

## تأثیر فلور بر جویس: بووارسیم، تصویرپردازی، ریزینی و دوربینی

سید خسرو خاوری\*

استادیار دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه تهران، ایران

ژاله کهنمویی پور\*\*

استاد دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۶/۱۰/۳۰، تاریخ تصویب: ۸۶/۱۱/۲۳)

### چکیده

بسیاری از نویسندگان فرانسوی و غیر فرانسوی، متأثر از نوشته‌های گوستاو فلور بوده‌اند. از آن جمله می‌توان از برخی نویسندگان انگلیسی‌زبان که جیمز جویس نیز یکی از آنهاست، نام برد. ولی تأثیر فلور، بیش از همه در دوبلینی‌های جویس به چشم می‌خورد، اثری که در نوع خود شاهکاری ادبی-اجتماعی است. سبک این اثر، خلق شخصیت‌های ضد قهرمانی و نگاه ریزینی و موشکافانه نویسنده برگرفته از الگوی مادام بوواری و شیوه خاص فلور در تصویرسازی است، بدین گونه که خواننده در برابر سلسله‌ای از تصاویری قرار می‌گیرد که مجموعه آنها مفهوم پر از راز و رمز داستان را به وجود می‌آورد. حال باید دید این تصویرپردازی چگونه از رمان فلور به داستان‌های پراکنده جیمز جویس منتقل می‌شود و بووارسیم حضور خود را چگونه در این داستان‌های پراکنده دوبلینی‌ها جلوه‌گر می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: تصویرپردازی، بووارسیم، ریزینی، واقع‌گرایی، ضد قهرمان‌پروری، فلور، جویس

\* تلفن: ۰۲۱-۶۱۱۱۹۱۳۳-۰۲۱ دورنگار: ۰۲۱-۸۸۶۳۴۵۰۰ E-mail: kkhavari@ut.ac.ir

\*\* تلفن: ۰۲۱-۶۱۱۱۹۰۲۸-۰۲۱ دورنگار: ۰۲۱-۸۸۶۳۴۵۰۰ E-mail: jkahnmoi@ut.ac.ir

## مقدمه

در تاریخ ۱۱ ژانویه ۱۸۴۷، گوستافلور (۱۸۵۱-۱۸۳۰) در نامه‌ای به لوییز کوله Louise Colet می‌نویسد: «شاهکارهای ادبی برجسته‌ای وجود دارند که اگر ما بخواهیم پیرو نویسندگان آنها و مقلد این آثار باشیم، بی‌شک در زیر بار سنگین عظمتشان خرد می‌شویم» (۴۲۵). خوانندگان کتاب‌های فلور می‌دانند که یکی از این «آثار خرد کننده» نوشته‌های خود فلور است، با این وجود بی‌شمارند نویسندگان، سینماگران و کارگردانانی که دنباله‌رو سبک فلور در تصویرپردازی و خلق آثاری بوده‌اند که در آنها نمادگرایی و واقع‌گرایی با غنای تازه‌ای در هم می‌آمیزد و طنز اندوه‌باری را با ظرافت تمام آشکار می‌سازد. اینان گرچه از برخی جهات مقلد فلور بوده‌اند، ولی نه تنها در زیر بار عظمت آثار نویسنده خرد نشدند، بلکه شاهکارهای ادبی و سینمایی بسیاری را در عرصه هنر و ادبیات ارائه کردند که همواره نامشان را در کنار نویسندگانی چون گوستافلور زنده نگه خواهد داشت.

در ادبیات انگلیسی زبان بیش از همه نویسندگانی چون توماس هاردی، ادیت وارتن امریکایی، دی.اچ. لاورنس و به ویژه جیمز جویس، به ترتیب در داستان‌های بازگشت بومی (Thomas Hardy: *The Return of the Native*)، *کمال زندگی* (Edith Wharton: *The Fullness of Life*) عاشق لیدی چاترلی (David Herbert Lawrence: *Lady Chatterly's Lover*)، دوبلینی‌ها و اولیس (James Joyce: *Dubliners, Ulysses*) تأثیر پذیری خود را از فلور آشکار نموده‌اند.

تصویرپردازی جویس به تقلید از فلور و پیروی از شگرد او در جزئی‌نگری و ریزبینی رویدادهای جامعه، همان نگرشی است که فلور آن را بررسی «بالینی» شرایط بشری می‌نامد. جویس خود اظهار می‌داشت که خط به خط آثار فلور را خوانده است (باجن، ۱۸۱) و به همین دلیل شاید تأثیر فلور بر او بیش از دیگر نویسندگان انگلیسی‌زبان بوده است.

در این مقاله به بررسی تصویرپردازی و بوواریسم برگرفته از آثار فلور در دوبلینی‌های جیمز جویس می‌پردازیم.

## بحث و بررسی

ریچارد المن در کتابش جیمز جویس می‌نویسد:

«یک روز جیمز جویس و نویسنده فرانسوی ادmond Jaloux در رستورانی در خیابان سنت اونوره پاریس مشغول صرف شام بودند که ژالو نسخه‌ای از کتاب سه داستان

گوستاوفلوبر (*Gustave Flaubert: Trois contes*) را پیش روی جویس گذاشت و شروع به سخن گفتن از سبک و نوشتار فلوبر کرد. جویس با وجودی که همواره ستایشگر فلوبر بود، گفت:

«- آنطور هم که شما می‌گویید نوشته فلوبر خالی از خطا نیست. به عنوان مثال او داستان «یک قلب ساده» از سه داستان را با یک جمله غلط شروع می‌کند، جمله‌ای که در آن صرف فعل نادرست است، فلوبر می‌نویسد:

«به مدت نیم قرن ثروتمندان پُن لَووک به خانم اوبن به خاطر داشتن مستخدمی چون فلی سیته، غبطه خوردند»<sup>۱</sup> (فلوبر، ۲۲)، در صورتی که باید می‌نوشت: «غبطه می‌خوردند» (enviaient).

و پس از شمردن تعدادی خطاهای نوشتاری دیگر، بالاخره جویس به جمله پایانی داستان «هرودیا» "Hérodia" رسید که در آن نویسنده می‌گوید: «سه مرد، سر بریده یا توکنعان را در سینی به طرف شهر گاليله بردند. ولی چون سر بریده سنگین بود متناوباً آن را حمل می‌کردند»<sup>۲</sup> (فلوبر، ۱۸۴).

به نظر جویس کاربرد واژه «متناوباً» در این جمله نابجا و غلط است، زیرا که تعداد حمل‌کنندگان سه نفر بودند نه دو نفر که بشود گفت: «متناوباً» (المن، ۴۹۲).

این دقت جویس به سطر سطر نوشته‌های فلوبر نشان می‌دهد که فلوبر از جمله نویسندگان نادری بود که جویس هرگز از خواندن آثارش سیر نمی‌شد و شاید ایراداتی که گاه به سبک فلوبر می‌گرفت، نشانگر این بود که می‌خواهد در نثر از استاد خود، فلوبر، پیشی بگیرد. در این باره دیوید هایمن می‌نویسد: «جویس آگاهانه یا ناآگاهانه نگرانی خویش را از تأثیرپذیری از آثار فلوبر مخفی می‌کرد، ولی بی‌شک با الهام گرفتن از جمله معروف فلوبر که می‌گوید: «من مادام بوواریم»، او نیز در نهان به خود می‌گفت: «من فلوبرم». (هایمن، ۱۱۲)

در نامه‌ای که در تاریخ ۱۳ مه ۱۹۰۶، جیمز جویس به گرانت ریچاردز نوشت، به این مطلب اشاره کرد که با وجود گرایش‌های ناتورالیستی که در آثارش به چشم می‌خورد، هرگز خوش ندارد که او را یک «زولای ایرلندی» به حساب آورند. (المن، ۳۲۰)، ولی شاید، به

1- "Pendant un demi- siècle, les bourgeois de Pont- L'Evêque envièrent à Mme Aubain sa servante, Félicité". (*Trois contes*, 1965, p. 22)

2- "Et tous les trois ayant pris la tête de Iaokanann, s'en allèrent du côté de la Galilée: Comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement."

عکس، همیشه آرزومند بود که او را یک فلوبر ایرلندی خطاب کنند! نه فقط جویس، بلکه بسیاری از نویسندگان آغاز قرن بیستم، همچون پروست ستایشگر فلوبر بوده‌اند و سبک خود را به تأثیر از نوشته‌های او به تصویر پردازی و جزئی نگری سوق داده‌اند.

از جمله تأثیرات فلوبر در آثار نویسندگان بعدی می‌توان کاربرد زیباشناسی کلام را با بهره‌گیری از نقل قول مستقیم آزاد نام برد که در آن از هر دو نقل قول مستقیم و غیرمستقیم استفاده می‌شود. این نوع نقل قول، از طرفی رسایی نقل قول مستقیم را داراست و از سوی دیگر تغییر نشانه کلامی نقل قول غیرمستقیم را. در این نوع نقل قول گاه مباداها، اصوات، جملات بی‌فعل و غیره به کار می‌رود. از دیگر تأثیرات فلوبر بر نوشته‌های جویس، کاربرد درونمایه‌های خیانت، زیستن در یک زندگی سراسر رؤیایی، بکارگیری کلمات و جملات قالبی برگرفته از دایره‌المعارف‌ها (کاری که فلوبر در کتاب *بووار و پکوشه Bouvart et Pécuchet* انجام داد)، و توصیف جزئیات منجر به تصویرپردازی است. جویس به ویژه این شگرد آخری را به کرات از فلوبر به عاریت می‌گیرد. پیروی از این شیوه نوشتاری فلوبر، در *اولیس* و به ویژه در *دوبلینی‌ها*، دو اثر معروف جویس، آشکار است.

*دوبلینی‌ها* کتابی است که جویس در جوانی آن را نوشت و مجموعه‌ای از پانزده داستان کوتاه است، پانزده داستانی که بیانگر چهار مرحله از زندگی جویس است: دوران کودکی، دوران نوجوانی، دوران بلوغ کامل و بالاخره مرحله چهارم منعکس کننده زندگی مردم در دوبلین است و جویس نیز یکی از آنهاست.

برای نگارش این پانزده داستان ظاهراً جویس از نگاه پزشک مابانه فلوبر تقلید می‌کند تا دقیقاً شهر دوبلین را معاینه کند. او همچون فلوبر که روان شخصیت‌هایش را با تجزیه و تحلیل کنش آنان در کارهای جزئی و پیش پا افتاده شناسایی می‌کند، روحیه مردم دوبلین را در رفتار و گاه در فقدان عملشان بررسی می‌کند.

یکی از ویژگی‌های داستان‌های *دوبلینی‌ها* حضور بووارسیم بیمارگونه در این داستان‌هاست. بووارسیم یعنی اینکه فرد خود را غیر از آنچه هست ببیند و در خیالش از خود چهره‌ای دیگر بسازد، چهره‌ای که نشان از چهره‌های تخیلی زاییده خیالپردازی نویسنده داستان‌های رمانتیک دارد که او در جوانی با خواندنشان خود را سرگرم می‌کرده است. نمونه آشکار بووارسیم که در واقع این واژه از نام او وام گرفته شده، همان مادام بوواری، قهرمان داستان فلوبر است که او نیز همچون دون کیشوت در خیال خود، از خویشتن موجودی ایده‌آل،

یک قهرمان، ساخته و در انتظار یک زندگی رویایی به سر می‌برد. بووارسیم یعنی فاصله یا انشقاقی که بین شخصیت واقعی و تخیلی یک فرد وجود دارد، بین آنچه فرد هست و آنچه دلش می‌خواهد باشد.

در داستان «پانسیون»، از سلسله داستان‌های *دوبلینی‌ها*، کم و بیش پُلی دخترک نوزده ساله که عاشق آقای دوران، یکی از ساکنین پانسیون مادرش است، نشانگر نوعی بووارسیم است. توصیفی که جویس از پُلی می‌کند، به هنگامیکه در اتاق خود تنها نشسته و بیرون از اتاق، مادرش مشغول گفتگو با آقای دوران است تا شاید او را راضی به ازدواج با دخترش نماید، ما را به یاد تصویرسازی‌های فلور از *اما بوواری* می‌اندازد.

«پُلی مدتی گریان لبه تختخواب نشست. بعد چشمانش را خشکاند و جلوی آینه رفت. انتهای حوله را در پارچ آب فرو برد و چشمانش را با آب سرد پاک کرد. به نیمرخ خود نگاهی انداخت و سنجاق مویی را بالای گوشش مرتب کرد. آنگاه به تختخواب برگشت و پای آن نشست. مدتی به بالش‌ها نگرست و دیدن آنها خاطره‌های خوش و پنهان را در ذهنش بیدار کرد. پشت گردنش را به میله آهنی خنک تختخواب تکیه داد و به عالم تخیل فرو رفت. دیگر اثری از آشفتگی در چهره‌اش دیده نمی‌شد.

صبور، حتی شاد و بی‌ترس، به انتظار نشست و خاطره‌هایش اندک اندک برای امیدها و رویاهای آینده جا باز می‌کرد. امیدها و رویاهایش چنان در هم تنیده بود که دیگر نه بالش‌های سفید را می‌دید که چشمانش بر آنها خیره مانده بود، و نه به یاد می‌آورد که در انتظار چیزی بوده است» (جویس، ۸۷).

مشابه همین توصیف را در فصل هشتم بخش اول کتاب *مادم بوواری*، درباره *اما بوواری* که به اتفاق شوهرش شارل به مهمانی قصر ووبیسار دعوت شده است، می‌بینیم:

«هوای مجلس رقص سنگین شده بود، نور چراغ‌ها کم می‌شد. همه به سالن بیلارد هجوم می‌بردند. نوکری روی یک صندلی رفت و دو شیشه پنجره را شکست، با صدای شکستن خانم بوواری سر برگرداند و چشمش بر روستائیان افتاد که بیرون، در باغ، چشم به پنجره‌ها چسبانده بودند و تو را تماشا می‌کردند. یکبار به یاد «برتو» افتاد. قلعه روستایی، آبگیر گل‌آلود، پدرش با روپوش کار زیر درختان سیب پیش چشمش ظاهر شد و خودش را هم مثل گذشته‌ها در حالی دید که با انگشتش خامه سرشیر را از روی کاسه‌های شیر جمع می‌کرد. اما در مقابل درخشش‌های ساعت کنونی، زندگی گذشته‌اش که تا آن زمان خیلی واضح بود یکپارچه محو می‌شد (...). دیگر آنجا بود (...). بستنی آلبالو می‌خورد که ظرفش را که صدفی سرخ رنگ بود

در دست چپش گرفته بود، قاشق را میان دندان‌هایش نگه می‌داشت و چشمانش را تا نیمه بست. (فلویر، ۷۷)

هر دو شخصیت ترجیح می‌دهند، گذشته را در لذت حال و در تخیل این لذت فرو برند. ولی چنانچه حال دردناک و غم‌افزا باشد، چه در داستان‌های جویس و چه در *مادام بوواری* فلویر، شخصیت بووارسیم زده، چه مرد و چه زن، سعی می‌کنند این واقعیت دردناک حال را در تخیلی لذت بخش که گاه رو به سوی آینده دارد و گاه رو به گذشته، فرو برند. و به طور کلی زندگی دلخواهشان همیشه خارج از دسترس آنهاست. در بخش هفتم فصل اول کتاب *مادام بوواری* فلویر می‌نویسد:

«(اما) از خود می‌پرسید که آیا نمی‌شد که ترکیب متفاوتی از شرایط و اتفاقات، مرد دیگری را سر راه او قرار دهد، و می‌کوشید این رویدادهای رخ نداده، این زندگی متفاوت، این شوهری را که نمی‌شناخت مجسم کند، (... می‌شد که شوهر ناشناخته‌اش خوش‌سیم، هوشمند، برازنده و جذاب باشد. (همان، ۶۷).

و در داستان «ابر کوچک»، جویس به هنگام سخن گفتن از چندلر Chandler کوچولوی خیالپرداز که به دنبال شهرت دوستش، امید مشهور شدن در دلش چنگ می‌انداخت و «خیال وقوع لحظه‌ای شاعرانه بر او همچون امیدی کودکانه در وجودش جان می‌گرفت»، می‌نویسد:

«چندلر کوچولو در ذهن خود به ابداع جملات و عباراتی پرداخت که درباره دیوانش می‌نوشتند: «آقای چندلر قریحه خاصی برای سرودن اشعار روان و لطیف دارد». ... «اندوهی دل‌انگیز بر این اشعار حاکم است... آهنگ سلتی». جای تأسف بود که نامش چنان که باید ایرلندی نمی‌نمود. شاید بهتر می‌بود اگر نام خانواده مادرش را پیش از نام خانوادگی‌اش می‌گذاشت و می‌شد: تامس مالون چندلر یا از آن بهتر: ت. مانون چندلر. (همان ۹۵)

می‌بینیم که زمان حال با انتظاری پیوسته همراه است و این لحظات انتظار است که شخصیت داستانی را در خلسه فرو می‌برد و در عین حال احساس نارضایتی از زندگی خویش و آرزوی فردی دیگر بودن، جایی دیگر بودن و زندگی دیگری داشتن و به طور کلی بووارسیم را برجسته‌تر می‌سازد.

همچنین ماریا، پیر دختر داستان «گل» از سلسله داستان‌های *دوبلینی‌ها* و سر پیشخدمت یک مؤسسه، که در نهم همواره «به خواب کسی را می‌دید که باز همچنان دوستش می‌دارد»<sup>۱</sup>

۱- جملاتی که در آوازش می‌خواند، ولی در حقیقت انعکاس افکار درونی اوست.

نیز نشانگر نوعی بووارسیم است. ماریا از سویی نیز بی‌شبهت به فلی سیته، مستخدم داستان قلب ساده نیست. فلی سیته خود به نوعی بووارسیم را آشکار می‌سازد. در برخی داستان‌های دوبلینی‌ها، شخصیت داستان چندان مشخص نیست. به عنوان مثال راوی سه داستان اول، هویت آشکاری ندارند. یا در داستان «اولین» که نام شخصیت زن داستان نیز هست، اولین را گاهی پاپینز Poppens صدای می‌زنند و گاهی با نام میس هیل Miss Hill و گاه نیز با نام اصلی خودش. به عنوان مثال راوی داستان در جایی می‌گوید: «میس گاوان همیشه خرده حسابی با اولین داشت و مخصوصاً وقتی چند نفری بودند که بشنوند، می‌گفت:

– میس هیل، مگر نمی‌بینی این خانم‌ها منتظرند؟»

یا

«– میس هیل، قیافه تو باز کن» (همان ۴۴)

در جایی دیگر اشاره می‌کند که:

«فرانک هر روز عصر بیرون فروشگاه منتظر (اولین) می‌ماند و او را به خانه می‌رساند.

(... فرانک به شوخی او را پاپینز می‌خواند» (همان ۴۶).

و بالاخره در پایان داستان فرانک او را «اوی» خطاب می‌کند:

«– اولین! اوی!» (همان ۴۸)

همچنین در داستان *ابری کوچک* شخصیت اصلی که چندلر کوچولو نامیده می‌شود، در حقیقت نامش توماس مالون چندلر است.

در برخی داستان‌ها نام شخصیت داستان به دنبال ازدواج تغییر می‌کند. در داستان «مادر»، «میس دولین یک شبه خانم کرنی شده بود» (همان ۱۷۳) و تا پایان داستان نامش خانم کرنی باقی ماند و هر بار راوی از او یاد می‌کند، وی را خانم کرنی می‌خواند.

در رمان *مادام بوواری* نیز با این تغییر نام مواجه‌ایم. فلور تا زمانی که *ایما بوواری* با شارل ازدواج نکرده، او را *ایما* خطاب می‌کند، ولی پس از ازدواج *ایما* به *مادام بوواری* تبدیل می‌شود، هر بار که راوی داستان با نگاه شارل *ایما* را توصیف می‌کند، به همان نام «*ایما*» – بعد از ازدواج – و «*مادام بوواری*» – قبل از ازدواج – اکتفا می‌شود. زمانی که راوی نقطه نظر *Homais* دارودخانه چی را در باره *ایما* بیان می‌کند، او «*مادام بوواری*» است، زمانی که نقطه نظر عشاقش رودولف و لئون در باره وی بیان می‌شود، نامش «*ایما*» است. این شیوه گفتار که نشانگر نقطه نظرهای گوناگون از زبان راوی واحد، در مورد شخصیت اصلی داستان است، یک

الگوی رمزی است که فلوبر طلایه‌دار آن بوده. وجویس این الگو را در آثارش به ویژه در *دوبلینی‌ها* بکار می‌گیرد. به علاوه کاربرد نام‌های متفاوت برای یک شخصیت داستانی نمادی است بر ضد قهرمان‌سازی، ضد شخصیت‌پردازی، یعنی هر نامی را می‌شود روی قهرمان داستان گذاشت و شخصیت داستان می‌تواند هر یک از افرادی که می‌شناسیم، باشد: من، شما و دیگری!

### تصویر پردازی و جزئی‌نگری

همچون فلوبر که خیلی دقیق روحیه اهالی نرماندی و شهرهای کوچک اطراف شهر روان را که خود متعلق به آن منطقه بود، توصیف می‌کند، جویس نیز با شناخت کاملی که از مردم *دوبلین* داشت، بخش عمده‌ای از کتابش را از خاطرات شخصی‌اش تغذیه می‌کند و تقریباً همه حوادث توصیف شده در این پانزده داستان یا توسط خود او مشاهده و تجربه شده است و یا توسط نزدیکان برایش بازگو گشته است، بخصوص توسط برادر و پدرش.

فلوبر برای توصیف اما بوواری از یک شخصیت واقعی به نام دلفین کوتوریه Delphine Couturier، همسر اوژن دلامار Eugène Delamare که یک افسر پزشک بود و از شاگردان سابق پدر نویسنده، الهام می‌گیرد. جویس هم سعی دارد واقعیاتی را که خود شاهدشان بوده به تصویر بکشد.

همچون فلوبر که می‌گوید: «رمان مادام بوواری درباره هیچ است» (فلوبر، ۳۲۰)، همچون فلوبر که در رمان‌هایش به توصیف مسائل بسیار پیش پا افتاده می‌پردازد، جویس نیز اتفاقات معمولی را به همان سادگی توصیف می‌کند و در نوشتارهایش سعی دارد الگویی را پیش بگیرد که بر مبنای سبک فلوبرپی‌ریزی شده‌اند، سبکی تصویری. هدف از این نوشتار این است که خواننده از کنش داستانی خارج شده و به جای آن، سلسله‌ای از تصاویر رویدادهای وصف شده را پی‌گیر شود. فلوبر در نامه‌ای خطاب به لوئیز کوله می‌نویسد:

«من می‌توانم نگاهی چون نگاه افراد نزدیک‌بین داشته باشم» (فلوبر، ۲۶) بی‌شک این نگاه نزدیک بین یامیوپ نشانگر فقط قابلیت‌های تصویری فلوبر نیست، بلکه به طور عمده بیانگر قدرت او در نمایش تصاویری است که در داستان مادام بوواری به صورت تابلوهای پی در پی ارائه می‌شود.

در اینجا باید متذکر شد که این سبک تصویری، توسط پروست نیز بکار گرفته شده بطوریکه طبق نظریه ژرژپوله، در کتابش *زمان و مکان در آثار پروست*، اثر معروف مارسل



پروست یعنی در جستجوی زمان از دست رفته، همچون آلبومی است مملو از تصاویر شخصیت‌ها، در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت (پوله، ۴۱).

برادران گنکور در خاطرات خود می‌نویسند: «ویژگی ادبیات قدیم دوربین بودن این ادبیات است، یعنی کلیات را یکجا مشاهده کردن. ویژگی ادبیات مدرن- و نشانه‌نوگرایی- نزدیک‌بینی این ادبیات است، یعنی مشاهده جزئیات و کلاً ریزبینی». همین ریزبینی نه تنها ویژگی‌هایی را در هر نگرش مد نظر دارد، بلکه آنها را به خواننده نیز منتقل می‌کند.

در باره ریزبینی در تصویرسازی نقاشان واقع‌گرا، شارل بلان Charles Blanc، منتقد هنری نیمه دوم قرن نوزدهم، مقاله جالبی را در مجله آرتیست *Artiste* (هایمن، ۱۶۳) آن زمان، به سال ۱۸۷۶ منتشر کرد. در این مقاله شارل بلان با اشاره به تابلوی معروف *نابلئون سوم در سولفرینو L'Empereur Napoléon III à Solférino* (Meissonier) اثر می‌سونیه -تابلویی که در نمایشگاه جهانی سال ۱۸۷۶ فرانسه به نمایش گذارده شد و از آن زمان نیز در موزه شهر کمپینی Compiègne، در معرض دید عموم قرار گرفت - ریزبینی نقاش را چنین توصیف می‌کند:

«این تابلو امپراتور را بر بالای تپه کوچکی نشان می‌دهد و در پایین سربازان، توپ‌ها و توپچی‌ها را می‌بینیم. نبوغ نقاش در نگارگری این سربازان که تعدادشان بی‌نهایت است، کاملاً به چشم می‌خورد. در چهره‌های بی‌شماری که هر یک از دانه عدس کوچک‌ترند، نقاش با دقت تمام خطوط را به تصویر کشیده است: در یک‌یک این چهره‌ها گونه، بینی، پیشانی، دهان، چین و چروک صورت، تهریش‌ها و تارهای موی سفید، زرد، حنایی کاملاً قابل رؤیت اند. همچنین پوشش تک‌تک سربازان تصویر شده است. این ریزبینی و برجسته‌سازی تصاویر اوج هنر است یا بهتر بگوییم آخرین حرفی که هنر نقاشی برای گفتن دارد: نگارگری کوچک‌ترین و ریزترین خطوط با بزرگی و عظمتی قابل تقدیر» (میشل، ۱۶۳).

این ریزبینی را هنرمندان مشرق زمین به ویژه مینیاتورریست‌های ایرانی خیلی خوب می‌شناسند و در خلاقیتش سابقه‌ای دیرینه دارند. در مینیاتورهای فراوانی که در موزه‌ها و کلکسیون‌های خصوصی از جنگ‌های تاریخی ایران به جا مانده، در سطحی بسیار کوچک، جزئی‌ترین خطوط صدها چهره به نمایش گذاشته شده است.

چنانچه نوشته‌های فلور را به تابلوهای نقاشی تشبیه کرده‌اند، علاوه بر جنبه‌های امپرسیونیستی که در آثار او وجود دارد، یکی از ویژگی‌های آن همین ریزبینی یا جزئی‌نگری است که خود نویسنده نیز به آن اشاره کرده است.

به این تصویرسازی فلوبر، پروست نیز در کتابش بر ضد سنت بسو، در بخش «درباره سبک فلوبر» (پروست، ۵۹۲-۵۸۸). اشاره می‌کند و به ویژه به وسواس فلوبر در پیوند دادن «اجزاء مختلف یک تابلو به یکدیگر» تأکید دارد.

این ریزبینی و تمرکز انحصاری بر نکات ریز واقع‌گرایانه به فلوبر و پیروانش چون جیمز جویس، امکان به تصویر کشیدن واقعیت را می‌دهد، به تصویر کشیدن هر جنبه رقت‌انگیز یا منحط زندگی که نویسنده با سبک و شیوه رسا و تصویرپردازی خود می‌تواند آن را برجسته سازد و همچون تابلوهایی از زندگی محقر مردمانی عادی که هیچ قهرمان‌زدگی در وجودشان نیست، به نمایش بگذارد.<sup>۱</sup>

به گفته بسیاری از منتقدان، کتاب *دوبلینی‌ها* درباره فلج است. از همان داستان اول «خواهران»، واژه فلج، فلجی کشیش پیری که در عین زوال عقلی و شاید هم اخلاقی می‌میرد و همچنین مصداق آن، پسرک داستان را محسور می‌کند. همین فلجی را به نوعی دیگر، در چهره هیپولیت Hippolyte، پسرک چلاق شاگرد مهمانخانه «شیر طلایی» می‌بینیم که سرانجام و به اصرار اطرافیان، با ترس و لرز، خود را تسلیم چاقوی جراحی پزشک محقری چون شارل می‌کند و در نهایت یک پای خود را برای همیشه از دست می‌دهد.

توانمندی فلوبر یا جویس در توصیف دقیق، حساس و طنزآمیز طبقه متوسط جامعه است. جویس خود معتقد بود که سبک حکایت حوادث مربوط به این طبقه متوسط باید «دقیقاً میانمایه» باشد. در واقع زبان توصیف، بیانگر زبان شخصیت داستان است.

### بنمایه پنجره و خیالپردازی‌های رمانتیک

در بالا به همراهی زمان حال با انتظاری پیوسته اشاره شد. این لحظات انتظار در بسیاری بخش‌های رمان فلوبر با موقعیت مکانی شخصیت داستان همراه است: شخصیت داستان در برابر پنجره‌ای به انتظار نشسته. به این بنمایه پنجره در *مادام بوواری*، به کرات ژان روسه در کتابش *قالب‌ها و مفاهیم*، (۱۹۸۳، ۱۳۱-۱۲۳)، اشاره می‌کند بنمایه پنجره باز به عنوان نماد نگاهی به بیرون، پنجره بسته به عنوان نماد قطع ارتباط با دنیای واقعی، می‌تواند در عین حال

۱- شاید بتوان به نوعی این برجسته‌سازی نکات ریز در آثار جویس را با نقض بینایی او نیز ارتباط داد. در واقع چشمان جویس از همان اوان نوجوانی در معرض آسیب بود و در کتاب *چهره مرد هنرمند* در جوانی به این مطلب اشاره می‌کند و می‌گوید که دکتر به ایستون گفته بود که چیزی را بدون عینک نخواند: جویس نزدیک بین در توصیف رویدادهای زندگی نیز این نزدیک‌بینی را حفظ می‌کند.

نمادی باشد برای خیالپردازی درباره مکانی دیگر. این بُنمایه در کتاب *دوبلینی‌های جویس* نیز کاملاً به چشم می‌خورد. اولین داستان کتاب، «خواهران»، با این جمله شروع می‌شود: «این بار دیگر امیدی نبود: سکتۀ سوم بود. شب‌های پیاپی از کنار خانه گذشته بود (زمان تعطیلی مدرسه بود) و مربع روشن پنجره را بررسی کرده بود: و شب‌های پیاپی، به همان گونه که بود- خیلی کم اما یکنواخت- روشن دیده بود» (همان، ۹).

و با این جمله که توصیف‌گر نگاه گابریل به دوراندازی است که از پنجره مشاهده می‌شود، خاتمه می‌یابد «چند ضربه کوچک بر جام پنجره او را واداشت به طرف پنجره روی گرداند. برف، بارش از سر گرفته بود (...). به شیشه بارش برف که آرام آرام از کیهان فرود می‌آمد و همچون فرود نمایی زندگان و مردگان بر آنها می‌بارید، روح گابریل آهسته آهسته از حال رفت» (همان، ۲۷۷).

همچنین داستان «چندلر کوچولو» نشانگر خطراتی است که خیالپردازی‌های رمانتیک می‌تواند برای شخصیت داستان در بر داشته باشد. در شروع داستان، چندلر کوچولو را می‌بینیم که شخصیت داستان در تخیلات خود فرو رفته «گاهی سر از نوشته ملال آورش (بر می‌دارد) تا از پنجره بیرون را تماشا کند» (همان، ۹۱) ولی این نگاه، غم و اندوه او را افزون‌تر می‌کند و نویسنده با یک سلسله واژه‌های قالبی رمانتیک که نظیرۀ هجوآمیزی است از نوشته‌های نویسندگان ایرلندی دورۀ رنسانس برای توصیف مناظر واقعی، می‌نویسد:

«تابش غروب آفتاب روزی در اواخر پاییز، علف‌ها و پیاده‌روها را می‌پوشاند. بارانی از غبار طلایی بر سر پرستاران نامرتب و پیرمردان از کار افتاده که روی نیمکت‌ها چرت می‌زدند، می‌پراکند، بر هر جنبه‌ای در آن حدود- بر کودکانی که فریادزنان در امتداد جاده‌های شنی می‌دویدند و بر مردمی که از میان باغ‌ها می‌گذشتند» (همان، ۹۲) ولی به محض رفتن در خیابان این «اندوه که اندک اندک بر او چیره شده بود» (همان) به همراه «غروب طلایی رنگ رخت برمی‌بست» (همان) او بار دیگر واقعیت بیرون، «فوجی کودک پلشت (که) کوچه را پر می‌کردند» (همان) را می‌دید.

این تفاوت بین رؤیا و واقعیت بار دیگر در پایان داستان، زمانی که چندلر کوچولو به منزل خود رفته، با کودک چند ماهه‌اش مواجه می‌شود، برجسته می‌شود. در حالی که در اتاق پذیرایی خود نشسته طفل را در بغل دارد، با دست راست اشعار بایرن را ورق می‌زد- تصویری که به خوبی بیانگر واقعیت‌های تلخ زندگی روزمره است که با رؤیای شاعر شدن، مشهور گشتن، به لندن و پاریس رفتن او، مغایر بودند- شروع به خواندن شعری از بایرن

کرد، ولی خیلی زود «از خواندن باز ایستاد، وزن شعر را اطراف خود در اتاق احساس کرد. چقدر اندوهناک بود. آیا او هم می‌توانست چنین بگوید و اندوه روحش را در شعر بیان کند؟ چه بسیار بودند چیزهایی که می‌خواست توصیفشان کند: مثل حالی که چند ساعت پیش روی پل گراتان به او دست داده بود. اگر باز می‌توانست به آن حال برگردد...» (همان، ۱۰۶)

به همین ترتیب وقتی طفل از خواب بیدار می‌شود و گریه را سر می‌دهد، چندلر کوچولو سعی دارد واقعیت را به رؤیای شعر منتقل کند، شعر را سریع‌تر می‌خواند، ولی بی‌فایده است، کودک را با ریتم سریع شعر تکان می‌دهد، ولی ثمری ندارد و کودک بی‌وقفه هق هق می‌کند. در پایان داستان، چندلر همان احساس وحشت کودک را دارد و در برابر فریاد همسرش که می‌پرسد با بچه چه کرده است، تمجج‌کنان می‌گوید:

«- چیزی نیست... بچه... گریه‌اش... گرفت...»

صدای گریه بچه که پدر را از عالم شاعرانه به دنیای مبتذل واقعی سوق می‌دهد، شبیه فریاد اومه داروخانه‌چی است که در فصل پنجم از بخش دوم *مادم بوواری* بر سر پسرش داد می‌زند تا کفش‌هایش را در تلی از آهک، سفید نکند، فریادی که ناگهان اِما را از رؤیاهایش بیرون می‌کشد و به واقعیت پیش پا افتاده زندگی می‌کشاند:

«یک روز یکشنبه ماه فوریه بود (...). همه، آقا و خانم بوواری، اومه و لئون برای دیدن یک ریسندگی کف که تازه تأسیس می‌شد (...). رفته بودند. داروخانه‌چی ناپلئون و آتالی را هم با خودم برده بودم.

(...) لئون یک قدمی جلوتر (از بقیه) می‌رفت. رنگ صورتش از سرما پریده و حالت کمی اندوهگین به خود گرفته بود. یقه پیرهنش کمی شل بود و کمی از پوستش را میان کراوات و گردنش نشان می‌داد. نوک گوشش از زیر دسته‌ای از موهایش بیرون می‌زد و نگاه چشمان آبی‌اش که به طرف ابرها بلند کرده بود، به نظر اما زلال‌تر و زیباتر از دریاچه‌های کوهستانی آمد که آسمان در آنها باز می‌تابد.

داروخانه‌چی یکباره داد زد: - مواظب باش!»

این فریاد داروخانه‌چی همچون پتکی بود که بر رؤیاهای اِما فرود می‌آمد درحالی‌که اِما غرق در خیالپردازی‌های خویش بود. کاربرد واژه «یکباره» گویی اِما را در حالی به تصویر می‌کشد که از اوج خیال به زمین کشانده شده، به کنار شارل، اومه داروخانه‌چی و فرزندانش، چهره‌های حقیری که هر روز با آنان سروکار دارد. همچنین فریاد اومه گویی اِما و لئون را

مخاطب قرار می‌دهد که خیالبافی بس است: شما قهرمان داستان‌های رماتیک نیستید، افرادی حقیر و ساده‌اید با مشکلات روزمره زندگی.

در داستان «اولین»، قهرمان داستان همچون اما، دلش برای یک «زندگی دیگر» پر می‌زند. او نیز همچون اما جلوی پنجره می‌نشیند و به امید شوالیه‌ایست که از راه برسد، دست او را بگیرد و با خود به «جای دیگر» ببرد:

«اولین کنار پنجره نشسته بود و غروب را، که به کوچه هجوم می‌آورد، تماشا می‌کرد. سرش به پرده‌ها تکیه داشت و بوی پرده غبارآلود در مشامش پیچیده بود» (همان، ص ۴۳). تصویر اولین در کنار پنجره و در حال نگرستن به غروب آفتاب، بازتاب تصویر امای بوواری است نشسته در پشت پنجره باز در غروب آفتاب که «ناگهان صدای ناقوس دعای مغرب به گوشش (می‌رسد)» (همان، ۱۵۸)، صدای ناقوسی که همچون فریاد اومه یک هشدار است.

اولین در کنار پنجره صدای پای رهگذری را می‌شنود، ولی واکنشی از خود نشان نمی‌دهد، در حالی که اما به صدای پای رهگذر که از پنجره‌ای باز می‌شنود، حساس است. زیرا به انتظار صدای پای لئون است.

رویه‌مرفته خیالپردازی و به دنبال آن واقعیت را به شکلی دیگر دیدن یا اصلاً واقعیت را ندیدن، یکی از ویژگی‌های برخی شخصیت‌های دوبلینی‌هاست و انعکاسی از بووارسیم: شخصیت داستانی در انتظار به سر می‌برد، در انتظار زندگی و موقعیتی بهتر، در انتظار به قول فلوربر- در نامه ۱۴ آوریل ۱۸۵۲ به لویی کوله- این که «روی شاخه‌های درخت سیب پرتقال بروید» (فلوربر، ۱۹۷۳، ۸۰). تصویر این شخصیت منتظر در مقابل پنجره و در حال نگرستن به فضای بیرون و در رؤیاهای خود فرو رفتن یکی از تابلوهایی است که فلوربر و پس از او جویس به خوبی آن را به نمایش گذاشته‌اند.

### نتیجه

با گذر از این تشابهات بین اثر معروف فلوربر و دوبلینی‌های جویس، این سؤال پیش می‌آید که:

۱- چگونه تصویرپردازی از فلوربر در یک رمان، در آثار جویس تبدیل به تصویرپردازی در داستان‌های کوتاه می‌شود و آیا در تصویرپردازی در داستان‌های پراکنده، آن وحدت و یگانگی که در رمان فلوربر به چشم می‌خورد، وجود دارد؟

۲- آیا بووارسیم ویژه قرن خاص یا مکتب خاصی است، یا اینکه همیشه در ادبیات

حضور دارد؟

به گفته ریچارد لوین و چالز شاتوک در مقاله «نخستین پرواز به ایتاکا» (همان، بخش دوم، ۲۳)، *دوبلینی‌ها* «چیزی بیش از مجموعه طرح‌های پراکنده بوده و مانند *رمان اولیس* به واسطه الگوی انطباق با اودیسه هومر، به هم پیوسته است». ولی چه عامل اساسی در ایجاد این به هم پیوستگی حرف اول را می‌زند؟ این یگانگی ناشی از کاربرد نگاه پزشکی مابانه نویسنده، بررسی «بالینی» شرایط بشری، نگاه ریزبین و موشکافانه به انسان و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، نیست؟

فلویر آغازگر نگرشی نو به انسان در ادبیات جلوه می‌کند، انسانی که از چهره قهرمانی و افسانه‌ای در ادبیات فاصله می‌گیرد، ولی آیا قبل از فلویر در تراژدی راسین این ضد قهرمان‌پروری را شاهد نیستیم؟ قهرمانان تراژدی قرن هفدهم که خود تقلیدی از تراژدی‌های عصر باستان است، این شیوه ضد قهرمان‌سازی را که انسان را با تمام ضعف‌هایش در برابر عشق، قدرت و جاه‌طلبی به تصویر می‌کشد، جلوه‌گر نمی‌سازند؟ پس طبیعی است که جویس و بسیاری دیگر از نویسندگان رمان‌های معاصر نیز این ضد قهرمان‌پروری را در نوشته‌هایشان منعکس سازند و این توانمندی نویسنده است که از داستان او یک شاهکار ادبی به وجود می‌آورد.

اما در مورد بووارسیم باید گفت که تصویری است از دون کیشوتیسم که پدیده‌ای نو نبوده همیشه در ادبیات وجود داشته و دارد. جمله معروف فلویر را که می‌گفت «من مادام بوواریم» با کمی تغییر می‌توان در باره همه بکار برد. همه ما به نوعی مادام بوواری هستیم. مگر نه این است که اکثر انسان‌ها در تخیل از خود انسانی دیگر می‌سازند، منتهی این خیالپردازی‌ها شدت و ضعف دارد. توانمندی فلویر در این بوده که با خلق شخصیت مادام بوواری توانسته واژه بووارسیم را در ادبیات به وجود بیاورد و این واژه در بینامتنی‌ها از نسلی به نسل دیگر منتقل شود، ولی هیچ نویسنده در مورد این خیالپردازی قهرمان که خود را جایی دیگر و انسانی دیگر می‌بیند، نه حرف اول را می‌زند و نه حرف آخر را. بووارسیم در هر قرن و زمانی در ادبیات حضور داشته و بی‌شک در آینده نیز جلوه‌های دیگری از این بووارسیم را شاهد خواهیم بود.

### کتاب‌شناسی

- فلور. (۱۳۸۶). *مادام بوواری*. ترجمه مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.
- جویس، جیمز. (۱۳۸۶). *دوبلینی‌ها* ترجمه محمدعلی صفریان / صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- Budgen, F. (1960). *Jamo Joyce and the Making of ulynre*, Bloomington Indian University Press.
- . (1990). CH; Blanc: " L'exposition universelle de 1867" in *Artiste publié dans Textes choisis et présentés*, G. Et J. Lacambre, Paris Hermann, 161-165
- Ellman, R. (1983). *James Joyce*, London, Oxford University Press.
- . (1975). *Selected Letters of James Joyce*, London, Faber & Faber.
- Flaubert; G. (1973). *Correspondance* , Paris Gallimard/La Pléiade.
- . (1951). *Oeuvres* Tome I, Paris, Gallimard, nrf.
- . (1965). *Trois contes*. Paris, Garnier-flammarion.
- Hayman. D. (1990). "Joyce et Flaubert" in *Scrible 2*, éd. Claude Jacquet et André Topia, pp. 13-32.
- Joyce. J. (1969). *Dubliners:Text, Criticism, and notes*, éd. Robert Scholes Walton Litz. A. New York, The Viking Critical Library .
- Michel, C. (1994). *Les Frères Goncourt*, PU de Nancy.
- Poulet. G. (1996). *L'espace proustien*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel.
- Proust. M. (1971). *Contre Sainte-Beuve* (1920), Paris, Gallimard.
- Rousset. J. (1984). *Formes et Significations*, Paris, éd. Corti.
- Walton Litz. (1969). *A New York*, The Viking Critical Library.