رمان نو یک مکتب نبود

ترجمهٔ مهدی زمانیان

گفتگو با آلن رُب ـ گری‌یه

من کلود سیمون، ناتالی ساروت و مارگریت دوراس را به‌دور هم جمع و اعلام کردم: ادبیات ماییم.
رُب ـ گری‌یه

آلن رُب ـ گری‌یه[۱]، مرد سرسخت «رمان نو»[۲]، که در راه ادبی خود بیش از هرکس فلوبر، کافکا، جویس و فاکنر را سرمشق قرار داده است، یکی از مهم‌ترین و درخشان‌ترین چهره‌های ادبی فرانسه در نیمه‌ی دوم قرن بیستم به شمار می‌رود.

رُب ـ گری‌یه به سال ۱۹۲۲ در برس به دنیا آمد و تحصیلات ابتدایی، متوسطه و عالی را در پاریس گذراند. در سال ۱۹۴۵ موفق به اخذ درجه‌ی مهندسی از انستیتوی ملی کشاورزی شد و بلافاصله مشغول به کار گردید. در سالهای ۱۹۵۰ و ۱۹۵۱ به پیشنهاد انستیتو میوه و خشکبار مستعمرات، مأموریتهایی در گینه، مراکش و جزایر آنتیل انجام داد. به سال ۱۹۵۵ مدیریت ادبی انتشارات می‌نویی[۳] را عهده‌دار شد و هم در این سمت بود که «گروه ادبی رمان نو» را بنیان نهاد. تشکیل این گروه، موجب پیدایی حرکت جدیدی در رمان‌نویسی فرانسه گردید و کسانی چون مارگریت دوراس، ناتالی ساروت و کلود سیمون را به شهرت جهانی رساند.

رمانهای معروف رُب ـ گری‌یه عبارتند از: شاهد، حسادت، ضبط لحظه‌ها، مناظری از شهر ارواح، جن و مداد پاک‌کن‌ها.

فیلمنامه‌های سال گذشته در مارین‌باد و فناناپذیر نیز از کارهای اوست.

پرسش: «آقای رُب ـ گری‌یه، به تازگی سه نشریه‌ی معتبر فرانسه یعنی دبا[۴]، انفینی[۵] و کانزن‌لیترر[۶] به طور همزمان، موقعیت کنونی ادبیات فرانسه را مورد ارزیابی قرار دادند.

نتیجه‌ی هر سه ارزیابی تقریباً نومیدکننده بود: در هیچ کجای فرانسه حرکت تازه‌ای به چشم نمی‌خورد. آیا ادبیات فرانسه ــ و به اعتباری قشر روشنفکر فرانسه ــ دچار یک بحران روشنفکری است؟»

گری‌یه: «ادبیات دایماً در حال بحران است. اگر درگیر بحران نبود که دیگر ادبیات نبود. ادبیات ــ و این مسئله به همان اندازه در مورد هنر نیز صادق است ــ باید دستخوش بحران باشد. از این گذشته، آدمهای خوش‌بین و آدمهای بدبین در همه‌جای دنیا وجود دارند. من در تمام طول زندگی‌ام همیشه جزء گروه خوش‌بین‌ها بوده‌ام و اکنون هم که نزدیک به شصت و نه سال از عمرم می‌گذرد، هیچ دلیلی برای تغییر دادن خودم نمی‌بینم. ضمناً این مقالاتی هم که از پایان کار ادبیات فرانسه و از به آخر خط رسیدن فرانسه سخن می‌گویند، فقط مرا به خنده می‌اندازند. بعضی از فرانسویان ظاهراً از بر زبان آوردن این نکته که فرانسه دیگر به آخر خط رسیده است، لذت می‌برند. این سخنان به اصطلاح «شیک» به نظر می‌رسد. از این‌قبیل مسائل در تمام دوره‌ها وجود داشته است.

در عمل ولی باید اذعان کنم که در حال حاضر کار چندان چشمگیری در فرانسه صورت نمی‌گیرد. لابد تاکنون متوجه شده‌اید که بزرگترین نویسنده‌ی فرانسوی در موقعیت کنونی کیست. البته فرانسواز ساگان. در معتبرترین مجله‌های روشنفکری و ضمیمه‌های ادبی روزنامه‌های معروف فرانسه که در گذشته حتی نامی از فرانسواز ساگان نمی‌بردند، به ناگاه مقاله‌های مفصلی درباره‌ی او به چاپ می‌رسد. به نظر من زمانی می‌رسد که ساگان به آکادمی فرانسه راه یابد و یا حتی به دریافت جایزه‌ی ادبی نوبل نایل آید. علت آن هم این است که ساگان ادبیاتی کاملاً بی‌محتوا می‌نویسد، ادبیاتی به دور از هر گونه تفکر الهام‌بخش و عاری از مسائل روشنفکری. نوشته‌های او فاقد هر گونه زیربنای ادبی است و درست همین ویژگی امروزه هواخواهان بسیار دارد. در حال حاضر عقیده‌ی عموم مردم بر این است که دیگر کسی حق ندارد در زمینه‌ی ادبیات نظریه‌پردازی کند. همچنان که با توجه به شکست فاحش تئوریهای مارکس و مدافعانش در عمل، دیگر هیچکس حاضر نیست حتی یک کلمه هم درباره‌ی نظریه‌های سیاسی بشنود. این وضع را مقایسه کنید با زمانی که به رغم آن که رمانهای من هنوز خواننده‌ی چندانی نداشت، نشریات صاحب‌عنوانی چون اکسپرس[7] و نوول ابسرواتور[8] با اشتیاق بسیار به چاپ مقاله‌های نظریه‌پردازانه‌ی من مبادرت می‌ورزیدند. چنین امری امروز غیرقابل تصور است.

اما این تنها فرانسه نیست که به چنین وضعی گرفتار آمده است. من چند ماهی از سال را در نیویورک می‌گذرانم. در آن‌جا امکان این را می‌یابم که ببینم در زمینه‌ی ادبیات آمریکا چه کاری صورت می‌پذیرد: هیچ. و در آلمان چی؟ صادقانه بگوییم: باز هم هیچ. اما آن سالها که در فرانسه سخن از «رمان نو» به میان بود، نام گونتر گراس، پتر هاندکه و بسیاری دیگر از نویسندگان آلمانی، ایتالیایی و آمریکایی نیز بر سر زبانها بود. امروز می‌توان نوعی عقب‌گرد در سرتاسر جهان مشاهده کرد.

پرسش: «به عقیده‌ی شما علت اصلی این عقب‌گرد چیست؟»

گری‌یه: «ممکن است پاسخ من تا حدّی دور از ذهن و مضحک به نظر برسد: این عقب‌گرد به از دست دادن حس اعتماد به یک انقلاب سوسیالیستی مربوط می‌شود. سالهای اوج رمان نو دورانی بود که انسان به نحوی به یک انقلاب جهان‌شمول سوسیالیستی اعتقاد داشت. لااقل گروه کثیری از روشنفکران متقاعد شده بودند که دستیابی به این هدف امکان‌پذیر است. امروزه دیگر احدی آن را باور ندارد. خدای را شکر! البته در نوشته‌های خود من به هیچ‌وجه اثری از تعهد نسبت به مارکسیسم دیده نمی‌شود بلکه برعکس همگی آنها ضدمارکسیستی‌اند. ازین نکته که بگذریم، پریشانی و افسردگی‌ای که اکنون گریبانگیر نظریه‌های سیاسی شده، به حوزه‌ی بینش‌های ادبی نیز سرایت کرده است. ما فعلاً در دورانی زندگی می‌کنیم که پیش‌بینی هر نوع انقلابی، اعم از سیاسی یا ادبی، مفهوم خود را از دست داده است. اما این بدان معنا نیست که هیچ کاری صورت نمی‌گیرد بلکه مفهوم آن این است که نویسندگان در انزوا قلم می‌زنند. شاید حسن کار هم در همین است.

زمانی که من جمعی از نویسندگان را گرد انتشارات «مینویی» جمع کردم و گروهی تشکیل دادم که بعداً «رمان نو» نام گرفت، اینان سالها بود که کتاب می‌نوشتند، همگی سالمندتر از من و با این وجود به کلی ناشناخته. رمان‌هایی را که کلود سیمون ــ او ده سال از من بزرگ‌تر است ــ تا آن زمان منتشر ساخته بود، تقریباً هیچ‌کس نمی‌شناخت. و ناتالی ساروت که می‌توانست جای مادر من باشد، سی سالی می‌شد که کتاب می‌نوشت و آثار متعددی به چاپ رسانده بود. حتی سارتر بر یکی از آنها مقدمه‌ای نگاشته بود. البته تنها به واسطه‌ی مقدمه‌ی سارتر نبود که ناتالی ساروت در مقایسه با کلود سیمون از شهرت نسبی بیشتری برخوردار بود. اما با تمام این احوال هنوز کارهای ساروت در میان خوانندگان، منتقدان و دانشگاهیان چندان انعکاس وسیعی نیافته بود. به کتابهای مارگریت دوراس هم کسی چندان علاقه‌ای نشان نمی‌داد. این نویسندگان به تدریج دست از کار نویسندگی کشیده و به این وضع عادت کرده بودند که از سوی ناشران که آنچنان رغبتی به چاپ آثارشان نشان نمی‌دادند مورد تحقیر واقع شوند و تا آخر عمر ناشناخته بمانند. چند سال پیش ناتالی ساروت در میزگردی در نیویورک اظهار داشت که تنها خوش‌بینی‌های من موجب شد که آثار وی به شهرت برسد. و کلود سیمون که مجبور بود برای چاپ آثارش محتوای آنان را با خواست گردانندگان انتشارات «کالمن ــ لوی» تطبیق دهد، در صورتی که به انتشارات «مینویی» راه نمی‌یافت، مطمئناً این فرصت را به دست نمی‌آورد که آثاری چنین عظیم خلق کند و به دریافت جایزه‌ی ادبی نوبل نایل آید. در انتشارات «مینویی» بود که نبوغش شکوفا شد.

