ترجمهٔ علمی

ویرجینیا وولف و فرهنگ بصری[1]

نویسنده: مگی هام
مترجم: رویا مجیدی[1]
۱- مترجم، مدرس و پژوهشگر.

تاریخ دریافت فایل: ۱۴۰۴/۰۴/۲۷
تاریخ پذیرش فایل: ۱۴۰۴/۰۵/۲۰
صفحات: ۹۲ - ۱۰۴

«مردم از پیاده‌رو پراکنده شدند. زنان همراه با کیسه‌های خرید دیده می‌شدند، کودکان بیرون دویدند. هیچ‌چیز نتوانست به‌طور کامل دیده شود یا از ابتدا به انتها خوانده شود. آنچه شروع به دیده شدن کرد- به‌مانند دوستانی که در آن‌سوی خیابان شروع به دیدن یکدیگر می‌کنند- هیچ‌گاه پایانش دیده نشد - اورلاندو نفس راحتی کشید و سیگاری روشن کرد».[2]

رمان اورلاندو اثر ویرجینیا وولف[3]، مانند بسیاری از آثار او با دانش و شیفتگی نسبت به فرهنگ بصری شکل گرفته است. اورلاندو، فلاش و سه گینی‌ها همگی عکس‌ها و تصاویری را شامل می‌شوند. تمام آثار وولف استعاره‌های بصری دارند و بسیاری از آن‌ها از مباحث معاصر در مورد هنر و فرهنگ‌های بصری عامیانه الهام می‌گیرند. در این بخش از متن اورلاندو زاویهٔ دید یک دوربین کلاسیک هالیوودی با نمای‌های متوسط به جای نماهای دور و در پایان یک نمای نزدیک را اختیار می‌کند. «دیوید تروتر» در کتاب خود در «سینما و مدرنیسم» استدلال می‌کند، علاوه بر وجود شباهت‌هایی میان فرم‌های ادبی و سینمایی در آثار ویرجینیا وولف، آنچه سینما به‌گونه‌ای بنیادی‌تر به او آموخت، چگونگی بازنمایی فقدان سازنده بود؛ برای مثال، غیبت خانم رمزی در رمان «به‌سوی فانوس دریایی» و همچنین شیوه‌هایی که در آن «حرکت» (به‌ویژه حرکات غیررسمی) فضا را تعریف می‌کند.

مرور کلی

اما سینما فقط یکی از چندین فرهنگ‌های بصری بود که وولف از آن‌ها لذت می‌برد و بر کارش اثر گذاشتند. افزون بر این، او از دوران کودکی عکاسی فعال بود، خودش نیز برای مجلهٔ «ووگ» مورد عکاسی قرار گرفت و آثارش به تبلیغات و معماری ارجاعات متعددی دارد. ویرجینیا وولف نخستین مقالهٔ بریتانیایی را در زمینهٔ سینمای آوانگارد نوشت. آثار بصری از همه انواع، از صنایع «در ورکشاپ‌های اُمگا» تا طراحی کتاب «انتشارات هاگارت»، بخشی از چشم‌اندازهای بصری او را تشکیل می‌دادند و او دایرهٔ وسیعی از دوستان و اعضای خانوادهٔ هنرمند داشت. واکنش‌های وولف به فرهنگ‌های بصری مدرن، همان چیزی است که او را به یک نویسندهٔ مدرنیستی بدل می‌سازد.

درحالی‌که تنوع دانش بصری وولف ممکن است دلالت بر یک نوع تضعیف مرزهای مرسوم بصری و یک نوع طبقه‌بندی بالا/پایین از فرهنگ‌های بصری کند، او نسبت به ارزش‌های بصری هنرهای به‌خصوص دیدگاه کاملاً مشخص داشت؛ برای مثال، نقاشی‌های «والتر سیکرت[4]» را بر نقاشی‌های «جی. اف. واتس[5]» ترجیح می‌داد و همچنین نسبت به ارزش عمومی هنر دیدگاه

1-Milad.Jahani.Siyahroodi@Gmail.com

روشـنی داشـت. «از ایـن بـه چیـزی می‌رسـم کـه شـاید بتوانـم آن را فلسـفه بنامـم؛ به‌هرحـال اندیشـه‌ای همیشـگی در ذهـن مـن اسـت کـه پشـت هـر کتـان پنبـه‌ای الگویـی پنهـان شـده اسـت و اینکـه مـا -یعنـی همـهٔ انسـان‌ها- بـه آن مرتبـط هسـتیم؛ اینکـه تمـام جهـان یـک اثـر هنـری اسـت: مـا بخش‌هایـی از ایـن اثـر هنـری هسـتیم» (MB، ۱۹۸۵، ۷۲p). وولـف اشـاره می‌کنـد کـه همـواره بـه ایـن دیـدگاه اعتقـاد داشـته اسـت، شـهود او... «از همـان زمانـی کـه آن گل را در باغچـهٔ کنـار ورودی در «سـنت آیـوز» دیـدم و دیـدگاه او بخشـی از توانایـی دریافـت شـوک اسـت... (کـه آن) مـرا یـک نویسـنده می‌سـازد» (MB، ۱۹۸۵، ۷۲p). به‌عبـارت دیگـر، «هنـر» بـرای وولـف تمـام توانایی روانـی و ذهنـی او را شـامل می‌شـود و ایـن توانایـی هـم آفرینش‌هـای او را تحـت تأثیـر قـرار می‌دهـد و هـم از آن‌هـا تأثیـر می‌پذیـرد.

همچنیـن موضـوع فرهنـگ بصـری در شـکل‌گیری مدرنیتـه نقـش دارد. دانشـمندان فیلسـوفان طبیعـی و هنرمنـدان اواخـر قـرن نوزدهـم و اوایـل قـرن بیسـتم بـا بهره‌گیـری از فناوری‌هـای نویـن بصـری همچـون عکاسـی، استریوسـکوپ، اشـعه ایکـس و سـینما تصاحـب جهان‌هـای مرئـی و نامرئـی را آغـاز کردنـد. مدرنیتـه شـاهد تحولـی در تولیـد عنصـر بصـری بـود از کشـف پرسـپکتیو در عصـر رنسـانس نیـز ژرف‌تـر بـود. مدرنیسـم قـرن بیسـتم نیـز به‌نوبـهٔ خـود به‌شـدت تحـت تأثیـر مسـائل فرهنـگ بصـری قـرار دارد، ویرجینیـا خـود را بـا هـردو دیـد مرئـی و نامرئـی درگیـر می‌کنـد، بـه آنچـه فیزیـک معاصـر در نظریه‌هـای انیشـتین دربارهٔ فضـا - زمـان به‌عنـوان حرکـت (Kinesis) تشـخیص مـی‌داد؛ یعنـی جریـان دیدگاه‌هـای متفـاوت. افـزون بـر ایـن، انیشـتین بـر ایـن بـاور بـود کـه سـاختارهای منطقـی همچـون زمـان، همـواره در مغـز بـا نوعـی «بـازی ترکیبـی» از نشـانه‌ها و تصاویـر کـه شـباهت بسـیاری بـه خاطـرات تجربه‌شـده توسـط راویـان وولـف دارد، پیشـی می‌گیرنـد.

بازنمایی‌هـای نویـن از ادراک، شـیوه‌های تـازهٔ دیـدن و شـناختن جهـان بـه پـروژه‌ای مشـترک بـرای نویسـندگان مدرنیسـتی ماننـد «ویرجینیـا وولـف» «جیمـز جویـس[۶]» و «دوروتـی ریچاردسـون[۷]» و همچنیـن هنرمنـدان مدرنیسـت؛ ماننـد پیکاسـو و بـراک در دوران کوبیسـم تبدیـل شـد. ویرجینیـا وولـف پیوسـته ویژگی‌هـای بصـری را تجربـه می‌کنـد، جهانـی مرئـی را در تصویر/ متن‌هایـش و همچنیـن در عکاسـی‌های خانگـی‌اش بـه شـکل اساسـی بازتعریـف می‌کنـد.

