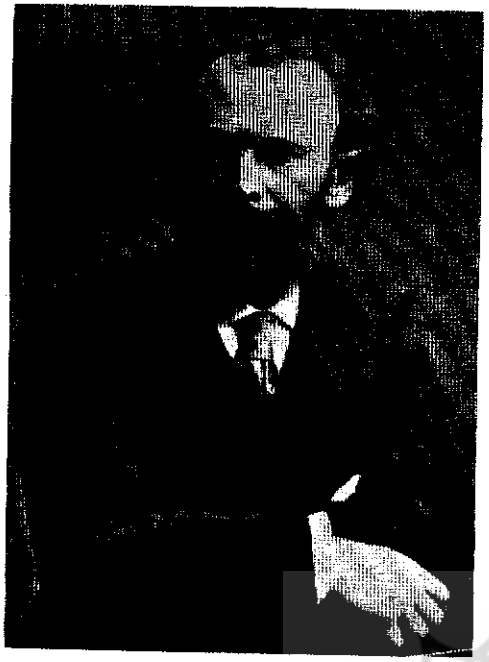
مهدی حسینی



عکس از مانه، ژرنیار

سیری در زندگی و آثار ادوارد مانه
(۱۸۳۲-۱۸۸۳)

مانه، آئینه تمام‌نمای تحولی بزرگ

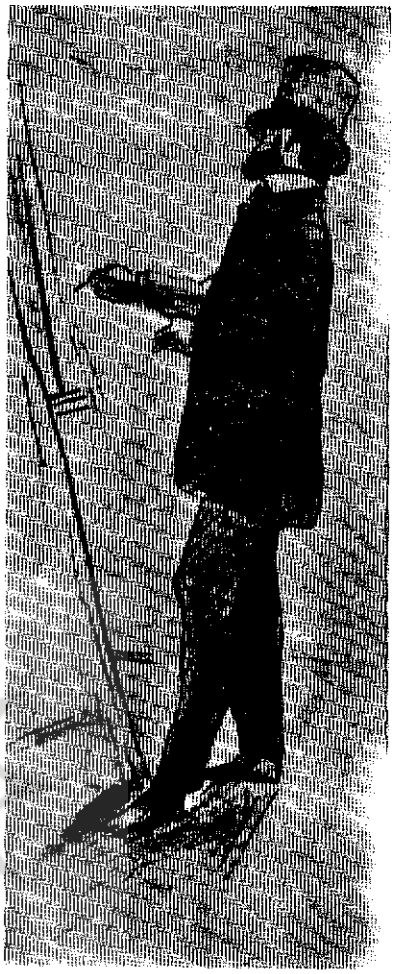
ادوارد مانه[1] در ۲۳ ژانویه ۱۸۳۲، یعنی درست چهارسال پس از مرگ فرانسیسکو گویا[2]، نقاش اسپانیایی، در خانواده‌ای از طبقه متوسط شهری، که حرفهٔ حقوقدانی داشت به دنیا می آید. شخصیت مانه، پس از طی دوران کودکی، در دورهٔ نوجوانی تدریجاً به جهت شکل گرفتن نهایی سوق داده می شود و در شرایط نوجوانی اولین تضادها و واکنش ها را در جهت خلاف دید، سلیقه و ارزشهای خانوادگی نشان می دهد. پدر مانه که حقوقدان مرفهی است، ترجیح می دهد که ادوارد در رشتهٔ حقوق ادامه تحصیل دهد، ولی مانه علاقهٔ چندانی به حرفهٔ پدر، نشان نداده و ترجیح می دهد که طراحی و نقاشی نماید.

بالاخره در سال ۱۸۴۸ پس از مجادلهٔ بسیار پدر و پسر در مورد تعیین رشته و اصرار پدر، مبنی بر ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ حقوق و علاقهٔ ادواردمانه به نقاشی، بالأخره هردو، در مورد حرفهٔ مَلّوانی به توافق می رسند و نتیجتاً در دسامبر همان سال ادوارد با کشتی عازم برزیل می گردد.

البته برای کسی که اشتیاق به نقاش شدن داشت، شغل ملوانی نمی توانست حرفه ای ارضاء کننده باشد. بنابراین ادواردمانه در نامه ای از برزیل خطاب به مادرش نوشت: «این حرفهٔ ملوانی مکرر در مکرر و بسیار احمقانه است. این آب و هوا و آسمان همواره تکرار می شود.»[3] با این برخورد نسبت به حرفهٔ ملوانی و اشتیاق سرکوب نشده اش نسبت به نقاشی، مانه در ژوئن ۱۸۴۹ به پاریس برمی گردد و با مردود شدن در آزمون دریانوردی به طور جدّی تصمیم به نقاش شدن می گیرد و به پدرش نیز می گوید که هیچ عاملی نمی تواند مانع از آن شود که او از حرفهٔ نقاشی چشم پوشی نماید.

افزون بر انقلاب کوچکی که در درون خانوادهٔ مانه در شرُف تکوین بود ــ و منجر به نقاش شدن ادوارد شد ــ انقلاب وسیع تری نیز در سطح جامعه به وقوع پیوسته بود. درست چند ماه قبل از حرکت مانه به برزیل، انقلابیون با بر پاداشتن بیش از ۱۶۰۰ سنگر خیابانی در پاریس، با سلطنت لویی-فیلیپ، آخرین پادشاه فرانسوی، پیروزمندانه جنگیده و این نهاد

چهرهٔ ادواردمانه، اثر فانتین لا تور، رنگ و روغن ، ۱۸۶۷



مانه در حال کار، اثر فردریک بازیل، طرح زغالی، ۱۸۶۹

استبدادی کشور را به زانو درآورده بودند.

لو یی-فیلیپ بی توجه به تحولات و قدرت سایر نیروهای اجتماعی از طریق گیزو[۴] نخست‌وزیر وقت به طبقه متوسط توصیه کرده بود که «پولدار شوید» و طبقه متوسط نیز پولدار شده بود ولی به قیمت پایمال شدن هرچه بیشتر حقوق سایر طبقات و ضعیف‌ترها. بیش از ۲۶ میلیون نفر از جمعیت ۳۱ میلیون نفری فرانسه آن زمان از حداقل امکانات رفاهی برخوردار نبودند و درآمد آن‌ها از ۵۵ سانتیم[۵] در روز تجاوز نمی کرد ــ پولی که حتی برای خرید یک قرص نان نیز کافی نبود.

قدرتمند شدن طبقات متوسط شهری (نیروی بورژوازی) از نظر اقتصادی و گرایش هرچه بیشتر برای به‌دست‌آوردن قدرت سیاسی، انقلاب صنعتی و به‌وجود آمدن نیروی جدیدی به نام طبقهٔ کارگر شهری، آگاه شدن هرچه بیشتر مردم به حقوق اجتماعیشان توسط نویسندگان آگاه به مسایل عمومی، نیروهایی بود که لویی-فیلیپ از قدرت بالفطرهٔ آنان بی خبر بود و ائتلاف این

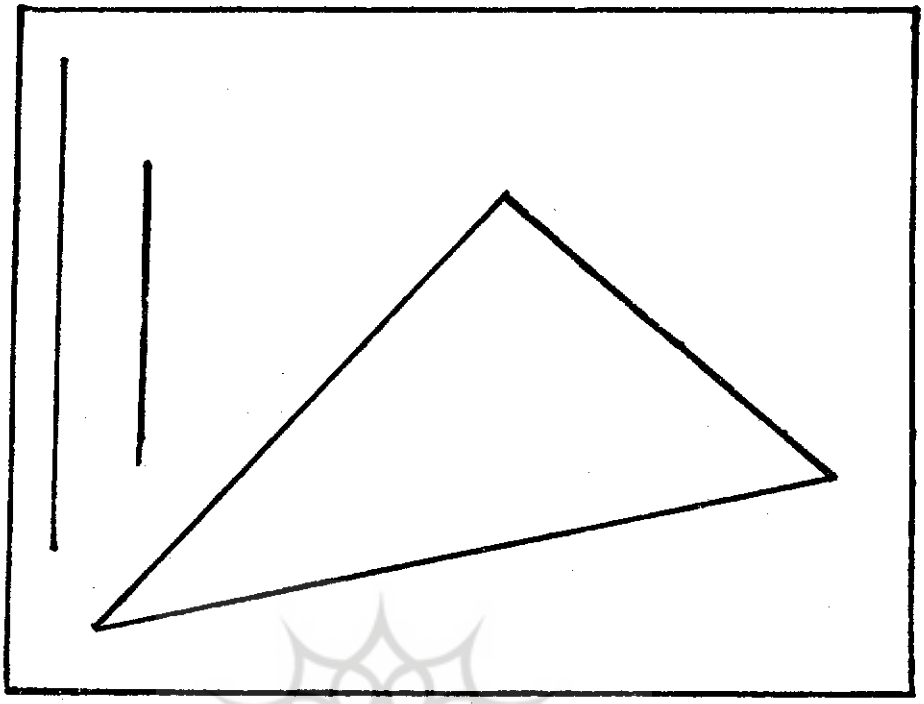
نیروها سبب به‌وجود آمدن انقلاب ۱۸۴۸ و پیروزی آن گردید. این پیروزی فرار و تبعید لویی-فیلیپ را به انگلستان در پی داشت.

طبقه متوسط و طبقه کارگر در ائتلاف برای سرنگونی سلطنت استبدادی لویی-فیلیپ به نتیجه رسیده بودند. حال موقع مشخص نمودن هدف‌ها و بروز اختلاف سلیقه‌ها بود. طبقهٔ متوسط خواهان استقرار یک جمهوری محافظه کار بود و طبقه کارگر خواستار برقراری یک دموکراسی مترقی. تنها راه‌حل، مراجعه به آراء عمومی تشخیص داده شد و در آوریل ۱۸۴۹ مردم به پای صندوق‌های رأی فراخوانده شدند. اگر در زمان سلطنت لویی-فیلیپ از جمعیت ۳۱میلیونی فرانسه، تنها ۲۰۰/۰۰۰نفر، یعنی اقلیتی از مردم که سالیانه میزان مُعیّنی مالیات پرداخت می کردند، حق رأی داشتند، در جمهوری نو پا تمام مردان از چنین حقی برخوردار بودند: رقمی حدود ۹میلیون نفر.

فرانسه در پاریس و رادیکالهای آن خلاصه نمی شد، بلکه بخش عظیمی از کشور را دهقانانی تشکیل می دادند که ذهنشان را افکار محافظه کارانه شکل می داد. بنابراین ــ باوجود رادیکال‌ها همراه با محافظه کاران در نبردی بی امان علیه استبداد جنگیده بودند ــ نتیجهٔ آرا، جمهوری محافظه کاری بود که عموم به آن رأی مثبت داده بود. پس از گذشت مدت کوتاهی از عُمر این جمهوری و به قدرت رسیدن ناپلئون سوم ــ شخصی که مدعی بود شعار آزادیخواهانهٔ «آزادی، برابری، برادری» فقط برای ادوار انقلاب است و این کلمات مردم عادی را به وحشت می اندازد ــ تنها نام «جمهوری» از انقلاب ۱۸۴۸ باقی ماند و فرانسه و پاریسیها مجدداً شاهد برقراری نوع دیگری از حکومت استبدادی زیر سلطهٔ ناپلئون سوم بودند.

این شرایط برای مانه از دو وجه مطرح بود، یکی از نظر استبداد اجتماعی و دیگری از نظر شرایط پدرسالاری خانواده. پدر مانه پس از توافق برسرنقاش شدن پسرش ــ به اوتوصیه کرددر مدرسهٔ هنرهای زیبا[۶] که تحت حمایت و پوشش دولت قرار داشت نام‌نویسی کند، تا بدین‌ترتیب، آموزش و تربیت لازم را، برای سیر مدارج اجتماعی که مورد نظر او و طبقه‌اش بود، کسب نماید. ولی مانه همانطور که زیر بار فضای استبدادی حکومت ناپلئون سوم نمی رفت، زیر بار استبداد مدرسه هنرهای زیبا و پدر نیز نرفت و به‌جای آن در سال ۱۸۵۰، در سن ۱۸ سالگی تصمیم گرفت که در کارگاه توماس کوتور[۷] نام‌نویسی کند.

سلیقه، دید و روش آموزش کوتور چندان تفاوتی با سلیقه و ذهنیت همقطارانش در آکادمی نداشت. او نیز بسان آنان نقاشی بود نسبت به زمان خود بی‌تفاوت و موضوع نقاشی‌هایش را افتخارات تاریخی و فضاهای ذهنی بدورازززندگی، اساطیریونان وروم‌قدیم و افسانه‌های غیرواقعی دوران فئودالیسم تشکیل می‌داد. زمانی که مانه در کارگاه کوتور شروع به کار می کند با سمهٔ قالب گیری شده‌ای از مُجسمّه، برای طراحی به او می دهند. مانه پس از کنکاش بسیار و بررسی از جوانب مختلف، آن را به صورت وارونه طراحی می کند. پس از مدتی



تجزیه و تحلیل خطوط کلّی طرح در تابلو نهار روی علف ها ــ اثر ادوارد مانه

که از حضور مانه در کارگاه کوتور می گذرد، مانه به یکی از دوستانش می گوید: «من نمی دانم اینجا چکار می کنم. همه چیز به نظر مسخره می آید، نور پردازی اشتباه است، سایه ها غلط اند و هروقت پا به محیط کارگاه می گذارم، احساس می کنم وارد قبر می شوم»[8]. ولی با وجود این احساس نفرت شدید نسبت به عناصر و موضوعات تصنّعی، مانه مدت شش سال در کارگاه کوتور باقی ماند و با نورها و مدل هایی که حرکات مصنـــــــــوعی به خود می گرفتند، سروکله زد. در کنار این مسائل، مانه دوستان و همسایگان را مدل قرار می داد و به دقت زندگی و تحولات معاصر را نظاره گر بود.

مسئله در این بود که مانه به همان اندازه که عاشق هنر بود به زندگی نیز عشق می ورزید و در طول عمر و هنرش نیز به آن وفادار ماند. به قول امیل زولا[9]، نویسنده، دوست ومدافع نظریات و آثار مانه: «او فرزند زمان خود بود» و در نور و رنگ و فضا و مسایل عصر خود زندگی می کرد و همان نور، رنگ، فضا، جو، مسایل و اشخاص را نیز در پرده های خود می آفرید. مسئله ای که برای ذهن مرتجع گردانندگان آکادمی و یا «سالن» های نمایشگاهی ــ که هرساله برقرار می نمودند ــ قابل قبول نبود و خشم آنان را برمی انگیخت.

با این حال همین «سالن» های نمایشگاه و گردانندگان آن بودند که دید و سلیقه خود را بر استعدادهای جوان و همینطور جامعه تحمیل

می کردند. موفقیت در نمایشگاههای «سالن»، هرچند فروش و بازار را برای آفریننده‌اش صددرصد تضمین نمی نمود، ولی موفقیت های جنبی دیگری درپی داشت که نقاش اواسط قرن نوزدهم فرانسه نمی‌توانست نسبت به آن ها بی تفاوت باشد. مانه نیز، اگرچه در جهت خلاف مسیر آب رودخانه حرکت می کرد، ولی سعی داشت، بنوعی، از طرف کسانی که سیاست های فرهنگی اجتماع آنروز فرانسه را تعیین می کردند، پذیرفته شود.

مانه در سال ۱۸۶۱، زمانی که هنوز از نفوذ استاد توماس کوتور کاملاً رها نشده بود، دوتابلو نسبتاً محافظه کارانه، یکی از پدر و مادرش و دیگری از یک اسپانیایی گیتاریست، به «سالن» عرضه کرده و هر دو نیز پذیرفته شده بودند. ولی در نمایشگاهی که دوسال بعد یعنی در سال ۱۸۶۳ برگزار شد، مسئله به شکل دیگری بود.

