مادام بواری

داستان و چشم دوربین / شکل عینیت یافته

اَلن اسپیگل، ترجمه علی عامری مهابادی

در یولیسیز[1] استیون دِدالِس هنگام پرسه زدن در ساحل سندی مانت با خود حرف می‌زند: «در آن‌چه می‌بینم توازنی محتوم می‌یابم، توازنی که اگر نه در جای دیگر، دست‌کم از ورای چشمانم اندیشیده می‌شود.» این نخستین فراز با سبک بیان لاتین‌وارش، حروف مُصمتی (consonants) دارد که طنین‌انداز می‌شوند و متکلفانه از پس یکدیگر می‌آیند. این فراز یکی از غنی‌ترین و گیراترین توصیفات در کتابی است که از حیث غنا و گیرایی چیزی کم ندارد. به‌علاوه این سبک بیان به ما کمک می‌کند تا استیون را در حکم مردی جوان بشناسیم که نیاز به دیدن دارد. شخصیتی که در مقام یکی از قهرمان ـ تماشاگران بزرگ در داستان مدرن قرار می‌گیرد. اغلب نمی‌توانیم شخصیتی ادبی را سراغ بگیریم که چنین موهبت‌هایی داشته باشد، چنان‌که می‌خواهد شدیداً با زندگی روبه‌رو شود، گرچه زیاد در آن حضوری ندارد ـ او در اتاق‌ها می‌نشیند، مقابل پنجره‌ها می‌ایستد، در خیابان‌ها قدم می‌زند، تماشا می‌کند، انتظار می‌کشد، با وجود این هیچ‌جا درگیر صحنه‌ی زندگی نمی‌شود که از مقابل چشمش می‌گذرد. در انتهای تصویر

هنرمند در *جوانی*[۲] حس تصویری که برای استیون گریزناپذیر و محتوم شده است، تبدیل به شکلی از واقعیت شده که بدون آن فرد نمی‌تواند کاری انجام دهد یا بداند یا حتی وجود داشته باشد. آن‌چه برای استیون تبدیل به حقیقت شده است در مورد جیمز جویس نیز صدق می‌کند.

جویس در دوره‌ای از تاریخ ادبی رشد کرد و پا به سن گذاشت که در آن جوزف کانرَد در مقدمه اثرش سیاه‌پوست کشتی نارسیسوس (۱۸۹۷) اعتقاد خود را به تصویرسازی اعلام کرد

شاید نه در تمام موارد ولی از این جنبه خاص، هنرمند و شخصیتی که خلق کرده یکی می‌شوند. ایتالو اسوو زمانی جویس را به منزله «وجودی که به جنبش درمی‌آید تا ببیند» توصیف کرد و جویس خود را به منزله «چشم ایرلند» توصیف کرد.[۳] او دخترش را به نام لوسیا، قدیس حافظ بینایی، اسم گذارد و در تریست[۴] حلقه فلزی کوچکی به انگشتش کرد تا وی را از نابینایی مصون بدارد.[۵] در انتها معلوم شد که حلقه عاری از طلسم و افسون نیست، زیرا جویس هرگز نابینا نشد. با وجود این طلسمش می‌توانست بهتر از این در خدمتش عمل کند، زیرا در اواخر عمر جویس، ابتلای پی‌درپی به بیماری آب سیاه قدرت بینایی او را به حداقل رساند.[۶] چشمی که بینایی‌اش به خطر افتاده می‌تواند وضعیت‌های اضطراری خاصی را در فعل دیدن پدید آورد و جویس در سراسر زندگی خود نگران وضعیت چشم‌هایش بود. شاید این امر تا حدی توضیح بدهد که چگونه یکی از دانشجویان جویس در مدرسه برلیتز در تریست جویس را در حالی دید که مدت یک ساعت کامل، لامپی را تجزیه و تحلیل می‌کرد و این عمل را چیزی کم از نمایشی از «شهوت توصیفی» نمی‌دانست.[۷] اما چنین شهوتی از جویس شخصیتی منحصر به فرد در زمان خود نساخت، بلکه او را تبدیل به عضوی نمونه از جنبشی ادبی کرد که وی در آن فعالیت داشت. آن‌چه برای استیون و جویس گریزناپذیر بود، برای ادیبان معاصر جویس و پیشینیان آن‌ها نیز گریزناپذیر بود. جویس در دوره‌ای از تاریخ ادبی رشد کرد و پا به سن گذاشت که در آن جوزف کانرَد در مقدمه اثرش *سیاه‌پوست کشتی نارسیسوس* (۱۸۹۷) اعتقاد خود را به تصویرسازی اعلام کرد: کاری که سعی دارم با استفاده از قدرت نوشتار به آن دست بزنم، این است که بشنوید، احساس کنید و در پی آن ببینید. بیش از آن چیزی نمی‌خواهم و این همه چیز است[۸] «در همین دوره بود که هنری جیمز (در ۱۸۸۸) در مورد گی دوموپاسان نوشت: چشم او به نحوی خطاناپذیر، هر چیزی را غیراخلاقی و تقریباً گستاخانه برای دیدن انتخاب می‌کند ـ دقیقاً چیز خاصی را برمی‌گزیند که مشخصه اُبژه یا صحنه در آن وجود دارد و با بیانی هنرمندانه و موجز که از استادی انتظار می‌رود، تصویری قابل قبول و اصیل ارایه می‌دهد.[۹] هم‌چنین جیمز بود که بسیار بعد از آن (در ۱۹۱۴) به طرح مقدماتی خود برای *ادراک زمان گذشته* رسید و از این واژه‌های معروف استفاده کرد «ورای تمام آن‌چه می‌بینم».[۱۰] تمام این موارد پیش‌تر به روش‌هایی مشخص، نشان از چیزی می‌دادند که در راه بود و عملاً آن را ترویج کردند، مانند گوستاو فلوبر که در ۱۸۵۲ اعتقاد خود را به تصویرسازی اعلام کرد: «هرچه کم‌تر چیزی را حس کنید، بهتر می‌توانید آن را چنان‌که هست بیان کنید... اما باید این استعداد را داشته باشید که شخصاً آن را حس کنید.» این استعداد چیزی است که آن را نبوغ می‌نامیم. توانایی دیدن، این‌که همواره الگوی خود را در مقابل داشته باشید.[۱۱] پس نباید برایمان تعجب‌آور باشد که «شهوت توصیفی» جویس، شِمای دقیق و جذاب خود را در گفته فلوبر بیابد: من صرفاً از فعل دیدن دچار شهوت‌انگیزترین احساسات می‌شوم».[۱۲]

میراث فلوبر

چه‌کسی می‌تواند بگوید که یک جنبش ادبی از چه زمانی آغاز می‌شود؟ که می‌تواند بگوید که چه زمانی به پایان می‌رسد؟ تعیین ریشه‌های دقیق هر نوع گرایش ادبی

همان‌قدر دشوار است که بخواهیم لحظه‌ای را تعیین کنیم که در آن روز شب می‌شود. ساعت به ما می‌گوید که ظهر یا نیمه‌شب چه موقعی است اما هنگام شب یا سپیده‌دم را به ما نمی‌گوید. با اطلاع از این موضوع می‌توانیم پدیده قابل تحسینی را مشاهده کنیم که قبل از نیمه سده نوزدهم کم‌کم در شکل و روال ادبی روی داد. مثلاً در ۱۸۴۰ بالزاک می‌نویسد: «اعتقاد ندارم که بتوان با سبک‌های ادبی سده هفدهم و هجدهم، جامعه نو را تصویر کرد. فکر می‌کنم که تصاویر ایماژها، توصیفات و استفاده از عناصر دراماتیک دیالوگ جزیی تفکیک‌ناپذیر از کار نویسندگان مدرن باشد.[۱۳] او سبک قدیم را «ادبیات ایده‌ها» (literature of ideas) می‌نامد ـ یا چیزی که شاید اکنون بخواهیم آن را ادبیات تفسیر مؤلفانه بنامیم. بالزاک این سبک نوین را «ادبیات ایماژها» می‌نامد ولی جالب است که سبک خود را تلفیقی از سبک‌های «نوین» و «قدیم» توصیف می‌کند. می‌توانیم تأثیرهای سبک نوین را همراه با بسیاری از بقایای سبک قدیم در «تصاویر»، «ایماژها» و «توصیفات» رمان‌نویسان مشخصی در اوایل سده نوزدهم مشاهده کنیم. مثلاً در چشم‌اندازهای آثار کوپر و اسکات، در کاریکاتورسازی‌های دیکنز و گوگول، در تابلوهای نمادین هاثورن[۱۴] و البته در دکوری که خود بالزاک از زندگی شهری ارایه می‌دهد.

به هر روی تا زمانی که به فلوبر می‌رسیم تمام تأثیرگذاری‌های قدیم بهبود یافته بودند و تمام گرایش‌های توصیفی نوین موقعیت خود را مستحکم کرده و تبدیل به بخشی از شکلی معین و دایمی شده بودند. در ۱۸۵۷ فلوبر *مادام بواری* را منتشر کرد. تأثیر این کتاب بر آن نسل ادبی که معاصر با دوره جوانی جویس بودند و درواقع تمام نسل‌های ادبی پس از آن ـ از جمله نسل کنونی انکارناپذیر است. فکر می‌کنم اغراق نباشد که بگوییم بعد از انتشار *مادام بواری*، نویسندگان یا سعی کردند کتابی بنویسند که شبیه آن باشد یا کتابی که شبیه آن نباشد. به هر صورت هر کس که می‌خواست شکل رمان را جدی بگیرد، سعی می‌کرد آن را در ذهن داشته باشد. بخش اعظم چیزی که امروزه آن را «رمان مدرن متعارف» می‌دانیم، عملاً شیوه‌ای است برای استانده کردن یا درواقع فرموله کردن چیزی که فلوبر اولین بار در ۱۸۵۷ انجام داد.

کاری که فلوبر کرد، کم‌تر از ارایه روایت به منزله شکلی کاملاً عینیت یافته نبود. منظورم دقیقاً همان چیزی است که ازرا پاوند در توصیف کوشش‌های فلوبر می‌گوید: «فلوبر تلاش می‌کرد تا همه چیز را به همان صورت که هست بنویسد، واژه‌ای بیابد که دقیقاً با آن چیز مطابقت داشته باشد. نوعی بیان که به جای تفسیر، تصویر می‌کند و نشان می‌دهد.

هر بار که فلوبر دُن کیشوت را می‌خواند، احساس می‌کرد که دوست دارد قلمش را بشکند: «چقدر تمام این‌ها [کتاب‌های دیگر] در مقابلش حقیرند! چقدر آدم احساس حقارت می‌کند، آه خدای من، چقدر آدم احساس حقارت می‌کند!»

حال فرقی نمی‌کند که کارش را به گونه‌ای فوق‌العاده انجام دهد یا طنزآلود.[۱۵] پس شکل عینیت‌یافته، روشی برای استنساخ روایت است، نه به منزله قصه‌ای که بیان می‌شود بلکه به منزله عملی که تصویر و نشان داده می‌شود. روشی که به نظر می‌رسد بدون وساطت‌های افراطی مؤلف، خود را به خواننده نشان می‌دهد.

تأثیرهای این شکل را می‌توان در رمان‌ها و قصه‌های استادان بزرگ ادبی یافت (رمان‌نویس‌هایی که کاملاً به بحث «رئالیست» نام گرفته‌اند)، استادانی که از فلوبر پیروی کردند و آگاهانه یا ناخودآگاه به روش‌های مختلف، رهیافت کلی او را نسبت به مسایل رمان جذب کردند: تولستوی، تورگینف، چخوف، دوموپاسان، مِریمه، کانرَد، فورد[۱۶]، هاردی، هاولز[۱۷]، جیمز، کرین[۱۸] و البته خود جویس (معروف است که جویس فلوبر را یکی از معدود استادان رمان می‌دانست و کل صفحات کتاب او را به خاطر سپرده بود).[۱۹] هم‌چنین می‌توان تأثیرهای فلوبر را به قوی‌ترین نوع در تصورات شکل‌گرایانه گروهی از رمان‌نویسان یافت که به

دن کیشوت

ناتورالیست‌ها معروف‌اند، خصوصاً در مورد زولا و مردانی که به پیروی از سنت زولا می‌نوشتند: بِنت[۲۰] در انگلستان، مور[۲۱] در ایرلند، نوریس[۲۲]، لندن و درایزر در امریکا (گرچه فلوبر[۲۳] حتی رسماً خود را از سبک ناتورالیسم جدا کرد، تأثیر او بر ناتورالیست‌ها مسلم است، چنان‌که در روند ادبی خاص ناتورالیست‌ها نمود دارد).

بعضی از این اشخاص دستاورد والاتری را در کار خود نشان می‌دهند. هرچند سایرین دیگر این روزها چندان اهمیتی برایمان ندارد. قطعاً نمی‌خواهیم فکر کنیم که دوموپاسان، نوریس و هاولز تعیین‌کنندگان اصلی در موقعیت ادبی‌مان باشند. گمان دارم که بهتر است این‌طور با موضوع برخورد کنیم: شاید حق داریم که شبه ـ دانش (pseudoscience) زولا، اشراف مابی‌های (genteelisms) هاولز، شهوت‌انگیزی خوش‌ظاهر دوموپاسان، قهرمانی‌های بی‌رحمانه لندن و حتی احساسات‌گرایی‌های استادی چون تورگنیف را طرد کنیم. اما این نگرش‌های شخصی و کیفیات خلق و خو، تنها نیمی از تصویر را بازنمایی می‌کنند، نیمه‌ای که از طریق تمام موضوعات منسوخ و عواطف مهجور در آن دوره ادبی تجسم می‌یابد. از جنبه فوق این نیمه بسیار دور از ما به نظر می‌رسد. تمایل می‌یابیم که به نیمه دیگر تصویر نیز بی‌توجه بمانیم: این نیمه دوم گروه عظیمی از رمان‌نویسان را به ما نشان می‌دهد که استعدادهای بسیار متنوعی داشتند، رمان‌نویسانی که سعی کردند تا روال و شکل رمان‌نویسی را دگرگون کنند و در مواردی یا همواره به شکل قابل تحسینی موفق شدند. این سنت شکل‌گرایانه در رمان فلوبری است که باوجود شور و شوق اخلاقی و اجتماعی مسنوخ شده‌اش، بنیان‌های ساختاری و بافتاری (textural) رمان مدرن را تعیین می‌کند. از جنبه‌ی شکل‌گرایانه ریشه *خشم و هیاهو*، در *دوران ما*، *خانم دالووی* و *یولیسیز* به طور کامل در *ژرمینال*، *پدران و پسران*، *باستنی‌ها* و *دوبلینی‌ها* نهفته است. همان‌طور که دستاورد کوبیستی پیکاسو و براک ریشه در تجربیات امپرسیونیستی مونه و دگا دارد. هم‌چنین ریشه ساختارهای سلسله‌وار برگ و شوئنبرگ که در رمانتیک‌گرایی متأخر واگنر و مالر نهفته است. دوست داریم فکر کنیم که *یولیسیز* و *خشم و هیاهو* نمونه‌هایی از انقلابی ادبی هستند، اما شاید بهتر باشد چنین درباره‌شان بیندیشیم که نمونه‌هایی از آخرین مراحل در تکامل ادبی هستند. فکر می‌کنم برای درک این تکامل، بایست ماهیت و معانی ضمنی شکل عینیت‌یافته را درک کنیم، روایتی بسیار لذت‌بخش و بصری که میراث فلوبر بود. باید تشخیص بدهیم که این میراث صرفاً مجموعه‌ای ناموجه از تمهیدات سبک‌گرایانه نبود، بلکه شکل روایی مشخص و تحقق‌یافته‌ای بود؛ می‌توان گفت شیوه‌ای برای درک جهان به شمار می‌رفت، روشی برای دیدن تجربه انسان، به‌گونه‌ای که عامل تعیین‌کننده‌اش ایده انسان در قبال آن تجربه بود. باید روشی را دریابیم که رمان‌نویسانی چون جویس، همینگوی و فاکنر از طریق آن میراث فلوبر را تکامل و تهذیب دادند، اما تا بینش تصویری گذشته را درک نکنیم، نمی‌توانیم کاملاً بفهمیم که چگونه مدرنیست‌ها آن را تبدیل به بخشی از بینش شکل‌گرایانه

آینده کردند.

سروانتس و شکل روایی

هر بار که فلوبر *دُن کیشوت* را می‌خواند، احساس می‌کرد که دوست دارد قلمش را بشکند: «چقدر تمام این‌ها [کتاب‌های دیگر] در مقابلش حقیرند! چقدر آدم احساس حقارت می‌کند، آه خدای من، چقدر آدم احساس حقارت می کند!» وی این کتاب را نه تنها به دلیل رئالیسم کمدی آن بلکه برای کیفیات شاعرانه‌اش دوست داشت. فلوبر به خاطر علایق رمانتیک خود، کتاب سروانتس را جذاب یافت و سروانتس او را به رویا فرو می‌برد، فلوبر می‌نویسد: هر بار که *دُن کیشوت* را می‌خوانم، این آرزو به سرم می‌زند که با اسبم به جاده‌ای سفید و خاکی بزنم و در سایه صخره‌ای زیتون و پیاز خام بخورم.»[۲۴]

در ۱۹۱۴ خوزه اورتگا گاست، اِما بواری را به منزله «دن کیشوتی دامن‌پوش» توصیف کرد (سخنی که از آن زمان تاکنون تبدیل به کلامی انتقادی و عادی شده است). ولی اورتگا این را هم اضافه کرد که اِما برخلاف دُن «کم‌ترین جنبه تراژیک را در روان خود دارد» و فلوبر و معاصرینش را ملامت کرد. زیرا به گمان وی آن‌ها فاقد کیفیاتی بودند که خود فلوبر، سروانتس را به خاطر داشتنش می‌ستود: «حساسیت شاعرانه» و «پویایی شاعرانه». اورتگا در کتاب برجسته خود *تأملاتی درباره کیشوت* کار را با سوگواری برای مرده خاتمه می‌دهد: *شبی بووار و پکوشه*[۲۵] به افتخار واقع‌نمایی (verisimilitude) و جبرگرایی (determinism) شاعرانگی را در گورستان پرلاشز دفن کردند.[۲۶]

فکر می‌کنم در *مادام بواری* بیش از آن‌چه اورتگا احتمالاً اذعان می‌داشت، شاعرانگی وجود دارد. اما وقتی سروانتس و فلوبر را در دو نقطه متقابل رمان‌نویسی قرار می‌دهد، کاملاً محق است. حداقل از نظر کیفیات شکل‌گرایانه هیچ دو نویسنده دیگری نمی‌توانستند در این باره که رمان کجا بوده و کجا رفته است، حرف بیش‌تری برایمان بزنند. در این‌جا نمونه‌ای از آن شیوه روایی می‌آید که سرانجام نسل فلوبر شیوه خود را جایگزین آن کردند:

در یکی از قصبات ولایت مانش که نمی‌خواهم نام آن را به یاد آورم. دیرزمانی نیست که نجیب‌زاده‌ای، از آنان که نیزه و سپری کهنه در مقر اسلحه خانه خود و یابویی مردنی و تازی شکاری دارند، زندگی می‌کرد. تقریباً هر شب یک دیزی آبگوشت. آن هم بیش‌تر از گوشت گوسفند نه گاو و یک سالاد سرکه و شنبه‌ها خاگینه با چربی خوک و جمعه‌ها عدس پخته و یک‌شنبه‌ها علاوه بر غذای معمول، جوجه کبوتری نیز سه چهارم از عایدی او را تحلیل می‌برد. بقیه نیز برای خرید یک نیم‌تنه مردانه از پارچه ظریف و شلوار و جوراب سرهم از پارچه مخمل‌نما و کفش دمپایی از سر همان پارچه برای روزهای عید و یک دست لباس از بهترین نوع پشمینه ولایت که نجیب‌زاده در ایام هفته به تن می‌کرد خرج می‌شد. در خانه کدبانویی داشت که سنش از چهل گذشته و دختر خراهری که هنوز پا به بیست نگذاشته بود. به علاوه خانه شاگردی برای کارهای خانه و صحرا داشت که هم یابو را زین می‌کرد و هم به همان خوبی می‌توانست با داس کوچک علف‌بوی کار کند.

سن نجیب‌زاده ما نزدیک به پنجاه، بنیه او قوی و بدنش لاغر و چهره‌اش خشکیده بود. سخت سحرخیز بود و به شکار علاقه وافر داشت. آورده‌اند که لقب او کیکزادا Quixada یا کزادا Quesada بود، چون در این مورد بین مؤلفانی که در مورد او نوشته‌اند اختلاف است، هرچند از حدسیات نزدیک به یقین می‌توان حکم کرد که نام او کیزانا Quijana بوده است. ولی این نکته از نظر داستان ما چندان مهم نیست و کافی است که در نقل وقایع ذره‌ای از حقیقت انحراف حاصل نشود. باری باید دانست که این نجیب‌زاده ما در زمان‌هایی که بیکار بود یعنی تقریباً در تمام ایام سال وقت خود را صرف خواندن کتاب‌های پهلوانی می‌کرد و با چنان شوق و ذوقی به این کار خو گرفت که تقریباً مشغله شکار و اداره امور مایملک خود را به‌کلی فراموش کرد. غرایب و عجایب اعمال او به درجه‌ای رسید که چندین جریب فرنگی از زمین‌های کشت گندم خود را برای خریدن و خواندن کتاب‌های پهلوانی فروخت و به‌قدری که می‌توانست از آن کتاب‌ها در خانه خود گرد آورد.[۲۷]

البته این سرآغاز معروف *دُن کیشوت* (۱۶۰۵) است و شیوه سروانتس در تصویر کردن را می‌توان راحت به عنوان

الگویی برای شرح رمان‌گونه در دوره پیش از فلوبر مد نظر قرار داد (در سده هفدهم و هجدهم و حتی نزد بسیاری از رمان‌نویسان اوایل سده نوزده). با در نظر گرفتن تفاوت‌های بسیار آشکاری که در سبک، موضوع و خلق و خوی فردی وجود دارد، شاید نتوانید راهبردهای تشریحی بسیار متفاوتی در *تام جونز*، *اما*، *سرخ و سیاه* و *یوگنی اونگین* پیدا کنید (حتی گوگول و بالزاک هم شخصیت‌های آثارشان را به روشی کاملاً متفاوت معرفی نمی‌کنند.)

علاوه بر این سروانتس و خوانندگانش مفروضات مشابهی درباره‌ی دنیایی که در آن زندگی می‌کنند دارند. مفروضاتی درباره‌ی ساختار جامعه و مقولات گوناگون تجربه که به مؤلف امکان می‌دهد تا در بیان داستانش موارد مشخصی را بدیهی بپندارد

شاید نکته‌ای که باعث می‌شود تا این فراز بلافاصله تأثیر بگذارد، این حقیقت ساده باشد که به‌طور جدی، «واقعی شرح می‌دهد. داستان شروع شده، گرچه هنوز شروع نشده است: پیش از آنکه رویداد بتواند پیش برود، باید شخصیت تشریح شود. *دن کیشوت* از زمینه محیطش جدا می‌شود، از قید جریان زمان رها می‌گردد و مؤلف او را به منزله کلیتی مستقل و خود ـ بسنده (self-sufficient) بررسی می‌کند. می‌توان از اطلاعاتی که صریحاً یا تلویحاً در سه پاراگراف اول راجع‌به *دن کیشوت* ارایه می‌شود، به‌طور کلی توالی رویدادی را استنتاج کرد که به این بررسی ادامه می‌دهد و تقریباً در سراسر رمان تداوم می‌یابد. (وی اداره امور مایملک خود را فراموش می‌کند زیرا عاشق خواندن کتاب‌های پهلوانی است؛ زیرا عاشق کتاب‌های پهلوانی است. او تمام وقتش را صرف خواندن آن‌ها می‌کند؛ زیرا تمام وقتش را صرف خواندن آن‌ها می‌کند.» او کاملاً عقلش را از دست می‌دهد «[ص ۲۷]؛ زیرا کاملاً عقلش را از دست می‌دهد، او تصمیم می‌گیرد که عیّار (knight-errant) شود.)

هر زمان که شخصیتی اصلی وارد داستان می‌شود، خود رویداد از ادامه باز می‌ایستد. جایی که شخصیت از قلمرو تجربه جدا و خارج از محدوده زمان، معلق و تشریح می‌شود، زمان و مکان از میان می‌روند. وقتی شخصیت برمی‌گردد، رویداد مجدداً آغاز می‌شود: اما دیگر از طریق ویژگی‌ها و اطلاعاتی شکل می‌گیرد و تنظیم می‌گردد که ضمن شرح برای خواننده آشکار شده‌اند. در رمان‌های دوره پیش از فلوبر، رویداد همواره نتیجه کارکرد شخصیت است و همواره با توجه به حضور شخصیت توضیح داده می‌شود. دیگر کیفیت تأثیرگذار این فراز، لحن صدایی است که به نظر می‌رسد آن را دربر می‌گیرد: لحنی که آرام، صمیمانه، متواضعانه و در عین حال فوق‌العاده معتمد به نفس است. به نظر می‌رسد که این صدا هم‌چون جریان گرمی با کنجکاوی محبت‌آمیزی در اطراف موضوع خود می‌گردد. این صدا به نحو تحسین‌برانگیزی انسانی است. در تأکیدهایش شکلی از شخصیتی فردی با خلق و خویی خاص را می‌یابیم (نامی که نمی‌خواهم آن را به یاد آورم) و نوعی قاطعیت (اما این نکته از نظر داستان ما چندان مهم نیست و کافی است که در نقل وقایع ذره‌ای از حقیقت انحراف حاصل نشود) و حسی از شوخ‌طبعی (در زمان‌هایی که بیکار بود یعنی تقریباً در تمام ایام سال) سروانتس از موضوعش خاطرجمع و خیالش راحت است، چنان‌که می‌تواند به ما بگوید که چه چیزهایی را درباره سرگذشت *دن کیشوت* نمی‌داند: «آورده‌اند که لقب او کیکزادا یا کزادا بود. چون در این مورد بین مولفانی که در مورد او نوشته‌اند اختلاف است.» سروانتس می‌داند که این اقرارها در اعتماد خوانندگان نسبت به او در مقام راوی، خللی وارد نمی‌کند. برعکس، اعتقاد خوانندگان را نسبت به او در حکم سرگذشت‌نویسی صادق افزایش می‌دهد، نویسنده‌ای که درباره‌ی چیزی که از آن مطمئن نیست، اطلاعات جعلی نمی‌دهد. هم‌چنین می‌داند که این اقرارها توهم واقع‌نمایی را تشدید می‌کند. توهمی که او سعی دارد در مورد *کیشوت* به وجود آورد. زندگی اشخاص واقعی نکات مبهمی دارد؛ صرفاً شخصیت‌های داستانی، در نظر نویسنده‌ای که آن‌ها را خلق می‌کند، واضح و شفاف‌اند. پس

سروانتس نسبت به چیزهایی که می‌داند و نمی‌داند فوق‌العاده مطمئن است. او هم راجع به داستانی که می‌گوید اطمینان دارد و هم به خواننده‌ای که داستان را برایش تعریف می‌کند، مطمئن است: سروانتس می‌داند که خوانندگان به قصه اعتماد و با روش‌هایی بر آن تکیه می‌کنند. پیش از هر چیز او می‌داند که واقعاً خوانندگانی دارد که با آن‌ها سخن بگوید، مجموعه‌ای از شنوندگان که احتمالاً می‌خواهند داستانش را بشنوند و به نوبه خود مایل‌اند آن را تعریف کنند. حُسن تفاهم بین مؤلف و بیننده در مواقعی چنان صمیمانه می‌شود که به نظر می‌رسد در این لحظات خوانندگان عملاً وارد روند خلاقیت می‌شوند و همراه با سروانتس داستان را تعریف می‌کنند. («این نجیب‌زاده ما» «داستان ما» «آورده‌اند که» با تأکید بیان می‌شود). صدای راوی که مستقیماً با خواننده تماس دارد و از خواننده به روش‌های گوناگون استفاده می‌کند تا داستان را شکل بدهد، صرفاً مشخصه داستان سروانتس نیست بلکه در مورد آثار مشابه فیلدینگ، استرن[۲۸] و اسمالت[۲۹] هم صدق می‌کند. هم‌چنین باید از آستین و استاندال گفت هرچند لحن آن‌ها کم‌تر شخصی است. (باوجود آن‌که گوگول، بالزاک و دیکنز از این الگو فاصله دارند، آن‌ها نیز از صدایی استفاده می‌کنند که اغلب به اندازه صدای سروانتس برای خوانندگان آشناست.)

علاوه بر این سروانتس و خوانندگانش مفروضات مشابهی درباره‌ی دنیایی که در آن زندگی می‌کنند دارند. مفروضاتی درباره‌ی ساختار جامعه و مقولات گوناگون تجربه که به مؤلف امکان می‌دهد تا در بیان داستانش موارد مشخصی را بدیهی بپندارد. مثلاً می‌تواند مطمئن باشد که خوانندگانش با تیپ نجیب زاده‌ای که در پاراگراف اول توصیف می‌کند، همذات‌پنداری داشته باشند بدون آن‌که از وی اسم ببرد. در عبارت کلیدی «یکی از آن نجیب‌زاده‌هایی» که تمام جزییات عینی در پاراگراف اول را زیر نفوذ خود دارد، سروانتس به شنوندگانش یادآور می‌شود که با آن رده‌بندی اجتماعی که دن کیشوت در آن قرار می‌گیرد آشنا هستند؛ نوعی رده‌بندی اجتماعی که در زمانی نه چندان دور می‌شد به آسانی آن را از طریق «نیزه و سپری کهنه در مقر اسلحه‌خانه» «یابویی مردنی» و از این قبیل شناخت. تمام جزییات مربوط به اقتصاد، لباس و زیردستان در خدمت استحکام بخشیدن به این طبقه‌بندی اجتماعی عمومی فشرده شده‌اند. در انتهای پاراگراف اول خواننده درمی‌یابد که دن کیشوت در واقع «یکی از آن نجیب‌زاده‌هایی است» که هیدالگو نام داشتند، یکی از اعضای ورشکسته‌ای که به طبقه‌ی فئودال تعلق داشتند.

جامعه با ثباتی که به سروانتس امکان می‌دهد تا برای تشخیص رده اجتماعی کیشوت به خوانندگانش مطمئن باشد، این امکان را نیز به وی می‌دهد تا به عناصر غیرمترقبه و گذرا در شخصیت کیشوت بی‌توجه بماند

توصیف در این پاراگراف به خودی خود کاملاً تصویری است: مجموعه‌ای متوالی از نشانه‌های دقیق که برای خواننده تیپ‌شناسی اجتماعی خاصی را ترسیم می‌کند. سروانتس می‌تواند فرض کند که خواننده این تیپ‌شناسی را درخواهد یافت، زیرا هم مؤلف و هم خواننده در جامعه‌ای با ثبات و سلسله مراتبی زندگی می‌کنند که طبق قوانین ثابت، استنباط‌های منطقی و نظام آشکارا تعریف شده و مرتبی از ارزش‌ها عمل می‌کند. این قوانین، استنباط‌ها و ارزش‌ها چون عینی و واحد هستند، نه تنها برای خود سروانتس بلکه برای تمام اعضای این جامعه اسپانیایی و با ثبات سده هفدهمی، پذیرفته شده‌اند.[۳۰]

جامعه با ثباتی که به سروانتس امکان می‌دهد تا برای تشخیص رده اجتماعی کیشوت به خوانندگانش مطمئن باشد، این امکان را نیز به وی می‌دهد تا به عناصر غیرمترقبه و گذرا در شخصیت کیشوت بی‌توجه بماند. واقعیت برای این جامعه در امور غیرمترقبه جایی ندارد. ویژگی‌هایی که در پاراگراف اول برشمرده شده‌اند نه فقط تیپیک، بلکه عادی و

تکراری‌اند. سروانتس به لحظات غیرعادی در زندگی قهرمان داستانش علاقه‌ای ندارد، لحظاتی که وی در آن‌ها به هر علت یا اصلاً به هیچ علتی شاید فرضاً رژیم غذایی‌اش را تغییر بدهد، جامه‌اش را تغییر بدهد، یا صرفاً در روزهای عید نیم‌تنه مردانه و در ایام هفته پشمینه بپوشد. مولف به این موارد استثنایی در مرام کلی، اخلاق و رفتار اجتماعی کیشوت علاقه‌ای ندارد: قهرمان داستان یکی از آن نجیب‌زاده‌هایی است که «همیشه» نیزه‌ای در مقر اسلحه خانه دارند، تقریباً هر شب یک دیزی آبگوشت، آن هم بیش‌تر از گوشت گوسفند و نه گاو و جمعه‌ها عدس پخته و یک‌شنبه‌ها علاوه بر غذای معمول، جوجه کبوتری نیز می‌خورد. الگوی رفتاری او دست‌کم در آغاز داستان، مانند جامعه‌ای که عضوی از آن بود، طرح ثابت و تنوع‌ناپذیری داشت. سروانتس از این طرح کلی نکات اساسی و تکراری را قاپید تا اخلاق و رفتار کیشوت را درگذشته و حال به‌طور خلاصه بیان کند.[۳۱]

چون جامعه با ثبات، خصوصیات عادی، نمونه و عمومی را ترویج می‌کند، سروانتس نیز می‌تواند از بیان جزییات سطحی در ظاهر جسمانی کیشوت صرف‌نظر کند. توصیف چهره و شکل او به نحوی مختصر، تصویری و تیپ‌شناسانه صورت می‌گیرد: «سن نجیب‌زاده ما نزدیک به پنجاه، بنیه او قوی و بدنش لاغر و چهره‌اش خشکیده بود». این واقعاً تمام آن چیزی است که سروانتس درباره آناتومی کیشوت به ما می‌گوید. هرگز چیزی درباره رنگ مو یا چشم‌هایش، بافت پوستش، شکل دقیق دست‌ها، بینی و دهانش نمی‌فهمیم. دن کیشوت عمیقاً احساس و درک می‌شود، اما هرگز واقعاً دیده نمی‌شود (درست همان‌طور که پاملا، جولین سورل، الیزابت بنت، یوگنی اونگین و تام جونز را احساس و درک می‌کنیم ولی هرگز آن‌ها را نمی‌بینیم. به هر صورت در این‌جاست که راه استادان اوایل سده نوزدهم ـ بالزاک، گوگول، دیکنز از سروانتس جدا می‌شود. شخصیت‌ها و صحنه‌های آن‌ها دیده می‌شوند.) آن‌چه در مورد دُن صدق می‌کند، راجع به سانچو و تمام شخصیت‌های اصلی رمان هم صادق است. هم‌چنین در مورد لوکیشن‌هایی که این شخصیت‌ها در آن ظاهر می‌شوند نیز صدق می‌کند: مزارع، مهمان‌خانه‌ها، املاک روستایی، جاده‌ها، کوه‌ها، جنگل‌ها، روستاهای کوچک و شهرهای بزرگ ـ تمام این‌ها با همان ایجاز کلاسیک تداعی می‌شوند: دو یا سه مورد جزیی که با دقت انتخاب شده‌اند، تلویحاً صحنه را به شکل کلی‌اش بیان می‌کنند. قرار نیست که حقیقت وجود دن کیشوت از ظاهرش دریافته شود، بلکه عمدتاً از اصل وجودش برمی‌آید و سروانتس دقیقاً همان جزییات فیزیکی و نه بیش‌تر را برمی‌گزیند که شکل این نحوه دیدن را تصویر می‌کنند: کیشوت صرفاً به این علت «لاغر» و «خشکیده» نیست که از غذا مضایقه می‌کند، بلکه خلق و خویی ریاضت‌طلب و کمال‌گرا دارد که از واقعیت‌های فربه زندگی منزجر است. تصویر دقیقی که از ظاهر جسمانی وی ارایه شده و هر خواننده‌ای امروزه با آن آشناست، نتیجه‌ی توصیف بصری سروانتس نیست. این تصویر نتیجه‌ی کوشش‌های نقاشان، تصویرسازان و فیلم‌سازان است. افرادی چون دوری[۳۲]، دومی‌یی[۳۳]، دالی و گورک ویلهلم پابست است که همگی خیال‌پردازی‌های بصری یکدیگر را با وحدت‌نظر تحسین‌انگیزی محاکات (immitate) کرده‌اند.

از سوی دیگر هرگز نباید فکر کنیم که تجربه حسی (sensory) برای سروانتس بی‌اهمیت بوده است، برعکس این وجهی ضروری از کل واقعیتی است که سروانتس مجسم می‌کند و در سراسر رمان به طور شایسته‌ای به ثبت آن می‌پردازد. چیزی که نویسنده‌ای چون سروانتس را از همتاهای بعد از دوره فلوبر متمایز می‌سازد، مفهومی متفاوت از چیزی است که واقعیت اصلی و اساسی را شکل می‌دهد، و این‌که چگونه باید آن را دریافت. از نظر سروانتس این واقعیت هرگز از طریق حواس پنج‌گانه قابل درک نیست: بلکه واقعیت اساسی از طریق ذهن و آن‌چه ذهن درمی‌یابد، قابل درک است ـ این دریافت همواره تجربه‌ای اخلاقی و روشنفکرانه است، بیش از آن‌که واقعیتی حسی باشد، واقعیتی ذهنی است. دریافت ذهن از واقعیتی ذهنی است که نکته اصلی در اعماق بینش نویسنده را فرا می‌گیرد. پس جزییات ناشی از تجربه حسی هنگامی نمود می‌یابند که

بتوان از آن‌ها برای روشن کردن، شاخ و برگ دادن و تصویر کردن ماهیت این بینش‌ها استفاده کرد. بدین ترتیب ویژگی‌های عینی در روایت به منزله نوعی رمز جبری [ریاضیات] یا علامت اختصاری حسی کارکرد می‌یابند که فوراً درک ذهنی مؤلف را از هر شخصیت، صحنه یا رویدادی تداعی می‌کند. بسیاری از ویژگی‌های عینی صرفاً شفافیت اساسی و شکل مفهوم را محو، مغشوش و حتی وارونه می‌سازند. این ذهنیت است که بالاتر از هرچیز قرار می‌گیرد و احتمالاً متکی بر مؤلف است، جدا و متمایز از ویژگی‌هایی می‌ایستد که آن را تداعی می‌کنند (در بیش‌تر داستان‌های فرانسوی سده‌های هفدهم و هجدهم، خصوصاً رمان‌های معروف به «سفید» از مادام دولا فایت علامت اختصاری حسی کاملاً ناپدید می‌شود و روایت تقریباً به نحو منحصر به فردی از تحلیل احساسات و تردیدهای اخلاقی شخصیت‌ها شکل می‌گیرد).

پس مسلم است که نمی‌توانیم رمان در دوره پیش از فلوبر را بخوانیم، مگر آن‌که هم‌زمان با اندیشه خاص رنسانس و سده هجدهم برخورد کنیم، گرچه به ظهور شکل رمان در این دو سده به منزله موضوعی جدید توجه داریم، بایست به تصویر کردن واقعیت در این شکل نوپا نیز توجه کنیم. شکلی که عمدتاً از شناخت‌شناسی (epistimology) کلاسیک (یونانی ـ رُمی) سرچشمه می‌گیرد. برای سروانتس و جانشینانش هم‌چنان دو نوع ادراک و دو نوع واقعیت قابل درک بود. این دو نوع واقعیت جدا و متمایز از یکدیگر بودند و در تشخیص حقیقت، یکی از این واقعیت‌ها بر دیگری پیشی می‌گرفت.[۳۴] از یک سو دنیای طبیعی وجود داشت که با حواس قابل درک بود. دنیایی که در جریان زمان قرار داشت و مشخصه‌اش چیزهایی در حرکت مدام بودند (کارکرد، فرایند، چیزهایی که کیفیات ثانوی نام دارند).[۳۵] چون پدیده‌های جهان در حرکت بودند، تغییر می‌کردند. چون تغییر می‌کردند، در معنای نهایی اقرار بر این بود که غیرقابل شناخت هستند. از سوی دیگر ورای این فرایند تغییر مدام، این تفکر وجود داشت که شالوده‌ای (a substratum) از ساختار تغییرناپذیر وجود دارد (جوهر، وجود، ذهن، چیزهایی که کیفیات اصلی نام داشتند) و می‌شد از طریق ذهن آن‌ها را درک کرد.[۳۶] چنین می‌اندیشیدند که ساختار مذکور خارج از شرایط جریان زمانی وجود دارد، پس تغییرناپذیر و سرانجام قابل شناخت است.

این واقعیت ساختاری مترادف با حقیقت بود و همین واقعیت است که هرگاه سروانتس به منزله «حقیقت» به آن اشاره می‌کند، همان‌گونه که اغلب در دن کیشوت انجام می‌دهد، مد نظر دارد. پس می‌توانیم دریابیم که چرا نام واقعی دن کیشوت (کیکزادا، کزدا، کیژانو؟) چندان اهمیتی برای مؤلف ندارد، زیرا وی ذره‌ای از حقیقت منحرف نمی‌شود. «حقیقت» جدا و متمایز از عوامل ویژه‌ای است که در واقعیت خارجی وجود دارند و مدام تغییر می‌کنند، دنیایی از ظواهر متغیر، موقت و اغلب مبهم، جایی که دن کیشوت زمانی یک هیدالگوی معمولی است، سپس خواننده دائمی کتاب‌های پهلوانی می‌شود و املاکش را فراموش می‌کند. سپس به هیئت عیار درمی‌آید و کاملاً املاکش را رها می‌کند و بالاخره در انتهای رمان مجدداً یک هیدالگوی معمولی می‌شود. این سطح ثانوی و ناپایدار از واقعیت، با وفاداری ارایه می‌شود، گرچه هرگز سروانتس را از واقعیت اصلی و پایداری که فراسوی آن وجود دارد، منحرف نمی‌کند. پس دن کیشوت چه هیدالگو باشد چه عیار، چه پیروز باشد و چه شکست بخورد، باوجود تمام شرایط متغیر، از طریق ساختار اساسی و تغییرناپذیر خود نمود می‌یابد؛ به منزله انسانی نجیب‌زاده، فصیح، شجاع که حتی در لحظات نومیدی کامل (هم‌چون انتهای رمان، جایی که عیاری را طرد می‌کند) هرگز به منزله فردی بدبین، هرزه یا عادی نمود نمی‌یابد. این همان تمرکز بر واقعیت بی‌زمان و تغییرناپذیر است، واقعیتی که به سروانتس امکان می‌دهد تا ساختار اساسی در هویت هر شخصیت را به نحوی شکل‌گرایانه و خارج از روایت پیوسته آشکار کند. در عین حال ساختار اساسی هر یک از اجزای خود روایت را نیز آشکار می‌کند ـ هر چشم‌انداز، مکان داخلی، هر مرحله از رویداد به شکلی واضح نمود

می‌یابد، مانند اسکلت‌بندی استخوان‌هایی که زیر پوست قرار دارند.

فلوبر و شکل عینیت‌یافته

ابتکار در هر زمانی که مد نظر قرار دهیم، در آن واحد نتیجه و قربانی تاریخ است. در هر روال ادبی، قدیمی و جدید بودن تا حد زیادی بسته به این است که روال ادبی در چه برهه‌ای از روند تاریخ مورد ملاحظه قرار گیرد.

اگر بعد از دن کیشوت، مادام بواری را بخوانیم؛ متوجه تحولی فوق‌العاده و تکان‌دهنده در حال و هوای ادبی می‌شویم. زیرا قهرمان زن داستان فلوبر برخلاف قهرمان مرد سروانتس، پیش از آن‌که شناخته شود، دیده می‌شود

وقتی اکنون دن کیشوت را می‌خوانیم و به عقب برمی‌گردیم، طبعاً تحت تأثیر ذهنیت‌پردازی والای آن قرار می‌گیریم. به هر روی اگر دیدگاهمان را برعکس کنیم و دن کیشوت را در مقایسه با ادبیات کهن، مثلاً روایات بسیار کمرنگ و کلی تیوکریتوس[۳۷] یا گرنفون بنگریم به همان اندازه تحت تأثیر عینیت‌پردازی (materialization) والای این آثار قرار می‌گیریم.[۳۸] از آثار ساده و دلنشین شبانی در سده‌های دوم و سوم گرفته تا رمان‌نویس‌های ناتورالیست انتهای سده‌ی نوزدهم، می‌توانیم شاهد تکامل به منزله تجلی محو و اضمحلال تدریجی طبقه‌بندی‌های کلی، ساختارهای ثابت و تیپ‌شناسی‌های شخصیت در اقیانوسی از عوامل جذاب و فرایند عینی باشیم. در انتهای سده نوزدهم آن‌چه سروانتس حقیقت نامیده بود، از آن‌چه مسلماً برایش حقیقت نداشت، تفکیک‌ناپذیر می‌شد، همان خصوصیات موقت، ناپایدار و هزاررنگ (chameleonic) که در جهان فیزیکی وجود دارد.

برخلاف سروانتس، فلوبر در جامعه‌ای باثبات زندگی نمی‌کند. آن زمان مفهوم خداوند را دگرگون کرده بودند. مفهومی که زمانی به عوامل طبیعی، رنگ و بویی متافیزیک می‌بخشید و برای اعتقادات و سنت‌های جامعه قبلی نهایت ارزش را قایل بود. حذف معبود (Deity) به منزله ایده از دوران روشنگری آغاز می‌شود (جایی که فیزیک نیوتنی خداوند را تا حد علتی مقدم و فرضی پایین می‌آورد)، تأثیرهای کامل این ایده قابل درک نیست مگر آن‌که داستان‌های سده نوزدهمی را بخوانیم. (رابینسون کروزو هم‌چنان در هر گوشه خاصی از جزیره متروکه خداوند را می‌جوید. جامعه جین آستین، اساساً به اندازه‌ی جامعه سروانتس با ثبات و سلسله مراتبی است.)[۳۹]

سرانجام حضور معبود است که ساختار اخلاقی و اجتماعی در جامعه با ثبات را به منزله امری ثابت و تغییرناپذیر تایید می‌کند. همین حضور است که به رمان‌نویسی چون سروانتس یا فیلدینگ که در چنین جامعه‌ای کار می‌کنند، اجازه می‌دهد که ساختار اخلاقی و اجتماعی هر شخصیت داستانی یا رویداد را به همان اندازه ثابت و تغییرناپذیر بپندارند. این ساختار نسبت به عالم تجربه حسی الویت می‌یابد، عالمی که شاید این ساختار را تأیید کند یا نکند، به هر روی فلوبر و معاصرینش در چنین جامعه‌ای زندگی نمی‌کردند و البته باید یاد می‌گرفتند در تنها جامعه‌ای که برایشان وجود دارد؛ زندگی و کار کنند. جامعه‌ای که به موضوعات مذهبی شک دارد، از نظر ساختار اجتماعی بی‌ثبات است و ارزش‌های اخلاقی‌اش نامعین و نسبی هستند. پس در همین سده نوزدهم است که این رمان‌نویس‌های جدید رئالیست‌ها، ناتورالیست‌ها، همراه با تعدادی از اسلافشان (مانند بالزاک) به معبودی جدید (پوزیتیویسم و سبک‌های دانش فیزیکی) و حقیقتی تازه (مشاهده مستقیم و تجربه حواس) متمسک می‌شوند. فلوبر می‌نویسد: «هنر باید از حد بیان عواطف شخصی و حساسیت‌های عصبی فراتر برود». زمانی فرا رسیده که آن را با سبکی جدی و دقت علوم فیزیکی توأم کنیم».[۴۰]

فلوبر سودای سبک‌شناسی در علم فیزیکی را دارد. علت آن نیست که وی سرد و بی‌احساس است (چنان‌که بعضی از منتقدان می‌خواهند به ما بقبولانند)، بلکه برعکس، علت

اضطراب و تردید اوست.[41] فلوبر می‌خواهد «جدی» و «دقیق» باشد، زیرا در جامعه‌ای بی‌ثبات زندگی می‌کند که «جدیت» و «دقتش» به نحو فزاینده‌ای کاهش می‌یابد. او بایستی هر یک از عناصر روایتش را دقیقاً بصری کند، زیرا عنصر بصری شده را نمی‌توان فرضی پنداشت. او باید شخصیت‌های داستانش را ببیند، زیرا اگر آن‌ها را نبیند دیگر نمی‌تواند مطمئن باشد که در داستان وجود دارند. صرف‌نظر از این‌که فکر او اصلاً از ذهن برمی‌آید یا از چشم، همواره باید خود را از طریق چیزی بیان کند که می‌توان آن را با وضوح و دقت دید («همواره باید الگویتان را در مقابل داشته باشید»). در جایی که رمان‌نویس قبلی می‌توانست صرفاً قصه‌اش را بگوید، فلوبر باید آن را لحظه به لحظه *اثبات* کند. باید به نحو مستمر شخصیت‌ها و رویدادها را به نحوی مشخص و ملموس نشان دهد.[42] فلوبر برای آنکه چنین روشن نشان دهد، این شکل ادبی را برجسته می‌کند؛ شکلی که نه فقط مشخصه کار او بلکه بسیاری دیگر از رمان‌نویسان شد که به دنبال وی آمدند و آموختند تا در جوامعی زندگی کنند که حتی بی‌ثبات‌تر از جامعه فلوبر بود. شکل ادبی فلوبر از طریق گستره، تناسب، دیدگاه، رنگ و خط، حالت بدن در رفتار، ایما و اشاره، شکل‌های تجسمی و رویدادهای عینی نمود می‌یابد. اگر بعد از *دن‌کیشوت*، *مادام بواری* را بخوانیم؛ متوجه تحولی فوق‌العاده و تکان‌دهنده در حال و هوای ادبی می‌شویم. زیرا قهرمان زن داستان فلوبر برخلاف قهرمان مرد سروانتس، پیش از آنکه شناخته شود، دیده می‌شود. شناخت او از طریق دیدن وی و روش دیدن وی میسر می‌شود. به همین علت فلوبر تا او را نبیند نمی‌تواند به اندازه کافی درباره‌اش بداند. او درواقع حتی پیش از آنکه اسمش بیاید، دیده می‌شود: [زن جوانی در جامه پشمین آبی‌رنگ، مزین به سه تکه تور، تا آستانه در خانه به استقبال آقای بواری آمد و او را به داخل آشپزخانه که آتش زیادی در آن روشن بود هدایت کرد.ناهار افراد خانه رادر دیگ‌های کوچک قد و نیم‌قد دور تا دور بار گذاشته بودند. لباس‌های خیس درون جابخاری خشک می‌شدند. خاک‌انداز و انبرها و دم مخصوص دمیدن در اجاق‌ها، همه

زرمینال

زمخت و درشت، مثل فولاد صیقلی برق می‌زدند، در حالی که در پای دیوارها مقدار زیادی ظروف آشپزخانه ریخته بود و شعله روشن اجاق، توأم با نخستین اشعه خورشید سحرگاهی که از ورای شیشه‌ها به درون می‌تابید کم و بیش در آن‌ها منعکس بود.][43]

فلوبر قهرمان داستانش را در بین ملغمه‌ای از اشیای بی‌جان و جزییات محیط معرفی می‌کند. او در مقابل ما شکلی زنانه را در لباس عینیت می‌بخشد که بی‌نام و جاندار است و میان اسباب آشپزخانه و خرده‌ریزهای تزیینی فلزی محصور شده است. رویداد چنان که برای دن کیشوت متوقف می‌شود برای این «زن جوان» دچار وقفه نمی‌شود. برخلاف قهرمان‌های داستان در روایت‌های دوره پیش از فلوبر، زمان و مکان برای این قهرمان زن متوقف نمی‌شود. چشمان ما این «زن جوان» و مکانی را درک می‌کند که وی در آن حرکت دارد. بسیار پیش از آنکه وی را بشناسیم و

شخصیتش را درک کنیم، او را محصور می‌یابیم. دو پاراگراف جلوتر، با نوعی «مکث ادبی» خواننده در می‌یابد این «زن جوان» که حضورش بسیار اتفاقی و مبهم بوده است، درواقع «دوشیزه اِما» است. همان اِمایی که نامش در عنوان رمان می‌آید. خواننده ـ اگر خواننده داستان‌های مدرن باشد، اصلاً تعجب نمی‌کند که اِما بدین صورت شناسانده می‌شود؛ این دگرگونی ریشه‌ای که فلوبر در بلاغت رمان‌گونه‌اش پدید آورده، وی را ابداً شگفت‌زده نمی‌کند.

فلوبر در مقام عضوی از جامعه‌ای شکاک، بی‌ثبات و انسان ـ محور شخصیت داستانش را طی فرایندی تکاملی مجسم می‌کند و نمی‌تواند ماهیت اساسی شخصیت را از تجلیات خاصی که در تداوم لحظه به لحظه و پیوسته در رفتار او پدید می‌آید، جدا کند

ورای همه چیز، اِما تنها فرد در بین سلسله تقریباً پایان‌ناپذیر شخصیت‌های مدرنی است که قبل از نام‌گذاری، دیده می‌شوند، شخصیت‌هایی که ابتدا با عنوان این مرد یا این زن در داستان می‌آیند و صرفاً بعدها نام‌هایشان مثل دیک رایور، هوراس بنبو یا مالی بلوم را می‌بینیم. فلوبر می‌تواند به این شیوه کار کند، زیرا وی نیز مانند فیتز جرالد، فاکنر و جویس می‌داند که شخصیت نمی‌تواند از رویداد جلوتر برود. رویداد است که شخصیت را شکل می‌دهد، متعادل می‌سازد و متجلی می‌کند. اگر شخصیت را سوای رویداد و مقدم بر آن به منزله وجودی خود بسنده ارایه کنیم، نوعی حس اطمینان در اثر پدید می‌آید که نااطمینانی‌های زندگی مدرن دیگر به آن امکان بروز نمی‌دهند.[۴۴]

پس رمان عینیت‌یافته فاقد آن بُعد از تحلیل بازنموده (expositional) است که زمان در آن جایی ندارد (شِبه ساختاری به جای ابدیت)، تحلیلی که در آن شخصیتی چون دن کیشوت را یک‌باره می‌شناسیم. رمان عینیت یافته به جای صرفاً نشان دادن؛ از طریق رویداد، نشان می‌دهد و درامی عرضه می‌کند که ویژگی‌های بسیار خاص زمانی ـ مکانی دارد. (شِبه ساختاری به جای تجربه انسانی) چنان‌که صرفاً به‌تدریج می‌توانیم شخصیتی چون اِما بواری را بشناسیم، به‌نحوی که آشکار می‌شود، تکامل و توازن می‌یابد و از طریق مکان در زمان خاص، وجه به وجه، لحظه به لحظه در مقابل ما پدیدار می‌شود. سروانتس در مقام عضوی از جامعه‌ای با ثبات، محدود که خدا ـ محور است، می‌تواند هر شخصیتی را به طور کلی و یک‌باره مجسم کند و بدین ترتیب می‌تواند نیروهایش را بر چیزی متمرکز سازد که شخصیت را در تمام زمان‌ها و مکان‌ها شکل می‌دهند، با وجود این واقعیت که شاید چگونگی شخصیت با آن‌چه در زمان و مکانی خاص انجام می‌دهد، می‌گوید و احساس می‌کند، سازگار نباشد: به عبارت دیگر سروانتس می‌تواند ماهیت انسانی (وجود، جوهر) را در صورت لزوم از رفتار انسانی (ظاهر، فعل انسانی در تداوم زمان ـ مکان) جدا کند. به همین علت این اعتماد به نفس را دارد که به روشی کلی از این شخصیت سخن بگوید، رفتارش را طی دوره‌های طولانی زمان به اجمال بیان کند و برآن جنبه‌هایی از رفتار او تأکید داشته باشد که شخصیت داستان را به شکل‌هایی نمونه‌وار، عادی و کامل آشکار می‌سازند.

فلوبر در مقام عضوی از جامعه‌ای شکاک، بی‌ثبات و انسان ـ محور شخصیت داستانش را طی فرایندی تکاملی مجسم می‌کند و نمی‌تواند ماهیت اساسی شخصیت را از تجلیات خاصی که در تداوم لحظه به لحظه و پیوسته در رفتار او پدید می‌آید، جدا کند. به همین دلیل فلوبر شخصیت داستانش را نه به صورت کلی بلکه از طریق جزییات ارایه می‌دهد، نه یک‌باره بلکه صرفاً زمانی که این تداوم لحظه به لحظه چنین امری را ضروری و اجتناب‌ناپذیر کند. معنایش به‌طور معمول این است که یک وجه از شخصیت را اکنون و وجه دیگر را بعدها نشان دهد، یا یک وجه را درتلفیق با وجهی دیگر ارایه کند، یا یک وجه از شخصیت در زمینه‌های فراوانی، اما هر زمان در شکلی متفاوت ظاهر شود. چون این زمینه‌ها به نحوی بسیار خاص نشان داده می‌شوند، هر یک از وضعیت‌های موجود بر کیفیاتی از رفتار

انسانی تأکید می‌کنند که شخصیت را نه به شکل‌های نمونه‌وار، عادی و کامل بلکه عمدتاً در شکل‌هایی نشان می‌دهند که منحصر به‌فرد، حاوی جزییات و گذرا هستند. مثلاً شارل بواری وقتی برای معالجه پای پدر اِما به «بِرتو» می‌رود، برای اولین دفعه با اِما دیدار می‌کند:

برای تهیه تخته بند رفتند و از زیر ارابه‌ها سه تخت الوار پیدا کردند. شارل یکی از آن تخته‌ها را انتخاب کرد و آن را تکه‌تکه برید و با یک تکه شیشه صاف و صیقلی کرد، در حالی که کلفت خانه ملافه‌ها را پاره می‌کرد تا از آن‌ها باند تهیه کند و دوشیزه اِما درتلاش دوختن چند تشکچه بود و چون مدتی طول داد تا جعبه سوزن و نخش را پیداکرد، حوصله پدر سر رفت و غرغرکرد ولی دخترش جواب نداد. ولی هنگام دوخت و دوز، سوزن به انگشتش فرو می‌رفت و او فوراً آن انگشت را برای مکیدن جای نیش به دهان می‌برد. [صفحه ۱۷].

می‌دانیم که دن کیشوت «همیشه» نیزه‌ای در مقر اسلحه‌خانه خود دارد و دیزی آبگوشتش بیش‌تر از گوشت گوسفند است نه گاو. آیا اِما همیشه «سوزن به انگشتش فرو می‌رفت و او فوراً آن انگشت را برای مکیدن جای نیش به دهان می‌برد؟» در این نقطه از روایت نمی‌توانیم بگوییم همان‌طور که فلوبر هم نمی‌تواند به ما بگوید. به هر روی این ایما و اشاره چیزی را در مورد او آشکار می‌سازد ـ نوعی زنانگی، و جذابیتی کودکانه ـ که شارل را مفتون می‌کند، به‌زودی در زمان این کیفیات به شکل‌های گوناگون تجلی می‌یابند؛ زمانی که شارل، اِما را در حال نوشیدن لیکور از گیلاس می‌بیند و دقت می‌کند که چگونه «نوک زبانش را از لای دندان‌های ظریفش بیرون آورده بود و ته گیلاس را خورده خورده می‌لیسید» (صفحه ۲۵). ایما و اشاره‌های فراوانی از این نوع وجود دارند که به یکدیگر می‌پیوندند تا یک مؤلفه یا یک ویژگی را از شخصیت اِما شکل بدهند، در حالی که اشاره‌هایی به یکدیگر مرتبط می‌شوند تا سایر مؤلفه‌ها را شکل بدهند. پس بدین شیوه، فلوبر کم‌کم و به نحوی تجربی با انتخاب و آرایش دقیق حالات، اشارت و احساساتی که مشاهده می‌شوند، برای اِما الگویی رفتاری می‌سازد.

فلوبر برخلاف سروانتس اجازه می‌دهد تا رویداد روایی همه آن چیزی را که لازم است در مورد شخصیت‌ها بدانیم نشان دهد. او شخصاً سکوت می‌کند و تمایلی ندارد تا هر عنصری از این رویداد را متناسب با صدای خود کند. اگر انسان عضوی از جامعه‌ای بی‌ثبات باشد، جایی که ارزش‌ها دیگر ثابت و تغییرناپذیر نیستند، نهایتاً می‌داند که حقیقت فردی ممکن است تنها بخشی از کل حقیقت باشد و موقعی که سخن می‌گوید شاید صرفاً حرف‌های خودش را بزند.

فلوبر برخلاف سروانتس اجازه می‌دهد تا رویداد روایی همه آن چیزی را که لازم است در مورد شخصیت‌ها بدانیم نشان دهد. او شخصاً سکوت می‌کند و تمایلی ندارد تا هر عنصری از این رویداد را متناسب با صدای خود کند

پس فلوبر از نوعی کلام بطنی (ventriloQuism) استفاده می‌کند که تأثیرهای آن هنوز درداستان‌های معاصر دیده می‌شود. او صدایی را منعکس می‌کند که متعلق به هیچ کدام از شخصیت‌های داستان یا خود او یا شخصیت‌های فردی خاصی که مؤلفان بیش‌تر برای قصه‌گویی می‌سازند (نقاب یا نقاب شخصیت [persona]) نیست. در مقابل او صدایی را منعکس می‌کند یا دست‌کم نیت کلی‌اش این است که ابداً به هیچ آوای انسانی اشاره نکند. عمدتاً قصدش این است که آوایی مستند باشد، آوای رویدادی که خود به خود آشکار می‌شود ـ آوایی یک‌بعدی، بی‌طرفانه، تغییرناپذیر که روی اشیا ثابت می‌ماند. این آوا در پیشرفت وقفه‌ناپذیرش از نقطه‌ای به نقطه دیگر در روایت، لحنی جدی دارد. این یکی از روش‌های مهمی است که فلوبر را از تصویرسازان قبلی چون بالزاک، دیکنز و گوگول متمایز می‌کند، نویسندگانی که صداهای‌شان هم‌چنان نقشی به‌شدت واسطه‌گرانه دارد.

آیا صدایی که به زبان انسانی سخن می‌گوید، می‌تواند خود را از شخصیت انسانی جداکند؟ اگر بخواهیم به معنای دقیق کلمه سخن بگوییم، نمی‌تواند. اما فلوبر در انعکاس این

صدای جدید عملاً به خواننده‌اش می‌آموزد تا مختصات قاعده ادبی نوینی را بپذیرد: آوای صدایی که قرار نیست شنیده شود، این آوا مانند قبل متعلق به مؤلفی است که در آن‌جا حضور ندارد صدایی که عملاً به خواننده می‌گوید وقتی خود مؤلف دیگر حضور ندارد تا رویداد را پیش ببرد، می‌توان با این روش آن را پی گرفت. به معنایی، این صدا هرگز برای خواننده مدرن قطع نشده زیرا در تعداد فراوانی از رمان‌های مدرن با زمینه‌ها و گویش‌های مختلف آمده است.

فلوبر نوع جدیدی از خواننده را می‌طلبد که بیش‌تر فعال است تا منفعل. خواننده‌ای که دیگر باید بیاموزد تا پیش برود، بجوید و بیاید، هم‌چنین با شکل روایی که دور از او و مستقل است، کلنجار برود

(مثلاً در بسیاری از قصه‌های جویس چون *خواهران* و بیش از همه در ***IVY Day in the committy Room*** و بخش‌های مشخصی از یولیسیز چون «صخره‌های سرگردان» دیده می‌شود. هم‌چنین در آثار نویسندگان گوناگونی چون کافکا، کامو، دوس پاسوس، گراهام گرین، جان اُهارا[۴۵]، میشل بیوتر[۴۶] و الن رُب‌گریه نمود دارد.)

صدای غیرشخصی (impersonalized)، تمهیدی روایی است که توجه خواننده را از شخصیت مؤلف به خود رویداد معطوف می‌کند. تمهید دیگر رویداد بی‌واسطه یا به بیان دقیق‌تر، رویدادی است که واسطه‌اش نه مؤلف، بلکه یکی از شخصیت‌هاست که خودنیز در رویداد دخالت دارد. مثلاً در فرازهای فوق به نظر می‌رسد که اِما را نه از طریق فلوبر بلکه به واسطه شارل می‌بینیم. درست همان‌طور که بعدها در رمان به نظر می‌رسد که خود شارل را همراه با سایر شخصیت‌ها از طریق اِما می‌بینیم. ذهنیت حاکم بر تجربه شخصیت گرایش دارد تا به نسبت مستقیم با خود ـ پنهانگری (self-effacement) مؤلف افزایش یابد. (فلوبر برای آن‌که خودش را از داستان دور نگه دارد، صحنه‌ها را کنار هم می‌گذارد و آن‌ها را در نقطه مقابل هم قرار می‌دهد. هم‌چون فصل معروف بازار محصولات کشاورزی که گفت‌وگوی احساساتی بین اِما و رودولف در لابه‌لای سخنرانی‌های اهل فن درباره خوک‌ها و کود انجام می‌شود.) پس زمانی که شکل عینی یافته دارد معمولاً تجربه را از طریق انعکاس آن پیش می‌برد؛ پیش از آن‌که بتوانیم در مورد رویداد عینیت‌یافته فکر کنیم، تمایل می‌یابیم که آن را از سر بگذرانیم. چون هیچ مؤلفی حضور ندارد تا ما را در موقعیتی مسلط بر روایت قرار دهد، تمایل می‌یابیم تا رویداد را به روشی تجربه کنیم که شخصیت‌ها خود آن را تجربه می‌کنند. این تجربه توأم با مراحل گوناگونی از محو شدن در لحظه‌ای زنده است. البته هر انعکاسی صرفاً به یادمان می‌آورد که فردی هر لحظه‌ای از این رویداد را ابداع کرده و رویدادی هم که واسطه‌اش مؤلف اثر نیست به همان اندازه دست‌نیافتنی است. پس درست به اندازه صدای غیرشخصی، حکم یک قرارداد ادبی را دارد.

به هر روی، هدف غایی از هر دو تمهید این است که فلوبر بتواند شکلی روایی بنا کند که به نظر خود ـ بسنده می‌رسد، خود را محق جلوه می‌دهد و خود ـ انجام (autotelic) است، شکلی که به نظر می‌رسد هم از سازنده و هم از خواننده‌اش مستقل است، درست مانند اندامی که از طریق بِکرزایی (parthenogenetic) رشد می‌کند، رویداد روایی از اصل خود جدا می‌شود و به نظر می‌رسد که نسبت به تأثیرهای آن بی‌تفاوت است. او می‌نویسد: «آن‌چه به نظرم والاترین و دشوارترین دستاورد هنر می‌نماید، چیزی نیست که ما را بخنداند یا بگریاند یا خشم و شهوت ما را برانگیزد، بلکه همان کاری را بکند که طبیعت انجام می‌دهد ـ ما را مملو از بهت و شگفتی کند. درواقع زیباترین آثار همین کیفیت را دارند. آن‌ها سیمایی فارغ‌البال و مبهم دارند.»[۴۷] نمی‌توانیم داستان دن کیشوت را از شخصیت خاص مؤلف جدا کنیم که مستقیماً واسطه روایت می‌شود، پس بخشی از روایت، جزیی نمایشی از آن است. همان‌طور که نمی‌توانیم این قصه را از خواننده جدا کنیم؛ بدون فرض حضور وی، فعل وساطت واقع نمی‌شود، پس او هم جزیی نمایشی در

روایت است. پس رمان در دوره پیش از فلوبر به منزله نوعی طرح گروهی عمل می‌کند، شبکه‌ای از ارتباط دایم و دوطرفه که در آن مؤلف فرستنده فعال است، خواننده گیرنده منفعل است و خود اثر زمینه‌ای گسترده‌تر می‌نماید که هم مؤلف و هم خواننده را دربرمی‌گیرد. چنان‌که دیده‌ایم فلوبر اثرش را زمینه فرض نمی‌کند. بلکه بیش‌تر آن را متنی مطلق می‌داند که از مناسبات انسانی به‌دور است. چیزی ماورایی (supernal) که در طبیعت وجود دارد: «سیمایی فارغ‌البال و مبهم». هم‌چنین وی مؤلف را به منزله حضوری فعال در روایت استنباط نمی‌کند بلکه عمدتاً نسبت به ضرورت وجود او بی‌تفاوت است. او را در حکم لحنی «دقیق» و «جدی» می‌داند که صرفاً تا حدی حضور دارد که نمی‌تواند به‌طور کلی غایب باشد.

هم‌چنین فلوبر نوع جدیدی از خواننده را می‌طلبد که بیش‌تر فعال است تا منفعل. خواننده‌ای که دیگر باید بیاموزد تا پیش برود، بجوید و بیابد، هم‌چنین با شکل روایی که دور از او و مستقل است، کلنجار برود. پیش‌شرط‌های عضویت برای خوانندگان قبل از دوره فلوبر اساساً داشتن سواد و قوه پذیرش بود: توانایی خواندن و علاقه به این کار. به هر روی فلوبر علاوه بر سواد و قدرت پذیرش از خواننده ذکاوتی فعال، دخالت شدید و تحلیل‌گرانه در روایت را نیز می‌طلبد. این خواننده جدید علاوه بر توانایی خواندن باید قدرت تأویل هم داشته باشد.

از جنبه عملی معنای این رابطه جدید بین خواننده و متن این است که خواننده اثر فلوبر عاقبت باید بیاموزد تا از طریق چشم‌هایش فکر کند. بیش‌تر واژه‌هایی که روایت عینیت‌یافته را منتقل می‌کنند خواننده را به اشیایی ارجاع می‌دهند که در جهان خارج وجود دارند و او می‌تواند آن‌ها را در حال خواندنشان ببیند. این واژه‌ها انتخاب شده‌اند تا وی عمدتاً از طریق ایماژهای بصری با موضوع کلنجار برود. به هر روی این ایماژها تصادفی انتخاب نشده‌اند، این ایماژها، مفاهیم را مجسم می‌کنند و درواقع مؤلف آن‌ها را برگزیده تا در حکم مفاهیم بصری فهمیده شوند. فلوبر می‌نویسد:

«نمی‌توانید یک جسم فیزیکی را از کیفیاتش از جمله رنگ و یک‌پارچگی‌اش جدا کنید، مگر آن‌که تا حد یک وجود انتزاعی توخالی پایینش بیاورید، مگر آن‌که نابودش کنید. پس نمی‌توانید شکل را از ایده جدا کنید، زیرا ایده صرفاً به یمن شکل وجود دارد.»[۴۸]

پس فلوبر به ما نمی‌گوید که اِما «زیبا»است یا شارل «تحت تأثیر او» قرار گرفته است. زیرا وقتی از طریق شارل اِما را مشاهده می‌کنیم می‌توانیم شخصاً این مفاهیم را تجربه کنیم:

چون هوای اتاق سرد بود، دوشیزه در حال خوردن غذا می‌لرزید و این لرزش لب‌های گوشتالوی او را که خود در وقت سکوت عادت به گاز گرفتن آن‌ها داشت بیش‌تر نمایان می‌ساخت.

گردنش از لای یقه برگردان سفیدی بیرون افتاده بود. گیسوانش که دو کلاف سیاه آن از بس صاف بودند هر کدام برای خود رشته جداگانه‌ای به نظر می‌رسیدند از وسط سر با خط بسیار ظریفی که به‌تدریج در انحنای جمجمه محو می‌گشت از هم جدا می‌شدند و در حالی که بناگوش به زحمت از لای آن‌ها پیدا بود، در پشت سر دوباره به شکل خرمنی انبوه با جنبشی مواج به طرف شقیقه‌ها که پزشک دهاتی نخستین بار در عمرش در آن‌جا متوجه آن شد به هم می‌پیوستند. گونه‌هایش سرخ بود و مثل مردها یک عینک دسته‌صدفی داشت که بند آن را از لای دو تکمه نیم‌تنه‌اش رد کرده بود. [صفحه ۱۸]

پس فلوبر نیازی نمی‌بیند که ماهیت احساس چارلز نسبت به اِما یا آگاهی اِما از این احساس را توضیح دهد. زیرا شکل عینیت‌یافته به او امکان می‌دهد تا طراحی موزونی از علاقه، تماس و تردید پدید آورد:

وقتی شارل که برای خداحافظی با باباروتو بالا رفته بود، پیش از رفتن به اتاق پایین برگشت، دخترک را دید که ایستاده و پیشانی به شیشه پنجره چسبانده بود و به باغ که چوب‌های حایل بونه‌های لوبیا در آن‌جا از وزش باد افتاده بودند نگاه می‌کرد. سربرگرداند واز پزشک پرسید:

عقب چیزی می‌گردید؟ و او در جواب گفت: عقب شلاقم و شروع به گشتن روی تختخواب و پشت درها و زیرصندلی‌ها کرد. شلاق بین کیسه‌ها و دیوار روی زمین افتاده بود. دوشیزه اِما آن را دید و روی کیسه‌های گندم خم شد. شارل نیز به حکم ادب یورش برد و چون او هم دستش را در همان جهت دراز کرده بود احساس کرد

بدنش با او برخورد کرد. دخترک سرخ شد و قد راست کرد و در حالی که شلاق را به شارل می‌داد از روی شانه نگاهی به او انداخت. [صص ۱۸ و ۱۹].

می‌دانیم که چهره اِما نه صرفاً به دلیل تقلا بلکه آگاهی‌اش از این لحظه، سرخ می‌شود، لحظه‌ای که بین او و شارل گذشته است. اِما در جای خود می‌ماند و شلاق را به شارل می‌دهد و از روی شانه‌اش نگاهی به او می‌اندازد، در حالی که شارل درست پشت سر اِما پرسه می‌زند. حتی شارل هرچند ساده‌دل است کاملاً هم از آن‌چه اتفاق افتاده ناآگاه نیست. فلوبر تا مدتی از احساس او چیزی به ما نمی‌گوید. او در جمله بعدی به آرامی خبر می‌دهد: «شارل به جای آن‌که طبق وعده، سه روز بعد به برتو برگردد فردای همان روز به آن‌جا بازآمد و سپس به جز دیدارهای غیرمترقبه‌ای که گهگاه به ظاهر از بیمار می‌کرد هر هفته دوبار مرتباً به برتو می‌آمد» (صفحه، ۱۹). البته این جمله به خواننده اشاره می‌کند که شارل عاشق اِما شده است. گرچه فلوبر هرگز شخصاً این واقعیت را ذکر نمی‌کند. با وجودی که این واقعیت «نکته» موجود در فصل کلی رویداد روایی است. پنج پاراگراف بعد اوعاقبت به زن شارل (مادام بواری اول) امکان می‌دهد تا نظر بدهد و بدین ترتیب نکته را برای او بیان کند: «پس برای همین است که شارل هر وقت به دیدن او می‌رود، گل از گلش می‌شکفد و جلیقه نویش را بدون ترس از خراب شدن در باران به تن می‌کند. آه! پس پای این زن در میان است!» (صص ۲۰ ـ ۲۱).

این ایماژهای تصویری، به صورت نوعی جریان تصویری پیوسته پشت سر هم در صفحه می‌آیند و تعدادشان فراوان است. وقفه‌ای هم در کار پیش نمی‌آید تا تفسیر یا نظر مؤلفانه‌ای مطرح شود. به همین علت تمایل می‌یابیم تا تصاویر را در شکل عینیت‌یافته‌شان اندکی سریع‌تر از آن ببینیم که ذهن ما می‌تواند دلالت یا رابطه دقیقشان را با یکدیگر دریابد. (این موضوع نه فقط درباره داستان فلوبر، بلکه مثلاً در مورد داستان‌های چخوف، بیبل[۲۹]، همینگوی و البته جویس هم صدق می‌کند.) به دلیل همین وقفه ذهنی، تمایل می‌یابیم تا تصاویر را نیز نه یک بار بلکه دوبار ببینیم: نخست در حالتی که تمایز تصویری و آنی‌شان مشهود است، سپس از طریق نوعی بازتاب ذهنی هماهنگ و همزمان، ما آن‌ها را دوباره می‌بینیم. ولی این بار در حالی که تداوم و انسجام دارند. می‌بینیم که اِما انگشتانش را می‌مکد؛ می‌بینیم که شارل اِما را لمس می‌کند؛ می‌بینیم که شارل به مزرعه برمی‌گردد: می‌بینیم که چگونه این رابطه شکل می‌گیرد، پیش از آن‌که کاملاً بدانیم چه چیز را می‌بینیم. دیدگاه ثانوی ما همواره فعل فهمیدن را صرف می‌کند. ما بلافاصله ایماژها را به منزله ایماژهای نظام‌یافته می‌بینیم؛ «ایده‌ای» را درمی‌یابیم که در آرایش آن‌ها تجلی یافته است. ایده‌ای که مؤلف در آن نهاده تا بیابیم؛ «ایده‌ای» که تصاویر را به شکلی هنرمندانه گردهم می‌آورد گرچه خود از طریق آن‌ها تجلی یافته است. بالاخره روشی که از طریق آن فصل‌های عینیت‌یافته در اثر فلوبر را درمی‌یابیم بسیار شبیه روشی است که با آن نقاشی امپرسیونیستی اواخر سده نوزدهم را درک می‌کنیم: می‌آموزیم که به «عقب» برگردیم و آن‌ها را بنگریم. می‌آموزیم که آن‌ها را نه حین مشاهده، بلکه همواره در لحظه بعد از مشاهده درک کنیم. بعد از آن که تعداد نامحدودی از جزییات عینی (امپرسیونیستی) در ذهن ادغام می‌شود و ایده‌ای که در آرایش آن‌ها تجلی می‌یابد جا می‌افتد. می‌آموزیم که از «نزدیک» مشاهده کنیم و لحظه‌ای بعد از «دور» درک کنیم.

می‌خواهم تلویحاً بگویم که این روش جدید در خوانش، چیزی کم‌تر از مرحله‌ای جدید در تکامل آگاهی خواننده نیست. پیشرفتی است نوین که در ظرفیت خواننده برای درک ادبی به وجود می‌آید. خواننده اثر فلوبر باید خود را به خواندن واژه‌هایی عادت دهد که دایماً به چیزهایی که می‌تواند ببیند اشاره دارند. ولی در عین حال باید درست هم‌چون در زندگی کوشش دیگری هم انجام دهد. به معنای چیزها همان‌طور که خود بیان می‌کنند، پی ببرد به طور خلاصه باید بیاموزد که زبانی کلامی را بیاموزد که به نظر می‌رسد زبانی تصویری و بی‌واسطه را تجلی می‌دهد. فکر می‌کنم درک این زبان خاموش است که تجربه اصلی را شکل می‌دهد. هر خواننده سده بیستمی که آموخته تا چگونه فیلم

یا تلویزیون را ببیند می‌تواند خوانش داستان منثور سده نوزدهمی را به منزله بخشی از فرایند پرورش خود در فرهنگی بصری قلمداد کند. ❑

منبع:

Fiction and the camera Eye Visual consciousness in film and the Modern Novel. university press of Virginia

پی‌نوشت‌ها:

1. James Joyce, ***Ulysses*** (New york: Random House, 1961), p: 48

۲. نام یکی دیگر از رمان‌های جویس که بیش از یولیسیز آن را نوشت ـ م.

۳. آسووو، نقل‌قول از ریچارد المن در:

James Joyce (New york, 1965), p. 281

از جویس در صفحه ۵۸۵ نقل قول شده است.

۴. شهری در شمال شرقی ایتالیا که جویس در آن مستقر شد ـ م.

5. Richard Ellman in ***James Joyce***, pp. 272, 352

۶. جویس از ۱۹۱۷ تا آخر عمرش در دوره‌های بسیار کوتاهی نیمی از بینایی‌اش را از دست می‌داد. این موضوع خصوصاً بلافاصله قبل، طی و بعد از جراحی یکی از چشم‌هایش رخ می‌داد. اما چنان‌که پروفسور الِمن می‌گوید. «جویس می‌توانست ببیند، این‌که آدم طی دوره‌ای نیمی از بینایی‌اش را از دست بدهد با آن‌که کاملاً نابینا شود، تفاوت دارد.» [ibid, p. 279]

7. ibid., p. 353.

8. ***A conrad Argosy***, p. 83

9. "Guy de Maupassant" ***in Major Writers of America***, ed. Perry Miller (New york, 1962), 11, 242.

10. ***The Notebooks of Henry James***, ed. F.O. Matthiessen and kenneth B. Murdock (New york, 1947), p. 369

۱۱. فلوبر خطاب به لویی کوله (۱۸۵۲) در:

The Selected letters of Gustave Flaubert, ed.

Francis Steegmuller (New york, 1957) P. 136, Flaubert's italics ibid, p. 35

۱۲. فلوبر خطاب به آلفرد پوتیون (۱۸۴۵).

۱۳. انوره دوبالزاک در یادداشتی بر:

stendhal's ***The charterhouse of parma***

نقل قول از گئورگ لوکاش در:

Balzac's and stendhal, ***Studies in European Realism*** (New york, 1964), p. 62.

وین بوث در بررسی خود پیرامون رمان‌نویسانی که «می‌گویند» و رمان‌نویسانی که «نشان می‌دهند» در:

The Rhetoric of Fiction (chicago, 1965).

به تمایزی که بالزاک قایل شده رنگ و بویی امروزی داده (و تا حدی آن را به کمال رسانده است).

۱۴. شنیل هاثورن (۱۸۰۴ ـ ۱۸۶۴) داستان‌نویس امریکایی ـ م.

15. ***ABC of Reading*** (New york, 1960). P. 74

۱۶. مدوکس فورد (۱۸۷۳ ـ ۱۹۳۹) رمان‌نویس و منتقد انگلیسی که تأثیر فراوانی در ادبیات سده بیستم بر جای گذارد ـ م.

۱۷. ویلیام دین هاولز (۱۸۳۷ ـ ۱۹۲۰) رمان‌نویس و منتقد امریکایی ـ م.

۱۸. استیون کرین (۱۸۷۱ ـ ۱۹۰۰) نویسنده امریکایی که اولین رمانش نقطه عطفی در گسترش رئالیسم ادبی بود ـ م.

19. Frank Budgen, ***James Joyce and the Making of Ulysses*** (Bloomington, Ind, 1964) PP. 176-180.

بسیاری از منتقدان درباره رابطه بین این دو نویسنده مطلب نوشته‌اند، ولی هیچ یک به اندازه ریچارد کراس در:

Flaubert and Joyce: The Rite of Fiction (Princeton, 1971).

به این موضوع نپرداخته است.

۲۰. آرنولد بِنت (۱۸۶۷ ـ۱۹۳۱) نمایشنامه‌نویس و داستان‌نویس انگلیسی ـ م.

۲۱. جُرج مور (۱۸۵۲ ـ۱۹۳۳) رمان‌نویس، شاعر و شرح حال نویس ایرلندی ـ م.

۲۲. فرانک نوریس (۱۸۷۰ ـ۱۹۰۲) رمان‌نویس و نویسنده قصه‌های کوتاه. وی اولین نویسنده مهم امریکایی است که به ناتورالیسم روی آورد ـ م.

۲۳. فلوبر در ۱۸۵۷ خطاب به ژرژ ساند نوشت: «راجع به دوستانم [ناتورالیست‌ها] که تو آن‌ها را شاگردان مکتب من می‌نامی باید بگویم که من سلامتم را به خطر می‌اندازم تا سعی کنم که مکتب نداشته باشم:

Letters, PP. 247-78

۲۴. فلوبر خطاب به لویی کوله (در ۱۸۵۲) ibid, p. 147

فلوبر خطاب به ایوان تورگنیف (در ۱۸۶۳) ibid,p. 205

۲۵. نام داستانی ناتمام از فلوبر که در ۱۸۸۱ بعد از مرگ او منتشر شد ـ م.

26. Jose Ortega y Gasset, ***Meditations on Quixote*** (New york, 1961) pp. 161, 165

۲۷. در این‌جا بهتر دیدم که به جای ترجمه انگلیسی دن کیشوت از ترجمه زیبای محمد قاضی به فارسی استفاده کنم ـ م.

۲۸. لارنس استون (۱۷۱۳ ـ ۱۸۶۸) رمان‌نویس و طنزپرداز انگلیسی ـ م.

۲۹. جرج توبیاس اسمالت (۱۷۲۱ ـ ۱۷۷۱) رمان‌نویس و طنزپرداز انگلیسی ـ م.

۳۰. منظورم از عبارات «جامعه با ثبات» و «نظام مرتبی ارزش‌ها» به موقعیت خاص تاریخی اسپانیا در سده هفدهم اشاره نمی‌کنم (موقعیتی که از نظر سیاسی به اندازه هر دوره دیگری دستخوش تلاطم بود). اشاره‌ام عمدتاً به دیدگاه جهانی سده هفدهمی است که طبق باورهای آن انسان‌ها در نظام طبیعی جامعه به منزله بازتابی از نظام طبیعی عالم قرار دارند و هر دو نظام به تقدیر الهی اداره می‌شوند (همان رابطه معروف بین عالم صغیر و عالم کبیر).

۳۱. این الگوی رفتاری مرتبط با الگوی دیگری است که سروانتس در پاراگراف سوم نیاورده و خصلت جدیدی از شخصیت کیشوت را آشکار می‌کند. این خصلت به اندازه سایر خصایل او عادی و تکراری است، اما برخلاف آن‌ها این مشخصه‌های جدید به شرایط اجتماعی کیشوت ربطی ندارد بلکه عمدتاً به شرایط روحی وی ارتباط می‌یابند. «او وقت خود را صرف خواندن کتاب‌های پهلوانی می‌کرد و با چنان شوق و ذوقی به این کار خو گرفت که تقریباً مشغله شکار و اداره امور مایملک خود را به کلی فراموش کرد» این نخستین اشاره‌ای است که از این گرایش‌های پهلوانی و رُمانتیک دستگیرمان می‌شود. گرایش‌هایی که به‌تدریج تمام دلمشغولی‌های روحی قهرمان داستان را تعیین می‌کنند. همین عادت است که کیشوت را از جنبه تیپ‌شناسی اجتماعی‌اش متمایز می‌کند و تفاوت او را با سایر اعضای طبقه اجتماعی‌اش نشان می‌دهد. به‌علاوه این عادت نهایتاً او را برمی‌انگیزد تا نقش خود را به منزله هیدالگو رها کند و نقش جدیدی در حکم عیّار بیابد. به هر روی کیشوت هرگز هیدالگو باقی نمی‌ماند. از نظر دوستان و همسایگانش، تیپ‌شناسی اجتماعی کیشوت در تعیین هویت اصلی او تقدم دارد: او همواره آلونسو کیژاناست، هیدالگویی که مغزش جوش آورده است. از سوی دیگر به‌گمان خود کیشوت تیپ‌شناسی روحی او تقدم دارد: وی دن کیشوت است که تعلقات دنیوی را به سودای پهلوانی ترک گفته است. در سراسر رمان این تنش دائم بین موقعیت اجتماعی و درونیات، بین تیپ‌شناسی اجتماعی و روحی اوست که به شخصیتش پیچیدگی و جان می‌دهد.

۳۲. پیل گوستاو دوره (۱۸۳۲ ـ ۱۸۸۳) نقاش فرانسوی که به تصویرسازی کتاب نیز می‌پرداخت ـ م.

۳۳. اونوره دومیه (۱۸۰۸ ـ ۱۸۷۹) نقاش و کاریکاتوریست فرانسوی ـ م.

۳۴. باوجود تفاوت‌های عظیمی که محیط روشنفکرانه این دو سده را

متمایز می‌کرد، مشخصه هر دو آن‌ها منزلتی بود که برای دانش‌های گوناگون و نظام‌های مختلف وجودی قایل بودند. نگاه کنید به:

R.G Collingwood, The Idea of Nature (New york, 1960) pp. 6-7.

35. ibid, p. 11.

36. ibid

۳۷. تیوکریتوس (۲۵۰ ـ ۳۱۰ ق. م) شاعر یونانی، سراینده اشعار شبانی ـ م.

۳۸. البته این‌ها اصطلاحاتی هستند که معمولاً در مبحث ظهور رمان مورد بحث قرار می‌گیرند. مثلاً نگاه کنید به:

Ian watt, ***Realism and the Novel form*** The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding (Berkeley and Los Angeles, 1962), pp. 9-34.

۳۹. اطلاعاتی که در این پاراگراف می‌آید بر اساس اظهارات کلی نورتروپ فرای راجع به این موضوع است: اگر بخواهیم کامل سخن بگوییم جنبش مدرن از موقعی شروع شد که عاقبت داروین مفاهیمی قدیمی و مربوط به الهیات را درهم شکست نگاه کنید به:

(***The Modern century*** [New york, 1969] PP. 109-110)

هم‌چنین به:

J. Hillis Miller, ***The Disappearance of God: Five Nineteen century writers*** (New york, 1965), PP. 1-16

۴۰. فلوبر خطاب به دوشیزه لرویر دوشانتپی در ۱۸۵۷:

letters, pp. 195-196.

۴۱. چنان‌که در ۱۸۵۲ خطاب به لوییس کوله می‌نویسد: ما ادبا در حالی که در سرسرایی نیمه‌تاریک قرار داریم و در ظلمت گرد هم می‌آییم، هیچ مبنایی برای کار نداریم و کاغذ را با شتاب خط‌خطی می‌کنیم. فایده این‌ها چیست؟ آیا مهمل بافی‌های ما پاسخی برای هر پرسشی دارد؟ (ibid, p. 131)

۴۲. مارتین ترنل این دیدگاه را تأیید می‌کند:

رمان‌نویس کلاسیک به خودش زحمت نمی‌داد که ظواهر فیزیکی را تشریح کند، زیرا ضروری نبود. فرد واقعیتی عینی و حی و حاضر بود، در دنیایی زندگی می‌کرد که از جنبه اخلاقی، اجتماعی و فیزیکی محدود بود. کوچک‌ترین خطری وجود نداشت که وی هویتش را از دست بدهد. اگر رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها بر آن شدند تا سیمای قهرمانان داستان‌های خود را جاودان سازند و به خاطر این بود که تنها از این طریق می‌شد دیگر بار مطمئناً وی را شناخت، زیرا اغلب هیچ چیز ورای چهره او نبود. هیچ مگر غرایز کور که دچار اختلال می‌شدند و در معرض فروپاشی به نظر می‌رسیدند به همین علت است که آن‌ها از فرط استیصال خود را به جبرگرایی علمی آویختند:

The Art of French Fiction [New york, 1959] PP. 25-26.

اریک هلر درباره نگرش مشابه ایوان تورگنیف، دوست فلوبر می‌نویسد: «زمانی تورگنیف اعتراف کرد که وقتی از او می‌خواهند تا نظرش را در مورد پرسشی بگوید، همواره حس می‌کند که قدری سردرگم است و فرصت نداشت تا ورای روابط متقابل شخصیت‌های تخیلی پنهان شود؛ همیشه به نظرم می‌آید که شاید یک نفر باشد که به‌خوبی و محقانه خلاف چیزی را اظهار کند که من می‌گویم: پس اگر از بینی قرمز و موی بور می‌گویم، آن مو بور و آن بینی قرمز است و هیچ نظر دیگری آن را باطل نمی‌کند:

(Quoted in literature and political Responsibility, "Commentary July 1971, P. 53).

۴۳. در این‌جا به جای ترجمه انگلیسی از ترجمه فارسی این کتاب به‌وسیله رضا علیقلی و محمد قاضی استفاده شده که *مادام بواری* را مستقیماً از فرانسه به فارسی برگردانده‌اند ـ م.

۴۴. در یونان و قرون وسطی عقیده بر این بود که رویدادها از وجود سرچشمه می‌گیرند و تداوم می‌یابند. در سده نوزدهم شاید بتوان گفت که اصل متضادی تثبیت شد. این‌که وجود هر چیز بیش از مجموعه کلی رویدادها و کارکرد آن رویدادها نیست:

Jose Ortega Gasset, Notes on the Novel ***The***

Dehumanization of Art: And other writings on Art and Culture [New york, 1958] P. 62).

۴۵. جان اُهارا (۱۹۰۵ ـ ۱۹۷۰) رمان‌نویس امریکایی که قصه‌های کوتاهی نیز نوشته است ـ م.

۴۶. میشل بیوتر (۱۹۲۶) رمان‌نویس و مقاله‌نویس فرانسوی. وی یکی از شخصیت‌های پیشگام رمان نو و آوانگارد فرانسوی است که در دهه‌ی ۱۹۵۰ شکل گرفت ـ م.

۴۷. فلوبر خطاب به لویی کوله در ۱۸۵۳، Jetters PP. 160-61

۴۸. فلوبر خطاب به لویی کوله در ۱۸۴۶ ibid, p. 74

۴۹. ایزاک ایمانو یلوویچ بیبل (۱۸۹۴ ـ ۱۹۴۱) نویسنده روسی که به دلیل داستان‌های کوتاهش درباره جنگ و شهر اودسا شهرت دارد ـ م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی