غلامرضا ذات‌علیان



صفت «نو» در حد ذات خود، در قیاس با صفت دیگری که می‌توان در این مورد به کار گرفت، نه رساتر است و نه گُنگ‌تر. زیرا چیزی به اصل موضوع نمی‌افزاید و معنای روشنی را افاده نمی‌کند. می‌دانیم که از دیرباز آن‌را در ادبیات در مورد تمامی آثار بزرگ گذشته که نمایانگر تحوّل در جهش مداوم و ضروری قالبها بوده‌اند به کار بسته‌اند. بدون این تحوّل هنر داستان‌سرایی، مانند هر هنر دیگر نه می‌توانست پیشرفتی داشته باشد و نه به حیات خود ادامه دهد (استاندال نیز مانند پروست رمان‌نویسی نوظهور بوده است). بنابراین قدر مسلم این است که اگر صفت «نو» توانسته است به گونه‌ای نظام‌یافته بر نوعی رمان در دو دههٔ نخستین نیمهٔ دوم قرن بیستم اطلاق گردد که بر خلاف سنّت رایج رمان‌نویسی ساخته و پرداخته می‌شود عللی خاص دارد که تنها با مراجعه به آثار و نیز با توجه به اصولی چند می‌توان علل مزبور را دریافت.

## ۱. چهارچوب نظری و ایدئولوژیکی

برخی داده‌ها، برخی آگاهی‌ها که احتمال درستی آنها می‌رود نباید از نظر دور بمانند و نادیده انگاشته شوند. زیرا می‌توانند برخی مسائل را در این زمینه برای ما روشن سازند. اگر ناشر جوانی به نام ژروم لَندُن[1] مؤسسهٔ انتشاراتی می‌نویی (نیمه‌شب)[2] را از نو براه نینداخته بود و به موازاتِ فعالیت پُرتلاش سیاسی خود بی‌هیچ پروایی به انتشار شماری کتابِ غیرمعمول اقدام نمی‌کرد، کتابهایی که دیگر ناشران مردود شمرده بودند، شاید هرگز رمان نو پا به عرصهٔ وجود

نمی‌نهاد. این امر این تصور را به اذهان خطور داده که پای گروه، جنبش و مکتبی در میان بوده است: این تصور باطل است زیرا آثار فراهم‌آمده با یکدیگر شباهتی ندارند. ولی برخی اوضاع و احوال تاریخی، اجتماعی و اقتصادی بوده که به این پندار دامن زده‌اند. لوسین گلدمن[3] با تحلیل این اوضاع و احوال، این گمانه را مطرح ساخته است که در عرصه ادب، داستانسرایی نوین در عصری پدیدار شده است که دگرگونیهای اجتماعی، بروز پدیده‌های تازه و وضع انفعالی رو به رشد افراد در یک نظام مصرفی منتج به این مسأله شده است که در قبال آدمیان به اشیا برتری داده شود (فرایند شیءشدگی که لوکاچ[4] فیلسوف، منتقد ادبی و سیاستمدار مجار آن‌را توصیف کرده است). گلدمن از تحلیل خود پیدایش «رئالیسم» جدیدی را استنتاج می‌کند که در آن شیء عنصر غالب است و بر انسان تفوق دارد. در واقع، به نظر می‌رسد که وی فراموش کرده است که مسأله رمان جدید شاید در بادی امر مسألهٔ دالّ (Signifiant) است نه مدلول (Signifié) و اگر تحولی صورت پذیرفته است، بیش از هر چیز ناشی از آن است که نسلی از نویسندگان به نقش قالبها و صورتها، به تواناییهای «زایا»یِ شیوهٔ نگارش و کاربُرد ویژهٔ زبان در هرگونه داستان‌آفرینی آگاهی یافته‌اند.

بی‌هیچ شبهه، این آگاهی‌یابی به رغم اگزیستانسیالیسم یا هستی‌گرایی انجام می‌گیرد. اگزیستانسیالیسم به «پیام» در ادبیات ارج می‌نهد و به نوعی از گفتار پذرُفتار یا متعهد توجه دارد. ناگفته نماند که حدود سال ۱۹۵۰ به این نکته توجه معطوف شده بود که گفتار پذرفتار یا کلام متعهد تأثیر ناچیزی در روند تاریخ دارد (پیدایش رمان نو مقارن با جنگ الجزایر و بازگشت ژنرال دوگل به عرصه سیاست و در دست گرفتن زمام قدرت است). در این هنگام فرونشستن موج اگزیستانسیالیسم احساس می‌شد و هرچند که آموزه‌هایی از شیوهٔ نگارش سارتر یا کامو (که البته رُب ــ گری‌یه از نقد آنها غافل نماند) وجود داشت که درخور اعتنا بود، نویسندگان از لفّاظی و طرح «پنداشتها» و زیاده‌گویی دوری می‌جستند: دست‌آویز قرار دادنِ اشیا و شکلهای توصیفی، به درمان درد، راه چاره و ابراز نوعی بی‌اعتمادی مبدل شده بود. افزون بر این ترجیح می‌دادند که از این پس بر آثار برجسته ادبیات جهانی تکیه کنند، آثاری که در نیمهٔ نخست سده از لحاظ ساختار و قالب گامی بلند برداشته و نیز از لحاظ سازمان‌بندی و نگرش در داستان‌سرایی راه تازه‌ای گشوده بودند: آثار نویسندگانی چون جویس، فاکنر، کافکا، ویرجینیا وولف، سپس بورخس، نویسنده آرژانتینی، و در عرصه ادب فرانسه، پروست. وجه مشترک تمامی «رمان‌نویسان نو» آن است که راستای کار نویسندگان مزبور را پی گرفته‌اند و از آنها تأثیر پذیرفته‌اند. گزافه نیست اگر ادّعا کنیم که سینما نیز، این هنر ویژهٔ سدهٔ بیستم، بر شیوهٔ نگارش و طرز تلقی آنان از داستان کارگر افتاده و این نکته در نخستین نوشته‌های نظری آنان منعکس است.

حاصل مجموع این اوضاع و احوال و تأثیرپذیریها، نوعی پژوهش و جستجو است که بسرعت به صورت نوعی هنجار و تلاش و کوششی درمی‌آید که در راه ارائه زبان و بیانی ویژه در عرصه داستان‌سرایی به‌کار می‌رود. زبانی که در بادی امر می‌خواهد در سطح صورت و قالب و نه

در تراز معنا نقش ویژه‌ای ایفا کند. «ادبیات عینی» یا «ادبیات محض»[5] مطمح نظر است، بدان گونه که رولان بارت طی سالهای ۱۹۵۴ و ۱۹۵۵ در مقاله‌های بلندآوازه‌اش که همزمان با نخستین رمانهای رُب ــ گری‌یه انتشار می‌یافتند عنوان می‌کند. تفسیرهای منتقدانهٔ رولان بارت از اهمیت بسزایی برای این نوع ادبی که در شرف تکوین بود برخوردار بودند. وی از آن‌که می‌دید این نوع ادبی می‌کوشد «حتی قالب و صورت داستان را گندزدایی کند» ابراز مسرت می‌کرد و از آن جهت که این نوع ادب «غیرشرطی شدن خواننده را در قبال هنر ماهیت‌گرای بورژوایی» تدارک می‌دید، «بی‌آن‌که هنوز آن‌را به انجام رسانده باشد» اظهار رضایت می‌کرد.

## ۲ ــ راهها، بدگمانیها، جستجوها

براستی، تجربه در این زمینه از خلاء سر برنیاورده است. از دههٔ پیش از پیدایش رمان نو راههایی گشوده شده و سرزمینهای تقریباً ناشناخته‌ای مورد کاوش قرار گرفته بود. نمی‌توان از رمان نو سخن گفت و این نکته را یادآور نشد که آثار بکت و ناتالی ساروت از آغاز سالهای ۴۰ شکل گرفته و در مقیاس وسیعی بر پژوهشهای آینده پیشی جسته بودند.

ساموئل بکت داستان رمزی خود **وات** را در سال ۱۹۴۵ به پایان می‌برد و در سال ۱۹۴۷ **مورفی** داستان طنزآمیز خود را که نخستین رمانش بود به زبان فرانسه برمی‌گرداند و انتشار می‌دهد. خواه به زبان انگلیسی، خواه به زبان فرانسه وی در آثار خود به ابداع زبانی ویژه در داستانسرایی دست می‌یازد که در آن طنز ایرلندی و ریشخند بسرعت همراه با نوعی چاشنی غم در شیوهٔ نگارش به هم می‌آمیزند. ولی باید به انتظار انتشار **مُلوئ** در سال ۱۹۵۱ بنشینیم تا ابعاد واقعی اثر او بر ما آشکار شود. رمان مزبور شگفتی‌آفرین، چندش‌آور و پریشان‌کننده است، امّا به منزلهٔ رویدادی در تاریخ رمان‌نویسی از آن یاد می‌شود. برنار پنگو[6] مسأله را بخوبی دریافته است: «از سال ۱۹۵۰، مسأله اساسی مورد توجه ادبیات مسأله پوچی است. نخستین خوانندگان **مُلوئ** این موضوع را کاملاً درک کرده‌اند ــ و براستی آدمی باید فاقد بصیرت باشد، اگر نفیبی ریشه‌ای را در این رمان دست‌اندرکار نبیند: یکی می‌گوید این رمان «اودیسه یا سفرنامه هیچ‌گرایی است»، دیگری آن‌را «وقایعنامه تجزیه و تلاشی» خوانده است، سومی به زبان اعتراض آن‌را «بی‌اعتبار ساختن انسان» قلمداد کرده است [...]. در این رمان، بکت عصیان نمی‌کند و سر به شورش برنمی‌دارد، بلکه به احراز وضع می‌پردازد و صورت حال را عرضه می‌کند. او خود را از پوچی برکنار نگه نمی‌دارد تا دربارهٔ آن به داوری بپردازد: در پوچی مأوا می‌گزیند و خود خواسته در این بیهودگی آغازین فرومی‌رود، در این غرقابهٔ بی‌معنایی که هرگز قهرمانانش از آن رخت به ساحل نمی‌کشند. ولی چون کلمات به رغم همه تلاشها همواره به چیزی ارجاع می‌شوند، در این‌جا به سمت خود زبان و شیوهٔ بیان است که روی می‌آورند. برای نخستین‌بار است که ادبیات تلاش می‌کند فقط بازنما و معرّف خود باشد و خود را مطرح سازد و وقتی که ماکس ــ پُل فوشه[7] از «حجم شاعرانه» کتاب سخن می‌گوید، بر نوآوری واقعی آن تأکید می‌ورزد: بدین معنا که این

حماسه ریشخندآمیز در نگاه نخست ذاتاً «حماسه زبان و سرگذشت واژگان» است. آثار بعدی **مالون می‌میرد** (۱۹۵۱)، **بی‌نام و نشان** (۱۹۵۳)، **چگونه این است** (۱۹۶۱) در توصیف نوعی از «تلخیص» انسان فراتر می‌روند. بکت با افزایش شمار اشخاص داستانی که می‌خزند، در آستانه مرگند، مانند رویانه‌ها و لاروها زیست می‌کنند و در پرت‌وپلاگویی‌های بی‌سروته خود گُم می‌شوند این کاهش و تلخیص را شدت بیشتری می‌بخشد. ناگفته نماند که در همین اوان بکت در تئاتر خود[۸] به اشخاص نمایش، زندگی و حضوری «دراماتیک» اعطا می‌کند. ولی نقش کلام در رمانهایش بیش از پیش تثبیت می‌شود: کلامی که به ویرانی، به خاموشی، به مرگ می‌انجامد ولی اصل و ریشهٔ داستان، داستانمایه بنیادین اثر را تشکیل می‌دهد. از این لحاظ گذار از مرحله‌ای صورت پذیرفته است: سنخ و تیپی از رمان پدید می‌آید که ملازمه وجود آن «کاربرد» خود کلام، سازمانبندی روایتی آن است هرچند که منطق مطرح‌شده در آن به گونه‌ای غم‌انگیز مسخره و بی‌معنا باشد.

ناتالی ساروت بیش از دیگران به مسائل رمان نو اندیشیده است. در سال ۱۹۳۹ برای یکی از نخستین آثار خود عنوان Tropismes را برگزیده است که می‌توان آن‌را به **واکنشهای ابتدایی** ترجمه کرد. وی واژه‌ای را ابداع کرده است که به بهترین وجه معرف نوعی کاوش روانی ــ نوشتاری است که با باریک‌بینی و ترسیم حرکتهای نامحسوس ضمیر آدمی صورت می‌گیرد. افزون‌براین، سارتر، درپیشگفتار نخستین‌رمان ساروت **تصویر فردی ناشناخته** که آن‌را «ضدرمان» می‌نامد نظر خوانندگان را به این نکته معطوف می‌دارد که وی شیوهٔ مرسوم رمان‌نویسی را مردود می‌شمرد. ناتالی ساروت نیز بروشنی مقاصد و یا بهتر بگوییم پرسشهای خود را در رساله‌های گردآمدهٔ خود زیر عنوان L'Ere du Soupcon (عصر بدگمانی) مطرح می‌سازد. منظور وی از «بدگمانی» نوعی عدم اعتماد دوجانبه‌ای است که میان نویسنده و خواننده در مورد اعتبار یا «پذیرش و قبول» برخی مفاهیم (بویژه مفهوم چهره داستانی) بروز کرده است، مفاهیمی که در گذشته کاملاً جا افتاده بودند و امروز کهنه و مدروس شده‌اند. بنابراین رمان‌نویسان ناگزیرند به رواج شکلهای داستانی ویژه‌ای بپردازند که با شکلهای داستانی «رمان به سبک بالزاک» تفاوتی عمده داشته باشند. ساروت به سهم خویش پیشنهاد می‌کند که در عرصه نقل و روایت زبانی به کار گرفته شود که هم ناپیوسته و گسسته، هم کوتاه و مختصر و هم دقیق باشد تا از ورای بافت محکم گفته‌ها و «ناگفته‌ها» بتوانیم ستیز و کشمکشهای بی‌شمار را، پرخاشگریهای جاودانه‌ای را که جوهر و بنیاد نهاد هشیار و آگاه آدمیان است بازسازی کنیم. وی با شکیبایی و اهتمام تمام سرانجام در این کار توفیق یافت. در آثار ساروت، مجموعه‌ای از تروپیسمها، از «فرمها»ی کوتاه و پُرآشوب پیرامون انتریگهای (پیرنگهای) بی‌معنای بورژوایی و خانوادگی چیده می‌شوند: **مارترو** (۱۹۵۳)، **لوپلانه تاریوم** (۱۹۵۹)، **میوه‌های طلایی** (۱۹۶۳) و در سالهای اخیر، در سال ۱۹۷۲، **آیا سخنان آنها را می‌شنوید؟** و در سال ۱۹۸۲، **کودکی**. در این رمانها، ناتالی ساروت، به شیوهٔ خود، دربارهٔ دنیای محدودی که بخوبی می‌شناسد به داوری می‌پردازد، ولی بویژه برای خشونت