با این وصف «رمان نو» ــ بر این نکته باز تأکید می‌کنم ــ به هیچ‌وجه یک مکتب نبود. هر کس روی کتاب خودش کار می‌کرد. کلود سیمون مشغول کار خودش بود؛ ناتالی ساروت، مارگریت دوراس و رُب ــ گری‌یه هم سرگرم کار خودشان. ولی از آنجا که این گروه وجود داشت، هر یک از ما می‌کوشید در راه خود تا آنجا که امکان دارد پیش برود.

شاید برای نویسندگان جوان جای یک‌چنین «منزلگاهی» خالی است. خود من چند تن از نویسندگان جوان را می‌شناسم که آینده‌ی درخشانی می‌تواند در انتظارشان باشد. در فرانسه دو نفر: ژان اشنو[9] و ماری ردونه[10]. اما هر دو کاملاً در لاک خویش فرو رفته‌اند و از تحرک لازم برای تشکیل یک گروه برخوردار نیستند، در حالی که به تجربه ثابت شده که یک حرکت ادبی قادر است به طرز محسوسی شرایط مناسب را برای فراگیر شدن اثر یک نویسنده فراهم آورد. یک گروه همیشه راحت‌تر می‌تواند نظر خواننده را به خود جلب کند تا یک فرد به تنهایی. این مسئله در مورد جنبش سوررئالیسم و اگزیستانسیالیسم، چه در فرانسه و چه در خارج از مرزهای فرانسه، به همان اندازه صادق است که درباره‌ی «گروه ۴۷» در آلمان[11]. گرچه در زمان ازهم‌پاشیدگی و افول کلیه‌ی ایدئولوژی‌ها و طرحهای شبه‌ایدئولوژیک زمینه‌ی مناسب برای تشکیل یک گروه یا ایجاد یک حرکت جدید آن‌طور که باید و شاید فراهم نیست.»

پرسش: «شما در سال ۱۹۶۳ در کتاب تأیید رمان نو[12] نوشته‌اید که اسطوره‌های کهن دیگر بازنشسته شده و ایدئولوژی‌های فریبنده ارزش هنری خود را از دست داده‌اند. اما همین اسطوره‌ها و ماوراءالطبیعه‌ای که شما در این کتاب علیه‌شان جبهه‌گیری کرده‌اید، بار دیگر با شدّت و حدّت بیشتری در ادبیات امروز رخ نموده‌اند. همچنین افزایش عنصرهای روانشناختی در رمان جدید به سادگی قابل تشخیص است. آیا این بدان معنا نیست که کوششهای در تأیید رمان نو در راه پیشبرد و گسترش ادبیات کلاً بی‌نتیجه مانده است؟»

گری‌یه: «نخست باید این نکته را روشن کنم که در تأیید رمان نو هیچ‌گونه نظریه‌ای در باب ادبیات عرضه نمی‌کند. این کتاب شامل مجموعه مقالاتی است که در نشریه‌های اکسپرس و نوول ابسرواتور و نوول روفرانسز[13] به چاپ رسیده‌اند. هدف از نگارش این مقاله‌ها نوعی مبارزه‌جویی بود. به همین دلیل اغلب آنها ساده و تا حدودی یک‌جانبه نوشته شده و به مسائل عمقی نپرداخته‌اند. از این‌رو در زمان انتشار سخت مورد بحث و مشاجره قرار گرفتند. اما من هرگز هیچ‌کدام از آنها را سرمشق و الگوی «رمان نو» قرار نداده‌ام. همان موقع که رمان حسادت را می‌نوشتم، مقاله‌ای از من به چاپ رسید پر از انواع و اقسام لعن و طعن درباره‌ی تعبیرات استعاری در ادبیات، در حالی که محتوای حسادت را می‌توان در واقع «جشنواره‌ی تعبیرات استعاری» نامید. بنابراین تضاد آشکاری میان رمانهای من و مقالات نظریه‌پردازانه‌ام وجود دارد، مقالاتی که انتشارشان در آن سالها ضرورت داشت ولی به هیچ عنوان حقیقت یا حقیقت مورد نظر مرا بازگو نمی‌کنند. اصولاً در ادبیات حقیقت وجود ندارد.

حال اگر عقیده‌ی شما بر این است که کوششهای «رمان نو» بی‌نتیجه مانده است، من هم می‌گویم: پس جویس، کافکا و فاکنر نیز بی‌نتیجه مانده‌اند. آنچه مورد تأکید من است مفهوم واژه‌ی ادبیات است که دو چیز در آن خلاصه می‌شود، دو چیز که هیچ‌گونه ارتباطی با یکدیگر ندارند: اول آثار نویسندگانی که حوصله‌ی خواننده را سر می‌برند و در نتیجه خوانندگان فراوانی ندارند مانند نوشته‌های جویس و کافکا و فاکنر و نویسندگان «رمان نو». دوم و به موازات آن، کالای بازار مصرف یعنی کتابهای پرفروش، کتابهایی که انسان برای مشغولیات و سرگرمی

می‌خواند، می‌خواند تا حواسش پرت مسائل فرعی شود. هیچ‌گاه کارگر یا حتی روشنفکری که در پایان روز خسته و کوفته است، خانواده‌ی فینگن بیدار می‌شوند[14] یا زمانی از کلود سیمون را به دست نمی‌گیرد بلکه سراغ فرانسواز ساگان می‌رود. این که مرتب از فرانسواز ساگان نام می‌برم به این دلیل است که روز بروز علاقه‌ی بیشتری نسبت به او احساس می‌کنم؛ گهگاه به دیدنش نیز می‌روم.

اما هنوز نویسنده‌ی بدتری وجود دارد: رنه باسن[15]. کتابهای او را انتشارات «گالیمار» و حتی جزء سری «پلیاد»[16] چاپ می‌کند ــ کاری که به شدت مورد اعتراض روشنفکران واقع شده است ــ و از تیراژ بسیار بالایی برخوردار است. باسن که زمانی جایزه‌ی ادبی گنکور به وی تعلق گرفت، پس از آن چند سالی عضو هیئت داوران این بنیاد بود و اکنون حتی ریاست آن را بر عهده دارد. با این‌همه، اشتباه اسف‌انگیزی است اگر تصور کنیم می‌توان بر این نوشته‌ها عنوان ادبیات اطلاق کرد. این ادبیات کاذب است.»

پرسش: «شما خود زمانی با توجه به مشکلاتی که خواننده به هنگام مطالعه‌ی آثار نویسندگان «رمان نو» با آنها رو به رو می‌شود، به این نکته اشاره کرده‌اید که این مشکلات می‌تواند تقلیل یابد به شرط آن که خواننده حاضر باشد از نظریات پیش‌ساخته‌ی خود چه در ادبیات و چه در زندگی روزمره دست بردارد. ولی آیا غالب کوششهایی که در راه بازآفرینی واقعیات عصر حاضر با شیوه‌ی جدید صورت می‌پذیرد، درست به این دلیل بی‌نتیجه نمی‌ماند که خواننده حاضر نیست از نظریات پیش‌ساخته‌ی خود دست بکشد؟»

گری‌یه: «ممکن است این طور باشد. اما این مشکل من نیست بلکه مشکل خواننده است. شما می‌توانستید خیلی راحت سئوالتان را به این نحو هم بپرسید که آیا به اعتقاد من خواننده‌ی عادی تنبل‌تر از آن نیست که جویس یا فاکنر بخواند؟ جواب من مثبت است: چرا، او تنبل‌تر از آن است که جویس یا فاکنر بخواند. ولی چه کاری در این مورد از دست من و شما ساخته است؟

رمان حسادت در اوایل انتشار هیچ خواننده‌ای نداشت. کسی این کتاب را نمی‌خرید. ولی امروز تنها حق‌التألیف چاپ فرانسه‌ی آن حداقل مایحتاج زندگی مرا تأمین می‌کند. همین کتاب فقط در فرانسه سالانه ده‌هزار خواننده دارد و به سی زبان دنیا ترجمه شده است. حالا این کتاب خواندنی شده است. هر از چندگاهی اتفاق می‌افتد که اثر به خصوصی از یک نویسنده‌ی صاحب نام به دست «خوانندگانی از گروه دیگر» می‌رسد. در مواردی این جریان به طور تصادفی رخ می‌دهد اما عموماً علت اصلی آن سوءتفاهمی بیش نیست؛ برای نمونه لولیتای نابوکوف و عاشق مارگریت دوراس.

پدیده‌ی ادبیات را، یا بهتر است بگوییم پدیده‌ی تأثیر ادبیات بر انسان را نمی‌توان به این سادگیها تعریف و توصیف کرد. خودم را مثال بزنم. می‌توانم بی‌تعارف ادعا کنم که خواننده‌ی خوبی هستم، یعنی خواننده‌ای که می‌فهمد چه می‌خواند. ولی همین من وقتی کتابی از کلود سیمون را به دست می‌گیرم، نمی‌توانم آن را مثل روزنامه بخوانم. از همان جمله‌های نخست به

نکاتی برمی‌خورم که مرا به تأمّل وامی‌دارند. احساس می‌کنم دارم عوضی می‌فهمم، گویی نویسنده می‌خواهد چیزی جز آنچه بیان کرده است به من بگوید. چنین به نظر می‌رسد که چیزی جز آنچه می‌خوانی در پشت قضیه پنهان است. وقتی ژان کوکتو گفته است: «ادبیات شکل پیچیده‌ای برای بیان مسائل ساده نیست بلکه ساده‌ترین شکل برای بیان مسائل بسیار پیچیده است»، این مطلب نه‌تنها درباره‌ی «رمان نو» صدق می‌کند بلکه مشمول هر نوع ادبیات واقعی نیز می‌شود. ادبیات، مطالعه را به کاری روشنفکرانه بدل می‌کند. هر وقت مشغول خواندن یک متن ادبی هستم، مجبورم شش دانگ حواسم را جمع کنم، مدام نگران و بدگمان باشم. نمی‌توانم روند مطالعه را به حال خود واگذارم.

از آن‌جا که شما روزنامه‌نگار هستید، این به ویژه وظیفه‌ی شماست که این نکته را برای خوانندگان روشن سازید که ادبیات چیز سهل و ساده‌ای نیست؛ و نیز این نکته را که اگر خواننده در پذیرش اثری با مشکلات بزرگی روبروست، نباید گناه آن را به حساب نویسنده بگذارد. ادبیات بر آن است که بفهمد در ذهن انسان چه می‌گذرد و از آن جا که این کار بی‌نهایت غامض و در واقع غیرعملی است، حاصل آن نیز به سادگی قابل مطالعه نیست، حاصل می‌شود کافکا یا فاکنر.»

پرسش: «در برابر این پسزمینه طبعاً این سئوال مطرح می‌شود که چشم‌اندازهای ادبیات و به ویژه رمان در فرانسه و در خارج از مرزهای فرانسه کدامند؟ ارزیابی شما چیست؟»

گری‌یه: «من پیشگو نیستم. یکی از خوبیهای تفکر انسانی و ادبیات در این است که هیچ‌کس نمی‌داند سرمنزلِ مقصود کجاست. هگل خط پایانی تاریخ را ختم دوران مبارزه و کار پیش‌بینی می‌کند و آن را «تعطیلات آخر هفته‌ی زندگی» می‌نامد، تعطیلاتی که طی آن بشر وقت خود را بیشتر صرف هنر، بازی و عشق خواهد کرد. اما هگل این نکته را از نظر دور داشته است که پایان تاریخ به منزله‌ی پایان همه چیز خواهد بود: پایان تفکر، پایان هنر، پایان ادبیات و سرانجام پایان بازی. مارکس نیز ایده‌ی پایان تاریخ را از هگل می‌گیرد. بر اساس نظریه‌ی مارکس، با ایجاد جامعه‌ی بی‌طبقه، مبارزه‌ی طبقاتی که به حرکت درآورنده‌ی تاریخ است نیز پایان می‌پذیرد: تاریخ متوقف می‌شود و انسان خوشبخت. اما به این‌ترتیب انسان نه‌تنها خوشبخت نمی‌شود بلکه هر آنچه را مشخص‌کننده‌ی هویت انسانی اوست از دست می‌دهد، یعنی ابتکار و خلاقیت بی‌انتها را: خلق جهان را، خلق عشق را و خلق ادبیات را. در روسیه‌ی زمان استالین، و پس از آن نیز، مردم دچار شک و تردید بودند چون قشر جوان هیچ‌گونه علاقه‌ای نسبت به سوسیالیسم از خود نشان نمی‌داد. چرا علاقه نشان نمی‌داد؟ زیرا سوسیالیسم را برایش «ساخته و پرداخته» بودند. انسان نمی‌تواند به چیزی که از پیش برایش ساخته و پرداخته‌اند علاقمند شود.

این مسئله در مورد ادبیات هم صادق است. از این‌رو در کتاب در تأیید رمان نو فرمول‌بندیهای منفی به وفور و فرمول‌بندیهای مثبت به ندرت یافت می‌شوند. من، به عنوان نویسنده، تنها می‌توانم عنصرها و ساختارهای کهن را لعن و طعن کنم لیکن نمی‌توانم بگویم

ادبیات به چه راهی می‌رود. اگر می‌دانستم بی‌درنگ دست از نویسندگی می‌کشیدم.»

پرسش: «آیا به اعتقاد شما زمان رمان سیاسی، که به خصوص در فرانسه به عنوان «تریبون افکار عمومی» از پشتوانه‌ی سنتی دیرینه‌ای برخوردار است، دیگر به طور کلی به سر رسیده است؟»

گری‌یه: «اصلاً می‌توانید از یک نویسنده‌ی فرانسوی نام ببرید که نوشته‌هایش سیاسی و در عین حال ادبیات باشد؟»

رایف: «لویی آراگون، برای مثال.»

گری‌یه: «آراگون نویسنده‌ی چندان مهمی نیست. کارهای اولیه‌اش که به دوران اوج سوررئالیسم مربوط می‌شوند، در عین حال که به لحاظ سیاسی شگفتی‌آفرینند، جالب هم هستند. اما پس از آن؛ آراگون ناسیونالیست، آراگون کمونیست . . . نه، کتابهای بعدی او ادبیات سطح بالایی نیستند.

سارتر را در نظر بگیرید. او هم رمانهای سیاسی نوشته است، برای نمونه راههای آزادی. اما این اثر سارتر از ارزش ادبی چندانی برخوردار نیست. در مقابل رمان کم‌حجم تهوع اثری است پراهمیت در زمینه‌ی ادبیات، ولی درعوض این کتاب یک رمان سیاسی نیست. البته من نظر شخصی خودم را ابراز می‌کنم. آنچه در این‌جا گفته می‌شود، زمینه‌ی فکری رُب ـ گری‌یه است و به عقیده‌ی او تاکنون در هیچ عصری حتی یک کتاب سیاسی هم نوشته نشده که از ارزش ادبی بالایی برخوردار باشد.

اشتباه چشمگیر گونتر گراس هم در همین است که خیال می‌کند می‌تواند رمان سیاسی بنویسد. چند وقت پیش او را در یک گردهمایی فرهنگی در بوداپست ملاقات کردم. چنین به نظر می‌رسید که موفق نبودن رمان ماده‌موش صحرایی از قدرت تحمل وی خارج بوده است. همه کس را تحقیر می‌کرد: آلمانی‌ها را، فرانسوی‌ها را، نویسندگان را و ناشران را.

من به هیچ‌وجه معتقد نیستم که تعهد سیاسی نویسنده یا روشنفکری می‌تواند برای اثری که خلق می‌کند حایز اهمیت باشد. لویی فردیناند سلین، برجسته‌ترین نویسنده‌ی فرانسوی در فاصله‌ی میان دو جنگ جهانی را در نظر بگیرید یا مارتین هایدگر فیلسوف را در آلمان اوایل دهه‌ی سی: تعهد سیاسی هیچ‌کدام از این دو ترسیم‌کننده‌ی بخش والای شخصیت آنان نیست.»

پرسش: «اما تا آن‌جا که به سالهای پس از جنگ جهانی دوم مربوط می‌شود، آیا نویسندگان فرانسوی به انواع و اقسام مسائل سیاسی نپرداخته‌اند؟»

گری‌یه: «این برداشت نادرستی است. حتی در دهه‌ی پنجاه نیز نویسندگان برجسته‌ی فرانسه به ندرت خود را درگیر مبارزات سیاسی روز کرده‌اند. کلود سیمون زمانی در جنگهای داخلی اسپانیا شرکت کرد اما پس از آن دیگر هیچ‌گاه به مسائل سیاسی نپرداخت. و آنچه به زندگی سیاسی خود من مربوط می‌شود، درست است که به صف طرفداران پایان جنگ الجزیره پیوستم

ولی این قضیه هیچ‌گونه ارتباطی با کار نویسندگی من نداشت.

برعکس، امروز چنین به نظر می‌رسد که نویسندگان فرانسوی بیش از اندازه به سیاست روی آورده‌اند. کم‌کم انسان به این نتیجه می‌رسد که گویی این حضرات هیچ وظیفه‌ی دیگری ندارند جز این‌که در روزنامه‌ها درباره‌ی سیاست وراجی کنند. آیا واقعاً ضرورت دارد که نویسندگان جوانی چون ژان اشنو یا ماری ردونه درباره‌ی انقلاب فرانسه قلمفرسایی کنند چراکه فرانسوا میتران چنین اراده فرموده است؟ بسیاری از نویسندگان، ضعیف‌تر از آن هستند که بتوانند در برابر وظایفی که به آنها محوّل می‌شود پایداری کنند. اینان شهامت آن را ندارند که دست‌کم تا این حدّ غیرسیاسی باشند که خود را از سیاست روز دور نگاهدارند. برای من یکی سیاست چیز چندان جالبی نیست. آنچه مرا مجذوب می‌کند فلسفه است.»

پرسش: «آیا در فرانسه‌ی امروز هم می‌توان رابطه‌ی محسوسی بین فلسفه و ادبیات مشاهده کرد، مانند تأثیری که پیش‌تر مثلاً افکار هانری برگسون بر آثار ادبی مارسل پروست داشته است؟»

گری‌یه: «ادبیات فرانسه در همه‌ی ادوار به مقیاس بسیار وسیعی تحت تأثیر فلسفه بوده است. این مسئله به سنت دیرینه‌ای مربوط می‌شود و توجیه آن احیاناً در این واقعیت نهفته است که فیلسوف و نویسنده هر دو به دنبال یافتن پاسخی برای این دو پرسش‌اند: من کی‌ام؟ جایگاهم در این جهان کدام است؟ ــ تأثیر ادبیات بر فلسفه در قرن حاضر شاید نسبت به قرن گذشته هنوز هم محسوس‌تر باشد. وقتی آدم بالزاک یا زولا می‌خواند، این احساس به او دست می‌دهد که اینان جهان را در کلیّتش به خوبی درک می‌کرده‌اند. جمله‌ی نخست رمان **لویی لامبر**[17] بالزاک را در نظر بگیرید: «لویی لامبر به سال ۱۷۹۷ در شهر کوچک مونتوار واقع در منطقه‌ی سرسبز واندوم، جایی که پدرش دباغی کوچکی دایر کرده بود، پا به عرصه‌ی وجود گذاشت.» بالزاک می‌داند درباره‌ی چه می‌نویسد. حال این جمله را با بخش اول بیگانه‌ی کامو مقایسه کنید که صد و پنجاه سال بعد به رشته‌ی تحریر درآمده است: «مادر امروز درگذشت. شاید هم دیروز، درست نمی‌دانم. از خانه‌ی سالمندان این تلگرام به دستم رسید: مادر درگذشت. مراسم تشییع فردا. با احترامات فائقه.» این جمله‌ها گویای هیچ چیز نیستند. این‌جا برداشت خواننده این است که شخصی دست به کار نوشتن است که هیچ چیز نمی‌داند. در مورد بالزاک ولی هر حرفی مفهومی دارد. بالزاک می‌داند.

در اوایل قرن نوزدهم، یکپارچگی جهان و صلاحیتِ داستان‌نویس در حدّ کمال بود. داستان‌نویس جهان را به خوبی درک می‌کرد و برای خواننده شرح می‌داد. وقتی کامو نویسندگی را آغاز کرد، مدتها بود که یکپارچگی جهان از میان رفته بود. صلاحیت نویسنده هم دیگر وجود خارجی نداشت. کامو می‌نویسد: درست نمی‌دانم.»

پرسش: «فلسفه بر آثار ادبی خود شما چه تأثیری داشته است؟»

گری‌یه: «تحصیلات من در رشته‌ی فلسفه نبوده است و مطمئناً برای فهم نوشته‌های من نیازی به شناختن هگل، هوسرل یا هایدگر نیست. آشنایی من با فلسفه در همین اواخر بود و

شباهتهای عجیب موجود بین فلسفه و ادبیات شگفت‌زده‌ام کرد.

باز می‌خواهم به رمان خودم حسادت برگردم. جمله‌های نخست این کتاب، منتقدان را سخت تکان داد. تمام جمله‌ها با کلمه‌ی اکنون شروع می‌شوند: «اکنون سایه‌ی ستون دوپاره می‌شود. . . اکنون الف پا به درون اتاق می‌گذارد. . . اکنون سایه‌ی ستون آرام لمیده است. . .» ــ جهان هستی دایماً در حال تغییر شکل است و در هر صورت باز اکنون است. اخیراً در پدیده‌شناسی روح[۱۸] اثر هگل به نکته‌ای برخوردم که می‌تواند توجیه خوبی برای آغاز حسادت باشد. هگل می‌پرسد: «اکنون چیست؟» و پاسخ او چنین است: «اکنون شب است.» آنگاه هگل این حقیقت را روی یک تکه کاغذ می‌نویسد. حقیقت هم چنانچه بر روی کاغذ ضبط و نگهداری شود، ظاهراً نباید حقیقت خود را از دست بدهد. ساعاتی بعد هگل این حقیقت را مورد آزمایش قرار می‌دهد. اکنون، به هنگام ظهر، با نظری بر این حقیقت مکتوب ملاحظه می‌کنیم که جبراً باید بگوییم: این حقیقت رنگ باخته است. پس تنها «اکنون» است که می‌تواند حقیقت خود را حفظ کند.»

پرسش: «آقای گری‌یه، شما هم در کتاب در تأیید رمان نو که به سالها قبل مربوط می‌شود و هم در شبّه زندگینامه‌ی سه‌جلدی خود که جلد دومش به تازگی با عنوان آنژلیک یا افسونگری در آلمان انتشار یافته است، کراراً از قریب‌الوقوع بودن ظهور انسانی جدید و آزاد که همانند خلائی غول‌آسا در افق آسمان نقاب از چهره برخواهد گرفت، سخن به میان آورده‌اید. اگر درست فهمیده باشم، سعی شما بر این است که با آثار خویش سهمی در آفرینش این انسان جدید و دیگرگونه داشته باشید و در حقیقت ادبیات مدرن را نیز به ایفای چنین نقشی فرامی‌خوانید. ممکن است این «انسان جدید» را کمی دقیقتر توصیف کنید؟»

گری‌یه: «نه، باید او را پیدا کرد. اگر من می‌توانستم بگویم این «انسان جدید» چگونه موجودی است، دیگر ادبیات هیچ فایده‌ای نداشت.

این واقعیت که هر آنچه انسان می‌خواهد، نه‌تنها برای خویشتن بلکه برای همگان می‌طلبد، پدیده‌ای است که در میان جوامع بشری عمومیت دارد، پدیده‌ای که ابتدا کانت بدان اشاره کرد و سپس مورد توجه خاص سارتر قرار گرفت. اصل کانت بیانگر این نکته است که ملاک خواست من می‌تواند هر لحظه و به طور همزمان یکی از اصول قانونگذاری عام باشد. مفهوم این سخن این است که من انتخابم را نه‌فقط برای شخص خودم بلکه برای عموم مردم انجام می‌دهم. اما در حقیقت امر، تمام افراد بشر انتخابشان را برای همگان انجام می‌دهند و حال آن که هر کس انتخاب جداگانه‌ای دارد. بیان این نکته ما را به آغاز گفتگویمان بازمی‌گرداند. چه شد که کلود سیمون، ناتالی ساروت و مارگریت دوراس از ظلمتکده‌ای که در آن عزلت گزیده بودند به در آمدند؟ چون من انتخابم را برای همه انجام دادم، آنها را به دور هم جمع و اعلام کردم: ادبیات ماییم.»

پرسش: «اعلام کرده‌اید که انسان حقّانیت هر نوع نظام فکری را چه در ادبیات و چه در

زندگی انکار می‌کند ــ آیا این امر تحقق‌پذیر است؟»

گری‌یه: «نه. یکی از شعارهای قیام دانشجویی سال ۱۹۶۸ چنین بود: «بیایید واقع‌گرا باشیم، طالب ناممکن‌ها باشیم.» انسان باید در طلب ناممکن‌ها باشد.»

