پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ویرجینیا وولف

قبل از هرچیز، جهت درک علل نضج گیری و ظهور مکتب نقدادبی فمینیستی یا به اصطلاح زن مداری به مرور باید به شرایط زنان در قرن هیجدهم و نوزدهم بپردازیم.

همچنین باید به موانعی پرداخت که زنان را از پیشرفتهای اجتماعی و ادبی باز می داشت (رحیمی، ۱۹۹۸، ص ۲۰-۱۶).

تغییر هویت برای مقبول افتادن در جامعه

در قرن هیجدهم و نوزدهم، هنجارها و ارزشهای مردسالارانه که بر زنان تحمیل می شد، چنان بازدارنده بود که سبب می شد برخی زنان، به رغم میل باطنی خود، هویت مردانه برگزینند. بنابراین، اگر زنی مایل به نوشتن رمان و داستانی ارزشمند بود، باید هویت مردانه برگزیند و حتی به سبک و سیاقی بنویسد که با فرهنگ و عُرفِ مردانه سازگاری داشته باشد. برای مثال، آن ایونس (Ann Evans) به جورج الیوت تبدیل شد و امیلی برونته از اسم مبهم اِلیس بِل استفاده کرد (سلدن، ۱۹۸۹)، چنانکه ثیری (۱۹۸۸، ص ۲۱) می گوید: «... جنسیت نویسنده بر استقبال از اثر تأثیر می گذاشت. برای مثال، ارزشیابی اثر برونته یعنی بلندیهای بادگیر (۱۸۴۷) پس از کشف هویت زنانهٔ وی سخت تحت تأثیر قرار گرفت.» بنابراین، می‌توان مشاهده نمود که ملاحظات کاملاً غیرعملی در تحلیل و درک آثار ادبی دخیل بود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و نویسندگان زن ناچار به تحمل تبعیضاتی می‌شدند که به سوی آنان نشانه رفته بود. (رحیمی، ۱۹۹۸، ص ۱۷)

وظایف خانگی و زن به عنوان «دیگران»

مانع دیگری که زنان را از کسب موقعیت ادبی‌ای که شایستهٔ آن بودند باز می‌داشت، وظایف خانگی بود. در قرنهای هیجدهم و نوزدهم، زنان فقط به بچه‌داری و سایر وظایف یکنواخت روزمره محدود بودند. آنها، در واقع، به عنوان «دیگران» مورد توجه قرار می‌گرفتند (گانیو /Gunew، ۱۹۹۱). آنان یا وقت و توانی نداشتند که به کارهای ادبی تخصیص دهند و یا تواناییهایشان توسط ارزشهای مردسالارانه سرکوب می‌شد.

آرمانهای خانوادگی که به حمایت چنین وضعی می‌پرداخت

افزون بر آن، آرمانهای خانوادگی در عصر ویکتوریا، از موارد دیگری بود که زنان را در وظایف خانه و خانواده محبوس می‌کرد، تعیین وظایف داخلی خانه برای زنان و فعالیتهای بیرونی و اجتماعی برای مردان، زنان طبقهٔ متوسط را از هرگونه کار و فعالیت محروم می‌کرد. این امر با توجه به نیاز به حفظ خانواده به مثابه واحد آرمانی و ایده‌آل مورد حمایت قرار می‌گرفت (استابس / Stubbs، ۱۹۷۹) و مانع شرکت زنان در فعالیتهای

اجتماعی ـ اقتصادی می‌شد و به بردگی آنان منجر می‌شد.

سانسور

یکی از مواردی که با مورد فوق، یعنی آرمانهای خانواده و عفت زنان پیوند داشت، مسئله سانسور بود. در ۱۸۵۷ با قانون «انتشارات ضالّه» تمام آثار ادبی مورد معاینه و بررسی دقیق قرار می‌گرفت و بخشهایی که مضر تشخیص داده می‌شد حذف می‌شد. ولی نکتهٔ اصلی این بود که هدف سانسور بیشتر زنان بودند که موجوداتی آسیب‌پذیر و ضعیف شمرده می‌شدند و باید از نظرات غیراخلاقی به دور بمانند. به همین دلیل بخشهایی که می‌توانست برای دختران جوان مضر باشد و آنان را به گرایشهای غیراخلاقی بکشاند حذف می‌شد، گویی مردان از این خطرات مصون بودند (استابس، ۱۹۷۹، ص ۱۶).

پیوریتانیسم

پیوریتانیسم، که در قرن شانزدهم و هفدهم به عنوان بخشی از کلیسای پروتستان تأسیس شد معیارهای اخلاقی و مذهبی شدیدی وضع می‌کرد که تأثیر چشمگیری بر ادبیات و شیوهٔ زندگی مردم نیمهٔ عصر ویکتوریا در انگلستان داشت. چنین معمول بود که در نشستهای خانوادگی، رمانها توسط یک نفر برای دیگران بلند خوانده می‌شد و در این حالت باید موضوعات به گونه‌ای بود که سبب دستپاچگی و شرمندگی دختران جوان در خانواده نمی‌شد و این امری بود که نویسندگان جرأت غفلت از آن را نداشتند (آبرامز، ۱۹۹۳، ص ۶۳).

بنابراین آشکارا می‌توان مشاهده کرد که تابوهای اجتماعی فقط زنان را مورد تهدید قرار می‌داد و تصور این بود که بخشهای مضرّ آثار فقط می‌توانست به حالِ زنان، چون از نظر اخلاقی موجوداتی ضعیف و متزلزل بودند، مضرّ باشد.

اِعمال چنین معیارهایی فقط برای زنان

در تأیید موارد فوق، فریبا پرویزی تأکید می‌کند که معیارهای عصر ویکتوریا در مورد رفتار پسندیده فقط زنان را شامل می‌شد، سنتهای روایی قرن نوزدهم، که به طور قابل توجهی با سنتهای اجتماعی سازگاری داشت، آرمانهای زنانه را فقط به سوی ازدواج سوق می‌داد (۲۰۰۱، ص ۷-۳). زنان همواره در تلاش بودند تا سهمی مساوی با مردان داشته باشند. این تلاشها در کل پیکرهٔ آثار ادبی زنان نویسنده با اوج گیری رمان در قرن هیجدهم متجلی می‌شود. زنان قادر به کسب آزادی از «قلمرو زنانه» (women sphere) نبودند، چرا که خصایل آرمانی زنانه و به ویژه در عصر ویکتوریا شامل فداکاری، از خودگذشتگی، خدمت و پاکی اخلاقی بود. بدون داشتن چنین ویژگیهایی، هیچ کس در تعریف «زن» نمی‌گنجید. وولف بر این باور است که تاریخ ادبی غرب زمینه‌ای فراهم می‌کند که زن به عنوان یک «هیئت هیولایی خاص» موردنظر قرار گیرد:

«در عالم خیال، زن از اهمیت فوق‌العاده برخوردار است؛ عملاً او کاملاً بی‌معناست [...] برخی از ژرف‌ترین اندیشه‌ها دربارهٔ ادبیات از لبان وی خارج می‌شود، ولی در جهان واقعی، او به سختی قادر به خواندن و نوشتن است و ملک شخصی همسر خود تلقی می‌شود.» (وولف، **اتاقی**، ص ۵۱)

نقشهای متناقض زنان

این حقیقتی است که تصاویری که تاریخ ادبیات از زنان به دست داده است «تصاویری متناقض چون مادونا، زن آرمانی، جادوگر، جوان نابالغ و خام، زنِ فتانِ وسوسه‌گر، مادر فداکار و یا زن مرگ‌آور» است (رایسنر Reisner، ۱۹۹۸، ص ۴). دریک بازنگری، این مجموعه تصاویر دوگانه از هویت دوگانهٔ زن نشأت گرفته است؛ زنانگی به دو شکل آرمان گرایانه و شیطانی تقسیم می‌شود. از این منظر، همهٔ این تصاویر به ارتباط فرضی میان زن یا مرد بستگی دارد و در این ارتباط او یا بزرگ‌تر و یا کوچک‌تر از واقعیت زندگی ارائه می‌شود (رابینز / Robbins، ۲۰۰۰، ص ۵۵). بنابراین مأموریت زن با نقش خانوادگی او به عنوان مادر، همسر و دختر پیوند می‌خورد و در این حالت این نقشها به طور مشخص معیارهای ویکتوریایی را از «رفتار خانمانه» به نمایش می‌گذارند.

رمان خانگی

در طول قرنها، تنها اسطوره در ارتباط با مقام زن، با استفاده از کلام ویرجینیا وولف، همان «فرشته در خانه» بوده است و آنچه را ما «رمان خانگی» (domestic novel) عصر ویکتوریا می‌نامیم تداوم همان نقش در دنیای داستان توسط نویسندگان مرد و زن است. بنابراین «قلمرو زن» براساس معیارهای این «فرشته» تعیین می‌شد، چرا که «چنین زنی همدلی خواننده را برمی‌انگیخت، بسیار جذاب، از خودگذشته و فداکار بود». (وولف، ۱۹۵۳، صص ۳-۱۰۲) او چنان شکل گرفته بود که هرگز ذهنی از آنِ خود نداشت، بلکه ترجیح می‌داد که با ذهن و خواسته‌های دیگران همدلی کند؛ چرا که در عصر ویکتوریا حتی این نظر غالب شد که وزن متوسط مغز مرد ۳/۵ پوند و زن دو پوند و یازده اونس است. (آبرامز، ۱۹۹۳، ص ۶۳۷)

حال می‌توان به طرح این سؤال پرداخت که چرا زنان در داستان به طور اعم و در داستان دورهٔ ویکتوریا به طور اخص هویتی دوگانه می‌یابند؟ هیچ مخالفتی با این مدعا نیست که «رمان اساساً یک فرم ادبی مؤنث بود»، ولی دقیق‌تر آن است که بگوییم رمان همواره دغدغه مسائل زنان را داشته است. همچنین اسپنسر (Spencer) می‌گوید: «رشد رمان در قرنهای هفدهم و هیجدهم مصادف شد با تحولی تاریخی در موقعیت زنان» (کویل، گارساید، کِلسال و پک، ۱۹۹۱، ص ۵۱۸)؛ بنابراین در همان زمان که زنان طبقهٔ متوسط جایگاه خود را در یک جامعه به عنوان منبع درآمد و تولید از دست دادند، «آنها محور یک نهضت در حال رشد نشأت گرفته از زندگی خانگی و عواطف خانوادگی شدند. به همین دلیل، تجربه زنان شکل تجربهٔ عاطفی به خود گرفت و حساسیت به عنوان یکی از ویژگیهای شخصیتی آنان رقم خورد.» با این حال، از منظر ویکتوریاییها، رمان «قلمرو زن» به حساب می‌آمد، چرا که «بیشتر رمانهای قرن هفدهم و هیجدهم و پیکرهٔ کلی رمانس فرانسوی براحساسات زنانه، و بنابراین به عنوان یک فرم ادبی زنانه، متمرکز بود.» (کویل و دیگران، ۱۹۹۱، ص ۵۱۸)

به عبارتی دیگر، آنچه متناقض نماست این است که به رغم شهرت رمان به عنوان یک ژانر زنانه، به نظر غیرممکن می‌رسد که

هویت زنانه را در رمان واقع‌گرایانه چون رمان خانگی مورد تجزیه و تحلیل قرار داد، چون این رمان چیزی نیست جز اسطورهٔ نظام ارزشی مردسالارانه که بر زبان و هویت زنان تحمیل شده است و چنانکه کویل می‌گوید: «بنابراین رمان‌نویس زن فقط در بیان کلی قلمرو خانگی شرکت می‌جست.» (۱۹۹۱، ص ۵۲۵) این امر در واقع قلمرو محدود «ادبیات داستانی خانگی» را توجیه می‌کند. حتی ادعا شده که ادبیات داستانی زنانه یکی از موفقیتهای نویسندگان مرد است. ساموئل ریچاردسون به خاطر پرداختن به حساسیتهای زنانه موردتحسین واقع شده است، هنری جیمز، چنانکه گرایزمار باور دارد، «شاید بزرگ‌ترین رمان‌نویس فمینیست همهٔ اعصار به شمار آید» ولی چنین ادعایی وقتی که با تاریخ سکوت و بیگانگی زنان روبه‌رو می‌شویم از ارزش ساقط می‌شود. زنان بدین سان ناچار به آموختن زبان مردانه بودند.

تحلیل روان‌شناختی فرویدی و «قلمرو زن»

از آنجا که برتری مرد یکی از حقوق غیرقابل اجتناب مردان بوده است، تاریخ همواره ثابت کرده تا آنجا که به تمدن مربوط می‌شود، برخوردی خصمانه با زنان داشته است. گئورگ سیمل بر این باور است که اهمیتِ برتری‌ای که به جامعه‌شناسی مردانه داده می‌شود، احتمالاً به واسطهٔ نیروی برتر است و ارتباط بین دو جنس مرد و زن در واقع رابطهٔ میان ارباب و برده بوده است (نقل از ساگوارو/Saguro، ۲۰۰۰، ص ۹۴۵). او همچنین بر این باور است که «کل تمدن ما تمدنی مردانه است چرا که ایالت، قانون، اخلاق، مذهب و علوم همگی مخلوق مردان است» (۳۶). آنچه او از این واقعیات استخراج می‌کند «حس حقارت» در زنان است. او تصور می‌کند که «علت دشواری تشخیص و به رسمیت شناختن این واقعیتهای تاریخی این است که معیارهایی که توسط آنها بشر ارزشهای مردانه و زنانه را ارزیابی کرده است، خنثی نیست که از تفاوتهای میان دو جنس برخاسته باشد، بلکه خود اساساً مردانه است.» (ص ۳۶)

هیچ اعتقاد بشری، چه اجتماعی، اقتصادی یا روان‌شناختی وجود ندارد که مسئلهٔ جنسیت بر آن تأثیر نگذاشته باشد. علوم، که به یک تمدن مردانه وابسته است نیز از این واقعیت مستثنا نیستند. از این جهت «تحلیل روان‌شناختی، فرویدی و یا یونگی، حقیقت خود را در متن تاریخی تثبیت می‌کند» و توسط همان ارزشهای مردسالارانه تعیین می‌شوند (ساگوارو، ۲۰۰۰، ص ۴۵). کیت میلت (Kate Millet) می‌گوید: «نقطه نظرهای فروید در مورد مرد و زن ویکتوریایی بوده است.» (رابینز، ۲۰۰۰، ص ۱۰۵) روان‌شناسی فقط بناست به مطالعهٔ ذهن انسان و یا بررسی رفتار انسانی و گاه به بررسی تعامل انسانها در محیط اجتماعی و فیزیکی خود بپردازد. این نظریهٔ فکری در روان‌شناسی توسط فروید ابداع شد و همچنان یکی از دغدغه‌های اصلی فمینیسم است، مبنی بر اینکه چرا با زنان، براساس تحقیقات روان‌شناختی، غیرعادلانه رفتار می‌شود. مانند همهٔ علوم و ارزیابیها، «روان‌شناسی زنان تا به حال فقط از نگاه مردان موردتوجه قرار گرفته است و زنان به راحتی تسلیم خواستهای مردانه شده‌اند، در حالی که باور کرده‌اند که این سازش ناشی از طبیعت واقعی خود آنهاست.» (ساگوارو، ۲۰۰۰، ص ۴۵) تحلیل روان‌شناختی فمینیستی سعی دارد این تعاریف از زنان را بازنویسی کرده و مجدداً تعریف نماید.

حال باید دید که نظریهٔ فروید تا چه حد تحت تأثیر تفکر ویکتوریایی بوده است. ما همه با نظریه اصلی فروید، یعنی عقدهٔ ادیپی آشنا هستیم. این نظریه که جوهرهٔ اصلی خود را از اسطورهٔ ادیپ گرفته است به مراحل ابتدایی کودکی می‌پردازد که کودک به وَلَدی وابستگی نشان می‌دهد که جنسیتی متضاد با جنسیت خود دارد. در مورد دختر، مانند پسر، مادر اولین هدف است. ولی در مراحل بعدی عشق پسر به مادر فروکش می‌کند و در جهت رشدِ فرامن، خود را با پدر یکسان می‌بیند، دختر، از طرف دیگر،

ناچار است این عشق را از مادر به پدر انتقال دهد. از نظر فروید، دختر از ابتدا سرشار از احساس غُبن است و رشدِ حس جنسیتِ وی مستلزم آن است که آنچه را در ابتدای امر محدودهٔ عشق او بوده است ـ یعنی مادر را ـ به خاطر محدوده‌ای جدید که پدر باشد از دست بدهد. فروید می‌گوید که دختر جنسیت فعال و مردانه را رها کرده و جنسیت ایستا، پذیرا و زنانهٔ مادر را، که بر پدر متمرکز است، می‌پذیرد. بنابراین زنان به شدت به پدر وابسته هستند و «قانون پدر» چنان آنان را مسحور می‌کند که فرمانبردار، غیرفعال، خودآزار و خودشیفته می‌شوند. اینها خصوصیاتی است که فروید به زن نسبت می‌دهد، چرا که بر این باور است که چنین ویژگیهایی سخت در حس حسادت وی ریشه دوانده است (بولبی /Bowlby، ۱۹۹۲، ص ۸۰).

فروید همچنین به اهمیت خودآزاری در زندگی جنسیتی و ذهنی زنان می‌پردازد و بر این باور است که خودآزاری احساس گناهِ زنان را ارضا می‌کند: «گرچه منشأ این احساس گناه معلوم نیست، فروید اعتقاد دارد که چنین احساساتی پیشاپیش در مرحلهٔ

عقدهٔ ادیپی دختر وجود دارد.» (ساگوارو، ۲۰۰۰، ص ۳۵) این خودآزاری ـ لذت بردن از رنج ـ یک احساس فطری زنانه است و خواستهٔ زن را در تن دادن به تبعیت و فرمانبرداری و یا درد ناشی از تولد فرزند توجیه می‌کند. بنا به نظر فروید، خودشیفتگی زنانه نیز نتیجهٔ تشخیص حس حقارت آنان است که سعی می‌کنند با تبدیل پیکر خود به جایگزینی غرورآمیز، این حقارت را جبران کنند.

این نظریه نشان می‌دهد که چرا به زنان در فرهنگ غرب هرگز اعتباری فراتر از جاذبهٔ جنسی و فیزیکی داده نشده است. فروید در بحث خود کمتر به این ویژگیها به عنوان نتیجهٔ تأثیر فرامَن یا استعداد بیان انگیزه‌های غریزی به شکل مقبول در جامعه، و یا «رسوم اجتماعی» و یا «شرایط اجتماعی» اشاره کرده است، زیرا تقاضاهای فرهنگ انسانی به طور اخص مردسالارانه است (میچل، ۱۹۷۴، ص ۱۱۸). ساگوارو می‌گوید: «در واقع در تحلیل روان‌شناختی، ما، قبل از اینکه چیزی در مورد زنانگی بیاموزیم، با عقدهٔ مردانگی آشنا می‌شویم.» (ص ۴۸)

تحلیل روان‌شناختی یونگی

نظام تحلیل روان‌شناختی یونگ نیز ریشه در فرهنگ مرد سالارانه دارد. اگرچه یونگ به رغم وابستگی‌اش به فروید، در مواردی از مواضع وی فاصله گرفته است، ولی با نگاهی به نظریه بحث‌برانگیز آنیما / آنیموس (Anima / Animus) یونگ، می‌توان دید که او نیز در نمایش تصویری از روانِ زنانه ناتوان بوده است، زیرا او نیز از منظر مردسالارانه به موضع نگریسته است ـ البته نظریهٔ یونگ، بدون توجه به دوگانگیهای متضادی که در آن چارچوب با زن در جامعهٔ انسانی رفتار شده است قابل درک نیست. به عبارت دیگر، در اینجا نیز زن در ارتباط با مرد و به مثابه «دیگران» ارزیابی شده است. یونگ اشاره می‌کند که «هر انسان اساساً دارای یک حس تکامل و حس قوی نفس است.» (یونگ، ۱۹۶۴، ص ۱۲۰) این نظریه می‌تواند از بحث برانگیزترین بخش نظریهٔ او باشد، چرا که وی نظریهٔ «تکامل روانی» را به عنوان منشأ راهِ انسان به سوی فرآیند فردیت و فردی شدن می‌شمارد و در اینجا این سؤال مطرح می‌شود که آیا این فرآیند در مورد مرد و زن به یکسان صورت گرفته و به همان اندازه موفقیت آمیز است؟ از نظر یونگ، روحِ انسان ترکیبی است از جنبه‌های مردانه و زنانهٔ روان او. به عبارت دیگر، در هر مرد، زنی و در هر زن، مردی نهفته است.

آنیما (Anima) در اصل تشخص همهٔ گرایشهای روان‌شناختی زنانه در روانِ مرد است. (یونگ، ۱۹۶۴، ص ۱۹۱) بنابراین، «آنیموس» تشخص مردانهٔ ناخودآگاه در زن است: «(آنیموس) جنبه‌های خوب و بد را شامل می‌شود، همان‌گونه که آنیما در مردان چنین است. ولی برخلاف آنیما، آنیموس شکل و حال و هوای هجوآمیز تخیل را شامل می‌شود و بجاست که شکل گرایش «مقدس» نهفته را به خود گیرد.» (یونگ، ۱۹۶۴، ص ۱۹۸) در این بحث و تجزیه و تحلیل یونگ می‌توان نشانه‌های تحقیر «زنانگی» را مشاهده نمود. حال باید به دوگانگی متضاد دیگر در نظریهٔ یونگ بپردازیم: اِروس (Eros) / لوگوس (Logos). یونگ «لوگوس» را دانش مردانه می‌داند که در مقابل «اروس» ـ یعنی وابستگی زنانه ـ قرار می‌گیرد و وحدت آنها آیینِ نمادین ازدواج مقدس است. (یونگ، ۱۹۶۴، ص ۱۲۵) بنابراین رشدِ زن بدون وابستگی به «دانش مرد میسر نیست و زن به یک ارزش کاربردی برای مرد تبدیل می‌شود که همواره به عنوان منشأ «نظرات مقدس» ظاهر می‌شود، این ویژگی مثبت آنیموس است. هنگامی که اِروس بر حسب وابستگی (relatedness) تعریف می‌شود، موضوعِ تابعیت زن از مرد گریزناپذیر می‌نماید. بنابراین «یک زن باید عادتِ زیستن براساسِ منطق خود را به کنار گذارد.» (یونگ، ص ۱۲۹)، پس «آنیما»ی یک مرد توسط مادرش شکل می‌گیرد و «آنیموس» از طرف دیگر، تحت تأثیر پدر زن است که نظرات «حقیقی» و بدون چون و چرای خود را در زن شکل می‌دهد. (یونگ، ص ۱۹۸) ولی همان آراء مردسالارانه «حقیقی» منشأ نومیدی و بیگانگی برای زن می‌شود، چرا که «این آراء» هرگز واقعیت شخصی زن را چنانکه هست شامل نمی‌شود.

این نظرها که توسط آنیموس شکل گرفته همواره در اعماق

ویرجینا وولف

وجود زن این عبارات را نجوا می‌کند: «تو چاره‌ای نداری، فایدهٔ تلاش چیست؟... زندگی هرگز برای تو رو به بهبود نخواهد بود.» بدین ترتیب، اگر زن با واقعیات روبه‌رو شود می‌تواند به یک «همراه و همدم درونی» ارزشمند تبدیل شود که ویژگیهای «مردانه» یعنی استعداد، شهامت، عینیت و خرد معنوی را می‌پذیرد. کنایه و مطایبهٔ این امر در طرح این سؤال متجلی می‌شود که چگونه است که آنیموس منفی که همواره نومیدی را در زن تقویت می‌کند، می‌تواند ناگهان به منشأ ویژگیهای مردانه که تا این حد انحصاری و قابل ستایش است تبدیل شود؟ به همین جهت، اخیراً ناقدان به نکاتِ مسئله‌ساز «آنیما» از تحلیل روان‌شناختی یونگ می‌پردازند: آنیما، هم از یک طرف منشأ قدرت مردانه است و هم از طرف دیگر صنعت، انفعال و فقدان آفرینندگی را در زن القا می‌کند. (پرویزی، ۲۰۰۱، ص ۱۵) حتی نقش «راهنما» که وی

به آنیمای مردانه نسبت می دهد، هیچ چیز جز تصور مرد از زن، به مثابه «دیگری» نیست که او خود از طریق آن به فردیت می‌رسد. بنابراین، یونگ «خرد حقیقی» را در مورد زن وقتی محقق می یابد که به «دانش» مردانه دست یابد و یا همواره به آنیموس خود بازگردد. (ساگوارو، ۲۰۰۰، ص ۱۵۴)

بنا به آنچه گفته شد، بسیاری از ناقدان ناکامل بودن زبانی را که یونگ بدان اشاره دارد، مورد انتقاد قرار داده‌اند و بر این باورند که این زبان باید تغییر یابد و با روح زمانه هماهنگ گردد. آنیس پرات (Annis Pratt) در مقاله‌ای می گوید: اگرچه او خود یک ناقد کهن الگویی و اسطوره‌ای است، می‌داند که درکِ این نقد از نقش زن بسیار محدود بوده است. او می گوید، یونگ خود در اواخر عمر اعتراف کرد که یکی از مسائل او و پیروانش این بود که زنان را «درست درجایی قرار می‌دادند که سایهٔ مرد افتاده بود. بنابراین امکان این وجود داشت که مرد، زن را با سایهٔ خود اشتباه بگیرد.» پس از آن پرات ادامه می‌دهد که: «در کار خود زن را صرفاً یک انسان محسوب می‌کند، در حالی که در کار یونگ زن هنوز به این درجه (یعنی انسانیت) نرسیده بود.» (گرین، لیبر، مورگان و ویلینگهام، ۱۹۹۲، ص ۲۴۸)

شکل‌گیری جنبش فمینیسم و رسالت پیشروان آن

البته در اوج پیشداوریها و بی‌عدالتیهایی که در قرن نوزدهم نسبت به زنان روا می‌شد، چهره‌هایی چون ساموئل تیلور کالتریج، آلدوس هاکسلی و جان استوارت میل اعلام داشتند که هیچ تفاوتی میان دو جنس زن و مرد و تواناییهای ذهنی آنان نیست. آنها سعی می کردند به زنان بها و اعتبار داده و آنان را از زندان وظایف خانگیِ صرف برهانند. (رحیمی، ۱۹۹۸، ص ۲۳)

این تلاشها با برخی تغییرات در آغاز قرن بیستم همزمان شد. تا آن زمان زنان حق رأی، حق مالکیت خصوصی و حق ورود به دانشگاه را نداشتند، ولی در ابتدای قرن بیستم، شاید در پرتو تلاشهای کسانی که در جهت احقاق حقوق زن بسیار گفتند و نوشتند، قوانین جدیدی به وجود آمد که محدودیتهای قبلی را لغو نمود و زنان از نظر قانونی از حقوق فوق برخوردار شدند.

