

# هانری ماتیس طبع ملایم و رنگ تند

علی اصغر قره‌باغی

اگر تکوین که ماتیس نابین‌گزارترین نقاش مدرن بوده، بی‌تردید باید گفت که در قلمرو رنگ هم‌تا نداشتند است. ماتیس هم مانند پیکاسو از محدود هنرمندانی بود که زندگی به او آن قدر مهلت داد تا آن چه را آغاز کرده بوده به پایان برسد. اما برخلاف پیکاسو اهل چاروچوچال نبود و شصت سال بی‌در پی به تصویر کردن راحتی و رضایت متقابل پرداخت. ماتیس پنجاه فریبی بود خودش طبعی ملایم داشت اما سرگردان گروه چندمیلی کوچکی بود که یکی از پایه‌های مدرنیسم را استوار کرد. به آرامش و بی‌حادثگی علاقه داشت اما نقاشی‌هایش سرشار از رنگ‌های تند و تابناک بود. به گوشه‌گیری و انزواگرای مشهور بود اما با بسیاری از دوستان و نقاشان دیگر نشست و برخاست داشت در مورد یک شکل از هنر تصب می‌ریزد اما با هر نقاشی و با هر مشرب و سابقه‌ی کنار می‌آمد. برایش مهم نبود که هم‌نشین‌اش بی‌بازر بودار باشد یا آلمیره ماسون از هولاندان سرسخت مدرنیسم بود اما در سال‌های پایانی عمر به پیمان شکنی و خیانت به اصول آوانگاردیسم متهم شد.

هانری ماتیس در آخرین روز سال ۱۸۶۹ به دنیا آمد. پدرش بازرگان فلان بود و در حومه شهر سن‌کوتنتین زندگی می‌کرد. ماتیس پس از پایان برن تحصیلات در سن‌کوتنتین، برای معالجه حقوق به پاریس رفت اما از آن‌جا که به این حومه علاقه‌ی نداشت، موقعتی هم نیافت. به شهر دامکارش بزمخت و به عنوان کارمند، در دفتر وکالت یکی از وکلای سن‌کوتنتین مشغول کار شد. در همین زمان، در ساعات اولیه صبح به هنرکده‌ی که نزدیک محل کارش قرار داشت می‌رفت و به آموختن طراحی می‌پرداخت. در ۱۸۹۰، یعنی در بیست‌سالگی، به بسیاری آبدیسیست گرفتار آمد و هنگامی که دوران نقاشی را می‌گذراند، مادرش یک جعبه رنگ روغن به او هدیه داد. این آغاز نقاشی کردن ماتیس بود. ماتیس در یادداشت‌های خود از روزی که مادرش جعبه رنگ را به او هدیه داد به عنوان روزی فراموش‌نشدنی یاد می‌کند و می‌نویسد: احساس می‌کردم که به بهشت وارد شده‌ام از حرف و سخن مردم و پند و اندرزهاشان خسته شده بودم و با نقاشی کردن خودم را آزاد و رها و تنها احساس می‌کردم. پدر ماتیس با حروفه نقاشی عمده‌ی خوشی نداشت و هرگز نمی‌خواست پسرش خود را مالکود هنر کند. ماتیس دوسال با پدر خود بگو مگو کرد و سرانجام پدر ماتیس برای آن‌که از شر تقاضای دائمی پسرش خلاص شود با اکراره رضایت داد که ماتیس در آکادمی ژولیان در پاریس نام‌نویسی کند. ماتیس در این آکادمی زیر نظر آلف وولام بوگرو، یکی از آکادمیک‌ترین نقاشان تاریخ هنر، به آموزش نقاشی پرداخت اما آن‌چه بوگرو به او و هنرجویان دیگر



شهره‌ی شبکه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی  
سال جامع علوم انسانی



مانریس معاصرایی در ترموزه ۱۹۰۸

هدایت او در میان گلهای وحشی<sup>۴</sup> بدین سان برای شیوه نقاشی مانریس و پیروان او نلی صفت و با شد و آنان را فریاد نامیدند. از آن پس، مانریس افزون بر هر چه و دکتری، بدانشه وحشیانه هم لقب گرفت. بسیاری از مجموعه‌ها برای خریدن آثارش صف کشیدند که در میان آنان اعضای خانواده آستین و مایستور روسی، سرگی اشکوپن هم دیده می‌شدند. از آن پس اشکوپن سرمایه‌دار روسی، چند بار به پاریس سفر می‌کرد و هر چه در کارگاه مانریس می‌فروخت می‌خرید و با خود به مسکو می‌برد. رابطه این دو در واقع رابطه پاریس و مسکو بود که انقلاب ۱۹۱۷ به آن خاتمه داد. مانریس دو اثر مشهور خود یعنی «رقص» و «موسیقی» را برای تزیین رامپله خانه اشکوپن نقاشی کرد.

فروپوسم بیش از سه سال دوام نیاورد و از ۱۹۰۷ با پیدا شدن سرریخته دوشیزگان آودیون<sup>۵</sup> پیکسوا، از عرصه هنر خرابت بریست اما همین سه سال و فوهای که به راه انبلاخت کالی بود تا در حافظه هنرهای تجسمی بماند. و به عنوان سرازات انقلابهای هنری قرن بیستم در تاریخ هنر ثبت شود. فروپوسم سبک و مکتب و حتی یک جنبش نبود. هنر نبود بلکه حاصل همفکری گروهی اندک بود که در یک دوران کوتاه، از ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۷، دور هم جمع می‌شدند و درباره نقاشی و آنچه در آثار مدرنیسم می‌گذشت بحث و تبادل نظر می‌کردند. مانریس سرگردان این گروه بود و آندره فرن و مورس

اطرافش او را می‌کند و بیاند و مانریس هم ظاهراً از این لقب باخبر ده چندان اشکون بود. مانریس به رایگان لقب هر چه و دکتری را کسب کرد. بدینا اینها فردی را درمان نمی‌کرد و زندگی، همچنان به دستوری کرد که به ۱۹۰۰ میل شد. مای مانریس را وفادار کرد که به جمع تکثیرهایی که می‌گرفت. بلای را برای برگزاری نمایشگاه جهانی تریین می‌گذاشت. به نوشتن مانریس صدها متر برگ‌ها کرد. فرانس‌های گردید. پلاش نقاشی کرد. در ۱۹۰۱ پذیرش هم به علت گرفتاری مالی، کمک هزینه اشکی را که به او می‌خواست قطع کرد. مانریس آه در پمات فلیتات ایفای شهرتی نسبی صفت یافت. بود. در ۱۹۰۳ از او به عنوان یکی از برگزارکنندگان نمایشگاه صالان پانزدهم نام برده می‌شد و سال بعد، آمبروز وفار، بزرگان سرشناسی آثار هنری نمایشگاه فرانسوی او را برگزار کرد. در این روزها مانریس سی و چهار سال عمر کرده بود. و با در نظر گرفتن میانگین طول عمر آن روز، میانگالی را پشت سر نهاده بود.

سال ۱۶۰۵ یکی از تند برج‌های زندگی مانریس بود. او و برخی از دوستان نقاشانش اجازه یافتند که آثار مدرن و عجیب و غریب خود را در سالن پانزدهم به تماشا بگذارند. در میانه سالن، یک مجسمه نیونته ایتالیایی را هم بر پایه‌ای گذاشته بودند. یکی از منتقدان آن روز<sup>۶</sup> که منوجه نااهلاری این مجسمه و نقاشی‌های پیرامون آن شده بود تلمیحی در کار کرد و نوشت:

می‌آموخت برای مانریس جادویی نداشت. چندی نگذشت که گوستاو مورو که از نقاشان نامدار آن روز بود و یکی از برجسته‌ترین استادان نقاشی به شمار می‌رفت، به داد مانریس رسید. او را زیر پای و پر خود گرفت و با او اجازه داد که به عنوان هنرجوی هم‌رسمی در کارگاهی که در مدرسه هنرهای زیبای پاریس اداره می‌کرد حضور یابد. مانریس در این کلاس با ژرژ روپو که یکی از هنرجویان مورد علاقه مورو بود آشنا شد. مانریس در این روزها به یقین از روی نقاشی‌های موزه لوور کسی نمی‌کرد. مستطورش تنها تمبرین و مهارت‌شده‌ی نبود. پولی که پدرش برای او می‌فرستاد حتی نمی‌توانست او را تأمین نمی‌کرد و ناگزیر بود که از راه فروش نقاشی‌هایی که می‌کشید معاش مختصر خود را تأمین کند. لقب نقاشی‌هایی که برای کسی کسرتن استغاب می‌کرد. انتر شوجوشنگ و خورشک‌های، قرن هجدهم بود و شخصیت لذت‌پرست او از همان آغاز چهره خود را نمایاند.

مانریس در سال ۱۸۹۶ با چهار نابالغ در نمایشگاه صالان انجمن ملی هنرهای زیبا شرکت کرد و با موفقیت نسبی روبرو شد. دو تا از نقاشی‌های فروخته شد که یکی از آن‌ها را دولت فرانسه خرید. مانریس پس از این موفقیت به پیشنهاد پویی دوشالون، به گروهی که سالن را اداره می‌کرد پیوست و یکی از اعضای آن شد. این عضویت بدان معنا بود که از آن پس می‌توانست نقاشی‌های خود را بدون ارائه نامی به هیأت داوران، به نمایش بگذارد. در این روزها آثار مانریس و سورن را با صداقت مستقله می‌فروختند و یکی از آبتنی‌کنندگان سورن که در ۱۸۹۹ خرید، ماسک از تصویر او شده بود. در ۱۹۰۲ مجذوب سورن و نقطه‌نگاری او شد و از آن‌جا که سورن در گذشته بود با دوست نزدیک او پالی سیتاک طرح مستطی ریخت.

