رمانِ بازی وار

جان ویتمن

از ۱۹۵۵ که هفته خوشی را در «شاتودو» درزماندی گذراندم و به سخنان بعضی از دست درکاران رمان نو که درآن ایام دربهار شهرت خود بودند گوش می‌کردم تاکنون از این پدیدهٔ نسبتاً تازه گاه وبیگاه در حیرت شده‌ام . این نویسندگان نظریات ضد بالزاکی خودرا درمیان اشیاءکوچك زینتی شاهانهٔخاندان اورلئان برکاترا، یادگار زمان بالزاك ، بیان می‌کردند . رمان نو در تمام مدتی که کارمن – یا شاید درگیری تصادفی من – تدریس فرانسه بوده یکی از وقایع عمده به حساب آمده است و من به هیچ روی نتوانسته‌ام دربرابر آن واکنش خوشایندی نشان دهم . آیا باید استعفا بدهم یا آنها که کودنی خودرا بیان می‌کنند ، نیز ممکن است به کار آیند ؟ امیدوارم اینطور باشد زیرا این پدیده به همان اندازه درمن بی اثر مانده است که نهضت رمانتیك درسالهای‌بین ۱۸۲۰ تا ۱۸۳۰ درکلاسیست‌های فرانسوی .

علت این امر آن نیست که من به عمد در مفاهیم محافظه‌کارانه‌ای درباب این‌که رمان چه باید باشد ، چنگ انداخته‌ام . من گفته‌های نظری رمان‌نویسان نورا ، که تا حدود زیادی به عنوان اصولی فلسفی، فهم‌شدنی و حتی پذیرفتنی هستند، سخت‌دلنشین می‌یابم . در طول چند سال فرصت‌های بسیاری داشته‌ام که به سخنان آنها درباب عقاید هنرآفرین‌شان گوش فرا دهم ، به سخنان آقای رب – گری‌یه که سخنرانی واحدی را در سه‌محل مختلف ایراد کرد گوش کرده‌ام هرچند گهگاه ظن برده‌ام که نکند ایشان حسابگرانه می‌خواهند بحث را با درپرده نگاه‌داشتن و نه توضیح دادن آن داغ نگاه دارند .

اما به طور کلی ، متوجه استدلالشان شده‌ام: می‌گویند حالا دیگر برخلاف گذشته این فرض کهنه شده است که بگوئیم وظیفهٔ رمان‌نویس‌نشان دادن شخصیت (کاراکتر) یا دسته‌ای‌ازشخصیت‌هاست

که درمرحله‌ای اززندگی در زمینهٔ اجتماعی‌مشخصی زندگی می‌کنند . مردم ، چه از درون به آنهانگاه کنیم چه از بیرون ، «شخصیت» نیستند ، بلکه یك رشتهٔ بی‌نهایت پیچیده از جلوه‌هائی هستند که دادن نام خاصی به آنها خنده‌آور وتقریباً عامیانه است . زمان رازی است ، رازی آنی، چرا که گذشته و آینده توهمات محضی هستند که حاصل گذشت اکنون‌اند . سخن گفتن از «واقع‌گرائی» در زمینهٔ اجتماعی ، بیهوده‌است . زیرا واقعیت پیکران وگونه‌گون است و فقط می‌توان آن را از راه زبان با شبکه‌هائی تقریبی و اغلب ناهمساز نشان داد . درطبیعت طرحی نیست، بنابراین‌روایت‌کردن داستانی برحسب علت و معلول ، پذیرفتن افسانه‌ای ساده‌اندیشانه است که تنها بُعد آن طول آن است.

بنابراین دیگر برای شخصیت‌ها ، داستان به عنوان یك توالی زمانی ، روایتگر یا روایتگرانی مشخص یاهرنوع توصیف‌عقل‌پسندانهٔزمینهٔاجتماعی، جائی نیست . این حرفها را می‌زنند تا خاطرجمعی دروغین بورژوازی قرن نوزدهم را مزمزه کنند و به درد همان نویسندگان واپس‌مانده‌ای می‌خورد که حرکت‌های خودبخودی گذشته را تکرار می‌کنند بی‌آنکه بفهمندکه برای انتقال دریافت‌های تازه باید شکل‌های تازه‌ای آفرید . درمجموع آنچه رمان نو به جای داستان سنتی به ما می‌دهد ساخت دقیق نظم‌یافتهٔ زبانی است که در نوعی خلأ نهان دارد ؛ تو گوئی طرح‌ها یا بازیچه‌هائی معمائی هستند که بخودی خود می‌جنبند .

