همراهمان آمده بود، پابلو تصمیم گرفت داخل خانه شود. خانه سرد و مرطوب بود. نه شوفاژ داشت و نه برق.

پابلو گفت: «آن را خریدم اما نخواستم مدرنیزه‌اش کنم». با وجود معماری زیبای خانه، داخل آن خیلی زیبا نبود. اُلگا به‌ندرت به آن‌جا می‌آمد و شهرداری آن را مصادره کرده بود (آن را «نامسکون» تشخیص داده بود) و بخشی از یک مدرسه را در آن‌جا مستقر کرده بود.

بعضی از اتاق‌های طبقهٔ همکف را نیمکت گذاشته بودند. آشپزخانه عظیم بود و یک اجاق بزرگ و سیاه و کثیف در آن بود. در طبقهٔ اول، آپارتمان‌ها ظاهری غم‌انگیز داشتند. یک ردهٔ طویل اتاق بود، همه خالی، چند چمدان این‌جا و آن‌جا افتاده بود. پابلو در آن‌ها را باز کرد. پر بودند از لباس رقاصه‌های باله و لوازم نمایش.

در طبقهٔ دوم، در یک اتاق فقط یک صندلی بود. که در نقاشی تک‌چهرهٔ کلاسیکِ الگای نشسته دیده می‌شود. همانی که بادبزن به‌دست دارد و در سال ۱۹۱۷ کشیده شده بود. با خود گفتم اگر درون یک قفسه را نگاه کنیم حدود نیم دوجین از همسران سابق را پیدا می‌کنیم که آویخته شده‌اند. همه‌چیز حکایت از رهایی، به هم‌ریختگی و گرد و خاک می‌کرد. به خود لرزیدم.

یکی از کوشش‌های دشوار من خارج‌کردن پابلو بود از افسردگی هرروز صبح او. مراسمی که باید پی گرفته می‌شد. یک نوع ورد که بعضی روزها باید بیشتر تکرار می‌شد. برای دخول به اتاق او باید از حمامی می‌گذشتیم که طویل و باریک بود با کفی از کاشی‌های قرمز نامساوی.

در آن ته، یک میز بلند لویی سیزدهم بود، و کنار دیوار سمت چپ یک قفسه از همان دوره بود که روی هردوی آن‌ها پر بود از کاغذ و کتاب و

مجله و انبوهی از طرح‌ها و پاکت‌های سیگار و نامه‌هایی که پابلو هرگز به آن‌ها جواب نداده بود. در تخت بزرگی با نرده‌های مسین که روتختیِ پوستِ گاومیش با لکه‌های سفیدش را به کناری انداخته بودند، پابلو چه خوابیده و چه نشسته بیشتر شکل کاتبان مصری بود.

یک لامپ بی‌سرپوش هم بالای سر تخت آویزان بود. پشت‌سر پابلو، طراحی‌هایی را که بیشتر دوست می‌داشت با گیرهٔ لباس به میخ‌های دیوار وصل کرده بود.

نامه‌های مهمی را هم که جواب نداده بود، مثل سرزنشی مدام جلوی چشمانش با گیرهٔ لباس به مفتول‌های فلزی مابین سیم‌های برق و لامپ و لولهٔ بخاری وصل کرده بود.

بخاری چوب‌سوز بود و میانهٔ اتاق قرار داشت و حتی وقتی شوفاژ هم کار می‌کرد پابلو چوب در آن می‌گذاشت، چون دوست داشت شعله‌هایش را طراحی کند. لولهٔ بخاری بلند و پیچ درپیچ بود و تا نیمه ارتفاعش خمیده بود و تنها عنصر تزیینی اتاق بود، اما این رشته نامه‌ها که با جریان هوا تاب می‌خوردند باعث خطر بودند اما البته نه برای پابلو و سابارتس و اینس که قد کوتاه بودند و از زیرش در می‌رفتند بی‌این‌که به مفتول‌های فلزی برخورد کنند. پابلو دوست داشت که همیشه این لوله را حفظ کند، حتی چند سال بعد هم که بخاری را دیگر روشن نکرد. در واقع جز یک صندلی سوئدی مدرن از چوب روکش‌دار، اثاث دیگری در آن‌جا نبود.

هر صبح، خدمتکار خانه اینس اول از همه با سینی صبحانه وارد می‌شد ــ شیرقهوه با دو نان سوخاری بی‌نمک ــ سابارتس هم به دنبالش با روزنامه‌ها و نامه‌ها می‌آمد. پابلو شروع می‌کرد ایراد گرفتن از سینی صبحانه. اینس هم هر روز به‌طور متفاوتی سینی را می‌چید، بعد تعظیمی می‌کرد و ناپدید می‌شد. بعد سابارتس هم مجله‌ها را می‌گذاشت و نامه‌ها را می‌داد، پابلو به‌سرعت از پاکتی به پاکتی دیگر می‌رفت تا این‌که نامهٔ الگا

را پیدا می‌کرد. تقریباً الگا هرروز برایش نامه می‌نوشت. نامه‌هایی طولانی و کش‌دار و به زبان اسپانیایی تا من نتوانم بفهمم و با مخلوطی از زبان روسی که هیچ‌کس نمی‌فهمید و زبان فرانسوی. به‌دلیل طرز نوشتن درهم و برهم‌اش ناخوانا بود، در تمام جهات می‌نوشت، افقی، عمودی و در حاشیه‌ها. اغلب هم یک کارت‌پستال از عکس بتهوون در آن بود که هربار یک شکلی بود و اغلب هم در حال رهبری ارکستر. گاهی هم یک روپرودوکسیون از یک خود تک‌چهرهٔ رامبراند می‌فرستاد، که روی آن یادداشت کرده بود: «اگر تو هم مثل او بودی، یک هنرمند بزرگ می‌شدی» پابلو سعی می‌کرد این معماها را تا خط آخر پیدا کند. این پیام‌های جادوگرانه او را به‌شدت ناراحت می‌کرد. به او پیشنهاد کردم که نامه‌ها را باز نکند، اما او قادر به این کار نبود: کنجکاوی بر او مسلط بود. پس شروع به آه و ناله می‌کرد. «آه! نمی‌دانید تا چه حد بدبختم! هیچ‌کس از این بدبخت‌تر نمی‌شود. اول این‌که من مریضم. خدای من، اگر می‌دانستید چه رنجی می‌کشم!» از سال ۱۹۲۰ او گه‌گاه از زخم معده رنج می‌برد، اما وقتی فهرست بیماری‌هایش را ردیف می‌کرد، تازه اول کار بود: «دلم درد می‌کند، فکر می‌کنم سرطان باشد، هیچ‌کس هم اهمیتی نمی‌دهد. اول از همه دکتر گوتمن اهمیت نمی‌دهد که مثلاً قرار است معالجه‌ام کند. اگر کم‌ترین اهمیتی به من می‌داد، الآن باید این‌جا می‌بود. برنامه‌ای می‌ریخت که هرروز این‌جا باشد. اما نه، هروقت به مطبش می‌روم، می‌گوید: «دوست عزیز من، وضعیت شما نگران‌کننده نیست» و بعد نسخه‌های اولی را به من نشان می‌دهد، اصلاً چه احتیاجی دارم که نسخه‌های اول را ببینم؟ دکتری می‌خواهم که من برایش جالب باشد. اما او فقط به نقاشی من علاقه دارد. حالا چطوری می‌خواهید که در چنین وضعی حال خوبی داشته باشم؟ روحم انگار گال گرفته، هیچ‌کس مرا نمی‌فهمد، آخر چطوری باید مرا درک کنند؟ اغلب آدم‌ها خیلی احمق‌اند. با چه‌کسی می‌توانم حرف بزنم؟ با هیچ‌کس نمی‌توانم حرف بزنم. در چنین وضعیتی،

زندگی یک بارِ طاقت‌فرسا است. به‌هرحال همیشه فکر می‌کنم که نقاشی وجود دارد. اما در مورد نقاشی‌ام، هرروز بدتر از روز پیش کار می‌کنم. آیا با تمام گرفتاری‌هایی که خانواده‌ام برایم به‌وجود می‌آورند این وضعیت عجیب است؟ بیا، این‌هم یک نامهٔ دیگر از الگا، حتی یک روز هم دست از سرم برنمی‌دارد. پائولو بازهم مسئله دارد. فردا هم باز یک نفر می‌آید و خبر بدتری به‌من می‌دهد، وقتی فکر می‌کنم که روزبه‌روز بد از بدتر می‌شود، تعجبی ندارد که این‌همه مأیوس باشم. به‌هرحال کمی ناامید هستم، خب، حالا بیاییم و از جایم بلند نشوم. اصلاً چرا باید نقاشی کنم؟ اصلاً چرا باید به زندگی ادامه بدهم؟ یک چنین زندگی‌ای غیرقابل تحمل است.».

حالا دیگر نوبت من بود: «نه، این‌قدرها هم مریض نیستید، کمی دل درد دارید، اما واقعاً درد جدی‌ای نیست. اصلاً دکترتان هم خیلی دوستتان دارد».

پابلو با فریاد می‌گفت: بله! می‌گوید می‌توانم ویسکی بخورم. این یعنی این‌که او به‌من اهمیت می‌دهد؟ او اصلاً به من اهمیت نمی‌دهد.

ــ نه، او این حرف را می‌زند چون فکر می‌کند که شاید حواستان کمی پرت شود.

ــ آه! واقعاً که، من که اصلاً ویسکی نمی‌خورم.

باید به اطمینان‌دادن به او ادامه می‌دادم. پس به او می‌گفتم که سلامتی‌اش خیلی هم بد نیست. با کمی صبر و حوصله، چیزها درست می‌شوند و زندگی دوباره خوشایند می‌شد: تمام دوستانش بسیار دوستش داشتند، نقاشی‌اش عالی بود و همه هم این‌را می‌دانستند.

در نهایت بعد از یک ساعت، در لحظه‌ای که دیگر دلیل برای زنده‌ماندن او و حتی برای زندگی‌کردن خودم با او کم می‌آوردم، به یکباره در تختش تکانی می‌خورد، و انگار با دنیا آشتی کرده باشد، می‌گفت: «آه! شاید حق با شما باشد، حتماً به آن اندازه که فکر می‌کنم، غیرقابل تحمل

نیست. اما آیا به حرف‌هایی که می‌زنید اطمینان دارید؟ کاملاً مطمئن هستید؟». پس من از نو نفس تازه می‌کردم و ادامه می‌دادم: «بله، بله، مطمئن هستم. همه‌چیز بهتر می‌شود، خلاف آن ناممکن است. دست‌کم به خود شما مربوط می‌شود. شما می‌دانید که با نقاشی‌کردن می‌توانید جریان چیزها را تغییر دهید. مطمئن هستم که امروز یک نقاشی فوق‌العاده خواهید کشید. امشب می‌بینید. وقتی کار را تمام کردید وضعیت روحی‌تان کاملاً متفاوت خواهد بود». سعی می‌کرد و جرئت پیدا می‌کرد: «مطمئنید؟ راستی؟» بعد بلند می‌شد و گله‌هایش را با دوستان و دیدارکنندگانی که در کارگاهش منتظر بودند از سر می‌گرفت. بعد از ناهار دیگر بهانه‌گیری‌هایش ناپدید شده بودند. حدود ساعت ۲ فقط یک فکر در سر داشت: نقاشی کند. بعد از یک استراحت کوتاه برای شام، تا ساعت دو صبح کار می‌کرد. در این ساعت حسابی سرحال بود. اما فردا صبح دوباره همه‌چیز از نو شروع می‌شد.

پابلو از کمبود اراده در رنج بود و کم‌ترین تصمیم‌گیری برایش ناممکن بود، یک زمستان که هوای پاریس بد بود، تصمیم گرفتیم که به جنوب برویم. از یک هفته قبل تمام برنامه را ریخته بودیم و باید میشل[1] و زت لریس[2] را هم با خودمان می‌بردیم. پابلو قرار گذاشته بود که همه‌مان صبح زود بیدار شویم. مارسل به دنبالمان می‌آمد و لریس‌ها هم می‌آمدند و سر ساعت ۶ راه می‌افتادیم.

شب قبل از رفتن، حدود ساعت ۱۰ که در رستوران لیپ[3] شام می‌خوردیم، پابلو شروع کرد روی صندلی‌اش وول خوردن و گفت: «اصلاً چرا باید به جنوب برویم؟» به او گفتم به جنوب می‌رویم چون خسته هستیم و فکر می‌کنیم که استراحت‌کردن در آن‌جا فکر خوبی است. او گفت: «بله، در این‌باره هفتهٔ گذشته حرف زدیم، اما حالا مطمئن نیستم که دلم بخواهد بروم». این حرف ناراحتم نمی‌کرد، چون به‌خاطر او بود که به

1. Michel 2. Zette Leiris 3. Lipp

این سفر می‌رفتیم. در واقع، اجباری هم به رفتن نداشتیم. شروع کرد به نگران‌شدن و از خودش می‌پرسید که برای تعادل اوضاع باید چه‌کار کند. بعد با تردید می‌گفت: «بله، اما به‌هرحال نمی‌دانم چرا باید به آن‌جا برویم. اصلاً هیچ‌وقت کاری را که می‌خواهم بکنم نمی‌کنم». به او پیشنهاد کردم که اگر نمی‌خواهد برود به مارسل و لریس تلفن بزند و قرار را به‌هم بزند. او گفت: «البته، اما آن‌وقت فکر نمی‌کنند که عقیده‌ام را تغییر می‌دهم؟». در این مورد نباید نگران می‌شد. می‌توانستیم به آن‌ها بگوییم که نمی‌رویم. همین و همین. او گفت: «آهان. اما آخر مطمئن نیستم که نمی‌خواهم بروم. به‌هرحال شاید فردا عقیدهٔ دیگری پیدا کنم». به خانه برگشتیم. به او گفتم که خوب فکرهایش را بکند و هیچ عجله‌ای هم در کار نیست. تا نصف‌شب می‌شد به مارسل و لریس زنگ زد و به آن‌ها گفت که ساعت ۶ فردا صبح نیایند. پس پابلو وارد یک تک‌گویی فیلسوفانه شد. از کیرکگارد[1] نقل می‌کرد و از سن‌ژان دولاکروا[2] سنت ترز[3] و بحثی راه هم بر دو مضمون مورد علاقه‌اش طرح می‌ریخت Todo es nada و «می‌میرم از این‌که نمی‌میرم». مضمونی که در وضعیت روحی بهتری آن را «فلسفهٔ گه‌آلود» معنا می‌کرد. او تمام دلایلی را که می‌توانست به‌کار برد، به‌کار می‌برد تا منفعل بماند و از تمام این فرضیات نتیجه می‌گرفت که هر حرکتی در خود نطفه‌ای منفی دارد و اساساً بهتر این است که اگر بشود حرکتی صورت نگیرد. من‌هم تأیید می‌کردم. هربار که حرکتی انجام می‌دادیم یا قدمی برمی‌داشتیم می‌شد که از آن پشیمان شویم. پس اجباری نداشتیم که به کوت‌دازور برویم. شاید اگر می‌رفتیم پشیمان می‌شدیم. نمی‌خواستم به نوعی رویش اثر بگذارم. خودش باید تصمیمی را که ترجیح می‌داد، می‌گرفت. زمزمه‌کنان گفت: «آره، تصمیم‌گرفتن از هر چیزی سخت‌تر است».

گفتم: خب، حالا که تصمیم‌مان را گرفته‌ایم، چرا سر حرفمان نایستیم.

---

1. Kierkegaard 2. Saint-Jean de la Croix 3. Sainte-thérese

با تردید گفت: بله، البته، اما ساعت ۶ صبح از خواب بیدارشدن خیلی هم شادی‌بخش نیست. حالا می‌فهمم چرا محکومین به مرگ را سحرگاه اعدام می‌کنند. تا سحر را می‌بینم حس می‌کنم سرم دارد گیج می‌رود. طبعاً باید این نوع بحث‌کردن‌ها را بی‌این‌که ناراحت شوم و بدون ناراحت‌کردن می‌گذراندم، اما همیشه عصبانی می‌شدم و به هق هق می‌افتادم. فوراً صورتش باز می‌شد و می‌گفت: آه من مطمئن بودم که فکری در سر دارید.

من فکری در سر نداشتم. از خستگی گریه می‌کردم. این بحث احمقانه چهار ساعت طول کشیده بود و دیگر وقت رفتن شده بود. با هق هق می‌گفتم:

ـ گریه می‌کنم چون تحملم تمام شده.

او می‌گفت: نه، گریه می‌کنید چون یک چیزی می‌خواهید.

می‌دیدم که بحث‌کردن بیهوده است. آن‌قدر خسته بودم که بهتر بود تصمیم می‌گرفتم. چون برایم سخت بود که آن‌جا بمانم و سعی کنم تصمیم را او بگیرد.

گفتم: خیلی خوب، چون اصرار دارید می‌گویم، بله من چیزی می‌خواهم.

با لبخند گفت: خب، حالا شد. چه می‌خواهید؟

ـ می‌خواهم به جنوب برویم.

ـ دیدید؟ خیلی خوب می‌دانستم که شما این را می‌خواهید. چرا همان اول نگفتید. آخرش گفتید. خب می‌رویم. اما من نمی‌آیم مگر برای خوشایند شما. این را خوب بدانید. اگر به من خوش نگذشت، تقصیر شما است.

به یکباره راضی و رها شد. چون مسئولیت این رفتن را من به‌عهده گرفته بودم. اگر به او بدمی‌گذشت می‌توانست مرا مقصر بداند.

۵

من برای ماه مه منتظر تولد بچه‌ام بودم. در ماه فوریه نامه‌ای از

مادربزرگم دریافت کردم که خواسته بود نزدش بروم. از وقتی که با پابلو رفته بودم دیگر او را ندیده بودم. اما او از روی نوشته‌ای در یک روزنامه دانسته بود که کجا هستم. مثل همیشه آرام و مهربان بود. پیش از رفتنم به من گفت: «نباید فکر کنی که چون نوع زندگی‌ات را تغییر داده‌ای مرا برای مدتی در زمستان به جنوب نبری. به تصمیم تو اعتراضی ندارم، فقط نباید این تصمیم، عادات ما را تغییر دهد.».

در دوران کودکی‌ام او تمام ماه‌های فوریه، مرا به جنوب می‌برد. تمام این‌ها را برای پابلو تشریح کردم و او موافقت کرد. برای خداحافظی با ما به ایستگاه لیون آمد و ما را در کوپه‌مان نشاند و بعد روی سکو رفت. در لحظه‌ای که قطار داشت راه می‌افتاد، به‌نظر رسید که نگاهش ملایم شده، چشم‌هایش نه فقط سیاه و نافذ بلکه شگفت‌انگیز بودند. هرگز او را این‌چنین منقلب ندیده بودم. با دیدن او که داشت دور می‌شد قلبم فشرده شد.

وقتی سه چهار هفته بعد بازگشتم، متوجه شدم که پابلو در غیاب من تصور کرده که این سفر یک حیله بوده و من مایل بوده‌ام که از دست او فرار کنم. متوجهش کردم که هرگز نخواسته‌ام از دست او فرار کنم و بعد آن‌چنان آرام و مهربان شد که سخت بود تا باور کنم خودش است. و حالا این امکان برایش پیش آمده بود که خوشحالی‌اش را حسابی بروز دهد.

تولد بچه نزدیک می‌شد اما من هنوز به متخصص رجوع نکرده بودم. پابلو که خرافاتی بود فکر می‌کرد که این کار بدشانسی می‌آورد. تنها دکتری که من در طی آن زمستان دیدم، دکتر لاکان[1] بود. پابلو فکر می‌کرد همیشه باید دکترهایی را صدا زد که خارج از تخصص‌شان باشد. لاکان روان‌شناس بود اما پابلو او را عادت داده بود که دکتر عمومی باشد. بیماری‌های واقعی یا خیالی‌اش را برای او تعریف می‌کرد و لاکان هم اغلب مقرر می‌کرد که همه‌چیز به‌خوبی خواهد گذشت.

---

1. Lacan

به دنبال یک سرماخوردگی که بی‌وقفه سرفه می‌کردم و ترکیبی از خستگی و عصبیت بود، او برایم یک آرام‌بخش تجویز کرد که مرا خواباند. آن‌چنان که به‌هنگام بیدارشدن سرماخوردگی و سرفه از بین رفته بودند. یک هفته پیش از تولد بچه، دیگر نگران و آشفته بودم و با خود گفتم دیگر وقتش رسیده که کاری بکنم. به پابلو گفتم و او هم قبول کرد که نزد یک دکتر بروم. دکتر لاکان را خبر کرد که او هم از این‌که هنوز قابله‌ای را ندیده‌ام حیرت کرده بود. او مرا نزد دکتر لاماز[1] فرستاد. او هم در کمال تعجب اتاقی در بل‌ودر[2] در بولونی برایم گرفت.

یکی دوسال پیش از این‌که پابلو را ببینم شروع کرده بودم که در دفترچه یادداشتی خواب‌هایی را که برایم غیرعادی بود، بنویسم. شبی خواب دیدم که بایست همراه یک راهنما با ماشین از شهری دیدن کنم. کنار در یک موزه توقف کردیم. از ماشین که پایین آمدیم از دری گذشتیم و به یک طویلهٔ بز رسیدیم. خیلی تاریک بود و بزی هم در آن‌جا نبود. داشتم از خودم می‌پرسیدم که چرا ما را آن‌جا آورده‌اند که درست در میانهٔ طویله متوجه یک کالسکهٔ بچه شدم. داخل کالسکه و جلوی کالسکه دو تابلو آویزان کرده بودند. یکی تک‌چهرهٔ **مادمازل ریویر**[3] کار انگر[4] بود و آن‌یکی تابلویی از دوانیه روسو بود به‌نام ***نماینده‌های قدرت‌های خارجی برای مصالحه به دیدار جمهوری آمده‌اند***[5].

هردوی تابلوها از نمونهٔ اصل‌شان کوچک‌تر بودند. چون پابلو از بعضی از اشعار با قافیهٔ من که برایش می‌خواندم با چشم‌پوشی استقبال کرده بود، دفترچه یادداشتم را به او دادم. او این خواب را بسیار جالب یافت: تابلوی دوانیه روسو مال خودش بود و انگر هم یکی از نقاشان دلخواه او بود. وقتی برای زایمان به کلینیک رفتم، دکتر لاماز دیر آمد و من

---

1. Lamaze 2. Belvédère 3. Mademoiselle Riviére 4. Ingres
5. *Les representant des Puissance etrangères venant saluar la republique en signe de paix.*

یک پرستار و یک قابله را دیدم که در انتظارم بودند. یکی از آن‌ها مادمازل انگر نام داشت و دیگری مادام روسو. مادمازل انگر موهای سیاه داشت با فرقی در میانهٔ سر و دو سربند زمخت، مثل بسیاری از مدل‌های هم‌نام خودش. پابلو به یاد خواب من افتاد و وقتی لاکان را دیدیم او معنای آن را از او پرسید. لاکان در جواب گفت که از لحاظ روان‌شناسی طویلهٔ بز به‌معنای تولد بچه است.

بچه ــ یک پسر ــ بدون ناراحتی در ۱۵ ماه مه ۱۹۴۷ به‌دنیا آمد. پابلو می‌خواست نام خودش را به او بدهد اما چون پسر اولش پل نام داشت من فکر کردم نام دیگری انتخاب کنیم. یادم آمد که استادِ واتو[1]، کلود ژیلو[2] نام داشت و مثل پابلو دلقک‌های بسیاری هم کشیده بود. پس نام بچه را کلود گذاشتیم.

---

1. Watteau 2. Cpaude Gillot

۴

بامقدار کمی رنگ کار می‌کنیم و تصوری
که از تعدد رنگ‌ها حاصل می‌شود
این است که انگار هرچیز درست سر جای
خودش قرار گرفته است.

کارگاه پابلو در کوچهٔ گران ـ آگوستن جای مناسبی برای بزرگ‌کردن بچه نبود. اما زندگی پس از تولد کلود به دو دلیل سخت شده بود: این دلایل اینس و سابارتس بودند. زمانی که پابلو به‌همراه پل الوار و نوش برای تعطیلات به موژن رفته بودند، در آن‌جا اینس و خواهر بزرگ‌ترش را دیده بودند. در آن‌وقت آن‌ها پانزده ساله و هفده ساله بودند. کار اینس چیدن گل‌های یاسمن در تابستان و جمع‌کردن زیتون در زمستان بود. پابلو هردوی آن‌ها را به خانهٔ کوچهٔ بوئسی آورد. یکی‌شان شد خدمتکار و دیگری شد آشپز. وقتی در سال ۱۹۳۹ اعلام جنگ شد، نخواست مسئولیت آن دو دختر جوان را به‌عهده بگیرد، پس آن‌ها را به موژن پس فرستاد. زمانی بعد اینس با گوستاو ساسیه[1] که یک پاریسی جوان بود و برای مسابقهٔ دوچرخه‌سواری به آن منطقه آمده بود، آشنا شد. گوستاو عاشق اینس شده بود، با او ازدواج کرده بود و او را به پاریس آورده بود.

پابلو در همان ساختمان کوچهٔ گران ـ آگوستن برای آن‌ها آپارتمان کوچکی اجاره کرده بود. در آپارتمان به پلکان مارپیچی که به کارگاه منتهی می‌شد، باز می‌شد. این راه‌حل، کار زوج جوان را راه انداخته بود و برای پابلو هم سرایداران مطمئنی بودند. منظر این ورودی، با گلدان‌های

1. Gustave Sassier

سرزنده و پرندگانی که هرروز تغذیه می‌شدند و اشیایی که بادقت گردگیری شده بودند، حضور یک خدمتکار را گواهی می‌داد. اما اینس نامرئی بود. اشخاص کمی او را می‌شناختند. پیش می‌آمد که در غیاب سابارتس، زنگ در او را می‌زدند اما بسیار به‌ندرت. یک بعدازظهر او را به هنگام کارکردن دیدم.

در آن‌زمان بسیار زیبا بود: یک صورت بیضی، پوستی به رنگ قهوه‌ای سوخته و موها و چشمانی بسیار سیاه. یادم می‌آید که پل الوار شعری را با الهام از او و خواهرش گفته بود «از دروازه‌هایی مغرور در دیوارهای آن تابستان».

هر سال، پابلو در نزدیکی‌های عید نوئل او را می‌نشاند و یک طرح از صورتش می‌کشید و طرح را به او می‌داد. از نقاشی هیچ نمی‌دانست اما وقتی عصر سر کارش می‌آمد، خیلی از خودش راضی بود. پابلو نقاشی شب قبل را نشانش می‌داد و عقیدهٔ او را می‌پرسید. او عادت کرده بود که هرچه را که فکر می‌کرد به زبان بیاورد و پابلو هم به‌دقت به او گوش می‌داد. اینس به برتری‌های او حسادت می‌کرد. او با دقت لباس می‌پوشید و خیلی مراقب بود که پیش‌بند و پرهای گردگیری‌اش کاملاً باهم تناسب داشته باشند. او خدمتکار یک نقاش بزرگ بود و نه هرکس دیگری. وقتی او را شناختم، حالت یک خدمتکار کمدی‌های ایتالیایی را داشت که دیگران به او چشمک می‌زنند و او هم خجالتی باقی می‌ماند. با تک‌سیلاب‌هایی، حرفش را می‌زند، شیرین است و روی نوک پا به این‌جا و آن‌جا می‌رود.

بعد از تولد بچه‌اش در آوریل ۱۹۴۶، بیمار شد که مقارن شد با اقامت من در کوچهٔ گران ـ آگوستن و تمام این‌ها باعث بد خلقی‌اش شد. اینس در زمانی با پابلو آشنا شد که او تنها زندگی می‌کرد، از الگا جدا شده بود و اگر ماری ترز والتر را مرتب می‌دید، در خانهٔ خود او می‌دید. وقتی هم دورامار

به زندگی‌اش وارد شد، او در همان نزدیکی در کوچهٔ ساووا[1] زندگی می‌کرد و کم‌تر به کوچهٔ گران ـ آگوستن می‌آمد.

اینس ناآگاهانه و از سر بی‌گناهی فکر می‌کرد که پابلو به او تعلق دارد. بدون شک فکر می‌کرد که در زندگی پابلو نقش یکتایی دارد و خودش را به نوعی دیرنشین می‌دید. اما با تولد بچه‌اش و حضور مداوم من، زندگی‌اش دچار تغییر شد. شاید حس می‌کرد بی‌این‌که متوجه شده باشد تاج و تخت را از دست داده است.

فکر می‌کرد از اهمیتش کاسته شده، و از من راضی نبود. احساساتش را درک می‌کردم و هرکاری که می‌توانستم می‌کردم تا به آرامش برسد اما موفق نمی‌شدم. کوشش‌های من او را عصبی می‌کرد. بعد از تولد کلود، چون باید از کلود نگه‌داری می‌کرد، به‌نظر می‌آورد که خسته و بیمار است. ما هم به حد کافی جا برای سکونت یک نفر دیگر نداشتیم و به‌هرحال پابلو هم خوشش نمی‌آمد که آدم تازه‌ای را در خانه ببیند. و به‌این ترتیب بود که زندگی خانوادگی در کوچهٔ گران ـ آگوستن مشکل شد. بعد از تولد پسرش، اینس برای تک‌چهرهٔ سالیانه‌اش، پسرش را هم روی زانوانش می‌نشانید، آن‌هم با حالتی جدی، انگار حضرت مریم و عیسی باشند. پابلو دو لیتوگرافی با او و بچه‌اش اجرا کرده است. یک شب بعد از این حرکت هرساله، خاویه برادرزادهٔ پابلو به خانه‌مان آمد و تصمیم گرفتیم همگی برای شام به رستوران برویم.

اینس با خودش فکر کرده بود که به مناسبت این اتفاق شام را در خانه به ما می‌دهد، و وقتی پابلو به او اعلام کرد که ما برای شام بیرون می‌رویم، او به هق هق افتاد و گفت: «اوه! دیگر مثل آن موقع‌ها نیست. آن‌وقت‌ها از آقا مراقبت می‌کردم، اما حالا او یادش رفته». اینس عاشق گریه‌کردن بود و در این کار هنر به خرج می‌داد. پابلو با موافقت با هر آن‌چه که گفته بود، او را آرام کرد اما چون مصمم بود

1. Savoie

بیرون برویم، بیرون رفتیم. مشکلات با اینس حل نمی‌شد.

به‌دنیا آمدن پسرم کلود، عادات سابارتس را هم برهم زد. سابارتس، کاتالان و اهل بارسلون بود و از پسرعموهای دور میرو[1] بود. از طرف پدربزرگ سابارتس باهم بستگی داشتند. پابلو تعریف می‌کرد که پدربزرگ بی‌سواد، ثروت بسیاری اندوخته بود. اول تاجر آهن بود و بعد شغل چشمگیرتری پیدا کرده بود و نه می‌توانست بخواند و بنویسد و نه حساب و کتاب کند. اما به‌راحتی نمی‌شد سرش کلاه گذاشت. اگر قرار بود صد ظرف آهنی دریافت کند و نود و نه تا به او می‌دادند، بدون کمک اعداد متوجه موضوع می‌شد. او از همان بچگی به سابارتس علاقه‌مند شده بود و تصمیم گرفته بود خرج تحصیل او را بدهد با این امید که بعدها در کارهایش او را کمک کند و رقبای پایین‌تر او را استثمار کند.

در سن ۹ سالگی سابارتس تمام حساب و کتاب پدربزرگ را انجام می‌داد. کمی بعد دچار یک بیماری جدی چشم شد و تقریباً کور شد. و همین به شغل حسابداری او خاتمه داد. سابارتس در ۱۸۹۹ با پیکاسو آشنا شد. هردو به یک کافهٔ اهل ادب می‌رفتند که باب روز بود، یعنی کافهٔ الس ۴گاتس[2].

دوران یک التهاب از سوی طرفداران استقلال منطقه‌ای بود. یک گروه کوچک می‌خواستند زبان کاتالانی را احیا کنند که فقط یک سنت شفاهی بود و می‌خواستند به آن شکل یک زبان ادبی بدهند، یک دستور زبان منتشر کردند و نویسندگان جوان شروع کردند به نوشتن به زبان کاتالانی، این شوق روشنفکرانه بر زمینه‌های دیگری هم تأثیر گذاشت. سابارتس به این گروه تعلق داشت. بسیار شاعر بود اما دلش می‌خواست مجسمه‌ساز شود: یک‌بار به من گفت: «وقتی مجسمهٔ مصری را کشف کردم، متوجه شدم این همان چیزی است که دلم می‌خواهد انجام دهم اما کمالِ این هنر مرا نومید کرد و رهایش کردم».

---

1. Miro 2. Els 4 Gats

از همان ابتدا در زیر شخصیت پابلو له شده بود و تبدیل به سایه‌ای در پشت پابلو شد.

در دوران فقری که در ابتدای سفرشان به پاریس، دچارش شده بودند، یک شب پابلو و ماکس ژاکوب مقدار کمی پول باقی‌مانده‌شان را به سابارتس دادند تا چیزی به‌عنوان شام بخرد. سابارتس یک تکه نان، دوتا سوسیس و یک تخم‌مرغ آورد. چون دید درستی نداشت، پایش در پله‌ها لغزیده بود و وقتی بالا آمد متوجه شد که تخم‌مرغ شکسته است. باقی را جمع کرده بود و دوباره بالا آمده بود و وقتی وارد اتاق پابلو شده بود، پابلو ناله‌کنان گفته بود: «تو هیچی نمی‌شوی. ته‌ماندهٔ پولمان را به تو دادیم و تو نتوانستی حتی یک تخم‌مرغ سالم تحویلمان بدهی. تو تمام عمرت بیکاره می‌مانی». بعد چنگالی برداشت و به یکی از سوسیس‌ها زد، سوسیس از هم وارفت، دومین سوسیس را امتحان کرد با همان نتیجهٔ قبلی! سابارتس سوسیس‌های مانده و گندیده‌ای خریده بود که مثل رودهٔ گوسفند باد کرده بودند.

پابلو و ماکس تکهٔ نان را باهم قسمت کردند و با سابارتس هم بد خلق شدند.

بعد از چندی سابارتس به بارسلون برگشت، ازدواج کرد و بچه‌دار شد. با خانواده‌اش به گواتمالا رفت و روزنامه‌نگار شد. بیست و پنج سال در آن‌جا زندگی کرد و بعد به اسپانیا برگشت. در آن‌جا کلاف زندگیش درهم و برهم شد. وقتی پابلو از این دوران زندگی دوستش یاد می‌کرد، دوست داشت ردّی از ابهام بر ماجرایی که بر زن و بچه‌اش گذشته بود، بگذارد: آیا سابارتس در آن دوران بیست و پنج سال در گواتمالا، زنش را طلاق داده بود؟ به هر جهت، کمی بعد از بازگشتش به اسپانیا از نو ازدواج می‌کند و با همین زن دوم که رفیق بچگی‌اش بود به پاریس می‌آید. پابلو از الگا جدا شده بود و به این زوج پیشنهاد کرد که موقتاً در خانهٔ کوچهٔ بوئسی ساکن شوند. سابارتس کار طولانی‌اش را در خدمت پابلو به‌عنوان

منشی، پیش‌خدمت همه‌کاره، جلودار و حق‌العمل کار و غیره... شروع کرد.

سابارتس برای این کار دقیقاً همان اخلاقی را که لازم بود، داشت. خودش را وقف پابلو کرده بود، انگار کشیشی که خود را وقف خداوند بکند. روزها و سال‌ها تغییرات اخلاقی پابلو را تحمل می‌کرد. آماج دلخواه تمسخرهای پابلو بود و مثل یک مظلوم صبور، شوخی‌های او را تحمل می‌کرد. تمام کارها را انجام می‌داد، مراسلات را می‌نوشت و مسئول جرئی‌ترین کار نمایشگاه‌ها بود، و همیشه باید به او رجوع می‌شد.

مارسل هم بود اما او از سابارتس حیله‌گرتر بود و به‌طور قابل‌ستایشی بلد بود که از طوفان‌های ناگهانی احتراز کند: فقط راننده بود و در قبال اتفاق‌هایی که در محیط کار می‌افتاد مسئولیتی نداشت.

پابلو به سابارتس اجازهٔ هیچ تصمیم‌گیری را نمی‌داد. حتماً اگر این اجازه به او داده می‌شد سابارتس بیشتر از این‌که جرئت کند کاری بکند، می‌ترسید از این‌که مبادا اشتباهی مرتکب شود. تجویزاتی را که به او می‌شد، به‌خوبی انجام می‌داد و اگر همه‌چیز به‌خوبی می‌گذشت، دیگر حرفی نمی‌شنید اما اگر برخلاف آن می‌شد، مستوجب سرزنش بود.

به‌جز وابستگی‌اش به پابلو، توجه اصلی سابارتس به زنش بود. و تمام زندگیش در اطراف این دو موجود می‌گذشت. من یکی دوبار خانم سابارتس را در آپارتمان کوچکشان در ناحیهٔ پانزدهم دیده بودم. وگرنه هرگز نمی‌توانستم بشناسمش چون نه به کوچهٔ گران ـ آگوستن می‌آمد و نه اصلاً از خانه‌اش خارج می‌شد. سابارتس بسیار محتاط و دقیق بود و در تمام کارهایی که انجام می‌داد به‌شدت لایق بود. کاملاً آدم بی‌تفاوتی بود و هرگز کاری را برحسب حسابگری یا از سر خودخواهی انجام نمی‌داد. و تمام این اخلاص در قبال حقوق بسیار ناچیزی بود. در طی یازده سالی که او را شناختم، حقوق او، مثل حقوق اینس خدمتکار و حقوق مارسل راننده، از چهل‌هزار فرانک در ماه تجاوز نکرد. و برای مدت زیادی حتی

این مقدار را هم دریافت نمی‌کرد. با زنش در یک مجتمع بی‌سر و صدا بالای یک ساختمان در کوچهٔ کنوانسیون[1] زندگی می‌کرد که کمی بزرگ‌تر از یک سلول بود، تا طبقهٔ هشتم با آسانسور می‌رفت و باقی را پیاده طی می‌کرد. سابارتس مخلوط غریبی بود از غرور و ایثار.

عالی‌جناب[2] خاکستری ترجیح می‌داد در سایه بماند، اما میل داشت که قدرت پنهان او را بدانند. بیشتر اشخاص برای او هزاران مشکل فراهم می‌کردند چه‌وقتی که او را حقیر، می‌شمردند (که در این‌صورت به خودش بسیار زحمت می‌داد تا اشتباه آن‌ها را به ایشان ثابت کند) و چه‌وقتی که او را مطمئن می‌کردند که به تأثیر او بر پیکاسو آگاهی دارند.

اما او با لحنی سرد در جواب آن‌ها می‌گفت: «من هرکاری که او بگوید انجام می‌دهم». تقریباً هیچ‌کس در چشمان او اثری از بخشش نمی‌دید. او کلود را دوست نداشت چون پسرم که کوچک بود از عینک کلفت او می‌ترسید. هربار که سابارتس می‌خواست او را بغل کند، کلود شروع می‌کرد به جیغ‌زدن، سابارتس هم هرگز او را نبخشید. سالیان سال بعد او از من پرسید که آیا کلود هنوز همان اخلاق را دارد: «آیا هنوز همان‌قدر کراهت دارد؟». درواقع کلود هرگز «کراهت» نداشت، بلکه ترسیده بود، سابارتس که از بچه‌ها چیزی نمی‌دانست او را بدجوری فهمیده بود. عادت به وانمودکردن غمی عمیق داشت. اسپانیایی‌ها از زمان سلطنت فیلیپ دوم هرگز متوجه نشدند که در دربار سیاه می‌پوشیده‌اند. تا یکی دوتا متوجه می‌شدند که صاحب مقام و شخصیتی نیستند حتی به‌صورت مجازی هم که شده بود تا آخر عمر لباس عزا بر تن می‌کردند.

سابارتس که مظنون و تهمت‌بزن بود، عاشق راز و رمز بود. همان ذهنیت شنل و شمشیر را داشت و هرکس را که نزدیک می‌شد مخفیانه زیر نظر می‌گرفت. محال بود که بتوان با او از هر دری حرف زد، همچنان

---

1. Convention

۲. Eminenco grise، لقب مستشار ریشلیو

که با دیگران ممکن بود. هرگز یک اسم خاص را در برابر غریبه به زبان نمی‌آورد، از ترس این‌که مبادا رازی را فاش کند. طبعاً پابلو این اخلاق را دوست داشت. وقتی زندگیم را در آن‌جا شروع کردم، راحتیِ رفتار من آن‌ها را بسیار متحیر کرده بود: سابارتس نجواکنان می‌گفت: «چطور جرئت می‌کنید چنین چیزی را این‌قدر بلند بگویید؟ همه می‌فهمند» و پابلو هم یک نگاه جدی به من می‌انداخت. یک روز به براسای[1] که به دیدن آمده بود گفتم: «برای عکس‌برداری از مجسمه‌ها آمده‌اید؟» سابارتس زیر گوشم گفت: «هیچ‌کس نباید بداند که او برای چه‌کاری آمده است و این‌که چقدر می‌خواهد بماند». در جواب گفتم که من از خیلی پیش براسای را می‌شناسم، حتی پیش‌تر از آمدنم به کوچهٔ گران ـ آگوستن. به من گفت: «خُب، پس بروید او را بیرون از خانه ببینید و سؤالاتتان را از او بکنید».

پیش از اعلام آزادی، از نظر سابارتس تمام آلمانی‌ها جاسوس بودند، بعد از جنگ، انگلیس‌ها جاسوس شدند. او مطمئن بود که همهٔ آن‌ها وابسته به اینتلیجنت سرویس هستند. در ابتدا، وقتی سربازان امریکایی گروه‌گروه می‌آمدند، سابارتس ناراحت نمی‌شد: «امریکایی‌ها عین توله‌سگ‌اند روی زمین می‌خوابند و به‌جای بالش از درگاهی استفاده می‌کنند». یک‌روز او یک سرباز امریکایی را با نشانه‌هایی غیرعادی دید و گفت او وابسته به سرویس اطلاعات است و به پابلو پیشنهاد کرد که مراقب باشد: «شاید چیزی بفهمد» پابلو هم به او محل نگذاشت: «چون امریکایی‌ها توله‌سگ‌اند، پس نگرانی ندارد». تمام این‌ها مرا دچار تردید می‌کرد. پس، از پابلو پرسیدم: «مگر به‌جز نقاشی، در این‌جا چیز دیگری برای دانستن هست؟» سابارتس برآشفت که: «دقیقاً همین‌طور است. می‌دانید که اینتلیجنت سرویس تمام اطلاعات ممکن را در ارتباط با روشنفکران جمع‌آوری می‌کند. شاید تا حالا نمی‌دانسته‌اند که چه باید

---

1. Brassaï

بکنند، اما اگر امکانش را پیدا کنند خواهید دید که چه مشکلاتی به‌وجود می‌آید». چشمانم را به آسمان بلند کردم و سابارتس ادامه داد: «حرفم را باور نمی‌کنید؟ می‌خواهید دلیل بیاورم؟ به کنسولگری انگلستان بروید. به آدم‌هایی که آن‌جا کار می‌کنند نگاه کنید. فکر می‌کنید که چه کار می‌کنند؟» بعد با حالتی غم‌زده سرش را پایین انداخت.

بالأخره اسم رمز قصر را یاد گرفتم! هرگز اسم خاص به‌زبان نیاوریم. و هرگز از یک اتفاق یا از یک وضعیت به‌طور باز ذکر نکنیم، بلکه باید از آن به‌طور کنایه حرف بزنیم. تقریباً پابلو و سابارتس هرروز به همدیگر نامه می‌نوشتند تا اطلاعات حدوداً فاقد ارزش و توجه را در یک طرح ارتباطی واحد و با پیچیده‌ترین روش ممکن به همدیگر بدهند. یک آدم بی‌اطلاع از جریان، می‌شد که هفته‌ها و شاید ماه‌ها طول بدهد تا بتواند از این یادداشت‌های مرموز سر درآورد. مثلاً اگر مسئله مربوط به آقای پلکه[1] بود که بانک‌دار یکی از دوستانش بود، پابلو می‌نوشت (آقای پلکه خانه‌ای در شهر تورن[2] داشت): مرد تور (برج) از ناحیهٔ رن (ران) زخمی شده است، یا از این‌جور چیزها. جناس می‌کردند، کلمات را جدا می‌کردند و از نو طرحی دوباره می‌ریختند. تا مفهوم تازهٔ بسیار شگفت‌انگیزِ مشکوکی را شکل دهند، درست مثل نقشهٔ پاره پارهٔ دزدان دریایی که باید به‌هم می‌چسباندند تا بتوانند به مکانی که گنج در آن دفن شده بود برسند. گاهی سه صفحه لازم می‌شد تا بگویند گربه، بی‌این‌که از گربه اسم ببرند، آن‌هم از ترس این‌که مبادا نامه به‌دست اینس یا خانم سابارتس بیفتد و آن‌ها از نامه چیزی دستگیرشان شود. پابلو خیلی به خودش زحمت می‌داد تا مبهم جلوه کند، آن‌قدر که گاهی سابارتس هم از آن چیزی دستگیرش نمی‌شد. پس باید دو سه‌تا نامه اضافی رد و بدل می‌کردند تا راز فاش می‌شد. وقتی سابارتس قرار بود کسی را ملاقات کند یک میزان‌سن تئاتری به‌وجود می‌آمد. پذیرایی

---

1. Pellequer 2. Touraine

حزن‌انگیز او به‌اندازه‌ای بود که تشریفات را پراهمیت جلوه می‌داد.

کارگاه‌های کوچهٔ گران ـ آگوستن (دست‌کم به باور پابلو) یک وقتی، بخشی از سفارت اسپانیا بودند. هربار که پابلو یا سابارتس به این قضیه فکر می‌کردند، دستورهای امنیتی را دو برابر می‌کردند. برای تکمیل دکور در اتاق مهمان‌خانهٔ پابلو چند صندلی به‌سبک لویی سیزدهم و یک نیمکت بزرگ اسپانیایی از همان سبک بود که روی آن چند گیتار قرار داشت. سابارتس در زیر نقاب تواضعی آگاهانه، تا آخر نقش وزیر داخله را ایفا کرد. از همان دیدارهای اول، متوجه شدم که سابارتس برخلاف میلش از من پذیرایی می‌کند. اما چون پابلو به‌راحتی خوشحالی‌اش را از دیدن من نشان می‌داد، سابارتس نمی‌توانست در را به‌روی من باز نکند. به‌شدت جدی بود و فاصله را حفظ می‌کرد. کمی بعد وقتی دید به‌طور مرتب به آن‌جا می‌روم شووع کرد به تندی‌کردن و این‌چنین پیش‌بینی کرد: «خواهید دید. آخر و عاقبت خوشی ندارید. هردویتان دیوانه‌اید. این مرد شما را تا سرحد بدبختی می‌بَرَد».

سابارتس نمی‌توانست این فکر را تحمل کند که پابلو زن دیگری بگیرد. معتقد بود که زندگی پابلو به‌قدر کافی با الگا و ماری‌ترز و دخترش و دورامار، پر است. اول واکنش منفی نشان داد، اما بعد چون ماری‌ترز را به دورامار ترجیح می‌داد نسبت به حضور من دیگر مخالفتی نشان نداد، چون بدون شک فکر می‌کرد که من دورامار را دور خواهم کرد و بعد هم پابلو از من خسته خواهد شد. اما بعد از سه‌سال که مرا تحمل کرد و ناپدید شدن مرا ندید، متوجه شد که دیگر من‌هم مستقر شده‌ام.

سابارتس خیلی زود متوجه شد که من کار او را راحت کرده‌ام و دارم با دقت سعی می‌کنم که رضایت او را جلب کنم. بعد کم‌کم منفی‌بافی او نسبت به من محو شد و اخم‌هایش باز شد. من، نوعی ثبات به زندگی پابلو داده بودم و چون او نمودار تمام لرزه‌ها و بالا و پایین‌رفتن‌های پیکاسو بود، اولین کسی بود که از این ثبات جدید بهره‌مند شد. و تا آن‌جا رفت که گفت

چه خوب است که فردی جوان در خانه داشته باشیم که بتواند پابلو را شاد کند.

در همان سال اول سکونتم در کوچهٔ گران ـ آگوستن، سابارتس دیگر رفیق من شده بود. تفاهم ما با تولد کلود در سال ۱۹۴۷ از هم گسست. بعد، من و پابلو کم‌تر وقتمان را در پاریس می‌گذراندیم و وقتی هم به آن‌جا برمی‌گشتیم همهٔ خانواده باهم می‌رفتیم. سابارتس متنفر بود از این‌که می‌دید تمام آیین و مراسمش با حضور یک بچهٔ پرآزار در هم می‌ریزد. اگر مثلاً داشت برای یک دیدارکننده تشریح می‌کرد که بخت دیدن پیکاسو بسیار کم است، کلود آرام وارد می‌شد، به همه سلام می‌کرد روی زانوی یکی از آن‌ها می‌نشست و اعلام می‌کرد که: «پدرم تا از تخت بیرون بیاید و لباس بپوشد، شما را خواهد پذیرفت». و همه می‌زدند به خنده و صحنه‌چینی سابارتس به درک واصل می‌شد. کلود یک تراژدی یونانی را به فیلمی از رنه کلو تبدیل می‌کرد. بعدها این عادت را پیدا کرد که خودش را در گوشه‌ای از کارگاه بزرگ پنهان کند، آن‌هم درست پیش از ساعت یازده که دیدارکنندگان شروع به آمدن می‌کردند. منتظر مورلو[1] می‌ماند که خیلی زیاد دوستش داشت. مورلو را کبوتر صدا می‌کرد، چون می‌دانست که پدرش لیتوگرافی کبوتر را نزد او اجرا کرده و تصور کرده بود که نام مورلو کبوتر است. مورلو به آن‌جا زیاد و مرتب می‌آمد. تا می‌آمد، کلود از نهانگاه‌اش بیرون می‌آمد و پشت سرهم می‌گفت: «من دنبال کبوترم، من می‌خواهم کبوتر را ببینم». و بعد به‌طرف مورلو می‌رفت و می‌گفت: «آه تو این‌جا هستی، بیا مرا ببوس. بابایم همین الآن تو را می‌بیند، نمی‌گذارد مثل بقیه منتظر باشی». سابارتس هم اینس را صدا می‌کرد تا بچه را ببرد. اما نمی‌توانست چنین عمل خلافی را در رسم و رسوم خود ببیند، افزون این‌که حضور یک بچه در صحنه، حضور زنی را در پشت صحنه مستلزم می‌کرد. و به هر دلیل سابارتس ترجیح می‌داد که این راز به این صورت

1. Mourlot

افشا نشود. سابارتس فقط یک‌بار جرئت کرد ابتکاری به‌کار برد که نتیجهٔ آن، چنان بد بود که دیگر مایل نبود آن را تکرار کند.

در طی تابستان ۴۷ انگیزهٔ بی‌گناه تمام این ماجرا یک فروشندهٔ تابلو بود از اهالی نیویورک به‌نام سام کوتز[1]. اما داستان پیش از به صحنه آمدن کوتز شروع شد.

از سال ۱۹۴۵ پابلو بدون موفقیت سعی می‌کرد که کان وایلر قیمت تابلوهایش را بالا ببرد. بسیاری از خریداران امریکایی تابلوهایش از وقتی که او به حزب کمونیست وارد شده بود با نقاشی او قهر کرده بودند و کان وایلر[2] هم از این موقعیت استفاده کرده بود تا بگوید فروش تابلوهای پیکاسو دیگر کمی سخت شده است. بی‌این‌که سعی کند آن‌ها را گران‌تر بفروشد. بیشتر به‌دلیل غرور بود تا توجه به پول، که پابلو کان وایلر را تحریک می‌کرد. شنیده بود که نقاشی براک که همان اندازهٔ کارهای او را داشتند و مال همان دورهٔ کاری بودند به قیمت‌های بیشتری معامله می‌شود. و این، چیزی بود که او نمی‌توانست تحمل کند. تولید براک از پابلو کم‌تر بود و حتماً این منطق باعث شده بود که او کارهایش را گران‌تر بفروشد. اما هربار که پابلر این را می‌شنید به غیرتش برمی‌خورد. او کان وایلر را ــ که سفت و سخت پای حرفش مانده بود ــ ملامت می‌کرد. دیگر پابلو تصمیم گرفته بود که کارها را به قیمت سابق نفروشد. در نتیجه هیچ نمی‌فروخت. سال قبل لویی کاره[3] تعداد بسیاری تابلو از او خریده بود و یک گالری هم در نیویورک باز کرده بود اما کار و بار در آن زمان راکد بود. کاره از کارهای جدید پیکاسو اشباع شده بود و دست‌کم برای سدتی نمی‌خواست بازهم خرید کند.

و اگر کان وایلر این کار را نمی‌کرد، روزنبرگ[4] هم حتماً از او تقلید می‌کرد.

وقتی کوتز برای اولین‌بار به آن‌جا آمد، ما در آن‌جا بودیم. او حامی

---

1. Sam Kootz 2. Kahn Weiler 3. Louis Carré 4. Rosenberg

چند نقاش پیشرو امریکایی بود مثل گوتلیب[1]، مادرول[2]، بازیوت[3] و دیگران... گوتلیب به او گفته بود اگر تابلوهای پیکاسو را همراه با تابلوهای نقاشان خودش عرضه کند، موقعیتش تقویت می‌شود.

او به اندازهٔ کافی پول درمی‌آورد که این کار را امتحان کند. پس کوتز به‌سراغ نقاشان خارجی رفت، اما نقاشان خارجی‌ای که از یک عنصر کاملاً خاص برانگیخته شده بودند: با ضدیت‌کودن با دیگر خریدارانی که پابلو عادت داشت با آن‌ها معامله کند. او در انبارش هیچ اثری از پیکاسو نداشت و پیکاسو را به‌دلیل یک ضمانت روانی برای نقاشان امریکایی‌اش می‌خواست. برای این دلیل مضاعف، حاضر بود که قیمت‌های پابلو را قبول کند. اما پابلو، فوراً به او چیزی نفروخت. به او گفت که در ماه ژوئن برگردد و تا آن‌وقت او باید بر این موضوع فکر کند. بعد از رفتن او پابلو سعی کرد که پیشنهاد او را برای متزلزل کردن کان وایلر به‌کار گیرد. و به او گفت: حالا دیگر فروشنده‌ای دارم که قیمت‌های من را قبول کرده است. کان وایلر هم گفت: عالی شد. او شاید پولش را دارد. من که این پول را ندارم.

و بدون انعطاف باقی ماند. بعد از آن ترتیبی داد که تمام نسخه‌های لیتوگرافی‌هایی را که پابلو در نزد مورلو اجرا کرده بود، به‌دست آورد. تا آن‌وقت پابلو فقط چند لیتوگوافی با تأیید هنرمند داشت. بازار لیتو بسیار متحول شده بود به‌خصوص در ایالات متحده و در طی دورهٔ توافق آن‌ها، کان وایلر تعهد کرده بود که از هریک از لیتوها پنجاه نمونه چاپ کند. و به این‌ترتیب نسخه‌های بسیاری عرضه می‌کرد و پول فراوانی به‌دست می‌آورد. آن‌چنان که پابلو کم‌تر به فروش نقاشی‌هایش می‌رسید. حتی کوتز را به‌طور کامل فراموش کرده بود. تا این‌که همان‌طور که پابلو پیشنهاد کرده بود در ماه ژوئن دوباره به کوچهٔ گران ـ آگوستن آمد. از تابلوهای بسیاری خوشش آمد و پابلو شرایط تازه را به او یادآور شد. قیمت‌ها از

---

1. Gottlieb 2. Motherwell 3. Basiotes

روی اندازهٔ آثار خواهد بود، کوتز موافق بود و دلش می‌خواست فوراً به نتیجه برسد. اما پابلو عجله‌ای نداشت: «بیایید جنوب به دیدنمان. دربارهٔ نقاشی حرف خواهیم زد». کمی بعد کوتز و زنش به گلف ژوان آمدند. کوتز قصد خرید داشت و پابلو بیشتر مایل بود آب‌تنی کند. بعد از یک هفته انتظار، کوتز بی‌صبری‌اش را ظاهر کرد. پابلو به او گفت: «بروید پاریس، به کارگاه بروید و سابارتس را ببینید. او تمام تابلوها را نشانتان می‌دهد و شما انتخابتان را می‌کنید». او به سابارتس نامه‌ای نوشت و به او اجازه داد که بگذارد کوتز برای دیدن تابلوها وارد کارگاه شود. کوتز به کارگاه رفت، یک تابلوی تک‌چهرهٔ دورامار را انتخاب کرد، با فرم‌های تغییرشکل‌یافته که تاریخ ۱۹۴۳ را داشت، یک طبیعت بی‌جان بسیار زیبا با قوری و گیلاس‌ها که در مه ۱۹۴۳ اجرا شده بود، یک طبیعت بی‌جان دیگر با یک لیوان و یک لیموترش، یک نقاشی از ردهٔ پل‌های پاریس، یک تک‌چهرهٔ بسیار گرافیکی از دختر سرایدار کوچهٔ گران ـ آگوستن، و دو نیم‌تنه از من، یکی از آن‌ها خیلی به *زن ـ گل* نزدیک بود و یکی دیگر مزین به یک کلاه سبز عجیب و غریب بود.

چون دستورالعمل پابلو خیلی مشخص نبود، پس سابارتس و کوتزها و تابلوها به گلف ژوان آمدند. و وقتی با تابلوها از ماشین پیاده شدند. پابلو برخورد شدیدی با سابارتس کرد: «نگفتم که تابلوها را بیاورید، به شما گفتم که سام کوتز می‌تواند آن‌ها را نگاه کند و چیزهایی را که دوست دارد، انتخاب کند نه چیز دیگری. معامله هنوز انجام نشده، می‌دانی داری چه می‌کنی؟». و تمام این حرف‌ها در مقابل کوتزها، که آشنایی چندانی با آن‌ها نداشتیم. «این تابلوها هنوز بیمه هم نشده‌اند، آمدیم و وسط راه آن‌ها را می‌دزدیدند یا تصادف می‌کردید و از بین می‌رفتند.» و تا مدت زیادی همین‌طور به خشمش ادامه داد و به سابارتس با حالتی غیرعادلانه و تحقیرآمیز حمله می‌کرد.

پابلو فکر کرده بود که کوتز تابلوها را می‌دید و بعد به گلف ژوان

برمی‌گشت تا دربارهٔ جزئیات قیمت‌ها صحبت کنند. پیش از آن دیده بودم که پابلو دوست دارد یکی دو تابلو را تا آخر کار نگاه‌دارد تا معامله همان‌قدر مشکل باشد که ممکن. اما کوتز که با تابلوها آمد، این‌طور به‌نظر رسید که نتیجهٔ کار از پیش معلوم شده، پس پابلو تابلوها را نفروخت و کارها را در گلف ژوان نگاه‌داشت. من در حضور کوتزها سکوت را حفظ کردم اما بعد از رفتن آن‌ها، وقتی داشتیم با پابلو و سابارتس شام می‌خوردیم به پابلو گفتم که رفتار بدی داشته. و او شاید با قصد تبرئه کردن خودش این قصه را تعریف کرد: «یک‌روز ماکس ژاکوب از من پرسید چرا با اشخاصی که برایم اهمیتی ندارند این‌همه مهربان هستم و با نزدیکانم بد اخلاق هستم. به او گفتم که مهربانی من به‌دلیل بی‌تفاوتی است اما چون دوست دارم دوستانم کامل باشند، پس انتقادهایی را برایشان وارد می‌دانم و دوست دارم که هر از گاهی آن‌ها را بیازمایم تا به‌خودم اطمینان بدهم که رابطهٔ ما همان‌قدر که باید باشد، محکم است.».

کمی بعد سابارتس به پاریس برگشت. فکر می‌کنم برایش مشکل بود که خود را به‌خاطر رفتار بدی که با او شده بود، آرام کند.

بالأخره بعدها، پیکاسو کارها را به کوتز فروخت و به کان وایلر هم کلی فخر فروخت. کان وایلر هم بالأخره سنگرش را رها کرد و تصمیم به خرید گوفت. و در نتیجه یک قرارداد بست ــ با همان نرخ پابلو ــ و پابلو هم متعهد شد هیچ تابلویی را مستقیماً به فروشنده‌ای نفروشد. اما در آن‌وقت پابلو با کوتز مرتبط شده بود و گاهی به کان وایلر می‌گفت: «می‌خواهم این تابلو را برای کوتز نگاه‌دارم». و وقتی کوتز می‌آمد پابلو به او می‌گفت که برود پیش کان وایلر و تابلویی را که برایش کنار گذاشته بود بگیرد.

گاهی اوقات هم در عوض کارهایی که کوتز برایش می‌کرد به او تابلو می‌داد. یک سال از کوتز خواسته بود که در مقابل یک تابلو، یک ماشین اولدزموبیل سفید با کشتی برایش بفرستد. و به‌این ترتیب می‌توانست به

کان وایلر بگوید: «آه به او یک تابلو دادم چون به من یک ماشین داد». یادم می‌آید که اولدزموبیل در مقابل یک تابلوی بزرگ طبیعت بی‌جان عوض شد که روی میزی یک خروس گلو بریده و یک کاسه خون و یک کارد بود.

در طی تابستان ۱۹۴۶، یک روز کنار ساحل گلف ژوان کسی به پابلو پیشنهاد کرد که سفالگری را امتحان کند. و من‌هم دربارهٔ سفالگری مادورا[1] در والوریس[2] برایش گفتم که رامیه‌ها آن را راه انداخته بودند.

از سر کنجکاوی و بیکاری از سفالگری دیدن کردیم. و پابلو روی دوسه‌تا بشقاب از گلِ رس نقوشی از ماهی و مارماهی و جوجه‌تیغی دریایی کشید. هرچند نه قالبی داشت و نه این‌که مواد و لوازم جالبی در اختیار داشت، با این‌حال با اشتیاق فراوان، بعدازظهر را در سفالگری ماند. همه‌چیز نامنتظره بود، مثل همان طرح‌هایی بود که روی رومیزی رستوران‌ها می‌کشید و بعد همان‌جا رهایشان می‌کرد و دیگر هم به آن‌ها فکر نمی‌کرد.

تابستان بعد ــ ۱۹۴۷ ــ باز در گلف ژوان در خانهٔ آقای فور بودیم، ولی این‌بار با یک بچه و یک پرستار. و پابلو با همان روال همیشگی نمی‌توانست در خانه کار کند. دوسه‌روز به آتلیه رفت تا در آن‌جا سه‌گانهٔ ***اولیس و دختران دریا*** را اجرا کند. موزه به نوعی یک موزهٔ پیکاسو شده بود و دیگر نمی‌توانست به کارکردن در آن‌جا ادامه دهد. ورق برگشته بود، پابلو هرگز یک گاوبازی را از دست نمی‌داد چه در آرل[3] و چه در نیم[4] و این به‌طور حتم نشان از نوعی تزلزل و اضطراب بود. بعد یک‌روز در ماه اوت رامیه‌ها به کنار ساحل آمدند و از او دعوت کردند تا بیاید و نتیجهٔ

---

1. Madoura 2. Vallauris 3. Arles 4. Nîmes

کارهای تابستان قبلش را ببیند. و او هم از سر کنجکاوی به آن‌جا رفت و دیدن آن چیزها رویش اثر گذاشت و آن‌چنان از غیرفعال بودن خودش احساس بی‌زاری می‌کرد که پیش از رفتن به آن‌ها گفت: «اگر یک کارگر به‌من بدهند که به مسائل فنی کار برسد می‌آیم و به‌طور جدی کار خواهم کرد». آن‌ها خوشحال شدند.

رامیه‌ها حدود چهل سال داشتند، در یک کارخانهٔ ابریشم‌بافی در لیون کار می‌کردند تا این‌که به‌واسطهٔ جنگ کارگاه‌ها بسته شد. زندگی دچار مشکل شده بود و غذا گیر نمی‌آمد. دولت پتن همه را تشویق به‌کار می‌کرد و برنامه داشت که در والوریس یک سفالگری درست کند و خانم رامیه تجربهٔ طراحی‌هایش را به این شغل جدید وارد کرد و شوهرش هم به حساب و کتاب‌ها می‌رسید و خط تولید را با سه چهار کارگر به‌راه انداخته بود.

آقای رامیه مردی آرام، ساکت، بلند قد و کمی خمیده بود، خانم رامیه لاغر و با قامتی متوسط موها و چشمانی قهوه‌ای داشت. آقای رامیه حضورش احساس نمی‌شد و می‌گذاشت تا زنش کار را بگرداند. بی‌این‌که مخالفتی داشته باشد به‌نظر نمی‌رسید که کوچک‌ترین سعی در تأثیرگذاشتن و یا تأثیرگرفتن از پابلو داشته باشد، در حالی‌که خانم رامیه به‌قدر کافی پر شور بود.

به‌هنگام بازگشت پابلو عقیدهٔ مرا دربارهٔ آن‌ها پرسید. به او گفتم در مورد آقای رامیه هیچ فکری نمی‌کنم و به‌نظرم غایب و بی‌آزار می‌آید، اما از زنش خوشم نمی‌آید.

فردای آن‌روز، پابلو به کارخانهٔ «هوسپیه»[1] در گلف ژوان رفت و از شیمی‌دان آن‌جا در مورد مشخصات لعاب‌هایی که به‌کار می‌برد، پرسید. در دیدار بعدی‌اش از سفالگری مادورا با ذهنیتی تجربه‌گر به این حرفهٔ جدید نزدیک شد.

---

1. L'Hospied

تصمیم گرفت کار را از فرم شروع کند و برای این‌کار از کوزه شروع کرد. در سفالگری تمام فرم‌هایی که با چرخ کار می‌شوند، استوانه‌ای شکل‌اند، بعد می‌شود آن‌ها را برجسته کرد و به‌شکل کوزه درآورد. اما به‌هرحال همیشه قرینه‌ای باقی می‌مانند و هر برش در آن حالت دورانی دارد. اگر بخواهیم فرم‌های پیچیده‌تری بسازیم. باید یک برشی به آن بدهیم که موازی با پایین کوزه نباشد یا این‌که می‌شود بخشی را شکاف داد و بخشی دیگر را روی آن تا زد. در ابتدا کارگری که کمک می‌کرد این تاها را می‌زد اما پابلو از کار او راضی نبود. اجرای فرم‌هایی که در ذهن داشت، مشکل برد، چون سفالگر به‌درستی نمی‌دانست چه ابعادی به آن‌ها باید بدهد تا همانی بشود که پابلو می‌خواهد و پابلو هم به‌راحتی نمی‌توانست برای او تشریح کند، حتی با نشان‌دادن طراحی‌ها. بعد از برخی تجربه‌ها در کار، پابلو تصمیم گرفت که خودش گِل را تا بزند و خیلی زود آثار خلاقهٔ فوق‌العاده‌ای از زیر دست او بیرون آمد. کوزه‌هایی را که سفالگر برایش آماده کرده بود به مدت یک‌شب می‌گذاشت خشک شوند. فردا، هنوز گِل نرم بود و می‌توانست هر شکلی به آن بدهد بی‌این‌که ترَک بخورد یا بشکند. پابلو تعدادی مجسمهٔ کوچک بسیار ظریف همچون مجسمه‌های تاناگرا[1] ساخت. گلدان‌هایی را که در ابتدای کارش با چرخ ساخته بود و فراموش کرده بود، از نو برایشان دسته گذاشت و آن‌هارا به شکل زن درآورد. کوزه‌ها را از نو خمیر کرد و به شکل توخالی آن‌ها ضخامتی سه‌میلی‌متری داد و آن‌ها را به مجسمه‌هایی واقعی تبدیل کرد. تا جایی که امکان داشت با آن مواد کار کرد. بعد یا آن‌ها را لعاب می‌زد یا رنگ می‌زد. برخی از آن‌ها در موزهٔ آنتیب‌اند بعضی‌هایشان ظرافت اشکال چینی را دارند.

در ابتدا، بر روی شکل آثار وقتی هنوز خشک نشده بودند کار می‌کرد، یعنی وقتی شکلی پیدا کرده بودند و یا با چرخ کار شده بودند. با

---

۱. Tanagra، مرکز تولید مجسمه‌های کوچک گلین در قرن چهارم پیش از مسیح.

این روش می‌توانست آن‌ها را برش دهد و پیش از پخت اول آن‌ها را رنگ بزند. در هر حال از لایهٔ نازک دوغاب استفاده می‌کرد. دوغاب، گل رسی است با رنگی متفاوت که حالت نگاه‌دارنده را دارد و روی آن می‌شود چیزی را چسباند. پیش از این‌که آن را باز کنند آن را با آب و چسب مخصوص خیس می‌کنند، رنگ این خمیر همیشه مات است اما می‌شود آن را با یک ورنی شفاف رنگ زد که به آن «لعاب ورنی» می‌گویند. اما تنوع رنگ‌های این ورنی خیلی کم‌تر از تنوع رنگ در لعاب‌ها است. دوغاب فردای روزی که شکل را با چرخ درست کرده باشند زده می‌شود، و به‌هرحال وقتی کار حسابی خشک باشد نمی‌شود آن را روی کار گذاشت. اغلب خشک‌شدن حدود سه چهار هفته طول می‌کشید. برخلاف، لعاب‌ها وقتی روی کارها زده می‌شدند که کارها یک‌بار در کوره پخته شده بودند: که به آن می‌گویند بیسکویت. لعاب‌ها گرد شیشهٔ رنگین‌اند، که بعد به حالت خمیر درمی‌آیند. در آتش آن‌ها ذوب می‌شوند، پس دیگر نیازی به این ندارند که لعاب ورنی رویشان زده شود. هیچ‌کدام از رنگ‌ها، پیش از پخت، رنگ اصلی‌شان مشخص نمی‌شود. خاک سرخ محلی وقتی پیش از پخت رویش کار شود بسیار تیره‌رنگ است. خاک رس سفید که رامیه‌ها به پرووِنس[1] سفارش می‌دادند، خاکستری‌رنگ است. رنگ‌ها هم وقتی روی کار زده می‌شوند، رنگ‌هایی خنثی هستند. اما همین‌طوری می‌شود حدس زد که آخر کار چه از آب درمی‌آیند.

اما وقتی آن‌ها را می‌زنند هیچ یقین بصری به‌دست نمی‌آید. رنگ‌ها را هرگز باهم مخلوط نمی‌کنند و طبیعی بود که پابلو می‌خواست رنگ‌هایش را مخلوط کند. چون در این مورد دیگر خیلی کم‌تر می‌شد حدس زد که آخر کار چه از آب درمی‌آید.

پابلو از آقای کوکس خواست که در صورت امکان رنگ‌هایی متنوع‌تر از رنگ‌هایی که اغلب استفاده می‌کرد، به او بدهد. پس از آزمایش‌های

---

1. Provins

بسیار، از رنگ‌های بیشتری استفاده کرد و چند تجربهٔ او بسیار موفق بود.