مانریس در ۱۸۹۸ ازواج کرد. همسرش زنی پهلدار و با شخصیت بود و در آغاز زندگی حرفه‌ای مانریس و دوشالون‌های مالی که با آن روبرو بود، او را تا سرحد فلانکاری پاری کرد. چندین سال معلوم تأمین معاش خانواده یک سره به عهد او بود و با کار کردن در یک فروشگاه کلاه زنانه، نه تنها مخارج زندگی که هزینه خریدن رنگ و بوم و ابزار نقاشی مانریس را هم تأمین می‌کرد. مانریس به این کمک‌ها نیاز داشت. وضع مالی او روز بروز بدتر می‌شد. در ۱۸۹۶ گوستاو مورو سرگشت و کومرون، جاشین او، مانریس را از کارگاه بیرون کرد. مانریس ناگزیر در آکادمی کتیر تانویس کرد و آن‌جا با آندره فرن آشنا شد. اما این دو واقع پیمان هنرآموزی او بود. در آکادمی کتیر، بسیاری از هنرجویان از مانریس جوان‌تر بودند و در او به چشم بزرگتر و رهبر خود می‌نگریستند. منگات و آراش مانریس و ریش آرمزش سبب شد که هنرآموزان



پارچه‌ای که مائیس از طرح آن برای نقاشی هم‌رنگی در قرمز استفاده کرد

توان تحمل او بود خانواده خود را در پاریس گذشت و خودش به نیس، در جنوب فرانسه که آب‌وهوایی معتدل تر داشت کوچ کرد. آپارتمان بزرگی در هتل ریانا اجاره کرد و به نقاشی کردن پرداخته قرار بود که به طور موقت در نیس اقامت کند و خانواده‌اش هم‌رنگی به او سر براند اما این رفت و آمد دیر نپایید و همسر مائیس دریافت که شوهرش ازین بر رابطه هنری، با مدل‌های خود رابطه جنسی هم دارد به بهانه الهام گرفتن از مینیاتور ایرانی و نقاشی حرمسرای مائیس زن‌های شرعی و گندمگون و سیاهپوست را به عنوان مدل استخدام می‌کرد از آن می‌تراشت که لباس شرفی به آن کند، سپس صراف و اسمعیل شوند و هر هر فرصت با آنان هم‌خوابگی می‌کرد گوشه کارگاهش شکر اقلی نمویض لیس یک، تاتار را به خود گرفته بود در پانصدت‌هائیس آمده است که یک مدل انداختی دراز که ظاهراً هیچ‌بیز به جز یک هستی حیوان گونه خاص را ندانسی نمی‌کنند اما در میان خطوط چهاره او سنگینی زرفی را که در چهاره فرسان دیده می‌شود کشف کرده‌ام مائیس از نظر رابطه با مدل، مانند پیکاسو بود با این تفاوت که پیکاسو به دیوار و اسطوره مدل می‌اندیشید اما مائیس می‌خواست نشان دهد که چگونه مدل فضای نقاشی او را می‌پرس می‌کند. مائیس چندین بار با زنای که پسر او را از فرآورد و درد معاصر، انگشتانش را در هم فروبچسبده بود ملاقات کرد. زنای دیگر توان نقاشی کردن نداشت، قلمرو را با بند به انگشتان کوچک خود می‌بست و نقاشی می‌کرد اما هیچ‌وقت از حاصل کار راضی نبود. زنای به مائیس نصیحت کرده که پیش از فرارسیدن بوی و افرا کار نقاشی تا می‌باشد نقاشی کند و از زندگی لذت ببرد این تنها ترسی نبود که مائیس از زنای گرفت بیشتر نقاشی‌های

سازمان‌های عناصر به شکلی ازین، عناصر گوناگون در خدمت نقاشی و نقاش باید برای بیان احساسات خود از استفاده کننده لیلوی استودیوی فرمز (۱۹۱۱) یکی از تدابیر برای سفر مائیس به مراکش بود. فیون رهبری مائیس در میان هنرمندان و نقاشان دیر نپایید و با پذیرش شدن کوپسوم و شهرت یافتن پیکاسو و به افرا گذشت مائیس هم که در خانه بود با راضی به ترتیب نوازه شده است به کارگاه خود بازگردد و خودش هم به آثار کوپسوم‌ها به نقاشی کوان پرداخت. کوپسوم می‌آن که سرکوب شود مائیس هم به شکلی از کوپسوم به نقاشی که خود آورد، به نقاشی در مسیحه رها شد. مائیس که جنگ جهانی اول آغاز شد، به پاریس برگرد و آن بود که به خدمت سربازی فراخوانده شد. خودش هم ریشتی به خلعت در جنگ نقاشی و به رانده بسیاری دیگر که با وجود سربازی در اروپایه در جنگ با در خدمت پشت پرده گرفتند و در مسیحیت و به با صفت و آثارش شاید پذیرفته بود که هنرش آن توانایی را ندارد که حاضر در مسیحیت و فرنگیان آن به نبود آورد. شاید هم آن قدر که مائیس عقاید مسیحی بود که نفس خلوت یک رویکرد بیرونی مسخر آن را تغییر دهد. به هر حال، تا ۱۹۱۶ در پاریس ماند و بهترین آثار خود را هم در این مدت نقاشی کرد. نقاشی‌های این دوران او مستقل از سبک تند و با مستحکم می‌توان گفت که به آسانی در یک سبک و سبک خاص نمی‌گنجد. آن چه مائیس بعد از این دوران آفرید اصالت این دوران او چیزی بر کتاب تاریخ هنر نمی‌افزاید و در همان یادآوری‌ها مانده باقی می‌ماند. مائیس به شکلی خستگی‌ناپذیر کار می‌کرد اما از سرمای پاریس و نابلی سوخته بیش از

ولادینگ و چند هنرمند دیگر از جمله آبر مارک و ژوزف رینو وین دنگن هم صحابه او محسوب می‌شدند. در آن روزها آمیزه فریبی از صورت‌رمانتیک و عرفان‌گرایی و رازآمیزی ذهن نویسندگان به ویژه ماندگرایان را به خود مسئول تلقی می‌کردند. هنرمندان و نقاشان هم نمی‌توانستند چشم و گوش خود را بر آن چه پیروشان می‌گذاشت ببندند. خواه ناخواه به سوی این پهن‌ها گام‌ها می‌شدند. شرح‌های گوناگون در شکل‌گرفتن تأثیر می‌گذاشت و خودشان برینه صابر می‌گذاشت اما کوپسوم قائده و بی‌ایه شخصی نداشت. جن دنگن یکی از اسرارگروه کوپسوم‌ها وجود هر گونه بسایه را انکار می‌کرد و می‌نویسد هنر را از مکتب امپرسیونیسم می‌شد بحث کرد چرا که به اصل و اساسی پاینده بود اما ما چنین نقاشی‌ها را مستقیم فقط مکتب می‌گردیم که رنگ‌های امپرسیونیست‌ها رنگی نبود است و می‌تواند تلیاکنگر و شاعرانه باشد. هنرمندی زحیف شده، کارگرد خالص‌نما و رنگ شیفی فراموش‌آمیز نسبت به احساسات و این‌ها و منتابش شامعی از مطالعه‌های کوپسوم بود و آشکارا پیدا بود که گوین ستره راه‌های آن بوده است.

مائیس در ۱۹۰۷ به انگلستان آمد و رسمی که به‌هم‌آورد بود هنرمندی نظم‌ی کرد و بسیاری از جوانان، به ویژه هنرمندان آلمانی و اسکندناوی را به کارگاه خود گذاشت. نگارشی‌های مائیس گفشی یافته بود و یکی از کارهای با او فرزند بست که نامی نقاشی‌های سال ۱۹۰۸ او را بخورد. مائیس در همین سال برای مدتی در آلمان به مونیخ سفر کرد. هنر فلسفی و کلیسای و فرش و مینیاتور ایرانی را دید و در بین آن راضی اسپانیا و مسکو شد تا به مطالعه شامل نگارشی‌های روسی بپردازد. بعد به مراکش سفر کرد و در دیگر معین شهرهای شرقی و هنر اسلامی شد. نقش‌های اسلامی توهم یک جهان کامل و سرشار از اسلیم را برای او فراهم می‌آورد که در آن دوری و نزدیک معنایی نداشت و همه چیز یکسانی می‌شدند. دیوار مائیس از اسپانیا و مراکش، آفریقا، پرتغال، چین، آنزرا او را به دنبال داشت. گوئی این سفرها مهر نامیدی بود که بر روی‌های او خورد و او را در اطمینانی که به خود بستندگی هنر نقاشی داشت راضی از کرد مائیس در مقامی با عنوان وادانشت‌های یک نقاشی از آن تأثیر پذیرفته بود. یادکرد و آن چه نوشت در واقع شرح اصول عقاید خود او بود. این یادداشت‌ها در پایان سال ۱۹۰۸ منتشر شد<sup>۲</sup> در این مقاله آمده است که مان‌چین من در آن زمان میان حالت اسپریت است. از دیدگاه من اسپریتش چیزی نیست که در چهاره انسان یا حالت‌های جهان‌رود او دیده شود. تمام ترکیب‌های نقاشی من اسپریت است. ترکیب‌های یعنی هنر

نیمه اول دهه ۱۹۲۰ او شکلی روان‌گونه دارد و پیداست که به تأثیر از کتیباها و زانن حرم و فداهای مریض روان نقاشی شده است. مانیس نشاء و عناصر نقاشی خود را بیشتر از طریق رنگ می‌فرید تا از طریق فرم و آن‌ها را مانند ابزارهای ناتورالیستی فشرده نمایش می‌داد. در آثارش توهم فضای ناتورالیستی دیده می‌شود و هرگز مانند پیکسو و بواک چیزی را فضای ساغانار مصری نکرد.

مانیس نقاشی انتزاعی نبود بلکه نقاشی بدن‌ها و فداها بود. نوری که نیس و جنوب فرانسه برایش فراهم می‌آورد با نور پاریس فرق داشت. نوری بود که رنگ خاکستری در آن راه انفلشت و سایه‌های تند و ساغانارهای روشن دیده می‌آورد. اتاقی که به عنوان

کارگاه انتخاب کرده بود و در آن نقاشی می‌کرد، مانند جسمی پر از نور و شفافیت بود. کرکره پنجره‌ها مانند یک صافی در برابر نور قرار می‌گرفت و سایه‌ی که به شکل خط‌های موازی بر دیوار و فرش اتاق می‌انداخت. در این‌هی که فضای بسته اتاق را می‌شکست نگویار می‌شد. مانیس هرگز از رنگ غلیظ و حجمدار استفاده نمی‌کرد. رنگ‌هایش را زیاد با هم نمی‌امیخت و همیشه مرقاب فشار قلم‌موی خود بر سطح بوم نقاشی بود. قلم‌مویش را در رنگ غرق می‌کرد و به نظر می‌آمد که بسیار کند نقاشی می‌کند. آندره ژرن می‌گوید مانیس لوله رنگ را مانند دیبامبت به کاز می‌برد و با انفجار رنگ به آفرینش هنری دست می‌یافت. خود مانیس می‌گفت: من نمی‌توانم چیزی از نور بر آن‌چه

در نقاشی‌هایم نشان داده‌ام بیان کنم. هرچه‌چیز من در آن آشکارتر از آن‌چه به چشم دیده می‌شود وجود ندارد. آن‌چه مرا بر می‌انگیزد نه چشم‌انداز طبیعت است و نه طبیعت می‌باشد. تنها از طریق فیزیک انسان است که می‌توانم احساسات شپه‌منه‌ی خود را بیان کنم.

مانیس در دهه ۱۹۲۰ بیش از هر زمان دیگر برقرار بود. دائم سفر می‌کرد و برای خود گرفتاری‌های گوناگون می‌نورلید. حتی تا ناهیتی همرقت و پیشنهاد نقاشی یک برده مریض و مطول برای بنیاد پارتو در شهر مریون ایالت پنسیلوانیا را پذیرفت. اما از آن‌جا که اندازم‌هایی که برایش فرستاده بودند دقیق نبود، ناگزیر شد این ترکیب‌بندی بزرگ را دوباره نقاشی کند. خودش گفته است که آن نشان به این دیوار کاری نشاء اعتقاد واضح او به ترکیب‌بندی دقیق و حساب‌شده بوده است. فرانسه که مانیس به سفارش دکتر آبروت پارتو مجموعه‌ای از تابلوهای نقاشی کرد یکی از آثار ارزنده این دوران از هنر اوست. خود مانیس معتقد بود که فرقی یک اثر استثنایی است. زادگی و فرامی‌آید است. من این رقص را سال‌های متعددی در فریون خود مشاهده می‌کنم. مانیس به‌شطح‌های فرخنده را در ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۱ نهمه کرد اما مدت شصت‌ویک سال از این طرح‌ها نشاء در دست نبود تا این‌که در آوریل ۱۹۹۲ به شکلی کاملاً تصادفی در یک انبار متروکه در حومه پاریس پیدا شد. هنوز معلوم نیست که چرا و چگونه طرح‌های مانیس از این انبار سر درآورد. است در این طرح‌ها هم مانند نقاشی‌های رانسانگن مانیس در تعلق کامل می‌رساند و گویی در این جهان به جهانی دیگر گام می‌گذارند. شاید هم مانیس می‌خواست مراحل گذر یک رانساند واحد را تصویر کند.

مانیس با آغاز جنگ جهانی دوم بار دیگر خطر را احساس کرد و بر آن شد تا فرار را بر فرار ترجیح دهد. می‌خواست تا آن‌جا که امکان دارد از صحنه نبرد دور باشد. بارونه را بست و به قصد مهاجرت به برزیل، پاریس را به مقصد پردو ترک کرد. اما با دیدن خیل مهاجران و بولایی که به راه انداخته بودند در یافت که این سفر کار آسانی نیست و با طبع راحت طلب او جذب بوجور در نمی‌آید. از خیر سفر برزیل گذشت و وقتی که دید چارویی جز ماشین ندارد به فکر افتاد که دست کم سفر دیگری منت بگذارد و در نامه‌ی به پسرش بریزو، که در امریکا زندگی می‌کرد نوشت: «اگر همه کسانی که از هنر و ارزش برخوردارند فرانسه را ترک کنند، دیگر برای فرانسه چیزی باقی نمی‌ماند. اما غیرت و حمیت همسر و دختر مانیس بیش از خود او بود. همسرش که دیگر تحمل خودخواهی‌ها و نفس‌پرستی‌های مانیس را نداشت از او طلاق گرفت و همراه دخترش مارگریته، به گروه پارتی‌زایی مقاومت فرانسه پیوست. آن دو در یکی از درگیری‌ها دستگیر



مانیس هنگام طراحی پاترو معنی و کوبتو، ۱۹۲۰



مائیس، دهپهرا خام مائیس، ۱۹۰۶

بیش از مرگ، خود را بار دیگر جوان بینگاره و بی تردید به یاد روزهایی می‌آفتاد که زندگی سیرک‌بازان و زنان آب‌دنی کنندگان را نقاشی می‌کرد و در همه حال می‌خواست نمایشگر حالت و احساس باشد نه واقعیت. رنگ تا پایان عمر عنصر و سازۀ آثار مائیس باقی ماند و این تکنیک امکانی فراهم می‌آورد تا پرتوان‌ترین و شدیدترین تأثیرات رنگ را به نمایش بگذارد. مائیس از معدود نقاشان قرن بیستم بود که آثار متأخرش با بقیه نقاشی‌های او تفاوت داشت. نقاشی با چسب و قیچی آ در واقع پایانی قطعی بر قووسم او به عنوان یک حرکت تاریخی شمرده می‌شد و قووسم را به همان جایگاهی انداخت که بیشتر کوبیسم انداخته شده بود.

مائیس در سال ۱۹۰۲، در هشاد و چهار سالگی هنگامی که هنوز سرگرم قیچی کردن و بریدن کاغذهای رنگی خود بود با جهان و پناح کرد و در گوری کنار آرامگاه همسرش که اکنون بیگانه‌یی بیش نبود، به خاک سپرده شد.

بالاخرین دستاورد مائیس در نقاشی، بهره‌جویی از رنگ ناب بود، رنگ نقاشی او رنگی به رنگ نقاشی انتزاعی نداشت، خودش بارها گفت که رنگ باید در خدمت اکسپرنشن باشد و آن چه را به تصویر کشید در پیوند با احساسی بود که نسبت به زندگی، نور خورشید، گل‌ها و میوه‌ها و زنان داشت. به طور کلی می‌توان گفت که رنگ ماهیت ثابتی ندارد، وقتی که با طرح و نقش‌مایه‌یی تکراری درآمیزد، نشی حاشیه‌یی پیمای

پارسیایی بیشه کرده است از این رو در نامه‌یی به استف فرقه دوستیکی نوشته‌است: همیشه به راه و روش خودم سرود شکر و عظمت پروردگار و آفریده‌های او را خویشتانم

مائیس در حواصل پایان عمر توان نقاشی کردن با کتیمو، آهسته‌آهسته شش‌هایی را با قیچی از کاغذ رنگی می‌برید و کتیل هم می‌گذاشت و از سوراخ‌های بر روی سازه‌هایی آن ساخته بود. او این تجربه را اهل برای تعیین مکان دقیق فیکورها در ترکیب‌بندی فرصه آغاز کرد اما پس از شش یافتن بیماری و ناتوانی چسبایی، آن را تنها راه آفرینش هنری یافته بود. در دست‌نویز خود، خود را با دو دست خودش رنگ کرده‌بود می‌برد و از گت باقی تا زیر سقف را با نقش‌هایی که برده بود می‌پوشاند. مائیس این کار را هنر تراش نقاش سنگ‌تراشی می‌خواست که فرها را از دل سنگ برین می‌آورد. عکس‌هایی که در اواخر دهه ۱۹۲۰ و اوایل دهه ۱۹۵۰ از او گرفته شده، هنرمندی اثر را فرماده را در حال تیرد با سرنویشت و پیروی ناتوانی نشان می‌دهد. یکی از دستیاران مائیس، با راهنمایی و نظارت او نقش‌ها را جای‌جای می‌کرد تا ترکیب‌بندی مطلوب حاصل شود. مائیس نقاشی را یکسره کنار گذاشته بود و می‌خواست طراح رقص فرم‌هایی باشد که در دست‌های خود آن‌ها را می‌برد و به رقص وامی‌داشت. می‌خواست در چند روزه مهلت

شدند تازی‌ها مارگریت را پس از شکنجه فراوان همراه زندانیان دیگر روانه راولپنر بروی کردند اما مارگریت با منت‌نوشهرن مولدینی که یک حمله هوایی فراموش آورده بود گریخت و بار دیگر به پارتیزان‌ها پیوست.

در این روزها نشانه‌های پیروی در مائیس دیده می‌شد، بیش از هفتاد سال عمر کرده بود و به علت بیماری به اتاق جراحی کشانده شد. اما فوت بعد از عمل سبب شد تا بار دیگر تحت عمل قرار گیرد و اثر آن پس به سبب آسیبی که به عضلات شکم او وارد آمده بود، بیش از چند دقیقه‌یی نمی‌توانست بنشیند تاگری بود که با در سندی چرخدار لم بنهد و با درخت‌خوب دراز بکشد. مائیس خود را بیمار و از کارافتاده نمی‌دانست، همیشه خود را مصطلح جنگی می‌نامید و دلایل هم آن بود که در زمان جنگ بیمار شده است اما واقعیت آن است که مائیس به علت پیروی و بیماری و ناتوانی و قنات کردن در منطقتی که به اشتغال تازی‌ها در نامده بود، حتی از اخبار جنگ هم آگاهی دست اول و درستی نداشت.

آنچه مائیس در سال‌های پایانی عمر انجام داد حیرت‌سپاری را برانگیخت. از سال ۱۹۶۸ تا ۱۹۵۱، نمازخانه‌یی را در صومعه راهبه‌های دویسکی تزئین کرد. یکی از این راهبه‌ها دختری بود که بعد از عمل جراحی از مائیس پرستار کرده بود و مائیس خود را وامیلر او می‌دانست. مائیس می‌خواست در فضای کوچک و محدود نمازخانه، فضایی معنوی با ابعاد نامحدود پدید آورد. می‌گفت: طباعت بصیرت بی‌سستی ندارد. این فضای راهمرون است که آن‌ها را می‌آفریند و به آن‌ها جابه و اهمیت می‌بخشد. من همیشه از این دیدگاه در اشاه نگاه کرده‌ام. مائیس این نمازخانه را یادمان هنر خویش نیز می‌دانست و آن را یک بیابان کامل و نماد اصول عقاید زبانی‌شناسی خود می‌نامید. می‌خواست اطمینان حاصل کند که حتی اگر راهبه‌ها را از این صومعه اخراج کنند تا آثار او به عنوان یک یادمان تاریخی حرمت شود. تمام این نمازخانه به جز شیشه‌های رنگین پنجره‌ها به دورنگ سیاه و سفید بود و در فضایی از این گونه، خط‌های خنوب‌مائیس با رنگ‌های تند و تابناک و نقش‌هایی که با بیض کنده پدید آورده بود، حیرت‌هنگان را برمی‌انگیخت. مائیس از مانه آموخته بود که رنگ سیاه تقریباً بر تاکیدی که بر غیبت رنگ‌های دیگر ندارد می‌تواند رنگی ملایم باشد و بر توان رنگ‌های دیگر بی‌تأثیرند. مائیس به نسلی از نقاشان تعلقی داشت که با پیر سر ایسان خود ایستاده بودند و با با شک و ناطیلی الفراط‌امیز در دین و مذهب و آن‌چه بی‌سرمین‌شان می‌گذاشت نگاه می‌کردند. مائیس بیم آن داشت که تزئین نمازخانه سبب شود تا دوستان و اشتیاق‌ش گمان بربند که به تخریب عقیده مذهبی تن داده و

می‌کند. عنصر حاشیه‌ی می‌شود و مستقل نشانی در فرجه‌ی لعل‌العین قرار می‌گیرد. این همان موردی است که در فرش ایرانی دیده می‌شود. در نقاشی، اما رنگ معنایی دیگر می‌یابد، یا نقشی تزئینی لعل می‌کند و با به عنوان نیرویی برای پرتوان کردن فرجه‌ها به کار گرفته می‌شود. اما رنگ در اثر مانس شکلی مستقل از این دو وجه دارد و عطف مسلط به شش می‌آید. نه برای تزیین است و نه برای توانمند کردن فرم. می‌خواهد همه چیز را در سطح بوم نقاشی گمراه آورد و زیر پرچام خود بگیرد. ناگفته پیداست که دست‌بازی و به چنین ویژگی سستیزم پاره‌یی، تحریف‌ها است و به همین سبب هم بود که مانس با وسواس و دوازه کاری بسیار به شکل نهایی نقاشی خود نزدیک می‌شد. به دست آوردن استحباب و هم‌تابی در نقاشی، یا مسلط کردن یک رنگ بر رنگهای دیگر کار چندان دشواری نیست. اما مانس این را نمی‌کرد، او رنگها را در هم می‌آمیخت و تأثیری که پدید می‌آورد مانند یک لایه‌ی لطیف بود.

به هر حال، مانس هنرمندی بود که در شرایطی خاص زندگی و هنرآفرینی کرد اما برای هنرمند امروز مانس بودن نه تنها دشوار بلکه ناممکن شده است. این را تاریخ به ما آموزش داده است. مانس در ۱۸۶۸ دنیا آمد یعنی همان دوره‌ای که عصر گذشتگی‌های بخاری بود و در ۱۹۵۲ درگذشت یعنی سالی که نخستین پسم هایدروژنی آزمایش شد. معنای این دو تاریخ آن است که مانس نه تنها در سراسر تبدیل و تحول یک جهان به جهان دیگر زندگی کرد، بلکه ناظر خوشنویسان تری و خوشنویس‌ترین و نقاشی‌ترین رویدادهای جهان نیز بود. ششاد و جو سنگ جهلیتی بود، وحشیانه‌ترین اندکشی‌های تاریخ را با به چشم دید و با غیورش را شکسته بسته شادید. شادید بزرگترین رقابت‌ها در عرصه‌ی اپدولوژی بود اما این همه حتی خم بر کوشه‌ی نیروی او و هنرش نیامد. تنها تأثیری که این رویدادها به هنر او گذاشت آن بود که به چوایی و شادایی هنرش خاتمه داد و غیورش‌هایی قشری‌ای از صحنه‌ی هنرش رفت بریست. هیچ پرهیزی تکفید که در آن نشانی از آن‌چه در جهان پیرامون او می‌گشت دیده شود. هیچ اثری نمانی که حرف و پوهی یافته باشد. به جز سبیلوسو رنگ‌هایش هیچ ردیابی از رمزپوز در کارهایش دیده نمی‌شود. هیچ بیانی‌یی را امضا نکرد و در هر گونه تمیق و همناسی با سرنوشت انسان‌ها مقرر می‌رفت. در هیچ یک از آثارش آثارهایی به رویدادهای سیاسی نشده است و حتی داغ و فرخش و حبس و زندان زن و فرزانش هم تأثیری بر او نگذاشت و اگر بگوئیم که از حبس و شکنجه می‌ترسید، دست کم باید این ترس، انگشت تأثیری بر کارهایش کشیده باشد و تکفید کارگاه او جهانی دیگر در درون جهان واقعی بود. مکانی

بود که در آن، شصت سال تمام به آفرینش ایستراخان هم به منظور ایجاد لذت بصری سرگرم بود. دل خود را به این خوش کرده بود که هنرش پاملان‌گونه باشد و نگاشت ابرخ نواز در رنگ و رعمق آن بگذارد. همان لذت آرمان و آرزویش آن بود که دهانشش هایش همان اثری را داشته باشد که یک میل راحت برای یک کانسکتار خسته فراهم می‌گفت. می‌خواهم انسان‌های خسته و نگران با نگاه کردن به نقاشی‌های من آرامش بیابند. معیار بصورت و سلیقه‌ی مانس محدود به جهان بیرونی‌اش نبود. در واقع فرانس و بنایای قرن بیستمی آن بود در زیبایی که مانس نقاشی می‌کرد. هیچ طریقه و گروه دیگری در جهان مدرن با این شکل از آزادی و رنگی راحت‌طلبانه که در آثار مانس نشان داده شده میانه‌ی خوبی نداشت و از آن لذت نمی‌برد. مانس نه

