دو نقطهٔ اوج

نوشتهٔ جک فلام
ترجمهٔ لیدا کاوسی

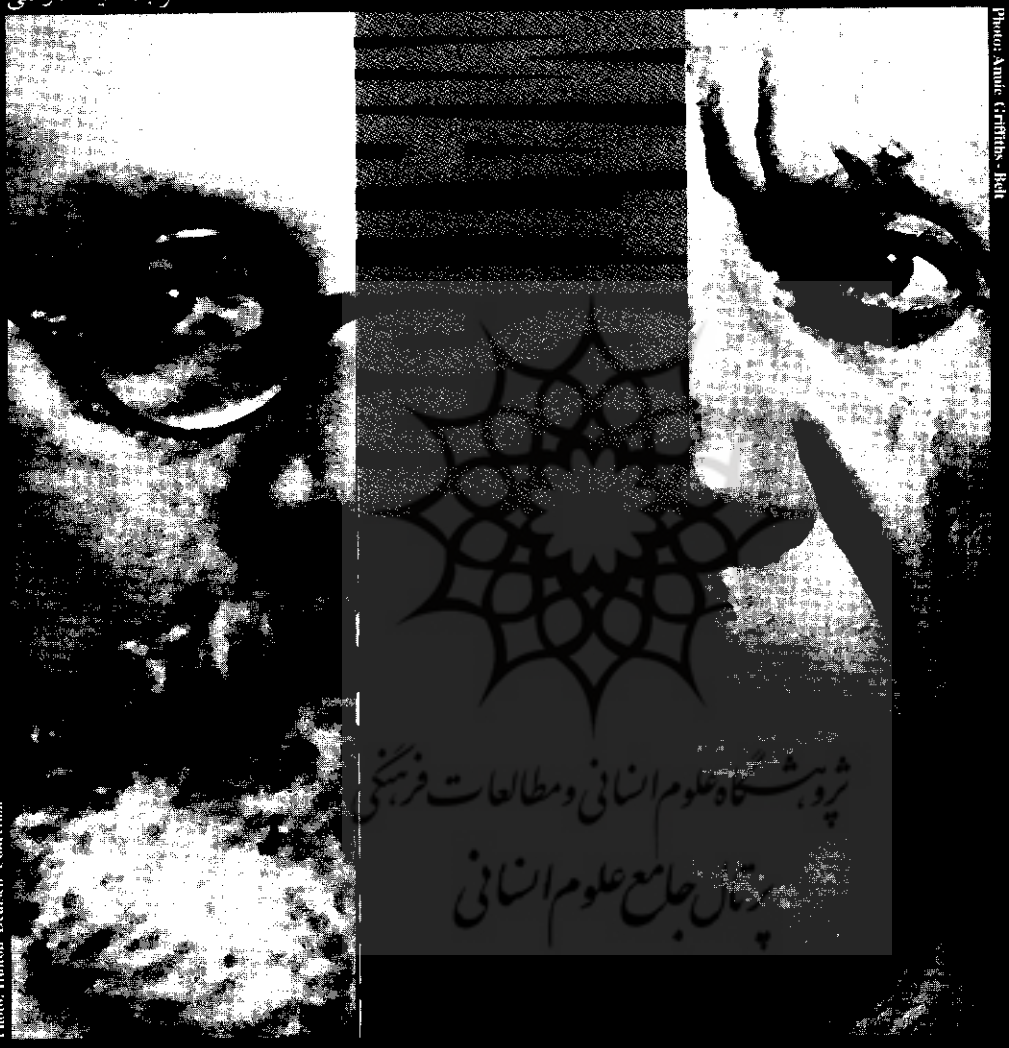


Photo: Annie Griffiths - Belt

Photo: Hulton Deutsch Collection

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با صدای گذشته در زمان حال

هانری ماتیس و پابلو پیکاسو دو تن از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین نقاشان قرن بیستم بودند که نام‌شان با تحولات دوران درخشان جنبش مدرنیسم در نیمهٔ اول قرن بیستم عجین شده. موزهٔ هنر مدرن نیویورک امسال از سیزدهم فوریه تا نوزدهم مه ۲۰۰۳ نمایشگاهی با عنوان «ماتیس پیکاسو» برپا کرد. جک فلام به‌همین مناسبت مقالهٔ تحلیلی درخشانی نوشته که در شمارهٔ ۲۷ مارس در مجلهٔ Newyork Review of Books منتشر شده است.

۱ در دههٔ ۱۹۳۰، روزی هانری ماتیس وارد رستوران لاکوپول[1] در بولوار مون پارناس[2] شد، هیجانی آشکار تمام رستوران را فراگرفت. وقتی پیش‌خدمت‌ها تلاش می‌کردند برای استقبال از او از هم پیشی گیرند، ماتیس رو کرد به دوست خود و زیر لب، با لحنی که خالی از رنجیدگی نبود، گفت: «فکر می‌کنند من پیکاسوام.»

این واقعه دربارهٔ ارتباط این دو هنرمند، که هم‌اکنون موضوع نمایشگاهی بزرگ در موزهٔ هنر مدرن است، مسائلی را آشکار می‌کند که خیلی‌ها ساده‌لوحانه آن‌را مسابقه‌ای برای کسب عنوان بزرگ‌ترین هنرمند قرن بیستم تلقی کرده‌اند. در طول بخش عمدهٔ زندگی این دو هنرمند، پیکاسو شناخته‌شده‌تر بود و هنرش بیش‌تر مورد بحث و بررسی قرار می‌گرفت و جدی‌تر به آن پرداخته می‌شد. با آن‌که نمی‌توان گفت که ماتیس زیر سایهٔ پیکاسو قرارداشت، یقیناً حضور شناخته‌شده‌تر رقیب جوان و استثنایی‌اش مانع از تابش بخشی از نوری می‌شد که او به‌طور منطقی انتظار داشت بر خودش بتابد. پیکاسو در سال‌های بعد، مثل ستارگان سینما یا سیاستمداران مهم تبدیل به شخصیتی محبوب شد. دوست داشت سوژهٔ عکاسانی چون دیوید داگلاس دانکن[3] باشد و عکس‌های مربوط به زندگی خانوادگی‌اش در مجلات سراسر جهان چاپ می‌شد. این امر در مورد ماتیس قابل‌تصور هم نبود. ماتیس و پیکاسو، از اولین دیدارشان، در سال ۱۹۰۶، به رقابت مستقیم با هم پرداختند - ابتدا برای جلب‌توجه اولین حامیان خود، لئو و گرترود استاین[4] و سپس برای جلب‌نظر هنرمندان دیگر و منتقدان، و بالاخره برای کسب مقام رهبری آوانگاردهای اروپا. ماتیس، که حدود دوازده سال از پیکاسو مسن‌تر بود، زودتر به تمام این اهداف دست یافت، اما موفقیت او در تمام موارد زودگذر بود. درست وقتی‌که به‌نظر می‌رسید ماتیس بر عرصهٔ کار مسلط شده، پیکاسو از او پیشی می‌گرفت. ماتیس از مقایسهٔ تلویحی‌ای که دائماً بین آن دو صورت می‌گرفت عمیقاً آگاهی داشت و همواره از این موضوع معذب بود. در سال ۱۹۱۸، وقتی اولین نمایشگاه دونفرهٔ خود را در گالری پاریس برپا کردند، ماتیس مطمئن بود که پیکاسو و دوستانش با روشی که برای تبلیغ نمایشگاه درپیش گرفته‌اند در تلاش‌اند تا زیر پای او را خالی کنند. در سال ۱۹۵۴، وقتی قرار بود او و پیکاسو دومین نمایشگاه مشترک خود را در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن برپاکنند، ماتیس احساس خود را در مورد برپایی نمایشگاه در کنار پیکاسو این‌گونه بیان کرد: «انگار قرار است با آدمی غشی هم‌خانه شوم. من در کنار هنرنمایی او چه مؤدب (و از دید بعضی‌ها احمق) جلوه خواهم کرد.»

کمی پس از آشنایی‌شان، ماتیس تفاوت طبع خود و پیکاسو را به «قطب شمال و قطب جنوب» تشبیه کرد. درحالی‌که ماتیس به سبک راحت بورژوایی زندگی می‌کرد و برای گوشه‌گیری و توداری وسواس‌گونه‌اش معروف بود، پیکاسوی آسمان‌جل از قیدوبند آزاد بود و آثارش اغلب نوعی اعتراف شرح‌حال‌گونه تلقی می‌شد که آکنده از خشونت و مضامین به‌شدت شهوانی بود. حتی کسانی‌که آشنایی مختصری با هنر مدرن دارند می‌دانند که چگونه زنان مختلف زندگی او بر تنوع شدید سبک‌های هنری‌اش تأثیرگذار بوده‌اند.

ماتیس و پیکاسو در همان چند سال اول آشنایی‌شان با جدیت به ارائهٔ تعریفی تازه از ماهیت خود نقاشی پرداختند. معاشرت با خانوادهٔ استاین فقط به معنی فروش نقاشی به آن‌ها نبود، بلکه به معنی بازدید از نمایشگاه‌های شنبه‌شب‌ها نیز بود که در آن‌ها، هر کدام از این دو هنرمند اثر آن دیگری را در کنار اثر خود آویخته بر دیوار می‌دید. بنابراین، هر دوی‌شان مدام از فعالیت دیگری آگاه می‌شدند و آثارشان اغلب در حکم انگیزه‌ای مستقیم یا منبع الهام برای یکدیگر بود. تعدادی از نقاشی‌های مهم مطرح در آن سال‌ها - مانند **دوشیزگان آوینیون**[5] اثر پیکاسو و **پیکرهٔ برهنهٔ آبی**[6] و **شناگران همراه با لاک‌پشت**[7] اثر ماتیس - در بخش اصلی موزهٔ هنر مدرن به‌نحو مشهودی به‌نمایش گذاشته شده‌اند. حتی امروز، که تقریباً صد سال از به‌تصویر کشیده‌شدن این نقاشی‌ها می‌گذرد، قدرت و تازگی آن‌ها تماشاگران را مبهوت می‌کند. آدم با دیدن این نقاشی‌ها همان شور و

خودنگارهٔ پیکاسو

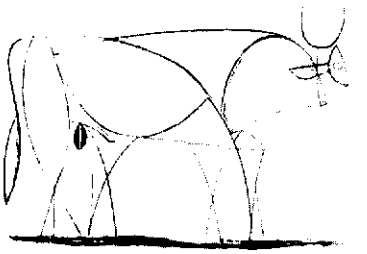
التهابی را احساس می‌کند که یک قرن پیش شاهدان تولد نقاشی مدرن تجربه کرده بودند.

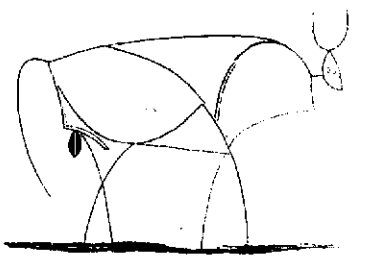
۲ حضور **دوشیزهٔ آوینیون** و **شناگران همراه با لاک‌پشت** آشکارا نمایشگاه موزهٔ هنر مدرن را نسبت به دو نمایشگاه قبلی در لندن و پاریس در موقعیت برتری قرار می‌دهد. این دو نقاشی رازگونه و قدرتمند، تصاویری بزرگ و طبیعی از اندام زنان‌اند و در صدر نخستین موفقیت‌های دو هنرمند قرار دارند. این دو نقاشی در ورودی گالری بزرگ موزهٔ هنر مدرن در کوئینز، که پر از نمونه‌های عالی از آثار مهم و خلاقانهٔ سال‌های منتهی به جنگ جهانی اول است، قرار گرفته‌اند. این دو نقاشی بر حال و هوای نیمهٔ اول نمایشگاه تأثیر گذاشته‌اند و به‌نظر می‌رسد که این موضوع از شیوه‌های نوینی که تحت‌تأثیر آن‌ها پدید آمده به‌خوبی روشن باشد.

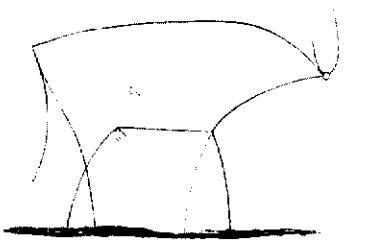
تمایز این نمایشگاه به‌گونه‌ای نامعلوم با کاتالوگ همراهش آغاز می‌شود که نشان‌دهندهٔ ساختار اصلی آن است و در آن ۳۴ جفت یا گروه از آثار دو نقاش که از نظر فرم یا موضوع به‌هم ربط پیدا می‌کنند، اما لزوماً در زمانی واحد خلق نشده‌اند، در کنار هم به نمایش درآمده‌اند. این گروه‌بندی‌ها شامل پرتره‌ها، پرتره‌های از خود، نقاشی‌های نسبتاً آبستره و چندین تصویر است. البته موارد مذکور تنها چند نمونه از گروه‌بندی‌ها را نشان می‌دهد. این گروه از آثار، موضوع ۳۴ مقاله‌ای است که شش تن از دستیاران مدیر موزه آن‌ها را نگاشته‌اند. این مقالات بر اساس ترکیبی جذاب از مشاهدهٔ دقیق و مطالعهٔ گسترده تهیه شده‌اند و پر از دیدگاه‌های هوشمندانه‌اند. دلیل گروه‌بندی‌ها مختلف است و از نمونه‌های خاصی که در آن‌ها هر یک از نقاشان تحت‌تأثیر یا الهام‌گرفته از دیگری است تا تقسیمات تصادفی بر اساس تشابه‌ها یا «قرابت‌ها» را که به دفعات در آثار دو نقاش رخ داده است، دربرمی‌گیرد.

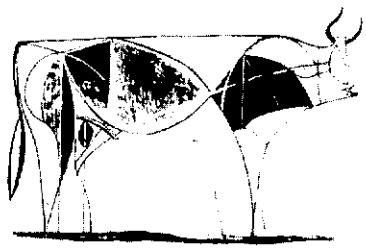
برای مثال، اثر معروف پیکاسو، پرترهٔ گرترود استاین (۱۹۰۵-۱۹۰۶) در کنار پرتره‌ای از او متعلق به سال ۱۹۱۷ اثر ماتیس قرار گرفته است - از قرار معلوم هر دوی آن‌ها به‌علت به‌تصویرکشیدن چهره‌هایی باابهت و ماسک‌مانند و قرابت‌هایی که با پرترهٔ معروف لوئی - فرانسوا برتن[8] اثر اینگره[9] دارند انتخاب شده‌اند. این همان اثری است که مانه[10] آن‌را به طنز «بودای بورژوازی[11]» نامیده است. اثر ماتیس موسوم به **کارگاه، بارانداز سن میشل**[12] (۱۹۱۶ - ۱۹۱۷)، در کنار نقاشی **نقاش و مدل**[13] پیکاسو (۱۹۲۸) قرار گرفته است. این دو نقاشی از نظر موضوعی با هم ارتباط دارند، نه سبک. حال آن‌که اثر تقریباً آبسترهٔ ماتیس با نام **مراکشی‌ها**[14] (۱۹۱۶)، هم‌جوار اثر سال ۱۹۲۱ پیکاسو به‌نام **سه‌نوازنده**[15] است و مقایسهٔ آن‌ها بر اساس اندازهٔ بزرگ و استفادهٔ خلاقانه از رنگ سیاه در هر دو صورت گرفته است. در انتهای نمایشگاه، دو اثر حزن‌انگیز که با چند ده سال فاصله نقاشی شده‌اند - اثر سال ۱۹۱۸ ماتیس موسوم به **ویولونیست در قاب پنجره**[16] و اثر سال ۱۹۵۳ پیکاسو موسوم به **شبح**[17] - به این دلیل در کنار هم قرار گرفته‌اند که در هر دو، نقاش خود را چنان به تصویر می‌کشد که گویی در پشت سر خود قرار گرفته است.

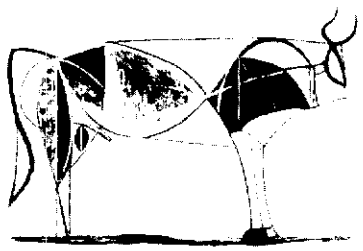
قدرت نمایشگاه موزهٔ هنر مدرن ناشی از

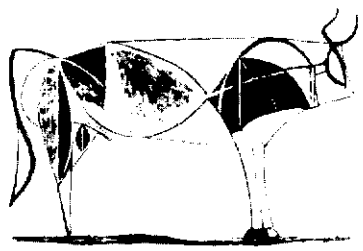












تمایل مدیران موزهٔ نیویورک، جان الدرفیلد و کرک وارندو، است که می‌خواهند از محدودیت‌های دسته‌بندی‌های کاتالوگ و ایجاد چشم‌اندازهای زیبا - با نحوهٔ آویختن تابلوها - و نمونه‌های تفکربرانگیز کنش‌وواکنش استفادهٔ بیش‌تر می‌کنند. برای مثال، هنگام تماشای تابلوی **دوشیزگان آوینیون** پیکاسو، **پیکرهٔ برهنهٔ آبی** ماتیس کمی دورتر روی دیواری در سمت چپ آن در معرض دید است و تأثیر این اثر مهم ماتیس را بر کار پیکاسو در آن زمان به ما خاطرنشان می‌کند. علاوه بر این، تابلوی **طبیعت بی‌جان با یک جمجمه**[8] پیکاسو را نیز می‌توان مشاهده کرد که به‌طور مستقیم از **دوشیزگان آوینیون** الهام گرفته و حتی بخش‌هایی از اندامی شبیه به اندام‌های نقاشی **دوشیزگان آوینیون** در آن آمده است. در تقابل تصویر تکیده و افسردهٔ **طبیعت بی‌جان** متعلق به پیکاسو، نقاشی ملایم و با احساس **ماهی قرمز و مجسمه**[9]ی ماتیس قرار دارد که در سال ۱۹۱۲ خلق شده است و به‌گونه‌ای چشمگیر رویکردهای متفاوت آن دو را در مورد نقاشی طبیعت بی‌جان مقایسه می‌کند. و درست در محدودهٔ دید دو اثر فوق، نقاشی بزرگ دیگر ماتیس با موضوع ماهی قرمز قرار دارد. این تابلو تیره و شدیداً آبسترهٔ **ماهی قرمز و تخته‌رنگ**[10] است که در سال ۱۹۱۴ نقاشی شده است. جریان هدف‌مند فضاهای گالری و تعیین جای طراحی‌ها و مجسمه‌ها و نقاشی‌ها، شبکه‌هایی پیچیده از روابط را به‌وجود می‌آورد که حس هیجان و کشف و حتی شعف را القا می‌کند.

مجموعه‌ای مرکب از هشت نقاشی عمودی از زنان، که دو نقاش در بین سال‌های ۱۹۰۷ و ۱۹۱۷ به تصویر کشیده‌اند، آدم را بسیار تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و نشان‌دهندهٔ آن است که این دو تا چه حد بر ایجاد و پالایش شیوهٔ بیانی نقاشی مدرن در آن سال‌ها تأثیرگذار بوده‌اند. روش‌های متفاوت ترسیم دست در این نقاشی‌ها - که از دست‌های مشت‌شده با مفاصلی کاملاً طراحی‌شده تا تکه‌های سادهٔ رنگ را شامل می‌شود -درسی عینی دربارهٔ روش هریک از این دو هنرمند در استفاده از سبک‌های متضاد در آثار شخصی برای رسیدن به نتایج بیانی است و نشان می‌دهد که هر دوی‌شان تا چه حد به اختیاری‌بودن ذاتی نمایش بصری معتقد بودند.

به‌علاوه، آثار این دوره نشان می‌دهد که این دو هنرمند بسیار با دقت به آثار یکدیگر توجه می‌کردند و کاملاً قادر بودند برداشت خود را از اثر هنرمند دیگر در وجود خود جذب و مستحیل کنند. همان‌طور که الدرفیلد به‌خوبی این موضوع را تشریح می‌کند، این دو هنرمند اغلب اندیشه‌های بصری خود را با هم مبادله می‌کردند، البته «نه صرفاً با اقتباس از دیگری، بلکه... با کشف خود در دیگری، و بنابراین، کشف دیگری درخود.»

طی این سال‌ها، ماتیس و پیکاسو قدرتمندترین و تأثیرگذارترین حامیان نقاشی نوین بودند. هر دوی آن‌ها به استقلال تصویر به‌عنوان پدیده‌ای جدا از آن‌چه که تصویر به‌نمایش می‌گذارد اعتقاد داشتند و هر دوی‌شان خواهان تأکید بر واقعیت ذهنی، به‌جای واقعیت فیزیکی دنیای اطراف‌مان بودند. ویژگی معنوی و سحرآمیز بسیاری از آثار این دورهٔ آنان این نکته را روشن می‌کند که یکی از اهداف مشترک آن‌ها خلق نوعی نقاشی بود که بتواند مقدسات را با استفاده از اشیای دنیای معمولی زنده کند. برای این کار، آن‌ها بر نحوهٔ حفظ حداقل بعضی از خصوصیات فیزیکی اشیای نقاشی شده و در عین‌حال تغییر ماهیت آن‌ها به چیز دیگر تأکید می‌کردند. حالت‌های شفاف و نیمه‌شفاف بر آثار این دو نقاش در دورهٔ زمانی مذکور تأثیری مهم دارد و این امکان را به آن‌ها داده که به‌طرزی معمگونه به این موضوع اشاره کنند که سوژه‌های نقاشی‌شان در عین‌حال هم مادی و هم فارغ از جسم‌اند. هر دوی آن‌ها به روشی خاص و مبهم به فرم‌ها می‌پرداختند که این روش آن‌ها را به ترسیم سوژه‌ها بدون قراردادن آن‌ها در مکانی خاص قادر می‌ساخت.

در دههٔ ۱۹۳۰، روزی هانری ماتیس وارد رستوران لاکوپول شد. هیجانی تمام رستوران را فراگرفت. وقتی پیش‌خدمت‌ها تلاش می‌کردند برای استقبال از او از هم پیشی گیرند. ماتیس روکرد به دوست خود و زیر لب، با لحنی‌که خالی از رنجیدگی نبود. گفت: «فکر می‌کنند من پیکاسوام.»

هر دو نقاش به تلاش برای ترسیم واقعیت‌های درونی و بیرونی در تصویری واحد علاقه‌مند بودند و برای این کار شیوه‌های بیانی خلاقانه‌ای ابداع کردند. شاید نقاشی **دلقک**[11] پیکاسو (۱۹۱۵)، اولین نمونهٔ برجسته از مجموعه نقاشی‌های گروه شخصیت‌های دوپاره شده باشد که تبدیل به یکی از موضوع‌های اصلی تصویرسازی‌های بعدی او شد. در این نقاشی، عناصر دو تصویر مجزا در یک تصویر آورده شده، گویی بیانگر درگیری بین حالات مختلف روحی در وجود یک شخص است. در نقاشی **ماهی قرمز و تخته‌رنگ** ماتیس که در کنار آن قرار گرفته، تصویر اندام خود نقاش به‌طور مبهم در سمت راست نقاشی نشان داده شده اما به‌وضوح به‌تصویر درنیامده است. از این‌رو، حضور شبح‌گونهٔ او را درحالی می‌بینیم که گویی جسم خود را هنگامی که مشغول کار نقاشی بوده،

تماشا می‌کرده است - انگار حضور دارد، اما کاملاً مشهود نیست.

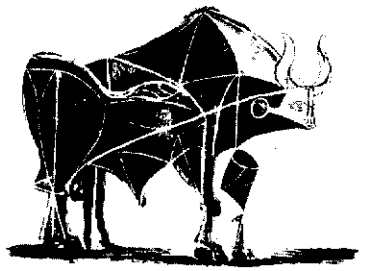
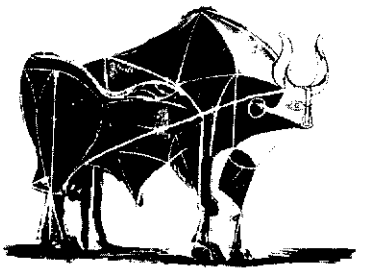
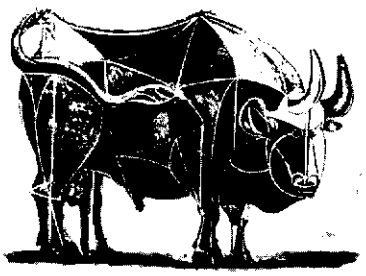
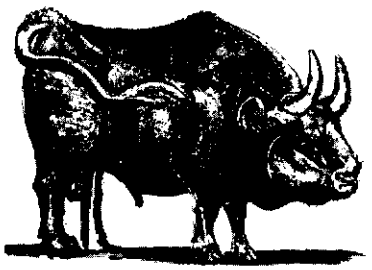
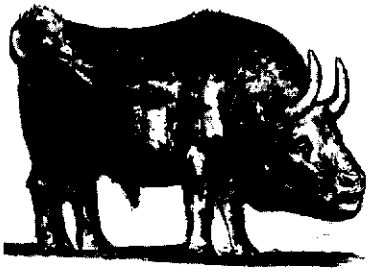
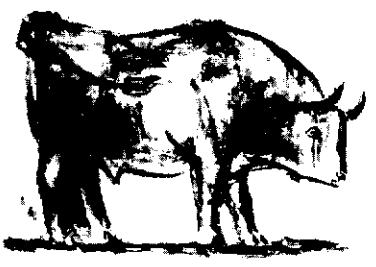
در مجموعه روش‌های بیانی که ماتیس و پیکاسو در آن‌زمان ایجاد کردند، سطوح متداخل و متقاطع و لایه‌هایی از نقاشی که با عصبیت اجرا شده بود، دیده می‌شود که می‌توان آن‌ها را تلاش برای به‌تصویرکشیدن احساسات درونی‌ای دانست که با تعریف اشیاء در دنیای بیرونی ترکیب شده بودند. با آن‌که ایده‌های تصویری فوق امروزه بسیار عادی و حتی قدیمی شده، مشاهدهٔ نقاشی‌هایی واقعی که این ایده‌ها برای نخستین‌بار در آن‌ها اجرا شدند، در کنار یکدیگر، این احساس را به روشنی به انسان القاء می‌کند که نقاشی‌های مذکور تا چه حد آن‌زمان بدیع محسوب می‌شدند. دیواری که **دلقک** و **ماهی قرمز و تخته‌رنگ** بر روی آن آویخته شده، همراه با اثر عظیم پیکاسو، یعنی **مرد تکیه‌داده به میز**[۲۲] و نقاشی سادهٔ **درس پیانو**[۲۳] اثر ماتیس، نه‌تنها یکی از جالب‌ترین بخش‌های نمایشگاه است، بلکه یکی از قدرتمندترین و مؤثرترین مجموعه از نقاشی‌های مدرن است که ممکن است تا مدت‌ها نتوان در کنار هم مشاهده کرد. به‌رغم تفاوت‌های سبکی آشکار، این نقاشی‌ها مؤید علایق مشترک پنهان ماتیس و پیکاسو است.

با آن‌که شاید ماتیس و پیکاسو ذاتاً شبیه قطب شمال و جنوب بوده‌اند، آشکار است که این دو قطب چندان هم به سیارهٔ هنری واحدی تعلق نداشتند. آن‌ها از سوژه‌های مشترک فراوانی نقاشی و طراحی کرده‌اند و مجسمه ساخته‌اند - به‌ویژه اندام زنان و جابه‌جایی نقاش و مدل - و گاهی اوقات هر دو فرم‌ها و شکل‌های مشابهی را به‌کار برده‌اند. به‌گونه‌ای شگفت‌انگیز، ایدهٔ همجواری ماتیس و پیکاسو که در این نمایشگاه مشهود است، از مجموع دو هنرمند فراتر می‌رود، گویی دیدگاه هر یک از این دو تن دربارهٔ جهان بدون حضور دیگری تا این حد جامع نمی‌شد. در هر صورت، نمایشگاه مذکور این نکته را آشکار می‌کند که هر یک از این دو نقاش از دیگری برای ایجاد معیاری برای کار خود بهره‌برداری می‌کرد و دیگری را به‌مثابهٔ مخاطبی ایده‌آل و پرتوقع درنظر می‌گرفت - درواقع مثل مفسری روی شانه‌های خودش. حضور هر یک از آن‌ها دیگری را وامی‌داشت که به انواع دیگر نقاشی روی آورد - شیوه‌هایی که شاید هریک از این دو هرگز آن‌ها را نمی‌آزمود و تنها برای اثبات کارآیی خود به آن‌ها دست می‌زد. مهم‌ترین نمونه‌ها از این نوع عبارتند از: آثاری که ماتیس بین سال‌های ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۶ تحت‌تأثیر کوبیسم خلق کرد و نقاشی‌هایی تغزلی که پیکاسو در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ با استفاده از رنگ‌های تند به‌تصویر درآورد.

ماتیس احساس خود را در مورد برپایی نمایشگاه در کنار پیکاسو این‌گونه بیان کرد: «انگار قرار است با آدمی غشی هم‌خانه شوم. من در کنار هنرنمایی او چه مؤدب (و از دید بعضی‌ها احمق) جلوه خواهم کرد.»

نمایشگاه موزهٔ هنر معاصر از بسیاری جهات با برداشت‌های پذیرفته‌شدهٔ ما دربارهٔ این دو هنرمند در تضاد است. برای مثال، اغلب پیکاسو را یک اسپانیایی پرحرارت و ماتیس را یک فرانسوی منطقی تصور می‌کنند - پیکاسو را استاد خط و ماتیس را حامی بزرگ رنگ می‌شناسند. اما به‌محض ورود به اولین گالری و مشاهدهٔ خودنگاره‌های آنان‌که در تابستان ۱۹۰۶ نقاشی شده‌اند، در مورد این کلیشه‌ها تردید ایجاد می‌شود. نقاشی پیکاسو آرام و بی‌طرف، طراحی‌اش متعادل، و فرم‌هایش واضح و آشکار است اما در مقابل، خودنگارهٔ ماتیس با حرارت و تقریباً به شیوه‌ای پررنگ‌ولعاب نقاشی شده است؛ پر از سطوح متغیر است و عناصر خطی آن با قدرتی چشمگیر اجرا شده‌اند. درست در کنار دو خودنگاره، دو نقاشی قرار گرفته که پیکاسو و ماتیس در حدود اواخر سال ۱۹۰۷، در موقعیتی پرتنش، آن‌ها را با هم معاوضه کردند. اولین چیزی که نظر آدم را به خود جلب می‌کند این است که دو تصویر دقیقاً هم‌اندازه‌اند، که این گواه مقابله‌به‌مثلی است که همواره در رابطهٔ این دو تن - از اولین معاملهٔ نقاشی‌ها تا ملاقات‌هاشان در دوران بلوغ هنری - وجود داشت. رابطهٔ آنان چیزی شبیه به رابطهٔ دو پادشاه بود. این ضدیت‌ها با احترام شخصی و رعایت جایگاه رفیع هر دو هنرمند همراه بود، اما هوشیاری، کنجکاوی و احساس رقابت نیز در آن وجود داشت.

به‌رغم ادعای گرترود استاین که می‌گوید هر یک از این دو، هنگام معاوضهٔ نقاشی‌ها، ضعیف‌ترین اثر دیگری را برگزید تا آبروی وی را ببرد، این دو تابلوی کوچک بسیار شگفت‌انگیزند. درواقع، همان‌طور که وارندو در کاتالوگ نوشته، معلوم نمی‌شود که «این نقاشی‌ها انتخاب شده‌اند یا پیشنهاد شده‌اند.» ماتیس نقاشی **پارچ، کاسه و لیمو**[۲۴]ی پیکاسو را برداشت و پیکاسو صاحب پرترهٔ دختر ماتیس، مارگریت، شد. ویژگی‌های طبیعت بی‌جان سرشار از نیرویی که پیکاسو به تصویر کشیده - که بنا به نوشتهٔ کاتالوگ، «تصویری خشن و آشفته از کنتراست‌های قوی و زوایای درهم» است - شبیه به ویژگی‌های **دوشیزگان آوینیون** است که توجه ماتیس را به‌شدت به‌خود جلب کرده بود؛ و پرترهٔ ماتیس نیز به‌طور آگاهانه به‌روشی کودکانه نقاشی شده بود و سادگی

مجموعه طرح‌هایی از پیکاسو

پیکاسو، گرترود استاین (۴)

۱. La Coupool
۲. Boulevard du Montparnasse
۳. Douglas Duncan
۴. Gertrude Stein
۵. Les Demoiselles d'Avignon
۶. Blue Nude
۷. Bathers with a Turtle
۸. Luis - Francois Bertin
۹. Ingres
۱۰. Manet
۱۱. The Buddha of the Bourgeoisie
۱۲. The Studio, quai Saint- Michel
۱۳. Painter and Model
۱۴. Moroccans
۱۵. Three Musicians
۱۶. Violonist at the Window
۱۷. Shadow

صمیمانهٔ ماتیس را به‌خوبی نشان می‌داد و پیکاسو عاشق این ویژگی نقاش مسن‌تر بود. همان‌طورکه وارندو با تیزهوشی می‌گوید: «هر یک از این دو مرد با نگاه‌کردن به این نقاشی‌ها در طی سال‌های متمادی، بارها و بارها به‌خود دلداری می‌داد که هرگز اثری مثل این نمی‌توانست خلق کند و خود را به همین دلیل سرزنش هم می‌کرد.» نقاشی‌های پیکاسو اغلب تا حد شگفت‌انگیزی آرام‌تر و مستقل‌تر از نقاشی‌های ماتیس هستند. نقاشی سال ۱۹۱۹ پیکاسو از بشقاب سیبی که روی پارچی قرار گرفته، بسیار متعادل است و به‌نحوی چشمگیر با نقاشی کاسهٔ پرتقال ماتیس که در کنار آن قرار دارد و گویی می‌خواهد از روی دیوار بیرون بپرد، قابل‌مقایسه است. در انتهای نمایشگاه، که بریده‌های کاغذی آبی و سفید ماتیس کنار **آکروبات باز**[۲۵] پیکاسو (۱۹۳۰) (که همان‌قدر تخت به‌نظرمی‌آید) و مجسمه‌های ساخته‌شده از ورقه‌های فلزی قرار گرفته است، اشکال پیکاسو در مقایسه با آثار ماتیس خشک به‌نظرمی‌رسند؛ البته با یک استثنا: مجسمه‌ای که پیکاسو با استفاده از ورقه‌های فلزی از شیئی بی‌جان - یک صندلی - ساخته، سرزندگی و پویایی‌اش درست به اندازهٔ تصاویر کاغذی ماتیس است.

در نقاشی‌های ماتیس چیزهایی برای دیدن هست؛ هنگامی‌که چشم‌های‌مان بر روی نقاشی سیر می‌کند، دائماً احساس می‌کنیم که در آستانهٔ کشف چیزی تازه هستیم.

در گالری‌هایی که به آثار دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ اختصاص یافته‌اند، با کمال تعجب، چنین به‌نظرمی‌رسد که آثار پیکاسو دارای هارمونی‌های رنگی پیچیده‌تر و گاهی وقت‌ها درخشان‌تری هستند. در اثر فوق‌العاده درخشان **برهنه بر روی صندلی راحتی سیاه**[۲۶] (۱۹۳۲)، رنگ بنفش تند که پوست پریده‌رنگ زن را به جلو می‌آورد، به‌گونه‌ای زیبا با رنگ‌های قرمز و نارنجی آن‌سوی پنجره و جوانه‌های سبز روشنی که انگار از بدن زن در حال روئیدن است هماهنگی دارد. عناصر ماتیس‌وار این اثر به‌یاد می‌آورد که طی سال‌های دههٔ ۱۹۳۰، این دو هنرمند درگیر مبارزه‌ای رودررو شدند که محور آن تصاویر زنانی بود که برای هر دوی‌شان عزیز بودند: ماری ترزوالتر[۲۷] و لیدیا دلکتورسکایا[۲۸]. پیکاسو برای نقاشی‌کردن تصویر ماری ترز سبکی تغزلی را برگزید که ویژگی آن استفاده از انواع رنگ‌های روشن، آرابسک‌های فراگیر و نقش‌ونگارهای تزئینی فراوان است و معمولاً این‌ها ویژگی‌های آثار ماتیس است. درواقع، با آن‌که بعضی وقت‌ها می‌گویند این تابلوها تحت‌تأثیر ماتیس نقاشی شده‌اند، عملاً به‌نظرمی‌رسد که دیدگاه ماتیس را جدی‌تر از تمام کارهای پیشین خود ماتیس بیان می‌کنند و متعلق به چندین سال پیش از سبک متأخر ماتیس هستند.

وقتی ماتیس زبان تغزلی آخرین سبک نقاشی خود را شکل داد، که نخستین‌بار برای نقاشی تصویر لیدیا به‌کار برده بود، این کار را تا حدی با الهام از روش تازهٔ پیکاسو انجام داد، که برگرفته از روش بیانی خود ماتیس بود. او به نوبهٔ خود این روش را باز آفرید و به‌نام سبک خود معرفی کرد. این یکی از دفعات متعددی بود که این دو در طول زندگی حرفه‌ای خود، تحت‌تأثیر کار دیگری، ناچار به اعمال نوعی بازسازی هنری شده بودند. یکی از چشمگیرترین دستاوردهای آن‌ها، قابلیت هر دو تن در احیای مداوم هنر خود در دورانی چنین طولانی بود. و در این زمینه، انگیزهٔ ناشی از حضور دیگری برای هر کدام از آن‌ها عاملی مهم محسوب می‌شد.

اگر چنین به‌نظر رسد که وجوه اشتراک ماتیس و پیکاسو بیش از آن حدی است که شاید انتظار داشتیم، تا حدی به این علت است که واقعاً هم این‌گونه بوده، اما علاوه بر این، تا حدی می‌توان آن را ناشی از تأکید نمایشگاه مذکور بر شباهت‌ها، به‌جای تفاوت‌ها، دانست. این تأکید با حذف یا کم‌اهمیت‌جلوه‌دادن برخی از لحظات تعیین‌کننده در زندگی هر دو هنرمند صورت گرفته است. هیچ‌کدام از آثار فوویستی رنگ روشن ماتیس در این نمایشگاه ارائه نشده است. تقریباً هیچ‌کدام از آثار کوبیسم تحلیلی پیکاسو - که موجب تحول شیوهٔ نقاشی در قرن بیستم شد و ماتیس را تکان داد، دچار هراس کرد و برانگیخت - نیز در این نمایشگاه عرضه نشده،

همین‌طور ترکیب‌بندی‌های تزئینی بزرگ و بسیار پرنقشی که ماتیس بین سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۲ اجرا کرده بود. آثار ناتورالیستی و حس‌گرایانه‌ای که ماتیس در نخستین سال‌های اقامت در نیس خلق کرده بود و نیز نقاشی‌های خشن پیکاسو از دورا مار[۲۹] از این مجموعه حذف شده‌اند. هیچ اشاره‌ای به نقاشی‌هایی همچون **گرنیکا**[۳۰] یا مجموعه طراحی‌های گاو - آدم‌ها نشده است. درنتیجه، ماتیس جدی‌تر (و با گرایش‌های رنگی کم‌تر) از آن‌چه احتمالاً انتظار می‌رفت به‌نظر می‌رسد، حال آن‌که آثار پیکاسو به‌نحوی غیرمنتظره تغزلی جلوه می‌کند. این نمایشگاه به‌جای نمایش زندگی شغلی موازی و اغلب متباین آن‌ها، موجودیتی را معرفی می‌کند که شاید بتوان آن‌را «ماتیس‌پیکاسو» نامید و در آن، دو نقاش، غیرسیاسی و وفادار به بسط و توصیف بصری سوژه‌های نسبتاً خنثی، از نظر فرم و رنگ، نشان داده می‌شوند.

۴ هنگام مرگ ماتیس در سال ۱۹۵۴، پیکاسو بانفوذترین نقاشی بود که هنوز در قید حیات بود. با آن‌که همه اذعان داشتند که ماتیس و پیکاسو هر دو نقاشان بزرگی هستند، این دو بسیار متفاوت به‌نظر می‌رسیدند. این احساس عموماً وجود داشت که مجموعه آثار پیکاسو چشم‌گیرتر و بحث‌برانگیزتر است، نه‌فقط به این دلیل که این آثار متفاوت‌تر و از نظر موضوعی ساختارمندترند، بلکه به این دلیل که در آن‌ها خلاقیت فراوانی به‌کار رفته است. او هم در نقاشی و هم در مجسمه‌سازی تلاش می‌کرد تا تعریفی جدید از عمل خلق هنری عرضه کند. برای این‌کار مثلاً اشیایی از دنیای بیرونی، همچون ورقه‌های کاغذ روزنامه را در کولاژهای خود می‌گنجاند و اشیایی همچون آبکش در مجسمه‌هایش پیدا می‌شد. او در آثارش نشان داد که تا چه حد می‌شود اشیای موجود در جهان را مجدداً ترکیب کرد و به‌کلی دگرگون ساخت و نیز نشان داد که چگونه فرایند جداسازی مبتکرانهٔ اشیاء و فرم‌ها و تلفیق مجدد آن‌ها به‌شیوه‌ای غیرمنتظره می‌تواند معانی جدید و شگفت‌انگیزی به آن‌ها ببخشد. او می‌توانست شیئی آشنا را تبدیل به شیئی ناشناخته و شیئی ناشناخته را تبدیل به شیئی آشنا کند - حوزه‌ای تازه که ماتیس، چه از نظر قابلیت‌های تصویری و چه از نظر روان‌شناختی جسارت ورود به آن را نداشت.

اما در اواسط دههٔ ۱۹۶۰، خلاقیت پیکاسو برای نقاشان جوان‌تر کم‌کم به‌شکل یک بن‌بست جلوه‌گر شد. این وضعیت تا حدی به این دلیل بود که نقاشی‌های او مشخصاً «امضاء» او را بر خود داشتند. نقاشان معمولی کمابیش به‌راحتی می‌توانستند از اندام‌ها و سرهای کج‌ومعوج او که دونیمرخ یا چشم‌هایی در کنار هم در یک‌طرف صورت داشتند تقلید کنند، اما نقاشان خوب دست به چنین تقلیدهایی نمی‌زدند. و در دوران شکوفایی نقاشی آبستره، جذابیت‌های روش‌هایی که او ابداع و به دنیای نقاشی عرضه کرد برای نقاش‌های جوان کم‌تر از فضای آزادتری که ماتیس آفرید، هیجان‌انگیز بود.

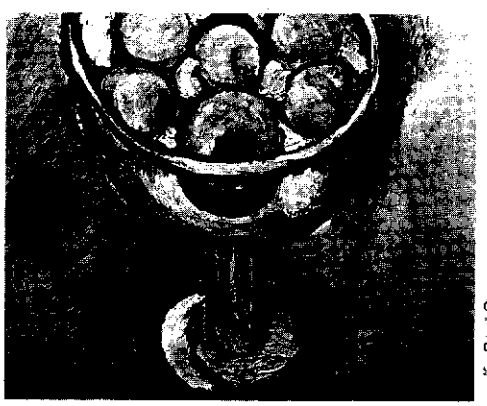
نقاشی پیکاسو آرام و بی‌طرف، طراحی‌اش متعادل، و فرم‌هایش واضح و آشکار است اما در مقابل، خودنگارهٔ ماتیس با حرارت و تقریباً به شیوه‌ای پررنگ‌ولعاب نقاشی شده است؛ پر از سطوح متغیر با عناصر خطی چشمگیر.

درحالی‌که سوژه‌های پیکاسو چنان به تصویر کشیده شده‌اند که گویی او از تک‌تک عناصر سازندهٔ آن‌ها آگاه بود، ماتیس حوزهٔ بصری را به‌شیوه‌ای بسیار روان به ما معرفی می‌کند. اغلب احساس می‌کنیم که خیلی بیش‌تر از آن‌چه می‌توانیم به‌یکباره مورد توجه قرار دهیم، در نقاشی‌های ماتیس چیزهایی برای دیدن هست؛ هنگامی‌که چشم‌های‌مان بر روی نقاشی سیر می‌کند، دائماً احساس می‌کنیم که در آستانهٔ کشف چیزی تازه هستیم. به‌نظر می‌رسد که در نقاشی‌ها و طراحی‌های ماتیس، فرم‌ها گسترش می‌یابند. فضایی ایجاد می‌کنند که آن‌قدر باز و معنی‌دار است که به‌نظر می‌رسد واجد امکانات بی‌شماری است.

وقتی نقاشی‌های این دو نقاش در کنار هم دیده می‌شوند، می‌توان عمیقاً از این تفاوت‌ها و میزان نیرویی که ظاهراً در سطح فیزیکی نقاشی‌های ماتیس موجود است آگاه شد. پیکاسو از این خصوصیت آگاه بود و به آن حسادت می‌کرد، درست همان‌طور که ماتیس به مهارت تکنیکی خیره‌کنندهٔ پیکاسو حسادت می‌کرد -مهارتی که باعث می‌شد وی بدون توجه به مخاطراتی که با آن‌ها روبه‌رو بود، همواره جان سالم به‌دربرد. پیکاسو در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ می‌گفت «ماتیس بسیار خوش‌نفس است.» او با این جمله به روش ماتیس در نقاشی اشاره می‌کرد. او بوم‌هایش را طوری نقاشی می‌کرد که گویی ضربان داشتند و گسترش می‌یافتند. ویژگی گسترش‌پذیری نقاشی‌های ماتیس را می‌توان در سرتاسر نمایشگاه مشاهده کرد و به‌ویژه در مقایسهٔ بین اثر سال ۱۹۱۵ ماتیس موسوم به **طبیعت بی‌جان پشت‌سر ژان داویدز دوهیم**[۳۱] و نقاشی سال ۱۹۲۴ پیکاسو با نام **ماندولین و گیتار**[۳۲] آشکار است. این نقاشی ماتیس از آثار برتر او نیست، درحالی‌که نقاشی پیکاسو یکی از شاهکارهای اواسط دههٔ ۱۹۲۰ است - و بسیار دیدنی‌تر، جذاب‌تر و دارای ترکیب‌بندی محکم‌تری است. اما وقتی دو نقاشی مذکور در کنار یکدیگر دیده می‌شوند، نمی‌توان قدرت بصری‌ای را که از سطح این نقاشی نه‌چندان خوب ماتیس ساطع می‌شود نادیده گرفت و نیز نمی‌توان به‌این نکته توجه نکرد که نقاشی پیکاسو در کنار آن چقدر مستقل، و حتی تودار، به‌نظر می‌رسد.

آیا این بدان معنی است که ماتیس نقاش بزرگ‌تری است؟ ابداً. اما این موضوع به بیان علت این‌که چرا ماتیس نقاش مؤثرتری به‌نظر می‌رسد، کمک می‌کند، و حاکی از آن است که از میان این دو، ماتیس بهتر می‌توانست آن‌دسته از جنبه‌های احساسی بشر را که نقاشی قادر به جذب آن است بررسی کند و برانگیزاند. اما اگر ایده‌های پیکاسو به اندازهٔ ماتیس عمق نقاشانه نداشت، از بسیاری جوانب گسترده‌تر بود، به‌ویژه در زمینهٔ انواع مختلف هنر که از تعاریف سنتی نقاشی و مجسمه‌سازی فراتر رفت. نقاشی‌های پیش‌ساختهٔ دوشان[۳۳]، فرم‌های متنوع هنر رسانهٔ ترکیبی و حتی بعضی از انواع هنرهای اجرایی ریشه در آثار او دارد و عملاً واکنشی به تجارب خود او به‌نظر می‌رسند.

آثار هر دو نقاش، به‌شیوه‌ای شگفت‌انگیز، هنوز نوعی شور و هیجان ایجاد می‌کند که تنها هنگام مشاهدهٔ آثار هنری نوین و خلاقانهٔ معاصر احساس می‌شود. به‌نظر می‌رسد که آثار آن‌ها، به‌شیوه‌های گوناگون، با صدای گذشته، در زمان حال با ما سخن می‌گویند. ◀



طبیعت بی‌جان با جمجمه (پیکاسو)

۱۸. Still Life with a skull
۱۹. Goldfish and Sculpture
۲۰. Goldfish and Palette
۲۱. Harlequin
۲۲. Man Learning on a Table
۲۳. Piano Lesson
۲۴. Pitcher, Bowl and Lemon
۲۵. Acrobat
۲۶. Nude in a Black Armchair
۲۷. Marie - Therese Walter
۲۸. Lydia Delectorskaya
۲۹. Dora Maar
۳۰. Guernica
۳۱. Still Life after jan Davidsz de Heem
۳۲. Mandolin and Guitar
۳۳. Duchamp