رمان نو چه می گوید؟

سوسن بیضاوی

استادیار دانشگاه اصفهان

چکیده

معرف و وسیله شناخت هر مکتب ادبی اصول و قواعدی است که بنیانگذاران آن وضع می‌کنند و وابستگان به آن مکتب در نوشته‌های خود ملزم به رعایت آنها می باشند اما گاهی اتفاق می افتد که نبود قاعده و قانون اساس یک مکتب را تشکیل می دهد «رمان نو» در ادبیات فرانسه نمونه روشن چنین ادعایی است در این مقاله ابتدا به بررسی چگونگی پیدایش رمان نو خواهیم پرداخت. سپس ویژگیهای آن، سرنوشت آن و نیز تأثیر آن را بر ادبیات معاصر فرانسه مطالعه خواهیم کرد.

کلیدواژه‌ها: رمان نو، رمان سنتی، قواعد، نبود قواعد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- مقدمه

در اولین دهه نیمه دوم قرن بیستم، عده‌ای از رمان نویسان جوان فرانسوی با انتشار مقاله‌هایی به مخالفت با رمان اگزیستانسیالیست[1]، که از آخرین مکاتب رمان در آن سالها بود برخاستند. شایان ذکر است که ژان پل سارتر فلسفه اگزیستانسیالیسم را طی سالهای جنگ دوم جهانی مطرح و بر ادبیات حاکم کرد. اگزیستانسیالیست‌ها معتقد بودند که انسان ابتدا هستی می یابد و آنگاه ماهیت هستی خود را می سازد. او در انتخاب راه و روش برای ساختن ماهیت خود آزاد است به شرط آنکه آزادی وی آسیبی به آزادی دیگران نرساند. پس انسان واقعی، انسان «متعهدی» است که

1. Existentialism

درهر گامی که بر می دارد و هر کلامی که به زبان می آورد انسانهای دیگر وسرنوشت آنها را نیز به یاد آورد. اما چون اکثریت مردم کسانی هستند که همـواره در پـی لطمـه زدن بـه دیگرانند، تـلاش انسان «متعهد» برای دستیابی به راه وروش صحیح زندگی ناکام مـی مـاند. ادبیـات و بخصـوص رمان زمینه مناسبی برای فعالیت اگزیستانسیالیست‌ها بـرای جلـوه گـر نمـودن وشناسـاندن ایـن فلسفه به خوانندگان بود. آنان با نوشتن رمان می توانستند اضطراب درونی فـردی را کـه بـه ایـن واقعیت می‌رسد تجزیه وتحلیل نمایند و به این ترتیب بر پوچ بودن زندگی تـأکید کنند. نبـاید از نظـر دور داشت که تجربه‌های تلخ زنـدگـی در دوران جنـگ دوم جـهانی، بخصـوص در دوران اشـغال فرانسه به وسیله آلمان نازی، موجب شده بود که عده زیادی فلسفه اگزیستانسیالیسم را به عنـوان واقعیت زندگی بپذیرند. از این رو «ادبیات پوچی» مشتاقان فراوانی پیدا کرده بود.

نویسندگان جوان معترض در دهه ۱۹۵۰ این سؤال را مطرح می کردند که چرا با گذشت بیش از ده سال از پایان جنگ دوم جهانی و پیامدهای شوم آن، رمان ما بـاید همچنـان در میـان نومیـدی وپوچی دست و پا بزند. با مطرح شدن این سؤال جنبش و حرکت سـریعی در میـان رمـان نویسـان فرانسوی پدید آمد. آنان در جستجوی شکلی نو، قالبهای کهنه را زیر و رو کردند و هر یک بـا اندکـی نوآوری سبکهای کلاسیک رمان را دوباره زنده کردند. تعداد و تنوع رمانهای این دوره بسیار زیـاد است. با آنکه اغلب با موفقیتهایی نیز روبه رو شدند، به دلیل کثرت، نام همه نویسندگـان ایـن دوره و آثارشان در جایی ثبت نشده است. به جرأت مـی تـوان گفـت کـه اغلـب ایـن رمانـها چـون شـهابی زودگذر لحظه ای درخشیدند وخاموش شدند بدون آنکه پاسـخی بـه نیـاز نوجویـی خواننـدگـان و نویسندگان زمان خود بدهند.

به موازات پیدایش این جنبشها در رمان و درهمان دهه ۱۹۵۰ شمار دیگـری از نویسـندگـان فرانسوی به انتشار نوعی رمان پرداختند که از هر نظر نـو بـود. ایـن رمانـها بـا وجـود اختلافـات زیربنایی با یکدیگر وجوه مشترکی نیز داشتند:

۱. این رمانها کلیه خصوصیاتی را که به عنوان عناصر اصلی تشکیل دهنده رمان شناخته می‌شد رد می کردند.

۲. تحقیق و پویندگی برای یافتن فنون جدید نگارش در رمان ویژگی همه آنها بود.

۳. انتشار این رمانها بحثها، انتقادها و گفتگوی های زیادی را در بین اهل نظر، نظریه پردازان و منتقدان رمان، در نشریه های مختلف برانگیخت.

با توجه به این ویژگیها و نیز به منظور ارائه تفسیرها و اظهار نظرها اصطلاح «رمان نو» در مقابل «رمان سنتی» بر سر زبانها افتاد بدون آنکه صحبت از مکتبی ادبی یا نام بنیانگذار آن مکتب در میان باشد، یا بیانیه ای برای معرفی آن صادر شده باشد.

۲-تاریخچه

تاریخ پیدایش رمان نو را بدون شک باید سال ۱۹۴۷ دانست. در این زمان ناتالی ساروت[1] اولین رمان خود را با عنوان تصویر یک *ناشناس*[2] منتشر کرد. این اثر در ابتدا جلب توجه نکرد و حتی به عنوان اثری در حاشیه رمان تلقی شد. اما ژان پل سارتر مقدمه ای بر آن نوشت و برای معرفی آن اصطلاح «ضد رمان» را به کار برد. در این هنگام بود که همگان متوجه نوآوری نویسنده و ابداعی بودن این اثر شدند، زیرا تا آن زمان رمانهای سارتر تبلور «واقعیت محضی» قلمداد می شدند که در فلسفه وی بیان شده بود و اینک او خود می پذیرفت که ساروت واقعیت را بیان کرده است! ناگفته نماند که ساروت اولین مجموعه متون داستانی خود را در سال ۱۹۳۸ با عنوان تروپیسم منتشر کرده بود، اما این متون که حاوی دیدگاههای اساسی این نویسنده درباره رمان بود تا آن زمان نادیده گرفته شده بود. مقدمه سارتر بر *تصویر یک ناشناس* موجب گردید که این متون نیز مورد توجه اهل ادب قرار گیرند. پس از انتشار کتاب مذکور ساروت به نوشتن رمانهای دیگری مثل *مارترو*[3] پرداخت. همزمان با ساروت نویسندگان دیگری نیز دست به کار نوشتن رمانهای نو شدند. مثلا رب‌گری یه[4] با انتشار *پاککن‌ها*[5] و میشل بوتور[6] با انتشار

1. Nathalie Sarraute
2. Portrait d'Un Inconnu
3. Martereau
4. Robbe-Grillet
5. Les Gommes
6. Butor

تغییر *برنامه*[1] به شهرت چشمگیری رسیدند. ژان کایرول[2]، کلود سیمون[3] و مارگریت دوراس[4] از دیگر نویسندگانی هستند که درهمین دوره وبه همین سبک نوشتند و به اوج شهرت رسیدند. شایان ذکر است که اغلب این آثار جوایز بزرگ ادبی چون جایزه رنودو[5] را به دست آورده‌اند.

۳-ویژگیهای رمان نو

۳-۱- انکارها

«تعهد» در رمان، اولین مسأله‌ای است که نویسندگان رمان نو لزوم رعایت آن را انکار می‌کنند. قابل تأمل است که نویسندگان بزرگ فرانسوی، معاصر با جنگ دوم جهانی مانند کامو[6]، سارتر[7]، مالرو[8]، آراگون[9] و ... به عنوان صاحبان اندیشه در دنیای ادب فرانسه شناخته می شدند و این اندیشمندان معتقد بودند که نویسنده متعهد است با درک ونگرش فلسفی خویش واقعیت جهان هستی را به خواننده بشناساند. از این رو رمان سنتی فرانسه همواره آینه‌ای بود که نگرانیها، عصیانها، تردیدها و افکار نویسنده را در قالب زندگی و سرنوشت شخصیتهای داستان منعکس می‌کرد. اما رمان نویسان نو معتقدند که تعهد انسانی نباید هدف ومقصود آثار ادبی باشد. به نظر آنها «زندگی نه معنای خاصی دارد ونه پوچ، است بلکه زندگی است به همین صورتی که جریان دارد»[۱]. پس ترسیم دنیای واقعی با خلق حوادث وشخصیتها در قالب یک داستان، خیالی واهی به شمار می رود. هدف نوشته ادبی باید بیان جهان هستی به دور از هر گونه تعبیر و تفسیر شخصی

1. La Modification
2. Cayrol
3. Claude Simon
4. Duras
5. Renaudot
6. Camus
7. Sartre
8. Malraux
9. Aragon

نویسنده باشد. به نظر آنها وظیفه نویسنده وتعهد نوشته ادبی، یافتن فنون نگارشی نو و پیشرفته برای ترسیم این جهان وانسان این قرن است.

یکی دیگر از عناصر اصلی رمان سنتی، شخصیت در داستان بود که خلق آن با مختصات و معیارهای پیشینیان، دیگر مورد تأیید نویسندگان رمان نو نبود. در قرن نوزدهم بالزاک مدعی شده بود که رمان به عنوان یک گونهٔ ادبی با ارزش باید واقعیت زمان خود را برای آیندگان بازگو کند. از این رو عناصر تشکیل دهنده آن باید چنان به واقعیت زندگی نزدیک باشند که با اسناد «ثبت احوال» رقابت کنند. از آن زمان نویسندگان فرانسوی، که هر یک به نوعی واقع گرا نیز بودند، نوشتن رمان را به سبک اسناد ثبت احوال به صورت یک سنت حفظ کردند. نویسندگان سعی داشتند بر اساس فرضیاتی که بدیهی به نظر می رسید شخصیتهایی خلق کنند که کلیه ویژگیهای انسانهای زمان خود را دارا باشند. به عنوان مثال خصوصیات ظاهری این شخصیتها را با چنان دقتی توصیف می‌کردند که خواننده رمان احساس می کرد به عکسی که با دوربین عکاسی از آنها گرفته شده است می نگرد. ویژگیهای موروثی وحتی جزئیات زندگی مادی واحساسی این شخصیتها نیز برای خواننده شناخته شده وآشنا بود. نویسنده واقع گرا حتی خصوصیات روانشناختی شخصیت داستان خود را نیز فراموش نمی کرد وبر اساس نظریه‌های روانشناسی، خصوصیات فردی بسیار دقیقی برای شخصیت داستان خود در نظر می‌گرفت، به طوری که هر یک از آنها به عنوان یک «نمونه فردی»[1] در تاریخ ادبیات مطرح شدند.

اما در آغاز قرن بیستم، فلسفه مارکس، نظریه‌های فروید وتحلیلهای علم زبانشناسی باعث شدند که در مورد شناخت انسان شک وتردید بر اذهان سایه افکند. با فلسفه مارکس[۲] به نظر می‌رسد که انسان برخلاف عقاید رایج، حاکم بر تاریخ نیست. او نیست که تاریخ را می سازد، بلکه خود او تابع عناصر اقتصادی زیر بنایی و مهمی است که به تاریخ شکل می دهند. فرضیه‌های فروید[۳] نیز تأکیدی است بر این نکته که ضمیر آگاه بتنهایی شخصیت انسان را تشکیل نمی‌دهد، بلکه این ضمیر ناخودآگاه است که در رفتار فردی وایجاد شخصیت انسانی نقش اصلی را ایفا می‌کند. تحلیلهای علم زبانشناسی[٤] انسان را خالق گفته‌های خود نمی شناسد، بلکه موضوع آن

1. Type

معرفی می کند. در نهایت، تحقیقات انسانشناسی[۵] این قرن نشان می دهد که هر فرد جزئی است از یک مجموعه فرهنگی. بنابراین عوامل فرهنگی بیش از عوامل فردی بر شخصیت و سرنوشت انسانها تأثیر می گذارند. بدین ترتیب نویسندگان وخوانندگان آشنا با این علوم پی بردند که انسان واقعی موجودی است هزاران بار پیچیده‌تر از «فرآورده‌ای که در داستانهای واقع گرایانه خلق می‌شد»[٦]، و اعتقاد به واقعی بودن شخصیت رمان سنتی از میان رفت.

به نظر نویسندگان رمان نو دنیای پیچیده وغنی روان انسان است که باید در یک رمان واقعی و واقع گرا مطرح شود، نه انسان مادی که حامل این دنیای غنی است. پس در رمان نو توجه نویسنده به شناخت زوایای تاریک وجود انسان معطوف می‌شود. انسان به کوه یخی تشبیه می‌شود که قسمت ناچیزی از آن بیرون از آب و قابل تشخیص است وقسمت اعظم وناشناخته آن در زیر آب مخفی است. رمان سنتی با خلق شخصیتهایی که کاملا واقعی به نظر می‌رسیدند (زیرا نام، نام خانوادگی، ظاهر مشخص و حتی خصوصیات روانی شناخته شده‌ای داشتند) در واقع قسمت ظاهری کوه یخی را که ساده وقابل شناخت است واقعیت تلقی می کرد، اکنون وظیفه رمان نو است که در اعماق ناشناخته روح انسان، یعنی قسمت اعظم کوه یخی که در زیر آب است، به جستجو بپردازد، واقعیت پیچیده وجود او را نشان دهد وسرچشمه بروز حرکات و رفتار انسانی را بیابد. از این رو و به منظور معطوف نمودن ذهن خواننده به این امر، شخصیتها در رمان نو فاقد هر گونه هویت مشخصند و به سان سایه‌هایی غیر قابل شناسایی مطرح می‌شوند. البته انسان نه تنها از صحنه رمان نو کنار گذاشته نمی‌شود، بلکه در جای جای این نوشته‌ها، با تمام خصوصیات ومسائل انسانی که نویسنده و خواننده، هر دو در زمان خود تجربه کرده‌اند مطرح است تا آنجا که به نظر می رسد نویسنده اجزاء پراکنده وجود خود را دررمان مطرح می کند وخواننده معادل آنها را در خویشتن می یابد. به همین سبب نمی توان شخصیت رمان نو را به عنوان یک کل قابل درک و شناخت در نظر گرفت بلکه باید به کشف بعضی جنبه‌های آن قناعت کرد. مثلا در کتاب *مارترو*، شخصیتها نه از نظر فیزیکی توجیه شده‌اند و نه از نظر خصوصیات شناسنامه‌ای. در این کتاب تنها یک اسم خاص وجود دارد، مارترو، دیگر شخصیت ها عبارتند از: دایی، خاله، دختر جوان و راوی. در اینجا راوی نیز شخصی که داستان منظمی را روایت می کند نیست، بلکه فردی است که محتوای

ذهنی شخصیت‌ها را زیر و رو و ثبت می‌کند، بدون اینکه هیچ گونه تعبیر و تفسیری راجع به آنان ارائه دهد. همین امر باعث می شود که نقش ضمایر فاعلی نیز مغشوش گردد. مثلا در همین کتاب، وقتی راوی در ذهن خود، خویشتن را به جای شخصیت داستان قرار میدهد و در عالم خیال خود را عامل حوادثی می بیند، به جای ضمیر اول شخص مفرد از ضمیر سوم شخص مفرد استفاده می‌کند. مثلا: "او (مذکر) همیشه ضعیف و حساس بود و همیشه مجذوب کشف علایمی بود که او (مؤنث) رد و بدل می کرد ..." [۷] که در اینجا ضمیر «او» مذکر به جای «من» به کار برده شده است.

همچنین در کتاب *تغییر برنامه* نوشته میشل بوتور، ضمیر دوم شخص جمع مخاطبان مختلف دارد، مثل خود راوی، خواننده و .... ناگفته نماند که نویسندگان رمان نو بر آنند که با ویژگیهایی متفاوت از رمان سنتی، شخصیتهای داستان را برای خواننده قابل درک نمایند. مثلا در کتاب *افلاک نما*، شخصیتها اعمال دیگران را تفسیر می کنند و قضاوتی که درباره یکدیگر دارند وجه تمایز آنهاست: "دیگران اینجا هستند، در اطراف ما، سالم، آرام، آگاه، طبیعی. آنها ما را می‌بینند ... در مورد ما قضاوت می کنند ..." [۸]. شخصیت داستان بر آن می شود که خود را از طریق قضاوت دیگران بشناسد و در عین حال مواظب رفتار خود نیز باشد: "کافی است کمی از خود فاصله بگیریم و خود را آن طور که دیگران ما را می بینند ببینیم ..." [۸]. او سعی می‌کند با نفوذ و با جذبه به نظر برسد، کاری کند که دیگران با احترام به او بنگرند. وی معتقد است: "تنها مقتدر بودن احترام بر می انگیزد و باعث می شود که مردم شما را آنچنان که هستید بپذیرند، اگر عقیده خود را به آنها تحمیل کنید و در برابر آنها بایستید، در برابر شما سر تسلیم فرو خواهند آورد." [۸] این امر یکی از جنبه های شخصیت انسانی است. جنبه دیگر ترس از قطع رابطه با دیگران و سقوط در ورطه تنهایی است: "آنجا از بیقراری پا به پا می کرد، دلش می‌خواست فرار کند، به طرف او (مؤنث) بدود، دستش را به سوی او دراز کند ..." [۷] و این دوگانگی شخصیت، قهرمان داستان را قابل تشخیص و دست نیافتنی از نظر خصوصیات انسانی معرفی می‌کند.

رشته ای از رویدادهای زنجیره ای و الهام گرفته از واقعیت که در رمان پدید می آمد و سرنوشت شخصیت داستان را رقم می زد، از دیگر عناصر اصلی رمان سنتی محسوب می شد.

به نظر نویسندگان رمان نو، وقتی انسان جهان را دنیایی منظم و قابل توصیف ببیند، خلق حادثه به صورت مذکور در رمان نیز با معنا می شود. اما حوادثی که در جهان قرن بیستم به وقوع پیوسته اند، مانند دو جنگ جهانی و پیامدهای آن یا پیروزی نظام سرمایه داری حاکم بر اغلب جوامع این قرن، این فکر را به وجود آورده است که در این جهان دیگر هیچ چیز قابل تعریف نیست، دیگر نه معجزه ای به وقوع می پیوندد که بی گناهان را از بلیات در امان دارد، نه ارزشهای انسانی و اخلاقی عاقبتی شیرین برای بشر معتقد به آنها به ارمغان می آورد و نه زور گو مجازات می شود. بنابراین، خواننده یا نویسنده ای که این شیوه زندگی را تجربه کرده است، دیگر شیفته حوادث رمانهای سنتی که محصول تخیلات نویسنده است نمی شود.

علاوه بر این، به نظر می رسد که انسان این قرن با ذهنی پریشان آنچنان در صدد غلبه بر مشکلات جهان مادی است که دیگر قادر نیست با دیگران ارتباط برقرار کند. این انسان حالت «بیگانه ای» را دارد که نه دیگران را درک می کند و نه دیگران او را درک می کنند. حتی به نظر می رسد زبان وی دیگر قادر به بیان اندیشه های صحیح و منطقی نیست. اگر لحظه ای به گفتگو ذهنی وی گوش بسپاریم، درمی یابیم تا چه اندازه آشفته و درهم ریخته است. این چنین انسانی چه داستانی را می تواند روایت کند؟ از کجا شروع کند؟ از این رو نویسندگان رمان نو هر یک به گونه ای این حالت اغتشاش ذهنی انسان و ناتوانی او را در پیگیری یک ماجرا از ابتدا تا انتها در رمانهای خود منعکس می کنند. به عنوان مثال، در *درجات*[1] نوشته میشل بوتور، سه نفر راوی سعی می کنند یک ساعت کلاس درس تاریخ را روایت کنند و البته هر سه با شکست رو به رو می شوند. نویسنده این قرن نه می تواند خود را فریب دهد و نه خواننده را. آنها وقایع «نبرد استالینگراد»، «بازداشتگاههای نازی ها» و «دور افتاده پواتیه» را تجربه کرده اند. دیگر خلق کدام ماجرای خیالی می تواند با یکی از این حوادث برابری کرده و یا جذابیتی برای خواننده داشته باشد؟

در رمان نو سیر طبیعی زمان نیز در مقایسه با رمان سنتی دگرگون شده است. زیرا این نویسندگان معتقدند که زمان رمان باید زمان حال باشد و وقتی به ذهن انسان توجه کنیم در می یابیم که زمان حال برای ذهن وی آمیخته ای از گذشته، حال و آینده است. زیرا هر مقطع زمان را

1. Degrees

که حال پنداریم، رویدادها یا خاطرات گذشته، همچنین دورنمایی از آینده به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه در ذهن وی می گذرد. بنابراین جدا نمودن زمانهای حال، گذشته و آینده به صورت مجزا برای شرح وقایع زندگی بشر کاملا ساختگی ونادرست است.

در این رابطه رب‌گری‌یه می گوید: "ما دنیای خارج را که به وضوح در برابر چشمانمان قرار گرفته است با همه حواس خود ثبت وضبط می کنیم. اما بمحض اینکه از آنچه در اطراف ما می‌گذرد غافل شویم، خاطرات گذشته، مناطق دوردست، رویدادهای پیش رو (...) مانند فیلمی بر پرده ذهن ما نمایان می شوند وزمان این خاطرات همیشه زمان حال است"[۹].

در رمان سنتی سیر طبیعی زمان بر اساس تاریخ و تقویم (ساعت، روز، هفته و ...) بود. به عنوان مثال خواننده *بابا گوریو* اثر بالزاک در صفحه ۳۸ این کتاب می‌خواند: "باباگوریو، پیرمرد تقریبا شصت ونه ساله، در سال ۱۸۱۳ از کار دست کشیده بود ودر خانه مادام ووکر ساکن شده بود." واگر اشاره‌ای به گذشته برای روشن شدن مطلب لازم بود، نویسنده علایم زمانی را به روشنی برای خواننده توضیح می‌داد ومانع سرگردانی وی در جریان حوادث بیشمار داستان می‌شد. مثلا در همان صفحه کتاب می‌خوانیم: "وی ابتدا آپارتمان خانم کوتور را اجاره کرده بود..." به طور کلی تقسیم‌بندی زمان وسیر زمان با اصطلاحاتی مانند «در پایان سال»، «سپس»، «در طول آن ماه» و ... مشخص می شد وگاه گذشت زمان با تغییراتی که در محل زندگی شخصیت داستان ایجاد شده بود یا تغییرات ظاهری قهرمانان داستان به خواننده القا می شد: "او به تدریج لاغر شده بود (...) پیشانیش چروک خورده بود..."

اما در رمان نو زمان، زمان بی زمانی است، زمان بی انتها. زمان درون ذهن که نمی‌گذرد، بلکه حوادث را به حالت صحنه نمایش یا تابلوی نقاشی در خاطرات جلوه‌گر می‌کند. این رکود وسنگینی زمان را به عنوان مثال در «تخریب» [۱۰] اثر مارگریت دوراس می‌توان احساس کرد. در صفحه ۹۵ این کتاب اشتین قهرمان داستان می‌گوید که سالهاست در انتظار آلیسا به سر می‌برد ودر صفحه ۱۲٤ همین کتاب می خوانیم:

- آلیسا چند سال دارد؟
- ۱۸ سال.

- و زمانی که با او آشنا شدی؟
- ۱۸ سال ...".

به طور کلی در این آثار، حوادث (اگر بتوان از حادثه ای سخن گفت) قبل از شروع داستان به وقوع پیوسته اند و سپس در خاطرات شخصیتها مرور می شوند. بدین ترتیب وقتی کتاب به پایان می رسد خواننده نمی داند که آیا حوادث نیز به پایان رسیده اند یا نه.

یکی دیگر از عناصر اصلی رمان سنتی توصیف عینی شیء بود. واقع گرایان سنتی معتقد بودند که محیط زندگی بر انسان تأثیر می گذارد، بنابراین نگرش در اشیائی که در محیط زندگی هر فرد جمع شده اند از سویی معرف طرز فکر و خصوصیات درونی وی، و از سوی دیگر بیانگر تأثیر این اشیاء بر خلق وخوی اوست. از این رو، در این رمانها نویسنده روند داستان را قطع می کرد و به طور مشروح توصیف دقیقی از محل زندگی، خانه، اتاق و حتی جزئیترین اشیائی که در آن یافت می‌شد به خواننده می داد وسپس به معرفی شخصیت داستان یا خصوصیتی از وی می‌پرداخت. ارتباطی که میان شخصیت داستان واشیاء توصیف شده برقرار می شد، مفهوم داستان وبینش نویسنده را برای خواننده قابل درک می‌کرد. به عبارت دیگر شناخت خصوصیات روانی انسان از طریق توصیف اشیاء انجام می‌شد. میشل بوتور در این باره می گوید: "توصیف اثاثیه وسایر وسایل زندگی، ابزاری برای توصیف شخصیتهای داستان است، زیرا گاهی لازم است صحنه و جزئیات حادثه در برابر دید خواننده قرار گیرد تا وی بتواند آن حادثه را درک و احساس کند"[۱۱]. پایه و اساس این نوع توصیف همواره «مشاهده» بود. نویسنده، اشیاء را آنچنان که هستند و بر اساس صورت معمول و قراردادی که در اذهان دارند توصیف می کرد. به عنوان مثال «میز» در این رمانها همواره سطحی با چهارپایه توصیف می شد (در حالی که ممکن است میز همیشه چنین صورتی نداشته باشد.) با این توصیف عینی، خواننده نیازی به تجسم اشیاء نداشت، بلکه آنها را از دریچه چشم نویسنده می دید.

اما نویسندگان رمان نو شیئی هر چند بی اهمیت را در نظر می‌گیرند وبا دقت و وسواس زیاد به توصیف آن می پردازند. در این راه نویسنده از به کار بردن صفاتی که بیان کننده احساسات، اخلاق ویا حالتی روانی باشند احتراز می‌کند وشکل، اندازه، رنگ، جنس، حرکات و مقاومت آن را با

دقت توصیف می‌کند و از به کار بردن واژه های علم هندسه برای توصیف سطح یا حجم اشیاء لذت می‌برد. به عنوان مثال در کتاب *پاکن ها* والاس به توصیف یک برش گوجه فرنگی که پیش غذای وی است، می پردازد. "قطاعی از گوجه فرنگی که به وسیله ابزاری ماشینی، بدون نقص و کاملا قرینه برش داده شده است. گوشت منحنی الخط آن، سفت و یکدست با رنگ قرمز شیمیایی با قطری یکنواخت میان حاشیه‌ای از پوست براق و خانه‌هایی که در آن دانه های زرد رنگ با تناسب قرار گرفته اند"[۱۲]. گفتنی است که موجودات زنده نیز با همین دقت و با همین اعداد و واژه های هندسی توصیف می شوند: "در ۱۵ سانتیمتری انتهای گردن، قسمت بالای مایوی شنا سطح تاریک بالاتنه بدن را قطع می کرد."[۱۳]. در این توصیف هدفی جز توصیف نیست و اشیاء به صورت مستقل در جهان هستی معرفی می‌شوند در نتیجه خواننده اشیاء را دور، جدا از خود و در حالت سکون می‌یابد، به همان حالتی که خاطرات به ذهن بازمی گردند و موجود زنده با این روش جلوه‌ای چون آدم آهنی پیدا می کنند. در این توصیف که از فلسفه پدیده گرایی تأثیر می‌گیرد در واقع نحوه درک وشناخت انسان از جهان هستی نمایان می‌گردد. برداشت نویسنده این است که چون نحوه بینش شیء چگونگی درک انسان از جهان هستی را نشان می دهد، بیش از خود شیء اهمیت دارد. از سوی دیگر چون جهان هستی در حال تحول دائم است توصیف آن نیاز به همگامی زبان انسان برای بیان این تحول دارد، در حالی که واقعیت این است که همواره فاصله قابل توجهی میان درک ذهنی و زبان وجود دارد؛ وچون درک انسان همواره با ایهام و تردید است اشیاء و صحنه‌های توصیف شده به دفعات تکرار می‌شوند و اصطلاحات «شاید»، «احتمالا» و... زیاد کاربرد دارند. نویسنده واقف است که توصیف نمی تواند کادر معناداری برای حوادثی که وجود خارجی ندارند بیافریند و خصوصیات روانشناختی شخصیتهای داستان را نیز بیان نمی‌کند، پس اشیاء را از مفاهیمی که انسانها برای آنها ساخته اند آزاد می‌سازد. بدین گونه است که می بینیم در رمان نو شخصیت داستان، راوی و توصیف کننده نیز است. وی در حین ایفای نقش و بدون آنکه روند داستان را قطع کند به توصیف صحنه های مختلف یا اشیاء می پردازد. این توصیف که در اعماق ذهن وی انجام می شود. با تخیلات او در هم می آمیزد و به طوری که ریکاردو می گوید معمولا حادثه‌ای می آفریند: "در رمان نو توصیف، خود ماجرای رمان است، زیرا روند توصیف برای

معرفی قسمتهای مختلف یک صحنه یا شیء کافی است تا حادثـه‌ای بـه وجـود آورد." [۱۴] در عیـن حال نباید فراموش کرد که نحوه توصیف، انتخاب اشیائی که توصیف می شوند و زاویه دیـد راوی مفاهیمی را به خواننده القا می‌کنند زیرا نویسنده با این روش به حوادثی اشاره می کند که صریحـا بیان نمی شوند. مثلا در کتاب *برنامه روزانه* [۱۵] اثر میشل بـوتور، قـهرمان داسـتان در کلیسـا بـه تماشا و توصیف یک تابلوی نقاشی می‌پردازد که صحنه قتلی مذهبی را به تصویر کشـیده اسـت و بتدریج این صحنه نقاشی با ذهنیت وی درهم می آمیزد و این قهرمان جـایگزین شـخصیت تـابلوی نقاشی می شود و به توصیف قتلی که مرتکب شده است می پردازد. توصیف اشیاء در رمان نـو کـه با محتوای ذهنی راوی درهم می آمیزد توصیفی ذهنی است. رب گری یه، یکـی از نظریـه پـردازان این جنبش می‌گوید: "اشخاص مختلفی را در نظر بگیریم که همه تصمیم بـه خریـد اتومبیـل دارنـد. اتومبیل برای همه این اشخاص مفهوم وسیله ای با چهار چرخ و یک فرمان (صورت قراردادی ایـن وسیله) را ندارد، بلکه در ذهن هر یک از آنها ایـن وسـیله مشـخصاتی خـاص ومتفـاوت بـا دیگـری دارد" [۱]. شایان ذکر است که توصیف شیء در رمان نـو بـا برداشـت مذکـور از اهمیـت ویـژه‌ای برخوردار است. این نویسندگان می گویند محیط زندگی انسان قرن بیستم با اشیائی اشـغال شـده است که از اهمیت زیادی برخوردارند، به طوری که می توان گفت احساسات بشری بر صورتـهای مادی این جهان اتکا دارند. رب گری یه در این باره می گوید: "کودکی که آرزوی دوچرخـه ای دارد هیچگاه به توانایی خود برای رکاب زدن، داشتن شرایط مناسب زمان ومکان برای سواری یا نکات منطقی دیگر نمی اندیشد، بلکه فقـط تصویـر چرخـهای زیبـا وفرمـان بـراق دوچرخـه در ذهـن وی آرزوی داشتن آن را پدید می آورد. وظیفه رمان‌نویس است که دوچرخه یـا هـر شـیء دیگـر را بـه کمک زبان وبا روشهای نو و غیر تکراری، با همان اوصاف و ویژگیـها، وبـدون هیـچ گونـه تفسـیر معنایی، در ذهن خواننده زنده کند به طوری که خواننده بتواند اشتیاق کودک را به داشتن دوچرخه درک کند". [۱] با این برداشت، در واقع توصیـف عینـی شـیء بـه صـورت سـنتی جـای خـود را بـه توصیف ذهنی شیء در رمان نومی سپارد و چون این توصیف به نویسنده امکان می دهد که رمـانی بنویسد از آنچه که در ذهن می‌گذرد، رمان‌نویسان نو توصیف شیء را به منزلـه مـواد خـام رمـان

خود در نظر می گیرند که به آنها امکان می‌دهد به شناسایی درون ذهن انسانی دست بزنند که نظاره‌گر و توصیف کننده داستانی است که خود تجربه کرده است.

۳-۲- رمان نو چه می گوید؟

رمان‌نویسان نو معتقدند که نو آوری لازمه حیات ادبیات است و بر ادیبان است که در صدد یافتن راههای جدید برای درک واقعیت انسان و نیز بیان آن باشند. همچنین رمان‌نویسان معاصر باید لااقل راههایی را که نویسندگانی چون جویس، داستایوفسکی، کافکا و ... در ابتدای قرن در ادبیات گشودند، ادامه دهند و پیچ و خمهای ناشناخته آن را کشف کنند. از این رو رمان‌نویس نو بر آن است که گفتگوهای درون ذهنی یک فرد را در اثر خود منعکس نماید، فردی که فاقد هر گونه هویت خاص بوده و مانند سایه‌ای است که فقط حضورش احساس می‌شود. در این راه چون خلق حوادث اعجاب انگیز یا شخصیتهای خیالی مدنظر نویسنده نیست، همه تلاش وی به نحوه بیان در نوشته معطوف می گردد. از یک سو چون جهان را فقط در ظاهر آن می بیند، توصیف دقیق اشیائی که انسان در این جهان مادی مشاهده می‌کند وی را به شناساندن احساسات انسانی هدایت می کند و صورتی نو از واقع گرایی را در رمان مطرح می سازد. از سوی دیگر به نظر رمان‌نویس نو توصیف مکرر شیء به شیوه‌های مختلف ومتعدد در سرتاسر رمان که می توان آن را به مشاهدات مکرر از یک فیلم با حرکت (یا حرکتهای) کند تشبیه کرد، حالتی مسحور کننده به نوشته می بخشد. این توصیف در ذهن خواننده حالتی شبیه به خواندن ورد ایجاد می‌کند که باتکرار مرتب آن ذهن مسحور می‌شود. بنابراین کششی که برای خواندن رمان نو به وجود می‌آید به دلیل واقع نمایی رمان، یعنی تطبیق با واقعیت عینی نیست، بلکه به دلیل تکرار و القاست. به بیان دیگر، رمان دیگر منعکس کننده سرنوشتی خیالی منطبق با واقعیت نیست، بلکه ابزاری است که به کمک آن خواننده ونویسنده با به کار گیری تجربیات ذهنی خود به درک انسان می پردازند. در واقع، نویسنده رمان نو، معمایی را در دل کتاب خود پنهان می کند، معمایی که پاسخ آن برای خود او نیز روشن نیست؛ سپس سعی می کند با بیان حرکات، توصیفها وگفتارها راهی برای حل آن بگشاید. قدم بعدی آن است که خواننده دست به دست نویسنده داده از تجربیات زندگی واقعی استفاده کنند و به درک

وحل این معما بپردازند. آیا هدف رمان در طول تاریخ حیات خود چیزی جز تسخیر ذهن خواننده وجدا کردن وی از مسائل زندگی در طول مطالعه بوده است؟

۳-۳-کاوش و پویایی

با در نظر گرفتن خصوصیات ذکر شده نتیجه می گیریم که نویسنده رمان نو را وی داستانی نیست که ابتدایی داشته باشد و پس از طی مسیری منطقی به پایانی روشن برسد،بلکه وی فقط قسمتهایی از یک معمای پیچیده را مطرح می کند. به بیان دیگر، نویسنده رمان نو با توجه به ویژگیهای انسان معاصر و خصوصیات اجتماعی-تاریخی-فرهنگی زندگی وی، سعی دارد که شیوه های نگارش جدیدی برای ترسیم این انسان و واقعیت زندگی او بیابد. از سوی دیگر، خواننده رمان نیز متعهد است که ذهن خود را به طور دائم برای درک این واقعیت به کار گیرد و در این پویایی سهیم شود. مطالعه ویژگیهای رمان نو روشن می سازد که با بینش نویسندگان آن، در واقع این رمان است که در جستجوی هویت خود است. شایان ذکر است که اغلب این آثار چگونگی شکل گرفتن خود را شرح می دهند. می توان گفت که در اینجا رمان، حالت آینه ای را دارد که چگونگی به وجود آمدن خود را منعکس می سازد. به بیانی دیگر، شخصیت رمان خصوصیات نویسنده را به سان آینه منعکس می کند و نویسنده در حال نوشتن یا خواندن رمان خود مطرح می شود. بدین ترتیب، رمان نو موقعیتی فراهم می آورد تا نویسنده با توجه به فرضیه‌ها و عقاید خود درباره رمان آگاهانه و با دید انتقادی نظاره‌گر خلق داستان خود باشد. به عنوان مثال قهرمانان کتاب تخریب[۱۵]، اشتین[1] و تور[2]، در گفتگویی که با یکدیگر دارند و با توجه به آنکه تور ذوق ادبی دارد، از یکدیگر می پرسند که آیا نویسنده‌اند و سپس درباره موضوع احتمالی کتابی که تور خواهد نوشت صحبت می کنند:

- شخصیت اصلی کتاب کیست؟
- ماکس تور
- چه نقشی دارد؟

1. Stein
2. Thor

- هیچ‌کسی نگاه می‌کند.

"آنچه اشتین می‌دیده است" موضوع کتاب است. در این زمینه رب‌گری‌یه می‌گوید: "ادبیات به عنوان یک مسأله برای وی جالب است. زیرا اثر هنری جستجویی است برای شکل گرفتن، جستجویی که باعث می‌شود سؤالات و مشکلات مربوط به آن مسأله نمایان شود."[۱۶] در عین حال با وجود تفاوتهای اساسی، در آثار این نویسندگان موضوعهای مشترکی مانند سرگردانی انسان، سفر، تحقیقات پلیسی و ... با شیوه‌ها و قالبهای گوناگون جلوه‌گری می‌کنند. علاوه بر آن، رمان نو شیوه مدرن تکرار اساطیر است که در آن جدال دائمی انسان با نیروهای طبیعی، یعنی مشکلات جهان امروز، مطرح می‌شود.

٤- بحثها و جدلها

با عنایت به ویژگیهای یاد شده مشاهده می‌شود که رمان نو برای خواننده براحتی محسوس و قابل درک نیست، زیرا خوانندگان برداشتها و قرائتهای خاص خود را خواهند داشت. بنابراین چنین استنباط می‌شود که مفهوم رمان نو ممکن است به اندازه کثرت خوانندگان، متنوع و متغیر باشد. از این رو مشاهده می‌کنیم که از ابتدای پیدایش، پس از انتشار هر رمان نو منتقدان ادبی با نشر مقالات مختلف به توضیح و توصیف آن می‌پرداختند تا درک و مفهوم آن را برای خوانندگان آسان کنند.

چنین تلاشی هر چند با نیت خیرخواهانه همراه باشد، به دلیل آنکه برداشت شخصی منتقد را به خواننده القا می‌کند می‌تواند خطری جدی تلقی شود؛ زیرا:

۱. منتقدانی که آثار نویسنده رمان نو را نقد و بررسی می‌کردند با وجود اینکه نوآوری این نوع ادبی را می‌پذیرفتند، آگاهانه یا ناآگاهانه، معیارهایی برای شناخت آن تعیین می‌کردند (حادثه، شخصیت و ...) که الهام گرفته از عناصر رمان سنتی بود.

۲. خوانندگان علاقمند وقتی با مشکلات درک رمان نو مواجه می‌شدند برای فهم آن به این مقالات انتقادی روی می‌آوردند. روشن است که به مرور زمان مقالات انتقادی جای اثر اصلی را نزد خوانندگان می‌گرفت.

۳. حتی زبده‌ترین خوانندگان معیارهای فردی و فرهنگی خویش را در فهم وتفسیر رمان نو دخالت می دادند نه قصد وبینش نویسنده داستان را.

با توجه به این مشکلات، نویسندگان رمان نو به منظور گشودن راهی برای درک آثار خود به نشر مقالات جداگانه ای با عنوان «نظریه رمان» پرداختند که در آنها اصول زیربنایی رمانهای خود را توضیح می دادند. به عنوان مثال ناتالی ساروت *عصر بدگمانی*[٦] را منتشر کرد و آلن رب گری *به برای رسیدن به رمان نو*[١] را.

برخی از این نویسندگان نیز نظریه های خود درباره رمان را در مصاحبه ها، تفسیرها یا گزارشهای ادبی اعلام کردند. ژان ریکاردو در این باره می گوید: "به نظر ما هر نویسنده ای باید خطرنوشتن یک نظریه را پذیرا باشد ومتون نگاشته خود را با آن تطبیق دهد ونیز هر نظریه‌پردازی باید خطر نوشتن یک رمان را بپذیرد تا ببیند آیا نظریه خود او در نوشتن رمان کار برد دارد."[١٧].

بدین ترتیب منتقدان مدعی شدند که رمان نو به مجموعهٔ نظریه هایی اطلاق می شود که درباره رمان نوشته شده است. بعضی نیز بر این نوع رمان برچسب «رمان آزمایشگاهی» زدند و برخی دیگر آن را «رمان انکار» نامیدند. علاوه بر این، رمان نو متهم شد که کسالت آور است، به اشیاء بیش از انسان اهمیت می دهد، بزرگی انسان را منکر می شود و آن را نادیده می گیرد و ...

با اندکی تأمل در می یابیم که رمان نو به واقعیتهای انکار ناپذیری اشاره دارد، مثلا بورژوای مدرن فرانسوی به شدت زندانی اشیائی است که اورا احاطه کرده اند و به دلیل حالت لوکس ورفاه نسبی که این اشیاء در زندگی وی ایجاد می کنند نمی تواند از آنها چشم پوشی کند. در این رابطه ناتالی ساروت با نشان دادن علاقه شخصیت‌های *افلاک نما* به جمع آوری اشیا انتیک، به زندانی شدن انسان امروز در میان اشیایی که ساخته خود اوست اشاره می کند ومیشل بوتور در *تغییر برنامه* نشان می دهد که چگونه قهرمان کتاب از رفاه بورژوازی خود که با همین اشیاء به وجود آمده است نمی تواند بگذرد. قبل از پیدایش رمان نو، سیمون دوبووار[1] این سؤال را مطرح کرد "در این جهان مملو از اشیاء آیا انسان خودتبدیل به شیء نشده است؟" [٩]. بنابراین، اهمیت بخشیدن به شیئی و توصیف آن در رمان نو شاهدی است بر جامعه مصرفی زمان وزندگی در نظام

1. Simone de Beauvoir

سرمایه‌داری. در عین حال نباید از نظر دور داشت که این توصیف همواره از دریچه چشم انسان، انسانی که با احساس و ادراک است، صورت می گیرد. در واقع این دنیای تخیلات و توهمات نویسنده است که به صورتی نو ترسیم می شود. نکته قابل تأمل دیگر تأثیر پذیری این هنر از سینماست، در واقع نویسنده با کلمات نوعی بازی ابداع می کند که به شگردهای فیلم برداری شبیه است. همان طور که دوربین تصاویر را مخدوش، ناموزون و بی تناسب ارائه می‌دهد، نویسنده اشیاء را از ورای پنجره قطار یا پرده اتاق و ... توصیف می کند.

در نهایت می توان نتیجه گرفت که رسالت نویسندگان رمان نو این است که زندگی و خصوصیات انسان زمان خویش را با همه پیچیدگی آن مطرح کنند. به کارگیری اصطلاح «رمان آزمایشگاهی» از طرف بعضی از منتقدان ادبی براستی حوزه کار این نویسندگان را در عرصه تمدن ماشینی قرن بیستم نشان می دهد.

۵- تأثیر رمان نو

تب رمان نو حدود بیست سال در محافل ادبی فرانسه بالا گرفت و همه‌گیر شد، همه رمان نو می‌نوشتند یا به آن سبک نقد و حتی بحث می کردند. اما این تب نیز به تدریج فرو نشست. نویسندگان معروف این مکتب پس از نوشتن رمان نو یا فیلمنامه هایی به این سبک تمایل به بازگشت به سبکهای کلاسیک از خود نشان دادند. به عنوان مثال، ناتالی ساروت در سال ۱۹۸۴ زندگینامه خود را باعنوان کودکی[1] منتشر کرد و در همان سال رب گری به *در آینه‌ای که باز می‌گردد*[2] خاطرات خود را بازگفت و حتی در جن[3] که قبلا در سال ۱۹۸۱ منتشر کرده بود ماجرایی را به همان سبک کلاسیک در زمان گذشته روایت کرده بود، در حالی که خود بارها تکرار کرده بود که رمان باید داستان زمان حال باشد.

1. Enfance
2. Le Miroir qui revient
3. Djinn

٦- نتیجه‌گیری

با این حال، تأثیر رمان نو را بر ادبیات معاصر از جنبه‌های مختلف می توان مشاهده کرد:

۱. رمان نو سؤالات و تردیدهایی در زمینه عناصر اصلی رمان برانگیخت که به ثمر رسید. بعد از ساروت و رب گری یه و بوتور دیگر نویسنده رمان جرأت نمی کند بی‌باکانه به سبک بالزاک یا ژول ورن بنویسد. زیرا واقف است که خواننده آگاه مانند خود او تخیل خالص را نمی‌پسندد. بنابراین، رمان معاصر دیگر قلمرو روایت یک حادثه خیالی نیست، بلکه نویسنده توان خود را به کار می‌گیرد تا گوشه ای از واقعیت عادی زندگی را در اثر خود منعکس سازد، واقعیتی که خواننده نیز آن را تجربه کرده باشد و برای وی قابل درک باشد. از این رو «خود زندگینامه‌نگاری» و «خاطره نویسی» از انواع ادبی معاصر شناخته می‌شود که مورد توجه نویسندگان و خوانندگان است و زمانی که اثر به صورت کامل شرح خاطرات نباشد، نویسنده می‌کوشد تا با گنجاندن چند سند یا نامه واقعی یا گاهی تبدیل ضمیر فاعلی «او» به «من» نوشته خود را به واقعیت زندگی نزدیک کند.

۲. تعهد اخلاقی وسیاسی که در طول دوره های مختلف حیات ادبیات به صورت مانعی دست وپاگیر برای نویسنده درآمده بود دیگر ذهن او را مشغول نمی‌کند و چون دیگر رونویسی از سرنوشت بشر مدنظر نویسنده نیست، وی می تواند تلاش خود را معطوف به دنیایی کند که از طریق زبان خلق می شود و در آن واقعیت به سبک نقاشیهای مدرن (مثلا آبستره) بیان می‌شود.

۳. خلق شخصیت خیالی به سبک رمان سنتی برای نویسنده و خواننده معاصر نپذیرفتنی به نظر می رسد. به نظر نویسندگان معاصر شخصیت داستان به سبک سنتی حالت نمونه‌های پیش ساخته ای را دارد که حتی خصوصیات روانشناختی آنها کلیشه‌ای و غیر واقعی است. آنچه در شخصیت داستان مهم است حضور واقعی اوست، نه خصوصیات از قبل توصیف شده. در این صورت، به نظر می رسد که رمان معاصر در شرایط سالمتری قرار می گیرد تا بتواند راه خود را بیابد. در واقع مرگ شخصیت در رمان نو تأییدی بر تولد ادبیات است، ادبیاتی که

به خوانندگان نشان می دهد که امانتدار زنده‌ای است که بحثها، نقل قولها و متنهای انسان عصر خودرا حفظ می کند و به نسل های آینده می شناساند.

٤. گرچه رمان نو محصول دهه های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ است که در آن سالها نوشتار در رمان بیش از موضوع داستان برای نویسندگان اهمیت داشت، تلاش وپویایی که در زمینه زبان رمان صورت می گرفت همچنان به عنوان عنصر اصلی رمان معاصر شناخته می شود. تلاش نویسندگان معاصر برای یافتن زبانی است خالص، طبیعی و ساده که در آن دقت دستوری و لغوی حاکم باشد. مخالفت این نویسندگان با به کارگیری تشبیه ها و استعاره‌های غیر واقعی و اغراق آمیز در ادبیات از دیگر دستاوردهای رمان نو است.

آلن نادو در مقاله خود درباره تأثیر رمان نو می گوید: "نمی توان منکر تأثیر رمان نو بر ادبیات معاصر بود، اما این تأثیر به سان درختی است که شاخه های مرده و فاسد آن را انداخته باشند ... مهمترین تأثیر این جنبش تعریفی است که برای ادبیات به جای گذشته است: از این پس، متون ادبی وسیله‌ای برای گذراندن وقت به شمار نمی روند، بلکه شرایط مناسبی ایجاد می‌کنند که خواننده از طریق زنده کردن تجربیات شخصی زندگی خود به درک آن نایل شود. اگر ادبیات جایی در سرگرم کردن نوع بشر داشته باشد، به دلیل تلاش ذهنی‌ای است که برای شناخت هویت انسان معاصر از طریق واژه ها انجام می دهد" [۱۸].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۷- منابع

[1] Robbe, Grillet, A., Pour un Nouveau Roman, Paris, Minuit, 1963, p.15.
[2] Acton, H.B., Ce que Marx a Vraiment Dit, Paris, Marabout Université, 1968.
[3] Freud, S., L'Enseignement de la Psychoanalyse dans les Universités, Paris, Hachette, 1919.
[4] Bally, CH., Cours de Linguistique Générale de Saussure. Paris, Payot , 1976.
[5] Durand, G., Les structures Anthropologiques de l'Imaginaire, Paris, Gallimard, 1982.
[6] Sarraute, N., L'Ere du Soup con, paris, Gallimard, 1983, p.88.
[7] Sarraute, N., Martereau, Paris, Gallimard, 1953, pp.127-180.
[8] Sarraute, N., Planétarium, Paris, Gallimard, 1959, pp. 43,64-68.
[9] Decote, G., Itinéraires Littéraires, XXéme Siécle, Tome2, Paris, Hatier, 1991, p.152.
[10] Duras, M., Détruire, dit-elle, Paris, Minuit, 1969.

[11] Butor, M., Essais sur le Roman, Paris, Gallimard, 1964. p.94.
[12] Robbe- Grillet, A., Les Gommes, Paris, Minuit, 1953, p.58.
[13] Ricardou, J., L'Observatoire de cannes, Paris, Minuit, 1961, p.30.
[14] Ricardou, J., Problémes du nouveau roman Paris,, Seuil, 1967, p.47.
[15] Butor, M., L'Emploi du Temps, Paris, Gallimard, 1956.
[16] Thoraval, J., Les Nouveaux Romanciers, Paris, Bordas, 1976, pp.7-13.
[17] Ricardou, J., Pour une Théoire du nouveau roman, Paris, Seuil, 1971, p. 93.
[18] Nadaud, A., "Pour un nouvel imaginaire", dans I' Infini, no. 19, 1987.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی