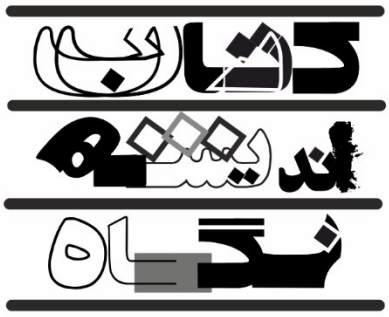
گاهنامه ادبی و هنری «کتاب، اندیشه، نگاه» شماره هشتم ، شهریور ۱۴۰۴

ویرجینیا وولف

۱۸۸۲-۱۹۴۱

Virginia Woolf
1882-1941



گاهنامه‌ی فرهنگی و ادبی «کتاب، اندیشه، نگاه»

شماره‌ی هشتم، شهریور ۱۴۰۴

صاحب امتیاز: گروه «کتاب، اندیشه، نگاه»

گرافیک و صفحه آرایی: میلاد جهانی

ویراستار: میلاد جهانی ـ بهادر فکر آزاده

فونت بر گرفته از دست نوشته‌ی محمدرضا یکرنگ صفاکار

و فونت فارا.

«متون بر اساس الگوی فرهنگستان ویرایش شده

است.»

گروه «کتاب، اندیشه، نگاه» آماده‌ی دریافت

مقاله و نقد هنرمندان و صاحب

نظران است.

مقالات باید تایپ شده و

همراه فایل تصاویر ارسال

شود.

Ketab.Andisheh.Negah

Ketab_andisheh_negah

Book. Thoughts. Perspectives

فهرست:

جهان زنانه‌ی زنان خودکش ۹

روایتِ نماد؛ از قطعیت ویکتوریایی تا ابهام مدرن در آثار ویرجینیا وولف ۱۷

ویرجینیا وولف و فرهنگ بصری ۲۲

تحلیل و بررسی شخصیت‌های زن رمان «موج‌ها» اثر ویرجینیا وولف ۴۰

مرگ، آینه‌ی زندگی؛ نگاهی به ادبیات مدرن ۴۴

خودکشی؛ آزادی و مرگ تراژیک ۴۷

به سوی نور ۵۲

نقش مرگ در گذار از اتحاد نمادین به اصالت فردی در رمان‌های ویرجینیا وولف ۵۴

واکاوی گفتمان استعماری در اروپای قرن نوزدهم و بازتاب آن در مدرنیسم ادبی قرن بیستم؛ خوانشی پسااستعماری از سه اثر ویرجینیا وولف ۶۳

مصاحبه با مهدیه عباس‌پور، مترجم کتاب «اتاق جیکوب»: ۷۴

گفتار نخست:

پس از چند ماه وقفه درنهایت شماره‌ی هشتم مجله آماده‌ی انتشار شد. این وقفه ابعاد گوناگونی برای گروه به همراه داشت. از طرفی آماده‌سازی مطالب و درگیر شدن با اندیشه‌ی وولف بود و از طرفی درگیری‌های سیاسی- اجتماعی که در طی جنگ دوازده‌روزه و پس از آن اتفاق افتاد. دوره‌ای که شاید بیش از پیش ما را به یاد نویسندگان و متفکران بزرگی چون ژان پل سارتر و یا ویرجینیا وولف انداخت. شاید دور از انتظار باشد که وولف را در این فهرست قرار و به این مسئله ارتباط دهیم. چراکه عموم وولف را به‌عنوان نویسنده‌ای فمینیسم می‌شناسند. قدر مسلم کوتاهی از جامعه است که وولف را تنها به یک عنوان محدود می‌کنند. با این حال انتخاب وولف برای این شماره پیش از وقوع اتفاقات مهم در خردادماه انجام شد و پس از آن به‌مراتب به انتخابی مهم ارتقا یافت. چراکه موضع وولف در قبال مردان و زنان، جنگ و صلح، مرگ و زندگی و مسئله‌ی هنر امری انکارناپذیر است. از این روی با تأکید بر دوره‌ای که اکنون آن را می‌توان دوره‌ی پس از جنگ نام نهاد به واکاوی گذشته و آینده پرداخت. واکاوی که وولف آن را بارها در آثار خود موردبررسی قرار داد و توانست مسیر بینش جامعه را به شیوه‌های متفاوت تغییر دهد. مضاف بر آن وولف توانست راهکارهای مهمی برای آینده و آنچه باعث تحولی روبه‌جلو خواهد بود پیش روی ما بگذارد. تحولات بنیادینی که خود در ساختار استعمارگرایانه بریتانیا تجربه نمود و آن را در غالب نقد، رمان و سخنرانی ارائه نمود. نگاه رادیکال وولف به جامعه برخاسته از نگاه طغیان گر قرن بیستم است. دوره‌ای که ازیک‌طرف مواضع سیاسی و مدرنیته قادر است ساختارهای اجتماعی را به هم بریزد و انسان‌ها را به لحاظ نژادی دسته‌بندی کند و نیز برای جنسیت‌ها حقوقی قائل شود، افرادی چون وولف در مقابل این اندیشه انتقادهای خود را ارائه می‌دهند. انتقاد آن‌ها نه‌تنها به دستاوردهای شرمگینانه‌ی قرن بیستم در حوزه سیاسی و اجتماعی محدود نمی‌شود بلکه کل تاریخ پیش از قرن بیستم را هم در برمی‌گیرد. مواضعی که نشان می‌دهد چگونه تاریخ با هژمونی نگاهی مردانه توانست زنان را به‌راحتی پس زند و آنان را در این باور غوطه ور کند که موجودی ضعیف هستند. این عوامل نه‌تنها از مصادیق اجتماعی بلکه از مباحث تکاملی هم مورد نقد قرار گرفت. با این حال موضع وولف همچنان که در خانواده‌ی تحت سلطه‌ی پدر خاموش نشد، پس از مرگ پدر شعله‌ور گشته و در قاموس رفتاری و ادبی خودنمایی می‌کند. به تعبیری رنج‌ها و دغدغه‌های وولف به اثر هنری تبدیل شد. وولف به‌راحتی می‌توانست مواضع خود را در قالب شکایات تنظیم و از جامعه گوشه‌گیری کند اما با هشیاری آنچه را که در تاریخ و در دوره‌ی خود تجربه می‌کرد را به نوشتار تبدیل ساخت. برای او ساختارها بسیار مهم‌اند. ساختارهایی که از دوران گذشته همچنان به‌عنوان یک میراث به دست او رسیده را به‌خوبی حلاجی می‌کند، آنان را تغییر می‌دهد و در تلاش است تا مصادیق نوینی برای بر هم زدن رفتارهای گذشته اتخاذ نماید. به همین دلیل و متناسب با تحولات اجتماعی و فرهنگی زمان خود تصمیم می‌گیرد که روایت‌های خطی را کنار بگذارد و ذهن انسان مدرن را در سیالیت قرار دهد. البته مواجهه این نگاه به‌طور حتم محصول داده‌هایی همچون توجه به ضمیر ناخودآگاه توسط یونگ، مسئله‌ی نسبیت انیشتین، مفهوم زمان و مکان در فیزیک و جریان کوبیسم و مسئله‌ی سوژه و ابژه بوده است که وولف از این رویدادهای مهم در جهت خط‌شکنی

اندیشه‌های پیشین استفاده می‌نماید؛ اما این مهم تنها بخش کوچکی از سپهر ذهنی وولف است. وولف به دلیل پیشینه‌ی خانوادگی و نیز ورود به گروه «بلومزبری» توانست به جریان‌های پسا استعماری به‌خوبی بنگرد و آن را مورد نقد قرار دهد. برای وولف مفاهیمی که از درون چنین تاریخی برمی‌آید محله مناقشه است. ویرجینیا در رمان‌های مهم خود به‌طور مشخص به نهادهای آموزشی به‌جایی که در آن مردان رشد می‌کنند و زنان از تحصیل محروم هستند می‌پردازد. به تاریخی که فرصت آن را برای ظهور شکسپیر داده توجه دارد ولی در عوض زمینه را برای ظهور افرادی چون خواهر شکسپیر امر بازدارنده می‌پندارد. او همچنین به مفهوم قدرت در عرصه‌ی سیاسی با آن نگاه‌های استعمار گریانه توجه دارد و در رمان‌های خود همچون، «سفر اورلاندو»، «اتاق جیکوب»، «خانم دلوی»، «موج‌ها» و «اتاقی از آن خود» این موضوع را انعکاس می‌دهد. دغدغه‌ی دیگر او جنسیت هم هست. موضوعی که قالب مخاطبین با آن آشنایی دارند. وولف جنسیت را برساخته‌ی تاریخی می‌پندارند که توسط مردان مدیریت‌شده است. با این حال وولف به زندگی هم توجه دارد. زندگی در حال گذار که درنهایت همه را به کام مرگ می‌برد. در مسیر این زندگی اشخاص در نسبت با دیگری تعریف می‌شوند و قادرند خود را در آینه دیگری ببینند. از همین حیث آدمیان در گفتگویی مکالمه محور با یکدیگر قرار می‌گیرند و زنان با مردان، مردان با مردان و نیز زنان با زنان تعریف می‌شوند. به باور وولف، راه برون‌رفت آن است که «مغزهای بزرگ» به‌گونه‌ای دوجنسیتی عمل کنند. وولف دغدغه‌های مطرح‌شده را زنجیره‌وار می‌بیند؛ بنابراین به‌طور حتم از مفهوم زندگی به حیات و سپس به مفاهیم نام‌آشنای جنگ و مرگ نیز می‌پردازد. وولف در تمامی آثار خود موتیف جنگ و مرگ را رعایت می‌کند. به تعبیری یا به خود جنگ و یا به تأثیرات پس از جنگ می‌پردازد. «جیکوب»، «اورلاندو رمزی» و «سپتیموس» از جمله شخصیت‌های مهم جنگ هستند و البته مفهوم مرگ که بسیار در آثار او نمایان است. شاید این پنداشت اشتباه پیش آید که تداوم و بازتاب مرگ در آثار وولف به معنای تأیید و استمرار آن است. پیش از هر ابهامی باید گفت که وولف هرچند به حتمیّت مرگ در انسان باور داشت و هرگونه نگاه جاویدان‌خواهانه‌ای را رد می‌کرد، اما مفهوم مرگ در نوشته‌هایش تنها یک رویداد فیزیکی نیست، بلکه نشانه‌ای پیچیده برای بیان حقایقی درباره‌ی زندگی، ذهن، زمان و جامعه است. او به دنبال آن است تا این مفهوم را در شکل‌های مختلف نمایان سازد. در پرسیوال به یک شکل، در جینی و برنارد به شکلی دیگر و در خانم رمزی و جیکوب به نحوی متفاوت عیان است. بازی‌های فرمی وولف تنها یک خطر می‌آفرینند که در دام به تعویق افتادن معنا و تعدیل آن به‌جای تثبیت باشد. در کنار این بحث‌ها باید اشاره کرد که او حتی مرگ خود را نه از سر بی‌احتیاطی و یا شوق جوانی و دراماتیک همچون «ورتر» در رمان «گوته» بلکه از موضع آزادی استعمار روان از تن انجام می‌دهد که البته بینشی کاملاً شخصی است و غیر قابل تعمیم. با این حال موضع وولف بر مفاهیم بنیادی همچنان تازه و زنده است. باآنکه از اولین آثار او حدوداً یک‌صد سال می‌گذرد اما دغدغه‌های او قابل‌ردیابی است؛ چراکه مواضع و مشکلاتی که وولف داشته همچنان حل‌نشده باقی‌مانده است. با تمام این مشکلات است که پس از چند ماه وقفه درنهایت شماره‌ی هشتم مجله آماده‌ی انتشار شد.

میلاد جهانی شهریور ۱۴۰۴.

جهان زنانه‌ی زنان خودکش

.....خزر مهرانفر

«ویرجینیا وولف» (۱۸۸۲ـ۱۹۴۱) از مهمترین نویسنده‌های جریان‌ساز است که زندگی شخصی‌اش- بیشتر تحت تأثیر خودکشی‌اش- همیشه مورد توجه بوده است. این واقعیت غیرقابل اِنکار است که هرچقدر هم بخواهیم طبق نظریه‌ی «مرگ مولف» که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم در حوزه‌ی نقد و نظریه‌پردازی ادبی در زمینه‌ی فلسفه‌ی زبان پا گرفت نویسنده را از اثرش جدا کنیم و گوش به نظریه‌پردازانی چون «رولان بارت» که زندگی شخصی و نیت مولف را به اثر هنری‌اش مربوط نمی‌دانست بدانیم و طبق نظر او معنای متن را نه از قصد مولف بلکه توسط خواننده و با تکیه بر ابزرا زبان ترجمان کنیم و نویسنده را نه صاحب اثر که ابزاری برای خلق بدانیم، یا چنان گوش بدهیم به «میشل فوکو» که مولف را یک ساختار گفتمانی و نه یک فرد ملموس با زندگی مشخص می‌داند و یا حتی به سراغ «ژاک دریدا» برویم که در این مورد از «بارت» و «فوکو» کمتر رادیکال می‌اندیشد و معتقد است چون متن هیچ معنای مشخص قطعی‌ای ندارد پس نیت مولف نیز در این میان بی‌اعتبار می‌شود، باز ذهن دال و مدلول‌جوی ما نمی‌تواند بی‌اعتنا بر افکار و زندگی شخصی فرد مولف و تأثیرش بر آثار او باشد. اگر از دیدگاه زبانشناسانه نگاه کنیم، واژگانی که نویسنده توسط زبان خاص خود به ما می‌دهد، دال‌هایی هستند و در ذهن ما مدلول‌هایی می‌سازند که نمی‌توانند بی‌ربط به نیت و قصد نویسنده باشند.

در راستای نظریه‌ی «مرگ مولف» و در همان نیمه‌ی دوم قرن بیستم، نظریه‌پردازانی بودند که خلاف این نظریه فکر می‌کردند. کسانی که چون «سیمون دوبوآر» و «ادوراد سعید» که توجه به تجربه‌ی زیسته‌ی مولف را در خوانش و تفسیر متن موثر می‌دانند، یا همچون «زیگموند فروید» که بر این عقیده بود که رویاها، ناخودآگاه و اضطراب‌های زیستی مولف در اثرش نمود پیدا می‌کند.

«ژاک لاکان» نیز در این حوزه از کسانی بود که با خوانش‌هایی از سویه‌های دیگر بر این تأکید داشت که زبان و ناخودآگاه چطور در متن به همیاری و همکاری یکدیگر می‌آیند. در این زمینه حتی می‌توانیم به «هرمنوتیک» مراجعه کنیم که تفسیر کامل متن بدون توجه به تاریخ فکری مولف را ممکن نمی‌داند. با توجه به این نظریات می‌توان گفت که «مایکل کانینگهام» در اثر جالب‌توجه خود ساعت‌ها (۱۹۹۹) به نظریه‌ی «مرگ مولف» بی‌اعتنا بوده و خوانشی که از شخصیت «ویرجینیا وولف» ارائه داده نه فقط بر اساس شمایل‌های گوناگون ثبت‌شده از جانب نزدیکان وولف، که بر اساس برخی از مواردی بوده که وولف در آثار خود به ویژه رمان «خانم دلوی» به زعم کانینگهام از خود و اندیشه‌هایش بروز داده است.

«کانینگهام» با توجه به جزئیات موجود از زندگی «وولف»، سبک و سیاق نوشتارش و دغدغه‌های زیستی او، اثری قابل‌توجه پدید آورده که در آن

مرزهای خیال، ادبیات و زندگی در هم آمیخته می‌شوند.

«ساعت‌ها» که موفق شد جوایز «پولیتزر» و «پن» را از آن خود کند، را شاید بتوان نوعی «بیش‌متن» دانست که بر «پیش‌متنی» که همان رمان «خانم دلوی» باشد نوشته شده و چنانچه رسم آثار بیش‌متن است، از بینامتنیت استفاده کرد ه است. ساعت‌ها اثری واحد است که سه روایت مستقل اما دارای پیوندهای مشخص با یکدیگر را پیش می‌برد. سه روایت از سه زن در سه برهه‌ی تاریخی-زمانی متفاوت؛ «ویرجینیا وولف» در دهه‌ی بیست، «لورا براون» در دهه‌ی پنجاه و «کلاریسا ووگان» در اواخر دهه‌ی نود و به نوعی ابتدای قرن بیست‌ویکم. رمان «خانم دلوی» گرانیگای این اثر است که سه زن در این سه روایت هرکدام به نحوی به آن مربوط هستند. «ویرجینیا وولف» به عنوان نویسنده‌ی اثر در بازه‌ای از زمان که ذهنش درگیر اثر است، «لورا براون» به عنوان زنی که حدود سی سال بعد مشغول خواندن آن اثر و ارتباط گرفتن با «وولف» و اثرش است و «کلاریسا ووگان» به عنوان زنی که با توجه به نزدیکی اسم و حتی شخصیتش به خانم «دلوی» نقش او را در زندگی واقعی بازآفرینی می‌کند.

کانینگهام در آن بخش از روایتش که «ویرجینیا وولف» را روایت می‌کند، خط بطلان بر نظریه‌ی مرگ مولف می‌کشد و با توجه به داده‌هایی که ذهنش از «وولف» و آثارش گرفته، «وولف» را از منظر خود بازخلق می‌کند. بازخلقی که به زیست هنری-اجتماعی-خانوادگی «وولف» می‌پردازد و در کنار آن زیست ذهنی، ادبی و روانکاوانه‌ی او را نیز مورد واکاوی قرار می‌دهد.

ساعت‌ها بازخوانی دوباره‌ی افکار و اندیشه‌های «وولف» در زمانی است که چیزی حدود شصت سال از مرگ خودخواسته‌ی او می‌گذرد. اندیشه‌هایی چون «زمان»، «زندگی روزمره»، «هویت زنانه» و از همه مهمتر مرگ و مرگ‌اندیشی. «کانینگهام» در این اثر بر این است که نشان دهد چطور زندگی و اندیشه‌های بازتاب‌یافته در آثار «وولف» بر زنانی که نسل‌های پس از او هستند تأثیر گذاشته است. این زنان هریک به شیوه‌ی خود درگیر با مفاهیم زندگی و دغدغه‌های در کشمکش هستند که «وولف» در کارهایش و بالاخص «خانم دلوی» با آن مواجه بود. پُر بی‌راه نیست که اندیشه‌های «وولف» زنان را درگیر خود کند، چرا که او از نخستین نویسنده‌های فمینیست جهان بود که نه فقط علیه سنتی که زنان را محدود می‌کرد به پا خواست، بلکه علیه سنت ادبیات که نوشتن را نیز محدود می‌کرد دست به انقلاب زد و از طریق ساختارشکنی در روایت و سبک سیال ذهن توانست به لایه‌های درونی افکار انسان و تجربه‌های زیسته‌ی زنانه دست پیدا کند.

اگر بر اساس نظریه‌ی فمینیست صاحب‌نام دیگر «سیمون دوبوآر» بخواهیم ضد مرگ مولف عمل کنیم، باید برای شناخت بهتر اندیشه‌های وولف به چگونگی شکل‌گیری شخصیت او بپردازیم.

«ویرجینیا وولف» که در خانواده‌ای اهل ادب در لندن به دنیا آمد، این شانس را داشت که از کودکی

با کتاب و ادبیات سروکار داشته باشد. او همچنین از کودکی با مشکلات روحی و روانی، و دوره‌های افسردگی مواجه بود. مرگ مادر، خواهر و پدرش بر روان حساس او تأثیرات مشخصی گذاشت. همچنین مورد سواستفاده‌ی جنسی برادرانش قرار می‌گرفت. تجربه‌ای زیسته که بعدها به طور گذرا در برخی از آثارش به آن اشاره کرد. این تجربه شاید بتواند دلیلی باشد که او را به سمت تمایلات همجنس‌خواهانه سوق داد. هرچند پیوند او با «لئونارد وولف» که علاوه بر همسر همراه فکری و کاری‌اش نیز بود برایش شرایط زیستی و روحی مناسبی را فراهم کرد، اما استیلای روان پریشان و افسردگی مزمنش در او بیشتر از آن بود که سرنوشتش را با خودکشی رقم نزند.

یکی از مهمترین رویکردهای ذهنی وولف در میان اندیشه‌های فمینیستی‌اش امر تجربه‌ی زنانه از جهان پیرامون بود که یکی از ماحصل‌های آن ایستادگی در برابر محدودیت‌هایی که بود که از جانب جامعه‌ی مردسالار به زنان تحمیل می‌شد. او در کتاب «اتاقی از آن خود» یکی از مهمترین ارجاعات فمینیسم را بنیان می‌نهد: «یک زن برای نوشتن داستان باید پول و اتاقی از آن خود داشته باشد.»

این تحلیل نشان آن است که وولف استقلال اندیشه و استقلال مالی را از ملزومات خلق اثر می‌داند. امکاناتی که در دوره‌ی «وولف» و پیش از آن در انحصار مردان بود. «وولف» در این اثر در پاسخ به این سوال که چرا شمار زنان نویسنده در قیاس با مردان نویسنده ناچیز است به ما می‌گوید که تصور کنیم «ویلیام شکسپیر» خواهر دوقلو داشت که از حیث نبوغ با او برابری می‌کرد؛ آیا او نیز از امکانات تحصیلی و رفاهی «ویلیام» برخوردار می‌بود که بتواند همگام با او پیش برود و ادبیات را راهی برای ابراز نبوغ خود بیابد؟ پاسخ «وولف» به این سوال بر اساس سنجش دقیق شرایط فرهنگی- اجتماعی دوره‌ی شکسپیر، خیر است.

«وولف» از نخستین نویسندگانی بود که درک متفاوتی از مفهوم زمان ارائه می‌داد. او به دنبال زمان تقویمی و خطی و قابل لمس ذهنی نبود. بلکه به زمان درونی و ذهنی قائل بود. در این باره شاید بتوان او را نمونه‌دهنده‌ی نظریه‌ی زمان اصیل «مارتین هایدگر» بدانیم.

در رمان‌های «خانم دلوی» و «به سوی فانوس دریایی»، او ساختار کلاسیک زمان تقویمی و خطی را می‌شکند و به سراغ جریان سیال ذهن می‌رود و برای بازنمایی واقعیت از زمان‌های پراکنده و ذهنی‌ای استفاده می‌کند که مخاطب باید با کنارِهم‌چیدن آن‌ها به آنچه شاید واقعیت باشد دست یابد. در ادامه‌ی ساختارشکنی در ساختار روایی، زبان روایات «وولف» نیز بر اساس منطق کلاسیک پیش نمی‌رود و به زبان ذهنی شخصیت مورد روایت نزدیک می‌شود. چنانکه «وولف» نیز تعمداً سراغ پیرنگ ارسطویی نمی‌رود و بی‌آن که داستانی رویدادمحور و استوار بر پیرنگ (به معنای روابط علی و معلولی حوادث) بنویسد، به نمایش آگاهی ذهنی می‌پردازد.

«وولف» چنانکه ساختارگرایان در دوره‌ی زیست خودش مشخصاً به آن قائل بودند، به سمت چندآوایی در روایت می‌رود و به صداهای مختلف درون یک روایت اجازه‌ی تعامل و تقابل با یکدیگر را می‌دهد و متونی روانشناختی و انسان‌گرایانه به جهان ادبیات اضافه می‌کند.

این کاری است که «مایکل کانینگاهام» نیز در ساعت‌ها انجام می‌دهد. او سه آوای مختلف از سه زن را روایت می‌کند؛ یعنی به سه صدا اجازه‌ی همزیستی می‌دهد و اجازه می‌دهد این سه زن با روایت‌های‌شان در کنار هم ذهنیت‌های درونی جهانی مشترک را بیافرینند.

«ساعت‌ها» با یکی از درونمایه‌های مشترکی که هر سه زن داستان با آن مواجه هستند آغاز می‌شود؛ «مرگ». در حقیقت پایان سرنوشت این‌جهانی «وولف» و به نوعی آغاز ورود به جهان نیستی و مرگ. این دروازه‌ی ورود به جهانی است که در آن مرز آینده، گذشته، حال، خیال و واقعیت برهم می‌ریزد. اینجاست که مفهوم «زمان اصیلِ» «هایدگر» نمود پیدا می‌کند. در روایت «ساعت‌ها» از «ویرجینیا وولف» ما با ساحت درونی «ویرجینیا» از منظر «مایکل کانینگهام» روبه‌رو هستیم. ویرجینایی درگیر با کلمات، درگیر با شخصیت‌های داستانش و کنش‌های‌شان و تردید راجع به چگونگی سرنوشت‌شان. ویرجینیایی خسته از بیماری روانی و افسردگی‌اش، دلزده از زندگی روزمره.

ساعت‌ها برهه‌ای از زندگی «ویرجینیا» را به تصویر می‌کشد که او در حال نوشتن رمان «خانم دلوی» است.

> «ویرجینیا مردد است که برای شخصیت اصلی‌اش مرگ را تعیین کند یا زندگی. او با صحبت در مورد نوشتن و معنا و چگونگی‌اش، لایه‌های ذهن خود را فعال می‌سازد.»

«ویرجینیا» مردد است که برای شخصیت اصلی‌اش مرگ را تعیین کند یا زندگی. او با صحبت در مورد نوشتن و معنا و چگونگی‌اش، لایه‌های ذهن خود را فعال می‌سازد. چنانکه نظریه‌ی زبانشناسی شناختی می‌گوید، شبکه‌های معنایی در ذهن ویرجینیا فعال می‌شود و ذهن او مانند یک شبکه‌ی مفهومی رفتار می‌کند. در چنین موقعیتی واژه‌ها نه بر اساس قواعد منطقی، بلکه بر اساس حافظه، احساس و تجربه‌ی زیسته به هم پیوند می‌خورند و با هم تشکیل معنا می‌دهند.

«کانینگهام» از نقش روان‌پریشی و افسردگی وولف در این فعال‌سازی شبکه‌ی ذهنی و مواجه شدن با جهان پیرامون و اتفاقات ساده، غافل نمی‌شود؛ بنابراین ما با نمودی که حاصل از تضادی درونی در درون ویرجینیا است مواجه می‌شویم. زنی که از نظر درونی و روحی در حال فروپاشی‌ست اما در جهان بیرون در حال خلق کردن یک ساختار است.

ویرجینیا در کتاب ساعت‌ها در حال نوشتن داستان کلاریسا دلوی است. به گونه‌ای نیز می‌توان این‌طوری به قضیه نگاه کرد که او مشغول نوشتن داستان کلاریسا ووگان است که حدود شصت سال بعد از او زندگی می‌کند. در حقیقت کانینگهام روایت ویرجینیا در حال نوشتن خانم دلوی را اینگونه روایت می‌کند که انگار زنی در حال نوشتن شخصیتی است که به نوعی برخی از وجوه خود را در آن منعکس کرده و در عین حال این زن و داستانش تخیلی و تنها زاییده‌ی ذهن نیست، چرا که در روایت کلاریسا ووگان که معشوق سابقش او را خانم دلوی می‌خواند، عینیت یک روز از زندگی خانم دلوی را در جهان واقعی می‌بینیم.

«کانینگهام» با به سراغ لورا براون رفتن، به نوعی دیگر از تجربه‌ی زیست مشترک بین زنان در خلق ادبی دست زده است. در حقیقت او نمود «وولف» را در دو زن با اختلاف نسلی مشخص در دو برهه‌ی زمانی کاملاً متفاوت تاریخی نشان داده است. زنانی که با گذشت زمان و روبه‌بهبودی‌رفتن بسیاری از مسائل جنسیتی زنان، هنوز نتوانسته‌اند از دغدغه‌ها و اندیشه‌های هستی‌شناسانه‌ای که «ویرجینیا وولف» و «کلاریسا دلوی» در دوره‌ی خود با آن مواجه بودند رهایی بیابند. «لورا» و «کلاریسا ووگان» در اصل همان «ویرجینیا» یا «کلاریسا دلوی» به مقتضای

دهه‌ی پنجاه و دهه‌ی نود هستند. زنانی نه تنها در برهه‌های زمانی آشکارا متفاوت، که در بستر اجتماعی و فرهنگی متنوع که درگیر بحران هویت، تجربه‌های زنانه، فرار از روزمرگی و تمایلات آشکار و پنهان همجنس‌خواهانه هستند.

«لورا براون» در دهه‌ی پنجاه در امریکا، متدوال‌ترین نقش یک زن در همان دوره را دارد. زنی خانه‌دار، مادر، همسر و غرق در تکراری‌ترین و روزمره‌ترین امور خانه‌داری. چیزی که «کانینگهام» در بخش روایت «ویرجینیا»، مشخصاً او را فراری از آن نشان می‌دهد. بر همین اساس است که نقشی که «لورا» بر اساس جبر زیستی عهده‌دار آن شده است، او را اقناع نمی‌کند. او مشغول خواندن رمان «خانم دلوی» است و ما در رمان ساعت‌های می‌بینیم که لورا جمله‌ی آغازین رمان را می‌خواند: «خانم دلوی گفت خودش گل را می‌خرد.»

در ساعت‌ها با همراه با راوی سوم‌شخص معطوف به ذهن «لورا» می‌خوانیم: «با خود می‌گوید دست‌کم رمان‌های اسرارآمیز و عاشقانه را نمی‌خواند. دست‌کم همچنان فکرش را اصلاح می‌کند. حالا کتاب‌های ویرجینیا وولف را می‌خواند، همه‌ی آثارش را، کتاب به کتاب- شیفته‌ی افکار چنین زنی است، زنی با این درخشش، با این غرابت، با این اندوه ژرف، زنی که نابغه است، ولی با این‌حال جیبش را پر از سنگ می‌کند و در رودخانه فرو می‌رود. لورا از این تصور بدش نمی‌آید. (این یکی از خصوصی‌ترین رازهای اوست) که خودش هم درخشش کمی دارد، فقط کمی؛ هرچند می‌داند بیشتر مردم شاید با همچون امیدهایی نسبت به خود زندگی می‌کنند، مثل مشت کوچکی در درون‌شان و هرگز برای کسی بازش نمی‌کنند.»[1]

«کانینگهام» نشان می‌دهد که از این لحظه است که ذهنیت طغیان‌کرده‌ی «لورا» علیه وضع موجود تبدیل به عینیت‌شدن خود را آغاز می‌کند. این آغاز آگاهی و اندیشیدن «لورا» درباره‌ی موقعیت خود در جهان هستی است و کتاب «خانم دلوی» در حقیقت تنها ابزاری است برای این انتقال. در روایت «ویرجینیا»، می‌بینیم که «ویرجینیا» در میان زندگی‌ای به ظاهر پر از آرامش و زیبایی طغیان می‌کند. خانه‌ای در طبیعت زیبا و حومه‌ی شهر، همسری با درک بالا و رفتار همدلانه، خدمتکارانی که در خدمت او و فراهم‌کردن آسایش او هستند؛ اما او از خانه بیرون می‌زند تا به درون جهان خود بخزد. «لورا» نیز لحظاتی مشترک با «ویرجینیا» دارد. خانه‌ی او در حومه‌ی شهر نیز تصویری منطبق بر خانه‌ی دلخواه و رویایی دارد. همه چیز زیبا به نظر می‌رسد و به نظر می‌آید او از پختن کیک همراه با پسر سه ساله‌اش «ریچارد» لذت می‌برد اما واقعیت این نیست. واقعیت حاکی از دلزدگی «لورا» از وضع موجود است و «ویرجینا وولف» و اندیشه‌هایش است که راه عصیان را به او نشان می‌دهد. «لورا» نیز مانند «ویرجینیا» از خانه بیرون می‌زند و به خلوت خود در هتل پناه می‌برد. در هتل است که او استحاله‌ای ذهنی با «ویرجینیا» پیدا می‌کند و با او یکی می‌شود. میل به رهایی و آزادی و فرار از روزمرگی زندگی و در کنار و تکمیل‌کننده‌ی این دو، میل به خودکشی که به نوعی می‌توان همان میل به رهایی و فرار از روزمرگی تعبیر شود. لورا کمتر از ویرجینا به خودکشی فکر نمی‌کند. در بخشی که راوی

---

[1] ساعت‌ها/ مایکل کانینگهام، ترجمه‌ی مهدی غبرایی- تهران: کاروان، ۱۳۸۳، صفحه‌ی ۵۲.

سوم‌شخص معطوف به ذهن، سیلان ذهنی او را برای ما روایت می‌کند می‌خوانیم:

«به شکمش دست می‌زند. هرگز این کار را نمی‌کنم. این کلمات را در اتاق تمیز ساکت می‌گوید: «هرگز نمی‌کنم.» زندگی را دوست دارد، نومیدوار دوستش دارد، دست‌کم در لحظاتی معین؛ وانگهی پسرش را هم خواهد کشت. پسرش، شوهرش و بچه‌ی دیگرش را هم خواهد کشت، بچه‌ای که در شکمش دارد شکل می‌گیرد. چطور هرکدامشان می‌توانستند از چنین غمی رهایی یابند؟ چون همسر و مادری زنده هرگز دست به چنین کاری نخواهد زد، شاید هیچ لغزشی، هیچ خشمی و دمغ‌شدنی نمی‌توانست قابل قیاس با چنین کاری باشد. راحت می‌شود گفت که این شر است. این کار گودالی در جو ایجاد می‌کند که از میان آن هرآن‌چه ایجاد کرده ـ روزهای عادی، پنجره‌های روشن، میز چیده برای شام ـ مکیده می‌شود.

با این همه از دانستن این نکته خوشحال است (چون ناگهان به این دانش دست یافته) که خاتمه‌دادن به زندگی امکان دارد. تسکین خاطری است که چند راه برای انتخاب پیش رو دارد؛ همچنین است سبک سنگین کردن همه‌ی راه‌های انتخاب بدون واهمه و بدون نیرنگ. ویرجینیا وولف را تصور می‌کند، زنی پاکیزه و نامتعادل، ناکام در برابر خواست‌های محال زندگی و هنر؛ او را در نظر می‌آورد که سنگ در جیب به رودخانه پا می‌گذارد. لورا همچنان به شکمش دست می‌کشد. با خود می‌گوید کار راحتی است، مثل مراجعه به یک هتل. به همین سادگی است.»[۲]

لورا گویی در درون خود به بچه‌دارشدن اعتقادی ندارد. در حالی که یک پسر سه ساله دارد و در اکنونِ داستان نیز حامله است. این ذهنیت تجلی ذهنیتی است که در رمان «خانم دلوی» می‌بینیم: «کسی نمی‌تواند به دنیایی این‌گونه بچه بیاورد. کسی نمی‌تواند به رنج‌کشیدن تداوم بخشد، یا نژاد این جانورهای شهوتی را افزایش دهد که هیچ عاطفه‌ی ماندگاری ندارند، فقط هوس‌ها و خودپسندیها دارند، که ایشان را گاه بدین سو می‌چرخاند و گاه بدان سو.»[۳]

«لورا» به نوعی دیگر ذهنیت بچه‌ای به این دنیا نیاوردن را عینیت می‌بخشد و به نوعی دیگر دست به خودکشی می‌زند. او با ترک خانواده‌اش، خود را برای همسر، پسر و دختر نوزادش می‌کشد. خودکشی‌ای که برخلاف خودکشی «ویرجینیا»، به از بین بردن کالبد منتج نمی‌شود، اما همان‌قدر که ازبین‌رفتن کالبد «ویرجینیا» خانواده‌اش را می‌آزارد، آگاهی از اینکه روح و اندیشه‌ی لورا بیش از کالبدش آنها را ترک گفته است نیز خانواده‌ی «لورا» را می‌آزارد. خودکشی «لورا» در ذهن پسرش «ریچارد» اینگونه تجلی می‌یابد که در رمانش او را به سمت خودکشی هدایت می‌کند. پسری که خود نیز در پی بیماری ایدز دست به خودکشی می‌زند. در پایان داستان «لورا» که هشتادسالگی را رد کرده، به «کلاریسا ووگان» می‌گوید که همسرش «دن» در جوانی مریض شد و مرد و خواهر «ریچارد» نیز مرده است و در ادامه اضافه می‌کند که: «اینکه بیشتر از خانواده‌ات عمر کنی دردناک است.» این جمله می‌تواند بسیار تأمل‌برانگیز باشد. آیا «لورا» واقعاً بیشتر از خانواده‌اش عمر کرده است؟ آیا می‌شود این امر را که او سی و چند سال به میل خودش و

[۲] ساعت‌ها/ مایکل کانینگهام، ترجمه‌ی مهدی غبرایی ـ تهران: کاروان، ۱۳۸۳/ صفحه‌های ۱۶۱ و ۱۶۲

[۳] خانم دلوی/ ویرجینیا وولف، ترجمه‌ی پرویز داریوش ـ تهران: رواق، ۱۳۶۲/ صفحه‌ی ۱۰۳.

رها زندگی کرده است را به این معنی تعبیر کرده است که او علاوه بر عمر طولانی‌اش که جنبه‌ی کمی زندگی اوست، عمر کیفی بالایی نیز داشته است؟ «لورا» در حرکتی اگزیستانسیالیستی دست به انتخاب زده است. انتخابی که در جهت معنابخشی به زندگی‌اش بوده است. او انتخاب کرده که خانواده‌اش را فدای زیست شخصی‌اش کند. انتخابی که ویرجینیا نیز به آن دست می‌زند، یعنی خودکشی.

«انتخاب» به مثابه‌ی امری که فرآیندی را موجب می‌شود، بی‌ارتباط به جمله‌ی آغازین رمان «خانم دلوی» نیست: «خانم دلوی گفت خودش گل را می‌خرد.» رمان «خانم دلوی» یک روز از زندگی «کلاریسا دلوی» را به تصویر می‌کشد؛ یه روز به‌مثابه‌ی خود زندگی. در این روز «کلاریسا دلوی» می‌خواهد مهمانی بدهد و اگر مهمانی را کل ظرف هستی این رمان در نظر بگیریم، «کلاریسا دلوی» در آغاز کتاب می‌اندیشد که خود باید یکی از مهمترین کارهای این مهمانی را انجام دهد و آن را به دست دیگران نسپارد و آن خریدن گل برای مهمانی است.

«کلاریسا ووگان» در روایت متأخر به لحاظ زمانی «کانینگهام»، تجلی شخصیت «کلاریسا دلوی» در رمان «خانم دلوی» است. «کلاریسا ووگان» به مقتضای زمانه‌ی خود، از بسیاری از دغدغه‌های «لورا» راحت شده است. او خود را درگیر زندگی خانوادگی نکرده است. بچه‌دار شده، اما با کمک اسپرم اهدایی در بانک اسپرم. برخلاف «لورا» بر تمایلات همجنسخواهانه‌اش سرپوش نگذاشته و با وجود اینکه در سال‌های جوانی معشوقی مذکر (ریچارد) داشته، شریک زندگی‌اش زنی به نام سالی است؛ یعنی به راحتی از آنچه در زمانه‌ی ویرجینیا وولف ناهنجاری اجتماعی محسوب می‌شد، عبور کرده است. در رمان ساعت‌ها در بخش «خانم وولف» یا همان و «یرجینیا» می‌بینیم که:

«در خیابان مونت آرارات راه می‌رود و نقشه‌ی خودکشی کلاریسا دلوی را می‌کشد. کلاریسا عاشق کسی خواهد شد، عاشق یم زن. یا شاید یک دختر؛ بله، دختری که از زمان دوشیزگی می‌شناسد؛ یکی از آن شور و شرارهایی که در جوانی سر برمی‌کشد ـ هنگامی که به نظر می‌رسد عشق و عقاید در حقیقت کشفی شخصی است، و پیش از آن به این ترتیب درک نشده است؛ در دوره‌ی کوتاه جوانی که آدم حس می‌کند آزاد است هر کاری بکند و هر چیزی بگوید؛ منقلب کند و ضربه وارد آورد؛ آتیه‌ای را که پیش پایش می‌گذارند رد کند و آتیه‌ی دیگری بخواهد، بسیار باشکوه‌تر و غریب‌تر، که خود سراپا طرحش را درانداخته و از آن خود می‌انگارد؛ و چیزی که بدهکار عمه هلنای پیز نباشد، که هر شب در صندلی مألوفشش می‌نشیند و به صدای بلند می‌پرسد آیا مناسب است که دخترهای جوان آثار افلاتون یا موریس را بخوانند. ویرجینیا با خود می‌گوید کلاریسا دلوی در اوان جوانی عاشق دختر دیگری خواهد شد؛ کلاریسا معتقد خواهد شده که آینده‌ی باشکوه و پرهیاهویی را پیش رو خواهد داشت، اما سرانجام (دقیقاً این تغییر چه‌طور رخ خواهد داد؟) مثل همه‌ی زن‌های جوان سر عقل می‌آید و با مرد شایسته‌ای ازدواج می‌کند.

بله سر عقل می‌آید و ازدواج می‌کند.

در میان‌سالگی می‌میرد. شاید سر یک چیز پیش پا افتاده خود را می‌کشد (چطور می‌توان چنین چیز را قانع‌کننده و مصیبت‌بار نوشت، نه مضحک؟) البته خودکشی بعداً در کتاب اتفاق خواهد افتاد، و

حالا ویرجینیا به این نتیجه می‌رسد که امیدوار است خود به خود سرشت دقیق آن آشکار شود. »[۴]

در این بخش از کتاب می‌بینیم که «ویرجینیا وولف» برای «کلاریسا دلوی»اش همچنان درگیر هنجارهای اجتماعی آن دوران است.» کلاریسا ووگان «در اواخر قرن بیستم اگرچه با مشکلاتی از این قبیل دست‌وپنجه نرم نمی‌کند، اما آنچه در اینهمانی روانی او با» ویرجینیا «و» لورا «او به وضوح مشهود است، دغدغه‌های وجودی و هستی‌شناسانه‌ای است که» ویرجینیا وولف «آنها را در قالب پرسش‌های بنیادین مطرح ساخته بود.» کلاریسا ووگان «نیز همانند سلف‌هایش درگیر تردید در باب«معانی و مفاهیم» «بحران هویت» «تجربه‌ی زیسته‌ی زنانه» و همچنان مسئله‌ی «مرگ»و «خودکشی» است که ما بیرون‌ریزی آن را در پنجاه‌ودوسالگیِ او یعنی دقیقاً زمانی که همسن «کلاریسا دلوی» است می‌بینیم. یکی از این تجربه‌های زیسته‌ای که «کلاریسا ووگان» در طول عمر خود، تجربه‌ی عشق با «ریچارد» پسر «لورا براون» است. «ریچارد» ی که پل اتصال بین «لورا» و «کلاریسا» است و می‌توان جنبه‌ی عینی خودکشی «ویرجینیا وولف» به خاطر رسیدن به رهایی را در سرنوشت او دید. او نیز مانند «ویرجینیا» برای رهایی از بیماری‌ای که امانش را بریده (این بار در وجه جسمی بیماری) دست به خودکشی می‌زند.

آخرین دیالوگی که ریچارد پیش از خودکشی‌اش خطاب به کلاریسا ووگان می‌گوید، شبیه به چیزی است که ویرجینیا وولف در نامه‌ی خودکشی‌اش خطاب به همسرش لئونارد وولف نوشته است:

«ریچارد لبخند می‌زند. سر تکان می‌دهد. می‌گوید: «فکر نمی‌کنم هیچ زوجی پیدا شوند که به اندازه‌ی ما سعادتمند بوده باشند.»

کمی جابه‌جا می‌شود و به نرمی از قاب پنجره می‌لغزد و می‌افتد. »[۵]

نامه‌ی ویرجینیا به لئونارد نیز چنین پایان می‌یابد:

«بیش از این نمی‌توانم زندگی تو را ویران کنم. فکر نمی‌کنم هیچ زوجی پیدا شوند که به اندازه‌ی ما سعادتمند بوده باشند.»[۶]

> “فیلم ساعت‌ها به لحاظ روایت‌شناسی بسیار شبیه به سبک ویرجینا وولف است.”

«ساعت‌ها» به لحاظ روایت‌شناسی بسیار شبیه به سبک «ویرجینا وولف» چه در رمان «خانم دلوی»، چه در باقی داستان‌های او به خصوص به سوی فانوس دریایی است و حتی در زبان نیز بی‌شباهت به زبان وولف نیست. روایت غیرخطی زمان، تودرتویی روایات، استناد به سیلان ذهن شخصیت‌ها، پیش‌رفتن بر اساس تفکر چندآوایی، زمان‌پریشی روایی، همه و همه به نوعی ادامه‌ی نوشتار «ویرجینیا وولف» هستند. به خصوص زمانی که در تایید «زمان اصیلِ» هایدگر به‌مثابه‌ی تجربه‌ی زیسته‌ی ذهنی شخصیت‌ها به مخاطب شناسانده می‌شود.

همین است که «ساعت‌ها» نظریه‌ی «مرگ مولف» را به زیر سوال می‌برد؛ که اگر قرار بود اثر بر مبنای زندگی شخصی و افکار و نیت مولف خوانش نشود، رمان درخشانی مانند «ساعت‌ها» هرگز نگاشته نمی‌شد.....

---

۴. ساعت‌ها/ مایکل کانینگهام، ترجمه‌ی مهدی غبرایی- تهران: کاروان، ۱۳۸۳/ صفحه‌های ۹۱ و ۹۲

۵. ساعت‌ها/ مایکل کانینگهام، ترجمه‌ی مهدی غبرایی- تهران: کاروان، ۱۳۸۳/ صفحه‌ی ۲۱۰.

۶ ساعت‌ها/ مایکل کانینگهام، ترجمه‌ی مهدی غبرایی- تهران: کاروان، ۱۳۸۳/ صفحه‌ی ۱۸.

روایتِ نماد؛ از قطعیت ویکتوریایی تا ابهام مدرن در آثار ویرجینیا وولف

.....مهفام یکرنگ صفاکار

ادبیات مدرن، به‌ویژه در آثار ویرجینیا وولف، با عبور از چارچوب‌های سنتی روایت، به‌دنبال یافتن شیوه‌هایی نو برای بیان تجربه‌ی زیسته، ذهنیت، و بحران‌های انسان مدرن است. در این میان، نمادها در آثار وولف نه تنها ابزار زیباشناختی، بلکه سازه‌های معنایی بنیادین هستند که در غیاب روایت کلاسیک و پیرنگ‌های خطی، بار اندیشه و احساس را به دوش می‌کشند. برخلاف رویکرد ویکتوریایی به نماد، که اغلب صریح، اخلاقی یا تک‌معنا بود، وولف از نمادهایی استفاده می‌کند که در جریان سیال ذهن، پیوسته شکل عوض می‌کنند و به‌جای پاسخ، پرسش می‌سازند. از پروانه و جمجمه گرفته تا امواج، نور، خانه و درخت، هر عنصر در جهان داستانی وولف می‌تواند بدل به نمادی چندلایه شود که در برخورد با مفاهیمی چون مرگ، زمان، هویت و معنا عمل می‌کند. بررسی این نمادها، نه‌تنها ما را با شیوه‌ی منحصربه‌فرد معناآفرینی وولف آشنا می‌کند، بلکه نشان می‌دهد او چگونه از دل ویرانی باورهای ویکتوریایی، زبانی تازه برای گفت‌وگو با جهان بیرونی و درونی می‌سازد.

چرا عصر ویکتوریایی را در ادبیات «عصر نمادین» می‌نامند؟

ادبیات ویکتوریایی سرشار از استفاده‌ی آگاهانه از نمادها، استعاره‌ها و نشانه‌هایی‌ست که ورای ظاهر روایی، لایه‌های عمیق‌تری از معنا را منتقل می‌کنند. این نمادگرایی از دلِ چند ویژگی بنیادین این دوره برمی‌آید:

۱ .اخلاق‌گرایی و معنویت‌گرایی حاکم

ادبیات این دوره، اغلب دغدغه‌ی آموزش اخلاقی و معنوی دارد. از این رو، نویسندگان برای بیان مفاهیم انتزاعی (مثل فضیلت، گناه، فقر، قدرت یا رستگاری) به نشانه‌ها و نمادها متوسل می‌شوند. برای نمونه، در آثار دیکنز، خیابان‌های مه‌آلود لندن نماد آشفتگی اخلاقی‌اند.

۲ .تقابل ایمان و علم ، سنت و مدرنیته

در این دوره، نویسندگان برای نشان‌دادن بحران‌های فکری ناشی از علم جدید، نظریه داروین و تزلزل ایمان، از نمادهای چندلایه بهره می‌گیرند تا هم ترس، هم شک، و هم امید را در قالب استعاره‌هایی چون طبیعت، ویرانه، نور و تاریکی بازتاب دهند.

۳ .نفوذ ادبیات رمانتیک و پیشارافائلی

ادبیات ویکتوریایی، تا حدی تحت تأثیر رمانتیسم پیشین و جنبش‌های زیبایی‌شناسی جدید قرار دارد که در آن‌ها نمادها نقش کلیدی دارند. برای مثال، در شعرهای «تنیسون» یا «براونینگ»، دریا، آینه، گل و پرنده نمادهایی‌اند

که وضعیت روانی یا فلسفی شخصیت‌ها را نشان می‌دهند.

۵. رواج روایت استعاری و تمثیلی

بسیاری از رمان‌های ویکتوریایی تمثیلی‌اند؛ به طور مثال در بلندی‌های بادگیر یا آرزوهای بزرگ، خانه‌ها، اشیاء و حتی مناظر طبیعی، معناهایی فراتر از کارکرد داستانی خود دارند. این نگاه تمثیلی، میراث ادبیات دینی و اسطوره‌ای است، که در عصر ویکتوریایی بازخوانی شد.

وولف و میراث ویکتوریایی

اگرچه ویرجینیا وولف در آغاز قرن بیستم به نوشتن پرداخت، اما سایه‌ی سنگین دوران ویکتوریایی همچنان بر فضای فکری و اجتماعی انگلستان گسترده بود. دورانی که با سلطه‌ی امپراتوری بریتانیا، نظام سفت‌وسخت طبقاتی، نقش‌های جنسیتی تثبیت‌شده، و نوعی عظمت نمایشی در هنر و ادب مشخص می‌شد. ادبیات آن عصر سرشار از نمادهای پرطمطراق و نظم‌های روایی کلاسیک بود؛ نظمی که قرار بود عظمت تمدن را بازنمایی کند. اما جنگ جهانی اول نه تنها پیکره‌ی امپراتوری را فرو ریخت، بلکه پایه‌های فکری آن را نیز لرزاند. آن‌چه باقی ماند، جهانی گسسته بود و انسانی تنها که دیگر به افق‌های روشن ایمان نداشت.

ویرجینیا وولف از دل این گسست تاریخی سر برمی‌آورد. نویسنده‌ای که نه به بازسازی شکوه سنت، بلکه به واکاوی ذهن انسان، اضطراب‌های او، و لحظات بی‌واسطه‌ی زیستن پرداخت. اما در همین مسیر، وولف همچنان در گفت‌وگویی پنهان با گذشته باقی می‌ماند. بسیاری از نمادها و شخصیت‌ها در آثار وولف ریشه در سنت ویکتوریایی دارند، اما رفته رفته در جهان وی یا تهی از معنا شده‌اند یا به‌شکلی تازه و رادیکال بازخوانی می‌شوند.

سه محور اصلی میراث ویکتوریایی که در آثار وولف به‌شدت مورد نقد قرار می‌گیرند عبارت‌اند از:

۱. نظام طبقاتی

در خانم دلوی، طبقه اجتماعی نه‌فقط عامل تمایز مادی، بلکه شکافی روانی و عاطفی است. شخصیت‌هایی مانند الی هندرسون «بدون سلاح» هستند؛ نه از لحاظ اقتصادی که از منظر اجتماعی و فرهنگی. نخست‌وزیر – که در گذشته نماد شکوه و اقتدار بود – در روایت وولف به چهره‌ای «نه چندان مهم» بدل می‌شود؛ نماد نظمی که دیگر تهی از شکوه و قدرت است و تنها سایه‌ای از امپراتوری گذشته را بر دوش می‌کشد.

۲. مردسالاری و کنترل روان

ساختارهای پدرسالارانه در روایت وولف، نه‌فقط در چهره‌ی آشکار مردانی چون آقای رمزی یا دکتر برادشاو، بلکه حتی در زبان و گفت‌وگوها جریان دارند. خانم رمزی، زنی است که باید همواره ملایمت و امنیت را برای مردان اطرافش بازتولید کند. سر ویلیام برادشاو، با تکیه بر مباحث نظری و علمی محض درک درستی از بیماری روانی سپتیموس نداشته و درصدد حذف صورت مسئله بر می‌آید. این رویکرد به منزله‌ی نادیده گرفتن تجربه‌های متفاوت انسانی در نظم مردانه‌ی ویکتوریایی است.

۳. امپراتوری و فروپاشی درونی آن

شخصیت پرسیوال در «موج‌ها» که برای خدمت در مستعمره‌ای دور به هند می‌رود، به زودی می‌میرد. مرگ او، به‌نوعی مرگ شکوه امپراتوری است. حتی در خاطره‌ی شخصیت‌ها،

او تبدیل به نمادی می‌شود که در زمان منجمد شده است؛ حضورش زیبا و الهام‌بخش بود، اما ناپایدار و رو به زوال می‌رود. این مرگ‌ها، همچون مرگ سپتیموس یا اندرو رمزی، بازتابی از مرگ نظم امپراتوری و فروپاشی ارزش‌هایی است که زمانی زندگی را شکل می‌دادند.

در مجموع، وولف از میراث ویکتوریایی نه می‌گریزد و نه آن را تماماً می‌پذیرد. او در آستانه‌ی سنت و مدرنیته ایستاده است؛ با زبانی که از گذشته وام می‌گیرد اما معناهایی نو می‌سازد. نمادهایی که زمانی شکوه و قدرت را نشان می‌دادند، در آثار او اغلب حامل خلأ، مرگ، تنهایی یا گسست‌اند؛ چرا که جهانی که در آن این نمادها معنا می‌یافتند، دیگر وجود ندارد.

در نمادشناسی دوران ویکتوریایی، جهان به‌شکلی نظام‌مند، روشن و معنا محور ترسیم می‌شود. هر عنصر، از مرگ و نور گرفته تا زن و طبیعت، حامل معنایی تثبیت‌شده است که در خدمت روایت‌های کلانی چون پیشرفت، ایمان، اخلاق‌گرایی و قدرت امپراتوری قرار دارد. این جهان نمادین، نظمی استوار دارد: مرگ، آموزنده است؛ نور، حقیقت را آشکار می‌کند؛ طبیعت، قابل تسخیر است؛ و نوشتار، ابزار مسلط فهم و ساختن معناست.

ما وقتی وارد جهان وولف می‌شویم، این نظم فرو می‌پاشد. او با بهره‌گیری از همان عناصر نمادین – ولی در قالبی دیگر – نشان می‌دهد که معناها از ثبات افتاده‌اند. مرگ دیگر یک واقعه اخلاقی یا باشکوه نیست، بلکه امری درونی، مبهم و گاه کودکانه است. نور، دیگر روشنگر مطلق نیست؛ بلکه در برابر سایه‌ها قرار می‌گیرد و منطقه‌ای خاکستری خلق می‌کند.

نمادها در نگاه وولف، نه حامل معناهای تثبیت‌شده، بلکه ابزارهایی برای پرسش‌گری‌اند. آن‌چه در سنت ویکتوریایی قطعی و قابل اتکا بود، در جهان وولف سیال، ناپایدار و گاه تهی می‌شود. او با شکستن منطق دوگانه‌انگار و جایگزینی آن با ابهام و عدم قطعیت، نمادها را از اقتدار پیشین‌شان خلع می‌کند.

> در عصر ویکتوریایی، نمادها زبان اقتدار و نظم‌اند، در آرای وولف به زبان تردید و گسست بدل می‌شوند.

به‌طور خلاصه، اگر در عصر ویکتوریایی، نمادها زبان اقتدار و نظم‌اند، در آرای وولف به زبان تردید و گسست بدل می‌شوند. او نه صرفاً نمادها را تغییر می‌دهد، بلکه اساس کارکرد آن‌ها را زیر سؤال می‌برد. نمادها دیگر به کار ساخت معنا نمی‌آیند، بلکه برای نشان دادن گم‌گشتگی، بحران سوژه، و بی‌ثباتی خلق می‌شوند.

در جهان داستانی ویرجینیا وولف، نمادها نه به‌عنوان عناصر تزئینی یا اشیایی با معنای ثابت، بلکه به‌مثابه‌ی جریان‌های سیال و چندلایه‌ای از تجربه، حافظه و آگاهی ظهور می‌کنند. آن‌ها اغلب در سکوت میان واژه‌ها پنهان‌اند؛ همچون سایه‌هایی که از درونِ زندگی ذهنی شخصیت‌ها می‌گذرند، تغییر می‌کنند، گاه محو می‌شوند و گاه درخشان، اما همواره نشانه‌ای از حقیقتی ژرف‌تر باقی می‌مانند. در آثار وولف، نمادها تجربه‌ی زیسته را انعکاس می‌دهند؛ تجربه‌ی فقدان، جنگ، عشق‌های نیمه‌تمام، مرگ بی‌صدا، و تلاش بی‌پایان انسان برای درک خویش و جهانی که در آن زندگی می‌کند.

از نخستین صفحات «اتاق جیکوب» تا واپسین امواج در «موج‌ها»، زندگی نه همچون روایتی

خطی، بلکه به‌شکل تکه‌تکه، تُرد و شکننده و سرشار از ایما و اشاره جاری است. جیکوب در میان نور و سایه حرکت می‌کند، با نوری که گاه اشتیاق به شناخت را بیدار می‌کند و گاه آگاهی از فنا را، و با سایه‌هایی که پنهان و بی‌رحم، همواره مرگ و ناآگاهی را یادآور می‌شوند. تلاش او برای درک جهان، همچون پرواز پروانه‌ای‌ست به‌سوی شمع؛ زیبا، وسوسه‌انگیز و گریزناپذیر. زندگی در آثار وولف، مجموعه‌ای‌ست از لحظات کوتاه، گذرا و پُرمعنا و مرگ — حتی پیش از وقوع — در شمایل اشیای ساده، مثل جمجمه‌ای در دستان کودک، حضوری همیشگی دارد.

در این جهان، نوشتار نه آرامگاه معنا، بلکه صحنه‌ی کشمکش است؛ جایی که زبان، با همه‌ی بار سنتی‌اش، نمی‌تواند عمق تجربه را تا انتها منتقل کند. کتاب‌هایی که جیکوب می‌خواند، سخنانی که شخصیت‌ها با آن‌ها درگیرند و حتی زبان کلاسیک، همه بازتابی از دانایی مردانه‌اند که دیگر نمی‌توانند پناهگاهی کامل برای ذهنی در تلاطم باشند. وولف به نقد این زبان پدرانه می‌پردازد و از خلال ذهن پرسش‌گر شخصیت‌هایش، شکاف میان سنت و تجربه‌ی معاصر را آشکار می‌کند.

شهر، با بناهایش، گویی تجسم مادیت تمدن است: سنگینی تاریخ، عظمت قدرت، و تهی بودن آرمان‌هایی که دیگر پاسخ‌گو نیستند. اما همین شهر، از خلال نگاه شخصیت‌هایی چون جیکوب یا نویل، می‌تواند هم باشکوه باشد و هم بی‌معنا؛ هم الهام‌بخش و هم خالی. زنان، در این چشم‌انداز، اغلب در قاب‌هایی ناتمام ظاهر می‌شوند؛ تصاویری نیمه‌جان که نشان دهنده ناتوانی درک مردانه از موقعیت زنان است. زنان حضور دارند، اما همواره در مرز بین دیده شدن و ندیده شدن قرار می‌گیرند.

طبیعت، با حضور آرام و بی‌وقفه‌اش، نقش دیگری ایفا می‌کند: دریا، باد، درخت‌ها و موج‌ها نه تنها پس‌زمینه، که خودْ روایت‌گرند. موج‌ها می‌آیند و می‌روند، هیچ‌گاه دقیقاً همان نیستند، اما همواره جریان دارند؛ مانند زمان، که بی‌وقفه می‌گذرد، بی‌آنکه به سرنوشت فردی اهمیتی بدهد. خورشید، با طلوع و غروبش، نشانه‌ی چرخه‌ی هستی‌ست. زندگی، اوج، افول، مرگ. طبیعت در برابر ذهن انسانی که همواره ناپایدار است، حضوری آرام، بی‌تفاوت، اما عظیم دارد. حتی گاهی لحظه‌ای ساده به طور مثلاً دیدن یک گراز در یابی مرده می‌تواند زبان را بند بیاورد و حقیقتی عریان و بی‌نام را مقابل انسان قرار دهد؛ حقیقتی که نه در واژه‌ها، بلکه در سکوت خود را آشکار می‌کند؛ و همین‌جاست که اتاق‌های خالی، درختان خاموش، و غروب‌های بلند، بدل به استعاره‌هایی از آن چیزی می‌شوند که نمی‌توان آن را بازگو کرد، تنها میتوان آن را در قالب حسیات درک نمود. اتاق جیکوب در پایان رمان خالی‌ست — نه فقط به‌معنای فیزیکی، بلکه به‌عنوان پرسشی بی‌پاسخ درباره‌ی هویت، بودن و غیاب. و در موج‌ها، پرسیوال — این قهرمان خاموش — نه با صدایش، بلکه با غیبتش سخن می‌گوید. او نماد آرمانی‌ست که دیگر نمی‌توان باورش داشت؛ مرگش، مرگ ایمان جمعی‌ست. شخصیت‌ها هر یک به نوعی فقدان او را شکست خود می‌دانند، چون آن‌چه از دست رفته، نه فقط یک انسان که معنایی مشترک است.

در این ساختار پیچیده و درهم‌تنیده، زمان موجودی زنده است؛ همچون جریانی مداوم، بی‌احساس و بی‌پایان که همه چیز را در خود می‌بلعد. روایت وولف، با پیوند زدن تصویر، احساس و فکر، و با تکرار و تغییر نمادها در سیاق‌های متفاوت، جهانی می‌سازد که در آن مرز

میان واقعیت و استعاره، درون و بیرون، ذهن و جهان بیرونی، مدام در حال فروپاشی و بازسازی‌ست. شاید در همین سیالیت است که معنا شکل می‌گیرد؛ نه در تثبیت نشانه‌ها، بلکه در حرکت‌شان، در ناتمامی‌شان و در سکوتی که میان‌شان جاری‌ست. در نتیجه نمادهای وولف، تصویری چندلایه و پویا از ذهن انسان مدرن می‌سازند؛ ذهنی تنها و سرگشته، جداشده از قطعیت‌های گذشته، و ایستاده در برابر مرگ، زمان، عشق، طبیعت و زبان. برخلاف سنت ویکتوریایی که نماد را نشانه‌ای راهبر به معنای نهایی می‌دید، وولف از نمادهایی بهره می‌گیرد که در ابهام پرتاب شده‌اند: گاه تسلی‌بخش، گاه تهدیدگر، گاه شاعرانه و اغلب خاموش. در جهان او، نماد پایان معنا نیست؛ آغاز پرسش است. پرسشی که از دل خاطره، خلأ، احساس و فقدان برمی‌خیزد و راهی به‌سوی تجربه‌ای شخصی به جهان می‌گشاید – جهانی که نه با منطق، بلکه با زیستن باید فهمیده شوند. .....

ویرجینیا وولف و فرهنگ بصری.[۷]

.....نویسنده: مگی هام[۸]

.....مترجم: رویا مجیدی[۹]

«مردم از پیاده‌رو پراکنده شدند. زنان همراه با کیسه‌های خرید دیده می‌شدند؛ کودکان بیرون دویدند. هیچ‌چیز نتوانست به‌طور کامل دیده شود یا از ابتدا به انتها خوانده شود. آنچه شروع به دیده شدن کرد- به‌مانند دوستانی که در آن‌سوی خیابان شروع به دیدن یکدیگر می‌کنند- هیچ‌گاه پایانش دیده نشد - اورلاندو نفس راحتی کشید و سیگاری روشن کرد.»[۱۰]

رمان اورلاندو اثر ویرجینیا وولف[۱۱]، مانند بسیاری از آثار او با دانش و شیفتگی نسبت به فرهنگ بصری شکل گرفته است. اورلاندو، فلاش و سه گینی همگی عکس‌ها و تصاویری را شامل می‌شوند. تمام آثار وولف استعاره‌های بصری دارند و بسیاری از آن‌ها از مباحث معاصر در مورد هنر و فرهنگ‌های بصری عامیانه الهام می‌گیرند. در این بخش از متن اورلاندو زاویهٔ دید یک دوربین کلاسیک هالیوودی با نمای‌های متوسط به جای نماهای دور و در پایان یک نمای نزدیک را اختیار می‌کند. «دیوید تروتر» در کتاب خود در «سینما و مدرنیسم» استدلال می‌کند، علاوه بر وجود شباهت‌هایی میان فرم‌های ادبی و سینمایی در آثار ویرجینیا وولف، آنچه سینما به‌گونه‌ای بنیادی‌تر به او آموخت، چگونگی بود؛ برای مثال غیبت خانم رمزی در رمان «به‌سوی فانوس دریایی» و همچنین شیوه‌هایی که در آن «حرکت» (به‌ویژه حرکات غیررسمی) معنا را تعریف می‌کند.

مرور کلی

اما سینما فقط یکی از چندین فرهنگ‌های بصری بود که وولف از آن‌ها لذت می‌برد و بر کارش اثر گذاشتند. افزون بر این، او از دوران کودکی عکاسی فعال بود، خودش نیز برای مجلهٔ «ووگ» مورد عکاسی قرار گرفت و آثارش به تبلیغات و معماری ارجاعات متعددی دارد. ویرجینیا وولف نخستین مقالهٔ بریتانیایی را در زمینهٔ سینمای آوانگارد نوشت. آثار بصری از همه انواع، از صنایع «در ورکشاپ های اُمگا» تا طراحی کتاب «انتشارات گارت»، بخشی از چشم‌اندازهای بصری او را تشکیل می‌دادند و او دایره وسیعی از دوستان و

---

۷. این متن از مقاله‌ای با همین نام ترجمه شده است.
Humm, M. (۲۰۱۰) 'Virginia Woolf and Visual Culture' In: Sellars, S (ed.) The Cambridge Companion to Virginia Woolf, ۲nd edn. Cambridge: Cambridge University Press. Pp.۲۱٤-۲۳۰.

۸. (متولد ۱۹۴۵) یک فمینیست انگلیسی و استاد بازنشسته مطالعات فرهنگی در آنجلیا کینگز کالج شرق لندن است.

۹. مترجم، مدرس و پژوهشگر
Roya.Majidi۱۳٦٦@Gmail.com

۱۰. ویرجینیا وولف، انتشارات دانشگاه آکسفورد (آکسفورد: انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۹۲)، صفحات ۲۹۲_۲۹۳. تمام ارجاعات بعدی به این ویرایش خواهد بود.

۱۱. Virginia Woolf (۱۸۸۲–۱۹٤۱)

اعضای خانوادهٔ هنرمند داشت. واکنش‌های وولف به فرهنگ‌های بصری مدرن، همان چیزی است که او را به یک نویسندهٔ مدرنیستی بدل می‌سازد.

درحالی‌که تنوع دانش بصری وولف ممکن است دلالت بر یک نوع تضعیف مرزهای مرسوم بصری و یک نوع طبقه‌بندی بالا/ پایین از فرهنگ‌های بصری کند. او نسبت به ارزش‌های بصری هنرهای به‌خصوص دیدگاه کاملاً مشخص داشت، برای مثال نقاشی‌های «والتر سیکرت[۱۲]» را بر نقاشی‌های « جی. اف. واتس[۱۳]» ترجیح می‌داد و همچنین نسبت به ارزش عمومی هنر دیدگاه روشنی داشت. « از این به چیزی می‌رسم که شاید بتوانم آن را فلسفه بنامم؛ به سر حال اندیشه‌ای همیشگی در ذهن من است؛ که پشت هر کتان پنبه‌ای الگویی پنهان شده است؛ و اینکه ما ـ یعنی همه انسان‌ها ـ به آن مرتبط هستیم؛ اینکه تمام جهان یک اثر هنری است: ما بخش‌های از این اثر هنری هستیم.» (p۷۲، ۱۹۸۵، MB) وولف اشاره می‌کند که همواره به این دیدگاه اعتقاد داشته است، شهود او ... «از همان و زمانی که آن گل را در باغچهٔ کنار ورودی در «سنت آیوز» دیدم و دیدگاه او بخشی از توانایی دریافت شوک است ... (که آن) مرا یک نویسنده می‌سازد.» (p۷۲، ۱۹۸۵، MB) به عبارت دیگر «هنر» برای وولف تمام توانایی روانی و ذهنی او را شامل می‌شود و این توانایی هم آفرینش‌های او را تحت تأثیر قرار می‌دهد و هم از آن‌ها تأثیر می‌پذیرد.

همچنین این موضوع فرهنگ بصری در شکل‌گیری مدرنیته نقش دارد. دانشمندان فیلسوفان طبیعی و هنرمندان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم با بهره‌گیری از فناوری‌های نوین بصری همچون عکاسی، استریوسکوپ ، اشعه ایکس و سینما تصاحب جهان‌های مرئی و نامرئی را آغاز کردند. مدرنیته شاهد تحولی در تولید عنصر بصری بود از کشف پرسپکتیو در عصر رنسانس نیز ژرف‌تر بود. مدرنیسم قرن بیستم نیز به‌نوبهٔ خود به‌شدت تحت تأثیر مسائل فرهنگ بصری قرار دارد، ویرجینیا خود را با هر دو دید مرئی و نامرئی درگیر می‌کند، به آنچه فیزیک معاصر در نظریه‌های انیشتین دربارهٔ فضا ـ زمان به‌عنوان حرکت (Kinesis) تشخیص می‌داد یعنی جریان دیدگاه‌های متفاوت. افزون بر این انیشتین بر این باور بود که ساختارهای منطقی همچون زمان ، همواره در مغز با نوعی «بازی ترکیبی» نه از نشانه‌ها و تصاویر، که شباهت بسیاری به خاطرات تجربه‌شده توسط راویان وولف دارد، پیشی می‌گیرند.

بازنمایی‌های نوین از ادراک، شیوه‌های تازهٔ دیدن و ساخت جهان به پروژه‌ای مشترک برای نویسندگان مدرنیستی مانند «جیمز جویس[۱۴]» و «دوروتی ریچاردسون[۱۵]» و همچنین هنرمندان مدرنیست مانند پیکاسو و براک در دوران کوبیسم تبدیل شد. ویرجینیا وولف پیوسته ویژگی‌های بصری را تجزیه می‌کند، جهانی مرئی را در تصویر/ متن‌هایش و همچنین در عکاسی‌های خانگی‌اش به شکل اساسی بازتعریف می‌کند.

تأثیرات گسترده بر دیدگاه بصری وولف از سوی حلقه‌ای نقاشان بلومزبری بود. خواهرش ونسا

---

[۱۲] .Walter Richard Sickert (۱۸٦۰-۱۹٤۲)
[۱۳] . George Frederic Watts (۱۸۱۷-۱۹۰٤)
[۱۴] James Joyce (۱۸۸۲–۱۹٤۱)
[۱۵] Dorothy Richardson (۱۸۷۳–۱۹۵۷)

بل[16] دوستانش «دانکن گرانت[17]» و «راجر فرای[18]»، و همچنین میراث بصری‌اش از عمه‌ی بزرگش، «جولیا مارگارت کامرون»[19] ـ عکاس دورهٔ ویکتوریا ـ به او رسیده بود، بنابراین اگرچه وولف در کتاب سه‌گینی‌ها از نبود آموزش‌های هنری ـ به‌خصوص مدل زنده برای زنان ـ ابراز تأسف می‌کند، خانواده‌ی خودش محیطی هنری پر از ایده‌های ناب برای او فراهم کرده بود. در تمام طول دوران کودکی و نوجوانی، وولف بازدیدهای خانوادگی پی‌درپی از نگارخانه ملی، آکادمی سلطنتی و نمایشگاه‌ها و همچنین دیدارهایی با دوستان هنرمند از جمله «فیلیپ برن جونز» داشت. خانه‌ی نخست وولف واقع در شمارهٔ ۲۲ هاید پارک گیت، همان‌طور که خود او اشاره‌کرده است به رنگ‌های قرمز و سیاه مانند یک نقاشی «تیتیان»[20] رنگ‌آمیزی شده بود و پرتره‌های والدینش، اثر «برن جونز»، «جی اف واتس» و «ویلیام رژنشتاین[21]»، بر دیواری آویخته شده بود. گرچه واژه‌ی «هنر» تنها سه بار در رمان «به‌سوی فانوس دریایی» به چشم می‌خورد اما بخشی از این فضای هنری را تسخیر می‌کند و عموماً به‌عنوان کمال‌یافته‌ترین پرتره‌ی داستانی ویرجینیا وولف از یک هنرمند در قالب شخصیت «لیلی بریسگو» شناخته می‌شود.

وولف در دنیایی به دنیا آمد که امپراتوری بریتانیا در حال پیش روی بود، گذشته از این او از نمایشگاه‌هایی بازدید می‌کرد که به تخیلات اروپایی و استعمارگرایانه اختصاص داشتند: « ما سالی یک‌بار به لزکورت می‌رویم ... و حتی با هیچ میزان از تخیلات نیز نمی‌توان خود را در ونیز یا قسطنطنیه تصور کرد» (EJ,p.p.۱۶۹-۸۰) از همان ابتدا، دفتر خاطرات و نامه‌های وولف شامل طرح‌های امپرسیونیستی از چشم‌انداز، هوا، معماری و انسان‌ها هستند. با اتوبوس به خیابان «سنت پاولز» و موزاییک‌ها را دیدیدم... و یکسر هم به خانه‌ی برلینگتون زدیم چون آخرین روز نمایشگاه لینتون بود. بیش تر آثار واقعاً زشت بودند.» (EJ.p.۵۳) به دلیل اینکه خانواده‌ی استفن درشکه‌ای در اختیار نداشتند، او ناگزیر بود پی‌درپی با اتوبوس سفر کند، بدین ترتیب نوعی ادراک از فضاهای بصری شهری نیز در او شکل گرفت. بنابراین، درحالی‌که وولف اذعان داشت که هنرها مطالبات فکری و هنرمندانه از سوی مخاطبان هستند، با این حال، علاقه‌ی او به فرهنگ‌عامه، برای مثال عکاسی خانگی، و تعهدش به مخاطب عام، به شکل‌گیری ـ درکی فراتر از بیان بصری انجامید.

عکاسی

ویرجینیا وولف به نخستین نسل از زنانی تعلق داشت که از دوران کودکی به‌صورت فعال عکاسی می‌کرد. بین سال‌های ۱۸۸۲ تا انتشار مقاله‌اش با عنوان «سینما» در سال ۱۹۲۸ عکاسی خانگی رشد کرد که با توسعهٔ فیلم‌های رولی سلولوئیدی و دوربین‌های دستی همراه بود و هنرمندان و عموم مردم را به‌سوی ایده‌های نوینی چون « گذرا بودن و بازآفرینی» ترغیب کرد.

در سال‌های شکل‌گیری شخصیت وولف، او به‌طور منظم عکاسی و آن‌ها را چاپ می‌کرد؛ گاهی در منزل که خانهٔ خانوادگی‌شان هاید پارک گیت بود اما بیش تر اوقات مانند سایر عکاسان آماتور، در مکان‌های تفریحی مانند سنت

[16] Vanessa Bell (۱۸۷۹–۱۹۶۱)
[17] . Duncan Grant (۱۸۸۵–۱۹۷۸)
[18] . Roger Fry (۱۸۶۶–۱۹۳۴)
[19] . Julia Margaret Cameron (۱۸۱۵–۱۸۷۹)
[20] Titian (Tiziano Vecelli or Vecellio) (c. ۱۴۸۸/۹۰–۱۵۷۶)
[21] . William Rothenstein (۱۸۷۲–۱۹۴۵)

آیوس[۲۲]، وار آینده واربویز[۲۳] و فریتام[۲۴] عکاسی می‌کرد. در نخستین سال ۱۸۹۷ از نخستین دفتر منتشرشدهٔ خاطرات وولف با بیش از بیست ارجاع به عکاسی وجود دارد. وولف آشکار می‌سازد که چگونه از طیف گسترده‌ای از تجربیات بصری شامل تماشای نمونه‌های اشعه ایکس، همچنین بازدید از نگارخانه ملی و تهیه و ارائهٔ عکس‌ها لذت می‌برد. یکی از بازهای کارتی محبوب، با عکس‌های خانوادگی انجام می‌شد که در آن زشت‌ترین عکس، برندهٔ دست می‌شد و ملاقات عکاس حرفه‌ای «برسفورد»، یکی از سرگرمی‌های او بود.

ویرجینیا وولف در دفتر خاطرات ، نامه‌ها و مقاله‌هایش در مورد عکاسی نوشته و از اصطلاحات عکاسی به‌صورت توصیفی در داستان‌هایش استفاده کرده است. پیش از ازدواجش ، و سپس با همراهی لئونارد، عکس‌هایی می‌گرفت. عکس‌هایی می‌گرفت و آن‌ها را چاپ و در آلبوم‌های متعدد نگهداری می‌کرد. جلد اول از مجموعه عکس‌های او به‌درستی با صحنه‌ای پایان می‌یابد که در آن ویرجینیا عکس خود را برای لئونارد می‌فرستد. «این عکس را دوست داری؟ فکر می‌کنم تا حدود زیادی ناب است. این یکی را هم ببین.» (L.p.٤٩٦)

آلبوم‌های عکس به‌عنوان دفتر خاطرات بصری، معادل بیوگرافی نیستند، اما به شیوه‌ای مشابه، زندگی را در قالب الگوهای گفت‌وگو محور بازنمایی می‌کنند. بنابراین حتی اگر عکاسی، بداهه پردازانه و موقتی هم باشد ، باز هم شیوه‌ای دیگر برای روایت داستان زندگی او به شمار می‌آمد.

عکس‌هایی که توسط دوستان گرفته می‌شدند برای درک هویت وولف نقش حیاتی داشتند. او از دوستانش درخواست کرد که زندگی‌شان را از طریق عکس با او به اشتراک بگذارند و علاقه بسیار زیادی داشت که عکس‌هایی از کودکان داشته باشد. عکسی که «باربارا بگنال» از خود و پسرش که دقیقاً شبیه پدرش است گرفته «در کتابم» شده است؛ بازسازی بصری شیوه‌ای که از طریق آن وولف در رابطه دوستانه خود با دقت حفظ می‌کرد، گرچه برقراری تبادل ممکن نیست چرا که «همه دوستان در مه‌ای غبار ناپدید شدند.» (L2p.٤٩٦) شاید به این دلیل بود که وولف اعتقاد داشت که عکس‌ها می‌توانند به نجات او در آن لحظات مخرب هویتی زندگی‌اش کمک کنند- بیماری نامنسجم او- به‌عنوان مثال دو نامه به «مارگارت لوولین دیوسن[۲۵]» در سال ۱۹۱۵ وولف می‌گوید می‌خواستم بگویم در طول آن دوران وحشتناک حمله یک‌هفته‌ای از جنون آشکار به تو فکر می‌کردم و می‌خواستم تصویری از تو را تماشا کنم اما از درخواست آن می‌ترسیدم »(L2p. ٦٠) عکس‌های دوستان اغلب شواهدی عینی و ملموس از بیوگرافی فردی فراهم می‌آورند، زمانی که احساس فروپاشی هویت شدت می‌گیرد.

تصویرسازی‌های مشترک نیز به ایجاد روابط منجر می‌شدند. وولف برای اغوا کردن «ویتاسکویل- وست» از عکس‌ها استفاده می‌کرد. وی در سال ۱۹۲۳ در نامه‌ای به خانم نیکلسون از ویتا دعوت کرد تا برای مشاهده

---

[۲۲]. یک منطقه مسکونی در انگلستان است که در جنوب غربی انگلستان واقع شده‌است

[۲۳]. یک روستا و محله مدنی در بریتانیا است که در هانتینگدونشر واقع شده‌است.

[۲۴]. یک روستای کوچک در همپشایر، انگلستان است.

[۲۵] . Margaret Llewelyn Davies (۱۸٦۱–۱۹٤٤)

عکس‌های عمه بزرگش از «تنیسون» و سایر افراد به دیدنش بیاید. بعدها ویرجینیا وولف را به لندن برد تا برای اورلاندو رمانی که به ویتا اختصاص داده بود، مورد عکاسی قرار داده شود و از بهانه گرفتن تصاویر بیشتر از او بهره برد و او را بیشتر ملاقات کند. «تو دوشنبه رأس ساعت ۱ برای ناهار اینجا خواهی بود، مگر نه؟ همراه با آن موهای موج‌دار و لباست. ونسابل می‌خواهد ساعت ۲ از تو عکاسی کند.» (L۳.p٤۳٥) در سال ۱۹۳۱ ویرجینیا خوشحال بود که لئونارد در ماه ژوئیه در لوز یک دوربین فوق‌العاده از برند «زایس» خریداری کرده بود. (احتمالاً مدل لوید یا نیکس، نه مدل گران قیمت کوکارت محصول ۱۹۲۹) و همچنین خرسند بود که دوربین کداک‌ام را تا به مبلغ ۵ شلینگ می‌توانم به بهترین وزن درآورم» (L٤p.۳٦۰) بی‌تردید خانواده وولف عکاسی را بسیار جدی می‌گرفتند. یادداشت‌های روزانه لئونارد، هزینه‌های منظم مربوط به عکاسی را ثبت کرده‌اند که میزانشان خریدشان نمایانگر شکاف طبقاتی بریتانیا در حد مشخص است. به‌عنوان مثال در آوریل ۱۹۲۲ لئونارد ۱۰ شیلینگ صرف عکاسی کرد اما تنها دو شیلینگ به خدمتکارشان «لاتی» پرداخت کرد.

از دهه ۱۹۲۰ تمایل خانوادگی وولف به گرفتن پرتره‌های دو نفره از خود و دوستانشان یک نوع بیوگرافی تکرار شونده بصری به وجود آوردند. خانواده وولف در خیره شدن به دوربین‌ها فراتر از توافق صادقانه و یا عکاسی فوری می‌رود استفاده آن‌ها از تکرار عکس‌های مکالمه محور است به‌گونه‌ای که تعقیب‌کننده مکالمات میان مدل‌ها سوژه عکاسان و عکاسان خواهند بود. به همین نحو بهره جستن وولف از فرم‌های مکالمه‌ای در مقاله‌هایش، بزرگ‌ترین تفکیک وولف از آکادمی مرسوم در دهه ۱۹۲۰ را آشکار می‌سازد.

هنر

همچنین وولف دیدگاهی انتقادی از طریق نگاه‌های هوشمندانه به هنر و یک گنجینه لغات انتقادی از طریق بحث‌های هنری کسب کرد. در حین جابجایی به میدان گردون در سال ۱۹۰۴ یادداشت کرد: « ما خوش‌گذرانیان بوهمیان خود را آغاز کرده‌ایم، امشب «توبی» یک روزنامه در باشگاه جمعه در مورد انحطاط هنر مدرن خواهد خواند. (L۱pp.۲۲٤-٥)

نامه‌های او به ونسا شامل توصیف‌های پر طول و تفسیر از هنرمندان و نمایشگاه‌هاست. درحالی‌که نقد او کتاب‌های هنری موجود در کتابخانه شخصی وولف به شکل تعجب‌آوری کم است، بی‌تردید او بیوگرافی بسیاری از هنرمندان از جمله زندگی «ویلیام موریس[۲٦]»، «دلاکروا[۲۷]» و «سزان[۲۸]» و نقدهای هنری مانند «گادی بریژسکا» یادنامه‌ای اثر «ازرا پاوند[۲۹]» را مطالعه کرده است. «سایمون واتنی» اظهار می‌کند که انتخاب اولیه وولف در مورد یک میز تحریر بلند پیش از آنکه شروع به نوشتن بر روی یک تخته روی زانویش کند، او را قادر می‌سازد که حالتی مشابه «والتر سکرت» به خود بگیرد و همچنین شبیه خواهر نقاشش شود. نکته حائز اهمیت آن است که از میان ۸ مهمان مراسم ازدواجش با لئونارد در ۱۰ اوت ۱۹۱۲، چهار نفر هنرمند بودند. «ونسا، دانکن گرانت ،راجر فرای، و فردریک اچلز»

در تمام طول زندگی‌اش، رابطه‌اش با ونسا همواره ایده‌های زیباشناختی برای او فراهم

[۲٦] Morris William (William Morris) (۱۸۳٤–۱۸۹٦)
[۲۷] Ferdinand Victor Eugène Delacroix (۱۷۹۸ –۱۸٦۳)
[۲۸] . Paul Cézanne (۱۸۳۹–۱۹۰٦)
[۲۹] Ezra Pound (۱۸۸٥–۱۹۷۲)

می‌آورد و این دو خواهر هیجانات مشابه به هنرمندان یکسان داشتند. وولف همواره در نامه‌هایش هنر ونسا را ستایش می‌کرد: «نقاشی همین چند لحظه پیش به دیوار آویخته شد. بی‌نهایت دلربا- چه هنرمند بزرگی هستی؛ همه‌چیز کامل و بی‌نقص، استوار مانند مرمر و مسحورکننده همچون رنگین‌کمان. چقدر آرزو می‌کنم که نقاش بودم!» (L٦pp.٢٣٨-٦) و همچنین سفارش‌هایی از جمله منسوجات، سرامیک‌ها، نقاشی‌ها، جلد کتاب و مبلمان نقاشی شده به ونسا و «دانکن گرانت» داد. اگرچه آثار ونسا در سراسر زندگی وولف انگیزه اصلی او بود نظریه‌پردازان هنر معاصر نیز نقدهای زیبایی‌شناسی تازه‌ای به او ارائه کردند، چنانکه نقدهای او به‌روشنی نشان می‌دهند. برای مثال او به اثر تأثیرگذار «ژولیس مایر گرافت»[۳۰] در مورد هنر مدرن در نقد خودش «ملت و آتانئوم»[۳۱] بر زندگی‌نامه ونگوگ اثر پیرار اشاره می‌کند. به‌طور مختصر میان ایده‌های هنرشناختی اوایل قرن بیستم و آثار وولف پیوند عمیقی وجود دارد. وولف در جهانی زیباشناختی به سر می‌برد که در آن دوستانش، محیط اطرافش و مورخان هنر و فلاسفه همگی به‌طور خاص بر مسائل درک و آگاهی متمرکز بودند.

فیلسوف «جی اف مور» در مرکز بلومزبری معتقد بود که وجود و ادراک دو مقوله مجزا از هم هستند و نباید واقعیت مبتنی بر عقل سلیم بر احساسات شفاف ترجیح داده شود. این ایده واژگان و انگیزه خلاقانه‌ای در اختیار وولف قرار داد. در نخستین رمانش «سفر به بیرون» «هلن آمبروز» مشغول خواندن آثار «جی اف مور» است.

درگیری طولانی مدت وولف با هنرها طی چندین دهه با دامنه وسیع موضوعات و ژانرها از باله تا سینما چشمگیر است. این‌ها تم‌های کلیدی را مطرح می‌کنند: اهمیت بیننده مشترک، تفاوت‌های جنسیتی و ضد نهادگرایی که همگی در تعهد به اصول اخلاقی هنری به هم پیوند می‌خورند. دید هنرشناختی به زندگی روزمره یک تم همیشگی در آثار وولف است و در سال‌های پایانی عمرش اخلاق گرایی هنری او تمرکز راهبردی بیشتری یافت. تلاش‌های او در سه گینی و مقالات معاصری چون «هنر و سیاست» برای حفظ ارزش‌های هنری در برابر ضرورت‌های ناشی از جنگ بُعد رادیکال‌تری به آثارش می‌دهد. مقالهٔ «هنر و سیاست» استدلال می‌کند که هنرمند برای بقای خود و همچنین برای بقای هنر خود ناچار است در سیاست مشارکت کند. با این حال وولف در سه گینی بی‌نهایت خوش‌بین بود که آموزش‌های هنری می‌تواند از وقوع جنگ ممانعت کند. سه گینی به‌روشنی باور و مولف به هنر دموکراتیک که شامل یک دانشگاه ضعیف برای آموزش «هنر درک زندگی دیگران» به «دخترانِ مردان تحصیل کرده» با دستیابی غیر ممکن به مدیریت گالری هنرها را نشان می‌دهد.

در هم تنیدگی و گاهی روابط پرتنش میان هنر و ادبیات یکی دیگر از مضامین اصلی در آثار زندگی وولف است. او با اشتیاق و آگاهانه در مورد مسائل درک و بازنمایی در تمام شاخه‌های هنری نوشت. گرچه وولف اغلب می‌کوشید ادبیات را از هنر تمیز دهد، برای مثال در سینما و تصاویر احساس اینکه «ما نویسندگان تحت سلطه نقاشی هستیم» به شدت تردید دارم که نویسنده چیزی را به‌طور مستقیم از نقاشی بیاموزد» اما خود او از هنر و زیبایی شناسی چیزهای بسیاری آموخت. کنار گذاشتن ناتورالیسم توسط راجر فرای در حمایت از «طراحی مبتنی بر احساس» در

[۳۰] Julius Meier-Graefe (۱۸٦٧–۱۹۳٥)

[۳۱] . Nation and Athenaeum

آثار هنری و مقاله‌اش به‌عنوان مقاله‌ای «در باب زیبایی شناسی» طراحی اساسی برای دو نمایشگاه پسامپرسیونیستی و برای زیبایی شناسی بلومزبری فراهم آورد. رمان «سفر به بیرون» این ایده‌ها را در رمان « در مورد سکوت» اثر «تِرِنس» جستجو می‌کند. (نسخه های هارکورت بریسجووانویچ) همان کاری که داستان‌های «آبی و سبز» و «نشان روی دیوار» از وولف نیز انجام می‌دهد. خانواده وولف کتاب زیبایی در هنر و ادبیات اثر «چارلز مورون[۳۲]» ترجمه «راجر فرای» را در سال ۱۹۲۷ منتشر کردند؛ مورون در این کتاب برای وولف روشن ساخت که چگونه حجم‌های فضایی در هنر ممکن است با حجم‌های روانشناختی در ادبیات همانند باشند، در مقالهٔ مفصل خود در مورد نقاش، با عنوان «والتر اسکریت» وولف به آن تم اشاره کرد و از مرزبندی‌های میان هنرهای مختلف اظهار تأسف کردکه «امروزه همه ما بیش از حد تخصصگرا هستیم.» او در مورد نویسندگان محبوبش استدلال کرد که «درایدن، لمب، هازلیت حقیقتاً از آمیختن عناصر آگاه بودند و درباره ادبیات با ذهنیتی سرشار از موسیقی و نقاشی می‌نوشتند.» در زمانش «موج‌ها» مونولوگ‌های برنارد به‌گونه‌ای مشابه بر اساس الگوهای دیداری ساختاربندی شده‌اند.

پرتره‌ها

داستان‌های کوتاه ویرجینیا وولف، که به نوعی پرتره‌های ادبی به شمار می‌روند، نمونه‌های خوبی از مفاهیم گسترده چون فرهنگ بصری، جنسیت و مدرنیسم به شمار می‌آیند. با وجود محدودیت در حجم ۸ داستان در نسخه‌های کوچک هر یک بین یک تا سه پاراگراف دارند. این نسخه‌های تجربی، به همان اندازه که داستان‌های بصری معروف‌تر او مانند «آبی و سبز» و «نشان روی دیوار» موضوعات فرهنگ‌های بصری مدرن را به‌صورت کشمکش میان خاطرات شخصیت‌ها و آنچه آن‌ها را در قالب «تصاویر لحظه‌ای» روان و زنانه مشاهده می‌کنند، به تصویر می‌کشند. ویرجینیا وولف از واژگانی خاص و برگرفته از عکاسی به جای نقاشی استفاده می‌کند، واژگانی که مانند دوربینی در حال جابجایی در میان قاب‌های عمودی و افقی پرتره و منظره است. «پرتره» را ازصداهایی چون قطارها و بازارها و بوهایی مانند بول و بنزین تهی نمی‌سازد، این سطح بصری است که اطلاعات نا آشکار را قاب بندی می‌کند. چنین رویکردی باعث می‌شود فضاهای شهری مدرنیته در این داستان‌ها نه همچون عرصه‌هایی تحت سلطه نگاه مردانه، بلکه به‌عنوان مکان‌هایی برای برقراری روابط انسانی ظاهر شوند. وولف در «پرتره‌ها» تعدادی از نگاه‌های جنسیتی را به نمایش می‌گذارد که بر مبنای عکاسی شکل یافته‌اند. درحالی‌که نوشتار تجربی، به خودی خود منحصر به مدرنیسم نیست، اما در سطحی فرمی این داستان‌ها فراتر از عناصر روایی، از خلال الگوهای بصری چشمگیر و تاثیری ژرف و منحصر به فرد بر جای می‌گذارند. دو ویژگی شاخص پرتره‌ها یکی چینش فضایی تداعی‌های بصری و دیگری سرکوب روایت خطی و زمانبند هستند.

اما این تداعی‌های بصری در درون تصاویر ذهنی هر راوی با یکدیگر تقابل می‌کنند. بنابراین تاکید اصلی بر میانجیگری‌های تصویری است. این راهبرد دوگانه که در آن ساختارهای فرمی در برابر تصاویر ذهنی قرار می‌گیرند به وولف این امکان را می‌دهد که با کاوش در زیبایی شناسی مدرنیسم

---

۳۲ . Charles Mauron (۱۸۹۹–۱۹۶۶)

بپردازد و تفاوت‌های جنسیتی را به نمایش درآورد.

هر یک از داستان‌ها بر جنبه‌های متفاوتی تمرکز دارد و از آنچه والتر بنیامین[۳۳] «چشم ناخودآگاه مدرنیته» می‌نامد، عکس متفاوتی می‌گیرد، یا شیوه‌هایی که در آن‌ها عکس‌ها می‌توانند لحظاتی را ثبت کنند که فراتر از ادراک آنی قرار دارند.

شرح خود وولف از پرتره‌ها و «لحظهٔ زایای نگارش» در جمعه ۱۹ فوریه ۱۹۳۷ آشکار می‌سازد که تصاویر/متن‌ها فرمی‌ترین کننده و حیاتی از نوشتار نوین برای او هستند. وولف در دفتر خاطراتش می‌نویسد: «امروز صبح سه توصیف برای تصاویر ونسا نوشتم» بدون شک می‌توانیم آن‌ها را در خودمان چاپ کنیم و به نحوی انتشار دهیم. اما در کشوی میزم چندین طرح دارم که به گمانم نسبتاً خوب هستند و می‌تواند فصلی از بیوگرافی باشد. بی تردید اینجا در نطفه شیوه‌ای نوین برای نگارش نقد دارم. فکری می‌کنم همینطور است. (D٥p.٥٧) آنچه وولف در دفتر خاطرات خود شیوه نوین نگارش نقد می‌نامید، در پرتره‌ها در چینش مکانی تازه افراد و اشیای قابل مشاهده است.

پرتره شماره ۳ با تنها ۱۱ سطر راوی شناخته شده مشخصی دارد. در محوطه مهمان سرای فرانسوی نشسته است.» که به‌صورت بصری دقیق زنی را که زیر آفتاب نشسته مشاهده می‌کند. «ریچارد مورفِت» خاطرنشان می‌کند، نقاشی‌های گروه بلومزبری با «اصراری عجیب» بر نگاه خیره و گیرا و چشم‌ها تمرکز داشتند. برای مثال در پرتره «ونسا بل» از مری هاچستون نگاهی که چشم‌ها منتقل می‌کنند برجسته‌تر شده است.» و همچنین شکل چشم‌ها نیز مورد تاکید قرار گرفته است. اما در «پرتره‌ها» صحنه بیش از آنکه حالتی نقاشانه داشته باشد صورتی عکاسانه دارد و از اشکال و نور در چهارچوب قاب بهره می‌گیرد. وولف نگاهی زنانه را پیشنهاد می‌کند به همراه یک راوی که به لحاظ فیزیکی به زن نزدیک است اما قادر به خیره شدن با توجهی غیرشهوانی و مردانه به جزئیاتی همچون سینه و پوست است. «صورتش زرد و سرخ بود، همینطور گرد و میوه‌ای بر بدن، سیبی دیگر، نه فقط در یک بشقاب سینه‌ها به سختی سیب زیر بلوزش شکل گرفته بودند.» این پرتره مانند دوربینی بر ویژگی چهرهٔ زن مکث می‌کند و تاملات راوی به جنبه‌هایی می‌پردازد که تنها در نمای نزدیک عکاسی کلوزآپ قابل مشاهده‌اند. زن بی‌نام در«پرتره شماره ۴» شباهتی آشکار به راویان زن خود نمایانگر در دیگر آثار وولف دارد. برای مثال شخصیت «خانم دالوی» به‌عنوان راوی در زمان گذشته و حال معلق است، در زمان کوتاهی از روز در کنار پسر خود، پیش از بازگشت او به مدرسه راگبی لذت می‌برد. وولف در این بخش از نحوهٔ تصویری مدرنیستی در نگارش بهره می‌گیرد، عناصری که ما در پاراگراف ما قبل آخر «پرتره شماره ۸» می‌توانیم مشاهده کنیم.

«هنگامی که کسی در باغ قدم می‌زند، آن چیست روی کلم میان مایگی در حال آلوده کردن گوسفندها نیز است. ما هم تحت سلطه توست. مه آلود. تو کدر و زنگار گرفته‌ای.» (csf.p.٢٤٦) این سطرها در جهانی به روشنی مدرنیستی‌اند. ساده سازی فرمی از طریق حذف روایت و جایگزینی آن با تمرکز بر تصویر و دیدگاه‌های متغیر حاصل شده است، از نمای نزدیک کلم تا نمای دور ماه. اغراق تصویری وولف در «پرتره‌ها»

[۳۳] Walter Benjamin (۱۸۹۲–۱۹٤۰)

و توجه او به جزئیات در تصاویر عکاسی، یادآور عکاسان مدرنیستی آمریکایی معاصر چون پل استرند، «آرون سیسکیند[۳۴]» در دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ است.

مقالات

ویرجینیا وولف رمان نویسی دوره‌ای اما منتقدی همیشگی بود. او بالغ بر ۵۰۰ نقد و مقاله نوشته است که اغلب در آن‌ها جنبه‌های بیوگرافی گونه با گمانه‌زنی‌هایی در مورد فرهنگ بصری، ادبیات و زندگی در هم تنیده شده‌اند و دانش او از شیوه‌های دیداری را نشان می‌دهند. مثال برای مثال، «پل باریک هنر» چشم‌اندازهای متفاوت و دیدگاه‌های سینمایی را برمی‌انگیزد. وولف اظهار می‌کند که رمان در آینده، تحریک ناشی از دیدن تأثیر شکل درختان یا بازی نور بر ما را شامل خواهد شد، همچون مجموعه‌ای از دریافت‌های حسی از یک فیلم پیشرو. در این مقاله و در phases of Fiction وولف در یک طیف گسترده مطالعات امپرسیونیستی از نمونه‌های تاریخی رمان‌های انگلیسی با «حقیقت گویانی» چون دفاع و سوئیفت آغاز می‌کند و با جیمز و پروست که مجموعه‌ای از افکار، احساسات، ایده‌ها و خاطراتی را تصور می‌کنند که گویی بر دیوارهای ذهن در خواب بودند، به پایان می‌رساند.

با تبدیل ذهن خود به یک دوربین، وولف در یک برداشت پیوسته در میان تاریخ ادبیات حرکت می‌کند. همانند یک عکاس که بر یک شی در حال تغییر، خم می‌شود، «هر میزان که رمان نویس بیشتر بر تحلیل خود عمیق می‌شود، بیش‌تر به چیزی آگاه می‌شود که از آن گریزان است. وولف استدلال می‌کند که پیچیدگی‌های بصری ادبیات مدرنیستی در آثار پروست به روشنی نمایان می‌شود، جایی که «ما برای پروازی از تصاویر روبرو می‌شویم. زیبا، رنگارنگ و بصری، گویی ذهن قدرت خود را تا به جایی که ممکن است در تحلیل به کار گرفته است، ناگهان در هوا به پرواز در می‌آید و از مکانی بلندنمایی متفاوت از همان شی در قالب استعاره به ما ارائه می‌دهد.» او به کارگیری پروست از استعاره را همچون فیلمی توصیف می‌کند که یک نمای باز و هوایی تغییر می‌یابد تا تماشاگران را قادر سازد درون یک قاب، همنشینی شخصیت‌ها و رویدادها را ببینند.

سینما

مقاله مهم وولف درباره فرهنگ بصری «سینما» نام دارد، یکی از نخستین مقالات بریتانیایی که به ظرفیت‌های بالقوه سینما در مدرنیسم اشاره می‌کند. این مقاله در پی علاقه وولف فیلم مطب دکتر کالیگاری به کارگردانی «رابرت وینه» در آغاز سال ۱۹۱۹، آغاز شده است. این فیلم داستانی را روایت می‌کند که زبان یک مرد دیوانه بازگو می‌شود؛ داستانی دربارهٔک یک قاتل روان پریش که کابوس و واقعیت را در هم می‌آمیزد. مقاله وولف تنها به‌صورت غیر مستقیم به خود فیلم می‌پردازد و تمرکز آن بیشتر بر مسائل روانکاوانه و تماشای فیلم به‌طور کلی است. مقاله سینما به دغدغه‌های اصلی وولف که در دیگر آثار او نیز مطرح شده‌اند می‌پردازد اینکه «تماشاگران عادی» چگونه موقعیت و آینده سینما را تجربه می‌کنند.

شرح وولف از جنبه‌های ناهوشیار ادراک در سینما و آیندهٔ آن، بر پایهٔ یک فرض روشن و فکر استوار است که سینما یک فرایند نوین، ذهنی و شناختی است. وولف عنوان می‌کند:

[۳۴] Aaron Siskind (۱۹۰۳_۱۹۹۱)

به پادشاه بنگر، به قایق، اسب... ذهن به یکباره در می‌یابد که این تصاویر با کیفیتی گرفته شده‌اند که به تصویر ساده از زندگی تعلق ندارند. آن‌ها بیش از آنچه در تصاویر هستند از لحاظ حس زیباتر نشده‌اند بلکه می‌بایست آن را (واژگان ما رقت انگیز ناکافی‌اند) واقعی‌تر بنامیم یا واقعیتی متفاوت از آنچه در زندگی روزمره دریافت می‌کنیم. (E٤.p.٣٤٩)

تصاویر وولف از چشم و مغز، که در آثار والتر سِکرت، کتاب سه گینی و دیگر نوشته‌های او هم مشاهده می‌شود، با الگوی ناخودآگاه فروید مطابقت دارد الگویی که تفکر بصری را تجسمی از خودآگاهی دیرینه و ابتدایی بازنمایی می‌کند. مقاله با عنوان «سینما» در نشریه Alts ژوئن ۱۹۲۶ و سپس در «ملت و آتانئوم» سوم ژوئیه ۱۹۲۶ و با عنوان «فیلم و واقعیت» new Republic ٥ اوت ١٩٢٦ منتشر شد. نسخهٔ منتشر شده در new Republic با هماهنگی قبلی (اما بدون رضایت وولف) از روی نسخه پیش نویس به چاپ رسید. در تمامی نسخه‌ها وولف در تلاش است که قدرت سینما و فناوری‌های فیلمسازی را تحلیل کند و دستاورد آماده و سریع خود در به کارگیری استعاره‌هایی سینمایی را نه به‌عنوان ژستی صرفاً بلاغی، بلکه به‌عنوان پاسخی دقیق و پیچیده به تکنیک‌های سینمایی به نمایش بگذارد. او در دفتر خاطرات خود بارها به بازدید از سانس‌های نمایش و تماشای فیلم‌های آوانگارد فیلم سازانی چون «رنه کلر»[۳۵] و «پودوکین» را توصیف کرده است.

مقاله سینما نویسنده‌ای را نشان می‌دهد که به خوبی با تکنیک‌های سینمایی آشناست. او به تحلیل فیلم‌های خبری بریتانیایی فیلم «آناکارنینا» و همچنین «کابینه دکتر گالیاری» می‌پردازد. گرچه تا پیش از سال ۱۹۲۶، ۸ نسخه سینمایی از «آناکارنینا» موجود است به نظر می‌رسد که نسخه‌ای از این فیلم را توصیف می‌کند که در سال ۱۹۱۵ توسط شرکت آمریکایی فاکس فیلم به کارگردانی «جیک گوردون ادواردز» ساخته شده است. او با زبانی سرشار از اصطلاحات از جمله نمای کلوزاپ- حتی لرزش لب‌ها- به روشنی به توصیف می‌پردازد و در می‌یابد که چگونه فیلمبرداری از اشیاروزمره، مانند «سنگ ریزه‌های ساحل» می‌توان به‌عنوان مجاز بصری برای بیان احساسات شخصیت‌ها عمل کند.

وولف خواهان آن است که سینما تحریکات ناخودآگاه تماشاگران را از طریق فاصله گرفتن از یک بازنمایی تقلیدی احساسات رها سازد. «ما باید این احساسات را در حال آمیختن و تاثیرگذاری بر یکدیگر ببینیم. باید تغییرات شدید احساسی را که از برخورد آن‌ها حاصل می‌شود مشاهده کنیم.» در اینجا وولف سینما را نه به مثابه ابزاری مقلد، بلکه به منزلهٔ نوعی مونتاژ روانی دیالکتیکی تصور می‌کند. از طریق کنار هم قرار گرفتن تصاویر مونتاژ سینمایی می‌تواند واقعیت متناقض و احساسات نامتقارن را درون جهان داستانی فیلم به تصویر بکشد. وولف با تحلیل این فرایند در می‌یابد که اگر حافظه به شمایلی از طریق مونتاژی از اشیای مربوط به سینما که حاصل احساسات هستند مجسم شود آنگاه چنین اشیایی می‌توانند نوعی بازنمای شناختی یکپارچه ایجاد کنند که به اندازه هر روایت خطی، امتناع کننده باشد. «گذشته می‌توانست بازگشوده شود... ما باید تداوم

[۳۵] René Clair (۱۸۹۸–۱۹۸۱)

زندگی انسانی را داشته باشیم که از طریق تکرار یک شی، گذشتهٔ ما حفظ شود.»

توصیف وولف از سینما به‌عنوان منبع شناختی از دگرگونی روانی، رویکردی پیشگامانه است. او استدلال می‌کند که قدرت سینما در قدرت ضد تقلیدگرایانهٔ آن نهفته است و تماشاگران یک فرایند بصری پویا را تجربه می‌کنند که خاطرات و رویاهای سرکوب شده آن‌ها را آزاد می‌سازد.

نکته حائز اهمیت آنکه، روایت وولف از همنشینی در سینما، پیش درآمدی بر نظریه «سرگی آیزنشتاین»[۳۶] به شمار می‌آید. نظریه‌ای که در آن تصادم تصاویر فیلمی می‌تواند باعث شکل‌گیری هویت تماشاگر شود. نظریه پردازی آیزنشتاین درباره شیوه مونتاژ خود با عنوان« دراماتورژی فرم فیلم » در سپتامبر ۱۹۲۹ منتشر شد؛ یعنی سه سال پس از انتشار مقاله وولف. آنچه وولف به روشنی توصیف می‌کند همان چیزی است که آیزنشتاین بعدها از آن به‌عنوان «مونتاژ اورتونال» یاد می‌کند؛ شیوه‌ای که می‌تواند به زعم وولف صحنه‌ها را از طریق «چیزی انتزاعی، چیزی در حرکت» به یکدیگر پیوند دهد.» (E٤.p.۳۵۱)

او عمیقاً در می‌یابد که تماشاگران از طریق تدایی‌های سینمایی مونتاژ و بازگویی‌ها با فیلم درگیر شده و به آن دوخته شده‌اند. به نظر می‌رسد او آگاه است که سینما دارای زیبایی شناسی مستقل و معتبر است و می‌تواند خاطرات ناخودآگاه و احساسات ناشناخته ما را به نمایش بگذارد. مقالهٔ «سینما»ی وولف تحلیلی دقیق و موشکافانه از چگونگی فرایند سینما به‌ویژه به کارگیری فیلم از مونتاژ دیالکتیکی در جهت استیضاح کردن تماشاگران است.

[۳۶] Sergei Eisenstein (۱۸۹۸–۱۹٤۸)

دهه ۱۹۳۰و فلاش

تا دهه ۱۹۳۰، زبان نوین از مدرنیسم در واکنش به تحولات فرهنگ‌های بصری از جمله سینما و تکنولوژی‌های عکاسی پدیدار شد. واژگان جدید بصری مدرنیسم که به وسیله فنون بازنمایی عکاسی نظیر نمای نزدیک زاویه‌های غیر معمول و تضادهای تند نوری شکل گرفتند، در رمان «موج‌ها» اثر ویرجینیا وولف همان جا که نور اشیا را دگرگون می‌سازد پدیدار می‌شوند، به همان اندازه که در گسست انسجام فضایی سینما توسط سرگی آیزنشتاین نیز مشاهده می‌شود. پیشرفت‌های فنی در عکاسی از جمله لنزهای واید و شاترهای پرسرعت، امکان رواج گسترده عکاسی مدرنیستی در مجلات را فراهم ساخت. این سبک نوظهور آشکارا شهری بود. موضوعات آن شامل آسمان خراش‌های بلند صحنه‌های خیابانی و اشیای روزمره می‌شد که اغلب با زاویه دیدهای چشمگیر و تضادهای نوری شدید ثبت می‌شدند. آثار [نوشتاری] مدرنیستی بخشی از جهانی بود که در آن، تکنولوژی فراگیر عکاسی، مدرنیته شهری را به تصاویری نمایشی و چند زاویه‌ای بدل کرده بود.

با این حال، این تجربه پیچیده است تکنولوژی بصری با یکی از محبوب‌ترین رمان‌های ویرجینیا وولف در دهه ۱۹۳۰ـ فلاش ـ در تضاد است. رمانی که کاملاً در مورد حس بویایی است نه بینایی. فلاش با سگش (قهرمان داستان) در کنار معشوقه‌اش «الیزابت بارت براونینگ»[۳۷] از میان مکان‌های بویایی لندن، فلورانس و پیزا عبور می‌کند. به نظر می‌رسد تنها اثر وولف باشد که بیش از همه از تأثیرات تکنولوژی‌های بصری مدرن دور مانده است. فلاش یک زندگینامه هجو آمیز است که وولف در پاسخ به دوستش

[۳۷] Elizabeth Barrett Browning (۱۸۰٦–۱۸٦۱)

لنین، برای خلق سبک جدیدی از روان زندگینامه آن را نگاشت. اما دقیقاً از خلال خوانش کتابی مانند فلاش که ظاهراً کمترین ظرفیت را برای تفسیرهای بصری دارد است که می‌توان تأثیر تعیین کننده فرهنگ‌های بصری مدرنیته را در اثر وولف مشاهده کرد.

نگارش فلاش با تکنولوژی‌های بصری آغاز می‌شود و به پایان می‌رسد. در ۱۶ سپتامبر ۱۹۱۳ وولف در نامه‌ای به «ویتا سکویل. وست» نوشت: «عکسی از هِنری [سگ نژاد اسپانیول کوکر خانواده نیکسون] در اختیار داری؟ به دلیل خاصی می‌پرسم که به یک ماجرای کوچک [فلاش] مربوط می‌شود.» (L2p.۳۸۰) در نهایت سگ دیگری به نام «پینکا[۳۸]» که ویتا به وولف هدیه داده بود تبدیل به شخصیت فلاش شد. وولف در ابتدا فلاش را به‌عنوان یک پیکر بصری تصور کرده بود. او نوشته است نامه‌های عاشقانه براونینگ را خواندم، تصویر سگشان مرا به خنده انداخت بنابراین نتوانستم در برابر جان بخشم به او مقاومت کنم» (L٥/٥٥/١٦١-٤) در اکتبر ۱۹۳۳، پس از موفقیت چشمگیر فلاش در بریتانیا و آمریکا وولف بار دیگر از امکانات بصری در فلاش به وجد آمد. «احتمال دارد فلاش تصویرسازی شود. برلین [ناشر آمریکایی وولف] دیروز از مبلغی کلان صحبت می‌کرد.» (D٤.p.١٨٦) در نامه‌ای امضا شده به تاریخ ۱۲ ژوئن ۱۹۳۳ خطاب به خواهرش ونسا- که طراحی بسیاری از کتاب‌های وولف را بر عهده داشت- ویرجینیا ظاهر بصری مورد نظر خود برای فلاش را با جزئیات شرح داد.

«در صورت امکان مایلم این چهار تصویر دو نسخه بزرگ در صفحات مجزا صحافی شوند. اندازه صفحه، در این نسخه سایز بزرگ، تقریباً در ۵/۵ اینچ از آب در می‌آید. تصور می‌کنم برای آنکه این امر ممکن شود شما باید طراحی را مجدداً ترسیم کنید؛ کاملا گذشته از این حقیقت که هر دو تصویر یک کلیت واحداکنون هستید را همانطور که اکنون هستند تشکیل می‌دهند.»

وولف به امکان‌های بصری بیشتری نیز پی برد: «من باید برای گرفتن چند عکس اضافی دست به کار شوم.» (هرچند در نهایت در کتاب

کتاب گنجانده نشدند. باز تولید پرتره‌های الیزابت برت و «رابرت براونینگ»[۳۹] متعلق به نگارخانه ملی پرتره بریتانیا رایگان نبود. «دی. آرپاند»، از بخش انتشارات(NPG گالری ملی پرتره) برای هر نسخهٔ چاپی یک شیلینگ و ۶ پنس بابت حق کپی رایت دریافت می‌شود.» این مجموعه مکاتبات میزان درگیری مستمر وولف در طراحی بصری را آشکار می‌سازد.

عکس «پینکا» در نقش فلاش، به‌عنوان تصویری معنادار در صفحه اول جای گرفته است و نه تنها تصاویر پوشش بصری و مهم برای شخصیت فلاش فراهم می‌کنند، بلکه ارجاعات بصری در سراسر رمان به چشم می‌خورند. دفترهای خاطرات وولف، همانند دفترهای طراحی‌های هنری خواهرش ونسا، افکار مداوم دربارهٔ صحنه‌های بصری مربوط به فلاش را نشان می‌دهند. او به‌ویژه مشتاق بود که نمای ظاهری خانهٔ برت براونینگ را با دقت به تصویر بکشد. خوشبختانه دیداری از متخصص پوستش همراه با لئونارد در خیابان «ویمپل» که خانه‌اش تقریباً روبروی خانه فلاش بود این امکان را برای وولف فراهم کرد که تعداد طبقات را بشمارد و کوبه‌های در را بررسی کند -درست است که کوبه‌ای ندارد اما خانه‌ها بسیار خوب بازسازی شده‌اند.»

