خوشا نقاش بودن!

ویرجینیا وولف

معرفی و انتخاب مقاله‌ها از کلودیا توبین

ترجمهٔ سولماز دولت‌زاده

www.ketab.ir

مجموعهٔ
اِکفِراسیس
-۵-

سرشناسه: وولف، ویرجینیا، ۱۸۸۲-۱۹۴۱م.
Woolf, Virginia
عنوان و نام پدیدآور: خوشا نقاش بودن/ویرجینیا وولف؛ معرفی و انتخاب مقاله‌ها از کلودیا توبین؛ ترجمه سولماز دولت‌زاده؛ ویرایش طاهر رضازاده.
مشخصات نشر: تهران: کتاب آبان، ۱۴۰۳.
مشخصات ظاهری: ۱۱۶ص.: مصور.؛ ۱۰٫۵×۱۷٫۵ س‌م.
فروست: اکفراسیس.
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۰۲۵-
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۰۲۵-
وضعیت فهرست
یادداشت: عنوان اصلی
موضوع: هنر و اجتماع
Art and society
نقد هنری -- انگلستان
Art criticism -- Great Britain
زیبایی‌شناسی انگلیسی -- قرن ۲۰م.
Aesthetics, British -- 20th century
مقاله‌های انگلیسی -- قرن ۲۰م.
English essays -- 20th century
هنر و ادبیات -- مقاله‌ها و خطابه‌ها
Art and literature -- Addresses, essays, lectures
شناسه افزوده: توبین، کلودیا
شناسه افزوده: Tobin, Claudia
شناسه افزوده: دولت‌زاده، سولماز، ۱۳۵۶-، مترجم
رده بندی کنگره: ۳الف/N۷۲
رده بندی دیویی: ۷۰۷۰۳
شماره کتابشناسی ملی: ۹۷۲۸۹۰۰

www.ketab.ir

خوشا نقاش بودن!

ناشر: کتاب آبان
مؤلف: ویرجینیا وولف
مترجم: سولماز دولت‌زاده
دبیر مجموعه: طاهر رضازاده
مدیر دیزاین و طراح یونیفرم: احسان رضوانی
صفحه‌آرایی: آتلیهٔ گرافیک آبان (فاطمه چهاردولی)
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: بوستان کتاب
نوبت چاپ: اول، ۱۴۰۳
تیراژ: ۵۰۰ جلد
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۰۲۵-۷۸-۲
شابک مجموعه: ۹۷۸-۶۲۲-۶۰۲۵-۸۷-۴
کلیهٔ حقوق برای ناشر محفوظ است.

www.ketab.ir

تهران | خیابان | ی داریان |
شمارهٔ ۲ | طبقهٔ همکف | واحد ۱۰ | کد پستی: ۱۳۱۴۷۳۴۸۶۶ |
شمارهٔ تماس (۰۲۱)۶۶۹۵۵۰۱۲
وب‌سایت www.abanbooks.com
پست الکترونیک info@abanbooks.com

مقدمه/کلودیا توبین ۹

خوشا نقاش بودن!/ ویرجینیا وولف

تصاویر و پیکره‌ها ۲۷

«امروز وقتی ول... ی منسارد می‌شوید...» ۳۵

تصاویر ۳۹

سینما ۴۷

پیشگفتارِ *نقاشی‌های اخیر ونسا بل* ۵۷

پیشگفتارِ *کاتالوگ نقاشی‌های اخیر ونسا بل* ۶۵

والتر سیکِرت: یک گفتگو ۶۹

هنرمند و سیاست ۸۹

یادداشت‌ها ۹۵

دربارهٔ متن‌ها ۱۰۱

نام‌نامه ۱۰۵

www.ketab.ir

ویرجینیا وولف در مقالهٔ «والتر سیکرت: یک گفتگو» (۱۹۳۴) می‌نویسد: «نقاشی و نویسندگی کلی حرف دارند باهم بزنند.» نزد وولف، گفتگوی بین هنرهای بصری و کلامی در طول زندگی‌اش گفتگویی مداوم و بی‌تاب، و گاهی دمدمی بوده است ـ چه در مباحثه‌های نوشتاری و چه در گفتگوهای حضوری‌اش با دوستان هنرمند و منتقد. وولف در داستان‌های کوتاه و رمان‌های به‌شدت تصویری و، ازنظر ساختار، سینمایی‌گرانه‌اش، همچون *به‌سوی فانوس دریایی* (۱۹۲۷) و *اورلاندو* (۱۹۲۸)، و همچنین با اثر فمینیستی و بحث‌برانگیزش *اتاقی از آن خود* (۱۹۲۹)، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نویسندگان زن انگلیسی پیشرو می‌شناسند، اما به مقاله‌هایش دربارهٔ هنرهای بصری کمتر توجه نشان داده‌اند. کتابی که پیش رو دارید قصد دارد با گردآوری برخی از برجسته‌ترین مقاله‌های این نویسنده به جبران این کاستی برآید، مقاله‌هایی که از اوایل دههٔ ۱۹۲۰ تا اواخر ۱۹۳۰ نوشته شده‌اند، از نقدهایی بر هنرمندان معاصر و کاتالوگ‌های نمایشگاه‌ها گرفته تا تأملاتی بر نقش هنرمند در جامعه. خواندن این مقاله‌ها در مجموع شیفتگی و خلاقیت وولف را در حوزهٔ ادبیات داستانی و غیر داستانی آشکار

www.ketab.ir

می‌کند و انگیزه‌ای می‌شود برای ایجاد پیوند نوینی بین هنرمند و منتقد و نویسنده.

مقاله‌های گردآوری‌شده در این مجموعه در عصر تجربه‌گری‌های پرشور در عرصهٔ هنر مدرن نگاشته شده‌اند، که خانواده و دوستان نزدیک وولف ـ ازجمله منتقدانی نظیر راجر فرای و کلایو بل و نقاشانی همچون دانکن گرنت و ونسا بل ـ از شخصیت‌های پیشتاز آن محسوب می شدند. در این کتاب، با تیزهوش‌ترین و بی‌محاباترین حالت وولف مواجه می‌شویم، یک مفسر زیرک و نکته‌بینِ هنر، آن هم درست موقعی که نویسندگان را «بدترین و مغرض‌ترین» ارزیابان نقاشی می‌داند و کنارشان می‌گذارد.[۲] وولف، در سال ۱۹۳۴، در پیشگفتارِ نمایشگاه نقاشی خواهرش ونسا بل می‌نویسد: «بیاید بر عهدهٔ منتقدان بگذاریم که در پی ماجرای هیجان‌انگیزِ این فضایل باشند»[۳] وی اغلب، ریاکارانه، خودش را نویسنده‌ای نشان می‌دهد که [redacted] صلاحیتِ قضاوت هنری ندارد، نویسنده‌ای که در زمرهٔ دوستان [redacted] نیست. با این حال، وولف، طی دو دههٔ پیشین، به تقویت [redacted] خود پرداخته بود، مرتب به نمایشگاه‌ها و گالری‌های لندن (که [redacted] روز افزونی بین‌المللی می‌شدند) سر زده بود، درک و دریافتش از [redacted] را در خاطرات و نامه‌نگاری با دوستانش ثبت کرده بود، و مقاله‌هایی در برخی از نشریه‌های شاخص زمان خود به چاپ رسانده بود. در همان ابتدای کار، همزمان با نقدهای وولف دربارهٔ نقاشان گروه لندن، در گالری منسارد، در سال ۱۹۲۴، مشاهده می‌کنیم که او به ترسیم سیر تکامل گروه‌های انشعابی‌ای می‌پردازد که صحنهٔ هنری انگلستان را متمایز می‌کنند و با اطمینان از میان آنان آثاری را که درخور توجه خاصی هستند دستچین می‌کند.

وولف، که پیش از ازدواج با لئونارد وولف به ویرجینیا استیون

www.ketab.ir

شهرت داشت، در محیطی روشنفکرانه و در خانواده‌ای ویکتوریایی و اهل ادبیات بزرگ شد. پدرش، لسلی استیون، زندگینامه‌نویس و منتقد بود و مادرش، جولیا استیون، بین هنرمندان وابسته به جنبش پیشارافائلی[۴] سری در سرها داشت و مدل نقاشانی همچون ادوارد برن جونز و جرج فردریک واتس بود. دیوار خانه‌شان در کنزینگتن پر بود از پرتره‌های واتس به همراه پرتره‌های عکاسی مردان سرشناس و متشخص بریتانیای عصر ویکتوریا، ازجمله رابرت براونینگ و چارلز داروین ـ که بسیاری از آنها را جولیا مارگارت کامرون، خالهٔ وولف، یکی از مهم‌ترین عکاسان قرن نوزدهم، گرفته بود. وولف، در مقالهٔ شرح‌حال‌گونهٔ «طرحی از گذشته» (۱۹۳۹)، در توصیف کودکی‌اش شرح می‌دهد که چطور این «شخصیت‌های برجسته» در پس‌زمینه حضور داشته‌اند».[۵] بعدتر، خود وولف هم در زندگی‌اش با افراد مشهور و عکاسان معروفی همچون جیزل فرونت می‌شود. پس اتفاقی نیست که وولف در تأملاتش بر روی هنر به هر دری می‌زند تا نقاشی پرتره و نقاشان آن را با زندگینامهٔ ادبی درک کند. درک و دریافت وولف از سرشت متناقض‌نمای، از بازی بین سطح و عمق، از زندگی خصوصی و حضور اجتماعی، و از دشواری تثبیت هویت زیربنایی می‌شود برای نوشته‌های هنری و همچنین ادبیات داستانی و انتقادی‌اش.

خواهران استیون، در سال ۱۹۰۴، پس از درگذشت والدینشان، به همراه برادرشان توبی، به بلومزبری، در خیابان چهل‌وششم گوردون اسکوئر (محله‌ای که آن زمان چندان به‌روز نبود) نقل مکان کردند. آنها امور خانه را با سبک و سیاقی زن‌سالارانه اداره می‌کردند. این اتفاق نشانگر تغییر مسیر قطعی از اصول اخلاقی و اجتماعی تجسم‌یافته در نسل والدینشان و نزدیک شدن به اصول زیبایی‌شناسی بود، که نشان می‌داد با آغوش باز به

www.ketab.ir

استقبال آزادی‌های نوین رفته‌اند. بل حال و هوای دیوارهای خانه را با گچ‌کاری و کاغذ دیواری‌هایی به رنگ‌های زنده عوض کرد، دیوارهایی که یک دهه بعد با تصاویری به‌شدت آبستره با تلفیق رنگ‌های تند و اشکال هندسی او پوشیده شدند. خانهٔ خانوادهٔ استیون در گوردون اسکوئر محفلی شد برای نشست‌های منظم و مباحثه‌های داغ هنرمندان و روشنفکران بر سر هنر، زندگی، و سیاست، مباحثه‌هایی که همه نوع موضوعی، حتی موضوعات نابجا، در آنها آزاد بود.

سرسپردگی وولف به نویسندگی با التزام ونسا بل به هنر نقاشی کاملاً جفت می‌شد. بل، که در مدارس آکادمی سلطنتی آموزش دیده و در انجمن‌های هنرمندان مختلف فعال بود، در سال ۱۹۰۵، کلوپ فرایدی را به‌عنوان محفلی برای تبادل نظر هنرمندان جوان راه انداخت و بعدتر، در سال ۱۹۱۳، با همکاری فرای و کریت و کتاب‌های اومگا را تأسیس کرد. دو خواهر در طول زندگی‌شان متقابلاً الهام‌بخش همدیگر الهام می‌گرفتند، اما در کنارش رقابت تنگاتنگی نیز با یکدیگر داشتند که در نامه‌های ردوبدل شدهٔ بین آنها آشکار است، رقابتی که گاهی از آن را می‌شود در نقدهای وولف بر آثار هنری بل دید. وولف اذعان می‌کرد که قدرت نقاشی‌های بل تاحدی به‌خاطر مقاومتشان در برابر تفاسیر و برداشت‌های کلامی است. وولف، در سال ۱۹۳۰، در پیشگفتار کاتالوگ بیست‌وهفت نقاشی بل می‌نویسد: «سکوتِ تصاویر بل به سکوت گور می‌ماند.»[۶] چهار سال بعد، وولف، ضمن ارزیابی یکی دیگر از نمایشگاه‌های بل، از توانایی نهفته در سکوتِ پُرفریاد آثارِ خواهرش پرده بر می‌دارد: «یک کلمه هم به گوش نمی‌رسد، با وجود این، سرا پر از گفتگوست.» اما نگریستن به هنرهای بصری، برای وولف، به‌منزلهٔ برانگیختگی آنیِ غریزهٔ قصه‌گویی‌اش

www.ketab.ir

بود. وولف از تصاویر می‌پرسد: «یعنی این آدم‌هایی که روی آن مبل ننشسته‌اند چه می‌گویند؟ این کودک با ویولن بی‌صدایش چه آهنگی می‌نوازد؟»[۷] پیشگفتار ۱۹۳۴ وولف از معرق ایماژها و سؤالاتی ساخته شده که، به‌کمک نقطه‌ویرگول‌ها، در یک ساختار نحوی کنار هم چیده شده‌اند، پنداری خواسته باشد در نثرش جهان گنگ و گاهی سردرگم‌کننده‌ای را یادآور شود که خواهرش بل آن را (آن جهان را) فرامی‌خواند، آن هم درست زمانی که طی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به نقاشی فیگوراتیو بازگشته است. گویی نثر وولف هم می‌بایست از نو ساخته و پرداخته می‌شد، بایستی «تطهیریافته و پیراسته»[۸] می‌گردید (همان‌طور که در سال ۱۹۲۰ در مقالهٔ «*تصاویر و پرتره‌ها*» می‌نویسد) تا می‌توانست از عهدهٔ چالش نقاش در نثر برآید: نشان دادن «جوهر»[۹] زندگی.

توصیف و تبیین نقاشی به‌عنوان ماهیتی ساکن و ساکت در روابط بین هنرهای تجسمی و کلامی پیشینه‌ای بس طولانی دارد. این امر استعاره‌ای است که وولف اغلب از آن استفاده می‌کند تا از طریق آن هم نشان دهد فضاهایی وجود دارند که کلام را بر آنها راهی نیست و هم قلمرو نثر خود را گسترش و بسط دهد. وولف در مقالهٔ انتقادی‌اش بر آثار والتر سیکرت می‌گوید: «در بطن هر هنری کنجِ سکوتی نهفته است» و سپس نتیجه می‌گیرد: «کلمه ابزاری است پلشت، و همان به که خارج از ملکوت سکوت نقاشی خلق شده است.»[۱۰] با وجود این، همین «ملکوت سکوت» در مقالهٔ «تصاویر»، که در سال ۱۹۲۵ نوشته می‌شود، چندان خوشایند به تصویر در نمی‌آید، مقاله‌ای که در آن جهان نقاش به آکواریومی گنگ و اسرارآمیز تشبیه می‌شود. وولف این‌طور استدلال می‌کند که نقاشان «اگر تلاش کنند مستقیماً حرف بزنند توانایی‌شان را از دست می‌دهند.»[۱۱] نقاشان باید از طریق زبان رنگ و فرم ارتباط برقرار

www.ketab.ir

کنند. می‌توان ردپای تناقض مشابهی دربارهٔ تأثیر یأس‌آور هنر را در ارزیابی وولف از مؤسسه‌های هنری در مقالهٔ «تصاویر و پرتره‌ها» در *آتنیوم* یافت، که به توصیف گالری ملی لندن و گالری ملی پرتره می‌پردازد و معتقد است هر دوی این گالری‌ها طوری از انسانیت بریده‌اند که مانع از درآمیختن با تصاویرِ در معرض نمایش می‌شوند، *ساکت و بی‌تفاوت در قبال «موسیقی گوشخراشِ» زندگی که آن بیرون توی خیابان جریان دارد*. خود وولف به‌طرز باشکوهی درخواست گالری ملی پرتره را رد می‌کند و نمی‌گذارد پرتره‌اش را نقاشی کنند. با این حال، بازدیدکنندگان گالری ملی اگر چشمشان به موزائیک‌های ورودی گالری بیفتد، پرترهٔ او را در طرح کلیو می‌یابند، الههٔ اسطوره‌ای تاریخ، که دوست هنرمند روس‌تبار وولف بوریس آنرپ آن را خلق کرده است.

بل در دههٔ ۱۹۱۰، و در دوره‌ای که بیشترین کارهای تجربی و آبستره‌اش را انجام می‌داد، یک سری پرتره خلق کرد که در آنها تصویر رادیکالی از سوژه ارائه می‌دهد، وولفی نیمه‌غایب با طرح چهره‌ای که یا محو است یا کاملاً غیرقابل تشخیص. آیا بل از این طریق می‌خواسته مهر سکوت بر لبان خواهر شیرین‌سخنش بزند، یا احتمالاً قصد داشته او را از نگاه‌های خیره و صمیمی بینندگان محافظت کند و بگذارد زندگی خصوصی خواهرش محرمانه و هویتش سیال باقی بماند؟ همان‌طور که وولف در «والتر سیکرت» می‌نویسد: «چهرهٔ انسان متمدن چهره‌ای خلاصه‌شده است، چکیدهٔ میلیون‌ها کنش، اندیشه، اظهارنظر، و پنهان‌کاری.»[۱۲] برای بسیاری از خوانندگان و منتقدانِ تصویری‌ترین رمان وولف، *به‌سوی فانوس دریایی*، بل شباهت زیادی دارد به شخصیت لی‌لی بریسکو، نقاشی که طی داستان تقلای خلاقانه‌اش را در خلال مبارزه‌اش با باورِ «زنان نمی‌توانند نقاشی کنند، زنان نمی‌توانند بنویسند»[۱۳]

