کانونی‌سازی[1] در برابر روایت‌گری[2]

بررسی تطبیقی کانونی‌سازی در رمان

● مرجان حسنی‌راد

سینما

«خانم دالووی» و رمان و فیلم اقتباسی «ساعت‌ها»

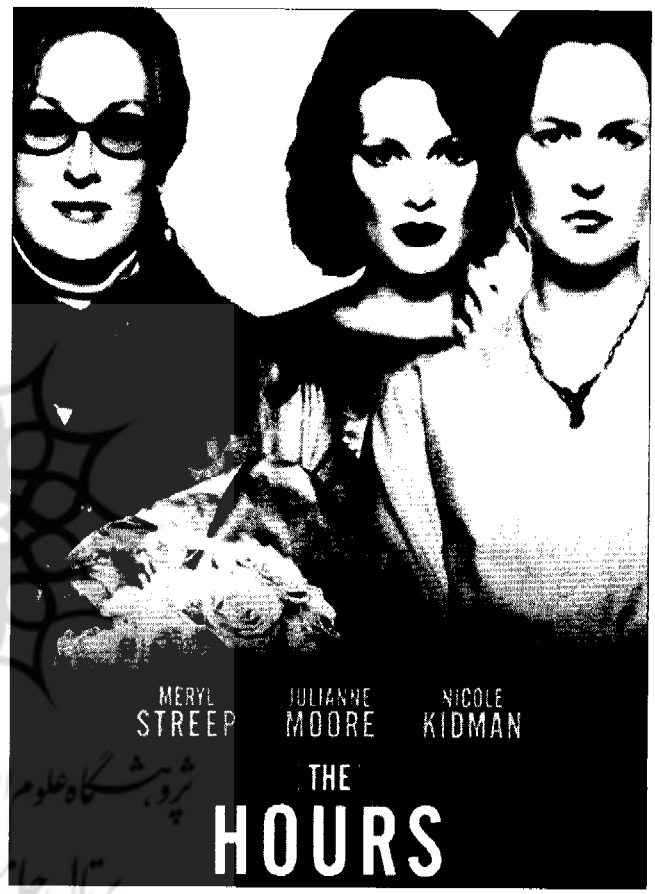
ژرار ژنت[3]، منتقد بنام فرانسوی در مورد دیدگاه روایی و زاویه دید[4] سخن بسیار دارد. ژنت معتقد است بین روایت‌گری و کانونی‌سازی تفاوت اساسی وجود دارد. هنگامی‌که از روایت‌گری صحبت می‌کنیم این سؤال مطرح می‌شود که «چه کسی صحبت می‌کند؟» اما در مورد کانونی‌سازی سؤال «چه کسی می‌بیند؟» مد نظر است. بنابراین «سخن گفتن» و «دیدن» حتماً لازم نیست به یک نفر نسبت داده شوند و فعالیت‌های متمایزی محسوب می‌شوند. در حقیقت کانونی‌سازی ژنت اشاره به دیدگاه یا دیدگاه‌هایی دارد که راوی از طریق آن رویدادها و فضای روایت، افکار، احساسات و نگرش‌های شخصیت‌ها را به خواننده منتقل می‌کند.

منتقدان بیش‌از ژنت به جای واژه کانونی‌سازی از واژه زاویه دید استفاده می‌کردند اما ژنت با اصطلاح کانونی‌سازی سعی کرد علاوه‌بر جنبه بصری جنبه‌های دیگر این دیدگاه‌های صافی‌گونه را نیز در نظر بگیرد. کانونی‌ساز[5] عاملی است که حوادث متن از منظر او دیده می‌شوند و به عبارت دیگر مانند یک لنز یا صافی عمل می‌کند که خواننده از طریق آن برروی رویدادها و شخصیت‌ها متمرکز می‌شود. اهمیت کانونی شدن در این واقعیت نهفته است که به خواننده اجازه می‌دهد با دیدگاه‌ها و تفاسیر شخصیت‌های کانونی‌ساز داستان آشنا شوند و تصور این‌که راوی یا به عبارت دیگر رابط روایی از میان خواننده و شخصیت داستانی کنار رفته است، باعث می‌شود خواننده یک نوع احساس نزدیکی و از میان رفتن فاصله بین خود و شخصیت‌های دنیای داستانی را تجربه کند.