در طی دو سه‌ماه اول، پابلو هرروز نزد رامیه‌ها کار می‌کرد. از اواخر بعدازظهر تا شب. با خاک رسِ تازه کار می‌کرد. بعد از یک ماه رامیه‌ها توانستند ردهٔ اول کارها را در کوره بگذارند تا بپزند. اما حدس‌زدن نتیجه برای پابلو مشکل بود، چون رنگ‌ها پیش از این‌که رورنگی روی آن‌ها زده شود معلوم نمی‌شوند. پخت دوم که برای لعاب‌ها بود باید در کورهٔ برقی انجام می‌شد. کوره حدود یک مترمربع بود و نمی‌شد هم‌زمان کارهای زیادی را در آن گذاشت.

حدود شش هفته طول کشید تا پابلو توانست کارهای روزهای اول را تمام شده، ببیند. بسیار ناامید شد. با فریاد گفت: «همین؟ ابداً آن چیزی نیست که انتظارش را داشتم!» حدود شش ماه، تجربه‌هایش را پی گرفت اما بازهم نتیجه او را ناامید کرد. تا این‌که بالأخره در پی تجربه‌های متوالی در سفالگری به نوع تازه‌ای از بیان رسید.

کوره‌های چوب‌سوز سنتی، مراقبتی مدام را می‌طلبیدند. باید با آتش آرام شروع می‌شد تا اشیا آرام آرام و یا به‌تناوب گرم می‌شدند و همین باعث انبساطی نامنظم می‌شد ولی اگر خیلی به‌سرعت گرم می‌شدند، یا تغییرشکل می‌دادند یا حتی می‌شکستند. پس آتش به‌کندی گرم می‌شد و در طی دوازده ساعت به آتشی سوزان تبدیل می‌شد که تا بیست و چهار ساعت می‌ماند. کارگر ماهر درجهٔ حرارت کوره را از رنگ شعله‌ها می‌شناسد. کوره به اندازهٔ معمولی بود و پر از شیء پختنی که آن‌ها را بر طبقات روی هم قرار می‌دادند. بعد درِ کوره را با پوششی مجوف از گِل مسدود می‌کردند که به‌شکل یک جدار مضاعف بود. در کف و سقف کوره سوراخ‌هایی با فواصل منظم وجود داشت. شعله‌ها که از پایین می‌آمدند به‌وسیلهٔ سوراخ‌های بالا جذب می‌شدند و در این گذر با اشیا تماس پیدا می‌کردند و بعد به‌شکل دود از سوراخ‌های بالا بیرون می‌رفتند. آتش فوق‌العاده‌ای بود، می‌لرزید و نفس می‌کشید. برای زنده نگاه‌داشتن

آن، از سوراخ کوچکی که زیر کوره بود، کارگرها هیزم‌های صمغ‌دار به درازای یک‌متر می‌گذاشتند. وقتی آتش حاد می‌شد، کشش را باعث می‌شد و حرکت دم و بازدم انجام می‌گرفت. شعله از این دهانهٔ کوچک بالا می‌رفت و بعد از داخل آن مکیده می‌شد. شعله اول قرمز بود بعد نارنجی می‌شد و بعد به حداکثر قدرتش می‌رسید و سفید می‌شد. وقتی این آتش سوزان یعنی «آتش کامل» بیست و چهار ساعت طول می‌کشید چوب کم‌تری در آن می‌گذاشتند و به‌تدریج درجهٔ حرارت آن کم می‌شد. با کوره‌های برقی که خیلی کوچک‌تر هستند، پخت وقت کم‌تری می‌برد، ولی به‌هرحال باید از نزدیک مراقب آن می‌بودند، گاهی هم تمام شب.

دوغاب در پخت ریزش نمی‌کند، اما این در مورد لعاب متفاوت است، آن‌چنان که نمی‌توان حدس زد که چه حالتی خواهد شد. هریک از این روش‌های کار، امتیازها و محذورات خودشان را دارند و پابلو در جست‌وجوی جفت و جورکردن آن‌ها بود با هرچه کم‌ترکردن ضرر و زیان‌های متقابل آن. پابلو متوجه شد که غلطاندن یک بشقاب در لعاب ظاهری مبتذل به آن می‌دهد و به تزیین آن صدمه می‌زند، درست انگار روکشی پلاستیکی که روی یک نقاشی زیبا بکشند و آن را از سکه بیندازند. او در جست‌وجوی رنگ شفافِ مات بود، یعنی رنگی با شفافیتی کم‌تر. بعد سعی کرد لعاب کم‌تری بزند. اما این‌جوری به‌نظر بی‌رمق آمد. آخرسر تصمیم گرفت لعاب را فقط به بعضی جاها بزند. طرح‌هایش را جوری جفت و جور کرد تا تمام سطح شیء را بپوشاند و بعد فقط با تأکید بر بعضی بخش‌ها، این رنگ شفاف را روی آن می‌مالید، قسمت‌هایی که رنگ رویشان می‌آمد محفوظ‌تر بودند و در عین‌حال یک حالت برجستگی هم پیدا می‌کردند و باقی دست نخورده می‌ماندند. بعد از پخت، پابلو قسمت‌های مات را رنگ سیاهِ زنگاربسته می‌زد و یا روی آن را گِل رس می‌مالید و بعد آن را موم‌اندود می‌کرد. این نوع سفال‌ها را نمی‌شد شست، اما نتیجهٔ آن بسیار جالب‌تر از آن نوع سفال‌هایی بود که

به‌طور یکنواخت رنگ خورده بودند. بعد از آن، سفالگرهای بسیاری از این روش استفاده کردند.

یک روز این فکر خوب به‌سرم زد که شاید بشود سفال‌ها را با شیر مالش داد. چون شیر حاوی کازئین است و می‌توانست جای موم را بگیرد. پابلو بشقاب‌های رنگ‌نخورده را با یک دستمال که توی شیر خیس کرده بود، ساعت‌ها مالش داد تا توانست نتیجه‌ای را که در جست و جویش بود به‌دست آورد. در سفالگری زمان و حوصله نقش مهمی را بازی می‌کند، اما او بالأخره حوصله‌اش سر رفت.

چیزی که بیش از همه برای او جالب بود گسترش زمینه‌های این فن و ابداع‌کردن بود تا به چیزی که می‌خواست برسد. افزون این‌که موادی که در اختیارش بود مناسب با تزئینی که او می‌خواست بر آن‌ها بزند، نبود.

به‌هرحال، این گِل رس همانی بود که برای تهیهٔ سفال‌های کوره‌ای و با کیفیتی معمولی، به‌خصوص در چین و ژاپن، به‌کار می‌رفت. سفالگری اصیل‌ترین هنر است پس باید از مواد اصیل استفاده می‌شد. گل رس والوریس بد نبود. فقط به‌طور کامل عمل نیامده بود. در جنوب در یک یا دو نسلِ سفالگران، رسم بود که دست‌کم سه‌سال گِل را بگذارند تا بماند و بعد از آن استفاده می‌کردند. گل رس نیاز به ماندن در هوای آزاد داشت و بارش باران باعث زه‌کشی ناخالصی‌ها می‌شد و باعث می‌شد که تکه‌های سنگ آهک حل شود. اغلب اوقات نمی‌شد این خرده‌ریزها را با چشم غیرمسلح دید و برای رهاشدن گل رس از این عناصر بود که گِل را دست‌کم برای سه‌سال به‌قولی می‌خواباندند. اگر ده‌سال می‌شد بازهم بهتر بود. هرچه بیشتر این عمل‌آوردن طول می‌کشید، گل رس لطیف‌تر می‌شد. پس از پخت، گل رس دیگر منبسط نمی‌شد اما آب آهک‌ها بیرون می‌زد و باعث ترک‌خوردن شیء می‌شد.

گل رس را باید ورز می‌دادند درست مثل نانوا که خمیرش را ورز می‌دهد و این کار باز به زمان و صبر نیاز داشت. نمی‌دانستم که آیا

مجموعه‌دارها به سرامیک‌های پیکاسو علاقه نشان خواهند داد یا نه، یعنی مثل علاقه‌ای که به آثارش در زمینه‌های دیگر دارند. به‌هرحال اگر روی یک بوم بد نقاشی کنید می‌شود آن بوم را بازسازی کرد اما در مورد سفالگری نمی‌شود تزئینات آن شکل را از اصل کار جدا کرد، که آن‌هم به‌دلیل تُردبودن جنس کار بود. بسیاری از مجموعه‌دارها با وجود تمام ستایشی که برای آثار خلاقهٔ پیکاسو داشتند از خرید سرامیک‌هایش احتراز می‌کردند.

پیکاسو بی‌این‌که قصدی داشته باشد، با حضورش برای والوریس ثروتی به همراه آورد. آن‌جا به‌خاطر منابع گل رس و پیش از تسلط رومی‌ها، مرکز سفالگری بود. بعدها، کشتی‌های تجاری که از گلف ژوان که نزدیک‌ترین بندر بود گذر می‌کردند و ظرف‌ها و کوزه‌ها را در کناره‌های مدیترانه تحویل می‌دادند. افسانه‌ها می‌گویند که خاک سرخ آن‌جا مقداری طلا دارد و از آن دوران مهم‌ترین مرکز تجاری سفالگری بود. در دوران اشغال، والوریس به دورانی از شکوفایی رسید. چون جیره‌بندی ظروف آلومینیمی باعث شد که از ظروف گلین استفاده شود. بعد از جنگ تقاضا کم‌تر شد و جز بیست‌تایی کارگاه باقی نمانده بود که پابلو شروع به‌کار در آن‌جا کرد. چند سفالگر جوان حدود دوازده نفر با این امید به والوریس آمدند تا نوع تازه‌ای از کار خلق کنند. باقی افراد یعنی همان «قدیمی‌ها» به تولید در همان ردهٔ (پخت و پز) ادامه می‌دادند. دو سال بعد از ورود پیکاسو به کارگاه مادورا، توجه بسیاری جلب شد و صنعتگران دیگری هم به والوریس آمدند که بعد همین مرکز سفالگری‌ای شد که حالا می‌بینیم.

این باعث بسیاری تغییرات شد و تمام تغییرات هم در جهت عالی نبودند. پیش از دوران شکوفایی، تمام سفالگرها از کوره‌های چوب‌سوز استفاده می‌کردند و مجبور به‌کار در محدوده‌ای مشخص بودند و با رنگ‌های محدودی کار می‌کردند و کارشان را ساده و با کیفیتی ممتاز

انجام می‌دادند. اگر شاهکار نمی‌آفریدند، دست‌کم سنتی را جاودانه کردند. بعد کوره‌های برقی به‌کار آمدند و خاک سفید را از پرووونس آوردند و به‌جای خاک سرخ محلی کار کردند و کارهای مبتذلی تولید کردند که فعلاً بیشتر ویترین مغازه‌ها را پرکرده است.

حضور پابلو رونقی را به‌همراه آورد، اما نمونهٔ او درک نشد. امروزه والوریس بیشتر به بدسلیقگی شناخته می‌شود.

حدود اواخر اکتبر، پابلو که مجذوب کار سفالگری شده بود، جست و جوهایش را پی می‌گرفت و بیش از مدتی که فکر می‌کرد در آن‌جا ماند.

فقط یک اقامت کوتاه در پاریس داشتیم و تمام زمستان ۱۹۴۷-۱۹۴۸ را در جنوب گذراندیم. تنها وقفه‌هایی که در کارش ایجاد شد تصویرکردن دو کتاب بود. یکی کتابی بود از بیست شعر گونگورا[1] برای یک ناشر اهل مونت‌کارلو. پابلو اشعار اسپانیایی را دست‌نویس کرد و بعد یک گراوورچی به‌نام روژر لاکوریه[2] آن را روی چرم اجرا کرد. بعد حاشیه‌ها را گراوور کرد. او از روش جالبی استفاده کرد. روش آکواتینت[3] با قند روی صفحات مسین، که لاکوریه آن‌ها را از پاریس برایش فرستاده بود. قندها را در کمی آب داغ حل کرد و آن را با یک تیوب رنگ گواش سیاه و دو تیوب چسب قطره‌ای مخلوط کرد. به من گفت: همان روش اوفورت[4] را به‌کار می‌بریم و می‌دانیم که چه روش ساده‌ای است. صفحه را با یک لایهٔ ورنی می‌پوشانید و با میخ در بعضی از جاها ورنی را برمی‌دارید و البته ترکیب‌بندی‌تان را پی می‌گیرید. بعد صفحه را در اسید می‌اندازید. اسید

1. Gongora 2. Roger Lacourière 3. Aquatinte 4. eau-forte

جاهایی را که با میخ خراشیده شده می‌خورد. و به‌همین نحو، مسخ[1] اووید[2] را برای نشر سکیرا[3] ساختم. بعد ورنی را برمی‌داری و جوهر را رویش می‌مالی و اضافات را با اسفنج برمی‌داری. اما شیارهای سوراخ‌شده از اسید جوهری باقی می‌مانند، بعد آن را روی کاغذ چاپ می‌کنیم و طرح اولیه انگار از آینه‌ای بیرون می‌زند: «با آکواتینت و قند روش کار هم ساده‌تر هست و هم حساس‌تر. اول با قلم‌مو روی صفحهٔ مسین که هنوز آماده نشده می‌کشی و این خود دارای امتیاز است چون اثری بسیار غنی‌تر به‌دست می‌دهد، اثری تصویری‌تر با رنگ‌آمیزی متنوع‌تر. مهم این است که از یک قلم‌موی تمیز استفاده کنی یعنی خوب آن را با آب و صابون شسته‌باشی. و تمام آزادی‌های ممکن را داری. حتی می‌توانی از انگشت‌هایت هم استفاده کنی». و وقتی پابلو به تک‌چهرهٔ شاعر رسید از شستش استفاده کرد و آخرین رنگ را به آن زد. یکی از صفحات، زنی را با یک روسری نازک نشان می‌داد. پابلو تکه‌ای تور برداشت، آن را با جوهر خیس کرد و مستقیم روی صفحه گذاشت و آن را فشار داد تا بتواند طرح واضح آن را به‌دست آورد. گاهی اوقات این مخلوط سرریز می‌کرد . او مجبور می‌شد که ریخته‌ها را با الکل سفید اسپانیایی بردارد و بعد کم‌کم آب و قند روی آن می‌مالید. در آنِ واحد بر روی صفحات بسیاری کار می‌کرد و وقتی طرح را تمام می‌کرد، می‌گذاشت تا خشک شود.

او به من گفت: «این تازه اولین مرحله است. اگر در پاریس بودیم، به محض خشک‌شدن طرح ــ که فقط دو ساعت طول می‌کشید ــ هریک از صفحه‌ها را ورنی می‌زدم و وقتی ورنی خشک می‌شد آن را در اسید می‌گذاشتم. این‌جا تمام مواد مورد نیازم را ندارم، پس این کار را به لاکوریه وامی‌گذارم. حالا اگر خودم آن را انجام می‌دادم، می‌دیدید که قند مانع می‌شد که ورنی سطح آن را بپوشاند، طوری می‌شد که تمام بخش‌هایی که

1. *Les Metamorphoses* 2. Ovide 3. Skira

رویشان قند مالیده‌ام به‌خوبی دیده می‌شدند و اسید آن را می‌خورد. پس وقتی صفحه را جوهری می‌کنیم و بعد چاپ می‌کنیم. این بخش‌ها به رنگ سیاه بیرون می‌آیند، مثل هر نوع روش دیگری در گراوورسازی. و این دومین مرحلهٔ کار است. من فکر می‌کنم که در بخش‌هایی از کار هنوز اثری را که می‌خواهم به‌دست نیاورده‌ام. در این موارد، من صمغ را روی صفحه می‌پاشم و با یک انبر صفحه را روی یک شمع می‌گیرم تا دانه‌های کوچک صمغ مشخص شوند». بعد ادامه داد: «می‌توان آن را روی شعلهٔ اجاق گاز یا یک رادیاتور برقی گذاشت. با شمع بهتر می‌توان در هر جای آن اثر گذاشت. وقتی صفحه را از نو در داخل اسید می‌گذاری، تمام دانه‌های صمغ که به آن چسبیده‌اند از آن جاها مراقبت می‌کنند. و اسید آن قسمت را که صمغ ندارد می‌خورد و آن را از جاهای دیگر جدا می‌کند. به این ترتیب بعضی از بخش‌ها را می‌توان به‌وضوح بیرون آورد و باقی را محو کرد. درست مثل همان وقتی که با ورنی از آن محافظت می‌کردی تا اسید به آن نفوذ نکند. این روش از روش معمولی کار راحت‌تر است. و به‌همین ترتیب بود که گویا در «**خرابی‌های جنگ**»اش[1] به این رنگ‌های سیاه فوق‌العاده دست یافت که هرگز کدر نبودند.

او خوردگی را با اسید انجام داد اما پیش از آن از صمغ هم استفاده می‌کرد. به این ترتیب رنگ سیاه ظاهری دانه دانه و لکه لکه پیدا می‌کرد و هرگز مسطح و هموار نبود و از سوراخ‌های کوچک ستاره‌باران می‌شد، می‌بینید، برای همین است که از این کار با نام آشپزخانهٔ کوچک گراوورسازی یاد می‌کنند. اگر هرچه بیشتر با گراوور کار کنیم. کار جالب‌تر می‌شود. هزار راه برای تنوع اثرات آن وجود دارد. مثلاً احتیاجی نیست که صفحه را در اسید بگذاریم، می‌شود اسید را با قلم‌مو در جاهایی که لازم است و با کنترل‌کردن خورندگی آن و با دقت، بمالیم.».

صفحات را از نو در طبقات خودشان گذاشت و کارش را تمام کرد.

---

1. Desastres de la guerre

«یک لحظه داشتم به فکرهایم در مورد به‌تصویر درآوردن مسخ اووید فکر می‌کردم. به‌احتمالی هرگز از این کتاب برایتان نگفته‌ام». جواب دادم نگفته‌اید. شروع به خندیدن کرد: «وقتی سکیرا جوان بود، از بس در مدرسه بد درس می‌خواند مادرش را بیچاره کرده بود در سن ۲۲ و ۲۳ سالگی به‌نظر می‌رسید که هیچ‌چیز برایش جالب نیست و مادرش که بیوه‌زن بود، نمی‌دانست با او چه کند، و از این که دایم از او بپرسد می‌خواهد در زندگی چه‌کار بکند، دیگر خسته شده بود. یک روز سکیرا به مادرش گفت که می‌خواهد ناشر بشود. مادر متعجب شد و از او پرسید چه چیزی را می‌خواهد منتشر کند. برای این‌که مادر را آرام کند گفت: «می‌خواهم کتابی منتشر کنم با تصویرهایی از پیکاسو» مادر به‌ظاهر بسیار تحت تأثیر قرار گرفت و مهم‌تر این‌که این اولین‌باری بود که او خواستی را با چنین انگیزه‌ای بروز می‌داد. مادر سعی کرد او را تشویق کند و به او پیشنهاد کرد که به دیدن من برود. او به کوچهٔ بوئسی آمد و خودش را معرفی کرد. از او پرسیدم چه می‌خواهد و او گفت: «می‌خواهم کتابی منتشر کنم با تصاویری از شما». «چه کتابی؟» به‌نظر می‌رسید که به این موضوع فکر نکرده بود. و در آن‌لحظه جز نام پیکاسو فقط یک نام دیگر به ذهنش آمد: «کتابی دربارهٔ ناپلئون». من خندیدم و گفتم: «ببینید، من از توجه شما متشکرم و در خدمت شما هستم و می‌خواهم که خواستتان را برآورده کنم و کتابی برایتان مصور کنم ــ البته اگر پول به اندازهٔ کافی داشته باشید ــ اما حتماً کتابی در مورد ناپلئون مصور نخواهم کرد. افزون این‌که فکر می‌کنم دربارهٔ نشر هیچ نمی‌دانید. فکر خوبی است که بروید و کمی در این مورد تحقیق کنید، بعد دوباره مراجعه کنید».

«برای مدت مدیدی او را ندیدم. فکر کردم که از من ترسیده است. در ژوان له‌پن بودم که از نو دربارهٔ او شنیدم. از خانه برای قدم‌زدن بیرون رفته بودم، که زن پیری را دیدم که در کنار کوچه روی نیمکتی نشسته بود. زن از کوچه گذر کرد و جلوی مرا گرفت. او مادر سکیرا بود. به‌من گفت: «آقا،

پسرم می‌خواهد ناشر شود. او می‌خواهد کتابی با تصویرهای شما منتشر کند. شما باید قبول کنید». از او پرسیدم، در این مدت که او را ندیده‌ام چه می‌کرده است. او گفت: «هیچ کاری نکرده است. او فقط ۲۳ سال دارد». من خیلی نمی‌توانستم در مورد بخت پسر او خوشبین باشم. اما زن توانست بر مقاومت من غلبه کند. من به این زن ضعیف پیر که برای فکری این‌چنین احمقانه جلوی من را گرفته بود، رحم کردم. آخرسر به او گفتم که پسرش را دوباره به نزدم بفرستد. اما این هشدار را دادم که نمی‌خواهم در مورد ناپلئون چیزی بشنوم و گفتم که باید اثر کلاسیک دیگری را پیشنهاد کند. وقتی سکیرا دوباره به کوچهٔ بوئسی آمد، پول لازم را داشت و داشت با مسئلهٔ نشر آشنا می‌شد. او به من گفت که متنی را که به دردم می‌خورد آورده است: **مسخ** اووید. من قبول کردم. چون فکر خوبی بود. و آن را کشیدم. و این شروع کار سکیرا بود».

حقیقت یا افسانه این عین روایت پابلو بود.

حدود اواخر سال، پابلو *گونگورایش*[1] را تمام کرد و ما برای چند هفته به پاریس برگشتیم. او یک روز به من گفت: «ماتیس به وانس[2] برگشته». وقتی به آپارتمانش در بولوار مونپارناس رفته بودیم، در ورودی باز بود، انگار لیدیا، منشی‌اش، رفته بود دنبال چیزی و قرار بود زود برگردد. از ورودیِ حدوداً تاریکی گذشتیم، وارد سالن شدیم که ناگهان ماتیس از پشت یک دیوارکوب بیرون پرید و فریاد زد: «کوکو!». و وقتی دید ما لیدیا نیستیم، حالت یک شاگرد مدرسهٔ تنبیه شده را به خود گرفت. اما پابلو سراپای ماتیس را نگاه کرد و با لبخندی از سر رضایت گفت: «نمی‌دانستم با لیدیا قایم‌موشک‌بازی هم می‌کنید. ما عادت داشتیم که او به شما بگوید

1. *Gon gora* 2. Vence

آقای ماتیس». ماتیس از سر ضعف خنده‌ای کرد. به‌نظر نمی‌رسید که بتوانیم زیاد بمانیم و بعد از چند دقیقه از آن‌جا رفتیم.

وقتی با آسانسور پایین می‌رفتیم، پابلو به‌من گفت: «فکر نمی‌کردم که ماتیس از این کارهای بچه‌گانه هم بکند».

پیکاسو تعریف می‌کرد که لیدیا در سال‌ها ۱۹۳۲ـ۱۹۳۳ نزد ماتیس آمده بود، در واقع ماتیس به منشی احتیاج نداشت. اما لیدیا به او گفته بود که می‌تواند مدادهایش را بتراشد. و او این پیشنهاد را به‌خوبی پذیرفته بود و گفته بود که می‌تواند بماند، به هرحال تا مدتی. و حتی می‌تواند مدل او بشود. بعد از چندی خانم ماتیس حضور دائم این دختر جوان را ملال‌آور یافته بود و شوهرش را بر سر دوراهی گذاشته بود که «یا من را انتخاب‌کن یا این دختر را». ماتیس در طی روز با دقت فکرهایش را کرد و بعد جواب داد: «تصمیم گرفته‌ام او را نگه‌دارم. او در مورد اوراق مالیاتی می‌تواند کمکم کند». بعد از آن، لیدیا لقب منشی گرفت. پابلو سرش را پایین انداخت و گفت: «او یک مرد عملاً فرانسوی است».

دو سال پیش‌تر، تریاد[1] از پابلو خواسته بود که *آواز مردگان*[2] روردی را مصور کند. تریاد می‌دانست که کتاب‌خوان‌ها روپرودکسیون‌های نسخهٔ بدل از دست‌نویس دیگران را دوست ندارند. اما خط روردی آن‌چنان خوب بود که او تصمیم گرفت شعرش را این‌طوری چاپ کند، تریاد این فکر را به پابلو واگذار کرد و به او گفت که چه نوع تصویری به‌نظر او بهتر می‌آید. بعد از وارسی‌کردن نوع خط روردی، پابلو متوجه شد که نمی‌توان از همان تصویرسازی معمولی برای آن استفاده کند. چون نوع خطاطی بسیار عجولانه و موزون بود. او گفت: «این خطاطی خودش یک‌جور

1. Tériade 2. *Le chant des Morts*

نقاشی است». پس به این فکر افتاد که این نقاشی را که در واقع خط روردی بود تزیین کند، آن‌هم با سبکی مطابق با آن.

او به من گفت: «این‌طوری، تصویرسازی زنده می‌شود و انسجام کتاب شکل تشدیدشده‌ای به خود می‌گیرد».

چندین سال قبل، من دست‌نویس‌های تذهیب‌شدهٔ کتابخانهٔ مدرسهٔ طب مون‌پلیه را دیده بودم. قدیم‌ترین آن تاریخ قرن هشتم را داشت و حروف بزرگ آن با رنگ قرمز نوشته شده بود. اشکال انتزاعی زیبا و ظریفی داشت. این را برای پابلو تعریف کردم و به او پیشنهاد کردم که از آن برای این تصویرسازی الهام بگیرد. فوراً چندین طرح و سه لیتو اجرا کرد تا این فکر را شکل دهد، و در همان وضعیت هم باقی ماند. دو سال بعد از اولین آزمایش‌هایش، در طی یک زمستان، لوسین شلر[1] که متخصص کتاب‌های نایاب کوچهٔ تورنون[2] بود برای پابلو سه دست‌نویس بزرگ تذهیب‌شده آورد. دوتای آن‌ها ترتیب‌های آوازی با تاریخ قرن پانزدهم بودند، سومی یک دوورقی بود که خیلی قدیمی‌تر بود. کل نوشته با حروف سیاه گوتیک بود، مثل معمول اما حروف بزرگ آن با حروف بزرگ قرمز نوشته شده بود و به‌شکلی انتزاعی و تأثیر حروف عربی بر آن مسجل بود. مرا به یاد همان دست‌نویس‌هایی انداخت که در مون‌پلیه دیده بودم. پابلو که به شوق آمده بود کتاب را خرید و فوراً به مصورکردن *آواز مردگان* پرداخت، با این فکر که حاشیه‌ها را با تزئینات درشت لیتوگرافی‌شده مزین کند. ما بعد از مدتی کوتاه به جنوب برگشتیم و مورلو تعداد مورد لزوم صفحات زینک را آورد. در این فاصله، کاغذ لیتوگرافی برای حمل و نقل راحت‌تر بود اما نتیجه‌اش به‌قدر کافی رضایت‌بخش نبود، پس پابلو تصمیم گرفت که تصویرها را مستقیماً روی زینک اجرا کند. درواقع ممکن نبود که خودش کاغذها را حمل کند. مورلو روی زینک‌ها محل خطوط روردی را مشخص کرد تا پابلو متوجه شود که چه

1. Lucien Scheler 2. Tournon

جایی برای تذهیب باقی می‌ماند. چون هنوز پابلو کارگاه نداشت، مورلو صفحات زینک را نزد رامیه برد و پابلو آن‌ها را روی زمین اتاق بزرگ طبقهٔ اول گذاشت که رامیه از آن‌جا برای خشک‌شدن سفال‌هایش استفاده می‌کرد و بعد صفحات را با مرکب لیتوگرافی رنگ زد. این کار پانزده روزی وقتش را گرفت. چهار زینک باقی ماند که او روی آن‌ها فون‌هایش را کشید. مورلو تمام آن‌ها را به پاریس برد. روردی که چندروزی را در سن ژان ـ کپ ـ فرا[1] با ترياد می‌گذراند به کارگاه سفالگری آمد. او چند شعر را روی صفحات زینکی که رامیه برایش آماده کرده بود حک کرد. بعد از رفتن او پابلو برایم تعریف کرد که ترياد به‌نوعی، ثروتش را مدیون روردی است. ترياد هم مثل زروس که کار را نزد او شروع کرده بود اهل یونان بود.

او مقالهٔ هنری برای مجلهٔ *دفترهای هنر*[2] می‌نوشت. و مقاله‌ای دربارهٔ لژه[3] نوشته بود بعد روابطشان بد شده بود و ترياد که از ترک زروس خوشحال بود به وقت بنیادگذاشتن مجلهٔ سوررئالیستی **مینیوتور**[4] به نزد سکیرا رفت. ترياد به‌دلیل تجربه‌ها و روابطی که داشت در موفقیت مجله سهم به‌سزایی داشت. اما هنوز باز خودش آقای خودش نبود. کمی پیش از جنگ، روردی در خانهٔ کوکو شانل[5] که رابطهٔ دوستانه‌ای با او داشت، امریکایی‌هایی را ملاقات کرد که قصد داشتند یک مجلهٔ شیک هنری منتشر کنند. و در پی یک آدم باسلیقه بودند که رابطهٔ دوستی با بهترین شاعرها و نویسندگان و نقاش‌ها و مجسمه‌سازها داشته باشد. روردی هم ترياد را به آن‌ها پیشنهاد کرد. که نوعی آزادی در عمل داشت و از نوعی حمایت مالی درجهٔ بالا برخوردار بود که کس دیگری نداشت. مجلهٔ **قریحه**[6] متولد شد. ترياد حق‌شناسی بزرگی نسبت به روردی پیدا کرد و *آواز مردگان* را به نشان حق‌شناسی منتشر کرد. و نتیجهٔ مالی آن برایش مهم نبود.

---

1. Saint-Jean-Cap-Ferrat 2. *Les Cahiers d'Art* 3. Leger
4. *Minotaure* 5. Coco Chanel 6. *Verve*

تازه پابلو *آواز مردگان* را تمام کرده بود که میرو برای پانزده روز به والوریس آمد. او می‌خواست پابلو را ببیند و اطلاعاتی در مورد سفالگری مادورا از او کسب کند. کمی در سفالگری کار کرد، ناهار یا شام را با هم بودیم. گاهی اوقات نقاش‌ها دوست داشتند در ساعات بیکاری به بحث و گفت‌وگو بپردازند، متعجب شدم از این‌که می‌دیدم میرو با وجود لبخند فرشته‌سان و رفتار با نشاط‌اش، حالتی آن‌چنان محافظه‌کارانه داشت که بیشتر رازآمیز بود. هیچ حرفی دربارهٔ خودش و برنامه‌هایش نمی‌زد و دربارهٔ هیچ موضوعی ــ حالا هرچه که بود ــ نظر خاصی نمی‌داد. پابلو از جانب هردو نفرشان حرف می‌زد و به‌نظر می‌رسید که میرو هم راضی است. و شرکتش در گفت‌وگو محدود می‌شد به آه؟ آره؟ اوه؟ راستی؟ و با این حرف‌ها، حرف‌های پابلو که با آرامی تشویق می‌شد به‌راحتی جریان پیدا می‌کرد. بعد از پانزده روز دیدار و ناهار و شام او را بیشتر از روز اولش نمی‌شناختم. از پابلو پرسیدم که آیا او همیشه این‌چنین بوده است؟ و آیا پابلو فکر می‌کند که میرو برای این محافظه‌کاری‌هایش دلایلی دارد. شگفت‌انگیزتر این بود که وضعیت او بیش از این‌که صمیمانه و گرم باشد به‌نظر می‌رسید که نشانه‌ای است از یک دوستی آشکار. پابلو شروع کرد به خندیدن و گفت: «اگر میرو را هرروز به‌مدت دو سال هم ببینید، چیزی به شناختتان اضافه نمی‌شود. او مثل همهٔ کاتالان‌ها محافظه‌کار است. در اوج نهضت سوررئالیسم، خیلی عالی بود که کسی در خیابان افتضاح راه بیندازد، آن‌هم جلوی همهٔ مردم و بعد هم دو سه روزی را در زندان بگذراند تا نظم مستقر را برهم بزند. خودشان را می‌کشتند که روش خاصی را بر ضد تسلط پیروزمندانهٔ بورژوازی پیدا کنند. بعضی‌ها در میان ما این فکر را در سر داشتند که در ملأ عام کارهای خرابکارانه انجام دهند. در پی این تصمیم روبر دنو[1] به کشیشی در مترو با فریاد گفت: «سلام

1. Robert Desnos

خانم!». میشل لریس که پدر، عمو یا پسرعمویش در ادارهٔ پلیس کار می‌کردند پاسبان‌ها را فحش می‌داد تا جایی که آن‌ها توقیفش می‌کردند. مست کرده بود و بعد با شادی بسیار سوار دوچرخه‌اش شده بود که او را به ادارهٔ پلیس بردند. در آن‌جا دوباره مرتکب جرم شده بود و چهل و هشت ساعت زندانی شد، آدم ظریفی بود و وقتی از آن‌جا بیرون آمد، دیدنش چنگی به دل نمی‌زد. اما یک قهرمان واقعی بود. الوار فریاد زد: «مرگ بر ارتش! مرگ بر فرانسه!» و با دیدن *صدای بشری*[1] کوکتو در تئاتر گفت «این بی‌شرمانه است». حرفی که بسیار بی‌جا بود. با او هم بدرفتاری شد. هرکس در مأموریتش نهایت تعصب را به‌خرج می‌داد. میرو هم باید به‌نوعی خودش را در گروه به اثبات می‌رساند. او هم در کمال ادب در این دایره فریاد زد: «مرگ بر مدیترانه!» به‌هرحال این منطقهٔ نسبتاً وسیعی بود که استان‌های زیادی را دربر داشت و هیچ‌کس نمی‌توانست چنین حرف غیرمنصفانه‌ای را بپذیرد. «مرگ بر مدیترانه» تنها ناسزای بی‌جزا بود و هیچ‌کس برای دفاع از آن اسلحه نکشید. روز حسابرسی، همه از میرو متنفر شده بودند. «چرا این را گفتی، این‌که هیچ معنایی ندارد» و میرو هم با فریاد می‌گفت: «چرا دارد، مدیترانه مهد تمام تمدن ما است و با فریاد «مرگ بر مدیترانه!» می‌خواستم بگویم «مرگ بر تمام ما!».

پابلو تعداد بسیاری از آثار میرو را در همان محلی که در بانک داشت، نشانم داد: تک‌چهره‌اش را که میرو کشیده بود و معروف است، یک نسخه از *مزرعه*[2] (همینگوی نسخهٔ دوم آن را داشت) و یک *منظرهٔ کاتالانی*[3]. به پابلو گفتم که از آثار سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۰ میرو بسیار خوشم می‌آید، اما نمی‌شود تصور کرد که نقاشی یک آدم با بصیرت است، مثلاً مثل نقاشی‌های کله[4].

---

1. *La voix houmaine* 2. *La Ferme* 3. *Paysanne Catalane*
4. Klee

پابلو گفت: «حق با شما است مدت مدیدی است که میرو با لباس پسربچه‌ها دنبال یک طوق می‌دود.».

یک روز صبح پس از رفتن میرو، یک نامهٔ فوری از کان وایلر به پاریس رسید که حاوی یک تلگراف از نیویورک بود. به ما اخباری باورنکردنی در مورد بحث‌های شبانه‌روزی نمایندگان کنگرهٔ امریکا داده بود که به ضدیت با هنر مدرن در حال ستیز بودند. و حالا شکل انهدام سیاسی به خود گرفته بود: از نوع نوعی سخن‌سرایی تحریک‌کننده که تخصص هیتلر در سال‌های ۱۹۳۰ بود و از نوع اسب جنگی ایالت متحدهٔ شوروی. تنها تفاوت این بود که روس‌ها در هنر مدرن شکلی از «سقوط بورژوازی» می‌دیدند، در حالی‌که نمایندگان کنگره در آن یک دسیسهٔ کمونیستی را دیده بودند.

به‌نظر می‌رسید که مرکز مقاومت عقب‌افتاده‌های جبههٔ بی‌فرهنگ امریکایی، موزهٔ هنرهای معاصر نیویورک بود. و تلگراف انگار فریادی بود از دل این مکان مستحکم. تلگراف را استوارت دیویس[1] نقاش و لیپ‌شیتز[2] مجسمه‌ساز و جیمز جانسون سوینی[3] که در آن مان رئیس بخش نقاشی و مجسمهٔ موزه بود، امضا کرده بودند. تلگراف خطاب به پابلو بود و از سوی کان وایلر و این‌چنین نوشته شده بود:

موجی جدی از خصومت بر ضد بیان آزاد در نقاشی و مجسمه در جراید و موزه‌های امریکا؛ نقطه فشاری مدام و حمایت‌شده همراه با تنگ‌نظری و سودجویی؛ نقطه گردهم‌آیی هنرمندان و نویسندگان برای تأکید دوباره بر حقوق پنجم ماه مه موزهٔ هنر معاصر؛ نقطه پشتیبانی و

---

1. Stuart Davis 2. Lipschitz 3. James Jhonson sweeney

حمایت با اهمیت شما، آیا می‌توانید تلگرافی بزنید مبنی بر اعلام تأکید بر نیاز به انعطاف‌پذیری در نوآوری در هنر.

سرپینی، ۱۷۷۵ برادوی

یک ورقهٔ پرداخت‌شده هم برای جواب‌دادن، در جوف آن بود. برای پابلو تلگراف را ترجمه کردم و نامهٔ کان وایلر را که به تلگراف «هذیان‌گونه» صحّه می‌گذاشت خواندم: معلوم نیست چه کسی باید نگران این خصومت نامشخص بر ضد بیان آزاد در هنر باشد. با آدم‌هایی از این‌دست فقط باید همین کار را کرد. و بعد یادآور شده بود که شاید اشتباه می‌کند و پرسیده بود آیا پابلو لازم می‌داند که نیاز انعطاف در مقابل نوآوری در هنر را خاطرنشان کند؟ پابلو سری تکان داد و گفت: «کان وایلر حق دارد. هنر ویرانگر است. چیزی است که **نباید آزاد** باشد. هنر مثل آتش پرومته باید پنهان باشد تا بشود از آن بر ضد قوانین تثبیت‌شده استفاده کرد. تا هنر رسمی می‌شود و بر همگان گشوده می‌شود، به یک آکادمیسم جدید تبدیل می‌شود.

تلگراف را روی میز انداخت: «چطور می‌شود از چنین مدینهٔ فاضله‌ای حمایت کرد! اگر روزی هنر کلید شهر را دریافت کند آن‌چنان اخته می‌شود و آن‌چنان ناتوان می‌شود که **دیگر** لایق این نیست که برایش مبارزه کنی».

به یادش آوردم که مالرب[1] چه گفته بود:

شاعر همانند یک چوب‌باز[2] به درد حکومت نمی‌خورد.

پابلو جواب داد: البته، می‌دانید چرا افلاطون اعلام کرد که شاعران باید از جمهوری رانده شوند؟

دقیقاً به این خاطر که هر شاعر و هر هنرمند یک موجود ضداجتماع

---

1. Malherbe

۲. یک‌جور بازی با چوب مثل اکردوکر.

است. آگاهانه این‌چنین نیست اما کار دیگری نمی‌تواند بکند. البته حکومت این حق را دارد که او را در تبعید نگاه دارد، و اگر این هنرمند واقعی باشد، می‌داند که نمی‌تواند مورد قبول واقع شود. چون اگر پذیرفته شود، درک شود و صحه گذاشته شود، به این معنا است که کار او تبدیل به یک مکان عمومی بی‌ارزش شده است. هر چیزی که نو باشد، هر چیزی که به انجام‌دادنش بیارزد، نمی‌تواند پذیرفته شود. چون اشخاص در آن آینده‌ای نمی‌بینند. هرچند که هرچه دربارهٔ آزادسازی فرهنگ می‌گویند پوچ است. می‌توان از فرهنگ در جهت بسیار عام، دفاع کرد اگر به‌وسیلهٔ آن بخواهیم میراث گذشته را تعیین کنیم، اما حق بیان آزاد چیزی است که باید به‌دست آورد، چیزی نیست که به شما داده شود یک اصل نیست که بشود گفت این باید وجود داشته باشد. فقط روس‌ها هستند که به کفایت ضعیف‌اند تا باور کنند که هنرمند نمی‌تواند در جامعه جایی داشته باشد. وجود رمبو در روسیه ناممکن است، حتی مایاکوفسکی هم خودش را کشت. یک تقابل مسلم بین خلق‌کننده و حکومت هست. پس برای حکومت فقط یک تاکتیک می‌ماند. اشخاص بصیر را بکشد.

زندگی یک جامعه نیاز به ثبات دارد و از اصولی پیروی می‌کند که فرد یا باید تسلیم شود و یا هلاک گردد.

فقط حس خلق‌کردن و یک نیاز شدید به خلق کردن است که فرد را وامی‌دارد تا شورش کند، کشف کند و با روشن‌بینی در پی کشف خود برآید. برای این‌کار، او باید با آرامی قیدهایی که او را به گذشته وابسته می‌کند، پاره کند، یعنی همان سنت و عقیده‌هایی تحمیل شده را. جامعه، هرچند می‌داند که دوام و بقایش به این آدم‌ها مربوط می‌شود و بدون آن‌ها بی‌حاصل است و می‌میرد، اما از خود دفاع می‌کند. چون دیگر یک هنر قوی آکادمیک وجود ندارد، پس هنر مدرن رو به زوال دارد. پس باید ضابطه‌ای وجود داشته باشد، حتی اگر ضابطهٔ بدی باشد. قدرت هنر در از هم گسستن عادات مقدس اشخاص است. برداشتن موانع آزادی

نیست، بی‌نظمی است، نوعی بی‌مزه‌گی و بی‌طعمی است که همه را از ریخت و قواره می‌اندازد، هم را عاری از حس می‌کند، صفر می‌کند.

پابلو ورقهٔ پرداخت‌شدهٔ تلگراف جوابیه را نگاه کرد و گفت: «نهصد و سی و هشت فرانک از دست داده‌اند!» و آن را در سبد زباله انداخت.

در پاییز ۱۹۴۴ به‌وقت نمایشگاه بزرگ رتروسپکتیو در موزهٔ هنر معاصر، ژان کاسو[1] که رئیس گردانندگان موزه بود پابلو را تشویق به‌دست و دل‌بازی کرد. به او خاطرنشان کرد که موزه‌های فرانسه تقریباً تابلویی از پیکاسو ندارند، در حالی‌که موزهٔ هنر معاصر نیویورک تعداد زیادی از آثار مهم او را به نمایش گذاشته است، مثل گوئرنیکا.

کل آثار در سال ۱۹۳۹ برای نمایشگاهی به آن‌جا فرستاده شده بود و همان‌جا مانده بود. پابلو دلایل را ندید گرفت و گفت به‌وقت جنگ فکر می‌کرده که تابلوهایش در نیویورک امن‌تر هستند تا در پاریس و از آن‌زمان تا به‌حال وقت نکرده که برای آن‌ها فکری بکند، اول این‌که حس سخاوتمندی را احساس نکرده بود و بعد هم وقتی خواسته‌اند مجابش کنند او برخلاف عمل کرده بود. در این وضعیت ذهنی، بدخلقی را تا جایی کشاند که توجه و علاقه به کمونیست‌بودن کاسو را یک دلیل بیشتر برای این کارش دانست. پس مذاکره در آن‌وقت انجام نشد.

در پاییز ۱۹۴۶ پابلو کارش را در موزهٔ آنتیب تمام کرد و از آن‌جا رفت و آثارش را پشت‌سر جای گذاشت. مسئول موزه، دور دولاسوشل و ماری کوتولی مبلغی را اختصاص دادند به بازسازی برخی از بخش‌های موزه تا آن‌جا را برای چنین گنجینه‌ای مناسب کنند. در طی گفت و شنودها، به

1. Jean Cassou

آن‌ها گفته شد که برای به‌دست آوردن حمایت‌های لازم، بهتر است که پیکاسو آثاری را که موقتاً در موزه گذاشته است، رسماً به موزه اهدا کند.

در تابستان بعد، به‌وقت شام‌خوردن در گلف ژوان، ماری کوتولی قضیه را برای پابلو تشریح کرد و به او پیشنهاد کرد که آثارش را به موزه بدهد. بدبختانه حرفش را همین‌جا تمام نکرد و اضافه کرد که: «شما مدت زیادی در فرانسه مانده‌اید و حالا دیگر باید ملیت فرانسوی بگیرید. اگر این کار را بکنید می‌توانید طلاق بگیرید و با فرانسواز ازدواج کنید. به‌هرحال از همدیگر یک بچه دارید».

پابلو لحظه‌ای متعجب شد و گفت: «من شما را به این‌جا دعوت کرده‌ام و شما به خودتان اجازه می‌دهید چنین حرف‌هایی به من بزنید! من نقاشی‌ها را در موزه گذاشته‌ام ولی این دلیل نمی‌شود که حرف اهدا کردن آن‌ها را بزنیم. مردم دوست دارند این جملهٔ مرا زیاد تکرار کنند: «من جست‌وجو نمی‌کنم، من پیدا می‌کنم» حالا یک جملهٔ دیگر برایتان می‌گویم: «من نمی‌دهم، من می‌گیرم». می‌توانید در مورد آن فکر کنید. و اما در مورد تعویض ملیت من. من معرف اسپانیا در تبعید هستم و مطمئن هستم که فرانسواز هم به‌قدر خود من به آن صحه می‌گذارد. فکر می‌کنم که او و پسرم هم هم‌طراز با ارزش‌های من به جمهوری اسپانیا پایبندند. و شما زودتر از این‌ها باید متوجه می‌شدید که در نظر ندارم زندگیم را به‌دست قوانینی بسپارم که بر موجودیت بورژوازی شما حاکم است».

لقمه در گلویمان گیر کرده بود. هیچ‌کس حرف نمی‌زد. پابلو نگاهش را با خیرگی از یکی به دیگری چرخاند: «خُب؟ چرا چیزی نمی‌خورید؟ خوشتان نمی‌آید؟» بعد فریاد زد: «خدای من، وقتی خانهٔ شما هستم، گاهی گرسنه‌ام نیست اما غذا را به‌خاطر دوستی، می‌خورم. پس شما هم باید همین کار را در مورد من انجام دهید. شما مهمانان من هستید».

پابلو کنترلش را از دست داده بود. پایش را به زمین می‌کوبید و چشمانش را به اطراف می‌گرداند. هیچ‌کس جوابی نداد. بلند شد،

بشقابش را برداشت و به دریا پرتاب کرد.

شاید ماری کوتولی که دوست نزدیکی بود، او را پیش از این در این وضعیت دیده بود، اما شوهرش چنین چیزی را ندیده بود. او یک وکیل اهل کُرس[1] بود، سناتور هم بود، شهردار فیلیپ ویل[2] هم بود، اما در واقع یک جنتلمن انگلیسی بود. در حالی‌که پابلو شلوار کوتاهی به‌پا داشت و همان بلوز رکابی ملوانی. آقای کوتولی با وجود گرمای خفقان‌آور و تنومندی خودش، یک کت و شلوار آهارزدهٔ درجهٔ یک پوشیده بود. ماری فکر کرده بود که اگر جلوی پابلو را نگیریم یا یقهٔ شوهرش را می‌گیرد یا شاهرگش پاره می‌شود. پس به‌سوی پابلو خم شد و بازوی او را گرفت و با صدای آرامی گفت: «دوست عزیز چرا با خودتان چنین می‌کنید، همهٔ ما دوستان شما هستیم، این را یادتان نرود». و باز بیشتر به‌سوی او خم شد و او را بوسید. با خود فکر کرده بود که اگر چنین کاری را نکند، اوضاع خراب‌تر می‌شود. من‌هم به همان دلیل رفتم و پابلو را بوسیدم. او با نوک لب‌هایش بوسهٔ ما را پاسخ داد و سعی کرد لبخند بزند، بعد کمی آرام‌تر شد و از جا برخاست و رفت آقای کوتولی چاق و کچل را که سرخ شده بود و در حال انفجار بود، بوسید. بوسهٔ پابلو او را آرام کرد و ما شام را بدون بحث دربارهٔ اهداکردن و طلاق تمام کردیم.اما ماری همچنان فکر خودش را حفظ کرده بود. او با ژرژ سال[3] که رییس کل موزه‌ها بود خیلی نزدیک بود. ژرژ سال اغلب به دیدن ما می‌آمد و یک روز به‌دلیل تحریکات ماری، به پابلو پیشنهاد کرد که «اهدا»هایش را به موزهٔ آنتیب رسمی کند. پابلو با مهربانی این پیشنهاد را رد کرد. کمی بعد باز دوردولا سوشل همین آزمون را انجام داد که باز بیهوده بود.

آقای کوتولی راه‌حل را پیدا کرد و گفت از لحظه‌ای که پابلو آثارش را در جایی که جایشان بود گذاشت و حتی بعدها چند طرح و چند سرامیک را به آن‌ها اضافه کرد، «به‌طور واضحی نشان داده بود» که می‌خواهد آثار

---

1. Corse 2. Philippe Ville 3. Georges Salles

را «اهدا» کند. پابلو که هنوز یک مسیحی خوب باقی مانده بود این جمله‌بندی‌ها را به‌معنای ابهامی در این خواست دانست و «شفاهاً» موافقتش را اعلام کرد. و ماری هم بلافاصله آن‌ها را به موزهٔ گراوور و لیتوگرافی و تاپیسری‌های پیکاسو داد تا کاملاً زیر این موافقت مُهرش را زده باشد.

بعد از یک فاصلهٔ مناسب، ژرژ سال مهار کار را به‌دست گرفت و این‌بار برای موزهٔ هنر معاصر: از این‌که آثار پیکاسو در سالن‌های جدید موزه به این بدی ارائه شده‌اند ناراحت بود. و البته موزه‌های ملی هم بودجهٔ مسخره‌ای داشتند، چیزی که او می‌خواست با حروفی آتشین در میان خطوط خطابه‌اش نوشته شده بود: «شما در مورد موزهٔ آتتیب بسیار سخاوتمند بودید». پابلو حالت متعجبی به خود گرفت و گفت: «سخاوتمند! من چند تابلو کشیدم و اجازه دادم آن‌ها را آن‌جا عرضه کنند، همین.» ژرژ سال گفت مهم نیست، به‌هرحال تابلوها آن‌جا هستند. این مهم است. می‌بینید که ما چقدر در پاریس دستمان تنگ است. ما فقط تک‌چهرهٔ گوستاو کوکیو[1] را داریم و همین. امکان نداریم تا چاره‌ای برای این وضع پیدا کنیم».

ژرژ سال نوهٔ مهندس گوستاو ایفل بود و به‌هرحال پابلو نسبت به جذابیت و طبقهٔ یک‌چنین بورژوازی بزرگی حساس بود. حالا هرچه که می‌بایست می‌گفت مهم نبود. یک‌روز که تابلوهایش را مرتب می‌کرد و آن‌ها را از اتاقی به اتاقی دیگر می‌برد، آهی کشید و گفت: «نمی‌دانم با این تابلوهای بزرگ چه بکنم. از این‌ها زیاد داریم. کارگاه را پر کرده‌اند و در محل بانک هم جا نمی‌شوند. کجا می‌توانم آن‌ها را بگذارم؟» تابلوی *سرناد*[2] مال سال ۱۹۴۲ روی یک سه‌پایه بود و مانع می‌شد که از سه‌پایه استفاده کند. در آپارتمان خیابان بوئسی هم یک تابلوی بزرگ دیگری

1. Gustave Coquiot 2. *Sérénade*

داشت که مال ۱۹۲۶ بود به‌نام *کارگاه یک خیاط*[1] که حدوداً انتزاعی بود. موزون بود و ساختارش بسیار به سبک باروک شبیه بود و در محدودهٔ دوران نئو-کوبیست بود.

پابلو شنیده بود که شاید این آپارتمان‌ها مصادره شوند. در آپارتمانش زندگی نمی‌کرد و نمی‌دانست با آن‌یکی تابلوی بزرگ چه کند. من ملاقات ژرژ سال را به او یادآور شدم و پرسیدم چرا این دو تابلو را به موزه‌های ملی نمی‌دهد. لحظه را خوب انتخاب کرده بودم، کمی فکر کرد: «آره، می‌توانم این دوتا را به آن‌ها بدهم.». و بعد افزود: «موزه شاید آن‌ها را بخرد. اما نمی‌توانم آثار به‌این مهمی را به آن‌ها بفروشم چون آن‌ها به‌قدر کافی قدرت خرید ندارند».

به یادش آوردم که براک و ماتیس در سالن‌های مختص خودشان آثاری ارائه کرده‌اند و بهتر است یک رده نقاشی مربوط به‌هم را انتخاب کند. به او گفتم که براک بیشتر تابلوهایش را به آن‌ها داده و دولت هم نود درصد مالیات را از او کم کرده است. چه عیبی دارد که در چنین شرایطی تمام تابلوهایش را به آن‌ها بدهد و یک حرکت قشنگ بکند، و گفتم که چنین تابلوهایی که «غیرقابل فروش»اند فقط برای هنرمند اعتبار می‌آورند بدون این‌که جنبهٔ مالی زیادی داشته باشند.

با ستایش گفت: «خُب، دارید به این قضیه وارد می‌شوید». بعد به تردید افتاد و گفت: «اما راستی چرا دلتان می‌خواهد این تابلوها را در موزه ببینید؟» جواب دادم که به‌دلیل مثال قشنگی از وطن‌پرستی که او به‌هنگام شام‌خوردن با کوتولی به‌من آموخت، باعث شد که به این فکر بیفتم و به نفع فرهنگی کشورم بیندیشم. او در طی ماه‌های بعد باز به این موضوع فکر کرد و تصمیم گرفت که ده تابلو به آن‌ها بدهد. به‌همراه *کارگاه خیاط* و *سرناد*، یک تابلوی خاکستری و سفید تقریباً گرافیکی را انتخاب کردیم که

---

1. *L'Atelier de la modiste*

مال سال ۳۷-۱۹۳۸ بود با تابلوی *قابلمهٔ لعابی آبی*[1] مال سال ۱۹۴۵ و *صندلی الاکلنگی*[2] مال سال ۱۹۴۳ و *الههٔ هنر*[3] مال سال ۱۹۳۵ یک طبیعت بی‌جان مال سال ۱۹۳۶ با لیمو و پرتقال، یک طبیعت بی‌جان دیگر مال سال ۱۹۴۳ با سه‌تا لیوان و یک میوه‌خوری با گیلاس، یک تک‌چهره از دورامار به رنگ آبی مال سال ۱۹۴۴ و یک تک‌چهرهٔ دیگر از او متعلق به دوره‌ای قبل‌تر با رنگ‌هایی بسیار تند که در سال ۱۹۳۸ اجرا شده بود. وقتی مشخص شد که تابلوها باید به موزهٔ هنر معاصر بروند، ژرژ سال اول آن‌ها را به دفتر خودش در لوور برد و به ما پیشنهاد کرد که یک روز سه‌شنبه به آن‌جا برویم. یعنی روز تعطیل موزه. او می‌خواست تجربهٔ بامزه‌ای بکند، یعنی تابلوها را در جاهای مختلفی در لوور آویزان کند تا آن‌ها را در کنار شاهکارهای مهمی از دوران‌های دیگر بتوانند ببینند. او گفت: «شما اولین نقاش زنده‌ای هستید که می‌توانید تابلوهایتان را در لوور ببینید».

سه‌شنبهٔ بعد پابلو ــ به‌زعم خودش ــ زود از خواب بلند شد و ساعت ۱۱ در لوور بودیم. از همیشه حالت جدی‌تری داشت و کم حرف می‌زد. ژرژ سال ما را به انبار بزرگی برد که تابلوهای پابلو را در آن‌جا گذاشته بودند. سالن حدوداً خالی بود و یک‌تکه پارچه کثیف و مستعمل نیمهٔ بیشتر زمین را پوشانده بود. نگهبان تابلوهای پیکاسو را برداشت و ما هم داشتیم کار او را دنبال می‌کردیم که ژرژ سال حالت بهت‌زده‌ای به‌خود گرفت و بعد با فریاد گفت: «آه! شما که دارید روی سر دولاکروا راه می‌روید، تو را به‌خدا بکشید کنار».

تابلوی بزرگ دولاکروا لکه‌هایی از نم داشت و آن را پهن کرده بودند تا خشک شود و بازسازی‌اش کنند. آن را برعکس گذاشته بودند و داشتیم روی آن راه می‌رفتیم. وقتی به سالن‌های نمایشگاه رسیدیم، پیکاسو گفت:

---

1. *La Casserole emaillée bleue* 2. *La Fauteuil à bascule*
3. *La muse*

«آن‌ها را کنار تابلوی زورباران[1] بگذارید. کنار *سن بونا وانتور در تابوت*[2] رسیدیم که حضرت را نشان می‌داد که در اطرافش کسانی برای آخرین دیدار آمده بودند. پابلو همیشه متأثر از این ترکیب‌بندی مورب جسورانه بود که به این خوبی با خطوطی محکم تعادل پیدا کرده بود. او با دقت نگهبان را تماشا می‌کرد که تابلوهایش را بلند می‌کند و کنار زورباران می‌گذارد. بعد خواست که آن‌ها را کنار *مرگ ساردانا پال*[3]، *قتل‌عام لیو*[4] و *زنان الجزیره‌ای*[5] دولاکروا بگذارند، اغلب برایم می‌گفت که دوست دارد یک اجرای آزاد از زنان الجزیره انجام دهد. بعد از این مقایسه با دولاکروا، تابلوها را نزدیک کوربه[6] بردیم و بین *کارگاه*[7] و *دفن در اورنانس*[8] گذاشتیم. ژرژ سال از پابلو پرسید آیا می‌خواهد تابلوهایش را با یکی از آثار مکتب ایتالیا مقایسه کند. او لحظه‌ای فکر کرد و گفت: «دوست دارم یکی از تابلوهای کوبیسم را در کنار *جنگ سان رومانوی*[9] اوچلو[10] ببینم. اما چون تابلوی کوبیستی نداریم، فکر می‌کنم برای امروز دیگر کافی است». دیگر تا وقت رفتن حرفی نزد. به خانه که رسیدیم رضایت کامل خودش را از دیدن تابلوهایش در کنار زورباران ابراز کرد. از او پرسیدم در مورد دولاکروا چه فکر می‌کند، پلک‌هایش را کمی تنگ کرد و گفت: «مرتیکه!، عجب نقاشی است».

۹ وقتی پاریس بودیم بیشتر اوقات به کافهٔ لیپ برای شام‌خوردن می‌رفتیم. پابلو دوست داشت هنرمندان دیگر را ببیند به‌خصوص

---

1. Zurbaran 2. *Saint Bonaventure dans sa bière*
3. *La Mort de Sardanapale* 4. *Le Massacre de Scio*
5. *Les Femmes d'Alger* 6. Courbet 7. *L'Atelier*
8. *L'enterrement à Ornans* 9. *La Bataille de San Romano*
10. Ucello

جیاکومتی[1] مجسمه‌ساز را. وقتی جیاکومتی به لیپ می‌آمد انگار خودش نتیجهٔ گل رسی بود که تمام روز ورز داده است. لباس‌ها و موهایش پوشیده از غباری خاکستری‌رنگ بود. یک‌روز پابلو گفت: دوست دارم کارگاه جیاکومتی را نشانتان بدهم. یک‌روز باهم می‌رویم.

یک‌شب که از کافهٔ لیپ بیرون می‌آمدیم، او از جیاکومتی پرسید که چه وقتی در روز کمتر مزاحم کارش هستیم. جیاکومتی جواب داد: «حدود ساعت یک بعدازظهر بیایید، حتماً خانه هستم. کمی پیش از یک بیدار می‌شوم».

چند روز بعد، پیش از ناهار به کارگاه او رفتیم. او در محلهٔ چهاردهم در کوچهٔ هیپولیت ـ مندرون[2] نزدیک کوچهٔ پلانت[3] زندگی می‌کرد، محله‌ای ساده و آرام بود. پر از بیستروهای کوچک و مغازه‌های کارهای دستی. در حیاط باز بود پس از گذر از یک حیاط کوچک در کنار ساختمانی از چوب رنگ‌شده به‌رنگ سبز تیره، پابلو در سمت چپ دو کارگاه به‌هم چسبیده جیاکومتی را نشانم داد، در سمت راست هم خانهٔ دیگو[4] برادرش بود. که صنعت‌کار فوق‌العاده‌ای بود و روی آثار آلبرتو کار می‌کرد. جیاکومتی اغلب با گل رس کار می‌کرد و برای برنامه‌های مجسمه‌سازی‌اش تا یک ساعت از شب گذشته کار می‌کرد. فردا صبح، همیشه میل داشت که کارهای شب گذشته را که راضی‌اش نکرده، خراب کند. اما دیگو که یک کارگر واقعی است، وقتی برادرش هنوز در خواب است بیدار می‌شود و قالب‌گیری را انجام می‌دهد و گچ‌ها را اجرا می‌کند و کارهای فنی دیگری را که برای برادرش جالب نیست، این‌طوری کار را پیش می‌برد و محافظت می‌کند. دیگو واسطه‌ای است بین جیاکومتی و ریخته‌گر برنز. جیاکومتی پیش از این‌که بتواند با هنرش زندگی را بگذراند، به‌طور متواضعانه‌ای به‌صورت غیرحرفه‌ای زندگی می‌کرد. دیگو و یکی دیگر از کارگرها کارهایی را که جیاکومتی لازم داشت انجام می‌دادند اما

---

1. Giacometti 2. Hippolyte-Maindron 3. Plantes 4. Diego

پول پرداخت به آن‌ها را نداشت. دیگو اشیای طراحی‌شده توسط برادرش را هم اجرا می‌کرد، پایهٔ آباژور، پایهٔ میز، دستگیرهٔ در و چراغ سقف ـ که کمکی بود برای گذران زندگیش. وقتی هم که جیاکومتی به نقاشی می‌پرداخت، دیگو یکی از مدل‌های اصلی او می‌شد. و این مشغله‌ای بسیار جذاب بود، چون جیاکومتی به‌طرز خستگی‌ناپذیری از روی طبیعت نقاشی می‌کرد و مدام هم محتاج مدل برای تک‌چهره‌هایش بود.

در کارگاه، از دیدن این‌که تا چه حد ظاهر آن اتاق یادآور نقاشی‌های جیاکومتی است، حیرت‌زده شدم. پوشش چوبی دیوار از رنگ خاکستری خاک پوشیده شده بود و انگار از گِل ساخته شده بود. ما در میانهٔ دنیایی بودیم که تمام آن به‌وسیلهٔ خود او ساخته شده بود. دنیایی از گل رس با مردمی از مجسمه، برخی بسیار بلند بالا و برخی آن‌چنان کوتاه که سخت دیده می‌شدند. هیچ لکهٔ پررنگی بر ابدیت یکدستی که همه‌چیز را پوشانده بود به‌چشم نمی‌آمد. با نگاه‌کردن به جیاکومتی بر جایگاه خودش، متوجه شدم تمام اشیای کارگاهش ـ قلم‌موها، آرماتورها، بطری‌های تربانتین ـ همه این رنگ‌بندی را به‌خود گرفته‌اند. و این به‌طوری بود که شامل خودش هم شده بود.

این رنگ خاکستری تا اتاق کوچک کنار کارگاه و تا نیمکت کشیده می‌شد و بعد آرام آرام از بین می‌رفت. حدوداً یک‌سال پس از این دیدار، یک روز صبح دختر جوان جذابی اهل سویس که نامش آنت[1] بود به دیدن پیکاسو آمد و دلش می‌خواست که منشی او شود. پیکاسو برای او کاری نداشت و با مسخره‌بازی به او می‌گفت: برای این‌که منشی خوبی باشید باید راز نگهدار باشید. و چه‌کسی این‌قدر دیوانه است که رازش را فاش کند؟ از سوی دیگر اگر رازی نداشته باشید که دیگر به منشی نیاز ندارید!». به‌هرحال، او کاری پیدا کرد و در پاریس ماندگار شد. کمی بعد هم زن جیاکومتی شد. کاملاً با رنگ کارگاه هماهنگ شده بود. صورتش که

---

1. Annette

بسیار رنگ‌پریده بود، رنگ‌پریده‌تر شد. اما یک اختلاف نرم دیگری به دکور اضافه شده بود و آن چشم‌ها و موهای سیاهش بود. جیاکومتی در او هم یک مدل خستگی‌ناپذیر دیگری دید که مثل دیگو می‌توانست تمام شب در تاریکی مدل او باشد، البته اگر جیاکومتی آمادهٔ کار می‌شد. بعضی از زوج‌ها با گذشتن زمان به نوعی تشابه می‌رسند. از نظر ظاهر آنت هیچ تشابهی با جیاکومتی نداشت. لاغر و شکننده بود با خطوط منظمی در صورت. و جیاکومتی صورتی قوی داشت با پوستی زمخت، و حالتی متفکر و اصیل که مثل یک حیوان وحشیِ در حال استراحت بود. آنت بی‌این‌که از لاغری و شکنندگی‌اش کاسته شود در رفتارش نوعی قدرت شیرگونه بود. آخر سو هم کاملاً شکل مدلی شد که جیاکومتی برای مجسمه‌اش خلق کرده بود.

ذهن جیاکومتی دل‌مشغول این بود که چه خط یا چه ربطی باعث می‌شود که شخص آشنایی را از فاصلهٔ دور بشناسی و چگونه می‌شود شخصیتی را از ظاهرش باز شناخت.

می‌گفت «اگر یک آدم را نشناسیم، از راه دور همان‌قدر فردیت دارد که یک سنجاق. اما اگر یک دوست باشد، او را می‌شناسیم و دارای هویت است. چرا؟ این رابطه‌ای است میان جمعیّت و کمیّت. اگر چشمانی گود رفته دارد، سایه‌ها بر گونه‌هایش بلندتراند. اگر دماغ بزرگ و محکمی دارد، دیگر در آن محل نوری وجود ندارد و دیگر آن سنجاق، ناشناس نیست. این‌کار مجسمه‌ساز است که با برآمدگی‌ها و فرورفتگی‌ها بازی کند، و با مشخص‌کردن شخصیت، هویت را معلوم کند یعنی جزئیات فراموش‌نشدنی او و اصل او را که تنها مختص یک فرد است و نه فرد دیگری، معلوم کند.».

می‌توان تصور کرد که مجسمه‌های جیاکومتی توازن دارند. آن‌ها اغلب دارای دست‌های بلند و پاهای به‌هم چسبیده‌اند، بدون این‌که راه‌رفتن را القا کنند. اما هربار که من آن‌ها را در کارگاه خاکستری گِل رس

می‌دیدم، شاید به‌دلیل ابعاد متنوعشان، این حس را داشتم که همه‌شان در حال حرکت‌اند. و همه به‌سوی من می‌آیند. و یا این‌که برخی از آن‌ها در حال دورشدن‌اند. کمی بعدتر، جیاکومتی علاقه‌مند به شلوغی خیابان شد و روی یک پایهٔ برنزی، مجسمه‌هایی از یک مرد ساخت که میان دو صفحه که نشانگر خانه‌ها بودند، راه می‌رفتند. در این‌جا نمی‌توان از حرکت ایستا حرف زد چون به‌راستی همان نبود. چیزی ایستا بود که با یک عزم راسخ در حال متحرک‌شدن بود.

زندگی و حرکت به‌دلیل شدت استثنایی رابطه‌های ابعاد با یکدیگر، قابل حس بود. این حس از حرکت نمی‌آمد، بلکه از نوع بینش و سبک کار می‌آمد.

یکی از مجسمه‌های او یک آدم کاملاً بی‌تحرک را نشان می‌داد که روی یک کالسکهٔ چرخ‌دار بود. این هم زمان و هم حرکت بود و هم خلاف حرکت.

وقتی جیاکومتی به کوچهٔ گران‌ـآگوستن آمد در مورد مسائل جزئی مجسمه‌هایی که پابلو در حال ساختنشان بود، صحبت کرد. یک روز پابلو از مخلوط‌کردن دو شیء نامتجانس باهم بسیار راضی بود. مجسمهٔ یک زن بود به اندازهٔ یک متر و شصت که یکی از دست‌های او از قالب یک مجسمهٔ دیگری از جزیرهٔ پاک[1] آمده بود. جیاکومتی مدتی دراز آن را نگاه کرد: «خُب، سرش خوب است، اما شاید نباید باقی را همین‌طوری رها کرد. آیا به‌راستی می‌خواهید همین‌طوری باشد؟ برای من مهم این است که اثر به اصلش برگردد تا این‌که از موفقیتی ناگهانی بهره ببرد. باید خودمان را از حوادث خوشحال‌کننده رها کنیم و آن‌قدر کار کنیم تا شیء در خلوص قدرت مولدش به اتمام برسد».

پیکاسو بیشتر راغب بود که با جیاکومتی در مورد مشکلاتش بحث کند تا با هر هنرمند دیگری. چون مشغلهٔ او هرگز فقط مسئلهٔ

---

1. Pâques

زیبایی‌شناسی نبود. همان‌طور که پابلو خاطرنشان می‌کرد، جیاکومتی با مطرح‌کردن سؤالات اساسی، جهت درست اثرش را بررسی و روشن می‌کرد. پابلو می‌گفت: «بیشتر مجسمه‌سازها به مسئلهٔ سبک توجه دارند و تا بیخ چیزها نمی‌روند» او فکر می‌کرد که جیاکومتی بیشتر اوقات موفق می‌شود که تا دل مشکل پیش برود، یعنی به‌سوی یک عنصر اصلی در مجسمه‌سازی پیش می‌رفت که به کارش همان انسجامی را می‌داد که پابلو آن را ستایش می‌کرد. او می‌گفت: «وقتی او مجسمهٔ مرد در خیابان‌اش را می‌ساخت که از خانه‌ای به خانه‌ای دیگر می‌رفت، از دور انگار واقعی می‌آمد، در مورد مجسمهٔ جیاکومتی، بعد از این‌که ذهن تمام جزئیات را فراموش می‌کند باز چیزی باقی می‌ماند. او نوعی تصور از فضا را خلق می‌کند که از بینش من بسیار دور است، اما تا آن‌وقت کسی به آن فکر نکرده بوده است. و این در حقیقت یک ذهنیت تازه در مجسمه‌سازی است.».

در طول تابستان ۱۹۴۶، این فرصت را پیدا کردم که در مورد الگا، زن پابلو صاحب عقیده‌ای بشوم. برای اولین‌بار او را در ژوئن ۱۹۴۶ دیدم، کمی پیش از این‌که از پاریس به منربس برویم. از نمایشگاه دورامار برمی‌گشتیم که در گالری پیرلب بود، در کوچهٔ سن[1] داشتیم می‌رفتیم که زن کوتاه قد میان‌سال مو قرمزی به‌سوی ما آمد. الگا بود. پابلو مرا به او معرفی کرد. متوجه شدم همان‌طور که به‌سوی ما می‌آمد، قدم‌های کوتاه منقطعی داشت، مثل یک کره اسب سیرک. صورت پرچروک پر از کک و مک داشت، لبی نازک داشت و وقتی حرف می‌زد چشمان سبز-زردش را به همه‌سو می‌انداخت. بی‌این‌که اصلاً به روبه‌رویش نگاه کند. مثل یک

1. Seine

صفحهٔ سوزن‌خورده، هر جمله را چندبار تکرار می‌کرد، و وقتی دوباره نفس تازه می‌کرد، متوجه می‌شدیم که تقریباً چیزی نگفته است. بعدتر متوجه شدم که او در کنار در گالری مراقب بوده و خشمگین بود از فکر این‌که دورامار که او را رقیب خود می‌دانست ــ هرچند ده سال بود که پابلو از او جدا شده بود ــ نمایشگاه دارد و حتماً پابلو به آن‌جا می‌رفته است. وقتی او پابلو را دید که با شخص دیگری از گالری بیرون آمد، به‌نظر آرام شد. با ما کمی حرف زد و حدوداً مهربان بود. اما وقتی مطلع شد که دختر جوانی که او این‌چنین با مهربانی با او حرف می‌زده، همانی است که جای دورامار را گرفته، رفتارش کاملاً عوض شد. کینهٔ آزاردهنده‌ای که او به دورامار داشت طبعاً سهم من هم می‌شد. الگا از سال ۱۹۳۵ دیگر با پابلو زندگی نمی‌کرد. اما عادت کرده بود که رد او را در تمام فرانسه بگیرد. اگر پابلو در پاریس بود، او به پاریس می‌آمد و اگر به جنوب می‌رفت، او هم به آن‌جا می‌رفت. به هتلی نزدیک مکانی که زندگی می‌کرد می‌رفت. اگر در طی تابستان ۱۹۴۶ او را در گلف ژوان ندیده بودم، شاید به این دلیل بود که هنوز صاحب اطلاعات کافی نشده بود. اما تا کلود متولد شد او از جزئیات زندگی ما مطلع شد و یک‌لحظه ما را در آرامش نمی‌گذاشت. در طی تابستان ۱۹۴۷ هربار که به ساحل می‌رفتیم ــ پسر او پائولو اغلب همراهمان بود ــ او می‌آمد و نزدیک ما می‌نشست. برای پابلو نطق می‌کرد و پابلو هم به‌نظر می‌آورد که اصلاً گوش نمی‌دهد. و حتی پشتش را به او می‌کرد. پس رو به پائولو می‌کرد و می‌گفت: «ببین، خوب ببین که من این‌جا هستم و می‌خواهم با پدرت حرف بزنم. باید با او حرف بزنم. حرف مهمی دارم که باید به او بگویم. نمی‌دانم چرا به‌نظر می‌آورد که مرا ندیده است، آخر من که این‌جا هستم. تو را به خدا بلند شو و برو به پدرت بگو که من باید با او حرف بزنم!» پائولو هم به‌نظر می‌آورد که چیزی نشنیده است. پس او به پابلو نزدیک می‌شد: «باید در مورد پسرت با تو حرف بزنم» و چون جوابی نمی‌شنید، از نو به‌سوی پائولو برمی‌گشت: «باید از

پدرت برایت بگویم، این خیلی مهم است». اغلب حرف‌هایش در مورد صورت‌حساب هتلش بود و پابلو را تهدید می‌کرد که اگر نرود و همان‌وقت تسویه حساب نکند، با او بد رفتاری خواهد کرد.

همه‌جا ما را دنبال می‌کرد. یک روز در خیابان با لحن گستاخانه‌ای حرف می‌زد و بازوی پابلو را گرفته بود تا توجه او را جلب کند، پابلو هم برگشت و یک سیلی به او زد. او هم شروع کرد به فریادزدن. پابلو فقط وقتی توانست آرامش کند که تهدید کرد: «اگر ادامه بدهی، پلیس را خبر می‌کنم». بعد او کمی آرام شد اما به تعقیب‌کردن ما ادامه داد. من رفتار او را غیرقابل تحمل دیدم اما به‌راستی کینه‌ای از او به دل نگرفتم. آدم بدبختی بود و در برابر وضعیتی که پیش آمده بود، ناتوان به مقابله بود. هرگز آدمی به این تنهایی ندیده بودم. همه‌کس از او احتراز می‌کردند.

برای حدود یک سال مستقیماً به من حمله‌ای نکرد، اما به تعقیب‌کردن ما و تهدید پابلو به انواع مصیبت‌ها ادامه می‌داد. هرروز برای پابلو نامه می‌نوشت، بیشتر هم به زبان اسپانیایی می‌نوشت تا من نفهمم. پشت‌سرهم مکرراتش را با اورادی از سرِ درد تکرار می‌کرد: «تو دیگر آن مردی نیستی که بودی، پسرت هم چیزی از تو نمی‌خواهد. پسرت هم مثل خودت بدرفتار است». هروقت در پاریس بودیم به‌جز تهدیدهای هرروزه‌اش با نامه، بیشتر ترحم ما را جلب می‌کرد.

امادرگلف ژوان‌چون‌بیشتراوقات را بیرون از خانه می‌گذراندیم. روزی نبود که پایمان را از خانه بیرون بگذاریم بی‌این‌که اوکنارمان سبز شود.

در طی تابستان ۴۷ـ۱۹۴۸ دو ماه در پاریس ماندیم بعد در فوریه به جنوب برگشتیم. تا از خانه بیرون می‌رفتیم که کلود را بگردانیم الگا دنبالم می‌آمد. مادربزرگم نزد ما آمده بود و در چند خانه آن‌طرف‌تر از خانه صاحب‌خانه‌مان آقای فور، زندگی می‌کرد. گاهی هم که بچه را بیرون می‌بردم، همراهم می‌آمد. الگا هرگز از ما دور نبود، با حالت تهدیدکننده‌اش، مرا متهم می‌کرد که شوهرش را دزدیده‌ام. جوابش را

نمی‌دادم چون فکر می‌کردم مقابله به‌مثل کار را بدتر می‌کند. مادربزرگم که کمی گوشش سنگین بود متوجه جملاتش نمی‌شد و با تعجب می‌گفت: «نمی‌دانم چرا این زن همه‌جا ما را تعقیب می‌کند» از وضعیتی که برای من درست شده بود خوشش نمی‌آمد. و من‌هم نمی‌توانستم برایش تعریف کنم که از دست زن پابلو به عذاب آمده‌ام. به‌نظر نمی‌آمد که قرار است خشم الگا با گذشت زمان کمتر شود. وقتی با کلود بیرون می‌رفتم و او را نمی‌دیدم، می‌دانستم که به‌هنگام برگشتنم دم در خانه به‌انتظارم ایستاده است. در حالی‌که کلود را در آغوش داشتم و دنبال کلیدم می‌گشتم تا در را باز کنم، الگا شروع می‌کرد مرا پنجول کشیدن و نیشگون گرفتن، لباسم را می‌کشید و بعد هم جلوی راهم را می‌گرفت و در حالی‌که فریاد می‌زد: «این‌جا خانهٔ من است، شوهرم در این خانه زندگی می‌کند» مرا می‌گرفت تا نتوانم وارد خانه بشوم. صاحب‌خانه‌مان آقای فور حدود ۸۵ سال داشت و زنش ۵۰ سال. زنش به‌من لطف نداشت و هرگز با من مهربان نبود. یک روز وقتی یکی از این صحنه‌های هرروزی را دم در دید، از پنجره نگاهمان می‌کرد، بعد به‌سوی الگا با صدای بلند گفت: «من شما را به‌یاد دارم، شما زن پیکاسو هستید، همین‌طور است؟ سال‌ها پیش همدیگر را دیده بودیم، همان وقتی که شوهرم چاپچی ولار[1] بود. الگا که از این فرصت مغتنم خوشحال بود با فریاد گفت: «البته، می‌آیم یک چای با شما بخورم». و از آن‌روز الگا هرروز می‌آمد و با خانم فور چای می‌خورد. الگا کنار پنجره می‌نشست و هرکس سراغ پابلو را می‌گرفت جواب می‌داد: «نه، شوهرم خانه نیست. بعدازظهر رفته بیرون. همین‌طور که می‌بینید، من دوباره با او زندگی می‌کنم».

به پابلو گفتم که این وضع نمی‌تواند بیشتر ادامه پیدا کند و باید هرچه زودتر خانهٔ دیگری پیدا کنیم. تمام این قضایا اصلاً او را ناراحت نمی‌کرد. چون هرروز عصر برای سفالگری به والوریس می‌رفت و این من بودم که

---

1. Vollard

باید با الگا مقابله می‌کردم. هربار که او را در راه‌پله و یا در راهرو می‌دیدیم، مرا سیلی می‌زد. نمی‌خواستم با او کتک‌کاری کنم. اما این را هم نمی‌خواستم که این وضعیت را کش بدهم. فکر کرده بودم که موقتاً خانه‌ای اجاره کنیم و بعد به فکر خانهٔ دیگری باشیم. پابلو از رامیه[1] خواست که خانه‌ای برایمان پیدا کند. در این فاصله کوتولی‌ها به کاپ دانتیب آمدند و من از آقای کوتولی پرسیدم که آیا می‌تواند الگا را مورد سرزنش قرار دهد. فکر کرده بودم که شاید نامه‌ای با سر کاغذ مجلس سنا و با لحنی رسمی باعث شود که او سر جایش بنشیند حتی اگر نامه فاقد قدرت جبری باشد. آقای کوتولی رییس ادارهٔ پلیس را نزد الگا فرستاد و او هم هشدار داد که اگر این وضع ادامه پیدا کند، الگا دچار مشکل می‌شود. الگا محافظه‌کارتر شد. اما من که دو ماه تحمل کرده بودم دیگر نمی‌توانستم آقای فور و خانه‌اش را حتی بدون الگا، تحمل کنم، می‌دانستم پابلو کاری نمی‌کرد مگر این‌که مجبورش می‌کردم. شروع کردم به این‌که هرروز ناخشنودی‌ام را تکرار کنم. بالأخره در ماه مه به‌من اعلام کرد که رامیه خانه‌ای در والوریس برایش پیدا کرده که لاگالواز[2] نام دارد و می‌توانیم آن را بخریم و فوراً به آن‌جا برویم. به دیدن خانه رفتیم. یک ویلای کوچک زشت بود، چیز خاصی نداشت، اما بهتر از زندگی در خانهٔ فور بود. دیگر هر چیزی را قبول می‌کردم. در عرض یک هفته خانه را سفید کردیم، دوتا تخت و دوتا میز و دوتا صندلی از چوب نخراشیده و چهار چهارپایه به آن‌جا بردیم و بعد هم خودمان رفتیم.

صبح روز تخلیهٔ خانه، پابلو بدخلق بود. گفت: «از خودم می‌پرسم چرا باید اسباب‌کشی کنیم، اگر قرار باشد هربار که زن‌ها سر من دعوایشان می‌شود، خانه‌ام را عوض کنم، که دیگر وقت دیگری برایم در زندگی نمی‌ماند که کار کنم».

به او گفتم که هیچ علاقه‌ای ندارم که سر او با هرکس که باشد مشاجره

---

1. Ramié 2. La Galloise

پیکاسو در کارگاه سفالگری، والوریس، ۱۹۵۱.

کنم. او گفت: «باعث تأسف است. من بر طبق عادت از این کار خوشم می‌آید. نمی‌خواهم این اسباب‌کشی ناراحتم کند. این باعث وقفه در کارم می‌شود. شاید زندگی در خانهٔ فور برای شما خوشایند نباشد، اما من اصلاً ناراحت نیستم. فقط به‌خاطر شما است که خانه را عوض می‌کنیم و باید طوری باشد که من از این کار ناراحت نشوم. پائولو و مارسل می‌توانند کمکتان کنند و من می‌خواهم که همین امشب همه‌چیز سرجای خودش باشد. تمام اسناد و مدارکم را نگاه می‌کنم و اگر متوجه شوم یک ورق از آن‌ها کم شده، حسابی صدایم درمی‌آید. خُب، بروید ببینم چه می‌کنید، تمام روز را برای این کار وقت دارید».

مارسل، پائولو و من تمام روز را به رفتن از خانهٔ فور به لاگالواز گذراندیم. ویلا بالای یک باغ قرار داشت، باغ بزرگی که نوک تپه بود. و از یک پلکان طولانی باید بالا می‌رفتیم. بعد از صد و چهل بار رفتن و آمدن که مثل یابوی بارکش بودیم، این پله‌ها به‌نظرمان مثل صلیب‌گاه می‌آمدند. شب که شد دیگر به حال موت افتاده بودیم. حتی پس از ساکن شدنمان در والوریس، باز برای آب‌تنی به گلف ژوان می‌رفتیم و باز الگا با فاصله و بی‌این‌که به ما نزدیک شود تعقیبمان می‌کرد. اما چیزی نگذشت که در ساحل هم ظاهر شد. یک روز صبح که نشسته بودم و دستم را زیر چانه‌ام زده بودم، نزدیک شد و شروع کرد با پاشنهٔ کفش‌هایش به بازویم زدن. پابلو با لبخندی او را نگاه می‌کرد، باز این کار را تکرار کرد، خشمم گرفت، پایش را گرفتم، گاز گرفتم و پرتش کردم به زمین. این تنها باری بود که جواب این رفتارهایش را می‌دادم و ضربه‌ام کاری بود چون دیگر هرگز او را از نزدیک ندیدم.

با تأسف باید بگویم که خانهٔ جدید باعث نشد که حالم جا بیاید. در عکسی از آن دوران که در ساحل مارن[1] گرفته بودیم، حالت متفکر و اندوهگین دارم. پابلو پرسید که چه‌ام هست: «تمام ناراحتی‌های این

1. Marne

اسباب‌کشی را تحمل کردم و شما هیچ رضایتی نشان ندادید». راست می‌گفت. با تمام این اصلاحاتی که انجام شده بود باز برایم بسیار مشکل بود که بار این گذشتهٔ پرشر و شور را به دوش بکشم، گذشته‌ای که مثل یک آلباترو[1] دور گردنم را گرفته بود.

پابلو گفت: «می‌دانید چه لازم دارید؟ بهترین تسکین برای یک زنِ ناراضی، بچه‌دار شدن است.». من قرار نبود راضی شوم. او گفت: «این حرف منطقی‌تر از آنی هست که شما فکرش را می‌کنید. بچه مشکلات تازه‌ای ایجاد می‌کند که مشکلات گذشته در برابر آن کم‌رنگ می‌شود.». در ابتدا این حرف به‌نظرم آزاردهنده آمد، اما بعد که فکر کردم، به‌نظرم منطقی آمد اما نه از همان جهتی که به‌نظر پابلو منطقی بود. من بچه‌ای تنها بودم و نمی‌خواستم که پسرم هم تنها باشد. با دوای درد پابلو هم مخالفتی نداشتم. وقتی به زندگی مشترکمان نگاه می‌کردم متوجه شدم که تنها دوران خوشی مدام من ــ جز سال‌های ۱۹۴۴ ـ ۱۹۴۳ که با او هنوز زندگی نمی‌کردم ــ همان دورانی بود که کلود را باردار بودم.

او آرام، خوشحال و بدون مشکل بود و این بسیار خوشایند بود و امید به خوشبختی برای هردویمان وجود داشت. می‌دانستم که برای شادکردن او نمی‌توانم ده بچه بزایم، اما می‌توانستم یک بچهٔ دیگر داشته باشم، و همین کار را هم کردم.

---

۱. مرغ سواحل استرالیا که مرغی بسیار حریص است.

۵

به چشم ما همه‌چیز به صورت تمثیل جلوه می‌کند

پس از سه ماه که از اقامتمان در **لاگالواز** گذشت، برای اولین‌بار من و پابلو از هم جدا ماندیم. ایلیا ارنبورگ[1] نویسنده در نامه‌ای از پابلو خواسته بود که در کنگرهٔ صلح که در وروکلا[2] لهستان برگزار می‌شد، شرکت کند. چند روز بعد یکی از اعضای سفارت لهستان با پابلو ملاقات کرد. به‌دلیل تشدد شرق با غرب و وضعیت خاص پابلو، لازم دیده بودند که با هواپیما سفر کند. پابلو که به‌هرحال ملیت اسپانیایی‌اش را حفظ کرده بود هرگز از سفارت تقاضای گذرنامه نکرده بود، به‌طور حتم اگر این تقاضا را می‌کرد به او می‌دادند، اما این را به نوعی مصالحه و سازش با رژیم فرانکو[3] می‌دید. در فرانسه او صاحب یک کارت «اقامت ممتاز» بود، اما برای سفرکردن به خارج مشکل داشت. لهستانی‌ها آماده بودند که حتی بدون داشتن گذرنامه به او روادید بدهند به‌شرط این‌که با یک هواپیمای لهستانی فقط از پاریس به ورشو برود. پابلو از سفرکردن متنفر بود و در سوارشدن به هواپیما مردد شده بود اما بنا به عاداتش، دعوت را پذیرفت. چون فکر می‌کرد کار او لهستانی‌ها را خوشحال می‌کند.

تمام این‌ها فراموشمان شده بود تا این‌که سه‌روز پیش از تاریخ رفتن، از طرف سفارت لهستان زنی به گلف ژوان فرستاده شد که همین‌طور

---

1. Ilya Ehrenburg 2. Wroclaw 3. Franco

یک‌ریز پاپی پابلو شد تا این‌که پابلو در کمال بی‌علاقگی شروع کرد به تهیه و تدارک دیدن برای سفر.

او گفت: اگر نروم، هرگز از دست این زن خلاص نمی‌شوم.

مارسل او را به پاریس برد و از آن‌جا همراه پل الوار سوار هواپیما شدند. قلب الوار ناراحت بود و سفر هم به قدر کافی برای هردویشان خسته‌کننده بود. پابلو مارسل را هم به‌خاطر خوش‌یمنی با خودش برد. گفته بود با وجود مارسل انگار کمی از خاک فرانسه را با خود می‌برد و در آن‌جا احساس بی‌ریشگی نخواهد کرد. فقط باید چندروزی در لهستان می‌ماند. اما اقامتش سه هفته طول کشید و یک هفته هم در بازگشت در پاریس ماند.

وقتی پابلو به والوریس برگشت من عصبانی بودم. این اولین‌باری بود که از هم جدا مانده بودیم، اولین ماه بارداری‌ام را می‌گذراندم و او به‌من قول داده بود هرروز برایم نامه بنویسد و یک خط هم ننوشته بود. هرروز فقط یک تلگراف از او به دستم می‌رسید که سبک نوشتهٔ آن‌ها عجیب بود. هرگز امضای پابلو یا پیکاسو را نداشتند، املای اسم من‌هم دائم تغییر پیدا می‌کرد «ژبللو»، «ژیلو» یا «ژیل». فقط یک‌چیز دائم تکرار شده بود: مطلب هربار با بوسه تمام می‌شد. این‌ها هیچ‌کدام عادات معمول پابلو نبود و نه حتی عادت الوار. می‌شد گفت که مارسل آن‌ها را می‌نوشته است، خیلی زود متوجه شدم که نه‌تنها پابلو برایم نمی‌نویسد بلکه از مارسل خواسته بوده که تلگراف‌های آرام‌بخش برایم بفرستد. پس به‌هنگام بازگشت او حالِ سرخوشانه‌ای نداشتم. روی تراس انتظارش را می‌کشیدم. پله‌ها را به‌آرامی بالا آمد و با لبخند گفت: «خب از دیدن من خوشحالی؟» یک سیلی نثارش کردم و گفتم: «این‌هم برای بوسه‌هایی که راننده برایم فرستاد!» و بعد اضافه کردم که اگر بار آینده برای سه‌روز برود و یک‌ماه‌بماندبدون این‌که یک خط هم نامه بنویسد دیگر در آن‌جا نخواهم بود که منتظرش بمانم. بعد رفتم و خودم را در اتاق کلود حبس کردم.

فرانسواز ژیلو و پیکاسو در لاگالوار، ۱۹۵۱.

فردا صبح، پابلو آن‌قدر در اتاقم را زد تا در را باز کردم. وقتی با چشمان و صورت پف‌کرده از اتاق بیرون آمدم او حال کلود را از من پرسید و بعد هدایایی را که از لهستان برایم آورده بود به‌من داد: یک ماتوی پوست قهوه‌ای که حاشیه‌دوزی قرمز و زرد و آبی داشت و آسترش از پوست گوسفند سیاه بود. عین همان را برای کلود آورده بود با آستری از پوست گوسفند سفید.

هیچ‌کدام‌مان از اتفاق دیروز حرف نزدیم، اما بعد هربار که پابلو جایی می‌رفت، ترتیبی می‌داد که دست‌کم یک نامه در روز بنویسد. آن سیلی اثر سازنده‌ای داشت!

پابلو همیشه آگاهانه تکرار می‌کرد که دو نوع زن را دوست دارد الهه و جارو. به‌هرحال در آن‌وقت من از نوع الهه بودم.

در ورشو پابلو با پنج شش معمار آشنا شده بود که باید شهر را بازسازی می‌کردند. آن‌ها برای پابلو نقشه‌ها و روش کارشان را تشریح کرده بودند. برای بازسازی، مواد زیادی نداشتند. چیزی که برای پابلو بسیار خوشایند بود این بود که آن‌ها چیزی را دور نمی‌ریختند. تمام خرابی‌ها، جمع‌آوری شده بودند ساییده و با ماسه و سیمان مخلوط شده بودند تا موادی از آن بسازند برای ساختن ورشوی جدید. مخلوطی ترکیبی از مواد قدیم و مواد جدید.

کنگره تمام شرکت‌کننده‌ها را گردهم آورده و فضای گرمی به‌وجود آمده بود. فقط یک حادثه اتفاق افتاده بود: یک مهمانی شام پرمصیبت در سفارت. پابلو گفت: «لهستانی‌ها ذهنیتی باز و مستقل دارند. به فکرشان نرسیده بود که به‌دلیل ایدئولوژیکی نباید از نقاشی‌های من انتقاد کنند. در اواخر شام، وقتی هنگام سخنرانی‌ها فرا رسید یک مرد روس از جایش بلند شد و گفت که از حضور من در کنگره خوشحال است اما معتقد است که من دارم به کشیدن نقاشی منحط ادامه می‌دهم که معرف بدترین نوع فرهنگ بورژوازی غرب است. حتی دربارهٔ سبک نقاشی من گفت که

سبک کار امپرسیونیست ـ سوررئالیست است. وقتی نشست، از جایم بلند شدم و گفتم که اجازه نمی‌دهم که یک آدم فرودستی مثل او این‌چنین به من حمله کند. و این‌که رده‌بندی او هیچ معنایی ندارد. و اگر می‌خواهد به من ناسزا بگوید بهتر است که اصطلاح‌شناسی خودش را انتخاب کند و مرا متهم کند به این‌که یکی از ابداع‌گران کوبیسم هستم. در آلمان نازی‌ها مرا به باد توهین گرفتند و در دوران اشغال فرانسه هم متهم به نقاش یهودی ـ مارکسیست شدم. و اضافه کردم که همیشه این نوع حرف‌ها از یک لحظهٔ بد تاریخ بیرون می‌آید و همیشه هم از سوی اشخاص نامحترم. در این‌جا همه به هیجان آمدند و فریاد اعتراض از همه‌سو بلند شد. لهستانی‌ها سعی کردند روس‌ها را آرام کنند و گفتند شاید بخشی از نقاشی من منحط باشد اما نمی‌توانند اجازه دهند که به مهمان‌شان توهین شود».

بعد از بازگشت، پابلو دوباره به کار در نزد رامیه‌ها برگشت. اما راضی نمی‌شد. دیگر داشت از سرامیک خسته می‌شد. او در کار لیتوگرافی کوشش فراوان به خرج داده بود و روش کار را نو کرده بود و امکانات فنی تازه‌ای را کشف کرده، و نتیجهٔ کار هم کیفیتی یکتا پیدا کرده بود. مجسمه‌هایش را که از مواد مختلف می‌ساخت، وقتی ریخته‌گری برنز می‌شدند، مقاومت و استمراری پیدا می‌کردند که او از آن‌ها بسیار راضی بود، اما در سفالگری احساس می‌کرد که آزمایش‌هایش همان چیزی نمی‌شد که او انتظارش را می‌کشید.

او می‌گفت: «من شیئی را خلق می‌کنم، اما یک شیء هنری نیست، حس می‌کنم مواد قادر نیستند که بار کوشش خلاقهٔ مرا حمل کنند. انگار که روی کاغذ بسته‌بندی نقاشی کنی، بعد ناگهان متوجه می‌شوم که کاغذ

در مقابل هوا خراب می‌شود و تمام کار من هم باطل می‌شود.».

کمی نومیدی کار را متوقف کرد. در اکتبر به پاریس برگشتیم و پابلو در نزد کان‌وایلر طرح‌هایی را عرضه کرد که در طی اقامتمان در نزد آقای فور، در تابستان ۱۹۴۶ اجرا کرده بود و با مضمونی نزدیک به طرح‌هایی بود که در موزهٔ آنتیب کشیده بود. در آخر سال اولین نمایشگاه سرامیک او در خانهٔ *اندیشهٔ فرانسوی* برگزار شد. چون اولین باری بود که این سطح از هنر را عرضه می‌کرد. پس مورد تمجید دنیای هنر قرار گرفت. این رده کارها بسیار زیبا بودند و پر بودند از ابداع و تاریخ دوران کشف‌کردن‌های او را داشتند. همان کوزه‌های به‌شکل زن و اشکال ترکیبی دیگری بودند که او آن‌ها را در همان شور و شوقِ اولِ کارش ساخته بود. در پی آن، سفال‌ها بیشتر روایت‌گونه شدند و نشانگر استادی او بودند در فنونی که در حین کار کشف کرده و خوب شناخته بود. تا لحظهٔ آخر، تدارک نمایشگاه پر از آشفتگی بود. کامیون‌ها را به والوریس فرستاده بودیم تا جعبه‌ها را بیاورند و بیهوده به انتظار نشسته بودیم.

ویترین‌ها هنوز حاضر نبودند و بالاجبار چند ساعت پیش از افتتاح چیزها را چیدیم. برای نمایشگاه تکه‌هایی را انتخاب کرده بودیم که به‌نظر می‌رسید کاملاً هنری، فنی و موفق‌اند. وقتی آن‌ها را در *خانهٔ اندیشهٔ فرانسوی* دیدیم خودمان هم از تأثیری که می‌گذاشتند تعجب کردیم. بعضی‌ها که از این شور فوق‌العاده متأثر شده بودند به شوق آمدند اما در کل تماشاچی‌ها با آرامی از نمایشگاه استقبال کردند. نمایشگاه آن‌چیزی نبود که از پیکاسو انتظار می‌رفت. پیکاسو با تمسخر گفت: آن‌ها انتظار داشتند که به هراس بیفتند و تکان بخورند. حالا اگر این موجود عجیب لبخند بزند آن‌ها نومید می‌شوند.

بعد از نمایشگاه، پابلو دوباره به نقاشی‌کردن پرداخت و زمستانی بسیار پرمشغله داشت. نزد مورلو می‌رفت و روی سنگ‌های لیتوگرافی طراحی می‌کرد و همیشه هم بسیار خوش‌خلق بود. همیشه از زن‌های

تکیده و لاغر بیزار بود، حالا که کمی بیشتر آب زیر پوستم رفته بود، در نظر او جذاب‌تر شده بودم. این دوران دورانی خوش و پر از عشق بود. پابلو بسیار با توجه شده بود و اغلب اوقات بسیار آرام بود.

او یک رده لیتوگرافی از من ساخت که نام آن‌ها را تک‌چهره‌ها با مانتوی لهستانی گذاشت. تک‌چهره‌هایی با رنگ و روغن. هیچ‌یک از آن‌ها به سبک ناتورالیستی نبودند و برخی از آن‌ها به‌نظر می‌رسید که همان وزنی را دارند که در تصویرهای *آواز مردگان* روردی به‌کار برده بود: خطوطی کشیده و منشعب که به دوایری ختم می‌شدند. در نقاشی‌ها، فیگور به‌نظر نوعی کاغذ چسباندنی سیاه و سفید می‌آمد آن‌هم با سبکی گرافیکی که در تقابل با ریتم کل کار بود و با سطوحی بزرگ از رنگ‌های آزاد، که خطوطی قوی و تأکیدکننده، از آن گذر می‌کردند، حرکات مشخص بودند اما بدون این‌که از خطوط همیشگی حاشیه استفاده شود.

یک‌روز که روی یکی از تک‌چهره‌ها کار می‌کرد، پابلو به من گفت: «اگر مشغول چیزی بشویم که پر است، یعنی شیئی که شکلی مثبت داشته باشد، تمام فضای اطراف آن تقریباً به هیچ تبدیل می‌شود. برای ما بیشتر درون یک شکل جالب است یا بیرون آن؟ وقتی به سیب‌های سزان نگاه می‌کنیم می‌بینیم که چقدر استادانه وزن فضا را روی این شکل دایره‌مانند کشیده است. خود شکل یک حجم توخالی است که فشار بیرونی آن، چنان است که ظاهر یک سیب را به‌دست می‌دهد. حتی اگر این سیب وجود نداشته باشد. این فشار موزون فضا بر این شکل، مهم است».

با این فکر بود که پابلو اولین نسخهٔ یک نقاشی بزرگ را به‌نام *آشپزخانه*[1] اجرا کرد، که نقطهٔ شروع آن آشپزخانهٔ خیابان گران‌آگوستن بود، که گاهی ما در آن‌جا شام می‌خوردیم. آشپزخانه رنگ سفید خورده بود و دستهٔ همیشگی پرندگان در قفس در آن قرار داشت. سه بشقاب

1. *La Cuisine*

اسپانیولی، مثل سه لکهٔ رنگ به دیوار آویخته شده بود. در اصل آشپزخانه یک مکعب خالی بود، تمام سفید که فقط با پرندگان و سه بشقاب زنده شده بود. یک شب پابلو به من گفت: «من می‌خواهم تابلویی از این بکشم، یعنی تابلویی از هیچی». و این دقیقاً همین کاری بود که او کرد. شبکه‌ای از خطوط اصلی کشید که فضا را مشخص می‌کرد و چند خط هم مرکز که حالت هدف به خود گرفته بود، یعنی همان بشقاب‌های اسپانیایی در آخر متن، می‌شد جغد و قناری‌ها را به‌طور درهم دید. در این مرحله او اثرش را خوب تماشا کرد و گفت: «حالا من دو راه ممکن را برای این تابلو می‌بینم. یک نسخه از آن بکش که کاملاً شبیه به همین باشد و بعد از آن‌جا، کار را ادامه می‌دهم. آن را برای فردا می‌خواهم». وقت کمی داشتم، اما او اصرار کرد: «خُب، پس فقط یک طرح ذغالی از آن بکشید، چون همه‌چیز سیاه و سفید است، همین کافی خواهد بود». به او یادآوری کردم که تابلو خیلی بزرگ است و نمی‌توانم روی آن کاغذ کالک بیندازم، اما این حرف نومیدش نکرد و گفت: «هرجور دوست دارید کار کنید، حتی می‌توانید از چهارخانه کشیدن استفاده کنید. اما نمی‌خواهم حتی یک میلی‌متر تفاوت بین کپی و اصل باشد. و من فردا شب این کپی را می‌خواهم». خوب می‌دانستم که با این وقت کم، به‌تنهایی موفق نمی‌شوم ــ تابلو بیش از دو متر و چهل در یک متر و هشتاد بود ــ فردا صبح از خاویه ویلاتو خواهرزادهٔ پابلو که او هم نقاش بود خواستم تا به‌کمکم بیاید. از هنگام ظهر تا ساعت هشت شب کار کردیم. تا آن‌وقت پابلو آن را ندید. بعد آمد و نگاهی به آن انداخت، عقب رفت و ما را به باد ناسزا گرفت: «به شما گفتم آن را عین اصل بکشید. آن بالا، در گوشهٔ سمت راست چیزی هست که درست نیست. «اطمینان داشتم که کارمان را بسیار درست انجام داده‌ایم. و اگر تفاوتی بود احتمالاً به این دلیل بود که دو چوب عمودی چهارچوب کاملاً در زاویهٔ قائم نبودند. پابلو شانه‌ها را بالا انداخت: «این هم جواب فرانسوازا در مورد نقشه اشتباه کرده حالا عیب را به گردن

چهارچوب می‌اندازد. احمقانه است. دست‌کم بیایید اندازه‌اش را بگیرید».

همین کار را کردیم. کاملاً موازی نبودند، یکی از آن‌ها در گوشهٔ بالای سمت راست سه‌سانتی‌متر کم‌تر بود. پابلو با عجله به‌طرف تلفن رفت و به محلی که اغلب، تابلوهایش را می‌ساختند زنگ زد و نارضایتی‌اش را گفت. فردا صبح یک کارگر بوم را از چهارچوب درآورد و آن را بر چهارچوب دیگری سوار کرد و سه‌سانتی‌متر را درست کرد.

گاهی پابلو کارکپی به من می‌داد. اغلب، مثل مورد *آشپزخانه* ایده‌ای را دنبال می‌کرد تا نتیجهٔ منطقی آن را به‌دست آورد. اما به وسوسه‌شدن آن‌قدر ادامه می‌داد تا شاید در برخورد با راه‌های مختلف، راه دیگری را به‌دست می‌آورد. و برای احتراز از شروع دوباره، از من یک کپی می‌خواست. گاهی اوقات اول با کاغذ کالک خطوط اصلی را مشخص می‌کردم، خیلی کم‌رنگ و با مداد، و بعد با قلم مو و با تأکیدهای رنگین آن را مثل تخته پرشی می‌کردم تا از آن‌جا او بتواند خودش را به نسخه اصلی پرتاب کند. به‌این ترتیب راحت‌تر به اصل قضیه می‌رسید و بعد مدت زمانی طولانی روی آن کار می‌کرد.

در آن زمستان من سه چهار کپی از این دست انجام دادم. اغلب آن‌ها تک‌چهرهٔ خودم بود با روشی خطی و بسیار رنگین. از نظر پابلو، همکاری من در حقیقت یکی از کلمات قصار مورد علاقه‌اش را مصور می‌کرد: «اگر یکی از تابلوهایم را به نیویورک تلگراف بزنم، هر نقاشی در آن‌جا می‌تواند آن را به‌راحتی اجرا کند. یک نقاشی درست مثل صفحه‌ای که کوچهٔ بن‌بستی را نشان دهد، نشانه‌ای خواندنی است».

ماه‌های آخر تولد دومین فرزندمان، کم‌تر از بارداری پیشین که کلود را

زاییدم، سختی داشت. بار اول به‌شدت نگران فکر بچه‌دار شدن بودم و به حالتی غم‌انگیز، مغشوش بودم. بار دوم قضایا را طور دیگری می‌دیدم، در آخرین دقایق، دکتری برای زایمان کلود آوردم، اما این‌بار از همان اول نزد دکتر می‌رفتم. در طی اولین حاملگی‌ام، کسی از دوستان پابلو را نمی‌شناختم، اما از آن به بعد با چند نفر دوست شدم و احساس راحتی بیشتری می‌کردم. از لحاظ جسمی ضعیف‌تر بودم. شب‌ها خیلی دیر می‌خوابیدیم و چون تمام روز نقاشی می‌کردم و صبح هم به‌خاطر کلود زود از خواب بیدار می‌شدم، خسته بودم. حتی به‌هنگام خوابیدن هم خستگی درنمی‌کردم.

کلود دو سال داشت و نمی‌خواست در روروک خودش راه برود، گاهی اوقات به او تسمه می‌بستم، اما از این که او را به چیزی ببندند متنفر بود. پس بالاجبار او را بغل می‌کردم و مرا از این کار منع کرده بودند. حدود دو ماه پیش از زایمان، دکترم نسبت به وضع عمومی من دچار تردید شد، وقتی هنوز یک ماه مانده بود به نزدش رفتم، مرا آزمایش کرد و بعد گفت دوباره سه‌روز بعد برگردم. پس از سه‌روز به‌من دستور داد که بلافاصله به کلینیک بروم. روز افتتاح کنگرهٔ صلح در سالن پلیل[1] بود ــ ۱۹ آوریل ۱۹۴۹ ــ و پابلو بسیار گرفتار بود. از دکتر پرسیدم آیا واقعاً لازم است؟ و او با اطمینان گفت که لازم است: «به شما آمپولی می‌زنم تا زایمان زودتر انجام شود». به او گفتم وقت بدی را برای رفتن به کلینیک انتخاب کرده. او گفت: «مهم نیست، لازم است، بحث هم نکنید».

وقتی رفتم به خانه، برای پابلو تعریف کردم که دکتر چه گفته است. از او پرسیدم آیا مارسل می‌تواند مرا به کلینیک ببرد. حالت ناراحتی به خود گرفت: «امروز مارسل را لازم دارم، می‌دانید که باید به کنگرهٔ صلح بروم، تازه باید عقب پل روبسون[2] آوازه‌خوان هم بروم که در کنگره شرکت می‌کند». به‌او گفتم می‌دانم که این کار برایش راحت نیست، اما من‌هم باید

---

1. Pleyel 2. Paul Robeson

بروم. او گفت: «حالا که به ماشین احتیاج دارید. باید راه‌حل دیگری پیدا کنیم، چرا یک آمبولانس خبر نمی‌کنید؟». مارسل که داشت روزنامه می‌خواند، سرش را بلند کرد و گفت: «می‌توانیم وقتی داریم به کنگره می‌رویم او را سر راه به کلینیک برسانیم؟». آن‌ها تمام موارد جزئی این مسئله را، انگار که بخواهند نقشهٔ جنگی بکشند، بررسی کردند. در آخر پابلو شانه‌هایش را بالا انداخت: «اول مرا برسان، بعد بیا دنبال او، نمی‌خواهم دیر برسم».

سه‌روز قبل، به‌جای من درد بسیاری را حس کرده بود اما حالا تمام فکر و ذکرش شده بود کنگره.

وقتی به کلینیک رسیدم ساعت حدود ۵ بود. دکتر منتظرم بود. حدود ساعت ۸ شب آن‌روز، بچه‌ام که یک دختر بود به‌دنیا آمد. پابلو برای خبرگرفتن از سالن پلیل تلفن کرد. دیگر گرفتار کنگره نبود و شده بود یک پدر با تمام نگرانی‌های یک پدر. کبوترش روی تمام آفیش‌های کنگرهٔ صلح در تمام پاریس دیده می‌شد و وقتی فهمید صاحب دختر شده تصمیم گرفت نام او را پالوما[1] بگذارد و با عجله برای دیدن کبوتر جدیدش به کلینیک آمد. او دخترش را «دوست‌داشتنی»، «فوق‌العاده» و «جذاب» و تمام صفاتی که به لبِ یک پدر خوشحال می‌آید توصیف کرد.

فردا صبح در راهروی بیمارستان سر و صدای جر و بحث شنیدم. با این سوءظن که خبرنگاران می‌خواهند وارد شوند به مدیریت بیمارستان تلفن زدم. خبرنگارها یواشکی و به‌صورت ملاقات‌کننده به طبقهٔ من آمده بودند و جلوی در اتاقم یک پرستار مانع ورود آن‌ها شده بود و آن‌ها می‌خواستند چیزی به او بدهند تا بتوانند از پالوما عکس بگیرند.

پرستار به‌من گفت که آن‌ها می‌خواسته‌اند صدهزار فرانک به او بدهند تا او بچه را بیرون از اتاق ببرد. بعد که پرستار پیشنهادشان را رد

---

1. Paloma

کرده بود، می‌خواسته‌اند به‌زور وارد اتاق شوند، خوشبختانه نگهبان آمد و آن‌ها را بیرون کرد.

ماه‌ها بود که به پابلو اصرار می‌کردم یک‌دست کت و شلوار تازه برای خودش بخرد، اما خرید یک چیز تازه همان‌قدر برایش مشکل بود که دورانداختن یک چیز مستعمل. دوتا کت و شلوار کهنه داشت. روز تولد پالوما، کت و شلوار کهنه‌تر را به تن کرده بود و آن‌قدر نخ‌نما شده بود که وقتی خواسته سوار ماشین شود سر زانوی شلوارش پاره شده بوده. وقتی پابلو آن شب آمد با وضع بدی بارانی‌اش را روی زانویش کشیده بود و وقتی بارانی را از تن درآورد دیدم زانویش لخت است.

از این‌جا به فکر افتادم که بهتر است یک دست کت و شلوار نو بخرد. او گفت: «خیلی طول می‌کشد، باید آن را اندازهٔ تنم بدوزند». فکر کردم یک کت و شلوار حاضر آماده بهتر از این کت و شلواری است که فعلاً به تن دارد. آخرسر قبول کرد و یک کت و شلوار به خیاطش سفارش داد و یک ماه بعد هم آن را تحویل گرفت. اما در طی هفته‌ای که من در کلینیک بودم، هرروز با همان وضع شب اول با بارانی به دیدارم آمد. در حالی‌که هوا دیگر گرم شده بود.

پابلو برای خرید پیراهن یا کفش مشکلی نداشت، اما مشکل اصلی او یافتن کت و شلوار به اندازهٔ تنش بود.

شانه‌ها و سینه‌هایش پهن بودند اما اندازه‌اش کوچک بود. نمی‌توانست برای کتش، شلوار گیر بیاورد، و اگر شلوار اندازه‌اش بود، کتش خیلی تنگ می‌شد. از پروکردن نزد خیاط هم متنفر بود. برایش زجرآور بود. او می‌گفت: «این کار زندگیم را خراب می‌کند». پس هربار که

موفق می‌شدم او را نزد خیاط بفرستم، او از فکر پرورکردن دندان قروچه می‌رفت و یکباره سه چهار دست کت و شلوار سفارش می‌داد تا مجبور نشود دوباره به خیاطی برود. وقتی کت و شلوارها را به خانه می‌آورد آن‌ها را در کنار کت و شلوارهای کهنه‌اش در گنجه آویزان می‌کرد، و پیش از این‌که آن‌ها را بپوشد، کت و شلوارهای نو را بید می‌خورد! و چون اجازه نداشتم کهنه‌ها را دور بیندازم، نوترها زودتر خراب می‌شدند و همه‌چیز از نو، شش‌ماه دیگر تکرار می‌شد.

وقتی به خانهٔ گران ـ آگوستن رفتم، نه لباس داشتم و نه پول خرید لباس و به هزار و یک دلیل نمی‌خواستم از پابلو درخواستی بکنم. در طی دوران بارداری‌ام، شلوار فلانل خاکستری او را می‌پوشیدم که مدتی بود دیگر از آن استفاده نمی‌کرد. سالیان سال او مرا که انگار کار خطایی کرده باشم، مورد سرزنش قرار می‌داد. همیشه با ناراحتی و اغلب با اعتراض می‌گفت: «چاره‌اش ساده بود، می‌توانستید چیزی به اندازه خودتان بخرید. شما تنها شلواری را که به من می‌آمد، پوشیدید و دیگر حالا نمی‌توانم از آن استفاده کنم چون آن را از شکل انداخته‌اید». من اصلاً آن را از شکل نینداخته بودم، چون وقتی به کلینیک رفتم هنوز برایم گشاد بود. به او گفتم وقتی آن را پوشیدم دیگر قابل پوشیدن نبود و حسابی کهنه بود.

این گله‌گزاری‌ها همیشه بودند و بالأخره مرا عصبانی کردند. تمام گنجه‌ها پر بود. در پاریس به‌جز کارگاه‌ها، ما فقط یکی دو اتاق در اختیار داشتیم. بعد از تولد پالوما تصمیم گرفتم خودم را از شر چند کت و شلوار خلاص کنم و البته باید پابلو بویی نمی‌برد. یک‌بار یکی را به سطل زباله انداخته بودم و اینس خدمتکار آن را پیدا کرده بود و نزد پابلو برده بود و از سر معصومیت گفته بود: «ببینید خانم چه‌چیزی را اشتباهی بیرون انداخته». پابلو تا هفته‌ها غر می‌زد. پس لباس‌های کهنه را در یک بسته پیچیدم و آن‌ها را به والوریس بردم. اما باغبان یک دست کت و شلوار را

بین اشیای دور ریخته پیدا کرده بود و وقتی سرِکار آمد یکی از آن‌ها را پوشیده بود.

انگار جسدی را با سنگی آویخته به گردنش روی رودخانه دیده باشم. از باغبان خواهش کردم این لباس کهنه را نپوشد و به او گفتم که پیکاسو خوشش نمی‌آید. دورانداختن آن به‌قدر کافی جرم بود حالا چه برسد به این‌که کس دیگری آن را بپوشد. پیکاسو هرگز این را قبول نمی‌کرد. اما باغبان در جواب گفت: «اما خانم این هنوز قابل پوشیدن است!». برای این‌که او را مجاب کنم یک بسته پیراهن کشباف کهنه‌ام را به او دادم. در یکی از بعدازظهرها با یکی از این پیراهن‌های کشباف عجیب و غریب من به‌سختی در باغ مشغول کار بود. از راه دور و از پشت، می‌شد فکر کرد که انگار من هستم. پابلو که از پله‌ها بالا می‌آمد او را دید و مقارن دیدن او مرا هم دید که از خانه خارج می‌شدم. شروع کرد به فریاد زدن: «عجیب است! امیدوارم روزی برسد که شما هم مثل او قوز دربیاورید، خیلی شبیه او می‌شوید. این تجربه می‌شود که دیگر لباس‌هایتان را به هر کسی ندهید.».

یک‌بار دیگر، باز از هم جدا افتادیم. من بی‌این‌که متوجه باشم یک کت جیر کهنهٔ پابلو را در بسته پیراهن‌های کشبافم گذاشتم، وقتی پابلو از کارگاهش برگشت و دید که باغبان کت را پوشیده، برآشفته شد و فریاد زد:

ــ دیگر شورش را درآورده‌اید. دیگر انگار این‌بار نوبت من است که به یک پیرمرد ناقص تغییرشکل پیدا کنم! (باغبان دست‌کم بیست سال کم‌تر از پابلو داشت)، وحشتناک است، غریب است! چطور می‌توانید چنین‌کاری با من بکنید؟ اگر می‌خواهید از این کارها با من بکنید، همین الآن از هم جدا شویم. من اصلاً شما را ول می‌کنم!

پیش از آرام‌شدنش، بسیار بحث و گفت‌وگو کردیم. پس نتیجه این شد که از آن‌پس لباس‌های کهنهٔ بیدزدهٔ پابلو را یواشکی بسوزانم. به یاد

لاندرو[1] و آقای وردو[2] افتادم که اجساد زن‌هایشان را می‌سوزاندند، باید خاکسترها را هم جایی قایم می‌کردم تا مبادا دگمه‌های کهنه رازم را فاش کنند.

در طی یک جشن در والوریس، در یک بازی لاتاری برندهٔ یک بز شدیم. به ما گفتند این یک بز است. اما یک بز نر بود. حضورش را با روش‌های گوناگون اعلام می‌کرد که تمام آن‌ها ناخواستنی بودند. اول این‌که بوی گند می‌داد. به داخل تمام اتاق‌ها می‌رفت. پابلو ـ که انگار بیشتر وابسته به خانوادهٔ حیوانی‌اش بود تا خانوادهٔ انسانی‌اش ـ به من گفت: «حالا که یک بز کوچولو داریم، می‌خواهم بتواند همه‌جا جست و خیز کند. او را مثل بچه‌ام دوست دارم.» اگر بد خلق می‌شد می‌گفت: «من فقط این بز کوچولویم را دوست دارم چون فقط او را دوست‌داشتنی می‌بینم». حقیقت این بود که این بزغالهٔ دوست‌داشتنی یک بز نر وحشتناک بود که در همه‌جا می‌گشت و در این گشت و گذار یادگارهایی هم باقی می‌گذاشت، افزون این‌که از کلود که حدود سه‌سال داشت متنفر بود، خودش را روی او می‌انداخت و مثل یک گاو مینیاتور با شاخ‌هایش به او حمله می‌کرد و او را روی زمین می‌غلطانید. پس از دوماه دیگر به تنگ آمدم. کولی‌هایی که از آن‌جا می‌گذشتند از من خواستند که اجازه دهم به باغ بیایند تا شاید مار یا جوجه‌تیغی پیدا کنند. به آن‌ها گفتم که بزی دارم که می‌خواهم از دستش خلاص شوم. خیلی خوشحال شدند و بز را با خود بردند، و من‌هم فوراً احساس آرامش کردم و مدت‌ها بود چنین حسی نداشتم.

هنگام ظهر وقتی پابلو به خانه آمد، اولین چیزی که پرسید این بود: «این بزک سفید من که این‌قدر دوستش دارم کجاست؟». به او گفتم بزک سفیدش را که این‌همه دوست دارد به کولی‌هایی دادم که از این‌جا می‌گذشتند. فریاد زد: «هرگز زنی مثل شما ندیده‌ام!». و رویش را به

1. Landru 2. M. Verdoux

مارسل کرد و گفت: «آیا تو هرگز موجودی به این غیرطبیعی دیده بودی؟ آیا چنین خشونتی را تصور می‌کردی؟ گنجینهٔ قلب مرا به کولی‌های کثافت داده! مطمئنم که آن‌ها بخت مرا با خودشان بردند». حسابی به‌هم ریخته بود.

به لطف پابلو با علمی آشنا شده بودم که تا آن‌وقت از آن خبر نداشتم. در کنار او من این دانش را کامل فراگرفتم: اگر کلاهی را روی تخت می‌انداختم ـ که اغلب این اتفاق به دلیل بی‌توجهی یا شلختگی می‌افتاد ـ این به آن معنا بود که کسی از اهل خانه تا آخر آن سال می‌میرد. یک‌روز چتری را در اتاق باز کردم، چه فاجعه‌ای! مجبور شدیم دومین انگشت هر دست را روی شستمان بگذاریم و بعد دست‌هایمان را تکان تکان دهیم و با فریاد بگوییم: «لاگارتو! لاگارتو!» تا روح خبیث را از خود دور کنیم. نباید نان را از پشت روی میز می‌گذاشتیم وگرنه یک بدبختی دیگر گریبان‌مان را می‌گرفت.

پابلو به این خرافات کاملاً اسپانیایی‌اش سنت بسیار غنیِ روسیِ الگا را هم اضافه کرده بود. هربار که به سفر می‌رفتیم، سفری هرچقدر کوتاه، باید در یک اتاق جمع می‌شدیم و برای دست‌کم دو دقیقه بدون حرف می‌نشستیم و بعد می‌توانستیم با دلی آرام سفر کنیم. اگر به‌هنگام این مراسم یکی از بچه‌ها می‌خندید یا حرف می‌زد، همه‌چیز از نو شروع می‌شد، وگرنه پابلو به سفر نمی‌آمد. می‌گفت: «من این کارها را برای خنده می‌کنم وگرنه به‌خوبی می‌دانم که این کارها فایده‌ای ندارند، اما خُب....» پابلو در اصل کافر بود اما اگر نوشته بودند برایم دعا می‌کنند، پابلو همیشه می‌گفت: «آن‌ها باید هم برای من دعا کنند». به او می‌گفتم که این‌کار چه نفعی برای او دارد، چون او که به مذهب معتقد نیست. در جوابم می‌گفت: «نه این‌کار برای من خوب است. آن‌ها دل پاکی دارند و دعاهایشان حتماً کاری است. دلیل ندارد که از این دعاها استفاده نکنم.».

در برخی آیین‌های جادویی اولیه، تملک یک تکه ناخن یا یک تار مو که از کسی به کسی داده می‌شد باعث یک قدرت مخفی می‌شد، پس می‌بایست از چنین قدرتی احتراز می‌شد. و این‌ها را می‌سوزاندند تا از خطر و مرگ دور شوند، مطمئن‌ترین راه این بود که تارهای مو را در کیسه‌های کوچکی بگذاریم و به محلی پنهان ببریم تا از دست‌شان در امان باشیم.

پابلو ماه‌ها با موهای بلندش سر کرده بود و وقت نمی‌کرد به سلمانی برود. اگر کوچک‌ترین اشاره‌ای به این موضوع می‌کردیم، فاجعه اتفاق می‌افتاد. فکر این موها که نمادی از مردانگی بود ــ مثل قصهٔ *سامسون و دلیله* ــ با دیگر خرافات او مخلوط شده بود. هرچه موهایش بلندتر می‌شد پابلو بیشتر نگران قیاسی می‌شد که در برابرش قرار گرفته بود. همیشه خودش آن‌ها را می‌چید، آن‌هم پنهانی، و هربار هم با نتیجه‌ای متنوع. بعد یک‌روز او با یک سلمانی اهل اسپانیا آشنا شد به‌نام آریاس[1] و تصمیم گرفت به او اعتماد کند. از آن لحظه به بعد، هربار که موهایش دیگر غیرقابل تحمل می‌شدند، آریاس به لاگالواز می‌آمد. هرگز نفهمیدم با موها چه می‌کنند، هنوز هم نمی‌دانم. موها بدون گذاشتن ردی از خود ناپدید می‌شدند. پابلو هیچ شکی به آریاس نداشت، چون هموطنش بود. و بعد که به لا کالیفرنی[2] در کان و بعد هم به نوتردام دو لا وی[3] در موژن اسباب‌کشی کردیم، آریاس همیشه نقش بازمانده‌ای از آن دوران گذشته را بازی می‌کرد و این خدمت را برای پابلو انجام می‌داد. پابلو تمایلات خرافی دیگری هم داشت که تمام آن‌ها را با روشی کاملاً سیستماتیک دنبال می‌کرد. وقتی کلود و پالوما تعطیلات‌شان را نزد پدرشان می‌گذراندند، پابلو همیشه یک دوتا از لباس‌های کلود را از چمدان‌اش برمی‌داشت، اول این‌که آن لباس‌ها به درد پابلو نمی‌خوردند، چون برایش تنگ بودند چون کلود بلندتر و بسیار لاغرتر از پدرش بود. پابلو یک کلاه

1. Arias 2. la Californie 3. notre-dame de la vie

تیرولی[1] هم تصرف کرده و به‌دنبال آن کلاه‌های دیگری‌را. خودم را بالأخره قانع‌کردم‌به این‌که با این‌کاردارد بخشی از جوانی کلود را به خود اختصاص می‌دهد. این روشی نمادین بود از این‌که به ذات دیگری دست پیدا کند و به‌نظرم امیدوار بود که هرچه بیشتر طول زندگی‌اش را کش بدهد.

پیش از این‌که در لاگالواز ساکن شویم، لاگالواز متعلق به دو پیرزن بود. سال‌ها پیش‌تر آن‌ها آپارتمان بالای گاراژ را که در مدخل ملک واقع بود به شخص پیری اجاره داده بودند. خانم بواسیه[2] هفتاد و پنج سال را شیرین داشت، خودش را هنرمند نقاش می‌دانست، اما بیشتر به دختران جوان والوریس تعلیم رقص می‌داد که با تونیک‌های بلندی مثل لباس ایزادورا دانکن[3]، تمرین می‌کردند. خانم بواسیه خیلی کوچولو بود با چشمانی آبی و موهای خاکستری فرفری که به‌شکل منگوله‌هایی اطراف سرش را گرفته بودند. به مد سال‌های ۱۹۲۵ لباس می‌پوشید با شنلی کوچک و شلوار پاچه‌گشاد و کت‌های بلند با گلدوزی‌های براق. و همه جلب‌نظرکننده و کثیف. اولین‌بار که برای دیدن لاگالواز رفتیم. خانم بواسیه با تمام زیورآلاتش روی بالکن ایستاده بود. با محبت از ما استقبال کرد. طبعاً در جریان نام خریداران احتمالی قرار گرفته بود. به ما گفت خیلی خوشحالم‌که‌شماهم هنرمند هستید! می‌دانید،من‌هم هنرمند هستم.

ظاهر و روش نمایش‌گونهٔ او مرا به حیرت انداخت. اما خیلی خون‌گرم بود و همه‌اش تکرار می‌کرد که از همسایگی ما خوشحال است. بعد از این‌که ساکن لاگالواز شدیم، متوجه شدم که خانم بواسیه با ناراحتی بسیار راه می‌رود. به او پیشنهاد کردم که آپارتمانی در شهر برایش پیدا کنم تا بتواند راحت‌تر خرید کند بدون این‌که مجبور شود این راه سربالا و

1. Tyrolien 2. Boissler 3. Isadora duncan

زجرآور این خانه را تحمل کند. این راه‌حل خوبی بود، چون مارسل می‌توانست به این آپارتمان نقل مکان کند.

اما خانم بواسیه گوشش به این حرف‌ها بدهکار نبود، چون هربار که این حرف را می‌زدم او تکرار می‌کرد: «من مدت مدیدی است که این‌جا زندگی می‌کنم!».

یک‌بار با ماشین او را به دیدن آپارتمان بسیار راحتی بردم که کنار بازار خرید والوریس بود اما راضی نمی‌شد و به من گفت: «از دست من هرگز خلاص نمی‌شوید. تصمیم گرفته‌ام همین‌جا بمیرم». پس من‌هم دیگر سعی نکردم.

پس از آن‌روز، از پابلو متنفر شد. نوشته‌هایی روی در گاراژ می‌گذاشت: «در این‌جا خانم بواسیه زندگی می‌کند. در این‌جا آقای پیکاسو زندگی نمی‌کند. اصلاً آقای پیکاسو نقاش بسیار بدی هم هست». و شعارهای دیگری از این دست. این کار او دوستانمان را به خنده می‌انداخت. تا او می‌دید کسی دارد این نوشته‌ها را می‌خواند یا دارد دنبال در ورودی می‌گردد، روی بالکن‌اش می‌آمد و برای دیدارکننده‌ها نطق می‌کرد: «آقای پیکاسو نقاش مزخرفی است، بی‌خود وقتتان را با او تلف نکنید». نقاشی‌اش با الهام از نماد و مذهب بود و تحت تأثیر موریس دنیس بود. مصمم به این بود که پابلو ضدمسیح است و هربار که پابلو می‌گذشت، او علامت‌های رمزگونه به خود می‌کشید تا ارواح خبیثه را دور کند. پابلو از این کار بسیار خوشش می‌آمد. دلمان برایش می‌سوخت و می‌گذاشتیم هرکار می‌خواهد بکند. چون فکر می‌کردیم همان‌طور که آرزویش بود، دیر یا زود در آن‌جا می‌مرد. چند سال بعد وقتی در ۲۴ دسامبر، طرف‌های ظهر، برای گذراندن نوئل با ماشین به **لاگالواز** رسیدیم، وارد گاراژ که شدیم سر و صدایی شنیدم. خانم بواسیه که هشتاد و پنج سال داشت هنوز میان ریخت و پاش‌ها و کثافت، در تنهایی زندگی می‌کرد. سعی کرده بودم آن‌جا را تمیز کنم و رنگ بزنم اما او اجازه

نمی‌داد هیچ‌کس وارد خانه بشود. اول فکر کردم باز می‌خواهد مخالف پابلو رفتار کند ــ عادتی که هرگز از دست نداده بود ــ اما وقتی بیشتر گوش کردم، متوجه شدم دارد ناله می‌کند. سگ بزرگ بسیار شروری داشت. نمی‌خواستم این خطر را بکنم که به‌زور در خانه‌اش را باز کنم. باغبان را صدا زدم. از بالکن رفتیم بالا تا داخل خانه را ببینیم. سگ شروع به سر و صدا کرد و به پنجره پنجول می‌کشید. خانم بواسیه را دیدم که روی زمین افتاده بود. پایین آمدیم و به آنتیب تلفن زدم تا یک آمبولانس بیاید. وقتی در مورد سگ گفتم به من گفتند باید ترتیبی برای سگ بدهم وگرنه پرستارها نمی‌توانند داخل شوند. به سراغ یک دامپزشک در کان رفتم. چیزی به من داد که سگ با آن می‌خوابید. قرص‌ها را با گوشت چرخ‌کرده مخلوط کردم و به لاگالواز برگشتم. در سمت باغ را نیمه‌باز کردم و مخلوط گوشت و قرص را به‌سوی سگ انداختم، او به‌موقع به خواب رفت. خانم بواسیه بیش از آن که فکر می‌کردم از دیدن من خوشحال شد. همان روز صبح افتاده بود و وقتی خواسته بود بلند شود، استخوان رانش شکسته بود. او به من گفت حالا که من پیش او هستم می‌تواند در آغوشم به‌آرامی جان دهد. از من قول گرفت که مراقب سگش باشم، آمپولش نزنم و برایش صاحبان جدیدی پیدا کنم. پس از رفتن آمبولانس به انجمن حیوانات زنگ زدم و آن‌ها دنبال سگ که هنوز خواب بود، آمدند، خانم بواسیه سه هفته بعد در بیمارستان جان سپرد. هزینهٔ نگهداری از سگ را پرداختم تا این‌که صاحبان جدیدی پیدا کرد. آخرین خواسته‌های خانم بواسیه هم این‌چنین برآورده شد.

وقتی ساکن لاگالواز شدیم، تصمیم گرفتم که به زن‌های دیگر پابلو و روحیات آن‌ها دیگر فکر نکنم. از دورامار نمی‌گویم که بسیار محتاطانه

پیغام‌های سری از راه‌های دور می‌فرستاد. الگا صحنه را ترک کرده بود اما ناسزاهایش بسیار منظم صندوق پست ما را انباشته می‌کرد. ماری ترز هم یک نامه‌بنویس خستگی‌ناپذیر بود اما طبع ادبی او کاملاً متفاوت بود. پابلو از نامه‌های او سرخوش می‌شد، اما من نه. ماری‌ترز و مایا برای تعطیلات به ژوان‌له‌پن[1] آمده بودند، یعنی حدود ۵ کیلومتری لاگالواز، اما باوجود غیبت تاریخی و عملی‌شان، هنوز بخشی از زندگی مشترک ما بودند. پابلو اغلب از زن‌هایی که پیش از من بودند حرف می‌زد، آن‌چنان‌که می‌دانستم ماری ترز چه نقشی در زندگی او داشته است.

برایم تعریف کرده بود که به‌هنگام پیاده‌روی در کنار مغازه‌های گالری لافایت[2] او را دیده است. ماری ترز هفده‌ساله بوده. و تبدیل شده بود به رؤیای درخشان جوانی پابلو، همیشه هرچند در پشت متن زندگیش بوده اما همیشه در دسترس‌اش بوده است، و الهام‌بخش آثارش.

ماری ترز فقط به ورزش علاقمند بود و هرگز به زندگی روشنفکرانه و اجتماعی پابلو نفوذ نکرد. او معاشرت‌هایش را با الگا انجام می‌داده و وقتی هم خسته و دل‌مرده بوده در کنار ماری ترز آرام می‌گرفته. وقتی در بواژلو با الگا و دوستان دیگرش بوده به ماری ترز فکر می‌کرده که در حومهٔ پاریس در رود سن داشته شنا می‌کرده. فردا می‌رفته به دیدنش و مثلاً می‌فهمیده که او هم با دوچرخه از ژیزور[3] آمده تا به او نزدیک‌تر باشد. زندگی پابلو را پر از وسوسه می‌کرده و به‌طرزی شاعرانه دور از دسترس بوده اما وقتی پابلو از جدایی‌اش دل‌تنگ می‌شده بسیار آسان دست‌یافتنی می‌شده است. حقیقت وجود او یک واکنش کیهانی بود. اگر هوا خوب و آسمان آبی بود، چشمان ماری ترز به یادش می‌آمد و پرواز یک پرنده نمادی بود از راحت و روان بودن روابط آن‌دو.

در طی هشت یا نه سال، این تصویر غالب بر او مسلط‌بود و سرچشمهٔ بسیاری از آثار او مثل طرح‌ها و گراوورها و مجسمه‌ها شده بود. نوری

---

1. Juan-les-Pins 2. La fayette 3. Gisors

درخشان بر تن ممتاز او تابیده بود. وقتی هم با الگا زندگی می‌کرد، هنوز ماری ترز ارزش بسیاری برای او داشت، چون بخشی از رؤیای او بود.

به دوست‌داشتن او ادامه داده بود، چون هرگز نتوانسته بود کاملاً بر او غالب شود: او همیشه در جای دیگری زندگی می‌کرد و نشانی از گریز بود. گریزی که دور از یک حقیقت ناخوشایند بود. اما وقتی الگا را ترک کرد تا بتواند این شکل الهام‌بخش را که چنین خواستی مدام را در او به‌وجود آورده بود تصاحب کند، حقیقت تغییر پیدا کرد. چیزی که فانتزی و تخیل او بود، قابل لمس شد. غیبت تبدیل به حضور شد، آن‌هم حضوری مضاعف. چون ماری ترز در انتظار کودکی بود. پس در پی منطق خاص پابلو، ماری ترز جای الگا را گرفت، یعنی نقشی که از آن می‌گریخت. دورامار برای عکس‌گرفتن آمد و ماری ترز وضعیت الگا را پیدا کرد.

پابلو همیشه به‌من می‌گفت که محبتش به ماری ترز بسیار بوده در حالی‌که نسبت به دورامار محبت کم‌تری داشته است. او می‌گفت خیلی جذب دورا نشدم، اما دورا باهوش بود و می‌توانستم با او بحث و گفت‌وگو داشته باشم. دورا به‌طور آشکاری تمایل داشته که در زندگی روشنفکرانهٔ پابلو نقشی داشته باشد و به‌واسطهٔ این نقش، رقیبی جدی برای ماری ترز به‌شمار نمی‌آمد. چون پابلو هرگز با ماری‌ترز به جمع دوستانش نمی‌رفت.

در آن اوقات، هربار که پابلو به تعطیلات می‌رفت، همراه با ماری ترز بود، اما دورا همیشه خودش را به آن دور و برها می‌رسانده و معتقد بوده که پابلو هم میل دارد که او این کار را انجام دهد.

به‌این ترتیب، پابلو می‌توانست از هردو جهان لذت ببرد. بیشتر اوقاتش را با دورا می‌گذراند چون با او خوش بود، اما هروقت هم که می‌خواست می‌توانست نزد ماری ترز بیاید. این نمایش‌نامهٔ مدام که این تناوب را برای ماری ترز و دورا به‌وجود آورده بود، اصلاً پابلو را ناراحت نمی‌کرد، برخلاف، انگیزه‌ای برای الهام‌های او شده بود. این دو زن طبعی

به‌کلی برخلاف همدیگر داشتند. ماری ترز که زیبایی فوق‌العاده‌ای داشت، مهربان و شیرین، و یک زن کامل بود. نهایت شادمانی و نور و صفا بود. دورا طبعی متغیر، عصبی و نگران داشت. ماری ترز بدون پیچیدگی بود و پابلو در کنار او می‌توانست زندگی روشنفکرانه‌اش را فراموش کند و از روی غریزه‌اش زندگی کند. با دورا صاحب یک زندگی ذهنی بود و از این اختلاف سرخوش بود چون خلاقیت‌هایش از آن تغذیه می‌شدند.

این مضمون در تعداد بی‌شماری از نقاشی‌ها و طراحی‌های آن دوران دیده می‌شود: یک زن که زن خوابیده‌ای را نگاه می‌کند. دو زن با شخصیت‌هایی کاملاً متفاوت که همدیگر را نگاه می‌کنند و...

در طی آن سال‌ها او رده‌ای متنوع از این دو تک‌چهره کشید: یکی بسیار موزون و دیگری بسیار پرهیجان. ماری‌ترز و دورا دو عنصر تجسمی تقریباً جدانشدنی بودند. ماری ترز پیش از دورا به آثار پیکاسو راه پیدا کرده بود، اما در این مرحله، به‌نظر می‌رسید که نقاشی او مابین شادی و غم در چرخش است. و به هردوی آن‌ها نیاز داشت تا خود را کامل احساس کند. مثلاً در *گوئرنیکا*[1]، زنی که سرش را از پنجره بیرون آورده و چراغی در دست دارد، به‌طور آشکار ماری ترز است. بخش دیگری از این تابلو و در پیش طرح‌هایی که برای آن کشیده بود، او معرف زنی است گریان. پابلو اغلب به من می‌گفت که از نظر او، دورامار اساساً «زنی است که گریه می‌کند». پابلو می‌دانست که کشیدن چهرهٔ آن‌دو برای دورامار و ماری‌ترز چه معنایی می‌توانست داشته باشد. آن‌ها هردو به‌خوبی می‌دانستند که نامیرایی‌شان حتمی است، اگر در نقاشی‌های او تبدیل به یک بخش تکمیلی بشوند. این، احساس رقابت بین آن‌دو را تحریک می‌کرد. اما در عین‌حال به آن‌ها کمک می‌کرد که بتوانند از برخی حالات این وضعیت که طبعاً باعث ناراحتی‌شان می‌شد، چشم بپوشند.

وقتی ماری‌ترز و دخترش مایا به جنوب آمدند، پابلو دو روز در هفته

---

1. *Guernica*

به دیدار آن‌ها می‌رفت. در طی تابستان ۱۹۴۹ من به او پیشنهاد کردم که آن‌ها را به خانه‌مان دعوت کند. چون در ژوان له‌پن بودند. البته بی‌دلیل نبود چون دلم می‌خواست مایا با خواهر و برادرش پالوما و کلود آشنا شود. مایا فقط دو روز در هفته پدرش را می‌دید و با این قصه بزرگ شده بود که کار بابا او را دور نگه‌داشته است. اما کافی بود که به یک مجلهٔ پاری ماچ[1] یا هر روزنامهٔ دیگری نگاه کند تا متوجه شود که او با خانوادهٔ تازه‌اش در ساحل مشغول استراحت است. این حس را داشتم که پابلو به ماری ترز گفته اگر فقط دو روز در هفته او را می‌بیند به این دلیل است که من به او اجازه نمی‌دهم.

پابلو از پیشنهاد من خیلی خوشحال نشد، اما بعد از سه هفته قبول کرد. وقتی آن‌ها آمدند به‌طور آشکاری متوجه شدم که نقش بز قربانی را بازی کرده‌ام. وقتی ماری ترز متوجه شد آمادهٔ پذیرایی گاه به‌گاه از او و مایا هستم، فضای رابطهٔ ما آرام‌تر و طبیعی شد. اول پابلو به‌نظر اندوهگین آمد، اما بعد عادت کرد. احساس کردم که تماشای ماری ترز بسیار دلچسب است. صورتی شگفتی برانگیز داشت با نیم‌رخی خالصاً یونانی. تمام رده تک‌چهره‌هایی که پابلو در فاصلهٔ ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۵ کشیده کاملاً شکل او است. ظرافت یک مانکن مد را نداشت چون بسیار ورزشکار بود. پوستش از سلامتی می‌درخشید، مثل پوست اغلب سوئدی‌ها. شکل بدن او به‌طور غریبی مجسمه‌وار بود، با ابعادی پر و خط نابی که به تن و صورت او کمال فوق‌العاده‌ای می‌داد.

بعضی از اشکال زیبا در طبیعت احساس‌هایی را در هنرمند برانگیخته می‌کنند که به‌سان تخته‌پرشی برای قوهٔ تخیل او می‌مانند، ماری‌ترز از این لحاظ موجبات بسیاری را برای پابلو فراهم آورده بود، چون زیبایی او باید شناخته و تعریف می‌شد. هرچند پابلو به‌ندرت با مدل کار می‌کرد، اما حضور او که از طبیعت ناشی می‌شد به‌خصوص برای او

---

1. Paris Match

مناسب بود. حالا چه باهوش می‌بود یا نه، برای او در درجهٔ دوم اهمیت قرار داشت، چون از شکل و حجم او الهام می‌گرفت. مایا دخترش، موطلایی بود با چشمان آبی فیروزه‌ای بسیار تکان‌دهنده، مثل چشمان پدرش بود و بسیار هم شبیه او بود. استخوان‌بندی صورت او بیشتر مثل پابلو بود که البته مانع زیبابودن او نمی‌شد. بزرگ شده بود و شخصیت محکمی داشت، ظریف بود و دست‌هایش مثل دست‌های ونوس بود.

بار اولی که به لاگالواز آمدند، پابلو، مایا و کلود را به باغ برد تا یک لاک‌پشت بزرگ را نشانشان بدهد. ماری ترز با لحنی سرد اما نه از روی بدجنسی به من گفت: «فکر نکنید هرگز بتوانید جای مرا بگیرید». به او گفتم چنین قصدی ندارم و گفتم فقط جای خالی را می‌توان اشغال کرد.

تمام قصه‌های خاطرات پابلو در مورد الگا، ماری ترز و دورامار و حضور آن‌ها در پشت صحنه، تدریجاً مرا به این فکر انداخت که پابلو نوعی عقدهٔ «ریش آبی» دارد. او تمام زن‌های مجموعه‌اش را در موزهٔ شخصی‌اش گردِهم آورده بود، اما مثل ریش آبی سر آن‌ها را کاملاً از تن جدا نکرده بود، ترجیح می‌داد کمی از زندگی برایشان باقی بگذارد و همه‌چیز با فریادهایی کوتاه از سرِ خوشی یا درد، ادامه پیدا کند، آن‌هم همراه با حرکاتی مثل حرکت عروسک‌های پارچه‌ای تا فقط ثابت کنند هنوز نفسی برایشان مانده که به نخی بند است و سرنخ را هم پابلو به‌دست دارد. گاه به‌گاه زن‌ها از سر طنز یا درد، آهنگی به این اتفاق‌ها اضافه می‌کردند. و تمام این‌ها مانند آبی بود به آسیاب پابلو. پابلو اگر حسی هم برای آن‌ها نداشت باز نمی‌توانست تصور کند که هیچ‌کدام بتوانند هرگز زندگی جدیدی را برای خودشان درست کنند.

او باید آن‌ها را در دایرهٔ بستهٔ خودش حفظ می‌کرد و تا جایی هم که ممکن بود از خودش کم‌تر به آن‌ها می‌داد. وقتی به این موضوع فکر می‌کردم متوجه شدم که در زندگی او، اتفاق‌ها مثل میدان گاوبازی بودند، او گاوباز بود و پارچهٔ قرمزش را تکان تکان می‌داد. برای یک دلال تابلو،

پارچهٔ قرمز او به شکل دلال تابلوی دیگری بود و برای یک زن، به شکل زنی دیگر. و شخصی که نقش گاو را بازی می‌کرد به‌جای این‌که شکم حریف واقعی را که پابلو بود پاره کند، به پارچهٔ قرمز حمله‌ور می‌شد. و این‌چنین بود که او می‌توانست در لحظهٔ موعود، شمشیر آزاد را برای زخمی‌کردن همان نقطه‌ای که لازم بود به‌کار گیرد.

پس من نتیجه گرفتم که از این تاکتیک او احتراز کنم و هربار که پارچهٔ قرمزی در اطرافم می‌دیدم به اطراف نگاهی می‌انداختم و همیشه پابلو را می‌دیدم.

برای او معنای یک یکشنبهٔ کامل همان ضرب‌المثل اسپانیایی بود: صبح کلیسا، عصر گاوبازی و شب فاحشه‌خانه. از اولی و آخری به‌راحتی می‌گذشت، اما گاوبازی یکی از بزرگ‌ترین شادمانی‌های او بود و اغلب با هم می‌رفتیم. به‌خصوص به گاوبازی‌های شهر نیم و شهر آرل[1]. هربار باید جاهایمان را توسط واسطه‌گری یک دوست به اسم کاستل[2] رزرو می‌کردیم که در نیم زندگی می‌کرد و عاشق اسپانیا بود و هر آن‌چه که اسپانیایی بود. درست پیش از اولین گاوبازی فصل در حوالی عید پاک، پابلو شروع کرد به مضطرب‌شدن و تمام لذتی را که در انتظارش بود پیش‌خور می‌کرد. این حالت سرخوشانه، تا لحظه‌ای که جایمان را رزرو می‌کردیم ادامه داشت. بعد پائولو از گلف ژوان می‌آمد تا نقش آیینی خودش را بازی کند: پابلو در تختخوابش می‌نشست، سگش یان هم در کنار تختش بود و اطرافش پر بود از روزنامه‌ها و نامه‌ها.

پائولو می‌گفت: خُب بابا، وقت رزورکردن جا برای گاوبازی است، چند نفر هستیم؟

1. Arles 2. Castel

طبعاً پابلو می‌گفت: آه! همهٔ شما قصد کشتن مرا دارید. همه‌تان می‌خواهید مرا به‌زور به گاوبازی ببرید. اما من نمی‌گذارم این کار را با من بکنید. هرگز. نه‌خیر، نمی‌رویم پائولو در جواب او می‌گفت: ما قصد کشتن تو را نداریم. برای ما هم فرقی نمی‌کند که بیایی یا نیایی. اما اگر دلت خواست که بیایی، باید همین امروز جا را رزرو کنیم. بعد می‌شود هم آن را لغو کنیم و هم این‌که برویم. خُب حالا چند نفریم؟ دوستانت را می‌آوری یا نه؟

پابلو دست‌هایش را به‌سوی آسمان بلند می‌کرد، نامه‌هایش را پخش زمین می‌کرد:

ـ همین‌ام مانده که دوستانم را هم ببرم!

ـ نه بابا، نمی‌گویم که باید آن‌ها را هم ببریم. اما اگر بلیط برای آن‌ها سفارش ندهیم و بعد بخواهیم آن‌ها را ببریم آن‌وقت جا نیست.

این قضیه تمام صبح طول می‌کشید. آخر سر، همه‌چیز درست می‌شد، دوستان به‌دقت انتخاب شده بودند و به کاستل هم زنگ زده شده بود. پابلو اولین کسی را که در خیابان می‌دید دعوت می‌کرد یا سلمانی‌اش آریاس یا یکی از کارگران سفالگری، هرکه بود، و می‌گفت با ما بیاید. وقتی به خانه برمی‌گشت، راجع به کاری که کرده بود فکر می‌کرد و از دست ما عصبانی بود که گذاشته‌ایم این کارها را بکند. روز دوم هم مضطرب بود، به نیم تلفن می‌زدیم که از روی احتیاط جاهای بیشتری رزرو کنیم و بعد با سرهایی خمیده و دندان‌های به‌هم فشرده، خودمان را برای باقی اتفاق‌هایی که قرار بود بیفتد آماده می‌کردیم. چون پابلو، درنده‌خو می‌شد و ما را متهم می‌کرد به این‌که وادارش کرده‌ایم تا به گاوبازی برود. البته اگر جرئت می‌کردیم و جا رزرو نمی‌کردیم، باز اخلاق مهلک‌تری پیدا می‌کرد چون این‌بار قصد کرده بودیم که مانع از رفتنش بشویم. تا رسیدن روز گاوبازی، هرروز، روزی دو بار به نیم زنگ می‌زدیم: یک‌بار برای لغوکردن بلیط‌ها و یک‌بار برای دوباره رزروکردن آن‌ها، یا کم و زیادکردن تعداد

آن‌ها. در این حیص و بیص پابلو دیگر قادر به کارکردن نبود. چون تمام این چیزها که شامل وجود ما هم می‌شد، او را در وضعیتی غیرقابل تحمل قرار داده بود.

صبح روز گاوبازی، پابلو نمی‌خواست از جایش بلند شود، و این مسئله‌ای بود که من و پابلو باید مرتباً آن را تحمل می‌کردیم. باید به اتاق او می‌رفتیم و با دلایل کافی او را قانع می‌کردیم که باید در اتفاقی که واقعاً برای او به‌منزلهٔ جشن بود شرکت کند. التماسش می‌کردیم که به منفی‌بافی تن در ندهد. از نمایش برایش تعریف می‌کردیم و می‌گفتیم که با هیچ چیز قابل‌مقایسه نیست و چقدر برای کارش مهم است و چقدر این کار برایمان لذت‌بخش است. پائولو گاوبازی را دوست داشت، اما من بیشتر به‌خاطر پابلو می‌رفتم. این نمایشی بود که از لحاظ زیباشناختی بسیار جذاب بود، اما مرا پر از نگرانی می‌کرد. همیشه وقتی برمی‌گشتیم دچار قلب‌درد می‌شدم. از زمان تولد پالوما سلامتی‌ام تحلیل رفته بود.

بالأخره، به آرامی و فقط برای خوشحال‌کردن ما، پابلو از جایش بلند می‌شد و ما راه می‌افتادیم، البته با تأخیر بسیار. مارسل مجبور می‌شد مثل دیوانه‌ها رانندگی کند تا این بیست کیلومتر فاصله تا نیم را بگذرانند ــ تا آرل، فاصله از این هم کم‌تر بود ــ باید زودتر به میدان گاوبازی می‌رسیدیم تا پیش از ناهار خوردن، پابلو گاوها را در محل نگهداری‌شان تماشا کند و با ماتادورها چاق سلامتی کند.

ماتادورها اغلب در اتاق‌هایشان استراحت می‌کردند، رنگ‌پریده‌تر از ملحفه‌هایشان بودند ــ و در اوج منزلت ــ و با مربی گاوها دربارهٔ خلق و خوی هر گاو مشغول حرف‌زدن بودند. مربی همه‌جا در پی گاوهایش بود. درست پشت ماتادورها می‌ایستاد تا بتواند جزئیات میدان را دنبال کند و ببیند که گاوها کارهایی را که باید بکنند، انجام می‌دهند.

به گاوی که نخواهد مبارزه کند و به شنل قرمز حمله نکند و زمین را با پاهایش بکند و خود را عقب بکشد «بزدل» می‌گویند. آن‌وقت‌ها، سگ‌ها را به جان آن‌ها می‌انداختند، اما در حال حاضر خود را راضی می‌کنند که گاو را کنار بکشند. و این نمرهٔ بسیار بدی برای مربی است. برخلاف، اگر یک گاو با روشی «عالی» مبارزه کند، به‌هنگام مرگ مراسمی افتخارآمیز برایش ترتیب می‌دهند. از نظر مربی، گاو به‌خوبی و کاملاً توانسته شخصیت اصلی را که گاوهای جنگی را به‌وجود می‌آورد نشان دهد.

به هر جهت با نظارهٔ گاوها و دیدار از ماتادورها و بحث با مربی‌ها، بعدازظهر پابلو پر می‌شد. این‌ها آیین‌هایی کاملاً اسپانیایی بودند و بدون این آیین‌ها گاوبازی انجام نمی‌گرفت و اگر پیش از ظهر به آن‌جا نمی‌رسیدیم، تمام بعدازظهرش خراب می‌شد. بعد نوبت آیینی دیگر می‌رسید: یک ناهار حسابی از پلوی اسپانیایی نزد کاستل که با تمام دوستانمان همراه می‌شدیم: میشل لریس[1]، ژرژ باتای[2]، خواهرزاده‌های پابلو خاویه[3] و فین ویلاتو[4] و یک دوجین آدم‌های دیگر. پابلو خوش‌خلق می‌شد، آخرسر هم به مسابقه گاوبازی می‌رفتیم و همه‌چیز عالی بود.

به یک گاوبازی در آرل رفتیم. نه فقط برای دیدن سه ماتادوری که شش گاو را کشته بودند بلکه برای ستایش‌کردن از کونچیتا سینترون[5] یک زن اهل شیلی که بیست و هشت سال داشت و rejonadora بود و دو گاو را سوار بر اسب کشته بود. وقتی ماتادور سوار بر اسب است نه نیزه دارد و نه درفش مخصوص گاوها را. مرحلهٔ اول مبارزه را نگهبان‌ها می‌آیند که Caballero en Plazze می‌کنند. وقتی گاوها سعی می‌کنند به اسب حمله کنند ماتادورها فاصله می‌گیرند و در گُردهٔ گاو نیزه‌های کوتاهی به اندازهٔ

1. Michel leiris 2. Georges Bataille 3. Pablo Javier
4. Fin Vilato 5. conchita Cintron

یک‌متر و نیم که نوک فولادی دارد فرو می‌کنند. اگر دقیق باشد گاو را می‌کشد وگرنه بعد از حدود پانزده دقیقه از اسب پایین می‌آید، شمشیرش را برمی‌دارد، پارچهٔ قرمز را هم به‌دست می‌گیرد و همان نحوهٔ کشتن همیشگی را انجام می‌دهد. و این همانی بود که در آن روز برای کونچیتا پیش آمد: از اسب پایین آمد و دوگاو را با شمشیرش کشت آن‌هم با روشی بسیار عالی. حدوداً هم‌قد من بود، چشمانی سبز و موهایی خرمایی داشت. پیش از گاوبازی رفتیم و به او سلامی کردیم، چون بنا به عادت با ماتادورها حرف می‌زدیم. بعد از گاوبازی هم به کافه‌ای رفتیم، پابلو و من و خاویه و کاستل و مربی که هشت گاو از اسپانیا آورده بود. مربی، لباس حرفه‌ای‌اش را پوشیده بود: شلواری تنگ، چکمه و یک نوع پیش‌بند چرمی، کت کوتاه و کلاه آندالوزیایی. چون فقط اسپانیایی حرف می‌زد، ما هم همه‌مان اسپانیایی حرف می‌زدیم. من کت لهستانی را که پابلو از کنگرهٔ صلح روکلو برایم آورده بود به تن داشتم. گروهی به طرفم آمدند تا از من امضا بگیرند. تعجب کردم. پابلو را با انگشت نشان دادم: «او باید امضا بدهد». اما آن‌ها گفتند نه، امضای شما را می‌خواهیم. پابلو به من گفت: «که بحث نکنم اگر امضاء می‌خواهند، امضا کن، همین.». من‌هم برای هرکدام یک امضا کردم، همه‌شان خوشحال شدند و رفتند. بعد گروه دیگری آمدند و همان درخواست را کردند، این‌بار پابلو هم مبهوت شده بود. از یکی از آن‌ها پرسیدم چرا از من امضا می‌خواهید و او با حالتی شیطنت‌بار گفت: «چه قبول کنید و چه نکنید و اگر حتی نام دیگری را هم امضا کنید ما می‌دانیم که شما کونچیتا سینترون هستید». پابلو از این‌که مرا به‌جای یک گاوباز زن گرفته بودند خوشحال شد و قصه را برای همه تعریف می‌کرد.

در آن‌روز دومینگز[1] نقاش و ماری لور دونوآی[2] به گاوبازی آمده بودند. برای پابلو مسابقهٔ گاوبازی همان‌قدر مقدس بود که کلیسا برای یک

1. Domingnez 2. Marie-Laure de Noailles

کاتولیک، شاید هم بیشتر. ما در ردیف اول مثل همیشه زیر سایه‌بان بودیم و ساکت ناظر بر سکوتی مذهبی‌گونه بودیم که بر ما سنگینی می‌کرد. وقتی پابلو، دومینگز و ماری لوردونوآی را دید که پشت‌سر ما نشسته‌اند شروع به غرغر کرد. دومینگز تلوتلو می‌خورد و دستش انباشته از بطری‌های شراب و سوسیس و یک تکهٔ بزرگ نان بود. پابلو همین‌طور جوش می‌زد: «می‌دانید که به‌وقت گاوبازی از این‌جور تفریحات بیزارم، برای یک‌بار هم که همه‌چیز درست بود، این دوتا آمدند تا خراب کنند. چیزی هم نمی‌توانم بگویم. عجب زندگی‌ای! همهٔ آدم‌ها زندگیم را خراب می‌کنند! هیچ خوشی‌ای بی‌ناخوشی نیست».

دومینگز در آن‌روز با فریاد و دست‌زدن و سوت‌زدن خودش را نشان می‌داد ــ هربار هم بدترین لحظه را انتخاب می‌کرد ــ در حالی‌که گاوباز تشویق‌ها را میان Olé ها دریافت می‌کرد. دومینگز تکه‌ای نان به میانهٔ میدان پرتاب کرد بعد سوسیس‌ها را انداخت و آخرسر هم بطری‌های خالی را. این کار را با چنان حرارتی انجام می‌داد که پابلو نه‌تنها از این حرکت بی‌حرمتی به مقدساتش ناراحت نشد بلکه لطف کرد و لبخندی هم زد. دومینگز مرضی گرفته بود که سر یا دست و پای آدم بزرگ می‌شود. سر بزرگ کابوس‌واری داشت که به‌نظر می‌رسید از یک تابلوی گویا بیرون آمده است. موهای ماری لور با جعد بسیار از هرسوی سرش آویزان بود و فرق سر را از وسط باز کرده بود و یک چتر زلفی بلند داشت که تمام صورتش را گرفته بود و شکل ماری لوییز[1] ملکهٔ اسپانیا شده بود. یک لباس دانتل سیاه پوشیده بود که تمامش چین و واچین داشت و با منگوله‌هایی اسپانیایی. و چون در طی تابستان کمی چاق شده بود بین بالاتنه و دامن فضایی نسبتاً بزرگ از شکمش نمایان بود. پابلو از این منظره خنده‌اش گرفت و با خود گفت با تمام منفی‌بودن قضیه، حضور دومینگز و ماری لور به خوشی بعدازظهرش افزوده است.

---

1. Marie Louise

پائولو کم‌تر می‌آمد و این پابلو را نگران کرده بود، اما من همیشه فکر می‌کردم که پائولو برای پدرش بسیار محبت دارد، خیلی بیش از کسانی که با حسابگری سعی در جلب توجه پابلو می‌کردند.

در عکس بزرگی که در اتاق کار سابارتس آویخته بود، نگاه صریح و دوست‌داشتنی پائولو حاکی از فکر دیگری بود تا تعریف‌هایی که پدرش از گریزها و واکنش‌های تند او می‌کرد. هربار که از پائولو صحبت می‌کردم پابلو از کوره درمی‌رفت و می‌گفت او تنبل است، هیچ انگیزه‌ای ندارد و موفق نمی‌شود که کاری را به‌طور منظم دنبال کند. یعنی همان ایرادهایی که تمام والدین بورژوایی که کمی تزلزل خاطر دارند در مقابل پسر بیست‌ساله‌شان می‌گیرند.

بعد پابلو شروع می‌کرد به انتقادی تلخ در مخالفت با الگا مادر پائولو، تا به‌من ثابت کند که البته پائولو نباید هم بتواند کاری کند با وجود چنین ارثی که به او رسیده است.

در ژوئن ۱۹۴۶ پائولو که در سوییس زندگی می‌کرد به کارگاه گران ـ آگوستن آمد. بیش از یک‌متر و هشتاد سانتی‌متر داشت و موسرخ بود و همان‌قدر به اسپانیایی‌ها شباهت داشت که من. حالتی راحت و دوست‌داشتنی داشت که مرتبط با همان حالت در عکسش بود. پابلو ما دونفر را به همدیگر معرفی کرد. پائولو بعد از چند دقیقه، شروع کرد به حرف‌زدن و بعد از گفت‌وگو در مورد چند کار شخصی با پابلو، بلافاصله با موتورسیکلتش عازم سوییس شد. چند هفته بعد در حال آماده‌شدن برای رفتن از منربس به سنزل ماری کوتولی بودیم که پائولو با موتورسیکلتش ظاهر شد. تصمیم گرفت ما را تا کاپ دانتیب همراهی کند. در طی تمام راه، او شده بود اسکورت و سرگرمی ما. جاده شلوغ بود و تا امکان پیدا می‌کرد از ما جلو می‌زد یا قیقاج می‌رفت، گاهی اوقات جلوتر از ما بود و گاهی درست پشت‌سرمان بود. و با چنان شور و حرارتی که به‌نظرم

می‌رسید نه فقط می‌خواهد مهارتش را اثبات کند بلکه این‌ها تظاهراتی است برای جلب توجه پدرش. پابلو وقایع را این‌چنین نمی‌دید و وقتی به کاپ دانتیب رسیدیم از دست کارهای عجیب او به خشم آمده بود.

پائولو اغلب به گلف ژوان می‌آمد و وقتی بیشتر در جنوب ماندیم اغلب پیشمان می‌آمد. ناشری که دوست قدیمی پابلو بود با پائولو هم در ارتباط بود او با پائولو در مورد مشروبات الکلی و زن‌هایی که دیروقت در بارها می‌دیدند به‌طور آشکاری هم‌سلیقه بود. به‌خاطر کتابی که در مورد پیکاسو داشت تهیه می‌کرد به جنوب آمده بود و بعد از این‌که تمام روز را کار می‌کرد با پائولو شب‌ها به گردش می‌رفتند، آن‌قدر خوشگذرانی کردند که بالأخره افتضاحی هم بالا آوردند. دو دختر سبک‌سر را بلند کردند و بعد از این‌که تمام بارهای ژوان له‌پن را سر زده بودند به هتل *مارسل* رفتند، نزدیک دو صبح، دخترها آن‌قدر جلف‌بازی درآورده بودند که پسرها تهدیدشان کردند از پنجرهٔ هتل آن‌ها را به بیرون می‌اندازند. هتل هم درست روبه‌روی ادارهٔ پلیس بود. دخترها شروع کردند به فریادزدن و آخرسر هم با مداخلهٔ پلیس کار خاتمه پیدا کرد.

رییس پلیس را که رفیق سرحالی بود اغلب می‌دیدیم. عادت داشت که درست به‌وقت بیدارشدن پابلو سری به او بزند، و برایش اتفاقات شب پیش را تعریف کند. و ما از تمام اتفاقاتی که در ساحل می‌افتاد باخبر می‌شدیم. جزئیات دزدیدن جواهرات بیگم آقاخان را برایمان تعریف می‌کرد و تعریف می‌کرد که چه‌کسی آن‌ها را دزدیده و پس داده یا نه. پیش از روزنامه‌ها از خبرها و آخرین اتفاقاتی که پلیس پی‌گیرش بود، باخبر می‌شدیم. رییس پلیس دوست داشت که آن‌ها را فهرست‌وار تعریف کند. پابلو نه‌تنها غیبت‌کردن را دوست داشت بلکه عاشق این کار بود. اگر می‌خواستیم پابلو را برای تمام روز خوش‌خلق نگاه‌داریم کافی بود رییس پلیس را به نزدش ببریم. طبعاً وقتی گزارش آخرین خبرهای بد مربوط به پابلو را می‌داد خیلی خوشایند نبود و پابلو تا شب از آن رهایی نداشت. در

آن‌روز رییس پلیس با چهره‌ای دراز و یک ذرعی آمد و با ناراحتی گفت: «متأسفم که باید به شما حرفی را بزنم. می‌دانید دیشب چه اتفاقی افتاده؟ پسرتان! هرگز چنین چیزی ندیده بودم. باید جلوی این قضیه را بگیرید. اصلاً فکرش را بکنید! آدم سعی کند زن‌ها را از پنجره بیندازد بیرون!» پابلو با چهره‌ای گرفته روی تختخوابش نشست و رییس پلیس هم که حس کرده بود توجه شنونده‌اش را جلب کرده، قصه‌اش را تعریف کرد. و مثل تمام اهالی مارسی به قصه‌اش خوب آب و روغن داد و وقتی حرفش تمام شد، پابلو در حال انفجار بود و زیر لب گفت:

ـ برو پائولو را صدا بزن.

رفتم تا این‌کار را بکنم اما پائولو هنوز به خانه برنگشته بود. حدود ساعت ۱۱ به خانه رسید، چهره‌ای عبوس داشت، او را در جریان کار گذاشتم و به او گفتم که پدرش منتظرش است.

ـ اوه! من‌که تنهایی نمی‌روم. شما بیفتید جلو.

چون خیلی از من بلندتر بود، باید خودش را خوب خم می‌کرد و من نمی‌توانستم کاملاً او را پشت‌سرم پنهام کنم. پابلو با فریاد گفت:

ـ به هیچ دردی نمی‌خوری! دیشب چه کارها که نکرده‌ای! کفش‌هایش را برداشت و آن‌ها را روی میز کنار تختش انداخت و بعد هرچه را که دم دستش بود به‌طوف ما پرتاب کرد. یکی از کتاب‌ها به سر من خورد. با اعتراض گفتم من که کاری نکرده‌ام. پابلو با فریاد گفت: سعی نکن خودت را بی‌گناه جلوه بدهی این پسر من است. تو هم زن من هستی. پس این پسر تو هم می‌شود. همین است که هست، تازه فعلاً تو دم دستم هستی، نمی‌توانم که دنبال مادرش بروم. تو هم باید بخشی از مسئولیت‌هایت را بپذیری.

من و پائولو زدیم به زیر خنده، چه منطق فوق‌العاده‌ای اما این کار باعث شد که پابلو عصبی‌تر شود، داشت دنبال چیز دیگری می‌گشت که پرتاب کند اما چیزی دیگر دم دستش نبود. پس شروع کرد به فریادزدن:

ـ خدایا! من اصلاً نمی‌فهمم تو چطوری این کارها را کرده‌ای. غیرقابل باور است. می‌خواستی زن را از پنجره بیندازی بیرون! کاملاً دیوانگی است. تا به‌حال همچه چیزی نشنیده بودم.

پائولو با حالتی فرشته‌وار حرفش را برید و گفت:

ـ اما بابا، تو مرا متعجب می‌کنی، فکر می‌کردم تخیل تو بیش از این‌ها کار می‌کند، به‌خصوص تو. تو باید این را خیلی خوب بفهمی. آیا هرگز مارکی دوساد[1] را خوانده‌ای؟ پابلو منفجر شد:

ـ تو واقعاً پسر یک روس سفید هستی! پستی، آنارشیست بورژوا هستی، تازه زیادی هم ولخرجی می‌کنی، تنها کاری که بلدی بکنی قرض بالا آوردن است. اصلاً تو به چه دردی می‌خوری؟ پائولو با مهربانی گفت:

ـ مطمئنم که علی‌خان بیشتر از من برای پدرش ارزش دارد.

پابلو مشتش را به بالش کوبید: او دارد می‌ترکد. حالا دیگر مرا با آقاخان مقایسه می‌کنی؟ خیلی جرئت داری که مرا با این بودای پیر وحشتناک مقایسه می‌کنی.

نمی‌توانستم جلوی خنده‌ام را بگیرم و به‌دلیل رفتار گستاخانه‌ام از اتاق اخراج شدم. پابلو تمام روز با ما حرف نزد. از تخت هم پایین نیامد.

کمی بعد، پائولو که دیگر از بس شنیده بود که پدرش بگوید به هیچ دردی نمی‌خوری، اعلام کرد که دست‌کم به درد موتورسواری می‌خورد. در مسابقه‌ای شرکت کرد که از مونت‌کارلو شروع می‌شد و زیگزاگ‌وار تمام طول راهی را می‌رفت که در آخر می‌رسید به دماغهٔ بزرگ و میانه. و دوم شد آن‌هم در میان حرفه‌ای‌ها. پابلو بسیار مفتخر شد اما ترسید مبادا اگر قرار شود این کار را ادامه دهد بلایی سر پائولو بیاید، و دیگر به او نگفت به درد هیچ کاری نمی‌خورد.

فکر می‌کنم اگر پائولو بهتر راهنمایی می‌شد می‌توانست کارهای

---

1. Marquis de Sade

بسیاری را انجام دهد. نه بی‌هوش بود و نه بی‌ذوق.

یک روز صبح فیلیپ دو روتچیلد[1] به **لاگالواز** آمد. **مردی با گوسفند** پابلو را دیده بود که حالا در میدان بازار والوریس است و می‌خواست که پابلو برایش یک گوسفند بسازد ـ نشانهٔ تاکستان او گوسفند ـ روتچیلد ـ که باید با برنز ریخته می‌شد، و جلوی ورودی تاکستان‌هایش می‌گذاشت. «چیزی که به‌خصوص می‌خواهم، گوسفندی است که یک خوشه انگور به دهان داشته باشد».

پابلو گفت: آه، متوجه شدم! البته این خواست از سوی شما طبیعی است اما آیا فکر می‌کنید چون من یک گوسفند و یک بز ساخته‌ام، شده‌ام متخصص این کار؟ اگر از من خواسته بودید که الههٔ شراب را بسازم که خوشهٔ انگوری به دهان دارد، پیشنهاد می‌کردم به سراغ میکل‌آنژ بروید. این همان کسی است که شما لازم دارید، اما من که هرگز گوسفندی ندیده‌ام که دهانش پر از انگور باشد».

فیلیپ دو روتچیلد به‌طرف من برگشت و گفت: «اوه خانم چقدر شما جوان هستید!». از او پرسیدم چرا این حرف را می‌زند.

«آخر به من گفته بودند که شما فلج هستید». و متوجه شدم که مرا به‌جای اُلگا گرفته است که در آن‌زمان در کلینیکی در کان بود و نیمه‌فلج بود. بعد پائولو را نشان داد و گفت: «باورنکردنی است که شما پسر به این بزرگی داشته باشید». پائولو زد به خنده و گفت: می‌دانید من از آن بچه‌های زود متولد شده هستم شاید هم خیلی زود متولد شده، درواقع پیش از او متولد شده‌ام». بعد شلوارش را تا زانو بالا کشید و روی زمین نشست و شروع کرد به راه‌رفتن، دور اتاق می‌گشت و دست‌هایش را تکان‌تکان می‌داد و فریادزنان می‌گفت: «مامان... مامان!...». کلود که حدود سه‌سال داشت از این کار خوشش آمده بود و به‌دنبال او ادایش را درمی‌آورد.

---

1. Philippe de Rotchild

نیکول[1] ودرس، درس فلسفه را در دانشگاه هایدلبرگ[2] خوانده بود و دکترایش را گرفته بود و بعد از نوشتن چندین رمان به سمت سینما آمده بود. با کتاب پاریس ۱۹۰۰ موفقیت بسیاری پیدا کرده بود. فیلم چشم‌اندازی بود از سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۴. که آن را از فیلم‌های خبری آن دوران ساخته بود. فیلم با ذهنیتی بسیار خوب ساخته شده بود و فیلمنامه عالی بود و موسیقی فیلم را هم گی برنار[3] ساخته بود که رفیقش بود و کامل بود. پابلو فیلم را دیده بود و آن را بسیار دوست داشت. یک‌روز نیکول به دیدن او به والوریس آمد تا به او بگوید که میل دارد فیلم دیگری بسازد و این‌یکی گرایش به آینده داشت. می‌خواست شخصیت‌های معاصر مشخصی در فیلم باشند که برای آیندگان معنا داشته باشند و قادر باشند که نظری اجمالی از آینده به دست دهند، فکر کرده بود که مابین آن‌ها، ژولیو ـ کوری[4] باشد برای فیزیک هسته‌ای، ژان روستاند[5] برای بیولوژی، سارتر[6] برای فلسفه و آندره ژید[7] برای ادبیات. پیکاسو را هم برای نقاشی می‌خواست. ژید را از مدت‌ها قبل می‌شناخته. ژید و پیکاسو نه‌تنها هرگز با هم رابطه‌ای نداشتند بلکه به‌نوعی از هم متنفر هم بودند.

پابلو به ژید معترض بود که هیچ حس تصویری ندارد چون سلیقه‌اش براساس دوستی‌هایش است و همین باعث شده که از نقاشانی مثل ژاک ـ امیل بلانش خوشش بیاید.

ژید هم فکر می‌کرد که پابلو یا «ارزش‌های روشنفکرانه» را درک نمی‌کند یا به آن‌ها وابستگی ندارد.

پابلو پذیرفت که در فیلم باشد. ژید هشتاد سال داشت و پابلو شصت و هشت ساله بود. هرکدامشان می‌دانستند که دیگری در فیلم

---

1. Nicole Vedres 2. Heidelberg 3. Guy Bernard 4. Juliot-Curie
5. jean Rostand 6. Sartre 7. André Gide

است، اما هیچ‌یک از آن‌دو تصور نمی‌کرد که نیکول ودرس قرار است آن‌دو را مقابل همدیگر قرار دهد. و این اتفاق افتاد. این‌دو آشیل از چادرشان بیرون آمدند تا یکدیگر را در جایی ملاقات کنند که کاملاً خنثی بود، در حالی‌که کاملاً این‌چنین نبود، یعنی موزهٔ آنتیب. در تمام طول یک سکانس، ژید از پابلو در مورد سرامیک‌های موزه می‌پرسید و پابلو راز و رمزهای هنر سفالگری را برای او عیان می‌کرد. سناریو چیز خاصی نداشت. چیزی که در آن تاریخی بود، دیدار آن‌دو بود. و این‌که هردو پذیرفته بودند. چهرهٔ ژید بی‌حرکتیِ خشک یک ماسک تئاترهای چینی را داشت و تنها حرکت در چشمان او بود که درخشش فوق‌العاده‌ای داشت.

یک‌روز در بندر با او ناهار خوردیم. همراه پیر هربار بود که مشغول تدارک دیدن تحقیقی بود که باید چندی بعد آن را به چاپ می‌رساند. مرد جوان مو قهوه‌ای بسیار زیبایی بود. ژید به هنگام صرف غذا به پابلو گفت: «هردوی ما حالا دیگر به سن آرامش رسیده‌ایم». بعد مرد جوان و من را نشان داد و گفت: «حالا هم کنار چوپان‌هایمان در سرزمین آرکادی[1] زندگی می‌کنیم». طبعاً پابلو این ارائهٔ زیباشناسانه از زندگی را قبول نداشت و گفت: «برای من هیچ آرامشی وجود ندارد، تازه هیچ شکلی را هم در این‌جا جذاب نمی‌بینم».

ژید یک‌بار دیگر به خانه‌مان آمد. من و او رابطهٔ خوبی باهم داشتیم و همین باعث شده بود که از عصبیت پابلو کاسته شود. ژید به هنگام رفتن به طرف پابلو برگشت و گفت:

ـ از یک چیز فرانسواز خوشم می‌آید، او ممکن است از چیزی متأسف شود اما هرگز پشیمان نمی‌شود.

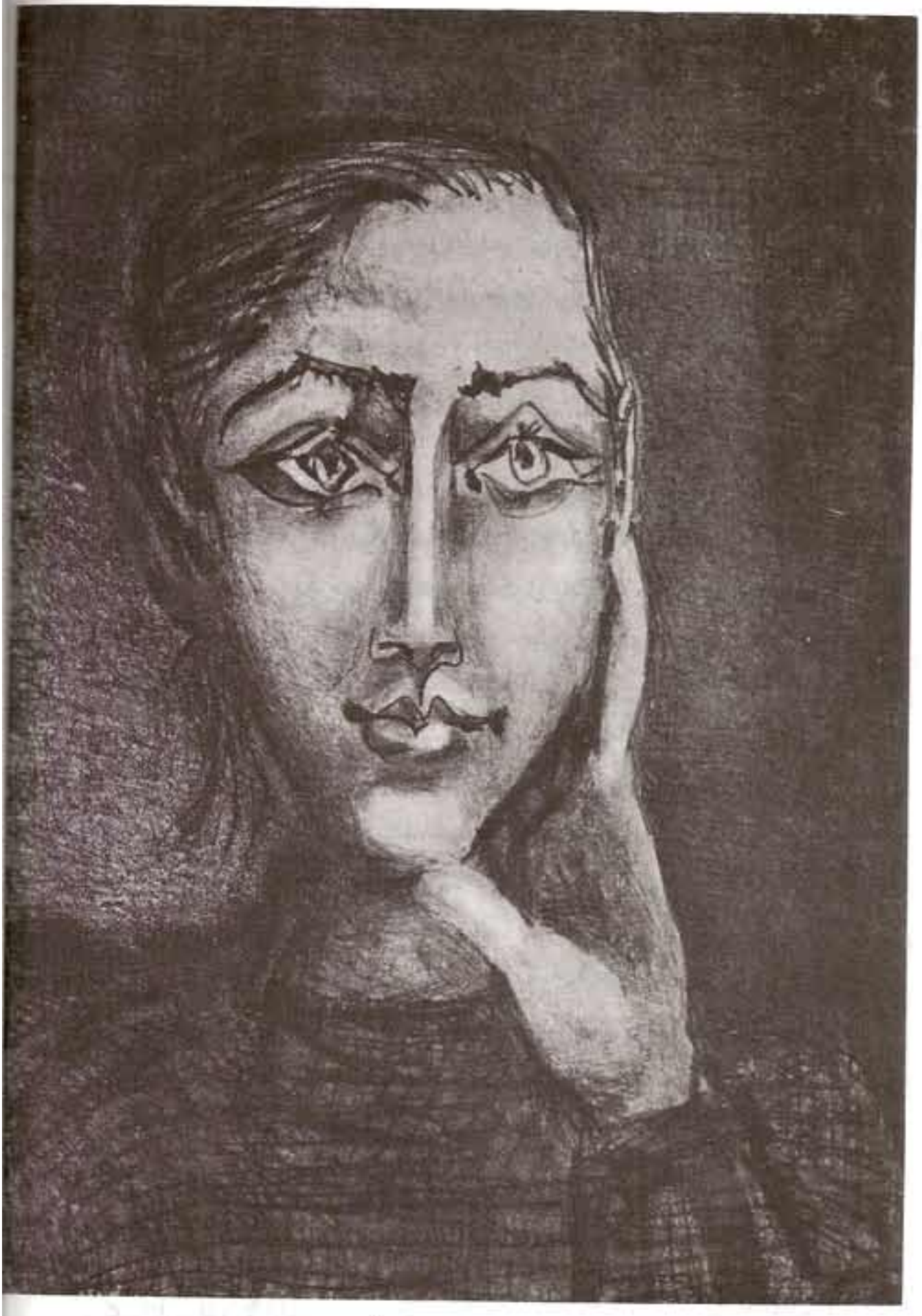
پابلو گفت: «مقصودتان را نمی‌فهمم. به‌نظر من فرانسواز، هم پشیمانی را نمی‌شناسد و هم این‌که فکر می‌کنم تأسف هم برایش معنایی ندارد».

---

۱. Arcadie، چوپان آرکادی نام تابلویی از نیکلا پوسن است که نمایانگر صلح و آرامش است. آرکادی منطقه‌ای در یونان باستان در ناحیهٔ پلوپونز.

ژید جواب دندان‌شکنی داد و گفت: «به‌خوبی می‌بینم که یک بُعد زندگی داخلی او را به کل نمی‌شناسید.» و این پایان دوستی آن‌ها بود، و آخرین دیدار آن‌ها. پابلو نمی‌توانست قبول کند که ژید چیزی را در من شناخته که خود او نشناخته است. در فیلم، من باید روی پله‌های موزهٔ آنتیب جلوی پابلو می‌رفتم و یا کارهای مبتذل دیگری می‌کردم که خیلی راضی‌کننده نبودند. مجبور می‌شدند چندین‌بار صحنه‌ها را تکرار کنند، چون من و پابلو نمی‌توانستیم جلوی خنده‌مان را بگیریم. در زندگی عادی، ما تمام روز را با هم بودیم و یا این‌که هرکدام به کار خودمان مشغول بودیم، اما هرگز مثل خانم خانه‌داری که دم در کارخانه یا دم در اداره پس از کار طولانی روزانه منتظر شوهرش می‌ایستاد، به دنبال او به موزهٔ آنتیب نمی‌رفتم. سکانس دیگر، پابلو را در سفالگری نشان می‌داد. فیلم گرفتن از آن سکانس به‌خصوص، مشکل بود، چون حدود پانزده نفر از دوستانمان که در آن‌روز بیکار بودند، آمده بودند تا فیلمبرداری را تماشا کنند. ژاک پره‌ور دلقک‌بازی درمی‌آورد و یک‌یک بشقاب‌های پابلو را مثل ماسک جلوی صورتش می‌گرفت. مجبور شدند چندین‌بار فیلمبرداری را تجدید کنند. فیوز برق هم مدام می‌پرید. به همه بسیار خوش گذشت به‌جز به کارکنان فنی، یک صحنه هم روی ساحل داشتیم که باید تا حد ممکن طبیعی بازی می‌کردیم و انگار روی ساحل داریم بازی‌های همیشگی را می‌کنیم.

تماشاچی‌ها از این‌همه شادمانی بسیار مشعوف بودند و ما را آن‌چنان تماشا می‌کردند که انگار همهٔ حرکاتمان طبیعی است. به درون آب می‌رفتیم، از آب بیرون می‌آمدیم، بعد پابلو نقش یک فون را روی شن‌ها کشید و انگار که در جزیره‌ای متروک باشیم، در حالی‌که آن‌همه آدم در آن‌سوی دوربین در حال حرکت‌کردن و وول‌زدن بودند. برایم چنین آزمون‌هایی مشکل بود. جرئت نکردم آن را در سالن سینما ببینم. پس هرگز فیلم را ندیدم.



پرتره فرانسواز ژیلو، ۱۹۴۹.

تا تابستان ۱۹۴۹، پابلو هفته‌ای دو سه بعدازظهر را نزد رامیه سفالگری می‌کرد، اما ناگهان از سرامیک خسته شد و به‌دنبال محلی می‌گشت که بتواند نقاشی کند. اول به جست و جوی یک منزل بزرگ‌تر رفتیم. اما چیز دلخواهی که او آن را گران نداند پیدا نکردیم. بعد به این فکر افتاد که یک کارخانهٔ قدیمی را در کوچهٔ فورنا بخرد که یک وقتی عطرسازی بود. کارخانه به‌شکل «ا» بود و یک قسمت آن نور خوب شمال را داشت. در یک طبقهٔ آن چندین اتاق کوچک بود که ما می‌توانستیم اگر وضع خوبی می‌داشت در آن‌ها زندگی کنیم. پابلو بخش سمت راست آن را به کارگاه مجسمه‌سازی تبدیل کرد و بخش چپ آن را به نقاشی اختصاص داد. در اتاق‌های کوچک هم اشیای سرامیک را گذاشت.

دو ماه طول کشید تا همه‌چیز در آن‌جا مستقر شد. و پابلو از اکتبر در آن‌جا شروع به کار کرد. بعد از ناهار به آن‌جا می‌رفت و شب دیروقت برمی‌گشت.

پابلو با مهربانی مرا متوجه کرد که بعدازظهرها گرمای کافی ندارد و بهتر است خود من به آن رسیدگی کنم. صبح‌ها وقتی دستگاه حرارتی لاگالواز را به راه می‌انداختم با دوچرخه به کارگاه می‌رفتم تا بخاری‌های آن‌جا را هم روشن کنم. البته اول باید خاکسترهای شب قبل را خالی می‌کردم و این‌ها اولین ورزش‌های معنوی روزانهٔ من بودند از اول نوامبر تا آخر آوریل.

خود این کار یک بیگاری قابل‌تحمل بود اما چون پابلو تا دیروقت کار می‌کرد، من بیشتر از شش ساعت در شب نمی‌خوابیدم. پابلو زودتر از ظهر از خواب بیدار نمی‌شد، اما من باید خانه را می‌گرداندم و روز را برایش آماده می‌کردم.

روشن‌کردن آتش فقط شروع کار بود، باید نامه‌ها را تفکیک می‌کردم

و نامه‌های واجب‌تر را کناری می‌گذاشتم، و چون پابلو هرگز جواب نامه‌ها را نمی‌داد، پس من باید نامه‌ها را هم جواب می‌دادم. تلفن هم نداشتیم. پس باید به سفالگری می‌رفتم تا ببینم آیا کسی پیغامی برایمان گذاشته یا نه. حتی گاهی باید سفال‌های پابلو را به دیدارکننده‌ها نشان می‌دادم و پس از تمام این‌ها، باید بچه‌ها را بیدار می‌کردم و آن‌ها را آماده می‌کردم تا مارسل به کودکستان ببردشان. آن‌ها به پابلو این فرصت را می‌دادند که باز جیرهٔ خواب مرا کم‌تر کند. در کوچهٔ گران ـ آگوستن کلود در اتاقی نزدیک اتاق ما می‌خوابید. ما معمولاً حدود یک یا دو نیمه‌شب می‌خوابیدیم، یعنی وقتی که پابلو کارش را تمام می‌کرد. یک‌شب حدود سه صبح پابلو ناگهان از جا پرید و در تخت‌خوابش نشست و گفت: «پول مرده است. دیگر صدای نفس‌کشیدنش را نمی‌شنوم». من چیزی نفهمیدم. اما چون دیدم بیدار شده و خوابش نمی‌برد از او خواستم تا توضیح دهد. : «شما خوب می‌دانید که چه می‌گویم، مقصودم بچه است» این دیگر از آن اشتباه‌ها بود. او گفت: «در این‌باره هیچ نمی‌دانید. این چیزی است کاملاً طبیعی. حتی فروید[1] هم آن را نشناخته است. به‌هرحال بچه گنجینهٔ مادرش است. پول هم گنجینه‌ای از نوع دیگر است. اما شما از این‌ها چیزی نمی‌فهمید». به او در جواب گفتم که صدای نفس‌کشیدن را از اتاق دیگر به‌وضوح می‌شنوم. او گفت: «این صدای باد است. پول من مرده، بروید ببینید» به اتاق رفتم و البته کلود در کمال آرامش خوابیده بود. وقتی به اتاق برگشتم به پابلو گفتم که بچه نمرده است. اوایل چنین اتفاقی یکی دوبار در شب می‌افتاد و کلود را هم اغلب از خواب بیدار می‌کرد و نیم‌ساعتی وقت لازم بود تا از نو به خواب برود. طبعاً این دیگر برای او عادت شده بود.

بعد از آن، چون اغلب اوقات در والوریس بودیم، اتاق کلود خیلی دورتر از اتاق ما بود، هرشب بیدار می‌شدم و پابلو دلواپس این بود که بچه

---

1. Freud

با بالش خفه شده. گاهی یک‌بار سراغ بچه رفتن کفایت می‌کرد اما گاهی باز ده دقیقه بعد شروع می‌کرد. وقتی وضعیت نگرانی‌اش را دنبال کردم دیدم مجبورم کرده که بعضی از شب‌ها شش هفت‌بار بیدار شوم.

تابستان‌ها این وضع کم‌تر پیش می‌آمد چون پابلو جسماً در ساحل خسته می‌شد. اما زمستان‌ها این شده بود تفریح دلخواه او. بعد از تولد پالوما، آن‌چنان این کار را با جدیت ادامه داد که انگار تجربه با کلود کافی نبوده است. بسیار دقیق شده بود، باید تمام درها را باز می‌گذاشتیم تا او بتواند بهتر بشنود. و چون در جریان باد بودیم و باد هم زیاد می‌آمد، همه‌مان سرما خوردیم. در طی روز هم نگرانی‌هایش ادامه داشت. تا به خانه می‌رسید، اغلب می‌پرسید: «پول کجاست؟» من‌هم جواب می‌دادم «توی صندوقچه است!» چون او همیشه یک صندوقچهٔ قدیمی قرمزرنگی را با مارک هرمس[1] با خودش به این‌طرف و آن‌طرف می‌برد که پر بود از پنج شش میلیون اسکنامس، تا همیشه آماده باشد. «شاید بخواهم یک پاکت سیگار بخرم». اما اگر مقصودش یکی از بچه‌ها بود می‌گفتم «توی باغ!» سرش را از سر بی‌صبری تکان می‌داد و می‌گفت «مقصودم پول توی صندوقچه است. می‌خواهم بشمارمشان» این کار به هیچ دردی نمی‌خورد چون همیشه چمدان قفل بود و فقط پابلو کلید آن را داشت. او می‌گفت: «باید آن‌ها را بشمارید، من‌هم کمکتان می‌کنم» تمام پول‌ها را بیرون می‌آورد. آن‌ها را با دسته‌های ده‌تایی به هم بسته بود و از آن‌ها یک کپه ساخته بود. یک دسته را می‌شمرد و می‌دید یازده‌تا است، آن را به من می‌داد، و من می‌شمردم که ده‌تا بودند، باز شروع می‌کرد و می‌دید نه‌تا هستند، این‌کار باعث سوءظن پابلو می‌شد و هر دسته را از نو می‌شمردیم. روش چاپلین را در *آقای وردو* بسیار می‌پسندید و سعی می‌کرد با همان سرعت او آن‌ها را بشمارد. و بیش از پیش اشتباه می‌کرد و باز باید از نو همه را می‌شمردیم. گاهی اوقات تمام این رسم و رسوم یک ساعتی طول

1. Hermes

می‌کشید و هرگز هم به یک نتیجهٔ واحد نمی‌رسیدیم. آخرسر پابلو خسته می‌شد و باید کار را رها می‌کردیم، حالا چه حساب‌ها درست بودند چه غلط.

با وجود تمام این مشغله، موفق می‌شدم که وقت زیادی را به‌کار خودم اختصاص دهم. سه‌سال بود که نقاشی با رنگ و روغن را کنار گذاشته بودم. بعد از آمدنم به کوچهٔ گران ـ آگوستن تمام نیرویم را روی طراحی متمرکز کرده بودم. درواقع حس می‌کردم که برایم ناممکن است که در جوار پابلو به کار نقاشی‌ام ادامه بدهم بی‌این‌که تحت تأثیر او قرار نگیرم. در مقابل فکر می‌کردم اگر فقط به طراحی بپردازم در جهت رشد شخص خودم جهشی خواهم داشت و اگر هم تأثیر بگیرم، راحت‌تر می‌توانم متوجه بشوم. چون عناصر کم‌تر وارد کار می‌شدند. در ۱۹۴۸ از نو با گواش کارکردم و بعد در سال ۱۹۴۹ نقاشی با رنگ و روغن را شروع کردم.

در والوریس در یکی از کارگاه‌های پابلو کار می‌کردم. در خانه، هرازگاه مزاحمم می‌شدند، اما می‌توانستم مراقب بچه‌ها باشم. پالوما جای نگرانی نداشت، یک بچهٔ دلخواه بود، تقریباً تمام مدت خواب بود و هرچه به او می‌دادیم می‌خورد و مثل یک بچهٔ نمونه رفتار می‌کرد. پابلو می‌گفت: «یک زن کامل می‌شود، غیرفعال و تسلیم. باید تا بیست و یک سالگی در خواب بماند» ساعت‌ها از او طراحی و نقاشی می‌کرد. وقتی بیدار می‌شد می‌شنیدیم که با کلود پشت‌سرهم وراجی می‌کند، اما انگار هنوز با ما می‌خواست بچه بماند. برایمان گل می‌چید و گل‌ها را با کلماتی منفرد و تک‌سیلابی به ما می‌داد. به‌راحتی سرکش نمی‌شد اما فرمانبرداری هم نمی‌کرد. کلود از سوی هردونفرشان حرف می‌زد و مدام هم چانه می‌زد. پس از یک بحث طولانی پابلو اعلام می‌کرد: «تو واقعاً پسر

همان زنی هستی که همیشه «نه» می‌گوید!».

بچه‌ها اغلب خودشان را تنها حس می‌کردند، پدرشان را هرگز نمی‌دیدند و مادرشان هم تا وقت آزاد پیدا می‌کرد می‌رفت توی کارگاهش و در را می‌بست. یک روز که داشتم روی تابلویی کار می‌کردم که برایم مشکل‌آفرین شده بود، یک تقهٔ آرام به در شنیدم.

همان‌طور که به کارم ادامه می‌دادم پرسیدم: چه‌کار دارید؟ صدای کلود را از پشت در شنیدم که می‌گفت: مامان، دوستت دارم.

دلم می‌خواست در را باز کنم تا بیاید داخل اما در آن لحظه نمی‌توانستم کارم را رها کنم.

ـ عزیزم من‌هم تو را دوست دارم. و به نقاشی‌کردنم ادامه دادم. چند لحظه بعد باز آن صدای آرام را شنیدم:

ـ مامان من نقاشی‌ات را هم دوست دارم.

ـ متشکرم عزیزم، تو یک فرشته‌ای.

یک لحظه بعد ادامه داد: مامان کاری که تو می‌کنی بسیار قشنگ است، تو فانتزی داری اما عجیب و غریب نیست.

دستانم از کار باز ایستاد، اما هیچ نگفتم. کلود انگار متوجه تردید من شد، صدایش بلندتر شد:

ـ بابا بهتر نقاشی می‌کند.

در را باز کردم و از این هم‌فکری خنده‌مان گرفت.

۶

«... صدای ضربهٔ سنجی نامنتظره
از یک خشونت مقرر.»

۵ـ بین تمامی هنرمندانی که پیکاسو می‌شناخت، هیچ‌کدام مثل ماتیس برایش اهمیت نداشتند. در همان اولین دیدارمان، در فوریهٔ ۱۹۴۶، در همان دورانی که پابلو به گلف‌ژوان و به خانهٔ آقای فور[1] آمده بود تا به من ملحق شود، ماتیس در ویلایی زندگی می‌کرد که **خیال**[2] نام داشت. ساکن وانس[3] شده بود و در آپارتمان سیمیز در بالای نیس بود که دورهٔ نقاهتش را پس از دو جراحی مهم در بهار ۱۹۴۹ در لیون[4]، در آن گذرانده بود. پرستاری که در نیس از او مراقبت می‌کرد به ناگهان تصمیم گرفته بود مذهبی شود. زیبا و جوان بود و مدل ایلوستراسیون‌هایی بود که ماتیس برای کتاب ***نامه‌های یک راهبهٔ پرتغالی***[5] برای انتشارات تریاد[6] کشیده بود. ماتیس در ۱۹۴۳ در وانس[7] اقامت کرد و روبه‌روی خانه‌اش، یک دیر فرقهٔ دومینیکن‌ها بود که پرستار سابقش ـ که حالا دیگر به نام خواهر ژاک ـ شناخته می‌شد دورهٔ کارآموزی‌اش را می‌گذراند. او اغلب به دیدن ماتیس می‌آمد. یک روز طرحی برای ماتیس آورد که برای ویترای محراب جدیدی که مدیریت می‌خواست بسازد، کشیده بود. بعد از گفت‌وگو

---

1. Fort 2. Le Rêve 3. Vence 4. Lyon
5. *Le Hres de la Religieuse Portugaise* 6. Teriade 7. Vence

با خواهر ژاک و یک کارآموز دیگر و برادر ریسگیه[1] و پدر کوتوریه[2] از فرقهٔ دومینیکن[3]، ماتیس به این برنامه جلب شد. قرار شد بنای نمازخانه براساس تزئینات او ساخته شود. ماتیس باید بیشتر اوقات روی تخت دراز می‌کشید، اما این مسئله از شوق او برای این کار کم نکرد. بالای تخت‌خوابش روی سقف، دو کاغذ بزرگ نصب کرد و شب‌ها چون کم می‌خوابید، با ذغالی که به سر یک چوب بامبو بسته بود، نقاشی می‌کرد. تک‌چهرهٔ حضرت دومینیک و عناصر تزئینی را می‌کشید. و وقتی روی صندلی چرخدارش می‌نشست، نقاشی‌ها را به‌روی زمین کاشی که لعابی سفید و نیمه‌مات داشت، منتقل می‌کرد. ماتیس معتقد بود که رنگ درون نمازخانه باید حتماً از نوری باشد که از ورای شیشه‌های رنگین به درون می‌تابید. او با همان روشی که بریده کاغذهایش را می‌ساخت، ماکتی ساخت. لیدیا با راهنمایی او آن‌ها را رنگ می‌زد. کاغذهای بزرگی را با پس زمینه‌ای از رنگ‌های چینی به دیوار سنجاق می‌زد و بعد ماتیس با سر عصایش به او محلی را نشان می‌داد تا بریده کاغذها را که عناصر ترکیبی کار او بودند، بر آن بگذارد.

به این نحو، سه رده ماکت ساخت. اولی بسیار هندسی بود و بسیار موفق. اما او از آن استفاده نکرد، آن تأثیری را که می‌خواست، به‌دست نداده بود. اولین ماکت که به‌طور وضوح در ذهنیت شاخ و برگ‌های سبک تاهیتی بود تا حدودی به پروژهٔ نهایی نزدیک بود، اما با ابعادی متفاوت. رنگ‌بندی‌اش شامل لاجوردی، زردی پررنگ و یک‌جور سبز بود. ماتیس می‌خواست که هر عنصر یک بعد داشته باشد تا وقتی نور از آن‌ها می‌گذرد، به‌صورت متحدالشکلی پخش شود. می‌خواست که شیشهٔ زرد ـ نارنجی از طرف سطح خارجی‌اش کدر باشد، فکر می‌کرد که آبی خیلی کم‌تر از زرد روشنایی می‌دهد و نمی‌تواند با آن‌ها در یک سطح بماند. شیشه‌های رنگین ارائه شده همه یک نور هم‌شکل می‌دادند. اما

1. Raysseguier 2. Couturier 3. Dominicain

وقتی آن‌ها را روی چهل عدد مربع کاشی کف دید، کل کار انعکاسی از رنگ صورتی ـ بنفش پیدا کرد که خوشایند نبود و احتمالاً همان چیزی نبود که ماتیس در پی‌اش بود.

پابلو معتقد نبود که این یک کار موفق است. او بعد از دیداری از نمازخانه به من گفت: «اگر ماتیس می‌دانست که نور تبدیل به صورتی ـ بنفش می‌شود، حتماً رنگ‌های دیگری را به‌کار می‌گرفت تا این رنگ را متعادل کند. اگر برخلاف در پی تأثیری که می‌خواست، از رنگ سیاه و سفید استفاده می‌کرد، تنها کافی بود که یک لکهٔ سرخ بگذارد و یا رنگی کاملاً مشخص. با این نتیجهٔ صورتی ـ بنفش، انگار توی یک حمام هستیم.».

یک بعدازظهر به دیدن ماتیس رفتیم. داشت روی طرح لباده‌ها و دیگر عناصر تزئینی نمازخانه کار می‌کرد. پدر کوتوریه هم آن‌جا بود. پدر کوتوریه برایم فرد ناشناسی نبود. در نزد دومینیکن‌ها من موجود سخت‌سری بودم که گاهی مرا نزد این پدرها می‌فرستادند تا جواب سؤالات مرا بدهند. برخی از ذهنیت‌های مذهبی را به‌سختی می‌پذیرفتم و آن‌ها آن را به‌مثال یک یقین ارائه می‌کردند. مثلاً معتقد بودند که هیچ نجاتی خارج از کلیسا وجود ندارد. و به‌این ترتیب بود که با پدر کوتوریه آشنا شدم.

در ملاقات پیشین، پابلو به ماتیس گفته بود: «شما دیوانه‌اید که دارید با این آدم‌ها کار می‌کنید. آیا به تمام این‌ها اعتقاد دارید؟ اگر جواب‌تان منفی است، فکر می‌کنید ارزش دارد که آثاری برای این تفکری که قبول ندارید به‌وجود آورید؟» ماتیس با شیطنت این ابراز عقیده را به گوش پدر کوتوریه رسانده بود، و وقتی به آن‌جا رفتیم، پدر در جواب گفت: «هرکس می‌تواند هرچه بخواهد بگوید، اما پیکاسو با خونش نقاشی می‌کند» این تذکر برای خوشایند پیکاسو بود، اما پابلو در حالتی نبود که مجذوب چنین جمله‌ای ـ هرچقدر فریبنده ـ بشود. چیزی را که گفته بود برای

ماتیس تکرار کرد: «چرا این کارها را می‌کنید؟ اگر آدم با اعتقادی بودید، این را می‌پذیرفتم، اما در وضعی برخلاف، فکر می‌کنم که اخلاقاً چنین حقی ندارید.»

ماتیس در دفاع گفت: «در اصل، این برای من یک اثر هنری است. من در این اقدامم تعمق و تفوذ می‌کنم نمی‌دانم معتقدم یا نه. شاید بیشتر بودایی باشم. اصل این است که کارکردن من و ضعیتی مثل دعاکردن دارد» پدر کوتوریه کاملاً مصمم بود که از این بحث یک امتیاز معنوی بدست آورد حتی اگر به بودیسم هم وابسته‌اش می‌کرد. به‌سوی من برگشت: «البته به‌خوبی می‌دانید که ما نه در پی هم‌شکلی هستیم و نه دنباله‌روی. ما فقط ترجیح می‌دهیم که در را بر روی تمام امکانات معنوی بگشاییم». و برای شهادت این وسعتِ دید، بحث‌هایی را که در دوران پانسیون‌ام در آن‌جا می‌کردیم، یادآور شد، من لبخند زدم و در جوابش گفتم که کاملاً تمام آن بحث‌ها را به یاد دارم: «با تمام این جذابیت دیالکتیکی که شخصیت‌تان را می‌سازد، شما آمادهٔ پذیرفتن همه‌چیز هستید، حتی حاضرید به تئاتر و سینما هم بروید و برای این روان‌های بیچاره‌ای که باقی مانده‌اند موعظه کنید. در این روزگار شما در امتیاز دادن شک نمی‌کنید. اما دومینیکن‌ها در روزگار دراز قدرت‌شان، رهبر اصلی تفتیش عقاید در اسپانیا بودند. سلاح‌های شما در ارتباط با قدرت یا ضعف‌تان تغییر می‌کنند».

پابلو لبخند زد و دست‌هایش را به‌هم مالید ــ برای یک‌بار هم که شده بود از واکنش من خوشحال بود ــ چون حالت تهاجمی داشتم و او همیشه نبودِ آن را به من ایراد می‌گرفت. متوجه شدم که او افسار را به من بسته و من‌هم توانسته‌ام خودم را حسابی نشان دهم. خیلی غره شده بود. مثل مالک مادیانی بود که از روی مانع خوب پریده باشد. در حالی‌که در مورد ماتیس، بودایی بودن یا مسیحی بودن‌اش، حاکی از صمیمیتی درخشان بود که من آن را بسیار تأثرآور

احساس می‌کردم و این حسم را هم یک‌روز برایش گفتم.

او در جوابم گفت: «فکر می‌کردم که بعد از جراحی دیگر خوب نمی‌شوم. پس فکر می‌کردم روزهایی که برایم باقی مانده اضافی هستند. یک صبح تازه برایم مهلتی است که آن را با قدرشناسی می‌پذیرم. کاملاً رنج‌های جسمم و ملال‌های وضع فعلی‌ام را فراموش می‌کنم. فقط به یک‌بار دیگر دیدن خورشید فکر می‌کنم و به امکان کمی کارکردن حتی در شرایط سخت». وقتی جوان‌تر بودم پابلو به من گفته بود که ماتیس طبعاً و عادتاً کمی بورژوا است، و این را وقتی گفت که هنوز این‌چنین ستایش‌اش نمی‌کرد و برایش سخت بود که برای مدتی طولانی همراه او باشد. اما بعد از بیماری ماتیس بیش از پیش یکدیگر را می‌دیدند و پابلو تقریباً برای استاد وانس احترام قائل بود. آن‌چنان رفتارش با او از تعادلی درونی حاکی بود که حتی مردی مثل پیکاسو را هم آرام کرده بود.

فکر می‌کردم که ماتیس رها از تمام رقابت‌ها است و همین باعث بازشدن راه برای دوستی آن‌ها شده است.

وابستگی ماتیس بی‌تردید عنصر مثبت این ارتباط بود. امکان داشت که ماتیس رفاقت با پیکاسو را نوعی تجمل بداند. از دیدارهای او استقبال می‌کرد و، حتی با وجود شرارت‌ها و بدخلقی‌هایش، مایل بود او را ببیند. در برابر پابلو، ماتیس تا حدودی حالت پدرانه داشت و همین رابطه را آسان‌تر می‌کرد. در گفت‌وگوهایشان پابلو عنصر فعال بود و ماتیس در جهت منفعل. پابلو، مثل یک رقاصه سعی در مجذوب‌کردن او داشت، اما همیشه ماتیس بود که بر پابلو غالب می‌شد.

او می‌گفت: «لازم است که ما تا می‌توانیم با یکدیگر حرف بزنیم، وگرنه اگر یکی از ما دونفر بمیرد، حرف‌هایی باقی می‌ماند که هرگز به کس دیگری نمی‌شود گفت».

بعدها وقتی ماتیس از سیمیز[1] برای زندگی به هتل رژینا[2] برگشت، ما

---

1. Cimiez 2. Regina

حدوداً هر پانزده روز یک‌بار به دیدارش می‌رفتیم. اغلب اوقات پابلو آخرین نقاشی یا طراحی‌اش را می‌برد تا او ببیند و گاهی هم من مال خودم را می‌بردم. لیدیا هم آخرین کار ماتیس را نشانمان می‌داد و اگر آخرین کار از بریده کاغذها بود آن‌ها را روی دیوار می‌دیدیم که سنجاق زده‌اند.

ماتیس یک پالتوی ماندارن‌های[1] چینی را خریده بود که از ابریشم صورتی نقره‌دوزی شده بود. بسیار بلند بود و آستر آن از پوست ببرهای صحرای گوبی بود. لیدیا آن را به یک دیوارکوب بنفش کم‌رنگ عربی آویخته بود. پالتو بسیار ضخیم بود و یک یقهٔ بسیار بزرگ سفید داشت که اطراف صورت را می‌پوشاند.

ماتیس گفت: می‌خواهم مدل تازه‌ام را با این مانتو بکشم، اما اول می‌خواهم فرانسواز آن را بپوشد.

پابلو تردید داشت، ماتیس اصرار کرد و من مانتو را پوشیدم. تا بالای سرم می‌رسید و من کاملاً در شکل مثلثی آن گم شدم.

ماتیس با فریاد گفت: اوه! من می‌توانم از این چیز فوق‌العاده‌ای بسازم.

پابلو گفت: همین‌طور است. آن را بساز. بعد هم تابلو را به من بده و مانتو را هم به فرانسواز بده.

ماتیس مردد مانده گفت: مانتو خیلی به فرانسواز می‌آید اما به باقی زندگی شما نمی‌آید.

پابلو گفت: برایم مهم نیست.

ماتیس گفت: نه، من هدیه‌ای دارم که بیشتر به شما بیاید. چیزی است که از گینهٔ جدید آورده‌اند. یک مجسمهٔ جادویی. و به‌طور عجیبی جنگلی. دقیقاً مختص شما است.

لیدیا در پی آن رفت. یک تکه‌دوزی بود از تراشهٔ سرخس درختی که با رنگ‌های آبی و زرد و سرخ مخطّط شده بود. از اندازهٔ طبیعی بزرگ‌تر بود و به پاچه‌هایش ریسمان بسته بودند. کمی کهنه بود و برای رفع کهنگی

1. Mandarin

آن پرهایی رویش نصب کرده بودند. از باقی چیزهایی که از گینهٔ جدید تا آن‌وقت دیده بودم زیباتر نبود. پابلو آن را نگاه کرد و گفت که این‌بار برای آن در ماشین جا نداریم تا آن را با خودمان ببریم. قول داد که کسی را برای بردن آن بفرستد. ماتیس پذیرفت و گفت: «پیش از این‌که بروید می‌خواهم درخت چنارم را نشانتان بدهم» از خودم پرسیدم که چطور توانسته یک درخت چنار را به هتل ببرد. تا این‌که دختر هیکل‌مندی که به‌نظر می‌رسید بیست ساله بود با یک متر و هشتاد قد، ظاهر شد.

ماتیس با خنده گفت: این‌هم درخت چنار من.

وقتی بیرون می‌رفتیم پابلو گفت: «مطمئن باشید که یک خبرهایی هست. اما فکر نمی‌کنید که کمی زیاده‌روی است که در این سن و سال او هنوز دنبال زن‌ها باشد؟ باید کمی جدی‌تر باشد».

به پابلو گفتم از اُمُل‌بازی او در برابر دیگران تعجب می‌کنم. گفتم که در این مورد خودش هم خیلی سختگیر نیست. و هیچ عیبی نمی‌بینم که مرد مسن و بیماری مثل ماتیس از تماشای انحناهای بدن یک دختر جوان شادمان شود و آرام بگیرد.

ـ من از این بازی زیباشناسانهٔ چشم و ذهن متنفرم که مورد پسند خبرگان است. این ماندارن‌هایی که «می‌دانند چگونه از زیبایی لذت ببرند». اصلاً زیبایی یعنی چه. وجود ندارد. من از هیچ چیزی لذت نمی‌برم. هیچ چیزی را خوشایند نمی‌بینم، یا دوست دارم یا نفرت دارم. وقتی زنی را دوست دارم، باقی چیزها از بین می‌روند، به‌خصوص نقاشی‌ام. همه از من ایراد می‌گیرند چون جسارت دارم که به روش خودم زندگی کنم. آن هم جلوی چشم همگان و شاید با خرابکاری‌هایی بیش از دیگران، اما با شرافت و حقیقتی بیشتر. چیزی که بیشتر مرا آزار می‌دهد این است که به بهانهٔ این که عقده‌ای ندارم و این‌جوری زندگی می‌کنم، همه خیال می‌کنند که از چیزهای ظریف خوشم نمی‌آید وقتی چهل سال پیش هنر سیاهان را کشف کردم، و نقاشی‌هایی کشیدم که آن دوره را دورهٔ

سیاه من نام گذاشته‌اند، به دلیل تقابل با چیزی بود که آن را در موزه‌ها «زیبایی» می‌نامند. در آن‌وقت برای بسیاری از اشخاص، یک ماسک سیاه‌پوستان فقط یک شیء‌ای مردم‌شناسانه بود. وقتی همراه با درن[1] برای اولین‌بار به موزهٔ تروکادرو[2] رفتیم. بوی نا و متروکه‌بودن آن‌جا، گلویم را فشرد. آن‌قدر ناراحت بودم که دلم می‌خواست همان آن از آن‌جا بروم. اما خودم را به ماندن مجبور کردم تا این ماسک‌ها و تمام این اشیایی را ببینم که آدم‌ها در یک طراحی مقدس جادویی اجرا کرده بودند، تا آن‌ها را واسطه قرار دهند مابین خودشان و قدرت‌های ناشناخته و خصمانه‌ای که اطرافشان را گرفته بود. و سعی داشتند که ترس از آن‌ها را با رنگ و شکل تشدید کنند. و متوجه شدم که این خودِ حس نقاشی است. این یک روند زیباشناسانه نبود. شکلی جادویی بود که مابین جهان و خصم و ما قرار گرفته بود. روشی بود برای به‌دست آوردن قدرت با الصاق یک شکل به وحشت‌های ما و به خواست‌های ما. روزی که این را فهمیدم، متوجه شدم که راهم را پیدا کرده‌ام. «بعد اشخاص شروع کردند به این‌که این ماسک‌ها را از نقطه‌نظر زیباشناختی قضاوت کنند. حالا تمام دنیا دارند تکرار می‌کنند که هیچ‌چیزی از آن‌ها زیباتر نیست و حالا دیگر آن‌ها برایم جالب نیستند، اگر فقط قصد زیبایی آن‌ها است. من یک شیئی چینی را به آن‌ها ترجیح می‌دهم. مضافاً این‌که، این چیز گینهٔ جدید هم مرا ترساند. حتماً ماتیس را هم ترسانده و برای همین بود که این‌قدر اصرار داشت آن را به من بدهد. بدون شک فکر کرده بود که من بهتر از او می‌توانم از آن دفع اجنه کنم».

کمی بعد از این دیدار پابلو به پاریس رفت و چند مدتی در آن‌جا ماند. اما ماتیس قرارش را فراموش نکرده بود. او به سفالگری رامیه تلفن کرد و نمی‌دانست که پابلو رفته است و در این مورد پیغامی گذاشته بود. حتی دوبار هم نامه نوشت. که هدیه آمادهٔ بردن است. به‌وضوح تصمیم داشت

1. Derain 2. Trocadero

آن را به پابلو بدهد. او نوشته بود «این چیزی نیست که آدم بتواند نسبت به آن بی‌تفاوت بماند. حتی چیز غم‌انگیزی هم نیست» اما پابلو از این ناراحت بود که نکند ماتیس تصور کند که «این چیز» بیشتر به او می‌آید تا یک شیء چینی. از این خوشش نیامده بود که ماتیس خودش را یک نقاش باهوش می‌داند و او را یک موجود غریزی.

آخر سر، ماتیس شیء را به والوریس فرستاد. پابلو وقتی آن را دریافت کرد، از آن خوشش آمد و بعد هم برای تشکر به دیدار ماتیس رفتیم.

پابلو دست‌کم، هشت تابلو از ماتیس داشت، برخی را خریده بود و باقی با تعویض تابلو به او رسیده بود. یک نقاشی طبیعت بی‌جان کاملاً ماتیسی داشت با لاله‌های سفید و سرخ و یک بشقاب خرچنگ روی یک میز آجری. بر متنی سیاه که مثلث‌وار از یک مربع‌گونهٔ سفید رنگ آویزان بود. از کارهای همان دوران، انتخاب دیگری کرده بود از نقاشی یک زن بنفش‌رنگ که در یک صندلی راحتی از چرم قهوه‌ای ـ قرمز نشسته بود بر متنی سبز.

این دو تابلو در نهایت کامل هماهنگی رنگ‌ها بود، هم آزادانه کشیده شده بودند و هم آنی. ماتیس تعریف می‌کرد که اغلب، تمام چیزهایی را که در روز کشیده بود و راضی نشده بود، شب‌ها با پنبه و تربانتین پاک می‌کرده است و همان مضمون را فردا از سر می‌گرفته است. با همان روش آنی و رها بر بوم سفید. او تعریف می‌کرد: «من این‌چنین کار می‌کنم. از یک حس برآمده شروع می‌کنم. احساسم تغییر نمی‌کند و اصل نگاهم می‌ماند تمام بیان‌های ممکن را آزمایش می‌کنم تا یکی را پیدا می‌کنم که کاملاً مرا راضی کند. و این‌چنین بود که او تمام آزمون‌ها را برای تصویرگری کتاب

نامه‌های یک راهبهٔ پرتغالی آزمود. حدود هشتاد طرح از مدلش کشید. یعنی همان خواهر ژاک آینده، و تمام امکانات تجسمی صورت او را کشف کرد. در یکی او مربع صورت را تشدید کرد و در یکی دیگر تمام انحناها را به طرزی غلوآمیز کشیده بود و باز در یکی دیگر چشم‌ها ریز و بسیار نزدیک به هم بودند، یکی دیگر بسیار خطی بود و آن دیگری به طرزی ظریف با ذغال شکل گرفته بود. اما در کل، این هشتاد طرحِ کاملاً متفاوت از هم، تشکلی کامل را عرضه می‌کردند و می‌شد احساس کرد که استادیِ هنرمند به‌خوبی نشان داده شده است و این نقش و نگارها از خواستی منظم به حرکت درآمده‌اند، به قول ماتیس: «وقتی یک درخت انجیر را نگاه می‌کنم، هر برگ طرحی متفاوت دارد و هرکدام از برگ‌ها روش خاص خود را در حرکت‌کردن در فضا دارند، اما با تمام این‌ها، هریک به شیوهٔ خود فریاد می‌زدند که ما برگ درخت انجیر هستیم!»

از میان تابلوهای پابلو، ماتیس یک سر از دورا مار را انتخاب کرد با یک طبیعت بی‌جان متعلق به سال ۱۹۴۳ که یک پارچ و یک لیوان بود. طبیعت بی‌جانی خشک با رنگ‌هایی محدود و خاص. با یک هماهنگی ساده که ساختار اشیا را در ترکیب‌بندی تشدید کرده بود.

براساس یک بینش بسیار پیکاسویی، نقش سر دورا مار از نیم‌رخ و از تمام‌رخ بود و در یک رنگ‌بندی سیاه ـ خاکستری ـ سفید متقارن که با رنگ آجری و آبی مشخص شده بود.

هریک از این دو نقاش، تابلویی را تحسین و انتخاب کرد که کاملاً شخصیت حرفه‌ای نقاش‌اش را داشت. در فوریهٔ ۱۹۵۲، پابلو یک منظرهٔ غمگین را به ماتیس نشان داد. طراحی آن عجولانه و شلوغ بود، درختی خشک بود با آسمانی خاکستری که به‌شکل یک‌دست‌بودن نقوش حجاری کشیده شده بود با لکه‌ای کوچک از آجری و سبز. ماتیس به‌طور مشخص و به‌شدت از تابلو خوشش آمد. دربارهٔ تعویض تابلو حرف زدند، اما ماتیس بسیار بیمار بود و این تعویض هرگز صورت نگرفت. درواقع

پابلو دلش نمی‌خواست از این تابلو دل بکند و به آن وابسته بود. خودش می‌گفت: «هر از گاهی تابلویی می‌کشم که به‌نظر می‌رسد دری را باز می‌کند و به‌من اجازه می‌دهد که جلوتر بروم. این راهگشای جست‌وجوی من است و سخت می‌توانم خودم را از آن جدا کنم».

در طی یکی از این دیدارها، ماتیس کاتالوگی را نشانمان داد که پسرش پیر[1] که فروشندهٔ تابلو در نیویورک بود برایش فرستاده بود تا بداند خریداران امریکایی به چه نوع کارهایی گرایش دارند. در آن روپرودوکسیون‌هایی از تابلوهای جکسون پولاک[2] و نقاشان دیگر این مکتب بود.

ماتیس گفت: حس می‌کنم قادر نیستم این نوع نقاشی را قضاوت کنم. به همان دلیل ساده‌ای که هرگز نمی‌توانیم بی‌طرفانه چیزی را که بعد از ما می‌آید قضاوت کنیم. می‌شود از اساتید گذشته و حتی از معاصرین لذت برد. در میان جوانان، نقاشی را درک می‌کنم که مرا کاملاً فراموش نکرده باشد، حتی اگر از من فراتر رفته باشد. اما وقتی چیزی را می‌بینم که به‌نظرم نقاشی نمی‌آید، دیگر آن را نمی‌فهمم و دیگر هم نمی‌توانم آن را قضاوت کنم. کاملاً از من فراتر رفته است. آن‌وقت‌ها از نقاشی‌های رنوار[3] خوشم می‌آمد. بعد از اواخر جنگ جهانی اول در جنوب زندگی می‌کردم. رنوار بسیار پیر بود، چون خیلی کارهایش را ستایش می‌کردم، به دیدنش رفتم. به له‌کولت[4] در کانی[5]. با مهربانی مرا پذیرفت و من‌هم چندتا از تابلوهایم را به او نشان دادم تا عقیده‌اش را بدانم. با نگاهی ملامت‌بار آن‌ها را تماشا کرد. بعد گفت: «راستش را بخواهید من کاری را که می‌کنید

---

1. Pierre 2. Jackson Pollok 3. Renoir 4. Collettes
5. Cagnes

دوست ندارم. حتی مایلم بگویم که نقاش خوبی نیستید، یا حتی نقاش بدی هستید. اما یک چیز مانعم می‌شود. وقتی رنگ سیاه را روی تابلو جا می‌دهید، درست سرجایش قرار می‌گیرد. در تمام زندگیم فکر کرده بودم که نمی‌شود از آن استفاده کرد، مگر این‌که تشکل رنگین تمام متن را به‌هم بریزم. این رنگی است که آن را از تخته شستی‌ام تبعید کرده‌ام. در حالی‌که شما از یک واژه‌نامهٔ رنگی استفاده کرده‌اید و سیاه را هم در آن وارد کرده‌اید و به‌جا. پس برخلاف احساسم، فکر می‌کنم که شما حتماً نقاش هستید».

ماتیس لبخندی زد: «می‌دانید، درک‌کردن نسلی که بعد از ما می‌آید بسیار مشکل است. کم‌کم وارد زندگی می‌شوند و اثری را به‌وجود می‌آورند و برای توجیه آن اثر معیار زیباشناختی تازه‌ای به‌وجود می‌آید، ارزش‌های شخصی‌شان را مستقر می‌کنند و آن‌ها را هم به‌مثابه یک مطلق، تدوین می‌کنند. پس، درک سبکی که اساسش فراسوی نقطهٔ آغاز کار ما است، مشکل است. وقتی خود را عرضه می‌کنیم، حرکت نقاشی ما را لحظه‌ای در خود می‌گیرد، ما را در خود جذب می‌کند و شاید هم یک حلقه به این زنجیر اضافه می‌کنیم، اما بعد تاریخ پی خودش را می‌گیرد و از ما پیشی می‌گیرد. ما را به کناری می‌اندازد و ما دیگر هیچ نمی‌فهمیم». پابلو با حالتی مسخره در جواب گفت: «عجب تعقلی! این همان بودیسم بنجل است!». ماتیس سرش را به زیر انداخت و گفت: «نه اصلاً موافق نیستم. اصلاً مهم نیست که چیزی را که پس از من می‌آید بتوانم یا نتوانم قضاوت کنم. من ضد این نوع نقاشی هستم: معتقدم که اگر بگذاریم همین‌طوری پیش برود، و در این حرکت گم بشویم، خطا است. و این‌بار خالصانه از آن به‌شدت بدم آمده است. دلیلش این نیست که خود را وابسته به یک بینش منطقی در نقاشی می‌دانم. من اصلاً هیچ رابطهٔ مشترکی مثلاً با مردی مثل پوسن[1] ندارم. به‌هرحال، ناخودآگاه ما آن‌چنان

1. Poussin

قوی است که علی‌رغم ما خود را به هر صورتی که باشد، عیان می‌کند، پس چرا داوطلبانه خودمان را به او وا بگذاریم؟

به هنگام دوران سوررئالیست، نوشتارهای خود به خود رواج پیدا کرده بود. دست‌کم تا حدودی یک شرط‌بندی بود. مشکل و یا ناممکن است که حرفمان قطعی باشد.

همیشه لحظه‌ای هست که آدم کمی خودش را جمع و جور کند. حتی نوشته‌های خود به خود سوررئالیست‌ها هم گاهی تصحیح می‌شدند. پس چرا از پشتوانه‌های ناخودآگاه که می‌توانیم داشته باشیم استفاده نکنیم؟ این به آن معنا نیست که من موعظه‌ای در مورد یک طرز تفکر منطقی می‌کنم که از قیاسی به قیاسی دیگر می‌رود و از اصلی به نتایج حتمی می‌رسد. وقتی نقاشی می‌کنم، تفکرم رده‌ای از آسمان و ریسمان‌ها است. یک رده جهش است از قله‌ای به قله‌ای دیگر. این همان چیزی است که می‌شود آن را یک تفکر خواب‌زده نامید. اما به این معنا نیست که نتواند از یک تخیل هدایت‌شده به عمل درآید. یعنی از یک استنتاجی که می‌تواند همان‌قدر به دور از یک خود به خودی ناب باشد که از یک تفکر منطقی. افزون این‌که به هرچه که اساس حسی باشد که منتج به خلق‌کردن در من بشود، می‌خواهم شکلی بدهم که با دنیای مرئی ربط پیدا کند و بعد به جنگ با آن بروم. وگرنه یک تابلوی نقاشی مثل یک انبار است که هرکس می‌تواند هرچه را که دوست دارد در آن پیدا کند. من می‌خواهم که نقاشی‌هایم بتوانند از خود دفاع کنند و در برابر اشغالگر، مقاوم باشند. انگار که هر سطح تابلو مجهز به به تیغ صورت‌تراش باشد تا هیچ‌کس نتواند بی‌این‌که دستش را ببرد به آن دست بزند. نقاشی، یک کیف خرید یا یک کیف دستی نیست که پر باشد از شانه و سنجاق سر و ماتیک و نامه‌های کهنهٔ عاشقانه و کلید گاراژ. پل والری[1] می‌گفت: «من نیمی از یک شعر را می‌نویسم و خواننده نیم دیگر آن را» این شاید از نظر او کامل

1. Paul Valéry

باشد، اما من نمی‌خواهم که سه، چهار یا هزاران شیوهٔ بیان برای هریک از تابلوهای من باشد. می‌خواهم فقط یک شیوه باشد و دست‌کم بتوان در آن تا حدی طبیعت را بازشناخت. حتی اگر یک طبیعت تکه‌پاره باشد. چون به هرحال تمام این‌ها، نوعی مبارزه است بین زندگی درونی من و دنیای خارج، و به همان جوری که برای اغلب مردم وجود دارد. اغلب تکرار کرده‌ام که: «سعی در بیان‌کردن طبیعت ندارم، بلکه می‌خواهم همانند طبیعت عمل کنم. و می‌خواهم که این شور درونی ــ این دینامیسم خلاق من ــ خود را به تماشاگر در ظاهر یک نقاشیِ سنتیِ تجاوز شده نشان دهد».

یک روز وقتی از خانهٔ ماتیس بیرون می‌رفتیم، پیکاسو به آرامی گفت: «این ماتیس خیلی جگر دارد!» مقصودش را پرسیدم: «در اثرش وقتی سه‌رنگ در کنار هم هست ــ مثلاً یک سبز، یک بنفش و یک فیروزه‌ای ــ ارتباط‌شان باهم ارتباطی شاد است و موجب نتیجه‌ای می‌شود که همان رنگ است. شنیدید که گفت «برای هررنگ باید جایی برای گسترش پیداکردن بگذاریم» در این مورد کاملاً با او موافق هستم. هررنگ موجی را پخش می‌کند که گسترش پیدا می‌کند. اگر سعی کنیم که آن را در درون یک گرافیسم سیاه بگنجانیم، آن را از بین برده‌ایم و درخشش آن را خراب کرده‌ایم. باید فاصله‌ها را مراعات کنیم. یک رنگ نیازی به یک شکل مشخص ندارد. حتی خواهان آن هم نیست. وقتی به نقطه‌ای فراتر از محدودیت‌هایش دست می‌یابد تا منطقهٔ خنثی پرتوافکنی می‌کند و رنگِ دیگر در آخر راهش به او ملحق می‌شود. در این لحظه می‌توان گفت که رنگ نَفَس می‌کشد. ماتیس این‌چنین نقاشی می‌کند و برای همین است که می‌گویم او جگر دارد».

«در قاعدهٔ معمولی کار، من این زبان را به‌کار نمی‌گیرم، به شیوه‌ای کمابیش سنتی کار می‌کنم، مثل تینتورتو[1] یا ال‌گرکو[2] که کاملاً یک دست رنگ می‌زنند و بعد با تمپرا و آخر سر هم یک رورنگی شفاف و پر طمطراق برای تشدید رنگ‌های مخالف می‌زنند. این‌که یک کمی قرمز داشته باشد ویژگی اصلی کار نیست. نقاشی که اجرا شد، می‌توان قرمز را برداشت و باز نقاشی به موجودیت‌اش ادامه می‌دهد. اما در نزد ماتیس، نمی‌توان لکهٔ قرمز را هرچقدر هم که کوچک باشد، از آن حذف کرد، بدون این‌که تأثیر کلی کار از بین نرود.».

از پابلو پرسیدم بونار[3] را که یکی از رنگ کارهای مورد علاقهٔ من بود، در چه طبقه‌ای قرار می‌دهد.

او گفت: از بونار با من حرف نزنید. کاری که او می‌کند نقاشی نیست. او هرگز از احساسش فراتر نرفته است. نمی‌تواند انتخاب کند. مثلاً وقتی آسمان می‌کشد، اول آن را آبی می‌کشد، یعنی کمابیش همان‌طوری که آسمان هست. بعد از نزدیک‌تر به آن نگاه می‌کند و در آن کمی بنفش می‌بیند. پس یکی دو لکهٔ بنفش می‌گذارد، بی‌این‌که خود را دچار دردسر کند.

بعد با خود می‌گوید که کمی هم صورتی دارد. پس دلیلی وجود ندارد که صورتی هم نگذارد. نتیجه آش شله‌قلمکاری از بی‌تصمیمی‌ها می‌شود. اگر بیشتر به آن نگاه کند، به این منتهی می‌شود که زرد هم اضافه کند، در صورتی که به جای تمام این‌ها باید خودش تصمیم بگیرد که اصلاً این آسمان چه رنگی باید باشد. این‌طوری نمی‌توان نقاشی کرد. نقاشی یک مسئلهٔ احساسی نیست، باید توانایی را تصرف کرد. باید جای طبیعت را بگیریم و به اطلاعاتی که طبیعت به شما می‌دهد وابسته نباشیم. برای همین است که ماتیس را دوست دارم. او همیشه می‌داند که در میان رنگ‌ها انتخابی به‌وضوح بکند. حالا چه به طبیعت نزدیک باشد و چه

---

1. Tintoretto 2. El Greco 3. Bonnard

نباشد. همیشه به‌خوبی می‌تواند که یک سطح گسترده را با یک رنگ، کاملاً پر کند آن‌هم فقط به این دلیل که با باقی رنگ‌های نقاشی در تفاهم است و نه به این دلیل که کمابیش حساس به واقعیت است، اگر تصمیم می‌گیرد که آسمان باید قرمز باشد، آن را قرمز کادمیوم می‌کند و نه قرمز دیگری. کار به کمال می‌رسد، چون او می‌تواند رنگ‌های دیگر تابلو را هم با همان قدرت بگذارد. بعد عناصر دیگر تابلو را هم در یک رنگ‌بندیِ به کفایت تأثیرگذار می‌کشد تا رابطهٔ بین رنگ‌ها، امکان تاخت و تاز و جلال و جبروت این اولین قرمز را مهیا کند.

کسی‌که اولین قفل این کشش را باز کرد، ونگوگ[1] بود. او نوشته بود: «گردنم را تا زرد بالا می‌کشم». به‌طور مثال به یک مزرعهٔ گندم نگاه کنید، نمی‌توانید بگویید که باید حتماً زرد کادمیوم باشد. اما وقتی یک نقاش در استبداد کامل تصمیم گرفت که همین این رنگ باشد، و رنگی را به‌کار برد که فقط در محدودهٔ طبیعت نبود و فراتر از آن می‌رفت، آن‌وقت می‌تواند مابین باقی رنگ‌ها رابطه‌ای را برانگیزاند که حصار دور طبیعت را از هم بگسلد. و به این ترتیب است که او استقلال خود را اعلام می‌کند. و همین است که اثر او را جالب می‌کند. من بونار را دوست ندارم و نمی‌خواهم که تحت تأثیر کارهای او باشم. درواقع او یک نقاش مدرن نیست، از طبیعت فرمان می‌برد. طبیعت را برتر نمی‌کند. این شیوهٔ برتری بر طبیعت به‌طور عملی در اثر ماتیس پی‌گرفته شده است. بونار فقط یک نئو-امپرسیونیست است. او یک آدم رو به زوال است. یک غروب است و نه یک طلوع. و اگر هم حساسیتش بیش از خیلی‌ها است، به‌نظر من یک عیب اضافی است. حساسیتی به این حد مفرط باعث می‌شود که او چیزهایی را دوست بدارد که نباید دوست داشت».

«ایراد دیگر من در مورد او، شیوهٔ پوشاندن تمام سطح تابلو است که گستره‌ای ممتد را شکل می‌دهد و به‌طور نامحسوسی تکه به تکه و

---

1. Van Gogh

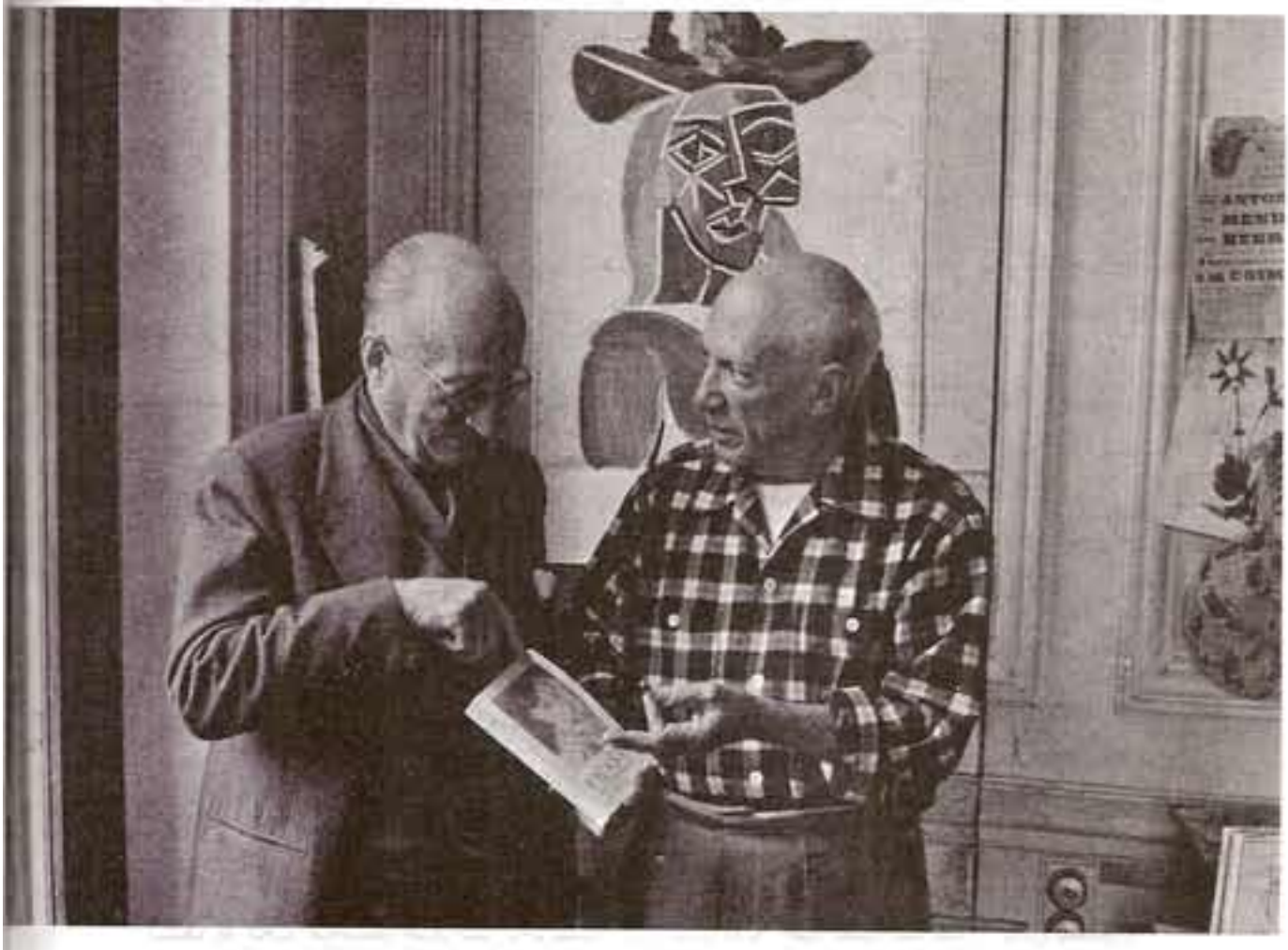
سانتی‌متر به سانتی‌متر را متزلزل می‌کند، که کاملاً هم عاری از اختلاف مابین رنگ‌ها است، هرگز سیاه در تقابل با سفید نیست. یا دایره در تقابل با مربع یا گوشهٔ تند با انحنا. و بر این سطح کاملاً منظم که به شکل سازمان‌یافته‌ای خود را توسعه می‌دهد، ما به عبث در جست‌وجوی صدای ضربهٔ سنجی نامنتظره از یک خشونت مقرر هستیم».

در یک قفس بزرگ، ماتیس، مابین پرندگان عجیبش چهار کبوتر چاق میلانی را هم نگاه می‌داشت. و برخلاف اغلب کبوترها، پاهای این‌ها پوشیده از پر بود و پنجه‌هایشان را نمی‌شد دید. انگار روکفشی‌های سفید پوشیده بودند.

ماتیس به پابلو پیشنهاد کرد: «من باید آن‌ها را به شما بدهم، چون شکل کبوترهایی هستند که شما نقاشی کرده‌اید.». ما آن‌ها را به والوریس بردیم. یکی از آن‌ها حرفه‌ای سیاسی ـ هنری بسیار جذابی پیدا کرد. اوائل ۱۹۴۹ پابلو از روی آن یک لیتوگرافی کشید که به‌خصوص از نظر فنی بسیار موفق بود. در کار لیتوگرافی، به‌راحتی می‌شود یک سیاه مطلق به‌دست آورد اما جوهر لیتوگرافی حاوی موم است و اگر آن را با آب رقیق کنند تا یک مرکب شفاف به‌دست آورند، این مرکب به‌طور یک‌دست روی سنگ نمی‌ماند. و سطحی به‌دست می‌دهد که کاملاً دانه دانه است و به آن «پوست قورباغه‌ای» می‌گویند. پابلو موفق شد مرکب بسیار درخشانی به‌دست آورد که تمام قدرت کار را به‌دست گرفت.

یک ماه بعد لویی آراگون[1] به کارگاه گران ـ آگوستن آمد تا طرحی را که پابلو قول داده بود برای پوستر کنگرهٔ جهانی صلح بکشد، از او بگیرد. با نگاه‌کردن به لیتوهای آخری که درون یک جعبه بودند، او این را پیدا کرد و

1. Louis Aragon



با سارتر، ۱۹۵۲.

کبوتر به‌نظر او بسیار شبیه به کبوتری بود که او فکر می‌کرد از آن نشانهٔ کنگره را بسازد. پابلو فکر او را پذیرفت و پوستر کبوتر به‌موقع بر دیوارهای پاریس ظاهر شد. این کبوتر در تیراژ بسیار زیاد و چاپ‌های فراوان، به شکل لیتوگرافی‌های اصل و بعد به شکل روپرودوکسیون، با سفر به تمام دنیا، مأمور صلح شد.

آراگون که کبوتر را کشف کرده بود به تماشای باقی لیتوگرافی‌های پابلو ادامه داد تا به یک رده تک‌چهره از من رسید که همان مانتویی را پوشیده بودم که پابلو از لهستان برایم آورده بود. این تک‌چهره‌ها با سرهای کوچک بسیار موجز ساخته شده بودند. پابلو تصمیم داشت لیتوگرافی‌های رنگین از آن‌ها بسازد، اما نتیجه رضایت‌بخش نشده بود. صفحات بد قرار گرفته بودند. چند نسخه را چاپ کرد، اما باز هم راضی نبود. پس از نو روی صفحات اصلی کار کرد ــ و هریک را مختص یک رنگ درست کرد ــ و بعد پنج ترکیب‌بندی متفاوت اجرا کرد و از هریک در چندین وضعیت چاپ کرد. بعد یکی دیگر را به‌طور آنی ساخت. آراگون با دیدن آن گفت: «کار کاملاً موفقی است، باید این را به من بدهی». به‌نظر می‌رسید که پابلو دارد راضی می‌شود، اما آراگون متأسفانه در ادامه گفت: «خیلی این کار را دوست دارم، بالأخره توانستی فرانسواز را به جذابیت خودش بکشی». و در این‌جا بود که پردهٔ آهنین پایین آمد! پابلو با حالتی متغیر گفت: «هیچ تفاوتی بین یک زن جذاب و یک وزغ نیست».

آراگون در جواب گفت: برایت متأسفم. اما اگر واقعاً تفاوتی نمی‌بینی پس در زندگی بسیار خوش‌بخت بوده‌ای چون تا حالا، همیشه تو را میان زن‌های زیبا دیده‌ام ــ با صورت‌های مرتب ــ و نه هرگز با وزغی وحشتناک.

پابلو لبخند زد: «تو هم مثل براک هستی. او یک روز به من گفت: «در عشق هم، اساتید را راحت نگذاشته‌ای!». همه‌مان زدیم به خنده و آراگون ادامه داد: «پس حالا که دیگر عصبانی نیستی، لیتو را به من بده.» پابلو

گفت: نه، تو هرگز گستاخ نبودی و لیتو مال تو نمی‌شود. باید تو را با ناهار راضی کنم.

اغلب آراگون به دیدار پابلو می‌آمد. رفاقت آن‌دوگزنده و تهاجمی بود و قهر و اخم و تخم و دلجویی در آن کم نبود.

پابلو فکر نمی‌کرد که آراگون یک رفیق رضایت‌بخش است: «برای یک‌بار با برتون هم‌عقیده شده‌ام، او گفته بود که من رفیق ندارم، عاشق دارم». البته نه در معنای عام آن، چون من که ابنه‌ای نیستم. اما فکر می‌کنم که مابین رفقا باید حس گرمایی وجود داشته باشد تا کاملاً یک حالت خودمانی به‌وجود بیاید. اگر آراگون تنها می‌آمد این حس آسان‌تر به‌دست می‌آمد اما پابلو با زن او الزاتریوله[1] توافق نداشت. او می‌گفت الزا از نقاشی هیچ نمی‌فهمد و بر تئوری‌های آراگون در مورد رئالیسم سوسیالیست تأثیر گذاشته است. افزون این‌که الزا به‌قدر کافی مسخره‌باز بود و پابلو که به راحتی طنزش را همه‌جا به‌کار می‌برد، کم‌تر مسخرهٔ دیگران را قبول می‌کرد. اولین‌باری که آراگون را دیدم از ظاهر او بسیار تکان خوردم. چشمانی کم‌رنگ داشت و رنگ‌پریده بود، موهایش حدوداً سفید بود، زیبا و بسیار جوان به‌نظر می‌آمد. شکل یک کشیش دربار قرن هجدهم را داشت. انگار منتظر بودیم که او را در لباسی ابریشمین، شلواری مدل فرانسوی و شمشیر ببینیم. همیشه وقتی می‌آمد به‌شدت هیجان‌زده بود، آن‌چنان که نمی‌توانست بنشیند. مدام حرکت می‌کرد، تکان تکان می‌خورد، زیاد حرف می‌زد و حرف‌زدنش پرطمطراق بود، نمایشی غیرقابل تحمل بود. کمی مثل مسابقهٔ تنیس بود، به راست، به چپ از نو به راست، به چپ. همه با نگاهشان آراگون را دنبال می‌کردند، مثل یک‌مترونم منظم. اگر برحسب اتفاق، آینه‌ای در گوشهٔ اتاق بود، هربار پیش از این‌که آمد و شدش را از سر بگیرد، نیم نگاهی در آینه به خود می‌انداخت و با دست چپ موهایش را از نو مرتب می‌کرد. اما با وجود

1. Elsa Triolet

هوش سرشارش، هرچه که می‌گفت انگار در قیاس با افسون این حرکت ابدی در درجهٔ دوم اهمیت قرار داشت، و دیگران آن‌چنان جذب او می‌شدند که فقط با جواب مثبت آن‌ها روبه‌رو می‌شد.

آراگون و الزا هردو چشم‌های آبی داشتند. بسیار آبی با مردمک‌های کوچک مثل یک نقطهٔ سیاه. او قد بلند بود در حالی‌که الزا قد کوتاه داشت اما بسیار خوش‌هیکل بود و پاهای بسیار زیبایی داشت. الزا هم جذاب بود اما شخصیتی پیچیده داشت.

می‌توانستم بفهمم که چطور توانسته تأثیرگذار باشد. دختر جوانی در روسیه بود که مایاکوفسکی[1] خواهر بزرگ‌ترش لیلی بریک[2] را به همسری گرفته بود. بعدها در برلین تأثیر بسیاری بر نقاشان و شاعران دور و برش گذاشت و هنوز هم بسیار جذاب بود. پابلو هنوز نسبت به‌شدت و ادامهٔ عشق آراگون و الزا که باعث یکی شدن آن‌دو شده بود، کنجکاو بود. آراگون در این مورد خاص یک پارسای کامل بود و برای این زن بی‌رقیب حالت پرستش داشت.

یک‌روز پابلو از او پرسید: چطور می‌توانی همچنان به دوست‌داشتن یک زن ادامه بدهی. بالأخره او هم مثل بقیه پیر خواهد شد.

ــ دقیقاً به همین دلیل. هر تغییر او برایم خوشایند است. و تمام این‌ها مرا زنده نگاه می‌دارند. من خزان زن را دوست دارم.

پابلو سرش را تکانی داد: خب، اما مطمئنم که زیر پیراهن‌های توری و جوراب‌های ابریشمی را هم دوست داری. تو واقعاً عقب‌افتاده‌ای.

آراگون شروع کرد به خندیدن: و تو هم یک جوان ابدی هستی. من نباید در این موارد با تو حرف بزنم. تو هنوز به قدر کافی پخته نشده‌ای.

بعد از رفتن آراگون، پابلو به فکر فرو رفت و به من گفت: «او این بخت را دارد که بتواند با یک زن ثابت بماند. من فکر می‌کنم این یک کار یکنواخت است. یک دوره‌ای می‌شود، اما بعد خیلی زود ملال‌آور

---

1. Maïakovsky 2. Lili Brick

می‌شود». لحظه‌ای ساکت ماند و بعد ادامه داد: «نه درست نیست، من‌هم به اندازهٔ او آدم دقیقی هستم. من‌هم دوست دارم که یک زندگی نمونه داشته باشم». کمی صاف‌تر نشست و اضافه کرد: «و زندگی من یک نمونه است».

بالاجبار لبخندی زدم و گفتم: «کاملاً حق با شماست!» که البته شاید این را برای دلگرمی‌اش گفتم. پابلو با حالتی ناراحت از این‌که نجابتش مورد مسخره قرار گرفته، نگاهم کرد: «تعجب نمی‌کنم، به‌جای اعتماد و احترام، جز انتقاد و مسخره در اطرافم نمی‌بینم. آسان نیست که با این پشتوانه‌ها همچنان بتوانی خودت را بالا نگاه‌داری». زدم به خنده، آخر سر پابلو هم خنده‌اش گرفت: «بَه! به هرحال چه فرقی می‌کند؟ زندگی یک رمان بد است». پابلو در کنار آراگون راحت نبود. می‌شد دید که هرکدام سعی دارد بر دیگری اثر بگذارد. رابطه‌شان گزنده بود، پر بود از اظهارنظرها، اظهار علاقه‌ها، تملق‌ها و مبالغه‌ها و مخالف‌گویی‌ها. آراگون وقتی رسید، اعلام کرد: یک نویسندهٔ بزرگ را کشف کرده‌ام. موریس بارس[1]. طبعاً هیچ‌یک از آن‌دو به ملی‌گرایی بارس علاقه‌ای نداشتند. آراگون یک‌روز در ستایش ملودرام‌های هانری باتای[2] گفت: «دارم روی دو قهرمان بزرگ تاریخ فرانسه تحقیق می‌کنم، ژان‌دارک[3] و موریس شوالیه[4]» این را گفت تا پابلو حرص بخورد. بار دیگر آراگون آمد، پابلو را بغل کرد و گفت: «دارم دربارهٔ فوژرون[5] مطلبی می‌نویسم تا ثابت کنم که نقاش بزرگی بوده است». پابلو عصبانی شد و با فریاد گفت: «تو یا دیوانه‌ای یا داری دستم می‌اندازی!». و آراگون با مهربانی گفت: «وقتی بالتوس[6] را دوست داری، می‌توانی فوژرون را هم دوست داشته باشی. از سر خوشی نام فوژرون را برد، اما حرفش جدی تلقی شد و مدتی دربارهٔ نقاشی او حرف زدند. آراگون وقتی به‌قدر کافی شوخی‌اش

1. Maurice Barrés 2. Henry Bataille 3. Jeanne d'arc
4. Maurice Chevalier 5. Fougeron 6. Balthus

را انجام داد، قضیه را مسکوت گذاشت و این خود در جهت ستایش از فوژرون بود.

آراگون با افسون‌زدگی از کارهای دوران بچگی و یا ماجراهایش در دوران مقاومت تعریف می‌کرد. او خطرات بسیاری را از سر گذرانده بود و از مناطق آزاد، دست‌نویس نشریه‌های مخفی را می‌برد. اما وقتی نوبت به شعرخوانی می‌رسید حالت طبیعی‌اش را از دست می‌داد. مردی مشوش می‌شد. تبدیل به بازیگری می‌شد که شخصیتش را در هزارتوهای سیاسی به خطر می‌اندازد. به قول پابلو: «آراگون یک قدیس است اما شاید یک قهرمان نباشد. از این‌که او را با مالرو[1] مقایسه کنم، نفرت دارد، اما جوهرهٔ امید و ناامیدی آن‌ها، باعث نزدیک‌شدن‌شان به یکدیگر می‌شود».

یک‌روز، در طی یکی از دیدارهایشان، پابلو با خنده گفت: «می‌دانیم که ملت به شاهزاده‌خانم نیاز دارد». آراگون شاهزاده بود و اگر به‌جای حزب کمونیست، کلیسا را انتخاب می‌کرد، حتماً کاردینال می‌شد. و چیزی که در طبیعت او گمراه کننده بود، این بود که او ترکیبی از شاعر، نویسنده و بازیگر بود. در نظر اول فقط هنرپیشه قابل‌شناخت است و می‌توان گفت که یک کمدین است. اما با تمام این‌ها در پشت این ظاهر، مردی عمیق و صمیمی وجود دارد. او از تمام تضادهای خودش در رنج است اما می‌تواند خود را ارباب ادب و یا کم‌تر، فقط ارباب بداند. و در مورد باقی چیزها می‌دانست باید چگونه جبران کند: در مهمانی افتتاح‌ها و جشن‌های پاریس شرکت می‌کرد، نسبت به جایی که برایش معین می‌کردند بسیار حساس بود و به حق تقدم‌ها اهمیت بسیار می‌داد، و اگر برخلاف میلش رفتار می‌شد، نسبت به همه یک بدگمانی مدام پیدا می‌کرد، تحریک می‌شد که با علاقه‌ای مفرط به خود هزار چهره بدهد.

---

1. Malraux

پابلو حق داشت که بگوید آراگون یک قدیس است، چون خود را وقف حزب کمونیست کرده بود و به‌همین دلیل باید از خیلی از چیزها چشم می‌پوشید، اما او قادر بود که در سطوح اجتماعی و ادبی به تمام حقوقش برسد و این کار باعث شده بود که عضویت او در حزب به نوعی خودآزاری برسد و بیش از هرکس کمونیست بماند. برخلاف پابلو که هرگز مدافع رفتار زشت حزبی‌ها نبود، آراگون هرگز یاد نگرفت که چگونه شهید انگیزه‌های بد حزب نشود. می‌توانم اتفاقات بدی را که درست بعد از استالین واقع شد، دلیل این بدانم. یک‌روز صبح آراگون به‌من به والوریس تلگراف زد و از من خواست به او زنگ بزنم تا در مورد تک‌چهرهٔ استالین که پابلو باید برای نشریهٔ *نامه‌های فرانسوی*[1] می‌کشید، بگوید. بسیار عجله داشت، چون تک‌چهره باید فردا به پاریس می‌رسید و در شمارهٔ آیندهٔ مجله چاپ می‌شد. به آراگون زنگ زدم تا بگویم این کار ناممکن است. پابلو به کارگاهش رفته بود و من نمی‌خواستم مزاحمش بشوم و بگویم باید تک‌چهرهٔ استالین را همان روز بکشد. چون می‌دانستم هیچ علاقه‌ای به این کار ندارد. در چنین شرایطی این خطر وجود داشت که او کار خوبی ارائه ندهد. به آراگون گفتم حالا چه می‌کنید؟

او گفت: مهم نیست، هرچه را که بکشد چاپ خواهیم کرد. بسیار واجب است. به هرحال بهتر است این طرح را بکشد.

به کارگاه رفتم، و همه را برای پابلو تعریف کردم. واکنش او همانی بود که تصور می‌کردم:

با خشم پرسید: چطوری می‌خواهید که طرح استالین[2] را بکشم؟ اول از همه این‌که من هرگز او را ندیده‌ام و اصلاً یادم نیست که چه شکلی است. فقط یادم است که یک لباس اونیفورم می‌پوشد با دگمه‌های بزرگی جلوی کتش، یک کلاه کاسکت‌دار و یک سبیل بزرگ.

---

1. *Lettres Francaise* 2. Staline

کارگاه را گشتم و یک عکس در یک مجلهٔ قدیمی از استالین در چهل‌سالگی پیدا کردم. آن را به پابلو دادم: «باشد، باشد، چون آراگون از من خواسته باید دست‌کم سعی‌ام را بکنم». و با تسلیم، مشغول به کار شد.

اما وقتی تک‌چهره تمام شد، شکل پدر من شده بود. که پابلو او را هم هرگز ندیده بود. بسیار سعی کرده بود که طرح شکل استالین شود اما عین پدر من شده بود.

او گفت: شاید اگر سعی کنم شکل پدر شما را بکشم، آن‌وقت شبیه استالین شود.

نقاشی را از نزدیک‌تر تماشا کردم و بعد طرح‌هایی را که کشیده بود. بالأخره پابلو یکی را که بیشتر شکل استالین در چهل‌سالگی بود پیدا کرد. او پرسید: «عقیده‌تان چیست؟». به او گفتم به هرحال طرح خوبی است، کمی هم شبیه به استالین شده است. و به هرحال چون نه من و نه او استالین را ندیده بودیم، نمی‌توانستیم قضاوت درستی بکنیم.

ـ فکر می‌کنید می‌توانم آن را برای آراگون بفرستم؟

جواب دادم: بله، آراگون بلد است چه‌کار کند. اگر آن را دوست نداشته باشد، چاپش نمی‌کند.

پس تک‌چهره را فرستادم و دیگر درباره‌اش فکر نکردم.

دو سه‌روز بعد وقتی از خانه بیرون می‌رفتیم، در اواخر عصر، به یک گروه خبرنگار امریکایی در مقابل خانه‌مان برخوردیم. یکی از آن‌ها به پابلو نزدیک شد: «آیا راست است که با کشیدن این طرح خواسته‌اید استالین را مسخره کنید؟»

ما چیزی از این حرف نفهمیدیم. برایمان تعریف کرد که طرح تک‌چهره حرف و سخن بسیاری را در هستهٔ مرکزی حزب باعث شده و پابلو را به کشیدن آن و آراگون را برای چاپ‌کردن آن متهم کرده‌اند. پابلو با این مسئله، با حالتی فیلسوفانه برخورد کرد و گفت: «تصور می‌کنم که حق

با حزب است. اما تمام این داستان حاصل یک اشتباه است و من هیچ قصد بدی نداشتم. اگر طرح من برخررنده یا ناخوشایند بود، این حرف دیگری است، این دیگر یک مسئلهٔ زیباشناسانه می‌شود که آن را نمی‌شود از دیدگاه سیاسی قضاوت کرد». بعد شانه‌هایش را بالا انداخت: «در حزب هم مثل یک خانوادهٔ پرجمعیت، همیشه یکی پیدا می‌شود که باعث ناراحتی شود. باید او را تحمل کرد».

بعدها آراگون برایمان گفت که طرح را بسیار جالب دانسته، اما مجبور شده در نشریهٔ ***نامه‌های فرانسوی*** ستونی را باز کند برای اظهارنظر تمام کسانی که طرح را به قدر کافی شبیه به استالین ندانسته‌اند. احمقانه بود، چون اگر یک شباهت می‌خواستند کافی بود تا عکس او را چاپ کنند. طراحی یک هنرمند را می‌خواسته‌اند، پس باید اجرای او را هم قبول می‌کردند. حزب این اتهام را عمومی‌تر کرد، اما بعد از چند روز رهبرها بهتر دیدند که قضیه را درز بگیرند. لوران کازانوا[1] که به خارج سفر کرده بود، به محض بازگشت، به والوریس آمد و همه‌چیز بسیار دوستانه حل شد.

پابلو هرگز نپذیرفت که کشیدن آن طرح یک اشتباه بوده است. چون این کار دور از طرز تفکر او بود. فقط اعلام کرد: «من یک طرح کشیدم. یا خوب بود یا کمی خوب بود، شاید هم بد بود. و این فقط به خود من مربوط می‌شود. قصدم، قصد بسیار ساده‌ای بود: کاری را انجام دهم که از من خواسته شده بود». پانزده روز بعد به پاریس رفتیم و به لطف کازانوا، حزب هم رفتار متعادل‌تری را در پیش گرفته بود. فقط گناه یک بی‌گناه را در کوچه و بازار جار زده بودند. تورز[2] و دیگر رهبرهای طراز اول از پابلو عذر خواستند، ولی هیچ‌کس هیچ حرکتی در مورد آراگون انجام نداد، چون خود او انتقاد از خود را انجام داده بود...

---

1. Laurent Casanova 2. Thores

اغلب نقاش‌ها و نویسندگانی که در زمان جنگ پاریس را ترک کرده بودند و به ایالات متحده پناهنده شده بودند، بلافاصله پس از اعلام آزادی به فرانسه بازگشتند. شاگال[1] یکی از آخرین کسانی بود که برگشت. در سال ۱۹۴۴، زنش بلا[2] در نیویورک فوت کرده بود و چندی بعد با یک زن انگلیسی آشنا شده بود به‌نام ویرجینیا[3] که برایش پسر زاییده بود، کمی بعد از تولد کلود. شاگال به پابلو نامه نوشته بود و اعلام کرده بود که به اروپا بازمی‌گردد، و به او گفته بود که چقدر از دیدارش خوشحال خواهد شد. یک عکس پسرش را هم جوف پاکت کرده بود. پابلو با شاگال وابستگی خاصی نداشت، اما این نامه بر او اثر گذاشت و به یاد دارم که عکس داوید کوچولو را با سنجاق به اتاق‌مان زده بود. یک روز تریاد[4] برای ایلوستراسیون کتاب *آواز مردگان* روردی[5] به خانه‌مان آمد و پابلو از این نامه برای او گفت و گفت که بعد از این‌همه مدت از دیدن شاگال خوشحال خواهد شد.

تریاد به او گفت که آیدا دختر شاگال نزد او زندگی می‌کند و از دیدن پابلو خوشحال می‌شود.

یک هفته بعد همراه میشل[6] و زت لریس[7] برای ناهار به خانهٔ تریاد در سن ژان‌کاپ فرا[8] رفتیم.

آیدا یک ناهار باشکوه به سبک روسی برایمان تدارک دیده بود. او می‌دانست که پابلو این غذا را دوست دارد. برای پابلو دلبری می‌کرد و از معنای آثار او حرف می‌زد. ظاهر خوبی داشت و با علاقه‌مندی بسیار به‌سوی پابلو خم می‌شد و تمام این گفت‌وگوهای کوتاه به گوش پابلو همچون نوای موسیقی بود. خلع سلاح شده بود، و شروع کرد به گفتن این‌که چقدر شاگال را دوست دارد. آیدا هم کار را

---

1. Chagalle 2. Bella 3. Virginia 4. Teriade 5. Reverdy
6. Michel 7. Zette Leiris 8. Saint-Jean-Cap-Ferrat

طوری تمام کرد که پابلو بی‌تابانه منتظر دیدار پدرش شد.

چندماه بعد شاگال به جنوب آمد و قصد داشت که در سفالگری رامیه سرامیک کار کند و آثاری بیافریند، این دیگر برای پابلو زیادی بود و رفاقتش تا این حد نبود، و طوری رفتار کرد تا شاگال متوجه نیت او بشود. آخر کار به جایی رسید که شاگال به آن‌جا نرفت.

هرگز باهم بگو مگو نداشتند، ولی بعد از بازگشت شاگال اشتیاق پابلو به او بیشتر شده بود. در ظاهر آن‌دو در وضعیتی عالی بودند.

سال بعد تریاد دوباره ما را به ناهار دعوت کرد. این‌بار شاگال و ویرجینیا هم بودند. ویرجینیا[1] صورت زیبایی داشت اما به‌شدت لاغر و بسیار بلند بود، از همه بلندتر بود. متوجه شدم که پابلو مبهوت لاغری او شده است. ویرجینیا عارف‌مسلک بود و در اعتقاداتش، خوردن گوشت و سه چهارم چیزهایی که سر میز بود، منع شده بود. دخترش هم که حدود ده سال داشت، همین رژیم را رعایت می‌کرد. پابلو آن‌چنان بهت‌زده شده بود که خودش هم نمی‌توانست چیزی بخورد. من‌هم از نظر او به نهایت لاغری رسیده بودم و حال که دور و برش را زن‌های لاغر و باریک گرفته بودند، تصمیم گرفت زخم‌زبانی نثار کند، پس رو به‌سوی شاگال کرد و گفت:

ـ دوست عزیزم، نمی‌فهمم چرا، شما که یک روس هستید، آن‌هم روسی صدیق و فداکار، به وطنتان برنمی‌گردید. همه‌جا می‌روید، حتی به امریکا هم رفتید، اما حالا که از آن‌جا برگشته‌اید، چرا جلوتر نمی‌روید و نمی‌روید به کشورتان تا ببینید دارد در آن‌جا چه می‌گذرد؟

شاگال در دوران انقلاب در روسیه بود. و در اوایل رژیم جدید، کمیسر هنرهای زیبا در ویتبسک[2] بود. وقتی اوضاع به‌هم ریخت او به پاریس آمد و بعد از آن هرگز کوچک‌ترین هوسی برای برگشتن به کشورش نداشت.

---

1. Virginia 2. Vitebsk

او لبخند بزرگی تحویل پابلو داد و گفت: «عزیزم، بعد از شما، تا جایی که می‌دانم در روسیه خیلی دوستتان دارند، البته کارتان را کم‌تر دوست دارند. اگر به آن‌جا رفتید و خوشتان آمد، شاید من‌هم به شما ملحق شوم. باید ببینم چطوری خودتان را با آن‌جا وفق می‌دهید». پابلو یکباره بد خلق شد: «حدس می‌زنم که مسئلهٔ شما، مالی است. در آن‌جا چیزی گیرتان نمی‌آید».

رفاقت آن‌ها در همین‌جا تمام شد. لبخندها، گشاده و یخ‌زده باقی ماندند و سوءتفاهم‌ها بیش از پیش آشکار شدند. وقتی آن‌جا را ترک کردیم، دو جسد پشت‌سر خود به‌جا گذاشته بودیم. پابلو و شاگال دیگر همدیگر را ندیدند.

این اواخر شاگال را دیدم، هنوز از آن ناهار خاطرهٔ سوزناکی به‌یاد داشت. با صدای بلند گفت: «یک ماجرای خونین!». کمی بعد از آن دیدار در خانهٔ ترياد، ویرجینیا شاگال را رها کرد.

در همان وقت بود که در یک شب‌نشینی آیدا را دیدیم. از رفتن ویرجینیا بسیار ناراحت بود و می‌گفت: «بابا بدبخت است!». پابلو شروع کرد به خندیدن. او با صدای بلند گفت: «نخندید، این قضیه ممکن است برای شما هم اتفاق بیفتد». پابلو بیشتر خندید و گفت: «این احمقانه‌ترین حرفی است که تا به‌حال شنیده‌ام».

پابلو شاگال را شخصاً دوست نداشت اما در مقام یک نقاش به او احترام می‌گذاشت. یک‌روز که داشتیم در این‌باره بحث می‌کردیم به من گفت: «وقتی ماتیس بمیرد، شاگال تنها نقاشی خواهد بود که واقعاً می‌فهمد رنگ یعنی چه. عاشق خرها و خروس‌هایش نیستم، عاشق ویولون‌زن‌های پرنده و تمام این فولکلور هم نیستم، اما تابلوهایش واقعاً نقاشی‌اند. و اتفاق هم در آن هیچ نقشی ندارد. در برخی از نقاشی‌های او که در وانس کشیده است، می‌بینیم که هیچ‌کس پس از رنوار، مثل شاگال نور را احساس نکرده است».

مدت‌ها بعد شاگال برایم گفت که دربارهٔ پیکاسو چه فکر می‌کند: «این پیکاسو عجب نابغه‌ای است! فقط حیف که نقاشی نمی‌کند!».

پابلو برای فرنان لژه[1]، چنین شوری نداشت. در حالی‌که باید فکر می‌کردیم که به دلیل گذشتهٔ کوبیست‌شان، به‌هم نزدیک‌اند. در ۱۹۵۱، لژه تصمیم گرفت که زمستان و بهار را در جنوب بماند. یکی از شاگردهایش، کارگاهی در بیو[2] برپا کرده بود و تصمیم داشت یک رده سرامیک با نقاشی‌های استادش تولید کند، و همچنین لت‌های بزرگ نقش برجسته که می‌شد به شکل تزئینات دیواری چندرنگه، کنار هم گذاشته شوند. پابلو هرگز به خودش زحمت دیدار لژه را نداد.

در پاریس هم فقط در گالری لریس همدیگر را می‌دیدند و گاهی هم باهم به آن‌جا می‌رفتند تا نمایشگاهی ببینند یا با کان‌وایلر گفت وگویی بکنند. پابلو کارهای اولیهٔ لژه و چیزهایی را که تا ۱۹۳۰ کشیده بود دوست داشت، اما تابلوهای آخر او را نمی‌پسندید.

لژه معروف به یکی از سه تفنگ‌دار کوبیسم بود. این عقیدهٔ پابلو نبود و به گفتهٔ او، عقیدهٔ براک و خوان‌گری هم نبود. آن‌ها خودشان «سه تفنگ‌دار» کوبیسم بودند. از نظر آن‌ها لژه فقط لژه بود. در دوران قهرمانی‌شان، هرسه در محلهٔ مونمارتر[3] زندگی می‌کردند. پابلو و خوان‌گری[4] در کارگاه‌های باتولاووار[5] کار می‌کردند و براک در کارگاهی نزدیک آن‌ها در بولوار کلیشی[6] بود. اگر تفنگدار چهارمی بود، قاعدتاً باید درن باشد که با براک خیلی نزدیک بود. لژه بعدها به آن‌ها پیوست، یعنی

---

1. Fernand Léger 2. Bio 3. Montmartr 4. Juan Gris
5. Bateau-Lavoir 6. Clichy

بعد از این‌که ماکس ژاکوب[1] او را به مونپارناس[2] برد. ماکس خواب نداشت و اغلب شب‌ها تمام کوچه و خیابان‌های پاریس را زیرپا می‌گذاشت. حتی یک بلیط مترو هم توی جیبش نداشت. در آن موقع، لژه در لاروش[3] زندگی می‌کرد شهرک کارگاه‌های خراب‌شده نزدیک کشتارگاه‌های وژیرار[4]. در ۱۹۱۲ که پابلو ساکن مونپارناس شد، پیشتر لژه را می‌دید. بعد هم، خیلی سال بعدتر، هروقت تابلوهای لژه را می‌دید، همین واکنش را داشت. به من می‌گفت: «این‌ها مرا راضی نمی‌کنند. باز و صریح است، اما از همان نگاه اول فراتر نمی‌رود. در تابلویی از ماتیس یا براک، رابطهٔ مابین دو رنگ فاصله‌ای بی‌پایان را طی می‌کند و پر از سایه‌روشن است. لژه همیشه تابع مقررات است و رنگ‌های خالصی را در یک درجهٔ هم‌سان از قوت می‌کشد. شاید این کار بسیار خوبی باشد، اما می‌توانی یک ساعت جلوی یکی از تابلوهای او بایستی بی‌این‌که چیزی حس کنی، و فقط همان حس دوسه لحظهٔ اول را داری. در نقاشی‌های ماتیس، لرزش ساطع‌شده از یک رنگ بنفش یا سبز، رنگ سوم را به‌وجود می‌آورد. و این یعنی نقاشی. وقتی ماتیس روی یک برگِ کاغذ، خطی می‌کشد، این خط را با چنان توانی از احساس می‌کشد که انگار این خطوط حقیقت را در خود نهان کرده‌اند، مثل تور ماهیگیر که ماهی را در خود دارد. در هر بخش از نقاشی‌های او نوعی مسخ وجود دارد و این بخش‌ها کل کار را می‌سازند. اگر لژه یک خط بکشد، خط همان خط باقی می‌ماند: خطی روی یک برگ کاغذ سفید.».

برای مصورکردن صورت دیگری از تفاوت میان نقاش‌ها، باید از قصهٔ بامزهٔ مسافرت براک به ایتالیا یاد کنم.

در هر شهر تازه‌ای، براک ماشینش را مقابل موزه نگه می‌داشت و به زنش می‌گفت: «مارسل برو ببین در آن موزه چه چیز خوبی هست و بیا برایم تعریف کن». خودش نمی‌خواست برود، آن‌هم از ترس

---

1. Max Jacob 2. Mont Parnusse 3. La Ruche 4. Vaugirard

این‌که مبادا با دیدن چیزهای «کهنه شده» چشمانش آسیب ببیند. براک بسیار با فرهنگ بود، اما این حال و وضع او بود. وضع لژه فرق می‌کرد. یک روز کان وایلر به دیدنمان آمد و با لحنی نگران به ما گفت:

ـ می‌دانید که به دیدن نقاشی‌های کاراواجیو[1] در میلان رفتم؟

پابلو گفت: اوه کاراواجیو، خیلی مزخرف است. اصلاً دوستش ندارم. خیلی عقب افتاده است و ...

کان وایلر حرفش را قطع کرد و گفت: بله می‌دانم دربارهٔ او چه فکر می‌کنید. اما این برایم جالب نیست. می‌توانید دربارهٔ کاراواجیو هر عقیده‌ای که می‌خواهید داشته باشید، مجبور نیستم با شما هم‌عقیده باشم، و هم‌عقیده هم نیستم. اما این را می‌دانید که نقاشی‌هایش شبیه به چه چیزی است.

پابلو گفت: اگر نمی‌دانستم که حرفش را نمی‌زدم.

کان وایلر در ادامه گفت: اما نمی‌توانید تصور کنید که چه شنیده‌ام.

پابلو گفت: طبعاً نه. و بهتر است بدون اتلاف وقت برایم تعریف کنید.

ـ خُب، وقتی به پاریس برگشتم، لژه به گالری آمد و از من پرسید برای چه به میلان رفته بودم. من از نمایشگاه حرف زدم و لژه گفت: «اوه! خُب، چطور بود؟» به او گفتم که به‌نظرم عالی بود. لژه لحظه‌ای فکر کرد و بعد از من پرسید: «کان وایلر، بگو ببینم کاراواجیو پیش از ولاسکوئز[2] بود یا بعد از او؟»

طبعاً قصه خوشایند پابلو بود و به ناگهان نسبت به لژه احساس لطف کرد. او گفت: «لژه همیشه وانمود می‌کرد که: «نقاشی مثل یک لیوان بزرگ شراب قرمز است» شما هم مثل من می‌دانید که همهٔ نقاش‌ها شراب قرمز نمی‌نوشند. و طبعاً با چیز دیگری جز این، نقاشی می‌کنند. لئوناردو داوینچی در نیمهٔ راه حقیقت بود وقتی نوشت نقاشی یک چیز روانی

1. Caravaggio 2. Velasques

است. سزان هم جرئت کرد که بگوید «بهتر است نقاش از جان مایه بگذارد».

شخصاً معتقدم که حقیقت، لئوناردو داوینچی[1] به‌اضافهٔ سزان است. و به هرحال یک لیوان بزرگ شراب قرمز کافی نیست».

خانم لژه بسیار علاقه‌مند بود که لژه با پابلو معاشرت کند. چون خبر داشت که پابلو اغلب براک و ماتیس را می‌دید و حتی گاهی اوقات با شاگال هم دیدار می‌کرد. پس با خود می‌گفت چرا لژه را نبیند. و دوست داشت پابلو را در خانه ببیند و نه در گالری. پس به دیدن من به **لاگالواز** آمد. و با یک زبان فرانسهٔ بدیع و مستدل نقطه نظرش را بیان کرد و علاقه‌مند بود تا درکش کنم: «لازم است که دو مرد بزرگ همدیگر را ببینند».

به پابلو چیزی نگفتم، چون می‌دانستم آزار می‌بیند. و تقریباً این ملاقات را فراموش کرده بودم تا دو سه ماه بعد که خانم لژه خوشحال به **لاگالواز** آمد و بسته‌ای برایم آورد: «شما خانم کوچولو، برایتان شال‌گردن‌های زیبایی بافته‌ام با طراحی‌های زیبای میسیه[2] لژه. بسیار زیبایند، به نام صلح آن‌ها را به گردن بیندازید». اول یکی از بسته‌ها را باز کرد، دو شال‌گردن بزرگ که به رنگ‌های متنوع برجسته به‌نظر می‌آمد. از او تشکر کردم و به خانه دعوتش کردم. شال‌گردن‌ها به شکل فوق‌العاده‌ای بافته شده بودند. می‌توانستم تصور کنم که مردم کوچه مرا با یک دوچرخه‌سوار یا یک مربی بوکس اشتباه بگیرند. خانم لژه در حال رفتن بود که پابلو از کارگاه بیرون آمد. شال‌گردن‌ها را نشانش دادم. زد به خنده: «باید آن‌ها را بیندازید، بسیار زیبا هستند». گاهی آن‌ها را می‌انداختم. یک‌بار هم در حضور خانم لژه آن را انداختم. و چون تشویق شده بود، برنامهٔ دیدار دو بزرگ مرد را تا آخر اجرا کرد. یک روز

---

1. Leonardo Davinci 2. Missié

صبح ماه مه لژه‌ها به کارگاه خیابان فورنا[1] آمدند. هوا بسیار گرم بود و آبی آسمان از دود کارگاه‌های سفالگری کدر شده بود. لژه آسمان را نگاهی کرد و گفت:

ـ چقدر دلم برای نورماندی تنگ شده. این آسمان همیشه آبی چقدر ملال‌آور است. هیچ ابری در آن بالا نیست. اگر ابر بخواهیم باید دودها را ببینیم، آن‌قدر بدبختیم که حتی یک گاو هم دیده نمی‌شود.

پابلو گفت: این‌جا سرزمین مدیترانه است. گاو نداریم. فقط گاوِنر داریم.

لژه در ادامه گفت: نمی‌توانم بگویم چقدر دلم برای گاوهای نورماندی تنگ شده. از گاوهای نر خیلی بهتراند. شیر هم می‌دهند.

پابلو گفت: البته. اما گاوهای نر در عوض خون می‌دهند.

حس کردم که پابلو خیلی حوصلهٔ نشان‌دادن تابلوهایش را ندارد. اما لژه‌ها تصمیم به رفتن نداشتند و پابلو بالأخره آن‌ها را به دیدن کارگاه‌ها برد و چند نقاشی به آن‌ها نشان داد.

نادیا لژه عاشق بحث‌های تئوریک بود و این بحث‌ها انجام گرفت: کشمکش مابین آبستره و فیگوراتیو، نسبت تصاویر بصری به نسخه‌برداری، حدود جا به جا شدن تصاویر و غیره... او می‌گفت: «نقاشی باید به نوعی رئالیسم برگردد و این کاملاً واجب است.این راه آینده است. من به خودم حق گفتن این را می‌دهم چون شاگرد مالویچ بوده‌ام» و به‌سوی من برگشت و انگار که من هیچی سرم نمی‌شد گفت: «مالویچ، ساختارگرا، مربع سفید کوچک درون مربع سفید بزرگ».

پابلو و من خیلی سعی کردیم که خنده‌مان نگیرد. اما پابلو نتوانست جلوی خودش را بگیرد و سؤال کرد: «خیلی عجیب است که شما شاگرد مالویچ[2] بوده باشید. در آن‌وقت چه سنی داشتید؟». خانم لژه لحظه‌ای در مورد تمام چیزهایی که لازمهٔ جوابش بود فکر کرد و بعد تصمیمش را گرفت:

---

1. Fornas 2. Malévitch

ـ من یک بچهٔ اعجوبه بودم. در دوازده‌سالگی شاگرد مالویچ شدم».

ارتباط پابلو با دلال‌هایش یک بازی ظریف بود که اصل اولیهٔ آن بر یک بازی روان‌شناسانه بنا شده بود: «بهترین حساب‌گری این است که حساب‌گو نباشیم». «وقتی معروف باشی، آدم‌ها فکر می‌کنند که تصمیم‌های ما براساس منطقی بسیار هوشیارانه انجام گرفته است و این اشتباه است که هرکاری را با دقت بسیار بخواهیم انجام دهیم. و همان بهتر که به خواهش دلمان گوش کنیم. مثلاً عالی می‌شود اگر بتوانم روی روزنبرگ[1] را کم کنم. کافی است خودم را ناراحت و شرمنده نشان دهم و به او بگویم «نه دوست من، نمی‌خواهم چیزی به شما بفروشم. فعلاً حرفش را نزنید». و این‌جوری می‌تواند تا چهل و هشت ساعت دلایل مرا تحمل کند.

مثلاً متوجه می‌شوم که فلان تابلو بیشتر از آن قیمتی که فکر می‌کرده‌ایم در یک فروش لندن یا نیویورک، به‌فروش رفته یا فهمیده‌ام که فلان نقاشی را به یک مجموعه‌دار، گران‌تر از قیمت معمول تابلوهای آن‌دوره یا آن اندازه، فروخته است. یا چند تابلو را برای فلان یا فلان دلال کنار گذاشته‌ام. سکوت می‌کنم و به خورد و خوابم ادامه می‌دهم در حالی‌که روزنبرگ[1] به خود می‌پیچد. با اعصابی خراب و با حالتی نگران برمی‌گردد و می‌گوید: «خب دوست عزیز، حالا اگر این‌قدر پیشنهاد بدهم دیگر به‌من جواب منفی نمی‌دهید؟» و رقمی را می‌گوید خیلی بیشتر از تمام ارقام پیشنهادی.

پابلو از فوت و فن آمبرواز ولار[2] بسیار خوشش می‌آمد. برایم می‌گفت که ولار بسیار تنبل بوده است. مثلاً اگر زوجی به نزد او می‌رفته‌اند و

1. Rosenberg 2. Ambroise Vollard

می‌خواسته‌اند کارهای سزان را ببینند، او فقط سه تابلو به آن‌ها نشان می‌داده است. و بعد روی صندلی‌اش به خواب می‌رفته است. اما این یک به خواب رفتن دیپلماتیک بود. با دقت به حرف‌های آن‌دو و ترجیحات‌شان گوش می‌داده و آن‌ها را به‌خاطر می‌سپرده است. تازه هنوز راجع به قیمت هم حرفی زده نشده بوده. بعد از مدتی، ولار بلند می‌شده و می‌پرسیده که کدام را انتخاب کرده‌اند.

آن‌ها در جواب می‌گفته‌اند: «هنوز تصمیم نگرفته‌ایم و فردا دوباره برمی‌گردیم». فردا آن‌ها برمی‌گشتند و می‌گفتند: «تقریباً تصمیممان را گرفته‌ایم، اما مایلیم چیزهای دیگری را هم نشانمان بدهید». ولار مصممانه به خوابش برمی‌گشته است. و وقتی مشتری‌ها دوباره تقاضا می‌کردند که همان سه‌تا را نشانشان دهد، به نظر می‌آورده که آن‌ها را پیدا نمی‌کند یا این‌که شاید آن‌ها را فروخته بوده یا این‌که اصلاً یادش نمی‌آمد که کدام‌ها بوده‌اند. می‌گفته که پیر است و خسته و باید عذرش را می‌پذیرفتند. این صحنه‌سازی ادامه پیدا می‌کرده و روز به روز تابلوهایی نشان می‌داده که کم‌اهمیت‌تر بودند. پس آدم‌ها متوجه می‌شدند که بهتر است پیش از این‌که اوضاع بد از بدتر شود، خریدشان را بکنند ــ حالا هرچه که می‌شد. و اگر تا آن‌وقت راجع به قیمت صحبتی نکرده بودند، بعداً متوجه می‌شدند که در آخرِ سر گران‌تر هم پرداخته‌اند، آن هم برای تابلویی که کیفیت آن به‌طور وضوح از تابلویی که روز اول دیده بوده‌اند، کم‌تر بوده است. پابلو این روش را به مثابه نهایت عقل می‌دانست و از این تاکتیک ولار الهام گرفته بود و عمل می‌کرد. او می‌گفت: «من نقشهٔ جنگ نمی‌کشم و برای همین است که رقبایم خیلی کم‌تر از من می‌فروشند». در این مخالف‌گویی کلی واقعیت نهفته بود، اما حقیقت از این‌ها پیچیده‌تر بود. پابلو یک استراتژی نداشت که مثلاً اگر قرار بود فردا یک دلال برای خرید بیاید، شب به‌من بگوید: «این تابلو یا آن تابلو را به او می‌فروشم و به این یا آن قیمت». در این دیدار یک‌جور سرگرمی یا یک کار حوصله سر بر

می‌دید. و به همین دلیل بود که همیشه دلال‌ها احساس بازندگی می‌کردند. آن‌ها نمی‌دانستند به چه باید حمله کنند. نمی‌توانستند بفهمند که به‌درستی پابلو چه می‌خواهد، چون خود پابلو هم هنوز نمی‌دانست چه می‌خواهد. اما با تمام این‌ها پابلو از پیش، از این‌که قرار است باز یک بازی دیداری صورت بگیرد خوشحال بود. گاهی اوقات مرا هم به بازی در صحنه‌ای که قرار بود فردا با روزنبرگ، کان وایلر یا لویی کاره[1] انجام دهد همراه خودش می‌کرد. پابلو نقش خودش را بازی می‌کرد و من‌هم نقش دلال را. گاهی هم برعکس می‌شد. تمام سؤال‌ها و تمام جواب‌ها را به صورت مسخره‌بازی می‌کردیم، حتی جواب‌های دندان‌شکنی را هم از پیش تعیین می‌کرد. هرکدام از ما باید روان‌شناسی شخصیتی را که نشان کرده بودیم، هرچقدر هم که مسخره بود، قبول می‌کردیم. وقتی پابلو نقش خودش را بازی می‌کرد، صریح‌ترین و عذاب‌آورترین سؤال‌ها را می‌کرد. اگر جواب من با شخصیت طرف سؤال نمی‌خواند پابلو مرا تصحیح می‌کرد و باید کلمات دیگری انتخاب می‌کردیم. فردا من به سان تماشاچی در این ملاقات حضور پیدا می‌کردم. گاه به‌گاه که جواب دلال همانی بود که شب قبل حدس زده بودم، پابلو چشمکی به من می‌زد. بی‌این‌که بخواهم این حرکات را نفی کنم، فکر می‌کنم که هدف اصلی پابلو این بود که به زندگی جنب و جوشی بدهد. و اغلب هم بنا بر قاعده همانی که باید، پیروز می‌شد: یعنی پابلو. همیشه حرف آخر را او می‌زد. چون هم ذهنیت بهتری داشت و هم فانتزی بیشتر و تخیل بیشتر و سلاح‌های بیشتری تا رقیبش. فقط یک استثنا وجود داشت: تحملش کم بود و گاهی پیش‌بینی می‌کرد که «آخرِسر» قرار است مغلوب شود. و کان وایلر استاد این هنر بود. پابلو می‌گفت: «آه! این کان وایلر، وحشتناک است. دوستم است و بسیار دوستش دارم، اما خواهید دید، بالأخره مرا گیر می‌اندازد، چون روز و شب مزاحمم است. به او جواب منفی می‌دهم و او باز یک

---

1. Louis Carré

روز دیگر به مزاحمت ادامه می‌دهد. به نه گفتن ادامه می‌دهم و او باز روز سوم پافشاری می‌کند. بعد فکر می‌کنم: پس چه وقت قرار است دست از سرم بردارد؟ چه‌کار باید بکنم تا از دستش خلاص شوم؟ دیگر نمی‌توانم تحمل کنم که باز روز چهارم هم ذله‌ام کند. ظاهر غمگین و بسیار ناراحتی به خود می‌گیرد و بعد با خود می‌گویم: «دیگر نمی‌توانم، باید از دستش خلاص شوم. آخرِسر هم چند تابلو به او می‌فروشم که زودتر بزند به چاک».

در پاریس، وقتی کان وایلر برای خریدن تابلو می‌آمد، صبح به کارگاه می‌آمد و می‌ماند تا تابلوها را بخرد. اما اگر در جنوب بودیم، مشکل‌تر بود. چون در خانه‌مان می‌ماند. پابلو می‌گفت: «درست است که یک محبت واقعی نسبت به او حس می‌کنم و نمی‌توانم رفتار ناخوشایندی با او داشته باشم. فقط اگر بدترین ناسزاها را هم به او بگویم باز نمی‌رود». گاهی وقت‌ها چیزهای غیرقابل تحمل به او می‌گفت، با این امید که کان وایلر واکنش تند و تیزی نشان دهد. اما کان وایلر به روی خودش نمی‌آورد و به‌خوبی می‌دانست که این عدم تحرک، کلید قدرت او است. خدا می‌داند که پابلو چقدر بلد بود که هروقت می‌خواهد بی‌حرکت بماند، اما تنها راه گشوده برای کان وایلر این بود که با انفعال از این مرحله بگذرد و پابلو بگذارد که مزخرفاتش را بگوید. مزخرفاتی مثل: «شما که اصلاً مرا به حساب نمی‌آورید!» یا «یادتان هست آن زمان‌ها که جوان بودم، چه‌طور استثمارم می‌کردید و چه رفتار نامحترمانه‌ای با من داشتید؟» یا این‌که فقط به آرامی می‌گفت «نه»، «نه». زیادی هم اعتراض نمی‌کرد، می‌ترسید مبادا پابلو قدرت بگیرد و انرژی بیشتری پیدا کند.

گاهی اوقات هم پابلو، کان وایلر را متهم می‌کرد به این‌که حرکات خجالت‌آوری انجام می‌دهد. در حالی‌که به‌خوبی می‌دانست او مرد بسیار آرام و شریفی است. کان وایلر با آرامش حرف‌های او را تکذیب می‌کرد و به‌خوبی می‌دانست وقتی پابلو با استادی کاری را انجام می‌دهد، چگونه

خودش را سپربلا نکند. پس خود را مسلح به صبر و مقاومت می‌کرد و مصمم می‌شد به این‌که تا تابلویی نگرفته از آن‌جا نرود.

کان وایلر بسیار باهوش و بافرهنگ بود. پابلو دوست داشت در مورد فلسفه و ادبیات با او بحث کند. کان وایلر همیشه در جواب‌هایش حق را به پابلو می‌داد و اگر گفت‌وگو به نقطهٔ انتقادی‌اش می‌رسید، این‌طور به نظر می‌آورد که دارد چرت می‌زند، چون نمی‌خواست با نشان‌دادن برتری خودش، مخاطبش را عصبی کند. اگر تصمیم می‌گرفت که این کار را بکند، در برخی از بحث‌ها حتماً برنده می‌شد، اما به‌خوبی می‌دانست که در این موقعیت باید تمام امید داشتن تابلو را از دست بدهد، و بعد هم پابلو مقرر می‌کرد: «خب، دوست من، در این مورد آخرین حرف را شنیدید. خیلی امیدوار نباشید که در کارهایتان موفق شده‌اید. این‌بار هیچی به شما نمی‌فروشم». هر ازگاهی پابلو از کان وایلر می‌پرسید: «آیا بالأخره تصمیم گرفتید در حزب نام‌نویسی کنید؟ می‌دانید که خوشحال می‌شوم». این یک سؤال دولبه بود، و کان وایلر آن را می‌دانست. اگر آره می‌گفت پابلو ناراحت می‌شد و متوجه می‌شد که او برای خوشایند پابلو این کار را کرده است و اگر نه می‌گفت باز پابلو ناراحت می‌شد که چرا حرفش را گوش نکرده‌اند. کان وایلر تصمیم گرفته بود که جبههٔ مشخصی نداشته باشد تا مبادا به دلیل آن چند تابلو را از دست بدهد. با این وجود، یک روز در جواب گفت: «نه دوست عزیز، فکر نمی‌کنم نام‌نویسی کنم، بعد از مرگ استالین و کشف تمام جنایات او....» در این‌جا داد پابلو در آمد:

ــ نمی‌دانم چه می‌خواهی بگویی!... آیا این یک راه خوبی برای فرار نیست؟ به‌نظر می‌آورید از استالین منزجرید و این‌جوری از زیر کار در می‌روید.

کان وایلر گفت: نه اصلاً، فقط متوجه چیزی شده‌ام که پیش از این نمی‌دانستم. استالین یک منفی‌باف بود.

پابلو با ظن فراوان پرسید: مقصودتان چیست؟

کان وایلر ادامه داد: یک منفی‌باف بود، همین. تصور می‌کنم در سال‌های تحصیل مذهبی وقتی الهیات می‌خوانده این‌چنین شده است. جذب نوعی دوگانگی مانی‌گرایی شده بوده. حتماً با خودش می‌گفته که در طبیعت بشری، شر آن‌چنان ریشه‌دار است که از بین نمی‌رود مگر با از بین بردن خودِ زندگی. وقتی به این مسئله خوب دقت کردم دیدم بسیار مخالف‌خوانی دارد: از یک‌سو مارکسیسم امکانات بی‌شمار پیشرفت انسان را می‌ستاید که این خودش یک عقیدهٔ مثبت است و از سویی استالین به ما نشان داد که او چقدر این تئوری را به اشتباه قضاوت کرده است. او از هرکسی باید بهتر بداند که آیا مثبت‌گرایی برقرار شده است یا نه. جواب او یک جواب صریح است، یعنی هرچه آدم دم دستش آمده، کشته است. آن هم با این دلیل که این تنها امکان راست و ریس کردن مسئله است. در این شرایط چطور می‌توانید تصور کنید که مردی هوشمند در حزب نام‌نویسی کند...

فکر می‌کنم پابلو از جواب خوشش آمد اما خود را مجبور دید به این‌که با اعتراض بگوید که کان وایلر با نوعی «صوفی‌گری کاملاً بورژوایی» دارد خودش را از مخمصه بیرون می‌کشد. کمی بعدتر، کان وایلر در جواب همین سؤال گفت: «شما قبول نمی‌کنید که نقاشانی مثل فوژرون با گالری قرارداد ببندند، اما اگر کمونیست شدم احتمالاً باید این قرار را ببندم» پابلو، دست‌کم در مقابل من، سؤالی از او نکرد.

از سال ۱۹۴۶، نقاشی‌های اولیهٔ من را که در کوچهٔ گران-آگوستن می‌کشیدم، کان وایلر می‌دید. علاقه‌مندی‌اش را به کارهای من و چیزی را که در جست‌وجوهای من «جدی» می‌نامید، ابراز می‌کرد. در آن دوران به‌من می‌گفت که در کارهای من ذهنیتی بسیار نزدیک با آثار خوان‌گری

می‌بیند. بعدها گه‌گاه در جنوب یا در پاریس، به کارهای من نظری می‌انداخت، در بهار ۱۹۴۹ برای خرید چند تابلو از پیکاسو به والوریس آمد و در نزدیکی ما اقامت کرد.

هرروز برای ناهار و شام به خانه می‌آمد تا این‌که کارش به نتیجه رسید. اگر پابلو حال و حوصلهٔ خوش‌رفتاری با او داشت همراهش به کارگاه می‌رفت و اگر پابلو نمی‌توانست حضورش را تحمل کند، پیش من می‌ماند. یک بعدازظهر که منتظر بازگشت پابلو بودم از من خواست کارهایی را که در طی زمستان انجام داده بودم، نشانش دهم. همه را با دقت تماشا کرد و به‌نظر آمد که بر آن‌ها صحه می‌گذارد. به‌من گفت دوست دارد با من قرارداد ببندد. چیزهایی را که آن روز دید برداشت و متعهد شد که آن‌ها را بخرد، و بعد هم سالی دو بار کارهایم را بخرد. بسیار خوشحال و متعجب شدم. چون هرگز تصور نمی‌کردم با من قرارداد ببندد. به او گفتم با پابلو مشورت می‌کنم و اگر او موافق بود، قبول می‌کنم. وقتی با پابلو در این باره حرف زدم، او هم تعجب کرد.

در این مورد مشکلی ندید و من‌هم پیشنهادش را پذیرفتم.

کان وایلر تابلوهای مرا به هزار و هشتصد فرانک خرید و طرح‌های رنگین را به هزار و دوهزار و پانصد فرانک. اغلب تابلوها را در گالری‌اش به سه برابر قیمت فروخت. مثلاً برای تابلویی (حدود شصت در هفتاد سانتی‌متر) سی و شش هزار فرانکی، او صد فرانک می‌خواست. آندره بودن با خنده می‌گفت: «گالری لریس معبد هنر است، آدم در آن‌جا از گرسنگی می‌میرد».

دلال‌های کشورهای دیگر که طالب آثار پیکاسو بودند، باید تابلوهای نقاشانی مثل ماسون، بودن، و بعدها آثار من را می‌خریدند و به‌این ترتیب کان وایلر فروش آثار نقاشان جوان‌ترش را بالا می‌برد. درواقع از تابلوهای من خوب استقبال شد و دو سال بعد او قیمت خریدهایش را به دو برابر رساند. در مورد نقاشانی که کم کار می‌کردند، او به موقع تمام کارهایشان

را می‌خرید. و همه را هم در مقابل یک حقوق ماهانه ثابت برمی‌داشت، در آن دوران من زیاد نقاشی می‌کردم، حدود بیست تا بیست و پنج تابلو در سال. پس با قراردادی که با او داشتم، خطر چندانی نمی‌کردم.

در پاییز ۱۹۵۱ یک نمایشگاه نقاشی در گالری لاهون[1] برگزار کردم که در بولوار سن ژرمن بود. در بهار بعد نزد کان وایلر یک نمایشگاه بزرگ داشتم. شب قبل از افتتاح من و پابلو به کوچهٔ آستورگ[2] رفتیم تا ناظر آویختن تابلوها باشیم. پابلو حال بسیار خوشی داشت، کان وایلر و لریس‌ها بودند، نقاشان خود گالری هم بودند مثل ماسون[3] و بودن[4]، ماری ـ لور دونوآی[5] هم بعداً با دوستان دیگر آمدند. وقتی از آن‌جا رفتیم، پابلو به من گفت: «لازم نیست من فردا بیایم. نمایشگاه را دیدم و حضور من مضّر خواهد بود. چون حتماً مردم می‌خواهند عقیدهٔ مرا بپرسند. بهتر است خودتان تنها باشید». اما فردا که شد او تردید کرد و تصمیم‌گیری را به بعد موکول می‌کرد. حدود ساعت ۳ از خانه بیرون رفتیم و نمی‌دانستیم چگونه وقت‌کشی کنیم و نگرانی‌مان را آرام کنیم. پس با وجود انزجار پابلو از سالن‌های تاریک، وارد یک سینما شدیم. یک فیلم از لوین[6] نشان می‌دادند به نام پاندورا[7]. صحنه‌های گاوبازی پابلو را سرحال آورد و حدود ساعت ۵/۳۰ او مرا به گالری رساند. بعضی از رفقا فکر می‌کردند که بهتر بود او مرا همراهی می‌کرد. برخلاف، خودم فکر می‌کردم با این کارش ظرافت بزرگی به خرج داده است.

وقتی مسئله‌ای پیش می‌آمد و پابلو نقاشی نمی‌کرد، پیش می‌آمد که شعرهایی پر طول و تفضیل و مشکل بنویسد، با دست‌نویس‌هایی پر از

---

1. La Hune 2. Astorg 3. Masson 4. Beaudin
5. Marie-Laure de Noailles 6. Levin 7. Pandora

پیکاسو با پسر بزرگش، پل و دختر بزرگش، مایا و کلود و پالوما

خط‌خوردگی و یادداشت‌هایی در حاشیه. گاهی اوقات هم زیر کلمات خطوطی رنگین می‌کشید، نه تنها مثل یک ملودی بود بلکه مثل آکوردهای یک ترتیب آوازی برای ارکستر بود. تشخیص این حجم زبانی، مشکل بود. گاهی موفق می‌شدم یکی از صفحات را با صدای بلند بخوانم که خوشایند پابلو بود. کم‌تر می‌شد نفسی تازه کنم چون این نوشته‌ها کاملاً خالی از هر نقطه‌گذاری بودند. اغلب بعد از یک روخوانی، پابلو از من می‌خواست یادداشت‌هایی را که برای خودم نوشته‌ام به او نشان دهم. از این طریق می‌توانستیم گفت‌وگوهایمان را در مورد نقاشی پی بگیریم. به نظر می‌رسید که این مشغولیات از نظر او مبتنی بر زبان است، یعنی به نوعی، گرایش به سوی روان‌تر صحبت‌کردن بود. از هنرمند حامل «پیام» بیزار بود. عادت داشت در این مورد به شوخی بگوید: «من که تلگرافچی نیستم» و بسیار معتقد بود که اثر باید نتیجهٔ جست‌وجوی امکاناتی باشد تا «ارتباط» را برقرار کند. دلش برای نقاشی ـ قصه تنگ شده بود. این نوستالژی او مرا متعجب می‌کرد. چون فکر می‌کردم باید بیش از هرچیز حکایت‌کردن و علم بیان را نفی کنیم. از جمله موریس دنیس[1] یاد کردم که می‌گفت: «یک نقاشی پیش از این‌که اسب جنگ باشد، یک سطح هموار است که با شکل‌ها و رنگ‌ها با نوعی نظم تزئین شده است».

از او پرسیدم آیا در این روزگار، یک طبیعت بی‌جان کوبیست همان‌قدر معنی نمی‌دهد که مثلاً تابلوی *گشت شبانهٔ*[2] رامبراند[3]؟. پابلو گفت: «اول از همه باید یک نکته را روشن کنیم. فلان عنصر طبیعت ـ هرچه که می‌خواهد باشد ـ نمی‌تواند ماده‌ای برای نقاشی باشد. در آثار سوتین یک مرغ مرده می‌تواند یک موضوع باشد اما این برای من نمی‌تواند یک موضوع باشد، بلکه فقط لحظهٔ این فاجعه می‌تواند برای من موضوع باشد، یعنی وقتی گلوی خروس بریده شده، وقتی هنوز کاسهٔ پر از خون و چاقوی قربانی‌کردن با حضورشان قوت این لحظه خاص را

---

1. Maurice Denis 2. *Ronde de Nuit* 3. Rembrandt

شهادت می‌دهند. این لحظهٔ اوج می‌تواند در نقاشی وارد شود وگرنه فقط یک عمل اتفاقی خواهد بود، یک ظهور تقدیر. این زمان حقیقت است، بله لحظه‌ای ممتاز است. نقاشی شعر است، برشی از زندگی نیست که از سر تفنن آن را بریده باشند تا خشک شود و به دو اندازه خلاصه شود. «اگر تاریخ نقاشی را بررسی کنید حداکثر بیست مضمون اصلی در آن می‌بینید: تولد مسیح یکی از آن مضامین است و نقاشی غرب را برای دوره‌ای تحت تأثیر قرار داده است. در تمدن‌ها و مذاهب مختلف مضامین قابل‌قیاس با این مضمون یافت می‌شود که چشم‌اندازی خلاصه شده و تغییرناپذیر از تجربهٔ بشر است که به شیوهٔ خاصِ مربوط به ایدئولوژی غالبِ آن دوران و یا آن مکان کشیده شده است.

می‌دانید، یک مضمون، ارزشی جهانی دارد چون به‌ناچار معرف مرحلهٔ عمده و برتری از میراث وجود انسانی است. مثل تولد، رنج و مرگ: این‌ها مضامین بزرگ‌اند. اما اگر یک ماشین شما را زیر کند یا یک قطار از رویتان رد شود یا چاقو بخورید، این‌ها دیگر حوادث روزانه. مرگی که به مثابه یک مضمون مورد بررسی قرار بگیرد، چیز دیگری است. چیزی که به‌خوبی می‌تواند در یک طبیعت بی‌جان با واضح‌ترین نمادها حسش را القا کند. مثلاً در نقش یک جمجمه در یک تابلوی بزرگ که خون در آن جریان دارد، و هم می‌تواند حقیقت را در صورت عام‌ترش جلوه‌گر کند، اما در همان حال خاص باقی بماند، خاص و نه شخصی. گاهی اوقات تفاوت بس ظریف است. «گویا»[1] در *تِرِس دِ مایو*[2]، محکوم به مرگ را با آغوش گشاده نشان می‌دهد. این حرکت که ساختارهای از هم پاشیده‌اش در گستره‌ای از نور در حال انفجار است، غایت اعتراض است، و در تضاد است با تشکلِ به قصد و حتمیِ سربازهایی که در تاریکی غرق‌اند. او کاملاً ما را در «لحظهٔ مرگ» قرار می‌دهد. تمام عناصری که حضوردارندبرگزیده‌ودرجه‌بندی شده‌اند، مثل آن چراغ بزرگ چهارگوش

1. Goya 2. *Trés de Mayo*

که روی زمین و در میانهٔ تابلو قرار دارد و به مثال فانوس ابدیت است.

برخلاف، در *اعدام ماکسیمیلین*[1] که تابلوی ضعیفی است، «مانه»[2] قادر به کشف لحن درستی برای زبان تجسمی نشده است. آن تابلو فقط «وقت مرگ» نیست، بلکه یک وقت مرده است. تاریخی بدون نقش است و نه «نقشی از تاریخ». برای هر مضمون هزاران موضوع وجود دارد و شاید هم بیشتر. موضوع یکی از مقاطعِ معتبرِ درونِ هر مضمون است و باقی فقط قصه است. برای هر موضوع تازه یک نقاشی تازه وجود دارد. «نقاشی که در تاریخ هنر نقاشی یک قدم به جلو برمی‌دارد کسی است که موضوع تازه‌ای پیدا کرده است». «در ابتدای قرن نوزدهم، نئوکلاسیسیم مد شده بود. داوید[3] برای این‌که دل مدل‌های رومی‌اش را به‌دست آورد، ترکیب‌بندی‌هایی مذهبی در کارگاهش اجرا می‌کرد. بعد یک‌روز مردی از راه رسید و اعلام کرد: «نمی‌خواهم تصویر فرشتگان را بکشم، چون هرگز آن‌ها را ندیده‌ام». این مرد کوربه[4] بود.

او ترجیح داد دو دختر جوان را بکشد که روی کناره‌های رودخانهٔ سن دراز کشیده‌اند. او مدل‌هایش را به هوای آزاد می‌برد و از آن‌ها نقاشی می‌کرد. به این ترتیب موضوع تازه‌ای پیدا کرد که کسانی که بعد از او آمدند آن را «رئالیسم» نام نهادند. کوربه، با قراردادن مدل‌هایش در طبیعت صفحهٔ تازه‌ای را ورق زد و نقاشی را به‌سوی این جهت جدید سوق داد، و بسیاری هم دنبالهٔ آن را گرفتند. بعد امپرسیونیست‌ها تصمیم گرفتند که در هر ساعتی از روز خرمن علوفه را بکشند. چون تنوع نور، شیء‌ای را به‌شدت تغییر شکل می‌دهد و در انتشار رنگ‌های بی‌شمار، موضوع گم می‌شود. کوبیست‌ها، با رهاکردن این جست‌وجو، به تفسیرکردن رابطه مابین یک بطری، یک پیپ، یک قوطی سیگار و تمام اشیایی که روی میز قرار می‌گرفت، پرداختند.

در نیاز به‌سختی و خشکیِ این ترکیب‌بندی‌ها، جهان شکل و زندگی

---

1. *Maximilien* 2. Manet 3. David 4. Courbet

پیدا کرد. یک سبک جدید متولد شد. و از نو این امکان پیدا شد تا مضامین بزرگ به هم نزدیک شوند.

در جوابش گفتم: از مضمون می‌گویید، اما برای یک گوئرنیکا که اجرا کردید، دست‌کم هزار تابلو ساختید که نه مضمون دارند و نه موضوع و فقط نقاشی اند. مثل ردهٔ نقاشی‌هایی که در همهٔ آن‌ها زن‌ها روی صندلی نشسته‌اند.

پابلو گفت: آه! البته. متوجه این نشدید که زن‌ها همچون مدلی بی‌حوصله آن‌جا ننشسته‌اند. آن‌ها در آن صندلی گیر افتاده‌اند، درست مثل پرنده‌هایی در قفس. آن‌ها را در فقدان تحرک و تکرار مایه گیر انداخته‌ام. چون از ورای زمان، در جست‌وجوی حرکتی از گوشت و خون هستم و می‌خواهم با تمام وجودم بر این دلهره تأکید کنم که «زیبایی» حتی به وقت پیروزی‌اش هم با نشانه‌هایی از تباهی در گذشت زمان تهدید می‌شود. «مثل تمام هنرمندان، بیش از هرچیز نقاش زن‌ها هستم. از نظر من زن فطرتاً یک ماشین رنج‌کشیدن است».

با کمی تمسخر گفتم: فکر می‌کردم زن یک ماشین بازسازی‌کردن است یا یک ماشین خلق‌کننده.

پابلو ادامه داد: نگفتم که زن نمی‌تواند خلق کند، برخلاف، او باید تصویر انسان را برای ما باز بیاورد.

به او گفتم شاید روزی بالأخره تک‌چهرهٔ مردها را بکشم.

پل الوار، پیش از اولین نمایشگاه سرامیک پیکاسو در «خانهٔ تفکر[1] فرانسوی» دومینیک[2] را دید که بعدها زنش شد.

شب پیش از افتتاح، هنوز سفال‌ها نرسیده بودند. پل الوار به جمع ما

1. Lamaison de Pa Penseé 2. Dominique

ملحق شد. هنوز کاری نداشتیم، پس همراه خانم رامیه شدیم که می‌خواست از یک مغازهٔ سرامیک‌فروشی خرید کند. مغازه در کوچهٔ آرکاد بود. در آن‌جا دختر فروشنده‌ای بود که همان دومینیک بود.

چند ماه بعد پل به دعوت ماکادو[1] و دیگر نویسندگان اسپانیایی پناهنده در مکزیک، برای یک دوره سخنرانی به مکزیک رفت. در طی یکی از این مهمانی‌ها، دوباره دومینیک را دید که برای تعطیلات به آن‌جا آمده بود. آن‌ها باهم به تماشای مکزیک رفتند و یکی دو ماه بعد به فرانسه برگشتند. در آن زمان ما در این‌باره چیزی نمی‌دانستیم. وقتی در سال ۱۹۵۰ در والوریس بودیم پل به ما خبر داد که دارد همراه «راننده‌اش» به والوریس می‌آید. فکر کردیم دارد شوخی می‌کند چون درآمدش آن‌قدر نبود که بتواند راننده داشته باشد. چند روز بعد او به رامیه‌ها تلفن زد و خبر داد که رسیده و ما را به رستوران شه مارسل دعوت کرد. پل با راننده‌اش دومینیک، انتظارمان را می‌کشیدند. آن‌ها از دومین دیدار و سفرشان برایمان تعریف کردند.

چندی بعد به پاریس برگشتند، اما اغلب به سن تروپه می‌آمدند و می‌ماندند. دومینیک آپارتمان قشنگی، بالای یک کافه به نام گوریل در کنار بندر داشت. در همان‌جا بود که در ژوئن ۱۹۵۱ در روز «دلاوری» باهم ازدواج کردند. در آن‌روز جشنی برپا می‌کردند و اهالی محل با تفنگ‌های عتیقه که داخل آن پودر می‌ریختند و صدای غیرقابل تحملی می‌داد، به هوا تیر می‌انداختند. شهردار حال خوشی از این جشن نداشت و حتی مکان‌های عمومی قابل استفاده را هم نتوانست اعلام کند. در همان پنج دقیقهٔ اول مراسم سرهم‌بندی شد. بعد از این‌که همهٔ دفتر را امضا کردند، با رامیه‌ها و رولان پن رز[2] و زنش لی میلر[3] برای ناهار به رستوران اوبرژ دِ مور[4] رفتیم. بعد از آن پل گفت اگر به دیدنشان به سن تروپه برویم

---

1. Machado 2. Roland Pen Rose 3. Lee Miller
4. Auberge des Maures

خوشحال می‌شود. هروقت ما در پاریس بودیم آن‌ها نبودند. آپارتمانش به‌قدر کافی بزرگ بود اما باید بچه‌ها را در والوریس می‌گذاشتیم. پابلو پیش از این هرگز راضی به این کار نبود. پس برای دیدن الوارها باید آن‌ها را به والوریس دعوت می‌کردیم. اما در لاگالواز جای کافی نداشتیم و آن‌ها باید در گلف ژوان در هتل می‌ماندند. در طی یکی از همین دیدارها بود که دومینیک تب شدیدی کرد و بستری شد. تقریباً بلافاصله پس از رسیدنش به آن‌جا مجبور شدم او را در یکی از اتاق‌های طبقهٔ همکف خانه جای بدهم. تصور می‌کرد که پابلو دوستش ندارد و از این‌که او با این حال بیمار در یکی از اتاق‌های تاریک و نمناک و بی‌سکنهٔ طبقهٔ پایین مانده خوشحال است. آن‌ها سگ‌شان را هم با خودشان آورده بودند و سگ پیش از رفتن از آن‌جا دیوانه شده بود. مدام به دنبال دمش به دور خودش می‌چرخید و ما هم نمی‌توانستیم جلوی این کارش را بگیریم. پابلو بسیار عصبی شده بودویاید از دست سگ خلاص می‌شدیم. پل این راکار سختی می‌دانست و پابلو هم نتوانست با رأی صادرکردنش کارها را بهتر کند: زن گرفته‌ای و حالا زنت مریض شده، سگ خریده‌ای و سگت دیوانه شده، به هرچه که دست بزنی خراب می‌شود.» دومینیک زن بلندبالایی بود که تناسبات مجسمه‌گونه‌اش باید پابلو را خوش می‌آمد. او عقیده داشت که آن زن نمی‌تواند هیچ مناسبتی با پل داشته باشد و از این موضوع ناراحت بود.

یک روز گفت: این زن می‌توانست برای یک مجسمه‌ساز عالی باشد. اما ای رفیق بیچاره، برای تو زیادی حقیقی است. یک زن روی دستمان مانده، زنی بسیار قوی به مثال صخرهٔ گیبرالتار[1]. و این چیزی نیست که یک شاعر لازم دارد. بالأخره روزی می‌رسد که قادر به نوشتن یک خط شعر نخواهی بود.

تو داری برای دختر رنگ‌پریده‌ای که در کنارت زندگی نخواهد کرد، رنج می‌کشی.

---

1. Gibraltar

پل گفت: می‌دانم چه می‌خواهی بگویی. نکند فقط تو حق داری که خوشبخت باشی.

پابلو گفت: البته یک نقاش نباید رنج بکشد، دست‌کم نه به این صورت. من از حضور آدم‌ها رنج می‌کشم و نه از غیبت آن‌ها.

حال دومینیک کمی بهتر شده بود و الوارها ترجیح می‌دادند به سن تروپه برگردند. اما پابلو نمی‌گذاشت آن‌ها بروند. محبت آن‌ها را به شهادت گرفت و گاهی می‌گفت: «عشق وجود ندارد، فقط اثبات عشق وجود دارد». می‌گفت کافی نیست که دومینیک شوهرش را دوست داشته باشد، او باید پابلو را هم دوست بدارد و این نباید عشقی انتزاعی باشد، بلکه باید ملموس می‌شد. او باید بیش از درد بیماری از ماندن در آن اتاق رنج می‌کشید تا دست‌کم ثابت کند که پابلو را دوست دارد و مثل برخی از راهبه‌ها که در راه خداوند ریاضت می‌کشند و در دیر می‌مانند، راحتی‌اش را به‌خاطر او فدا می‌کرد.

واقعیت یا خطا، پابلو چنین درکی از چیزها داشت. وقتی برای اولین‌بار، کاملاً اتفاقی، پیراهنی از بازار برایم خرید، محال بود که بتوان از آن پیراهن بدتر پیدا کرد. اما وقتی حاضر شدم آن را بپوشم، به او نشان دادم که من فراتر از این خودپسندی‌های زنانه هستم: یعنی خواست خوب پوشیدن یا هراس از مسخره جلوه‌کردن. پابلو دوستانش را به نوبت استحان می‌کرد. او با کمک یک دندان‌ساز اهل والوریس، دکتر شاتینه، گاهی جواهراتی از طلا و نقره با روش ساخت با موم‌های دور ریخته شده، می‌ساخت. دومینیک آن‌ها را بسیار دوست داشت، به پابلو پیشنهاد کردم که یکی از آن‌ها را به دومینیک بدهد. او فکری کرد و گفت: «حالا نه». از یکی از مغازه‌های والوریس دو گردن‌بند زشت خرید که از سه مدال سیاه‌رنگ و از سرامیک ساخته شده بود و به بوداهای سبزرنگی مزین بود. من گردن‌بند خودم را تمام روز به گردن انداختم، در حالی‌که دومینیک فکر کرده بود که پابلو بد سلیقه است و از آن خوشش نیامده بود

و حتی یک دقیقه هم آن را به گردن نینداخت. فردا، پابلو یک گردن‌بند نقره به گردنم انداخت و به دومینیک هیچ نداد.

از ورق طلای چکش خورده یک دوجین خورشید ساخت که در نقره کار گذاشته بود. تک‌چهرهٔ کلود و پالوما هم بود و در یک خورشید دیگر یک سرگاو بود و صورت زنی بر یک کبوتر، همهٔ آن‌ها را بسیار زیبا یافتم، به‌جز یک سر جن که کمی سنگین بود. پابلو می‌خواست آن‌ها را به من بدهد، اما وقتی گفتم سر جن را دوست ندارم خیلی جا خورد و گفت: «چطور جرئت می‌کنید چیزی راکه من ساخته‌ام زشت فرض کنید؟». به او گفتم این شیء را زشت فرض نمی‌کنم، فقط دوستش ندارم، دست‌کم به اندازهٔ بقیه دوستش ندارم. و چون دلم نمی‌خواهد آن را به گردنم بیندازم، فکر می‌کنم آن را می‌شود طور دیگری ساخت. زت لریس که آن‌جا بود، گفت که از داشتن آن بسیار خوشحال می‌شود و پابلو هم آن را به او داد.

کمی بعد، مایا[1] دختر ماری ترز به دیدن ما آمد و گردن‌بندها را امتحان کرد. متوجه شدم که از آن‌ها خوشش آمده. از پابلو پرسیدم آیا می‌شود پیش شاتینه برود و گردن‌بندی مثل آن برای مایا بسازد. او گفت: «نه، دیگر نمی‌خواهم گردن‌بند بسازم، دیگر خسته شده‌ام». گفتم آیا موافق است که یکی از گردن‌بندهای خودم را به مایا بدهم؟ به خشم آمد: «یعنی یکی از **چیزهایی** راکه من به شما داده‌ام؟ واقعاً وحشتناک است».

به او گفتم می‌توانم یکی از گردن‌بندها را به دخترش بدهم و او هم نباید عصبانی شود. با صدایی ناراحت گفت: «آما پس حتماً یکی از آن‌ها را باز دوست ندارید». من مثل او فکر نمی‌کردم. گفتم می‌خواهم گردن‌بندی راکه بیشتر از همه دوست دارم به او بدهم، همان زن ـ کبوتر را. مایا خوشحال شد و پدرش زخم خورده باقی ماند.

گاهی در سن تروپه تمام روز را با پل و دومینیک می‌گذراندیم. گاهی

---

1. Maya

هر چهار نفرمان در تراس کافهٔ شه سنکیه[1] می‌نشستیم و کشتی خانم ویس ویلر[2] را می‌دیدیم که در بندر پهلو گرفته بود، و از روی آن کوکتو[3] ما را می‌دید و به ما ملحق می‌شد. الوار که هرگز کوکتو را دوست نمی‌داشت، حالت احتراز به خود می‌گرفت، اما با این وجود با او خوش و بش می‌کرد. سردی رفتار پل روی پابلو هم اثر گذاشته بود. و وقتی پل هم بود تمایل به رفتار خشن داشت. چون اگر مهربانی نشان می‌داد، پل ناراحت می‌شد.

کوکتو همیشه هزار بهانه پیدا می‌کرد تا به دیدن ما بیاید، اما پابلو همیشه بیشتر راغب به دیدن پل بود تا دیدن او، و بعد از مرگ الوار در نوامبر ۱۹۵۲، کوکتو موفق شد به هدف برسد. می‌دانست اگر تنها بیاید با آغوش باز از او استقبال نخواهد شد، پس خودش را قاطی گروهی می‌کرد که به دلیل خاصی به دیدن ما می‌آمدند. پیش از نمایشگاه بزرگ پابلو در رم و میلان، دور و برمان پر از ایتالیایی بود. در میان آن‌ها لوچانو امر[4] بود که قصد داشت فیلمی دربارهٔ پابلو بسازد. کوکتو او را می‌شناخت چون فیلمنامه‌ای دربارهٔ کارپاچیو[5] برای او نوشته بود.

چون ایتالیایی‌ها وراج‌اند، او به‌ناچار در لاک خودش رفته بود. آن‌ها کتابی پر از سند ترتیب داده بودند که ثابت می‌کرد اصلیت مادر پیکاسو از شهر جنوا[6] است، پس پابلو هم نیمه‌ایتالیایی می‌شد. و معتقد بود که در نسل‌های خیلی پیش یک پیکاسوی ایتالیایی که نقاش بوده در جنوا زندگی می‌کرده است و پس از پیچ و خم‌های فوق‌العاده‌ای نسب پیکاسو را به کریستف کلمب رسانده بودند. آن‌ها قصد داشتند لقب شهردار افتخاری جنوا را به پیکاسو بدهند، به همین دلیل شهردار را هم با خود آورده بودند. پیترونی هم با کتاب بزرگی زیر بغل آمده بود. هیچ‌کس این قضیه را جدی نگرفته بود فقط این قصه فضای جذابی ایجاد کرده بود که کارها را برای نمایشگاه رم و میلان آسان‌تر می‌کرد.

---

1. Chez Senequié 2. Weis Weiller 3. Cocteau
4. Luciano Emmer 5. Carpaccio 6. Genova

کوکتو ورای آن‌ها عمل می‌کرد. او موجودی افسانه‌ای به نام مادام فاوینی[1] اختراع کرده بود که بیوهٔ پول‌دار یک سازندهٔ کفش در میلان بود. به قول او، این خانم صاحب مجموعه‌ای از آثار هنری بود و ماجراهای دیوانه‌واری را از سر گذرانده بود. کوکتو در این‌باره هم نامه‌هایی برایم فرستاده بود که پابلو از آن‌ها بسیار خوشش می‌آمد. مادام فاوینی فقط موسیقی شوئنبرگ[2] گوش می‌داد و فقط اشعار ریکله را می‌خواند. چپ‌گرایی او آن‌چنان بود که پس از مرگ استالین، اعتصاب غذا کرده بود تا جایی که دخترش آمد و بالأخره او را سر عقل آورد. حتی کوکتو یک عکس او و معشوقش را که یک وکیل میلانی بود و از روی یک تابلو گرفته بود، برایمان فرستاد تا اگر روزی به سراغ پابلو آمدند، آن‌ها را بشناسد. وقتی پابلو برای نمایشگاه‌ها به ایتالیا رفت، این ایتالیایی‌های ما، به او گفتند که بعضی از اسطوره‌های طرح‌های او درواقع وجود دارند و آن‌ها می‌توانند اسطوره‌ها را به پابلو معرفی کنند!

مجسمهٔ بزرگ *مردی با گوسفند*[3] شش سال پس از این‌که در کارگاه مدل آن ساخته شد در سه نسخه با برنز ریخته‌گری شد. پابلو یکی را فروخت، یکی را در کارگاه کوچهٔ گران ـ آگوستن نگاه داشت و بعد یکی را هم در نهایت سخاوتمندی تصمیم گرفت به شهر والوریس اهدا کند. در میدان بازار، کنار ساختمان شهرداری یک ساختمان است که قصر والوریس است. یعنی محل اقامت قدیمی خانوادهٔ گریمالدی[4]. مثل موزهٔ آنتیب[5]. در فکر بودند که از آن هم یک موزه بسازند. اما در قصر کسانی زندگی می‌کردند و مشکل بود که ساکنین آن را بیرون کنند. پس یک نمازخانهٔ

1. Favini 2. Schönberg 3. *L'homme au Mouton* 4. Grimaldi
5. Antibes

کوچک فرقهٔ سیتو[1] برای مدتی موقت پناهگاه **مردی با گوسفند** شد. تنگ و تاریک بود و پس از یک سال، تصمیم گرفتند تا آن را به میدان بازار منتقل کنند. بنای یادبود مرده‌ها درست مقابل آن قرار داشت و این همسایگی خوشایند پابلو نبود، اما در نهایت پذیرفت. مجسمه در ششم اوت ۱۹۵۰ افتتاح شد.

لوران‌کازانوا رشتهٔ سخن را به دست گرفته بود و آندره‌ورده[2] هم شعری بی‌معنی خواند. پل الوار آرام کنار ما نشسته بود. جمعیت بسیار بود و حتی غریبه‌هایی هم که از آن شهر می‌گذشتند، آمده بودند. مراسم سادگی یک جشن روستایی را داشت. چند متری آن‌سوی پلکان، کوکتو در بالکن رستوران کوچک کافهٔ رنسانس نشسته بود. بین هر سخنرانی او تعریفی شخصی از مجسمه را دکلامه می‌کرد. برای سخنرانی از او دعوت نشده بود، اما چون می‌خواست حرف‌هایش را بشنوند، تنها مکانی را که می‌شد، فراهم کرده بود.

اولین‌بار در سال ۱۹۴۳ یک قالب گچی از **مردی با گوسفند** دیدم. اصل گلین آن‌را نگاه نداشته بودند. در آن زمان پابلو برایم تعریف کرده بود که مدت‌ها فکر این مضمون را با خود داشته تا بالأخره اجرایش کرده است.

طوح‌های اولیهٔ آن را به من نشان داد. همچنین یک نسخهٔ زیبا که با اوفوفورت کارکرده بود نشانم داد که گروهی در اطراف مردی بودند که گوسفندی در بغل داشت.

برایم تعریف کرد: «وقتی یک رده طراحی را مثل این شروع می‌کنم. هرگز نمی‌دانم که آیا به اثری ماندگار تبدیل می‌شوند یا همان‌طور به شکل طوح باقی می‌مانند. توجهم بیشتر بر مردی با گوسفند معطوف بود. و آن را برجسته در فضا می‌دیدم.

نمی‌توانست یک نقاشی بشود، باید مجسمه می‌شد. تصویری آن‌چنان روشن داشتم که انگار اجرایش کرده‌ام. از یک عامل این کار

---

1. Citeaux 2. André Verdet

خواستم که یک آرماتور آهن با ابعادی که می‌خواستم بسازد. تقریباً حدود دو ماه کاری با آن نداشتم، فقط مدام درباره‌اش فکر می‌کردم. دو لگن رختشویی بزرگ را پر از گِل رس کردم و در دوتا بعدازظهر، تمام کار را انجام دادم.

انبوه عظیم گِل رس روی آرماتور تعادل را لرزان کرده بود. بعد فوراً آن را با گچ قالب گرفتم، حتی پیش از این‌که گِل کاملاً خشک شود».

تکه‌هایی از اجرای گچی آن در کارگاه کوچهٔ گران ـ آگوستن بین سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۴۳ روی هم کپه شده بودند. در طی دوران اِشغال، ریخته‌گری برنز آن امری محال بود چون تمام مسی را که می‌شد به‌دست آورد ـ برای وسایل جنگ آلمان‌ها به‌کار گرفته شده بود. بعد از دوران اشغال و آزادی، پابلو به فکر افتاد که با ریخته‌گرش تماس بگیرد. اما مدام تغییرعقیده می‌داد تا یکی دو سال گذشت و روزی مرا با خود نزد والسوانی[1] برد که نزدیک پارک مونسوری[2] بود. والسوانی ایتالیایی بود و مثل بیشتر وقت‌ها این حرفه در خانوادهٔ او از پدر به پسر رسیده بود. چشمان آبی بسیار کم‌رنگی داشت با یک بینی عقابی و گونه‌هایی برجسته در صورتی استخوانی. حالت ریاضت‌کشی را داشت که در بخار جوشان و دود سیاه‌رنگ فلزات مذاب سرگردان است.

در آن‌وقت والسوانی حدود چهل سال داشت اما به نظر مسن‌تر، و بیشتر به‌نظر بیمار می‌آمد. انگار درونش آتشی شعله‌ور بود. عاشق حرفه‌اش بود و این حرفه‌ای بود که آدم‌ها را مستهلک می‌کرد. و ریخته‌گری برنز هنری بود که داشت از دست می‌رفت. آن‌روز صبح پابلو برای آشنایی با او رفته بود و بعد از کمی وراجی از والسوانی پرسید آیا میل دارد *مردی با گوسفند* را ریخته‌گری کند.

ـ غیرممکن است. در این لحظه هیچ کاری نمی‌توانم برایتان انجام دهم. شما آدم سختی هستید و در مورد هر جزء چیزی که به دلخواهتان

---

1. Valsuani 2. Montsouris

درنیاید بحث می‌کنید. و این‌که مجسمه‌های شما از نظر فنی مشکلات بسیاری دارند. خیلی کار می‌برد. من مریض هستم و نمی‌خواهم با کارکردن برای شما وضعم را بدتر کنم. شاید بعداً راجع به این موضوع فکر کنم. می‌توانم با این سرهای زن شروع کنم که کارهای کلاسیکی هستند، اما بدبختانه زیادی بزرگ‌اند.

وقت اصرار کردن نبود و پابلو راجع به چیزهای دیگر حرف زد. والسوانی را در دفتر کارش رها کرد تا از کارگاه‌ها دیدن کند. کارهایی را که داشت انجام می‌شد تماشا کرد و با کارگرها حرف زد. کارگرها دوستش داشتند چون می‌دانست از هر مسئلهٔ فنی و هر نوع کار خلاقه چطوری تعریف کند. توجه آن‌ها را به حل مشکلات می‌دید و خودش را به جای آن‌ها می‌گذاشت. آن‌ها از این‌که والسوانی نمی‌خواهد کار پابلو را انجام دهد گله‌مند بودند. یکی از کارگرها گفت: «ناراحت نشوید. کارهایتان را انجام می‌دهیم. می‌بینید که خیلی هم مشکل نخواهد بود».

والسوانی به‌ما ملحق شد و یکی از مجسمه‌هایی را که کارگرها مشغول جلا دادنش بودند با انگشت به پابلو نشان داد، مجسمهٔ یک برهنه بود و بسیار آکادمیک.

پابلو گفت: این همان چیزی است که به مجسمه‌های من ترجیح می‌دهید؟

والسوانی گفت: بله، این برای من دردسر کم‌تری دارد. پابلو گفت: پس شاید پیش سوس[1] بروم. آن‌ها آدم‌های جدی‌ای هستند.

والسوانی با تردید گفت: ببینید شاید بتوانم برای سرهای بزرگ کاری بکنم، شکل آن‌ها بیش از باقی مجسمه‌های شما کلاسیک است. پابلو گفت: باشد، ساخت این‌ها شما را راه می‌اندازد و باعث می‌شود که مجسمه‌های درست و حسابی بسازید. آن‌وقت از دست این چیزهای وحشتناک راحت می‌شوید. همین‌طور هم شد. چندی نگذشت که

1. Susse

والسوانی نقش برجستهٔ ماتیس را ریخته‌گری کرد ــ *برهنه از پشت* ــ مجسمه‌های سرژانت[1] و مجسمه‌هایی که رنوار در اواخر زندگیش با کمک یک عامل این کار، اجرا کرده بود.

کم‌کم تمام مجسمه‌های گچی پابلو که روی هم تلنبار شده بودند، با برنز ریخته شدند. کاری بس طولانی بود. یک سر بزرگ هم ریخته‌گری شد، اما یک سال طول کشید. بعد از ریخته‌گری، مرحلهٔ پرداخت‌کردن بود که آن هم طول می‌کشید. باید ناهماهنگی‌های برنز را در قیاس با اصل کار سوهان می‌زدند و وقتی مثل مدل اصلی می‌شد باید آن را زنگار کاری می‌کردند و وقتی برنز از مرحلهٔ شن‌پاشی بیرون می‌آمد رنگ فلز خام را داشت یعنی از قهوه‌ای چرک تا سبز خاکستری. و در این ظاهر لک و پیس‌دار و ناهموار شکل کار گم می‌شد. زنگارکاری بسیار مهم بود. مجسمه بدون این‌که رنگ مات یا براق روی آن بزنند نمی‌تواند جلوهٔ درستی داشته باشد. باید رنگی بخورد که به آن بیاید، و آن هم به لطف اکسیداسیون و خوردگی‌های اسید و از جلادادن نهایی به‌دست می‌آید.

در طی دوران اشغال، پابلو مجسمهٔ کوچکی از سر یک زن ساخت. هیچ‌وقت زنگارکاری فلز او را راضی نکرده بود. نمی‌دانم چند بار آن را از تیره به طلایی برگرداند و بعد هم تمام رنگ‌بندی‌های سبز را به آن زد و هر از گاهی هم آن را در اسیدهای مختلف انداخت، اما اتفاق خاصی نیفتاد. یک روز داشت برای یکی از کارگرهای والسوانی از این وضع گله می‌کرد. کارگر به او گفت: «بهتان بگویم، وقتی همه‌چیز خراب می‌شود. فقط یک کار باید کرد. آن هم این‌که باید روی کار شاشید». پابلو هم مو به مو حرف او را اجرا کرد، چون برای این کارگر احترام بسیاری قائل بود. اما با وجود صبر و تحملش، باز نتیجه چیز فوق‌العاده‌ای نشد!

پابلو پس از آزمایشاتی دیگر، قضیه را رها کرد و سر را با یک کهنهٔ زبر

---

1. Jeannette

خوب مالش داد و با ناراحتی گفت: «هیچ فرقی نکرد. کار خوبی از آب درنیامد. زنگارکاری چیزی را تغییر نداد. اصلاً بی‌خود آن را ریخته‌گری کردم» و بعد هم آن را در محل تاریکی گذاشت.

دیدارکردن از کارگاه والسوانی یکی از نادر اتفاق‌هایی بود که پابلو به‌خاطر آن صبح زود از خواب بیدار می‌شد.

اغلب حدود ظهر کار تمام می‌شد و پابلو آماده بود تا گشتی بزند.

در آن منطقهٔ جغرافیایی سه‌تن از رفقایش بودند، جاکومتی[1]، براک[2] و لوران[3]. نمی‌توانستیم پیش جاکومتی برویم چون شب‌ها کار می‌کرد و پیش از ساعت یک از خواب بیدار نمی‌شد. و در مورد براک، از وقتی ما را به ناهار دعوت نکرد، دیگر پابلو حدودهای ظهر به او سر نمی‌زد. پس فقط می‌ماند لوران، لوران پابلو را دوست داشت، اما مثل باقی دوستان هنرمند پابلو، او را با فاصله دوست داشت و همیشه به این شکل از او استقبال می‌کرد: «چه خوب است که شما را می‌بینم!» یا «با آمدنتان چه لطفی کردید!» اما همهٔ این‌ها با لحنی بسیار بی‌تفاوت، آن‌چنان که در گفته‌هایش شک می‌کردیم. فکر می‌کنم شک داشت به این‌که اگر پابلو به دیدنش می‌آید برای این است که یک قصه دربارهٔ او بسازد و آن را در تمام پاریس پخش کند. لوران همیشه مراقب بود. بی‌این‌که حرفی بزند کارش را نشانمان می‌داد. پابلو هم خود دار می‌شد، آن‌چنان که دیدارکردن از لوران یک محفل خودمانی را به‌وجود نمی‌آورد. تقریباً زیاد به دیدنش می‌رفتیم اما انگار این بود که «شاه» به دیدن یکی از آدم‌هایش می‌رود. خانم لوران ما را به ناهار دعوت می‌کرد اما به دلیل فقدان رابطه‌ای گرم، پابلو نمی‌توانست ماندن نزد آن‌ها را زیاد تحمل کند، پس دعوت را هرگز قبول نمی‌کرد.

یکی دو سال بعد لوران بعد از یک بیماری التهاب ریه برای استراحت

---

1. Giacometti 2. Braque 3. Laurens

به ماگانیوسک[1] نزدیک گراس رفت. یک سری به او زدیم و به‌نظر رسید که برای اولین‌بار از دیدن پابلو خوشحال است. اغلب نقاش‌ها و مجسمه‌سازها هنگام دیدار پابلو از کارگاهشان به‌نظر می‌رسید که ناراحت‌اند. شاید دلیلش این بود که پابلو دوست داشت مدام تکرار کند: «اگر چیزی برای دزدیدن پیدا کردم، آن را می‌دزدم» و آن‌ها هم فکر می‌کردند اگر چیز با ارزشی پیدا کند، برمی‌دارد، و آن را با چنان استادی وارد اثر هنری خودش می‌کند که در نهایت انگار خود آن‌ها دزدی هنری کرده‌اند.

در والوریس، پابلو در کارگاه خانم رامیه تعدادی اشیای کوچک گچی یا گلین اجرا کرد. اما وقتی در کارگاه کوچهٔ فورنا مستقر شد به‌طور جدی به کار مجسمه‌سازی مشغول شد. کمی دورتر از کارگاه، چمنزاری بود که سفالگرها ضایعات‌شان را در آن‌جا می‌ریختند.

یک محل تخلیهٔ عموم نبود. فقط تکه‌های سفال بود و گاهی هم تکه‌های فلز. گاهی وقتی پابلو به کارگاه می‌رفت سر راهش به آن‌جا سری می‌زد تا ببیند چه چیزهایی در آن‌جا ریخته‌اند. اغلب هم در موقع این کار سرحال و پر امید بود. کلود که سه چهار سال داشت نمی‌توانست بفهمد که چرا پدرش با این خوشحالی یک چنگال کهنه یا یک پیل شکسته یا یک کاسهٔ ترک خورده یا اشیای دیگری را که به همین اندازه کهنه بودند، برمی‌دارد. اما این یافتن‌ها، گاهی برای پابلو فقط شروع یک حکایت خلاقانه بود و به مجسمه‌ای تازه ملحق می‌شد.

در مورد مجسمهٔ بز دقیقاً برخلاف این بود. پابلو اول دربارهٔ آن فکر کرد و بعد به دنبال اشیایی رفت که برای این کار لازم داشت. از همان وقت

1. Magagnosc

دیگر با ماشین به کارگاه نرفت. هر روز آشغال‌دونی را خوب می‌گشت و پیش از این‌که به کارگاه برسد تمام سطل‌های زبالهٔ سر راهش را نگاه می‌کرد. من هم با یک کالسکهٔ بچه به دنبالش روان می‌شدم و او هم هرچیز را که پیدا می‌کرد درون آن می‌انداخت. ماشین هم به دنبال ما می‌آمد تا چیزهایی را که سنگین بودند یا جای زیادی می‌گرفتند، ببرد. و به همین ترتیب بود که یک روز صبح سبد کهنه‌ای پیدا کرد، و گفت: «آهان، این همان چیزی است که برای پهلوهای بز لازم دارم». یکی دو روز بعد هم در خانهٔ خانم رامیه دو کاسه شیر ناهمگون پیدا کرد. و گفت: «این کاسه‌ها شکل غریبی دارند، اما اگر ته آن را برداریم و دسته‌هایش را هم بشکنیم، پستان‌های خوبی برای بزم می‌شوند». بعد یادش آمد یک شاخه بزرگ نخل که حدوداً دو سال پیش در کنار ساحل پیدا کرده بود، از آن خوشش آمده بود، اما مورد استفاده‌اش را پیدا نکرده بود. قسمت بزرگ‌تر آن را برای سر بز به‌کار برد. کمی آن را خم کرد تا به دماغ و دهان تناسب بهتری بدهد. از قسمت دیگر ستون فقرات را ساخت. شاخ‌ها را از کندهٔ درخت تاک درآورد و گوش‌ها را از مقوایی بریده شده و پر از گچ. برای پاها از چوبی که از شاخهٔ درخت بریده بود استفاده کرد. چوب پاهای عقب گره‌هایی داشت که به مفصل می‌ماند. تکه‌های نخ و نوارهای فلزی را به آن افزود تا کفل را بسازد و به آن حالت لاغر و چین و چروک بدهد.

پابلو هرگز جزئیات آناتومی را از یاد نمی‌برد، به‌خصوص آناتومی آلت جنسی را. می‌خواست آلت جنسی بز به‌خوبی مشخص باشد تا تمام تردیدها را از بین ببرد. حتی وجود دو پستان آویزان او را کاملاً راضی نکرده بود. در یک قوطی کنسرو را برداشت، آن را به سه چهارم تا کرد و آن را بین پاهای عقب فرو کرد. دم با درازایی دو برابر از یک مفتول مسین تابیده شده بود و با شادمانی بالا ایستاده بود. درست زیر آن پابلو یک لولهٔ کوچک را به پهنای حدوداً دو سانتی‌متر در گچ جاسازی کرد تا مقعد را نشان دهد. بعد منفذهای گچ را پر کرد. کار بز تمام شده بود.

پابلو همیشه در فکر مجسمه‌ای بود که به زمین «وصل نباشد. و وقتی دختری را در حال طناب‌بازی دید، راه چارهٔ آن را پیدا کرد. او در کارگاهی که در والوریس لوازم فلزی می‌ساخت یک سطح مربع ساخت که از آن تا ارتفاع یک متر یک لولهٔ آهن خمیده بالا می‌رفت که وقتی به زمین می‌رسید شکل طناب را پیدا می‌کرد. نوک «طناب»، اتکای دختر بچه بود. تنهٔ بچه از سبدهای مسطحی بود که برای جمع‌آوری گل بهار نارنج استفاده می‌کردند تا برای کارخانه‌های عطرسازی ببرند. از هرسو یک دستهٔ چوبی ته هر لوله را گرفته بود. پابلو در قسمت پایین سبد، کاغذهای ضخیمی را چین داد و نصب کرد. و در آن‌ها گچ ریخت. وقتی گچ خشک شد کاغذها را بیرون کشید. دامن ساخته شده بود. بعد به آن دو پای کوچک آویخته را نصب کرد که از چوب تراشیده شده بود.

در آشغال‌دونی دو کفش بزرگ پیدا کرده بود اما هردو کفش‌ها مال یک پا بودند. داخل آن‌ها را پر از گچ کرد و به پاها وصل کرد. برای صورت دختر، از درگیرد یک جعبهٔ شکلات استفاده کرد که آن را هم پر از گچ کرد. گچ که خشک شد در را برداشت و این قالب را روی یک شکل مستطیل گچی چسباند. آن شکل را با فشار بر یک تکه مقوای موج‌دار مخطّط کرده بود و ته مقوا را برای گردن باریک کرد. از هرسو بریدگی‌هایی اریب به‌وجود آورده بود که مثل مو در پشت سر بودند.

کلود اسباب‌بازی دوست داشت اما نه برای این‌که با آن‌ها بازی کند بلکه دوست داشت آن‌ها را بشکند. از همان دوران بچگی‌اش تا یک اسباب‌بازی تازه به خانه می‌رسید یک چکش برمی‌داشت و کار را شروع می‌کرد. مثل بسیاری از بچه‌ها علاقه‌ای نداشت که بداند درون اسباب‌بازی چه هست، فقط دوست داشت آن‌ها را هرچه زودتر چند تکه کند. در ۱۹۵۱، کان وایلر دو ماشین برای او آورد که به طرزی معجزه‌آسا از این قتل‌عام جان سالم به‌در بردند. پابلو تصمیم گرفت که ماشین‌ها به دردش می‌خورند. کلود حال خوشی نداشت چون کاری را که باید می‌کرد

با کلود و پالوما.

نتوانسته بود انجام دهد. اما پابلو آن‌ها را صاحب شد، دو ماشین را چرخ به چرخ به هم متصل کرد تا سر مجسمه‌اش را بسازد: مادهٔ میمون و بچه‌اش. گوش‌ها را از دو دسته کوزه‌ای که در آشغال‌دونی نزدیک کارگاه پیدا کرده بود به آن افزود. برای پوست گردن تکه گچی را نصب کرد که پیش از این آن را در لگن، قالب‌گیری و شیاردار کرده بود. بالا تنهٔ قلمهٔ مجسمه را با یک دیگ گلین ساخت که دسته‌هایش در حکم شانه بودند. نیم‌تنه را با کارد شکاف داد تا پستان‌ها شکل بگیرند. دُم، یک مفتول فلزی بود که انتهای آن را خم کرده بود. کل بچه‌ای که در آغوش ماده میمون بود با گچ ریخته شد و پاها، مثل پاهای بز از تکه‌های چوب بودند. نمونهٔ دیگری می‌تواند به‌خوبی روش کار پابلو را روشن کند: یک یل مستعمل پیدا کرد که از آن فکر مجسمهٔ لک‌لک به سرش افتاد. دو چنگال غذا سرخ‌کردن پیدا کرد، یکی بلند و دیگری بسیار کوتاه‌تر و در وضعیت خراب، با پیچیدن مفتول آهن به دور آن‌ها، تعمیرشان کرد و این‌ها شدند پاهای لک‌لک. پایه را قالب‌گیری کرد، با همان شیوه‌ای که پیش از آن می‌کرد، یعنی جعبهٔ آب‌نبات را پر از گچ می‌کرد و تا گچ شکل می‌گرفت، جعبه را برمی‌داشت. برای سر از یک شیر مسین استفاده کرد که یک تکه فلز توک‌تیز را به‌جای نوک بر آن نصب کرد. وقتی لک‌لک با برنز ریخته شد، او آن را رنگ زد.

هربار که از شهر اکس می‌گذشتیم پابلو توقفی می‌کرد و شیرین بادامی می‌خرید. جعبهٔ شیرینی‌ها به شکل لوزی بودند و او دوست داشت از آن‌ها برای بعضی از مجسمه‌هایش به عنوان قالب استفاده کند. در ۱۹۵۱ برای یکی از تک‌چهره‌های من به نام *سرِ زن*، او از درِ یکی از آن‌ها استفاده کرد. وقتی قالب خشک شد او بیرون آن را سوهان زد تا هم آن را برجسته کند و هم بخش‌های تیز آن را از بین ببرد. یک تکه گچ مثلث را که قبلاً بین دو تکه مقوا قالب گرفته بود به جای دماغ گذاشت.

در آن دوران موهایم را جمع می‌کردم و به شکل شینیون بود. برای

این‌که این مشخصه را در مجسمه نشان دهد، ماسک را به سمت جلو کشانده بود و کله و موها به شکل یک حجم در پشت‌سر جمع شده بودند، این حجم دوم از یک گلدان سفالین شکسته ساخته شده بود که پابلو آن را در کشتزار کنار خانه‌مان پیدا کرده بود. استوانهٔ گردن زیر این انبوه بود و به سطح صورت ربط نداشت. برای پایه، پابلو گچ را در یک جعبهٔ آب‌نبات مستطیل قالب‌گیری کرده بود.

در این نوع کار، تمام آزمون‌های او موفق از آب در نمی‌آمدند، ساخت مجسمهٔ *زن آبستن*[1] برای او نوعی تلافی بود. او می‌خواست من بچهٔ سوم را هم درست کنم، و من نمی‌خواستم، چون بعد از تولد پالوما، حالم خوب نبود. روی این مجسمه مدتی طولانی کار کرد. تصور می‌کنم تصویری ترکیبی از دو آبستنی من بود.

سینه‌ها و شکم برآمده از سه کوزهٔ آب ساخته شدند، یک کوزهٔ بزرگ برای شکم و دو کوزهٔ کوچک برای سینه‌ها، که تمام آن‌ها را در آشغال‌دونی پیدا کرده بود.

باقی را قالب‌گیری کرد. مجسمه که نصف اندازهٔ طبیعی بود تبدیل به یک چیز اثرگذار و عجیب و غریبی شد. می‌شد تصور کرد که پا ندارد و انگار داشت می‌افتاد و دست‌ها تا زانوها پایین آمده بودند. همیشه فکر می‌کردم که شکل یک زن ـ بچه را دارد، که همان صبح از میمون زاده شده است.

معتقدم که *کلهٔ بز و بطری*[2] یکی از بهترین مجسمه‌های این دوره است. پابلو دست‌کم پنج شش نقاشی کشیده بود که در آن‌ها رابطه‌های ممکن بین اشیا و فضا را کشف کرده بود. ترکیب‌بندی آن‌ها به نوعی هزارتوی گرافیکی می‌مانست و حدوداً شبیه دو نسخهٔ *آشپزخانه* بود. به او پیشنهاد کردم که این تجربه را هم در مجسمه آزمایش کند.

سال‌ها پیش، پابلو با ترکیب‌بندی زین و دستهٔ دوچرخه یک سرِ گاو را

---

1. *La Femme Enceinte* 2. *La Crâne de Chevre et Bouteille*

اجرا کرده بود. برایم گفته بود که این مجسمه تغییرپذیر است: «یک زین و یک دستهٔ دوچرخه در خیابان پیدا کردم و با خودم فکر کردم: بیا، این‌هم یک گاو. همه این گردآوری من را نگاه کردند و گفتند: بیا این‌هم یک گاو» تا این‌که یک دوچرخه‌سوار گذشت و گفت: «بیا این‌هم یک زین» پس او زین و دستهٔ دوچرخه را از نو پیدا کرد. و این بیا و برو می‌توانست تا ابد ادامه پیدا کند، آن‌هم بنا به نیاز تن یا ذهن». یک روز در والوریس پابلو یک دستهٔ دوچرخهٔ دیگر پیدا کرد و گفت: «بیا این‌هم شاخ‌های بز من!» او مابین شاخ‌های گچی، فضایی پر از حدود صد میخ به‌وجود آورد. باقی سر از گچ به شکل مقواهای موج‌دار، قالب‌گیری شد. که برجسته‌کاری‌های مشخص بسیاری از مجسمه‌های او از آن‌جا شروع شد. بعد تیله‌هایی را به‌جای چشم در آن فرو کرد. بطری از سفال مستعمل ساخته شده بود. میخ‌های بلند نشان‌دهندهٔ شعله‌های شمعی بودند که از بطری بالا می‌رفتند.

میخ‌های بلند را در گچ فرو کرده بود.

برای والسوانی ریخته‌گری این قطعات تبدیل به یک کار عصبی‌کننده شده بود: برای هر میخ یک قالب لازم بود. یک‌بار از پابلو پرسیدم چرا این‌قدر به خودش زحمت می‌دهد که این‌همه اشیای مختلف را در مجسمه‌هایش به‌کار گیرد، در حالی‌که می‌توانست فقط با مواد انتخاب‌شده‌ای مثل گچ کار کند.

او گفت: من برای این کارم دلیل خوبی دارم، خود اشیا و شکل و بافت‌شان اغلب اوقات کلید مکاشفهٔ من می‌شوند. بیل را که دیدم، دم یک لک‌لک به نظرم آمد و ایدهٔ ساختن لک‌لک به سرم افتاد.

من نیازی به عناصر کاملاً ساخته شده ندارم. اما از ورای آن‌ها موفق می‌شوم به حقیقت دست پیدا کنم. مجسمه‌های من استعاره‌هایی تجسمی‌اند و این اساس نقاشی‌هایم هم هست. پیش ازاین به شما گفته‌ام که نقاشی نباید یک خطای ـ باصره باشد بلکه باید یک خطای ـ ذهن

باشد. و این در مورد مجسمه هم صدق پیدا می‌کند».

می‌گویند باسن‌های یک زن شکل گلدان‌اند، این دیگر شاعرانه نیست. یک حرف معمولی است. یک گلدان را برمی‌دارم و از آن یک زن می‌سازم. از استعارهٔ قدیمی استفاده می‌کنم. آن را باز می‌گردانم، و به آن حیات می‌بخشم. و این همان چیزی است که مثلاً در مورد قفسهٔ سینهٔ بز اتفاق افتاده است. می‌توان گفت که پهلوهای بز شکل یک سبد از شاخه‌های به‌هم تابیده است. من از سبد شروع می‌کنم و به قفسهٔ سینه می‌رسم. از استعاره می‌گذرم و به حقیقت می‌رسم. این حقیقت را با چنین استفاده‌ای از استعاره، قابل لمس می‌کنم.

نماد ــ هرچند تکه پاره ــ به‌خوبی شناخته می‌شود، پس با روشی نامنتظر از آن استفاده می‌کنم، تا جایی که حس تازه‌ای را موقتاً در ذهن تماشاچی بیدار کنم. نوع تشخیص‌دادن قراردادی و نوع تفسیرکردن او را به‌هم می‌ریزم. ذهن تماشاچی را به راهی می‌کشانم که پیش‌بینی نکرده است. وادارش می‌کنم چیزهایی را که فراموش کرده، از نو کشف کند».

پابلو گاهی اوقات اشیایی پیدا می‌کرد که نیازی به آن برای ساخت یک اثر هنری حس نمی‌شد. آن‌ها را به شیوهٔ مارسل دوشان، **حاضر ـ آماده**[1] هایش می‌نامید. یکی از بهترین نمونه‌ها، **ونوس گاز**[2] است. در اجاق‌های قدیمی گازی یک شعله روشن‌کن هست که شکل یکی از مجسمه‌های زن پیکاسو است. پیکاسو برای این‌که این شباهت را آشکار کند، یکی از آن‌ها را روی پایهٔ چوبی نصب کرد و آن را *ونوس گاز* نامید.

ــ شاید در سه چهار هزار سال دیگر بگویند که در دوران ما ونوس را با این شکل و شمایل ستایش می‌کرده‌اند. دقیقاً همان‌طوری که ما در نهایت اطمینان در مورد یک شیء مصری این‌چنین تعریفی داریم: «آه، این یک گلدان است که نذر مراسم خدایان کرده‌اند».

از ونوس‌اش بسیار خوشش می‌آمد، مثل تمام چیزهایی که انجام

---

1. Ready-Made 2. *Vénus du Gaz*

می‌داد یا پیدا می‌کرد. می‌گفت: «نباید از ابداع چیزی هراس داشته باشیم، هرچه که در ما هست، در طبیعت هم وجود دارد. با تمام این‌ها ما بخشی از آن هستیم. اگر شبیه طبیعت است چه بهتر. و اگر شبیه طبیعت نیست به درک. آپولینر هم یک چنین چیزی را وقتی گفته که بشر می‌خواسته چیزی را به اهمیت پاها اختراع کند، بشر چرخ را اختراع می‌کند تا از آن برای حمل و نقل بارش استفاده کند. و این‌که چرخ هیچ‌گونه شباهتی به پا ندارد، نمی‌تواند یک عیب باشد!».

۵ ـ خاطبین پابلو، در مورد مجسمه چون او قضاوت نمی‌کردند. بعد از آزادی، کمیته‌ای از دوستان گیوم آپولینر تشکیل شد که هر سال یک پروژهٔ بنای یادبود را به نام شاعر اجرا می‌کردند. تصویب و امور مالی این برنامه به عهدهٔ انجمن شهر پاریس بود. کمیته از گروه‌های آشوبگر تشکیل شده بود که اعضایش از راست افراطی تا چپ افراطی بودند. پس شور و مشورت در آن خالی از هیاهو نبود. در پایان بعضی از نشست‌ها اعضای کمیته به کوچهٔ گران ـ آگوستن می‌آمدند و از پابلو می‌خواستند که بنا را بسازد. جواب او همیشه یکسان بود: «دربست در اختیار پروژه هستم اما باید کاملاً در ساخت آن آزاد باشم».

بعضی از آن‌ها اشکالی نمی‌دیدند اما برخی دیگر نمی‌خواستند که دست پابلو برای این کار باز باشد. اما او انعطاف‌ناپذیر بود:

ـ یا بنا را به سلیقهٔ خودم اجرا می‌کنم یا کار را به کس دیگری واگذار کنید.

این بنا درواقع متعلق به شاعری است که در شعر *شاعر به قتل رسیده*[1] این‌طور گفته است: «فضایی میان تهی، تا حدودی رفیع، که بر آن ارتفاع

1. *Le Poète assassiné*

سنگی قرار داده‌اند» چیزی که برایش جالب بود این بود که یک مجسمهٔ انتزاعی بسازد که به خلأ شکل بدهد، و تماشاگر را وادارد که بداند خلائی وجود دارد.

مخالفین پابلو در نقش حلال مشکلات معتقد بودند که او می‌خواهد تک‌چهرهٔ آپولینر را بسازد اما بنای پیشنهادی آن قابل قبول نیست و امیدوار بودند که خود پابلو از خیر این کار بگذرد. قرار بود در تقاطع بولوار سن ژرمن[1] و کوچهٔ باک[2] بنا برپا شود، یعنی همان جایی که یک مجسمه به یاد مخترعین تلگراف وجود داشت. پس جرئت نمی‌کردند که آن مجسمه را با مجسمه‌ای عوض کنند که عنصر اصلی‌اش یک فضای خالی و از نظر آن‌ها بسیار پیشرو بود. بعد از یک جلسهٔ پر تلاطم، اعضای کمیته گفتند که می‌خواهند با زادکین[3] وارد گفت‌وگو شوند. او ماکتی ساخته بود که با نظر آن‌ها بیشتر می‌خواند، پابلو اعتراضی نداشت، اما زادکین ناراحت بود که چرا اول با او صحبت نکرده‌اند. و تا چند سال همه‌چیز به‌همین منوال گذشت. هر از گاهی کمیته از راهی وارد می‌شد و با پابلو مشورت می‌کرد، اما او همچنان انعطاف‌ناپذیر مانده بود. و هربار که به‌نظر می‌رسید احتمال توافقی هست، یک اصلاح در ترکیب کمیته یا ادارهٔ شهرداری همه‌چیز را به‌هم می‌ریخت.

گاهی ژاکلین، بیوهٔ آپولینر سعی می‌کرد روی پابلو تأثیر بگذارد. او می‌گفت: «شما باید آن را با یاد آپولینر بسازید. حتی اگر آن‌طوری که می‌خواهید بنا فوق‌العاده از آب در نیاید، اصل، ساختن آن است». پابلو تصمیم به سازش گرفت: یک پایهٔ بزرگ که چهار ستون مرتفع اطراف آن را گرفته باشند. ستون‌ها باید حدود یک‌متر و نیم ارتفاع داشته باشند و رویش یک سر حجیم آپولینر قرار بگیرد که آن هم حدود یک‌متر ارتفاع دارد.

برای آن تعدادی طرح کشید. روی برخی از سرها تاجی از برگ

---

1. Boulevard ST. Germain 2. Rue du Bac 3. Zadkine

درخت غار گذاشته بود. اما به‌زودی معلوم شد که اعضای محتاط انجمن شهر اصلاً پیکاسو را نمی‌خواهند: درواقع این پروژهٔ جدید که نه انتزاعی بود و نه انقلابی و نه حتی تکان‌دهنده، با سکوتی کامل مواجه شد. در نهایت انجمن شهر تصمیم گرفت که مجسمه در محل انتخاب‌شده نمی‌تواند بنا شود و به میدان کوچک کوچهٔ آبه[1]، کنار کلیسای سن ژرمن منتقل شد.

پابلو که خسته شده بود، دیگر تمام علاقه‌اش را به این پروژه که چند ماه او را مشغول کرده بود، از دست داد. آخرِ سر کمیته از انجمن شهر نیمچه تصویبی گرفت، اما پابلو که تمام شوقش را از دست داده بود، یک مجسمهٔ کارگاهش را به آن‌ها داد: یک سر برنز از دورا مار که در سال ۱۹۴۱ ساخته بود.

کمیته آن را در میدان کوچک نصب کرد و هنوز مجسمه در همان‌جا هست.

خارج از پروژهٔ این بنا، دوباره به آپولینر توجه می‌کردند. انتشارات گالیمار[2] در مجموعهٔ **پلئیاد**[3] **آثار کامل آپولینر** را تدارک می‌دید. همسر آپولینر و دوستان قدیمی‌اش مثل آندره بیلی[4] هرچه آثار منتشر نشده داشت را پیدا و جمع‌آوری کردند. مارسل آدما[5] که مجموعه‌دار پرشوقی بود و دست‌نوشته‌های آپولینر را جمع می‌کرد بیوگرافی او را تهیه می‌دید. او می‌دانست که پابلو نامه‌های دست‌نویس و شعر و طرح و یادگارهای دیگری از این رفاقت دارد. برخی از این قطعات در خانهٔ کوچهٔ گران‌ـآگوستن بودند و بسیاری دیگر در آپارتمان کوچهٔ بوئسی[6]. پابلو به من گفت که الگا در لحظه‌ای از خشم بسیاری از آن‌ها به‌اضافهٔ نامه‌های ماکس ژاکوب را پاره کرده بوده. اما چون هیچ‌چیز را از آپارتمان به دور نمی‌ریختیم، با کمی صبر می‌شد قطعات آن‌ها را پیدا کرد. همه

---

1. Abbaye 2. Gallimard 3. *Pleiade* 4. André Billy
5. Marcel Adema 6. Boetie

می‌خواستند که این مجموعه تا آن‌جا که ممکن است کامل شود. و به این فکر افتادیم که خانهٔ کوچهٔ بوئسی را با نظارت سابارتس بگردیم تا اسناد مفقود را پیدا کنیم. پابلو این فکر را رد کرد. او حتی نمی‌خواست کاغذهایی را که در کوچهٔ گران ـ آگوستن داشت به کسی بدهد. گفت: این کار مزاحمم است. افزون این‌که برای به یاد آوردن خاطره‌های آپولینر، همان شعرهایی که همه می‌دانند، کفایت می‌کند. لازم نیست مال مرا هم به آن اضافه کنند. پابلو از ژاکلین آپولینر خواست که آپارتمانش را به من نشان دهد. آپارتمان بالای یک ساختمان قدیمی بود. نبش کوچهٔ سن‌گیوم[1] و بولوار سن ژرمن. در راه‌پله نزدیک طبقهٔ آخر توانستم پنجرهٔ زیر شیروانی را ببینم. همان «چشم گاو» که از آن «منشی» آپولینر، «بارون» موله[2]، با دقت تمام کسانی را که می‌خواستند وارد خانه شوند، تماشا می‌کرد. آپارتمان به همان صورتی مانده بود که آپولینر ترکش کرده بود. ظاهر آن به طرزی غریب آدم را به یاد لولهٔ گوارش می‌انداخت: یک مری که در پی آن یک شکم بود و بعد روده: یک هزارتوی واقعی. اول وارد یک اتاق با ابعادی متناسب شدیم بعد از آن‌جا به راهرویی رفتیم که به اتاق دیگری ختم می‌شد. دیوارها پر از تابلو بودند: تک‌چهرهٔ بزرگ ماری لورانسن[3] که در آن پیکاسو، آپولینر و فرنان اولیویه[4] را می‌شد تشخیص داد. تابلوهای دیگری از ماری لورانسن و بسیاری تابلوهای کوچک کوبیست از پیکاسو که یکی از آن‌ها همان تابلویی بود که هدیهٔ ازدواج‌شان بود. بعد هم چند طراحی طنزآلود بود که پابلو در دوره‌های مختلف کشیده بود که در آن‌ها استحاله‌های غریبی از دوستش را نشان می‌داد. در یکی از طرح‌ها سر آپولینر به شکل یک گلابی بود. از راهروی بلند دیگری گذشتیم و رسیدیم به یک اتاق کوچک، به اندازهٔ یک‌متر و بیست، که در آن‌جا آپولینر می‌نوشت. عجیب‌ترین و تنگ‌ترین محل ممکن، آن

---

1. Saint Guillaume 2. Mollet 3. Marie Laurencine
4. Fernand Olivier

هم در کنار آشپزخانه. یک پلکان مارپیچ به یک اتاق محصور در حالی‌که روی دیوار روبه‌رو عکس، روپرودوکسیون‌های نقاشی و یادداشت‌های دست‌نویس بودند که در زمان آپولینر با سنجاق به دیوار زده بودند. یک تراس هم بود که منظر آن میدان سن ژرمن بود.

ژاکلین عصای معروف آپولینر را نشانمان داد عصا از چوب محکمی ساخته شده بود و آن را به هنگام گردش در پاریس خریده بود. بهار بعد آن عصا جوانه زده بود. معجزه‌ای برای شادمان‌کردن او. پس او این‌طور به‌نظر آورد که این همان عصای سحرآمیزی است که به نقل از افسانه‌ها هر بهار جوانه می‌زند.

به نظرم آپارتمان غمگین آمد: مثل یک موزهٔ کوچک شهرستان بود. دلم می‌خواست گریه کنم. ژاکلین همه‌چیز را به همان وضعی که آپولینر مرده بود، گذاشته بود. اما زندگی‌کردن را در آن‌جا مشکل می‌دید. پس بیشتر اوقاتش را در خانه‌ای نزدیک بلوا[1] می‌گذراند.

کسانی که در ظاهر به نظر می‌رسید در بین اطرافیان پیکاسو نقش دست‌دوم دارند، بیشترین تأثیر را بر او می‌گذاشتند. مارسل[2] در ردیف اول این «مستشاران ریشلیو» بود. وقتی برای بار اول او را دیدم، پنجاه ساله بود. اهل نورماندی بود با اخلاقی موذی، باریک اندام، زرنگ و با نیم‌رخی مثل طرح روی مدال، با خطوط مشخص صورت و با یک بینی کمی خمیده. از سال ۱۹۲۵ رانندهٔ پابلو بود. اگر پابلو می‌خواست سفر برود و اگر این سفر مطابق میل مارسل نبود، مارسل همیشه راهی پیدا می‌کرد تا سفر را به تعویق بیندازد یا لغو کند. یک خرابی اسرارآمیز برای موتور پیش می‌آمد و باید ماشین را به گاراژ می‌برد تا مکانیک‌ها

1. Blois 2. Marcel

آزمایش‌اش کنند. اما تا به مارسل احساس ماجراجویی دست می‌داد ماشین مثل یک عروس راه می‌رفت. پس درواقع فرماندهی با مارسل بود.

استعدادهای دیگری هم داشت. پابلو به قضاوت او احترام می‌گذاشت چون به جلای یک فرهنگ تقلبی آلوده نشده بود. صبح‌ها وقتی مارسل می‌آمد، تابلوهایی را که شب قبل کشیده شده بود، نگاه می‌کرد. وقتی پابلو سر می‌رسید، مارسل آماده بود تا عقیده‌اش را ابراز کند. پابلو به‌ما گفته بود که عقاید مارسل برای او اهمیتی ندارند اما به هر قیمتی می‌خواست تا از عقاید او آگاه شود.

وضعیت در طی سال‌ها این‌چنین شده بود که نگاه مارسل به اندازهٔ نگاه یک متخصص، بی‌خطا است. اگر او قرار را بر اعتبار یک تابلو می‌گذاشت، آن تابلو همیشه معتبر می‌ماند. اگر کلمهٔ «اشتباه» را به زبان می‌آورد هیچ‌کس جرئت مخالفت‌گویی با آن را نداشت. اگر کسی می‌خواست به یک نقاشی اعتبار بدهد می‌دانست اگر مارسل خلاف آن داوری کند، دیگر بختی ندارد. چشمان تیزبین نورماندیایی او که حتماً دستمال گردگیری را از دستمال سفره تشخیص می‌داد، از همان ابتدا اعتماد پابلو را جلب کرده بود. شایسته بودن او در تمام وجوه زندگی پابلو کارآیی داشت. مارسل شبیه لپورلو[1]، نوکر دوژوان[2] بود که از تقدیر خود و از ضربه‌هایی که گه‌گاه می‌خورد شاکی بود اما با تمام این‌ها خوشحال بود که در ماجراهای اربابش سهیم است. و از این خانه به آن خانه نامه می‌برد و تمام این‌ها به لطف وجود اربابش بود و شرافتمندانه بگویم که خوش آمدن یا خوش نیامدن مارسل، اغلب در پژواک حرکات پیکاسو مشاهده می‌شد.

وقتی سوار ماشین می‌شدیم، همیشه در قسمت جلو و کنار مارسل می‌نشستیم. پابلو وسط می‌نشست و سر صحبت را با او باز می‌کرد. و چون هرگز خودش رانندگی نمی‌کرد، پس راحت می‌نشست و اگر بحث

---

1. Leporello 2. Don Juan

بالا می‌گرفت، مارسل هم رشتهٔ سخن را به دست می‌گرفت. پابلو در بحث با دوستان شاعرش، گردانندهٔ بحث بود اما با مارسل، فقط گوش می‌کرد. مارسل اتفاقات روز را بازنگری می‌کرد و به ظن خود آن‌ها را شاخ و برگ می‌داد. او با پابلو مخالفت می‌کرد و حتی گاهی او را سزاوار انتقاد هم می‌دانست. و پابلو هم اغلب می‌پذیرفت. در غیاب او، پابلو می‌گفت: «هیچ اعتمادی به او ندارم، هرکاری که دوست دارد می‌کند» معترضانه او را راننده خطاب می‌کرد. او را به بدراندن متهم نمی‌کرد چون حرف احمقانه‌ای بود اما به خرج‌تراشی زیاد متهم می‌کرد و این‌که از پول‌ها کش می‌رود. فکر نمی‌کنم که درست می‌گفت. اما هربار که مارسل برای یک خرید درخواست پول می‌کرد، حتی اگر برای یک کلاه کاسکت بود، پابلو به خشم می‌آمد. یک روز مارسل اطلاع داد که احتیاج به لباس رانندگی دارد. پابلو غرولندکنان گفت: حالا دیگر به یک لباس جدید احتیاج دارد. او بیشتر از من کت و شلوار خراب می‌کند. همین روزها برای رانندگی اسموکینگ هم می‌خواهد. بعد به سوی مارسل برمی‌گشت: از پارسال تا حالا چند تا شده؟

مارسل با اعتراض می‌گفت: راننده‌ها، هرازگاهی به کت و شلوار نو احتیاج دارند از بس پشت رل می‌نشینند، لباس‌شان برق می‌افتد. شما که راضی نیستید به این‌که ریخت واکس خورده داشته باشم. آخر مردم چه فکر می‌کنند؟

ــبرایم بی‌تفاوت است. خود مرا ببین. من از این‌که کت و شلوار کهنه بپوشم هیچ خجالتی ندارم.

ــآه! شما ارباب هستید. در مورد من فرق می‌کند، من فقط راننده‌ام.

پابلو و او وقتی در بهترین وضعیت بودند که مورد بحث به حرفهٔ مارسل مربوط نمی‌شد.

در اتاق انتظار که دیدارکننده‌ها منتظر پیکاسو می‌ماندند، مارسل در کنار سابارتس رتق و فتق امور می‌کرد. سابارتس خشکه مقدسی بود که با

زن‌ها رفتار خشکی داشت. با مارسل همیشه می‌شد کنار آمد. او از این خوشحال بود که موفقیت اربابش را ببیند چون این موفقیت به او هم مربوط می‌شد و خوشحال بود از این‌که در یک چنین زندگی پر تحرک و فوق‌العاده‌ای شریک است. تمام ماجراها و اتفاقات مخالف یا موافق را در مورد اطرافیانش می‌پذیرفت. یک مسابقهٔ فوتبال را که نباید بی‌طرفانه تماشا کرد، باید در آن سهم داشت. او گروهی را ترجیح داده بود و تمام تلاشش بر برنده‌شدن بود. مارسل پائولو را بسیار دوست داشت. وقتی پابلو را ملاقات کردم رابطهٔ بین پدر و پسر تا حدودی تیره بود. پائولو بیکار بود و فقط به مسابقهٔ موتورسواری علاقه داشت و برای پول توجیبی‌اش محتاج پابلو بود. و وقتی وضعیت خیلی ناراحتش می‌کرد، به مارسل متوسل می‌شد تا بین او و پدرش واسطه شود.

مارسل تربیت خاصی نداشت اما احساسش به او خیانت نمی‌کرد، یک دل طلایی و یک باطن پاک داشت. اغلب اوقات کسانی که وابسته به یک شخصیت مهم‌اند، با حسادت تمام سعی دارند که کسانی را که دوست ندارند، دور کنند، اما به‌ندرت دیدم که مارسل از تأثیرش بر پابلو استفاده کند و چیزی جز خیرخواهی برای کسی بخواهد.

اما در همان حال، حیله‌گری روستایی‌اش باعث می‌شد که بتواند دنیایش را زود قضاوت کند و عذر مزاحمین را بخواهد. او به‌خوبی می‌دانست که چگونه جلوی سرخرهای پررو بایستد، اما آن‌ها بعد از رفتن او می‌دانستند چطور به داخل خانه نفوذ کنند و کنار اهل منزل برای خودشان جایی دست و پا کنند.

مارسل اخلاق مهربانی داشت و حتی اوقاتی که پابلو خیلی بد اخلاق می‌شد، او باز شاد باقی می‌ماند و به حالات او می‌خندید و از هر کار خلافی احتراز می‌کرد. پابلو را «آقا» صدا می‌زد، اما رابطهٔ آن‌ها راحت و دوستانه بود و مثل ارباب و نوکر نبود.

با تمام این‌ها، پابلو گاهی در طی یکی از آن بدخلقی‌هایش، لاقیدی

مـارسل را در مـیان حـیرت جـمع خشـم‌آور مـی‌دید و او را تـهدید و بازخواست می‌کرد و به جزاهای مبالغه‌آمیزی حواله می‌داد. گاهی بـاهم دست به یکی می‌کردند و بعدگاهی پابلو متوجه می‌شد که مارسل آن‌طور که باید احترام او را نگاه نمی‌دارد و به خشم می‌آمد و وقتی در این حالت سوار ماشین می‌شد، روی صندلی عقب می‌نشست و یک کلام با او حرف نمی‌زد.

چون در لاگالواز جا نداشتیم، او در یک هتل ـ رستوران کوچک به‌نام شه مارسل[1] در گلف ژوان زندگی می‌کرد. کار خاصی در جنوب نداشت. پس اوقات خود را به گلوله‌بازی و نوشیدن عرق پاستیس می‌گذراند. گاهی در اواخر بعدازظهر پابلو ناگهان تصمیم مـی‌گرفت کـه بـه پـاریـس بـرود. مارسل تمام شب را رانندگی می‌کرد و روز را در پاریس مـی‌گذرانـدیم و بعد شب برمی‌گشتیم. هربار حدود پانزده ساعت رانـندگی داشـتیم، کـه استراحت‌کردن هم شامل آن می‌شد و چون مـارسل رانـندهٔ خـوبی بـود هرگز تصادف نمی‌کردیم. اما بعد از چند سال اقامت در جنوب، او تندتر می‌راند و خطراتی را به جان مـی‌پذیرفت. یک‌روز وقـتی بـا اولدزمـوبیل کوتز از نیم می‌رفتیم سرعت‌اش ۱۳۰ بود و مرتکب اشتباهی شد و دستهٔ درِ آن‌یکی ماشـین تمام طول ماشین ما را خراش داد. ایـن مـا را بـه فکـر انداخت. کمی بعد از آن پابلو و مارسل به پاریس رفتند. پـابلو بـه دلیـل آپارتمان‌های خیابان بوئـی دچار دردسـر شـده بـود چـون صـاحب آن می‌خواست آن‌ها را پـس بگیرد. ماشین در تمام روز در اختیار پابلو بود و وقتی با آن کاری نداشت، مـارسل قـرار بـود آن را بـه گـاراژ بـبرد. هـمه می‌دانستند که خود مارسل گاهی از مـاشین اسـتفاده مـی‌کرد و یکـی از شب‌ها که با خانواده‌اش در اطراف پاریس گردش می‌کرده، ماشین را بـه یک درخت کوبیده بود. کسی زخمی نشد، اما ماشـین تعمیرنشدنی بـود. فردا مارسل آمد تا قضیه را برای پابلو تعریف کند. اول پابلو واکنش نشان

1. Chez Marcel

نداد، اما بعد که بیشتر فکر کرد تمام گله و شکایتی را که در ظرف این بیست و پنج سال در دلش تلمبار شده بود بیرون ریخت. مارسل تنها کسی بود که می‌توانست از پابلو انتقاد کند و اغلب هم تیرهایی زهرآگین به‌سوی او پرتاب می‌کرد. در طی این بیست و پنج سال، شاه، دیوانهٔ دربار را تحمل کرده بود، اما حالا یک لحظه هم نمی‌توانست تصادف‌کردن او را تحمل کند و او را اخراج کرد. مارسل این حرکت را باور نکرد: «یعنی می‌خواهید بگویید در عوض تمام کارهایی که برایتان کرده‌ام، به خاطر این تصادف می‌خواهید بیرونم کنید؟ اگر چنین دلی دارید، بدانید که روزی می‌رسد که هیچ‌کس برایتان نمی‌ماند، حتی فرانسواز. او هم شما را ترک خواهد کرد» پابلو کوتاه نیامد. یک ماشین هاچ‌کس[1] خرید و به‌من پیشنهاد کرد که جای مارسل را بگیرم، من‌هم پیشنهاد کردم که خود پابلو این کار را به عهده بگیرد. هاچ‌کیس برای رفت‌وآمدهای روزانه و سفر به پاریس مورد استفاده قرار گرفت. کمی بعد به گنجینهٔ پابلو یعنی ماشین هیسپانو-سوئیزا[2] درگاراژ بود دستی کشیدند. آن ماشین فقط برای رفتن به گاوبازی مورد استفاده بود و شبیه به ماشین‌هایی بود که گاوبازهای معروف برای نقل و انتقال از آن استفاده می‌کردند.

تصادف اولدزموبیل تنها و مهم‌ترین مشکل ما در آن وضعیت نبود. دو آپارتمان پابلو در خیابان بوئسی، سال‌ها بود که خالی افتاده بود. دولت می‌توانست سال‌ها پیش آن را مصادره کند اما به دلیل موقعیت پیکاسو مقامات چشم‌شان را براین وضع بسته بودند و «اهمیت ملی» شخصیتی چون او را اجر می‌گذاشتند. البته این تا وقتی بود که آندره دوبوا[3] رفیق پابلو هنوز سرِ کار بود. اما وقتی رئیس پلیس عوض شد و یک فرد

1. Hotchkiss 2. Hispano-Suiza 3. André Dubois

ضدکمونیست جای او را گرفت، این موقعیت عالی را از دست نداد و به نام قانون برای پابلو ایجاد مسئله کرد.

از نظر آن‌ها آپارتمان‌ها باید دست‌کم نیم دوجین ساکن می‌داشتند. اگر پابلو صاحب آن‌جا بود می‌توانست دوستانش را در آن‌جا سکنا دهد اما در وضع فعلی نمی‌توانست آن را دوباره اجاره دهد و آپارتمان هم پر بود از اشیای گران‌بها. مرکز اجاره هم نمی‌توانست هرکس را در آن‌جا بنشاند.

پابلو حکم تخلیه را دریافت کرد. عصبانی شده بود اما فکر می‌کرد به لطف آندره دوبوا و ماری کوتولی می‌تواند اوضاع را سر و سامان دهد. اما غیرممکن بود. سازمان تمام تمهیدهایش را به کار گرفته بود و پس از یک سال طفره رفتن، بالأخره پابلو اعتراف به مغلوب‌شدن کرد. اسباب‌کشی را به عهدهٔ سابارتس گذاشت. او هم هر شیئی را به دقت با اهمیت یا بی‌اهمیت بودنش جداگانه دسته‌بندی کرد. کارگاه‌های کوچهٔ گران ـ آگوستن خیلی بزرگ بودند اما احتیاج پابلو را برآورده نمی‌کردند. جز اتاق‌های پذیرش مهمان و کار، فقط دو اتاق کوچک دیگر مانده بود که در آن‌ها می‌شد زندگی کرد و جایی برای جعبه‌های کوچهٔ بوئسی نبود. پس دو آپارتمان کوچک در کوچهٔ گی ـ لوساک [1] خریدیم و تمام چیزها را به آن‌جا بردیم و بیشتر هرچه را که باقی ماند به کوچهٔ گران ـ آگوستن و باقی را به انبار اسباب‌ها بردیم. اما تا به والوریس برگشتیم حکم تخلیهٔ خانهٔ کوچهٔ گی ـ لوساک را دریافت کردیم. و این دلیلی مضاعف بود برای اصل و اساس سیاسیِ تمام این ماجراها. مدت‌ها بود که احساس خستگی می‌کردم، اما به‌ناچار فوری به پاریس برگشتم، به پنجره‌ها پرده آویختم و حداقل اسباب را در آپارتمان‌های جدید گذاشتم تا بتوانیم در آن‌جا بمانیم و مانورهای تخلیه را خنثی کنیم. تمام زمستان را در آن‌جا گذراندیم و میان جعبه‌ها آمد و شد می‌کردیم. چون تمام زمستان‌ها را در جنرب گذرانده

1. Guy Lussac

بودیم و عادت به رطوبت پاریس را از دست داده بودیم، پابلو و بچه‌ها مریض شدند. پابلو دچار یک التهاب ریه شد و بچه‌ها هم اول ذات‌الریه گرفتند و بعد هم سرخک. پابلو نمی‌خواست کس دیگری در کنارش باشد، پس مراقبت از همه را به عهده گرفتم، تا این‌که خودم هم دچار ضعف و دچار غش‌های گاه به‌گاه شدم. پابلو باید هر سه‌روز یک‌بار مشمع مرهم خردل می‌گذاشت و اگر همراهش نبودم، راضی به این کار نمی‌شد. خود من ناراحتی ریوی نداشتم ولی از خستگی در حال موت بودم و باید تمام مشمع‌های او را خودم می‌گذاشتم. تمام این‌ها باعث بدخلقی بسیار پابلو شده بود. دیگر قادر به کارکردن نبود. اما من به دلیل نظمی که داشتم به نقاشی‌کردن ادامه می‌دادم، چون قرار بود نزد کان وایلر نمایشگاهی بگذارم. پابلو می‌نشست و هرروز مرا نگاه می‌کرد، بی‌این‌که خودش مداد یا قلم‌مویی به دست بگیرد. و این وضع هفته‌ها و هفته‌ها طول کشید.

۷

از تنهایی‌هایم می‌آیم، و به تنهایی‌ام بازمی‌گردم

وقتی تصمیم گرفتم با پیکاسو زندگی کنم، فکر می‌کردم باید بتوانم تمام وجودم را وقف او کنم، بدون این‌که توقع داشته باشم چیزی بیش از هنرش که نثار مردم می‌کند، به من بدهد.

مصمم بودم که زندگی‌ام را بر پایهٔ خواست‌های او بنا کنم، اما در آن زمان یا قوی‌تر از حالا بودم یا تنهاتر، پنج شش سال گذشته بود، و تمام وجودم را در راه او گذاشته بودم. بچه‌ها متولد شده بودند و بعد این‌که فقط دستیابی به چنین ایده‌آل سختی برایم ارضاکننده نبود. گرمای انسانیِ بیشتری را طالب بودم. فکر می‌کردم که دو نفری به جایی رسیده‌ایم که امکان گرمای بیشتر وجود دارد. به‌این امید ادامه دادم، تا بعد از تولد پالوما که کم‌کم متوجه شدم او هرگز این گرما را به من نخواهد داد. نزد او چیزی بیشتر از آن چیزی که متصور بودم، یعنی شادمان‌شدن از وقف خودم به مرد و اثرش، پیدا نکردم. مدتی طول کشید تا به این نتیجه برسم، چون عشقم به او پرشورتر شده بود و نمی‌توانستم خودم را به رهاکردن تمام امیدم وانهم، حالا دیگر حسابی بچه‌ها زندگی را به راه انداخته بودند و پابلو هم در زیر بار این زندگانی خانگی سم به زمین می‌کوبید. و می‌شنیدم که با غرولند می‌گفت: «او خوب می‌داند که بازی را برده است، حالا خودش و دوتا بچه‌اش بازی‌گردان شده‌اند. من هم فقط عضوی از

خانواده‌ام. به این می‌گویند تثبیت کامل». اما اگر کسی برای این تثبیت ساخته نشده بود، همان خود پابلو بود. و این چیزی بود که خودش طلب می‌کرد و برایش شادی‌آور بود، پس شروع کرد به اوقات‌تلخی کردن. گاهی از سر نومیدی فکر می‌کرد که بچه‌ها سلاح‌هایی هستند که من بر ضد او به‌کار می‌گیرم. پس شروع کرد به این‌که از من دوری کند. اول چیزی حس نمی‌شد. از همان شبی که در خانهٔ گران ـ آگوستن ماندم تا وقتی که با الوار و مارسل به لهستان رفت، حتی برای یک‌روز هم از هم جدا نشده بودیم. بعد از بازگشتش از سفر، گاهی برای یک روز تنها به پاریس می‌رفت. یک‌بار هم با این بهانه که حالم به‌قدر کافی برای سفر و هیجانات نمایش مناسب نیست، خودش به‌تنهایی برای گاوبازی به نیم رفت.

همیشه وقتی همراهش می‌رفتم، اغلب حدود نیمه‌شب برمی‌گشتیم. اما این‌بار هنوز در ساعت ۳ صبح برنگشته بود. ظن‌ام به تصادف برد. پتویی با خودم برداشتم و با نگرانی به بالکن رفتم و بی‌این‌که خوابم ببرد ماندم تا ماشین آمد. هنوز سحر نشده بود. پابلو از دیدن من در آن وضع بسیار ناراحت شد. مرا به جاسوسی‌کردن متهم کرد و بعد با فریاد گفت که آدم آزادی است و هروقت که دلش بخواهد به خانه می‌آید. تا آن لحظه حرفی نزده بودم. رامیه‌ها در ماشین بودند، از راه دور دستی برایشان تکان دادم، مارسل باید آن‌ها را به خانه‌شان می‌برد. پابلو مرا متهم کرد به این‌که آبرویش را پیش دوستانش برده‌ام.

از او پرسیدم چطوری و او گفت: به جای این‌که در تخت خودتان بخوابید، در این‌جا منتظرم هستید. شما می‌خواهید آزادی مرا از من بگیرید و این آخر مرا می‌کشد.

در طی هفته‌های بعد، متوجه شدم که او ذهناً و جسماً دیواری بین من و خودش کشیده است. در لحظاتی که سعی می‌کردم به او نزدیک شوم، باور نمی‌کردم که سعی دارد خودش را از من کنار بکشد. به قدر کافی اهل درد دل کردن نبودم تا از او توضیح بخواهم و غرورم هم اجازه نمی‌داد که

مثل باقی زن‌ها، پیش‌روی از سوی من باشد، رفتارش با بچه‌ها فرقی نکرده بود آن‌ها را بسیار دوست داشت، همان‌طوری که تمام بچه‌های کوچک را دوست داشت. اما وقتی با یاد من به آن‌ها فکر می‌کرد و در ارتباط با خودش من را مادر بچه‌ها می‌دانست، حالتش سخت‌تر می‌شد.

او مرا مسئول کارهایش با کان وایلر و چند نفر دیگر کرده بود. اما دیگر حالت همکاری نداشتیم، رابطه‌مان هرروز از روز پیش غیرشخصی‌تر می‌شد. پیش از این رابطه‌ای عمیق و شدید داشتیم. وقتی به این مسئله فکر کردم متوجه شدم پابلو هرگز برای مدتی طولانی نتوانسته همراهی یک زن را تحمل کند. می‌دانستم که رابطه‌مان در ابتدا به دلیل مسائل روشنفکرانه شروع شد و او جلب نوع واکنش‌های من شد که به نحوی پسرانه بود و اصلاً حالت زنانه نداشت. بعد اصرار کرد که بچه‌دار شوم، آن‌قدر تا راضی‌ام کرد. و حالا که بچه‌دار شده بودم و یک زن شده بودم، یک مادر و یک همسر شده بودم، آشکارا این وضع را دوست نداشت. او که خودش به‌وجودآورندهٔ این استحاله بود، حالا که کار انجام شده بود، آن را رها کرده بود. گاهی زندگیم بسیار غم‌انگیز می‌شد و سخت و طاقت‌فرسا، اما هرگز چنین تلخ نبود. فکر می‌کردم اتحاد ما دو نفر، از تمام این‌ها مهم‌تر است و حالا احساس می‌کردم به‌شدت ریشخند شده‌ام. و کاری کردم به دور از تمام عاداتم، کاری بس زنانه: تمام روز را گریه کردم.

در یکی از لیتوگرافی‌های نادری که من مدل کار شده بودم (و شاید طبیعت‌گراترین آن‌ها)؛ یعنی همانی که در کاتالوگ مورلو[1] تحت شمارهٔ ۱۹۵ چاپ شده بود؛ یادم می‌آید که ایستاده بودم و در طول تمام آن بعدازظهر تیرهٔ ماه نوامبر، پشت‌سرهم هق‌هق می‌کردم. پابلو حالت مرا بسیار تحریک‌کننده می‌دید و وقتی داشت صورت مرا می‌کشید گفت: «امروز بسیار زیبا شده‌اید، صورتی بسیار جدی دارید».

---

1. Mourlot

یک‌بار دیگر، کم‌تر خوشش آمده بود: «وقتی دیدمتان یک ونوس بودید، حالا شباهت به مسیح پیدا کرده‌اید، حتی شکل مسیح‌های رومی شده‌اید که می‌شود دنده‌هایشان را شمرد. امیدوارم متوجه شده باشید که در این وضع برایم جالب نیستید».

به او گفتم متوجه هستم. راست بود، لاغر شده بودم. همان‌طور که او هم می‌دانست، بعد از تولد پالوما، حالم جا نیامده بود. او می‌گفت: «این دلیل نمی‌شود، بهانه هم نمی‌تواند باشد، باید از این‌که ظاهر و سلامت‌تان را ندید می‌گیرید، خجالت بکشید. تمام زن‌ها پس از زاییدن شکفته می‌شوند. اما شما نه، عین دسته جارو شده‌اید. فکر می‌کنید آدم باید از دسته جارو خوشش بیاید؟ به‌هر جهت، من که خوشم نمی‌آید».

حرف‌هایش را بسیار ناعادلانه می‌دیدم و خودم را بسیار ناتوان حس کردم، به‌هر حال برای راضی‌کردن خودم، فکر کردم بهترین راه‌حل این است که بیشتر خودم را وقف او و بچه‌هایم بکنم. دست‌کم می‌توانستم او را در کار هنر یاری دهم. کار خودم را هم دنبال می‌کردم، و زندگی می‌توانست به‌خوبی بر این پایه ادامه پیدا کند، حتی اگر رابطه‌مان آن‌قدر تنزل پیدا می‌کرد که دیگر امیدی به رضای کامل نبود، یعنی رضایتی که یک زن در عشق یک مرد جست‌وجو می‌کند.

از ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۱ سعی کردم که این را بپذیرم.

هربار که پابلو به پاریس می‌رفت، آن‌قدر کار به سرم می‌ریخت که تا آمدنش مشغول بودم. در فوریهٔ ۱۹۵۱ عزم سفر کرد. تریاد تصمیم داشت یک شمارهٔ ویژهٔ نشریهٔ ورو[1] را به سرامیک‌ها و نقاشی‌ها و مجسمه‌های آخرش اختصاص دهد. پابلو مرا مسئول انتخاب آثار کرد تا از آن‌ها عکس بگیرند. به من گفته بود تا عکاسی تمام نشده از اتاق بیرون نروم مبادا چیزی گم شود یا بشکند. چند روز بعد از رفتن او، تلگرافی از مادرم دریافت کردم. اطلاع داده بود که مادربزرگم دچار حملهٔ قلبی شده و از من

1. *Verve*

خواسته بود که هرچه زودتر به نزدشان بروم چون دکترها امیدی نداده بودند. نسبت به مادربزرگم احساس نزدیکی بسیاری می‌کردم و به نوعی او را رها کرده بودم تا با پابلو زندگی کنم. فکر کردم عکاسی از سفال‌ها نباید ــ دست‌کم برای یک روز ــ مانع رفتن من به پاریس می‌شد و باید مادربزرگم را پیش از مرگ می‌دیدم. می‌دانستم اگر به پابلو زنگ بزنم، او مانع از رفتنم می‌شود، چون تنها چیزی که برای او مهم بود، کارش بود. تصمیم گرفتم سوار قطار شبانه بشوم، روز را در پاریس بمانم و شب بعد برگردم. عکاس فریاد را مطلع کردم و به او گفتم که فردا نخواهم بود اما روز بعد برمی‌گردم.

تمام شب را در قطار گذراندم و صبح به پاریس رسیدم.

فوراً به کلینیک رفتم تا مادربزرگم را که حال وخیمی داشت، ببینم. البته بعد حال او بهتر شد و توانستم او را بیشتر ببینم و تا چند ماه بعد زنده ماند، هرچند هربار که بیماری‌اش عود می‌کرد، ضعیف‌تر می‌شد.

تمام آن روز را در کنارش ماندم و ساعت ۶ از کلینیک بیرون آمدم. قطار ساعت ۸/۵ حرکت می‌کرد. یک لحظه دلم خواست به دیدن پابلو بروم اما فکر کردم دلایلم را نمی‌پذیرد. بیماری مادربزرگم و محبتی که به او داشتم از نظر او علی‌السویه بود. پس ترجیح دادم بروم و با بحث‌های ناراحت‌کننده غم‌ام را سنگین‌تر نکنم.

خوب می‌دیدم که رابطه‌مان دارد به کجا کشیده می‌شود. معمولاً در عین بدبختی به نزد کسی می‌رویم که بیش از همه دوستش داریم، اما می‌دانستم که نزد پابلو هیچ آرامشی نصیبم نمی‌شود و حتی بدترین برخوردها به دلیل ترک بی‌اجازهٔ والوریس و رها کردن کاری که به‌من محول کرده بود در انتظارم بود. در این شرایط فکر کردم به یک جای معمولی بروم که برایم قابل تحمل‌تر بود تا هیچ آدم آشنایی را هم نبینم. پس به ایستگاه قطار لیون رفتم، چمدانم را تحویل دادم و در کافه نشستم.

دو ساعت وقت داشتم و تصمیم گرفتم در مورد زندگیم با پابلو فکر کنم. در آن کافه غمگین و خسته نشسته بودم و فکر می‌کردم که بیرون از مسئلهٔ بچه‌ها، من از تنها هم تنهاترم. از خود پرسیدم چرا باید ادامه بدهم. تنها جوابی که توانستم پیدا کنم این بود که هنوز به درد پابلو می‌خوردم. وضعیت به‌شدت یک‌طرفه بود، می‌دانستم نباید انتظار بیشتری داشته باشم و می‌دانستم اگر ادامه می‌دهم به‌دلیل انجام وظیفه است.

ساعت تعطیلی اداره‌ها بود و آدم‌ها میان میزهای کافه در آمد و شد بودند و تراس کافه پر بود. با دیدن این موج زندگی انسانی که در اطرافم بود، به نوعی احساس راحتی کردم. به نظر می‌رسید که این آدم‌ها کمی از حال بد مرا با خودشان می‌برند و تصویر مادربزرگم را که بی‌رمق روی تخت کلینیک خوابیده بود، از من دور می‌کردند.

با تماشای آمد و شد آن‌ها فکر کردم حتماً آن‌ها هم مثل من سنگینی باری را حمل می‌کنند، شاید هم از بار من سنگین‌تر. و همه‌مان در اشکال مختلف به‌سوی چارهٔ آن مشکل می‌رفتیم. حس کردم که تنهاتر از آن‌ها نیستم. آرام شده بودم و متوجه شدم که هر انسانی هرچند که مجزا از دیگران است اما وابسته به کسان دیگر است. و همین باعث شد که تصمیم خودم را بگیرم: ادامه می‌دهم. دیگر احساسی را که از دو سال پیش تا آن روز داشتم، نداشتم و کم‌تر احساس بدبختی می‌کردم.

به محض رسیدنم به والوریس، برای پابلو نامه نوشتم تا او را در جریان سفرم بگذارم. زت لریس در جوابم نوشت که کار احمقانه‌ای کرده‌ام. پابلو عمیقاً ناراحت شده و به همه گفته که من باید به دیدنش می‌رفتم چون به پاریس رفته بودم و اگر این کار را نکرده‌ام به این دلیل بوده که شخص دیگری را به او ترجیح داده‌ام. پس نه نگران او هستم و نه نگران کار او.

وقتی به والوریس برگشت، از من پرسید چرا فکر کرده‌ام که اگر بگویم به دیدن مادربزرگم می‌روم او با من دعوا می‌کند. به او گفتم که به

بازخواست‌های غیرعادلانهٔ او عادت دارم و مدت‌ها است که به واکنش‌های او به‌خوبی آشنا هستم.

اعتراف کرد: البته به‌طور حتم داد و فریاد می‌کردم، چون طبعی تند دارم، اما اغلب چیزهایی می‌گویم که درباره‌شان فکر نکرده‌ام، شما باید این را بدانید. اگر حرف‌های ناخوشایندی حواله‌تان می‌کنم به‌خاطر مقاوم‌کردن شما است. دوست دارم شما را عصبانی ببینم، ببینم از کوره در رفته‌اید. اما این هرگز اتفاق نیفتاد. شما اصلاً دهانتان را باز نمی‌کنید، متلک‌گو، تلخ، سرد و متکبر شده‌اید. دوست دارم برای یک‌بار هم که شده، شما را برآشفته، خندان یا خشمگین ببینم. بیایید بازی مرا بازی کنید.

بعد سرش را با نفرت تکانی داد و گفت: هرگز شما آدم‌های اهل شمال را درک نمی‌کنم.

هرگز قادر نبودم بازی او را بازی کنم. در آن زمان هنوز از تأثیر تربیت اولیه‌ام بیرون نیامده بودم. در تمام زندگی به من آموخته بودند که بر خودم مسلط باشم، به خشم درآمدن یا سر کسی فریاد زدن، همان‌قدر غیرقابل تصور بود که برهنه در ملأ عام رفتن. نمی‌توانستم احساساتم را بیرون بریزم. هنوز در صدف خودم محبوس بودم. اغلب اوقات از خودم می‌پرسیدم که آیا خرچنگ‌ها یا آن شوالیه‌های زره‌پوشی که پابلو در آن دوران نقاشی می‌کرد، به طرزی نمادین و مسخره‌آمیز همان حسی نبود که از من به او القا شده بود.

حدود دو سال بعد که شروع کردم به پابلو بگویم که احتمالاً او را ترک می‌کنم، او به یادم می‌آورد که: «از همین حالا تصمیمتان را گرفته‌اید».

حرف او درست نبود، چون در آن‌وقت سعی در ماندن می‌کردم. پابلو را به همان اندازه دوست داشتم که هرکس، کس دیگری را دوست می‌داشت. اما چیزی که باعث می‌شد مرا سرزنش کند، این بود که او به خودش اعتماد نداشت. حق هم با او بود و جور دیگری نمی‌توانست

باشد. وقتی وارد گود شدم در برابر چشمانم نمایشی را می‌دیدم که پیش از این سه هنرپیشهٔ دیگر به نوبت سعی کرده بودند همین نقش را بازی کنند، و بعد هر سه‌نفرشان داخل سوراخ سوفلور افتاده بودند. هرکدامشان با خوشبختی شروع کرده بود و فکر می‌کرد فقط خودش است و خودش. این امتیاز را هم در خودم نمی‌دیدم، چون می‌دانستم بر سر باقی زن‌ها چه بلایی آمده است. تازه هروقت از قضیه‌ای بی‌اطلاع بودم، خود پابلو خیلی زود آن را برایم تعریف می‌کرد. به برتر بودن خودم زیاد اطمینان نداشتم. به‌هر حال تقدیر این زن‌ها کاملاً دست خودشان نبود و همه‌شان به پابلو وابسته بودند. آن‌ها به دلایل متفاوت و شکست‌های مختلف به این وضع تن داده بودند. و در مورد من‌هم به‌همین منوال بود. الگا ناکام مانده بود چون زیادی‌خواه بود. شاید بشود حدس زد که اگر کم‌تر می‌خواست موفق می‌شد، اما ماری ترز والتر که هیچ نمی‌خواست هم ناکام شد. او زنی شیرین و دوست‌داشتنی بود. بعد نوبت دورا مار رسید که بسیار باهوش بود، هنرمندی بود که به‌خوبی قادر به درک پابلو بود، اما او هم مغلوب شد. او هم مثل باقی، حسن‌نیت داشت. نمی‌توانستم کاملاً به وضعیتم اعتماد داشته باشم. او همهٔ آن‌ها را رها کرده بود، اما هرکدام‌شان آن‌چنان در تقدیرشان غرق بودند که تصور می‌کردند تنها زنی هستند که رها شده‌اند، در حالی‌که زندگی همه‌شان به طرز آشفته‌ای باهم مخلوط شده بود. در این‌جا قصه‌ای را مطرح می‌دیدم که عاقبت خوشی نداشت. به‌نظر می‌رسید که این‌بار هم عدم موفقیت حتمی است.

خود پابلو به‌من هشدار داده بود که سرنوشت برای هر عشق زمان محدودی را تعیین کرده است، و حس می‌کردم با گذشت هرروز به انتهای عشقم نزدیک‌تر می‌شوم. گاهی اوقات پابلو حق داشت که از سردی من گله‌مند باشد. اما من به واسطهٔ یک فکر عذاب‌دهنده، سرد شده بودم. هر اتفاق خوبی که برایم می‌افتاد با سایهٔ یک بدی کدر می‌شد. تمام چیزهایی که می‌شد خوشایند باشند با نوعی تلخی آمیخته شده بود. در حقیقت

هیچ امکانی وجود نداشت که برای مدتی طولانی به پابلو نزدیک شویم. اگر آرام می‌گرفت تا حدی که با من مهربان می‌شد، فردا، گزنده‌تر و بی‌رحمانه‌تر از همیشه رفتار می‌کرد. و این همان چیزی بود که «زندگی عزیز» می‌نامید. بعد از تولد پالوما، هروقت که سعی می‌کردم بین خودمان رابطهٔ نزدیکی را فراهم کنم، او فاصله را بیشتر می‌کرد و وقتی در تنهایی خودم می‌خزیدم، به‌نظر می‌رسید که توجهش بیشتر به من جلب شده. در پی بهانه‌ای برای سرزنش‌کردن من بود چون نمی‌توانست تحمل کند که من در کنار او اما بدون حضور او آرامش داشته باشم. ارتباط با پابلو همیشه باید یک غالب و یک مغلوب می‌داشت.

من از غالب‌شدن راضی نبودم و معتقدم هر فردی که به یک تکامل واقعی رسیده باشد از این امر لذتی نمی‌برد.

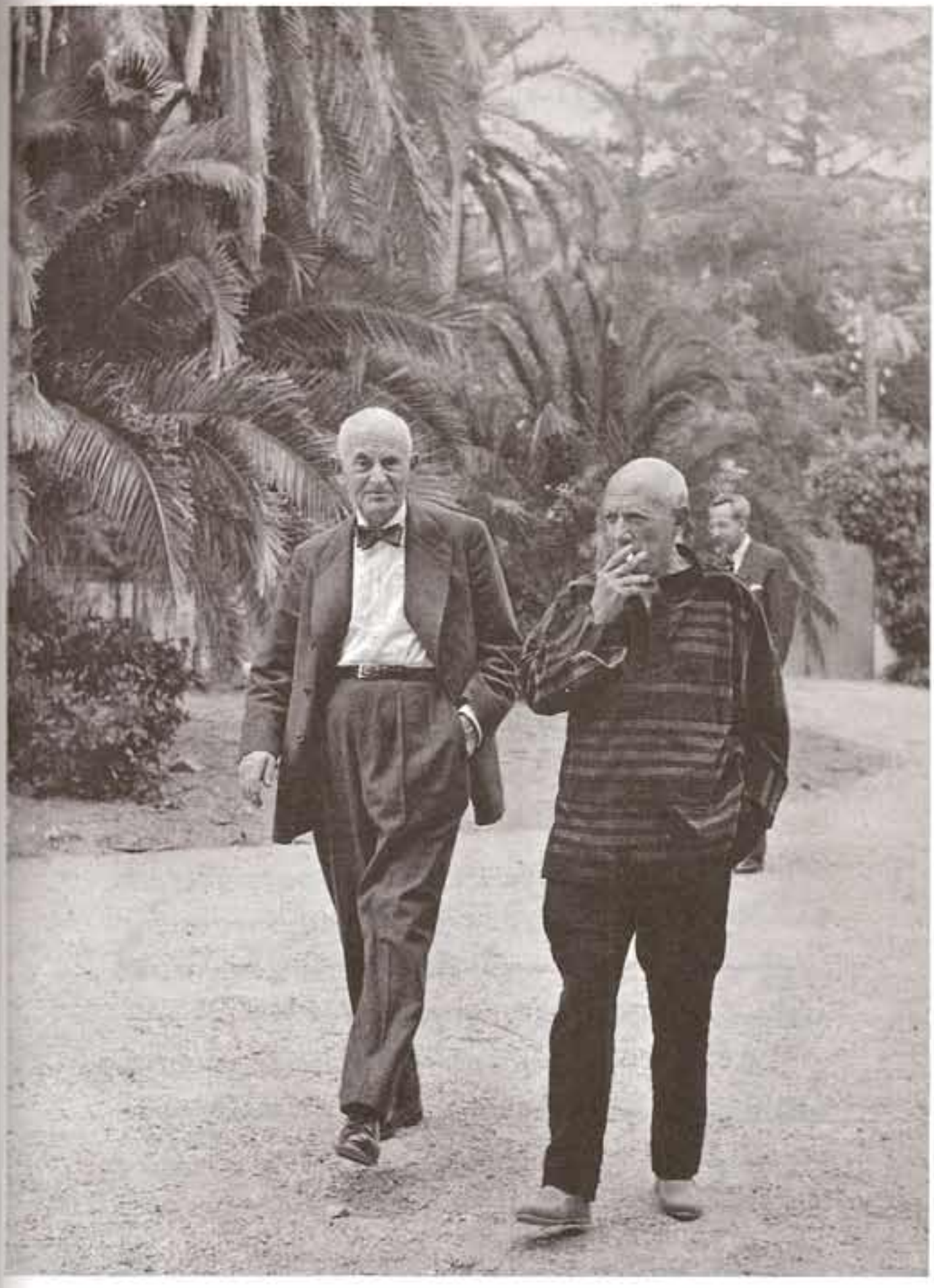
با مغلوب‌شدن هم چیزی به‌دست نمی‌آمد: چون از همان لحظه پابلو دیگر هیچ توجهی به کسی نمی‌کرد. و چون دوستش داشتم انجام چنین اشتباهی را صلاح نمی‌دانستم. بر سر چنین دوراهی‌ای چه باید می‌کردم؟ هرچه بیشتر فکر می‌کردم کم‌تر راه‌حلی برای آن پیدا می‌کردم.

در اوایل سال ۱۹۵۱، مادربزرگم مریض‌تر می‌شد و در ضمن باید آپارتمان‌های کوچهٔ گی لوساک[1] را هم آماده می‌کردم تا از هر مسئله‌ای احتراز کنم، پس مجبور می‌شدم به پاریس زیاد سفر کنم.

مادربزرگم حملات زیادی را از سر گذراند اما آخرین حملهٔ قلبی‌اش او را نیمه فلج کرد. کم‌تر موفق می‌شد که حرف بزند یا حرکت کند اما هوشیاری‌اش را حفظ کرده بود. حس می‌کردم که می‌خواهد چیزی بگوید. دستم را گرفت، ناخن‌هایش را در دستم فرو کرد، می‌دیدم که

---

1. Guy Lussac



با کلان وایلر، ۱۹۵۱.

می‌خواهد چیزی بگوید. آخر سر توانست مانع را از سر راهش بردارد و زمزمه‌کنان گفت: «بگذار در چشمانت غرق شوم» این آخرین کلام او بود.

در اول اوت به جنوب برگشتم. چند روز بعد من و پابلو در سفالگری بودیم که تلفن زنگ زد. خانهٔ ما در مرکز والوریس نبود و تلگراف‌ها اول به ادارهٔ پست می‌رفت و آن‌ها به‌موقع آن را به دست ما نمی‌رساندند. از وقتی که وضع مادربزرگم خراب‌تر شده بود، مادرم تلگراف‌های بسیاری برایم می‌فرستاد تا مرا آماده کند و هنوز دو سه‌تای آن به‌من نرسیده بود. پستچی که می‌دانست ما در سفالگری هستیم به آن‌جا تلفن زد. او فکر می‌کرد دارد با خانم رامیه حرف می‌زند و گفت: «مادربزرگ فرانسواز فوت کرد». از شنیدن خبر نفسم بند آمد. انگار ضربه‌ای محکم خورده باشم. بلافاصله به پاریس برگشتم با این فکر که مادرم به من نیاز دارد. وقتی رسیدم مادرم گفت پدرم هم در مراسم شرکت خواهد کرد. باید خودم را برای این ملاقات آماده می‌کردم.

از سال ۱۹۴۳ که از او جدا شده بودم دیگر او را ندیده بودم. دیدارش برایم آسان نبود، اما می‌دانستم که باید سعی‌ام را می‌کردم، وگرنه از این‌که او را دوباره ندیده‌ام، رنج می‌کشیدم. و با اخلاقی که در او می‌دیدم، احتمال نمی‌دادم که اولین قدم را او بردارد. همدیگر را در کلینیک نویی، یعنی همان‌جایی که مادربزرگ مرد، دیدیم. پدرم بی‌هیچ گرمایی دستم را فشرد. من‌هم دست او را گرفتم تا به ضعف خودش غلبه کند، بعد به من گفت: «بعد از مراسم به خانه بیا» و بعد افزود: «نه به‌خاطر خودت، به‌خاطر مادرت».

بعد از ناهار او با صدایی رسا و بی‌احساس گفت: «هرگز مادربزرگ را نبخشیدم که طرف تو را گرفت. اما حالا این بحث بیهوده است. تصمیم گرفته‌ام همه‌چیز را فراموش کنم. تو هم می‌توانی این‌جا را خانهٔ خودت بدانی و هروقت که بخواهی خودت و بچه‌هایت به این‌جا بیایید.

خوشحال می‌شوم. اما بهتر است در مورد اختلاف‌هایمان حرف نزنیم. از آن‌روز تا لحظهٔ مرگش، نزاکت را حفظ کرد. کارهایی را برایم انجام می‌داد، و فقط همین. پیش می‌آمد که دربارهٔ ادبیات حرف بزنیم و تا حدودی مرا در جریان کارهایش می‌گذاشت تا به‌موقع بتوانم جای او را در خانواده پر کنم. اما در تمام این مدت در حالت او هیچ صمیمیتی حس نکردم.

در آن اوقاتی که بعدازظهرها برای دیدن پابلو به کوچهٔ گران-آگوستن می‌رفتم، او دربارهٔ دختر جوانی سر به سرم می‌گذاشت. دختر جوان تازه شعرگفتن را شروع کرده بود و پل الوار او را فرستاده بود. پابلو می‌گفت: «شما تنها دختر جوانی نیستید که به دیدن من می‌آیید. یکی دیگر هم هست» و چون می‌دید به این موضوع حساس نیستم، در ادامه می‌گفت: «یکی را می‌شناسم که فلسفه می‌خواند و شعر هم می‌گوید. خیلی هم باهوش است. به من هم بسیار توجه دارد. گاهی اوقات وقتی صبح می‌آید برایم پنیر می‌آورد، پنیر کانتال». به او گفتم حالا که این‌قدر دختر جالبی است، باید مرا در روزهایی که دختر می‌آید خبر کند تا او را رؤیت کنم. و او این کار را کرد. دختر بلندقد و هیکل‌داری دیدم که هیکلش تولیدکنندهٔ پنیر را تداعی می‌کرد. بعدها، هربار که پابلو از او حرف می‌زد من می‌گفتم: «آهان، پنیر کانتال را می‌گویید؟» پابلو هم مثل اغلب اشخاص که دوست دارند مردم را مسخره کنند، اصلاً دوست نداشت که مورد تمسخر مردم واقع شود. و به‌زودی از حرف‌زدن دربارهٔ او دست کشید.

سال‌ها گذشت و من کاملاً او را فراموش کردم تا اوضاع و احوال از نو او را ظاهر کرد، آن‌هم در وضعی ناخوشایند. در اوایل ۱۹۵۱ بعد از یک دوران حدوداً آرام، پابلو شروع کرد به این‌که بیشتر به پاریس برود و مرا همراه بچه‌ها در والوریس می‌گذاشت. می‌دانستم که دارد اتفاقی می‌افتد

اما نه می‌دانستم چه اتفاقی و نه می‌دانستم با چه کسی. در ماه مه پل الوار و دومینیک به سن تروپه آمدند. پابلو بدون من به آن‌جا رفت و پانزده روز ماند. حس کرده بودم که تنها نیست و دلیل این سفر فقط پل نیست.

وقتی پابلو برگشت از او پرسیدم آیا میل دارد در مورد تغییر و تحولی که در احساساتش نسبت به من پیش آمده حرف بزند؟ هردوی ما با یکدیگر بسیار صریح بودیم و معتقد بودم باید این راه را ادامه بدهیم. فکر می‌کردم حرف‌های پیش‌پا افتاده کار را مشکل‌تر می‌کرد و باعث می‌شد که من بچگانه رفتار کنم. او تصمیم به انکار گرفت: «حتماً دیوانه شده‌اید، هیچ خبری نیست» آن‌چنان قاطع حرف زد که فکر کردم بهتر است حرفش را باور کنم. و این‌طور به نظر بیاورم که روزنامه‌نگاران خبر به اشتباه داده‌اند. چند هفتهٔ بعد با الوارها آخر هفته را در سن تروپه گذراندیم. با من بسیار مهربان و با توجه بودند. انگار با یک بیمار یا شخصی نیازمند به توجه، طرف هستند. اما وقتی به رفتارشان با یکدیگر دقیق شدم، متوجه شدم که این کارها به دومینیک مربوط نمی‌شد.

کمی بعد از بازگشتمان از سن تروپه، مادربزرگم فوت شد و من برای تشییع جنازهٔ او به پاریس رفتم. تازه از پاریس برگشته بودم که پابلو برای یک گاوبازی به آرل رفت. یک‌روز در غیاب او به سفالگری رفتم. خانم رامیه مرا به کناری کشید و گفت: «عزیزم، من می‌دانستم کیست، البته همه‌چیز دیگر تمام شده است، مطمئن باشید».

پرسیدم اگر همه‌چیز تمام شده است، پس چرا دارد راجع به آن حرف می‌زند؟ او در جواب گفت برای این‌که این کار به نفع من است و بعد هم نام رقیب را گفت: همان پنیر کانتال بود. حیرت کردم. بعد خنده‌ام گرفت، بعد غمگین شدم از این‌که پابلو برای چیزی به این کم‌اهمیتی، این‌همه موجب ناراحتی مرا فراهم کرده است. پابلو همیشه ضرب‌المثلی را می‌گفت: «پوزهٔ ماده میمون را نگاه کن آن‌وقت می‌فهمی چقدر شیر می‌دهد». یک نگاه سریع به کانتال مرا قانع کرده بود که نه چیز

خوشایندی است و نه چیز عمیقی. اما این داوری من بود و نه داوری او.

هم قاضی بودم، و هم مدعی.

وقتی پابلو از گاوبازی برگشت به او گفتم من مخالفتی با تغییر در زندگی او ندارم اما نمی‌خواهم او را با کس دیگری تقسیم کنم. و از او می‌خواهم که واقعیت را به من بگوید. اگر بگوید، سعی می‌کنم که با حسن‌نیت این تغییر را بپذیرم.

مثل همیشه خشونت نشان داد: «نمی‌دانم دربارهٔ چه دارید حرف می‌زنید. همه‌چیز مثل گذشته است. حرف‌زدن دربارهٔ اتفاقی که نیفتاده بیهوده است. به‌جای این‌که در پی این باشید که ببینید به کس دیگری علاقه‌مند شده‌ام ــ اگر تمام این حرف‌ها درست باشد ــ باید از خودتان بپرسید که آیا اشتباه از خودتان نبوده است. وقتی یک زوج به این بحران می‌رسند مسئولیت آن همیشه تقسیم می‌شود. اتفاقی نیفتاده اما اگر افتاده بود، به‌این دلیل بود که شما هم به اندازهٔ من مجوزش را صادر کرده‌اید، حتی اگر از سر ناآگاهی بوده باشد». دو سه‌بار دیگر باز موضوع را مطرح کردم و پابلو هم همیشه از این نوع جواب‌ها می‌داد. و متوجه شدم که دیگر مجبور است وضعیت را با کلام مشخص کند پس آن را قاطعانه منکر می‌شود.

اما دوست نداشت موضوع را مطرح کند، پس نگرانی هم من را رها نمی‌کرد.

این ماجرا عملاً تمام شده بود، اما برایم سخت بود که فکر کنم پابلو با من روراست نبوده است. دیگر دربارهٔ این مسئله با او حرف نزدم. در رفتارم هم نسبت به او تغییری ندادم اما در طی تابستان ۱۹۵۱، وجداناً شروع کردم به دل‌کندن از او، مرگ مادربزرگم حس تنهایی را در من تشدید کرده بود. حس رفتن اجتناب‌ناپذیر را به‌سوی گور، بی‌این‌که کسی بتواند یاری‌مان دهد یا مانعمان شود.

در طی سال‌هایی که در پی آمد، همه معتقد بودند که هرگز ما به این

اندازه خوشحال نبوده‌ایم. زندگی مشترکمان بسیار آرام بود، چه در خانه و چه بیرون از خانه. اغلب اوقات وقتی بدون هیچ شور و شوقی عمل می‌کنیم، و همهٔ کار از روی نظم پیش می‌رود، نتیجهٔ بهتری عاید می‌شود. پابلو به‌من گفت که هرگز این‌همه کار خوب نکرده بوده‌ام. رابطه‌مان محترمانه بود. بده‌بستان واقعی در کار نبود، اما به کار همدیگر می‌رسیدیم، طوری که سال‌ها بود نکرده بودیم، گفت‌وگویی حقیقی مابین‌مان نبود: هریک از ما خودمان را به یک تک‌گویی خطاب به دیگری وانهاده بودیم.

اواخر اکتبر ۱۹۵۲، پابلو تصمیم گرفت به پاریس برود. از او خواستم مرا هم همراه خودش ببرد و گفتم اگر قرار است زندگی مشترکمان را ادامه بدهیم، لازم است هربار که می‌خواهد غیبت کند، همراهش باشم. درواقع تا تنها می‌ماندم، اسیر افکار تیره و تار می‌شدم که در نهایت مرا از او دور می‌کرد. سرش را تکانی داد و گفت: «پاریس در زمستان مکان مناسبی برای شما و بچه‌ها نیست. خانه درست گرم نمی‌شود. این‌جا راحت‌تر هستید. بعد هم، آدم کارهایی را که همه از پیش درباره‌اش حرف می‌زنند، هرگز انجام نمی‌دهد» در جوابش گفتم که باید بداند که از آن‌دست آدم‌هایی نیستم که کسی را تهدید به کاری کنم و بعد تهدیدم را انجام ندهم. حرفم را فقط یک‌بار می‌گویم و می‌گویم که از این پس نباید از هم جدا بشویم و راهی را که راه بهتری است باید پیدا کنیم و این فقط به‌خاطر او نیست. و به‌همین دلیل تصمیم گرفته‌ام که دست به عمل بزنم. با تمام این حرف‌ها، او به تنهایی رفت. بعد از سه هفته هم تلفن کرد تا خبر مرگ پل الوار را به من بدهد. آن‌چنان منقلب شدم که نتوانستم برای تشییع جنازهٔ او به پاریس بروم. از پابلو خواستم که به یکی از دوستانم ماتسی هاجی لازاروس که یک شاعرهٔ یونانی بود و با خاویه خواهرزادهٔ پابلو مرتبط بود بگوید که چندروزی پهلوی من بیاید. احتیاج داشتم با کسی حرف بزنم. او از من پخته‌تر بود و به بی‌غرضی او اعتماد داشتم و

می‌خواستم کمکم کند تا بتوانم درست تصمیم بگیرم. او به فوریت آمد. برایش تشریح کردم که بیش از این نمی‌توانم با پابلو زندگی کنم. البته می‌دانستم که برای کارش مفید هستم و وظیفه‌ام حکم می‌کرد از زندگیش خارج نشوم.

ماتسی گفت: هیچ‌کس برای زندگی کسی ضروری نیست. شما تصور می‌کنید که او لازم‌تان دارد و این‌که بدون شما بسیار بدبخت می‌شود. اما مطمئن هستم اگر بروید تا دو سه ماه دیگر کس دیگری را پیدا می‌کند تا جای شما را پر کند. و خواهید دید که هیچ‌کس از غیبت شما ناراحت نخواهد شد. باید آزادانه در مورد کاری که به نفعتان هست فکر کنید. این زندگی نیست که پرستار شخص دیگری باشید. حتی اگر نتوانید به تنهایی زندگی دیگری داشته باشید. بیش از هرچیز باید به این فکر کنید که خودتان هم حوفی برای گفتن دارید.

وقتی پابلو برگشت، به او گفتم که زندگی مشترکمان معنای عمیقش را از دست داده است و دیگر برای ادامهٔ این زندگی مشترک دلیلی نمی‌بینم.

از من پرسید آیا کس دیگری در زندگیم هست. به او جواب منفی دادم.

او گفت: پس باید بمانید. اگر شخص دیگری بود، دست‌کم بهانه داشتید، اما اگر کسی نیست، نروید. من به شما احتیاج دارم.

پاییز و زمستان آن سال، نمایشگاه‌های بزرگ میلان و رم را تدارک می‌دیدیم و بسیار سرمان شلوغ بود. تمام چیزهایی را که ماتسی به من گفته بود فراموش کردم و ماندم. تا آن‌وقت به غیبت‌های پابلو مشکوک بودم و حالا منتظر غیبت‌کردن او می‌شدم. بیش از پیش کار می‌کردم، و هرچه او را کم‌تر می‌دیدم، بیشتر احساس راحتی می‌کردم. آشکارا متوجه شده بود و مثل دیوانه‌ها دائم در آمد و شد بود. هرگز در زندگیش این‌همه تحرک نداشت که در آن زمستان. هربار که به والوریس برمی‌گشت از من می‌پرسید که آیا تغییر عقیده داده‌ام یا نه و من‌هم می‌گفتم نه. در بهار، از

این گاوبازی به آن گاوبازی می‌رفت. هروقت که از سیر و سیاحتش برمی‌گشت با حالتی پیروزمند از من می‌پرسید آیا هنوز می‌خواهم ترکش کنم. مثل بچه‌ها فکر می‌کرد که شاید حسادت نشان‌دادن باعث تغییر عقیدهٔ من شود. اما تأثیری که به‌دست می‌آمد کاملاً برخلاف آن بود. برای اولین‌بار متوجه سن او شدم. تا آن‌وقت کم‌تر فکر کرده بودم که این مسئله می‌تواند این‌قدر اهمیت داشته باشد، اما یکباره متوجه شده بودم که او هفتاد سال دارد و پیرمردی را در او دیدم و برایم حیرت‌آور بود که می‌دیدم از بین ما دو نفر، این او است که این‌چنین رفتار می‌کند. من جوان بودم و بی‌تجربه، ثبات نداشتم، اما او وقت زیادی برای یافتن تعادل داشته است و اگر نمی‌تواند حتی به اندازهٔ یک مرد جوان مراقب رفتارش باشد، پس ترجیح دارد که در میان هم‌نسلان خودم زندگی کنم تا با پیرمردی که مدت‌ها بود دیگر متحول نمی‌شد. و با یافتن این نقص او، انگار نوری به درونم تابیده شد. یک‌روز که برای مدت یکی دو ساعت گله‌گزاری‌های او را که عادتش شده بود شنیدم، خودم از جوابی که به او دادم متعجب شدم: «بله حق با شماست، زندگی چیز بدی است، فردا هم بدتر می‌شود» و بعد در همین خط ادامه دادم: راهی هم برای فرار از آن نیست، تازه هنوز اتفاق‌های بد نیفتاده. زندگی آن‌چنان تیره و تار خواهد شد که وقتی بعدها به آن فکر کنی می‌بینی چه روزهای خوشی داشته‌ای.

به خشم آمد، در آن حالت خشم، حتی تهدید کرد به خودکشی. به او گفتم به خودکشی اعتقاد ندارم اما اگر فکر می‌کند با این کار اوضاع بهتر می‌شود، من مانعی نمی‌بینم.

او حیرت‌زده گفت: «شما که این‌همه مهربان و نرم بودید، چه بلایی سرتان آمده؟ کوه جادویتان را گم کرده‌اید. آن‌چنان خواب‌زده بودید که بی‌این‌که حالیتان باشد بر لبهٔ پشت‌بام‌ها راه می‌رفتید، و انگار در رؤیا زندگی می‌کردید».

همین‌طور بود اما دیگر این‌طور نیست. بیدار شده‌ام و خوشحال

نیستم. از این پس او هم مثل باقی آدم‌ها است که از هر باد و هر لرزه‌ای آسیب می‌بینند. همیشه توانایی خارق‌العادهٔ او را ستایش می‌کردم. می‌توانست تمرکز داشته باشد و آن را در خدمت قدرت خلاقه‌اش به‌کار گیرد. هیچ ارزشی برای وابسته‌بودن به «ظاهر هستی» قائل نبود. تمام سقف‌ها را مناسب می‌دید به شرط این‌که بتوانند پناهی برای کارش باشند. او خود را «سرگرم» نمی‌کرد. ما هرگز به سینما یا تئاتر نمی‌رفتیم، حتی به خاطر دوستان‌مان. وقتمان حساب‌شده بود. کاملاً خود را وقف خلق‌کردن کرده بود و بیا بروهای روزانه اصلاً برایش جالب نبود. برای ادارهٔ کارهایش قانون داشت.

یک‌روز به من گفت: «همه به یک اندازه نیرو دارند. یک فرد متوسط این نیرو را به هزار شکل هدر می‌دهد. من تمام توانایی‌ام را به‌کار می‌گیرم تا آن نیرو را به یک جهت سوق دهم: جهت نقاشی. و باقی چیزها را فدای آن می‌کنم، شما، باقی دنیا و حتی خودم را». پس به همین دلیل، همیشه زندگی داخلی‌مان به مثابه یک پدیدهٔ یکتا به حساب می‌آوردم.

اما وقتی دیدم با روشی بسیار غیرمنطقی و سبکسرانه زیاده‌روی‌هایی می‌کند، برای اولین‌بار از بیرون به آن نگاه و قضاوت کردم. متوجه شدم که با گذر از تولد هفتاد سالگی‌اش، به ناگهان احساس کرده که یک دهه پیر شده است. حالا دیگر تمام نیرویی را که برای خلق اثر ذخیره کرده بود، برای زندگی‌کردن مصرف می‌کرد و به یکباره تمام معیارهایی را که تا آن‌وقت محترم می‌دانست از دست داد. ترس مدامش از مرگ به مرحله‌ای قابل‌انتقاد رسیده بود و در او شوق زندگی‌کردن را با وسعتی بسیار برانگیخته بود. شوقی که از مدت‌ها پیش رها شده بود.

می‌خواست به هر قیمتی که شده، جوان جلوه کند.

مدام از من می‌پرسید آیا از مرگ می‌ترسم. اغلب می‌گفت: «حاضرم همه‌چیزم را بدهم تا بیست‌سال جوان‌تر باشم». مدام می‌گفت: «چه شانسی دارید که این سن را دارید!». پیش از این می‌گفت: «با شخص

جوانی زندگی می‌کنم، و این کمک می‌کند تا جوان بمانم» و حالا گله می‌کرد که: «این‌که هر لحظه یک فرد جوان را ببینم، خودش مثل سرزنشی مدام است». هفتاد سالگی او عین دشنامی به‌سوی من بود. انگار من مسئول آن بودم. به‌نظر می‌رسید تنها کاری که برای جبران آن می‌شد کرد این بود که من‌هم به ناگهان هفتاد ساله شوم!.

باید صبح‌های زود بیدار می‌شدم. و او شب‌ها را به «بحث‌کردن» می‌گذراند، گاهی تا ۲ و ۳ صبح. گاهی از خستگی غش می‌کردم. حالت ضعف من، با وجود سن جوانم، او را تسکین می‌داد می‌گفت: «آه! شما تحمل ندارید. به سن من نمی‌رسید».

نمی‌توانست متصور باشد که کسی که با او زندگی می‌کند، بعد از او زنده باشد. یادم آمد به حرفی که یک‌روز گفت: «هربار که زنم را عوض می‌کنم باید زن سابق را به آتش بکشم. به این صورت خلاص می‌شوم. دیگر نیستند تا زندگیم را مشکل کنند. شاید این کار، جوانی را به من بازگرداند. زن‌را می‌کشند و گذشته‌ای را که او معرف آن بوده، پاک می‌کنند».

حدود پانزده روز پیش از مرگ الوار، پابلو برای اولین‌بار با یکی از شخصیت‌های نادری دیدار کرد که همیشه مورد ستایش‌اش بود: چارلی چاپلین.

مدت‌ها بود که متوجه شده بودم تا چه اندازه پابلو به طرزی نمادین نقش ــ و حتی تقدیرش ــ را با نقش هنرمندان تنهای دیگر هم‌سو می‌کند: هنرمندان تنهایی مثل آکروبات‌بازها یا بندبازهای ناشناس که با روشی بسیار تأثیرگذار در ردهٔ نقاشی‌های شعبده‌بازها پیش رفته شده است. گاوبازهایی که مبارزه با گاو زندگی‌شان بود. و فاجعه و تکنیک کار در تمام مراحل زندگی و آثارش دیده می‌شد. همین‌طور دلقک، با لباس گشاد و

جزئیات مبالغه شده و ناهماهنگی‌هایش، به‌نظر او هم شخصیتی تراژیک و هم قهرمان می‌آمد. اغلب صبح‌ها وقتی ریش می‌تراشید، کف‌های صابون را با انگشت روی لب‌هایش می‌مالید و لب گوشتالویی می‌ساخت، بعد نشانهٔ کوچکی از علامت سؤال بالای ابروهایش می‌کشید و بعد قطره اشکی زیر هر چشم: نشانه‌های یک دلقک. بعد شروع می‌کرد به ادا درآوردن و سر و دست تکان‌دادن. آن‌چنان که حس می‌کرد این کارها از نظر او فقط یک بازی نیست. کلود تماشاگر پرشور این صحنه‌ها بود، من‌هم همین‌طور، به قهقهه می‌خندیدم. پابلو برایم گفته بود که از علاقه‌مندان پر و پا قرص چاپلین در زمان فیلم‌های صامت بوده است و وقتی صدا آمد، دیگر سینما برایش جالب نبود. با اعلام روی پرده‌آمدن آقای وردو، پابلو با ناراحتی بسیار جلوی بی‌صبری‌اش را می‌گرفت، آن‌قدر که علاقه داشت ببیند چاپلین با نقشی که به دور از کارهای پیشین‌اش بود، چه کرده است. درواقع از نظر پابلو هنر چاپلین در اصل همان شخصیت‌پردازیِ (مرد کوچک) بود: شلوار چین‌دار، کفش بزرگ، کلاه ملون و عصا، و در پانتومیمی بس فصیح برای القای مبارزه او در برابر ظلم دنیا، به معنای دیگر در برابر شخصیتی گنده که او همیشه خود را با آن مقایسه می‌کرد.

آقای وردو، از نظر ساخت فیلم، کمی پابلو را نومید کرد. اما با لذت به یاد صحنه‌های پانتومیم آن می‌افتاد: در آن‌جایی که چاپلین با استادی تمام دفتر تلفن را ورق می‌زد یا دسته اسکناس‌هایش را می‌شمرد. بدون هیچ شکی پابلو ـ البته با اشتباهات بسیار ـ موقع شمارش و بازشمارش پول‌های چمدان کهنهٔ قرمزش، از او الهام گرفته بود. از نظر او در چنین صحنه‌ای، همان قدرت برخورد وجود داشت که با دیدن یک تابلوی نقاشی: این همان برخورد است چون فقط براساس احساس عمل می‌شود. و برای آن است که فکر را منتقل کند و این حرکت و ادا دقیقاً معادل همان حرکت در نقاشی است که یک حالت ذهنی را مستقیماً

انتقال می‌دهد، بی‌هیچ تشریح، تعریف و بی‌هیچ حرفی».

چندین‌بار خواسته بود چاپلین را ببیند و به طرزی جدی گفته بود: «او مردی است که مثل من از دست زنان بسیار رنج برده است».

آخر اکتبر ۱۹۵۲، چاپلین از لندن به پاریس آمد تا در شب افتتاح فیلمش **لایم لایت**[1] حضور پیدا کند.

چند شب بعد پابلو با او شام خورد، به همراه سارتر، آراگون، و چند دوست دیگر، بعد چاپلین از کارگاه‌های گران ـ آگوستن دیدن کرد. او به زبان فرانسوی حرف نمی‌زد و پابلو هم انگلیسی نمی‌دانست.

پابلو برایم تعریف کرد: «مترجمان سعی خودشان را کردند اما گفت‌وگو با بیچارگی ادامه پیدا می‌کرد.

بعد فکر کردم با چاپلین تنها بمانم و ببینم چطور به تنهایی می‌توانیم باهم ارتباط برقرار کنیم. او را به طبقهٔ بالا به کارگاه نقاشی‌ام بردم، تابلوهایم را نشانش دادم، تابلوهای آخرم را. وقتی تمام شد، سرم را به نشان احترام پایین آوردم به معنای این‌که حالا دیگر نوبت او است. فوراً مقصودم را متوجه شد. به حمام رفت و زیباترین پانتومیمی را که می‌شد تصور کرد، برایم اجرا کرد: مردی که خودش را می‌شوید، ریش می‌تراشد، با تمام کارهای ممکن، مثل پاک‌کردن کف صابون از سر دماغش یا گوش‌هایش. بعد دوتا مسواک برداشت و با آن‌ها همان رقص جذاب نان‌های کوچک را در سکانس شب کریسمس فیلم ***جویندگان طلا*** انجام داد.

اما **لایم لایت** با سناریوی ملودراماتیکش پابلو را عمیقاً اذیت کرده بود. فکر می‌کنم که فیلم به دلیل سه اصل بر او تأثیر گذاشته بود. اول، همان‌طور که انتظار می‌رفت فیلم در اصل، موجب واکنش منفی شده بود. او می‌گفت: «از بخش احساساتی و گریه‌آور چاپلین نفرت دارم. این به درد زنان جوان کارگر می‌خورد. می‌خواهد تارهای حساس را به لرزه درآورد،

---

1. *Lime Light*

شاید به درد شاگال بخورد اما به درد من نمی‌خورد. این از نوع ادبیات بد است».

بعد این‌که فیلم تغییرات جسمانی چاپلین را بسیار مشخص نشان می‌داد و این را که این پدیده چگونه طبیعت هنر او را دگرگون کرده بود. و اگر پابلو متوجه شده بود که شبح گذر عمر فقط چاپلین را تهدید نمی‌کند، این اتفاق کم‌تر بر او تأثیر می‌گذاشت. او می‌گفت: «فاجعهٔ اصلی این است که چاپلین دلقک‌واری‌اش را از دست داده است، نه لاغر است و نه جوان و صورت او دیگر نشانی از «مرد کوچک» ندارد بلکه یک مرد پیر شده است. بدنش هم دیگر همان بدن نیست. زمان بر او غالب شده و او را تبدیل به شخص دیگری کرده است. حالا یک روح بی‌جسم است. یک هنرپیشهٔ دیگر شده که در جست‌وجوی شخصیتی دیگر است و دیگر قادر به خنداندن نیست».

اما با تمام این‌ها پابلو نتوانست تعادل ناپایدار روابطمان را با قصهٔ فیلم مقایسه کند. و همین باعث ناراحتی عمیق او شده بود.

در **لایم لایت** یک دلقک پیر شده رقاصهٔ جوان را از بیماری فلج نجات می‌دهد و به او این اجازه را می‌دهد که به دنبال کشف علاقهٔ خودش برود. در همان حال حاضر است فداکاری کند و بگذارد که دختر به‌سوی مرد جوانی برود و با او زندگی کند. پابلو با تحقیر می‌گفت: این از آن نوع دوستی‌های احمقانه است. شبیه رمان‌های سه‌پولی می‌ماند. چیزی که می‌توانم بگویم این است که، این همان نوع نگاه‌کردن من نیست. ادعا می‌کنیم که زنی را دوست داریم و بعد هم می‌توانیم قبول کنیم که با مرد جوان‌تری برود. و این قانع‌کننده نیست. ترجیح می‌دهم بشنوم که زن مرده است تا این‌که با مرد دیگری خوشحال‌تر است.

صمیمیت را ترجیح می‌دهم و بگویم که مایلم شخصی را که دوست دارم، نگاه‌دارم و نگذارم به هیچ قیمتی مرا ترک کند. این حالت‌های نئو-مسیحی برایم جالب نیست.

در طی بهار ۱۹۵۳ پابلو نسبت به دو جوانی که در یک سفالگری قدیمی، روبه‌روی کارگاه‌های کوچهٔ فورنا می‌دید، کنجکاو شد. این جوان‌ها، سیلوت داوید[1] و نامزد انگلیسی‌اش بودند. آن‌ها صندلی‌های نسبتاً فوق‌العاده‌ای می‌ساختند. پشتی صندلی‌ها از آهن بود و با طناب متصل شده بودند. صندلی‌ها بسیار عجیب بودند و پابلو از آن‌ها خیلی خوشش آمد. نامزد او به ما یک صندلی بزرگ هدیه داد. دسته‌های صندلی به دو گلوله منتهی می‌شد و دو بالشتک از پارچهٔ نمدی قرمز نشستن را راحت‌تر می‌کرد: درواقع استعاره‌ای از مبل بود تا خود مبل. و این پابلو را به یاد برخی از تابلوهایش انداخت که دورامار را روی یک صندلی نشان می‌داد و در آن هم دو گلولهٔ کوچک وجود داشت. این شباهت خوشحالی پابلو را دوچندان کرد و به آن‌ها سفارش دو صندلی دیگر شبیه به همان و یکی دیگر اما کمی کوچک‌تر، داد. چندی نگذشت که لاگالواز پر شد از صندلی‌های بامزه. بسیار جاگیر بودند و نشستن روی آن‌ها خیلی خوشایند نبود. بعد پابلو به این فکر افتاد که صورت سیلوت مو طلایی با چتر زلفی بلند و دم‌اسبی‌اش خطوط تصویری دارد. پس تک‌چهره‌هایی از او کشید. بی‌هیچ شکی دوست داشت که تک‌چهرهٔ او را بکشد، اما در ضمن فکر می‌کرد که پیش از این‌که ترک او را بگوییم، باید می‌دیدم که او خیلی زود کسی را پیدا کرده که دست‌کم یکی از نقش‌های مرا می‌تواند به عهده بگیرد. اما خود من او را تشویق به این کار می‌کردم. دختر را جذاب می‌دیدم و طوری عمل می‌کردم که وقتی او می‌آمد من برای مدتی در خانه نباشم. پابلو تک‌چهره‌های اول را با شور و شوق اجرا کرد، بعد مثل بچه‌هایی که از روی ناچاری مشق‌های روزهای تعطیل را می‌نویسند، کار می‌کرد. لذت کار دچار ضعف شده بود. با گله‌مندی به من می‌گفت: «انگار این کار من برایتان بی‌تفاوت است. قاعدتاً باید چهرهٔ

1. Sylvette David

جدید را در نقاشی‌هایم رد کنید. اگر می‌دانستید که ماری ترز چقدر ناراحت بود وقتی تک‌چهره‌های دورا مار را می‌کشیدم و دورا مار چقدر ناراحت می‌شد وقتی چهرهٔ ماری ترز را می‌کشیدم. می‌دانید فرانسواز شما هیولای بی‌تفاوتی هستید».

به او جواب می‌دادم که مسئله این‌طور نیست. من هرگز این جاه‌طلبی را نداشته‌ام که «صورت» نقاشی‌های او باشم. هرچند بسیاری از تک‌چهره‌های کوبیست او را ستایش می‌کنم. تک‌چهره‌های دورا مار را بسیار عمیق‌تر و زنده‌تر از تک‌چهره‌های خود می‌دانستم. سعی داشتم به او تفهیم کنم اثر او برای من مهم است و نه تصویر خودم در آن اثر. به او گفتم چیزی را که جست‌وجو می‌کنم خود او است و نه خود من. یک‌روز که پابلو روی تک‌چهرهٔ سیلوت داوید کار می‌کرد توتوت[1] که بیوهٔ دوست قدیمی او مانولوی[2] مجسمه‌ساز بود وبا دختر خوانده‌اش در نزدیک بارسلون[3] زندگی می‌کردند، همراه دوستانش که اهل پرپینیان[4] بودند به دیدن ما آمد. دوستان او کنت و کنتس دولازرم[5] بودند. خانم دولازرم زن آراسته‌ای بود با موها و چشمانی سیاه‌رنگ، خطوط صورتش کلاسیک بودند و بسیار به هم‌شاگردیم ژنویو شبیه بود، اما قد بلندتر. حدود سی‌سال داشت. این خانم حالت ملکه‌های جذاب زنبورعسل را داشت. او من و پابلو را دعوت کرد تا به خانه‌اش در پرپینیان برویم. گفت در خانهٔ بزرگی زندگی می‌کنند و پابلو حتماً از کتابخانهٔ پدربزرگ او خوشش می‌آید. پدربزرگش مرد ادیبی بود که در اوایل کار ماکس ژاکوب و آپولینر، با آن‌ها دوست بوده است.

پابلو به تمام گاوبازی‌های شهر نیم می‌رفت و چون این شهر سر راه پرپینیان بود با گشاده‌رویی دعوت خانم دولازرم را پذیرفت. وقتی راه خانه را یاد گرفت فکر کرد چه خوب خواهد بود که اوقات مابین گاوبازی را در

---

1. Totote 2. Manolo 3. Barcelone 4. Perpignan
5. Lazerme

این خانهٔ بزرگ که کتابخانهٔ غریبی هم داشت، بگذراند. چون می‌دیدم که در کمال بی‌رحمی زندگیمان از هم پاشیده شده، فکر کردم همراهی با او در این سفر بیهوده است. بعدها اعتراف کرد که سعی کرده این زن جذاب را بلند کند. چندین سفر به آن‌جا کرده بود و بعد به مرکز فرانسه رفته بود و شیفتهٔ یک زن شوهردار دیگر شده بود که شوهر بسیار خوشحال بوده از این‌که زنش با مردی به اهمیت پیکاسو به او خیانت می‌کند. پابلو هم گاهی یک طراحی به او می‌داد که زیر آن را «دوست تو پیکاسو» امضا می‌کرد. شوهر هم یکی از مفعول‌ترین شوهرها از آب درآمد. یک روز، تمام خانواده به والوریس آمدند تا پابلو تک‌چهرهٔ زن را در آرامش و خلوت کارگاه شخصی‌اش بکشد. زندگی دیگر یک سیرک مدام شده بود.

یک‌روز وقتی از یکی از این سفرها برگشت، پابلو با نگاه یک بچهٔ شیطان از من پرسید: «خُب، چیزی نمی‌خواهید بگویید، اعتراضی هم ندارید؟ هیچ علاقه‌ای ندارید که مانع من بشوید و جلوی این کارهای مرا بگیرید؟» به او گفتم متأسفانه دیگر نه.

وضعیت باز متزلزل‌تر شد. هرگز ندیده بودم که پابلو در مورد مسائل شخصی‌اش با کسی حرف بزند، از وقتی با او آشنا شده بودم، همیشه همه‌چیز رازآمیز بود. من‌هم چیزی در مورد کارهایمان بروز نمی‌دادم و اعمالش را سرپوش می‌گذاشتم، حالا طوری شده بود که او زندگی خصوصی‌اش را با هرکسی قسمت می‌کرد. حالات و رفتارش آن‌چنان تغییر کرده بود که انگار غریبه‌ای را می‌دیدم. در مورد جدایی حرف زده بودیم اما تصمیم نگرفته بودیم. اما او مثل یک عمل انجام‌شده دربارهٔ آن حرف می‌زد، آن‌هم با هر دیدارکننده‌ای: «می‌دانید، فرانسواز دارد مرا ترک می‌کند» فکر کردم که دیگر باید بروم و متوجه شدم که دیگر قدرت ادامه‌دادن ندارم و در مورد حل این ناتوانی کاملاً قطع امید کرده بودم. دوستش داشتم و ترجیح می‌دادم باهم بمانیم، دست‌کم به‌خاطر بچه‌ها. درواقع دلم می‌خواست که می‌توانستم موقتاً و

به‌تدریج از او جدا شوم تا نتیجهٔ نهایی کم‌تر آزارمان دهد.

در آن‌وقت فکر کردم اگر یک‌دوره استراحت بکنم، می‌توانم تعادلم را از نو پیدا کنم و بعد آمادهٔ ماندن شوم. از پابلو خواستم تا بگذارد سه‌ماه به کوهستان بروم. او رد کرد. چون دربارهٔ جدایی‌مان با هرکسی حرف زده بود و این شده بود موضوع اصلی وراجی‌ها، پس دیگر کاری نمی‌شد کرد. نامه‌های بسیاری به سابارتس می‌نوشت آن‌هم به یک زبان اسپانیایی نامفهوم: «من دیگر همانی که بودم نیستم، مرا دیگر دوست ندارند». و بعد نامه‌ها را در محل‌هایی می‌گذاشت تا من ببینم. اما اتفاقی نمی‌افتاد، سابارتس هم که مثل گورستان رازدار بود. پابلو خبر را به کان وایلر داد و به خانم لریس و دومینیک الوار و خانم رامیه و به تمام‌کسانی که در والوریس و پاریس می‌دیدیم. هرکدام هم به او نصیحتی می‌کردند. همه نزد من می‌آمدند و التماس می‌کردند که او را ترک نکنم و بعد پهلوی او می‌رفتند و می‌گفتند که من نمی‌روم. آن‌ها می‌گفتند این کارها را می‌کنند تا من آزاد شوم. من ماندم و تسلیم شدم.

پابلو دیگر نمی‌دانست چه باید بگوید، کلامش تأثیر لازم را دیگر نداشت. از لحاظ روان‌شناسی هم اشتباهات بسیاری کرد. او می‌گفت: «هیچ زنی، مردی مثل من را ترک نمی‌گوید». به او می‌گفتم بیهوده از این فکرها می‌کند و من زنی هستم که این کار را خواهم کرد و درواقع دارم این کار را می‌کنم!. باور نمی‌کرد و می‌گفت چطور می‌توانم مرد معروف و پول‌داری مثل او را ترک کنم. من فقط در مقابل قدرنشناسی کامل کسی که این‌همه سال با او زندگی کرده بودم می‌خندیدم. یک سال قبل پابلو از من پرسیده بود آیا در زندگیم کسی وجود دارد یا نه و همین مرا واداشت که به دوستان آن‌وقت‌هایم فکر کنم. میل داشتم آن‌ها را ببینم و بدانم چه می‌کنند و کشف کنم که نویسنده‌ها و نقاش‌های هم‌نسل من بعد از این‌همه کار به چه نتایجی رسیده‌اند. می‌دیدم هرچند برخی از آن‌ها معروف نشده‌اند اما تیرهایی به‌سوی آینده رها کرده‌اند و این کوشش آن‌ها به

موجودیت‌شان جهت داده بود. تلاش آن‌ها بسیار به من نزدیک‌تر بود تا پیروزی مردی که بدون وجود من به قله رسیده بود و من برایش فقط یک هیئت جسمانی بودم، یک شیء به‌درد بخور و بدون ضرورتی عمیق. پس به پابلو گفتم اگر ترکش می‌کنم برای این است که بروم و با هم‌نسلان خودم زندگی کنم و با دوران خودم ارتباط برقرار کنم و با مشکلات زمانهٔ خودم سر کنم. و حالا دیگر نوبت او بود که به من بخندد: «فکر می‌کنید شما برای مردم جالب هستید، هرگز به‌تنهایی جالب نیستید! اگر فکر می‌کنید که مردم دوستتان دارند، باید بدانید برای این است که از سر کنجکاوی بدانند زنی که با من زندگی کرده است، چگونه زنی است. برای شما حقیقت دیگر مرده است. اگر سعی کنید یک قدم پایتان را از جهان من بیرون بگذارید، که از وقتی که شما را پیدا کرده‌ام جهان من جهان شما هم شده، آن‌وقت حقیقت در همین‌جا برایتان تمام می‌شود. شما جوان و سر به راه بودید و من همهٔ چیزها را در اطرافتان سوزانده‌ام. پس مستقیم به‌سوی نیستی می‌روید و اگر واقعاً تصمیم دارید بروید، این نیستی، همان چیزی است که بدرقهٔ راهتان می‌کنم».

به او گفتم که می‌دانم مردم، حتی کسانی که سعی دارند مرا به‌سوی خود جذب کنند، به دلایلی نه چندان صمیمی و نه چندان بی‌ریا این‌کار را انجام می‌دهند، اما اگر سرنوشت من این است که به‌سوی نیستی بروم، من می‌خواهم آن را تجربه کنم و ببینم می‌توانم دوام بیاورم یا نه. و این کار را فقط برای یافتن خودم می‌کنم. حدود ده سال زیر سایهٔ او بودم و اغلب اوقات هم بار ناراحتی‌های او را به جان خریده‌ام. اما او در دنیایی بسته زندگی می‌کند و می‌دیدم که تنهایی‌اش کامل است، حال من‌هم می‌خواهم تنهایی خودم را کشف کنم.

او گفت: وظیفهٔ شما این است که در کنار من بمانید و خودتان را وقف من و بچه‌ها بکنید چه از این کار خوشبخت شوید و چه بدبخت، این دیگر به من ربطی ندارد، اگر حضور شما باعث تضمین خوشحالی و ثبات

دیگران می‌شود. پس این باید تنها چیزی باشد که برایتان اهمیت دارد. در جواب گفتم که پر واضح است که با این رفتار اخیرش باید چنین قضاوتی هم داشته باشد و دیگر نمی‌توانم امیدوار باشم که او آرام‌بخش من بشود. در حالی‌که در مورد بچه‌ها، می‌دانم اگر با من باشند و بدون او ثبات کم‌تری از وقتی هردو باهم زندگی می‌کنیم، به‌دست نمی‌آورند.

او به خشم آمد و با فریاد گفت: «طبعاً! ما داریم در سنی زندگی می‌کنیم که احساسات نقشی ندارند! به عبارت «خوشبختی» طوری نگاه می‌کنیم انگار وجود دارد. چیزی که لازم داریم همان بانوان رومی است. آن‌ها زن‌های واقعی‌اند».

«رومی» عبارت ستایش‌کننده‌ای از سوی او بود. آن هم برای آدم‌هایی که مثل سنگ محکم بودند. از نظر او احساسات معنای احساس‌گرایی داشت و نمی‌شد به او تفهیم کرد که حقیقت‌گرا نیست تا متوجه شود که فقط یکی از ما دو نفر دارد به وظیفه‌اش عمل می‌کند و در یک بی‌طرفی واقعی است، در حالی‌که دیگری خود را به‌دست دل و هوس‌هایش سپرده است و بی‌هیچ‌گونه احساس مسئولیت در مقابل کسی، مگر در مقابل خودش. او خودش را مثل رودخانه‌ای می‌بیند که همه‌چیز را سر راهش با خود می‌برد. این طبیعت او بود و ما باید به دنبالش می‌رفتیم.

او لقب «زاهد افراطی» به خودش داده بود و نقش من از نظر او، نقش یک راهب گوشه‌نشین بود که با آرامش در غارش نشسته است و با یک زندگی نمونه، خراب‌کاری‌های پابلو را باید جبران یا پاک کند. در دوره‌ای از زندگیم می‌توانستم این طرز تفکر را بپذیرم، اما حالا دیگر، فاصله بین ما دو نفر زیاد شده بود.

وقتی در تابستان ۱۹۴۸ خواهرزاده‌اش خاویه و ماتسی هاجی لازاروس در والوریس اقامت داشتند، یک‌روز صبح

دوستشان کوستاس را به ساحل آوردند. او هم مثل ماتسی یونانی بود در سال ۱۹۴۶ از کشورش بیرون آمده بود تا با کارل جاسپر[1] دربال[2] سویس فلسفه بخواند. حالا هم در پاریس زندگی می‌کرد و داشت آثار هایدگر[3] را ترجمه می‌کرد و کتابی دربارهٔ هراکلیت[4] در دست تدوین داشت.

پنج شش‌بار او را همراه پابلو، دیده بودیم.

وقتی در بهار ۱۹۵۳ برای کار روی دکور و لباس باله‌ای از ژانینی شارا[5] به پاریس رفتم او را با خاویه و ماتسی دیدم. مثل همه او هم می‌دانست که رابطهٔ بین من و پابلو خراب است. از من پرسید چه تصمیمی گرفته‌ام. به او گفتم احتمالاً کاری نخواهم کرد. بچه‌ها بودند و فکر می‌کردم می‌توانم برای پابلو مفید باشم تا برای هرکس دیگری. جواب او مرا به حیرت انداخت. به من گفت مرا دوست دارد و من باید از پابلو جدا شوم. احساس کردم با من صمیمی است و این حرف او مرا متوجه کرد که با وجود تمام چیزهایی که پابلو می‌گفت، امکان این هست که یک رابطهٔ انسانی با ارزشی با هم‌نسل خودم داشته باشم. به کوستاس گفتم که حرفش مرا تحت تأثیر قرار داده اما فکر نمی‌کنم که دوستش داشته باشم. به‌من اطمینان داد که اهمیتی ندارد: «لحظاتی است که یک نفر می‌تواند به تنهایی بار عشق دونفر را بر دوش بکشد». به او گفتم فکر نمی‌کنم بتوانم زندگی تازه‌ای را با او شروع کنم. او گفت مشخص است که زندگی مشترک من و پابلو به پایان رسیده است و بهتر این است که تمامش کنم. حالا چه نسبت به آیندهٔ با او مطمئن باشم و چه نباشم. او می‌خواهد در وقتی که این جدایی اجتناب‌ناپذیر را انجام می‌دهم، مثل یک حامی، دلگرمی من باشد. نمی‌دانم رفتار درستی داشتم یا نه، اما در ماه‌هایی که در پی آمد، در این‌باره بسیار فکر کردم تا به نتیجه‌ای رسیدم و متوجه شدم که من‌هم کوستاس را دوست

---

1. Karl Jasper 2. Bâle 3. Heidegger 4. Heraceite
5. Janine Charrat

دارم. به پابلو گفتم دیگر حالا کس دیگری در زندگیم وجود دارد.

او در این‌باره هم با همه حرف زد.

در آن تابستان در والوریس، تنها دل‌خوشی من وجود مایا دختر پابلو و ماری ترز والتر بود. برای شش هفته نزد ما آمده بود و می‌دانست که تا چه اندازه ناراحت هستم. و فقط وجود او بود که فضای خانه را آرام‌تر می‌کرد.

بر این منوال یک زندگی طبیعی و نسبتاً خوبی را می‌گذراندیم. باز دوباره به این فکر افتاده بودم که می‌توانم بمانم. هرروز کوستاس برایم نامه می‌نوشت تا تسلیم افکارم نشوم. انگار فقط مایا بود که وضعیت مرا درک می‌کرد. آن‌قدر خسته بودم که نمی‌دانستم چه باید بکنم. بعد هم مشکلات دیگری پیش آمد. بعد از تولد پالوما، حال جسمی خوبی نداشتم، خونریزی‌های پیاپی مرا بسیار ضعیف کرده بود. و پزشکم پیشنهاد کرده بود جراحی کنم. به اینس نامه نوشتم تا در زمانی که در کلینیک هستم به والوریس بیاید و از خانه و بچه‌ها مراقبت کند. او در جواب گفت که در آن زمان نمی‌تواند پاریس را ترک کند. وقتی از لزوم این جراحی برای پابلو گفتم، او گفت که فعلاً این کار ممکن نیست: «من خیلی کار دارم و شما نمی‌توانید این‌جا نباشید. تازه نمی‌فهمم چرا زن‌ها دم به ساعت مریض می‌شوند».

مصمم شدم که فقط یک‌کار باید انجام دهم: با بچه‌ها فوراً به پاریس بروم. به پابلو اعلام کردم که از تاریخ سی‌ام سپتامبر با بچه‌ها به آپارتمان گی لوساک می‌روم و در مدرسهٔ آن‌جا برای سال تحصیلی آینده که از اکتبر شروع می‌شود نامشان را می‌نویسم. بعد هم به باقی مشکلات می‌پردازیم. بعد بلیط قطار را هم رزرو کردم. تا آخرین لحظه پابلو فکر می‌کرد عقیده‌ام را عوض خواهم کرد.

وقتی تاکسی رسید و من و بچه‌ها سوار شدیم و چمدان‌هایمان را در آن گذاشتیم، آن‌چنان خشمگین بود که حتی با ما خداحافظی هم نکرد. فقط با فریاد گفت: «گُه» و داخل خانه شد.

در پاریس کوستاس را از نو دیدم. تصمیم داشتیم که رابطهٔ ماندگاری ایجاد کنیم، اما زیاد طول نکشید. نمی‌شد کار دیگری کرد. واقعیت این بود که من آمادگی نداشتم. به قدر کفایت برهم‌زدن ده‌سال زندگی مشکل بود تا بتوانم به فوریت چیز دیگری را جایگزین آن کنم. هنوز از وابستگی به پابلو رها نشده بودم. کوستاس نتوانست این حالت مرا تحمل کند و کم‌تر از سه‌ماه بعد از هم جدا شدیم.

مدت‌ها پیش از این‌که پابلو را ترک کنم، خانم رامیه که می‌دانست اوضاع ما خوب نیست، راه‌های دیگری پیدا کرد تا کارها را مغشوش‌تر کند، در طی پاییز ۱۹۵۲، یکی از دخترعموهای جوانش را استخدام کرده بود که در سفالگری فروشنده شود. نام او ژاکلین روک[1] بود. معمولاً در پاییز او به فروشنده‌ها مرخصی می‌داد. اما ژاکلین آخر تابستان آمده بود، کمی هم زبان اسپانیایی حرف می‌زد و چون در زمستان فروش سفال خوب نبود، مشغولیات عمدهٔ او صحبت‌کردن به زبان اسپانیایی با پابلو بود. بحدود یک‌متر و پنجاه قد داشت و صورت کوچک قشنگی داشت با گونه‌های برجسته و چشمانی آبی. او در خانه‌ای میان راه گلف ژوان و ژوان له پن زندگی می‌کرد که آن‌را زیکه[2] نام گذاشته بود. این اصطلاح را جنوبی‌ها به «بزغاله» می‌گویند و پابلو او را اغلب «مادام زِد» صدا می‌کرد.

یک هفته بعد از رفتن من به والوریس در سی‌ام سپتامبر پابلو برای پانزده روز به پاریس آمد. و به‌محض بازگشتش به جنوب ژاکلین روک آشکارا گفت: «نمی‌شود این مرد بیچاره را تنها گذاشت با این سن و سالی که دارد. باید مراقبت از او را به‌عهده بگیرم». این کمابیش چیزی بود که در روزنامه‌ها نوشتند. روزنامه‌نگارها در خانه‌ام را از جا کنده بودند و در

1. Jaqueline Roque 2. Ziquet

با ژاکلین روک، آخرین همسرش.

راه‌پله‌ها وول می‌خوردند تا حدی که جرئت خارج‌شدن از خانه را نداشتم. حرف‌زدن از جدایی‌مان آخرین چیزی بود که می‌خواستم. اما با تمام این‌ها می‌توانستم مقالاتی را در روزنامه‌ها بخوانم مبنی بر این‌که من پابلو را ترک کرده‌ام چون نمی‌خواسته‌ام با «یک اثر باستانی» زندگی کنم. من هرگز این حرف را نزده بودم به این دلیل که من هرگز با روزنامه‌ای مصاحبه نکرده بودم.

در عید نوئل، با کلود و پالوما با قطار به کان رفتیم تا آن‌ها بتوانند تعطیلات را با پدرشان بگذرانند. خانم رامیه در ایستگاه منتظرمان بود. از او پرسیدم که آیا از نظر او می‌توانم همراه بچه‌ها به دیدن پابلو بروم. او گفت که ترجیح دارد این کار را نکنم. چون او دیگر نمی‌خواهد مرا ببیند. پس همان شب قطار سوار شدم، بی‌این‌که به لاگالواز بروم.

در آخر تعطیلات برای بردن بچه‌ها به کان برگشتم. خانم رامیه آن‌ها را به ایستگاه آورده بود و من بدون دیدن پابلو به پاریس برگشتم. وقتی به این قضیه فکر کردم، متوجه شدم از همان ابتدا او کارهایی زیر سر داشته، یعنی به‌من التماس می‌کرد که نروم و در همان حال کاری می‌کرد که رفتن را ترجیح دهم. اسماً صاحب لاگالواز بودم، اما فقط چند دست لباس مورد احتیاج خودم و بچه‌ها را برداشته بودم و اصلاً به اسباب‌کشی فکر نکرده بودم. یکی از آپارتمان‌های گی لوساک هم مال من بود. پیش از ترک پابلو، در دوره‌ای که آرام بودم، تصمیم گرفته بودیم هم در پاریس باشیم و هم در والوریس، اما به‌نظر می‌رسید که بعداً دیگران گوش پابلو را پر کردند از این‌که من چه زن شیطان‌صفت و خودخواهی هستم که با او چنین رفتاری داشته‌ام و پابلو هم که از رفتن من خشمگین بود، زود خودش را با این حرف‌ها وفق داد. و بعد از سه‌ماه که این‌چنین زندگی کرد، به‌نظر می‌رسید که نمی‌خواهد چشمش به من بیفتد.

برای تعطیلات عید پاک تصمیم گرفتم با بچه‌ها به جنوب به دیدن او بروم، و چند روز قبل از آن، با نامه او را مطلع کردم. پابلو با مهربانی مرا در

لاگالواز پذیرفت.

او خبر جدایی مرا از کوستاس شنیده بود و با شادمانی گفت: «خوب می‌دانستم که شما به‌جز من با کس دیگری نمی‌توانید زندگی کنید». و بعد با حالتی جدی گفت: «می‌خواهم با شما مثل یک فیلسوف پیر با یک فیلسوف جوان حرف بزنم. حالا، هرچه که انجام دهید، زندگی‌تان در برابر یک آینه جریان پیدا می‌کند. این آینه تمام زندگی شما را با من خواهد دید، چون هریک از ما بار تجربیات گذشته را حمل می‌کنیم و از آن رهایی نداریم. شما مرا دوست داشتید و چون کاملاً تر و تازه به من رسیدید، مهربان‌بودن و در دسترس بودن برایتان آسان بود. هنوز متوجه نشده‌اید که آرام آرام زندگی به ما شکل داد و ما را در یک قالب ریخت. به شما گفته بودم که با خلأ روبه‌رو می‌شوید، حتی اگر فکر کنید که به‌سوی درک و گفت‌وگو می‌روید. زندگی‌تان را با من شروع کردید، اضطرابم را به شما انتقال دادم و شما با آن هم‌جنس شدید. حالا اگر کسی بخواهد کاملاً خودش را وقف شما بکند، قادر به این کار نخواهد شد. چرا که از همان آتش شما گذر نکرده است. بهتر است خودتان را نجات دهید».

به او گفتم که در بیابان سراب به‌وجود می‌آید، اما واحهٔ سبز هم یافت می‌شود و گاهی یک لیوان آب می‌تواند با ارزش‌ترین هدیه‌ها باشد.

این نقطه‌نظر را رد کرد و گفت باید از نو باهم زندگی کنیم اما بر «اساسی دیگر»، مثل دوتا رفیق، تا بدین نحو من بتوانم او را در کارش یاری دهم. می‌توانیم گفت‌وگوهایمان را ادامه بدهیم که لزومش را بسیار احساس می‌کند. از آزادی‌اش هرطور که بخواهد استفاده می‌کند، و از من هم حساب و کتاب نمی‌خواهد. اما معتقد بودم که با هر نام جدیدی، باز قلمرو همان قلمرو خواهد بود. با وجود تجربه‌ام با کوستاس، می‌دانستم که اشتراکم با پابلو به پایان رسیده است. باید با تنهایی روبه‌رو می‌شدم یا به تبعیدی طولانی می‌رفتم، بهتر این بود که هیچ سازشی را نپذیرم، دیگر

نمی‌توانستم به عقب برگردم.

در آن لحظه، هیچ خصومتی بین ما نبود. پابلو به من گفت: «پاداش عشق، دوستی است.»

تجربیات زیادی را باهم گذرانده بودیم و هریک از ما احترام و محبت بسیاری برای دیگری قائل بودیم و هیچ دلیلی نمی‌دیدم که این حس‌ها از بین بروند و این‌که این ثبات می‌توانست تأثیر تسکین‌دهنده‌ای بر بچه‌ها داشته باشد.

در طی پانزده روزی که گذشت، دربارهٔ نقاشی بسیار باهم حرف زدیم. و وقتی کارهایی را که بعد از ترک او کرده بودم به‌من نشان داد با آرامی گفت: «باعث تأسف است که باز می‌روید. دیگر کسی نیست که بتوانم دربارهٔ چیزهایی که برایم جالب است با او حرف بزنم. تنهایی من در غیاب شما بسیار بزرگ است! البته مشکلاتی باهم داشتیم، اما فکر می‌کنم که از هم جدا زندگی‌کردن بسیار بی‌حاصل خواهد بود» من چیزی نگفتم. چند روز بعد او به من گفت: «تا این‌جا هستید، سری به خانم رامیه بزنید». به سفالگری رفتم. خانم رامیه با سردی با من روبه‌رو شد. و از من پرسید:

ــ این‌جا چه‌کار می‌کنید. شما نمی‌دانید چقدر این مرد را رنج داده‌اید. با آمدنتان او را مریض می‌کنید. کاملاً واضح است که دل ندارید. کاری که کردید ناخوشایند بود، امیدوارم خودش این را به شما گفته باشد.

به او گفتم که این‌طور نبوده و هیچ دلیلی نمی‌بینم که من و پابلو نتوانیم به‌طور عادی باهم حرف بزنیم. او در جوابم گفت: البته یک دلیل عالی وجود دارد. شاید شما ندانید، اما حالا دیگر شخص دیگری در زندگی او وجود دارد.

به او گفتم که پابلو در این‌باره با من حرفی نزده است و شاید بهتر باشد که از او مراقبت کنند.

او گفت: بهتر است که همین حالا موضوع را بدانید. چون واقعیت

دارد و اگر فکر می‌کنید که هروقت دلتان خواست می‌توانید بیایید و بروید، سخت در اشتباه هستید.

هرچند که قصد نداشتم زندگی مشترک را از سر بگیرم اما فکر کردم شاید بهتر باشد حالا که رابطهٔ دوستانه‌ای پیدا کرده‌ایم، بروم و با این کار من پابلو می‌توانست به زندگی‌اش سامان بدهد و ما هم می‌توانستیم مثل دو دوست همدیگر را گاهی ببینیم. از گفت‌وگویم با خانم رامیه به او چیزی نگفتم، شاید برای تصمیم‌گیری منتظر واکنش من بود. وقتی از والوریس می‌رفتم، به‌این توافق رمیده بودیم که اوایل تابستان با بچه‌ها برای یک‌ماه به آن‌جا بروم، بعد بچه‌ها را با پرستارشان بگذارم و خودم برگردم و موقع بازشدن مدرسه دوباره دنبالشان بیایم. و لاگالواز به‌خاطر بچه‌ها، محل خانواده باقی ماند.

پس در ماه ژوئیه با بچه‌ها به آن‌جا برگشتم. باز پابلو را تنها دیدم، اما ژاکلین روک تقریباً هرروز می‌آمد. حتی بارها با همدیگر برای ناهار به خانهٔ او رفتیم. به‌نظر می‌رسید که پابلو حضور او را مفید می‌داند اما در آن‌وقت برای درازمدت روی او برنامه‌ریزی نکرده بود. ما عادت قدیم‌مان را در مورد صحبت دربارهٔ نقاشی بعد از کار او، از سر گرفتیم. تا دو یا سه صبح حرف می‌زدیم. پابلو عصبی بود اما با من بسیار مهربان بود.

ــ حالا که باهم هستیم، از این باهم‌بودن استفاده کنیم و خوش باشیم.

این حرف مرا خنداند، چون در طی تمام سال‌هایی که باهم زندگی کرده بودیم فکر «خوش‌گذراندن» هرگز به سرمان نزده بود. فقط یک‌بار دیدم که به سینما رفت و هرگز به کاباره و یا کافه‌های شبانه نرفتیم. اما هفته‌های متمادی در آن تابستان، شب‌ها را در کافه‌های ژوان له‌پن و اطراف آن گذراندیم. پابلو به‌ندرت به‌هنگام سحرگاه برمی‌گشت. و وقتی یک‌بار شاهد برآمدن روز شد، گفت: «دیگر خانه نرویم». و روز جدید شروع شد. و این‌طوری مثل صفحهٔ ساعت شده بودیم، شب پشت شب. دیگر از پا درآمده بودم، اما پابلو همچنان شاد و سرزنده بود. با یک گروه

ده بیست نفری بودیم که ژاکلین روک و دوستانش بودند و اسپانیایی‌هایی که از طرف پابلو مأمور شده بودند تا اولین مسابقهٔ گاوبازی را در والوریس راه بیندازند.

از ژوان‌له پن به باندول[1] می‌رفتیم و از باندول به نیم و از یک گاوبازی به یک گاوبازی دیگر. در والوریس در خانهٔ **لاگالواز** زندگی می‌کردم، او هم در همان خانه بود اما اتاق‌های جداگانه داشتیم. وقتی به باندول رفتیم، چون باید شب را در هتل می‌ماندیم، یک اتاق برای خودم تنها خواستم. او اصرار کرد که در اتاق او بمانم، همان‌طور که همیشه به وقت سفر در یک اتاق می‌ماندیم. ژاکلین روک عصبانی شد و گفت این فکر غیراخلاقی است. تصمیم داشتم که آخر ژوئیه بروم اما پابلو از من خواست که تا گاوبازی والوریس بمانم که به افتخار او برپا می‌شد: «اگر بخواهید آخرین لطفتان را در حق من بکنید، باید گشایش مراسم گاوبازی با شما باشد، سال گذشته که رفتید، من حال بسیار بدی داشتم؛ از زندگی من رفته بودید، اما با غنائم جنگی نرفته بودید. از نظر من گاوِنر غرورآمیزترین نمادها است و نماد شما اسب است. می‌خواهم که دو نماد ما در این آیین باهم روبه‌رو شوند».

من پذیرفتم. باید سوار بر اسب وارد میدان می‌شدم چندبار دور میدان می‌چرخیدم و این اعلان را می‌خواندم که تحت ریاست و به افتخار پابلو پیکاسو این مسابقه آغاز می‌شود. اما یافتن یک اسب نجیب آسان نبود و وقت کافی نداشتیم که کاری این‌چنین را تمرین کنیم. بالأخره در نیس یک اسب پیدا کردم و بعد از پانزده روز تمرین به این نتیجه رسیدم که امیدوار بودم این اسب از آزمایش خوب بیرون بیاید، دست‌کم با افتخار.

خانم رامیه سرزنش‌اش را پنهان نکرد: «تصورش را بکنید! این آدمی که مردی به‌این نازنینی و مهمی را ترک کرده، حالا مفتخر شده به این‌که اولین مسابقهٔ والوریس را افتتاح کند و به افتخار همان مرد!» به‌هر جهت

1. Bandol

اعتراض‌های او این‌گونه به گوش من رسید. وقتی در برابر ما این‌طور به‌نظر آورد که این کار را «نامناسب» می‌داند، به او گفتم که پابلو این کار را از من خواسته است و نه من و خوشحال می‌شدم اگر این کار را به شخص دیگری واگذار کنم، اما ترجیح دارد که شخصی باشد که اسب‌سواری بداند، آیا می‌خواهد به‌جای من بیاید؟.

صورتش حسابی سرخ شد!

در تمام این مدت ژاکلین روک آرام مانده بود. اما صبح روز مسابقه او با خشم و صورتی پر از اشک به خانه آمد و گفت: «خواهش می‌کنم این کار را نکنید. بدجوری برای همه بد می‌شود!» پابلو از او پرسید دربارهٔ چه می‌خواهد حرف بزند. او گفت: فرانسواز نمی‌تواند با اسب وارد میدان شود تا مراسم را افتتاح کند، خبرنگارها چه خواهند گفت؟ پابلو زد به زیر خنده: «از وقتی که این‌همه مزخرفات را در مورد من چاپ کرده‌اند، این بدترین چیز چاپ شده نخواهد بود. اگر من و فرانسواز بخواهیم که این اتفاق بیفتد، این کار را انجام می‌دهیم. روزنامه‌ها هم می‌توانند از آن استفاده کنند».

ژاکلین دید که پیکاسو انعطاف‌پذیر نیست، اشک‌هایش را پاک کرد و مویش را از صورتش به کناری زد و گفت: «شاید حق با شما باشد. من نفهمیده بودم که همیشه حق با شما است» و رفت.

در آن بعدازظهر، خوشی‌ها به نحو مضحکی شروع شدند. پائولو یک‌طرف سرش را تراشیده بود و در کوچه‌های والوریس با ماشین می‌گشت و پابلو هم همراه یک ارکستر کوچک جاز در یک ماشین دیگر دنبال او می‌رفت. بعد از گاوبازی پابلو پر از شور و هیجان شده بود و به‌من گفت: «شما فوق‌العاده بودید، کاملاً عالی. باید حتماً با من بمانید. شما تنها کسی هستید که من با او خوش هستم. شما می‌توانید شور و نشاط بیاورید». به او گفتم که دیگر قادر نیستم زندگی گذشته‌مان را تحمل کنم و همان شب خواهم رفت. بعد از رفتن من باز بداخلاق شد و نتوانسته بود

ماندن در والوریس را تحمل کند. او بچه‌ها و پرستارشان و ژاکلین روک و دخترش و باقی گروه را به کولیور[1] برد. آن‌ها تا آخر تابستان آن‌جا ماندند و طرح‌های بسیاری از خانم دولازرم کشید.

در آن پاییز من بیمار شدم و مجبور شدم تن به یک عمل جراحی بدهم، تازه از کلینیک بیرون آمده بودم که کان وایلر به دیدنم آمد و گفت پابلو می‌خواهد بچه‌ها را در یکشنبهٔ آینده ببیند. فقط کان وایلر و پابلو خواهند بود. کلود و پالوما هنوز بچه بودند ــ هفت‌ساله و پنج‌ساله ــ و فکر کردم آسان‌ترین کار این است که خودم به همراهشان بروم. کان وایلر و پابلو با ماشین دنبال ما می‌آمدند. آن‌ها جلو نشسته بودند و من و بچه‌ها عقب، و کان وایلر داشت ما را به ملکش در سن هیلر[2] در جادهٔ اورلئان[3] می‌برد. وسط ناهارخوردن، پابلو به ناگهان اعلام کرد که حالش خوب نیست و قلبش دارد از کار می‌افتد. پیشنهاد کردم که مراقبش باشم ولی او موافقت نکرد که من در کنارش باشم. طبعاً کان وایلر بسیار ناراحت شد. پابلو از سرِ میز بلند شد تا برود در اتاق استراحت کند. بعد از یک ساعت، رفتم که سراغی از او بگیرم، به‌نظر رسید که دارد می‌میرد، اما کمی نیرو گرفت و گفت: «تو یک هیولا هستی، یک وجود کاملاً غیرطبیعی، حضور تو کافی است که مریض شوم. اگر یک‌بار دیگر تو را ببینم، حتماً می‌میرم. چقدر شما مدیون من هستید!» طبعاً با وضعیت ذهنی او آشنا بودم. از روی هم‌دردی با او گفتم که کاملاً حق با او است او مرا از توی جوی‌ها جمع‌آوری کرده و مثل یک شاهزاده خانم به قصرش برده است. این کار من او را خشمگین‌تر کرد، شروع کرد به صدای بلند به طبقهٔ بورژوا اعتراض‌کردن، پدر و مادرم را لعن و نفرین کرد که مرا این‌طور تربیت

1. Collioure 2. Saint-Hilaire 3. Orléans

کرده‌اند و گفت که دلش می‌خواهد پدرم را به زندان بیندازد چون در کارهایش موفق شده بود و دخترش را عادت داده بود که زندگی مرفهی داشته باشد و در ضمن صوفی‌گری را هم به او آموخته است با فریاد گفت: «اگر واقعاً شما را توی جوی‌ها پیدا کرده بودم، وضعم بهتر بود! شما همه‌چیز را مدیون من هستید و آن‌قدر باهوش هستید که این را بدانید. اگر در حکومت قدیم زندگی می‌کردیم و من شاه بودم حتماً پدرتان را به زندان باستی[1] می‌فرستادم. تمام این‌ها اشتباه او است».

مجبور شده بودم بخندم. به او گفتم که واقعاً از این‌که در حکومت قدیم نیست و تأسف می‌خورد، خنده‌دار شده. و خاطر نشان کردم که اگر واقعاً در حکومت قدیم بودیم، قرار بود که پدر من حکم جلب او را صادر کند با این اتهام که دخترش را فریب داده است. پابلو روی تخت نشست و گفت: «شما نمی‌توانید توی صورت من نگاه کنید و بگویید که زن نجیبی هستید!». مستقیم به صورتش نگاه کردم و همین جمله را گفتم.

بعد پرسید: «اصلاً نمی‌دانید که وام‌دار من هستید» در جواب گفتم چرا، می‌دانم.

او به من بسیار چیزها یاد داده و من‌هم در عوض در طی این سال‌ها به او بسیار چیزها داده‌ام، دست‌کم همان‌قدر که او به من داده است و فکر می‌کنم که وام را پرداخته‌ام.

ـ فکر می‌کنید که زندگی‌تان را با تحمل ناراحتی‌های گه‌گاه به من پرداخته‌اید؟

گفتم که مسئله ناراحتی نیست. من تمام چیزهایی را که گرفته‌ام، پرداخته‌ام. از هر نقطه‌نظری که بخواهیم قضاوت کنیم، حالا شاید نخواهد آن‌ها را به حساب بیاورد. وقتی دید حرفی در جبران حرفش نمی‌تواند بزند، سخن را رها کرد و گفت خسته‌تر از این است که بتواند بحث را ادامه دهد. می‌خواست فوراً به پاریس برگردد. از پله‌ها به سرعت پایین رفت و

---

1. Bastille

گفت: «دیدن فرانسواز مرا مریض می‌کند. هرگز نمی‌خواهم دیگر او را ببینم. بسیار اشتباه کردید که او را آوردید».

رنگ کان وایلر پرید. عذرخواهی کردم و گفتم وظیفه‌ام بود که همراه بچه‌ها باشم، چون کسی را برای مراقبت از آن‌ها ندارم.

وقتی برمی‌گشتیم، هیچ‌یک از ما کلامی به زبان نیاورد. گه‌گاهی به‌نظر می‌رسید که پابلو دارد غش می‌کند. مطمئن بودم که مریض نیست، فقط می‌خواست نقش‌اش را بازی کند تا یادش نرود.

در ماه دسامبر پسرش پائولو مجبور شد یک جراحی فتق بکند و دکتر بلوندن[1] این کار را انجام داد. بعد از جراحی، دچار لختگی ریه شد و چند روز میان زندگی و مرگ به‌سر برد. بلوندن به پابلو که در جنوب بود تلگراف زد با این مضمون که پائولو بسیار بیمار است و او باید به دیدنش بیاید، او نیامد. در حالی‌که پائولو هنوز در کلینیک بود، وضعیت مادرش هم که در بیمارستان کان بستری بود و سرطان داشت و علیل بود، وخیم شده بود. پائولو نمی‌توانست حرکت کند. فکر می‌کنم از فکر این‌که نمی‌تواند مادرش را ببیند و مادر در تنهایی می‌میرد بسیار در رنج بود. و این اتفاقی بود که چند روز بعد رخ داد. با یک بی‌لطفی بسیار، او را در والوریس دفن کردند. از آن وقتی که من و پابلو در آن‌جا اقامت کردیم او از آن محل متنفر بود. مدت‌های مدیدی در کان زندگی می‌کرد و به‌نظر درست‌تر می‌آمد که او را در گورستان روس‌ها در کان به خاک بسپارند. چون ارتدکس هم بود. اما تصمیم گرفته شد که والوریس ترجیح دارد.

پانزده روز بعد که حال پائولو بهتر شد. پابلو به دلایل شخصی به پاریس آمد. من مصمم بودم که به زندگیم سامان بدهم. فکر می‌کردم که با نقاش جوانی به نام لوک سیمون[2]، که از دوران بچگی می‌شناختم، می‌توانم خوشبخت شوم. او را ندیده بودم تا آوریل سال ۱۹۵۴ که برحسب اتفاق در یک کتاب‌فروشی سمت چپ رودخانهٔ سن او را دیدم.

---

1. Blondin 2. Luc Simon

بعد از مدتی تصمیم به ازدواج گرفتیم و من می‌خواستم خبر را به پابلو بدهم. به کوچهٔ گران ـ آگوستن زنگ زدم تا از او وقت ملاقات بگیرم. بعد از ناهار در اتاق بزرگی پر از کتاب مرا پذیرفت. وقتی اعلام کردم که می‌خواهم ازدواج کنم، حرکتی از سوی خشم کرد و گفت: «وحشتناک است! فقط فکر خودتان هستید».

به او گفتم که این‌طور نیست و به فکر بچه‌ها هم هستم.

او آرام گفت: «خب، لازم نیست بحث کنیم، بروم برایتان میوه بیاورم» به آشپزخانه رفت و با یک نارنگی برگشت و یک تکهٔ از آن را به من داد. گفت: «بهتر است که در هر موردی باهم دعوا نکنیم» حتماً آخرین دیدارمان در خانهٔ کان وایلر به یادش آمده بود.

می‌دیدم که می‌خواهد به گفت‌وگویمان جهتی بدهد تا روابطمان صلح‌آمیزتر شود.

در آن اتاق که فضایش گذشته‌مان را به‌یاد می‌آورد نشسته بودیم، بودن در اتاقی که همه‌چیز در آن‌جا شروع شده بود، برایم خوشایند بود. پابلو به‌نظر آرام و خوشحال می‌آمد. بعد دری که به کارگاه مجسمه‌سازی باز می‌شد نیمه‌باز شد و سایهٔ کسی که به حرف‌هایمان گوش می‌داد دیده شد. وقتی حرف‌های ما خیلی خصوصی می‌شد، در بیشتر باز می‌شد، انگار می‌خواست به پابلو هشدار بدهد که فضا دارد خطرناک می‌شود. او با لحنی بی‌تفاوت گفت: شما به من بسیار مدیون هستید. تصور می‌کنم برای همین است که باید از من تشکر کنید. من فقط یک حرف دارم و آن این است: مردهای دیگر عیب‌های مرا دارند اما صفات خوب مرا نخواهند داشت. امیدوارم به‌سوی ناکامی و بی‌حاصلی بروید».

یک ساعت مچی به‌دست داشت که من به او هدیه کرده بودم. ساعت را باز کرد و به‌سوی من انداخت: «وقت شما دیگر، متعلق به من نیست» و چون من‌هم ساعتی را که او به‌من داده بود به‌دست داشتم، آن را به او دادم. او شروع به خندیدن کرد. اما در بازتر شد و او یکباره جدی شد.

دیگر ادامهٔ این بحث به هیچ دردی نمی‌خورد: رفتم.

آن تابستان کلود و پالوما را با خدمتکارم که اهل مارتینیک بود نزد پابلو فرستادم و با مایا به توافق رسیدیم که او هم در همان زمان به آن‌جا برود و از بچه‌ها مراقبت کند.

در چهارم ژوئیه بود که من و لوک با سادگی و صمیمیت ازدواج کردیم. بعد به ونیز رفتیم. باید بچه‌ها را اوایل سپتامبر در والوریس می‌دیدم. هنگامی که در ونیز بودم مایا اخبار کلود و پالوما را برایم می‌فرستاد و از زندگیشان در **لاکالیفرنی**[1] می‌گفت که در نزدیکی کان بود. پیش از برگشتم برای من نوشت که **لاگالواز** تقریباً خالی شده و من به یکی از رفقای نزدیکم نوشتم که یک مأمور اجرا خبر کند. وقتی به والوریس رسیدم، مأمور اجرا آن‌جا بود تا گزارش دهد که تمام اسبابم دزدیده شده است.

او به شهادت سرایدارهای خانه، خانم و آقای میشل گزارش داد که هرچه که به‌من تعلق داشته، از خانه بیرون برده شده است، نه‌تنها چیزهایی که پابلو به من داده بود از قبیل نقاشی‌ها و طراحی‌ها، بلکه وسایل شخصی من و کتاب‌هایم که بسیار به آن‌ها علاقه داشتم، حتی نامه‌هایی که ماتیس به من نوشته بود هم ناپدید شده بود. فقط تخت‌ها و چند صندلی مانده بود.

من دیگر پابلو را بعد از برگشتم به پاریس ندیدم. گاهی غیرمستقیم از او خبرهایی می‌رسید. به‌این ترتیب بود که در بهار به نمایشگاه نقاشی *سالون مه* دعوت نشدم. و در پاییز بعدی وقتی دخترم اورلیا[2] را به دنیا آورده بودم و از کلینیک برگشتم، نامه‌ای از کان وایلر دریافت کردم که قراردادم را فسخ کرده بود. وکسانی که در زمان زندگی با پابلو به من توجه می‌کردند، دیگر وقتی مرا می‌دیدند، نگاهشان را برمی‌گرداندند.

در طی آن بعدازظهری که در فوریهٔ ۱۹۴۴ باهم گذراندیم، پابلو به من

---

1. La Californie 2. Aurelia

گفت که دیدار ما، زندگیمان را روشن کرده است، رفتن من به نزد او پنجره‌ای بود که گشوده شد و باید گشوده بماند، من‌هم همین را می‌خواستم، اما تا وقتی که از این پنجره نور بتابد. و وقتی دیگر نوری نتابید، برخلاف میلم آن را بستم. از آن‌لحظه به بعد، پابلو تمام پل‌هایی که مرا به گذشته و او متصل می‌کرد سوزانید. اما همین‌کار باعث شد تا خودم را کشف کنم و زنده بمانم.

هرگز حق‌شناسی نسبت به او را از دست نمی‌دهم.

منتشر شده است:

آفرینش و تاریخ(در ۲ جلد)نوشتهٔ طاهر مقدسی، مقدمه،ترجمه و تعلیقات از محمدرضا شفیعی‌کدکنی
آندره مالرو در آیینهٔ آثارش نوشتهٔ گائتان پیکون، ترجمهٔ کاظم کردوانی
آواشناسی (فونتیک) دکتر علی‌محمد حق‌شناس
آیین‌ها و جشن‌های کهن در ایران امروز نوشتهٔ محمود روح‌الامینی
اتوبیوگرافی آلیس بی. تُکلاس نوشتهٔ گرترود استاین، ترجمهٔ پروانه ستاری
۱۰۱ اثر ممتاز از بزرگان موسیقی جهان نوشتهٔ بوک اسپن، ترجمهٔ ع. ا. بهرام‌بیگی
ادبیات و سنت‌های کلاسیک (تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب)، در ۲ جلد، نوشتهٔ گ. هایت، ترجمهٔ مهین دانشور و محمد کلباسی، ویراستهٔ مصطفی اسلامیه
از آستارا تا استارباد (در ۵ جلد) نوشتهٔ دکتر منوچهر ستوده
از برشت می‌گویم نوشتهٔ روت برلاو، ترجمهٔ مهشید میرمعزی
از طرف او نوشتهٔ آلبا دسس پدس، ترجمهٔ بهمن فرزانه
از کیکاوس تا کیخسرو (داستانهای شاهنامه) نوشتهٔ محمود کیانوش
اسب در پارکینگ (ادبیات نوجوانان) نوشتهٔ محمد زرین
استقرار شریعت در مذهب مسیح نوشتهٔ هگل، ترجمهٔ باقر پرهام
اسرارالتوحید (در ۲ جلد) محمدبن منور، مقدمه، تصحیح و تعلیقات شفیعی کدکنی
اسطورهٔ زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسهٔ ملی) نوشتهٔ محمد مختاری
اصول اساسی برنامه‌ریزی درسی و آموزش رالف تایلر، ترجمهٔ علی تقی پورظهیر
اصول حسابداری (در ۲ جلد) نوشتهٔ ونگر، ترجمهٔ مهدی تقوی / ایرج نیک‌نژاد
اصول روابط بین‌الملل (ویراست سوم) نوشتهٔ هوشنگ عامری
اندیشهٔ سیاسی از افلاطون تا ناتو نوشتهٔ برایان ردهد، ترجمهٔ کاخی/ افسری
اندیشه‌های متی برتولت برشت، ترجمهٔ بهرام حبیبی
انسان اجتماعی نوشتهٔ رالف دارندرف، ترجمهٔ غلامرضا خدیوی
ایرانیان مهاجر در امریکا نوشتهٔ عبدالمعبود انصاری، ترجمهٔ دکتر ابوالقاسم سرّی
باغ بی‌حصار نوشتهٔ محمد زرین
بتهوون به روایت معاصرانش ترجمهٔ مرتضی افتخاری

بررسی یک پروندهٔ قتل زیر نظر میشل فوکو، ترجمهٔ دکتر مرتضی کلانتریان

پژوهشی در اساطیر ایران (پارهٔ نخست و دویم) نوشتهٔ دکتر مهرداد بهار

پسامدرنیسم در بوتهٔ نقد (مجموعهٔ مقالات) گزینش و ویرایش خسرو پارسا

پیرامون زبان و زبان‌شناسی (مجموعهٔ مقالات) دکتر محمدرضا باطنی

تاریخ نیشابور نوشتهٔ ابوعبدالله حاکم نیشابوری، ترجمهٔ خلیفه نیشابوری، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از دکتر شفیعی کدکنی

تاریخ هنر مدرن (در قطع رحلی، مصور و لوح‌های رنگی)ه. ه. آرناسون، ترجمهٔ مصطفی اسلامیه

تازیانه‌های سلوک (نقد و تحلیل چند قصیده از سنائی) نوشتهٔ دکتر شفیعی کدکنی

تا هر وقت که برگردیم (داستانهای کوتاه) غسان کنفانی، ترجمهٔ موسی اسوار

تبارشناسی اخلاق نوشتهٔ فریدریش نیچه، ترجمهٔ داریوش آشوری

ترانه‌خوانی برای آفتاب (مجموعهٔ شعر) بیژن هنری‌کار

ترانهٔ زمین (زندگی گوستاو مالر) نوشتهٔ کورت بلاکف، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام‌بیگی

تکوین دولت مدرن نوشتهٔ جانفرانکو پوجی، ترجمهٔ بهزاد باشی

جایی چراغی روشن است (مجموعهٔ داستانهای کوتاه) نوشتهٔ محمد زرین

جنگ آخر زمان (رُمان) نوشتهٔ ماریو بارگاس یوسا، ترجمهٔ عبدالله کوثری

جهان به کجا می‌رود؟ (ویراست دوم) نوشتهٔ آدام شاف، ترجمهٔ فریدون نوائی

جهان‌بینی علمی برتراند راسل، ترجمهٔ حسن منصور

جهان در مغز تألیف دکتر عبدالرحمن نجل‌رحیم

چشم‌انداز سوسیالیسم مدرن نوشتهٔ آدام شاف، ترجمهٔ فریدون نوائی

چنین گفت زرتشت نوشتهٔ فریدریش ویلهلم نیچه، ترجمهٔ داریوش آشوری

چه تلخ است این سیب! (مجموعهٔ شعر) منوچهر آتشی

حالات و سخنان ابوسعید، جمال‌الدین ابوروح مقدمه، تصحیح، شفیعی کدکنی

حقوق بین‌الملل خصوصی نوشتهٔ دکتر محمد نصیری

حقوق طبیعی و تاریخ نوشتهٔ لئواشتراوس، ترجمهٔ باقر پرهام

خصوصی‌سازی (در ۲ جلد) گروه پژوهشگران شرکت سرمایه‌گذاری صنایع ملی ایران

خطر و بازده ریچارد بریلی، حسین عبده / عبدالله کوثری

داستان تهمورس، گرشاسب و جمشید گلشاه و داستان‌های دیگر (بررسی دستنویس م. او ۲۹) آوانگاری و ترجمه از متن پهلوی دکتر کتایون مزداپور

در اقلیم روشنایی (تفسیر چند غزل از حکیم سنائی) نوشتهٔ دکتر شفیعی کدکنی

دربارهٔ نگریستن نوشتهٔ جان برجر، ترجمهٔ فیروزه مهاجر

دستنوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴ کارل مارکس، ترجمهٔ حسن مرتضوی

رضاخان ماکسیم (نمایشنامه در هفت پرده) نوشتهٔ مصطفی اسلامیه

روشن‌تر از خاموشی (برگزیدهٔ شعر امروز ایران) به انتخاب و مقدمهٔ مرتضی کاخی

روشن‌نگری چیست؟ (مجموعهٔ مقالات از کانت، هردر، و...) ترجمهٔ سیروس آرین‌پور

روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی پاتریک مک‌نیل، ترجمهٔ محسن ثلاثی

روش‌های تحقیق در علوم رفتاری نوشتهٔ دکتر سرمد / دکتر بازرگان / دکتر حجازی

زبان: بازتاب زمان، فرهنگ و اندیشه نوشتهٔ نادر جهانگیری

زبان‌شناسی اجتماعی(درامدی‌برزبان‌وجامعه) تراداگیل،ترجمهٔدکترمحمدطباطبایی

زبان و تفکر نوشتهٔ دکتر محمدرضا باطنی

زبان و مسائل دانش نوشتهٔ نوم چامسکی، ترجمهٔ دکتر علی درزی

زبور پارسی (نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار) دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

زندگی با پیکاسو نوشتهٔ فرانسواز ژیلو، ترجمهٔ لیلی گلستان

زندگی ژول‌ورن نوشتهٔ ژان ـ ژول ورن، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام‌بیگی

زندگی شومان نوشتهٔ جون شیسل، ترجمهٔ بهزاد باشی

زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت نوشتهٔ شاپور جورکش

سفرنامهٔ ابن‌بطوطه (در ۲ جلد) ترجمهٔ دکتر محمدعلی موحد

سیمای زنی در میان جمع نوشتهٔ هاینریش بُل، ترجمهٔ مرتضی کلانتریان

شاعر آینه‌ها (بررسی‌سبک هندی‌وشعربیدل) نوشتهٔ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

شاعری‌در هجوم منتقدان (نقد ادبی درسبک هندی، پیرامون شعر حزین لاهیجی) نوشتهٔ دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی

شهرنشینی در ایران نوشتهٔ فرخ حسامیان، گیتی اعتماد و محمدرضا حائری

فلسفه و اندیشهٔ سیاسی سبزها نوشتهٔ اندرو دابسون، ترجمهٔ محسن ثلاثی

فهم نظریه‌های سیاسی نوشتهٔ توماس اسپریگنز، ترجمهٔ فرهنگ رجایی

فیلم‌های برگزیدهٔ سینمای ایران در دههٔ ۶۰ ژاون قوکاسیان

کاربرد بالینی گازهای خون و تعادل اسید و باز نوشتهٔ دکتر مسعود علی‌پور

گروندریسه، مبانی نقد اقتصاد سیاسی (۲ جلد) کارل مارکس، ترجمهٔ باقر پرهام و احمد تدین

گزارش یک آدم‌ربایی نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز، ترجمهٔ جاهد جهانشاهی

گزیدهٔ شعرها عبدالله کوثری

گفت‌وگو با بهرام بیضایی ژاون قوکاسیان

ماجرای اقامت پنهانی میگل لیتین در شیلی گابریل گارسیا مارکز، باقر پرهام

مبانی بازارها و نهادهای مالی فبوزی/مودیلیانی، ترجمهٔ دکتر حسین عبده‌تبریزی

مبانی فلسفه (آشنایی با فلسفهٔ جهان از زمانهای قدیم تا امروز) دکتر آصفه آصفی

مبانی و اصول آموزش و پرورش نوشتهٔ دکتر علی تقی پورظهیر

مثلث سرنوشت (آمریکا، اسرائیل‌وفلسطینی‌ها) چامسکی، ترجمهٔ هرمز همایون‌پور

مجموعهٔ مقالات در نقد و معرفی آثار امیر نادری گردآورنده غلام حیدری

مجموعهٔ مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی گردآورنده ژاون قوکاسیان

مدیریت مالی نوشتهٔ وستون / بریگام، ترجمهٔ حسین عبده و پرویز مشیرزاده

مسائل عصر ایلخانان نوشتهٔ دکتر منوچهر مرتضوی

مقدمه‌ای بر برنامه‌ریزی درسی و آموزشی نوشتهٔ دکتر علی تقی پورظهیر

مقدمه بر تاریخ فلسفهٔ هگل نوشتهٔ ژان هیپولیت، ترجمهٔ باقر پرهام

مکبث (نمایشنامه) نوشتهٔ ویلیام شکسپیر، ترجمهٔ داریوش آشوری

منم فرانکو نوشتهٔ مانوئل واسکز مونتالبان، ترجمهٔ دکتر مرتضی کلانتریان

موسیقی شعر	نوشتهٔ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
مه‌سوار (مجموعهٔ داستان‌های کوتاه)	نوشتهٔ علی صداقتی خیاط
نشانه‌ها و معاینهٔ بالینی بیماری‌های قلب و عروق	نوشتهٔ دکتر علی‌اکبر توسلی
نظم گفتار (درس افتتاحی در کُلژ دو فرانس)	نوشتهٔ میشل فوکو، ترجمهٔ باقر پرهام
نقش زور در روابط بین‌الملل	نوشتهٔ آنتونیو کاسه‌سه، ترجمهٔ مرتضی کلانتریان
نظریهٔ اجتماعی مدرن (از پارسونز تا هابرماس)	یان کرایب، ترجمهٔ عباس مخبر
نگاهی تازه به دستور زبان فارسی	نوشتهٔ دکتر محمدرضا باطنی
نمودهای فرهنگی و اجتماعی در ادبیات فارسی	نوشتهٔ محمود روح‌الامینی
نُه مقاله دربارهٔ دانته	نوشتهٔ لوئیس بورخس، ترجمهٔ کاوهٔ سیدحسینی و رادنژاد
وزن‌شناسی و عروض	نوشتهٔ ایرج کابلی
هنر و زندگی پیکاسو	نوشتهٔ اینگو والتر، ترجمهٔ رویین پاکباز و زهرا جدیدی
یاد بهار (یادنامهٔ دکتر مهرداد بهار) مجموعهٔ مقالات	گروه نویسندگان

مؤسسهٔ انتشارات آگاه
خیابان انقلاب، شمارهٔ ۱۴۶۸، تهران ۱۳۱۴۶
قیمت: ۱۸،۰۰۰ ریال

شابک ۷ـ۱۱۵ـ۴۱۶ـ۹۶۴
ISBN 964-416-115-7