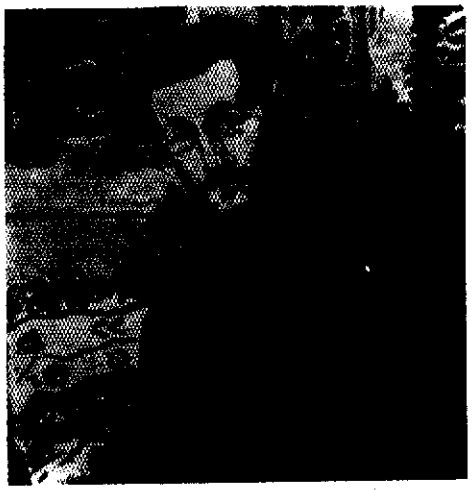


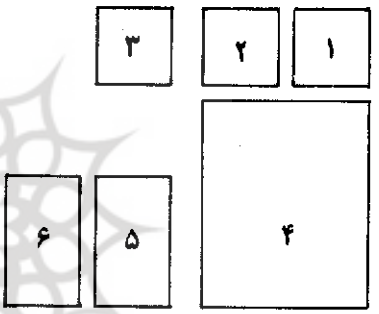
* فوویسم به بسیاری این مجال را داد تا خصلت‌های وحشی و سرکششان را در قالب رنگ بیان دارند ونقاشی را ازقید رسوم دیرین و اسلوب‌های متداول برهانند.

* درتابلوهای فوویستی، رنگ اعتلا واستقلال می‌یابد وچون زبانی مجزا و کامل سازندهٔ فضا ومکان می گردد.

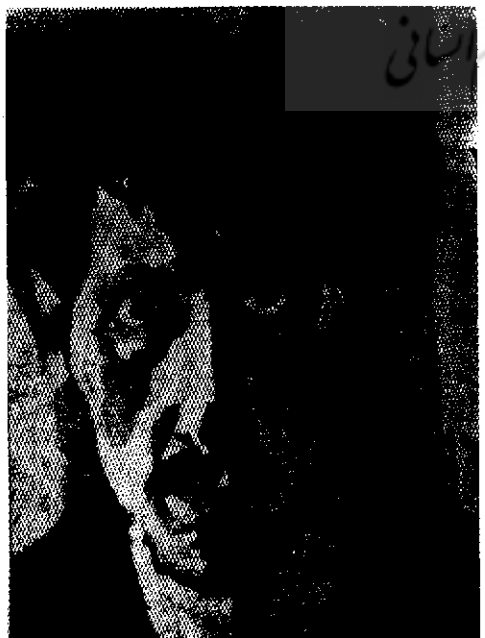
نگاهی به سبک فوویسم

محسن برزین

۱۹۰۵ حادثه‌ای در سالن پائیز...



۱– مارکه– اثر کامویُن– ۱۹۰۴● ۲– پرترهٔ ولامینک– اثر نقاش– ۱۹۱۰● ۳– پرتره ژان پوی– اثر مانگوئن– ۱۹۰۵● ٤– پرترهٔ ماتیس– اثر نقاش– ۱۹۰۶● ۵– وان دونگن– اثر خودش– ۱۹۰۵● ٦– درن– اثر نقاش–۱۹۰٤



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاگردان گوستاومورو

درآغازین سالهای تب آلود **سدهٔ** بیستم هیجانات رنگارنگ هنری ازهمان نخست پهنهٔ موزه ها و نمایشگاه ها را افسار گسیخته بر زیر سم توسن رنگ های تند وآتشین می کوبید و تن سپید ونجیب بوم را از تطاول هوای دم کرده وابرآلود هنر رسمی می زدائید و معنای تازه، پرفروغ و پرغروری را درسینهٔ تاریخ هنر به یادگارمی نهاد.

این معنای تازه از همّ پرتوان هنرمندانی منشأ می گرفت که رنگ را وحشیانه و بی محابا بر بوم می نشاندند تا مدرسهٔ هنرهای زیبا و هنررسمی را بسوزانند و هر حصار و بندی را از دستهای هنرمند بازدارندو خود برای سالیانی چند یکّه تاز عرصهٔ هنر گردند.

در پس بلندای این رنگین کمان که مغرورانه سینه برآسمان می سائید، طنین فریادها وخنده های دیوانه وار تماشاچیان نیز سالن های موزه ها را می لرزانید. راه، خطیربودو سنگلاخ و رهنورد نیزمرداه.

رسوائی و جارو جنجال این حرکت که میتوان آنرا با ماجرای ۱۸۷٤ امپرسیونیستها قیاس نمود، باعث گردید که نه تنها حامیان نظم اجتماعی، بلکه برخی از مدافعان هنر نو نیز نمایشگاه های آنان را اهانت و پرتاب مشتی رنگ به صورت بینندگان تلقی کنند و این چنین، همان بی حرمتی هائی بر این هنرمندان میشد که بر استادانی چون **مونه** و **مانه** و **پیسارو** شده بود.

در تشکل فوو یسم می بایست ازسه گروه اصلی نام برد: اول، شاگردان آتلیهٔ **گوستاومورو** و آکادمی **کاریر** که متشکل از هنرمندانی بود چون: **ماتیس**، **مارکه**، **کامُوئن**، مانگوئن و **پوی**. دسته دوم **ولامینک** و **دورن** را در برمیگرفت

و **فریتس، دوفی** و **براک** گروه سوم را تشکیل می‌دادند.

سوای هنرمندان فوق، افراد منفرد دیگری چون: **وان دونگن** و **والتا** نیز تحت حاکمیت **فوو** یسم قرار می گرفتند.

این اشخاص و گروه‌ها، طبیعتاً نمی توانستند برنامهٔ عمل مشترکی داشته باشند واین مهم، تنها به همت **ماتیس** ممکن می گردید.

ماتیس فرزند بازرگانی بود که در ۲۱ دسامبر ۱۸۶۹ در شاتو-کامبُرسیس متولد شد. در دورهٔ جوانی، پس از یکسال تحصیل در رشته حقوق در پاریس، بدون دیدن حتی یک نمایشگاه و یا موزه، به موطن خود بازگشت.

در ۲۱ سالگی، تنها یک اتفاق ساده او را به دنیای سحرانگیز هنر کشانید وآن، اهدای یک جعبه رنگ توسط مادرش به او بود که دوران نقاهت را در پس یک بیماری می گذراند.

ماتیس پس از چندین جلسه درس نقاشی و غلبه کردن برمخالفت‌های پدر، در سال ۱۸۹۱ راهی پاریس شد ودرآکادمی ژولیان و سپس درکلاسهای شبانه مدرسهٔ هنرهای تزئینی نام نوشت.

در طی دوران تحصیل دریکی ازروزهائی که در حیاط مدرسه مشغول کپیه برداری بود، مورد توجه **گوستاومورو** قرار گرفت و این استاد، **ماتیس** را بدون گذراندن امتحان ورودی به آتلیه اش برد. آتلیه ای که فضای صمیمی و دوستانه اش، روح سرکش و ناآرام وی را صیقل میداد.

هنری ماتیس- زنی با کلاه - ۱۹۰۵

گوستاومورو در طی یکی از جلسات تعلیم به **ماتیس** گفته بود که تو نقاشی راساده خواهی کرد.

و این امر با تعمق و به آرامی به واقعیت می پیوندد. کپیه برداری از آثار **شاردین**، **پوسین** و استادان هلندی که بر سینهٔ دیواره‌های موزه لُوور، سالیان دراز، آرام و خموش، محمل اندیشه و نگرش هنرمندان پیشینند، برنامه روزانهٔ **ماتیس** گردید و برای مقابله با رنگ، ابتداء به شناخت و درک ارزشهای نهفتهٔ آن دست زد.

ماتیس در تابستان‌های ۱۸۹۶ و سال بعد از آن به لحاظ اقامتش در بل ایل به دستاوردهای جدیدی از رنگمایه های روشن و تابنده رسید و با نقاشی استرالیائی، به نام **ژان راسل** آشنا شد، نقاشی از تبار امپرسیونیستها و با تجربیاتی در فضای باز و هموست که دو تابلو از **وان گوگ** به

ماتیس هدیه کرد.

گوستاومورو که نقاش آزادمنشی بود و به عوض تحمیل نظراتش به شاگردان، آنان را در مواضع خود استوار و پایدار می گرداند، در سال ۱۸۹۸ درگذشت و بامرگ وی شاگردانش پراکنده شدند. **ماتیس** راهی کورسیکا و تولوز شد و پس از یکسال با کوله‌باری از طرح وتجربیاتی از رنگهای خالص به پاریس بازگشت و در آکادمی خیابان رن برای طراحی ازروی مدل زنده نام نوشت ودرهمین جا با **دورَن و ژان پوی** آشنا شد و بر کار آنان تاثیرگذارد. آثار **ماتیس** در این دوره، معرف طیفی وسیع از رنگهای تندی چون آبی و بنفش و نارنجی است.

ملاقات‌هائی باپیسارو، این پیر سرزمین تصورات رنگین، ملاقات‌هائی‌بارورند که در ساختار شخصیت هنری **ماتیس** موثر می افتد. همان گونه که بر هنرمندانی چون **سزان**— **گوگن** — **وان گوگ** و **سورا** موثرافتاده بود. **پیسارو** به عنوان رهبری متشخص و صاحب‌نظر در مقولهٔ هنر مدرن و با کوله‌باری از کام‌ها و ناکامی ها نه تنها بر هنرمندان مذکور پند و نصایحش را ارزانی داشته بود، بلکه پشتوانه ای برای هنرمندان جوان محسوب میشد. **ماتیس** در فوریهٔ همین سال، پس از ازدواج،یک هفته در لندن ماند و آثار **ترنر** را مورد مطالعه قرار داد و سال بعد را مجدداً در کورسیکا و تولوزمستقر شد. این یکسال برای وی سال تجربه‌آموزی و هم‌چنان کنکاش در رابطه با رنگهای خالص، طرحهای ترکیبی، فضاهای درونی، طبیعت بی جان و مناظری است که بگونه ای ساده مطرح شده‌اند. ضربات قلم‌مو، گاه تند وسریعند ومرتعش و زمانی آرام و متین.

ماتیس در سال ۱۸۹۹ پس ازبازگشت به پاریس تا ۱۹۰۷، یعنی برای تمام دورهٔ **فوو**، در سن میشل استقرار یافت.

کاموئن نقاش دیگر، با احساساتی مشابه **ماتیس** در همین سال تا ۱۹۰۲ به خدمت سربازی رفت. ابتدا درآرل، مکانی که با خانه زردش، هنوز آخرین یادبودهای وان گوک‌رادر سینه حفظ کرده و گلهای آفتابگردانی که همواره در انتظار **ونسان**، از شرق تا غرب سرمی گرداندند. آنجا که یادآور روزهای شور و شوریدگی، روزهای اضطراب و دلهره و سپس شلیک یک گلوله بود.

ولامنیک— سیل— ۱۹۱۰— ۳۶×۲۳

هنری ماتیس— میز شام— ۱۸۹۷— ۵۱×۳۹

کاموئن نه به عنوان شخصی بی تفاوت که چون فرد جستجوگری در هر کجای آرل یادی از **وان گوک** می یافت که سوداسر عالم رنگها بوده و شیوهٔ کارش راهگشای مکتب فوو یسم. **کاموئن** سپس به آکس– اون– پروانس رفته، صمیمانه مورد استقبال **سزان** قرار گرفت.

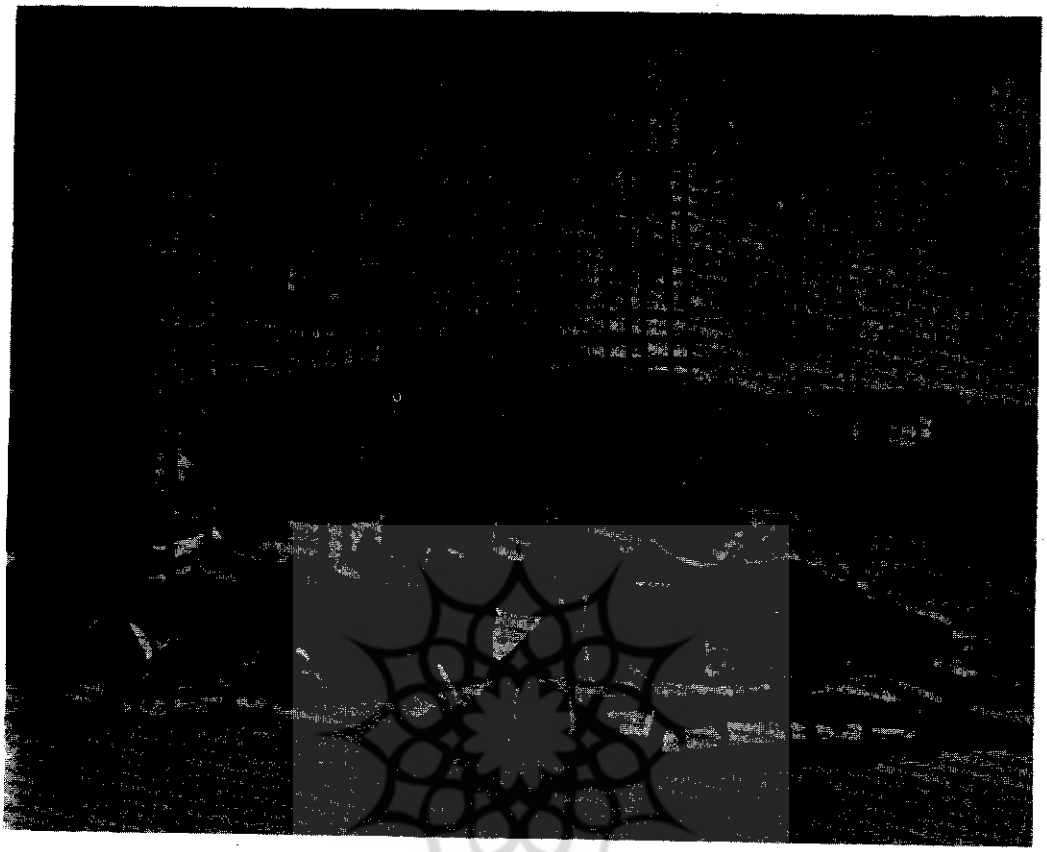
ماتیس و مارکه، نقاشانی هم اندیش با هم کار را می آغازند، روزها با رفتن به پهنهٔ طبیعت، چه یک باغ باشد و یا منظره‌ای درحومهٔ شهر و شبها در کافه کنسرت در مون مارتر و یا در موزیک هال.

ماتیس در همین سال با وجود اشکالات مادی و فقری که همواره چون سایه‌ای در تعقیب اوست، به لحاظ ضرورت هنریش، یک مجسمهٔ گچی اثر **رودین**، یک تابلو از **گوگن** و دو پاستل اثر **اودیلون رِدُن** و یکی از بهترین نقاشی های **سزان**، به نام آبتنی کنندگان را خریداری می کند.

سزان در واقع به عنوان هنرمندی چیره‌دست در پرداخت ساختمان طرح و رنگ یکی از مشوقان **ماتیس** محسوب میشد **ماتیس** از **سزان** می آموخت که «در یک تابلو، رنگها، وزنه های گوناگونی هستند که توسط آنها می بایست تعادل، رابطه و توالی را حفظ کرد».

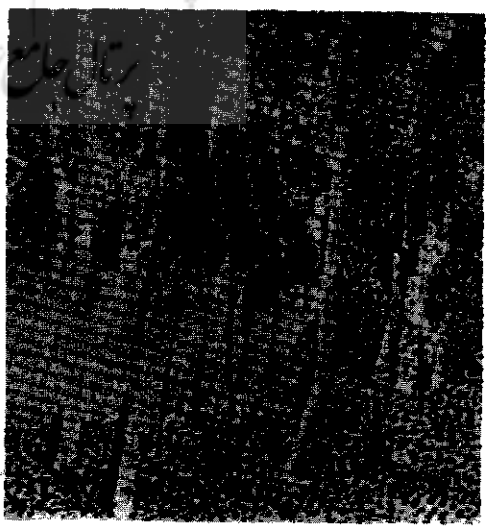
آشنائی ماتیس با هنرمندانی چون **دُرِن– پوی– لاپراد** – **بی‌اِت** و دیگران سبب

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



کامؤن– بندرمارسی– ۱۹۰۴

درن– صبح درخشان– ۱۹۰۴



می گردد تا، آنان تحت تأثیر شخصیت و نگرش او قرار گیرند. **دُرِن** می نویسد: «او به عنوان رهبر گروه کوچک ما، نفوذ بسیاری بر ما داشت» و **پوی** در رابطه با طریقهٔ کار **ماتیس** یادآور میشود: «در هیچ کاری تردید به خود راه نمی داد. رنگ مورد نظر را در جهت قوت و استحکام بیشتر طرح بی محابا به کار می برد. مثلاً برای قسمت های جانبی بینی و یا سایهٔ ابرو از رنگ قرمز تیره سود می جست و این رنگ آمیزی معنائی تازه به چهره مدل و شخصیت آن می بخشید».

نطفهٔ جنبش **فوو** که برای چند سال محافل و مجامع هنری اروپا را به زیر پرچم رنگارنگ خود

کشاند در بین سالهای ۱۸۹۸ تا ۱۹۰۱ بسته شد و سهم بیشتر آن متوجه **ماتیس و مارکه** بود که تحت‌تاثیر القائات گروه **نبی و سزان** بودند و سهم دیگر، از آن **دُرِن‌وولامینک** با تاثیراتی از آثار **وان گوگ**. آثاری که بیشتر جنبه های تکنیکی آن مورد توجه این هنرمندان جوان قرار داشت نه غلیان‌های روحی آن. و مضافاً اینکه در طی این دوره، **وان گوگ** به عنوان نقاش درجهٔ یک به حساب نمی آمد.

از لوهاور، سرزمین **بودین و مونه**، سه جوان دیگر با گذراندن مدرسه هنری **لوئی لیه** که معادل کارگاه **گوستاومورو** بود به پاریس آمدند. این سه جوان عبارت بودند از **فریتس** که در سال ۱۸۹۸ راهی پاریس شد و **براک و دوفی** در سال ۱۹۰۰.

پائیز همین سال نیز مصادف با اولین دورهٔ اقامت **پیکاسو** در پاریس بود و اولین خریدار آثار او **برت ویل** بود که گالری کوچکی را در خیابان **و یکتورماسه** اداره میکرد. این خیابان که یکی از مراکز تجمع هنرمندان محسوب میشد از سال ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۸ پذیرا گر فوو یست هائی بود که یا به صورت جمعی و یا فردی در آنجا اقامت داشتند و آثارشان را در گالری‌های مختلف به نمایش می گذاردند. اما فُروش، عملاً متوقف بود و فروشندگانی که به حمایت از آثار این نقاشان پرداخته بودند وضع اقتصادی مشکلی را می گذراندند. معهذا این هنرمندان می توانستند آثارشان را در نمایشگاه مستقلین و یا نمایشگاه پائیز عرضه کنند. این دو سالن از مراکز مهم گردهم آئی وتبادل نظرات به حساب می آمد.

سالن مستقلین در سال ۱۸۸٤ توسط **رِدُن** و نئوامپرسیونیستها بنیان گذاری شده، اما فعالیت اساسی را از سال ۱۹۰۱ آغازید و از همین سال تا سال ۱۹۱۰ نقاشان بسیاری چون: **ماتیس— مارکه— والتا— مانگوئن— کاموئن— دوفی— فریتس— پوی— وان دونگن— دُرِن— ولامینک** و **براک** بدان وفادار ماندند. اما آزادی پذیرش هرتابلوئی باعث می گردید تاآثار برتردرهاله ای از کم‌توجهی قرار گیرند. بدین‌منظور با احساس ضرورت به سالن دیگر، سالن پائیز در سال ۱۹۰۳ به همت **فرانتس ژوردن**— معمار ساماریتن و با حمایت و پشتیبانی **روئو-مارکه— ولار— رِدُن— رنوار— سزان و کاربر** بر پا شد.

سالن اول صرفاً محل برگزاری آثار نقاشی و مجسمه‌سازی بود در حالیکه سالن دوم سوای دو رشته هنر فوق به معماری— موسیقی و ادبیات نیز توجه داشت و میز بان هنرمندان خارجی هم بود. هر دو سالن حضور فعّالی در صحنه هنر داشتند و هر از چندی نمایشگاه یادبودی از استادان رنگ برگزار می کردند. استادانی چون **سورا— وان گوگ و سزان و گوگن**. وگرچه تا آنزمان برای اکثر مردم ناآشنا بودند، ولی نقش و اهمیت بسزائی در تشکل و تکامل مکتب فوو یسم داشتند. **ماتیس** از ابتدای تاسیس این نمایشگاه بهمراه سایرین آثارش را به معرض تماشا گذارد. از آنجائی که سالن مستقلین در بهار بر پا می گردید، ناگزیر معرف آثاری بود که در طول مدت زمستان و عمدتاً در آتلیه انجام می گرفت. و سالن پائیز به معرفی آثاری می پرداخت که در فضای باز تابستانی خلق شده بودند.

فرنس– فرنانـد فلوره– ۱۹۰۷– ۲۳×۲۸

هـنـری مـانـگـوئـن (۱۸۷٤– ۱۹٤۳)، زاده خـانـوادهٔ مـرفـهـی بـود بـا امـکـانـات کـافـی بـرای کـنـکـاش هـای هنری، وی پس از ازدواج در خـانـه ای بـا شـکـوه مـسـتـقـر شـد و بـعـد آتـلـیـه ای بـر پـا کـرد کـه مـحـل آمـد وشد هـنـرمـنـدان گـونـاگـونی در زمـیـنـه هـای مـخـتـلـف گـردید، مـوسـیـقـیـدانـانـی چـون: **راول، دبـوسـی، فـیـلـیـپ گـوبـر** و نـو یـسـنـدگـانی چـون **اکـتـاوومـیـرابـو– تـریـسـتـیـان بـرنـار– گـاسـگـت** و نـقـاشـانی چـون **ماتیس، مارکه** و بسیار یاران دیگر.