در این سال چندهزار تابلو توسط هنرمندان به گردانندگان «سالن» جهت قضاوت عرضه شده بود. مانه نیز سه‌تابلو عرضه داشته بود که تابلو مشهور نهار روی علفها[10] در میان آن ها دیده می شد. این سال ــ ۱۸۶۳ ــ در حقیقت سال مهمی در هنر و نقطه‌عطفی در تاریخ هنر مدرن به‌حساب می آید. در این سال گردانندگان «سالن» به لحاظ دید محدود و محافظه کارانه ای که نسبت به نقاشی داشتند و نقاشی را تنها در پرده‌های تاریک و دور از تحول و فضا و نور و رنگ قرن نوزدهم می پنداشتند، تعداد زیادی از نقاشیها، منجمله هرسه تابلو مانه را به‌جهت «نامربوط» بودنشان مردود شمردند.[11]

این جریان سروصدای زیادی به‌دنبال داشت، کارتا بدانجا کشید که ناپلئون سوم را مجبور به اقدامی غیرمنتظره نمود. او دستور داد که در کنار «سالن» نقاشیهای انتخاب شده توسط گردانندگان «سالن»، سالن دیگری ترتیب داده شود و نقاشی های مردود شده را، چنانچه خود نقاشان مایل باشند، در آن قرار دهند تا مردم پس از تماشای نقاشیهای هردوسالن قضاوت نهایی را خود بنمایند. ولی مردم به علت نفوذ دید و سلیقه گردانندگان «سالن»، استقلال سلیقه ای از خود نشان ندادند و با گردانندگان «سالن» هم صدا شده و نقاشی های آنان را «مردود» شناختند. این سالن و نقاشی های آن در تاریخ هنر به‌نام «سالن مردودین»[12] شناخته شد و به همین نام نیز باقی ماند. البته مسئله در همین حد باقی نماند و جماعت رفتاری خصمانه نسبت به این نقاشان که در رأس آنان مانه و نقاش دیگر امپرسیونیست کلودمونه[13] قرار داشتند، نشان دادند.

ولی برای افراد آگاه و حساس به مسایل هنری مثل امیل زولا ــ نویسنده ــ و تئوفیل توره[14] ــ منتقد ــ مسئله غیر از این بود. تئوفیل توره در مقاله ای تحت عنوان «سالن ۱۸۶۳» می نویسد: «سالن مردودین، به طوریکه نام گذاری کرده‌اند، بسیار بیشتر از سالن مُنتخبین به ما چیز یاد داده است»[15]... او هم چنین در دفاع از نقاشان جوان و معاصری که موازین گذشته را کنار گذاشته و به زمان و زندگی معاصر روآورده بودند می نویسد: «این بسیار طبیعی است که به‌جای نقاشی کردن آپولو[16] در حال نگاهداری از گاوهایش یک چوپان را نقاشی کنیم. چهرهٔ کارگری در لباس

کار به مراتب ارزش بیشتری از چهره یک پرنس در لباس طلایی دارد.»[17] و یا امیل زولا در دفاع از آثار این نقاشان می نویسد: «زمانی که سایرین با تحمل فشار زیاد سعی می کنند ترکیب های جدیدی از نوع **مرگ سزار** یا **سقراط در حال نوشیدن جام شوکران** خلق نمایند، او [مانه] به آرامی چند نفر و چند شیئی را در گوشهٔ کارگاهش قرار می دهد و شروع به کار می کند و با تأنی، طبیعت مقابل اش را در تمام مدت، مورد تجزیه و تحلیل قرار می دهد...»[18].

حال باید دیدنقاشی های مانه و بخصوص تابلوی مشهور **نهار روی علف ها** چه بود که تا این اندازه خشم مدرسهٔ هنرهای زیبا، آکادمی و گردانندگان «سالن» و همراه باآن مردم را برمی انگیزد تا واکنشی منفی نسبت به آن نشان دهند و در مقابل از طرف نقاشان مترقی، نویسندگان و نُخبگان پذیرفته شود و واکنشی مثبت نسبت به آن داشته باشند.

نهار روی علف ها ترکیب مثلثی شکل است در یک کادر مربع مستطیل، ازافراد پوشیده و عریان در یک فضای جنگلی. در گوشهٔ چپ تابلو که نهایتاً بی شباهت به پایان نامهٔ برخی هنرجویان سال آخر دانشکده نیست، رابطهٔ تناسبات به درستی حفظ نشده است و چنانچه تجسم کنیم که یکی از افراد جلو تابلو به صورت ایستاده درآید، اندازه قامت او از بلندترین درختان نزدیکش کشیده تر خواهد بود. رابطهٔ دوری و نزدیکی اندام در فواصل مختلف به درستی رعایت نشده است، یعنی زنی که تقریباً رأس مثلث را تشکیل می دهد، و تقریباً در مرکز تابلو قرار دارد، مشخص نیست در چه فاصله یی ست. از نظر پرداخت و اجرا و توجه به جزئیات تقریباً چسبیده به افراد جلو تابلو است ولی از نظر اندازه در بُعد و فضای دورتری قرار می گیرد. (عدم رعایت پرسپکتیو؟) جنگلی که در پشت سر اشخاص تابلو دیده می شود، صورت جنگل ندارد و بیشتر به دکور تآتر و یا پرده هایی که تا چندی پیش در عکاسخانه ها وجود داشت و برای القاء یک فضای پُر دارودرخت یا باغ از آن استفاده می شد، شباهت دارد.

ولی آیا گردانندگان «سالن» به این دلایل بود که تابلو **نهار روی علف ها** را «مردود» شناختند؟ چنین مدرک مستندی وجود ندارد و آنچه عنوان شد بیشتر تجزیه و تحلیل منتقدین معاصر است. آیا به واسطهٔ ترکیب اندام پوشیده، و عریان بود که این چنین مورد حمله قرار می گرفت؟ خیر جورجونه[19] سیصدسال پیش از او چنین ترکیبی به وجود آورده و پذیرفته هم شده بود. آیا به خاطر استفاده از طراحی رافایل[20] (ــ در یکی از آثارش که بعداً توسط مارک آنتونیو ریموندی[21] به صورت گراور اجرا شده بود)ــ در ترکیب بندی **نهار روی علف ها** بود که «مردود» شناخته شد؟ چرا «سالن»، آکادمی و مدرسهٔ هنرهای زیبا ــ نهادهای حاکم بر هنر قرن نوزدهم فرانسه ــ واکنشی خصمانه نسبت به این اثر و سایه آثار مانه، برای مدت بیست سال از خود نشان دادند؟ مسئله بر سر این مطلب بود که هم رافایل و هم جورجونه در رابطه با علم الاساطیر و افسانه خدایان یونانی و رُمی و موضوع های به اصطلاح

ادواردمانه: گلدان، رنگ و روغن، ۱۸۸۲ (از آخرین نقاشیهای مانه)

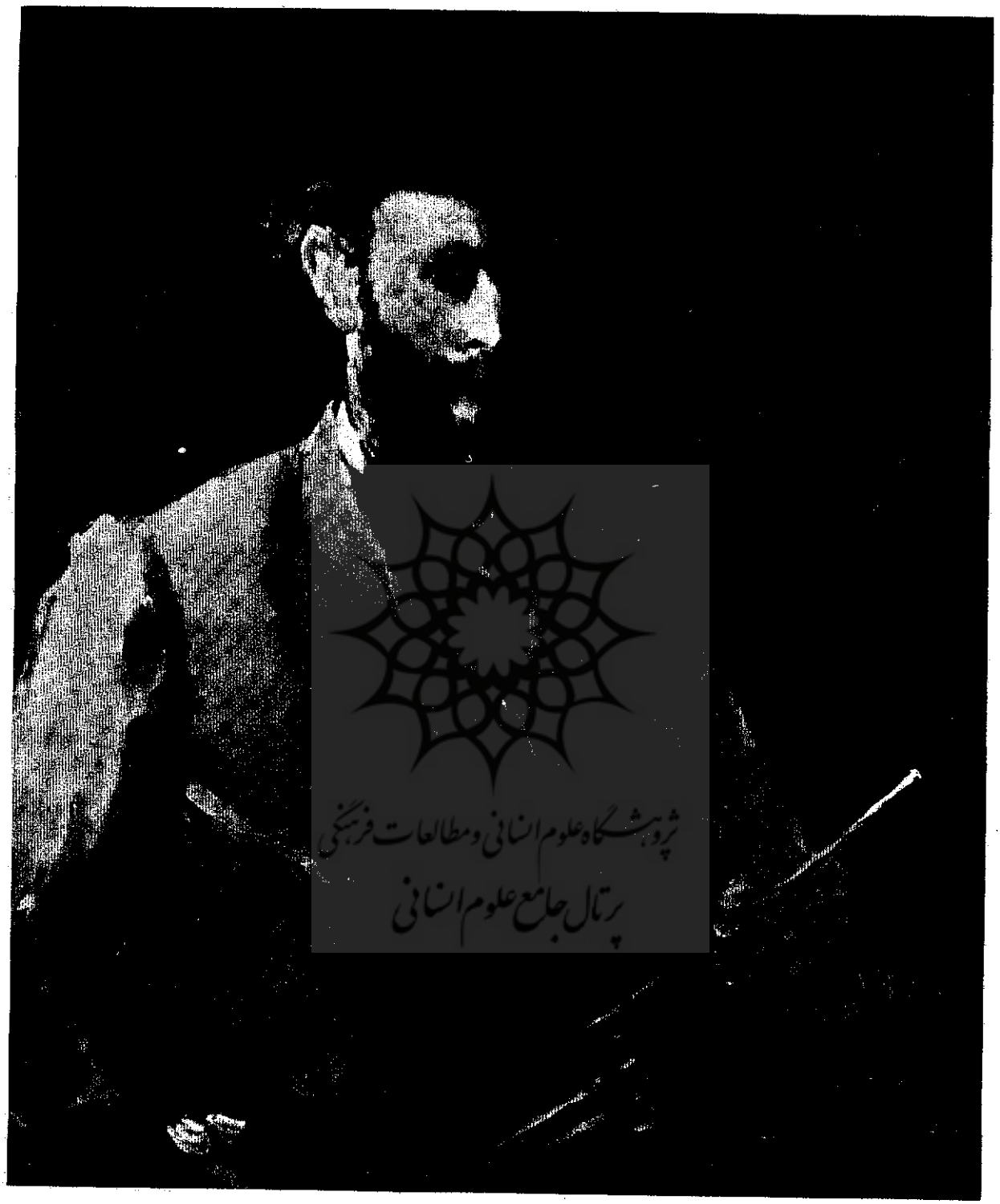
«اصیل و بزرگ» مورد پسند و قبول جوامع فئودالی، این ترکیب ها را به وجود آورده بودند، ولی مانه مسئله را غیرافسانه ای و زمینی کرده بود. یعنی دیگر نه «افسانه» و «اسطوره»[۲۲] ذهن انقلابی انسان اواسط قرن نوزدهم فرانسه را که انقلاب ۱۸٤۸ را پشت سرگذاشته و شاهد انقلاب صنعتی و دیگر انقلابات در شئون مختلف زندگی بود، پُر می کرد و نه آن فضاهای به اصطلاح «اصیل» فئودالی در فضای شهری و صنعتی شده وجود داشت، تا مانه پرده های خود را با آنها پُر نماید، بلکه آن فضاها، افسانه ها و اسطوره ها جای خود را به انسان معاصر قرن نوزدهم و شرایط اجتماعی اش واگذاشته بود.

مانه با این اثر و دیگر آثارش آئینه تمام نمای این تحول بزرگ بود. در حقیقت مردی که از رو برو دیده می شود برادرزن مانه فردیناند لین هاف[۲۳] مجسمه ساز جوان بود و مردی که به صورت نیم رخ دیده می شود برادر خود مانه بود.[۲٤] زنی که مستقیماً به بیننده نگاه می کند نیز مدل همیشگی مانه یعنی و یکتورین مورین[۲۵] است. مدلی که در بسیاری از آثار مانه منجمله **المپیا، در کنار ریل قطار** و **زن جوان در لباس یک اسپانیائی،** مورد استفاده مانه قرار گرفته بود.

مسئله غیرافسانه ای نمودن فضای تابلو و زمینی و معاصر نمودن آن در تابلوی المپیا، ۱۸٦۳ نیز دیده می شود. با این تفاوت که تأثیر آثار ژاپونی، به ویژه آثار چاپی آنها، به دلیل گسترش هرچه بیشتر ارتباط غرب با شرق و تماس این دو تمدن با یکدیگر، در آن به وضوح دیده می شود. در آثار نقاشی ژاپونی، به ویژه آثار چاپی، به دلایل امکانات خاص اجرایی، در حکاکی روی چوب، حجم به سطوحی ساده از رنگ تجدید شده و شکل افراد و اشیاء در رابطه با فضای اطراف، به وسیله خط تعریف می گردند. مانه برای خلق این اثر که ترکیب کلی آن باعطف نظر به **ونوس** اثر تیسین[۲٦] است نه تنها مدل همیشگی خود، و یکتورین مورین ــ یعنی انسانی معاصر را ــ به جای ونوس افسانه ای قرار می دهد، بلکه متأثر از آثار ژاپونی، بخصوص اوتومارو و هوکوسایی حجم اندام او را، در تضاد با فضای تاریک اطراف، به سطحی از رنگ روشن که خط مؤکدی دور آن را مشخص می کند، تبدیل می نماید.

آنچه در آثار مانه، در اینجا لازم به تذکر است مسئله پرسپکتیو است. در کارهای مانه و تحت تأثیر آثار هنرمندان ژاپونی، تمام افراد و اشیاء در سطح تابلو مطرح اند و پرسپکتیو نقطهٔ گریز خاصی در تابلوها دیده نمی شود.[۲۹] کلیّهٔ اجزاء در سطح مطرح اند و عمقی که قانون خاص پرسپکتیو در مورد تعیین مکان افراد و اشیاء مدنظر دارد، رعایت نمی گردد. در بسیاری از تابلوهای مانه بخصوص تابلوهای جوخه آتش ــ که متأثر از تابلوی **سوم ماه مه** فرانسیسکو گویا است ــ **آلو، فولی برژه، امیل زولا** و **زن جوان در لباس یک اسپانیایی،** بلافاصله، پس از مطرح شدن اندام در قسمت جلو تابلو، دیواری دامنهٔ دید بیننده را سد می کند و زمینه را به سطوحی از نور، تاریکی، خط، رنگ و بافت تقسیم می کند.

در تابلو زن جوان در لباس یک اسپانیایی



مانه با تخته شستی، اثر نقاش، و رنگ و روغن روی بوم، ۱۸۷۸

برخلاف کارهای متداول، محافظه کارانه و پذیرفتنی آن زمان، با سطوحی از تاریکی و روشنی روبرو می شویم که مجموعهٔ اثر را تشکیل می دهند. این تابلو، هرچند امروز کاملاً مورد قبول است و جای خود را در چشم حتی عادی‌ترین بیننده باز کرده است، در زمان اولین نمایشش سروصدای زیادی به‌پا کرد، زیرا نمایش حجم در آن زمان در گردش تدریجی حرکت نور به نیم‌سایه و سپس تاریکی ها بود تا شکل موردنظر در سطح دو بُعدی تجسم پیدا کند. هدف نقاش موردپسند آکادمی، نه ایجاد فضای تجسمی (پلاستیکی) بلکه بیان حجم سه‌بُعدی، از طریق پیاده کردن اندام و اشیاء روی سطح دو بُعدی بود که پس از طی مراحل انجام آن دیگر موجودی زنده و پویا در کار باقی نمی ماند و رنگ‌نیز در حین اجرای این مراحل به‌صورت عاملی فرعی به کار می آمد که حالت طبیعی خود را از دست‌می داد و به‌صورت قالبی پوسیده و مُرده درمی آمد. درحالیکه در کارهای مانه و اصولاً امپرسیونیست ها، و شاید با تأثیر از آثار عکاسی نادار[۳۰] و نیمه‌حساس بودن فیلم های آن زمان به نیم‌سایه‌ها و کم سایه‌دارها، مسئله به شکل دیگری مطرح می‌شد. مانه، در این اثر و به‌طور کلی اکثر آثارش طبیعت را خفه نمی کرد و با استفاده از تضادهای تاریکی وروشنی، رنگ را به‌صورت طبیعی آن به کار می گرفت. در نتیجه در آثار مشهور او مثل **المپیا**، **بالکنی**، **چهره امیل زولا** و... با سطوحی از نور و تاریکی روبرو می شویم که رنگ در قسمتهای مختلف چهره، لباس، دست و پا، بنابر اقتضاء روشن می گردد و ضمن حفظ هویت اشیاء و اندام و بدون از بین رفتن نور و رنگ طبیعت، فضای پلاستیکی اثر به‌وجود می آید. به قول آرنولدهاوزر[۳۱]، «جانشین نمودن ارزشهای عینی به ارزشهای لمسی و انتقال حجم فیزیکی و شکل تجسمی به سطح»[۳۲]، گامی است در تحول نقاشی قرن نوزدهم که با مانه شروع شد و به نقاشی مدرن منتهی گردید. دکترهاوزر ادامه می دهد:

«لکن این تخفیف به هیچ‌عنوان هدف نیست؛ بلکه فقط محصول جنبی از این روش است. تأکید بر رنگ و میل به بدل ساختن تمامی تصویر به یک هماهنگی رنگ و نور هدف است، و جذب شدن فضا و انحلال ساختمان جامد کالبدها فقط یک نتیجه همراه. امپرسیونیسم نه‌تنها واقعیت را به یک سطح دو بُعدی تخفیف می دهد بلکه، در درون این حیطه‌ی دو بُعدی، آن را به اجتماعی از لکه های بی شکل خلاصه می کند؛ به لفظ دیگر، نه‌تنها از تجسمی بودن، که هم‌چنین از طرح، چه فضایی و چه خطی، چشم می پوشد. اینکه تصویر با نیرو و ملاحت خود آنچه را که در روشنی و وضوح از دست می دهد جبران می کند، آشکارست، و این سود هم‌چنین در مدنظر خود امپرسیونیست ها بود. لیکن مردم، زیان را گرانتر از سود حس می کردند و اکنون که شیوهٔ امپرسیونیستی نگریستن به چیزها یکی از مهم‌ترین اجزاء تجربهٔ عینی مان شده است، قادر نیستیم حتی تصور کنیم که مردم با چه احساس عجزی با این آمیختگی نقطه و لکه روبه‌رو می شدند.»[۳۳]

مسایل مربوطه به هنر در خلاء عمل نمی کنند و نه ناگهان پدید می آیند و نه ناگهان از بین می روند. در امپرسیونیسم ــ هرچند بسیاری، مانه را یک نقاش امپرسیونیست به‌حساب نمی آورند و او را حدفاصلی بین سبک رئالیسم و شیوهٔ امپرسیونیسم می دانند ــ و مانه به‌عنوان نخستین نمایندهٔ آن، نیز چنین بود. دلاکروا نقاش رمانتیک اوایل قرن نوزده فرانسه، قانون رنگهای مکمل و سایه های الوان را کشف کرده بود. کانستابل[۳۵] و ترنر[۳۶] نقاشان منظره‌ساز انگلیسی ترکیبات پیچیدهٔ تأثیرات رنگین جوّ و هوا را در منظره هایشان نمودار ساخته بودند و نقاشان مکتب باربیزون[۳۷] مدت ها بود که به تجرُبه و کار در هوای آزاد و تأثیر متقابل نور و رنگ، در فضای خارج از کارگاه به فعالیت پرداخته بودند. ولی در امپرسیونیسم و با مانه، نه دیگر از افسانه و علم الاساطیر رافائل و جورجونه و تیسین اثری دیده می شد، نه از فضاهای ماوراءبحار دلاکروا خبری بود و نه از رومانتیسم کانستابل و ترنر و نه از ترکیب های فضای باز نقاشان مکتب باربیزون. در مقابل و با استفاده از تجربیات این دسته از هنرمندان، نهضت امپرسیونیسم شهری می شود و مسایل انسان معاصر را در تقابل با یک فضای صنعتی شده و منزوی پدید می آورد: با مفهوم تازه‌ای از فضا و مفهوم دیگری از زمان و مفهوم متفاوتی از بیان.

ذهن های خلاق و مترقی همیشه با سلیقه های رایج و متداول زمان خود در تضاد بوده‌اند و برای مانه نیز مسئله به همین صورت بود. او برای مدت بیست‌سال، یعنی از سال ۱۸۶۳ که سردمداران «سالن» نقاشی های او را مردود شناختند، تا سال ۱۸۸۳ که زمان مرگ او است با دیدگاه های رایج و سلیقه های متعارف و محافظه کاری ها مبارزه کرد و بالاخره نیز پیروز شد. در ماههای آخر عمر مانه، دولت تصمیم به اعطای نشان لژیون دونور به او گرفت و در ۳۰دسامبر ۱۸۸۲ مانه از ابلاغ آن مطلع شد. این نشان اگرچه ممکن بود در اوج فعالیت خلاقه مانه تشویق و دلگرمی برای وی به‌بار آورد، ولی برای مردی که چندین ماه در بستر بیماری افتاده بود و امکان هیچ گونه فعالیت خلاقه برایش باقی نمانده بود و هفته ها بود که با مرگ مبارزه می کرد، دیگر خوشحالی چندانی در بر نداشت و او چندماه بعد، در روز دوشنبه ۳۰آوریل ۱۸۸۳ از دنیا رفت.

کمی بعد از مرگ ادواردمانه، ادگاردگا،[۳۸] دوست و همقطار او به‌درستی گفت که: «ما در حقیقت نمی دانستیم که او تا این اندازه بزرگ است...»[۳۹] و به‌راستی نیز که چنین بود. اگرچه مانه از نظر فیزیکی از این دنیا رفت ولی نهضتی که او با نقاشیهایش در تاریخ هنر نقاشی رهبری کرد هم‌چنان پویاست و سیر طبیعی و رُشد منطقی خود را در طول این یکصدسال هم‌چنان طی نموده است.

اگر درمورد گُویا گفته‌اند که او از آخرین نقاشان مکتب قدیم و از اولین نقاشان دورهٔ جدید است ــ و گُویا این هردوعنوان را با هم دارد ــ ولی مانه به‌طوریقین از اولین نقاشان مدرن است و این عنوان برای همیشه و برای او و به‌نام او در تاریخ هنر نقاشی محفوظ باقی خواهد ماند.

حواشی:

1- EDOUARD MANET, 1832 - 1883.
2- FRANCISCO GOYA, 1746 - 1828.
3- PIERRE SHNEIDER, THE WORLD OF MANET (NERELA LAND: TIME - LIFE INTERNATIONAL, 1973) P. 14.
4- GUIZOT.

۵ــ واحد پول فرانسه.

6- ECOLE DE BEAUXARTS.
7-THOMAS COUTURE, 1815 - 1879.
8- PIERRE SHNEIDER, I BID, P. 8.
8- PIERRE SHNEIDER, I bid, P. 8.
9- EMILE ZOLA, 1840 - 1902.
10- LD DEJEUNER SUE L'HERBE.

۱۱ــ دیگر نقاشانی که در این «سالن» آثارشان «مردود» شناخته شده بود عبارت بودند از: مونه، پیسارو، و بسلره، سزان و فانتین‌لاتور.

12- SALON DE REFUSES.
13- CLAUDE MONET, 1840 - 1926.
14- THEOPHILE THORE, 1807 - 1869.
15- LINDA NOCHLIN, REALISM AND TRADITION IN ART (ENGLE WOOD CLIFFS, NEW JERSEY; PRINTICE - HALL INC. 1966) P. 61.
16- APOLLO. خداوند شعر و موسیقی در افسانه‌های یونان و رُم قدیم.
17- LINDA NOCHLIN, I bid, P. 62.
18- I bid, P. 74.
19- GIORGIO GIORGIONE, C. 1476 - 8 - 1510.
20- SANZIO RAPHAEL, 1483 - 1520.
21- MARCANTONIO RAIMONDI, C. 1480 - C. 1534.

حکاک و گراورساز ایتالیایی که با گراورهایش از آثار رافایل و سایر معاصرینش کمک بسیاری به گسترش ترکیبات رنسانسی که عناصر اصلی آن‌ها توازن، تناسب و عامل انسانی است، در سراسر اروپا نمود.

22 - MYTH
23- FERDINAND LEENHOFF 1841 - 1895

۲۴ــ مردی که بعداً با برت موریسو تنها نقاش زن فرانسوی که به شیوهٔ امپرسیونیسم کار می‌کرد و مانه را تشویق به کار در فضای آزاد نمود، ازدواج کرد.

25- VICTORINE MEUBENT.
26- VECELLIO TITIAN, C. 1487 - 1576.
27- KITAGAWA UTAMARO, 1753 - 1806.
28- KATSUSHIKA HOKUSAAI 1760 - 1849.

۲۹ــ مسئله‌ای که از این‌پس، در سایهٔ آثار نقاشان مدرن و بخصوص هانوی ماتیس در رأس آنها، به صراحت مشخص است.

30- NADAR
31- ARNOLD HAUSER, 1892 -

۳۲ــ آرنولد هاوزر، **تاریخ اجتماعی هنر: امپرسیونیسم**، ترجمه: گُلود کریاسی، تهران، انتشارات موزه رضاعباسی، ص ۱۸.

۳۳ــ همانجا، ص ۱۹.

34- EUGENE DELACROIX, 1798 - 1863.
35- JOHN CONSTABLE, 1776 - 1837.
36- JOSEPH MALLORD WILLIAM TORNER, 1775 - 1851.

۳۷ــ مکتب باربیزون گروهی از نقاشان اواسط قرن نوزدهم فرانسه را در بر می‌گیرد که در دهکدهٔ باربیزون ــ محل تجمعشان ــ در جنگل فانتین‌بلو مشغول به فعالیت بودند. این گروه از نقاشان در محل و به‌طور مستقیم در زندگی و طبیعت اطراف الهام می‌گرفتند و مناظر روستایی و موضوع‌های دشتسانی محل اجتماعشان ــ دهکده باربیزون در جنگل فانتین‌بلو ــ را به‌روی پرده می‌آوردند. نقاشان مشهور این گروه عبارت بودند از کامیل کورو (۱۸۷۵ــ ۱۷۹۶)، ژان فرانسو میله (۱۸۷۵ــ ۱۸۱۴) و تئودور روسو (۱۸۶۷ــ ۱۸۱۲). فعالیت خلاقهٔ این دسته از نقاشان، در تاریخ هنر، به نام نقاشان مکتب باربیزون مشهور است.

38- EDGAR DEGAS, 1834 - 1917.
39- SCHNEIDER, P. I bid, P. 7.