تاریخ امپرسیونیسم

نوشته: جان ریوالد
ترجمه: مهدی حسینی

متنی که به دنبال می‌آید، فصل سوم از کتاب معتبر جان ریوالد، به نام تاریخ امپرسیونیسم است. در این فصل جان ریوالد در مورد یکی از بحرانی‌ترین سالهای مبارزات مترقیانهٔ نهضت امپرسیونیسم گفتگو می‌کند، و ضمن آن به کارگاههای مختلفی که هنرمندان برجستهٔ این نهضت (مانه، مونه، رنوار، پیسارو، سزان و...) در آن شرکت داشتند و نیز سالن مردودین و جریاناتی که منجر به اصلاحات در آکادمی و نتیجتاً انقلاب در هنر نقاشی گردید، می‌پردازد.

جان ریوالد 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 و اکنون استاد تاریخ هنر در دانشگاه نیویورک است. کتاب تاریخ امپرسیونیسم وی (که در حال حاضر از سوی نگارنده در دست ترجمه است) از منابع معتبر در بررسی این تحول عظیم در تاریخ نقاشی است، تاکنون به اکثر زبانهای مهم جهان (فرانسه، ایتالیایی، اسپانیایی) ترجمه شده است. این کتاب مجلد دیگری نیز دارد که شامل تاریخ امپرسیونیسم متأخر (HISTORY OF POST-IMPRESSIONISM) می‌باشد. دیگر آثار جان ریوالد کتابهایی است درباره سزان، مجسمه‌های دگا، سورا، آثار چاپی میلویل (مجسمه ساز فرانسوی)، و نیز شرح حال سزان، پیسارو و مانزو (مجسمه ساز معاصر ایتالیایی). وی همچنین نامه‌های سزان، پیسارو، و گوگن را ویراستاری نموده و منتشر ساخته است.

(فصل سوم: ۱۸۶۳—۱۸۶۲) کارگاه گلیر سالن مردودین و سازماندهی مجدد مدرسه هنرهای زیبا

در ابتدای سال ۱۸۶۲ کلود مونه شدیداً در الجزایر بیمار و برای درمان به فرانسه فرستاده شد. او شش ماه دورهٔ نقاهت را با نیرویی مضاعف به طراحی و نقاشی

تصویر پل سزان، ۱۸۶۱.

تصویر اگوست رنوار، ۱۸۶۱.

مطالعات فرهنگی
علوم انسانی

پرداخت و پدر که شاهد پشتکار وی بود، بالاخره برایش مسلم گشت که هیچ نیرویی نمی‌تواند مانع هنرمند شدن پسرش گردد. و از آنجا که دکتر معالج هشدار داد که مراجعت کلود به افریقا ممکن است نتایج جبران‌ناپذیری به همراه داشته باشد، مصمم شد که پس از پایان دوره مرخصی، بقیهٔ خدمت سربازی او را «بازخرید» نماید. به این ترتیب، بار دیگر، مونه قادر گشت به تنهایی یا به همراه بُودَن کنار ساحل نقاشی کند. مقدّر چنین بود که دقیقاً در همین هنگام یونکند، کسی که به گوش مونه خوانده بود «مرگ برهنر»، ولی از طریق یاری برخی از دوستان نقاش نظیر براکمون (BracQuemond)بونوه، (Louis Bonvin)دیاز،(Virigile Diaz) کورو و کالس (Adolphe- Félix CAls 1810-1870) ، وفق شده بود اعتماد به نفس و نیروی کار را بیابد و در لوهاور مشغول نقاشی شود. یک نفر انگلیسی که مونه را در حال طراحی از گاوی نزدیک یک خانه روستایی دیده بود، او را به یونکند معرفی کرد و مونه، به نوبهٔ خود، بُودَن را با این دوست جدید آشنا ساخت.

مونه شدیداً تحت تأثیر یونکند— که در این هنگام چهل ساله بود، که هم شاد و هم افسرده، صمیمی و محجوب، فرانسه را نه فقط با لهجه غلیظ آلمانی، بلکه با بی‌توجهی کامل به قواعد دستوری و نحوی آن صحبت می‌کرد— قرار گرفت. یونکند مردی بلند قامت، خشن، استخوانی با رفتاری به ناشیگری رفتار ملوانان کنار ساحل و دچار جنون خود آزاری بود؛ تنها زمانی احساس آرامش می‌نمود که یا نقاشی می‌کرد و یا دربارهٔ هنر سخن می‌گفت. زندگی آشفته و نامطلوب او را از دید تیزبین و اعتماد غریزی‌اش محروم نساخته بود. او نیز مانند بُودَن دید صمیمانه‌ای داشت، که او را از دانش خشک و کارهای تکراری برکنار می داشت. برای او تنها سیمای متغیر طبیعت بود که دست چابکش با ضربات سریع تبدیل به، خطوط ملتهب و لکه‌های روشن رنگ می‌کرد بدون اینکه هرگز تکراری باشد، او که آرام

مانه: مادموازل و. [ویکتورین مورین] در لباس یک گاوباز، ۱۸۶۲. ۶۵ ۱/۲×۵۰ ۳/۴ اینچ. این اثر در نمایشگاه مردودین، ۱۸۶۳، به نمایش گذاشته شد. موزه هنر متروپولیتن، نیویورک. (مجموعهٔ اچ. او. هیومایر).

طبعی بُودَن را نداشت، حالت مضطرب و مهیج اش را به نحو تحسین آمیزی با دید معصوم، عواطف قلبی و حضور ذهن به هم می آمیخت و چاشنی کارش می نمود. بنابراین بی سبب نیست که بودلر مجذوب آثار چاپی وی، به همراه آثار چاپی مانه، ویسلر، و مریون (charles Meryon) شد که در پائیز سال ۱۸۶۲ در نمایشگاه جمعی نگارخانه کادار(Cadarts) برگزار گردید.

به زودی دوستی کُری یونکند، مونه و بُودَن را با هم متحد گرداند. مونه در خاطراتش می آورد که: «یونکند از من خواست که طراحیهایم را ببیند، و از من دعوت به عمل آورد که با او همکاری نمایم. سپس ویژگیهای

کارش را برایم توضیح داد. در نتیجه آموزشی را که بُودَن آغازبخش آن بود کامل نمود. از آن زمان به بعد او استاد حقیقی من بود، و من پرورش نهایی دیدگانم را به او مدیونم.»[1] ولی عمهٔ مونه، خانم لکادره، که با نگرانی و عدم اطمینان پیشرفت برادرزاده‌اش را نظاره می‌کرد، در نامه‌ای خطاب به آمان گوتیه نقاش اینطور شکوه می‌کند: «طراحیهایش، نظیر آنهایی که شما دیده‌اید، اغلب سردستی‌اند، ولی هرگاه که می‌خواهد اثری را کامل کند، و پرده‌ای بیآفریند، به‌شکل ته‌رنگهای وحشتناکی در می‌ایند که از آنها ابراز رضایت می‌کند و چند نفر ابله را می‌یابد که به او آفرین گویند. او توجهی به انتقادهای من ندارد. من هم که از پس‌اش برنمی‌آیم، بنابراین رهایش کرده‌ام.»[2]

«ابله‌هایی» که مونه را به خاطر تلاشهایش تحسین می‌کردند، افرادی به غیر از یونکند و بُودَن نبودند. احتمالاً پدر مونه به لحاظ اینکه او را از این معاشران به دور دارد، موافقت نمود که مونه را به پاریس برگرداند. ولی، بنابه روایت نقاش، پدرش به وی گفت: «مسلم است که اینبار به طور کاملاً جدی برای ادامهٔ کار می‌روی. امیدوارم که در کارگاهی زیر نظر استاد مشهوری فعالیت کنی. اگر خودسری را از سرگیری، بی چون و چرا مستمری‌ات را قطع خواهم کرد...»[2]

این قول و قرار چندان مطابق میل مونه نبود، اما احساس می‌کرد که نباید با پدرش مخالفت کند. بنابراین موافقت کرد. قرار براین شد که در پاریس نزد نقاشی به نام تولموش (Toulmouche) که اخیراً با یکی از عموزاده‌هایش ازدواج کرده بود، شاگردی کند. تولموش، از شاگردان گلیر، در آنزمان نقاش موفقی بود که متخصص نقاشی زنان زیبا، کودکان دوست داشتنی، و جاذبه‌هائی از این دست بود. استروک زمانی دربارهٔ آثارش گفت: «زیبا، رنگین، جذّاب، ظریف و تهوع آورند.»[3]

در نوامبر ۱۸۶۲، کلود مونه به پاریس رفت و بلافاصله به دیدار تولموش شتافت. و برای اینکه نمونه‌ای از قدرت عملش را ظاهر سازد، طبیعت بیجانی، که عبارت از ظرف کوچکی کَره و یک قلوه بود، نقاشی کرد. تولموش در مقابل گفت که: «بد نیست، ولی گول‌زننده است! تو باید نزد گِلیر بروی. گِلیر استاد همهٔ ماست. او به تو خواهد آموخت که چگونه نقاشی کنی.»[4] نتیجتاً قرار بر این شد که مونه به نزد گِلیر رود.

در همین ایام جوان دیگری نیز به پاریس آمد. او نیز مانند سزان از اهالی جنوب، مانند سزان متعلق به خانواده‌ای ثروتمند بود. و مانند سزان مجبور بود در رشته‌ای ادامه تحصیل دهد که علاقه‌ای به آن نداشت. ولی فردریک بازیل(Frédéric- Bazille 1841-1870)از اهالی مون‌پلیه— که نه چندان دو از دوست کوربه، مجموعه دار برویاس زندگی می‌کرد— موفق شده بود با والدینش به این تفاهم رسد که به وی اجازه دهند به پاریس رفته و در آنجا ایامش را به طور مساوی به آموختن پزشکی و هنر اختصاص دهد. او نیز به کارگاه گِلیر آمده و پس از مدت کوتاهی به خانواده‌اش نوشت که دو تن از دوستان صمیمی وی ویسکونت لیپک (Viscount Lepic) و مونه می باشند.

مونه از حضور در کارگاه گِلیر خشنود نبود. او بعدها گفت: «غرولند کنان، سه پایه‌ام را در کارگاه پُر از شاگردی که این هنرمند مشهور بر آن ریاست داشت، بر پا ساختم.

نخستین هفته را با کمال وظیفه‌شناسی در آنجا کار کردم و با جدّیت و شوق بسیار، طرحی آزمایشی از روی مدل زنده که گِلیر روزهای دوشنبه آن را اصلاح می‌نمود، نقاشی کردم. هفتهٔ بعد، وقتی به نزد من آمد و جایش را روی صندلی‌ام قرص نمود، به دقت به پرده‌ام نگاه کرد. سپس رویش را به من کرد و در حالی که سر با وقارش را به علامت رضایت کج کرد، به من گفت: «بد نیست! اصلاً بد نیست! به ویژه این قسمت، ولی خیلی زیاد به شخصیت مدل نزدیک است— تو مدل

کوتاه قد و فربهی پیش رو داری، و کوتوله و فربه هم نقاشی اش می‌کنی — پاهایش بزرگ است، تو هم آنها را به همان‌صورت که هستند کارمی‌کنی. امانتیجهٔ کار بسیار زشت است. می خواهم این را به خاطر داشته باشی، جوان، که هر زمان از روی اندام طراحی می‌کنی، همیشه باید به فکر اصول هنری استادان قدیمی باشی. دوست من، طبیعت تنها وسیلهٔ مناسبی برای تمرین است، ولی به خودی خود چیز جالبی عرضه نمی دارد. متوجه باش که شیوهٔ شخصی مهم است.»[5]

برای مونه، که از بُودَن و یونکند آموخته بود که چگونه مشاهداتش را صادقانه ثبت کند، این توجیه مانند ضربه‌ای بر سرش فرود آمد و آناً حصاری میان او و استادش بر پا ساخت. اما تنها مونه نبود که گلیر از کارش رضایت نداشت؛ جوان پاریسی دیگری، به نام اگوست رنوار (Auguste Renoir 1841-1919) بود که به نظر نمی آمد بتواند به درستی با روحیه آکادمی کار کند او نیز در سال ۱۸۶۲ به کارگاه آمده، و مانند مونه، کوشش نمود تا در نخستین هفته، با دقت هرچه تمام‌تر از روی مدل نقاشی کند. ولی گِلیر، تنها نظری تند به آن افکنده و به خشکی گفته بود:

« به طور قطع برای تفریح نقاشی می‌کنی؟»

و رنوار پاسخ داده بود: «همین طور است، و مطمئن باشید اگر موجب تفریحم نبود، رغبتی به این کار نداشتم.»[6]

این جواب غیر منتظره را رنوار با تمام وجودش گفت: سالها، رنوار، یکی از پنج فرزند خیاط فقیری از اهالی لیموژ (Limoges) به کارهای متعددی دست زده و به دقت هر پنی را پس انداز کرده بود تا بتواند شهریه‌اش را بپردازد. او که ابتدا به عنوان نقاش ظروف چینی تربیت یافته بود، زیر نظر همکار دیگری در دکان چینی سازی به نقاشی پرداخت. این همکار موفق شد تا پدر و مادر رنوار را متقاعد سازد که فرزندشان برای منظوری فراتر از آرایش فنجانها با گل یا کُپی آثار بوشه (Francois Boucher 1703-1770) روی ظروف چینی ساخته شده است. از آن پس رنوار بر آن شده بود تا پولی فراهم آورد، و از آن جا که سرعت بسیار و روانی عمل در نقاشی سایبانها، تزیینات دیواری و غیره داشت، به زودی موفق گردید.[7] او در سن بیست ویک سالگی به اندازه‌ای پس انداز کرده بود که بتواند به **مدرسهٔ هنرهای زیبا** وارد شود. سرشار از آرزو و مشتاق فراگیری، نمی توانست بداند که چرا تمریناتش موجب «رضایت» گِلیر نمی‌گردد.

نارضایتی گِلیر از تمرینات مونه و رنوار موجبات نزدیکی ایندو را فراهم آورد. و ایندو با آلفرد سیسلی، (Alferd sisely 1839/40- 1899) که هر چند پاریسی ولی فرزند اتباع انگلیسی اهل دانگرک بود، همراه شدند. اجداد کِنتی(KENT)وی اکثراً در ناحیه کانال به قاچاق مشغول بودند. اما پدر سیسلی که از راه قانونی تجارت ابریشم، که اغلب با آمریکای جنوبی انجام می شد، ثروت قابل ملاحظه‌ای اندوخته بود، پسر را به عنوان شاگرد حجره به لندن فرستاد.[8] در لندن این مرد جوان، به جای آشنایی با دنیای تجارت بیشتر اوقات خود را در موزه‌ها سپری ساخته و به ویژه به مطالعهٔ آثار کنستابل،(John Constable 1776-1837) و ترنر، (Joseph Mallord Willaim Turner 1775-1851) پرداخت. در مراجعت به پاریس آنقدر بخت با وی همراه بود که وقتی تصمیم گرفت که هنرمند گردد، بااعتراضی از سوی والدینش روبرو نشود. او در اُکتبر سال ۱۸۶۲، چند هفته‌ای پیش از ورود مونه، در کارگاه گِلیر نامنویسی کرد. او به همراه مونه و دوستانش بازیل و رنوار، به زودی جمع «همدستی» را تشکیل دادند که آنها را از سایر شاگردان و مجزا می ساخت.

کارگاه گِلیر، مانند بسیاری از استادان دیگر **مدرسهٔ هنرهای زیبا** — کارگاه کوتور، به طور مثال — تنها به طور غیر مستقیم با **مدرسه** پیوند داشت. در شرایطی که **مدرسه** هیچ شهریه‌ای از افرادی که موفق به گذراندن

امتحانات ورودی می شدند، دریافت نمی کرد، ولی این اشکال عمده را نیز داشت که آموزش به شکل چرخشی، توسط استادانی که هیچ تداوم واقعی از نظر روش با یکدیگر نداشتند، انجام می پذیرفت. بنابراین، اغلب استادان، کلاسهای خصوصی برپا ساخته بودند. تا شاگردان بتوانند زیر نظر مستقیمشان کار کنند. دیگر شاگردان **مدرسه** هم ملزم به شرکت در کلاسهای اجباری و امتحانات دوره ای بودند. رنوار، که در آوریل ۱۸۶۲ به **مدرسه** پذیرفته شد، چنین وضعی داشت، و ملزم بود که امتحانات آوریل ۱۸۶۲، مارس، آگوست و اکتبر ۱۸۶۳ و نیز آوریل ۱۸۶۴ را پشت سر بگذراند.

در کارگاه گِلیر، بنابه گفتهٔ یکی از دوستان ویسلر، که مدتی در آنجا کار کرد،: «چیزی حدود سی یا چهل نفر دانشجو، هر روز صبح از ۸ الی ۱۲، باستثنای یکشنبه ها، و دو ساعت بعدازظهرها، به استثنای شنبه ها از روی اندام طراحی یا نقاشی می‌کردند... یک هفته مدل مرد بود و هفتهٔ بعد زن... دیوارهای لخت کارگاه، باطراحیهای زغالی وگچی بسیاری ونیزاتودهای رنگی تزئین گشته و آرایش رنگین نه چندان ناخوشایندی را به وجود آورده بود. یک بخاری، تحت مدل، چهار پایه ها، جعبه ها، حدود پنجاه عدد خرک طراحی کوتاه و محکم با پشتی، چند دوجین سه پایه و تخته کارهای بسیار، **اثاثیه** کارگاه را تکمیل می نمود.»[۱۰]

شاگردان متشکل از «ریش سفیدان که متجاوز از سی سال یا بیشتر در آنجا طراحی یا نقاشی کرده، و استادان دیگری دیده بودند... جوانترها، که در یک یا دو، سه یا پنج، ده یا بیست سال آینده، خیزش لازم را می نمودند... و سایرین که آشکارا مُهر عدم موفقیت و بد اقبالی آتی — برای کار در بیمارستان، اطاقک زیر شیروانی، روی عرشه، زنده به گور شدن و یا بدتر از آن پشت پیشخوان پدری قرار گرفتن — را به همراه داشتند. جوانهای بی مسئولیت، شاگردان **حرفه ای**، شیطانها، کودنها و خوش خنده ها... خرفت های از خودراضی — بذله گوها، گردن کلفتها، دلقکها، شاگردان تنبل و ساعی، خوب و بد، تمیز و کثیف (به ویژه کثیف) همه و همه با یک **روح تعاون**، کم و بیش به حرکت در آمده و خوشحال و شادمان در کنار یکدیگر کار می‌کردند.

ولی این **روح تعاون** بیشتر در خنده و شوخی آشکار می‌گشت تا در عشق به هنر! رافایلی (Raffalli)، نقاش جوانی که حدود همین ایام با ژورُم (از شاگردان پیشین گِلیر) کار می‌کرد، با حیرت دریافته بود که «این جوانان وقیح، اکثراً پررو و گستاخ، بیشتر به دنبال شوخی های کریه اند. آوازهای زشت و خارج از نزاکت می خوانند. نمایشهای خجالتآور برپا می سازند... و امکان ندارد که در جمع این جوانان که قرار است هنرمند گردند، هرگز بحثی دربارهٔ هنر، هیچوقت واژه ای شریف، و هرگز فکری بکر به میان آید. این جمع وقیح و بی معنی خیلی کثیف اند.»[۱۱] شاگردان گِلیر قطعاً تفاوت چندانی با شاگردان ژورُم نداشته؛ آنان نیز نمایش برپا می ساختند، و حتی **مکبث** را به صحنه آوردند، که ویسلر و ژورُم به دیدنش رفتند، و می‌گویند که فانتن، شانفلوری، دورانتی، مانه و بودلر نیز آنرا دیده اند.

مونه در بروبیای کارگاه گِلیر شرکت فعالی نداشت، ولی از آنجا که مایل نبود تا خانواده اش ناراحت شوند، مرتباً در کارگاه حضور می یافت، و به اندازه می ماند که طرح تندی از روی مدل به اجرا در آورد و حضور و غیاب انجام شود. اما بازیل، رنوار و سیسلی به بطور جدی کار می‌کردند و حتی به نظر می آید که سیسلی برای دریافت **جایزهٔ رُم**— بالاترین جایزه ای که توسط **مدرسه** اهدا می شد و عبارت بود از پرداخت پنج سال هزینهٔ تحصیلی برای نقاشی در آکادمی فرانسه در رُم— به رقابت برخاسته باشد. هر چند که این سه تن با استادشان مخالف بودند، ولی احساس می‌کردند که ممکن است از کار جدی در کارگاه وی سود برند. وضع آنها به وضع اودیـــلـــون ردان(Odilon Redon 1840-1916)از

دومیه: **منتقد با نفوذ آثار را ارزشیابی می‌کند.** کاریکاتور منتشر شده در مجله **کاریواری**، ۲۴ جون، ۱۸۶۵.

شاگردان ژورُم شباهت داشت، که سالها بعد تجربیاتش را چنین جمع بندی نمود:

«در **مدرسه هنرهای زیبا**، توجه بسیاری به ساخت و ساز شکل می نمودم... انگیزهٔ من، از رفتن به آکادمی، بیشتر از این احساس صادقانه سرچشمه می‌گرفت که خود را حقیرتر از دیگر نقاشان، شاگردی مانند سایرین، قلمداد کنم، و انتظار تأیید و یا انتقادشان را داشته باشم. من روی دستورالعملی که بتواند مرا هدایت کند، چندان حساب نمی نمودم، و در عین حال خواسته های فردی ام را به کناری نهادم. استاد شکنجه ام می داد: خواه به لحاظ اینکه تمایل صمیمانه ام را برای تحصیل می دانست، و یا مرا ساده لوح خوش بینی می یافت، آشکارا کوشش می نمود تا شیوهٔ نگرش خود را به من تلقین کند و از من یک حواری بسازد— یا مرا نسبت به هنر متنفر سازد... او مرا وادار به اجرای طرح محیط شکلی می ساخت که برایم بسیار ابلهانه می نمود. تحت پوشش ساده‌سازی (آخر چرا؟) مرا وادار می نمود که چشمانم را در مقابل نور جمع نمایم و دیدن جوهر اجسام را به کناری نهم... آموزشی که می دیدم، با طبیعت ام سازگاری نداشت. استاد برای استعدادهای

طبیعی ام کوچکترین ارزشی قایل نبود و چیزی دربارهٔ من نمی دانست. می دیدم که چشمان لجوجش در مقابل چیزهایی که می دیدم کور بود... جوان، حساس و بی قید نسبت به محیط، نمی دانم در آنجا، چه چیزهایی که نمی شنیدیم، و نمی شد فهمید که در مورد آثار گذشتگان اینها را از کجا آورده اند. نه هیچ ارتباط ممکنی میانشان بود و نه اتحاد مُحتملی لازم بود اطاعت کنی تا در کارت موفق شوی؛ که این هم امری محال بود.»[۱۲]

در شرایطی که رِدان احساس می نمود توسط استادش شکنجه می شود، رنوار، بازیل و سیسلی به قدر کافی خوش اقبال بودند که نزد استادی کار کنند که غریزهٔ سلطه طلبی چندان شدیدی نداشت؛ هر چند دیدگاههای گِلیر با دیدگاههای ژورُم فرق چندانی نمی کرد. گِلیر مرد ساده دلی بود، علاقه به وراجی نداشت، و در مجموع رئوف بود، و کمتر پیش می آمد که قلم مو به دست گیرد و کار شاگردی را اصلاح نماید. رنوار بعدها اظهار داشت که گِلیر «کمکی برای شاگردانش نبود»[۱۳]، اما اضافه کرد که حداقل این حُسن را داشت که «آنها را به میزان زیاد با تمهیداتشان تنها گذارد»[۱۴]. گِلیر حتی در مورد انتخاب موضوع چندان سختگیر نبود و اجازه می داد تا شاگردانش آنچه را که مایلند نقاشی کنند. هنگام سرزدن به شاگردان، که دوبار در هفته صورت می گرفت، به آرامی کارگاه را دور می زد و چند دقیقه ای در مقابل هر تخته طراحی و یا سه پایه نقاشی توقف می نمود. او خوشحال بود از اینکه به شاگردانش توصیه نماید که زیاد طراحی کنند و مایهٔ رنگ را از قبل روی تخته شستی آماده سازند، تا اینکه هنگام نقاشی، کاملاً بتوانند بدون دغدغهٔ خاطر به جنبه های خطی موضوع بپردازند. گِلیر همیشه از این نگران بود که مبادا «رنگ شیطان صفت» (devilish color) به ذهنشان راه یابد. اگر برخی اوقات ناراحت می شد، از تمرینات شاگردانی بود که بیشتر به رنگ توجه داشتند و به طراحی کمتر اهمیت می دادند.[۱۳]

از آنجا که رنوار از ابتدا مرتکب «گناه» رنگ شده بود، با وجود کوشش بسیارش، خود را در کارگاه یک خارجی می دید. او زمانی به دوستی گفت: «درحالیکه دیگران سروصدا به راه می انداختند، قاب پنجره را می شکستند، مُدل را اذیت می کردند، استاد را ناراحت می نمودند، من همیشه آرام در گوشه ای بودم، دقت می کردم، خیلی سر به راه، به مطالعه مُدل می پرداختم، به استاد گوش می دادم... و با این حال من بودم که انقلابی محسوب می شدم.»[۱۵]

با وجود اختلاف نظری که بین گِلیر و شاگردانش وجود داشت، ظاهراً هیچکدام در کارگاهش ناراضی نبوده، و اغلب شاگردانش، از جمله بازیل و رنوار احترام عمیقی برای استادشان قایل بودند. البته برای گِلیر، و به ویژه برای فروتنی و به لحاظ نپذیرفتن وجهی برای آموزش، چنین احترامی بدیهی می نمود. از همان زمانی که در سال ۱۸۴۳ مسئولیت بر پا ساختن کارگاه را پذیرفت، با در نظر گرفتن مشکلات دوران جوانیش، فقط از شاگردان هزینهٔ اجارهٔ محل و مُدل، دقیقاً ده فرانک در ماه، دریافت می داشت، در حالی که سایر استادان، هزینه های دیگری دریافت می کردند. در مورد گِلیر باید گفت که آثارش مشتمل بر طرحهای بی روح اما «دقیق» و رنگهای خفه بود که وقار ظریف و فضای سردشان موجب تحسین نمی گشت.

در حالی که اختلاف نظرهای رنوار با گِلیر چندان شدید نبود، در **مدرسه هنرهای زیبا** نیز که بعدازظهرها در آنجا، در کلاس طراحی و آناتومی حاضر می شد، احساس آسایش نمی نمود. باتوجه به خاطرات رنوار موقعی که یک تمرین رنگ و روغنی را با خود، به کلاس سینو (signol) که به پرخاشجویی شهرت داشت، آورد، با مخالفت شدید وی روبه رو گشت. «خیلی کوشش کرد تا به لحاظ رنگ قرمزی که در اثر به

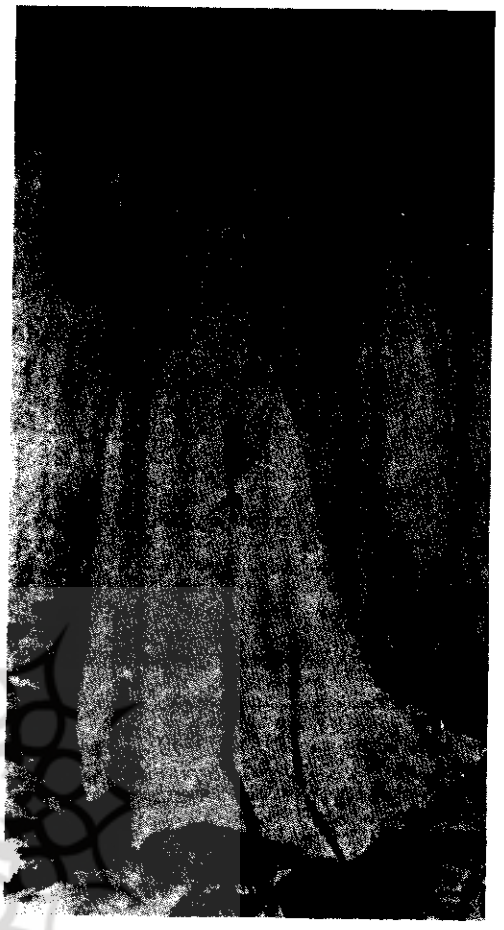
کار برده بودم از کوره در نرود. و سپس هشدار داد که مُراقب باش دلاکروای دیگری نشوی!»[۱۴]

هر چند که رنوار، سیسلی و بازیل بدون اهداف آشوب‌طلبانه و با این هدف که چیزی بیآموزند و مانند دیگران رفتار نمایند، به کارگاه گِلیر آمده بودند، ولی وضع مونه کاملاً فرق می‌کرد؛ او که برخلاف میلش مجبور به تحصیل نزد گِلیر شده بود، از همان روز اول، آشکارا به شکل یک یاغی رفتار نمود؛ به ویژه که نه ظرفیت و نه میل به تسلیم داشت. بنابراین طبیعی می نمود که مونه سمت رهبری دوستان جدید را عهده‌دار باشد؛ به ویژه که مانند آنها تازه کار نیز نبود. هرچند آنها تنها به طور غریزی احساس ناهماهنگی با استادشان می نمودند، مونه تجربهٔ لازم و دلایلی داشت تا بتواند آنها را از قید دستورالعملهای آکادمیکی رها سازد. او می توانست از تجربیاتش با بُودَن و یونکند، از مباحثات براسری، (Brasserie) چیزهایی که از بُودَن در مورد کوربه شنیده بود، در مورد کورو و درباره پیسارو گفتگو کند. از طریق مونه آنها با دنیای هنر بیرون از **مدرسه**، و با جنبش‌ها و افکار نوین در تماس شدند. به تدریج که اطمینانش از روش گِلیر سلب شد، برای راهنمایی به اساتیدی که آثارشان در موزه بود، رو آوردند. ولی با وجود مخالفتهای دورانتی، موزه لوور برای بسیاری از نقاشان هم نسلشان، موازنهٔ سالمی در مُقابل آموزش **مدرسه** به شمار می آمد. در لوور آنها آزاد بودند تا استاد مورد نظرشان را انتخاب کنند، پس‌مانده‌های آموزش یکسویه را به کناری نهند و در آثار گذشتگان رهنمودهایی که مطابق با نیازشان باشد، بیابند. نگارخانهٔ اصلی موزه همیشه مملو از مُشتَری برداران بود، و سیمای هنرمندان بسیاری که در آنجا کار می‌کردند، ونیزلو هومر (Winslow Homer 1836- 1910) را که در سال ۱۸۶۷ سفر کوتاهی به پاریس داشت، چنان تحت تأثیر قرار داد که از این موضوع، اثری روی چوب— که یکی از آثار نادر وی در پیوند با سفرش به فرانسه است— حکاکی کرد.

مانه نه تنها از پرده دلاکروا، بلکه از آثار تیسین، (Titian c. 1487-1576) ولاسکز، رمبران (Rembrandt van Rijn 1606-1669) و تینتورتو (Jacopo Robusti Tintoretto 1518-1594) نسخه‌برداری نمود، دگا، هولباین، (Hans Holbein 1497/8- 1543) ، دلاکروا، پوسن و نقاشان بزرگ سدهٔ چهاردهم ایتالیا را انتخاب کرد، وی نسخه‌ای روی اثر بوشه به اجرا درآورد، و او که از مشتاقان آثار رمبران و ولاسکز بود، به همراه دوستش تیسو (James Tissot 1836-1902)

پردهٔ دیگری از روی **انژلیک** *(Angélique)* انگر، کار کرد. سزان نیز، مانند ما نه، از پرده **دانته و ورژیل** Dante and virgil دلاکروا مثنی برداری کرد، ولی بیشترین نسخه ها را فانتن به اجرا درآورد، که در حقیقت وسیله‌ای برای امرار معاشش بود. او به هنرمندانی نظیر caliari veronese c. 1582-1588) دلاکروا، ورونز paolo) تیتین، جورجیونه Giorgio Giorgione c. 1477-1510 تینتورتو، هالس (Hals 1580/5- 1666 Frans) روبس، دوهوخ (Hooch 1629 after 1684 pieter de)، و ورمیر (Janver meer 1632-1675) و نیز شاردن (simeon charsin 1699-1779 Jean- Baptiste) و واتو (Watteau 1684- 1721 Jean- Ahtoine) علاقمند بود.

اندکی پس از ورود به کارگاه گِلیر، رنوار با فانتن که کارگاهش در آن نزدیکی بود، آشنا شد. فانتن پس از فراغت از کار **مدرسه**، او را با خود برای کار می بَرد و نصیحت‌اش می‌کرد و دائماً تکرار می نمود: «لوور! لوور! فقط لوور! نسخه‌برداری از آثار بزرگان هرگز کافی نیست!» و او را با خود، برای تأکید بیشتر روی آثاری که باید از آنان کار شود، به موزه می بُرد.[۱۷] اگرچه رنوار نقاشان قرن هیجدهم فرانسه را باخوشوقتی مطالعه می نمود، اما او تقریباً مونه را با زور به آنجا می بُرد.[۱۶]



ویسلر: **دختر سفیدپوش** [جو]، ۱۸۶۲. ۲۴۳×۱۶۲/۸۵ اینچ. این اثر در سال ۱۸۶۳، در **نمایشگاه مردودین** به نمایش گذاشته شد. گالری ملی هنر، واشنگتن، دی. سی. (مجموعهٔ هریس وایتمور).

مونه فقط به‌منظره‌سازیها توجه داشت، از سایر آثار غضبناک می‌شد، و از انگر نفرت داشت؛ در حالی که بازیل از روی آثار روبنس و تینتورتو نسخه‌برداری می‌نمود.

هنگامی که فانتن و دوستش براکمون در لوور کار می‌کردند، توسط استاد سابق براکمون، گیشار، (Joseph Gui ard)به دو خانم جوان که به راهنمایی وی مشغول مشق بردار بودند، معرفی شدند. اما و برت موریسو (Berth Morisot 1841-1895) دختران صاحب منصبی ثروتمند— نقاشی را با پشت کار و جدیتی دنبال می‌کردند، که کمتر در میان زنان همطرازشان، که نقاشی را وقت گذرانی دلپذیری می‌دانستند، دیده می‌شد. برت، به ویژه تعجب بسیاری از حاضرین در لوور را با شهامتی که در نسخه‌برداری از آثار ورونز و سایر اساتید داشت، برمی‌انگیخت. آنها که از مشق بردار چندان خشنود نبودند، به گیشار گفتند که مایلند شیوهٔ وی را که مشتمل برآفرینش از حافظه است، به کناری نهند و به عوض، در فضای باز نقاشی نمایند. گیشار که از شاگردان انگر و دلاکروا بود و احساس کرد که از عهدهٔ چنین ماجراجویی برنمی‌آید، آنها را در سال ۱۸۶۱ به کور و معرفی نمود. کور و به خواهران جوان اجازه داد تا هنگام منظره‌سازی در ویل‌دُآوری، (ville d'Avray) نزدیک پاریس، او را نظاره کنند. او همچنین چند عدد از آثارش را به‌آنان امانت داد تا از روی آن مشق بردار نمایند. خواهران موریسو اکنون مانند پیسارو «شاگردان» کور و محسوب می‌شدند.

آندسته از جوانان که محافظه‌کارتر بودند، به سوی کور و جذب می‌شدند و آنانی که طبیعت جسورتری داشتند، به سوی کوربه و مانه گرایش پیدا می‌کردند. و به همان نحو که مونه به نوعی، پیوندی روشنفکرانه، بین دوستان جوان و استادانش بُودَن و یونکند برقرار ساخته بود، فانتن لا تور نیز قادر بود تا از دوستش مانه، و کوربه استاد سابقش سخن بگوید. در همین ایام بازیل دریافت که فرمانده لژوسنی، از اعضای نسبتاً دور خانواده‌شان، از دوستان بودلر و مانه بود، و مانه او را به عنوان یک فرد نظامی در جمعیت پرده **کنسرت در باغ تویلرز**، نقاشی کرد.[۱۷] این پرده به انضمام سیزده پرده دیگر از آثار مانه، در نمایشگاهی در اول مارس، ۱۸۶۳، در نگارخانهٔ مارتینه به نمایش گذاشته شد. بسیاری از این پرده‌ها اعضای یک گروه از رقاصه‌های اسپانیایی را شامل می‌گشت که سال گذشته به پاریس آمده و اشتیاق مانه را برای مسافرت به اسپانیا و لباسهای رنگارنگ و رقصهای

پرتحرکشان برانگیخته بود.[۱۸] ولی حتی منتقدینی که کینهٔ خاصی نسبت به گرایشهای نوین نداشتند، در این نقاشیها «تناقضی از رنگهای زرد، آبی، قرمز و سیاه» می دیدند که «در حقیقت کاریکاتور رنگ اند و رنگ به حساب نمی آیند.» یکی از آنان نوشت، این نوع هنر «ممکن است که دارای صراحت باشد، ولی دارای سلامت نیست و ما مسلماً خود را ملزم به شفاعت از آقای مانه در مقابل هیأت داوری سالن رسمی نمی دانیم.»[۱۹]

در حقیقت، زمان افتتاح سالن رسمی سال ۱۸۶۳ تدریجاً نزدیک می‌گشت. نه مونه (که شدیداً تحت تأثیر نمایشگاه مانه قرار گرفته بود)، نه بازیل، رنوار، یا سیسلی، هیچ کدام تمایلی برای شرکت در این نمایشگاه نداشتند، ولی تنی چند از همکارانشان در کارگاه گِلیر که از زُمرهٔ دانشجویان قدیمی به شمار می آمدند، در نظر داشتند تا در این نمایشگاه شرکت نمایند. بنابراین برای این چهار تن موقعیت مناسبی فراهم آمده بود تا زدوبندها و زمینه‌سازیهایی را که اغلب پیش از تصمیم گیریهای هیأت داوری جریان می یافت، بیآموزند. در گذشته، وضع به این صورت بود که هیأت داوری، بدون توجه به امضای صاحب اثر، آثار برخی از اعضای آکادمی را مردود شناخته بود. خوشبختانه برای جلوگیری از تکرار چنین حوادث ناخوشایندی مقرراتی وضع شده بود تا تمام اعضای آکادمی و تمام هنرمندانی که پیش از این برنده جایزه شده بودند، آثارشان بدون قضاوت هیأت داوری، پذیرفته شود. بنابراین خطر مردود شدن آنهایی را تهدید می‌کرد که تازه کار بودند. طبیعتاً استادان کارگاههای مختلف— اعضای هیأت داوری— تا آنجا که امکان داشت، به لحاظ حمایت از شاگردانشان با یکدیگر رأی رد و بدل می‌کردند: «من از شاگردان تو حمایت می‌کنم و تو نیز به شاگردان من رأی بده.» اما حتی بدون چنین دادوستدهای پایاپای، اعضای هیأت داوری لطف بسیاری نسبت به دنباله روهای همقطارانشان ابراز می داشتند. کوتور در خاطراتش اعتراف می‌کند چگونه زمانی که به همراه انگر، مأموریت یافته بود تا تعدادی اثر را ارزشیابی کند، با «حمایت» از آنچه که می دانست توسط شاگرد یا دست کم مقلدی بی‌مایه نقاشی شده است، برخلاف میل باطنی اش عمل کرده است. ولی پذیرفته شدن توسط هیأت داوری تنها پایان کار نبود، زیرا هنوز مسئله مهم، استقرار در محل مناسب بود که آنهم تا حدودی، برای آنانی که قدرت پرداخت رشوه به مأمورینی که مسئولیت آویختن آثار را داشتند، می توانست مرتفع گردد. مسئله حیاتی دیگری که لازم بود از میان برداشته شود، یافتن راهی برای نقدهای مطلوب در مطبوعات بود. افزون بر تمام این عوامل، موفقیت هنرمند بستگی زیادی به این داشت که آثارش را بفروشد و اعتباری اجتماعی برای خود دست و پا کند.

یکی از شاگردان سابق کوتور در نامه‌ای خطاب به دوستی چنین شکایت می‌کند که «آنها اثر مرا که روی فروش آن بسیار حساب می نمودم، رد کرده‌اند. این اثر، به طالبین احتمالی آن، که قول خرید آن را در نمایشگاه داده بودند، توصیه گردیده بود... چند مقاله هم توسط منقدین با نفوذ آماده شده بود تا موفقیت مرا در سالن رسمی تضمین نماید، و حالا این گردن کُلفت‌ها، این عمله‌ها، که در مقام مدیریت، اعضای هیأت داوری را تشکیل می دهند، موجب شده‌اند که حاصل تمام کوشش هایم به باد رود!»[۲۰]

مقبول افتادن یا مردود شدن مسئله‌ای فراتر از مایهٔ افتخار و امری حیاتی بود، و معدود افرادی، نظیر فانتن، نسبت به آن بی تفاوت بودند، فانتن نمی توانست بداند که چرا دوستش ویسلر تا این اندازه با مسئلهٔ «قبول یا مردود» شدن دست به گریبان بود؛ زیرا او باید می دانست که رد آثار دالّ بر بد بودن آنها نمی باشد. مردم نه فقط از خرید آثار مردود شده سر باز می زدند (که زمانی با علامت اختصاری Rejested =R روی کلاف مشخص می‌شد)، بلکه آثاری را که قبلاً نیز خریده

بودند، پس می دادند. یک بار یونکند پرده‌ای را قبل از ارائه به سالن رسمی فروخت، ولی زمانی که هیأت داوری آن را مردود اعلام کرد، مجبور شد آن را باز پس گیرد. در عین حال، احتمال داشت، اثری که قبول شده بود، فروخته شود و برای صاحب آن اعتباری کسب کند، و دلالان به وی مراجعه کنند و یا حتیٰ سفارش دریافت کند. اما هیأت داوری، اهمیت چندانی به سرنوشت هنرمندانی که تحت انقیاد داشت، نمی داد، مگر آنکه اثر دارای «کشش» «Pull» باشد. بسیار اتفاق می افتاد که از میان آثار متنوع و بسیاری که توسط هنرمندی ارایه می‌گشت، اگر تمام آن مردود شناخته نمی شد، حقیرترین و کم اهمیت‌ترین آن انتخاب می شد. آثار کوربه در سال ۱۸۵۵ شاهد مثال چنین طرز انتخابی است.

گذشته از این، مقررات جدیدی اخیراً وضع گردید، که بنابر آن هر هنرمندی محدود به ارایهٔ سه اثر در سالن رسمی — که در آن زمان هر دو سال یک بار برگزار می شد— بود. این محدودیت موجب نارضایتی بسیاری می شد، و در اول ماه مارس، روزنامهٔ **پیک هنری** (Courrier Artistique) که توسط فروشندهٔ آثار هنری مارتینه منتشر می شد، اعلام نمود که «عریضه ای توسط تعداد کثیری از هنرمندان به وزیر کشور [کنت والوسکی Count Walewski] ارایه شده است... آقایان گوستاو دُره و مانه، که به نیابت از طرف دوستانشان، دادخواست را به وزیر ارایه دادن، دلجویی شدند.»[۲۱] دلجویی تنها حاصل این اقدام بود.

در سال ۱۸۶۳ هیأت داوری، ظاهراً، به لحاظ برخورد انعطاف ناپذیر آقای سینو، استاد رنوار در **مدرسه هنرهای زیبا**، بسیار سختگیرتر از سالهای قبل بود. انگر و دلاکروا در سنجش آثار شرکت نداشتند. این بار بسیاری از هنرمندان که کم یا بیش اغلب، پیش از این پذیرفته شده بودند (مانند یونکند) و یا نشان افتخار دریافت داشته بودند (مانند مانه)، مردود شدند. بنابه اظهارت یکی از دوستانش، مانه به دلاکروا مراجعه نمود تا او را در مقابل هیأت داوری حمایت نماید، ولی استاد سالخورده بیمارتر از آن بود که بتواند در جلسات داوری شرکت نماید. با وجود این ترتیبی داد تا از نمایشگاه مانه در نگارخانهٔ مارتینه، که چهارده پرده، شامل، پرده های **لولاذِ والنسه**(Lola de valence)**رقاصه های اسپانیایی و میهمانی درباغ تویلرز** بود، دیدن کند. دلاکروا، که از خنده و تهدید تماشاچیان برای پاره کردن این آثار به خشم آمده بود، هنگام ترک محل، با صدای بلند گفت: «متأسفم که نتوانسته ام از این مرد دفاع کنم.»[۲۲]

سنجش آثار توسط هیأت داوری از روز دوم آوریل آغاز گشت و سه روز بعد این شایعه انتشار یافت که اعضای هیأت داوری به تحقیق مشغول «قتل عام» آثارند. هنگامی که، در دوازدهم آوریل، نتایج رسمی اعلام شد، معلوم گشت که از پنج هزار اثری که توسط تقریباً سه هزار هنرمند ارایه شد، (بسیاری از هنرمندان فقط یک اثر عرضه داشته بودند) هیأت داوری سه پنجم آن را چنین حجمی از آثار مردود شده تاکنون سابقه نداشت. مجدداً فریاد اعتراض به کنت والوسکی به‌پا خاست، ولی باتوجه به تجربهٔ اخیر مانه و دُره، انتظار چندانی نداشتند.

مارتینه که در گذشته آثار نقاشان جدید بسیاری، مانند مانه، را به نمایش گذاشته بود، با موج درخواست از طرف هنرمندانی که مایل بودند آثارشان را به نمایش گذارند، رو به رو گشت. در پانزدهم آوریل در **پیک هنری** اعلام کرد: «هنرمندان متعددی که از مردود شدن آثارشان مطلع گشته اند، از ما سؤال می‌کنند که آیا امکان دارد آثارشان را در نگارخانه‌مان به نمایش در آوریم؟ جواب از این قرار است: کوشش خواهیم نمود تا آنجا که می توانیم آثار تحریم شده را بپذیریم، و تنها موردی که با آن مبارزه خواهد شد و باید نسبت به آن سختگیر بود، محافظه کاری است. مقدم بر اثر هنری آزاد

از این قید مبارک است.»[۲۳] ولی آیا این بدان معنا نبود که اکنون مارتینه، به هر حال چون صاحب یک نگارخانهٔ تجاری بود، نقش داور مُنفردی را به عهده می‌گرفت؟ افزون بر این، نگارخانهٔ وی که در مرکز بلوار ایتالیائیها قرار داشت، به هیچ عنوان نمی توانست سه هزار پردهٔ مردود (و یک هزار عدد مجسمه) را در خود جا دهد. بدون هیچ راه حلی پیش رو، اضطراب در محافل هنری به چنان میزانی بالا گرفت که بالاخره به گوش امپراتور رسید.

در بعدازظهر، بیست و دوم آوریل، ناپلئون سوم به **کاخ صنایع**، که برای نمایشگاه جهانی سال ۱۸۵۵ ساخته شده و پس از آن نمایشگاههای سالن رسمی در آن برگزار می شد، آمد. در آنجا، امپراتور پیش از آنکه کنت نیوورکر که— نه فقط مدیرکل موزه‌ها و سر پرست ادارهٔ هنرهای زیبا، بلکه ریاست عالیه هیأت داوری نیز بود— به حضور طلبید، بخشی از آثار مردود شده را از نظر گذارند. از آنجا که دستور تجدیدنظر در آرای هیأت داوری مصلحت نبود، امپراتور تصمیم غیرمنتظره‌ای گرفت که دو روز بعد در **اطلاعیهٔ** رسمی اعلام گشت:

«شکایات متعددی دربارهٔ آثار هنری که توسط هیأت داوری مردود شناخته شده‌اند، به دفتر امپراتور رسیده است. عالیجناب، که مایلند عموم مردم داور قانونی این شکایات باشند، تصمیم گرفته‌اند که آثار مردود در بخش دیگری از **کاخ صنایع** به نمایش در آید. شرکت در این نمایشگاه اختیاری است، و هنرمندانی که مایل نیستند در آن شرکت نمایند، فقط کافیست گردانندگان را مطلع سازند تا آنان فوراً آثارشان را عودت دهند. این نمایشگاه در روز پانزدهم می افتتاح خواهد شد [سالن اصلی اول ماه می افتتاح می‌شد.] هنرمندان تا هفتم ماه می فرصت دارند تا آثارشان را باز پس گیرند. چنانچه بعد از این مهلت، آثارشان را تحویل نگرفتند، چنین تلقی خواهد شد که مایلند اثرشان در نمایشگاهی که به این منظور برپا می شود، به نمایش

نقاش به امربر: انعام به هیچ‌وجه. چون تشویق می شوی که همه ساله پرده مردودی برایم بیاوری.

گذاشته شود.»[۲۴]

چند روز بعد منتقد مشهور ارنست چسنو (Ernest chesneau) نوشت: «هنگامی که مطلب مربوط به این تصمیم گیری در **اطلاعیه** ظاهر گشت، هیجان زیادی بین هنرمندانی که مستقیماً در ارتباط با آن بودند، به وجود آمد، و این هیجان هنوز آرام نگرفته است. مردم نیز که به مسایل هنری علاقمندند، با جان و دل این تصمیم امپراتور را پذیرا شده‌اند. هر چند این اقدام بسیار ترقی خواهانه به نظر می آید، ولی مردم آن را به عنوان خودخواهی بیش از حد انسانهای بی استعدادی می یافتند که هر قدر بی لیاقت‌ترند برای اعتراض حاضر به یراق‌ترند. ولی آیا این تجربه تأثیری به جا خواهد

د. ومبه: **سیمای هنرمندان قبل از گشایش سالن رسمی**. کاریکاتور، منتشر شده در مجله **کاریواری**، ۱۸۵۵.

گذاشت؟ هنوز معلوم نیست. در حقیقت بی اعتمادی شدیدی حاکم بر قربانیان هیأت داوری است؛ و از آنجا که شرکت در این نمایشگاه اجباری نیست، همه را دُچار سرگیجه کرده است. شرکت کنیم یا شرکت نکنیم؟...»[۲۵]

در شرایطی که چسنو تصور می‌کرد که تمام هنرمندانی که آثارشان مردود شناخته شده است، انسانهای فاقد استعداد می باشند، کاستاناری، که از هواداران کوربه و همقطارانش بود، بحران مردودین را منصفانه‌تر توجیه کرد: «با وضعی که اکنون شاهد آن هستیم، شرکت در نمایشگاه، یعنی به زیان خود قدم برداشتن؛ یعنی، اگر حقیقتاً اثر بد باشد، خود را در مقابل جمع خوار شمردن؛ یعنی درستی قضاوت هیأت را صحه گذاشتن و نه فقط اکنون بلکه برای همیشه در کنار دستگاه پهلو گرفتن. شرکت نکردن در نمایشگاه یعنی خود را محکوم کردن، اقرار به عدم توانایی یا ضعف، و از دیدگاهی دیگر، به معنی تأیید رأی هیأت داوری است.»[۲۶]

در واقع مشکل تنها برای تنی چند که نمی‌توانستند تصمیم بگیرند باقی ماند (باستثنای مخالفین سرسخت نظام که هراقدام آزادمنشانه ای که ازطریق امپراتوراتخاذ می شد، از پیش مورد سؤظن قرار می دادند). آندسته از هنرمندان مردود شده که صادقانه معتقد به موازین **مدرسهٔ هنرهای زیبا** بودند، رأی هیأت داوری را پذیرفتند، و

چون آثارشان را منطبق با موازین آکادمی نمی‌دانستند، آنها را پس گرفتند. اما، برعکس، آنهایی که ارزشی برای معیارهای دستگاه قایل نبوده و خود را محق می‌دانستند تا در مسیرهای نوینی فعالیت نمایند، نمی‌توانستند فرصت پیش آمده برای مقابله با «هنر رسمی» را نادیده انگارند. آنهایی که مردد بودند، ثابت می‌نمودند که به کاری که می‌کنند اعتقاد ندارند و آنانی که از ترس برانگیختن خشم و کینهٔ هیأت داوری جرأت شرکت در نمایشگاه مردودین را نداشتند، ثابت نمودند که اصلاً به هنر اعتقادی ندارند و فقط در پی تأمین آتیه خود هستند.

دنباله‌روهای کوربه و کلیهٔ هنرمندان ناراضی دیگر اقدامات جدید را مغتنم شمردند. ویسلر، که تنها یک اثر از انگلستان فرستاد مردود شدن این اثر برای وی قابل پیش‌بینی بود؛ زیرا سال گذشته از نمایشگاه آکادمی لندن کنار گذاشته شده بود از پیش با مارتینه قرار نهاده بود تا این اثر را با دیگر آثار مردود شده در نگارخانه‌اش به تماشا گذارد. ولی موقعی که دوستش فانتن وی را از تصمیم امپراتور مطلع ساخت و نظرش را خواست، ویسلر فوراً در جوابش نوشت: «این جریان نمایشگاه آثار نقاشان مردود برای ما بسیار عالیست! مسلماً شما و من باید در آن شرکت کنیم. اشتباه خواهد بود اگر به جای حضور در این نمایشگاه، در نمایشگاه نگارخانهٔ مارتینه شرکت نماییم.»[۲۷] ضمناً، از این طریق، نظر هنرمندانی که عموماً در غذاخوری دُباد (Cafe de Bade) گردهم می‌آمدند، در مورد اثرش، جویا شد.

غذاخوری دُباد پاتوق مانه بود. نظر آنها در مورد اثر ویسلر روشن نیست، ولی یک موضوع مشخص است: مانه و هوادارانش مانند ویسلر، در مورد شرکت در نمایشگاه تردیدی نداشتند، **نمایشگاه مردودین** (Salon des Refusés) را پذیرفتند، و احساس می‌کردند چنانچه در آن شرکت ننمایند، به اعتبار خود لطمه زده‌اند. مانه اصلاً خود را یک انقلابی به حساب نمی‌آورد و احتمالاً دوست نداشت که چنین نیز باشد؛ زیرا مجموعهٔ عوامل محرکی که کوربه را مرکز ثقل مباحثات قرار می‌داد، در او وجود نداشت. منش وی برای جلب توجه کردن تحمیلی ساخته نشده بود، بلکه دارای خوی کار و زندگی کردن بود. او احساس نمی‌کرد که ممکن است شخصیتش موجب رشک دیگران باشد، و باید برای آنکه شخصیت‌اش را حفظ نماید، مبارزه کند، ولی آمادهٔ نبرد بود. او معتقد بود و بر آن اصرار داشت که سالن رسمی جایگاه مسلم برای هنرمند است تا خود را معرفی نماید، ولی این بدان معنی نبود که تصمیمات هیأت داوری را بپذیرد. او، و بدون شک بسیاری دیگر، انتظار داشتند که مردم از وی حمایت کنند تا ثابت نماید که هیأت داوری اشتباه می‌کند؛ حتی این امکان احتمالی نیز وجود داشت که موفقیت در نمایشگاه مردودین ممکن است به انزوای کامل هیأت داوری، که سالها واقع‌گراها و دوستانشان در راه مبارزه با آن جنگیده بودند، منجر شود.

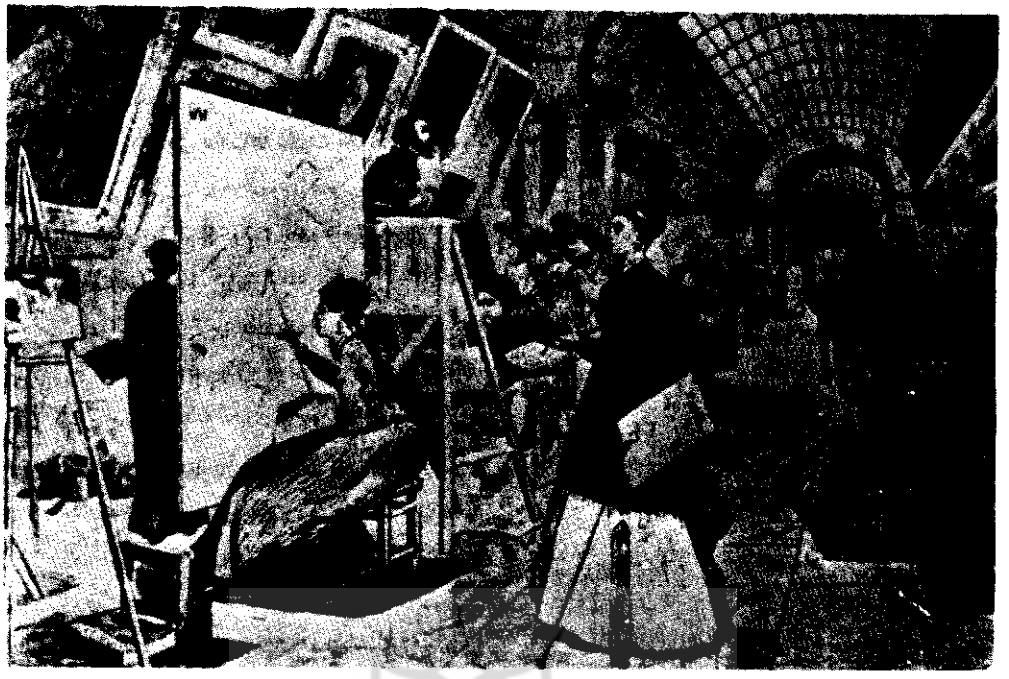
هیأتی که مأموریت یافته بودند تا اصلاحاتی را برای **مدرسهٔ هنرهای زیبا** مطالعه و توصیه نمایند و ضربه‌ای که اقدام امپراتور در ارتباط با هیأت داوری وارد ساخته و موجب گشت که قدرت آن مورد تردید قرار گیرد، برای نقاشان آکادمیک هشداردهنده بود. برای آنها ضرورت حیاتی داشت که **نمایشگاه مردودین** به «افتضاح» کشیده شود. تدابیر اتخاذ شده توسط آنان به بهترین نحو توسط منتقد انگلیسی هامرتون (Hamerton)، که شاید نتوان وی را از هواداران افراطیون به شمار آورد، توصیف شده است. او از پاریس به مجله‌ای در لندن نوشت: «کار خطرناکی است اگر اجازه داده شود که هیأت داوری، یا یکی از اعضای آن، در مورد برگزاری نمایشگاه آثاری که توسط این هیأت مردود شناخته شده است، دخالتی نماید؛ البته هدف عمدهٔ آنها صحیح جلوه دادن اعمال خود در برابر مردم است، و به همین دلیل، در این لحظه، اوضاع، چنین روند غیرمعمولی به خود

گرفته است که، عمداً بدترین آثار را در شاخص‌ترین نقاط قرار داده‌اند.»[۲۸] وحشت هنرمندان از این جریان موجب گشت که بسیاری از آنان از شرکت در نمایشگاه خودداری نمایند و به این ترتیب به شکل غیرمستقیم به تمهیدات هیأت داوری کمک نمایند. سپس بسیاری دیگر از هنرمندان به دلایل مشابه و به ترس تلافی انتقام آتی هیأت داوری از شرکت در نمایشگاه مردودین خودداری نمودند، و برخی دیگر که شرکت کردند، به دلایلی مشابه، مایل نبودند تا نامشان در کاتالوگ نمایشگاه منعکس شود. هامرتون می‌نویسد: «نیّت امپراتور از دادخواهی مردم در مورد آثار مردود شده، به میزان زیادی، با نحوهٔ برخورد خود نقاشان، خنثی شده است. با حساسیتی که موجب تأسف است، و حتی بهتر است تقبیح گردد، بسیاری از آنان، رقمی متجاوز از ششصد پرده از بهترین آثارشان را بازپس گرفته‌اند. نتیجتاً، برای ما کاملاً مقدور نیست تا معلوم کنیم که هیأت داوری در مورد آثار مردود شده، به طورکلی، تا چه حد منصفانه عمل کرده است.»[۲۸]

کاتالوگ **نمایشگاه مردودین**، به نحوی که اطلاعیهٔ ستاد برگزاری نمایشگاه هنرمندان مردود اعلام می‌دارد، به لحاظ اینکه دستگاه هیچ کمکی به آنها ننمود، و نیز به این جهت که امکان دسترسی به موقع به بسیاری از هنرمندان ممکن نشد، شدیداً مخدوش بود.[۲۹] در میان فهرست شدگان نام مانه با سه اثر نقاشی و سه اثر چاپی، یونکند با سه پرده، پیسارو با سه منظره، ویسلریک پرده، براکمون با سه اثر حکاکی، و نیز نام فانتن[۳۰]، آمان گوتیه، ولگرو، که به طور همزمان هم در سالن رسمی و هم در نمایشگاه مردودین شرکت داشتند، را می‌توان یافت. افرادی که در نمایشگاه شرکت داشته ولی در کاتالوگ نمایشگاه نامی از آنان برده نشده است، عبارتند از گیلومه و دوستش سزان، که همکاری با پدرش را به کناری نهاده و با وجودی که از عهدهٔ امتحانات ورودی **مدرسهٔ هنرهای زیبا** برنیامد، مجدداً به نقاشی رو آورده بود.

نمایشگاه مردودین از همان نخستین روزهای گشایش جمعیت زیادی را به خود جذب نمود، و در روزهای یکشنبه به طور پیش‌بینی نشده‌ای بین سه تا چهار هزار نفر از آن دیدن کردند. البته مردم بیشتر مفتون سیمای غیرمنتظرهٔ آثار مردود، که مطبوعات آن را مضحک توصیف کردند، بودند، تا فضای عبوس سالن رسمی. هامرتون در گزارش خود می‌نویسد: «به محض ورود به نمایشگاه نقاشیهای مردود، هر بیننده‌ای ناگزیر از خود می‌پرسد که آیا خواهد توانست، از نظر ذهنی به تعادلی دست یافته و بتواند مقایسهٔ مطلوبی بین آثار هنری به عمل آورد؟ از این که بگذریم، حتی موقرترین آنها در مقابل آثار از خنده می‌ترکد و این دقیقاً همان چیزی است که هیأت داوری آرزوی آن را دارد، ولی به بسیاری از هنرمندان صاحب صلاحیت لطمه می‌زند...» سپس می‌نویسد: «ولی نمایشگاه کاملاً مطبوع طبع مردم قرار گرفته است.»[۲۸] استروک در این زمینه نوشت: «انسان باید اعتماد به نفس بسیاری داشته باشد تا بتواند در مقابل لودگی احمق‌هایی که در دسته‌های چند هزار نفری به اینجا می‌آیند و بی‌شرمانه همه چیز را به تمسخر می‌کشند، استوار ماند.»[۳۱]

بنابه اظهارات هامرتون— هر چند آن را مشکل می‌توان پذیرفت— منتقدین نسبت به آثار مردود شده تمایل بیشتری نشان می‌دادند تا آثار پذیرفته شد، ولی این صحت دارد که در مقایسه با آثار سالن رسمی، نقدهای زیادتری در مورد آثار سالن مردودین به نگارش در آمد. مطبوعات حتی با انتشار مطالبی نظیر «پذیرفته شدگان امید دارند تا سال آینده مردود شناخته شوند تا بدین وسیله مورد توجه بیشتری قرار گیرند!»، آنها را دست انداختند، و یونکند به دوستش بُودَن، که آثارش پذیرفته شده بود، نوشت: «نقاشیهای من در شمار مردودین است و این برایم یک موفقیت به حساب می‌آید.»[۳۲] ولی با وجود چنین اظهاراتی، غالب مقالات



هومر: دانشجویان هنر و مشق کاران در موزه لوور، ۱۸۶۷. حکاکی روی چوب برای نشریه هفتگی **هارپر**، ۱۱ژانویه، ۱۸۶۸.

روزنامه‌ها و ادواریهای معتبر خصومت‌آمیز بودند؛ حتی **پیک هنری** مارتینه در روز گشایش نمایشگاه مردودین، اینگونه پیش‌بینی کرد که نمایشگاه به مثابه یک «پیروزی برای هیأت داوری» خواهد بود و سپس آن را «مضحک» خواند، در حالی که چسنو آن را «پیروز» گزارش کرد.[۳۳]

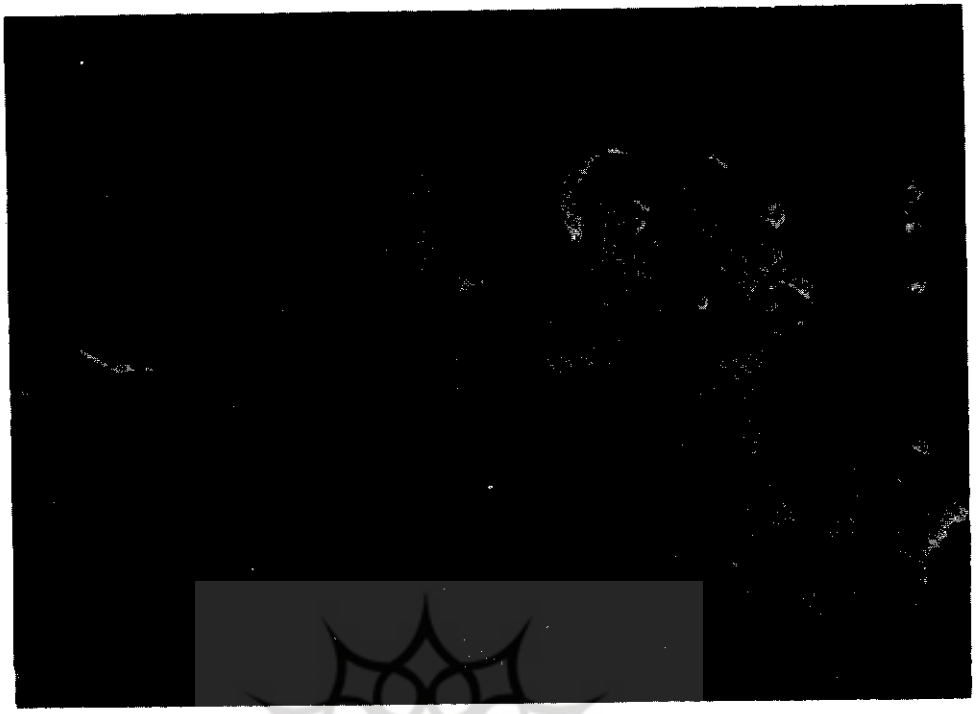
دوستان منتقد نقاشان **مردود** طبیعتاً از این موقعیت سود بردند و نظریات بکر خود را عنوان داشتند. فرناند دسنویرز، (Fernand Desnoyers) از پاتوق‌داران سابق براسری، جزوه‌ای نوشت که اختصاصاً در آن هم به هنرمندان بزدلی که آثارشان را بازپس گرفته، و هم به افراد متوسط الحالی که این آثار را به تمسخر می‌گرفتند، حمله برد. او کوربه را قهرمان **نمایشگاه مردودین** می دانست و او را «مردودترین مردودها» می خواند؛ به این دلیل که او اکنون خارج از مسابقه بود و یکی از نقاشیهایش به «دلایل اخلاقی» حتی از **نمایشگاه مردودین** کنار گذاشته شده بود. زافاری استروک به ویژه نظر خود را صراحتاً در مورد هنرمندان مردود بیان داشت. در طول برگزاری نمایشگاه او، روزنامه‌ای به نام، **سالن ۱۸۶۳** (Le salon de 1863) **منتشر می‌ساخت، که در آن با شهامت نوشت: «مانه! یکی از بزرگترین شخصیت‌های هنری زمان است! منظورم این نیست که او برگ برندهٔ نمایشگاه است... ولی اونگین درخشان، الهام‌بخش، خوش قریحه، و مایهٔ تحرّک آن است. استعداد مانه جنبه‌های تعیین کننده دارد که تکان‌دهنده و مُعرّف شخصیت اوست که قاطع، متین و نیرومند است، که استوار و بلندمرتبه، و مهم‌تر از همه، قائم به برداشت‌های صریح اند.»**[۳۱]

از سه اثری که مانه به نمایش گذاشت، رنگهای دو تای آن از لباسهای رنگین اسپانیایی تأثیرپذیرفت، که یکی از چهرهٔ برادرش، تحت عنوان: مرد جوان در لباس یک گاوباز، و دیگری خانم و. در لباس

یک اسپانیایی نام داشت که در اجرای آن از مدل دلخواهش، ویکتورین مورین (victorin Meurent)، استفاده کرد. سومین اثر **پردهٔ استحمام** (Le Bain) بود که بعداً با نام **نهار روی علف ها** شهرت یافت. این پردهٔ اخیر بود که فوراً جلب توجه عموم را نمود. به ویژه که امپراتور نیز آن را «وقیح» خواند. آقای هامرتون نیز که با نظر امپراتور موافق بود در گزارش خود نوشت: «در اینجا لازم می دانم از یکی از پرده های مکتب واقع گرا، که برگردانی از ذهنیات جورجیونه به فرانسهٔ امروزی است یادی کنم. جورجیونه به نحوی با موضوع شادی آفرین **جشن دشتستانی** (Fete champetro) برخورد کرد، که با وجود اینکه مردها پوشیده و زنها عریان بودند، رنگ آمیزی عالی آن جبران اخلاقیات سست اثر را می نمود... ولی در این پرده یک فرانسوی وقیح، موضوع این اثر را به مقیاسی وسیع تر و با لباس فرانسه امروزی به جای لباسهای با وقار ونیزی نقاشی کرده است. بله، اینجا، در سایهٔ درختان، شخصیت اصلی، کاملاً برهنه»... در حالی که زن دیگری با پیراهن از جویبار کوچکی که از نزدیکی در گذر است، بیرون می آید، نشسته است، و دو آقای فرانسوی کاملاً سر حالی که روی چمن سبز نشسته اند، با نگاهی حسرت بار او را نظاره می‌کنند. از این قبیل آثار بسیارند و ما را به این نتیجه می رساند که اندام زمانی که توسط افراد نااهل به اجرا در آید، می تواند مخرّب باشد.»[۲۸]

گروه مرکزی پردهٔ **نهار روی علفهای** مانه، هر چند به ظاهر شبیه اثر جورجیونه، ولی در حقیقت از روی گراور یکی از آثار رافایل اقتباس شده بود. در واقع، فقدان نیروی تخیل لازم موجب می‌گشت که مانه، بسیاری از اوقات از موضوع های هنرمندان دیگر، «وام» گیرد. بسیاری از آثارش، اگر مستقیماً بر اساس آثار هنرمندان گذشته شکل نپذیرفتند، ولی حداقل به طور ذهنی، (مانه بسیار سفر کرده بود) و یا از طریق باسمه ها، آثار چاپی وغیره،[۳۴] ملهم از آنها می شد. هر چند مانه به ندرت سخنی از منابع اش به میان می آورد، ولی چنان با اندک تغییری از آنها سود می جست، که هر کس با اندک کوششی می توانست مأخذ آن را معین دارد. ولی به نظر نمی آید که این قضیه برای شخص مانه اهمیت به سزایی داشته است، زیرا مسئله حایز اهمیت نه موضوع، بلکه نحوهٔ برخورد با آن بود. او در آثار گذشتگان عوامل ترکیب را می یافت، اما هرگز مشتی برداری نمی نمود، زیرا او از نظر استعداد دارای قدرت کافی بود ولی برخی اوقات لازم بود تا از منابعی الهام گیرد. به طوری که دگا بعداً توضیح داد: «مانه از همه الهام می‌گرفت: از مونه، پیسارو و حتی از خود من. ولی چنان از قلم شیرینش سود می جست که چیزی نو از آن می ساخت! او قوهٔ ابتکار نداشت... و هیچ اثری را بدون در ذهن داشتن ولاسکز و هالس به اجرا در نمی آورد. اگر او ناخنی را نقاشی می‌کرد، به یاد می آورد که هالس هرگز آن را بلندتر از انگشتان نقاشی نکرده است، و او نیز به همین نحو نقاشی می نمود. او فقط آرزو داشت که مشهور شود و از راه فروش آثار ثروتی بیاندوزد. من به او گفتم فردی که با این قدرت کار می‌کند نباید انتظار آن را داشته باشد که مورد تأیید عموم قرار گیرد و بهتر است خود را با جمعی نخبه دلخوش دارد.»[۳۸] ولی مقدّر چنین بود که مانه، حتی زمانی که از استادان کلاسیک الهام می‌گرفت، به اتهام «ابتذال» مورد حمله قرار گیرد.

چنانچه اثر مانه در تضاد فاحش و اختلاف آشکار با شیوه های متداول قرار نمی‌گرفت، بدون شک این چنین به آن حمله نمی شد. «ابتذال» وی در انظار عموم، احتمالاً بیشتر به لحاظ شیوهٔ اجرا تا موضوع اثر بود. به کنارنهادن ساخت وسازهای معمول، نحوه ساده سازی جُزئیات زمینه و حفظ انسجام اشکال بدون استفاده از خط، از طریق به کار بردن رنگهای متضاد و، در صورت لزوم، با ضربات رنگین قلم (که کمک به بیان حجم بدون محدود ساختن آن) بود که موجب می‌گردید تا مانه



مانه: **هنرپیشگان اسپانیایی**، ۱۸۶۲. ۲/۱×۲۴×۲۴/۱ ۳۶ اینچ. این اثر در سال ۱۸۶۳ در نگارخانه مارتینه به نمایش گذاشته شد. مجموعهٔ فیلیپس، واشنگتن، دی. سی.

مورد مذمت عموم قرار گیرد. شاهد مثال این قضیه برخورد مشابهی است که با پرده **دختر جوان در لباس سپید**، اثر ویسلر شد، که موضوع آن از نظر اخلاقی کمترین مشکلی ایجاد نمی‌نمود. این اثر که از نظر آنها زشت به حساب می‌آمد، تعمداً در محلی استقرار داشت که تماشاچیان ناگزیر از روبرو شدن با آن بودند. امیل زولا که به همراه دوستش سزان از این نمایشگاه دیدار کرد، بعدها نوشت که «مردم در حالی که از خنده روده‌بر شده بودند با آرنج به یکدیگر می‌کوفتند.»[۳۶] بنابه گزارش یک منتقد امریکایی، این پرده شامل «چهره پرتوان دختر جوان موحنایی بود که چشمان بی‌روحش نگاه بی‌قیدی داشت. این خانم جوان— به علت نامعلومی — روی پوست گرگی که برفرشی گسترده شده، ایستاده است.»[۳۷] این علت نامعلوم و دلیل غیرموجّه، صرفاً دلایل تصویری داشت، تا به این بهانه، رنگ سفید لباس و نیز رنگ حنایی مو، در قسمت بالای پرده، در کنار رنگ‌های قالی، که با ضربات مشخص قلم به اجرا درآمده‌اند، قرار گیرد. تمام این جزییات به روشی آزاد و نه چندان دور از شیوهٔ مانه به اجرا درآمد؛ با این تفاوت که ویسلر بیشتر کوشش می‌نمود تا آثارش را ظریف به اجرا درآورد، در حالی که مانه اجرای خشن‌تری داشت.

در مقایسه با شدت حملاتی که به مانه و ویسلر شد، سایر شرکت کنندگان در نمایشگاه **سالن مردودین** وضع چندان نامطلوبی با مردم و منتقدین نداشتند. حتی پیسار و مورد توجه یکی از منتقدین مشهور، که به وی توصیه نمود زیاد تحت تأثیر کورو نباشد، قرار گرفت. از میان نقاشان جوان بیرون از آکادمی، نفوذ مانه به عنوان رهبر هنرمندان نسل نوین (سزان، بازیل، زولا از جمله افرادی بودند که عمیقاً تحت تأثیر وی قرار گرفتند) قوت یافت، و زمانی که ویسلر و فانتن، یکی از دوستان انگلیسی جدیدشان، سوین برن (Swinburne 1837- 1909) نوزده ساله را، به کارگاه مانه بردند، این دیدار یکی از

رویدادهای برجستهٔ سفر شاعر به حساب آمد. سالها بعد سواین‌برن به مالارمه نوشت: «او [مانه] بدون شک این ملاقات را به یاد ندارد، اما برای من، که در آنزمان جوان و کاملاً گمنام بودم... خاطره‌ای به یادماندنی است که هرگز فراموش نمی‌شود.»[۳۸]

ولی مانه، تنها برای گروهی اندک اعتبار داشت، در حالی که عموم مردم و نیز منتقدین **پردهٔ ونوس** کابانل را در سالن رسمی می‌پسندیدند. هرچند این پرده بسیار «اغواکننده و محرک» بود، و اغلب ناظرین را فریفته می‌ساخت، ولی «اصلاً غیراخلاقی» به شمار نمی‌آمد. زیرا، طبق گفتهٔ یکی از منقدین، «اندام به نحو شایسته‌ای در پرده جای گرفته؛ انحناهای موزون و خوش‌قریحه، هماهنگ و پاکیزه»بود.[۳۹] جالب توجه است که تنها یکی از منقدین نقطه ضعفی در افسونگر کابانل می‌یابد، ولی آنهم نه به لحاظ تأثیر کسالت‌آورش، بلکه به واسطهٔ اینکه آن را کاملاً جذاب نمی‌یابد. در حقیقت، یک منقد امریکایی با اظهارنظر غیرمنتظره‌ای چنین می‌نویسد:

«نقاشان انگلیسی مدلهایشان را از میان پست‌ترین لایه‌های طبقاتی انتخاب می‌کنند و سپس به طور تصنعی آن را تر و تمیزش می‌نمایند؛ ولی برعکس شیوهٔ سنت فرانسوی به طریقی است که هنرمندان طراز اوّل قادرند مدلهایشان را از میان برترین قشرها انتخاب نمایند... در حقیقت اندام مکتب فرانسوی تنها اندامی است که **خشن نیست**... این گفته تقریباً در مورد تمام هنرمندان فرانسوی به استثنای کابانل، که پردهٔ **تولد ونوس** وی هیچ نشانی از ظرافت ندارد... صدق می‌کند.»[۴۰] ولی خود فرانسویها چندان وقعی به این وراجی‌های افراطی نگذاشتند و آنرا شدیداً پسندیدند، و نه تنها این پرده توسط امپراتور خریداری شد، بلکه موجب ترفیع کابانل در لژیون دُنور و عضویت در آکادمی گردید.

چند هفته قبل از انتخاب کابانل به عضویت آکادمی هنرهای زیبا، تنها عضو مترقی آن، اوژن دلاکروا، فوت کرده بود، نقاش پیر ومنزوی، دقیقاً زمانی چشم از این جهان فروبست که بسیاری از آنهایی که از قدرت آزادی‌بخش وی— با وجود خصومت‌های انگر— سود برده بودند، اطراف مانه که هنرمندی منطبق با زمان بود، گرد آمدند. انزوای دلاکروا در سالهای آخر عمرش شدت یافته، و احتمال دارد که وی از احترامی که نسل جوان نسبت به او داشتند مطلع نبوده باشد. در حقیقت، اصلاً از آن بی اطلاع بود. او حتیٰ خبر نداشت که شبی در یک مهمانی رسمی نقاش جوانی به نام اودیلون ردان مشتاقانه حرکات او را مدنظر داشته و سپس تمام طول راه او را در خیابانهای تاریک پاریس تا منزلگهش، در خانهٔ شماره ٦ کوچه فورستمبرگ 6rue de Furstemberg ، بدرقه کرده است. نیز نمی‌دانست که در همان منزل، مونه و بازیل، از پنجره آپارتمان دوستی، او را هنگام کار نظاره می‌کردند. تنها چیزی که ایندو قادر بودند، از این نهانگاه رؤیت کنند، فقط بخشی از دست و بازوی دلاکروا بود. آنها از اینکه می‌دیدند مدل به جای اینکه وضع ثابتی بر خود بگیرد آزادانه راه می‌رود و دلاکروا او را در حال حرکت طراحی کرده و برخی اوقات زمانی آغاز به کار می‌کند که مدل کارگاه را ترک کرده حیرت می‌کردند.[۴۱]

در میان حامیان جدید دلاکروا کارمند جوانی از ادارهٔ گمرک به نام ویکتورشوکه(Victor Choc Quet) بود که درآمد ناچیزش را صرف جمع‌آوری آثار دلاکروا می‌نمود. او حتی نامه‌ای به دلاکروا نوشت که ضمن تقدیر از وی خواهش کرد تا سفارش نقاشی چهرهٔ همسرش خانم شوکه را بپذیرد. دلاکروا از اجرای آن عُذر خواست و بهانه آورد که «اکنون سالهاست نقاشی چهره افراد را به لحاظ یک عارضهٔ چشمی به کناری نهاده‌ام.»[۴۲] سالها بعد هنگامیکه شوکه برای نخستین بار با سزان آشنا شد، علاقهٔ طرفین برای دلاکروا بود که زمینه را برای رفاقت بلند مدتی در میانشان فراهم آورد. سزان اغلب می‌گفت که؛ «دلاکروا رابطی بین تو و من

بود»[۴۳] و می‌گویند هر دوی آنها، زمانی که به اتفاق، به آبرنگهای دلاکروا، که در مجموعهٔ شوکه بود، نگاه می‌کردند، اشک در چشمانشان حلقه زده بود.

مرگ دلاکروا، در ۱۳ اوت ۱۸۶۳ موجب شد تا فانتن فکر اجرای اثری را به احترام وی در سر بپروراند. در این پرده چهرهٔ دلاکروا توسط دوستان و آشنایانی احاطه شده است که مانند خود وی، شیفتگان واقعی نبوغ دلاکروا بودند. این جمع، تقریباً متشکل از همان افرادی بودند که پس از نخستین نمایشگاه مانه در سالن رسمی به وی روآورده بودند. بودلر (که در آنزمان مشغول تدارک مقالهٔ مُفَصلی دربارهٔ کنستانتین کایز بود) و شانفلوری (که در حقیقت از یکدیگر نفرت داشتند)، لگرو، براکمون، دورانتی، مانه، فانتن و نیز ویسلر، ویسلر درخواست کرده بود که یکی از دوستانش به نام دانته گابریل روزتی (Dante Gabriel Rossetti 1828-1882) که اخیراً در لندن با وی آشنا شده بود، در پرده گنجانده شود، ولی روزتی موفق نشد تا به پاریس آمده و برای شبیه‌سازی مدل شود. بنابه گفتهٔ فانتن، این پردهٔ عظیم، به لحاظ به کار گرفتن میزان زیادی سیاه برای سایه‌ها، تیره‌تر از آنچه که وی در نظر داشت، از آب درآمد؛ ولی ترکیب‌بندی آن به قدر کافی قوی بود تا بشود آن را برای سالن رسمی سال ۱۸۶۴ فرستاد.

هنوز التهاب **نمایشگاه مردودین** و مرگ دلاکروا کاملاً فروکش نکرده بود که دنیای هنر بار دیگر با انتشار بیانیهٔ سلطنتی در ۱۳ نوامبر ۱۸۶۳ به تلاطم افتاد.[۴۴] هرچند **نمایشگاه مردودین** به «افتضاح» کشیده شد و موجب گردید تا اکثریت مردم با خنده و لودگیهای بسیار، به طور آشکار، طرد آثار توسط هیأت داوری را مُحق بدانند، ولی در عوض، هیأتی که موظف به یافتن راه‌حل و مقررات نوین گردیده بود، موفق شد تا نظر امپراتور را برای اعمال مقررات شدید بسیاری جلب نماید. یکی از فعال‌ترین اعضای این هیأت نویسنده و آکادمیسین مریمه (Mérimée)، از دوستان نزدیک امپراتور و احتمالاً پدر خوانده دورانتی، بود. مقررات جدید نظارت آکادمی بر **مدرسهٔ هنرهای زیبا**، به ویژه انتصاب استادان را لغو نمود؛ موضوعی که عمیقاً موجب رنجش خاطر انگر شد.[۴۵] همچنین مقررات جدید نمایشگاه سالن رسمی را که هر دو سال یکبار بر پا می‌شد، سالانه کرد، و نیز مقرر داشت که تنها یک‌چهارم اعضای هیأت داوری توسط دولت و سه‌چهارم دیگر توسط هنرمندان شرکت کننده انتخاب شوند. این ماده، تبصرهٔ مُهِمّی همراه داشت، بدینقرار که: تنها هنرمندانی واجد شرایط رأی دادن هستند که قبلاً موفق به دریافت جایزه شده‌اند. از آنجا که تمام این هنرمندان شرایط **خارج از مسابقه** به خود می‌گرفتند، نتیجه چنین شد که اعضای داوری اختصاصاً توسط هنرمندانی انتخاب شدند که لازم نبود تا اثرشان را به هیأت داوری ارایه دارند. همچنین تحت هیچ شرایطی برگزاری نمایشگاه دیگری مُحتمل نبود.

از تغییرات جزیی دیگری که نارضایتی عمیقی در **مدرسهٔ هنرهای زیبا** بر پا نمود، کاهش محدودیت سنی (از سی سالگی به بیست و پنج سالگی)، برای افراد داوطلب شرکت در **جایزه رُم**، بود. از میان هنرمندان داوطلب شرکت در جایزه رُم که به این تصمیم اعتراض داشتند، می‌توان از آلفرد سیسلی،[۴۶] نام بُرد. ولی کلاً لایحهٔ جدید مورد تأیید قرار گرفت. دوبینی، ترویان، شنتروی (یکی از بانیان **سالن مردودین**) نامه‌ای در مدح اقدامات مترقیانهٔ امپراتور به همراه حدود صد امضا تدارک دیدند. ولی، مانه و دوستانش از امضای این نامه سرباز زدند. هرچند آنها بنابه گفتهٔ سزان، از اینکه می‌دیدند «آکادمی توسط **مدرسه هنرهای زیبا** ضربه‌فنی شده است»،[۴۷] اظهار خوشوقتی نمودند، ولی متوجه این نیز بودند که اصلاح جدید، در پس سیمای مترقیانه‌اش اقدام فرصت‌طلبانه‌ای بیش نیست، که در عین حال مشکل اصلی را همچنان دست نخورده باقی

می‌گذارد: پس از رفتار جوانمردانه‌ای که دولت به خاطر برقراری **نمایشگاه مردودین** از خود نشان داد، اکنون، دولت بسیار مراقب بود تا اجازه ندهد این قبیل افراد در انتخاب هیأت داوری سهمی داشته باشند؛ درعین حال، با اعمال سیاست هیأت داوری **منتخب**، خود از بار مسئولیت آن شانه خالی کرد. افزون بر این، چون بدینترتیب دست آکادمی از **مدرسهٔ هنرهای زیبا** کوتاه شد، دولت، بلافاصله، با به عضویت درآوردن برخی از اعضای آکادمی به عنوان اساتید جدید، خشم سایرین را فرو نشاند، بنابراین، تغییر عمده‌ای صورت نگرفت، و تنها می‌توان گفت که استادان جدید کمتر سخت گیر بوده و بیشتر در جهت سلیقهٔ عموم گام بر می‌داشتند؛ بدینمعنیٰ که افراد متوسط الحالی بدون آرمانهای بلندپروازنه بودند. در میان این استادان ژروم و الکساندر کابانل، خالق پردهٔ **ونوس**، دیده می‌شدند.

در حالی که استادان جدید به **مدرسهٔ هنرهای زیبا** راه می‌یافتند، دیگران از ادامهٔ کار در کلاسهای خود سرباز زدند. کوتور، به لحاظ حملات سختی که به وی شد، بالاخره، در همانسال، تصمیم گرفت که کارگاهش را تعطیل کند ودیگر تدریس ننماید. چندماه بعد، در آغاز سال ۱۸٦٤، گلیر نیز، هرچند به دلایلی دیگر، کارگاهش را ترک کرد. گلیر که تدریجاً بینائی اش را از دست می‌داد و شهریهٔ مختصر شاگردانش تکافوی مخارج زندگیش را نمی‌کرد، با وجود تأسف رنوار، کارگاهش را تعطیل کرد، ولی درعین حال به مونه و رنوار توصیه نمود که بدون سرپرستی وی و به طور جدّی به فعالیّت ادامه دهند و پیشرفت حاصل نمایند.[۴۸] بنابراین، در سال ۱۸٦٤ بود که سیسلی، بازیل، رنوار و مونه می بایست روی پای خود بایستند.

1. Monte to Thiebault- Sisson: see Claude Monet, an Interview, Le Temps, Nov. 27, 1900.
2. Mme Lecadre to Gaetier, 1862: see R. Regamey: La formation de Clade Monet. *Gazette des Beaux- Arts* Feb. 1927.
3. Z. Astruc, quoted by M. de Fels: La vie de Claude Monet, Paris, 1929. p. 54.
4. see M. Elder: A Giverny chez Claude Monet, Paris, 1924, p. 19-20
5. see Monet interview, *op. cit.*
6. A. Andre: Renoir, Paris, 1928, p. 8.
7. See the recollections of Edmond Renoir in J. Rewald: Renoir and His Brother, *Gazelle des Beaex- Artsz*, March, 1945.
8. See C. Sisley: The Ancestry of Alfred Sisley, *Burlinglon Maazine*, Sept. 1949. On Sisley's apperenticeship in London see also F. Daulte: Alfred Sisley, Lausanne, 1959, p. 27.
9. For a complete record of Renoir's career at the *Ecole des Beaux-Arts see R. Rey: La renaissance du sentiment classique, Paris, 1931, P. 45-46.*
10. G. du Maurier: Trilby, London, 1895, ch. "Chez Carrel" (alias for Gleyre). Another description of an official studio is given by J. and E. de Goncourt: Manette Salomon, Paris, 1866, ch. V.
11. Raffaelli in L'Art dans une démocratie, quoted by A. Alexandre: J. F. Raffaëlli, Paris, 1909, p. 31-32.
12. O. Redon: Asoi-même, paris, 1929, p. 22-24.
13. See C. Clement: Gleyre, étude biographique et critique, et critique, Paris 1878, p. 174-176; on Gleyre see also J. Clartie: L'Art et les Artistes Francais contemporains, Paris, 1876 p. 420-422 and A. Boime: The Acaddmy and French painting in the Nineteenth Century, London, 1971.
14. See A. Vollard: Renoir, An Intimate Record, New York 1925, p. 31.
15. See E. Faure: Renoir, *Revue Hebdomadoire*, April 17, 1920: also C. L. Moncade: Le peintre Renoir et le Salon d'Automne, *In liteb*, Oct. 15, 1904.
16. See A. Segard: Mary Cassatt. paris, 1913, note p. 47. On Louvre copies see the excellent article by T. Reff: Copyists in the Louvre, 1850 1870, *Art Bulletin, Dec. 1964.*
17. *On this painting see N.G. Sandblad: Manet Three studies in Artistic Conception, Lund, 1954, ch. L.*
18. *One of the paintings, representing Lola de Valence, was,* accompanied by the following quatrain by Baudelaire: Entre tant de beautés que partout on peut voiry je comprends bien, amis, que le désir balance/mais on voit scintiller en Lola de Valence/ le charme inattendu d'un bijou rose et noir.
19. P. Mantz: Exposition du Boulevard des Italiens. Gazette das Beaux Arts, April I, 1863.
20. Desboutin to simonnet, April 17. 1874: see Clement Janin: La curieuse vie de Marcellin Desboutin, Paris, 1922; p. 84 85.
21. *Gourrier Arlislique*, March 1, 1863, quotes in Tabarant: Manet et ses oeuvres, Paris, 1947, p. 63.
22. See P. Alexis: Manet, *Reuue Moderne et Naturaliste*, 1880, p. 292.
23. *Courrier Artistique*, April 15. 1963, quoted in Tabarant, *op. cit*, p. 63.
24. *Moniteur, April 24, 1863,. On the Emperor's visit to the palais de l'Industrie* see E. Chesnesn: Salon de 1868, *L'Artiste*, May I, 1868: on his visit to the *salon des Refuses*, see A proust:

and a Source of Popular Imagery, *Museum Studies*, no. 3, 1968. and M. Fried; Manet's Sources, Aspects of His Art, 1859-1865. *Artforum*, March 1969 (special issue).

35. Degas in an interview whith H. v. Tschudi 1899: see Tshudi: Gesammelte zur neueren Kunst, Munich 1912, p. 21.

36. E. Zola: L'Oeuvre, paris, 1886, ch. V.

37. Quoted by H. T. Tuckerman: Book of the Artists, American Artist Life, New York, 1867, v.II, p. 486.

38. Swinburne to Mallarmé, July 7. 1875 [letter written in French]; see The Letters of A. C. Swinburne, New York London, 1919, p. 204; also H. Mondor: Vie de Mallarmé, Paris 1941, p. 371.

39. P. Mantz: Le Salon de 1863, *Gazelle des Beaux-Arts*, June 1863.

40. M. D. Conway: The Great Show of paris, *Herper's*, July 1867 (this article was written on the occasion of the paris World's Fair of 1867 where Cabanel's paining was once more exhibited).

41. See G. Poulain: Bazille et ses amis, Paris, 1932, p. 42.

42. Delacroix to Chocquet, March 14, 1862; see J. Joets: Les Impressionnistes et Chocquet, *L'Amour de Art*, April 1935.

43. Cézanne to Chocquet, May 11, 1886; see Paul Cézanne, Letters, London, 1941, p. 184.

44. On this decree see Nieuwerkerke: Rapport a son Excellence le Maréchal de France, *Gazelle des Beaux-Arts*, Dec. 1, 1863.

45. Ingres protested in: Réponse au rapport sur l'Ecole Imperiale des Beaux-Arts, Paris, 1863. See also E. Chesneau: Le Décret du 13 Novembre et l'Académie des Beaux-Arts, Paris, 1864, and C. Clément: L'Académie des Beaux-Arts et le décret du 13 novembre *in* Etudes sur les Beaux-Arts ea France, Paris 1865.

46. See H. Lapauze: Histoire de l'Académie de France a Roime (1853-1866), *La Nouuelle Rduue*, June 1, 1909. For a diatribe against the *Ecole de Rome* and the distribution of the *Prix de Rome* see E. and J. de Goncourt, *op. cit*, ch. XVI-XVII.

47. Cézanne to Coste, Feb. 27, 1864; see Paul Cézanne Letters, *op. cit*, p. 66.

48. See Poulain, *op. cit. p. 35.*

Edouard Manet, paris 1913, p. 46. How ever, Tabarant, *op.* p. 72, says that the Emperor never visited the *Salon des Refusés.*

25. Chesneau op. cit.

26. Catagnary: Le Salon des Refuses. L'Ariste. August 1, 1863; reprin ted in salons (1857 1870). Paris 1862, v. 1, p. 155. See also the same author's: salon de 1873, ibid vol. II (1872 1879), p. 62 36, part of which is quoted in chapter VIII, p. 306 of the present book.

27. Whistler to Fantin, spring 1863; see L. Bénédite: Whistler, *Gazelle des Beaux-Arte*, June 1905 (series of articles, May, June, August, Sept. 1905).

28. P. G. Hamerton: The Salon of 1863, *Fine Arts Quarlerly Reuiew*, Oct. 1863.

29. The catalogue had to be printed at the publisher's expense and, unliker that official Salon, its sale inside the *palais de L'Industrie* was forbiden (see Tabarant.*op. cit*, p. 66) For a reprint see: Le Salon des Refusés de 1863- Catalogue et Documents, *Gazette des Beaux. Arts, Sept. 1865 (With selected bibliography).*

30. When Fantin inquired why one of his painting had been rejected, he learned that the reason was "because he had treated life size a subject appropriate only for representation one half or one third its natural format." See J. Dolent: Amoureux d'Art, Paris, 1888, p. 216.

31. Z. Astruc: article in Le salon de 1863, May 20, 1863; quoted by E. Morean- Nélaton: Manet reconté par luiméme, Paris 1926. V I, p. 51-52.

32. Jongkind to Boudin, June 6, 1863; see G. Cahen: Eugéne Boudin, paris, 1900, p. 51.

33. See E. Chesneau: Salon annexe des ouvrages d'art refusés par le jury, 1863; reprinted in Chesneau: L'Art et les Artistes modernes en France et Angleterre, paris, 1864, p. 182-197. Many articles and pamphets appeared in paris in 1863 on the *salon des Refusés* and the question of the jury; notably; L. Leroy: Conseils aux artistes refusés, *Charvari*, April 28; E. Lockroy; L'Exposition des Refusés, *Courrier Arlisique*, May 16; L. Leroy: Salon de 1867, IX, Les refusés *Chavari*, May 20; Courey- Mennith: Le salon des Refusés et le Jury; F. Desnoyers: salon des Refusés La peinture en 1868; L. Etienne: Le Jury et les Exposanis- Salon des Refusés; H. Le Secq: Les Artistes et les Expositions- Le Jury; V. Luciennes (pseus, for p. Laffite): Le Jury et le Salon; J. Graham: Un étranger au Salon, Le Figaro, reprinted under the author's real name as A. Stevens: Le Salon de 1863, Paris 1866.

34. The relationship between the *Déjeuner sur l'herbe* and Raphael was first mentioned by Chesneau and later rediscovered by G. Pauli: Rafiel und Manet, *Monatshete fur Kunstwissenschat*, 1908, p. 53. On Manet's sources of inspincation see G. Bazin: Manet et la tradition. *L'Amour de l'Art*, May 1932 and C. Zervos: A propos de Manet, *Cahiers d'Art*, No 8-10, 1932; also C. Sterling: Manet et Rubens, *L'Amour de l'Art* Sept. 1932; M. Florisoone: Manet inspiré par Venise, *L'Amour de l'Art* Jan. 1937 and p. Colin: Manet, Paris, 1932, p. 1-20- For an excellent analysis of Manet's "borrowings" see J. Richardson: Edouard Manet, London, 1958, p. 25-27; see also A. C. Hanson: Manet's Sudject Matter