نقاشی های **مانگوئن** تا سال ۱۹۰۲ از ارزش چـنـدانـی بـرخـوردار نـبـود و تـنـها از ایـن سـال بـه بـعـد مـعـنـای تـازه ای می یابد و رگه هائی از رنگ های درخـشـان در آثـارش ظـاهـر مـیـشـود: «خـانـم ایـتـالـیـائی» زن کـوچـک اندامی است با لباس قرمز و آبی، ایـسـتـاده در مـقـابـل مـیـزی زرد و بـنـفـش. ایـن تـابـلـو، ماحصل تلاش این سالهای اوست. رنگها شـادنـد و درخـشـنـده و اسـتـخـوان بـنـدی اثـرمـحـکـم و استوار، و یادآور **رنوار** و **سزان**.

دوفی– پرچم های خیابان– ۱۹۰۶

ژان پوی، (۱۸۷٦–۱۹٦۰) از دیگر پیروان ایـن نـهـضـت اسـت. او در روآن زاده شـد. حرفهٔ آغـازیـنـش مـعـمـاری بـود. ولـی پـس از کـشـف تـمـایـلا تی در زمینهٔ هنر به پاریس آمد و ملاقاتش بـا **مـاتـیـس** او را قـطـعـاً بـه نقاشی، آنهم به شیوهٔ **مـاتـیـس** کـشـانـیـد، هـرچند که گاهی به روش **گوگن** نیز نزدیک میشد.

لـوئیس والتا، متولد دیپ (۱۸٦۹–۱۹۵۲) برای مـدتـی از شـاگـردان **گـوسـتـاومـورو** بـود. قبل از پیـوسـتن به **فووها** از **لوترک** و گروه نبی و سپس از **مه یل، رنوار** — **سـیـنـیـاک** و **کـروس** تبعیت مـی کرد و از سال ۱۸۹۵ از رنگهای زنده و متضاد

ولامینک ــ هاملت در برف ــ ۱۹۴۳

ولامینک ــ طبیعت بی جان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سود جست و علیرغم پیروی از **فووها**، شیوهٔ خاص خود را داشت.

شاتو به عنوان زادگاه **فوو یسم** شهرت یافته بود، چرا که این گوشه از حومهٔ غربی پاریس نه تنها صحنه انفجار آتشفشانی بود از رنگ، بلکه محل تلاقی و پیوند دوستی کسانی بود که به زودی محور اصلی مجادلات هنری قرار می گرفتند: **ماتیس. دُرن و ولامینک.**

دُرِن، چند ماهی میشد که با **ماتیس** در آکادمی **کاریر** آشنا شده بود و مجال دوستی با ولامینک درقطاری پیش آمد، بگونه ای اتفاقی، در واگنی تقریباً خالی که رو بروی یکدیگر نشسته و باب صحبت را گشوده بودند. پس از مدتی نه چندان، از خط خارج شدن قطاری دیگر که مانع آمد و شد میشد دو همسفر را وادار نمود تا باقی راه را تا پاریس پیاده طی کنند و در چشم انداز روشن ماه ژوئن سال ۱۹۰۰ بر روی خطوط موازی ترن و در زیر آفتاب دلچسب بهاری به بحث پیرامون مسائل مشترک هنریشان بپردازند وتصمیم بگیرند که از همان فردا کار نقاشی را در کنار یکدیگر بیآغازند.

بعدها **ولامینک** می نویسد: «هرکدام از ما سه پایه هایمان را مستقر می کنیم، **دُرِن** بطور زنده در مقابل شاتو، برج ناقوس و پل به کار می پردازد و من کمی دورتر مسحور درختان سبز و بلند. من کار را زودتر تمام می کنم و به سوی دوستم می روم و تابلو را بگونه ای که دیده نشود قرار می دهم. به تابلوی **دُرِن** نگاه می کنم. کار، محکم، آگاهانه وقویست.

دُرِن متوجه حضور من میشود. تابلو یم را به او نشان می دهم. چند لحظه ساکت می ماند و بعد سرش را تکان می دهد و می گوید؛ زیباست. و فوو یسم در آنجا متولد میشود.»

ولامینک با فصاحت همیشگی سخن می گوید: «مگر فوو یسم چیست؟ فوو یسم، من هستم. فووِ یسم، حضور من در این زمان است، روش من برای شورش و درعین حال رها ساختن خویش. نادیده گرفتن مکتب و مدرسه، نادیده انگاشتن هرجمع وگروهی. فوو یسم یعنی آبی های من، قرمزها، زردها ورنگهای خالصی که تلفیقشان نمی کنم».

این ساده انگاری و امحاء اهمیت **ماتیس** از جانب **ولامینک**، ناروا می نمایاند. ملاقات های **دُرِن و ولامینک** و تلفیق آرا و آوایشان را نه به عنوان زاینده فوو یسم، بلکه به مثابهٔ جزئی از اجزاء مهم آن می توان به شمار آورد و این اهمیت تا بدانجاست که حتی می توان از اتحاد این دو از مکتبی به نام **(شاتو)** نام برد.

ولامینک و دُرِن، یاران صدیقی بودند ووفادار که به مثابهٔ محرک و برانگیزانندهٔ احساسات یکدیگر محسوب میشدند. **دُرِن** می نویسد: «چه بسا اتفاق می افتاد که **ولامینک** را تا منزلش بدرقه می کردم و در بازگشت، او به همراه من می آمد. و این آمد و شدها تا بدانجا می انجامید که صبح می دمید و باز، پس از چند ساعتی بهمراه جعبهٔ رنگ و سه پایهٔ صحرائی کار را شروع می کردیم وهمواره نشئه و مسحور رنگ بودیم. و کلمات، کلماتی بود که از رنگ می گفتند و آفتابی که به رنگ

ولامینک- مردی با پیپ- ۱۹۰۰

جان می بخشید.

پس از مدتی این دو، آتلیهٔ مشترکی در شاتو اجاره می کنند، ماهانه به ده فرانک. آتلیه ای که در پس قاب پنجره‌اش، بخشی از زیبائی های طبیعت نهفته بود. آتلیه ای که هرروز از ورایش میتوانستند از داستان پر رمز و راز هستی و زیبائی های بی بدیل طبیعت، صفحه‌ای بخوانند: داستان دهکدهٔ شاتو، قایق هائی لنگر انداخته در کنار ساحل، اسبی تشنه در کنار آب، قامت بلند برج کلیسا، دهقانانی با چرخ های دستی به هنگام عبور از روی پل، لکه ابرهای سپید و سرگردان مثل گل های پراکندهٔ قاصد و آسمانی با آبی لاجوردین.

دُرِن در سال ۱۹۰۰، بیست ساله می شود. پس از تحصیلات معمول کلاسیک، از دستورات والدین مُتمول، جهت ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ مهندسی خودداری می کند وسرنوشت خود را در پس لایه های رنگ رقم می زند به آکادمی ها و

درن- پرژه ولامینک- ۱۹۰۵- ۲۸×۲۳

موزه‌ها سرمیکشد و در لابلای نوشته‌ها و مقالات هنری به جستجوی خویشتن خویش می گردد و این در حالیست که **ولامینک**، این نقاش ناآرام از رفتن به موزه‌ها خودداری می کند و این امر را جزو افتخارات خود میشمارد.

ولامینک در پی یافتن (خود)، تنها بیاری خویشتن است. وی که از **دُرِن** چهار سال مسن‌تر است، در پاریس متولد شده و پدر دو فرزند است. تا شانزده سالگی در محله‌ای فقیرنشین در پاریس به نام **وسینه** زندگی را می گذراند و از همین سال به بعد به لحاظ روحیهٔ ناآرام و آشوبگرش بدور از خانواده زندگی مستقّلی را در شاتوشروع کرده و به مشاغل گوناگونی منجمله به عنوان و یولونیست دوره گرد دست می زند. **ولامینک** دوچرخه‌سوار ماهری نیز هست و بخشی از درآمدش شامل جوایزی است که از طریق شرکت در مسابقات دوچرخه‌سواری بدست می آورد.

ماتیس — چهره‌ای با خط سبز — ۱۹۰۵

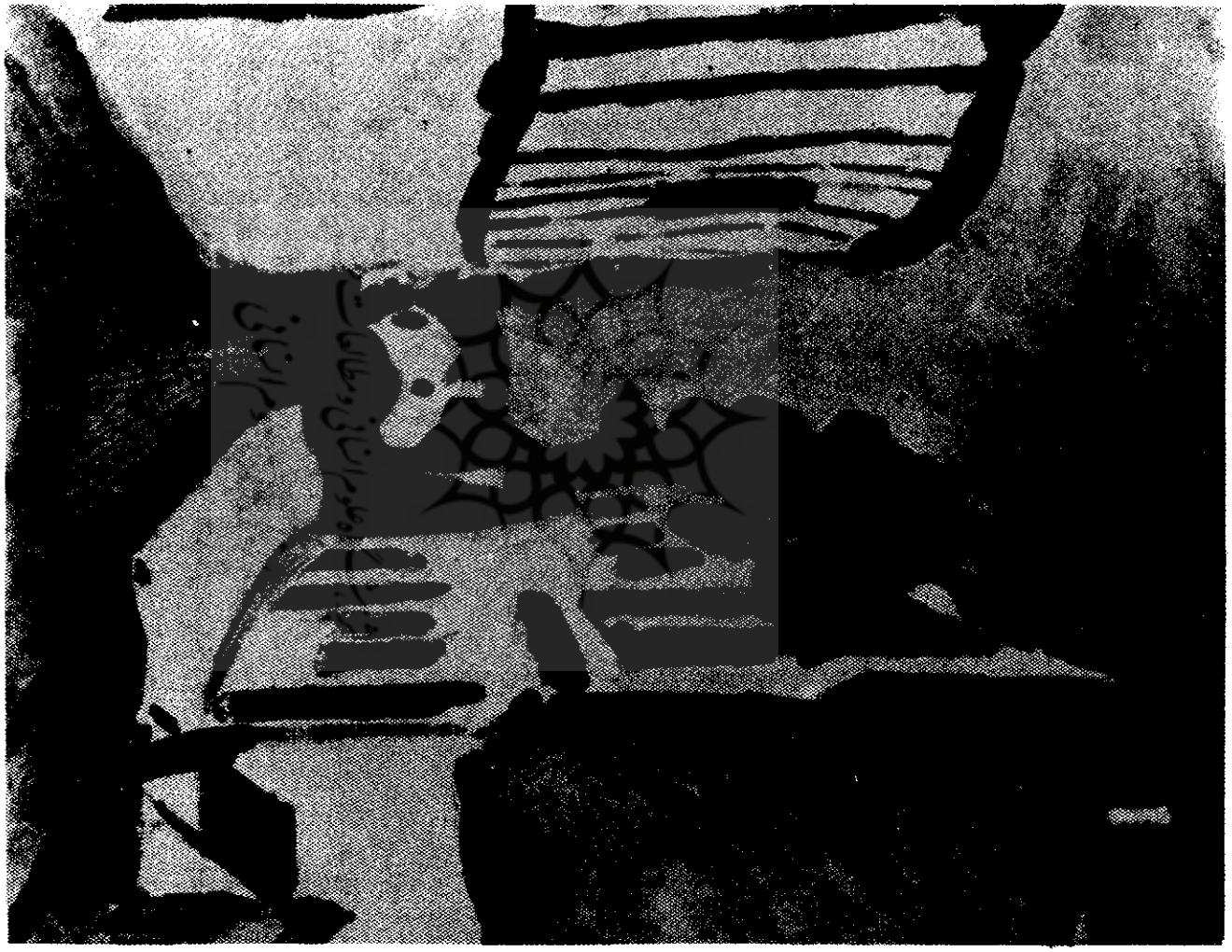
در زمینهٔ هنر، اگر تنها کار و یترای بر روی شیشه **ولامینک** را که قبل از سال ۱۸۸۹ کشیده و اثری است معمولی مستثنی بداریم، هیچ اثر دیگری از او تا سال ۱۹۰۰ به چشم نمی خورد و فقط در همین سال، تابلوهائی با عناوین زن میکده، پرتره، ومردی با پیپ را نقاشی می کند. آثاری که شتابزده ودر عین حال در آن با چیره‌دستی، انبوهی از رنگها را بگونه‌ای ضخیم و نه چندان منظم برروی بوم آورده است. این آثار بدور از ساختمانی محکم و جسارت بهره‌وری از رنگمایه‌هائی است که همزمان در آثار **ماتیس** دیده میشود و تنها پس از دیداری از نمایشگاه یادبودی از آثار **وان گوک** در برنهایم به سال ۱۹۰۱، تحولی اساسی در رنگ‌پردازی وی حاصل میشود، بطوریکه تحت این شوک و تحیر حاصله از دیدار این نمایشگاه می گوید: من **وان گوک** را از پدرم بیشتر دوست میدارم.

دُرِن او را به ماتیس در همان نمایشگاه معرفی می کند و برای اولین بار، این سه هنرمند، در مقابل شاهکارهای عرضه شده قرار می گیرند، ولامینک ناآشنابا تجربیات و آگاهی های **ماتیس** از گفتار و اندرزهای او سود می جوید.

ماتیس بعدها در رابطه با این دیدار چنین می گوید: «روزی به دیدار نمایشگاه **وان گوک** در برنهایم رفته بودم. **دُرِن** را با پسری درشت اندام که صدای کلفتی داشت دیدم که با هیجان فریاد

ولامینک– خیابانی در دهکده– ۱۹۰۷

مارکه— چشم‌انداز خیابان— ۱۹۰۷—۱۶×۱۳



می کشید که ببین! باید با رنگهای خالص لاجوردی و قرمز... نقاشی کرد. فکر می کنم که **دُرِن** کمی از او می ترسید ولی او را به خاطر هیجان و حرارتش می ستود.

دُرِن به من نزدیک شد و **ولامینک** را معرفی کرد. سپس متقاعدم کرد تا به نزد والدینش برویم، تا آنها را مُجاب کنم که نقاشی به خلاف آنچه که آنها می اندیشند، حرفهٔ قابل احترامی است. پس به همراه همسرم راه افتادیم.

در واقع، نقاشی **دُرِن** و**ولامینک** مرا متحیر می ساخت، چرا که این آثار، نزدیک به تحقیقاتی بودند که من مدتها پیش تجربه کرده بودم. اما از دیدن این بچه های جوانی که اعتقاداتی مشابه اعتقادات من داشتند به هیجان آمده بودم». کردار و پندار **ماتیس** و **ولامینک** به عنوان دو عامل مهمی که **فوویسم**، توان خود را از آن می یابد کاملاً در دو قطب متضاد قرار دارند.

ماتیس معتقد بود که «می بایست به مصاف غریزه رفت، درست مانند درختی که برای رشد بهتر، شاخه هایش را اصلاح می کنند». در حالیکه **ولامینک** می گفت: «باید با تمام وجود و بدور از هرنگرانی، نقاشی کرد. چرا که در مبنای هنر، غریزه قرار دارد.»

ماتیس، میراث هنر کلاسیک را می پذیرد و هیچگاه تاثیر هنر دیگران را برخود انکار نمی کند. چرا که شخصیت هنرمند شکل نمی پذیرد مگر در طول مبارزات گوناگون هنری. در حالیکه **ولامینک** کاملاً در تضاد با این نظریه است: «می خواستم با رنگهای لاجوردی و قرمزم، مدرسهٔ هنرهای زیبا را بسوزانم و احساساتم را بدور از آنچه که تا بحال نقاشی شده است توسط قلم موی خودم بیان کنم. وقتی رنگ در دستهایم هست به نقاشی دیگران وقعی نمی نهم». نقاشی برای **ولامینک**، کسب تجربیات زیبائی شناسانه نیست، بلکه چیزی است که از درون او می تراود: «وحشی ای بودم با خوئی گاه آرام وگاه متجاوز که بگونه ای غریزی و فاقد شیوه ای، حقیقتی غیرهنری اما انسانی راپیاده می کردم.»

تاثیرات وان گوک بر **ولامینک**، تاثیراتی نه زودگذر که پایدارند، چرا که تابلوهای سال ۱۹۰۲ متاثر از دیدار نمایشگاه **وان گوک** است. سال ۱۹۰۳، انفجار مرحله ای رنگین را در آثار **ولامینک** نوید میدهد و سال بعد مرحلهٔ گام نهادن نهائی در مسیر **فوویسم** به شمار می آید. **ماتیس** و گروه کوچکش در این برهه با بهره وری از تجربیات دیویزیونیستی بطور کلی خودرا از قید رنگهای تیره می رهانند. **دُرِن** که از پائیز ۱۹۰۱ تا پائیز ۱۹۰٤ در خدمت سربازی است، همواره در ارتباط و مکاتبه با **ولامینک** می ماند و ایّام مرخصی را به نزد او می شتابد تا با هم در فضای باز، از طبیعت بهره بجویند.

اما این سالیان وقفه ودور از محافل هنری، نوعی تردید و دودلی در او پدید می آورند. از مکاتبات طولانی این چند ساله، دلایلی بدست می آید که مُعرف تبلور استثنائی این جوان بیست ساله در قبال مسائل هنری و زندگی است:

«خیلی مطالعه کرده ام و خیلی مایلم که تصمیم بگیرم دیگر مطالعه نکنم. چرا که بنظرم ایده های روشن وواضحی که صرفاً در قبال

مانگوئن– چهاردهم ژوئن– ۱۹۰۵

ماتیس– پنجره‌باز– ۱۹۰۵–۱۸×۲۱

طبیعت دارم، مخدوش می شوند. بدین ترتیب برایت می گویم که یک شاخهٔ درخت با گل های زرد بر پهنهٔ آسمان آبی، برای من نوعی مکاشفه است».

«بزودی یکسال از دیدارمان از نمایشگاه **وان گوگ** خواهد گذشت. واقعاً یاد او همواره با من است و من در او جهتی صحیح را می بینم». «فراموش کردم برایت بگویم که موسیقی بطور عام و **بتهوون** بطورخاص،مرا برای روشن کردن بسیاری مسائل یاری کرده است و معتقدم که می توانم تکنیک تقریباً کامل نقاشی را اعلام کنم».

دُرِن قبل از دوران سربازی، مناظر، فضاهای درونی و پرتره هائی کشیده بود که از قدرت و توان و یژه‌ای برخوردار بودند و پس از بازگشت از سربازی باپیروی از برخی تجربیات **ولامینک**ــ **سزان**ــ **گوگن** و **وان گوگ** اولین اثرات **فوویستی** را در آثار خود بوجود آورد.

تکنیک دیو یزیونیستی **سورا** به مثابهٔ یکی از نمونه های بارز نظم و انسجام عناصر مختلف تابلوواحساس منضبط هنرمندی است که در مرحله‌ای از تاریخ هنر، بعنوان پُل پیروزی هنر مدرن تلقی میشود. ارزش های انقلابی و قدرت جذب و کشش آن به مثابهٔ تن بارور و رو یانندهٔ زمینی است در فصل بهاری که گیاهدانه های نهفته در آن متورم میشوند وسر از خاک باران خورده برون آورده و در تب و تاب ماندن و بودن می رویند.

با این باور هنرمندانی چون **گوگن**ــ **وان گوگ** و **تولوزلوترک**، تنها پس از گذر از مرحلهٔ دیو یزیونیسم، موفق به ابداع سبک شخصی و منحصر به فرد خود گشته و سرگشته و شوریده در راهی ره می پویند که سپس راه رهروان بسیاری خواهد شد.

ماتیس و **مارکه** در حول و حوش سال ۱۹۰۰ به مانند **پیکاسو**ــ **ویار** و گروه **نبی**، تاثیرات ژرف و عمیقی از دیو یزیونیسم می پذیرند و حتی رنگ پردازانی چون **کاندینسکی** و **دلونی** از این تأثیرات مستثنی نمی مانند.

ولار، کسی که اولین نمایشگاه پاریسی **پیکاسو** در سال ۱۹۰۱ مدیون اوست در سال ۱۹۰٤ اولین نمایشگاه شخصی **ماتیس**، مشتمل بر ٤٦ اثر را بر پا می کند و **روجر مارکس**، مقدمهٔ پرطمطراقی بر آن می نگارد.

این نمایشگاه، محافل هنری را با ابعاد تازه‌ای از بیان رنگ آشنا می سازد و بینندگان بسیاری، بهت زده از آن خارج میشوند. این نمایشگاه هنوز با تمام غرابتش، آرامش قبل از طوفانی است که سال بعد بر پا خواهد شد. آرامش، قبل از گردبادی از رنگ که معیارهای سنتی را درهم بپیچاند و در هوا معلق و پراکنده سازد. **ماتیس** و خانواده‌اش، پس از این نمایشگاه، راهی سنت ترو پز، نقطه‌ای در ساحل دریای مدیترانه میشوند، جائی که **سینیاک**، رئیس سالن مستقلین در آنجا اقامت دارد. **ماتیس** هنوز تحت تاثیر دیو یزیونیسم قرار دارد و به شیوهٔ **سزان** نیز چند طبیعت بی جان و بسیاری تابلوی منظره خلق می کند و پس از بازگشت به پاریس در نمایشگاه پائیز که قبلاً در زیرزمین

پُتی پاله برگزار میشد و سپس به همت **هنری مارسل** مدیر هنرهای زیبا به سالن های گراند پا له ، منتقل شده بود با ۱۴ اثر شرکت می کند و تاثیراتی که بر **فریتس** به شیوهٔ امپرسیونیستها وتحت تاثیر هنرمندانی چون **پیسارو و گیومن** نقاشی می کرد می گذارد بطوریکه **فریتس** بر آثار **ماتیس** ارج می نهد و آنرا ارکستراسیون رنگ می نامد.

مانگوئن– اثر نقاش– ۱۹۰۵

ماتیس و فریتس، بار دیگر به مانند سال ۱۸۹۸ در کنار یکدیگر قرار می گیرند و دیو یزیونیسم را بر مبنای روش شخصی خویش نه تنها در زمینهٔ محیط اطراف خود بلکه در پهنهٔ چهره پردازی به کار می گیرند و **ماتیس** به باز پرداخت برخی از آثارش چون (چشم انداز نتردام) و (طبیعت بی جان) و تابلوی (زیبا، آرام، لذت بخش) می پردازد. این تابلو با استقبال

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بی نظیر **سینیاک** برای نمایشگاه مستقلین رو برو شده و باعث گفتگوی بسیاری در نمایشگاه گردید و تغییراتی را در شیوه کار **دوفی** پدیدار ساخت. همین اثر پس از نمایش توسط **سینیاک** خریداری شد و تا پایان عمر او (۱۹۳۵) زینت بخش سالن پذیرائیش بود.

عنوان این اثر اقتباسی از قطعه شعری از بودلر، خالق حساسیت های نو ین بود— شاعری که کتاب «گل های بدی» او کمی بعدتر توسط **ماتیس** مصور گردید.

صحنهٔ این تابلو، حاکی از استراحت آبتنی کنندگانی است درساحل دریا، در مقابل خلیج سنت تروپز. چهار شخصیت این اثر که در حالات ایستاده، درازکش و نشسته در کنار سفره‌ای دیده میشوند، به نوعی یادآوریکی از شاهکارهای **مانه**، یعنی نهار برروی چمن است. تمامی رنگهای رنگین کمان بگونه قطعات کوچک و درخشنده در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. این تابلو که با نهایت چیره‌دستی، چونان آثار **سورا** آفریده شده است، بیانیهٔ شور زندگیست. گوئی با تمرکز آن قوائی آفریده شده که **سورا** در دوران پر برکت اما کوتاه هنری و زندگانیش در پرداخت آثارش داشت. در بخش های مختلف تابلو، لکه های رنگ به عنوان حاشیه سوژه، نشان از بصیرت و آگاهی هنرمند دارد و سرآخراینکه کمپوزیسیون آن حاکی از ریتم آگاهانه‌ای از رنگ وخطوط عمودی و موّرب است.

مورد **ماتیس** با تأکید بر مکاشفهٔ **سورا** و تجلیات آن در گالری **دورو**، جائیکه فووییست های آتی در آنجا آثارشان را ارائه خواهند کرد در بین دوستان تسرّی می یابد و رو به سوی **سنت‌تروپز** می گذارند تا مگر به همان کشف و شهودی دست یابند که **ماتیس** بدان دست یافته بود. از این جمع حتی **سینیاک** از بازماندگان شیوه نئوامپرسیونیسم مستثنی نیست و هنرمندان دیگری چون **کروس**، **مانگوئن**، **کاموئن** و **مارکه** نیز در این جمعند.

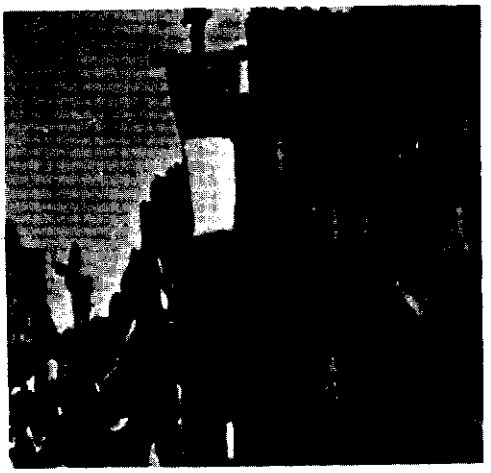
لوئیس واکسل در این باره مینویسد که: «همه بدانجا شتافتند. چون مهاجرت دسته جمعی پرندگان.».

بهار سال ۱۹۰۵، سنت تروپز، تجمع نقاشانی را به خاطر می‌آورد که نقش بر سپیدی بوم می‌زدند و مدهوشانه به مجادله با رنگ می‌پرداختند. اگرچه آنان تمامی اصول و قواعدی را که **ماتیس** بکار گرفته بود اجرا نمی‌کردند، معهذا سرمستانه خود را به خروش بی‌زوال رنگها می‌سپردند که هر لکه‌اش شور تابناک عشق و سرگشتگی در پهنهٔ هنر بود. یکی ازین شیفتگان که گرایشات کمتر به نئوامپرسیونیسم و وابستگی فزونتری به ساختمان آثار **سزان** داشت **مانگوئن** است. این هنرمند، تابستان پرثمر ۱۹۰۵ را با خلق آثاری چند در زمرهٔ منظره، طبیعت بی‌جان و پرتره گذراند. او در پرتره جایگاه و یژه‌ای را به خود اختصاص داده است. دو تابلو از آثار این دوره‌اش که در رابطه با چشم‌انداز خلیج قرار دارند، اکنون چون مدالی بر سینهٔ ستوار موزه‌های آرمیتاژ و لنینگراد می‌درخشند.

والتا و **وان‌دونگن**، به عنوان نقاشان مستقل و پیشرو که دارای مراجل مُتناوبی در نئوامپرسیونیسم هستند ارزیابی می‌شوند. بسیاری از تابلوهای نئوامپرسیونیستی آنها دارای رنگمایه‌های زنده‌تری از سایر پیروان این مکتب است.

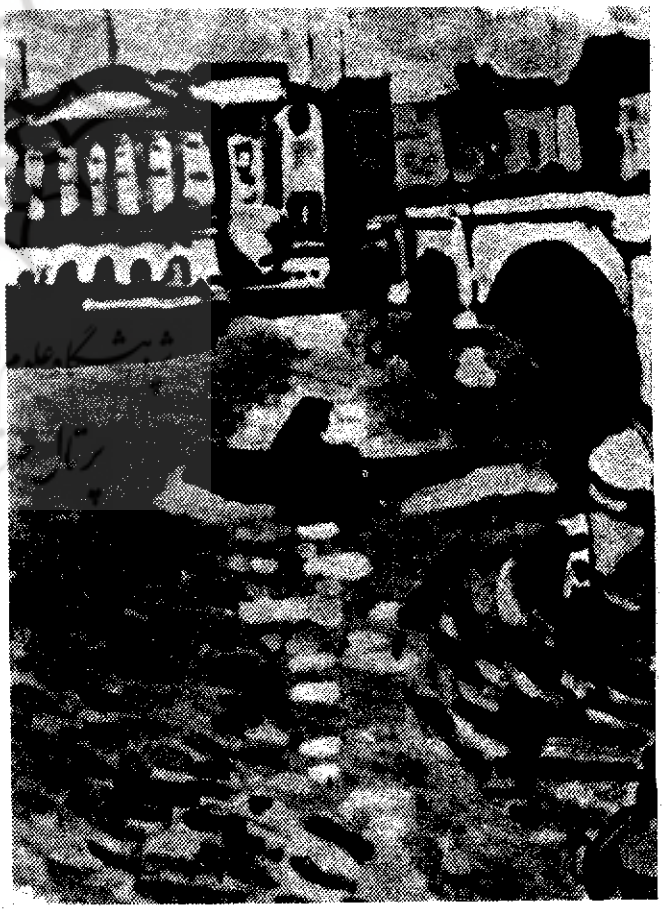
فِینئون، مفسر و مُجری آثار و وصایای **سورا** که تنها به گونه‌ای استثنائی دست به قلم می‌برد، براولین نمایشگاه **وان دونگن** در سال ۱۹۰۴ مُقدمه‌ای می‌نگارد. این نمایشگاه مجموعه‌ای از صد اثر که در هلند و **مون‌مارتر** خلق شده‌اند ونیز بیست طرح را در برمی‌گیرد.

وان‌دونگن در سال بعد، تنها هفت اثر به



مارکه— چهاردهم ژوئن— ۱۹۰۶

درن— پل لندن— ۱۹۰۶



سالن مستقلین ارائه داد که یکی از همین آثار به نام (مجادله) با پرداختی دیویزیونیستی توسط **فنئون** خریداری شد. این هنرمند از سال ۱۹۰۵ به شیوهٔ **فوویسم** روی آورد و هنرمندی پیشتاز در این عرصه گردید.

در بهار ۱۹۰۵، سالن مستقلین برای رقابت با سالن پائیز، اقدام به برگزاری نمایشگاه یادبودی از **سورا** و **وان گوک** نمود. **سورا** در سن ۳۱ سالگی به سال ۱۸۹۱ از جهان رفته بود و **وان گوک** به سال ۱۸۹۰ پس از ۳۷ سال رنج و ناکامی با یک گلوله به زندگی خود پایان داده بود.

ماتیس که از جانب **سینیاک** مسئول کمیتهٔ اجرائی این نمایشگاه بود، توفیق می یابد تا از نزدیک رنگها و پیام **وان گوک** را دریابد و برداشت متفاوتی نسبت به گذشته بنماید.

در بهار همین سال **ماتیس** به همراهی **ولامینک** و **دُرن** به کولیور سفر می کند. در کولیور، **دانیل دومونفرید** دوست قدیمی **گوگن** نیز اقامت دارد. **دانیل** به آنان برخی از آثار ناشناختهٔ تاهیتی اثر **گوگن** و نقاشی های جدیدی را با طرح های عربسک که برای **ماتیس** تازگی دارد نشان میدهد. این آشنائی به عنوان حادثه ای برای **ماتیس** تلقی میشود و از آن پس باقی ماندهٔ تجربیات دیویزیونیستی را بکناری می نهد. این تغییر و تحول دریکی ازآثارش به نام پرتره با خط سبز بیان میشود و به محض پایان یافتن در سالن پائیز ۱۹۰۵ به معرض نمایش درمی آید. عنوان فوق به این جهت به این تابلو داده شده که خط سبزی از پیشانی، تمام صورت زن را به دو نیم تقسیم می کند و چهره ای متفاوت از زن می سازد. **ماتیس** در این باره می گوید: «**فوویسم** برای من اینگونه بود».

کولیور، دهکده ای وحشی و درعین حال آرامی بود در حوالی اسپانیا که مناظر بکر و سحرانگیزش توسط **سینیاک** در سال ۱۸۸۶ کشف شده بود.

ماتیس هر تابستان و حتی پس از مسافرت هایش به آفریقا، اسپانیا، وایتالیا بدانجا می رفت و به مکاشفه می پرداخت. این نام، یادآور مرحله ای درخشان و بارور در هنر **ماتیس** است.

ماتیس– در سال ۱۹۰۹

هنری ماتیس– طبیعت بی جان– ۱۹۰۷

اولین اقامت **ماتیس** در این دهکده، به همراهی **دُرِن** بود. پرتره‌های متقابلی که این دو هنرمند از یکدیگر نقش زده‌اند، نشان از احترام و دوستی متقابلی است که در کولیور پدید آمده بود. این آثار با پرتره‌های متقابل **دُرِن و ولامینک** که در همان سال در شاتو داشتند به خوبی مقابله می کند. نامه‌های نوشته شده به **ولامینک** توسط **دُرِن**، ازسوئی بیانگر احوال شورانگیز این اقامت و از جانب دیگر، دگردیسی وتحول هنری **ماتیس** و خود اوست.

دُرِن بر زیبائی های دهکده، محصور در بین برج‌ها و باروهای قُرون وسطائی، که در بین دریا و کوه، چون فرم‌های متجانس و رنگهای هم‌آهنگ سر برافراشته اند ارج می نهد و هیجان و تحرک، خصلت دلنشین مردم، زیبائی تن پوش ساکنین، جشن‌های رو یائی و کیفیت متعالی آب و آتمسفر را می ستاید:

«دریای مقابل کوهستان، رو یائی و شعف‌انگیز است. در دوردست رنگهائی به چشم می آید که شاید مورد پسند تو نباشد، رنگهای زنده و شاداب.

این جا دهکده‌ایست با مردمی آفتاب‌سوخته و پوستی به رنگ قهوه‌ای. ظروف سرخ و سبز و خاکستری. قایق‌هائی با بادبان‌های سپید و یا آمیخته‌ای از چند رنگ. و بالا تر از همه، نور، و سایه‌هائی منکوب تابش طلائی رنگ آفتاب. چیز دیوانه کننده‌ایست و هر چیزی که تا به امروز انجام داده‌ام بنظرم ابلهانه می آید.» **دُرِن**، در

رابطه با **ماتیس** به **ولامینک** می نویسد: «نقاشی **ماتیس** در حال از سرگذراندن یک بُحران است... از جانب دیگر از نقطه نظر منطق و روان، آن چنان شخصیت فوق العاده ای است که هرگز فکرش را نمی کردم.»

بُحران هنری **ماتیس** در پهنهٔ طرح و رنگ، هرچه بُنیادی‌تر و عمیقتر میشود، در روند تعالی آثارش ابعاد تازه‌تری می یابد. او با جدیت به مطالعهٔ وسیعی بر روی مناظر— پرتره و طبیعت بی جان دست می زند. پرترهٔ (زنی با چتر) و (بندر آبِه)، آخرین اعلامیه ایست که بر علیه حاکمیت دیو یزیونیسم که گاهی شدّت رنگهایش به خنثی کردن یکدیگر می انجامند صادر میشود. آثار **دُرِن** نیز بدور از تحوّل و دگرگونی نیست. در این آثار یک مفهوم نهائی نهفته است و آن همانا نفی سایه است و اگر هم سایه ای باشد بسیار کمرنگ است. برخی از مناظر **دُرِن** که شدت نور در آنها به اعلیٰ درجه می رسد، از زوایای مختلف ولی حدوداً نزدیک بهم دیده شده اند. مانند بسیاری از چشم اندازهای بندر کوچک روستای کولیور. این آثار مشابهت بسیار گذرائی نسبت به آثار دیو یزیونیستی **کروس وسینیاک** دارند. تکنیک مختلط، شاخص بسیاری از آثار اوست. گاه نقطه های کوچک رنگ و زمانی لکه های پهن و وسیع، بر روی یکدیگر قرار می گیرند و یک ملودی دلنشین در جشن پرشور و شرر رنگ بوجود می آورند.

آخرین آثار نقاشی شده در این دهکده، خصوصاً آثار **ماتیس**، به آشکاری مایه های شدیدی از **فوو یسم** را در بردارد. از موارد مشخص این مرحله، تابلوی (پنجرهٔ باز) است. در این اثر، ضمن بیان فضای خارج به فضای درون اطاق هم توجه شده است.

فضای خارج، مُزین به گلهای سرخ و زرد سپیدی است بر تن سبزرنگ چمن، و آنسُوتر قایق هائی رنگین و افراشته بادبانی بر پهنهٔ آب. و رنگ قاب پنجره و پیکردیوار، تداخلی است از رنگهای آبی و سبز و قرمز و بنفش که در برخی نقاط شدت دارند و گاه کم رنگ ومحو میشوند.

ماتیس پس از بازگشت به پاریس، تابلوئی دیگر به همراه دارد با نام (زنی با کلاه). این زن که همانا خانم **ماتیس** است بر نیمکتی نشسته و کلاه بزرگی بر سر دارد. این سوژه اغلب مورد استفاده نقاشان مختلف قرار گرفته است وتنها تفاوت آن با سایر آثار، ویژگی رنگها و پَری است با رنگ تند برروی کلاه و رنگهای چهره، رنگهای سبز و صورتی و زردند. **ماتیس** برای این نقاشی طرح های بسیاری از کلاه های مختلف کشیده بود.

هجدهم اکتبر سال ۱۹۰۵ تا بیستم نوامبر همان سال، فرا رسیدن لحظهٔ موعودی است که **ماتیس** به عنوان رهبر شورش و شرکای هم اندیش او اعلامیه های رنگین این حرکت را بر دیواره های سالن پائیز نصب می کنند و موجودیت رسمی **(فوو یسم)** را اعلام میدارند.

این سالن، در برگیرندهٔ دو نمایشگاه یادبود از **انگر** و **مانه** نیز هست. هنرمندانی که به زعم **ماتیس** جُزو پیشروان هنر مدرن تلقی میشوند.

آثار **انگر** مشتمل به ۶۸ تابلوست که از میان

آخرین کارهای او انتخاب شده‌اند که در بین آنها (حمام ترکی) می درخشد.

از **مانه** ۲۵ اثر به نمایش درمی آید که سیر تحول و تکامل هنر اوست. آثاری از (پسری با گیلاس) به سال ۱۸۵۹ تا (باغ ورسای) که در سال ۱۸۸۰ نقاشی شده‌اند. در بین هنرمندان خارجی چهره‌هائی چون: **واسیلی کاندینسکی** و **الکسی یاولنسکی** دیده میشوند. این دو هنرمند از سال ۱۸۹۶ در موناکو استقرار یافته و از آن پس در پاریس به سر می برند و قبل از اینکه، خود، بنیان گذار مکتبی درعرصهٔ هنر باشند، متاثر از **ماتیس** و یا به تعبیری دیگر از **فوویسم** می گردند.

سزان — **رنوار** — **کاریر و اودیلون ردن** نیز از دیگر پیشکسوتانی بودند که آثارشان به نمایش درآمده بود.

نسل دیگری از نقاشان چون: **گروه نبی** — **بونار** — **ولار** — **راسل و والا تون** گوشه‌ای دیگر را

دوفی — طبیعت بی جان — ۱۹۰۷

ژان پوی— منظره— ۱۹۰۴

در اشغال خود داشتند و گُمرکچی‌ساده‌ای به نام **هانری روسو** با تابلوهائی تحت عناوین: (شیر گرسنه بر روی آنتیلوپه می جهد)— (ولع) و (پلنگ غمگین منتظر لحظه‌ای است که سهم خود را بگیرد)، با شیوه‌ای نو که هنوز قابل درک نمی نمود، خارج از تقسیم‌بندی های نمایشگاه آثارش را در گوشه‌ای از دیواره‌های نمایشگاه آویخته بود.

اما حضور **ماتیس** و یاران، حالت غریب و بدور از قواعد جاری بر نمایشگاه مستولی کرده بود. تابلوهائی که استهزا و طنز نیشداری را به دنبال داشت. سوای آثار **ماتیس** که در بین آنها تابلوی (پنجره باز) نیز به چشم می خورد. آثار متعدد دیگری از سایر همفکران او دیده می شود.

وان دونگن اگر در این سالن، تنها دو اثر (پیراهن) و (نیم تنهٔ زن) را به نمایش گذارده بود، به لحاظ همزمانی نمایشگاه شخصی دیگری در گالری دورو بود.

وان دونگن که در آثارش، طبیعت به عنوان موضوع ثانوی جلوه می کند، اساس تابلوهایش را بر چهره‌های انسانی استوار می سازد. این نقاش هلندی در سال ۱۸۹۷ در پاریس مستقر شد و با مجلات فکاهی به همکاری پرداخت و سپس جذب **فووها** گشت. **لوئیس واکسل** دربارهٔ **وان دونگن** در ارتباط با همین نمایشگاه می نویسد: (این منظره‌پرداز، خود را با آفتاب و

ولامینک ــ درختان قرمز ــ ۱۹۰۶

انعکاس آن سرمست می کند. او در گرمای نیم روز ماه اوت به نقاشی می پردازد و به همین دلیل، آثارش سرشار از نور و رنگ و گرمی است.)

مارسل نیکول در گزارش پرآب و تاب خود می نویسد: (ما به اعجاب انگیزترین بخش این نمایشگاه می رسیم. سالنی مملو از اعجاب. این جا هرگونه تنقید و تفسیری بیهوده است. به غیر از موادی که استفاده شده است، دیگر چیزی در ارتباط با نقاشی قرار نمی گیرد. مخلوط بی شکلی از قرمز، زرد، و سبز. لکه هائی که نامنظم برروی هم چیده شده اند، مثل بازی وحشیانه و بی فکری است از یک بچه که با جعبه ای، از رنگهای اهدائی، برای جشن نقاشی می کند. **گوستاوِ جِفروُی**، یکی از برجسته ترین حامیان هنر مدرن نیز نمی تواند اعجاب خود را پنهان دارد: (آقای **هنری ماتیس** با تمام استعدادش، به مانند دیگران در غرابت و اعجاب رنگهائی که بدون شک روزی از آنها روی گردان خواهد شد از دست رفته است).

لوئیس واکسل در زمینهٔ انتقاد از دیگران پیشی می گیرد وانتقادات سختی برآنان وارد می کند. او به هنگام دیدن مجسمه ای بُرنزی اثر **مارکه** که به سبک فلورانتن پرداخت شده بود و در هجوم غریب تابلوهای فوو یستی قرار داشت گفت: (**دوناتلو** در میان حیوانات وحشی) و این

چنین واژه **(فوو)** معرف این گروه از نقاشان گردید.

آندره ژید در ارتباط با این نمایشگاه مقاله‌ای می نگارد که نه به لحاظ معیارهای زیبائی شناسانه، بلکه به لحاظ طرفداری از **ماتیس** در خور توجه است: «مدتی در این سالن ماندم و به جمعیّتی گوش دادم که در مقابل **ماتیس** فریادمی زدند: (نقاش دیوانگان). ومن می خواستم آنان را مجاب کنم که: نه آقا، کاملاً برعکس. این آثار، حاصل یک تئوری هستند و قابل شرح. مسلماً وقتی که **ماتیس** پیشانی این زن را به رنگ سیب و تنه درخت را قرمز می کند، چرایش را می تواند بگوید. این نقاش منطقی است.»

در بین آثار **ماتیس**، به عنوان هدف اصلی این رسوائی، دو تابلو از پرترهٔ همسرش در لباس ژاپنی، یک طبیعت بی جان— یک منظره با عنوان صبحگاه تابستانی— دوطرح مدادی به نام‌های ماهیگیران و قایق ها و دو آبرنگ به اسامی آبتنی کنندگان و گشت و گذارنیز عرضه گشته بود.

در آثار **ماتیس**، رنگها، با تمام تضادشان و با تمام به ظاهر توحشی که در کنار یکدیگر قرار گرفته اند تا بیانگر موضوعی باشند، از نوعی هارمونی برخوردارند.

ماتیس می گوید: **(فوو یسم** برای من اینگونه بود. آزمایش تمام امکانات، نهادن یک رنگ در کنار رنگ دیگر. یک لاجوردی در کنار قرمز و یا سبز. این نتیجهٔ ضرورتی بود که درمن شکل میگرفت) **دُرِن** در پایان سال ۱۹۰۵ عازم لندن میشود و یکی از بارورترین دوران فوو یستی را می گذراند و به سفارش **ولار**، بیست تابلو، با الهاماتی نو از سوژه‌های شهر لندن خلق می کند. **دُرِن** در پاریس، ساحل رود سن را در می نوردید و اکنون رود تایمز میعادگاه روزانهٔ اوست.

وُلار که به غیر از **والتا** و **کاموئن** بدیگران توجهی نداشت به سفارش **ماتیس** با **ژان‌پوی** و **دُرِن** و **ولامینک** قراردادهائی بسته بود و **مارکه** نیز با گالری دورو به معامله می پردازد.

ولامینک که هم چنان با رنگ بهمان گونه رفتار می کرد که سابق بر این معمول او بود، یعنی فشردن مستقیم لوله های رنگ بر روی بوم، دست به خلق آثار جدیدتری می زند.

وی پس از برخورد نامنتظرش با **ولار** که ۳۰۰ اثر را یکجا به بهای ۶۰۰۰ فرانک فروخت، پرفروغ‌ترین لحظهٔ فعالیت خویش را کسب نمود و پس از آن با آرامشی دیگر به کار پرداخت. با خانواده‌اش در حومهٔ شهر مسکن گزید و زندگی آسوده‌تری را برایشان‌تدارک دید و زندگی خود را برای مدتی وقف نقاشی کرد. **ولامینک** چون بسیاری از نقاشان بوم و سه‌پایه بدستی که در ساحل رودسن جهت انتخاب نقطه‌ای مطلوب در تردد بودند، مکانی را برمی گزید و به کار می پرداخت. گاه به مانند **مونه** در برابر انعکاس آسمان و ابرو درخت و ساختمان در آب و هنگامی چون **پیسارو**در برابرتپه‌ای با خانه های سرخ و آبی در میان درختانی که سر به آسمان می سایند و یادرحاشیهٔ یک مزرعه گندم: (در اوج آفتاب مستقر میشدم. آسمان آبی بود و مزارع گندم در زیر گرمای سوزان با طیفی از رنگ های

مارکه— جشن در لوهاور— ۱۹۰۶

براک— بندرآنورس— ۱۹۰۶

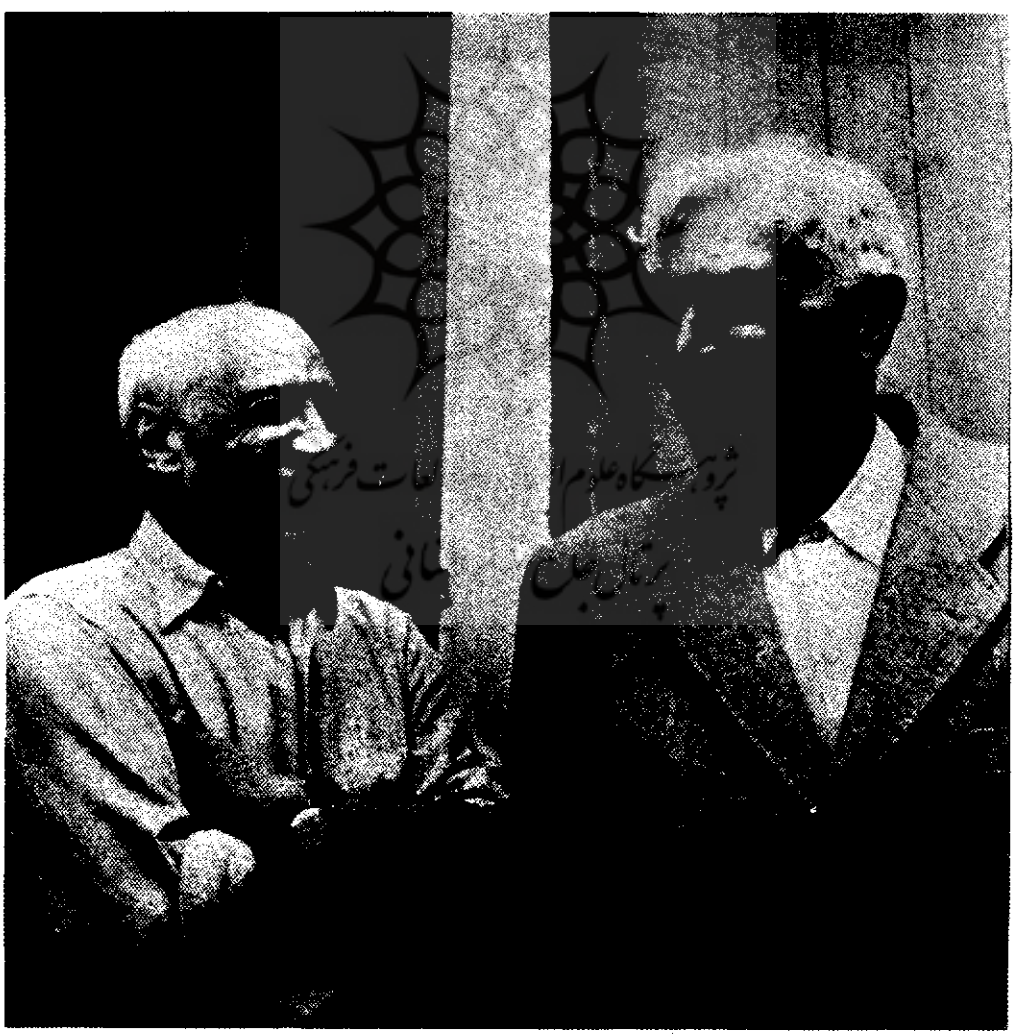
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زرد، مرتعش به نظر می رسیدند و انگاری که با یک جرقه مشتعل شده باشند. تنها شنگرف می‌توانست رنگ قرمز زنده و روشن سُفال خانه‌های روی تپهٔ مقابل را بیان کند.)

درمارس سال ۱۹۰۶ در گالری دورو جائیکه **وان‌دونگن** و **مارکه** به اشتراک آثارشان را عرضه کرده بودند، مجموعه‌ای از ٤٦ تابلو، طرح و آبرنگ، سه مجسمه و مجموعه‌ای لیتوگرافی از **ماتیس** نیز به نمایش درآمد.

اما این آثار تحت‌الشعاع تابلوئی دیگر به نام (خوشی زندگی) اثر **ماتیس** که در نمایشگاه مستقلین عرضه شده بود قرار می گیرد— تابلوئی که نام **ماتیس** را به **سلطان فوویسم** بدل میسازد. این تابلو که بلافاصله توسط **لئون استاین** خریداری میشود با قدرت فوق‌العاده در تلفیق دو تم متضاد زندگی بی بند و بار و زندگی روحانی

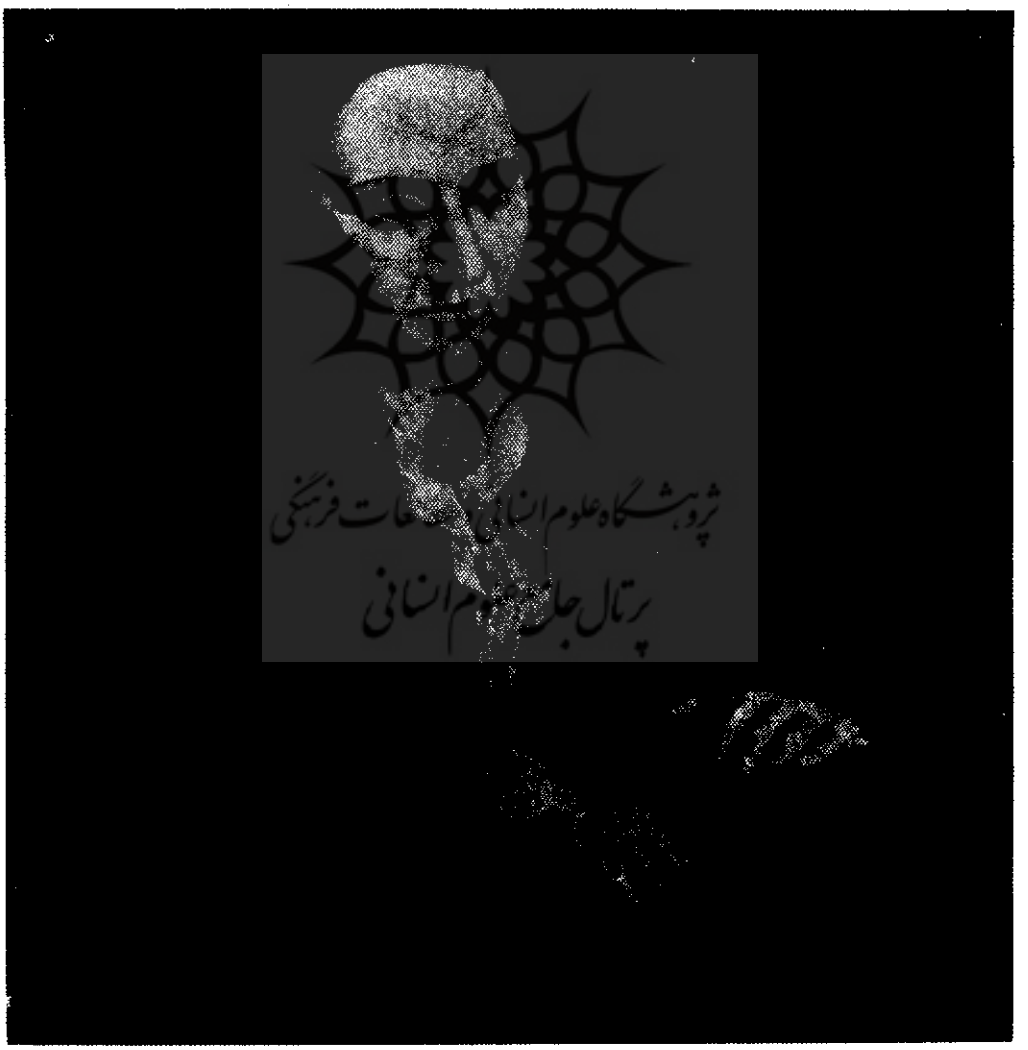
پیکاسو و براک— ۱۹۵٤



پرداخت شده است. رقصندگانی با حرکات موزون و چوپانانی در جلوی صحنه. هارمونی رنگ که در این اثر گاه متمرکز و گاه پراکنده به نظر می رسد، حتی گاهی فراتر از **فوو یسم** و پیش درآمدی برای (دوشیزگان آو ینیون) اثر **پیکاسو** محسوب میشود. **ماتیس** برای این نقاشی، به مانند **سورا**، دقیق و نکته سنج طرح ها واتودهای بسیاری برداشته بود.

ماتیس پس از برگزاری دو نمایشگاه گالری دورو و مستقلین، تدارک سفری به شمال آفریقا، مرکز جاذبهٔ تمامی نقاشان رنگ پرداز رادید و در این سفر با کسب تجربهٔ جدیدی از رنگ و طرح های نوی هنرهای اسلامی با کوله باری از کاشی و پارچه های عربی به کولیور بازگشت و سراسر تابستان را در آنجا ماند و این پدیده های هنری جدید را وارد بسیاری از آثارش نمود.

پابلوپیکاسو– پرتره گرترود استین– ۱۹۰۵



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فوو یسم برای **ماتیس**، چیزی جز تجربیات آزاد طرح و رنگ نبود.

برگزاری سالن پائیز در سال ۱۹۰۶ که مصادف با به نمایش درآمدن نمایشگاه گسترده‌ای از آثار **گوگن** بود، حضور گستردهٔ تمامی فوو یستها را در برداشت و خود نیز معرف نقطه‌نظرات **ماتیس و اصول اساسی جنبش فوو یسم** بود:

تعادل نور و ساختمان محیط توسط رنگ— برجسته کردن سطح مسطح بدون سایه روشن وفرم‌پردازی— ساده کردن وسایل بیانی— مطابقت مطلق بین بیان یعنی القای عاطفی و تزئینی و نظم داخلی در کمپوزیسیون.

در سال ۱۹۰۷، پس از آنکه **فوو یسم** در نقطهٔ اوج خود قرار گرفت توسط **کوبیسم** مورد تهاجم قرار می گیرد و این‌چنین، نهضتی دیگر بر پا میشود که افرادی چون **ماتیس** و **دُرِن** موجبات ظهور آنرا فراهم آورده بودند. نهضتی که در تشکل آن، **براک**، که در آغاز گرایشات **امپرسیونیستی** داشت و سپس به **فوو یسم** روی آورده بود بهمراهی **پیکاسو** از بانیان آن می گردد.

در همین سال، **ولا مینک** با قطع ارتباط با **فوو یسم** به تجربه در شیوهٔ **سزان** پرداخت و سپس برای همیشه از پاریس رخت بر بست و شرکتی کشاورزی بر پا نمود و به جمع‌آوری هنر سیاهان و اتومبیل‌های مسابقه پرداخت. او دارای تجربیاتی در زمینه رمان‌نویسی وتالیفاتی در عرصه موسیقی نیز بود. **ماتیس** تا سال ۱۹۰۹ تن به قرارداد ثابتی نمی دهد وتنها وابسته به گروهی از کلکسیونرهامیشود که آنان نیز خریداران دیگری را در پی دارند، کلکسیونرهائی چون **مارسل سمبات**، وکیل سوسیالیست محلهٔ مون مارتر— خانواده **استاین وهانس‌پورمان**.

گرترود استاین و برادرانش از سال ۱۹۰۳ در پاریس اقامت گزیده و در بین آثار متعددی که از **ماتیس** خریداری می کنند، تابلوهای جنجال‌برانگیز (زنی با کلاه) و (پرتره با خط سبز) نیز دیده می شود.

این خانواده شاید از تنها کلکسیونرهائی بودند که ارزش هنری **ماتیس و پیکاسو** را به عنوان دو حریف مقتدر درک کرده بودند.

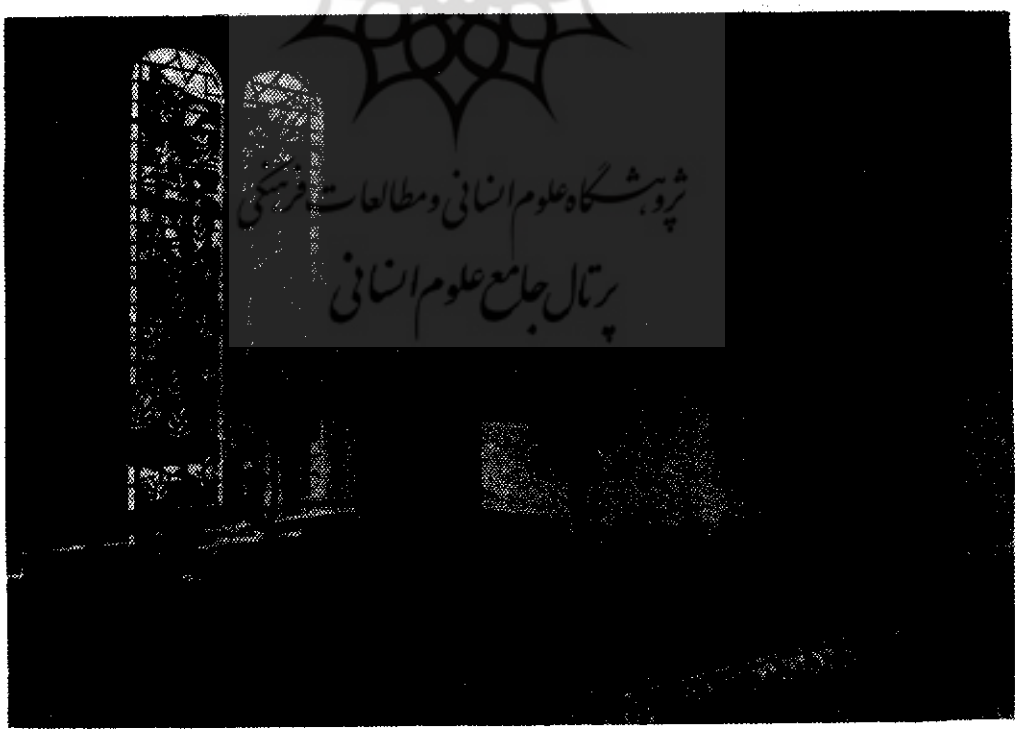
کوبیسم در مراحل آغازین خود، ماحصل همزمان استعدادهای مکملی بود که چون حلقه‌های متصل زنجیر، متقابلاً بریکدیگر تاثیر می گذاردند، اما در **فوو یسم** این هماهنگی و پیوستگی وجود نداشت وتنها به علت گرایشات احساسی افراد مختلف، جرقه‌هائی گوناگون زده شد که در مجموع مُنجر به شعلهٔ فُروزان و درخشندهٔ **فوو یسم** گشت.

در بین سالهای ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۷ که شامل دوره‌ای از مسافرت‌های **ماتیس** و بازدید از نمایشگاه‌هائی چون نمایشگاه هنرهای اسلامی در موناکو به سال ۱۹۱۰، سفر به مسکو، مراکش، ایتالیا وآلمان است برای او تجربیات جدید و دیدگاه‌هائی تازه را فراهم می سازد که در ساختار هنری او تا پایان عمر موثر می افتند.

در سال ۱۹۲۱ با حفظ اقامتگاهش در پاریس تصمیم به استقرار در سواحل مدیترانه می گیرد و نیمهٔ دوم زندگیش رادرمحیط آرام و سحرانگیزی می گذارند و هر از چندی به

استودیوی ماتیس– ۱۹۰۶

ماتیس– شبستان دومنیکن– ونس– ۱۹۵۱



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوردستی سفر می کند.

در این سالیان به طراحی لباس و صحنه برای بالـه مـی پردازد و از سال ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۱ خود را وقـف ساختمان شبستان **دومینیکن وِنس** می کند کـه بـه نـوعـی کـارنـامهٔ هنری اواخر عمر او تلقی مـی شـود و سرانجام مرگ او را در سوم نوامبر سال ۱۹۵۴ در بـرمـی گیرد و بر روی تپهٔ سی می اِتز در آغوش طبیعت و در کنار مُوزه‌ای که یادگارهای او را در خـود نـهـفـتـه دارد دفن مـی شود. **ماتیس** گـرچه پس از ظهور **کوبیسم** در سال ۱۹۰۷ یک تـنـه بار مکتبی را که با شور و غوغا آفریده بودوطی چند سال تنها یکه تاز جهان هـنـرمحسوب میشد، آرام و خـموش بردوش گرفته و به پیش می راند وتا پایان عـمـر بـدان وفـادار بود، وگرچه جمع یاران پراکـنـده بـود و هـر کـدام بـه راهـی مـی رفتند امّا **فـوویـسـم** بـه بـسـیـاری ایـن مـجـال را داد تـا خـصـلـت هـای وحـشـی و سرکششان را در قالب رنـگ بـیـان دارنـد و نـقاشی را از قید رسوم دیرین واسـلـوب هـای متداول که هم چنان پس از طُغیان جـنـبـش های انقلابی هنر نقاشی دهه های پیشین برجای مانده بود برهانند.

در تـابـلـوهـای فـوو یـسـتـی، رنـگ اعـتـلا و استقـــلال مـی یـابـد و چون زبـانی مجزا و کامل سـازنـدهٔ فـضـا و مـکـان می گردد و دیگر به عنوان توصیف مضمون بکار نمی رود، بلکه عنصر اصلی نقاشی به حساب می آید.

مـاتیس در پرده های خود مطلقاً به نشان دادن عواطف انسانی و اضطرابات روحی و اندیشه های بـشـری تـوجـهی ندارد وتنها متوجه نکته ایست که بـرتـمـام جـنـبـش **فـوو** سایه می افکند و آن ایجاد

رؤو- مسیح مصلوب- ۱۹۳۰

نقشهائی است که با طرحی موزون، رنگهای شاداب و خوش‌نما، چشم آدمی را بنوازد. بطوریکه می گوید:

«این جنبش چیزی جز وجوه بیرونی نیست» و در جای دیگر: «**فوویسم** از این حقیقت ناشی میشود که ما بطور کلی رنگ‌های فرعی را مستثنی بداریم و با رنگهای خالص نقش‌های قوی بدست آوریم» عامل اصلی در آثار **ماتیس** و سایر فوو یست‌ها همانا رنگ‌ها هستند که با مهارت در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. و این خلاف آن چیزی است که اکسپرسیونیستها بدان معتقد بودند.

از سوی دیگر این نقاشان بدون کمترین توجهی به رنگ واقعی اشیا از رنگ سود می جستند. این امر در آثار **وان گوک** نیز به چشم می خورد. اما استفادهٔ **وان گوک** از رنگ منطقی تر و منطبق با شور و هیجانات روحی اوست. فاصله **وان گوک** با امپرسیونیستها در همین امر نهفته است. امپرسیونیستها از رنگ بدانگونه سود می جستند که آثارشان ترجمان ظریف و دقیقی از واقعیت باشد. مکتب‌های نوظهور اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم دارای آن‌چنان مرز بندی ظریفی هستند که گه‌گاه درهم می ریزند و مجاری یگانه‌ای را پدید می آورند و زمانی از یکدیگر فاصله گرفته و هر کدام به طریق خود ره می پویند.

این مرزبندی ظریف، خود باعث می شود که پاره‌ای اوقات نام هنرمندی در این مکتب و یا آن مکتب گنجانیده شود و این بیشتر به لحاظ کنکاش و برداشت منتقدین با نظریات گوناگون است.

از این نمونه، **روئو**، صاحب نامی در هنر نقاشی است که در بین مکاتب **فوویسم** و **اکسپرسیونیسم** نوسان دارد.

روئو هنرمندی با علایق شدیداً مذهبی بود و این علایق، هنرش را بصورت وسیله‌ای برای بیان عشق به خدا و انسان درآورده بود و از سال ۱۹۴۰ به بعد یعنی تا لحظهٔ فرارسیدن مرگش (۱۹۵۸) تمام وقت خود را مصروف ترسیم مضامین مذهبی نمود.

در کنار **فوو** قرار گرفتن **روئو** به خاطر سنت‌شکنی او در رنگ، فرم و شدت این نوآوری است، اما او به معنی واقعی هنری به عنوان نقاش اکسپرسیونیست مطرح است.

تابلوهای **روئو** برخلاف تابلوهای فوو یست‌ها که از نوعی انگیزهٔ زیستن برخوردارند، عمدتاً غمبارند و بعنوان بیانگر روح مغموم و محزون او وزندگی سراسر بحرانیش تلقی میشوند.

روانی و سیّال بودن مرز **فوویسم** و **اکسپرسیونیسم** غالباً به علت تشابه ظاهری آنهاست. از وجوه اشتراک هنرمندان فوو یست و اکسپرسیونیست بهره‌وری از رنگ و تکنیک مشابه و از وجوه افتراق آن‌ها همانا بیان وترجمان اضطراب ودلهره‌های جاری و استفاده از رنگ به عنوان وسیله از جانب اکسپرسیونیستها و صرفا رنگ‌پردازی و توجه به عنصر رنگ به عنوان هدف از سوی فوو یستهاست.