رمانهای سال ۱۹۳۰ و تأثیر تاریخ

جولیا بریگز

ترجمهٔ: خجسته کیهان

ایزا ناگهان پرسید: «آنها اینطور بودند؟»

خانم اسمیت با حالتی فکور در حالیکه لبخند کوچک و مخصوصش را بر لب آورده بود گفت: «مردم زمان ویکتوریا؟ گمان نمی‌کنم چنین مردمی هرگز بوده باشند. فقط من و تو و ویلیام لباسهای متفاوتی می‌پوشیدیم.»

ویلیام گفت: «شما تاریخ را باور ندارید.»[۱]

ویرجینیا ولف در آثار ادبی خود به اکتشاف وضعیت انسان می‌پردازد: وقتی تنها یا با دیگران هستیم، چه چیز آگاهی ما را می‌سازد، در طول زمان چگونه زندگی می‌کنیم، و امور تصادفی مانند جنسیت، طبقه و برهه‌ی تاریخی تا چه حد سرشت انسان را تعیین می‌کنند. در رمانهای ولف، جنگ بزرگ (جنگ اول جهانی را تا زمان وقوع جنگ دوم چنین می‌نامیدند) زمانی سرنوشت ساز بود، خطی که گذشته را از آینده جدا می‌کرد و همیشه مانند یک پرتگاه یا نقطه‌ی عطف به نظر می‌آمد. «اتاق ژاکوب» (۱۹۲۲) شرح طبقه‌ی متوسط انگلیس پیش از جنگ است؛ «خانم دالاوی» آن را پس از جنگ به تصویر می‌کشد. «به سوی فانوس دریایی» این طبقه را در دو مقطع زمانی در تضاد قرار می‌دهد و با فصل «زمان می‌گذرد» آنها را از یکدیگر متمایز می‌سازد. ولف این رمان را با انگیزه‌ی کند و کاو در گذشته‌ی والدین خود آغاز کرد، اما حین یادداشت‌برداری، آنها را در چشم‌انداز بعد از جنگ قرار داد و از نگاه مهرآمیز و در عین حال منتقد

لیلی بریسکو، زنی جوان و مدرن که پرتره‌ی خانم رمزی را می‌کشید، تصویر کرد. تأثیر نقطه نظر لیلی بر رمان، تعیین چشم‌اندازها و عناصری بود که آگاهی فرهنگی خانم رمزی (و آقا و خانم استیون، والدین ویرجینیا) را می‌ساخت، تا ولف پی ببرد لحظه‌ی تاریخ خاص زندگی آنها تا چه حد بر هویت والدینش، و هم چنین بر باورها و رویکرد آنها تأثیر نهاده بود.

در بخش «پنجره» زندگی خانواده‌ی رمزی به گونه‌ی هنجار زندگی خانوادگی جلوه می‌کند، اما وقتی به فصل «زمان گذشت» و قسمت «فانوس دریایی» می‌رسیم، بچه‌ها بزرگ شده‌اند و ماهیت خانواده تغییر کرده است: آنها دیگر پدر خود را نه به صورت خدایی خشن و پیش‌بینی‌ناپذیر، بلکه به شکل انسانی خطاپذیر مثل خودشان می‌بینند. آرمان ازدواج زمان ویکتوریا که خانم رمزی با چنان شوق و ذوقی تبلیغ می‌کرد، حالا از سوی روایات دیگری مانند ازدواج آزاد پل و مینا ریلی به زیر سؤال می‌رود؛ بطوریکه لیلی بریسکو در خیال آن را برای خانم رمزی شرح می‌دهد تا اختلاف نظر خود را در مورد مفهوم و اهمیت ازدواج به او بنمایاند.[۲]

بازشناسی سیستم ارزشهایی که بر دیدگاههای والدینش حاکم بود، ولف را به درک روشن‌تری از آنها با توجه به شرایط زمانشان نائل کرد و همچنین اینکه آنها تا چه حد مولود زمانه بودند. در هر حال این پرسش که مردمان دوران ویکتوریا چگونه بودند، بسیار مورد توجه جامعه‌ی پس از جنگ بود، جامعه‌ای که می‌خواست در مقایسه با آن تعریفی برای پیچیدگی خود بیابد. «مشاهیر دوران ویکتوریا» (۱۹۱۸) و «ملکه‌ی ویکتوریا» (۱۹۲۱)، دو کتاب لیتون استرچی، موجب تشویق هم عصرانش به مسخره کردن مردم آن دوران و ریاکاری و در هم ریختگی جامعه‌ی زمانشان شده بود. ویرجینیا ولف با تأثیر از این لحن با نوشتن طنزی شاد و هجوآمیز در قالب نمایشنامه، ایده‌آلهای روابط عاشقانه، عشق و ازدواج دوران ویکتوریا را به مضحکه گرفت: «آب تازه» (۱۹۲۲)[۳] برای اجرا توسط دوستان و افراد خانواده‌اش نوشته شده بود. در این نمایشنامه جولیا مارگارت کامرون می‌خواهد عکسی از تنیسون (شاعر انگلیسی ۱۸۹۲ ــ ۱۸۰۹ م.) بگیرد، در حالیکه جی اف واتس می‌خواهد همسر بچه سالش الن‌تری را نقاشی کند و الن خیال دارد با معشوقش جان کریگ بگریزد. اما در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ بود که ولف به نحو جدی‌تری به کمدی و تراژدی زندگی در دوران ویکتوریا اندیشید. رمان «اورلاندو» (۱۹۲۸) جست و خیزی شیطنت‌آمیز از میان تاریخ ادبی انگلستان است که «روح زمانه» را با سلسله خطوط سریع و کلی مشخص می‌کند و پس زمینه‌ای برای قهرمان آن می‌سازد؛ قهرمانی که بازتاب تغییر زمانه است و در عین حال علیه آن واکنش نشان می‌دهد.

ولف در «اورلاندو» زمان ویکتوریا را به شکل ابری تیره و در حال گسترش و نیز رطوبتی فراگیر نشان می‌دهد که سرچشمه‌ی رشد و باروری است، ولی در عین حال موجب افسردگی و

ناتوانی عمومی می‌گردد. دورانی است که مشخصه‌ی آن مبالغه و ناهمخوانی است، در حالیکه مجموعه‌ی عجیب‌ترین جنبه‌هایش جایزه‌ای عظیم می‌سازند، جایزه‌ای که از امور متعالی تا مضحک و از قصرهای روشن تا شلوارهای زیر زانو را شامل می‌شود.[۴] از سوی دیگر از مشخصات دوران ویکتوریا احترام مبالغه‌آمیز برای ازدواج و زندگی خانوادگی است: «زوج‌ها وسط جاده به زحمت و آهسته پیش می‌رفتند و چنان به هم چسبیده که جدا نشدنی به نظر می‌رسیدند.[۵]»

با این حال در نخستین فصل «اتاقی از آن خود» عشق‌ورزی در زمان ویکتوریا با علاقمندی بیشتری شرح داده شده است. ولف که جنب و جوش هیجان‌آمیز میان زنان و مردان را به خاطر می‌آورد، می‌نویسد: پیش از جنگ مردان ترانه‌ی عشاق را از شعر «مود» اثر تنیسون زمزمه می‌کردند، آنجا که مرد در باغ منتظر معشوقه است (او خواهد آمد، کبوتر من، عزیز من) و زنان، شعر «جشن تولد» سروده‌ی کریستینا روزتی را (قلبم مانند پرنده‌ی خوشخوانی است/ آشیانه‌اش بر جوانه‌ی روی آب) می‌خواندند.» و ادامه می‌دهد «خیال فریبنده‌ای که به تنیسون و کریستینا روزتی الهام می‌بخشید تا ورود معشوق را با چنین اشتیاقی بسرایند امروز از دوران آنها بسیار نادرتر است.» با این حال ولف در اینکه باید از این تغییر شاد باشد یا پشیمان، دچار تردید است.[۶]

کند و کاو ولف در تفاوت دیدگاههای خانواده‌ی رمزی و لیلی بریسکوت ــ یا میان خود و والدینش ــ در نوشته‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ گسترش بیشتری یافت. در سخن رانی برای «انجمن ملی خدمات زنان» در ۲۱ ژانویه‌ی ۱۹۳۱ (که بر اساس یادداشتهایش محتوای آن بعداً نقطه‌ی آغاز «سالها» و «سه گینی» شد)، به تحلیل ایده‌آل زنانگی در دوره‌ی ویکتوریا پرداخت و آن را رد کرده با اشاره به شعر «کاونتری پتمور» در وصف عشق زناشویی، «فرشته‌ی خانگی» نامید[۷]. در سال ۱۹۳۱ نوشتن شبه زندگی نامه‌ی دیگری به نام «فلاش» (۱۹۳۳) را آغاز کرد که شرح خوشایندترین ماجرای عشقی دوران ویکتوریا، میان دو شاعر یعنی الیزابت برت و رابرت براونینگ، بود ــ رابطه‌ای که برای بسیاری از عشقهای اواخر آن دوره سرمشق بود. ولف حالت شبه اسطوره‌ای آن را با نقل از دیدگاه آزرده‌ی «فلاش»، سگ اسپانیولی الیزابت برت، می‌زداید. خلقیات و ساز و کار خانواده در دوره‌ی ویکتوریا در مرکز «سالها» (۱۹۳۷) نیز قرار دارد، رمانی که جریان تغییر نقش زنان را به مدت نیم قرن از سال تولد ویرجینیا در ۱۸۸۲ پی می‌گیرد. «میان پرده» (۱۹۴۱) گستره‌ی وسیع‌تری از تاریخ را در بر می‌گیرد و با تهدید تیره‌تری دمساز است، با این حال حتی در این رمان بخش دهکده به صحنه‌ای از زندگی خانوادگی ختم می‌شود که ایده‌آل دوران ویکتوریا است.» خانم لین جونز با لحنی معترض گفت: «اما زیبا بود». منظورش اتاق

نشیمن با چراغ روشن، پرده‌های یاقوتی رنگ و پاپا بود که با صدای بلند کتاب می‌خواند.»

با این حال نوشته‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ با رمانی آغاز می‌شود که باور جبر تاریخ را به زیر سئوال می‌برد و در این که کدام جنبه‌ها از طبیعت بشر فراتر از آن است، و در آن سوی گذشت روزها و رویدادهای روزانه، در تجربه‌ی انسان از دیدگاه شخصی و تاریخی، چه چیز همیشگی است، کند و کاو می‌کرد. این رمان «خیزابها» (۱۹۳۱) بود، که نطفه‌های آن را در «به سوی فانوس دریایی» (۱۹۲۷) نیز می‌توان یافت: پرسشهایی که پژواک و پاسخ‌هایش در «خیزابها» نمایان بود (اگر چه در میان این دو رمان، «اورلاندو» و «اتاقی از آن خود» را به نگارش در آورد). ولف در یادداشتهایش ساختار «به سوی فانوس دریایی» را به حرف اچ (در زبان انگلیسی م.) تشبیه می‌کند: «دو بلوک که به وسیله‌ی یک راهرو به یکدیگر متصل شده‌اند.»[۱۰] در این ساختار بلوکهای عمودی، بخشهای اول و سوم بودند که یک روز از زندگی خانواده‌ی رمزی را حین گذراندن تعطیلات نقل می‌کردند، اگر چه میان آن دو بخش دگرگونیهای بسیار رخ داده بود. بلوک افقی مربوط به بخش کوتاه‌تر «زمان می‌گذرد» است، گونه‌ای فانتزی ناخودآگاه که به نظر ولف هیجان انگیزترین و پرچالش‌ترین قسمت کتاب را تشکیل می‌داد. در این بخش اعضاء خانواده، در عالم ناخودآگاه و در رؤیایی شبانه، مانند ارواح به سوی ساحل دریا می‌روند، آنجا که توفانی است و «لکه‌ای به رنگ بنفش بر سطح صیقلی دریا، گویی چیزی جوشیده و خونش بیرون زده است»[۱۱] به این ترتیب ده سال، از جمله دوران جنگ بزرگ، درگذشت تنها یک شب فشرده شده است.

موفقیت تجربه‌ی این رمان ولف را بر آن داشت که تکنیک جدید خود را بیشتر بسط دهد و بهبود بخشد. او کتاب بعدی خود را که در ابتدا «شب پره‌ها» نام نهاده بود، به صورت «انتزاعی، پر راز و رمز و بی‌چشم»[۱۲] به نظر می‌آورد ــ به بیان دیگر می‌خواست بعضی از جنبه‌های «زمان می‌گذرد» را که قبلاً درباره‌اش گفته بود «مشکل‌ترین قطعه انتزاعی برای نوشتن است... بی‌چشم و اجزائی که بتوان به آن آویزان شد» بازنویسی کند.[۱۳] ولف واژه بی‌چشم را به شکل رمزی برای خودش می‌نوشت، واژه‌ای که چند مفهوم مرتبط را بیان می‌کرد: تا اندازه‌ای به معنی گونه‌ای سرنوشت محتوم، ظالمانه و توضیح‌ناپذیر بود، مانند سرنوشتی که پرسیوال* را به کام مرگ کشاند. در رمان برنارد به این نکته پی می‌برد و آن را به مثابه «هر چه فاقد عینیت است و بی‌چشم، در انتهای خیابان در آسمان رو به من کرده» به چالش می‌کشد[۱۴]. مفهوم دیگری که از تشابه با آن استنباط می‌شد ( )** نبود یا بریدن از خود بود (که می‌تواند پی آمد شک یا اندوه شدید باشد). ولف در طول نگارش اولین چرک نویس رمان به خود یادآوری کرده بود «تنها یک زندگی مورد نظر من نیست، بلکه می‌خواهم به چندین زندگی با هم بپردازم»[۱۵]. همه‌ی این

مفاهیم در فصل «زمان می‌گذرد» در رمان «به سوی فانوس دریایی» نیز مطرح شده بود.

رمان «شب پره» که بعداً «خیزابها» نامیده شد، نه تنها پر رمز و راز و بی‌چشم، بلکه انتزاعی نیز بود: در آن ولف نقدی را که در مقالات اولیه (به ویژه در «خانم بنت و خانم براون») و داستان‌نویسی، از رئالیسم کرده بود، گسترش بخشید. او سبکی را پرورش می‌داد که به واسطه‌ی انتزاعی و «بی‌چشم» بودن، به او اجازه می‌داد از اشیاء و شرایط پرشماری که رمان‌نویسان گذشته بار آثار خود می‌کردند، دوری کند، همچنین از پرداختن به «برش نان و آبلیمو خوری، زلم و زیمبو و گل مصنوعی» حومه‌ها (که در داستان کوتاهش «رمان نانوشته» به هجو کشیده بود) بپرهیزد. ولف با بی‌چشم بودن می‌توانست از قراردادهای نخ نمای شخصیت سازی دوری گزیند، با این که نوشتن «درباره‌ی زندگی هر کس»[۱۶] مشکلات دیگری ایجاد می‌کرد: نه تنها اینکه «هر کس» در چه دورانی زندگی کرده بود (و اینکه آیا این نکته تاثیری بر جای می‌گذاشت یا نه)، بلکه اینکه او که بود. نخستین چرک نویس هر چه بیشتر به شش کاراکتر منحصر می‌شد که ویژگیهایشان را از دوستان و آنچه در خود احساس می‌کرد، وام گرفته بود: لوئیز، غریبه، بعضی از ویژگیهای تی. اس. الیوت و ناراحتی‌ای که در جمع داشت؛ پرسناژ نویل تا حدودی به لیتون استرچی شباهت داشت، در حالیکه ریشه‌داری سوزان، حس مکان و عشق مالکانه‌ای که به فرزندان خود داشت را از خواهرش ونسا الهام گرفته بود. از مراحل اولیه‌ی نوشتن روشن شد که پرسناژهای اصلی به طبقه‌ی اجتماعی خاصی تعلق دارند، زیرا ولف نمی‌توانست صدای فلوری مستخدم و آلبرت که «پدرش یک گاوچران بود» را، به خوبی افراد هم طبقه‌ی خودش «بشنود».[۱۷] صداها رفته رفته تبدیل به یک سلسله تک گویی شدند و بر رمان چیره گشتند. ولف به خاطر حالت دراماتیک متن خود هیجان زده بود و آن را «نمایشی شاعرانه» می‌نامید.[۱۸]

صداها به توالی در پس زمینه‌ی اشیاء روزمره، اتاق نشیمن، بشقابها، فنجانها، دستمال سفره‌ها، یک گلدان سخن می‌گفتند ــ یک طبیعت بی‌جان که ممکن بود خواهرش ونسا بل یا دانکن گرانت نقاشی کرده باشند. ویرجینیا ولف آنها را با واژه‌ها نقاشی کرد، واژه‌هایی که تغییرات نور روز را در حالیکه از سطوح و فرمهایشان می‌گذشت، ثبت می‌کردند و چگونگی آنها را شرح می‌دادند. ولف در سال ۱۹۱۷ داستانی تجربی به نام «باغ کیو» نوشته بود[۱۹] که در آن چند جفت صدا با پس زمینه‌ی یا باغچه‌ی گلکاری شده بالا می‌گرفتند و پایین می‌آمدند. باغچه پر از حلزونها و سایر حشرات کوچک بود که در میان برگها کند یا شتابان بالا و پایین می‌رفتند، جهانی طبیعی که به ندرت مشاهده می‌شود، مگر توسط کودکان؛ جهانی بی‌انسان ــ «نه خودت، بلکه چیزی در جهان که برایت باقی می‌ماند».[۲۰] مشاهده‌ی چنین حرکاتی مستلزم وجود مشاهده‌گر است، گو اینکه سبک روایت در برابر وجود آگاهی فردی مقاومت می‌کند، بطوریکه پاراگرافهای

مربوط به باغچه از برخی جهات «بی‌چشم» و «بی‌من»اند. در نوامبر ۱۹۲۷ وقتی ولف «شب‌پره‌ها» را کنار گذاشته بود که به نوشتن «اورلاندو» بپردازد، انتشارات هوگارت پرس (متعلق به لئونارد ولف، همسر ویرجینیا م.) چاپ جدیدی از «باغ کیو» را که با نقاشی‌های ونسابل مصور شده بود، منتشر کرد. همراهی خاصی که از دیالوگهای بی‌شخص با توالی جهان طبیعی باغچه در آن ایجاد شده بود، به رمان «خیزابها» یاری رساند. اما در جستجوی آنچه در میان انسانها مشترک است، ولف دیالوگ را جایگزین تک گویی یا صدای درونی ماجرا کرد. تأثیر نهادن صداها بر پس زمینه‌ی طبیعت عاری از حضور انسان، بر تک افتادگی و سادگی آنها می‌افزود. چنین به نظر می‌آمد که صداها بر خط تصویری افق به گوش می‌رسند، تصویری که ویرجینیا ولف در حالیکه نخستین چرک‌نویس را به پایان می‌رساند، به کار برد: «گمان می‌کنم شاید مجسمه‌هایم را در پس زمینه‌ی خط افق نهاده باشم.»[۲۱]

با این حال ولف همانقدر که به وجوه مشترک قهرمانان خود علاقه داشت، اشکال فردی‌شان را نیز جالب می‌یافت، به طوریکه حتی در صحنه‌ی خودخواهانه‌ی اتاق کودکان به شکل متقاطع به چشم می‌خوردند: وقتی جیمی لوئیز را می‌بوسد و برنارد می‌خواهد سوزان گریان را آرام کند. در حالیکه به اتفاق می‌گریزند، باغ اولدون، نماد جهان و زمانی دیگری را می‌بینند، کهن الگوی باغ را که جاودانی است و بانویی را که ما بین دو پنجره‌ی بلند نشسته می‌نویسد. بعداً بچه‌ها از تجربه‌های خود در مدرسه می‌گویند و دو تن از پسرها از دانشگاه. اپیزودهای مرکزی کتاب به میهمانی‌ها و گرد هم آیی‌ها اختصاص دارد: شام آخر پیش از این که پرسیوال به هندوستان سفر کند و میهمانی در همپتون کرت که در پرسناژها تحرک و اندیشه ایجاد می‌کند. ولف همیشه رابطه فرد با گروه را جذاب می‌یافت.

مراسم عزاداری که بیش از سایر مراسم فرد و گروه را در بر می‌گیرد، در آخرین فصلهای «سفر برون»، «اتاق ژاکوب» و «خانم دالاوی» توصیف شده است.

«خیزابها» که می‌خواست به شعر یا نمایش شبیه باشد، بی‌شباهت به نمایشهای تئاتری، از سخن نه برای تمایز گذاری میان افراد، بلکه برای به هم پیوستن آنها از طریق سبکی همگانی تلاش می‌کند و اگر چه هر یک به سلسله تصاویر شخصی باز می‌گردند، ویژگی سخن گفتنشان با کاربرد زمانهای ساده همراه است: «جیمی گفت: من سوزانم، من لرزانم.»[۲۲] چنین زمانهایی بیشتر در شعر کاربرد دارد تا در محاوره‌ی عادی.[۲۳] زمانهای استمراری مانند «من می‌سوزم، من می‌لرزم.» در گفتن و نوشتن معمول‌تر است. یکی از اثرات این شیوه جداکردن پرسناژها از امیال و کنش‌هایشان است، بطوریکه به گفته‌ی جیمز نرمور، «گویی صداهایشان از گونه‌ای سرزمین ارواح به گوش می‌رسد که با لحنی غمگین و دلزده، درباره‌ی خود و زمانشان در جهان مادی

اظهارنظر می‌کنند».[۲۴]

رمان در آنچه در زندگی انسان بنیادین است، کندو کاو می‌کند: طبیعت عشق، نیاز و ترس ما از یکدیگر، تجربه‌ی مشترک ما از جهان، از مرگ و از بی‌تفاوتی گریزناپذیر طبیعت؛ کاربرد نیروی تخیل و ایجاد علاقه برای ارتباط با یکدیگر و نقل ماجرا درباره‌ی یکدیگر. برنارد در مقام یک هنرمند این توانایی را به طور غریزی به کار می‌برد، از ابتدا با سوزان ارتباط دارد، و عاقبت احساس می‌کند که وجود دیگران را در خود می‌یابد، در حالیکه در عین حال در این حس که «جزئی از بدن انسان کاملی هستیم که نتوانستیم بشویم، ولی نمی‌توانیم فراموش کنیم» با آنها مشترک است.[۲۵] می‌توان پرسناژها را به شکل شش جنبه از یک فرد نیز خواند. در میان آنها شباهتها به قدر تفاوتها پر اهمیت‌اند و به جنسیت بستگی ندارند: جیمی و نویل به دلیل تمایل ناآرامشان به یافتن معشوقهای تازه به یکدیگر پیوند خورده‌اند، در حالیکه برنارد و سوزان بر اثر اشتیاق به آفرینش هنری و جستجوی ریشه‌هایشان به هم پیوسته‌اند و رودا و لوئیز را احساس عدم کفایت اجتماعی و از خود بیگانگی آزار می‌دهد. یکی از پی‌آمدهای تمرکز بر اشتراکها و آنچه اساسی است، ایجاد حس همگنی است، مجسمه‌وار بودن که با حرکت در زمان در تناقض است. کتاب به دلیل سادگی و تکرار، شاعرانه است، اما در لحظه‌ای بودن و فقدان فرآیند، با اشعار تغزلی نیز وجه مشترک دارد؛ مراقبه‌ای مداوم ایجاد می‌کند و عنصر زمان که در آثار اولیه‌ی ولف بارز بود، در اینجا به نحو عجیبی به تعلیق در می‌آید. برنارد رفتارهای گوناگونی نشان می‌دهد و نقشهای مختلف ایفا کرده، واکنشهای دیگران را به خاطر سپرده، ماجرای خودش و گاه داستانهای دیگران را حکایت می‌کند. با این حال در آخرین بخش رمان بر خلاف جهت داستان اصلی، توالی مفهومی، و نتیجه‌گیری قراردادی پیش می‌رود، و زبان کوچک عشاق را ترجیح می‌دهد، «جویبار شتابان رؤیاهای بریده، ترانه‌های کودکانه، جمله‌های نیمه تمام و آه‌ها.»[۲۶]

مردود شمردن «داستان اصلی» از سوی برنارد اشاره به این دارد که «خیزابها» تاریخ را کنار نمی‌گذارد، بلکه آن را دوباره تعریف می‌کند. ساده‌گرایی آن نیازمند گونه‌ای دیگر از تاریخ است، شاید در مقیاسی فراختر. لوئیز برهه‌های عظیمی از زمان را به نظر می‌آورد که احتمالاً اهمیت زندگی خودش را کمتر جلوه می‌دهد، یا موجب تسلی مبهمی می‌شود: «لوئیز گفت» به صدای جهان که از پرتگاه فضای لایتناهی می‌گذرد گوش فرا داده. می‌غرد؛ برهه‌ی روشن تاریخ و شاهان و ملکه‌های ما گذشته‌اند؛ ما مرده‌ایم؛ تمدن ما، رود نیل و همه‌ی اشکال زندگی از میان رفته است.»[۲۷] اما در حالیکه رمان از جزئیات تنگ کننده‌ی فضا فراتر می‌رود و در موارد بسیار تجربه‌ی پرسناژها را به شکلی معاصر می‌نمایاند. زندگی اجتماعی در رستورانها، دیدارها و میهمانیها همانقدر به قرن بیستم تعلق دارد که مترو و صندلی طلایی رنگ جینی. با این حال

انتشارات نیلوفر

ویرجینیا وولف

اتاقی از آن خود

ترجمهٔ صفورا نوربخش

برای خوانندگان اواخر قرن بیستم، اپیزود اصلی، یعنی زندگی و مرگ پرسیوال با اینکه نمونه است، رمان را به لحظه‌ی خاصی از تاریخ جهان مربوط می‌سازد، لحظه‌ای که امپراطوری بریتانیا و آرمانهایی که حین لاپوشانی اساس اقتصادی‌اش، آن را شکوهمند جلوه می‌داد، در حال فرو ریختن بود. پرسیوال با بهترین شیوه‌ی سنتی مورد نظر توماس آرنولد تحصیل کرده و در بازیها و ورزشها سر آمد است، بطوریکه قرار است به طور طبیعی رهبر باشد: لوئیز می‌گوید «ما را ببین که پشت او صف کشیده‌ایم، انگار خدمه‌اش هستیم».[۲۹] یکی از هدفهای این تحصیلات فرستادن او به خارج بود تا «بار سفیدپوستان» را بر دوش گیرد، یعنی گوشه‌ای از امپراطوری را اداره کند. اما وقتی اسبش سر می‌خورد، از روی زین بر زمین پرتاب می‌شود و می‌میرد، همه‌ی آمال از میان می‌رود.

ولف از همان آغاز به نوشتن، بی‌صبری خود را نسبت به گونه‌ی خاصی از تاریخ نشان داد: تاریخ به مثابه «زندگی مردان بزرگ»، زندگی قهرمانان و ترویج قهرمان‌پرستی. این بخشی از مباحثه‌ی خیالی‌ای بود که بر سر «واژه‌نامه‌ی زندگی نامه‌های ملی» با پدرش داشت؛ واژه‌نامه‌ای که بیشتر بر زندگی مردان اهل عمل تأکید داشت و نسبت به آدمهای گمنام و زنان بی‌تفاوت بود. این بخشی از اختلاف نظر بزرگتری درباره‌ی ترجیح تاریخ اجتماعی به تاریخ سیاسی بود. ویژگیهای پرسیوال به مثابه رهبر او را محبوب می‌سازد، او یک قهرمان است؛ در هند «جمعیت کثیری گرد او حلقه می‌زدند و چنان تماشایش می‌کردند که گویی خداست ــ که البته هست.»[۳۰] جین مارکوس نشان داده که چگونه سقوط پرسیوال پیش در آمد واژگونی امپراطوری و پایان افسانه‌های سفیدپوستان است.[۳۱] در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰، رژیم فاشیست موسولینی در ایتالیا پیروز شد، رژیمی که با شعارهایی همچون «باور کن! اطاعت کن! بجنگ!» و «جنگ برای مرد مثل زایمان برای زن است!»، به جهانیان اخطار می‌کرد. قهرمان پرستی راه به کجا می‌برد. لئونارد ولف (همسر ویرجینیا م.) در کتابی به نام «آواز اردک» نشان داد، نوشته‌های توماس کارلایل درباره‌ی قهرمان پرستی چگونه «فلسفه»ی دیکتاتوری، «دولت نیرومند و خشونت» را فراهم کرده[۳۲]، راه را برای هیتلر و موسولینی هموار نموده بود. در دهه‌ی ۱۹۳۰، اهمیت یافتن سیاستهای فاشیستی به پرسشهایی درباره‌ی مفهوم و پی آمد تاریخ ضرورت بیشتری بخشید، و در دو رمان آخر ولف به زمینه‌ی اصلی بدل شد، گو اینکه برای تحلیل آن شیوه‌ی تضاد را به کار گرفت. دو رمان «سالها» ۱۹۳۷ و «میان پرده» ۱۹۴۱ بر تغییرات تاریخی و چگونگی و مفهوم آن ــ چنانکه ولف در طول زندگی تجربه کرده بود ــ تمرکز یافته‌اند. هر دو در مسائلی کند و کاو می‌کنند که او ابتدا در «اورلاندو» ــ رمانی که در آن تغییرات مد را مثابه دگرگونی گسترده‌تر فرهنگی به کار برده بود ــ مطرح کرده بود: «لباس نظرگاه ما را نسبت به جهان و نظرگاه جهان را

نسبت به ما تغییر می‌دهد... گویی این دیدگاه که لباسها ما را می‌پوشند، نه ما آنها را، از هواداری به سزایی برخوردار است.»[۳۳]

با خواندن «میان پرده» در می‌یابیم پرسشهایی که در «اورلاندو» به گونه‌ای سبک مطرح شده بود، چگونه به شدت جدی می‌شوند: این که آیا در سرشت انسان چیزی پایدار و همیشگی است، هر چیزی که بتواند از تبدیل یک کشور به ماشین جنگ یا ماشینی برای گشتن همگان جلوگیری کند؟ نمایشی که در «میان پرده» اجرا می‌شود، با تغییر لباسهای متعدد بازیگران، در سناریویی بسیار کوتاه تماشاگر را به تفکر درباره‌ی این پرسش وا می‌دارد، زیرا نمایش در ماه ژوئن ۱۹۳۹ اجرا شد، درست چند هفته پیش از اعلام جنگ انگلستان علیه آلمان (در ۳ سپتامبر) که برای دومین بار ظرف بیست و پنج سال صورت می‌گرفت. قسمت‌هایی از گفتگوها به گوش خانم لاتورب می‌رسید... «فکر می‌کنید آدمها عوض می‌شوند؟ البته لباسهایشان تغییر می‌کند، اما منظورم خودشان است... داشتم کشوی پدرم را تمیز می‌کردم که کلاه قدیمی‌اش را پیدا کردم... ولی خود ما چه؟ عوض می‌شویم؟»[۳۴]. «میان پرده» به شیوه‌ای نوشته شده که در دهه‌ی ۱۹۳۰ رواج داشت و با نمایش طبقه‌ی متوسط انگلستان پیش از جنگ، اهمیت تاریخ را به پرسش می‌کشید. ولف که این شیوه را قبلاً در «اتاق ژاکوب» به کار برده بود، در اینجا با ژرفای بیشتری به کار گرفت. رمان «سالها» که پیش از آن نوشته شده بود، تاریخ را به مثابه فرآیند می‌آزمود و با بر صحنه آوردن زندگی یک خانواده‌ی بزرگ ــ که به طرز نمایانی با خانواده‌ی ولف تفاوت داشت ــ نشان می‌داد ساختار و رویکردهای اجتماعی از دهه‌ی ۱۸۸۰ چه تحولاتی یافته‌اند. کند و کاو ولف ابتدا بیشتر غیر روایی بود و در چرک نویسهای اولیه، بخشهای داستانی و تجزیه و تحلیل گفتمانی مفهوم رویدادهایی که در داستان مطرح می‌شود، به توالی نوشته شده بود.

«سالها» با کاوشگری در سویه‌ی مخفی زندگی خانوادگی دوران ویکتوریا آغاز می‌شود، موضوعی که در «آب تازه» به آن نیم نگاهی افکنده و در «فلاش» ۱۹۳۳ با آن برخوردی جدی‌تر کرده بود. در «فلاش» نزدیکی سگ با صاحبش موجب می‌شود به جنبه‌ی سرکوبگری که در پس ظاهر آرام زندگی خانوادگی نهفته است پی‌ببرد[۳۵]. وقتی فلاش را می‌دزدند و به محلی در وایت چپل می‌برند تا بعداً از صاحبش باج دریافت کنند، جنبه‌ای دیگر و به همان اندازه شرارت‌آمیز از زندگی دوره‌ی ویکتوریا برملا می‌شود. اما در حالیکه «فلاش» دریافت مسائل تلویحی جامعه را به عهده‌ی خواننده می‌گذارد، چرک نویسهای اولیه‌ی «سالها» به وضوح قصد آموزش دارند. این رمان آنچه که ولف در سخنرانیهایی زیر عنوان «حرفه‌هایی برای زنان» بیان کرده بود را پی می‌گیرد ــ این سخنرانی‌ها برای زنان جوان دهه‌ی ۱۹۳۰ با این هدف ترتیب یافته بود که تحولات زندگی زنان را برجسته نماید ــ و در قالب خاطرات لیلی بریسکوت از خانواده‌ی رمزی

که برای نسلهای بعد گفته می‌شود، بر آن می‌افزاید. در اینجا روایت برای بازسازی زندگی مادران و مادربزرگهای خوانندگانش به کار می‌رود. ولف سرخوردگی و ناامیدی دختران جوانی را بیان می‌کند که فرصتهای پی‌گیری استعدادها یا ملاقات و معاشرت با مردان جوان را بسیار محدود می‌یافتند؛ و نیز یکه خوردن زنان جوان طبقه‌ی متوسط نیکوکار را در رویارویی با تنگدستی حاشیه‌نشینان ؛ رابطه‌ی مخفیانه‌ی سرهنگ در حالیکه در خانه رفته رفته شمع زندگی زنش خاموش می‌گردد، و شاید از همه آزارنده‌تر ملاقات رز، دختر دهساله با یک فرد نابهنجار اکسیبیونیست در خیابانی نزدیک منزلش.

سومین مقاله‌ی کتاب «پارگیترها» (که ابتدا چنین نام داشت)، به کند و کاو در تجربه‌ی رز می‌پردازد. این تجربه با اینکه نسبتاً رایج بود، به طور سنتی در رمان و داستان بازگو نمی‌شد، و حتی ولف با قرار دادن آن زیر عنوان وجوه عشق آن را نرم‌تر جلوه داد ـ گونه‌ای عشق خیابانی یا ابراز امیال از سوی مردان، بطوری که به تنهایی بیرون رفتن دختران خانواده‌ی پارگیتر را ناممکن می‌ساخت[۳۶]. بحث ولف نشان می‌دهد که ملاقات رز تا چه حد موجب برانگیختن وحشت و در عین حال حس کنجکاوی او شده و چگونه ناچار است به همان دلایلی که از مطرح شدن آن در آثار ادبی ممانعت می‌شد، آن را با سکوت برگزار کند.

در رمان «سالها» رهایی کند دختران جوان را که سخت دچار قید و بند بودند و رسیدنشان را به آزادی و حتی استقلال گزارش می‌کند، در حالیکه پدر سالاران دوران ویکتوریا مانند همه‌ی موجودات ماقبل تاریخ رو به نیستی بودند. قهرمان آن النور عاقبت از انجام وظیفه در قبال پدر آزاد می‌شود و به زندگی خود می‌پردازد؛ حالا می‌تواند به هند سفر کند و با هر کس که بخواهد شام یا ناهار بخورد. یکی از هدفهای اولیه‌ی رمان این بود که زنان جوان را تشویق کند تا همچنان «در را بزنند»، هرگز دستاوردهای زنان را تا آن هنگام از یاد نبرند و آن را دست کم نگیرند. پگی، خانم دکتر جوان تند خو همراه با خاله‌اش النور به میهمانی‌ای می‌رود که نقطه‌ی اوج بخش آخر (این روزها) است و دوستی آنها بیش از پیش انگیزه‌ی ولف را بر ملا می‌سازد که می‌خواست به نسل جوان لذت زنانی مانند النور و کیتی را از کشف آزادی و زندگی کردن به میل خود، ابراز کند.

«سالها» تحول خانواده‌ی پارتیگر را بیان می‌کند که از فضای سرکوبگر زندگی در آبرکن تراس به فضایی بسیار بازتر می‌رسند، آنجا که برادران، خواهران و سایر اقوام هر یک به تنهایی زندگی می‌کنند، اما برای گفتگو از گذشته و آینده به دیدار یکدیگر می‌روند. در اپیزود «این روزها» میهمانی بزرگ فامیلی به نحو عجیبی با حضور یک غریبه به نام نیکلاس پامجالسکی به همبستگی بیشتر منتهی می‌شود؛ غریبه‌ای که به آنها نسبت خانوادگی ندارد، از این گذشته خارجی و هم جنس باز است، اما سارا، مگی و النور دوستش دارند و او را مثل عضوی از

خانواده می‌پذیرند. «سالها» پژواک حرکتی است که ابتدا در «به سوی فانوس دریایی» طرح شده بود و آن را گسترش می‌بخشد: از گرمی و سرکوب زندگی خانوادگی به سبک دوران پادشاهی ادوارد، چنانکه در بخش «پنجره» دیده می‌شد تا روابط بازتر جامعه‌ی بعد از جنگ در «فانوس دریایی»، جایی که افراد با بردباری و حتی گرمی با یکدیگر تعامل دارند، ولی نمی‌خواهند هویت یا رضایت شخصی خود را فدای گروه نمایند.

در هر دو رمان «به سوی فانوس دریایی» و «سالها» جنگ اول جهانی در مرکز قرار دارد و تفاوت عظیم میان گذشته و آینده را می‌رساند، اگر چه گذر زمانی در سالها به نحو دیگری جلوه می‌یابد. در بهار ۱۹۱۴ کیتی پارتی می‌دهد و در پایان آن سوار بر قطار شب به سوی خانه‌ی دهاتی‌اش در شمال باز می‌گردد. این سفر خود برای بیان تجربه‌ی تحول تاریخ به کار می‌رود:

«لرزه‌ی ضعیف دائمی بود. گویی کیتی از جهانی به جهانی دیگر می‌رفت، این لحظه‌ی دگرگونی بود...

سالها چیزها را دگرگون می‌کرد؛ آنها را روی هم تلنبار می‌کرد ــ نگرانی‌ها و آزارها را بار دیگر اینجا بودند. تکه‌هایی از گفتگوها به ذهنش می‌آمدند؛ آهها را انگار بار دیگر می‌شنید... فکر کرد همه‌ی لباسهایشان مثل سابق است؛ همه‌ی زندگی‌شان مثل سابق است. در حالیکه روی صندلی وول می‌زد با خود گفت و کدام درست است؟ وول دیگری زد و فکر کرد: و کدام غلط؟

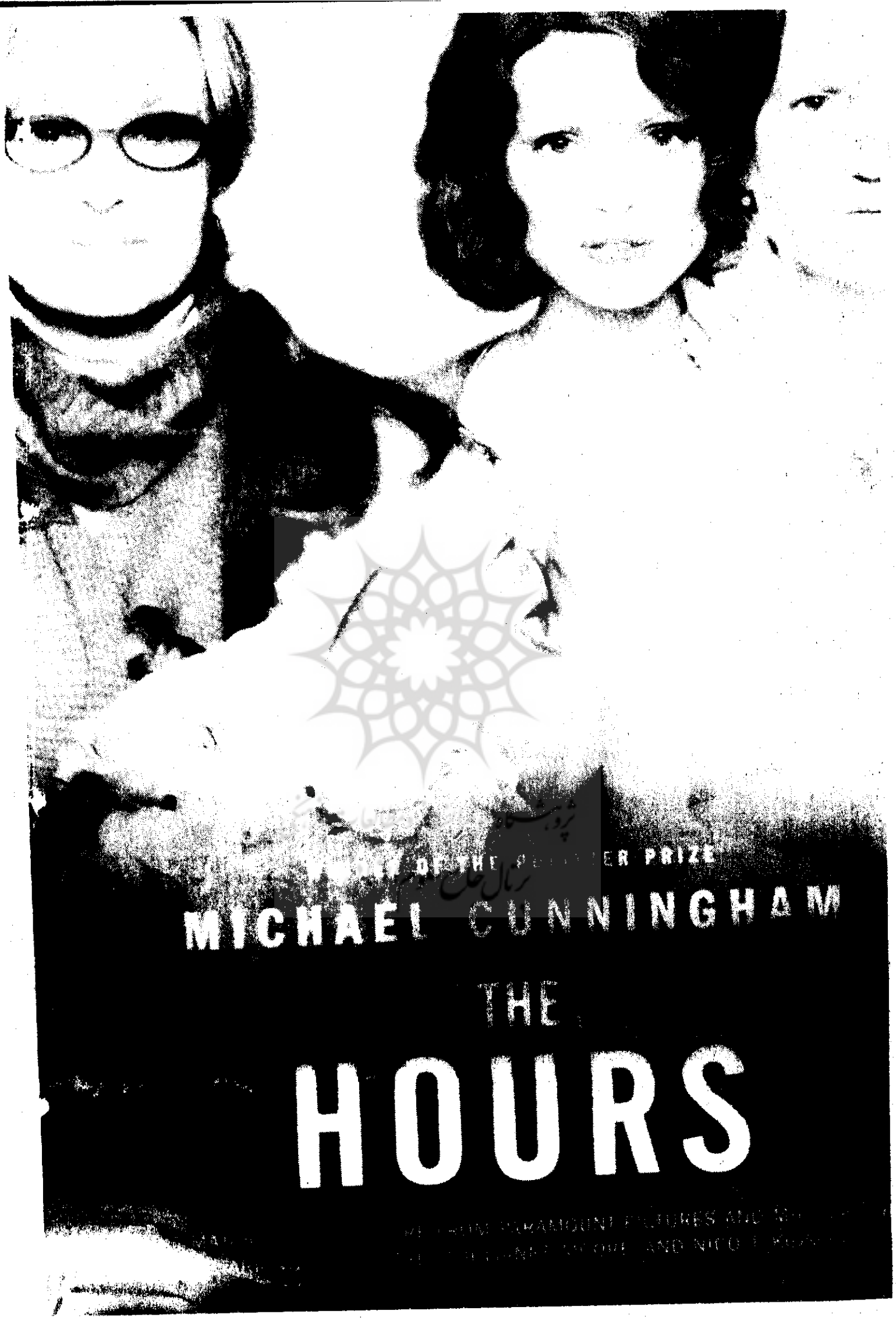
قطار به سرعت پیش می‌رفت. حالا صدایش کشیده‌تر بود و به غرشی مداوم تبدیل شده بود. چطور می‌توانست بخوابد؟ چطور می‌توانست خود را از فکر کردن باز دارد؟... با خود گفت حالا کجا هستیم؟ در این لحظه قطار کجاست؟ زمزمه کرد «حالا» و چشمانش را بست... به شتاب قطار که حالا غرشش دور و سنگین می‌نمود تن داد.[۳۸]

جنگ دگرگونی به بار می‌آورد: آبل پارتیگر، پدر سالار پیر می‌میرد و دخترش النور را از فداکاری طولانی‌اش آزاد می‌سازد. علاقه‌ی توأم با فعالیت النور نسبت به رسیدگی به کمبودهای جامعه، مدیریت و قانون از ابتدا روشن بوده و می‌خواهد در این باره با برادرش مارتین گفتگو کند، برادری که علیرغم تحصیل در رشته‌ی حقوق، فاقد احساس تعهد خواهر است. پس از مرگ سرهنگ پارتیگر همه منزل خانوادگی را ترک می‌کنند و مستخدم پیرشان کراسبی به اتفاق سگ خانواده، حیوانی پیر و بد بو که «باید مدتها پیش آسوده‌اش می‌کردند»، به ریچموند می‌رود ــ سگ بازمانده‌ی گونه‌ای زندگی خانوادگی است که هیچ خواهانی ندارد. آن گونه زندگی که غالباً با روابط نزدیک، اما دشوار با خدمه که افراد خانواده به آن وابسته بودند، همراه بود، حالا جای خود را به زندگی‌های انفرادی یا ازدواجهای غیر قرار دادی، مانند ازدواج مگی با رنی، سپرده بود، که به نظر النور (با رگه‌ای از حسادت) با خوشبختی قرین بود.[۴۰] در بخش مربوط به سال ۱۹۱۴ در

حالیکه النور، سارا، نیکولاس، مگی و رنی سر میز شام درباره‌ی دنیای جسور و نویی که بعد از جنگ سر بر می‌آورد بحث می‌کنند، حمله‌ی هوایی انجام می‌شود. آزادی‌های تازه‌ای به ویژه برای زنان مقرر شده (قانون حق رای زنان در سال ۱۹۱۸ در انگلستان تصویب شد)، اما لذت بردن از آزادی و عدم وابستگی همیشه به آسانی‌ای که به نظر می‌آید نیست.

بحث از دنیای نویی که بعد از جنگ انتظارش می‌رود، مشکلاتی را روشن می‌کند که ولف حین نگارش این رمان با آن روبرو بود. آن را با صدای سخن رانی که مخاطبش خانم‌های جوان هستند آغاز کرده بود و در چرک نویس اولیه، داستان و اظهار نظر در قالب مقاله همراه بودند. رویدادهای جهان در دهه‌ی ۱۰۳۰، ولف را بیش از پیش به ضرورت انتقاد از پدر سالاری تشویق کرده بود. در اواخر سال ۱۹۳۶ که جنگ داخلی اسپانیا آغاز شد، برای روزنامه‌ی کمونیست «کارگر روزمزد» مقاله‌ای نوشت در این باره که یک هنرمند چرا ناچار است موضعی سیاسی بگیرد و نتیجه گیری کرد که هم اینک وضعیت هنرمند و خود هنر در معرض خطر است (امروز چرا هنر دنباله‌ی سیاست است)[۴۱]. این نقد و نظر سرانجام به شکل کتاب «سه گینی» (۱۹۳۸) در آمد، اما حتی در اینجا هم متن او گرفتار نگرانی‌اش از بیان خشم در نوشته‌ای است که منتشر می‌شود و نیز بازشناسی مشکلاتی که خشم مزبور به بار می‌آورد: خشم از سرکوب زنان به نوبه‌ی خود مشکل آفرین بود، زیرا پاسخگویی به رویکرد خشونت‌آمیز مردان نسبت به زنان (که احتمالاً ناخودآگاه بود)، با خشونت بیشتر بیهوده بود و تبدیل شدن زنان به آنچه علیه آن مبارزه می‌کردند نیز متناقض با اهدافشان محسوب می‌شد. ولف به طور غریزی صلح‌طلب بود. با تشابهی دورتر و تیره‌تر، انگلستان چگونه می‌توانست بدون از دست دادن برتری اخلاقی خود با هیتلر بجنگد و اسلحه را با اسلحه پاسخ دهد؟ این مسئله پس از پخش خبر زجر و آزار یهودیان آلمانی توسط هیتلر، و بهای مداخله‌ی سایر دولتها برای یهودیان، به شکل حادتری مطرح شد. هر دو مسئله در «سه گینی» مورد بحث قرار گرفت.

در یکی از بخشهای کلیدی «سه گینی»، ولف سرکوب سیستم پدرسالاری را با دیکتاتوری فاشیستی مرتبط می‌کند، بخشی که پس از انتشار کتاب اکثراً مهمل بافی شناخته شد، اما اکنون به عنوان تحلیلی جدی مورد پذیرش است: «حالا ظلم و رذالت دیکتاتوری، چه در آکسفورد باشد، چه در وایت چپل یا داونینگ استریت (مقر نخست وزیر انگلستان م.)، چه علیه یهودیان باشد چه علیه زنان، در انگلستان یا آلمان، در ایتالیا یا اسپانیا برایتان روشن شده است»[۴۲]. یهودیان که حالا وضعشان را با شرایط زنان پیوند می‌زند، در دو رمان آخرش حضوری آزارنده دارند. در «سالها»، یهودی به صورت غریبه‌ای نفرت‌انگیز بازنمایی می‌شود، کسی که از حمام سارا استفاده می‌کند و باعث می‌شود به فکر یافتن کار بیافتد تا از تحمل حضور او آسوده شود، با این حال


ER PRIZE
MICHAEL CUNNINGHAM
THE
HOURS

نیکلاس هم یهودی است و در ابتدا النور گمان می‌کند «روس یا لهستانی و یهودی» باشد.[۴۳] با این حال نباید تصور کرد ولف همواره با آراء پرسناژهایش، ولو پرسناژهای مثبت، هم عقیده است. در «سه گینی»، پاداش زنان که از قدرت برکنارند در این نکته خلاصه می‌شود که به عنوان افراد بیرون از قدرت در مقامی هستند که با داشتن اطلاعات کافی جامعه‌ی خود را به نقد بکشند. «سالها» نیز وضعیت «غریبه» بودن را با ارزش می‌داند و نه تنها نیکلاس، بلکه نورس، سارا و مرد یهودی را در این طبقه بندی قرار می‌دهد.

هنگام نگارش «سالها» ولف خود را متعهد احساس می‌کرد. قرار بود کتاب نقدی بر تاریخ باشد، اما برای حفظ ارزش‌های روایی رمان ناچار شد وزن باورهای خود، و نیز انگیزه‌های قهرمانان و طرح زندگی‌های فردی‌شان را در متن کاهش دهد. زیرا رمان به طرز خطرناکی به تبلیغ سیاسی نزدیک می‌شد[۴۵] و او آگاهانه می‌خواست از اندرزگویی و سویه‌ی آموزشی آن بکاهد و از این که به موعظه تبدیل شود جلوگیری کند. از این رو به خود یادآوری می‌کرد.» می‌شود هزاران ایده را در رمان آورد، ولی نباید موعظه کرد ــ می‌توان از تاریخ سیاست، فمینیسم، هنر و ادبیات سخن گفت، به کوتاه سخن هر چه می‌دانم، احساس می‌کنم یا به آن می‌خندم، تحقیر یا ستایش می‌کنم»[۴۶].

نوشتن «سالها» تبدیل به مبارزه‌ای شد علیه هدف اولیه‌اش که آموزش بود، بی‌آنکه مشخص باشد، و نیز تعهدش به مفهوم تاریخ و واقعیت‌های تاریخی به عنوان عناصر خود سر و تصادفی. عنوان رمان از «خانواده‌ی پارگیتر» به «اینجا و اکنون» و سپس به «آدمهای عادی» تبدیل شد و گاه آن را «کتاب بی‌نام» می‌نامید[۴۷]. ولف همه‌ی باورها و ایده‌های خود درباره‌ی جامعه را در آن مطرح کرد، اما بعد تصمیم گرفت دستهای مشت کرده‌ی خود را پس بکشد: فکر می‌کرد بهتر است به عنوان رمان هدف نمایانی را در برابر خواننده قرار ندهد، بلکه حقیقت را زمزمه کند ــ رمان عاقبت از طریق سلسله اشارات پر توانی به رویدادهای خاص بـه ایـن هـدف رسـید. فـرآیـند بازخوانی شامل حذف بسیاری از بخشها، کاستن از قدرت بعضی از شخصیت‌ها (الویرا تبدیل به سارا شد، ساده و کوتاه‌تر شدن این نام نوید از تلخیص‌های دیگری می‌داد) و حذف بسیاری از بحث‌ها درباره‌ی موضوعاتی چون انگیزه‌های مددکاران اجتماعی یا کاربرد وسایل کنترل موالید بود؛ بخشهایی که خوانندگان مدرن امروز جذاب می‌یابند. راشل بلو دوپلسیس عـدم کـاربرد ساختار روایی قراردادی را تحسین می‌کند: «هنر کتاب ــ که ظاهراً عریان، کار نشده و اندکی مبهم به نظر می‌رسد، تصویر نهایی ظرفیتهای زمان، مردم و تاریخ، ظرفیت‌هایی گشوده که هرگز کاملاً اندازه‌گیری نشده‌اند را تحکیم می‌کند.[۴۸]

برنارد در آخر «خیزابها» زبان به اعتراض گشوده بود: «چقدر از داستان بافی خسته شده‌ام، از

فرازهایی که به زیبایی فرود می‌آیند و پا بر زمین می‌نهند!»[۴۹] «سالها» تا آخر در برابر آن مقاومت کرد: نقطه‌ی اوج میهمانی خانوادگی در بخش «این روزها» هنگامی فرا می‌رسد که بچه‌ها آوازی نامفهوم می‌خوانند:

«آنها صدای زشتی در آورده بودند. تضاد میان چهره‌ها و صداهایشان حیرت‌آور بود؛ یافتن واژه‌ای برای همه چیز ناممکن بود. النور گفت «زیباست؟» و در حالیکه به سوی مگی می‌چرخید، لحنش پرسشگر بود.

مگی گفت: «فوق العاده است.»

اما به نظر النور آمد که «آنها به چیز واحدی فکر نمی‌کردند.»

این صدای نسل آینده است، بچه‌هایی که پس از برقراری عدالت اجتماعی در جهان، زمین را به ارث می‌برند. با این که شنوندگان که به طبقه متوسط بالا تعلق دارند، به دقت گوش می‌دهند ــ و ما در مقام خواننده حین خواندن واژه‌های کتاب، گویی آن را می‌شنویم ــ اما مثل ما آن را به درستی درک نمی‌کنند. «سالها» رمانی است که پی برده ممکن است تجربه به ما هیچ نیاموزد، و این که طبقه مانند نژاد یا جنسیت مرزهایی می‌آفریند که به آسانی نمی‌توان از آن عبور کرد، اگر چه بسیاری از افراد به امکان وجود جهانی بی‌مرز باور دارند و در آرزوی آن به سر می‌برند.

«سالها» با آوازی نامفهوم به زبانی شناسایی‌ناپذیر پایان می‌یابد، با اینحال دارای ریتم و قافیه و سویه‌های ابتدایی زبان است که به طور فزاینده‌ای ولف را جذب می‌کند. در «میان پرده»، ریتم‌ها و قافیه‌هایی که در بافت زبان نهفته‌اند به جزئی از آگاهی ایزا تبدیل می‌شوند، درست همانطور که در رمان «سالها» آگاهی سارا را تشکیل می‌دادند، اگر چه برای هر دو زن واژه‌های رمانتیکی که به گوش جان می‌شنوند با روزمره‌گی و ابتذال زندگی‌شان در تضاد است. دلالتهای سنگین زبان در تاریخ و فرآیندهای تاریخی در نمایشی در ده که آکسیون مرکزی رمان است، برجسته گشته است. ظاهراً در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰، نمایشهای تاریخی محبوبیت داشته است.

درگیری با تاریخ زبان انگلیسی بخشی از مفهوم گسترده‌تر رمان در مورد چگونگی تجربه‌ی تاریخ است و حتی این که روزی ناسیونالیسم، اگر از مقولات ضمنی و شرارت‌آمیز پاک شود، به چه مفهوم خواهد رسید. آخرین نوشته‌های ناتمام ولف، طرحهایی برای نخستین فصل تاریخ ادبیات بود که قرار بود با ستایش از اهمیت «آنون»[۵۲] آغاز شود، شاعری با هویت نامعلوم که جاذبه‌اش تا حدودی در فقدان شرایط مشخص در زندگی‌اش نهفته است: آنون نه جنسیت دارد، نه فردیت، نه وضعیتی مشخص در جامعه که به شعرش سرایت کند ــ او در ادبیات نزدیکترین صدا را به صدای همه‌ی ما دارد، صدای جامعه. به این ترتیب با آوازها، مصراعها و صدای دسته‌ی کر در «میان پرده» پیوندهای آشکاری دارد؛ رمانی که ولف می‌خواست در آن «من» را به

«ما» تبدیل کند.[۵۳] آنون نماینده‌ی ایده‌ی مشارکت و همبستگی است که «میان پرده» می‌خواست بیآفریند، هم در صداهای بازیگران نمایش، هم در صدای تماشاگران هنگام پاسخ به آن. تاریخی که ولف خیال نوشتن‌اش را داشت قرار بود تاریخهای نوشته‌ی مردان را ساختار زدایی کند؛ تاریخ نویسی مردان درباره‌ی هویت، اقتدار و نویسندگی، زندگی نامه‌های مردان بزرگ و سایر گزارشهای تاریخی که رنگ قهرمان‌پرستی مورد نظر کارلایل را گرفته و به ظهور دیکتاتورهای بزرگی همچون هیتلر و موسولینی منتهی شده بود، مردانی که خیالات شخصی‌شان درباره‌ی نابودی و انتقام‌جویی سرانجام آینده‌ی تمدن را مورد تهدید قرار داده بود.

هر دو رمان «سالها» و «میان پرده» به شکل عمده‌ای با تاریخ و تاثیرات آن بر زندگی افراد سر و کار دارند، اما شیوه‌های متضادی برای پروراندن مضمون خود به کار می‌برند و به تاثیرات متفاوتی می‌رسند. هر دو به تحولات اجتماعی و دلایل و مفاهیم آن می‌پردازند، به ویژه به شکلی که ولف در زندگی خود تجربه کرده بود، و هر دو این پرسش را مطرح می‌کنند که آیا طبیعت انسان تغییر می‌کند یا در سطحی بنیادین یکسان باقی می‌ماند. اما «سالها» به شکل گزارشی از زندگی یک خانواده در طول پنجاه سال نوشته شده، در حالیکه «میان پرده» الگوی داستانی یک اپیزود در زندگی یک ده را به کار می‌گیرد که به نوبه‌ی خود الگوی محبوبی است، و به این طریق گزارش خانوادگی و چندین قرن تاریخ انگلستان را به طرز معجزه آسایی در یک روز خلاصه می‌کند. رمان با «نمایش غیرواقعی»اش، بازخوانی ولف از «طوفان» (اثر شکسپیر م.) یا «تاریخ جزیره‌ی ما» است[۵۴] که در محدوده‌ی واحدهای مشخص زمان و مکان ساخته شده، مانند عکسی از زندگی در دهات انگلستان پیش از جنگ؛ جنگی که ولف از آن زنده برنخاست، جنگی که به نیاز به آموختن درسهای تاریخ ضرورت و فوریت بخشید، اما هیچ نشانه‌ای از این که از کجا باید آغاز کرد، نداد. حالا بیشتر فرضها، یا شاید همه‌ی آنها، و آنچه مورد اعتماد بود در معرض تهدید قرار داشت.

بطوریکه گیلین بیر[۵۵] نشان داده است، اختراع هواپیما بیش از هر عامل یگانه‌ی دیگری موقعیت جزیره‌ای انگلستان را به زیر سؤال برد. خانم سوئیدین که کتاب محدوده‌ی تاریخ (اثر اچ. جی. ولز) را می‌خواند، تصاویری از انگلستان را به نظر می‌آورد که در آن دایناسورها در جنگهای باستانی پر سرخس گشت می‌زنند، مکانی که هنوز به انگلستان تبدیل نشده زیرا همچنان به قاره‌های اروپا متصل است[۵۶]. در حالیکه این وضع حالا که کشور در معرض تهدید نظامی آلمان قرار دارد تکرار می‌شود.

خشم گایل (یکی از پرسناژهای رمان م.) نسبت به این که گویی هیچ کس در آغاز جنگ متوجه آن سرنوشت شوم نیست، در حالیکه او نمی‌تواند فراموشش کند، بخشی از پرسش

گسترده‌تر ولف است: این که سرشت واقعیت و تجربه چیست؟ این پرسش که در نحوه‌ی پرداختن او به مرگ پرو، آندرو و خانم رمزی در رمان «به سوی فانوس دریایی» مشهود است، حالا با بروز حتمی جنگ ضرورت بیشتری می‌یابد. در اوت ۱۹۳۸، شش ماه پس از آغاز نگارش آخرین رمانش نوشت:

«حالا هیتلر یک میلیون سرباز مسلح دارد. آیا این فقط یک مانور تابستانی است یا ــ؟ هارولد نیکلسون گوینده‌ی اخبار که به حالت مردی دنیا دیده سخن می‌گوید، اشاره می‌کند که احتمالاً جنگ می‌شود. این موجب نابودی کامل تمدن اروپا و آخرین سیر ما خواهد شد. با این حال آدم دیگر به آن فکر نمی‌کند، همین و بس، به صحبت از اتاق جدید و صندلی و کتابهای تازه ادامه می‌دهد. پشه‌ای بر روی عطف جز این چه می‌تواند بکند؟ و من مایلم «پوینتز هال» و بسیاری چیزهای دیگر را بنویسم[۵۹].»

«پوینتز هال» که بعداً «میان پرده» نامیده شد، نشان از بازشناسی آغاز توطئه‌ی جنگ دارد؛ جنگی که به زودی مسیر زندگی همه گان را ناتمام می‌گذارد و آن را تغییر می‌دهد. تضاد ولف با پی رنگ‌های قرار دادی شاخصه‌ی همه‌ی آثار داستانی اوست: او به درستی از نوع پیامهای این قبیل پی‌رنگها دلزده بود، زیرا از همان آغاز به وجود بار سنگین جامعه در پی رنگهای عشقی و رمانتیک پی برده بود. نمایش دهاتی با گوناگونی ژانرها، پی‌رنگها و خارج کردن روایت اصلی از گردونه، ما را دعوت می‌کند تا سویه‌های فنی هنر را در کنه تجربه به کار بریم.

«همه چیز چنان در هم و بر هم روی می‌داد... که نمی‌دانست با آن چه کند.

آیا پی رنگ اهمیت داشت؟ تکانی خورد، چرخید و از بالای شانه‌ی راستش نگریست. پی‌رنگ فقط برای ایجاد احساسات بود، احساسات هم دو گونه بودند: عشق و نفرت...

با پی رنگ کاری نداشته باش؛ پی رنگ هیچ نیست.[۶۰]»

در حالیکه گایلز با پی رنگ نفرت بیش از حد آشناست، ایزا صرفاً به پی رنگ عشق می‌پردازد ــ در سمت راستش روپرت هینز ایستاده، یک صاحب مزرعه‌ی آقامنش که خوب نمی‌شناسدش، اما عاشقش شده است. نیروی محدود کننده‌ی این دو پی رنگ حتماً در نزدیکی پایان رمان به او ضربه می‌زند:

«عشق و نفرت ــ او را چند پاره می‌کردند! حتماً وقتش رسیده بود که کسی پی رنگ جدیدی بیافریند، یا اینکه نویسنده از میان بیشه پیدا شود...

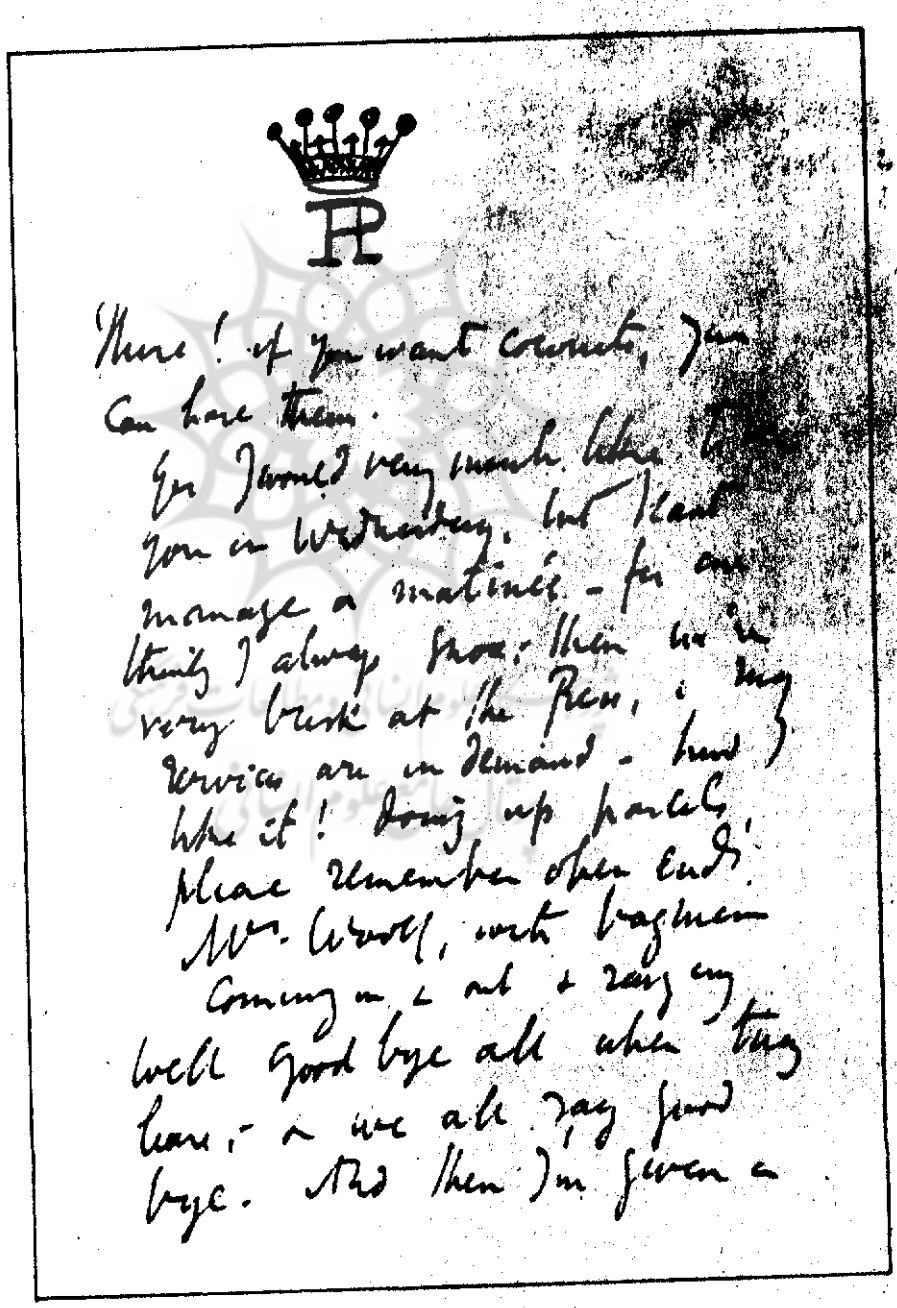
در این هنگام کندیش وارد شد. نامه‌های رسیده را در یک سینی نقره آورده بود.[۶۱]»

ایزا نمی‌تواند پی رنگ جدید را بفهمد، در حالیکه گایلز مدام به آن می‌اندیشد. در آخرین سطرها، روایت می‌چرخد و به سویه‌های تیره و مخفی ای می‌پردازد که میان پرده‌ی رمان در

چارچوبشان قرار دارد. در سال ۱۹۳۷ ولف در پاسخ به نامه‌ی استفن اسپندر درباره‌ی «سالها» نوشت: «گمان می‌کنم به طور کلی آکسیون غیرواقعی است. آنچه پنهان از همه انجام می‌دهیم است که واقعیت بیشتری دارد؛ کارهایی که به این خاطر که در انظار قرار داریم انجام می‌دهیم، به نظرم ساختگی، نمایشی، کوچک و بچه‌گانه می‌آید.»[۶۲] استعاره‌های تئاتری بر رمان چیره است و با این واژها پایان می‌یابد. «پرده بالا رفت»: نمایشی که در تمام طول رمان به حال تعلیق در آمده اجرا نمی‌شود، حالا آغاز می‌شود. در واقع گایلز و ایزا تا آن زمان یک کلمه با هم حرف نزده‌اند و ولف عمداً از نقل «داستان آنها» خودداری کرده است: ماجرای یک زن و شوهر و عشق‌ورزی یا دعوا و مرافعه‌ی آنها که معمولاً مورد نظر است. حالا که این دو با هم تنها شده‌اند، روایت ظاهراً به کهنه‌ترین و ابتدایی‌ترین پی رنگ روی می‌آورد: «پیش از خواب باید با هم دعوا کنند، بعدش با هم زوبوسی می‌کنند... اما حالا باید مثل سگ و گربه با هم بجنگند، در قلب تاریکی، در کشتزارهای شب.»[۶۳] عاقبت زن و شوهر و خانه در پوشش شب غرق می‌شوند: «پیش از این که جاده‌ها یا خانه‌ها ساخته شوند، شب بود. شب بود که غارنشین‌ها از جای بلندی در میان تخته سنگها تماشا می‌کردند.»[۶۴] عاقبت پی رنگهای عشق و جنگ به هم می‌رسند، زیرا غریزه‌ی ابتدایی و درک نشده‌ی عشق و نفرت در بشر است که تخم جنگ را می‌پرورد. و عاقب همه‌ی تاریخ بلعیده می‌شود ــ «گذشته‌ی انگلیسی ما ــ چند سانتیمتر نور»[۶۵] در یک آن، در لحظه‌ای که زمان حال را با گذشته‌ای تصورناپذیر، و هرج و مرج آینده هم هویت می‌سازد، خاموش می‌گردد.

«میان پرده» رمانی از ولف است که همیشه دست کم گرفته شده: در حالیکه این رمان ریتم‌ها و تمایلات زبان را با شاخصه‌ی لحظه‌ی معینی از تاریخ و بحران ملی مرتبط می‌کند. با این که رمان هنگام تلاش طولانی‌اش برای نوشتن زندگی نامه‌ی راجر فرای و در سایه‌ی شروع جنگ به تحریر در آمده، با گونه‌ای «شادی که آن همه وحشت را هضم و دگرگون می‌کند»[۶۶] قرین است که آن را به آثار بیتز (شاعر نامدار انگلیسی م.) نزدیک می‌کند. این رمان که در پی «تلاش بی‌پایان» ولف برای نوشتن «سالها» و با خلاصی از بار سنگین آن، به راحتی از کار در آمد، به طرز آشکاری از «سه گینی» پیروی کرد و نشان داد که «جهانهای خصوصی و عمومی به نحوی جدا نشدنی به یکدیگر مربوطاند؛ و سلطه‌جویی و نوکر صفتی یکی بر دیگری منطبق است»[۶۷]. وحشت و نفرت خانگی با خشمی که به جنگ منتهی می‌شود، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. با این حال با غریزه‌ی تعادل هنری، این مضامین تیره در ژانر مشخص و حتی کمیک زندگی در دهات قرار گرفته‌اند. رمانهای «خیزابها»، «سالها» و «میان پرده» قوس دومی در آثار ولف می‌سازند که با قوس «اتاق ژاکوب»، «خانم دالاوی» و «به سوی فانوس دریایی» قابل مقایسه است، در حالیکه «میان پرده» با کنار هم نهادن امور عادی و ژرف، توجه به سرنوشت و هرج و مرج، و فرضهای

Ein Brief Virginias an Vita Sackville-West, 22. Oktober 1929



● نمایی از اتاق مطالعهٔ ویرجینیا وولف درمانک هاوس