زبان و ادبیات

دام طنز در ساختار داستانی «مادام بوواری»

دکتر اکبر اصغری تبریزی

«طنز» حربه‌ای است بس خطرناک و ظریف و حساس و این بر کسی پوشیده نیست. اما آنچه کمتر درباره‌اش سخن رفته، این حقیقت است که طنز ممکن است برای شخص طنزپرداز نیز مخاطره آمیز بوده و دامهایی ریز و غیر قابل احتراز بر سر راهش گسترده باشد. ما در این مقال کوشش می‌کنیم به طور مشخص نشان دهیم چگونه زبان طنز به کار رفته در نگارش رمان معروف **گوستاو فلوبر** با نام «مادام بوواری»، نویسنده را در کلاف سردرگمی از مشکلات گرفتار کرده است.

چون در اینجا برآنیم که تحلیلی از زبان داستانی داشته باشیم، لذا طنز را پیش از هر چیز به عنوان یک صنعت بدیعه یا یک زیور کلام در مطمح نظر قرار می‌دهیم. کلام آمیخته به طنز، خود از پیچیدگی خاصی برخوردار است، به سبب آنکه در کل مسأله‌ای را با فرض آن یکجا منوط به فرض مسألهٔ دیگری می‌کند که همه کاره و به اصطلاح «شاه بیت» کلام است. گاهی قصد و نیت نویسنده و یا موقعیت ویژه‌ای در داستان مشخص کنندهٔ زبان طنز می‌شود: این«شاه بیت» کلام حال و هوای انتقادی به خود می‌گیرد و همین آهنگِ انتقادی در هیأت مناقشه (پولمیک) رخ می‌نماید، بدین معنی که وارد نوعی جنگ می‌شود؛ جنگی که روشها و انگیزه‌هایش همواره مضمر و پوشیده در هاله‌ای از ابهام است. محور چفت و بست داستانی در رمان «مادام بوواری» یعنی فضای خیالی که زبان داستانی در آن به طور تخیلی نشو و نما می‌کند، عرصهٔ یک جدال مخفی و پشت پرده است؛ جدالی که چه بسا خود نویسنده هم از آن آگاه نیست و کنترلی روی آن ندارد. در این مقاله برآنیم تا موضوعیت این جدال و نتیجهٔ حاصل از آن را در رمان **فلوبر** و در چند رمان از نویسندگانی دیگر که چون او در دام کاربرد خاص خود از زبان طنز گرفتار آمده‌اند، به تجزیه وتحلیل بگذاریم.

ساختار داستانی «در مادام بوواری»

هر داستانی به عنوان یک گفتار فرضی به یک شیوهٔ روایی نیازمند است. هرگاه این شیوهٔ روایی دو فرآیند متفاوت، ولی برخوردار از نوعی روابط درونی و نهانی مانند «دشمنان خانگی» را اراده کند، خواهیم گفت زبان داستانی ما از ساختاری طنزآلود برخوردار است. این مورد در ساختار داستانی «مادام بوواری» نمود دارد: به واقع نظرگاه غالب، همان نظرگاه شخصیتهای اصلی داستان، به ویژه «اِما»، است، ولی در عین حال یک «شخص ایکس» در این میان خود را داخل معرکه می‌کند تا حرفهای رد و بدل شدهٔ بین آنها را هر چند بی‌سر و صدا و دورادور، لیکن به طور کامل اثرگذار و به روشی «دگرگون ساز» مورد انتقاد قرار دهد. این «شخص ایکس» با شیوه‌های مختلفی خود را نشان می‌دهد: نخست با ضمیر شخصی فاعلی در همان آغاز داستان (ما سر کلاس بودیم که مدیر مدرسه وارد شد...)، با تغییر لحنهای معنی‌داری که به وسیلهٔ حروف ایتالیک مشخص می‌شوند، با ظهور ناگهانی و غیر مترقبهٔ زمان حال وجه اخباری، چه به صورت واضح و مصرح و چه به صورت مضمر و تلویحی («امروز هم...»، «از زمان وقوع حوادثی که هم اکنون به شرح آنها می‌پردازیم به بعد...»، «در این زمان...»)، و از همه مهم‌تر با شیوهٔ بیان غیر مستقیم که ورود آن در زبان داستانی بنابراصول دلالت دارد برگوشه‌وکنایهٔ طنزآمیزی پیرامون منظور هر کدام از شخصیتهای داستان. تعیین موقع و مقام این «شخص» در داستان کاری است دشوار و پیچیده. با این حال، تشخیص بعضی چهره‌ها و نقش‌ها در چارچوب همین شیوهٔ بیان غیر مستقیم چندان دشوار نیست. از آن جمله‌اند: ـ چهره یا نقش شاهد و ضامن وقایع داستان: (این ضمیر «ما» آن را پی‌ریزی می‌کند و به آن اعتبار جمعی می‌بخشد)؛ ـ چهره یا نقش راوی حقیقی داستان با کاربردهای خاص از زمان حال یاد شده در بالا، به ویژه در آخر رمان (چهار جمله‌ای که موقع و مقام دختر «اِما» و «شارل» و به ویژه موقع و مقام «هومه» را در بستر زمانی داستان مشخص می‌کنند)؛ ـ چهره یا نقش یک فیلسوف و معلم اخلاق که گاه، البته به شیوه‌ای نه چندان ظریف، به مقولات حِکَمی و تمثیلی نیز ناخنکی می‌زند (... با توجه به اینکه هیچ کس هرگز نمی‌تواند حد درستی از نیازها، ادراک‌ها و آلام خود را به زبان آورد و با توجه به اینکه قوهٔ ناطقهٔ آدمی دیگ شکسته‌ای را ماند که ما با آن سازی می‌زنیم که به خیال خودمان می‌تواند زهره را بر فلک در رقص آورد، در حالی که تنها قادر است خرس‌ها را به جست و خیز وادارد[1]؛ ـ و سرانجام چهره یا نقش شخص نویسنده، البته تنها به صورت یک حضور غیر فعال اما مستمر که خصوصیت شیوهٔ نگارش پر تعب و مشکل‌پسندانهٔ وی و نیز حالت برآشوبندهٔ (به معنی ادبی کلمه) پاره‌ای از توصیفهایش مثل توصیف کلاه نقابدار «شارل»، این حضور را برای خواننده قابل لمس می‌سازد. وانگهی این دنیای خیالی را خالق و معماری نیز هست و او باز کسی جز شخص نویسنده نیست، اما این حضور نیز حضوری است تشریفاتی و تلویحی و تنها برای اینکه به عنوان مالک و سلطان این دنیای خیالی سرکی به آن کشیده باشد. نظارت عالیهٔ وی بر دنیای ساخته و پرداخته قوهٔ تخیلش، حاضر و ناظر بودن او در گوشه گوشهٔ این دنیای خیالی، سیطره و نفوذ کلام وحی‌گونه‌اش، قدرت خلاقه‌ای که همواره در شیوهٔ نگارش خود بروز می‌دهد و عینیتی که در نقل حوادث داستان به کار می‌گیرد، این همه ویژگیهای این چهرهٔ محوری را تشکیل می‌دهد.[2] هنوز یک شخص خودیِ دیگری در کار است که چهره‌ای است خلاف چهرهٔ اخیر، خیلی کم خدایی. لاجرم بسیار شبیه به چهرهٔ **گوستاو فلوبر** (شاید هم بیش از حد شبیه؟)، که به ابراز عقایدی سخیف و گاه به خلق تعابیری پست می‌پردازد. این چهره‌ای است پیچیده که نیش طنز خود را، به صورتی که پیچیدگی خاص او اقتضا می‌کند، متوجه گفت و شنودهای خصوصیِ شخصیتهای داستان، به ویژه «اِما» می‌سازد.

فلوبر خود از حال و هوای انتقادی حاکم بر آفرینش خیالی خود کاملاً آگاه است:

«ذهن من این روزها گرایش عجیبی به نقد پیدا کرده است.

رمانی که در دست نگارش دارم، این ذوق را در من دامن می‌زند.

زیرا این در واقع بیشتر یک اثر تحلیلی یا به عبارت بهتر تشریحی (کالبد شکافانه) است. البته خواننده متوجه کار روان‌شناختی عظیمی که پشت آن خوابیده است نخواهد شد (که دست کم امیدوارم چنین بشود) اما بی‌تردید آثار آن را حس خواهد کرد».[3]

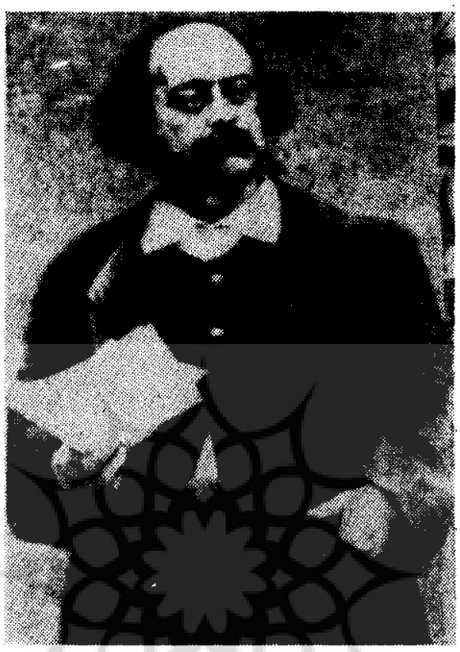
این صبغهٔ انتقادی که در «مادام بوواری» مشهود است، نشأت گرفته از سبک نگارش به واقع اختصاصی خود فلوبر بوده و با جهان‌بینی وی که آن هم متأثر از همین سبک نگارش خاص اوست، ارتباطی نزدیک و تنگاتنگ دارد. بعضی تقریرات نامه‌های فلوبر ناظر بر این معناست؛ هرچند به طریقی اجمالی و اشاره‌وار:

«شیوهٔ نگارش خود به تنهایی نحوهٔ دید و برداشت ما را از جهان هستی مشخص می‌سازد»[4]، «چه داعی دارد من نویسنده، جهان هستی را اصولاً قبول داشته باشم و حال آنکه از سوی خالق آن برای این آفریده شده‌ام که آن را در محکمهٔ فکر و اندیشهٔ خود مورد قضاوت قرار

دهم یا به تعبیری دیگر، به تبیین و توصیفش بپردازم؟»[۵] به هر حال حدیث فلوبر را از همین مجمل توان خواند. او در حقیقت می‌خواهد بگوید: به اعتبار هنرمند بودنم، خداوند صفت خلاقیت خودش را به من تفویض کرده و رسالت «تبیین و توصیف» عالم هستی را بر عهدهٔ من نهاده است و این همه از یک دید انتقادی سرچشمه می‌گیرد که همان معنای «بر کرسی قضاوت نشستن» است، چرا که داشتن هر گونه دید انتقادی در کار خداوندی، به طور الزامی و عملی به معنی کم ارزش نمودن صفت خلاقیت اوست. کوتاه سخن آنکه فلوبر با حرکت از یک تجربهٔ عملی نگارش، یا بهتر بگوییم با حرکت از یک‌الزام که‌به‌طور معمول یک چنین تجربه‌ای موجد آن می‌شود، به ظاهر به نوعی فلسفهٔ ماوراءالطبیعی «لایب نیتز»ی می‌رسد، فلسفه‌ای که در عبارت زیر خلاصه می‌گردد: اگر من طالب آنم که معمار انتصابی جهان هستی (خلیفة الله) گردم، تالی فاسدش آن است که این جهان بد ساخته شده است در غیر این صورت نقش من به عنوان معمار انتصابی با نقش خدا، معمار اصلی، ممزوج و موازی خواهد شد.

اما این تقریب بین فلوبر و لایب نیتز پیش از آنکه به کامل‌ترین نتیجه برسد، بی‌درنگ در همین حد متوقف می‌ماند، چه در واقع خدای معمار لایب نیتز را هیچ الفتی با زبان طنز نیست، با شرارت بیگانه است و رموز طعن و کنایه را هم نمی‌شناسد. وانگهی، جهان ساختهٔ دست وی به معنی درست و دقیق کلمه چندان هم بد نیست؛ بلکه «بهترین جهان ممکنه» است. پس ریشهٔ این لهجهٔ پر طعن و کنایهٔ فلوبر در کجاست و چگونه است که با نگرشی تازه از یک دید «ایده آلی» درست همانند شیوهٔ نگارش وی، رنگ طنز به خود می‌گیرد؟

واقع امر آن است که در مرتبهٔ نخست، جهان هستی از دیدگاه فلوبر یک واقعیت مرده و ناقص صرف نیست، بلکه یک اصل نقص اعتباری بر آن حاکم است؛ اصلی که فلوبر آن را حماقت می‌نامد؛ اصلی که بنا بر قاعده بایستی موضوع «ایده‌آلی» هر رمان «ایده آلی» را نیز شامل گردد، چه آن را هم خدا آفریده است. این اصل در واقع بیانگر این فکر است که به غیر از موضوع «ایده آلی»، موضوعات دیگری نیز وجود دارد. البته پر واضح است که این «موضوعات دیگر» به دلیل آنکه از کمال مطلق (ایده آل) فلوبر خیلی مهجورند، لاجرم مغلوط و پر اشتباه، پوچ و واهی و لزوماً «احمقانه» هستند، ولی وجود دارند. منظور خود را روشن‌تر بیان کنیم: اینها موضوعاتی هستند لجوج، خودرأی، مصالحه‌ناپذیر و ناسازگار با هرگونه لطافت و زیبایی. لاجرم موضوع «ایده‌آلی» فلوبر چنان است که می‌خواهد در بطن هر موضوعی بارقه‌ای ولو بسیار ضعیف و کم رنگ از روح خلاقه و کمال مطلق را به نحوی کشف نماید؛ اما به طوری کاملا وارونه درمی‌یابد که موضوع «ایده‌آلی» خودش دچار همان لجاج و جازمیت و به یک تعبیر «سوءنیتی» است که در هر موضوعی وجود دارد. افزون بر این، موضوعات مزبور به عنوان روح خلاقهٔ هر واقعیتی و از آنجایی که به طور مشخص هیچ واقعیتی بدون تأمل و تدبر در کنه آنها قابل وصف و درک و نقد نیست، تنها به صرف اینکه وجود دارند باعث می‌شوند که نفس واقعیت در کل نقد ناپذیر بماند. و این است آن مشکل غریب و عجیبی که خالق هر اثر تخیلی با آن مواجه است. از یک سو واقعیت قضایا از دیدگاه نقد قابل دسترسی نیست مگر از لا به لای دیدگاه شخصیت‌ها، و از سوی دیگر این دیدگاه شخصیت‌ها خود در اساس نقدناپذیر و دست نیافتنی است اما به طور دقیق همین مشکل عجیب و غریب است که توسل به طنز را الزامی می‌سازد، یعنی به آن زبان روایی که دو کنایت را با شیوه‌ای روایی در هم ادغام می‌کند: نخست کنایتی که پیشتر، از آن به عنوان کنایت «شخص ایکس» یاد کردیم. این کنایت نمادی است از حاکم مطلق بودن، قاضی بودن و ناقد بودن خالق اثر، که خود حرکتی است در جهت یکی نمودن «شخص ایکس» با شخص نویسنده؛ دوم کنایت یک شخصیت داستانی که در نظرگاه کلام روایی و در لحظهٔ معینی از آن ایستاده است؛ و این همان روابط درونی و نهانی بین



گوستاو فلوبر

شخصیتهای داستانی است که ما پیشتر از ان به «دشمنان صمیمی» تعبیر نمودیم، چرا که اینان به طور الزامی بایستی در شیوهٔ روایی نوعی همزیستی خصمانه با هم داشته باشند. ما همچنین این نکته را خاطرنشان نمودیم که روش انتقادی معمول از سوی شخصیتی علیه شخصیت دیگر، در کلام روایی بر حسب لزوم «دگرگون ساز» است: مشخصه و ویژگی اصلی و اساسی زبان طنز در «مادام بوواری» در واقع عبارت خواهد بود از «دگرگون ساختن» حرکات تدافعی طرف مورد حمله، با دخل و تصرف منظوردار در اظهارات او، چرا که این تنها وسیلهٔ تهاجمی است که زبان طنز از دیدگاه «فلوبر» در اختیار دارد.

حال برای روشن شدن مطلب، این روند را دربارهٔ شخصیت برجستهٔ رمان «اِما» به بررسی می‌نهیم.

کار طنز روی شخصیت «اِما»

در فصل نهم از قسمت اول رمان، فرازی در وصف سفرهٔ غذای زوج «بوواری» ذهن ما را به این نکته معطوف می‌سازد که «این اتاق کوچک واقع در طبقهٔ همکف، با آن بخاری دودزایش، با آن درب زنگ‌زده‌اش که با نالهٔ حزن‌آوری گرد لولای خود می‌چرخید، با آن دیوارهایش که آب از آنها تراوش می‌کرد، با آن کف نمورش...»[۶] این همه در حقیقت تصویر و تصوری است از دیدگاه «اِما». فصل نهم از قسمت دوم رمان نیز، آنجا که نویسنده به توصیف طبیعت پس از رفتار ناهنجار «رودلف» و عمل عشق می‌پردازد، همین روند نمود پیدا می‌کند: «نزدیکیهای غروب بود. بر طول سایه‌ها هر لحظه افزوده می‌شد. آخرین اشعهٔ خورشید که به طور اریب از لا به لای شاخه‌ها می‌گذشت چشمهای او [اما] را خیره می‌کرد... رودلف سیگار بر گوشهٔ لب، با چاقوی جیبی‌اش سرگرم وصله پینه کردن یکی از دو لگام پاره شدهٔ اسب بود».[۷] به طور کلی هر جا فلوبر موفق می‌شود با شیوهٔ نگارش خاص خودش در توصیف اشخاص و اشیاء سایهٔ یک حضور را تحمیل نماید، سایهٔ حضوری که پیدایش این اشخاص و اشیاء(فضای داستان) مستلزم وجود آن است، ما شاهد این روند خواهیم بود: اینجا در مجلس رقص «وُبیسار» که با آوردن عبارت «تنها آن [زن] بود که بلد بود والس کند»[۸] تمام صحنه را از دریچهٔ نگاه تماشاگران به تصویر می‌کشد و آنجا در حیاط مزرعه چهرهٔ «اما» را آنچنان که به چشم «شارل» می‌آید برای ما وصف می‌کند: «...باد تندی می‌وزید و تمام هیکل او [اما] را در بر می‌گرفت، چند تار مویی را که در پشت گردنش سرگردان بود به هم می‌ژولید و بلند می‌کرد، یا قیطانهای پیشبندش را که از پشت بر روی رانهایش آویزان بود تکان می‌داد و آنها را مانند اعلامیه‌های پارچه‌ای در هم می‌پیچانید...»[۹]

★★★

همان گونه که در بالا اشاره کردیم، این طور نیست که پیدایش فضای داستانی تنها در گرو و مستلزم «سایهٔ حضور» شخصیتهای داستانی بوده باشد؛ بلکه واقع امر این است که فلوبر می‌خواهد حتی این «سایهٔ حضور» را نیز مورد حمله و انتقاد خاص خود قرار دهد: استواری و انسجام اندیشهٔ وی چنان است که به او این نکته را می‌فهماند که دستیابی به شیوهٔ نگارشی به عنوان یک «شیوهٔ نگرش مطلق و ایده‌آل به جهان هستی»، لازمه‌اش نفی هر جهان‌بینی دیگری است بجز جهان‌بینی موضوع «ایده‌آلی». و این میسور نیست مگر به یمن کار و تلاش خستگی‌ناپذیر روی سبک نگارش، یعنی با توصیف چگونگی پیدایش فضای داستانی در «سایهٔ حضور» شخصیتهای داستانی. در اینجا تناقضی هست که می‌تواند و باید با توسل به نسخه تجویزی «استفان مالارمه» رفع گردد: آنچه را که سبک نگارش باید با توصیفی که از فضای داستانی به دست می‌دهد در خود مستحیل کند (استحاله و نه انهدام یا امحاء)، همان «سایهٔ حضور» شخصیتهای داستانی است، رقابت سخت و بیرحمانه‌ای که نویسنده را وامی‌دارد برای صاحب سبک شدن «سایهٔ حضور» شخصیتهای مولود خیال خود رامتغیر نماید (تغییر و نه تضعیف یا تنزیل). بنابراین، شخصیت‌های فلوبر، به ویژه «اما»، برغم ظاهر غیر فعال و منفعلشان شخصیت‌هایی هستند بسیار قوی و اثرگذار: «اما» شخصیت اصلی او، از همان صحنه‌های نخستین داستان، زمانی که هنوز نه نامی دارد و نه نشانی، قدرت افسون کننده‌ای را برای شخص نویسنده از خود بروز می‌دهد، قدرتی که وی آن را بیشتر از نوعی خودمحوری که با روحیهٔ انزواطلبی هم چندان بی‌ارتباط نیست، اخذ می‌کند. این «سایهٔ» زنی است که حضورش در هیچ جا احساس نمی‌شود، حتی در خانهٔ خودش؛ شاید مگر آن هم گریزپای و دزدانه، در «وُبیسار». به هر تقدیر این زن موفق شده است واقعیتی پوچ ولی در عین حال پایدار و محو ناشدنی از یک تصویر یا «سایه» را به دست دهد: او به موضوع استحاله و نفی واقعیت و وجود و حضور خود به سود آن تصور و تجسم (ادبی) که از این دو مقوله در ذهن خود دارد، تحقق می‌بخشد. منشأ آن قوت و قدرتی را که بدان اشارت رفت، در همین امر توان یافت، قوت و قدرتی که از دید نویسنده‌ای حساس به ارواح بلند و قوی، چون **ژولین گراک** به دور نخواهد ماند. او دربارهٔ «اما» چنین اظهار نظر می‌کند:

«... هر آنچه مستقیم به این قهرمان داستان مربوط می‌شود... در پرتو یک آتش سوزان درونی برای

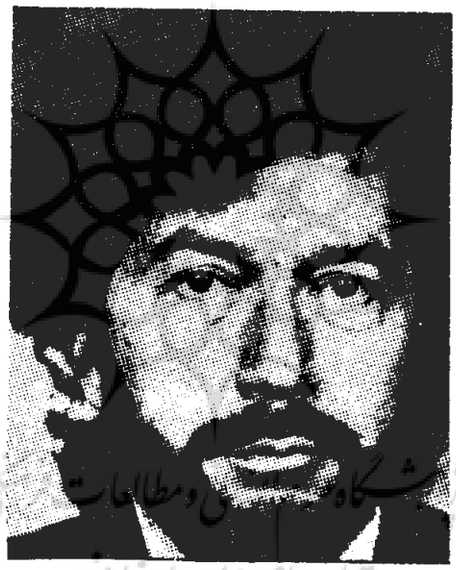
لحظه‌ای کمابیش از ابتذال بیرون کشیده می‌شود... در یک بازخوانی که از رمان [مادام بوواری] داشتم، آنچه جلب نظرم نمود، نه ناکامی مبتذل و پیش پا افتادهٔ «اِما» در روابط عاشقانه‌اش است و نه خیال‌پروریهایش ـ که فلوبر روی آن بیش از حد درنگ می‌کند ـ بلکه حدت و شدت آن آتش‌سوزانی است که قهرمانش را به سان مشعلی فروزان در دل کوره دهی فراموش شده و غنوده در خواب از ایالت «نورماندی» می‌نشاند.[10] آرمندی، شهوانیت، رؤیاپروری، این همه تصویری به دست می‌دهد از موجودی برخوردار از توانایی تخریب در حدی بالا. او این توانایی را از مطالعهٔ بعضی رمان‌ها و شاید نیز از خلق و خوی پدرش اخذ کرده است، پدری که دوست داشت غذای خود را «تنها، کنار آتش، بر طبقی کوچک درست مثل روی صحنهٔ تئاتر»[11] صرف کند. از این رو می‌توان گفت «اِما» یک هنرمند ناشکفته و در نطفه خفه شده است؛ نقاشی می‌کند و دوست دارد به محض بازگشت از پادرازیهایش قلم بردارد و به هواخواهانش نامه بنویسد، و ذوق و استعداد هنری‌اش کشف و شکوفا نمی‌شود تنها به یک دلیل: عدم مهارت در تبدیل توانایی‌های منفی‌اش به خصلت‌های مثبت و خلاقه و به تعبیری دیگر، عدم آشنایی با کار و تلاش پر حوصله و پر رنج و تعب از آن نوع که فلوبر در کشف و شکوفایی سبک نگارش خود به خرج می‌دهد.

زیبایی شناسی فلوبر اقتضا می‌کند که این شخصیت قوی و قاطع در کانون و محور داستانش قرار گیرد. همین زیبایی شناسی او از سوی دیگر ایجاب می‌کند که درک و شعور این شخصیت وطرز نگرش وی به مسایل زندگی ــ چیزی که از لا به لای صحبتهای خصوصی‌اش آشکار می‌شود ــ با یک معرفت و جهان‌بینی عالی‌تر و متکامل‌تری درون این فضای طنز کنایی ـ که وصف آن در بالا رفت ـ ممزوج و مستحیل گردد. اما تحقق این امر خود موجب بروز بعض مسایل و اشکالاتی در فضای داستانی مورد اشاره می‌شود و این موضوعی است که ما بایستی اکنون به بررسی آن بپردازیم.

ایهامهای مربوط به فرآیند «خالق عالَم داستانی»

پیشتر به مسألهٔ ورود عاملی به نام «شخص ایکس» در لباس منتقد به فضای داستان و پیچیدگی آن اشاره نمودیم. با توجه به آنچه پیشتر در این مورد گفته شد، دیگر برای شناخت نفس و ماهیت این مسأله با مشکل چندانی مواجه نخواهیم بود. در واقع عامل یاد شده یا همان «شخص ایکس» افزون بر خصوصیات مربوط به نقش اصلی‌اش که عبارت از نقل و روایت داستان‌است، آثار و شواهدی دال بر داشتن نقش منتقد را نیز از خود متجلی می‌سازد. اما چنان که دیدیم، ایفای نقش اخیر در عمل با مشکلاتی همراه است که از آن جمله می‌توان به مقاومت و گاهی حتی مقابلهٔ شخصیت‌های داستان در برابر آن اشاره کرد، و درست از همین روست که صدای «شخص ایکس» با صدای نویسنده و با صدای خالق داستان در هم می‌آمیزد. واقع آن است که آراء و نظرات شخص گوستاو فلوبر نمی‌تواند از صدای «شخص ایکس» جدا و منتزع گردد، چرا که رگه‌هایی از کم هوشی و حماقت خواه ناخواه با زبان طنز ملازم است: طنز هم موضوعی است مثل هر موضوع دیگر و نویسنده هر چقدر هم که خود به شخصه آدمی «طنّاز» باشد، نمی‌تواند خود را از حالت و وضعیت شخصی و لاجرم محدود و نسبی که خاص دنیای درونی است منتزع گرداند. شاهد و نشانهٔ بارز این حالت و وضعیت شخصی فلوبر در «مادام بوواری» که نظر خوانندهٔ رمان را به خود جلب می‌کند، همانا این تأثر و بغض متراکم شاید بتوان گفت «بیش از حد انسانی» است که وی در برابر گفتار و کردار احمقانهٔ شخصیت‌هایش از خود بروز می‌دهد: همسو و هماهنگ با خالق داستان که قدرت خلاقه‌اش جان در کالبد آدمهای داستانی می‌دمد، شخص نویسنده هم آنها را به عنوان مخلوقاتی واقعی قبول می‌کند، ولی در همان حال از کم هوشی و بلاهت آنان و همچنین از آزادی عمل و بیانی که خود به آنها داده است دژم می‌شود و برمی‌آشوبد.

اما مسأله به همین جا ختم نمی‌شود: صانع طنز در چنبر لطایف الحیلی که خود فراهم می‌کند گرفتار می‌آید، بدین معنی که مفتون و مسحور از کم هوشی و سبک مغزی شخصیت‌ها گزیری نمی‌بیند، جز آنکه خود را در رفتار و گفتار آنها شریک نماید. جالب آنکه این از خصایص ویژه و اصلی طنز نویسی بوده و بنابر قاعده بایستی برای صانع طنز، سلطهٔ کامل و قدرت بی‌خدشه‌ای را پایه‌ریزی می‌کرد. به طور خلاصه چنین می‌توان گفت: خالق عالَم داستانی نزد فلوبر، خود وارد این عالَم می‌شود و آن را به گونه‌ای پرداخت می‌کند که ناخواسته با آن محشور و در آن مستحیل می‌گردد.



آلن روب گریه

بنابراین، پیچیدگی مربوط به این فرآیند نزد فلوبر از ایهام‌ها و تناقض‌هایی ناشی می‌شود که به طور اجتناب‌ناپذیری بین اجزا و عناصر تشکیل دهندهٔ آن بروز می‌کند و نه ـ همان طور که برای نمونه نزد **پروست** می‌بینیم ــ از انسجام درونی یک سیستم روایی که در آن همهٔ عوامل دست به دست هم داده‌اند تا مشکل ساختمان و آفرینش داستان را حل کنند.[12]

گره کور زیبایی شناسی فلوبر در همین جا نهفته است و مقایسهٔ این مورد با یک زیبایی شناسی و یک جهان بینی دیگر ما را در ارزیابی دقیق خطر بزرگ و جدی، ولی در عین حال قابل احتراز که نویسندهٔ طنز پرداز را از این بابت تهدید می‌کند، یاری خواهد کرد.

★★★

«کاندید» ولتر:

مکاتبات فلوبر حاوی شواهد و نشانه‌های عدیده‌ای است که نشان می‌دهد وی «کاندید» **ولتر** را به طور مرتب می‌خوانده و آن را مورد تحسین بسیار قرار می‌داده است:

«من تا به حال بیست بار «کاندید» را خوانده‌ام، آن را به انگلیسی ترجمه کرده‌ام و هنوز هم گاه به گاه آن را می‌خوانم... آری «کاندید» اثر زیبایی است! بی نهایت زیبا! راستی چه دقت نظری! مشکل بتوان دیدی تا این حد باز و گسترده و در همان حال درست و دقیق داشت. این کتاب تأثیر شگفت‌انگیز خود را روی خواننده بی‌شک مرهون نوع و سنخ افکار و اندیشه‌هایی است که مطرح می‌سازد. باید کوشید به این خوبی چیز نوشت، البته نه عین این».[13]

نویسندهٔ «کاندید» به دلایلی در کل مغایر با فلوبر ناچار است تمام داستان خود را از دیدگاه یک شخصیت منفعل و فاقد اختیار که سخنانش همواره با رمز و کنایه و از «پشت صحنه» ادا می‌شود، پرداخت نماید: بنا این است که چهره‌ای «نامألوف» از امور و پدیده‌های عالم به خواننده عرضه شود و به عبارت دیگر آنچنان بینشی از جهان به او القاء گردد که بر اثر آن واقعیت و به ویژه واقعیت سیاسی و اجتماعی پالوده از خصلت بدیهی و مسلم خود، با معنا و مفهومی به طور کامل غیر متعارف در نظرش جلوه‌گر شود. «کاندید» مانند «ایرانی‌ها»ی[14] **منتسکیو** و همانند «انژنو»[15] و «میکرومگاس»[16] چهره‌ای غریب و ناآشنا دارد و **سارتر** در تحلیل و بررسی خود از «بیگانهٔ» کامو این روند را چنین شرح می‌دهد:

«از نظر ادبی این شیوه‌ای است کهنه و تجربه شده: شیوه‌ای که در «انژنو»، «میکرومگاس» و «گالیور» به کار رفته است، زیرا قرن هیجدهم نیز «بیگانه»های خاص خود را داشت، همان «وحشی‌های خوب» به تعبیر روسو، که با درآمدن از آغوش طبیعت و افتادن در بطن یک تمدن ناشناخته، پدیده‌ها را بی‌آنکه به معنا و مفهوم آنها پی ببرند، درک می‌کردند. اثر این شکاف میان پدیده و معنا مگر چیزی جز ایجاد حس پوچی در خواننده بود؟».[17]

اما ولتر نیز مانند فلوبر خود را ناگزیر از آن خواهد دید که به انتقاد از دیدگاه شخصیت داستانی اشاره شده در بالا برخیزد و حالت انفعالی‌اش، سهوها و لغزشهایش، بی‌بهره‌گی‌اش از دید و فکری تیز و روشن و در یک کلام صفت بارز او، ساده دلی‌اش را پی در پی افشاگری کند. در واقع از آنجا که صاف و ساده بودن شخصیت داستانی تلاشی است دوباره از سوی نویسنده برای معنی دار نمودن رفتار و گفتار او؛ لاجرم خواننده می‌بایست این ساده‌دلی قهرمان را به همان هنجارهای صاف و ساده‌اش بازشناسد، در عین حال که برداشت و تلقی خاص خودش را از او دارد.

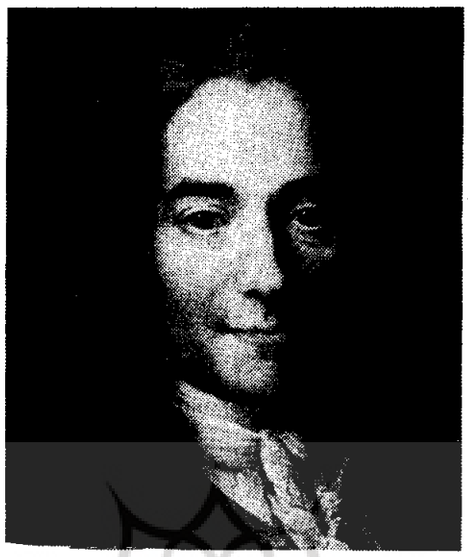
از این روست که در طرح هر یک از دو داستان یاد شده می‌بینیم که نویسنده برای پرداختن طنز خود ناگزیر شده از سازه‌ای دوگانه پیروی کند. در «کاندید» لطایف زبانی، ناپیوستگی و بی‌انسجامی در اجزای داستان، ابداعات خرق عادات دایمی و پی در پی، در قالب یک «صدای دوم»، شرح و تفسیری چنان غریب و عجیب از صدای اصلی (قهرمان داستان) به دست می‌دهد که از استقرار یک جریان مداوم و مستمر دراماتیک در هر آن جلوگیری می‌کند و این خود مانع از آن می‌شود تا خواننده به اصطلاح در جلد قهرمان نگون‌بخت فرو رفته، نسبت به وی ابراز ترحم و همدردی نماید. و بدین سان برای آنکه یک ایدئولوژی طبیعت اشیاء (طبیعتی تغییرناپذیر و لذا غیر قابل انتقاد) دوباره به طور نامحسوس پا نگیرد، ، فکر تراژدی با دقت و وسواس آمیزی کنار گذاشته می‌شود. **آلن روب گریه**[18] در یک بررسی علمی که در سال ۱۹۵۸ زیر عنوان «طبیعت، اومانیسم، تراژدی»[19] انتشار می‌دهد با دنبال کردن تأملی از **رولان بارت**[20] در همین رابطه، آثار و پی آمدهای این به اصطلاح «بازگشتِ» تراژدی را به تجزیه و تحلیل

گذاشته و نشان داده است چگونه هنوز در «بیگانهٔ» کامو، افشای پوچی از سوی نویسنده با ساختار دراماتیک داستان زیاد «نمی‌خواند». اما پیش از آن هم، سارتر در نوشته‌ای که به سال ۱۹۴۳ باز می‌گردد، متذکر همان ناهماهنگی و بی‌انسجامی در داستان کامو شده است:

«... داستان اندک اندک در برابر چشمهای خواننده شکل می‌گیرد و نشان می‌دهد که از شالودهٔ استواری برخوردار است. هیچ نکته‌ای در آن نیست که زاید بوده و در طول داستان به نحوی مورد استفاده قرار نگرفته باشد. از این رو به محض آنکه از خواندن آن فراغت یافتیم و کتاب را بستیم، متوجه این حقیقت می‌شویم که آغاز و انجامی جز آنچه دیدیم، برای آن نمی‌شد رقم زد: در این فضا که می‌خواهند برای ما پوچش قلمداد کنند و با دقت و وسواس هر چه تمام‌تر قانون علیت را از آن قمع و طرد کرده‌اند، هر رویدادی ولو بسیار کوچک، اهمیت دارد. و از این رو می‌بینیم هر حادثه‌ای که به وقوع می‌پیوندد در سوق دادن قهرمان به سوی جنایت و سرانجام به پای اعدام مؤثر و سهیم است. «بیگانه» یک اثر کلاسیک، یک اثر متینی بر نظم و قاعده است که در باب پوچی و در رد آن به رشتهٔ تحریر درآمده است. آیا مقصود و مقصد نگارنده به واقع این بوده است؟»[۲۱]

اما به نظر می‌رسد که به طور مشخص همین خصایص رمان کامو، به خلاف آنچه سارتر بی‌درنگ می‌نویسد، بیشتر دلیلی باشد بر افتراق و تمایز آن از داستان ولتر. در واقع ولتر توانسته است در «کاندید» دام تراژدی را از سر راه خود بردارد، به رغم آنکه در این اثر موضوع شر و بدی مطرح است و این درست موضوعی است که طرح آن به طور اجتناب‌ناپذیری به فرجام «تراژیک» کشیده می‌شود. طنز ولتر خاصه آنچنان فرحناکی و شادابی، آنچنان سبکسری و لاقیدی به لحن نقد می‌بخشد (حتی در آنچه به واقعگرایی محض حوادث داستانی مربوط می‌شود)، که هیچ فرایند غالب معنی آفرین در داستان وی امکان بروز و ظهور نمی‌یابد. راستی هم با وجود یک نظام و یک حکومت مطلقهٔ روایی که خود بر وجود دست کم یک خالق داستان شهادت می‌دهد، دیگر چه داعی دارد همه جا به دنبال خدای معمار لایب نیتزی بگردیم؟ لاجرم راز نیل به داستانهای ولتر را به نقطهٔ کمال باید تا حد زیادی در کشف و افشای نقشه و طرح اولیه، وسوسه و حتی فکر «بهترین داستانهای ممکنه»[۲۲] از سوی نویسنده جستجو کرد.

اما این معنا دربارهٔ «مادام بوواری» صدق نمی‌کند، به واقع نیروی عظیم و طاقت فرسای نگارشی که فلوبر پیوسته در ساختن کلام غیر مستقیم به کار می‌گیرد تا به وسیلهٔ آن، دیدگاه شخصیت‌هایش و در رأس همه «اما» را آماج گوشه و کنایه‌های انتقادآمیز قرار دهد نیز به طور مشخص به قصد رسیدن به کمال است که متأسفانه در این راه پر رنج و مرارت ولی بی حاصل به هدر می‌رود. طرفی که در این میان مورد حمله و انتقاد قرار می‌گیرد همان «دشمن خانگی» است که در آغاز مقال به آن اشاره شد. اما ایرادی که فلوبر دوست دارد بر «اما» بگیرد، اصراری است که این شخصیت در ارائهٔ تصویری از خویشتن به عنوان نقطهٔ اوج یک کمال مطلوب، می‌ورزد؛ لیکن برای این کار فلوبر ناگزیر خود را درگیر یک سیستم روایی می‌کند که به نوبهٔ خود دست اندر کار تولید یک «صدای دوم» یا صدای دلخواه وی بوده و قادر است دژ غیر قابل نفوذ شخصیت «اما» را از درون در اختیار بگیرد. نویسنده برای آنکه بتواند حضور استثنایی این شخصیت را در داستان تعدیل نماید ناچار است به لطایف الحیل کلام غیر مستقیم متوسل شود. او این کار را در کمال مهارت و استادی انجام می‌دهد، به طوری که تعجب و شگفتی پروست را برخواهد انگیخت. حقیقت آن است که بازی فلوبر با زمانها و ضمیرهای مختلف و حتی با جزئی‌ترین علامت گذاری‌ها، ظهور تفسیری دوگانه را سبب می‌گردد: یکی تفسیر شخصیتش از وقایع و حوادث داستان، و دیگری تفسیر «صدای دوم» یا صدای دلخواه وی از تفسیر مزبور. اما با انجام این کار، فلوبر الزاماً رؤیای



ولتر

بلند پروازانهٔ خود را مبنی بر خالق مطلق بودن و دست یافتن به یک زیبایی شناسی وابسته به شاهکار ساختهٔ دست «خدای معمار»، قربانی می‌کند و لاجرم باز به همان فکر لایب نیتزی و قَدَر «بهترین داستانهای ممکنه» می‌رسد: از این روست که اثرش همه جا با شهرت نمایشی یک «ماکت» سر کارگر رو به زو می‌شود.

و اما نمودهایی از این رؤیای بلند پروازانه را ـ که می‌توان آن را بیماری کمال نامید ـ فلوبر خود به شخصه افشا کرده است: فرازهایی از «مادام بوواری» مثل همین فراز کلاه نقابدار «شارل» مصداقی است بارز بر این امر که نویسنده قصد داشته تا این رؤیای بلند پروازانهٔ خود را به باد سُخره بگیرد و انصاف را خوب هم از عهدهٔ آن برآمده است؛ البته مثل همیشه به بهای کار و تلاشی سخت و جانانه. برای نشان دادن تفاوت موجود بین نحوهٔ دید پروست با شیوهٔ تفکر فلوبر کافی است روی این نکته تأکید بگذاریم که کار نویسندگی نزد پروست فارغ از خیال واهی نیل به کمال است (به معنای پیمودن مراحل و مراتب سخت و دشوار). برای پروست که او نیز پی در پی می‌نویسد و نوشته‌هایش را حک و اصلاح می‌کند، لیکن فقط به منظور بسط و پرداخت یک فکر اصلی، دیگر چیزی به نام فکر لایب نیتزی یا فلوبرتی ناظر بر «بهترین نوشته‌های ممکنه»[۲۳] مطرح نیست. بنابراین، فلوبر خواهی نخواهی به سمت ساختن الگویی از نویسنده، از شیوهٔ نگارش و از ادبیات کشیده می‌شود؛ الگویی که با جهان‌بینی «خدا معماری» در ارتباطی آشکار است.

این کجا و جهان‌بینی لاقیدانه و غیر مسؤولانهٔ ولتر کجا!

این ارتباط وقتی آشکارتر می‌شود که ببینیم فلوبر همزمان در اندیشهٔ حل مسألهٔ دیگری است و آن مسألهٔ آفرینش داستان و ساختن واژه‌هاست و همین او را قهراً به سوی فکر «خالق مطلق» بودن سوق می‌دهد. به واقع زمانی که سرگرم نگارش رمانش (مادام بوواری) است، حدیث ناکامی‌های پیشین خود را در مورد کتابهای «آموزش عاطفی» و «وسوسهٔ سنت آنتوان» برای دوستی این چنین شرح می‌دهد:

«علل و انگیزه‌ها روشن و معلوم گشته است، نتایج و پی آمدها هم؛ لیکن رابطهٔ بین علت و معلول گم و ناپیداست... همان طور که این را پیشتر هم با تو گفته‌ام کتاب «آموزش» من یک بررسی مجمل علمی (Essai) بود. کتاب «سنت آنتوان» من نیز چیزی در همین حد است. وه که با چه عشق و شوری دُرهای آویزه‌ام را می‌سفتم! اما دریغا که در این میان تنها یک چیز را فراموش کردم: نخی که آنها را به هم پیوند دهد. حالا می‌بینم نتیجهٔ این ذوق آزمایی دوم من بدتر از اولی است».[۲۴] همین اشتغال خاطر فلوبر به فراتر رفتن از مرحلهٔ چیدن حوادث داستانی هر کدام در جای خود و اعتراف وی به اهمیت اصل انسجام، مصداقی است بارز بر جازمیت و سماجت وی در دنبال کردن همان فکر بلندپروازانه و کمال‌جوی خویش. افزون بر این، ملاحظاتی که دربارهٔ شیوهٔ نگارش بی‌درنگ در ادامهٔ شرح بالا اظهار می‌دارد (همان ملاحظاتی که طی این مقال مذکور افتاد)، به طرز بسیار معنی‌داری مؤید این نکته است. این همه حکایت از گرفتار شدن فلوبر در زندانی می‌کند که خود آن را ساخته و پرداخته است؛ همان زندانی که کامو در «بیگانه»اش گرفتار آن خواهد شد.

پی‌نوشت:

۱- «مادام بوواری»، به کوشش: C.Gothot-Mersch؛ ناشر: "classiques Garnier"، پاریس ۱۹۹۰، صفحه ۱۹۶ نقل قولها از این نسخه برگرفته شده است.

۲- «نویسنده در اثرش بایستی مثل خدا در عالَم هستی باشد: حاضر در همه جا و مرئی در هیچ جا. چون هنر یک طبیعت ثانوی است، خالق آن نیز بایستی به همان شیوهٔ آفریدگار طبیعت رفتار کند، بدین معنی که در هر جزء از اجزاء و در هر جلوه از جلوات داستان، خواننده باید نوعی حضور دایمی و دست نیافتنی از او را نهفته یابد» (برگرفته از نامهٔ فلوبر به لوئیز کوله (Louise Colet)مورخ نهم دسامبر ۱۸۵۲ ؛ رک به : مکاتبات (Correspondance) چاپ لاپلیاد (la Pleiade)، جلد دوم، ص ۲۰۴.

۳- پیشین؛ نامهٔ مورخ دوم ژانویه ۱۸۵۴ به همان؛ ص۴۹۷.

۴- پیشین؛ نامهٔ مورخ شانزدهم ژانویه ۱۸۵۲ به همان؛ ص۲۹.

۵- پیشین؛ نامهٔ مورخ ۲۱ مه ۱۸۵۳ به همان (دربارهٔ هوگو)؛ ص۳۳۱.

۶- رک به: «مادام بوواری» پیشین؛ ص ۶۷.

۷- پیشین؛ ص۶۷.

۸- پیشین، ص۵۵

۹- پیشین، ص۱۸.

۱۰- "En lisant en ecrivant" نوشتهٔ ژولین گراک (J.Gracq)؛ نشر "Jose Corti"، پاریس ۱۹۸۲، ص ۸۲-۸۱.

۱۱- «مادام بوواری»، همان مأخذ، ص ۲۵.

۱۲- "Discours du recit" نوشتهٔ "Gerard Genette" نشر "le Siuil" پاریس ۱۹۷۲.

۱۳- «مکاتبات»؛ همان مأخذ؛ نامهٔ مورخ ۷ ژوئن ۱۸۴۴ به: "Louis de Cormenin"، جلد اول؛ ص ۲۱۰ ــ و نامهٔ مورخ ۱۶ سپتامبر ۱۸۵۳ به "Louise Colet"، جلد دوم؛ ص ۴۳۲.

۱۴- چگونه می‌توان ایرانی بود؟! "Comment peut etre Per-sans?" طیفهٔ معروف منتسکیو در کتاب "نامه‌های ایرانی =Les Lettres Persanes.

۱۵- Lingenu

۱۶- «دو داستان دیگر از ولتر»: Micromegas

۱۷- رک به: «تفسیر بیگانه» از ژان پل سارتر؛ نشر گالیمار(Gallimard)؛ ص ۱۱۷-۱۱۶.

۱۸- Alain Robbe-Grillt.

۱۹- "Pour un nouveau roman" نوشتهٔ «آلن رب گریه» نشر گالیمار (Gallimard)؛ ص ۸۴-۵۵.

۲۰- Rolad Barthes.

۲۱- پیشین، ژان پل سارتر، ص ۱۲۱-۱۲۰.

۲۲- اشاره به سخن حکیمانهٔ ولتر در «کاندید»: «همه چیز در بهترین جهان ممکن، حتی‌الامکان خوبست» "Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles"

۲۳- "Proust dans le texteet lavant texte" از ژان میلی (J.Milly) نشر فلاماریون(Flammarion)؛ پاریس ۱۹۸۵.

۲۴- «مکاتبات»؛ پیشین؛ نامهٔ مورخ ۱۶ ژوئن ۱۸۵۲ به «لوئز کوله»(Louise Colet) جلد دوم، ص ۳۱-۳۰