تأثیـرات گسـترده بـر دیـدگاه بصـری وولـف از سـوی حلقـهٔ نقاشـان بلومزبـری بـود. خواهـرش ونسـا بـل[۸] دوسـتانش «دانکـن گرانـت[۹]» و «راجـر فـرای[۱۰]»، و همچنیـن میـراث بصـری‌اش از عمـهٔ بزرگـش، «جولیـا مـارگارت کامـرون»[۱۱] - عـکاس دورهٔ ویکتوریـا - بـه او رسـیده بـود. بنابرایـن اگرچـه وولـف در کتـاب سـه‌گینی‌ها از نبـود آموزش‌هـای هنـری - به‌خصـوص مـدل زنـده بـرای زنـان - ابـراز تأسـف می‌کنـد، خانـوادهٔ خـودش محیطـی هنـری پـر از ایده‌هـای نـاب بـرای او فراهـم کـرده بـود. در تمـام طـول دوران کودکـی و نوجوانـی، وولـف بازدیدهـای خانوادگـی پی‌درپـی از نگارخانـهٔ ملـی، آکادمـی سـلطنتی و نمایشـگاه‌ها و همچنیـن دیدارهایـی بـا دوسـتان هنرمنـد از جملـه «فیلیـپ بـرن جونـز» داشـت. خانـهٔ نخسـت وولـف واقـع در شـمارهٔ ۲۲ هایـد پـارک گیـت، همان‌طورکـه خـود او اشـاره‌کرده اسـت بـه رنگ‌هـای قرمـز و سـیاه ماننـد یـک نقاشـی «تیتیـان»[۱۲] رنگ‌آمیـزی شـده بـود و پرتره‌هـای والدینـش، اثـر «بـرن جونـز»، «جـی.اف واتـس» و «ویلیـام رژنشـتاین[۱۳]»، بـر دیـواری آویختـه شـده بـود. گرچـه واژهٔ «هنـر» تنهـا سـه بـار در رمـان «به‌سـوی فانـوس دریایـی» بـه چشـم می‌خـورد؛ امـا بخشـی از ایـن فضـای هنـری را تسـخیر می‌کنـد و عمومـاً به‌عنـوان کمال‌یافته‌تریـن پرتـرهٔ داسـتانی ویرجینیـا وولـف از یـک هنرمنـد در قالـب شـخصیت «لیلـی بریسـگو» شـناخته می‌شـود.

وولـف در دنیایـی چشـم گشـود کـه امپراتـوری بریتانیـا در حـال پیش‌روی بـود، گذشـته از ایـن، او از نمایشـگاه‌هایی بازدیـد می‌کـرد کـه بـه تخیـلات اروپایـی و اسـتعمارگرایانه اختصـاص داشـتند: «مـا سـالی یک‌بـار بـه الزکـورت می‌رویـم... و حتـی بـا هیـچ میـزان از تخیـلات نیـز نمی‌تـوان خـود را در ونیـز یـا قسـطنطنیه تصـور کـرد» (EJ,p.p۱۶۹-۸۰). از همـان ابتـدا، دفتـر خاطـرات و نامه‌هـای وولـف شـامل طرح‌هـای امپرسیونیسـتی از چشـم‌انداز، هـوا، معمـاری و انسـان‌ها هسـتند. بـا اتوبـوس بـه خیابـان «سـنت پاولـز» رفتیـم و موزاییک‌هـا را دیدیـم... و یـک سـر هـم بـه خانـهٔ برلینگتـون زدیـم؛ چـون آخریـن روز نمایشـگاه لینتـون بـود. بیشـتر آثـار واقعـاً زشـت بودنـد» (EJ.p.۵۳). بـه دلیـل اینکـه خانـوادهٔ اسـتفن درشـکه‌ای در اختیـار نداشـتند، او ناگزیـر بـود پی‌درپـی بـا اتوبـوس سـفر کنـد، بدیـن ترتیـب نوعـی ادراک از فضاهـای بصـری شـهری نیـز در او شـکل گرفـت. بنابرایـن، درحالی‌کـه وولـف اذعـان داشـت کـه هنرهـا مطالبـات فکـری و هنرمندانـه از سـوی مخاطبـان هسـتند، بـا ایـن حـال، علاقـهٔ او بـه فرهنگ‌عامـه؛ بـرای مثـال عکاسـی خانگـی و تعهـدش بـه مخاطـب عـام، بـه شـکل‌گیری- درکـی فراتـر از بیـان بصـری انجامیـد.

عکاسی

ویرجینیـا وولـف بـه نخسـتین نسـل از زنانـی تعلـق داشـت کـه از دوران کودکـی به‌صـورت فعـال عکاسـی می‌کـرد و بـه سـینما می‌رفـت. بیـن سـال‌های ۱۸۸۲ تـا انتشـار مقالـه‌اش بـا عنـوان «سـینما» در سـال ۱۹۲۸ عکاسـی خانگـی رشـد کـرد کـه بـا توسـعهٔ فیلم‌هـای رولـی سـلولوئیدی و دوربین‌هـای دسـتی همـراه بـود و هنرمنـدان و عمـوم مـردم را به‌سـوی ایده‌هـای نوینـی چـون «گـذرا

بودن و بازآفرینی» ترغیب کرد.

در سال‌های شکل‌گیری شخصیت وولف، او به‌طور منظم عکاسی و آن‌ها را چاپ می‌کرد؛ گاهی در منزل که خانوادگی‌شان هاید پارک گیت بود؛ اما بیشتر اوقات مانند سایر عکاسان آماتور، در مکان‌های تفریحی مانند سنت آیوس[۱۴]، واریویز[۱۵] و فریتام[۱۶] عکاسی می‌کرد. در نخستین سال ۱۸۹۷ از نخستین دفتر منتشرشدهٔ خاطرات وولف، بیش از بیست ارجاع به عکاسی وجود دارد. وولف آشکار می‌سازد که چگونه از طیف گسترده‌ای از تجربیات بصری شامل تماشای نمونه‌های اشعه ایکس، همچنین بازدید از نگارخانهٔ ملی و تهیه و ارائهٔ عکس‌ها لذت می‌برد. یکی از بازهای کارتی محبوب، با عکس‌های خانوادگی انجام می‌شد که در آن «زشت‌ترین عکس، برندهٔ دست می‌شد»، و ملاقات عکاس حرفه‌ای «برسفورد»، یکی از سرگرمی‌های او بود.

ویرجینیا وولف در دفتر خاطرات، نامه‌ها و مقاله‌هایش در مورد عکاسی نوشته و از اصطلاحات عکاسی به‌صورت توصیفی در داستان‌هایش استفاده کرده است. پیش از ازدواجش و سپس با همراهی لئونارد، عکس‌هایی می‌گرفت. عکس‌هایی می‌گرفت و آن‌ها را چاپ و در آلبوم‌های متعدد نگهداری می‌کرد. جلد اول از مجموعه عکس‌های او به‌درستی با صحنه‌ای پایان می‌یابد که در آن ویرجینیا عکس خود را برای لئونارد می‌فرستد. «این عکس را دوست داری؟ فکر می‌کنم تا حدود زیادی ناب است. این یکی را هم ببین» (L.p.۴۹۶).

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

عکس‌هایی که توسط دوستان گرفته می‌شدند برای درک هویت وولف نقش حیاتی داشتند. او از دوستانش درخواست کرد که زندگی‌شان را از طریق عکس با او به اشتراک بگذارند و علاقهٔ بسیار زیادی داشت که عکس‌هایی از کودکان داشته باشد. عکسی که «باریارا بگنال» از خود و پسرش که دقیقاً شبیه پدرش است گرفته «در کتابم نصب شده است»، بازسازی بصری شیوه‌ای که از طریق آن وولف در رابطهٔ دوستانهٔ خود با دقت حفظ می‌کرد، گرچه برقراری تبادل ممکن نیست؛ چراکه «همهٔ دوستانم در مه‌ای غبار ناپدید شدند» (L.2p.۴۹۶). شاید به این دلیل بود که وولف اعتقاد داشت که عکس‌ها می‌توانند به نجات او در آن لحظات مخرب هویتی زندگی‌اش کمک کنند- بیماری نامنسجم او- به‌عنوان مثال در نامه به «مارگارت لوولین دیوسن[۱۷]» در سال ۱۹۱۵، وولف می‌گوید می‌خواستم بگویم در طول آن دوران وحشتناک حملهٔ یک‌هفته‌ای از جنون آشکار به تو فکر می‌کردم و می‌خواستم تصویری از تو را تماشا کنم؛ اما از درخواست آن می‌ترسیدم» (L.2p.۶۰). عکس‌های دوستان اغلب شواهدی عینی و ملموس از بیوگرافی فردی فراهم می‌آورند، زمانی که احساس فروپاشی هویت شدت می‌گیرد.

تصویرسازی‌های مشترک نیز به ایجاد روابط منجر می‌شدند. وولف برای اغوا کردن «ویتاسکویل- وست» از عکس‌ها استفاده می‌کرد. وی در سال ۱۹۲۳ در نامه‌ای به خانم نیکلسون از ویتا دعوت کرد تا برای مشاهدهٔ عکس‌های عمهٔ بزرگش از «تنیسون» و سایر افراد به دیدنش بیاید. بعدها ویرجینیا، ویتا را به لندن برد تا برای اورلاندو، زمانی که به ویتا اختصاص داده بود، مورد عکاسی قرار داده شود و با بهانهٔ گرفتن تصاویر بیشتر از او بهره ببرد و او را بیشتر ملاقات کند. «تو دوشنبه رأس ساعت ۱ برای ناهار اینجا خواهی بود، مگر نه؟ همراه با آن موهای موج‌دار و لباست. ونسابل می‌خواهد ساعت ۲ از تو عکاسی کند» (L.3.p۴۳۵). در سال ۱۹۳۱ ویرجینیا خوشحال بود که لئونارد در ماه ژوئیه در لوز یک دوربین فوق‌العاده از برند «زایس» خریداری کرده بود. (احتمالاً مدل لوید یا نیکس، نه مدل گران قیمت کوکارت محصول ۱۹۲۹) و همچنین خرسند بود که دوربین کداک‌ام را تا مبلغ ۵ شلینگ می‌توانم به بهترین وضعیت درآورم» (L.4p.۳۶۰). بی‌تردید خانوادهٔ وولف عکاسی را بسیار جدی می‌گرفتند. یادداشت‌های روزانهٔ لئونارد، هزینه‌های منظم مربوط به عکاسی را ثبت کرده‌اند که میزانشان نمایانگر شکاف طبقاتی بریتانیا است؛ به‌عنوان مثال، در آوریل ۱۹۲۲ لئونارد ۱۰ شیلینگ صرف عکاسی کرد؛ اما تنها دو شیلینگ به خدمتکارشان «لاتی» پرداخت.

از دههٔ ۱۹۲۰ تمایل خانوادهٔ وولف به گرفتن پرتره‌های دو نفره از خود و دوستانشان یک نوع بیوگرافی تکرارشوندهٔ بصری به‌وجود آوردند. خانوادهٔ وولف در خیره شدن به دوربین‌ها فراتر از یک توافق صادقانه و یا عکاسی فوری می‌رود. استفادهٔ آن‌ها از تکرار عکس‌های مکالمه‌محور است؛ به‌گونه‌ای که ترغیب‌کنندهٔ مکالمات میان مدل‌ها [سوژه عکاسان] و عکاسان خواهد بود. به همین نحو بهره جستن وولف از فرم‌های مکالمه‌ای در مقاله‌هایش، بزرگ‌ترین تفکیک وولف از آکادمی مرسوم در دههٔ ۱۹۲۰ را آشکار می‌سازد.

هنر

همچنین وولف دیدگاهی انتقادی از طریق نگاه‌های هوشمندانه به هنر و یک گنجینهٔ لغات انتقادی از طریق بحث‌های هنری کسب کرد. در حین جابه‌جایی به میدان گوردون در سال ۱۹۰۴ یادداشت کرد: «ما خوش‌گذرانی بوهمیان

خود را آغاز کرده‌ایم، امشب «توبی» یک روزنامه در باشگاه جمعه در مورد انحطاط هنر مدرن خواهد خواند (L1pp.224-۵).

نامه‌های او به ونسا شامل توصیف‌های پر طول و تفسیر از هنرمندان و نمایشگاه‌هاست. درحالی‌که نقد او کتاب‌های هنری موجود در کتابخانهٔ شخصی وولف به شکل تعجب‌آوری کم است، بی‌تردید او بیوگرافی بسیاری از هنرمندان از جمله زندگی «ویلیام موریس[۱۸]»، «دلاکروا[۱۹]» و «سزان[۲۰]» و نقدهای هنری مانند «گادی برژسکا» یادنامه‌ای اثر «ازرا پاوند[۲۱]» را مطالعه کرده است. «سایمون واتنی» اظهار می‌کند که انتخاب اولیهٔ وولف در مورد یک میز تحریر بلند پیش از آنکه شروع به نوشتن بر روی یک تخته روی زانویش کند، او را قادر می‌سازد که حالتی مشابه «والتر سکرت» به خود بگیرد و همچنین شبیه خواهر نقاشش شود. نکتهٔ حائز اهمیت آن است که از میان هشت مهمان مراسم ازدواجش با لئونارد در ۱۰ اوت ۱۹۱۲، چهار نفر هنرمند بودند. «ونسا، دانکن گرانت، راجر فرای و فردریک اچلز».

در تمام طول زندگی‌اش، رابطه‌اش با ونسا همواره ایده‌های زیباشناختی برای او فراهم می‌آورد و این دو خواهر هیجانات مشابه به هنرمندان یکسان داشتند. وولف همواره در نامه‌هایش هنر ونسا را ستایش می‌کرد: «نقاشی همین چند لحظه پیش به دیوار آویخته شد. بی‌نهایت دلربا- چه هنرمند بزرگی هستی! همه‌چیز کامل و بی‌نقص، استوار مانند مرمر و مسحورکننده همچون رنگین‌کمان. چقدر آرزو می‌کنم که نقاش بودم!» (L6pp.۲۳۸-۶). و همچنین سفارش‌هایی از جمله منسوجات، سرامیک‌ها، نقاشی‌ها، جلد کتاب و مبلمان نقاشی شده به ونسا و «دانکن گرانت» داد. اگرچه آثار ونسا در سراسر زندگی وولف انگیزهٔ اصلی او بود، نظریه‌پردازان هنر معاصر نیز نقدهای زیبایی‌شناسی تازه‌ای به او ارائه کردند، چنانکه نقدهای او به‌روشنی نشان می‌دهند؛ برای مثال، او به اثر تأثیرگذار «ژولیس مایرگراف»[۲۲] در مورد هنر مدرن در نقد خودش «ملت و آتانئوم»[۲۳] بر زندگی‌نامهٔ ونگوگ اثر پیرار اشاره می‌کند. به‌طور مختصر میان ایده‌های هنرشناختی اوایل قرن بیستم و آثار وولف پیوند عمیقی وجود دارد. وولف در جهانی زیباشناختی به سر می‌برد که در آن دوستانش، محیط اطرافش و مورخان هنر و فلاسفه همگی به‌طور خاص بر مسائل درک و آگاهی متمرکز بودند.

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

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

درهم‌تنیدگی و گاهی روابط پرتنش میان هنر و ادبیات، یکی دیگر از مضامین اصلی در آثار زندگی وولف است. او با اشتیاق و آگاهانه در مورد مسائل درک و بازنمایی در تمام شاخه‌های هنری نوشت. گرچه وولف اغلب می‌کوشید ادبیات را از هنر تمیز دهد؛ برای مثال در «سینما» و «تصاویر» احساس اینکه «ما (نویسندگان) تحت سلطهٔ نقاشی هستیم» به شدت تردید دارم که نویسنده چیزی را به‌طور مستقیم از نقاشی بیاموزد»؛ اما خود او از هنر و زیبایی‌شناسی چیزهای بسیاری آموخت. کنار گذاشتن ناتورالیسم توسط راجر فرای در حمایت از «طراحی مبتنی بر احساس» در آثار هنری و مقاله‌اش با عنوان مقاله‌ای «در باب زیبایی‌شناسی» طرحی اساسی برای دو نمایشگاه پسا امپرسیونیستی و برای زیبایی‌شناسی بلومزبری فراهم آورد. رمان «سفر به بیرون» این ایده‌ها را در رمان «در مورد سکوت» اثر «تِرِنس» جست‌وجو می‌کند. (نسخهٔ هارکورت بریس جووانویچ) همان کاری که داستان‌های «آبی و سبز» و «نشان روی دیوار» از وولف نیز انجام می‌دهد. خانوادهٔ وولف کتاب زیبایی در هنر و ادبیات اثر «چارلز مورون[۲۴]» ترجمهٔ «راجر فرای» را در سال ۱۹۲۷ منتشر کردند؛ مورون در این کتاب برای وولف روشن ساخت که چگونه حجم‌های فضایی در هنر ممکن است با حجم‌های روانشناختی در ادبیات همانند

باشـند، در مقالـهٔ مفصـل خـود در مـورد نقـاش، بـا عنـوان «والتـر اسـکریت» وولـف بـه آن تـم اشـاره کـرد و از مرزبندی‌هـای میـان هنرهـای مختلـف اظهـار تأسـف کـرد کـه «امـروزه همـهٔ مـا بیـش از حـد تخصص‌گـرا هسـتیم». او در مـورد نویسـندگان محبوبـش اسـتدلال کـرد کـه «درایـدن، لمـب، هازلیـت حقیقتـاً از آمیختـن عناصـر آگاه بودنـد و دربارهٔ ادبیـات بـا ذهنیتـی سرشـار از موسـیقی و نقاشـی می‌نوشـتند». در رمانـش «موج‌هـا» مونولوگ‌هـای برنـارد به‌گونه‌ای مشـابه براسـاس الگوهـای دیـداری سـاختاربندی شـده‌اند.

پرتره‌ها

داسـتان‌های کوتـاه ویرجینیـا وولـف کـه به‌نوعـی پرتره‌هـای ادبـی به‌شـمار می‌رونـد، نمونه‌هـای خوبـی از مفاهیـم گسـترده چـون فرهنـگ بصـری، جنسـیت و مدرنیسـم به‌شـمار می‌آینـد. بـا وجـود محدودیـت در حجـم ۸ داسـتان در نسـخه‌های کوچـک، هریـک بیـن یـک تـا سـه پاراگـراف دارنـد. ایـن نسـخه‌های تجربـی، بـه همـان انـدازه کـه داسـتان‌های بصـری معروف‌تـر او ماننـد «آبـی و سـبز» و «نشـان روی دیـوار» موضوعـات فرهنگ‌هـای بصـری مـدرن را به‌صـورت کشـمکش میـان خاطـرات شـخصیت‌ها و آنچـه آن‌هـا را در قالـب «تصاویـر لحظـه‌ای» روان و زنانـه مشـاهده می‌کننـد، بـه تصویـر می‌کشـند. ویرجینیـا وولـف از واژگانـی خـاص و برگرفتـه از عکاسـی بـه جـای نقاشـی اسـتفاده می‌کنـد، واژگانـی کـه ماننـد دوربینـی در حـال جابه‌جایـی در میـان قاب‌هـای عمـودی و افقـی پرتـره و منظـره اسـت. هرچنـد او «پرتـره» را از صداهایـی چـون قطارهـا و بازارهـا و بوهایـی ماننـد بـول و بنزیـن تهـی نمی‌سـازد، ایـن سـطح بصـری اسـت کـه اطلاعـات ناآشـکار را قاب‌بنـدی می‌کنـد. چنیـن رویکـردی باعـث می‌شـود کـه فضاهـای شـهری مدرنیتـه در ایـن داسـتان‌ها نـه همچـون عرصه‌هایـی تحـت سـلطهٔ نـگاه مردانـه؛ بلکـه به‌عنـوان مکان‌هایـی بـرای برقـراری روابـط انسـانی ظاهـر شـوند.

وولـف در «پرتره‌هـا» تعـدادی از نگاه‌هـای جنسـیتی را بـه نمایـش می‌گـذارد کـه برمبنـای عکاسـی شـکل یافته‌انـد. درحالی‌کـه نوشـتار تجربـی، به‌خودی‌خـود منحصـر بـه مدرنیسـم نیسـت؛ امـا در سـطحی فرمـی ایـن داسـتان‌ها فراتـر از عناصـر روایـی، از خـلال الگوهـای بصـری چشـمگیر و تأثیرگـذار وولـف، تأثیـری ژرف و منحصربه‌فـرد بـر جـای می‌گذارنـد. دو ویژگـی شـاخص پرتره‌هـا، یکـی چینـش فضایـی تداعی‌هـای بصـری و دیگـری سـرکوب روایـت خطـی و زمانبنـد هسـتند؛ امـا ایـن تداعی‌هـای بصـری در تصاویـر ذهنـی هـر راوی بـا یکدیگـر تقابـل می‌کننـد. بنابرایـن تأکیـد اصلـی بـر میانجی‌گری‌هـای تصویـری اسـت. ایـن راهبـرد دوگانـه کـه در آن سـاختارهای فرمـی در برابـر تصاویـر ذهنـی قـرار می‌گیرنـد، بـه وولـف ایـن امـکان را می‌دهـد کـه بـه کاوش در زیبایی‌شناسـی مدرنیسـم بپـردازد و تفاوت‌هـای جنسـیتی را بـه نمایـش درآورد.

هریـک از داسـتان‌ها بـر جنبه‌هـای متفاوتـی تمرکـز دارد و از آنچـه والتـر بنیامین[۲۵] «چشـم ناخـودآگاه مدرنیتـه» می‌نامـد، عکـس متفاوتـی می‌گیـرد، یـا شـیوه‌هایی کـه در آن‌هـا عکس‌هـا می‌تواننـد لحظاتـی را ثبـت کننـد کـه فراتـر از ادراک آنـی قـرار دارنـد. شـرح خـود وولـف از پرتره‌هـا و «لحظـهٔ زایـای نـگارش» در جمعـه ۱۹ فوریـه ۱۹۳۷ آشـکار می‌سـازد کـه تصاویـر/ متن‌هـا فرمی‌ترین‌کننـده و حیاتـی از نوشـتار نویـن بـرای او هسـتند. وولـف در دفتـر خاطراتـش می‌نویسـد: «امـروز صبـح سـه توصیـف بـرای تصاویـر ونسـا نوشـتم» بـدون شـک می‌توانیـم آن‌هـا را در خودمـان چـاپ و به‌نحـوی منتشـر کنیـم؛ امـا در کشـوی میـزم چندیـن طـرح دارم کـه بـه گمانـم نسـبتاً خـوب هسـتند و می‌توانـد فصلـی از بیوگرافـی باشـد. بـی تردیـد اینجـا در شـروع شـیوه‌ای نویـن بـرای نـگارش نقـد دارم. فکـری می‌کنـم همین‌طـور اسـت» (۵۷.D۵p). آنچـه وولـف در دفتـر خاطـرات خـود شـیوهٔ نویـن نـگارش نقـد می‌نامیـد، در پرتره‌هـا در چینـش مکانـی تـازهٔ افـراد و اشـیاء قابـل مشـاهده اسـت.

پرتـره شـماره ۳ بـا تنهـا ۱۱ سـطر، راوی شناخته‌شـدهٔ مشـخصی دارد. در محوطـهٔ مهمانسـرای فرانسـوی نشسـته اسـت کـه به‌صـورت بصـری دقیـق زنـی را کـه زیـر آفتـاب نشسـته، مشـاهده می‌کنـد. «ریچـارد مورفـت» خاطرنشـان می‌کنـد، نقاشـی‌های گـروه بلومزبـری بـا «اصـراری عجیـب» بـر نـگاه خیـره و گیـرا و چشـم‌ها تمرکـز داشـتند؛ بـرای مثـال، در پرتـره «ونسـا بـل» از مـری هاچینسـون «نگاهـی کـه چشـم‌ها منتقـل می‌کننـد، برجسـته‌تر شـده اسـت» و همچنیـن شـکل چشـم‌ها نیـز مـورد تأکیـد قـرار گرفتـه اسـت؛ امـا در «پرتره‌هـا» صحنـه بیـش از آنکـه حالتـی نقاشـانه داشـته باشـد، صورتـی عکاسـانه دارد و از اشـکال و نـور در چهارچـوب قـاب بهـره می‌گیـرد. وولـف نگاهـی زنانـه را پیشـنهاد می‌کنـد بـه همـراه یـک راوی کـه بـه لحـاظ فیزیکـی بـه زن نزدیـک اسـت؛ امـا قـادر بـه خیـره شـدن بـا توجهـی غیرشـهوانی و مردانـه بـه جزئیاتـی همچـون سـینه و پوسـت اسـت. «صورتـش زرد و سـرخ بـود، همین‌طـور گـرد، میـوه‌ای بـر بـدن، سـیبی دیگـر، نـه فقـط در یـک بشـقاب. سـینه‌ها به‌سـختی سـیب زیـر بلـوزش شـکل گرفتـه بودنـد». ایـن پرتـره ماننـد دوربینـی بـر ویژگـی چهـرهٔ زن مکـث می‌کنـد و تأمـلات راوی بـه جنبه‌هایـی می‌پـردازد کـه تنهـا در نمـای نزدیـک عکاسـی کلـوزآپ قابـل مشـاهده‌اند.

زن بی‌نـام در «پرتـره شـماره ۴» شـباهتی آشـکار بـه راویـان زن خـود نمایانگـر در دیگـر آثـار وولـف دارد؛ بـرای مثـال شـخصیت «خانـم دالـوی» به‌عنـوان راوی در زمـان گذشـته و حـال معلـق اسـت، در زمـان کوتاهـی از روز در کنـار پسـر خـود، پیـش از بازگشـت او بـه مدرسـهٔ راگبـی لـذت می‌بـرد. وولـف در ایـن بخـش از نحـوی تصویـری

مدرنیستی در نگارش بهره می‌گیرد، عناصری که ما در پاراگراف ماقبل آخر «پرتره شماره ۸» می‌توانیم مشاهده کنیم.

«هنگامی که کسی در باغ قدم می‌زند، آن چیست روی کلم؟ میان مایگی در حال آلوده کردن گوسفندها نیز است. ماه هم تحت سلطهٔ توست. مه آلود. تو کدر و زنگار گرفته‌ای» (۲۴۶.csf.p) این سطرها در جهاتی به روشنی مدرنیستی‌اند. ساده‌سازی فرمی از طریق حذف روایت و جایگزینی آن با تمرکز بر تصویر و دیدگاه‌های متغیر حاصل شده است، از نمای نزدیک کلم تا نمای دور ماه. اغراق تصویری وولف در «پرتره‌ها» و توجه او به جزئیات در تصاویر عکاسی، یادآور عکاسان مدرنیستی آمریکایی معاصر چون پل استرند، «آرون سیسکیند[۲۶]» در دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ است.

مقالات

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

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

سینما

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

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

به پادشاه بنگر، به قایق، اسب... ذهن به یک‌باره درمی‌یابد که این تصاویر با کیفیتی گرفته شده‌اند که به تصویر ساده از زندگی تعلق ندارند. آن‌ها بیش از آنچه در تصاویر هستند از لحاظ حسی زیباتر نشده‌اند؛ بلکه می‌بایست آن را (واژگان ما رقت انگیز ناکافی‌اند) واقعی‌تر بنامیم، یا واقعیتی متفاوت از آنچه در زندگی روزمره دریافت می‌کنیم (۳۴۹.p.E۴).

تصاویر وولف از چشم و مغز که در آثار والتر سیکرت، کتاب «سه گینی» و دیگر نوشته‌های او هم مشاهده می‌شود، با الگوی ناخودآگاه فروید مطابقت دارد، الگویی که تفکر بصری را تجسمی از خودآگاهی دیرینه و ابتدایی بازنمایی می‌کند.

مقاله با عنوان «سینما» در نشریهٔ «هنرها» ژوئن ۱۹۲۶ و سپس در «ملت و آتانئوم» سوم ژوئیه ۱۹۲۶ و با عنوان «فیلم و واقعیت» در new Republic، ۵ اوت ۱۹۲۶ منتشر شد. نسخهٔ منتشر شده در new Republic با هماهنگی قبلی (اما بدون رضایت وولف) از روی نسخهٔ پیش‌نویس «ملت و اتانئوم» به چاپ رسید. در تمامی نسخه‌ها وولف در تلاش است که قدرت سینما و تکنولوژی‌های فیلمسازی را تحلیل کند و دستاورد آماده و سریع خود در به کارگیری استعاره‌هایی سینمایی را نه به‌عنوان ژستی صرفاً بلاغی، بلکه به‌عنوان پاسخی دقیق و پیچیده به تکنیک‌های سینمایی به نمایش بگذارد. او در دفتر خاطرات خود بارها به بازدید از سالن‌های

نمایش و تماشای فیلم‌های آوانگارد فیلم‌سازانی چون «رنه کلر»[۲۷] و «پودوکین» را توصیف کرده است.

مقالهٔ سینما نویسنده‌ای را نشان می‌دهد که به‌خوبی با تکنیک‌های سینمایی آشنا است. او به تحلیل فیلم‌های خبری بریتانیایی، فیلم «آناکارنینا» و همچنین «مطب دکتر گالیاری» می‌پردازد. گرچه تا پیش از سال ۱۹۲۶، ۸ نسخهٔ سینمایی از «آناکارنینا» موجود است، به‌نظر می‌رسد که وولف نسخه‌ای از این فیلم را توصیف می‌کند که در سال ۱۹۱۵ توسط شرکت آمریکایی فاکس فیلم و به کارگردانی «جی گوردون ادواردز» ساخته شده است. او با زبانی سرشار از اصطلاحات از جمله نمای نزدیک- «حتی لرزش لب‌ها»- به روشنی به توصیف می‌پردازد و درمی‌یابد که چگونه فیلمبرداری از اشیاء روزمره؛ مانند «سنگ‌ریزه‌های ساحل» می‌توان به‌عنوان مجاز بصری برای بیان احساسات شخصیت‌ها عمل کند.

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

توصیف وولف از سینما به‌عنوان منبع شناختی از دگرگونی روانی، رویکردی پیشگامانه است. او استدلال می‌کند که قدرت سینما در قدرت ضد تقلیدگرایانهٔ آن نهفته است و تماشاگران یک فرایند بصری پویا را تجربه می‌کنند که خاطرات و رؤیاهای سرکوب‌شدهٔ آن‌ها را آزاد می‌سازد. نکتهٔ حائز اهمیت آنکه، روایت وولف از همنشینی در سینما، پیش‌درآمدی بر نظریهٔ «سرگی آیزنشتاین»[۲۸] به‌شمار می‌آید. نظریه‌ای که در آن تصادم تصاویر فیلمی می‌تواند باعث شکل‌گیری هویت تماشاگر شود. نظریه‌پردازی آیزنشتاین دربارهٔ شیوهٔ مونتاژ خود، با عنوان «دراماتورژی فرم فیلم» در سپتامبر ۱۹۲۹ منتشر شد؛ یعنی سه سال پس از انتشار مقالهٔ وولف. آنچه وولف به روشنی توصیف می‌کند، همان چیزی است که آیزنشتاین بعدها از آن به‌عنوان «مونتاژ اورتونال» یاد می‌کند؛ شیوه‌ای که می‌تواند به‌زعم وولف صحنه‌ها را از طریق «چیزی انتزاعی، چیزی در حرکت» به یکدیگر پیوند دهد» (p.E4.۳۵۱). او عمیقاً درمی‌یابد که تماشاگران از طریق تداعی‌های سینمایی مونتاژ و بازگویی‌ها با فیلم درگیر شده و به آن دوخته شده‌اند. به‌نظر می‌رسد او آگاه است که سینما دارای زیبایی‌شناسی مستقل و معتبر است و می‌تواند خاطرات ناخودآگاه و احساسات ناشناختهٔ ما را به نمایش بگذارد. مقالهٔ «سینما» از وولف تحلیلی دقیق و موشکافانه از چگونگی فرایندهای سینما به‌ویژه به‌کارگیری فیلم از مونتاژ دیالکتیکی در جهت استیضاح کردن تماشاگران است.

دههٔ ۱۹۳۰ و فلاش

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

با این حال، این تجربهٔ پیچیده از تکنولوژی بصری با یکی از محبوب‌ترین رمان‌های ویرجینیا وولف در دههٔ ۱۹۳۰- فلاش- در تضاد است. رمانی که کاملاً در مورد حس بویایی است نه بینایی. فلاش با سگش (قهرمان داستان) در کنار معشوقه‌اش «الیزابت بارت براونینگ»[۲۹] از میان مکان‌های بویایی لندن، فلورانس و پیزا عبور می‌کند، به‌نظر می‌رسد تنها اثر وولف باشد که بیش از همه از تأثیرات تکنولوژی‌های بصری مدرن دور مانده است. فلاش یک زندگینامهٔ هجوآمیز است که وولف در پاسخ به دوستش لنین، برای خلق سبک جدیدی از روان زندگینامه آن را نگاشت؛ اما دقیقاً از خلال خوانش کتابی مانند

فلاش که ظاهراً کمترین ظرفیت را برای تفسیرهای بصری دارد است که می‌توان تأثیر تعیین‌کننده فرهنگ‌های بصری مدرنیته را در اثر وولف مشاهده کرد.

نگارش فلاش با تکنولوژی‌های بصری آغاز می‌شود و به پایان می‌رسد. در ۱۶ سپتامبر ۱۹۱۳ وولف در نامه‌ای به «ویتا سکویل. وست» نوشت: «عکسی از هِنری [سگ نژاد اسپانیول کوکر خانواده نیکسون] در اختیار داری؟ به دلیل خاصی می‌پرسم که به یک ماجرای کوچک [فلاش] مربوط می‌شود» (۳۸۰.L2p). در نهایت سگ دیگری به نام «پینکا[۳۰]» که ویتا به وولف هدیه داده بود، تبدیل به شخصیت فلاش شد. وولف در ابتدا فلاش را به‌عنوان یک پیکر بصری تصور کرده بود. او نوشته است نامه‌های عاشقانه براونینگ را خواندم، تصویر سگشان مرا به خنده انداخت بنابراین نتوانستم در برابر جان بخشیدن به او مقاومت کنم» (۱۶۱،۵۵،L۵–۴). در اکتبر ۱۹۳۳، پس از موفقیت چشمگیر فلاش در بریتانیا و آمریکا وولف بار دیگر از امکانات بصری در فلاش به وجد آمد. «احتمال دارد فلاش تصویرسازی شود. بریس [ناشر آمریکایی وولف] دیروز از مبلغی کلان صحبت می‌کرد» (۱۸۶.p.D۴).

در نامه‌ای امضاء شده به تاریخ ۱۲ ژوئن ۱۹۳۳ خطاب به خواهرش ونسا- که طراحی بسیاری از کتاب‌های وولف را بر عهده داشت، ویرجینیا ظاهر بصری مورد نظر خود را برای فلاش را با جزئیات شرح داد.

«در صورت امکان مایلم این چهار تصویر دو نسخه بزرگ در صفحات مجزا صحافی شوند. اندازهٔ صفحه، در این نسخهٔ سایز بزرگ، تقریباً در ۵.۵ اینچ از آب درمی‌آید. تصور می‌کنم برای آنکه این امر ممکن شود شما باید طراحی را مجدداً ترسیم کنید؛ کاملاً گذشته از این حقیقت که هردو تصویر یک کلیت را همان‌طورکه اکنون هستند، تشکیل می‌دهند».

وولف به امکان‌های بصری بیشتری نیز پی برد: «من باید برای گرفتن چند عکس اضافی دست به کار شوم» (هرچند در نهایت در کتاب گنجانده نشدند. باز تولید پرتره‌های الیزابت برت و «رابرت براونینگ»[۳۱] متعلق به نگارخانه ملی پرتره بریتانیا رایگان نبود. «دی. آر. پاند»، از بخش انتشارات (NPG گالری ملی پرتره) برای هر نسخهٔ چاپی یک شیلینگ و ۶ پنس بابت حق کپی رایت درخواست کرده بود». این مجموعه مکاتبات میزان درگیری مستمر وولف در طراحی بصری را آشکار می‌سازد.

عکس «پینکا» در نقش فلاش، به‌عنوان تصویری معنادار در صفحهٔ اول جای گرفته است و نه‌تنها تصاویر پوشش بصری و مهم برای شخصیت فلاش فراهم می‌کنند؛ بلکه ارجاعات بصری در سراسر رمان به چشم می‌خورند. دفترهای خاطرات وولف، همانند دفترهای طراحی هنری خواهرش ونسا، افکار مداوم دربارهٔ صحنه‌های بصری مربوط به فلاش را نشان می‌دهند. او به‌ویژه مشتاق بود که نمای ظاهری خانهٔ برت براونینگ را با دقت به تصویر بکشد. خوشبختانه دیداری از متخصص پوستش همراه با لئونارد در خیابان «ویمپل» که خانه‌اش تقریباً روبه‌روی خانهٔ فلاش بود، این امکان را برای وولف فراهم کرد که «تعداد طبقات را بشمارد و کوبه‌های در را بررسی کند -درست است که کوبه‌ای ندارد؛ اما خانه‌ها بسیار خوب بازسازی شده‌اند» (۱۴۴.p.D۴). همزمان با نگارش «فلاش» وولف مشغول خواندن کتاب «جهان پیرامون ما» اثر «سِر جیمز جینز» بود و عمیقاً به شیوه‌هایی علاقه‌مند بود که علوم فیزیکی در آن‌ها نور را هم به‌صورت پرتو و هم به‌صورت موج ترسیم می‌کردند. افزون بر این در خلال نگارش «فلاش» در دفترهای خاطرات وولف ارجاعات قابل توجهی به عکاسی خانوادگی وولف، همچنین عکس‌های حرفه‌ای که در همین دوره از او گرفته شده است دیده می‌شود. برای نمونه، لئونارد و ویرجینیا از تام و وین الیوت که تعطیلات آخر هفته را در خانهٔ مانک‌ها مهمان بودند، عکس‌هایی گرفتند «او همچون اُفیلیا وحشی است، افسوس که هیچ هملتی او را دوست نمی‌دارد؛ با آنکه لکه‌های پودری بر جامعی از ساتن سفیدش» (D۴, p. ۱۲۳)

گویی پرداختن به تکنیک‌های بازنمایی عکاسی به وولف این امکان را می‌دهد که فلاش را همچون مجموعه‌ای از اشیای بصری به هم پیوسته ترسیم کرده و به پایان برساند. «اکنون این کتاب را به‌صورت مجموعه‌ای از بادکنک‌های بزرگ مجسم می‌کنم... می‌توانم اختیارات بیشتری در قالب تصویری داشته باشم» (۱۴۲.p.D۴). در فلورانس فلاش شاهد سیاست‌های خیابانی از بالا است، زاویهٔ دیدی که برای عکاسی شهری مدرنیستی معمول و رایج است. پایین بالکن خانوادهٔ برت براونینگ، «جمعیت عظیمی در حال موج زدن بودند... مردم در خیابان... مردان جدی، زنان جوان شاد در حال بوسیدن یکدیگر بودند و نوزادانشان را به‌سوی کسانی که در بالکن‌ها بودند بلند می‌کردند... پرچم پشت پرچم می‌گذشت». عکاسی با توسعهٔ زمان‌های نوردهی شاترهای سریع‌تر و تکنیک چاپ ترکیبی، حداکثر بهره‌برداری را از چشم‌انداز وسیع و مزایای زاویهٔ دید مرتفع شهری برد تا صحنه‌های شهری را با کیفیت بهتری ثبت کند. وولف از این تکنیک‌های عکاسی به زاویه دید چندگانه در بسیاری از آثار خود بهره می‌گیرد؛ برای مثال، زنان بیگانه در «سه گینی‌ها» رژهٔ پر اُبهت مردسالانه‌ای را از زاویه‌دید چشم پرنده مشاهده می‌کند. در فلاش، وولف دامنهٔ منابع بصری خود را گسترش می‌دهد و میان سطوح هوایی و زمینی در حرکت است. فلاش درحالی‌که در میان

فقیران «وایت چَپِل» به بند کشیده شده است، انسان‌ها را همچون اشیای بصری مشاهده می‌کند، «چهره‌های هولناکی که از بیرون می‌گذشتند، از پنجره‌ها دید می‌زدند. این هیولاهای وحشتناک برخی ژنده‌پوش، مابقی شعله‌ور در رنگ و پرها- بر زمین چمباتمه زده بودند؛ بر سر میز قوز کرده بودند» (۵۶.F.p).

«فلاش به همان اندازه که از طریق قوه بویایی خود به نظریه‌پردازی می‌پردازد، از طریق تخیل بصری‌اش نیز این امکان را انجام می‌دهد. در «فلاش» ارجاعات صریح فراوانی به لحظه‌های منجمد بصری وجود دارد. فلاش تجربهٔ بصری را به‌صورت مجموعه‌ای از تصاویر لحظه‌ای و مسطح را کسب می‌کند. صحنه‌ها اغلب متشکل از تضادهای رنگی ثابت هستند: در یک صحنه برت براونینگ گل‌هایی را که از معشوقه‌اش دریافت کرده در گلدان مملو از آب می‌چیند و می‌گوید: «بگذار قرمز در کنار زرد بدرخشد و زرد در کنار قرمز. و بگذار برگ سبز اینجا قرار بگیرد». در اینجا موتیف‌های دیداری شباهت زیادی به نقاشی «گل در آتلیه» (۱۹۱۵) «داوودی‌ها» (۱۹۲۰) اثر ونسا بل دارند. این شباهت در زمینه‌ای است که وولف و بل هردو، صحنه‌های بصری را از طریق همنشینی رنگ‌ها سازمان می‌دهند. (اگرچه بل از گل‌های متفاوتی استفاده می‌کند) افزون بر این استفاده از زاویهٔ دید فرمالیستی رسمی در نقاشی‌های گل به‌ویژه نمایش او از اشیاء در برابر چشم‌اندازهای کم عمق یک اتاق با چیدمان‌های بصری وولف مطابقت دارد.

حتی در روستا نیز چشم‌اندازهای فلاش به‌شدت بصری است. در بازدید از فارنهام «چمنزارهای سبز و حوضچه‌هایی از آب آبی رنگ» دیده می‌شد. افزون بر این، و باز هم مشابه نقاشی‌های بل، وولف با چهره‌ها، همچون سطوح بصری برخورد می‌کند. وولف در نامه‌ای متعلق به همان دوران اشاره می‌کند که خانم براونینگ و سگش بسیار به هم شباهت دارند، و در رمان نیز وولف همانندهای آشکار را میان گوش‌های آویزان فلاش و فرهای سنگین موی برت براونینگ را با تأکید بر توصیف‌های کلامی و ضمیمه کردن تصویرسازی‌ها به تصویر می‌کشد. وولف چهره‌ها را به شیوه‌ای کاملاً مدرنیستی همانند نقاشی‌های بدون چهرهٔ ونسا بل، به‌صورت سطح دیداری بازنمایی می‌کند.

دوگانگی و تردید در مفهوم ذهنی بودن در فلاش اغلب از طریق اشیاء بصری از جمله آینه تحقق می‌یابد. فلاش نخستین درک خود از هویت فردی‌اش را نه از راه بویایی؛ بلکه از طریق مشاهدهٔ خود در آینه به‌دست می‌آورد. «ناگهان فلاش دید که از طریق حفره‌ای در دیوار [آینه] سگی دیگر با چشمانی براق و درخشان به او خیره شده است. فلاش به‌سرعت می‌آموزد که از طریق آینه‌ها هویت خود را بنا نهد. «به محض اینکه فلاش به خانه رسید، خود را به‌دقت در آینه وارسی کرد: خدا را شکر، او سگی اصیل و عجیب بود!» (۲۳.F.p) به‌کارگیری وولف از هویت‌های بازتابی، توانایی او را در تفکر بصری نشان می‌دهد. در واقع او یک نوع هستی‌شناسی بصری خلق می‌کند، شیوه‌هایی که در آن‌ها آینه‌ها و عکاسی، جهان را از دیدگاه‌هایی چندگانه و بازتابی به نمایش می‌گذارد. سگ و صاحبش در صحنه‌ای «سینمایی» از خیابان ویمپل دور می‌شوند. «آن‌ها ایستاده‌اند درحالی‌که به اطراف اتاق نگاه می‌کردند. آنجا مبل بود و در کنار آن صندلی راحتی که به اطراف اتاق نگاه می‌کردند. آنجا مبل بود و در کنار آن صندلی راحتی آقای براونینگ. سرویس‌ها و میزها آنجا بودند. نور خورشید از لابه‌لای پرده‌ها می‌تابید». این صحنهٔ مشابه، صحنهٔ وداع «گِرتا گوربو» با معشوقش در فیلم «ملکه کریستانیا است، با حرکت آهستهٔ دوربین از شئ به شئ دیگر که در اینجا نیز به فلاش و برت براونینگ این امکان را می‌دهد که خاطره‌ای از خیابان ویمپل در ذهن خود حفظ کند.

گویی وولف نمی‌تواند در برابر میل به دیدن از دریچهٔ یک لنز مقاومت کند. اتاق‌ها اغلب پیش ازویژگی‌های بویایی از منظر بصری توسط فلاش ادراک می‌شوند. در ایتالیا «نور بر او بارید... در اتاقی وسیع و خاکی که غرق در نور آفتاب بود». تلاش‌های بی‌وقفهٔ فلاش برای دیدن محیط پیرامون از طریق عکاسی این امکان را به وولف می‌دهد که نوعی فاصله‌گذاری طنزآمیز خلق کند. زمانی که فلاش نوزاد جدید الیزابت برت براونینگ را می‌بیند گویی موجودی زنده بود. مستقل از همهٔ آن‌ها، بی آنکه در خیابان گشوده شده باشد و در دل همان اتاق با خیالی آسوده‌تر، خانم براونینگ به تنهایی به دو وجود بدل شده بود (۸۳.F.p). نگاهی عکاسانه، امکان پدیدار شدن این صحنهٔ فراواقع‌گرایانه را فراهم می‌سازد. وولف با به‌کارگیری این سبک فاصله‌گذاری بصری، بر غیرقابل درک بودن ذاتی ماهیت انسان‌ها برای حیوانات تأکید می‌کند. فلاش به‌گونه‌ای، مجموعه‌ای از صحنه‌های بصری را به امیدی واهی برای ثبت و درک دنیای انسان‌های اطرافش در ذهن می‌آفریند. دقیقاً بدین دلیل که عنصر بصری به‌گونه‌ای پیوسته در فلاش مداخله می‌کند که فلاش همچون دیگر آثار وولف، اهمیت حیاتی فرهنگ بصری او را نشان می‌دهد.

سه گینی‌ها

«سه گینی‌ها» نیز از آثار وولف در دههٔ ۱۹۳۰ است که بر پایهٔ عناصر فرهنگ بصری به نگارش درآمده است. این اثر شامل تصاویری از وکلای پیشوایان مذهبی، دانشگاهیان و ارتش است

و همچون توصیف‌های روایی تصاویری مربوط به فجایع جنگ داخلی اسپانیا را دربرمی‌گیرد. تصاویری که در متن منتشر نشده‌اند. راوی در سراسر رمان «سه گینی‌ها می‌اندیشد که چگونه به جنگ پایان دهد و سه‌گینی را به سازمان‌های مختلف واگذار کند. وولف از طریق عکس‌های منتشرشده با خاطرات ذهنی مکتوب تصاویر منتشرنشدهٔ پیکره‌های بی جان زنان و کودکان اسپانیایی واکنش نشان می‌دهد. به‌نحو تناقض‌آمیزی عکس‌های عمومی موجود در متن، نمادهایی دائمی و مرده از نظام مردسالارانه می‌شوند، درحالی‌که یادآوری مکرر راوی از عکس‌های منتشرنشدهٔ کشته‌شدگان اسپانیایی به حمله‌ای زنده و واقعی علیه مردسالاری تبدیل می‌شود.

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

کتاب «سه گینی‌ها» ترکیب فشرده از تصویر و متن است که با فرم‌های فعال و متفاوت حافظهٔ وولف روایت‌های تاریخی غالب را به نمایش می‌گذارد و با آن مقابله می‌کند. فقدان توضیح و تشریح و یا زیرنویس‌هایی منتقدانه و مخالف برای عکس‌های منتشرشده قدرت آن‌ها را تقلیل می‌دهد و راوی خود را در جایگاه نماینده صدای معترض دختران قرار می‌دهد. زبان نوشتاری متن و زبان تصویری عکس‌های منتشرشده در تعارض عمیق با یکدیگر هستند. در جایی که عکس‌ها ایستا هستند، راوی از زاویه‌دید توصیفی بهره می‌برد که اغلب مشابه زاویهٔ دوربین عکاسان مدرنیستی، «الکساندر رودچنکو» و «موهلی. ناگی» است. دیدگاهی که هردو در جست‌وجوی ظرفیت بصری و سیاسی از زاویهٔ هوایی هستند.

درست همان‌گونه که دختران مردان سرشناس ناگزیر بودند در زندگی اجتماعی نامرئی باشند، راوی نیز که صدای جمعی از آنان است به‌صورت فیزیکی از هر تصویر دور است. از زاویه دید او دنیای شما [...] بی‌تردید عجیب‌وغریب به‌نظر می‌رسد. راوی تنها می‌تواند «روی نوک پا وارد شود» او یک زاویه دید پرنده از بالا به پایین خارج از امور دارد که همهٔ این‌ها چندان دلگرم‌کننده نیستند». مشاهدهٔ دانشگاه نیز آسان‌تر نیست. چقدر این جهان «از زاویهٔ دید ما» -نابرابری- غریب به‌نظر می‌رسد، از زمانی که چنین رژه‌ها «بسیار دور» مشاهده می‌شوند» (p.۱۸۳). نامه‌ای معاصر از یک خواننده به وولف «ارنست هاکسلی[۳۲]» به زیبایی دیدگاه وولف را بیان می‌کند، جایی که او استدلال می‌کند زنان همیشه از زاویه‌ای متفاوت با مردان به زندگی می‌نگرند و در دیدگاهشان به‌طرز چشمگیری کودکانه و متعصب هستند.

وولف به‌صورت مفصل هردو نوع عکس منتشرشده و خصوصی را مورد بحث قرار می‌دهد تا به‌طور شایسته و با عدالت به غیاب اقتصادی و اجتماعی زنان بپردازد. تصاویر تکرارشونده که در آن‌ها زنان از جهان اجتماعی کنونی غایب هستند و نسل‌کشی نظامی و مردانهٔ جهانی مرده و غایب پدید آورده است که هستهٔ اصلی سه‌گینی‌ها از تاریخ و حافظ را شکل می‌دهد. ارتباط نزدیک وولف با عکس‌های منتشرشده و فاصلهٔ فیزیکی او از عکس‌های عمومی به‌گونه‌ای نشانه‌شناختی درون‌مایهٔ اصلی «سه‌گینی‌ها» را می‌سازد؛ نقد کوبنده و مستقیم او بر کورکورانه بودن نماد سنت‌های مردسالارانهٔ عکس‌ها، پیوست‌هایی نیستند که بازتاب‌دهندهٔ فمینیسم متنی وولف باشند. ویژگی مهم کتاب «سه‌گینی‌ها»، تجسد یا فقدان تجسد، راوی در ارتباط با شواهد عکاسانه و دلالت‌های احتمالی این نوع روابط دربارهٔ حافظهٔ بصری و تاریخی است. «سه‌گینی‌ها» پیچیده‌ترین واکنش وولف به فرهنگ‌های بصری مدرن به‌شمار می‌رود.

نتیجه‌گیری

اما این گسترهٔ تصویر/ متن در آثار وولف است که حرفهٔ او را به نمونه‌ای قدرتمند از گرایش مداوم زنان مدرنیست به امر بصری بدل می‌سازد. او از طریق تصاویر بصری در آلبوم‌های عکسش و همچنین در «سه‌گینی‌ها» اثر معرفت‌شناختی پیچیده‌اش، به یادآوری خاطرات پرداخته و گذشته را به حال پیوند می‌زند. در آثار وولف، تصاویر بصری نقش اساسی در به‌وجود آوردن زیبایی‌شناسی سطحی ایفا می‌کنند و در عین حال نشانه‌هایی برای تکثر و سرکوب زنان هستند. در رمان «به‌سوی فانوس دریایی» بخش زیادی از بار روایی رمان بر دوش تصاویری است که همچون همانندی‌های بصری در شکل‌گیری طرح داستان عمل می‌کنند. وولف در دوران نوجوانی در دفتر خاطرات خود، تجربهٔ تماشای نقاشی‌های «لرد لیتون» در نگارخانهٔ ملی را ثبت کرده بود، تا زمان نگارش «به‌سوی فانوس دریایی» قادر بود چهرهٔ خانم رمزی را با ضربهٔ قلمی پسا‌امپرسیونیستی به تصویر بکشد و با «سه‌گینی‌ها»، وولف برجسته‌ترین نویسندهٔ بصری در جریان مدرنیستی شد.

پی‌نوشت

۱. ایـن متـن از مقالـه‌ای بـا همیـن نـام ترجمـه شـده اسـت.: Humm, M (۲۰۱۰). "Virginia Woolf and Visual Culture" In: Sellars, S (ed.) The Cambridge Companion to Virginia Woolf ,2nd edn. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. ۲۱۴-۲۳۰.

۲. (متولـد ۱۹۴۵) یـک فمینیسـت انگلیسـی و اسـتاد بازنشسـته مطالعـات فرهنگـی در آنجلیـا کینگـز کالـج شـرق لنـدن اسـت. ویرجینیـا وولـف، انتشـارات دانشـگاه آکسـفورد (آکسـفورد: انتشـارات دانشـگاه آکسـفورد، ۱۹۹۲)، صفحـات ۲۹۲-۲۹۳. تمـام ارجاعـات بعـدی بـه ایـن ویرایـش خواهـد بـود.

3. Virginia Woolf (1882–1941)

4. Walter Richard Sickert (1860-1942)

5. George Frederic Watts (1817-1904)

6. James Joyce (1882–1941)

7. Dorothy Richardson (1873–1957)

8. Vanessa Bell (1879–1961)

9. Duncan Grant (1885–1978)

10. Roger Fry (1866–1934)

11. Julia Margaret Cameron (1815–1879)

12. Titian (Tiziano Vecelli or Vecellio) (c. 1488/90–1576)

13. William Rothenstein (1872–1945)

۱۴. یـک منطقـه مسـکونی در انگلسـتان اسـت کـه در جنـوب غربـی انگلسـتان واقـع شده‌اسـت.

۱۵. یـک روسـتا و محلـه مدنـی در بریتانیـا اسـت کـه در هانتینگدونشـر واقـع شده‌اسـت.

۱۶. یک روستای کوچک در همپشایر، انگلستان است.

17. Margaret Llewelyn Davies (1861–1944)

18. Morris William (William Morris) (1834–1896)

19. Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798–1863)

20. Paul Cézanne (1839–1906)

21. Ezra Pound (1885–1972)

22. Julius Meier-Graefe (1867–1935)

23. Nation and Athenaeum

24.. Charles Mauron (1899–1966)

25. Walter Benjamin (1892–1940)

26. Aaron Siskind (۱۹۰۳-۱۹۹۱)

27. René Clair (1898–1981)

28. Sergei Eisenstein (1898–1948)

29. Elizabeth Barrett Browning (1806–1861)

30. Pinka

31. Robert Browning (1812–1889)

32. Ernst Haeckel (1834–1919)

منابع و مآخذ

- 1 Virginia Woolf, O (Oxford: Oxford University Press, 1992), pp. 292–3. All further references will be to this edition.

- 2 David Trotter, Cinema and Modernism (Oxford: Blackwell, 2007), p. 160.

- 3 'The Cinema', E4, pp. 348–54.

- 4 See Maggie Humm (ed.), Virginia Woolf and the Arts (Edinburgh: Edinburgh University Press, forthcoming). The Omega Workshop was founded in 1913 by Woolf's friend Roger Fry (with as co-director Woolf's Sister Vanessa Bell). Many of Woolf's circle executed Omega designs for textiles, furniture and table-ware, including Bell and Duncan Grant. Leonard and Virginia founded the Hogarth Press in 1917 as a small hand-printing press. The Press published the majority of Woolf's works and grew into a full business with books on economics, poetry, fiction and the arts including Freud's works in translation.

- 5 Gillian Beer, Virginia Woolf: The Common Ground (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996).

- 6 Walter Benjamin, 'A Short History of Photography', Screen, 13:1 (1972), 21.

- 7 George Spater and Ian Parsons, a Marriage of True Minds: An Intimate Portrait of Leonard and Virginia Woolf (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977), p. 3.

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

- Press, 2002).

- 9 Leonard Woolf, Diaries and Related Notebooks, 1922–1969. Leonard Woolf Archive, University of Sussex, Brighton.

- 10 See Maggie Humm, Snapshots of Bloomsbury: The Private Lives of Virginia Woolf and Vanessa Bell (London: Tate, 2006) for reproductions of these photographs.

- 11 Melba Cuddy-Keane, Virginia Woolf, the Intellectual and the Public Sphere (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 79.

- 12 S. Watney, English Post-Impressionism (London: Studio Vista, 1980), p. 37.

- 13 See Diane F. Gillespie's expert account in The Sisters' Arts (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1988).

- 14 'Since the standard life of van Gogh by Meier-Graefe is beyond most pockets, the present translation of M. Pierard's more modest biography is welcome' (E4,

- p. 249). Meier-Graefe's Modern Art's theory of the structural significance of colour influenced Fry's post-impressionism. See Jane Goldman, The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

- 15 G. E. Moore, 'A Refutation of Idealism', Mind, 12:48 (1903), p. 435.

- 16 Virginia Woolf, 'The Artist and Politics', in the Moment and Other Essays (Orlando: Harcourt Brace & Co., 1975), p. 228.

- 17 Virginia Woolf, TG, pp. 199–200. TG references are to the Harcourt Brace Jovanovich edition.

- 18 Roger Fry, 'An Essay in Aesthetics' (1909), Vision and Design (1920).

- 19 Virginia Woolf, Walter Sickert: A Conversation (London: Tate, 2005), p. 24.

- 20 Ibid.

- 21 CSF, pp. 242–6.

- 22 Benjamin, 'A Short History of Photography', 21.

- 23 RichardMorphet, 'Image and Theme in BloomsburyArt', in TheArt of Bloomsbury, ed. R. Shone (London: Tate, 1999), p. 29.

- 24 Ibid.

- 25 Virginia Woolf, 'The Narrow Bridge of Art', in GR: Essays, ed. Leonard Woolf (London: Hogarth, 1958), p. 23.

- 26 Virginia Woolf, 'Phases of Fiction', in ibid. p. 124.

- 27 Ibid. p. 139.

- 28 Ibid. pp. 125–6.

- 29 Sergei Eisenstein, 'The Dramaturgy of Film Form', in S. M. Eisenstein: Selected Writings 1922–34, trans. and ed. R. Taylor (London: BFI, 1988).

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

Reading.

- 31 Letter headed 'National Portrait Gallery, 24th March 1933' to 'the Manager, the Hogarth Press, 52 Tavistock Square, W. C. 1'. Hogarth Press Archive.

- 32 Virginia Woolf, F (London: Hogarth, 1933), pp. 79–80. All further references will be to this edition.

- 33 See John Roberts, The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday (Manchester: Manchester University Press, 1998). Modernist photography is usually characterised as involving formal simplicity and patterning, dramatic viewpoints, close-ups, dramatic tonal differences and conspicuous cropping. See Maggie Humm, 'Photography', in A Companion to Modernist Literature and Culture, ed. David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar (Oxford: Blackwell, 2006), pp. 278–83.

- 34 Anna Snaith (ed.), 'Three Guineas Letters', Woolf Studies Annual, 6 (2000), 118.

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).