گُستره هُنر فرانسه

نمایشگاه جهانی پاریس، ۱۸۵۵

جان ریوالد

ترجمه: مهدی حسینی

مقاله حاضر ترجمه فصل اول از کتاب تحقیقی جان ریوالد به نام **تاریخ امپرسیونیسم** می‌باشد. این کتاب نخستین بار در سال ۱۹۴۶ منتشر شد و تاکنون چندین بار تجدید نظر و چاپ شده است. متن حاضر از چاپ چهارم کتاب، منتشر شده در سال ۱۹۷۳، به فارسی برگردانده شده است.

جان ریوالدی در ۱۲ ماه می ۱۹۱۲ (در آمریکا) متولد شد و در سال ۱۹۳۶ دانشنامهٔ دکترای خود را، در رشتهٔ ادبیات، از دانشگاه پاریس دریافت نمود. وی سپس به عضویت هیأت علمی دانشگاه نیویورک درآمد و تا پایان عمر در سمت استادی تاریخ هنر در این دانشگاه فعّالیت داشت. کتاب **تاریخ امپرسیونیسم** وی (که درحال حاضر از سوی نگارنده در دست ترجمه است) از منابع معتبر در بررسی این تحوّل عظیم در تاریخ نقاشی است، تاکنون به اکثر زبانهای زنده جهان (فرانسه، ایتالیائی، اسپانیایی) ترجمه شده است. این کتاب مجلّد دیگری نیز دارد که شامل **تاریخ امپرسیونیسم متأخّر (History of Post - Impressionism)** می‌باشد. دیگر آثار جان ریوالد شامل کتابهائی درباره مجسمه‌های دگا، آثار سزان، سورا، آثار چاپی میلویل مجسمه‌ساز فرانسوی)، و نیز شرح حال سزان، پیسارو و مانزو (مجسمه‌ساز معاصر ایتالیایی) است. وی همچنین نامه‌های سزان، پیسارو، وگوگن را ویراستاری نموده و منتشر ساخته است.

فصلنامه هنر در نظر دارد، در هر شماره یک فصل از این کتاب معتبر را منتشر نماید و در پایان مجموعهٔ آنها را به صورت یک کتاب مستقل به دوستداران هنر نقاشی تقدیم دارد.

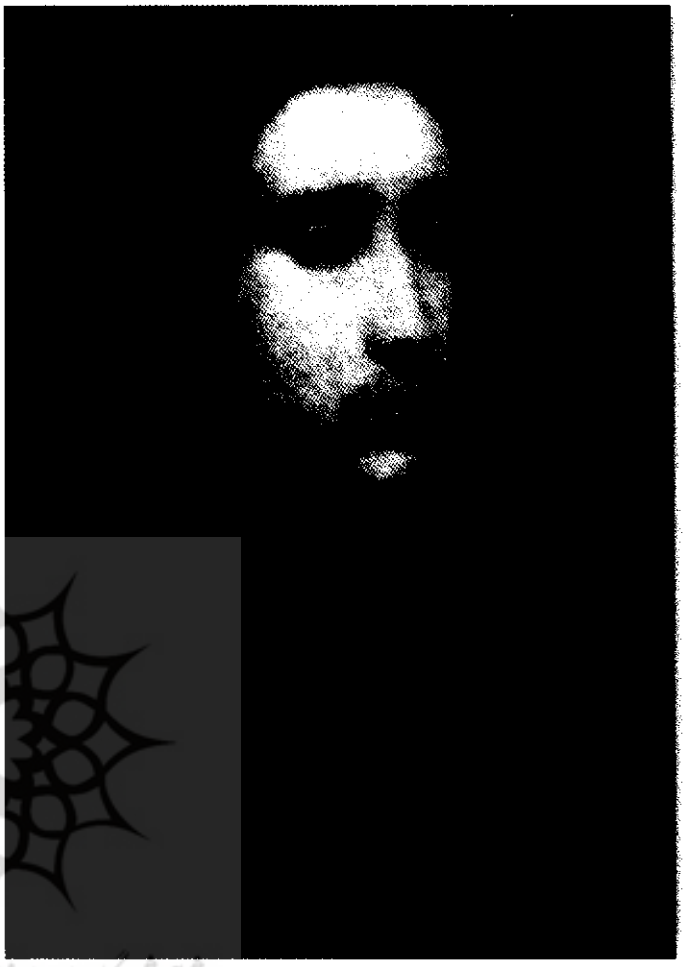
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تالار مرکزی گالری هنرهای زیبا در نمایشگاه جهانی پاریس. عکاکی روی چوب. منتشر شده در روزنامهٔ اخبار مصور لندن، اول سپتامبر ۱۸۵۵.

زمانی که کامیل پیسارو[1] در سال ۱۸۵۵ به فرانسه آمد، ورود او مصادف گشت با نمایشگاه جهانی در پاریس، که در نوع خود بی‌نظیر بود و در آن بخش بین المللی بزرگی نیز به هنر اختصاص داده شده بود. *امپراتوری جدید التأسیس دوم که مایل بود آزاد اندیشی خود را نسبت به صنعت، تجارت و هنر نمودار سازد، از هیچ کوششی برای نشان دادن صحت تظاهر به قدرت و نیز عقاید پیشرو فروگذار نکرده بود.* ملکه ویکتوریا و امپراتور فرانسه به اتفاق از این نمایشگاه باشکوه دیدن کردند، و این در حالی بود که سربازان آنها دوش به دوش یکدیگر در شبه جزیرهٔ کریمه مشغول جنگ با روسیه بودند، جایی که کنستانتین گایز[2] که هنوز هنرمند ناشناخته‌ای بود به عنوان طراح روزنامه اخبار مصّور لندن[3] به تصویر کردن گزارش جنگ می‌پرداخت. در همین زمان بود که شاهزاده ناپلئون (با ناپلئون بناپارت خلط نگردد ــ م.) اعلام داشت که نمایشگاه بین‌المللی به «همبستگی خطیر اروپا به عنوان یک جامعه بزرگ» کمک بسیاری نموده است. مغرور از پیروزیها و مطمئن از سرنوشت آتی به نظر می‌آمد که فرانسه در آغاز عصر نوینی به همراه روحی از تعهّد، به مقیاسی باشد که هیچ‌گاه در دوران سلطنت منعدم گشتهٔ لویی فیلیپ، که فردی دومیه[4] نیشدارترین طراحیهایش را علیه او انتشار داد، نظیر آن دیده نشده بود.

این تغییر اوضاع به‌طور یقین از دید پیساروی جوان پنهان نماند. او سالهای بسیاری را به عنوان شاگرد مدرسه، قبل از فرا خوانده شدنش در ۱۸۴۷ به موطنش سن ــ تاماس، (جزیرهٔ صخره‌ای کوچکی نزدیک پورتوریکو، از مستعمرات دانمارک در هند غربی) در پاریس گذرانده بود. وی در سنت تاماس در فروشگاه عمومی کار می‌کرد و اوقات فراغت را به طراحی اختصاص داده بود.

هر زمان که او، برای نظارت بر تحویل محموله به بندر فرستاده می‌شد، دفترچه طراحی را با خود به همراه می‌برد، و در حالی که از دریافت محموله‌های بارگیری



ادگار دگا: چهرهٔ نقاش، حدوداً ۱۸۵۴. ۳۳ × ۴۲ سانتیمتر. گالری هنر آلبرایت ناکس، بوفالو.

نشده صورت برداری می‌نمود، از زندگی پرتحرّک بندر که با صخره‌ها و تپه‌های سرسبز و باروهای ارگ احاطه شده بود، طراحی می‌نمود. او برای مدّت پنج سال میان شغل روزانه و حرفهٔ مورد علاقه‌اش با خود در ستیز بود. و از آنجا که نمی‌توانست تأیید والدینش را در مورد انتخاب رشتهٔ مورد نظرش جلب نماید. روزی از کنارشان گریخت و یادداشتی برایشان باقی گذاشت. او به همراه نقاشی از اهالی کپنهاک، به نام فریتزمل‌بی[5] که به هنگام طراحی در بندر با وی آشنا شده بود، به کاراکاس در ونزوئلا رفت. پس از این واقعه بود که والدینش به تقاضای وی تن در دادند ولی پدر متذکّر گردید که چنانچه او حقیقتاً تمایل به هنرمند شدن دارد، بهتر است به فرانسه رفته، در کارگاه یکی از اساتید شهر فعّالیّت نماید. و چنین بود که در سن بیست و پنج سالگی، کامیل پیسارو، درست در زمانی به پاریس بازگشت که مهمترین آثار هنرمندان زنده در نمایشگاهی بزرگ گرد هم آورده شده بود، از جمله جنبش جدید انگلیسی پیش از رافائل[6] که برای نخستین بار در قارهٔ اروپا به نمایش در آمد. هنرمندانی از بیست و هشت ملّیّت در این نمایشگاه حضور داشتند که ترکیبی از استثنایی‌ترین مجموعهٔ نقاشیها و مجسمه‌ها را که تاکنون زیر سقف یک ساختمان گردهم آورده شده بود، تشکیل می‌دادند. در این مجمع، فرانسه به طور بی‌سابقه‌ای، درخششی بی‌نظیر داشت.

هنرمندانی که برای شرکت در این نمایشگاه دعوت شدند، با وسواسی بسیار آثار خود را انتخاب کرده بودند، زیرا برای نخستین بار در تاریخ، این فرصت برای آنها پیش آمده بود تا نه تنها خود را با دیگر هنرمندان کشورشان، بلکه با هنرمندانی از تمام نقاط دنیا، بسنجند. دلاکروا[7] مجموعه آثاری را انتخاب کرده بود که نمایانگر مراحل گوناگون تکامل کاری وی بود. چنین ترتیبی پیش از آن هرگز دیده نشده و نمایشگاه انفرادی هنوز برای آن دوره ناشناخته بود. انگر[8] کسی که برای مدّت ۲۰ سال، ارسال کارهای خویش به نمایشگاه عمومی را، به جهت عدم ستایشی درخور از طرف مردم و منتقدین، کسرشأن خویش قلمداد می‌نمود؛ موافقت کرده بود که این اصل را زیر پاگذارد، و شاید ترغیب او به انجام چنین کاری به علّت قول دولت در دادن امتیازاتی ویژه به وی بود.

انگر در مورد شرکت دادن یکی از مهمترین آثارش به نام «استحمام»، متعلّق به آقای ادوارد والپنسون[9] که به هیچ عنوان از گنجینه‌اش دل بریدن نمی‌توانست،

تقریباً با شکست روبرو شده بود. امّا فرزند یکی از دوستان بانکدار آقای والپنسون، به نام اگوست دوگا، که از عدم اجابت در خواست استاد رنجیده بود، ترتیبی داد تا مجموعه‌دار در تصمیم خود تجدید نظر نماید. بنابراین آقای والپنسون، ادگار دوگای بیست ساله را ــ که در نظر داشت تحصیل خود را در رشته حقوق متوقف سازد و نقاش شود ــ با خود مستقیماً به کارگاه انگر برد و به وی اطلاع داد که بر اثر پا فشاری این جوان مشتاق، حاضر شده است که پرده «استحمام» را به نمایشگاه جهانی امانت دهد. انگر از این جریان بسیار خرسند گردید، و زمانی که اطلاع یافت ملاقات کننده جوان در نظر دارد خویش را وقف هنر نماید، به وی توصیه نمود: «خط بکش مرد جوان، خطوطی بسیار، از طبیعت و یا ذهن، از این طریق است که هنرمند خوبی خواهی شد.» ادگار دوگا هرگز این عبارات را از یاد نبرد.

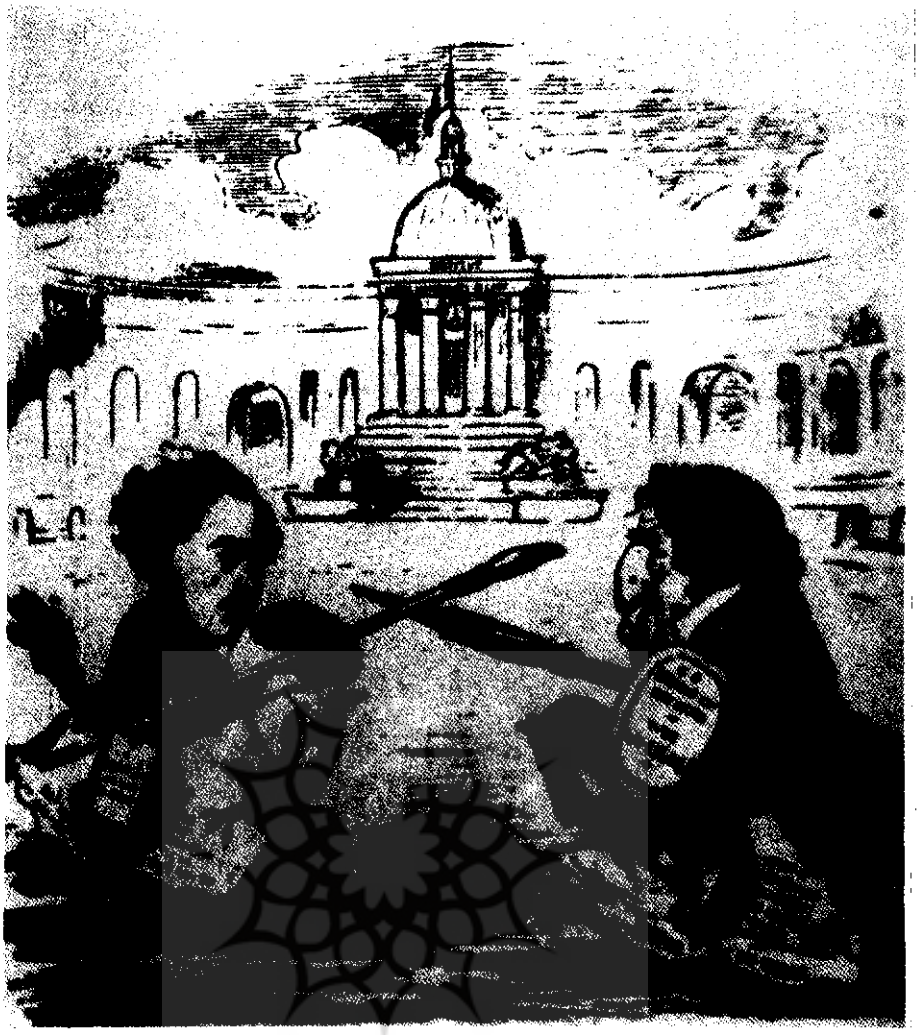
به نظر مشکوک می‌آید که از میان آثار مورد تحسین کامیل پیسارو پرده «استحمام» انگر کمترین توجه وی را به خود جلب نموده باشد، بویژه که وی بیشتر به نقاشی منظره علاقه‌مند بود. متجاوز از پنج هزار اثر، بدون هیچ فاصله‌ای بین آنها، در حالی که قاب آنها به یکدیگر چسبیده بودند، در سه ردیف یا بیشتر از سطح زمین تا سقف؛ بدون در نظر گرفتن جاذبه‌های دیگری که عموماً در تالار جدید کاخ آفرینش[۱۰] به چشم می‌خورد، قرار گرفته بودند. برای پیسارو که سالهای بسیاری را دور از

کامیل پیسارو: **منظره استوایی**، حدود ۱۸۵۶، ۳۴ × ۲۷ سانتیمتر. مجموعه شخصی، آپوردیل، ورجینیا.

