تحلیل روایت در نوشتار ناتورالیستی از ورای *آسوموآر* امیل زولا

محسن آسیب‌پور

استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۳/۱۲/۲۰، تاریخ تصویب: ۹٤/۰۲/۰۷)

چکیده

زولا به عنوان سردمدار مکتب ناتورالیسم به جهان و جامعه به چشم قلمروی کشمکش نیروهای طبیعی و تاریخی که زندگی افراد را بطور خاص و حیات بشری را بطور کلی متأثر می‌کند، می‌نگرد. این اندیشه در یک اثر ادبی همچون آسوموآر در دو سطح قابل شناسایی است: یکی در خود محتوا و دیگری در سطح شکل و تکنیک‌های ادبی که این حوزه تلاش بیشتری را از جانب خواننده یا مفسر می‌طلبد. در واقع، «روایت» و ترفندهای روایی قسمتی است که، به شکلی متفاوت از مضامین، ما را به عنوان خواننده به سمت کشف اندیشهٔ نویسنده رهنمون می‌شود. در این مقاله تلاش می‌کنیم تا از سویی ردپای اصول مکتب ناتورالیسم را در یکی از نمونه‌های عملی آن، یعنی داستان آسوموآر نوشتهٔ امیل زولا، تعقیب کنیم و از سوی دیگر، برای مواردی که در آنجا میان نظریه و کارکرد تضادی دیده می‌شود توضیحی ارائه دهیم.

واژه‌های کلیدی: ناتورالیسم، *آسوموآر*، زولا، روایت، زاویه دید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

مکتب ادبی ناتورالیسم که با نوشته‌های برادران گونکور (ژول و ادموند) متولد شد، با آثار امیل زولا به دورهٔ بلوغ خود رسید. در میان بیست رمانی که مجموعهٔ آثار زولا با عنوان روگن- ماکار را شکل می‌دهند، *آسوموآر*[1] (*L'Assommoir*) از جایگاه خاصی برخوردار است. این واژه در داستان به کافه‌ای اشاره دارد که طبقهٔ کارگری و شخصیت‌های اصلی داستان به آنجا رفت و آمد دارند. «آسوموآر» در لغت به معنای «آلت قتاله» می‌باشد و در زبان عامیانه به محل فروش نوشیدنی‌های الکلی اطلاق می‌گردد. در واقع، این رمان که به عنوان الگوی نوشتار ناتورالیستی شناخته می‌شود، باعث شهرت جهانی زولا شد. بطور خلاصه، داستان شرح حال یک مادر خانواده به نام ژروز است. ژروز که دو فرزند به نام‌های کلود و اتین دارد، به همراه معشوق خود لانتیه از شهرستان به پاریس نقل مکان می‌نماید. او در یک رختشورخانه به سختی کار می‌کند تا بتواند نه تنها خرج خود و بچه‌ها را تأمین کند، بلکه هزینهٔ ولخرجی‌ها و خوشگذرانی‌های لانتیه را نیز بپردازد. اما لانتیه او را ترک و معشوقهٔ دیگری به نام ویرژینی اختیار می‌کند. ژروز پس از مدتی، در کافه‌ای به نام آسوموآر، با یک کارگر شیروانی‌ساز به نام کوپو آشنا می‌شود که با اصرار زیاد موفق به جلب رضایت ژروز برای ازدواج با خود می‌گردد. زوج جدید در صدد هستند که با کار مستمر یک مغازهٔ اتوشویی برای ژروز باز کنند. اما در این اثنا، از بخت بد ژروز، کوپو از یک شیروانی سقوط می‌کند و برای مدت زمان طولانی در خانه می‌ماند. حتی پس از بهبودی نیز، کوپو که به تنبلی عادت کرده، دیگر تن به کار نمی‌دهد، بلکه وقت خود را در آسوموآر با خوردن الکل پر می‌کند. با این حال، ژروز مغازهٔ خود را افتتاح و حتی چند کارگر استخدام می‌نماید. پس از چندی، لانتیه از طریق دوستی با کوپو دوباره وارد زندگی ژروز شده و تا جایی پیش می‌رود که در یکی از اتاق‌های خانه به عنوان مستأجر ساکن می‌شود. ژروز که دیگر از بیکاری و اعتیاد شوهرش به الکل خسته شده، دوباره فریب حرف‌های شوهر نخست خود را می‌خورد. کوپو که شب‌ها مست به خانه برمی‌گردد، بی خبر از اینکه ژروز در اتاق مجاور در بستر لانتیه به سر می‌برد، به خواب می‌رود. برای جبران این زخم‌های روحی، ژروز به ولخرجی روی آورده و کم‌کم قرض زیادی بالا می‌آورد. در نهایت، او مجبور می‌شود تا مغازه‌اش را به ویرژینی واگذار و خود به عنوان کارگر در آنجا کار کند. در این بین، گوژه، کارگر یک آهنگری که بین او و ژروز از مدت‌ها قبل عشق پاکی شکل

۱. (۱۸۷۷)

گرفته بود، از خیانت ژروز به خود مطلع شده و به او پشت می‌کند. داستان با مرگ کوپو در تیمارستان، الکلی و روسپی شدن ژروز و در نهایت مرگ او در اوج فلاکت خاتمه می‌یابد.

پس از این خلاصه و پیش از ورود به بحث اصلی، لازم می‌دانیم تا مروری بر اصول مکتب ناتورالیسم داشته باشیم تا بتوانیم در ادامه به بررسی انعکاس این قواعد در روایت داستان بپردازیم. می‌توان گفت ناتورالیسم شکل تشدید شدهٔ رئالیسم است. این مکتب نیز همچون رئالیسم به گزارش واقعیت بی آنکه در این باره داوری و اظهار نظر کند علاقه‌مند است (یا حداقل ادعای آن را دارد!). ناتورالیسم که ملهم از پیشرفت‌های علوم گوناگون و به خصوص پزشکی در قرن نوزدهم می‌باشد، از این علوم به عنوان مدلی برای آفرینش آثار ادبی استفاده می‌کند. در این الگوبرداری، نویسندهٔ ناتورالیست به دو مورد توجه دارد: نخست، جمع‌آوری اسناد و پس از آن، آزمایشگری. در مرحلهٔ اول، نویسنده یک تحقیق میدانی در مورد موضوع مدنظر انجام می‌دهد. به این ترتیب مشاهده می‌کنیم که به عنوان نمونه، زولا برای نگارش یکی از آثار خود تحت عنوان *وحش انسانی*[۱] (*La Bête humaine*) سوار یک لوکوموتیو شده و با ایستادن در کنار کارگر راه‌آهن با تجربهٔ یک لوکوموتیوران از نزدیک آشنا می‌شود. مرحلهٔ دوم به عمل نوشتن داستان مربوط است. در اینجا، همانگونه که یک زیست‌شناس یا شیمیدان در شرایط تجربی خاص به بررسی تغییرات یک ماده یا یک ارگان تحت تأثیر عوامل بیرونی می‌پردازد، نویسنده بافت خاصی (از نظر خانوادگی، اجتماعی، حرفه‌ای، ...) برای شخصیت در نظر می‌گیرد. از این فرآیند به عنوان «فرضیه» یاد می‌شود. حال نویسنده می‌بایست تأثیر این شرایط (که به عنوان پیش فرض در ابتدای داستان مطرح می‌شوند) را در تماس با عوامل جدید (حوادثی که در طول داستان برای شخصیت رخ می‌دهند) بر روی شخصیت بررسی کند، به گونه‌ای که در نهایت، پایان یا گره‌گشایی داستان به عنوان نتیجهٔ طبیعی، منطقی و علمی شرایطی که از ابتدا تا کنون ایجاد شده‌اند، معرفی شود. بنابراین، می‌توان گفت نویسندهٔ ناتورالیست به شخصیت‌های خود به عنوان یک بیمار که باید آزمایش آسیب‌شناختی روی او صورت گیرد، می‌نگرد. از نظر ناتورالیسم، دو عامل در شکل‌گیری ذات انسان و در نتیجه سرنوشت پایانی او دخیل است: یکی موضوع وراثت به عنوان ویژگی‌های روحی- روانی که از طریق ژن‌ها از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و دیگری وضعیت اجتماعی شخص و بطور خاص طبقهٔ اجتماعی که به آن تعلق دارد. بدین

۱. داستان ماجرای تعمیرکار لوکوموتیوی است که به جنون قتل مبتلاست. لوکوموتیو در این داستان نماد غریزهٔ خشونت نزد انسان می‌باشد.

ترتیب، از آنجایی که رئالیسم و ناتورالیسم به زندگی طبقات متوسط و حتی پایین‌دست (طبقهٔ کارگری نزد زولا) توجه دارد، می‌توان حدس زد که پایان کار این شخصیت‌ها شکست و سقوط مادی و معنوی آنها باشد. از همین رو این آثار متهم شده‌اند که به ترسیم زوایای تاریک و انحطاط اخلاقی انسان می‌پردازند، تا جایی که گاهی از این ادبیات به عنوان «ادبیات متعفن» یاد می‌شود. در ادامه و در قسمت اصلی بحث خود، به جستجوی تأثیر این موارد بر نوع روایت ناتورالیستی با تکیه بر رمان زولا خواهیم پرداخت.

بحث و بررسی

القای واقعیت

همانگونه که پیشتر اشاره کردیم، توصیف واقعیت آنچنان که هست، به عنوان اصل نخست در رئالیسم و ناتورالیسم مطرح است. این موضوع از همان آغاز داستان و در جملات ابتدایی آن با نشانه‌های متعددی خود را نشان می‌دهد. اولین واژهٔ داستان نام قهرمان آن می‌باشد: «ژروز تا ساعت دو صبح کنار پنجره چشم به راه لانتیه مانده بود.» (زولا، ترجمهٔ غبرائی، ۱۷) مشاهده می‌شود که راوی شخصیت خود را بدون هیچگونه مقدمه‌چینی معرفی می‌کند و به عبارتی، از همان ابتدا خواننده را به درون واقعیت هل می‌دهد. در اینجا، واقعیت امتدادی از گذشته یا مقدمه‌ای بر آینده نیست. نویسنده برشی از واقعیت را انتخاب کرده و در یک سیر زمانی خطی و پا به پای حوادثی که در فاصلهٔ آغاز و پایان این برش رخ می‌دهد به توصیف آن می‌پردازد. شروع داستان برای خواننده مانند آغاز یک فیلم برای تماشاگر است، گویی دوربینی در خارج یا داخل اتاق در حال فیلمبرداری از قهرمان است. مشاهده می‌کنیم در یک جمله نام دو تن از شخصیت‌های اصلی کم‌شمارِ داستان آمده است: ژروز و لانتیه. تمام این عوامل دست به دست هم می‌دهند تا از همان ابتدا خواننده در فضای داستان قرار گیرد. در ادامه می‌خوانیم:

سپس خوابالود و لرزان خود را روی تخت انداخت، تب‌زده بود و گونه‌هایش از اشک خیس شده بود. هشت روز پیش، وقتی از غذاخوری «گوسالهٔ دو سر» بیرون آمد، لانتیه او را همراه بچه‌ها به خانه فرستاد و از آن پس شب‌ها دیر وقت به خانه می‌آمد و می‌گفت تا آن موقع دنبال کار گشته است. (همان)

این چند جمله نمونهٔ خوبی برای مطالعهٔ یکی از مباحث اصلی روایت‌شناسی، یعنی «زاویهٔ دید»، است. در مقدمهٔ بحث به این مطلب اشاره کردیم که نویسنده ناتورالیست

می‌کوشد تا خود را از جریان حوادث دور نگه داشته و همانگونه که معمولاً گفته می‌شود، به ارائهٔ «صورت جلسه‌ای» از آنچه می‌گذرد بسنده کند. اما آیا ممکن است نویسنده یا حتی راوی در آنچه به تصویر می‌کشد نقشی نداشته باشد؟ در اینصورت، چه کسی، یا به عبارت بهتر، کدام «آگاهی» ما را در جریان وقایع قرار می‌دهد ؟ بنابراین مشاهده می‌شود ادعای ناتورالیسم مبنی بر عدم اظهار نظر و دخالت راوی در داستان به معنای حذف زاویهٔ دید او نیست، چرا که هیچکس این مطلب را نفی نخواهد کرد که هر آنچه در یک اثر می‌آید، از جملهٔ نخست تا جملهٔ پایانی، از آگاهی راوی (و در سطحی دیگر، نویسنده) منبعث می‌شود. بلکه مفهوم این امر آنست که در این نوع داستان‌ها نقش یک راوی دانای کل هر چه بیشتر کم‌رنگ شده و داده‌های صریح جای خود را به توصیف‌ها می‌دهند. اکنون به مثال بالا بر می‌گردیم. اگر جملهٔ نخست این مثال را که در آن زاویهٔ دید به اصطلاح «بیرونی» است کنار بگذاریم[۱]، در مورد جملات دیگر این سؤال مطرح می‌شود که گویندهٔ آنچه گفته می‌شود کیست؟ می‌توان بلافاصله پاسخ داد که مسلماً راوی است. این پاسخ از جهتی صحیح است، چرا که همانطور که گفتیم در حقیقت کسی جز او برای تعریف کردن داستان وجود ندارد. اما پاسخ صحیح‌تر آن است که در واقع در این قسمت با یک زاویهٔ دید درونی مواجه هستیم: راوی به درون ژروز راه یافته و آنچه که از جملهٔ دوم به بعد آمده در ذهن شخصیت جریان دارد. بدین ترتیب، نویسندهٔ ناتورالیستی مانند زولا در نظر دارد تا با انتخاب یک زاویهٔ دید درونی خود را کنار کشیده و به خواننده القا کند که نقش او چیزی جز گزارش آنچه در درون شخصیت می‌گذرد نیست. البته در ادامه خواهیم دید که راوی به اندازه ادعایش معصوم نیست! اما در همین مثال و بحث زاویهٔ دید درونی، باید اضافه کنیم که تعیین این زاویه به کمک نشانه‌هایی صورت می‌پذیرد و در اینجا مهمترین نشانه، بافت زبانی است که این جملات در آن قرار گرفته‌اند. جملهٔ نخست پاراگراف از وضعیت روحی نابه‌سامان ژروز در این لحظه حکایت دارد و بر پایهٔ همین جمله این احتمال قوت می‌یابد که قهرمان در ادامه دلیل اندوه خود را در ذهن مرور کند.

اگر چه مستندات واقع‌گرا بودن متون ناتورالیستی به این موارد ختم نمی‌شود، علاقه‌مندیم تا پیش از ورود به مسألهٔ «فضا» به دو نشانهٔ دیگر اشاره کنیم. در همین متن، سعی شده تا زمان و فضا واقعی به نظر برسند یا به اصطلاح منتقدان ادبی، «توهمی» از واقعیت ایجاد شود. در این

۱. در ادامه بحث به صورت دقیق‌تر به موضوع زاویهٔ دید در ناتورالیسم خواهیم پرداخت.

مثال خاص، نویسنده با به کارگیری دو قید یا متمم زمانی و مکانی دقیق («هشت روز پیش»، «غذاخوری گوسالهٔ دو سر») این امر را محقق می‌کند.

با این حال و علیرغم آنچه تاکنون از واقع‌گرایی در *آسوموآر* گفتیم، باید اقرار کرد که گاهی این واقعیت عینیت خود را از دست داده، بطوری که دیگر نه در مقام امری خاص که متعلق به یک زمان، مکان و بافت معین است، بلکه به شکل مفهومی اساطیری که جزئی از حافظهٔ بشری شده است، نمود می‌یابد. در اینجا، به نوعی با یک واقعیت مسخ شده سر و کار داریم و از این رو می‌توان گفت در این موارد ناتورالیسم از آنچه به دنبال آن بوده پا فراتر گذاشته است. از مصادیق این امر می‌توان به انتخاب نام شخصیت‌ها اشاره کرد. در داستان، اسم بعضی افراد یادآور دنیای حیوانات است و گاهی مشخصه‌های شخصیتی آن‌ها نیز این تشابهات را تقویت می‌کند، مانند خانم لورا (Lerat: موش)، خانم پوآسون (Poisson: ماهی). در واقع، این خصیصهٔ نگارش نزد زولا به دستاویزی برای تقویت یکی از ویژگی‌های آثارش که در قسمت پایانی بحث به رنگ‌مایهٔ حماسی از آن یاد می‌شود تبدیل می‌گردد.

فضا

فضا یکی از مفاهیم اساسی در حوزهٔ روایت‌شناسی است. در واقع، مکان در کنار زمان دو محور اصلی هستند که در داستان‌نویسی سنتی به جریان حوادث نظام می‌بخشند. با توجه به آنچه تا کنون گفته شد، انتظار می‌رود که قواعد مکتب ناتورالیسم در این بعد نیز نمود پیدا کند. می‌توان گفت نخستین مشخصهٔ فضای ناتورالیستی، بسته‌بودن آن است. همانند تراژدی‌های کلاسیک که شخصیت در یک فضای محدود که اغلب تالار یک کاخ است محصور می‌باشد و اسیر در چنگال سرنوشت شوم خود به انتظار یک پایان رقت‌بار می‌نشیند، در اینجا نیز فضا به نوعی دیگر محدود می‌شود. این فضای محدود که بنابر نظریهٔ «جبرگرایی»[۱] (déterminisme) زولا یک طبقهٔ اجتماعی است، در آسوموار به شکل یک حومهٔ کارگرنشین نشان داده می‌شود. در همان صفحات نخست داستان می‌خوانیم که مهمانسرایی که ژروز در آن اقامت دارد در میانه یک کشتارگاه و یک بیمارستان – که از یک بار سمبولیک نیز برخوردارند – احاطه شده است. بلافاصله در صفحهٔ دوم، راوی اطلاعاتی دربارهٔ این مهمانسرا که «بون‌کور» نام دارد می‌دهد. و در پایان داستان، جلوی همین ساختمان است که ژروز خودفروشی می‌کند.

۱. بنابر این نظر، محیط زندگی و طبقهٔ اجتماعی که فرد به آن تعلق دارد، نقش بسزایی در تعیین سرنوشت او ایفا می‌کند.

بدین‌ترتیب، مشاهده می‌شود چگونه اول و آخر داستان در یک خط سیر مدور به یکدیگر گره می‌خورند تا شخصیت را در یک محیط شوم بسته حبس کنند.

همانطور که کمی قبل به آن اشاره کردیم، گاهی فضا در *آسوموآر* یک کارکرد سمبولیک دارد. کافهٔ *آسوموآر* توسط بابا کلومب اداره می‌شود. در واقع واژهٔ colombe در فرانسه از بار ضمنی «لطافت و آرامش» برخوردار است و شاید زولا این نام را در معنای کنایی آن به کار برده باشد: کارگران برای نوشیدن الکل و رسیدن به نوعی آرامش کاذب به آنجا می‌آیند. به همین ترتیب اماکن زیاد دیگری هستند که در این داستان به نماد تبدیل می‌شوند. بارزترین این موارد توصیف دستگاه الکل‌گیری است که چند بار در طول داستان از آن صحبت می‌شود. در نخستین توصیف، هنگامیکه ژروز کنجکاو می‌شود تا برای دیدن آن به حیاط پشتی مغازه برود، دستگاه با بیانی اساطیری به یک کارگر آرام و خستگی‌ناپذیر تشبیه شده که بی‌صدا و بی‌وقفه کار می‌کند. دستگاه تقطیر در جایی دور از دید مشتریان قرار گرفته و بی‌هیچ هیاهویی وظیفه خود را که تولید الکل است به نحو احسن انجام می‌دهد. این تصویر حس مرموز بودن دستگاه تقطیر را به خواننده القا می‌کند و جانخشی به آن در هیبت یک کارگر تأثیر آن را در رقم‌زدن سرنوشت انسان‌هایی که از محصول آن استفاده می‌کنند برجسته می‌کند. کمی جلوتر در داستان، دستگاه با رنگ مسی خود که القاگر سرماست و با لوله‌های پیچ در پیچ‌اش که الکل را از خود می‌گذراند، در نگاه ژروز به چشمه‌ای (از عفونت) یا هیولایی بدل می‌شود که رفته‌رفته نه تنها سالن بلکه کل پاریس را در خود غرق کرده و می‌بلعد.

مؤلفهٔ فضا در *آسوموآر* به درک بهتر یک مؤلفهٔ دیگر یعنی شخصیت کمک می‌کند. در طول رمان هنگامیکه از کافه صحبت می‌شود، جو یکنواختی بر آن حاکم است: کارگران که اغلب جلوی پیشخوان ایستاده‌اند به بابا کلومب سفارش می دهند و او نیز بدون هیچ حرفی لیوان‌ها را پر می‌کند. در آنسوی مغازه نیز دستگاه مثل همیشه به کار خود مشغول است. بنابراین می‌توان گفت کافه آسوموآر به یک پس‌زمینهٔ نامتغیر به منظور نمایش بهتر تحول و تغییر شخصیت در این فضای ثابت در جهت منفی تبدیل می‌شود: نخستین بار که ژروز به دعوت کوپو وارد مغازه می‌شود، به خوردن آلو بسنده می‌کند. بار بعد، در نیمهٔ دوم داستان، ژروز در پی شوهرش که قول داده بود او را به سیرک ببرد وارد بار شده و برای فراموش کردن گرسنگی‌اش به الکل پناه می‌برد. در نهایت و در پایان داستان او نیز که الکلی شده، جلوی آسوموآر ایستاده و آرزو می‌کند کاش دو سکهٔ پنج سانتیمی داشت تا بتواند چیزی بنوشد. بدین‌ترتیب، خواننده شاهد فلاکت مادی و سقوط اخلاقی شخصیت در تضاد با یک فضای

یکنواخت، سرد و بی‌تفاوت است. نقاطی نیز وجود دارد که این تضاد در آنجا خود را به صورت شدیدتری نشان می‌دهد. در اواخر داستان، هنگامیکه ژروز در اوج گرسنگی برای تن‌فروشی در خیابان‌ها پرسه می‌زند، به محله‌ای می‌رسد که در حال نوسازی است. زیباشدن این قسمت از شهر در مقابل وضعیت تأسف‌بار شخصیت، فلاکت او را بیش از پیش برجسته می‌کند. بدین‌ترتیب، فضا به دستاویزی برای پیشرفت داستان تبدیل می‌شود: «آن محله که از فرط زیباشدن شرمزده‌اش می‌کرد، از هر سو باز شده بود.» (همان ٤٢٥-٤٢٤)

زاویهٔ دید (focalisation)

شاید از بعدی بتوان میان ناتورالیسم و رمان نو پیوند زد. رمان نو که حوالی دههٔ ۵۰ با آثار رب-گریه و با هدف توصیف خام واقعیت و دادن آزادی کامل به خواننده در امر خوانش شکل گرفت، با حذف زاویه دید دانای کل یادآور یکی از اصول بنیادین ناتورالیسم است. با این حال، اگر چه در ناتورالیسم در قیاس با مکاتب ادبی پیش از آن (از حماسه تا رمان‌هایی نظیر *بینوایان*) به لحاظ پرداخت زاویهٔ دید نوعی مدرنیته دیده می‌شود، اما در این آثار نیز راوی، حداقل به صورت ضمنی، در القای معنا (یا به تعبیر عام، انتقال پیام) به خواننده نقش مهمی ایفا می‌کند. در واقع، نوآوری ناتورالیسم در این زمینه بیشتر به سبب تنوع این متون در به کارگیری زاویهٔ دید است. از میان این ابزارهای نقل گفته‌ها می‌توان در وهلهٔ نخست از «سبک غیرمستقیم آزاد» نام برد. بطور خلاصه، منظور از این نوع روایتی، نقل داستان از دیدگاه شخصیت است در غیاب نشانهٔ صریحی که به این امر اشاره داشته باشد. با استفاده از این روش، راوی از زبان شخصیت از موضوع مدنظر صحبت می‌کند. تفاوت این سبک گفتمان و زاویهٔ دید درونی که پیشتر بحث آن گذشت در اینجاست که در نوع دوم، راوی بودن شخصیت داستان، کاملاً واضح است، حال آنکه در سبک غیرمستقیم آزاد شناسایی اینکه در این لحظه راوی است که سخن می‌گوید یا شخصیت داستان، دشوار می‌نماید. مثال زیر را در نظر بگیریم:

ژروز، گمشده در میان هیاهوی پیاده‌روی پهن وسط بلوار و در کنار درخت‌ها، خود را تنها و درمانده دید. چشم‌انداز خیابان‌های آنجا معده‌اش را بیش از پیش خالی می‌کرد؛ میان آن جمعیت غران که مردمان مرفهی نیز بودند، حتی یک تن از موقعیت او خبری نداشت و ده سو[۱] به کف دستش نمی‌گذاشت ! آری، آنجا بزرگ بود و زیبا. (همان ٤٢٥)

۱. واحد پول قدیمی در فرانسه

این چند جمله به قسمتی از داستان متعلق‌اند که از سردرگمی ژروز در یک محله نوسازی شده و مرفه برای به دست‌آوردن چند سکه و سیرکردن شکمش صحبت می‌کند. جملهٔ آخر پاراگراف می‌تواند نمونهٔ گویایی از سبک غیرمستقیم آزاد باشد. تصور یک زن گرسنه و درمانده در محله‌های بالای شهر که حتی برای کسب اندک پولی به خودفروشی رضایت داده، این نظریه را تقویت می‌کند که این جمله از زبان شخصیت بیان شده یا در ذهن او در جریان است. در نگاه نخست، از آنجایی که چیزی در جمله ما را به سمت وجود یک زاویهٔ دید درونی هدایت نمی‌کند می‌توان بطور ساده گفت که جمله توسط راوی بیان شده است. اما با کمی دقت در جملات قبل‌تر (و شاید با توجه به نوعی تأکید که در کلمهٔ *آری* وجود دارد) بار کنایی جمله آشکار شده و در نتیجه گفته می‌شود در اینجا داستان به سبک غیر مستقیم آزاد روایت شده است. بدین ترتیب، در این مثال مشخص، نویسنده می‌تواند بی‌آنکه خود را در معرض اتهام این یا آن طبقهٔ اجتماعی قرار دهد، به صورت غیر صریح و با استفاده از یک جملهٔ نیشخند آمیز طبقهٔ بورژوآ را نقد کند.

گاهی نیز، مواردی یافت می‌شود که احساس و نظر نویسنده از ورای صدای راوی به گوش می‌رسد. این موارد که در *آسوموآر* به وفور دیده می‌شوند، ناقض اصلی است که بنابرآن نویسنده می‌بایست از داوری و اظهارنظر به دور بماند. البته شایان ذکر است که این امر، نسبی است و از درجات گوناگونی برخوردار است. مثال زیر، یکی از مصادیق بارز دخالت راوی در جریان داستان است. در این بخش، ژروز برای تقاضای کمک وارد منزل خواهر شوهرش می‌شود، اما حضور نابهنگام یکی از همسایه‌ها او را برای طرح موضوع مردد می‌کند:

اما تقاضایش در گلویش باقی ماند، چرا که در همان لحظه بوش را دید که به آرامی کنار بخاری نشسته است؛ یقیناً پیش از آمدن او گرم غیبت بود. جانور [هیچ کس را تحویل نمی‌گرفت]! انگار یک جفت لنبر به جای گونه‌هایش کارگذاشته بودند. وقتی می‌خندید، سوراخ دهنش گرد می‌شد و لپ‌هایش چنان پف می‌کرد که دماغش پیدا نبود، خلاصه مثل یک جفت لنبر! (همان ٤١٤)

اگر چه می‌توان برای این قسمت رأی به وجود سبک غیرمستقیم آزاد داد، اما برای خواننده‌ای که داستان را از ابتدا خوانده و با خصوصیات روحی قهرمان به عنوان زنی خانواده‌دوست و با نزاکت آشناست، اینکه این عبارات زننده توسط او بیان شده بود ضعیف به نظر می‌رسد. بنابراین، منطقی‌تر است که بگوییم در اینجا خود راوی است که چنین الفاظ رکیکی را در مورد بوش به کار می برد: گویی نویسنده از دست شخصیت

خود تا آنجا به خشم آمده که دیگر قادر نیست از بیان آنچه در مورد او فکر می‌کند خودداری نماید.

روایت جمعی

چنانکه مشاهده شد، گوناگونی شیوه‌های روایت در *آسوموآر* چنان است که گاهی به هم‌آمیختگی راوی و شخصیت را در پی دارد. به عبارت دیگر، به ویژه با استفاده از نقل‌قول غیرمستقیم آزاد، راوی پشت‌سر شخصیت پنهان شده و موقعیتی ایجاد می‌شود که نمی‌توان با قطعیت گفت نقطه‌نظر مطروحه از طرف کدامیک از این دو است. از این رو، اغلب از حضور یک «راوی جمعی» در رمان‌های زولا صحبت می‌شود. در واقع، این تکنیک به نویسنده اجازه می‌دهد تا با کلیتی که به گفتهٔ خود می‌بخشد آن را به صورت یک حقیقت جلوه دهد. این امر باعث می‌شود تا، همانطور که فردینان برونو (Ferdinand Brunot)[1] نیز به آن اشاره دارد، زبان خودمانی شخصیت‌ها به راوی سرایت کند:

زولا زبان خودمانی را از سبک مستقیم به غیر مستقیم جابه‌جا می‌کند و تا جایی آن را بسط می‌دهد که در آنجا دیگر نه گفته‌ها، بلکه افکار آدم‌هایش را که باز تا حدی به صورت خودمانی فکر می‌کنند بازگو می‌کند. به علاوه، از آنجایی که صحنه‌ای نیست که نویسنده نتواند از دیدگاه شخصیت‌ها در نظر بگیرد یا نتواند آن را آنگونه که خود آن‌ها می‌بینند یا عرضه می‌کنند ارائه دهد، زبان اجتماع زبان نویسنده می شود. (ماسی، ۳۳۱)

به عنوان نمونه‌ای از این روایت، در اواخر داستان، هنگامیکه نانا، دختر ژروز و کوپو، از خانه فرار کرده و در محله‌های بدنام شهر در لباس‌های جلف رقاصی می‌کند، از احساسی که مادر نسبت به دخترش دارد اینگونه مطلع می‌شویم:

اما در عین حال چیزی که ژروز را عصبانی می‌کرد این بود که دخترش با پیراهن‌های دنباله‌دار و کلاه‌های پردار به خانه بیاید. نه، تحمل آن دک و پز و آن سر و وضع را نداشت. سر و گوش نانا هر چه می‌خواهد بجنبد، اما، وقتی به خانهٔ مادرش می‌آید، لااقل مثل یک دختر کارگر لباس بپوشد. (زولا، ترجمهٔ غبرائی، ٤٠٣)

در اینجا، در خوانش نخست، این مفهوم برای خواننده شکل می‌گیرد که راوی نه نظر خود، بلکه چیزی را که قهرمان دربارهٔ فرزندش فکر می کند اظهار می‌دارد. اما با کمی دقت

۱. زبانشناس و مورخ ادبی فرانسوی (۱۹۳۸–۱۸٦۰)

این اظهار نظر دیگر در سطح فردی باقی نمانده و بردی جمعی به خود می‌گیرد. این امر به این معناست که می‌توان به ژروز نه به عنوان مادر نانا، بلکه به عنوان الگوی یک زن طبقهٔ کارگری نگریست. به همین شکل، نانا نه از آن جهت که دختر ژروز است، بلکه به این علت که نماد فرزندی است که در خانواده‌ای با پدر و مادر کارگر تربیت شده اهمیت می‌یابد. پس اگر درجات مختلف روایت را برای این قسمت بازنمایی کنیم، به طرح زیر می‌رسیم:

از این منظر، برای اینکه به تصور نویسنده (زولا) از وضعیت زندگی در طبقهٔ کارگری و روابطی که میان والدین و فرزندان در این خانواده‌ها وجود دارد پی ببریم، لازم است متن را آنچنان که راوی جمعی نقل می‌کند بخوانیم: یک کارگر تدریجاً به چنان درجه‌ای از بدبختی می‌رسد که دیگر حتی دغدغهٔ آنچه را که فرزند نوجوانش در خارج خانه انجام می‌دهد ندارد و تنها دلش به این خوش است که این فرزند به عنوان عضوی از جمع ظاهر آن را – لباس کارگری که حکایت از زحمت‌کش بودن این قشر دارد – حفظ کند.

شور حماسی

مثال قبلی و توضیحی که در مورد آن بر پایهٔ روایت توسط راوی جمعی ارائه دادیم، نمونهٔ خوبی است تا با آخرین مشخصهٔ نوشتار زولا که در این مجال به آن اشاره می‌کنیم و می‌توان آن را «شور حماسی» (lyrisme épique) نامید آشنا شویم. در این مثال، راوی از زبان و ذهن شخصیت خود به پاره‌ای از فلاکت‌ها، امیدها و آرزوها و به طور کلی آنچه در حافظهٔ تودهٔ مردم (در اینجا، یک طبقهٔ اجتماعی مشخص) حک شده است، اشاره می‌کند. بنابراین، واژهٔ حماسه در اینجا نه در معنای داستان افتخارات قومی، بلکه در مفهوم روایت رودررویی نیروها و محرک‌های تاریخی که بشریت را به سمت و سوی خاصی سوق می‌دهد به کار رفته است. در اصطلاح مورد نظر، این واژه بیانگر حضور یک خصیصهٔ مثبت و قابل

ستایش نیست، بلکه به نوعی مترادفِ مفهوم «جبرگرایی اجتماعی» است که از پایه‌های تفکر زولا به شمار می‌رود. ادموند گونکور، به عنوان یکی از بنیانگذاران ناتورالیسم، در این باره می‌گوید:

نظر من، علیرغم فروش روز افزون کتاب‌های رمان، اینست که رمان یک نوع ادبی مستهلک و فرسوده است که تمام آنچه را که برای گفتن داشته گفته، نوعی است که من همه کار کردم تا بعد تخیلی و سرگرم کننده را در آن بُکشم تا از آن نوعی خود شرح حال‌نویسی و خاطره از افرادی که زندگی‌شان داستان ندارد، بیرون بِکشم. (کونیی، ۵۲)

از این منظر، تمام آنچه که از عوامل طبیعی (وراثت) یا تاریخی–اجتماعی زندگی انسان را متأثر می‌کند علاوه بر آنکه می‌تواند به لحاظ علمی و به عنوان یک پدیده مورد مطالعه قرار گیرد، در دیدی جامع‌تر درامی غم‌انگیز را به تصویر می‌کشد که همانا داستان بشریت است. پس، در جهان‌بینی نویسنده‌ای چون زولا، با یک دنیای حماسی مواجه هستیم که نه صحنهٔ رویارویی دو جبههٔ انسانی، بلکه محل کشاکش محرک‌های نامرئی اما قدرتمندی است که انسان را به اختیار خود به هر سو کشیده و سرنوشت او را رقم می‌زنند. چکیده‌ای از صفحات نخست اثر به فهم این موضوع کمک می‌کند:

در کنار دروازه، سیل گَله هم‌چنان در سرمای صبحگاهی جریان داشت. چلنگرها از لباس آبی، بناها از نیم‌تنهٔ سفید و نقاش‌ها از پالتوهایشان که زیرش پیراهن بلندی می‌پوشیدند، مشخص بودند. این ازدحام از دور به غبار محو و بیرنگی می‌مانست که در آن آبی کدر و خاکستری کثیف بر رنگ‌های دیگر غلبه می‌کرد. گاهی، کارگری می‌ایستاد، چپقش را دوباره روشن می‌کرد و در گرداگردش سایرین به حرکت ادامه می دادند، بی‌خنده‌ای، بی‌کلمه‌ای، با گونه‌های تکیده و زردرنگ و چشم‌های به پاریس دوخته، یکایکشان از دهان باز کوچهٔ پوآسونی‌یر به دل شهر فرو می‌رفتند. (زولا، ترجمهٔ غبرائی، ۲۰)

این مثال نمود خوبی از یک توصیف حماسی است. در اینجا، نه با جنبش اسبان و غرش سپاهیان، بلکه با توده‌ای از انسان‌های سیه‌روز که برای به دست‌آوردن تکه نانی از حومه عازم پاریس هستند مواجه هستیم. به جای تصویر غبار اسبان جنگی، خواننده جماعت فلک زده‌ای را می‌بیند که از فرط بی‌اختیاری چیزی جز یک «غبار محو و بیرنگ» نیست. زندگی ماشینی آن‌ها را به عروسک‌هایی تبدیل کرده که اگرچه می‌توانند برای یک لحظه متوقف شده و به کاری جز آنچه برای آن در نظر گرفته شده‌اند مشغول شوند، اما بلافاصله خود را باز قربانی شهر که مظهر زندگی صنعتی است می‌یابند.

بدین ترتیب، در حماسه در معنای زولایی این مفهوم ، هر شئ و هر فرد به نمادی از یک واقعیت کلی‌تر و در عین حال پراهمیت‌تر تبدیل می‌شود و در واقع همین استقرار عناصر جزئی در یک قالب کلی است که به آثار نویسنده رنگ‌مایه‌ای حماسی می‌بخشد. از این دیدگاه، می‌توان نوشتار زولا را نوعی «تغزل» (lyrisme) در نظر گرفت. اگرچه کاربرد این مفهوم در نگاه اول برای آثاری چون رمان‌های زولا می‌تواند تعجب‌انگیز باشد، اما اگر کمی دقیق شویم درمی‌یابیم که با توسل به سبک حماسی – در معنای خاصی که به آن اختصاص دادیم – نویسنده واقعیات پیرامونش را به نقد می‌کشد و به این ترتیب درونیات خود را برای خواننده آشکار می‌نماید. تنها از این منظر است که می‌توان استفاده از عناصر ادبی را که ماهیتی جمعی دارند و فراتر از رئالیسم محض که تصویرگر حیات فردی انسان‌ها است توجیه نمود. آرایه‌هایی چون اغراق، تمثیل و ارجاع به اسطوره‌ها القاگر این واقعیت است که فردیت فرد در ازدحام گروهی که او را در برگرفته و بوسیلهٔ یک روح جمعی به حرکت در آمده محو شده است. بنابراین، از آنجایی که زولا دغدغهٔ راهی را که بشریت، بطور کل، و درمانده ترین بخش آن، بطور خاص، در حال پیمودن آن است دارد می‌توان او را به عنوان نویسنده‌ای متعهد و در نتیجه اومانیست در نظر گرفت.

نتیجه‌گیری

این گفتار با هدف بازشناسی ردپای اصول نظری مکتب ناتورالیسم در بطن یکی از رمان‌های متعلق به آن با تکیه بر عناصر روایی و به خصوص زاویهٔ دید ارائه شد. از سویی مشاهده کردیم که نمونهٔ عملی عرضه شده، یعنی *آسوموآر*، چگونه این اصول نظری را انعکاس می‌دهد. اما مهمتر از نقاطی که در این تحقیق کاربرد این نظریات را نشان می‌داد، مواردی بود که، به نوعی، انحراف از این اصول به نظر می‌رسید. این انحرافات از این نظر اهمیت دارند که ناتورالیسم را نه به عنوان یک مکتب ادبی که پایبند یک سلسله قوانین در امر داستان‌نویسی است بلکه به عنوان نوعی جهان‌بینی که از نگاه خاص نویسنده به جهان پیرامونش، یعنی جامعه، حکایت دارد تعریف می‌کند. همانطور که دیدیم «روایت جمعی» و «شور حماسی» از مهمترین عناصری هستند که به افشای موضع‌گیری نویسنده در مقابل حوادث جهان معاصرش کمک می‌کند.

در نوشته‌های ناتورالیستی، اگر چه توجه صرف به محتوای داستان در شکل سلسله حوادثی که یک راوی تعریف می‌کند می‌تواند تا حد شاید حتی قابل ملاحظه‌ای خواننده را از

اوضاع اجتماعی زمان نویسنده آگاه سازد، اما لازم است توجه کنیم که اگر در صدد کشف آرای نویسنده در این باره هستیم بایستی مکان و ابزار جستجوی خود را تغییر دهیم. به بیان ساده، نظر خالق اثر بطور مستقیم و به تناسب حادثه‌ای که موضوع کنونی داستان را شکل می‌دهد بیان نمی‌شود، بلکه نویسنده با ترفندهایی که از آن بهره می‌گیرد به صورت ضمنی نقطه‌نظر خاص خود را به خواننده القاء می‌نماید. بدین ترتیب، زولا با استفاده از نقل قول غیر مستقیم آزاد یا استمداد از مفاهیمی که با روح جمعی توده‌های انسانی سر و کار دارد، همچون اسطوره‌ها، نشانه‌هایی برای خواننده فراهم می‌آورد که او را از فهم سادهٔ یک داستان به سمت کشف تعریفی که نویسنده از حقیقت ارائه می‌دهد هدایت می‌کند.

سازشی که زولا موفق می‌شود این گونه میان رمان و حماسه یا واقعیت و اسطوره برقرار کند از او یک «صاحب کشف» می‌سازد. کسی که نانا (Nana)[۱] را، از سویی به عنوان زنی واقعی که همانطور که مالارمه گفته، همگی در رؤیای خود «خال او را نوازش کرده‌ایم» معرفی می‌کند و از سوی دیگر چهره‌ای فراواقعی به او می‌بخشد که از آن به «فرشتهٔ سیاه تعفن و خمیرمایهٔ فساد» یاد می‌شود.

منابع

Becker, Colette. (1972). *Les critiques de notre temps et Zola*. Paris: Garnier.

Cogny, Pierre. (1976). *Le naturalisme*. Paris: Puf.

Genette, Gérard. (1972). *Figure III*. Coll. "Poétique". Paris: Seuil.

Massis, Henri. (1906). *Comment Émile Zola composait ses romans*. Paris: Fasquelle.

Zola, Emile. (1962). *L'Assommoir*. Paris: Fasquelle.

--- (1361/1982). *Assommowar* (*Assommoir*). Translated by Ghabrayi, Farhad. Tehran: Niloofar.

۱. شخصیت رمانی با همین عنوان (۱۸۸۰). او که دختر ژروز و کوپو بود به روسپی‌گری روی می‌آورد.