فلوبر و مادام بوواری

می‌خواهم کتابی را بررسی کنم که موضوع معین داشته باشد و شیوهٔ پرداخت آن خواننده را پریشان نکند. آن‌طورها هم که به نظر می‌رسد، کار ساده‌ای نیست، البته نه برای منتقد.

«مادام بوواری» اثر **گوستاو فلوبر**، همان کتابی است که دنبالش می‌گردم. کتابی که سرآمد رمانها خواهد ماند، چرا که هر وقت بحث اصول هنری پیش بیاید، نام **فلوبر** هم مطرح خواهد شد.

همه منتقدین در این باره اتفاق‌نظر دارند، زیرا هنر **فلوبر** در همه‌حال معیار مشخص و کاملی ارائه می‌دهد که هیچ اشتباهی در آن راه ندارد. او از آنهایی نیست که از هر دری سخن می‌رانند و برای خوش‌آمد دیگران جنبه‌ای از اثر خود را تقویت می‌کنند. حرف **فلوبر** یکی است و نمی‌توان معنایی دیگر از آن بیرون کشید. از همین رو در محدوده نقد برای همه اعتبار دارد. هر وقت به آن رجوع کنیم، مطمئن هستیم که برداشت همه یکسان خواهد بود. **فلوبر**، با تکیه به ستونی استوار منتقد را هدایت می‌کند. در حال حاضر کتابی جز «مادام بوواری» مقصود مرا برآورده نمی‌سازد، زیرا موضوع آن کاملاً مشخص است، بی‌آنکه ابهامی بر آن سایه اندازد، در عین حال روند داستان به‌راحتی قابل پی‌گیری است.

درباره این داستان اظهار نظر بسیار است. در طول سالیان دراز پس از آن همه بحث، تلاش برای پیدا کردن اختلال در موضوع آن بی‌ثمر است. او از داستان بدفرجام خود بیزار است و چنان به تلخی درباره آن صحبت می‌کند که گویی ماجراهای آن برای خود او پیش آمده است، و این هرچند عجیب است، اما به بحث ما مربوط نمی‌شود. ناراحتی‌هایی که در طول نوشتن تحمل کرده، ربطی به مشکلات این داستان ندارد. رنج او از بی‌نظمی و گسیختگی داستان نیست، زیرا این کتاب از استواری خاصی برخوردار است. سالها روی مطلب کار کرده تا داستان به سرانجام مطلوب خود برسد. در طول نوشتن با موضوع زمان کلنجار نمی‌رفته، زیرا کاملاً بر آن مسلط بوده. لازم نبوده بوواری را با یك دست بنویسد و با دست دیگر او را نگاه دارد. بسیاری اوقات رمان‌نویس در روند کار متوجه می‌شود که موضوع مورد نظرش دارد گسترش بیش از انتظار او می‌یابد، اما **فلوبر** در طول نوشتن این کتاب در موقعیتی عالی به سر می‌برده. با تمام رنج و زحمتی که متحمل می‌شده، حتی لحظه‌ای تردید به خود راه نداده. حتی اگر از موضوع رمان هم بیزار بوده، سرخورده و ناامید نشده است.

در «مادام بوواری» روشهای هنری از گزند محفوظ هستند. طرح داستان در برابر اوست و عناصرش به ترتیب وارد عمل می‌شوند. فکر و ذکر **فلوبر** این است که داستان را طوری ارائه دهد که تأثیر لازم را بر خواننده بگذارد و مفاهیم مورد نظر او را دریابد. من از شیوه «بیان» او صحبت می‌کنم. البته او قصد ندارد فصاحت خود را به نمایش بگذارد، زیرا رمان تا وقتی رمان‌نویس موضوع خود را قابل «نمایش» نداند، شروع نمی‌شود. داستان باید چنان پرداخت شود که وقایع آن خود به‌خود بر اطلاعات خواننده بیفزایند، و این به خلاقیت نویسنده برمی‌گردد. کتاب نه مجموعه وقایع بلکه تصویری مجرد است. وقایع به‌خودی‌خود هیچ ارزشی ندارند مگر اینکه در داستان به کار گرفته شوند. منظورم نه هنر ساده روایت بلکه هنر داستان‌نویسی است. روایت جهت تقویت خود باید به دنبال پایگاهی خارج از داستان باشد. مثلاً **دفو**، در داستانهای خود، وقایع تاریخی را به کمك می‌طلبد. اما در داستان نباید به مطالب خارج از کتاب توجه شود. رمان گنجایش چنین مضامین نامربوطی را ندارد. در رمان مطلب فقط باید درست جلوه کند. البته با اظهارنظر صرف هم نمی‌توان مطلبی را درست جلوه داد.

با این حال رمان‌نویس باید نظر خود را اظهار کند. کتاب او چیزی بیش از مجموعه‌ای اظهارنظر نیست. فرق بین هنر **دفو** و **فلوبر** تنها در روش متفاوت بیان است. **دفو** راه را مستقیم پیش می‌گیرد، اما **فلوبر** مطلب را می‌پیچاند، برای همین در برابر او راههای بی‌شماری گشوده می‌شود. منظور از روش متفاوت نحوه انتخاب راه است. روایت محض مجموعه‌ای از وقایع را به هم مربوط می‌کند. حال چه ظاهر اما چه یکی از حالات یا کارهای او را تشریح کند، فرقی نمی‌کند، زیرا شیوهٔ بیان او از ابتدا توسط خواننده پذیرفته شده است. در نقد داستان می‌توان گفت که رمان‌نویس مستقیماً با ظاهر امر سروکار دارد، زیرا در ادبیات داستانی کل علایق در جایی دیگر نهفته است و ما باید به دنبال روش انتقال اطلاعات بگردیم.

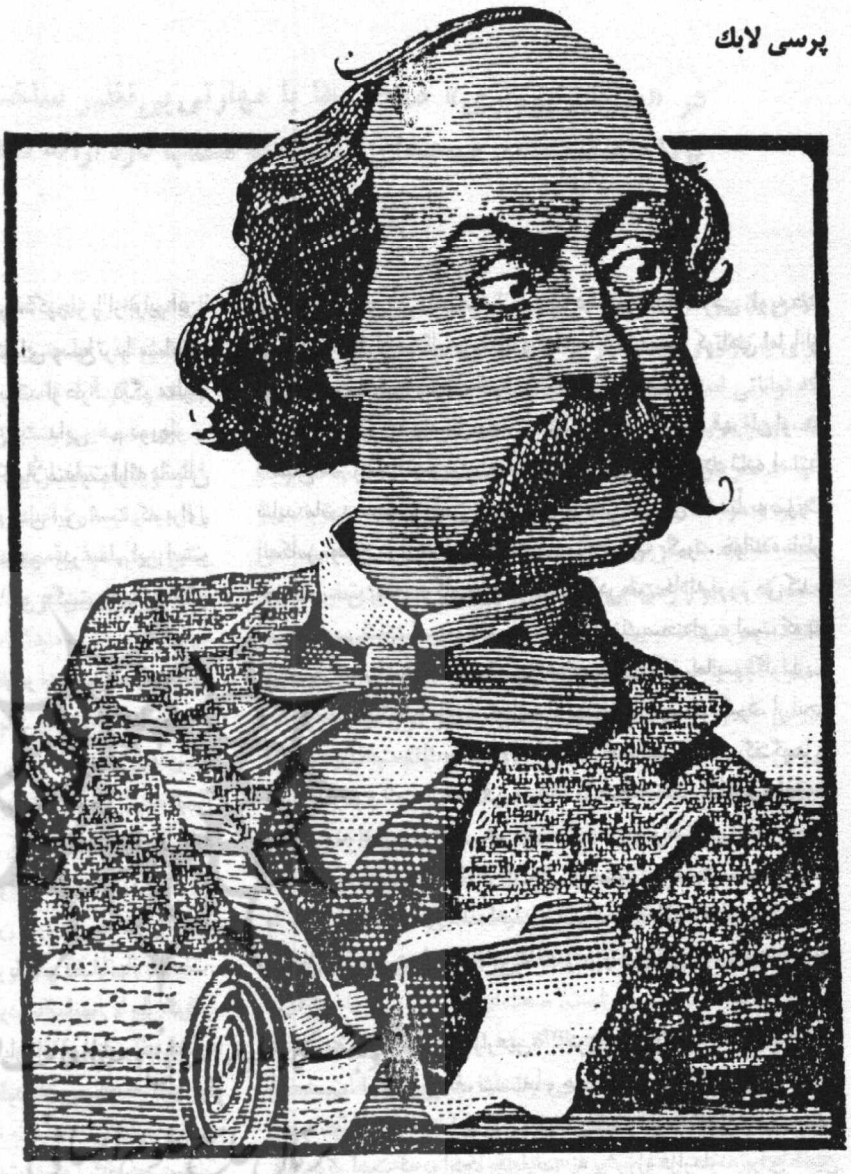
نویسنده‌ای مثل **فلوبر** یا هر رمان‌نویس مطرح دیگری آن‌قدر از گزارش دور است که نمی‌توان آنها را گزارش‌گر نامید. آنها مفهومی خاص را با روشهایی کم‌وبیش ماهرانه القا می‌کنند. با بررسی اثر هر یك می‌توان روش آنها را که با یکدیگر کاملاً متفاوت است، کشف کرد.

در «مادام بوواری» با وجود سادگی داستان، تنوع روشها چشم‌گیر است. ببینیم این تنوع چه کمکی به داستان می‌کند؟

چارلز بوواری، پزشك جوان، ساده و کندذهن دهکده دست به ازدواج مصلحتی می‌زند. پس از مدتی شانس می‌آورد. زن‌پیرش می‌میرد و او راحت می‌شود. بعد عاشق دختر زیبا و خیالپرداز کشاورزی می‌شود که در همسایگی او خانه دارد و بالاخره ازدواج سر می‌گیرد. زن فاسقی پیدا می‌کند. بعد از مدتی او را رها کرده، فاسقی دیگر پیدا می‌کند. سرانجام درحالی که تا خرخره در قرض فرو رفته، خود را می‌کشد. پس از مرگ او شوهرش از خیانت او آگاه می‌شود، اما مغز کوچك او جایی برای غم و غصه ندارد. از زندگی سرخورده می‌شود و پس از مدتی می‌میرد. این خلاصه داستان است که از موضوع مورد نظر **فلوبر** چیزی به دست نمی‌دهد. برای نوشتن رمانی از وقایع روزمره باید دیدگاهها و مسائل زیادی در آن گنجاند. روش ارائه آنها بستگی تام به برداشت نویسنده دارد و تا وقتی این مطلب روشن باشد، نمی‌توان روش او را به نقد کشید، اما می‌توان آن را بررسی کرد.

فلوبر، نحوه ارائه مطلب را دائماً تغییر می‌دهد، گاه صحنه‌ای را چنان

پرسی لابک



حرف فلوبر یکی است و نمی‌توان معنایی جز آن از حرف او بیرون کشید، از همین رو در محدودهٔ نقد نقطه‌ای بنا می‌نهد که برای همه اعتبار دارد.

توصیف می‌کند که گوئی خود شاهد آن بوده است. مکانها و آدمها و گفت‌وگوهای آنها را به شیوه‌ای عینی بیان می‌کند، منظورم این نیست که تجربیات خود را به تصویر درآورده است، بلکه منظورم مهارت او در نویسندگی است. چنان تصویرپردازی می‌کند که اگر در محل حاضر نبود، ارائه چنان توصیفی غیرممکن می‌نمود. هدف او در اینجا بازسازی صحنه در برابر چشم خواننده است، اما این روش همیشهٔ او در کل اثر نیست، بلکه لحظاتی فرا می‌رسد که بنا بر مقتضای داستان لازم است که ما خیلی بیشتر از آنچه با دیدن و شنیدن درمی‌یابیم، دریابیم. در چنین مواردی **فلوبر** با اطلاعات زیاد خود به کمك ما می‌شتابد. مثلاً در مواردی که آدم سخنان و اعمال شخصیتهای داستان را بی‌آنکه گذشته آنها را بداند درك نمی‌کند، مؤلف جهت روشن شدن مطلب، وقایعی را که احیاناً فراموش کرده‌ایم یادآوری می‌کند یا چون همه‌چیز را می‌داند، ما را در افکار **بوواری** یا **اِما** شریك می‌کند. از آنجا که نباید فقط به ظاهر آنها اکتفا کنیم، **فلوبر** وارد ناخودآگاه آنها می‌شود تا آن را بر ما آشکار کند.

اینها مواد خام داستان‌نویس به‌شمار می‌آیند. استفاده از آنها آن‌قدر طبیعی است که اگر در پی کشف تمهیدات نویسنده نباشیم، متوجه تغییر آنها نمی‌شویم. نویسنده داستان را خیلی عادی روایت می‌کند، اما درواقع این تنوع نشانگر اختلافات اساسی است.

اگر قرار باشد داستان را ببینیم، قبل از هر چیز موقعیت ما نسبت به آن مطرح می‌شود. آیا در برابر صحنه‌ای خاص یا ساعت معینی از زندگی افراد داستان قرار داریم؟ یا اینکه از بالا در دیدگاه نویسنده شریك هستیم و سرگذشت آنها را در گستره‌ای وسیع مرور می‌کنیم؟

فلوبر، ابتدا صحنه ورود **چارلز بوواری** کوچك را به مدرسه می‌آورد. بعد آن حادثه را به حال خود وا می‌گذارد و سوابق زندگی پسرك، مسائل خانوادگی و وضع تحصیلی او را توضیح می‌دهد. از هر ده رمان، نه‌تای آن به این صورت است که معرفی‌ها طی یك صحنه با مرور گذشتهٔ افراد صورت می‌گیرد. ناظر یا همان خواننده آن‌قدر به مطلب خو کرده که به

تغییر زاویه دید توجهی نمی‌کند. هرچند تغییر مذکور او را از برابر این صحنه به سطحی بالاتر ارتقا می‌دهد تا گستره‌ای وسیع‌تر را مشاهده کند. این یکی از امتیازات روش ارائه داستان است. از طرف دیگر معلوم می‌شود که حتی نامگذاری، این موضوع ابتدایی هم دوپهلو و نامطمئن است. چگونه می‌توان بین روشهای کاملاً متفاوت ارائه داستان فرق گذاشت، من نمی‌دانم اما فکر می‌کنم مثل این است که برای دانستن فرق بین سرخ و آبی لازم باشد دوره ببینیم. قدر مسلم این است که ارائه داستان به صورت «تک‌صحنه»[1] و «گستره» با یکدیگر تفاوتی اساسی دارند.

رابطه ما هم با نویسنده مطرح است. **فلوبر** به عنوان نویسنده‌ای بی‌طرف شهرت دارد. او در پس پرده می‌ماند و نمی‌خواهد خواننده متوجه حضورش شود. او داستان را پیش روی ما قرار می‌دهد و بر نظرات خود سرپوش می‌گذارد. **فلوبر**، درباره نظرات خود زیاده‌گویی نمی‌کند. از همان‌جا این نکته پیش می‌آید که در داستان واقع‌گرایانه نباید نظرات نویسنده گنجانده شود. اما نویسنده باید در جزئی‌ترین موارد، نظریات خود را به‌نحوی القا کند و این کاری بس مشکل است. البته چارچوب برگزیدهٔ او خود نشانگر نظریات و قضاوتهای اوست. بی‌طرفی **فلوبر** و امثال او در مفهومی گسترده با نمایش و جان گرفتن موضوع تبلور می‌یابد. نظر موثق **فلوبر** درباره **اِما بوواری**، هرچند به موضوع ربط ندارد، اما من آن‌را در ارتباط خود با نویسنده مد نظر قرار می‌دهم.

این قضیه مربوط به روش کتاب است. مؤلف گاه خود صحبت می‌کند یا از طریق یکی از شخصیتهای کتاب پیام خود را به گوش ما می‌رساند. در **مادام بوواری**، **فلوبر**، بیشتر از طریق **اِما** با ما صحبت می‌کند. او چشم‌انداز روستایی را که در آن سرنوشت **اِما** رقم زده می‌شود به اضافهٔ ظاهر و رفتار او و همسایگانش ترسیم می‌کند. نویسنده در این راه زبان خاص خود را به کار می‌گیرد و به‌این‌ترتیب حدود دخالت خود را تعیین می‌کند. او شخصاً با خواننده روبه‌رو می‌شود، گرچه بسیار مراقب است توجه ما را منحرف نکند. **فلوبر** به بازآفرینی افکار خود می‌پردازد. پس از آن چشم و دل دیگری را به کار می‌گیرد. مناظر اطراف بیانگر حال و هوای **اِما** هستند. حوادث طبق تخیل او پرورده می‌شوند. **فلوبر**، خود را عقب می‌کشد و ما را با **اِما** تنها می‌گذارد. مثلاً فاسق‌های او را در نظر بگیرید. درست است که **لئون** و **رودلف** برای **اِما** اهمیت دارند، اما برای **فلوبر**، بی‌ارزشند. علت وجودی آنها صرفاً تأثیری است که بر احساسات زن ساده و ناقص‌العقل می‌گذارند، یا حضور اتفاقی **اِما** نیز در مجلس رقص افراد سرشناس که آغازگر بسیاری از رؤیاها و خیالپردازی‌های **اوست**، همه از دید **اِما** دیده می‌شود. گاهی زاویه دید داستان به دیگران منتقل می‌شود و مثلاً ما برای مدت کوتاهی **اِما** را از دید شوهر، مادرشوهر و فاسقش به تماشا می‌نشینیم.

به‌هرصورت چه داستان نویس، خود صحبت کند چه قهرمان او، در داستان هم روش تصویری هم روش نمایشی به‌کار برده شده است. شاید مانند مجلس رقص **مارگیز**، تصویرپردازی عمدتاً به‌صورت انعکاس وقایع در آیینه ذهن مستعد کسی صورت بگیرد. خواننده ناظر رویداد نیست بلکه هرگاه موج عواطف **اِما** در متن حادثه بروز می‌کند، متوجه آن می‌شود. این مورد همان پرداخت «تک‌صحنه‌ای» است که به آن اشاره کردم. در اینجا با ساعتی مشخص از زندگی **اِما** سروکار داریم و هیچ تصویر گسترده‌ای از تجارب او در برابر ما قرار نمی‌گیرد. از آنجا که نحوه پرداخت «تک‌صحنه‌ای» است نه «نمایشی». اگر گفتگوها را کنار بگذاریم و آنچه را که باقی می‌ماند در صحنه تئاتر بگذاریم، مفهوم کلی صحنه از بین می‌رود. هیچ‌چیز مشخص‌تر و عینی‌تر از «صحنه» کتاب وجود ندارد، اما تمام آن از حال و هوای **اِما** سرچشمه می‌گیرد و ما را به خود جلب می‌کند. اعیان و اشراف در حاشیه قرار می‌گیرند و هیجان حاکی از غبطه و تعجب **اِما** تصویرپردازی می‌شود و صحنه را پر می‌کند.

صحنه جلسه «**انجمن زارعین**»[2] در **یونویه**[3] هم از دید **اِما** پرداخت شده است. **اِما** کنار **رودلف** نشسته، و همچنان‌که او در گیرودار سخنرانی عضو شورا است خود را به او نزدیک می‌کند و به مجلس نگاه می‌کند. قابل ذکر است که در اینجا وقایع صحنه پیش رو قرار دارند، برای همین حال و هوای **اِما** اهمیت چندانی ندارد، ما از منظر نگاه او به دریافت‌های تازه‌ای می‌رسیم.

هرچند، گاه فصاحت عضو شورا، سخنان دلنشین **رودلف**، پاسخهای **اِما** و شایعات جماعت را هم می‌شنویم. این صحنه می‌تواند به شکل نمایش درآید بی‌آنکه مفهوم اساسی مورد نظر نویسنده از قلم بیفتد، مفهومی که از مقایسه‌ای طنزآمیز میان مهمل‌بافی، سخنرانیهای فصیح و داستان عشق و عاشقی افراد عادی صورت می‌گیرد که سر زبانها می‌افتد. خواننده برای اینکه عمق مقایسه را درک کند، باید ببیند و بشنود و در گذر زمان حضور داشته باشد. نویسنده او را در برابر وقایع محسوس قرار می‌دهد تا این وقایع داستان را ادامه دهند. این صحنه به‌صورت نمایشی بازسازی شده است.

همین تفاوت روشهاست که توجه منتقدان را جلب می‌کند. اینکه آیا نویسنده طرحش را بر اساس حوادث پی‌ریزی می‌کند یا نظر به ذهنیات شخصیت دارد؟ من فکر می‌کنم نویسنده در کل کتاب یا در صفحه‌ای

در «مادام بوواری» صحنه‌ها با مهارتی بی‌نظیر ساخته و پرداخته شده‌اند. صحنه‌ای نیست که مطلب تازه ارائه ندهد.

خاص یا حتی در یك جمله هردو وجه را در نظر می‌گیرد. هیچ مانعی برای به‌کارگیری هیچیك از روشها برای او وجود ندارد، البته درصورتی که توانائی استفاده از هردو روش را داشته باشد. نویسندگانی هستند که خود را به یك روش مقید می‌کنند. شاید این روش برای پیامی که آنها مد نظر دارند، بهتر باشد، اما اصولاً رمان‌نویس باید دست خود را باز بگذارد و هرجا لازم دید، روش مناسب‌تر را انتخاب کند. تنها یك نیاز است که باید داستان‌نویس را مقید کند، و آن داشتن برنامه مشخص است که هم او را راهنمایی کند. هم جلو آزادی عمل بیش از حد او را بگیرد. پس منتقد در پی یافتن اصولی است که روش نویسنده بر آن استوار باشد یا حول محور آن‌دور بزند، تا بتواند موضوع رمان‌نویس را بررسی کند و کاربرد آن‌را در جریان پیشبرد مطلب مورد دقت قرار دهد. بررسی تمهیدات نویسنده، جایگزینی روشها، و اینکه چگونه داستان‌را به خواننده منتقل کرده، از دیگر وظایف منتقد است.

رمان یا بررسی کلی و عام یك مطلب است یا زنجیره‌ای از حوادث به‌هم‌پیوسته و خاص. انتظار ما این است که صحنه با ترتیب زمانی خود وضعیتی ایجاد کند که داستان به سرانجام برسد، این وضعیت که جنبه‌ای جدید یا مرحله‌ای تازه از داستان‌را پیش روی ما می‌گذارد، از وظایف عمده داستان‌نویس است. صحنه‌ای که تأثیری در داستان ندارد یا قادر نیست تأثیر لازم را ایجاد کند، ضعف داستان و درنتیجه داستان‌نویس است. رمان‌نویس باید علیه چنین صحنه‌هایی موضع بگیرد. بی‌شك از آنجا که صحنه بهترین وسیله طرح مسأله است، جایگاه ویژهٔ خود را داراست. در «مادام بوواری» صحنه‌ها با مهارتی بی‌نظیر ساخته و پرداخته شده‌اند. صحنه‌ای نیست که مطلب تازه‌ای ارائه ندهد. مجلس رقص، جلسه شورا، مصاحبت **اما** و **لئون** در تئاتر و در کلیسای **روئن**، همه و همه زیربنای شکل‌گیری کتاب را تشکیل می‌دهند، و به‌ترتیب مرحله‌ای از داستان‌را به مرحله دیگر متصل می‌کنند. صحنه که ساخته شد، برای تکمیل خود نیاز به چیزی ندارد، مگر حادثه که در بستر آن جریان یابد. پس از مدتی جنبه‌ای را به پایان می‌رساند و چشم‌انداز را به سوی صحنه دیگری می‌گشاید. هرقدر تأمل در ارائه زندگی روزمره **اما** موفق‌تر باشد، کتاب به اوج خود نزدیك‌تر می‌شود. مشکل دیگر انتخاب زاویه دید اصلی در داستان است. نویسنده در کدامیك از افراد داستان خود را بازمی‌شناسد و پشت کدام چهره پنهان است؟ او از چه طریق تفکر و احساس خود را بروز می‌دهد؟ داستان‌نانوشته با زنجیره آدمها و حوادث در برابر او صف می‌کشد. شاید بتوان داستان‌را به‌همین‌صورت حفظ کرد. زیرا کتاب نوشته شده چیزی جز مجموعه اشیاء و اعمال از دیدگاه نویسنده نیست. واقعیتی مستقل از ذهن که راز درون کسی را هم بر ملا نمی‌کند. اما چنین نمونه‌هایی نادر و خسته‌کننده هستند، مگر آنکه داستان کوتاه یا لطیفه باشند.

نویسنده باید وارد خلوت شخصیت‌های داستان شود و اسرار دل آنها را باز گوید. او نباید از این شاخه به آن‌شاخه بپرد. اگر توانست موضوعی را از دید یکی ا ز شخصیتهای کتاب مطرح کند، لازم نیست بیش از آن پیش برود. نفوذ بی‌مورد به درون‌افراد نه‌تنها مفهوم را مبهم می‌کند بلکه تمرکز را نیز از بین می‌برد. اما محور داستان کجاست؟ و چه کسی واقعاً مهار آن‌را در دست دارد؟ پاسخ همیشه بلافاصله روشن نمی‌شود و حتی گاهی به سختی پیدا می‌شود. البته در بسیاری از داستانها این محور واضح است. شخصی در مرکز عمل داستانی قرار دارد که داستان‌را تفسیر می‌کند. در «**مادام بوواری**» این شخص **اما**ست. با آنکه محور داستان‌را **اما** و تجربیات او تشکیل می‌دهد، **فلوبر** گاه لازم می‌بیند نگاه خود را از او برگیرد و برای لحظات کوتاهی از افراد دیگر استفاده کند. حال چرا این کار را می‌کند، با بررسی دقیق‌تر موضوع قضیه روشن می‌شود.

اینها ابزار کار رمان‌نویس است. تعداد آنها کم است، اما قابلیت ترکیبشان از آنها رقمی بی‌شمار می‌سازد. آنها برای همخوانی با درونمایه گرد هم می‌آیند، یکی می‌شوند، جای هم را می‌گیرند و خود را بر هم تحمیل می‌کنند. این زاویه دید با آن‌زاویه دید درهم می‌آمیزد، عمل نمایشی به‌صورت تصویری و عمل تصویری به‌صورت عمل نمایشی درمی‌آید و همه اینها در مفهوم مورد نظر نویسنده است که معنی می‌دهند. در آثار خوش‌ساخت کشف روشها جالب است.

به این‌ترتیب ما به لایه‌های تشکیل‌دهنده داستان دست می‌یابیم. به نظر من بررسی آنها برای شناخت مؤلف مقید خواهد بود. هرچند روش هر کس بستگی به نوع داستان مورد نظرش دارد، با این‌حال داستانی که نویسنده می‌نویسد، بخشی از وجود او را تشکیل می‌دهد. درواقع او از این طریق کیفیت تخیل خود را به ما نشان می‌دهد. ما باید با بررسی بعضی از خصوصیات روش **فلوبر** به جست‌وجوی علت طرح دقیق «مادام بوواری» برآییم.

پانوشت:

۱- Scenic

۲- Comices agricoles

۳- Yonoville