در جستجوی آن لغت تنها (قسمت سوم)

پرهام شهرجردی

رمان نو

آیا همان تصویری را که ما از "شعر نو" در شعر فارسی داریم، باید از اصطلاح "رمان نو" در نثر فرانسه داشته باشیم؟ نه، جنبش "رمان نو" و رمان‌نویس‌های آن نتوانسته‌اند چنین قلمرو تاثیری در نثر معاصر فرانسه ایجاد کنند، خیلی کم‌تر از آن‌چه قصه‌نویس‌های نوجوی ما کرده‌اند.

این‌که رمان نویس‌های ما چه‌قدر در پرورش نثر معاصر فارسی سهم دارند، انگار سؤال بی‌جوابی است.

رمان یعنی نثر. ما هیچ‌وقت از رمان به یاد شعر نمی‌افتیم، و به شعر فکر نمی‌کنیم. رمان یک عصر یعنی نثر آن عصر، و یا دست کم سهمی از نثر آن عصر. آیا قصه‌نویس‌های ما سهمی از ادبیات ما را با خود می‌برند؟ این سوالی است که ادبیات فرانسه هم دارد از خودش می‌پرسد. به‌خصوص در پاییز امسال، فصل جوایز ادبی، این سؤال منتقدان و ژوری‌های جوایز مهم ادبی را سخت به خود مشغول داشت. چرا که در میان رمان‌هایی که ناشرانشان آن‌ها را کاندیدای جایزه‌ها، به‌ویژه معتبرترین‌شان یعنی جایزهٔ معروف گنکور، کرده بودند، یکی دو اثر هم از نمایندگان جنبش "رمان نو" وجود داشت، مثل **آلن روب‌گریه**؛ که محافل ادبی، کتاب‌فروشی‌ها و چاپخانه‌ها در برنده شدن آن شک نداشتند، و خود را برای تولید و تیراژ بالای آن از پیش آماده کرده بودند. مع‌ذالک عجیب است که آخرین رمان این نویسنده به‌نام La Reprise که می‌توان آن‌را به *از سرگیری* ترجمه کرد و یا به *خیز دوباره*، حتا یک رای هم نیاورد. و با این‌که بعد از سال‌ها سکوت به بازار آمده بود، و بعد از سال‌ها جدال قلمی بین آلن روب‌گریه و معاندان و مخالفان جنبشی که "رمان نو" نامیده شده بود.

میشل تورنیه، رییس آکادمیِ گنکور، که خود از مدافعان این رمان بود در برابر حیرت خبرنگاران و مردم دیگر نمی‌دانست چه بگوید، گفت: "بله، خنده‌دار است!" یکی پرسید:

–کجای قضیه خنده‌دار است؟ آرای ژوری یا جا نیفتادن رمان نو؟ و یا خود رمان رییس؟ (رمان آلن روب‌گریه، رییس جنبش رمان نو).

به هرحال، این‌که امسال رمان برزیل سرخ اثر **ژان کریستف روفن** برندهٔ جایزهٔ گنکور می‌شود، و این‌که سال گذشته هم رمان اینگرید کاون اثر **ژان ژاک شول** همین جایزه را می‌برد، نشان دهندهٔ آن است که بازار ادبی بیش‌تر در پی رمان‌های تاریخی و سرگذشتی و خاطراتی است و دیگر مثل گذشته توقع‌های ادبی مطرح نیست. بلکه بیش‌تر رمان‌های تاریخی و "انقلاباتی" و "شرح احوالی" است که ادبیات را می‌چرخانند، نه این‌که رمان چه نقشی در نثر معاصر خودش ایفا کرده است. با همین لحن نیش‌دار مدیر انتشارات معروف **اکت سود**، که خود به عنوان ناشر رمان‌های معتبر شناخته شده است، و با لحنی عصبی نوشت: "جایزه‌های ادبی در فرانسه را حساب و کتاب‌های پشت پرده تنظیم می‌کند، ساخت و پاخت‌های دو ناشر مهم: گالیمار و گراسه؛ همین و بس. ادبیاتی در بین نیست. هر سال برندهٔ گنکور یا کتابی از این است یا کتابی از آن" (به نقل از روزنامهٔ لوموند مورخ ۷ نوامبر ۲۰۰۱) و همین روزنامه در صفحهٔ فرهنگیِ خودش نوشت: "چطور است که از انتشارات اکت سود ظرف بیست و چهار سال نشر رمان هیچ‌وقت کتابی از آن برندهٔ هیچ‌یک از جوایز رمان در ادبیات فرانسه نشده است؟!" و اگر بگوییم که جایزه‌های

دیگر ادبیِ فرانسه مثل رونودو و فمینا، که آن‌ها هم معمولاً به رمان‌های ادبی اهدا می‌شود، از لحاظ اعتبار و اهمیت دست کمی از گنکور ندارند، می‌بینیم که سوال روزنامهٔ لوموند و آن طعن و طنز مدیر اکت سود چندان هم بی‌جا نبوده است.

از آن‌جا که انتشارات می‌نویی ناشر از سرگیری از میان همهٔ رمان‌های سال ۲۰۰۱ خود، آن‌را کاندیدای گنکور کرده بود و تمام کوشش خود را هم برای برنده شدن آن به کار برده بود و معذالک داوران آن را پس زدند و این مساله دوباره معاندان رمان نو و طرفداران آن را به‌هم و مقابل هم گذاشت، مناسب می‌دانیم منظری از این رمان، و به‌طور کلی از جنبش رمان نو، برای خوانندگان کارنامه بدهیم.

رمان نو

رمان نو، از جمله جنبش‌هایی است که بخشی از ادبیات عصر حاضر را به‌خود اختصاص داده است. آلن روب‌گریه بود که در دههٔ ۵۰ میلادی با کارهایی که در عرصهٔ رمان ارایه کرد، تصویری غیرمعمول و دور از انتظار خوانندگان و منتقدان به‌دست داد. روب‌گریه وقتی پا به عرصه گذاشت، سه گونه یا سبک در ادبیات فرانسه رواج و رونق داشت. یکی ادبیاتی کاملاً کلاسیک در شکل و در محتوا: کسانی مثل **هروه بازن**، **روبر مرل** و **هانری تروویا**. دیگری، ادبیات اگزیستانسیالیستی بود که با **ژان‌پل سارتر** و **آلبر کامو** شناخته شده بود و گروه سوم هم ادبیاتی بود کاملاً غیرمتعهد، که کارهای **نی‌می‌یر**، **بلوندن**، و **ساگان** از آن جمله است. روب‌گریه براین باور بود که رمان هم یک موجود زنده است، قوانین از پیش تعیین شده‌ای وجود ندارد، و هنر نوشتاری در کار نیست. پس هر نویسنده و خواننده‌ای با طرز فکر خاص خود، با آن روبه‌رو می‌شود. با این طرز فکر، او خود را در اقلیت قرار داد، و منتقدان نتوانستند کارهای او را در میان یکی از سه گروهی که نام بردیم، قرار دهند. در بدو امر، منتقدان در صدد نفی آثار روب‌گریه برآمدند و آن‌ها را خارج از عرف و عادت دانستند: "این‌طوری که رمان نمی‌نویسند". به تدریج، آثاری در ردهٔ کارهای روب‌گریه منتشر شد و معلوم شد که یک نگاه تازه به رمان در حال شکل گرفتن است. حرکتی که بیش‌تر حالت خودجوش داشت تا شکل گروهی متشکل. کارهای **ساموئل بکت** از جمله *مولوی*، *برنامه* از **میشل بوتور**، *جادهٔ فلاندر* اثر **کلود سیمون** و همین‌طور *مدراتو کانتابیلهٔ* **مارگریت دوراس** از نخستین آثاری است که بعدها در هیات "رمان‌های نو" شناخته شدند. در همین سال‌ها، یعنی دههٔ ۵۰ میلادی، اولین بار **امیل انریو** در روزنامهٔ لوموند اصطلاح "رمان نو" را دربارهٔ رمان حسردی روب‌گریه و *Tropisme* **ناتالی ساروت** به کار گرفت و از آن به بعد، این اصطلاح به کسانی که به دنبال سنت‌شکنی در رمان شناخته‌شدهٔ آن دوران بودند، اطلاق شد.

بعد از این‌که آثار کسانی مثل روب‌گریه و ناتالی ساروت منتشر شد، خود این‌ها بر آن شدند که نگاه تازه‌شان به رمان را به شکلی تئوریک عرضه کنند. نتیجهٔ این تلاش‌ها، دو کتابی است که در حافظه و تاریخ رمان نو مانده است. یکی *دوران بدگمانی* ساروت است و دیگری *برای یک رمان نو* نوشتهٔ آلن روب‌گریه. روب‌گریه در این کتاب، از رمان نو این‌طور سخن می‌گوید:

رمان نو اصطلاحی نیست که یک مکتب و یا حتا گروهی متشکل از نویسنده‌های متشکل، هم‌سو و هم‌جهت را مشخص کند. این فقط یک نام‌گذاریِ راحت است که آن‌هایی را که فرم‌های جدید رمان را ــ فرم‌هایی که قادر به ابراز یا ساخت رابطه‌ای تازه بین انسان و جهان باشد ــ می‌جویند، دربر می‌گیرد؛ یعنی تمامیِ آن‌هایی که بر آن شده‌اند که رمان بیافرینند؛ انگار که انسان را بیافرینند.[1]

بحثمان را با نگاهی به رمان *پاک‌کن‌ها* روب‌گریه پی می‌گیریم. این رمان از نظر این‌که برای نخستین‌بار در سال‌های ۵۰ از عرف‌های معمول رمان آن روزگار پا فراتر گذشته اهمیت خاص دارد، به‌علاوه از *پاک‌کن‌ها* به بعد است که دیگران و خود روب‌گریه دیگر آثارشان را منتشر می‌کنند و منتقدان را وادار می‌کنند تا به رمان نو نگاهی جدی‌تر و عمیق‌تر داشته باشند.

رمان "پاک‌کن‌ها"

ساعت هفت و نیم شب است. در یکی از شهرهای کوچک به **دانیل دوپون** سوءقصد می‌شود. اطلاعات مربوط به این حادثه به شکلی متناقض پخش می‌شود: اگر روزنامه‌ها خبر قتل دوپون را منتشر کنند، مردم فکر می‌کنند که او تنها زخمی شده. در همین‌حال، دوپون که در مبادلات سیاسیِ مشکوکی دست داشته، برای خلاص شدن از دست فردی که مامور به قتل رساندنش شده، سعی می‌کند که خبر مرگش همه‌جا پخش شود. گارینا تی، که مامور شده بوده دوپون را به قتل برساند، تصمیم می‌گیرد که به شهر محل اقامت دوپون برود و این‌بار کارش را تمام کند.

والاس، کارآگاهی که مامور بررسیِ این پرونده شده، به محل وقوع حادثه می‌رود. ساعت مچیِ والاس خوابیده است. ماشینش را در شهر پارک می‌کند؛ به کتاب‌فروشی می‌رود و از کتاب‌فروشی پاک‌کن می‌خرد. این خرید در ادامهٔ رمان چند بار دیگر تکرار می‌شود. ویترین کتاب‌فروشی دکورآسیون غریبی دارد: نقاشی یونانی خرابه‌های تِب را رسم می‌کند، اما

منظورش از تب، ده دوپون است. والاس و کمیسر لوران نظراتشان را دربارهٔ ماجرای قتل دوپون با هم در میان می‌گذارند. لوران بر این باور است که دوپون خودکشی کرده و اضافه می‌کند: در صورتی که قتلی در کار باشد، والاس نخستین مظنون خواهد بود. کارآگاه به ده دوپون برمی‌گردد و مستخدمش را بازجویی می‌کند. ردی از قتل دیده نمی‌شود "انگار هیچ اتفاقی نیافتاده است". مستخدم دوپون، فردی به‌نام ژوئار را که دکتر زنان است، به‌عنوان مظنون معرفی می‌کند. معلوم نیست ژوئار هم‌دست دوپون بوده یا هم‌کار گاریناتی، ولی به‌هر حال، نظر مستخدم این است که او در قضیه دست داشته. والاس با کلید خانه و رولور دوپون که یک فشنگ کم دارد، برمی‌گردد. در شهر، کارآگاه از عده‌ای بازجویی می‌کند، از جمله از یک دائم‌الخمر که این آخری تعدادی چیستان و معما برای کارآگاه طرح می‌کند و دست آخر کارآگاه را به جای قاتل می‌گیرد. کمیسر لوران، فردی به‌نام مارشا را ملاقات می‌کند. مارشا بر این باور است که ژوئار دسیسه چیده است. درواقع مقتول از او خواسته بود که به ده برود و کاغذهای مهمش را برایش بیاورد، اما او تصمیم به ترک شهر می‌گیرد. والاس به ادارهٔ پست می‌رود و آن‌جا بسته‌ای را که مربوط به دوپون است، به اشتباه به او می‌دهند. باز یکی از کارکنان، والاس را به جای قاتل می‌گیرد. والاس به گشت‌های خود در شهر ادامه می‌دهد؛ دوباره به کتاب‌فروشی می‌رود و از آن‌جا پاک‌کن می‌خرد و خاطره‌ای از کودکی‌اش را به یاد می‌آورد: او قبلاً به این شهر آمده است. به همراه مادرش، زمانی که به دنبال پدرش می‌گشتند.

ساعت هفت، والاس به‌وسیلهٔ نامه‌ای که به اشتباه به او داده‌اند، در جریان یک قرار ملاقات قرار می‌گیرد، به ده برمی‌گردد. رولور دوپون را سر جایش می‌گذارد و منتظر قاتل احتمالی می‌ماند. از طرف دیگر، دوپون تصمیم می‌گیرد به خانه‌اش برگردد و کاغذهایی را که از مارشا خواسته بود تا برایش بیاورد، هم‌راه خود بردارد. والاس او را جای قاتل می‌گیرد و می‌کشد. ساعت مچی‌اش شروع به کار می‌کند. ساعت هفت و سی دقیقه است. همه چیز به حالت عادی برمی‌گردد. گاریناتی به صحنهٔ وقوع قتل می‌رسد و می‌بیند همان‌طور که می‌خواسته، دوپون به قتل رسیده. والاس کارش را از دست می‌دهد؛ ولی در واقع او هیچ وقت نمی‌بایست به استخدام پلیس درمی‌آمد، چرا که طول پیشانی‌اش یک سانتی‌متر از سطح استاندارد کوتاه‌تر بوده!

در این‌جا قهرمان رمان، به‌نوعی، خلع درجه می‌شود!

خواننده با آن قهرمان‌های سنتی برخورد نمی‌کند و بالطبع انس و الفت گرفتن هم کار مشکلی می‌شود، چراکه مثلاً قهرمان رمان پاک‌کن‌ها فقط یک نفر نیست، به این‌خاطر که که انگیزه‌های روان‌شناختی اغلب غایب هستند. در این رمان، ما از ترس و هراس یا خواسته‌های والاس کارآگاه چیزی نمی‌دانیم. از انگیزه‌های گاریناتی برای قتل رساندن دوپون چیزی نمی‌دانیم: نویسنده تا آن‌جا پیش می‌رود که ما را در مورد وضعیت دوپون، مقتول، هم به شک می‌اندازد. در این‌جا، با راوی‌ای که عقل کل باشد و همه چیز را برای خواننده روشن کند، همهٔ جزییات و حتا کلیات را شرح و توضیح دهد، سر و کاری نداریم.

تخطی از عرف رمان: زمان - مکان خطی

رمان‌های کلاسیک در فضا و زمانی تعریف شده یا از پیش تعریف شده جای می‌گیرند؛ اما روب‌گریه با زمان به مثابهٔ یک معادلهٔ ریاضی بازی می‌کند. پاک‌کن‌ها در "بیست و چهار ساعت خارج از زمان" اتفاق می‌افتد که فرم حلقه‌ای کامل را به‌خود می‌گیرد: دوپون، قربانیِ سوءقصدی که دوشنبه ساعت ۷:۳۰ به وقوع پیوسته، سه شنبه در همین ساعت کشته می‌شود. به این اعتبار، سوژهٔ اصلیِ رمان، تخیلی است که در زمان به‌وقوع می‌پیوندد: مسیری که گلوله - شلیک شده در زمان نامعلوم X - طی می‌کند و بیست و چهار ساعت بعد به هدف می‌نشیند. بین شروع حرکت و رسیدن، بیست و چهار ساعت نادیده‌گرفته شده، یا اصلاً وجود نداشته: و این زمانی است که در طی آن رمان جریان پیدا می‌کند. این روند که به‌نوعی تخریب زمان است، در رمان دیگر روب‌گریه، حسودی به اوج خود می‌رسد.

نقیضه (پارودی) و حاشیه‌روی

نویسنده، تنها به تخطی از عرف‌های معمول و سنتی بسنده نمی‌کند. روب‌گریه نقیضه (پارودی) را هم به میان می‌کشد و آن را در برابر ژانرهای کلاسیک، از جمله رمان پلیسی و تراژدی قرار می‌دهد. اگر در رمان پاک‌کن‌ها با پرسوناژهایی برخورد می‌کنیم که رمان پلیسی را به ذهن متبادر می‌کند (قاتل، مقتول، کارآگاه: به گونه‌ای که انگار همه چیز برای شکل گرفتن یک رمان پلیسی وجود دارد و چیزی کم نیست)، ولی تخطی‌های متعددی که در خلال رمان تظاهر می‌کند، نشان می‌دهد که مقصود نخست کتاب نمی‌تواند یک رمان پلیسی باشد. ساختار رمان روب‌گریه، به شکلی است که تراژدیِ کلاسیک را هم به نقیضه می‌گیرد. می‌دانیم که در تراژدی‌های کلاسیک، اول پرولوگ قرار می‌گیرد، بعد پنج فصل یا پرده و دست آخر، اپی‌لوگ. رمان پاک‌کن‌ها اشاره‌ها و کنایه‌هایی به **اودیپ** دارد؛ با این تفاوت که اجزای تراژیک، اشرافیت و شکوه خود را از

دست داده‌اند: رمز و راز تراژدی جای خود را به چیستان فرد دائم‌الخمر داده، دکورآسیون اودیپ جایش را با گل‌دوزی‌های ارزان‌قیمت بازاری عوض کرده است. روب‌گریه، زمانی که این رمان‌هایش را می‌نوشت، تکیه‌اش بر روی فرم بود، و همین باعث شده بود که رمان‌هایش "غیرقابل خواندن"، "ضد انسان و تعهد" و حرف‌هایی در این حد و حدود خوانده شود. او که اهمیت کم‌تری برای محتوا قایل بود، تراژدی و تمام ژانرها را در خدمت نوشتار و زبان می‌خواست. تا از این طریق بتواند فرم دل‌خواهش را به اثر بدهد.

غیر واقعی بودن اشیا

اشیا و ابژه‌های رمان هم مثل پرسوناژها، معنا و حس خاصی را بروز نمی‌دهند. غالبا" شرحی مفصل دربارهٔ این اشیا آورده می‌شود (به‌عنوان مثال شرحی طولانی در معرفی محله‌ای بنام "محلهٔ گوجه")؛ با این وجود، این توضیحات و اضافات طول و دراز، اشیا را تبدیل به حقیقتی ملموس نمی‌کند و آن‌ها را هم‌چنان در همان وضعیت غیرواقعی و ناملموس نگه می‌دارد. این‌گونه می‌شود که گاهی شاهد این هستیم که شرحی بر شرح دیگر و توضیحی به توضیح دیگر افزوده می‌شود؛ این افزودن‌ها بیش از هر چیز در خدمت فرم رمان است تا روشن کردن وضعیت اشیا. اشیای ناملموس در کنار چندین پرسوناژ که آن‌ها هم به نوبهٔ خود وضعیتی نامفهوم ولی قابل درک دارند. معذالک این کوشش‌های ساختاری، که پیش از آن در شعر فرانسه بسیار رایج بوده، اگرچه در خود فرانسه جایی باز نکرد، ولی در دیگر کشورها مثلا" در آمریکا تمایل‌هایی را به این سمت کشاند که این بیش‌تر به خاطر سفرهای روب‌گریه و رمان‌نویسان جنبش رمان نو به آن کشور بود. روب‌گریه به مدت بیست و پنج سال در دانشگاه نیویورک تدریس می‌کرد و کسانی مثل **جروم چرین**، نویسندهٔ آمریکایی، نویسندگیِ خود را مدیون روب‌گریه می‌دانند. با گذشت زمان، رمان نو جای خود را میان خوانندگان و منتقدان پیدا کرد.

رمان نوی امروز

روب‌گریه که در آستانهٔ هشتاد سالگی قرار دارد، رمان آخر خود را زیر عنوان *از سرگیری* به تازگی منتشر کرده است. باید اشاره کرد که رمان نو با انتشارات می‌نوئی آغاز کرد و ادامه پیدا کرد، انتشاراتی که بیش‌تر رمان‌هایش منسوب به جنبش رمان نو هستند. روب‌گریه که دیروز خشم منتقدان را برمی‌انگیخت و رمان‌هایش را ناخوانا و بی سروته می‌خواندند، امروز بدل به یک استاندارد شده است.

باید توجه داشت که روب‌گریه، بیش از نویسندگان دیگر این جنبش به تم‌های محرک و تحرک برانگیز علاقه نشان داده است. روب‌گریه که در سینما هم فیلم‌های بحث برانگیزی را به نمایش گذاشته، در رمان‌هایش مسائلی را پیش می‌کشد که زمانی **ولادیمیر ناباکوف** در رمان *لولیتا*یش مطرح کرده بود و جنجال آفریده بود. این قبیل حرکات روب‌گریه، امروز باعث شده که منتقدان و خوانندگان به این "شیطنت"های او هم عادت کنند و وقتی که او کارهایش را نوعی "اتوبیوگرافیِ نو" و "رویاهای شخصی‌اش" می‌خواند، بیش‌تر حس کنجکاویِ خواننده را بیدار می‌کند. به‌هر صورت، موفقیت‌های روب‌گریه را در عرصهٔ رمان نو، نباید به حساب موفقیت مجموعهٔ "رمان نو" گذاشت.

رمان آخر روب‌گریه در خرابه‌های سال ۱۹۴۹ برلین می‌گذرد. در این رمان هم، مثل اغلب رمان‌های قبلیِ روب‌گریه، با دختر بچه‌ای کم‌سن و سال برمی‌خوریم، دربارهٔ این نوع شخصیت‌پردازی در رمان‌های روب‌گریه، دربارهٔ این حضور "دخترک"هایی، که هنوز به سن قانونی نرسیده‌اند، حرف‌های زیادی زده می‌شود، و انگار بدل به یکی از خصیصه‌های رمان روب‌گریه شده است. روب‌گریه، که به او لقب "بچه‌باز" هم داده‌اند، اعتراض می‌کند و می‌گوید:"امروز، اگر در رمان به دختر بچهٔ ۱۴ ساله‌ای بپردازم، پدوفیل (بچه‌باز) قلمداد می‌شوم، مسخره است!". باید بگوییم که روب‌گریه مفهوم "از سرگیری" را از **کیرکه‌گارد** وام گرفته و کیرکه‌گارد هم عاشق دختری ۱۴ ساله به‌نام **رژین اولسن** شده بود، حالا می‌توانیم فهرستی از نویسندگانی به‌دست بدهیم که عاشق دختر بچه‌های کم سن و سال شده بودند، اما که چه؟ که روب‌گریه را به این اعتبار بشناسیم و این را خصیصهٔ رمان "نو" بدانیم؟ این‌که ژولیت **شکسپیر** ۱۳ داشته، آخرین معشوقهٔ **گوته** ۱۳ سال و نیمه بوده یا **لورانس باتای** در ۱۲ ساله‌گی با **بالتوس** نقاش هم‌راه می‌شود، روب‌گریه را تا آن‌جا ترغیب می‌کند که بگوید: "این‌ها اشتیاق و تپش‌های شخصیِ من است، هیچ‌وقت سعی نکرده‌ام مخفی‌شان کنم، به‌علاوه، رمان است و خودش تخیل‌برانگیز است!".

از اروتیسم تا عشق پیری

آیا در عنوان *از سرگیری* معنایی از "عشق پیری" نهفته است؟ آلن روب‌گریه در هشتاد سالگی چیزی را می‌خواهد از سر بگیرد؟ و یا دارد از سر می‌گیرد؟ به‌خصوص این‌که اصرار دارد رمانش را "اتوبیوگرافی" او بدانند.

یدالله رویایی می‌گفت: "اگر قرار باشد لولیتابازی و کودک نوازی مشخصه‌ای برای تعریف رمان نو باشد، ما از **حی‌ابن یقضان** به این طرف رمان نو داریم. از قصهٔ *سلامان و ابسال* تا **سهروردی** و **جامی**. در زمینهٔ

"عشق پیری" کم قصه نداریم. از داستان شیخ صنعان و دختر ترسا تا "معشوق چهارده ساله" که بستایش آن در ادبیات قدیم امری بسیار عادی است. اما زندگیِ ما دارد در عصر دیگری می‌گذرد. وقتی که اتیک و اخلاق می‌خواهد اقتصاد و صنعت را تصرف کند، و یا این‌که اقتصاد و صنعت خود را از این دریچه می‌خواهند، و می‌خواهند سرمایه را و مصرف را اخلاق اداره کند، و دارند این‌طور سفارش می‌کنند، ما شاعران نمی‌توانیم ادبیات را بدون ادب، و استتیک را بدون اتیک بخواهیم...".

مخفی نماند که من یدالله رویایی را هیچ‌وقت این‌طور "معلم اخلاق" ندیده بودم.

نویسنده‌های ما باید وجهه‌های دیگر خود را برای مردم رو کنند. درست است که نابا کوف را **لولیتا** به میان عموم برد؛ ولی لولیتابازی نبود که نابا کوف را چهرهٔ ادبیات دنیا کرد، بلکه دید او و نزدیکیِ او به کلام بود، و نثر او، و نگاه او به آن‌چه نگاه ما نمی‌رسد، نابا کوف را نابا کوف کرد.|...|

جنبش رمان نو وقتی هنوز تعریفی ندارد، هر رمان نویی می‌تواند "رمان نو" باشد. محتوای رمان‌ها نمی‌تواند تعریفی برای سبک‌هاشان باشد. محتوا نمی‌تواند تعریفی برای استیل باشد. اگر کمکی به تعریف آن نکند، و آن را از تعریف نیندازد، و یا خود قربانیِ آن نشود، محتواهایی که قربانیِ استیل‌های ناتوان می‌شوند؛ که اگر نشوند یعنی رمان به نقش خودش رسیده است، در خدمت زبان بودن، در خدمت نثر ماندن، نثر توانا که توانایی نثر است.

از خصیصه‌های کلیدی نثر درست آن است، درست‌نویسیِ آن، درست‌نویسی در نثر **دولت آبادی** او را با شاعران مدرن دههٔ چهل بیش‌تر محشور می‌کند (محشور می‌بینیم) تا نویسنده‌های دیگر، نثر او گاه با شاعران "شعر حجم" معامله‌هایی دارد. از گلشیری که بگذریم، که خود یک دید فنومنولوژیک، به‌خصوص در نوول‌هایش، ارایه می‌کند، دید او طرح یک مکانیسم تازهٔ دید است. هم و غم نویسنده برای کلمه حرف کمی نیست، رسالت عجیبی است. مفهوم به کلمه پیچیدن، به مفاهیم دیگر کلمه پیچیدن، از *کلیدر* تا *دل و دلدادگی*[۲]، این هم و غم راهش را از کارهای گلشیری می‌گذراند، می‌گویم کارها، یعنی از نوشته‌ها و ننوشته‌هایش. به‌نظرم میراث گلشیری تنها نوشته‌های او نیست، جای پای او در نوشته‌های بعد از او است. فقدان او فقدان ادامه است.

رویایی می‌گفت: من می‌دانم که خوانندهٔ خوبی در رمان نیستم، ولی این‌را هم می‌دانم که تعریف کردن کار ساده‌ای نیست (و من به یاد سنگ رومی می‌افتم: همه تعریف‌ها برای آنند که دست‌ها تنها نمانند)[۳] می‌گفت شعر ادبیات نیست، شعر مدت‌ها است که دیگر ادبیات نیست. شعر از وقتی پایش را از ادبیات بیرون کشید، رمان قلمروی دیگری پیدا کرد. امروز جای خالیِ شعر را در ادبیات، رمان پر می‌کند. این را **براهنی** در *آزاده خانم* فهمیده است، نظیر آن‌چه که **علی‌مراد فدایی‌نژاد**[۴] و **رضا قاسمی**[۵] در کارهایشان فهمیده‌اند. قصه‌نویس‌هایی که این را هنوز نفهمیده‌اند، قصه‌های خودشان را می‌نویسند. فراموش نکنیم که ما از نسل خودمان حرف می‌زنیم، و از نسل جوان، وگرنه از نویسندگان نسل **هدایت** و **چوبک** جز **ابراهیم گلستان** کسی را نمی‌بینیم که سهمی در زبان رمان و درآن‌چه ما درآنیم، داشته باشد.

بله، تعریف کردن مشکل است، نه در مفهوم امیرارسلانی‌اش و نه در مفهوم رئالیسم جاودویی‌اش؛ بلکه در مفهوم **ویرجینیا ولفی**‌اش که مفهومی از من و تو است. تمام عمر را به ظواهر لغات آویخته‌ام که تعریف کنم تعریف را به‌خاطر تو، و یا به خاطر مفهوم تو، و یا به‌خاطر مفهومی از تو می‌کنم، به‌خاطر مفهوم من از تو.

از این پس دیگر نمی‌توان گفت که "آن لغت تنها" جایی در رمان ندارد، پس ما هم جستجویی در این طرف نداریم. نه نمی‌شود گفت.

برای خلاصهٔ رمان "پاک‌کن‌ها" از رمان زیر استفاده شده: Alain Robbe-Grillet. Les Gommes. Paris. Minuit. 1953.

.....

پانوشت:

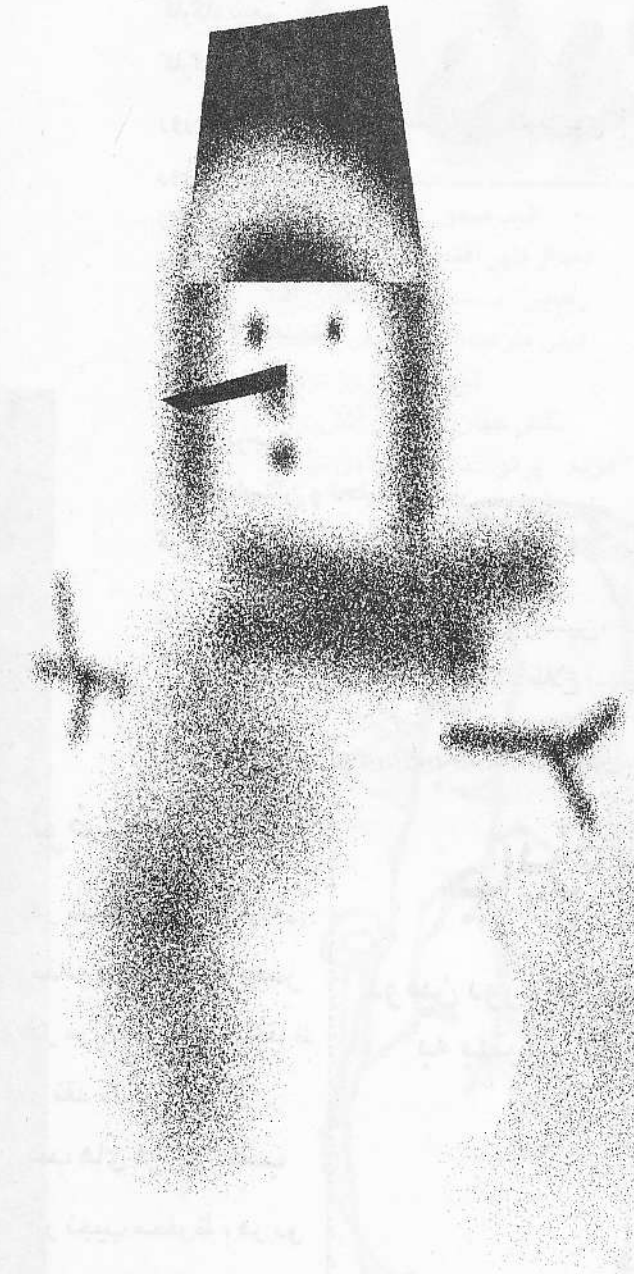
1. Alain Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman, paris. Minuit, 1963

۲. شهریار مندنی‌پور، انتشارات زریاب (۱۳۷۷)

۳. سنگ رومی در هفتاد سنگ قبر (ص ۷۴ چاپ کلن، ص ۷۰ چاپ تهران) این‌طور آمده: "حالا / دیگر از مرگ نمی‌ترسم" و در طرح سرلوحه می‌خوانیم: "عقربه در چشم، با کم‌ترین خط حک می‌شود. و درون مقبره: یک قلم نئین که به هنگام نوشتن خرد، یا خرافه و یا خرقه، متوقف مانده است بر پوست، با یک گل‌دان سفالی واژگون، با خاک مانده در آن که با خاک مانده از رومی می‌گوید: تعریف کن! تعریف که می‌کنی پایت را همان جایی می‌گذاری که من چراغ برداشته‌ام، وگام تو این‌گونه با دست من آشنا می‌شود. تعریف کن! همهٔ تعریف‌ها برای آنند که دست‌ها تنها نمانند."

۴. از این نویسنده اخیرا" رمان "م" (خواب‌نامهٔ مارهای ایرانی) منتشر شده است. انتشارات افسانه، ۱۳۷۶. از کارهای دیگر او: مجموعهٔ "ضمایر" و پیش از این‌ها در سال ۱۳۴۹ "حکایت هجدهم اردی‌بهشت" و نیز "برج‌های قدیمی"، انتشارات شب، تهران، ۱۳۵۰.

۵. رمان "چاه بابل" از او منتشر شده است. انتشارات باران، ۱۳۷۸



به جای پاسخ

این یادداشت، جوابی است به مقالهٔ "چگونه نقد توسط ناقد شکسته شد" نوشتهٔ یوسف اباذری. باقیِ قضایا را می‌توان در شمارهٔ پیش و این یادداشت دنبال کرد.

یادداشت عیناً چاپ می‌شود و هیچ دستی ــ حتا برای ویرایش ــ در آن برده نشده است.

نوشتهٔ آقای یوسف اباذری در شمارهٔ پیش نشریه کارنامه شاید در آینده‌ای نه‌چندان نزدیک از جمله سندهایی باشد که موردِ توجهِ تاریخ‌نگارانِ ادبیات و آنتروپولوگ‌ها قرار خواهد گرفت تا بر اساسِ بررسیِ چند و چونِ فقدانِ پل‌های ارتباطی و رواداری، نه تنها در سطوحِ فردی ـ اجتماعی، بلکه در سطحِ کسانی که انتظار می‌رود در مسیر مخالفِ جریانِ غالب حرکت کنند. آن چه را "ما" بودیم برای آیندگان شرح دهند، مگر نسل‌های آینده در فضایی روشن‌تر با یکدیگر ارتباط حاصل کنند.

در این یادداشت کوتاه قصد بررسی نوشتهٔ آقای یوسف اباذری را ندارم: هم نوشتهٔ من، و هم نوشتهٔ ایشان گرچه در دو نشریه مختلف (؟) در اختیار خوانندگان است، و آن‌ها البته خود به داوری خواهند نشست، اما نکتهٔ اساسی‌تری هست که لازم دیدم در این یادداشت اشارهٔ کوتاهی به آن بکنم:

مسئله، سرانجام به این اصطلاحِ "دیالوگ" که از درون خالی شده و پوسته‌ای فرسوده ازآن برجا مانده است، برمی‌گردد. پیش‌تر در جستاری ["کلک" شمارهٔ ۱۰۰، آذر ۱۳۷۷، "بازخوانی چندگانهٔ زمین"] نوشته بودم: "ارتباطِ نویسنده ـ شاعر، و خواننده شاید کوچک‌ترین، اما مهم‌ترین میدانِ آزمونِ دمکراسی باشد." ــ شنیدن را آموختن، گوش به سخن مخالف سپردن، سکوت کردن به خاطر دیگری؛ خود را به جای دیگری گذاشتن؛ سخن را به دیگری محول کردن؛ و لااقل برای مدتی کوتاه منِ خود را ساکت کردن ــ بذرِ همهٔ این‌ها تنها در سایهٔ ممارست‌های طاقت‌فرسا، تولدِ اندیشه‌های چندگانه، و پیش از هر چیز دغدغهٔ حقیقت‌داشتن پاشیده می‌شود. و آن وقت است که می‌توان دم از وجود فضای فرهنگی در جایی زد.

با احترام، حمید فرازنده

مارس ۲۰۰۲، استانبول