ژان ریکاردو و وِتل کل

لئون راس. رودییز

ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده

در این مقاله، با سیر و پیدایش رمان نو فرانسه و نیز با زندگی و آثار «ژان ریکاردو»[۱] یکی از آخرین منتقدین و نویسندگان نوگرای فرانسوی آشنا می‌شویم. همچنین تأثیر چاپ و نشر یک فصلنامه هنری در ظهور نظریه‌های تازه در زمینه‌های زیبایی‌شناختی، روانکاوی، فلسفی، زبانشناسی و فرهنگی نیز بررسی می‌شود. این مقاله، برگرفته از کتاب «ادبیات داستانی امروز فرانسه» نوشته «لئون اس. رودییز» Leon S. Roudiez استاد دانشگاه کلمبیای امریکاست.

آیندهٔ رمانِ نو فرانسه

در تابستان سال ۱۹۷۱، در «مرکز فرهنگی بین‌المللی» در «سریسی»[۲] گردهم‌آیی ده‌روزه‌ای برگزار شد که در آن داستان‌نویسان، منتقدین و گروهی از علاقه‌مندان به ادبیات و ادبیات داستانی فرانسه شرکت داشتند. هدف گردهم‌آیی، بررسی موقعیت فعلی و آینده آن نوع از ادبیات داستانی بود که از ده‌دوازده سال پیش از آن، به عنوان ادبیات داستانی نو شناخته شده بود. همهٔ نویسندگانی که برای ایراد سخنرانی آمده بودند یا مقاله‌ای برای خوانده شدن در آنجا فرستاده بودند، از جمله ناتالی ساروت[۳]، کلود سیمون[۴]، آلن رُب ـ گری‌یه[۵]، میشل بوتور[۶]، روبر پنژه[۷] و کلود اولیه[۸]

زمانی در شمار افرادی بودند که خود رمان نو را پایه‌گذاری کرده بودند. تحولی که اکنون درکار آنها به وجود آمده بود، مسئله تازه‌ای را با عنوان «رمانِ نوِ نو» مطرح می‌کرد.

اگر این القاب را هم نادیده بگیریم، واقعیت این است که آن‌چه سبب پیدایش این عناوین تازه می‌شد، حاصل بحث و جدلهایی بود که در آن گردهم‌آئیها صورت می‌گرفت. با برگزاری هر گردهم‌آیی، می‌شد به راحتی، تغییری در سبک و شیوه کار تقریباً همهٔ نویسندگانی که آثارشان مورد بحث قرار می‌گرفت، حس کرد. هر داستانی که پس از این بحث و جدلها نوشته می‌شد، خود نمایانگر حال و هوایی متفاوت بود و مهم‌تر از همه اینکه بی‌توجه به گونه‌گونی داستانهای هر یک از این نویسندگان، پیش از برگزاری این جلسه‌ها، تغییرات و تحولاتی که در شیوه کار آنها به وجود می‌آمد، کمابیش یکسان بود، هرچند البته هر یک از آنها ویژگیهای خاص خود را حفظ کرده بود. آثار آنها، با کاربرد شیوه تازه‌ای در متن، به سوی نوعی واژگون‌سازی ساختار ادبی و اجتماعی گرایش می‌یافت. یک استثناء در این میان، ناتالی ساروت بود که همچنان همان روال همیشگی خود را البته با مهارتی روزافزون‌تر ادامه می‌داد. در دهه شصت، ظاهراً اتفاقی افتاده بود که نوشتن به سبک و سیاق پیشین را دشوار می‌ساخت. تردیدی نیست که زمزمه‌های نارضایی از ادامه سبک و سیاقهای پیشین، قبلاً نیز کمابیش به گوش می‌خورد و از این‌رو این تحول را نمی‌توان ماحصل نوعی روشنگری ناگهانی دانست. شاید آن‌چه اتفاق افتاد، این بود که آنها راه بهتری را برای پرداختن به مسئولیت اجتماعی و ارتباط با خوانندگانِ خود کشف کرده بودند.

