بررسی نهضت رمان نو

یکی از بحثهای عمده‌ای که در جامعهٔ ادبی ایران خیلی کم بدان توجه شده، بحث رمان نو است. شاید یکی از مهم‌ترین دلایل آن آشنایی تعداد کمی از صاحب‌نظران و منتقدان با نهضت رمان نو باشد. البته به صراحت می‌توان گفت که به طور کلی آشنایی با مکتبهای ادبی غرب در ایران خیلی کند صورت می‌پذیرد. چه بسا خیلی از هنرمندان و نویسندگان غرب هنوز اسمشان به گوش جمع کثیری از اهل ادب نخورده است. این در حالی است که در اغلب کشورهای اسلامی و عرب زبان به واسطهٔ آشنایی با جزئیات و جریانهای ادبی جهان، هنرمندانی تربیت یافته‌اند که خود دارای سبکی خاص و شهرت جهانی هستند.[1]

در کشور ما به‌رغم کوششهایی که در چند سال اخیر برای ترجمهٔ آثار ادبی غربی انجام گرفته باز خلأهای بسیاری وجود دارد که باید پر شود.[2] در پی این موضوع و شاید هم به همین علت، گروه ادبیات فرانسه دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبانهای خارجی دانشگاه تبریز اقدام به برگزاری همایشی دربارهٔ رمان نو کرد و تعدادی از اساتید دانشگاههای کشور در این همایش شرکت نموده و با ارائه مقالاتی به بحث و بررسی در مورد رمان نو پرداختند.[3] این مقالات را دکتر الله شکر اسداللهی در مجموعه‌ای با عنوان مجموعهٔ **مقالات همایش بررسی نهضت رمان جدید** توسط انتشارات یاس نبی تبریز منتشر کرده است، که نگارنده در این مقاله به معرفی آن می‌پردازد. مجموعه با فهرست مندرجات و مقدمه کوتاهی توسط گردآورنده شروع می‌شود. فهرست مقالات که به ترتیب حروف الفبا براساس نام‌خانوادگی نویسندگان مرتب شده به قرار زیر است:

- تجلی رمان نو در آثار ساروت و مکانیزم‌های نوشتاری آن / دکتر الله شکر اسداللهی (تبریز)
- علل پیدایش داستان جدید /دکتر سید محمد انوشه (یزد)
- زندانی از آینه: بررسی روایت شناختی کاربرد آینه در رمان حسادت /عباس جمشیدی
- اشاراتی به دریافت انتقادی آثار رب گری‌یه در فرانسه /دکتر محمد حسین جواری (تبریز)
- نگاهی به رمان جدید در ادبیات آمریکا / دکتر منوچهر حقیقی (تهران)
- جایگاه تاریخی نقد رمان در ایران /دکتر محسن ذوالفقاری (اراک)
- ادبیات فارسی و رمان جدید / دکتر قدسیه رضوانیان (مازندران)
- آیا رمان نو جایی در ردیف انواع ادبی دارد؟ /دکتر حسین روا (تبریز)
- تفاوت شخصیت‌پردازی در رمان سنتی و رمان نو /دکتر شهناز شاهین (تهران)
- تعامل فیزیکی - شناختی در رمان نو /دکتر حمیدرضا شعیری (تهران)
- داستان نویسان صاحب سبک جهان /دکتر قهرمان شیری

(کرمانشاه)

- شخصیت پردازی و روایت پردازی در رمان پنین/رقیه قنبر علی زاده (مازندران)

- واقع گرایی در رمان از منظر نویسندگان رمان نو /دکتر فریده علوی (تهران)

- شالوده شکنی در رمان معاصر فرانسه /دکتر ژاله کهنمویی پور (تهران)

- جریان سیال ذهن و دغدغه های رمان مدرن /ناصر مطلب زاده (تبریز)

- نوآوری در روایت پردازی در ویلیام فاکنر /دکتر قاسمی و فریبا نوربخش (شیراز)

- عشق در رمان نو /دکتر افضل وثوقی (مشهد)

در اولین مقاله از این مجموعه که «تجلی رمان نو در آثار ساروت و مکانیزمهای نوشتاری آن» نام دارد، دکتر اسداللهی نویسنده مقاله با اشاره به اینکه پیدایش رمان جدید مدیون فعالیتهای ادبی ناتالی ساروت[4] است به بحث «تروپیسم»[5] پرداخته و معتقد است «درون مایه تمام رمانهای ساروت در واقع از تروپیسم یا «واکنش» تشکیل شده است». وی با اشاره به اینکه این واژه در علم زیست شناسی به کار گرفته شده، دلیل استفادهٔ ساروت را از این واژه، که عنصر اصلی رمانهایش است، بیان می کند. بدین ترتیب که ابتدا تعریف تروپیسم را به لحاظ زیست شناسی متذکر شده و می نویسد: «تروپیسم عبارت است از رشد یا عکس العمل یک ارگانیسم در برابر تحریکات فیزیکی و شیمیایی چون نور، رطوبت و غیره». حال این تعریف چه ارتباطی با ادبیات از دید ساروت دارد؟ اسداللهی با اشاره به اینکه واژهٔ «تحریکات» حلقهٔ رابط بین تروپیسم از دید زیست شناسی و ادبیات است، می نویسد: «تحریکات در بیولوژی به سبب عوامل و عناصر فیزیکی یا شیمیایی اعمال می شود و در ادبیات به لحاظ حضور «دیگری»[6] در مقابل انسان در نظر گرفته می شود که در این حالت به مثابه یک نیروی تحریک کننده برای ایجاد یکی سری عکس العملها در فرد مقابل مطرح می گردد. این حضور «دیگری» یا این تحریک، دنیای درونی انسان را دگرگون می کند و مستقیماً در رفتار او، لهجه اش و نحوهٔ بیان وی تأثیر می گذارد.» نویسنده در ادامه به بحث «پیش زبان»[7] و «زبان»[8] می پردازد. از نظر ساروت پیش زبان همان مرحلهٔ احساسات و ادراکات درونی آدمی است که هنوز به مرحلهٔ زبانی نرسیده است. ساروت زمانی که به مقایسهٔ این دو مرحله می پردازد، گذر از پیش زبان به زبان را سیر نزولی قلمداد می کند؛ چرا که به نظر او زبان، دنیای بیرون را در هاله ای از

واژگان منجمد می‌نماید، درحالی که پیش زبان آن را در تمام ابعاد درک نموده و پویایی آن را تضمین می‌کند. نویسنده باتکیه بر همین موضوع می‌نویسد: «از نظر ساروت گذر از مرحلهٔ احساس و ادراک یا پیش زبان به قلمرو زبان و ایجاد ارتباط امری اجتناب ناپذیر است.»

وی در ادامه به مسئلهٔ «منبع مشترک زبانی» اشاره کرده و معتقد است: ساروت از این نظریه که همهٔ خلاقیتهای ادبی و هنری از یک تفکر کلی و دقیق می‌آیند و سرچشمهٔ تمام آثار موجود از یک اثری است که مؤلف آن ناشناس و فرازمانی است، طرفداری کرده و معتقد است انسانها دارای یک منبع مشترک زبانی هستند. نویسنده مقالهٔ خود را با بحث «مکالمه و زیر مکالمه»[9] ادامه می‌دهد و دیدگاه ساروت را در مورد این اصطلاحات بیان می‌کند.: «دنیای بیرونی شخصیتهای ساروت دنیای بسیار ظاهری و متعارفی است که با زبان ساده و مشترک بیان می‌شود.» این نوع کاربرد زبان را ساروت مکالمه یا Conversation می‌نامد. اما دنیای درونی دنیایی متلاطم است و در آن اغلب جریانهای عمقی و پیچ در پیچ جریان سیال ذهن را می‌یابیم که همان مسایل مربوط به پیش زبان است. برای بیان چنین دنیایی نویسنده باید از تمام مکانیزمهای زبانی مانند دیالوگ، تک‌گوییهای درونی، هذیان، اصطلاحات حذفی، واژه‌های مربوط به حرکت یا ژست، تعمیق زبانی، جملات معلق و ناتمام و غیره استفاده کند. به این مرحله از بیان زیر- مکالمه یا sous-conversation گفته می‌شود.» ساروت در کتاب **عصر بدگمانی** گفت و گو یا مکالمه را ادامهٔ حالات درونی در بیرون می‌داند و خواننده و نویسنده را موظف می‌کند که این حالات درونی را از همان دوران شکل‌گیری در خود احساس کند.[10] اسدالله‌ی در مورد ارتباطات غیر کلامی آثار ساروت، به دو روش مؤثر برای این ارتباط اشاره می‌کند؛ یکی سکوتی ناطق و خلاق و دیگری به کارگیری واژگانی که ژستها و حرکات و حالات اعضای بدن افراد را بیان می‌کند.[11]

مقالهٔ بعدی «زندانی از آینه: بررسی روایت شناختی کاربرد آینه در رمان حسادت» نام دارد به قلم عباس جمشیدی.

نویسنده در این مقاله بر این عقیده است همچنان که تقارن برآیند و پیامد ذاتی آینه است، در رمان **حسادت** اثر آلن رب گری یه[12] نیز این تقارن به وضوح دیده می‌شود. جمشیدی به دو نوع تقارن در این رمان معتقد است: الف) تقارن عینی یا خرد؛ ب) تقارن ذهنی و کلان. وی با اشاره به اینکه وقتی آینه‌ای در مقابل آینهٔ دیگر قرار گیرد دوگانگی یک شیء و یک انگاره به هزار توی بی پایان بی‌نهایت شیء و انگاره تبدیل می‌شود، می‌نویسد: «در طول رمان

حسادت راوی دانسته
کلان داستانش بهره می‌برد تا جهان
متقارن و آینه گون است.» بدین ترتیب صفحه به
آینه‌ها افزوده می‌شود و در این صورت است که «هنگامی که دنیای راوی سراسر چنین آینه زده گشت، او خود را در زندانی از آینه‌ها خواهد یافت.»

مقالهٔ بعدی نوشته‌ای است از دکتر محمدحسین جواری با عنوان «اشاراتی به دریافت انتقادی آثار رب گری یه در فرانسه.» نویسنده ابتدا در مقدمه‌ای کوتاه به تجربیات ادبی مدرن و پست

مدرن در غرب اشاراتی مختصرکرده و نکاتی را دربارهٔ تحول ادبیات به موازای تحولات جهان و توسعه تکنولوژی متذکر می‌شود. سپس به جو ادبی و به ویژه موقعیت رمان قبل از رمان جدید و بعد از جنگ جهانی دوم اشاره می‌کند. از منتقدانی که در این فاصله در مجله **Confluences** در مورد رمان، بحران رمان و آیندهٔ آن بحث می‌کنند نام برده و یادآور می‌شود که در سال ۱۹۵۵ «برنارد»[۱۳] در مقاله‌ای با عنوان «رمانهای سفید»[۱۴] به بحرانی که توسط رمان جدید گشوده می‌شود، می‌پردازد.» جواری با اشاره به این مطلب که تفکر فرانسوی در سایهٔ روشنفکران ساختارگرایی چون استروس[۱۵]، بارت[۱۶]، تودوروف[۱۷] و... رشد یافته و این ساختارگرایان در روند معناسازی، صورت و شکل نوشتار را در اولویت قرار می‌دهند، می‌نویسد: «متونی که جوابگوی خواسته‌ها و گرایشهای ساختارگرایان بود، متونی بودند که در آن زمان توسط رمان‌نویسان جدید مخصوصاً رب گری‌یه نوشته می‌شدند.»

آلن رب گری‌یه که خود معتقد به صورت گرایی است، کوشش هنری را آفرینش و پژوهش می‌داند، نه دستورالعمل. به اعتقاد وی احترام به قواعد کهنه و پوسیده موجب خشک بودن صورت گرایی می‌شود.[۱۸]

جواری در مورد ارتباط بین رمان و واقعیت می‌گوید: «رابطهٔ رمان با واقعیت در این امر نیست که بگوییم رمان بازتاب واقعیت است. تفاوت بین رمان و واقعیت در این امر نیست که بگوییم وقایع زندگی روزمره قابل بررسی هستند، ولی وقایع رمان فقط در محدودهٔ متن می‌مانند. بوتور[۱۹] می‌گوید که وقایع رمانها مخصوصاً رمانهای تخیلی منطبق با یک نیاز هستند و تخیل در واقع خلأهای واقعیت را پر می‌کند.»

نویسنده در ادامه به نحوهٔ قرائت رولان بارت از رمانهای **پاک کن‌ها**[۲۰] و **چشم چران**[۲۱] پرداخته، سپس مشکلات قرائت در رمان نو را، به ویژه در آثار رب گری‌یه برمی‌شمارد که در نظر وی اصلی‌ترین مشکلات، اختلالاتی است که در نظم وقایع رمان و نیز روند دریافت این آثار رخ می‌دهد. وی در مورد نحوهٔ قرائت لوسین گلدمن[۲۲] می‌نویسد: «گلدمن یک قرائت جامعه شناختی از آثار رب گری‌یه پیشنهاد می‌کند که رابطه‌ای منطقی بین رمان به عنوان شکل نوشتار و ساختار اجتماع[illegible] کند.» جواری به مرحله سوم قرائت [illegible] ریزت[۲۳]، [illegible] بارت [illegible] مفهوم [illegible] عملکردی به [illegible] خود قرار دهیم.» [illegible] تفاوت بین اتو بیوگرافی سنتی [illegible] مخصوص رب گری‌یه را در تداوم و توالی وقایع می‌داند و معتقد است در اتو بیوگرافی سنتی، توالی از بین رفته و نظام روایی توأم با تعارض است. تعارض بین زندگی حقیقی و خیال پردازی. ژانین پ. پلوتل[۲۴] منتقد معاصر فرانسوی در مورد زندگی‌نامه‌های خود نوشتهٔ رب گری‌یه می‌نویسد: «در این دو اثر [**آینه بازتابنده**[۲۵] و **آنژلیک**[۲۶]] امر واقع و داستان در هم می‌آمیزند و این نکته را تأیید می‌کنند که رب گری‌یه در زندگی مثله شدهٔ نسلی که با رویدادهای جنگ جهانی دوم آسیب دیده، سهیم است.»[۲۷] در پایان نویسنده چنین نتیجه می‌گیرد که زیبایی شناسی رمان جدید بر مبنای تخریب الگوهای سنتی و جایگزین ساختن آنها بر مبنای تکنیکهایی است که قرائت رمان جدید را مشکل می‌کنند.

مقالهٔ بعدی با عنوان «ادبیات فارسی و رمان جدید» توسط دکتر قدسیه رضوانیان به رشتهٔ تحریر درآمده است. وی در این مقاله درصدد برآمده تا گونه‌های مشترک رمان نو و ادبیات داستانی کهن ما را مورد بررسی قرار دهد. اهمیت فردیت، تأکید بر روی کسی که ذهن خودش را بیان می‌کند، توصیف پراکنده و کلی، غیر منطقی کردن عمدی زبان، فوریت حادثه و چگونگی گفت‌وگو از ویژگیهای مشترک رمان نو و داستانهای عارفانهٔ فارسی است که نویسنده بدانها اشاره کرده است. رضوانیان آشنایی‌زدایی را از راه بیان دیدگاه شخصیتها، کاربرد زبان و گزینش طرح و به طور کلی تناقضهای زبانی و محتوایی از دیگر ویژگیهای مشترک داستان‌نویسی مدرن و داستانهای عارفانهٔ فارسی نام برده است.

مقالهٔ بعدی نوشته‌ای است از دکتر حسین روا با عنوان «آیا رمان نو جایی در ردیف انواع ادبی دارد؟» وی در میان نویسندگان مقالات این مجموعه تنها کسی است که از موضع مخالفت به این نوع رمان پرداخته است. ابتدا اشارهٔ مختصری به تاریخ رمان‌نویسی و انواع آن در غرب کرده و نظر خود را در مورد رمان نو نویسان چنین اظهار می‌کند: «متأسفانه محتوای فکری آثار این نویسندگان رنگ و بوی مردمی و قید التزام و تعهد را نداشت، شاید درست در جهت مخالف آن بود.» رب گری‌یه به طور صریح نظر خود را در مورد تعهد و مسئولیت بیان کرده و معتقد است در نظر یک هنرمند واقعی علی‌رغم وجود معتقدات شدید سیاسی و یا شوق مبارزه، هنر نمی‌تواند وسیله‌ای برای رسیدن به مرام باشد. هرچند این مرام عادلانه‌ترین و شورانگیزترین مرامها باشد.[۲۸] وی تعهد در نظر یک نویسنده واقعی را آگاهی کامل از مسائل عمومی زبان دانسته[۲۹] و می‌نویسد: «تنها نگارش مسئول است.»[۳۰]

به نظر دکتر روا منظور از به کارگیری صفت «نو» برای رمان توسط این نویسندگان اولاً مرعوب کردن طرف مقابل و وادار کردن او به سکوت است و دوم در مقام مشاجره با مخالفان با استفاده از سپر «نو»، تا آنان را به فرسودگی و کهنه‌گرایی متهم کنند. به نظر روا دروغ و جعلیات در این آثار بر ابداعات و تصنعات ادبی برتری دارد.

در ششمین مقاله از این مجموعه به «تفاوت شخصیت در رمان سنتی و نو» پرداخته می‌شود که دکتر شهناز شاهین نگارندهٔ آن است. بدون تردید یکی از اصلی‌ترین و ریشه‌دارترین تفاوتی که بین رمان سنتی و نو وجود دارد، همین مسئله شخصیت پردازی است. نظریه پردازان رمان نو نظیر ساروت و رب گری‌یه نیز در آثار نظری و تئوری خودشان به تفاوت شخصیت پردازی در رمانهای سنتی و نو پرداخته و جایگاه شخصیت و قهرمان را از دیدگاه خودشان بیان کرده‌اند. از جمله ناتالی ساروت در **عصر بدگمانی** می‌نویسد: «امروز چنانکه از ظاهر امر برمی‌آید، دیگر نه رمان‌نویس چندان اعتقادی به شخصیتهای رمانی خود دارد و نه خواننده می‌تواند همچنان آنها را باور کند. از این رو می‌بینیم که شخصیت رمان، که از برکت این تکیه گاه دوگانه: اعتقاد نویسنده و خواننده

بدو، قائم و استوار بار تاریخ را بر دوشهای فراخ خود می کشید، اینک با از دست دادن آن، لرزه در ارکانش افتاده است و دارد از پای درمی آید.»[۳۱] همچنین در جای دیگر می گوید: «[شخصیت رمانی] از همه گونه لوازم زندگی، انواع داراییها و مراقبتها برخوردار بود، چیزی نبود که نداشته باشد، از سگک نقره‌ای نیم شلوار گرفته تا زگیل نوک بینی. اندک اندک همه را از دست داد؛ نیاکانش را، خانهٔ به دقت پرداخته‌اش را... و مهم‌تر از همه این گران بهاترین چیز یعنی کاراکترش را، که تنها چیز خاص خودش بود، و بارها اسمش را.[۳۲]»

نویسندهٔ مقاله نیز با توجه به همین نظریه‌ها به بررسی رمانهای **پاک کن‌ها، کرکره و در دل هزار تو** از لحاظ شخصیتی پرداخته و معتقد است «در **پاک کن‌ها و کرکره** رب گری به هنوز برخی پیوندهای خود را با رمان سنتی حفظ کرد، ولی با نوشتن **در دل هزار تو**[۳۳] رابطهٔ خود را به طور کامل با واقع گرایی و رمان شخصیت‌دار قطع می کند و وارد مرحلهٔ تازه‌ای برای منقلب ساختن اشکال موجود می‌گردد.» وی در مورد کاربرد ضمیر شخصی می نویسد: «راوی گاه با داستان نویس یکی می شود، گاه نسبت دوستی یا خویشاوندی با شخصیت اول پیدا می کند و خود را پشت او مخفی می سازد، گاه نیز خود یک شخصیت داستان می شود و در این حالت داستان به اول شخص مفرد نوشته می شود، وقتی نویسنده خواننده را مخاطب قرار می دهد، ضمیر دوم شخص به کار می‌برد و ضمیر سوم شخص اساساً به شخصیت نسبت داده می شود. وی در پایان در پاسخ به این سوال که «چرا دیدرو[۳۴] را پیش کسوت رمان نو دانسته‌اند؟» می نویسد: «شاید به این خاطر باشد که در این اثر [ژاک تقدیر گرا یا جبر گرا][۳۵] دیدرو به اعماق وجود شخصیت رخنه نمی کند، افکار او را نمی‌خواند، سیر داستان را پیوسته قطع می کند و برخلاف نویسندگانی که چون قادر مطلق از همه چیز داستان خود باخبرند، مدام اظهار بی اطلاعی می کند و با وجود انتظار خواننده، از ارائه اطلاعات دربارهٔ شرح حال شخصیت ها، ترتیب زمانی و مکانی داستان، سر باز می زند.» لازم به ذکر است پی نوشتهای این مقاله چاپ نشده است و این باعث می‌شود خواننده در ارجاعات دچار مشکل شود.

مقالهٔ بعدی از دکتر حمیدرضا شعیری است با عنوان «تحلیل فیزیکی- شناختی در رمان نو». در این مقاله که از دیدگاه زبان‌شناسی رمان نو را مورد بررسی قرار داده سعی شده تا نقش فیزیکی گفته‌پرداز و بازیگر درون گفته‌ای به عنوان عنصر اصلی شکل گیری فرایند تولید زبانی مورد توجه قرار گیرد. نویسنده ضمن اشاره به این مطلب که نظام زبانی شکل دهندهٔ رابطهٔ بین صورت بیان و محتواست می گوید: «باید اعتراف کنیم که پایگاهی که به واسطهٔ آن عبور از صورت به محتوا انجام می پذیرد، چیزی جز اندام یا حضور فیزیکی گفته‌پرداز نیست.» در ادامه نویسنده بحثی را پیش می کشد با عنوان «از گفتهٔ معنایی تا شناخت» و برای توضیح آن این مثال را می زند: «این درخت چه زیباست» وی معتقد است این مثال جایگاهی را به درخت اختصاص می دهد که آن را تبدیل به شیء ارزشی می کند و از تمام درختهای موجود متمایز می سازد و آنچه که ما را از درخت معمولی به یک درخت غیرمعمول و ویژه هدایت می‌کند همین گفتهٔ معنایی است که سبب می‌شود ما دیگر نه با درخت بلکه با جریان تعاملی شکل گرفته از ارتباط بسیار نزدیک بیننده، درخت و گفته پرداز مواجه شویم که نام «زیبایی» را به خودش گرفته است.

شعیری در مورد فاعل شناختی می نویسد: «از آنجایی که گفتهٔ معنایی حکایت از نوعی باور یا قضاوت در مورد درخت و ارزش آن دارد و یا می‌توان گفت که فاعل زیبایی‌شناختی نوعی فاعل شناختی نیز محسوب می‌شود» وی دو نوع فعالیت جسمی را در تولید زبانی و شناختی مؤثر می داند: ۱- فعالیت شنیداری گفته پرداز که جسم فاعل گفتمانی موجد آن است. ۲- جسم بازیگر که مرکز فرآیند معناسازی است. نتیجه گیری نویسنده از مقالهٔ خود چنین است که: «نگرانی رمان نو به عنوان نوعی از گفتمان ادبی، در ارائه یک فرآیند روایی نظام‌دار نیست، بلکه انتقال احساس و ادراک گفته پرداز یا بازیگر صحنه به خواننده آن هم به گونه‌ای است که او خود را در مرکز صحنه و در حال تجربه آنچه که بازیگر صحنه تجربه می کند، بیابد.» وی تحقق این تجربه را در گرو به کارگیری تکرار، سکانس یا زنجیره سازی و فرضیه سازی و رد و تغییر آن یا تناقض گویی می داند.

مقالهٔ بعدی عبارت است از شخصیت پردازی و روایت‌پردازی در رمان **پنین** اثر نباکف به قلم رقیه قنبر علیزاده.

در این مقاله سعی شده تا با توجه به تعاریف و معیارهای رمان نو، رمان **پنین**[۳۶] نیز در این نوع رمان گنجانده شود. نویسنده ابتدا به نقل از آلن رب گری به رمان نو را تعریف می کند؛ «اگر بر بسیاری از قطعاتی که در زیر آمده اصطلاح رمان جدید را اطلاق کردم منظورم مکتب جدید یا حتی گروهی خاص از نویسندگانی که در یک جهت کار می کنند نیست. بلکه این صرفاً برچسبی است که برای همهٔ آنان که فرمهای تازه‌ای برای رمان جست و جو می کنند، فرمهایی که قادر به بیان (یا خلق) ارتباطات تازه‌ای بین انسان و جهان است به کار می رود، این برچسب بر همه آنان که اراده کرده‌اند رمان را اختراع کنند، و به عبارت دیگر، انسان را اختراع کنند استعمال می‌شود.» نویسنده با توجه به این تعریف معتقد است رمان پنین به ویژه از جهات شخصیت‌پردازی و روایت پردازی به تعریفهای ارائه شده از رمان جدید نزدیک است. وی وجه شبه بین رمان پنین و رمان نو را شکستن کلیشه های رایج در شخصیت‌پردازی دانسته و می گوید: «[نباکف[۳۷] در رمان پنین] به جای ارائه قهرمانی بی نقص، زیبا و در نتیجه قابل ستایش قهرمانی که ارایه می دهد پر از ضعفها و عیوب گوناگون و نازیباست ولی به طرز غیرمنتظره‌ای قابل ستایش و دوست داشتنی باقی می ماند» وی ادامه می دهد: «شیوه روایت پردازی او [نباکف در پنین] توجه خواننده را به ارتباطی نه میان شخصیتهای داستانی که میان سه وجود تا حدّی واقعی و تا حدّی تخیلی بر می گرداند: نویسنده، راوی و شخصیت».

دکتر فریده علوی از دیگر نویسندگان این مجموعه است که به «واقع گرایی در رمان از منظر نویسندگان رمان نو» پرداخته است. مقولهٔ واقع گرایی نیز مثل مقولهٔ شخصیت‌پردازی از مهم‌ترین بحثهایی است که رمان نو نویسان و نظریه پردازان رمان نو، نظریه ها و تئوریهای متفاوتی در مورد به کارگیری آن در داستان ارائه داده‌اند. نویسندهٔ مقاله نیز با توجه به این نظریه ها عدم سنخیت جهان واقعی با جهان رمانهای واقع گرا، از منظر نویسندگان

رمان نو را در دو بعد زیر مورد ارزیابی قرار می دهد:

۱- «سرشت جهانی که در آن به تکامل می رسیم تجانسی با دنیای متنی ندارد.» نویسنده تلاش نویسندگان رئالیست را در همانند سازی جهان بشری و متنی به دلیل عدم اشتراک اصول و ساختار بیهوده می‌داند. لذا در نظر او تخیلی بودن مکانها و دکورهای موجود در رمان نو ناشی از همین مسئله است.

۲- دنیای واقعی فراتر از ادراکات بشری است و کشفیات نوین نیز موجب وسیع تر شدن افقهای شناخت گردیده است. از این رو، نداشتن شناخت صحیح از زبان از جمله نشانه هایی است که حکایت از وسعت عدم ادراک کافی از جهان می کند. نویسنده همین مسئله را دلیل سخن راندن آلن رب گری‌یه از غرابت اساسی رابطهٔ خویش با جهان می داند. نویسنده در ادامه به بحث «زمان» می پردازد و اهمیت زمان حال در داستانهای واقع گرا را از آن جهت می داند که خواننده احساس می کند در صحنه وقوع حادثه حاضر است و آنچه که در پیش روی دارد رویدادی واقعی است و نه توهم و نمایش هنری. «از منظر نویسندگان مدرن در بطن حکایت» یعنی جایی که عرضهٔ مجدد زمان واقعه امکان‌پذیر می‌گردد، توصیف ثبت می‌شود. در واقع مرز میان حکایت و توصیف نامشخص است... لذا پس از ظهور رمان در عرصهٔ ادبی... توصیف کاملاً برخاسته از حکایت است.

علوی در مورد تفاوت به کارگیری «زمان» در رمان سنتی و نو معتقد است در رمان نو برخلاف رمان سنتی کنش در حین شکل گیری روایت می شود و چون هیچ آگاهی از آنچه گذشته و یا اعمالی که واقع شده در اختیار نیست از آیندهٔ داستان نیز بی‌خبریم. یعنی رمان مدرن روایتی در حال شکل گیری است در صورتی که در روایت سنتی و کلاسیک، حکایت ماجرا پس از وقوع آن در گذشته صورت می‌پذیرد.[۳۸] او به این مسئله اشاره می کند که از منظر نویسندگان رمان نو، واقعیت مطلق - یعنی آنچه نویسندگان واقع گرا ادعا می کردند - وجود ندارد و آنچه به تصویر کشیده می شود، لحظات آنی از واقعیت است. به نظر او «آلن رب گری‌یه به این نکته می‌پردازد که رمان مدرن درپی «واقعیت» نیست، بلکه پرسشی است درخصوص واقعیت و حتی، گفتمانی است در مورد «مقدار کم واقعیت».[۳۹] علوی در پایان از بحث خود چنین نتیجه می‌گیرد که رمان‌نو با گذر از مرزهای قواعد و قوانین داستان نویسی، آزادی بیشتری را برای خود به ارمغان آورد اما همین امر باعث شد تا از قالبهای معمول خارج شود و هیچ تعریف مشخصی برای آن تبیین نگردد. از این رو، همواره موجودیتی مشکل آفرین یافته و مفهوم واقعیت و واقع گرایی را متحول ساخته است.[۴۰]

مقالهٔ بعدی که به «شالوده شکنی در رمان معاصر فرانسه» می پردازد توسط دکتر ژاله کهنمویی‌پور نوشته شده است. در این مقاله که رمانهای معاصر فرانسوی به لحاظ شالوده‌شکنیهای زبانی مورد بررسی قرار گرفته‌اند، نویسنده با نقل قولهایی از ژاک دریدا[۴۱] به تعریف شالوده شکنی پرداخته است، وی می نویسد: «رویکرد فلسفی شک گرایانه به امکان وجود معنای ثابت در زبان را شالوده شکنی یا واسازی نامیده‌اند». وی ادامه می دهد: «در این رویکرد که دریدا به کرات در نوشته هایش به آن اشاره می کند، نویسنده با کارکرد روی حروف، کلمات، جملات، ساختار آنها نوعی شالوده شکنی انجام می دهد، یا هم چنین ما به هنگام خواندن متن با مفهومی که برای آن قائل می شویم نوعی شالوده شکنی انجام می دهیم... شالوده شکنی سازنده است و هر متنی که بار شالوده‌شکنی آن بیشتر باشد غنی تر است، هر متنی که در برابر خوانندگان متعدد، با برداشتهای گوناگون مواجه گردد بار شالوده‌اش بیشتر است.»

نویسنده در ادامهٔ بحث خود به شالوده‌شکنیهای زبانی روسو[۴۲]، مالارمه[۴۳]، آرتو[۴۴]، بوتور، کافکا[۴۵] و به ویژه ژرژپه رک[۴۶] اشاره کرده و در مورد آلن رب گری‌یه نیز معتقد است که وی در رمان **کرکره** به بازی با واژه پرداخته و نوعی شالوده شکنی کرده است. بدین معنی که واژه jalusie در زبان فرانسه دو مفهوم دارد:

یکی حسادت و دیگری کرکره چوبی. رب گری به با انتخاب این واژه برای عنوان رمانش، نوعی دوگانگی ایجاد می‌کند که با دوگانگی موضوع داستان ارتباط مستقیم دارد: «مردی از خلال یک کرکره مدام همسرش را می‌پاید و با وسواس کوچک‌ترین حرکاتش را زیر نظر دارد و از آن جا که به همسرش مشکوک است در ذهن خود به تفسیر حرکات او می‌پردازد و احساس حسادت بر او چیره می‌شود».

نویسنده همچنین **تروییسم** ناتالی ساروت را بهترین نمونه تلاش نویسنده جهت تحلیل فضای پیچیده و ناگفتنی دنیای آشفته ما می‌داند و معتقد است ساروت روشهای سنتی تحلیل روان‌شناختی را مردود می‌شمارد و زبان جدیدی را تدارک می‌بیند که «به جای شرح و بسط و توضیح بتواند حقیقت مکتوم و نامعلومی را تقلید کند.» وی همچنین به نقل از پیر برونل [۴۷] وجه امتیاز نوشته‌های مارگریت دوراس [۴۸] را شیوهٔ نوشتار او می‌داند که با وجود یکنواخت بودن به طور کامل ویژگیهای شالوده شکنی را در بردارد. نویسنده از بین رمانهای دوراس به رمان **ربودن خانم لول و. اشتاین** [۴۹] اشاره کرده و آن را به خاطر چند معنی بودن و داشتن آواهای مختلف بیانگر نوآوریهای نویسنده می‌داند.

آخرین مقالهٔ مجموعه، «عشق در رمان نو» نام دارد که به قلم دکتر افضل وثوقی نوشته شده است. وی در بررسیهایی که انجام داده به این نتیجه رسیده است که با توجه به اینکه رمان نو دارای خصلت ابژکتیو است و پرسوناژ را که یکی از عوامل سازندهٔ رمان است طرد می‌کند، عشق نیز که وابسته به پرسوناژ است در رمان نو جایی ندارد. هر چند این نویسندگان خواه ناخواه از کلمهٔ عشق در آثار خود استفاده می‌کنند. وی معتقد است: «[در رمان نو] اگر سخنی از عشق می‌رود فقط محملی است برای تشحیذ ذهن و ابداع اندیشه‌ها و منطق تازه‌ای برای برخورد با جهان بیرون، نوعی مشاهدهٔ جهان و انسان از زوایایی تازه و مهم نیست که این تلاش به کجا می‌انجامد، کافی است به چیز تازه‌ای دست یابیم». نویسنده در پایان با اشاره به اینکه رمان نو جهان تازه‌ای را کشف کرده و باز هم پیش‌تر خواهد رفت، بزرگ‌ترین نقیصهٔ آن را همین کم رنگ بودن عشق می‌داند؛ این در حالی است که او از عشق با عنوان «خمیرمایهٔ جهان پرجاذبهٔ داستان سنتی» نام برده است.

در پایان ضمن آرزوی موفقیت برای برگزارکنندگان همایش و نویسندگان مقاله، ذکر چند مورد را ضروری می‌دانم:

- همان طور که ملاحظه شد، از هفده مقاله‌ای که در این مجموعه به چاپ رسیده است، تنها به معرفی یازده مقاله پرداختم، چرا که بقیه مقالات هیچ سنخیتی با عنوان و موضوع نداشتند و به مقوله‌هایی غیر از رمان نو پرداخته بودند. این مقالات که نصف حجم کتاب را شامل می‌شوند، لازم می‌نمود که توسط گردآورنده حذف شوند تا مجموعه حالت یکنواختی به خود بگیرد و صرفاً به مقولهٔ رمان نو بپردازد. هرچند حجم کتاب کم می‌شد ولی این یک دست بودن برارزش علمی آن می‌افزود.

- مقالات به یک ویرایش صوری نیاز دارند، چرا که در بسیاری از مقالات شیوهٔ تقسیم بندی موضوعات، ارجاعات و پانوشتها به خوبی رعایت نشده است. به عنوان مثال نویسنده‌ای پانوشتها را به آخر مقاله انتقال داده، نویسنده‌ای در پاورقی نوشته و حتی یکی از نویسندگان در خود متن آورده بود. یا صورت لاتین اسامی خاص را در برخی مواقع جلوی نامشان، در برخی مقالات در پاورقی و در برخی به پایان مقاله ارجاع داده‌اند که بهتر است یکی از این شیوه‌ها - ترجیحاً پایان مقاله - انتخاب گردد تا نظم عمومی کتاب حفظ شود.

- کتاب پر از اغلاط چاپی است که باید اصلاح گردد. بنده به دلیل کثرت آنها از ذکرشان صرف نظر می‌کنم.

- با توجه به اینکه مجموعه مقالات پر است از اسامی خاص نویسندگان مختلف و کتابهای آن نویسندگان، آیا بهتر نبود در پایان

کتاب نمایهٔ نام نویسندگان، عنوان و یاحتی نمایهٔ موضوعی گنجانده می‌شد، تا یک خوانندهٔ علاقه‌مند به محتویات کتاب به راحتی بتواند با متن کتاب ارتباط داشته باشد؟

پانوشتها:

۱. به عنوان نمونه ر.ک **ادبیات داستانی فرانسه در ق**
دوبوادفر، ترجمهٔ خسرو سمیعی، نشر مؤس ۱۳۷۶،
صص ۶-۱۴۵.

۲. در مورد رمان نو، لازم به ذکر است
اولین کسی که در ایران به رمان نو پ
در سال ۱۳۴۲ در دو شماره از
پرداخت. یکی به عنوان «دربارهٔ
دیگری «قسمتی از بیانیهٔ رمان
آشنایی به این مقاله رامرهون کا
هستم) پس از آن جسته گریخته د
جمعی از نویسندگان، ترجمهٔ میر ع
نقد تفسیری رولان بارت ترجمهٔ دکتر م
امیرکبیر ص ۵۷-۵۰ در مورد این موضوع بحث شده
انتشارات نگاه کتاب **عصر بد گمانی** ناتالی ساروت را با ترجمهٔ
اسماعیل سعادت منتشر کرد و در سال ۱۳۷۰، دکتر محمدتقی غیاثی
مقالاتی از «آلن رب گری یه» را با عنوان **قصهٔ نو، انسان طراز نو** تو
انتشارات امیر کبیر عرضه نمود. در سالهای اخیر نیز رمانهایی
گری یه و مارگریت دوراس ترجمه شده و در دسترس
گرفته است.

۳. گزارش مجملی از این همایش
ادبیات و فلسفه، سال ششم، ش
۶۱) به اطلاع خوانندگان

4. Nathalie
5. **Tropismes.**
6. Autrui.
7. Prelangage.
8. Langage.
9. Conversation et sous-cov

۱۰. ناتالی سا
انتشارات نگاه تهرا

11. La jalosie (1975).
12. Alain Robbe-Grillet.
13. Bernard Dort.
14. Les roman
15. Claude levi-strauss.
16. Roland Barthes.
17. Tzvetan Todorov.

۱۸. **قصهٔ نو، انسان طراز نو** چند مقاله از آلن رب گری یه، ترجمهٔ دکتر محمد تقی غیاثی، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۷۰، ص ۵۲.

19. Michel Butor.

۲۰. **Lesgommes**. این رمان توسط پرویز شهدی ترجمه و در سال ۱۳۷۹، از طریق انتشارات دشتستان به چاپ رسیده است. در مورد همین ترجمه، نشستی در حضور مترجم در دفتر **کتاب ماه ادبیات و فلسفه** برگزار شد که حاصل با عنوان «نقاش اشیاء» در سال پنجم، شماره ۱۱، شهریور ۱۳۸۱ (شماره مسلسل ۵۹) نشریهٔ **کتاب ماه ادبیات و فلسفه** به چاپ رسید.

۲۱. **Le voyeur**. این کتاب به واژه‌های «بیننده» و «نظاره گر» هم ترجمه شده است. (**کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، سال ۵، شماره ۱۱، شهریور ۸۱، ص ۵۷).

22. Lucien Boldmann.
23. Bruce Morrisette.
24. Jeanine Parisier Plottel.
25. **Le Miroir qui revient.**
26. **Angelique.**

۲۷. [illegible]تل، ژانین پ، **آلن رب گری یه**، ترجمه نیکو سرخوش، تهران، نشر ماهی ۱۳۸۱، ص ۵۸.
۲۸. **قصهٔ نو، انسان طراز نو**، ص ۴۲.
۲۹. همان. ص ۴۶.
۳۰. همان. ص ۵۰.
۳۱. **عصر بدگمانی**، ص ۶۰.
۳۲. [illegible] برای مطالعه بیشتر در این خصوص مراجعه کنید [illegible] ی» از همین کتاب و نیز کتاب **قصهٔ نو، انسان طراز نو**.

۳۳. Dans le lab grinthe، این رمان با مشخصات زیر ترجمه و چاپ شده است: **در هزار تو**، ترجمهٔ مجید اسلامی، تهران، نی، ۱۳۸۰.

34. Denis, Diderot.
35. **Jaque le Fataliste.**
36. **Pnin.**
37. Vladimir Nabokov.

۳۸. نقش «زمان» در رمان نو ر.ک: **قصهٔ نو، انسان طراز نو**، [illegible] طور در مورد تفاوت به کارگیری «زمان» در رمان **جهان رمان**، رولان بورنوف، رئال اوئله، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۸، صص ۱۷۵-۱۵۲.

۳۹. ر.ک **قصهٔ نو، انسان طراز نو** از صفحهٔ ۸۱ به بعد.

۴۰. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: **جامعه شناسی ادبیات**، لوسین گلدمن، ترجمهٔ محمد پوینده، نشر هوش و ابتکار تهران، ۱۳۷۱، صص ۲۹۷-۲۶۷ و ۳۵۱-۳۴۹، نیز نگاه کنید به: **تاریخ رئالیسم**: «پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز» نوشتهٔ بوایس ساچکوف، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، نشر تندر، تهران ۱۳۶۲ صص ۶-۲۳۵، همین طور **درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات** گروهی از نویسندگان، گزیده و ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، نشر نقش جهان، تهران، ۱۳۷۷، مقالهٔ میشل بوتور با عنوان «بالزاک و واقعیت».

41. Jacques Derrida.
42. Jean-Jacques Rousseau.
43. Stephane Mallarme.
44. Antonin Artaud.
45. Franz Kafka.
46. Georges Perec.
47. Pierre Brunel.
48. Marguerite Duras.
49. **Le Ravissement de lo/ V. Stein.**