ماتیس
در باب هنر

مجموعه یادداشت‌ها و گفت‌وگوها

مترجم و ویراستار انگلیسی
جک فلام

مترجم فارسی
سیاوش روشندل

رخ‌دادنو

عنوان و نام پدیدآور:	در باب هنر/ ویراستار جک فلام؛ مترجم سیاوش روشندل
مشخصات نشر:	تهران: رخ‌داد نو، ۱۳۸۸
مشخصات ظاهری:	۴۶۰ ص.؛ ۱۴×۲۱ س م.
شابک:	۹۷۸-۶۰۰-۹۱۱۵۵-۹-۴
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	عنوان اصلی: Matisse on art, c 1995
موضوع:	ماتیس، هانری، ۱۸۶۹-۱۹۵۴ م. - - زیبایی‌شناسی
موضوع:	هنر
شناسه افزوده:	فلام، جک دی.، ۱۹۴۰ - م.، ویراستار
شناسه افزوده:	Flam, Jack D.
شناسه افزوده:	روشندل، سیاوش، مترجم
رده‌بندی کنگره:	ND ۵۳۳/ م ۲ آ ۳۵ ۱۳۸۷
رده‌بندی دیویی:	۷۰۱
شماره کتابشناسی ملی:	۸۸۰۸۲۶۱

تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، ساختمان فروزنده، واحد ۵۱۲

کدپستی ۱۳۱۴۷۴۴۱۷۸، تلفن: ۶۶۴۹۸۲۹۳، نمابر: ۶۶۴۹۸۲۹۴

• ناشر رخ‌داد نو

جک دی. فلام
ماتیس در باب هنر

Jack D. Flam
Matiss on art

ترجمه سیاوش روشندل

• چاپ اول ۱۳۸۹ تهران • شمارگان ۱۱۰۰ نسخه • قیمت ۱۱۰۰۰ تومان

• لیتوگرافی خدمات فرهنگی صبا • چاپ غزال • صحافی دیداور

• طرح روی جلد سیاوش روشندل • نقاشی روی جلد هانری ماتیس • ویراستار فارسی محمد قاسمی

شابک ۴ ـ ۹ ـ ۹۱۱۵۵ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸

ISBN 978-600- 91155-9-4

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است

Printed in Iran

فهرست

پیش‌گفتار مترجم فارسی ۱۱

مقدمهٔ نویسنده زندگی در کلمات و تصاویر ۱۳

۱. مصاحبه با گیوم آپولینر، ۱۹۰۷ ..... ۵۵

۲. یادداشت‌های یک نقاش ۶۱

۳. گفته‌هایی دربارهٔ عکاسی، ۱۹۰۸ ..... ۸۷

۴. یادداشت‌های سارا اشتاین، ۱۹۰۸ ..... ۸۹

۵. مصاحبه با چارلز اشتینه، ۱۹۰۹ ..... ۱۰۵

۶. مصاحبه با جی. ساکس، ۱۹۱۰ ..... ۱۱۱

۷. مصاحبه با ارنست گلداشمیت، ۱۹۱۱ ..... ۱۱۸

۸. مصاحبه با کلارا تی. مک‌چنزی، ۱۹۱۲ ..... ۱۲۵

۹. دیدار با رابرت ری، ۱۹۱۳ ..... ۱۳۶

۱۰. مصاحبه با راگنار هوپه، ۱۹۱۹ ..... ۱۴۳

۱۱. مصاحبه با ژاک ژنه، ۱۹۲۵ ..... ۱۵۲

۱۲. گفت‌وگو با تریاد: دربارهٔ فوویسم و رنگ، ۱۹۲۹ ..... ۱۶۳

۱۳. گفت‌وگو با تریاد: دربارهٔ مسافرت، ۱۹۳۰ ..... ۱۶۹

۱۴. گفت‌وگو با تریاد: دربارهٔ نمایشگاه با نگاه به گذشته، ۱۹۳۱ ..... ۱۸۰

۱۵. مصاحبه با گوتهارد یدلیکا، ۱۹۳۱ ..... ۱۸۵

۱۶. مصاحبه با پیر کورتیون، ۱۹۳۱ ..... ۱۹۸

۱۷. گفت‌وگو با ترياد: دربارهٔ خلاقيت، ۱۹۳۳ ..... ۲۰۲
۱۸. مصاحبه با دوروتی دادلی، ۱۹۳۳ ..... ۲۰۵
۱۹. نامه‌هایی به الکساندر رام، ۱۹۳۴ ..... ۲۱۶
۲۰. در باب مدرنیسم و سنت، ۱۹۳۵ ..... ۲۲۴
۲۱. گفت‌وگو با ترياد: دربارهٔ ناب بودنِ ابزارها، ۱۹۳۶ ..... ۲۳۰
۲۲. دربارهٔ «سه آبتنی کنندهٔ» سزان، ۱۹۳۶ ..... ۲۳۳
۲۳. پریشانگویی‌ها ۲۳۵
۲۴. هنری دو مونترلان: گوش سپردن به ماتیس، ۱۹۳۸ ..... ۲۳۹
۲۵. یادداشت‌های یک نقاش دربارهٔ طراحی‌هایش ۲۴۳
۲۶. مصاحبه با فرانسیس کارکو، ۱۹۴۱ ..... ۲۴۹
۲۷. دربارهٔ دگرشکلی‌ها، ۱۹۴۲ ..... ۲۶۵
۲۸. مصاحبهٔ رادیویی ماتیس، ۱۹۴۲ ..... ۲۶۷
۲۹. گفت‌وگو با لویی آراگون: دربارهٔ نشانه‌ها، ۱۹۴۲ ..... ۲۷۶
۳۰. مصاحبه با مارگوت بوار، ۱۹۴۱ ..... ۲۸۱
۳۱. نقش و کیفیت رنگ ۲۸۶
۳۲. ملاحظاتی دربارهٔ نقاشی، ۱۹۴۵ ..... ۲۹۱
۳۳. مصاحبه با لئون دوگان، ۱۹۴۵ ..... ۲۹۵
۳۴. سیاه یک رنگ است، ۱۹۴۶ ..... ۳۰۶
۳۵. چگونه کتاب‌هایم را ساخته‌ام، ۱۹۴۵ ..... ۳۰۸
۳۶. اقیانوسی، ۱۹۴۶ ..... ۳۱۴
۳۷. جَز، ۱۹۴۷ ..... ۳۱۶
۳۸. مصاحبه با آندره مارشان: چشم، ۱۹۴۷ ..... ۳۲۵
۳۹. راهِ رنگ، ۱۹۴۷ ..... ۳۲۹
۴۰. دقتْ حقیقت نیست، ۱۹۴۷ ..... ۳۳۳

۴۱. نامه به هنری کلیفورد ۳۳۹
۴۲. مصاحبه با آر. وی. هوه، ۱۹۴۹ ..... ۳۴۳
۴۳. هانری ماتیس با شما سخن می‌گوید، ۱۹۵۰ ..... ۳۴۹
۴۴. مصاحبه با ژرژ شاربونیه، ۱۹۵۰ ..... ۳۵۲
۴۵. متن: مقدمه برای نمایشگاه توکیو، ۱۹۵۱ ..... ۳۶۱
۴۶. نیایشگاه روزاری، ۱۹۵۱ ..... ۳۶۳
۴۷. نیایشگاه روزاری: دربارهٔ نقاشی‌های دیواری و پنجره‌ها، ۱۹۵۱ ..... ۳۶۶
۴۸. گفت‌وگو با تریاد، ۱۹۵۱ ..... ۳۶۹
۴۹. گواهی، ۱۹۵۱ ..... ۳۸۵
۵۰. مصاحبه با آندره ورده، ۱۹۵۲ ..... ۳۹۰
۵۱. نگاه به زندگی از چشمان یک کودک، ۱۹۵۳ ..... ۴۰۳
۵۲. پرتره‌ها، ۱۹۴۵ ..... ۴۰۷
گاه‌شمار زندگی ۴۱۵
واژه‌نامه فارسی ـ انگلیسی ۴۳۹
واژه‌نامه انگلیسی ـ فارسی ۴۴۷
نمایه ۴۵۵

پیش‌گفتار مترجم فارسی

ترجمهٔ کتاب *ماتیس در باب هنر* پاسخ به نیازی است مبرم در جامعه‌ی هنری ما، که روزبه‌روز در پی شناخت ریشه‌ای‌تر و عمیق‌تر از هنر معاصر دنیاست. روایت‌های شخصی هنرمندان از تلاش‌ها و چالش‌های‌شان با دنیای هنر یکی از منابع بسیار مهم ادبیات تجسمی در تاریخ هنر است. از این دیدگاه ماتیس غنیمت است. وی یکی از معدود نقاشانی است که به شیوایی دربارهٔ نقاشی سخن گفته و از این بابت این کتاب می‌تواند برای خواننده‌ی جستجوگر و پویندهٔ راه هنر منبعی ارزش‌مند و الهام‌بخش باشد.

این کتاب ۵۱ متن مختلف دارد و مدت زمانی نزدیک به نیم‌قرن ابتدای قرن بیستم را دربرمی‌گیرد که به جرأت می‌توان گفت دوران طلایی خیزش هنر تجسمی معاصر است. دشواری گردآوری همهٔ این متون و نوشتن مقدمه‌ای روشنگر بر هریک از متن‌ها کاری‌ست عظیم که جک فلام سرویراستار این کتاب به‌خوبی از عهدهٔ آن برآمده است. هم‌چنین افزودن مقدمه، پانویس‌ها و زندگینامه‌ای بسیار دقیق به این کتاب کمک بزرگی برای فهم این دورهٔ شگفت‌انگیز از تاریخ هنر است.

علاوه بر آن کتاب واجد ارزشی خاص برای نقاش ایرانی و علاقه‌مندان و محققین هنر تجسمی است، چراکه یکی از مهم‌ترین دستاوردهای نقاشی ایران یعنی مینیاتور ایرانی نیز دستمایهٔ کار ماتیس بوده و به‌واسطهٔ اوست که این هنر ظریف و زیبا برخی از ارزش‌های خود مثل فضاء رنگ‌های تخت، خطوط قلم‌گیری شدهٔ سیاه، کمپوزیسیون‌های گسترده و آزاد و آزادی در به‌کارگیری رنگ را به دنیای هنر مدرن هدیه کرده است.

او خود در این‌باره چنین می‌گوید:

چشمان من یک بار تطهیر شده‌اند، با کِرِپ‌های ژاپنی شستشو شده‌اند، من واقعاً قادر به جذب رنگ‌ها به واسطهٔ توان احساسی‌شان بودم. اگر من به‌طور غریزی کارهای پریمیتیو و هنر شرقی را در لوور تحسین کردم، و به ویژه آن‌چه را در نمایشگاه خارق‌العادهٔ مونیخ دیدم، به این دلیل بود که در آن‌ها دلالتی نو یافته بودم. برای مثال مینیاتور ایرانی امکانات سرشار احساساتم را به من نشان داد. می‌توانستم در طبیعت کشف کنم که چطور احساساتم شکل می‌گیرند. این هنر با تناسب‌های خود فضایی واقعاً تجسمی‌تر و بزرگ‌تر را معرفی می‌کند. این به من کمک کرد تا از شر نقاشی شناخته شده رها شوم. (همین کتاب. راوِ رنگ، ۱۹۴۷).

مطالعهٔ روش‌ها، دقت‌نظر و سماجت ماتیس در هنرش و شیوهٔ هوشمندانه‌ای که در آن عناصر تصویری مختلف از سراسر دنیا، از جمله مینیاتور ایرانی که می‌توانند از دستگاه تقطیر ذهنی‌اش بگذرند و بدل به هنری جسورانه و بی‌بدیل و نو شوند، می‌تواند برای هنرمند ایرانی سرمشقی باشد تا در روش شخصی خود از سهل‌انگاری بپرهیزد و بیاموزد که چگونه می‌توان با درایت و به زیبایی و به شیوهٔ شخصی خود، گذشته را با حال پیوند زد و هنر خود را غنا بخشید. اگر این متن بتواند بر این راه دشوار پرتوی کوچک بیفکند، هدف ترجمه تحقق‌یافته است.

جای آن است که نهایت سپاس و امتنان خود را بابت دوستان عزیزی که در حین ترجمهٔ این کتاب به من لطف داشته‌اند، ابراز کنم. از سیاوش محمدیان برای تهیه و ارسال نسخهٔ انگلیسی کتاب، از امید مهرگان برای ترجمهٔ پاره‌ای از واژه‌های فرانسه، هم‌چنین تطبیق متن و کمک در برخی دشواری‌های ترجمه. از خانم مژگان مهدوی برای ترجمهٔ پاره‌ای دیگر از واژه‌های فرانسه و آقای محمد قاسمی که ویراست دقیق فارسی متن را با ظرافت و دقت به انجام رساندند و هم‌چنین از همهٔ عزیزانی که همدلی‌شان در حین ترجمهٔ کتاب مشوق من بوده، سپاسگزارم.

سیاوش روشندل، ۱۳۸۸

مقدمهٔ نویسنده
زندگی در کلمات و تصاویر

از آن‌جا که ماتیس[1] شاید به‌عنوان ناب‌ترین نقاش تصویری زمان خود شناخته شده، چشم‌پوشی از درگیری او با کلمات چه به‌عنوان نویسنده چه سخنگو، کاری ساده می‌نماید. اما درواقع هرکس او را شناخته بر ذوق مباحثهٔ او صحه گذاشته است. فرناندو اولیویه[2] روش جدلی و کوشش او را برای تعقیب استدلال به خاطر می‌آورد: «روشنی ذهن او حیرت‌انگیز بود: دقیق، آگاه و باهوش». از دید لئو اشتاین، ماتیس «هنگام مکالمه در باب هنر این توانایی را داشت که منظورش را دقیقاً برساند... چیزی نادر بین نقاش‌ها». در ۱۹۱۱ ارنست گلداشمیت[3] (متن ۷، زیر) او را به‌مثابه «نویسنده‌ای قابل، و سخنوری قدرتمند» وصف می‌کند، و اضافه می‌کند «من از دشمنانش این مدعا را شنیده بودم که شهرتش تنها به دلیل شیوایی گفتار اوست.»

رغبت ماتیس به توضیح و اشاره به تک تکِ جزئیاتْ خاصه در بسیاری از مصاحبه‌هایی که این کتاب در بر دارد به خوبی انعکاس یافته است. او در اظهارات عمومی، عمدتاً ترجیح می‌دهد که عقاید خود را بیشتر با سخن بیان کند تا با کلمات نوشته شده، و چنان‌که خواهیم دید، او اغلب به مصاحبه به‌عنوان پله‌ای برای بیان عقایدش نگریسته تا برخوردی نامتعارف.

---

1. Matisse
2. Fernando Olivier
3. Ernest Goldschmit

اما هنگامی که می‌نوشت، ماتیس این کار را به طریقی شفاف و متمرکز انجام می‌داد؛ نثر او، مثل نقاشی‌اش، روشن و موجز است. این نثر ابتدا به شکل فریبنده‌ای ساده است، اما با موشکافی بیشتر صداهای فرعی در آن طنین می‌افکند. به نظر می‌رسد که او مقالات هنرمند را به‌مثابه نوعی مقالهٔ خاص می‌پندارد، ترکیبی اتوبیوگرافیک، خاطره‌پردازانه و توضیحی.

شاید به این دلیل که او در نوشته‌هایش نسبتاً به مراجع نوشتاری کمی ارجاع می‌دهد و لذا این احساس را در خواننده ایجاد می‌کند که او متون اندکی را مطالعه کرده است. در واقع، حقیقتْ خلاف آن است. ماتیس در طول زندگی‌اش، وسیعاً و عمیقاً مطالعه می‌کرد: شعر، مقالات، داستان‌ها، فلسفه، و تئولوژی. او مطالعات پرمشقتی را گذرانده بود (او متون یونانی و لاتین را مطالعه می‌کرد) و ذهن تحلیلی‌اش با تمرینات حقوقی تیز شده بود. پیر ماتیس به خاطر می‌آورد که پدرش با کتاب‌ها و یادداشت‌ها محاصره شده بود و اشاره می‌کند که احترام عمیق او برای زبانْ بخشی از نگرانی عام او برای بیانِ روشن بود. این نگرانی در اوایل سال‌های ۱۹۲۰ کاملاً عمیق بود. پیر ماتیس حیرت کرده بود از این‌که پدرش کتابی دربارهٔ آن‌که چگونه فرانسه را صحیح بنویسیم می‌خواند چون فکر می‌کرد که به نقاشی‌اش کمک خواهد کرد.

با وجود این، علی‌رغم اشتیاق او به توضیح و شفاف‌سازی، ماتیس اجتناب می‌کرد از این‌که خود را نویسنده به حساب بیاورد و حتی بیزاری‌اش را از این‌که خود را به واسطه‌ای غیر از نقاشی بیان کند روشن کرده بود. او در صحبت با هنرجویانش، در نامه‌ها، و حتی در بیانیه‌های چاپ شده مکرراً گفته است که حرافی دربارهٔ نقاشی در بهترین شکلش کاری است عبث، و بدتر از همه کاری است مضر. او هنگامی که در ۱۹۰۸ مصمم شد تا «یادداشت‌های یک نقاش» (متن ۲) را در سن ۳۹ سالگی بنویسد ـ که اولین مقالهٔ چاپ شدهٔ او دربارهٔ هنرش بود ـ او بدگمانی‌اش را در اولین جمله آورده است: «نقاشی‌که عموم مردم را مخاطب قرار دهد، نه برای معرفی کارش، بلکه برای آشکار کردن برخی عقایدش دربارهٔ هنر

نقاشی، خود را در معرض بسیاری از خطرات قرار داده است... من کاملاً بدین امر آگاهم که بهترین سخنگوی یک نقاش کار اوست». سه سال بعد، زمانی که واسیلی کاندینسکی از او درخواست می‌کند تا مقاله‌ای برای *نشریهٔ سوارکاران آبی* بنویسد، ماتیس امتناع می‌کند، و می‌گوید «برای چنین کاری فرد باید نویسنده باشد.»

یکی از دیرپاترین اشارات ماتیس دربارهٔ ارتباط نقاش و کلمات، این بود که نقاش باید توانایی حرف زدنش را از دست بدهد، در آن صورت بهتر می‌تواند هنرش را دنبال کند. «نقاش باید زبان خود را ببُرد.» این در گفت‌وگو با یک خبرنگار امریکایی در ۱۹۳۰، تصویری که در سال‌های بعد به تِمی تکراری تبدیل خواهد شد. او به یک مصاحبه‌کننده رادیویی در ۱۹۴۲ می‌گوید: «سابقاً به هنرجویانم می‌گفتم: می‌خواهید نقاش شوید؟ پیش از هر چیز باید زبانتان را ببرید چون تصمیم گرفته‌اید که با هیچ چیز خود را بیان نکنید مگر قلم‌مویتان.» و در اولین جملهٔ جَز (متن ۲۸)، شخصی‌ترینِ نوشته‌های چاپ شده‌اش می‌گوید: «پس از آن‌که زمانی نوشتم «هرکه می‌خواهد خود را وقف نقاشی کند باید با بریدن زبانش شروع کند»، آیا لازم است که به رسانه‌ای دیگر جز از آن خودم پناه ببرم؟» اما او بارها به این رسانه متوسل می‌شود، خاصه هنگام پیری. او علی‌رغم انکارهایش، خود را کاملاً ناگزیر از توضیح چیزهایی می‌دید که باور داشت دانستن‌شان برای نقاشی که می‌خواهد بداند و عمل کند، مهم است.

اما این فقط قلهٔ کوه یخ بود. چرا که ماتیس نامه‌نویس قهاری هم بود، و هرکس که نامه‌های او را مطالعه کرده باشد می‌بایست از انرژی‌ای که نامه با آن نوشته شده عمیقاً تاثیر گرفته، حتی حیران شده باشد. منظورم فقط جریان آزاد تفکر همراه با رک‌گویی قابل‌توجه (با فرق بارز میان سخنانش برای مردم) نیست، بلکه روش فیزیکی نوشتن او: روشی که دست‌نوشته تمایل دارد با سیمایی حق به‌جانب از بالای صفحه شروع شود و هرچه پایین‌تر بیاید کوچک‌تر شود، انگار که با انتظارِ اتمام صفحهٔ خود را در انتها فشرده می‌کند؛ روشی که برخی اوقات، نوشته منبسط می‌شود و تا مرز صفحه فشار می‌آورد یا معلق می‌زند و وارونه از بالای صفحه

نوشته می‌شود. حتی نقطه‌گذاری‌ها هم با حملهٔ سریع فکر روفته می‌شوند، خطِ ربط (ـ) در جایگاه پایان جمله ظهور می‌کند و حروف بزرگ از شروع آن‌چه به نظر می‌آید جمله‌ای جدید است حذف می‌شوند. علاوه بر این، حجم عظیم نامه‌هایی که او مستقیماً سال به سال به خانواده، دوستان، و آشنایان نوشته است این فکر را به ذهن متبادر می‌سازد که چنین برون‌ریز حیرت‌انگیزی، که گاه نامه‌هایی رسمی به افراد مختلف در یک روز است، نمی‌توانست تولید شود مگر آن‌که روزانه حداقل یک ساعت از وقت خود را صرف آن کرده باشد. این نامه‌ها (که امید است روزی خانوادهٔ ماتیس اجازهٔ جمع‌آوری و انتشار آن را بدهند) عهدی خارق‌العاده با انسان را دربردارند، نوعی کُنترپوان با نگرانی‌های عمیق و وسیع هنری که ماتیس در محافل عمومی در آن باره نوشته است. نامه‌ها در کنار هم جریانی از تفکر و خاطرات روزانه را شکل می‌دهند، و هنگامی جالب‌تر می‌شوند که در گوشه‌وکنار آن‌ها تفاوت‌های اندکی در تعریف یک رویداد برای افراد مختلف دیده می‌شود! مثل نقاشی‌هایش، نامه‌ها بخشی از نیاز قطعی او به «تخلیهٔ احساسات»اش، هستند، چنان‌که خود گه‌گاه این تعبیر را به کار برده است.

نوشته‌های همگانی ماتیس مسئلهٔ دیگری هستند. اگر آن‌ها فقط نوک قلهٔ کوه یخ باشند، در درون خود مفاهیمی روشن‌تر یا ناب‌تر را هم در بر دارند. به علاوه، این نوشته‌ها نسبتاً کم هستند. پیش از ۱۹۳۵، او تنها یک متن منفرد را برای مردم تالیف کرده بود، *یادداشت‌های یک نقاش*، به‌عنوان بذر نخستین. (بیشتر متون دیگر این کتاب مصاحبه‌اند)؛ و حتی برخی «بیانیه‌ها»[1] بخشی از نامه‌هایی هستند که ماتیس به این یا آن دلیل، در معرض دید عموم قرار داده است.

ماتیس اغلب با روشی آشکارا توصیفی؛ دربارهٔ همهٔ رسانه‌هایی [=مدیوم‌هایی] که با آن‌ها کار کرده نوشته است، گرچه عجیب است که او دربارهٔ مجسمه‌هایش چیز زیادی نگفته است، رسانه‌ای که آن را از طرق گوناگونْ شخصی‌تر از طراحی

---

1. statements

به حساب آورده. بسیاری از نوشته‌های او وابسته به موقعیت‌اند یا برای هدفی خاص طراحی شده‌اند، گاه برای توضیح یا توجیه آن‌چه او در زمانی خاص انجام داده و گاه توام با نمایشگاهی از کارهایش. دو متن نخست این کتاب، برای مثال، مصاحبه با آپولینر در ۱۹۰۷ و مقالهٔ «یادداشت‌های یک نقاش»، سعی بر آن دارند که نه تنها به توضیح منطقی که در پس کارهای هانری ماتیس است بپردازند، بلکه بتوانند توجه مردم مستعد را هم جلب کنند. آن‌ها از دیدگاهی وسیع‌تر، ورای عمر او نیز عمل می‌کنند. درواقع، علی‌رغم رفتار غیراجتماعی ماتیس، او به طرزی شگفت در پاسخ به هم‌صحبت‌ها گشوده بود. متن‌های زیر از اشتینه، ساکس، گلداشمیت، مک‌چنزی، و ری، شاهدی بر این مدعا هستند، به نظر می‌رسد که ماتیس در طول سال‌های اولیه کاملاً خواستار بازدید مردم باذوق از استودیواش بوده است. نمی‌توان گفت که ماتیس منحصراً مصلحت‌جو بوده؛ بلکه او همچون مؤمنی واقعی در پی بسط ایمان است. اما، گرچه، این مصاحبه‌های اولیه، خواستی برای توجه و اثبات اهمیت خود را نمایان می‌کنند، احتمالاً این امر با وقایع شاخصِ دوره‌های تاریخی تشدید شده بود. زمانی که ماتیس در ۱۹۰۸ خود را به‌عنوان نقاش دریافته بود، بسیاری دیگر از جنبش‌های *آوانگارد*[1] نوظهور، موجودیت خود را در رقابت با او نمایان کرده‌اند ـ به ویژه کوبیسم پیکاسو[2] و براک[3].

از سه فرد برجستهٔ گروه نقاشان پاریسی در نیمهٔ اول قرن، ماتیس نه‌تنها اولین، بلکه ماندگارترین هم بود ـ و وظیفه‌شناس‌ترین ـ نویسنده در باب هنر، و او تنها فرد از میان این سه نفر بود که زمانی به طور جدی به آموزش نقاشی پرداخت. ماتیس برای خود خصلت آموزگاری قائل بود، و از *شیطنت‌های* پیکاسو یا کشف و شهودهای عرفانی براک عاری بود، زمانی که او ناگزیر بود دربارهٔ هنرش بحث

---

1. avant-garde
2. Picasso
3. Braque

کند، به شکلی مستقیم، منظم و با روشی مستدل به آن می‌پرداخت، چنان‌که نقاشی و زندگی را به هم نزدیک می‌کرد ـ این رفتاری است که به خاطر آن هنرجویانش به او لقب «پروفسور» داده بودند. گرچه او بسیاری از ارزش‌های بورژوایی خود را حفظ کرد و میلی به epater[1] بودن نداشت، نه به آن دلیل که از آن لذتی خاص می‌برد، بل به آن دلیل که با ارزش‌های درونی خود کاملاً صادق بود و هرگز بیش از حد در اندیشهٔ تطبیق با مردم یا خشنود کردن آن‌ها نبود.

نظریات منتشر شده از ماتیس گه‌گاه تکامل درونی هنر او را نشان می‌دهد، چون در بیشتر موارد در یک نظر نوشته شده‌اند، در آن‌ها بیشتر، اکتشافِ امکانات نو دنبال شده تا مسائل مربوط به گذشته؛ از این دید، نوشته‌ها بیشتر انعکاسی هستند تا اکتشافی، و نقاش در آن‌ها بیشتر دربارهٔ نتایج صحبت کرده تا محتملات تئوریک. از این طریق نوشته‌های ماتیس سخت با ویژگی‌های تئوریک و اسلوب‌سازی موجود در نوشته‌های هنرمندان معاصر مثل کاندینسکی[2]، پل کلی[3]، یا پیت موندریان[4] متفاوت‌اند. ماتیس اغلب مطلقاً بر اساس تجربیات خود صحبت می‌کند. او عموماً از تفکر متافیزیکی و فلسفی خودداری می‌کند، هم‌چنانکه از اصطلاحات پیچیده یا نمایش ویژگی‌های تئوریک همراه با طراحی‌های آموزشی، نمودارها یا پیش‌طرح‌ها پرهیز می‌کند. نوشته‌های او بیشتر تجربی‌اند تا فلسفی یا تکنیکی، با این حال، زمانی راحت‌تر است که دربارهٔ فعالیت عملی خود به‌عنوان هنرمند سخن می‌گوید.

گرچه نوشته‌های ماتیس زمانی نزدیک به نیم قرن را در بر می‌گیرد، اما سازگاری قابل توجهی با هم دارند، بیشتر به آن دلیل که او بسیاری اهداف یکسان

---

1. eater le bourgeois
2. Kandinsky
3. Paul Klee
4. Piet Mondrian

را در طول عمر خود دنبال کرده، راه‌های گوناگون را برای رسیدن به آن‌ها آزموده است. تم‌های اصلی نوشته‌ها؛ بیان شخصی، رهایی از فرمول‌ها، دلبستگی به تجربهٔ مستقیم و شهود، استفاده از معانی ساده، و آگاهی از کار بر اساس سنت هستند. نوشته‌ها اعتقاد راسخ او را به این‌که هنر هدفی است برای پروژهٔ رویارویی شخصی با دنیا از طریق تصویر، باز می‌نمایند. فعالیتی ریشه‌دار که به‌عنوان نوعی مذهب شخصی مطرح شده است. هنرمند هنرش را با رشد خود رشد می‌دهد.

~

از دید وقایع‌نگاری، نظریات ماتیس می‌توانند به دو گروه مشخص بخش شوند. پیش از ۱۹۲۹، نسبتاً نوشته‌ها و مصاحبه‌های کمتری از او هست، درحالی‌که پس از ۱۹۲۹، و به‌خصوص پس از ۱۹۴۰، ماتیس به سادگی بیشتری آماده برای بحث دربارهٔ هنر و زندگی خویش است. در گروه اول، نظرات ماتیس به تکرار یا شرح ایده‌های *یادداشت‌های یک نقاش* می‌پردازند. اما از حوالی ۱۹۲۹، هنگامی که شروع به اکتشاف و ارزش‌گذاری دوبارهٔ اهداف تصویری خود می‌کند، به نظر می‌رسد نیاز واقعی به بحث دربارهٔ کار خود و تصدیق ارتباط مداوم هنر خود را حس کرده است.

یادداشت‌های یک نقاش نیاز ماتیس را به فاصله‌گذاری میان خود با زیباشناسی آکادمیک و امپرسیونیستی منعکس می‌کند، و به‌واسطهٔ بیان شخصی، از نمایش نمای بیرونیِ سطح ظاهریِ موضوع فراتر می‌رود. به جای تصویر کردن آن‌چه او «توالی آناتی که حیات ظاهری موجودات و اشیاء را تشکیل می‌دهد، و به‌طور مداوم آنان را دگرگون و اصلاح می‌کند» ــ زیباشناسی‌ای که او در آن با امپرسیونیست‌ها شریک شده بود ــ ماتیس، هدف خود را جستجو برای «کاراکتری هرچه حقیقی‌تر، هرچه بنیادی‌تر، که هنرمند باید متصرف شود تا شاید تفسیری پایدارتر به واقعیت ببخشد» می‌داند.

در میانهٔ سال ۱۹۰۸ تا پایان جنگ جهانی اول، او به‌ویژه، به‌وسیلهٔ خلق تصاویر سمبلیک در فضای پیچیده و وسوسه‌کننده با بارِ متافیزیکی مبارزه می‌کند، و برخی

اوقات نقاشی‌های او با کارهای ناب آبستره پهلو می‌زنند.

نزدیک به ۱۹۱۸، خسته از بار سنگین فرمول‌بندی جدیدش، و در پاسخ به «فراخوان برای نظم» که در تفکر فرانسوی پس از جنگ شایع شده بود، ماتیس از راهی که می‌رفت جدا شد و به‌سوی سبکی تصویری‌تر در نقاشی پیش رفت که به امپرسیونیست‌ها نزدیک‌تر بود. به جای نگهداری سمبلیکِ هم‌ارزی آبستره برای نور و فضا، که بین سال‌های ۱۹۰۴ تا ۱۹۱۷ تجربه کرده بود، او تاکیدی تجدید شده را بر پایهٔ توصیف موضوعات، بافت‌ها و تعبیرِ اثرات گذرای نور و فضا بنا کرد. «فکر کردم که اکنون این کار برایم ضروری است.»، او به راگنار هوپه در یکی از مصاحبه‌های نادرش در آن زمان (متن ۱۰) می‌گوید: «اگر من راهی را که کاملاً می‌شناسم ادامه دهم، سرنوشتم در انتهای راه تبدیل شدن به یک مَنریست[1] است. باید همواره یک چشم تیز برای احساس و تازگی داشته باشد، انسان باید از غریزه پیروی کند».

تغییر سبک ماتیس همزمان با نقل مکان او به نیس است، همراه با تجدید علاقهٔ او به امپرسیونیست‌ها، به‌ویژه رنوار، که او را اندکی پس از ورودش ملاقات کرد. (او تنها چند ماه قبل از آن به دیدار مانه در گیورنی رفته بود.) درحالی‌که در سال‌های قبل، آرزوی بزرگ او ارتباط با سزان بود – که او را «نوعی خدای نقاشی» می‌نامید (متن ۱۱) ـ اکنون رنوار بارها برایش به‌عنوان منبع مهمی از الهام درآمده بود. پس از ۱۹۱۸، هنرِ رنوار به نوعی خنثی‌کنندهٔ سنگینی کارهای ماتیس بود. زمانی که او در ۱۹۱۹ به هوپه گفت، «من می‌خواستم همزمان، کلیت و ویژگی خاص تصویر را بیان کنم، یک جور عصاره‌گیری از هر چه که می‌بینم و در نقش حس می‌کنم»؛ استناد او به دوگانگی‌ای در آرمان خود است که می‌تواند برحسب شرایط میان هنر سزان و رنوار نمود پیدا کند.

---

[1] mannerist

در طول دهه‌ی ۱۹۲۰، که اغلب از آن به نام «دورهٔ نیس[1]» یاد می‌شود، ماتیس هیچ مقاله‌ای به چاپ نرساند و خیلی کم مصاحبه کرد. و این، به باور من، به دلیل نیاز شدیدی است که نسبت به بازگشت به موقعیت فرمول‌بندی شده در *یادداشت‌های یک نقاش* حس می‌کند. درواقع، او مشخصاً به‌سوی همان نگرش مرتبط با امپرسیونیست‌ها عقب‌نشینی کرده بود که در مقالهٔ مذکور به نقد کشیده بود. در ارتباط با جایگاه بلندی که برای هنر خود خواستار بود، نقاشی‌های دورهٔ نیس قابلیت آن را نداشتند که با کلام از آن‌ها دفاع شود مگر آن‌که دوره‌ای از یک انحراف ضروری بودند، برای چندین سال درباره‌شان سکوت کرده بود. در طول این دوران مقام او در میان هنرمندان آوانگارد و منتقدین به وضوح افت کرده بود.

«عقب نشینی» ماتیس تا حدود سال‌های ۱۹۳۰ دوام پیدا کرد، زمانی که او سخت درگیر نقد نقاشی شد و شروع به جستجوی معانی بیانی جدید کرد. نقاشی دیواری، به سفارش بنیاد بارنز فرصتی برای این کار فراهم کرد، و در ۱۹۳۱ او در جهت تصاویری مرکب‌تر و تزئینی‌تر کار کرد. پنج گفت‌وگویی که او با تریادِ[2] منتقد در بین سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۴ (متون ۱۲، ۱۳، ۱۴ و ۲۱) انجام داد این تغییر را با قدرت منعکس می‌کنند.

پس از شیفتگی نسبت به افسون نورها و سطوح محظوظ‌کنندهٔ جنوب برای یک دهه، ماتیس از سمت و سوی جدید کارش رضایت نداشت. او حس کرد که باید به عقب بازگردد، به زمان کارهای تند و جسورانهٔ ۱۹۰۴ تا ۱۹۱۷ ــ عقیده‌ای که نه تنها در میان رقیبان بلکه در میان حامیانش نیز شایع بود.

در این گفت‌وگوها با تریاد، و در مقالهٔ «دربارهٔ مدرنیسم و سنت» در ۱۹۳۵ (متن ۲۰)، ماتیس توازی تلویحی میان دوران فوو و آن‌چه به دنبالش بوده را با تاکید بر رنگ‌های قوی، با روشن‌کردن حس بصری‌اش، و «خالص‌سازی» اهداف بیانی‌اش

---

1. Nice
2. Teriade

ترسیم کرده است. با این حال در طول سال‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ او بیشتر راغب به بحث دربارهٔ هنر خود است، ماتیس هنوز در آن باره با لغاتی کاملاً ادبی صحبت می‌کند. در *یادداشت‌های یک نقاش* در ۱۹۳۹ است که به طور جدی به شرح نمودهای سمبلیک فرم‌هایش می‌پردازد. درحالی که در ۱۹۰۸ در *یادداشت‌های یک نقاش* او بر روند ورود به فضای فرم‌هایش تاکید می‌کند، در گفت‌وگوهای بعدی بر نتیجه تاکید دارد، بر خلق نشانه‌های تجسمی بیانی. این ایده، که در نوشته‌های بعدی او نفوذ می‌کند، منعکس‌کنندهٔ نقاشی‌هایش در اواخر ۱۹۳۰ تا اوایل ۱۹۴۰ نیز هست، که در آن‌ها موضوعات را با فرم‌های چگالیدهٔ نشانه‌وار بیان می‌کند.

در ۱۹۴۰، ماتیس متحمل عمل جراحی سرطان شد و در پی عواقب پس از عمل از جمله دو آمبولی ریه و نوعی آنفلوآنزای شدید تا مرز مرگ پیش رفت. پس از بهبودی، او از «تولد دوباره» سخن گفت و از آزادی بی‌سابقهٔ ذهنی خود. «من از این بیماری طولانی درسی مهم آموختم»، «درسی که زندگی بعدی مرا شکل داد. به خود گفتم: دکترها از تو ناامید شده بودند، به این دلیل که متقاعد شده بودند که خواهم مرد، بنابراین حال که زنده هستم هر سال زندگیْ خود هدیه‌ای است، هر ماه، هر روزش. پس از این لحظه تنها کاری را بکن که از آن لذت می‌بری، بی‌آنکه فکر کنی که دیگران چه انتظاری از تو دارند. همهٔ آن‌چه پیش از این بیماری انجام دادم، پیش از این عمل، حسی از تلاش بیش از حد را در من ایجاد می‌کرد؛ پیش از این، همواره با کمربند بسته زندگی کرده بودم. تنها آن‌چه پس از بیماری خلق کردم ساختار خویشتن مرا دارد: آزاد، رها شده.»

آشکارترین شاهد این حس آزادی، در کارهای برش ـ و ـ چسباندن کاغذی او دیده می‌شود، و بسیاری از ایده‌های بیان شده در گفت‌وگوهای بعدی، در توازی با رشد تصاویر انتزاعی *دورِبُری‌های*[1] او هستند. در طول سال‌های دههٔ ۱۹۴۰، که ماتیس به طرزی رشدیابنده انرژی و توجه خود را معطوف به *دورِبُری‌ها* کرد، از طریق زبان

---

1. cut out

نیز تمِ حفظ و تازه نگه‌داشتن غریزه به‌وسیلهٔ تماس با طبیعت و پرهیز از کلیشه‌ها را تکرار کرد. اکنون این اصول ـ کار بر اساس حافظه و تخیل ـ برای او مهم‌تر از تجربهٔ مستقیم بینایی است. شاید او این امر را در *یادداشت‌های یک نقاش* پیش‌بینی کرده بود، آن‌جا که از برابری ارزش کار، هم با طبیعت و هم بر اساس تخیل، سخن گفته است. در اوایل ۱۹۴۰، او دریافت که کار بدون مدل نشانه‌ای روشن از پیشرفت است، به‌مثابه بخشی از پیشرفت تدریجی که در طول عمر خود پذیرایش شده بود. هنوز هنگام نوشتن در این مقال دمدمی است. در آخرین مقالهٔ خود، «پرتره‌ها»، (متن ۵۲)، او هنوز بر ارزش کار بر اساس طبیعت و نقاشی «پرتره»ها پافشاری می‌کند.

از برخی جهات، این پافشاری شاید به سادگی انعکاسی از نگرانی‌اش در مورد نقاشان جوان‌تر در کنار نهادن طبیعت باشد. اما شاید بتوان آن را بخشی از استراتژی بزرگ‌تر او در عقلانی کردن تضادی غیرقابل حل به حساب آورد. زیرا، گرچه ماتیس در طول عمر خود بر نقاشی از آن‌چه می‌دید اصرار داشت، یکی از نشان‌های مشخص کارهای او بازنمایی چیزها به شکلی غیرمنطبق با چیزی است که عملاً بیشتر مردم می‌بینند.

این تضاد را تا حدی می‌توان با روش خاص تفکر ماتیس دربارهٔ «دیدن» توضیح داد. او بر این باور بود که برای نقاش، پرهیز از پیش‌فرض‌ها هنگام نگاه به چیزها، امری سخت قاطع است. از این رو نظریات او در «نگاه به زندگی از چشمان یک کودک» (متن ۵۱)، از برخی جهات پژواک عقیدهٔ چشمان معصوم امپرسیونیست‌ها است. گرچه ماتیس بر صورت *تخیلی* و حتی *اخلاقیِ* دیدن تاکید داشت تا روند سادهٔ فیزیکی آن. برای او تخیل از چشم شروع می‌شد و از بینایی جدایی‌ناپذیر بود؛ و حتی بسیار وابسته‌تر به مفهوم حاضر. میل ماتیس به پرهیز از پیش‌فرض‌ها، بی‌اعتمادی او را به کلمات منعکس می‌کند. زمانی که تجربه‌ای خاص نامی یافت، بخشی از زندگی از آن بیرون رفته است، و از زیست‌پذیری آن کاسته شده است. مثل «تصاویر حاضرآماده»، کلمات، می‌توانند «به چشم، بازگوکنندهٔ پیش‌داوری‌های ذهن» باشند.

«برای دیدن بدون اعوجاجِ چیزها تلاش لازم است»؛ ماتیس در همان متن آخر از این عقیده دفاع می‌کند، «تلاشی که نیاز به نوعی شجاعت دارد و این شجاعت برای هنرمند ضروری است. او کسی است که به چیزها چنان نگاه می‌کند که انگار بار اول است آن‌ها را می‌بیند: او باید آن‌طور که در کودکی به زندگی نگاه می‌کرده باز نگاه کند، و اگر این استعداد را از دست داده باشد، نمی‌تواند خود را به طور کامل و اصیل بیان کند، این راهی شخصی است.» آن‌چه ماتیس در نقاشی خود جستجو می‌کرد توانایی‌های پیش ـ زبانی بیان بود، بری از تفکر تحلیلی و پایدار در برابر آن. او بر این باور بود که خودِ دیدن روندی خلاقانه است، و آن‌چه نقاش می‌بیند از بنیاد باید تحت تاثیر آن‌چه حس می‌کند و فکر می‌کند چشمش تولید می‌کند باشد تا بتواند احساسات و کنجکاوی هوشمندانه را به قدرکافی در خود زنده نگاه دارد. ایده‌ها و احساسات در حین کار و همراه با تخیل کشف می‌شوند. و اگر ماتیس مکرراً به موضوعی یکسان باز می‌گردد، او مجبور به کشف و ابداع دوبارهٔ آن‌ها به شکل تصویری است، در عین آن‌که خود و تصویرش، هر دو، در طول زمان تغییر می‌کنند. او در ۱۹۰۸ می‌نویسد: «هیچ‌یک از کارهای نقاشی‌ام را انکار نمی‌کنم اما هیچ‌یک از آن‌ها نیز نیست که اگر قرار بود دوباره آن را بکشم نخواهم تغییرش دهم.»

از این سیما، «تقلید طبیعت» معنایی بسیار خاص برای ماتیس دارد. وقتی او مکررا به توبیخ «کپی احمقانهٔ طبیعت»، می‌پردازد، چنان‌که هنرجویان در اکول د بوزار فکر می‌کردند، با این همه اصرار بر آن دارد که خود آن‌چه را می‌بیند نقاشی می‌کند. ممکن است برخی بگویند او به این دلیل بینایی خاص خود را یک امتیاز می‌داند که قادر به دیدن «همه‌چیز، چنان‌که در واقع هست» (متن ۵۱) است. اما چنان‌که والانس استیونس[1] در «*مردی با گیتار آبی*»[2]، می‌گوید:

---

1. Wallace Stevens
2. Man with the Blue Guitar

چیزها آن‌گونه که هستند
برفراز گیتار آبی تغییر می‌کنند.

اما این فقط بخشی از داستان است. چیز دیگری که در این‌جا دخالت می‌کند نیاز ماتیس به حمایت از خیالی ضروری است که به تصاویرش چیرگیِ موضوعی می‌بخشد، با سماجتی که ما بینندگان را وادار به پذیرش آن‌چه می‌بینند «به مثابه آن‌چه واقعاً هستند» می‌کند. این چیزی است که مسیر ذهن ما را از هنرمند جدا می‌کند، و جدا از ظواهر مشخص خودِ کارها، به‌سوی طبیعت باز می‌گرداند.

به نظر می‌رسد که این ماتیس از همه مرموزتر است. برای مثال او هرگز دربارهٔ ویژگی‌های سمبولیسم در هیچ‌یک از کارهایش حرف نزده، و به طرزی غیرمنتظره ـ آرام نه طفره‌زن ـ به پرسشگرانش دربارهٔ این سمبولیسم پاسخ داده است. گرچه او عمیقاً به فلسفه و متافیزیک علاقه‌مند است، از هرگونه محتوای متافیزیکی در کارهای خود پرهیز می‌کند و حتی زمانی مشاجرهٔ شدیدی با ژرژر دوتویی[1]، پسرخواندهٔ خود کرد ـ به دلیل آن‌چه تفسیرهای افراطی گسترده و فضولانهٔ او بر کارش می‌پنداشت. در عوض، او نویسندگانی مثل ریموند اکولیه[2] و گاستون دیل[3] را گرد خود آورده بود، که محتوای نوشته‌هایشان منحصر به نگارش گزارش‌های توضیحی‌ای دربارهٔ کار و زندگی‌اش بود، که تقریباً عاری از تفسیرهای شخصیت‌پردازانه و روانشناسانه بودند. حتی آلفرد بار[4] نیز به این سندرم مبتلا شد. او با وابستگی‌ای که به ماتیس و خانواده‌اش برای گردآوری مطالعهٔ برجسته‌اش دربارهٔ هنرمند در ۱۹۵۱ دارد، در بحث با ماتیس دربارهٔ زندگی‌اش و در تفسیر کارهای او کاملاً محتاطانه عمل می‌کند.

---

1. Georges Duthuit
2. Raymond Escholier
3. Gaston Diehl
4. Alfred Barr

ماتیس سعی فراوانی داشت که ارادهٔ خود را بر بحث دربارهٔ کارش تحمیل کند، در واقع می‌خواست که زبان مفسرانش بریده شود. و این ما را به استفاده از این فرمول‌بندی نامعمول در ارتباط با خودش باز می‌گرداند.

یکی از عجیب‌ترین چیزها دربارهٔ این نظر، توجه اندکی است که به آن معطوف شده، با وجود آنکه از بار روانشناسانهٔ زیادی نیز برخوردار است. چرا که این نظر مثل نظریات دیگر ماتیس در طول عمرش نیست که پرسش‌نشده باقی ماندند، فقط ماتیس آن را گفته بود ــ مثل ادعای او در کشیدن کنیزک‌ها[1] مبنی بر آن که «آن‌ها را در مراکش دیده بود». (متن ۲۲).

در واقع، گذشته از تواردی که نظر ماتیس دربارهٔ بریدن زبان خود با اخته‌کردن ایجاد می‌کند، این گفته به‌ویژه، رفتار ماتیس را در قبال ارتباط میان کلمات و تصاویر ــ یا به هر روی، میان کلمات و تصاویر خود او آشکار می‌کند. چرا که کلمات آن‌چه را او در تصاویرش ناگفته باقی‌گذاشته برهنه می‌کنند ــ چیزی که احتمالاً نمی‌تواند یا نباید گفته شود ــ و توجه ما را به‌سوی آن‌چه از محدودهٔ توجه گریخته جلب می‌کند، شاید حتی به‌سوی آن‌چه *منظورش* گریزاندن توجه است.

درواقع با این روش بسیاری از بهترین نقاشی‌های ماتیس گرد هم می‌آیند، بدین قصد که توجه بیننده از یک بخش تصویر به جای دیگر ببرد و حس بیننده را از آن‌چه برایش مهم است دور کند. در *هارمونی با قرمز*، موضوع جزئی نقاشی، زنی است که گل‌ها را روی میز مرتب می‌کند، او با بازی اسلیمی‌ها در ارتباط با گل‌ها و منظره، ما را از توجه عمیق به موضوع منحرف می‌کند، در *استودیوی قرمز*، نقاشی روی دیوار، توجه ما را از تصور دربارهٔ مجسمهٔ زنی که با گیاهان روی میز محاصره شده منحرف می‌کند، در عوض این تصویر ما را از این‌که به سمبولیسم آشکارِ ساعت یا تصاویر مستقل درون نقاشی بیشتر توجه کنیم، دور می‌کند. نقاشی‌های ماتیس معمولاً از یک «نقطهٔ کانونی» پرهیز می‌کنند چون آن‌ها به طریقی

---

1. Odalisques

برنامه‌ریزی شده‌اند که همیشه یک چیز به شکل پوسته‌ای برای چیز دیگر عمل کند. هر جا که نگاه کنید، باید همزمان به جایی دیگر نیز نگاه کنید.

این چیزی است که ماتیس نمی‌توانست با کلمات نشان دهد، چون در آن‌صورت نقاشی را به درجه‌ای پایین‌تر از توضیحات زبانی انتقال می‌داد و توجه ما را با نمودهای مشخص دیگری جلب می‌کرد که به حساب نوشته گذاشته شده بود. در عوض، ماتیس کلمات را به‌عنوان ابزاری دیگر برای انحراف توجه از آن‌چه واقعاً در نقاشی‌اش اتفاق می‌افتد به کار می‌گیرد. برای انحراف از این‌که چگونه موضوعات هنگام نمایان شدن متقابلاً بر هم اثر کرده‌اند، برای انحراف از این حقیقت ساده که مردم واقعاً آن‌چه را که در نقاشی‌های او هست نمی‌بینند. اما مهم‌تر از همه، کلمات او ما را از ترسیم یک جمع‌بندی منطقی از آن‌چه مکرراً به ما می‌گوید باز می‌دارند. در میان پارادوکس‌های بسیاری که در نوشته‌های ماتیس هست، تکان‌دهنده‌ترین آن‌ها اصرار او بر این امر است که کارهایش خود ـ بیان‌گر هستند، او می‌خواهد ما باور کنیم که آن‌ها *چیزی دربارهٔ* خودش به ما نمی‌گویند. این مثل آن است که نقاش باید زبانش را ببرد تا بازی را واگذار نکند ـ تا آشکار نشود که خود را آشکار می‌کند.

گفتن این‌که ماتیس تا چه حد بدین امر آگاه بوده کاری دشوار است؛ احتمالاً او این قابلیت و انگیزهٔ حفاظت از خود را کاملاً در خود داشته است. این‌که او ناظری زیرک برای انسان است چیزی آشناست برای آنان که او را می‌شناختند. این استعداد نظاره کردن بود، که در واقع، به او اجازه می‌داد تا بتواند آن‌ها را با مهارت دست بیندازد. اما در ارتباط با خودش به نظر می‌رسد که به‌طرزی شگفت‌آور حتی به *میل* خود، در برابر آشکار شدن غیرقابل نفوذ می‌نماید. کسی که شیفتهٔ این موضوع باشد، می‌تواند او را «پیش ـ فرویدی»[1] خطاب کند، یا بگوید که او مردی از قرن نوزدهم بود. اما هر جور که توجیه کنیم، این سرایت ناپذیری او نسبت به

1. pre-Freudian

مفاهیم تصویری کاملاً شگفت‌آور است.

این موضوع به‌ویژه در ارتباط با طریقهٔ بیان جنسیتِ خود بارز می‌شود، که اغلب همراه با آگاهی‌ای آشکارا غیرمستقیم و خلع‌سلاح‌کننده است. (واقعاً به نظر می‌رسد که این امر ناخودآگاه بوده باشد، چرا که اگر او بدان آگاهی داشت به احتمال زیاد کلاً از بیان آن خودداری می‌کرد.) برای مثال، در *خودنگارهٔ* سال ۱۹۱۸، قلم‌مویی که او با پالتش در دست گرفته (در نزدیکی شصت محکم دستش) مثل یک آلت رک شده می‌نماید. با توجه به زمینهٔ کلی تصویر، طریقی که با آن خود را نمایش داده کاملاً حیرت‌آور است؛ پوشیده در لباسی مرتب با کراوات و مجذوب کار خود. در بسیاری از خطوط طراحی‌های ۱۹۳۷ـ۱۹۳۵ او، انعکاس هنرمند در آینه به نظر بیشتر اغواگر یا از لحاظ فیزیکی سلطه‌جوست تا آن‌که انحصاراً به طراحی مدل برهنه پرداخته باشد. و او در نوشته‌هایش از «تخلیه» صحبت می‌کند یا «رها کردن» احساسات، با کلماتی که بار جنسی دارند. و به نظر می‌رسد که خوشبختانه از همهٔ این‌ها ناآگاه بوده است. او درواقع به جای بریدن زبانش چشمان خود را بیرون آورده بود، اما مقصود از این «نابینایی» بیش از آن‌که پرهیز از بینایی باشد تماس‌ناپذیری و حفاظت از بینایی در برابر کلمات است. با انکار آگاهانه، حتی در مورد خود؛ که نقاشی‌هایش می‌توانند از دید روانشناسانه خود ـ بیان‌گر باشند، او شک ندارد که می‌تواند خود را از طریق آن‌ها به شکلی آزادانه بیان کند.

~

شوپنهاور می‌گوید «افکار در لحظه‌ای که جامهٔ کلمات را می‌پوشند می‌میرند»؛ و احتمالاً ماتیس به آن اضافه می‌کرد: و دروغ می‌گویند.

در واقع، می‌توان گفت زمانی که نقاش می‌نویسد است که آن‌ها دروغ می‌گویند. راستش این‌که باید دروغ بگویند؛ بخشی به دلیل آن‌چه در تصاویر ضروری است و حقیقتاً نمی‌تواند با کلمات بیان شود (که ماتیس خود به خوبی از آن آگاه بود)؛ و بخشی به آن دلیل که هنرمند بودن از برخی درجات عملی خود ـ

ابداع‌گرانه است. حقایق مشخص جایی در آن ابداع ندارند یا برای حیاتش مُضرند.

برخی اوقات این بد ارائه کردن‌ها آشکارند، اما در اغلب موارد آن‌ها مثل نوعی حذف یا خلاصه‌کردن عمل می‌کنند، مثل زمانی که ماتیس دربارهٔ زمان کار روی یک کار سنگین اغراق می‌کند یا زمانی که بداهه‌پردازی می‌کند (متن ۲۶)، یا زمانی که عدم اطمینان عمیق خود را در سال‌های تحصیلش شرح می‌دهد، با غفلت از این‌که او در امتحان ورودی اِکول د بوزار[۱] رد شده بود. درواقع، پافشاری قاطع او بر ویرانگری آموزش در اِکول د بوزار، حتی زمانی که مدرسه دیگر نقش مهمی در هنر فرانسه بازی نمی‌کرد، به نظر نشانی از یک کشاکش درونی عمیق و حل ناشده داشت.

ماتیس در طول عمرش تا حدّ زیادی حالت‌های طبقهٔ خرده‌بورژوا را که خود متعلق به آن بود، و ارزش‌هایی را که از دوران کودکی در او طنین افکنده بود نگاه داشت. در بیشتر زندگی‌اش او میان احترام و قدرت از یک‌سو و نیاز به شورش از سوی دیگر در نوسان بود، میان تایید سنت و نیاز به شکستن آن، میان تعهد به «کپی طبیعت» و قابلیت «بیان خود». اگر اکول د بوزار نقشی مهم در میتولوژی شخصی او بازی کرده، این نقش اندک نیست، چرا که او آمده بود تا آن‌چه را از آن گریخته بود پذیرا سازد و به هیچ قیمتی حاضر به سازش با آن نبود. آن مدرسه نمادی از ذهن‌های کوچک، فضای خفهٔ بوهمی، ارزش‌های بی‌قدر خانوادهٔ خود، و شاید حتی بخش بی‌اهمیت وجود خود او بود. اما هرچه هم از آن بیزارتر می‌بود، هرگز نمی‌توانست از دستش خلاصی یابد. علی‌رغم موقعیتش به عنوان یک رهبر آوانگارد، او خود را ناگزیر می‌دید، حتی در زندگی‌اش، به نقاشان جوان توصیه کند که اهمیت مهارت‌های تکنیکی را فراموش نکنند؛ اهمیت نظم، یا مطالعهٔ کیفیات طبیعت ـ سنت را که انعکاس تمرینات خود او در اکول د بوزار است. نیروها و مراجعی که در اولین سال‌های تمریناتش او را در نفوذ خود داشتند تا آخر عمر

---

۱. Ecole des Beaux-Arts : مدرسهٔ هنرهای زیبا

دست از سرش برنداشتند.

هم‌چنین ارزش‌های *اکول د بوزار* روشی را که او در زندگی برخواهد گزید و خودْ آن را «زندگی نرمال من به‌عنوان یک مرد» می‌نامید بازتاب می‌دهند. آن‌ها خلاف آن سعی و کوشش حماسی هستند که خود را ملزم به آن می‌دید. او در عین حال، در تمام عمرش به شکلی فعال تصویر معکوسی از هنرمند درون خود را ترویج می‌کرد. در عوض ترجیح می‌داد که خود را مانند مردی «نرمال» معرفی کند، مردی ظاهراً متعارف، آسوده‌طلب، ـ نه درگیر برخی ماجراهای افراطی، چنان‌که آپولینر نیز نوشته است (متن ۱) ـ مردی که مثل یک پروفسور یا پزشک رفتار می‌کند. «آه، به مردم امریکا بگویید که من مردی معمولی هستم»، ماتیس در ۱۹۱۲ به کلارا مک‌چنزی[1] که عازم امریکاست کاملاً آشکار و بی‌هیچ طعنه‌ای می‌گوید، که «من یک شوهر مسئول و پدر هستم، که من سه بچهٔ حسابی دارم، به تئاتر می‌روم، اسب‌سواری می‌کنم، خانهٔ آسوده‌ای دارم، باغی که عاشقش هستم، با گل‌هایم، و غیره، مثل همهٔ مردهای دیگر.»

برساختنِ ماتیسِ هنرمند، تا حدی به معنی برساختنِ دوبارهٔ ماتیسِ انسان است، یا به هر روی، پوشاندن نقاش با ماسکی که با آن بتواند روی «حرف زدن» دربارهٔ نقاشی‌هایش تمرکز کند. روش او در پرهیز از بحث دربارهٔ احساسات عمیق شخصی بخشی از شخصیت همگانی او شده بود، همراه با حس بسیار پرورش یافتهٔ در خلوت بودن و آداب‌دانی، چنان‌که او خود، گاه باور کرده بود که دیگر واجد احساسی قوی نیست. با وجود این ما از برخی چیزها دربارهٔ کشمکش‌های درونی او آگاهیم، چرا که او با کسانی که محرم می‌دانسته درباره‌شان صحبت کرده است، آن‌ها عملاً درگفتارهای همگانی‌اش غایب‌اند. تنها یک‌بار، در مصاحبه‌ای که تا پس از مرگش چاپ نشده باقی ماند، او ماسک خونسرد، پذیرا، متعادل، آرام و با حسن‌نیت خود را برمی‌دارد. و زمانی که این کار را می‌کند، ابتدا قادر به صحبت

---

1. Klara Mc Chensi

دربارهٔ احساساتش نیست، مگر به شکل سوم شخص، و در انتهای گفت‌وگو تنها زمانی به اول شخص بازمی‌گردد که انگار می‌خواهد با اکراه اعتراف کند که حرف‌ها واقعاً از خود اوست. «اگر مردم می‌دانستند ماتیس، که نقاش خوشی‌ها تصور می‌شود، چه‌چیزهایی را تحمل کرده است، اضطراب و تراژدی‌ای که او تحمل کرده است تا بتواند نوری را فراچنگ آورد که هرگز او را ترک نکرده، اگر مردم همهٔ این‌ها را می‌دانستند، آن‌گاه درک می‌کردند که این خوشی، این نور، این خردِ خونسردی که به نظر می‌آید در من است، برخی اوقات، بهترین پوشش برای رنج‌های شدید من است.»

~

یکی دیگر از استراتژی‌های زیرکانهٔ پیچاندن ذهن، یکی که کاملاً در این زمینه برجسته است، استفادهٔ ماتیس از افراد دیگر برای ترسیم خود در مصاحبه‌هاست که به او اجازه داده تا عقاید خود را، در چارچوبی که از لحاظ روانشناسی می‌تواند با آن فاصله بگیرد، بیان کند. در برخی موارد، حتی می‌توان گفت که مصاحبه‌ها ماسکی هستند که ماتیس از پشت آن‌ها می‌تواند بدون نمایش غیرضروری خود صحبت کند. در بین این ماسک‌ها یکی که به‌ویژه موثر است، ماسکی است با نام ای. تریاد.

ماتیس از ۱۹۲۹ تا نزدیک به پایان عمرش یکسری گفت‌وگوی مهم با تریاد، منتقد متولد یونان و ویراستاری که برای سال‌ها مانند سخنگوی شخصی او عمل می‌کرد انجام داده است، ــ این گفت‌وگوها به‌خصوص همزمان با لحظات مهم در زندگی ماتیس هستند. در ۱۹۲۹، زمانی که ماتیس از طبیعت‌گرایی که خصلت نقاشی‌های سال‌های ۱۹۲۰ او هستند دست کشید، خود را برای گفت‌وگویی گسترده با تریاد آماده کرد، که به شکل مصاحبه‌ای با چهار سؤال و جواب خاص منتشر شد (متن ۱۲). یک سال بعد زمانی که ماتیس از امریکا بازگشت، جایی که پیشنهاد یک نقاشی دیواری برای بنیاد بارنز را دریافت کرده بود، «مصاحبه»ی دیگری با تریاد انجام داد، که در آن از مسافرت اخیرش صحبت کرده، به ستایش از

بنیاد بارنز[1] می‌پردازد (متن ۲۳). در واقع، این متن خاص محصول سه ملاقات پیش از ظهر بین دو مرد است، که ظاهراً کمی پس از بازگشت ماتیس به پاریس صورت گرفته است. به نظر می‌رسد که در این متن، و احتمالاً بقیه، حسی ساختگی وجود دارد، یک تلاش هم‌دستانه که در آن هنرمند از مصاحبه‌کننده سود جسته تا نه فقط آن‌چه را گفته بنویسد، بلکه از او استفاده کرده تا کمکش کند به عقاید و افکار خود شکل دهد، به شکلی که مهم‌ترین کمک او پرسیدن سؤال‌های کاملاً درست است، و بسته به مورد، دریافت پاسخ‌هایی در شکل و اندازهٔ صحیحشان. در مصاحبهٔ سال ۱۹۳۱ با تریاد (متن ۱۴)، ماتیس، همزمان با بزرگ‌ترین نمایشگاه، با نگاه به گذشته‌اش در پاریس ارتباط خود را با کوبیسم توضیح می‌دهد. تریاد از ماتیس و جمعی از نقاشان (از جمله، براک، پیکاسو، میرو[2]، و دالی[3])، در مورد «پرسش‌های بنیادی حاکم بر حوزهٔ نقاشی مدرن» سؤال می‌کند. و در ۱۹۳۶، دو گفت‌وگوی مهم با ماتیس درباره‌ی نقاشی فوو و رنگ انجام می‌دهد که به جابه‌جایی ارتباط ماتیس با نقاشی مدرن در شکل عام آن کمک می‌کند (متن ۲۱). در این زمان، تصویر جدید ماتیس پس از سکوت پانزده سالهٔ ماسک (گرچه او در پشت صحنه فعال بوده) باز به صورتی موفقیت‌آمیز به جریان می‌افتد. سپس در ۱۹۵۱، تریاد مصاحبهٔ تازه‌ای را با گزیده‌هایی از متون اولیه ترکیب می‌کند و در «ماتیس سخن می‌گوید» به چاپ می‌رساند (متن ۴۸)، که همزمان با بزرگ‌ترین نمایشگاه با نگاه به گذشتهٔ او در موزهٔ امریکاست.

به هر حال تریاد احتمالاً در کمک به شکل‌بندی یا ویراستاری این گفت‌وگوها به طریقی نقش داشته است؛ نقشی که در برخی موارد روشن و در برخی موارد دیگر با ابهام توام است. چیزی که هست، نقش آشکار تریاد به‌عنوان نمایندهٔ

---

1. Barnes Foundation
2. Miro
3. Dalli

خارجی است که فرصتی برای طرح سؤال‌های ماتیس فراهم می‌کند؛ از این روی او دستیار خواستِ ظاهری یا واقعی نقاش برای نیاز به توضیح خویش است؛ ظاهراً تریاد بیش از ماتیس جلسه را می‌گرداند، اما برخی اوقات می‌توان فرض کرد که خنثی باقی می‌ماند گویی واسطهٔ شفافی است برای انتقال مونولوگ‌های درونی ماتیس. لاجرم به این فکر می‌کنیم که انگار ماتیس بدون محرکی ویژه برای اطلاع عموم سخن می‌گوید. تریاد به ماتیس اجازه می‌دهد که خود بی‌رنگ یا رها باقی بماند. افزون بر آن، در برخی گفت‌وگوهایی که در ۱۹۳۰ انجام شده، تریاد مثل پرده‌ای بر خطاهای آشکار ماتیس عمل می‌کند، برای مثال نقش مهمی که سوررئالیسم[1] در تفکر و کار او در دو دههٔ آخر عمرش بازی کرده است.

عدم علاقهٔ ماتیس به سوررئالیسم کاملاً مشهور است. آن‌قدر آشکار، که در واکنش اهانت‌آمیز هنری راسل هووه در ۱۹۴۹، (متن ۴۲) آشکارا آورده می‌شود. اما در واقع، در طول دو دههٔ پیش از ۱۹۴۹ ماتیس مواجههٔ پرثمری با سوررئالیسم داشته است، گرچه به دلایل پیچیدهٔ روانشناسانه ترجیح داده تا آن را خُرد یا نادیده بگیرد. آشنایی ماتیس با آندره برتون[2]، مهم‌ترین عضو جنبش سوررئالیستی، به شکلی مشهور مشکل‌ساز بود. برتون، در ۱۹۲۸ ماتیس و دراین[3] را به‌عنوان «شیران پیر ترسو و ترساننده» نشان می‌دهد، و آنان را به شکلی کاملاً بدخواهانه توصیف می‌کند: «جنگل و دشت را پشت سر می‌گذارند، آن‌چنان‌که حتی بی‌هیچ دلتنگی به یاد بیاورند در این عرصهٔ کوچک باید سپاسگزار آن‌هایی باشند که درهم شکسته و به‌عنوان خوراک پیش پایشان انداخته شده‌اند. چه چیز می‌تواند بهتر از یکی از *برهنه‌های دراین* یا حتی یکی دیگر از *پنجره‌های* ماتیس گواه حقیقت این حکم لوترمون باشد که «همهٔ آب اقیانوس برای شستن حتی یک قطره از خون روشنفکران

---

1. surrealism
2. Andre Breton
3. Derain

کافی نیست؟» پس آیا هرگز این مردان دوباره روی پای خود خواهند ایستاد؟... میل دارم در این‌باره کاملاً و با تفصیل بیشتر بحث کنم. اما چه سود؟ دیگر خیلی دیر است.»

در زمان حملهٔ ویران‌کنندهٔ برتون، او و ماتیس چند سالی بود که همدیگر را می‌شناختند و از این‌که تا چه حد با هم ناسازگارند، آگاه بودند. پیشتر در ۱۹۲۲، من ری[1]، تعریف کرده بود که آن‌ها چطور مثل «دو مرد با زبان‌های مختلف» بحث می‌کردند، و طعنه‌زنان حیرتش را از این‌که ماتیس چقدر از مد افتاده بود اظهار داشت. چنان‌که انتظار می‌رفت، ماتیس از دشمنی برتون به واسطهٔ نقدش کم آسیب ندید. اما بیست سال بعد، در ۱۹۴۸، با میانجی‌گری تریاد، دو مرد درصدد دیدارهای صمیمانه، و تا حدی محافظه‌کارانه از یکدیگر برآمدند. تریاد از برتون خواست که مقاله‌ای دربارهٔ ماتیس برای شمارهٔ آیندهٔ ورو[2] بنویسد، و این موضوع باعث شد که دو حریف به یکسری از گفت و شنیدها جستجوگرانه بنشینند که به نظر می‌رسد برای دست‌یابی به نوعی درک متقابل بوده است. برتون مقاله را نوشت، و ماتیس آن را «خوب» ارزیابی کرد، اما مقاله هرگز به چاپ نرسید «چون اختلاف عقیده بین آن دو بیش از نکات ثابتی بود که بر سر آن توافق داشتند. در حدود این زمان ماتیس به برادر رایسینگر[3]، راهب دومینیکن، که با او روی پروژهٔ نیایشگاه ونس کار می‌کرد گفت که برتون «پدر و هم‌چنین قبرکن سوررئالیسم بود.»، ماتیس اضافه کرد، «درواقع لوترمون پدر است. نیچه آن‌ها را خراب کرد. آن‌ها نوعی از مردم‌اند که خود را مجبور می‌کنند راه مشخصی را بپیمایند. آن‌ها حقیقت خاص خود را می‌آفرینند.» چند سال بعد، ماتیس نامه‌ای به رایسینگر نوشت که در آن دربارهٔ سوررئالیسم گفت: «سبک آن‌ها خلاص شدن از دست

---

1. Man Ray
2. Verve
3. Brother Reisinger

همه‌چیز به یکباره است. اما من لباس‌های قدیمی‌ام را کم‌کم دور می‌اندازم. چهل یا پنجاه سال قبل من شروع به رفتن در راهی کردم که مرا فراخوانده بود... مثل آن بود که در جنگلی تاریک که می‌خواهد به حال وارد شود گیر کرده باشم، بی‌آنکه هرگز از پیش بدانم به کجا خواهم رفت.»

قابل فهم است که ماتیس عقاید سوررئالیست‌ها را دربارهٔ این‌که یک کار هنری چه باید باشد و چطور انجام شود با خود در تضاد می‌یافت. نقاشی سوررئالیستی تمایل به روایتگری داشت و برخی اوقات به طرزی پیش‌پا افتاده تصویرگرانه بود، و از آن‌جا که اساس آن بیش از آن‌که مطابق با تجربه‌ی مستقیم بصری باشد بیشتر بر تداعی‌های شاعرانه و رساندن محتوای روایتگرانه استوار بود، خودگردانی کار مستقل هنری ـ که ماتیس مقدس‌اش می‌شمرد ـ مورد تاییدش نبود. علاوه بر آن، برنامهٔ سوررئالیست‌ها می‌بایست تا حدودی روح خرده‌بورژوایی ماتیس را متهم کرده باشد؛ به‌طوری که او پیش‌تر آنان را مقصر می‌شمرد، از این بابت که سازندهٔ نظریه‌های تر و تمیزند، تا بتوانند آن‌چه را او هنری ناچیز می‌دانست توجیه کنند و در موردش قضاوت کنند. و از همه خاص‌تر آن‌که سوررئالیسم با بیرون کشیدن آن‌چه سرکوفته و ممنوع شده، خاصه در ارتباط با مسائل جنسی، به انحرافی نمایشی مبتلا بود. سوررئالیست‌ها دقیقاً در جهت خلاف مرزها و دوراندیشی‌ها و صیانت نفسی که برای ماتیس ضروری بود گام برمی‌داشتند.

اما همهٔ این‌ها بدان معنی نبود که ماتیس نمی‌توانست از سوررئالیست‌ها یاد بگیرد، حتی اگر آن‌طور که باب میلش بود بخواهد لباس‌های کهنه‌اش را «کم کم» دور بریزد.

در این مورد تعدادی از دوستان ماتیس به او یاری می‌رساندند که خود سوررئالیست بودند یا سابقاً با آنان مشارکت کرده بودند. ماتیس، من ری[1] (که از

1. Man Ray

عروسی دخترانش عکاسی کرده بود) و تریستان تزارا[1] (که ماتیس دو کتاب او را در ۱۹۳۹ و ۱۹۴۶ تصویرگری کرد) را نیز می‌شناخت. ماتیس و آندره ماسون[2] در ۱۹۳۲ با هم آشنا شدند؛ کمی پس از آن‌که ماسون با سوررئالیست‌ها درگیر مشاجره شده بود ــ و دو مرد زمان زیادی را با هم به بحث دربارهٔ نقش یک انجمن آزاد در خلق هنر سپری کردند. لویی آراگون[3]، یکی از بنیان‌گزاران جنبش سوررئالیست (که او نیز در ۱۹۳۹ در شروع جنگ جهانی دوم، زمانی که به حزب کمونیست پیوست از آنان برید)، هنگامی که در نیس در شروع جنگ جهانی دوم همسایه‌اش بود بسیار با او صمیمی شد. و در ۱۹۴۸، هنگامی که ماتیس دوباره با برتون در تماس بود، به برادر رایسینگر[4] پیشنهاد کرد که *لاترمون*[5] را بخواند، او به کشیش گفت، «زمانی که شروعش کنید، دوست خواهید داشت که ادامه‌اش دهید.»

قابل ذکر است که تریاد نیز درگیر کار با سوررئالیست‌ها بود، ژورنال *مینوتور*[6] که او آن را ویرایش می‌کرد (سیمت او «مدیر هنری» بود)، و ماتیس در ۱۹۳۶ جلد آن را طراحی کرده بود. ــ نیز در مشارکت نزدیک با سوررئالیست‌ها بود، چنان‌که گاه از آن به‌عنوان «گاهنامهٔ سوررئالیست» نام برده می‌شد. (خود برتون همکار دائمی آن بود.) بیانیهٔ بی‌پردهٔ ماتیس در ۱۹۳۳ *دربارهٔ خلاقیت* (متن ۱۷) و بیانیهٔ مشهور او در ۱۹۳۶ دربارهٔ بازگشت به «ناب بودنِ وسیله‌ها» متن ۲۱) هر دو در شکل مقاله به‌وسیلهٔ تریاد نوشته شدند. او در معرفی خود، در شماره‌ای که ماتیس در ۱۹۳۳ بیانیه‌اش را در آن به چاپ رسانده بود، بر آن‌چه آن را «*اتحاد تفاوت‌ها*» در خلق آثار هنریِ زمانه است، تاکید می‌کند و مقصود خود

---

1. Tristan Tzara
2. André Masson
3. Louis Aragon
4. Brother Rayssiguier
5. Lautreamont
6. Minotaure

را با نشان دادن «چهرهٔ تازه و حقیقی تفکر استوار در تغییر» بیان می‌کند. بیانیه‌های ماتیس در ۱۹۳۶ به مقاله‌ای از ترياد با عنوان «پایداری فوویسم[1]» ضمیمه شده بود که در آن ترياد بر زنده شدن دوبارهٔ «روح فوو»، در نقاشانی مثل ماتیس، پیکاسو، و بونار تاکید می‌کند و اظهار می‌دارد که هر دو نوع نقاشی و انواع دیگری از نقاشی که «بیشتر منشا شاعرانه دارند»، (از جمله، سوررئالیسم) از خاستگاه‌های مشترک می‌آیند و علی‌رغم تفاوت‌هایشان روزی به‌عنوان یک نهاد دیده خواهند شد. این برداشتِ بر اساس قرائن، نه تنها خود را با کارهای سابق ماتیس که بیشتر آبستره‌اند مربوط می‌کند، بلکه در ارتباط با آوانگاردهای پاریسی ۱۹۳۶ نیز جایگاه او را مشخص می‌کند.

البته ترياد نسبت به موقعیت ماتیس همدلی عمیق داشت. در واقع، هر چند او باور داشت که سوررئالیسم نقش سالم و ضروری‌ای را در حیات دوبارهٔ نقاشی فرانسه بازی کرده است، اما شخصاً نقاشی‌هایی (مثل کار ماتیس) را می‌پسندید که در آن‌ها عناصر متشکلهٔ داخلی خودبسنده باشند، و برای آن‌ها صفت «سر جای خود» را به کار می‌برد. در ۱۹۳۶ او مقاله‌ای در مینوتور به چاپ رساند که در آن نقاشی سوررئالیست را در ارتباط با سنتی که ماتیس معرفش بود طبقه‌بندی کرده بود (بیانیهٔ ماتیس نیز در شمارهٔ بعد مینوتور به چاپ رسید). در این مقاله سوررئالیسم را نه فقط به‌عنوان واکنشی در برابر سنت تجملی نقاشی فرانسه بلکه به‌عنوان «واکنش سالمی دربرابر آکادمیسم پُر پرداخت شده، و ماتریالیسم غیر قابل دفاع و موفقی ترسیم کرد، که نتیجهٔ نهایی آن به‌وسیلهٔ خطاهای مقلدین و کوته‌بینان، آن خواهد بود که گیتارهای پیکاسو، سیب‌های سزان و فضاهای داخلی ماتیس از قدر و منزلت بیفتند.» از دید ترياد نقاشی سوررئالیست ابزاری بود برای ارتباط نو میان نقاشی و شعر و برای رها سازی نقاشی از خشکی آکادمیک. و به آن به چشم «گرد هم آوردن حیرت‌آور موضوعات، تحقیقات و ادراکاتی که هنوز در

---

1. Constance du fauvisme

مرز میان صریح و مبهم قرار دارند می‌نگریست، مرز میان ضرورت و خیال. نوری بی‌ترحم در آن هست، آگاهی‌ای که توسط محتوای یاس موجود در آن احساساتی موثر می‌آفریند، که میان سرزمین واقعیت و دنیای عجیب غیرمنطقی نقب می‌زند تا به زندگی دست یابد می‌نگریست.

آگاهی ماتیس از افکار سوررئالیست‌ها در چند نوشته و بیانیه‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ منعکس شده است. در ۱۹۳۳ در «گفت‌وگو با تریاد»، «در یادداشت‌های یک نقاش دربارهٔ طراحی‌هایش» در ۱۹۳۹ (متن ۲۵)، او به بحث لئوناردو داوینچی دربارهٔ یافتن تصاویر در لکه‌های اتفاق و ترک‌های دیوارها می‌پردازد، متنی که برای سوررئالیست‌ها بسیار ناگوار بود. و مقارن با شروع یکسری از مصاحبه‌ها در ۱۹۴۱ با پیر کورتیون، که قرار بود به شکل یک کتاب چاپ شود، ماتیس شرحی بی‌سابقه از یکی از رؤیاهای خود می‌آورد؛ کابوسی که هنگامی که هنرجوی اکول د بوزار بوده دیده است. رؤیاها، البته، یکی از شیفتگی‌های عمدهٔ سوررئالیست‌ها بودند، و تصور برخی از دورنمای آیندهٔ او بر اساس موضوعات شعرگونهٔ نامتجانس بنا شده که مشابه با کارهای سوررئالیست‌هاست. (یکی از اولین و گیراترین مثال‌های آن «رؤیای فیل سفید» در جزر است. دورنمای‌ها همچنین فرم‌های سیال زنده‌نما[1] را به خدمت گرفته‌اند که می‌تواند با نقاشی‌های ماسون[2] یا میرو[3] مرتبط باشد، که ماتیس در اواخر سال‌های ۱۹۳۰ با آن‌ها آشنا بود و تم‌های گیاهی در برخی از دورنمای‌های بزرگ، مثل *اقیانوس، دریا* (۱۹۴۰) و *طوطی پاراکیت و حوری دریایی* (۱۹۵۲)، ممکن است تحت تاثیر الهام کوچکی از کارهای هنرمندانی مثل ماکس ارنست[4]، میرو، یا ماسون، یا حتی پاساژ مشهور و ستایش شده‌ای از لاترمون،

---

1. biomorphic
2. Masson
3. Miro
4. Max Ernst

دربارهٔ اقیانوس در آوازهای مالادورور[1] باشد. به علاوه، دوربُری‌ها را می‌توان به شکل عام با لغاتی وصف کرد که تریاد برای توضیح سوررئالیسم در ۱۹۳۹، به‌عنوان «تحقیقات و ادراکاتی که هنوز در مرز میان صریح و مبهم، میان ضرورت و خیال قرار دارند.»، به‌کار برد.

در سال‌های دههٔ ۱۹۳۰ در حالی‌که آشکارا به نظر می‌رسد که آگاهی ماتیس از سوررئالیسم رشد آگاهانهٔ نقش ناخودآگاه را در روند خلاقیتش برانگیخته، و به توسعهٔ آزادی بیشتر در بیانش کمک کرده، اما همزمان به نظر می‌رسد که پاسخ او به سوررئالیسم بیان‌گر واکنشی قوی از سوی اوست. ماتیس تا حدودی از همان سلاح‌های سوررئالیسم به منظور نقد آن سود جسته است. این نوع واکنش هم در بیانیه‌ها و هم در هنرش هویدا هستند. برای مثال در بیانیهٔ ۱۹۳۳ به تریاد، گرچه به نقش ناخودآگاه در خلاقیت هنری معترف است، اما در انتها تلویحاً سوررئالیسم را کنار می‌زند، چرا که برنامهٔ آن‌ها با شماری از نفی‌ها پیوسته بود که ماتیس بعدها آن را «خلاص شدن از دست همه‌چیز به یکباره» خوانده است. حکم ماتیس در پاراگرافی از این بیانیه، که «کسی نمی‌تواند با خلاص شدن از شر چیزهایی که لازم ندارد خانه‌اش را منظم کند، چون این کار ناهماهنگی ایجاد می‌کند و ناهماهنگی نه نظم است و نه خلوص»، به نظر می‌رسد که مستقیماً سوررئالیست‌ها را مد نظر دارد. و مشابه با آن، گرچه او در دوربُری‌های آخرینِ خود از تم‌های گیاهی و اقیانوسی استفاده کرده است که برخی از موضوعات سوررئالیست‌ها را به یاد می‌آورند، در عین حال کمپوزیسیون ماتیس می‌تواند به‌عنوان نقد تلویحی استفادهٔ منفی سوررئالیسم از این موضوعات به حساب آید. ماتیس آن‌چه را تریاد «نور بی‌ترحم» و «یأس» سوررئالیسم نامیده از میان برده است. ماتیس کابوس مضطرب‌کنندهٔ

---

۱. *Chants du Maldoror* ، رمانی شاعرانه و نوشتهٔ لاترمون که بین ۱۸۶۸ و ۱۸۶۹ نوشته شده. از ۶ پاساژ تشکیل شده. بسیاری از سوررئالیست‌ها از جمله دالی، برتون، آرتو، دوشان، من‌ری و ارنست در حوالی اوایل ۱۹۰۰ این کتاب را منبعی برای الهام در کارشان به‌شمار آورده‌اند.

سوررئالیسم را با بر انگیختن نوعی دیگر از رویا جایگزین می‌کند ـ «بهشت زمینی».

~

ارتباط سوررئالیست‌ها با علائم رمزی نیز احتمالاً تا حدودی به ماتیس در شیوهٔ استفاده از مفهومی که در رشد بعدی هنر او نقش قاطعی بازی کرده، کمک کرده است ـ این مفهوم: نشانه‌های تصویری است.

در حدود سال ۱۹۰۸، ماتیس از لغتی ادبی مثل «*نشانه*»[1] استفاده می‌کند که به نظر، ادامهٔ راه معمول نویسندگانی مثل گیوم آپولینر (متن ۱) است، فی‌المثل در «*ecrittares plastiques*»، زمانی که به نقاشی‌ها ارجاع می‌دهد و این لغت را به‌کار می‌برد. خود ماتیس نیز از لغات مشابهی در «یادداشت‌های یک نقاش» (متن ۲) استفاده کرده است، که در آن "*نوشتهٔ روشن*"[2] با «نشانه» پدیدار می‌شود.

گرچه ماتیس در «یادداشت‌های یک نقاش» گرچه ماتیس برای توضیح روند شکل‌گیری ساختمان یک تصویر بر حسب ضربه‌های قلم‌مو، از لغت «نشانه» استفاده کرده، اما آن را برای تفکیک نشانه‌های «*ثابت*»[3] به‌کار برده است. این امر مرتبط با نظر او دربارهٔ ضربه‌های مستقل قلم‌مو است که می‌توانند به‌عنوان نشانه‌هایی مستقل در ارتباط با احساس غالب بینایی عمل کنند، و این‌که یک تصویر می‌تواند به‌عنوان مجموعی از نوعی نشانه‌های نیمه ـ آبسترهٔ مستقل ساخته شود، که سطحی هماهنگ را ایجاد می‌کنند تا تصویر از درون آن مشاهده شود. این مفهوم از نئوامپرسیونیست‌ها و سزان به ذهن ماتیس رسیده است. اجزای ساختاری چنین سیستم تحلیلی‌ای البته کاملاً نسبی خواهند بود، چرا که ضربه‌های مستقل در خدمت بروز احساسات بینایی‌ای هستند که معنای واژه‌شناسانهٔ آن‌ها می‌تواند به شکلی رادیکال بر اثر محتوای تصویر تغییر کند. (برای مثال یک ضربهٔ قرمز،

---

1. signe
2. ecriture claire
3. fixed

می‌تواند بخشی از یک خانه، یک درخت، یا یک چهره باشد، بسته به آن‌که در کجای تصویر قرار گرفته است.) چندی بعد، اندکی پس از مشاجراتش با سوررئالیست‌ها، ماتیس لغت «*نشانه*» را برای اشاره به نشانه‌های ثابتی به‌کار گرفت که نمی‌توانند از لحاظ محتوایی از متنی که در آن قرار گرفته‌اند، کاملاً جدا باشند.

بار دیگری که ماتیس از «*نشانه‌ها*» صحبت کرد در ۱۹۳۲ بود هنگامی که او در میانهٔ انجام کار نقاشی دیواری بارنز بود، کاری که تصویرسازی او در آن ساده‌تر، تخت‌تر، مستقیم‌تر و نشانه‌وارتر شده بود. پس از آن بود که او در واکنش به نمایشگاه صدسالگی کارهای مانه به تریاد گفت که ارزش خاصی برای کاری که مانه در ساده‌سازی نقاشی و «تا حد ممکن مستقیم» کردن آن انجام داده، قائل است. سپس ادامه می‌دهد، «یک نقاش بزرگ فردی است که نشانه‌های شخصی ماندگاری را یافته باشد که با واژگان تجسمی، روح تصویر او را بیان می‌کنند.» گرچه در «یادداشت‌های یک نقاش دربارهٔ طراحی‌هایش» در ۱۹۳۹ (متن ۲۵)، به نظر او دربارهٔ «نشانه‌های تجسمی» نیز اشاره شده، اما ماتیس آن را تا سال‌ها بعد در ۱۹۴۲ پرورش نداد، یعنی زمانی که او شناخته شده‌ترین بیانیهٔ خود را دربارهٔ نشانه‌ها در گفت‌وگویی با لویی آراگون (متن ۲۹) ابراز داشت. سپس او گفت «اهمیت یک نقاش با تعداد نشانه‌هایی سنجیده می‌شود که به زبان هنر تجسمی معرفی کرده است.» و مدعی می‌شود که «کاملاً ضروری بود که من در زندگی با جستجوی نشانه‌ها، برای رشد خود به‌عنوان نقاش آماده شوم.» درک جدید او از «نشانه» مستقیماً با نو شدن هنرش مربوط شده است.

ماتیس به آراگون توضیح می‌دهد که حتی اگر برداشت او از نشانه‌ها سیال بوده، او خلق نشانه‌ها را به‌عنوان تابعی از خلق تصویر دیده است. ایده‌آل آن است که نقاش به خلق نشانه‌هایی نو برای هر جزء و هر بخش کوچک کار و هر کار مجزا بپردازد: «برای هر چیز یک نشانه. این نشان‌دهندهٔ دانش و بیان هنرمند از دنیاست، روشی برای صرفه‌جویی در وقت، کوتاه‌ترین راه ممکن برای معرفی کاراکترِ یک چیز. نشانه.» این ایده‌آل امری است که ماتیس آن را بسیار جدی

گرفته، گرچه در کارهای متقدم و متاخر او واجد معناهای متفاوت است. این بخشی از پویایی نهفته در پس تصورات وسیع خارق‌العادهٔ اوست، و یکی از دلایلی که بدان واسطه او می‌خواهد معصومیتش را حفظ کند و از «نگاه به زندگی از چشمان یک کودک» حرف می‌زند.

در کارهای اولیه، وقتی معمولاً به شکل مستقیم از روی طبیعت کار می‌کرد، این بدان معنی بود که او می‌بایست هربار که مشغول نقاشی می‌شد به موضوعاتش با نگاهی تازه بنگرد. در طول دههٔ آخر عمرش که بیشتر از حافظه و بر اساس تخیل کار می‌کرد، این روش به معنای تازه نگاه داشتنِ «غریزه» بود بنابراین او نمی‌توانست نشانه‌هایی را به‌کار گیرد که غیر مؤثر یا غیر اصیل بودند ــ به جای نشانه‌هایی که بسیار مشابه با کلمات بودند. در نقاشی‌های اولیه، نشانه‌هایی که ماتیس به‌کار می‌گیرد بسیار متنوع‌اند، نه تنها از نظر شکل و انعطافشان، یا «نوشتار[1]»، بلکه از نظر پیچیدگی راه‌هایی که با آن نشان شده‌اند. نشانه‌های او فقط نشان‌دهندهٔ چیزها نیستند، آن‌ها هم‌چنین تجسم احساسات و مفاهیمی‌اند که به دید معمول نمی‌توانند دیده شوند. فرم‌ها ساخته شده‌اند تا انواع متفاوت چیزها را از راه‌های متنوعِ متفاوت نشان دهند، حتی در یک نقاشی مشخص. در *استودیوی قرمز* در ۱۹۱۱، برای مثال فرم‌های اسلیمی‌وارِ شاخه‌های گل لادن که به دور مجسمهٔ روی میز پیچیده شده‌اند، تنها یک نشانگرِ گرافیکی خلاصه شده برای ریشه‌ها و برگ‌های یک گیاه نیستند، بلکه، بر اساسِ محتوای کل تصویر، نشانه‌ای برای مراحل زمان‌اند، مثل نمادی جابجا شده برای مدت که در ارتباط با ساعتی که در مرکز هست معنا می‌یابند. معناداری آن‌ها در آن‌جا متوقف نمی‌شود، و از آن‌جا که تنها چیز زنده در اتاق هستند همچون نشانه‌ای از رشد و حیات نیز عمل می‌کنند؛ و این عمل نه به واسطهٔ چیزی که از لحاظ فیزیکی باز می‌نمایند انجام می‌پذیرد، بل از این‌رو که شکل انعطاف‌پذیر و منحنی‌گونهٔ آن‌ها با مجموع

---

1. ecriture

رنگ‌های سبزشان در برابر صافی و تراکم قرمز در بقیهٔ تصویر جلوه می‌کند. مشابه آن، در *درس پیانو* در ۱۹۱۶، اسلیمی‌های پایین پنجره حاکی از چیزی قابل لمس (شبکهٔ فرفورژه) و نیز ایدهٔ (رشد و موسیقی) هستند.

با این‌حال، در کارهای متأخر ماتیس، خاصه در دوربُری‌ها، استفادهٔ او از نشانه‌ها مدون‌تر شده است. در طول سال‌های آخر دههٔ ۱۹۳۰، خاصه در طراحی‌ها، ماتیس تیزبینانه از طبیعتِ آزاد نشانه‌های خطی برای نمایاندن تصویرِ مقابل خود آگاه بود. و زمانی که شروع کرد بیشتر از روی حافظه کار کند، تا با مشاهدهٔ مستقیم، او همچنان از آن‌چه میان ظهور یک جریان بی‌انتها در ذهنش پایدار می‌ماند آگاه‌تر شد؛ راهی دیگر برای وصف کردن، که آن را در ۱۹۰۸ «شخصیت ذاتی» چیزها نامید، و با آن می‌شد «به واقعیتْ وصفی هرچه ماندگارتر» بخشید. تمرکز نو و شدید او بر این ماندگاری به او اجازه داد تا به ابداع نشانه‌های نسبتاً ثابتی بپردازد که کارکردی تقریباً شبیه کلمات داشتند، چنان‌که در نشانه برای برگ انجیر که در جَز از آن صحبت می‌کند (متن ۳۷)، «هر برگ فریاد می‌زند: درخت انجیر.» آن‌چه شکل دوربُری‌ها را زنده و اصیل نگاه می‌دارد نیز فقط در چگونگی جای‌گیری اشکال منحصر به فرد آن‌ها در ارتباط با یکدیگر نیست. ماتیس در نامه‌ای به آراگون چنین گفت: «با نشانه‌ها»، «می‌توانید کار را آزادانه و تزئینی ترکیب کنید».

زمانی که ماتیس روی دوربُری‌ها کار می‌کرد، روند برش، خارج از سطحی رخ می‌داد که قرار بوده اشکال روی آن قرار داشته باشند، و اشکال بریده شده، موقتاً نسبت به مکانی مشخص در کل تصویر غیروابسته باقی می‌ماندند. اضافه بر آن، عمل برش فقط بخشی از روندی کلی را در بر می‌گرفت؛ هنرمند هنوز می‌بایست اشکال خود را در زمینهٔ یک متن[1] قرار دهد. این تاخیر میان خلق یک شکل و جایگزینی آن در کل تصویر از دو جهت مهم بود: هم در معرفی عنصری غیر متداوم که خود را در تصاویر حفظ می‌کرد و نقاش را بر آن می‌داشت تا به خلق

1. context

نشانه‌هایی بپردازد که می‌توانستند به‌طور مستقل مفهوم ویژهٔ خود را معنا بخشند؛ و هم از این‌رو که هنرمند را مجبور می‌کرد تا عناصر تصویر خود را در ذهن متوازن کند، حتی پیش از آن‌که بتواند آن‌ها را عملاً ببیند. ماتیس در جَزَ می‌گوید که «برش‌زدنِ مستقیم رنگ‌های زنده مرا به یاد حکاکی می‌اندازد.» در نگاه اول این تمثیل غریب است، به‌خصوص چون خود ماتیس کم حکاکی کرده است. اما وجه مشترکی که دوربری با حکاکی دارد این است که در هر دو مورد هنرمند باید با مفهومی کار کند که هنوز کاملاً هویدا نشده است.

ناپیوستگی فضایی دوربُری‌ها، هم‌چنین الگوی ساختاری جدیدی را در افکت‌های سطحی سراسر تصویر دنبال می‌کنند که ریتمیک‌تر و شدیداً تزیینی‌تر از همهٔ فرم‌هایی است که ماتیس قبلاً با آن‌ها کار کرده بود. (هم‌چنین ناهنجارتر؛ درواقع الگوی موسیقایی جدیدی را فرا می‌خواند، نزدیک‌تر به جَزَ تا تأثیرات ارکسترالی که خود پیش‌تر از آن‌ها سخن گفته بود.) در آن‌ها، فرم به نوعی زبانِ نشانه ترجمه شده که از لحاظ تجریدش مشابه با زبان نوشتاری است.

کارکرد اشکال مستقل نه فقط دلالت‌گر[1]، بلکه نشانه‌شناختی[2] است. آن‌ها بخشی از یک سیستم انتزاعی‌اند که هنرمند در آن می‌تواند با همان روش که یک شاعر به استفادهٔ مجدد و ترکیب لغات متروک، جمله‌ها، یا تصاویر می‌پردازد فرم‌هایی مشخص را ذخیره کرده، دوباره استفاده و یا مرتب کند. تا آن تصویر «در ذهن» مثل یک شعر پدیدار شود.

در عین حال، البته دوربُری‌ها از بسیاری جهات کاملاً غیرمشابه با زبان نوشتاری‌اند، که بارزترین آن فقدان ویژگی روایت‌گرانهٔ آن‌ها و تفاوت اندکی است که میان نشانه‌های مشابه وجود دارد. «من نمی‌توانم در مورد نشانه‌های پیشرفته‌ای

---

1. connotative
2. semiotic

حکم کنم که هرگز تغییر نمی‌کنند.» در ادامه، او به ماریا لوتز[1] توضیح می‌دهد: «در آن‌صورت به نوشته می‌مانند و آزادی مرا فلج خواهند کرد.»

ماتیس در دوربُری‌ها نه تنها به توازنی نو میان رنگ و طراحی، بلکه به تعادلی (بسیار ماتیسی) میان کلمه و تصویر رسید.

ماتیس در ۱۹۳۹ نوشت، «خلاصه این‌که، من بدون نظریه کار می‌کنم. من فقط از نیروهایی که به‌کارشان می‌بندم آگاهم و شیفتهٔ ایده‌ای هستم که تنها به وسیلهٔ تصویر قابل دست‌یابی و گسترش است.» (متن ۲۵). اما البته زمانی که یک نقاش می‌گوید من بدون نظریه کار می‌کنم، این عبارت خود باری تئوریک دارد. درواقع، می‌توان گفت که نظریه ماتیس آن بود که سعی کند بدون نظریه کار کند. این نه به معنای مغلطه، که در واقع *برنامهٔ* واقعی ماتیس بود. او در طول زندگی خود دربارهٔ فعالیتش برای هنرمند شدن بیشتر به‌عنوان بخشی از روند مداوم کشف خویشتن نوشته تا جستجویی برای حقانیت یک روش یا سبک منفرد. و او حس می‌کرد که این امر زندگی‌اش را مشکل‌تر کرده، «این برای یک زندگی شکنجه است.... وقتی که حساسیتی شدید شما را باز می‌دارد از این‌که بر یک سبک خاص به‌عنوان حمایتگر تکیه کنید.»، ماتیس این را در ۱۹۴۱ با پژواک حسی که گه‌گاه بیان کرده به دوستش آندره روویر[2] نوشته است.

مزیتی که از کار کردن با یک سبک ثابت نصیب ماتیس شده است به‌ویژه زمانی آشکار می‌شود که او را با دیگر نویسنده ـ نقاش‌های زمان خود مقایسه کنیم. نوشته‌های ماتیس آشکارا از دیگر معاصرانش کیمیاگرانه‌تر[3] در این مورداند؛ آن‌ها قویاً خود ـ بازگرد[4] یا خود ـ ارجاع‌اند، و بیش از هر چیز نگران برنامهٔ

---

1 .Maria Luz

2. Andre Rouveyre

3. hermetic

4. self-referential

خودشناسی‌اند. و به دلیل باور تقریباً عرفانی او به روند خودبیان‌گری، و به خویشتن، نوشته‌های او سیمایی به‌وضوح قَدَری دارد. زمانی که خویشتن واقعی و اصیل یافته شد، هنرمند کشف می‌کند که تا چه حد خوب بوده، یا نبوده، بسته به آن‌که چه باشد: «فرد یا آن را دارد یا ندارد»، چنان‌که در ۱۹۳۹ نوشت (متن ۲۵). این اعتماد به نفس شگفت‌آور برخی اوقات در میان آن‌ها که او را می‌شناختند دستمایهٔ شوخی می‌شد، مثل آن‌چه اگوست بریل[1] دوست نقاش او نوشت: «ماتیس نمی‌تواند با این حقیقت که ماتیس است کنار بیاید. او به‌سختی باور می‌کند که بخت خوشی دارد.»

تاکید شدید ماتیس بر خودبیان‌گری نیز پارادوکسیکال است وقتی او واقعیت را با عکس‌العملی که شخص در برابر آن انجام می‌دهد تعریف می‌کند، با اشاره به این‌که تولیدات یک هنرمند تا حدی نتیجهٔ ناخواستهٔ سرشت او هستند، و آن‌جا که می‌گوید نقاش می‌بایست به سادگی باور کند که آن‌چه را که دیده نقاشی کرده است، «حتی اگر او در آن دخل و تصرف کرده تا بتواند بهتر بیانش کند» (متن ۲). این امر نوعی ارتباط دایره‌وار میان خویشتن و طبیعت، و میان بیان و کپی ایجاد می‌کند که نتیجه‌اش نوعی بن‌بست تئوریک است. اما این تناقضی نیست که ماتیس می‌خواست حلّش کند؛ بلکه، او مطلقاً به این نیاز داشت تا آن را حل‌نشده و باز باقی بگذارد تا خویشتن اجازهٔ عمل داشته باشد.

مسلماً، گرچه شیفتگی ماتیس نسبت به اصالت سبک در میان نقاشان مدرن یگانه نیست، آن‌چه آن را قابل ذکر می‌کند درجهٔ پافشاری او بر تقدم خطیر این نفس‌گرایی، ورای هر معنای دیگر، است. حتی نظرات بعدی او دربارهٔ ابداع نشانه‌ها می‌تواند به‌عنوان تعدیل مفهومیِ این تصور خودبیان‌گر باشد (نک: متن ۲۹). چنان‌که ماتیس در این مورد توضیح می‌دهد، هنرمند باید نشانه‌های خود را بیابد، نشانه‌هایی که خاص خود او هستند، تا از پاسخ‌های ذهنی عمیق او به دنیا چیزی بتواند درون آن‌ها

---

1. Auguste Béral

شکل پذیرد. ماتیس کاملاً از این لحاظ صریح است، و معتقد است که یک هنرمند حقیقی نمی‌تواند نشانه‌های هنرمندی دیگر را استفاده کند چون کارهای هنرمندان حقیقی می‌بایست از خویشتن حقیقی ساطع شده باشند.

نوشته‌های ماتیس به دلیل خودمحوری خارق‌العاده، از دیگر معاصرانش فاصله دارند، حتی زمانی که آنان از موضوعات مشابه صحبت می‌کنند. برای مثال، زمانی‌که آلبرت گلایتسز[1] و ژان متسینگر کوبیسم[2] را در ۱۹۱۲ چاپ کردند، آنان نیز به دلیل مبتلا بودن به «اعتبار بخشیدن به ناسازگاری قوای ذهنی روشنفکرانه و احساسات هنری» به نقد امپرسیونیست‌ها پرداختند. سپس گلایتسز و متسینگر[3] شجره‌نامه‌ای برای کوبیسم آفریدند، که سزان در آن به‌مثابه پدرِ بنیانگذار است، و در آن به تصدیق چیرگی یک زبان تصویری واحد و مشترک برای همه پرداختند که بر «ابهام» فردگرایانهٔ شکل‌های بیان ترجیح دارد. (این عقیده با همان تصور مؤلف مشترک برای یک مقاله تقویت شده بود. ـ که بر هر دو مورد وفاق اجتماعی و «عینیت»[4] قطعی دلالت داشت ـ تصوراتی که کاملاً با راه فکری ماتیس بیگانه بود.) برای گلایتسز و متسینگر، هم‌چنانکه برای ماتیس، سزان راه را نشان داده بود، اما او این کار را با روشی انحصارطلبانه انجام داده: «کسی که سزان را بفهمد، با کوبیسم پیوسته است... به عبارت دیگر، در حال حاضر، کوبیسم دارد خودش را نقاشی می‌کند.» (این مصادرهٔ سزان می‌بایست تاثیری ماندگار در نقد آتی ماتیس داشته باشد. به‌خصوص پس از اقامت در نیس ، سزانیسم[5] اولیهٔ او در حد وسیعی فراموش شد؛ درست همان زمانی که کوبیست‌ها به‌عنوان وارثان ردای سزان دیده می‌شدند.) گلایتسز و متسینگر مانند بسیاری دیگر از نویسندگان آن زمان، از جمله

---

1. Albert Gleizes
2. Du Cubism
3 .Mezinger
4. objectivity
5. cezannism

اولیویه ـ آورکید[1]، ژاک ریویر[2]، و آندره سالمون[3]، شکلی ضرورت‌مدارانه از نقاشی را پیشنهاد کردند که در آن یک سبک یا روش واحد به‌کار گرفته می‌شود تا واقعیتی برتر را نمایش دهد، و در ضمنِ آن «حقیقتی یگانه»[4] که باید در موضوعات کشف شود ـ موقعیتی که برای ماتیس مرتدوار بود (همراه با گرایش آن‌ها به جبر تاریخی، که پژواکی از دگماتیسم[5] مشابه سینیاک[6] بود).

مشغولیت‌های سیاسی فوتوریست‌ها[7] و نیز شماری از اهداف بیان شدهٔ آن‌ها، مثل نمایش نیروهای پنهان، برانگیختن متفاوت قوای ذهنی و استمرار موقت ـ که ماتیس در نقاشی‌های خود در آن زمان درگیرشان بود ـ جزء دغدغه‌های ماتیس نبودند. اما ماتیس این نگرانی‌ها را محدود به نقاشی‌هایش کرد و چیزی درباره‌شان ننوشت. فرنان لژه[8] نیز به طریقی مشابه متمایل بود که بحث مدرنیسم را به‌عنوان یک پدیدهٔ زیباشناسیک و اجتماعی عام مطرح کند، و در سنجش با ماتیس، کمبود نسبی ارجاع به‌خود در کار آن دو تکان‌دهنده است. لژه نیز مثل فوتوریست‌ها، تصاویری از جهان مدرن را وصف می‌کند که می‌بایست در هنر منعکس شوند: «زندگی امروز، که بسیار تکه‌تکه‌تر و سریع‌تر از زندگی در زمان‌های پیشین می‌گذرد، ما را وادار به پذیرفتن وسایل و اهداف هنری با دیویزیونیسم پویا می‌کند. ماتیس نیز در «یادداشت‌های یک نقاش»، می‌گوید که یک کار هنری باید زمان ساخته شدنش را منعکس کند. اما برخلاف لژه، او برای تعریف قضیه خود را به

---

1. Olivier-Hourcade
2. Jacques Riviere
3. Andre Salmon
4. single truth
5. dogmatism
6. Signac
7. Futurists
8. Fernand Leger

دردسر نمی‌اندازد، حتی با اصطلاحات عمومی، که ویژگی مدرن بودن است؛ او قضیه را کاملاً به نقاشی‌هایش احاله می‌دهد. همان‌طور که ماتیس، همچون لژه، آشکارا هنر خود را در زنجیرهٔ تاریخ اجتماعی یا تکنولوژیک نمی‌نشاند، چنان‌که لژه کرده، و به کرات نمودهای زندگی مدرنی را توصیف کرده که نقاشی باید به آن‌ها مراجعه کند: «دیدن از درون پنجرهٔ یک واگن قطار یا شیشهٔ جلوی اتومبیل در ترکیب با سرعت، نمای همیشگی چیزها را تغییر داده است.» در واقع، محتوای ادبی نوشته‌های ماتیس عمیقاً غیرتاریخی هستند. واقعاً غیرممکن است که با خواندن آن‌ها بتوان هیچ‌یک از نمودهای اجتماعی یا تاریخ سیاسی زمان او را بازسازی کرد، یا حتی ایده‌ای روشن از آن‌چه دنیای او شبیه به آن بوده پیدا کرد. دریافت او از هنر کاملاً لفظی[1] است تا این‌جهانی[2].

~

ماتیس مطمئناً با گوته[3] موافق است که «کارهای هنری واقعی، تلویحاً نظریه زیباشناختی خود را همراه می‌آورند و استانداردهایی را که می‌بایست بدان وسیله نقد شوند خود پیشنهاد می‌کنند.» و گرچه ماتیس به کلمات ارزشی والا می‌داد، درک کرده بود که خود را با بنیادی‌ترین و یگانه‌ترین فرم‌های بصری‌ای بیان کند، که «زبان» حقیقی او بود. بنابراین او در همان حال که حس می‌کرد مجبور به حرف زدن است، همان هنگام، بدین نکته نیز آگاه بود که آن‌چه در مورد او واقعاً بنیادی و اصیل است، و به شکلی متقاعدکننده در نقاشی‌هایش گفته شده، نمی‌تواند با کلمات بیان کند. در بهترین حالت اگر نقاشی‌های او شاعرانه‌اند، در واقع، نوشته‌هایش، به جز استثنایی که در مورد جَز هست، از تاثیرات تغزلی یا «ادبی» پرهیز می‌کنند، به همان صورت که از بحث‌های جدلی، برنامه‌های تئوریک، یا

---

1. literally
2. worldly
3. Goethe

مفاهیم متافیزیکی پرهیز کرده‌اند.

ماتیس برای این پرهیز تلویحی برنامه‌های تئوریک هزینهٔ زیادی پرداخت کرد، زیرا برای زمانی دراز، هنر او از حوزهٔ مباحث گستردهٔ روشنفکری بیرون بود. سال‌های زیادی این کمبود برنامهٔ تئوریک او با کمبود دقت روشنفکرانه اشتباه گرفته شد، و نیز حتی، با کمبود معنا و بلندنگری هنری. برای مثال ادعای کوبیست‌ها بر سزان، برای دهه‌های چندی بلامنازع باقی ماند چرا که ظاهراً آن‌ها ارتباط تئوریک میان کار خود و او را تبیین کرده بودند. ارتباط ماتیس با سزان، گرچه در واقع به همان اندازه قدرتمند بود، عموماً نادیده گرفته می‌شد، حتی اگر ماتیس بیش از همهٔ هنرمندان زمان خود، نوآوری‌های سزان در خلق نوع جدیدی از فضای تصویری را پیگیری کرده بود. زیرا ماتیس در مورد محتوای سمبولیک یا بلندنگری‌های متافیزیکی نقاشی‌های خود ادعای کلامی نداشت، و در واقع از چنان خوانشی هراسان بود. برای زمانی دراز نقاشی‌های او به‌عنوان کارهایی منحصراً ملیح و سبُک گرفته شدند. چون گاه مردم به نقاشی‌ها «با گوش» نگاه می‌کنند تا با چشم‌هاشان، و چون ماتیس مصمم بود تا از این‌که به بینندگان خود «بگوید» که «منظورش» از تصاویرش چیست خودداری کند، لاجرم برای زمانی دراز آن نقاشی‌ها با سکوتی ناراحت‌کننده مواجه شدند.

اگر ماتیس در تحلیل تصاویر خود بی‌میل بود تا تعادل درونی خود را ثابت نگاه دارد، هم‌چنین او خطر تداخل کلامیِ احکام قطعی دربارهٔ معنا یا اصل نقاشی را درک کرده بود، که بیش از آن‌که دریچه‌ای به روی معناهای گوناگون آن بگشاید همهٔ آن‌ها را می‌بندد. «بسیاری چیزها در هنر هست، که با خود هنر آغاز شده‌اند، چنان‌که از آغاز دانسته نبودند»، او در ۱۹۳۱ به پیر کورتیون چنین گفت (متن ۱۶): «یک نقاش همهٔ چیزهایی را که در نقاشی‌اش نشان می‌دهد، نمی‌بیند. این مردم دیگر هستند که در جستجوی گنج‌های آن‌اند، یکی پس از دیگری، و یک نقاشیِ غنی‌تر از این نوع حیرت‌آورتر است، گنج‌های بیشتر، به خاطر هنرمندی بزرگ‌تر است.»

ماتیس دیده بود که هنرمندان ضعیف اغلب بر توضیح کلامی به‌عنوان جبرانی

برای کمبود مادهٔ حقیقی در هنرشان متوسل می‌شوند. آندره لوت[1]، آلبر گلایسیز و ژان متسینگر مثال‌هایی از نقاشان گوناگونی بودند که به نظر می‌رسد کارشان با نقدهای اندیشناک قوی و نظریه‌پردازی خاموش شد. از این رو در ۱۹۵۳، زمانی که از او خواسته می‌شود تا به توصیه‌ای برای نقاشان جوان بپردازد، ماتیس پاسخ می‌دهد، «طراحی به مقدار فراوان، و نه بازتاب زیاد.» اما در همان حال که ماتیس می‌خواست ساکت بماند، میلی قوی برای بازتاب، توضیح، و خصوصاً برای نشان دادن خود به نقاشان آینده در او وجود داشت. چون در همهٔ زمانی که گفته بود یا فکر می‌کرد «زبانتان را ببرید»، او هرگز کاملاً ساکت باقی نماند. زیرا تنها کاری که کلمات می‌توانند انجام دهند و نقاشی نمی‌توانست، *هشدار* به نقاشان جوان دربارهٔ مهارت فنی بیش از حد، دربارهٔ مَتریسم‌ها، دربارهٔ نیاز به «تملک آینده» بود. آن‌چه ماتیس حس می‌کرد نوشته‌ها می‌توانند بهتر از نقاشی‌اش انجام دهند *آموزش* بود. نوشته‌ها به ماتیس اجازه می‌دهند تا کار سخت را توضیح دهد، دانش را، و نظمی را که در پس کارهای به ظاهر سهل و سادهٔ او وجود دارد. «من همواره تلاش کرده‌ام تا سختی‌های کارم را پنهان کنم و آرزویم این بوده که کارهایم به روشنی و سرخوشی بهاران باشند، چنان‌که هرگز کسی نتواند سختی و مشقت پسِ کار را حتی حدس بزند»، او در نامه به هنری کلیفورد[2] در ۱۹۴۸ نوشت (متن ۴۱): «از این رو نگرانم که جوانان در طرح‌های من صرفاً قلم‌اندازی و بی‌دقتی‌های آشکار را ببینند و آن را بهانه‌ای قرار دهند برای معاف کردن خود از کوشش‌های ناگزیری که به باور من ضروری‌اند.»

اوج احساسات ناسازگارانهٔ او دربارهٔ سخن گفتن را، که به‌خوبی با احساسات مرکب او دربارهٔ آموزش مرتبط است، می‌توان خاصه در تجربیات او در نُه

1. Andre Lhote
2. Henry Clifford

مصاحبه‌ای که با پیر کورتیون[1] در آوریل و می ۱۹۴۱ انجام داد مشاهده کرد، که قرار بود در کتابی با عنوان مصاحبه‌ها[2] چاپ شود. در زمان مصاحبه‌ها ماتیس در دوران نقاهت بیماری‌ای به‌سر می‌برد که نزدیک بود جانش را بگیرد و کمتر پذیرای صحبت دربارهٔ گذشته بود. در شروع مصاحبهٔ ششم، برای مثال، زمانی که کورتیون توجه کرد که ماتیس کمی بر سکوت درونی خود غلبه کرده، از او می‌پرسد که آیا مصاحبه‌ها برای او شکلی از استراحت نیستند. ماتیس پاسخ داد که صحبت دربارهٔ هنرش «پاسخ به یک ضرورت» است و مشخص کرد، «مرحله‌ای ضروری در زندگی». او حتی به این موضوع اشاره کرد که چه‌قدر مفید بود اگر خاطرات محرمانهٔ نقاشانی مثل دلاکروا[3]، کورو[4]، رنوار[5]، یا سزان را در اختیار داشتیم.

البته در ژوئن، ماتیس کارش را با فکری دیگر آغاز کرد. در نامه‌ای به روویر شک خود را دربارهٔ پروژه بیان کرد و گفت که خواسته بود کتاب، به جای مصاحبه‌ها که با ابهت‌تر بود و حس می‌کرد که خیلی رسمی است [=گپ[6]] نامیده شود، (او هم‌چنین نام بهگرایی[7] را برای عنوان برگزید، که می‌بایست به تاثیرات درمانی آن «گپ»ها اشاره داشته باشد.) کمی پس از آن، ریویر دست‌نوشته را خواند و به او توصیه کرد که چاپش نکند. در انتهای اگوست، ماتیس از ریویر به خاطر آن‌که او را از چاپ کتاب منع کرده بود تشکر کرد، و یک بیانیهٔ فاش‌گویانه آماده کرد دربارهٔ اینکه به نوشته‌های مرتبط با نقاشی خود چگونه می‌نگرد: «من کاملاً درک می‌کنم که آن‌چه نوشته‌ام، یا وادار به نوشتنش شده‌ام، مرا به راستی نشان

---

1. Pierre Courthion
2. Entretiens
3. Delacroix
4. Corot
5. Renoir
6. Bavardages
7. Une Convalencence

نمی‌دهد و تنها بخشی پیش پا افتاده از وجود من است. وانگهی، من نباید در جستجوی زبانی دیگر به‌جز آن‌که طبیعتاً متعلق به من است، باشم.»

این قضیه صاف به قلب کشمکش مرتبط با نوشته‌های ماتیس وارد می‌شود. او باور داشت که بخش بهترِ «خودِ» او در نقاشی‌هایش است نه در نوشته‌ها. در این مورد مطمئناً حق با او بود. اما ماتیس مردی با پیچیدگی و غنای خارق‌العاده بود، و حتی بخش «کمتر» وجود او کاملاً جذاب، درخشان و الهام‌بخش است. زمانی که ما نوشته‌های بیانیه‌های را می‌خوانیم، بخشی از آن‌چه آن‌ها را مهیج می‌کند به چیزی بیرون از خود آن‌ها بر می‌گردد: دانستن این‌که *این* نوشته‌ها به *آن* نقاشی‌ها مربوط‌اند؛ این‌که مردی که *این* را گفته، *آن* را ساخته. و این حس حضور قابل لمسْ شدیداً با حس التزام ماتیس به روند جدال روز به روز برای خلق هنر تشدید می‌شود.

در نخستین بیانیهٔ عمومی‌اش (متن ۱)، ماتیس این جدال را با سادگی آشتی‌جویانه‌ای که واقعاً عمل‌گرایان بزرگ عرصهٔ هنر برخی اوقات دارا هستند بیان می‌کند، سادگی‌ای که مثل نوعی تصوف شخصی است: «زمانی که مشکلات مرا در کار متوقف می‌کرد، به خود می‌گفتم، «من رنگ‌ها را دارم، با یک بوم، و باید خودم را به شکلی ناب بیان کنم، حتی اگر این کار با بیشترین حد خلاصه کردن انجام شود، برای مثال، با چهار یا پنج لکهٔ رنگ، یا با کشیدن چهار یا پنج خطی که دارای بیان انعطاف‌پذیر هستند.» این گفته، از جهتی بسیار خلاصه‌تر از آن است که به نظر واضح بیاید، با وجود این واقعاً مجموعی از افکار فراوان ماتیس در پسِ نقاشی‌هایش حضور دارد، چون او به‌راستی همپای رشد هنرش، دو عامل از نیرومندترین عوامل را به بیان درمی‌آورد: باور مطلق به توانایی‌های خود، و باور مطلق به خود نقاشی. اغراق نیست اگر گفته شود که ماتیس خود را به‌مثابه کشیش اعظم یک مذهب می‌پنداشت، و علی‌رغم همهٔ شک و تردیدهایی که در طول راه پیش می‌آید، انگارهٔ بنیادی و غیرقابل بحث زندگی او در سرپیچی‌ای ریشه دارد که شاید بتوان آن را ناتوانی نامید و در شک حتی به ایمان یا به شغل خود. «سرانجام

تنها یک چیز است که به حساب می‌آید»، او در ۱۹۵۲ به یک مصاحبه‌کننده می‌گوید، «شما باید تسلیم کارتان شوید، باید سراسر سربسپارید، بدون اندیشه‌ها، به ویژه بدون پس‌اندیشه‌ها.»

ماتیس، همچون سزان، از مکاتب و سیستم‌های معاصر خود کنار ایستاده بود. هنگامی که تاریخ هنر برای بسیاری از معاصرانش مثل دایرةالمعارفی وسیع از فرم‌هایی بود که از طریق اصلاح و پیرایش می‌توانست به فرم‌های نو دگردیسی یابد یا در قالب هویتی نو از نو ترکیب شود، تاریخ هنر برای ماتیس عمدتاً به‌عنوان نیروی محرکی برای یافتن روش‌های نوِ تخیّل بود. بنابراین با آن‌که تاثیرات زیادی در این آثار نقاشی‌های او می‌توان دید، بندرت آن‌ها التقاطی آگاهانه از دِراین، براک یا پیکاسو نیستند. در عوض ماتیس به گذشته روی برد تا آن‌چه را برای سازمان دادن احساسات خود در برابر طبیعت بدان نیاز داشت بجوید. و بنابراین، برخلاف پیکاسو، که زبان کاملاً جدیدی از فرم‌ها و اشکال و کاراکترهای نو آفریده بود، به‌واقع، در دنیای تصورات نقاشی شده، ماتیس با فرمول‌بندی جدیدی به فضای تصویری وارد شد، با انرژی نور که در رنگ تنیده شده بود. صراحتاً، گشودگی رفتار و انعطاف بی‌نهایت او بود که اجازه می‌داد تا خود را از همان سرچشمه‌ها، مکرراً از نو زنده کند و به‌سوی فضای تصویری‌ای رو آورد که می‌تواند چیزی نه کمتر از کشف واقعیتی نو برای نقاشی باشد.

این است، بالاتر از همه، آن‌چه ماتیس را برای زمانی نزدیک به یک قرن پراهمیت کرده بود؛ و این است، فراتر از هر چیز، که امروز نیز او را بسیار پراهمیت کرده است.

جک فلام