«کشف» ریمون روسل[9] در دهه پنجاه، خود خبر از واقعه مهمی می‌داد. اما پیشگام واقعی را می‌توان موریس بلانشو[10] دانست که در سال ۱۹۴۸ آرام‌آرام با رمان «فرمان مرگ[11]» سنّت‌شکنی را آغاز کرد. رمان «comment c'est»[12] نوشتهٔ ساموئل بکت و نیز رمان «پارک[13]» اثر فیلیپ سولر[14]، هر دو در سال ۱۹۶۱ جنبش تازه را تثبیت کردند، هرچند حضور بکت در ادبیات داستانی فرانسه هرگز دوباره آن‌چنان نبود که در دهه پنجاه بود.

رمان «انگیزه[15]» اثر بوتور در اوائل سال ۱۹۶۲ نیز چنان هیاهویی برانگیخت که موجب شد پرسشهایی درباره سلامت عقل نویسنده مطرح شود.

چند ماه بعد رمان «ضربه[16]» اثر فای[17] مایه‌های تحولی را که در آثارش به چشم می‌خورد یکباره پررنگ‌تر و برجسته‌تر ساخت. آنگاه کتاب «سرمستی لول وی. استاین[18]» اثر مارگریت دوراس[19] منتشر شد (۱۹۶۴) و پس از آن «عشرتکده[20]» اثر رُب ـ گری‌یه (۱۹۶۵) و «شکست نولان[21]» اثر اولیه (۱۹۶۷). پس از اینها، تقریباً همزمان پاساکای[22] اثر پنژه و «نبرد فارسال[23]» اثر سیمون در سال ۱۹۶۹ از چاپ درآمد. با انتشار این رمانها، موریاک و ساپورتا تا حدودی سکوت اختیار کردند.

این نکته را هم می‌توان همیشه عنوان کرد که دهه شصت، منطقی‌ترین سالها برای وقوع چنین دگرگونیهایی در ادبیات داستانی بود. در این ایام پایه و اساس تقریباً همهٔ چیز به لرزه درآمده بود. این سالها، سالهای شورش جهانی دانشجویی بود، سالهای ظهور آگاهیها و جنبشهای

سیاه‌پوستان، الجزایریها و سایر گروههای مظلوم و ستمدیده، انقلاب فرهنگی چین، تسخیر فضا، جنگ در خاورمیانه، «انقلاب» سکس و مواد مخدر، رودررویی روسها و امریکائیها بر سر مسأله کوبا، شورش چکها و منظره دهشتناک واقعه‌ای که در آن قدرتمندترین ملت روی زمین، بالاترین میزان بمب را بر حسب تن، بر سر ضعیف‌ترین ملتِ روی زمین ریخت، به این امید پوچ که بر آن تسلط یابد. در این‌گونه موقعیتهاست که وقوع انقلابی در نویسندگی امکان‌پذیر می‌شود. اما چرا یک‌چنین انقلابی؟ باید ارتباطی پنهانی در میان بوده باشد، هرچند گمان نمی‌رود که این عوامل به تنهایی بتوانند خود تعیین‌کننده و کارساز باشند.

بعضی از افرادی که در سال ۱۹۷۱ در «سریسی» حضور داشته‌اند، شاید که به فکر دلیل کم‌اهمیت‌تری هم افتاده باشند و آن‌را به نوعی به ژان ریکاردو (متولد ۱۹۳۲) منتسب کنند. ژان ریکاردو خود یکی از سازمان‌دهندگان آن گردهم‌آیی نویسندگان و منتقدین بود و ریاست بسیاری از جلسه‌ها را به عهده داشت. البته این گمان بر خطاست؛ با این‌همه، وجود و حضور ریکاردو را نمی‌توان به کلی نادیده انگاشت. بررسی این امر، شاید به نوعی ثمربخش‌تر از استناد صِرف و شتابزده به دلایل اجتماعی ــ سیاسی باشد.

هرچند مقاله‌های انتقادی ریکاردو در آن زمان مورد توجه فراوان قرار گرفته بود، او خود را بیشتر یک داستان‌نویس می‌دانست تا ادیب و منتقد. ریکاردو چهار رمان نوشته است، حال آن‌که تنها دو کتاب مجموعه مقالات انتقادی دارد. نخستین اثر داستانی منتشرشده او «رصدخانه کان[۲۴]» (۱۹۶۱) تقریباً همعصر با چاپ و نشر داستانهایی به شیوه جدید از نویسندگانی چون سولر و بوتور است و همان فضا و حال و هواها را دارد. این رمان در واقع شش ماه پیش از نخستین اثر سولر و دو ماه پیش از نخستین اثر بوتور نوشته شده است. رمان ریکاردو شخصیت اصلی ندارد، زاویه دید مشخص ندارد. چیزی به نام «راوی دانای کل» در میان نیست، زیرا آگاهیهای نهفته‌ای وجود ندارد که به خواننده منتقل شود، چه به صورت افکار یا به صورت اطلاعاتی نهفته و متن انگار برای خود دارای وجود مستقلی است. رمان از چهار صحنه یا «پسزمینه» تشکیل شده است: کوپه‌ای در یک قطار مسافری که در مسیر سواحل مدیترانه در حرکت است، یک برج دیده‌بان بر فراز شهرِ کان، بخشی از کنار دریا در کان همراه با بخشی از شهر که در مجاورت آن است و نیز یک‌سری عکس در یک کتاب. هرچند هیچ «طرح» داستانی به مفهوم پذیرفته‌شده آن در رمان نیست، می‌شود گفت که کتاب نشان‌دهنده مفهوم تازه‌ای از «طرح» است، که از سبک بیان پسزمینه‌ها و پنج‌شش نام (شخصیتها) برای ایجاد تأثیر مشخصی بر خواننده شکل گرفته است. به عبارت دیگر، ساختار رمان، خود «طرح» رمان نیز هست. رمان «رصدخانه کان» از سی و یک بخش تشکیل شده است که مکان نخستین و دو بخش آخر آن، کوپه قطار است و سه بخش دیگر در فضای میان آنها تقسیم شده است. همچنان‌که متن، آهسته‌آهسته و با استفاده از عکسهای کتاب به محوطه برج و کنار دریا و شهر منتقل می‌شود، خواننده درمی‌یابد که بسیاری از واژه‌ها و عبارات نقل‌شده در پسزمینهٔ کوپه قطار با تغییراتی جزیی یا اصلاً بی‌آن‌که تغییر کنند، مجدداً به

کارگرفته شده‌اند. این عمل یادآور شگردی است که چند سال پیش از آن در کتاب «میزانسن» اثر اُولیه به کارگرفته شده بود، اما در متن اُولیه، فقط توصیفها تکرار می‌شوند، حال آن‌که ریکاردو، واژه‌ها را مجدداً به کار می‌گیرد. توصیف کوپه قطار، خود انبانی از واژه‌هاست و هشت نشیمن کوپه قطار، تأکید بر شماره‌ای است که در متن کتاب بارها تکرار شده است. برج دیده‌بانی آنگاه پلی ارتباطی است که متن بر اساس آن پیش می‌رود. همچنان‌که تله‌کابین از پائین تپه به بالای برج می‌رود، منظره‌ها بیشتر و بیشتر با فاصله‌ای به تدریج دورتر از تپه، نمایان می‌شود و از فراز برج، خواننده از توصیف منظرهٔ گسترده و نامحدود تمامی ناحیه لذّت می‌برد. به همین‌سان، باز به نحوی تدریجی و تخیلی، از اندام یک زن جوان نیز خرده‌خرده پرده برداشته می‌شود. در پایان از چیز دیگری نیز پرده برداشته می‌شود که همان شیوهٔ عملکرد زبان به منظور خلق تأثیری از واقعیت پیرامون است.

حتی یک‌چنین خلاصه‌کوتاهی از رمان نیز نشان می‌دهد که ریکاردو از همان آغاز، در مورد تأکید بر مسائل ساختاری متن، تا چه حد، تقریباً از دیگران پیشروتر بوده است. ریکاردو در رمان «فتح قسطنطنیه[۲۵]» (۱۹۶۵) در تثبیت استقلال متن از مدلول و مرجع از این هم پیشتر می‌رود. کتاب منبع دیگری جز خود کتاب و موقعیت آن در تداوم زبان و ادبیات ندارد؛ جمله‌ها را به همان روال رمانِ «رصدخانه کان» می‌آفریند. در کتاب «رصدخانه کان» دست‌کم تعداد محدودی مدلول وجود داشت (از جمله شهر کان، قطار و غیره). می‌دانیم که رمانِ «درون هزارتو[۲۶]» اثر آلن رُب ــ گری‌یه را چیزی جز چند ذره غبار به حرکت وانداشت، اما همین مدلولهای اندک نیز باز خود چیزی بود. در این کتاب اما هیچ نیست و منابع آن در واقع در عناصر ضروری روی جلد نهفته است، یعنی نام نویسنده، نام مؤسسه انتشاراتی و ستاره‌های پنج‌پر آرم ناشر کتاب که به یک «م» یعنی انتشارات «می‌نویی» (Minuit) چسبیده است، عواملی که در نهایت پسزمینه یک داستان علمی ــ تخیلی را می‌سازند، جداکردن اجزاء یک واژه و تکیه روی واژه و شماره حروف نامها که بر حسب تصادف با تعداد پنج‌پر ستاره‌های آرم همخوانی پیدا می‌کند.

چون کتاب از هیچ آغاز می‌شود، نخستین واژه متن هم «هیچ» است و نمایانگر سخنی از مالارمه است که با همین واژه شروع می‌شود و بدین‌ترتیب حاصل کار، اثری متن در متن است. به خلاف عادتِ مرسوم خوانندگان که متنی را خط به خط و پشت سر هم می‌خوانند، صفحه‌ها، فصلها و بخشهای کتاب شماره‌گذاری نشده‌اند. از آنجاکه پشت جلد کتاب ممکن است به صورت راه خروجی برای روایت خطی پنداشته شود، یک صفحه عنوان «دست‌چپی»، جانشین آن شده که عنوانی متفاوت با عنوان اصلی کتاب دارد و به جای «فتح قسطنطنیه» عنوان «نثر قسطنطنیه» آمده است که به ماهیت متن و زبان کتاب اشاره دارد و نه داستان و روایت آن. آنجاکه سخن از نشانهٔ «ستاره» و «جنگ صلیبی» است، مدلولها ستاره‌های واقعی آسمان یا جنگ صلیبی واقعی نیستند؛ اینها نشانه‌های روی جلد کتاب و واژه‌های برگرفته از کتاب دیگری هستند. مدلولِ نشانه‌ها در این مورد، نشانه‌های دیگری است. هدف این کتاب نیز همانند بعضی از کتابهای رمان

نو، در نهایت این است که «در آن از قهرمان دعوت می‌شود تا شرح ماجراهایی راکه بر او گذشته و نیز ماجراهای تمامی زندگی خود راکه از این پس همه ساختگی و غیرواقعی است بخواند.» این اظهارات حدود یک‌چهارم متن کتاب را دربر می‌گیرد. جانشین ساختن واژه «خواننده» به جای «قهرمان» از نظر ریکاردو همان چیزی است که سولر گفته است. سولر خوانندگان را «نشانه» هایی می‌داند که باید خود را به عنوان شخصیتهای داستان در نظر بگیرند.

خواننده باید رمانهای ریکاردو را تجربه کند و به شرح و تفسیر یکی از جنبه‌های عملکرد ساختار متن آن بپردازد. سایر رمانهای او چون «مکانهای فرضی»[۲۷] (۱۹۶۹) و «خرده انقلابها»[۲۸] (۱۹۷۱) هرچند از لحاظ ظاهر آن‌چنان «افراطی» نیستند اما باز بر همان اصول پیشین استوارند و باید به همان‌گونه خوانده و تجربه شوند. ریکاردو خود رمانهای رُب ــ گری‌یه و سیمون را خوانده و با دقت به تجزیه و تحلیل یکی از عملکردهای آنها پرداخته است. نکته اصلی و مهم این است که هدف ریکاردو، همچون هدف بعضی از نویسندگان معاصر، این بوده که فرمانروایی بی‌چون و چرای آن نوع از ادبیات و الگوهای فرهنگی را که بیشتر خوانندگان دربست و بی‌گفت‌وگو آنها را می‌پذیرند، براندازد.

بنابراین ریکاردو در توسعه و گسترش ادبیات داستانی متنی و مفهوم نوشته‌های مولّد از پیشگامان برجسته رمان نو به شمار می‌آید و مقام و منزلتی گرانقدر دارد.

در اینجا باید به یک نکته مهم دیگر اشاره کرد و آن این‌که ریکاردو نُه‌سالی ــ از بهار سال ۱۹۶۳ تا پائیز سال ۱۹۷۱ ــ از اعضاء هیأت تحریریه نشریه «تِل‌کِل»[۲۹] بود و نقدها و مقاله‌های خود را از شماره دوم نشریه مرتباً در آن چاپ می‌کرد. دستآوردهای ریکاردو، بی‌تردید تا حدود زیادی وابسته به انتشار این نشریه ادبی بود که در آن زمان نقش بس سازنده‌ای در ارتقاء ادبیات نو داشت. آن‌چه ریکاردو از لحاظ ادبی کسب کرده، بی‌گفت‌وگو از انتشار این نشریه و از نفوذ و اهمیت گروه همکاران آن در دهه شصت جدایی‌ناپذیر است.

البته نباید مسأله را این‌گونه عنوان کنیم که وجود «تِل‌کِل» یا وجود ریکاردو و سولر به تنهایی می‌توانست موجب تحول رمان‌نویسی یا به طور کلی نویسندگی به شیوه جدید در دهه شصت شود. اما بررسی دقیق مطالبی که در زمینه‌های نظری و ادبیات داستانی در خود نشریه یا کتابهای وابسته به آن بین سالهای ۱۹۶۲ تا ۱۹۷۱ آمده، به خوبی نشان می‌دهد که نقش آن تا چه حد در ارتقاء ادبیات نو و اهمیت دادن به ساختار متن مهم و اساسی بوده است.

فصلنامه «تِل‌کِل» را فیلیپ سولر در بهار سال ۱۹۶۰ بنیاد نهاد. عنوان نشریه یادآور اثری از پُل والری است و سولر خود نظر والری راکه یک اثر هنری شبیه «ساختاری جادویی» است در نشریه نقل کرده است. سولر در شمارهٔ اول «تِل‌کِل»، «ادبیات متعهد» را مردود شناخت و سلطهٔ ایدئولوژی بر ادبیات را انکار کرد و برای شعر «به معنای گستردهٔ آن» مقام والایی قایل شد. سولر نخستین رمان خود را در بیست‌سالگی نوشت و یکسال بعد آن‌را منتشر ساخت. او در جایی در این رمان گفته است که «جوانی، هنر اتلاف وقت در محافل خانوادگی است.» عباراتی از رمان نیز

یادآور آثار کامو است: «هر چه تضادآمیز و حل‌ناشدنی است، به راستی که قلمرو کار من شده است.»

بررسی مطالب نشریه «تِل‌کِل» به ویژه در زمینه‌های زیبایی‌شناختی، سیاسی، روانکاوی، فلسفی، زبانشناسی و فرهنگی ما را تا حدودی از انقلابی که در آثار نویسندگان امروز فرانسه به وقوع پیوسته آگاه می‌سازد. نویسندگان این نشریه در هر یک از این زمینه‌ها به نوآوریهای بسیاری دست یازیدند. در آن زمان مثلاً مطالعه آثار داستایوسکی، نویسندگانی چون آندره ژید و فرانسوا موریاک را به ناگزیر وامی‌داشت تا دربارهٔ نظریه «شخصیت»، تردیدی به خود راه دهند، اما هیچ‌یک از این دو حاضر نبودند همچون ساروت متهورانه این تردیدها را به روی کاغذ بیاورند. در این نشریه همزمان درباره موسیقی و نقاشی و هنرهای تجسمی نیز بحث می‌شد. از اینها گذشته، بحث درباره فرمالیسم روس که تقریباً از نیم قرن پیش از انتشار «تِل‌کِل» در فرانسه مطرح شده بود، همچنان ادامه داشت. در سال ۱۹۶۵، تزوتان تودورف[۳۰]، چند مقاله از منتقدان فرمالیست روس از جمله او. ام. بریک[۳۱]، ویکتور شکلوفسکی[۳۲]، بوریس ایشن‌بام[۳۳]، رومن یاکوبسن[۳۴]، وی. پروپ[۳۵]، بی. وی. توماشفسکی[۳۶]، جی. تینیانوف[۳۷] و وی. وی. وینوگرادوف[۳۸] ترجمه کرد و با عنوان «تئوری ادبیات» از سوی انتشارات وابسته به «تِل‌کِل» منتشر ساخت. تأکید این نویسندگان همه بر خود متن اثر بود. آنها هنر را بیشتر به عنوان یک «فرآیند» در نظر می‌گرفتند، نه چیزی که حاصل کامل و پرداخته و اسرارآمیز «الهام» باشد. بررسی آنها به شیوه‌ای علمی و تجربی و سختکوشانه بر ساختار متن بود. فعالیت فرمالیستها بیشتر در محدوده خطی است مرزی بین زیبایی‌شناختی (یا شعر) و زبان‌شناسی. همهٔ اینها با تأسیس محفل زبان‌شناسی مسکو در سال ۱۹۱۴ آغاز شد که سرانجام به محفل زبان‌شناسی پراگ در سال ۱۹۲۶ انجامید و در آنجا بود که نظریه زبان‌شناسی ساختاری سامان گرفت.

نویسندگان نشریه «تِل‌کِل» نسبت به جنبش سوررآلیسم نظر چندان مساعدی نداشتند و همان‌گونه که برتون در دهه بیست، دادائیسم را مردود می‌شمرد آنان نیز سوررآلیسم را جنبشی منفی و نابارور می‌پنداشتند.

در زمینه روانکاوی، ژاک لاکان[۳۹] با فروید به چالش و مخالفت پرداخت و پاره‌ای از نظریه‌های او را مردود دانست. او روانکاوی را شاخه‌ای از علوم به شمار آورد و معتقد بود که بین زبان و ضمیر ناخودآگاه پیوندی استوار وجود دارد. لاکان در این‌باره گفته است: «آن‌چه تجربه روانکاوی در ضمیر ناخودآگاه کشف می‌کند، همان ساختار کامل زبان است.» ژولیا کریستوا[۴۰]، یکی دیگر از اعضا گروه «تِل‌کِل» نیز در این زمینه نظریه‌های تازه‌ای ارائه داد.

در زمینه فلسفه یا بهتر بگوئیم معرفت‌شناسی، با نظریه‌های تازه میشل فوکو[۴۱] آشنا می‌شویم که نشریه «تایمز لیتر ری ساپلمنت» او را از فلاسفه بزرگ عصر قلمداد کرد و درباره او نوشت «در زمانی که اعتماد و اعتقاد به فلسفه با بحران شدیدی مواجه شده بود... فوکو، در فرانسه به تنهایی فلسفه را احیا کرد و به آن اعتبار مجدد بخشید.» فوکو در کتاب خود «واژگان و

اشیاء» وجود نوعی «نظام اشیاء» را واقعیتی پنداشت و معتقد بود که این نظامی است که فرهنگی معین، در زمانی معین به طور غریزی یا ناخودآگاه می‌پندارد که با سازمان بنیادی و واقعی جهان، همخوانی و مطابقت دارد: «در هر فرهنگی، در سطحی میانگین، میان عاداتی که می‌توان آن‌را اصول برنامه‌نویسی نامید و نظریه‌پردازی بر نظم، تجربه‌ای محض از نظم و نحوهٔ وجود آن نهفته است.» فوکو این تجربهٔ مستقیم را «معرفت‌شناسی» نامید.

در زمینه زبانشناسی، همه چیز البته از فردیناند دوسوسور[۴۲] آغاز می‌شود. با این‌همه انتقادات و اصلاحاتی که از بعضی از جنبه‌های نظریه سوسور، از سوی ژاک دریدا[۴۳] صورت گرفت، بسیار مهم و اساسی است. دریدا معتقد است که تا آنجا که به کار نویسندگی مربوط می‌شود، سوسور همواره تعاریف قدیمی افلاطون و ارسطو را مد نظر قرار می‌دهد. هم ارسطو و هم سوسور، برتری یا جهانشمول بودن نوشته‌های آوایی را اصل قرار داده بودند.

در زمینه فرهنگ نیز نشریه «تِل‌کِل» به نوآوریهایی دست یازید و از جمله برای فرهنگِ «شرقی» که همواره مایه شگفتی و حیرت و وحشتِ ذهنِ غربیان بوده است، ارج فراوانی قائل شد و در این راستا، به ترجمه و تحلیل آثار ادبی چین پرداخت. همچنین در سلسله جستارهایی، ذهن مردمِ به اصطلاح ابتدایی و اولیه را مجدداً ارزیابی کرد تا دریابد که سوای ذهن پیشرفته و عقلایی، شیوه‌های تفکر دیگری نیز وجود دارد و این شیوه‌های تفکر نیز به همان اندازهٔ شیوه‌های تفکر پیشرفته و عقلایی، معتبرند. در اینجا طبیعتاً نام کلود لِوی استراوس[۴۴] به میان می‌آید که با آثار خود و به ویژه با کتاب «اندیشه وحشی» این نظریه را مورد تأکید قرار داد و مفهوم «قطعه‌بندی» (بریکولاژ) را که در تجربه ساختار متنی چند تن از نویسندگان با ساختار متن در متنی یا بینامتنی درهم آمیخته است تشریح کرد.

نشریه «تِل‌کِل» همچنین نفوذ فراوانی بر سایر نشریاتی که در خارج از فرانسه منتشر می‌شدند برجای گذاشت. آن‌چه نشریه «تِل‌کِل» طی آن سالیان پرآشوبِ دهه شصت به انجام رساند، رسالتی بس معتبر بود.

اگر بخواهیم در میان زمینه‌های گوناگون فعالیت نشریه «تِل‌کِل»، اندیشهٔ واحدی جستجو کنیم، این اندیشه همانا مفهوم واقعی واژه «نوشتار» (Script) است. نوشتار در واقع درهم‌آمیختگی مسائل معنایی و وجود، با کار نوشتن است. به عبارت دیگر نوشتار هم کاری است که نویسنده با زبان انجام می‌دهد، هم تأثیر متقابل «دال» (Signifier) در متن است، تأثیر متقابل نشانه‌ها در متن یک کتاب در چهارچوب یک ساختار زبانشناسی معین. ژاک دریدا، علم «نوشتار» را «دستور زبان‌شناسی» یا «گراماتولوژی» می‌نامد و هم واژه و هم نوشته را از شمول آن می‌پندارد و آن‌را تفاوت مشخص بین واژه‌ها و نشانه‌ها می‌داند.

در یک‌چنین فعالیت «نوشتاری»، نویسنده خود هم فرآورده است و هم موجد و منشأ آن. نشانه‌های یک متن، ضرورتاً، نمایانگر واقعیتی نیست و نشانه‌ها نه شخصیت نویسنده را بیان می‌کنند و نه حقیقتی را. در میان نشانه‌ها «دال»ها همانقدر مهم‌اند که مفاهیم «مدلولی»

(Signifier concepts) و گاهی نیز به همان اندازه استقلال دارند که نشانه‌ها از مصداقهایشان. هدف نوشتار این است که از طریق عملکردهای متنی، ساختارهای ادبی، سیاسی، اجتماعی و اخلاقی فرهنگ غرب را سست و واژگون کنند.

باید دانست که زمینه این‌گونه فعالیتهای متنی نشریه «تِل‌کِل» را نویسندگان دیگر در دهه پنجاه آماده کرده بودند. فیلیپ سولر و اعضا گروه او (که در دسامبر سال ۱۹۷۱ عبارت بودند از: ژان ــ لویی بادری[۴۵]، مارک دیواد[۴۶]، ژولیاکریستوا،مارسلین پلی‌نت[۴۷]، ژاکلین ریسه[۴۸]، دنیس روش[۴۹] و پییر روتنبرگ[۵۰]) تنها کسانی نیستند که به این‌گونه فعالیتهای متنی به منظور نوعی سنّت‌شکنی دست یازیده‌اند.

چه این گروه از لحاظ «سیاسی» یا «ادبی» آینده درخشانی داشته باشند یا نداشته باشند، نویسندگان نوگرای فرانسوی در دهه‌های بعدی، چه با جامعه خود درآمیزند یا درنیامیزند و تلاش‌شان برای تغییر جامعه چه مؤثر بیفتد یا نیفتد، واقعیت این است که نفوذی که امروزه در صحنه ادبی و اجتماعی دارند، انکارناپذیر است.

ژان پُل سارتر نیز در دو دهه پیش از آن، با ارائه نظریه «ادبیات متعهد» خدمتی مشابه انجام داد. با این‌همه سارتر چندی بعد ناگزیر شد اعتراف کند که هیچیک از اقدامات نویسندگان و هنرمندان متعهد، نتوانست از بروز جنگ الجزیره پیشگیری کند، به شکنجه‌ها پایان دهد یا جلو کشت و کشتارها را بگیرد؛ الجزیره که آزاد شد، اعتبار چندانی برای آنها کسب نکرد. جمله معروف سارتر که «در برابر وزنه کودکی که جان می‌سپارد، 'تهوع' وزن چندانی ندارد» در سال ۱۹۶۴ در پاریس سروصدای زیادی به راه انداخت. در مباحثات تند و پرشوری که درباره مضمون «ادبیات چه خدمتی می‌تواند بکند؟» درگرفت، ژان ریکاردو نیز که در دهه شصت نماینده برجسته و تام‌الاختیار نشریه «تِل‌کِل» بود شرکت داشت. نظر او در رد عقیده سارتر این بود که نویسنده، از طریق کاری که در زبان می‌کند، ساختاری می‌آفریند که با ساختار جامعه در تضاد است و بنابراین با آن به ستیز می‌پردازد. او همچنین اظهار داشت که وجود خود ادبیات، چیزی بود که درد و رنج و فلاکت انسانها را به صورت یک رسوایی بزرگ می‌نمایاند.

درست است که این سخنان می‌توانست برای نویسندگان دیگر در حکم نوعی مشوق (یا تسلی خاطر) باشد، اما احتمالاً به عنوان احساسی که بتواند عملاً به یک رسالت خاص یاری برساند، چندان رضایتبخش نبود. توسعه مفهوم سنّت‌شکنی از درون به وسیله زبان و نیز واژگون‌سازی شکلهای ادبی و ساختارهای تفکر، می‌توانست به خوبی این رضایت خاطر را فراهم آورد و نویسندگان را متقاعد سازد که ادبیات هنوز به صورت چیزی کهنه و بی‌اثر درنیامده است.

آیا این ساختارهای جدید می‌تواند روزی جانشین فرهنگ اروپای غربی شود، یا این‌که این نظریهٔ مدرن، سرانجام کی و تا چه حد می‌تواند جایی برای خود باز کند و معضلاتی را بگشاید، خود پرسشی است که هنوز پاسخی قطعی به آن داده نشده است. آن‌چه مهم است این

است که نویسندگان امروزی فرانسه، همچنان امیدوارند و همچنان به تلاش خود ادامه می‌دهند. بنا به گفته رولان بارت «گروه نویسندگان «تِل‌کِل» به کار مهم و دشواری دست یازیده‌اند که من نیز سخت به آن دلبسته‌ام... آنها نباید تسلیم شوند، زیرا نابودی آنها، نشانه نوعی پس‌روی و شکست جدّی است.» سولر نیز قبلاً هشدار داده بود که نویسندگان امروز باید به سوی آن جنبه‌ای از کار نویسندگی گرایش یابند که نمایانگر تعهد کامل آنها نسبت به عملکرد ساختاری و متنی زبان و نیز امکانات دگرگون‌سازی آن باشد، زیرا «آن کس که نخواهد بنویسد، خود باری نوشته خواهد شد.»*

* در تائید گفته ویلیام بلیک که «یا باید خود نظامی ببافرینم یا بردهٔ نظام دیگری باشم.»

1– Jean Ricardou.
2– Cerisy.
3– Nathalie Sarraute.
4– Claude Simon.
5– Allain Robbe–Grillet.
6– Michel Butor.
7– Robert Pinget.
8– Claude Ollier.
9– Raymond Roussel.
10– Maurice Blanchot.
11– L'Arrêt de mort.
12– Comment c'est.
13– Le Parc.
14– Philippe Sollers.
15– Mobile.
16– Battement.
17– Jean Pierre Faye.
18– Le Ravissement de Lol V. Stein.
19– Marguerite Duras.
20– La Maison de rendez–vous.
21– L'Echec de Nolan.
22– Passacaille.
23– La Bataille de Pharsale.
24– L'Observatoire de Cannes.
25– La Prise de Constantinople.
26– Dans le labyrinthe.
27– Les Lieux–dits.
28– Révolutions minuscules.
29– Tel Quel.
30– Tzvetan Todorov.
31– O. M. Brik.
32– Viktor Shklovski.
33– Boris Eichenbaum.
34– Roman Jakobson.
35– V. Propp.
36– B. V. Tomashevski.
37– J. Tynianov.
38– V. V. Vinogradov.
39– Jacques Lacan.
40– Julia Kristeva.
41– Michel Foucault.
42– Ferdinand de Saussure.
43– Jacques Derrida.
44– Claude Lévi-Strauss.
45– Jean-Louis Baudry.
46– Marc Devade.
47– Marcelin Pleynet.
48– Jacqueline Risset.
49– Denis Roche.
50– Pierre Rottenberg.