[۳۸] Pinka

[۳۹] Robert Browning (۱۸۱۲–۱۸۸۹)

(D٤.p.١٤٤) همزمان با نگارش «فلاش» وولف مشغول خواندن کتاب «جهان پیرامون ما» اثر «سِر جیمز جنیز» بود و عمیقاً به شیوه‌های علاقه‌مند بود که علوم فیزیکی در آن‌ها نور را هم به‌صورت پرتو و هم به‌صورت موج ترسیم می‌کردند. افزون بر این در خلال نگارش «فلاش» در دفترهای خاطرات وولف ارجاعات قابل توجهی به عکاسی خانوادگی وولف، همچنین عکس‌های حرفه‌ای که در همین دوره از او گرفته شده است دیده می‌شود. برای نمونه لئونارد و ویرجینیا ازاز تام و وین الیوت که تعطیلات آخر هفته را در خانه فالک‌ها مهمان بودند، عکس‌های گرفتند «او همچون اُفیلیای وحشی است که افسوس که هیچ هملتی او را دوست نمی‌دارد؛ با آنکه لکه‌های پودری بر جامعی از ساتن سفیدش.» (D٤, p. ١٢٣)

گویی پرداختن به تکنیک‌های بازنمایی عکاسی به وولف این امکان را می‌دهد که فلاش را همچون مجموعه‌ای از اشیای بصری به هم پیوسته ترسیم کرده و به پایان برساند. «اکنون این کتاب را به‌صورت مجموعه‌ای از بادکنک‌های بزرگ مجسم می‌کنم... می‌توانم اختیارات بیشتری در قالب تصویری داشته باشم» (D٤.p.١٤٢)

در فلورانس فلاش شاهد سیاست‌های خیابانی از بالا است، زاویه دیدی که برای عکاسی شهری مدرنیستی معمول و رایج است پایین بالکن خانواده برت براونینگ، «جمعیت عظیمی در حال موج زدن بودند... مردم در خیابان... مردان جدی، زنان جوان شاد در حال بوسیدن یکدیگر بودند و نوزادانشان را به‌سوی کسانی که در بالکن‌ها بودند بلند می‌کردند... پرچم پشت پرچم می‌گذشت.» عکاسی با توسعه زمان‌های نوردهی شاترهای سریع‌تر و تکنیک چاپ ترکیبی، حداکثر بهره‌برداری را از چشم‌انداز وسیع و مزایای زاویه دید مرتفع شهری برد تا صحنه‌های شهری را با کیفیت بهتری ثبت کند. وولف از این تکنیک‌های عکاسی به زاویه دید چندگانه در بسیاری از آثار خود بهره می‌گیرد. برای مثال، زنان بیگانه در سه گینی رژهٔ پر اُبهت مردسالانه‌ای را از زاویه دید چشم پرنده مشاهده می‌کند. در فلاش، وولف دامنه منابع بصری خود را گسترش می‌دهد و میان سطوح هوایی و زمینی در حرکت است. فلاش درحالی‌که در میان فقیران «وایت چَپِل» به بند کشیده شده است، انسان‌ها را همچون اشیای بصری مشاهده می‌کند، «چهره‌های هولناکی که از بیرون می‌گذشتند، از پنجره‌ها دید می‌زدند. این هیولاهای وحشتناک برخی ژنده پوش، مابقی شعله ور در رنگ و پرها- بر زمین چمباتمه زده بودند؛ بر سر میز قوز کرده بودند.» (F.p.٥٦)

«فلاش به همان اندازه که از طریق قوه بویایی خود به نظریه پردازی می‌پردازد، از طریق تخیل بصری‌اش نیز این امکان را انجام می‌دهد. در «فلاش» ارجاعات صریح فراوانی به لحظه‌های منجمد بصری در آن وجود دارد. فلاش تجربه بصری را به‌صورت مجموعه‌ای از تصاویر لحظه‌ای و مسطح را کسب می‌کند. صحنه‌ها اغلب متشکل از تضادهای رنگی ثابت هستند: در یک صحنه برت براونینگ گل‌هایی را که از معشوقه‌اش دریافت کرده در گلدان مملو از آب می‌چیند و می‌گوید: « بگذار قرمز در کنار زرد بدرخشد و زرد در کنار قرمز و بگذار از برگ سبز اینجا قرار بگیرد.» در اینجا موتیف‌های دیداری شباهت زیادی به نقاشی «گل در آتلیه» (١٩١٥) «داوودی‌ها» (١٩٢٠) اثر ونسا بل دارند. این شباهت در زمینه‌ای است که وولف و بل هردو، صحنه‌های بصری را از طریق همنشینی رنگ‌ها سازمان می‌دهند. (اگرچه بل از گل‌های متفاوتی

استفاده می‌کند) افزون بر این استفاده از رویکرد فرمالیستی رسمی در نقاشی‌های گل به‌ویژه نمایش او از اشیا در برابر چشم‌اندازهای کم عمق یک اتاق با چیدمان‌های بصری وولف مطابقت دارد. حتی در روستا نیز چشم‌اندازهای فلاش به شدت بصری است. در بازدید در فارنهام «چمنزارهای سبز و حوضچه‌هایی از آب آبی رنگ» دیده می‌شد. افزون بر این و باز هم مشابه نقاشی‌های بل، وولف با چهره‌های همچون سطوح بصری برخورد می‌کند. وولف در نامه‌ای متعلق به همان دوران اشاره می‌کند که خانم براونینگ و سگش بسیار به هم شباهت دارند، و در رمان نیز وولف همانندهای آشکار را میان گوش‌های آویزان فلاش و فرهای سنگین موی برت براونینگ را با تاکید بر توصیف‌های کلامی و ضمیمه کردن تصویرسازی‌ها به تصویر می‌کشد. وولف چهره‌ها را به شیوه‌ای کاملاً مدرنیستی همانند نقاشی‌های بدون چهره ونسا بل، به‌صورت سطح دیداری بازنمایی می‌کند.

دوگانگی و تردید در مفهوم ذهنی بودن در فلاش اغلب از طریق اشیای بصری از جمله آینه تحقق می‌یابد. فلاشفلاش نخست درک خود را از هویت فردی‌اش را نه از راه بویایی بلکه از طریق مشاهده خود در آینه به دست می‌آورد. «ناگهان فلاش دید که از طریق حفره‌ای در دیوار [آینه] سگی دیگر با چشمانی براق و درخشان به او خیره شده است. فلاش به سرعت می‌آموزد که از طریق آینه‌ها هویت خود را بنا نهد. «به محض اینکه فلاش به خانه رسید، خود را با دقت در آینه وارسی کرد: خدا را شکر، او سگی اصیل و عجیب بود!» (F.p.۲۵) به کارگیری توانایی وولف از هویت‌های بازتابی، توانایی او را در تفکر بصری نشان می‌دهد در واقع او یک نوع هستی‌شناسی بصری خلق می‌کند، شیوه‌هایی که در آن‌ها آینه‌ها و عکاسی، جهان را از دیدگاه چندگانه و بازتابی به نمایش می‌گذارد. سگ و صاحبش در صحنه‌ای «سینمایی» از خیابان ویمپل دور می‌شوند. «آن‌ها ایستاده‌اند درحالی‌که به اطراف اتاق نگاه می‌کردند. آنجا مبل بود و در کنار آن صندلی راحتی که به اطراف اتاق نگاه می‌کردند. آنجا مبل بود و در کنار آن صندلی راحتی آقای براونینگ. سرویس‌ها و میزها آنجا بودند. نور خورشید از لابه‌لای پرده‌ها می‌تابید» این صحنه مشابه صحنه وداع «گِرِتا گوربو» با معشوقش در فیلم «ملکه کریستانیا است، با حرکت آهسته دوربین از شی به شی دیگر که در اینجا نیز به فلاش و برت براونینگ این امکان را می‌دهد که خاطره‌ای از خیابان ویمپل در ذهن خود حفظ کند.

گویی وولف نمی‌تواند در برابر میل به دیدن از دریچه یک لنز مقاومت کند. اتاق‌ها اغلب پیش از آنکه ویژگی‌های بویایی درک شوند از منظر بصری توسط فلاش ادراک می‌شوند. در ایتالیا «نور بر او بارید... در اتاقی وسیع و خاکی که غرق در نور آفتاب بود.» تلاش‌های بی‌وقفه فلاش برای دیدن محیط پیرامون از طریق عکاسی این امکان را به وولف می‌دهد که نوعی فاصله گذاری طنزآمیز خلق کند. زمانی که فلاش نوزاد جدید الیزابت برت براونینگ را می‌بیند گویی موجودی زنده بود. مستقل از همه آن‌ها، بی آنکه در خیابان گشوده شده باشد و در دل همان اتاق با خیالی آسوده‌تر، خانم براونینگ به تنهایی به دو وجود بدل شده بود. (F.p.۸۳) نگاهی عکاسانه، امکان پدیدار و شدن این صحنه فراواقع گرایانه را فراهم می‌سازد. وولف با به کارگیری این سبک فرا فاصله گذاری بصری، بر غیر قابل درک بودن ذاتی ماهیت انسان‌ها برای حیوانات تاکید می‌کند. فلاش به‌گونه‌ای، مجموعه‌ای از صحنه‌های

بصری را در ذهن می‌آفرینند، به امیدی واهی برای ثبت و درک دنیای انسان‌های اطرافش. دقیقاً بدین که عنصر بصری به‌گونه‌ای پیوسته در فلاش مداخله می‌کند که فلاش همچون دیگر آثار وولف، اهمیت حیاتی فرهنگ بصری او را نشان می‌دهد.

سه گینی

سه گینی نیز از آثار وولف در دهه ۱۹۳۰ است که بر پایه عناصر فرهنگ بصری به نگارش درآمده است. این اثر شامل تصاویری از وکلای پیشوایان مذهبی، دانشگاهیان و ارتش است و همچون توصیف‌های روایی تصاویری مربوط به فجایع جنگ داخلی اسپانیا را در بر می‌گیرد. تصاویری که در متن منتشر نشده‌اند. راوی در سراسر رمان سه گینی می‌اندیشد که چگونه به جنگ پایان دهد و سه‌گینی را به سازمان‌های مختلف واگذار کند. وولف از طریق عکس‌های منتشر شده با خاطرات ذهنی مکتوب تصاویر منتشر نشده پیکره‌های بی جان زنان و کودکان اسپانیایی واکنش نشان می‌دهد. به نحو تناقض آمیزی عکس‌های عمومی موجود در متن، نمادهایی دائمی و مرده از نظام مردسالارانه می‌شوند، درحالی‌که یادآوری مکرر راوی از عکس‌های منتشر نشده کشتگان اسپانیایی به حمله‌ای زنده و واقعی علیه مردسالاری تبدیل می‌شود.

تقابل میان عکس‌های منتشر شدهٔ روزنامه‌ها که تاریخی بصری از مردسالاری نهادینه شده‌اند- و خاطرات وولف از عکس‌های منتشر نشده در دو سبک روایی کاملاً متمایز تجلی یافته است. در تحلیل وولف از عکس‌های منتشر شده، بدن خود او یا دقیق‌تر بگوییم، بدن راوی تا حد زیادی غایب است. در واقع راوی بارها در مورد دشواری‌هایی که این غیاب ایجاد کرده است اظهار نظر می‌کند. با این حال راوی عکس‌های غایب هم به خود راوی و هم به استدلال‌هایی که وولف درباره بدن زنان، اصول اخلاقی زایمان و فجایع دوران جنگ ارائه می‌دهد نزدیک است.

کتاب سه گینی ترکیب فشرده از تصویر و متن است که با فرم‌های فعال و متفاوت حافظه وولف روایت‌های تاریخی غالب را به نمایش می‌گذارد و با آن مقابله می‌کند. فقدان توضیح و تشریح و یا زیرنویس‌هایی منتقدانه و مخالف برای عکس‌های منتشر شده قدرت آن‌ها را تقلیل می‌دهد و راوی خود را در جایگاه نماینده صدای معترض دختران قرار می‌دهد. زبان نوشتاری متن و زبان تصویری عکس‌های منتشر شده در تعارض عمیق با یکدیگر هستند. در جایی که عکس‌ها ایستا هستند راوی از زاویه دید توصیف بهره می‌برد که اغلب مشابه دوربین عکاسانه مدرنیستی،«الکساندر رودچنکو» و «موهلی. ناگی» است. دیدگاهی که هر دو در جستجوی ظرفیت بصری و سیاسی از زاویه هوایی هستند. درست همانگونه که دختران مردان سرشناس ناگزیر بودند در زندگی اجتماعی نامرئی باشند راوی نیز که صدای جمعی از آنان است به‌صورت فیزیکی از هر تصویر دور است. از زاویه دید او دنیای شما [...] بی‌تردید عجیب و غریب به نظر می‌رسد. راوی تنها می‌تواند «روی نوک پا وارد شود» او یک زاویه دید پرنده از بالا به پایین خارج از امور دارد که همه این‌ها چندان دلگرم کننده نیستند.» مشاهدهٔ دانشگاه نیز آسان‌تر نیست. چقدر این جهان از زاویه دید ما نابرابری غریب به نظر می‌رسد، از زمانی که چنین رژه‌ها «بسیار دور» مشاهده می‌شوند.» (p.۱۸۳) نامه‌ای معاصر از یک خواننده به وولف «ارنست

هاکسلی[۴۰]» به زیبایی دیدگاه وولف را بیان می‌کند جایی که او استدلال می‌کند زنان همیشه از زاویه‌ای متفاوت با مردان به زندگی می‌نگرند و در دیدگاهشان به طرز چشمگیری کودکانه و متعصب هستند.

وولف به‌صورت مفصل هر دو نوع عکس منتشر شده و خصوصی را مورد بحث قرار می‌دهد تا به‌طور شایسته و با عدالت به غیاب اقتصادی و اجتماعی زنان بپردازد. تصاویر تکرار شونده که در آن‌ها زنان از جهان اجتماعی کنونی غایبند و نسل کشی نظامی و مردانه جهانی مرده و غایب پدید آورده است که هسته اصلی سه‌گینی‌ها از تاریخ و

نتیجه‌گیری

اما این گسترهٔ تصویر/ متن در آثار وولف است که حرفهٔ او را به نمونه‌ای قدرتمند از گرایش مداوم زنان مدرنیست به امر بصری بدل می‌سازد. او از طریق تصاویر بصری در آلبوم‌های عکسش و همچنین در سه‌گینی‌ها اثر معرفت شناختی پیچیده‌اش به یادآوری خاطرات پرداخته و گذشته را به حال پیوند می‌زند. در آثار وولف، تصاویر بصری نقش اساسی در به وجود آوردن زیبایی شناسی سطحی ایفا می‌کنند و در عین حال نشانه‌هایی برای تکثر و سرکوب زنان هستند. در حافظ را شکل می‌دهد. ارتباط نزدیک وولف با عکس‌های منتشر شده و فاصله فیزیکی او از عکس‌های عمومی به‌گونه‌ای نشانه شناختی درون مایه اصلی سه‌گینی‌ها را می‌سازد؛ نقد کوبنده و مستقیم او بر کورکورانه بودن نماد سنت‌های مردسالارانه عکس‌ها پیوست‌هایی نیستند که بازتاب دهنده فمینیسم متنی وولف باشند. ویژگی مهم کتاب سه‌گینی‌ها، تجسد یا فقدان تجسد راوی در ارتباط با شواهد عکاسانه و دلالت‌های احتمالی این نوع روابط دربارهٔ حافظه بصری و تاریخی است. سه‌گینی‌ها پیچیده‌ترین واکنش وولف فرهنگ‌های بصری مدرن به شمار می‌رود.

رمان «به‌سوی فانوس دریایی» بخش زیادی از بار روایی رمان بر دوش تصاویری است که همچون همانندی‌های بصری در شکل‌گیری داستان عمل می‌کنند. وولف در دوران نوجوانی در دفتر خاطرات خود، تجربه تماشای نقاشی‌های «لرد لیتون» در نگارخانه ملی را ثبت کرده بود، تا زمان نگارش «به‌سوی فانوس دریایی» قادر بود چهره خانم رمزی را با ضربه قلمی پسا امپرسیونیستی به تصویر بکشد و با سه‌گینی‌ها، وولف برجسته‌ترین نویسنده بصری در جریان مدرنیستی شد.

منابع:

۱ VirginiaWoolf, O (Oxford): Oxford University Press, ۱۹۹۲), pp. ۲۹۲–۳. All further references will be to this edition.

۲ David Trotter, Cinema and Modernism (Oxford: Blackwell, ۲۰۰۷), p. ۱۶۰.

۳ ‘The Cinema’, E٤, pp. ۳٤۸–٥٤.

٤ See Maggie Humm (ed.), Virginia Woolf and the Arts (Edinburgh: Edinburgh University Press, forthcoming). The Omega Workshop was founded in ۱۹۱۳ by Woolf’s friend Roger Fry (with as co-director Woolf’s Sister Vanessa Bell). Many of Woolf’s circle executed Omega designs for textiles, furniture and table-ware, including Bell and Duncan Grant. Leonard and Virginia founded the Hogarth Press in ۱۹۱۷ as a small hand-printing press. The Press published the majority of Woolf’s works and grew into a full business with books on economics, poetry, fiction and the arts including Freud’s works in translation.

۴۰ Ernst Haeckel (۱۸۳٤–۱۹۱۹)

٥ Gillian Beer, Virginia Woolf: The Common Ground (Edinburgh: Edinburgh University Press, ١٩٩٦).

٦ Walter Benjamin, 'A Short History of Photography', Screen, ١٣:١ (١٩٧٢), ٢١.

٧ George Spater and Ian Parsons, a Marriage of True Minds: An Intimate Portrait of Leonard and Virginia Woolf (New York: Harcourt Brace Jovanovich, ١٩٧٧), p. ٣.

٨ See Maggie Humm, Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf,Vanessa Bell, Photography and Cinema (Edinburgh: Edinburgh University

Press, ٢٠٠٢).

٩ Leonard Woolf, Diaries and Related Notebooks, ١٩٢٢–١٩٦٩. Leonard Woolf Archive, University of Sussex, Brighton.

١٠ SeeMaggie Humm, Snapshots of Bloomsbury: The Private Lives of VirginiaWoolf and Vanessa Bell (London: Tate, ٢٠٠٦) for reproductions of these photographs.

١١ Melba Cuddy-Keane, Virginia Woolf, the Intellectual and the Public Sphere (Cambridge: Cambridge University Press, ٢٠٠٣), p. ٢٩.

١٢ S. Watney, English Post-Impressionism (London: Studio Vista, ١٩٨٠), p. ٣٧.

١٣ See Diane F. Gillespie's expert account in The Sisters' Arts (Syracuse, NY:Syracuse University Press, ١٩٨٨).

١٤ 'Since the standard life of van Gogh by Meier-Graefe is beyond most pockets, the present translation of M. Pierard's more modest biography is welcome' (E٤,

p. ٢٤٩). Meier-Graefe's Modern Art's theory of the structural significance of colour influenced Fry's post-impressionism. See Jane Goldman, The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual (Cambridge: Cambridge University Press, ١٩٩٨).

١٥ G. E. Moore, 'A Refutation of Idealism', Mind, ١٢:٤٨ (١٩٠٣), p. ٤٣٥.

١٦ Virginia Woolf, 'The Artist and Politics', in the Moment and Other Essays (Orlando: Harcourt Brace & Co., ١٩٧٥), p. ٢٢٨.

١٧ Virginia Woolf, TG, pp. ١٩٩–٢٠٠. TG references are to the Harcourt Brace Jovanovich edition.

١٨ Roger Fry, 'An Essay in Aesthetics' (١٩٠٩), Vision and Design (١٩٢٠).

١٩ Virginia Woolf, Walter Sickert: A Conversation (London: Tate, ٢٠٠٥), p. ٢٤.

٢٠ Ibid.

٢١ CSF, pp. ٢٤٢–٦.

٢٢ Benjamin, 'A Short History of Photography', ٢١.

٢٣ RichardMorphet, 'Image and Theme in BloomsburyArt', in TheArt of Bloomsbury, ed. R. Shone (London: Tate, ١٩٩٩), p. ٢٩.

٢٤ Ibid.

٢٥ Virginia Woolf, 'The Narrow Bridge of Art', in GR: Essays, ed. Leonard Woolf (London: Hogarth, ١٩٥٨), p. ٢٣.

٢٦ Virginia Woolf, 'Phases of Fiction', in ibid. p. ١٢٤.

٢٧ Ibid. p. ١٣٩.

٢٨ Ibid. pp. ١٢٥–٦.

٢٩ Sergei Eisenstein, 'The Dramaturgy of Film Form', in S. M. Eisenstein: Selected Writings ١٩٢٢–٣٤, trans. and ed. R. Taylor (London: BFI, ١٩٨٨).

٣٠ A one-page letter to Vanessa Bell headed 'WOOLF FLUSH' in the Hogarth Press Archive, University of Reading.

٣١ Letter headed 'National Portrait Gallery, ٢٤th March ١٩٣٣' to 'the Manager, the Hogarth Press, ٥٢ Tavistock Square, W. C. ١'. Hogarth Press Archive.

٣٢ Virginia Woolf, F (London: Hogarth, ١٩٣٣), pp. ٧٩–٨٠. All further references will be to this edition.

۳۳ See John Roberts, The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday (Manchester: Manchester University Press, ۱۹۹۸). Modernist photography is usually characterised as involving formal simplicity and patterning, dramatic viewpoints, close-ups, dramatic tonal differences and conspicuous cropping. See Maggie Humm, 'Photography', in A Companion to Modernist Literature and Culture, ed. David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar (Oxford: Blackwell, ۲۰۰٦), pp. ۲۷۸–۸۳.

۳٤ Anna Snaith (ed.), 'Three Guineas Letters',Woolf Studies Annual, ٦ (۲۰۰۰), ۱۱۸.

تحلیل و بررسی شخصیت‌های زن رمان «موج‌ها» اثر ویرجینیا وولف

طیبه قیام آرا.....

ویرجینیا وولف در رمان «موج‌ها» با بهره‌گیری از تکنیک جریان سیال ذهن، تجربه‌های ذهنی و عاطفی شخصیت‌هایش را روایت می‌کند. در میان این شخصیت‌ها، زنان نقش برجسته‌ای دارند؛ زنانی که هرکدام بخشی از اضطراب‌ها، آرزوها و محدودیت‌های زمانه خود را بازتاب می‌دهند. هدف این تحلیل بررسی شخصیت‌های زن در «موج‌ها» و تحلیل نقش و شخصیت پردازی آن‌ها در بازنمایی زنانگی در جهان و ادبیات مدرن است. وولف با ترسیم چهره‌هایی چون جینی، سوزان و رودا، سه تصویر متفاوت از زنانگی را به نمایش می‌گذارد. زنانی که میان خواست‌های فردی، محدودیت‌های اجتماعی و اضطراب‌های درونی سرگردانند. بررسی این شخصیت‌ها نشان می‌دهد که وولف چگونه توانسته ابعاد گوناگون تجربه‌ی زنانه را روایت کند و تصویری پیچیده و چندلایه از زنانگی در جهان مدرن ارائه دهد. به این ترتیب می‌توان این پرسش را در آغاز مطرح نمود که هریک از شخصیت‌ها چه اندیشه‌ای را در خود دارند؟ در پاسخ باید گفت همه‌ی آنها خصوصیات و ویژگی‌های یکسانی را با هم به اشتراک می گذارند، اما هر کدام فردیت خودشان را نیز دارند. در واقع آنها به دنبال هویت و معنای فردیت خودشان هستند. تک‌گویی هایشان نشان از دیدگاهشان دارد. رمان در ذهن شش شخصیت و همزمان در ذهن منسجم نویسنده شکل می‌گیرد. شش نفری که از دوران کودکی تا بزرگسالی و مرگ به دنبال هویت، فردیت، جایگاه خود در اجتماع، هدف زندگی و به دنبال همبستگی نسبت به هم هستند. هر کدام از این شخصیت ها این مسائل را از دیدگاه خودشان بررسی، پرس و جو، کند و کاو و نظریه پردازی می کنند؛ اما آیا به نتیجه نهایی هم می‌رسند؟ به جهت شناخت هر چه بیشتر شخصیت‌های زن در رمان «موج‌ها» به هویت فردی و اجتماعی و نیز جایگاه آنان پرداخته خواهد شد:

جینی:

جینی شخصیتی برون‌گرا دارد که بر جوانی، اندام و تن خود سرمایه‌گذاری می‌کند. او با اعتمادبه‌نفس، با جسم و پیرامون خویش آشنا و در آشتی است و با شور و اشتیاق به مسائل می‌نگرد. گویی با حرکات و اشارات خود، زمان، حالات، خواسته‌ها و حتی رفت و آمد موج‌ها را کنترل می‌کند. می‌رقصد، می‌چرخد، آواز می‌خواند و زمانه‌اش را دوست دارد و از آن برای ابراز ذات حقیقی خویش بهره می‌برد. حتی گاه بر خلاف روند طبیعی عمل می‌کند و با آرایش و آراستگی می‌کوشد تا همواره جوان و جذاب بماند تا بتواند در جریان زندگی‌ای که خود برگزیده، حرکت کند.

سبک زندگی او بر تعاملات اجتماعی، تجربه‌های حسی، زیستن در لحظه، روابط عاشقانه و لذت بردن از زیبایی‌ها و تجمل محیط اطراف استوار است. جینی از حیث پذیرش ذات زندگی، با دیگر شخصیت‌ها تفاوت دارد. او با نگرشی لذت‌گرایانه به سوی زندگی گام برمی‌دارد؛ لذت بردن از اکنون و زیبایی، برایش در اولویت است. نگاه او بیشتر بر بیرون و بر جهان ملموس است تا بر درون‌گرایی عمیق و پرسشگری فلسفی. بر خویشتن و بر دنیای پیرامون خود تمرکز و اشراف دارد. وولف از طریق جینی، مضامینی همچون زیبایی، لذت، زنانگی، زودگذری جسم و شگون‌ِسپری‌شدن زمان را بررسی می‌کند و رمان را با این مفاهیم غنی می‌سازد.

رویکرد جینی نسبت به زندگی بر «حال‌محوری» استوار است؛ شادی و لذت برای او در لحظه معنا می‌یابد. شاید همچون دیگر دوستانش به عمق معنا و فلسفه زندگی فرو نرود، اما در این رمان که در پی کاوش روابط و تجربه‌های انسانی است، شخصیتی همراه و ضروری به شمار می‌آید. جینی در روابط اجتماعی پویا و موفق است، از گفتگو، دوستی و همبستگی لذت می‌برد و در مواجهه با دیگران سرزنده و فعال ظاهر می‌شود. او برای زیستن در لحظه بی‌قرار است و به جای پرسشگری‌های درونی، در پی برآورده ساختن خواسته‌های فوری خویش می‌دود. با این حال، در ورای شادابی بیرونی، در لحظاتی از آسیب‌پذیری عاطفی فرو می‌افتد و نسبت به خواسته‌ها و روابطش حساس و وابسته می‌گردد.

وولف با ترسیم جینی به‌عنوان شخصیتی برون‌گرا، اجتماعی و لذت‌جو، بُعدی از تجربه‌ی زنانه را عرضه می‌کند که در تقابل با زنان درون‌گرا و متفکر رمان (مثل رودا یا سوزان) قرار می‌گیرد. جینی نه تنها زنانگی خود را پنهان نمی‌کند، بلکه آن را ابزاری برای قدرت، حضور اجتماعی و آزادی انتخاب می‌سازد. او نشان می‌دهد که زن می‌تواند فردیتی مستقل داشته باشد که بر اساس خواسته‌های شخصی و تجربه‌های جسمانی و اجتماعی‌اش شکل می‌گیرد، نه صرفاً بر اساس انتظارات فرهنگی یا نقش‌های تحمیلی. وولف از طریق او نشان می‌دهد که فردیت زنانه تنها در اندیشه و تفکر خلاصه نمی‌شود، بلکه در زیبایی، لذت، میل، و تجربه‌های زیسته نیز معنا پیدا می‌کند. به این ترتیب، جینی بُعدی از هویت زنانه را نمایندگی می‌کند که بر «پذیرش خویشتن» و «آشتی با بدن» استوار است، امری که در ادبیات مدرن و در تحلیل‌های فمینیستی اهمیت ویژه‌ای دارد. در نهایت، وولف از طریق جینی به ما نشان می‌دهد که تحلیل هویت زنانه تنها از مسیر عقل و فلسفه نمی‌گذرد، بلکه تجربه‌های زیسته، اجتماعی و جسمانی نیز نقشی اساسی در شکل‌گیری فردیت زنان دارند.

رودا:

در سوی دیگر، رودا قرار دارد؛ زنی بی‌چهره که نه با خود و نه با جهان پیرامونش آشتی ندارد. او گل می‌چیند، اما نمی‌داند به چه کسی تقدیم کند. می‌خواهد مانند جینی باشد یا مثل سوزان، اما خود را بی‌چهره و بی‌هویت می‌یابد. رودا هویت و خاطراتش را از دیگران می‌پرسد و در نگاه آنان جستجو می‌کند. او زنانگی خود را نمی‌شناسد و در صدف وجودش احساس بی‌قراری دارد. منزوی است، کناره می‌گیرد و پناهگاهی برای خود نمی‌یابد؛ نه پوسته‌ای، نه صورتی، نه چهره‌ای. او با دیگران درگیر نمی‌شود و با پیرامونش بیگانه است. در جستجوی صورتی تازه و هویتی گمشده است. می‌خواهد بداند چه چیزی را دوست بدارد، چه لباسی بپوشد و چگونه رفتار کند. او حالتی شاعرانه و استعاری دارد و با تخیل خلاقانه‌اش

اضطراب و پیچیدگی‌های درون را بیان می‌کند. رودا از عواطف عمیق، کنجکاوی‌های ذهنی و کشمکش‌های درونی‌اش در جهان استعاری سخن می‌گوید. او درک عمیقی از خود و زندگی می‌طلبد، اما این درک همواره با اضطراب و بیگانگی در هم آمیخته است. او در تلاش است تا میان خود و جهان آشتی برقرار کند. در شخصیت رودا با مضامینی همچون درون‌نگری و بحران هویت روبه‌رو می‌شویم. رودا از حس تعلق محروم است و از هنجارهای اجتماعی فاصله می‌گیرد. او پیوندهایش را قطع می‌کند و می‌گوید: «من تنها هستم. من هیچ هستم. من هیچ هویتی ندارم. من رودا هستم. من بیگانه هستم. من یک شبح هستم.»

رودا پژواکی از خود ویرجینیا وولف است؛ صدایی از اعماق وجود او. او بخشی از وجود همه ما انسان‌هاست؛ بخشی سنگین، تاریک و شبح‌گونه که گاهی بر شانه‌مان می‌نشیند و ما را همچون خود سرد و بی‌چهره می‌سازد. رودا در زندگی شکست می‌خورد، چرا که نتوانست هیچ‌گاه زندگی را دوست بدارد، با آن آشتی کند و بشناسد. او ناکام از حس زندگی، زنانگی، دوستی و دل‌بستگی، سرانجام با جهان وداع می‌گوید. ویرجینیا وولف در «موج‌ها» از طریق رودا به کاوش عمیق در بحران هویت زنانه و فردیت می‌پردازد. رودا زنی است بی‌چهره، بی‌پناه و ناتوان از آشتی با خود و جهان پیرامونش. او نه تنها زنانگی خویش را نمی‌شناسد، بلکه هویت خود را همواره در آینه‌ی دیگران جستجو می‌کند. این بی‌ثباتی و بی‌ریشگی او را به شخصیتی منزوی، اضطراب‌آلود و بیگانه بدل می‌سازد.

وولف با شخصیت رودا در رمان نشان می‌دهد که هویت زنانه، برخلاف قالب‌های سنتی، امری یکپارچه و ساده نیست، بلکه می‌تواند سرشار از شک، گسست و احساس بی‌تعلقی باشد. رودا نماینده‌ی بخشی از وجود زنان است که در ساختارهای اجتماعی و فرهنگی جایی برای بیان خویش پیدا نمی‌کنند. او نمی‌تواند با «هنجارهای بیرونی» پیوند داشته باشد و در نتیجه، فردیتش در حالتی تعلیقی و شبح‌گونه باقی می‌ماند.

از طریق رودا، وولف اهمیت تحلیل هویت زنانه را در لایه‌های پنهان‌تر و تاریک‌تر زندگی نشان می‌دهد: هویت زن نه فقط از راه لذت، زیبایی و ارتباطات اجتماعی، بلکه از طریق بحران، اضطراب، تنهایی و پرسشگری فلسفی نیز ساخته می‌شود. رودا صدای بخشی از زنانگی است که همواره در حاشیه و در سایه قرار دارد؛ صدایی که یادآور می‌شود فردیت زنانه باید در تمام ابعادش ــ چه روشن و چه تاریک ــ مورد توجه قرار گیرد.

“وولف با شخصیت رودا در رمان نشان می‌دهد که هویت زنانه، برخلاف قالب‌های سنتی، امری یکپارچه و ساده نیست، بلکه می‌تواند سرشار از شک، گسست، و احساس بی‌تعلقی باشد.”

سوزان:

سوزان در تقابل با جینی و رودا قرار می‌گیرد. او برون‌گرایی و شادابی جینی یا اضطراب و انزواگرایی رودا را ندارد، بلکه شخصیتی است که عمیقاً به خانه، طبیعت، خانواده و ریشه‌ها وابسته است. او بیش از هر شخصیت دیگر رمان در پی یافتن ثبات است؛ او به جای زندگی شهری یا تجربه‌های اجتماعی پرشور، در مادر بودن، کشاورزی، زمین و سنت‌ها معنا پیدا می‌کند.

سوزان به دنبال تحقق خود از طریق نقش‌های سنتی زنانه است؛ مادرانگی، تاهل، پیوند با خاک و پرورش نسل آینده. او در طبیعت آرامش می‌یابد و هویت خود را در خانه و خانواده جستجو می‌کند. برخلاف جینی که بدن و لذت لحظه را جشن می‌گیرد یا رودا که در جستجوی هویتی گمشده است، سوزان خود را در ادامه‌ی زندگی و تداوم نسل‌ها می‌بیند. اما این ثبات، دو رویه دارد: از یک سو به او قدرت، ریشه و حس تعلق می‌دهد، و از سوی دیگر او را در حصار نقش‌های سنتی محصور می‌کند. سوزان نماد زنی است که فردیتش در چهارچوب مادر بودن و خانه‌داری شکل می‌گیرد.

وولف از طریق شخصیت سوزان نشان می‌دهد که هویت زنانه تنها در عرصه‌ی فردی یا اجتماعی شکل نمی‌گیرد، بلکه ریشه‌های عمیقی در خانواده، مادری و پیوند با زمین دارد. سوزان نمایانگر آن بخش از زنانگی است که در تداوم زندگی و ایفای نقش‌های سنتی معنا پیدا می‌کند. او فردیتی دارد که از دل وابستگی به طبیعت و بازتولید زندگی ساخته شده است.

با این حال، وولف به‌طور ظریف به محدودیت‌های این نوع هویت نیز اشاره می‌کند. فردیت سوزان در عین استواری، تا حدی در چارچوب‌های اجتماعی و فرهنگی سنتی زندانی است. به این ترتیب وولف اهمیت تحلیل هویت زنانه را در این نکته نشان می‌دهد که زن می‌تواند هم در نقش‌های سنتی، قدرت و معنا بیابد و هم در معرض محدودیت و تکرار قرار گیرد.

به بیان دیگر، سوزان به ما می‌آموزد که فردیت زنانه نه تنها در تجربه‌های مدرن، لذت‌جویانه یا بحران‌های درونی، بلکه در نقش‌های ریشه‌ای و سنتی نیز باید بررسی شود. این نگاهی جامع‌تر به هویت زن است؛ نگاهی که هر دو سوی قدرت و محدودیت را در خود دارد.

جمع بندی:

در نهایت، موج‌ها با شخصیت‌های زن خود تصویری چندلایه از هویت و فردیت ارائه می‌دهد. جینی، رودا و سوزان نه صرفاً شخصیت‌هایی داستانی، بلکه هر یک نمادی از تجربه‌ی زنانه‌اند. جینی با شور و لذت زیستن در لحظه، رودا با اضطراب و احساس بیگانگی و سوزان با پیوند عمیق با خانه و طبیعت، سه مسیر متفاوت را به نمایش می‌گذارند که در عین تفاوت، مکمل یکدیگرند. وولف از خلال این تفاوت‌ها نشان می‌دهد هویت زنانه هرگز یکپارچه و ثابت نیست، بلکه همواره در حال شدن، تغییر و باز تعریف است.

اهمیت کار وولف در این است که هویت زنان را از قالب‌های محدودکننده‌ی سنتی یا تصویرهای کلیشه‌ای بیرون می‌کشد و به مخاطب یادآور می‌شود که فردیت زن در برخورد میان شور زندگی، بحران وجودی و نقش‌های اجتماعی شکل می‌گیرد. او به ما می‌آموزد که زنانگی را نمی‌توان در یک تعریف یا نقش خلاصه کرد؛ بلکه باید آن را همچون جریانی پویا و متناقض دید که هم زیبایی و لذت را در بر دارد، هم رنج، اضطراب، ثبات و ریشه‌مندی را. بدین ترتیب، موج‌ها نه فقط رمانی درباره‌ی شخصیت‌ها، بلکه اثری درباره‌ی ماهیت پیچیده و چندصدایی هویت زنانه است؛ هویتی که در پیوند با فردیت، به زندگی معنا و عمق می‌بخشد.....

مرگ، آیینه‌ی زندگی؛ نگاهی به ادبیات مدرن

.....مهفام یکرنگ صفاکار

مرگ همواره یکی از بزرگ‌ترین و پیچیده‌ترین موضوعات ادبیات و فلسفه بوده است. در آثار ویرجینیا وولف، مرگ نقشی فراتر از پایان زیست فیزیکی دارد و به عنوان لحظه‌ای کلیدی برای فهم عمیق‌تر زندگی مطرح می‌شود. وولف مرگ را نه به‌عنوان نقطه‌ای پایان‌دهنده، بلکه به مثابه نقطه‌ی اوج درک و ادراک هستی می‌بیند که زندگی را معنا می‌بخشد و ساختار می‌دهد. این مقاله به بررسی مفهوم مرگ در سه رمان مهم وولف «خانم دلوی»، «موج‌ها» و «به‌سوی فانوس دریایی» می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه مرگ، با شکلی متفاوت در هر اثر، به عنوان نیرویی تعیین‌کننده و گاه آزادکننده در زندگی شخصیت‌ها حضور دارد.

در ادبیات مدرن، مرگ فقط پایان زندگی نیست. مرگ گاهی یک حضور پنهان است، گاهی یک سوال و گاهی حتی تنها جایی‌ست که آدمی می‌تواند خودش را بی‌واسطه نظاره کند. برخلاف روایت‌های سنتی که مرگ را با ترس یا قهرمان‌سازی همراه می‌کردند، نویسنده‌های مدرن مثل ویرجینیا وولف، مرگ را به لحظه‌ای از تامل و مکث تبدیل کرده‌اند. در دنیایی که آدم‌ها در هیاهوی بیرونی و بی‌نظمی درونی زندگی می‌کنند، مرگ بدل می‌شود به نقطه‌ای از سکوت. نقطه‌ای که ذهن از سرگردانی بازمی‌ایستد و برای لحظه‌ای، خودِ واقعی‌اش را تماشا می‌کند. مرگ، در این‌جا نه فقط یک اتفاق، که نوعی تجربه‌ی شخصی‌ست: تجربه‌ای که با تنهایی، با اضطراب، با درک از «بودن» گره خورده است.

ادبیات مدرن گاهی مرگ را راهی برای بیانِ ناتوانی زبان از گفتنِ حقیقت می‌بیند. وقتی همه‌چیز پراکنده و نامنسجم است، مرگ مثل نقطه‌ی پایان یک جمله‌ی ناتمام است؛ شفاف، قطعی، و بدون نیاز به توضیح. برای همین هم هست که در بسیاری از رمان‌های مدرن، مرگ نه در پایان داستان، بلکه در میان روایت، بی‌مقدمه، یا حتی در سکوت اتفاق می‌افتد. چون زندگی همیشه منظم و قابل پیش‌بینی نیست، پس مرگ هم لزوماً منتظر پایان نمی‌ماند.

تحلیل سبکی: فرم، زبان، و روایت در مواجهه با مرگ

سپتیموس و مرگ به‌مثابه‌ی آزادی

در رمان «خانم دلوی» مرگ از ابتدا مثل سایه‌ای خاموش همراه داستان حرکت می‌کند؛ اما وقتی به «سپتیموس وارن اسمیت» می‌رسیم، این سایه پررنگ‌تر می‌شود. او سربازی‌ست بازگشته از جنگ، اما زخم‌هایش در بیرون نیستند؛ در ذهن‌اند، در خواب‌ها و در سکوت‌هایش.

سپتیموس نه از جنگ، بلکه از دنیایی رنج می‌کشد که درد را نمی‌فهمد. دکترها، اطرافیان، حتی همسرش، همگی می‌خواهند او را «درمان» کنند، اما بدون آن‌که گوش بدهند. برای همین،

وقتی سپتیموس تصمیم به مرگ می‌گیرد، این تصمیم برخلاف تصور عمومی، نه از ضعف بلکه از نوعی قدرت می‌آید. او مرگ را انتخاب می‌کند تا خودش را از سلطه‌ی دنیایی که او را نمی‌بیند، نجات دهد.

وولف با این روایت، مرگ را به یک انتخاب بدل می‌کند. مرگ برای سپتیموس نوعی آزادی‌ست؛ فرصتی برای حفظ چیزی که از درونش باقی مانده.

جالب‌تر آن‌که کلاریسا، زن مهمانی‌ها و گل‌ها، وقتی خبر مرگ سپتیموس را می‌شنود، در دلش او را نمی‌راند. برعکس، با مرگ او روبه‌رو می‌شود و در سکوت خودش، این مرگ را تا حدی درک می‌کند. برای او، مرگ سپتیموس نه یک شکست، بلکه یک ایستادگی‌ست؛ نوری تلخ که ناگهان روی زندگی خودش هم می‌تابد.

مرگ در موج‌ها: رودا، پرسیوال، و گریز از پراکندگی

در موج‌ها، مرگ نه با فاجعه، که با خلأ همراه است. حضورش آن‌قدر آرام و بی‌ادعاست که گاهی مثل بخشی از طبیعت یا ریتم زندگی به‌نظر می‌رسد. پرسیوال، شخصیتی که دیگران او را قهرمان می‌دانند، ناگهانی و بی‌توضیح می‌میرد؛ در دوردست، در هندِ مستعمره، بی‌آنکه صدایی بلند یا روایتی احساسی اطرافش باشد. مرگ او بیشتر از آن‌که سوگواری برانگیزد، خلأ ایجاد می‌کند و روایتی از ناپایداری معنا در زیست جهان انسان دارد.

رودا، زنی که در تمام داستان با احساس گم‌گشتگی و بی‌ریشگی دست‌وپنجه نرم می‌کند، در نهایت خود را به مرگ می‌سپارد. او نمی‌خواهد بخشی از دنیایی باشد که در آن همه‌چیز گذرا و ناپایدار است. مرگ برای رودا، شکلی از ایستادن در برابر این گذرا بودن است؛ نه برای پایان دادن، بلکه برای آرام گرفتن .وولف در روایت موضوع مرگ، اندوه و قضاوت را کنار می‌گذارد. در عوض، لحنی انتخاب می‌کند که بیشتر شبیه به پذیرش است. گویی مرگ در «موج‌ها» نه تنها دشمن زندگی نیست، بلکه پاسخی‌ست به آشوب درونی انسان‌هایی که میان صدای بیرون و بی‌نظمی درون گیر کرده‌اند. در این رمان، مرگ مثل نقطه‌ای‌ست که واژگان از حرکت می‌ایستند. جایی که زندگیِ پراکنده، برای لحظه‌ای انسجام می‌گیرد. رودا، پرسیوال و حتی نویل و دیگر شخصیت‌ها، هر یک در گفت‌وگوی بی‌کلامی با مرگ هستند؛ گفت‌وگویی که شاید از هر دیالوگی عمیق‌تر است.

مرگ در سکوت: خانم رمزی و فروپاشی آرام جهان

در رمان «به‌سوی فانوس دریایی»، مرگ نه ناگهانی است، نه نمایشی؛ بلکه در سکوت می‌آید، درست در میانه‌ی زندگی روزمره. وولف مرگ خانم رمزی را تنها با یک جمله روایت می‌کند: «خانم رمزی مرده بود.» نه مقدمه‌ای، نه شرحی، نه واکنشی. همین جمله‌ی کوتاه، کوبنده‌تر از هر فاجعه‌ای عمل می‌کند.

خانم رمزی در دنیای داستان، نیروی نگه‌دارنده است؛ زنی که خانه، خانواده، و حتی ریتم لحظه‌ها به حضورش گره خورده است؛ اما مرگ او ناگهان آن‌چیزی را از بین می‌برد که بی‌صدا همه‌چیز را سر پا نگه داشته بود. پس از او، خانه فرو می‌پاشد، سکوت طبیعت جای شلوغی جمع خانوادگی را می‌گیرد و همه‌چیز به حال خود رها می‌شود. اما این فروپاشی تنها بیرونی نیست؛ مرگ خانم رمزی فروپاشی یک مرکز درونی هم هست. حضور او گرمایی به فضا می‌داد و حالا نبودنش، خلائی سرد به جا می‌گذارد که کلمات و زمان از پر کردنش ناتوان‌اند. با این حال، مرگ او پایانِ همه‌چیز نیست. در بخش پایانی رمان، لیلی —

نقاش منزوی – به سراغ تابلوی ناتمامش می‌رود. او در برابر بومی که مدام عقب‌نشینی می‌کند، سعی می‌کند تصویری پایدار از چیزی ناپایدار بسازد. مرگ خانم رمزی، به نوعی نیروی محرک این تلاش است؛ حرکتی از غیاب به خلق، از فقدان به تمرکز.

در رمان «به‌سوی فانوس دریایی» مرگ نه‌تنها سکوت است، بلکه دگرگونی‌ست؛ مرحله‌ای که پس از آن چیزی در ما شروع به شکل‌گیری می‌کند.

مرگ، سکوت و معنا: جمع‌بندی و پیوند نهایی

در آثار ویرجینیا وولف، مرگ هیچ‌گاه به‌عنوان پایان نهایی و مطلق زندگی مطرح نمی‌شود. بلکه مرگ به‌عنوان نقطه‌ی تمرکز و تاکید زندگی دیده می‌شود؛ لحظه‌ای که پراکندگی و آشوب وجود را به سکون و معنا نزدیک می‌کند .

در «خانم دلوی»، مرگ سپتیموس نمادی از مقاومت و آزادی است؛ انتخابی که در برابر ناد یده‌گرفته شدن و تسلیم ذهنی انجام می‌شود. مرگ او، زندگی دیگران، به‌خصوص کلاریسا را تحت تاثیر قرار می‌دهد و آن‌ها را به روبه‌رو شدن با حقیقت خود فرا می‌خواند. در «موج‌ها»، مرگ نه فاجعه، که قسمتی از جریان آرام و بی‌صداست؛ فرصتی برای آرامش در برابر بی‌ثباتی و بی‌معنایی. شخصیت‌هایی مانند رودا و پرسیوال، در سکوت مرگ خود، گویی که به یک انسجام درونی دست پیدا می‌کنند و در رمان «به‌سوی فانوس دریایی»، مرگ خانم رمزی، نه تنها سکوتی است که همه‌چیز را متوقف می‌کند، بلکه شروعی است برای بازسازی و خلق معنا؛ جایی که فقدان، فضای خلق و آفرینش را باز می‌کند .وولف مرگ را به مثابه‌ی مکثی می‌بیند در جریان همیشگی زندگی و زبان؛ مکثی که سکوت و تمرکز را به همراه دارد و فرصتی برای اندیشیدن، دیدن و حتی نجات به وجود می‌آورد. مرگ، به قول او، پایان نیست، بلکه بخشی ضروری و معنی‌دار از زندگی‌ست. در نتیجه، مرگ در جهان وولف نه پایان، که بخشی از چرخه‌ی زندگی است؛ لحظه‌ای که زندگی در آن به وضوح دیده می‌شود و امکان تأمل و بازاندیشی فراهم می‌گردد.....

خودکشی؛ آزادی و مرگ تراژیک

.....سپیده یکرنگ صفاکار

در حوزه‌ی روان‌شناسی سه رویکرد اصلی درباره خودکشی وجود دارد که هر کدام نگاه متفاوتی به این پدیده ارائه می‌دهند. رویکرد روان‌پویشی، خودکشی را اغلب ناشی از تعارضات ناخودآگاه و مشکلات حل‌نشده‌ی دوران کودکی می‌داند. رویکرد شناختی ـ رفتاری، بر نقش باورها و الگوهای فکری منفی تأکید می‌کند که فرد را به سمت احساس ناامیدی و تصمیم به خودکشی سوق می‌دهد. همچنین، رویکرد زیستی بر تأثیر عوامل بیولوژیکی و شیمیایی مغز تأکید دارد و خودکشی را در بسیاری موارد به عنوان نشانه‌ای از اختلالات روانی مانند افسردگی می‌شناسد. با این حال، برخی روانشناسان مانند «توماس.ای جوینر» و «جسیکا.دی ریبیرو» که «نظریه‌ی روانشناختی بین فردی رفتارخودکشی‌گرایانه» را مطرح کرده‌اند، خودکشی را صرفاً پیامد یک بیماری نمی‌دانند بلکه آن را نتیجه‌ی تعاملی پیچیده از عوامل روانی، اجتماعی و تجربه‌های زیستی می‌بینند که فرد را به سمت انجام این عمل سوق می‌دهد. بر اساس این نظریه، سه عامل اصلی در وقوع خودکشی نقش دارند: احساس سربار بودن، فقدان حس تعلق و قابلیت اکتسابی برای آسیب زدن به خود. احساس عدم تعلق منشا روانی دارد که به ارزیابی فرد از خود بستگی دارد و احساس سربار بودن، احساس عدم تعلق به شرایط اجتماعی(فقدان حمایت اجتماعی) مرتبط است. خودکشی فقط زمانی رخ می دهد که فرد به قابلیتی اکتسابی از طریق تجربه زیستی فرد ومواجهه‌ی وی با مقوله‌ی مرگ و رسیدن به توانایی این نظریه امکان مقایسه بین دیدگاه‌های روان‌شناختی و فلسفی را فراهم می‌کند و با دیدگاه‌هایی مانند داستایفسکی و ویرجینیا وولف و شخصیت‌های ادبی که خودکشی را در چارچوب معنا و بحران وجود بررسی می‌کنند، همخوانی دارد. به این ترتیب، نظریه‌ی «جوینر» به ما امکان می‌دهد که خودکشی را هم به عنوان یک پدیده روان‌شناختی و هم به عنوان یک انتخاب انسانی پیچیده و معناطلبانه تحلیل کنیم. با وجود این دیدگاه‌ها، پرسش اصلی این است: آیا می‌توان خودکشی را صرفاً نتیجه‌ی بیماری روانی یا فشارهای اجتماعی دانست، یا باید آن را به عنوان یک انتخاب انسانی در نظر گرفت؟ این سوال ما را به سوی بخش بعدی می‌برد؛ جایی که با کمک فلسفه و ادبیات از جمله آثار نویسندگانی چون داستایفسکی، وولف و آلبر کامو و شخصیت‌هایی مثل کیریلف و سپتیموس میتوانیم این نگاه را به چالش کشیده و ابعاد تازه‌ای از خودکشی را کشف کنیم. نگاه آلبر کامو به مقوله ی خودکشی در تقابل با دیدگاه نویسندگانی مانند داستایفسکی و وولف قرار می گیرد که البته ما با سه چشم انداز

گوناگون فلسفی، الهیاتی و روانشناختی در مورد زیستن و مرگ روبه رو هستیم.

ویرجینا وولف سال‌ها با اختلال دو قطبی و افسردگی شدید درگیر بود که زمینه ساز توهمات و اشفتگی ذهنی او شد و در نهایت به خودکشی او منجر شد. او در وصیت نامه اش مستقیما از این انتخاب آگاهانه سخن می‌گوید. در این وصیت‌نامه، خودکشی صرفاً به‌عنوان پیامد بیماری روانی تصویر نمی‌شود، بلکه به‌مثابه‌ی لحظه‌ای دیالکتیکی میان سوژه و ابژه بروز می‌یابد. او از یک‌سو در مقام سوژه‌ی آگاه سخن می‌گوید؛ فردی که با نوشتن و اعلام «دیگر نمی‌توانم مبارزه کنم» اختیار و عاملیت تصمیم را در دست می‌گیرد. اما هم‌زمان خود را به‌عنوان ابژه‌ی حذف‌شده نیز بازنمایی می‌کند؛ موجودی که به باور خودش «زندگی همسرش را خراب می‌کند» و باید از صحنه کنار برود. این هم‌زمانیِ فاعل بودن و ابژه بودن، پیچیدگی خودکشی را آشکار می‌سازد: جایی که فرد هم کنشگر مرگ است و هم موضوع آن، و بدین‌ترتیب نمی‌توان آن را تنها در چارچوب بیماری یا فشار اجتماعی فروکاست. در رمان «خانم دلوی»، «سپتیموس» بارها با مرگ و درد مواجه می‌شود. این مواجهات مکرر با رنج و مرگ، ظرفیت اکتسابی او برای خودکشی را برایمان آشکار ساخته و مانع ترس‌زدایی وی می‌شود. احساس گسستگی او از جامعه مفهوم تعلق نایافتگی را به خوبی آشکار می‌کند. پزشکانِ بروکراتیکِ معاصر، بدون آنکه تجربه‌اش را بشنوند، می‌خواهند او را به سمت «نرمال شدن» سوق دهند. این رویکرد، نمادی از سرکوب معنا در زندگی پر آشوب «سپتیموس» و دور افتادگی از جامعه‌ای ست که او را درک نمی‌کند. وولف ، «سپتیموس» را در مقابل همسرش «کلاریسا»،که خود را با جامعه وقف داده، قرار می دهد. «سپتیموس» از همسرش و جامعه، گسسته و کنده شده در نتیجه ظرفیت لازم برای خودکشی‌ای که جنبه‌ی اعتراضی به خود گرفته است را دارد. وولف نشان می‌دهد که تلاش‌های پزشکان او، «دکتر هلمز و سر ویلیام بردشا» برای درمان سپتیموس بیشتر او را منزوی می‌سازند تا اینکه یاری‌گر او باشند؛ پزشکان به علائم می‌نگرند اما درکی از معنای درد ندارند؛ امری که به بدتر شدن وضعیت روانی او منجر می‌شود. بنابراین خودکشی «سپتیموس» نه صرفاً یک پیامد بالینی، بلکه پاسخ پیچیده‌ای به تروما، بیگانگی اجتماعی و ناتوانی نهادهای درمانی در مواجهه‌ی انسان با رنج است. مفهومی که هم با نظریات روان‌شناسی و هم با خوانش‌های ادبی قابل پیوند می‌باشد.

اعتراض به وضعیت جامعه در کتاب «شیاطین» «داستایفسکی» نیز به خوبی آشکار است. شاید داستایفسکی را بتوان سردمدار این اعتراض نامید. در آثار داستایفسکی، نبود خدا به معنای سقوط همه‌ی بنیادهای اخلاقی و معنایی است. «کریلوف» در کتاب «شیاطین» با خودکشی‌اش همین ایده را عملی می‌کند. او مرگ خود را نه از سر ضعف بلکه به عنوان اعتراض به جامعه و رد همه‌ی چارچوب‌های مذهبی و اخلاقی انتخاب مینماید. در این نگاه، خودکشی او بیانیه‌ای ست درباره‌ی آزادی مطلق انسان در جهانی بی‌خدا. همچنین مسیر این اندیشه‌ی داستایفسکی در «برادران کارامازوف» هم آشکار است. پرسش پررنگی که ایوان کارامازوف مطرح می‌کند: «پس اگر خدا نباشد همه چیز مجاز است.» در رمان «شیاطین» «کریلف» به آخرین مرحله می‌رسد. «کریلف» می‌گوید: اگر خدا وجود ندارد، پس زندگی و مرگ هم دیگر جنبه ای ماورایی نخواهند داشت. در نتیجه خودکشی نه تنها

نشانه‌ی ضعف نیست، بلکه عملی آزاد و کنشگری محسوب می‌شود. در نگاه داستایفسکی ، حذف خدا مساوی است با سقوط اخلاقی و معنای زندگی. «کریلف»، یکی از نمونه‌های افراطیِ این ماجراست. خودکشی او ثابت می‌کند بی خدایی یعنی آزادی کامل. آزادی کاملی که حتی می‌تواند برای نابود کردن خویش باشد. از این رو وجود یا عدم وجود خدا بنیان زمینه‌ی فلسفی خودکشی «کریلف» را می‌سازد. خودکشی در نگاه او بیانیه‌ای است درباره‌ی آزادی انسان در جهانی بی خدا.

آلبر کامو در اسطوره ی سیزیف جهت این اندیشه را تغییر می دهد. در نخستین سطرهای کتاب «اسطوره‌ی سیزیف» می نویسد: «ما پیش از آنکه به اندیشیدن عادت کنیم، به زیستن عادت میکنیم.» این جمله‌ی ساده اما بنیادین به شکلی درخشان نشان می دهد که مواجهه با مسئله خودکشی نه در آغاز زندگی بلکه در لحظه ای خاص از آگاهی پدیدار می شود. لحظه ای که انسان ناگهان در می یابد زیستن کافی نیست و میبایست معنا را جستجو نماید. این پرسش خود نقطه‌ی آغاز بحران یا انتخابی اگاهانه است. او نبود خدا و معنا را مسبب بحران می‌داند و معتقد است که به جای خود کشی باید با پوچی روبه‌رو شد و معنا را در خود زندگی یافت. او معتقد است که باید پوچی را بپذیریم و در عین حال علیه آن زندگی کنیم. همانند سیزیف که محکوم است سنگی را تا ابد به بالای کوه حمل کند، اما با آگاهی بی‌معنایی زیستن را انتخاب می‌کند.

کامو به بصیرتی بر پایه‌ی انسان‌گرایی رسیده، و از این بصیرت، به معنای زندگی دست یافته است. او در اسطوره‌ی سیزیف می‌گوید: «ما می‌توانیم شب‌های نومیدی مان را چنان ارزشمند بشماریم که به هیچ انگاری قهرمانانه برسیم.» (کامو، ۱۴۰۴، ۱۵۰) این هیچ انگاری قهرمانانه در اسطوره‌ی سیزیف به خوبی هویداست. «شور و شیفتگی‌ها ،رنج و عذابِ یکسان ، مایه‌ی پوچی سیزیف شده اند. حقیر شمردن خدایان، بیزاری اش از مرگ، و شور و عشقش به زندگی اسباب شکنجه‌ی وصف ناپذیری را برایش فراهم آورده اند که هر کس دچار آن شود، تمامی همت خود را صرف می‌کند تا هیچ کاری را به پایان نرساند. این بهایی است که برای عشق و سودایی‌های این جهان باید پرداخت. » (کامو، ۱۴۰۴، ۱۵۰) به اعتقاد کامو، در پی این همه رنج و دردی که آدمی تحمل می‌کند، تنها یک مسئله‌ی فلسفی ای که واقعا با اهمیت باشد وجود دارد، و آن خودکشی است. (کامو، ۱۴۰۴، ۱۵) اما، کامو جایگاهِ پوچی را در مقابل انسان در بهای رنج‌هایش دانسته از این رو خودکشی و تسلیم بشر در مقابل رنج هایش را مجاز نمی‌داند. نظریه‌ی کامو درباره‌ی فلسفه و رمان نیز به همین موضوع اشاره دارد و آن را وسیله‌ای برای مبارزه با پوچی می‌داند. وی می‌گوید: «تنش مداومی که انسان را در برابر جهانی نگاه می‌دارد، شور و شوق روشمندی که او را به پذیرش همه‌چیز وا می‌دارد او را با هیجانی دیگر درگیر می‌سازد. در چنین جهانی اثر هنری یگانه وسیله ای است که فرد برای حفظِ وجدان خویش و ماجراهای آن دارد.» (کامو، ۱۴۰۴، ۱۲۰) به تعبیری آفرینش همان تقلید واقعی و کامل از نقاب پوچی است.

داستایفسکی پیامدهایی را که بازی های ذهن و روان می‌توانند در زندگی بشر داشته باشند نشان می‌دهد. (کامو، ۱۴۰۴، ۱۳۱) در آثار داستایفسکی وجدان نقش محوری دارد. انسان گناهکاری که با بی‌معنایی و پوچی مواجه شده، این پوچی را در بی‌ایمانی خود می‌بیند.رستگاری دربینشِ

داستایفسکی تنها با بازگشت به وجدان و ایمانی نه لزوما عقلانی بلکه از دلِ رنج و اعتراف ممکن می‌شود. شخصیت‌هایی مثلِ کریلف یا ایوان کارامازوف در لحظه ای از پوچی در جهانی بدونِ خدا قرار می‌گیرند. و پوچی برای آنها تبدیل به بحرانی وجودی می‌شود. کریلف آزادی کامل را در روزی می‌داند که زیستن با نازیستن یکسان باشد. او همانند سیزیف با درد و رنجی آکنده از پوچی مواجه است.

«داستایفسکی» در یادداشت های روزانه‌ی یک نویسنده« استدلالی برای خودکشی منطقی ابداع کرده است. با اطمینان به اینکه زندگی بشر ،برای کسی که به جاودانگی اعتقاد ندارد پوچی کامل است، نومیدانه چنین نتیجه می‌گیرد.» (کامو، ۱۴۰۴، ۱۳۱) که انسان برای خوشبختی ناچار است با جهانی هماهنگ شود که نمی‌فهمد و درکش نمی‌کند. در این وضعیت، او هم‌زمان شاکی و متهم، قاضی و ضامن است؛ یعنی باید بار رنج و بی‌عدالتی طبیعت را به دوش بکشد، بی‌آنکه نقشی در آن داشته باشد. او این رنج وقیحانه را محکوم می‌شمارد و این محکومیت را به ویژه در شخصیت کریلف شیاطین نشان می‌دهد.

کریلف می‌گوید: زندگی درد و رنج است .زندگی ترس است.و انسان بدبخت.انسان امروز هنوز انسان نیست.انسان تازه ای به وجود خواهد آمد،خوشبخت و سرفراز .کسی که زندگی کردن و زندگی ناکردن برایش یکسان باشد. (داستایفسکی، ۱۴۰۳، ۱۰۹)

او خدا را نیز درد و رنج و ترس از مرگ می‌داند و می‌خواهد با مرگ خود انسانیتی جدید عاری از هر گونه رنج بیافریند.

وولف هم در آثارش نوشتن را راهی برای مقاومت در برابر فروپاشی درونی می‌بیند.

در رمان‌هایی مثل «خانم دلوی» و «به سوی فانوس دریایی»، او با روایت جریان سیال ذهن، تجربه‌های پراکنده و گسسته زندگی را به کلّی منسجم و زیباشناختی تبدیل می‌کند. این کار دقیقاً همان چیزی است که کامو از آن به عنوان «آفرینش در برابر پوچی» یاد می‌کند. نوشتن برای او شیوه‌ای برای بقا و معنابخشی بود. می‌توان گفت که در هر اثر وولف، ما دیالکتیک میان مرگ و آفرینش را می‌بینیم: از یک سو کشش به سوی نابودی پوچی، و از سوی دیگر میل به بازنمایی زندگی در قالب هنر.

درست همان‌طور که کامو خودکشی را نفی می‌کند و به آفرینش دعوت می‌کند، وولف نیز سال‌ها با خلق ادبیات در برابر تمایل به مرگ مقاومت کرد.

همانطور که در سطرهای نخست گفته شد، جوینر نشان می‌دهد که خودکشی فقط زمانی رخ می‌دهد که سه عاملِ احساس سربار بودن، تعلق‌نایافتگی ،ظرفیت اکتسابی برای خودکشی کنار هم قرار گیرند. کِریلف را می‌توان نمونهٔ ادبیِ این سه مؤلفه دانست:

او منزوی و بریده از پیوند اجتماعی، بار اندیشه‌ی آزادی مطلق را بر دوش خود می‌کشد و می‌خواهد آن را با خودکشی اثبات کند و با مواجههٔ عقلانی با مرگ، عملاً ترس از مرگ را از دست داده است. کِریلف خودکشی را راه اثبات آزادی می‌داند. وولف در گیر و دارِ شخصیت مرزی‌اش خودکشی را راهی برای رهایی دانسته و دیگر قادر نیست، این زندگی پر از پوچی را برتابد.

کِریلف در داستایفسکی و وولف نماد شخصیت هایی هستند که شرایط نظریه جوینر را دارند؛ اما کامو با نقد همین نگاه به‌ویژه ایدهٔ خودکشی منطقی ، مبارزه با پوچی از طریق زندگی و هنر را

پیشنهاد می‌کند. بنابراین کامو سیزیف را خوشبخت می‌پندارد. او در حالی که همچون کریلف و وولف با خدایان و پوچی و رنج زیستن درگیر است، از آنها می‌گذرد. و به تکه سنگِ حقیر و گریز ناپذیرش معنایی انسانی بخشیده و رنج‌اش را به مبارزه ای در برابر خدایان مبدل ساخته است." مبارزه در راه رسیدن به قله‌ها برای پر کردنِ خلا قلبِ آدمی کافی‌است. او از هر ذره‌ی رنجش، از هر ذره ی ظلمت، جهانی مملو از نور می‌بخشد. سرنوشت سیزیف انصراف ازین رنج نیست بلکه« مقصود، چهره حرکات و درامی است که شور و عشقی بی فردا در آن خلاصه می‌شود. »

سیزیف در حالی که رنجش را در آغوش گرفته به زیستن خود معنای مبارزه می‌بخشید، از همین روی اسطوره‌ی سیزیف با این جمله از پینداروس آغاز می‌شود: «ای روح من، زندگیِ جاودانه طلب مکن بلکه میدان آگاهی را تا به آخر طی کن.»

با این وجود؛ آیا به راستی انسان در برابر پوچی پیروز خواهد شد؟و خودکشی کریلف و وولف راهی است برای نجات از پوچی؟ یا باید راه آگاهی را تا به آخر طی کرد؟

کریلف می‌کوشد با قربانی کردن خود، ترس از مرگ را نابود کند و اراده‌ی انسانی را در غیاب خدا اثبات نماید. اما در عین حال بازیچه‌ی اهداف سیاسیِ ورخونسکی می‌شود که از مرگ او برای پیشبرد اهداف انقلابی اش بهره بگیرد. ازین جهت خودکشی کریلف نتیجه‌ی آزمایش اراده‌ی مطلق و کنشگری اجتماعی است. دراماتیک بودن این مسئله نشان می‌دهد که تبدیل ایدئولوژی به عمل فردی تا چه حد می‌تواند تبعات انسانی و ویرانگری به دنبال آورد. وصیت‌نامه‌ی وولف و همینطور شخصیت سپتیموس به عنوان نمادی از اندیشه وولف، نیز نمادی از تلاشی است که وولف برای ساختن معنا در زندگی‌اش داشته است. در مواردی خاص، خودکشی پدیده‌ای چندبعدی و معنادار است که نمی‌توان آن را صرفاً به تبیین‌های بالینی یا فشارهای اجتماعی فروکاست. نظریه‌ی بینافردی جوینر نشان می‌دهد که ترکیبِ تعلق‌نایافتگی، احساسِ سرباری و ظرفیتِ اکتسابی برای تحمل درد، زمینه‌ی افکار و گاه اقدام به خودکشی را فراهم می‌آورد (Joiner، ۲۰۰۵). اما خوانش‌های ادبی و فلسفی نشان می‌دهند برخی افراد- مانند سپتیموسِ وولف یا کریلوفِ داستایفسکی- در برابر پوچی و رنج واکنشی دیگرگون دارند: آن‌ها مرگ را نه صرفاً تسلیم که انتخابی آگاهانه و معناساز می‌پندارند. وولف در وصیت‌نامه‌اش هم‌زمان فاعلِ تصمیم و ابژه‌ی رنج است (Woolf، ۱۹۴۱)؛ کریلوف مرگ را همچون بیانیه‌ای از آزادیِ مطلق می‌نگرد (Dostoevsky، ۱۸۷۲)؛ و کامو اما پیشنهاد می‌دهد که به‌جای پایان دادن به زندگی باید با پوچی روبه‌رو شد و معنا را در خودِ زیستن جست (Camus، ۱۹۴۲). بنابراین در نمونه‌هایی مانند وولف و کریلوف، خودکشی می‌تواند تصمیمی آگاهانه، اعتراضی و معناطلبانه باشد- اقدامی تراژیک که نشان می‌دهد انسان حتی پس از سال‌ها رنج و کوشش برای ساختن معنا، ممکن است با اختیار و آگاهی مرگ را به‌عنوان پاسخی معناساز برگزیند.....

به سوی نور

.....مرضیه اکبرپور

رمان «به‌سوی فانوس دریایی» که در سال ۱۹۲۷ منتشر شد، یکی از مهم‌ترین آثار ادبیات مدرن و نمونه‌ای برجسته از تکنیک جریان سیال ذهن است که ویرجینیا وولف به شکلی استادانه در آن از ذهنیت شخصیت‌ها، بیش از روایت‌های بیرونی، بهره می‌برد. این رمان با نگاهی عمیق به درون انسان، زمان، ادراک و جنسیت از محدودیت‌های روایت سنتی عبور می‌کند و ما را به جهانی ساکت اما پرتشویش درونی می‌برد.

بررسی ساختار رمان «به فانوس دریایی» که هر کدام به دوره زمانی مجزایی می‌پردازد:

فصل اول: پنجره، فصل دوم : زمان می‌گذرد
فصل سوم: فانوس دریایی

ساختار سه‌گانه‌ی رمان

این سه فصل در ظاهر مجزا هستند اما از طریق تم زمان و خاطره، پیوندی درونی دارند.

فصل اول: پنجره: جهان درونی، امید و وابستگی

داستان با جمله خانم رمزی ۵۰ ساله- صاحب هشت فرزند که محوری‌ترین شخصیت داستان است- شروع می‌شود: «آره، اگر هوا خوب باشه» خانم رمزی زنی است چندوجهی؛ مادری سنتی، زنی فهیم و واسطه‌ای برای صلح و آرامش میان شخصیت‌ها. این فصل مربوط به یک روز تعطیل در ماه سپتامبر است که خانواده‌ی رمزی و دوستانشان به کلبه‌ای در جزیره اسکای اسکاتلند می‌روند. بچه‌ها دوست دارند به دیدار فانوس دریایی بروند و ... در این فصل نسبتاً طولانی خانم وولف، با تکنیک جریان سیال ذهن از زبان تک‌تک شخصیت‌ها به معرفی و روایت زندگی آن‌ها می‌پردازد، نکته ظریف و قابل‌تأمل این است که همه آن‌ها به‌نوعی در خانم رمزی به اشتراک می‌رسند که حلقه‌ی پیوند تمامی آن‌ها می‌باشد. ممکن است این سؤال پیش بیاید که چرا نام این فصل پنجره است؟ شاید چون پنجره‌ای برای شناخت شخصیت‌های داستان است. پنجره می‌تواند استعاره‌ای باشد برای نگاه به درون یا راهی برای دیدن بیرون همان‌گونه که ما از ذهن شخصیت‌ها به جهان بیرون و از جهان بیرون به درون آن‌ها می‌نگریم؛ یا شاید چون نور فانوس دریایی از طریق پنجره وارد خانه می‌شود و به‌طور متناوب خانه را روشن می‌کند.

فصل دوم: زمان می‌گذرد بی‌ثباتی، ویرانی

این فصل، بااینکه از نظر حجم نسبتاً کوتاه است از نظر محتوا بسیار پرمعناست و شامل اتفاقاتی می‌شود که بین سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ رخ می‌دهد . وقوع جنگ جهانی اول(۱۹۱۸-۱۹۱۴) مانع حضور خانواده رمزی و دوستانشان در جزیره اسکای می‌شود و طی این مدت کلبه خالی و بی‌استفاده می‌ماند. مهم‌ترین اتفاقات این مدت مرگ خانم رمزی، مرگ دخترخانم رمزی یعنی پرو در حین زایمان و کشته شدن اندرو، پسر خانم رمزی در جنگ است. خانم رمزی که در بخش پیشین محور بود در این فصل بی‌صدا می‌میرد و از او

تنها تأثیری باقی می‌ماند که در فصل سوم بار دیگر خود را نشان می‌دهد. صدای راوی در این بخش دیگر ذهنی نیست بلکه همچون صدای زمان یا خود طبیعت است که بی‌تفاوت از کنار ویرانی‌ها می‌گذرد.

فصل سوم: فانوس دریایی؛ جست‌وجو برای معنا، بازسازی، کشف هنری

پس از ده سال خانواده رمزی و دوستانشان تصمیم می‌گیرند به جزیره اسکای بروند و بازگشت به جزیره نه صرفاً بازگشتی مکانی بلکه سفری درونی برای جبران، ادراک و دستیابی به‌نوعی رهایی است.در این فصل خانم وولف به‌دقت و زیبایی گذر زمان را توصیف کرده و اشاره می‌کند که افراد انتظار دارند همان‌طور که خانه را ده سال قبل ترک کرده‌اند باشد، اما این‌طور نیست؛ و درنهایت آقای رمزی و فرزندانش به فانوس دریایی می‌روند و هم‌زمان «لی‌لی بریسکو» در حالتی از کشف و شهود- نقاشی که ده سال پیش شروع کرده بود- را به اتمام می‌رساند و داستان این‌گونه تمام می‌شود: «من هم تصویر خیالی‌ام را دیدم.»

نمادپردازی؛ فانوس دریایی و خانم رمزی

اگرچه در رمان «به فانوس دریایی» به مضامین متفاوتی چون مرگ، زندگی، امید، عشق، ازدواج و خانواده پرداخته می‌شود: اما دو المان اصلی دارد:

۱) فانوس دریایی: نمادی از شناخت، آرمان، یا حقیقت است. رسیدن به آن ساده نیست و در فصل اول تنها آرزویی کودکانه است، اما در فصل سوم، به فعلی واقعی و البته تا حدی تراژیک بدل می‌شود.

۲) خانم رمزی خود نمادی از فانوس دریایی است. او روشنی‌بخش اطرافیانش است، صلح می‌آفریند و باعث می‌شود شخصیت‌ها خودشان و اطرافیانشان را بشناسند و این اثر بخشی حتی پس از مرگش نیز ساری و جاری است. مرگ او مانند خاموشی یک فانوس فضای تاریکی ایجاد می‌کند اما نورش همچنان بر زندگی دیگران تابان است. حتی فصل‌بندی کتاب نیز بر اساس این دو المان قابل توصیف است: نور فانوس(فصل اول، حضور خانم رمزی)، تاریکی (فصل دوم، مرگ خانم رمزی)، نور فانوس(فصل سوم ، اثر خانم رمزی بر سیر داستان)

خانم رمزی مرا به یاد مادرم می‌اندازد. خانم رمزی، یک مادر، یک همسر و در عین حال نگران و مراقب همه اطرافیانش است. زنی مطیع، آرام و مهربان که برای حفظ خانواده‌اش با زورگویی و خودخواهی همسرش کنار می‌آید. داستان خانم رمزی داستانی آشناست، داستان زنانی که تحقیر و توهین شدند و توانایی‌شان نادیده گرفته شده است اما علی‌رغم همه‌ی این جفاها با شادی، رضایت و تسلیم ادامه می‌دهند.

عشق و مهر خانم رمزی بعد از مرگش هم جاری و ساری ست. به نظرم آقای رمزی خیلی دیر به ارزش همسرش پی می‌برد و با تکرار این جمله، عمق این فقدان را بیان می‌کند: «ما نابود شدیم، هریک به‌تنهایی.» .....

نقش مرگ در گذار از اتحاد نمادین به اصالت فردی در رمان‌های ویرجینیا وولف

بهادر فکرآزاده.....

چکیده:

این پژوهش با بیان مسئله فروکاسته شدن سوژه انسانی به ابژه‌ای مصرفی در بستر تاریخی- اجتماعی مدرن و فقدان اصالت وجودی و جستجوی معنا، به واکاوی اندیشه‌های ویرجینیا وولف می‌پردازد. سؤال اصلی آن است که وولف چگونه در رمان‌های خود، با محوریت قرار دادن مفهوم «مرگ»، امکان گذار از همبستگی و معنا بخشی‌های نمادین و غیر اصیل و دستیابی به هویتی فردی و اصیل را صورت‌بندی می‌کند. برای پاسخ به این پرسش، با تمرکز بر شخصیت‌پردازی و استفاده از تکنیک‌هایی چون جریان سیال ذهن و شکست ساختارهای خطی زمان و با تکیه آثاری همچون موج‌ها، خانم دلوی و به‌سوی فانوس دریایی تلاش شده است نشان دهیم که چگونه وولف با رویداد مرگ شخصیت‌های محوری (مانند خانم رمزی و پرسیوال)، اتحاد پیشین را ویران می‌سازد تا شخصیت‌ها را به‌مواجهه‌ای اگزیستانسیالیستی با مرگ و درنگی هستی شناختی وادارد. یافته‌ها و نتیجه‌گیری پژوهش حاکی از آن است که این مواجهه که با آرای هایدگر در باب «بودن-به-سوی-مرگ» نیز قابل تطبیق است، بستری برای خلق خودِاصیل فراهم می‌آورد؛ جایی که فرد با پذیرش مرگ به‌مثابه بخشی از وجود خویش، از روزمرگی و همرنگی با «دیگران» (Das Man) رها شده و با انتخاب‌های آگاهانه، به معنایابی فردی و احیای رابطه‌ای اصیل با خویشتن و جهان نائل می‌شود.

مقدمه:

این مقاله به بررسی پیوند اندیشه‌های وولف با سازوکارهای زمانه مدرن و نسبت مکانیسم فکری نویسنده با معنای زندگی و هویت فردی می‌پردازد. اینکه چرا وولف در این لحظه مهم مکث کرده و به لکنتی مصرانه و عمدی در این لحظه دست می‌زند به این دلیل است که از نگاه او سوژه انسانی در بستر تاریخی- اجتماعی خود به ابژه مصرفی فرو کاسته شده است. ابژه‌ای که امکان اثبات هویت خویش را یا در مشارکتِ جیکوب در جنگ یا با ارائه مدارک تحصیلی و هویتی «نویل» در جمع دوستانش و یا یکپارچه‌سازی جهانیان توسط لوییس می‌یابد. این هویت پس از برخاست خود در قالب سوگواری «خانم فلاندرز» و فروپاشی روانی «سپتیموس» نمایان می‌شود. وولف از همین برخاستگی و جبر زمانه به نظام برده‌داری‌ای که در پس نهادهای آموزشی همچون مدرسه و دانشگاه و همین‌طور مراکز روان درمانی پنهان است می‌تازد. از این نقطه به بعد پارادایم فکری وولف در فرم‌هایی چون: روایات چندصدایی، موقعیت‌های توصیفی، شکست ساختارهای زمان-مکانی، دغدغه‌ی استقلال فکری و اقتصادی

زنان و نیز دغدغه‌ی سیاسی و ضد استعماری در بریتانیا، شناخت انسان و جهان پیرامونش و چیستیِ مرگ صورت‌بندی می‌شود.

وولف در سال ۱۸۹۵ پس از تجربه مرگ مادر، نخستین فروپاشی روانی خویش را از سر گذراند. در همین سال اشعه‌ی ایکس کشف و سینِماتوگراف و تلگراف بی‌سیم اختراع گردید و محاکمات و تبعید اسکار وایلد (روابط عاشقانه با لرد آلفرد داگلاس) اتفاق افتاد. به نظر می‌رسد سیمای زندگی مدرن و اتفاقات جاری در آن مانند محکومیت اسکار وایلد از سوی دادگاه «ریدینگ»، به‌طور هم‌زمان در زیست شخصی و افق فکری وولف اثرگذار بوده است. رویدادهایی که در سطح فرهنگی-اجتماعی سوی پیکان اعتراض ویرجینیا وولف را نسبت به مسئله فردیت، آزادی و محدودیت‌های تحمیل‌شده از سوی دولت مستقر را به‌سوی خود متوجه ساخت. از دیگر اتفاقات مهم نظریه کوانتوم از سوی پلانک در سال ۱۹۰۰ و نظریه نسبیت انیشتین در سال ۱۹۰۵ بود. انقلابی در علم فیزیک که سه‌گانه‌ی گذشته، حال و آینده را به‌طور هم‌زمان درک می‌کرد و از این نقطه‌نظر به اصل عدم قطعیت دست می‌یافت. موضوع عدم قطعیت و بازی‌های زمانی به‌طور گسترده در رمان «خانم دلوی» و همین‌طور در رمان «موج‌ها» به چشم می‌خورد. از سوی دیگر شکل‌گیری موج اول و دوم فمینیسم و تأثیرپذیری وولف از «جویس» و «اِلیوت» را در فن نوشتار نباید ازنظر دور داشت.

روش تحقیق:

این پژوهش از نوع تحلیلی ـ توصیفی و مبتنی بر مطالعه کتابخانه‌ای است. در گام نخست، متون اصلی ویرجینیا وولف شامل رمان‌های *موج‌ها*، *خانم دلوی* و *به‌سوی فانوس دریایی* به‌عنوان منابع اولیه انتخاب شدند. سپس با بهره‌گیری از چارچوب‌های نظری فلسفه اگزیستانسیالیسم و به‌ویژه اندیشه‌های هایدگر درباره «بودن-به‌سوی-مرگ»، متون مورد بررسی قرار گرفتند.

در این راستا از روش تحلیل محتوا و مقایسه‌ای استفاده شده است:

۱. تحلیل محتوا برای واکاوی مؤلفه‌های مرتبط با مرگ، هویت فردی و گسست اتحاد نمادین در رمان‌ها.

۲. تحلیل مقایسه‌ای میان شخصیت‌ها و موقعیت‌های داستانی با مفاهیم فلسفی (مانند دازاین اصیل و غیراصیل، روزمرگی و مواجهه با مرگ.)

۳. استفاده از منابع ثانویه شامل مقالات علمی، نقدهای ادبی و فلسفی برای تقویت خوانش‌های تفسیری و قرار دادن تحلیل در بستر پژوهش‌های پیشین.

روش کار بدین ترتیب بوده است که ابتدا روایت‌های داستانی و صحنه‌های محوری مرتبط با مرگ (مرگ خانم رمزی، پرسیوال و سپتیموس) استخراج و دسته‌بندی شد. سپس این داده‌ها با مفاهیم اگزیستانسیالیستی هایدگر تطبیق داده شدند تا نشان داده شود چگونه وولف از طریق مرگ، امکان گذار شخصیت‌ها به هویت فردی و اصیل را فراهم می‌آورد.

پیشینه تحقیق:

مطالعات پیشین درباره آثار ویرجینیا وولف بیشتر بر نوآوری‌های روایی و سبک‌شناسی جریان سیال ذهن تمرکز داشته‌اند. برای نمونه، پژوهش‌هایی در ایران و جهان به بررسی ساختار زمان‌مندی، روایت‌های چندصدایی و نقش حافظه در رمان‌های *خانم دلوی* و *به‌سوی فانوس*

دریایی پرداخته‌اند. شفیقه کیوان در مقاله‌ای به نام تصویر نویسنده به‌مثابه‌ی موزاییست به همبستگی معنا از منظر لوسین دلنباخ در آثار وولف پرداخته است. با آنکه متن بسیار نوآوری‌های پژوهشی در خود دارد اما ارتباط مستقیمی با پژوهش حاضر نداشته و درصد مشخصی از آن در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است.

همچنین برخی تحقیقات داخلی به‌جایگاه زن، استقلال فردی و بازنمایی تجربه‌های زیسته در آثار وولف توجه کرده‌اند در حوزه فلسفی، آثار متعددی به تبیین اندیشه هایدگر درباره مرگ و اصالت وجودی اختصاص یافته‌اند. از جمله پژوهش عسکری یزدی و میرزایی (۱۳۹۷) که «مرگ‌اندیشی و معنای زندگی در هایدگر» را بررسی کرده‌اند و نشان داده‌اند که «بودن-به‌سوی-مرگ» به‌مثابه بخشی از ساختار وجودی انسان، شرط دست‌یابی به خودِ اصیل است.

با این حال، بررسی‌های بینا رشته‌ای که به پیوند اندیشه‌های وولف با مفاهیم اگزیستانسیالیستی هایدگر بپردازد، در پژوهش‌های فارسی بسیار محدود است. اغلب مطالعات یا بر جنبه‌های صرفاً ادبی آثار وولف متمرکز بوده‌اند یا بر تبیین فلسفه مرگ در چارچوب هایدگری، بی‌آنکه به رابطه میان این دو حوزه توجه کنند.

ازاین‌رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر مفهوم «مرگ» در رمان‌های *موج‌ها*، *خانم دلوی* و *به‌سوی فانوس دریایی* و با بهره‌گیری از مفاهیم فلسفه هایدگر، می‌کوشد خلأ موجود را پر کند و نشان دهد که چگونه وولف از طریق به‌تصویرکشیدن مرگ شخصیت‌ها، زمینه‌ساز گذار از اتحاد نمادین به‌سوی هویت فردی و اصیل می‌شود.

زمانمندی و آگاهی:

زمان گذشته و حال در زمانمندی آثار وولف در پیوند با آگاهی فردی و همین‌طور تحلیل اتفاقات بیرونی است. رمان خانم دلوی این‌طور آغاز می‌شود: «خانم دلوی گفت که گل را خودش می‌خرد. آخر لوسی خیلی گرفتار بود. قرار بود درها را از پاشنه درآورند، قرار بود کارگران رامپلمِیر بیایند.» در سال ۱۹۲۴ نخستین دولت حزب کارگر انگلیس در حال شکل‌گیری بود. در این بین وولف سعی دارد با خلق کاراکتر پیتر والش به انتزاعی بودن یا ناکارآمدی اندیشه‌های کمونیستی بپردازد. به‌عنوان مثال پیتر والش همواره چاقویی به همراه دارد که آن را فقط در جیب‌هایش و به‌طور پنهانی باز و بسته می‌کند. (اشاره به تفکرات انتزاعی و نظریِ صرف) از سوی دیگر پیتر والش در دوران جوانی کلارسیا دلوی، نامزد وی بوده است و پس از سال‌ها دوباره نزد دلوی بازمی‌گردد اما این بار کلارسیا دلوی تنها به‌مثابه‌ی یک دوست و نه یک کنشگر کمونیست وی را به مهمانی خود دعوت می‌نماید. از سویی دیگر پیتر والش در پی آن است که دستگاه‌های صنعتی را برای تسریع اهداف استعماری بریتانیا به هند انتقال دهد؛ سیاست‌هایی از این دست به سبب سوءنیت، مورد نکوهش دلوی قرار می‌گیرند. روند بازتعریف هویت و خودشناسی کلاریسا دلوی تنها در نسبت رابطه‌ی او با پیتر والش محدود نمی‌شود. کلاریسا به‌علاوه متوجه می‌شود خانم بروتن همسرش آقای دلوی را به نهار دعوت کرده است. او در پی این اتفاق سرخورده می‌شود، کلاریسا رفته رفته در خلال تنهایی خویش به گشایشی هستی شناختی راه می‌برد که این گشایش در قالب کسوفی تمام عیار به مزرعه‌ای بی‌رنگ (به مثابه‌ی هستی و هویت دلوی)، رنگی پر ابهام می‌بخشد. تنهایی

گاه در هیئت مواجهه‌ای سهمگین با مرگ رخ می‌نماید، گاه در زخم خیانت یا در تکرار شکست‌های پیاپی. در کاراکتر برنارد هم این تجربه در دیدار با فردی ناشناس متجسد می‌شود؛ فردی که می‌توان او را سایه‌ای از قلمرو ناپیدا و ناشناخته‌ی وی دانست. در این فرآیند وولف رویارویی لحظه‌به‌لحظه برنارد با خویشتن را توصیف می‌نماید. از این رو تنهایی فرد با خویش و کنکاش درونیش در سیر جستجوی معنای زندگی نقش اساسی دارد.

در این بین کلاریسا چنانکه خود احساس می‌کند مشغله ذهنی که طبیعت (این هماره خردمند) وی را با آن درگیر کرده، همان احساس بکارتی‌ست که حتی با زایمان‌هم در وی باقی مانده یعنی قضیه‌ی عشق او به خانم «سَلی سیتن». در واقع کلاریسا دلوی در یک فرایند زمانی ممتد با رفت و برگشت‌های متوالی فی‌مابین گذشته و حال، از عشقش به پیتر والش و سپس رابطه‌ی وی با سلی سیتن و نهایتاً ترتیب یک مهمانی و مرور تمامی این تجربیات به‌تدریج به آگاهی و گشودگی می‌رسد. وولف با بهره‌گیری از تکنیک سیال ذهن و تأکید بر نسبیت زمان و گذر زندگی و خاطرات، شخصیت‌ها را نه به‌صورت خطی بلکه به‌صورت سیال و کشسان به‌مثابه‌ی یک تجربه روانی و درونی تحلیل می‌کند و بدین ترتیب پیچیدگی‌های ذهنی و احساسات انسانی در خلال تحولات فردی و اجتماعی بازتاب می‌یابد.

اتحاد در عین تکثر و نسبت آن با عدم قطعیت:

«هیچ‌چیز بیرون از ما وجود ندارد مگر وضعیت ذهنی»، این مونولوگ کوتاه پیتر والشِ خفته بر روی نیمکتی در پارک نمایانگر این واقعیت است که آدمیان در عین تفاوت‌ها و نگرش‌های متکثرشان در مکانی مشخص به یک سوژه‌ی بیرونی و مشترک می‌نگرند؛ یا در لحظه‌ی پرواز هواپیما در آسمان و نوشتار حروف الفبا بر این تکثر و اجزای یک کل منسجم تأکید می‌گردد: «باز این اذهان جدا از هم ممکن است همگی به یک رخداد واحد پاسخ دهند هرقدر هم پاسخ‌هایشان متفاوت باشد مثلاً به آنچه هواپیما در آسمان می‌نویسد، دست‌کم تا همین حد همه در یک جهان واحد سکنی داریم.» (وولف، ۱۴۰۱: ۴۰۹)

مفهوم اتحاد در عین تکثر به‌صورت نمادین و نه به معنای رایج آن در رمان «به سوی فانوس دریایی» باوجود اختلافات سلیقه‌ای و حسی میان کاراکترها در حال رخ دادن است. این اتفاق توسط همان غارهایی رخ می‌دهد که بنا به گفته‌ی وولف در پشت شخصیت‌هایش حفر می‌شود. به‌عنوان مثال میز ناهار باوجود افرادی از هر قشر و همین‌طور حضور خانواده رمزی، بستری صمیمی برای آقای تنسلی (کاراکتری عبوس و خشک) فراهم می‌کند که در جمع، آزادانه هرچه خواست بگوید. وولف در فضایی سیال، زیست چندپاره‌ی انسان عصر مدرن را سیال و معنادار می‌بیند. اصل سیالیت در شیوه‌ی روایی آثار وولف پیوند تنگاتنگی با نسبیت امور و عدم قطعیت آن‌ها در لایه‌های مختلف دارد. به مثال در رمان «به‌سوی فانوس دریایی» به ریشه‌ی دوم عدد ۱۲۵۳ (شماره بلیت قطار) اشاره می‌شود. ریشه‌ی دوم این عدد ۳۵/۳۹۷۷۴± یعنی عمر در حال گذر لیلی است. از طرفی دیگر با در نظر گرفتن فاصله میان محدوده‌ی منفی این عدد تا محدوده مثبت آن به عمر در حال گذر آقای رمزی دست می‌یابیم، اِلمانی که همواره فزاینده و در حال تغییر است. این موضوع در برخورد لیلی با سخنرانی تنسلی در کِسوت یک دانشمند هم نمود می‌یابد؛ تنسلی معتقد است زنان باوجود احساساتشان نمی‌توانند بنویسند یا نقاشی

کنند؛ اما لیلی بعدها درمی‌یابد که خانم رمزی قرار است به خواهر تنسلی در ادامه تحصیل او کمک مالی برساند. از این رو راوی تلاش می‌کند با شناساندن کاراکتر تنسلی در خلال «مَن مَن کردن‌هایش»، غرورش و همین طور در حمله‌ی وی به آثار «جین آستین» به شکنندگی این کاراکتر در پی گفتگوی خصوصی و درد و دل کردن او با خانم رمزی هم بپردازد. از این رو لیلی نتیجه می‌گیرد که شناخت او از افراد نه‌تنها قطعیت ندارد بلکه «نیمی از این شناخت نامعقول و ناخوشایند و به خواسته‌های شخصی فرد مربوط می‌شود.» (وولف، ۱۳۸٦، ۱٤۳) آنچه پیداست نقطه‌ی اتصال و اتحاد تمامی کاراکترها اما توسط خانم رمزی بر سر میز غذا اتفاق می‌افتد، همان‌طور که نقطه‌ی ثقل و اتحاد شش کاراکتر در رمان «موج‌ها» با پرسیوال محقق می‌شود؛ اما وولف برای نشان دادن اینکه این اتحاد نمی‌تواند و نباید در وابستگی با یک ضرورت بیرونی باشد به‌یک‌باره دست به نابودی و مرگ خانم رمزی در رمان «به‌سوی فانوس دریایی» و همین‌طور پرسیوال در کتاب «موج‌ها» می‌زند؛ یعنی دقیقاً لحظه‌ای که حیران شدگی کاراکترها، فروپاشی آن‌ها و ابتذالشان رخ می‌دهد. به‌طور مثال به گفته‌ی آقای رمزی[٤١] هنر به‌مثابه‌ی تزیین زندگی با گفته لیلی مقابل هم قرار می‌گیرند: «آنچه باقی خواهد ماند واژه‌ها و رنگ‌ها هستند.» (وولف، ۱۳۸٦: ٦۷) نکته‌ی مهم در این رخداد گشایشی درونی آن‌هم در روند غیرخطی داستان است. صرف‌نظر از خوب یا بد بودن این گشایش انتخاب مسیر در قالب تصمیم و اراده‌ی فردی هرکدام از کاراکترها در نسبت زیست اجتماعی آنان با زیست فردی‌شان قابل‌بحث و تحلیل است. در بخش دوم رمان «به‌سوی فانوس دریایی» همه‌چیز پس از مرگ خانم رمزی در تعلیق قرار می‌گیرد و فضای رمان در هاله‌ای از ابهام فرو می‌رود اما رفته رفته کاراکترها از لحظه‌ی حیران شدگی خود به بعد به گشایش درونی دست می‌یابند «خُب، باید منتظر آینده بمانیم تا بدانیم.» (وولف، ۱۳۸٦: ۱٦۵) لیلی در حین کشیدن تابلوی خود و البته رسیدن به نقطه‌ی بن‌بست در نقاشی خویش درمی‌یابد در زیبایی خطایی یافت می‌شود که زندگی را متوقف می‌کند؛ سرخی شرم، آشوب‌های کوچک درون و اعوجاج‌های عجیب و حِسیات این‌چنینی، همه در زیر پوشش زیبایی ناپدید می‌شوند اما در انتهای رمان با شوقی ناگهانی تصویر خیالیش را می‌کشد یا در مواجهه با تنسلی به رویکردی بالغانه نائل می‌گردد. کشیدن خطی عمود بر قسمت میانی تابلو توسط لیلی بروسکو با قرار گرفتن آقای رمزی در میانه‌ی قایقْ مابین دو فرزندش «کام» و «جیمز» دقیقاً به‌موازات یکدیگر پیش می‌روند. جیمز در این فکر است که با چاقو به پدر حمله‌ور شود و در همین لحظه «کام» دختر وی در تصور خود می‌خواهد پدر را در آغوش بگیرد. هم‌راستای این موقعیت لیلی در مقام ناظری آگاه از دریچه انسان‌دوستی و شکیبایی به سرنوشت نظاره می‌کند. به گفته‌ی لیلی «آدم باید مدام نگاه کند بی‌آنکه اجازه دهد نه از شدت احساساتش کاسته شود نه عزمش برای ایستادگی در برابر گیجی و تمایل به رها کردن متزلزل گردد» (وولف، ۱۳۸٦: ۲۵۲)

وولف با پرداختن به شخصیت لیلی پس از مرگ خانم رمزی و همچنین با تصمیمات فردی شش شخصیت کلیدی رمان «موج‌ها» پس از مرگ

---

[٤١]. وولف، ویرجینیا، (۱۳۸٦) «به‌سوی فانوس دریایی» ترجمه: خجسته کیهان، صفحه ۶۷.

پرسیوال، مفهوم اتحاد و همبستگی را به معنای عام و همیشگی‌اش درهم می‌شکند و آن را در بوتهٔ زیست جهان ذهنی خویش ذوب می‌کند. آنان در پی مواجههی با حقیقتِ مرگ، به قالبی نو و اگزیستانسیالیستی دست می‌یابند. در همین راستا، آقای رمزی که در گیرودار زندگی خانوادگی سیر فلسفهٔ وجودی خویش را از حرف Q (مخفف Questionیا پرسش) آغاز کرده بود، با رسیدن به فانوس دریایی و رساندن بستهٔ قهوه‌ای به کارمندان آن، به حرف r (مخفف Answer یا پاسخ و در اینجا نماد انسان‌دوستی) می‌رسد. به دیگر سخن، محبت و عشق میان او فرزندانش احیا می‌شود. گفتنی است در ابتدای رمان، «جیمز» اشتیاق فراوانی برای رفتن به فانوس دریایی دارد، اما آقای رمزی با دیدگاهی کاملاً منطقی، چنین چیزی را غیرممکن می‌داند. با این حال، او در انتهای رمان به همراه دو فرزندش، خواستهٔ «جیمز» را با وقفه‌ای ده‌ساله عملی می‌کند.

مرگ؛ تنها قطعیت جهان

ویرجینیا وولف کاربست شناخت و هویت انسانی را به گفته‌ی «لوسین دلنباخ[۴۲]» در سیستمی موزاییکی رصد می‌کند. گسست کاراکترها در بستری همبسته و موزاییک وار به کلّی، منسجم تبدیل می‌گردد. عصاره این وحدت در حدیث نفس برنارد و «جمع‌بندی» وی در بخش نهایی کتاب «موج‌ها» به‌تفصیل نشان داده می‌شود. به‌عبارت‌دیگر این انسجام وحدت می‌تواند هم در وجود انسان و هم در دنیای بیرون متجلی شود. به‌طور مثال گفتگوها و مونولوگ‌های کاراکترهای رمان موج‌ها و بازگویی رنج‌ها و دغدغه‌های آنان یک کل منسجم از زیست پاره‌پاره‌ی انسان مدرن را نشان می‌دهد که درنهایت برنارد می‌تواند با رصد تمامی این اتفاقات به موضوع چیستی زندگی و مرگ بپردازد. این تحولات و جستجوگری‌ها در چهارچوب «زندگی فردی و تنهاییِ» شخص هم روی می‌دهد یعنی اگر افراد موجود در رمان «موج‌ها» تکه‌های موزاییکی از تجربیات گوناگون برنارد در نظر گرفته شوند، درنهایت وی برای دستیابی به معنای زندگی و سازوکار آن ناگزیر به چینش این موزاییک‌ها در کنار هم و دست‌یابی به یک کل منسجم است. این جستجوگری در فلسفه هایدگر به گونه دیگر تعریف می‌شود. این کنکاش درونی با آرای فکری هایدگر نیز مطابقت‌هایی دارد. هایدگر توجه ویژه‌ای به و مرگ- اندیشی دارد و آن را با اصطلاح ویژه‌ی «بودن به‌سوی مرگ» توضیح می‌دهد. این اصطلاح به آگاهی و حضور دائمی مرگ به‌عنوان بخشی از زندگی اشاره دارد. «این نوع اصالت در اندیشه معطوف به‌مواجهه با مرگ و نوعی از زیستن فرد و آماده شدن او برای رویارویی با مرگ است. مرگ آگاهی یا مرگ گریزی دازاین به اصالت یا عدم اصالت دازاین مربوط می‌شود.» (عسکری و میرزایی، ۱۳۹۷: ۶).

هایدگر دازاین اصیل را در جستجوگری انسان مرگ آگاه و چیستی مرگ فهم می‌کند و از طرفی دازاین غیر اصیل ویژگی مرگ- گریزانه داشته و همواره ترس یا وحشت از مرگ را در خود احساس می‌کند. لذا فرد برای گریز از این موقعیت خود را در روزمرگی‌هایی قرار می‌دهد که ازنظر هایدگر به سقوط بشر در روزمرگی منتهی می‌شود. کنشی که به‌طور موقت انسان را از بار آزادی خویش می‌رهاند و سنگینی این بار در

[۴۲]. لوسین دلنباخ نویسنده و پژوهشگر، تصویر نویسنده به مثابهٔ موزاییست: بررسی موزاییک از منظر لوسین دلنباخ در نوشتار از همگسیخته ویرجینیا وولف

هیاهوی روزمرگی ناپدید می‌گردد. اتفاقی که وولف سعی دارد با خلق کاراکتر پرسیوال و به دنبال آن همبستگی نمادین شش کاراکتر دیگر رقم بزند و در فصل آخر به توخالی بودن آن اذعان کند. به‌طوری‌که با مرگ پرسیوال و بازگشت اراده و قدرت تصمیم‌گیری در کاراکترها شاکله‌ی این همبستگی نمادین را از هم می‌تاراند. برنارد با بررسی تمام اتفاقات از گذشته تا زمان حال از وادی اتحاد غیر اصیل و البته وابسته به دیگری به اتحادی درون‌مانگار و اصیل دست می‌یابد، اصالتی که با موضوع هستیِ معطوف به مرگ گره‌خورده است. برنارد می‌گوید: «لوئیس از سرشت تنِ انسان بیزار بود؛ رودا از بی‌رحمی ما؛ سوزان نمی‌توانست با ما همراه باشد؛ نویل نظم را می‌خواست؛ جینی عشق را و الی آخر[...] با این حال از این زیاده‌روی‌ها محفوظ مانده‌ام» (وولف، ۱۴۰۱: ۳۱۶). از این حیث برنارد نه‌تنها از رپ رپِ موج‌ها در وجود خود نمی‌گریزد بلکه از پس این رپ رپ‌های به سطحْ آمده به سوژه‌ای مرگ آگاه و اصیل مبدل می‌گردد. برنارد نه‌تنها نویل، لوئیس و رودا را خائن نمی‌شمارد بلکه به نوای آشنای تمامی آن‌ها، به گفتگوی مردها در کلوب و گفتگوی کارگران معدن گوش می‌دهد.[۴۳] نکته‌ی دیگر اینکه ذهن انسان تا پیش از دوران مدرن به‌واسطه‌ی آموزه‌های دینی درگیر زندگی پس از مرگ بوده است؛ اما با تحولات زندگی و شروع دوران مدرن زیست پس از مرگ به حاشیه رفت و انسان معنای زندگی و تجربه زیستن خود را در همین جهان جستجو کرد؛ بنابراین قسمتی از چند و چون زندگی به چیستی مرگ مربوط شد. لذا افسون بر آنچه هایدگر در فلسفه خود بازگو می‌کند وجود هر دو پارادایم دازاین اصیل و غیر اصیل در طرح کلی اونتولوژیک زندگی انسان الزامی به نظر می‌رسد. همگرایی این دو برنارد را به انسجام موزاییکی کاراکترها وامی‌دارد به این معنا که انسان هم در تنهایی خود و هم در ارتباط و نسبت با جامعه می‌تواند به معنا بخشی زندگی و هدف‌گذاری در آن دست یابد. در همین راستا برنارد می‌گوید: آقای عزیز که چمدانت را باز می‌کنی و شب‌کلاهی را که تمام شب بر سر داشتی توی آن می‌چپانی چرا انقدر بی‌قراری؟ کاری نمی‌توانیم بکنیم که فایده داشته باشد. همدلی باشکوهی همه را زیر بال می‌گیرد. منبسط و موقر انگار زیر بال خاکستری غازی عظیم هم‌شکل شده‌ایم.(بامدادی دل‌نشین اما بی‌رنگ) (وولف، ۱۴۰۱: ۱۶۷)

از دیگر ویژگی‌های انسان اصیل به دوش کشیدن میراثی است برگرفته از حقیقت و آگاهی. به تعبیری دیگر میراثی به نام زندگی که آن را برنارد این‌گونه تعریف می‌کند: «انسان‌های باشکوهی پشت سرم پدیدار شدند؛ و من وارث بودم؛ من، ادامه‌دهنده، من، کسی که معجزه‌آسا برای ادامه دادنش گماشته شد[...] چشمانم را پرده‌ای نه از غرور بلکه کم‌وبیش از حقارت پوشانده بود.» (وولف، ۱۴۰۱: ۳۲۹). برنارد به‌مثابه‌ی یک انسان اصیل می‌کوشد به کوبیدن رپ رپ‌ها به آستانه وجود و با تکاندن نان از لباس خود (به معنای گذر از سنت‌های مسیحی) به ندای وجدان خویش گوش سپارد. انسان اصیل انسانی است که به سینه‌ی جهانِ هرروزگی‌ها و کسان واقع در آن دست رد می‌زند. از نظر هایدگر فرد معنای خویش را از طریق انتخاب‌هایی می‌آفریند که سازنده‌ی اصالت اوست. «دازاین اصیل می‌پذیرد که مرگ اصیل رخدادی نیست که زمانی در آینده اتفاق می‌افتد بلکه ساختاری بنیادی و از «در جهان

[۴۳]. برای اطلاعات بیشتر مراجعه کنید به: وولف، ویرجینیا (۱۴۰۱) «موج‌ها» ترجمه‌ی: مهدی غبرائی، نشر افق، ص ۳۲۱.

بودنش» است. مرگ به‌خودی‌خود نشانه‌ای در پایان تجربه ما نیست واقعیتی که ما بتوانیم خودمان را برای آن آماده کنیم ساختاری وجودی و درونی است که قوام‌بخش خود وجود ماست» (کرواس، ۱۳۸٤: ۲۷٤)

کاراکتر لوئیس اما جدای تقابل میان جهان بیرون و جهان درون در جستجوی معنایی در خود روزمرگی‌هاست. وازده و با خشمی فروخورده در پی کسب هویت و اصالت خود در دیگر کسانی است که اصرار به امر روزمره دارند. به دیگر سخن لوئیس در پی کنکاش موقعیت خویش در نسبت با جهان بیرون، به‌جای مرگ اندیشیِ برنارد «ریتم اصلی» جهان را به‌واسطه‌ی امر روزمره، در استقرار نظم جهانی و یکدست فهم می‌کند. «دادخواهی این ارواح سرگشته و پریشان خطاب به من است [...] بله شما را به نظم وامی‌دارم»؛ و از زبان پیرزنی با دندان‌های پوسیده این‌طور می‌خوانیم: «ما را به رمه برگردان مایی که این‌همه پراکنده می‌آییم و می‌رویم بالا و پایین می‌رویم کنار پنجره‌هایی با بشقاب‌های ساندویچ ژامبون در پس‌زمینه می‌گذریم.» (وولف، ۱٤۰۱: ۱٤۷) وولف یکی از بنیان‌های اساسی در پرورش انسان را در ساختارهای آموزشی و شیوه‌ی تعامل این نهاد با کودکان می‌داند. بر همین اساس، روند شکل‌گیری شخصیت لوییس از کودکی تا بزرگسالی با دقت روایت می‌شود تا نشان دهد چگونه سازوکارهای سلیقه‌ای و انحصارگرایانه در نظام‌های آموزشی، به‌صورت تاریخی آسیب‌هایی عمیق و ماندگار بر هویت فردی و جمعی وارد می‌کنند. این آسیب‌ها در شخصیت لوییس به بازتولید اندیشه‌های نژادپرستانه و فاشیستی منجر شده و او را به سوی تداوم و تحکیم الگوهای سلطه سوق می‌دهند.

لوئیس رفته رفته از پس هویتی که در خلال دنیای مدرن کسب می‌کند، خود را هم‌جایگاهِ افرادی چون چَتم (از بنیان‌گذاران امپراتوری در هند) و پیت (از مؤسسین کمپانی‌های تجاری در هند شرقی) می‌بیند. از این رو رانه‌های بیرونی همچون استهزای لهجه‌ی استرالیایی لوئیس، نشستن برنارد و نویل روی نیمکت‌های راحت‌تر به‌مثابه‌ی اِعمال تبعیض، ورشکستگی پدر بانکدار وی و البته انتخاب معشوقه‌ای با لهجه کاکونی (نمادی از طبقه کارگر شهر لندن) طغیانی را در وی می‌آفرینند که نه‌تنها به دنبال یکدستی و یکپارچگی جهان است بلکه سودای حکمرانی بر جامعه‌ای را دارد که تحت لوای اندیشه‌های ناسیونالیستی و فاشیستی، انسان را تنها به‌مثابه‌ی اعداد قابل شمارش درک می‌کند. تجربهٔ جنگ جهانی اول، همراه با شتاب فزایندهٔ نظام سرمایه‌داری و غلبهٔ سیاست‌های استثماری و ناسیونالیستی، وولف را در شرایطی قرار می‌دهد که ظهور شخصیت‌هایی مانند هیتلر در قالب کاراکتری چون لوییس را قابل پیش‌بینی می‌بیند. اینکه وولف توانسته از درون روزمرگی و تکرار مداوم زندگی ربات گونه بشر به چنین وضعیتی دست یابد نشان از دغدغه‌مندی و نگرانی او در جایگاه یک نویسنده‌ی حقیقی دارد. باقی ماندن در موقعیت دیگران (Das Man) و شکل‌گیری هویت بر اساس خواست دیگران و همچنین عدم رویارویی با تنها حقیقت مطلق یعنی مرگ، از انسان موجودی روزمره می‌سازد که برای فرار از موضوع مرگ تلاش می‌کند خویش را در جایگاهی جاودانه و همیشگی قرار دهد این امر برای استقرار و تحقق خویش به خلق فاشیسم، توتالیتاریسم و خود بنیادگرایی دست خواهد زد.

نتیجه‌گیری:

پژوهش حاضر نشان داد که ویرجینیا وولف با تمرکز بر مفهوم مرگ، بنیانی تازه برای بازاندیشی در هویت فردی و اجتماعی ارائه می‌دهد. او با مرگ شخصیت‌هایی چون خانم رمزی در *به‌سوی فانوس دریایی* و پرسیوال در *موج‌ها*، ساختارهای نمادین و اتحادهای ظاهری را فرومی‌ریزد و شخصیت‌ها را در برابر حقیقت بنیادین هستی قرار می‌دهد. این لحظات مرگ که از نگاه هایدگر نیز نقطه عطفی در تجربه دازاین به‌عنوان «بودن-به‌سوی-مرگ» به شمار می‌آیند، شخصیت‌ها را از روزمرگی و تکیه‌بر «دیگران» رها ساخته و به‌سوی نوعی مواجهه اصیل با خود و جهان هدایت می‌کند. در چنین فرایندی، فرد درمی‌یابد که معنای زندگی نه در اتحادهای تحمیلی و جمعی، بلکه در انتخاب‌های آگاهانه و بازاندیشی در نسبت خویش با مرگ نهفته است.

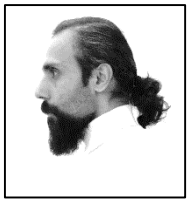
مرگ در آثار وولف تنها یک رویداد تراژیک نیست، بلکه کارکردی هستی شناختی دارد؛ مرگ لحظه‌ای است که گسست ایجاد می‌کند تا امکان ساختن خویشتن فراهم شود. شخصیت‌ها پس از مواجهه با فقدان، به‌تدریج به سطحی تازه از آگاهی دست می‌یابند که از دل آن معنا و اصالت برمی‌خیزد. به این ترتیب، وولف در پیوندی ظریف میان تجربه زیسته و اندیشه فلسفی، مرگ را به نقطه‌ای برای باز زایش فردی تبدیل می‌کند.

درنهایت می‌توان گفت وولف در جهانی که مدرنیته انسان را به ابژه‌ای مصرفی تقلیل داده، مرگ را همچون نیرویی رهایی‌بخش به کار می‌گیرد. او نشان می‌دهد که درک و پذیرش مرگ، نه به معنای پایان زندگی، بلکه به معنای آغاز یک آگاهی تازه است؛ آگاهی‌ای که انسان را به‌سوی هویتی اصیل، انتخاب‌گر و خلاق سوق می‌دهد. بدین ترتیب آثار او بستری میان‌رشته‌ای می‌آفرینند که ادبیات و فلسفه را در تلاقی با یکدیگر قرار داده و راهی برای بازاندیشی در معنای بودن و زیستن پیش روی ما می‌گذارند.

منابع:

- عسکری یزدی، علی؛ میرزایی، مسعود (۱۳۹۷) «مرگ‌اندیشی و معنای زندگی در هایدگر» فلسفه دین دوره ۱۵، شماره ۱، صفحات ۴۹-۲۵.
- کیوان، شفیقه (۱۴۰۲) تصویر نویسنده به‌مثابه موزاییست: بررسی موزاییک از منظر لوسین دلنباخ در نوشتار ازهم‌گسیخته ویرجینیا وولف، ویرجینیا (۱۴۰۱) «موج‌ها» ترجمه‌ی: مهدی غبرائی، نشر افق، تهران.
- وولف، ویرجینیا (۱۳۸۶) «به‌سوی فانوس دریایی» ترجمه‌ی: خجسته کیهان، انتشارات نگاه، تهران.
- وولف، ویرجینیا (۱۴۰۱) «خانم دلوی» ترجمه‌ی: فرزانه طاهری، انتشارات نیلوفر، تهران.
- وولف، نشریه نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره‌ی بیستم، شماره ۳۰، صص ۲۸۰-۲۶۱.
-). Death and ۱۹۹۸Kraus, Peter (Metaphysics: Heidegger On Nothing and The Meaning of Being, in: Death and Philosophy, Edited by Jeff Malpas and Robert

واکاوی گفتمان استعماری در اروپای قرن نوزدهم و بازتاب آن در مدرنیسم ادبی قرن بیستم؛ خوانشی پسااستعماری از سه اثر ویرجینیا وولف



میلاد جهانی .....

از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم در اروپا، نمایشگاه‌های متعددی از فرهنگ‌های غیراروپایی برگزار شد. این نمایشگاه‌ها در ظاهر ماهیتی فرهنگی داشتند اما حامل اندیشه‌ای پنهان بودند. برجسته‌ترین این نمایشگاه‌ها که منجر به شکوفایی و توسعه‌ی اندیشه درون یک فرهنگ شد، نمایش آثار بومیان آفریقایی و ایبریایی‌ها در فرانسه به سال ۱۹۰۶ بود. این نمایشگاه همان‌طور که در تاریخ آمده منبع الهامی برای هنرمندانی چون پیکاسو و شروع جنبش کوبیسم در فرانسه و اروپا شد. پس از آن و در فاصله‌ای کوتاه (۱۹۰۹) نمایشگاهی از آثار هنرهای اسلامی که شامل صنایع‌دستی و نگارگری می‌شد در اروپا به نمایش درآمد. این نمایشگاه هم به‌مانند نمایشگاه قبلی باعث شد هنرمندان فرانسوی به دریافت و رهیافت‌های جدیدی دست یابند. در همین دوره هنرمند مطرح فرانسوی «هنری ماتیس» در نامه‌ای به «گرترور اشتاین» نوشت که: «شرق ما را نجات داد.» این جمله و برگزاری متعدد نمایشگاه‌های غیراروپایی هر چند امری عادی تلقی می‌شود اما نمی‌توان به‌راحتی از آن عبور کرد. این تصور که اروپا صرفاً با برگزاری چنین نمایشگاه‌هایی در پی هدایت هنر و فرهنگ به مسیری متفاوت بوده، نادرست است. آنچه جمله‌ی «ماتیس» و تعدد نمایشگاه‌ها را در چارچوبی واحد قرار می‌دهد و حساسیت ذهنی را برمی‌انگیزد، پیدایش گفتمانی نوین است که در عرصه‌ی سیاست طنین می‌افکند. نقطه‌ی آغاز این گفتمان را باید به‌روشنی از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم در اروپا ردیابی نمود. این گفتمان تازه پرده از لحن استعماری برمی‌دارد؛ لحنی که کشورهایی چون انگلستان، فرانسه و اسپانیا نمایندگان آن به شمار می‌روند.

بخش عمده‌ی این گفتمان به رابطه‌ی اقتصادی ارتباط دارد و نتایج آن به نیمه اول قرن بیستم نیز کشیده می‌شود. بااین‌حال از بین ثمره‌ی سیاسی و اقتصادی آنچه در روبنای جامعه خودنمایی می‌کند آشنایی و به‌کارگیری اروپاییان با مستعمراتی است که توسط سیاسیون ضبط و وارد فرهنگ می‌شود. به همین دلیل نمایشگاه‌هایی که در بالا ذکر شد نتیجه‌ی گفتمان جدید سیاسی بود. بااین‌حال دلیل آشنایی هنرمندان با کشورهای غیراروپایی مسیر برون‌رفت از بن‌بست احتمالی را کاهش داد و راه نوینی برای پیشرفت اروپا گشود؛ اما همان‌گونه که محصول به دست آمده در حوزه سیاسی را نمی‌توان جدا از بافت گفتمانی پنداشت آنچه در تارو پود جامعه هنری و ادبی اروپایی ریشه می‌دواند اخلاق ناشی از تحولات استعماری است. به همین نسبت در حوزه‌ی فرهنگ و هنر نیز

مادامی‌که هنرمندان به نمونه‌های جدید از فرم دست می‌یابند آن را با محتوای غنی موجود در جامعه‌ی فرهنگی ترکیب کرده و آرایش جدیدی از گفتمان فرهنگی را تشکیل می‌دهند. التقاطی که درنهایت صورت می‌گیرد منجر به تداوم بازوهای فرهنگی در اروپا خواهد شد؛ اما این گفتمان جدید در تولید متن از اراده‌ی ذاتی موجود در بینش استعماری بهره برده و درنهایت زیبایی‌شناسی مختص به خود را عرضه خواهد کرد.

هنرمندان در شروع جریان‌های استعمارگرایانه کشورهای غربی از همان آغاز نیمه دوم قرن نوزدهم دست‌کم دو محوریت را به انسان‌ها و جامعه هشدار دادند. اول آن‌که در وضعیت استعماری، سوژه بیش از آنکه به خود متکی باشد به بیرون از خود وابسته است و در دنیای موجود قابلیت حل شدن دارد. به تعبیری مرز سوژه ماندن و ابژه شدن به‌تدریج کم‌رنگ می‌شود. از طرفی دیگر برتری و شکاف طبقات در نیروی‌های مولد ایجاد می‌شود که این امر قادر است به حذف هرگونه رابطه تاریخی بی انجامد. از این روی کل ادبیات و نقاشی در نیمه دوم قرن نوزدهم در تلاش‌اند تصویری متفاوت از انسان و وضعیت فعلی شرح دهند. نماینده‌ی این دوره‌ی گذار، رمان «مادام بواری» نوشته «گوستاو فلوبر» است. داستان زنی روستایی که می‌کوشد به طبقه‌ی اشراف نفوذ کند، زیر سلطه‌ی نظام مردسالارانه و درگیر بحران هویتی قرار می‌گیرد و سرانجام سرنوشت تلخی برای خود رقم می‌زند. این‌گونه آثار ادبی نماینده‌ی جامعه‌ای هستند که درگیر ورود به دنیای تازه‌ای‌اند؛ جهانی که استعمار، امپریالیسم و سرمایه‌داری نقش تعیین‌کننده در آن دارند. در کنار این اثر رمان «دل تاریکی» نوشته‌ی «جوزف کنراد» به روشنی از جامعه استعماری می‌گوید.

پیرو این رویداد و از خوانش آثار نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به بعد با گونه‌ای از ادبیات مواجهیم که درون سیستم استعماری متولد می‌شود که مضمون اکثریت آنان «خودیابی» است. «خودیابی» که منجر به تغییر مضامین آثار ادبی و نیز تداوم حرکت و سفری ادیسه وار در شخصیت‌ها خواهد شد. شاید شاخص‌ترین و برجسته‌ترین این مضامین رمان «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» مارسل پروست (۱۹۱۳) و «اولیس» اثر «جیمز جویس» باشد. در این بین نویسندگان متعددی هستند که تلاش می‌کنند وضعیت موجود را به نمایش بگذارند. از همین روی با شروع قرن بیستم و تحولات مهم دانشی و سیاسی هنرمندان با در نظر داشتن مؤلفه‌های موجود از دوره‌ی استعماری در تلاش‌اند انعکاس‌دهنده‌ی تبعات ناشی از زیست در دوره‌ی استعماری و پسا استعماری باشند. «ویرجینیا وولف» جز محدود نویسندگانی است که تلاش می‌کند با بیانی خاص دوره‌ی پسا استعماری و ضد استعماری را آشکارا در ادبیات به کار گیرد. از همین روی برای ادامه‌ی بحث در تلاش خواهیم بود سه اثر منتخب از ویرجینیا وولف را مورد واکاوی قرار دهیم. این سه اثر عبارت‌اند از: اتاق جیکوب، اتاقی از آن خود و سه گینی.

اگر داستان‌های وولف را نمونه عالی از ادبیات مدرنیسم بدانیم، مدرنیسم مدنظر را باید در بخشی از ادبیات پسا استعماری جستجو نماییم. او برخلاف هم‌عصران خود در تلاش است تا اثری را بنگارش درآورد که از هر حیث انعکاسی از جامعه انگلستان باشد البته نه به آن معنا که او نویسنده‌ای تماماً سیاسی باشد، بلکه تلاش دارد تا با ارائه کلیاتی صورت‌بندی دقیقی از مفاهیم

موجود در ادبیات پسا استعماری را بنگارد. چنین روندی در مضمون و در فرم آثار او نمود می‌یابد و شایسته است به‌صورت‌بندی که وولف توجه دارد بیش از پیش توجه شود.

آثار وولف محصول تنیده شده‌ی او با زیست است. محصولی که ثمره آن را از عهد ویکتوریایی به ارث برده و پس از آن به نقد تاریخ نشسته است. او همواره در تلاش است بین ویژگی‌های مفهومی و تئوریکال استعماری و جامعه به‌عنوان میعادگاهی که عمل استعماری در آن رخ می‌دهد پلی ایجاد نماید و آن را در ادبیات انعکاس دهد. اگر بپذیریم که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های استعمار کنترل گری و سلطه است، وولف در تلاش است تا این کنترل‌گری را ابتدا در جامعه و سپس در نهاد کوچک‌تری چون خانواده و درنهایت در مرد (پدر) جستجو کند. وسعت نگاه وولف به حدی است که می‌توان چشم‌انداز او در جامعه استعمارگر را در فرهنگ امپریالیستی مشاهده نمود و به نمونه‌هایی زیادی ارجاع داد. به همین خاطر آنچه در رهیافت تحلیلی قابلیت پرداختن دارد توجه به همین نکات است که در فرم و محتوا نمود می‌یابد.

وولف این دست از ویژگی استعماری را در ادبیات به نوشتار تبدیل می‌کند در حالی که خود آن را از ساحت انفرادی تجربه کرده است. او در خانواده‌ای می‌زیسته که رفاه همراه با سلطه برای او رقم خورده است. شرایط حاکم اجتماعی که زنان را از تحصیل منع کرده به‌ناچار وولف را به درون خانه و کتابخانه پدر می‌کشاند؛ اما ویرجینیا در تلاش است تا از این روند استعماری به درآید و خود را در ساحت فردی و جداشده از سلطه استعمار نشان دهد. هرچند به‌سختی اما این کار درنهایت شدنی است. وضعیت جسمانی ویرجینیا به او این اجازه را نمی‌دهد و هر بار او در شرایط روحی متفاوتی آزمایش می‌شود. یکی از مهم‌ترین نکات تأثیرگذار در زیست وولف، مادر او است. نقطه عطفی که باعث شد وولف به مفاهیم استعماری بیش از پیش توجه کند. با استناد به منابع تاریخی می‌توان گفت، ویرجینیا مادری به نام «جولیا پرینسپ استیون» داشت که در شهر کلکته هند و در زمان استعمار انگلیس به دنیا آمده بود. حرفه مدلینگ داشت که کمی بعد به لندن آمد. ویرجینیا خود در لندن به دنیا می‌آید و تلاش می‌کند آنچه در زیستگاه خود و مادر رخ‌داده را در آثارش انعکاس دهد. کودکی او با مشکلات عدیده‌ای همراه است که بارزترین آن مرگ مادر سن سیزده‌سالگی است. به هر روی آنچه وولف را مجاب می‌سازد که توجه ویژه‌ای به جهان استعماری داشته باشد یک پا در فرایند زیست تجربه‌شده دارد.

وولف در تعامل با جهان ادبی به دنبال ارائه بیانیه‌ای نوین و جدید است. به‌طوری که به جهت مقابله و ارائه نگاهی انتقادی در تلاش است گفتمان ادبی به شکل تاریخی را بر هم زند. گفتمان تاریخ ادبی به مخاطب این اجازه را می‌داد تا مسیری خطی را دنبال نماید اما ادبیاتی که وولف تلاش می‌کند آن را بسازد در ساحت فرم، موقعیت زمانی و مکانی را می‌درد. این امکان در جهت ادبیات تشکیل‌شده در جهان استعماری نیز رفتاری متقابل به‌حساب می‌آید. به تعبیری آنچه در مقابل ادبیات دوره‌ی استعماری قرار می‌گیرد تلاش برای نشان دادن فرمی در ساحت زیبایی‌شناسی است. اگر ادبیات تاکنون روندی توصیفی و گزارشی را به جهت کاربست اندیشه‌های تاریخی به کار می‌گرفت به جهت به هم ریزی آن وولف تلاش می‌کند موقعیت و روایت غیرخطی را انتخاب نماید. به همین دلیل نه‌تنها در هر فصلی از آثار او این ساختار غیرخطی لحاظ

می‌شود بلکه در سطر سطر آن رویدادها ارجاعاتی پراکنده دارد. این همان مسئله‌ای است که به «جریان سیال ذهن» معروف است.

پس از این موضوع وولف تلاش می‌کند تا با استفاده از ارائه ساختارهای چند وجهی، یعنی نگارش رمانی شعرگونه، مقاله‌ای در ساحت رمان و رمانی به ساحت مقاله اهداف ادبی خود را عینی سازی کند. اهدافی که سبب شد دیگر مؤلفه موجود در فرایند شکل‌گیری ادبی رویکردی انتقادانه داشته باشد و از هر حیث به تأمل، درنگ و زیبایی‌شناسی هدف را سوق دهد. با این اوصاف وولف پس از مرگ پدر یعنی از سال ۱۹۰۴ به بعد از یوغ اندیشه استعمارگرایانه خارج می‌شود. ادبیات را به‌صورت جدی دنبال می‌کند و به حلقه‌ای که موسوم به حلقه «بلومزبری» است ملحق می‌شود. به نظر می‌رسد پیوستن و همراه بودن با گروه «بلومزبری» پیش از پیش وولف را با اندیشه پسا استعماری و حتی ضد ویکتوریای پیش می‌برد. اندیشه وولف که مبنی بر تأکید فرم است با بودن در این گروه گام‌های محکمی برمی‌دارد. این در حالی است که تشکیل گروه هم خود گامی در جهت اعتراض به اهداف استعماری است. گروهی که رسالت و اندیشه‌ی خود را در مقابل اندیشه‌های بریتانیایی قرار می‌دهد و در آن از آزادی‌های متفاوتی صحبت می‌کند. شاید هیچ‌گاه نتوان مانیفست مشخصی از این گروه به‌صورت رسمی ارائه نمود اما پیداست در این گروه آنچه روی‌داده اندیشه‌ای واحد است که بر مبنای روند ضد استعماری اروپا خواهد بود.

گروه به دلیل تکثر اندیشه از هر قشر یک نماینده دارد. حوزه‌ی تصویر و نقاشی، حوزه ادبی، سیاسی و غیره مجموع دانشی است که بلومزبری تا دهه ۱۹۴۰ آن را هدایت نمود. در این بین نقطه اتکای ویرجینیا برای پرداختن به ادبیات پسا استعماری همسرش یعنی لئونارد وولف است. ویرجینیا در اولین قدم جدی در سال ۱۹۱۵ اثری به نام «سفر به بیرون» را نشر می‌دهد. در این اثر صراحتاً موضع خود نسبت به عهد ویکتوریایی، طبقه بورژوا و سلطه مردانه را انعکاس می‌دهد. در این اثر علاوه بر تأکید بر مفهوم جغرافیایی به درون نیز سفر خواهد شد و شخصیت اصلی این رمان یعنی «ریچل واینرس» در تلاش است آغازی درون و فردی داشته باشد. بااین‌حال سفر در ظاهر یک تعطیلات اشرافی است، اما خواننده‌ی باریک بین می‌تواند رگه‌هایی از نقد استعمارگری فرهنگی را نیز در اثر بیابد. حضور بریتانیایی‌ها در یک اقلیم «دیگر»، با رفتارهایی که گاه برتری‌طلبانه است و با نادیده گرفتن فرهنگ و مردم بومی، نشان‌دهنده‌ی نگاه انتقادی وولف به رفتارهای امپریالیستی است.

چند سال پس از این رمان، ویرجینیا و لئونارد وولف اثری نزدیک به هم می‌نویسند که نگاه ضد استعماری خود را در قالب رمان و مقاله ارائه می‌دهند. رمان ویرجینیا «اتاق جیکوب» و اثر لئونارد «امپراتوری و تجارت در افریقا» نام داشت. این دو اثر که به فاصله نزدیکی پس از جنگ جهانی اول نوشته‌شده‌اند مرجع خوبی برای تحلیل جامعه‌ی پسااستعماری خواهند بود. لئونارد وولف در این کتاب با ارائه صورت‌بندی مشخص

در تلاش است با رویکردی نقادانه و مبتنی بر منطق اقتصادی و اخلاقی، سیاست‌های استعماری بریتانیا در قاره آفریقا را بررسی کند. او با استفاده از شواهد آماری، تاریخی و سیاسی، استدلال می‌کند که استعمار آفریقا در اصل برای منافع اقتصادی و تجاری قدرت‌های امپریالیستی شکل گرفت، نه برای «تمدن سازی» یا «نجات بومیان»، چنان‌که اغلب ادعا می‌شد؛ استعمار، نه‌تنها منافع ملت‌های اروپایی را به‌درستی تأمین نکرد، بلکه ازنظر اقتصادی نیز ناکارآمد، پرهزینه و فاسد بود. همچنین بهره‌برداری اقتصادی از آفریقا باعث ویرانی ساختارهای سنتی، فرهنگی و اقتصادی جوامع آفریقایی شد.

این رهیافت لئونارد وولف بازتاب خوبی در گروه بلومزبری و افراد گروه داشت. در حدی که ویرجینیا نیز به زاویه دیگری از مفاهیم استعماری پرداخت. او در «اتاق جیکوب» در تلاش است «جیکوب فلاندرز» را به‌عنوان پسری برخاسته از جامعه‌ی بریتانیا نشان دهد که نماینده تفکرات استعماری است. به تعبیری «جیکوب» در حیطه جامعه استعماری به دنیا می‌آید، سه دوره زندگی را سپری می‌کند، به دانشگاه کمبریج که زیر نظر بریتانیا است می‌رود و از منابع تاریخی حاوی امپریالیسم فرهنگی فربه می‌شود و درنهایت به دلیل تهییج افکار نظام‌مند به جنگ می‌رود و می‌میرد. ویرجینیا وولف در بسیاری مواقع در تلاش است رفتارهای عارض شده بر جیکوب-به‌صورت اکتسابی- و نیز واکنش‌های ناشی از زیست در جامعه بریتانیایی را نشان دهد. شاید یکی از مهم‌ترین موارد عنوان فامیلی «جیکوب» باشد. او با فامیلی «فلاندرز» یادآور اتفاق مهمی است که در یک از مناطق مهم بلژیک یعنی «فلاندرز» رخ داد و جوانان بریتانیایی زیادی در آن منطقه جان خود را از دست دادند.[۴۴] از این‌روی شخصیت ساخته‌شده توسط وولف شوربختی نهادینه‌شده در خود دارد که می‌توان آن را تا سر حد زیست نیز ارتقا داد.

وولف در این رمان، جیکوب را به‌عنوان پسری تاریخی نشان می‌دهد که مناسبات زیادی در تلاش هستند تا او را در فرایند مردانگی رشد و توسعه دهند. به همین منظور در ابتدا مرجع ذهنی و فکری جیکوب را نشانه می‌روند مرجع ذهنی جیکوب از تاریخ پر می‌شود. او شیفته تاریخ یونان و روم باستان است. یونان خاستگاه تمدن، پیشرفت، علم، اخلاق و هنر بوده است. به همین منظور جامعه در تلاش است تا تفکرات برتری یافته تاریخ همچون تحمیل ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی بیگانه را در ذهن جیکوب جا دهد. «جیکوب» در قالب فردی قرار می‌گیرد که با ساختن ذهنیتی آرمانی از یونان باستان خواهان برقراری و زیستن در شهری به تمثال یونان است. (وولف، ۱۳۹۸، ۸۵) از یاد نبریم که در یونان زنان چه جایگاهی داشتند و مخاطبان مردان چه کسانی بودند! حتی می‌توان گفت که مردان برای مردان می‌نوشتند. از همین حیث «جیکوب» در سال ۱۹۰۶ به‌جایی نقل‌مکان می‌کند که در آن اساساً زنان

---

[۴۴]. (وولف، ۱۳۹۸، ۱۹۳) لازم به ذکر است نویسنده‌ی این متن از رمان «اتاق جیکوب» با ترجمه‌ی مهدیه عباس پور استفاده کرده و تمامی ارجاعات به این کتاب است.

راه نمی‌یابند. «کمبریج» همان مکانی است که در طول تاریخ حرکت کرده و ذهنیت جامعه امروزی را بر مبنای گذشته شکل داده است. انتخاب‌های «جیکوب» بر همین اساس شکل می‌گیرد. انتخاب‌های او شامل زن، کتاب و بازی‌هایی است که ریشه در تاریخ یونان دارد. به‌طور نمونه او رساله «فائدروس» می‌خواند. (وولف، ۱۳۹۸، ۱۲۱) از شکسپیر دل‌خوشی ندارد، حتی بر اثر متلاطم شدن دریا و قایق کتاب او به دریا می‌افتد. (وولف، ۱۳۹۸، ٥٦) همچنین از خواندن کتاب «چخوف» به خشم می‌آید. (وولف، ۱۳۹۸، ۱٥۷) در صفحه ۱٤۹، جیکوب از این‌که از نژاد لاتین نیست حسرت می‌خورد و انتقادهای شدید به سازه‌های دوره‌ی ویکتوریایی می‌کند.

این احساس کم بینی ناشی از تهاجم فرهنگی سبب می‌شود تا «جیکوب» نسبت به خود و ذهنیت کمال‌یافته، قادر به برقراری تعادل نباشد به همین روی مدام رفتارهای ضدونقیض از خود نشان می‌دهد. این رفتارها را می‌توان در مواجه «جیکوب» با زنان داستان دید که با نگاهی مردسالارانه به آن‌ها روبرو می‌شود. «کلارا» زنی جوان، بافرهنگ، از طبقه‌ی مرفه و محصول نظام تربیتی سنتی انگلستان است. او در بخشی از رمان به‌عنوان دختری مهربان و معقول معرفی می‌شود، با طبعی شاعرانه و در کشاکش با انتظارات اجتماعی‌ای که از زن خواسته می‌شود یعنی هم نجیب باشد و هم مطلوب مردان دیده می‌شود. رابطه‌ی «کلارا» و «جیکوب» هیچ‌گاه به عشقی قطعی یا پایدار بدل نمی‌شود. کلارا تحت تأثیر وقار و اندیشه‌ورزی جیکوب قرار دارد، اما احساس می‌کند که جیکوب درکی واقعی از زن‌ها ندارد. از طرفی این‌چنین زنانی هیچ‌گاه از سوی مردان خاصه جیکوب موردپذیرش واقع نمی‌شوند که این عدم پذیرش خود به‌مثابه‌ی امری سرکوبگر و سلطه‌جویانه سنجیده می‌شود. در مقابل «فلوریندا» دختری روسپی است که شبی را با «جیکوب» می‌گذراند. «فلوریندا» به ظاهر وانمود می‌کند که همراه و همفکر «جیکوب» است. شخصیتی چون «فلوریندا» نماینده‌ی آن دسته از زنانی‌ست که بیش از آنکه به مردان امتیاز دهند به دنبال اثبات خویش هستند. بااین‌حال جیکوب در رفتار چنین فاحشه‌ای که جلوی آینه آرایش می‌کرد او را صادق می‌دانست. (وولف، ۱۳۹۸، ۱۰٦)

تصویری که از جیکوب توسط «فانی المر» بیان می‌شود، همان تصویر دلخواه جیکوب است. فانی «جیکوب» را روشنفکری بلندمرتبه می‌داند اما ازنظر عاطفی به طرز شگفت‌انگیزی از او دور است و نمی‌تواند از فکر کردن به «جیکوب» دست بردارد. «فانی» تلاش می‌کند تا «جیکوب» را تحت تأثیر قرار دهد. او به توصیه «جیکوب» کتاب می‌خرد و مجبور است درباره‌ی درک خود از متون دروغ بگوید تا عقل و ارزش خود را نشان دهد. «جیکوب» به‌سختی متوجه این موضوع می‌شود. او «فانی» را تنها به‌عنوان یک زن رد می‌کند و این بی‌اعتنایی، نمودی دیگر از تکبرفزاینده‌ی اوست. «جیکوب» نمی‌تواند خوشحال باشد زیرا تلاش می‌کند تا ارزش دیگران را ببیند اما این تلاش با معیارهای کمال‌یافته و سلطه‌گر او همخوانی ندارد؛ بنابراین زنان برای او همچون نگاهی تاریخی از جایگاه پایین‌تری برخوردار هستند. بااین‌حال او همواره در تلاش است صورتی آرمانی از زنان تاریخی و ذهنی را انعکاس دهد. از همین رو تفسیر جایگاه زنان برای جیکوب بر مبنای زیبایی شناسی یونانی انجام می‌گیرد. «زنی که مراقب بچه‌هاست کسی است که افسانه‌های یونانی را شروع می‌کند. آن سر را نگاه کنید آن‌ها می‌گویند،

همان‌طور که می‌بینید، بینی مثل یک نیزه‌ی صاف است مو فرفری ابروها همه‌چیز درخور زیبایی مردانه است روی پاها و دست‌هایش خطوطی است که نشان‌دهنده‌ی درجه‌ی کاملی از رشد است. یونانی‌ها برای بدن هم به‌اندازه‌ی صورت ارزش قائل‌اند.» (وولف، ۱۳۹۸، ۱۵۱) حتی «جیکوب» زمانی که در حال نگارش کتابی بر مبنای دموکراسی آتنی است در آن بین تصویری از بینی صاف یونانی را در گوشه‌ی دفتر خود می‌کشد. (وولف، ۱۳۹۸، ۱۶۳)

در ادامه، رویدادهای ذهنی «جیکوب» با اتفاقات تازه گره می‌خورد. در لندن جنگی درگرفته است. او برای همسان‌سازی موضوع جنگ و ایده‌های اصلی خود دچار سردرگمی می‌شود. از یک‌طرف مفهوم وطن در یونان به او چیزی آموخته که اکنون می‌بایست آن را در حیطه‌ی کشور خود به اجرا در آورد. او همچنین به تبعیت از مسیر تاریخی و ذهنی می‌بایست مسیر پدر را دنبال کند تا وجه مردانه‌ی خود را به تدریج به نمایش بگذارد؛ بنابراین تصمیم می‌گیرد که به جنگ برود. «آخرین حضور جیکوب فلاندرز در این رمان درگیری بین غیرواقعی بودن وجود او و واقعیت جنگ است. سیاستی که جیکوب تمام زندگی خود را صرف آن کرده است، با شروع جنگ و انتشار اخبار درگیری در لندن، به واقعیتی سرد و خشن تبدیل می‌شود.»

فصل آخر کوتاه است و بر روی «اتاقِ جیکوب» تمرکز دارد. «اتاق جیکوب» پر از استعاره‌های کوچک‌تر است زیرا هر شیء به نمایشی فیزیکی از معنای عاطفی عمیق‌تری تبدیل می‌شود. اتاق خالی استعاره‌ای از زندگی‌هایی است که در اثر وحشت جنگ خالی و بی‌اهمیت شده است در حالی که اقلام داخل اتاق انسانیت ساکن سابقش را به خواننده یادآوری می‌کند. اتاق متروک و بی‌معنی است، اما توسط دوستان عزادار «جیکوب» پر از معنا شده است. هیچ‌یک از اقلام اتاق ارزشی فراتر از احساسات ندارند، اما این ارزش احساسی تنها تأثیری است که جیکوب توانست برجهان بگذارد. «وولف» شخصیت داستانش را در کشاکش گذشته و حال قرار می‌دهد. در خلال فرهنگ، زیبایی و مرگ به تصویر می‌کشد.

نکته‌ی برجسته در این رمان خواستگاهی است که ذهن و عقل نسبت به جامعه‌ی پسا استعماری دارد و همین امر سبب گسست با زمانه‌ی حال می‌شود. «وولف» اساسی‌ترین پیام‌های خود را معطوف به زمان حال می‌کند و خواهان آن است تا زندگی را نه از دیباچه‌ی گذشتگان و رفتاری تحمیل‌شده بلکه در زمان حال آن را مورد بازخوانی قرار دهد. به همین منظور می‌گوید «تاریکی مثل چاقو روی یونان افتاد» (وولف، ۱۳۹۸، ۱۹۰) در این رمان «جیکوب» مرد تاریخی و پرورش‌یافته با اهداف استعمارگرایانه با تمام اعتقادش به دنیای ترسناک جنگ می‌رود. همان‌طور که سنجاقی بر روی زمین می‌تواند وجهی تاریخی بیابد و زمین پناهگاهی بزرگ باشد «جیکوب» نیز با تمام اندیشه‌های خود نسلی است که با مرگ به دنبال تداوم و بازآفرینی سناریو قدرت هستند.

همین دغدغه در کتاب «اتاقی از آن خود» تکرار می‌شود. با این تفاوت که وولف در این کتاب رویکردی آسیب شناسانه دارد ود ر کنار نکوهشی تمام قد نسبت به مردان که حامل رویدادهای تاریخی هستند به زنان هم میتازد. او که از همان ابتدا قرار بود درباره‌ی «زن و داستان» بنویسد دامنه‌ی مبحث خود را از یک سخنرانی به مقاله‌ـ رمان ارتقا می‌دهد. در این کتاب ساختارهای اصلی به دو بخش یعنی «استقلال و پول» خلاصه می‌شود. به تعبیری وولف در بخش استقلال از

موقعیت و جایگاه زنان به دلیل حضور پررنگ مردان می‌گوید که نقش حاملان اندیشه استعماری را در طول تاریخ بازی کرده‌اند. منظور از حاملان اندیشه استعماری این است که مردان همواره به دلیل حضور پررنگ در جامعه و تصمیمات مهم و از طرفی پس زدن زنان در فرایند اندیشه ورزی توانسته‌اند نسبت به زنان فعالیت و کنش گری اجتماعی بیشتری داشته باشند. حال‌آنکه زنان به دلیل موقعیت فیزیکی، نگاه تاریخی، دینی و بسیار عوامل دیگر همواره چند قدم از مردان عقب‌مانده‌اند. به تعبیر وولف این نگاه ضد پیشرفت بخشی از سوی مردان به زنان تحمیل‌شده است و بخشی دیگر زنان خود قادر به پذیرش آن نبوده‌اند. گویی رسالت تاریخی یعنی مادر شدن و در سایه ماندن را پذیرفته‌اند. هر بار هم که خواسته‌اند کنشی از خود نشان دهند جامعه به دلیل فکر قالب همواره زنان را سرکوب کرده است. او مثال می‌آورد که حتی زنان نویسنده مجبور به استفاده از القاب مردانه بودند تا بتوانند متن خود را زیر سایه‌ی مردان به چاپ برسانند. چنین طغیانی از سوی وولف همواره او را به فردی جسور تبدیل می‌سازد. فردی که تمام مشکلات موجود را از پس ذهنی تاریخی ردیابی می‌نماید. به همین دلیل او تصور می‌کند که اگر شکسپیر خواهری داشت آیا او هم این فرصت را به دست می‌آورد که به‌جایگاهی در تاریخ دست یابد؟! بااین‌حال وولف پیرو مفاهیم غالب یعنی نگاهی مردانه و استعماری به اندیشه‌ای ضد استعماری دست می‌یابد. اندیشه‌ای که دیگر قرار نیست مالکیت در حیطه‌ی تاریخ، مردان و جامعه‌ی تحت سیطره‌ی سیاست‌های کلان باشد بلکه قادر است خود را از چارچوب‌های آموزشی، تاریخی و اجتماعی خارج کند و رهیافت متفاوتی را به مخاطبان خاصه زنان نوید دهد. در بخش دوم اما از موقعیت مالی می‌گوید. پول نیز عاملی مهم و البته میانجی برای تائید و تثبیت مفهوم استعماری در طول تاریخ بوده است. وولف می‌گوید:

«اما آن زمان عصر ایمان بود و پول فراوانی به اینجا سرازیر می‌شد تا این سنگ‌ها را بر زیر بنایی ژرف قرار دهند و هنگامی‌که دیوارها بالا می‌رفتند، باز هم پول بیشتری از خزانه شاهان و ملکه‌ها و اشراف‌زادگان بزرگ سرازیر می‌شد تا اطمینان حاصل شود که در اینجا سرودهای مذهبی می‌خوانند و استادان تدریس می‌کنند زمین‌ها واگذار می‌شد؛ مالیات‌ها پرداخت می‌شد؛ و هنگامی‌که عصر ایمان به پایان رسید و عصر خرد پدیدار شد هنوز همان جریان طلا و نقره ادامه داشت؛ کرسی‌های تحقیق به وجود آمد کرسی‌های استادی برپا شد؛ حالا دیگر طلا و نقره نه از خزانه شاهان بلکه از درون گنجه‌های بازرگانان و تولیدکنندگان به اینجا سرازیر می‌شد از کیسه مردانی که می‌توان گفت ثروت خود را از صنعت به دست آورده بودند و در وصیت‌نامه‌هایشان سهم زیادی از آن را بازمی‌گرداندند تا در دانشگاهی که پیشه‌ی خود را در آن آموخته بودند کرسی‌های بیشتری برای تحقیق و تدریس برپا کنند.» (وولف، ۱۴۰۱، ۳۱_۳۰)

در بخش بعدی وولف ایرادی را به سنت و تابوهای شکل‌گرفته می‌گیرد. او به آمار می‌تازد و از آنچه تاریخ در فرایند تکاملی خود بر سر زن آورده انتقاد می‌کند. وولف می‌گوید: «پیشکش شدن به‌عنوان قربانی، اندازه کوچک مغز، ضمیر ناخودآگاه عمیق‌تر، موی کمتر در سطح بدن، حقارت جسمی، اخلاقی و ذهنیت عشق به فرزندان، عمر طولانی‌تر، ماهیچه‌های ضعیف‌تر، عواطف قوی، خودستایی.» (وولف، ۱۴۰۱، ۵۵) این آمار موجود در تاریخ ذهنیت نویسنده را به هم می‌ریزد. این جملات به جهت حقیر دانستن زنان

نه‌تنها در انگلیس بلکه در بسیاری از کشورهای دیگر نیز دیده می‌شود. او از افراد مهمی همچون ناپلئون و موسیلینی با آن نگاه استعمارگرایانه‌شان نسبت به زنان مصادیقی ذکر می‌کند که گویی آنها هم تداوم دهنده‌ی ذهن استعمارگر هستند.

وولف در کتاب «سه گینی» بار دیگر معنای استعمار را از زاویه دید تاریخ می‌نگرد و در پی آن است تا با اشاره به حفره‌های عمیق تاریخ خلأهای موجود را شناسایی و سپس آینده را با علم بر رویدادهای تاریخی صورت‌بندی کند. دیری نمی‌گذرد. ویرجینیا وولف پس از حدود ۹ سال، در سال ۱۹۳۸ درست پیش از شروع جنگ جهانی دوم با ترکیب دو مسئله یعنی محتویات موضوعی در «اتاق جیکوب» و کتاب «اتاقی از آن خود» متنی نقادانه نسبت به وضعیت پسااستعماری می‌نگارد. در این اثر او سه بخش اصلی یعنی «جنگ، زنان و آموزش» را موردبحث قرار می‌دهد. وولف به‌جای آنکه تکراری بر مکررات داشته باشد به‌شدت بر مفاهیم معاصر خود و رویدادهای موجود می‌تازد. امری که هر بار باعث خروشان شدن وولف در درون متن می‌شود. او مشخص می‌کند که در جهان واقع قدرت زیر نگاه مردانه همچنان ساری و جاری است اما همین نگاه به زبانی ملیح از صلح حرف میزند. امری متناقض که باعث خشم وولف می‌شود و رابطه‌ی خود را با موضوع سیاست نزدیک‌تر می‌کند. به تعبیری از دالان جنگ به مبحث آموزش و سپس به زنان می‌رسد. روندی زنجیره‌وار که قادر است در ساختاری ضد زنانه تبیین شود. وولف نقل‌قولی از رئیس دیوان عالی انگلستان می‌آورد که به مسئله آموزش و سیاست می‌پردازد: «اجازه بدهید پاسخ را از زبان جناب لُرد رئیس دیوان عالی انگلستان بشنویم: انگلیسی‌ها به انگلستان می‌باشند. برای کسانی که در مدرسه‌ها و دانشگاه‌های انگلستان آموزش‌دیده‌اند و کسانی که عمر خود را در انگلستان سپری کرده‌اند عشقی بزرگ‌تر از عشقی که به میهن خودداریم کمتر یافت می‌شود هرگاه به ملت‌های دیگر می‌نگریم هرگاه درباره ارزش‌های سیاست این کشور و کشورهای دیگر داوری می‌کنیم کشور خود را معیار می‌گیریم... آزادی در انگلستان خانه کرده است. انگلستان مهد نهادهای دموکراتیک است. البته میان ما دشمنان آزادی نیز زیاد هستند ـ برخی از آن‌ها شاید در موقعیت‌هایی کم‌وبیش نامنتظره اما ما راسخ و استوار ایستاده‌ایم. خانه آزادی انگلستان است و این به‌راستی دژی است ـ دژی که تاآخرین‌نفس از آن پاس داری خواهیم کرد. آری ما مردم انگلستان بسیار سعادتمند بوده‌ایم.» (وولف، ۱۳۹۳، ۵۰)

سعادتی که دیوان عالی از آن صحبت می‌کند ریشه در تداوم نگاه استعماری جامعه انگلستان دارد. چنین رویدادی جامعه را به‌مانند جیکوب به‌سوی جنگ و آرمان‌های ایدئولوژیک می‌کشاند. وولف اما در پی آن است تا از این نگاه‌ها به مسیری والاتر دست یابد. او در سطحی بالاتر جامعه زنان را که از جنگ تنها سهم کوچکی به دست می‌آوردند صحبت می‌کند. جنگی که باعث توقیف مردانه و افول هویت زنان خواهد شد. بااین‌حال مفهوم جنگ نیز تحت لوای مفاهیم سلطه‌گر قرار می‌گیرد و موجب بدفرجامی در مسیر تاریخ خواهد شد.

بررسی این سه اثر به‌وضوح نشان می‌دهد که آنچه در نگاه اول همچون کنش‌های بی‌طرفانه‌ی فرهنگی ـ مانند نمایشگاه‌های آثار غیراروپایی ـ به نظر می‌رسید، در حقیقت جلوه‌ای از یک گفتمان عمیقاً سیاسی و استعماری بود که از نیمه دوم قرن نوزدهم در اروپا شکل‌گرفته بود. این

گفتمان‌که خود را در پوشش زیبایی‌شناسی و کشف فرهنگی پنهان می‌کرد، در باطن در خدمت تثبیت روابط قدرت، ایجاد «دیگری» و توجیه پروژه‌های امپریالیستی بود. در این میان، ادبیات به‌مثابه آیینه‌ای شفاف عمل کرد که نه‌تنها بازتاب‌دهنده‌ی این تحولات بود، بلکه به عرصه‌ای برای نقد، مقاومت و بازتعریف این روابط نابرابر تبدیل شد. ویرجینیا وولف، به‌عنوان یکی از پیشگامان این نقد رادیکال، در آثار خود بامهارتی بی‌نظیر، پیوندهای ناگسستنی بین استعمار بیرونی (حکومت بر سرزمین‌های دیگر) و استعمار درونی (سلطه‌ی مردسالارانه، کنترل طبقاتی و محدودیت‌های آموزشی) را عریان کرد. او نشان داد که چگونه ذهنیت استعماری- با ویژگی‌هایی چون برتری‌جویی، یکسونگری و انکار «دیگری»-در عمیق‌ترین لایه‌های جامعه، نهاد خانواده و حتی روان فردی نفوذ می‌کند.

«اتاق جیکوب» تراژدی شکل‌گیری چنین ذهنیتی را به تصویر می‌کشد؛ سرنوشت مختوم نسلی که با تغذیه از آرمان‌های تحریف‌شده‌ی تاریخی و زیبایی‌شناسی استعماری، خود را برای قربانی شدن در جنگ آماده می‌کند. در مقابل، «اتاقی از آن خود» پاسخی به این وضعیت است؛ بیانیه‌ای برای استقلال فکری و مالی که شرط لازم برای خلق صدایی مستقل و به چالش کشیدن روایت مسلط است؛ و درنهایت، «سه گینی» این نقد را به اوج می‌رساند و با پیوند زدن صریح مردسالاری، فاشیسم و امپریالیسم، نشان می‌دهد که چگونه این سیستم‌ها از منطق یکسانی برای اعمال سلطه بهره می‌برند. وولف، برخلاف بسیاری از معاصران خود، به‌سادگی در دام تقابل ساده‌انگارانه «شرق» در مقابل «غرب» نیفتاد؛ بلکه هوشمندانه توجه خود را به مکانیسم‌های قدرت در قلب «تمدن» اروپایی معطوف کرد و دریافت که نخستین گام برای مقابله با استعمار بیرونی، نبرد با استعمار درونی و آزادسازی ذهن از چنگال روایت‌های تحمیلی است؛ بنابراین، پروژه ادبی وولف را می‌توان تلاشی شجاعانه برای شکستن زنجیره‌های گفتمان مسلط دانست؛ گفتمانی که می‌کوشید تاریخ را خطی، زیبایی را یکسان و هویت را در چارچوب‌های از پیش تعیین‌شده تعریف کند. او با به‌کارگیری «جریان سیال ذهن» و ساختارشکنی روایت خطی، نه‌تنها فرم ادبی خودِ واقعیت را دگرگون کرد بلکه راهی برای فراروی از بن‌بست تفکر استعماری گشود. درنهایت، این تحلیل مدعای آن است که مطالعه ادبیات در انزوایی از بستر تاریخی، سیاسی و گفتمانی آن ناقص و بی‌نتیجه است و آثار ویرجینیا وولف گواهی زنده بر این مدعاست که ادبیات بزرگ، همواره در گفت‌وگویی پویا و انتقادی با جهان پیرامون خود شکل می‌گیرد.

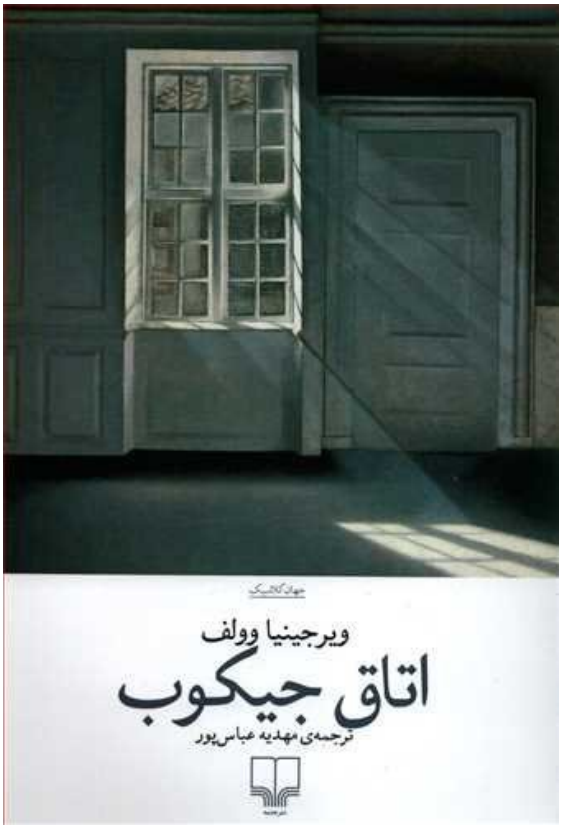
منابع:

- وولف، ویرجینیا (۱۳۹۸) اتاق جیکوب، ترجمه‌ی مهدیه عباس‌پور، نشر چشمه، تهران.
- وولف، ویرجینیا، (۱۴۰۱) اتاقی از آن خود، ترجمه‌ی صفورا نور بخش، انتشارات نیلوفر، تهران.
- وولف، ویرجینیا (۱۳۹۳) سه گینی، ترجمه‌ی منیژه نجم عراقی، نشر چشمه، تهران.

مصاحبه

اختصاصی

با مَهدیه عباس‌پور مترجم
کتاب «اتاق جیکوب»



ویرجینیا وولف، از چهره‌های برجسته‌ی ادبیات مدرن، با رمان‌های تجربه‌گرا و سبک سیال ذهنش، همواره مترجمان را با چالش‌های عمیقی روبه‌رو کرده است. (اتاق جیکوب) «۱۹۲۲»، یکی از نخستین گام‌های جسورانه‌ی وولف در شکستن قالب‌های روایی کلاسیک، اثری است که ترجمه‌ی آن نه فقط انتقال متن، بلکه بازآفرینیِ لحن، ریتم و لایه‌های پنهان ذهن شخصیت‌ها را می‌طلبد.

اخیراً فرصتی دست داد تا با **خانم مهدیه عباس‌پور**، مترجم این اثر، به گفت‌وگو بنشینیم. در این مصاحبه که توسط گروه «کتاب، اندیشه، نگاه» صورت گرفت از دل‌مشغولی‌های ترجمه‌ی ادبیات مدرن با ظرافت‌های برگردانِ نثر سیال وولف تا اندیشه‌های نهفته در اثر همچون استعمار، مرگ، زنان و نقش نهاد آموزشی سخن گفته شد. **مهدیه عباس‌پور** با اشاره به تجربیات خود از مواجهه با این متن، از انتخاب‌های دشوار، وسواس در حفظ صدای وولف، و اهمیت وفاداری به روح اثر می‌گوید. این گفت‌وگو نه فقط پنجره‌ای به فرآیند ترجمه‌ی یک شاهکار ادبی است، بلکه تأملی است بر نقش مترجم به‌عنوان میانجیِ خلاق بین دو زبان و دو فرهنگ.

متن مصاحبه

مصاحبه‌گران: میلاد جهانی، مهفام یکرنگ صفاکار و بهادر فکر آزاده از گروه «کتاب، اندیشه، نگاه»

مهمان: مهدیه عباس پور، مترجم کتاب *«اتاق جیکوب»* اثر ویرجینیا وولف.

ابتدا بفرمایید پیش از ترجمه‌ی این اثر چقدر با آثار وولف آشنا بودید؟ و علت انتخاب شما برای ترجمه‌ی این اثر چه بود؟ به طور کل با چه مشکلاتی برای ترجمه‌ی این اثر مواجه بودید؟

حقیقتش ترجمه اتاق جیکوب برمی‌گردد به حدود سال ۹۴ و البته به خاطر ندارم که دقیقاً به چه ترتیبی کتاب‌های وولف را مطالعه کردم، اما از این مطمئنم که خیلی پیش‌تر از آن سال «خانم دالووی» و «اتاقی از آنِ خود» را خوانده بودم. اولین مواجهه‌ها با متن وولف دشواری‌های خودش را داشت. وولف برای من نویسنده‌ای جسور و متفاوت بود. احساس می‌کنم انتخاب این کتاب برای ترجمه در آن دوره همراه با نوعی جسارت بود؛ شاید اگر امروز بود، این انتخاب را نمی‌کردم. در هر حال کار بسیار سختی انجام دادم و امیدوارم نتیجه‌اش خوب شده باشد.

انتخاب این کتاب از علاقه‌ام به خود وولف سرچشمه می‌گرفت؛ زنی که به باور من در دوره خودش خدمت بزرگی به جامعه‌ی زنان اروپایی

کرد. دوست داشتم با ترجمه‌ی این اثر از وولف، در انتقال فکر و جهان او به فارسی زبانان سهیم باشم. ضمنا با خواندن متن اصلی کتاب، متوجه شدم حدود صد سال از نگارش آن گذشته، اما هنوز به فارسی ترجمه نشده است.

ترجمه را خیلی آهسته و با وسواس انجام دادم. چیزی حدود دو سال طول کشید، با این توضیح که برای بیست صفحه‌ی آخر یک وقفه‌ی یک‌ساله افتاد. یعنی بیست صفحه مانده بود که تقریباً یک سال بعد دوباره مشغول ترجمه شدم. هر بار اگر وقفه‌ی کوتاهی هم در ترجمه رخ می‌داد، مجبور می‌شدم برگردم از ابتدا همه‌ی متن را مرور کنم تا مطمئن شوم چیزی از قلم نیفتاده یا اشتباه نشده باشد. بنابراین می‌شود گفت این اثر را چندین بار مرور و ترجمه کردم.

اما اگر بخواهم از دشواری‌های ترجمه وولف بگویم، اول این است که اگر بخواهیم متن این کتاب را صرفاً به عنوان یک اثر داستانی ترجمه کنیم، در بسیاری مواقع حق مطلب ادا نمی‌شود چرا که کتاب پر از ارجاعات مختلف تاریخی و فرهنگی است. معضل بزرگتر، ترجمه‌ی نام پرندگان، گیاهان، حشرات پرشماری بود که اگر به طور تحت اللفظی ترجمه می‌شدند معنا به طور کلی تغییر می‌کرد. گاهی اصلاً مشخص نبود که برخی واژه‌ها به نام پرنده اشاره دارند یا به یک گیاه یا حتی به یک حشره. طبیعی است که ما نه پرنده‌شناس هستیم و نه حشره‌شناس، بافت متنی که شامل این کلمات بود هم اغلب به گونه‌ای بود که تمام این موارد در آن قسمت‌های خاص می‌گنجید. تلاش برای ترجمه‌ی اینگونه واژه‌ها، مرا واداشت تا مطالعات جانبی زیادی انجام بدهم. به همین خاطر مجبور شدم منابع تخصصی بخوانم تا به معنای دقیق آنها پی ببرم.

آن زمان هم اطلاعات به این راحتی در دسترس نبود.

چالش دیگر، لحن وولف و پیچیدگی‌های ساختاری بود. همین باعث شد که وسواس زیادی به خرج دهم. هرچند از شدت دشواری، وسوسه‌ی ساده کردن متن هم به سراغ مترجم می‌آید. اما موضوع این است که مهم‌ترین وظیفه‌ی مترجم، حفظ لحن و سبک نویسنده است. من نویسنده نیستم؛ فقط واسطه‌ای میان نویسنده و خواننده‌ام. بنابراین حق ندارم مفهوم و ساختار را تغییر بدهم. از همین رو، سعی کردم وفادار بمانم. سعی کرده‌ام تا حد ممکن حتی به محل علائم نگارشی و به میزان طول جملاتش وفادار بمانم. به نظر من، مترجم هیچ وقت نباید فراموش کند که مترجم است، نه نویسنده.

شاید یک از نکاتی که در این کتاب دیده میشود بحث آموزش و پرورش و توجه وولف به این نهاد آموزشی است. شما به عنوان مترجم زن که در درون نظام آموزشی و فرهنگی کتاب ترجمه می‌کنید چه قدر با نقد وولف نسبت به جامعه آموزشی همراه هستید؟

ما می‌دانیم که خود وولف هم به هر حال از تحصیلات عالی محروم بود، در حالی که برادرانش می‌توانستند به دانشگاه بروند. این فشار مضاعفی بود که بر زنان وارد می‌شد. آموزش امر بسیار مهمی است، چون وقتی از آموزش حرف می‌زنیم، از چیزی سخن می‌گوییم که اگر درست و همه جانبه باشد، می تواند مؤثر واقع شود. وولف در همین رمان هم نظام آموزشی را نقد می‌کند؛ نظامی که مردانه است و به زنان جایی در آن داده نمی‌شود. در جای جای کتاب به این موضوع اشاره می کند که هر چند مردها همیشه به قول خودشان حرف‌های جدی و حرف‌های مهم و بزرگی با هم می‌زنند و از تاریخ

و فرهنگ سخن می‌گویند، اما در نهایت همین جامعه که هدایتش به عهده مردان است، بچه‌ها را ناخواسته به جهتی سوق می‌دهد که با انتخاب و روحیه‌شان سازگار نیست، مثلاً آنها را به سمت مشارکت در جنگ، هدایت و حتی وادار می‌کند. نمونه‌اش جیکوب است. جیکوب راهی جنگ شد در حالی که دغدغه‌های اولیه‌اش چیز دیگری بود. او از کودکی ورزش را دوست داشت، به راگبی علاقه‌مند بود، کتاب بایرون می‌خواند و اساساً فکر و ذهنش درگیر تاریخ و ادبیات بود. وقتی به دانشگاه رفت هم همین علایق را پی گرفت، اما به تدریج که فضای دانشگاه سیاسی‌تر شد و استادان به بحث و تبادل نظرهای سیاسی و تاریخی و... پرداختند، بچه‌ها هم ناخودآگاه به سمت مسیری هدایت شدند که خودشان در ابتدا نخواسته بودند. شاید برخی هم مثل برادرش آرچر بودند که از ابتدا به خشونت و جنگ علاقه داشتند، آرچر از کودکی چاقو دست می‌گرفت و به عضویت نیروی دریایی گرایش داشت، اما جیکوب چنین شخصیتی نداشت و جوانانی مشابه او هم بسیار بودند. او دوست داشت جهان را ببیند، تحصیل کند و بخواند. با این حال، در نهایت ناچار شد به سمت جنگ برود. یا در آثار دیگر می‌بینیم که بچه‌ها از همان آغاز به سوی مذهب و کلیسا سوق داده می‌شوند؛ به گونه‌ای که همه‌ی فکر و ذهنشان به شکلی جهت‌دهی می‌شود که به سود ایدئولوژی نهفته در نظام آموزشی و مردانه باشد، نه در مسیر شدن و رشد فردی. این نکته اهمیت دارد، زیرا هویت‌ها در حال تغییر و تحول‌اند و یکپارچه و ثابت نیستند. اما این نظام آموزشی می‌کوشید آن‌ها را در قالبی خاص بریزد و بسازد. همین امر جای نقد دارد. بدتر از همه، فشار بسیار سنگینی بود که بر زنان وارد می‌شد؛ درهای دانشگاه به رویشان بسته بود و امکان تحصیل نداشتند. وولف در این کتاب بارها به مسئله محدودیت زن‌ها اشاره می‌کند. مثلاً درباره‌ی خانم جارویس، همسر کشیش، می‌گوید که او حتی جرأت نداشت کتاب شعر بخواند. به نظر من، یکی از مهم‌ترین نقدهایی که وولف به این نظام وارد می‌کند، جدای از جهت‌گیری سیاسی و اجتماعی آن، همین تبعیض جنسیتی است. تبعیضی که در آثار دیگرش، به‌ویژه در اتاقی از آن خود، به تفصیل به آن پرداخته. بگذارید به مثال قبلی برگردم. خانم جارویس عاشق شعر بود، تنها می‌توانست در دشت‌های خلوت برای خودش زمزمه کند. این محدودیت‌ها برای زنان بسیار پررنگ بود. مسئله‌ی جنسیت همچنان هم نکته‌ی مهمی است، چون ردّ آن را تا امروز هم می‌توان دید. نگاه ایدئولوژی‌زده در نظام آموزشی هنوز هم جاری است.

ما می‌دانیم که خانم وولف این کتاب را در سال ۱۹۲۲ منتشر کرد؛ درست هم‌زمان با پایان جنگ میان ترکیه‌ی عثمانی و یونان. سایه‌ی این جنگ را می‌توان در سرتاسر اثر دید. همان‌طور که شما اشاره کردید، شخصیت آرچر با آن روحیه‌ی خشنش، که علاقه‌مند بود به نیروی دریایی برود، در مقابل جیکوب قرار می‌گیرد؛ جیکوبی که چندان با این فضای اجباری و مردانه‌ی جامعه هم‌خوانی نداشت، اما ناگزیر در همان مسیری حرکت می‌کند که نظام اجتماعی برای او تعیین کرده است. در کنار این، قهرمان خاموش رمان مادر است؛ زنی که اضطراب و دل‌مشغولی‌اش برای فرزندش، که دور از اوست و خبری از او ندارد، در تمام متن جاری است. در نهایت، همان‌طور که می‌بینیم، پسرش جنگ را انتخاب می‌کند. خانم عباس پور، شما به‌عنوان یک زن، وقتی به آن صحنه‌ی پایانی رسیدید ـ همان‌جا که لنگه کفش جیکوب در دست مادرش قرار می‌گیرد ـ چه

احساسی داشتید؟ این صحنه، به نظرم، یکی از عجیب‌ترین و تأثیرگذارترین لحظات کل کتاب است.

◀ بله، دقیقاً. به‌جرئت می‌توانم بگویم سخت‌ترین و تأثیرگذارترین بخش کتاب همین صحنه‌ی پایانی است. فکر می‌کنم برای خواننده هم همین‌طور باشد. همه‌ی آن اضطرابی که از ابتدا بر مادر سایه انداخته بود ــ وقتی بچه‌ها را بزرگ می‌کرد، از ساحل به خانه می‌آورد، مواظب بود آرام بخوابند، و تمام آن مراقبت‌های مادرانه ــ در لحظه‌ی آخر به نقطه‌ی اوج می‌رسد. آن صحنه واقعاً غم‌انگیز است. خودم وقتی ترجمه می‌کردم، به شدت تحت تأثیر قرار گرفتم. هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنم که دو سه روز درگیر آن حال‌وهوای غمبار بودم.

جالب اینجاست که وقتی برای اولین بار متن اصلی را خوانده بودم، این اندازه در عمق ماجرا فرو نرفته بودم ـ این شاید ریشه در تفاوت میزان تأثیرهای احساسی در زبان مادری و زبانی دیگر داشته باشد ـ اما در روند ترجمه، که با تک‌تک واژه‌ها و جمله‌ها به مدتی طولانی زندگی کردم، شخصیت‌ها برای من رنگ و بوی دیگری گرفته بودند. به لحظه‌ی آخر که رسیدم، بی‌اختیار گریه کردم. واقعاً برای من هم اندوه سنگینی بود، خیلی سنگین. آن جمله‌ی پایانی تکان‌دهنده است؛ با اینکه خودم مادر نیستم، اما وولف چنان هنرمندانه این حس مادرانه را بیان کرده که انگار خودش آن را زیسته و ما را هم به خوبی با خود همراه کرده است. نگرانی و دل‌مشغولی مادر، که حتی خود وولف هم تجربه‌اش نکرده بود، با قدرتی حیرت‌انگیز بیان شده است.

به نظرم آن صحنه‌ی پایانی، به تنهایی جهانی کامل است. همان‌جا بسیاری از گره‌ها باز می‌شود و دیگر برای خواننده یقین حاصل می‌شود که جیکوب در جنگ کشته شده است. در پایان رمان می‌بینیم وسایلش بدون جیکوب رها شده اند و برجسته ترین چیزی که وولف به آن اشاره می‌کند همان یک جفت کفش است. کفش، به نوعی نماد راه‌هایی است که جیکوب می‌توانست برود، جهان را به روش خودش کشف کند، اما ناکام ماند. همه‌ی آن مسیرهای نرفته در این کفش خلاصه می‌شود، و حالا فقط شیئی بی‌جان از او باقی مانده است. برای من این صحنه یکی از سخت‌ترین تجربه‌ها بود؛ صحنه‌ای که سنگینی‌اش هنوز هم در ذهنم مانده.

به فرموده شما، این کفش‌های جیکوب در واقع می‌توانستند او را به خیلی جاها ببرند و تجربیات بسیاری را برایش رقم بزنند. همین نکته است که رهایش نمی‌کند و مدام مطرح می‌شود. چرا این حرف را می‌زند؟ فرض کنیم که جیکوب در جنگ نمی‌میرد؛ در این صورت ما دوباره با شخصیتی شبیه به سِپتیموس مواجه می‌شویم؛ به نوعی حلول کاراکتر جیکوب در همان رمان خانم دالووی. یعنی اگر روزی جیکوب زنده می‌ماند، کشته نمی‌شد و از جنگ بازمی‌گشت، باز هم با همان آسیب‌های روان‌شناختی و روانی سپتیموس روبه‌رو می‌شد. می‌خواهم بگویم دنیای اطراف وولف دقیقاً در معرض هجمه او قرار دارد؛ همان نظام آموزشی که شما درباره‌اش صحبت کردید، در شخصیت جیکوب هم بازتاب پیدا می‌کند. و باز هم می‌خواهم بگویم که این دقیقاً باز به همان ساحت زنان وولف باز خواهد گشت.

◀ به نکته خیلی خوبی اشاره کردید. درست است. به‌هرحال گویا هر کسی هم که از جنگ جهانی اول برگشته بود، صحنه‌هایی بسیار تکان‌دهنده‌ای را تجربه کرده بود. شاید چون به اصطلاح دشمن نزدیک‌تر بود ـ البته دشمن نامیدن انسان‌ها هم

چندان درست نیست، چون دو طرف ناچار بودند به خواست دیگرانی، رو در روی هم قرار بگیرند- اما واقعیت این است که آن نزدیکی، صحنه‌های بسیار خشنی را پیش چشمشان آورده بود. از لحاظ روحی و روانی، حتی آن‌هایی هم که زنده ماندند، دیگر مثل قبل نبودند. به قول شما، شاید راه‌هایی که جیکوب می‌توانست با سلامت و آرامش طی کند، بعد از جنگ دیگر امکان‌پذیر نبود، چون آن نگاه و آن فراغت ذهنی را از دست داده بود. پس ای کاش هیچوقت جنگی در کار نبود.

پرسش بعدی به زنان موجود در کتاب اشاره خواهد داشت. نظر شما راجع به این زن‌ها چیست؟

به نظرم هرچند ما به ظاهر، جیکوب را از طریق صحبت زن‌های پیرامونش می‌شناسیم اما نباید از یاد ببریم که نظرها و دیدگاههای آن زنان برساخته‌ی نوع روابط و برخوردهایی است که جیکوب با آنها داشته است. ما جیکوب را نه به‌طور مستقل، بلکه از زاویه‌ی دید آن زنان می‌بینیم. اما زاویه‌ی دید آنها هم متأثر از نسبتی است که جیکوب با آن‌ها دارد. مثلاً مادر جیکوب، مادری است که بسیار نگران پسرش است و می‌بینیم که جیکوب هم چنین رفتاری با او دارد، یعنی او هم نگران مادر است. در سفرهایش سعی می‌کند برخی چیزهایی که شاید برای مادرش ناخوشایند باشند را از او پنهان نگه دارد. در واقع نوع رابطه و فاصله‌ای که از دید هر زن بیان می‌شود، متناسب با همان چیزی است که از سمت جیکوب هم وجود دارد؛ خواه مادرش باشد، فانی باشد یا هر شخصیت زن دیگری. باز به عنوان مثال، می‌بینیم که جیکوب با کلارا، رابطه‌ی احساسی نزدیک‌تری برقرار می‌کند؛ اما در عین علاقه، باز هم فاصله‌ها را از جنبه‌های جسمی حفظ می‌کند چون کلارا دختر محجوبی است که رفتاری سنتی دارد. در مقابل، بعضی زنان دیگر هم هستند، مانند فلورنیدا، که رفتارهایی با شیوه‌ای مدرن‌تر دارند و در اینجا جیکوب هم فاصله‌ها را کمتر با او حفظ می‌کند.

به طور کلی، نگاه جیکوب به زنان، نگاه مردانه‌ای است که در آن احترام واقعی و تحسین چندانی برای زنان وجود ندارد. گاهی بعضی زن‌ها در برابر جیکوب تظاهر می‌کنند اهل کتاب و مطالعه‌اند تا به او نزدیک شوند؛ کتابی از او می‌گیرند، بعد به دروغ می‌گویند آن را خوانده‌اند، اما در دلشان آن را «مزخرف» می‌دانند. این کارها را برای باز کردن جای خود در دل جیکوب انجام می‌دهند تا در نگاه او ارزشمند باشند. به نظر تنها یک زن هست که جیکوب تا حدی برای او ارزش قائل می‌شود، چون *ویرژیل* را خوب می‌خواند. با این حال حتی در همان‌جا هم نگاه تحقیرآمیزش به زن‌ها را حفظ می‌کند و می‌گوید اگرچه آن زن سخت‌ترین متن‌ها را می‌خواند، اما باز هم ذهنش درگیر این است که «اگر روزی او را ببینم، چه بپوشم؟». یعنی زن، هرقدر هم توانمند باشد، در نظر جیکوب گرفتار جزئیات زنانه است و سطحی جلوه می‌کند.

این نگاه در رابطه با دیگر زنان هم دیده می‌شود: از یک طرف حضورشان را می‌خواهد، وقت می‌گذراند، حتی آن‌ها را اسیر خود می‌کند؛ اما از طرف دیگر، ارزش و احترام درونی برایشان قائل نیست. البته نباید از یاد برد که وولف در جای جای کتاب علاوه بر بیان نگاه مردانه‌ی تحقیرآمیز جیکوب نسبت به زنان که نماینده‌ای از نگاه جامعه‌ی مردسالار است، به توانمندی‌ها و البته محرومیت‌های زنان هم اشاره می‌کند. مثلاً جایی که وولف تلویحاً به قدرت زنانه اشاره می‌کند، صحنه‌ای است در یونان که جیکوب مجسمه‌های زنانی را می‌بیند که بار سنگین سقف یک بنای تاریخی را بر دوش دارند. این تصویر انگار یادآور

قدرت و استقامت زنانه است که باید در ذهن ما باقی بماند. هر چند نگاه مردسالارانه همواره سعی در تحقیر و ضعیف شمردن زن‌ها داشته است. به نظر من، وولف در این کتاب نوعی نگاه بینابین را به نمایش می‌گذارد: از یک سو، زنان در روایت جیکوب همواره تحقیر می‌شوند و در حاشیه‌اند، و از سوی دیگر، وولف به‌نرمی قدرت و ظرفیت‌های پنهان زنانه را هم برجسته می‌کند.

در کنار نگاه تحقیرآمیز جیکوب به زنان، وولف در *اتاق جیکوب* به یک نکته‌ی بسیار مهم هم اشاره می‌کند و آن هم مسئله فمنیسم است. از نظر شما که کتاب را ترجمه کردید نگاه وولف را چطور دیدید؟

همانطور که گفتیم آن نگاه تحقیرآمیز مربوط به جیکوب است، نه وولف. نمونه‌اش همان صحنه‌ای است که چند خانم برای گرفتن عکس از آثار باستانی بالا می‌روند. جیکوب می‌گوید: «وای امان از دست این زن‌ها!»؛ یعنی زن‌ها را موجوداتی سطحی می‌بیند که ارزش تاریخی و فرهنگی یک اثر را درک نمی‌کنند. یا همان‌طور که اشاره شد، وقتی به مجسمه‌های معبد یونانی نگاه می‌کند، برایش سخت است بفهمد چطور ستون‌ها به شکل زنان ساخته شده‌اند که سقف را نگه می‌دارند. این صحنه نشان می‌دهد وولف عمداً با تصویر زنِ حامل و نگهدارنده‌ی تاریخ و تمدن، نگاه مردانه‌ی جیکوب را به چالش می‌کشد.

وولف البته فمینیستی مردستیز نیست؛ نگاهش متعادل‌تر است. او می‌گوید زنان توسط ساختار مردسالار محدود شده‌اند: نمی‌توانند وارد کالج یا کتابخانه شوند، جایی برای حک کردن نام‌شان در گنبد کتابخانه‌ی موزه‌ی بریتانیا نیست، و جایی برای نام‌هایی مثل برونته یا جورج الیوت در نظر گرفته نشده است. اما در عین حال نشان می‌دهد خود زنان هم این شرایط را پذیرفته‌اند. مثال‌ها فراوان‌اند مثلاً زنانی که پشت سر بتی فلاندرز درباره‌ی او حرف می‌زنند و بی‌رحمانه قضاوتش می‌کنند. یا درباره‌ی خانم بارفوت می‌گویند چون به شوهرش رسیدگی نمی‌کند، پس کاپیتان بارفوت حق دارد به زن دیگری دل ببندد. یا خانم جارویس که با کشیشی سخت‌گیر زندگی می‌کند ولی باز نگران است که اگر از آن کشیش جدا شود، به شغل او آسیب می‌زند؛ پس ترجیح می‌دهد خودش قربانی این زن‌ستیزی باشد. نمونه‌ی دیگر، همسر استاد دانشگاهی است که جیکوب به خانه‌اش دعوت می‌شود؛ در طول مهمانی با خودش می‌گوید من چاره‌ای ندارم جز اینکه رفتارهای این مهمانان را تحمل کنم و نردبان ترقی شوهرم را نگه دارم تا پله‌پله بالا برود و در ذهنش فکر می‌کند باید این نقش را برای دخترانش هم ایفا کند تا آن‌ها هم برخلاف خودش بتوانند پیشرفت کنند.

در همه‌ی این صحنه‌ها وولف نشان می‌دهد که زنان نه‌فقط محدود شده‌اند، بلکه خودشان هم محدودیت‌ها را پذیرفته‌اند. مثلاً اشاره می‌کند که حتی وقتی زن‌ها نامه‌های زیبا برای خانواده و فرزندانشان می‌نویسند که هر کدام یک اثر هنری است، این نوشته‌ها هرگز به تاریخ راه پیدا نمی‌کند؛ چون نه جایی ثبت می‌شود، نه جدی گرفته می‌شود.

به نظرم *اتاق جیکوب* از یک سو بازتاب نگاه تحقیرآمیز مردانه‌ی جیکوب است، و از سوی دیگر نقد اجتماعی و تاریخی وولف نسبت به جایگاه زنان. او هم نشان می‌دهد که زنان نادیده گرفته می‌شوند، هم اینکه خودشان درونی‌سازی کرده‌اند و پذیرفته‌اند که فرودست باشند.

به نظر شما انتخاب وولف از مفاهیم نمادین و گاه نماد پردازی در ادبیات مدرن چه بوده و شما برای آن در ترجمه چه راه حلی داشتید؟

◀ احتمالاً تنها کسی که می‌تواند دقیقاً پاسخ بدهد خودِ نویسنده است و فکر نمی‌کنم کسی غیر از نویسنده بتواند جواب قطعی بدهد. اما به عنوان یک مخاطب برداشت من این است که چون وضعیت رمان مدرن – یا بهتر بگوییم آنچه بعدها «مدرن» نام گرفت – این‌طور است که نویسنده‌ها تلاش می‌کنند در کوتاه‌ترین بیان، عمیق‌ترین معنا را منتقل کنند. اتفاقاً همین ویژگی متن وولف را خاص می‌کند؛ چون می‌شود بارها و بارها آن را خواند و هر بار نکته تازه‌ای کشف کرد. اگر ما همین حالا صفحه به صفحه‌ی *اتاق جیکوب* را مرور کنیم، درباره‌ی هر بخش آن می‌توانیم مفصل حرف بزنیم. پرداختن به جزئیاتش زمان زیادی می‌برد، اما هدف وولف این است که با کمترین کلمات، بیشترین معنا را برساند. در این راستا، نمادپردازی ابزاری کمک کننده است. شاید وولف در ذهن خودش معنای مشخصی از هر عبارت داشته، اما در نهایت خوانش‌ها می‌توانند متفاوت باشند. ما امروز می‌توانیم از دل متن برداشت‌های تازه داشته باشیم، حتی اگر خودِ وولف در زمان نوشتن به آن‌ها فکر نکرده باشد. این، به نظر من، یکی از جذابیت‌های آثار اوست. همانطور که اشاره کردم چون در مقام نویسنده نیستم دقیقاً نمی‌توانم بگویم چرا وولف این نمادها را انتخاب کرده یا تا چه حد تعمدی نمادین بوده است. اما به هر حال این نمادها در خدمت پروراندن داستان و شخصیت‌ها هستند. ما دقیقاً از طریق همین نمادها شخصیت‌ها را می‌شناسیم. هر خواننده هم می‌تواند از زاویه‌ی دید خودش معنایی برایشان پیدا کند.

در خلال صحبت‌های شما یک پرسش مهم برایم پیش آمد: شما اشاره کردید که زنان، به لحاظ اجتماعی، در لایه‌ی پایین‌تری قرار دارند و خودشان هم این موقعیت را پذیرفته‌اند. از طرف دیگر، مردان انگار همین پذیرش را به نوعی به ابزار قدرت و برتری خود تبدیل کرده‌اند. سؤالم این است: آیا به نظر شما وولف راهی برای برون‌رفت از این وضعیت قائل است؟ و فراتر از آن، نظر شخصی خودتان چیست؟ آیا واقعاً راهی وجود دارد که زنان بتوانند از این لایه‌های پایین‌تر به عرصه‌های مهم‌تر جامعه برسند؟ آیا وولف راهکاری داده یا فقط آسیب را نشان داده است؟ و خودِ شما به عنوان یک زن، این آسیب را چگونه می‌بینید و فکر می‌کنید چه باید کرد؟

◀ ببینید، وولف به عنوان نویسنده، بسیاری از این مسائل پیچیده و ظریف را نشان داده است، اما فکر کردن به راه حل وظیفه‌ی خوانندگان پر شمار او است که هم زنان و هم مردان را شامل می‌شود. مثلاً وولف زنان را در پیوندی عمیق‌تری با طبیعت نشان می‌دهد، زنان در مزرعه و در کوه‌ها و دشت‌ها حضور دارند و در حال مراقبت از فرزندان و پرورش آنها هستند، در حال حیات بخشیدن هستند. این پیوند با طبیعت، همان اسطوره‌ی «زمینِ مادر» را تداعی می‌کند. زن در نوشته‌های وولف همواره به زندگی و زایش گره خورده است. و البته مردان را هم می‌بینیم که گویا راهی دانشگاهها می‌شوند تا فرهنگ‌ساز و تاریخ ساز باشند. اما آنچه با آن مواجه هستیم جنگ‌های مکرر در این جهان مردانه است که مرگ می‌زاید. بنابراین شاید به طور ضمنی بتوان چنین گفت که باید در جوامع جایی برای زنها در نظر گرفته شود تا تصمیمات جهانی به تعادلی بین حیات و مرگ برسد. زنان هم باید به سطحی از خودباوری برسند و این تنها از طریق آموزش و

تربیت فراهم می‌شود و دوباره باید اشاره کنیم که نظام آموزشی نقش مهمی در تعیین نقش‌های زنان و مردان در جامعه دارد.

در این کتاب آیا جیکوب را قهرمان دانستید یا ضد قهرمان؟ آیا اساسا باید چنین نگاهی به این اثر داشت؟

احساس می‌کنم در این رمان قهرمانی وجود ندارد. روایت به این شکل است که تکه‌هایی از رویدادهایی در زمان‌های مختلف گفته می‌شود. درست است که داستان از کودکی جیکوب آغاز می‌شود و تا بزرگسالی و مرگ او ادامه پیدا می‌کند، اما این خط اصلی، بیشتر رشته‌ی پیونددهنده‌ی بخش‌های مختلف داستان است و دلیل بر قهرمان بودن جیکوب و محوریت او نیست. مثلاً شما بتی فلاندرز را می‌بینید؛ او واقعاً شخصیت مهمی است، به‌عنوان مادری که سمبل نگهدارنده‌ی انسان و جهان است و همه‌چیز را پیش می‌برد اما او را هم نمی‌توان به عنوان قهرمان رمان نامید. به نظر من اینجا قهرمان خاصی – به معنای قهرمان در رمان‌های کلاسیک قدیم – وجود ندارد. در آن نوع رمان‌ها ما مسیر زندگی یک شخصیت را گام‌به‌گام دنبال می‌کردیم، تغییراتش را می‌دیدیم و در پایان به یک نتیجه می‌رسیدیم. اما اینجا ماجرا جور دیگری است: داستان از میانه شروع می‌شود، با مواجهه اولیه جیکوب با تصویر مرگ و آن جمجمه‌ای که در ساحل افتاده و جیکوب به آن علاقه دارد و می‌خواهد همراه خودش به خانه ببرد.آخر کتاب هم به همان مرگ و نیستی ختم می‌شود. درست است که ما با بتی و جیکوب آغاز می‌کنیم و پایان‌بخش داستان هم آن‌ها هستند، اما قهرمان می‌تواند هر کدام از شخصیت‌های این رمان باشد. چون من احساس می‌کنم همه‌ی افراد مختلفی که در داستان می‌آیند و می‌روند، هرکدام نقشی دارند. همان‌طور که در متن گفته می‌شود: «همه ما سایه هستیم.» وقتی همه سایه‌ایم – چه زن چه مرد – دیگر قهرمانی وجود ندارد. ما فقط «هستیم» و این هستی ما در نسبت با هم معنا پیدا می‌کند. حتی کسانی که تنها برای یک لحظه نامشان برده می‌شود یا در یک صحنه ظاهر می‌شوند، همان‌قدر حضور دارند که شخصیت‌های اصلی. این درست شبیه زندگی واقعی است؛ در زندگی ما هم کسانی وارد می‌شوند، حتی برای لحظه‌ای کوتاه، مثل کسی که در خیابان از کنارمان رد می‌شود یا چند لحظه‌ای با او صحبت می‌کنیم. به نظرم این نگاه وولف که به انسان‌ها و موجودات دیگر به یک اندازه بها می‌دهد، بیشتر فلسفی است و به پدیدارشناسی نزدیک می‌شود؛ ما همه بر هم اثر می‌گذاریم و هستی یکدیگر را شکل می‌دهیم؛ بنابراین در این رمان حتی آقای کانر که فقط یکبار اسمش می‌آید و کرجی اش روی موجهای روبروی بتی فلاندرز تکان می‌خورند و بتی از پشت پرده اشک نگاهش می‌کند، یا دورانت که همسفر جیکوب است، یا دوست صمیمی‌اش ریچارد، همه در رمان اثرگذارند. به نظر من حتی حشرات، پرنده‌ها، اشیا و کتاب‌ها هم در این رمان شخصیت‌های مهمی هستند. چون همه با هم یک وضعیت کلی را به ما نشان می‌دهند. پس به نظرم قهرمانی وجود ندارد؛ یعنی قهرمان به معنای قدیم غایب است. درست است که نقش‌های پررنگ‌تری مثل بتی یا جیکوب داریم، اما همه در حال تغییر کردن، تغییر دادن و تأثیر گذاشتن‌اند.

به عنوان سؤال پایانی، با توجه به اینکه هنوز کتاب‌های دیگری از وولف در ایران ترجمه نشده است، آیا تمایل دارید اثری دیگر از او را ترجمه کنید؟

همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردم، برای ترجمه‌ی این کتاب تلاش زیادی کردم و سختی زیادی کشیدم ، و البته لذت فراوانی هم بردم. با همه‌ی این اوصاف، فکر می‌کنم فعلاً به سراغ آثار دیگر وولف نروم.

خیلی ممنون که به ما افتخار دادید.

من هم از شما متشکرم. من معمولاً هیچ‌وقت در مراسم رونمایی از ترجمه‌هایم شرکت نمی‌کنم، چون همیشه بر این باورم که کتاب باید خودش مسیرش را پیدا کند. اما مطالب منتشر شده از جانب شما به نظرم وزین آمد و باعث خوشحالی است که با شما صحبت کردم. امیدوارم این گفتگو قدم کوچکی برای درک بهتر رمان اتاق جیکوب باشد. .....

Virginia Woolf

Book
Thought
Perspective