مسأله این است که طرح‌ها یا بازیچه‌های معمائی ازنظر من چندان روشنگر چیزی نیستند ودر عمل و گذشته ازلذت تصادفی چشیدن طعم زبان فرانسه (وقتی که با دقت وظرافت نوشته‌شود) لذت دیگری از آنها نمی‌برم . اما این لذت را می‌توانم ازخواندن یك‌کتاب درسی یا رسالهٔ فنی هم ببرم که دراین صورت ضرورت آنچه را هم گفته می‌شود درك می‌کنم . از نظر من ، رمان نو به شکلی بنیادی خالی از ضرورت است وقطعات متفرقی را که از رمان نو درك می‌کنم و به‌خاطر می‌سپارم متأسفانه آن قطعاتی هستند که به رمان سنتی سخت نزدیکند مثل توصیف یك چشم‌اند از ملال‌آور در انگلستان در «برنامهٔ کار» اثر میشل بوتر ، «وسواس عمه ازدر» در «آسمان نما» اثر ناتالی ساروت یا دو پاراگراف برانگیزنده ازرب‌ـ گری‌یه ، چند جمله شهوت‌آمیز درخشان از کلود سیمون، یا قطعه‌ای شوخ‌طبعانه از روبرپنژه .

این رمان‌ها به عنوان کل‌های زیباشناسانه ، پس از هیجان آن نظریه‌های انتقادی سخت باعث سرخوردگی من می‌شوند،تو گوئی که‌نویسندگانشان نتوانسته‌اند مسائلی را که نگرش‌های فلسفی‌خودشان مطرح کرده است به تمامی حل کنند . عجیب آنکه به نظر من حتی بعضی کسانی که از رمان نو استقبال کرده‌اند ومدعی جانبداری از آن هستند به این سرخوردگی اعتراف کرده‌اند . شاید بی‌جهت نباشد که رولان بارت ، همه‌پسندترین منتقد فرانسوی که تا حد زیادی رغبت به خواندن آثار نخستین رب ـ گری‌یه را برانگیخت ، از داوری صریح یا جامعی در بارهٔ کارهای بعدی این رمان‌نویس سرباز زده است . با این همه در ۱۹۶۳ ، در مقدمه کتاب «موری ست» زیرعنوان «رمان‌های رب ـ گری‌یه» (اثرئی توصیفی ، بدون‌ارزیابی‌زیباشناسانه) درمورد علت بودن آشکار کتابهای رب ـ گری‌یه جمله‌های عجیب زیر را می‌نویسد.

«اشیاء بچه دلالت می‌کنند ؟ جهان به چه دلالت می‌کند ؟ ادبیات جز این سئوال چیزی‌نیست، اما از آنجا که این گفته ماهیت خاص ادبیات را معلوم می‌کند باید فوراً افزود که ادبیات این‌سئوال است ، منهای پاسخ آن . ادبیات هرگز در جهان به سئوالی که خود پیش کشیده پاسخ نگفته است.»

«والری گفت آنچه شاید خدا جرأت داشت

شعار خود کند این است : من سرخورده می‌کنم . ادبیان را باید چنین خدائی دانست ، شاید بتوان روزی تمام ادبیات را به هنر سرخورده‌کـردن تعریف کرد.»

چنین حکمی سخت محل بحث است . حتی اگر فرض کنیم که معنی اشیاء دروری ادراك ماست، معمولاً چنین فرض شده است که ادبیات، و به‌طورکلی هنر، وسیله‌ای است تا انسان با آن دربرابر آنچه سرانجام ناشناخته می‌ماند واکنشی خرسندی‌انگیز نه سرخوردگی‌آور ، نشان دهد . کل بحث انتقادی وقف این مسأله بوده است که چه واکنشی خرسندی‌انگیز است و چـه واکنشی سرخوردگی‌آور . و من بعداً دراین گفتار سعی می‌کنم که نشان دهم چه رابطه‌ای بین این مسأله و مفهوم مبهم ضرورت وجود دارد .

در تحقیقی تازه زیر عنوان «رمـان نو از که‌نو تا پنژه» یکی‌از دانشگاهیان امریکائی به نام وی‌وین مرسیه ، که خودرا معترف بـه ارزش همیشگی لااقل بعضی از رمانهای ممتاز نو می‌داند، از حکمی که خودش صادر کرده است اینطور طفره می‌رود :

«می‌توان چنین استدلال کرد ، (همچنانکه بعضی از منتقدان می‌کنند) که آنچه رب ــ گری‌یه و دیگران می‌خواستند به آن برسند بسیار بیشتر بود ازآنچه به چنگ آورده‌اند ؛ بدین معنی کـه رمانهای بالفعلشان در مقایسه با رمانهای کمال مطلوبشان یا بسیار مختصراند و محتوا در آنها سخت اندك است به حدی که میتوان اصلاً آن‌را به حساب نیاورد (مثل رمانهای رب ــ گری‌یه و مادام ساروت) یا چنان دلبسته پروردن بر طول و تفصیل الگوئی‌وسواس‌انگیزاند که باعث ملال‌خاطر می‌شوند (مثل آثار میشل بوتور ریمون که نو ، کلود موریاك) . سیمون وپنژه را باید معصومانی دانست که همنشین بد فاسدشان کرده است چـه اینان نویسندگانی هستند خونگرم و بالقوه بزرگ، اما کتابهایشان را با کاری چون چپاندن نوشته‌های خوب درماشین کالباس‌سازی نظریهٔ جزمی‌نخواندنی می‌کنند».

از آنجا که آقای مرسیه رمان پیشین رب ــ گری‌یه به نام «خانه میعاد» را به علت بی اهمیت بودنش ، مردود می‌شمارد ــ بی‌آنکه نشان دهد این اثر چه فرقی با آثار قدیمی‌تر رب ــ گری‌یه دارد ــ انسان ظنین می‌شود که نکند خود او در ضمن تحقیق ، ازرمان نو ملول شده باشد . به هر تقدیر مجبوریم که در بررسی آخرین محصول آلن رب ــ گری‌یه به نام «نقشهٔ انقلاب در نیویورك» به‌داوری خودمان متکی باشیم .

به نظرمن این«رمان» دقیقاً همان‌ویژگی‌هائی را دارد که پنج کتاب قبلی رب ــ گری‌یه . اما جزوهٔ تبلیغاتی ضمیمهٔ چاپ فرانسهٔ کتاب به قلم خود نویسنده صراحت بیشتری دارد تا بسیاری ازگفتارهای قبلی‌اش . بنابراین بهتر است آن را هنگام قرائت کتاب پیش چشم داشته باشیم .

رب ــ گری‌یه برای هزارمین‌بار اینطور شروع می‌کند که رمان سنتی «استعمال متحجرانهٔ زبان» است که از اوایل قرن نوزدهم باقی مانده و با رعایت توالی زمانی داستانی را روایت می‌کند کـه در قطعیت همچون قضاوت کردن است . جامعه‌شناسان نشان داده‌اند که رمان سنتی ارزشهای بورژوازی را منعکس می‌کند ، ارزشهائی که با سرنوشت فرد وتاریخ جوامع پیوند یافته بود . حال که این ارزشهای بورژوازی زوال یافته است باید چیز دیگری جانشین آن شود یعنی نیروی سازمان‌بخشی تازه‌ای . برای ایجاد این نیرو رمان نو نظریهٔ مضامین زاینده را ساخت و پرورد.

« از حالا به بعد مضامین رمان (اشیاء، وقایع، واژه‌ها ، حرکت‌های صوری و جزاینها) هستندکه عناصر بنیادی بنای داستان و حتی ماجراهائی که

در آن رخ می‌دهد محسوب می‌شوند و این کار مطابق همان شیوه‌ای از بسط وپرورش انجام می‌پذیرد که در موسیقی یا هنرهای تجسمی‌امروزین به کار گرفته می‌شود.»

اما این مضامین زاینده چه هستند ؟ رب — گری‌یه می‌گوید که وی این مضامین را ازمیان «مصالح اسطوره‌ای» زندگی‌روزانه — درروزنامه‌ها، پوسترها ، و جزاینها — پیدا می‌کندکه ناخودآگاهی جمعی جامعه را منعکس می‌کنند . ودر پاراگراف بسیار مهم بعدی چنین حکم می‌شود که همهٔ قضاوت‌های اخلاقی‌شکلی‌ازگریزگرائی‌واپس‌نگرانه است :

«درپرداختن به این اسطوره‌های امروزین دونگرش ممکن است وجود داشته باشد : یا اینکه آنهارا به نام ارزش‌های پذیرفته شده محکوم کرد (تصاویر شهوی را به نام «عشق حقیقی» یا حتی به نام «شهوت واقعی» که با گناه ، ترحم و عمق روانی پیوند دارد محکوم می‌کنند) که این کار چیزی جز نگرش گریزگرایانه یا فراری به گذشته نیست . یا این‌که آنهارا باید پذیرفت . من بدون دیگرگون کردن یکنواختی آنها به عنوان‌تصاویر همه‌پسند ، می‌دانم که همهٔ پیرامون و در واقع ، درون من پر از آنهاست و به جای آنکه از آنها چشم بپوشم یا نقاب به صورتم بزنم این امکان‌برایم باقی مانده است که با آنها بازی کنم .

از آنجا که قوهٔ تخیل این مصالح اسطوره‌ای را به کار می‌گیرد رمان نویس به آزادی می‌رسد. آزادی‌یی که فقط در زبان ، یعنی در تنها قلمرو آزادی انسانی ، وجود دارد . واین بازی ادبی ، به خلاف بریج یا شطرنج ، هیچ قانون از پیش تعیین‌شده‌ای ندارد . این قوانین را نویسنده به‌میل خود وضع یا لغو می‌کند و باید هم چنین باشد :

«پس از ورشکستگی نظم الهی (متعلق به جامعه بورژوازی) و به دنبال آن ورشکستگی نظم

آلن روب‌گریه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خردگرایانه (متعلق به سوسیالیسم بوروکراتیك) باید فهمید که ازاین به بعد فقط وجود سازمان‌های بازیچه‌ای امکان دارد.»

«عشق بازی است، شعر بازی است، زندگی باید بازی بشود (این تنها امید مبارزات سیاسی ماست) و همچنان که آگاه‌ترین انقلابی‌های ماه مه ۱۹۶۸ گفتند، خود انقلاب هم بازی است».

پیش از آنکه به بحث در باب آخرین پاراگراف بپردازیم شاید بهتر است توضیح دهم که اصل «بازی» در عمل چگونه به کار گرفته می‌شود. البته «نقشهٔ انقلاب» شرح واقع‌گرایانه و مستند انقلاب واقعی یا خیالی در نیویورك نیست، همچنانکه «چشم چران» توصیف ذهن آدمکشی بیمارگونه یا «حسادت» شرح نفسانیات شوهر حسودی در خانه‌ای گرمسیری نبود. شیوه رب ــ گری‌یه این است که معالجی راکه ممکن بود در باب موضوع دررمانی سنتی وجود داشته باشد بگیرد و مطابق قوانین خود هم‌آهنگ کند.

دراین مورد فرض می‌کنیم که اگر قرار بود انقلابی‌درنیویورك سازمان یابد، مأموری با احتیاط از خانه‌ای که با خواهرش درآن زندگی می‌کند خارج می‌شود، نگران به طرف نزدیکترین‌ایستگاه راه‌آهن زیرزمینی می‌رود، سوار قطار می‌شود و به محل قرار در سالنی مخفی می‌رود و به سخنرانی هیجان‌انگیز انقلابی سه‌رهبر سازمان گوش می‌کند. وظایف او ممکن است متضمن شکنجه‌کردن دختر دورگه‌ای باشد که باید اطلاعاتی از اودرباره گروه رقیب به دست آورد. مزاحمی ممکن است در غیابش از پلهٔ فرار از آتش‌سوزی بالا برود شیشه پنجرهٔ تمام قد را بشکند و دزدانه وارد آپارتمانش شود.

همهٔ ما چنین قطعاتی را هزاربارخوانده‌ایم یا در تلویزیون و سینما دیده‌ایم. رب ــ گری‌یه نمی‌خواهد دست به کاری چنین مبتذل بزند که درپرتو داوری ارزش‌گذارانه‌ای که انقلاب‌چگونه است یا چگونه باید باشد، این قطعات را نظم‌تازه‌ای بدهد. برعکس آنهارا به کار می‌گیرد تا طرحی بسازد که بیشتر شبیه به خوابی است که بعداز خواندن داستانی ترسناك یا دیدن فیلمی می‌بینیم. به بعضی از جزئیات با دقت جنون‌آمیزی توجه می‌شود. اگر چه مناسبت آنها ــ اگر مناسبتی داشته باشند ــ مبهم می‌ماند، وقایع تکرارمی‌شوند و با همان لغات ــ یا با اندکی اختلاف ــ شرح داده می‌شوند. هویت‌ها در تغییر دائمی هستند مثل کابوسی که در آن انسان هم تعقیب‌کننده باشد هم تعقیب شونده.

اما ساده اندیشیده‌ایم اگر چنین نتیجه‌بگیریم که رب ــ گری‌یه سازمان‌بخشی عاقل‌پسندانه‌ای را که ویژه بیداری است رها کرده است تا طرح‌هائی رؤیائی بیافریند ــ طرح‌هائی که بتوان مثلاً با داستانهای کوتاه ادگار آلن پو مقایسه کرد. خواب‌های رب ــ گری‌یه اگرواقعاً خواب باشند ــ سرد شده‌اند. زیرا نثرش هیچگونه بار عاطفی مستقیمی چه مثبت چه منفی ندارد تا این طرح‌ها را فهمیدنی بکند. «در نقشهٔ انقلاب» لحن‌های‌فرعی بنحو انکارناپذیری سنگین‌اند، زیرا «شخصیت‌ها» باجاسوسی یکدیگررا می‌کنند یا یکدیگر را شکنجه می‌دهند. (کوچکترین اثری از هیجان شادمانی انقلابی وجود ندارد.) اما هیچ ارتعاش شومی نیز مجاز نیست به درون زبان بخزد، زبانی که همیشه با گام‌هائی سنجیده حرکت می‌کند تا همه چیز را با عینیتی خونسردانه توصیف کند. بنابراین هیچ تفاوتی صناعی میان‌توصیف‌مکرر شیشه شکستهٔ پنجره و یکی از نقاط اوج صحنهٔ شکنجه (جائی که شکنجه‌کننده دسته موی اسبی‌را که به فرج دختر اسیر چسبیده است آتش می‌زند) وجود ندارد.

۱ ــ توصیف شیشه شکسته پنجره

«ضربه، صدای واضح مقطعی ایجاد کرده است. ترك ستاره مانند بسیار ریزی که تمام سطح مستطیل را فرا می‌گیرد، ظاهر شده. اما هیچ ریزه‌ای ازآن جدا نمی‌شود مگر با فاصله محسوسی، مثلث شیشه‌ای ریز تیزی، به درازی پنج یا شش سانتیمتر آهسته تو می‌رود و با صدای بلورینی روی کاشی‌ها می‌افتد و خودش سه تکه ریزتر می‌شود.»

۲ ــ صحنه شکنجه

« از قوطی توی جیبم کبریتی درمی‌آورم، می‌زنم و دسته موی سرخ را آتش می‌زنم. تن دخترك، با انحناهای شهوت‌انگیزش، این دفعه، دراحتراق قرمز شوندهٔ مشعل زنده بیشتر می‌جنبد. بندهایش حتماً کمی سست شده، چه دخترك که در اثر غلبه زجر به خود می‌پیچید آنهارا به هرطرف کشیده است، همراه با نفس نفس زدن و جیغ‌هائی که دم بدم تعدادشان بیشتر می‌شود، خرناسه‌ای تا وقتی که آخرین ناله را برآورد، ازگلویش بیرون می‌آید، ناله‌ای که بعد از خاموش شدن شعله‌ها، که پایانشان با بارانی از جرقه مشخص می‌شود، بازهم ادامه می‌یابد.»

این دوقطعه نوشته‌هائی بسیار شسته رفته‌هستند و به نظر می‌رسد که متن‌شان دلالت براین داشته باشد که شکستن شیشه پنجره و له کردن بدن انسان پدیده‌های مشابهی هستند. از نظرگاه دقیقاً علمی این گفته بی شك درست است. شکنجه چیزی جز استفادهٔ خاصی از حواس نیست که می‌توان آن را مطالعه‌ای زمانی ــ حرکتی دروقایع شیمیائی ــ فیزیولوژیکی دانست.

پیچیدگی مفرط طرح، یکنواختی عمدی عناصر را جبران می‌کند (خواه این عناصر معنای بشری چندانی نداشته باشد مثل صحنهٔ شکستن شیشهٔ پنجره خواه معنایی عمیق داشته باشد ــ مثل صحنهٔ شکنجه).

این پیچیدگی در ذات زبان رب ــ گری‌یه که همیشه ساده می‌ماند نیست بلکه حاصل کثرت عناصر و روابط چند ظرفیتی آنها با یکدیگر است. مثلاً در چند صفحه اول کتاب «من» ناشناخته روایتگر، هم پشت در است هم جلوی در، کلیدی درجیب دارد با این که آن را روی قفسهٔ مرمری گذاشته یا اینکه از دستش به پائین پله‌ها افتاده. خود مرد برادر، فاسق یا ضارب زنی منزوی یا دختر کوچکی است، که بعداً زنی گانگستر در راه‌آهن زیرزمینی می‌شود وچیزهای دیگر. طرح چنان پیچیده است که دروقت خواندن، نمی‌توان آن را پیش چشم داشت و به محض این که کتاب را ببندیم به کلی محو می‌شود. و مامی‌مانیم و تأثرات خیال‌آسای بدن‌های له شده، پلکان‌ها و حرکت قطارهای زیرزمینی.

به نظر میرسد که غرض رب ــ گری‌یه این باشد که چون به علت نابود شدن معیارها موضوع تجربه نامشخص می‌ماند، آنچه نویسنده می‌تواند بکند این است که به داده‌های ازپیش آماده نظام‌های بازی‌واری بدهد. درآثار او اگرچه من این نظم‌ها را درنمی‌یابم اما می‌بینم که اززمانی به زمان دیگر ــ لااقل از «چشم‌چران» به‌بعد ــ یکسان باقی می‌مانند و از آنجا به رغم تفاوت «موضوع» این نظم‌ها چنین مشابه یکدیگرند چنین می‌نماید که به یك معنا با ضرورت خلق و خوی او مطابقت دارند، درست مثل کسانی که کاغذی را خط خطی می‌کنند و همیشه این کار را به یك طریق انجام دهند زیرا این «بازی» چه بی‌اختیارباشد و چه از روی دقت، فقط می‌تواند در محدودهٔ فردی معینی انجام شود.

آنچه در مرحلهٔ اول مرا گیج می‌کند این است که ضرورت خلق وخوی رب ــ گری‌یه چرا

باید اینقدر با مال من فرق داشته باشد . طرح او فقط به عنوان موضوع مطالعه‌ای که از روی وظیفه باید انجام شود توجه مرا به خود معطوف می‌دارد زیرا او به‌فرانسه تسلط دارد و بی‌تردید مرد با-استعدادی است . اما این طرح‌ها به خاطر نفس خودشان در من هیچ اثری ندارند . اما بعد باخودم فکر می‌کنم که چه بسیارند نقاشی‌های انتزاعی که کوچکترین تأثیری در من ندارند ؛ تو گوئی که با حساسیتی بیگانه سروکار دارم .

اگر رمانهای رب ــ گری‌یه را فهمیده باشم باید متوجه شده باشم که طرح‌بندی به ظاهر عبث درحقیقت معنائی دارد وشاید نظمی‌باشدکه نیازهای خوئی سادیستی را برآورده می‌کند . دراین‌صورت این نظم البته «بازی‌وار» نیست . بی‌شك چشمه‌های سادیستی درکتاب آخرش کاملاً عیان است ، تا آنجا که واژهٔ انقلاب به هر معنائی به کار می‌رود و گاه بــا ویرانگری کاملاً مترادف می‌شود ــ ویرانگری‌یی‌که بر محور سه‌عمل عمدهٔ آزادی‌بخش که با رنگ سرخ ارتباط دارد دور می‌زند ــ یعنی زنای‌به‌عنف، آتش‌زنی وقتل . سخنرانی‌هیجان‌انگیز انقلابی دربارهٔ سیاست نیست بلکه به تعریف جنایت کامل می‌پردازد .

«جنایت کامل ، مرکب از سه عنصری کــه قبلاً دربارهٔ آنها بحث کردیم ، عبارت است از ازالهٔ بکارت از دوشیزه‌ای که بهتر است پوستش به سفیدی برف و مویش بور باشد ، سپس کشتن اوبا دریدن شکم یا بریدن سرش . سرانجام‌سوزاندن تن عریان و خونینش در تودهٔ هیزمی آغشته به نفت ، تودهٔ هیزمی که رفته رفته تمام خانه‌اش را به‌آتش می‌کشد .»

آنچه در مرحلهٔ دوم گیجم می‌کند این‌حکم قطعی رب ــ گری‌یه است که این طرح بازی‌وار (اگر واقعاً بازی‌وار باشد) تنها فعالیت زبانی‌معتبر در زمان حال است . این موضوع زبان را تا حد آنچه به بیان درنمی‌آید پائین می‌آورد بنابراین رمان به همان اندازه غیر قابل ترجمه به یك سلسله حرفهاست که یك نقاشی انتزاعی ؛ تازه این ابداع حیرت‌انگیزتر است برای اینکه نقاشی تصویری هرگز به معنای زبانی به بیان درنمی‌آید . درست است که این «رمان» جمله به جمله قابل فهم است و تا حد شعر مجسم فرا نمی‌رود زیرا این‌گونه شعر همنشینی اصواتی را جانشین زبان می‌کند کــه مخلوق حساسیی فردی است و بنابراین همواره دررابطه با آن حساسیت ، نفس‌گرایانه باقی می‌ماند. اما رمانی ازاین دست با تعریف بارت که می‌گوید ادبیات سئوالی بدون جواب است منطبق نیست زیرا اصلاً سئوالی پیش نمی‌کشد . بالزاك ، تالستوی ، پروست و جزاینها شاید جوابی قطعی نداشته باشند که بدهند اما بی‌شك مسائل‌بسیاری‌را پیش‌می‌کشند، زیرااستفاده آنها اززبان استفاده‌ای است معنادار .

رب ــ گری‌یه یك رشته علامت استفهام در ذهن خواننده ایجــاد می‌کند (لااقل در ذهن من) زیرا عمداً طرحش را طوری نظم می‌دهد که مات باشد . البته این امر هیچ ربطی به ماتی واقعی، یا فرضی ، زندگی ندارد ، بلکه نقیض زندگی را می‌سازد ، که مطلبی است جداگانه . رمان‌نویس سنتی غالباً متهم شده‌است‌که با تظاهر به‌همه‌چیزدانی با خدا رقابت می‌کند . رب ــ گری‌یه را هــم می‌توان متهم کرد که با آفرینش دقیق جهانــی کوچك وفهم‌نشدنی ، که درآن خواننده را به تله می‌اندازد ، با خدا به رقابت برخاسته است . ولی مارا از اختیار دراین جهان فهم نشدنی خداگریزی نیست‌درحالی که در نپذیرفتن جهان رب ــ گری‌یه به همان اندازه مختاریم که در حل نکردن جدول روزنامهٔ تایمز .

این امر مارا باز می‌گرداند به مسأله ضرورت و عبث بودن ورابطه آن با بازی ــ لغتی که هم معنای دقیق دارد و هم معنای استعاری غیر دقیقی.

اعتقاد من این بوده که هرکس به نحوی اصیل به ماوراءالطبیعه دلبسته باشد نمی‌تواندبازی‌را تحمل کند ، اما به فیلسوفانی برخورده‌ام کـه طرفدار پرشور فوتبال هستند ، بنابراین مجبورم چنین نتیجه بگیرم که ذهن همیشه یك پارچه نیست . مطلب از این قرار است که بازی – به معنای‌لفظی آن – با آفریدن قلمروی که به دقت تعیین شده است عواطف کلی و تنش‌های عقلـی را تسکین می‌دهد ، قوانین آن ثابت و صریح و ساختهٔ بشرند، بنابراین کوشش آدمی – به جای آنکه در مبارزه کلی با جهان ضایع شود – به شبه معنائی آنی منتهی می شود . به این معنا ماهی‌گیری و شکار – اگر معاش انسان از آنها تأمین نشود – به همان اندازه بازی هستند کـه شکل‌های دیگر «ورزش» . برعکس ، بازی‌یی که حرفهٔ انسان شده است یا متضمن خطر مرگ است ، به معنای عادی دیگر بازی نیست ، زیرا جزو مبارزه کلی انسان باوجود شده است .

اما اگرچه می‌توانیم توانائی عقلی ورزشکار حرفه‌ای نامداری را سخت ستایش کنیم (مثلاً لسترپیگوت سوارکار یا جکی استوارت قهرمـان مسابقه اتومبیل‌رانی) حقیقت این است که این قبیل کارها همیشه از هنر جدی و اندیشهٔ جدی نازل‌تر است زیرا در زمینه‌ای محدود وقراردادی انجام می‌گیرد. البته هنر برای آنکه شکل بگیرد باید از قوانینی اطاعت کند ، اما هنرمند ، به خلاف بازیگر یا ورزشکار ، مواجه با مسألهٔ کلی زندگی است .

مثلاً خطاست که بگوئیم گونه‌گان[1] دیابلی اثر بتهوون‌دربنیاد بازی‌واراست اگرچه‌مایهٔ‌آن‌لحن والس ساده است که با چربدستی به سی‌وسه شکل مختلف پرورانده می‌شود ، تو گوئی که آهنگ‌ساز بازی فنی‌یی را با مهارت کامل انجام می‌دهد ،

1 - Variations.

همانگونه که تنیس‌بازی نشان دهد که چگونه می‌تواند توپ را به جاهای مختلف بیاندازد که حریف به آن نرسد. تمام گونه‌گان، حتی بخش‌های شوخی‌آمیز آن، از استحکامی انسانی برخوردار است که نشان می‌دهد والس دیابلی نقطهٔ آغازی است برای چنگ انداختن به معانی مختلف. شاید نتوانیم معنای موسیقی را به کلام ترجمه کنیم، با اینهمه درصدمین باری نیز که آن‌را می‌شنویم این معنا به گونه‌ای پربار و ضروری درآن وجوددارد. هنرخوب به این معنا، از آنجا که به کشف معنا دست می‌زند، درست نقطهٔ مقابل بازی است. وقتی رب ــ گری‌یه می‌گوید که همه‌چیز بازی است یا خودرا تسلیم مشکل بی‌دررو رازآلودی می‌کند یا می‌خواهد خودرا مجاب کند که ساختمان‌های عبث واکنشی مناسب در برابر زندگی است، وقتی که اصول بشری ضروری‌یی وجود ندارد ــ یا فرض می‌شود که وجود ندارد وی خودرا با جعل قوانینی ضروری‌نما تسلی می‌دهد.

اما آیا درست است که بگوئیم اصول بشری ضروری‌یی وجود ندارد؟ من هرگز نتوانسته‌ام کلی‌گوئی‌هائی مثل «پس از ورشکستگی نظام الهی (متعلق به جامعه بورژوازی) و بـه دنبال آن ورشکستگی نظام خردگرایانه (متعلق به سوسیالیسم بوروکراتیک) . . .» را بفهمم. این فقط بازگوئی کنائی گمراه‌کنندهٔ «خدا مرده است» هستند همچنین هرگز نفهمیده‌ام که چرا دروجودگرایی سارتری، که نویسندگان رمان نو سخت به آن مدیونند، وجود نداشتن خدا بـا وجود نداشتن «طبیعت بشری» یکی گرفته می‌شود. به نظـر می‌رسد که فرض این باشد که روزگاری ضرورتی بشری وجود داشته که در سایهٔ تأیید خدا بوده و اکنون زوال یافته است و مارا در تب وتاب باقی گذاشته. اما نظم جامعهٔ بورژوازی (که اگـر بخواهیم از لحاظ تاریخی درست بگوئیم دنیوی بود نه الهی و به دنبال نظم نژادگی و خدابنیادی به وجود آمد) هرگز جز کوشش ناقص بشری در راه سازمان‌دهی نبوده است. نظم‌های‌الهی‌گوناگون پیش از آن نیز ناقص بودند و هرگز ضرورتی عینی نداشتند، زیرا اگر خدا کنون افسانه است، درگذشته هم بود و یقین مذهبی چیزی جز سرابی ذهنی نبود.

به عبارت دیگر، اگر عینی قضاوت کنیم از لحاظ ضرورت، طبیعت بشری وداوری‌های ارزش‌گذارانه، وضع فعلی بشر بدتر ازگذشته نیست. مشکل این است که حالا بهتر می‌فهمید که طبیعت «بشری (اگر اصراری در استعمال این لغت داشته باشیم) سیال است، از لحاظ تاریخی دیگرگون می‌شود و غیرقابل پیش‌بینی باقی می‌ماند. اما چون همیشه همین‌طور بوده، در موقعیت تازه‌ای قرار نگرفته‌ایم که در آن فقط واکنش عبث و بازی‌وار امکان داشته باشد، و من تقریباً یقین دارم کـه خود رب ــ گری‌یه نگرشی بازی‌وار و عبث‌آمیز به وضع خودش در صحنه ادبیات فرانسه و رفتار کلی‌اش در زندگی ندارد.

می‌توان پذیرفت که طبیعت بشری نامتعین است بی‌آنکه به‌این نتیجه بیرید که وجود ندارد، ومی‌توان قبول کرد که داوری ارزش‌گذارانه در معرض تغییر است و همیشه از ذهن بشر تراوش کرده است، بدون آن‌که آنهارا خالی از ضرورت بدانیم و به کناری بیافکنیم. اگر بخواهم خود را دچار مشکل بی درروی کنم، می‌گویم کـه همیشه ضرورت طبیعت بشری به طور نسبی وجود داشته است ووظیفهٔ هنر این است‌که آن را کشف و بیان کند. رمان نو تا آنجا که «بازی‌وار» است نه‌تنها خطی ناخواناست بلکه با تن‌آسانی، از مرحله پرت افتاده است.

ترجمه پرویز مهاجر