

دکتر اکبر اصغری تبریزی \*

## تأثیر جادویی کاخ «وُبیسار»<sup>۱</sup> بر افکار «امابواری»<sup>۲</sup>

کشور فرانسه به رغم گذشته پر آشوب و جنگها و انقلابهایش، هنوز هم سرزمین کاخها و قصرهای سلطنتی و اشرافی است. این کاخها و قصرها، امروزه، جزو مناظر دیدنی و میراث فرهنگی این کشور، به حساب می آیند. وجود این بناهای عظیم و باشکوه - چه محافظت شده و چه متروک - گواهی است روشن بر گذشته ای طلایی و پرافتخار و برخوردار از ساختار اقتصادی - اجتماعی بسیار پر رونق و شکوفایی که به تمامی به طبقه نجبا و اشراف، تعلق داشته است. از این رو می توان گفت که این کاخها، به لحاظ نمایش و آشکار ساختن تاریخ تحوّل معماری و ذوق هنری ساکنان آنها و ضرورت دفاع آنان از خود در طول تاریخ و اصالت عمدتاً روستایی کشور و نظام ارباب - رعیتی حاکم

بر آن و وابستگی به زمین، جلوه‌های درخشانی از فرهنگ و تمدن فرانسه محسوب می‌شوند؛ در عین حال کاخهای متعلق به سده هیجدهم فرانسه، همچون آینه «عالیترین حدّ تجمل و تعین در زندگانی مادی»<sup>۳</sup> می‌باشد.

بنابراین کاخ فرانسوی بنایی است با مفاهیم و ابعادی به گونه‌گونی تاریخ فرانسه، و داستان‌نویسان این مرز و بوم تا آنجا که توانسته‌اند از این مفاهیم و ابعاد متنوع آن در نوشته‌ها و آفرینشهای خیال‌انگیز خود به صورت نماد سودجسته‌اند. چنان که «گوستاو فلوبر»<sup>۴</sup> آن گاه که سرگرم نگارش داستان معروف خود «مادام بوواری»<sup>۵</sup> است، به دوستش «لوویز کوله»<sup>۶</sup> چنین می‌نویسد: «من باید قهرمان زن خود (اما) را در فضای یک مجلس رقص قراردهم»<sup>۷</sup> و بی‌شک تصادفی نیست اگر وی کاخی را به‌عنوان این «فضا» برمی‌گزیند. با این کار، نویسنده در آن واحد دو نماد را در محور داستان خود قرار می‌دهد: یکی زندگی روستایی که محیط طبیعی «اما» ست، دیگری زندگی خوش و راحت اشرافی، یعنی همان زندگی که «اما» شب و روز در آرزوی آن بوده‌است. به خاطر همین ملاحظات است که او ما را به‌همراه «اما» به بازدیدی از کاخ «وُیِسار» می‌برد، کاخی که نقش آن در رمان «مادام بوواری» همچنان مورد توجه منتقدان ادبی است.

گزارش و توصیف این بازدید گرچه فقط ده صفحه از متن رمان را به خود اختصاص می‌دهد، لکن تأثیر آن بر افکار «اما» تقریباً همه فضای داستان را اشغال می‌کند. یک مطالعه هر چند سریع و گذرا از رمان، نشان می‌دهد که یاد و خاطره مجلس رقص کاخ «وُیِسار» آن چنان در ذهن این شخصیت جایگیر شده‌است که مرتباً به هربهانه‌ای تداعی می‌شود و به طور مکرر در طول اثر رخ می‌نماید. اما راستی ببینیم: نقش آن در رمان چیست؟

- اصولاً «فلویر» به حکم چه ضرورتی قهرمان خود را به مجلس رقص می‌برد؟

- چرا یک کاخ را به عنوان صحنه آن بر می‌گزیند؟ آیا این بدان جهت نیست که رفتار «اما» را در یک محیط اجتماعی متفاوت با محیط طبیعی زندگی او به خواننده نشان‌دهد تا بدین وسیله تضاد موجود بین یک زن روستایی و یک زن اشرافی در آن روزگاران را به گونه‌ای برجسته، آشکار کند؛ همان طبقه‌ای که این زن گمنام آرزو داشت با آن محشور باشد؟ - آیا این کار صرفاً برای آن نیست که با به تصویر کشیدن حال و هوای این مجلس اشرافی، بین این صحنه و صحنه‌هایی از برگزاری جشنهای عروسی و انجمنهای محلی به تصویر کشیده شده در رمان، توازن و تعادلی برقرار سازد؟ اینها سؤالاتی هستند که مقاله حاضر قصد دارد به آنها پاسخ دهد.

قبل از ورود به جزئیات داستان زندگی مادام بوواری، بهتر است جایگاه و نقش این مجلس رقص را در متن رمان مشخص کنیم: «شارل بوواری»، این مرد ساده دل و تا حدی کودن، با دخترکی روستایی به نام «اما رواؤ»<sup>۸</sup> پیوند زناشویی می‌بندد. این دخترک که تربیت شده صومعه است، در آنجا راه و رسم زندگی یک «دوشیزه شهری»<sup>۹</sup> را فرا گرفته و به گفته «میشل بوتور»<sup>۱۰</sup> «یک دوره چند مقطعی»<sup>۱۱</sup> را در آن دیده‌است، زیرا دختران جوان آنجا علاوه بر کتب فقهی و معارف دینی به رمانها و ترانه‌های عاشقانه نیز مخفیانه دسترسی داشته‌اند و مطالعه همین نوشته‌هاست که در تقویت تمایلات عاطفی و خیال‌پروریهای آنان نقش بسزایی ایفای می‌کند. بدین ترتیب «اما»، این دختر روستایی رؤیازده وقتی عروسی می‌کند، هنوز آماده پذیرش نقش همسری و شوهرداری نیست، چنان که می‌بینیم بلافاصله پس از ازدواج برای خروج از

چهار چوب زندگی زناشویی راهی پیدا می‌کند: ابتدا دلباخته منشی جوان به نام «لئون»<sup>۱۲</sup> می‌شود؛ سپس فریب «رودلف»<sup>۱۳</sup>، زمینداری در آن حوالی را می‌خورد و بالاخره به سوی «لئون» برمی‌گردد، که اکنون دیگر آن جوان ساده‌دل نیست. زن جوان با اصرار در شکار لذات جنسی و کامجویی، هر روز بیشتر از روز قبل در ورطه هولناک نابسامانی فکری و انحطاط اخلاقی غوطه‌ور می‌شود و سرانجام وقتی که افزایش بدهی‌هایش موجب ضبط اموالش می‌شود، دست به خودکشی می‌زند.

آقای «مارکی داندرویل»<sup>۱۴</sup> در مراجعه به مطب «شارل» به منظور معاینه طبّی، متوجه «قدّ و قامت رعنا و آدابانی اِما»<sup>۱۵</sup> می‌شود و چندی بعد آن دعوتنامه‌کذائی را به کاخ «وُیستار» برای زوج جوان می‌فرستد. زمانی که این دعوتنامه به دست زن جوان می‌رسد، هنوز بیش از چند ماهی از عروسی‌اش نگذشته است، ولی از هم اکنون تصوّراتش را از زندگی زناشویی، بر باد رفته می‌بیند و شدیداً مأیوس و دلزده است. او در چنگال دردی گرفتار آمده است که «هیکل» در جایی از آن به کشمکش بین شعر دل و نثر روزمژگی تعبیر می‌کند.

از همان اوان این سؤال به ذهن «اِما» راه می‌یابد که «چه می‌شد اگر دست تقدیر مرد دیگری را بر سر راه او قرار می‌داد؟!» و پیوسته «خاطر خود را با این قبیل خیالات واهی، خوش می‌کند»<sup>۱۶</sup>. با این حال آنچه واقعاً در بررسی حاضر قابل ذکر می‌باشد آن است که عامل شکست در این ازدواج، نه نبود تجملات است و نه کمبود تفریح و تنوع در زندگی، بلکه دلیل آن را باید منحصرأ در ضعف و اهمال «شارل» در توجه به نیازهای زن جوانش جستجو کرد. چنان که «اِما» خود معتقد است که چنانچه شوهرش «واقعاً

می‌خواست، و می‌توانست ولو برای یک بار به آرزوها و خواهشهای دل او توجه کند، آن گاه شاهد شکفتن گل‌های با طراوت عشق و محبت در دل شوریده‌اش می‌گشت، به سان میوه‌های رسیده‌ای که با یک اشاره دست به دامان مشتاقان می‌افتند<sup>(۱۷)</sup> عبارت تصویریِ اخیر نشانگر آن است که تنها اندکی توجه و عنایت از سوی «شارل» در آن برهه از زندگی زناشویی کافی بود تا زن جوان ارضا و از بروز فاجعه جلوگیری شود.

اما «شارل»، این مرد «بی‌شیله پيله» و شاید هم تا حدودی ساده لوح و ابله، نه درباره کاستیها و کمبودهای عاطفی زندگی زناشویی خود و نه در مورد خطرات و پیامدهای ناخوشایندی که قبول دعوت مزبور به کاخ «وئیسار» به بار خواهد آورد، کوچکترین نگرانی و دغدغهای به خاطر خود راه نمی‌دهد.

در صحنه‌ای که ورودِ زوج «بوواری» به کاخ توصیف می‌شود، راوی داستان تضاد بین وضع ساده و محقرانه و سیله نقلیه این دورا (که به زبان طنز آن را فنجان می‌نامد)، با شکوه و عظمت کاخ که در انتهای یک زمین چمن وسیع سر برمی‌افزاید، به خوبی آشکار می‌کند. نمای پرابهت این کاخ تأثیری شگرف بر روی «اما» می‌گذارد، به ویژه از آن جهت که بنای آن «مدرن و به سبک ایتالیا<sup>(۱۸)</sup>» می‌باشد، درست مثل همان کاخهایی که «اما» وصف آنها را در داستانهای دوره نوجوانی‌اش خوانده‌است. لذا چنان که می‌بینیم، در هر حرکت و اقدام «اما» مشخصاً یک عنصر تظاهر و تصنع به چشم می‌خورد. او از همان آستانه درب ورودی کاخ مجذوب چیزهایی می‌شود که از جهت زرق و برق و تجمل ظاهری به اصطلاح به چشم می‌زنند.

فی المثل دهلیز یا «هال» ساختمان، قبل از هر چیز نظرش را جلب می‌کند، چرا که «با سنگهای مرمر یکپارچه مفروش شده و آهنگ گامهای

میهمانان در برخورد با آن با زنگ صدایشان در هم آمیخته، در فضای کاخ طنین می‌اندازد، درست مانند فضای درون کلیسا<sup>۱۹</sup>). مقایسهٔ اخیر نقش بسزایی در تداعی عظمت و ابهت خاص اماکن مذهبی ایفا می‌کند.

همچنین است نقش تکرار مصوّتهای «آ = a» که موجد یک طنین برگرفته از آهنگ گامهای میهمانان می‌گردد، طنینی که نام‌آوایی<sup>۲۰</sup> واژهٔ "retentissaient" آن را تشدید می‌کند. - سپس بازیکنان «بیلیارد» نظر او را به خود معطوف می‌کنند، چرا که «همگی مزین به نشانه‌های افتخار» هستند. - آن‌گاه عکسهای خانوادهٔ «دوک» بر روی دیوار نظرش را جلب می‌کنند مخصوصاً از آن جهت که در «قابهای بزرگ طلایی<sup>۲۱</sup>» قرار گرفته‌اند. «طلایی» این واژهٔ جادویی در طول داستان پیوسته زیباترین و دلاویزترین چیزها را در ذهن «اما» تداعی خواهد کرد. چند سطر بعد، راوی داستان باز هم به همان «قابهای بزرگ تیره رنگ با دور طلایی<sup>۲۲</sup>» اشاره می‌کند. در ادامهٔ داستان، پس از مرگ «اما»، «شارل» را می‌بینیم که در اتاقی که روزی به زنش تعلق داشت و تنها چیزی است که توانسته است از چنگ طلبکارانش برهاند، نشسته، در حالی که سرگرم برافروختن شمعی «در یکی از شمعدانی‌های طلایی» است.<sup>۲۳</sup> این آخرین اشارهٔ راوی داستان به عنصر «طلایی»، بهتر و روشنتر از اشارات قبلی او، نمایانگر ظواهری از تمکن و تعین و در همان حال یادآور اهمیت بیش از اندازه‌ای است که قهرمان خیالپرداز و شوربخت وی به صورت و ظاهر اشیا قایل است. در همین راستاست که «اما» سفرهٔ شام را نیز سفره‌ای رنگین و مزین به غذاهای غریب و نادر و فراوان می‌بیند. همان‌گونه که «جیمز براون» نیز به‌درستی به این نکته توجه کرده است، این صحنه از داستان با فعل (*se sentir*) یعنی چیزی را با تمام وجود خود حس کردن - آغاز می‌شود.<sup>۲۴</sup> در واقع هر چه در

این سفرهٔ رنگین با نگاه حریص و آزمند «اما» تلاقی می‌کند، شدیداً بر روی حواسش اثر می‌گذارد؛ به علاوه، صحنهٔ مزبور در محیطی با هوای گرم و مطبوع<sup>۳۵</sup> جریان دارد. نکتهٔ مهم و جالب توجه آن‌که راوی داستان هرگز «اما» را در حال صرف غذا نشان نمی‌دهد و این به‌ویژه از آن جهت برای خواننده سؤال برانگیزاست که وی به خوش خوراک بودن این قهرمان از پیش آگاهی دارد. اگر این گفتهٔ «جیمز براون» درست باشد که آیین غذا خوردن «نشانه و کنایاتی از سازهٔ اجتماعی است»<sup>۳۶</sup>، شرکت نکردن «اما» در این امر را می‌توان به احساس غریبی وی در میان این جمع تعبیر کرد، و این مشخصاً همان احساس است که به محض ورود «اما» به مجلس رقص موجب می‌شود که او مثل یک تماشاگر تئاتر در کنجی بنشیند و علی‌رغم تمایلش از شرکت در آن خودداری کند.

چیزی که در میان آن همه شکوه و جلال، نگاه زن تازه وارد را به خود جلب می‌کند و او را در عالم خویش رؤیا فرومی‌برد، پدرزن پیر آقای «مارکی» است که حرکات و رفتارش سر میز غذا از کاهش قوای فکری و جسمی او حکایت می‌کند. «اما» که آن‌همه مدعی ظرافت و لطافت است، به‌جای آن‌که از دیدن این پیرمرد خرف مشمئز شود، گویی از همنشینی با کسی که «در میان دربار و درباریان زیسته و در بستر ملکه‌ها آرمیده!»<sup>۳۷</sup> مسحور شده‌است. چنان‌که قبلاً گفتیم، آنچه «اما» را از بدو ورودش به کاخ «وُئیستار» تحت تأثیر قرار داده، به تخیل و او می‌دارد، بیشتر ظواهر پر زرق و برق محیط است، اما دیدار وی با «دوک دولوآردیر» پیر، جنبهٔ دیگری از سرشت و فطرت قهرمان ما را که در همان حال یکی از ارکان مهم داستان نیز به شمار می‌رود برملا می‌سازد و آن همانا غریزهٔ شهوی اوست. از این‌رو وی به خاطر اشتهار «دوک» پیر به داشتن ماجراهای رنگارنگ عاشقانه در دوران جوانی (نظیر ماجراهایی که «اما» در

رمان‌ها خوانده بود)، چنان مفتون او می‌شود که توانایی درک عاقبتِ مذلت‌بار یک زندگی ناآرام و شلوغ سراسر عیش و نوش را «که طتی آن پیرمرد تمام سرمایه پدری را بر باد داده و لرزه بر بنیان خانواده انداخته بود»<sup>۳۸</sup> به کلی از دست می‌دهد. در بحبوحه همین «کوری» و خیرگی ساده لوحانه و خیالپردازانه است که وی هرزگی و آراستگی سر و وضع را با ستایشی یکسان می‌پذیرد و آن‌دو را با هم یکی می‌انگارد.

اگر چه «اما» از تصور لذت‌های شهوانی پیرمرد در گذشته، احساس خوشی دارد و با آشنا شدن لبانش با خنکی «شامپانی» لرزشی مطبوع در سراسر وجودش می‌دود، اما تنها به هنگام پای کوبی با «ویگنت»<sup>۳۹</sup> است که لذتش به اوج می‌رسد. این نکته درخور توجه است که وقتی «اما» پس از پوشیدن لباس مخصوص والس به مجلس برمی‌گردد قبل از آن‌که مثل دیگران در رقص شرکت جوید، نخست تمام صحنه را که در برابر دیدگانش جریان دارد، به دقت و ارسی می‌کند. در این و ارسی آن‌چه به چشم «اما» می‌آید بیشتر صورت و ظاهر اشخاص و اشیاء است تا معنا و باطن آنان. توجه کنید:

«در ردیف زنان نشسته، بادبزهای منقش مثل

بال پروانه‌ها چرخ می‌زدند، دسته گل‌های تزیینی بر گرد

کلاهما چهره‌های خندان را تا نیمه از نظر

پنهان می‌کرد و گردش شیشه‌های عطر

با درپوش "طلایی" در بین دستهای نیمه بازی

که دستکشهای سفیدشان شکل ناخن‌ها را

نمایان می‌ساخت و در گوشت مچها سفت می‌شد

تماشایی بود. تزیینات توری بر عاج

گردنها در اهتزاز بودند، سنجاقهای الماس نشان

بر فراز سینه‌ها برق می‌زدند و دستندهای

مدال دار بر ساعدهای سیمگون، جرنگ و جرنگ می‌کردند»<sup>۴۰</sup>



نگاهی اجمالی به توصیف بالا، با توجه به دقت عملی که «فلور» در شرح جزئیات آن به کار گرفته است، ما را در برابر یک تابلوی تمام عیار از حرکات و سکنات حاکم بر بزرها و ضیافت‌های بزرگ اشرافیت قرن نوزده فرانسه قرار می‌دهد. آنچه نویسنده از خلال این تابلو به خواننده منتقل می‌کند، تجسمی است بسیار دقیق و موشکافانه از زنان حاضر در یک مجلس رقص در آن روزگار، چیزی که یقیناً جز با یک مشاهده و مطالعه بسیار دقیق و موشکافانه در حال و هوای آن امکانپذیر نبود. سینه‌ها و بازوهای عریان، جنب و جوش و زرق و برق حاکم بر این صحنه به گونه‌ای زنده و پرنگ و جلا به تصویر کشیده شده است. به علاوه، شایان ذکر است که بیان معنی در برشهای سه گانه که سبک ویژه «فلور» می‌باشد و نیز شیوه خاص وی در صحنه آرایی، بر ابهت و گیرایی توصیف می‌افزاید و در همان حال کیفیتی غریب و پُر ابهام (که بعدها مورد تحسین و تقلید «پُل وِرن»<sup>۳۱</sup> واقع می‌شود) به آن می‌بخشد. و اما این شیوه بیان معنی در برشهای سه گانه، به رغم آن‌که در مقوله آئین نگارش نمایانگر تلاش منصفانه‌ای است، لیکن در عین حال، القاگر تنوع و کثرت عناصر موجود در صحنه مورد توصیف است. این مجموعه بیانی، ترکیبی زیبا شناختی را پدید می‌آورد که بر شهواتیت حاکم بر فضای صحنه می‌افزاید. این تجسم شهواتیت، با استعمال پیاپی افعالی که همزمان در حواس بینایی، شنوایی، بویایی و بساوایی تأثیر می‌گذارند، شدیدتر و بارزتر می‌شود. تداخل مرضی این حواس نزد «اما» باعث تحریک کلیه قوای وی می‌گردد؛ ولی با مطالعه‌ای دقیقتر یا به قول «بارت ۱۸»<sup>۳۲</sup>، «باطنی‌تر» از رمان، متوجه می‌شویم که اشیا فاعل همه این افعال هستند. یادآوری می‌کنیم که این افعال جملگی بر تحرک و فعالیت، مثل «چرخ می‌زدند»، «پنهان می‌کردند»، «گردش می‌کردند»، «سفت می‌شدند»،

«در اهتزاز بودند» و «جرنگ و جرنگ می کردند» دلالت دارند، و این در حالی است که اشخاص در سایه، و به اصطلاح در پشت صحنه مانده اند و به دشواری قابل رؤیتند. در حقیقت بنا به گفته «وارگاس لیوزا»<sup>۳۳</sup> ما در این جا با نوعی "تفوق شیء بر انسان" مواجهیم که نتیجه منطقی آن همانا "تنزل انسان تا حدّ یک شیء" است. به اعتقاد منتقد مزبور، این یکی از شگردهای داستان نویسی است که نویسنده آن را به کار می برد تا «آدمهای مولود خیال وی به صورت اشیاء جلوه کنند: برای نیل به این هدف، او این آدمها را در قالب مجموعه‌هایی به تصویر می کشد که در آن جنبه فردی و خصوصی شخصیت‌ها محو و جنبه عمومی و همگانی آنها هرچه بارزتر و برجسته تر نشان داده می شود و در نتیجه، مخلوقات خیالی او، همه خصالتی یکسان و یکنواخت به خود می گیرند»<sup>۳۴</sup> به علاوه، این شگرد باعث نوعی جابجایی معنی نیز می گردد که نمونه و مصداق روشن آن، انتقال عواطف و احساسات از شخص مشاهده کننده به شیء مورد مشاهده است، چنان که در هنگامه رقص، موضوع "تفوق شیء" که از آن یاد شده با این مضمون تصویری نویسنده آنجا که می گوید «دامنها پُف می کردند»<sup>۳۵</sup> معنا و مفهومی روشنتر و آشکارتر پیدا می کند. استعمال این مضمون تصویری از سوی نویسنده این خاصیت را دارد که تقریباً با القای این فکر که دامنها دارای حیاتی مستقل بوده اند، زندگی و جنب و جوش بیشتری به تابلوی وی ببخشد. این اسناد امیال و عواطف انسانی به اشیاء در رمان «مادام بوواری» فراوان به چشم می خورد، همان طور که «لئو برسانی»<sup>۳۶</sup> هم خاطر نشان کرده است<sup>۳۷</sup>، این یکی از مشخصه‌های رمان رئالیستی قرن نوزدهم بوده است و هدف از آن همانا انطباق دنیای مادی رمان با شخصیت‌های آن و اهتمام در «ترجمه دایمی» احوال روانشناختی این شخصیت‌هاست.

حال سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود آن‌است که شاهد ماجرا چه کسی است؟ پاسخ این سؤال در نگاه اول ساده می‌نماید: شاهد کسی جز راوی داستان یا تصویرگر صحنه یعنی شخص «فلور» نیست. لیکن از طرفی می‌بینیم که او «اما» را در یک موضع تماشاگر که بر نیمکتی نشسته و ناظر قضایاست، قرار می‌دهد. در واقع ما در اینجا با داستانی سروکار داریم که از دیدگاه شخص ثالث، و با محوریت درونی، روایت می‌شود که در آن شخص راوی تنها به نقل آنچه شخصیت اصلی داستان از آن آگاهی دارد اکتفا می‌کند<sup>۳۸</sup>. و اما چون «اما» ناظر صحنه است و همان چیزی را می‌بیند که راوی می‌بیند، لذا قطعه بالا بایستی از زاویه دیگری هم مورد مطالعه و بررسی قرارگیرد یعنی از دیدگاه و طرز تفکر «اما»، دیدگاه و طرز تفکری که عاریتی است و عکس برگردان کاملی از رمانهای آنچنانی است که در نوجوانیش خوانده‌است: در مطالعه و بررسی دوباره قطعه یادشده متوجه می‌شویم که «اما» همان‌طور که می‌خواند، می‌بیند و مثل هر ناظری تنها آن چیزی را «می‌گیرد» که واقعاً برایش مهم و جالب است و آنچه در این مقام نظر او را به سوی خود جلب می‌کند، شیء است به معنی عام کلمه: به واقع در صحنه مورد بحث، زنان اشرافی به عنوان افراد و آحادی از انسانها چندان برای او جالب توجه نیستند، او آنان را در همان حد و هیأت «بادبزنهای منقش»، «سجاقهای الماس نشان» و «دستبندهای مدال دار» می‌بیند.

## یادداشت‌ها

1- *Vaubyessard*.

۲- «اِما بوواری» (*Emma Bovary*)، نام قهرمان زن رمان «مادام بوواری».

3- *François Mathey, Chateaux de France, éd. Monde, Paris, 1954, p.6.*

4- *Gustave Flaubert*.

5- *Madame Bovary*.

6- *Louise Colet*.

7- *Gustave Flaubert, Correspondance (1850-1859), in: Oeuvres Complètes, t.13, éd. Club de l'honnête homme, Paris 1964 <sup>a</sup>, p.189.*

8- *EMMA ROUAUT*.

9- *Gustave Flaubert, Madame Bovary, in: Oeuvres Complètes, t.1, éd. du Seuil, Paris 1964 <sup>b</sup>, p.580.*

10- *Michel BUTOR*.

11- *Michel BUTOR, Improvisations sur Flaubert, éd. de la Différence, Baume-Les-Dames (Besançon), 1984, p.89.*

12- *Léon*.

13- *RODOLPHE*.

14- *Le Marquis d'ANDERVILLIERS*.

15- *G. Flaubert, Madame Bovary, p.590.*

- 16- *Ibid.*, p.588.
- 17- *Ibid.*, p.588.
- 18- *Ibid.*, p.590.
- 19- *Ibid.*, p.590.
- 20- *Onomatopée.*
- 21- *Madame Bovary*, p.590.
- 22- *Ibid.*, p.590.
- 23- *Ibid.*, p.402.
- 24- James BROWN, *Fictional meals and their fonction*, in: *French Novel (1789-1848)*, Publications of the TORONTO University, TORONTO, 1984, p.45.
- ۲۵- «هوای گرم» در رمانها غالباً تداعی کننده فضایی آکنده از رفاه است.
- 26- *Fictional meals and their fonction*, p.20.
- 27- *Madame Bovary*, p.591.
- 28- *Ibid.*, p.69.
- ۲۹- Vicomte لقب اشرافی است.
- 30- *Madame Bovary*, p.591.
- 31- *Paul Verlaine.*
- 32- Barthes et Bersani, *Littérature et Réalité*, éd. du Seuil, Paris 1982, p.97.
- 33- *Vargas Liosa.*
- 34- *Madame Bovary*, p.131.

35- *Ibid.*, p.591.

36- *Léo Bersani.*

37- *Littérature et Réalité*, p.49.

38- *Mieke Bal*, *Narratologie*, éd. HES, Utrecht, 1984, p.23.

## کتابشناسی

- BAL (Mieke); Narratologie; éd. HES; Utrecht 1984.*
- BARTHES (Roland) et BERSANI (Léo); Littérature et Réalité; éd. du Seuil; Paris 1982.*
- BROWN (James); Fictional meals and their fonction in french novel (1789 - 1848); Pub. of the TORONTO Univ.; TORONTO 1984.*
- BUTOR (Michel); Improvisations sur Flaubert; éd. de la Différence; Baume-Les-Dames (Besançon); 1984.*
- FLAUBERT (Gustave); Correspondance (1850 - 1859), in: Oeuvres Complètes; t. 13; éd. Club de l'honnête-homme; Paris 1964a.*
- FLAUBERT (Gustave); Oeuvres Complètes; t. 1; Eds du Seuil; Paris 1964b.*
- MATHEY (François); Châteaux de France; éd. Monde; Paris 1954.*