www.ketab.ir

دنبال می‌کنیم. زمانی که بل در رشتهٔ هنر آموزش می‌دید، طراحی از روی مدل زنده برای زنان ممنوع بود، و وولف هم در پیشگفتاری که برای کاتالوگ نمایشگاه ۱۹۳۰ بل می‌نویسد به این مسئله اشاره می‌کند. همان‌طور که خود بل نیز، ضمن بازگویی حرف‌های خواهرش در کتاب *اتاقی از آن خود*، افسوس می‌خورد که برای زنانِ نقاش برقراری تعادل بین زندگی خلاقانه و زندگی خانوادگی سخت است: «جدی گرفتن کار نقاشی» و پیدا کردن «اتاق و فضایی از آن خودت» چیزی بود که «ما زنان باید برایش می‌جنگیدیم... آن هم همهٔ زندگی‌مان را».[۱۴] وولف اغلب دلش می‌خواست با نوشتن به نقاشی‌های بل پاسخ دهد: با دیدن تصویر یک گفتگو، تابلویی که ابتدا *سه زن* نام داشت، وولف طی نامه‌ای برای خواهرش نوشت که او «نویسندهٔ داستان کوتاه است، با لطافت طبعی خارق‌العاده» و وسوسه شده نقاشی او را «به نثر دربیاورد».[۱۵]

حوزهٔ نقاشی ممکن است برای خوبی بود برای برانگیختن حس ادبی وولف. تا دههٔ ۱۹۲۰، وولف دیگر متوجه شده بود که حتی ادبیات «تحت سلطهٔ نقاشی» است. [illegible] کتاب، در آینده، فقط کافی بود آثار پروست را بخوانند تا «اصیل‌ترین و زنده‌ترین» نقاشان را بشناسند: کسانی چون ماتیس، سزان، و درن.[۱۶] فرای، با برگزاری نمایشگاه برجسته‌ای از نقاشی مدرن فرانسه به‌نام *مانه و پست‌امپرسیونیسم*، در سال ۱۹۱۰، هیاهویی به راه انداخت ـ اولین فردی که این آثار جسورانه و تجربی را به مخاطبان انگلیسی معرفی کرد او بود. برگزاری این نمایشگاه کُفر بسیاری از منتقدان روزنامه‌های انگلستان را بالا آورد، اما برای هنرمندان محفل وولف نمادِ نوعی «رهایی ناگهانی»[۱۷] و هدفی نوین و رادیکال برای هنر بود: همان‌طور که خود فرای این نمایشگاه را به‌طور موجز جستجویی می‌نامد «در جهت یافتن معادلی برای زندگی، نه تقلید زندگی».[۱۸]

www.ketab.ir

نمایشگاه دوم، در سال ۱۹۱۲، برگزار شد که تمرکزش روی آثار ماتیس بود، اما آثار هنرمندان روس و بریتانیایی، ازجمله ونسا بل و گرنت، را نیز به نمایش گذاشت. فرای، به همراه کلایو بل (همسر ونسا)، ضمن طرح نظریه‌ای پست‌امپرسیونیستی تشریح کرد که چگونه نقاشان مدرن فرانسوی، به‌ویژه سزان، «زبان به‌کل ازدست‌رفتهٔ فرم و رنگ را احیا کرده‌اند». از همه مهم‌تر اینکه این زبان جهانشمول بود: همه می‌توانستند «شوری زیبایی‌شناختی»[۱۹] را، صرف نظر از میزان تحصیلات و سوادشان، تجربه کنند.

وولف جدایی هنر و زندگی را، که در اولین نظریه‌های فرمالیستی فرای مطرح شده بود، زیر سؤال برد، اما دیدگاه دموکراتیک او را تحسین می‌کرد و توانایی او را در نقد و فصاحت می‌ستود.[۲۰] متن وولف حاکی از دِینی است که نسبت به نقش فرای در معرفی روش‌های نوین پرداختن به تجربه‌های بصری متفاوت و درک آنها در خود حس می‌کرد، چرا که دیدگاه فرای، چه به‌لحاظ زمانی و چه به‌لحاظ جغرافیایی، از اهمیت بسیاری برخوردار بود و مطالعات هنری‌اش، فراتر از غرب، مثلاً هنرهای آفریقایی تا نقاشی‌های ایرانی را در بر می‌گرفت.[۲۱] وولف در مقدمهٔ خود در نمایشگاه یادبود آثار فرای، در سال ۱۹۳۵، از او به‌خاطر بازگرداندن «زندگی و رنگ» و شکستن «سکوت گالری‌های کهن هنر»[۲۲] تقدیر کرد. وولف رسالهٔ پژوهشی ۱۹۲۷ فرای دربارهٔ سزان را «معجزه»[۲۳] نامید؛ فرای هم، درعوض، نوشته‌های وولف را نقد و تحسین کرد. سزان نقاشی است که در نثر وولف می‌درخشد: اولین بار، در سال ۱۹۱۸ بود که وولف متوجه شد آثار سزان چه قدرتی برای برانگیختن دارند. او این مسئله را پس از اولین مواجههٔ خود با تابلوی *طبیعت بیجان با سیب‌ها* (۱۸۷۷-۱۸۷۸) در روزنامهٔ خاطراتش ثبت کرد: «این شش سیب چه می‌توانستند نباشند؟»[۲۴] بعدتر، وولف علناً ابراز می‌کند

www.ketab.ir

که آثار سزان «گویی ما [نویسنده‌ها] را به چالش می‌کشد، دست می‌گذارد روی حواس آدم، انگیزه می‌دهد، به هیجان می‌آورد».[۲۵]

در نتیجه، یادداشت‌های گردآوری شده در این مجموعه تاحدودی از درک و برداشت بصری‌ای منتج می‌شوند که حاصل مشاهدهٔ دقیق آثار هنری درکنار برخی از رادیکال‌ترین منتقدان آن عصر است. همچنین، این نوشته‌ها از تجربهٔ زیسته در منازلی نشئت می‌گیرند که مرز زندگی خانوادگی و زیبایی‌شناسی هنری را کم‌رنگ می‌کردند. از نقش وولف به‌عنوان کلکسیونر یا حامی هنرمندان به‌ندرت صحبت شده، اما او با خرید آثار هنری دوستان هنرمندش آنها را حمایت می‌کرد و بابت جا انداختن نوآوری‌های پست‌امپرسیونیستی در تاروپود خانه‌ها تشویقشان می‌کرد. از سال ۱۹۱۶ تا ۱۹۱۹، ورکشاپ‌های اومگا، با استفاده از چاپ‌های درشت و برجسته، طرح‌های آبستره، آثار هنری تزیینی تولید می‌کرد که به وسایل خانهٔ روزمره جانی دوباره می‌بخشید. وولف ظروف سرامیکی، منسوجات و اثاثیه‌ای را که بل و گرنت با رنگ‌ها و طرح‌های زنده نقاشی می‌کردند، می‌خرید؛ برخی از آنها هنوز در مانکس هاوس (خانهٔ ییلاقی وولف در سیسینگهرست)، درکنار نقاشی‌های بل، ازجمله *سیب‌های* سزان‌طور، موجود است (۱۹۱۸).

مستمرترین کندوکاو وولف دربارهٔ تجربهٔ نقاشی و قدرت آن در پیکره‌بندی مجدد ادراک حسی بشر را می‌توان در مقالهٔ طولانی او با عنوان «والتر سیکِرت: یک گفتگو» یافت که بخش اصلی این مجموعه را در بر می‌گیرد. همان‌طور که از عنوان مقاله بر می‌آید، متن حول گفتگویی داغ بین مهمانان یک مجلس شبانه می‌چرخد و یادآور همان صحنه‌هایی است که وولف به کرات در محافل شبانهٔ خود با دوستانش در بلومزبری تجربه می‌کرده است. بی‌تردید چیزی که وولف را به نوشتن دربارهٔ آثار سیکرت تشویق می‌کند ملاقات

www.ketab.ir

وی در مهمانی شامی است که کلایو بل ترتیب داده. سیکرت، که متعلق به نسل پیشین بود و از شخصیت‌های سرشناس محفل هنرمندان گمدن‌تاون محسوب می‌شد، از جد و جهد هنری وولف حمایت می‌کرد و به او متذکر می شد: «خدا را شکر من هم مثل همهٔ نقاش‌های آبرومند همیشه یک نقاش ادبی بوده‌ام. ابایی هم از گفتنش ندارم.»[۲۶] وولف، قبلاً، در سال ۱۹۲۴، نیز ضمن نقدوبررسی آثار نمایشگاه گالری منسارد، به تمجید از آثار سیکرت پرداخته بود و مجدداً، حدود یک دهه بعد، نمایشگاه مرورِ آثار او در لندن را تحسین کرده بود. با این حال، دیدگاهش با دوستان بلومزبری‌اش تفاوت فاحشی داشت، دوستانی که وولف حس می‌کرد کم‌وبیش کار سیکرت را «دست‌کم» می‌گیرند، هم به‌خاطر نقدهایی که بر نقاشی ادبی دارند و هم به این دلیل که فرم را بر محتوای اثر ترجیح می‌دهند.[۲۷] وولف در یکی از مقاله‌هایش، که اولین بار در سپتامبر ۱۹۳۴ با عنوان «گفت‌وگویی دربارهٔ هنر» در مجلهٔ *بیل ریویو* چاپ شد، می‌نویسد: «از تابلوی [نقاشی] که خودش را از مصاحبت زبان و موسیقی دور کرده چه می‌شود؟» یک ماه بعد، انتشارات هوگارت نسخهٔ دوم این مقاله را به چاپ رساند. انتشاراتی که وولف با همکاری همسرش لئونارد در سال ۱۹۱۷ تأسیس کرده بود. بل جلد مجله را با استفاده از خط ساده‌ای بر زمینهٔ سبز میز نهارخوری با جام‌های نوشیدنی طراحی کرد، که از لحاظ بصری نمایانگر برپایی جشن و ضیافت بود. چند جای متن اصلاح می‌شود، اما شاید مهم‌ترین تغییرش آنجاست که وولف در جمع‌بندی مقاله از لحن ملایم‌تری استفاده می‌کند و جملهٔ سیکرت «بهترین نقاشِ در قیدِ حیاتِ انگلستان است» را به شیوه‌ای برازنده‌تر با عبارتِ «احتمالاً بهترین نقاشِ در قیدِ حیاتِ انگلستان» بیان می‌کند.

کلیت مقاله به‌وضوح با موضوع اصلی آن، که در ابتدا مطرح

www.ketab.ir

می‌شود، متفاوت است. متن با طرح سؤالی دربارهٔ ظهور گالری‌های نقاشی آغاز می‌شود و خواننده را با مباحث روز، همچون نقاشی اصیل و ادبی، ماهیت ادراک رنگ، و محدودیت‌های هنرهای کلامی و بصری، همراه می‌کند. تقریباً در انتهای مقاله است که با تصاویر سیکرت مواجه می‌شویم و در این مواجهه به فاخرترین نثر اکفراستیک وولف می‌رسیم. تابلوهایی مثل *ملال* (۱۹۱۴) و شب عشق (۱۹۲۲) الهام‌بخش تعاریف و توصیف‌های مفصلی می‌شوند که امر دیدنی و امر خیالی را باهم ترکیب می‌کنند، در رنگدانه‌ها به وجد می‌آیند، و شیوایی و فصاحت رنگ و جلوه‌اش در انتقال شخصیت و حال‌وهوای اثر را می‌ستایند.[۲۸] وولف در خاتمه می‌گوید سیکرت هنرمندی «چند بُعدی» است؛ بیننده در آثار او زندگینامه، رمان، و داستان کشف می‌کند. در گشت‌وگذار مهمانان وولف در میان سالن‌های [illegible]، سیرک، و منظره‌های سیکرت، آنچه بیشترین جذابیت را [illegible] این است که نقاش بشریت را در هر وجه و شکلی پذیرفته است و توانایی‌اش در ابراز زیبایی موجود در جهانِ احساس روزمره، جهانی دون و بی‌اهمیت‌حال والا.

برای وولف تجربهٔ هنرهای بصری با مواجهه‌های درونی همراه بود. در این مجموعه با کالبد انسانی مواجه می‌شویم که از نظر جسمانی مسخ می‌شود و بسط می‌یابد؛ در مقالهٔ «تصاویر»، گروهی از نویسندگان، در رویارویی با یک نقاشی طبیعت بیجان، حس می‌کنند گویی از «مجلس عیشی مملو از خون و خوراک» سرمست شده‌اند،[۲۹] یکی از بازدیدکنندگان نمایشگاه سیکرت حس می‌کند رنگ «مارپیچی» درون بدنش حرکت می‌کند، چندان که در تمثیل خارق‌العادهٔ وولف به «یک چشم بزرگ» بدل می‌شود، همچون حشره‌ای در آمریکای جنوبی.[۳۰] وولف، اینجا نیز، نظیر بیشتر نوشته‌هایش، برای طرح چیزی ورای نظم خطی تکامل، از زبان علوم

www.ketab.ir

فرگشتی بهره می‌برد: در گالری‌های هنری شاید بتوانیم حواسی را که در «جنگل نخستین» از دست داده‌ایم بازیابیم.

شیفتگی وولف به ارتقای حس بصری، در مقالهٔ «والتر سیکرت»، به استعاره‌ای باز می‌گشت که او در مقاله‌ای دربارهٔ سینما، منتشرشده به سال ۱۹۲۶، به‌کار برده بود.[۳۱] این فرم هنریِ کاملاً نوظهور «از اول ملبس به دنیا آمده است، پیش از آنکه حرفی برای گفتن داشته باشد می‌تواند همه چیز را بیان کند». وولف اذعان می‌دارد که چشم، به‌خصوص «چشم نازیباشناسانهٔ انگلیسی»، دربرابر صنعت نوین فیلم‌سازی، به چالش کشیده و معذب می‌شود. وولف در زمانه‌ای می‌نوشت که نطفهٔ صنعت فیلم‌سازی بسته می‌شد ـ سینمایی که در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ صامت و سیاه‌وسفید بود. آیین صنعت جلودار فرم هنری نوین و مهیجی بود که هنوز زبانِ بسته و کاملی نداشت. وولف محدودیت‌های این هنر را موشکافانه بررسی می‌کند، گذراند و ابتدا آن را «انگلی» توصیف می‌کند که از هنرهای استخوان‌دار مثل ادبیات و نقاشی تغذیه می‌کند؛ اما همین‌طور که مقاله را می‌خوانیم، کم‌کم می‌رویم به پیچیدگی‌ها و توانایی‌های بالقوهٔ سینما هم اشاره می‌کند. وولف اذعان می‌دارد که سینما می‌تواند زاویه دیدی رادیکال، ناآشنایی، و نوین ارائه کند ـ همان چیزی که او در رمان‌هایش تجربه می‌کرد، درست مثل فصل «زمان می‌گذرد» در رمان *به‌سوی فانوس دریایی*. اگر سینما نتواند تجربهٔ درونی شخصیتِ رمانی ـ مانند آنا کارنینا ـ را ترجمه کند، همه چیزش سطحی می‌شود، «همهٔ تمرکز سینما صرف دندان‌ها، مروارید، و لباس مخمل آنا کارنینا شده است»؛ فیلم‌ساز، قطعاً، قدرت نمایش تغییری ناگهانی در زمان و مکان را دارد، قدرتی که از دست نویسنده در گریز است. وولف عقیده دارد سینما، از طریق برداشتن پردهٔ «زبانِ سریِ» مختص به خود، ممکن

www.ketab.ir

است واقعاً جهش بزرگی بکند. وولف، ضمن پیش‌بینی فیلم‌های رنگی، نشانه‌هایی از نوع تازهٔ هنر «آبستره» را در زندگی پرهرج‌ومرج خیابانی می‌بیند، جایی که فرم هنری جدید می‌تواند ترکیبِ گریزای رنگ، صدا، و حرکت را درجا «میخکوب» کند.

وولف شخصاً علاقهٔ بسیاری به رنگ و «هرج‌ومرج خیابانی» دارد، و پیوند میان هنر و زندگی اجتماعی و سیاسی، همچون ریسمانی به هم پیوسته، در همهٔ نوشته‌های هنری‌اش دیده می‌شود. برخی از منتقدان بلومزبری را محفل روشنفکرانه و برجِ عاجی می‌دیدند که از آن بالا اظهار فضل می‌کند، اما وولف میل شدید خود به بررسی نقش هنرمند در جامعه را با دوستان نزدیکش در میان می‌گذاشت. درست، در بحبوحهٔ تحولات فزایندهٔ اجتماعی و سیاسی دههٔ ۱۹۳۰، وولف، به درخواست انجمن بین‌المللی هنرمندان در سال ۱۹۳۶، مقالهٔ «هنرمند و سیاست» را برای روزنامهٔ *دیلی ورکر* نوشت.[۳۲] نوشتن این مقاله، دو دهه پس از اینکه وولف و بسیاری از دوستانش پیمان صلح‌خواهی و فعالیت‌های ضد امپریالیستی بستند و چند اولین انجمن‌های تعاونی هنرمندان را تأسیس کرده بودند، نشان می‌دهد ذهن وولف درگیر این سؤال بوده که، در میانهٔ جنگ و هرج‌ومرج، هنرمند هنرهای تجسمی چه موضعی باید بگیرد؛ هنرمند چه ارتباطی باید با جامعه داشته باشد؟ آن هم درست وقتی از هر طرف در محاصرهٔ مصالح متناقض سیاستمداران است ـ«فاشیسم را بِستای، کمونیسم را ارج بنه»ـ. وولف عنوان می‌کند که هنرمند باید ملاحظه کند ببیند هنرش در خدمتِ اهداف چه کسی است و برای چه کسی معنا و مفهوم دارد. هیچ‌کس دربرابر این امر «مصون» نیست. هنرمند باید در سیاست مشارکت کند و انجمن تشکیل دهد. وولف پرسش‌های عاجل و دشواری دربارهٔ هنر و بقای آن

www.ketab.ir

می‌پرسد که حتی در زمانهٔ ما نیز طنین‌انداز است: به‌نظر می‌رسد وولف می‌گوید: ای خوانندگان، به اراده و ایمان نهفته در نیروی هنر توجه کنید، نه‌تنها توجه کنید بلکه قوت غالب خود را از آنها بگیرید تا متحولتان کند.

www.ketab.ir