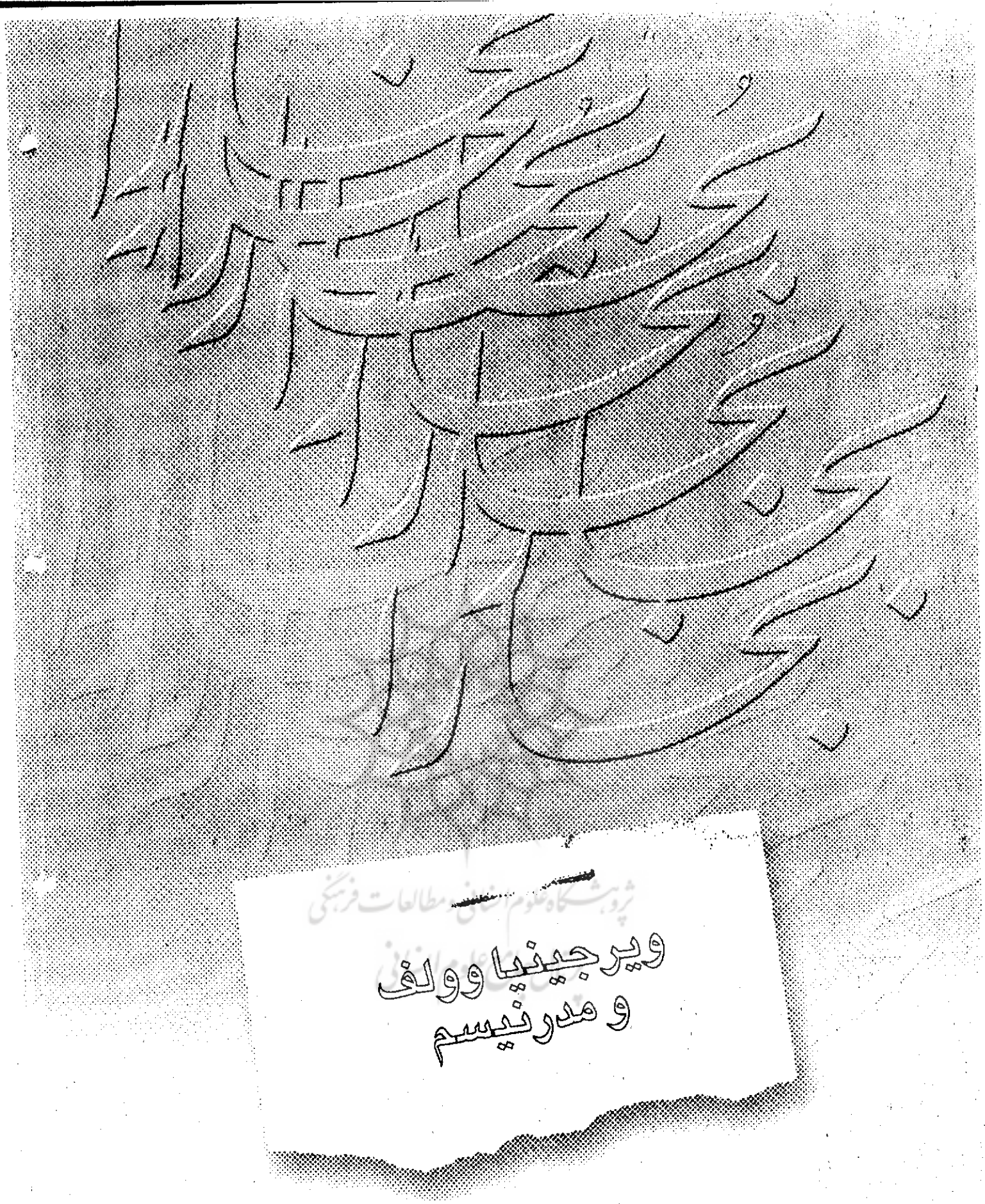

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

● ویرجینیا وولف و مدرنیسم/ مایکل ویتورث/ دکتر بهرام مقدادی

ویرجینیا وولف و مدرنیسم

مایکل ویتورث[1]
ترجمهٔ بهرام مقدادی

هواپیما دورتر و دورتر شد تا اینکه چیزی جز یک جرقه به نظر نمی‌رسید، جز یک آرزو، یک نقطه، یک سمبل از روح انسان (به نظر آقای بنتلی[2] که در حال غلتاندن تکه‌ای از چمن گرینویچ[3] بود، اینگونه می‌آمد)، از عزم انسان، آقای بنتلی اینگونه تصور می‌کرد در حالیکه اطراف درخت سرو را در گرینویچ جاروب می‌کرد برای اینکه از جسم خود خارج شود از خانه‌اش فراتر رود از طریق خیال، انیشتین[4]، اندیشه، ریاضیات، فرضیه مندلیف[5].... (*خانم دالووی*، ص ۳۰).

صحنهٔ هواپیما در رمان *خانم دالووی*[6] بسیاری از جنبه‌های مربوط به مدرنیسم ویرجینیا وولف را به هم پیوند می‌زند از جمله: جنبه‌های فکری، فنی، اجتماعی و ادبی. همانگونه که انیشتین اظهار می‌کند ادبیات مدرن واکنشی در مقابل پیشرفتهای اساسی حاصل در فلسفه و علم بوده است. آنگونه که لئونارد وولف به یاد می‌آورد در سال

---

1. Michael Whitworth
2. Mr. Bentley
3. Greenwich
4. Einstein
5. Mandelian Theory
6. Mrs. Dalloway

۱۹۱۱ فروید[۱]، رادرفورد[۲] و انیشتین تحولی عظیم در دانش ما از اذهان و جهان پیرامونمان ایجاد کردند. آثار فلسفی اواخر قرن نوزدهم فردریک نیچه[۳] و هنری برگسن[۴] از اهمیتی یکسان برخوردار است. همانگونه که صحنهٔ هواپیما القاء می‌کند مدرنیسم مخصوصاً در محیط شهری متأثر از ابداعات تکنولوژیک بود. همانطور که فضای گرینویچ نشان می‌دهد مدرنیسم ماهیت زبان را مورد بررسی قرار داده است. وجه تمایز میان زمان ذهنی و زمان مکانیکی، دوره[۵] و زمان[۶] در فلسفهٔ برگسن، زیربنای نوآوری‌های مدرنیسم در مورد زمان و فرم روایت است، روانشناسی و مردم‌شناسی مشوقی برای جستجو و اکتشاف در دورهٔ ماقبل تاریخ و ایده‌های بدوی و اسطوره‌ای مربوط به زمان است. نقش ناپایداری که دود هواپیما بر سینهٔ آسمان می‌نگارد موضوعات دیگری از جمله خواندن و تفسیر، ماهیت‌گذرای زیبایی مدرنیسنت و چگونگی به تصویر کشیدن اتحاد گروهی از شخصیتهای متفاوت و ماهیت جمعیت در محیط شهری مطرح می‌کند.

نقش دود هواپیما بر آسمان همچنین یادآور فروشندگان ساندویچ در هلی[۷] در رمان *اولیس*[۸] (۱۹۲۲) جویس[۹] است. نویسندگان مدرن نه تنها به فضای فکری و اجتماعی پیرامونشان بلکه به آثار همدیگر نیز واکنش نشان می‌دادند. اگرچه نوآوری‌های این نویسندگان در قالب ادبی عمدتاً در جهت به تصویر کشیدن و زیر سؤال بردن تجربهٔ مدرنیسم بود، اما در گام بعدی تجربهٔ خواندن دیگر متون را نیز مورد خطاب قرار می‌دادند. این موضوع در مورد وولف از اهمیت برخوردار است. اگرچه همگام با الیوت[۱۰] و سرزمین هرز[۱۱] (۱۹۲۲)، جویس و *اولیس*، پوند[۱۲] و *کانتوس*[۱۳] (۱۹۱۷ به بعد) وولف را می‌توان به عنوان یک نمونهٔ مهم از مدرنیسم متعالی[۱۴] دانست. نقش او به عنوان یک الگو به صورت نامناسبی منفعل است. اگرچه واژهٔ «مدرنیسم» از اوایل

---

1. Freud
2. Rutherford
3. Nietzsche
4. Henry Bergson
5. Durée
6. temps
7. Hely
8. *Ulysses*
9. Joyce
10. T. S. Eliot
11. *The Waste Land*
12. Pound
13. *The Cantos*
14. High Modernism

سال ۱۹۰۸ در مورد ادبیات به کار گرفته شده است اما در پی رواج گسترده بعد از جنگ جهانی اول جای خود را به عنوان واحدی مناسب میان دروس دانشگاهی پیدا کرد. وولف خود را یکی از «مدرن‌ها» می‌دانست. عضو گروهی از متفکران، روزنامه‌نگاران ادبی، نویسندگان و هنرمندانی که در حال شکل‌گیری و قدرت یافتن بودند. نویسندگان مدرن به صورت شبکه‌ای متحد و نه یک جنبش هنری همگن فعالیت می‌کردند. وولف کاملاً از خطرات لاینفک عمومیت بخشیدن آگاه بود و در حین تفحص در مدرنیسم او باید به تفاوت‌ها و شباهت‌های او با یک «مدرنیسم تعمیم یافته»[۱] معترف شد. دیدگاه زیبایی شناسانهٔ اواخر دورهٔ ویکتوریا در تفکر مدرنیست وولف او را در یک جایگاه منتقدانه در مقابل ترجیحات زیبایی شناختی بسیاری از هم‌عصران که ریشه در سختی[۲] و خشکی[۳] هنر مجسمه‌سازی داشت، قرار می‌داد. وولف همچنین نگاه منتقدانهٔ خود را نسبت به سیاستی که به موازات این استعاره‌ها بود، یعنی سیاست سلطه‌طلبانه و مردسالارانه مبالغه‌آمیز حفظ کرد.

تنش مهم دیگری نیز بین دو واژهٔ مدرنیسم[۴] و مدرنیته[۵] وجود دارد. رابطهٔ بین این دو واژه از قدیم الایام رابطه‌ای خصمانه تصور می‌شد. اگرچه سبک نگارش مدرن تحت تأثیر زندگی ابرشهری، نوآوری‌های تکنولوژیک و پیشرفت سریع زندگی مدرن است اما پدیده‌های مدرنیتهٔ «بورژوایی» را به طنز کشیده و نفی می‌کند و از «سنت» تفکر بدوی و اسطوره حمایت می‌کند. حتی اگر این نوع موضع‌گیری خصمانه برای جویس و الیوت کاملاً صادق باشد، در مورد وولف باید به آن به دیدهٔ شک و تردید نگریست. اگرچه رمانهای وولف فشارهای روانی زندگی شهری را مورد تأکید قرار می‌دهند اما از قابلیت‌های مثبت این نوع زندگی نیز استقبال می‌کنند. با وجود اینکه وولف همان مشکلاتی را که هم‌عصرانش بررسی می‌کنند مورد تأمل قرار می‌دهد و همان ضدیت‌های رایج در تفکر مدرن را اتخاذ می‌کند در بسیاری از موارد با آنها متفاوت است.

۱

1. Generalized Modernism
2. Hardness
3. Dryness
4. Modernism
5. Modernity

در میان متفکرانی که در بالا نام آنان ذکر شد وولف تنها فروید را ملاقات کرد. او هرگز با کسانی مانند انیشتین، برگسن، نیچه یا رادرفورد ملاقات نکرد، و حتی ممکن است که هرگز آثار آنان را نیز نخوانده باشد. با این حال رمان‌هایش واکنشی در مقابل آثار و عقاید این بزرگان بود. لئونارد وولف به این موضوع که وولف آثار برگسن را خوانده یا در سخنرانی‌های او حضور داشته تردید داشت و مطمئن بود که وولف هرگز کتاب خواهرشوهرش در مورد برگسن را نیز نخوانده است. می‌توان گفت که برگسنیزم[۱] بخشی از فضای فکری سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۲ بوده است، همانطور که انیشتین در سالهای ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۰ مطرح شد. اما ایدهٔ «فضای فکری» غالب به راحتی نقش خرده فرهنگهایی که وارد مدرنیسم شده‌اند، معیارهای مخصوص آنان در مورد دانش و نادانی و ابزارهای مادی‌شان برای انتشار دانش را از میان می‌برد.

واقعیت موجود در آثار و زندگی وولف نشان می‌دهد که او چگونه توانایی رویارویی غیرمستقیم با این متفکران را داشته است. علاوه بر آن، این حقایق نشان می‌دهد که هویت وولف در مقام یک نویسندهٔ «مدرن» با نزدیکی به دیگر نویسندگان این مکتب از نظر اجتماعی و متنی حفظ شد.

از یادداشت‌های روزانهٔ وولف اینگونه برمی‌آید که بحث‌های موجود در محفل بلومسبری[۲] محدودهٔ گسترده‌ای را شامل می‌شدند که از مسائل فکری گرفته تا مسائل خصوصی پیش می‌رفت و گهگاه مرزهای تعیین شدهٔ نظام خود را نیز زیر پا می‌گذاشت. در سال ۱۹۳۰ وولف از بعدازظهری که با دیوید سسیل[۳]، لیتون استراچی[۴] و کلایو بل[۵] بلافاصله بعد از انتشار پرفروش‌ترین کتاب علمی سرجیمز جینز[۶] (هستی ناشناخته[۷])، سپری کرد یاد می‌کند: «از معمای هستی بگو، اگرچه بر همگان معلوم شود، نه توسط ما ناگهان کشف شود: در مورد وزن نثر» (*خانم دالووی*، ص. ۳۳۷). اینکه معمای هستی و معمای خلق ادبی «به یکباره حل شده است» در حال حاضر در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. وولف در ماه مه سال ۱۹۳۲ نیز در تعطیلاتی که با راجر فرای و

---

1. Bergsonism
2. Bloomsbury
3. David Cecil
4. Lytten Strachey
5. Clive Bell
6. Sir James Jeans
7. *The Mysterious Universe*

خواهرش می‌گذراند شوهرش لئونارد را «در حال بحث با مارجوری[۱] در مورد اصلاح زندانها و مطلع کردن راجر از شکافت اتم» توصیف می‌کند (*خانم دالووی*، ص. ۳۰). جمله‌بندی روان وولف نشان می‌دهد که چگونه به سادگی می‌توان از مرزها عبور کرد. چنین برخورد محاوره‌ای با ایده‌ها دانشی سازمان نیافته و گسیخته خلق می‌کند اما به همین دلایل در نگاه ادیب از ارزش والاتری برخوردار است. لحن خشک علمی بیش از آنکه موجب برانگیختن انگیزه شود آنرا سرکوب می‌نماید.

افراد بسیاری در محفل بلومسبری و حاشیهٔ آن بودند که می‌توانستند چنین موضوعاتی را برای محاوره معرفی کنند. راجر فرای[۲] در زمینهٔ علوم تحصیل کرده بود و همچنان تأثیرپذیری خود را از طیفی گسترده از منابع مختلف حفظ کرد.

برتراند راسل[۳] نیز در حیطهٔ ریاضیات، سیاست، فلسفه و فیزیک مدرن که در مورد آن دو رسالهٔ موجز تحت عنوان «*مفاهیم اولیهٔ اتم*»[۴] (۱۹۲۳) و «*مفاهیم اولیهٔ نظریه نسبیت*»[۵] (۱۹۲۵) نوشت به یک اندازه تبحر داشت. س. پ. سنجر[۶] و سیدنی واترلو[۷] با آنکه در محفل وولف از اهمیت کمتری برخوردار بودند اما از لحاظ فکری نقش برجسته‌ای داشتند. سنجر که در عرصهٔ وکالت فعالیت می‌کرد و در علوم مختلف صاحب اندیشه بود در ترجمهٔ کتابی در مورد فیزیک مدرن شرکت جسته و بسیاری از کتابهای علمی را نقد نمود. واترلو گهگاه سمتهای سیاسی برعهده داشت اما همچنین پیش از آغاز جنگ در مورد موضوعات فلسفی مانند اثر هنری برگسن آثاری به رشتهٔ تحریر درآورد.

عقاید گروههای دیگر که با محفل بلومسبری تبادل نظر می‌کردند نیز در شکل‌گیری تعریف وولف از مدرنیته تأثیر به سزایی داشت. لیدی اتولاین مورل[۸] هم میزبان این محفل بود و هم حامی مالی آنان و بدین صورت به نویسندگان، هنرمندان و فیلسوفان اجازه می‌داد که در محلهٔ بلومسبری، میدان بدفورد[۹] شمارهٔ ۴۴ و ویلای گارسینگتون[۱۰]

---

1. Marjorie
2. Rager Fry
3. Bertrand Russel
4. *The ABC of Atoms*
5. The ABC of Relativity
6. C.P. Sanger
7. Sydney Waterlow
8. Lady Ottoline Morrell
9. Bedford Square
10. Garsington

در حوالی آکسفورد حضور به هم رسانند. آلدوکس هاکسلی[۱]، الیوت و نقاش مدرنیست مارک گرتلر[۲] در میان کسانی بودند که گارسینگتون را به عنوان محل ملاقات برگزیده بودند. گارسینگتون همچنین در دوران جنگ پناهگاهی برای معترضان با وجدان به شمار می‌آمد. مهمتر از فرصت‌هایی که این مکان برای بحث در مورد ایده‌های بخصوصی فراهم می‌کرد گارسینگتون حس تعلق به یک جنبش فرهنگی پیشرو را در اعضای این گروه تقویت می‌نمود. همزمان با گروه گارسینگتون گروه دیگری در ارتباط با هفته‌نامهٔ ادبی *اوتنوم*[۳] با سردبیری جان میدلتون[۴] موری در فاصلهٔ سالهای ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۱ شکل گرفت. از جمله اعضای این گروه الیوت، هاکسلی و گاه واترلو بودند. ساموئل سولومونویچ کوتلیانسکی[۵] مترجم داستانهای روسی و ج. و. ن. سالیوان[۶] یکی از منتقدان برجسته فیزیک مدرن و از فعالان عرصهٔ هنر و فلسفه نیز از اعضای اصلی این گروه بودند. اگرچه وولف اغلب به این روزنامه‌نگاری ادبی «زیرزمینی» به دیدهٔ حقارت می‌نگریست اما همین حلقه زیرزمینی زمینه دیگری برای بحث در مورد ایده‌های نو فراهم می‌نمود. (*خانم دالووی*، ص. ۵۲)

صمیمیت خاصی میان وولف و کاترین مانسفیلد[۷] وجود داشت هرچند آثار مانسفیلد شک و تردید وولف را در مورد فقر بار احساسی رمانهایش برمی‌انگیخت (*خانم دالووی*، ص. ۲۴۸-۱۶۱). دوام مدرنیته وولف تنها به خاطر تماسهای شخصی او نبود بلکه انتشار آثارش نیز به این دوام کمک می‌کرد. ژورنالهای ادبی و انتشاراتی‌ها اجتماعاتی خیالی خلق می‌کردند که علیرغم تفاوت‌های جغرافیایی از جهات ایدئولوژیک و فرهنگی شبیه بودند. ژورنالهای ادبی مانند آتنوم و ضمیمهٔ ادبی *تایمز*[۸] همچنین مطالب بسیار متنوعی عرضه می‌کردند. به عنوان مثال در شماره‌ای از آتنوم خواننده می‌توانست موضوعات متنوعی از نقد الیوت بر یک اثر ادبی گرفته تا بحث سالیوان در مورد تئوری انیشتین و حتی نظرات فرای در مورد زیبایی‌شناسی را بیابد. ژورنالهایی با چنین مطالب متنوعی مباحث محفل بلومسبری را در مورد موضوعاتی که به رشته‌های گوناگون مربوط می‌شد دوباره به بحث کشانده، و این خصیصه برای

---

1. Aldous Huxley
2. Mark Gertler
3. The Athenaeum
4. John Middleton Murry
5. Samuel Solomonovitch Koteliamsky
6. J.W.N. Sullivan
7. Kathrine Mansfield
8. Times Literary Supplement

خواننده‌ای مانند وولف که از خواندن مطالب گوناگون و مرتبط با مسائل مختلف لذت می‌برد به حد اعلی می‌رسید.

