برنار لالاند
ترجمهٔ کاوه میرعباسی

رمان نو غیر متعهد است

کتاب «تغییرات»* به عنوان یک «رمان نو» شهرت دارد و بیهوده نبود که در سال ۱۹۵۷، به هنگام اعطای جایزه «رنودو» به این اثر، منقدینی که در قبال «رمان نو» موضعی خصمانه داشتند، نسبت به رأی هیئت داوران بانگ اعتراض برآوردند و در بی‌اعتبار ساختن این رأی کوشیدند.

در این سطور تلاش من بر این خواهد بود که توضیح دهم چه مفهوم و تعبیری در پس این عنوان جای گرفته است. یکی از نخستین موضوعات منازعه‌برانگیز این بود که آیا می‌توان «رمان نو» را یک مکتب ادبی دانست؟ از آنجایی که اکثر مکاتب ادبی نظیر مکتب کلاسیک، رمانتیک، ناتورالیست و غیره، اگر از نزدیک مورد بررسی قرار گیرند، از هم می‌گسلند و انسجام خود را از دست می‌دهند، پس نباید از به کار بردن لفظ «مکتب رمان نو» در مورد این جریان ادبی ابایی داشته باشیم، البته مشروط بر اینکه بُعد و گستره آن‌را از نظر دور نداریم. خلاصه‌وار می‌توان گفت که در حدود سال ۱۹۵۰ گروهی رمان‌نویس برخی داده‌های اساسی رمان را، که از نظریات بالزاک نشأت گرفته بود، مردود شمردند و انگیزه‌ای مشابه رهنمون آنان در این اقدام بود. ناتالی ساروت در کتاب «دوران شک» [«عصر بدگمانی»] و رُب ــ گری‌یه در مقالات نخستینش، که تحت عنوان «در پی یک رمان نو» به صورت کتاب منتشر گردید، در مورد بسیاری موضوعات اشتراک نظر دارند، بوتور در گزیده مقالاتش که به اسم «مجموعه» انتشار یافت، جز در یک مورد، با آنها هم‌اندیشی دارد: بر خلاف آن دو، بوتور بر این باور نیست که فرمول ارائه‌شده از جانب بالزاک، با هر گونه جستجوگری مدرن در عرصه رمان در تضاد مطلق قرار داشته باشد. اما اکنون به ناتالی ساروت و رب ــ گری‌یه بپردازیم.

مرگ قهرمان رمان

آنچه در وهله اول نظر را به خود معطوف می‌دارد این است که این هر دو نویسنده خبر از مرگ قهرمان رمان می‌دهند. ناتالی ساروت در این‌باره می‌گوید: «او از هر نظر تکمیل بود، از سر حوصله و با وسواس او را آراسته بودند، هیچ کم و کاستی نداشت و همه چیزش با جزییات توصیف شده بود، از قلاب نقره‌ای کمربندش گرفته تا زگیل گوشتی نوک دماغش. اما تدریجاً هر چه داشت به باد رفت: اجدادش، خانه‌اش که با دقت بنا شده بود و از زیرزمین تا اطاق زیرشیروانیش را با همه نوع اشیاء انباشته بودند و حتی آذوقه‌اش را نیز تدارک دیده بودند، املاکش و اوراق بهادارش، البسه‌اش، جسمش، چهره‌اش و از همه مهم‌تر ارزشمندترین مایملک یعنی خصلت و شخصیتش، که تنها به او تعلق داشت، و در بسیاری مواقع حتی نامش.» (نقل از کتاب دوران شک). همین مضامین به گونه‌ای مشابه از قلم رُب ــ گری‌یه نیز تراوش کرده‌اند (در کتاب در پی یک رمان نو). البته هنوز در رمان‌ها با اسامی خاص برخورد می‌کنیم، که گاه تا حد یک حرف اختصاری تقلیل پیدا کرده‌اند، نظیر آنچه در آثار کافکا شاهد آنیم، و گاه نامی هستند قابل تعویض و تبادل، مانند آنچه که در کتاب «خشم و هیاهوی» فاکنر رخ می‌دهد، اما این اسامی دیگر بر یک فردیت دلالت نمی‌کنند «بلکه صرفاً تکیه‌گاه و حامل یک موقعیت و حالت روانی هستند که در درون خود نهفته داریم و هنوز به کشف آن قادر نیستیم». آنچه امروز شخصیت داستانی خوانده می‌شود تنها مکان تجلی یک غلیان وسوسه‌گر، یک تمنا و یک نیت تشویش‌آفرین است، وجودی است نامشخص که تنها بر مبنا و به عنوان یک جهت و مسیر روانی قابل توصیف است. نه ناتالی ساروت و نه رُب ــ گری‌یه عمل محو ساختن قهرمان از عرصه رمان را ابداع خود نمی‌دانند بلکه آن‌را نقطه نهایی یک روند تحولی می‌شناسند که از سالها پیش آغاز شده بود، رُب ــ گری‌یه به این بسنده می‌دارد که چند نام را بر فهرست رمان‌نویسانی که از نظر ناتالی ساروت پیشکسوتان این طریق هستند، بیافزاید.

حذف گره داستانی

موضوع دیگری که بر سر آن اتفاق رأی دارند، مسئلهٔ حذف گره داستانی، به شکل کلاسیک آن، از رمان است. ناتالی ساروت می‌پرسد: «کدام داستان آفریده ذهن می‌تواند با ماجرای «زن محبوس پوآتیه»[1] یا شرح وقایع اردوگاههای کار اجباری یا نبرد استالینگراد همپایی کند؟» و رُب ــ گری‌یه چهار صفحه را به اثبات این مطلب اختصاص می‌دهد که امروزه پرداختن یک داستان، به عنوان مجموعه‌ای پیوسته از رویدادهایی که بر طبق قراردادهای ادبی نظم گرفته‌اند، امری است ناممکن: «داشتن موضوعی مطبوع، خارق‌العاده، و یا گیرا کافی نبود تا رمان‌های قرن نوزدهم را، به عنوان حقیقتی انسانی، از وزنه و اعتبار لازم برخوردار سازد، بلکه آنها وظیفه داشتند خواننده را متقاعد کنند که روایتگر ماجراهایی هستند که بر اشخاصی واقعی گذشته‌اند و رمان‌نویس صرفاً به شرح و انتقال رویدادهایی که خود شاهد آنها بوده است، اکتفا کرده.

بدین‌سان نوعی قرارداد و توافق ضمنی میان خواننده و نویسنده برقرار می‌گردید: یکی وانمود می‌کرد که آنچه را روایت می‌کند باور دارد و دیگری از یاد می‌برد که تمام آنچه می‌خواند اختراع شده است و تظاهر می‌کرد به اینکه سند یا زندگینامه و یا شرحی نگاشته شده به وسیله شاهدی عینی را پیش رو دارد. راوی خوب کسی بود که نوشته‌هایش را با طرح‌های از پیش‌ساخته‌شده‌ای که افراد به آنها خو کرده بودند، مطابق سازد یعنی با تصویر متحجر واقعیت.»

رُب ـ گری‌یه می‌افزاید که نویسنده ناچار بود تا از هر گونه تضادگویی پرهیز کند زیرا آنچه خواننده می‌طلبید «تصویر جهانی بود با ثبات، منسجم، مداوم، یکدست و بی‌ابهام و کاملاً قابل کشف». پرواضح است که رمان‌نویس نو نیز از عرضه و توصیف رویدادها پرهیزی نخواهد داشت، لیکن نحوه گردهم آوردن وقایع به گونه‌ای نخواهد بود که توالی آنها صورتی قطعی، یقین‌آفرین و اطمینان‌بخش داشته باشد.

عدم تعهد

موضوع سومی هم وجود دارد که ناتالی ساروت در کتاب «دوران شک» کوچکترین اشاره‌ای به آن نمی‌کند، هرچند که مطالعه رمان‌هایش، به خوبی و بی‌آنکه جایی برای تردید و ابهام باقی بماند، گرایش او را برملا می‌سازد. رمان نو غیرمتعهد است. می‌دانیم که نظریه تعهد ادبی در کتاب «ادبیات چیست؟» سارتر، در مبحث «نوشتن چیست؟» و در بخشی که «موقعیت‌ها[۲]» نامیده شده است مطرح گردیده و خواننده علاقمند می‌تواند به این کتاب مراجعه کند. در اینجا آن قسمت از این مقاله را که برای موضوع مورد بحث ما بیشترین اهمیت را داراست نقل می‌کنیم: «نویسنده "متعهد" می‌داند که کلام عمل است: او می‌داند که آشکار ساختن دگرگون‌سازی است و آشکار ساختن جز به قصد دگرگون‌سازی ممکن نیست. او رؤیای ناممکن به تصویر کشیدن جامعه و وضعیت بشر را، به گونه‌ای بی‌طرفانه، به دور افکنده است. انسان موجودی است که هیچکس نمی‌تواند در قبالش بی‌طرف باقی بماند، حتی خداوند.» در حقیقت، سارتر مدعی نیست که یک رمان باید یک اصل فلسفی یا سیاسی را به اثبات برساند، یگانه ادعای او این است که رمان‌نویس با تشریح واقعیت و مستور نداشتن آنچه به گمان او حقیقت است، خودآگاهی خواننده را در رابطه با رذیلت‌ها و پلیدی‌های جامعه برمی‌انگیزد. دیگر آنکه اثر داستانی سرشتی معترض دارد و هدفش نفی وضعیت موجود عالم است، امری که در مورد نقاشی، موسیقی و شعر مصداق نمی‌یابد. رُب ـ گری‌یه در برابر این نظریه قد علم می‌کند: «نمی‌توان هنر را تا حد وسیله‌ای در خدمت هدفی که از حیطه هنر فراتر می‌رود، تقلیل داد»، و از نظر رُب ـ گری‌یه رمان یک اثر هنری است، حال آنکه سارتر در نهایت این مطلب را رد می‌کند. رمان چیزی را توضیح نمی‌دهد، هیچ حقیقت از پیش موجودی را به اثبات نمی‌رساند، مفهومی که قصد داریم به رمان بدهیم، پیش از نگارش، هیچ توجیه و حقانیتی برایش ایجاد نمی‌کند: «اثر هنری، همانند جهان، صورتی است زنده: او وجود دارد بی‌آنکه نیازمند توجیه باشد. گورخر

واقعی است، عقلایی نخواهد بود که موجودیتش را انکار کنیم، حتی اگر خطوط اندامش از مفهوم تهی باشند. در مورد رمان هم (...) قضیه بر همین منوال است.» رُب ـ گری‌یه به اندازه سارتر از بیهودگی اثر هنری و هنر برای هنر بیزار است اما برداشت او از تعهد ادبی به گونه‌ای دیگر است و می‌کوشد تا تعریفی نوین از این مقوله به دست دهد: «تعهد نویسنده از طریق آگاهی و وقوف کامل او بر مسائل کنونی زبان خاص خود، ایمانش نسبت به اهمیت بسیار زیاد این مسائل و اراده‌اش مبنی بر یافتن راه‌حل‌هایی درونی برای آنها، تحقق می‌پذیرد. این یگانه امکان و احتمالِ او برای هنرمند باقی ماندن است که نتیجه تبعی آن، به صورتی پیچیده و غیرمستقیم، می‌تواند خدمت کردن در عرصه‌ای دیگر و حتی به انقلاب باشد.»

ازخودبیگانگی در ادبیات

اگر، در درازمدت، رمان‌نویس و رمانهایش بتوانند کاربردی داشته باشند، این مهم جز از طریق رهانیدن خوانندگان قابل حصول نیست. رُب ـ گری‌یه و بوتور، هر دو می‌خواهند تا با امکانات نویسندگی خویش بر علیه ازخودبیگانگی مردان و زنان دوران ما به نبرد برخیزند. البته باید توجه داشت که موضوع تفکر رُب ـ گری‌یه ازخودبیگانگی ادبی است ازخودبیگانگی مردان و زنان به عنوان خواننده؛ از این حیث دیدگاه او با بوتور تفاوت‌هایی دارد. تعهد به روایت سارتر متعلق به دورانی بود که او امید داشت تا خوانندگانش را در میان طبقه کارگر بیابد و قصدش ایجاد معادل فرانسوی رئالیسمِ سوسیالیستی بود که در آن ایام در روسیه به گونه‌ای بلامعارض میدان‌داری می‌کرد. رُب ـ گری‌یه خود اعتراف می‌کند که گزیری ندارد جز آنکه برای خوانندگانی «بورژوا» بنویسد. به گفته او مخاطبین آثارش آن گروه از روشنفکران بورژوا و یا سایر افراد متعلق به این طبقه هستند که مشروعیت و خصلت ابدی بودن نظام و جامعه را به زیر علامت سؤال برده‌اند. تنها کاری که از رمان‌نویس برمی‌آید این است که نشان دهد رمان می‌تواند خود را از زیر یوغ قواعد و قراردادهای روایتگری، به گونه‌ای که در قرن گذشته اِعمال می‌گردید، آزاد سازد، خلاصه کلام آنکه، با نفی بنیاد و شالوده رمان «بورژوا» می‌توان این آمادگی را در خوانندگان برانگیخت تا پذیرای انواع دیگری از رمان باشند که در جوامعی دیگرگون تولد یافته‌اند.

این امر جایگاه ویژه اشیاء در آثار نویسندگان «رمان نو»، همچنانکه نحوه غریب توصیف آنها را قابل توجیه می‌سازد. اگرچه مقاله رُب ـ گری‌یه، که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، پس از انتشار رمان «تغییرات» به رشته تحریر درآمده است، اما به آن استناد می‌کنیم چرا که برای روشن ساختن یکی از جنبه‌های درخور اهمیت رمان مورد نظر ما، وسیله‌ای است سودمند. این مقاله تحت عنوان «طبیعت، انسانگرایی، تراژدی»، در سال ۱۹۵۸، در کتاب «در پی یک رمان نو» منتشر گردید. رُب ـ گری‌یه می‌گوید «احساس ما این است که در جهانی تراژیک زندگی می‌کنیم و هم از این‌روست که آزاد نیستیم و از خود بیگانه‌ایم. حال آنکه هیچ نشانی برای اثبات اینکه جهان به شکلی عینی در معرض تراژدی است، وجود ندارد و یقیناً نیازی هم نیست که چنین احساسی را

در درون بپروریم.»

در نوشتاری زیبا، رُب ـ گری‌یه شرح می‌دهد که چگونه این احساس در ما تولد می‌یابد که قربانی تقدیر هستیم:

«به عنوان نمونه، بکوشیم تا عملکرد «تنهایی» را ترسیم کنیم. فریاد می‌زنم. هیچکس به فریادم پاسخی نمی‌دهد. به جای آنکه نتیجه‌گیری کنم که کسی وجود ندارد ـ که این می‌تواند تصدیق رویتی باشد مشخص‌شده در زمان و مکان ـ، تصمیم می‌گیرم که طوری واکنش نشان دهم که گویی کسی هست، ولی به دلیلی پاسخ نخواهد داد. از لحظه این تصمیم، سکوتی که در پی فریاد من می‌آید دیگر یک سکوت «حقیقی» نخواهد بود، به یکباره محتوا، عمق و روح پیدا می‌کند ـ روحی که مرا به جانب روح خودم سوق می‌دهد. فاصله میان فریاد من، تا گوش‌هایم، و مخاطب خاموش (شاید ناشنوا) به دلهره، امید من، نا امیدی من و مفهومی برای زندگیم بدل می‌شود. دیگر هیچ چیز برایم مهم نیست جز این خلاء دروغین و مسایلی که از آن زاییده می‌شوند. باید که زمانی طولانی‌تر او را به نام بخوانم؟ باید که بلندتر فریاد بکشم؟ باید که کلماتی دیگر را بر زبان جاری سازم؟ تلاش را از سر می‌گیرم... خیلی زود درمی‌یابم که هیچکس پاسخ نخواهد داد، اما این حضور نادیدنی که با فریادم به آفریدنش ادامه می‌دهم، مرا وامی‌دارد تا، برای همیشه، ناله دردمندم را در سکوت سر دهم. چیزی نمی‌گذرد که طنین صدا مرا منگ می‌کند. دوباره فریاد برمی‌آورم، که گویی طلسم شده باشم... و باز فریادی دیگر. تنهایی به اوج رسیده من، استحاله می‌یابد و برای شعور ازخودبیگانه‌ام، به نیازی متعالی و نوید بخشودگی‌ای موعود بدل می‌گردد. برای آنکه این وعده تحقق پیدا کند، خود را ناچار از آن می‌بینم که لجوجانه تا لحظه مرگ به عبث فریاد بکشم.

«بر طبق روند معمول، تنهایی من دیگر یکی از داده‌های اتفاقی و لحظه‌ای هستی‌ام نیست بلکه جزیی از من، از جهان و از تمامی انسان‌هاست: سرشت ماست. تنهایی‌ای است ابدی.»

رمان‌نویس چگونه می‌تواند خوانندگان آثارش را از دامی چنین فریبنده برهاند؟ رُب ـ گری‌یه، به سال ۱۹۵۶، نشان داده بود که در رمان‌های دوران پیشین اشیاء موجودیت شی‌ای خود را فاقد بودند و نویسنده نخست به مفهومی که قصد بیانش را داشت می‌اندیشید و آنگاه شیء، حرکت یا صحنه‌ای را مجسم می‌ساخت که به این مفهوم صورتی ملموس ببخشد. به عنوان مثال، اگر عملی توهین‌آمیز و یا از سر طعنه و تمسخر را مد نظر داشت، می‌توانست شخصیت داستان را وادارد که بگوید «خیط شدی؟» و یا «دماغ‌سوخته می‌خریم». اکنون فرض را بر این قرار دهیم که عبارت «خیط شدی؟» و یا «دماغ‌سوخته می‌خریم» در متن نیامده باشد و من خواننده شرح توأم با جزییاتِ وضعیتِ دستی را بخوانم که در سطحی عمودی واقع شده، انگشت شست بر روی بینی قرار گرفته، سایر انگشتها از یکدیگر فاصله گرفته‌اند و غیره، در این حال اگر من در این تصویر نشانه‌ای از توهین یا تمسخر ببینم باید این واقعیت را نیز بپذیرم که مفهوم توهین و تمسخر را خود به آن بخشیده‌ام و بالطبع بر دلبخواهی بودن و قراردادی بودن این تعبیر

نیز وقوف و آگاهی کامل خواهم داشت: در اینجا توهین یا تمسخر موجود در بطن عمل توصیف‌شده فاقد عینیت است. اکنون ببینیم رُب ــ گری‌یه، خود در این‌باره چه می‌گوید و چه نمونه‌هایی ارائه می‌دهد:

در رمان‌های گذشته «اشیاء و حرکات که به منزله تکیه‌گاه گره داستانی بودند، کاملاً محو می‌شدند تا جای خود را به معنا یا مفهومی بسپارند که بر آن دلالت داشتند: صندلی خالی صرفاً خبر از غیبت و انتظار می‌داد، دستی که بر شانه‌ای قرار می‌گرفت فقط نشانه عطوفت بود، میله‌های پنجره تنها ناممکن بودن خروج را ترسیم می‌کردند... و اکنون ما صندلی، حرکت دست و شکل میله‌ها را «می‌بینیم». مفهوم آنها کماکان آشکار باقی می‌ماند، اما به جای آنکه توجه ما را به انحصار خود درآورد، نقشی در حد داده‌هایی مکمل و گاه اضافی دارد، زیرا آنچه به ضمیر ما راه می‌یابد، آنچه در خاطر ما دوام می‌آورد، آنچه اساسی به نظر می‌رسد و نمی‌تواند به پنداره‌هایی ذهنی تقلیل یابد، خود حرکات، اشیاء، جابجایی‌ها و اشکال هستند که به یکباره تصویر (ناخواسته) «واقعیت» شان را به آنها مسترد داشته است». آیا چیزی تراژیک‌تر از یک صندلی خالی وجود دارد؟ پس سعی کنیم که درباره رنگ، چارچوب، پایه‌ها، میله‌ها، نشیمنگاه و پشتی آن صحبت کنیم و خواهیم دید که چیزی جز یک صندلی نخواهد بود. بدین‌گونه دنیایی خنثی تفرجگاه ما خواهد شد که از آن چشمداشت سازگاری نخواهیم داشت و مهم اینکه دنیا نیز با ما سر ستیز نخواهد داشت.

زنجیره‌ای از نتایج

بر «مکتب» رمان نو خرده گرفته‌اند که بیش از اندازه برای فرم اهمیت و اعتبار قایل است، حال آنکه این ایراد به هیچ روی موجه نیست. دیدیم که دگرگون‌سازی فرم، یعنی نحوه توصیف و ارائه اشیاء، برای پیروان این مکتب ضرورتی اساسی است: آنها نیز همانند رمان‌نویسان «کلاسیک»، وجود صندلی خالی را به خواننده یادآور می‌شوند، اما با بهره‌گیری از صناعت‌های نوشتاری به تأثیری که مطلوب‌شان است دست می‌یابند و این صندلی دیگر نمادی از فلاکت بشری نخواهد بود. گمان نمی‌کنم که نیازی به توضیح باشد که چرا رمان‌نویسان مورد نظر ما ناچار شدند تا سایر عناصر و مؤلفه‌های فن روایتگری را ــ به گونه‌ای که در قرن نوزدهم اِعمال می‌گردید ــ نیز تغییر داده و متحول سازند. همه این دگرگونی‌ها به صورتی منطقی قابل توضیح هستند. از آنجایی که در رمان نو، اشیاء قائم به ذات بودند و موجودیتی مستقل از ذهنیت بشر داشتند، شخصیت داستانی، که تبلور تأویل‌های انسانی و مفاهیم ذهنی بود، تدریجاً رنگ باخت. ــ در اینجا به طرح این پرسش که آیا می‌توان این هنرمندان را متأثر از سلطه اشیاء بر جهان یا به قول مارکسیست‌ها «شیءپرستی»، دانست یا خیر؟ درمی‌گذریم، لوسین گلدمن در کتاب «جامعه‌شناسی رمان»[۲] به گونه‌ای شایسته این موضوع را مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. برای ما حائز اهمیت این است که به وضوح درک کنیم که طرح اصلی و اساسی رمان‌نویس

پیامدهایی اجتناب‌ناپذیر دارد و محو شدن قهرمان داستان از آن جمله است. این امر گره داستانی را نیز شامل می‌شود: رمان نو خواهان آن است که خواننده در قبال عنصر تراژیک، داستانی بهم‌پیوسته و سامان‌یافته بر طبق قواعد دراماتیک، که آغاز (یک روز واقعه‌ای نامتداول رخ می‌دهد) و انجامی دارد (قهرمان می‌میرد، ازدواج می‌کند یا همسرش او را تنها می‌گذارد) ترک عادت کند. این‌گونه داستان، در آثار نویسندگان این مکتب، جای خود را به توالی رویدادهایی سپرده است که فی‌النفسه نشانی از تراژدی ندارند.

گذشته از این، دیگر از خواننده انتظار نمی‌رود که به «حقیقی» بودن داستانی که می‌خواند باور بیاورد و بپذیرد که قهرمان کتاب در واقعیت نیز وجود داشته است. سالهاست که شاعران دیگر نمی‌کوشند به ما بقبولانند که در چاه باغ خانه‌مان پریزاده‌ای پنهان است ــ و از این بابت از آنها سپاسگزاریم. دیگر سالهاست که وقتی می‌خوانیم که اربابِ ژاک تقدیرگرا[3] بر بداقبالی او اشک می‌ریزد به خنده می‌افتیم. در برابر نیاز فزاینده ما بر تمیز دادن واقعیت از تخیل، ناتالی ساروت و رُب ــ گری‌یه پا پیش می‌گذارند و از ما می‌خواهند که به آنچه شرح می‌دهند ایمان نیازیم و گمان نبریم که این وقایع به راستی رخ داده‌اند.

پانوشت‌ها:

۱ ــ آندره ژید نخستین کسی بود که ماجرای واقعی «زن محبوس پواتیه» را شرح داد (انتشارات گالیمار، ۱۹۳۰). در سال ۱۹۰۱ در شهر پواتیه، در منزل یک خانواده بورژوای مرفه، زنی پنجاه و دوساله به نام ملانی باستین را یافتند که از بیست و چهار سال قبل در اتاقی بی‌منفذ و در میان انبوهی زباله محبوس شده بود. هرگز آشکار نگردید که آیا خانواده این زن به علت جنون او را از انظار مخفی داشته بودند یا آنکه سالها محبوس ماندن کار این زن تیره‌روز را به دیوانگی کشانده بود، ملانی را به اراده مادر او که زنی مستبد و غریب بود، به حبس کشیده بودند.

۲ ــ «جامعه‌شناسی رمان».

۳ ــ «ژاک تقدیرگرا و اربابش» کتابی است به قلم «دنی دیدرو» فیلسوف فرانسوی (۱۷۱۳ ــ ۱۷۸۴) و از بنیانگذاران دائرةالمعارف. ــ م.

* La Modification