دریافت: ۹۱/۷/۱۷
تایید: ۹۱/۱۱/۵

زیبایی‌شناسی در رمان‌های نو

مهرگان نظامی‌زاده[۱]

چکیده

دانیم زبان بی‌زبانی
خوانیم نشان بی‌نشانی

شاید جا به جایی کانون توجه ـ از محتوا به قالب ـ که بی‌شک در ارتباط با نگرش پوزیتویستی اواخر قرن نوزدهم فرانسه روی می‌دهد دلیل اصلی تحول رمان‌نویسان این سرزمین در واگذاشتن سبک بالزاک به منظور جستجوی شکل‌های جدید رمان بوده باشد. نویسندگان و شعرای پارناسی با طرح **اصل هنر برای هنر** از سوی تئوفیل گوتیه، پیش از همه، تعالی هنری را در نفی حصارهای تعریف شده‌ی آن شناسایی کرده‌اند.

لازمه‌ی چنین تفکری حذف هویت فردی هنرمند است؛ هویتی که به هر حال متاثر از محیط اجتماعی و دوره‌ی تاریخی اوست. راه گریز از واقعیت‌های اسارت بار را مکتب سورئالیسم و شکست آخرین برج وباروی **من درون** را مکتب اگزیستانسیالیسم به وی می‌آموزد. با این حال، انسان آزاد و رها در معراج زیبایی هیچ گونه تعهدی را حتی از نوع اگزیستانسیالیستی‌اش برنمی‌تابد. مرگ خداوند در غرب این بار مرگ انسان را نیز درپی دارد تا هنر به مثابه زیبایی بدون هیچ گونه تفسیر و توصیفی بیرونی پدیدار گردد.

رمان نو به عنوان سرگذشت چنین تجربه‌ای چگونه، با تجرید هنر و عریان ساختنش از هرگونه پیرایه و قید و بندی، آرایه‌های ذاتی آن را متجلی می‌سازد؟ وجوه افتراق و نقطه‌ی مشترک سبک نویسندگان رمان نو در پدیدار ساختن **زیبای پنهان** در کجاست؟

---

۱. عضو هیئت علمی، دانشگاه علامه طباطبائی
پیام نگار: mehregannzamizadeh@ymail.com

کلید واژه‌ها: رمان نو، زیبایی شناسی، هنر برای هنر، مفهوم سوبژکتیو، گفتمان.

مقدمه

از زمان پیدایش واژه‌ی «رمان نو» در سال ۱۹۵۷، یعنی وقتی امیل هانریو آن را در مقاله‌ی خود به کار گرفت، با رمان نویسانی مواجه هستیم که پیرو اصل بوتور، مبنی‌بر اینکه رمان نوعی جستار است (بوتور ۷-۱۴)، نوآوری‌های بعضا شگفتی‌انگیزی را در این نوع ادبی مطرح می‌کنند. با این حال به‌رغم تلاش منتقدین این عرصه، جریانی که تحت عنوان «رمان نو» شکل گرفت همچون معمّایی باقی مانده است. راز این رویکرد ادبی در کجا نهفته است؟

با «واکنش‌ها»ی ناتالی ساروت در سال ۱۹۳۹ شکل جدیدی از رمان به وجود می‌آید که متعاقباً با رمان رب گرییه، تحت عنوان «پاک کن‌ها» (آلن رب گرییه ۱۹۵۳)، مشخص‌تر می‌شود. در میانه‌ی دهه‌ی پنجاه منتقدین ادبی به دنبال نامی می‌گردند تا بتوانند بر این آثار اطلاق کنند. زیرا این اثرها با عادات سنتی در زمینه‌ی رمان‌نویسی مغایر هستند. «مکتب مینویی»، «مکتب نگاه»، «ضد رمان» و یا «رمان نو» در زمره‌ی نام‌های پیشنهادی قرارداشتند. عنوان «رمان نو» نویسندگانی را گرد هم می‌آورد که مشترکات در خور توجهی ندارند و از نظر سنّی نیز به نسل‌های متفاوتی تعلق دارند. برای نمونه ناتالی ساروت نیم قرن بزرگتر از میشل بوتور است. این عده حتّی هیچ‌گونه فعالیت مشترکی را تجربه نکرده و یا در بیانیه و نشریه‌ی واحدی قلم نزده‌اند.

با این حال جملگی در مسیر حرفه‌ی نویسندگی‌شان حداقل یک کتاب در انتشارات مینویی[۲] به چاپ رسانده‌اند. هرچند این امر می‌تواند نشانگر گرایش صاحب این موسسه، یعنی ژرم لَندُن[۳]، برای استعدادهای نوین باشد، ولی این گرایش ارتباط مشخصّی با زیبایی شناسی خاص، سیاست و یا فلسفه‌ی مشترکی ندارد.

به‌رغم تشتت و تفرقه‌ی حاکم بر «رمان نو»، این پدیده همواره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. زیرا جوایزی که در محافل ادبی به نویسندگان این جریان اعطا

2. Minuit.
3. Jérôme Lindon.

می‌شود همچنان واکنش‌های شدیدی را درپی دارد. وقتی جایزه‌ی ادبی نوبل در سال ۱۹۸۵ به کلود سیمون[۴]، از چهره‌های سرشناس «رمان نو»، تعلق گرفت، عده‌ای به عنوان شیفتگان این جریان، برخی به عنوان مخالف، و گروهی به عنوان موافق، با یکدیگر به مقابله پرداختند. چنین مناقشاتی به هر حال به نفع ادبیات تمام می‌شود و رمان نو نیز، به نوبه‌ی خود، بحران دیگری را در عرصه‌ی آفرینش هنری موجب می‌گردد.

رمان نو یا مکتبی ادبی؟

رمان نو یک مکتب ادبی تلقی نمی‌شود. از این رو نمی‌توان برای آن بنیانگذاری قائل شد. با این حال، پژوهشگران علاقمند می‌توانند اطلاعات مفیدی را در زمینه‌ی این جریان ادبی از آثاری همچون *عصر بد گمانی* (ناتالی ساروت ۱۹۵۶)، جستار ادبی رب گرییه، *پیرامون رمان نو* (آلن رب گرییه ۱۹۵۶)، *نقدهای ادبی* (*میشل بوتور* ۱۹۶۰)، کتاب های ژان ریکاردو در این زمینه (۱۹۶۷، ۱۹۷۱، ۱۹۷۳) و همچنین مجموعه مقالات همایش سُرِزی لَسَل (۱۹۷۲) به دست آورند. نویسندگان رمان نو معتقدند که زبان جامعه‌ی سنتی دیگر قادر نیست انسان متحول شده‌ی معاصر را همراه و ذهنیاتش را ترجمان باشد؛ انسانی که از محدوده‌ها می‌گذرد و در ناشناخته‌ها جولان می‌دهد. بنابراین رویکردی نوین در امتداد نوشته‌های نویسندگانی همچون پروست، جویس، کافکا، داستایوفسکی و کامو پدید می‌آید.

رب گرییه در سال ۱۹۶۱ اظهار می‌دارد که رمان‌هایش در آغاز با اقبال چندانی رو برو نشده‌اند. او این امر را معلول نگرش سنتی مخاطبین عادی و منتقدین خود می‌داند؛ نگرشی که رمان‌های وی را به طور آشکار و پنهان با آثار بزرگ گذشته مقایسه می‌کند و از نویسنده‌ی جوان انتظار دارد از آنها الگوبرداری کند. از این رو طی مقالاتی در مجله‌ی «اکسپرس»[۵] به دفاع از خود می پردازد. به عقیده‌ی وی شیوه‌های رمان‌نویسی باید متحول شوند. او چنین تحولی را نخست در زمینه‌ی شخصیت‌های رمان می‌داند، زیرا معتقد است قهرمان‌های نویسندگان بزرگی همچون کافکا کمترین ارتباطی با شخصیت‌های آثار بالزاک ندارند. به نظر وی رئالیسم سوسیالیستی و تعهد مورد ادعای سارتر نیز هیچ‌گونه سنخیتی با مسائل ادبی و حتّی هنری ندارد (رب گرییه ۸).

---

4. Claude Simon
5. *Express*

در مورد کلود سیمون وضعیت به گونه‌ی دیگری است. هرچند منتقدینی همچون ژاکلین پیاتیه (۱۹۹۴) بر این مسئله صریحا اشاره دارند ولی از تابلوهای نقاشی انبوه و نقشی که در آثار این رمان‌نو نویس مشاهده می‌شود به خوبی می توان دریافت که ادبیات پیش از همه برای این نویسنده همانا هنر و یا جستجوی قالبی است که از محتوا تهی نیست و تاحدّ آرایه‌های ظاهری تنزّل نمی‌یابد. به این ترتیب نقش مهمّی نیز به عامل داستانی، به عنوان تجربه‌ی مشترک خواننده و نویسنده، داده می‌شود.

ویژگی‌های نویسندگان رمان نو

۱- افتراق یا اشتراک

هرچند هر یک از نویسندگان رمان نو مسیر منحصر به فردی را طی می کنند، ولی به طور قطع گریزی در کار است که آنها را از رمان سنتی دور می‌سازد. بنابر این ویژگی‌های رمان‌های بالزاکی می‌تواند تا حدودی ما را در شناخت مخالفان این نویسنده، یعنی نویسندگان رمان نو، یاری دهد.

اعتقاد غالب بر این است که اوج رمان نویسی و دوران شکوفایی‌اش در قرن نوزدهم و در آثار بالزاک به وقوع می‌پیوندد. هرچند بالزاک عنوان کلی «کمدی انسانی»[۶] را برای ۹۱ اثر خود برمی‌گزیند تا، برخلاف «کمدی الهی»[۷] دانته، واقعیت‌های انسان و جامعه را به تصویر بکشد، ولی باز هم از سیطره‌ی دانای کل و قادر مطلق همیشه حاضر، یعنی اساس تفکر بورژوایی، نمی‌تواند خارج شود. نمود این سیطره در نوشتار همانا شفافیت، داستانی با طرح منظم و خطی، شخصیت‌های کاملاً تعریف شده و فرجامی به غایت مشخص است که از زبان یک راوی کل مطلقا دانا، توانا و همه جا حاضر نقل می‌شود. بنابراین برای دگرگون ساختن این روند، نویسندگان رمان نو باید در جهتی مخالف حرکت کنند. به عبارت دقیقتر ابتدا باید نظام اعتقادی یا ایدئولوژی جامعه‌ی بورژوایی و سپس ابزار آن، یعنی نوشتار، را متحول سازند.

---

6. *La Comédie humaine*
7. *Divine Comédie*

۲- هنر برای هنر

نویسندگان رمان نو پیرو اصل آنتروپومورفیسم[8] و یا «انسان گونگی» در می‌یابند که دانای کل در پس ذهن انسان پنهان مانده و نیرنگی بس شگفت در کار است. به این معنی که این خود انسان است که به جای او سخن می‌گوید و حقیقت را تعریف می‌کند. بنا براین حقیقت همواره گرفتار و در بند چنین انسانی بوده و هنوز هم هست. به عبارت دیگر، در این تلقی یا اصلاً خدایی در کار نیست و جملگی نیرنگ خود انسان است و یا اگر خدایی هست، او نیز گرفتار و در بند چنین انسانی است. میقات حقیقت تنها زمانی می‌تواند روی دهد که واسطه‌گری انسان حذف گردد. رب گرییه در طرح خود، برای آزادسازی انسان، اومانیسمی را پیش‌رو دارد که در آن انسان، با انحصارطلبی تمام، تفکر خود را بر دیگران تحمیل می‌کند. این اومانیسم در جای جای ادبیات سنتی لانه کرده و انسان را به حاکمیت مطلق رسانده است؛ مشکلی که تمامی نظام‌های اندیشیدن را از تفکر بورژوایی تا سوسیالیسم گرفتار کرده است و برای نهادهای مختلف جامعه نخستین اصل به شمار می‌آید.

برای رهایی از چنین وضعیتی رب گرییه ابزار فلسفی هوسرل[9] را به عاریت می‌گیرد و معتقد است که اشیا و انسان‌ها مقوله‌های متفاوتی هستند که نباید شبیه یکدیگر در نظر گرفته شوند (رب گرییه ۴۷). به این ترتیب نویسندگان رمان نو با انطباق فنومنولوژی بر نوشتار تلاش خود را به کار می‌بندند تاخوانندگان آثارشان را به میقات حقایقی ببرند که برای برخی مکاتب همان واقعیت‌ها تلقی می‌شوند. برای نویسندگان رمان نو دوگونه توصیف وجود دارد؛ توصیفی فنومنولوژیک یا پدیدار شناسانه که اجازه می‌دهد موجودات انسانی و غیرانسانی خود را، خود، تعریف و توصیف کنند و توصیفی سنتی که موجودات، اعم از انسانی و غیرانسانی، توسط دیگری تعریف و توصیف می‌شوند. شیوه‌ی نخست تابع نگاهی بصری و شخصی ولی شیوه‌ی دوم تابع برداشتی کلی، همگانی و اعتباری است. به این ترتیب آنها سعی می‌کنند، با خنثی کردن ابزار نظام بورژوایی، امکان تجلی و خودنمایی را برای حقایق و واقعیت‌ها فراهم آورند. ابزار مذکورهمان مبنایی است که به اعتقاد مارکس و لنین در زبان رخنه کرده و در تار پودش تنیده است و برای بیرون راندنش باید در ساختار

8. Anthropomorphisme
9 . Husserl

زبان دست برد. از این رو نویسندگان رمان نو با دست بردن در اصل زبان هر یک به سبک خود در ایجاد چنین تحولی مشارکت می‌کنند. برای توجیه بهتر این حرکت، رب گرییه دیرینه شناسی سبک رمان نو را به مسئله‌ی تقابل عرض و ذات و یا شکل ومعنی می‌رساند؛ تقابلی که همواره در بلندای تاریخ فلسفی بشر به اشکال گوناگون مطرح بوده است. قدر مسلم این تقابل در حوزه‌ی ادبیات فرانسه تا شاعران پارناسی[10] به نفع معنا و یا محتوا رقم خورده است. به عبارتی ادبیات به عنوان هنر همواره متعهد بوده است. تعهدی که باعث تحدید آن و جلوگیری از تجلی زیبای پنهان گردیده است. این بت عیار خود که نه، بلکه دیگران هر لحظه جامه‌ای بر او پوشانده و باعث شکل متفاوتش گردیده‌اند. شاعران پارناسی به تبعیت از تئوفیل گوتیه[11]، یعنی نخستین کسی که اصل **هنر برای هنر** را مطرح کرد، تعهد هنر را در حوزه ی نوشتار به قالب و یا شکل بیرونی قائل شدند. تئوفیل گوتیه در یکی از قطعه شعرهای خود، تحت عنوان «هنر»، چنین می‌گوید:

«(...)
همه چیز می‌گذرد. – جاودانگی را
تنها «هنر باقوام» داراست.
(...)
خدایان، آنها نیز می‌میرند
اما شعرهای عالی
همچنان ماندگارند
(...)»
(تئوفیل گوتیه ۱۸۵۲)

وی در ادامه می‌گوید که، برای ماندگار ساختن رویای مواج خود، آنها را باید همچون پیکرتراشان در قطعه سنگ‌های سخت تراش داد. شاعران پارناسی برای تحقق اصل **هنر برای هنر**، با حذف من نویسنده و منیّت و منویاتش، او را یکسره از عرصه‌ی هنر خود، یعنی شعر، بیرون می‌رانند. رب گرییه در رساله‌ی نقد ادبی‌اش صریحاً بر این مسئله تأکید دارد و

10. Les poètes parnassiens
11. Théophile Gautier

می‌گوید: «(...) اکنون بر ما لازم است تا یک بار برای همیشه از هراس خود نسبت به **اصل** هنر برای هنر دست برداریم (...) » (رب گرییه ۳۷).

۳- انقلاب پایدار

هویت و شخصیت نویسنده در تار و پود نوشتار منعکس است. مکتب سورئالیسم نیز با پس زدن هویت متعارف نویسنده درپی آزادی انسان و ارتقاء هنری در گذر از محدوده‌ها و فرامرزها است وبا باطل اعلام کردن نظم و منطق سابق و خلق آثاری همچون «ناجا» (بروتون ۱۹۶۴) برای رهایی از زندان واقعیت‌ها و دستیابی به فراواقعیت‌ها تلاش می‌کند، ولی این تلاش، فراتر از ماجراجویی‌های منحصر به فرد نویسندگان، به پیشنهاد مشخصی برای دست بردن در اصل زبان نمی‌انجامد. با این حال نمونه‌هایی از معناشکنی را می‌توان در نوشته‌های لویی آراگون مشاهده کرد (آراگون ۱۱). هرچند مکتب سورئالیسم بر عهد خود مبنی‌بر بی‌تعهدی نسبت به محدوده‌ها و معیارها وفادار نمی‌ماند و سرانجام چارچوبی برای خود قائل می‌شود ولی چندی بعد اندیشمندی به نام ژیل دولوز با طرح اصل انقلاب پایدار[۱۲] شکل دیگری از همان تفکر را احیا می‌کند. اصل دگرگونگی را هم در تفاوت هر یک از رمان‌های نو، حتی نسبت به بقیه‌ی آثار یک نویسنده و هم در ویران ساختن ساختار اولیه‌ی آنها در پایان، می‌توان مشاهده کرد. یعنی هرگاه نظمی در اینگونه رمان‌ها برقرار می گردد، نویسنده آن را به عمد ویران می‌کند. درواقع، توالی زایش و مرگ این ساختارها است که به کمک عوامل دیگر، از جمله ذهن خواننده، باعث به وجود آمدن مفاهیم جدید می گردد؛ نباید چیزی پایدار بماند، زیرا پایداری در اینجا نشانه ی رکود و رخوت است.

۴- گفتمان و شرایط آن

تسری ناپایداری در عبارت‌های نوشتار باعث پدید آمدن گفتمان می‌گردد، یعنی عبارتی که براساس شرایطی که در آن جاری است معانی متفاوتی به دست می‌دهد. این شرایط عبارتند از گوینده‌ی عبارت، مخاطب آن، زمان و مکان.

---

12 . Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1977, p. 64

گوینده‌ی عبارت‌ها در یک رمان، به غیر از نقل قول‌های مستقیم، آفریننده‌ی اثر یا شخصیت‌های اوست. دلیل به کارگیری واژه‌ی «آفریننده»[۱۳] بجای «نویسنده» همانا بحثی است که رولان بارت در حوزه‌ی نقد مطرح می‌کند. به عقیده‌ی این منتقد ادبی، اندیشه‌ی بورژوایی در دوران کلاسیک و رمانتیسم نوشتار واحدی را به وجود آورده که شکلش غیرقابل تغییر است. به عبارتی، ادبیات جامعه‌ی بورژوایی که در سبک رمان تجلّی می‌یابد، به اتکّاء شمولیّت و مقبولیّت همگانی، واقعیّت را عنصر اصلی و مایه‌ی بی‌چون و چرای قوه‌ی خیال قرار می‌دهد (بارت ۴۳). از نظر بارت، حتی انقلاب کبیر فرانسه (۱۷۸۹) نیز نمی‌تواند تغییری در این روند به وجود آورد، زیرا برای مثال تفاوت چندانی بین نوشتار نویسنده‌ای همچون فنلون[۱۴] از قرن هفدهم و نویسنده‌ای همچون مریمه[۱۵]، از قرن نوزدهم، مشاهده نمی‌شود. نگرش بورژوایی تا سال ۱۸۴۸ ادامه می یابد و قدرت‌های سیاسی و اجتماعی را تماماً تحت تاثیر قرار می‌دهد. این وضعیت در دهه‌ی ۱۸۵۰ تغییر می کند و بارت آن را معلول سه عامل می‌داند: ازدیاد جمعیت اروپا، جایگزین شدن صنعت فلزات به جای صنعت نساجی، یعنی تولد سرمایه‌داری نوین، و تجزیه‌ی جامعه‌ی فرانسه به سه طبقه‌ی متخاصم (بارت۴۴). شرایط جدید انحصار تعیین معیارهای کلی جامعه را از تفکر بورژوایی و نویسندگانش سلب می‌کند. هرچند از آن پس نویسندگانی همچون فلوبر مجال می‌یابند تا فارغ از قراردادها و معیارهای جامعه، از دنیای شخصی خود بنویسند، ولی با فرارسیدن دوران مارکسیسم و سوسیالیسم، نوشتار دوباره گرفتار وضعیت سابق می‌گردد. نوشتار مارکسیستی و سوسیالیستی به ناچار عهده‌دار تبیین ارزشها می‌گردد. پیرو نظر بارت، در جهان استالینی تعریف نیک و بد و جدایی آنها از یکدیگر سراسر زبان را اشغال کرده بود؛ هیچ واژه‌ای از ارزش تهی نبود و نوشتار نیز نزدیکترین راه برای تغییردادن افکار به نظر می‌رسید (بارت ۲۲).

13. Créateur
14. Fénelon
15. Mérimée

۵- مفاهیم متفاوت

هرچند آثار نویسندگان رمان نو با واژه‌ها وعبارات سایرین و متداول نوشته می‌شود و مشکلی برای آن عده که درپی تفسیر آنها براساس ذهنیتی سنتی و قدیمی نیستند به وجود نمی‌آورد، ولی مفهوم خاصی را هم به خوانندگانش القا نمی‌کند. بلکه تلاش می‌کنند تا آنها دنیا را شفاف و آنگونه که هست ببینند. در دوران پلورالیستی عصر حاضر که مفاهیم دنیای پیرامونمان مفاهیمی جزیی، ناپایدار، حتی متناقض و مورد اختلاف همیشگی هستند، چگونه نویسندگان می‌توانند تعریفی از پیش مشخص ارایه دهند؟ دنیای نوین جستاری برمی‌تابد که تعاریفش را خود به دست می‌دهد. مفهوم واقعیت‌ها را تنها پس از وقوعشان می‌توان تشخیص داد (رب گرییه ۱۱۹-۱۲۰).

به این ترتیب رمان نو خود را در مبارزه‌ای قرارمی‌دهد که پیشگامانش در قرن اخیر سورئالیست‌ها، کنو[۱۶]، سارتر[۱۷]، بلانشو[۱۸] و کامو[۱۹] هستند؛ مبارزه‌ای که هدفش گریز از نظام بورژوایی هستند. از نظر رب گرییه، مفهوم سنتی نویسنده، به مفهوم آفریننده‌ی اثر، مفهومی واپس‌گرا و مخالف اصلاحات و پیشرفت است. این واژه در قاموس انقلابی تداعی کننده‌ی کسی است که به طور فردی مالکیتی خصوصی دارد. رب گرییه، به پیروی از بارت، مفهوم نویسنده[۲۰]را متفاوت از نگارنده[۲۱] می‌داند (رب گرییه ۱۸۳). بنابر این تفکیک، حضور نویسنده بیشتر زمانی صورت می‌گیرد که داستانی روایت می شود. به عبارتی، از لحاظ جنبه‌ی روایی، در رمان‌های سنتی، همچون آثار بالزاک، راوی، خود نویسنده است و بی‌مهابا گاه و بی گاه در جای جای داستان حضور می‌یابد.

ولی در رمان‌های نو او حداقل یکی از شخصیت‌های داستان (اگر وجود داشته باشد) می‌باشد. داستان نیز (اگر وجود داشته باشد) متفاوت از شکل ساده و سنتی خود، لایه‌ها و تویه‌هایی، همچون رمان رب گرییه، تحت عنوان *در دالان هزار تو* (رب گرییه ۱۹۵۹)، دارد که خواننده‌ی سنتی در آن گم خواهد شد. زیرا **طرح داستانی** دیگر خطی نیست و فرجامی

16 . Quenrau
17 . Sartre
18 . Blanchot
19 . Camus
20 . Écrivain.
21 . Écrivant

نهایی ندارد. بلکه به پازل پیچیده‌ای می ماند که خلاقیت ذهن خواننده را می‌طلبد تا، با چیدمانی مناسب و هویت بخشی به شخصیت‌ها ی تهی، داستان را به پیش برد. روبر پنژه در این خصوص می‌گوید: «آنچه را که برخی «شخصیت‌های» رمان‌های من می‌نامند، بسیار مایلم که با ویژگی‌های روانی خاصشان در ذهن خواننده وجود داشته باشد، اما به خواننده توجه می‌دهم که این خود اوست که باید سرگذشتی برایشان در نظر بگیرد، زیرا خود من، جزارائه‌ی صحبت‌های آنها به اتکاء شکلی بیرونی و ناپایدار، هیچ‌کاری در این جهت انجام نداده‌ام» (همایش سرزی، ج۲، ۳۲۰). برای این منظور شخصیت‌ها ماهیت مبهم خود را تا انتها حفظ می‌کنند. شخصیت‌ها گاه همچون A، زنی که در رمان *حسادت* (رب گرییه ۱۰) نقش اصلی را بر عهده دارد، فاقد نام هستند: گاه، همچون شخصیت جین، ماهیتی غیرمادی (رب گرییه، ۱۹۸۱: ۹۷–۹۸)؛ گاه، همچون پیر مرد دهقان در رمان *فرشته(گی) یا ساحر(ی)*، طبیعتی مشکوک (رب گرییه، ۱۹۸۸: ۴۲)، و گاه همانند پرنده‌ای که قرار است خواننده را در متن هدایت کند نقشی فرامادی و وهم‌انگیز دارند (همان ۷۳–۷۴). ناتالی ساروت نیز در مورد رمان خود (*چهره‌ی یک ناشناس*) اذعان می‌دارد که رمان وی همچون فضایی بسته است که در آن دو ضمیر خود آگاه به مناقشه و مقابله با یکدیگر می‌پردازند (دو رامبور، ۱۹۷۳). چنین وضعیتی از همان نخستین رمان وی، یعنی *تروپیسم* (ساروت، ۱۹۵۷)، کاملا مشهود است؛ شخصیت‌های بی‌نام این رمان تنها با ضمایر شخصی ـ همچون Elle در ص ۱۵ و Ils در بخش نخست ـ قابل پی‌گیری است. این رویکرد تا آنجا ادامه می‌یابد که در رمان‌هایی همچون *میوه‌های زرین* (ساروت، ۱۹۶۳) یا *تو خود را دوست نداری* (ساروت، ۱۹۸۹)، از همان صفحه‌ی نخست رمان، جنسیت شخصیت‌ها دیگر قابل تشخیص نیست.

۶- توصیف

در رمان‌های نو توصیف به خود پدیده‌ها واگذار شده است تا بنابر اصل فنمنولوژی هوسرلی و احتراز از دام آنتروپومورفیسم، خود، خود را توصیف کنند[۲۲]. زمان و مکان نیز

۲۲ . برای نمونه این شیوه را به راحتی می‌توان در صفحات اول و آخر رمان‌های «عاشق» و «دگرگونی» تشخیص داد. زیرا این نویسنده یا شخصیت داستانی او نیست که ویژگی‌های چهره‌ی قهرمان داستان را توصیف می‌کند. بلکه این کار به کمک خود نمایی پدیده ها صورت می گیرد.

شفافیت رمان‌های بالزاکی را ندارد. زیرا قرار است ذهن نویسنده و خواننده را به دور از مختصات واقعی در بعدی مجرد و انتزاعی به پیش برند.

از لحاظ جنبه‌ی ساختاری یا نحوی نیز رمان‌های نو تفاوتی اساسی با آثار سنتی دارند. زیرا دیگر مبانی و اصول دستور سنتی را برنمی‌تابند. برای نمونه می‌توان به دو رمان *تو خود را دوست نداری* (ساروت ۱۹۸۹) از ساروت و *دگرگونی* (بوتور ۱۹۵۷) از بوتور اشاره کرد. اولین عبارت این کتاب‌ها با ضمایرشخصی آغاز می‌شوند بی‌آنکه، همانند قواعد دستور سنتی، پیشتر اسمی به ما ازاء آنها آمده باشد. دستور سنتی به جمله محدود می‌شد و به بررسی اجزای آن و نهایتا ارتباط چند جمله با یکدیگر می پرداخت. حال آنکه دستور نوین قلمرویی به گستردگی متن کتاب دارد و به بررسی اجزاء آن می‌پردازد. جمله‌ها بعضا، همچون عبارات رمان *عاشق* (دوراس ۱۹۸۴) دوراس در ارتباط با مرگ برادر کوچکترش، بسیار پیچیده هستند و گاهی همچون نوشته‌های میشل بوتور چند صفحه‌ی کتاب را شامل می‌شوند. نقطه‌گذاری نیز در رمان‌های این نویسندگان بعضاً متفاوت است. به عنوان نمونه، عبارات ناتالی ساروت در رمان *میوه‌های زرین* (ناتالی ساروت ۱۹۶۳) مملو از «سه نقطه» است و در انتهای جملات میشل بوتور اغلب، به جای نقطه‌ی پایانی، ویرگول مشاهده می‌کنیم. در متن‌های رمان نو اغلب از نقل قول‌های غیرمستقیم آزاد استفاده می‌شود تا مانع از شفافیت غیرخلاق گردد. این نظر رویه‌ی دیگر تفکر سورئالیستی است مبنی بر اینکه دنیای تعریف شده‌ی فعلی محدوده‌هایی را مشخص می‌کند که برای مقبولیت از آنها نمی‌توان گذشت. در حالی که عدم شفافیت و وجود ابهام به طرق واشکال گوناگون باعث نامشخص بودن محدوده‌ها و در نتیجه امکان عبور از آنها می گردد. همواره باید چیزی کم و یا گم

«روزی که دیگر پا به سن گذاشته بودم، مردی در سالن مکانی عمومی به سمت من آمد. خود را به من شناساند و گفت: «شما را از دیرباز می شناسم. همه می گویند در جوانی زیبا بودید. من آمده ام به شما بگویم که برای من شما اکنون از دوران جوانی تان نیز زیباترید (...)« (مارگریت دوراس 1984: ۷). همانطور که مشاهده می شود وصف حال صورت نویسنده ی شرح حال نویس نیز توسط عناصر متن، و نه خود او، ارائه می شود. و همان طور که شخصیت رمان می گوید، او آمده است تا بگوید : «نویسنده از دوران جوانی اش نیز زیباتر است.»

باشد تا ذهن خواننده بتواند به دنبال آن پرواز کند و اوج بگیرد[۲۳]. برای همین منظور نویسندگان رمان نو همواره سعی دارند این ابهام را به اجزا و عناصر نوشتارشان تسری دهند. این اصل در اسم‌های خاص و حتی عام ، ضمایر، صفت ها، قیدها، افعال (وجه و زمان) متنشان به چشم می خورد. در این وهله نویسنده‌ی رمان نو، با تکیه بر صنعت معنا شکنی و مخدوش ساختن رابطه‌ی دال و مدلول، رویای از دست رفته‌ی مکتب سورئایسم و تلاش‌های جسته وگریخته‌ی آنان را به واقعیت تبدیل می‌کند. به این ترتیب، همان طور که رب گرییه در نخستین رمان خود، یک *شاه کشی* (رب گرییه ۷)، به اشاره می گوید، خواننده در گستره‌ای قدم می‌نهد که ظاهری آرام و بی‌خطر دارد ولی در جای جای آن ممکن است در گرداب هلاک و نابودی غرق گردد. از این پس دیگر ضمایر شخصی همچون سابق عمل نمی‌کنند، بلکه هر یک از آنها ممکن است جایگزین شخصی، غیر از آنکه دستور سنتی مشخص می‌کرد، گردند. برای مثال «من» ممکن است بنابرذهنیت خواننده «تو» یا «شما» را مشخص کند و برعکس. «شما» در رمان «دگرگونی» چنین کاربردی دارد. در مورد اسامی و صفت‌ها نیز وضعیت بر همین منوال است. برای نمونه عنوان رمان‌هایی از قبیل «سپید(ه) یا فراموشی»، *حسادت (کرکره)* (رب گرییه ۱۹۵۷)، *فرشته(گی) یا ساحر(ی)* (رب گرییه ۱۹۸۸)، *ماریانباد* (رب گرییه ۱۹۶۱) دو پهلو و گاهی نیز چند پهلو هستند. زیرا چند معنایی، ایهامی را به همراه دارد که می‌تواند موجب خلاقیت ذهن خواننده گردد.

در دستور زبان نوین یا غیرسنتی قیدها، به ویژه زمانی و مکانی، بیشتر به عنوان آسانسورهای معنایی بین طبقات یا لایه های داستان عمل می کنند. بنابر این هر بار که به قیدهایی همچون «اینجا» و «اکنون» بر می‌خوریم ممکن است بلافاصله به لایه‌ی دیگری انتقال یابیم. آسانسورهای معنایی به قیدها محدود نمی‌شوند و می‌توانند ضمایر شخصی، اشاره، صفت‌ها، حروف اضافه و غیره نیز باشند.

---

۲۳. تعبیر فلسفی این رویکرد را ژان پل سارتر با اگزیستانسیالیسم مطرح می‌کند. در این فلسفه تاکید بر این است که هویت انسان همواره در گرو موضعگیری‌ها و عملکردهای وجودی، یعنی دوران زندگی، اوست. وجود یعنی **بودن** و **بودن** در مختصات زمانی گذشته، حال، آینده، یعنی عبور از حالتی به حالت دیگر، یعنی **شدن** در مفهوم **تغییر**. و **تغییر** یعنی **غیر خود شدن**. جان کلام اینکه قرار بر این است که انسان همواره نسبت به وضعیت قبلی‌اش متفاوت باشد. تاریخمندی انسان نیز بر این مسئله تصریح دارد. بنابر این باید موانع و حصارها را از پیش پای او برداشت. ژیل دولوز نیز همین مطلب را ولی به شیوه‌ای انقلابی می‌گوید.

کار برد غیرمتعارف و ذهنی افعالی همچون «به نظر آمدن»، «تصور کردن»، «گمان کردن»، «خیال کردن»، «ندانستن»، «به یاد نداشتن» یا «به یاد نیاوردن» و غیره، نیز به منظور ایجاد ابهام در متن صورت می گیرد. ابهامی که به همراه ایهام حاصل از سایر عناصر زبانی، نوعی راز وارگی، خیال وارگی و یا شعروارگی را در رمان نو به وجود می‌آورد تا ذهن خواننده فعال گردد. وجه و زمان افعال نیز به کمک آسانسورهای معنایی بنابر ذهن خواننده، او را، در مسیری منحصر به فرد، به سمت لایه‌های مختلف داستان هدایت می‌کنند.

از لحاظ جنبه‌ی ظاهری، رمان‌های نو در هاله‌ای از ابهام قرار دارند. تا آنجا که بعضاً نوع ادبی اثر نیز غیر قابل تشخیص می‌نماید. از این نظر قرابتی بین آثاراین جریان ادبی، همچون *آینه‌ای که باز می گردد* (رب گرییه ۱۹۸۴) و *میوه‌های زرین* (ساروت ۱۹۶۳)، و آثار سورئالیستی، همچون *ناجا*، وجود دارد. خواننده به درستی نمی‌داند که آیا رمان عشقی می‌خواند ویا نقد ادبی، بیوگرافی می‌خواند و یا نقد اجتماعی و غیره. مرز واقعیت و خیال نیز در این رمان‌ها قابل تفکیک نیست. این تفکیک‌ناپذیری پارادوکسی است که بیشتر در داستان (اگر باشد) و شخصیتهای رمان رخ می‌نماید.

در اینجا پرسشی مطرح می‌شود مبنی بر اینکه **ورود** به این نوع رمان‌ها بالاخره چگونه امکان‌پذیر است. استفاده از واژه‌ی **ورود** در اینجا به این مفهوم است که چه بسیار خوانندگانی که حتی راه درک اینگونه رمان‌ها بر آنها بسته است. این عده همان خوانندگان سنتی هستند که ابزارهای قدیمی را برای درک رمان به کار می‌گیرند؛ ابزارهایی که دیگر کارآیی خود را از دست داده‌اند.

نتیجه گیری

با توجه به مطالبی که به طور اجمالی و شتابزده در اینجا ذکر گردید، ابزارهایی که می‌توانند ما را در فهم زیبایی‌شناختی وهمچنین نقد رمان‌های نو یاری دهند از درون خود متن‌ها به دست می‌آیند و قابل تعمیم نیستند. به این معنی که هر رمان نویی ابزارهای خاص خود را داراست؛ ابزارهایی که حتی ممکن است در سایر رمان‌های یک نویسنده کارایی نداشته باشند. بی‌شک نشانه‌شناسی و معناشناسی می‌توانند ما را در شناخت ابزارهای مربوطه یاری دهند. با این حال هرچند جزء شرایط لازم به حساب می‌آیند، اما کافی نیستند.

زیرا اولاً نشانه‌ها و معانی در متن به گونه‌ای تعبیه نشده‌اند که همه‌ی خوانندگان را به ارتباط درون متنی ودر نتیجه معنا و مفهوم مشترکی هدایت کنند و ذهن خواننده، خود، باید نهایتا، با توجه به تجربه، دانش، احساس و حساسیت‌هایی که دارد، به مفهومی سوبژکتیو دست یابد. ثانیاً ابزارهای دیگری همچون ارتباط بینامتنی[۲۴] وجود دارد که آنها نیز برمبنای ذهن خواننده و قابلیت‌های یاد شده عمل می‌کنند. تعابیر تخصصی این مقوله توسط میکائل ریفاتر(۱۹۸۰) و ژانت (ژرار ژنت ۷) ارائه شده‌اند. به هر حال ارتباط بینامتنی نقبی است به شبکه‌ی معنایی متن و عناصر مربوط به آن؛ جستجویی برای ریشه‌یابی مدلول‌های ناگفته و پنهان عناصر متن (ریفاتر ۴-۵). به این ترتیب ریشه‌ی مطلبی ممکن است در خود اثر باشد که در این صورت بحث از ارتباط بینامتنی درونی[۲۵] است. ارتباط بینامتنی ممکن است بیرونی[۲۶] باشد که در این صورت پیوندی بین متن پیش رو و متن اثری دیگر وجود دارد. حال این ارتباط ممکن است داخلی[۲۷]، یعنی مرتبط با سایر آثار نویسنده، و یا خارجی[۲۸]، یعنی مرتبط با آثار نویسنده‌ی دیگری باشد. این ارتباط‌ها می‌توانند خواننده را با نقل قول، خلاصه، عبارت توضیحی، تفسیر، نقیض، هزل و گسترده‌گویی مطلب پیش رو به گونه‌ای پیوند دهند که رمزگشایی صورت پذیرد.

منابع

- Aragon (Louis), *Blanche ou l'oubli*, Gallimard, 1967.
- Breton (André), *Nadja*, Gallimard, 1964.
- Butor (Michel), *La Modification*, Minuit, 1957.
- Butor (Michel), *Essais sur le roman*, Gallimard/Minuit, 1960.
- Butor (Michel), *Répertoire (Etudes et conférences 1948-1959)*, Minuit, 1960.
- Deleuze (Gilles), *Logique du sens*, Minuit, 1977.
- Duras (Marguerite), *L'Amant*, Minuit, 1984.
- *Express* (revue).

24. Intertextualité
25. Intertextualité intra-textuelle
26. Intertextualité extra-textuelle
27. Intertextualité intra-textuelle interne
28. Intertextualité intra-textuelle externe

- Gautier (Théophile), *Emaux et Camées*, «l'Art« (1852).
- Genette (Gérard), *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1982.
- *Le Monde*, 22 mai 1957.
- *Nouveau Roman: Colloque de Cerisy*, Paris, U.G.E., coll, 10/18, 1972, t.1 et t.2.
- Piatier (Jacqueline), in «Le Monde», «Dossiers et dicuments littéraires«, Hors- série N° 4 – avril 1994.
-Rambures (J.-L.), Le Monde, 14 janvier 1972.
- Ricardou (Jean), *Problèmes du nouveau Roman*, Seuil, 1967.
- Ricardou (Jean), *Pour une théorie du nouveau Roman*, Seuil, 1971.
- Ricardou (Jean), *Le Nouveau Roman*, Seuil, 1973, 1990.
- bnn uyhjRiffaterre (Michael), «La Trace de l'intertextualité«, in *La Pensée*, no 215, octobre 1980.
- Robbe-Grillet (Alain), *Un Régicide* (1949), J'ai lu/Minuit, 1978.
-Robbe-Grillet (Alain), *Les Gommes*, Minuit, 1953.
- Robbe-Grillet (Alain), *Dans Le labyrinthe*, Minuit, 1959.
- Robbe-Grillet (Alain), *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1961.
- Robbe-Grillet (Alain), *L'année dernière à Marienbad*, J'ai lu/Minuit, 1961.
- Robbe-Grillet (Alain), *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984.
- Robbe-Grillet (Alain), *Angélique ou l'enchantement*, Minuit, 1988.
- Sarraute (Nathalie), *Tropismes*, Minuit, 1957.
- Sarraute (Nathalie), *L'ère du soupçon*, Gallimard, 1956.
- Sarraute (Nathalie), *Les fruits d'or*, Gallimard, 1963.
- Sarraute (Nathalie), *Tu ne t'aimes pas*, Gallimard, 1989.