نهفته در هر کلامی که به درجه‌ای از تنش و کشش رسیده باشد امکان بروز را فراهم می‌آورد، به کلام مزبور امکان می‌دهد تا در «سلولها»ی داستانی از سنخ تازه‌ای خود را دربند کشد. بنابراین سخن از رمانهایی می‌رود که پژوهش در این زمینه را هدف گرفته‌اند، ولی نه پژوهش و تحقیقی آزمایشگاهی که در آنها واقع‌گرایی اجتماعی و روان‌شناختی در برابر پرواز بی‌پروای خیال عرض وجود می‌کند بلکه پژوهشی که در آن همه یافته‌ها دست به دست هم می‌دهند تا کاخ بلند روایت بشیوهٔ مرسوم را از درون بکاوند و گزند ویرانی بدان برسانند و طرز تلقی از داستان‌سرایی را که قراردادی شده است به بحث و فحص بگذارند.

## ۳ ــ توصیف دیداری

این بحث و فحص و پرسش و پاسخ را آلن رُب ــ گری‌یه به گونه‌ای قاطع‌تر مطرح می‌سازد. اگر رویهمرفته نام وی با مفهوم رمان نو درهم آمیخته است، بدان‌سبب است که هیچ‌کس، بهتر از او، شم و احساس شیوهٔ نگارشی تازه و گسلشتهایی را که این شیوهٔ نگارش متضمن است نداشته است. در نخستین نوشته‌های نظری خود که به رغم روش تجربی به کار گرفته شده مبیّن آگاهی دقیق او از مسایل رمان نوآند، عقیده خود را در این‌باره، بکمال بیان کرده است. **راهی برای رمان آینده**، مقالهٔ منتشرشده در سال ۱۹۵۶، ادبیاتی را مورد داوری قرار می‌دهد که روان‌شناسی و «ژرفایی» در آن تفوق بنیادی دارند. رُب ــ گری‌یه از متافیزیک، از تفکر تجریدی انسانگرایانه‌ای که ادبیات مزبور بر آن متکی است پرده برمی‌دارد و می‌گوید: «جهان نه بامعنا است و نه پوچ و بی‌معنا، تنها وجود دارد. به هر حال، آنچه بیش از هر چیز درخور تأمل است همین نکته است. و ناگهان این امر بدیهی آنچنان با زورمندی بر ما می‌تازد که در برابرش هیچ کاری از ما برنمی‌آید. یکباره، تمامی بنای پُرشکوه درهم فرومی‌ریزد. اگر بناگاه چشم بگشاییم، بار دیگر، ضربهٔ این واقعیت پُرلجاج که به فایق آمدن بر آن تظاهر می‌کردیم بر ما فرود می‌آید. در پیرامون ما، اشیاء بی‌اعتنا به مشتی صفات که آنان را همزاد و همنشین ما توصیف می‌کنند، همچنان وجود دارند. رویه آنها روشن و صاف، دست‌نخورده، بدون درخشندگی کاذب و فاقد شفافیت است». رُب ــ گری‌یه از بیان این مطلب چنین استنتاج می‌کند که ضرورت دارد با شیوهٔ نگارشی که کاملاً دلالت مصداقی داشته و توصیفی باشد این رویهٔ اشیا را ادراک‌پذیر ساخت و از ترسیم «درون شاعرانه و تخیّلی آنها» چشم فروبست. در دیگر مقالهٔ خود، **طبیعت، انسان‌گرایی، تراژدی** که در سال ۱۹۵۸ انتشار یافت، وی نشان می‌دهد که این شیوهٔ نگارش پادزهری ضروری و بایستهٔ هر کلام داستانی است که از انسان‌انگاری[9] اشباع شده و استعاره و مجاز در آن حاکم مطلق است، کلامی که کامو و سارتر نیز در دامهای گسترده‌اش گرفتار آمده‌اند. به اعتقاد او «تراژیک نشان دادنِ»[10] جهان بنیاد این کلام را تشکیل می‌دهد و آدمی در صورتی می‌تواند خود را از بند آن برهاند که از شماری «مفاهیم مدروس و کهنه» مانند چهرهٔ داستانی، سرگذشت، پذرُفتاری، تقابل صورت و معنا چشم بپوشد تا در برابر مقررات سختِ توصیف سر

فرود آرد. صفت «دیداری»، صفتی که به اندازه‌گیری، تعیین موقعیت، تحدید و تعریف بسنده می‌کند، الزاماً «راه دشوار هنر نوین رمان‌نویسی» را نشان می‌دهد.

رُب ــ گری‌یه سعی می‌کند این «توصیف خلاق» را که ژان ریکاردو تئوری آن‌را تدارک می‌بیند، در نخستین آثار خود به تحقق درآورد. در Les Gommes (**پیوندزدایها**)، اولین رمان خود (۱۹۵۳)، با آن‌که نسبت به طرح‌وارهٔ رمان پلیسی وفادار می‌ماند و نمادگرایی و تمثیل در آن سهمی دارد، رویهمرفته لحنی تازه و غیرمعمول به کار می‌برد که خواننده را ناگزیر می‌سازد در عرصه ادراکی با وسواس ترسیم‌شده قدم گذارد و نسبت به متن به نوعی فاصله‌گیری تن دردهد و «نگرشی فکورانه» را پیشه سازد. دیگر رمانهای این نویسنده Le Voyeur (**بیننده**، ۱۹۵۵)، و La Jalousie (**حسادت**، ۱۹۵۷)، به نماهای مورد نظر باز هم صراحت بیشتری می‌بخشند. ولی در جهت یک سازماندهی پیچیده‌تر، در جهت «آرایشی» که مانند نظام و سیستمی پاد ــ پندار، رادع خطای حسّی و دافع توهُّم، عمل می‌کند و از این لحاظ به عکس رمانهایی هستند که در آن‌ها به پنداری قراردادی در زمینهٔ داستان‌سرایی دامن زده می‌شود: فهرست‌وار، به گونه‌ای سرد و بی‌روح از ، دلها و اشیا سیاهه‌برداری کردن، نگاه را با ابرام و تأکید به کار گرفتن، حضور و غیبت را به جدل واداشتن، توالی زمانی را به عمد برهم زدن، زبان را سترونی مطلق بخشیدن، تمامی این مسایل در این اثر دست به دست هم داده‌اند و شیوه نگارش را از سرزمینی که بدان خو گرفته از وطن مألوف خود، دور می‌کنند. او در اثر دیگرش با عنوان Dans le labyrinthe (**در دهلیز پیچاپیچ**، ۱۹۵۹) بیشتر به نوعی اونیریسم[11] یا رؤیا در بیداریِ صوری پرداخته می‌شود که گاهی تا مرزِ واقع‌گرایی توهّم زایای فانتاستیک[12] پیش می‌رود. امّا رُب ــ گری‌یه در آثار بعدی خود به گونه‌ای نسبتاً بدیع و غیرمنتظر با ارائه صحنه‌های عشق‌ورزی حساب‌شده‌ای تلاشهایی را که در آغاز کار پیشه کرده بود و در آنها نگاه و «فاصله» ایفای نقش می‌کردند دنبال می‌کند. لازم به تذکار است که عشق‌ورزی به صورت «بازی» تصویر می‌شود که طرح‌واره‌ای از آن در Le Voyeur ترسیم شده بود و در رمانهایی مانند La Maison de rendez-vous (**میعادگاه**، ۱۹۶۵) و Projet pour une revolution a New-York (**طرحی برای انقلاب در نیویورک**، ۱۹۷۰) به گونه‌ای توصیف می‌شود که با کلیشه‌ها و تصاویر قالبی و باسمه‌ای[13] ارائه‌شده در رمانهای سراسر حوادث و زدوخورد ــ که در آنها دستکاریهایی صورت گرفته باشد ــ شباهت تام دارد. بدیهی است موضوع این رمانها توصیف اسطوره‌ها و وسوسه‌هایی چند متعلق به عصر جدید است. عبث بودن این فعالیت هنری محرز است ولی از زمانی که رُب ــ گری‌یه به هنر سینما روی می‌آورد دلبستگی خاصی به آن ابراز می‌دارد. وی با نوشتن فیلمنامهٔ L'Année dernière à Marienbad (**سال گذشته در مارین‌باد**، ۱۹۶۱) که یکی از آثار برجسته وی محسوب می‌شود، در این راه قدم گذاشت. این اثر به بهترین وجه نمایانگر شم نویسنده در زمینهٔ ابداع قالب و کالبد ویژهٔ رمان نو است. از این پس از ساختن فیلم دست نمی‌کشد و خود نیز شخصاً به فیلمبرداری می‌پردازد و فیلمهایی از جمله L'immortelle (**جاودانه**، ۱۹۶۳) و L'Eden et après

(**بهشت روی زمین و سپس**، ۱۹۷۱) را تهیه می‌بیند ولی فعالیت او در عرصهٔ سینما مانع از آن نمی‌شود که از کار در زمینهٔ ادبیات چشم بپوشد. فرم ادبی ciné–roman (رمان سینمایی) از ابداعات او بشمار می‌آید. از جمله کارهای او در این زمینه Glissements progressifs du plaisir (**لغزشهای تدریجی لذت**) است که در سال ۱۹۷۴ انتشار یافته است. پس از آن با نوشتن Topologie d'une cité fantôme (**تحلیل موضعی خیال‌آباد**) در سال ۱۹۷۶، Souvenirs du triangle d'or (خاطرات مثلث طلایی) (۱۹۷۸) و بویژه Djinn (جین)[14] (۱۹۸۱) بار دیگر به عرصه رمان‌نویسی بازگشته است. جین رمان جالب توجهی است که بنا بر تقاضای یکی از دانشگاههای امریکا تدوین شده است و غرض از نگارش آن آموزش تدریجی دشواریهای زبان فرانسه است، ولی وجود عناصر بازی‌وار و بازی با تصاویر قالبی نشان می‌دهد که رُب ــ گری‌یه همچنان بر شیوهٔ خود استوار و پابرجا مانده است.

هرچند تراکم و انسجام کارهای آغازین او حفظ نشده است، آثار وی رویهمرفته به لحاظ ناهمنواگری[15]، شم حاد او از شیوه‌های به بازی گرفتن نگاه و ترفندهای خلّاقه او در کاربُرد زبان، از برجسته‌ترین آثار در زمینهٔ رمان نو است.

## ۴ ــ قالبها، زمان، ساختارها



میشل بوتور نیز به موازات رمانهای خود دربارهٔ مسایل مربوط به رمان به تفکر و نقد پرداخته است. بی‌تردید وی یکی از نخستین کسانی است که از «رمان بمنزلهٔ تحقیق و پژوهش» سخن رانده و بر این معنا تأکید ورزیده است که «رمان آزمایشگاه داستان‌سرایی است». این نکته را در رساله‌هایی که در سه جلد اثر خود Répertoires (فهرستها) گرد آورده است به صورتهای مختلف بازگو می‌کند. در **فهرستها**، ما با فرهنگ متنوع، با تجربه سرشار نویسنده‌ای روبرو می‌شویم که دربارهٔ «تکنیک» یا فن نویسندگی در عرصهٔ ادب مدام پرسشهایی را مطرح می‌سازد. امّا بیشتر در چارچوب آثار خلّاقه خود، بوتور به این مسأله می‌پردازد که چگونه رمان می‌تواند «به بهترین وجه قلمرو پدیده‌شناسانه و جایگاهی باشد که در آن بتوانیم به مطالعه نحوه‌ای که واقعیت بر ما آشکار می‌شود و یا می‌تواند بر ما آشکار شود پرداخت». در نخستین نوشتهٔ خود که سیما و ساختی بالنّسبه سنتی دارد و با عنوانِ Passage de Milan در سال ۱۹۵۴ انتشار یافته است، نویسنده می‌کوشد روابط پیچیدهٔ برقرارشده میانِ اشخاص داستانی متعددی را در فضای بنای چنداشکوبه‌ای در پاریس همزمان و منطبق بر هم[16] بازسازی کند. بالعکس در L'Emploi du temps (۱۹۵۶)، قهرمان را که راوی داستان است در گسترهٔ شهری ــ شهر خیالی بلستون در انگلستان ــ به تکاپو در جستجوی کنجکاوانه گذشته و حالش وامی‌دارد و او را رویاروی واقعیتی قرار می‌دهد که ظاهراً محسوس و ملموس، عینی ولی پُرشکاف و مشکوک است و زمان در آن گم می‌شود و شاید باز هم زمان باشد که «محیط» حقیقی La Modification (۱۹۵۷)، بلندآوازه‌ترین رمان بوتور را تشکیل می‌دهد. در این رمان، چند ساعت زندگی مردی در قطار

راه‌آهن، که ضمن سرگذشتی که با حالت ندائی (دوم شخص جمع، شما) بازگو شده، بدقّت تمام توصیف می‌شود. این چند ساعت زندگی آن‌چنان جزءبجزء بازسازی شده است که نهایتاً ضرورت درونی تصمیمی را عریان می‌سازد. Degrés منتشرشده در سال ۱۹۶۰ تلاشی است برای توصیف کامل تمامی آنچه در زمانی کوتاه در دبیرستان بزرگی اتفاق می‌افتد.

سه تن راویِ داستان ماجرای یک ساعت درس در یک دبیرستان پاریسی را نقل می‌کنند، ضمن آن‌که از رهگذار نقل قول و استشهاد مدام رشته سخن را به کتابهای درسی و نیز به کتابهایی می‌سپرند که شاگردان خوانده‌اند. روایتها آن‌چنان رویهم می‌لغزند که معلوم خواننده نمی‌شود چه کسی سخن می‌گوید و این خود سؤالی است که در پایان رمان یکی از راویان به هنگام مُردن مطرح می‌سازد. از دیدگاه بوتور پاسخ به این پرسش را نه یک تن بلکه جمعی از چهره‌های داستانی می‌توانند بدهند. بدین‌ترتیب بوتور که خود را بیش از پیش مجذوب «جمع» احساس می‌کند، از رمان که «داستانمایه‌ای یگانه» دارد روی برمی‌تابد تا قالب و شکلی را بیابد که توان ادغام بیشتری داشته باشد و بویژه «رویهم قرارگرفتن کلامهای گوناگونی» را که در عصر ما آشکارا به چشم می‌خورد، ممکن می‌سازد. به هر تقدیر... این رمان که در آن رویدادها در نوعی برش عمودی و انطباق زمانی[۱۷] توصیف شده‌اند آخرین رمان واقعی بوتور به شمار می‌رود. پس از آن به سمت «بازنمایی»[۱۸] جهت‌گیری می‌کند. با مونتاژ[۱۹]، کولاژ[۲۰]، ساختهایِ چندآوایی، به بازنمایی چند مکان ممتاز جهان می‌پردازد: ایالات متّحده در Mobile (متحرک) (۱۹۶۲)، کلیسای رومی وارسن ــ مارک و نیز در Description de San Marco (توصیف سن ــ مارک، ۱۹۶۳) و آبشارهای نیاگارا در 6810000 Litres d'eau par Seconde (۶۸۱۰۰۰۰ لیتر آب در ثانیه، ۱۹۶۵). در این آثار، کثرت نقل قولهای گردآوری‌شده بر اساس فنّ کولاژ ساختار یک پلی‌فونی در موسیقی را تداعی می‌کند. بنا بر اعتراف نویسنده، این سه کتاب با هم پیوندی درونی دارد، نخستین کتاب «تحقیقی دربارهٔ تحرک» است و دومین آنها در مورد «بنای تاریخی» و سومین در خصوص «بنایی روان و آبگونه». Mobile متن بریده‌بریده‌ای مرکب از مستخرجهایی از روزنامه‌ها و کاتالوگهای امریکایی و برشماری رنگها، نام اشخاص و مکانها و نقل قولها است که بر صفحات کتاب با آرایشی هنرمندانه نقش بسته‌اند. این اثر را که بوتور پس از بازگشت از ایالات متحده نوشته است نباید سفرنامه انگاشت، بلکه بنا بر اظهار نویسنده «صورت ممکنی از هزاران سفرنامه» است [...] «که هر کس می‌تواند با عناصر عرضه‌شده در صفحات آن شماری سفرنامه بنگارد». در ۶۸۱۰۰۰۰ لیتر آب در ثانیه نیز متون مختلفی (از آن جمله توصیف معروف شاتوبریان) درهم می‌دوند و با هم تقاطع پیدا می‌کنند. برای آن‌که طنین آواها به گوش برسد، باید چنین کتابی را بسرعت خواند. در واقع چندآوایی بودن اثر و گسستگی آن خواننده را وامی‌دارد که برای تماشای طرفه‌کاریهای متن، پی‌درپی مسیرهای مختلفی را در پیش بگیرد. در ۶۸۱۰۰۰۰ لیتر آب در ثانیه (با زیرعنوان «اتودستروفونیک») که مانند Réseau aérien (شبکه هوایی) در سال ۱۹۶۲، ابتدا برای انتشار رادیویی نگاشته شده است، متن مانند یک قطعه موسیقی تصنیف

شده است به گونه‌ای که برای شنوندگان این امکان فراهم آمده است که با تنظیم بالانس رادیوی خود این یا آن گفتار را بهتر بشنوند.

در سال ۱۹۶۰، پس از انتشار Degrés، بوتور از رمان‌نویسی بازمی‌ایستد و با نشر نخستین جلد Répertoires (فهرستها) به پژوهشهایی دست می‌یازد که جمال‌شناختی‌تر یا «شاعرانه» تراند. ولی عنصر یا اصل ثابت در تمامی آثارش، نحوهٔ خاص بکارگیری زمان و مکان از رهگذار توصیف، آرایش و انتظام آنها در سازمانبندی «زنجیره‌ئی» داستان یا بازنمایی است. مشخصهٔ بارز و نوآوری چشمگیر آثار بوتور به حیث رمان‌نویس همین بکارگیری دقیق و منسجم زمان و مکان است. ولی این نویسنده در آخرین بخش از آثار خود (Travaux, La Rose de vents, Intervalles, Matière de rêves I, II, III, IV, d'approche Illustration I, II, III, IV) به پژوهشهایی در جهات مختلف ــ متن سرگشاده، داستان، شعر، کار با نقاشان، گفتگو، سفرنامه ــ روی می‌آورد و همین امر او را شاعر در عام‌ترین و آزادترین مفهوم واژه معرفی می‌نماید. رساله‌های منتقدانه او در سیری فهرستها مؤید این سمتگیری است.

گرچه هسته مرکزی رمانهای کلود سیمون را نیز زمان تشکیل می‌دهد، این کار به شیوه‌ای بالنّسبه متفاوت انجام می‌پذیرد. این نویسنده همواره سعی بر آن داشته است که روی داستانمایهٔ ویژه‌ای کار کند که در آن بازآورد خاطره عنصر اساسی باشد. این بازآورد خاطره در تاروپود مدت زمانی بازسازی می‌شود که حواس سپری شدن آنرا با حدّت تمام درمی‌یابد. این موضوع در نخستین نوشته‌هایش، مثلاً (Le Tricheur، ۱۹۴۵؛ Le Sacré du printemps، ۱۹۵۴) چندان محسوس نیست. ولی در آثار بعدی او، در Le Vent (۱۹۵۷) و در L'Herbe (۱۹۵۸) بازآورد خاطره به منزله عنصر اساسی داستان بروشنی مشهود است. در این آثار از نحوهٔ نگارش چنین استنباط می‌شود که نویسنده در راه «بازسازی» واقعیتِ به خاطر سپرده‌شده قدم نهاده است. با انتشار جاده فلاندر (La Route des Flandres) در سال ۱۹۶۱، کلود سیمون فراتر می‌رود و بر امکان این نوع کاوش و بازسازی تأکید می‌ورزد: با بهره‌گیری از یک رویداد فرعی و تبعی مربوط به شکست فرانسه در سال ۱۹۴۰، وی سرگذشت چند چهره داستانی رمان خود و افزون بر آن سرگذشت خانواده‌ای را در شبکهٔ تنگ و فشردهٔ خاطرات، رؤیاها و تصاویری می‌گنجاند که از ضمیر خودآگاه سرچشمه می‌گیرند و از هاویهٔ پُرآشوب حافظه سر برون می‌آورند تا در نظم و آرایش زبان بازساخته شوند. کلود سیمون بشدّت از پروست و فاکنر متأثر است ولی از ژرفایی‌بخشی و سیمایِ شخصی به تجربهٔ خود دادن غافل نبوده است، خواه موضوع رمان وی رویداد تبعی واقعی مربوط به تاریخ باشد، مانند آنچه در Le Palace (۱۹۶۲) مطرح شده است که زمان کوتاهی از جنگ داخلی اسپانیا را به تصویر می‌کشد، خواه نوعی بازسازی بریده‌بریده از وقایع زندگی خود باشد که با استمداد از فلان یا بهمان قضیه‌ای که به خاطر داشته است آنها را در چارچوب رمان گردآورده است. به نظر می‌رسد این راهی است که بعد از داستان بلندِ پُرشکوه خود Histoire در سال ۱۹۶۷ با نوشتن La Bataille de Pharsale در سال ۱۹۶۹ و Les Corps

conducteurs در سال ۱۹۷۱ در آن قدم نهاده است؛ این آثار نمایانگر قدرت خلّاقه استثنایی وی هستند و به‌گونه‌ای چشمگیر نشان می‌دهند که با شکیبایی، دقیق‌اندیشی و پشتکار، شیوهٔ نگارش می‌تواند بنایی بس استوار برپا سازد. شیوهٔ نگارش کلود سیمون یکی از «فعالترین» شیوه‌های نگارشی است که رمان نو به وجود آورده است: این شیوهٔ نگارش زاینده، و پُرپیچ‌وتاب است، ریشه‌ها و شاخه‌هایی بلند و انبوه دارد، شبکه‌های تداعی و پیوستگی اندیشه‌ها و معانی را فزونی می‌بخشد و آنچه را تخیل بتواند در حافظه بکاود، از آن بیرون می‌کشد و شدیدترین لرزشهای کامجویی و میل جنسی را ثبت و ضبط می‌کند و به‌گونه‌ای خستگی‌ناپذیر شکلها و تصویرها را در پیش چشم می‌گستراند. خلاصه این شیوهٔ نگارش ابزاری است که کارایی شگفت‌انگیزی دارد. این شیوهٔ نگارش با پروردن داستانی واحد و مسحورکننده چندین رمان طرازاول و پراهمیّت را بوجود آورده است. پس از انتشار Tryptique (۱۹۷۳) و Leçon de choses (۱۹۷۶)، پیدایش اثری با فُسحت و فراخی Georgiques (۱۹۸۱) مؤید کمال و انسجام هنر این نویسندهٔ چیره‌دست در عرصه رمان نو است.

## ۵ ـ سمتگیریها

تبیین این نکته که رمان نو از کجا آغاز و به کجا ختم می‌شود آسان نیست. هم‌اکنون آثار بسیاری پدید می‌آیند که با آن وجوه اشتراک و نیز وجوه افتراق دارند. با آن‌که رمانهای نو از مسایل مشخص و روشنی تأثیر پذیرفته‌اند، در جهات مختلف سمتگیری کرده‌اند. بی‌هیچ گفتگو باید برای آثاری که، نظیر کارهای روبر پنژه Robert Pinget، بر ابداع لحن یا زبانی ویژه پایه‌گذاری شده‌اند جایگاهی جدا در نظر گرفت، زبانی که در آن، مانند طرز بیان بکت، برای تکریر سخن (و آنْ هم غالباً سخنی تمسخربار و یا هجوآمیز) میدان گشوده‌تر است تا برای کاوشهای نگاه: رمانهای Mahu et le matériau، Graale flibuste، Baga، Le Fiston، L'Inquisitoire (۱۹۶۲)، Quelqu'un (برندهٔ جایزهٔ Femina در سال ۱۹۶۵) مراحل مختلف دستیابی به این «نحوهٔ کلام» را تشکیل می‌دهند. در واقع، این «نحوهٔ کلام» دنیایی را می‌آفریند که هم واقع‌گرایانه است و هم تخیلی، حال آن‌که رمان نزدیکتر به روزگار ما، Passacaille (منتشرشده در سال ۱۹۶۹)، برعکس، از خلوص نوعی داستان حکایت دارد که موسیقی کلام و پیکره‌بندی آن درخور توجه است. یا مانند آثار کلود اُلیه (Claude Ollier) که با نوشتن La Mise en scéne (۱۹۵۸)، Le Maintien de l'ordre (۱۹۶۲)، L'Échec de Nolan (۱۹۶۷) در راهی که رُب ـ گری‌یه گشوده است قدم می‌نهد. تنوّع لحن و چرخش در داستان‌سرایی به سبک خورخه لوئیس بورخس، احساس حاد غربت در سرزمینهای دور از وطن مألوف و فضاسازی همانند رمانهای پلیسی در بافت کلامی پیچیده از ویژگیهای هنر این نویسنده است. و سرانجام در آثار ژان ریکاردو[۲۱] (بویژه در L'Observatoire de Cannes، ۱۹۶۱، La Prise de Constantinpole، ۱۹۶۵ Les Lieux dits، ۱۹۶۹؛ Revolutions،

miniscules ۱۹۷۱) میان کار نگارش و تحلیل نظری پیوندی محکم به چشم می‌خورد. بر این پیوند، نویسنده در نوشته‌های نظری خود مانند مسایل رمان نو (Problèmes du Nouveau Roman، ۱۹۶۷) و دربارهٔ نظریه‌ای در زمینهٔ رمان نو (Pour une théorie de Nouveau Roman، ۱۹۷۱) تأکید ورزیده و بخوبی آن‌را تفسیر کرده است. این دو اثر برای شناخت رمان نو از ارزش والایی برخوردارند.

در این سمتگیریها نویسندگانی دیگر نیز شرکت دارند مانند کلود موریاک[۲۲] که به نظر می‌رسد با نوشتن L'Agrandissement، Le Dîner en ville به شیوهٔ نگرش معمول در رمان نو التفات نشان داده است. ولی بویژه با اهمیّتی که نوشته‌های مارگریت دوراس[۲۳] (از Le Ravissement de Lol V. Stein منتشرشده در سال ۱۹۶۴ گرفته تا La Maladie de la Mort منتشرشده در سال ۱۹۸۲) کسب کرده است و با توجّهی که به آثار ژان ـ ماری گوستاو لوکله زیو[۲۴] (از Le Procès–Verbal منتشرشده در سال ۱۹۶۳ گرفته تا Désert منتشرشده در سال ۱۹۸۱) و نیز به آثار ژرژ پرک[۲۵] مبذول می‌شود[۲۶]، می‌توان به میزان تأثیر «رمان نو» در شیوه و راههای گوناگونی که این نویسندگان در پیش گرفته‌اند پی برد.

همچنین، باید خاطرنشان ساخت که تمامی ادبیات آوانگارد نو در طی دههٔ شصت رابطهٔ مستقیمی با رمان نو، حتی در مخالفت با آن، داشته است: این رابطه با توجه به پژوهشهایی در زمینهٔ شکل و قالب و تحلیل متن که گروه تل‌کِل[۲۷] به راه انداخته بود برقرار شده بود. از این لحاظ آثاری نظیر آثار فیلیپ سولِر (Le Parc، ۱۹۶۱؛ Drame، ۱۹۶۵؛ Nombres، ۱۹۶۸؛ Lois، ۱۹۶۹)، آثار موریس روش[۲۸] (Compact، ۱۹۶۶؛ Circus، ۱۹۷۲) شایان توجه‌اند. ولی گنجاندن این آثار در چهارچوب رمان نو مسلماً به کاستن اهمیت این آثار و تحریف معنا و مفهوم آنها می‌انجامد؛ این آثار چه در زمینهٔ ایدئولوژی و چه از لحاظ کاوش برای دستیابی به شیوهٔ نگارشی ویژه از محدودهٔ رمان نو پا فراتر گذاشته‌اند. اگر امروزه شمار اندکی از آثار در راستای خط‌مشی‌یی حرکت می‌کنند که مؤسسهٔ انتشاراتی می‌نویی در سال ۱۹۵۰ ترسیم کرده است، باز هم آثاری مانند نوشته‌های مونیک ویتیگ[۲۹] (L'Opoponax، ۱۹۶۴؛ Les Guerilleres، ۱۹۶۹) وجود دارند که نشان می‌دهند از این سمتگیری چشم فرونبسته‌اند و این راه در قالب شکلهایی تازه و نو همچنان پویندگانی برای خود دارد. چنین بنظر می‌رسد که برای فراهم ساختن آثاری در توافق با این گرایش، ضوابطی سخت و دشوار در کار بوده و از نویسنده توقعات بسیار انتظار می‌رفته است؛ بنابراین این آثار به خوانندگانی اختصاص یافته است که باید از سنخ تازه‌ای باشند. با این‌همه، چه در فرانسه چه بیرون از این سرزمین، با توجهی که این آثار به خود جلب کرده، با راههای تازه‌ای که برای پژوهشها و تفسیرها گشوده، با تحرّک عظیمی که در زمینه کار روی زبان و نظریّه‌پردازی به وجود آورده و بویژه با شکافهایی که در عرصهٔ ایدئولوژی پدیدار ساخته‌اند، ادبیات فرانسه را در اواسط قرن بیستم به گونه‌ای بارز رنگ و لونی دیگر بخشیده‌اند.

1– Jerome Lindon.

۲ ــ Editions de Minuit: مؤسسهٔ انتشاراتی فرانسه که ژروم لَندُن در سال ۱۹۴۴ بنیاد نهاد و علاوه بر آثارِ بِکت، دوراس، پنژه، رُب ــ گری‌یه، ساروت، کلود سیمون زیر عنوان «رمان نو»، آثار نویسندگان پیشرو در علوم انسانی را در مجموعه‌ها و مجلّات متعدد از آن جمله در مجلّه Critique انتشار می‌دهد. از سال ۱۹۷۲ تا سال ۱۹۸۲ مجلهٔ Minuit را انتشار داد که پنجاه شماره آن منتشر شد و نویسندگان و هنرمندانِ جوانی را گرد خود فراهم آورد که شیوهٔ نگارش خود را به پرسشی دربارهٔ شرایط وجود آن بدل ساخته بودند.

۳ ــ Lucien Goldmann: فیلسوف و جامعه‌شناس فرانسوی (بوخارست ۱۹۱۳ ــ پاریس ۱۹۷۰). آثار گلدمن که تلفیقی از فلسفه، جامعه‌شناسی و نقد ادبی است با بهره‌وری از آثار هگل، مارکس، فروید و هایدگر نوعی تکرار و بازنگری با دیدگاه لیبرالی در نظر و تزهای لوکاچ تلقی می‌شود.

۴ ــ György Lukács، گیورگی لوکاچ: فیلسوف مجار (بوداپست ۱۸۸۵ ــ همین شهر ۱۹۷۱).

5– Littérature Littérale.

۶ ــ Bernard Pingaud: نویسندهٔ فرانسوی (پاریس ۱۹۲۳). درونمایهٔ آثارش بیشتر یافتن پیوند میان شیوهٔ نگارش و فضای زیستی انسان است که از رهگذار تحلیل روابط زن و شوهر (عشق اندوه‌بار، ۱۹۵۰)، تحلیل وضع خود و کودکی (آوای آموزگارش ۱۹۷۳؛ موجود ناقص، ۱۹۷۳) و یا از رهگذار بررسی دربارهٔ قالب و صورت و بی‌تفاوتی، دور از هر پیام و معنایی (زندانی، ۱۹۵۸) صورت می‌پذیرد. آثار مزبور مبیّن برداشت روانکاوانه مؤلّف است.

۷ ــ Max–Pol Fouchet: نویسنده و روزنامه‌نگار فرانسوی (۱۹۱۳ ــ ۱۹۸۰). ۳۰

۸ ــ بویژه در نمایشنامهٔ در انتظار گُدو منتشرشده در سال ۱۹۵۲.

9– Anthropomorphisme.

10– Tragification.

۱۱ ــ Onirisme: روان‌نژندی که بیمار مبتلا بدان، در بیداری، اشباح و صحنه‌های جاندار را به گونه‌ای می‌بیند که معمول خواب و رؤیا است.

۱۲ ــ Fantastique: پیر ــ ژرژ کاستکس (Pierre–Georges Castex) استاد دانشگاه سربن و عضو آکادمی فرانسه، در رسالهٔ دکترای ادبیات خود، فانتاستیک را چنین تعریف کرده است: «ورود ناگهانی موضوعی اسرارآمیز در چارچوب زندگی واقعی» و برای توضیح بیشتر اضافه می‌کند که فانتاستیک «بطور کلی با حالات بیمارگونه ضمیر خودآگاه انسان ارتباط دارد که، در پدیده‌هایی از سنخ کابوس یا هذیان، تصاویری از اضطرابها و ترس و وحشتهای خود را در پیش روی خود می‌گذارد».

13– Stéréotypes.

۱۴ ــ تلفظ آمریکایی Jean (ژان).

15– non–conformisme.

۱۶ ــ منظور از «منطبق بر هم» ساختار و ترکیب کنتروپوئن (Contrepoint) است که به فن تألیفی اطلاق می‌گردد که داستانمایه‌ها را با حفظ واقعیت ویژه‌شان منطبق بر هم مطرح می‌سازد. این فن را که عمدتاً پروست و بوتور به کار می‌بندند از موسیقی به عاریت گرفته شده است و در زمینهٔ نقد ادبی مقصود از آن نظام استعاری مورّبی است که در مقاطع انفکاک‌ناپذیر گسترش خطّی وابسته‌های جانبی را ثبت می‌کند. من‌باب مثال در La Modification، نوشتهٔ میشل بوتور، داستان سفری مطرح است که در طی آن لئون دلمون

(Leon Delmont) با ترن از پاریس به رُم می‌رود. هنگام عزیمت از پاریس، وی تصمیم گرفته است که معشوقه خود را که در رُم زندگی می‌کند همراه خود به پاریس بیاورد؛ وقتی که به رُم می‌رسد، تغییر عقیده می‌دهد و موضوع بازگشت به رُم در معیّت همسرش را طرحریزی می‌کند. همزمان با این تغییر عقیده فکر نوشتن کتابی به ذهنش خطور می‌یابد که در آن این ماجرا را به رشتهٔ تحریر بکشد. بوتور به شرح این سفر به شیوه‌ای خطّی بسنده نمی‌کند، ولو آن‌که پایان داستان ذایقه‌نشین خواننده شود. در طول سفر تمامی دفتر زندگی ذهنی قهرمان داستان ورق می‌خورد. سیلان لاینقطع ضمیر خودآگاه به صورت سِکانسهای ناهمگون که توزیع آنها در سراسر داستان با مهارت تام انجام گرفته است سازمان می‌یابد. خاطرات و طرحها با یکدیگر تقاطع پیدا می‌کنند. رویِ سفر فعلی، سفرهای گذشته، به هر سوی که انجام گرفته باشند، چیده می‌شوند. برخی در معیّت هانریت (Henriette)، همسر مشروع، برخی در معیّت سه‌سیل (Cecile) معشوقهٔ رُمی و بدین‌ترتیب مونتاژ دقیقی صورت می‌گیرد و از لحاظ ساختار رمان با پلی‌فونی (Polyphonie) یا کنتروپوئن شباهت تام پیدا می‌کند.

17– Contrepoint temporel.

18– Representation.

۱۹ ــ اصطلاح montage (مونتاژ) از سینما به عاریت گرفته شده است و در هنر فیلمسازی مبیّن انتخاب و سرهم‌بندی نما یا صحنه‌های فیلمبرداری‌شده‌ای است که در باند نهایی موضوع یا روایتی را نمایش می‌دهند. این اصطلاح در نقد ادبی به فن تألیفی اطلاق می‌گردد که با جفت‌وجور کردن و کنار هم گذاشتن نبشته پاره‌ها تداوم روایت را از هم می‌گُسلد و وحدت اثر و شیوهٔ معمول خواندن را به سوی تأثیرات جانبی و پیوندهای عرضی که توالی عناصر مونتاژ آنها را ترسیم می‌کند سوق می‌دهد.

۲۰ ــ Collage اصطلاح متداول در نقاشی که به معنای ترکیب عناصر گوناگون و در کنار هم چسباندن آنها برای پدید آوردن یک پرده نقاشی است، در اصطلاح نقد ادبی، به تألیفی اطلاق می‌گردد که از عناصر (دست‌نخورده و یا تغییر شکل‌یافتهٔ) متنی فراهم می‌شود که از پیش وجود داشته است. این نوع تألیف که همواره یا اشارهٔ محققانه‌ای است که خواننده را به مجلس اُنس نویسنده می‌کشاند یا انتحالی است که بی‌محابا انجام می‌پذیرد، در قرن بیستم به شیوهٔ شاخص نوجویی در عرصه ادب مبدل گشته است و حاکی از آرایش متنی است که از عناصر عاریتی از متونِ مختلفی پدید می‌آید و به مثابهٔ یک فراورده اجتماعی بدان نگریسته می‌شود که بی‌اندازه دگرگونی‌پذیر و قابل دستکاری است. این فن نقشی سه‌گانه را همزمان ایفا می‌کند: نقش انتقادی، از رهگذار برملا کردن ارزشهای دروغینی که عموماً برای آثار طراز اوّل قایل شده‌اند، نقش دیالکتیک، از رهگذار ادغام واقعیّت در متن نبشتاری و سرانجام نقش خلّاقه از رهگذار به‌کارگیری مکانیسمهای ابداع و آفرینندگی آثار.

21– Jean Ricardou.

22– Claude Mauriac.

23– Marguerite Duras.

24– J.– M. G. le clezio.

25– Georges Perec.

۲۶ ــ La Vie, mode d'emploi نوشتهٔ ژرژ پرک، ضمن روایات مختلف، زندگی در یک بنای چنداشکوبه‌ای را به تصویر می‌کشد. این داستانها به گونه‌ای نظم و ترتیب یافته‌اند که به بهترین وجه امکان طرح موضوع را در رمان نو از زوایای مختلف و به روایات عدیده نشان می‌دهند.

۲۷ ــ Tel Quel: مجلهٔ ادبی فرانسوی که فیلیپ سولر (Philippe Sollers)، ژان ــ رنه هوگنن

(Jean–René Huguenin)، ژان ـ إدرن آلیه (Jean–Edren Hallier) بنیانگذار آن هستند و مؤسسه انتشاراتی سُوی (Seuil) آن‌را منتشر می‌سازد. در پیرامون مجلهٔ مزبور، در طی بیست سال، گروهی از نویسندگان گرد آمدند و جنبشی ایدئولوژیکی تبلور یافت که بر حیات فکری فرانسویان تأثیری عمیق به‌جا گذاشت. در دورهٔ طولانی فعالیت مجلهٔ مزبور پنج مرحله تمیز داده می‌شود. در نخستین مرحله، در فاصلهٔ سالهای ۱۹۶۰ ـ ۱۹۶۳ که بیشترین تلاش بنیادگذاران آن به طرح مسایل زیباشناختی معطوف شده بود، بر ویژگی ادبیات و فعالیت زبان تأکید ورزیده می‌شد. در دومین دورهٔ انتشار مجله، در فاصله سالهای ۱۹۶۳ ـ ۱۹۶۶ که می‌توان آن‌را دورهٔ فرمالیستی یا صورت‌گرایانه تلقی کرد، فیلیپ سولرس، ژان پیر فای (Jean–Pierre Faye) و ژان ریکاردو به گونه‌ای نظام‌یافته به سوی پژوهش در زمینهٔ شکل و صورت سمتگیری می‌کنند و نظریه‌های فروید، سوسور و فرمالیستهای روسی را مورد توجه و مُداقّه قرار می‌دهند و به انتشار متونی دست می‌یازند که شیوهٔ نگارش خود موضوع نوشته‌ها می‌شود. مرحله سوم فعالیت مجلهٔ تِل‌کِل (۱۹۶۷ ـ ۱۹۷۱) به مسایل نظری اختصاص می‌یابد. در این دوره خولیا کریستوا Juila Kristeva چهرهٔ برجسته گروه بشمار می‌رود. این‌بار با بازنگری در کارهای مارکس و فروید و با بررسی متونی محدود، فکر ساختن نظریه‌ای ماتریالیستی در زمینهٔ شیوهٔ نگارش قوت می‌گیرد و از همین رهگذر فراهم آوردن مقدمات ادبیاتی ماتریالیستی که اوضاع و احوال اجتماعی و تپشِ فراورده‌های خود را توصیف کند، مطمح نظر قرار می‌گیرد. شیوهٔ نگارش به «پراتیک معنادار» و «نیروی تغییر شکل نمادی» مبدل می‌شود: از این پس، متن در نمایش مضمون وقوع نمی‌یابد، بلکه بر اساس منطق ناخودآگاهی به رشته تحریر کشیده می‌شود. گمانه مزبور در پیرامون کارهای ژاک لاکان (Jacques Lacan) در مورد دالّ و ژاک دریدا (Jacques Derrida) دربارهٔ شیوهٔ نگارش و خولیا کریستوا در زمینهٔ نشانه‌شناسی عمومی (یا «تحلیل نشانه‌ها») سازمان می‌یابد. حوادث مه ۱۹۶۸ (خیزابهٔ بلند اعتراضهای دانشجویان در سال مزبور) این‌گونه پژوهشها را به عرصه سیاست می‌کشاند. تِل‌کِل از حزب کمونیست جانبداری می‌کند ولی مشکلات در زمینهٔ مذاکرات و تمایل گروه به انقلاب فرهنگی چین، در سال ۱۹۷۱، به جدایی و گسیختگیِ درونی و برونی منجر می‌شود و این دورهٔ چهارم فعالیت مجلّهٔ مزبور است که رنگ سیاسی به خود گرفته است.

نشر واقعهٔ تاریخی چین هدف اصلی مجله می‌شود و داستان‌پردازی، متأثر از جویس به سوی دگرگونی نحو و ساخت کلام جهتگیری می‌کند. ولی تفکّر دوگانه دربارهٔ واقعیتهای سیاست جهانی و سازمانبندی داستان‌شناسی و نشانه‌شناسی جدید بتدریج راه را به سوی پنجمین مرحله، مرحلهٔ تعیین رابطه‌ای همساخت میان عبارت و گفتار که بیشتر جنبهٔ التقاطی دارد، می‌گشاید. تحولی که در زمینهٔ فکری برای سولر رخ داد بساط مجله را در سال ۱۹۸۲ جمع کرد و در سال ۱۹۸۳ مجله L'Infini جانشین آن شد.

28– Maurice Roche.

29– Monique Wittig.