باید به خاطر داشت که اوج فمینیسم خیلی قبل از نهضت اصلی آن در دهه ۱۹۷۰ رخ داد. (پرویزی ۲۰۰۱، ص ۲۱) در دههٔ ۱۷۹۰، مری والستون کرافت (Wollstone Craft) توجه کرده بود معرفی زن به عنوان موجودی معصوم، فرمانبردار، ناپویا و حقیر، کاری است شریرانه و نادرست؛ چرا که این امر بر رشد شخصیت و حیاتِ زن تأثیر منفی می گذارد. چنین اکراهی در نسبت دادن ویژگیهایی از این دست به زنان، چنانکه خواهیم دید، از دغدغه های اصلی ویرجینیا وولف در چند سال آینده شد. (رابینز، ۲۰۰۰، ص ۲۵) بنابراین نفرت وولف نسبت به عبارت «فرشته در خانه» دقیقاً انتقاد والستون کرافت را نسبت به «تصویر روسو از زن آرمانی» باز می تاباند، اگرچه او سالها پس از والستون کرافت آغاز به نوشتن کرد. تاکنون دیدیم که نظام مردسالارانه اجازهٔ هیچ گونه ابراز وجود و هویت به زنان نمی‌داد، بنابراین اوج فمینیسم ادبی را می‌توان به مقالهٔ معروف جان استوارت میل به نام «تابعیت زنان» (۱۸۶۹) نسبت داد که در آن وی به این واقعیت اشاره دارد که زنان از خود ادبیاتی ندارند، شرایط اجتماعی آنان را وادار می کند مقلد کور نوشته های مردانه باشند و چنین ادبیاتی در مقایسه با الگوهای فَرهیخته و مجرب، ناقص و بی ارزش نمود می کند. (رابینز، ۲۰۰۰، ص ۱۲۰)

البته باتوجه به مقالات والستون کرافت و جان استوارت میل به نام «اعلام حقوق زنان»، اندیشمندان فمینیست بعدی در پی آن بودند که قلمرو نوینی جهت هویت زنانه، چه تخیلی و یا واقعی، بیابند تا آثار ادبی زنان را به سوی تعاملی نو میان دنیای درونی و بیرونی رهنمون کنند. (رایسنر، ۱۹۹۸، ص ۹) در نتیجه، در سال ۱۸۸۵، حجم قابل توجهی از ادبیات فمینیستی به وجود آمد که همچنان باید تحت شرایط غالب و در زیر چشمان مظنونِ اعتقادات ویکتوریایی به حیات خود ادامه می‌داد. در زمانی که همهٔ ازدواجها از سوی والدین برای دخترانشان برنامه ریزی می شد، مونا کِرد (Mona Caird) صدای خود را با موضوع «ازدواج آزاد» به گوش همگان رساند.

مارگارت میلن در مجلهٔ **وست مینیستر** ۱۸۴۱، به توجیه بهبود فرصتهای فکری برای زن پرداخت. او همچنین افزود که زندگی زناشویی نباید تنها وسیلهٔ کسب موقعیت اجتماعی برای زنان باشد. در سال ۱۸۴۳، خانم هوگو رید (Hugo Reid) دربارهٔ شکافی که بین ایدئولوژی دربارهٔ زنان و واقعیت قرارداشت سخن گفت؛ این موضوع نیز به شکل یکی از موضوعات حائز اهمیت برای ویرجینیا وولف درآمد که به نمایش تضاد میان تصویری پرداخت که در ادبیات از زنان داده می شود و آنچه در واقعیت صادق است. هنگامی که وولف به تفکر در مورد این موضوع در **اتاقی از آن خود** (a room of one's own) پرداخت تا «قلمرو مستقل زنان» را تثبیت کند، ممکن است آنچه را ربد سالها قبل مطرح کرده بود، در ذهن داشته است. مدتی بعد هریت تیلور (Harriet Taylor) منکر شد که تاریخ انسانی تاکنون در هیچ زمینه‌ای به زنان «قلمرو مناسب» آنان را داده باشد. او نیز وظایف «همسری» و «مادری» را به عنوان تنها الگوی زنانه رد می کند.

در سالهای بعد فمینیستها برای اثبات ظلمهایی که به جنس زن در طول تاریخ شده به همان نظریه های تحلیل روان شناختی فروید و اسطوره‌شناسی یونگ متوسل شدند که از نظر آنان بهترین موضوع و گواهی بود که در آنها فلسفهٔ مردسالارانه زنان را نفی می کند. (کریگ، ۱۹۹۷، ص ۱) برای مثال کارول گیلیگان (۱۹۳۶) اولین تحلیل گر روان شناختی فمینیست بود که مدعی شد روان شناسی فرویدی راهنمای مفیدی است برای اینکه کشف کنیم چگونه مرد سالاری زنان را منفعل نمود. جودیت بانگر توجه را به غیرقابل انعطاف بودن نظریهٔ دوگانگی و ساختار ناهمگن جنسی در تحلیل جنسیت فروید، جلب کرد. بتی فریدان (Freidan) تحلیل گر روان شناختی فمینیست دیگری بر این باور بود که مفاهیم زیست شناختی بر نظریهٔ فروید غالب بوده و فروید به طور غیرمستقیم چنین مطرح می‌کند که «زیست شناسی به مثابه سرنوشت» زن است. کیت میلت (۱۹۳۴) نیز از جبرگرایی زیست شناختی فروید انتقاد کرد و اعتقاد داشت که مفهوم کلیدی نظریهٔ «هویت جنسی زنانه» مبتنی است بر این نظریه که زنان به شرایط فیزیکی مردان غبطه می خورند و احساس کینه و عقده می کنند (لین /Lynne، ۱۹۹۸، ص ۳).

پس اگر تحلیل روان شناختی بنا بود به گونه‌ای دست اول از

دیدگاه زنانه به تحریر درآید، فرضیهٔ اصلی آن همان موضوعاتی بود که این پیشروان تحلیل گر فمینیست در بدو امر مطرح کرده بودند. آنها سعی کردند تحلیل روان‌شناختی فرویدی را ساختارشکنی کرده تا بتوانند پژوهشی روان‌شناختی دربارهٔ ماهیت واقعی «زنانه» داشته باشند. تا آنجا که به نظریهٔ تحلیل روان‌شناختی لاکان مربوط می‌شود، «نَفْس همواره در موقعیت اجتماعی و جنسی قرار دارد که این موقعیتها همواره دستخوش تغییر هستند (و معنای آن نیز همواره در حال تحول است)» (لین، ۱۹۹۸، ۵). تعدادی از فمینیستهای معاصر برای توضیح عنصر زنانه، از نظریهٔ لاکان بهره بردند. لوس ایریگاری (Irigary) (۱۹۳۹) یک

تحلیل‌گر روان‌شناختی فرانسوی که کارش بر ساختار عنصر زنانه در استفاده از زبان متمرکز است، به این نکته توجه نمود که «جنسیتِ ویژهٔ زنان است که تحت‌تأثیر تصورات مردانه انکار می‌شود» (کریگ، ۱۹۹۷، ص ۳). مهم‌ترین نظریهٔ او مبتنی بر این نکته است که زنان در کاربرد زبانی خاص خود، جنسیت مونث را به نمایش می‌گذارند. جولیا کریستوا (۱۹۴۱)، یک زبان‌شناس و تحلیل‌گر روان‌شناختی، اندیشهٔ فلسفی غربی را (از جمله آنچه که در تحلیل روان‌شناختی تفسیر و تحلیل شده است) به چالش می‌گیرد و بر این باور است که زنان باید کوششی بیش از طبیعی‌سازی نقشهای اجتماعی خود، داشته باشند تا «پژواک هویت از دست رفتهٔ ما را به دیگران برسانند.» (کریگ، ۱۹۹۷، ص ۳)

همان‌گونه که قبلاً ذکر شد، تحلیل روان‌شناختی یونگی نیز از چشم تیزبین فمینیستها پنهان نمانده است، نظریه یونگی آنیما/آنیموس تحت‌تأثیر موضوعات «لوگوس» و «اِروس» است. بنابراین ناقدانی چون آنیس پرات ارتباطهای ظریفی میان فمینیسم و «نقد کهن الگویی» یونگی برقرار می‌کنند (ویلیامز، ۱۹۹۹، ص ۶). پرات سعی دارد کهن‌الگوهایی را مطرح کند که برای ناقدان زن مناسب است تا از آنها به عنوان وسیله‌ای جهت احتراز از سنت مردسالارانه استفاده کنند.

نتیجهٔ تلاشهای اولیهٔ این ناقدان رشد روزافزون جنبش فمینیسم در جهت روشنگری هرچه بیشتر تاریخ پیشین نقد و بازنگری آثاری است که توسط زنان نوشته شده، و یا شخصیتهای زن در آن نقشی داشته‌اند و توسط مردان مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند و یا آثاری که توسط مردان نوشته شده و الگوهایی که از شخصیت و خودآگاهی زنان ارائه داده‌اند تحت‌تأثیر نگرش خود آنان نسبت به زنان بوده است. هوشیار با نقل قول از رایس و وا (Rice and Waugh) چند نکته را در پایان نامهٔ خود مورد تأکید قرار می‌دهد (هوشیار، ۲۰۰۰، ص ۵۹-۵۳). رایس و وا بر این عقیده‌اند که «شاید بیش از هر وجه نقد ادبی، نظریهٔ فمینیستی است که به سنتهای متعدد و متناقض توجه کرده و باورهای مقبول و تصویب شدهٔ قبلی را به چالش کشانده، به‌ویژه در ارزیابی مجدد فاعلیت (subjectivity) و طبقه‌بندی تجربه.» (۱۹۸۹، ص ۹۱)

بنابراین، فمینیسم محصول تحولات اجتماعی و سیاسی قرن نوزدهم و بیستم بود که به آزادی فکری و فیزیکی زنان منجر شد و به آنها این فرصت را داد تا به «بازخوانی» خود، نه در قالب الگوهای مردسالارانه، بلکه از طریق فرآیند «ساختارشکنی» و «تمرکززدایی» این الگوها، اقدام کنند. نقد فمینیستی از رشته‌های مردم‌شناسی فرهنگی، زبان‌شناسی، تحلیل روان‌شناختی، مارکسیسم، ساختارشکنی، نشانه‌شناسی و نظریه‌های متعدد زبانی بهره برده است.

