نشست حاضر بحث و گفت‌وگو دربارهٔ کتاب پاک‌کن‌ها **اثر آلن رب‌گری‌یه با ترجمه آقای پرویز شهدی است. کسانی که با ادبیات فرانسه آشنایی دارند دربارهٔ رمان نو و کارهای آلن رب‌گری‌یه و مارگریت دوراس و کلود سیمون و دیگران آشنایی دارند. در این سالها ترجمه از نویسندگان رمان نو بیشتر شده است، برخی از آثار آلن رب‌گری‌یه را آقای شهدی ترجمه کرده‌اند، مقالات مختلفی نوشته شده و در زمینه‌های دیگر هم آثار دیگری در دست چاپ و انتشار است. در ابتدا شرح حال مختصری از آقای شهدی بیان می‌شود:**

پرویز شهدی در سال ۱۳۱۵ در مشهد متولد شد، تحصیلات ابتدایی و دبیرستان را در آن شهر گذراند و برای ادامهٔ تحصیل به تهران عزیمت کرد. دورهٔ کارشناسی زبان و ادبیات فرانسه را در دانشگاه تهران فراگرفت. در سال ۱۳۴۸ یک سال در بروکسل به مطالعه پرداخت و پس از آن از سال ۱۳۵۳ به فرانسه عزیمت کرد. در دانشگاه سوربن دورهٔ فوق‌لیسانس را در رشتهٔ ادبیات تطبیقی گذراند، ولی گرفتاریهای شغلی مانع از ادامه تحصیل او شد. در سال ۱۳۶۳ به ایران بازگشت و در سال ۱۳۶۶ بازنشسته شد. از آن زمان کار ترجمه را به صورت جدی ادامه می‌دهد. دو نوع کتاب را ترجمه می‌کند: یکی کتابهایی که از نظر خودش جدی و پرمحتواست، دیگر کتابهای تفننی که جنبهٔ داستانی هم دارد. بعضی از آثار منتشر شدهٔ ایشان عبارت‌انداز: ماجراهای شگفت‌انگیز **اثر ادگار آلن‌پو،** حیوان اندیشمند **روبرمر، چهار کتاب از مارگریت دوراس:** سدی بر اقیانوس آرام، شیدایی لول.و.اشتاین، دریانورد جبل‌الطارق **و** ساعت ده و نیم شب در تابستان. **از بالزاک هم** فراز و نشیب زندگی بدکاران **را ترجمه کرده‌اند.** شاعر سرگردان **دیگر اثر ترجمهٔ ایشان است.**

از دیگر آثار ایشان جن **و** سال گذشته در مارین باد **اثر آلن رب‌گری‌یه و** شوالیهٔ ناموجود **اثر ایتالوکالوینو است.**

***

■ **پرویز شهدی:**

۱ـ رمان نو

با انتشار کتاب، **تروپیسم،** یا **گرایشها** اثر ناتالی ساروت در ۱۹۳۹ و در پی آن **پاک کن‌ها** در ۱۹۵۳ شیوهٔ جدیدی در رمان‌نویسی در فرانسه پدید می‌آید. از ۱۹۵۵ به بعد منتقدان درصدد برمی‌آیند نامی برای این شیوهٔ جدید که روشهای سنتی و جاافتادهٔ رمانهای کلاسیک را دور می‌ریزد، پیدا کنند. نامهایی مثل «ضد رمان»، «اکول دو مینوی» ـ چون این رمانها از سوی مؤسسهٔ انتشاراتی مینوی منتشر شده‌اند ـ و همچنین «رمان نو» پیشنهاد می‌شود که سرانجام نام اخیر بر این جنبش می‌ماند.

رمان نو یک مکتب نیست، جنبشی است بدون رهبر، بدون مجله‌ای برای انعکاس افکار و نظرهای نویسندگان آن، که رفته‌رفته با مقاله‌ها و اظهارنظرهای نویسندگان این سبک تجانس و هماهنگی‌اش را به دست می‌آورد. ناتالی ساروت با **عصر بدگمانی** در ۱۹۵۶، رب‌گری‌یه با **برای رمانی نو** در ۱۹۶۳، میشل بوتور (Butor) با **جستارهایی دربارهٔ رمان** در ۱۹۶۴ و ژان ریکاردو Ricardo با **مسائل رمان نو** در ۱۹۶۷، نظرهاشان را دربارهٔ شیوهٔ جدید یا رمان نو بیان می‌کنند.

خود رب گری‌یه در یکی از مقاله‌هایش در کتاب **برای رمانی نو**

می‌گوید: «این متنها به هیچ وجه نظریه‌ای برای رمان را ارائه نمی‌دهند، فقط درصددند تحولهایی را آشکار سازند که به نظر من برای ادبیات معاصر بسیار ضروری است. اگر من آزادانه در بسیاری از صفحات این کتاب اصطلاح «رمان نو» را به کار می‌برم از این جهت نیست که مکتبی را، و نه حتی گروه متشکل و مشخصی از نویسندگان را که در همین زمینه مطلب می‌نویسند، معرفی کنم، بلکه نام یا عنوان آسانی است که شامل همهٔ کسانی می‌شود که در جست‌وجوی شیوهٔ جدیدی برای رمان‌نویسی‌اند، شیوه‌ای که بتواند روابط جدیدی میان انسان و دنیا بیان یا خلق کند و برای همهٔ کسانی که تصمیم دارند رمانی ابداع کنند، یعنی انسان را به‌وجود بیاورند. اینها می‌دانند که تکرار مداوم شیوه‌های گذشته نه تنها پوچ و بیهوده است، بلکه حتی می‌تواند زیان‌آور باشد: شیوه‌هایی که با بستن چشمها به روی موقعیت واقعی‌مان در دنیای کنونی، سرانجام ما را از ساختن دنیا و انسان فردا باز می‌دارد.»

ضمناً نویسندگان این شیوه به هیچ وجه ادعا نمی‌کنند که مبدع و بنیانگذار چنین سبکی هستند، آنها دینشان را نسبت به گذشتگان خود از جمله پروست، جویس، فاکنر و حتی بکت از یاد نمی‌برند. ناتالی ساروت، کافکا و داستایوسکی را هم در این جمع وارد می‌کند و رب گری‌یه، کامو و سارتر را.

این سبک از این جهت «ضد رمان» یا «رمان نو» خوانده می‌شود که درست عکس رمانهای کلاسیک عمل می‌کند. رمان کلاسیک شخصیت یا شخصیتهایی را معرفی می‌کند که تا جایی که امکان دارد واقعی‌اند، هویت خاص خودشان را دارند، و قدم در ماجراهایی می‌گذارند که تابع قوانین تسلسل زمان و مکان است. رمان نو برعکس به شخصیت اعتقادی ندارد. گسترش دامنهٔ علم روانکاوی، باعث شده ناهماهنگیها و گوشه‌های نهفته و بغرنجی از شخصیت فرد آشکار شود که در گذشته ناشناخته بوده است. جامعهٔ نوین نشانگر پیروزی دوران بی‌هویتی است. به قول رب‌گری‌یه، دوره، دورهٔ شماره‌ای است که در دفتر ثبت احوال به فرد داده می‌شود. نویسندگان این شیوه بیشتر به سراغ حاشیه‌نشینان جامعه می‌روند که زندگی توخالی و ناموفقی دارند. آنها با کمال میل تمهای مشترک سرگردانی، سفر و بازجوییهای پلیسی را برای موضوع داستانهایشان انتخاب می‌کنند، ولی در عین حال اختلافهای زیادی در نظرهایشان، آنها را رودرروی همدیگر قرار می‌دهد. بوتور و ساروت به روان‌شناسی اعماق علاقه نشان می‌دهند، ولی رب گری‌یه که نقاش اشیاء است، این امر را بر آنها خرده می‌گیرد. کلود سیمون سعی دارد اشیاء، مکانها و پدیده‌ها را آن‌طور که به نظر می‌آیند بدون هیچ توضیح و تفسیری ارائه دهد.

رمان نو مورد انتقادهای شدیدی هم قرار گرفته است. عده‌ای آن را ملال‌آور توصیف کرده‌اند و گروهی متهمش کرده‌اند که به عظمت روح انسان پی نبرده است. از ۱۹۷۰ به بعد بسیاری از نویسندگان رمان نو، روش کلاسیک‌تری را در نوشته‌هایشان به کار برده‌اند. ناتالی ساروت زندگینامه‌اش را با عنوان **کودکی** منتشر می‌کند. رب‌گری یه خاطراتش را در سه کتاب **آینه بازمی‌گردد**، **آنژلیک یا سرخوشی** و **آخرین روزهای کورنت** منعکس می‌کند و در رمان **جن** برمی‌گردد به روش کلاسیک نقل داستان به زمان گذشته، حال آنکه پیش از آن خود را رمان‌نویس زمان حال معرفی کرده بود. با این همه، این تحولها کاملاً نسبی باقی می‌ماند، به دشواری می‌شود گفت که رمان نو در تنگنا افتاده است، چون کلودسیمون، کلود اولیه و روبرپنژه به اکتشافهایشان در راههای تازه گشوده شده در عالم رمان، در اواسط قرن گذشته ادامه می‌دهند.

قهرمان یا شخصیت اصلی رمان سنتی، در رمان نو جایش را به پرهیهایی نامشخص و کم و بیش بی‌هویت داده است که گاه ضمیری فاعلی یا مفعولی مشخص‌کنندهٔ آنهاست و گاه حرف اول اسمی.

در رمان کلاسیک، ماجرای روشن و مستدل با دنیایی منظم و تفسیرپذیر مطابقت می‌کند. رمان نو چهارچوب داستانی را به هم می‌ریزد، به جای اینکه ماجرا در آن پی‌گیری شود و پیش برود، داستان با دیدگاهها و تغییرهایی دائمی تکرار می‌شود. زمان نزد نویسندگان رمان نو به هیچ وجه از چهارچوب مستدل زمان‌بندی خاص مراحل گوناگون داستان پیروی نمی‌کند. به نظر رب‌گری یه، رمان نو، رمان زمان حال است.

اشیاء در رمان نو جای خاصی برای خود دارند و اهمیت فراگیری پیدا می‌کنند. رمان نو تلاش می‌کند هر گونه ژرفا و ارزش نمادین را از اشیاء سلب کند، ماجرا به پازل درهم ریخته‌ای بدل می‌شود که خواننده گاه بیهوده سعی می‌کند آن را به حالت اولیه‌اش درآورد. در رمان کلاسیک مجالی برای فعالیت و کندوکاو به ذهن داده نمی‌شود، حال آنکه رمان نو ارزش و اهمیت زیادی برای آن قائل است: درست است که عالم برپایهٔ ریاضی و قوانین تغییرناپذیر و مستدل روابط میان اعداد ایجاد شده، ولی ذهن انسان عالم دیگری می‌سازد که به کلی متفاوت است. می‌خواهد از این خدشه‌ناپذیری، از این مطلق بودن بگریزد و چیزی بسازد که در عالم عینیت وجود ندارد، یا به ظاهر وجود ندارد. ذهن برای هیچ چیز آغاز و پایانی را نمی‌پذیرد، به همین جهت در عالم رؤیا و تخیل تغییر مسیری چنان ناگهانی به سیر و سلوک خود می‌دهد، که در عالم واقعیت هرگز امکان‌پذیر نیست. به عبارت دیگر نویسندگان رمان نو بر این عقیده‌اند که خواننده نباید در بند خواستها، اندیشه‌ها، خاطرات عینی و تخیلات ذهنی نویسنده اسیر باشد. قالبی به او ارائه شود که در آن شخصیتها حرکتهای از پیش طرح‌ریزی شده‌ای را انجام می‌دهند. حرفهایی از پیش گفته شده در ذهن نویسنده را به زبان می‌آورند و روند داستان، آن گونه که در ذهن نویسنده شکل گرفته، از آغاز تا پایان به خواننده تحمیل می‌شود. حال آنکه خواننده، یعنی انسانی آگاه و صاحب شعور و قوهٔ درک، این حق را دارد در ماجرایی که نویسنده برایش ترسیم می‌کند شریک باشد، چون در حقیقت خواننده خود، محور اصلی است، چه اگر خواننده‌ای در کار نباشد نویسنده‌ای هم نمی‌تواند وجود داشته باشد. پس روال داستان باید به گونه‌ای باشد که ذهن خواننده هم بتواند در آن دخالت کند، تعبیر و تفسیرهای شخصی برای آن داشته باشد و حتی جزو شخصیتها درآید و نقشی در آن به عهده بگیرد. یعنی آزاد و رها از همهٔ قید و بندهایی که نویسندهٔ کلاسیک بر دست و پای اندیشهٔ او می‌گذارد و اجازه و مجال هیچ ابراز وجودی را به او نمی‌دهد.

رب‌گری‌یه در یکی از مقاله‌های کتاب **برای رمانی نو** سه مسئلهٔ اساسی رمان: داستان یا ماجرا، نقش نویسنده و شخصیت را زیر پرسش می‌برد. او می‌گوید هر کسی می‌داند «شخصیت» در رمان کلاسیک چه مفهومی دارد. ضمیر فاعلی نامشخصی نیست که هویتی نداشته و به طور ساده فاعلی باشد برای انجام عمل فعل. یک شخصیت باید نام خاصی داشته باشد و بالاتر از آن نام و نام خانوادگی، باید پدر و مادر و خویشانی داشته باشد و شجره‌نامه‌ای. دارای شغلی باشد و اگر مال و منالی هم داشته باشد چه بهتر، و سرانجام باید دارای ویژگیهای روحی و اخلاقی باشد، و نیز چهره‌ای که این ویژگیها را بنماید و گذشته‌ای که به این ویژگیها شکل ببخشد.

ویژگیهای اخلاقی‌اش جهت‌دهندهٔ اعمالش است و وادارش می‌کند در هر ماجرا به نحو مشخصی واکنش نشان دهد. این ویژگیها به خواننده اجازه می‌دهد درباره‌اش داوری کند، دوستش بدارد یا از او متنفر باشد و به کمک همین ویژگیهاست که روزی نام و خصوصیاتش را به فرد دیگری می‌دهد. چون شخصیت باید هم یکتا باشد و هم بتواند خود را در طبقه‌بندی خاصی جا دهد، باید از خصوصیات جانشین‌ناپذیری برخوردار باشد و در عین حال از چنان

رفتار و کرداری همگانی که بتواند جهان شمول شود. نویسنده کلاسیک برای ایجاد کمی تنوع و برای ابراز آزادمنشی بیشتر شخصیتی را انتخاب می‌کند که بتواند یکی از این قواعد را زیر پا بگذارد: بیکاره، دیوانه، کسی که ویژگیهای روحی ناپایدارش، اینجا و آنجا شگفتیهای کوچکی بیافریند... با این همه، در این کار نباید اغراق کند، وگرنه از مرحله پرت افتادن و به راه رمان رفتن است. در این مورد، هیچ یک از رمانهای بزرگ معاصر با قوانین نقد مطابقت نمی‌کند. چه تعداد از خوانندگان نام راوی را در **تهوع** به خاطر دارند یا در **بیگانه**؟ آیا افرادی که سجایای انسانی داشته باشند در این کتابها به چشم می‌خورند؟ یا مثلاً **سفر به انتهای شب** چه شخصیتی را توصیف می‌کند؟ آیا می‌شود باور کرد که این سه رمان برحسب تصادف با اول شخص مفرد نوشته شده باشند؟ بکت نام و قیافهٔ قهرمانش را در طول همان داستان تغییر می‌دهد، فاکنر به عمد یک اسم را به دو شخص متفاوت اطلاق می‌کند، و اما «کا» در **قصر** حرف اولی بیش نیست، نه خانواده‌ای دارد، نه چهره‌ای، حتی شاید مساح هم نباشد. رمان شخصیتها، خیلی ساده به گذشته تعلق دارد، دورانی را مشخص می‌کند که اعتلای فرد در آن مطرح است.

«سرنوشت دنیا برای ما دیگر به فراز و فرود چند شخص یا چند خانواده بستگی ندارد، دنیا دیگر آن ملک خصوصی موروثی خریدنی و فروختنی، یا طعمه‌ای که بیشتر تصرف کردنش مطرح بود تا شناختنش نیست.»

۲ـ پاک کن‌ها

و اما خود داستان **پاک کن‌ها**، همان طور که می‌بینیم به سه بخش تقسیم شده: درآمد، متن و پی‌آمد. نویسنده در درآمد کم و بیش طولانی‌اش (حدود ۴۲ صفحه در ترجمهٔ فارسی و ۳۱ صفحه در متن اصلی)، همهٔ عوامل داستان: مکانها، شخصیتهای اصلی و فرعی، حوادث و ماجراها را به طور مستقیم، از راه گفت و شنود و غیرمستقیم، نقل از روزنامه یا از گفته‌های دیگران، حتی کوچه‌های شهری که ماجراهای رمان در آن رخ می‌دهد معرفی می‌کند. با وسواس و دقت یک سینماگر، درست مثل آغاز یک فیلم که روی زمینه‌ای که دوربین از مکانها، یا کوچه و خیابانها، حتی از گفت وشنود نشان می‌دهد، نوشته‌ها، در چهارچوبی منطقی که هیچ تصنعی در آن نیست و هر کسی، خواننده یا تماشاگر می‌تواند به راحتی با آن آشنایی پیدا کند، ردیف می‌شود.

در بخش اول این درآمد، کافه، محور اصلی قرار می‌گیرد تا شخصیتهای اصلی و فرعی داستان یک به یک پایشان به میان کشیده شود، حتی آنهایی که حضور ندارند و پا به صحنه نمی‌گذارند، به طریقی به آنها اشاره می‌شود، و اشارهٔ کوتاهی به خبری در روزنامه در مورد ماجرای دزدی، سوءقصد یا قتل.

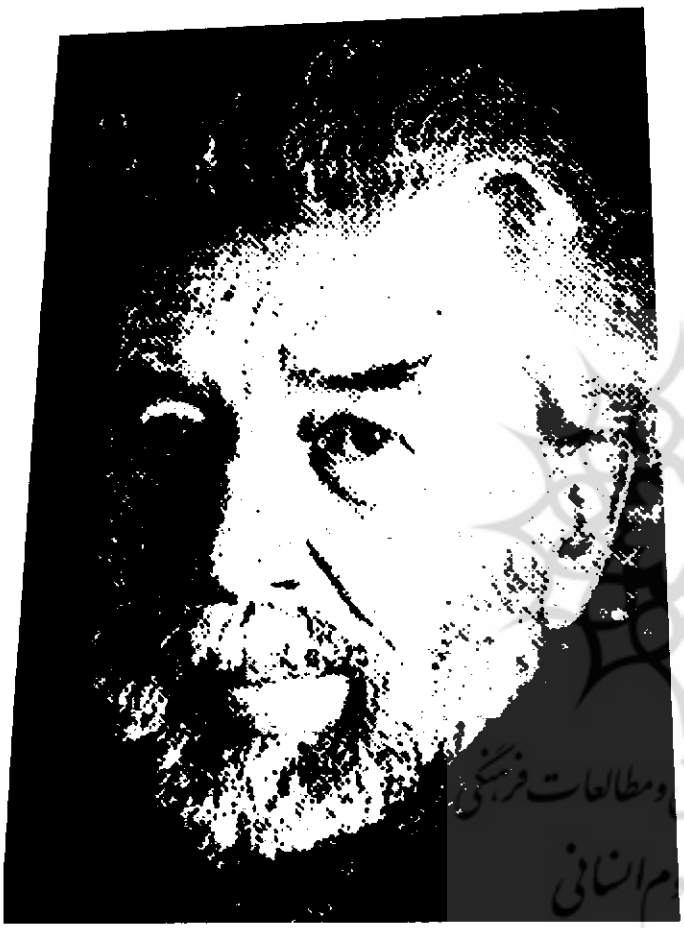
در بخش دوم می‌رود به سراغ کوچه‌ای که بیشتر ماجراها در آن اتفاق می‌افتد، کوچه دزار پانتور و خانه‌ای که محل وقوع حادثه است و توصیفی از شهر که ظاهراً نزدیک دریا واقع شده و هیچ اسمی هم ندارد، شهری با آبراهها و پلهای متحرک. اگر چه داستان قالبی جنایی ـ پلیسی دارد،

ولی خلاصهٔ ماجرا و فرجام آنکه در کتابهای پلیسی به طور معمول باید در پایان کتاب بیاید، همان ابتدا و در بخش دوم درآمد، با ذکر همهٔ جزئیات و آنچه بایستی رخ می‌داده یا رخ داده است، یا حتی رخ خواهد داد، آورده می‌شود. ولی این روایت از زبان یا بهتر بگوییم از دید راوی است که مثل دوربین فیلمبرداری به این سو و آن سو سر می‌کشد، ولی اجباراً همان چیزی نیست که رخ داده یا باید در طول داستان و از دید کسان دیگر هم رخ بدهد. درست انگار در انتهای کوچه‌ای در محله‌ای، حادثه‌ای، سرقتی یا قتلی اتفاق افتاده باشد، همسایه‌ها جلوخانه جمع می‌شوند، هر کس اظهارنظری می‌کند، عقیده‌ای دارد، ماجرا را به زعم خودش نقل یا تعبیر و تفسیر می‌کند، پیشخدمت یا سرایدار خانه هم نظر و روایتی خاص خودش دارد. صاحب‌خانه یا فردی که مورد سوء قصد قرار گرفته و طبعاً باید از حقیقت ماجرا خبر داشته باشد، از بعد دیگری به حادثه می‌نگرد، چون در دقایق و مراحل پیش از رخ دادن آن حضور نداشته یا از آن مطلع نیست. بازرس و افراد پلیس هم نظر دیگری دارند، و به طور خلاصه هیچ کس به درستی نمی‌تواند بگوید حادثه از آغاز تا انجام دقیقاً چگونه اتفاق افتاده، حتی خود سارق یا ضارب یا قاتل، چون او هم در صحنه‌های پس از حادثه که در پی فرار او رخ داده حضور نداشته. نویسنده اصرار دارد جنبهٔ چند بعدی ماجرا را، مانند صحنهٔ نمایش و از دید تماشاچیهای متفاوت، از زاویه‌های گوناگون بازگو کند، حتی اشاره‌ای صریح به این امر دارد: ص ۲۹ پاراگراف سوم ترجمه: «ناگهان آب زلال کدر می‌شود، در این صحنه که قانون تعیینش کرده بدون یک بند انگشت زمین در چپ یا راست، بدون لحظه‌ای درنگ، بدون استراحت، بدون نگاهی به پشت سر، ناگهان بازیگر در میانهٔ جمله‌ای متوقف می‌ماند... این نقش را از حفظ می‌داند، نقشی که هر شب بازی می‌کند، ولی امروز از ادامهٔ آن سر باز می‌زند، پیرامونش بازیگران دیگر بی‌حرکت می‌مانند، با دستی به هوا برخاسته، یا پایی نیمه خمیده، ضرب آهنگی که نوازندگان آغاز کرده‌اند همچنان ادامه می‌یابد...»

راوی یا دوربین می‌رود به سراغ محل وقوع حادثه، دقیق و کنجکاو، با نشان دادن همهٔ جزئیات: ص ۲۹ پاراگراف آخر: «پلکان عبارت است از بیست و یک پلهٔ چوبی، باضافهٔ یک پلهٔ سنگی در پایین، که آشکارا از آنهای دیگر پهن‌تر است و در انتهای آزاد و گرد آن، ستونی مسی با تزییناتی پیچیده کار گذاشته‌اند که به جای گلوله سر ستون، سرفیل شطرنج با شبکلاهی دارای سه منگوله روی آن است...» به رنگ کفپوش پله‌ها و سرسرا و راهروها، تابلو روی دیوار همین پله‌ها، دفتر کار، کتابها، میز کار، چراغ سقفی، کلید برق، همهٔ اشیایی که در ماجرا نقشهای کم و بیش اصلی یا فرعی دارند اشاره می‌شود. تکیه راوی به پاره‌ای از اشیاء مصرانه است: ص ۳۲ پاراگراف دوم: «یک جور مکعب ولی کمی تغییر شکل داده، تکه سنگ گدازه‌ای خاکستری براق، با سطوح صیقل یافته، انگار به سبب کارکرد زیاد، با گوشه‌های ساییده، توپُر، با ظاهری سفت و سخت، به سنگینی توده‌ای طلا، کمی بزرگتر از مشت، سنگ روی کاغذ؟ این تنها شیء تفننی اتاق است.»

در بخش سوم یک راست می‌رود به سراغ خود ماجرا: ص ۳۴ پاراگراف دوم: «سه‌شنبه ۲۷ اکتبر، دزد جسوری، دیروز سرشب به خانه آقای دانیل دوپون، شمارهٔ ۲ کوچهٔ دزارپانتور رفته است. دزد که در حین دزدی توسط صاحبخانه غافلگیر می‌شود، هنگام فرار چند گلوله به سوی آقای دوپون شلیک می‌کند...» و باز ص ۳۸ پاراگراف دوم: «قربانی این حادثه که شدیداً مجروح شده بود به فوریت به درمانگاهی در محله انتقال می‌یابد، در آنجا، بی‌آنکه به هوش بیاید فوت می‌کند. پلیس درصدد کشف هویت قاتل است، تاکنون هیچ ردپایی از او به دست نیامده.»

در بخش چهارم درآمد، ماجرا از دیدگاه خود قهرمان ماجرا و دوستش دکتر ژوآر که او هم نقش مهمی در ماجرا دارد نقل می‌شود. بازگویی رویداد این بار از زبان آنهاست، آن‌طور که خود شاهد بوده‌اند یا هستند، ولی آیا واقعیت همان است که آنها می‌گویند؟ در صفحهٔ ۴۱ پاراگراف دوم به بعد ماجرا از دید آنا، پیشخدمت سالخورده، پلیس، روزنامه‌ها و حتی خود قاتل اشکال گوناگونی به خود می‌گیرد: دوپون می‌گوید: صبح به او (آنا) گفته‌اند که من دیشب مرده‌ام و جراحتم یکی از این زخمهای عجیبی بود که در وهلهٔ اول



چندان وخیم به نظر نمی‌رسد ولی آدم از آن جان سالم به در نمی‌برد. ولی تو به روزنامه‌ها اطلاع داده‌ای: «بدون اینکه به هوش بیاید مرده است». دکتر می‌گوید: «نه من چنین حرفی به آنها نزده‌ام، جمله‌ای است که حتماً یکی از افراد پلیس به اعلامیه اضافه کرده» و بالاخره: «و اما قاتل من، او فقط دیده به اتاق خوابم گریخته‌ام، نمی‌تواند بداند من دقیقاً از چه ناحیه‌ای زخمی شده‌ام، از شنیدن خبر مرگ من خیلی هم خوشحال خواهد شد.»

در بخش پنجم، رئیس پلیس هم وارد صحنه می‌شود تا اجزا و شبکه تکمیل شود، مثل پازلی که قطعات گوناگون و پراکنده‌اش کم و بیش کنار هم جمع می‌شود تا به ماجرا شکل ببخشد، یعنی همهٔ مصالحی که خواننده لازم دارد تا در ذهن خود رویدادی را سرهم کند که نویسنده فقط به او پیشنهاد می‌کند نه تحمیل. رئیس پلیس از دید خود و منافع شغلی‌اش وجه دیگری از قضیه را ارائه می‌دهد. ص ۴۸

پاراگراف دوم به بعد: «بالاخره حالا که ادارات مرکزی مایلند خودشان به طور کامل این ماجرا را پی‌گیری کنند، تا آنجا که حتی می‌خواهند جنازهٔ قربانی را پیش از معاینه تحویل بگیرند، چه بهتر. نباید گمان کنند که او از این بابت گله‌مند است. برای او انگار هیچ فتلی صورت نگرفته.»

«در واقع اگر دوپون خودکشی هم کرده بود باز نتیجه دقیقاً همین می‌شد. آثار انگشت معلوم نیست از آنِ چه کسی است و از آنجا که هیچ فرد زنده‌ای قاتل را ندیده...»

«از این هم بهتر: اصلاً هیچ حادثه‌ای رخ نداده است! یک خودکشی هم جنازه‌ای به جا می‌گذارد، و حالا این جنازه بی‌سروصدا از اینجا منتقل می‌شود و مقامات بالا از او می‌خواهند دخالتی نکند. چه بهتر! هیچ کس نه چیزی دیده، نه چیزی شنیده، قربانی‌ای هم دیگر در کار نیست. و اما قاتل، او از آسمان فرود آمده و اکنون هم مطمئناً برای برگشت، فرسنگها با اینجا فاصله دارد.»

در بخش ششم جزئیاتی دیگر و شخصیتهایی دیگر معرفی می‌شوند، با تکیهٔ بیشتر روی اشیاء: ص ۴۹ پاراگراف اول: «خرده ریزهای پراکنده، دو تا چوب پنبه، تکه چوب کوچک سیاه شده: حالا می‌شود گفت شبیه صورت آدمی است، با تکه‌ای پوست پرتقال که دهان را تشکیل می‌دهد. بازتاب لکه‌های مازوت، چهرهٔ مسخرهٔ دلقک را تکمیل می‌کند، عروسکی برای بازی کشتار عام.»

در پاراگراف آخر صفحهٔ ۳۳، انتهای بخش دو نیز به همین اشیاء اشاره شده: «پس مانده‌هایی آنجا جمع شده، تکه‌چوبی آغشته به قیر، دو تکه چوب‌پنبهٔ معمولی، تکه‌ای پوست پرتقال، و خرده ریزهایی مقاوم‌تر، نیمه تحلیل رفته، که ماهیتشان را به دشواری می‌توان تشخیص داد.» ولی در آن موقع این اشیاء مثل خود ماجرا، هنوز شکلی به خود نگرفته‌اند.

در پایان درآمد هیچ چیز کم و کسر نیست، همهٔ شخصیتها معرفی شده‌اند و به طور مستقیم یا غیر مستقیم حضور یافته‌اند، صحنه‌ها کم و بیش با شرح جزئیات توصیف شده و ماجرا هم آن طور که از دیدگاههای گوناگون می‌توانسته روی دهد بیان شده است.

بنابراین هنگامی که خواننده شروع به خواندن داستان یا متن اصلی می‌کند، هیچ مسئله‌ای بر او پوشیده نیست، همه چیز را می‌داند، از بدو شروع ماجرا، تا کم و بیش پایان آن را، آن هم از دیدگاههای مختلف. فقط همراه با راوی، یا دوربین، انگار دستیار کارگردان باشد، به همه جا سر می‌کشد، و با محل وقوع حادثه، کوچه‌ها و محله‌های اطراف آن و بخشهای گوناگون شهر که به نحوی با ماجرا ارتباط پیدا می‌کنند آشنا می‌شود، مثل : ادارهٔ شهربانی، کاخ دادگستری، پستخانه، درمانگاه، خیابانها و آبراهها، و با شخصیتهای فرعی دیگری که می‌توانسته‌اند نقشی در ماجرا داشته باشند، ولی نویسنده اجرا کردن یا نکردن این نقشها را به عهدهٔ خود خواننده می‌گذارد. مانند: زن جوانی که نوشت‌افزار فروشی دارد و همسر طلاق گرفتهٔ مقتول یا مجروح است، آیا او واقعاً در این ماجرا دستی داشته یا از آن مطلع بوده؟ یا پسر جوانی که می‌توانسته پسر دوپون از زنی دیگر باشد، ولی آیا واقعاً بوده یا حتی چنین پسری داشته؟ در حقیقت متن اصلی از بخش نخست تا پایان بخش پنجم، چیزی نیست جز کنار هم چیدن اجزاء پازل به روشهای گوناگون، با دیدگاههای مختلف و از سوی افراد متفاوت. پازلی که برخلاف پازلهای معمولی که جز یک راه‌حل برایشان وجود ندارد و در پایان، پس از کنار هم چیده شدن همه قطعات سرانجام منظره یا نوشته یا شکلی را ارائه می‌دهد، دارای صور گوناگون، راه‌حلهای گوناگون و نتیجه‌گیریهای گوناگون است. در تمام این مدت که بیست و چهار ساعت بیشتر به طول نمی‌انجامد، نویسنده یا راوی، خودی نشان نمی‌دهد، ابراز وجود یا اظهار عقیده‌ای نمی‌کند، شاید گهگاه، اشاره‌ای، کنایه‌ای کوچک، گذرا و به ظاهر بی‌ارتباط به ماجرا می‌کند و می‌گذرد، بی‌آنکه دنبال قضیه را بگیرد، یا اصراری در قبولاندن آن داشته باشد، ولی در عین حال پافشاری می‌کند، چون بارها آن را تکرار می‌کند: معمای ابوالهول و ماجرای اودیپ و شهر تب: کدام حیوان است که صبح... نوشت‌افزار فروشیها و پاک‌کنهایی که ته جیب فرستادهٔ ویژه انبار می‌شود بی‌آنکه واقعاً به کارش بیاید، دو حرف د و ای وسط کلمه‌ای که روی مداد پاک‌کن خودش بوده و بقیهٔ حرفهای پس و پیش آن پاک شده که به ظاهر نام کارخانهٔ سازنده آن است و می‌تواند هم دو حرف وسط اودیپ باشد، یا نباشد؟ ولی این موضوع دقیقاً در جایی مطرح می‌شود که تصویری از خرابه‌های شهری باستانی، از ویرانه‌های تبای که ماجرای اودیپ در آن رخ داده، وجود دارد و با تصویری از چهار راهی در شهری در زمان حال، از خانه‌ای واقع در کوچهٔ اصلی ماجرا، خانه‌ای که قتل در آن صورت گرفته یا باید بگیرد تلفیق می‌شود. پس راوی در بیان این اشاره زیاد هم بی‌منظور نیست، چرا که آن را در نوشت‌افزار فروشی‌ای مطرح می‌کند که همسر سابق مقتول یا مجروح اداره‌اش می‌کند، آیا دوپون پدر اودیپ است، و زن جوان ژوکاست مادر اودیپ یا آنتیگونه دخترش یا هیچ یک؟ خانهٔ کوچهٔ دزارپانتور، خانهٔ محل وقوع ماجرا که در ویترین نوشت‌افزار فروش با ویرانه‌های شهر باستانی تلفیق شده، شهر تب است؟ یا آن پسر جوانی که ممکن بوده پسر مقتول باشد، آیا می‌تواند اودیپ پدرکش و زناکار هم باشد؟ راوی با دوربین باز هم نتیجه‌گیری را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد و می‌گذرد. راوی گاهی هم گریزی به گذشته دارد، به صحنهٔ کوتاهی از دوران کودکی فرستادهٔ ویژه در همین شهر، به آبراهی مسدود، به قایقی در حال پوسیدن، به دوران جوانی دانیل دوپون، به گذشته‌ای بسیار نزدیک‌تر، به ماجراهای فرعی و اصلی پیش از وقوع حادثه و شروع داستان. دوربین گاه بی‌حرکت است و آمد و شد شخصیتها را از دیدگاهی ثابت نشان می‌دهد: کوچهٔ دزارپانتور، کافهٔ دزالیه، خانهٔ دانیل دوپون و مجتمع مسکونی روبه‌روی آن، ساختمان ادارهٔ پلیس، درمانگاه، پستخانه... و گاه متحرک و به ظاهر بی‌هدف و بی‌تصمیم، مثل پرسه‌زدنهای فرستادهٔ ویژه در کوچه‌های پرپیچ و خم و هزارتو مانندی که بیشتر وقتها به همانجایی برمی‌گردد که آغاز شده.

سرانجام متن اصلی داستان به جایی ختم می‌شود که ماجرا از آنجا شروع شده، خانهٔ دانیل دوپون و به پایانی که شاید از ابتدا می‌بایست داشته باشد، یعنی نقش قطعی و چون و چرا ناپذیر مرگ که از همان آغاز اولین بخش درآمد، در کافهٔ دزالیه، در لکهٔ عجیب و پاک‌نشدنی مرمر روی میز، در اشباح سمج و پر قیل و قال و استهزاگر توی سالن، در چهرهٔ مهربان پولین، در سایه‌های مشکوکی که در آکواریوم کوچک پدیدار و ناپدید می‌شود، خود می‌نماید: ص ۱۸ پاراگراف دوم و سوم: «آیا مرگ همیشه عجیب نیست؟ عجیب؟ آیا مرگ از هر چیزی طبیعی‌تر نیست؟»

وقتی ماجرا آن‌طور که بایستی اتفاق می‌افتاد، اتفاق می‌افتد و دوپون به دست فرستادهٔ ویژه که مأمور کشف این ماجرا و قتلهای پیش از آن است، و از دیدگاه مرد میخواره شباهت کامل با قاتل دارد، از پا درمی‌آید، دوربین کاری ندارد جز اینکه پیش از بسته شدن دیافراگم و خاموش شدن نورافکنها، برگردد به نقطهٔ آغاز، به کافهٔ دزالیه، به صاحب کافه و افکار درهم و برهمش، به نگاهی کوتاه و گذرا به شخصیتهای اصلی و فرعی. انگار همان اولین دقیقه‌های روز پیش است، هیچ زمانی سپری نشده و هیچ اتفاقی هم نیفتاده، راوی هم هیچ داستانی را تعریف نکرده است، فقط خبرهای کوتاهی را

جسته و گریخته، از این سو و آن سو، به نقل از آدمهای گوناگونی که در لحظه‌های مختلف این بیست و چهار ساعت نقشی به عهده داشته‌اند در اختیار خواننده گذاشته و رفته است پی کارش، و خواننده مانده و معمای حل نشدهٔ ابوالهول و پازل تکمیل نشده.

۳ـ دنیای رب‌گری یه

رمان نو دقیقاً همین را می‌خواهد، ماجرایی را تعریف کند بی‌آنکه نویسنده یا راوی در آن نقشی به عهده بگیرد. هیچ چهارچوب ثابت از پیش تعیین‌شده‌ای برای آن در نظر نمی‌گیرد، حتی شخصیتها و مکانها می‌توانند اتفاقی و تصادفی باشند، می‌شود ذکری از آنها به میان بیاید یا نیاید، روی صحنه ظاهر بشوند یا نشوند. چیزی عوض نمی‌شود، اهمیت یا بی‌اهمیتی و وجود یا عدم وجودشان بستگی به نظر خواننده دارد، درست مثل اینکه مصالح و کسانی در اختیار خواننده قرار داده شود که با آنها ساختمانی به ذوق و سلیقه و یا عقیده و نظر خودش بسازد، این مصالح و این مکان می‌تواند در اختیار هر کس دیگری گذاشته شده و هر بنای دیگری ساخته شود. همهٔ این بناهای، ساخته شده به دست معمارهای گوناگون، فقط در یک چیز مشترک‌اند و آن مصالح اولیه و یا مکانهاست.

حالا این پرسش پیش می‌آید که نویسنده در رمان نو چه کاره است، همان‌طور که می‌نمایاند واقعاً نقشی در آن ندارد، مثل دوربینی بی‌جان و بی‌اندیشه آنچه را در میدان دیدش می‌بیند ضبط می‌کند و باز می‌نمایاند؟ ولی حالا که مسئلهٔ ذهنیت یا جریان سیال ذهن یا حدیث نفس، یا هر یک از شیوه‌های جدید بیان اندیشه در میان است، آیا نویسنده می‌تواند هیچ کاره باشد؟ حال آنکه به نظر همهٔ منتقدان استیون ددالوس چه در **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** و چه در **اولیس** خود جویس است. و راوی **در جستجوی زمان گمشده** خود پروست و یا مسئله مرگ که در آثار رب‌گری یه کم و بیش همه جا خود می‌نمایاند، و نویسنده چه در رمانها و چه در فیلمنامه‌هایش بر آن تأکید می‌کند، نظر و عقیدهٔ خود او نیست؟ در **پاک کن‌ها** نقش مرگ از پیش تعیین شده است، در سینه رمان «سال گذشته در مارین باد» به قول خودش ماجرایی است از عشق، از شعر، از رهایی، یا شاید هم از مرگ. در این داستان آیا «آ» واقعاً معشوق «ام» است که طبق قراری که از سال گذشته با هم دارند آمده او را همراه خود ببرد، یا مرگ است که چنین با پافشاری و چون و چرا ناپذیر سعی در متقاعد کردن زن جوان به رفتن دارد، کما اینکه زن در چند صحنه جلوتر عملاً به دست شوهرش به قتل رسیده است. در رمان **جن** هم نقش مرگ مثل **پاک کن‌ها** و مثل **سال گذشته در مارین باد** میان حقیقت و رؤیا، میان به وقوع پیوستن ظاهری و باطنی در نوسان است. ژرار ژنت برای توجیه چنین دوگانگیها در صحنه‌های کتابهای رب‌گری یه می‌گوید: آیا باید اولاً در آثار رب‌گری یه در جست‌وجوی بیان حقیقت آن طور که پدیدار می‌شود بود یا بیان مطلبی به شکل تفننی، یعنی بیرون از این حقیقت. اگر این سؤال از خود رب‌گری یه پرسیده شود، بی‌تردید جواب می‌دهد که او همواره نویسنده‌ای حقیقت‌گرا بوده است، و در دفاع از تصویرهای به ظاهر غیرمنطقی در «سال گذشته در مارین باد» می‌گوید قصدش این بوده به تجربه‌هایی که در زندگی داشته وفادار بماند. می‌گوید: «مسئله بر سر این است که بدانیم آیا تردیدهایی که دربارهٔ تصویرهای فیلم وجود دارد در مقایسه با آنچه زندگی روزمرهٔ ما را احاطه می‌کند غلوآمیز است یا از همان نوع است. خودم بر این عقیده‌ام که واقعه‌های زندگی حقیقتاً شبیه هم رخ می‌دهند».

در ثانی، چنانچه قصد رب‌گری یه نمودن حقیقت است، میدان دید این قصه، حقیقتی «عینی» است، یعنی مستقل از آگاهی ذهنی که شخصیتها دارند، یا حقیقتی «ذهنی»، یعنی بیان شده از ورای احساسها، خاطرات یا حتی تفننهای باطنی این شخصیتها. به طور مثال وقتی رب‌گری یه می‌گوید: «پاک‌کن‌ها رمانی توصیفی و علمی است» یا «حوادث در آن بیرون از حیطهٔ روان‌شناسی می‌گذرد» این طور به نظر می‌رسد که با گفتن جملهٔ دوم منظورش اثبات نظر اول و با گفتن: «توصیفها همواره از سوی فرد دیگری صورت می‌گیرد» طبعاً تأیید نظر دوم است.

همهٔ این ملاحظات ظاهراً مؤید آن است که دنیای رب‌گری یه در آثارش، دنیای «عینیت» است و باز این امر هم حقیقت دارد که دنیای این آثار، دست کم در نقطهٔ آغاز، دنیایی مشاهده شده، به یاد آمده، تصور شده، گاه در رؤیا دیده شده و بیشتر وقتها تکذیب شده است. مشاهده شده یا تصور شده، یا تکذیب شده از سوی والاس، فرستادهٔ ویژه، لوران رئیس پلیس، گارینانی، در **پاک کن‌ها**، ماتیاس در **ژالوزی سرباز** در **در هزارتو** و عشاق غیرعادی در **سال گذشته در مارین باد** یا **جاودانه**. رب‌گری یه درست می‌گوید که توصیفهایش همواره از سوی فرد دیگری صورت می‌گیرد، حتی اگر این فرد دیگر همیشه تماشاچی منحصر به فرد «نظاره‌گر» یا «ژالوزی» نباشد، یا حتی اگر مثل مورد در هزارتو فقط شاهدی دقیق باشد.

از سوی دیگر موریس بلانشو بر این عقیده است که همان‌طور که نمی‌شود مثلاً اشعار مالارمه را به نثر برگرداند، چون اثر منظوم مفهومی در خود نهفته دارد که ساختار آن اصیل و تغییرناپذیر است و اولین ویژگی مفهوم شاعرانه وابسته بودن آن، بدون امکان تغییر دادن، به زبانی است که در آن متجلی شده، در مورد آثاری نظیر نوشته‌های رب‌گری‌یه هم که مفهوم آن، از شکل و قالبش تفکیک‌ناپذیر است، نمی‌توان آن را بازسازی کرد، و بازسازی نوشته‌ای از رب‌گری‌یه، معادل ترجمهٔ شعری از مالارمه است، یعنی نابود کردن آن. حالا که پژوهش دربارهٔ تکوین آثار رب‌گری‌یه را باید کنار گذاشت، فقط این شق می‌ماند که آنها را باید آن طور که هستند مورد نظر قرار داد، و حالا که زندگی روانی شخصیتها «مفهومی» برای آن ایجاد نمی‌کند، باید جست‌وجو کرد که عمل آن در ساختار مجموعهٔ این دنیا چه می‌تواند باشد. برای پی بردن به این امر کافی است یکی از داستانهای کوتاهش به نام «پلاژ» را که شاهکاری واقعی است مد نظر قرار دهیم: سه کودک روی ساحلی شنی و پشت سردسته‌ای پرنده راه می‌روند. نواخت حرکت پرنده‌ها کندتر از بچه‌هاست، و همواره برای اینکه

بچه‌ها به آنها نرسند، ناچارند پرواز کوتاهی بکنند و کمی جلوتر دوباره روی زمین بنشینند. سرانجام ناقوس شبانگاهی به صدا درمی‌آید، بچه‌ها را فرا می‌خواند و آنها هم به خانه برمی‌گردند، همین. نه راز و رمزی در آن هست و نه چیزی غیر عادی. با این همه، اگر خوب دقت شود، این تابلو کوچک، به ترتیب ویژه‌ای سازمان‌دهی شده است: سه کودک قدشان به نحو محسوسی یک اندازه است و بی‌تردید سنشان هم یکی است. چهره‌هاشان شبیه هم است. «حالت هر سه یکسان است» هر سه بورند و از نظر جسمانی مانند هم. با این همه یکی از آنها اندکی کوچک‌تر از دوتای دیگر است، و یکی از آنها، همان که کوچک‌تر است، دختر است، ولی لباسشان کاملاً یکی است. پرنده‌ها کم و بیش روی همان خطی حرکت می‌کنند که بچه‌ها راه می‌روند، ولی آب دریا اثر پاهاشان را محو می‌کند، حال آنکه اثر پای بچه‌ها به وضوح روی شنها می‌ماند. وقتی ناقوس به صدا درمی‌آید، یکی از بچه‌ها می‌گوید: این هم ناقوس و بچه‌ای دیگر خاطرنشان می‌کند: اولین صدای ناقوس، بچه اول می‌گوید: شاید زنگ اول نباشد. کمی بعد دوباره صدای ناقوس را می‌شنوند. یکی از بچه‌ها به سادگی می‌گوید: این هم ناقوس. در این موقع در انتهای ساحل شنی، موج کوچکی «همواره همان موج» با فاصله‌هایی منظم روی یک نقطهٔ ساحل درهم می‌شکند، ولی البته نه در یک زمان، آیا واقعاً یک موج است؟

سه روایت (کم و بیش) مشابه از یک کودک، دو حرکت (کم و بیش) شبیه هم، همان ناقوس که صدایش دوبار شنیده می‌شود، فقط یک موج که همواره تکرار می‌شود، این است دنیای رب‌گری یه.

این شبیه‌سازیها در آثار رب‌گری‌یه یا طبیعی است، مثل کوچه‌ها، خانه‌ها، چهار راهها، ابتدا در **پاک کن‌ها**، بعد در **در هزارتو** و همهٔ کاخها، راهروها، اتاقها، پارکها در **سال گذشته در مارین باد** یا همهٔ مزرعه‌ها، تکه‌سنگهای پخش، همهٔ مرغهای دریایی، همه کلافهای نخ در **نظاره‌گر** یا والاس فرستادهٔ ویژه و گاریناتی آدمکش حرفه‌ای در **پاک کن‌ها** و بالاخره دو کودک در **در هزار تو**.

یا بازسازی غیرطبیعی است، مثل عکس خانهٔ ویلایی در **پاک کن‌ها**، عکس ژاکلین لو دوک در **نظاره‌گر**، عکس زن در **ژالوزی**، عکس «آ» در **مارین باد**، اعلان سینما در **نظاره‌گر**، تصویر پارک در **مارین باد** که شکل مجسمه را که شبیه زوج عاشق است باز می‌نماید، یا تابلو کافه در **در هزارتو** که همهٔ شخصیتها به آن وارد یا از آن خارج می‌شوند، و نیز نمایشنامه‌ای که در **مارین باد** اجرا می‌شود و همهٔ ساختار فیلم در آن خلاصه شده است.

یا سرانجام تکرار و تغییرات در داستان است. به طور مثال در **مارین باد و جاودانه** صحنه‌ها یا به گذشته‌ای واقعی تعلق دارد، یا گذشته‌ای اسطوره‌ای، یا به زمان حالی وهم‌آمیز یا رویایی، یا حتی به آینده‌ای فرضی، ولی در رمانها هم با همین رویدادها برخورد کرده‌ایم، از **پاک کن‌ها** گرفته که در آن خاطرات و نیمه‌دروغهای گاریناتی و فرضیات لوران رئیس پلیس، بدون در نظر گرفتن پاره‌ای شهادتهای نادرست، با «واقعیت» می‌آمیزد، تا افسون زدگیها و هذیانهای **ژالوزی و در هزارتو**.

این دخالت دائمی بیان روایتهای گوناگون «عینیتها» و «ذهنیتها»ی فعل، تکرارها، دوباره به کارگرفتنها، بازتابها و در نتیجه مشخص ساختن تفاوتهای ظریف و شباهتهای مغشوش‌کننده نه تنها میان اشیاء یا شخصیتها، بلکه حتی میان ماجراهای داستان را، به طور طبیعی ایجاب می‌کند. فعلی صورت نمی‌گیرد، روی خودش منعکس می‌شود و از طریق تغییرهایی منظم یا موازی هم، در ساختار پیچیده‌ای از آینه‌ها، پنجره‌های دروغین و شیشه‌های بی‌رنگ فزونی می‌یابد. به این ترتیب می‌توان گفت که کلیهٔ «مصالح» اولیهٔ **نظاره‌گر** روی عرشهٔ کشتی و حتی پیش از اینکه ماتیاس قدم به جزیره بگذارد یکجا جمع شده است: چمدان محتوی ساعتها، نخ، دخترک، و در تکه‌ای روزنامه، طریق به کار بردن آن. همچنان که کافهٔ دزالیه، صاحب کافه، کوچه دزارپانتور، خانهٔ ویلایی، بازرس ویژه، قاتل، دکتر ژوآر، پیشخدمت سالخورده و غیره در درآمد **پاک کن‌ها** و پیش از شروع متن اصلی کنار هم گذاشته شده‌اند.

***

■ **سیدحسینی:** به طور کلی وقتی راجع به رمان نو صحبت می‌کنند، می‌گویند این مکتب نیست، قانون و قاعده‌ای ندارد و هرکس کار خودش را می‌کند و بلافاصله هم شروع می‌کنند به گفتن قانون و قاعده و این خیلی بد است. اولین اشتباه را در این مورد گلدمن مرتکب شد. گلدمن مسئله Reification یا چیزوارگی را که لوکاچ مطرح کرد، اساس قرارداد و گفت رمان نو بیشتر اشیاء را به جای انسانها وصف می‌کند و این را به عنوان قاعده مطرح کرد، ولی مسئله واقعاً از این عمیق‌تر است.

رب‌گری‌یه در کتاب **به سوی رمان نو** حرفهایی می‌زند که دقیقاً حرفهایی است که آقای شهدی هم بیان کرده است. رمان امروزی دیگر نمی‌تواند شخصیت، قانون و قاعده، اوج و حضیض و... داشته باشد. علت چیست؟ وقتی عکاسی اختراع شد نقاش به این فکر افتاد که دیگر نمی‌تواند نقاشی را دائماً تکرار کند، ناچار نقاشی به این

صورت درآمد. در حال حاضر رمانهای قشنگی نوشته می‌شود، بعضی از دوستان می‌گویند چه رمان خوبی! حرفی نیست، ولی سریالهای قشنگ‌تر از آن هم داریم. اگر آن رمانها را معیار بگیریم سریالهایی چون «رعنا» و «روزی روزگاری» سریالهای بسیار خوبی هستند. وظیفهٔ رمان در حال حاضر چیز دیگری است. برای سرگرمی هم می‌توان از رمان پلیسی نام برد که آن هم در حال حاضر برای خود عالمی دارد و به مشخصات رمان چنگ زده است. رمان پلیسی بازیهای خاصی را از لحاظ فرم درآورده است.

رمان نو اصلاً با کتاب رب‌گری‌یه شروع نشد، بلکه از زمانی آغاز شد که فلوبر دید که دیگر نمی‌توان همین نوع تعریف و جزیی‌نگاری زولا را ادامه داد، آن **بوارو پکوشه** را نوشت که ناقص هم ماند. (لازم به ذکر است که طنز وحشتناکی در این کتاب به کار رفته است.) بعد **مادام بواری** را ده بار دست کاری کرد و نوشت و به سمت فرم رفت. فرم با **مادام بواری** شروع شد و بعد با **وسوسهٔ آنتوان قدیس** ـ که من دوست دارم آن را ترجمه کنم ـ رمان، صورت دیگری گرفت. البته همان طور که آقای شهدی هم گفتند دقیقاً با جویس و پروست و کافکا، رمان نو شد و بعد این رمان نوییها آمدند.

این را من هم نوشتم، آقای شهدی هم گفتند علت اینکه گفتند رمان نویی یا رمان مینوی برای این است که جوانی آمد و قرار شد تمام این مطالب را درست مثل نقاشیهای امپرسیونیستها که وقتی نمایشگاه پاییز قبول نمی‌کرد، در نمایشگاه مردودین کارشان را به نمایش می‌گذاشتند، چاپ کند. فقط گمان می‌کنم که هیچ کدامشان شبیه به هم نیستند و این قاعده‌ها را در مورد هیچ کدام نمی‌شود گفت. آنها مثلاً می‌گویند:

خود آدم وجود ندارد، خانواده‌اش وجود ندارد، شخصیت وجود ندارد، در حالی که نوشته‌های کلود سیمون خانوادگی است. کلود سیمون جملات سی صفحه‌ای دارد. در کتابهای بعدی بسیار شلوغ کرده است و اینها را در فارسی نمی‌شود بیان کرد. باید نشست و با این فرم کلنجار رفت تا راه حل مناسبی برای بیان مطالب به فارسی پیدا کرد.

غربیان از مطالبی بهره بردند که ما در قرنهای پیش داشتیم. ما خواجه عبدالله انصاری را داشتیم. حتی اگر به دعای جوشن کبیر دقت کنید به موسیقی شگفت‌انگیز آن پی می‌برید، موسیقی‌ای که با چهار سیلاب شروع می‌شود، بعد سه سیلاب و بعد دو سیلاب و دوباره برمی‌گردد به چهار سیلاب. ما این کارها را قبلاً انجام دادیم، الان کسانی مثل فیلیپ سولرز از همین کارهای مقدماتی استفاده می‌کنند.

دربارهٔ رمان نو باید گفت که رمان مثل مجسمه‌سازی، مثل نقاشی آبستره دارد یک فرم پیدا می‌کند. یک فرم ساخته می‌شود که اینها هرکدامشان هم تک هستند. **سلاخ خانهٔ شماره پنج** برای خود یک مجسمه است. **بهشت** فیلیپ سولرز بی‌نظیر است. **مأمور مخفی** او یگانه است. **دون خولیان** گویتسولو منحصر به فرد است. این آثار، کارهای بزرگی هستند. من از آقای شهدی معذرت می‌خواهم، اما این کتاب قابل مقایسه با این آثار نیست، تنها یک کتاب پلیسی است، منتها بازی کرده است. همان‌طور که آقای شهدی گفتند بازی نفرین اودیپ را انجام داده است و از اول هم می‌گوید این قاتل این را هم نتوانسته بکشد. البته به نظرم بازی ناقصی است؛ و به طور کلی من از آن خوشم نیامد. رمان به درد بخوری نیست. کارهای دیگر رب‌گری‌یه بهتر است. آقای شهدی در ضمن مسائلی که مطرح کردند، گفتند که ما در رمان نو با سوژه سروکار نداریم، خود راوی وجود ندارد، و از سلین نام بردند. در سلین یگانه چیزی که جاذبه دارد خود راوی است. توصیه می‌کنم کتاب بی‌نظیر **سفر به انتهای شب** را بخوانید. در این کار طنز به نحو وحشتناکی مطرح است. بنابراین اصلاً نمی‌توان این کتاب را جزو این کارها قرار داد. حتی آثار دوراس مثل آب روان است، بسیار آهنگین و تمیز و زیباست. اغلب اینها زندگی خودشان است. در همین **آیینه‌ای که برمی‌گردد**، در اول این کتاب آلن رب‌گری‌یه نوشت که من هرگز به جز زندگی خودم چیز دیگری را نگفته‌ام.

ضمناً از آقای شهدی خواهش می‌کنم که از کلمه «تب» استفاده نکنند، چون این کلمه به دو شهر اطلاق می‌شود: یکی «طیوه» مصر و دیگری «تبای» یونان، و چون این یک اصطلاح فرانسوی است باید ببینیم که اصل آن طیوه است یا تبای و معمولاً اینجا تبای است.

■ **فریده علوی:** از آنجایی که ما خودمان تا حدی دردآشنا هستیم می‌دانیم دانشجویان ما وقتی بخواهند ادبیات فرانسه به خصوص رمان را بخوانند مشکل بزرگشان خواندن رمان نو است. به دلیل اینکه دانشجویان ما زمانی شروع به خواندن رمان نو می‌کنند، که با قالب و ساختار رمان کلاسیک خیلی خوب آشنا نیستند، و تازه می‌خواهند بفهمند که چه تغییری در رمان به وجود آمده است. پس نه تنها قالبهای کهنه را نشناخته‌اند، بلکه آرام آرام به سمت قالبهای جدید حرکت می‌کنند تا آنها را فرا گیرند. به‌رغم اینکه زبان رب‌گری‌یه زبان نسبتاً ساده‌ای است و نوشتارش نسبتاً ساده است، اما درک سبک رمان او بسیار دشوار است و ترجمه کتابهای رب‌گری‌یه به زبان فارسی، کمکی به دانشجویان ما است که می‌خواهند وارد وادی رمان نو بشوند. پس شناخت این سبک، شناخت این کتابها، و داشتن یک شناخت سطحی از رمان نو، به آنها کمک می‌کند تا آرام‌آرام شناختهای دیگری در این زمینه بیابند.

اینکه آقای سیدحسینی فرمودند که رمان نو از فلوبر شروع شده من حتی معتقدم رمان نو قبل از فلوبر، از قرن هفدهم شروع شده است، با کتابی که شارل سورل با عنوان **شبان عجیب** یا **(Le berger extravagant)** نوشته است. او این کتاب را در سال ۱۶۲۷ می‌نویسد و در آن تمام ساختارهای سنتی رمانهایی را که قبلاً نوشته شده بود به سخره می‌گیرد. حتی بعد از سورل در قرن هیجدهم نویسنده‌ای مثل دیدرو را داریم که کتاب **ژاک جبرگرا (Jacques le fataliste)** را می‌نویسد. این رمان نیز به نوعی می‌تواند رمان نو محسوب شود، تا اینکه می‌رسد به نویسندگانی در قرن نوزدهم مثل فلوبر. خود ناتالی ساروت به عنوان یک نویسنده رمان نو ادعا می‌کند که فلوبر استاد همهٔ نویسندگان رمان است، با وجود این نامی‌ترین رمان نونویس را در قرن بیستم رب‌گری‌یه می‌دانیم.

اما هیچ کس فکر نمی‌کرد روزی برسد که رب‌گری‌یه که یک مهندس کشاورزی بود و در انستیتوی ملی آمار فرانسه کار می‌کرد نویسندهٔ رمان نو بشود. اهمیت **پاک کن‌ها** این است که به‌رغم اینکه اولین کتابی که به معرفی رمان نو پرداخته **ترویسم** اثر ناتالی ساروت

بود، اما **پاک کن ها** اولین کتابی است که توانست اصطلاح رمان نو را در دنیای ادبی فرانسه جا بیندازد، هرچند که این کتاب اولین کتاب رب گری یه نبود، یعنی او قبل از آن کتاب **شاه کُش (un regicide)** را نوشته بود. **پاک کن ها** جنجال بسیار بزرگی را ایجاد کرد و بعد کتاب **(Le voyeur)** را نوشت که آقای سیدحسینی و آقای غیائی بیننده و آقای شهدی آن را **نظاره گر** ترجمه کرده‌اند.

نهایتاً طبق برداشتی که خوانندهٔ ایرانی از آن متن می کند، ترجمه نیز تغییر می یابد. یعنی احتمال می‌دهم تا ده سال آینده یکی از مترجمین آیندهٔ کشور ما این را طور دیگری ترجمه بکند. همان طوری که امروزه گاهی «چشم چران» هم ترجمه می شود.

اما اهمیت واقعی کتاب **پاک کن ها** دراین است که موجب جدلی شد مشابه جدلی که در قرون هفدهم و هیجدهم تحت عنوان جدل متقدمین و متأخرین در فرانسه شروع شده بود. **پاک کن ها** باعث شد که این جدل دوباره زنده شود. در این جدل نوین، در یک سو چهرهٔ فرانسوا موریاک را داریم که طرفدار شدید سبک کلاسیک و سنتی است و کسانی مانند فرانسیس پونژ و رمان‌نویسان نو را در یک جایگاه قرار می دهد و از تکنیک آنها به عنوان تکنیک جعبه و صندوق (La technique du cageot) نام می برد و همچنین کسانی مثل پیربادفر که رساله‌ای بسیار ساده، اما بسیار موذیانه می‌نویسد به نام «قهوه‌جوش بر روی میز است» (La cafetiere est sur la table). از طرف دیگر ما چهرهٔ منتقدین برجسته را داریم، کسانی مثل بلانشو که کتاب **La clarte romanesque** را می‌نویسد، رولان بارت کتاب ادبیات بی‌طرف یا عینی را می‌نویسد **(Litterature objective)** و ژرار ژنت را داریم که **(Vertige fix)** را می‌نویسد. اما در این جدل و نبرد سازمان یافته که به دور محور حرکتی ادبی است بهترین هدف و نشانه و برگزیده‌ترین سیبل، رب گری یه است. یعنی رب گری یه سیبل این جدال می شود و به چند دلیل او را سرزنش می کنند و جالب است که بدانیم به خاطر همین رمان **پاک کن ها**، او مورد سرزنش قرار می گیرد. یکی از دلایلی که او را ملامت می کنند این است که برخلاف تمام رمانهای سنتی که به نوعی انسان گرایی و روان‌شناسی انسان در آن موجود بوده است، رب گری یه رمان و نوشته هایش را از این انسان گرایی و روان‌شناسی تهی کرده و به جای آن به اشیاء و اماکن حضور گسترده و اقتدار کامل داده است. از آنجا که رب گری یه زمانی مهندس کشاورزی بود و تحقیقاتی بر روی بیماریهای درختان موز انجام می‌داد و درواقع مثل یک پزشک قانونی تحقیقات می کرد، همین کار را نیز در مورد توصیف اماکن و اشیاء انجام می‌دهد، یعنی در مورد اماکن و اشیاء با وسواس و دقت یک پزشک قانونی توصیفهای بسیاربلندی را ارائه می کند. قطعات توصیفی که بسیار دقیق هستند، اما نگاه بر آن حاکم است و به همین دلیل به این مکتب، مکتب نگاه (Ecole du regard) هم می گویند. حتی رولان بارت در این زمینه می گوید: نوعی مقاومت بینایی در این آثار مشاهده می شود. به عبارت دیگر صحبت از یک حقیقت است. این حقیقت کاملاً بی‌طرفانه و مادی است و هیچ ارجاع یا گشایشی به یک مفهوم یا یک سمبل درونی نمی‌دهد و در آن هیچ قهرمان و ضدقهرمانی وجود ندارد. حتی شخصیت اصلی داستان وجود ندارد. یعنی در عین حال که ما در **پاک کن ها** از شخصیت اصلی داستان می توانیم سخن برانیم، ولی شخصیت اصلی داستان نداریم. در عین حال که همه چیزی درباره‌اش می دانیم، اما در حقیقت هیچ چیزی درباره‌اش نمی‌دانیم. درواقع شخصیتهای اصلی داستان ارائه کنندگان نگاه یا صدا هستند، یعنی اهمیتشان همین است که دو تا چشم دارند، یا اینکه می شنوند، یا صحبت می کنند و این همان حرکت و جست‌وجویی است که نویسنده رئالیست قرن نوزدهم، گوستاو فلوبر، شروع کرده بود. پس رب گری یه کار جدیدی ارائه نکرده است. یعنی به رغم اینکه **پاک کن ها** این همه جدال‌برانگیز بود، اما رب گری یه کار جدیدی نکرده است. کاری بود که فلوبر شروع کرده بود.

یکی دیگر از مسائلی که رب گری یه را به خاطر آن مورد مؤاخذه قرار می دهند نامعین بودن ترتیب زمانی است که داستانها و حوادث داستانی در آن جای می گیرند. این کار باعث می شود قابلیت فهم مطالب نوشته‌ها برای خواننده بسیار سخت باشد. به همین دلیل یکی از توصیفاتی که در مورد رمان نو می گویند این است که رمان نو خواندنی نیست و (illisible) یا ناخواندنی است. ولی باز هم می بینیم این کار، کار جدیدی نیست، زیرا قبلاً پروست و جویس این کار را کرده‌اند. آنها هم وقتی می خواستند داستانی را حکایت کنند، خطی بودن زمان حوادث را رعایت نمی کردند. تمام این ارجاعاتی که به نویسندگان مشهور و نامی زمانهای مختلف می دهیم نشان می دهد که در واقع هدف پروژهٔ رب گری یه تخریب و از بین بردن نبوده است. در واقع هرچه را که مربوط به سنت و گذشته بود نمی خواهد تخریب کند، بلکه می خواهد پی گیری کند و پی گیری منطقی را از آن گامهایی که قبلاً توسط افراد و نویسندگان برجسته‌ای برداشته شده بود، داشته باشد. به این ترتیب اگر به رب گری یه عنوان تکنوکرات بودن، کارگزار بودن و یا دستیار آزمایشگاه بودن را می دهند همهٔ این عناوین را رد می کند و در کتاب **برای رمان نو** عنوان می کند:

«من یک تئوریسین رمان نو نیستم.» پس ما دو کلمه در زبان فرانسه داریم، یکی کلمه (detruire) است و دیگری کلمهٔ (destructurer). اولی به مفهوم خراب کردن، ویران کردن، ضایع کردن و در مفهوم مجازی به معنای نیست کردن و ناپدیدکردن است؛ کلمهٔ دوم به مفهوم به هم زدن و مختل کردن است. به‌رغم اینکه بسیاری معتقدند

که نویسندگان رمان نو مثل رب‌گری‌یه کارشان کار اولی یعنی (detruire) یا خراب کردن و ویران کردن بود، اما به واقع هدف اصلی رب‌گری‌یه اعمال دومین مفهوم، یعنی به نوعی به هم زدن قالبهای رمان سنتی بوده است. چون ساختار فقط به فرم برمی‌گردد. اما او می‌خواهد ماجرای داستان یعنی (intrigue) داستان را جزءجزء بکند، بشکند و تکه تکه کند و شخصیت داستانی را از پای درآورد و او را محو و کم‌رنگ کند.

حال چگونه این کار را انجام می‌دهد؟ اولاً با ایجاد گسستگی و ناپیوستگی در نوشتارش. ثانیاً با خلق مجموعه‌های جزیره‌وار مفاهیمی که با هم نامتجانس‌اند. (چون شما فرمودید نوعی پازل) دقیقاً یک نوع پازلی می‌سازد که شاید به هم ریخته است و شاید هم قسمتی از این پازل کم باشد، یعنی قسمتهایی از این پازل را نمی‌دهد. اما این هدف هرچه که باشد دقیقاً رسیدن یا احیای همان آرمان ناممکن فلوبر که در واقع نوشتن کتابی مبتنی بر «هیچ» است، نبوده یعنی واقعاً نمی‌خواسته به اینجا برسد. هدف او به کارگیری ابزارها و ماتریالهای ادبی بوده است ـ متشکل از رشته حکایتهای ناپیوسته، هسته‌های موضوعی، باورهای قالبی فرهنگی و بالاخره آن چیزی که با استفاده از مفاهیم سوسور، رب‌گری‌یه به آن زبان (langue) می‌گوید که در آن گفتار یا کلام شکل می‌گیرد که بعداً می‌بینیم کسانی مثل

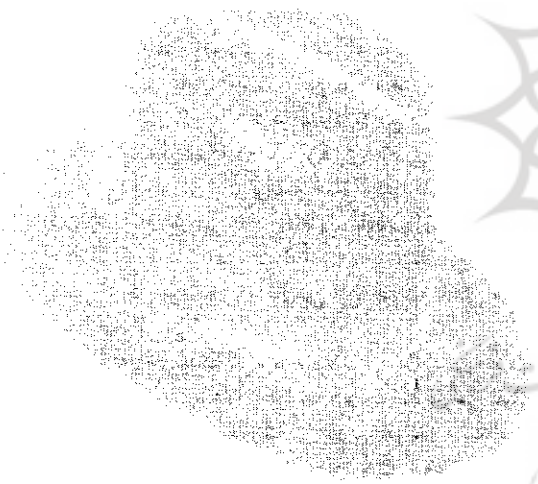
ساروت از این گفتار یا کلام بسیار سخن می‌رانند ـ که به واسطهٔ همین ابزارهای ادبی کار بر روی معانی به شکلی ناگفتنی ایجاد و ساخته می‌شود. این ابزارها را در مرحلهٔ اول رب‌گری‌یه وامگیر کلیشه‌های نوعی ادبیات انسان‌گرایی ـ روان‌شناختی است که از کسانی مثل ژان پل سارتر و آلبرکامو نشأت می‌گیرد. همان طور که مثلاً آلبرکامو کتابی با عنوان **بیگانه (Letranger)** می‌نویسد یا سارتر کتابی به نام **تهوع (La nausee)** می‌نویسد، اینها اسامی ساده‌ای هستند و همین کار را رب‌گری‌یه می‌کند، یعنی در ابتدای کارش عناوین بسیار ساده‌ای انتخاب می‌کند. مثلاً همان **شاه کش (Un regicide)** یا همین **پاک کن ها (Les gommes)** و امثال آن. اما در همان کتاب **شاه کُش** نیم نگاهی به نحوهٔ قتلهای یوچگرا و دیدگاههای کامو دارد، یا در همین **پاک کن ها** به هجوم تراژدی یونانی و احاطهٔ آن در داستان توجه دارد، و به‌رغم اینکه **پاک کن ها** یک رمان پلیسی است به آنها اشاره می‌کند. حتی اگر به پروست و وصف اختلالات و آشفتگیهای بیمارگونه در کتاب **حسادت** اشاره کنیم، این تطبیق را می‌توانیم انجام بدهیم. حتی می‌توانیم به داستایوفسکی و روان‌شناسی فساد در کتاب **بیننده** یا **(Le voyeur)** اشاره بکنیم؛ می‌توانیم به کافکا یا به سرگردانی و سرگشتگی و انزوا در رمان **در هزار تو (Dans le labyrinthe)** اشاره بکنیم.

اما از سال ۱۹۶۰ به بعد می‌بینیم که رب‌گری‌یه سعی می‌کند اساساً به تغییر ماهیت عناصر سازندهٔ نوشته‌هایش بپردازد و متون داستانی‌ای خلق می‌کند که خصوصیت بارز آنها صورتگرایی بازی گونه‌ای است، یعنی در واقع بیشتر به سمت فرمالیسم می‌رود و در آنها به تمسخر ژانرهای ادبی و اسطوره‌های معاصر خود می‌پردازد. در نتیجه آن ابزار اولیه‌ای که باعث شده بود آن جدال پیش آید و او سیبل منتقدین شود، را دور می‌ریزد. یعنی سعی می‌کند با رها کردن ادبیات ژرف‌اندیشانه به یافتن عناصر جدیدی در متون خود بپردازد. اما از چه طریقی؟ این بار دیگر تحت تأثیر نویسندگان قبلی نیست، بلکه از ورای افکار و تصاویر شخصی که بر ذهن و وجودش حاکم هستند، از ورای خیال‌پردازیهای پیش پاافتاده‌اش و از ورای تصاویر به اصطلاح مادون ادبی خودش به یافتن عناصر سازنده متون خود می‌پردازد.

در واقع از این تاریخ به بعد است که مجموعهٔ چهار اثر ادبی او یعنی **خانهٔ میعاد، طرحی برای انقلاب در نیویورک، محل شناسی شهر ارواح** و **خاطرات مثلث طلایی** شکل می‌گیرد. این چهار رمان همه یک پرده از نمایش را تداعی می‌کنند: مناظر شهری ذهنی و تئوریک؛ محیطی آکنده از خشونت؛ خانه‌هایی که جهت کاربردهای خاص تعریف شده؛ سگهای بزرگ گله که برای اهداف ویژه تربیت شده‌اند؛ آدم‌ربایی‌های خاص؛ آزمایشهای خاص پزشکی و... که همین عناصر در کارهای سینمایی رب‌گری‌یه هم بسیار مشهود است. بعد از ساختن فیلم «سال گذشته در مارین باد» فیلمهایی مثل «فناناپذیر» (L'immortelle)، «مردی که دروغ می‌گوید» (L'homme qui ment)، «بازی با آتش» (Le jeu avec le feu) و... را می‌سازد. کاری که رب‌گری‌یه در زمینه ادبیات انجام داد از او انسانی انقلابی می‌سازد که همیشه لبخند بر لب دارد. مثلاً در مورد همین کتاب **جن**، هنگامی که یک دانشگاه آمریکایی از او می‌خواهد که کتابی با یک قالب تخیلی بنویسد تا در اختیار علاقه‌مندان به فراگیری زبان فرانسه قرار گیرد و با مشکلات زبان فرانسه آشنا شوند، این کتاب را برای آنها می‌نویسد، و در سال ۱۹۸۱ آن را منتشر می‌کند. این کتاب در واقع در ردهٔ کتابهایی است که تقلید ادبی محسوب می‌شوند، اما جالب است بدانیم که خود رب‌گری‌یه این تقلید ادبی را در کتاب **جن** از آثار خودش انجام می‌دهد و در آن همهٔ عناصر موضوعی را که به نوعی در کیمیاگری ترکیبات داستانی و روایتی دخیل هستند، جمع می‌کند. یکی دیگر از نوآوریهای رب‌گری‌یه انتشار کتابی است با عنوان واحد

Romanesques که سه اثر است که موضوعات آنها با هم ارتباط دارند و متصل هستند: **آیینه‌ای که باز می‌گردد، شیفتگی** و **آخرین روزهای کورنت**. در واقع آن چیزی که مهم است و باعث نوآوری رب‌گری‌یه است، این است که به‌رغم اینکه این سه اثر اتوبیوگرافی هستند، خود شرح حال‌نویسی هستند، ولی باز حتی این خود شرح حال‌نویسی هم نوین است، یعنی با ساختارها و قالبهای قدیم سازگاری ندارد و با آنها به نوعی متفاوت است. نهایتاً آخرین اثری که می‌نویسد کتاب، **صدایی که دیوانه می‌کند** است که در سال ۱۹۹۵ آن را منتشر می‌کند. این اثر چکیدهٔ سبک و انگیزه‌های آثارش است. پس به طور کلی می‌توانیم رمانهای رب‌گری‌یه را به سه دوره تقسیم کنیم: یکی دوره‌ای که دورهٔ پدیدارشناسی (phenomenologique) در آثارش است که مبتنی بر مفهوم نگارش از دیدگاه سارتر است، البته بدون در نظر گرفتن جنبهٔ تعهد در نگارش. دومین دوره که آن را می‌توان در گرایش به ساختارگرایی (structuraliste) تعریف کرد و در آن نشانه‌ها، داستان و تخیل را به وجود می‌آورد. اینجا دیگر خودِ نوشتار است که شخصیت اصلی می‌شود و سومین دوره که به خود شرح حال‌نویسی نوین (autobiographie) اختصاص پیدا می‌کند. اما در مورد **پاک کن‌های** رب‌گری‌یه هم می‌شود این تقسیم‌بندی را انجام داد. از همان صفحات اولیهٔ **پاک کن‌ها** در می‌یابیم که در ساختار آن سه قسمت وجود دارد: یکی قسمتی که به عناصر سنتی اختصاص پیدا می‌کند. چون این دوره دوره‌ای است که تحت تأثیر نویسندگانی مثل سارتر است، این قسمت اول به عناصر سنتی اختصاص می‌یابد. ما وقتی می‌خواهیم تفسیر را درس بدهیم می‌گوییم اول باید محورهای زمانی و مکانی را پیدا بکنند. از همان صفحات اول کتاب به راحتی می‌شود محورهای زمانی و مکانی را پیدا کرد؛ هم ساعت را می‌شود پیدا کرد، هم مکان که سالن داخل کافه است؛ مبلمانی که درون آن است؛ صبح زود است؛ آغاز زمستان است؛ آخرین فصل سال است؛ تمام اینها نشان‌دهندهٔ نظم ظاهری کافه است که در کنار آن اضطراب و نگرانی بر جو حاکم است. دومین قسمت که مربوط

به روی صحنه آوردن داستان می‌شود، یعنی در واقع ترکیبی از رمان و تئاتر است. گویی که رمان را روی صحنه می‌آورد. به این ترتیب که اولاً از وجه اخباری و زمان‌حال استفاده می‌کند که مختص به تئاتر است، بعد همه چیز در تاریکی صحنه شروع می‌شود. در ترجمهٔ این کتاب در صفحه ۱۳ آمده است: «هنگامی که همه چیز آماده است؛ چراغ روشن می‌شود» یعنی گویی که ناگهان صحنهٔ تئاتر شروع می‌شود و ژستها و اداها اهمیت می‌یابند. گاهی می‌بینید هیچ صدایی نیست، آنجایی که در مورد صندلیها در همین صفحات صحبت می‌کند، می‌گوید: «دوازده صندلی که شب را روی میزها با پوشش سنگ مرمر مصنوعی گذرانده‌اند، به نوعی پایین می‌آیند.» در واقع هیچ صدایی وجود ندارد و گویی این دنیا، دنیای قبل از تولد و ظهور گفتار است. سپس آهسته آهسته همین رمانی که باز در صحنه تئاتر آمده است در ابهام می‌رود. سومین قسمتش قسمتی است که می‌بینیم این جهان عاری از انسان است. یعنی در عین حال که دربارهٔ صاحب کافه صحبت می‌شود، می‌گوید: «صاحب کافه که کم‌کم در سپیده‌دم کوچه محو می‌شود و تبدیل به یک شبح می‌گردد.» یعنی به‌رغم اینکه او وجود دارد صاحب کافه هیچ نامی ندارد و فقط یک حرفه و یک وظیفه دارد و حتی پرتره‌ای که از این صاحب کافه داده می‌شود بازتاب تصویرش در آیینه است، نه تصویر واقعی خودش. اشیاء به خودی خود حرکت می‌کنند، ولی با وجود این هیچ ارزش معنوی خاصی ندارند، یعنی در داستان نویسندگان نو هنگامی که انسان، انسان بودن خودش را از دست می‌دهد، اشیاء خودشان را با انسان هماهنگ می‌کنند. اشیاء در واقع جای انسان را می‌گیرند. این جمله در ترجمه هم هست که: «انسان کار دیگری برایش باقی نمانده جز محو شدن»، «تجزیه شدن». صاحب کافه که هنوز هویتی پیدا نکرده به سرعت وحدت وجودی خود را از دست می‌دهد و حتی ثبات انسانی خودش را از دست می‌دهد و تبدیل به «سحابی غمگین»

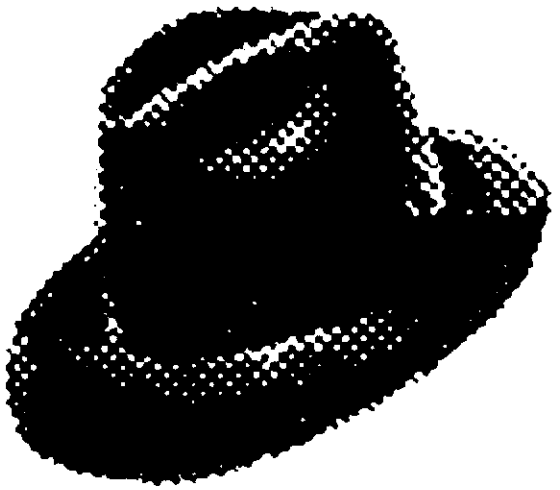


می‌شود.

نتیجه‌گیری آخری که می‌خواهم بکنم این است که از همان آغاز رمان به‌رغم اینکه محورهایی وجود دارد، اما خواننده محور مشخصی را ندارد و حضور شخصیت داستانی را که در صفحهٔ اول داریم، از صفحهٔ دوم زایل می‌شود. هر شخصیتی که نویسنده پرتره‌اش را می‌دهد آرام آرام محو و زایل می‌کند و به‌رغم نشانه‌هایی که معرف زمان هستند، هیچ زمان خاصی وجود ندارد. هیچ اکسیون خاصی، هیچ ماجراجویی خاصی در رمان وجود ندارد و گویا خواننده وارد دنیایی می‌شود که در آن چیزی جز خصومت و عداوت نیست.

یک کلمه در آخر بگویم در تأیید گفته‌های کلود موریاک که می‌گوید: ما کلمهٔ ادبیات (La litterature) را داشتیم اما امروزه کلمهٔ L'alitterature را به معنای بیگانه از ادبیات داریم و در واقع رمان نو می‌آید در قالب این alitterature یعنی بیگانه‌ای از ادبیات قرار می‌گیرد.

■ **کاوه میرعباسی**: چون دربارهٔ ترجمهٔ کتاب هیچ صحبتی نشد



می‌خواهم کمی دربارهٔ ترجمهٔ آن صحبت کنم. من فرصت اینکه تمام کتاب را با متن فرانسه مقایسه کنم نداشتم، خصوصاً اینکه قبلاً هم فرانسهٔ آن را خوانده بودم. فقط قسمتهایی را مقایسه کردم و کاملاً مشخص بود که مترجم به زبان فرانسه تسلط کامل دارد و موضوع و مطلب را درست فهمیده است.

در نوشته رب‌گری‌یه قسمتهایی هست که در اصطلاح، مترجمان آن را «مترجم خراب کن» می‌نامند. به عنوان مثال تعمداً یک سری قواعد زبانی را رعایت نمی‌کند. در همین جا من چند مورد دیدم، فعل که باید به طور متعارف در زبان فرانسه وسط جمله بیاید در بسیاری از موارد آخر جمله آمده است. حالا گر بخواهیم به متن وفادار باشیم و فعل را آخر جمله بیاوریم ـ چون صورت عادی فعل در زبان فارسی آوردن فعل در آخر جمله است ـ بستگی دارد که مترجم آن جسارت را داشته باشد که بگویند تحت‌اللفظی ترجمه کرده یا اینکه نه به صورت متن، بلکه به محتوا و تأثیر ادبی که آن جمله می‌خواهد بگذارد، وفادار بماند. مثلاً در اینجا چند مورد بود که فعلها آخر جمله آمده بود. این مسئله در فرانسه عجیب است، اما در فارسی امری عادی است. در این موارد مترجم خطر نکرده است که جا داشت این کار را می‌کرد. البته شاید من در این مورد اشتباه می‌کنم.

نکتهٔ دیگر اینکه در به کارگیری ماضی نقلی افراط شده است، چون این زمان در زبان فرانسه خیلی وقتها کاربردی را دارد که ماضی ساده در زبان فارسی دارد و ماضی ساده در آن زبان کمتر کاربرد دارد. البته با متن اصلی مطابقت ندادم و به احتمال زیاد در متن اصلی به همین شکل بوده، اما در فارسی این حالت ماضی نقلی خواننده را دچار مشکل می‌کند.

نکته آخر اینکه می‌شد جملات و عبارات را ساده‌تر بیان کرد، باتوجه به اینکه خود رب‌گری‌یه هم سبک نگارشی ثقیلی ندارد. مثلاً در فصل اول این عبارت را داریم: «پسمان پنجاه سال زندگی بدگواریده»؛ برای من خواننده «گواریدن» سخت است، در حالی که آقای نجفی همین عبارت را آورده: «تفالهٔ پنجاه سال زندگی هضم نشده» که به نظرم قابل هضم‌تر است. یعنی اینها ایراد مشخص نیست، اینها مسئله سلیقه‌ای است ولی خوب نامأنوس است، در حالی که عبارت فرانسوی آن در زندگی روزمره آنها بسیار کاربرد دارد. اما من در طول زندگی خود «بدگواریده» را نشنیده‌ام و به صورت کتبی هم ندیده‌ام، شاید از کم دانشی من است. در صورتی که هضم شدن یا هضم نشدن را ما در زندگی عادی خود به کار می‌بریم. اینها مسائل جزیی است و اهمیت چندانی ندارد.

البته با توجه به اینکه این نوع رمانها سوددهی چندانی ندارند و زحمات مترجم را جبران نمی‌کنند، باید هم از مترجم و هم از ناشری که خطر کرده و چنین کتابی را چاپ کرده است، تقدیر کرد.

من در پایان صحبتهایم مطالبی را از بورخس نقل می‌کنم: وقتی از بورخس خواستند که گلچینی از آثارش را انتخاب بکند یک سری از آثار موردعلاقه‌اش را در آن گلچین قرار نداد. وقتی از او پرسیدند، مگر از اینها خوشت نمی‌آید؟ گفت: اینها مورد علاقه‌ترین کارهای من هستند، اما چون آثار دیریابی هستند و این گلچین آثار قرار است که

خواننده را ترغیب کند که کتابهای بعد را بخواند این اثر عکس خواهد داشت.

بنابراین اگر این نکات رعایت شود خواننده ترغیب می‌شود آثار دیگر رب‌گری‌یه را بخواند. چون به هرصورت خواندن این‌گونه کتابها مشکل است، و هرچه ساختار را پیچیده‌تر کنیم یک مقداری دافعه ایجاد می‌شود. اگر این نکات در ویرایشهای بعدی، البته اگر مورد تأیید آقای شهدی باشد، رعایت بشود فکر می‌کنم که بهتر است.

■ **مهشید نونهالی:** من می‌خواهم مشخصاً دربارهٔ ترجمهٔ **پاک‌کن‌ها** صحبت کنم برای اینکه براساس صحبتهایی هم که شده در این نوع رمان، جذابیت موضوع مهم نیست و ماجرا به صورت معمول پیش نمی‌رود؛ بنابراین مترجم هم نمی‌تواند به اعتبار موضوع، کار ترجمه را به نقل ماجرا محدود کند. ضمن اینکه قلم نویسنده، همان‌طور که گفته شد، مثل دوربین عکاسی عمل می‌کند. وقتی مثل دوربین عکاسی عمل می‌کند، پس وقتی آن عکس را تجدیدچاپ می‌کنیم باید سعی کنیم تا حد امکان بدون رتوش چاپ کنیم، چون در غیر این صورت شناختی از کار نویسنده به دست نخواهیم داد. پس لازم است ضمن تشکر و قدردانی از زحمات آقای شهدی در ترجمهٔ این کتاب، تعارف را با هم کنار بگذاریم، برای اینکه بتوانیم در کارهایی که می‌کنیم تجدیدنظری بکنیم و کمی بیشتر زحمت بکشیم و دقیق‌تر باشیم تا یک سری مشکلات را رفع بکنیم.

من فکر می‌کنم ترجمهٔ این‌گونه کتابها شامل سه مقوله است: یکی اینکه درست ترجمه بکنیم، یعنی فرض کنیم اگر می‌خواهیم از راست برویم، ننویسیم از چپ می‌رویم. اینکه حالا چه جوری از راست می‌رویم، آیا می‌چرخیم و از راست می‌رویم یا همین‌طوری ساده سرمان را پایین می‌اندازیم و می‌رویم، این ترجمه را دقیق می‌کند. دقت در این نوع رمانها، به خصوص، خیلی مهم است، یعنی درک دقیق و تجسم دقیق آنچه نویسنده گفته و بازگو کردن آن با همان حس و همان بیان. نکتهٔ سوم بازمی‌گردد به شیوایی بیان. منظور از شیوایی که مترجم در کارش به کار می‌برد این است که اثر در هر سطحی از زبان که نوشته شده است ما به آن سطح زبانی وفادار باشیم. این است که من در این چند صفحه‌ای که نگاه کردم به مواردی برخوردم که بعضی اوقات اشتباه و در برخی موارد ناشی از عدم دقت است. چند مورد را بیان می‌کنم: در صفحهٔ اول: «قوانینی بسیار قدیمی جزئیات حرکت‌هایش را تنظیم می‌کند و برای یک بار هم که شده بر نوسان خواست‌های انسانی سرپوش می‌نهد.» در ترجمه این قوانین بسیار قدیمی است که حرکات را تنظیم می‌کند و بر آن سرپوش می‌گذارد. درحالی که قاعدتاً در متن اصلی طور دیگری نوشته شده است و من براساس نوشته‌های آقای شهدی و به اعتقاد خودم آن را تصحیح می‌کنم: «قوانینی بسیار قدیمی جزئیات حرکاتش را تنظیم می‌کند، حرکاتی که برای یک بار هم شده از نوسان نیات یا خواستهای انسانی رهیده است (یا رسته است).» یعنی ترجمه به طور کامل با آن چیزی که در فرانسه است، فرق دارد.

■ **منوچهر بدیعی:** ترجمهٔ آقای نجفی از این چند صفحه هست و یکی از بهترین راههای نقد ترجمه، قیاس دو ترجمهٔ مختلف با هم است. ما مقایسه‌ای می‌کنیم تا بفهمیم ایشان چه کرده‌اند.

■ **مهشید نونهالی:** من می‌توانم جملهٔ آقای نجفی را برای شما بخوانم: «قوانینی بسیار کهن جزئیات اعمالش را که این یک بار از تذبذب ارادهٔ آدمی رسته‌اند، تنظیم می‌کند.»

البته با پوزش از آقای نجفی قطعاً این ترجمه متعلق به سالها پیش است. و آن چیزی که آقای نجفی نوشته‌اند از نظر معنای جمله با آن چیزی که من می‌گویم یکی است؛ ولی من با کلمهٔ تذبذب مخالفم، برای اینکه تذبذب زبان فعلی این رمان رب‌گری‌یه نیست. این کلمه از نظر سطح زبانی با سطح زبانی کتاب رب‌گری‌یه فرق می‌کند. آقای شهدی تذبذب را نوسان ترجمه کرده‌اند. ایشان نوشته‌اند: «قوانینی بسیار قدیمی جزئیات حرکتهایش را تنظیم می‌کند و برای یک بار هم که شده بر نوسان خواستهای انسانی سرپوش می‌نهند.» یعنی این قوانین است که سرپوش می‌گذارد در حالی که رب‌گری‌یه می‌گوید: «حرکتهایی که برای یک بار هم شده از این نوسان نجات پیدا می‌کند.» یعنی آدمی که نوسان ذهنی دارد و این حرکات یک بار هم شده فارغ از نوسانهای ذهنی او عمل می‌کند.

■ **منوچهر بدیعی:** منظورتان درواقع این است که ترجمه صحیح نبوده است. چون بهترین راه مقابلهٔ این دو است.

■ **مهشید نونهالی:** بله، شما می‌توانید فرانسه‌اش را هم بگذارید مقابلتان چون می‌گوید که:

De trés anciennes lois réglent le detail de ses gestes, sauvés pour une fois du flottement des intentions humaines;

یعنی ژستها هستند که رسته‌اند. البته یک نکتهٔ دستوری هم به ما کمک می‌کند، چون اگر قوانین بودند "sauvées" مؤنث می‌شد. من برای ژست حرکت را ترجیح می‌دهم، چون به هر حال حرکت یا acte عملی است که انجام می‌دهید و در درون آن عمل ممکن است ژستها یا حرکاتی باشد. در همان صفحه دو خط پایین‌تر می‌گوید: «هر ثانیه راهنمای حرکتی محض است.»

■ **منوچهر بدیعی:** آقای نجفی گفته‌اند: «هر ثانیه بر یک حرکت ناب مهر می‌زند.»

■ **مهشید نونهالی:** البته این به زبان برمی‌گردد. من معتقدم که زبان آقای نجفی همچنان فرهیخته‌تر است از آن چیزی که اینجا گفته می‌شود و سطح زبانی فرق می‌کند. ولی کلمهٔ "marque" که اینجا آمده نشان می‌دهد که هر ثانیه حرکاتش را عوض می‌کند. درحقیقت ثانیه راهنما نیست، چون "marque" را هیچ‌وقت راهنما نمی‌دانیم، بلکه هر ثانیه مشخص‌کنندهٔ این حرکت است؛ در طول ثانیه‌ها کارهای مختلف انجام می‌شود و درواقع هر ثانیه مشخص‌کنندهٔ یک حرکت است. به جای حرکتی محض که مترجم نوشته‌اند، من حرکتی دقیق را ترجیح می‌دهم. حرکتی ناب را قبول نمی‌کنم برای اینکه وقتی صفت "pur" قبل از موصوف واقع است، دیگر معنای ناب نمی‌دهد، یعنی مشخص و دقیق. وقتی ما می‌گوییم un mouvement pur یعنی یک حرکت محض است، اما حرکت ناب به آن معنا که می‌گوییم un pur mouvement معنایش فرق می‌کند.

همان صفحه در پاراگراف سوم می‌گوید: «رویدادهای امروز هر اندازه که بی‌اهمیت باشند و...» خوب این رویدادهای امروز خیلی ساده است، در حالی که نویسنده می‌گوید: «رویدادهای این روز»، یعنی این روزی که حالا می‌خواهیم شروع کنیم و ادامه پیدا می‌کند و حالا ممکن است با روزهای دیگر فرق بکند؛ این همان دقت دوربین‌وار است که حالا شما می‌گویید رویدادهای امروز، نویسنده به راحتی می‌توانست از واژهٔ امروز "aujourd'hui" استفاده کند که در آن صورت نوع نگاه راوی فرق می‌کرد.

■ **منوچهر بدیعی:** شما چه پیشنهاد می‌کنید، چون آقای نجفی هم امروز را مطرح کرده‌اند.

■ **نونهالی:** علت اینکه از آقای نجفی اسم بردم این است که در **مکتبهای ادبی** این مسئله تکرار شده است و آقای سیدحسینی هم تقریباً مسئولیت این کار را برعهده گرفته‌اند. من خیلی ساده می‌گویم «این روز»، «حوادث این روز». در پاراگراف بعدی: «ولی هنوز خیلی زود است؛ در رو به کوچه تازه باز شده است.» باز هم رب‌گری‌یه به راحتی می‌توانست بگوید در رو به کوچه تازه باز شده است، اما دوربینش می‌گوید چفت در برداشته شده یعنی می‌گوید که "...la porte de la rue vient à peine d'être deverrouillée"

"Verrou" یعنی چفت در را باز کرد پس «در تازه باز شده»، که باز از دقتش کم می‌کند.

■ **محمدخانی:** خانم نونهالی من در این بخش سؤالی دارم، البته من فرانسه نمی‌دانم، اما در این بخش فعل «است» خیلی تکرار شده است. آیا در فرانسهٔ آن هم از لحاظ تکرار فعل به این صورت است؟ مثلاً «ولی هنوز خیلی زود است. در رو به کوچه تازه باز شده است. تنها شخصیت حاضر در صحنه هنوز موجودیت واقعی خود را بازنیافته است...» به نظرم می‌آید که بعضی از این فعلها می‌توانست حذف شود.

■ **مهشید نونهالی:** نه، چون جزء فعل است. در پاراگراف بعدی: «مردی تنومند آن جا ایستاده است صاحب کافه سعی می‌کند...» خوب تا جمله بعدی که می‌گوید «در آینهٔ دراز بالای بار تصویری بیمار و...» و عبارت «صاحب کافه زردگونه با خطوط درهم چهره، هپاتیک و چاق در ماهی‌خانه». من دربارهٔ ترجمهٔ فارسی جمله نمی‌خواهم صحبت بکنم چون الان می‌پردازیم به آن بخشی که به لحاظ ترجمه اشکال دارد. رب‌گری‌یه مردی تنومند را نشان می‌دهد که آنجا ایستاده است و بعد در متن اصلی می‌گوید: بالای بار یک آینهٔ دراز است که حالا در آن آینه تصویر مرد منعکس شده است، یعنی صحنه‌ای را مجسم می‌کند و می‌گوید: اینجا یک مرد است و آن بالا هم یک آینه است؛ این مرد این خصوصیات را دارد، آن بالا هم یک آینه است که چهرهٔ این مرد در آن منعکس شده است. وقتی می‌نویسیم در آینهٔ دراز بالای بار، تصویری بیمار... آن اهمیت و بار جمله را که در حقیقت در جملهٔ اصلی روی آینه است، از آن می‌گیریم. درحالی که یک مرد اینجاست و یک آینه آنجاست، حالا مسائل خود را دراین باره مطرح می‌کنیم. یعنی نظرم این است که باید به هر حال بگوییم بالای بار آینه‌ای است که آن تصویر در آن متموج است، البته ایشان تموج تصویر مرد را جا انداخته و تنها گفته‌اند: چهره‌ای هپاتیک و چاق. یعنی واژهٔ "flotte" و تموج آن تصویر در آینه اصلاً ترجمه نشده است. حالا این ریزه‌کاریها که چاق با "gras" ممکن است فرق کند، اینکه چاق به معنی "gros" است و وقتی "gras" می‌شود درواقع یک فربهی در آن است که چاقی نیست، اینها دیگر به عدم دقت برمی‌گردد.

صفحه ۱۴ بالای صفحه، آخر پاراگراف: «در این ساعت از روز مشتری چندانی ندارد» که معادل فرانسه آن "Il n'y a pas beaucoup de courant" است. یعنی می‌گوید در این ساعت جریان زیادی نیست، حالا اگر این جریان را بخواهیم تعبیر بکنیم می‌توانیم بگوییم رفت و آمدی نیست؛ حرکت زیادی نیست یا از همان کلمهٔ جریان جملهٔ خود را بسازیم. اما وقتی تفسیر می‌کنیم باید توجه کنیم که "courant" هیچ‌وقت معنای «مشتری» ندارد و حتی معنای مجازی آن هم «مشتری» نیست.

■ **منوچهر بدیعی:** یعنی با آقای نجفی موافق هستید که نوشته‌اند «جریان در این ساعت شدید نیست».

■ **مهشید نونهالی:** نه موافق نیستم. من بیشتر با رفت و آمد موافقم. یعنی اینکه ما تفسیر می‌کنیم یا اینکه ترجمهٔ دقیق دوربین‌وار می‌کنیم، یا حرکت. چون به هر حال "courant" به معنای حرکت هم هست.

■ **پرویز شهدی:** البته courant در مورد آب، الکتریسیته و هوا هم به معنای جریان می‌تواند به کار رود. ما در صورتی باید جریان را به کار ببریم که حقیقتاً جریانی باشد، مثلاً درهای دو طرف را باز کرده تا هوا جریان پیدا کند. اما اینکه شما می‌فرمایید به هیچ وجه قابل تبدیل به مشتری نیست، وقتی که می‌گوید عجله‌ای نیست یعنی چه؟ یعنی اینکه هنوز هیچ‌کس به آنجا مراجعه‌ای نکرده است. courant در اینجا درواقع به آن معنا و مفهوم اتیمولوژیک جریان که مثلاً ما دربارهٔ جریان آب یا هوا به کار می‌بریم، نیست و ما نمی‌توانیم بگوییم رب‌گری‌یه چه می‌توانست بگوید.

■ **مهشید نونهالی:** اگر چنین اصطلاحی هم باشد باید کلمه‌ای پیدا کنیم که «مشتری» نباشد، یک چیزی که آن را القاء کند، اما «مشتری» در آن نباشد مثل «خبری نیست». یکی از آن سه مرحله‌ای که اشاره کردم، دقیق نبودن ترجمه بود، اگر موارد ذکر شده را به حساب عدم دقت بیاوریم، که در ترجمه ادبی، خاصه ترجمه‌هایی از این دست بسیار مهم است ـ چون دید نویسنده و شیوهٔ او را مخدوش می‌کند ـ برای اینکه خیلی بحث‌انگیز نباشد موردی را مطرح می‌کنم که مشخصاً اشتباه صورت گرفته و تصویر وارونه شده است.

در اواخر صفحهٔ ۱۷۶ و اول صفحهٔ ۱۷۷ آمده است: «یک بار دیگر هم در کودکی میان این انشعابهای غیرمنتظر و این بن‌بستها سرگردان شده بود، راههایی که مطمئناً خیلی بیشتر از مواقعی که آدم تصادفاً به راه مستقیم می‌رود امکان سردرگم شدنش وجود دارد.» چیز عجیبی نیست که آدم اگر راه مستقیم را برود کمتر سردرگم شود، در حالی که نویسنده نکته‌ای کاملاً عکس این را مطرح می‌کند:

Une fois de jail a erreau milieu de ces bifurcations imprevues et de ces impasses, oul'on se perdait encore plus sûrement quand, par hasard on reûssissaît āmarcher tout droit.

«یک بار دیگر هم... سرگردان شده بود، جاهایی که اگر آدم تصادفاً موفق می‌شد به راه مستقیم برود امکان سردرگم شدنش مسلم‌تر بود.»

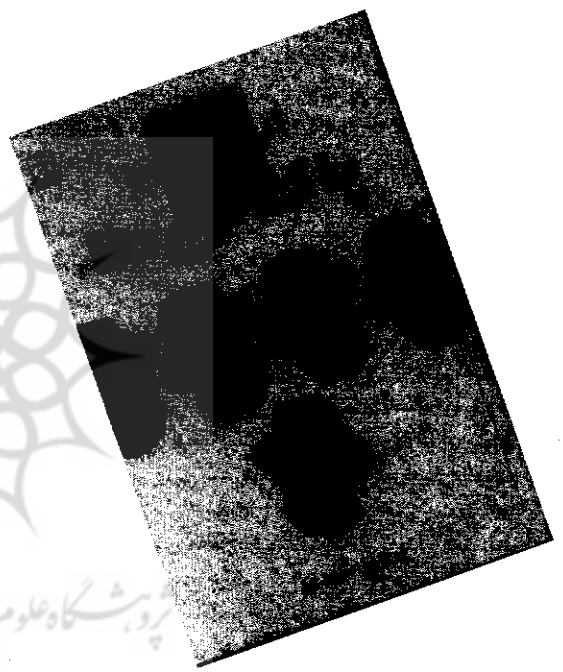
در هر حال اقدام به ترجمهٔ رمانهایی از این دست خودش همتی می‌خواهد که قابل تقدیر است و امیدوارم که ترجمه‌های بعدی با ممارست بیشتر هرچه دقیق‌تر و به سبک و سیاق نویسنده نزدیک‌تر باشد.

■ **سیما وزیرنیا:** من مسیر بحث را عوض می‌کنم و از موضوع ترجمه خارج می‌شوم. این اثر را می‌شود در پنج لایه بررسی کرد، یعنی به رغم اینکه ظاهر نشان می‌دهد داستانی حادثه‌ای است و خود این آقایان رمان‌نویس هم در منابع گوناگون ذکر کرده‌اند که منظور خاصی از این جور نوشته‌ها ندارند، چندان بی‌منظور هم نیستند. مانند این است که یک جملهٔ کنایه‌آمیزی بگوید و بعد بگوید منظوری

نداشتم، ولی ما می‌دانیم که داشته است. می‌دانیم که آلن رب‌گری‌یه در سینمای موج نوی فرانسه با کریس مارکر و آلن رنه همکار بود. اینها گروهی موسوم به کرانهٔ چپ بودند. متعهد بودند، دیدگاه داشتند و سیاسی فکر می‌کردند. لایهٔ سیاسی و اجتماعی این داستان را هم می‌توانیم بیرون بیاوریم و بحث بکنیم، حتی اگر ناخودآگاه شکل گرفته باشد.

در **پاک‌کن‌ها** پنج سطح قابل بررسی است: سطح زبانی، حادثه‌ای، روان‌شناختی بسیار عمیق ـ به رغم اینکه نویسندگان رمان نو می‌گویند ما از روان‌شناسی خوشمان نمی‌آید، ولی روان‌شناسی از اینها خوشش می‌آید و در آثارشان مایه‌های بسیار غنی برای تحلیل پیدا می‌کند ـ سطح نمادین بسیار غنی و سطح اسطوره‌ای بسیار غنی.

بحثی داریم به نام روان‌شناسی تخیل که از قوانین حاکم بر



فرآیند تخیل در آفرینش ادبی گفت و گو می‌کند و نشان می‌دهد که فرضاً چرا تخیل ژول‌ورن با کسی مثل ریچارد باخ تفاوت دارد. علت این است که تفکر علمی حاکم زمان پشت دیدگاهشان هست. تمام قضیه‌ای که در **پاک‌کن‌ها** اتفاق افتاده یا نیفتاده یعنی یک قتلی صورت گرفته ولی شاید هم نگرفته، کسی خودکشی کرده شاید هم نکرده، داستان عقدهٔ اودیپی دارد شاید هم ندارد، چون شاید اصلاً مقتول پسر ندارد، چون شاید اصلاً آن زن فروشندهٔ زن او نیست، چون شاهدان عینی چیزهایی می‌گویند اما اعتمادی به گفتارشان نیست، چون دست آخر راوی نیز چیزهایی می‌گوید و بعد می‌گوید شاید هم نگفتم، اگر هم گفته است پاک‌کن می‌خرد دست والاس می‌دهد که همهٔ آنها را پاک بکند. اینها همه ملهم از دیدگاههای علمی آن عصر است، یعنی اصل نامعینی‌گری را مطرح می‌کند. یعنی هیچ چیز قطعی نیست. کل پیام داستان این است، منتها این ظاهر قضیه است بعد در زیرش پیامهای عمیق‌تری دارد. آلن رب‌گری‌یه به شدت ساختارشکنی می‌کند و از طریق ساختارشکنی، ساختارآفرینی می‌کند. فضای اقلیدسی را می‌شکند، در آغاز داستان هنگامی که بازرس کنار راه‌پله‌ها ایستاده، آن بیست و یک پله، می‌گوید: «کوتاه‌ترین فاصله بین دو نقطه خط راست است» یک گزارهٔ اقلیدسی که دو بار دیگر در داستان تکرار می‌شود؛ اما عملاً نشان می‌دهد که کوتاه‌ترین فاصله خط راست نیست. چون «ما»ی خواننده نه سرنخ پیدا می‌کنیم و نه می‌فهمیم که اصل قضیه چه بود. دور می‌زنیم و هر راهی که می‌رویم به سر جای خودمان برمی‌گردیم. الاستیسیتهٔ زمان در این داستان بسیار غنی است، یعنی مانند همان کارهایی که کریس مارکر، دوست رب‌گری‌یه، در فیلم «دالان اتصال» در سینمای موج نوی فرانسه می‌کند. یک قتلی اتفاق می‌افتد. کودکی شاهد این قتل است. زمان که می‌گذرد، آینده که می‌آید می‌بیند آنکه کشته شده، خودش است. رب‌گری‌یه در «سال گذشته در مارین باد» هم الاستیسیتهٔ زمان و الاستیسیتهٔ مکان را مطرح می‌کند. اینها اصلاً برای تفنن نیستند، پشتشان مبانی تئوریک فیزیک کوآنتومی است. در **پاک‌کن‌ها** نه‌تنها هندسهٔ اقلیدسی شکسته می‌شود، هندسهٔ توپولوژیکال هم نفی می‌شود. چون اصلاً هیچ ظرفی وجود ندارد تا چیزی در آن باشد یا هیچ چیزی وجود ندارد تا در ظرفی باشد، برای اینکه همه چیز در هر زمانی اتفاق می‌افتد، هیچ چیز هم در هیچ زمانی اتفاق نمی‌افتد.

نکتهٔ دیگر این است که ذهن آلن‌رب‌گری‌یه به رغم نو بودنش و ساختارشکنی، به شدت اسطوره‌مند است؛ یعنی نشانه‌های بسیار غنی از تفکر اسطوره‌ای دارد. تداخل شخصیتها، چرخه‌ای بودن زمان، حلزونی بودن مکان، مسئلهٔ آنیمیسم یا جاندارپنداری، نگاه اکسپرسیونیستی به اشیاء و... همه از نشانه‌های ذهن اسطوره‌مند هستند. او علاوه بر این می‌آید اسطورهٔ غالب آن عصر را که براساس آن نقد روان‌شناختی می‌کردند، یعنی اودیپ را می‌شکند و اودیپ‌شکنی یعنی بنای پارسیفال. چرا؟ برای اینکه در نگاه ساختارگرا به مسئلهٔ اسطوره‌شناسی، این دو مکمل و در عین حال متضاد هستند؛ یعنی اسطورهٔ اودیپ اسطورهٔ ارتباط سریع است، مثل طاعون که سطح شهر تب را خیلی زود فرامی‌گیرد و محورش هم همان معمایی است که اول داستان مطرح می‌شود. آن ابوالهول مادینه می‌پرسد که «کدام حیوان است که صبح با چهار پا راه می‌رود ظهر با دو پا و شب با سه پا؟» و منظورش انسان است. رب‌گری‌یه اول می‌آید محور اسطوره را می‌شکند، یعنی به جای اینکه معما را کامل بگوید به اشکال دیگر آن را مطرح می‌کند. جواب معما اصلاً پیدا نمی‌شود، در حالی که نگاه ساختارشناسانه می‌گوید که «اودیپ» اشتباهش در این بود که پاسخ معما را پیدا کرد و رب‌گری‌یه ضد این حرکت می‌کند، چرا؟ برای اینکه اودیپ را به پارسیفال تبدیل کند. پارسیفال اسطورهٔ بی‌ارتباطی است. اسطورهٔ زمستانهایی یخ‌زده است. در این کتاب من بسامد گرفتم چیزی در حدود پانزده بار می‌گوید «به زودی زمستان فرا می‌رسد»، این تالابهای یخ زده این افقهای خاکستری، این آسمان ابر گرفته، این لباسهای تیره که بر تن عابران است، اینها همه نشانهٔ زمستان هستند. یعنی نویسنده اسطوره‌شکنی می‌کند، اما در عین حال اسطوره‌سازی هم می‌کند، در حالی که ذهنیت اسطوره‌مندش نشانه‌های دیگری نیز دارد، مثلاً فرض بفرمایید که در تاریخ به عقب می‌رود. هرچه در تاریخ به عقب برویم ذهن اسطوره‌مندتر است. می‌رود فابیوس را از قرن سوم قبل از میلاد از تاریخ روم بیرون می‌کشد، می‌آورد و او را رئیس پلیس می‌کند. اشارات دیگری هم دارد که به علت کمی وقت می‌گذرم. فکر می‌کنم این کار، کاری بسیار قوی است، اما برای تحلیل آن باید مجال داشته باشیم.

کتاب، محصول دوره‌ای است که بحران ملی فرانسه و مسئلهٔ امریکاستیزی غالب بود، توجه بفرمایید به نماد آغاز داستان. راوی کنار تالاب ایستاده، کف آب مقداری آشغال هست، چوب و زغال هست، راوی می‌گوید این شبیه یک صورتک است. بعد که آب می‌آید آنها را می‌برد می‌گوید: «دیگر نقشهٔ امریکا دارد پیدا می‌شود و این آغاز بحران و فجایع بیشمار است» آیا اینها همه بی‌ربط و بی‌معنی است؟ با این حال به نظر من این کتاب بسیار جذاب بود.

■ **محمدرضا گودرزی:** در مورد این داستان می‌توان خیلی صحبت کرد. من با صحبتهای خانم وزیرنیا موافقم و با بیشتر صحبتهای دکتر علوی مخالف، چون این رمان پلیسی نیست و در آن اشیاء جای انسان را نمی‌گیرند و به طور کلی هیچ چیز در این داستان قطعی نیست. رب‌گری‌یه همه جا مثل دوربین عمل نکرده است، بلکه در ذهنش قضاوت کرده است.

در مجموع فکر می‌کنم دوستان از ذهن خودشان رمان را خوانده‌اند و یا شاید اصلاً نخوانده‌اند. به نظرم پنج موضوع در این رمان مطرح می‌شود که عبارت‌اند از: بحث تراژدی اودیپ، رمان پلیسی، رمان سیاسی، رمان اسطوره‌ای و رمان روان‌شناسی. من توضیح دربارهٔ این پنج مورد را قبلاً نوشته‌ام و چون فرصت نیست از تکرار آن می‌گذرم.

این رمان، رمان عدم قطعیت است، رمانی که همه چیز را می‌سازد، ولی ویران می‌کند و اصلاً معنای نمادینش در نظرش نیست، بلکه کلید رمان همان عدم قطعیتی است که وجود دارد و مهم‌ترین وجه رمان طنزآلود بودنش است. به همین دلیل است که می‌گویم دوستان رمان را نخوانده‌اند.

نویسنده دائم می‌خواهد یک چیزهایی را به مسخره و طنز مطرح کند. یعنی وقتی چیزی را می‌سازد و نفی می‌کند، این کار خود طنز محسوب می‌شود. درواقع با نوعی عدم قطعیت روبه رو هستیم. برای همین است که وقتی عقاید پست‌مدرن مطرح می‌شود جان بارت و برایان مک‌گیل همه این را پست‌مدرن می‌دانند، چون بحث عدم قطعیت بحث پست‌مدرن بوده است. او در مصاحبه‌ای که با جهانبگلو می‌کند، می‌گوید که من در رمانم نه فقط خواهان ذهنیت هستم بلکه سی یا چهل سال فقط به ذهنیت توجه کرده‌ام. به نظرم متن متناقض‌نما و طنزآلود است، همه چیز را که می‌سازد ضد آن را هم می‌سازد، هیچ چیز قطعی در این کتاب نمی‌توانید پیدا بکنید. اصلاً نمی‌دانم چه‌طور می‌شود این را با فلوبر مقایسه کرد، چون فلوبر استاد قطعیت است.

■ **ابراهیم زاهدی مطلق:** من به چند مطلب اشاره می‌کنم. زمانی که نویسندگان غربی سرگرم تجربهٔ رمان نو بودند ما هنوز با چوبک و صادق هدایت سرگرم تجربهٔ ناتورالیسم و رئالیسم بودیم. الان هم آنجا بحث رمان نو تمام شده و بحثهای دیگری مطرح است. بنابراین بهتر است مترجمان کارهای روز را ترجمه کنند، یعنی اگر کارهایی را که در دههٔ ۹۰ در آنجا چاپ شده به فارسی برگردانند قطعاً این بحثها ایجاد نمی‌شود. این بحث در اروپا تمام شده، اما ما تازه به آن رسیده‌ایم و در موردش بحث می‌کنیم.

دوست عزیزم، آقای فردی، در نشستی گفتند که مشکل بزرگ ما این است که نظریه‌های ادبی در ایران تولید نشده است. نظریه‌های ادبی در آن طرف تولید می‌شود و ما مصرف‌کننده‌ایم. هرچقدر آنجا تولید بشود تا ما این وابستگی را داریم همین مسائل را هم داریم. من امیدوارم همان‌گونه که در غرب رمان و داستان و ادبیات به نوعی از دل فلسفهٔ حاکم بر جامعه برمی‌خیزد و به هر شکل اگر هم نو می‌شود کلش نو می‌شود، اینجا هم به نوعی حداقل در کار ادبیات، مبتنی بر فلسفهٔ خودمان باشیم.

■ **رضا سیدحسینی:** من از آقای زاهدی سؤالی دارم، آیا شما فکر می‌کنید همه فرانسویها رمان نو می‌خوانند؟

■ **محمدخانی:** وقتی مصاحبهٔ جهانبگلو را با رب‌گری‌یه می‌خواندم، رب‌گری‌یه می‌گفت در ابتدا من ۳۵۰ جلد از این کتاب منتشر کردم، بعد که دیگران متوجه شدند، پنج هزار نسخه چاپ شد. رمان نو در حال حاضر شاید مسئلهٔ ما نباشد، اما ما بالاخره باید به عنوان یک کار علمی و فرهنگی تمام حوزه‌های ادبیات و فلسفه، مکتبها و شیوه‌های غربیان را بشناسیم. دلیل بحث ما هم این نیست که رمان نو در حال حاضر مسئلهٔ ماست و نه اینکه حتی در غرب یا فرانسه خواهان دارد. آنجا هم مسئلهٔ رمان نو مطرح نیست، اما به عنوان مسئله‌ای که با سینما پیوند می‌خورد قابل بررسی است.

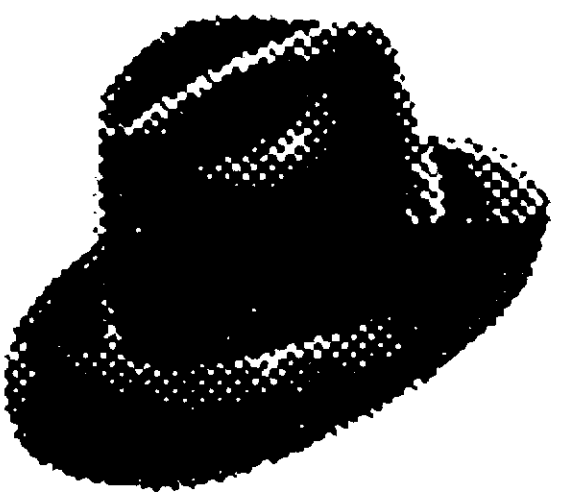
حال من سؤالی دارم، زبان، ابزار رمان است. وقتی که تصویر می‌آید دیگر چه نیازی به نوشتن وجود دارد؟ تلویزیون و سینما این کار را انجام می‌دهند و مسئلهٔ من در رمان نو همین است.

■ **رضا سیدحسینی:** همان‌طور که گفتم اگر قرار بر داستان‌گویی باشد در حال حاضر تلویزیون بهتر از همه به کار داستان‌پردازی منظم می‌پردازد، بلکه مسئلهٔ زبان است، آن زبانی که در رمان از آن استفاده می‌کنید در تلویزیون قابل استفاده نیست و حتی مورد تمسخر قرار می‌گیرد.

■ **محمدخانی:** رمان نو صرفاً ادبیات نیست، شما می‌بینید که رب‌گری به از پیوند ادبیات و فلسفه صحبت می‌کند، به عبارت بهتر ادبیات و فلسفه گویا پیوندی ناگسستنی دارند.

■ **رضا سیدحسینی:** این خاصیت جهان سومی است که همیشه می‌خواهد به آخرین اختراعات برسد و آخری را ببیند که چیست. در ترکیه کار بسیار جالبی صورت گرفت که متأسفانه ما هنوز در این زمینه اقدامی نکرده‌ایم. وزارت فرهنگ ترکیه با اقدام مناسبی تمام متون کلاسیک دنیا را ترجمه کرد، اما ما هنوز آثار اصلی ادبیات دنیا را نداریم و اگر برویم سراغ آخرین آنها هیچ چیز نمی‌فهمیم.

■ **ابراهیم زاهدی مطلق:** جناب سیدحسینی من هم دقیقاً همین را می‌خواستم بگویم. من عرض کردم پیش نیازها را نگذرانده‌ایم. من نگفتم بحث رمان نو اینجا طرح نشود. من صحبتم این بود که آنجا ادبیات متکی به فلسفه‌ای است که در غرب جریان دارد، اصلاً نگفتم



که رمان نو را آنجا خیلی می‌خوانند، عرض کردم موج نو که در دهۀ پنجاه، شصت یا قبل از آن در اروپا پیش آمد، رمانهایی را از دل خودش بیرون آورد و اینکه خواننده داشت یا نداشت بحث دیگری است. منظور من این است که مخاطب عام مثل گروه روشنفکران زیربار این نوع زور نمی‌رود و معمولاً آن را نمی‌خواند، حالا از این هر تعبیری که می‌خواهد بشود، اما مقصود من این نیست که این نوع رمان بسیار پرخواننده است.

■ **علی عباسی:** در تأیید حرفهای خانم وزیرنیا باید بگویم که در این کتاب بعدهای اسطوره‌ای، روانی و تخیلی هم وجود دارد که ما می‌توانیم آنها را به راحتی مورد بررسی قرار بدهیم، مثلاً از همان ابتدا مسئلۀ زمان مطرح شده و زمان خودش یک سمبل و یک مسئلۀ خیلی مهم است. در همان درآمد از سوفوکل آورده است: «زمان که مراقب همه چیز است به رغم خواست تو راه‌حل همه چیز را به دست داده است.» و یا در صفحۀ ۱۲: «متأسفانه به زودی دیگر زمان فرمانروا نخواهد بود.» ترس از زمان معمولاً خودش را به سه صورت نشان می‌دهد: به صورت تصاویر حیوانی، تصاویر تاریکی و تصاویر ثبوتی که در صفحۀ ۱۸ ما می‌توانیم این تصاویر حیوانی را ملاحظه کنیم: «ولی او در چنگ اشباحی سمج‌تر و لکه‌هایی سیاه‌تر» که تصاویر ریخت حیوانی و ریخت تاریکی است. در پاراگراف آخر نوشته: «عجیب است آیا مرگ از هر چیزی طبیعی‌تر نیست» اضطراب وجودی نویسنده یا راوی یا آلن رب‌گری‌یه روی این تصاویر پی‌ریزی شده است. در صفحه مقابلش باز می‌گوید: «صاحب کافه بی‌حرکت جلوی آینه ایستاده و خندیدن خود را تماشا می‌کند با تمام توان می‌کوشید اشباح را که توی سالن می‌لولند ببیند.» اشباح یک تصویر تخیلی است. در ادامه می‌گوید: «کنسرت وحشتناکی» که از لغت وحشتناک استفاده شده است و اینها همه ترس درونی راوی را نشان می‌دهد. «کنسرت وحشتناکی از شبهه‌ها»، شبهه‌ها مربوط به انسان نیست و مربوط به تصاویر ریخت حیوانی است.

این مسائل تنها تأییدی است بر اینکه، در این کتاب واقعاً تصاویر زمان و سمبلها و تخیلات وجود دارند. به این صورت است که ترس از زمان خودش را به یکی از این سه صورت نشان می‌دهد که در اینجا می‌توانیم این سه موضوع را به راحتی ببینیم.

موضوع آخری که می‌خواهم بگویم این است که با آقای زاهدی مطلق کاملاً موافقم. ما نویسندگان خیلی بزرگی داریم، اما تئوریسین نداریم، ایراد کار ما در این است که تئوریها از غرب می‌آید و بعد ما سعی می‌کنیم آنها را روی ادبیات فارسی پیاده کنیم.

■ **منوچهر بدیعی:** ما اینجا برای نقد ترجمه و نقد اثر جمع شده‌ایم که من با هر دو کار مخالف هستم. نقد ترجمه با این شیوه‌ای که در مملکت ما مرسوم شده است اصلاً صحیح نیست. در هیچ جای دنیا سابقه ندارد که شما یک کتاب را بردارید، چهار جمله بیاورید، یک جمله فارسی را بیاورید، فرانسه‌اش را بیاورید و بعد بگویید این غلط است، صحیح آن این است. همه جا برمی‌گردند می‌گویند یک نگاهی بکنید اگر سبک رعایت شده، اگر لایۀ زبانی که جزء سبک است رعایت شده چهار تا، پنج تا، ده تا، پنجاه تا اشکال هم اگر وجود دارد و با یک چرخش قلم درست می‌شود، این ترجمه را دیگر قبول کنید. ترجمه تنها جایی است که انتقاد در آن باید سازنده باشد، یعنی نمی‌توانید فقط بگویید این بد است، باید بگویید ترجمۀ خوب آن چیست. اتفاقاً اگر یادتان باشد این کار از همان نقد کتابی که نیل منتشر می‌کرد، شروع شد. الان همین کار را می‌کنند منتها دربارۀ چهار جمله نه تمام کتاب. تنها راه نقد ترجمۀ کتابی که قبول ندارید این است که خودتان بنشینید، زحمت بکشید و دوباره ترجمه بکنید، پس از نقد ترجمه بگذریم و من با نقد ترجمه به این شیوه که بنشینیم آبروی مترجم را ببریم و از کار منصرفش کنیم، به کلی مخالف هستم.

■ **سیماوزیرنیا:** این آشوب که از قرن نوزده در اروپا و آمریکا شروع شده است، شما فرمودید طبق همان قانون الاستیسیتۀ زمان اصل آن به دوران ابونواس برمی‌گردد. برای اینکه او روزی از در مکتبی رد می‌شد دید دارند شعرش را می‌خوانند و تفسیر می‌کنند، ایستاد تا معلم از مکتب خارج شد. گفت از شعرم تفسیرهایی کردی که هرگز به ذهن خود من نرسیده بود. اصلاً خاصیت ادبیات این است، یعنی عالم مقال آن به همه اجازه می‌دهد که از دید خود به آن بنگرند.

■ **نونهالی:** البته دکتر بدیعی خیلی آمرانه و مستبدانه صحبت کردند، ولی حرفهایشان روی چشم ما جا دارد. همۀ حرفهایی که می‌فرمایید صحیح، من هم با آن نوع نقدی که شما می‌فرمایید موافق نیستم و تا آخرین لحظه فکر می‌کردم اینها را بگویم یا نگویم، ولی از من خواسته شد که این کار را بکنم. من اصلاً نگفتم این ترجمه خوب نیست. جا دارد که این اشتباهات برطرف بشود، ولی فکر می‌کنم در هر صورت اگر لازم باشد حایلی بین نویسنده و خواننده در کارهای ترجمه وجود نداشته باشد لازمه‌اش این است که ترجمه دقیق ارائه شود.

■ **پرویز شهدی:** یادآوری چند نکته را ضروری می‌دانم: اول در مورد آنچه آقای میرعباسی دربارۀ جملۀ پسمان بدگواریده و تفالۀ هضم نشده فرمودند که هر دو درست است، آنچه من آورده‌ام فارسی خالص است و آنچه ایشان می‌فرمایند به زبان تازی است و من فارسی را ترجیح می‌دهم، حتی اگر کمی از ذهن دور باشد یا به قول ایشان در اذهان عموم مصطلح نباشد، در غیر این صورت باید شاهنامه را به دور انداخت چون از این واژه‌ها فراوان دارد.

دوم دربارۀ مواردی که سرکار خانم نونهالی فرمودند: به قول آقای بدیعی نقد یک نوشته یا اثر یا ترجمه چیزی است و خرده‌گیری بر آن و منه به خشخاش گذاشتن چیزی دیگر. من به هیچ وجه ادعا ندارم کار بی‌عیب و نقصی ارائه داده‌ام، هیچ‌کس نمی‌تواند چنین ادعایی بکند، حتی خود سرکار خانم نونهالی. نقد به قول آقای بدیعی عبارت از این است که آیا مترجم فکر و نظر و زبان نویسنده را درک کرده یا نه و به طور صحیح آن را در زبان مادری‌اش برگردانده یا نه؟ و الا اینکه جریانی نیست درست است، یا آمد و شد یا مشتری و یا چفت در را باز کرده یا در تازه باز شده، هیچ‌کدام غلط نیست، به سلیقۀ مترجم مربوط می‌شود، و با مسئلۀ نقد و بررسی بسیار فاصله دارد.

منابع و مآخذ:

1- Itineraires litteraires

که به سرپرستی ژرژ دکوت و با همکاری تعدادی از اساتید مختلف زبان و ادبیات فرانسه تنظیم شده است.

2- La litterature francaise de Aa´Z

به سرپرستی کلود اترتن

3- Vertige fixe´ بخشهایی از مقالۀ بلندی به نام:

به قلم ژرار ژنت

و مطالب دیگری جسته و گریخته از سایتهای اینترنت دربارۀ رمان نو، آلن رب‌گری‌یه و **پاک‌کن‌ها**.