علاقه به تصحیح، به تازیه داشت، نه از فلسفه و ریون‌شناسی سرگرمی‌اش آورد. همین سطحی‌نگری و ماندگاری و قدیم‌بوده که او را از کار جدیدمانی منفی و ناپدیدکننده‌ی زندگی طبیعی که هنرش به آن تعلق داشت در امان می‌داشت. همین سطحی‌نگری و کپی‌مانی‌اش فکر بود که به او اجازه می‌داد از معاصرانقت لیس‌کی که برای خود فراهم آورد بود لذت ببرد. این‌که به دست آن فایده‌ی بود و یا نه نقد آن نپشتند. اصحاب مانس در حدود ۱۹۶۰ که همین سرمد خوش‌بازوانه گمان می‌کردند که هنر جوان‌فکران کردن جهان را طرد، هنری بسیار محدود و حسی بود. اما آن‌قدر بود که لبنان می‌یاد مانس جهان بوم نپنده است می‌خواست که برای طریقه‌ی متوسط نقاشی می‌کند

و این محاسبات، تنها تکفیدی است که هنر بخون می‌نماید. برای خود تصور کند و شطرنج‌اش را فکلت. تمام تاریخ هنر نشان داده که مانس اشتباه نگریه بود. تمام نقاشی‌های معاصرهای عصری همان تکفیدی‌هایی است که سیه‌واره دور از حمله و گمراهی تاریخ، جایگاه عالی‌ترینشان بوده است. تنها یک پنجره رابط میان تریون و تریون نیست که آن هم جایز اتصاف و ایجاب می‌شود. می‌شود او هم مانند ریوژو، در سراسر زندگی برسته می‌خوراز از اینجایی سطحی سطحی می‌گوید. هر که هنر زندگی می‌نماید، بر کانی و یون و یون از راه افکار فقط به لیس آفرینشی و فرخش برده و میل و وسندی و نایش نیز از پشت کورگرم‌های چوایی می‌اندیشید. زانان نقاشی‌هایش هم کار و بازی جز آن نداشتند که با روی سیزه و حسن و قبی و تالیجه مزار یکفید و با ما ادخال‌هایی خود اسباب حفظ بصر مردان را فراهم آوردند. مانس لوازم آرایش و جواهرات و سوره و چنان نقاشی می‌کرد. دیگر مرکز توجه قرار می‌داد که گوئی مردم جهان آرمان و آرزویی به جز بر رفتن به این خرت‌پورت‌ها نداشتند. در نظر همین حالت که نتیجه‌ی لذت به دست می‌آید به قول آرون، نمی‌خواست هر چیز پیش یا

انسان را به نیجمل میل کند. مانس نه نماینده‌ی هنر می‌کرد و نه کاری به تمثیل و این حرف‌ها نداشت می‌گفت. برای پیدا کردن معنای انسانی لعل‌الیا باید آن‌ها را به خوبی مطالعه کنید و تازه همین زمانه بود که در یک ترکیب‌بندی تازه معنای خود را از دست می‌دهد و معنایی تازه پیدا می‌کند. نمادها هنگام اجرای نقاشی آفریده و ابداع می‌شوند و اگر از ترکیب‌بندی کلی جدا شوند، تک‌گرای و مفهوم خود را از دست می‌دهند. برای همین هم هست که من هرگز شطرنج بازی نمی‌کنم. دوستام به اصرار می‌خواهند مرا به این بازی علاقه‌مند کنند اما من نمی‌توانم با اندام‌هایی که ثبت‌اند و تغییر نمی‌کنند کار کنم. این قبل و رخ و نسب و شاه برای من معنایی ندارد.



## پایوس‌ها و منابع

Louis Vauxelles  
1. "Donatello chez les Feuilles", فرزان فرسید  
2. "Lesons", یعنی گروهی وحشی فرقیابی، همان که در نقاشی، به آن Wild beast می‌گویند.  
3. La Grande Revue  
4. Gouaches Decoupees  
منابع:  
- "Concepts of Modern Art", ed. Nikon Stangos, Thames and Hudson, London, 1961  
- "Eisenfeld, John, "Matisse in Morocco", Washington D.C., National Gallery of Art, 1960  
- "Encounters with Modern Art", ed. George A. Maman, Philadelphia Museum of Art, 1967  
- "Hughes, Robert, "Nothing is Not Critical", Collins Harvill, London, 1990  
- "Twentieth Century Theories of Art", ed. Joseph C. Taylor, University of California Press, Berkeley, 1980  
- "Philosophical Aesthetics", ed. Oswald Hanfling, Blackwell, London, 1992  
- "Spies, Werner, "Focus on Art", Birkhoff Press, New York, 1962  
- "The Penguin Book of Art Writings", ed. Martin Gayford and Kevin Wright, Penguin, London, 1990  
- "Vamedoe, Kirk, "A Fine Dilemma: What Makes Modern Art Modern", Harry N. Abrams Publisher, New York, 1994