پرسش: «آیا این شعار در پوشش یک خواست سیاسی، خطر آن را در بر ندارد که خود زمینه را برای شکل گرفتن یک ایدئولوژی تازه فراهم سازد؟»

گری‌یه: «نه، به هیچ‌وجه. ایدئولوژی طرز فکری است جزمی که خود را در پوشش حقیقت ظاهر می‌سازد. حال آن که من نظرگاه خود را نه به عنوان حقیقت بلکه به مثابهٔ نوعی «امکان» ارائه می‌دهم. وقتی می‌گویم، انسان باید نظام فکریِ راکه به صورت عادت درآمده یا به طور کلی هر نوع نظام فکری را نفی کند، خیلی خوب می‌دانم که چنین کاری غیرممکن است. حتی آخرین کتاب خود من یعنی آنژلیک یا افسونگری نیز دربرگیرنده‌ی نوعی «نظام فکری» است، با آن که شخصاً چنین نظامی را نفی می‌کنم.

اومبرتو اِکو مقایسه‌ی بسیار جالبی در زمینه‌ی موسیقی در باب نظام صوتی از باخ تا شونبرگ انجام داده است. منتقدان شونبرگ قطعات موسیقی او را «غیرعادی» خوانده‌اند زیرا در کارهای او به گونه‌ای با نفی کل سیستم صداها مواجه شده‌اند. و حال آن که چنین نیست. در ساخته‌های شونبرگ نیز نظام صوتی وجود دارد. از باخ تا بتهوون، از واگنر تا مالر و شونبرگ، در آثار تمام موسیقیدانان نظام صوتی حضور فعال دارد. اگر همه به شکل نامأنوس یا حتی «مجعول» یا هر شکل دیگری که شما بخواهید. در اجرای «تریستان» نیز اولین احساس شنونده این است که به دنیایی از دوگانگی اصوات راه یافته است. در سرتاسر این اثر، جای پای نفی کامل هرگونه «توازن آهنگی»[19] مشهود است. درباره‌ی واگنر هم عملاً گفته شده که وی نظام صوتی را از هم گسسته و ویران ساخته است. در حقیقت واگنر نه‌تنها آن را ویران نکرده بلکه به کمال نیز رسانده است.

ما نیز نظام فکری را ویران نکرده‌ایم، و علی‌رغم آنکه وجود و حضورش عینیت دارد، آن را برای اندک‌زمانی به دست فراموشی سپرده‌ایم. انسان مغرب‌زمین باید بر این امر واقف باشد یا وقوف یابد که جوهر وجودش میراث تأثیرهای بی‌شماری است. در نهاد خود من دنیای یونان، دنیای روم، دنیای یهود و دنیای ژرمن حضور دارد. در نتیجه انسان موجودی «ساده» نیست بلکه بر اساس نوع سرشتش مخلوقی بس پیچیده و غامض است، و بالاتر از اینها، محکوم به این است که خود را دایماً پیچیده‌تر سازد.»

پرسش: «این مسئله چه نقشی در ادبیات دارد؟»

گری‌یه: «نقش آن در این است که ادبیات هم به «سادگی» نخواهد گرایید بلکه دایماً پیچیده‌تر خواهد شد.»

پانویس‌ها:

۱. این گفتگو در آگوست ۱۹۹۱ توسط «آدلبرت رایف» انجام گرفته و به وسیله‌ی خانم دکتر «روت رنه‌رایف» به آلمانی برگردانده شده است.

۲. Le Nouveau Roman.

۳. Editions de Minuit.

۴. Le Débat.

۵. L'infini.

۶. Quinzaine littéraire .

۷. L'Express.

۸. Le Nouvel Observateur.

۹. Jean Echenoz.

۱۰. Marie Redonnet.

۱۱. گروهی ادبی که پس از جنگ جهانی دوم به همّت «هانس ورنر ریشتر» به وجود آمد و موجب شکوفا شدن استعدادهای بسیاری گردید ــ م.

۱۲. Pour un Nouveau Roman.

۱۳. Nouvelle Revue Française.

۱۴. Finnegans Wake، نوشته‌ی جیمز جویس ــ م.

۱۵. René Bağin.

۱۶. Pléiade، از کلمه‌ی یونانی Pleias، به معنی هفت ستاره، گرفته شده است. پلیاس حدود دو قرن و نیم قبل از میلاد به هفت تن از تراژدی‌نویسان بزرگ یونان که هومر از نام‌آورترین آنهاست، اطلاق می‌شده است. اوایل قرن شانزدهم در فرانسه جمعی از نویسندگان و شاعران گروهی تشکیل دادند، که گرچه تعداد آن به یازده نفر رسید، اما به پیشنهاد رونسار بر اساس الگوی یونانی‌اش، عنوان «پلیاد» به خود گرفت. انتشارات «گالیمار» آثار برگزیده‌ی نویسندگان و شاعران صاحب نام فرانسه را در مجموعه‌ای به همین نام چاپ و منتشر می‌کند ــ م.

۱۷. Louis Lambert.

۱۸. Phänomenologie des Geistes.

۱۹. Tonalität.