پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آجر، ساروج، آهک روی دیوار

ورمر و مکتب دلفت

سنفورد شوارتز
ترجمهٔ مریم سپهری

نقاشی‌های ورمر، آرام و هراس‌انگیز، لذت‌بخش و مرموز، همچنان ما را شگفت‌زده می‌کنند. این نقاش هلندیِ قرن هفدهم، که به شکل سنتی نقاش «ژانر» نامیده می‌شود، گرچه این اصطلاح برای او ناکافی به‌نظر می‌رسد - درست به اندازهٔ یک هنرمند معاصر، همچنان موضوع مباحثه و عدم قطعیت بوده است. حتی رویکردهای مهم و کاملاً جدیدی که اخیراً صورت گرفته، تحقیق فیلیپ استیدمن دربارهٔ ادوات اپتیک، نمایشگاه و کاتالوگ والتر لیتکه، و بیوگرافی آنتونی بیلی، در این عدم قطعیت تغییری ایجاد نکرده است. این نقاش موضوع‌های واقعی‌اش چه بوده، دستاوردهایش را چگونه به‌دست آورده، و حتی این که آیا او را بایستی «تعریف‌گریز» تلقی کرد یا خیر - دربارهٔ این موارد و ظاهراً تمام موارد دیگر، شگفت این‌که توافق اندکی وجود دارد.

خواندن دربارهٔ یوهانس ورمر و نگاه‌کردن به نقاشی‌هایش، گاهی پاگذاشتن به سرزمین پریان به‌نظر می‌رسد. حال‌وهوایی هزارویک‌شبی دربارهٔ نقاشی که کم‌تر ردپایی از خود برجا می‌گذارد (دربارهٔ شیوهٔ کارش هیچ نمی‌دانیم، یا دربارهٔ این‌که آیا از کسی نقاشی را آموخته یا شاگردی داشته یا خیر)؛ نسبتاً در جوانی می‌میرد (در سال ۱۶۷۵، در چهل‌وسه سالگی)؛ و بخش نسبتاً اندکی از نقاشی‌هایش برجای می‌ماند، که هر کدام از آن‌ها در مرتبط‌شدن به داستان زندگی‌اش حلقهٔ با ارزشی محسوب می‌شوند. چند دوجین نقاشی هم هست (نه حتی یک طرح) که به او نسبت داده می‌شود. تصور می‌شود که سالی دو نقاشی می‌کشیده، می‌شود فرض کرد که سه‌چهارم آثارش باقی مانده. می‌شود کل کارنامهٔ حرفه‌ای‌اش را تصور کرد. و این، در کنار حقایق اندکی که دربارهٔ زندگی خانوادگی و روابط حرفه‌ای‌اش می‌دانیم، به‌طرز طعنه‌آمیزی از او هنرمندی می‌سازد که به نظرم، با دیرباوری درمی‌یابیم دربارهٔ‌اش همان‌قدر می‌دانیم که دربارهٔ خودمان.

دنیای ورمر را اگر عینی توصیف کنیم، به‌طرز غیرمعقولی محدود بوده. بخش وسیعی از تصاویر او زنان جوانی بودند که در گوشهٔ اتاق‌هایی دیده می‌شدند که با ظرافت خاصی نورپردازی شده بود. برخی، با شکم‌های برآمدهٔ مشکوک، طوری که آبستن به‌نظر می‌رسند. گاهی یک یا دو مرد، گاهی مستخدمه‌ای، همراه‌شان است. شیر در لیوان می‌ریزند، نامه می‌خوانند یا می‌نویسند، یا شاید اندکی شراب می‌نوشند یا با گردن‌بندی ایستاده‌اند یا مقابل میزی چیزی را وزن می‌کنند، و در تعدادی از نقاشی‌های متأخرتر آلات موسیقی می‌نوازند. فقط دو نقاشی از ورمر هست که فقط مردها را نشان می‌دهد و هر دوشان - جغرافی‌دان و اختر شناس - همان مدل را تقریباً با همان لباس در همان اتاق نشان می‌دهند.

با همین معدود حقایقی که دربارهٔ ورمر سراغ داریم، شک نیست که او در میان اقیانوسی از زن زندگی می‌کرده. پدرش وقتی یوهان بیست سالش بود از دنیا رفت، و بخش عمدهٔ زندگی‌اش را در جوار مادر و تنها خواهرش گذراند. زنش، کاترینا، همراه با مادری وارد دنیای ورمر شد که همهٔ اطلاعات موجود دلالت بر این دارد که شخصیت مقتدری بوده. ماریا تینز خانه‌ای در اختیار ورمر و زنش گذاشت بی‌آن‌که اجاره بگیرد (و دامادش آزاد بود که مطابق برنامهٔ زمانی خودش آثارش را خلق کند)، و ماریا هم با آن‌ها زندگی می‌کرد. و در میان آن‌همه فرزندان یوهان و کاترینا - یازده فرزند از پانزده‌تا زنده ماندند - عمده‌شان دختر بودند. پنج فرزند نخست که زنده ماندند دختر بودند. ورود یک دختر خدمتکار تمام‌وقت، به قول آنتونی بیلی، ورمر را آشکارا در پیله‌ای زنانه قرار دارد، و نقاشی‌هایش تا حدی این باور را منعکس می‌کند که باز به قول بیلی، «او یک قربانی مشتاق و خشنود بود.»

با همهٔ این حرف‌ها، به‌سختی می‌شود برچسب «زنانه» را برای دغدغه‌های ورمر کافی دانست. جدا از دو تصویر از مردها که در حال آموختن چیزی هستند، تنها دو نقاشی به‌جای‌مانده از ورمر هست که به‌نوعی زن‌ها را در خود جای نمی‌دهد: خیابان کوچک، منظره‌ای روزمره از شهر دلفت، و منظره‌ای از دلفت، چشم‌انداز وسیعی از آن شهر کوچک که از حومه‌اش تصویر شده. و ورمر اگر فقط همین دو تا نقاشی را کشیده بود، باز هم به اندازهٔ حالا در ذهنیت ما جای می‌گرفت. در این منظره‌های سرد، خاکستری و ابری اتفاق خاصی نمی‌افتد، ولی کم‌تر منظره‌ای در تمام دوران‌ها، چنین مسحورکننده است. با طراحی‌های استوار و محکم و دقت باورنکردنی در انتقال حسش نسبت به هوا، نور، سطوح اشیاء - آجر، سارووج و آهک روی دیوار، کرکره‌های چوبی، کشتی‌های چوبی دوردست، آب، آفتاب روی بام‌های دور - آثار او ظاهراً کاری می‌کنند که تمام منظره‌های دیگر از این یا آن بخش شهر، پر از حشو و زواید و تاریخی به‌نظر بیاید. در اغلب آثار ورمر، بافت‌های هر آن‌چه در تصاویر می‌بینیم به‌طرز بی‌نظیری شبیه بافت واقعی آن اشیاء است - و در عین‌حال حس می‌کنیم با چیزی فراتر از یک نقاشی رنگ و روغن به‌شدت انعطاف‌پذیر طرف نیستیم. با بی‌میلی خودمان را از یک اثر ورمر کنار می‌کشیم و حس می‌کنیم که دنیای خودمان متزلزل‌تر و کم‌تر از قبل پر از احساس است.

حتی اگر منظره‌های شهری او نبود، به‌نظر می‌رسد که عمیق‌ترین موضوع آثار ورمر، خود هنر است، این‌که چگونه یک تصویر ساخته می‌شود. ورمر به حد غیرمعمولی تماشاگر نقاشی‌اش را وامی‌دارد که شکل‌گیری آن را از نو تجربه کند. ورمر که از رازآمیزترین آدم‌های حیطهٔ هنر است، در سطحی دیگر ابداً رازی ندارد. آری، برخی‌ها نقاشی‌های او را استعاره‌هایی پیچیده تلقی می‌کنند، انگار نقاشی‌ها یا نقشه‌های آویخته‌شده روی دیوار پشت سر شخصیت‌ها ارتباطی نمادین با این آدم‌ها دارند. اما کلیت هنر ورمر به‌طرزی تکان‌دهنده این جهانی و غیرنمادین است. به‌سختی باور می‌کنیم که در پس این تابلوها داستانی نهفته باشد که نیاز به رمزگشایی داشته باشد. او در کارهایش منطقی روشن و ظاهراً قابل‌اندازه‌گیری را به نمایش می‌گذارد از این‌که او چه‌قدر نزدیک است یا دور است به میز، صندلی یا آن قالی که از همه‌چیز در صحنه به ما نزدیک‌تر است. کاری که او می‌کند همان کاری‌ست که ما و همهٔ مردم (در اغلب مواقع) انجام می‌دهیم: نگاه‌کردن.

نگاه ورمر چنان خالص و غیرداستانی‌ست که کم‌تر نقاشی به این حد رسیده. پیش از او نقاشانی بوده‌اند که در روش خود، «واقع‌گرا»یی محض‌شان بیش از او بوده. یان وان‌ایک صرفاً نمونهٔ بارز چنین نقاشی‌ست، که دو قرن پیش از ورمر می‌زیسته، و آن‌چه را می‌دیده آشکارا به تصویر کشیده. اما بی‌شک پیش از ورمر نقاشی نداشته‌ایم که در تجسم تونالیته‌های ملایم و اشکال واضح به چنین تعادلی برسد که حس کنی با نگاه‌کردن به نقاشی او، داری به خود منظره می‌نگری و خود اشیاء را می‌بینی. رابطهٔ ورمر با ادوات اپتیکی در نقاشی همواره موضوعی جذاب، هر چند غیرقابل حل بوده. فیلیپ استیدمن و والتر لیتکه که سر این موضوع اختلاف‌نظر دارند، گویی دو نقاش مختلف را توصیف می‌کنند. اما مهم نیست آگاهی ما از بحث ادوات اپتیکی او تا چه حد است، چیزی که درکش آسان است این است که نقاش با پدیدهٔ عکاسی رابطه‌ای مرموز داشته - حتی اگر در جست‌وجوی درک نحوهٔ عملکرد نور در مکانیزم دیدن، به‌نوعی، عکاسی را «ابداع» کرده باشد.

همین ویژگی لنزگونهٔ هنر ورمر است که به آن حالتی ماورایی و تکان‌دهنده می‌بخشد، شاید او فقط یک قدم با ابزارهای مدرن عکاسی فاصله داشته. یکی از نقاشی‌های تأثیرگذار او **دلاله** است که از آثار اولیهٔ اوست - که در آن یک روسپی، مشتری او، با خنده‌ای نخودی که به ما (در موقعیت نقاش) نگاه می‌کند و خود دلاله، که نگاهی شهوانی دارد. بخشی از آزاردهندگی این نقاشی بزرگ مربوط است به ترکیب خاص‌اش از تلألوی مبهمی که کل اثر را پوشانده و وضوح برّنده‌ای که پشت آن نهفته است، و به‌خصوص وضوح غریب خطوط چهرهٔ عجوزه، که می‌تواند یادآور ماکسفیلد پریش باشد، که اغلب نقاشی‌هایش از عکس‌هایش نشأت می‌گیرند. پریش استعدادی ممتاز داشت؛ با ذکر نام او قصد نداریم هنرهای تجسمی را بی‌مقدار کرده باشیم. اما با دیدن **دلاله** آدم خوشحال می‌شود که ورمر خیلی زود از ارائهٔ نقاشی درام‌گونه که در آن آدم‌ها نقش بازی می‌کنند، دست برداشت.

آدم‌ها در آثار پختهٔ او ابداً شبیه تصویری که نقاشان دیگر قرن هفدهمی از آدم‌ها نشان می‌دهند نیستند. در آثار معاصران ورمر و کسانی نزدیک به روزگار او، از رامبراند و هالس تا ولاسکز و پوسن، با چهره‌هایی از آدم‌ها مواجهیم که پرقدرت‌ترند یا آگاهی روان‌شناختی بیش‌تری نسبت به آثار او دارند. اما آدم‌ها در نقاشی‌های آن‌ها به‌نوعی نگاه زمانه‌شان را منعکس می‌کنند، درحالی‌که بسیاری از آدم‌های ورمر شبیه ما هستند. آن‌ها را در منشی خاص و در دوره‌ای به‌خصوص نمی‌بینیم. آدم حس می‌کند آن‌ها همواره شبیه مردمی بوده‌اند که در دوره‌های مختلف به آن‌ها نگریسته‌اند، همان‌طور که آن دو منظرهٔ ورمر به‌طرز اسرارآمیزی در «زمان حال»ی جاودانه تصویر شده‌اند و با این حال، ورمر که به اعتبار مشهورترین نقاشی‌هایش خالق نوعی نقطهٔ آغازین برای هنرهای تجسمی بود، متوقف نشد، در کارنامه‌ای که همچون کارنامهٔ هر هنرمند دیگری که او را از مجموعهٔ پرشماری از آثارش می‌شناسیم پر از حرکات زیگزاگ بود، به کشیدن نقاشی از آدم‌هایی روی آورد که حس می‌کنی چهره‌شان غیراستیلیزه نیست. نقاشی که **زنی با تنگ آب** یا **زنی در حال توزین** یا **دختری با گوشوارهٔ مروارید** را کشیده، برخی از آرامش‌بخش‌ترین چهره‌های زیبا در تاریخ هنر، و **نامهٔ عاشقانه** یک قهرمان حقیقتاً خودمانی، و **زن جوان پشت ساز**، زنی که چهره‌اش چنان با غرابتی خاص مال خودش است که عملاً آفریده‌ای خیالی به‌نظر می‌رسد.

بخشی از مقالهٔ Camera Work در Newyork review of Books ۳۱ مه ۲۰۰۱