دوفصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش سیاست نظری»
دوره جدید، شماره یازدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۱: ۲۰۰-۱۸۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۴/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۷/۱۹

نسبت سوژه و قدرت در رمان‌های دُن‌کیشوت و مادام بوواری با ابتنای بر دیدگاه‌های میشل فوکو

زینب صابر*
پرویز ضیاء شهابی**

چکیده

رمان‌های دُن‌کیشوت و مادام بوواری از جمله آثار تأثیرگذار بر تاریخ ادبیات داستانی شمرده می‌شوند. در این مقاله تلاش شده با تکیه بر دیدگاه‌های *میشل فوکو* (۱۹۲۶-۱۹۸۴)، فیلسوف فرانسوی، این دو رمان مقایسه و تحلیل شود.

فوکو با تبیین سازوکار ساختار قدرت در صورت‌بندی سوژه، به نقد مبانی متافیزیک غربی اهتمام دارد. طرح فکری *فوکو*، برملا کردن معیارها و اصول بدیهی انگاشته‌ای است که ساختار قدرت بر آن اساس، شکل بهنجارِ زیستن را تعریف می‌کند. در این طرح فکری، تفسیر آثار ادبی جایگاه حائز اهمیتی دارد.

این مقاله می‌کوشد نحوهٔ مواجهه و مقابلهٔ دُن‌کیشوت و مادام بوواری را با فرایند بهنجارسازی در فرهنگ غربی تبیین کند و نشان دهد که این دو چگونه برای گریز از زندگی بهنجار، شیوه‌ای تازه از زیستن را بر مبنای ادبیات و داستان برای خویش خلق می‌کنند و به تعبیر بهتر با کمک گرفتن از ادبیات و جهان داستان، شکل دیگری از سوژه‌مندی را برای خود تعریف می‌کنند. در این فرایند، داستان و واقعیت و یا واژه‌ها و چیزها در هم می‌آمیزند.

مقالهٔ حاضر بر آن است تا از سویی طرح زندگی دُن‌کیشوت و مادام بوواری را بر اساس مفاهیم بهنجارسازی و انقیاد *فوکو* تحلیل و تبیین کند و نشان دهد که ادبیات در گونه‌ای خاص می‌تواند به شکلی اصیل در مقابل ساختارهای مسلط بر زندگیِ بهنجار، بایستد و با استقرار خود به منزلهٔ شکلی تازه و متمایز از هنجار مسلط، طرحی نو دراندازد؛ و از سوی دیگر نشان دهد که ساختار مسلط نیز در مقابل هر تفاوتی با مشخص کردن آن تفاوت به مثابهٔ گونه‌ای «نابهنجاری» به کنترل، اصلاح، طرد، حبس و حذف شکل‌های مختلف غیریت مبادرت می‌ورزد.

واژه‌های کلیدی: دُن‌کیشوت، مادام بوواری، فوکو، شباهت، واژه‌ها و چیزها، و بهنجار/ نابهنجار.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران Saber_zb@yahoo.com
** استادیار گروه فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران Pziashahabi@yahoo.com

مقدمه

رمان *دُن‌کیشوت* اثر *سروانتس* (۱۵۴۷-۱۶۱۶) نویسندهٔ اسپانیایی است. این کتاب، نخستین رمان، «نخستین اثر ادبی مدرن» (فوکو، ۲۰۰۲ ب: ۴۸) و همچنین «نخستین رمان بزرگ» (بنیامین، ۱۳۸۳: ۵) خوانده شده است.

رمان مادام بوواری نیز اهمیت ویژه‌ای در تاریخ ادبیات داستانی دارد. *گوستاو فلوبر* (۱۸۲۱-۱۸۸۰)، نویسندهٔ این کتاب، به لقب «بزرگ‌ترین نویسندهٔ رئالیست» (سید حسینی، ۱۳۸۱: ۲۸۱) در دورهٔ خود مشهور است و رمان او «کتاب مقدس رئالیسم شمرده می‌شود» (همان). علاوه بر این لقب و توصیف که دربارهٔ وجه رئالیستی کار *فلوبر* است، می‌توان گفت که او از پیشگامانی است که در آثارش «گذار از رئالیسم به سبک مدرنیستی در داستان» (چایلدز، ۱۳۸۲: ۱۰۲) را ممکن ساخته است.

بوردیو در مقالهٔ «جامعه‌شناسی و ادبیات» به صورت گذرا اشاره‌ای به شباهت بین این دو رمان داشته است (بوردیو، ۱۳۸۳: ۹۴). *یوسا* نیز در کتاب *عیش مدام: فلوبر و مادام بوواری* به این شباهت اشاره دارد (یوسا، ۱۳۸۶ :۱۳۳). در هر دو مورد مذکور شباهت بین این دو رمان، شباهت در قهرمان اصلی‌شان (یعنی دُن‌کیشوت و مادام بوواری) دانسته شده است؛ قهرمانانی که می‌کوشند به تخیلات و پندارهایی که از خواندن رمان‌ها برگرفته‌اند، جامهٔ عمل بپوشانند. در این مقاله سعی بر آن است که این دو رمان به شکل دقیق‌تری با هم مقایسه شوند و این تحلیل و مقایسه به طور خاص از منظر دیدگاه‌های *میشل فوکو*، فیلسوف فرانسوی، صورت پذیرد. از آنجا که تاکنون در پژوهش مستقلی، تطبیق این دو رمان صورت نگرفته، مقالهٔ حاضر می‌کوشد با تکیه بر دیدگاه‌های *فوکو*، رهیافتی تازه دربارهٔ این دو رمان تبیین کند و از طریق تطبیق آنها وجوه تازه‌ای را در این آثار تشخیص دهد.

آثار ادبی و هنری در نظام فلسفی *فوکو* جایگاه شایان توجهی دارد. او در تبیین طرح فکری خود از آثار ادبی و هنری بسیاری بهره برده است. *فوکو* در نظام فلسفی خود، با تبیین سازوکار ساختار قدرت در صورت‌بندی سوژه به نقد مبانی متافیزیک غربی اهتمام داشته است.

این مقاله می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چگونه می‌توان با ابتنای بر دیدگاه‌های فوکو به تحلیل و مقایسهٔ دو رمان *دُن‌کیشوت* و *مادام بوواری* پرداخت. همچنین در نظام فکری *فوکو*، ادبیات چگونه می‌تواند فرایند بهنجارسازیِ ساختارهای قدرت را افشا کند و در مقابل آن بایستد.

دو رمان در اپیستمه‌های متفاوت

سروانتس جلد اول رمان *دُن‌کیشوت* را در سال ۱۶۰۵ و جلد دوم آن را با وقفه‌ای ده ساله در سال ۱۶۱۵ منتشر کرد و ۲۴۲ سال پس از چاپ جلد دوم *دُن‌کیشوت*، *فلوبر*، رمان *مادام بوواری* را در ۱۸۵۷به طبع رسانید.

فوکو روش دیرینه‌شناسی[1] خود را بر مدار سه دورهٔ تاریخی استوار می‌کند: دورهٔ رنسانس، دورهٔ کلاسیک و دورهٔ مدرن. دورهٔ نخست از قرن پانزدهم (پایان قرون وسطی) تا نیمهٔ قرن هفدهم، دورهٔ بعدی از نیمهٔ قرن هفدهم تا پایان قرن هجدهم و دورهٔ مدرن از آغاز قرن نوزدهم تاکنون را در بر می‌گیرد. بنابراین با توجه به تقسیم‌بندی انجام گرفته در روش دیرینه‌شناسی *فوکو*، زمان انتشار *دُن‌کیشوت* مقارن با پایان دورهٔ رنسانس و آغاز دورهٔ کلاسیک و زمان انتشار *مادام بوواری* در دورهٔ مدرن است.

فوکو متناظر با هر قلمرو تاریخی خاصی، مفهوم اپیستمه[2] یا سامانهٔ دانایی ویژه‌ای را تعریف می‌کند. نزد او اپیستمه اصطلاحی معرفت‌شناسانه است و به «مجموعهٔ پیچیده‌ای از روابط» (فوکو، ۲۰۰۲ الف: ۸۳) دلالت دارد. اپیستمه نقش «قاعده و قانون» را دارد که «در یک دوران مشخص، کنش‌های گفتمانی‌ای را متفّق می‌کند و باعث ظهور اشکال شناخت‌شناسی، علوم و سامان‌های صوری احتمالی می‌شود» (همان: ۲۱۲). بر این اساس، *فوکو* متناظر با سه دورهٔ تاریخی مذکور سه اپیستمه را مشخص می‌کند که بنا بر قاعده و قانون خاص هر یک، رابطهٔ واژه‌ها و چیزها با هم متفاوت است.

در دورهٔ رنسانس، رابطهٔ واژه‌ها و چیزها بر اساس شباهت[3] و همانندی[4] تعریف می‌شود؛ واژه‌ها و چیزها همانند هستند. هر نشانه‌ای به آنچه که آن را نشان می‌دهد، شبیه است. در دورهٔ کلاسیک، فرض همانندی و شباهت بین واژه‌ها و چیزها محکوم می‌شود. در این دوره، واژه‌ها دیگر همانند چیزها، نیستند و فقط آنها را بازنمایی می‌کنند؛ لذا رابطهٔ واژه‌ها و چیزها بر اساس نظریهٔ بازنمایی تعریف می‌شود. در دورهٔ مدرن نیز رابطهٔ واژه‌ها و چیزها بر اساس دلالت[5]، فهم و درک می‌شود؛ یعنی واژه‌ها به چیزها دلالت دارند. به زعم *فوکو* پس از دورهٔ رنسانس خویشاوندی عمیق و پیوند وثیق واژه‌ها و چیزها از بین می‌رود، واژه‌ها از چیزها دور می‌شوند و زبان از جهان فاصله می‌گیرد. زبان پس از این دوره به «یک مورد خاص بازنمایی (برای دورهٔ کلاسیک) یا یک

1. archeology
2. episteme
3. Resemblance
4. Similitude
5. Signification

مورد خاص دلالت (برای ما) [در دورهٔ مدرن]» (فوکو، ۲۰۰۲ ب: ۴۳) محدود می‌شود.

دُن‌کیشوت بر لبهٔ مرز

در عصر کلاسیک، زبان تنها جهان را بازنمایی می‌کند، بی‌آنکه با آن همانند باشد. بنا بر تحلیل *فوکو*، بر رمان دُن‌کیشوت، اپیستمهٔ کلاسیک حکم‌فرما است. در این رمان، هیچ‌کس زبان را با جهان همانند نمی‌پندارد، مگر خود دُن‌کیشوت. می‌توان چنین بیان کرد که در این رمان به جز دُن‌کیشوت، همهٔ شخصیت‌های دیگر منطبق با اپیستمهٔ زمان خویش‌اند. دُن‌کیشوت، خوره‌وار رمانس‌ها و داستان‌های زندگی شوالیه‌ها را می‌خواند و این داستان‌ها را با واقعیت جهان یکسان می‌پندارد. تنها اوست که داستان را با جهانِ واقعیت یکی می‌انگارد، حال آنکه دیگر شخصیت‌های رمان چنین پنداری را نادرست می‌شمرند. دُن‌کیشوت زبان داستان را با جهان واقع همانند می‌داند و واژه‌ها را مشابه چیزها قلمداد می‌کند. «چون هر چه بر سر ماجراجوی ما می‌آمد و هر چه می‌دید یا می‌اندیشید، تصور می‌کرد وقوع یا ظهور آن به شیوه‌ای است که در کتاب‌ها خوانده است» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۲۴). او واژه‌هایی را که در رمان‌های شوالیه‌ای خوانده، به اشیاء پیرامون خود اطلاق می‌کند؛ به این ترتیب کاروانسراهای فقیرانه را قصرهای با شکوهی می‌بیند که در رمانس‌ها خوانده است و لشکریان قصه را در دهاتی‌های ساده، بازیابی می‌کند. کاروانسرادار را مترادف با «قلعه بیگی» (همان: ۲۵) و غذای مانده‌ای را که به حضور او می‌آورند، غذایی باشکوه تصور می‌کند. «سگ‌ماهی را قزل‌آلا و نان سیاه را سفید» (همان: ۲۷) می‌بیند. او در نخستین سفر خود به همراه سانکو پانزا، آسیاهای بادی را به صورت دیوهای قصه می‌بیند: «تماشا کن سانکو هم‌اینک در برابر ما سی دیو بی‌قواره قد علم کرده‌اند و من در نظر دارم با همه ایشان نبرد کنم و هر چند تن که باشند همه را به درک بفرستم» (همان: ۶۷).

دیگران، دُن‌کیشوت را به خاطر این اعمالش به ریشخند می‌گیرند؛ زیرا که در زمانهٔ او زبان از اشیا فاصله گرفته است و قصه‌های کتاب‌ها، تنها ماجراهایی حماسی خوانده می‌شوند (فوکو، ۲۰۰۲ ب: ۴۸) که صرفاً قدرت بازنمایی زبان را به نمایش می‌گذارند: «نشانه‌های زبان که در صفحات زرد شدهٔ کتاب‌ها جا خوش کرده‌اند دیگر ارزشی جدا از قصهٔ ناقابلی که بازنمایی می‌کنند، ندارند. واژه‌های مکتوب، دیگر شباهتی به اشیا ندارند. در این بین، دُن‌کیشوت به تنهایی از بقیه جدا می‌شود» (همان).

رمان *دُن‌کیشوت*، همچنان که به لحاظ زمانی، در دورهٔ گذار از رنسانس به کلاسیک (در نیمهٔ نخست قرن هفدهم) نوشته شده است، به لحاظ مضمونی نیز گذار از دورهٔ رنسانس و حرکت به سمت دورهٔ کلاسیک را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر می‌توان گفت که رمان *دُن‌کیشوت* چه از

نظر زمانی و چه از نظر مضمونی در مرز بین دورهٔ رنسانس و دورهٔ کلاسیک قرار دارد. «ماجراهای دُن‌کیشوت با همهٔ پیچ و خم‌هایش نمایانگر مرزی است. پایان تأثیر متقابل و کهن شباهت و نشانه‌ها را نشان می‌دهد و حکایت از آغاز روابط جدیدی دارد» (فوکو، ۲۰۰۲ب: ۴۶). با این حال دُن‌کیشوت تغییر زمانه را نمی‌پذیرد، لباس شوالیه‌ها را بر تن کرده و یک تنه به جنگ با جهان می‌رود. «ماجراهای او رمزگشایی از جهان است: یک جست‌وجوی پیگیر و مداوم بر روی تمام زمین برای یافتن شکل‌هایی که ثابت می‌کنند، آنچه کتاب‌ها می‌گویند حقیقت دارد» (همان: ۴۷). و مصداق آن در جهان خارج پیدا می‌شود.

رابطهٔ زبان و اشیا در ادبیات کلاسیک و مدرن

به زعم *فوکو* پس از به پایان رسیدن عصر رنسانس، خویشاوندی زبان و اشیا از دست می‌رود. دورهٔ کلاسیک سر می‌رسد و زبان و اشیا از هم متمایز می‌شوند و دیگر کسی واژه‌ها را همتای چیزها نمی‌شمرد؛ اما این اپیستمه همیشه مسلط باقی نمی‌ماند و پس از گذشت چند قرن از این تمایز، واژه و چیز، بار دیگر چون دورهٔ رنسانس به هم می‌آمیزند. این بار ادبیات مدرن است که این خویشاوندی را متحقق می‌سازد؛ یعنی در ادبیات قرن نوزدهم تا زمانهٔ ما «از *هولدرلین* تا *مالارمه* و تا *آنتونین آرتود*» (همان: ۴۳).

در فاصلهٔ پس از رنسانس، یعنی در قرن هفدهم و هجدهم ادبیات چه جایگاهی دارد؟ به زعم *فوکو*، ادبیات در عصر کلاسیک، وجهی بازنمایانه پیدا می‌کند. در این دو قرن، بازنمایی رابطهٔ واژه‌ها و چیزها چنان سامان داده شده، که حتی ادبیات هم نتوانسته از این سلطه بگریزد. واژه‌ها در ادبیات عصر کلاسیک کارکردی بازنمایانه می‌یابند.

بر مبنای روش دیرینه‌شناسی *فوکو*، قرن هفدهم به منزلهٔ سرآغاز عصر کلاسیک، نوعی گسست میان واژه‌ها و چیزهاست، این گسست یعنی عدم شباهت واژه و چیز را می‌توان بهتر از هر جای دیگر، در ادبیات مشاهده کرد. زبان در ادبیات عصر کلاسیک نقشی ابزاری می‌یابد و به کار بازنمایی محتوای خود مشغول است.

بعد از سپری شدن دورهٔ کلاسیک، ادبیات توانست خود را به مثابهٔ نوع خاصی از زبان، از دیگر گونه‌های زبانی چون زبان علمی، فلسفی و ... متمایز کند. در ادبیات مدرن، زبان به منزلهٔ تافته‌ای جدا بافته و استثنایی بر اپیستمهٔ خود است. در روش‌شناسی *فوکو* الزاماً تمام پدیده‌های فرهنگی بر اپیستمهٔ خود منطبق نیستند و در این بین ادبیات مدرن یکی از این استثناهاست. گویی ادبیات از حدود دلالت‌گرانهٔ زبان در این دوره جدا و تا حد زیادی به خویشاوندی واژه‌ها و چیزها نزدیک می‌شود. بنابراین در ابیات عصر مدرن، زبان دیگر نقش ابزاری صرف ندارد. به زعم *فوکو*

در ادبیات مدرن بار دیگر زبان و جهان به هم و در هم پیوند می‌خورند. ادبیات مدرن بـه «هسـتی مستقلی» (فوکو، ۲۰۰۲ب: ۴۴) باز می‌گردد که در عصر کلاسیک به دسـت فراموشـی سـپرده شـده بود. ادبیات عصر مدرن «با برش عمیقی خودش را از همهٔ زبان‌هـای دیگـر مـی‌گسـلاند و از ایـن طریق خود را از عملکرد بازنمایی‌کننده یا دلالت‌کنندهٔ زبان، رها می‌سازد» (همان).

در روش دیرینه‌شناسی *فوکو*، ادبیات از عصر مدرن یعنی از قـرن نـوزدهم در جایگـاهی ویـژه قرار می‌گیرد. از قرن نوزدهم تا زمان ما این امکان مهیا می‌شود که «ادبیات دیگر بـار، زبـان را بـه روشنایی هستی خودش بازگرداند» (همان). واژه‌ها و چیزها بار دیگر با هـم خویشـاوند مـی‌شـوند، واژه کارکرد نیست و چیز، ابژه‌ای صرف تلقی نمی‌شود. از اینجاست که مادام بوواری و دُن‌کیشوت به هم نزدیک می‌شوند.

مادام بوواری و دُن‌کیشوت

با توجه به تقسیم‌بندی انجام گرفته در روش دیرینه‌شناسی *فوکو*، رمان *مادام بـوواری* در دورهٔ مدرن به رشتهٔ تحریر در آمده است. *گوستاو فلوبر*، خالق این رمان، از پیشگامانی شمرده می‌شـود که ریشه‌های ادبی «مدرنیسم» را در آثار او می‌توان پی‌جویی کرد (چایلـدز، ۱۳۸۲: ۲۶). امـا بـوواری قهرمان این رمان، زنی شهرستانی در فرانسه است که به همراه همسر پزشـک خـود در روسـتایی زندگی می‌کند، او در رؤیای زندگی هیجان‌انگیزی به سر می‌برد. نارضایتی‌اش از زنـدگی، او را بـه مسیری قهقرایی می‌کشاند و نهایتاً نابودی او را رقم می‌زند. اِما بوواری را می‌توان نظیر و همـذات زنانهٔ دُن‌کیشوت دانست. او همچون دُن‌کیشوت با حرص و ولع کتاب می‌خواند و در جهـان واقـع به دنبال تحقق آن داستان‌ها بر می‌آید. او نیز چون دُن‌کیشوت نمی‌خواهد بپذیرد که داسـتان بـا جهان واقعیت، تفاوت دارد.

دُن‌کیشوت «در مواقعی 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 مشغلهٔ شـکار و ادارهٔ امور مایملک خود را به کلی فراموش کرد. غرایب و عجایب اعمال او به درجـه‌ای رسـید کـه چندین جریب از زمین‌های کشت گنـدم خـود را بـرای خریـدن و خوانـدن کتـاب‌هـای پهلـوانی فروخت، و به قدری که می‌توانست از آن کتب در خانهٔ خود گرد آورد» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۱۴).

اِما بوواری نیز خوانندهٔ مشتاق داستان‌ها بود (فلوبر، ۱۳۸۶: ۵۶ و ۵۷). دُن‌کیشوت شیفتهٔ مـردان شوالیه بود، مردانی که شرح ماجراهای سلحشوری‌شان در کتاب‌ها آمده است، «به عقیـدهٔ او سـید روی دیاز[۱] بی شک پهلوان خوبی بوده ولی هرگز به پای پهلوان آتشین تیغ[۲] که به یک ضـربت

پشت شمشیر دو دیو خون‌خوار و لندهور را دو نیم کرده بود نمی‌رسیده است. بـه برنـارد کـارپیو بیشتر ارج می‌نهاد...» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۱۶).

اِما بوواری از زندگی زنان قهرمانی متأثر می‌شد که در کتاب‌ها می‌خواند: «مـاری اسـتوارت را می‌پرستید و شیفتهٔ زنان نام‌آور یا بخت‌برگشته بود. ژاندارک، الوئیز، آنیس سورل، «آهنکار زیبا» و کلمانس ایزور[۳] در نظر او همچون ستاره‌های درخشـان دنبالـه‌داری از تـاریکی لایتنـاهی تـاریخ بیرون می‌جستند» (فلوبر، ۱۳۸۶: ۵۷).

دُن‌کیشوت با خواندن کتاب‌ها، داستان‌های شوالیه‌ها را حقیقت محض مـی‌پنداشـت. «عاقبـت نجیب‌زادهٔ ما چنان سرگرم کتاب‌خوانی شد که شب‌های او از شام تا بام و روزهای او از بام تا شام به خواندن می‌گذشت،... ذهن او از مطالبی که در کتاب‌ها خوانده بود مانند سحر و جادو و نـزاع و نبرد تـن بـه تـن و جنـگ مغلوبـه و جراحـات و دلربـایی از زنـان و عشـق و عاشـقی و توفـان و شگفتی‌های محال شد و چنان به خود تلقین کرد که آن همه ماجراهای ساختگی حقیقت محض بوده و در نظر او هیچ داستانی در دنیا مسلم‌تر از آنها وجود نداشته است» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۱۶).

دُن‌کیشوت بین زبان با اشیا و میان کتاب‌هایی که خوانـده اسـت بـا جهـان واقعیـت پیونـد و همانندی‌ای می‌بیند (فوکو، ۲۰۰۲ ب: ۴۷) که دیگر شخصیت‌های رمان از درک آن پیونـد، عاجزنـد. اِما بوواری نیز دچار همان سوءتفاهم دُن‌کیشوت است، او در جهان واقع به جست‌وجوی مضـامین داستان‌های رمانتیک و عاشقانه‌ای برمی‌خیزد که با آنها مأنوس بوده است. به تعبیر *فوکو* برای اِمـا بوواری نیز چون دُن‌کیشوت «خوانش جهان، برای اثبات کتاب‌هایش است» (همان).

اِما بوواری پس از ازدواج با شارل بوواری، پزشـک دهکـده، «مـی‌کوشـید بفهمـد کـه در زنـدگی مفهوم واژه‌های سعادت، شور، سرمستی، که در کتاب‌هـا بـه نظـرش بسـیار زیبـا آمـده بـود دقیقـاً چیست» (فلوبر، ۱۳۸۶: ۵۳)؛ اما هر چه می‌کوشید، این احساسات را در زندگی خود نمی‌یافت (همان).

مادام بوواری و دُن‌کیشوت در تقابل با امر بهنجار[1]

اِما بوواری بر خلاف دیگر زنان روستا کتاب می‌خواند، طراحی می‌کرد و گاه پیانو می‌زد (فلـوبر، ۱۳۸۶: ۶۳). او از «پیشِ پا افتادگی زنـدگی هـر روزه» (همـان: ۸۷) دل‌زده مـی‌شـد و شـکل بهنجـار زندگیِ زنی در روستا را تاب نمی‌آورد. در محل زندگی او همهٔ وقایع بدون کمترین تغییری تکـرار می‌شد. در یک دور بی پایان، همسرش، شارل بوواری هر شب «دیر به خانه مـی‌آمـد، سـاعت ده، گاهی حتی نیمه شب. شام می‌خواست و از آنجا که خدمتکار خوابیـده بـود خـود اِمـا غـذایش را

1. Normal

می‌داد. شارل کتش را در می‌آورد تا راحت‌تر باشد. یک به یک از همهٔ آدم‌هایی می‌گفت که دیده بود، دهکده‌هایی که به آنها سر زده و نسخه‌هایی که نوشته بود؛ و راضی از خود ته‌ماندهٔ خورش گوساله را می‌خورد، پوستهٔ پنیرش را می‌کند. سیبش را گاز می‌زد، تنگش را خالی می‌کرد و به بستر می‌رفت، به پشت می‌خوابید و خرناسه‌اش بلند می‌شد» (همان: ۶۳ و ۶۴). اِما بوواری تحمل ملال این «تکرار» بی‌پایان را نداشت: «آیا این بدبختی تا ابد ادامه می‌یافت؟» (همان: ۹۷).

فلوبر در این بخش‌های رمان، تکرار و ملال‌انگیزی زندگی اِما بوواری را نشان می‌دهد. با کمترین کلمات، روزی یا شبی از زندگی او را تصویر می‌کند که صورتِ مثالی یا الگوی تمام روزها و شب‌هایش هستند. به تعبیر *یوسا*، نمایش «تکرار» در این رمان با استفاده از «زمان دورانی» ممکن می‌شود. در نمایشِ تکرار، «زمان دوران دارد. داستان حرکت می‌کند. اما پیش نمی‌رود. درجایی ثابت می‌چرخد و می‌چرخد، تکرار می‌شود» (یوسا، ۱۳۸۶: ۱۸۶).

رمان *دُن‌کیشوت* نیز با توصیف تکرار ملال‌آور زندگیِ دُن‌کیشوت پیش از آنکه خیال شوالیه شدن به سرش بزند، آغاز می‌شود: «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...» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۱۳).

این زندگی روزمره که مثل زندگی بقیهٔ هم‌ولایتی‌هایش تکراری است، برای دُن‌کیشوت رضایتی به همراه نمی‌آورد. او از این زندگی عادی می‌گریزد و به قصد برپا کردن آیین شوالیه‌ها خانه و ولایتش را ترک می‌کند. اِما بوواری و دُن‌کیشوت از ملال و تکراری بودن زندگی است که بر می‌آشوبند و می‌کوشند از زندگی‌ای که تقدیر برایشان رقم زده عبور کنند و شکل دیگری از زندگی را برای خود بیافرینند. منبع الهام این دو برای این **شکل دیگر زندگی**، داستان‌هایی است که خوانده‌اند.

طرح مشترک اِما بوواری و دُن‌کیشوت، ساختن جهان بر اساس داستان است. مطابق‌ساختن آنچه که در پیش‌رو دارند با واژه‌هایی که در کتاب‌ها خوانده‌اند. اِما بوواری می‌خواهد از زندگی تعریف‌شده و بهنجار یک زن شهرستانی و همسر یک پزشکِ روستایی فراتر برود و دُن‌کیشوت بر آن است که تعریف زندگی بهنجار یک زمین‌دار اسپانیایی را کنار بگذارد. در این راستا ادبیات منجی هر دو می‌شود. ادبیاتی که به تعبیر *فوکو*، در آن واژه‌ها و چیزها از هم متمایز نیستند و در شباهت کامل با هم به سر می‌برند. *گوستاو فلوبر*، نویسندهٔ *مادام بوواری*، نیز به مانند شخصیت داستانش در ادبیات، نجاتی می‌طلبد. *فلوبر* «یکسر تکرار می‌کرد که برای او ادبیات خدمات

عمومی نیست، بلکه روشی است برای درمان نومیدی و استیصال، راهی برای تحمل زندگی که در چشم او نفرت‌انگیز می‌نمود» (یوسا، ۱۳۸۶ :۲۵۰).

او در نامه‌ای به *ژرژ ساند* می‌نویسد که تنها برای رهایی از ملال زندگی است که به ادبیات و نوشتن رمان پناه می‌برد: «آن لحظه‌ای که دیگر کتابی در دست ندارم یا در خیال نوشتن کتابی نیستم، به راستی باید از شدت ملال زوزه بکشم. زندگی فقط در صورتی برای من قابل تحمل است که آدمی بتواند آن را غیب کند» (به نقل از یوسا، ۱۳۸۶: ۲۵۱). *فلوبر* مانند قهرمان رمانش، تاب تحمل ملال زندگی هر روزه را ندارد و می‌کوشد با غرق شدن در ادبیات، زندگی را غیب کند.

اساساً طرح فکری *فوکو*، بر ملا کردن معیارها و اصول بدیهی است که ساختار قدرت بر آن اساس، انسان بهنجار را تعریف می‌کند. ساختار قدرت، تشکیل یافته از نهادها و نظام‌های تابعی است که بر استمرار زندگیِ بهنجار اجتماعی تأکید دارد. اصیل‌ترین بخش کار *فوکو* را می‌توان بررسی نمونه‌هایی دانست که «نشان می‌دهند چگونه فرهنگ ما سعی دارد افراد را از طریق کاربرد ابزارهای عقلانی شده، بهنجار سازد و آنها را به فاعل‌های معناپذیر و موضوعات اطاعت‌پذیر تبدیل کند» (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۶: ۵۹). ساختار قدرت در هر دوره‌ای تعریفی از شکل‌های بهنجارِ زندگی ارائه می‌دهد که این تعریف با کمک گزاره‌های بدیهی انگاشته شدهٔ دانش، رسمیت یافته و هویت افراد انسانی را برمی‌سازد.

مشکل و تفاوت اِما بوواری و دُن‌کیشوت با دیگران در این است که بر خلاف دیگران، این تعریف بهنجار را نمی‌پذیرند. این دو «بندگکی سر به راه» نیستند و از شکل بهنجار زندگی دچار حس تکرار و دل‌زدگی و ملال می‌شوند. اِما بوواری «چیزی را که مورد قبول همه بود نادرست می‌خواند» (فلوبر، ۱۳۸۶: ۹۷). او در بخشی از رمان این‌طور اظهار نظر می‌کند: «داستان‌هایی را دوست دارم که یک‌نفس ادامه پیدا می‌کنند؛ و آدم را به ترس می‌اندازند. متنفرم از قهرمان‌های معمولی و احساس‌های ملایم...» (همان: ۱۲۲).

در واقع آنچه که دُن‌کیشوت و مادام بوواری را به عبور از امر بهنجار فرا می‌خواند و در نهایت این دو را به نوعی زندگی نابهنجار می‌کشاند، این است که این دو زندگی بهنجار را تکراری و یکنواخت می‌یابند و از این تکرار و یکنواختی دچار حس ملال می‌شوند. به عبارت دیگر این دو «زندگی ملال‌آور» را حاصل «زندگی بهنجار» می‌دانند.

در این تکرار و ملالِ امرِ بهنجار «در ژرفاهای وجودش اِما منتظر رویدادی بود. همچون ملاحان توفان‌زده نگاه سرگشته‌اش را بر پهنهٔ تنهایی زندگی‌اش می‌دوانید، بادبان سفیدی را انتظار می‌کشید که از دور دست‌های افق مه‌آلود به چشم بیاید. نمی‌دانست این اتفاق چه خواهد

بود...» (فلوبر، ۱۳۸۶: ۹۱) او در جست‌وجوی «ماجرایی» بود. همچنان که دُن‌کیشوت نیز با رها کردن زندگی عادی خود به دنبال «ماجرا»، خانه و ولایتش را ترک گفت. او بر آن بود که «با اسب و اسلحهٔ خود اقطار جهان را به دنبال **ماجراها** بگردد...» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۱۷).

دُن‌کیشوت آن‌چنان در رؤیای مواجهه با «ماجرا» بود که در مسیر سفر خود هر چه را که می‌دید- اعم از گله‌ای گوسفند، عده‌ای بازرگان با نوکرهایشان، بانویی به اتفاق محافظانش و حتی آسیاب‌های بادی- به شکل ماجرایی شوالیه‌ای تصور می‌کرد. دُن‌کیشوت حتی وقتی که پس از شکست در نبردی که از پیش برای او برنامه‌ریزی شده بود، مجبور شد سوگند یاد کند که برای یک سال زندگی به شیوهٔ شوالیه‌ها را ترک کند و در خانهٔ خود عزلت گزیند، باز هم نمی‌توانست به زندگی بهنجار و معمولی همچون دیگر هم‌ولایتی‌هایش بازگردد. این بار تصمیم می‌گیرد به جهان چوپانان و اشعار و ترانه‌های این جهان بپیوندد. به مهترش می‌گوید: «سر به کوهستان‌ها و جنگل‌ها و چمنزارها خواهیم نهاد یکسو ترانه‌ها خواهیم خواند و یکسو نغمه‌ها سر خواهیم کرد... چیزی که بیش از همه در زندگی چوپانی ما مؤثر خواهد بود و آن را به سر حد کمال خواهد رسانید مختصر طبع شعری است که من، چنان که دانی، از آن برخوردارم...» (همان: ۱۲۲۹ و ۱۲۳۱).

در سراسر این رمان، دُن‌کیشوت به خاطر برگذشتن از شکل بهنجار زندگی، از سوی دیگران تمسخر و سرزنش می‌شود. خواهرزاده و کلفت دُن‌کیشوت، دانشجو سامسون کاراسکو، کشیش، دوک، دوشس و همهٔ کسانی که هنجار زندگی را رعایت می‌کنند، دُن‌کیشوت را دیوانه می‌خوانند. همچنان که تمام زن‌های روستا به بدگویی پشت سر اِما بوواری می‌پردازند.

از دیدگاه *فوکو* ساختار قدرت، انسان بهنجار را در مقابل انسان نابهنجار تعریف می‌کند. بهنجارسازی[1] «قالب‌ریزی و شکل‌دهی جامعه در یک شکل «بهنجار» است که در مقابل شکل‌های «نابهنجار» قرار می‌گیرد. فرایندی است که در آن یک فرهنگ، جامعه را تشویق می‌کند؛ و وامی‌دارد تا خود را بر اساس قوانین تثبیت شده، میزان کند و هماهنگی خود را با این قوانین حفظ کند» (شاور، ۲۰۰۶: ۵).

برای تثبیت شکل بهنجار، لازم است که شکل‌های نابهنجار، شناسایی، طرد، انکار و حذف شوند. دوستان و نزدیکان دُن‌کیشوت تلاش فراوانی به خرج می‌دهند تا او را از شکل زندگی نابهنجاری که در پیش گرفته بازدارند. دوست او، دانشجو سامسون کاراسکو، حتی راهیِ سفر می‌شود تا دُن‌کیشوت را بیابد و با لباس شوالیه‌ها با او نبرد کرده، شکستش دهد و از او قول بگیرد تا به ولایت خود بازگردد و یک سال گوشه‌گیری اختیار کند. که «در این یک سال شاید

1. Normalization

بتوان او را علاج کرد» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۱۲۵۰).

نزدیکان دُن‌کیشوت علت جنون و نابهنجاری او را در کتاب‌هایش پی‌جویی می‌کنند: «لعنت بر این کتاب‌های پهلوانی که حضرت‌عالی را به این روز نشانده‌اند!» (همان: ۴۸) آنها این رمانس‌های پرماجرا را «کتاب‌های ضاله»ای می‌دانند که «مانند کتب کفر و زندقه در خور آتش‌اند» (همان). به این ترتیب به کتابخانهٔ او می‌روند و کتاب‌های او را که «بیش از صد جلد کتاب بزرگ جلد کرده و مقداری نیز کتب کوچک» (همان: ۵۰) است می‌سوزانند و درِ کتابخانه را تیغه می‌کشند (همان: ۶۳). با این تصور که چون علت جنون یعنی کتاب‌ها حذف شود، معلول نیز از بین می‌رود و جنون دُن‌کیشوت درمان می‌شود.

مادر شوهر اِما بوواری نیز چون اطرافیان دُن‌کیشوت، خواندن رمان را علت افسردگی‌ها و بحران‌های روحی او می‌دانست، «در نتیجه تصمیم گرفته شد که نگذارند اِما رمان بخواند. کار راحتی به نظر نمی‌آمد. خانم بزرگ خودش داوطلب شد: قرار شد سر راهش در «روآن» پیش کسی که کتاب قرض می‌داد برود و از طرف اِما اشتراکش را قطع کند. آیا اگر کتاب‌فروش در کار مسموم کننده‌اش پافشاری می‌کرد حق نداشتند پلیس را خبر کنند؟» (فلوبر، ۱۳۸۶: ۱۸۰). به این ترتیب اطرافیان در مقابل نابهنجاری اِما بوواری و دُن‌کیشوت تصمیمات قاطعی گرفتند؛ اما این دو بدون ملاحظهٔ دیگران، طرح زندگی نابهنجار خویش را پیش می‌بردند. حیات اِما بوواری و دُن‌کیشوت را می‌توان نوعی مقاومت در برابر پذیرفتن شکل بهنجار زندگی دانست. شکل بهنجاری که از جانب ساختارهای قدرت تعریف می‌شود.

به تعبیر *فوکو* «هر آنجا که قدرت هست، مقاومت نیز هست» (به نقل از میلز، ۲۰۰۱: ۴۲). تن ندادن و نپذیرفتن شکل بهنجار و اصرار به داشتن زندگی «متفاوت»، در نظام فکری فوکو شکلی از مبارزه است. «اینها مبارزه‌هایی‌اند که جایگاه فرد را زیر سؤال می‌برند: از یکسو، این مبارزه‌ها بر حقِ تفاوت و بر هر آن چیزی تأکید دارند که می‌تواند فرد را حقیقتاً فرد کند. از سوی دیگر این مبارزه‌ها بر هر آن چیزی حمله می‌برند که می‌تواند فرد را منفرد و مجزا کند، ارتباط او را با دیگران بگسلد، زندگی با همستان[1] را تجزیه کند، فرد را وادارد که در لاک خود فرو رود و او را به هویت خویش مقید کند» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۱۳).

این مبارزهٔ دو سویه را می‌توان در شخصیت اِما بوواری و دُن‌کیشوت پی‌جویی کرد. آنها برای به دست آوردن «حقِ تفاوت»، مبارزه می‌کنند. اِما بوواری، در لباس پوشیدن، پیانو زدن، رمان خواندن، و حتی نوع سلیقه‌ای که در انتخاب پرده‌های خانه‌اش دارد، با دیگر زنان روستایی

1. Community Life

متفاوت است. همچنان که در ولایت دُن‌کیشوت و دیگر مناطق جغرافیایی اسپانیای آغاز قرن هفدهم، هیچ‌کس چون او به خواندن دیوانه‌وار داستان‌های شوالیه‌ها و باور به آنها اهتمام ندارد. اصلی‌ترین شاخصهٔ این دو در تفاوت آنهاست. این دو برای کسب حق تفاوت و تفرّد و فاصله از شکل بهنجار زندگی، مبارزه‌ای بی‌امان را در پیش می‌گیرند و همچون *فلوبر*، خالق مادام بوواری، معتقدند: «نابهنجاری همان قدر مشروعیت دارد که قاعده[۴]» (به نقل از یوسا، ۱۳۸۶: ۲۵۵).

اِما بوواری و دُن‌کیشوت با مدد گرفتن از عناصر زیبایی‌شناسانهٔ داستان در پی آن هستند که زندگی خود را از تکرار و ملال، دور کرده و از این عناصر زیبایی‌شناسانه سرشار کنند. به زعم *فوکو* همچنان که چراغ خانه می‌تواند اثری هنری باشد، زندگی انسان نیز شایستهٔ آن است که به منزلهٔ اثر هنری نگریسته شود (ویکس، ۲۰۰۱: ۱۵۲). او در کتاب *کاربرد لذت‌ها* بر این نکته تأکید دارد که انسان می‌تواند زندگی‌اش را به اثر هنری‌ای بدل کند که واجد ارزش‌های زیبایی‌شناختی خاصی باشد (همان: ۱۵۳).

ساختارهای قدرت با شکل‌های متفاوت «غیریت[1]» تنها در صورتی کنار می‌آید، که این شکل‌های غیریت، در حاشیه قرار داشته باشند؛ به تعبیر *فوکو* «در لاک خود فرو بروند» و «به هویت [دیگرگونِ] خود مقید شوند» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۱۳). در نظام و ساختار قدرت تک‌گو، سلطه‌مدار و منقادساز غربی، زنانگی یکی از این شکل‌های غیریت است. زنانگی در مقابل مردانگی که در مرکز است، باید به حاشیه رانده شود. مبارزهٔ اِما بوواری، از این جهت وجه متفاوتی با مبارزهٔ دُن‌کیشوت پیدا می‌کند.

در جامعهٔ مردسالار قرن نوزدهم در اروپا، هویتی از پیش معلوم برای اِما بوواری در نظر گرفته شده است؛ اما او با آن چیزی که «او را به هویت [زنانهٔ] خویش مقید می‌کند»، به چالش برمی‌خیزد. ساختار قدرت در نظام اجتماعی می‌کوشد اِما بوواری را به عنوان یک زن روستایی مقید به هویت خود کند. همچنان که دیگر زنان روستا را به هویتی مشخص مقید می‌کند. در این میان تنها اِما بوواری است که در مقابل این انقیاد و سلطه می‌ایستد. این سلطه به منزلهٔ شکلی از قدرت «بر زندگی روزمرهٔ بی‌واسطه اعمال می‌شود، افراد را طبقه‌بندی می‌کند، فردیت خاصشان را مشخص می‌کند، آنان را به هویتشان مقید می‌کند، و بر آنان قانونی از حقیقت را تحمیل می‌کند که باید بپذیرند و دیگران نیز باید این قانون را در آنان بازشناسند» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۱۴).

ساختار قدرت با شیوه‌هایی متفاوت، انسان را تبدیل به «سوژه» می‌کند؛ و او را در انقیاد سوژگی خود درمی‌آورد. فوکو در طرح فلسفی خود به کشف و توضیح شکل‌گیری سوژه اهتمام

1. Otherness

دارد. او می‌نویسد: «درون‌مایهٔ کلی پژوهش‌هایم نه قدرت، بلکه سوژه است» (همان: ۴۰۸). او از سوژه[1] جز معنای فاعل شناسایی و ذهن شناسنده، معانی دیگری را نیز در نظر دارد. «این واژه در زبان انگلیسی و معادل آن در زبان فرانسه به سه معنای مختلف (ذهن شناسنده، تابع و موضوع) به کار می‌رود و فوکو گاه هر سه معنا را یکجا در نظر دارد و گاه بر یکی از این سه معنا تکیه می‌کند» (برنز، ۱۳۸۷: ۲۰). به عبارت دیگر وقتی افرادِ انسانی به شیوه‌های مختلف تبدیل به سوژه می‌شوند، در این فرایند، انقیاد آنها نیز اتفاق می‌افتد. فوکو این فرایند را فرایند **سوژهٔ منقادسازی**[2] می‌نامد. ساختار قدرت در فرایند سوژه‌منقادسازی «افراد را به سوژه تبدیل می‌کند. در کلمهٔ «سوژه» دو معنا وجود دارد: سوژهٔ تابع دیگری از طریق کنترل و وابستگی، و سوژهٔ مقیّد به هویت خویش از طریق آگاهی یا شناخت از خود. در هر دو حالت، این کلمه شکلی از قدرت را القا می‌کند که به انقیاد در می‌آورد و سوژه - منقاد می‌سازد» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۱۴). مبارزهٔ اِما بوواری و دُن‌کیشوت را می‌توان در بستر تحلیل فوکویی، مبارزه‌ای علیه انقیاد دانست. انقیادی که آدمی را تحت سلطهٔ سوژهٔ خویش می‌آورد. مبارزه‌ای «علیه هر آنچه فرد را به خودش مقید می‌کند؛ و بدین ترتیب او را تابع دیگران می‌کند. (مبارزه‌هایی علیه سوژه منقادسازی، علیه شکل‌های گوناگون سوژه‌مندی و تبعیت)» (همان).

فوکو در کنار مبارزه علیه سوژه‌منقادسازی از دو نوع مبارزهٔ دیگر نیز نام می‌برد: «مبارزه‌هایی علیه شکل‌های سلطه (قومی و اجتماعی) و مبارزه‌هایی علیه شکل‌های استثمار» (همان). این سه نوع مبارزه یعنی مبارزه علیه سوژه‌منقادسازی، سلطه و استثمار، کاملاً از هم مستقل نیستند، بلکه «آشکار است که نمی‌توان سازوکارهای سوژه‌منقادسازی را بدون در نظر گرفتن مناسبت‌شان با سازوکارهای استثمار و سلطه، مطالعه کرد» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۱۵)؛ به عنوان مثال دُن‌کیشوت اگرچه می‌کوشد به انقیاد سوژهٔ از پیش تعیین‌شدهٔ خود تن در ندهد و از زندگی بهنجار مرد دهقان برگذرد، در عین حال با ساده‌دلی و نیک‌سیرتی‌ای که دارد تلاش می‌کند که با ظلم و جور در جهان مبارزه کند و مانع سلطهٔ قوی بر ضعیف و استثمار بی‌پناهان شود. آری او چنین نیاتی در دل دارد، اما آنچنان غرق در خیالات داستان‌هاست که قادر نیست واقعیت جهان را ببیند.

فوکو مبارزه علیه سوژه‌منقادسازی را مبارزه‌ای حقیقی می‌داند که در آن «باید با رد آن نوع فردیتی که طی چندین قرن بر ما تحمیل شده است، شکل جدیدی از سوژه‌مندی را ایجاد کنیم» (همان: ۴۲۰). همچنان که اِما بوواری و دُن‌کیشوت با رد فردیتی که بر آنها تحمیل می‌شود،

1. Subject
2. assujettissment

می‌کوشند تا فردیتی جدید برای خود بیافرینند.

مبارزه علیه سوژه‌منقادسازی با چه روش‌هایی ممکن است؟ *فوکو* در پاسخ می‌نویسد: «باید آنچه را می‌توانیم باشیم، تصور کنیم و برسازیم» (همان)؛ به عبارت دیگر برای خلق فردیت و سوژه‌مندی جدید، باید به سوژه‌ها و هویت‌های موجود اکتفا نکنیم، از آنها عبور کرده و با **تصور** کردن شیوه‌های دیگرِ بودن، آن **تصورها** را تحقق بخشیم. دُن‌کیشوت و مادام بووای برخلاف دیگر افراد روستا، قادر به تصور نوع دیگری از «بودن» و نوع متفاوتی از «سوژه‌مندی»هستند. آنها امکان این تصور را وامدار ادبیات و داستان‌هایی هستند، که خوانده‌اند. دُن‌کیشوت به مدد داستان‌هایی که خوانده بود، می‌توانست سوژه‌های دیگری غیر از هم‌ولایتی‌هایش را تصور کند: شوالیه‌هایی چون سیه‌روی دیاز، پهلوان آتشین‌تیغ، برنارد لکارپیو و .... همچنان که اِما بووای سر سپردهٔ رمان‌هایی بود که تصور زنانی چون ژاندارک، ماری استوارت، الوئیز و ... را ممکن کرده بودند. اِما بووای به جز زندگی زنان روستایی که از بام تا شام دل‌مشغول رتق و فتق کارهای روزانه بودند، نوع زندگی دیگری را هم می‌توانست، تصور کند.

امکان تصور سوژه‌های دیگر است که حس نارضایتی و اعتراض را به وجود می‌آورد و آدمی را وادار به نپذیرفتن آن چیزی می‌کند که می‌توان آن را نوعی سوژه‌مندی تحمیلی دانست. یکی از راه‌های ایجاد این تصور، قطعاً ادبیات و رمان است. در رمان‌های مختلف، سوژه‌های متفاوتی خلق می‌شود و به این شکل برای مخاطب درک حضور سوژه‌های دیگر ممکن می‌گردد. همچنان که *ماریو بارگاس یوسا* رسالت ادبیات را «ساختن آن دژ تا ابد دست نیافتنی نارضایی و نقد و... و اعتراض به هر چیز و به سخن دیگر آخرین دژ آزادی» (یوسا، ۱۳۸۶: ۲۵۲ و ۲۵۳) می‌داند.

شکست دُن‌کیشوت و اِما بووای

آلفرد شوتز در مقالهٔ «*دُن‌کیشوت و مسئلهٔ واقعیت*»، تراژدی شخصی دُن‌کیشوت را «پیش از هر چیز به دلیل تضعیف ایمان او به واقعیت [معشوقه‌اش] دولسینه» (شوتز،۱۳۸۳: ۲۶۷) می‌داند. این تضعیف ایمان از آنجاست که سانکو پانزا با رندی به اربابش وانمود می‌کند که سه دختر دهاتی که در حال گذر از جاده‌اند، شاهزاده دولسینه و ندیمه‌هایش هستند؛ اما چون دُن‌کیشوت آنها را در قالب دختران دهاتی می‌بیند، جادوگران را مسئول طلسم کردن دولسینه و تبدیل او به دختری دهاتی می‌داند. آنگاه شک می‌کند که شاید، جادوگر صورت او را هم به چشم دولسینه «به شکل پوزهٔ جانوری مهیب، مسخ کرده باشد» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۲۶۸). به این ترتیب «دُن‌کیشوت شک به هویت خود را آغاز می‌کند» (شوتز، ۱۳۸۳: ۲۶۸) و خود را «بدبخت‌ترین و بیچاره‌ترین فرد

این جهان» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۶۸۷) می‌یابد.

دُن‌کیشوت پس از شکست در مقابل پهلوان قمر ابیض (که در واقع دوستش دانشجو است، که خود را در هیأت یک شوالیهٔ ناشناس به دُن‌کیشوت نشان می‌دهد) و تعهد دادن به عزلت و کناره‌گیری از رسوم شوالیه‌ها، شش روز تمام از بستر برنمی‌خیزد. او «در این مدت همواره مغموم و افسرده و بدخلق بود و دائم در اطراف حادثهٔ اسف‌انگیز شکست خویش می‌اندیشید» (همان: ۱۲۱۴). همان‌طور که اِما بوواری پس از شکست در ماجرای عاشقانهٔ خود بیماری طولانی گرفت، و هفته‌ها از بستر برنخاست. «انگار که جسم و جانش با هم از هر نوع تکانی افتاده و آرام گرفته باشند» (فلوبر، ۱۳۸۶: ۲۹۳). تجربه‌های تلخ پیاپی که بر اِما بوواری و دُن‌کیشوت نازل شد، آنها را به ادراک تازه‌ای رهنمون کرد.

جلد دوم رمان *دُن‌کیشوت* ده سال پس از انتشار جلد نخست به چاپ می‌رسد. در جلد دوم پیش از آنکه دُن‌کیشوت سفری دیگر را با سانکو پانزا آغاز کند، ماجراهای او در کتابی روایت شده و بسیاری آن را خوانده‌اند. این موضوع باعث شهرت دُن‌کیشوت شده، بی آنکه خود آن کتاب را دیده باشد. در جلد دوم رمان، بسیاری از کسانی که با دُن‌کیشوت برخورد می‌کنند از شکل نابهنجار و متفاوت زندگی او آگاه‌اند و با صحنه‌سازی‌ها و دروغ‌هایی که به او می‌گویند قصد تفریح کردن و تمسخر دارند؛ به خصوص صحنه‌سازی‌هایی که دوک و دوشس در کاخ خود برای او ترتیب می‌دهند و همهٔ این داستان‌پردازی‌ها و فضاهایی که تنها به قصد مسخره کردن دُن‌کیشوت به پا می‌شود، باعث پریشانی بیشتر شوالیهٔ بی‌نوا می‌گردد. دُن‌کیشوت به تدریج مرز بین واقعیت و ناواقعیت را گم می‌کند. تضعیف ایمان او به واقعیت دولسینه و نیز شکستش در نبرد با شوالیهٔ دیگر و عهدش مبنی بر ترک عالم شوالیه‌ها او را بیش از پیش در اندوهی ژرف و در تجربهٔ شکست غرق می‌کند. تجربهٔ تلخی که حاصل همدستی دیگر شخصیت‌های رمان علیه دُن‌کیشوت است. زندگی دُن‌کیشوت به عنوان شکل نابهنجار زندگی از طرف نهادها و اشخاص مختلف، مورد هجمه قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر نهادها و ساختار قدرت، این شکل نابهنجار را بر نمی‌تابند و به آن واکنش نشان می‌دهند. پس از این واکنش‌ها دُن‌کیشوت به تدریج به گردن نهادن به امر بهنجار واداشته می‌شود.

پس از این تجربه‌های شکست، وقتی دُن‌کیشوت به مسافرخانه‌ای وارد شد، «آن را به چشم مسافرخانه نگریست و مانند ایام سابق چنان نپنداشت که به قلعه‌ای دارای خندق‌ها و برج و باروها و کنگره‌ها و پل‌ها رسیده است، چه پهلوان، چنان‌که بعداً خواهیم دید، از آن هنگام که مغلوب شده بود دربارهٔ هر چیز با عقل و منطقی صحیح‌تر قضاوت می‌کرد» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۱۲۶۲). دُن‌کیشوت تا پایان رمان در مسیر بازگشت به خانه و دهکدهٔ خود همچنان در غم و اندوه

غرقه بود. «دُن‌کیشوت همراه با از دست دادن شوالیه‌گری و رسالت آسمانی خود، مجبور شد در پی مرگ معنوی، خود را برای مرگ جسمانی نیز آماده کند» (شوتز،۱۳۸۳: ۲۷۷). او در خانهٔ خود «بر اثر غم و اندوه جانکاهی که از خاطرهٔ شکست در دل او مانده بود» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۱۲۷۸)، به تب سختی مبتلا و علایم مرگ در او ظاهر شد؛ اما پیش از مرگ به پذیرفتن معیارهای زندگی بهنجار معترف شد: «من اکنون عقل و خردی آزاد و روشن‌بین دارم و از قید ظلم و ابهام جهل مطلقی که بر اثر قرائت مداوم و بیهودهٔ کتاب‌های نفرت‌انگیز پهلوانی فکر و اندیشه مرا هاله‌وار احاطه کرده بود آزاد شده‌ام. من اکنون به خوبی می‌فهمم که آن کتاب‌ها سراسر یاوه و پوچ و بی‌مغزند...» (همان: ۱۲۷۹). دُن‌کیشوت پیش از مرگ بر پوچی داستان‌ها و جدایی و بی‌ارتباطی آنها با جهان واقعیت صحه می‌گذارد و اذعان می‌دارد که برای او «داستان بی‌مغزی از ماجراهای حماسی» (فوکو، ۲۰۰۲ ب: ۴۸) دیگر عین واقعیت به شمار نمی‌رود، همچنان که این امر برای دیگر شخصیت‌های رمان، بدیهی است، برای او نیز داستان به معنای « قدرتی است که زبان را بازنمایی می‌کند» (همان). به این ترتیب دُن‌کیشوت در حد فاصل و وقفه‌ای که بین نگارش جلد اول و دوم اتفاق افتاد، تغییر یافت، او در شکاف باریکی که بین تحریر این دو جلد اتفاق افتاد «به واقعیت خویش دست پیدا کرد» (همان).

دُن‌کیشوت با تحمل درد و رنج فراوان و به بهای مرگش فاصلهٔ دورهٔ رنسانس تا عصر کلاسیک را طی می‌کند. در ابتدا او به عنوان آخرین بازماندهٔ عصر رنسانس، بر شباهت واژه‌ها و چیزها تأکید دارد؛ اما در پایان رمان، هم‌آوا با اپیستمهٔ دورهٔ کلاسیک بر جدایی بین واژه‌ها و چیزها، و جدایی بین داستان و واقعیت اذعان می‌کند. دُن‌کیشوت پس از تجربه‌های شکست به پوچی و بی‌معنایی داستان‌هایی که خوانده اعتراف می‌کند و در نهایت می‌میرد.

اِما بوواری نیز سه شکست را تجربه می‌کند. پس از نخستین شکست در ماجراجویی‌هایش، برای تغییر روحیه به تئاتر می‌رود. نمایش، داستان عاشقانه‌ای است، از داستان‌هایی که پیش از این برای او بسیار جذاب بود؛ اما «اینک بی‌مقداری شورها را، که هنر بسیار بزرگشان می‌نمایانید، خوب می‌شناخت» (فلوبر، ۱۳۸۶: ۳۱۵). پس از ماجرای دوم در شهر روآن، وقتی صومعه‌ای را می‌بیند که زمان نوجوانی‌اش را در آن گذرانده بود، «چقدر، غبطهٔ احساس‌های عاشقانهٔ وصف‌ناپذیری را می‌خورد که در آن زمان می‌کوشید بر اساس کتاب‌ها پیش خود مجسم کند» (همان: ۳۹۸) و حالا این احساس‌ها را از خود دور می‌دید. «هر چه بود خوشبخت نبود، هرگز احساس خوشبختی نکرده بود» و با خود فکر می‌کرد «همه چیز دروغ بود!» (همان). سومین شکست، مرگ اِما بوواری را رقم می‌زند. او که به خاطر ولخرجی‌های فراوان، خانه‌اش در حال

مصادره شدن است، در استیصال کامل سراغ معشوق سابقش می‌رود تا از او پول مورد نیازش را قرض کند؛ اما از این کار نتیجه‌ای نمی‌گیرد و با غروری جریحه‌دار شده، «به نحو گنگی علت وضعیت وحشتناکش، یعنی مسئلهٔ پول را دیگر به یاد نمی‌آورد. دردش فقط از عشق بود، و حس می‌کرد که جانش از طریق این خاطرهٔ عشق او را ترک می‌کند، همچون زخمی‌ها که در دم احتضار حس می‌کنند که زندگی همراه خون از زخمشان بیرون می‌رود» (همان: ۴۳۹). پوچی تلاش‌های اِما بوواری برای آفریدن داستانی عاشقانه برای خود در چهرهٔ بی‌تفاوت و حسابگر معشوقش نمایان می‌شود. به این ترتیب در چنین وضعیتی مرگ اِما بوواری رقم می‌خورد.

نتیجه‌گیری

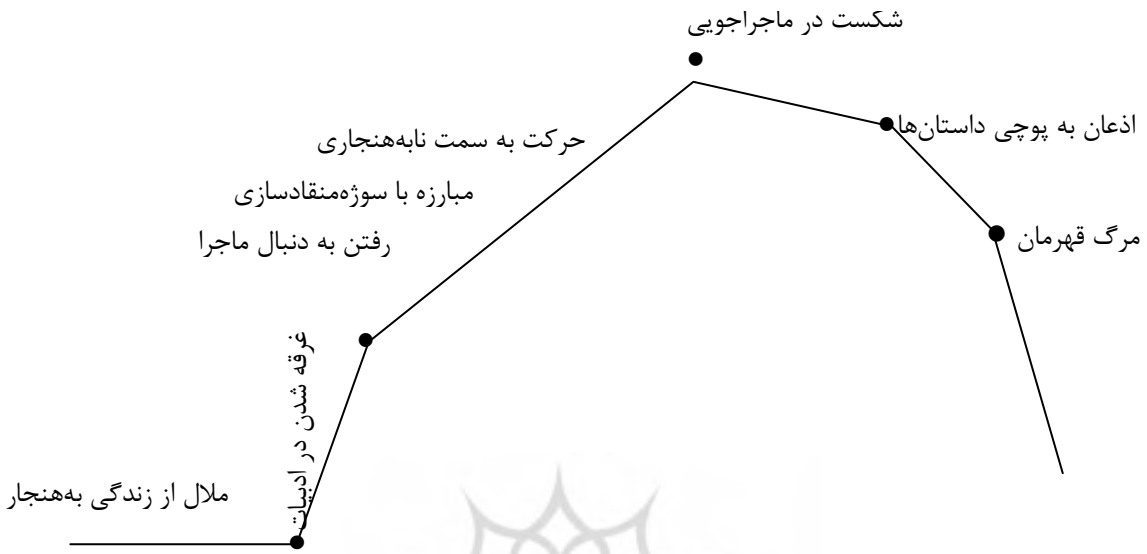
طرح زندگی اِما بوواری همچون دُن‌کیشوت، تلاش برای فراتر رفتن از زندگی «بهنجار» بود. در این طرح، ادبیات و داستان برای آنها تصور امکان خلق معنای دیگری را در زندگی فراهم می‌کند؛ مفّری برای گریز از امر بهنجار. آنها از داستان به واقعیت می‌آیند. تلاش عظیمشان تطبیق واقعیت بر اساس داستان‌هاست؛ زیرا فرقی بین داستان و واقعیت قائل نیستند و واژه‌ها و چیزها را همانند می‌دانند. طرح فکری *فوکو* برملا کردن معیارها و اصول بدیهی انگاشته شده‌ای است که ساختار قدرت بر آن اساس، شکل بهنجار زندگی را تعریف می‌کند. شکلی که در مقابل شکل نابهنجار می‌ایستد. در نظام فکری *فوکو* ساختار قدرت شامل نهادها و نظام‌هایی است که بر استمرار زندگی بهنجار اجتماعی تأکید دارند. این ساختار در مقابل هر تفاوتی با مشخص کردن آن تفاوت به مثابهٔ گونه‌ای نابهنجاری، سعی در کنترل، اصلاح، طرد، حبس، به حاشیه راندن و حذف گروه‌های «متفاوت»، «نابهنجار» و شکل‌های مختلف غیریت دارد.

اِما بوواری و دُن‌کیشوت با عبور از زندگی بهنجار، به صورت یک عنصر نابهنجار درمی‌آیند که واکنش‌های متفاوت جامعهٔ زمانه‌شان را بر می‌انگیزانند. این واکنش‌ها طیف وسیعی را شامل می‌شود: کنترل، طرد، اصلاح، انکار، تمسخر، دشمنی و... . دوستان دُن‌کیشوت با سوزاندن کتاب‌هایش قصد دارند جنون او را کنترل کنند. گروهی به دشمنی، طرد و انکار او و گروهی به تمسخر او می‌پردازند. این واکنش‌ها از سوی نهادهای مختلف متفاوت است: نهاد خانواده، نهاد کلیسا، نهاد اشرافیت و ... . در رمان مادام بوواری نیز واکنش‌های متفاوتی در تقابل با اقدامات اِما بوواری صورت می‌پذیرد؛ زنان روستا به دشمنی و بدگویی از او می‌پردازند. اِما بوواری در نهاد خانواده با همسری ملال‌آور مواجه می‌شود که ذوق و شور و استعدادی همپای اِما بوواری ندارد. گفت‌وگو بین این دو ممکن نیست. احساسات پرشور او نادیده گرفته می‌شود و در نهایت خود او طرد می‌شود.

سرانجام اِما بوواری و دُن‌کیشوت هر دو به باورهای پیشین خود به مثابهٔ امری نابهنجار، پوچ و اشتباه اذعان می‌کنند. این فرایند تکذیبِ خود در سلسله‌ای متشکل از چنان تجربه‌های شکست و رنج‌های طاقت‌فرسایی رخ می‌دهد که به بهای مرگ آنها تمام می‌شود. بر سنگ قبر دُن‌کیشوت می‌نویسند: «وی در برابر تمام جهان قد علم کرد و مترسک و لولوی دنیا شد» (سروانتس، ۱۳۷۴: ۱۲۸۵). اِما بوواری نیز چون دُن‌کیشوت در برابر جهانی که در آن زندگی می‌کرد، قد علم می‌کند، و این اقدام به بهای مرگ او تمام می‌شود. این دو مبارزان پرشوری هستند که می‌کوشند در فرهنگ غرب علیه سازوکار سوژه‌منقادسازی بایستند؛ از سوژه‌های تعریف شده و تحمیلی تبعیت نکنند و از انقیاد آن بگریزند. اِما بوواری و دُن‌کیشوت با کمک گرفتن از ادبیات و جهان داستان، شکل دیگری از بودن را تصور می‌کنند و با این تصورِ برگرفته از ادبیات، می‌کوشند تا شکل جدیدی از سوژه‌مندی را برسازند.

مقالهٔ حاضر کوشید اهتمام این دو را در حیاتشان بر اساس مفاهیم بهنجارسازی، سوژه و انقیاد *فوکو* تحلیل و تبیین کند و نشان دهد که ادبیات در گونه‌ای خاص از خود می‌تواند به شکلی اصیل در مقابل ساختارهای مسلط بر زندگیِ بهنجار، بایستد و با استقرار خود به منزلهٔ شکلی تازه و متمایز از حیات، طرحی نو دراندازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



نمودار تحولات کنشی در دو رمان *دُن‌کیشوت* و *مادام بوواری* با توجه به دیدگاه‌های *میشل فوکو*

پی‌نوشت

۱. Cid Ruy Diaz پهلوان ملی اسپانیایی.

۲. Ardente -Epee Le Chevalier de l, منظور آمادیس یونانی، پهلوان معروف است.

۳. این نام‌ها همگی به قهرمانان زن رمان‌های رمانتیسیستی تعلق دارند.

۴. نامهٔ فلوبر به لوییز کوله در ۲۶ اکتبر ۱۸۵۲؛ ر.ک. یوسا، ۱۳۸۶: ۲۵۵.

منابع

برنز، اریک (۱۳۸۷) میشل فوکو، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران، ماهی.

بنیامین، والتر (۱۳۸۳) «قصه‌گو: تأملاتی در آثار نیکلای لسکوف»، ترجمهٔ مراد فرهادپور و فضل‌الله پاکزاد، در: مجلهٔ ارغنون (دربارهٔ رمان)، شمارهٔ ۹ و ۱۰، صفحه ۱-۲۶.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۳) جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر، ترجمهٔ یوسف اباذری، در: مجلهٔ ارغنون (دربارهٔ رمان)، شمارهٔ ۹ و ۱۰، صفحه ۷۷-۱۱۲.

چایلدز، پیتر (۱۳۸۲) مدرنیسم، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران، ماهی.

دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۷۶) میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران، نی.

سروانتس، میگل دو (۱۳۷۴) دن کیشوت، ترجمهٔ محمد قاضی، چاپ ششم، تهران، روایت.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱) مکتب‌های ادبی، تهران، نگاه.

شوتز، آلفرد (۱۳۸۳) «دُن‌کیشوت و مسئلهٔ واقعیت»، ترجمهٔ حسن چاوشیان، در: مجلهٔ ارغنون (ویژه نقد ادبی نو)، شمارهٔ ۴، صفحه ۲۵۷-۲۸۰.

فلوبر، گوستاو (۱۳۸۶) مادام بوواری، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران، مرکز.

فوکو، میشل (۱۳۸۹) سوژه و قدرت، در تئاتر فلسفه، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران، نی.

یوسا، ماریو بارگاس (۱۳۸۶) عیش مدام: فلوبر و مادام بوواری، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران، نیلوفر.

Foucault, Michel (2002 a) the Archaeology of Knowledge, trans. A. M. Sheridan Smith, New York, Pantheon Books.

Foucault, Michel (2002 b) the Order of Things: Archaeology of the Human Sciences, New York, Vintage Books.

Mills, Sara (2001) Discourse, London and New York, Rutledge

Shawver, Lois (2006) Dictionary for the Study of the Works of Michel Foucault, http://users.california.com/~rathbone/foucau10.htm Page 10 of 10

Wicks, Robert (2001) Foucault, in the Routledge Companion to Aesthetics, Edited Berys Gaut, Dominic McIver and Lopes, London and New York, Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی