فردایی برای رمان

● آلن رب‌گری‌یه
○ مهناز دقیق‌نیا

آلن رب‌گری‌یه

نثر داستانی آلن رب‌گری‌یه و نظریه‌ی ادبی او به‌طور یکسان با رمان نو و هدف جدید رمان بررسی می‌شود. هدف سنتی داستان‌نویس، مجسم ساختن جهان است، به همان‌گونه که واقعاً هست. برای رب‌گری‌یه (۱۹۲۲-) این واقعیت از نوع علمی است که البته تمرکز بر اطلاعات ناشی از ادراک بشر نیست. به این ترتیب سوژه‌ها خود را خلق می‌کنند و حضور آن‌ها داستان می‌شود. به‌طور قابل درکی این فن داستانی در مقایسه با داستان‌نویسی مرسوم، حرکت آزاد داشته و اغلب تأثیر گسیخته دارد. این تأثیرات در داستان‌های او از قبیل «بیننده» و در فیلمی که سناریواش را خود نوشت «سال گذشته در مارین‌باد» مشهود است.

ظاهراً معقول به‌نظر نمی‌رسد که تصور کنیم روزی مثلاً همین امروز خلق ادبیاتی کاملاً نو ممکن باشد. در سی سال گذشته تلاش‌های بسیاری در جهت خارج کردن رمان از مسیر خود صورت گرفته که در بهترین حالت خود به چیزی جز خلق آثار منفک منجر نگردید. اغلب به ما گفته می‌شود که این آثار در هر رابطه‌ای که باشند در مقایسه با رمان بورژوازی کمتر از حمایت مردم برخوردار شده‌اند. امروزه تنها تصور متداول از رمان، آثار بالزاک یا مادام دولا فایت که در زمان خود بسیار محترم بوده است. این در زمانی است که تجزیه و تحلیل روان‌شناسانه پایه و اساس تمامی نثرها را بنا و همچنین ادراک ما از کتاب، توصیف شخصیت‌ها و توسعه‌ی طرح آن را اداره می‌کند. در یک محیط خاص، همیشه یک رمان خوب بررسی انگیزه‌ی نفسانی یا تضاد نفسانیات یا عدم حضور آن بوده است. بیشتر رمان‌نویسان معاصر ما که از سبک سنتی پیروی می‌کنند و مایل به دریافت تایید خوانندگان آثارشان هستند، بخش‌های بلندی از «پرنسس کلو» یا «بابا گوریو» را در کتاب‌های خود می‌گنجانند، بدون این‌که تردید مردم بسیاری را برانگیزانند که هر چه از زیر دست‌شان بیرون می‌آید با اشتیاق می‌بلعند. آن‌ها تنها نیاز به تغییر دادن یک عبارت در برخی از قسمت‌ها، ساده کردن ساختارهای خاص و دادن یک دید فرعی از خلق و خوی خود به‌وسیله‌ی یک کلمه، یک تصویر جسورانه یا وزن یک جمله را دارند. اما هر کس، بدون مشاهده‌ی هیچ چیز خاص در مورد آن تایید می‌کند که تمایلات آن‌ها به‌عنوان نویسنده به قرن‌ها پیش برمی‌گردد.

روی هم رفته در این مورد چه چیزی تعجب‌آور است؟ ماده‌ی خام (زبان فرانسه) در مدت سیصد سال تنها اندکی تغییر یافته است. اگرچه جامعه به‌تدریج تغییر شکل داده و فنون صنعتی، پیشرفت قابل ملاحظه‌ای داشته است. اما تمدن فکری ما به همان شکل باقی مانده است. ما الزاماً با همان عادت‌ها و مَنعیات اخلاقی، غذایی، مذهبی، جنسی، بهداشتی و غیره زندگی می‌کنیم و البته همان‌طور که همه می‌دانند این جوهر انسان است که ابدی است:

«زیر نور خورشید هیچ چیز تازه‌ای وجود ندارد. همه چیز از پیش گفته شده و ما خیلی دیر به صحنه وارد شده‌ایم. خیلی دیر...»

خطر چنین منع کردن‌هایی در صورتی افزایش می‌یابد که شخصی جسارت داشته و ادعا کند که ادبیات نو نه‌تنها در آینده، بلکه ممکن است در حال حاضر نوشته شده و این‌که در تمامیت خود تحولی جامع‌تر از آن‌چه در گذشته جنبش‌هایی مانند رمانتیسم و ناتورالیسم ایجاد کرده‌اند، ارائه دهد.

البته نکته‌ی مضحکی درباره‌ی وعده‌هایی چون ***حالا همه چیز تغییر خواهد کرد!*** وجود دارد. این تفاوت‌ها چگونه خواهند بود؟ در چه جهت تغییر خواهند کرد و به‌خصوص این‌که چرا اکنون عوض خواهند شد؟

به‌هرحال، هنر رمان به چنان وضعیتی از رکود رسیده که سستی آن تأیید و به‌وسیله‌ی کل نظریه‌های انتقادی، مورد بحث قرار گرفته است؛ یعنی به سختی می‌توان تصور کرد که چنین هنری قادر باشد مدت زیادی بدون تغییری اساسی دوام بیاورد.

برای عده‌ای راه‌حل به حد کافی آسان به نظر می‌رسد: در صورت عدم امکان چنین تغییری، هنر رمان در حال مرگ است. این از یقین به دور است. تاریخ در چند دهه‌ی آینده آشکار خواهد کرد که این آغازها یا تناسب‌های گوناگون، نشانه‌ی کشمکش‌های مرگ یا علائم تولدی دوباره هستند.

در هر صورت نباید در مورد مشکلاتی که چنین تحولی با آن روبرو خواهد شد دچار اشتباه شویم. آن‌ها قابل ملاحظه هستند. کل نظام طبقاتی زندگی ادبی ما از ناشر تا متواضع‌ترین خواننده، کتابفروش و منتقد، راهی جز مخالفت با ترکیب ناشناخته‌ای که تلاش به ابراز خود می‌کند، ندارد. اذهان مستعد ایده‌ی دگرگونی لازم، آن‌ها که بیشتر متمایل به شکل ظاهری و حتا خوش‌آمدگویی به ارزش‌های تجربی هستند، با این‌همه وارثین سنت باقی می‌مانند. یک شکل جدید از آن‌جا که به‌طور ناخودآگاه با عطف به اَشکال خاص، مورد داوری قرار می‌گیرد، همیشه کمابیش، عدم حضور هر

شکلی به‌نظر خواهد رسید. در یکی از آثار مرجع مشهور فرانسه، ما در مقاله‌ی مربوط به «شوئنبرگ» می‌خوانیم: «**مؤلف آثار بی‌پروا و نگاشته شده بدون توجه به هیچ قانونی.**»

این رأی کوتاه، زیر عنوان موسیقی‌ای که از قرار معلوم به‌وسیله‌ی یک متخصص نوشته شده دیده می‌شود.

اثر تازه خلق شده‌ی الکن، همیشه به‌عنوان مخلوقی ناقص مورد توجه قرار خواهد گرفت، حتا از طرف آن‌ها که تجربه را فریبنده می‌دانند. البته قدری کنجکاوی، قدری نشانه‌های علاقه‌مندی، قدری قانون برای آینده و قدری تعریف وجود خواهد داشت. اگرچه آن‌چه صمیمی است همیشه به نشانه‌های آشنا خطاب خواهد شد؛ به تمامی آن قیود که اثر جدید هنوز از تأثیر آن‌ها آزاد نشده و نومیدانه در جستجوی دربند ساختن آن در گذشته می‌باشد. چرا که اگر نشانه‌های گذشته، مقیاسی برای حال به‌شمار آیند برای ساختار آن نیز به‌کار گرفته می‌شوند. خود نویسنده نیز علی‌رغم تمایلش برای استقلال، در میان فرهنگی فکری و همچنین ادبیاتی قرار گرفته که تنها می‌تواند به گذشته تعلق داشته باشد. برای او گریز همه‌جانبه از سنتی که خود حاصل آن است غیرممکن است. گاهی عناصری که سخت، تلاش در مخالفت با آن‌ها نموده، به‌نظر می‌رسد که درست برعکس؛ بسیار شدیدتر از همیشه در اثر او، اثری که در آن امید تخریب آن‌ها را داشت، نشو و نما می‌نمایند و البته برای باشوق و ذوق دست‌چین کردن آن‌ها به او تبریک گفته خواهد شد. از این‌رو، در رمان، متخصصینی خواهند بود (رمان‌نویس، منتقد یا خواننده‌ی بسیار ساعی) که سخت‌ترین اوقات را در خارج کردن خود از مسیر آن خواهند داشت.

حتا مشاهده‌گری با حداقل قید و بند در دیدن جهان اطرافِ خود با چشمانی کاملاً بی‌طرف عاجز است. البته، نه آن چیزی که من از بی‌طرفی خام و بی‌تکلف در ذهن دارم که تحلیل‌گرای روح، آن را برای لبخند زدن بسیار ساده می‌یابد. بی‌طرفی در حس معمول جهان و غیرشخصی بودن کامل مشاهده، آشکارا یک توهم است. اما آزادیِ مشاهده می‌تواند امکان‌پذیر باشد و در عین حال نیست. در هر لحظه، ریشه‌ی متداولی از فرهنگ (روانشناسی، اخلاقیات، ماوراالطبیعه و غیره) با دادن جنبه‌ی مغایر کمتری به آن‌ها و به اشیا افزوده می‌شود که قابل درک‌تر و اطمینان‌دهنده‌تر است. گاهی اوقات استتار کامل است: اشاره‌ای از ذهن محو می‌شود و به‌وسیله‌ی حس‌هایی که تصور می‌رود آن را ایجاد کرده باشند، از جا به در می‌رود و ما چشم‌اندازی سخت و آرام را به یاد می‌آوریم، بدون این‌که قادر به بازآوری عنوان یا عنصر تعیین کننده‌ی مجردی باشیم. حتا اگر بلافاصله فکر کنیم که «ادبی است» تلاشی در واکنش نسبت به اندیشه ننموده‌ایم. ما این حقیقت را می‌پذیریم که آن‌چه ادبی است (این کلمه تحقیرآمیز شده است)، مانند کمربند یا پرده‌ای همساز با ذراتی از شیشه‌های رنگی، متفاوت عمل می‌کند که میدان دید ما را به لطائف قابل تشبیه ظریف انکسار می‌دهد. اگر چیزی در برابر این تناسب منظم دید مقاومت کند و عنصری از جهان شیشه را بشکند، بدون این‌که جایی در پرده‌ی تفسیر بیابد همیشه می‌توانیم از مقوله‌ی مناسب «نامعقول» در جهت جذب این پس‌مانده‌ی ناهنجار استفاده کنیم.

اما جهان، نه مهم و نه نامعقول است. این کاملاً ساده است؛ یعنی در هر موردی قابل ملاحظه‌ترین چیز درباره‌ی آن است و ناگهان این وضوح با نیروی غیرقابل مقاومتی به ما ضربه می‌زند. همه در زمانی که تمامی ساختار باشکوه فرو می‌پاشد، در حالی‌که به‌طور غیرمترقبه‌ای چشم‌های‌مان را می‌گشاییم. اغلب اوقات شوک این واقعیت‌ستیزی را که تظاهر به چیرگی بر آن داریم تجربه کرده‌ایم. در اطراف ما در رودررویی با پیوستگی پرصدای روح‌گرایی یا توابع تصویری، چیزها آن‌جا هستند. سطوح آن‌ها مشخص و هموار، دست‌نخورده، نه درخشان از روی بدگمانی و نه شفاف است. کل ادبیات ما هنوز در تباه کردن کوچکترین زوایای آن‌ها و در هموارسازی کمترین انحنای آن‌ها موفق نشده است.

شرح‌های ویژه‌ی بی‌شمار تصاویر متحرک

■

نثر داستانی آلن رب‌گری‌یه و نظریه‌ی ادبی او به‌طور یکسان با رمان نو و هدف جدید رمان بررسی می‌شود. هدف سنتی داستان‌نویس، مجسم ساختن جهان است، به همان‌گونه که واقعاً هست. برای رب‌گری‌یه این واقعیت از نوع علمی است که البته تمرکز بر اطلاعات ناشی از ادراک بشر نیست. به این ترتیب سوژه‌ها خود را خلق می‌کنند و حضور آن‌ها داستان می‌شود.

■

«زیر نور خورشید هیچ چیز تازه‌ای وجود ندارد. همه چیز از پیش گفته شده و ما خیلی دیر به صحنه وارد شده‌ایم. خیلی دیر...»

رمان‌ها که اسباب زحمت پرده‌های ما می‌شوند، موقعیتی برای تکرار این تجربه‌ی نادر، هر چند بار که بخواهیم ایجاد می‌کند. سینما محصول دیگر سنت وابسته به طبیعت و روان‌شناختی است و عموماً تنها هدف آن تبدیل یک رمان به تصاویر است. هدف آن به‌طور انحصاری تحمیل همانند معنی جملات نوشته شده و ارتباطی که به شیوه‌ی خود با خواننده ایجاد می‌کنند از طریق چندین صحنه‌ی منتخب به بیننده است. اما داستان فیلم شده در هر لحظه معینی می‌تواند ما را از آسایش درونی‌مان بیرون کشیده و با شدتی که در متون مشابه، چه رمان و چه فیلم‌نامه یافت می‌شود به دنیای پیشنهادی خود بکشاند.

هر کس می‌تواند طبیعت تغییری را که رخ داده درک نماید. در رمان ابتدایی، سوژه‌ها و اشاراتِ تشکیل‌دهنده‌ی ساختارِ طرح با به‌جاگذاشتن معنا به تنهایی، کاملاً ناپدید می‌شود. صندلیِ خالی، تنها نشانه‌ی غیبت یا انتظار می‌شود؛ دستی که بر شانه قرار گرفته، نشانه‌ی دوستی می‌شود؛ میله‌های پشت پنجره نشانه‌ی عدم امکان تَرکِ محل... اما در سینما، شخص صندلی، حرکت دست و شکل میله‌ها را می‌بیند. آن‌چه دلالت می‌کنند به‌وضوح باقی می‌ماند. اما به‌جای جلب توجه ما به‌طور انحصاری چیزی اضافه می‌شود، حتا چیزی بیشتر از اندازه؛ چون چیزی که ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؛ آن‌چه در یاد ما برجای می‌ماند؛ آن‌چه به‌عنوان ضروری و تحلیل نشدنی در برابر مفاهیم فکری مبهم پدیدار می‌شوند، خود اشارات هستند. سوژه‌ها، حرکت‌ها و عناوین که تصویر به‌طور ناگهانی و اتفاقی واقعیت آن‌ها را بازپس می‌آورد.

شاید به‌نظر عجیب می‌رسد که چنین اجزایی از واقعیت خام داستان به فیلم درآمده در ارائه‌ی آن قادر به کمک نیست، به‌طور واضحی به ما ضربه بزند. در حالی که صحنه‌های یکسان در زندگی واقعی برای رهانیدن ما از کوری‌ای که به آن مبتلا شده‌ایم کافی نیست. به‌عنوان یک واقعیت، ترتیب وقایع طوری است که گویا توافق‌های واسطه‌های عکاسی (دو بعدی، تصاویر سیاه و سفید، چارچوب پرده، تفاوت مقیاس بین صحنه‌ها) در رهانیدن ما از توافق‌های خود کمک می‌کند. جنبه‌ی کمی ناآشنای این جهان بازسازی شده در عین حال سرشت ناآشنای جهان اطراف ما را نیز آشکار می‌کند و این نیز تاحدی ناآشناست. چرا که انطباق با عادت‌های ادراکی و رده‌بندی‌های ما را رد می‌کند.

پس به‌جای این جهان معنا (روان‌شناسانه، اجتماعی، کاربردی) باید تلاش به ساخت جهانی استوارتر و بی‌واسطه‌تر بنماییم. بگذارید در ابتدا سوژه‌ها و اشارات با حضورشان خود را عنوان نمایند؛ بگذارید که این حضور تا غالب شدن بر هر نظریه توصیفی که تلاش به پیوستن آن‌ها در نظامی از اشارات می‌کند، چه حسی، جامعه‌شناختی، فرویدی یا ماورالطبیعه ادامه بیابد.

در جهان آتی رمان، اشارات و سوژه‌ها قبل و بعد از این‌که چیزی باشند، آن‌جا خواهند بود؛ سخت، غیرقابل تغییر و حاضرِ ابدی. در حالی که معنای خود را مضحکه می‌کند؛ آن معنایی که بیهوده در تنزل دادن آن‌ها به ابزارهایی عاریه‌ای تلاش می‌کند، از قماشی شرم‌آور و موقت که به‌طور انحصاری و عمدی به‌وسیله‌ی حقیقت انسانی برتر بیان شده در آن‌ها تنیده شده، تا این یاری‌دهنده ناهنجار را در فراموشی و تاریکی آنی پراکنده سازد. برعکس، سوژه‌ها به‌تدریج عدم ثبات و رموز خود را از دست خواهند داد؛ راز دروغین خود را انکار خواهند کرد و آن درونی بودن مظنون را که «رونالد بارتز» ***جوهر واقعی چیزها*** می‌خواند. دیگر، سوژه‌ها صرفاً بازتاب مبهم روح مبهم قهرمان، تصویر شکنجه‌های او و سایه‌ی خواسته‌هایش نخواهند بود. بهتر است بگوییم، اگر سوژه‌ها هنوز پایه‌ی زودگذری به نفس انسان می‌دهند، این کار را تنها به‌طور موقت انجام خواهند داد و استبداد معانی را تنها در ظاهر خواهند پذیرفت. به طعنه می‌توان گفت: ***«برای بهتر نشان دادن این‌که تا چه حد با بشر مغایر خواهند بود.»***

مانند شخصیت‌های رمان، آن‌ها نیز می‌توانند تعابیر ممکن بسیاری را پیشنهاد کنند. می‌توانند بر طبق تمایل هر خواننده‌ای هر نوع تفسیری را روان‌شناسانه، وابسته به روان‌پزشکی، مذهبی یا

سیاسی همساز نمایند. با این حال بی‌تفاوتی آن‌ها نسبت به این امکان‌ها زود آشکار خواهد شد. از آن‌جا که قهرمان سنتی به‌طور پایداری جلب می‌کند، به چیزی می‌رسد، با تعابیر مؤلف در هم می‌ریزد و بی‌وقفه به جایی متزلزل و مجرد و همیشه دورتر و درهم و برهم‌تری پرتاب می‌شود. قهرمان آینده برعکس، آن‌جا باقی خواهد ماند. این‌ها همه تفاسیری است که در آن‌جای دیگر رها خواهند شد و در چهره‌ی انکارناپذیر او آن‌ها بی‌فایده، زائد و حتا نامناسب به‌نظر خواهند رسید.

نمایش فرضی در هر رمان کاراگاهی به‌طور استعاره‌ای تصویر روشنی از این موقعیت را ارائه می‌دهد. مدارک جمع‌آوری شده به‌وسیله‌ی بازپرسان ـ شیئی به‌جا مانده در محل جنایت، حرکتی گرفته شده به‌وسیله‌ی یک عکس، جمله‌ای شنیده شده به‌وسیله‌ی یک شاهد، در ابتدا، اساساً به‌نظر می‌رسد که برای هستی داشتن تنها در رابطه با نقش‌های‌شان در زمینه‌ای که بر آن‌ها غلبه یافته نیاز به توضیحی داشته باشند و پیشاپیش نظریه‌ها شروع به شکل گرفتن می‌کنند: دادرس ناظر تلاش به ایجاد پیوندی منطقی و ضروری میان چیزها می‌کند. این‌طور پیداست که همه چیز در نتیجه‌ی مبتذلی از علت‌ها و نتایج، مقصدها و توافق‌ها برطرف می‌شود.

اما داستان در طریقی آشفته آغاز به نشو و نما می‌کند. شواهد، بر ضد هم هستند. مدافع، بهانه‌های متعددی می‌آورد. دلیل تازه‌ای پیدا می‌شود که به حساب نیامده بود.

ما همین‌طور به‌طرف دلیل گزارش شده عقب می‌رویم: موقعیت دقیق یک تکه از اثاثه، شکل و تکرار یک اثر انگشت، کلمه‌ای بدخط در یک پیغام. ما این‌طور حس می‌کنیم که هیچ چیز دیگری حقیقت ندارد. اگرچه آن‌ها می‌توانند رازی را پنهان کنند یا لو بدهند. این عناصری که نظم‌ها را به سخره می‌گیرند تنها یک کیفیت مشهود و جدی دارا می‌باشند که آن‌جا بودن است.

همین مسأله درباره‌ی دنیای اطراف ما نیز صدق می‌کند. ما فکر کرده‌ایم که با معنی دادن به آن، آن را کنترل می‌کنیم و کل هنر رمان به‌طور اخص به‌نظر می‌رسید که به این امر مهم اختصاص داشته باشد. اما، این تنها یک ساده‌سازی موهوم است و دور از واضح‌تر شدن و نزدیک‌تر شدن به همان علت. دنیا کم‌کم همه‌ی زندگی خود را از دست داده است. از آن‌جا که واقعیت جهان اساساً در بودش است که می‌زید، اکنون وظیفه‌ی ما خلق ادبیاتی است که آن حضور را به حساب می‌آورد.

اگر چیزی درواقع تغییر نمی‌کرد؛ یعنی در تمامیت و به‌طور قاطع در رابطه‌ی ما با جهان تغییر نمی‌کرد، تمامی این‌ها می‌توانست بسیار نظری و موهوم به‌نظر برسد. چیزی که به‌خاطر آن به سؤالی طعنه‌آمیز و قدیمی پاسخ می‌دهیم. چرا اکنون؟ درواقع امروز آغاز عصر نوینی است که این‌بار ما را اساساً از «بالزاک» به همان اندازه از «ژید» یا «مادام دو لافایت» جدا می‌سازد: این فقر اسطوره‌های کهن «عمق» است.

ما می‌دانیم که تمامی ادبیت رمان براساس این اسطوره‌ها و تنها بر پایه‌ی آن‌ها استوار بوده است. نقش سنتی نویسنده شامل کندوکاو در طبیعت، در عمق و عمیق‌تر کاویدن برای رسیدن به پایه‌ای از محرمیت بیشتری و نهایتاً رو کردن بخشی از یک راز مشوش بوده است. با تنزل به ورطه‌ی نفسانیات بشری، او باید به جهان ظاهراً آرام (جهان سطحی) پیام‌های فاتحانه‌ای در توصیف رازهایی که در حال حاضر با دستان خود لمس کرده بفرستد و آن سرگیجه‌ی مقدس که خواننده در آن زمان متحمل خواهد شد به دور از ایجاد دلتنگی یا تهوع، در قدرتش برای تسلط به این دنیا به او اطمینان دوباره خواهد بخشید.

به‌طور یقین شکاف‌هایی بوده، اما باید از غارشناس شجاع تشکر کرد. چرا که عمق آن‌ها قابل سنجیدن است. با این شرایط، تعجب‌آور نیست که پدیده‌ی ادبی با تعادل برتری در صفت کل و جزء جای داشته که تلاش به وحدت تمام کیفیت‌های درونی یعنی تمامیت روح نهانی چیزها می‌نموده است. به این ترتیب «کلمه» به‌عنوان دامی که در آن نویسنده جهان را جهت تسلیم به جامعه دستگیر کرده به‌کار گرفته شده است.

تحول حاصله به این شکل است: نه‌تنها دیگر جهان را به‌عنوان دارایی خود، دارایی شخصی‌مان و طراحی شده براساس نیازهای‌مان و حاضر و آماده و رام شده برای خود بررسی نمی‌کنیم، بلکه دیگر به عمق آن نیز اعتقادی نداریم. در حالی که مفاهیم ضرورت‌گرای انسان با تباهی روبرو شد، اندیشه‌ی «وضعیت» جای خود را به «طبیعت» داد. دیگر سطح چیزها از پوشیده بودن در مقابل جوهر آن‌ها باز ایستاد؛ نظریه‌ای که به برتری تمام انواع علوم ماوراءالطبیعه منجر گردید.

پس این تمامیت زبان ادبی است که باید عوض شود که در حال عوض شدن است. روز به روز شاهد رشد ناسازگاری احساس شده به‌وسیله‌ی مردمی هستیم که آگاهی بیشتری از کلمات اندرونی، قیاسی یا شخصیت سِحرکننده دارند. به‌عبارت دیگر، صفت توصیفی یا بصری، کلامی که خود را حاوی سنجیدن، قرار دادن، محدود ساختن و تعریف کردن می‌کند، جهتی دشوار، اما محتمل را برای هنر نوینی از رمان مشخص می‌کند. ■