البته این مسأله نباید فراموش شود که راوی کانونی‌سازهای یک داستان را انتخاب می‌کند و از آن‌ها برای توصیف شخصیت نه تنها کانونی‌سازها بلکه دیگر بازیگران داستان بهره می‌برد. بی‌شک زاویه دیدی که نویسنده انتخاب می‌کند بر عناصر دیگر داستان مانند شخصیت‌پردازی، تکوین پیرنگ، شیوه و سبک نگارش و... تأثیر می‌گذارد. بنابراین سازمان‌بندی داستان و این‌که چه‌گونه مصالح داستان باید به خواننده ارایه شوند در گرو انتخاب کانونی‌سازی داستان به دستان راوی است

ژنت بر اساس درجه‌های ایجاد محدودیت در انتقال اطلاعات روایی به خواننده، سه نوع کانونی‌سازی را معرفی می‌کند: «کانونی‌سازی صفر[6]»، «کانونی‌سازی درونی[7]» و «کانونی‌سازی بیرونی[8]».

منظور ژنت از روایت کانونی نشده[9] یا کانونی‌سازی صفر همان چیزی است که معمولاً به آن روایت دانای کل گفته می‌شود که در آن راوی بیش‌تر از آن چیزی که هر شخصیتی می‌داند، می‌گوید. در حقیقت در کانونی‌سازی صفر رویدادها از



دیدگاه کاملاً نامحدود و دانای کل روایت می‌شوند. راوی دانای کل در حقیقت به قالب شخصیت‌های داستان می‌رود و خواننده را با ذهنیت آن‌ها نسبت به شخصیت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان آشنا می‌کند و موقعیت زمانی و مکانی داستان را شرح می‌دهد.

در کانونی‌سازی درونی وقایع داستان از دیدگاه یک یا چند شخصیت (شخصیت اصلی یا شخصیت فرعی) که درون داستان حضور دارند دیده می‌شوند و اطلاعات روایی محدود به دانسته‌هایی است که در دسترس این کانونی‌سازها قرار دارند. البته در فیلم این دوربین است که نقش چشمان شخصیت‌های کانونی‌ساز را بازی می‌کند.

در گونه سوم یا کانونی‌سازی بیرونی قهرمان داستان در برابر ما نقش خود را بازی می‌کند، درحالی‌که خواننده هرگز با افکار و احساسات او آشنا نمی‌شود. کانونی‌سازی بیرونی به چشم‌انداز بیرونی محدود است و تنها آن چیزی را که برای دوربین قابل مشاهده است، گزارش می‌دهد. در این‌جا راوی کانونی‌ساز مانند همینگوی در «قاتلین» و «تپه‌های همچون فیل‌های سفید» کاملاً بی‌طرف است.

به عقیده منفرد جن[10] از میان این سه گونه کانونی‌سازی، کانونی‌سازی درونی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است چون نه تنها محدودیت‌های طبیعی ادراک و آگاهی را به تصویر می‌کشد، بلکه یکی از عناصر تکنیکی اساسی به‌کار گرفته شده در سبک‌های نمایشی رایج در روایت‌های مدرنیستی قرن بیستم است. در داستان‌نویسی مدرن عرصه بر روایت‌های خداگونه تنگ شده است و به جای تک‌صدایی، صداهای شخصیت‌های مختلف داستان به گوش خواننده می‌رسد.

ناگفته نماند که حتی پس‌از انتشار کتاب «گفتمان روایی[11]»، منتقدان با وجود قبول واژه کانونی‌سازی همچنان بر جنبه بصری این واژه تأکید داشتند و به همین دلیل ژنت در کتاب «نگاهی دوباره به گفتمان روایی[12]» بر این مسأله تأکید می‌کند که پرسش «چه کسی می‌بیند؟» بسیار متمایل به تأکید بر حس بینایی است و باید با پرسش «چه کسی درک می‌کند؟» تعویض شود. بنابراین کانونی‌ساز افزون بر دیدن یک رویداد یا احساس آن با حواس پنج‌گانه ممکن است آن را از فیلتر عقل و احساسات و یا حتی طرز تفکر و ایدئولوژی خاص خود بگذراند. از این روی عواملی مانند دانش، معرفت و آگاهی، ظن و گمان، باورها و خاطرات کانونی‌ساز بی‌شک می‌توانند نقش تعیین‌کننده‌ای در اطلاعاتی که او به خواننده می‌دهد، داشته باشند.

پژوهش حاضر از منظر روایت‌شناسی و با محوریت قرار دادن نظریه کانونی‌سازی رمان‌های «خانم دالووی[13]» اثر ویرجینیا وولف و «ساعت‌ها[14]» مایکل کانینگهام و فیلم سینمایی اقتباسی «ساعت‌ها[15]» را بررسی خواهد کرد. فیلم ساعت‌ها، بر اساس رمانی از «مایکل کانینگهام» که در ۱۹۹۸ در نیویورک منتشر و در ۱۹۹۹ برنده جایزه‌های معتبر پولیتزر و پن فالکنر شد، ساخته شده است. فیلم و رمان ساعت‌ها با الهام از زندگی و اثر جاودانه ویرجینیا وولف، نویسنده بنام انگلیسی یعنی خانم دالووی، شکل گرفته‌اند. فیلم ساعت‌ها، جوایز بسیاری را در جشنواره‌های فیلم برلین، بریتیش آکادمی، بوستون و لس‌آنجلس به خود اختصاص داد و نامزد دریافت چندین جایزه از آکادمی اسکار شد و در این میان نیکول کیدمن جایزه اسکار بهترین بازیگر نقش اول زن را از آن خود کرد.

ساعت‌ها، روایتگر یک روز از زندگی سه زن در سه مکان مختلف و سه زمان مختلف است. در این رمان روایت خلق داستان خانم دالووی، به نوعی حلقه ارتباطی می‌شود برای زندگی سه زن. کانینگهام در این کتاب زندگی سه زن در یک روز تعیین‌کننده از ماه ژوئن را به تصویر می‌کشد:

ویرجینیا وولف (نیکول کیدمن) در سال ۱۹۲۳ در حال نگارش و کلنجار رفتن با ماجراهای خانم دالووی است. با این‌که او یکی از نابغه‌های زمان خود محسوب می‌شود اما به‌شدت از مشکلات روحی - روانی رنج می‌برد و با فکر مرگ دست و پنجه نرم می‌کند؛

کلاریسا وان (مریل استریپ)، ویراستار ادبی در سال ۲۰۰۱ مانند شخصیت هم‌نام خود یعنی کلاریسا در رمان خانم دالووی قصد برگزاری یک میهمانی را دارد. او می‌خواهد این میهمانی را به مناسبت اهدای جایزه ادبی به دوستش ریچارد براون ترتیب دهد. البته در نهایت میهمانی او به دلیل خودکشی ریچارد که از بیماری ایدز و افسردگی رنج می‌برد، برهم می‌خورد. ریچارد براون در حقیقت همتای سپتیموس در رمان خانم دالووی، است که به دلیل ضربه روحی ناشی از جنگ خودکشی می‌کند؛