بسیاری از منتقدین اهمیت «مجلات کوچک»[۱] در توسعهٔ مدرنیسم را خاطرنشان ساخته‌اند: این مجلات کم‌تیراژ که حتی با وجود حامیان ثروتمند اغلب عمر کوتاهی داشتند نوشته‌هایی بدیع چاپ می‌نمودند و آثار جدید را مورد نقد و بررسی قرار می‌دادند. «*سیمای هنرمند در جوانی*»[۲] اثر جویس بصورت سریال در ایگویست[۳] و قسمتهایی از اولیس در نقدی موجز به چاپ درآمد. «سرزمین هرز» برای نخستین بار در کرایتریون[۴] با سردبیری خود الیوت و در آمریکا در دایل[۵] به چاپ رسید. بعضی مجلات مانند بلاست[۶] با سردبیری ویندهام لوئیس[۷] با چاپ عالی خود جزء آثار هنری مدرنیست به شمار می‌آمدند. با وجود این وولف بیشتر برای مجله‌هایی که خود را آشکارا پیشرو نمی‌دانستند می‌نوشت: آتنیوم اگرچه خود را مخالف با لاندن مرکیوری[۸] سنت‌گرا می‌دانست اما در ظاهر محافظه‌کار و دارای لحنی ملایم بود. کرایتریون که «شخصیت در داستان»[۹] در آن به چاپ رسید برخلاف مجله‌های مدرنیست پیشین بیشتر به یک مجلهٔ دانشگاهی معتبر شباهت داشت.

برخلاف اهمیت ژورنالهای ادبی وولف آثار خود را بیشتر در انتشارات هوگارس[۱۰] به چاپ می‌رسانید. دو رمان اول او توسط برادر ناتنی‌اش جرالد داکورس[۱۱] انتشار یافت. وولف از اینکه آثارش توسط شخصی که در کودکی به او آزار جنسی رسانده بود مورد «دخل و تصرف» قرار می‌گرفت دلسرد شده بود، همان شخص «نازپرورده» و «شکم‌باره» که سمبل عضو از خود راضی «کلوپ» در لیست سیاه وولف بود (*خانم دالووی*، ص. ۲۶۱-۱۲۹). علاوه بر این، همانطور که مارکوس[۱۲] نشان می‌دهد شرکت داکورس در نگاه وولف سمبل مخاطبی «ویکتورین، سنت‌گرا و ضد نوآوری» بود. بخشی از تصمیمات اتخاذ شده در مورد انتشارات این شرکت تحت تأثیر نیازمندی‌های

---

1. Little Magazines
2. A Portrait of the Artist as a Young Man
3. The Egoist
4. The Criterion
5. The Dial
6. Blast
7. Wyndham Lewis
8. London Mercury
9. "Character in Fiction"
10. Hogarth Press
11. Gerald Dackworth
12. Marcus

کتابخانهٔ «مودی» تعیین می‌شد. (*خانم دالووی*، ص. ۲۶۱) مالکیت انتشارات هوگارس نوآوری وولف را از هر محدودیتی رها می‌ساخت. نخستین اثر چاپ شدهٔ انتشارات هوگارس تحت عنوان «*لکه روی دیوار*»[۱] نخستین نوآوری ماندگار وولف در قالب ادبی است. همانطور که خود وولف در نامه‌ای به دیوید گارنت که او را به خاطر این اثر تحسین کرده بود نوشت «مهمترین موهبت» مالکیت یک انتشاراتی داشتن «آزادی عمل در انجام کاری است که خود شخص می‌پسندد ـ نه سردبیری، نه صاحب حق انتشاری، تنها و تنها مردمانی که نوشته‌های افرادی مثل او را کم و بیش می‌پسندند.» او و لئونارد همچنین می‌توانستند آثار دیگر هم‌عصران نوگرای خود را منتشر کنند. اگر آنها نمی‌توانستند چاپ «اولیس» را برعهده بگیرند اما سرزمین هرز ، آثار فرید و تأثیرگذارترین مجموعهٔ آثار اوایل دهه ۱۹۳۰، امضاهای نو (۱۹۳۲) و سرزمین نو (۱۹۳۳) را به چاپ رساندند. پیشرفتهای فکری شگرفی که موجب شد مدرنیسم سراسر اروپا را دربر گیرد در بعد محلی توسط نهادهای حقوقی همچون انتشارات هوگارس دوام پیدا کرد.

خصیصه رهایی‌بخش انتشارات هوگارس بخشی از تناقضات موجود در رابطهٔ مدرنیسم با شرایط مادی صنعت چاپ را برجسته می‌سازد. نویسندگان مدرنیست خود را در تقابلی مستقیم با توده‌های مردم و خوانندهٔ عام قرار دادند. آثار آنان در جستجوی آرمان هنر برای هنر سعی بر مقاومت در مقابل سوءاستفاده‌های مادی از هنر دارند. حقارت مؤسساتی همچون کتابخانهٔ «مودی»[۲] در نگاه وولف کاملاً هویدا است. او نه‌تنها از مشترکین «رنگ پریده» و «محترم» این کتابخانه نفرت داشت بلکه صحنهٔ کتابهایی را که بصورت عمده از آنجا به عاریت گرفته می‌شد و «مانند طاقه‌های پارچه‌هایی که بر روی قفسه‌ها چیده می‌شدند ـ بدون آنکه در واقع ارزشی داشته باشند ـ او را مشمئز می‌کرد.» (*خانم دالووی*، ص. ۶۱ـ۱۶۶) تصویر چنین سوءاستفاده‌های مادی خواندن را در نگاه او امری نفرت‌انگیز ساخته و تمایل او برای نوشتن را از میان می‌برد. با این حال آثار بدیعی که او با وجود چنین اختیار عملی نوشته در نوع خود نیز کالا محسوب می‌شدند. این آثار او با «طاقه‌های پارچه» در کتابخانه مودی تنها در ظاهر تفاوت داشته و در واقع این لئونارد و ویرجینیا بودند که کنترل خلق چنین آثاری را به دست می‌گرفتند.

---

1. The Mark on the Wall
2. Mudie's Circulating Library

۲

وولف با گنجاندن خود در زمرهٔ «نویسندگان مدرن» وابستگی‌هایش را به نویسندگان قرن ۱۹ مخفی نگاه داشت. راهکار مخالفت با آثار به جا مانده از دورهٔ ادبی ادواردین[۱] و ویکتورین[۲] یک ویژگی معرف مکتب مدرنیسم محسوب شده که نه‌تنها توسط نویسندگان مستقل اتخاذ شده است بلکه منتقدان این مکتب نیز بدان توسل جسته‌اند. در بعضی موارد همچون بلاست که در بیانیهٔ ابتدایی خود «اعتراضات» بدیع در فاصلهٔ «سالهای ۱۸۳۷ تا ۱۹۰۰» این مکتب را به شدت رد می‌کنند. در موارد دیگری نیز البته با لطافت بیشتر فرمت ظاهری و نقدهای طولانی فصل‌نامه‌های دورهٔ ویکتوریا را رد می‌کنند. یک شکاف طبقاتی قبل از جنگ جهانی اول به وجود آمده بود که با واکنشهایی که نسبت به بعضی از نمایشنامه‌نویسان مانند ایبسن[۳] و شاو[۴] آثار نقاشی پسا-امپرسیونیستی[۵] راجر فرای و یا مجسمه‌سازانی همچون جیکوب اپستاین[۶] می‌شد، شدت می‌یافت. برای بسیاری از مردان مدرنیست که در جنگ حضور نداشتند جنگ موجبات مبالغاتی برای مقابله با بیان خشونت‌آمیز آن ایام فراهم می‌کرد. با این حال برداشتهای گوناگون از تعریف وولف از خود به عنوان یک مدرنیست غیرقابل اجتناب است همان برداشتهایی که در مورد آثار به جا مانده از دورهٔ ویکتوریا نیز صدق می‌کنند و وولف سعی می‌کند نشانه‌های این میراث را در آثار خود مخفی نگاه دارد.

در مقالهٔ «رمانهای مدرن»[۷] به سال ۱۹۱۹، اگرچه وولف تفاوتهای میان این دو مکتب را بیان می‌کند اما بیش از آن توجه خود را به تفاوتهای میان رویکرد «مدرن» و رویکرد «ماده‌گرا» معطوف می‌دارد. تنها در دو مقالهٔ «بازخوانی رمانها»[۸] در سال ۱۹۲۲ و «آقای بنت و خانم براون»[۹] یک سال پس از آن است که وجه تمایزی که وولف میان دو نسل «ادواردین» و «جورجین»[۱۰] قائل است ظاهر می‌شود. علاوه بر این وولف ۱۹۱۰ و نه ۱۹۰۰ را سالی حیاتی دانسته و نسبت به رمان‌نویسان دورهٔ ویکتوریا مواضعی گهگاه متناقض بایکدیگر در پیش می‌گیرد. در «آقای بنت و خانم براون» وولف «بی‌پردگی و

---

1. Edwardian
2. Victorian
3. Ibson
4. Shaw
5. Post-impressionistic
6. Jacob Epstein
7. "Modern Novels"
8. "On Re-reading Novels"
9. "Mr. Bennet and Mrs. Brown"
10. Georgian

وضوح خیره‌کنندهٔ ویکتورین» را تحسین کرده و آنرا با تأکید ادواردین‌ها بر «کلیت واقعیت» مقایسه می‌کند. با این حال در «شخصیت در داستان»[۱] با استفاده از «آشپز دورهٔ ویکتوریا»[۲] بعنوان نماد ادواردین دو مکتب را با هم درمی‌آمیزد.

همگام با رد «ماده‌گرایی» موجود در مکتب ویکتوریان، وولف ایدهٔ پیروان مکتب ویکتوریا در مورد خود واقعیت را نیز برنتافته، که اینها همگی در آثار نوآورانه‌اش آشکار است. در اثر *علامت روی دیوار*، به سال ۱۹۱۷، راوی طیف کاملی از جزئیات دورهٔ ویکتوریا، از «میزهای غذاخوری چوبی براق گرفته تا...» «هویت واقعی پذیرفته شده و عینی» این دوره می‌داند. وولف در یادداشتهای روزانه‌اش نیز «نظم و ترتیب» به خصوص اتاق غذاخوری یکی از خویشاوندانش را به تمسخر می‌گیرد (*خانم دالووی*، ص. ۲۳۵). «ماتریالیسم»[۳] نشان از آن دارد که علوم طبیعی و مبلمانهای نرم و راحت و مهمترین پیشرفت علمی قرن بیستم در نظر بسیاری، یعنی کشف اتم توسط رادرفورد، همچنان در یافتن پاسخ برای سؤالات فراوانی عاجز است. «تمام آنچه در نظر ما محکم و مستدل می‌آید، پس از چندی به ذره‌های ریز معلق در خلاء مبدل می‌گردد» وولف دانش بشری را زمانی رد می‌کند که این پدیده به شکلی اقتدارطلبانه در آثار ماتریالیست نویسندگانی چون هلمز و برادشاو ظهور می‌یابد اما خود به وضوح در اثر *سالها*[۴] و *میان پرده‌های نمایش*[۵] به نقایص یافته‌های جدید علمی بشر اشاره می‌کند، او این کار را در آثار قبلی خود نیز تلویحانه‌تر انجام داده بود و در این راه بر مدرنیته از نگاه خود تأکید می‌کرد. وولف، حین نگارش آثار و انتقاداتش، علاقهٔ خود را به واقعیتی نیمه واضح بیان داشته که هم سختی سنگ گرانیت و هم ناپایداری رنگین کمان را شامل می‌شود. اگرچه بسیاری از منتقدین، واقف به مخالفت نامعقول با دانش بشری در جانبداری از افسانه، در مدرنیسم هستند اما این وضعیت حداقل در مورد نویسنده‌ای چون وولف پیچیده‌تر است.

طنز وولف در مورد ویکتوریانیسم این موضوع را ساده‌تر می‌نماید و این نکته تا حدی استدلالهای او را دچار ضعف می‌کند. ویندهام لوویس با لحن تمسخرآمیزی نوشت که «مرحوم آقای بنت» هدف آسانی می‌نمود چون «اسبی مرده» که «دغدغه‌ای

---

1. "Character in Fiction"
2. Victorian cook
3. Materialism
4. *The Years*
5. *Between the Acts*

مرده» را به دنبال خود می‌کشانید. همانطور که جان کری[۱] اصرار می‌ورزد وولف هیچگاه نتوانست آنچه را که بنت سعی داشت از طریق توصیفات «ماتریالیستی‌اش» ارائه دهد تحسین کند. آنچه مهمتر می‌نماید این است که کاریکاتور ماتریالیسم که در مقالهٔ «شخصیت در داستان» عرضه شده است چنان بزرگ‌نمایی شده که تمام دیون وولف به ویکتوریا را کمرنگ‌تر می‌نمایاند.

وولف به طور اخص تحت تأثیر نثرنویسان غیرادبی دورهٔ ویکتوریا بود. او از نویسندگان مختلف خصوصیاتی خاص را برمی‌گزیند و خصیصه‌های پرطمطراق، معلمانه و مردسالارانه را در نوشته‌های خود حذف می‌کرد و همزمان ویژگی روایت غیرخطی و گسیخته آنان را رعایت می‌کرد. کارلایل[۲] و راسکین[۳] شیوه‌ای را به وولف معرفی نمودند که به او امکان نوشتن «نثری عینی» می‌داد که احساسات و تخیل را مورد خطاب قرار می‌داد. بدون داشتن «جامهٔ پرزرق و برق» نثر مسجع. راسکین از نگاه وولف کسی بود که «مقدس مآبی یک پیوریتن[۴] و عواطف لطیف یک هنرمند را همزمان دارا بود.» اگرچه وولف در صفحهٔ نهم مقالهٔ شب و روز راسکین را به عنوان یکی از «مردگان بزرگ» سرکوب‌گر معرفی می‌کند اما زیبایی‌شناسی والای راسکین و وولف شباهت‌های بسیاری با هم دارند. وولف در تمایزی که مکرراً بین دو فکر مکانیکی و سیال قائل می‌شد دین فکری نامحسوسی به متفکران عصر ویکتوریا و پیش از آنها متفکران عصر رمانتیک[۵] داشت. تفاوتی که بین شیوهٔ مکانیکی و دیگر شیوه‌های غیرمکانیکی ـ خواه آنرا اورگانیک[۶]، هلنیست[۷] و یا گاتیک[۸] بنامیم ـ در تفکر کارلایل و آرنولد[۹] نقش عمده‌ای ایفا می‌کرد و در مورد راسکین نیز صدق می‌نمود. وولف این ضدیت را با وضوح فراوانی در تمایز قائل شدن بین نویسندگان ماتریالیست دورهٔ ادواردین و نویسندگان «روح محور» دورهٔ جورجین و بین طرز فکر خطی آقای رامسی[۱۰] و تفکر یک سویهٔ همسرش خانم رامسی[۱۱] و همچنین بین ذهن مکانیکی هلمز و برادشاو و ذهن

---

1. John Carey
2. Carlyle
3. Ruskin
4. Puritan
5. Romantic
6. Organic
7. Helenist
8. Gothicism
9. Arnold
10. Mr. Ramsay
11. Mrs. Ramsay

سیال اندیش کلاریسا[۱] و سپتیموس[۲] نشان می‌داد.

تئوری‌های پیتر[۳] در مورد هنر و فهم آن که در قسمت «نتیجه‌گیری» مقاله‌های معروفش «رنسانس»[۴] (۱۸۶۷) و «ماریوس اپیکوری[۵]» (۱۸۸۵) عرضه شد تأثیر عمده‌ای بر نویسندگان بریتانیایی مکتب زیبایی‌شناسی دههٔ ۱۸۹۰ گذاردند و برای وولف نیز اهمیت ویژه‌ای داشتند. برخلاف هم‌عصرانش که معتقد بودند دنیای واقعی شامل اشیاء و افراد واقعی می‌شد و وظیفهٔ نویسنده را به تصویر کشاندن واقعی این دنیا می‌پنداشتند، پیتر واقعیت را یک جنبش سیال می‌انگاشت. ظاهر خوش بافت دنیای واقعی (از نگاه پیتر) توهمی بود که زبان بوجود آورده بود: «نمای آشکار و ماندگار صورت و اعضای بدن تنها تصویری از خود ما و طبقه‌بندی شده توسط خود ما است ـ طرحی در شبکه‌ای که تاروپودش از خود آن فراتر می‌روند.» ذهن انسان برداشتهای نامربوطی دریافت می‌کند ـ مانند «سیل اتمها»ی وولف ـ و آنها را در «لحظات الهام» جداگانه ترکیب می‌کند. در دنیای پیتر «تسلیم شدن» شخصی مانند پیتر والش[۶] به برداشتهای انسان نکتهٔ مثبتی به شمار می‌رود که بیننده را به واقعیت نزدیکتر می‌نماید. برخلاف شباهت «لحظات الهام» وولف به «لحظات تجلی» جویس، پیتر را می‌توان پیشرو اصلی این نظریه دانست. علاوه بر آن نظریهٔ پیتر در مورد نفس انسان نشان از همین نظریهٔ وولف می‌دهد: از نظر پیتر نفس آدمی مفهومی سیال است که از طریق «تغییرپذیری مداوم شخصیت» تعادل خود را با دنیای بیرون حفظ می‌نماید.

پری میزل[۷] اشاره می‌کند وولف با داشتن این احساس که «مدرنیسم را به ارث برده و نه خلق کرده است» از تأثیر پیتر رنج می‌برد. برخلاف این نکته وولف بعضی از عقاید پیتر را در مورد هنر و درک آن از بعضی جنبه‌ها بسط و گسترش داد.

احساس جسمانی که پیتر از آن سخن می‌گفت لحظه‌ای «حساس» است که در آن «انسان خود را از سیلاب گرمای تابستانی واپس می‌کشاند» (پیتر، رنسانس، ص ۱۸۶). او بر حس زیبایی و لذت تأکید داشته و تصویری کلاسیک و شبانی را الهام می‌کند. اگرچه کلاریسا در آغاز رمان خانم دالووی در دریایی از احساسات «فرو می‌رود» اما همین

---

1. Clarissa
2. Septimus
3. Pater
4. "Rennaissance"
5. Epicurean
6. Peter Walsh
7. Perry Meisel

احساسات از زندگی شهری برگرفته می‌شوند. مخاطب اثر مجبور به بازنگری طرز تلقی خود از زیبایی و لذت است. علاوه بر این کلاریسا همزمان در لندن زمان حال و در فضای صبح زود برتن[1] که در خاطرهٔ او به جا مانده غوطه‌ور است. از نظر پیتر آگاهی دریافت احساسی از زمان حال است در جهانی که زمان به قطعات کوچک جدا از هم بی‌شماری تقسیم‌پذیر است. از نظر وولف آگاهی ترکیبی پیچیده‌تر از خاطره و احساس است در جهانی که تکه تکه شدن زمان با درهم‌آمیختگی پیچیده گذشته و حال در چالش است.

۳

چیزی که او دوست داشت، زندگی، لندن و این لحظه از ماه ژوئن بود. زندگی در نگاه مردم در رفت و آمد، در پیاده‌روی و تلوتلو خوردن؛ در سروصدا و آشوب؛ در کالسکه‌ها، ماشینها، اتوبوسها، وانت‌ها، ساندویچ فروشهایی که به این سو و آنسو می‌خزیدند؛ آلات برنجین موسیقی، ارگهای بزرگ، در هیاهو و سروصدایی که آواز غریب هواپیماهایی که در آسمان پرواز می‌کردند، در همهٔ اینها می‌یافت. (*خانم دالووی*، ص. ۴)

«غوطهٔ» کلاریسا در شهر غوطهٔ خود وولف نیست و نیروی شادی‌بخش غرقگی کلاریسا بعدها با سقوط سپتیموس از یک پنجرهٔ باز ارزشمند می‌شود اما با وجود این در طول یک اثر وولف حیات و عشق به شهر منسوب می‌شود. وزن و هم‌آوایی متن به بارش اتمهای شهر قالبی آهنگین می‌بخشد. اگرچه مدرنیتهٔ زیبایی شناختی و بورژوایی در آثار وولف متمایز از یکدیگرند اما این دو نوع مدرنیته به آن اندازه که دیگر مدرنیست‌ها (کالنیسکو[2]، پنج رخ[3]، ص ۴۱) تصور می‌کنند کاملاً متعارض با یکدیگر نیستند. چنین موضع‌گیری که وولف در برابر مدرنیته اتخاذ می‌کند تنها زندگی شهری را هدف نمی‌گیرد. ت. س. الیوت به واقعیت‌های کثیف زندگی شهری مانند «تکه‌های جرم گرفته» و «جوب‌های بدبوی فاضلاب» می‌پردازد. علاوه بر این، هنگامی که او به زیبایی درون شهر مانند «جذابیت وصف ناشدنی رنگهای زرد و سفید آیونی[4]» در سنت مگنوس مارتر[5] پی می‌برد این زیبایی کاملاً منفصل از حال و به قسمتی از گذشته مبدل می‌گردد

---

1. Bourton
2. Calinescu
3. *Five Faces*
4. Ionion
5. St. Magnus Martyr

که به طرز غیرقابل باوری باقی مانده است. راویان و فوکه لایزرهای[1] وولف به این کثافات نمی‌پردازند و زیبایی حقیقی را در تضاد با زندگی شهری نمی‌دانند، بلکه آنرا نشأت گرفته از شور و حرکت موجود در چنین فضایی توصیف می‌کنند. لوئیس بسیاری از خصوصیات الیوت را داراست. (گ. بینز. *نقاط مشترک*، ص. ۸۸ ـ ۸۷) و هنگامی که در غذاخوری نشسته احتمالاً از همان دیدگاه الیوت به «بخاری که از طرف جایی» برمی‌خیزد و «بوی حاصل از بخار گوشت» توجه می‌کند او با «افراد عادی»ای که بر سر میز کناری نشسته‌اند احساس همدردی می‌کند. «آن بیچاره‌ها بیشتر به میمون شبیهند.» مردمی که مرتباً در حال عبور و مرور هستند احساسات او را جریحه‌دار می‌کنند. (*موج‌ها* ص. ۶۸ ـ ۷۰) با این حال نوعی نظم نیز در همین صحنه پیدا می‌شود. کلاه‌هایشان بالا و پایین رفته و در بی‌وقفه باز و بسته می‌شود. لوئیس به این «جریان، بی‌نظمی، نیستی و فسردگی آگاه است». با تمام این تواصیف او آهنگ غذاخوری را درمی‌یابد آهنگی که مرتباً در حال فراز و نشیب و یا چرخش است. لوئیس آهنگی را که طبق آن پیشخدمتها ظرف‌های غذا را بر سر میز می‌گذارند تحسین می‌کند. او حتی همان افراد عادی را به خاطر تنظیم آهنگ صحبت‌های خود با آهنگ موجود در رفتار زنان پیشخدمت ستایش می‌کند. این دیدگاه نسبت به نظم آهنگین فضای شهری کاملاً متفاوت از تصویرپردازی‌هایی است که الیوت از «جمعیت گریان» و خموده در غذاخوری‌ها به عمل می‌آورد (الیوت، *اشعار و نمایشنامه‌ها*، ص ۴۵). این نوع دیدگاه تنها منحصر به «امواج» نیست: وولف در مقاله‌های خود در مورد لندن «لذتی زیبایی» شناختی را در حرکت آهنگین جرثقال‌های عرشه کشتی می‌یابد (*نمایی از لندن*، ص ۱۱).

اگرچه وولف از اشکال مختلف نظم آهنگین که احتمالاً خود آنها نشأت گرفته از بی‌نظمی است استقبال می‌کند اما این قوانین تحمیلی نظم است که بیش از همه مورد تمسخر او قرار می‌گیرد، حال این قوانین تحمیلی حقایق واقعی و پذیرفته شدهٔ زندگی دوران ویکتوریایی باشد یا سلسله‌های اجتماعی مذکور در شجره‌نامه ویتاکر[2] و با ایدهٔ فکری رامسی از الفبا. قوانین مربوط به نظم مانند «گردآوری هرمی» دوران ویکتوریا همگی بر پایهٔ ایده‌های خطی یا سلسله‌ای است (*خانم دالووی* ص. ۱۶۸). وولف با انتقاد از آثاری چون «بنت، گالسوورسی[3] و دیگران» مخالفت خود با این نظامها را حتی در

1. Focalizers
2. Whitaker
3. Galsworthy

زیبایی‌شناسی ادبی به دلیل «وفادار ماندن به شیوهٔ خطی در نوشتار» و تمجید از شخصیت خیالی ماری کارمایکل[۱] نشان می‌دهد، شخصیتی که نوشتار و ترتیب را زیر پا می‌گذارد. عدم پیروی از ترتیب و اتخاذ آنچه جوزف فرانک[۲] از آن به «شکل چند بعدی» یاد می‌کند، در میان بسیاری از مدرنیست‌ها رایج است. خواننده ترغیب به تفسیر هر اثر به گونه‌ای می‌شود که واژه و تصویر همزمان ارائه می‌کند. اگرچه واژهٔ «شکل چند بعدی» برای اولین بار توسط فرانک به‌کار برده شد اما وولف نوآوری‌های صوری‌اش را به شیوهٔ مخصوص به خود توصیف می‌کند.

جملهٔ مربوط به «روایت خطی»[۳] در نوشتار احتمالاً حاکی از آن است که وولف حین مخالفت با نوشتار خطی مدرنیتهٔ تکنولوژیک را نیز برنمی‌تابد. در «امواج» برنارد[۴] تشابهی یکسان بکار برده و صدای واگنهای باربری در حال حرکت روی ریلها را به مانند ترکیب خوشایند وقایع یکی پس از دیگری زندگی انسان تشبیه می‌کند. تق، تق، تق، باید، باید، باید رفت. باید خوابید، باید بیدار شد، باید برخاست. (*موج‌ها* ص. ۱۸۰)

اسکلت داستان بیانگر «جریان هولناک رئالیست است، روایت زندگی از ظهر تا شب» (*خانم دالووی*، ص. ۲۰۹) اگرچه برنارد در مقایسه با وولف به درکی بهتر از قدرت تسکین‌دهنده این روایت‌ها می‌رسد ولی آنها بیانگر زندگی‌های شکست خورده و بی‌روحند. با این حال مدرنیته تکنولوژیک هدف اصلی وولف نیست ـ برنارد «ترکیب خوشایند» را به «خرده کاسبان و در ادامه به «پسربچه‌های پرادعا» نسبت می‌دهد. وولف به دفعات خطی بودن را به طبقه مغازه‌دار ربط می‌دهد. به این صورت که سیر ویلیام برادشاو[۵] و چارلز تنسلی[۶]، هر دو پدرانی خواروبارفروش داشتند. وولف در جایی دیگر این عقیده که موهبت ذهن و شخصیت را می‌توان «به مانند کَره و شکر اندازه‌گیری کرد» به استهزاء می‌گیرد. او علاوه بر این سخت‌گیری و انضباط خشک را همواره به فضای مردانهٔ مدرسه‌های شبانه‌روزی، ارتش و حکومت مربوط می‌داند. این پیوندها مخالفت وولف با نوشتار خطی را به انتقاداتش از پدرسالاری ربط می‌دهد.

مدرنیتهٔ تکنولوژیک برداشت داستان و ذهنیت‌ها را دچار تغییر ساخت. تصاویر

---

1. Mary Carmichael
2. Joseph Frank
3. Linearity
4. Bernard
5. Sir William Bradshaw
6. Charles Tansley

وولف از تکنولوژی نشان دهندهٔ نوآوری او در روایت داستانی است. نحو روایی شکسته وولف با تجربهٔ سفری سریع آغاز شده: بدین ترتیب که از نظر راوی «لکهٔ روی دیوار» تجربهٔ «تکه تکه شدن» به خاطر ساکنین قبلی خانه در اواسط مکالمه شباهت زیادی به تجربهٔ سفر با قطار دارد. (سی. س. ف. ص ۸۳) مسافرت اورلاندو[۱] با ماشین به خارج از لندن زمان را تکه تکه می‌کند، به این ترتیب که «عشق بر همه چیز پیروز می‌شود»، به «عشق پیروز» تبدیل می‌شود. سرعت، تفسیر و هویت را تحت تأثیر قرار می‌دهد: «هیچ چیز قابلیت خوانده شدن از ابتدا تا انتها را ندارد، تماشای آغاز هر چیز مثل دو دوستی که همدیگر را در خیابان ملاقات می‌کنند به مشاهدهٔ پایان آن ختم نمی‌شود. حرکت سریع ماشین‌ها به مانند تکه تکه کردن هویت است. در تطابقی که وولف میان مدرنیته و ماشین به عمل می‌آورد، او غیرمنتظرانه و کنجکاوانه به فوتوریست‌های[۲] ایتالیایی که اتومبیل، قطار و هواپیما را می‌ستودند، نزدیک می‌شود. اگرچه بی‌شک در برابر مواضع فاشیستی و جنگ‌طلبانه آنها، احساس ناراحتی می‌کند.

نگرش نویسندگان مدرن نسبت به حال، نگرش آنان را نسبت به گذشته شکل داد. نظم و سلامت اجتماعی ـ معمولاً در فضای پیش از هبوط دیده می‌شود. از نظر الیوت، این عصر همان عصر شاعران متافیزیکی همان عصر قبل از «جدایی حس پذیری»، از نظر ییتس[۳] عصر بیزانتیم[۴] و از نظر پاوند در آغاز عصر نوازندگان دوره‌گرد بود. نظم گذشته همواره خود را در اسطوره نمایان می‌ساخت. بسیاری از نویسندگان مدرنیسم آنچه الیوت آنرا «متد اسطوره‌ای»[۵] نامید، به عنوان وسیله‌ای برای «شکل دادن به تصویر بیهودگی و آنارشیسم که همان تاریخ معاصر است»، پذیرفتند. (الیوت. نثر، ص. ۱۷۷). ییتس اسطوره‌های شخصی خود از حلقه‌ها و تاریخ تکرارپذیر را به کار برد. الیوت اسطورهٔ باروری را در «سرزمین هرز» بکار برد. خارج از حیطهٔ ادبیات نیز، بهره‌گیری‌هایی که نیچه از اسطورهٔ آپولون و اسطوره دیونوس، فروید از اسطوره اودیپوس[۶] و استراوینسکی[۷] از اسطورهٔ باروری در تقدس بهار[۸] (۱۹۱۳) به عمل آورده‌اند، احتمالاً از یک منبع نشأت گرفته‌اند. تمام این موارد، با اشاره به ضعف بشر در

---

1. Orlando
2. Futurists
3. Yeats
4. Byzantium
5. Mythic Method
6. Oedipus
7. Stravinsky
8. Sacre de prinitemps

مقابله با روایات و وقایع از پیش تعیین شده قابلیت جامعهٔ مدرن در تعیین سرنوشت خویش را زیر سؤال می‌برد.

اما وولف چگونه در برابر مدرنیسم اسطوره‌ای واکنش نشان می‌دهد؟ یقیناً، وولف پس از خواندن «اولیس» و مناظره با الیوت در مورد ارزش این اثر، از این مبحث اطلاعاتی داشته است. از نخستین تا آخرین اثر نوآورانه‌اش وولف در روایات خود، نگاهی اجمالی به دوران پیش از تاریخ داشته است: لکهٔ روی دیوار یک آن «مقبره‌ای زیبا مانند همان مقبره‌های ساوث داونز[1]» به نظر می‌آید. (سی. اس. اف. ص ۸۶) در اثر «میان‌پرده‌های نمایش» خانم سوئیتن[2]، جنگل گلهای صدتومانی در پیکادلی[3] را تصور می‌کند (بین پرده‌ها ص. ۸). با این حال، دوران پیش از تاریخ و اسطوره یکسان نیستند. تلمیحاتی که به وضوح به خصایص اسطورهٔ باروری اشاره می‌کند ـ زن گدا در خانم *دالووی* (ص ۸۸ تا ۹۰) یا سپتیموس که ویرانگر محصولات کشاورزی است (ص. ۱۶۳) ـ استثناء بوده و نمی‌توان بلافاصله آنان را مدرنیسم اسطوره‌ای به حساب آورد. وولف، همچنانکه کری نیز معتقد است، صرفاً خواستار پاکسازی فضای غبارآلود دنیای بدویت از متکدیان نیست (روشنفکران، ص ۳۷). متن خود داستان به حدی مبهم است که می‌توان تصویر افسون کنندهٔ زن گدا را یا به پیتر و یا به راوی داستان نسبت داد، ولی به وولف هرگز. وولف شخصیت رزیا[4] (پیرزن فقیر) را کاملاً روشن و واقع‌بینانه و بدون هیچ اسطوره‌سازی ترسیم می‌کند. به خصوص اگر زن افسونگر به پیتر نسبت داده شود، ممکن است نشان از نارضایتی وولف از مدرنیسم عصر خویش و خطرات بالقوهٔ آن در برهم زدن عرصه سیاست شود. با نگاهی اجمالی به دوران بدوی در آثار وولف می‌توان دریافت که این دوران برای خلق یک اثر روایی و حتی چارچوبی تفسیری هم کفایت نمی‌کند. در عوض او از منتقدان این دوره محسوب شده که نه تنها «تمدن» بلکه مدرنیسم اسطوره‌ای را زیر سؤال می‌برد بدون آنکه خود پاسخی برای آن داشته باشد.

اگرچه دوران بدوی در نظر وولف جایگاه آن چنانی ندارد، اما او در چند اثرش، دوره کودکی و سالهای نخستین زندگی شخصیتهای داستانی‌اش را آرمانی دانسته است. خصوصیات منحصر به فرد شش شخصیت اثر «امواج» از کودکی به بعد مشخص است. تقید لوئیس بر وقت‌شناسی، زمان و ترتیب از لحظه شنیدن صدای ناقوس کلیسا آغاز

1. South Downs
2. Mrs. Swithin
3. Piccadilly
4. Rezia

● ویرجینیا وولف و لئونارد

می‌شود. رابطهٔ لوئیس با رودا[1] و مکالمات بعدی آن دو، به گونه‌ای تنظیم شده که لوئیس جملهٔ سوم رودا را کامل می‌نماید. همچنین ساختار رمان حول یگانگی‌ای اصیل و اسطوره‌ای بنا شده که با مرگ پرسیوال[2] که چه لغوی و چه مجازی، اسطورهٔ فصل پاییز است، از میان می‌رود. در خانم *دالووی* ارزش اسطوره‌ای شخصیت برتن نیز به همین اندازه است. دوره، دوره طبقه‌بندی‌های ساری میان زنان و مردان و موقعیت‌های اجتماعی متزلزل، نشان داده شده، دوره‌ای متعالی تا زمانی که شخصیت‌ها، سرنوشت نهایی خویش را رقم نزده‌اند. اگرچه در این دوران از وقایع تاریخی بخصوصی مانند حقوق زنان، سخن به میان آمده، اما در کل برتن خارج از حیطهٔ زمان و در تقابلی رودررو با دوران معاصر خویش در لندن قرار دارد. اگرچه برتن از کیفیتی اسطوره‌ای برخوردار است. اما در شکل‌گیری و کنترل تاریخ معاصر نقشی ندارد.

الیوت، *اولیس* جویس را الگویی برای معیار آثار اسطوره‌ای می‌داند. اما تأثیر تمایزات طنزآمیز جویس، میان اسطوره و تاریخ معاصر را بی‌ارزش دانسته است. تمایز میان *اودیسه*[3]، قهرمان هومر[4] و لئوپولد بلوم[5]، در نقش بازاریاب، بدون این تفاوت کنایه‌آمیز، بازنمایی اسطوره‌ای از زندگی مدرن، دیدگاهی محافظه‌کارانه از تاریخ را القاء می‌کند که در آن زندگی همه نسلها در مجموع مانند هم است. چنین دیدگاهی توسط ت. ای. هولم[6]، که در سال ۱۹۱۲ این گونه نوشت: «انسان... حیوانی است که به طرز باورنکردنی ثابت و محدود شده و ماهیتی مطلقاً تغییرناپذیر دارد.» و این که تنها به کمک «سنت و سازماندهی است که می‌توان چیزی مقبول در انسان یافت» (هولم، *نوشته‌ها*، ص ۶۱). به بیان زیبایی شناختی، این سبک اسطوره‌ای است که چنین سازماندهی را فراهم می‌آورد. با وجود اینکه، پیچیدگیهای سیاست وولف را نمی‌توان به شکلی مناسب در این بخش خلاصه کرد، اما دیدگاه او در مقایسه با دیگر مدرنیست‌های هم‌عصرش، آزاد اندیشانه‌تر و پیشروانه‌تر بود. در نتیجه، او همیشه گذشته را منظم‌تر از حال نشان نمی‌دهد. با وجود این که برتن فرشته‌وار و مصون از واقعیت‌های دردناک تاریخ است، اما منظم‌تر از لندن سال ۱۹۲۳ نیست: در برتن، ذهن و جسم تحت نظارت قانونی نبوده و زمان به شکلی مکانیکی تقسیم‌بندی نمی‌شود. در خانم *دالووی* وولف به

---

1. Rhoda
2. Percival
3. Odysseus
4. Homer
5. Leopold Bloom
6. T.E. Hulme

جای مقایسه موشکافانه نظم و بی‌نظمی، دو شکل مختلف بی‌نظمی را به تصویر می‌کشد. به سوی *فانوس دریایی*[1] وولف تابستانهای قبل از جنگ جهانی اول را که بسیار آرمانی نشان داده شده‌اند، مملو از تنش‌های سرکوب شده میان نسلها می‌داند. از دیدگاه تا نسلی نسبت به هنرمندان زن، این تنش‌ها میان زنان و مردان است. تردید وولف در مورد زمان گذشته به وسیله تأکید او بر نقش زنان در طول تاریخ شدت یافته است. در رمان *سالها*، وولف با وجود این که به خطرات احتمالی فاشیزم اذعان دارد، تاریخ را بعنوان روایتی از آزادی در حال گسترش به تصویر می‌کشد. وولف، علیرغم آنکه به مانند ادواردین‌ها پیشرفت‌های حاصل در اجتماع و صنعت را در کنار هم قرار نمی‌دهد، اما تصویر او از درهای در حال گشایش و مرزهای رو به اضمحلال یک مدرنیسم پیشرونده و نه واکنشی است. در *میان پرده‌های نمایش*[2]، وولف، به سوی *فانوس دریایی* قصیده‌ای سروده شده در دوران پیش از جنگ را نقد می‌کند.

بار دیگر، تابستان انگلستان مملو از خشونت و تنش سرکوب شده است. علاوه بر این، ایدهٔ ملت انگلیس صرفاً افسونی است که توسط روایاتی همچون نمایش‌های محلی شکل گرفته است. نمایش‌هایی که خانم لاتروب در بررسی مجدد آن، آنان را وارونه نشان می‌دهد. در تابلوی مربوط به بریتانیا و پرچم، روستائیان به صورتی کاملاً واقعی نشان داده شده‌اند. اسطوره در اینجا ابزاری برای انسجام بخشیدن دوباره به روان و نظم اجتماعی ازهم گسیخته نیست، بلکه تنها برای ایجاد زمینه‌ای برای ذهنیت بکار می‌رود. با توجه به اسطوره‌های ملی، وولف تنها نقدهای سیاسی وارد بر مدرنیسم را پیش‌بینی کرده بود.

زندگی شهری تصویری از توده مردم را به ذهن متبادر کرده و علاقه مفرطی که نویسندگان مدرنیست نسبت به نظم و بی‌نظمی دارند، مربوط به واکنش آنان به همین خیل مردم است. تصویر مدرنیست‌ها از تودهٔ مردم، معمولاً خفت‌بار و گاه نمایانگر ترسی نهفته از چیرگی بر آنهاست. مردمان شهر لندن در نظر اورسولا شخصیت اثر لارنس[3]، مردمی «شبح وار و مرده» هستند و در سرزمین هرز نیز خیل مردم به همین گونه بی‌روح نشان داده می‌شوند. توده مردم، صرفاً مورد توجه ادیبان قرار نگرفته و از موضوعات بررسی شده توسط روانشناسان و جامعه شناسان در اواخر قرن نوزدهم و

---

1. *To be Lighthouse*
2. *Between the Acts*
3. Lawrence's Ursula

اوائل قرن بیستم محسوب می‌شود. آثاری چون *روانشناسی جمعیت*[1] نوشته گوستاو لبون[2] (۱۸۹۵) یا *غرایز توده به هنگام جنگ و صلح*، نوشته ویلفرد تراتر[3] (۱۹۲۱) و *روانشناسی گروه و تحلیل خویشتن*[4] اثر فروید (۱۹۲۱) بیانگر این واقعیت است.

در این دوره، طبقه کارگر به تدریج سازمان یافته شدند. حزب کارگر به صورت مستقل در سال ۱۸۹۳ تشکیل شده و اولین نمایندگان این حزب در سال ۱۹۰۶ به مجلس راه یافتند. اگر نویسندگان مدرنیست تودهٔ مردم را بی‌نظم، بی‌رمق و یا به عنوان تهدیدی برای نظم سیاسی و زیبایی شناختی نشان می‌دهند، اما این امر بیش از آنچه بیانگر واقعیت موجود باشد، واکنشی تلافی جویانه است.

خودخواهی موجود در شخصیت وولف و بسیاری از اظهارات نیشدارش در یادداشت‌های روزانه‌اش، بیانگر گریزان بودن شخصیتی برجسته از توده مردم است. براساس همین نخبه‌گرائی خودآگاهانه اوست که جان کری در مباحث تاثیرگذار خود در کتاب *روشنفکران و توده*[5] او را در دستهٔ ت. س. الیوت، د. هـ لارنس، و پاوند قرار می‌دهد. با این حال، کری، چند واقعیت جداگانه، از جمله بالیدن وولف به آثار خود، نفرت او از طبقهٔ کارگر و طبقهٔ متوسط به پایین و بالیدن محفل بلومسبری به فردگرایی نیچه رادرهم می‌آمیزد. عکس‌العمل وولف در مقابل اثر اولیس به عنوان «کتابی ناقص و سطحی... کتابی بیانگر خویشتن برای آموزش طبقه کارگر» (ص. ۱۸۹) نمایانگر این واقعیت است که تا چه اندازه موقعیت اجتماعی یک فرد می‌تواند قضاوت او را در مقام یک منتقد تحت تأثیر قراردهد. قضاوتی که در مورد اجتماع نبوده، بلکه در مورد شخصی حقیقی است. وولف در یادداشت‌های روزانه‌اش، مردمی را در خلنگزار هامپستد[6] توصیف کرده و احساس خود و لئونارد را نسبت به آنان بیان می‌کند. جمعیت از نزدیک چندش‌آور است، بوی بد می‌دهند، به هم چسبیده و عرق کرده‌اند، «توده‌ای بی‌روح از گوشت و استخوان که نمی‌توان از آن حیاتی انسانی برداشت کرد.»

«اما آنان خوش پوش و خوش خوراک به نظر می‌آمدند و آن دورها در روزی تابستانی در میان تاب‌های زرد قناری رنگ و چرخ و فلک‌ها، حداقل در زیر نور آفتاب می‌توانستیم بر تلی از خاک بنشینیم و به آدمهایی

---

1. Psychologie des foules
2. Gustave le Bon
3. Wilfred Trotter
4. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*
5. *Intellectuals and the Masses*
6. Hampstead Heath

که کمی دورتر بر گرد کانونهای اصلی شادی می‌کردند و روی خلنگزار پشت سرهم ردیف می‌شدند و بر بلندیهایش پای می‌کوبیدند، صدایی از آنان برنمی‌خاست. از هواپیمای عظیم‌الجثه‌ای که به آرامی، از بالای سر ما می‌گذشت، صدای بلندتری به گوش می‌رسید، چرا می‌گوئیم «ما؟» من هرگز، برای یک لحظه هم خود را یکی از آنان نمی‌دانم. (*میان پرده‌ها*، ص ۸ ـ ۲۶۷).

توده مردم، هنگامی که از دور بدان نگریسته می‌شود، به بیان هنرمند، زیبا به نظر می‌آید، برخلاف لارنس که این توده‌های مردم را سوسک‌های سیاه تهوع‌آور می‌داند در نظر وولف، آنان اشیایی بی‌جان‌اند.

راویان و شخصیت‌های وولف تمایل دارند که با دیدی یکسان به این حقایق بنگرند: «جست و خیزهای» انبوه مردم در خلنگزار هامپستد، جست و خیزهای موزون در سفر به برون را تداعی می‌کنند، که هلن و راشل به طور یکسان از آن جدا بودند (*سفر به برون*، ص ۱۳۹)؛ عینیت برداشت «الگوی تجزیه و ترکیب ذرات سیاه» را تداعی می‌کند که دریافت آشفته وولف از انبوه جمعیت در خیابان است. در حالیکه این عینیت از لحاظ اخلاقی سؤال برانگیز است، کاملاً با واکنش لارنس متفاوت است. واضح است که قدرت جاذبهٔ زیبایی شناختی وولف برای عموم مردم موجب می‌شود که او گهگاه با آنها همزادپنداری کند.

«اجماع»[1] که یک مکتب نوشتاری در فرانسه بود و به مفهوم «گروه» و این عقیده که همه اعضای یک گروه از آگاهی مشترک بهره‌مند هستند و یا در معنای تحت‌الفظی کلمهٔ «اجماع» یک روح یا ذهن مشترک دارند می‌پرداخت، اغلب در تناقض با مکتب «مردانه» یا فردگرایانهٔ مدرنیسم تعریف می‌شد که از اندیشهٔ ابرانسان نیچه نشأت می‌گرفت. نویسندگان بریتانیایی که توجه آنها احتمالاً معطوف به مفهوم جمعیت شد، اجمالاً در سالهای ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۹ توجه خود را معطوف به مفهوم «گروه» کردند، گرچه بسیاری از آنها در نهایت آن را رد کردند، چرا که با فلسفه فردگرای آنها ناسازگار بود.

وولف نسبت به بسیاری از نویسندگان همعصر خویش به این قضیه تعلق خاطر بیشتری داشت و تأثیر آن روی آثارش نیز طولانی‌تر بود. ژول رمن[2]، برجسته‌ترین

1. unanimism
2. Jules Romains

چهره در این مکتب، این مفهوم را از شعر ویتمن[1]، فلسفهٔ برگسن و همچنین از نوآوری در حیات گروهی بسط و گسترش داد. او این مفهوم را در مقاله «افکار»[2] توضیح داد. این مقاله را ازرا پاوند در سال ۱۹۱۳ ترجمه کرد و آن را در شعر، یک نمایشنامه و یک رمان با عنوان «مرگ هیچ کس»[3] (۱۹۱۱) به کار گرفت. این رمان را دوستان وولف، سیدنی واترلو و دسموند مک‌کارتی[4] تحت عنوان مـرگ هـیچ‌کس[5] ترجمه کردند. لئونارد وولف اندیشه‌های رمن را در سال ۱۹۱۳ تشریح کرد، با تأکید بر اینکه او به شخصیت‌ها به عنوان فرد علاقه‌ای نداشت بلکه به عنوان عضوی از گروه، او به «آگاهی گروه همراه با آگاهی فردی» علاقه‌مند بود.

برای رمن، آگاهی فردی تنها از لحاظ مکانی به جسم محدود نیست، بلکه به عنوان نیرویی نامحسوس از جسم فراتر می‌رود. هر موجودی به حد زیادی در یک مکان وجود دارد و به نسبت کمتر در مکان‌های دیگر و علاوه بر این، موجود دومین دیگری شروع می‌شود قبل از اینکه اولی ناپدید شود... همه چیز فراتر می‌رود، تقارن می‌یابد و همزیستی می‌کند.

در حالیکه پاوند مفهوم اجماع را به صورت مبهمی تعبیر می‌کرد و آنرا به صورت زینت و آرایش یک گروه یا چیزی مانند آن توصیف می‌کرد، وولف تعلق خاطر بیشتری به این موضوع داشت. همانگونه که لئونارد وولف آنرا توصیف کرد، مـرگ هـیچ‌کس احتمالاً رمانی است که شخصیت، طنز و یا پیرنگ ندارد. (ص. ۱۶) ساختار روایی آن، با مرگ یک لوکوموتیوران بازنشسته به نام گدارد که تنها زندگی می‌کند آغاز می‌شود و سپس خبر مرگ او را دنبال می‌کند که در سرتاسر فرانسه منتشر می‌گردد و حتی کسانی که هرگز او را ندیده بودند متأثر می‌کند. رمان با تأملات گسترش یافته مرد جوانی که یکسال پیش از کنار دستهٔ عزاداران «گدارد» عبور کرده بود پایان می‌یابد، در *خانم دالووی*، «هیچ کس» همان سیتپموس است. با وجود اینکه رمان وولف کمتر به نشر اخبار می‌پردازد، اما دارای بسیاری از تصاویری است که رومن از رابطهٔ تنگاتنگ مرموز تصور می‌کند: شبکه‌ها، تارها و امواج ظریف گسترده. تصاویر مربوط به جمعیت که در آنان تأکید بر اتومبیل پر سروصدا و هواپیما است در اصل خود با هم مطابقت می‌کنند. زندگی

---

1. Whitman
2. Reflexions
3. Mort de Quelqu'un
4. Desmond MacCarthy
5. Death of a Nobody

هر کس، عنوان اولیه امواج، نشان از بازنویسی‌ای خوشبینانه‌تر از «مرگ هیچ کس» دارد. تک‌گویی پایانی برنارد به موازات تک‌گویی مرد جوان در مرگ کسی است. با این حال دیدگاه وولف در نسخه نهایی بدبینانه‌تر از دیدگاه رومن است: مرگ پرسیوال، شخصیت محوری داستان، خودآگاهی گروه را به مخاطره می‌اندازد. به اعتقاد وولف، اجماع بر نفس‌گرایی، که خطری غیرقابل اجتناب در زیبایی‌شناسی پیتر است، چیره می‌شود: «جریان سیال ذهن»[1] به همان اندازه که دال بر خودآگاهی گروه است به همان میزان دال بر خودآگاهی فرد است. در نگاه بسیاری دیگر از مدرنیست‌ها، خودآگاهی جمعی تنها از طریق شناخت «سنت» یا «خودآگاهی نژادی» پدید آمد. اجماع اگرچه ممکن است عرفانی و آرمان‌گرایانه باشد، اما ارائه‌دهنده یک انتخاب است که از طریق آن بیگانگان می‌توانند در تجربیات آنی‌شان متحد شوند.

همانند مدرنیست‌های معاصر خویش، وولف اعتقاد به تغییر خود ذهنیت بر اثر تغییرات حاصل در دنیای مدرن داشت. آنچه لارنس در سال ۱۹۱۴ از آن به عنوان، «خویشتن ثابت پیشین»[2] شخصیت و نظم اخلاقی منسجمی که موجب دوام آن شد یاد کرد، دیگر وجود ندارد. با وجود این، دیگر توافقی همگانی در مورد شکل جدید ذهنیت انسان وجود نداشت و اینجاست که یکبار دیگر تفاوت وولف با بسیاری از هم‌عصرانش مشخص شد. در نامه‌ای که پیشتر بدان اشاره شد لارنس تمایل خود را برای تفحص در خواسته‌های غیرانسانی، خویشی «عمیقتر» از احساسات معمول اعلام داشت. به بیان کلی تمایز لارنس بین احساسات انسانی و خواسته‌های غیرانسانی به مانند همان تمایزی است که ت. ای. هولم میان همزاد پنداری و مفاهیم انتزاعی قایل است.

هنرمندان تجردگرا، خواه از مصریان «بدوی‌گرا» باشد خواه اروپائیان مدرنیست باشند با اجتناب از نرمی و «نیروی حیاتی» همزاد پندار سعی در ارائه طرحی هندسی و دارای زاویه دارند. وولف در مقایسه با دیگر هم‌عصران خویش تمایل بیشتری برای برتر دانستن «همزاد پنداری» نسبت به «مفاهیم انتزاعی» داشت. ییتس در سال ۱۵۲۵ در دیوان اشعارش تحت عنوان یک *الهام* میان خویشتن و نقاب متضاد آن تمایز قابل توجهی قائل است. الیوت تمایز بارزی بین بن جانسون و شکسپیر قائل بود زیرا عقیده داشت که تمایل جانسون به مفاهیم انتزاعی و ظواهر با فضای جامعهٔ مدرن بیشتر تناسب دارد. وولف تمایلات خود در قالب تئوری به صورت آشکار بیان نکرد اما این گونه به نظر

1. Stream of Consciousness
2. *Old Stable Ego*

می‌رسد که رابطهٔ انعطاف‌پذیرتری میان ظاهر و خود حقیقی یافته بود. او با عقیدهٔ برگسون که اظهار می‌داشت «در هر کدام از ما دو خویشتن متفاوت وجود دارد» موافق است. به عقیدهٔ برگسون در یکی از آنها حیات ذهنی تا «تبدیل شدن به یک نقطه محدود می‌شود» تا بتواند روی خطری قریب‌الوقوع تمرکز کند؛ و در دیگری به مانند خیال‌پریشی پراکنده می‌شود.

هیچ خطر فیزیکی نه کلاریسا دالووی را در حال کشیدن تصویر ناقص خود در مقابل آینه (*خانم دالووی*، ص ۴۰) و نه وولف را به هنگام ترسیم اجزای پراکندهٔ شخصیتش توسط واترلو، حین ملاقات با او، تهدید نمی‌کند. (*خانم دالووی*، ص. ۳۰) به مانند کلاریسا دالووی، همین احساس خطر است که موجبات اکراه وولف از نگاه ریزبینانهٔ دیگران به او را فراهم می‌آورد. اما در بطن ایدهٔ وولف از نفس آدمی همان الگوی انبساط و انقباض برگسون احساس می‌شود. شباهت‌های میان نفس «منقبض شده» و «نقاب» تجرید انبساط یافته نسبت به تفاوت‌های این دو از اهمیت کمتری برخوردار است. اگرچه تجرید و همزاد پنداری در عمل کاملاً متمایز هستند، اما دو نوع خویشتن برگسون دارای نقاط مشترک نیز می‌باشند. وولف با وجود پی بردن به وجود همزمان دو نوع خویشتن ارزش بسیار بیشتری برای نوع انقباض یافتهٔ آن قائل است.

مدرنیسم وولف نه با هیچکدام از آرمانهای تجریدی این جنبش مطابقت می‌کند و نه کاملاً منحصر به فرد به شمار می‌آید. واکنشهای وولف به مدرنیتهٔ ادبی و مدنی تحت تأثیر جامعهٔ ادبی بلافصل معاصرش، جامعهٔ خیالی نویسندگان وفات یافته و در قید حیات و مهم‌تر از این دو دیدگاه سیاسی‌اش عموماً با واکنش‌های دیگر هم‌عصرانش متفاوت است. تصمیم وولف برای بازنگری سبک افسانهٔ خانواده در *سالها* به یک اندازه سیاسی و زیبایی شناسانه بود، همانند بازیهایی که با زندگینامهٔ سنتی در *ارلاندو* می‌کند. عدم باور او به گونه‌های نیچه‌ای و کلاسیک مدرنیسم ممکن است که یک انتخاب سیاسی آگاهانه نبوده باشد، اما دارای تلویحاتی سیاسی است.

زیبایی شناسانه کردن مسائل سیاسی توسط وولف دارای دو جنبه بوده است. توصیف منافع قدرت حاکم در قالب ایده‌های انتزاعی مانند نوشتار خطی به او امکان می‌داد که نظرات سیاسی‌اش را بدون تفسیر شخص راوی معرفی کرده و فرصت شکل‌دهی ساختار دقیق آثارش را از طریق این نظرات (و نظرات مخالف با آن) فراهم آورد. اما همین غیبت تفسیر آشکار احتمالاً حکایت از آن دارد که خوانندگان ممکن است یا به راحتی از کنار جنبه‌های سیاسی آثارش گذشته و یا اینکه آنان را کاملاً به اشتباه

تفسیر کرده باشند. مسئلهٔ چگونگی ترکیب سیاست و زیبایی‌شناسی مدرن با بحرانهای دهه ۱۹۳۰ حادتر شد. جدال وولف، با لحن روایت‌گری که از همه چیز آگاه است در دستنوشته‌های سالها (گچ کاران) یک بعد مشکل را و تلمیحات بسیار فشردهٔ ادبی آن دوره در دو اثر *سال‌ها* و *میان پرده‌های نمایش* بعد دیگر آن را نشان می‌دهد. مسائل دیگری نیز وجود داشتند، صرف ایجاز حین زیبایی شناسانه کردن آثارش وولف را به درهم آمیختن طبقهٔ مغازه‌دار و طبقهٔ متوسط به بالا می‌کشاند و در این آمیزش است که هر دو طبقه را با وجود داشتن آرمان‌های سیاسی و فرهنگی کاملاً متفاوت مخالفان طرز تفکر مکانیکی و خطی نشان می‌دهد. از بدبینی وولف در مدرنیسم نسبت به واقعیت استاندارد می‌توان به زیر سؤال بردن روندی ایدئولوژیک تعبیر کرد که در حین آن یک گروه اجتماعی منافع خود را واقعی‌تر و طبیعی‌تر از بقیه گروهها نشان می‌دهد، اما این جریان مخاطبین را مانع از بحث در مورد جهان مادی‌ای می‌سازد که زندگی‌های حقیقی در آن سپری شده‌اند و سیاست در غیاب این زندگی‌ها معنا نمی‌یابند. خودآگاهی سیال پیتر و انبساط و انقباض برگسن به منظور مقاومتی سرسختانه در برابر هر چیزی بنا نشده‌اند، اما این امکان را به وولف می‌دهند که به صورت مداوم در فرضیات مخاطبین خود و مدرنیسم کنکاش کند.