علیه رمان نو

ترجمه: منوچهر بدیعی

از زمان انتشار کتاب «گور رمانها» (۱۶۲۶) اثر «فانکان»، نظریهٔ نوع ادبی رمان در فرانسه اغلب به صورت تقابل «له و علیه» بیان شده است. دربارهٔ «رمان نو» نیز وضع غیر از این نیست. همان‌گونه که حتی در قرن هجدهم، نوع ادبی رمان را از لحاظ اخلاقی و ذوقی محکوم می‌کردند، مخالفان «رمان نو» دو ایراد مهم بر آن می‌گیرند: آثار «بوتور»، «ناتالی ساروت»، «رُب ـ گری‌یه» یا «پنژه» با نوعی «تورم لفظی» حقیقی سترون بودن آنان را پنهان می‌کند و بینشی درباره جهان و زندگی بیان می‌کند که پذیرفتنی نیست. «ژ. ب. بارر» که نویسندگان رمان نو را «حقه‌باز» هایی می‌نامد که می‌خواهند طبیب‌نمایی کنند به صورت دیگری ایرادهای «روبر کان» یا «ر. ژرژن» (در «تورم سبک») را از سر می‌گیرد. می‌گوید که رمان «بیمار» است، شکی نیست اما بیماری آن «لاعلاج» نیست: «باید جرئت داشته باشیم و به سینهٔ این طبیب امروزی که همیشه گرفتار آزمایش درمانی تازه است دست رد بزنیم.» نویسندگان رمان نو «همه‌کاره‌های هیچکاره‌ای» هستند که وسواس صناعت دارند: «با پرداخت کردن وسواس‌آمیز واژگان و عرضه داشتن تصنعی‌ترین طرز ساخت جمله بازی خسته‌کننده‌ای را بر ذهن خواننده تحمیل می‌کنند». از این بدتر آن‌که سرانجام «کاری می‌کنند که آنچه روزگاری «نوشتهٔ خوب» به شمار می‌رفت متروک بنماید و با این کار ذوق ما را در خصوص نوشته خراب می‌کنند»: «از بس غذای بد پرادویه می‌خوریم دیگر نمی‌توانیم از غذای خوب لذت ببریم» («علاج لاغری رمان»، ص ۱۱۴). به نظر جمعی از منتقدان روزنامه‌ها «رمان نو» با ازهم‌گسیختگی، با غرابت بیان، با پرگویی متظاهرانه، با آشفتگی عمدی یا

غیرعمدی، نوعی انقلاب ادبی به شمار نمی‌آید بلکه نوعی واپسروی است زیرا نویسندگان رمان نو با آن‌که به بریدن از سنت تظاهر می‌کنند با کاربرد منظم روشهایی که «فالکنر»، «ژید»، «پروست» و حتی «پگی» یا «پونسون دوترای»! [1] گهگاه هر جا مناسب بود به کار می‌بردند در واقع سنت را تنگ‌مایه می‌کنند. (و چرا حتی از «دیده‌رو»، «استرن» یا «ماریوو» در کتاب «فارماسون» نام نبریم؟)

«فرانسوا موریاک» که از چند جملهٔ رُب ــ گری‌یه دربارهٔ رمان روانشناختی سنتی آزرده شده است، بنا به عادت خود، جمله‌های نیشداری می‌آورد تا «باد دماغ این جوانان» را خالی کند و در یادداشتی دربارهٔ کتاب «دگرگونی» می‌نویسد: پژوهشهای ادعایی رُب ــ گری‌یه سرانجام به نوعی «صناعت قفس» و تنگ‌مایه شدن نوع رمان می‌رسد.

به عقیدهٔ منتقدان مارکسیست، «او. لوپ» و «آ. سوواژ» ــ رمان نو البته «نوعی پرمایگی در فرم» به بار آورده است و واکنش درستی است بر ضد «پست‌ترین فرمهای رمان بورژوایی معاصر». اما با این‌که «انسانها را بریده از تمام پیوندهای اجتماعی آنان» نشان می‌دهد و «یک من درونی تهی از محتوای خود» را وصف می‌کند، خود را محکوم به آن می‌سازد که «هیچ چیز جز مفاهیم انتزاعی نسازد» و در نهایت چیزی به ما نشان ندهد مگر «دنیای روشنفکر خرده‌بورژوا را که از لحاظ تجربه اجتماعی تنگ‌مایه است و زندانی تناقضها و پیشداوریهای خاص خویش است».

«د. سن ــ ژاک» در مجلس مناظرهٔ «سریسی» در ماه ژوئیه ۱۹۷۱ درگفتار خود دربارهٔ «رمان نو: دیروز، امروز»، به این بررسی دست می‌زند که مخاطب رمان نو کیست و مرادش از مخاطب خواننده‌ای نیست که می‌خواهند یا باید رمان نو بخواند بلکه خواننده‌ای است که «مصرف‌کنندهٔ» بالفعل آن است. چه چیز در رمان نو هست که به درد دستهٔ خاصی از مردم می‌خورد؟ نخستین «تصویر فرضی» نشان می‌دهد که این مصرف‌کننده اساساً روشنفکری است که به او «آوانگارد» می‌گویند. برای روشنفکر «آوانگارد»، رمان نو در وهلهٔ نخست تلاشی است برای تصرف دنیا که آن‌را «رئالیسم پدیده‌شناسانه» می‌خوانند و در وهلهٔ بعد، گامی است در جهت مبارزه با واقعیت به وسیلهٔ نوشتن. این نقد به داستانهای نو نسبت می‌دهد که این داستانها سخنانی در فضای سربسته است و نشانهٔ کاری است که نویسندگان می‌خواهند به وسیله آن نقش اجتماعی و حتی انقلابی گروه نسبتاً محدودی را که جزء آن هستند برجسته کنند.

ویراستار متن فرانسه

روبر کان

کدام راه؟ [2]

در حقیقت، گرایش آقای رُب ــ گری‌یه به این‌که در کتاب «نظرباز» همه چیز را نقاشی کند، مخصوصاً اگر روی سنگ باشد و به اشکال ساده جنبهٔ هندسی بدهد سخت نظر مرا جلب کرد و این کتاب از جهات دیگر نیز چنان جالب توجه بود که من با کمال خوشوقتی همراه با سایر اعضای هیئت داوران به اتفاق آراء در سال گذشته بورس مهم «دل‌ددکا» را به آن اهداء کردیم. ما

همه مجذوب استعداد آقای رُب ــ گری‌یه شده بودیم و این جذبه از کنجکاوی نیرو می‌گرفت.

نه ماه پس از آن مقاله*، بر طبق قواعد بارداری و بارگذاری، که آنها هم شماره‌گذاری شده است، رمان Jalousie «حسادت» را می‌بینیم که مراد از آن نشان دادن زیبایی نظریه است. این رمان حکایتی کوچک است که از چند لحاظ هوشمندانه است. راوی حکایت که به راستی قهرمان اصلی است در هیچ‌جا معرفی نمی‌شود، از او نام برده نمی‌شود و وصف نمی‌شود؛ هیچ کاری نمی‌کند و اگر می‌گوییم فکر می‌کند، برای آن است که تحت تأثیر نوعی تلقین قرار می‌گیریم. شوهری است که زنش را به واحه‌ای در آفریقا برده که در آنجا بید همه‌جا را گرفته است و پلهای رودخانه‌ها را می‌خورد. علاوه بر زن، مستخدمها و کارگران سیاه‌پوست هم هستند که صدای آوازشان را می‌شنویم؛ پیشخدمتی هم هست که غذا سر میز می‌آورد و سرگرم سامان دادن به وضع نوشابه‌های یخزده است. همسایه‌ای هم در کار است به نام فرانک که شاید گوشه‌چشمی به زوجهٔ شرعی صاحبخانه خود داشته باشد ــ می‌آید غذا می‌خورد و مشروب اشتها آور می‌نوشد در حالی که زن خودش، که هیچ دیده نمی‌شود، به پرستاری بچه تبداری مشغول است. پنجره‌ها به تناسب شدت تابش آفتاب کم‌وبیش بسته است؛ و شوهر از لای شکافها و درزها و سوراخهای سقف خود را شکنجه می‌دهد. این نکته از نظر دور نمی‌ماند که با آنکه نویسنده از نماد قرار دادن اشیاء بیزار است اما با دو معنای کلمهٔ jalousie بازی می‌کند. [این واژه علاوه بر «حسادت» به معنی «پنجره کرکره‌ای» نیز هست. مترجم]

۲۷۹

اشیاء عبارتند از اول خود خانه و مخصوصاً ستونی که زیر گوشهٔ جنوب‌غربی سقف است که سایهٔ آن مانند عقربهٔ ساعت آفتابی می‌چرخد، صندوق یخ که از فلز براق است، لیوانها، دستهایی که مایع را می‌ریزند، مبلها که در جای ثابت، کنار دیوار، قرار دارد؛ دیوار که روی آن با یک ضربهٔ دستمال «سپرداران» را له می‌کنند و لکه‌های زشتی بر اثر این کار برجا می‌ماند؛ تابلو نقاشی که پوسته‌پوسته شده است... خلاصه آنکه تفصیل جزئیات دکور نمایش را عیان می‌کند؛ نمایش خود زبان ندارد. این شوهر حسود است اما بیهوده سرسختی به خرج می‌دهد زیرا وقتی کتاب تمام می‌شود هیچ دلیلی برای این حسادت نیافته است. آقای رُب ــ گری‌یه که خصم «اصالت ماهیت» (اسانسیالیسم) است حسادت را در همان مرتبهٔ ماهیت باقی می‌گذارد... و زن جوان را نیز به همچنین، تنها خصوصیت این زن که اندکی به دل می‌چسبد طرهٔ سیاه زیبای او است؛ ــ و اسم کوچک او به حرف اول آن تقلیل داده شده است: آ... (که این دیگر اوج اصالت ماهیت است!)

فرانک آ... را با اتومبیل تا بندر نزدیک واحه می‌برد که خرید بکند. اما اتومبیلش هیچ فایده‌ای ندارد؛ و هر دو مسافر بر اثر پنچر شدن اتومبیل ناگزیر می‌شوند شبی را در مهمانخانه بگذرانند. صدالبته در اتاقهای جداگانه... شوهر از این قضیه هیچ استنتاجی نمی‌کند؛ از استنتاجها یا استقراهای او به ما خبری نمی‌دهند. اما ما هم تازه در خشت نیفتاده‌ایم. یکی از خصوصیات ذهنی او آن است که زمانها را درهم‌برهم می‌کند، گذشته نزدیک را با گذشته‌ای که

کمتر نزدیک است درهم‌برهم می‌کند. در این کار از رسم روز پیروی می‌کند. همین او را به آنجا می‌کشاند که یک چیز را چند بار آن هم با عبارتهای یکسان برای ما تعریف کند؛ چنانکه ناچار می‌شویم به شمارهٔ صفحه‌های رمان «حسادت» نظری بیندازیم مبادا در نسخه ما صفحاتی تکرار شده باشد. ابداً چنین نیست. عمدی است عمدی است. اما عصبانی‌کننده است.

آیا ملال‌آور است؟ البته که نه. تجربه‌ای سرگرم‌کننده است. کاملاً روشن است. یک دور تاس‌بازی است، یک دور بازی ورق است. شاید آقای رُب ــ گری‌یه چیزی بیش از این در نظر داشته است؛ بیش از آنکه برای بردن در یک دور بازی ورق این‌قدر به خود زحمت دهد.

من در انتظار انقلاب موعود هستم. «حسادت» هیچ چیز را از این‌رو به آن‌رو نمی‌کند.

فرانسوا موریاک
صناعت قفس آلن رُب ــ گری‌یه[۳]

در دوران اشغال [فرانسه توسط آلمانها در جنگ جهانی دوم]، به ترغیب ژان پولان شعر منثوری (گمان می‌کنم از فرانسیس پونژ بود) به عنوان «قفس» خواندم که تحسین مرا برانگیخت. هرگز خیال نمی‌کردم شیئی، با آن وصف بسیار اندکی که از آن شده بود، بتواند به برکت واژه‌ها به چنین هستی ژرفی برسد که این قفس در واقعیت نتراشیده‌نخراشیده به آن رسیده بود. از خود می‌پرسم که آیا آقای آلن رُب ــ گری‌یه، دشمن سوگندخوردهٔ رمان روانشناختی، تصور خود را از رمان آینده از همین قفس بیرون نکشیده است؛ در تصور او از رمان آینده، اشیاء پیش از آنکه چیز مشخصی باشند، در عالم خارج هستند، اشیاء «دل رمانتیک خود» و کائنات ژرفای دروغین خود را از دست می‌دهند و برای رمان‌نویس فقط در سطح وجود دارند و صفت بصری توصیفی جای همهٔ زیباییهای دروغین سبک قدیم را می‌گیرد. ۲۸۰

... آقای رُب ــ گری‌یه در نهایت خونسردی این جمله را، که امضای ناتالی ساروت دارد، بر سرلوحهٔ بررسی خود سنجاق کرده است: «رمان که فقط چسبیدن سماجت‌آمیز به صناعات فرسوده آن‌را به یک هنر درجه‌دو بدل کرده است...» پناه بر خدا! آیا در تمام دنیا ابلهی پیدا می‌شود که تصور کند نوعی ادبی که تولستوی، داستایوسکی، دیکنز، بالزاک و پروست نمونه‌های آن‌را آفریده‌اند هنر درجه‌دو است؟ شکی در ذهنم راه یافته است: آیا آن تحقیری که همکار جوان من در حق صناعات قدیم روا می‌دارد به داستانهایی که غرب آنها را مدیون همین صناعات است نیز تسری می‌یابد؟ آیا رمان‌نویسی هست که هیچ واقعیتی برای وجود ناتاشا روستوف، لوسین روبامپره یا دیوید کاپرفیلد قائل نشود به این بهانه که اینان زاییده اندیشه و دل جسمانی نویسندگان هستند و به صورت آفرینندهٔ خود آفریده شده‌اند و در میان دورنماهایی که همان «حالات روح» است به صورتی زندگی می‌کنند که در اندیشه‌ها و رؤیاهای آفرینندهٔ آنان آمده است؟

اما آخر قفس هم نوعی حالت روحی است چنانکه سیبهایی که سزان کشیده است یا آن صندلی آشپزخانه که ون‌گوگ در اتاق محقر خود نقاشی کرده است و آن یک جفت کفش زمخت

نیز حالتهای روحی هستند. همیشه کسی هست که از میان صداها و رنگها و واژه‌ها و اثر هنری با کسی سخن می‌گوید ــ همیشه کسی هست که دربارهٔ خود با دیگری سخن می‌گوید.

من از هیچ صناعتی دفاع نمی‌کنم. به یک معنی من دشمن هر صناعتی هستم. در هنرهای غیرتجسمی، همهٔ صناعتها همین‌که از پرده بیرون آمدند و مشخص شدند و آگاهانه یا نا آگاهانه مورد تقلید قرار گرفتند قلابی می‌شوند. راز صناعت رمان‌نویسی در همین است: باید در نزد کسی که آن‌را ابداع می‌کند پنهان بماند و بیش از یک‌بار هم نمی‌توان آن‌را به کار زد. من تردید دارم که استادان سلف ما خود از این‌که طرز و آیین خاصی در نوشتن دارند آگاه بوده‌اند؛ آیینهایی که آنان به کار گرفته‌اند و درگذشته نیز دیگران آنها را به‌کار برده‌اند از آن‌رو به آیین خاص آنان بدل شده است که جزء یکی از عوامل آفرینش سبک می‌شود آن هم سبکی که همین‌که وجود پیداکرد بی‌همتا و بی‌جانشین است.

آیا آقای رُب ــ‌گری‌یه تصور می‌کند که یک نظریه‌پرداز رمان که در میان این‌همه «قدغن»ها و این‌همه محرمات روانشناختی و متافیزیکی که صناعت قفس برقرار نموده است محصور شده بتواند رمانی همتای «در جستجوی زمان ازدست‌رفته» بنویسد؟ استعداد رمان‌نویسی با کشف دنیایی ظاهر می‌شود که کلید آن در دست رمان‌نویس است اما فقط او حق دارد آن کلید را به‌کار گیرد. مقلد و شاگردی که گمان می‌کند اسرار کار استادش را از او ربوده یا این اسرار را از او آموخته است (آیا آقای رُب ــ‌گری‌یه شاگرد هم دارد؟) بیهوده می‌کوشد مطبوع طبع مردم شود زیرا دیری نخواهد گذشت که معلوم می‌شود طلایش مطلا است.

بنابراین واکنش آقای رُب ــ‌گری‌یه در برابر این‌همه احترامات اندوهباری که نثار نعش رمان روان‌شناختی می‌شود مشروع است و درست هم هست. اما به نظر من بعید است که صناعت او که بر سطح تکیه می‌کند و نفرتی که از عمق دارد در پرمایه‌تر شدن کار اثری داشته باشد: بر خلاف آنچه او گمان می‌برد، رمان‌نویس حقیقی برای رسیدن به یک حقیقت پنهان کندوکاو نمی‌کند؛ برعکس، این پنهانترین بخش وجود او است که روی سطح می‌آید و در آفریده‌های او مجسم می‌شود. تردید دارم که با پیروی از قواعد مشخص رمان خوبی پدید آید. آن پروست ناشناخته‌ای که در حال نوشتن اثر خود است، اگر وجود داشته باشد، هم‌اکنون زبانی ابداع می‌کند، سبکی می‌آفریند و با قدرت تمام از آزادیهایی در طول و ارتفاع و عمق بهره می‌گیرد که هیچ‌کدام از استادان داستانسرایی هرگز خود را از آن محروم نکرده و نخواهند کرد.

ادوار لوپ
آندره سوواژ
«تجربهٔ اجتماعی روشنفکر خرده‌بورژوا»[۴]

ابتدا باید این مزیت را برای رمان نو قائل شد که رمان نو نیز مانند هر تلاش ادبی که با

پرمایگی در فرم است که ما کوشیده‌ایم تا خصوصیات و همچنین حد و مرز آن‌را نشان دهیم و شاید هنر رمان‌نویسی از این دستاورد سود جوید. اما باید از هر گونه توهمی پرهیز کنیم و مخصوصاً نه دربارهٔ تازگی این تلاشها غلو کنیم نه دربارهٔ ثمربخشی آنها. حتی اگر در تازگی این طرز نوشتن رمان چون و چرا نمی‌رفت باز هم ابداً مسلم نبود که این طرز نوشتن به صرف تازگی در رمان‌نویسی مورد استفاده قرار گیرد. تاریخ ادبیات نشان می‌دهد که حتی تجربه‌هایی که به ظاهر نویدبخش‌ترین تجربه‌ها است همیشه به تجدد در تئاتر و رمان و شعر منتهی نمی‌شود و حتی بعید است که منتهی بشود و سرانجام در مدت کوتاهی غیر از دارندگان موزه‌های ادبی و چند تنی از فضلا هیچ‌کس به آنها توجه نخواهد کرد.

حسن رمان نو که در آن کمتر چون و چرا می‌رود، علی‌الخصوص آن است که واکنشی در برابر پست‌ترین فرمهای رمان بورژوائی معاصر است. آثار نویسندگان رمان نو، به شیوهٔ خود، هم اعتراضی است بر همرنگی ادبی بی‌مزه با جماعت که این همرنگی در طرز نگارشی رسوب کرده که همهٔ قوت خود را از دست داده است و هم اعتراضی است بر ناهمرنگی با جماعت که از همرنگی با جماعت بی‌مزه‌تر است (و از طرفی همسایهٔ دیوار به دیوار مبتذلترین نوع هرزه‌نگاری است) و در بسیاری از رمانهای معاصر نوع پیشرفتهٔ ازهم‌گسیختگی اندیشه و احساس را پخش می‌کند و نوعی نومیدی را نشان می‌دهد که از نخوت یا زنجموره سرچشمه می‌گیرد اما همیشه هم بدلی و چاپلوسانه است. انتقاد رُب ـ گری‌یه از رمان تنهایی و نومیدی و تیره‌بختی، هر چند که به شتاب راه دیگری در پیش می‌گیرد، باز هم نشان‌دهندهٔ آگاهی او از پاره‌ای پدیده‌های ادبی است که رازپردازی ایدئولوژیکی در آنها راه یافته است، و این خود خالی از اهمیت نیست. همچنین آثار نویسندگان رمان نو نشان‌دهندهٔ دقت ادبی و حفظ اصول و ندادن امتیاز است که خود علامت تقوای فکری است و باید به آن احترام نهاد؛ این جملهٔ «میشل بوتور» که: «من رمان نمی‌نویسم که بفروشم، بلکه می‌نویسم تا در زندگی خود وحدتی به دست آورم» نشان می‌دهد که این نویسندگان دربارهٔ کار خود اندیشه‌ای بلند و بجا دارند.

با این‌همه، این روال که روال روشنفکرانی است که هنوز هم ارزشهای فرهنگی، مقتضیات اخلاقی و هنری یک حرفهٔ دشوار برای آنها معنی دارد برای آنکه از آنان نویسندگانی رئالیست بسازد کافی نیست چه رسد که از آنان معماران نوسازی رئالیسم بسازد. این نویسندگان از رئالیسم چیزی نمی‌دانند مگر همان قدمهای اول، یعنی توصیف ظواهر خارجی شئ با همان کدری آن در عالم بیرونی، یا وقتی پای حالات درونی در میان باشد، توصیف شئ با حرکت رو به زوال آن. محتوای شئ، تعینات واقعی و عمیق آن در قلمرو توانایی آنان نیست، شرح وضعیت آدمها و وقایع به آنها دخلی ندارد، قدرت آنان از لبهٔ مرز اشیا فراتر نمی‌رود. این ادبیات گزارشی با بی‌طرفی کاذب ناتورالیستها فرقی ندارد و جز آنکه لحن آن تا اندازه‌ای شاعرانه است و نوعی حساسیت عینی دارد که به آن امکان می‌دهد به توصیفها شکل پرمایه‌تری بدهد اما به آن امکان نمی‌دهد که محتوای عمیق را بهتر درک کند. از طرف دیگر، عرصهٔ رمان این نویسندگان در قیاس با

عرصهٔ رمان مبتذلترین نویسندگان ناتورالیست سخت تنگ است زیرا اگرچه نویسندهٔ ناتورالیست به خود اجازه نمی‌دهد تا عمق امور پیش برود اما دست‌کم دیگر سعی نمی‌کند واقعیتی را که نشان می‌دهد مثله کند بلکه، بر خلاف، می‌کوشد تا قهرمانان رمانهای خود و کارهای آنان را در عالم واقع آدمیان و تاریخ قرار دهد. رمان نو این عالم واقع را از روی عمد و برنامه کنار می‌گذارد تا جایی که آدمهای رمان را از خصوصیات و تعینات اجتماعی آنان عاری می‌سازد و با این کار نه‌تنها عرصهٔ خود را تنگتر می‌کند بلکه رئالیسم عمیق را نیز از کف می‌دهد. زیرا جامعه برای انسان محیطی است که به همان اندازه اهمیت دارد که اشیاء مادی و طبیعت بیجانی که انسان را احاطه کرده و توصیف آنها مقدم بر هر چیز دیگر صفحات این آثار را پر کرده است. انسانها را بریده از تمام پیوندهای اجتماعی آنها نشان دادن یا یک «من» درونی را تهی از محتوای عینی آن وصف کردن، به معنی قرارگرفتن در وضع مشاهده‌گر علمی نیست که موضوع پژوهش خود را از محیط اطراف جدا می‌سازد تا عمق بیشتری به آن ببخشد، نویسنده‌ای که این کار را می‌کند خود را محکوم کرده است که هیچ چیز جز مفاهیم انتزاعی نسازد. زیرا، بر خلاف آنچه رُب ـ گری‌یه می‌گوید، رمان مانند هر قالب هنری دیگر در وهله نخست تابع «اصالت ماهیت» است یعنی به رغم مقتضیات قالب‌ریزی هنری، این مقتضیات هر چه باشد، محتوای عمیق رمان و «ماهیت» آن است که به آن ارزش می‌دهد. کسی که خود را از بیرون کشیدن این ماهیت محروم می‌کند، موضوع را از تعینات اجتماعی آن عاری می‌سازد و در نتیجه خود را به ناتوانی می‌کشاند. نویسندهٔ رمان نو که با علم و عمد خود را به این ناتوانی محکوم کرده است همین ناتوانی را در زیر سرپوشهای گوناگون به مرتبهٔ یک اسطورهٔ بارور ارتقا می‌دهد.

اما اگر آن مانتویی را که این قدیسان حامی روشنفکری بر روی دوش انتزاعات انداخته‌اند برداریم جز بی‌مایگی و همهٔ عوارض سنتی آن چیزی نمی‌بینیم. این صناعات فاضلانه، این هنر ساختن فرم، همهٔ این ابزارهای بی‌طرفی و عینیت سرانجام به آنجا می‌رسند که بار دیگر، در قالبی که در آن نمادگذاری کاذب جای روابط واقعی را گرفته است، دنیای روشنفکر خرده‌بورژوا را که از لحاظ تجربهٔ اجتماعی تنگ‌مایه است و زندانی تناقضها و پیشداوریهای خاص خویش است به ما نشان دهند. آیا رئالیسم این‌چنینی از لحاظ محتوا در قیاس با رمانهای فرهیختهٔ همرنگ با جماعت چیزی به راستی نو دربر دارد و از لحاظ کاوش در ژرفای امور بسیار برتر از آن رمانها است؟ سؤال بجایی است.

دیدیم که در باب این انقلاب ادبی که تمام‌عیارتر از انقلابی است که رمانتیسم و ناتورالیسم در آن زاده شدند چه باید اندیشید. در واقع، جز در پاره‌ای نکات مربوط به جزئیات، این نویسندگان مخصوصاً به تجدید مطلع در باب قواعد بیان می‌پردازند. اینان به همان راهی می‌روند که پنجاه‌شصت سال پیش به دست کسانی گشوده شد که هم رمان ناتورالیستی را که به آن تکیه می‌کردند و بر ضد آن واکنش نشان می‌دادند درهم شکستند و به هوا فرستادند و هم

عمده‌ترینشان جویس و کافکا و گرترود اشتاین و تا اندازه‌ای پروست هستند ــ در فاصلهٔ بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۹ کار گذاشتند پس از جنگ جهانی اول منفجر شد و آثار ویرانگر آن با نوشته‌هایی مانند نوشته‌های فالکنر و تامس و ولف به ایالات متحده هم رسید و هنوز هم در ادبیات فرانسه احساس می‌شود. این نویسندگان که خصوصیات آنان عبارت است از خردگریزی (که در رمان نو به نوعی لاادریگری احتیاط‌آمیز بدل شده است)، غلبهٔ ذهنیت، نفی تاریخ و گرایش به این‌که تعارضات شخصی خود را عاری از هرگونه خصوصیات اجتماعی آنها خصوصیات انسان ازلی و ابدی بدانند؛ این نویسندگان که همه وسواس آن داشتند که دور از تضادهای اجتماعی دنیایی از فرم اما همساز بسازند و در روالهای هنری وحدت ازدست‌رفتهٔ آگاهی را بازیابند، همه اسلاف بی‌واسطهٔ نویسندگان رمان نو فرانسه هستند.

اما با این‌حال میان آثار جویس و آثار ناتالی ساروت یا میان آثار کافکا و آثار رُب ــ گری‌یه تفاوتی هست و کافی است که این نامها را در کنار هم بگذاریم تا بتوانیم کار نویسندگان رمان نو را در جایگاه درست خود بنشانیم. این نویسندگان هر قدر هم باقریحه باشند انقلابی نیستند بلکه مقلدانی هستند که با تمام توان خود معدنی را استخراج می‌کنند که در حال تمام شدن است. در واقع، محدودیتهای رمان نو در رمان فرانسه، که باید گفت هرگز آن‌را چندان به خود راه نداده است، نشان‌دهندهٔ ناتوانی این‌گونه گرایشها است و به نظر می‌رسد که از مرگ یک نوع ادبی که می‌توان آن‌را به‌حق «ضدرمان» خواند خبر می‌دهد.

دنی سن‌ژاک
خوانندهٔ رمان نو[۵]

... این فکر اندک‌اندک آفتابی می‌شود که چنین زیباشناسیی در وهلهٔ نخست کاری به کار روابط رمان با جهان ندارد بلکه بیشتر به رابطهٔ درونی میان داستان و طرز روایت آن می‌پردازد. باید مصداق را از بازی خارج کرد و در همان مرحلهٔ جفت دال ــ مدلول توقف کرد. بر خلاف رمان سنتی که امکان می‌دهد برای داستان اصلی قائل به موجودیت شویم و از آنچه متن رمان بیان می‌کند فراتر رویم، روایت جدید تا به جایی رسیده است که به ما می‌فهماند که مثلاً آدمهای رمان وجود ندارند مگر در حرف و همین‌که این حرف خاموش می‌شود چیزی نیستند مگر همین حرفی که محو می‌شود. راوی رمان «نام‌ناپذیر» می‌گوید «من در واژه‌هایم، من از واژه‌ها درست شده‌ام.» نیک پیدا است که این وارون کردن خالی از غرض نیست. آن امتیازی که به واژه داده می‌شود امتیازی را که دال بر مدلول دارد آشکار می‌کند. به یاد داریم که از همان سال ۱۹۵۷، رُب ــ گری‌یه می‌گفت که: «نیروی رمان‌نویس درست در این است که ابداع می‌کند، در کمال آزادی و بی‌هیچ الگویی ابداع می‌کند: با عمد و آگاهی بر این خاصیت تأکید می‌کند حتی تا جایی که ابداع و تخیل در نهایت موضوع کتاب می‌شود» (دربارهٔ چند مفهوم کهنه). برای آن‌که این نظریه را با وضع کنونی منطبق کنیم، کافی است که واژه‌های «در نهایت» را خط بزنیم. بدین‌ترتیب،

ناتالی ساروت با نوشتن «میوه‌های طلایی» رمانی دربارهٔ رمانی می‌نویسد که عنوان آن «میوه‌های طلایی» است و مدلول را چنان پشت نقاب پنهان می‌کند که از تمام آن رمان فقط یک جمله به دست می‌دهد و چهارچشمی فقط مواظب این داستان مرتبهٔ دوم است که سرنوشت نوشتهٔ او در آن است. اگر نتوان فهمید که از چه چیز سخن می‌گویند، آنچه باقی می‌ماند طرز سخن گفتن از آن چیز است. رمان امروز، خود را موضوع خود قرار می‌دهد، در رمان امروز داستان روایت را به مبارزه می‌خواند و روایت داستان را. ژ. پ. فای در le Récit hunique [«روایت وحشیانه» که در تلفظ «روایت بی‌همتا» نیز معنی می‌دهد ــ مترجم] می‌گوید: «آنچه که باید بی‌وقفه به وسیلهٔ داستان کشف و ابداع کنیم نوعی علم فیزیک دربارهٔ بردار دارای انرژی روایت است».

و طولی نمی‌کشد که رمان از صورت پدیدارشناختی سابق خود به صورت نشانه‌شناختی درمی‌آید. امروز دیگر همهٔ مردم حتماً می‌دانند که رمان به صورت خرده‌سیستمی از دلالت درآمده است که پیش از آنکه بتوان سخن مقبولی دربارهٔ آن گفت باید دال و مدلول آن‌را تحلیل کرد، رمزهای آن‌را کشف کرد، واحدهای معنایی آن‌را مشخص کرد و روابط چندنشانه‌ای آن‌را ارزیابی کرد. رمان نو نه بیشتر از رمانهای دیگر ساختارمند است نه کمتر از آنها، اما می‌خواهد به پیروی از آگاهیی که نسبت به ماهیت خود دارد قواعد خاص بازی خود را ایجاد کند. این کار مقتضی آن است که همراه با آفرینش داستان کاری هم در زمینهٔ نظریه‌پردازی صورت گیرد. رمانهایی که تاکنون در مجلهٔ «تل‌کل» منتشر شده است این نکته را خوب نشان می‌دهد که دورنمای تازهٔ کار داستان بررسی روند خلق معانی است. این توجه به دلالت به جایی می‌کشد که همهٔ مقولاتی که قابل تأویل به معنی نیستند در بوتهٔ تحلیل خالی می‌شوند. «آنچه که می‌توان «عین ادبی» خواند در نشانه‌شناسی فقط عمل با دلالت است بدون هیچگونه ارزشگذاری هنری یا غیر از آن» (ژولیا کریستوا، در کتاب «مسائل ساختاربندی متن») با «نظریهٔ کل»، سیستمی که می‌توان آن‌را «رمان نو» خواند تبیین می‌شود. توجه به کار آفرینش متن و نوشتن معطوف می‌گردد. «به نظر ما آنچه که «ادبیات» خوانده می‌شد متعلق به دورانی است که سر آمده و جای خود را به دانشی داده است که در حال پیدایش است و آن دانش نوشتن است» (فیلیپ سولر در کتاب «نوشتن و انقلاب») تصور می‌رود که آزادی نوشتن در آن دانش است.

انتشار «تل‌کل» در میان نویسندگان رمان نو بحرانی بپا کرده است و این نویسندگان ناگزیرند یا خود را کمابیش با آن تطبیق دهند یا در جایی وسط گروه رمان‌نویسان سنتی و آوانگارد جدید قرار خواهند گرفت. به نظر می‌رسد که «تل‌کل» در راه فتح همان گروه اجتماعی مردم است که رمان نو در سالهای ۵۰ در دوران خود فتح کرد. پس می‌توان گفت که رمان نو امروز به همان چیزی تبدیل شده است که «تل‌کل» می‌خواهد: کار نوشتن و انقلاب، این دو مفهوم چنان حدود و ثغور جداگانه‌ای دارد که تودهٔ مردم از این‌که آنها را بر یک پایه در نظر گیرند خودداری می‌کنند.

رمان از آن حیث که کار نوشتن است، داستانی است که به صورت روایت ظاهر می‌شود، مدلولی است که به صورت دال ظاهر می‌شود: ژان ریکاردو می‌گوید رمان مدرن «ماجرای

روایت» است به جای آنکه «روایت ماجرا» باشد. بدین‌سان ادبیت هر متنی در صورتی محرز می‌شود که این مضاعف شدن دال خود را به این صورت نشان دهد. مخصوصاً آثار دریدا و همچنین آثار لاکان برای ساخت و پرداخت نظریه به صورت نهایی به کار می‌آیند. روی‌هم‌رفته، آن دسته از اهل ادب که آوانگارد خوانده می‌شوند موافقت خود را در این مورد پنهان نمی‌کنند، از مجلهٔ «کنزن لیترر» گرفته تا «پوئتیک» تا برسد به «شانژ» و از رولان بارت گرفته تا ژُب ــ گری‌یه یا میشل فوکو، هیچ‌کدام رمانهای قدیم یا نو را نمی‌خوانند مگر به عنوان روایت که در آن خلق معنی به وسیله نوشتن بیش از هر چیز اهمیت دارد. مخالفتی که با این دیدگاه می‌شود از ناحیه معتقدان به اصالت بشر سنتی است که هیچ‌وقت به رمان نو علاقه‌ای نداشتند.

اما «تل‌کل» وقتی تنها می‌شود که از انقلاب سخن به میان می‌آید زیرا شواهدی که از مارکس و آلتوسر و «لانوول کریتیک» می‌آورد برای قبولاندن این‌که عمل نوشتن داستان عملی انقلابی است کفایت نمی‌کند. این عمل را به صورت کاری تولیدی وانمود کردن برای از میان برداشتن سانسوری که فقط می‌خواهد مصرف ادبی آن پیدا باشد، همان روش انقلابی است که «تل‌کل» در پیش گرفته و همان چیزی است که مخاطبان آن رد می‌کنند. «تل‌کل» امروز این نکته را که به زیان آن است دریافته که مصرف ابداً تابع تولید نیست و به عبارت دقیقتر خواندن تابع نوشتن نیست. خیلی سادگی می‌خواهد که این رفتار مردم را نوعی واکنش ایده‌ئولوژی بورژوا علیه عمل انقلابی بدانیم زیرا هنوز هم «تل‌کل» باید ثابت کند که به فعالیتی انقلابی، به معنایی که وانمود می‌کند، یعنی فعالیت انقلابی مارکسیستی دست زده است.

ادبیات نو با رد کردن اصالت بشر سنتی و فرارفتن از رئالیسم آخرین پیوندهای خود را با مردم بورژوا بریده است هر چند که از اول نیز روی سخن ادبیات نو با چنین مردمانی نبوده است. تمام شواهد نشان می‌دهد که روشنفکران ادبی «آوانگارد» برای همدیگر می‌نویسند؛ از آنجا که همه خلاقان معانی هستند همدیگر را با خودشیفتگی خلاق معانی می‌خوانند. ژ ــ ل. پودری در کتاب «نوشتار، داستان، ایده‌ئولوژی» به ما می‌گوید: «پس خواندن در لباس عمل نوشتن ظاهر می‌شود و همچنین نوشتن به صورت عمل خواندن نمودار می‌گردد ــ چون خواندن و نوشتن مراحل همزمان یک عمل تولیدی هستند.» اگر این حرف در مورد کسانی که در واقع همچنانکه می‌خوانند می‌نویسند، یعنی در مورد نویسندگان، صادق نباشد پس در مورد چه‌کس صادق است؟ اگر از لحاظ جامعه‌شناسی، این نویسندگان ماهیتاً کارگزاران دلالت هستند که دربارهٔ مضاعف شدن دال در داستان سخن می‌گویند پس کاری می‌کنند که همهٔ کسانی که چیز می‌نویسند گرفتار وسوسهٔ آن هستند، یعنی از خود سخن می‌گویند. اما نه معصومانه، زیرا جرأت ندارند بگویند کیست که حرف می‌زند و با چه کسی حرف می‌زند و همین است که آنان را در بخش نیمه‌آگاه ذهنشان نگاه می‌دارد، آنان شوق خود را به فرارفتن از نوشتارشان وصف می‌کنند. ناتالی ساروت بی‌پرده می‌گفت: «در واقع همه چیز در این است: از خواننده مالش را بازربودن و او را به هر قیمت که شده به عرصهٔ نویسنده کشاندن» («عصر بدگمانی»). از طرف دیگر «تل‌کل» با

برجسته کردن کار پرداخت متن فراموش می‌کند که به ارزش واقعی کاربرد آنچه پدید آمده توجه کند.

وقتی نویسنده ارزشهای بورژوایی را کنار می‌گذارد، از دریافت این نکته چاره‌ای ندارد که در این کار تنها نیست. این نکته را سارتر پیش از آن و سوررئالیست‌ها و چه بسیار کسان دیگر پیش از او دریافته بودند: آخر پرولتاریا هم در کار است. روشنفکر «آوانگارد» از ترس آنکه مبادا عاطل و باطل بماند اغلب می‌کوشد تا طغیان خود را در خدمت انقلاب بگذارد با همهٔ دشواریهایی که از آنها خبر داریم. وضع «تل‌کل» در حال حاضر چنین است که پرولتاریا هیچ توجهی به آن ندارد و روشنفکر ادبی هم حاضر نیست آن‌را از لحاظ سیاسی جدی بگیرد. شاید از آن‌رو که احساس می‌کنند تقدم دادن به نوشتن از یک‌سو بر امتیاز طبقهٔ بسته‌ای صحه می‌گذارد که انقلاب از سوی دیگر با آن مبارزه می‌کند؟ در نهایت، برای «تل‌کل» مسئله بدین صورت مطرح می‌شود که با نوشتن انقلاب کردن از لحاظ اجتماعی نوعی عمل بالقوه است که به فعل درآمدن آن با خواندن آغاز می‌شود. دربارهٔ این عمل خواندن که باید صورت گیرد، مخاطبان معدود نوشته‌های نو دچار تفرقه هستند. اسطورهٔ نوشتار فرارونده از آن‌رو وجود دارد که به نویسندگان قوت قلب می‌بخشد و به آنها حق می‌دهد. اما اسطورهٔ نوشتار ــ انقلاب [نوشته‌ای که در عین حال عمل انقلابی است] نویسندگان را تهدید می‌کند زیرا این اسطوره متضمن این معنی است که خواندن فرارونده است، نویسندگان این اسطوره را رد می‌کنند. روشنفکران ادبی باید از این نکته خاطرجمع باشند که چون آنان تنها مصرف‌کنندگان این اسطوره‌ها هستند می‌توانند صاف و ساده آن‌را رد کنند.

۱. غیر از فلوبر، پروست یا کافکا که اغلب از آنان به عنوان پیروان یا «الهام‌دهندگان» رمان نو نام برده می‌شود باید از «لوتره آمون»، «برتون»، «روسل»، «باتای»، «بلانشو» نیز نام برد که، دربارهٔ آنان، رمان‌نویسانی مانند رُب ــ گری‌یه، بوتور، «دفورت» یا «ریکاردو»، با همهٔ تفاوتهایی که با یکدیگر دارند، به آسانی توافق دارند. پیشروان یا الهام‌دهندگان رمان نو، البته، محدود به کسانی نیستند که نام بردیم.

۲ـ اصل این مقاله در «نوول لیترر»، ۱۸ آوریل ۱۹۵۷ چاپ شده است.

* ر. کان به مقالهٔ «راهی برای رمان آینده» اشاره می‌کند که در نشریهٔ «ان. ار. اف.» ژوئیه ۱۹۵۶ منتشر شد. منتقد پس از اظهارنظر دربارهٔ این متن چنین نتیجه می‌گیرد: «... این «انقلاب» در نظر من نوعی پس رفتن است، از افلاطون به کسی که در پوست جانوران کاه می‌کند (از ون‌گوگ معذرت می‌خواهم!) از اندیشه‌های متعالی هانری پوانکاره به همت پست مساح یا آن آقایی که در جاده‌های مملکتی یا ولایتی کپه‌های شن و ریگ را اندازه‌گیری می‌کند.»

۳. اصل مقاله در «فیگارو لیترر»، ۸ نوامبر ۱۹۵۶ چاپ شده و سپس در فصل چهاردهم «یادهای درونی»، انتشارات فلاماریون، پاریس، ۱۹۵۹، و بعداً در کتاب جیبی به سال ۱۹۶۶ تجدید چاپ شده است.

۴. اصل مقاله در «لانوول کریتیک»، ژوئن ۱۹۶۱، منتشر شده است.

۵. اصل مقاله جزء خطابه بوده است که نویسنده در سال ۱۹۷۱ در مجلس مناظره‌ای ایراد کرده است.