رمان نو و واقعیت*

لوسین گلدمن
ترجمهٔ محمد پوینده

آنچه رُب ـ گری‌یه بیان می‌دارد و موضوع دو رمان نخست او را می‌سازد، دگرگونی اجتماعی و انسانی عظیمی است که حاصل پیدایش دو پدیدهٔ جدید است، پدیده‌هایی که اهمیت حیاتی دارند: از یک‌سو، مکانیسم‌های تنظیم خودکارِ[1] جامعه و از سوی دیگر، انفعال فزاینده، خصلت «تماشاگری» که افراد در جامعهٔ مدرن، بیش از پیش به خود می‌گیرند، عدم شرکت فعال در زندگی اجتماعی، امری که جامعه‌شناسان مدرن آن‌را در مشهودترین جلوه‌هایش سیاست‌زدایی[2] می‌نامند، اما در اصل پدیده‌ای بسیار اساسی‌تر است و شاید بتوان سیر فزایندهٔ آن‌را با واژه‌هایی مانند: سیاست‌زدایی، تقدس‌زدایی[3]، انسانیت‌ستیزی[4] و شیء‌وارگی[5]، مشخص کرد.

همین شیء‌وارگی است که در سطحی باز هم ژرفتر، موضوع سومین رمان رُب ـ گری‌یه به نام حسادت است. خود واژه‌ای که لوکاچ به کار برده [شیء‌وارگی]، بیانگر آن است که محو همهٔ اهمیت و تمامی معنای عمل افراد و تبدیل آنان به تماشاگر و به انسانهایی صرفاً منفعل، چیزی نیست جز جلوه‌های فرعیِ پدیده‌ای اساسی، یعنی پدیدهٔ شیء‌وارگی، تبدیل انسانها به اشیا، تا حدی که تمایز آنان از اشیا، هر دم دشوارتر می‌شود. باری در این سطح است که رُب ـ گری‌یه تحلیل جامعهٔ معاصر را در حسادت از سر می‌گیرد. این رمان از دیدگاه نظاره‌گری حسود، ظاهراً شوهر، که از خلال نوعی حسادت به امور می‌نگرد، نوشته شده است و از خود عنوان آن برمی‌آید که در این جهان نمی‌توان احساس را از شیء جدا کرد. مجموعهٔ اثر، استقلال فزایندهٔ اشیایی را نشان می‌دهد که یگانه واقعیت ملموس[6] اند و بدون آنها، واقعیتهای انسانی و احساسات بشری

نمی‌توانند هیچ ارزش و واقعیت مستقلی داشته باشند. حضور فرد حسود فقط با حضور سومین صندلی، سومین لیوان و غیره نشان داده می‌شود.

در چند جای رمان، بر امکان‌ناپذیری جداکردن امر روانی، آگاهی و احساس از شیء تأکید می‌شود:

«باید نگاهی به بشقاب خالی اما کثیف او انداخت تا مطمئن شد که از غذا خوردن غافل نمانده است. . . حالا پیشخدمت بشقابها را جمع می‌کند. به این‌ترتیب باز هم نمی‌توان نشان لکه‌های بشقاب آ. . . [همسر مرد حسود] یا فقدان آنها را در صورتی که غذا نخورده بود، ردیابی کرد».

با این‌همه، آنچه از چنین جزئیاتی اهمیت بیشتری دارد، ساختار جهانی است که در آن اشیا واقعیتی مستقل و خاص خود به دست آورده‌اند؛ جهانی که در آن انسانها به جای سلطه بر اشیا، همانند آنها شده‌اند و احساساتی درکار نیست مگر در حدی که هنوز بتوانند از خلال شیء‌وارگی، جلوه‌گر شوند.

تا هنگامی که بحث تنها حول محور سه رمان نخست رُب ــ گری‌یه می‌چرخید، او بر آن بود تا تفاوت مهمی را میان دنیای رمانی خود و هر گونه کوشش مارکسیستی برای تفسیر آن به نشان طغیان علیه انسانیت‌ستیزی، خاطرنشان سازد. او می‌گفت که مارکسیست‌ها کسانی هستند که موضعگیری می‌کنند، اما من نویسنده‌ای رئالیست و عینیت‌نگر[7] هستم؛ من دنیایی تخیلی می‌آفرینم اما به داوری آن نمی‌پردازم، آن را نه تأیید می‌کنم و نه محکوم، فقط وجودش را به مثابهٔ واقعیت مهم و اساسی ثبت می‌کنم.

از سوی دیگر، در واقع اصالت رُب ــ گری‌یه در سیر تحول رمانِ مدرن که از مدتها پیش، شیء‌وارگی را محور آفرینش هنری قرار داده، در همین امر است. کافکا، سارتر در تهوع[8] و کامو در بیگانه، هنوز چشم‌اندازهای ضمنی یا آشکارا انسان‌دوستانه را حفظ کرده‌اند، چشم‌اندازهایی که این کتابها را آشکارا به آثار غیبت [ارزشهای انسانی] بدل می‌کنند. دنیای سرد و بی‌عاطفه رُب ــ گری‌یه، این غیبت را چنان به پشت صحنه، به سطح امر ضمنی می‌راند که برای منتقدی که درک معنای جامع دنیای او را دنبال می‌کند، چندان به چشم نمی‌آید.

همراه با هزارتو[9]. . . داوری انسانی‌ای که او دربارهٔ جهان ابراز می‌دارد، برای نخستین‌بار به آثارش راه می‌یابد. از اولین تا آخرین صفحه، حس اضطراب بر این کتاب حاکم است. این عنصر جدیدی است که به درونمایه‌ها[10] و ابزارهای صوریی که رُب ــ گری‌یه در آثار پیشین خود کشف کرده و به‌کار برده بود، افزوده می‌شود. به همین لحاظ است که این کتاب بیشتر مانند یک مرحله، مانند حلقه‌ای از سلسله‌ای که رو به آینده دارد، مورد توجه ماست تا به خاطر ارزش زیبایی‌شناسی ویژه‌اش. رُب ــ گری‌یه در تمامی آثارش خود را نویسنده‌ای چنان ژرف‌اندیش نشان داده که نمی‌تواند به ترسیم حضور انسانی‌ای که به اضطراب فروکاسته شده، بسنده کند و این همان درونمایه‌ای است که تقریباً دیگر به ابتذال کشیده شده و او با گنجاندنش در دنیای تهیِ رمانهای پیشینش، معنای چندان جدیدی به آن نمی‌دهد. به همین سبب در اثر اخیرش که دیگر نه کتاب،

بلکه فیلم است، سال پیش در مارینباد، روی دیگر اضطراب را به آن افزوده است، امید را، یعنی تنها عاملی که می‌تواند در جامعهٔ معاصر، به واقعیت بشری، گسترهٔ همه‌جانبه بدهد. این بدان معنا نیست که رُب ــ گری‌یه با توجه به ارزشهای حاکم بر این اثر، خوش‌بین شده است؛ تردیدی نیست که در جامعهٔ کنونی، خوش‌بینی، دروغی سهل و عبث بیش نخواهد بود، اما در این جامعه نیز مانند تمامی جوامع دیگر، هنگامی که مسئلهٔ هستی راستین انسانی مطرح می‌گردد، نخست در قالب مسئلهٔ ماهیت زمان، زمان فردی و تاریخی، نمودار می‌شود. سه رمان نخست رُب ــ گری‌یه، خصلت شیء‌واره [و غیرانسانیِ] جهان او را با حذف هر گونه عنصر زمانی بیان می‌داشتند. حسادت که عمیق‌تر از همهٔ آنهاست، در یک زمان حال دایمی واقع می‌شود. چهار فصل از هفت فصل کتاب با واژهٔ «حالا» شروع می‌شود. یکی از شرایط رسوخ زمان در جهانی بی‌زمان، طبعاً اضطراب بوده است. اما همان‌گونه که پیش‌تر گفته‌ایم، توصیف اضطراب تا هنگامی که دیگر جنبهٔ زندگی واقعی و زمانمند، یعنی امید (خواه امید واقعی و موجه و خواه خیالی و واهی) بدان افزوده نمی‌گشت، ناکامل بود، چراکه اضطراب صرفاً نقطه مقابل منفی امید است. این امید همان درونمایه‌ای است که اغلب منتقدان نادیده گرفته‌اند، هر چند در رمانها نیز آن را نه در اعماق عجیب و غریب و دور از دسترس، بلکه در سطح سادهٔ تاریخ، آنچنان که در سال پیش در مارینباد روایت شده، باید جستجو کرد. قصر شگفت مارینباد، در عرصهٔ سینما بیانگر همان دنیای خلاء و مرگی است که در آن هیچ‌گاه چیزی روی نخواهد داد، دنیایی که در آن بازیهایی رواج دارد که علی‌القاعده در آنها بازیگر ممکن است ببازد، اما در واقع برخی بازیگران همیشه برنده‌اند و برخی دیگر، همیشه بازنده (البته بازندگان در فیلم حضور ندارند) و سرانجام دنیایی که در آن دو انسان هنوز موضوع امید را مطرح می‌کنند. امید و اضطراب جز دو جنبهٔ ذهنی واقعیتی نیستند که جنبهٔ هستی‌شناختی آن‌را زمان تشکیل می‌دهد، زمان نه‌فقط در گسترهٔ آینده، بلکه در تمامی گستره‌ها و بنابراین به طور ضمنی، در گسترهٔ گذشته. برای عقل سلیم، این مسئله که آیا سال پیش در مارینباد اتفاقی افتاده یا نیفتاده، مسئله‌ای است مربوط به مطابقت نشانه‌ها، شواهد و خاطره‌ها. در جهان رُب ــ گری‌یه، این مسئله را با هیچ خاطره یا هیچ شهادتی نمی‌توان حل کرد که آیا دو قهرمان اصلی فیلم به راستی با هم ملاقات کرده‌اند، یا برعکس، سال پیش در مارینباد جز شبه‌رویدادهای بی‌معنا و بی‌زمان، شبیه همهٔ آن چیزهایی که هر لحظه در قصر اتفاق می‌افتد، رخ نداده است. نه یک عکس، نه یک پاشنهٔ شکسته و نه خاطرهٔ مشترکِ سرمایی استثنایی نمی‌تواند اهمیتی تعیین‌کننده بیابد. این که آن مرد و زن سال پیش در مارینباد با یکدیگر ملاقات کرده‌اند یا نه، تنها به خصلت حقیقی یا موهوم امیدی بستگی دارد که هنوز در ذهن آنان وجود دارد و واقعیتش، محتوای فیلم را می‌سازد. اگر آنان موفق شوند نه‌فقط قصر را ترک کنند، بلکه در جایی دیگر (در فیلم: در باغ) زندگی راستینی بیابند، زندگی‌ای که در آن انسانها و احساسات بشری واقعاً می‌توانند وجود داشته باشند و رویدادها می‌توانند به وقوع پیوندند، آن‌گاه تردیدی نیست که آن دو در مارینباد یکدیگر را ملاقات کرده‌اند. اما برعکس اگر آنان موفق نشوند، نه عکسها و نه انکارناپذیرترین شواهد، ممکن نیست کوچک‌ترین تغییری در این امر بدهند که ملاقاتی در کار

نبوده است. رُب ــ گری به هم نویسنده‌ای ژرف‌بین‌تر از آن است که نداند پاسخ به پرسش فیلم [آیا ملاقاتی در مارینباد اتفاق افتاده است؟] نه‌فقط به ارادهٔ دو قهرمان اصلی، بلکه در وهلهٔ اوّل به ماهیت قصر و ماهیت باغ بستگی دارد. این همان نکته‌ای است که جامعه‌شناسان با تأکید بر خصلت اجتماعی و تاریخیِ معنای عینیِ زندگی عاطفی و عقلانی افراد، از مدتها پیش به آن پی برده‌اند. در این مورد نیز رُب ــ گری به نه‌فقط نویسنده‌ای روشن‌بین، بلکه همچنین نویسنده‌ای است سرشار از صداقت (شاید این دو خصوصیت، صفتی واحد و یگانه باشند). پاسخی که او دو بار عرضه می‌دارد، یک‌بار در آغاز و بار دیگر در پایان فیلم (گرچه تماشاگری که فیلم را برای اولین‌بار می‌بیند، متوجه این نکته نمی‌شود) ابهامی ندارد. دو قهرمان اصلی فیلم بهترین کاری را کرده‌اند که انسانها در جامعه‌ای که ما زندگی می‌کنیم قادر به انجامش هستند. آنان روانهٔ جهانی متفاوت شده‌اندکه درآن درپی یافتن زندگی حقیقی‌اند، بی‌آنکه بتوانند بروشنی درنظر آورند (خود آنان در جریان فیلم این نکته را بیان می‌دارند) زندگی ممکن است چه معنا و محتوایی داشته باشد. آنان روانهٔ باغی شده‌اند که امیدوارند جهان تازه‌ای برای آنان باشد، جهانی که در آن انسانها بتوانند حقیقتاً خودشان باشند؛ اما در آن‌جا هیچ چیزی نمی‌یابند، زیرا باغ، همانند قصر، گورستانی بیش نیست:

«باغ آن عمارت نوعی باغ فرانسوی‌مآب بود: بی‌درخت، بی‌گل، بی‌هیچ گیاهی . . . شن، سنگ، مرمر و خط راست، فواصل سفت و سخت، سطوح روشنی را در آن نشان می‌دادند. در نگاه اول گویی گم شدن در آن جا، ناممکن است . . . در نگاه اوّل . . . طول گذرگاه‌های تنگ و مستقیم، میان مجسمه‌هایی با حالات خشک و سنگفرشهای خارا، جایی که شما هم‌اکنون دیگر در حال گم شدن هستید، برای همیشه، در شب آرام، تنها با من».

* LUCIEN GOLDMANN, «Nouveau Roman et réalité», Revue de sociologie de l'Université de Bruxelles, No 2, 1963. Repris Pour une Sociologie du roman, éd. Gallimard, Paris, 1964, coll. «Ideés», 1965. pp 315-323.

1. Autorégulation.
2. Dépolitisation.
3. Désacralisation.
4. Déshumanisation.
5. Réification.
6. Concrète.
7. Objectif.
8. Nausée.
9. Le Labyrinthe.
10. Thèmes.