هوشیار همچنین به نقل از الین شوالتر (Showalter) می‌پردازد که «نقد فمینیستی وقتی آغاز شد که زنانی که دانشجو، معلم، نویسنده، مؤلف و یا صرفاً خواننده بودند، متوجه نقشهای محدود و ثانوی‌ای شدند که به قهرمانان زن در داستان زنان نویسنده و زنان ناقد نسبت داده شده بود. آنها به طرح سؤالات جدی دربارهٔ ارتباط خود با مطالعات ادبی پرداختند.» (۱۹۹۲، ص ۱۷۹) فمینیستها پرسشهای اساسی‌ای را مطرح کردند مبنی بر اینکه زنان در متون ادبی به چه شکل ارائه شده‌اند؟ چه ارتباطی میان اضطراب متنی آثار زنان و سرکوب شدن آنان در جامعه وجود

دارد؟ چرا حضور زنان در تاریخ ادبیات نادیده گرفته می‌شود؟ آیا سنت نگارش زنانه و یا زیباشناختی مستقل زنانه وجود دارد؟ و اگر کسی می‌توانست از نگارش زنانه سخن گوید، درواقع همان «نگارش مردانه» نبود؟

سیمون دوبوار در اثرش به نام **جنس دوم** (۱۹۴۹) به این بحث متناقض‌نما پرداخت که هیچ زنی «زن» زاده نشده. زنانگی با مفاهیم منفی آن چیزی است که فرهنگ جامعه به زن نسبت می‌دهد. او می‌گوید وقتی زنی سعی بر تعریف هویت خود داشت، با این عبارت که «من یک زنم» آغاز می‌کرد. ولی برای هیچ مردی الزامی برای اینکه چنین کند وجود ندارد. از نظر دوبوار، این واقعیت، از عدم وجود یک نظام اساسی میان واژه‌های «مذکر» و «مؤنث» پرده برمی‌دارد و به این واقعیت اشاره دارد که مرد به عنوان انسان تعریف می‌شود، نه زن. بدین‌سان زنان حقیرتر شمرده شده‌اند و استثمار جنسی با این باور مردانه درآمیخته است که زنان فطرتاً حقیرتر از مردان هستند. بنا به گفتهٔ سِلدن «قانون‌گذاران، کشیشها، فیلسوفها، نویسندگان و دانشمندان سعی داشته‌اند نشان دهند که تابعیت زن ارادهٔ خداوند در آسمان و اصلی مفید به حال همه بر روی زمین است.» (۱۹۸۹، ص ۱۳۵)

به روشی فلسفی‌تر، هلن سی یو (Cioux) به مسئلهٔ دوگانگی متضاد (binarism) در هستی‌شناسی می‌پردازد و مدعی می‌شود که این دوگانگی متضاد نیز شیوهٔ روش‌شناختی مردسالارانه است: «پویایی /ایستایی، پدر /مادر، سر /قلب، بالا /پائین، ارباب /برده... همواره همان استعارهٔ همیشگی است؛ ما از این استعاره تبعیت می‌کنیم و در تمام اشکال خود هرگاه زبان و کلامی شکل می‌گیرد

ما را تحت تأثیر قرار می دهد. همان رشته و یا رشتهٔ دوگانه، چه در خواندن و چه در سخن گفتن، در ادبیات، فلسفه، نقد، محور نظرات ما را هدایت می کند.» بدین ترتیب سی یو نتیجه گیری می کند که طرح تمام این دوگانگیهای متضاد (binarism) چیزی جز کاربرد استعاری تضاد مرد/زن نبوده است. وی از این نگرش انتقاد می کند، چرا که در این دوگانگیها زن همواره با ایستایی و انفعال، قلب، پایین، برده و غیره پیوند خورده است. او بر این باور است که حتی در ساختار خانواده، مادر یا منفعل است، یا اصلاً وجود ندارد. سی یو همچنین نظریهٔ فروید و سایر روان شناسان را مبنی بر اینکه زن یک «غیرمذکر» است که سرشار از حس حسادت به مردانگی است، رد می کند. وی بر این باور است که پیکر زن از روان وی جدا نیست؛ بنابراین در بیان خود، زن باید به کشف فیزیک خود نیز بپردازد.

بنابراین فمینیستها در پیروی از دریدا، سعی کرده‌اند به «ساختارشکنی» الگوهای موجود پرداخته و آنچه را همواره در «پس زمینه» قرار داشت به «پیش زمینه» برانند و «مرکزیت» را به سوی «محیط» پس برانند. کلی گادول (Gadol) به این نکته اشاره می کند که «استثمار صرفاً با ساختارهای بدیهی پدرسالارانه به وجود نیامد؛ این پدیده نتیجهٔ تشکلهای اجتماعی و روان شناختی فاعلهای جنسی نیز بود که می توانستند به مفعولهای ناتوان بدل شوند. بنابراین، تحلیل باید در پی ساخت و ساختارشکنی

تشکلهای سیاسی، اجتماعی، روان شناختی و تاریخی و فرایندهای متون، که برچسب جنسیت بر آنها خورده، باشد.» (بیرچ /Birch، ۱۹۹۱، ص ۱۸)

بخش اعظم دغدغهٔ فمینیسم، به ویژه در مراحل نخستین، تصویر زن در ادبیات، که اساساً مردسالارانه بود و زن در نقش نویسنده و آفرینندهٔ ادبیات بود. بر همین اساس، فیرث (Firth) (۱۹۹۷، ص ۱۰۲) دو نوع نقد فمینیستی را مطرح کرد: «قدرت تجربه» (authority of experience) و «تصاویر زن». عبارت معروف وولف مبنی بر اینکه «این لباس است که ما را می پوشد نه اینکه ما لباس را می پوشیم» درواقع از انتقاد وی نسبت به تسلط مردان بر فرهنگ ادبی پرده برمی دارد چرا که «جملهٔ یک مرد برای استفادهٔ زن نامناسب است.» (فیرث، ۱۹۹۷، ص ۱۰۲) سِلدن می گوید: «محاسبهٔ تأثیر این محدودیتها دشوار است ولی شکی نیست که زنان نویسنده محرومیتهای زیادی را متحمل شدند. آموزش آنان تابع آموزش برادرانشان بود؛ نوشته هایشان اغلب به عنوان نوشته های محدود و قشنگ رد می شد. تنها راه برای رهایی از این در حاشیه قرار گرفتن، پذیرش سنتهای غالب ارزش ادبی و فدا کردن دغدغه های فردی بود.» (۱۹۸۹، ص ۱۴۶)

وجوه مختلف فمینیسم

در بررسی فمینیسم، باید تمایزی میان زنان به مثابه نویسنده و زنان در نقش خواننده قایل شد. چنانکه شوالتر (۱۹۷۹) در مقاله‌ای به نام «به سوی بوطیقای فمینیستی» اشاره کرده است، دو وجه نقد فمینیستی وجود دارد: «نقد» (Critique) و «نقد جنسی» (Gynocritcism) (رحیمی، ۱۹۹۸، صص ۲۷-۲۵).

شوالتر تأکید می کند آنان که بر نقد تکیه می کنند، نهایتاً توجه خود را بر زن به عنوان مصرف کنندهٔ ادبیاتی متمرکز می کنند که توسط مردان تولید شده... از این نظر، تعدادی از ناقدان زن سعی می کنند آنچه سوزان شیبانوف هنر افشاگری به عنوان یک زن می نامد، بیاموزند، هنری که به زنان اجازه می دهد که سبکها و عقاید متون مردانه را درک کنند (کوهن، ۱۹۸۹). شوالتر در مقاله اش، نقد فمینیستی را فعالیتی منفی توصیف کرده است که فقط به ما نشان می دهد که مردان فکر می کنند زن باید چه باشد:

که درواقع آموزشی است طولانی در محضر یک نظریه پرداز مرد. (کویل و دیگران، ۱۹۷۹، ص ۲۷)

برخلاف «نقد» که تأکید زیادی بر ادبیات مردانه می گذارد، هدف «نقد جنسی» ارائهٔ مَحَکی زنانه برای ارزیابی ادبیات زنان است تا الگوهای نویی در ارتباط با زندگی، سبک و تجربهٔ زنانه ارائه دهد، نه اینکه الگوها و نظریه های مردانه را اقتباس کند. این ناقدان به مطالعهٔ پژوهش فمینیستی در تاریخ، مردم شناسی، روان شناسی، جامعه شناسی، از جمله مشاغل، تعاملها و خودآگاهی زنانه می پردازند. (رایس و وا، ۱۹۸۹) چنانکه میشل روزالدو در اثرش به نام **زن، فرهنگ و جامعه** ذکر می کند، نتیجهٔ نقد جنسی وحدت و ارزش زنانه و کسب نمادها و منابع اجتماعی است که بر اساس آن بتواند جامعه‌ای از آن خود به وجود آورد. بنابر باور شوالتر، آنان که با نقد جنسی سر و کار دارند، با مسائلی چون «زنان به عنوان تولیدکنندگان معنای متنی، با تاریخ، مضامین، ژانرها و ساختارهای ادبی توسط زنان» سر و کار دارند و سعی می کنند موفقیتهای زنان نویسنده را در طول تاریخ کشف و ارزیابی نمایند. (رحیمی، ۱۹۹۸، ص ۲۸)

شوالتر در اثرش به نام **ادبیاتی از آن خود** (۱۹۷۹) تاریخ داستان نویسی زنان را براساس سه مرحلهٔ Female, Feminist, Feminine مورد بررسی قرار می دهد و در اثر دیگرش به نام **زن دیوانه در اتاق زیر شیروانی** (که اشاره به رمان **جین ایر** شارلوت برونته دارد) استراتژیهایی را نشان می دهد که توسط زنان قرن نوزدهم انگلستان و آمریکا ارائه می شد تا اضطراب نویسندگی (anxiety of authorship) را تجربه کنند. همچنین باربارا کریستین در اثرش به نام **داستان نویسان سیاهپوست زن** و سایر فمینیستها تأثیر تاریخ زنان را بر تاریخ ادبیات زنان به همراه استراتژیها، سبکها، نظرات و ساختارهایی که توسط زنان نویسنده به کار گرفته شده مورد بررسی قرار داده اند. (کوهن، ۱۹۸۹)

شوالتر که اعتقاد دارد تفاوتهای چشمگیری بین نوشته های

نویسندگان زن و مرد وجود دارد که از چشم ناقدان مرد دورمانده، سه مرحله‌ای را که ذکر شد به این شکل تقسیم‌بندی می‌کند: مرحلهٔ اول یعنی Feminine، که از ۱۸۴۰ تا ۱۸۸۰ را دربرمی‌گیرد، شامل الیزابت گسکِل و جورج الیوت می‌شود. در این دوره، زنان نویسنده ناچار بودند خود را با معیارهای زیباشناختی مردان و نویسندگی آنان همساز کنند و انتظار محدودیتهایی را در آفرینش آثار خود داشتند. دورهٔ دوم که شامل Feminist می‌شد و شامل سالهای ۱۹۲۰-۱۸۸۹ بود، نویسنده‌هایی چون الیزابت رابینز و الیو شراینر (shreiner) را شامل می‌شود که به طور فعال ارزشهای مردانه را مورد انتقاد قرار می‌دادند و خواهان ارتباطی خواهرانه بودند. در مرحلهٔ سوم Female که ۱۹۲۰ به بعد را پوشش می‌دهد، نظریهٔ نوشته‌های به‌ویژه زنانه و خودیابی آنان مورد توجه قرار می‌گیرد. دوروتی ریچاردسون، کاترین مانسفیلد و ربکا وست از داستان‌نویسان معروف این دوره بودند که شوالتر به معرفی آنان می‌پردازد. (سِلدن، ۱۹۸۹)

نقد جنسی (Gynocriticism) در بررسی زنان در نقش نویسنده، الگوهایی برای نوشته‌های زنان ارائه می‌دهد:

۱) الگوهای زیست‌شناختی که به بررسی استفادهٔ زنان از صور خیال و لحن می‌پردازد.

۲) الگوهای زبان‌شناختی که به بحث دربارهٔ تفاوت میان زبان مردان و زنان و پاسخ به این سؤال می‌پردازد که آیا اصلاً زبانی جنسیت‌زده زنان وجود دارد؟

۳) الگوی تحلیل روان‌شناختی که به بررسی فرایندهای زنانه و استراتژیهای [illegible] تأثیر چنین بررسیهایی بر فرایند نویسندگی می‌پردازد.

۴) الگوی فرهنگی که به تأثیر [illegible] خواسته‌ها و گرایشهای زنان می‌پردازد. (۱۹۹۰)

شوایکارت (schweickart) (۱۹۹۲) در مقاله‌ای به نام **خودمان را بخوانیم (Reading Ourselves)**، تقریباً همهٔ نظریات مبتنی بر زن را در نقش [illegible] نظریهٔ [illegible] پرورده [illegible] که زمانی فلتر (Fuller) مطرح کرده بود و بعد از او فیل ویرت (۱۹۹۷، ص ۱۰۱) آن را به کلام خود تکرار نمود که «وقتی زنی تأویل خود را از متن براساس تجربهٔ یک زن بیان می‌کند، چه اتفاقی می‌افتد؟» شوایکارت، با توجه به نقد جنسی شوالتر، مفاهیم بنیادی‌ای جهت استفاده در نظریهٔ ادبی و نقد فمینیستی ارائه داد. او چنین می‌گوید:

«چرا فعالیت زن در نقش نویسنده بیشتر از فعالیت زن در نقش خواننده به یک نظریه منجر می‌شود؟ اگر این امکان وجود دارد که یک چارچوب ذهنی اساسی را فرموله کنیم که پرده از «تفاوت» نوشتار زنان بردارد، مطمئناً انجام این کار برای خوانش زنان نیز امکان‌پذیر است. همان تفاوت و تمایز، خواه زیست‌شناختی ـ روان‌شناختی یا فرهنگی، در مورد هر دو صادق است.» (۱۹۹۷، ص ۱۴)

جودیت فترلی (Fetterly)، به شیوه‌ای مشابه در اثرش به نام **خوانندهٔ مقاوم (Resisting Reader)** (۱۹۹۵) به روشی که زنان متنی را می‌خوانند و حتی مهم‌تر از آن، به شیوه‌ای که خوانش متون توسط آنان به طور ناگهانی به طبیعت و تجربهٔ زنانه رهنمون می‌شود، توجه خاص داشت. در این رهیافت، خواننده از اینکه خواننده‌ای منفعل و ناپویا و یا غیرمقاوم و تسلیم باقی بماند، سرباز می‌زند. به کلامی دیگر، «وقتی می‌خوانیم، نه تنها با توجه به جنسیت خود می‌خوانیم، بلکه خود را به عنوان یک خواننده تثبیت می‌کنیم.» (جاکوبوس در اثر وارهول و هرندل، ۱۹۹۷، ص ۱۰۳۰)

به طور کلی، به رغم اینکه ریشهٔ لغوی «زن» در همهٔ رهیافتهای فمینیستی مشترک است، همچنان رهیافتهای متعددی در حال شکل‌گیری است: فمینیسمهای بی‌شماری با تمرکز تاریخی، اقتصادی، فیزیکی، نژادی و قومی.

راهنمای کمبریج جهت شناخت ادبیات انگلیسی (۱۹۹۱) چهار خط اصلی را مشخص کرده است. ابتدا «بازشناخت آثار زنان نویسندهٔ فراموش شده که ناچار بوده‌اند تا زمان حاضر برای چاپ مجدد و داشتن خوانندگان مناسب صبر کنند». دومین رهیافت «تأویل مجدد تجربهٔ زنان به شکلی که در گونه‌های متنوع نگارش بازتاب داشته است» ـ که همان رهیافتی است که شوالتر آن را نقد جنسی نامید. سومین رهیافت توسط فمینیستهایی اقتباس می‌شود که مخالف نظریهٔ وجود تفاوتهای اساسی میان نگارش مرد و زن هستند. و چهارمین و آخرین گروه، فمینیستهایی هستند که به خوانش زنان و تأویل آنها از متن گرایش و علاقه نشان می‌دهند.

[illegible] فمینیسم هرچه بوده و هست، حیاتش را به [illegible] مدیون است که در واقع [illegible]

[illegible] که [illegible] و ویرجینیا وولف به سبب اینکه [illegible] و وقت به سبب اینکه به عنوان زمان‌نویس و مقاله‌نویس بیش از دیگران دست به قلم داشت و باورهای خود را در نوشته‌هایش بازمی‌تاباند، تأثیر ژرف و شگرفی بر نقد فمینیستی گذاشته و اثرش به نام **اتاقی از آن خود**، با صراحت مسئلهٔ استقلال و هویت زنانه را مطرح کرد.

فمینیسم و ویرجینیا وولف

ویرجینیا وولف در بیست و پنجم ژانویهٔ ۱۸۸۲ در لندن و در خانواده‌ای فرهیخته به دنیا آمد و درواقع حرفهٔ ادبی خود را در خانه‌ای آغاز کرد که تماماً تحت سلطهٔ ارزشهای ویکتوریایی بود. پدر وولف، سِرلِزلی استیون یکی از زندگینامه‌نویسان بزرگ بود که خود را وقف فلسفه و نقد ادبی کرده بود. البته، ویرجینیا، به رغم علاقه و استعداد ادبی آشکاری که داشت، خودآموز بود، چرا که «کمبریج، جایی که پدر و برادرانش تحصیل کرده بودند همواره به روی زنان بسته بود» (پاتیسون Pattison، ۱۹۸۷، ص ۱). یکی از جنبه‌های مهم زندگی او این است که او دختر جوانی از طبقهٔ متوسط بود که به طور استثنایی موفق و در ضمن پدرسالار بود، با

پدری که در سال ۱۹۰۷ نوشت که این «قانون طبیعی» است که همسر هیچ گونه حق حقوقی، ملک، پول یا تحصیلاتی نداشته باشد. (وا / Waugh، ۱۹۸۹، ص ۹۱)

دو رخداد اصلی همواره روان و شخصیت وولف را تحت تأثیر قرار داد که آثارش را در نوشته‌های او همواره شاهد هستیم. اولین واقعه از دست دادن مادر در سیزده سالگی بود که این فاجعه را هرگز نتوانست بپذیرد و در نتیجه نتوانست وارد آن مرحله‌ای شود که فروید «تصویر خودشیفتگی» می‌نامد. پس از مرگ مادر، پدری که بنا بود در زندگی او جای این خلأ را پر کند همواره خود را وقف کتاب و مطالعه می‌کرد. بنابراین ویرجینیا وولف همواره تشنهٔ محبت مادری ماند و بعدها روابط عاطفی بسیار نزدیکش با ناخواهریش ونسا و دوستان صمیمی‌اش چون کاترین مانسفیلد و ویتا سکویل وِست، نتیجهٔ همین نیاز شدید به محبت بود. واقعهٔ دیگر تعرض نابرادری او به وی بود که چون نقطه‌ای سیاه تا ابد بر روان او باقی ماند.

بعدها پس از ازدواجش با لئونارد وولف که زندگی عاشقانه‌ای را با هم ادامه دادند، [illegible] گیری جنگ اول جهانی و [illegible] عصبی ناشی از [illegible] آثار شوم مشکلات روان‌شناختی قبلی را [illegible] عصبی نمایان کرد. [illegible] حملات عص[illegible] گهگاه، [illegible] است، او را [illegible] درمانده کرده و از پای درآورده [illegible] به وجود [illegible] آیه داری [illegible] ان نویسند[illegible] سخت سرشار از وحشت و عزم بود [illegible] «یک جنگجوی چریک در دامان ویکتوریایی [illegible] که هنگام آماده شدن برای حمله به دشمن بر خود می‌لرزید» (پاتیسون، ۱۹۸۷، ص ۱)

سالها بعد، ویتا سکویل وست، که نقش فرامن وولف را داشت، ابراز کرد که ویرجینیا در تمام طول زندگی‌اش مالکیت‌طلبی و عشق به سلطه را در مردان دوست نداشت. آرمانهای مردانه همواره ذهن او را دچار اغتشاش می‌کرد و این یکی از عناصر اصلی شخصیت وولف بود که مقالات جدلی و رمانهای او بر آن مبتنی بود. (پاتیسون، ۱۹۸۷، ص ۴)

آنچه او در سنت داستان‌نویسی قرن نوزدهم می‌دید، ارزشهای غالب مردسالارانه بود، ولی چنانکه میچل بارت (Barret) خاطرنشان می‌کند، ما نباید حرفهٔ ادبی وولف را به سادگی تعبیر کنیم که تحت تأثیر دیدگاههای سیاسی بود، بلکه هنر وی در خدمت شأن هنر بود، گرچه تنش جدی‌ای بین این دو، در آثار وی مشاهده می‌شود. (وا، ۱۹۸۹، ص ۸۸) اگر مجدداً به زندگینامهٔ او بازگردیم، وولف را «بر فراز اتاق بچه‌ها با کتابهایش به عنوان تنها راه چاره در مقابل محدودیتهای جامعهٔ ویکتوریایی» خواهیم یافت. (بولبی / Bowlby، ۱۹۹۲، ص ۶۶) مسلماً جایی وجود داشت که به عنوان نخستین شاهد تجارب او به وی خدمت کند، مکانی که او ناچار بود «فرشته در خانه» را بکُشد، ولی همزمان خود و شخصیتهایش را در «میان پرده‌ها» نگهدارد، جایی در حالت دوگانگی. بعدها این یکی از ویژگیهای نویسندگی او شد. «این حالت بینابین دو چیز بودن شامل وظایف خانگی روزمره، توجه به احساسات انسانی و حفظ ارتباطها می‌شد که اغلب در آثارش از طریق تصویر بافتنی کردن و دوخت و دوز خودنمایی می‌کند.» (وا، ۱۹۸۹، ص ۹۳)

در حالتی که وولف تا این حد احساس محدودیت و حاشیه‌ای بودن در خانوادهٔ خود داشت، در تکاپو بود تا خود را از کلیشه‌های محدودکنندهٔ زنانه آزاد کرده و از ارتباطهایی که زن را در خدمت خواستهای مردان قرار می‌دهد، اجتناب کند. بنابراین، وولف یکی از اساسی‌ترین باورهای [illegible] را راهبری کرد، مبنی بر اینکه جنسیت یک [illegible] است تا تبلور مطلق غریزه، در اصل، وولف [illegible] یک پیکر، تنی بود که برای دیگران [illegible] تنی بود که در بند نقشهای اجتماعی و قوانی[illegible] پیکری اساساً چیزی تازه و نو برای تفکر مدرن بود. [illegible] وولف به مفهوم پیکر زنانه به مفهوم مشخصاً جدید دا[illegible] پیکری در بند جنسیت که مخلوق نظم اجتماعی بود [illegible] (تویلی، ۱۹۹۸، ص ۱)

در اینجا می‌توان [illegible] تن و یا [illegible]کر تحلیل آثار وی ر[illegible] که [illegible]ط تاریخ، روان‌شناس[illegible] می‌سازد. (پرویز[illegible] وولف [illegible] می‌کند، تاریخ [illegible] پیکرهای آرمانی [illegible] در قلمرو آزا[illegible] که [illegible] محروم [illegible] تخلی[illegible] همین تجربهٔ [illegible] است که در رمانهای [illegible] جلوه‌گی می‌بخشد. پیکر اجتماعی، پی[illegible] همواره در معرض خطر که وولف سعی می‌کند از خ[illegible] توسط پیشنهاد یک پیکر آرمانی به عنوان راه‌حل نهایی طبیعت دوگانهٔ «زنانگی» حذر کند. بنا به نظر وی، پیکر آرمانی از عواقب اجتماعی و در نتیجه حملات آن در امان است.

شاید به همین دلیل است که وولف در اثرش به نام **اتاقی از آن خود**، خواستار مکانی امن و خصوصی برای زنان است تا با خیالی آسوده و به دور از غوغاهای اجتماعی به خلق آثار خود بپردازند. این اثر، اثری محبوب و مؤثر در میان نظریه‌پردازان فمینیست است و می‌توان ادعا کرد همان چیزی است که در آنچه کریستوا وجوه فکری فمینیستی نامید، نقش ویژه‌ای ایفا کرده است. چنانکه کریستوا خاطرنشان کرده، مراحلی که تفکر فمینیستی در مورد جنسیت طی می‌کند به سه شکل است: ابتدا مرحله‌ای که در آن فمینیستها، با این فرض که برای زن و مرد به معنی شباهت است، دسترسی برابر به قدرت به همراه مردان را

می‌طلبد. مرحلهٔ دوم که تفاوت با مردان را ابراز کرده و نظام قدرت غالب را رد می‌کند و سومین مرحله، مرحله‌ای است که زنان فرضیهٔ تضاد میان زنانگی و مردانگی را، که فرد ناچار است از بین این دو، یکی را برگزیند، مردود می‌شمرند، نوشته‌های وولف آرمانهایی را نزدیک به مرحلهٔ سوم کریستوا مطرح می‌کند (رید، ۱۹۹۳، ص ۱۳). **اتاقی از آن خود** شکل‌گیری نقش زن را در طول زمان ممثل می‌سازد، چنانکه وولف می‌گوید، عمل دردناک قتل «فرشته در خانه» است به خاطر اینکه نشان دهد که زنان نقشی بهتر از آن خود دارند (اسپراگ، ۱۹۷۱، ص ۱۷۱). اگر چه در این اثر، وولف بیشتر به اختلافات زن و مرد اشاره دارد تا به اشتباهات، ولی او همچنان آنها را به هم پیوند داده و برای فردیت آنها اعتبار خاصی قائل می‌شود.

وولف در این اثر یک راوی/سخنران خلق کرده است که انواع نامها را به خود می‌دهد تا چندگانگی و جهان شمولی وجود مؤنث را نشان دهد و به این نکته اشاره داشته باشد که نفس یک واحد مستقل برای خود نیست بلکه، به ویژه در مورد زنان، در ارتباط با دیگران موجودیت می‌یابد. این صدای چندگانه به معنای یک پیکر آرمانی وحدانی کمک می‌کند: «این منم (مرا مری ستون، مِری بِتون، مری کار مایکل یا هر نام دیگری که دلتان می‌خواهد بنامید، هیچ اهمیتی ندارد» (وولف، **اُتاقی از آن خود**، ۱۹۵۷، ص ۳).

مریم حسینی در مقاله‌ای که در فصل نامهٔ **سمر قند** (بهار ۸۲) به چاپ رسیده است به مقوله‌های اصلی کتاب می‌پردازد. (۷۳-۶۱)وی به این نکته اشاره دارد که «فصل اول با کلمهٔ «اما» آغاز می‌شود تا نویسنده نشان دهد که اولاً «آنچه ارائه خواهد شد خلاف پیش‌بینی است و هم اینکه شما از میانهٔ بحث وارد آن شده‌اید.» (مریم حسینی، ۱۳۸۲، ص ۶۳) در حالی که این قصه سر دراز دارد. او همچنان نشان می‌دهد که یک ناقد فمینیست نمی‌تواند مستقلاً به داستان زنان و محرومیت آنان که سالها تداوم داشته است بپردازد. بنابراین، راوی خود داستان‌نویس است و بیشتر از هرکس مشروعیت دارد که در مورد زنان و داستان‌نویسی آنان سخن گوید. با وجود تلاشهایی که در جهت احقاق حقوق زنان در اوایل قرن بیستم صورت گرفت، وولف در **اتاقی از آن خود** گلایه‌های بسیاری از موانع متعددی دارد که بر سر راه تحصیل زنان وجود دارد. از جمله اینکه برای استفاده از کتابخانه، یک زن ناچار است یا معرفی نامه از دانشگاه همراه داشته باشد و یا شخص معتبری ضامن او برای استفاده از کتابخانه شود و به همین جهت می‌توان انتظار داشت که هر زنی برای ابد کتابخانه را لعنت کند و هیچ گاه به آن بازنگردد.

تمرکز توجه وولف در کتاب اول به نیاز به تنهایی است. برای خلق یک داستان، زن نویسنده نیاز به اتاقی از آن خود دارد که بتواند تمرکز کند و در فضایی قرار گیرد که به دور از مسائل و دغدغه‌های بیرونی بتواند در آن تنفس کند یا به عبارت دیگر با پیکر آرمانی و الهام‌بخش خود خلوتی داشته باشد.

او به این مهم می‌پردازد که تا چه حد حائز اهمیت است که انسان را فقط در ارتباط با همدیگر نبینیم، بلکه در ارتباط با واقعیت ببینیم؛ در ارتباط با آسمان و درختان و هر آنچه در وجودشان نهفته است: «تنهایی یعنی این -و چون حتی تنهایی هم جای خودش را می‌خواهد، و چون انسان نمی‌تواند تنها باشد مگر اینکه جایی برای تنها بودن داشته باشد.» پس اولین شرط نویسنده شدن داشتن اتاقی مستقل از آن خود و پول کافی برای گذران زندگی است. «در واقع این اثر، نوعی سفر فرهنگی است که در آن شخص مراحل مختلف را پشت سر می‌گذارد تا به حقیقت ثابتی دست پیدا کند.» (مریم حسینی، ۱۳۸۲، ص ۶۳)

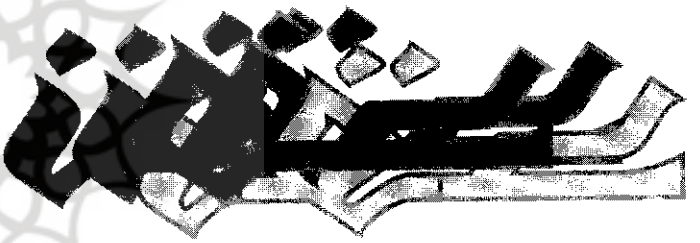
بنابراین، در بخش اول به تعریف عبارت «زنان و داستان‌نویسی» می‌پردازد که به موضوع قابل بحث تقسیم می‌شود: نخست اینکه طبیعت زنان چیست و این طبیعت چگونه بر داستانهایشان تأثیر می‌نهد. وولف بر این باور است که ارزشهای زنان به طور طبیعی با ارزشهای مردان متفاوت است. وولف بدون آنکه بخواهد به جنس زن تقدسی ببخشد، تلاش دارد نشان دهد که «شخصیت زنانه زمینی‌تر است، سادگی را بیشتر می‌فهمد، نا شیء را همان شیء می‌بیند، نه چیزی که باید درباره‌اش دادِ سخن داد، و به خاطر همین عینی‌گرایی است که زنان می‌توانند به آنچه ورای عینیت است عکس‌العمل مناسبی نشان دهند.» (مریم حسینی، ص ۶۵) او همچنین به ویژگی زنان نویسنده اشاره دارد مبنی بر اینکه تمام نویسندگان زن قرن نوزدهم فرزندی نداشتند (خود او نیز فرزندی نداشت) و اعلام آمادگی می‌کند تا دربارهٔ تأثیر این موضوع بر داستان‌نویسی سخن گوید.

بحث دوم وی این است که چه چیز متمایزی در داستان‌نویسی زنان وجود دارد و زنان چه نوع داستانهایی خلق می‌کنند. او این تمایز را در شکل و فرم و همچنین شاید در چیزهای دیگر در داستان‌نویسی زنان می‌بیند. سومین تعبیر وولف از موضوع «زنان و داستان‌نویسی» این است که «زن» خود موضوعی برای داستان‌نویس باشد و باز توجه ما را به تفاوتی که بین داستانهایی که زنان دربارهٔ خودشان می‌نویسند با آنچه مردان دربارهٔ ایشان می‌نویسند، جلب می‌کند. وی حتی به ضیافتهای مردانه و زنانه اشاره دارد که نمایانگر تفاوتهایی است که آموزش زنان با مردان دارد: غذای زنان سوپ و کلم و سیب‌زمینی و گوشت گاو و پس از آن پارچ آب است، ولی در مهمانی مردانه ماهی سفید، کبک با همهٔ سسها و سالادهای مخصوص و پس از آن شیرینی و گیلاسهای شراب زرد و سرخ و غیره. وی به طرح این مسئله می‌پردازد که مردان حتی به وضعیت تحصیلی خواهران خود توجهی نشان نمی‌دهند و درصدد تأسیس کالجهایی برای ادامه تحصیل آنها نیستند. وی این سؤال را نیز مطرح می‌کند که کدام بشری است که سیزده فرزند به دنیا آورد و خوشبختی را هم برای خانواده‌اش به ارمغان آورد؟

در فصل دوم کتاب، راوی از آکستریج خارج شده و راهی لندن می‌شود. او به کتابهایی نظر می‌افکند که مردان دربارهٔ زنان نوشته‌اند و از خود می‌پرسد چرا ساموئل باتلر می‌گوید: «مردان عاقل هیچ گاه از آنچه دربارهٔ زنان می‌اندیشند سخن نمی‌گویند؟» (مریم حسینی، ص ۶۶) و سپس جمله‌ای از آلکساندر پوپ را بازگو می‌کند که «بیشتر زنها اصلاً شخصیت ندارند» و به دنبال آن سخن ناپلئون را مبنی بر اینکه «زنها قابلیت فراگیری ندارند» و سپس دربارهٔ این نکته می‌اندیشد که از نظر مردان آیا «زنان اصلاً روح دارند یا نه؟»

وی پس از بحثی طولانی به این نتیجه می‌رسد که کتاب مردان دربارهٔ زنان بیشتر در «زیر نور قرمز احساسات نوشته شده تا نور سفید حقیقت»، وی به این نکته می‌پردازد که در طول تاریخ همواره زنان بوده‌اند که با فرمانبرداری خود به مردان اعتماد به نفس داده‌اند و همین اعتماد به نفس سبب حس برتری‌جویی مردان بوده و به همین سبب مردان نمی‌توانند برابری زنان را با خود بپذیرند، چرا که آن اعتماد به نفس از آنها گرفته می‌شود و چون تشنهٔ خودستایی هستند، برابری زن را با خود برنمی‌تابند. وولف می‌گوید: «بدون زنان، مردان نمی‌توانند دیگران را، چه در خانه و یا بیرون از خانه، تحت تسلط داشته باشند. نمی‌توانند به امپراتوریهای استعماری خود دست یابند. مردان برای تغذیهٔ اشتهای روانی خود به زنان نیازمندند.» (وولف، ۱۹۵۷، **اتاقی**، ص ۲۰۰) استعاره‌ای برای بیان این مفهوم به کار می‌گیرد: «زنان آینه‌ای گسترده هستند که مردان باید در آن خیره بنگرند ولی هرگز در پشت آن قرار نگیرند. زنان اعتیادی برای مردان محسوب می‌شوند که بدون آن مردان ممکن است بمیرند.» (وولف، ص ۳۶)

در فصل سوم کتاب، وولف به خلق خواهری خیالی برای شکسپیر می‌پردازد به نام جودیت شکسپیر، خواهری که بنا است همهٔ نبوغ شکسپیر را در خود داشته باشد و مانند شکسپیر، که از



جوانی راهی تئاترها شد و با کارهای معمولی حرفهٔ خود را آغاز کرد تا در پرتو نبوغ خود تبدیل به چهره‌ای بزرگ و قابل احترام شد، راه خود را به سوی تئاتر و علائق شخصی در پیش گیرد. در این رهگذر، جودیت با موانع بسیار روبه‌رو شده، از جمله اینکه خانواده با توسل به خشونت و زور، وی را وادار به ازدواجی ناخواسته می‌کنند و در نتیجه از خانه می‌گریزد و راهی شهر می‌شود. آنجا نیز با سوء نیت و سوءنظر کسانی که برای کار در تماشاخانه‌ها به آنها مراجعه می‌کند روبه‌رو می‌شود و سرانجام به ورطهٔ بدنامی کشیده شده و در نهایت خودکشی می‌کند.

این سرنوشت زنی است که با نبوغ برابر با برادر، محکوم به تحقیر و فناست، در حالی که برادر وی به اوج شهرت و احترام می‌رسد.

در فصلهای بعدی بر نکاتی تأکید می‌ورزد مبنی بر اینکه ذهن خلاق باید تک جنسی (androgynous) باشد و تفاوتهای میان تجربهٔ مردانه و زنانه به طور طبیعی و مشخص در شکل داستانی ظاهر می‌شود. (پرویزی، ۲۰۰۱، ص ۴۱) به همین سبب، **اتاقی از آن خود** تبدیل به متنی بنیادی در نقد فمینیستی شده است چرا که، طبق گفتهٔ رابینز (Robbins)، این اثر به تمام مشکلات مادی زنان نویسنده پرداخته و عواقب ادبی تابعیت اجتماعی زنان را مورد بررسی قرار می‌دهد. (۲۰۰۰، ص ۲۶۴)

در واقع وولف فرآیند افشای یک سنت زنانه در نویسندگی را آغاز کرده و پیش فرضهایی را به چالش می‌کشد که همواره ذهن زنان هنرمندی مانند لی‌لی پریسکو در **به سوی فانوس دریایی** را مغشوش کرده و راه آنان را به سوی هویت حقیقی به عنوان یک هنرمند مسدود کرده است، یعنی آنچه مردان می‌پنداشتند و القا می‌کردند که «زنان نمی‌توانند نقاشی کنند و زنان نمی‌توانند بنویسند.» (وولف، ۱۹۶۰، به سوی فانوس دریایی، ص ۱۳) به همین سبب وولف خشم خود را نسبت به زنانی نشان می‌دهد که به نقشهایی که نظام مردسالارانه برای آنان تعیین کرده، تن داده و اعتماد به نفس خویش را از دست داده‌اند. (پرویزی، ۲۰۰۱، ص ۳۹)

از نظر وولف این وضعیت در حالی است که زنان در همان دنیای محدود خود و در همان به اصطلاح «بی‌هنری» که بدان متهم شده‌اند، آثاری هنرمندانه آفریده‌اند، در حالی که همواره می‌بایست با این دوگانگی و تعارض، یعنی تضاد بین هویت واقعی خود و تصویری که نظام مردسالارانه از آنها ارائه داده است، دست به گریبان باشند.

بنابراین، در کل، اثر **اتاقی از آن خود** مبتنی است بر تحولات تاریخی مفهوم زنانگی در هنر داستان‌نویسی. وولف می‌گوید که تاکنون زنان به احترام عقاید دیگران همواره ارزشهای خود را تغییر داده و اکنون زمانی رسیده که به جای اینکه بگوییم داستان زنانه شده، بگوییم که زنانگی و تأنیث است که داستان شده است. شاید بازتاب این باور را بتوان عملاً در شیوهٔ روایت اثر مشاهده کرد که راوی سخنران نویسنده‌ای است با هویت زنانه که داستان محرومیت زنان را در طول تاریخ داستان‌نویسی به نمایش درمی‌آورد، یعنی قصهٔ زندگی زنان در داستانی توسط یک زن.

در رمان **خانم دالوی**، وولف همهٔ سنتهای طرح و پیرنگ داستان را شکسته و به صنعت جریان سیال ذهن که به دنیای درونی شخصیتها نقب می‌زند، روی می‌آورد. مانند اثر **اولیس** جیمز جویس، که گزارشی است از یک روز زندگی شخصیت اصلی در دوبلین، رخدادهای **خانم دالوی** نیز در چهارشنبه سیزدهم ژوئن ۱۹۲۳ در لندن رخ می‌دهد. در این داستان دو روایت نامرتبط به هم پیوند می‌خورند. رمان اساساً بر زندگی کلاریسا دالوی از صبح که برای خرید می‌رود و تا شب که قرار است مهمانی‌ای بدهد، متمرکز است. کل روایت بین داستان کلاریسا و داستان سپتیموس وارن اسمیت، یکی از قربانیان جنگ اول در لندن پس از جنگ در نوسان است. ارتباط بین این دو داستان وقتی روشن می‌شود که کلاریسا حرفهای یکی از مهمانان را می‌شنود که دربارهٔ خودکشی سپتیموس سخن می‌گوید که خود را از پنجره به بیرون پرتاب کرده است.

ضمناً رمان **خانم دالوی** به نوعی نوسان روایت است بین زمان حال و گذشتهٔ شخصیت که داستان را حول دو مکان که ظاهراً با هم بی‌ارتباط هستند، بنامی نهد. وولف خود در مورد رمان می‌گوید: «در این کتاب من نظرات بسیاری دارم. می‌خواهم زندگی و مرگ، سلامت عقل و دیوانگی را ارائه دهم و می‌خواهم نظام اجتماعی را که اکنون در جریان است به شدت مورد انتقاد قرار دهم.» (لئونارد وولف، ۱۹۵۳، ص ۵۷)

وولف با قرار دادن این تضادهای دوگانه در اثرش احساسی

دوگانه و بینابین نسبت به زنان ارائه می دهد که در نهایت نمایانگر طبیعت دوگانه و بینابین انسان به طور اعم، و زنان به طور اخص است. بنابراین، شخصیتهای اصلی تقریباً در تمام رمانهای وولف در میان دو احساس یعنی عشق دائمی خود به «فردیت» و تمایل به «جهان شمولیت» کشیده می‌شوند. آنها ناچارند در مقابل خواسته ها و دخالتهای دنیای بیرونی، به فردیت خود وفادار بمانند که بلافاصله آنها را از تمامیت خویش می گسلد. کلاریسا دالوی، بنابراین، قربانی چنین تضادی در یک جامعهٔ مردسالارانه است. پیتر والش (Walsh)، عاشق قبلی کلاریسا، جاذبهٔ کلاریسا توسط ایده ها و معیارهای شوهر فعلی او را مورد انتقاد قرار می دهد و فکر می کند «با هوش مضاعفی که دارد، کلاریسا باید همه چیز را از دریچهٔ چشمان وی ببیند.» (وولف، **خانم دالوی**، ص ۶)

از طرف دیگر، پیتر، خود تحت تأثیر ارزشهای مردسالارانه، خواستار زنی است که به وظایف مادرانهٔ خود عمل کند و در پی کسی است که به عنوان مادری پرستار به نگهداری از او بپردازد. هر گاه کلاریسا ذره‌ای از این وظیفه عدول می کند، پیتر او را به عنوان زنی «سرد، تهی از محبت و مغرور می بیند.» (**دالوی**، ص ۱۰) بنابراین خانم دالوی ناچار به تبعیت از ارزشهایی است که از بیرون به وی تحمیل می شود و «به انجام کارها بپردازد نه برای نفس کار بلکه برای اینکه مردم دربارهٔ او چنین و چنان فکر کنند.»

شخصیت خانم دالوی مانند سایر شخصیتهای وولف بین «جدایی» و حس «ارتباط» در نوسان است. از یک طرف، کلاریسا با این عبارت که «یک اتاق وجود داشت؛ و آنجا اتاقی دیگر» (**دالوی**، ص ۲۵) و اتاق زیر شیروانی که در آن ساعاتی را به دور از دیگران به سر می برد، تمایل وی را به انزوا نشان می دهد و از طرف دیگر، برگزاری مهمانی و گردهم آوردن دیگران تمایل وی را به ارتباط با دیگران نشان می دهد.

ولی جالب این است که حس جدایی شخصیتها همواره با حس مرگ همراه بوده است، کما اینکه زندگی خانم دالوی در اتاق زیر شیروانی سبب رنگ پریدگی و بیماری وی می شود، همان گونه که سپتیموس نیز از تنهایی خود به وحشت می افتد و به سوی مرگ رانده می شود.

این مضمون تقابل «جدایی» و «ارتباط» نوسان شخصیتها بین دو پیکر «آرمانی» (visionary) و «اجتماعی» (social) یا واقعی را تداعی می کند. نام «دالوی» که با کلاریسا پیوند خورده است اولین نشانهٔ این دوگانگی متضاد است: «درست مانند مادام بواری در اثر فلوبر، کنایه و مطایبه ای با نام کلاریسا آمیخته است، زیرا به هیچ عنوان نمی تواند نامی منحصر به فرد و توصیفی باشد.» (رید، ۱۹۹۳، ص ۶۵) چرا که نام «خانم ریچارد دالوی» ارتباط فیزیکی **خانم دالوی** را با آقای دالوی نشان می دهد و این ارتباط، ارتباطی

(دالوی، ص ۱۲) در واقع همهٔ این آقایان تمام عیار نظام مردانه «روح وی را به خفقان واداشته و از او صرفاً یک میزبان می سازند که او را به سوی اهداف دنیوی سوق دهد. (**دالوی**، ص ۸۴)

شایان ذکر است که وولف چنین شخصیتی را ستایش نمی کند، چرا که «زندگی واقعی او از زندگی تهی است و فقط در فراز و نشیب جریانهای زندگی در حرکت است. این در واقع از او چیزی چون یک آینهٔ جاندار می سازد، که از جهانی که وی بازمی تاباند زندگی می سازد و می توان او را به عنوان تصویر زنده از جامعه ای که در آن می زید، انگاشت.» (مودی، ۱۹۶۳، ص ۲۱)

افزون بر نقد اجتماعی، در این اثر، وولف سعی دارد تفاوت ارزشهای زنان را با آنچه جامعه به آنها دیکته می کند و توسط جنس دیگر تعیین شده، نشان دهد.

از آنجا که تاریخ بشری در جهت مادرسالاری به سوی پدرسالاری در حرکت بوده است، نوستالژی کلاریسا برای گذشته ـ که به ویژه در تکرار واژهٔ «پشت سر» (behind) بازتاب می یابد ـ نمایانگر حسرت وی برای ارتباط گذشته اش با سالی ستون (Sally Seton) است که او ناچار به ترک آن برای ورود به نظام اجتماعی مرد ـ محور شده است. به طور ناخودآگاه، این نوستالژی می تواند آرزوی بازگشت به مرحلهٔ تاریخی پیش از پدرسالاری را مختل سازد.

معنوی و واقعی نیست، بلکه فقط در جهت صحه گذاشتن بر عرف اجتماعی است که کلاریسا نقش همسر و مادر را بازی می کند و خود کلاریسا از نوعی «سردی شخصی» به خوبی آگاه است. خود متن به رد این پیکر و نقش اجتماعی اشاره دارد، وقتی ما را به اشتراک در ارتباط عاطفی کلاریسا با همسرش رهنمون نمی کند. عبارت «مرگ روح» که همواره توسط پیتر والش در مورد کلاریسا تکرار می‌شود نشانهٔ دیگر از انکار احساسات درونی در رویارویی با خواسته های اجتماعی است که بر کلاریسا تحمیل می شود.

بدین سان، کلاریسا که تبدیل به میزبان تمام عیار خواسته های اجتماعی شده، نه قادر است به نقش اجتماعی خود تحقق بخشد و نه به نقش آرمانی و گذشتهٔ آرمانی خود دست یابد. به عبارت دیگر، هم از خود و نفس خویش دور می شود و هم از جامعه ای که نیاز به ارتباط با آن را دارد، چرا که در مورد دوم نیز باید تظاهر به «ارتباط» کند.

به همین سبب، برای افرادی چون کلاریسا که زندگی درونی و آرمانی آنها ـ آنچه می خواهند باشند ـ توسط پیکر واقعی و اجتماعی آنان سرکوب و انکار شده است، این زندگی درونی صرفاً فرسوده نمی‌شود بلکه دشمن زندگی می‌شود. (مودی، ۱۹۶۳، ص ۲۰۰) شاید به همین دلیل است که می توان گفت که

کلاریسا نیز اگر چه از نظر فیزیکی زنده است، ولی به گونه‌ای مجازی خودکشی کرده و سرنوشتش به مرگ ختم می‌شود. او زنده می‌ماند تا به پذیرش حس «ارتباط» خویش ادامه دهد و «فرشته در خانه» و «خانم دالوی» باقی بماند. وولف در شخصیت خانم دالوی این واقعیت را بازمی‌تاباند که یک زن هرگز نمی‌تواند از جریانات زندگی روزمره دور بماند. بازگشت او از اتاق زیر شیروانی -اتاقی از آن خود- و پیوستنش به مهمانان، مؤید حفظ نقش وی به عنوان «میزبان» همان ارزشهای از پیش تعیین شده است. (پرویزی، ۲۰۰۱، ص ۷۱) در پایان رمان نیز او را در بالای پله‌ها می‌بینیم که منتظر مهمانان خود است.

گرچه برخی، رمان **خانم دالوی** را قوی‌ترین و هنرمندانه‌ترین اثر وی دانسته‌اند (بروکس، ترجمهٔ برزین، فصل‌نامهٔ **سمرقند**، ص ۲۱۸)، ولی شاید توصیف وولف از یک تابلوی نقاشی در **به سوی فانوس دریایی**، ماهیت همین اثر یعنی **به سوی فانوس دریایی** را بهتر بیان کند: «سطح باید زیبا و براق باشد، نرم و گذرا، مانند رنگهایی که یکی در دیگری آب می‌شوند، مثل بال پروانه‌ها؛ ولی زیربنای آن باید ساختاری مرتب داشته باشد، همانند پیچ و مهره، زیربنایی محکم که حتی با زور اسب درشکه نیز نتوان آن را از هم جدا کرد.» (دوفرون، ترجمهٔ نازک افشار، ص ۲۰۳).

همچنین حرکت قلم موی لی‌لی بریسکوی نقاش را، که از غیبت خانم رمزی حضور خلق می‌کند، چنین توصیف می‌کند: «و مکث می‌کرد و حرکت می‌کرد؛ حرکتی آهنگین یافته بود، چنانکه هر مکث بخشی از ریتم بود و هر ضربه نیز؛ و همه به یکدیگر وابسته بودند.»

این تناوب «مکث و ضربه» تقریباً، تمام رمانهای وولف را تحت تأثیر قرار می‌دهد (بروکس، **سمرقند**(۱)، ص ۲۲۰). در **به سوی فانوس دریایی**، وولف نیز به گونه‌ای هنرمندانه از غیبت، حضور و از سکوت، صدا و از مرگ، زندگی می‌آفریند. به عبارت دیگر، «مکثها» به «ضربه» تبدیل می‌شوند و ضربان زندگی را به گوش خواننده می‌رسانند (همان گونه که در خیزابها مرگ پرسیدال بهانه‌ای می‌شود تا حیات سایر شخصیتها معنا یابد).

این اثر نیز، افزون بر بحث برانگیزی آن به عنوان یک اثر زیباشناختی مدرن، به عنوان یک اثر فمینیستی مورد توجه قرار گرفته است. در این اثر، تمرکز وولف بر دو شخصیت زن، یعنی لی‌لی بریسکو (Brisco) و خانم رمزی (Ramsey) است. همچنین او از همان مضامین **خانم دالوی** با تمرکز بر جنبه‌هایی از زندگی طبقهٔ متوسط انگلیسی، استفاده کرده است. (پرویزی، ۲۰۰۱، ص ۷۴)

افزون بر آن، همان روش آمیختن افکار درونی شخصیتها با کنشهای بیرونی تکرار می‌شود، لی‌لی بریسکو که زنی میانسال است، سوگوار مرگ مادر خوانده خود است. (پیچ /Peach، ۲۰۰۰، ص ۱۱۴ و ۱۱۵)

بنابراین، لی‌لی بریسکو با اندیشیدن دربارهٔ زمان حال، گذشتهٔ خویش را بنا می‌نهد و به ویژه آنجایی که به فقدان وجود خانم رمزی مربوط می‌شود، یعنی مدتها پس از مرگ خانم رمزی، او می‌تواند به هویت خود دست یابد و خود را از تأثیر رخدادهای گذشته که در وی باقی مانده بود رها سازد. او به لحظه‌ای از شهود (vision) می‌رسد و تابلویی که ده سال ناتمام مانده بود، به اتمام می‌رساند. وولف با مرکزیت دادن به تابلوی نقاشی لی‌لی بریسکو منطق تک محوری مردانهٔ دوران پیش از جنگ انگلستان را انکار می‌کند.

او در این رمان بر شخصیت زن، نه به عنوان محصول خواسته‌ها و نیازهای جامعهٔ مردانه، بلکه به عنوان «مادر» که خود سرچشمه و منبع زندگی است، می‌پردازد. شاید تعبیر نمادین زیبای صالح حسینی در ابتدای ترجمهٔ اثر، روشنگر نقش محوری شخصیت خانم رمزی یعنی «مادر» خانواده در این رمان باشد که

وسیلهٔ شناخت فانوس دریایی است که در وجود خانم رمزی تجلی یافته است. وی سبب می‌شود که اشخاص داستان یکدیگر را بشناسند و با خود و دیگران به یگانگی برسند. پس از مرگ خانم رمزی کسانی که هنوز به شناخت نرسیده‌اند، با رفتن به فانوس دریایی به این مهم نایل می‌شوند. لی‌لی بریسکو هم در همان لحظه است که به اشراق می‌رسد و نقاشی‌اش را تمام می‌کند. خانم رمزی نه تنها با فانوس دریایی احساس اینهمانی می‌کند، بلکه به تعبیری خود فانوس دریایی می‌شود. وی به اطراف خود نور می‌پراکند و ذهن و دل آدمها را روشن می‌سازد. در حضورش دوگانگیها و تضادها از میانه برمی‌خیزد و تاریکی محو می‌شود.

اشخاص داستان از من بودن بیرون می‌آیند و ما می‌شوند. هنگامی که خانم رمزی می‌میرد در خانهٔ رو به ویرانی مرگی رخ می‌دهد و آتش جنگ درمی‌گیرد. پس از آن هنگامی که دیگر اشخاص داستان به فانوس دریایی می‌روند، با نور خانم رمزی هدایت می‌شوند و لی‌لی بریسکو هم با هدایت نور وی به شهود می‌رسد. به این ترتیب وجود خانم رمزی در سه بخش نخست

حضور دائمی دارد. در بخش دوم با مرگ وی تاریکی می آید و در بخش سوم با یاد و خاطرهٔ اوست که سفر انجام می گیرد و لی لی نقاشی اش را تمام می کند. (صالح حسینی، ۱۳۷۰، مقدمه)

همچنین به علت تداعی مداوم خانم رمزی با باغ و گل و گیاه، حسینی خانم رمزی را به شکل الههٔ گلها توصیف می کند که تصاویری که با او پیوند می خورند، تصویر «باغ بهشت پیش از هبوط» را ممثل می سازد و روند داستان را در بخش نخست با تصویر دنیای سبز عشق و زیبایی، در بخش دوم با ویرانگری که مصادف است با جنگ و بخش سوم با بازگشت شخصیتهای داستان به «دنیای سبز» پیوند می دهد. آنها سعی می کنند به خوشبختی پیش از جنگ دست یابند و به این منظور باید از آب بگذرند تا به برج روی صخرهٔ سنگی که مشغول نورافشانی به اطراف است، برسند.

بنابراین اگر چه زنان دورهٔ ادوارد و ویکتوریا ناچار هستند در

محدودهٔ ایستای وظایف خانگی قرار گیرند، وولف سعی کرده است که این داستان «خانگی» را سرشار از جنبش و حیات گرداند و در این جهت رمانهای خود را از ارزشهای زنانه مملو سازد.

خانم رمزی و لی لی از فقدان استقلال و آزادی رنج می برند. ولی خانم رمزی مانند کلاریسا دالوی محور تأکید بر نقش زن نیست، بلکه محور احساسات دوگانه در مورد «زنانگی» ساخته شده توسط جامعه است. (وا / Waugh، ۱۹۸۹، ص ۱۱۸) بنابراین، در **به سوی فانوس دریایی**، وولف ما را با چندین دیدگاه روبه رو می کند: با تعالی از طریق هنر، با احساسات دوگانهٔ خود نسبت به شخصیت مادر و با تضاد «واقعیت» و «خیال» به عنوان اصول جهانی مردانه و زنانه.

در خوانش مدرن این رمان، این هنرمند است که از میان همهٔ دوگانگیهای متضاد نظم می آفریند. (پرویزی، ۲۰۰۱، ص ۷۶)

یکی از مضامین محوری رمان مرگ است: «برای دختران رمزی زیبایی، ازدواج و مرگ در هنگام زایمان است و برای پسران رمزی قدرت، نظامی گری، هوش و مرگ در صحنهٔ جنگ.» (وا، ۱۹۸۹، ص ۱۱۸) ولی وولف این رنج زیان و زوال را برای ارتباط انسانی لازم می داند. در غیر این صورت چگونه لی لی بریسکو می توانست به اهمیت خانم رمزی در دستیابی وی به شهود و بلوغ، پس از مرگ خانم رمزی، پی ببرد؟

پس آنچه وولف در **به سوی فانوس دریایی** انجام می دهد، این است که رمان خود را حول محور شخصیتی متمرکز می کند که تبلور نقش زندگی بخش زن است. (وا، ۱۹۸۹، ص ۱۸۶)

افزون بر آن، او به نقش مرد در شخصیت پدر و پسر (یعنی آقای رمزی و پسرش جیمز) به عنوان عناصری مرگ آور، اشاره دارد که «خشک، سترون، منفور و مرگ آور هستند.» (وولف، **به سوی فانوس دریایی**، ص ۵۸)

بدین سان، بدیهی است که وولف تحلیل روان شناختی، جامعه شناختی و اسطوره شناختی را با معنا و مفهوم به تعویق افتادهٔ «تأنیث» و یا زنانگی، که در طول تاریخ به فراموشی سپرده شده است، غنی می سازد. قدرت آفرینندهٔ زنانهٔ خانم رمزی به صورت «چشمهٔ زندگی» توصیف شده است که «بی بری مردانه چون جامی برنجین، سترون و عریان، خود را به درون آن انداخته است.» (وولف، **فانوس دریایی**، ص ۴۳)

در یک کلام، وولف را می بینیم که زنان را در نقش مادر و هنرمند، به عنوان قهرمانان مسلم و فراموش شدهٔ اسطوره های اساطیر مؤنث و خلق هنری، معرفی می نماید.

در ضمن او احساس دوگانهٔ خود را در مورد زن به نمایش می گذارد که بین استقلال و جدایی از یک طرف، و ایجاد ارتباط با دیگران، از طرف دیگر، اسیر مانده است. این احساس در عنوان کنایه آمیز **خانم دالوی** خود را نشان می داد و در این رمان در احساس خانم رمزی به فانوس دریایی بازتاب می یابد: برای خانم رمزی، فانوس دریایی تصویر رهایی و گستردگی و از طرف دیگر محدودیت است. (وا، ۱۹۸۹، ص ۱۵۵)

نماد دریا نیز به شکلی مشابه عمل می کند که گاه خانم رمزی را از احساس «پیروزی و موفقیت» و گاه از احساس «سرخوردگی و شکست» پر می کند. (وا، ص ۱۵۷)

البته خانم رمزی در معرض همان تعارضهایی قرار دارد که در خانم دالوی می بینیم. او نیز از یک طرف آرزو دارد که دیگران را به خود وابسته کند و از طرف دیگر از نظر دیگران نامرئی باشد. همان حال و هوای ضیافت و مهمانی دادن خانم دالوی را در خانم رمزی نیز می بینیم، به طوری که یک شام معمولی را به «آیینی» ویژه تبدیل می کند، چرا که می خواهد مرزهای عدم ارتباط میان «نفس» و «دیگری»، «عنصر فیزیکی» و «معنوی»، انسان و دنیای «شیء گونه» را به یکدیگر پیوند دهد. ولی در ضمن از فقدان هویت رنج می برد و نیاز دارد که دیگران به او وابسته باشند. آرزوی او مبنی بر اینکه «فرزندی در آغوش داشته باشد» اشاره به همین نیاز است. افزون بر آن، در «ارتباط» با او، مرگ و تولد دوباره بربوم لی لی بریسکو می نشیند، و بدین سان خانم رمزی همان احساس مبهم و دوگانه را نسبت به نقش ویکتوریایی مادر ـ و ـ همسر برمی انگیزد. در ضمن او همان چهرهٔ آرمانی مادونا است که خود را وقف خانواده می کند، مرتب به ملاقات افراد نیازمند می رود (جوراب بافتن او

برای پسر نگهبان فانوس دریایی) و خود را وقف محققی خود محور چون آقای رمزی می‌کند که تبلور شخصیت پدر وولف است.

پس وولف از شخصیت خانم رمزی موجودی بی‌عیب و مقدس نمی‌سازد؛ خانم رمزی در عین حال که همان «فرشتهٔ در خانه» عصر ویکتوریا است، از بند محدودیتها و تعارضها رها نیست و در این رهگذر تسلیم نقش خود نمی‌شود و با پویایی خود به زندگی خود و دیگران معنا می‌بخشد و به اسطورهٔ الهه‌ای حیات‌بخش بدل می‌شود.

پس، با آنچه گذشت می‌توان مشاهده نمود که وولف در ضمنی که به دوگانگیهای متضاد میان گذشته و حال، رفتار و ارزشهای مردانه و زنانه، خیال و واقعیت، جدایی و پیوند، پدرسالاری و مادرسالاری و سرانجام تعالی هنر و محدودیت علم می‌پردازد، بیشتر به آفرینش صحنه و تصاویر علاقه‌مند است تا آموزش مجموعه‌ای از ارزشها مانند آنچه گاسکل انجام داد و یا جین آستین با استفاده از کنایه و مطایبه بدان دست یافته است. بنا به گفتهٔ کویل، از آنجا که تغییرات تاریخی وجوه فمینیستی متنوعی را ایجاب کرده، وولف وجه خود را ارائه می‌دهد. (۱۹۹۱، ص ۵۲۸)

بنابراین، وولف زنان را ترغیب می‌کند از همان نقش حاشیه‌ای خود کسب قدرت و توانایی کنند و شاید به همین جهت است که نقشهای محوری به «فرشته در خانه» مثل خانم دالوی و رمزی می‌دهد که نمونهٔ نقشهای حاشیه‌ای در تعامل اجتماعی در یک جامعهٔ پدرسالار است. به عبارت دیگر، چنانکه وا می‌گوید، وولف بر این باور بود که زنان باید از سرکوب شدن خواسته‌هایشان از طریق «شعف زیانبار» «فرشته» بودن آگاه شوند و به بیگانگی اجتماعی خود نه به عنوان نتیجهٔ تأنیث خود، بلکه به عنوان نتیجهٔ یک نظام اجتماعی نابرابر بنگرند. (وا، ۱۹۸۹، ص ۹۳) او خواستار انسان شمردن زن است تا «فرشته» نامیدن وی. کلام آخر اینکه وولف با نظرات خود، به عنوان نویسنده‌ای مدرن که حرفهای تازه‌ای در مورد روابط انسانی دارد مطرح شده است و بدینسان، به کلام پرویزی، «اسطوره‌ای از آن خود» خلق کرده است.

منابع:

-Abrams, M.H. (1981). ***A glossary of literary terms***. Tokyo: CBS Publishing.

-Abrams, M.H. et al. (Ed.) (1993). ***Norton anthology of English literature.*** New York: W.W. Norton & company.

-Birch, D. (Ed.). (1993). ***Language, literature and critical practice***. London: Routledge.

-Bowlby, R. (1992). ***Virginia Woolf***. New York: Longman.

-Cixous, H. (1989). ***Sorties (Exits)***. In ***Modern criticism and theory***. D. Lodge. (Ed.). London: Longman, 286-294.

-Cohen, R. (1989). ***Future literary theory***. London: Routledge.

-Coyle, M. and P. Garside et al. (Ed.) (1991). ***Encyclopedia of literature and criticism***. London: Routledge.

-Craig, E. (Ed.) (1997). "Feminism and psychoanalysis." ***Routledge Encyclopedia of Philosophy***. Retrieved Aug., 7, 2000, fromhttp://wwwroutledge.com/rep/n 072samht ml.

-Firth, G. (1997). "Women, writing and language: Making the silent speak." In ***Introducing women's studies. Robinson and Richardson.*** (Ed.). London: Macmillan, 98 -106.

-Guerin, W and Labor &Earl et al. (Eds.) (1992). ***A handbook of critical approaches to literature***. New York: Oxford University Press.

-Gunew, S. (1990). ***Feminist knowledge: Critics and construct.*** London:Routledge.

-Hooshyar, F. (2000). ***Gender and the identification of metaphor and metonymy in literary texts.*** M.A. Thesis. Isfahan, Isfahan university.

-Jung, C. (1964). ***Man and his symbols***. London: Aldus Books.

-Lynne, A. (1998). "Feminism, psychology and psychoanalysis." ***Women's studies***. Retrieved Nov., 20, 1999fromhttp://www.massey.ac.nz /~wwwms/women / research.html.

-Mitchel, J. (1974). ***Psychoanalysis and Feminism: Freud Reich, Laing and women***. New York: Random House.

-Moody, A.D. (1963). ***Virginia Woolf***. London: Edinburgh, Oliver and Boyd.

-Pattison, J. (1987). ***Mrs Ramsey by Virginia Woolf***. London: Macmillan.

-Parvizi, F. (2001). ***A myth of her own: A quest for feminine identity in Virginia Woolf's A Room of One's Own, Mrs. Dalloway and To the Lighthouse.*** M.A.

-Williams, D. (1999). "Altering with the spirit of the times: The limitation of Jungian psychology." ***Articles in Jungian psychology.*** Retrieved Aug., 15 , 2000, from: http://www.cguingpage.org/articles/msjungslimits.html.

-Woolf, V. (1957). ***A Room of One's own***. New York: Harcourt Brace Jovanowich.

-Woolf, V. (1960). ***To the lighthouse.*** London: Dent.

-Woolf, L. (Ed.). (1953). ***A writer's diary, being extracts from the diary of Virginia Woolf.*** London: London.

بروکس، ب. جی، نگاهی به درون آثار وولف، ترجمه گلبرگ برزین، **سمرقند**، سال اول، شماره اول، بهار ۸۲، صص ۲۲۲-۲۱۵.

حسینی، م. (اتاقی از آن خود) **سمرقند**، سال اول، بهار ۸۲، صص ۶۰-۷۳.

حسینی، ص. (مترجم) **به سوی فانوس دریایی**، مقدمه‌ای بر ترجمه فارسی رمان، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰.