نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایشِ رمان نو در ایران (دههٔ ۱۳۴۰-۱۳۵۰)

دکتر فریده علوی
استادیار دانشکدهٔ زبان‌های خارجی دانشگاه تهران

چکیده
سال‌های ۱۳۴۰ با رشد داستان‌پردازی در ایران شاهد نوعی تحرک درونی در داستان‌نویسی کشورمان برای گریز از شیوه‌های سنتی نگارش است. ترجمه و نقد آثار نویسندگان فرانسوی رمان نو تأثیر فراوانی در این دگرگونی و تحول داشته است. مقالهٔ حاضر، ضمن معرفی چگونگی پیدایش رمان نو در فرانسه، به مطالعهٔ گسترش آن در بین آثار برخی نویسندگان دههٔ ۱۳۴۰-۱۳۵۰ در ایران پرداخته است. همچنین در حوزهٔ مطالعات تطبیقی، این مقاله، با بررسی و تحلیل آثار برخی نویسندگان کشورمان در این دهه، به مطالعهٔ تأثیر نویسندگان فرانسوی رمان نو بر ادبیات کشورمان می‌پردازد.

کلیدواژه
رمان نو، ادبیات، داستان، ادبیات فارسی، «بیگانه از ادبیات»، رمان سنتی، ترجمه.

سابقهٔ داستان پردازی در ایران، که زمینهٔ گسترده‌ای دارد، به ایران پیش از اسلام می‌رسد. زمانی که ادب دراماتیک یا نمایشی در یونان باستان و روم رواج بسیار داشت، نقالی و داستان‌گویی در ایران رایج بود. از دستان گزاران گرفته تا نقالان و قصاصان در دوره‌های بعد، همه در کوچه و بازار برای مردمی که گرد خود جمع می‌کردند قصه می‌گفتند. در

دورهٔ پس از اسلام، دفتر نویسان همین روایات شفاهی کهن را به مرور نوشتند. قصه‌گویان و دفترنویسان همواره جایگاه خاصی در دربار پادشاهان و امرای ایرانی و حتی مردم داشته‌اند، به‌طوری که در کتب قدیمی که در آنها اسم مشاغل آمده از طبقهٔ قصه‌گویان نیز یاد شده است.

از آنجائیکه عدهٔ قصه‌گویان بسیار زیاد بوده، تعداد داستان‌های منثور و منظوم به مناسبت سلیقه و پسند مردم یا به سفارش پادشاهان نیز بسیار بوده است. گرایش به داستان‌های منظوم، به‌خصوص در دوران پس از اسلام، بیشتر بوده است، زیرا شاعران بر این اعتقاد بودند که وزن و قافیه داستان را شیرین‌تر و هنری‌تر می‌کند. داستان‌های ایرانی، اعم از داستان بلند یا حکایت، معمولاً در بر گیرندهٔ اندیشه‌های عرفانی یا اخلاقی بوده‌اند. بسیاری از این داستان‌ها بازسازی ادبی داستان‌های پیشین است. به عبارت دیگر، هر داستان بر اساس روح زمان خودش بازسازی شده تا خواننده یا شنونده خود را دور از دنیای ساختگی داستان نیابد. در واقع دنیای ساختگی داستان‌ها خواننده را از حقایق و وقایع زندگی آگاه می‌سازد و این فرصت را فراهم می‌آورد تا او بتواند آن وقایع را تجربه کند. بنا بر این، نویسندهٔ هر عصری با دیدگاه و نقطه نظرهای زمان و عصر خود به نگارش داستان و یا بازنویسی داستان‌های کهن می‌پردازد. ادبیات و رمان نیاز جامعه به دانستن و آگاه شدن است زیرا «رمان ما را نه از برون بلکه از درون با جهان آشنا می‌کند. با این توضیح که خود را بی‌واسطه درک می‌کنیم، اما دیگران برای ما، به دلیل غیر مستقیم بودن نحوهٔ ادراک و نیز جبر روابط اجتماعی، اغلب کلیشه شده و بیرونِ دایرهٔ این درکِ بی‌واسطه‌اند [...]. رمان‌نویس، با درونی کردن سرگذشت و روابط، مجالی فراهم می‌آورد تا درک این دیگران ــ این مکان یا آن شخص یا یک عصر ــ بی‌واسطه شود و خواننده، پس از گذراندن تجربهٔ زیستن در دیگری در یابد که حتی همین رهگذر خیابانی دارای گذشته‌ای است، دارای حس و عاطفه است [...].»[1] لذا ادبیات حماسی، داستان‌های تاریخی، داستان‌های اجتماعی، وقایع نگاری‌های داستانی، داستان‌های اقلیمی و روستایی، داستان‌های پلیسی و جنگی و غیره هیچ کدام جدا از شرایط اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، و روان‌شناسی اجتماعی زمانهٔ خویش

---

۱) هوشنگ گلشیری، نقد آگاه، دفتر دوم، تابستان ۱۳۶۱.

سنّتِ به نگارش در آوردنِ داستان‌های شفاهی تا دورهٔ قاجار ادامه داشته است. با شکل‌گیریِ اندیشهٔ تجدد در دورهٔ قاجار، ارزش‌های تثبیت شدهٔ کهن رنگ می‌بازند و با رواج بورژوازی، بسیاری از شکل‌های جدید ادبی متأثر از فرهنگ غرب می‌گردد. از این دوران به بعد دفتر نویسان جای خود را به روشن‌فکران، تاجران مهاجر، و یا تبعیدی‌های سیاسی می‌دهند. به این ترتیب، شکل‌های جدید داستان‌نویسی متأثر از انگیزه‌های اجتماعی، فرهنگی، و سیاسی می‌شود. دیگر کلی گویی رواجی ندارد و خوانندگان ترجیح می‌دهند در بارهٔ زندگی و روزگار خود بخوانند. بنا بر این، داستان پردازان در جستجوی نوع جدیدی از نگارش، روش‌های گوناگون را در پیش می‌گیرند.

اما در سال ۱۲۷۰ هش، به دنبال پیامدهای سیاسی و فرهنگی مشروطه خواهان، دورهٔ دیگری در ادبیات جدید ایران آغاز شد، که تا دههٔ چهل سیر تحولی آن ادامه یافت. شاید بتوان گفت رویارویی با اروپا اصلی‌ترین مسئلهٔ فرهنگی در دورهٔ مشروطه است. اما رویاروئیِ جامعهٔ سنتیِ ایران با جامعهٔ متحول و دگرگون شدهٔ اروپایی، دو بعد متغایر را در بر می‌گرفت: از یک سو اندیشهٔ نوجویی و تحول‌طلبی، نقد و بازنگری ادبیات کهن، و از سوی دیگر شیفتگی نسبت به تمدن غرب و تحقیر میراث فرهنگ ایرانی[۲]. بسیاری از متفکران و روشن‌فکران ایرانی با انواع جدید ادبی از راه ادبیات فرانسه و روسیه آشنا می‌شوند. آنها، با تغییر مضامین و قالب‌های داستان و گرایش به سمت انواع نوین نثر، به بازنگری در ادبیات گذشته می‌پردازند و تلاش می‌کنند درک جدیدی از مفهوم ادبیات و کارکرد اجتماعی آن ارائه نمایند. عده‌ای از آنها به خلق داستان‌هایی متأثر از واقع‌گرایان روس دست زدند و عده‌ای دیگر به آفرینش داستان‌هایی با ماجراهای اجتماعیِ متأثر از ادبیاتِ اگزیستانسیالیستیِ فرانسه. در واقع، عواملی مانند اعزام دانشجو به کشورهای غربی، ورود مظاهر تمدن اروپا به کشورمان (ورود دستگاه چاپ، تأسیس مدارس جدید و به‌خصوص دار الفنون، ترجمهٔ کتاب‌ها و مقالات علمی، تاریخی و به‌خصوص ادبی)

---

۲) همین عامل دوم، یعنی تحقیر میراث فرهنگ ایرانی و شیفتگی نسبت به تمدن غرب، عامل مهمی در ارائهٔ تصویر و مفهومی منفی، و حتی گاهی محکوم، از واژه‌های روشنفکر و تجددخواه گردید. زیرا این روشن‌فکران بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های خاص و مسائل فرهنگی و فلسفیِ این سرزمین، همچنین با برخورد غیر انتقادی با جلوه‌های غرب، آموخته‌های گاه ناقص خود را، بدون هیچ شک و تردیدی، در نقد ادب کهن فارسی به کار می‌بردند.

زمینهٔ مساعدی را برای پدید آمدن گونه‌های جدید ادبی فراهم آورد: از اولین رمان‌واره‌ها گرفته (که به انعکاس یک دوران حاد مبارزهٔ طبقاتی و در نتیجه به ترسیم جهان‌بینی و نگرش گروه‌های اجتماعی مورد نظرش می‌پردازد) تا ادبیات دههٔ چهل که ادبیاتْ مسائل را با صراحت کمتر و پیچیدگیِ ادبیِ بیشتر بازتاب می‌داد.

در سال‌های ۱۳۴۰ هش، با رشد داستان‌پردازی در ایران، نویسندگان برای رسیدن به ساختار و سبک تازه‌ای در داستان می‌کوشند تا بینش نوینی از زندگی ارائه نمایند. آثار آنان بیانگر نوعی تحرک درونی در داستان نویسی ایران برای گریز از شیوه‌های سنتیِ نگارش است. در همین دهه جریان نوگرایی رو به رشد می‌رود. گاهنامه‌هایی چون جنگ اصفهان، دفترهای روزن و اندیشه و هنر امکان چاپ آثار نویسندگان جوان و نوگرا را فراهم می‌آورد. اما این نویسندگان از سبک خاصی تبعیت نمی‌کنند و هرکدام آشوب زندگی در شهر بزرگ را به شکل خاص خود در ساخت و زبانی بحران‌زده بازتاب می‌دهند. زیرا به واقع این سال‌ها سال‌های بحران و آشوب در جهان بود. وانگهی، افراط در سرمایه‌گذاری و فعالیت در زمینهٔ رشد علمی-صنعتی برای نوسازی جوامع غربی در روزهای پس از جنگ جهانی منتهی به دلزدگی بسیاری از این جوامع از مفاهیم پیشرفت و تمدن گردید. همین مطلب موجب پدیدار شدن جنبش‌های انفعالی و گروه‌های عصیانگر شد. دو مفهوم تودهٔ مردم و زندگی مصرفی تمامی مسائل فرهنگی را تحت الشعاع قرار داده بود. در این میان گرایش‌های جدیدی، که بازتاب پدیده‌های اجتماعی بود، نمایان شد. در حوزهٔ ادبیات، از جملهٔ این گرایش‌ها، می‌توان به داستان پردازان رمان نو در نیمهٔ دوم قرن بیستم اشاره کرد که به نفی ساختارهای سنتی داستان نویسی پرداختند و سعی کردند مفهوم و پیام داستانی را از نوشتهٔ خود حذف کنند و در نتیجه رابطهٔ صورت با مفهوم را از میان بردارند.

به طور کلی، در سال‌های ۱۹۵۰ میلادی، ادبیات و رمان نویسی در کشور فرانسه شاهد تحولات اساسی گردید. در حالی که پیروان مکتب‌هایی چون رئالیسم اجتماعی و یا اگزیستانسیالیسم همچنان سخن از گفتمان متعهد می‌راندند، ژرم لندون[۳]، که در آن

---

۳) در سال ۱۹۴۸ ژروم لندون اقدام به نجات انتشارات مینویی از ورشکستی کرد. به رغم مشکلات فراوان مالی، این مدیر جوان تلاش کرد به انتشار آثار متنوع بپردازد. در واقع هدف وی از چنین عملی بهره‌وری مالی بیشتر نبود بلکه او همواره سعی می‌کرد استعدادهای درخشان نوی بیابد.

سال‌ها مسئولیت انتشارات مینویی[۴] (نیمه‌شب) را به عهده داشت اقدام به چاپ و انتشار کتاب‌هایی کرد که ناشران دیگر از چاپشان ابا داشتند. به این ترتیب، نویسندگانی که گاه حتی از نظر ملیت و فرهنگ و سبک نوشتار یا موضوع نیز با یکدیگر سنخیتی نداشتند تحت نام گروه «مکتب مینویی» گرد هم جمع شدند و هستهٔ اصلی جنبش رمان نو را به وجود آوردند. از جملهٔ این نویسندگان می‌توان از روبرت پنژه، ناتالی ساروت، ماگریت دوراس، کلود سیمون، کلود موریاک، الن رب‌گریه، ساموئل بکت، میشل بوتور، کلود اولیه، ژان ریکاردو نام برد.

با نگاهی گذرا به تاریخچهٔ رمان نو در روزهای آغازین پیدایش آن می‌توان دریافت که این جنبش جنجال فراوانی در محافل ادبی ایجاد نکرد. به عنوان مثال، در ابتدای انتشار کتاب پاکن‌ها[۵] اثر الن رب گریه[۶] هیاهوی چندانی به وجود نیاورد، اما چاپ کتاب بیننده[۷]، از همین نویسنده، در سال ۱۹۵۵ موجب عکس العمل شدید منتقدان و خوانندگان این اثر گردید. دو سال بعد الن رب گریه با چاپ کتاب حسادت[۸] و همچنین انتشار مقاله‌هایی دربارهٔ اصول نگارش رمان، تغییرات اساسی در نحوه و روش داستان نویسی را تثبیت کرد. به این ترتیب، نویسنده‌ای را که عده‌ای از منتقدان و نویسندگان، همچون ژرژ باتای، موریس بلانشو و ژان پلهان شایستهٔ دریافت جایزهٔ منتقدان می‌دانستند، و نویسندگان دیگری همچون امیل هانریو او را دیوانهٔ زنجیری و لایق حبس تأدیبی، پیشگام نویسندگان رمان نو شناخته و معرفی شد.

الن رب گریه در زمینهٔ رمان نویسی و ساموئل بکت در زمینهٔ تئاتر پیشگام داستان پردازانی همچون ناتالی ساروت، میشل بوتور، کلود سیمون، روبرت پنژه، مارگریت دوراس... بودند، که وجه اشتراکشان در ارائهٔ اصول مشترک مشابه داستان نویسی نبود،

---

4) Minuit 5) *Les Gommes*

۶) Alain Robbe-Grillet (۱۹۲۲)، در سال ۱۹۵۳، با چاپ پاکن‌ها، پیشگام و یکی از استادان فن رمان نو شناخته شد. از جمله آثار اوست: کتاب‌های بیننده (۱۹۵۵)، حسادت (۱۹۵۷)، در هزارتو (۱۹۵۹)، خانهٔ ملاقات (۱۹۶۵)، خاطرات مثلث طلایی (۱۹۷۸)، جن (۱۹۸۱)، آخرین روزهای کورنت (۱۹۹۴)، و فیلم‌های فناناپذیر (۱۹۶۳)، بازی با آتش (۱۹۸۲)، صدای دیوانه کننده (۱۹۶۳)، و رساله‌های نقد وی که در مجموعه‌ای تحت عنوان راهی به سوی رمان نو (۱۹۶۳) و خاطرات او تحت عنوان رمانسک (آینه‌ای که باز می‌گردد (۱۹۸۵)، آنژلیک (۱۹۸۸)).

7) *Le Voyeur* 8) *La Jalousie*

زیرا آثار ایشان هیچ شباهتی با هم ندارد. وجه اتفاق آنها در تفکرات انتقاد آمیزشان و در نحوهٔ انکار شیوه‌های سنتی داستان‌پردازی است. وانگهی، شیوه و رفتار انکاری هریک نیز در نوع خود متفاوت از دیگری است.

در حالی که رمان نو از سال ۱۳۳۲ هش با انتشار کتاب پاکن‌ها در جهان مطرح گشت، در ایران اولین مقاله‌ها در این باب در کتاب هفته به سال ۱۳۴۱ منتشر شد. در همان سال، ایرج قریب، در مجلهٔ سخن، بیانیهٔ رمان نو و داستان کوتاهی از الن رب گریه را به چاپ رساند. در سال ۱۳۴۷ هش، استاد ابوالحسن نجفی در دفتر ششم جُنگ اصفهان ترجمه‌ای از فصل اول رمان پاکن‌ها را ارائه نمود. در واقع، به نظر می‌رسد که ابوالحسن نجفی، برادران گلشیری، محمد حقوقی نسل جدیدی بودند که می‌کوشیدند فرم ادبی تازه‌ای ارائه نمایند. این نویسندگانِ جُنگ اصفهان، که در ساختار داستان‌هایشان توجهی خاص به رعایت صناعت داستان نو داشتند، در سرمقاله‌های دفترهای پنجم تا هفتم جُنگ اصفهان، با بیان اصول اساسی نگرش خود چنین می‌نویسند: «در کشور ما، در این سال‌های اخیر، [...] کار داستان سرایی تا اندازه‌ای مهجور و متوقف مانده «نویسندگان» به جای کوشش و پژوهش در جستن راه‌های تازه خوش‌تر دارند که به راه‌های کوبیده و آزموده بروند.» در حالی که «هنر مانند علم، مانند ادراک، مانند هر گونه فعالیت ذهن با واقعیت درکشاکش است. احتیاج به پژوهش و کوشش و کشف صورت‌ها و قالب‌های تازه دارد.» به عبارت دیگر، نویسندگان جُنگ و نسل جدید چشم به راهِ داستانهایی بودند که «گامی فراتر از شیوهٔ داستان‌های معمولِ هفته‌نامه‌ها» باشد.[۹]

آنچه که نویسندگان جنگ اصفهان از آن به نام «شیوهٔ داستان‌های معمول هفته‌نامه»، یعنی به نگارش در آوردن حوادث و نقل اخبار و احوال یاد می‌کنند، همان چیزی است که ژان ریکاردو[۱۰] در سال ۱۳۴۶ هش در کتاب مسائل رمان نو[۱۱] آن را نقد می‌کند، و به جای فرمول سنتیِ داستان‌پردازی، که همان «به روایت در آوردن حوادث و نقل وقایع» است،

---

۹) جُنگ اصفهان، دفتر ششم، بهار ۱۳۴۷.

۱۰) Jean Ricardou، یکی از تئوریسین‌ها و نویسندگان رمان نو. وی مقالات و سه رساله در باب رمان نو نوشته است که از آن جمله می‌توان به مشکلات رمان نو (۱۹۶۷)، رمان نو (۱۹۷۳)، مشکلات جدید رمان (۱۹۷۸) اشاره نمود. خواندن کتاب‌های ریکاردو برای شناخت مباحثی که رمان سنتی را به زیر سؤال برده‌اند بسیار ضروری به نظر می‌رسد.

11) *Problèmes du nouveau roman*

فرمول جدیدِ رمان نویسی، یعنی «روایتی از روند روایتگری و نگارش» را ارائه می‌نماید.

نوشته و نوشتار به روی صحنه می‌رود و، بر خلاف پافشاری ژان پل سارتر[۱۲] بر متعهد بودن نویسنده نسبت به پیام داستان خود، تعهدِ نوشتار عمده‌ترین مسئله در رمان نویسی می‌گردد. لذا پیروان این حرکت نوین ادبی، راهی برای نزاع با دلایل تثبیت شده می‌جویند، سراب واقع‌گرایی را در هم می‌شکنند و روایتی از روند روایتگری را ارائه می‌نمایند که در حال شکل گرفتن و به وجود آمدن است. به این ترتیب، چهرهٔ قهرمان رمان کلاسیک، که به گفتهٔ یان وات در کتاب پیدایش رمان (۱۹۵۷م) فردیت یافته و انتریگ یا ماجرا از او تبعیت می‌کند، از عرصهٔ رمان نو محو می‌شود. زیرا جامعه‌شناسان بر این اعتقادند که شخصیت‌ها یا قهرمانان رمان‌ها همواره تحت تأثیر تحولات تاریخی، سیاسی و اجتماعی کشورها ساخته و پرداخته شده‌اند.

هگل رمان را «حماسهٔ بورژوایی» می‌خواند. او چنین استدلال می‌کند که «حماسه از نظر تاریخی به مرحله‌ای ابتدایی از تکامل بشر، به دورهٔ قهرمانان وابسته است»، یعنی به دوره‌ای که زندگی جامعه هنوز زیر سلطهٔ قدرت‌های اجتماعی، که در مقابل آدمیان استقلال و خودفرمانی به دست آورده‌اند، در نیامده است. او با اشاره به حماسه‌های هومری چنین استدلال می‌کند که «فردِ عصر قهرمانی از کل معنویی که به آن تعلق دارد جدا نمی‌شود و به خودآگاهی دست نمی‌یابد مگر در وحدت ذاتی با این کل». در واقع، از نظر هگل، نثرِ قرنِ بورژواییِ مدرن حاصلِ نابودیِ ضروریِ این فعالیتِ خودانگیخته و نیز نابودیِ این وحدتِ جوهری با جامعه است. بر این مبنا، انسان‌های جدید «با هدف‌ها و موقعیت‌های شخصی خود از هدف‌های چنین کلیتی جدا می‌شوند، آنچه فرد انجام می‌دهد برای خاطر خود، در مقام شخصی، بر مبنای شخصیت خویش انجام می‌دهد و به همین سبب او فقط پاسخ‌گوی کردار خاص خود است و نه پاسخ‌گوی کارهای کل جوهریی که به آن تعلق دارد.»

---

۱۲) J.P. Sartre (۱۹۸۰-۱۹۰۵)، نویسنده و فیلسوف فرانسوی و پدر مکتب اگزیستانسیالیسم، بر خلاف نویسندگان رمان نو، اعتقاد راسخی به تعهد نویسنده در نگارش داشت. ادبیات از نظر او ابزاری برای مشارکت در مسائل اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، و غیره شمرده می‌شد. از این روی نوشته‌های او به رئالیسم اجتماعی بسیار نزدیک بود. او در همهٔ زمینه‌های نقد، رمان، و تئاتر کتاب‌های بسیاری از خود به جای گذاشته است. او همواره نویسندگان رمان نو را به علت بی‌توجهی آنان به مصیبت‌ها و مشکلات جهانی سرزنش می‌کرد و می‌گفت که خوانندگان رمان‌های نو صرفاً افراد مرفهِ جوامع پیشرفته‌اند نه ساکنان کشورهای فقیر مثل گینه.

لوسین گلدمن نیز به نوبهٔ خود از ارتباط بین تحول قهرمانان داستان و سیستم‌های حاکم بر جامعه سخن می‌راند و معتقد است که در حالی که در دوران سرمایه‌داریِ آزادِ قرن ۱۹ فرانسه و رشد فردگرایی و اقدام فردیْ نویسندگانی چون فلوبر، استاندال، بالزاک به خلق شخصیت‌هایی می‌پردازند که درگیر و دار مسائل خاص کردار خود هستند، نویسندگان آغاز قرن بیستم با پدیدهٔ سرمایه‌داری انحصارها و حذف هر گونه اهمیت اساسی فرد و زندگی فردی در درون ساختارهای اقتصادی و در نتیجه در مجموعهٔ اجتماعی مواجه می‌شوند. لذا قهرمانان داستان از رمان‌های نویسندگانی مانند پروست، مالرو، و ناتالی ساروت حذف می‌شوند. اما در نهایت، پیدایش سرمایه‌داری انحصاری دولتی، به‌خصوص در نیمهٔ دوم قرن بیستم، منجر به محو شخصیت داستان در نویسندگان رمان نو مانند الن رب‌گریه می‌گردد. هرچند که خود رب‌گریه با نظر گلدمن چندان موافق نیست، اما از نظر جامعه‌شناسی گلدمن، رب‌گریه وضعیت جهان را در دورهٔ سرمایه‌داری سازمان یافته نشان می‌دهد، و در نهایت نتیجه می‌گیرد که چنین امری منجر به پیدایش انواع گوناگونِ ضدّ-قهرمانِ بسیار منفعل و بی‌نهایت درون‌گرا در رمانِ نو فرانسه و جایگزین قهرمان رمان کلاسیک می‌شود. به عنوان مثال، محو شخصیت در آثار رب‌گریه از نظر گلدمن نشان از جایگزین کردن واقعیت مستقل دیگری، یعنی دنیای شیءوارهٔ اشیاء، دارد.

اما رب‌گریه، ضمن مخالفت با این نظریه معتقد است که گلدمن ساختارهای معنایی و روایی متن رمان را نادیده گرفته و رمان نو را محدود به سطح الگوی مارکسیستی کرده است. در عین حال، هنگامی که همین نویسنده به شرح علت پیدایش رمان نو می‌پردازد، اذعان می‌کند که جهانی که تغییر یافته و انسان‌های درون آن نیز از قرنی به قرن دیگر تغییر یافته‌اند نیاز به رمان نو دارد، که بازتاب راستین دنیای نو است. در هر دو صورت، چه رمان زاییدهٔ ساختارها و سیستم‌های سیاسی-اجتماعی باشد، چه پیامد نیاز انسان معاصر به ادبیاتی نوین، به نظر می‌رسد که تحولات ادبی همواره دستخوش مسائل و تحولات اجتماعی انسان‌ها است.

حال با نگاهی گذرا بر ساختار بسیار متفاوت تاریخی، سیاسی و اجتماعی حاکم بر کشور فرانسه در پایان نیمهٔ اول قرن بیستم و مقایسهٔ آن با ساختار کشورمان در همان دهه در می‌یابیم که رشد آثار نویسندگان رمان نو در ایران بیشتر جنبهٔ تقلیدی از داستان

پردازان غربی داشته است. از آن جمله می‌توان به برخی از کتاب‌های گلشیری (کریستین و کید)، فرخفال، مدرسی و صادقی اشاره نمود. این نسل از نویسندگان پس از کودتا، مکان‌ها و آدم‌های اسرارآمیز رمان‌های خود را بر نیازهای عامّه ترجیح می‌دهند و رمان را مکانی مناسب برای پژوهشی در مکاشفات درونی می‌یابند. این نویسندگان از برون‌گرایی محض خارج می‌شوند و به جای روایت داستان و نقل حادثه به پژوهش در حادثهٔ روایت و درون‌نگری[۱۳] می‌پردازند.

شخصیت رمان خواب خون، اثر بهرام صادقی، یعنی «ژ» که در تدارک نوشتن داستانی است، داستان خود را زندگی می‌کند. «ژ» که شخصیت جهان داستانی است، شخصیت دیگر، آقای بلندقد، را می‌کشد و در پایان داستان با نویسنده، که از جهان واقعی است، یکی می‌شود. گویی نویسنده خود قاتل مرد بلندقد است. از خواندن این اثر ادبی درمی‌یابیم که اهمیت آن در روایتِ داستانِ آن نیست بلکه روایتی که از روند روایتگری صورت گرفته اساس داستان قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، صادقی در این اثر خود نشان می‌دهد که نویسنده عهده‌دار رسالتی نیست، و هنگامی که در حال آفرینش ادبی است دیگر خود او مسئول آنچه که در داستان اتفاق می‌افتد نخواهد بود. او نقش نویسندهٔ خالق را از داستان خود حذف می‌کند و خود بازیچهٔ نگارش می‌گردد. به بیان دیگر، وی تلاش می‌کند تا نشان دهد که فقط نگارش «مسئول» است. در واقع صادقی، در کتاب خواب خون، سعی کرده تا به این گفتهٔ رب‌گریه که «هنر خود به آفرینش تعادل خود و معنای خود برای خود اقدام می‌کند» صورت عمل بخشد. زیرا به اعتقاد رب‌گریه[۱۴] در رمان‌های نو، دیگر نویسنده حاکم مطلق و خالق داستان نیست بلکه نوشتار و نگارش است که بر او مقدم است.

شخصیت «ژ» در خواب خون صادقی، همانند شخصیت A در حسادت اثر رب‌گریه، A و X در سال گذشته در ماریانباد یا شخصیت‌های L و N و M در جاودانه از آثار همین نویسنده، نام مشخص و تعیین شده‌ای ندارد. زیرا همان طور که به آن اشاره کردیم قهرمانان داستان‌ها در رمان نو، به مثابهٔ سایه‌های متغیر، از داستان محو می‌گردند. آنها فاقد ذاتیت اند. و به کار بردن تنها یک حرف برای نام بردن از آنها به جهت حفظ جنبهٔ

---

13) subjectivité

۱۴) راهی برای رمان آینده، انتشاراتِ Minuit، ۱۹۵۶.

فاقد ذاتیت اند. و به کار بردن تنها یک حرف برای نام بردن از آنها به جهت حفظ جنبهٔ روایی داستان است. در واقع، هدف این نویسندگان، توصیف انسان‌های تیپیک با الگوهای رفتاری ویژه همان طور که مورد نظر بالزاک[۱۵] بود نیست. تلاش آنها در نمایش قدرت نگارش و نوشتار است تا جایی که ناتالی ساروت[۱۶] می‌نویسد: «شخصیت‌های واقعی داستان من، تنها شخصیت‌های من، کلمات‌اند...» و راوی کتاب نام‌ناپذیر[۱۷] (۱۹۵۳م) فریاد می‌زند «من از کلماتم، من از کلمات ساخته شده‌ام...». بنا بر این، همهٔ این نویسندگان رمان نو بر این گفتهٔ مارگریت دوراس[۱۸] تأکید می‌ورزند که «همهٔ کتاب‌ها در یک موضوع نوشته شده‌اند: نوشتار. هرگاه نوشتار نباشد، کتابی وجود ندارد.» (۴ سپتامبر ۱۹۸۴، لیراسیون) بهرام صادقی نیز، به نوبهٔ خود، با استفاده از تجربیات نوین ادبی، در کتاب خود خواب خون، نشان می‌دهد که نوشتار بر داستان نویس و شخصیت راویِ داستان غلبه می‌کند و حتی در پایان خود طراح و مجری قتل می‌شود.

هوشنگ گلشیری یکی دیگر از نویسندگانی است که نام و جایگاه خاصی در رمان نو در ایران دارد و حجم و اهمیت آثارش در تاریخ ادبیات معاصر کشورمان قابل توجه است. در عین حال، همواره می‌توان ردّ تأثیر ادبیات غرب را بر آثارش یافت. علاقهٔ شدید وی به بورخس، نویسندهٔ آرژانتینی، متحول شدن داستان نویسی او پس از مطالعهٔ داستان‌های کلود روا نویسندهٔ فرانسوی، مطالعات او بر روی کتاب‌های فلوبر، استاندال

---

۱۵) Honoré de Balzac (۱۷۹۹-۱۸۵۰)، نویسندهٔ رئالیست فرانسوی، خالق اثر کمدی انسانی (La Comédie Humaine).

۱۶) Nathalie Sarraute (۱۹۰۰-۱۹۹۹)، نویسندهٔ روسی‌الاصل فرانسوی، از۱۹۴۷ تا۱۹۵۶ مقالات فراوانی در باب رمان به رشتهٔ تحریر در آورد. در سال ۱۹۵۶ مجموعهٔ این مقالات رسالهٔ عصر بدگمانی را به وجود آورد. چاپ کتاب تروپیسم (Tropismes) در سال‌های ۱۹۳۹ او را در ردیف الن رب‌گریه، از پیش‌گامان رمان نو قرار داد.

۱۷) ساموئل بکت (Samuel Beckett) (۱۹۸۹-۱۹۰۶)، نویسندهٔ آمریکایی الاصل فرانسویِ رمان و به‌خصوص تئاتر، در سال ۱۹۵۳ کتاب نام‌ناپذیر را به چاپ رسانید. او در این رمان سعی کرد با در هم ریختن اصول رمان‌های سنتی اقدام به خلق شخصیت‌های ضدّ-قهرمان کند. ضد-قهرمانان وی همواره بیمار، ناتوان و عاجز اند و در نهایت در سکوت فرو می‌روند. نام‌ناپذیر در واقع همان چیزی است که خارج از حیطهٔ زبان (Langage) قرار گرفته و ناموجود و دست‌نیافتنی است.

۱۸) Marguerite Duras (۱۹۱۴-۱۹۹۶)، نویسندهٔ ویتنامی الاصل فرانسوی. وی در زمینه‌های رمان، تئاتر و سینما آثار بسیاری خلق کرده است. رمان های *Moderato Cantabile* (۱۹۵۸) و سدی در برابر اقیانوس آرام *(Un barrage contre le Pacifique)* (۱۹۵۰)، که از نظر خود وی «رمان‌های شکست رمان» محسوب می‌شوند، اقدامی بر ضد بعضی از اصول داستان نویسی سنتی اند.

نتیجه تأثیر آن بر روی دیدگاه‌های ادبی وی دارد.

در داستان‌های معاصر ما ایرانیان[۱۹] گلشیری بر لزوم تغییر ساختارهای داستانی تأکید کرده و پس از مقدمه‌ای در باب جهان داستانی می‌نویسد: «ساختار، قوالبی است که مصالح هر دوره یا هر ذهنی را نظمی از پیش معلوم می‌بخشد، و مجموعهٔ این قوالب تعیین کنندهٔ اساسی‌ترین وجه یک فرهنگ یا قوم خواهد بود.» «تغییر این ساختارها یا آگاه ساختن ما به وجود این قالب‌ها و چون و چرا کردن بر سر آنها به نظر ما مهم‌ترین کار در عرصهٔ قلم است، چرا که گاه یک ساختار ذهنی گرچه روزی کارساز بوده است، به دوری دیگر می‌تواند تخته‌بند ذهن حاملان یک فرهنگ شود.» و سرانجام گلشیری نتیجه می‌گیرد که «قالب‌ها مانع توفیق، در عرصهٔ رمان، می‌شود.»

بسیاری از داستان‌های گلشیری مثل رمان موجز شازده احتجاب توجه جامعهٔ ادبی ایران را برانگیخت و او را به شهرت رساند. اما همان طور که قبلاً نیز به آن اشاره شد نوشته‌های گلشیری گاهی بسیار متأثر از ادبیات غرب و به‌خصوص ادبیات مدرن فرانسه می‌گردد. در رمان کریستین وکید (۱۳۵۰ هش) تلاش نویسنده برای تجربهٔ صناعت‌های نگارشی جدید، به بازی با فرم انجامیده است، تا جایی که او خود در مصاحبه‌ای می‌گوید: «بعضی از کارهایم تجربهٔ رمان نویسی است. کریستین وکید را در ردهٔ رمان‌های نو فرانسه می‌گذارم. کسی داستان می‌نویسد، کسی می‌خواهد داستانی را بنویسد و روی تکنیک داستان هم فکر می‌کند. یعنی حضور داستان نویس در داستان معلوم است. پروسهٔ داستان نوشتن هم دارد داستان می‌شود.»[۲۰] علی‌رغم این که گلشیری اهمیت خاصی برای تکنیک در این گونه از رمان‌هایش قائل است اما انتشار این کتاب در سال ۱۳۵۰ هش خوانندگان داستان‌هایش را به تأسف وا می‌دارد. بسیاری از منتقدان بر این باورند که او توانسته بود با رمان شازده احتجاب بدعتی در رمان نویسی این سرزمین ایجاد نماید اما در کریستین وکید او با پیچیده کردن ساختار رمان جای مکاشفهٔ انسانی را به خودبینی تنگ‌نظرانه داده است.

در هر حال، با سیر تاریخی رمان نو در فرانسه یا در ایران می‌توان چنین نتیجه گرفت که اصولاً نویسندگان رمان نو، اعم از ایرانی یا فرانسوی، خوانندگان محدود خود را

---

۱۹) باغ در باغ، ج ۱، صص ۴۸۶-۴۸۷ و ص ۴۹۶. ۲۰) همان، ص ۶۸۳.

دارند. زیرا بیشتر این نویسندگان در ساختار داستان خود که ناسازگاری با آنچه متداول است، در برخورد تخریب‌گرایانه با ادبیات و زبان متداول نمایان می‌شود. به نظر می‌رسدکه نویسندهٔ رمان نو، در نزاع با آسان‌طلبیِ اجتماعی، گوشه‌گیر و منزوی می‌گردد و نسبت به آنچه دیگران واقعیت می‌دانند و یا می‌خوانند مشکوک و بدگمان می‌شود. اگر ناتالی ساروت یکی از نوشته‌های خود را «عصر بدگمانی»[۲۱] می‌نامد، شکست و تردید و بدگمانی بر اکثریت آثار گلشیری حاکم است، زیرا او می‌کوشد تا از این طریق به شناخت دقیق‌تری از انسان برسد. لذا زبان و نوشتار نه وسیلهٔ ارتباط بلکه بهانه‌ای است برای فرو رفتن در مکاشفه‌های اشراقی و خارج شدن از حیطهٔ ادراک عادی. بنا بر این، رمان از نظر او به منزلهٔ پژوهش می‌گردد و همان طور که میشل بوتور[۲۲] در کتاب فهرست‌ها[۲۳] به آن اشاره می‌نماید، رمان نو «قلمرو پدیدار شناختی برتر و موضع برتری [می‌شود] برای مطالعهٔ این نکته که واقعیت چگونه بر ما آشکار می‌شود یا چگونه می‌تواند آشکار شود»، واقعیتی که گاه جهان داستان را با جهان نویسنده یکی می‌کند و گلشیری شیفتهٔ بورخس را بر آن می‌دارد تا در شمارهٔ ۱۷ فرهنگ و زندگی چنین بنویسد: «آن که در مورد بورخس می‌نویسد بیشتر در مورد خودش و آثار خودش می‌نویسد.»[۲۴]

بررسی آثار این دو نویسندهٔ ایرانیِ دههٔ ۴۰، که هر دو از پیشگامان رمان نو در ایران محسوب می‌شوند، بررسی یک تجربهٔ ادبی در کشورمان است. همان طور که هر دهه شاهد تحولی جدید و تجربه‌ای در این عرصه می‌گردد. اما به نظر می‌رسد که نویسندگان سرزمینمان، بی‌توجه به تاریخ رمان در ایران و موقعیت اجتماعی آن، این تجربه را زمانی آغاز کردند که ساختارهای ذهنی برای جامعهٔ چندصدایی آماده نبود. این در حالیست که ریشه‌های رمان‌نویسی را در فرانسه می‌توان در قرن دوازدهم یافت، رمانی که همواره دستخوش دگردیسی و تحول بوده است: از رمان‌های کلاسیک تا رمانتیک یا رئالیست.

---

۲۱) وی در کتاب عصر بدگمانی می‌نویسد: «خوانندهٔ امروز نسبت به داستان بدبین و بدگمان شده است و دیگر به آسانی زیر بار سرگذشتی خیالی و فرضی نمی‌رود و، بنا بر این، رمان‌نویس ناچار است راه‌های تازه‌ای بیابد تا اعتماد خواننده را به قصهٔ خود جلب کند.»

۲۲) Michel Butor (۱۹۲۶)، نویسندهٔ فرانسوی، آثار بسیاری خلق کرده است. چاپ رمان *La Modification* به سال ۱۹۵۷ او را در ردیف بزرگ‌ترین نویسندگان رمان نو فرانسه قرار داد.

23) *Répertoires*

۲۴) باغ در باغ، ص۲۶۲.

ادیبان بسیاری کوشیدند ساختار رمان فرانسه را شکل دهند و تثبیت کنند. در طی هشت قرن و به‌خصوص از قرن هفدهم به بعد تجربه‌های گوناگون رمان نویسی بررسی شد و در نهایت، قرن نوزدهم اوج شکوفایی و رشد رمان گردید. در واقع، پیدایش رمان نو در قرن بیستم در کشور فرانسه، زمانی صورت گرفت که همهٔ راه‌ها پیموده شده بود و همهٔ روش‌ها آزموده. و رمان نویسان تنها دو راه در مقابل خود می‌یافتند: عده‌ای به راه گذشتگان رفتند و به تکرار، دوباره‌نویسی و تقلید از آنها پرداختند و عده‌ای دیگر، برای یافتن راهی نو، در خلاف راه گذشتگان گام برداشتند و با نفی ساختار و بافت کهنهٔ رمان، تجربه‌ای نو بنا نهادند.

امروز بیش از سه سده از زمانی که ژان دو لا بروير، نویسندهٔ فرانسوی، در قرن ۱۷ اذعان داشت که «همه چیز گفته شده و ما هفت هزار سال دیرتر از زمانی که انسان‌ها وجود داشته‌اند و تفکر می‌کردند آمده‌ایم» می‌گذرد. از نظر بسیاری از نویسندگان، دیگر چیزی برای گفتن نمانده و لذا در قرن بیستم ادبیات به خاطر هیچ و مبتنی بر هیچ شکل می‌گیرد، ادبیاتی نامأنوس با شکل معمول آن، یعنی ادبیاتی که همواره به عنوان بازیچه و ابزار مورد بهره‌برداری قرار گرفته و ساختگی و تصنعی گردیده است. بنا بر این، همان طور که کلود موریاک[۲۵] می‌گوید، La Littérature یعنی ادبیات به L'alittérature یعنی بیگانه از ادبیات تغییر ماهیت می‌دهد. در واقع، رمان نو زمانی در فرانسه شکل می‌گیرد که نویسندگانی می‌کوشند تا پرده از هشت قرن رمان نویسی تصنعی در این کشور بردارند. پس از هشت قرن رمان نویسی، نویسندگانی چون ناتالی ساروت خود را در «عصر بدگمانی» می‌یابند و یقین خود را نسبت به شخصیت یا شخصیت‌های اصلی رمان‌ها از دست می‌دهند، شخصیت‌هایی که حاکم بر داستانند، حد و مرز تعریف شده‌ای ندارند، ساخته و پرداخته و متأثر از تخیلات و طبیعت نویسنده‌اند و با نادیده گرفتن اطرافیان خود، آنها را در هاله‌ای از ابهام قرار می‌دهند و در هر صورت قدرت مطلق در رمان هستند.

---

۲۵) Claude Mauriac (۱۹۱۴-۱۹۹۶) نویسنده و منتقد ادبی و سینمایی فرانسوی. انتشار کتاب او، بیگانه از ادبیات در عصر کنونی، به سال ۱۹۵۸ و چاپ مجدد آن در سال ۱۹۶۹ با موفقیت چشمگیری روبه‌رو شد. وی در این کتاب به بررسی پیشگامان رمان نو، از جمله کافکا، بکت، بوتور و رب‌گریه پرداخته و به این وسیله خود را از همقطاران نویسندگان رمان نو قرار داده است.

مطلق در رمان هستند.

و بالاخره دگردیسی رمان در فرانسه در حالی صورت گرفت که پس از هشت قرن تجربه، نویسندگان قرن بیستم به تحلیل و بررسی علل ساختار و اصول نگارش رمان پرداختند و در پی یافتن چاره در جهت بخشیدن حیاتی نو به آن برآمدند.

اما همان طور که گفته شد سابقهٔ رمان نویسی در ایران به سال‌های ۱۲۵۰ یا ۱۲۷۰ هش، یعنی کمی بیش از یک قرن می‌رسد. در واقع داستان‌پردازی به شیوهٔ رمان نویسان اروپایی در کشورمان، اگر نگوییم با هفت قرن تأخیر، به طور نسبی چهار صد سال دیرتر شروع شده است. به نظر می‌رسد که این تأخیر موجب شده باشد که خوانندگان رمان‌های ایرانی هنوز مفهوم ساختارها و بافت‌های کهنهٔ رمان نویسی را به خوبی در نیافته باشند و رمان نو در ایران اغلب تلفیقی از رمان سنتی و نوگردد و گاه تنها تقلیدی از آثار نویسندگان رمان نو در اروپا شود. همین امر موجب شده است که علی‌رغم گذشت ۵۰ سال از ظهور رمان نو در ایران تعریف مشخص و معینی از آن داده نشود و از بوف کور صادق هدایت گرفته تا یکلیا و تنهایی او از تقی مدرسی و رمان‌های گلشیری و احمد محمود همه در صف نویسندگان رمان نو قرار داده شوند. در واقع، به نظر می‌رسد تحولاتی که در عرصهٔ ادبیات کشورمان صورت گرفته آنقدر فشرده و متراکم بوده که در نهایت منجر به نوعی سرگشتگی شده است تا جایی که در بسیاری از موارد خوانندگان در شناخت این که کدام اثر ادبی نو و کدام کهنه است سردرگم می‌مانند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

پوینده، محمدجعفر (گزیده و ترجمه)، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، نقش جهان، تهران ۱۳۷۷.

سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، نگاه، تهران ۱۳۷۶.

شمیسا، سیروس، انواع ادبی، فردوس، تهران ۱۳۷۳.

صادقی، بهرام، «خواب خون»، سنگر و قمقمه‌های خالی، زمان، تهران ۱۳۴۹.

گلشیری، هوشنگ، باغ در باغ، ج ۱ و ۲، نیلوفر، تهران ۱۳۷۸.

گلشیری، هوشنگ، نقد آگاه، دفتر دوم، تابستان ۱۳۶۱.

Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Minuit, Paris 1953.

Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau Roman*, Gallimard, Paris 1967.