# چشم پاینده

## جستارهایی درباره‌ی هنر



:::جولین بارنز:::

:::ترجمه‌ی آبتین رادمنش:::

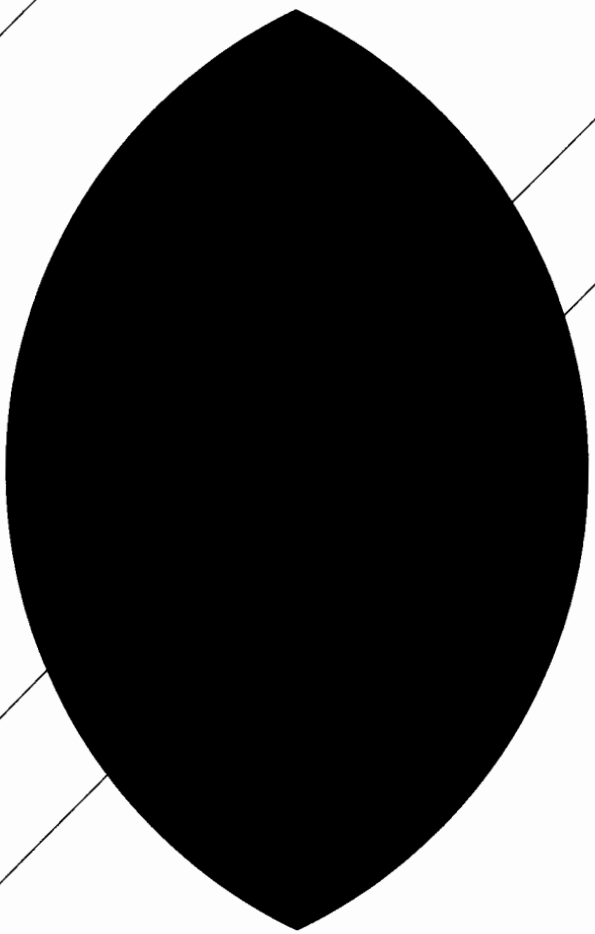
# چشم پاینده

سرشناسه: بارنز، جولیان، ۱۹۴۶ م
Barnes, Julian
عنوان و نام پدیدآور: چشم پاینده: جستارهایی درباره‌ی هنر / جولین بارنز / ترجمه‌ی آبتین رادمنش
مشخصات نشر: تهران: نشر گیلگمش، ۱۴۰۰
مشخصات ظاهری: ۴۴۴ ص
شابک: ۳-۰۱-۷۸۵۸-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Keeping an eye open: essays on art, 2015
یادداشت: نمایه
عنوان دیگر: جستارهایی درباره‌ی هنر
موضوع: هنر نوین -- قرن ۱۹ م
موضوع: Art, Modern--19th century
موضوع: هنر نوین -- قرن ۲۰ م
موضوع: Art, Modern--20th century
شناسه‌ی افزوده: رادمنش، آبتین، ۱۳۶۴، مترجم
رده‌بندی کنگره: N۶۴۴۷
رده‌بندی دیویی: ۷۰۹/۰۴
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۸۴۷۹۳۴۷
اطلاعات رکورد کتاب‌شناسی: فیپا

# چشم پاینده

## جستارهایی درباره‌ی هنر

:::کولاژ: ۶



:::جولین بارنز :::

:::ترجمه‌ی آبتین رادمنش:::

رده‌بندی نشر گیلگمش: هنر

**چشمِ پاینده**
**ـ جستارهایی درباره‌ی هنر ـ**
**جولین بارنز**
**ترجمه‌ی آبتین رادمنش**

ویراستار: محمدرضا ابوالقاسمی
مدیر هنری: سعید فروتن
همکاران آماده‌سازی: ناهید شادیده، سارا علاالدینی
ناظر تولید: امیرحسین نخجوانی
لیتوگرافی: باختر
چاپ: نقش‌ایران
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه
چاپ اول: پاییز ۱۴۰۰، تهران
ناظرفنی چاپ: یوسف امیرکیان
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر گیلگمش است.
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۳ـ۰۱ـ۷۸۵۸ـ۶۲۲ـ۹۷۸

---

**دفتر مرکزی نشرچشمه:** تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ ـــ **کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی کریم‌خان:** تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷. تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶ ـــ **کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی کورش:** تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴. تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۹ ـــ **کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی آرن:** تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان حافظی، نبش خیابان فخارمقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲. تلفن: ۷۵۹۳۵۴۵۵ ـــ **کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی بابل:** بابل، خیابان شریعتی، روبه‌روی شیرینی‌سرای بابل. تلفن: ۳۲۳۳۴۵۷۱ (۰۱۱) ـــ **کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی کارگر:** تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۵۸۳ ـــ **کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی جم:** تهران، نیاوران، جماران، مجتمع تجاری جم‌سنتر، طبقه‌ی دوم، پلاک ۱۱. تلفن: ۲۶۴۵۰۸۷۲ ـــ **کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی دلشدگان:** مشهد، بلوار وکیل‌آباد، بین وکیل‌آباد هجده و بیست (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶. تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ (۰۵۱) ـــ **کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی رشت:** رشت، خیابان معلم، میدان سرگل، ابتدای کوچه‌ی هفدهم. تلفن: ۲۱۴۹۸۴۸۹ (۰۹۰) ـــ **کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی البرز:** کرج، عظیمیه، بلوار شریعتی، مرکز تجاری فرهنگی مهرادمال، طبقه‌ی پنجم. تلفن: ۳۵۷۷۷۵۰۱ (۰۲۶)

www.cheshmeh.ir
cheshmehpublication
cheshmehpublication

**تلفن پخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲**

برای پَت

جی. بی.

برای نگار

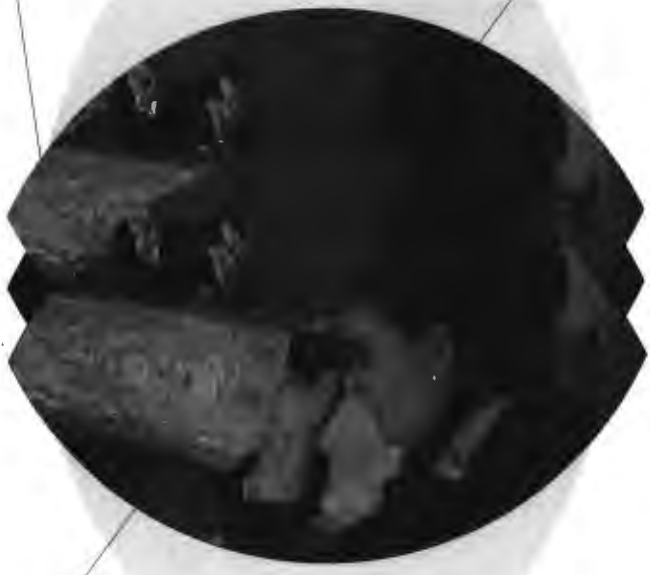
آ. ر.

# فهرست


| | |
|---|---|
| یادداشت مترجم | ۱۰ |
| درآمد | ۱۴ |
| ۱. ژریکو: استحاله‌ی فاجعه به هنر | ۲۶ |
| ۲. دلاکروا: چه‌قدر رمانتیک؟ | ۵۶ |
| ۳. کوربه: آن‌طوری نیست، این‌طوری است | ۷۴ |
| ۴. مانه: سیاه‌وسفید | ۹۰ |
| ۵. موریزو: «بدون شغل» | ۱۱۲ |
| ۶. فانتن‌لاتور: ردیف مردان | ۱۲۸ |
| ۷. سزان: مگر سیب تکان می‌خورد؟ | ۱۴۲ |
| ۸. نویسنده‌ها و نقاشان ۱ | ۱۵۶ |
| ۹. دگا: هوم، هه، ها | ۱۷۲ |
| ۱۰. دگا: و زنان | ۱۸۸ |
| ۱۱. کست: نبسته است او را کسی دست و پای | ۲۰۰ |
| ۱۲. ردون: بالا، بالا! | ۲۱۲ |
| ۱۳. ون گوگ: سلفی با آفتاب‌گردان‌ها | ۲۲۸ |
| ۱۴. نویسنده‌ها و نقاشان ۲ | ۲۴۲ |

۱۵. بونار: مارت، مارت، مارت، مارت ۲۶۲
۱۶. وویّار: شما صدایش کنید ادوار ۲۷۸
۱۷. والوتون: نبی اجنبی ۳۰۲
۱۸. براک: قلب نقاشی ۳۲۴
۱۹. فرانسه به روسیه می‌رود ۳۴۰
۲۰. مگریت: پرنده به تخم ۳۵۴
۲۱. اولدنبورگ: کیف نرم خوش ۳۶۶
۲۲. اما به هنر بدل می‌شود؟ ۳۷۸
۲۳. فروید: برهه‌نگر ۳۹۰
۲۴. هاجکین: سخنانی برای اچ. اچ. ۴۱۴
یادداشت‌ها ۴۲۸
سپاس‌گزاری ۴۳۲
نمایه ۴۳۴

# یادداشت مترجم



یک. جستارنویسیِ هنری را می‌توان یک جور نقد هنری هم به شمار آورد که بین اهل قلم، اعم از رمان‌نویس و شاعر (و البته فیلسوف)، سابقه‌ای دراز و محبوبیتی فراوان دارد و لابد حکمتی در کار است که خودِ نقاشان کم‌تر سراغ آن می‌روند (در همین کتاب خواهید خواند که مثلاً ماتیس می‌گفت نقاشان باید بدهند زبان‌شان را بِبُرند ــ بماند که یکی از خواندنی‌ترین و البته معدود مجموعه‌جستارهای فارسی درباره‌ی نقاشی که من می‌شناسم به قلم یک نقاش است[1]).

دو. جستار را معمولاً نوشته‌ای می‌دانند که واجد سویه‌ای شخصی است و مثلاً به اندازه‌ی متنی فلسفی ادعای اعتبار عام ندارد. هستند نویسندگانی که کاری به کار «واقعیات» و «منطق» و «تاریخ» ندارند و عنان ذهن‌شان را رها می‌کنند و تفسیری شخصی پدید می‌آورند (که از قضا معمولاً هم ادعای اعتبارشان بیش‌تر است). اما نویسندگان دیگری هم هستند که واقعیات را کنار هم می‌گذارند و نیم‌نگاهی

۱. محسن وزیری‌مقدم، چهارده گفتار درباره‌ی نقاشی، گرافیک و مجسمه‌سازی، مؤسسه‌ی نشر شهر، چاپ اول، ۱۳۹۱.

هم به تاریخ دارند و می‌کوشند پازلی منطقی‌تر بچینند. جولین بارنز به نظرم در زمره‌ی دومی‌هاست.

**سه.** سبک جستارنویسی بارنز به سبک داستان‌نویسی او بی‌شباهت نیست؛ ترکیبی از خاطره و تاریخ و روایت و شخصیت‌پردازی و قصه‌پردازی و، در نهایت، چیزی که می‌توان اسمش را گذاشت تفسیر؛ یعنی رسیدن به توضیحی از اثر هنری و معنای آن پس از کندوکاوی در واقعیت و تاریخ و غیره. در برخی جستارها «مسئله» پیرامون یک تابلو می‌گردد (مثلاً فصل ژریکو یا مانه)، در برخی دیگر پیرامون سبک یا جایگاه تاریخیِ هنرمند است و می‌کوشد پرتره‌ای کلی از نقاش به دست دهد، اما گاهی هم به مسائل کلی‌تری در عالم هنر نظر دارد (مثلاً فصل «اما به هنر بدل می‌شود؟») و گریزهای دیگری که در فصل‌های دیگر کتاب می‌زند)؛ گاهی هم البته تقریباً هیچ صحبتی از تابلوهای هنرمند نیست (مثلاً فصل «هاجکین»، که شاید بیراه هم نباشد چون نوشتن درباره‌ی تابلوهای انتزاعی واقعاً کار آسانی نیست). به هر تقدیر، همیشه هم قرار نیست «واکاوی» مهمی رخ دهد و آدم خیال کند که «دستگاهی نظری» یافته که می‌تواند زمین‌وزمان ــ و از جمله هنر ــ را با آن «توضیح» دهد. لطف جستارنویسی، آن هم به قلم یک رمان‌نویس، شاید در همین باشد.

**چهار.** بارنز، که خودش متولد لستر انگلستان است، به فرانسه و فرهنگ فرانسوی علاقه‌ی فراوانی دارد (مجموعه‌جستاری هم درباره‌ی فرهنگ فرانسوی نوشته) و اگر نگوییم همه، دست‌کم بخش بزرگی از هنر مدرن به دست فرانسوی‌ها (یا به دست خارجی‌هایی ساکن فرانسه) رقم خورده است. از سویی نیز طبیعی است که چنین متنی پُر از اسامی هنرمندان و نویسندگان و اشخاص باشد. عبارات فرانسوی‌ای که می‌بایست در پانوشت بیاید تا خواننده متوجه شود که در متن اصلی به همین صورت آمده است، اما اگر قرار بود اسم همه‌ی اشخاص پانوشت و توضیح داشته باشد، تعداد پانوشت‌های کتاب سر به فلک می‌گذاشت و خواندن متن هم تا حد زیادی مختل می‌شد. نسخه‌ی اصلی کتاب نمایه ندارد البته، اما اسم اشخاص را، تا جایی که از دستم درنرفته، در نمایه‌ی انتهای کتاب به همراه ضبط لاتینِ آن آورده‌ام

تا کار جست‌وجو کمی ساده‌تر شود. در پانوشت‌ها نیز فقط کوشیده‌ام مواردی را توضیح دهم که به نظرم برای فهم متن ضروری است ــ ضمناً همه‌ی پانوشت‌ها از مترجم و همه‌ی پی‌نوشت‌ها از نویسنده است. از معرفی اسامی نیز صرف‌نظر کردم چون حتی اگر به ذکر سال تولد و مرگ و یک معرفی نیم‌خطی هم بسنده می‌کردم، مقدار قابل‌توجهی بر ابعاد عجالتاً قطور کتاب افزوده می‌شد. گذشته از این، اسامی را می‌توان به‌سادگی گوگل کرد و، اگر طرف نقاش باشد، نیم‌نگاهی هم به تابلوهایش انداخت، و خب اصل کار هم دیدن تابلوهاست، نه‌فقط خواندن درباره‌ی آن‌ها.

پنج. ترجمه‌ی حاضر از روی ویراست جدید کتاب (چاپ ۲۰۲۰) انجام شده که از ویراست قبلی هفت جستار بیش‌تر دارد. از حیث تاریخی، نخستین جستار این مجموعه («ژریکو») نوشته‌ی ۱۹۸۹ است و واپسین آن («نویسنده‌ها و نقاشان ۲») نوشته‌ی ۲۰۲۰.

شش. محمدرضا ابوالقاسمی لطف کرد و پیش‌نویس ترجمه را خواند و ایراداتی را برطرف کرد و پیشنهادهای بسیار سودمندی داد و در ترجمه‌ی عبارات لاتین و فرانسوی و ضبط اسامی فرانسوی نیز کمک بزرگی کرد. عنوان کتاب نیز به پیشنهاد ذوق اوست. از او صمیمانه سپاس‌گزارم. هر چند گفتن نمی‌خواهد که مسئولیت هر خطایی با من است.

مرداد ۱۴۰۰

# درآمد



چند سال پیش مجله‌ی دوستی روزنامه‌نگار او را به پاریس فرستاد و چیزی نگذشت که این دوست صاحب دو فرزند شد. همین که چشم فرزندانش به روی چیزها باز شد، آن‌ها را بر می‌داشت می‌بُرد در لوور می‌گرداند و مردمک‌های خردسال‌شان را مهربانانه می‌دوخت به شماری از ممتازترین نقاشی‌های جهان. نمی‌دانم مانند برخی پدرومادرهای آینده‌نگر وقتی در رحم مادر بودند برای‌شان موسیقی کلاسیک هم می‌گذاشت یا نه؛ اما گاهی فکر می‌کنم که عاقبت چه‌طور آدم‌هایی خواهند شد این بچه‌ها: مستعد مدیریت موزه‌ی هنر مدرن، یا بزرگسالانی بی‌هیچ درک بصری و هراسان از گالری‌های هنر.

پدرومادر خودم هرگز سعی نکردند در خردسالی (یا هر سن دیگری) فرهنگ به خوردم بدهند؛ مرا از آن نهی هم نکردند. هر دو معلم مدرسه بودند و بنابراین هنر، یا دقیق‌تر بگویم ایده‌ی هنر، در خانه‌ی ما محترم بود. کتاب‌های وزینی در کتاب‌خانه داشتیم و پیانویی هم در اتاق‌نشیمن ــ هر چند در دوران کودکیِ من هرگز صدایی از آن برنخاست. پیانو را وقتی مادرم هنوز جوان بود و خوش می‌نواخت و آینده‌ی

روشنی داشت پدرِ بامحبتش به او داده بود. اما تازه بیست سالش شده بود که به قطعه‌ی دشواری از اسکریابین برخورد و نوازندگی پیانوِ او هم به بن‌بست رسید. بعد از چندین و چندبار ناکامی در نواختنِ بامهارتِ قطعه، مادرم فهمید به مرحله‌ای رسیده که نمی‌تواند از آن فراتر رود. ناگهان و برای همیشه دست از نواختن کشید. پیانو را اما نمی‌شد کاری کرد؛ خانه‌به‌خانه با مادرم رفت و وفادارانه با او ماند: تا ازدواج، تا مادر شدن، تا سال‌خوردگی و تا بیوگی. بر تاجِ اغلب خاک‌گرفته‌اش یک دسته پارتیتور موسیقی قرار داشت، از جمله همان قطعه‌ی اسکریابین که مادرم دهه‌ها قبل رهایش کرده بود.