لورا براون (جولین مور)، زنی خانه‌دار در سال ۱۹۵۱ در حال خواندن کتاب خانم دالووی است و با زندگی کسالت‌آور خود و فکر رهایی از آن کلنجار می‌رود. او همواره احساس می‌کند نمی‌تواند از عهده نقش یک همسر مهربان خانه‌دار و مادری دلسوز برای پسرش ریچی که به‌شدت به او وابسته است بربیاید. لورا احساس می‌کند مانند ویرجینیا به سوی دیوانه شدن پیش می‌رود و برای گریختن از زندگی یکنواخت خود ابتدا به خودکشی فکر می‌کند، اما در نهایت با فرار به کانادا و ترک خانواده به رهایی می‌رسد. در پایان داستان و پس‌از مرگ ریچارد او نزد کلاریسا می‌رود و مشخص می‌شود لورا براون همان مادر ریچی کوچک است. در گفت‌وگوی او با کلاریسا معلوم می‌شود پس‌از ترک خانه، خانواده او از هم می‌پاشد و او آخرین بازمانده خانواده است.

همان‌طور که می‌دانیم رمان خانم دالووی یکی از برجسته‌ترین رمان‌هایی است که از «سبک مستقیم آزاد» که خود رسانه بسیار خوبی برای به تصویر کشیدن «جریان سیال ذهن» است، پیروی می‌کند. مایکل کانینگهام نیز در کتاب ساعت‌ها به پیروی از وولف از همین شیوه برای روایت داستان خود بهره می‌برد. بسیاری از منتقدان ادبی بر این باورند که تعیین زاویه دید در رمان‌های سبک مستقیم آزاد بسیار دشوار است. به این معنی که هنگامی‌که این‌گونه رمان‌ها را می‌خوانیم، احساس می‌کنیم دیدگاه هم راوی و هم شخصیت داستانی در پیش روی ما قرار دارد. البته این ابهام از نتایج دخالت راوی در پروسه انتخاب کانونی‌ساز یا کانونی‌سازها و کنترل اندازه و ترتیب افکار و گفتار آن‌هاست.

تقریباً هیچ توصیف یا عبارتی در رمان خانم دالووی نیست که از دیدگاه یک شخصیت کانونی‌ساز عرضه نشده باشد. هیلیس میلر[16] معتقد است، هیچ فکری در ذهن راوی وجود ندارد مگر این‌که پیش‌از آن از ذهن یکی از شخصیت‌ها گذشته باشد. به گفته وی، خواننده به‌ندرت با افکار راوی روبه‌رو می‌شود و یا جهان را از دید راوی مشاهده می‌کند. در مقابل خواننده جهان را از دید و شخصیت‌های داستان می‌بیند و مستقیماً در افکار آنان کاوش می‌کند. در حقیقت در این رمان راوی می‌بیند ولی چیزی بیش‌تر از آن‌چه شخصیت کانونی‌ساز می‌بیند و می‌فهمد، شرح نمی‌دهد. راوی در این‌جا قاضی نیست و به شخصیت‌ها این امکان را می‌دهد که آزادانه فکر کنند و در مورد خود و دیگران قضاوت کنند. به این معنی که در این‌جا شخصیت‌ها خود وسیله‌ای می‌شوند برای شخصیت‌پردازی خود و دیگر ساکنان دنیای داستان.

خانم دالووی رمانی است که در آن راوی برای ارائه داستان‌های فرعی مختلف از تکنیک «کانونی‌سازی متغیر[17]» بهره گرفته است. کانونی‌سازی متغیر یکی از انواع کانونی‌سازی درونی است که راوی از طریق آن داستان‌های فرعی مختلفی را از دیدگاه شخصیت‌های مختلف به خواننده عرضه می‌کند. خانم دالووی، به دلیل نشان دادن ذهنیت تعداد زیادی از شخصیت‌های فرعی در کنار شخصیت اصلی یعنی کلاریسا دالووی شهرت جهانی دارد. در این کتاب حتی گاهی با نام شخصیت‌های حاشیه‌ای آشنا می‌شویم و فرصت پیدا می‌کنیم از زاویه دید رهگذرانی که بیش‌تر از یک پاراگراف در داستان حضور ندارند، دنیای داستان را نظاره‌گر باشیم و با احساسات و عقاید آن‌ها مأنوس شویم.

البته رمان ساعت‌ها نیز از دیدگاه شخصیت‌های متعدد کانونی‌سازی شده است. در این رمان از کانونی‌سازی صفر هم استفاده شده است. به این معنی که هرازچندگاهی روایت از دیدگاه شخصیت کانونی‌ساز به دیدگاه راوی کانونی‌ساز منتقل می‌شود. برای مثال راوی ساعت‌ها، در فصل اول این کتاب می‌گوید: «کلاریسا به سرعت از در خارج می‌شود و قول می‌دهد نیم ساعته برگردد»، «او برای لحظه‌ای غوطه‌ور شدن را به تأخیر می‌اندازد» و «کلاریسا از عرض خیابان هشتم می‌گذرد» که همگی نشان می‌دهند راوی در حال روایت این قسمت‌ها از داستان است.

یکی دیگر از تفاوت‌های رمان ساعت‌ها با رمان خانم دالووی در استفاده از تکنیک کانونی‌سازی کاهش تعداد کانونی‌سازهاست. در این رمان تنها به قهرمانان داستان (ویرجینیا، کلاریسا و لورا) و شخصیت‌های اصلی (ریچارد، لوییس، سالی و...) اجازه کانونی‌سازی داده می‌شود و تنها با ذهنیت و دیدگاه‌های این شخصیت‌ها آشنا می‌شویم. شخصیت‌های حاشیه‌ای نه نامی دارند و نه افکارشان در دسترس خواننده قرار می‌گیرد و ما تنها دیالوگ‌های آن‌ها را از طریق گوش‌های کلاریسا می‌شنویم.

به عقیده صاحب‌نظران هنری، تصویر و متن هردو به یک میزان روایی‌اند اما نوع بیان‌شان متفاوت است. بنابراین کانونی‌سازی در فیلم هم وجود دارد اما به شکلی دیگر و با استفاده از تکنیک‌های متفاوت. برانیگان[18] معتقد است، ساختاری که قصد نمایش دادن نقطه نظر شخصیت‌های داستان را دارد، معمولاً از دو شات یا نمای پایه تشکیل شده است. نمای اول یا «اشاره / نگاه»، بازیگر را درحالی‌که به چیزی در بیرون از کادر پرده سینما نگاه می‌کند، نشان می‌دهد. نمای دوم یا «اشاره / هدف»، شیء یا هدف را تقریباً از همان زاویه و مکانی که بازیگر در آن قرار دارد، فیلم‌برداری می‌کند. البته امکان دارد جای این دو نما در صحنه‌های مختلف عوض شود.

در اقتباس سینمایی ساعت‌ها، کانونی‌سازی بیرونی به وفور دیده می‌شود، اما صحنه‌های بسیاری هم وجود دارند که در آن‌ها دوربین با استفاده از نماهای نقطه نظر جای چشم‌های بازیگر را می‌گیرد و از طریق کانونی‌سازی درونی با احساسات و افکار شخصیت‌های داستان آشنا می‌شویم. نمای نقطه نظر نمایی است که صحنه را از دریچه دید و چشم یکی از شخصیت‌های فیلم نشان می‌دهد. به‌طور خلاصه به این نما POV هم اطلاق می‌شود.

یک نمونه برجسته و به یادماندنی واکنش ریچی به رفتن مادرش از پیش او به سمت مکانی نامعلوم است. در این صحنه ریچی درحالی‌که مادرش را با ناامیدی و وحشت صدا می‌زند، به دنبال اتومبیل لورا می‌دود. در این صحنه دالدری با استفاده از نمای «اشاره / نگاه» کلوزآپ یا نمای نزدیک چشمان نگران ریچی را نشان می‌دهد و سپس نمای «اشاره / هدف» ماشین لورا درحالی‌که از برابر چشمان ریچی دور و کم‌کم محو می‌شود، بر روی پرده سینما ظاهر می‌شود. به‌دنبال‌هم‌آمدن این دو نما فرار لورا و جدایی ریچی از مادرش را از پیش، خبر

منابع و پانوشت:

۱. Focalization ۲. Narration ۳. Gerard Genette ۴. Point of view ۵. Focalizer

۶. zero focalization ۷. internal focalization ۸. external focalization

۹. Nonfocalized ۱۰. Jahn, Manfred in Herman, David. The Cambridge Companion

۱۱. Genette, Gerard. to Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Narrative Discourse: An Essay in Method. New York: Cornell University Press, 1988.

۱۲. Genette, Gerard. Narrative Discourse Revisited. New York: Cornell University Press,

۱۳. Woolf, Virginia. Mrs. Dalloway. Great Britain: Wordsworth Editions 1988.

Cunningham, Michael. The Hours. USA: Picador, 2000. .۱۴ Limited, 2003.
?? Daldry, Stephen. The Hours. Paramount Pictures and Miramax Films, 2002. .۱۵
Hillis Miller, J. "Mrs Dalloway: Repetition as Raising of the Dead." Mrs Dalloway .۱۶
and To the Lighthouse. Ed. Sue Reid. Hong Kong: Macmillan, 1993.
Branigan in Herman, David. The Cambridge Companion .۱۸ Variable focalization .۱۷
to Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
Chatman, Seymour. "The Hours a Second-degree Narrative." Narrative Theory. Eds. .۱۹
Phelan and Raibinowitz. USA: Blackwell Publishing, 2007' 269-281.

می‌دهد و نمای نزدیک چشم‌های نگران ریچی تأثیرات منفی دوری از مادر را از پیش برای بیننده آشکار می‌کند. در جای دیگر ریچارد را می‌بینیم که از پنجره اتاق خود در نیویورک به بیرون نگاه می‌کند و نمای نزدیک چشمان او با یک کات یا برش سینمایی به تصویر نمای نزدیک صورت ریچی درحالی‌که از پشت پنجره مادرش را با نگرانی صدا می‌زند، می‌پیوند. در این‌جا کم‌تر بیننده‌ای است که متوجه ارتباط یا بهتر بگوییم یکی بودن این دو شخصیت نشود.

کانونی‌سازی درونی در سکانس‌هایی که در آن‌ها شخصیت‌ها رو در روی هم قرار می‌گیرند مانند سکانس‌های لورا - ریچی، کلاریسا - ریچارد، کلاریسا - سالی، کلاریسا - لورا، ویرجینیا - ونسا، ویرجینیا - لئونارد و... به وفور مورد استفاده قرار گرفته است. برای مثال پس‌از آخرین گفت‌وگوی احساسی کلاریسا و ریچارد که در آن به وفور از POV شات استفاده شده است، ریچارد از پنجره خود را به بیرون پرت می‌کند و نمای «اشاره / هدف» سقوط و به زمین خوردن او را نمایش می‌دهد و سپس نمای «اشاره / نگاه» کلوزآپی را از چشمان وحشت‌زده و محزون کلاریسا نشان می‌دهد که تأثیر احساسی این سکانس را تشدید می‌کند.

یکی از برجسته‌ترین تأثیرات استفاده از کانونی‌سازی درونی و جریان سیال ذهن در کتاب خانم دالووی، تأکید وولف بر انتقاد از فضای بسته سیاسی و اجتماعی جامعه انگلیس پس‌از جنگ جهانی اول است تا جایی‌که بسیاری از صاحب‌نظران هنری از اهدای لقب «رمان روان‌شناختی» به این اثر وولف انتقاد کرده‌اند و به جای آن لقب «رمان انتقادی سیاسی - اجتماعی» را به این کتاب داده‌اند.

ویرجینیا وولف در دفتر خاطرات روزانه خود در ژوئن ۱۹۲۳ میلادی نوشته بود، من می‌خواهم نظام اجتماعی را به تصویر بکشم و آن را به شدت به باد انتقاد بگیرم.

سیمور چتمن[۱۹] نیز بر این مسأله تأکید دارد که وولف، سلطنت انگلیس را در حال سقوط نشان می‌دهد و جامعه انگلیس دهه ۱۹۲۰ و مشکلات آن را به زیبایی نقل می‌کند. در خانم دالووی شخصیت‌های بسیاری ایفای نقش می‌کنند که هرکدام نماینده نیروهای ستم‌پیشه روزگار وولف و کلاریسا دالووی هستند. برای مثال، آقای ویلیام برادشا، سمبل جور علم و آگاهی است و دوشیزه کیلمن خود را مظهر یک مرشد مذهبی حقیقی می‌داند و کلاریسا را حقیر می‌شمارد. آقای نخست‌وزیر نماینده ارزش‌ها و نظام اجتماعی سلسله مراتبی انگلیس است که طرفداران سنّت‌های قدیمی و استمراری انگلیس آن را تقدیس می‌کنند و دیگران که از این نظام طبقاتی خسته شده‌اند از آن متنفرند و یا به آن بی‌توجهی می‌کنند.

کلاریسا که آقای ویلیام برادشا را فردی غیرقابل تحمل و بسیار مضر برای سپتیموس می‌داند، می‌گوید او دکتری بزرگ اما مضر و شرور است و چنین افرادی هستند که مردانی مانند سپتیموس را نابود می‌کنند. به عقیده کلاریسا آقای ویلیام برادشا و مردانی مانند او زندگی را غیرقابل تحمل می‌کنند. ریچارد دالووی، همسر کلاریسا نیز از طرفداران سنّت‌های کهنه و تبعیض‌آمیز انگلیس است و بارها در طول داستان، آن‌ها را ستایش می‌کند. اما کلاریسا که خود و امثال خود را تحت فشار این سنّت‌های غیرقابل تحمل می‌بیند، در پایان داستان به این نکته اعتراف می‌کند که مقصر مرگ سپتیموس طبقه بالای جامعه هستند و می‌گوید، مرگ سپتیموس مصیبتی برای او (کلاریسا) و مایه رسوایی او و طبقه سرمایه‌داران و قدرتمندان است.

کلاریسا در جای دیگر، لزوم هماهنگی و همرنگی با جامعه را زیر سؤال می‌برد. او می‌گوید افرادی مانند آقای ویلیام برادشا هماهنگی و تناسب را می‌پرستند. آقای ویلیام برادشا دیوانه‌ها را در گوشه‌ای منزوی می‌کند و برای افراد نامتناسب با ارزش‌های جامعه اظهارنظر کردن را غیرممکن می‌کند تا زمانی‌که آن‌ها هم با او درباره مفهوم همرنگی با جامعه هم‌عقیده شوند.

کلاریسا و دوستش سالی ستون هم با این‌که در جوانی همیشه ازدواج را مصیبت می‌دانستند، برای فرار از رسوایی تصمیم می‌گیرند همرنگ جماعت شوند. بنابراین هردو تسلیم جامعه مردسالاری که از زن‌های شایسته انتظار دارد همسری نجیب و مادری مهربان باشند، شده و برخلاف میل‌شان ازدواج می‌کنند.

در رمان ساعت‌ها نیز نیروهای سرکوب‌کننده به راحتی در داستان لورا دیده می‌شود. لورا هم مانند کلاریسا و سالی ستون برای جلب رضایت جامعه با همسرش دن که تازه از جنگ برگشته و باید به او به عنوان یک قهرمان احترام گذاشته شود ازدواج می‌کند و همان‌طور که جامعه وقت امریکا از او می‌خواهد، سعی دارد زن خانه‌دار خوبی باشد. اما تحمل این زندگی برای او تا جایی دشوار می‌شود که تصمیم به خودکشی می‌گیرد ولی منصرف شده و درنهایت به کانادا می‌گریزد. البته کلاریسا وان که در جامعه باز و آزاد اواخر دهه ۱۹۹۰ زندگی می‌کند، زندگی بسیار آسوده‌تر و آزادتری را نسبت به کلاریسا دالووی، ویرجینیا و لورا تجربه می‌کند و می‌تواند بدون احساس شرمندگی به جای داشتن همسر با همخانه‌ایش (سالی) زندگی کند. □