

گم گشته و باز یافتنه:

بارد پیگر زن منحرف^۱

لیندا ناکلین

ترجمه‌ی گلنار نریمانی



«چیز غریبی است»؛ این زمزمه زن جوانی است در یکی از رمان‌های رُز ماکاولی^۲ که اندکی پس از جنگ اول جهانی نوشته شده، و این طور ادامه می‌یابد: «چه هزاران «فروافتاده» که در معنای مردانه آن در جنگ کشته شدند، و در معنای زنانه‌اش به نوع خاصی از فساد تن در دادند.» این ناهم‌خوانی جنسی در مورد مفهوم فساد و فروافتادن امری غریب است، بخصوص در قرن نوزدهم، یعنی زمانی که هر دو جنبه بیش از امروز جدی تلقی می‌شدند. در هنر، فروافتادن در معنای مردانه الهام‌بخش نقش‌برجسته‌های کسالت بار و تابوت‌های سنگی بود. اما انحراف در زن - یعنی هر فعالیت جنسی وی خارج از دایره زندگی زناشویی، چه برای پول و چه نه - نوعی جذبه و گیرایی عجیب برای تخیل هنرمندان قرن نوزدهم - اگر نویسندگان و منتقدین اجتماعی و مصلحین را در نظر بگیریم - ایجاد می‌کرد؛ علاقه‌ای که در انگلستان سالهای میانی قرن نوزدهم به اوج خود رسید و صورت‌بندی سرشت‌نمای خود را در حلقه پیشارافائلیست‌ها و دوست‌دارانشان یافت. بدون تردید، مضمون زن منحرف یا فاسد، دانته گابریل روزتی را شاید تا سر حد وسواس، به خود مشغول داشته بود. او نه تنها تعدادی از اشعار و کارهای نقاشی‌اش را به این موضوع اختصاص داد، بلکه یکی از نقاشی‌های او نیز -

۱- Fallen: این کلمه حاوی معنای سقوط کردن است، به شکل فروافتادن از یک وضعیت مقبول از نظر اجتماعی به وضعیتی فاسد و منحرف برای زن، بنابراین نباید صرف استفاده از واژه منحرف باعث شود به‌عنوان یک صفت دایمی و وضعیتی پیشین تلقی شود، بلکه معنای ضمنی آن حاوی تغییر وضعیت است و اگر زیبایی کلام در نظر گرفته نشود، سقوط کرده معادل بهتری برای آن محسوب می‌شود.

که با به شیوه رئالیستی غیرمتعارفی با موضوعی معاصر برخورد می‌کرد — به این موضوع اختصاص یافته است. این نقاشی آشکارا ناتمام، یعنی باز یافته [تصویر ۱] حداقل از سال ۱۸۵۳ تا یک سال پیش از مرگ نقاش او را گاه و بی‌گاه به خود مشغول می‌داشت: از قرار معلوم او هرگز نتوانست کاملاً از پس این اثر برآید یا به‌طور قاطع آن را کنار بگذارد. توصیف روزتی از این نقاشی در نامه‌ای به هلمن هانت^۱ به تاریخ ۳۰ ژانویه ۱۸۵۵ به قدر کافی روشن و سراسر است:

«این تصویر یکی از خیابان‌های لندن را در هنگام سپیده‌دم نشان می‌دهد، هنوز چراغ‌ها در امتداد پلی که پس‌زمینه دور اثر را می‌سازد، روشن هستند. گله‌داری گاری‌اش را در میان جاده رها کرده (گاری‌ای در راه بازار که گوساله‌ای ماع‌کشان به آن بسته شده)، و مسیر کوتاهی را به دنبال دختری رفته است که از مقابلش عبور کرده و در خیابان‌ها سرگردان است. او تازه با دختر مواجه شده و دختر جوان که او را شناخته زیر بار شرم بر روی زانوهایش خم شده و در برابر دیوارهای حیاط کلیسایی نشسته است که در پیش‌زمینه قرار دارد، در حالی که مرد دستان او را گرفته و آنها را با حالتی نگه داشته که نیمی حاکی از حیرت و سرگردانی و نیمی برای بازداشتن زن جوان از آسیب‌رساندن به خودش است. اینها مضامین و عناصر اصلی تابلویی هستند که "باز یافته" نام خواهد گرفت و خواهرم ماریا برای آن جمله‌ای بی‌نظیر از جریمیا^۲ یافته است: "من تو را به یاد می‌آورم، مهربانی‌ات را و عشقِ نامزدی‌ات را..."»

با این حال دلالت‌گری کامل کار و اشارات ضمنی آن و روابط آنها به هیچ‌وجه سراسر است و روشن نبوده — و به واقع بسیار دشوار و چالش‌برانگیزند — و بهترین راه برای آشکارساختن آنها، بررسی اثر از جوانب مختلف است. پیش از هر چیز، قرار دادن تابلوی باز یافته در بستر همه آن گستره تلاش‌های انجام گرفته در قرن نوزدهم برای به‌دست‌دادن تصویری سکولار از زن منحرف — در مقام یک مسأله پراهمیت اخلاقی و اجتماعی، و در عین حال غالباً شخصی و معاصر — می‌تواند به برملا ساختن فرضیاتی

ناخودآگاه یا ایدئولوژیک — که روزتّی در مورد موضوع اثرش بیان می‌کند — و نیز جنبه‌های به‌وضوح شخصی برداشتش از آن یاری رساند. در وهلهٔ دوم، بازیافته در ارتباط با دیگر تفاسیر پیشارافانیستی از موضوع زن منحرف مقایسه خواهد شد: تابلوی وجدان بیدار شوندهٔ هلمن هانت؛ که نقاشی روزتّی از جهاتی می‌تواند به‌عنوان قرینهٔ آن با تضادی پارادوکسیکال تلقی گردد، و به باور من کار دیگری از روزتّی دست‌کم الهام‌بخش قسمت‌هایی از آن بوده‌است. در گام سوم، منابع و صورت‌بندی ساختار تصویری بازیافته بررسی خواهند شد. در گام چهارم، این تابلو در رابطه با موضوعاتی ملاحظه خواهد شد که احتمالاً در زندگی شخصی خود هنرمند وجود داشته‌اند. و در پایان، نشان خواهم داد این واقعیت که روزتّی علاوه بر نقاش، شاعر نیز بوده‌است، و در شعر نیز مانند نقاشی با موضوع زن منحرف سر و کار داشته، ارتباطی اندک با ویژگی‌های اصلی ساختار یا بیان — در تقابل با داستان ساده یا جزییات شمایل‌نگارانه — بازیافته دارد و یا یکسر با آنها بی‌ارتباط است.

البته، این واقعیت که روزتّی از «جنی» خودش الهام گرفته‌بود، برای دست‌مایهٔ اثر یا جزییات سمبولیسم به سراغ اشعار ویلیام بل اسکات رفت، و در نهایت همین نقاشی‌اش الهام‌بخش سرودنِ غزلِ آخرش «بازیافته» شد، به‌نظم ابداً حاکی از این نیست که اشعار و نقاشی‌ها کاری بیش از شرح صاف و سادهٔ یکدیگر می‌کنند، یا از نظر معناشناختی یا نشانه‌شناختی با یکدیگر گره خورده‌اند. «اوفلیا»ی میلی از نظر «معناشناختی یا نشانه‌شناختی» به اشعار و متن هملت شکسپیر — که مایهٔ الهام تابلو بود و با وفاداری تمام توسط آن بازسازی شد — گره‌خورده نبود، و «چکامه‌ای برای یک گلدان یونانی» از کیت نیز چه از نظر ساختاری و چه نشانه‌شناختی به اصول نقاشی روی گلدان یونانی ارتباط نداشت. بر عکس، باید بگویم که استراتژی‌های روزتّی در بازیافته، بیش از تمام دیگر نقاشی‌هایش، به استراتژی‌های نقاشان معاصر او شبیه‌اند. او برای ترکیب‌بندی توجه‌اش را به‌طور دقیق به سوی پیشینه‌های تصویری متناسب، و البته به رسالت — رسالتی که در قرن نوزدهم امری عادی و معمول بود و اغلب هنرمندان این دوره را از دلاکروا و کوتور تا هانت یا میلی را به خود مشغول داشته بود — آفرینش‌انگارهٔ بصری مناسب معطوف داشته بود؛ یعنی آفرینش یک ساختار تصویری بامعنا برای ایده‌ها یا موضوعات یا روایت‌های نسبتاً پیچیده. این مُدِ تصویری اغلب از زمان فرای^۱ و بل

«ادبی» نامیده شده است (هرچند درواقع این مد ادبی تر از فیلم نیست که به نوبه خود تلاش می کند تا اعمال مشابهی را با استفاده از تصاویر بصری به جای کلمات انجام دهد). به عبارت دیگر، بر این باورم که در بازیافته هیچ چیزی وجود ندارد که به طور خاص «شاعرانه» یا حتی ادبی باشد یا آن را به طور خاص از دیگر کارهای روایی یا اخلاقاً پر محتوای قرن نوزدهم، به منزله اثر یک نقاش شاعر، متمایز کند.

اجازه دهید ابتدا زمینه و بستر کلی انگاره «زن منحرف» را در نظر بگیریم، که به نظر من برای خوانش این نقاشی ضروری است. در پس زمینه، برای هر هنرمند انگلیسی قرن نوزدهمی که به موضوع فاحشه پردازد - و به خصوص برای پیشارافائلیست ها، که هم در مورد انگلیسی بودن و همچنان اخلاقی بودن آگاهی داشته، به اینها توجه داشتند - پیشینه بصری و تصویری هوگارت قرار دارد؛ و برای روزتی به طور خاص پیشینه بلیک - که مانند خود او نقاش و شاعر بود - و در مورد به خصوص بازیافته، اثر لندن بلیک وجود دارد. باین حال بیان تند هوگارت از ساز و کار محتوم و اجتناب ناپذیر قانون طبیعت در مجازات حماقت و شهوترانی و نیز منظر آخرالزمانی بلیک از تخریب اجتناب ناپذیر معصومیت توسط حرص و شهرهای بزرگ، به طور قابل ملاحظه ای در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم توسط سانتیمانتالیسم و انسان دوستی تلطیف شده بود. در قرن نوزدهم دیگر پذیرفته بودند که یک زن ممکن است همان قدر از سر حرص و آز به فساد و انحراف کشیده شود که از سر نیاز، و به علاوه می تواند با توبه و سپس پیوستن مجدد به کانون خانواده نجات پیدا کند. درواقع، نقشی که نهاد خانواده - خواه به منزله سدی در برابر بازگشت به زندگی عادی و خواه در مقام ابزار تحقیق آن - ایفا می کند در انگاره قرن نوزدهمی از زن منحرف اهمیتی فزاینده دارد. جورج مورلند در سال ۱۷۸۹ در سری لائیتلی خود (جان رافائل اسمیت گراورهایش را درست کرد)، که داستان سقوط یک دختر روستایی بی گناه را روایت می کند، پایانی خوش را جایگزین پایان مهیب و ناگوار هوگارت کرد. بازگشت قهرمان زن توأب زیبا رو به آغوش گرم خانواده، زنی کماکان فاسد - و یک سقوط به معنای واقعی کلمه انگار شرط لازم چنین انگاره ای باشد - و با وجود این بیشتر سردرگم و نه غرقه در تباهی، با استقبال اعضای خانواده همراه است. نمایش بی گناهی و معصومیت در اینجا به صورت معنی داری روستایی و در تقابل با شهری بودن عمدی نمایش گناه در همین سری است. ایده رستگاری و نجات از راه رجعت به میان خانواده و روستای محل تولد، بازگشتن به زندگی عادی از طریق شادی و سرور روستایی و پذیرش موقعیت حقیر و

«طبیعی» دختر روستایی در جامعه، رواج قابل ملاحظه‌ای در تصویرپردازی عامه‌پسند فرانسوی اوایل قرن نوزدهم داشت؛ جایی که با ادغام شدن در تصاویر عامه‌پسند^۱ مرسوم‌تر و ادامه‌دار از فرزند عیاش، در مقام توپوس دختر خطاکار و در نسخه‌هایی متعدد سربرآورد. در زندگی یک زن^۲ (۱۸۳۶)، یک کنده‌کاری روی چوب از هنرمندی ناشناس در کارگاه پیلو^۳ در پاریس، وضعیت زانوزده که معمولاً با سقوط و فساد در زن مرتبط و همراه بود، برای دعا و توبه‌کردن استفاده شده‌است. مجموعه لیتوگرافی پیچیده‌تری به نام زندگی یک دختر زیبارو^۴ (۱۸۴۷) — که قرینه زندگی یک «پسر زیباصورت»^۵ اثر ژول داوید است — آشکارا نوعی تقلید از هوگارت، و به‌وضوح برای گستره وسیع‌تری از مخاطبین، هم فرانسوی و هم انگلیسی، در نظر گرفته شده‌است؛ نمونه‌های متعدد دیگری نیز وجود دارند که تاکید همگی بر بازگشت به کانون خانواده به عنوان «راه حل» نجات‌یافتن از فساد و تباهی است. در اغلب تصویرهای ارائه‌شده از زن منحرف در قرن نوزدهم این فرض — که گاهی آشکار است اما اغلب سخنی از آن نمی‌رود — نهفته است که تنها جایگاه مناسب و قابل احترام برای یک زن جوان نقش او درون خانواده است: نقش دختر، همسر، و مادر. اگر به گونه‌ای فیگوراتیو سخن بگوییم، می‌توان گفت که در پس هر فیگور خموده از یک زن منحرف، فیگوری سرفراز از فرشته بدیل آن زن در خانه خودنمایی می‌کند.

ویلیام بل اسکات این تضاد مرسوم را بارها در «رُزابل»، شعر بلندش که بر اساس موضوع زن منحرف سروده، به کار برد تا تأثیراتی خوش‌آیند بیافریند؛ شعری که یکی از منابع احتمالی روزتی برای موضوع بازیافته بوده‌است. در بخش دوم «رُزابل» سرنوشت سخت و تلخ فاحشه در تقابل با سعادت خانوادگی زن نیکو و متواضعی قرار می‌گیرد که عشق جوانی‌اش با او ازدواج کرده‌است: محیط داخل خانه راحت و آرام آنها — مرد کفش‌هایش را جلوی آتش از پا درآورده، کودک به خواب رفته، زن «تورها و والان‌های ظریفی را می‌بافد که کودکش خواهد پوشید»، «پنجره و پرده‌ها و نور» — به گونه‌ای معنادار با صحنه سرد و بارانی بیرون در تضاد است که برای توصیف رزابل فاسد در ابیات ادامه

۱- Images populaires

۲- La Vie d'une femme

۳- Chez Pillot

۴- La Vie d'une jolie fille

۵- La Vie d'un jolie garçon

متن به کار رفته: «بر پیاده روی مرطوب چراغ‌ها سوسوزنان/ و بادِ سرد وزان و گذران/ پاشنه‌هایی زنگ‌دار به سوی خانه می‌دود/ و اکنون همه‌چیز در سکوت فرو می‌رود/ و او دیگر بار تنها مانده است...» روزتّی با روش‌های تصویری کاملاً نامحسوس و ظریف، از دست‌دادن ضمنی و تلویحی شادمانی خانوادگی و محرومیت دائمی و بازگشت‌ناپذیر از لذت‌های خانواده را بیان می‌کند: آن‌هم با کانتراستی که میان گروه فیگورهای سمت چپ پیش‌زمینه — که توسط دیوار و قبرستان و خانه‌ای با پنجره‌های بسته در برگرفته شده‌اند؛ خانه‌ای که از نظرگاه فرد مطرود دیده می‌شود — و نیز گنجشکانی به وجود آورده است که در سمت راست به کار لانه سازی مشغول هستند.

ارتباط میان مفاهیم متضاد خانواده و زن منحرف و تهدید شومی که فعالیت‌های جنسی کنترل‌نشده زن برای خاکریز اقتدارگرایی پدرسالار ویکتوریایی، یعنی خانه ایجاد می‌کردند، در هیچ‌کجا به اندازه سه‌لته آگوستوس^۱ — که عنوان آن (احتمالاً به غلط) گذشته و آینده گذاشته شده است و سال ۱۸۵۸ در رویال آکادمی به نمایش درآمد — به روشنی مطرح نشده‌اند. در قسمت اول سقوط یا فساد در یک محیط خانگی طبقه متوسط به نمایش درآمده است — نوعی صحنه‌پردازی همراه با تجدید طنز آلود خاطراتِ پرتره ازدواج آرنولفینی؛ اثرگذاری مفهوم فساد که سیب نیم‌خورده بر روی میز تاکیدِ بر آن است، در تزلزل خانه کارتی بچه‌ها پژواکی نو می‌یابد. فضای اختصاص داده شده به نمایش تراژدی بر وحشت ناشی از فروافتادن زن تاکید می‌افزاید؛ یعنی همان اتاق نشیمن، همان مرکز این معبد خانگی که وظیفه طبیعی زن محافظت و پاسداری از آن است. بی‌عفتی زن و مادر نظم طبیعت را برهم می‌زند و به آن مکان مقدس بی‌حرمتی می‌کند: این گناه شاید جدی‌ترین و وخیم‌ترین تخطی از معیارهای اخلاق بورژوایی باشد. درواقع، همسر منحرف و خطاکار جایی به‌جز بیرون از خانه ندارد؛ او باید از اتاق نشیمن — بهشت خانه بیرون رانده شود؛ همان سرانجامی که در گشوده در پس زمینه پیش می‌کشد و تصویر ماجرای تاریخی تبعید^۱ بر روی دیوار پشت فیگور منحرف، آن را از نو مورد تاکید قرار می‌دهد. در سومین نقاشی از سه‌گانه^۱ آگ، بیرون، یعنی محیط خارجی شهر، مکان استعاری و درعین حال اصلی زن منحرف می‌شود: در اینجا همسر فاسد — که طبعاً پول و جایگاهش در دنیای اطراف را همراه با عفت و پاکدامنی خویش از دست داده — در حالی که میوه گناهش را در میان بازوانش گرفته، هنوز خموده

است، و با حسرت اما نومیدانه از زیر طاقی خانه پیشینش را می‌نگرد؛ یک دوگانه بیرون - درون که در اولین نقاشی این مجموعه مطرح شده و در شکلی پنهانی‌تر در نقاشی روزتئی نیز به چشم می‌خورد: جایی که بیرون‌بودن، همراه با مخاطرات ملازمش، و تناقض شدید نهفته در عبارت «در خانه‌بودن در جهان»، و منظره شهر - جایی که اینها فضای طبیعی زن منحرف هستند.

درواقع، زن فاسد بیرون‌رانده‌شده از خانه، موضوع روشن و آشکار دست‌کم دو نقاشی از این دوره است: نقاشی ملودراماتیک نقاش انگلیسی ریچارد ردگریو با عنوان «مطرود» (۱۸۵۱) و کار معقول‌تر، رئالیستی‌تر و متعادل‌تر نقاش روس، نیکولای الکساندروویچ ایاروشنکو با عنوان «رانده شده (در ایستگاه)» به سال ۱۸۸۳ که دختر جوان باردار تصویر شده در آن از اتاق اجاره‌ای‌اش بیرون رانده شده‌است.

در همان زمان که در تصویرسازی‌های قرن نوزدهم از زنانگی خطاکار، سرنوشت زن منحرف آشکارا در مقابل امنیت مقدس خانه و خانواده قرار داده می‌شد، درعین حال توجهی واقع‌گرایانه به عوامل اقتصادی دخیل در سقوط زن از عفت و پاکدامنی هم مطرح بود؛ تصویری که دلسوزانه و معمولاً به‌شکلی سانتیمانتال عواقب تراژیک نیاز صرف را به نمایش می‌گذاشت. یکی از نمونه‌های برجسته این بازنمایی‌ها اثر جورج فردریک واتز با نام «غریق پیدا شده»^۱ است که در حدود ۵۰ ۱۸۴۸ - یعنی سال‌های کوتاه رادیکالیسم اجتماعی هنرمندان، همراه با همه اروپا - کار شده‌است و یکی از چهار نقاشی واتز در آن زمان است که به ترسیم رنج‌های بی‌درمان فقرا و به خصوص زنان فقیر اختصاص داده شد. اثر غریق پیدا شده فردی را نشان می‌دهد که خودکشی کرده و در زیر طاق پل واترلو آب او را به ساحل آورده است. دلایل خودکشی زن جوان برای مخاطب قرن نوزدهم بدیهی به نظر می‌رسید و صراحتاً با «معبر آه‌ها»^۲ (۱۸۴۴) شعر بسیار مشهور توماس هود درباره این موضوع ارتباط داشت: از قرار معلوم قربانی جان خود را گرفته است، چرا که برای بعضی زنان فقر و فحشای متعاقب‌اش، سرنوشتی حتی بدتر از مرگ محسوب می‌شود.

واتز همچون هود قصد داشت که احساس دلسوزی و همدردی مخاطب و نه سرزنش و نکوهش او را برانگیزاند و شاید نقاشی او معادلی بصری باشد برای نکوهش بیان‌شده

از سوی هود: «او را بی‌درنگ بلند کنید،/ عاشقانه و نه از سر بیزاری./ او را لمس کنید نه تحقیرآمیز؛/ به او غمگینانه بیاندیشید،/ آرام و انسانی؛/ و نه به ننگ‌های افتاده بر دامنش،/ اکنون همه آنچه از او باقیست/ خالصانه، زنانه است...» «زن مغروق» (۱۸۶۷) اثر واسیلی گریگوریویچ پروف [تصویر ۳] انگار ارتباطی آشکار با کار واتز (یا شعر هود) دارد، اما این اثر صراحت بیشتری در بیان تضاد کنایه‌آمیزش میان حالت رقت انگیز و کیفیت اندوه بار خودکشی دختر جوان با بی‌تفاوتی جامعه دارد؛ تضادی که حضور یک پاسبان آن را القا می‌کند؛ پاسبانی که با خونسردی تمام در سمت راست قربانی پیش را می‌کشد. به‌علاوه، پروف دغدغه بیشتری دارد تا ریشه‌های طبقه‌کارگری دختر مغروق را با استفاده از جزییات لباس و صحنه‌پردازی مشخص سازد. آشکارا در این مورد خاص، نه زن منحرف، که یک نظم اجتماعی ناعادلانه و بی‌تفاوت به نقد کشیده می‌شود.

در انگلستان دهه ۵۰، بی‌تردید عوامل اقتصادی موثر بر روی فاحشگی رک و راست و با جدیت مورد بحث قرار می‌گرفتند و محکوم می‌شدند. مقاله بلند، مستند و کاملاً صریح دلبلیو. آر. گرگ^۱ درباره این موضوع، در سال ۱۸۵۰ منتشر شد و به دو مرجع استناد کرده بود: کتاب اصلی پژوهش درباره فاحشگی، با عنوان درباره فاحشگی در شهر پاریس^۲ (چاپ اول در سال ۱۸۳۶ و سال‌های بعد در ویرایش‌های جدید بارها تجدید چاپ شد) نوشته آ. جی. بی. پران - دوشاتله^۳ و نیز نتایج حاصل از بررسی‌ها و تحقیقات در حال انجام آن زمان درباره زندگی فقرای لندن توسط هنری می‌هیو^۴، که بعدها در نامه‌هایی به مورنینگ کرونیکل^۵ آمد. گرگ بر حسب این دو مرجع صراحتاً می‌گوید که «فقر اصلی ترین عامل تعیین‌کننده‌ای است که در انگلستان مانند فرانسه زن‌ها را به سوی فحشا می‌کشاند.» اثر جان میلی با عنوان عفت و فساد (تباهی)، که یک طراحی سیپیا^۶ی کوچک از حلقه خود روزتی است (که تاریخ امضای آن سال ۱۸۵۳، یعنی همان سالی است که اولین سیاه‌مشق تاریخ‌دار باز یافته کار شده) می‌تواند گواه‌ای

۱- W. R. Greg

۲- De la prostitution dans la ville de Paris

۳- A. J. B. Parent - Duchâtelet

۴- Henry Mayhew

۵- The Morning Chronicle

۶- Sepia: رنگ قهوه‌ای تیره، قهوه‌ای مایل به قرمز

باشد بر ادعای می‌هیو یا گرگ دربارهٔ وضعیت زنان «شلخته‌کار»^۱ (کارگر مقاطعه‌کار)؛ کسانی که دستمزدهشان به‌طرزی رقت‌بار آن‌چنان پایین است که مجبور شده‌اند برای تلف‌نشدن خود یا فرزندانشان از گرسنگی دست به تن‌فروشی بزنند. میلی، علی‌رغم دراماتیزه‌کردن نمادین انتخاب سرنوشت‌ساز — که زن طناز و لوند سمت چپ را تبدیل به نوعی شیطان مونث می‌کند — به‌گونه‌ای واقع‌گرایانه وضعیت یأس‌آور و حزن‌انگیز اتاق زیر شیروانی و لاغری و خستگی و فرسودگی زن شلخته‌کار را نشان می‌دهد، و عامل اقتصادی دخیل در فساد را به‌وسیلهٔ بسته‌ای لباس — که بر روی زمین در سمت راست افتاده است — و یادداشتی در نزدیکی پنجره با عنوان «دوزندهٔ فقیر» برجسته می‌سازد. می‌توان تاکید کرد که در اولین نسخهٔ بازیافته، زن جوان افتاده بر پیاده‌رو، به جای لباس پر زرق و برق و اندام شهوت‌انگیز، لاغر و ژنده پوش است؛ او مانند خیاط میلی، لباس فقیرانه و ساده‌ای به تن دارد که نشان می‌دهد او نه از روی اختیار، که تحت اجبار به چنین سرنوشتی دچار شده‌است. میلی نیز یک کمپوزسیون معادل با مفهوم اصلی روزتی از بازیافته در پذیرفته شده^۲ — طرح قلم‌فلزی خود در همان سال — خلق کرده، که یک‌جور نظیر اخلاقی طرح روزتی است. پذیرفته شده نیز مانند بازیافته، ریشه در یک رابطهٔ شخصی‌آزادهنده با جنس مخالف داشت: این طرح یکی از آثار مجموعه طراحی‌هایی است که با موضوع کنش متقابل مشکل‌دار میان یک زن و یک مرد سر و کار دارد و هم‌زمان با دوره‌ای از رابطهٔ میلی با افی راسکین است.

با این حال شاید هیچ اثری به اندازهٔ وجدان‌بیدار شونده [تصویر ۴]، اثر هلمن هانت — که سال ۱۸۵۳ تاریخ‌گذاری شده و سال ۱۸۵۴ در رویال آکادمی به نمایش درآمد — با بازیافتهٔ روزتی و فهم خاص او از زن منحرف نزدیک نباشد. علی‌رغم تفاوت‌های چشمگیر این دو اثر در تفسیر و ساختارشان، یا شاید به‌دلیل همین تفاوت‌ها، بیننده می‌تواند آنها را به شکل دو قرینه، دو نگاه متضاد از یک مسألهٔ اخلاقی واحد ببیند: برخاستن در برابر سقوط، رستگاری در برابر فلاکت، خوش‌بینی مسیحی در برابر یأس مسیحیت زیرزمینی^۳، تضادهای بزرگتر که در هر دو مورد از تجربه‌های شخصی نزدیک برمی‌خیزند (و قطعاً به آنی میلر ختم می‌شوند) و در زبان تصویری رئالیسم به بیان در

۱- Slope - worker

۲- Accepted

۳- Crypto - Christianity: دوره‌هایی که مسیحیان به دلیل آزار و اذیت یا رسمی‌شدن دینی دیگر در کشور خود به جنبش‌ها و محافل زیرزمینی روی آوردند و تحت تعقیب قرار گرفتند.

می‌آیند. هانت همچون روزتّی، اعتبار رئالیسم بصری دقیق و پرزحمتش را با داربستی به همان میزان دقیق از رخداد نمادین تقویت می‌کند: در لحظهٔ حیاتی و حساس بیدار شدن وجدان، گربه‌ای در زیر میز پرنده‌ای را آزاد می‌کند، و آفتاب - که در آیینۀ‌ای در پس‌زمینه منعکس شده - به شکلی تحت‌اللفظی در باغ دست‌نخورده و بکر بیرون اتاق نشیمن سنت جانز وود^۱ برمی‌آید. زشتی و زندگی اتاق نشیمن توسط برخی عناصر تصویری تایید می‌شود، عناصری همچون: تصویر چاپی مسیح و زنِ زناکار بر روی دیوار، کوپیدهایی که بر روی ساعت چرت می‌زنند، پرنده‌هایی که در طرح روی دیوار انگور می‌دزدند، و همچنین توسط آنچه راسکین با لحنی ستایش‌گرانه «تازگی مهلک» اثاثه می‌خواند. شاید کتابِ نوئل همفری^۲ با عنوان منشاء و پیشرفت هنر نویسندگی^۳ بر روی میز، ارجاعی ضمنی و غیرمستقیم به برنامهٔ آموزشی هانت برای «نامزدش» آنی میلر باشد؛ همان کسی که مدل اصلی این نقاشی بوده‌است. بی‌تردید تصادفی نیست که بر تمام انگشت‌های زن جوان به جز انگشت سوم دست چپش، آن هم در حال تجربهٔ اشراق و شهود اخلاقی، انگشت به‌چشم می‌خورد.

بی‌شک کار هانت نیز مانند اثر روزتّی، در اصل بر یک کج‌فهمی خلاقانه از هوگارت مبتنی بوده‌است: شاید مثلاً آخرین شرط بندی خانم^۴، چنانچه جان دانکن مک‌میلان^۵ به تازگی مطرح کرده‌است؛ یا احتمالاً دو گراور هوگارت به نام قبل و بعد، باام در دامن نشستن، برخاستن و فروافتادن‌های بارز و قاطع شان در یک فضای درونی اخلاقی شده^۶؛ و دستِ آخر قطعاً ترقی فاحشه^۷ با پایان امیدوارانه و سانتی‌مانتال قرن نوزدهمی که جایگزین مورد اصلی شده‌است. هانت همچون روزتّی - چنانچه خواهیم دید - برای الهام‌گرفتن صحنه‌پردازی و شاید جهت‌کسب اعتبار از اصالت پیش‌ارافائلیستی، و نیز در راستای دست‌یابی به قسمی تازگی ابتدایی اطمینان‌بخش در احساس درکنار خلوص در اجرا، به یان وان‌آیک، به خصوص «پرترهٔ آرنولفینی»^۸ او در نشنال گالری رجوع

Saint John's Wood sitting room -۱

Noel Humphrey -۲

Origin and Progress of the Art of Writing -۳

The Lady's Last Stake -۴

John Duncen MacMillan -۵

Intérieur moralisé -۶

The Harlot's Progress -۷

Arnolfini Portrait -۸

کرد؛ با وجود این او نیز مانند روزتّی، از منابع سنتاً پیچیده‌تر نیز برداشت می‌کرد. از قرار معلوم هانت از یک گروار از اثر چارلز لو برون نیز با عنوان «ماگدالن تواب که از تمام کارهای بی‌حاصل و پوچ دنیا تبرا می‌جوید»^۱، برای یک موتیف نادر از جابه‌جایی رو به بالا در قسمت زن منحرف بهره‌برده باشد.

روزتّی نیز نمی‌توانست از نسبت‌دادن انحراف در معنای آن روزگار به سابقهٔ انجیلی این لفظ بهره‌برد: هم طراحی پیچیدهٔ او و هم غزلش، «ماری ماگدالن بر در سایمون زهد فروش» به سال ۱۸۵۸، صریحاً با موضوع بازیافته مرتبط هستند. هانت نیز مثل روزتّی، به واسطهٔ یک رخداد ادبی به سوی فعالیت تصویری سوق داده شد. هانت می‌گفت، هنگام اندیشیدن به موضوع اثرش تحت‌تأثیر توصیف جستجوی پگوتی^۲ از پی امیلی مطرود در دیوید کاپر فیلد — که برای اولین بار در ۱۸۵۰ - ۱۸۴۹ چاپ شد — قرار داشته‌است. اما همان‌طور که در مورد روزتّی هم شاهدیم، محتمل‌تر است که منبع الهام مستقیم وجدان بیدار شونده نه ادبی که بصری بوده باشد، و در این مورد خاص، تصویر سازی فیز^۳ به سال ۱۸۴۹ که نه از روی جستجوی امیلی بلکه با توجه به جستجوی مارتای فاحشه در همان کتاب کار شده‌است. به نظر می‌رسد موضوعات اصلی برآمده از هر دو نقاشی روزتّی و هانت از زن منحرف، در کارهای هنرمند متأخر ادوارد مونک — کسی که با سکس‌وآلینهٔ مساله‌دار درگیر بود — طنین‌انداز است: «جیغ»^۴ (۱۸۹۳)، که هم اکنون در مجموعهٔ شهرداری اسلو نگهداری می‌شود، گویی همان تشدید اشارات ضمنی فیگور تنهای ایستاده بر پل در پشت اتفاق اصلی به تصویر کشیده شده در بازیافته است؛ و دختر جوان در «بلوغ»^۵ (۱۸۹۴)، که هم اکنون در گالری ملی اسلو قرار دارد، با تأکیدی شوم و دگرگون‌شده همان تکرار رُست سستی و محافظت‌گرانهٔ عفیف و محجوب^۶ است که توسط قهرمان اصلی در وجدان بیدار شونده ارائه می‌شود؛ رُستی که شاید به‌وسیلهٔ یکی از گراورهای فلیسین روپس^۷ به سال ۱۸۸۶ منتقل شده باشد.

Repentant Magdalene Renouncing All the Vanities of the World – ۱

Peggotty – ۲

Phiz – ۳

The Cry – ۴

Puberty – ۵

Pudeur – ۶

Félicien Rops – ۷

شاید تصویرسازی هانت و روزتئی از زن منحرف ارتباط مشخص تری نیز داشته باشند: درواقع، شاید مشخصه‌های سرشت‌نمای نقاشی هانت مستقیماً وابسته به نمونه روزتئی باشد. روزتئی در مقدمه توصیفش از بازیافته در نامه ای به هانت به تاریخ ۳۰ ژانویه ۱۸۵۵ چنین توضیح می‌دهد: «این موضوع اندکی پیش از آنکه شما انگلستان را ترک کنید به طرح درآمد بود [این یعنی پیش از ۱۶ ژانویه ۱۸۵۴، زمانی که هانت شروع به کار بر روی سرزمین مقدس از راه پاریس و آلکساندریا کرد] و هرکس آن را زمانی که تمام شد (اگر بشود) ببیند، چنین خواهد اندیشید که دنباله‌روی وجدان بیدار شونده شما است، اما در مورد خودتان این چنین نیست، چنانچه می‌دانید من از مدت‌ها قبل موضوعاتی در همین راستای سوژه اخیرم را مد نظر داشته‌ام.» علی‌رغم تعدد بحث‌های پیشارافائلیستی بر سر پیشینگی، و این واقعیت مسلم که آخرین پایان ممکن برای وجدان بیدار شونده سال ۱۸۵۳ است — یعنی سال تکمیل اولین پروژه تاریخ‌دار برای بازیافته — اما کاملاً مشخص است هانت که ابتدا در نسخه ۱۹۰۵ کتابش پیشارافائلیسم اولین تفکراتش در مورد وجدان بیدار شونده را به ۱۸۵۱ مربوط دانسته بود، این تاریخ را در نسخه ۱۹۱۳ بازبینی کرده و به ۱۸۵۳ تغییر داده است. اما سند قابل ملاحظه‌تری وجود دارد مبنی بر اینکه روزتئی منبع الهام تصویری را برای مفاهیم بنیادین و هم چنین جزئیات خاص وجدان بیدار شونده، فراهم آورده است: این سند، یک طرح کوچک قلم‌فلزی از روزتئی است که موضوع اخلاقی — اگر نه مدرن — آن مشابه اثر هانت است: هسترنا روز^۱ [تصویر ۵]. با وجود اینکه گوشه سمت چپ پایین این طرح کوچک (که روزتئی در سال ۱۸۶۵ بار دیگر با آبرنگ آن را کار کرد)، امضای سال «۱۸۵۳» را بر خود دارد، اما به شکلی گیج‌کننده در پایین آن چنین نوشته شده است، «طراحی شده به سال ۱۸۵۰، و تقدیم شده به پی. آر. برادر فردریک جی. استفانز^۲ به سال ۱۸۵۳»؛ متنی که منشأیی پیشین‌تر را پیش می‌کشد. موضوع این اثر ابداعاً معاصر نیست. (این طراحی با هدف تصویرسازی برای شعر النا از نمایشنامه سر هنری تیلور^۳ به نام فیلیپ فن آرتولد^۴ در نظر گرفته شده بود، شعری که ابیات آن در پایین طراحی تیت نوشته شده‌اند.) باین حال، هسترنا روزا موضوعات اصلی نقاشی هانت از زن منحرف

Hesterna Rosa – ۱

P. R. Brother Fredric G. Stephens – ۲

Sir Henry Taylor – ۳

Philip Van Artevelde – ۴

را مطرح می‌سازد. این اثر نیز هم چون وجدان بیدار شونده، نشانگر قدرت موسیقی — هنری که به طور سنتی با وسوسه و اغوای شهوت انگیز همراه بوده — در بیدار کردن وجدان از طریق یادآوری معصومیت کودکانه است؛ معصومیتی که دختر کوچک در حال نواختن و گوش فرادادن به عود در سمت چپ تصویر به آن شخصیت بخشیده است. او تجسم خاطرات معصومیت کودکی و متعاقباً «ارادهٔ مقدس» ای است که از دل اجرای «داستانی مکرر در شبی آرام» در نقاشی هانت سر بر می‌آورد. در هسترنا روزا نیز، زنی که وجدانش بر او نهیب زده است، مانند کار هانت، اسیر شریک مذکر بی‌توجه و کوتاه فکری شده‌است که به کار نواختن خویش ادامه می‌دهد و بدین ترتیب مانعی بر سر راه تغییر ذهنیت و دگرگونی قلبی ناگهانی زن ایجاد می‌کند. تضاد درون و بیرون، قلمروی شلوغ و مملو از بدن «گناه» در برابر ساحت خالص طبیعت در بیرون پنجره‌ها، و نیز اهمیت نمادین حیوانات — میمون در نقاشی روزتی و گربه در کار هانت — در هر دو کار حضور دارند، اگرچه در اثر هانت پرداخت و پرورش بیشتری داده شده‌اند. در هر دو اثر حتی دستکش‌هایافتاده روی زمین به‌منزلهٔ نشانه‌ای حضور دارند که نوعی بی‌توجهی اخلاقی و فیزیکی را آشکار می‌سازد. پس امکان دارد هسترنا روزا همان چیزی باشد که روزتی آغاز سال ۱۸۵۵ در ذهن داشت؛ آن زمان که هانت را دربارهٔ موضوعاتی باخبر کرد که از مدت‌ها قبل مدّ نظر داشت و در راستای موضوعات بازیافته بودند.

اما در مورد خودِ بازیافته، یا به‌طور خاص طرح‌های مربوط به آن از سال ۱۸۵۳ و تا ۱۸۵۵ چه می‌توان گفت؟ این طرح‌ها اطلاعاتی دربارهٔ مقاصد و اهداف روزتی به‌دست می‌دهند که کامل‌نبودن نقاشی ما را از آنها محروم می‌کند. البته، آجرکاری‌ای که در نسخهٔ رنگ و روغن به دقت نمایانده و توصیف شده‌اند، جایگزینی بعدی فنی کورنفورث^۱ به جای مدل اولیه (احتمالاً آنی میلر)، و ایجاد تغییرات عمدی در دامن و پیراهن و تغییر آن از وبالی «ابتدایی» و عقیفانه به یک موج، جریان و تپشی باروک با باری سانتیمانتال، در تفسیر تکامل خیال‌پردازانهٔ موضوع اهمیتی مخصوص به خود دارند. بااین حال تصور نمی‌کنم که در نسخهٔ قبلی یا در نسخهٔ بعد از آن، ساختار بازیافته به طور مشخص با راهبردهای روزتی در مقام شاعر در هنگام کار کردن با مفهوم زن منحرف مرتبط باشد.

بله، برخی جزئیات بازیافته با پیشینهٔ شعری ارتباط دارد؛ در وهلهٔ نخست، «روزابل»

از ویلیام بل اسکات؛ شعری که اسکات در طی بازدید روزتی از نیوکاسل در تابستان ۱۸۵۳ آشکارا عنوان آن را به «ماری آن» تغییر داد؛ یعنی به نامی که روزتی تصور می‌کرد به یک قهرمان زن از طبقهٔ فرودست بیشتر می‌آید. شاید «روزابل» — که روزتی معتقد بود به نحو چشمگیری همراه با نویسنده‌اش متحول شده‌است — درواقع ایدهٔ معصومیت روستایی تخریب‌شده توسط فریبندگی‌های شهر، محبوب‌روستایی ترک‌شده، و صحنه‌پردازی سرد و منزوی‌شدهٔ بیرونی در بازیافته را مطرح ساخته باشد؛ اما شعر اسکات به رویارویی زن فاسد و خطاکار با محبوب پیشینش نمی‌پردازد، با وجود اینکه روزتی صریحاً به اسکات پیشنهاد داده بود که برای گنجانیدن این اتفاق در شعرش، آن را تغییر دهد. در حقیقت، بخش‌هایی از شعر روایی بلند اسکات می‌توانند با سهولت بیشتری به نقاشی‌های هانت و میلی از زن منحرف ارتباط داده شوند تا به بازیافته. دروازهٔ خاطره، اثر آبرنگ روزتی (۱۸۵۷) که فاحشه‌ای را ایستاده زیر یک طاق و در حال تماشای رقص کودکان — که او را به یاد معصومیت از دست رفته‌اش می‌اندازند — به‌تصویر می‌کشد، باید عوض بازیافته آن کاری دانسته شود که بیشترین قرابت را با شعر اسکات دارد؛ درواقع، این آبرنگ، تصویرسازی صحنه‌ای خاص است که در شعر توصیف شده‌است. به‌علاوه فکر نمی‌کنم که هیچ ارتباط ساختاری واقعی و ذاتی‌ای میان بازیافته و شعر روزتی با درون‌مایهٔ زن منحرف با عنوان «جنی» وجود داشته باشد؛ شعری که کار بر روی آن سال‌های ۴۸ - ۱۸۴۷ آغاز شد (زمانی که به طرز خوشایندی آزار دهنده، آشکارا و امدار بلیک، و بی‌هیچ خجالتی دارای جذابیت جنسی بود)، و بعدها با اصلاحات بسیار در نسخهٔ سال ۱۸۷۰ از شعرها چاپ شد، و دوباره تا نسخهٔ ۱۸۸۱ بازبینی‌هایی روی آن صورت گرفت. برخی از ویژگی‌های توصیفی شعر در کارهای تصویری ظاهر می‌شوند — «گردن بلند و فروافتاده» ای که به جنی نسبت داده می‌شود (اما باز، به کدام زنِ روزتی این ویژگی نسبت داده نمی‌شود؟) و در قهرمان زنِ نقاشی نیز دیده می‌شود؛ طرح نمادین لباس زن منحرف با گل‌های رُز (برای اطمینان، در نقاشی و نه در طرح‌های پیشین)؛ ارابه‌ای قدیمی و گنجشک‌های لندن (که در طراحی به جای آنکه مانند شعر تنها «هیاهو و قیل و قال» کنند در حال لانه‌سازی هستند). بااین حال، علی‌رغم این معادل‌ها، «جنی» به نحو بارزی با معادل بصری احتمالی‌اش یعنی بازیافته — هم به لحاظ ادبی و هم فیگوراتیو — متفاوت است. آنچه فقدانش در نقاشی احساس می‌شود، پیچیدگی شیوهٔ نگرش و اندیشیدن و همچنین تعدد دیدگاه‌های شعر است: راسکین همین مورد اخیر را در سال ۱۸۵۹، زمانی که روزتی «جنی» را به

راسکین نشان داد، شدیداً نقد کرده بود. وساطت مفهوم زن منحرف از خلال آگاهی راوی مذکر جوان به پیچیدگی شعر منجر شده بود. اگر کسی بگوید که شعر «جنی» «درباره»ی یک موضوع واحد است، این موضوع واحد نه سرنوشت فاحشه‌ای جوان - کسی که در شعر هرگز با محبوب کودکی خود روبرو نمی‌شود - که زندگی درونی راوی جوان سردرگمی است؛ کسی که مسلماً با خود شاعر، و تفکراتش در مورد سکس، گناه، مردان و زنان، تضاد پارادوکسیکال میان زن «خوب» و «زن بد»، سرشت زمان و سرشت تاوان، این همان است. البته شعر، آنچنان سوژکتیو و حتی خودمدارانه است که جنی واقعی در نقطه‌ای حساس و حیاتی از نظر محو می‌شود، و در یک توالی سریع تبدیل می‌شود به «صفری [رمزی] در مجموع بدون تغییر شهوات مرد»، به یک معما؛ و البته در نهایت و متهورانه‌تر از همه، به محرکی برای تشبیهی بدل می‌گردد که در آن شهوت به «وزغی در درون یک سنگ» همانند شده است. آزادی مسحورکننده و چشمگیر همنشینی، - که به طور مساوی مرکب است از جریان روانشناسانه و ناهمخوانی‌های ناگهانی و تیز لحن و حالت - جابه‌جایی‌های فاصله و موضع روایی مسلط و دمدمی مزاجی در رویکرد - که مرکب است از شفقت و منت - (روش‌هایی که حداقل تا قسمتی تحت تأثیر براونینگ^۱ بودند، کسی که روزتی در آن زمان همچنان او را بسیار می‌ستود) - تمامی اینها کاملاً بانقاشی بیگانه هستند. همچنین است حس بسیار مهم «بودن درون فضایی انعطاف پذیر از یک ذهنیت^۲ فردی و مستقل» - امکانی که به هر حال کاملاً برای نقاشی دست‌نیافتنی نیست - به جای قرار گرفتن در فاصله‌ای ثابت از یک رخداد خارجی، که پیش فرض فضایی باز یافته است. و بی تردید اگر باز یافته را با غزل جدیدتری مقایسه کنیم - که شاید بپنداریم روزتی در آن سعی داشته است به شکل کامل‌تری اشارات ضمنی نقاشی‌ای را روشن کند که هرگز موفق نشد آن را به اتمام برساند -، در خواهیم یافت که بالعکس روزتی تصمیم گرفته است بخش زیادی از آنچه را که نقاشی مطرح می‌سازد، ساده و مجزا کند. او با تأکید بر روی تضاد میان نور و تاریکی به عنوان استعاره‌ای اخلاقی از یأس باعث می‌شود که بدبینی غزل بسیار صریح‌تر و قدرتمندتر از نقاشی به نظر برسد؛ نقاشی‌ای که این غزل برایش همچون پانویس یا حاشیه‌ای دیر هنگام است. در جدا کردن و گسستن زن منحرف از

نجات احتمالی، خط آخر، «ترکم کن - من تو را نمی‌شناسم - برو» آن‌چنان قاطع است که به قول اف. جی. استفانز، نقاشی با آن سپیده دمِ درخشانش که «آرامش همراه با بخشش...» را تداعی می‌کند، ایداً چنین نیست.

خلاصه تصور نمی‌کنم که اشعار روزتّی دربارهٔ زن منحرف و تصویرسازی بصری بازیافته هرگونه شباهت ساختاری ذاتی داشته باشند، از آن دست که به طور مثال، به باور رومن یاکوبسن^۱ در مورد اشعار و تصاویر در کارهای سه نقاش شاعر دیگر یعنی بلیک، هانری روسوی گمرکچی و پل کله وجود دارد. بالعکس، در بازیافته، روزتّی مانند اغلب نقاشان قرن نوزدهم و پیش از آن، تلاش کرده‌است تا معنای اخلاقی و احساس شخصی را مطرح سازد و بازنمایند، و ساختاری از فضا ایجاد کند که از لحاظ خاص بودن و زمان مند بودنِ ضمنی غنی است، و اینها را به مدد موثرترین دال‌های بصری ممکن انجام داده است - به طور خلاصه در زبان تصویری و نه در زبان شعری. وی برای دست‌یابی به چنین هدفی به پیشینه‌های تصویری مناسب و مطالعهٔ مستقیم طبیعت رجوع کرد؛ تمرینی که به طور جدی از سوی راسکین به او پیشنهاد شده بود. در آن هنگام نظرات راسکین برای روزتّی مهم بودند، و کسی محسوب می‌شد که دوستان پیشارافائلی‌اش به خصوص در اوایل دههٔ ۵۰ با پشتکار تمام پیروی‌اش می‌کردند. با اینکه چنین واقع‌گرایی دقیقی در کارهای روزتّی امری معمول نیست، اما او در مورد بازیافته منظرهٔ پل بلک فرایرز^۲ را اتخاذ کرد که از پنجرهٔ محل اقامتش در چتّم^۳ دیده می‌شد؛ با آجر به آجر دیوار چیسویک دست و پنجه نرم کرد، و گوساله و ارابه را کشید، چنانکه فورده مداکس براون^۴ با بی‌صبری تأکید می‌کرد، «مانند آلبرشت دورر، مو به مو». او در این زمان، یعنی سال ۱۸۵۴، با براون‌ها در فینچلی بود، یک دورهٔ طولانی نقاشی و کار که آن‌چنان به دوستی آنها صدمه زد که تقریباً داشت از هم می‌پاشید.

اگر بازیافته انباشته از پیام و مملو از اشارات ضمنی روایت‌گرانه باشد، از دیگر نقاشی‌های بی‌شمار هم‌زمان و هم‌مکانش استثنا نیست. حتی نگارش و ثبت یک متن هدفمند انجیلی در نقاشی کامل شده - که ممکن است فرض نوعی رابطهٔ ذاتی و بنیادین میان متن و تصویر را پیش بنهد - یعنی «من تو را به یاد می‌آورم، مهربانی

Roman Jakobson - ۱

Blackfriars' Bridge - ۲

Chatham - ۳

Ford Madox Brown - ۴

جوانی‌ات را و عشقِ نامزدی‌ات را...»، به هیچ وجه خاص روزتّی شاعر نیست؛ برای نمونه هانت نیز که دستاورد بزرگ ادبی‌اش کارِ حجیم و البته منشورِ پیش‌ارافائلیسم و برادری پیش‌ارافائلی^۱ است، بر حاشیۀ وجدان بیدار شونده متنی به همین میزان درخور و مناسب نوشته است. درواقع، با توجه به ساختارِ بازیافته، می‌توان گفت که روزتّی در این اثر کمتر از کارهای تصویری‌اش به واسطۀ شعر، یا ایده‌ی خود از شعریت یا «آهنگین» بودن - چیزی که تزئینی است - محدود و ملزم شده‌است.

پرسپکتیو، یا به گفته‌ی دقیق‌تر، پیش نهادن تصویری فضای عمیق - چنانچه در مورد بسیاری دیگر از نقاشی‌های قرن نوزدهم هم صدق می‌کند - برای نمایاندن عوامل اخلاقی، دنیوی و گذرایی به کار می‌رود که انتقال دقیق آنها بر روی سطح دو بعدی و ثابت بوم غیرممکن است. به شیوۀ‌ای متناظر، اما نه به هیچ وجه مشابه، با روشی که کورتوردر اثر خود با عنوان رومی‌های زمان انحطاط به سال ۱۸۴۷ (یا گویا^۲ در راه صلیب^۳) گذشته به لحاظ اخلاقی ناب‌تر را از طریق دورنمایی پرسپکتیوی نمایش می‌دهد - مانند پیش‌روی از امرِ هر روزه به سوی امرِ هولناک با استفاده از پرسپکتیوی که عمیقاً سایه‌دار است در قتل عامِ مادریدی‌ها^۴ - روزتّی از چشم‌اندازِ پلِ بلک فرایرز در حالی که می‌پیچد استفاده کرده‌است تا مفاهیم گذشته و آینده، معنای اخلاقی و عواقب دردناک انحراف و فساد در زن را نشان بدهد. جداسازی‌های فضایی، نشانه‌های بامعنایی از حال و هوای اخلاقی و روحی در اثر هستند: دیوار حیاط کلیسا که فیگور ایستاده را از فیگور افتاده جدا می‌کند؛ تیرِ مهار، که خلوص را - گوسالۀ سفیدِ نمادین و قربانی شونده - از فساد و تباهی جدا می‌کند؛ بلوک‌های هندسی پیاده‌رو، که گروه حاضر در پیش‌زمینه را - که درگیری و مشکلات روحی دارند - از بی‌نظمی‌های ساده و قدیمی‌سنگفرش‌ها در فاصلۀ میانی جدا می‌کند، جداسازی‌ای که به وسیلۀ تسلط و اهمیت تیرِ مهار موکد می‌شود - یک مرز هراس‌آور، که ترکیب آن پیش‌نهنده‌ی هم فالوس و هم سنگ قبر است؛ مرز تندِ متعادل پیاده‌رو را از آبراهه یا جوی که فساد به طور مادی به آن ارتباط دارد، جدا می‌کند؛ نرده‌های قبرستان، زندگی را از مرگ جدا می‌کنند، و درعین حال میراییِ قریب الوقوع را به ذهن می‌آورند، درست همانگونه که

Pre - Raphaelitism and Pre - Raphaelite Brotherhood-۱

Goya-۲

Via crucis-۳

Execution of the Madrileños -۴

تور پیچیده شده به دور گوساله سفید نشان می‌دهد که زندگی همواره در دام مرگ گرفتار است و اینکه بی‌گناهی و معصومیت محکوم به فناست. شاید از همه مهم‌تر پل باشد که شهر را از روستا، گذشته پاک و باکرگی را از حال فاسد و منحرف، جدا می‌کند - پلی که شاخص بودن آن، نه در نقاشی نیمه‌کاره، بلکه در طرح‌های کامل شده، به واسطه حضور تکان‌دهنده یک فیگور زن ناشناس و تنها بیشتر بارز شده‌است. فیگور حاضر بر روی پل، نمادی ست از بیگانگی زنِ منحرف در آینده که اشاره‌ای ضمنی از خودکشی احتمالی را نیز حمل می‌کند: به نظر می‌رسد که این فیگور کوچک بسیار نزدیک به پله‌هایی که به رودخانه منتهی می‌شوند راه می‌رود، و در ذهن مخاطبین و بینندگان که با واتز و هود آشنا هستند، بازتاب‌ها و پیامدهایی شوم را موجب می‌شود. به گونه‌ای تصادفی، نقاش روس واسیلی گریگوریویچ پروف، خالق دختر غریق^۱ به سال ۱۸۶۷، مطالعه‌ای در همین زمان انجام داد، و اثرش زن جوان خود را در رودخانه مسکو می‌اندازد^۲ گویی تحقق پیشنهادی ست که در نقاشی روزتی داده شده؛ و خود روزتی نیز ایده زنی فریب‌خورده را در شعری به سال ۱۸۷۱ پروراند که با انداختن خود و فرزندش به رودخانه خودکشی می‌کند: شعر «گزارش رودخانه».

روزتی، به شیوه‌ای کاملاً فردی و نامتعارف، برای مجسم کردن سوژه مدرنش به سراغ پیشینه‌های تصویری گذشته رفت؛ پیشینه‌هایی که او به گونه‌ای رادیکال در جهت اهداف خود تغییرشان می‌دهد؛ مثلاً روزتی تحت فشارهای قرن نوزدهمی عواملی چون شفقت و دلسوزی، سانتیمانالیسم و تردید درباره اثرات اجتناب‌ناپذیر قانون طبیعت، روشنایی مرکزی به کار رفته در پیشرفت فاحشه‌هوگارت [تصویر ۶] را بالاجبار تغییر می‌دهد - به‌طور خلاصه، پیش‌فرض‌های بنیادین ایدئولوژی قرن نوزدهمی باعث این تغییرات می‌شوند. روزتی در بازیافته، توالی روایی اخلاقی پست سر هم هوگارت را - «پیشرفت» - در قالب یک تصویر آستن، متراکم می‌کند؛ او گستردگی فضایی تحریک‌کننده را به جای توالی سریع روایی یا به عبارت دیگر، عمق القاگر را به جای پیش‌روی روشن و واضح در زمان می‌نشانند.

همچنین او گستره‌ای محدودتر از ارجاعات نمادین را به جای غنای شکوفای جزئیات تفصیلی هوگارت به کار می‌گیرد. برای مثال اصالت روستایی فاحشه - که در

اثر هوگارت از طریق رسیدنش با دلیجان [به شهر] در اولین قسمت از این سری نقاشی نشان داده می‌شود — در اثر روزتئی به سادگی به کمک گوساله و پل، و همچنین لباس روستایی منجی آتش‌اش نمایش داده می‌شود. سقوط و مرگ محتوم و اجتناب‌ناپذیر فاحشه، که در کار هوگارت، در هر مرحله با جزییات مفصل و قابل توجه و جزییت اجتماعی شرح داده شده‌است، در اثر روزتئی، به سادگی به واسطهٔ حالت، بیانِ شرم یا حتی اضطراب‌های درونی در نسخهٔ رنگ و روغن اثر (که توسط فنی کورنفورث با کمی «تیپ‌سازی کنایه‌آمیز» مدل شده‌است)، زنی که بر روی پل است و روشن‌تر از همه، با قبرستانی انتقال می‌یابد که در طراحی‌های قبلی سنگ قبری با حکاکی‌ای به شرح زیر در گوشهٔ آن دیده می‌شد: «لذتی وجود دارد... فرشتگان در او ... گناهکاری که»؛ پیامی حاکی از کورسوی امید، که در تقابل با اخلاقیات هوگارت است، و شاید حسِ مرگ روحی و جسمی را که توسط وجود قبرستان القا می‌شود، کمی تعدیل می‌کند. حتی پیشینهٔ حیوانات نمادین در کار هوگارت نیز دیده می‌شود، با این تفاوت که در کار هوگارت، غاز ابله، میمون هوسران و گربهٔ شهوت‌ران ترسیم شده‌اند، و به جای آنها در کار روزتئی گوسالهٔ اسیر معصوم و رقت‌انگیز.

روزتئی برای چیدمان خاصِ دو فیگور بزرگ در پیش‌زمینه در برابر چشم‌انداز شهر با پلی در پس‌زمینه، بدون تردید به سراغ پیشینه‌ای پیش‌ارافائلیستی و بسیار مناسب رفته است: یان وان آیک، نقاشی که روزتئی طی دیداری که در سال ۱۸۴۹ همراه با هانت از پاریس داشت، اثرش با عنوان مدونا و صدراعظم رولین^۱ را بسیار ستوده بود. و هنرمندی که بدون تردید منبع الهام روزتئی در تصویرسازی‌اش از سنت سیسیلیا و فرشته^۲ برای «قصر هنر» در موکسون تینسون به سال ۱۸۵۷ بود.

ممکن است او برای ترسیم دو فیگور پیش‌زمینهٔ بازیافته، به گونه‌ای ناخودآگاه، به یک منبع تصویری بسیار متفاوت از همان سفر اروپایی ۱۸۴۹ نیز رجوع کرده باشد: «راجر در حال نجات آنجلیکا»^۳ (۱۸۱۹) اثر انگر [تصویر^۷، که در آن زمان در موزه لوگزامبورگ نگهداری می‌شد.

این نقاشی چنان وی را تحت تأثیر قرار داده بود که او دو غزل دربارهٔ آن در نامه‌ای

Madonna and the Chancellor Rolin – ۱

Saint Cecilia and the Angel – ۲

Roger Rescuing Angelica – ۳

به برادرش - «آخرین دیدار از لوگزامبورگ»^۱ - به خانه فرستاد؛ این دو شعر دربارهٔ راجر در حال نجات آنجلیکا بعداً در جوانه چاپ شدند و بار دیگر در سال ۱۸۷۰ در مجموعهٔ اشعار به چاپ رسیدند. به نظر می‌رسد که نقاشی انگر به گونه‌ای طراحی شده‌است که بتواند انگیزه‌های متضاد خلوص سلحشوری و شوالیه‌گری و شور جنسی سوزان در سینهٔ هنرمند جوان را ارضا کند: این اثر غذایی غنی و سرشار برای تخیل شهوانی به ارمغان می‌آورد. اشعاری که روزتّی به این اثر تقدیم کرده‌است، برای ادراک مدرن، در جذابیت جنسی‌شان از دیدگاه تحریک آمیز انگر به نظر روشن و واضح می‌رسند. انگیزش نهفته در پشت این تصویرسازی روشن است: میل فحوا و مفهوم کلی تمامی تعبیر استعاری و نمادین در این غزل‌ها ست، از «ساقهٔ نرم و چابک نیزه» گرفته تا دیوی که «درازای شیطانی بدنش به کندی ساییده می‌شود» و در تقابل با نمایش غیرفعال اما فربهٔ عریانی به زنجیر کشیده‌شده قرار می‌گیرد، «گوشتی که به رنگ بهترین مرواریدها ست»، «با موهای آویخته و گردنی که به عقب خم شده‌است و ردّی افسرده از اندام» این توصیفی ست که نزدیکی زیادی با حالت قهرمان زنِ تابلوی بازیافته دارد. می‌توان گفت که از یک منظر، بازیافته، همان راجر در حال نجات آنجلیکای مسخ شده و تغییر صورت داده‌شده در لباسی مدرن است، هرچند نتیجهٔ به‌دست‌آمده بدون تردید مبهم‌تر است. با این حال در نسخه‌های قبلی، جایی که زنِ منحرف جذابیت و شهوت‌باری کمتری دارد و تزئینات کمتری بر لباس‌هایش خودنمایی می‌کند، پیامد بی‌ثمر حرکتِ دلسوزانه و جوانمردانهٔ گله‌دار به اندازهٔ نسخهٔ نهایی واضح و دقیق بیان نشده‌است. در نسخهٔ نهایی تناقض بین این دو بیشتر شده و فعال است؛ و البته غیرممکن بودن نجات فاحشه در غزل بعدی با عنوان «بازیافته» روشن شده‌است. علی‌رغم تفاوت‌های متعدد بازیافته و راجر در حال نجات آنجلیکا، در هر دو اثر، زنان جوان جذاب و خواستنی، زندانی روابط جنسی هستند - یکی، زندانی واقعی یک هیولای نمادین و استعاری به نام سکس است، و دیگری زندانی نمادین یک بردگی و اسارت جنسی واقعی. در نهایت، این قلب زنِ منحرف و نه بدن او ست که در تعبیر نهایی روزتّی از این مفهوم در غزل «بازیافته»، «اسیر» شده‌است. و برای چنین اسارتی به نظر می‌رسد هیچ گونه راه نجاتی، به شکل انگیزهٔ جوانمردانهٔ مرد یا نیکخواهی‌اش، وجود ندارد. در یک معنا، بازیافته در نهایت به شکل نوعی بشارتِ تاریک دیده می‌شود، نوعی نسخهٔ بازبینی‌شدهٔ

افراطی و ارتجاعی از بشارت یا بنگر، خدمتگزار پروردگار را! [تصویر ۸] - در آنجا نیز یک زن خموده در تقابل با یک فیگور مرد ایستاده و کشیده قرار داده شده است - اما در آنجا، زن منحرف از «بازشناختن» پیام آور سرباز می زند و به جای دریافت مژده و بشارت، او را می راند. بدین ترتیب، بازیافته، داستانی چندلایه از موتیف‌ها و انگیزه‌ها است: داستانی نهفته در دل تصویری که در گذر زمان تکامل یافته است، و امکان دارد دریافت‌ها و تفاسیر شخصی خود روزتی از آن متعدد بوده باشند. مسلماً در یک سطح، روزتی قصد القای این امر را داشته که رستگاری برای زن منحرف تنها در دوران‌های انجیلی (مسیحی) گذشته و آن هم از طریق وساطت مسیح ممکن بوده است، و برای فاحشه مدرن هیچ گونه نجات و رستگاری‌ای ممکن نیست.

قطعاً چنین تعبیری با مقایسه بازیافته و غزل همراهی کننده آن، با غزل و نقاشی ماری ماگدالن بر در سایمون زهد فروش به سال ۱۸۴۸ پیش کشیده خواهد شد. چنین نگرش و برخوردی از نظر اخلاقی برای روزتی مناسب بود، چنانچه در مورد اغلب مردان زمان او چنین بود، بدان جهت که چنین چیزی انسان‌های واقعی، مردان شهوت‌گرای ساده را از هرگونه مسئولیتی در این موقعیت رها می سازد: سقوط و انحراف در زن به جای آنکه مسأله‌ای اجتماعی و اخلاقی تلقی شود که از طریق تلاش‌های انسانی و عمل کردن قابل حل شدن و تغییر است، یک امر مطلق متافیزیکی محسوب می گردد. اصطلاح «منحرف» بازگشت‌پذیر نیست؛ نگرشی که آن را ایجاد می کند به ترحم بی فایده یا تحقیر ختم می شود؛ یا در بهترین حالت به شکل حمایت یک وجود عالی تر و برتر از یک وجود پست تر و پایین تر ترسیم می گردد. باین حال، در سطحی دیگر، اشتباه خواهد بود اگر زن منحرف در این نقاشی را تنها به شکل مظهری از نگرش روزتی به زنان ببینیم و قرائت کنیم: چه بسا در سطحی عمیق تر این اثر نگرش او نسبت به خودش را نشان می دهد. اگر به زندگی روزتی در سال‌های پایانی اش نگاه کنیم، شاید بتوانیم بازیافته را به شکل پارادایم هستی سرشار از تضاد خود روزتی دریافت، کسی که در ابتدا خویشتن را «شوالیه‌ای دلیر» می دانست که خود را وقف نجات و کسب بالاترین نوع دستاوردهای هنری می کند - یعنی ایدئال ترین شیوه زندگی - و در نهایت به یأس و ناامیدی و دلسردی رسید. در این پرتو، «زن نیکوی» فاسد شده ممکن است تنها جنی یا روزابل یا آنی میلر یا فنی کورنفورث در نظر گرفته نشود، بلکه جنبه‌ای از خود هنرمند باشد -

آنیمای او، سوژه‌ای که او در طراحی سال ۱۸۸۰ ترسیم کرد؛ او که زمانی ظفرمندانه با چنگ چهارده سیمی خود در حال پرواز بود، اینجا خمیده، پژمرده و سقوط کرده است. اگر زنی درواقع به منزله «شمایل روزتی برای روح هنرمندانه در عمل آفرینش» نمایش داده شده باشد، پس فیگور یک زن همچنین می‌تواند تصویری از یأس او، حس او از خود، - به گونه‌ای دقیق‌تر، از خویشتن خلاق او - باشد که از امکان کمک یا رستگاری محروم و دور نگه داشته شده است. درواقع، رویکرد او به سوی کار خودش به گونه‌ای غریب مبهم و گنگ بود، به‌خصوص نسبت به نقاشی‌هایش که آنها را در مقایسه با شعرهایش حقیر می‌شمرد. او در سال ۱۸۷۱ خطاب به فورد مداکس براون چنین نوشت: «آرزو می‌کردم که می‌شد با شعر سرودن زندگی کرد. فکر می‌کنم در این صورت، اگر می‌توانستم، نقاشی را مرده فرض می‌کردم.» روزتی، بارها در طول زندگی‌اش از «نسخه‌های بدل یا کپی» برای کسب سریع درآمد کمک گرفت؛ و به گونه‌ای فزاینده، احترامش را نسبت به هنرش از دست داد، به گونه‌ای که از اثرش زن جوان رستگار^۱، که زمانی نماد ایدئالیسم اخلاقی و شهوانی‌اش بود، با عنوان «زن جوان تباه شده»، «دختر از دست رفته»، یا حتی بیرحمانه‌تر، با عنوان «روسی» یاد می‌کرد. روزتی در نامه‌ای به فردریک جیمز شیلدز^۲ در سال ۱۸۶۹ می‌نویسد که حالا شعرش را در سطحی بالاتر از نقاشی‌هایش قرار می‌دهد، و آن را به عنوان هنری توصیف می‌کند که «در آن، در هیچ سطحی، هیچ گونه کار بازاری‌ای انجام نداده‌ام.» سپس ادامه می‌دهد: «من این هنر را می‌ستایم که در برابر آن هنر دیگر شکوفا می‌شود، هنر دیگری که در موردش چنان احساسی از کینه و نفرت دارم که ما از سوی کسانی تحمل می‌کنیم که با آنها ناجوانمردانه برخورد کرده‌ایم.» درواقع روزتی با بازیافته هم به گونه‌ای غیرمنصفانه برخورد کرده است: در موردش ابراز نارضایتی کرده، خریداران یا دلالتان جدید را فریب داده تا برای آن پیش‌پرداختی بپردازند، و هرگز کاملش نکرده است: درواقع، رویکرد او به این نقاشی یادآور رویکردی است که او احتمالاً نسبت به زنی دارد که با او بدرفتاری شده است. نقاشی زن منحرف را می‌توان به عنوان مجازی از ناامیدی و دلسردی روزتی نسبت به نقاشی و خودش به عنوان نقاش نگریست. روزتی همگونی میان یک هنرمند و یک فاحشه را در نامه‌ای به فورد مداکس براون در سال ۱۸۷۳، متذکر شد: «من اغلب

گفته‌ام که تا آنجایی که به وابستگی به هوس‌ها و تخیلات افراد مربوط می‌شود، هنرمند بودن درست مانند فاحشه بودن است.»

ممکن است روزتّی در سال‌های بعد احساس نوعی تقصیر و کشمکش درونی جنسی عمیق کرده باشد، و خودش را به شکلی «سقوط کرده یا منحرف» حس کرده باشد: او یک نمونه از «انسانی با ایمان نادرست (انسان بی وفا)»^۱ در اصطلاحات سارتری است، به عنوان یک مرد قرن نوزدهمی با شهوت‌گرایی زیاد و قدرتمند که در عین حال با شدت هرچه تمام‌تر به نوعی نیکی ایدئال نیز باور دارد، اما به ندرت می‌تواند خودش را به عمل کردن بر طبق این باور و ادار سازد. شاید او حس می‌کرده که با تصویر زنِ منحرف در بازیافته به گونه‌ای دیگر نیز این همان می‌شود. برای بازگشتن به آن تحلیلِ زبانی‌ای که این بحث با آن گشوده شد، «فاحشه کردنِ خویشتنِ خود»، همانند «سقوط کردن» یک فرم زبانی بازگشت‌ناپذیر است: مردی که خود را به فاحشگی می‌کشانَد، در ازای پول سکس نمی‌فروشد (چنانچه در مورد زن این چنین است)، بلکه - سرنوشتی که در وجه مردانه، و بیش از آن هنرمندانه، از مرگ نیز بدتر است - پایین آوردن و تحقیر هنرِ خود به خاطر پول، فروختنِ استعداد خود، و خلاصه «خود را زیر پا گذاشتن و فروختن» به معنای فاحشگی مرد است. بدون تردید، این معنای سقوط اخلاقی، از «فروختن»، یا شاید «اغراق کردن»، از تاریخچه سرشار از مشکلاتِ بازیافته آویخته است و حداقل تا حدی وضعیت ناتمام آن را توضیح می‌دهد. با وجود اینکه روزتّی در نامه‌ای به سال ۱۸۸۱ اینگونه ادعا کرد که «تصویر ازلی بازیافته به راستی رو به اتمام است: - فیگورهای آن تقریباً در حال تمام شدن هستند...» این تابلو پس از مرگ هنرمند به صورت ناتمام به دست ویلیام گراهام رسید، و پس از آن بود که برن جونز^۲ و شاید دان^۳ بر روی آن کار کردند. بیمار، در رنج، و بینوا؛ روزتّی در چنین وضعی بود که از قرار معلوم در سال ۱۸۸۱ پوچی نهفته و منتظر در ورای قصر هنر، در پس رویاهای عشق و خلاقیت و آفرینش را دریافت، و در حالتی هنوز مردد به عقب به سوی خاطره‌ها بازگشت. می‌پرسید: «آیا خاطره، آن بزرگترین بدبختی در میان بینوایی‌هاست، یا تنها گل آسودگی در تلخ‌ترین دوزخ است؟». پاسخ او، نقاشیِ نماسین^۴ (مجموعهٔ بنکرافت، موزهٔ هنرهای

homme de mauvaise foi - ۱

Burne - Jones - ۲

Dunn - ۳

Mnemosyne - ۴

دلاور)، نمی‌تواند جواب‌گوی این پرسش باشد، و صرفاً با رازی از جنسی دیگر پاسخ می‌دهد. در یک معنا، بازیافته، بیشتر از آنکه به چشم کلیدی برای احساسات نهایی روزتی در مورد سکس، زنان، رستگاری یا خویشتن نگریسته شود، باید شاهی بر کشمکش‌های و تضادهای ریشه‌دار و عمیقی تلقی گردد که او دربارهٔ تمام اینها تجربه کرده‌است: شاید این تابلو باید کمتر به‌عنوان یک اثر هنری، و بیشتر در مقام سندی از آرزوها و اشتیاق‌های تحقق‌نیافتهٔ مورد قضاوت قرار گیرد.

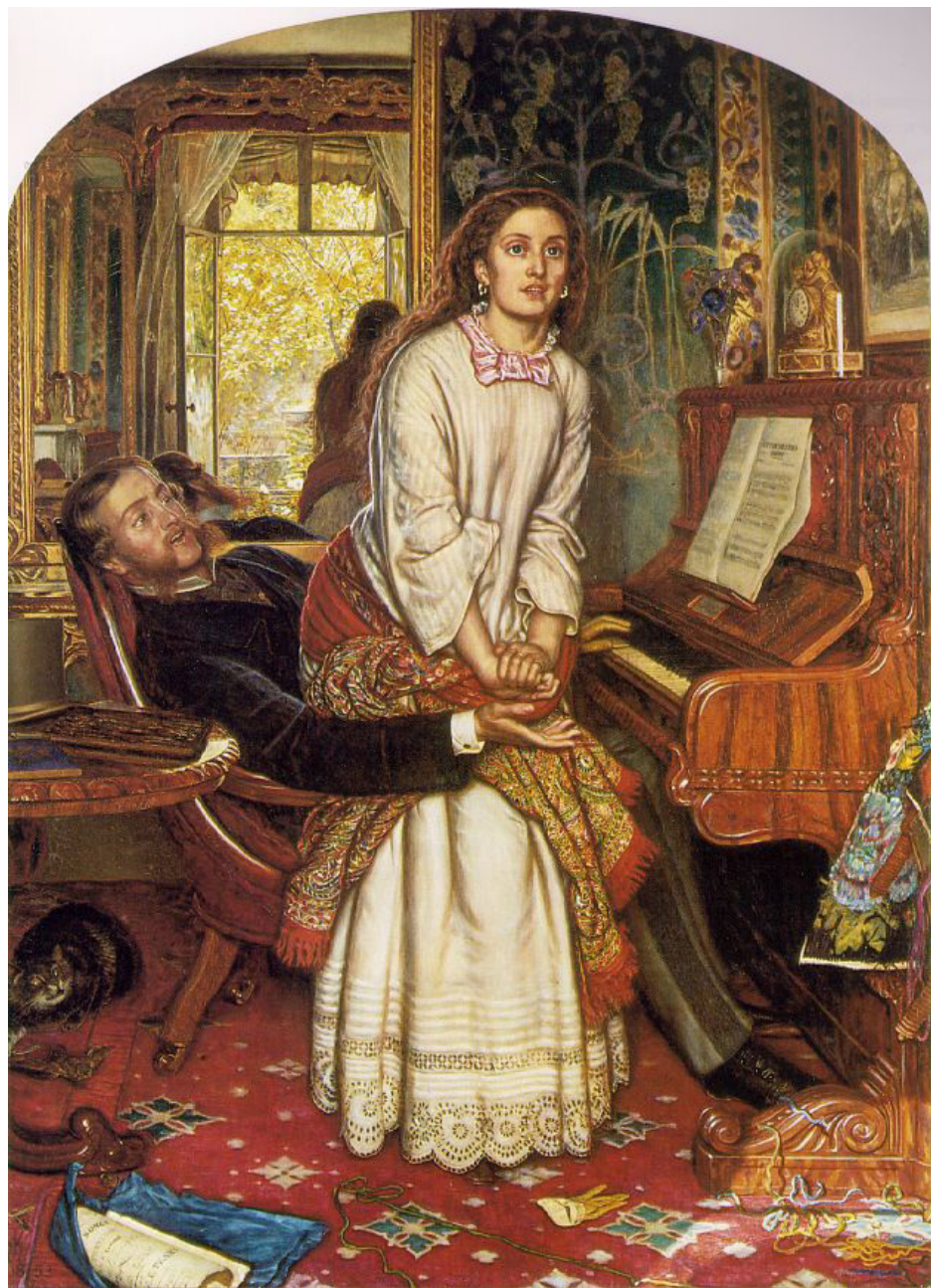


تصویر ۱: دانتے گابریل روزتی، بازیافته

تصویر ۲: زندگی یک زن، حکاکِ رویِ چوب



تصویر ۳: واسیلی گریگوریوویچ پروف، زن مغروق



تصویر ۴: ویلیام هولمن هانت، وجدان بیدارشونده



تصویر ۵: دانته گابریل روزتی. هسترنا روزا



1. The Progress of Perverse.

W. Hogarth sculp.

تصویر ۶: ویلیام هوگارت. ترقی فاحشه



تصویر ۷: ژان-آگوست-دومینیک انگر، راجر در حال نجات آنجلیکا



تصویر ۸: دانته گابریل روزتی، بنگر خدمتگزار پروردگار را! (بشارت)