از آثار هنری سه نقاشی رنگ‌روغن در خانه داشتیم؛ دوتایش از مناظر روستایی فینیستر، کار یکی از دستیاران فرانسوی پدرم. این‌ها هم، مانند پیانو، کمابیش گول‌زننده بودند چون «عمو پُل»، که به این نام می‌شناختیمش، نرفته بود در هوای آزاد[1] تابلوها را نقاشی کند، بلکه برداشته بود آن‌ها را روی کارت‌پستال‌هایی رونگاری ــ و بزرگ‌شان ــ کرده بود. اصل کارت‌ها را (یکی‌شان آغشته به رنگِ واقعی است) هنوز روی میزم دارم. سومی، آویخته در اتاق‌پذیرایی، کار کمابیش اصیل‌تری بود. تابلوِ رنگ‌روغن زنی برهنه در قابی مطلا، احتمالاً رونگاری قرن‌نوزدهمیِ ناشناسی از روی اصلی همان‌قدر ناشناس. ارمغان پدرومادرم بود از یکی از حراجی‌های حومه‌ی لندن؛ محل زندگی‌مان. بیش‌تر به این دلیل در خاطرم مانده که به چشمم پاک غیرشهوانی می‌آمد. خیلی عجیب بود، چون اغلب تصاویرِ زنانِ عریان تأثیر موجهی بر من داشت. شاید خاصیت هنر این بود، یعنی چیزی آن‌چنان موقر که شورو هیجان را از زندگی می‌گرفت.

شواهد بیش‌تری هم بود حاکی از این‌که هدف و تأثیر هنر چه‌بسا همین است؛ منظورم نمایش‌های آماتور ملال‌آوری است که پدرومادرم سالی یک‌بار من و برادرم را برای تماشای آن می‌بردند و گفت‌وگوهای کسالت‌باری درباره‌ی هنر که از رادیو گوش می‌دادند. در دوازده سیزده‌سالگی جوانکِ پاک

1. en plein air

بی‌فرهنگی بودم از آن نوع که بریتانیایی‌ها در تولیدش خبره‌اند: شیفته‌ی ورزش و کتاب‌های مصور. نه آهنگی می‌توانستم بخوانم، نه یاد گرفتم سازی بنوازم، نه هیچ‌وقت در مدرسه هنر خواندم، و بعد از حضوری افتخاری (و بدون کلام) در نقش «سومین مُغ» در هفت‌سالگی، دیگر هرگز بازی هم نکردم. ضمن بخشی از کارهای مدرسه با ادبیات آشنا شدم و رفته‌رفته داشتم از چندوچون ربطش به زندگی واقعی چیزهایی می‌فهمیدم، اما به چشمم بیش‌تر موضوعی بود که می‌بایست امتحاناتش را می‌گذراندم.

پدرومادرم یک‌بار مرا به دیدن مجموعه‌ی والاس در لندن بردند؛ باز هم همان قاب‌های مطلا و باز هم برهنه‌های غیرشهوانی. مدتی مقابل یکی از مشهورترین تصاویر موزه ایستادیم: شوالیه‌ی خندان، کار فرانس هالس. ابداً نمی‌توانستم بفهمم آن مرد با آن سبیل مضحکش به چه می‌خندد یا چه چیزِ آن تابلو جالب است. مرا به نشنال‌گالری هم احتمالاً برده‌اند، اما از آن خاطره‌ای ندارم. تازه در تابستان ۱۹۶۴ بود که چند هفته تعطیلات میان مدرسه و دانشگاه را در پاریس گذراندم و به خواست خودم شروع کردم به نگریستن تصاویر. به لوور هم یقیناً سر زدم، اما یک موزه‌ی بزرگ و تاریک و ازمُدافتاده بیش‌ترین تأثیر را بر من گذاشت ــ شاید چون کس دیگری آن‌جا نبود و مجبور نبودم از سر چشم‌وهم‌چشمی واکنش خاصی نشان بدهم. موزه‌ی گوستاو مورو، نزدیک ایستگاه سن‌لازار، پس از مرگ نقاش در ۱۸۹۸ به دولت فرانسه واگذار شده بود و ــ از فضای دلگیر و غبارگرفته‌اش ــ پیدا بود که از سر اکراه نگهش داشته‌اند. طبقه‌ی بالا کارگاه بزرگ و انبارمانند مورو بود و اجاق سیاه یغوری که احتمالاً از زمان خود نقاش استفاده می‌شد گرمای اندکی در آن می‌پراکند. از کف تا سقف اتاق پوشیده بود از نقاشی‌هایی با نورپردازی نامناسب، و قفسه‌های چوبی کشوهایی داشتند که می‌توانستی بیرون بکشی و صدها طرح اولیه را در آن‌ها تماشا کنی. تا آن موقع هرگز از مورو کاری ندیده بودم و درباره‌ی خودش هم چیزی نمی‌دانستم (جز این‌که تنها نقاش معاصرِ فلوبر بود که او از جان‌ودل ستایشش می‌کرد). تکلیفم با این آثار روشن نبود. همگی غریب، مرصّع،

بـا درخششـی تیره‌گـون، با ترکیب عجیبی از سمبُلیسـم خاص و عام بودند و شـمار اندکی از آن‌ها را می‌توانستم رمزگشایی کنم. چه‌بسا همین رازآلودگی بود که جذبم می‌کرد؛ و چه‌بسـا مورو را می‌سـتودم چون هیچ‌کس از من نخواسـته بود چنین کنم. اما نخستین‌باری که به جای حضور منفعلانه و فرمان‌برانه در برابر نقاشی‌ها خودم را در حال تماشای آگاهانه‌ی آن‌ها به یاد دارم، قطعاً همان جاست.

ضمناً از مورو خوشم می‌آمد چون نقاش غریبی بود. در این نخستین مرحله‌ی نگریستنم جلبِ هنری شده بودم که تا می‌توانست واقعیت را دگرگون می‌کرد. اصلاً فکـر می‌کـردم هنـر یعنی همین؛ زندگی را بگیری و با ترفنـدی مرموز و جذاب آن را به چیزی دیگر، مرتبط با زندگی، اما قدرتمندتر، پُرشورتر و ترجیحاً عجیب‌تر، بدل کنی. از میان نقاشـان قدیم به کشـیدگی‌های سـیال فرم در کار کسـانی مانند اِل گرکو و تینتورتّو علاقه داشتم، به بوش و بروگل به خاطر تخیلات عجیب‌وغریب‌شان و به آرچیمبولدو به خاطر سـاخته‌های کنایه‌آمیزِ شـوخ‌طبعانه‌اش. از نقاشـان قرن بیستم (همان مدرنیست‌ها) تقریباً همه جذبم می‌کردند، به شرط آن‌که واقعیت ملال‌آور را می‌گرفتند و آن را به مکعب و برش‌های رنگی، پیچ‌وخم‌های هیجان‌انگیز، رشحه‌های پُرشور، چهارخانه‌های زیرکانه و سازه‌های معمایی بدل می‌کردند. اگر آپولینر را جز در مقام شاعر (مدرنیست و بنابراین ستودنی) می‌شناختم، با تمجیدش از کوبیسم، که آن را واکنشی «فاخر» و «ضروری» در مقابل «سبک‌سری معاصر» خوانده بود، هم‌داستان می‌شدم. از تاریخ دورودرازتر نقاشی هم البته می‌توانستم بفهمم که دورِر و مِملینگ و مانتنی‌یا درخشان‌اند، اما کمابیش احساس می‌کردم رئالیسم نوعی حالتِ پیش‌فرض در هنر است.

ایـن طـرز برخـورد کامـلاً متعارف بـود و طبعاً رمانتیک. بسـی نگریسـتن می‌بایسـت تـا بفهمـم رئالیسـم، جـز در نقـش پایگاهـی بـرای ماجراجویی‌هـای بلندپروازانه‌ی سایر سبک‌ها، می‌تواند همان‌قدر حقیقت‌گو و بلکه همان‌قدر عجیب باشـد ــ که رئالیسـم نیز مسـتلزم گزینش، سـازمان‌دهی و تخیل اسـت و بنابراین در



کمیرلی (فینیستر): پل گی آدین

جای خودش می‌تواند همان‌قدر دگرگون‌کننده باشد. همچنین آرام‌آرام یاد می‌گرفتم که برخی نقاشان رفته‌رفته از چشمت می‌افتند (مثل پیشارافائلی‌ها)؛ برخی رفته‌رفته نان شبت می‌شوند (شاردَن)؛ نسبت به نقاشانی عمری بی‌تفاوت می‌مانی (گروز)؛ نقاشانی را پس از سال‌ها نادیده ماندن ناگهان درمی‌یابی (لیوتار، هامرشوی، کِسَت، والوتون)؛ برخی یقیناً بزرگ‌اند و بااین‌حال واکنشت در قبال آن‌ها همواره کمی اهمال‌کارانه است (روبنس)؛ و برخی، فارغ از هر سن‌وسالی که داری، همواره بزرگ و بی‌رقیب می‌مانند (پیه‌رو، رمبرانت، دُگا). و بعد ــ شاید آهسته‌ترین مرحله‌ی پیشرفت ــ به خودم اجازه دادم بپذیرم، یا شاید بفهمم، که مدرنیسم یک‌سره هم شگفت‌انگیز نیست و محاسن و معایب خودش را دارد، که پیکاسو شاید کمی متفرعن است، میرو و کِلِه بعضاً بی‌مزه‌اند، لژه گاه تکراری است و الی آخر. عاقبت فهمیدم که مدرنیسم ضعف‌ها و قوت‌هایی دارد و مانند همه‌ی جنبش‌های هنر مستعد کهنگی است. و این، از قضا، جذابیتش را نه کم، بلکه بیش‌تر می‌کند.

با این‌همه، در ۱۹۶۴ می‌دانستم که مدرنیسم جنبشِ «من» است، و احساس خوش‌اقبالی می‌کردم از این‌که تنی چند از مدرنیست‌های بزرگ هنوز زنده بودند. براک یک سال قبل مُرده بود، اما پیکاسو، رقیب بزرگش (در زندگی و در هنر)، هنوز عمرش به دنیا بود؛ سالوادور دالی، آن حقه‌بازِ بانزاکت، و مگریت و میرو نیز به‌همچنین (و جاکومتّی و کالدِر و کوکوشکا). تا هنوز شماری از نماینده‌های مدرنیسم دست‌به‌کار بودند، مدرنیسم را نمی‌شد به موزه‌ها و دانشگاه‌ها احاله داد. در سایر هنرها هم وضع به همین منوال بود: در ۱۹۶۴ تی. اس. الیوت و عزرا پاند زنده بودند؛ همچنین استراوینسکی، که یک‌بار او را حین رهبری نیمی از کنسرتی در رویال فستیوال هال لندن دیدم. این حس تداخل زندگی‌ام با زندگی آن آدم‌ها از جهتی مهم بود، هر چند آن موقع درست متوجهش نبودم چون هنوز نمی‌دانستم که قرار است نویسنده شوم. اما در نیمه‌ی دوم قرن بیستم هر که می‌خواست دستی در هنر داشته باشد ناچار بود با مدرنیسم سروکله بزند، برای این‌که آن را بفهمد، هضمش کند، دریابد که چرا و چگونه اوضاع را تغییر داده است و بسنجد که جایگاه خودش

در مقام هنرمند بالقوه پس از مدرنیسم کجا خواهد بود. شاید (و بلکه باید) انتخاب می‌کردی که راه خودت را بروی، اما بی‌اعتنایی به مدرنیسم یا تظاهر به این‌که هرگز اتفاق نیفتاده امکان نداشت. وانگهی، از دهه‌ی شصت سروکله‌ی نسل بعدی و خیلی چیزهای دیگر هم پیدا شده بود ــ پست‌مدرنیسم و بعدتر پست‌پست‌مدرنیسم و همین‌طور الی آخر تا سرانجام عنوان‌ها ته کشید. بعدها منتقدی ادبی در نیویورک مرا «پیشاپست‌مدرنیست» خواند؛ لقبی که هنوز در بحر حیرتش مستغرقم.

آن موقع شاید متوجه نبودم، اما حالا می‌فهمم که نحوه‌ی برخوردم با مدرنیسم، و لذت بردن و به وجد آمدنم از آن، بیش‌تر از مسیر هنر تجسمی بوده تا ادبیات. عزیمت از رئالیسم را در رنگ راحت‌تر می‌شد پی گرفت تا در متن مکتوب. در فلان موزه از این گالری به آن یکی می‌رفتی و روایتی ظاهراً روشن را می‌خواندی: از کوربه به مانه و مونه و دُگا و سزان و براک و پیکاسو ــ خلاص! در ادبیات داستانی انگار همه‌چیز پیچیده‌تر و غیرخطی‌تر بود، با عقب‌گردهای مکرر. اگر نخستین رمان بزرگ اروپایی دُن کیشوت باشد، رویدادهای عجیب، دوزوکلک‌ها و خودآگاهی روایی‌اش آن را، در آنِ واحد، مدرن و پست‌مدرن و رئالیست جادویی نیز می‌کند. به همین ترتیب، اگر نخستین رمان مدرنیستی بزرگ اولیس باشد، چگونه است که بهترین بخش‌های آن رئالیستی‌ترین بخش‌هاست، یعنی همان بخش‌هایی که به صادقانه‌ترین شکل زندگیِ عادی را باز می‌نماید؟ متوجه نبودم ــ هنوز نمی‌توانستم بفهمم ــ که چه‌طور در همه‌ی هنرها دو چیز در آن واحد در جریان است: میل به نوسازی، و گفت‌وگوی پیوسته با گذشته. همه‌ی نوآوران بزرگ به نوآوران پیشین نگاه می‌کنند، به کسانی که این مجوز را به آن‌ها دادند که بروند و کار دیگری بکنند، و کشیدن تابلوهایی در حکم ادای احترام به فلان سَلَف حکایتی است مکرر.

درعین‌حال، پیشرفت هم وجود دارد، اغلب ناشیانه اما همواره لازم. سال ۲۰۰۰ آکادمی سلطنتی نمایشگاهی برگزار کرد با عنوان «۱۹۰۰ ــ تقاطع هنر». بدون ترجیحی در نمایش تابلوها یا برنامه‌ای هدفمند، و فارغ از مکتب، خط‌وربط

مشخص یا داوری‌های انتقادی لاحق، آثاری را به نمایش گذاشت که در آستانه‌ی سر آمدن قرن همچنان تحسین می‌شدند و فروش می‌رفتند. بوگرو و لرد لیتون در کنار دُگا و مونک؛ آکادمیسم بی‌روح و داستان‌گویی ملال‌آور در کنار آزادی‌های فارغ‌البالِ امپرسیونیسم؛ رئالیسم جدی و تعلیمی در کنار اکسپرسیونیسمِ پُرتب‌وتاب؛ هرزه‌وارگی صیقلی و برّاق و خیالات شهوانی ناخودآگاه در کنار واپسین کوشش‌ها با قلم‌ضربه‌هایی زمخت برای بازنمایی صادقانه‌ی بدن. اگر چنین نمایشگاهی در ۱۹۰۰ برپا می‌شد، چه حیرتی می‌کردند بازدیدکنندگانش از مواجهه با این آش درهم‌جوش زیباشناختی. این‌جا واقعیتِ ناهم‌آوا، درهم‌آمیخته و آشتی‌ناپذیری بود که بعدها مستدل و تسلیم تاریخ هنر شد، و این‌گونه بود که معایب و محاسنش را نشان دادند، پیروزی‌ها و شکست‌هایش را برشمردند و بر ذوق‌های کاذبش خرده گرفتند. نمایشگاه مزبور عامدانه از آموختن حذر کرده بود، اما یک چیز را خوب آموخت: «ضرورت فاخر» مدرنیسم.

به عقیده‌ی فلوبر، هنری را در قالب هنر دیگر شرح دادن محال است و نقاشیِ نفیس به الفاظ و ایضاح نیازی ندارد. به نظر براک، کمال مطلوب آن‌جاست که برابر نقاشی هیچ نگوییم. اما ما کجا و این کمال مطلوب کجا. آدمیزاد موجودی است حراف و عاشق ایضاح و اظهار و استدلال. ایستادن مقابل تصاویر همان و وراجی همان، هر کس به شیوه‌ی خاص خودش. پروست، وقتی در گالری‌های هنری می‌چرخید، خوش داشت بگوید که آدم‌های توی تابلوها او را یاد چه کسانی در زندگی واقعی می‌اندازند؛ و ای‌بسا این روش استادانه‌ای باشد برای پرهیز از مواجهه‌ی مستقیم زیباشناختی. اما کمیاب است تصویری که مبهوت‌مان کند، یا به سکوت‌مان وادارد. و تازه اگر چنین تصویری پیدا شود، طولی نمی‌کشد که هوس ایضاح و ادراک سکوتی که در آن غوطه‌ور شدیم می‌آید سراغ‌مان.

سال ۲۰۱۴ پس از نیم‌قرن به موزه‌ی گوستاو مورو برگشتم. کمابیش همان‌طور بود که در حافظه‌ام تصور می‌کردم: دخمه و دل‌گیر، گوش‌تاگوش انباشته از تابلو. آن اجاقِ چدنی از کار برکنار شده و منصبِ دکور پیدا کرده بود؛ و من از یاد

برده بودم که مورو، وقتی طرح خانه‌اش را می‌ریخت، نه یکی، بلکه دو کارگاه عظیم پیشکش خودش کرده بود، یکی بالای دیگری، با پلکان چدنی مدوّری که متصل‌شان می‌کرد به هم. موزه هنوز هم لجوجانه در مراتب نازل‌تر جذابیت‌های توریستی پاریس جا خوش کرده است. ضمناً در این فاصله برخورده بودم به نظر دُگا درباره‌ی آن مکان. دُگا داشت طرح موزه‌ای می‌ریخت برای بعد از مرگ خودش اما بازدید از خیابان لاروشفوکو رأیش را زد. بیرون که می‌آمد، با خودش می‌گفت: «چه بدشگون... عین مقبره‌ی خانوادگی بود... آن‌همه تابلو که چپانده‌اند کنار هم، به لغت‌نامه[1] می‌مانست، یا طریقت‌نامه[2].»

این‌بار بخشی از من دست‌مریزاد می‌گفت به خودِ جوان‌ترم، که دُمش را نگذاشته بود روی کولش و برود پی کارش. می‌کوشیدم به خودم بقبولانم که پنجاه سال تمرینِ نگریستن کمک کرده مورو را بهتر از بار نخست بفهمم و درک کنم. اما باز همان قطع سینماسکوپ را می‌دیدم و همان فام‌های تیره‌ی تکنی‌کالر را؛ همان فضل‌فروشی، تکرر مضمونی و هدفمندی جدی تمایلات جنسی را. (مورو یک‌بار به دُگا گفته بود: «یعنی می‌خواهی نقاشی را با رقصْ جانی تازه ببخشی؟» دُگا پاسخ داده بود: «خودت چی، می‌خواهی با جواهرات نونوارش کنی؟») بخشی از تکنیک مورو را البته می‌توانستم تحسین کنم ــ خصوصاً نوآوری او را در افزودن تزئینات و ترسیم خطوط دورگیر با جوهر سیاه روی سطح منقوش ــ اما بعد از یکی دو ساعت همچنان تلاش می‌کردم و همچنان ناکام بودم. فلوبری که مورو را می‌ستود فلوبرِ سالامبو بود نه فلوبر مادام بوواری. هنر مورو هنری مکتبی بود و مکتبی هم ماند، یعنی از مطالعات مکتبی بیرون آمد و حالا هم موضوع درخوری برای همان مطالعات مکتبی شده است، بی‌آن‌که هرگز به نظر برسد در این بین غلیانی از زندگی و آتش و شور هم در کار بوده است. و با این‌که قبلاً غرابتش برایم جالب بود، حالا احساس می‌کردم به قدر کافی غریب نیست.

نوشتن درباره‌ی هنر را نخست با فصلی درباره‌ی کلک مدوسای ژریکو

1. Thesaurus
2. Gradus ad Parnassum

در رمانم، تاریخ جهان در ده و نیم فصل (۱۹۸۹)، شروع کردم. از آن زمان تاکنون هرگز برنامه‌ی مشخصی را دنبال نکرده‌ام. اما موقع جمع‌وجور کردن این نوشته‌ها متوجه شدم ناخواسته رد همان داستانی را گرفته‌ام که در سال‌های ۱۹۶۰ خواندنش را تفننی شروع کرده بودم: داستان این‌که چه‌طور هنر (عموماً هنر فرانسوی) از رمانتیسیسم تا رئالیسم و مدرنیسم راه پیمود. بخش میانی این دوران، حدوداً ۱۸۵۰ تا ۱۹۲۰، که آمیزه‌ای است از حقیقت‌گوییِ شگرف و بازنگری بنیادی در سایر قالب‌های هنری، همچنان مسحورم می‌کند. به نظرم هنوز هم می‌توان چیزهای زیادی از این دوران آموخت. و اگر در بچگی درباره‌ی ملال‌انگیزی آن تصویر برهنه که در خانه داشتیم درست گفته باشم، در نتیجه‌گیری‌ام درباره‌ی تشریفاتی بودن هنر خطا کرده‌ام. کار هنر فقط ضبط و انتقال شور و وجد زندگی نیست. گاهی حتی بیش از این‌هاست، گاهی هنر خودْ همان وجدِ زندگی است.

# ۱. ژریکو: استحاله‌ی فاجعه به هنر



# یک

با بدبیاری آغاز شد.

دماغه‌ی فینیستر را رد کرده بودند و برابر بادی تند رو به جنوب پیش می‌رفتند که دسته‌ای فُک ناوچه را دوره کردند. مسافرانِ روی عرشه پشت میله‌های جان‌پناه ازدحام کردند و مبهوتِ این جانورانی شدند که می‌توانستند دور کشتی‌ای بگردند که داشت با سرعت نُه یا ده گره حرکت می‌کرد. محو تماشای جست‌وخیز فُک‌ها بودند که فریادی برخاست. پسرک خدمتکاری از یکی از پنجره‌های سمت چپ کشتی بیرون افتاده بود. منوّری شلیک کردند، قایق نجاتی به آب انداختند و کشتی ایستاد. اما تمهیدات‌شان با بی‌تدبیری صورت گرفت و وقتی بَلَمِ شش‌پارویی را به آب انداختند کار از کار گذشته بود. پسرک که هیچ، قایق نجات را هم نتوانستند پیدا کنند. تنها پانزده سالش بود و کسانی که او را می‌شناختند مدعی بودند شناگر قهاری است. حدس می‌زدند که به احتمال زیاد خود را به قایق نجات می‌رساند. در این صورت، پس از تحمل جان‌فرساترین مصایب، بی‌تردید روی همان قایق تلف شده بود.

گروه اعزامی به سنگال متشکل از چهار کشتی بود: یک ناوچه، یک ناو جنگی تندرو، یک کشتی باری و یک کشتی دودَکَله. ۱۷ ژوئن ۱۸۱۶ با ۳۶۵ مسافر از جزیره‌ی اِکس به آب زده بودند. حالا با یک نفر کم‌تر داشتند به سمت جنوب پیش می‌رفتند. در تنریف آذوقه گرفتند، مقدار زیادی شراب، پرتقال، لیمو، انجیرِ بنگالی و انواع سبزیجات. آن‌جا ملتفتِ طینت خراب ساکنان محلی شدند: زنان سَن کروا دم‌در می‌ایستادند و مردان فرانسوی را ترغیب می‌کردند که بروند داخل، خاطرجمع از این‌که شحنه‌های تفتیش[1]، که شیدایی زناشویی را نیرنگ شیطان می‌خواندند و با آن مخالفت می‌کردند، غیرت شوهران آن‌ها را علاج خواهند کرد. مسافران فکور این‌گونه رفتارها را به خورشید جنوب منتسب می‌کردند که مشهور است قدرتش پیوندهای طبیعی و اخلاقی را سست می‌کند.

از تنریف به سمت جنوب غرب راندند. باد تند و سکان‌داریِ ناشیانه گروه کشتی‌ها را از هم پراکند. ناوچه تک‌وتنها رأس‌السرطان و دماغه‌ی بارباس را رد کرد. نزدیک به ساحل پیش می‌رفت، در برخی نواحی با فاصله‌ای کم‌تر از نصف بُرد گلوله‌ی توپ. دریا پوشیده از صخره بود، کشتی‌های دودَکَله نمی‌توانستند هنگام جزر از این آب‌ها بگذرند. مسافران دماغه‌ی بلانکو را رد کرده بودند، یا خیال می‌کردند رد کرده‌اند، که خود را در میان آب‌های کم‌عمق دیدند؛ سُرب عمق‌سنجی را هر نیم‌ساعت می‌انداختند. سپیده‌دم آقای موده، ناوبان دوم دیده‌بانان، روی قفس مرغی پرید و برآورد را انجام داد و تخمین زد که کشتی در جوار صخره‌های آرگین است. نظرش را وقعی نگذاشتند. اما حتی کسانی هم که از دریا سررشته نداشتند می‌دیدند که رنگ آب تغییر کرده بود؛ کنار کشتی خزه به چشم می‌خورد و ماهی فراوان لابه‌لای آن‌ها. در آب‌های آرام و هوای باز داشتند به گِل می‌نشستند. سُرب عمق‌سنجی عمق آب را هجده بَغَل[2] اعلام کرد و کمی بعد شش بَغَل. ناوچه، خلاف جهت باد، تقریباً بلافاصله یک‌وری شد؛ دوباره و سه‌باره و بعد ایستاد. عمق‌سنج عمق پنج متر و شصت و پنج سانتی‌متر را نشان می‌داد.

1. monks of the Inquisition

۲. fathom: واحد اندازه‌گیری عمق آب، برابر ۱٫۸ متر یا شش پا.

از بخت بد، هنگام مَد به صخره‌ها زده بودند و با ناآرام شدن آب تلاش برای نجات کشتی بی‌نتیجه ماند. کار ناوچه قطعاً تمام بود. قایق‌های نجاتی که کشتی با خود حمل می‌کرد برای همه‌ی خدمه گنجایش کافی نداشت و تصمیم گرفتند کلکی بسازند و کسانی را که در قایق‌ها جا نمی‌شدند بر آن سوار کنند. بعد کلک را تا ساحل یدک می‌کشیدند و همه نجات می‌یافتند. نقشه‌ای حساب‌شده بود؛ اما چنان که دو نفر از افراد آن جمع بعدها اذعان کردند، نقشه را بر خاکی سُست ترسیم کرده بودند که با بادِ نخوتی پراکنده شد.

کلک را ساختند و خوب هم ساختند، جای افراد در قایق‌ها مشخص شد و آذوقه حاضر. در سپیده‌دم با دو متر و هفتاد سانتی‌متر آب در انبار کشتی و پمپ‌های معیوب، دستور ترک کشتی صادر شد. اما بی‌نظمی به‌سرعت بر آن نقشه‌ی حساب‌شده سایه افکند. تخصیص جاها را نادیده گرفتند، آذوقه را با بی‌مبالاتی مدیریت کردند، یا فراموش کردند یا در آب گُم کردند. مسافران کلک قرار بود صد و پنجاه نفر باشند: صد و بیست سرباز، از جمله افسران، بیست و نُه ملاح و مسافر مرد، یک زن. اما هنوز پنجاه نفر هم سوار این وسیله ــ با بیست متر طول و هفت متر عرض ــ نشده بودند که دست‌کم هفتاد سانتی‌متر در آب فرورفت. بشکه‌های آرد را که سوار کرده بودند بیرون ریختند و کلک بالا آمد؛ باقی افراد سوار شدند و باز فرورفت. کلک که کامل بار گرفت، یک متر زیر سطح آب بود و مسافران چنان مزدحم بودند که نمی‌توانستند جُم بخورند؛ در سروته کلک تا کمر در آب بودند. بشکه‌های آردِ سرگردان را موج می‌کوبید به آن‌ها، یک کیسه‌ی بیست و پنج‌پوندی بیسکویت برای‌شان پایین انداختند که آب بلافاصله خمیرش کرد.

قرار بود یکی از افسرانِ دریایی فرماندهیِ کلک را بر عهده بگیرد؛ آن افسر اما حاضر نشد سوار کلک شود. ساعت هفت صبح علامت حرکت دادند و گروه قایق‌ها ناوچه‌ی متروک را گذاشت و به راه افتاد. هفده نفر از ترک ناوچه خودداری کرده یا پنهان شده بودند. ماندند و دل به سرنوشت سپردند.

کلک را چهار قایقِ پی‌درپی می‌کشیدند، از پسِ قایقِ پارویی کوچکی

کـه عمق‌سـنجی می‌کـرد. قایق‌ها، که در جـای خود قرار گرفـت، آدم‌های روی کلک فریاد زنده‌باد پادشاه![1] سر دادند و پرچم سفید کوچکی را بر سر چمخالی برافراشتند. اما درست در همین شگرف‌ترین لحظاتِ امید و آرزوی مسافران بود که آن بادِ نخوت آمد و افزود به بادهای همیشـگی دریا. یکی پس از دیگری، از سر خودخواهی، بی‌کفایتی، بداقبالی یا احساس ضرورت، بی‌خیال طناب‌های یدک شدند.

کلک هنوز دو میل هم از کشـتی فاصله نگرفته بود که وِل شـد به امان خدا. مسـافران شـراب داشـتند و کمی برندی، مقداری آب و اندکی بیسـکویت خمیرشده. نه نقشه‌ای به آن‌ها داده بودند نه قطب‌نمایی. بدون سکان و پارو، نه ابزاری برای هدایت کلک وجود داشـت نه راهی برای مهار آدم‌های سـوار بر آن، که با تلاطم آب مدام به هم می‌خوردند. شبِ نخست توفانی به پا شد و کلک را سخت درنوردید؛ فریاد سواران با غرش موج‌ها درآمیخت. کسانی به الوار قایق طناب بستند و محکم به آن چنگ زدند؛ توفان همه را بی‌رحمانه زیر شلاق خود گرفت. هوای سـپیده‌دم آکنده از فغان و شـیون بود. نذرهایی که هرگز مجال ادا شـدن نمی‌یافت نثار آسـمان شـد و همه خود را آماده کردند برای مرگی حتمی. حقیقتِ آن شبِ نخست ورای هر تصوری بود.

روز بعد دریا آرام بود و شـعله‌ی امید برای بسـیاری دوباره جان گرفت. اما دو مرد جوان و یک نانوا، که حتم داشـتند مرگ را گریزی نیسـت، با همراهان وداع کردند و خودخواسته به آغوش دریا زدند. همان روز نخستین اوهام به سراغ مسافران آمد. برخی خیال کردند خشکی می‌بینند و برخی کشتی‌هایی دیدند که برای نجات‌شـان آمده بود. این امیدهای واهی که سـر به صخره می‌کوفت آتش استیصال آن‌ها را دامن می‌زد.

شـب دوم حتی هولناک‌تر از شـب نخسـت بود. امواجِ کوه‌پیکر بود و کلک هر دم در آسـتانه‌ی واژگونی؛ افسَـران حلقه زده بودند گِرد دکل کوتاه و به سربازان فرمان می‌دادند که از یک سو به سوی دیگر کلک بروند تا توازنی بسازند

1. Vive le roi!

و فشـار امواج را خنثی کنند. چند تن، مطمئن از مرگی ناگزیر، سـوراخی کندند در خمره‌ی شرابی و خواستند از قوای عقل دست بشویند مگر در این واپسین لحظات خود تسلایی بجویند؛ و موفق هم شدند، تا این‌که آب دریا از سوراخ وارد خمره شد و شراب را زایل کرد. این مردان پریشان، که زوال شراب جنون‌شان را دوچندان هم کرده بود، عزم آن کردند که همه را به ورطه‌ی نابودی بکشند و حمله‌ور شدند به طناب‌هایی که کلک را به هم بسـته بود. عده‌ای برابر شورشـیان مقاومت کردند و زدوخوردی در میـان امـواج و تیرگـی شـب درگرفت. نظم دوباره برقرار شـد و کلـک تیره‌بخت برای سـاعتی رنگ آرامش دید. نیمه‌شـب اما سـربازان باز شـوریدند و با دشـنه و شمشیر به جان مافوق‌های‌شـان افتادند؛ کسـانی که سلاحی نداشتند چنان پریشان بودند که می‌کوشـیدند افسـران را با دندان بدرند، و چه نیش‌ها که تاب آورده شـد. مردانی را به آب انداختند، کوفته و زخم‌دیده؛ دو خمره‌ی شـراب و باقی آب را به دریا ریختند. تا اشرار را مهار کنند کلک را جنازه برداشت.

در جریان بلوای نخسـت، کارگری به نام دومنیک، که به شورشـیان پیوسته بود، به دریا افتاد. با شنیدن شیون‌های سوزناک این خائن دون‌پایه، سرکارگر فنی ناوچه خود را به آب انداخت و او را گیس‌کشان به زورق برگرداند. سر دومنیک را شمشیری شکافته بود. در تاریکی زخم را بستند و آن فلک‌زده به زندگی بازگشت. اما همین که رمقش تازه شد، ناسپاسی وجودش را فراگرفت و باز به شورشیان پیوست و آشوب به راه انداخت. این‌بار نه بخت یارش بود نه رحمتی نثارش شد؛ همان شب جان باخت.

هذیـان به جان بازمانـدگان نگون‌بخت افتاد. برخی خود را به دریا انداختند؛ برخـی دچـار رخوت شـدند؛ چند مفلـوک تیره‌بخت در طلب بال مـرغ بر رفقای خود شمشیر کشیدند. سرکارگر، که شجاعتش دومنیکِ کارگر را نجات داده بود، خود را در حال سیاحت در دشت‌های دلپذیر ایتالیا تصور می‌کرد که یکی از افسران به او گفت: «یـادم می‌آیـد که قایق‌هـا وِل‌مان کردند و رفتند، ولی نترس، همیـن الآن برای فرماندار نامه‌ای نوشتم و ظرف چند ساعت نجات پیدا می‌کنیم.» سرکارگر، آسوده در وهم خود، پاسخ داد: «کبوتری داری که فرمایشاتت را چنین با شتاب ببرد؟»

برای شصت نفری که هنوز روی کلک بودند تنها یک خمره شراب مانده بود. نشان‌های سربازان را جمع کردند و از آن قلاب ماهی‌گیری ساختند؛ سرنیزه‌ای را برداشتند و طوری خم کردند که بشود کوسه‌ای شکار کرد با آن. بعد کوسه‌ای آمد، سرنیزه را گرفت و با پیچش شدید فکش آن را صاف کرد و شناکنان رفت.

کاشف به عمل آمد که توشه‌ای بعید برای استمرار حیات رقت‌انگیز آن‌ها ضروری است. برخی که از شب شورش جان به دربرده بودند، بر جنازه‌ها افتادند و تکه‌تکه از آن کندند و گوشت را فوراً بلعیدند. اغلب افسران از خوردن این گوشت امتناع کردند؛ هر چند یکی پیشنهاد کرد که برای طعم بهتر باید اول آن را بگذارند خشک شود. برخی کوشیدند غلاف شمشیرها و جعبه‌های توپ و نوار چرمی کلاه‌های‌شان را بجوند که توفیق چندانی نداشت. یکی از ملاحان کوشید مدفوعش را بخورد، اما نتوانست.

روز سوم آرام و خوشایند بود. استراحت کردند، اما خواب‌های هولناک بر هراس ناشی از گرسنگی و تشنگی می‌افزود. کلک، با کم‌تر از نیمی از مسافران اولیه، از قِبَل شورشِ شب قبل در آب بالا آمده بود. باز هم اما سواران تا زانو در آب بودند و فقط ایستاده و در ازدحامی تنگاتنگِ یکدیگر می‌توانستند استراحت کنند. صبح روز چهارم دیدند که شماری از رفقای‌شان شب قبل مُرده‌اند؛ یکی از جنازه‌ها را برای رفع گرسنگی نگه داشتند و باقی را به آب انداختند. ساعت چهار عصرِ آن روز دسته‌ای ماهی پرنده از روی کلک گذشتند و بسیاری از آن‌ها در دو انتهای زورق به دام افتادند. آن شب ماهی‌ها را برای خوردن تدارک دیدند، اما گرسنگی چنان شدید بود و لقمه‌های غذا چنان مختصر که خیلی‌ها به ماهی‌های‌شان گوشت آدم افزودند. گوشت تدارک‌دیده به مذاق‌شان کم‌تر زننده آمد. با چنین شکل‌وشمایلی حتی افسران هم به خوردنش مشغول شدند.

از آن روز بود که همگی یاد گرفتند گوشت آدم بخورند. شب بعد غنایم تازه‌ای به بار آورد. عده‌ای اسپانیایی و ایتالیایی و زنگی، که طی شورش نخست بی‌طرف مانده بودند، با هم دسیسه کردند و نقشه کشیدند که مافوق‌های‌شان را به

دریا بیندازند و خود به ساحل بگریزند، و با دارایی‌ها و غنایمی که در کیسه کرده و به دکل آویخته بودند کار به نظرشان شدنی می‌رسید. بار دیگر نزاعی هولناک به راه افتاد و کلک نگون‌بخت را خون برداشت. این سومین شورش که آرام گرفت، بیش از سی تن بر زورق باقی نماندند و کلک باز هم در آب بالاتر آمد. تقریباً هیچ‌کس بدون زخم نبود و آبِ شور می‌آمد و به زخم‌ها می‌زد و شیون‌های دل‌خراش به هوا بر می‌خاست.

روز هفتم دو سرباز پشت آخرین خمره‌ی شراب پنهان شدند. سوراخی در خمره کندند و شروع کردند شراب را با نی نوشیدن. وقتی مچ‌شان را گرفتند، برحسب قانون لازم‌الاجرای مصوب، هر دو را بی‌درنگ به آب انداختند.

حالا باید دهشتناک‌ترین تصمیم خود را می‌گرفتند. سرشماری کردند و بیست و هفت نفر بودند. پانزده نفر احتمال داشت که چند روزی زنده بمانند؛ باقی، که از زخم‌های بزرگ رنج می‌کشیدند و بعضاً گرفتار هذیان بودند، بخت چندانی برای زنده ماندن نداشتند. اما تا رسیدن موعد مرگ‌شان قطعاً مقادیر بیش‌تری از آذوقه‌ی ناچیز باقی‌مانده را تلف می‌کردند. حساب کرده بودند که بین خودشان می‌توانند سی یا چهل بطری شراب بنوشند. کاهش جیره‌ی مجروحان به معنی کُشتن تدریجی آن‌ها بود. پس از مذاکره‌ای که یأسی هولناک بر آن حاکم بود، پانزده نفری که در سلامت به سر می‌بردند اجماع کردند که بنابه مصلحت کسانی که هنوز بخت زنده ماندن دارند، همراهان مجروح را به دریا بریزند. سه ملاح و یک سرباز، که منظره‌ی مداوم مرگْ دل‌های‌شان را سخت کرده بود، این حکم نفرت‌انگیز اما لازم را اجرا کردند. افراد سالم از افراد ناسالم سوا شدند، گویی پاک را از ناپاک سوا می‌کنند.

پس از قربانی کردنِ بی‌رحمانه‌ی مجروحان، بازماندگان همه‌ی سلاح‌های خود را به آب انداختند و فقط یک شمشیر را نگه داشتند برای بُریدن چوب یا طناب در صورت لزوم. به اندازه‌ی شش روز غذا باقی بود و انتظار مرگ در پیش.

واقعه‌ی کوچکی رخ داد که هر کس آن را بر حسب سرشت خود تعبیر کرد: پروانه‌ای سفید، از گونه‌های بومی فرانسه، بالای سرشان پدیدار شد و بال‌زنان بر بادبان نشست. برای کسانی که گرسنگی عقل از سرشان ربوده بود، حتی همین

نیز لقمه‌ای می‌نمود. به چشم عده‌ای، فراغِ بالِ این مهمان ناخوانده تسخری آمد بر کسانی که هلاک و بی‌حرکت افتاده بودند پایینِ دکل. برای عده‌ای دیگر، این پروانه‌ی معمولی نشانه‌ای بود، پیام‌آوری از آسمان، به سپیدی کبوتر نوح. حتی کسانی هم که این سند الاهی را باور نکردند می‌دانستند که پروانه‌ها نزدیک خشکی پرواز می‌کنند، و امیدی محتاطانه در دل‌شان جان گرفت.

اما نشانی از خشکی پدیدار نشد. زیر خورشید سوزان، عطشی سخت آن‌ها را چنان تحلیل می‌بُرد که شروع کردند به تَر کردن لب‌های خود با ادرار. ادرار را از فنجان‌های حلبی کوچکی می‌نوشیدند که آن را نخست در آب دریا فروبرده بودند تا مایع درونش زودتر خنک شود. گاه پیش می‌آمد که فنجان کسی گُم شود و باز برگردد، اما بدون ادراری که پیش‌تر در آن بود. یکی، به‌رغم عطش فراوان، هر چه کرد نتوانست مایع را فرودهد. جراحی که در بین آن‌ها بود متوجه شد فرودادن ادرار برخی مطبوع‌تر از بقیه است. به‌جز آن هم گفت تأثیر آنی نوشیدن ادرار میل به تولید مجدد ادرار است.

یک افسر ارتش لیمویی پیدا کرد و تصمیم گرفت همه‌ی آن را برای خودش نگه دارد. تمناهای خشونت‌آمیز ملتفتش کرد که خودخواهی عواقبی وخیم در پی خواهد داشت. سی حبه سیر هم پیدا شد که سرش مشاجرات حتی بیش‌تری درگرفت؛ اگر همه‌ی سلاح‌ها به‌جز یک شمشیر را دور نینداخته بودند چه‌بسا باز خون و خون‌ریزی به راه می‌افتاد. دو شیشه‌ی کوچک هم بود حاوی مایعی الکل‌دار برای شست‌وشوی دندان؛ یکی دو قطره از این مایع، که به‌رغم اکراه صاحبش توزیع شد، حسی خوشایند روی زبان ایجاد می‌کرد که برای چند لحظه عطش را فرومی‌نشاند. چند تکه مفرغ هم بود که وقتی در دهان می‌گذاشتند اثری نسبتاً خنک‌کننده داشت. شیشه‌ای خالی که زمانی حاوی عصاره‌ی گُل بود میان بازمانده‌ها دست‌به‌دست می‌شد؛ استشمامش می‌کردند و ته‌مانده‌ی عطر اثری آرام‌بخش می‌گذاشت.

روز دهم چند تن از مردان جیره‌ی شراب‌شان را که گرفتند نقشه ریختند که مست کنند و خود را از بین ببرند؛ به‌زحمت توانستند منصرف‌شان کنند. حالا کوسه‌ها

دور کلک می‌چرخیدند و چند سرباز مختل‌المشاعر، در دیدرس آن ماهی‌های بزرگ، بی‌پرده تن به آب زدند. هشت نفر با فرض این‌که خشکی نمی‌تواند چندان دور باشد، کلکی دیگر ساختند تا با آن بگریزند. زورَق باریکی درست کردند با دکلی کوتاه و ننویی به جای بادبان؛ اما وقتی خواستند آن را امتحان کنند، از فرط شکنندگیِ سازه به بی‌احتیاطی کار خود پی بردند و رهایش کردند.

سیزدهمین روز از آن آزمون دشوار، خورشید یک‌سره رها از بندِ ابرها طلوع کرد. پانزده مرد مفلوک دعاهای خود را نثار قادر متعال کرده بودند و جیره‌ی شراب هر کس را داده بودند که یک سروان پیاده‌نظام، حین تماشای افق، کشتی‌ای را در دوردست تشخیص داد و خبرش را جار زد. قادر متعال را شکر کردند و دل به شادمانی سپردند. تسمه‌ی بشکه‌ها را صاف کردند و به انتهای آن دستمالی بستند؛ یک نفر از دکل بالا رفت و این پرچم‌های کوچک را تکان داد. کشتی را در افق می‌نگریستند و میزان پیش‌رَوی آن را حدس می‌زدند. برخی تخمین زدند که هر دقیقه نزدیک‌تر می‌شود؛ دیگران گفتند مسیرش در خلاف جهت است. نیم‌ساعت میان بیم و امید سرگردان بودند. بعد کشتی از پهنه‌ی دریا محو شد.

از شادمانی به ورطه‌ی اندوه و دلسردی افتادند؛ غبطه خوردند به سرنوشت آن‌ها که پیش‌تر مُرده بودند. بعد برای آن‌که در خواب تسلا بجویند، تکه‌پارچه‌ای را پاره کردند و حفاظی ساختند در برابر نور خورشید و زیر آن دراز کشیدند. پیشنهاد کردند روایتی از ماجراهای خود بنویسند و همه آن را امضا کنند و به نوک دکل بکوبند به امید آن‌که به طریقی برسد به دست دولت و خانواده‌های‌شان.

دو ساعتی را غرق در بی‌رحمانه‌ترین خیالات سپری کردند تا این‌که توپچی، به قصد رفتن به جلوِ کلک، از زیر چادر درآمد و نیم‌فرسنگ دورتر آرگوس را دید که بادبان‌کشیده به سوی آن‌ها می‌آمد. نفسش بند آمد. دست‌هایش دراز شد سوی دریا. فریاد زد: «نجات پیدا کردیم!» همه به وجد آمدند. «کشتی را ببین که می‌آید سمت ما!» حتی زخمی‌ها هم به عقب زورق خزیدند تا نزدیک شدن ناجیان را بهتر ببینند. یکدیگر را در آغوش کشیدند و شادمانی‌شان دوچندان شد وقتی

دیدند نجات را مدیون فرانسوی‌هایند. دستمال‌ها را تکان دادند و مشیت الاهی را شکر گفتند.

آرگوس بادبان‌ها را بست و در فاصله‌ی نصف بُرد اسلحه‌ی کمری در سمت راست کلک ایستاد. پانزده بازمانده را، که قوی‌ترین‌شان هم نمی‌توانست چهل و هشت ساعت دیگر زنده بماند، سوار عرشه کردند؛ فرمانده و افسران کشتی آن‌ها را تیمار کردند و شعله‌ی حیات در جان‌شان دمیدند. دو نفر، که بعدها روایت خود را از آن آزمون دشوار نوشتند، به این نتیجه رسیدند که نحوه‌ی نجات یافتن آن‌ها به‌راستی معجزه‌آسا بود و دست آسمان در کار هویدا.

سفر ناوچه با بدبیاری آغاز شد و با پژواکی پایان یافت. وقتی کلک نگون‌بخت را در پی چهار قایق یدک‌کش به آب انداختند، هفده نفر بر مدوسا ماندند. آن‌ها، که به خواست خود رها شده بودند، تمام کشتی را گشتند به دنبال هر چیزی که مسافران با خود نبرده بودند یا آب به آن نفوذ نکرده بود. بیسکویت، شراب، برندی و بیکن پیدا کردند، کافی برای مدتی. نخست آرامش حاکم شد، چون همراهان‌شان قول داده بودند که برای نجات آن‌ها برگردند. اما وقتی چهل و دو روز گذشت و خبری نشد، دوازده تن از آن هفده نفر عزم کردند به خشکی برسند. از الوار بازمانده‌ی کشتی کلکِ دومی ساختند و آن را با طناب‌های محکم به هم بستند و سوارش شدند. مانند اسلاف‌شان نه پارو داشتند نه ابزار هدایت و بادبان‌شان هم بسیار غیراصولی بود. با خود اندکی آذوقه برداشتند و هر چه امید که باقی بود. اما روزها بعد تعدادی از اهالی مور که در کنار ساحل صحرای افریقا زندگی می‌کردند و تحت سلطه‌ی شاه زید به سر می‌بردند، بقایای زورق آن‌ها را پیدا کردند و با خبرش به اندر آمدند. باور همگانی چنین بود که مردان این کلک دوم یقیناً شکار هیولاهایی دریایی شده بودند که در سواحل افریقا فراوان یافت می‌شد.

و سرانجام، گویی به استهزا، پژواکِ پژواکی آمد. پنج تن بر ناوچه ماندند. چند روز پس از عزیمت کلک دوم، ملاحی که از رفتن با آن‌ها سر باززده بود کوشید راه ساحل بگیرد. نتوانست کلک سومی بسازد و در قفس مرغی به دریا زد. شاید

همان قفسی که آقای موده، در آن صبحی که به صخره‌های دریایی زدند، روی آن بر مسیر وخیم ناوچه صحه گذاشت. حدود صد متر دورتر از مدوسا، قفس غرق شد و ملاح جان باخت.

## دو

چگونه می‌توان فاجعه را به هنر مبدل کرد؟

امروزه روند کار خودبه‌خودی است. فلان نیروگاه هسته‌ای منفجر شود؟ ظرف یک سال در لندن نمایشی به صحنه می‌بریم. رئیس‌جمهوری ترور شود؟ کتابش را بردارید بخوانید یا فیلمش را بگیرید و ببینید، یا کتابِ فیلم‌شده یا فیلمِ کتاب‌شده‌اش را. جنگ؟ رمان‌نویسان را خبر کنید. قتل‌های مخوف زنجیره‌ای؟ به صدای پای شاعران گوش کنید. البته می‌بایست این فاجعه را فهمید و برای فهمیدن باید آن را تخیل کرد، پس نیازمند هنرهای تخیلی هستیم. اما گذشته از این، می‌بایست فاجعه را توجیه کرد و از آن درگذشت، ولو بسیار مختصر. این فعل دیوانه‌وار طبیعت، این لحظه‌ی جنون‌آمیز انسانی، چرا اتفاق افتاد؟ خب، دست‌کم هنر به بار آورد. چه‌بسا فاجعه اصلاً برای همین باشد.

همه می‌دانیم که پیش از شروع تابلو سرش را تراشید. سرش را تراشید تا نتواند کسی را ببیند، خود را در کارگاهش حبس کرد و وقتی بیرون آمد که شاهکارش را تمام کرده بود. این بود اتفاقی که افتاد؟

سفر ۱۷ ژوئن ۱۸۱۶ آغاز شد.

مدوسا بعدازظهر ۲ ژوئیه‌ی ۱۸۱۶ به صخره‌های دریایی زد.

بازمانده‌ها در ۱۷ ژوئیه‌ی ۱۸۱۶ از کلک نجات پیدا کردند.

ساوینی و کُریار روایت سفر خود را در نوامبر ۱۸۱۷ منتشر کردند.

بوم نقاشی در ۲۴ فوریه‌ی ۱۸۱۸ خریداری شد.