دکتر محمدتقی غیاثی
گروه زبانهای خارجی

پژوهشی در قصهٔ نو

رب ـ گری‌یه

درآمد ـ زندگینامهٔ آلن‌رب ـ گری‌یه ـ خلاصه‌ای‌ازچندقصه‌نو ـ درونمایهٔ‌این قصه‌ها ـ نظریه‌های‌ادبی‌رب‌ـ‌گری‌یه

از ۱۹۱۴ تا ۱۹۳۸ ، یعنی در مدتی کمتر از بیست وپنج‌سال، آتش دو جنگ جهانی‌روشن شد وشعله‌های سرکش آن زیان‌های بسیار به مردم سراسر گیتی وارد ساخت . کشورفرانسه اگرچه در جنگ‌دوم به‌اشغال سربازان‌نازی درآمد. جانبازی‌های دلیرانهٔ مبارزان نهضت مقاومت‌به‌رهبری ژنرال‌دوگل، مردم فرانسه را در جایگاه پیروزمندان جنگ جای داد. ولی فرانسوی ها می‌گفتند که این پیروزی از آن ما نیست. پس کوشیدند و تلاش ده ساله آنان ، آبادانی را به‌شهرهای‌جنگ‌زده‌برگردانید، اندك‌اندك آشفتگی‌ها پایانی‌گرفت، نظام ازهم گسیخته اقتصاد فرانسه سروسامانی‌یافت، رفاه وآسایش‌به‌فرانسه بازگشت وبدبینی ونومیدی کم کم دورشد. درسال۱۹۵۳هنگامی که‌ژنرال‌دوگل صحنه سیاست را موقتاً ترك می‌گفت، ادبیات تازه‌ای با رنك و بویی دیگر رخ نمودوپیوند مسائل اجتماعی وادبیات یك‌باردیگر آشکار شد.

در سال ۱۹۵۱ نمایشنامه« آواز خوان طاس »[۱] به روی صحنه‌رفت و آغازگر نمایش‌نویا «نمایش‌پوچی»[۲] شد. « درجه صفر نگارش»، [۳] اثررولان بارت [۴]، در۱۹۵۳ انتشار یافت و نقدنو یانقد تفسیری[۵] را بنیان‌گذاشت . در همین‌سال، «مدادپاك‌کن‌ها»[۶] منتشرشدو قصه‌نو[۷] پاگرفت.

نمایش‌پوچی را بانمایشنامه‌های «آوازخوان طاس»، «دختردم‌بخت» و مجموعه مقاله‌های نمایشی «تجربهٔ نمایش» و نقدنو را با مجموعه مقاله های «نقدتفسیری» پیش‌ازاین‌معرفی کرده‌ایم. اکنون‌باغوری‌دراحوال‌وآثار آلن‌رب‌ـ گری‌یه، به معرفی قصه‌نو می‌پردازیم.

آلن‌رب‌ـ گری‌یه[۸] به‌سال ۱۹۲۲ درشهر «برست»[۹] فرانسه چشم به جهان گشود. درزمان اشغال‌فرانسه، وارد دانشکدهٔ کشاورزی‌ودرسال۱۹۴۵مهندس شد. تاسال ۱۹۴۸، به‌عنوان‌مأمور، درمؤسسه ملی آمار فرانسه‌خدمت‌می‌کرد. سال‌بعد، به‌پژوهش‌های زیست‌شناسی‌روی‌آورد، درسال‌های۱۹۵۱ ـ ۱۹۵۰در سازمان میوه‌ها ومرکبات کشورهای گرمسیر مشغول به‌کارگردید وسفرهایی به مراکش، گینه، گوآدلوپ ومارتینیك کرد. به‌مناسبت‌جشنواره‌های‌سینمایی، چندروزی در تهران بود.

دوستان وی همه‌اهل علم بودند و اوبا محافل ادبی فرانسه سروکاری نداشت هنگامی‌که نیاز به‌نویسندگی‌ناگهان در دلش جوشید، نمی‌دانست چه باید بکند. نخستین قصه‌خود «مداد پاك‌کن‌ها» را در چنین‌حالی نوشت. پس از انتشار این‌قصه، پیشوای‌قصه‌نو شناخته‌شد واز این پس، زندگی اجتماعی او و حیات‌ادبی‌میهنش به‌هم‌آمیخت. اکنون، مشاور ادبی‌انتشارات «نیمه‌شب»[۱۰] است‌وهر دوسال یك‌قصه می‌نویسد و یك‌فیلم تهیه‌می‌کند.

پس‌ازانتشار «مداد پاك‌کن‌ها»، نویسندگان دیگری پیداشدند وقصه‌هایی کمابیش‌درهمان‌مایه‌وشیوه‌منتشرساختند. چون‌وجه‌اشتراك‌همهٔ‌این نویسندگان‌در انکار شیوه‌های سنتی قصه‌نویسی است، این‌وجه‌اشتراك‌را منفی‌خوانده‌اند. چرا که‌نویسندگان نومکتبی تشکیل نمی‌دهندکه دارای نوآوری‌هایی در زمینهٔ قصه نویسی محسوب‌شود. اینان مکتب سنتی قصه‌را فرومی‌ریزند. شاید لازم است که زمانی بگذرد تااصول مثبت قصه‌نو هویدا شود.

قصهٔ «مداد پاك‌کن‌ها» طرحی نظیر طرح قصه‌های کارآگاهانه دارد

«والاس» [۱۱] کارآگاهی که مأمور تحقیق دربارهٔ یك رشته آدمکشی سیاسی است، واردشهری می‌شود که در آن مردی به‌نام دوپون [۱۲] هدف گلوله قرار گرفته است او هنوز نمرده است؛

اداره آگاهی می‌پندارد که او را کشته‌اند. پس از یك روز تحقیق و جستجو، والاس به‌جای یافتن قاتل، دوپون‌را به‌قتل می‌رساند.

دوپون که در واقع پدر والاس است، به‌دست فرزند خود کشته می‌شود. بدین‌ترتیب خواننده باید به یاری نشانه‌ها و نمادها چنین استنباط کند که قصه «مدادپاك‌کن‌ها» روایت تازه‌ای است از داستان کهنه «ادیپ» [۱۳]. یکی از این نشانه‌ها این است که والاس، در کوچه‌های گوناگون شهر به‌مغازه‌های لوازم التحریر فروشی می‌رود و مدادپاك‌کنی می‌طلبد که دوحرف وسط علامت آن «دی» است و پیش‌از آن و پس از آن دوحرف دیگر هم است. یك منتقد آمریکائی تفسیری بر این قصه‌نوشت ودشواری‌های آن‌را بازنمود. ولی خوانندگان فرانسوی رغبت چندانی به‌خواندن آن نشان ندادند. ظرف هشت سال، فقط چهار هزار نسخه از کتاب به‌فروش رسیدو ناشر آن طی مصاحبه‌ای فاش کرد که تنها هزینهٔ صحافی آن‌را به دست آورده است. در آن هنگام، روزنامهٔ لوموند [۱۴] درستون ادبیات خودنوشت: «قصه‌ای که بیگانگان پیش‌ازما بفهمند وبرای ما تفسیر کنند، لابد فرانسوی نیست، وما چنین اثری را نمی‌پسندیم» اما اقبال عظیم جوانان در سال‌های بعد، خلاف این مدعا رانشان‌داد.

طرح این قصه، چنان که گذشت، فاقد تازگی و اصالت وعمداً تقلیدی است ازمبتذل‌ترین نوع قصه. چون‌در قصه‌نو، طرح و توطئه [۵۱] بهانه‌ای بیش نیست کار اصلی این قصه. پژوهشی است در زمینه‌های گوناگون. در «مداد پاك‌کن‌ها». اصول قصهٔ کارآگاهانه همه رعایت شده است. حتی قهرمان قصه به جای یك‌بار، دوبار کشته می‌شود. چرا که دوپون، پیش‌ازکشته شدن به دست کارآگاه، از دیدگاه ادارهٔ آگاهی کشته شده بود و چون هرقصه، اگر

چه واقعگرای ، پنداری بیش‌نیست ، در«مدادپاك‌کن‌ها» قهرمان یك بار از سر پندار دروغی وبار دیگر از روی پندار راستین قصه به‌قتل می‌رسد . بااین کار شگفت‌انگیز ، رب‌ـگری‌به‌نشان داده است که به‌اصول قصه سنتی آشنااست‌و درعین حال خوارش می‌دارد .

ولی برای آن که مدعیان کهنه پرست اورا به عجزمتهم نکنند، قهرمان خودرا، عمداً وبه ریشخند، دوبار کشت.

والاس از بیرون نشان داده می‌شود . همهٔ اعمال و حرکات او برای خواننده وصف‌می‌شود. بخشی از اندیشه‌های او هم که‌با تحقیق ارتباط‌می‌یابد معلوم است . اما خواننده به خلوتگه شعور قهرمان راه نمی‌یابد: قصه نویس خدا نیست . اوقهرمان‌خودرا ازبیرون‌می‌بیندو وصف‌می‌کند.ازدرون‌او آگاهی ندارد.لاجرم خبری از نهانگاه ضمیر او دراختیارما نمی‌گذارد. قصه به صیغه سوم شخص‌روایت می‌شود ولی‌گزارشگری‌نیست که حدسیاتی درموردقهرمان ابراز داردوخواننده را ازحال‌او آگاه سازد.چارچوبه[۱۶] قصه‌موضعی[۱۷]است . یعنی هربار که لازم باشد ، موقعیت مکانی قهرمان روشن می‌شود . مثلاً کم‌کم می‌فهمیم که والاس قبلا به‌این شهر آمده واحتمالا زمانی در آن زیسته است،خاطراتی‌دارد که وصف‌آن‌گاه روابط قصه را می‌پوشاند و درك آن‌را مشکل‌می‌گرداند.اندك‌اندك مضامین ظاهراً بی‌ربط ارتباط می‌یابند

وقتی‌از رب ـ گری‌به پرسیدند که‌آیا قصه‌اش یك‌اثر ادبی‌هست ، گفت : صددرصد ، چون کاملا جعلی است.

قصهٔ « بیننده »[۱۸] به سال ۱۹۵۵ منتشر شد . قهرمان آن فروشندهٔ دوره گردی است به نام «ماتیا»[۲۰] که برای فروش ساعت مچی دوچرخه‌ای کرایه کرده به خانه‌های دور افتادهٔ یك جزیره می‌رود. دریکی از این‌خانه‌ها عکس دختر جوانی را به دیوار آویخته می‌بیند . به‌او گفته می‌شود که‌آن دخترشبان

است و درکنار دریا گوسفند می‌چراند. در این جا، ناگاه تداوم قصه دچار گسیختگی می‌شود وما مدتی‌از احوال قهرمان بی‌خبرمی‌مانیم. سپس یك بار دیگر «ماتیا» را باز می‌یابیم . او ناراحت می‌نماید و به زحمت بسیار برای خریداری توضیح می‌دهد که ساعت پیش کجا بوده و چه می‌کرده است . به هنگام بازگشت، دیربه‌ساحل‌می‌رسد ونمی‌تواند ازجزیره‌برود. ناچار شب درآنجا می‌ماند. فردای آن روز ، ماتیا به پسری برمی‌خوردو با او صحبت می‌کند. پسر می‌گویدکه وی‌را به‌هنگام‌قتل دختردیده است امارازش را بروز نخواهدداد. ماتیاسرانجام‌جزیره‌راترك می‌کند.

چنان‌که ملاحظه می‌شود ، قصه «بیننده» از پایان موقعیت نخستین قصهٔ رب ـ گری‌یه آغاز می‌گردد . ماتیا ، برخلاف والاس ، درصدد کشف یك واقعیت نیست. او جهد می‌کند که واقعیتی‌را پنهان‌سازد.

این‌قصه دارای سه بخش مشخص است. در بخش نخست‌همهٔ حرکات‌و سکنات یك فروشندهٔ دوره‌گرد از بیرون ووقایع نگارانه توصیف می‌شود . خواننده کم‌کم پی‌می‌برد که این جزیره زادگاه ماتیا است وا و اکنون برای فروش ساعت بدانجابرگشته است. سفردریایی وی، پیاده‌شدن او از کشتی، کرایه‌کردن دوچرخه‌از گاراژ دار جزیره‌وگردش‌او دقیقاً وصف‌شده است.در تمامت توصیف یك‌نکته غیرعادی نیست. ولی توصیف مکرر وبیمارگون چند تصویرازنهانگاه ضمیر ماتیا پرده‌برمی‌دارد. مثلاً یکی‌ازاین‌تصویرها دخترکی را نشان می‌دهد که‌به‌ستونی تکیه‌داده سرش‌را به‌پشت خم‌کرده‌است.

در بخش دوم ، جنبهٔ کارآگاهانه نـه قصه فـزونی می‌گیرد. آرزوها وامیال‌ماتیابه‌هم‌آمیخته‌وتمیزواقعیت‌ازخیال‌دشوارمی‌شود.دراین‌بخش، دختری به‌ستون بسته‌شده است وزنده می‌سوزد وماتیا نگاهش می‌کند . از آن جاکه قصه‌ازدیدگاه قهرمانش روایت شده‌است،خواننده سر گشته وگمراه می‌شود و تا پایان کتاب از راز قتل دختر بی‌خبر می‌ماند . رفتار ماتیا شبیه اعمال

جنایتکاری است که می‌خواهد آثار جرم وجنایتی را از بین‌ببرد .
قهرمان نمی‌خواهد که ما از راز او آگاه شویم، لاجرم نویسنده ، بر خلاف معمول قصه نویسان سنتی ، دست ما را نمی‌گیرد و رازش را با مادر میان نمی‌گذارد. تظاهرات بیرونی گاه وصف می‌شود و این جلوه‌های جسمانی می‌تواند روشنگر ضمیر او گردد. روشنگری‌های نویسنده درحدود طبیعی است و ناچار آلوده به‌تردید. فی‌المثل، آیا بازگشت مکرر تصویر دلالتگر وسوسه‌های او و سردردش حکایتگر دلهرهٔ او نیست ؟ به‌هرحال ، قدرمسلم آن‌است که دراین قصه، نکتهٔ مسلمی وجود ندارد. واژه وسوسه یا دلهره اصلاً به‌کار نرفته‌است. تاآنجا که قهرمان مانع وقوف خواننده می‌شود، نویسنده به‌خود اجازه نمی‌دهد که از اسراردرون اوخبری داشته‌باشد یااطلاعی دراختیارخواننده‌خودبگذارد. حتی هنگامی که ماتیا جزیره را ترك می‌کند، ما مطمئن‌نیستیم که آیا این‌سفردر عالم خیال‌صورت گرفته یا واقعاً ماتیا به‌آن‌جزیره رفته‌وکاری کرده است.

« حسادت »[۲۱] به سال ۱۹۵۷ انتشار یافت . داستان قصه در یك خانه واقع دریکی از مستعمرات فرانسه اتفاق می‌افتد. قهرمان اصلی مردی است بی‌نام ونشان و راوی حال ، نه سرگذشت خویش . در قصهٔ نو، بین حال و سرگذشت تفاوتی است: برخلاف قصه کهن گرای ، خواننده نمی‌تواند و نبایدازگذشته این مرد اطلاعی داشته‌باشد. این‌قصه حدیث نفس است. به‌همین‌جهت ماازحال کنونی او، تاآن جاکه خودبروزمی‌دهد، خبرمی‌شویم اویك‌شوهر حسود است و از روابط مبهم زن خود با مردی به نام «فرانك»[۲۲] رنج می‌برد. او دراین دیار دور به‌کشت موز مشغول است . همسایه او هم به همین‌کار می‌پردازد. روایت ، حکایت شب‌های گرمسیری است ، سرشارا ز سکوتی که‌فقط زوزهٔ سگان می‌شکندش .

ازعناصر سنتی قصه خبری نیست : ازنام و نشان ومحل و زمان‌اطلاع دقیقی به‌خواننده‌داده‌نمی‌شود. باتوجه به‌موضوع گزارشگر، شگردقصه‌بهنجار

می‌نماید: چه‌چیزی‌درست‌تر ازاین: مردی، درلحظه‌ای، درخانهٔخود، اندیشناك حال‌خویش است. آیاطبیعی‌هست‌که خود بگوید: من‌کیستم؛ درکجایم، ساعت چند است، به چه می‌اندیشم؟ زنش‌را «آ» می‌خواند. این هم طبیعی است: هر مردی زنش را به نام‌کوچکش می‌خواند.

«فرانك»، همسایه‌اش، غالباً به دیدن این زن وشوهر می‌آید و با زن، دربارهٔ قصه‌ای‌که هر دوخوانده‌اند، بحث وگفتگو می‌کند. مباحثه چنان گرم وپرشور است‌که‌گویی از واقعیتی عینی‌سخن‌گفته می‌شود. حسود این قصه را نخوانده است. ونمی‌تواند در بحث شرکت‌کند، لاجرم حسادتش برانگیخته می‌شود ودرباب زن‌خویش‌وآن مرد پندارهایی‌داردکه‌ازحقیقتش بی‌خبراست. بدین ترتیب، خواننده باپندارهایی آشفته وپراکنده ورنج آلوده سروکاردارد. از گفتارکارگران و خدمتکارانی‌که در این خانه رفت و آمد می‌کنند، چنین استنباط می‌شودکه خانم «آ»، زن حسود، شب پیش بـه خانه برنگشته است. زن همسایه نیز، درهمین‌هنگام، اندیشناك غیبت شوهرخویش است.

چارچوبهٔ قصه کماکان موضعی است. خانه چوبی است. اطاق راوی کوچك و دارای تختخواب یکنفره است. اطاق زن بزرگتر است و نسبت به اطاق راوی طوری قرار داردکه وی می‌تواند حرکات زنش‌را زیر نظربگیرد: زن پیوسته مشغول آرایش‌است، مویش‌را شانه می‌زند، نامه می‌نویسد. اوبه چه‌کسی‌نامه می‌نویسد؟ راوی نمی‌داند، پس نباید توقع داشت‌که اطلاعی در اختیار خواننده بگذارد. قصه چگونه پایان می‌گیرد؟ نباید درانتظار پایانی به سیاق قصه‌های‌کهن‌گرای بود. مگر رنج حسادت پایانی چون پایان داستان‌های سادهٔ سرگرم‌کننده دارد؟ همین قدر می‌دانیم‌که راوی، اکنون درخانهٔ خـود تنها است؛ زنش از ماشین آبـی رنگ همسایـه پیاده شده بـه کاشانه خود برمی‌گردد.

قصه، به طوری که دیده می‌شود، بازسازی عینی یـك ذهنیت است.

حسادت، یعنی حالتی، چنان‌که از بیرون می‌توان مشاهده کرد، بازگفته می‌شود. جای حسود در سراسر قصه خالی است، ولی مضمون حسادت پیوسته یادآور حضور او است. حسود می‌بیند، می‌پندارد، پندارهای خود را بازمی‌گوید: اطلاعات خواننده هم درحدود مشاهدات و پندارهای اواست. پس قصه، داستان حسادت است نه حسود.

قصهٔ «دردهلیز پیچاپیچ[۲۳]» به سال ۱۹۵۹ منتشرشد. در شهری، باکوچه های همانند، پیوسته برف می‌بارد. سربازی، پس‌ازشکست، به جستجوی پدر یکی از رفقای شهید خود، دراین کوچه‌های سرمازده می‌گردد، تا امانتی را به او برساند. این سرباز که درحمله دشمن زخمی شده است. درمطب پزشکی جان به جان آفرین تسلیم می‌کند. راوی داستان ظاهراً پزشك است وبهانه روایت وسائل مطب. یك پردهٔ نقاشی که میکده‌ای را پس‌ازشکست نشان می‌دهد، در مرکز توجه راوی است. او داستان خود را در کارگاه خیال می‌پروراند، اشتباه‌های خویش را درست می‌کند، راه‌های خطاآمیز را ترك می‌گوید واز راه صواب می‌رود. بدین ترتیب، قصه‌ای که باید تنظیم شود، دهلیزی است پیچاپیچ. راه خروج ازاین دهلیز، درآخرین صفحه کتاب دیده می‌شود.

گزینش و تدوین وصف، جهانی سرشار از کابوس پدیدار می‌سازد. انتساب دلالت اسطوره‌ای یا حتی نمادی به این قصه آسان نیست. آیا این قصه روایت مراحل شکل‌پذیری داستانی است از روی یك پرده نقاشی در ضمیر نویسنده‌ای؟ این گمان یکی از دلالت‌های ممکن است. زمان وقوع داستان و فضای آن کدام است؟ نخستین جملهٔ قصه، هشداری است که از این عناصر کهنه دست برداریم: «من، حالا، در این‌جا هستم». پس گزارشگرمن است و بس. زمان حالا ومکان هم این‌جا است. قصه اندك‌اندك، و به روند امور واقعی، شکل می‌گیرد. دراواخر کتاب، می‌فهمیم که گزارشگر پزشکی است که به‌سرباز سوزن زده است. به تدریج درسرگشتگی ودلشورهٔ سربازشرکت می‌کنیم. از

تردیدهای او آگاه می‌شویم و به هذیانش گوش می‌دهیم.

توصیف نویسنده ازسرباز، مثل‌همیشه، ازبیرون است: بسته‌ای زیربغل اواست، زیرچراغی‌خوابیده بامردی صحبت می‌کند. برای خواننده، آن مرد گزارشگر دوم محسوب می‌شود ومشاهدات سرباز را تکمیل‌می‌کند. اما گاه شخصیت سرباز قاصد و سرباز شهید به هم آمیخته می‌شود و تشخیص مشکل می‌گردد. آیا سرباز قاصدی‌که مأمور رساندن امانتی به پدرسرباز شهید است همان سرباز شهید نیست؟ آیا این قاصد، واپسین‌رؤیای آن‌شهید است؟ هرلحظه تصویر پسر بچه‌ای پدیدار و ناپیدا می‌شود. علت پدیداری و ناپدیدی او، رابطه‌اش باکل‌قصه، وهمبستگی‌روانی این‌رفتار روشن نیست. شاید سربازی به هنگام شهادت درجبهه، درآرزوی دیدار یار ودیارخویش‌است واین بچه فرزند اواست‌که ازصحنه ذهن او دورنمی‌شود. آیا آن امانت شوق پدر در پرورش‌فرزند نیست؟ نکته مسلم آن است‌که این‌قصهٔ‌گنگ ازقصه‌های روشن وگویای سنتی‌شورانگیزتر است. راز لذت درکشف‌روابط‌است، و همکاری خواننده در بازسازی قصه یعنی‌همین. اگر روشنی معیار عمده بود، قصه‌های کودکانه شاهکار انگاشته می‌شد.

«خانه میعاد» [۲۴] در سال ۱۹۶۵ منتشر شد. قصه‌ای است توده‌گرای[۲۵] و سرشار ازماجرا. برای رب‌گری‌یه، مثل‌همیشه، این‌گرایش‌دستاویزی است برای سخنی‌دیگر. داستان، به عکس **حسادت**، که به حالتی‌محدود می‌شد در خانه‌ای، ازحیث مضمون وفضا دامنهٔ‌گسترده وفزاینده‌ای دارد.

در **هنگ‌کنگ**، مردی به نام «جانسون»[۲۶] متهم است‌که‌کسی را به نام «مان‌ره»[۲۷] کشته است. جانسون، پیش ازفرار به ماکائو[۲۸] درصدد برمی‌آید که روسپی‌زیبائی به نام «لورین»[۲۹] را ازخانم «آوا»[۳۰]، صاحب یك عشرتکده بخرد. سعی می‌کندکه برای این‌کارپول تهیه‌کند. در تلاش خود، به «مان‌ره» برمی‌خورد واین بار واقعاً می‌کشدش.

پیداست که قصه تقلید مسخره‌آمیزی است از قصه‌های توده‌گرای. رب‌ـ گری‌یه‌ازطرح فراهم‌سنتی سود می‌جوید تا شگردهای ویژهٔخود را استوارسازد.

«نقشه یك انقلاب درنیویورك»[۳۱] در ۱۹۷۰ انتشاریافت. چارچوبه ماجرا شهرنیویورك است. داستان حکایتی‌است ازدختران دربند، روانپزشکان دیوانه واوباش ماجراجوی خطرناك. مترو نیویورك جایی‌می‌شودکه هرکاری در آن اتفاق می‌افتد. از نمونه‌های کنونی خشونت و تظاهرات شهوانی و اعمال جنایتکارانه سودجسته می‌شودو، به روال صفحه حوادث روزنامه‌های‌زمانه، درتوصیف ناهنجاری‌ها عمداً اغراق می‌گردد.

در ونمایه‌های عمدهٔ این آثارکدامند؟

به‌عقیدهٔرب‌ـگری‌یه، قصه، ثمرهٔگوشه‌گیری وکاری است‌بریده ازمسائل اجتماعی. ازدیدگاه‌کارشناسان ادبیات، قصه نویس‌نمی‌تواند از جهان ببرد. هرقصه آینه‌ای است‌که ضمیرنویسنده را نشان می‌دهد وضمیر هرکس آئینه‌ای است نهاده دربرابرجهان. قصه یك صورت است. هرصورت ساختمانی‌دارد. معماری هر ساختمان حکایتگر سلیقه، نیاز و بینش سازنده است. تمایز سنتی صورت ومحتوا، بدین‌ترتیب، منتفی‌است. پس‌ازمتلاشی‌شدن ساختمان‌سنتی، سرنوشت فردی هم دربوتهٔ اجمال یا اهمال قرارگرفت. سال‌ها پیش ازآغاز کارقصهٔنو، مضامینی چون درون نگری، بررسی اعماق ومطالعهٔ یادها آغاز گشته‌بود. بازیابی جهان اشیاء، از دیدگاه فاصله و غرابت، در آثاری نظیر غثیان مورد توجه‌قرارگرفته بود. بنابراین، درتوجه به دنیای درون و نیزرابطهٔ آدمی و اشیاء، نویسندگان قصه نو مدعی تداومند، نه بدعت. آثـار مارسل پروست، بکت، ژان‌ـپل‌سارتر وآلبرکامو درفرانسه بهترین‌شاهد مدعا است. اقدام رب‌ـگری‌یه درانعکاس‌اشیاء پیرامون، همزمان با موقعیت انسان عصر ما است. لوس‌ین گولدمن[۳۲]، در کتاب «هواداری از جامعه‌شناسی قصه»[۳۳]، درفصلی‌به نام «قصه‌نو وواقعیت» نگاه هوشمندانه وتازه‌ای به زمینهٔ اجتماعی قصه نو انداخته وفوراشیاء درقصهٔ نو را دلیل روشن نگری نویسندگان نو و

مطابق باپیشگویی فلسفهٔ علمی می‌شمرد. به‌موجب این فلسفه؛ جهان‌سرمایه‌داری به تدریج درتسخیراشیاء درمی‌آید، اشیاء درمبادلات تأثیرمی‌گذارد، روابط اجتماعی را تعیین می‌کند و ارزش سوداگرانه جانشین ابتکار فردی می‌شود. مردم شیفتهٔ اشیاءگشته‌اند، و غافلندکه اشیاء جای انسان راتنگ‌کرده است. انسان معاصر، که زیرنفوذ افسون جامعهٔ مصرفی است، به جای پیگیری علل این‌شیفتگی ودرمان دردخویش، هر روزاندکی بیش از پیش دردام آن اسیر می‌شود. زمانه، زمان‌تسلط اشیاء است. درچنین‌دوره‌ای، غیبت ومرگ افراد درحیات اقتصادی جامعه تأثیری ندارد. نظم خودکارجامعهٔ‌کنونی، ازاهمیت فرد واقدام فردی‌کاسته‌است. جامه بهرتن می‌خواهند، لاجرم در پی‌خواهش، خوارگشته‌اند. به موازات فقدان اهمیت فرد درجامعه، افراد قصه هم معنای خود را ازدست داده‌اند. جنبهٔ انفعالی‌مردم جزیره، در قصهٔ «بیننده»، بازتاب روشن‌این‌پدیدهٔ تازهٔ اجتماعی‌است. درحقیقت، مردم‌این‌جزیره، به‌سطح بیننده ونماشاگر ساده تنزل کرده‌اند. به نظراین‌بینندگان، جنایت امری‌است معمول ومحتوم و طبیعی. چراکه قربانی این جنایت، عنصری است ضد اجتماعی و عامل اخلال. در مدادپاک‌کن‌هانیز والاس، به‌جای‌آن که مانع قتل شود، به‌رغم دل‌خویش و بر خلاف نقش خود، آدم‌می‌کشد. چون سرنوشت او وپدراو، بازیچهٔ‌گردونه سرگردان اجتماع‌است. درحسادت، احساس آدمی در ردیف اشیاء قرار می‌گیرد. چرا که سلطهٔ‌اشیاء سبب سقوط انسان‌و عواطف او است و حضور آدمی را به نگاهی‌محدود می‌سازد.

قهرمان قصهٔ نو، نوعی ضد قهرمان است: چهرهٔ مشخص ندارد، غالباً بی‌نام است، ازمشخصات فردی قصهٔ سنتی‌محروم است، نه گذشته‌ای دارد نه حافظه‌ای. درجای روشنی‌مقیم نیست. پیوسته درتکاپو است. این‌تکاپوی‌گنگ و بی‌هدف، کم‌کم بدل به پویندگی و گزینش‌راه می‌شود: آشفتگی وسرگشتگی اندك‌اندك رفع می‌شود. نوری به تاریکی‌دمیده می‌شود، ودردهلیز پرپیچ وخم قهرمان، نشانه‌هایی پیدا می‌شود و راه بازگشت روشن می‌گردد. ولی دهلیز

خود دلیل سرگشتگی‌است وسربازجوینده درهرگام اندکی بیشترگم می‌شود. در **مداد پاک‌کن‌ها**، والاس پوینده‌ای است تنها و در جستجوی مقصد خویش. ولی او همیشه در شهرکودکی خود غریبه خواهد ماند. سرباز در جستجوی خانه‌ای‌است که‌کسی‌نمی‌شناسد. کوچه‌های شهر مشابه و مستقیمند. مانیا، در «بیننده»، خود دهلیزخویش‌را می‌سازد تا رازش‌را درآن پنهان‌کند.

پویندگی‌این اشخاص‌حکایتگر شوق کامجویی است. در**مداد پاک‌کن‌ها**، والاس درجستجوی مداد پاک‌کن معینی‌است. نرمی‌مداد پاک‌کن‌را باید نمادی انگاشت. گذشته ازاین، نگاه والاس همیشه سرشار ازشور وجذبه و اشتیاق است. وقتی‌به‌فروشنده‌ای به نام «اولین»[۳۴] می‌نگرد، نگاهش‌عین‌خواهش‌است. «اولین»مادر او است یاخواهرش؟ نمیدانیم. پـویندگی و وسوسه‌گاه بـه هـم می‌آمیزد: در «بیننده» ، دوچرخه‌رانی مانیا حرکتی‌است لذت‌بخش، سرشار ازشوق وبه سوی مطلوب. در **حسادت** ، صدای‌گام‌ها ورفت وآمد، تکیه‌گاه وسرچشمهٔ اندیشه‌های حسود می‌شود. درقصهٔ «**نقشهٔ انقلاب**» ، بحران شهوی‌به اوج می‌رسد. به همین‌جهت، درونمایهٔ‌گام‌ها تکرار می‌شود، در دل سکوت طنین می‌افکند، دلهره می‌آورد وازوقوع پرخاشگری خبرمی‌دهد.

طبیعی‌است‌که چنین‌مضامینی با تحقیقات‌کارآگاهانه همراه باشد. حال وهوای اسرارآمیز قصه‌ها به آفرینش چنین جوی‌کمك می‌کند. خلاصه‌ای‌که رب‌ـگری‌به ازمداد **پاک‌کن‌ها** به دست داده بسیارگویا است:

«صحبت از واقعه‌ای است معین، عینی، عمده : مرگ یك مرد . ایـن حادثه‌کارآگاهانه‌است: قاتلی‌هست وکارآگاهی ومقتولی. حتی نقش‌هرکدام رعایت شده است: قاتل تیری به سوی مقتول رها می‌کند، کارآگاه بـه حـل مسأله می‌پردازد، مقتول هم می‌میرد.»

عمل این‌قصه، بیست وچهارساعت بیشتر ازیك قصهٔ معمولی‌کارآگاهی طول می‌کشد. چراکه در این‌جا، بر خلاف قصهٔ سنتی، مقتول بیست وچهار

ساعت‌پس‌ازتیراندازی، آن هم نه به‌دست قاتل‌پنداری، بل‌که به‌دست‌کارآگاه کشته‌می‌شود. همهٔ عناصرتقلیدی ودرعین‌حال باژگونه است. این‌تقلید مسخره آمیز، انتقادی است ازاین‌گونه قصه‌ها.

مردم‌آزاری‌که در روزگارما اوج دیگری‌گرفته‌است، ازدرونمایه‌های عمدهٔ قصه نو محسوب می‌شود. در حسادت، مناظر آزار دهنده، به شدتی بیمارگون، دردیدگاه حسودگسترده می‌شود. در «نقشهٔ انقلاب» بازپرسی‌های فراوانی‌هست‌که عموماًبه‌اعدام‌منتهی‌می‌گردد. دراین‌بازپرسی‌ها، تکیه‌برشکنجه بیش‌ازپاسخ‌است، وشدیدترین لذت‌ها در پی رنج وآزار فراهم می‌شود.

نخستین آثـار رب‌ـگری‌یه بـا اقبال چشمگیری مواجه نبـود. احساس غرابتی‌که ازخواندن این‌آثاردست می‌داد، جهانی‌که تهی از انسان می‌نمود، انقلابی در عادات مطالعه ایجاد می‌کرد. پیگیری قصه نو آسوده شبی خواهد وخوش‌مهتابی. خوانندهٔخسته روزگارما، درقصه، گریزی می‌جویدیاآموزشی. چراکه دامن‌حوصله و همت روز به روزکوتاه‌تر می‌شود. مردم می‌پرسیدند: قصه‌ای‌که نه قهرمان مشخص‌دارد ونه داستان پیگیر و نه حتی معنای روشن، خود چیست؟ درپاسخ، رب‌ـگری‌یه می‌گوید: صورتی نو. صورت نو نیازی به عناصرکهنه ندارد. چون هدفش‌برقراری ارتباطی دیگر بین انسان و جهان اواست. تجزیهٔ قصه سنتی‌دلالتگر فروریختگی‌دنیای‌کهن وسربرآوردن جهانی دیگر است. حدیث اسکندرکهنه می‌شود، باید سخن‌نوآورد تا حلاوتی دیگر درکام ادبیات ریخته شود. قصه‌نو بازتاب راستین دنیای نواست. چنین‌قصه‌ای از فلسفهٔکهنه در می‌گذرد. سوداگران شهری توجیه علی خویش را از دست هشته‌اند. قصه نمی‌تواند هم‌چنان درعلت وجودی او بکوشد. دانش دستخوش انقلاب‌کلی‌گشته فلسفه را ازبنیادکهن آن محروم ساخته است. دلالت جهان پیرامون ماموقتی، جزیی ومتناقص‌می‌نماید. اصالت آن هرلحظه مورد انکار است. قصه نمی‌تواند به این تکیه‌گاه نااستوار پناه ببرد. هنرمند امروزتوجیه

نمی‌کند، می‌گستراند: چنان که هست: بی‌رنگ و بو ـ و بی‌داوری. این واقعگرایی‌نو خواننده را ازجمود تکرار وتداوم مصنوعی‌می‌رهاند وهیچگاه دلش‌را به امید واهی‌خوش‌نمی‌گرداند. رسوب فرهنگ، در بسترایام، جریان اندیشه راکندگردانیده‌است. قصه‌نو، پردهٔ پندار را می‌درد، جهان را عریان دراشغال اشیاء به مانشان‌می‌دهد. قصه لالایی‌نیست، ادعای پیامبری‌هم‌ندارد. درقصه نو، جستجوی دلالت جهان بی‌فایده است. دراین‌قصه، جهان نه پوچ است، نه سرشار ازمعنای ویژه ـ همین‌است‌که هست: بی‌زیور، گاه زشت‌و گاه زیبا. دنیا چیست؟ شکل و بعد و رنگ. سرد و خشك. پس جهان فاقد بازتاب‌هایی‌است‌که نویسندگان سنتی ازخود می‌گرفتند وبدان می‌بخشیدند ـ اشیاء روزنه‌ای است فروبسته، نگاه آدمی‌آن سوی آن را نمی‌بیند.

حضور اشیاء دلیل غیبت آدمی نیست. انسان هست. در دنیا، درمیان اشیاء، نگرنده ونگران آن. واقعگرایی‌نو ذهنی‌است: چراکه واقعیت بیرون همیشه از خلال انسان می‌گذرد و رنگ ذهنیات او را می‌گیرد. هر توصیفی دلالتگرحضور شعوری است. زمان قصه نو نیز زمان انسانی است و بازمان قراردادی ساعت دیواری‌کاری ندارد. به همین جهت، در قصه نو زمان چون رودی است جاری. سرچشمه وریزشگاه آن‌ناپیداست.

قصه سنتی، داستانی‌داشت دلکش، حقیقت نما، ازخلال زمانی معین‌و همیشه درجایی‌اتفاق می‌افتاد. اعمال ومنش وعواطف قهرمانان عمیقاً تحلیل می‌شد. این قصه، علاوه بر طرح داستان، همیشه دلالتی داشت اجتماعی، فلسفی، مذهبی وگاه نتیجه‌ای اخلاقی. اساس‌این‌گونه قصه‌ها، توافق نویسنده وخواننده بود. نویسنده تظاهر می‌کردکه سرگذشتی راستین به خواننده‌ارائه می‌کند. خواننده نیزاین‌دروغ را حقیقت می‌پنداشت ـ بدین‌جهت آن اثری‌موفق بودکه درحقیقت نمایی توفیق پیداکند ـ پس ازاین اوج، ساختمان قصه اندك اندك‌کهنه شد. در دیدهٔ بسیاری از خوانندگان اندیشمند امروزی این بنا فرو

ریخته است. لایه‌های کهنه شعور فرو ریخته و لایه‌های تازه‌ای جای آن را گرفته‌است. جهان، در دگرگونی جاودانی خود، قصه نو را پیش کشیده‌است. روزی این قصه نیز کهنه می‌شود.

شخصیت که اساس قصه سنتی بود، در بسیاری از آثار ارجمند عصر ما دستخوش تحول است. بیگانه کامو تنها به بررسی منش اکتفا نمی‌کند؛ «غثیان»، شاهکار سارتر را، اصلا نمی‌توان قصه خواند.

داستان که مدعی حقیقت بود امروز دیگر در باور کس نمی‌گنجد. شگردهای شناخته‌ای چون کاربرد سوم شخص مفرد، ماضی مطلق، رعایت زمان وقایع، تداوم طرح داستان، همه درهم ریخته‌است. داستان قصه امروز به انکارخود وهرداستان می‌پردازد. تقلید از گذشتگان کاری‌است فاقد اصالت وارتجاعی وحکایتگر جمود وبی‌هنری یك حقه باز. راه قصهٔنو، راهی است تازه ودشوار.

این‌مختصر گزارش یك پژوهش‌است. نقاد راستین زمانه است.

حواشی

1- La Cantatrice Chauve
2- Théâtre de l,absurde
3- Le degré zéro de l,écriture
4- Roland Barthes
5- La Critique d'interprétation
6- Les Gommes.
7- Le Nouveau Roman.
8- Alain Robbe-Grillet
9- Brest
10- Minuit.
11- Wallas.
12- Dupont.
13- Oedipe.

14- Le Monde
15- Intrigue.
16- Cadre
17- Situationnel.
18- Le Voyeur.
19- ؛
20- Mathias
21- La Jalousie.
22- Franc.
23- Dans le labyrinthe
24- La Maison de Rendez – vous
25- Populaire
26- Johnson.
27- Mannersi
28- Macao
29- Laureen.
30- Ava
31- Projet pour une révolution à New York.
32- Lucien Goldmann.
33- Pour une sociologie du roman.
34- Evelyne.

منابع

در نگارش این مقاله، علاوه بر قصه‌های رب-گری‌یه، از کتاب‌های نظری زیر نیز بهره جسته‌ایم.

I- A.Robbe - Grillet : Pour un nouveau Roman, Gallimard Paris , 1972.

II- Nouveau Roman: hier, aujourd,hui, 10-18, Paris,1972.
این کتاب حاوی مباحثات و گفتگوهای قصه نویسان نو با یکدیگر و منتقدان فرانسوی است. سه تن ازبزرگترین پیشروان قصه نو ؛ رب-گری‌یه، بوتور Butor ، وساروت Sarraute ، نیز دراین گفتگو شرکت کردند.

III- Francoise Baqué : le Nouveau Roman, Bordas, 1972.

IV- Lucien Goldmann : Pour une sociologie du roman, Gallimard, 1969.