دنیای هنر گذرانده بود، نمایشگاه مجلّل کاخ هنرهای زیبا[11] باید هم مهیّج و هم موجب سردرگمی بوده باشد: هیجان‌انگیز به لحاظ تعدّد آثار به نمایش در آمده، سردرگمی از نظر تفاوتهای شگفت‌آوری که این آثار از جهت سبک و محتوا با یکدیگر داشتند.

انگر متجاوز از چهل پرده نقاشی و تعدادی بیشمار طرّاحی را در فضایی که به وی اختصاص داده بودند به نمایش گذاشت. در حالی که شخصیت مخالف وی، دلاکروا، با سی و پنج پرده نقاشی، در تالار مرکزی مستقر گردیده بود. امّا کورو[12] که پیسارو بی‌درنگ نسبت به وی تمایل شدیدی احساس نمود تنها با شش اثر حضور داشت، دوبینی[13] و یونکند[14] تعداد کمتری اثر به نمایش گذاشته بودند و میله[15] تنها یک نقاشی در تمام نمایشگاه داشت، هر چند شارل بودلر[16] در مقالهٔ تکان دهنده‌ای، پیروزی دلاکروا را اعلام داشت و انگر را متّهم به «بری بودن از روحیهٔ پرتحرّکی که لازمهٔ وجود هر نابغه‌ای می‌باشد» کرده بود. پیسارو بایست متعجب شده باشد از اینکه تمام نشانها و جوایز نمایشگاه به افرادی اختصاص یافت که کم و بیش دنبال رو انگر بودند. در میان آنان ژروم[17] و کابانل[18] بودند که مفتخر به دریافت نوار قرمز نشان لژیون دونور گردیدند. مسونیه[19] که نقاشیهای کوچک و ارزشمند وی از موضوعات روزمره زندگی بود، برنده مدال بزرگ[20] افتخار شد لمان[21] از شاگردان انگر، و کوتور[22] که هر دو از مدرّسان مدرسه هنرهای زیبا[23] بودند هر کدام برنده مدال درجهٔ یک گردیدند (کوتور که خود را مستحقّ دریافت جایزه‌ای بزرگتر می‌دانست از دریافت آن امتناع کرد.) و بالاخره بوگرو[24] که لازم بود در شرایط فعلی به مدالی از نوع درجه دو اکتفا نماید، مدال دوبینی از نوع درجه سه برد. یونکند و میله جوایزی دریافت ننمودند؛ و نیز کوربه[25] از آن رو که هیأت داوری دو اثر وی را مردود شناخته بود به اعتراض و به هزینهٔ شخصی نمایشگاه رآلیسم[26] را در نزدیکی سالن رسمی ایجاد کرده بود. وی در نمایشگاه، پنجاه اثر از نقاشیهایش را به نمایش گذاشت از جمله آثار مردود شناخته شده را. لیکن، این حرکت جسورانه با اندک موفقیتی رو برو شد. زمانی که دلاکروا به دیدن دو اثر جنجالی رفت، و آن دو را شاهکاری یافت، برای مدّت تقریباً یک ساعت در نمایشگاه کوربه ماند و در تمام مدّت مطلقاً تنها بود، هر چند ورودیه نمایشگاه به میزان زیادی کاهش داده شده بود.

یکی از دو پردهٔ مردود شده کوربه، ترکیبی بود از کارگاه وی که عنوان پرطمطراق «کارگاه نقاش، یک تمثیل واقعی، توصیف هفت سال از زندگی هنری من» را دارا بود. هدف نقاش مروری مجدّد در موازین و شخصیتهایی که هر کدام به نحوی در وی مؤثر واقع شده بودند و تنظیم آن ــ روی یک پردهٔ بزرگ ــ به انضمام تمام تیپهای اجتماعی و کلیه افکاری که از سال ۱۸۴۸ بخشی از وجودش را تشکیل می‌داده‌اند و نیز معرفی چهرهٔ برخی از دوستانش، نظیر: بودلر، شانفلوری[27] و مجموعه‌دار برویاس[28] از مون پلیه، بوده است. اندام زنی عریان، کانون اصلی این پرده را در بر می‌گیرد، در حالی که در میان انبوه مردم در کارگاه، شخص نقاش، به طرز غریبی، منظره‌ای را که بر سه پایه تکیه داده شده، نقاشی می‌کند. این عدم تجانس در ترکیب بندی، شاید موجب حیرت پیسارو گردیده باشد، امّا بدون شک، ضربات تند قلم مو و شیوهٔ اجرای جسورانه‌ای که هنرمند این موضوع را به وسیله آن به اجرا در آورده، برایش تکان دهنده‌تر بود. بنابر اظهار کوربه، اعضای هیأت داوری در مردود شناختن این اثر اعلام داشته بودند که: «به هر بهایی که شده می‌باید این گونه گرایشهای مرا در نقاشی که برای هنر فرانسه فاجعه انگیز است، متوقف ساخت.» و عموم مردم با اجتناب از نمایشگاه کوربه این تصمیم هیأت داوری را تلویحاً مورد



کاریکاتور دلاکروا وانگر درحال جدال در مقابل فرهنگستان فرانسه.
دلاکروا: «خط رنگ است.»
انگر: «رنگ سراب است. زنده باد خط!»

تأیید قرار داده بودند. مردم طالب کلاسیسیسم انگر و پیروان بیشمارش، تحسین کننده سلیقهٔ التقاطی کوتور بودند که زیرکانه شیوهٔ ونیزی را با عناصر ویژهٔ کلاسیسیسم، رُمانتیسیسم و حتی رآلیسم به هم می‌آمیخت. این جماعت دیگر کمتر دشمنی با منظره سازی محض داشتند و آثار روسو[۲۹] و تروآیون[۳۰] را می‌خریدند، ولی به نظر می‌آمد که با اکراه از عظمت دلاکروا مطلع می‌گشتند. آنها، حیران از تعدّد گرایشها در هنر نه آماده بودند، و نه میلی داشتند که با مسأله جدیدی رو برو گردند و برنامه انقلابی کوربه را مبنی بر: «ترجمان رفتار، ایده‌ها، سیمای زمان، بنا بر ارزشگذاریهای فردی، یا در یک کلام، مولّد هنری زنده» مورد تأیید قرار دهند.

پیسارو در مواجهه با این مسایل مختلف، از اتّخاذ هرگونه موضعی، موافق یا مخالف انگر، دلاکروا یا کوربه، اجتناب ورزید. او حتی به ظاهر کوشش هم نکرد تا به شاسریو[۳۱] که زمانی از وفادارترین شاگردان انگر به شمار می‌آمد، امّا از او دوری جسته و به نزد دلاکروا رفته بود، نزدیک گردد، (پیسارو بخوبی می‌توانست خود را به شاسریو بشناساند، زیرا پدر شاسریو کنسول فرانسه در سن تاماس بود و با پدر وی مراوداتی داشت.) به عوض، پیسارو خود را به کورو[۳۲] که خصایص ملایم و

احساسات شاعرانه‌اش با روحیه وی قرابت بیشتری داشت، نزدیک گرداند. پس از آشنایی با آنتونی مل‌بی (برادر دوست قبلی‌اش فریتزمل‌بی) که در ساختن مناظر دریایی موفق بود و قول یاری و راهنمایی به وی داد، پیسارو ملاقات کوتاهی با شخص کورو داشت و او نیز همچنان که عادت همیشگی‌اش بود، دوست جدید را با گرمی بسیار پذیرفت. کورو از قبول شاگردان دائمی خودداری می‌نمود ولی همیشه آماده بود تا به مبتدیان توصیه‌های لازم را نموده، عقاید خود را مبنی بر «دو اصل نخستین مطالعهٔ فرم و ارزشهای رنگی» تبلیغ نماید. این دو اصل؛ رنگ و اجرای پاکیزه، پایه‌های اساسی هنر را نزد من در بر می‌گیرد و کار را فریبنده می‌سازد.»

ولی چنانچه پیسارو می‌خواست تا از تجربهٔ کورو منتفع گردد، لازم بود تا تعدادی از آثارش را برای اظهار نظر به وی نشان دهد. امّا از آنجا که هنوز چیز درخور توجهی خلق نکرده بود و چون احساس می‌کرد مناظری از مناطق حآره که در نخستین سال اقامتش در پاریس نقاشی کرده بود، بسیار پیش پا افتاده‌اند، خواست پدر را اجابت نمود و به یکی از کارگاههای متعدّدی که

تاماس کوتور: **رآلیست.**
۱۸۶۵؛ ۳۷ × ۴۶ سانتیمتر.
محل نگهداری نامعلوم.

هـنرمندان در آن مـدلی می‌یـافتند و احیـاناً راهنمـایی می‌شدند، وارد شد.

هر چند کاملاً طـبیعی مـی‌نمود کـه پیسـارو بـرای راهنمایی به کورو مراجعه نماید، ولی ایـن حـرکت وی مستلزم جرأت بسیار بود، زیرا آثار کورو راه بسیار درازی در پیش داشت تا پذیرفته گردد و هنوز بسیاری، آثار وی را پیش طرحهای نقاش تازه‌کاری می‌دانستند کـه حـتّی نـمی‌توانست درخـتی را تـرسیم کـند و انـدام افـراد در پرده‌هایش «بـینواتـرین انـدامهـا در تمـام دنیـا» بـودند. همچنان که یکی از منتقدین اظهار می‌دارد:

«دنباله‌روهای وی افرادی هسـتند کـه نـه اسـتعداد طرّاحی و نه ذوق رنگ آمیزی دارند، امّا امیدوارند کـه تحت لوای وی بدون کمترین کوشـشی به پیروزی دست یابند.»

منظور از «کمترین کوشش» راهی بـود کـه نقـاشان مکتب بار بیزون[۳۳] با مطالعه سـاده طـبیعت بـه مـدّت بیست و پنج سال، در کنار جنگل فونتن‌بلو[۳۴] دنبال کرده بـودند. ارادت آنهـا بـه طـبیعت و بی‌توجّهیشـان بـه موضوعهای تاریخی و یا نگـاهی، مـردم را از آنـچه در نقاشی در پی آن بودند، یعنی هـنرمند بـه عـنوان نقّـال داستان، دور ساخته بود. مردم اصلاً تمایلی نداشتند که خـود را بـا زیبـایی رنگ، تـازگی اجـراء تـغزّل طـبیعی درختان، صخره‌هـا، کلبه‌هـا و کـوره راههـا، کـه فضـای روستایی بار بیزون را برای دیدگان این نقّـاشان فـریبنده ساخته بود، دلخوش نمایند. اگر پیسارو کتابی را که در سال ۱۸۵۵ دربارهٔ فانتن‌بلو منتشر شد، خریداری کـرده بود (به قلم پل دُ سن ویکتور، یکی از مشهورترین و با نـفوذترین نویسندگـان هـنری زمـانش) بـصراحت می‌خواند: «ما بیشه‌های مقدس را که رب‌النوع مراتع در آن گام زند، به جنگلهایی کـه هـیزم شکنـان در آن کـار می‌کنند، چشمه‌هـای یونـانی را کـه حوریـان در آن بـه آب‌تنی مشغولند، به برکه‌های فلاندری که در آن اردکها شناورند؛ چوپان نیمه بـرهنه‌ای را کـه بـا چوگـانش بـه هدایت گوسفندان و بزهایش در باریکه‌های افسانه‌ای که پوسـن[۳۵] در آثارش به نمـایش آورده است، بـه دهقـان چپق به دهانی که در کوره راههایی کـه روزیـدیل[۳۶] در آثارش نقاشی کرده است؛ ترجیح می‌دهیم.» اظهاراتی از این دست، شاید به پیسارو می‌فهماند که چرا میله تنها با یک اثر، در نمایشگاه جهانی شرکت کرد. دیدگاه عاطفی آثار او قابل مقایسه با کارهای کوربه به نظر می‌رسید ولی از آن رو که نمایانگر تمایل به زندگی روستایی بود، برای آنانی که باصطلاح دارای طبع و سلیقه‌ای ظریف بودند غـیر قـابل تـحمل مـی‌نمود. کـنت نـووکرک[۳۷] مـباشر سلطنتی هنرهای زیبا در مورد آثار این هنرمندان اظهار داشت که: «این است نقاشی دموکراتها، کسانی که زیـر شـلواری خودشـان را نـمی‌توانـند عـوض کـنند و می‌خواهند خود را در رأس امور تمـام مـردم دنیـا قـرار دهـند، ایـن هـنر تـنفرم را بـرمی‌انگیزد و بـه تـهوّع‌وا می‌داردم.»

از آنجـا کـه آثـار مـیله یـا کـورو نـفرت پیسـارو را برنمی‌انگیخت، بدیهی است که او نمی‌توانست چندان تمایلی نسبت به مدرسه هنرهای زیبا، که سرپرستی آن را همین جنابِ نووکرک بر عهده داشت، داشته باشد. او ظاهراً در کارگاههای بسیاری، از جـمله کـارگاه لمـان از شاگردان انگر کارکرد، ولی در هـیچ یک از آنهـا مـدّت زیادی باقی نماند. و از آنجا که در تماس بـا اسـتادان و شاگردان بسیاری بود، بزودی با تمام قـوانین مـدّون و غیرمدّون حیات هنری فرانسه آشنا شد، که از هـر نـظر عامل تعیین کننده‌ای در خط مشی انتخابی وی به شمار می‌آمد. زیرا هنر نیز پیشه‌ای بود مـانند سـایر حرفه‌هـا، قابل قیاس بویژه با پیشهٔ نظـامیگری، کـه بشـدت تـابع قوانینی است مشتمل بر پیشرفتی گام به گام، که پاداش نهایی آن شهرت است و ثـروت، صـاحب نـفوذ بـودن است و اعتبار اجتماعی. حکایات ظریف مورگر دربارهٔ

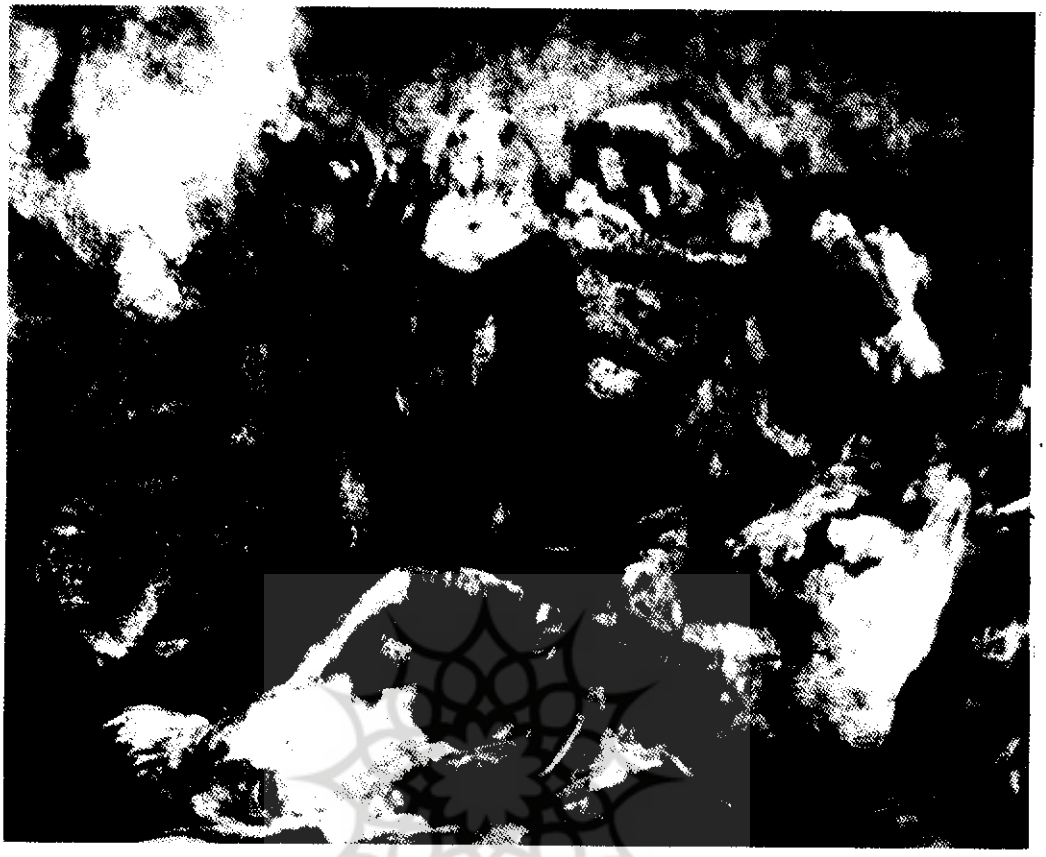
زندگی کولی‌وار، تنها یک بُعد زندگی هنرمندان را در پاریس بیان می‌دارد، هر چند ویسلر[38] جوان که تقریباً به طور همزمان با پیسارو به این شهر وارد شده بود، صمیمانه کوشش نمود تا به نحوی زندگی نماید که متضّمن طرز تفکر نویسنده مورد نظرش باشد، امّا شاگردان باصطلاح جدّی می‌دانستند که راه موفقیّت نه از طریق اتاقهای شاعرانه زیر شیروانی؛ بلکه از طریق کارگاههای سخت مدرسه هنرهای زیبا می‌باشد. جایی که شاگردان از طریق سخنرانیها کم و بیش خشک و درسهای نه چندان الهام بخش آماده می‌شدند که چگونه نردبان ترقّی را، از دیپلم افتخار تا مدال، از جایزه رُم تا خریداران محلی و بالاخره از سفارشات دولتی تا انتخاب شدن به عضویت آکادمی، بپیمایند.

این آکادمی هنرهای زیبا، یکی از بخشهای انستیتوی فرانسه[39] بود که مستبدّانه هنر فرانسه را زیر سلطه داشت. استادان مدرسه هنرهای زیبا و مسؤولان آکادمی فرانسه در رُم یعنی کسانی که آموزش نسل جدید به آنها محوّل گردیده بود از میان اعضای همین آکادمی انتخاب می‌شدند. در عین حال آکادمی بر هیأت پذیرش آثار و پاداشها در نمایشگاههایی که هر دو سال یکبار در سالن رسمی به نمایش در می‌آمدند، نظارت داشت و نتیجتاً صاحب قدرتی گردیده بود که می‌توانست هر هنرمندی را که از موازین تبعیّت نمی‌نمود از شرکت در این نمایشگاهها محروم نماید. همچنین آکادمی از طریق نفوذی که بر ریاست هنرهای زیبا داشت، در تصمیم‌گیریهای مربوط به خرید آثار برای موزه‌ها، یا برای مجموعهٔ شخصی امپراتور، ونیز امتیاز سفارشات برای تزیینات دیواری، اعمال نفوذ می‌نمود. در تمام این موارد، آکادمی طبیعتاً شاگردان سر براهی را توصیه می‌کرد، که آنها نیز به نوبهٔ خود با جوایز و مدالهایی که دریافت می‌داشتند، از نظر دارا بودن استعداد هنری، مورد قبول عامه قرار می‌گرفتند.

مفاهیم هنری که راهنمای آکادمی در سیاستهایش بود، همان مفاهیمی بود که داوید[40] نیم قرن پیش به میان آورده، اکنون از طریق مشهورترین شاگردش انگر با اندک تغییری انتقال می‌یافت.

در سال ۱۸۵۵، زمانی که پیسارو به پاریس رسید، انگر مدت سی سال بود که عضو آکادمی به شمار می‌رفت. این مرد عجیب و مغرور، که خود در آغاز راه لطمات بسیاری در پیروی از اصول استادش تحمّل کرده بود، اکنون رفتاری به همان میزان غیر قابل تحمّل داشت. بی‌نیاز از اندیشیدن درباره قوانین طبیعی پیشرفت، بی‌علاقه به گذشته، جز هنرمندان مورد ستایشش، حقیر شمردن روبنس و نیز دلاکروا، انگر بدون توجه و یا بی‌علاقه به کوششهای آنهایی که راههایی متفاوت را برگزیده بودند، به آرمانهای کلاسیک متمسک می‌گردید، و هیچ گاه این پرسش برایش مطرح نمی‌شد که آیا تصوّرات وی هنوز پیوندی با زمان دارد؟ در آخرین بحثی که شاسریو با استاد سابقش داشت، با شگفتی دریافته بود که انگر «از افکار و تغییراتی که در هنر زمان ما رُخ داده است، شناختی نداشته، و کاملاً از شعرای سالهای اخیر بی‌اطلاع می‌باشد.»

اگر چه اعتقادات انگر در زمینه‌های هنری به اندازه‌ای قوی بود که وی را صاحب اختیارات مستبدانه‌ای نماید، ولی به عنوان معلم فرد بی‌کفایتی به شمار می‌رفت. ناشکیبایی و تنگ نظریهای وی مانع از انجام هرگونه بحث می‌گردید و نبوغ وی تنها زمانی رُخ می‌نمود که در تأیید مطلبی امکان هرگونه پرسشی را مرتفع می‌ساخت. بنابراین شاگردانش بیشتر ترجیح می‌دادند از وی تقلید کنند، تا او را بفهمند. حتّی حامیان وی به ضعفهای آموزشی او اقرار داشتند، و آنانی که از شدّت تحسین وی کور نگشته بودند، آشکارا او را به شکستی محض متّهم می‌ساختند. بودلر در این زمینه نوشت: «در اینکه شیوهٔ آموزشی وی مستبدانه بوده و



ادوارد مانه: عکسی از روی اثر دلاکروا به نام **دانته و ورجیل**، حدوداً ۱۸۵۴. ۴۲ × ۱۳ سانتیمتر، موزه متروپولیتن، نیویورک.

آثار تأسف باری روی هنر فرانسه داشت حرفی نیست. مردی آکنده از لجبازی، دارای ظرفیتهای کاملاً استثنایی، امّا مصمّم به نفی تمام استعدادهایی که وی فاقد آن می‌باشد، فردی که افتخار استثنایی و ویژهٔ خاموش کردن خورشید را نصیب خویش نموده است.»

انگر با عمل آوردن شاگردانش به شیوه‌ای که تصوّر می‌کرد سنت رافائل بود، به آنها توصیه می‌کرد که از مدلها به طرز *احمقانه‌ای* نسخه‌برداری نمایند و فراموش نکنند شیئی که خوب طرّاحی شده باشد همیشه نقاشی خوبی هم از کار در می‌آید. او هرگز از اظهار اینکه خطّ بر رنگ مرجّح است، خسته نمی‌شد؛ حرفی که موجب شده بود دنباله‌روهای وی تصوّر نمایند نقّاشی طرحی رنگ‌آمیزی شده است، و نیز تصوّر نمایند که منظره‌های کورو و ترکیب بندیهای دلاکروا، به لحاظ اینکه با دقّت توسط خط ظریفی دورگیری نشده‌اند، «طراحی بدی» به شمار می‌روند. در نتیجه طرّاحی صحیح نقطه عطفی برای شاگردان انگر به حساب می‌آمد، و یک «دورگیری اصیل» سرپوش مناسبی برای فقدان الهام، اجرای خشک و رنگ‌آمیزی خفه بود. این شاگردان در شرایطی که هیچگونه ارتباط فردی با آرمانهای کلاسیکی که مورد تحسین استادشان بود برقرار نمی‌ساختند، به سادگی سنت کلاسیک را با شیوه‌های نازل به هم می‌آمیختند. تلفیق همین خلاء خلاقیت به همراه داستانپردازیهای عاری از لطافت بود که در سالنهای رسمی مطبوع طبع

جماعتی قرار می‌گرفت که از نقّاشی انتظارات ادیبانه داشتند. نه عکس‌العمل در قبال طبیعت و نه برداشتی از زندگی، این هنرمندان را در کارشان رهنمون بود. آنهاپس از آنکه موضوع مورد تأیید قرار می‌گرفت مدلها را به ترتیبی که مورد نظرشان بود قرار می‌دادند و خود را در مطالعات ادیبانه‌ای رها می‌ساختند، تا اینکه اجزای اثرشان دقیقاً با «واقعیت» منطبق باشد. امّا به نحوی که دلاکروا اظهار می‌داشت، آثار آنها فاقد «صداقت، صداقتی که از دل برخاسته باشد»، بود.

به واقع چیزی جز یک فروشگاه عکس نیست، بازاری که تعدّد اشیاء در آن مجذوب کننده است و تجارت به عوض هنر حکومت می‌کند.» در نهایت انگر به اعتراض، نه تنها از شرکت در نمایشگاه رسمی خودداری می‌نمود، بلکه از مشارکت در داوری آثار نیز امتناع می‌ورزید. ولی او نمی‌توانست درک نماید که خصوصیات اقتصادی و سرکوب شدید هرگونه تمایلات فردی خود اوست که نسل جدید نقّاشان را با استطاعت و تصوّرات یکدستی

هنر ریسلر: **چهره نقاش**، حدود ۱۸۵۸. ۲۹ × ۲۷ سانتیمتر، گالری هنر فریر، واشنگتن.

فانتن لاتور: **چهره نقاش**، حدود ۱۸۵۸. ۳۱ × ۴۱ سانتیمتر، موزه ملی هنر، واشنگتن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خود انگر نیز از وضع موجود به تنگ آمده، بصراحت تصدیق می‌نمود که «نمایشگاه رسمی احساس زیبایی و عظمت را خاموش و فاسد می‌سازد، زیرا انگیزه‌های انتفاعی موجب شرکت هنرمندان در نمایشگاه است، شوق آنان از این است که به هر قیمتی شده مورد توجه قرار گیرند و از برکت موضوعی غریب که بتواند مؤثر افتد، به فروشی پرسود نایل آیند. در نتیجه سالن رسمی تجهیز ساخته که تنها از طریق موضوعاتشان می‌توانند، پیدا کردن راهی انفرادی را آرزو کنند. از آنجا که تمام آثار نقّاشی در سالن رسمی زیر پوشش یک نظام، به تصوّر و اجرا در آمده بودند، تنها موضوع هر پرده بود که اختلاف آن را با آثار مجاورش مشخص می‌داشت. پس تنها موضوع بود که هنرمندان بیشترین هَم خود را مصروف آن می‌نمودند. به همین علّت بود که دوست کوربه، شانفلوری، می‌توانست بگوید که «بی‌مایگی هنر در

نمایشگاههای ما به گونه‌ای است که به نظر می‌آید، دستی با استعداد جامع، چنان دو هزار اثر را آفریده است که گویی همه از یک قالب پدید آمده‌اند».

اظهارات انگر مبنی براینکه سالن رسمی یک «فروشگاه عکس» بود کاملاً صحت داشت و به همین علّت بود که بسیاری از هنرمندان صاحب نام تمایلی به عرضهٔ آثارشان نداشتند، زیرا دیگر نیازی نبود که به دنبال مشتری گردند. امّا این حقیقت به تنهایی موجب سلب حیثیت از هنر نمی‌گردید، زیرا به هر حال، هنرمندان می‌بایست از طریق آثارشان امرار معاش می‌کردند و به همین علّت یعنی به عنوان لازمهٔ طبیعی وضعیت اقتصادی و سیاسی، سالن رسمی به صورت فضای قابل قبولی برای معاملاتشان در آمده بود. از ابتدای قرن، فرانسه، حداقل پنج شکل متفاوت حکومت و پادشاهان متعدّدی به خود دیده بود. ظهور و افول اجتناب ناپذیر سلیقه‌ها که به دنبال هر تغییری پدیدار می‌گشت، خوشبختی و بد اقبالی را، نه تنها برای هنرمندان، بلکه بویژه برای صاحبان مکنت که عموماً مشوّقین هنر از میان آنان پا می‌گرفتند، به همراه داشت. برای جبران این کمبود، هنرمندان توجهشان را به بورژوازی در حال رشد معطوف داشته و کاملاً دریافته بودند که به هنر علاقمند و مایل به خرید آثار نقاشی می‌باشند. بخصوص که عمر کوتاه مدّت رژیمهای گوناگون و بی‌ثباتی زمانه، موجب می‌گردید که مردم برای خرید اشیاء کوچکی سرمایه‌گذاری کنند که دارای ارزش ثابتی باشند. دقیقاً در تالارهای نمایشگاه بود که هنرمندان امکان می‌یافتند اعتباری برای خود دست و پا نموده، با حمایت مطبوعات با خیل عظیم خریداران جدید ارتباط برقرار سازند. ولی این خریداران فاقد هرگونه دانش هنری بودند و با آنچه که چشم و دل آنها را ارضاء می‌نمود خشنود می‌گشتند: اندام برهنهٔ زیبا، داستانهای احساساتی، موضوعهای مذهبی، دلاوریها، گلهایی که می‌شد «بویشان» کرد، صحنه‌های وطن پرستانه و داستانهای پُر سوز و گداز. طبیعی بود که در چنین شرایطی منظره سازی محض، هنری فرو دست به شمار آید و نقاشان رویدادهای تاریخی، کوشش خود را صرف نقاشی اندام نمایند ومنظره‌سازی زمینه را به عهده استادان تپه‌ساز و ابرساز واگذارند. منتقدین نیز بیشتر تأکید بر موضوع داشتند و به عوض داوری به توصیف آثار می‌پرداختند. تئوفیل گوتیه[۴۱] یکی از بانفوذترین منتقدان، یکبار هنرمندی را مورد سرزنش قرار داد، زیرا خوک چرانی را درحال چراندن خوکهایش به تصویر کشانده بود، در حالی که می‌توانست با نقاشی کردن فرزند مُسرف در حال خوک چرانی، «اعتبار بیشتری برای ترکیب بندیش» احراز نماید.

کاملاً در حیطهٔ تواناییهای انگر بود که بتواند با چنین برخوردهای غیرعاقلانه‌ای در خصوص موضوع مطروحه، مبارزه نماید. ولی انگر نه تنها به عنوان معلم سترون می‌نمود، بلکه رهبر خوبی نیز به شمار نمی‌رفت. به عوض اینکه خود را با نیروهای پرتوان و پیشرو شیوهٔ رومانتیسیسم در مبارزه با ابتذال درحال رشد، همگام سازد، خودِ سبک رومانتیسیسم را مخاطره آمیزتر از مابقی یافته بود. او هرگز نمی‌توانست دلاکروا را به لحاظ کنارگذاردن «نمونهٔ کامل اندام انسان» و به کار بردن منظم اندام برهنه و معتقد نبودن به ارجحیّت یافته‌های قدیمی، برای بی‌اعتقادیش به دستورالعملهای آکادمیک و بها دادن به ارزشهای فردی و آزادی، نه تنها در خصوصِ شناخت، بلکه از لحاظ اجرا، ببخشد. او وحشت داشت که ناظر غلبه احساسات بر منطق باشد و شاهد اینکه دلاکروا در مبارزات سیاسی شرکت می‌جوید و سنگربندیها و مبارزات یونانیها را برای استقلال به تصویر می‌کشاند، در حالی که او، انگر، با نقّاشی کردن صحنه‌هایی از گذشته، چهره پادشاهان گوناگون و شباهت سازیهای بسیار دقیق از حامیان

ثروتمندِ خود، هنرش را «خالص» نگه می‌داشت. سپس جای تعجّب نبود که او نمی‌توانست بفهمد رقیبش در مدرسه هنرهای زیبا، قادر بود هر آنچه را که او فاقدش بود، دارا باشد: نیروی تصوّر و حیات، شور برای حرکت و رنگ و علاقه‌مند به تمام جلوه‌های زندگی. کاملاً برعکس، انگر و پیروانش تمام نیروی خود را در این کار می‌بستند که دلاکروا را از هر موقعیتی که ممکن بود از طریق آن اعمال نفوذ نماید، دورنگه دارند. حتّی موقعیتی را فراهم آورده بودند که وزیر هنرهای زیبا، دلاکروارا به نزد خود فرا خوانده و به وی گوشزد نموده بود یا ناگزیر است شیوهٔ خود را تغییر دهد یا از انتظار دیدن کارهای خویش که توسط دولت تحمیل گردیده بود، چشم بپوشد.

پیشتر، دلاکروا شش بار آمادگی خود را برای عضویت در آکادمی اعلام داشته بود، تنها به این خاطر که می‌دید کُرسیها توسط برخی افراد نالایق اشغال می‌گردید. اگر انگر نمی‌توانسته مسؤول محرومیتی که دلاکروا ناگزیر از تحمل آن بوده باشد، مع‌هذا، وی در سیاست متعصّبانه‌ای که بشدت از جهت آکادمی اعمال می‌گردید، سهیم بود. تنها یکبار، در شرایطی که یکی از آثار شاگرد مورد علاقه‌اش، ژول‌فلاندرن[۴۲] از طرف هیأت داوری سالن رسمی مردود شناخته شده، انگر تهدید به استعفا از عضویت نمود، ولی زمانی که دلاکروا برکنار شد، هرگز اظهار مخالفتی نکرد. برای سالها، هرگاه که این دو با یکدیگر ملاقاتی داشتند، انگر مبارزه کلاسیسیسم را بر علیه رومانتیسیسم و خط علیه رنگ را، به طرز بی‌رحمانه‌ای به عنوان بحث اصلی دنبال می‌کرد. زمانی که پُل دُسن ـ ویکتور پسر عموی تازه واردش، جان لافارز[۴۳] را در کارگاه شاسریو معرفی کرد، این دانشجوی آمریکایی، از اینکه باید بلافاصله موضعش را در ارتباط با انگر و دلاکروا اعلام دارد حیران گردیده بود.

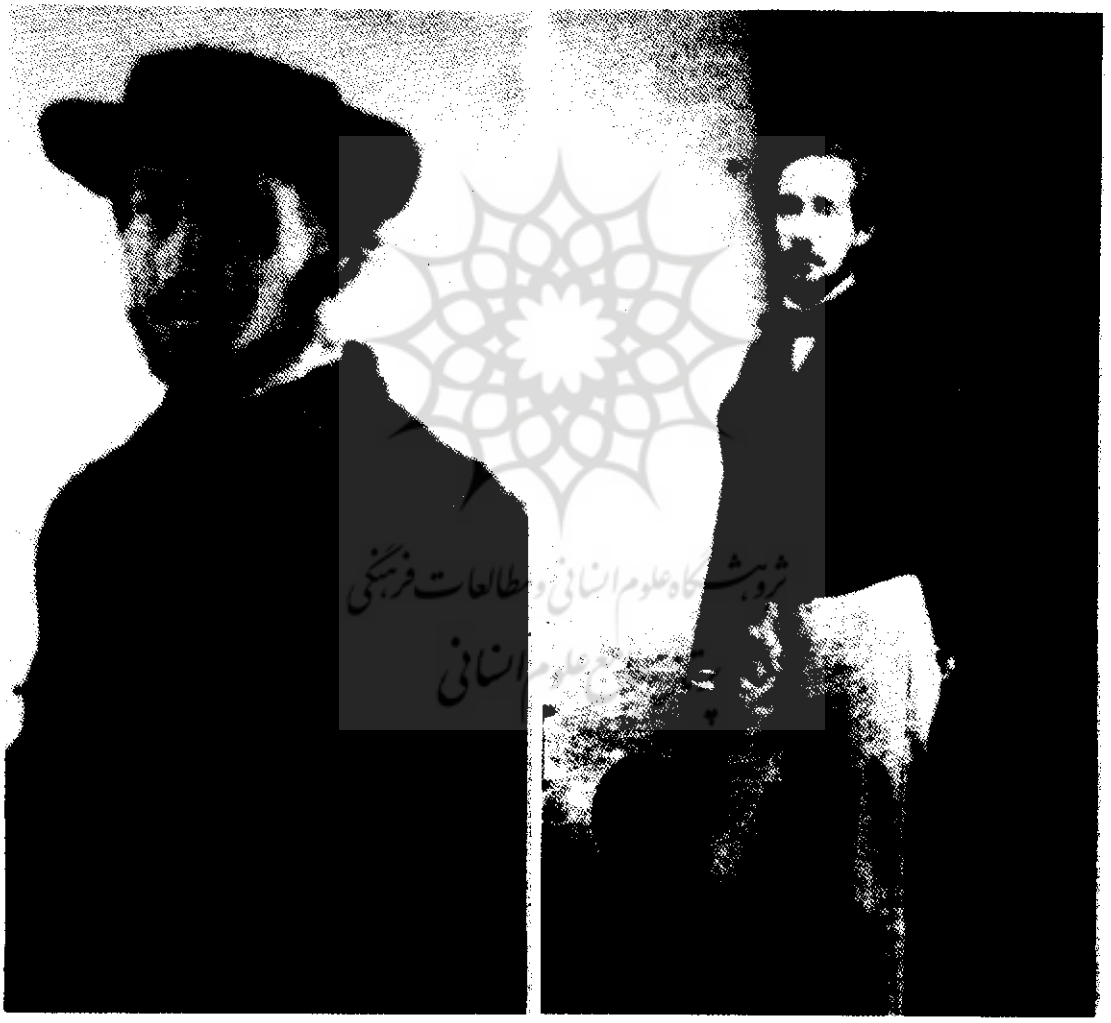
کاریکاتورها و مقالات روزنامه‌ها «به عمق منازعات حامیان انگر و دنباله روهای دلاکروا»، پی‌می‌بردند، هنرمندان، مجموعه‌داران و منتقدین آشکارا به دو دستهٔ متخاصم تقسیم شده بودند. برادران کنکور[۴۴] نوشتند که «انگر» و «دلاکروا» رجز خوانان عرصه هنرند.

در همین حال دلاکروا تمام کوشش خود را صرف هنرش می‌نمود و تبلیغ آرمانهایش را به عهدهٔ دوستان و هواداران از میان نویسندگان و هنرمندان نسل جدید قرار داده بود، که به واقع کمتر ارتباط شخصی با آنها داشت. جان لافارژ شگفت‌زده اظهار داشته بود که «استاد گوشه‌گیر را هنرمندان جوانتر از فاصله دوری می‌شناختند، در کارگاهش به روی دانشجویانی که مایل به آشنایی با وی بودند باز بود... با وجود این جملگی احساس می‌کردیم که حجابی بین ما و او قرار دارد و تنها چند نفری از ما، هرازگاهی، جرأت آنرا می‌یافت که احترام ما را نسبت به وی ابراز دارد.» پیسارو حتّی جرأت این کار را نداشت، هر چند نسبت به هنر دلاکروا چندان بی‌تفاوت نبود، و مانند بسیاری دیگر، نیروهای توان بخش او را در مقایسه با مهارتهای خشک و بی‌روح استادان خود، لمان، پیکو[۴۵] و دَنیان[۴۶] در مدرسه هنرهای زیبا، احساس می‌کرد. در کارگاههای متعدّدی که پیسارو در آن کار می‌کرد، روح بلامنازع انگر حاکم بود، ولی این نیز حقیقت داشت که نظام آموزشی وی مورد حملات بیشتر و شدیدتری قرار می‌گرفت.

یکی از مخالفان در مدرسه پرسیده بود که: «نحوه ارتقای افراد در زمانی که طرّاحی به شیوهٔ کلاسیک آموزش داده می‌شود چگونه است؟» و در جواب شنیده بود که: «طرّاحی با نشان محیط مرئی[۴۷] که به آن طرّاحی محیطی می‌گویند، آغاز می‌شود و از شاگردان خواسته می‌شود که از آن به دقت نسخه‌برداری کنند. چشم... ابتدا با عادت ناپسندی آغاز به کار می‌کند، زیرا به حجم توجهی ندارد، و تنها شیء را به صورت سطحی صاف

می‌بیند که توسط خط دورگیری شده است... و امّا در مورد اینکه نحوهٔ آموزش در مدرسه هنرهای زیبا به چه صورت است، آموزش در اینجا مشتمل است بر نسخه‌برداری از آنچه که به درستی به آن آکادمیک می‌گویند، یعنی طرّاحی از روی اندام برهنهٔ مدلی مذکر که ساعتها به شکل شکنجه‌آوری در همان نقطه و در همان نور پردازی قرار گرفته باشد.» تنها پس از سالها طرّاحی بدین طریق بود که شاگردان اجازه می‌یافتند نقّاشی کنند. آن هم موضوعهای تاریخی که هیچ پیوندی با تجربه بصری آنها از زندگی واقعی، نداشت. دلاکروا با نفرت می‌گفت که: «زیبایی را به همان شیوه آموزش می‌دهند که جبر را می‌آموزند.»

بدون توجه به گوناگونی نیازهای طبیعی فرد فرد دانشجویان، نظام آموزشی در جوّی از فشار، اعمال اراده می‌کرد که به بهترین وجه در نقد نیشداری که معمار ویوله ــ لو ــ دوک[۴۸] از شیوهٔ آموزش هنرهای زیبا به عمل آورده مورد تحلیل قرار گرفته است. وی در بررسی مشکلات هنرمندان آینده، وضع دانشجویان را این

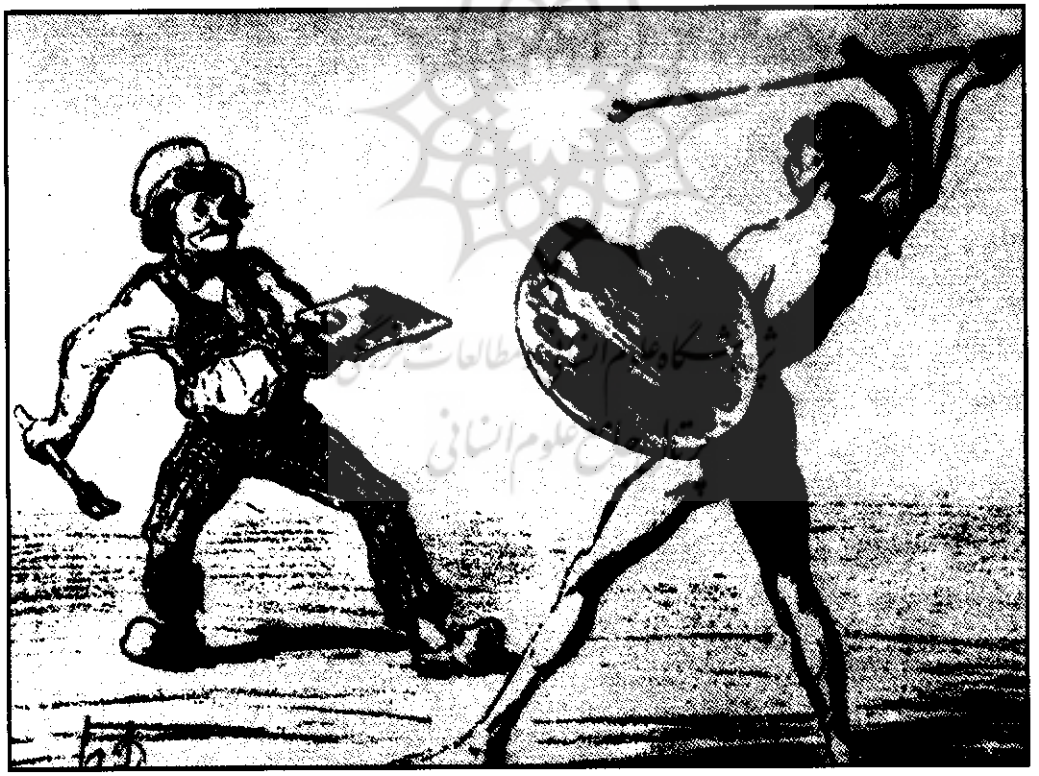


دگار: چهره نقاش، ۵۸ ـ ۱۸۵۷. گرافور نیرآبی ۲۳ × ۱۳ سانتیمتر.
گالری ملی هنر، واشنگتن.

عکس اندگار دگا، حدوداً ۱۸۵۷. از آلبوم عکس ادوارد مانه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چنین توصیف می‌کند: «چنانچه مرد جوانی تمایل به نقّاشی یا مجسمه‌ساز شدن داشته باشد... ابتدا باید نظر والدینش را که بیشتر ترجیح می‌دهند وی وارد مدرسه مهندسی یا بازارکار شود، جلب نماید. استعداد وی برای این حرفه مورد تردید قرار می‌گیرد و لازم است دلیل برای انتخاب حرفه‌اش ارائه نماید. چنانچه نخستین کوششها با اندک موفقیت همراه نباشد مختبط و یا تنبل به حساب آمده، مستمریش قطع می‌گردد. نتیجتاً لازم می‌آید که نوعی از فعّالیّت را دنبال نماید که مورد قبول باشد. هنرمند جوان وارد مدرسه می‌گردد، مدال می‌گیرد... امّا به چه بهایی؟ به بهای پیروی دقیق از محدودیتهایی که جمع استادان تحمیل می‌کنند، بدون کوچکترین انحرافی. به بهای اطاعت از تکرار مسیر فرسوده‌ای که بارها پیموده شده است، به بهای اجرای تمرینات که تنها از طریق مؤسسه اجازه اجرا می‌یافت و مهمتر از همه بدون امکان ابراز هرگونه اظهار نظر فردی... نیز مشاهده می‌کنیم که جمع دانشجویان را بیشتر افراد متوسط الحال تشکیل میدهند تا مستعد، که اغلب به دنبال مسایل تکراریند و برای آنانی که نشانی از اصالت دارند، هیچ مَفَرّی یافت نمی‌شود. چگونه ممکن است جوان تیره بختی که توسط استادانش تحقیر گردیده، از طریق دوستانش مسخره شده، از جانب والدینش مورد تهدید قرار گرفته، از خطّ مشخصی که در مسیرش قرار داده‌اند پا فراتر گذارد، و به اندازه کافی نیرو به قدر کافی اطمینان و به میزان لازم جرأت داشته باشد که خود را از یوغ ــ آنچه عموماً به عنوان «آموزش



درویه: نبرد مکتب‌ها ــ رآلیسم در تقابل با آرمانگرائی کلاسیک.
کاریکاتور منتشر شده در مجله کاریواری، ۱۸۵۵.

کلاسیک» مطرح می‌گردد ــ رها ساخته، آزاد گام بردارد؟»

در حقیقت تعداد معدودی دارای چنین جسارتی بودند. تعدادی از آنها سالهای بسیاری را با رنج در مدرسه سپری می‌نمودند پیش از آنکه بتوانند خود را رها سازند، بعضی از ورود به آن خودداری می‌ورزیدند، برخی مانند پیسارو، مدّت کوتاهی آن را تحمل می‌کردند، ولی اغلب، در مقطعی لازم می‌دیدند که یا به خواستهای والدینشان تن در دهند و یا بدون حمایت آنان به راه خود روند. این نیز حقیقت دارد که بیرون از درهای مدرسه هنرهای زیبا، اُستاد دیگری بود که‌شیوه‌های جدیدی را به آزمایش می‌گذاشت. شیوهٔ لکوگ دُبوآ بودران[۴۹] مبتنی بر تقویت حافظهٔ تصویری بود و شاگردانش به این طریق آموزش داده می‌شوند که آنچه را می‌دیدند به ذهن بسپارند و با اتکا به حافظه، به آفرینش بپردازند. این استاد تا بدان جا پیش رفت که از شاگردانش خواست به مشاهده حرکات آزاد اندام مدل در یک مزرعه یا جنگل بنشینند تا حرکات طبیعی را مطالعه نموده باشند. امّا ده ــ دوازده نفری بیشتر پیرو او نبودند هانری فانتن لاتور[۵۰] نیز در میانشان بود. اکثر کسانی که به پیشهٔ هنر روی می‌آوردند، به دلایل آشکار، بویژه کارگاه تاماس کوتور در مدرسه هنرهای زیبا را که از شهرتی عام برخودار بود؛ حتّی در میان دانشجویان آمریکایی که تعدادشان کم نیز نبود، ترجیح می‌دادند.

کوتور، که مردی خود شیفته بود، مراقب استقلالش بود، و نه با انگر و نه با دلاکروا همپیمان می‌شد، چون «اطمینان داشت بزرگترین نقّاش زنده است و سایرین اندود گرانی بیش نیستند.» با وجود این شیوه آموزش وی فرق چندانی با اصول انگر نداشت، زیرا براساس طرّاحی دقیق، و یا اگر امکان می‌داشت طرحی لطیف و با وقار از موضوع بود که بعد از رنگ آمیزی دقیقاً در محل مناسب خود قرار می‌گرفت. شعار وی کمال‌گرایی و شخصیت زدایی بود. به طوری که یکی از شاگردانش به خاطر می‌آورد: «او بر این عادت بود که بگوید مدلی لاغر را بر مدلی فربه ترجیح می‌دهد، زیرا به این طریق می‌توانستید به زیربنای آن پی‌برده، به میزان لازم به آن اضافه نمایید در صورتی که، در مواردی غیر از این، عضلات همه چیز را از نظر پنهان می‌داشته، شما نمی‌دانستید چه اندازه از آن کم کنید.» نقّاشی از روی مدل به ترتیبی که وجود داشت در نظر وی، به معنی نسخه‌برداری فرومایه‌ای از روی طبیعت بود. اشتغال ذهنی ثابت وی در خصوصِ کمال گرایی بنابه گفتهٔ نقاش آمریکایی ارنست لانگ فلو[۵۱] مانع از آن نبود که هوا دارانش اقرار نمایند که، «اشتباهات وی مشتمل بر اجزاهای خشک... و نیازمند هماهنگی در ترکیب بندیهای بزرگ می‌شد، که تا حّدی نتیجهٔ کار روی اندام به صورت مجزا، و تا حدودی مربوط به فقدان احساس در خصوصِ به کار گرفتن صحیح ارزشهای رنگی بود.»

جان لافارژ، که مدّت زمان کوتاهی در شمار شاگردان کوتور بود، نه تنها از نظر دیدگاههای وی، بلکه بیشتر از لحاظ «تضییع هنرمندانی که از وی بزرگتر به شمار می‌آورند، آزرده بود. دلاکروا و روسو موضوعهای ویژهٔ مورد توهین و تحقیر وی بودند.» در مورد میله نیز، از هیچ نوع توهینی کوتاهی نمی‌کرد، آثارش را مسخره می‌نمود و از نقاشیهایش کاریکاتور می‌ساخت، تا اینکه یکی از شاگردان دلخواهش، نقاش آمریکایی ویلیام موریس هانت[۵۲] کارگاهش را به عزم کار با نقاشی روستایی، ترک نمود. پی‌آمد این حرکت آن بود که کوتور هجو کننده تروتندخوتر شد ولی از دست انداختن میله دست برداشت. هر چند به زودی، موضوع دیگری برای حمله به رآلیسم کوربه یافت و برای شاگردانش کاریکاتوری از یک هنرمند رآلیست طرّاحی کرد که در کارگاهش کلم پیچی جای لوگون[۵۳] را پر نموده و در حالی که روی سر ژوپیتر المپی نشسته است مشغول

طرّاحی از کلهٔ خوکی می‌باشد. ولی برای شاگردان کوتور رومانتیسیسم و رآلیسم جدی‌تر از آن بودند که بتوان به این آسانی منفصلشان کرد.

با وجود اهانتهای کوتور، یکی از شاگردانش، ادوارد مانه[۵۴] به همراه دوستش آنتونن پروست[۵۵] به نزد دلاکروا رفت تا اجازهٔ نسخه‌برداری از روی پردهٔ *دانته و ویرژیل* وی را در موزهٔ لوکزامبورگ دریافت دارد، این درخواست با چنان برخورد سردی اجابت شد که مانه تصمیم گرفت، دیگر به دیدار وی نرود. فانتن ـ لاتور،[۵۶] که کارگاه لوکوگ ـ دبوز بودرن را به عزم مدرسه هنرهای زیبا ترک گفته بود، پس از گذشت یک سال تصمیم گرفت که کلاسها را ترک گوید و به مطالعه در موزهٔ لوور پردازد. او که عمیقاً تحت تأثیر نمایشگاه کوربه قرار گرفته بود، احساساتش را با دانشجوی دیگری در مدرسه، جمیز مک‌نیل ویسلر[۵۷]، از شاگردان گلیر[۵۸] که از استادان ملایم و قابل تحمل مدرسه بود، همطراز می‌دید.

به نظر می‌آید که در *نمایشگاه رآلیسم*، فانتن، ادگار دوگا را ـ با وجود هواداریش از انگر ـ که او نیز به میزان زیادی از آثار کوربه و همچنین دلاکروا به هیجان آمده بود، ملاقات کرده باشد. دِگا ـ که حدوداً تا سال ۱۸۷۰ آثارش را با نام «دوگا»[۵۹] امضا می‌کرد و سپس آن را به «دِگا»[۶۰] تغییر داد ـ با اجازه از پدرش تحصیل در رشته حقوق را کنار نهاد و کاملاً خود را وقف هنر نمود. دوستی بسیار نزدیکی با یکی از شاگردان دلاکروا به نام اواریست ژ. والرن[۶۱] که چهارده سال از وی مسن‌تر بود، برقرار کرد.

هر چند دگا در مدرسه *هنرهای زیبا* نام نویسی کرد ـ او در سال برگزاری نمایشگاه جهانی دست به چنین کاری زد ـ امّا در حقیقت کمتر به آنجا می‌رفت و ترجیح می‌داد در کارگاه خصوصی لویی لاموت[۶۲] یکی از تواناترین شاگردان انگر، کار نماید.

از آنجا که دِگا به اندازهٔ کافی آزاد طبع بود که عشق خود را نسبت به انگر همراه علاقه باطنیش نسبت به کوربه و بویژه دلاکروا محفوظ دارد، پدرش را دچار شبهه می‌نمود. پدر دِگا بیشتر فرزندش را با خیر اندیشی دنبال می‌نمود، اما مایل بود ببیند که به نحوی این جوان کم و بیش مضطرب ـ که دائم بین تب و تاب جوانی و دلسردی در نوسان بود ـ به شیوهٔ متعادلی پذیرای سرنوشت خویش گردد. با آگاهی به گرایشهای زمانه، پدر دِگا جوان تازه کار را این چنین نصیحت نمود:

«تو می‌دانی که پولی نداری، و می‌خواهی نقاشی را به عنوان حرفه و ه.ف زندگیت انتخاب کنی... چه عمل بدون تأمل و چه تصمیم سبکسرانه‌ای بدون ملاحظات مدّبرانه، چنان در ورطه هلاک قرار می‌گیری که امکان نجاتی نیست، هر راهی را که انسان بر می‌گزیند، از آن روست که بتواند در پایان به نتیجه‌ای دست پیدا کند، نه آنکه بی‌نتیجه بماند. اگر هنرمندی مشتاق هنر است، باید برای اینکه دوام بیاورد، هوشمندانه رفتار خود را تنظیم نماید. تو می‌دانی که با نظریات تو دربارهٔ دلاکروا فاصله بسیار دارم؛ این نقاش خود را در التهاب نظریاتش رها ساخته و ـ بدبختانه به زیان خودش ـ هنر طراحی صحیح را که ارکان همه چیز را تشکیل می‌دهد، فراموش کرده است. ولی انگر از طریق طرّاحی خود را به اوج رسانده است... این را باید بدانی... که اگر قرار باشد نقّاشی در این قرن تولّدی دیگر یابد، انگر، به آنهایی که او را می‌فهمند، با نشان دادن راهی که به تکامل نزدیک می‌گردد، یا بهتر بگویم که با به حرکت وا داشتن آنهایی که قابلیّت درک آن را دارند، بیشترین سهم را در این زایش مجدّد خواهد داشت.»

روشن نیست که دِگا با این توصیه چگونه برخورد نمود، امّا آنچه آشکار است این است که آثار نخستین وی بیشتر تحت نفوذ آثار انگر هستند تا دلاکروا. در شرایطی که او چهار سال جوانتر از پیسارو بود، دِگای

پاریسی از همان آغاز نشانِ هنرمند با فرهنگ و حسّاس را با خود داشت که نمایانگر تربیت در خانواده‌ای بود که مسأله هنر ــ بویژه موسیقی ــ در آن هوشمندانه به بحث گذاشته شده است؛ در حالی که نخستین آثار پیسارو هنوز «حال و هوای ولایت» داشت و تنها پاریس می‌توانست وی را از آن جدا سازد. ولی دگا از فضای شهری پاریس به تنگ آمده بود و تصمیم گرفت به ایتالیا برود: تنها جایی که می‌توانست با هنر کلاسیک و نیز بومی که عمیقاً مورد علاقه‌اش بود، آشنا گردد. امّا قبل از آغاز سفر مباحثات بسیاری با یکی از دوستان والدینش، پرنس گرگوآر سوتزو[۶۳] داشت. او نه تنها روش چاپ دستی[۶۴] را به وی آموخت، بلکه به او کمک نمود که طبیعت را به شیوهٔ کورو بشناسد.

هر چند دگا چندان آلوده زندگی پاریسی نگشته بود، ولی چنان از آن نفرت داشت که در یکی از یادداشتهای ایتالیایی خود چنین نوشت: «به نظر می‌آید که امروز بیش از هر زمانی دیگر، اگر انسان مایل باشد که به طور جدی به مقوله هنر بپردازد و گوشه اصیل و دنجی رابرای خود دست پا نماید، یا حدّاقل شخصیت بی‌عیب خود را سالم نگهدارد، ضروری است که مجدداً خلوت گزیند. مسایل بسیاری در جریان است؛ و می‌شود گفت که آثار نقاشی مانند بازار بورس توسط افراد سودجویی تولید می‌گردند که مایلند پولدار شوند، و درست مانند افراد تاجر مسلکی که با سرمایه دیگران به داد و ستد می‌پردازند تا سودی نصیبشان گردد، آنان نیز از افکار و آرمانهای دیگران بهره می‌گیرند تا چیزی تولید نمایند. تمام این داد وستدها در حکم سوهان روح است و باطل را حقیقت جلوه دادن.»

پس از سه سال اقامت در پاریس، این احساس به پیسارو نیز سرایت نمود که لازم است خلوت گزیند، ولی نه پیش از تحصیل آنچه پاریس می‌توانست به وی ارزانی دارد. در حقیقت، به غیر از مدرسه هنرهای زیبا، مکانهای دیگری نیز بود که دانشجویان می‌توانستند در آن آموزش ببینند. در حالی که هنوز هیچ نگارخانهٔ هنری با نمایشگاههایی که پی در پی عوض می‌شدند وجود نداشت. تنها چند فروشگاه بود که در آن آثار نقّاشی به نمایش در می‌آمد، در میان آنان نگارخانهٔ دوران ــ روئل[۶۵] بود که بسیاری از آثار نقاشان مکتب باربیزون را داد و ستد می‌کرد. این نگارخانه بعد از نمایشگاه جهانی، در محل جدیدی در کوچهٔ دلاپه[۶۶] تأسیس یافته بود. البته لوور و موزهٔ لوکزامبورگ نیز بودند که هنر معاصر را، یا حدّاقل آنچه که آکادمی تصوّر می‌کرد هنر معاصر است، پناه می‌داد. امّا جالب توجه‌تر از همهٔ اینها برای دانشجویان جوانی که علاقه‌مند به آشنایی با مسایل داغ روز بودند، کافه‌هایی بود که در آن گروههای گوناگون هنری یکدیگر را ملاقات می‌نمودند. کافه تَران،[۶۷] برای مثال، که فانتن و دوستانش در آن گردهم می‌آمدند و برخی اوقات فلوبر نیز در آنجا ظاهر می‌شد؛ کافهٔ فلورو[۶۸] به همراه لته‌هایی که کورو و سایرین آنرا تزیین کرده بودند و پاتوق شاگردان گلیر به شمار می‌رفت؛ کافهٔ تورتونی[۶۹] واقع در بلوار، که مجمع نقّاشان باب روز بود، و محبوبترین آنها نزد لولیان سنت شکن،[۷۰] براسِری دِ مارتیر[۷۱] و آندله کله[۷۲] بود که پاتوق کوربه به حساب می‌آمد. دو اتاق آکنده از دود سیگار آندله کله از جمع نویسندگان، شاعران، روزنامه‌نگاران و نیز نقّاشانی از مکتبهای مختلف، «رآلیستها»، «فانتزیست‌ها»، «انگریستها» و «رنگیها»،[۷۳] همیشه پُر بود (این حکایت «انگریستها» و «رنگیها» باز می‌گردد به نزاع بین کسانی که طرفدار پوسن بودند و عامل خط را در کار ارجح می‌دانستند و طرفداران روبنس که عامل رنگ را مرجّح می‌شمردند. معمولاً در تاریخ هنر برای بیان این جمله به ترتیب از عبارت «پوسنیست» و «روبنیست» هم استفاده گردیده است ــ م.) و اصلاً غیر طبیعی نمی‌نمود که مشاهده شود، هواداران گروههای رقیب، شاگردان

دلاکروا، کوتور و انگر در حالی که میزهایشان از نوشیدنی پوشیده شده بود، با یکدیگر ابراز همدردی نمایند. بحثها در اینجا نه تنها اطراف مبارزات پیگیر بین کلاسیسیسم و رومانتیسیسم، بلکه در اطراف رواج سبک جدیدتری نظیر رآلیسم که در سال ۱۸۵۵ از طریق کوربه قویاً اعلام موجودیت کرد، دور می‌زد. فرنان دنوآیه[۷۴] که شاعر بلند بالا و دارای صدای رسایی بود، از هر موقعیتی برای تأیید سبک جدید استفاده می‌کرد. در یک مقالهٔ اعتراض‌آمیز، که در اواخر سال ۱۸۵۵ انتشار داد، شکافی را که رآلیسم در «بیشه‌ها، در نبرد سیمبری[۷۵] در دیولاخ معابد یونانی، در چنگ و بربط یهودیان، در مورد الحمرا و درخت برآمدهٔ بلوط، در غزلها و قصیده‌ها، خنجرها و افسانه‌های یونانی در نور مهتاب» ایجاد کرده بود، خوش آمد گفت. دنوایه با هیجان اظهار داشته بود که: «بیایید قدری خودمان باشیم، هر چند ممکن است به ظاهر زشت آید! بیایید چیزی به غیر از آنچه که می‌بینیم، می‌دانیم و زندگی می‌کنیم، ننویسیم و نقاشی نکنیم. به ما اجازه ندهید که دانشجو و استاد داشته باشیم! آیا فکر نمی‌کنید، مدرسه‌ای که نه استادی در آن وجود دارد و نه دانشجویی و تنها نظام حاکم بر آن، استقلال، صمیمیّت و آزادی عمل فردی است، مکان جالبی باشد.» و با نقل قول از دوست کوربه، پرودُن[۷۶] اضافه کرد که: «هر نگاره، چه زشت و چه زیبا، می‌تواند برای هنر ثمر بخش باشد. رآلیسم، بدون آنکه زشتی یا پلیدی باشد، این حق را داراست که آنچه را که می‌بیند و آنچه را که وجود دارد، به نمایش بگذارد.»

نویسندهٔ جوان دیگری، ادموند دورانتی[۷۷] که پاتوقش براسری د مارتیر بود، در سال ۱۸۵۶ گاهنامه کوتاه عمومی به نام *رآلیسم* پایه گذاری کرد تا حربهٔ مؤثری به رومانتیسیستهای ادبی وارد آورد. در مقاله‌ای که به نقّاشی اختصاص داشت او از وفور «مناظر یونانی، مناظر رُمی، مناظر قرون وسطی، مناظر قرن شانزدهم، هفدهم و هیجدم با حذف کامل قرن نوزدهم» شکایت می‌کند. او به نقّاشان می‌گفت که: «پیشینیان آنچه را که می‌دیدند، می‌آفریدند؛ شما نیز آنچه را که می‌بینید خلق کنید!»

کوربه بظاهر در بحثهای کلی چندان شرکت نمی‌نمود، زیرا کمتر تمایلی به ایراد خطابه و نظریه پردازی داشت، ولی کاملاً در میان بحثهای پرشور احساس خرسندی نموده، در حالی که میزش پوشیده از قطرات نوشیدنی بود، طرّاحی می‌کرد. اگر هم در بحثی شرکت می‌نمود، به طوری که یکبار با کوتور این فرصت دست داد، چنان در خلال بحث صدایش به هوا بر می‌خاست که رهگذران را در خیابان متوقف می‌ساخت. در براسری، کوربه بیشتر در جمع دوستانی نظیر بودلر، شانفلوری و دُبانویل،[۷۸] کاستانیاری[۷۹] منتقد، نقّاشان آرمان گوتیه[۸۰] و بوتون[۸۱] بود. کوچکترها در واقع کمتر جرأت نزدیک شدن به او را داشتند، همه آنان «سخن سازان و جمله پردازان، مخاطره جویان سلحشور قلم و قلم مو، جویندگان بی‌نهایت، سوداگران اندیشه‌های پوچ، سوداگردان برج بابلی» بودند که معمولاً در عرصهٔ کلام توانمندتر از عمل به شمار می‌رفتند.

در میان کسانی که اغلب سری به این کافه‌ها می‌زدند، دانشجوی پزشکی جوانی بود، به نام پل گاشه[۸۲] که بعداً مطالعاتش را در مون پلیه،[۸۳] محلی که دوست کوربه، برویاس را ملاقات نموده، به پایان رساند و هرگز علاقه شدید خود را نسبت به هنر که جلسات براسری الهام بخش آن بود، از دست نداد.

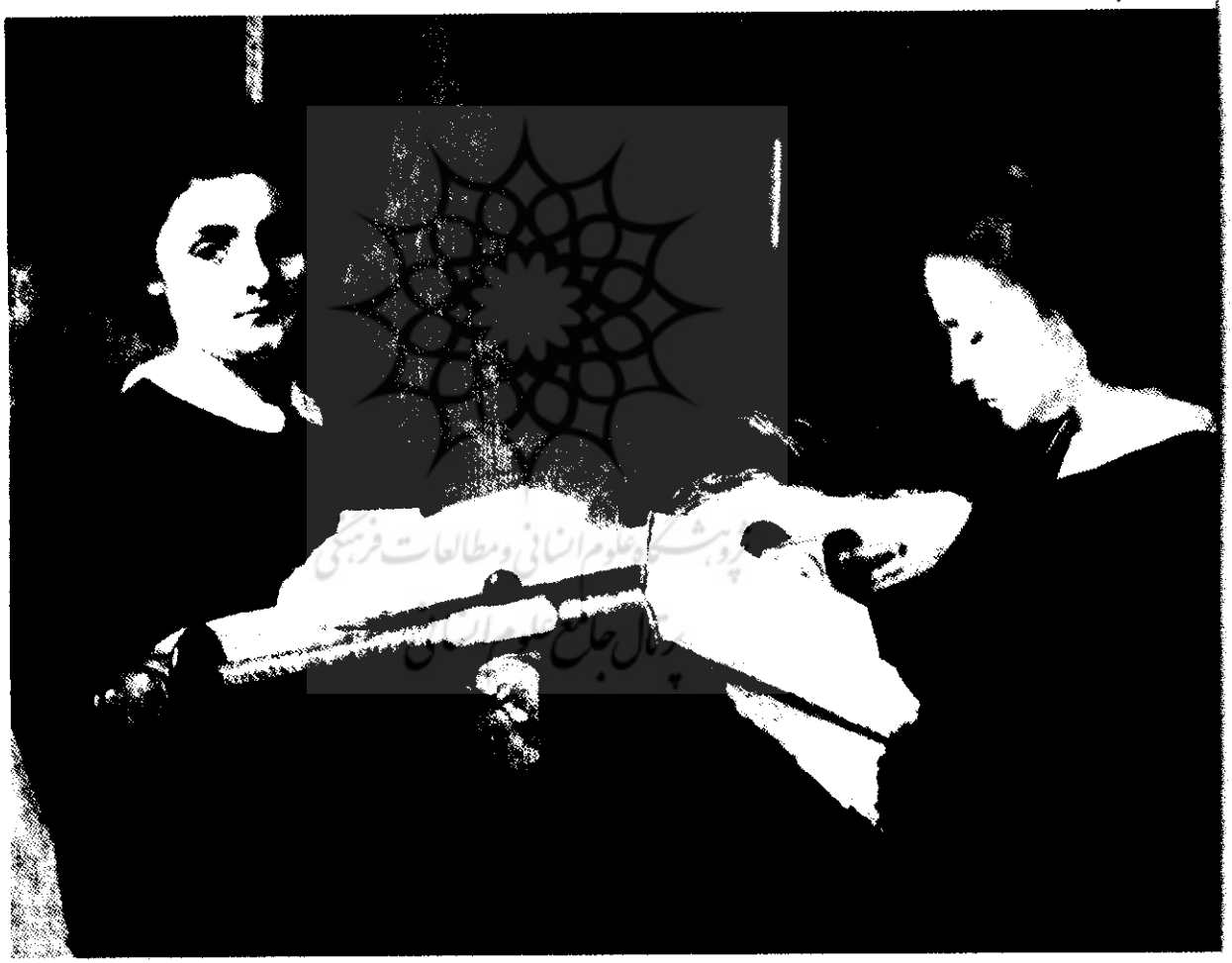
فضای شلوغ این کافه‌ها، که ظرف چند دقیقه، بتها در آن آفریده می‌شدند و یا فرو می‌ریختند، جایی که هیچ عنوانی مانع از برخوردی توهین‌آمیز نبود، مکانی که عصبیّت جایگزین منطق شده و ادراک جای خود را به احساس سپرده بود؛ این فضا در تضّاد شدید با مجامع

حمیر رسلر: **دوریس پیانو، ۱۸۵۹، ۹۲ × ۶۶ سانتیمتر.** موزه ملت، سیدنی، اوهایو.
این اثر در نمایشگاه سال ۱۸۵۹ توسط اعضای داوری مردود شناخته شد.

هنر بود. در اینجا زندگی با میل شدید به پیروزی در جریان بود، حتّی اگر بسیاری از راه خود منحرف گشته، یا به افراط کشیده شدند، باز در نبردشان علیه تعصّب و سنّت، عنصر مثبتی وجود داشت که ارزش اعتقادات نوینشان را در کیفیت آثار بدیعی که آفریدند، معلوم می‌داشت. این نظریهٔ پیسارو که لوور را باید سوزاند، شاید ریشه در بحثهای داشت که در آن تصّور می‌رفت میراث گذشته برای کسانی که می‌خواستند دنیای نوینی را بسازند، زیان بخش بوده است. (دورانتی در یکی از مقاله‌هایش تقریباً به شکل آشکاری از به آتش کشیدن کاخ طرفداری کرده بود.) هر چه آکادمی بیشتر کوشش داشت تا سنتهای تقدیس شده را محفوظ نگه دارد، به همان میزان این سنتها در براسری مورد سوءظن بیشتر قرار می‌گرفت. امّا آنانی که قادر به جذب و به کار گرفتن افکار جدید بودند، در این برخوردها نه نفی گذشته، بلکه آرمانهای با شکوه آینده را می‌یافتند. آنان برای کوششهایشان جهت و برای انگیزه‌هایشان همدمهایی الهام بخش می‌یافتند. در چنین شرایطی، همدمی بسیار ارزشمند است، زیرا جرأت و اراده همیشه برای باز نمودن راههای جدید کافی نیست. احساس هماهنگی با

جمع و شرکت در یک «جنبش» نیرویخش است. از پشت میزهای کافه‌ها، دوستیهای بیشماری زاییده شد که بررسیهای بعدی سالن، حاوی نمونه‌های بسیاری از آن است. چه بسیار اتفاق می‌افتاد که مبارزات هنرمندی برای شهرت، با تحسین منتقدی که به براسری آمده بود و پس از آن در روزنامهٔ نه چندان معتبری به چاپ می‌رسید، قطع می‌شد.

زاخاری استروک[۸۴] شاعر و مجسمه‌ساز، یکی از معدود افرادی که قلمش به خدمت جنبش جدید در آمد، موقعیت را چنین جمعبندی می‌نماید: «مکتب جدید کم کم خود را رها می‌سازد. هر چند این مکتب روی ویرانه‌ها بر پا شد... امّا با احساس وظیفه بر پا گردید. احساس به میزان بسیاری ساده و رقیق، کارگاهی صادق و زبرک شده است... سنت شامل آموزش دقیق رومانتیسیسم، روحی فاقد کالبد گردیده است... بنابراین آینده کاملاً به نسل جدید تعلّق دارد. نسل جوان در بند صداقت است و تمام نیروی خود را مبذول آن می‌دارد.» ولی این صداقت با موانع بسیاری برخورد نمود؛ زمانی که کوربه، پس از تبعیدی که در سال ۱۸۵۵ برخود تحمیل نمود، چیزی حدود شش اثر نقاشی به سالن



مری فاتن لاتور: **خواهران هنرمند درحال گلدوزی، ۱۸۵۹.** ۱۳۲ × ۱۰۰ سانتیمتر. این اثر در نمایشگاه سال ۱۸۵۹ توسط اعضای داوری مردود شناخته شد. موزه شهر سنت لوئیز، میسوری.

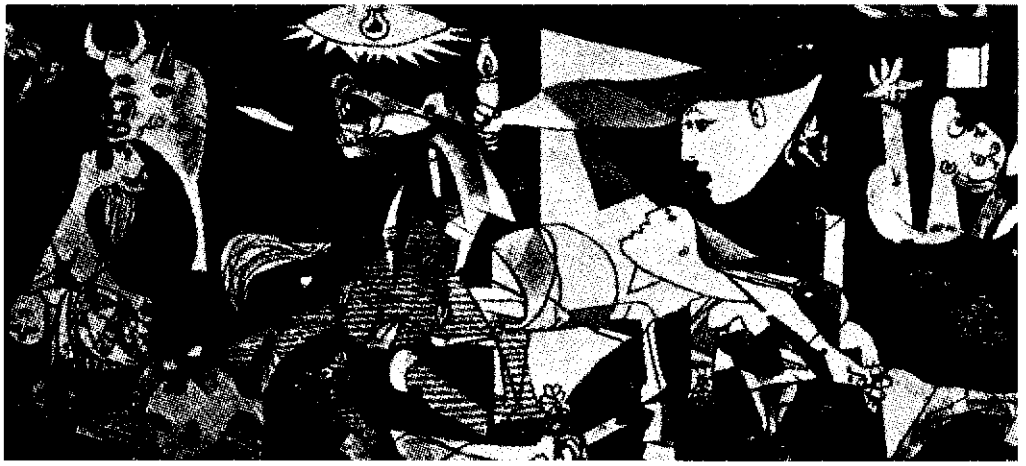
رسمی ۱۸۵۷ فرستاد، پرده دوشیزگان ساحل سن[۸۵] وی، موحش، پَست و غیر اخلاقی شناخته شد، شاید از این جهت که، دو زن نشان داده شده، متعلّق به طبقات مرفه جامعه نبودند. منتقدان ترجیح دادند که بیشتر به تحسین مناظر وی که فاقد هرگونه اشارات اجتماعی بود بپردازند، امّا کاستاناری، که در آخر از دوستان نزدیک هنرمند گردید و در نظریات جمهوریخواهی و ضد کاغذ بازی با وی سهیم بود، شخصاً گفت که کوربه، به عنوان یک نقاش منظره ساز، «طبیعت را چنان به روی پرده آورده است که گویی از پنجرهٔ یک قهوه‌خانه نظاره شده است.»

دستگاه حاکم به ظاهر از این رآلیسم مهاجم، از این رومانتیسیسم خانمان برانداز، که در مقابل دنیای هنر رسمی قرار می‌گرفت، احساس تهدید می‌کرد. زمانی که آقای فولد[۸۶] وزیر کشور، سالن سال ۱۸۵۷ را افتتاح کرد، از تمام استعدادهای جوان خواست تا در چهار چوب مقررات آکادمیک فعّالیّت نمایند. «معتقدین به سنتهای استادان برجسته، خواهند دانست که چگونه خود را مُصّرانه به مطالعات جدی مقّید سازند که بدون آن، حتّی نابغه‌تر ینشان عقیم مانده، در گمراهی تباه خواهند شد... هنر زمانی به پایان خود نزدیک می‌گردد که با کنار نهادن قلمرو متعال و خالص زیبایی و شیوه‌های سنتی اساتید بزرگ، به دنبال تعالیم مکتب جدید رآلیسم ــ تنها به برگردان فرودستی از غیر شاعرانه‌ترین و پیش پا افتاده‌ترین مواهب طبیعت بپردازد...» او به حاضران در مورد «گرایشهای رقّت‌انگیزی که هنر را به خدمت مُد و شیوه‌های رایج روز در می‌آورد» هشدار داد، و گفت: «در هیچ زمانی فرانسه به میزانی که اکنون صرف قلم‌مو و مُغار هنرمندان می‌کند، مساعی خویش را صرف نکرده و چه اقدامات بزرگی که از آغاز کار سلطنت انجام نیافته است!» تکریم ناپلئون سوم ظاهراً پادزهر مناسبی برای مقابله با

ادوارد مانه: چهره خانم بروف، ۱۸۶۰، ۳۸ × ۹۹ سانتیمتر. این چهره توسط اعضای خانواده مقابل دهنده پذیرفته نشد. مجموعه شخصی، نیویورک.

شیوه‌های رایج روز بود.

در برخورد با اوجگیری رآلیسم، آکادمی بظاهر متقاعد گشت که دیگر دلیلی برای هراس از دلاکروای پیرو محتضر وجود ندارد. او بالاخره در سال ۱۸۵۷ به عنوان عضو انستیتو[۸۷] انتخاب شد. امّا برای نقاشی آزرده این افتخار که با اکراه بسیار و بدون تمایل واقعی صورت می‌پذیرفت، دیگر آن مفهومی را که می‌بایست، دربر نداشت. او به دوستی نوشت چنانچه این انتخاب قبلاً صورت می‌گرفت، این احتمال وجود داشت که



ـ تابلو گرنیکا از پیکاسو ۱۹۳۷

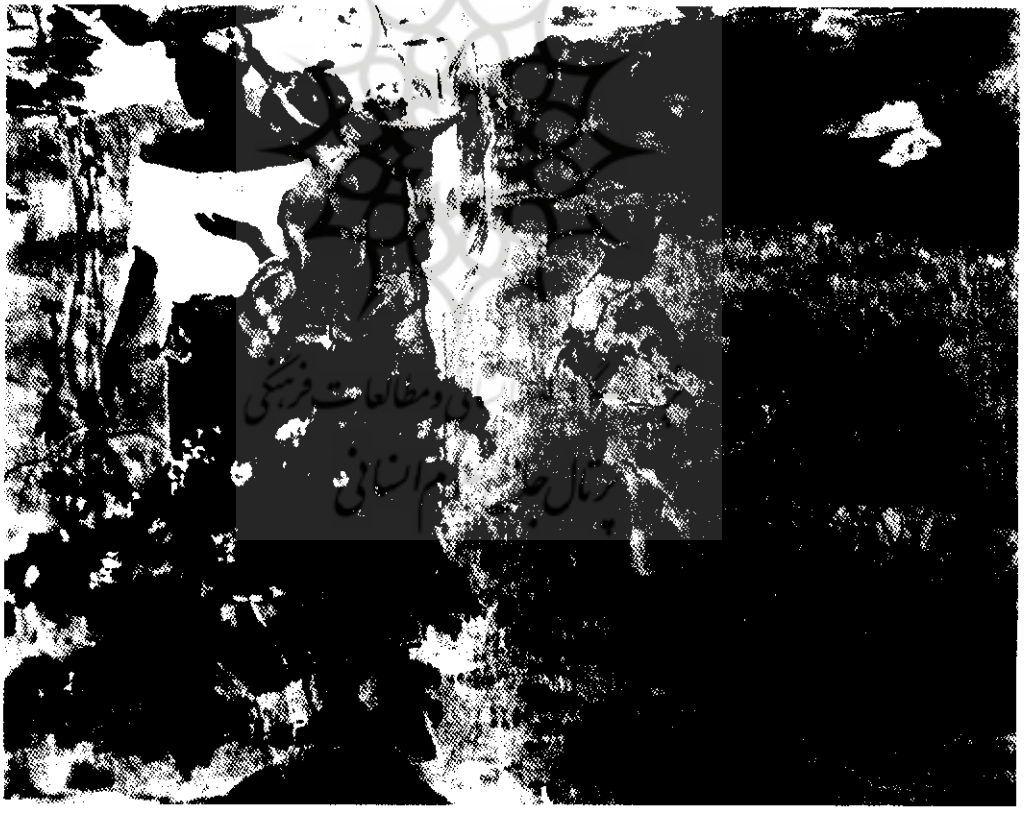
استاد مدرسه[۸۹] گردد و از این طریق اعمال نفوذ نماید. با وجود این دلاکروا به عنوان عضو آکادمی، از اعضای هیأت داوری سالن رسمی نیز به حساب می‌آمد، و حداقل در این مقام امکان اقدام مؤثری را فراهم می‌دید. او هر چند خیالپردازانه ولی باخشنودی اظهار می‌داشت که: «من احساس خوشوقتی می‌کنم، چون می‌دانم در ابراز نظریاتم تقریباً تنها خواهم بود.»

دو سال بعد دلاکروا به نیّت خود رسید. موقعی که ادوارد مانه، که دیگر کارگاه کوتور را ترک گفته بود، برای نخستین بار اثری را به هیأت داوری سالن رسمی ارائه داد، دلاکروا موافق اثر رأی داد. امّا به ترتیبی که پیش‌بینی می‌شد، از قدرت کافی برخوردار نبود تا مانع مردود شدن آن گردد. کوتور نیز که از اعضای هیأت داوری بود، علیه اثر شاگرد سابقش رأی داد. دوست مانه، فانتن ــ این دو در سال ۱۸۵۷ که از آثار موزهٔ لوور نسخه‌برداری می‌نمودند یکدیگر را ملاقات کرده بودند ــ وضعی مشابه وی داشت و همین‌طور ویسلر. نقاشی هر سه اینان موجب عصبانیت هیأت داوری گردید، این نقّاشیها در حقیقت حجمهایی هماهنگ بودند که به وسیله رنگ تجسّم می‌یافتند امّا، موردی واقعاً «انقلابی» هم در آنها وجود نداشت. لیکن برخورد هیأت داوری امسال، شدید بود و حتّی یکی از آثار میله را رد نمود. مردود شناختن آثار به چنان حدّ وسیعی توسعه یافت که هنرمندان در اطراف *انستیتو فرانسه* دست به اعتراض زدند، پلیس مجبور به مداخله گردید و آنهایی را که به مخالفت زیر پنجرهٔ دفتر کُنت نِووکرک سوت می‌زدند، پراکنده نمود.

فانتن و ویسلر آن قدر خوش اقبال بودند که مورد توجّه نقاشی خوش نیت پونون قرار گیرند. این هنرمند تصمیم گرفت نمایشگاهی از آثار مردود شده در کارگاهش ترتیب دهد، تا بدین‌وسیله تمام دوستانش را از حق ــ کشیهای هیأت داوری مطلع گرداند. کوربه به دیدار نمایشگاه رفت و بنا به گفتهٔ فانتن، پردهٔ ویسلر برایش تکان دهنده بود.» تمام این جریان سر و صدای بسیاری به پا کرد و نمایشگاه پونون شهرت یافت و آثار به نمایش در آمده، علاوه بر کوربه، مورد توّجه نقاشان بسیاری قرار گرفت. از این پس ویسلر و فانتن می‌توانستند به سراغ کوربه رفته، از توصیه‌های وی بهره‌گیرند. در مورد مانه وضع به این صورت بود که پس از مردود شدن نخستین اثرش، اثر دیگری از وی به

همین سرنوشت دُچار گشت: چهره‌ای را که خانمی نقاشی کرده بود از طرف خانوادهٔ مدل مردود شناخته شد، زیرا نقاش به عوض اینکه مُدل را خوش ریخت نقاشی کند، بیشتر کوشش خود را صرف ایجاد سایه ـ روشن و قلم پردازی کرده بود.

از جمع هنرمندان تنها پیسارو توانست اندک توفیقی از سوی هیأت داوری، به دست آورد. او که تابستان سال گذشته را نزدیک پاریس در مونت مورِنسی[۸۹] محلی که می‌توانست در فضای باز کار کند، گذرانده بود، منظره‌ای از آن محل برای سالن رسمی ۱۸۵۹ فرستاد. این اثر پذیرفته شد. و از آنجا که معمولاً تازه کارها نام استادی را که با وی کار کرده بودند، معیّن می‌داشتند، در کاتالوگ سالن رسمی نام پیسارو با قید، شاگرد *آنتوان مل‌بی* همراه است. این اثر باید در جای کاملاً نامناسبی آویخته بوده باشد، زیرا جلب توّجه هیچ منتقدی رانمود، واگر زاخاری استروک در بررسی خود به آن اشاره کرده، بیشتر از آن لحاظ بوده است که به دوست خود لطفی کرده باشد تا به کیفیت اثر. او تنها اشاره می‌کند که این اثر خوب به اجرا در آمده بود و تقریباً از نام پیسارو می‌گذرد. با تمام این احوال پیسارو توانست با سربلندی، والدینش را مطلع سازد که پس از چهار سال اقامت در فرانسه یکی از آثارش در سالن رسمی به نمایش در آمده است. در عین حال این «موفقیت» باعث شد که نقاش محجوب این جرأت را در خود بیابد که به سراغ کورو رفته و نظر وی را در مورد راهی که باید پیش گیرد جویا شود.



ـ اثری از پل گرگن

بودلر در بررسی مفصل خود (مجموعهٔ نُه مقاله) از سالن رسمی ۱۸۵۹ رابطهٔ پیچیدهٔ بین هنرمندان و تماشاگران را چنین جمعبندی می‌نماید: «مردم ما... مایلند وسایلی به تحیّرشان وادارد که مغایر هنر است، و هنرمندان مطیع، خود را تابع این طرز تلقی قرار می‌دهند. آنها کوشش می‌کنند که شگفتی آفرینند، به حیرت وادارند، و از آنجا که آگاهند مردم فاقد ظرفیتهای لازم برای دریافت قابلیتهای طبیعی هنر حقیقیند، با شگردهای بی‌ارزش تحمیقشان می‌کنند.»

در همین حال بودلر به رابطهٔ بین هنر و اختراع نسبتاً نوین عکاسی «که با وجود پیشرفت حقیری که در زمینهٔ عملی دارد، کمک بسیاری... به مستأصل نمودن نبوغ نادر هنر فرانسه، نموده است» اشاره کرد. در پایان رآلیسم کوربه را در مورد نکوهش قرار داده ــ نکوهشی نه از طرف یکی از هواداران دلاکروا، که بیشتر از طرف شاعری با گرایشهای ضرورتاً رُمانتیک ــ و گِله می‌کند: «سرشکسته در مقابل واقعیتهای خارجی، روز به روز از متانت طبع هنر کاسته می‌شود، و هنرمند هر چه بیشتر تمایل دارد آنچه را می‌بیند نقاشی کند، تا آنچه که به تصوّرش می‌آید.»

در حالی که، نیروی استعداد کوربه مانع از آن بود که عکس گونه از طبیعت تقلید نماید، ولی این روش شامل نقاشیهای بدقت گزینش شده‌ای می‌گشت که به شکل احمقانه‌ای از روی مدل «کپی» شده و منظرهٔ پیسارو را در سالن رسمی احاطه کرده بودند. در میان تماشاگران این سالن مرد جوان پرحرارتی بود که مشتاقانه آثار تمام نقاشان مشهوری را که نامشان را از دوستش بودَن[۹۰] شنیده بود، مطالعه می‌کرد. او احتمالاً توجهی به پردهٔ در حدّ متعارف پیسارو نداشته و بی‌خبر از نمایشگاه کوچک «آثار مردود شده» بونوَن بود. او منونه[۹۱] نام داشت و به تازگی از لوهاور برای تحصیل هُنر به پاریس آمده بود.

□ منابع

1. Rapport de S. A. I. le Prince Napoléon, préesident de la Commission impéreale; see Salon de 1857, official catalogue, P. xxx - xxxvi. Speeches made at the distribution of awards, etc., are always reproduced in the catalogue of the next Salon.
2. On Pissarro's youth see J. Rewald: Oeuvres de jeunesse inédites de Camille Pissarro, *L' Amour de l' Art*, April 1936; Camille Pissarro in the West Indies, Gazette des *Beaux - Arts*, Oct. 1942; J.Joëls: Camille Pissarro et la Période inconnue de Saint - Thomas et de Caracas, *L' Amour de l' Art*, 1947, No. 2; also the catalogue of the exhibition "Pissarro en Venezuela," Caracas, May 1959; J. Rewald: Pissarro in Venezuela, New York, 1964; and especially A. Boulton: Camille Pissarro en Venezuela, Caracas, 1966.
3. *Illustrated London News*, June 9, 1855; see also E. and J. de Concourt: Etudes d'art, Paris, 1893; and T. Gautier: Les Beaux - Arts en Europe 1855, Paris, 1856, 2 v. For Plans of the Fair and the Palais des Beaux - Arts, see *Magazine Pittoresque*, 1855, p. 210 and 215.
4. One of the French craftsmen who first revealed himself at this exhibition was the ceramist - potter Chaplet with whom Gauguin was to work some some thirty years later.
5. There are several versions concering the way in which Degas met Ingres. The artist himself gave two different accounts to Paul Valéry: see Valéry: Degas, Danse, Dessin, Paris, 1938, p. 59 - 62. (See also E. Moreau - Né - Laton: Deux Heures avec Degas, *L'Amour de L'Art*,

15. On Nieuwerkerke see Sloane, *op. cit.*, p. 49, note 13.
16. Chassériau to his brother, Sept. 9, 1840; see L. Bénédite: Théodore Chassériau, sa vie et son oeuvre, Paris, 1931, v. I, p. 183.
17. See Amaury - Duval: L'atelier d' Ingres, edited by E. Faure, Paris, 1924, especially P. 88-90; also M. Denis: Les éléves d' Ingres *in* Théories, Paris, 1912.
18. C. Baudelair: Salon de 1859, VII; reprinted *in* L' art romantique.
19. Delacroix, Journal, June 17, 1855; *op. cit.*, p. 468.
20. Ingres, quoted by Amaury - Duval, *op. cit.*, p. 211.
21. J. Champfleury: Histoire de l' imagerie populaire, Paris, 1869, P. xii.
22. T. Gautier: Salon de 1837, *La Presse,* March 8, 1837.
23. See R. Corissoz: John La Farge, New York, 1911, P. 85.
24. J. Breton: Nos peintres du siécle, Paris, 189[?], p. 48.
25. E. and J. de Goncourt: Manette Salomon, Paris, 1866, ch. III.
26. J. La Farge: The Higher Life in Art, New York, 1908, p. 14.
27. E. Viollet-le-Duc: Réponse à M. Vitet à propos de l' enseignement des arts et du dessin, Paris, 1864; see P. Burty: Maîtres et petits maîtres, Paris, 1877, p. 7-8.
28. E. Viollet-le-Duc: L' enseignement des arts, *Gzzette des Beaux - Arts*, June, 1862 (series of four articles).
29. On Lecoq de Boisbaudran see Viollet-le-Duc, *op. cit*, Buty, *op. cit*, also A. Jullien: Fantin - Latour, sa vie et ses amitiis, Paris, 1909, and the book by Lecoq de Bois - baudran: Education de la mémoire pittoresque, 2nd ed., Paris, 1862 (Engl. transl. The Training of the Memory in Art, London, 1911).
30. On Couture see his: Méthodes et entretiens d' atelier, Paris, 1867; Paysage, causeries de l' atelier, Paris, 1869; as well as: Thomas July 1931; P. A. Lemoisne: Degas, n. d. [1912], p. 7; P. Lafond: Degas, Paris, 1919, v. I, p. 31 - 32; P. Jamot: Degas, Paris, 1924, P. 23.) The version here given is based on information provided by Valéry and Moreau - Nélaton. The advice given by Ingres is Quoted after Valéry, *op..cit.*, p. 61 and M. Denis: Théories, Paris, 1912, p. 94, Where Degas is identified simply by his initial.
6. For an excellent of the period see J. G. Sloane: French Painting Between the Past and the Present - Arists, Critics, & Traditions from 1848 to 1870, Prince - ton, 1951; also "The Salon in the Nineteenth Century" in G. H. Hamilton: Manet and his Critics, New Haven, 1954; and A. Boime: The Academy and French Painting in the 19th Century, London, 1971.
7. C. Baudelaire: Exposition universelle de 1855, ch. II; reprintea *in:* L' art romantique. Baudelaire' s writings on art were assembled by him in two volumes: L' art romantique and Curiosités esthétiques. For an English translaion see: The Mirror of Art, Critical Studies by Baudelaire, New York, 1956 (Anchor Books).
8. Delacroix, Journal, Aug. 3, 1885; see The Journal of Eugéne Delacroix, New York, 1937, p. 479-780.
9. Courbet to Bruyas, Spring 1855; see P. Borel: Le roman de Gustave Courbet, Paris, 1922, P. 74.
10. Courbet: Le Réalisme: see G. Riat: Gustave Courbet, Paris, 1906, P. 132-133.
11. Corot, notes from a sketchbook; see E. Moreau - Nélaton: Corot raconté par Lui - même, Paris, 1924, v. I, p. 126.
12. F. Lasteyrie: Review of the Salon of 1864, *Fine Arts Quarterly Review*, Jan. 1865.
13. P. de Saint - Victor *in* Hommage à C. F. Dennecourt - Fontainebleau, paysages, légendes, souvenirs, fantaisie. edited by F. Desnoyers, Paris, 1955.
14. See M. de Fels: La vie de Claude Monet, Paris, 1929, p. 59.

well as the monographs on Courbet by G. Riat, T. Duret, H. d' ideville *et al.* See also: Courbet and thd Naturalist Movement, edited by G. Boas, Baltimore, 1938.

39 Z. Astruc: Le Salon intime, Paris, 1860, p. 108.

40. See G. Mack: Gustave Courbet, New York, 1951, P. 143-146.

41. Address reprinted in the catalogue of the Salon of 1859, hcrc quotcd after Sloanc, *op. cit.*, p. 45.

42. Delacroix to Pérignon, Jan. 21, 1857; see Correspondance générale de Eugéne Delacroic, Paris, 1937, v. III, p. 369.

43. See A. Tabarant: Manct et ses ocuvres, Paris, 1947 P. 30.

44. See E. R. and J. Rennell: The Life of James Mc Neill Whistler, London, 1908, v. I, p. 75.

45. See Z. Asbruc: les 14 stations aû Salon, Paris, 1859; Pissarro's namc is given in the index but not with the description of his painting, p. 370.

46. V. Baudelaire: Salon de 1859, chapter: Le Public moderne et la photographie, *in* Variétés critiques, Paris, 1924, v. II, p. 121-124.

Couture, sa vie, son oeuvre, son caractére, ses idsées, sa méthode, par lui - mêthode, par lui - même et par son petit - fils, 1932. Also E. W. Longfellow: Reminis - cences of Thomas Couture, *Atlantic Monthly,* August, 1883; H. T. Tuckerman: Book of the Artists, American Artist Life, New York, 1867, v. II, p. 447 - 448 [the name is misspellcd: Coiture]; Cortissoz, *op. cit.;* and sepecially A. Boime, *op. cit.* On Manet at Couture's studio see A. Proust: Edouard Manet, Souvenirs, Paris, 1913, p. 17-23 and p. 27-35.

31. Longfellow, *op. cit.*

32. Cortissoz, *op. cit.*, p. 96.

33. See H. M. Knowlton: Art - Life of William Morris Hunt, Boston, 1899, p. 8 and II.

34. Auguste De Gas to his son, Jan. 4, 1859; sce P. A. Lemoisne: Degas et son oeuvre, Paris, 1946, v. I. p. 229, note 35.

35. Degas, notes; see P. A. Lemoisne: Les carnets de Degas au Cabinet des Estampes, *Gazette des Beaux - Arts,* April 1921; and especially T. Reff: The Chronology of Degas' Notebooks, *Burlington Magazine,* Dec. 1965; on Degas' early trips to Italy see Lemoisne: Degas et son oeuvre, Paris, 1946, v. I, P. 16-32.

36. F. Desnoyers: Du Rèalisme, *L' Artiste,* Dec. 9, 1855.

37. E. Duranty: Notes sur l' art, *Réalisme,* July 10, 1856.

38. F. Maillard: Les derniers bohèmes, Paris, 1874, quoted by G. Geffroy: Claude Monet, sa vie, son oeuvre, Paris, 1924, ch. III. On the brasseris see also A. Schanne: Souvenirs de Chaunard, Paris, 1887, ch. XLI; P. Aude - brand: Dernicrs jours de la bohènc, Paris, n. d., p. 77-233; J. Champfteury: Souvenirs de jeunessc, Paris, 1872, ch. XXVII; A Delvau: Histoire anec-dotique des Cafés et Cabarets de Paris, Parls, 1862; J. Grand - Cartcret: Raphaël et Gambrinus ou l' art dans la Brasseric, Paris, 1886; T. Silvestre: Histoire des artistes Vivants, Paris, 1856, p. 244; as

□ پی‌نوشت:

1. Camillepissarro 1830 - 1903)
2. Constantin Guys
3. The Illustrated - London News
4. Honoré Daumiór 1808 - 1879
5. Fritz Melbye
6. Pre - Raphaelite Movement
7. Eugéne Delacroix 1798 - 1863
8. Jean - Auguste - Dominique - Ingres

50. Henri Fantin - Latour
51. Ernest W. Longfellow
52. William Morris Hont
53. Laocoôn
54. Edouard Manet
55. Antonin Proust
56. Fantin - Latour
57. James Mc Neill Whistler
58. Gleyre
59. De Gas
60. Degas
61. Evariste De Valernes
62. Louis Lamothe
63. Prince Grégoire Soutzo
64. Etching
65. Durand - Ruel
66. Rue De Lapaix
67. Café Taranne
68. Café Fleurus
69. Café Torton
70. Bohemians
71. Brasseriedes Des Martiyrs
72. Andler Keller
73. Colorists
74. Fernand Desnoyers
75. Battle of The Cimbri
76. Proudhon
77. Edmond Duranty
78. De Banville
79. Castagnary
80. Amandg Autler
81. Bonvin
82. Paul Gachet
83. Montpellier
84. Zacharie Astrc
85. Demoiselles au Bord de Laseine
86. Fould
87. Membre de l'institut
88. Ecole
89. Montmorency
90. Boudin
91. Monet

1780 - 1867

9. M. Edouado Valpicon
10. Palais de l'industrie
11. Palais des Beaux - Arts
12. Corot
13. Daubigny
14. Jongkind
15. Millet
16. Baudelaire
17. Gérôme
18. Cabanel
19. Meissonier
20. Grande Médaille - d'Honneur
21. Lehmann
22. Couture
23. Ecole des Beaux Arts
24. Bouguereau
25. Courbet
26. Pavillon du Réalisme
27. Champfleury
28. Bruyas
29. Rousseau
30. Troyon
31. Chassériau
32. Corot
33. Barbizon
34. Fontainebleau
35. Poussin
36. Ruysdael
37. Count Nieuwerkerke
38. Whistler
39. Institut Defrance
40. David
41. Théophile Gautier
42. Jules Flandrin
43. John Lafarge
44. Goncourt
45. Picot
46. Dagnan
47. SiLhouettes
48. Wiollet - le - Duc
49. Lecoq Debois Baudran

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی