

# قصه نو، انسان طراز نو

چند مقاله از: آلن راب - گوی به

ترجمه دکتر محمد تقی بیانی



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



# قصه نو، انسان طراز نو

چند مقاله از:

آلن روب - گریه

ترجمه

دکتر محمد تقی شهابی



مؤسسه انتشارات امیرکبیر  
تهران، ۱۳۷۰



کری، آ.، ت.، و ب

کتابخانه، انسان طراز نو

ترجمه دکتر محمدتقی شهبانی

چاپ اول: ۱۳۷۰

چاپ و صحافی: چاپخانه سپهر، تهران

تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.

## فهرست مطالب

| صفحه | عنوان                              |
|------|------------------------------------|
| ۷    | درآمدی به قصه‌های رب‌گری به        |
| ۹    | ۱. زندگینامه آلن رب‌گری به         |
| ۱۰   | ۲. پژوهشی در قصه‌های رب‌گری به     |
| ۱۰   | ○ قصه‌ها:                          |
| ۱۰   | ۱. مداد پاک‌کن‌ها                  |
| ۱۲   | ۲. پیننده                          |
| ۱۴   | ۳. حسادت                           |
| ۱۶   | ۴. در دهلیز هیچ در هیچ             |
| ۱۷   | ۵. خانه میعاد                      |
| ۱۸   | ۶. طرحی برای انقلاب در نیویورک     |
| ۱۸   | ۳. نظریه‌های ادبی رب‌گری به        |
| ۱۸   | ۱. واکنش خوانندگان                 |
| ۱۹   | ۲. پاسخ رب - گری به: صورت‌های تازه |
| ۲۱   | ۳. پایان دوره قصه سنتی             |
| ۲۲   | ۴. درون‌نامه آثارنو                |
| ۲۷   | چند اصل باطل                       |
| ۳۱   | ۱. قهرمان قصه                      |
| ۳۴   | ۲. داستان قصه                      |
| ۳۹   | ۳. مسئولیت                         |
| ۴۶   | ۴. صورت و معتوا                    |

- قصه‌نو، انسان طراز نو
- ۵۳ ۱. قصه‌نو نه يك نظريه، بل يک پژوهش است.
  - ۵۶ ۲. قصه‌نوکاری جز پیروی از تحول دائمی قصه‌نویسی ندارد.
  - ۵۸ ۳. قصه‌نو تنها به آدمی، و به موقعیت او در جهان، علاقه دارد.
  - ۵۹ ۴. قصه‌نو تنها به درونگرایی مبض توجه دارد.
  - ۶۰ ۵. قصه‌نو برای همه انسانهای پاك‌طینت نوشته می‌شود.
  - ۶۱ ۶. قصه‌نو دلالت ساخته و پرداخته‌ای برای زندگی پیشنهاد نمی‌کند.
  - ۶۲ ۷. برای نویسنده، ادبیات تنها تعهد ممکن است.
  - ۶۳
  - ۶۵ زمان و توصیف در قصه امروز
  - ۸۱ از واقع‌گرایی تا واقعیت

درآمدی  
به قصه‌های رب‌گری به



## ۱. زندگینامه آلن رب-گریه

آلن رب-گریه<sup>۱</sup>، بنیانگذار قصه نو<sup>۲</sup>، به سال ۱۹۲۲ در شهر برست<sup>۳</sup> فرانسه چشم به جهان گشود. پس از پایان تحصیلات متوسطه، در سال ۱۹۴۲ به دانشکده کشاورزی رفت و در سال ۱۹۴۵ مهندس شد. تا سال ۱۹۴۸، به عنوان مأمور، در مؤسسه ملی آمار فرانسه خدمت می کرد. سال بعد، به پژوهشهای زیست‌شناسی روی آورد. در سالهای ۱۹۵۰-۱۹۵۱ در سازمان «میوه‌ها و مرکبات گرمسیری» مشغول به کار گردید و سفرهایی به مراکش، گینه، گوادلوپ و مارتینیک کرد. نخستین قصه خود را به نام مداد پاک کن‌ها<sup>۴</sup> در سال ۱۹۵۳ منتشر ساخت. این نویسنده، به مناسبت جشنواره‌های سینمایی چند روزی در تهران بود.

خود او می‌گوید در جوانی به محافل ادبی رفت و آمدی نداشته است. دوستانش مهندس بودند و نیاز به نویسندگی ناگاه در او پیدا شد. نمی‌دانست چه باید بکند. پس از انتشار نخستین قصه، به عنوان مشاور ادبی در انتشارات نیمه‌شب<sup>۵</sup> مشغول به کار گردید. رب-گریه بعداً

---

1. Alain Robbe grillet    2. Nouveau Roman    3. Brest  
4. Les Gommages    5. Minuit

به‌سینما هم روی آورد و هر دو سال یک قصه نوشت و یک فیلم تهیه کرد.

با انتشار مداد پاک‌کن‌ها، سردهسته نویسندگان «قصه نو» شناخته شد. همزمان با او، نویسندگان دیگری چون میشل بوتور<sup>۱</sup>، ناتالی ساروت<sup>۲</sup> و کلودسیمون<sup>۳</sup> قصه‌هایی کمابیش در همان مایه و شیوه منتشر ساختند. به‌طور کلی، وجه اشتراک این نویسندگان در زمینه انکار شیوه‌های سنتی است: طرد چارچوبه<sup>۴</sup>، شخصیت<sup>۵</sup>، داستان‌سرایی<sup>۶</sup> و زمان. به‌طوری‌که ملاحظه می‌شود، وجوه اشتراک آنان منفی است. به‌همین جهت، گفته‌اند که اینان مکتبی تشکیل نمی‌دهند، بلکه مشترکاً مکتبی را درهم می‌ریزند.

## ۲. پژوهشی در قصه‌های رب - گری به

### قصه‌ها

#### ۱. «مداد پاک‌کن‌ها»:

این قصه طرحی نظیر قصه‌های کارآگاهانه دارد: والاس<sup>۷</sup> کارآگاهی که مأمور تحقیق درباره یک رشته آدمکشی سیاسی است، وارد شهری می‌شود که در آن مردی به‌نام دوپون هدف گلوله قرار گرفته است. قربانی هنوز نمرده است. اما اداره آگاهی او را مرده می‌پندارد. پس از یک روز آزرگار تحقیق و جستجو، والاس، به‌جای یافتن قاتل، دوپون را به‌قتل می‌رساند.

دوپون<sup>۸</sup>، که در واقع پدر والاس است، به‌دست فرزند کارآگاه

- 
- |                 |                      |               |               |
|-----------------|----------------------|---------------|---------------|
| 1. Michel Butor | 2. Nathalie Sarraute |               |               |
| 3. Claude Simon | 4. Cadre             | 5. Personnage | 6. L'histoire |
| 7. Wallas       | 8. Dupont            |               |               |

خود کشته می‌شود. بدین ترتیب، خواننده باید به یاری یک رشته نشانه‌ها و نمادها چنین استنباط کند که قصه مداد پاک کن‌ها روایت تازه‌ای است از داستان باستانی ادیپ<sup>۱</sup>. یکی از این نشانه‌ها این است که والاس، در محله‌های گوناگون شهر، وارد مغازه‌های لوازم-التحریرفروشی می‌شود و مداد پاک کنی می‌طلبد که دو حرف وسط آن «دی» است و دو حرف قبل و دو حرف بعد از آن وجود دارد. تا هنگامی که موریس نوریست تفسیری بر این قصه ننوشته بود، خوانندگان فرانسوی از رموز آن بی‌خبر بودند. به همین جهت، ظرف ۸ سال، تنها چهار هزار نسخه از کتاب به فروش رسید، و ناشر آن، طبعی مصاحبه‌ای فاش کرد که فقط هزینه صحافی آن را به دست آورده است. همان هنگام، روزنامه لوموند، در ستون «نقد ادبی» نوشت: آن قصه فرانسوی که ییگانگان پیش از ما درک و برای ما تفسیر کنند لابد فرانسوی نیست و ما چنین اثری را نمی‌پسندیم. اقبال جوانان، در سالهای بعد، خلاف این مدعا را نشان داد.

در این قصه، طرح داستان فاقد اصالت؛ و عمداً تقلیدی است از پست‌ترین نوع قصه. چرا که در «قصه نو» طرح و توطئه بهانه‌ای بیش نیست. کار اصلی قصه‌نویس پژوهشی است در زمینه‌های گوناگون. در مداد پاک کن‌ها، همه اصول قصه کارآگاهانه رعایت شده است و حتی قهرمان بجای یک بار، دوبار کشته می‌شود! چرا که دوپون پیش از کشته شدن به دست کارآگاه، از دیدگاه کارآگاهی کشته شده بود. با توجه به اینکه هر قصه، ولو واقعگرا، پنداری بیش نیست، در مداد پاک کن‌ها، قهرمان یک بار از سر پندار دروغی و بار دیگر از روی پنداری راستین به قتل می‌رسد. با این رفتار شگفت‌انگیز، رب-گری به نشان داده است که ارزشی برای طرح و توطئه سنتی قائل نیست؛ ولی

برای آنکه مدعیان وی را به عجز متهم نکنند، قهرمان خود را بجای یک بار، دو بار می کشد.

در مداد پاکت کن‌ها والاسی از بیرون به خواننده نشان داده می‌شود. کلیه اعمال و حرکات او برای خواننده وصف می‌شود—حتی بخشی از اندیشه‌های او که با تحقیق در قتل ارتباط پیدا می‌کند؛ اما هیچگاه به شعور او راه نمی‌یابیم. قصه به صیغه سوم شخصی روایت می‌شود، اما گزارشگری نیست که حدسیاتی در مورد قهرمان در اختیار خواننده بگذارد. چنانکه رولان بارت می‌گوید توصیف چارچوبه قصه، موضعی<sup>۱</sup> است، یعنی فضای قصه، هر بار که لازم باشد، موقعیت مکانی قهرمان را، تا آنجا که به درک روحيات او کمک کند، برای خواننده روشن می‌کند. مثلاً خواننده اندک اندک پی می‌برد که والاسی قبل از به این شهر آمده و خاطراتی از آنجا دارد. صفحاتی که به هنگام خواندن بی‌ارتباط با موضوع جلوه می‌کند، در پایان قصه نوعی تذکار دیده می‌شود و خواننده علاقمند با شوق بسیار به بازخوانی قصه می‌پردازد تا از هر تکه در جای ویژه خود لذت ببرد.

از رب-گویی به پرسیده بودن که آیا قصه‌اش ادبی است؟ در پاسخ گفته بود: صد در صد، چون کاملاً جعلی است!

## ۲. «بیننده»:

این قصه به سال ۱۹۵۵ منتشر شد. قهرمان، فروشنده دوره‌گردی است به نام «ماتیا»<sup>۲</sup> که برای فروش ساعت مچی، دوچرخه‌ای کرایه کرده، به خانه‌های دورافتاده جزیره‌ای می‌رود. در یکی از این خانه‌ها، عکس دختر جوانی را به دیوار آویخته می‌بیند. به او می‌گویند که دختر شبان است و در کنار دریا گوسفند می‌چراند. در اینجا، روایت ناگهان

کسیخته می شود. سپس دوباره ماتیا را می بینیم. او به زحمت بسیار، برای مشتری زنی توضیح می دهد که ساعت پیش کجا بوده و چه می کرده است. به هنگام بازگشت، به کشتی نمی رسد، ناگزیر شب را در جزیره می گذراند. فردای آن روز، به پسری بومی خورد که به او می گوید وی را به هنگام قتل دختر دیده است، اما راز او را بروز نمی دهد. ماتیا سرانجام موفق به ترک جزیره می شود.

قصه مبتدئه از عکس موقعیت مدادهاک کن ها آغاز می شود. ماتیا، برخلاف والاس، درصدد کشف یک واقعیت نیست. او، به عکس، می کوشد واقعیتی را پنهان کند.

قصه از سه بخش تشکیل می شود: ۱. توصیف وقایع نگارانه و بیرونی کلیه حرکات و مسکنات یک فروشنده دوره گرد. خواننده، اندک اندک، پی می برد که این جزیره؛ زادگاه ماتیاست و او برای فروش ساعت به اینجا آمده است. سفر دریایی او، پیاده شدن او از کشتی، اجاره کردن دو چرخه از گاراژدار جزیره، و گردش او دقیقاً وصف می شود. در سترهای این توصیف حتی یک امر غیرعادی دیده نمی شود. ولی توصیف مکرر و بیمارگون چند تصویر، از نهانگاه ضمیر ماتیا پرده برمی دارد. یکی از این تصویرها، دخترکی را نشان می دهد که به ستونی تکیه داده سرش را به پشت خم کرده است. ۲. در این بخش، قصه جنبه کارآگاهانه می گیرد: آرزوها و اعمال ماتیا به هم می آمیزد و تمیز واقعیت از خیال مشکل می شود. در اینجا، دختری را می بینیم که به ستونی بسته شده، زنده زنده می سوزد و ماتیا نگاهش می کند. چون قصه از دیدگاه قهرمان روایت می شود، خواننده گمراه می شود و تا پایان کتاب از راز قتل سر در نمی آورد. ۳. مجموعه رفتار ماتیا شبیه اعمال جنایتکاری است که می خواهد آثار جنایتی را از بین ببرد. او نمی خواهد ما از راز او آگاه شویم، بنابراین طبیعی است که برخلاف

قصه‌های سنتی، ما چنانکه باید به‌شعور او راه نمی‌یابیم. گاه‌گاهی تظاهرات ییرونی وصف می‌شود و این جلوه‌های جسمانی می‌تواند روشنگر ضمیر او باشد. مثلاً آیا بازگشت مکرر تصویر دلیل وسوسه‌های ذهنی او نیست؟ یا سردرد قهرمان حکایتگر اضطراب او نیست؟ به‌هرحال، در این قصه هیچ نکتهٔ مسلمی وجود ندارد. واژهٔ «وسوسه» یا «اضطراب» اصلاً به کار گرفته نمی‌شود. تا آنجا که قهرمان مانع وقوف خواننده است، نویسنده به‌خود اجازه نمی‌دهد که از اسرار او خبر داشته باشد. حتی هنگامی که ماتی‌ا جزیره را ترک می‌کند، ما مطمئن نیستیم که آیا این سفر در عالم خیال صورت گرفته یا واقعاً ماتی‌ا به آن جزیره رفته و کاری کرده است.

### ۳. حسادت:

حسادت به‌سال ۱۹۵۷ انتشار یافت. داستان قصه در خانه‌ای واقع در یکی از مستعمرات فرانسه اتفاق می‌افتد. قهرمان اصلی مردی است بی‌نام و نشان و راوی حال خویش. بین حال و سرگذشت تفاوتی هست: برخلاف قصهٔ سنتی، خواننده نیازی ندارد که از گذشته این مرد اطلاعی داشته باشد. قصه یک حدیث نفس است. به همین جهت، ما پیوسته از حالت کنونی او، تا آنجا که خود بروز می‌دهد، خبر می‌شویم. وی شوهری است حسود. از روابط زن خود با مردی به نام فرانک<sup>۱</sup> رنج می‌برد. در این کشور دور و گرمسیری، به کشت موز مشغول است. همسایهٔ او هم به همین کار می‌پردازد. شبهای مناطق گرمسیری است، فرورفته در سکوتی که تنها زوزهٔ سگان می‌شکندش؛ در هوای گرمی که به‌نوшابه‌های گوناگون پناه باید برد. از نام و نشان و محل و زمان اطلاع دقیقی به خواننده داده

1. *La Jaloustie* 2. *Franc*

نمی‌شود. چه چیزی طبیعی‌تر از این: مردی، در لحظه‌ای، در خانه خود نشسته فکر می‌کند: آیا درست است که خود بگوید: من اکنون در کجا و در چه ساعتی هستم و درباره چه کسانی فکر می‌کنم؟ زنش را «آ» خطاب می‌کند؛ هر مردی زنش را به نام کوچکش می‌خواند. همسایه‌شان فرانک غالباً به دیدن حسود و زنش می‌آید و با زنش درباره قصه‌ای که هر دو خوانده‌اند، گفتگو می‌کند. چنان گرم و باهیجان که گویی از واقعیتی عینی سخن می‌گویند. شوهر که این قصه را نخوانده، نمی‌تواند در بحث شرکت کند؛ حسادتش جلب می‌شود، و درباره آنان پندارهایی دارد که خود از حقیقت آنها بی‌خبر است. بنابراین خواننده هم جز این تصویرهای خام و زنج حسود چیزی نمی‌داند. چند کارگر و کلفت و نوکر هم در این خانه رفت و آمد می‌کنند. از حرفهای اینان چنین استنباط می‌شود که خانم «آ» شب پیش به‌خانه برنگشته، زن همسایه نیز از غیبت شوهر خود ناراحت است.

چارچوبه قصه موضعی است: خانه چوبی است، اطاق راوی کوچک و دارای تختخواب یکنفره است. اتاق زن بزرگ است، و نسبت به اتاق راوی طوری قرار گرفته است که وی می‌تواند اعمال او را زیر نظر بگیرد: همیشه خودش را بزرگ می‌کند، مویش را شانه می‌زند، نامه می‌نویسد— به چه کسی نامه می‌نویسد؟

قصه چگونه به پایان می‌رسد؟ نباید، به سیاق قصه‌های سنتی، در انتظار پایانی بود. مگر زنج حسادت پایانی مثل داستانهای ساده روزمره دارد؟ ما همین قدر می‌دانیم که راوی اکنون در خانه خود تنهاست، زنش با مرد همسایه، فرانک، بیرون رفته بوده، از ماشین آبی رنگ او پیاده می‌شود و...

قصه در حقیقت بازسازی عینی یک ذهنیت است: حالتی، چنانکه از بیرون مشاهده می‌شود، باز گفته می‌گردد. حسود در سراسر قصه

غایب است، ولی مضمون قصه پیوسته یادآور حضور اوست. اوست که می‌بیند، تصور می‌کند. اطلاعات خواننده هم در حدود دیده‌ها و پندارهای اوست.

#### ۴. «در دهلیز پیچ در پیچ»:

این قصه به سال ۱۹۰۹ انتشار یافت. شهری است با کوچه‌های همانند که پیوسته در آن یرف می‌بارد. سربازی، پس از شکست، به جستجوی مردی، که پدر یکی از رفقای شهید اوست، در این کوچه‌های سرمازده می‌گردد تا امانتی به او بدهد. این سرباز که در حمله دشمن زخمی شده است، در مطب پزشکی جان به جان آفرین تسلیم می‌کند. راوی داستان ظاهراً پزشک است و بهانه روایت و مسائل مطب؛ خصوصاً تابلویی که میکده‌ای را پس از شکست نشان می‌دهد. راوی داستان را در پندار می‌پروراند، اشتباه‌های خود را درست می‌کند، راه‌های نادرست را ترک می‌گوید و قصه‌ای که باید تنظیم شود دهلیزی است بر پیچ و خم. راه خروج از این دهلیز، در آخرین صفحه کتاب دیده می‌شود.

گزینش و تنظیم توصیف، جهانی تشویش‌آمیز و کابوس‌مانند پدیدار می‌سازد. انتساب دلالت اسطوره‌ای یا حتی نمادی به این قصه، آسان نیست. آیا این قصه روشنگر شکل‌پذیری داستانی است از روی پرده‌ای در اندرون نویسنده‌ای؟ این امر مسلم نیست. نخستین جمله قصه هشداری است به خواننده که از زبان و فضای قصه دست بردارد: «حالا، من در اینجا تنها هستم». پس گزارشگر فقط من است؛ زمان حال است، مکان هم اینجا. اما قصه کم کم، از روی وقایع، و به سبک زندگی، شکل می‌گیرد. در صفحات آخر کتاب می‌فهمیم که گزارشگر

پزشکی است که به سرباز سوزن زده است. خواننده به تدریج در سرگشتگی و دلشوره سرباز شرکت داده می‌شود، از شک او آگاه می‌شود و هدایانش را می‌شنود.

توصیف سرباز، مثل همیشه، از بیرون است: بسته‌ای زیر بغل اوست. در زیر چراغی خوابیده با شخصی صحبت می‌کند. آن شخص دیگر، برای خواننده، گزارشگر دوم محسوب می‌شود و مشاهدات سرباز را تکمیل می‌کند. اما گاه دو سرباز درهم فرو می‌روند و تشخیص مشکل می‌گردد. آیا سربازی که مأمور رساندن امانت رفیق خود است، همان سرباز شهید نیست؟ آیا این سرباز مأمور، رؤیای آخرین همان سرباز شهید نیست؟ مثلاً هر لحظه تصویر پسر بچه‌ای هویدا و ناپیدا می‌شود. علت ظهور و ناپیدی او، رابطه‌اش با کل قصه و همبستگی روانی این رفتار روشن نمی‌شود. شاید سربازی به هنگام شهادت در جبهه در آرزوی بازگشت به شهر خویش است، و این بچه فرزند اوست که در صحنه ذهن او پدیدار می‌گردد. نکته مسلم آن است که این قصه گنگ، شورانگیزتر از بسیاری از قصه‌های روشن سنتی است. راز لذت مطالعه در کجاست؟ در کوشش خود ما برای کشف روابط. شرکت خواننده در بازسازی قصه یعنی همین. روشن‌تر از قصه‌های سنتی، قصه‌هایی است که کودکان دوست می‌دارند. هاله‌ای که به دور واژه‌های شعر حافظ هست ماندگاری لسان‌الغیب را تضمین می‌کند. شاید از این رهگذر قصه‌های رب-گری به سالها خواننده شود.

## ۵. «خانه میعاد»:

خانه میعاد در ۱۹۶۵ منتشر شد. قصه‌ای توده‌گرا<sup>۱</sup> و سرشار از ماجرا. توده‌گرایی، مثل همیشه، دستاویزی است برای سخنی دیگر.

1. *La maison de Rendez - Vous*

2. *Populaire*

داستان به عکس حیات، که به حالتی محدود می‌شد و در خانه‌ای، از حیث مضمون و فضا گسترده و فزاینده است. در هنگ گنگ، مزدی به نام «جانسون»<sup>۱</sup> متهم است که کسی به نام «مان‌ره»<sup>۲</sup> را کشته است. پیش از فرار به ماکائو<sup>۳</sup> درصدد برمی‌آید که روسپی زیبایی به نام «لورین»<sup>۴</sup> را از خانم «آوا»<sup>۵</sup>، صاحب یک عشرتکده، بخرد. سعی می‌کند که برای این کار پول تهیه کند. در تلاش خود، به مان‌ره برمی‌خورد و این بار واقعاً می‌کشدش.

قصه به ظاهر تقلید مسخره آمیزی<sup>۶</sup> از قصه توده گراست. در اینجا نیز، رب-گری به از زمینه سنتی فراهمی سود می‌جوید تا شگردهای ویژه خود را استوار سازد.

#### ۶. «طرحی برای انقلاب در نیویورک»:

در سال ۱۹۷۰ منتشر شد. چارچوبه ماجرا شهر نیویورک است. داستانی است سرشار از دختران زندانی، روانپزشکان دیوانه، اوباش خطرناک. در این قصه، مترو نیویورک جایی است که هرکاری در آن اتفاق می‌افتد. نویسنده، آشکارا از نمونه‌های جدید خشونت و تظاهرات شهوانی و جنایت سود جسته به سیاق صفحه حوادث روزنامه‌ها عمداً در توصیف آنها اغراق می‌کند. دو قصه اخیر از اهمیت کمتری برخوردارند.

### ۳. نظریه‌های ادبی رب-گری به

#### ۱. واکنش خوانندگان

نخستین آثار رب-گری به با اقبال عظیم اکثریت خوانندگان و

1. Johnson 2. Manneret 3. Macao 4. Laureen  
5. Ava 6. Parodie 7. *Projet Pour une révolution à Newyork*

منتقدان ادبی مواجه نبود. احساس غرابتی که از خواندن این آثار به خواننده دست می‌داد؛ جهانی که تهی از انسان می‌نمود؛ انقلابی که در عادات اهل مطالعه ایجاد می‌شد، مشکلی تازه بود. قصه‌های او نه قهرمانان مشخصی داشتند و نه چارچوبه‌ای روشن و زمانی معین. حتی معنای دقیقی از این قصه‌ها بر نمی‌آمد. پیگیری داستانی چنین، همتی می‌طلبید و حوصله‌ای. خواننده خسته از واقعیات معاصر، در قصه گریزی می‌جوید یا آموزشی. و هنگامی که مطلوب خود را نمی‌یابد، از پیشروی فرو می‌ماند و کتاب را می‌بندد.

رب - گریه، به عنوان روشنگر قصه‌های خویش و نه اهل نظر، مقاله‌هایی نوشت که به درک آثارش کمک توانند کرد.

## ۲. پاسخ رب - گریه: صورتهای تازه

خواننده می‌پرسید: قصه‌ای که نه قهرمان مشخص دارد و نه داستان پیگیر و نه حتی معنای روشن و معین، خود چیست؟ رب - گریه می‌گوید: صورتی نو. این صورت نیازی به عناصر کهنه ندارد. چرا که هدفش ارتباطی دیگر بین انسان و جهان اوست. جهانی که تغییر یافته و انسانی که دیگر نه همان است که بود. تجزیه قصه ستی دلالت بر فروریختگی آن جهان و حادث شدن دنیایی دیگر است. پس قصه نو بازتاب راستین دنیای نوست. چنین قصه‌ای، سازگار با جهان نو، از بنیاد فلسفی درمی‌گذرد. سوداگران توانگر امروزی توجیه علی خویش را از دست هشته‌اند و قصه دیگر نمی‌تواند همچنان در اثبات علت وجودی او کوشا باشد. دانش دستخوش انقلاب کلی گشته؛ فلسفه را از بنیاد باستانی آن محروم ساخته است. دلالت جهان پیرامون ما جزئی و موقت و متناقص می‌نماید و هر لحظه اصالت آن مورد انکار است.

آیا عاقلانه است که قصه همچنان به این بنیاد ناستوار تکیه کند؟ کار هنرمند امروز توضیح و اقیانوس روز نیست. آن را، چنان که هست، می‌گمروند، بی‌رنگ و بی‌داوری. این گم‌ترش حکایت‌گو واقع‌گرای تازه‌ای است که خواننده را از جمود تکرار و تداوم می‌رهاند و دلش را به امیدهای واهی خوش نمی‌کند.

همیشه دریا بارهای فلسفی به غنای فرهنگ می‌افزود، و این افزایش هر روز اندکی بیش از روز پیش چهره جهان را می‌پوشانید، به حدی که مانع شناخت جهان می‌شد. قصه نو پرده پندارها را می‌درد، جهان را عریان و در اشغال اشیاء به ما نشان می‌دهد. قصه‌نویس امروز لالایی نمی‌خواند. نه مدعی پیامبری است و نه انتظار چنین انتظاری را دارد. در قصه نو جهان نه پوچ است، نه معنای ویژه‌ای دارد. همین است که هست: بی‌زور، گاه زشت و گاه زیبا. هدف واقع‌گرایی نو این است که بگوید تاکنون هیچ اثر هیچ دوره‌ای حاوی واقعیت نبوده است. ادبیات ظرفی هست که بتواند واقعیت را دربر گیرد؟ واقعیت در ادبیات توهمی بیش نیست. واقع‌ترین اثر حداکثر اشاره‌ای است به سوی جهان، که دور و جدا از پندارهای ادبی وجود دارد. چنین گفتاری البته معتادان به واقع‌گرایی کذایی را دلسرد می‌کند.

آدمی به دنیا می‌نگرد؛ بدان گوش فرا می‌دهد؛ آن را احساس می‌کند؛ گاه هم می‌تواند آن را مورد توصیف قرار دهد— نه تفسیر. پس رابطه جهان و انسان یک‌طرفه است: شما به گل می‌نگرید ولی گل از شما بی‌خبر است. دنیا چیست؟ شکل و بعد و رنگ؛ یعنی سرد و خشک. بنابراین جهان فاقد بازتابهایی است که نویسندگان سنتی از انسان می‌گرفتند و به اشیاء می‌بخشیدند. جهان، چنانکه پنداشته می‌شد، شفاف نیست و کمترین معنایی از آن نمی‌تراود. اشیاء روزنی است فروسته و نگاه آدمی آن سوی اشیاء را نمی‌بیند.

قصه نو انسان را طرد نکرده است، انسان هست، در دنیا، دو میان اشیاء، نگرنده و نگران آن. جهان خود گزارشگر واقعیت خود نیست. در کک واقعیت با آدمی است، پس واقعگرایی نو نمی تواند مانند قصه سنتی ادعای عینیت کند. واقعگرایی نو ذهنی است. واقعیت بیرون همیشه از خلال بینش انسان می گذرد و رنگ آن را می گیرد. مگر هر توصیفی دلالت بر حضور شعوری ندارد؟ حضوری که می بیند، دیده ها را باز به یاد می آورد؛ جهانی پنداری می سازد که روزی همتی می یابد، همچنان که بسیاری از پندارهای پدران ما جامه واقعیت پوشیده اند. زمان قصه نو زمان انسانی است. چنین زمانی با زمان قراردادی ساعت دیواری، یعنی وقایع نگاری قصه سنتی ربطی ندارد. جهان در دگرگونی جاودانی خویش قصه نو را به نسل نو ارزانی داشته است. روزی این قصه کهنه می شود و قصه دیگری جای آن را می گیرد. با زمان خود به پیش برویم و واقعیت تازه را در قصه تازه بجویم.

### ۳. پایان دوره قصه سنتی

با آثار بالزاک، قصه نویسی در فرانسه به اوج خود رسید. در این گونه قصه ها، داستانی دلکش، حقیقت نما، از خلال زمانی معین و در جایی روایت می شود. اعمال، منش و عواطف قهرمانان عمیقاً تحلیل می شود. چنین قصه ای، علاوه بر داستان، دارای دلالتی روانی، اجتماعی، فلسفی یا مذهبی نیز هست. این قصه، بر بنیاد توافق خواننده و نویسنده استوار است: نویسنده تظاهر می کند که سرگذشتی واقعی را بیان می کند و خواننده نیز به واقعیت داستان گردن می نهد. نویسنده در حقیقت نمایی یک دروغ است.

پس از این اوج، ساختمان قصه اندک اندک کهنه شد و امروز

در ذهن بسیاری از خوانندگان اندیشمند فرو ریخته است. لایه‌های شعور روز به روز تازه می‌شود و قصه قرن نوزدهمی دیگر مورد پسند نیست. و به همین جهت ساختمان چنان قصه‌ای از هم پاشید. بسیاری از مفاهیم قصه، فرسوده و باطل گشته است.

شخصیت، که اساس قصه سنتی بود، در بسیاری از آثار بزرگ معاصر تغییر و تحول یافته است. قصه‌ای نظیر بیگانه تنها به بررسی یک‌منش اکتفا نمی‌کند. غنایان، شاهکار سارتر را نمی‌توان قصه خواند. «روکانتن»، قهرمان این اثر، شباهتی به قهرمانان بالزاک ندارد. اشخاص قصه بالزاک پیروزمندانی بودند که جهان را در ید قدرت داشتند. قهرمان نو بازتابی از دوره ماست.

داستان، که مدعی صداقت و حقیقت بود، امروز در باور کسی نمی‌گنجد. شگردهای شناخته‌ای نظیر کاربرد سوم شخص مفرد، ماضی مطلق، رعایت زمان، تداوم طرح و توطئه متلاشی گشته‌اند. داستان دیگر طبیعی جلوه نمی‌کند؛ چرا که نگارش معصومانه نیست. در قصه امروز، داستان هست، ولی داستانی که به انکار خود و هر داستان دیگر می‌پردازد. صورت و محتوا را از هم جدا ذکر می‌کردند. و حال آنکه جدایی داستان از نگارش سطحی است و مصنوعی جلوه می‌کند. هنر یک کل یکپارچه است. دلالت ژرف داستان از طرز نگارش جدا نیست و نباید در قصه به دنبال وسائل روایت گشت.

تقلید از قدام، حقه‌بازی است. آثار زنده دارای اصالت ویژه خویشند. به همین جهت، راه قصه نوراوی دیگر است.

#### ۴. درونمایه آثار نو

به عقیده رب-گریه، قصه‌نویسی کاری است گوشه‌گیرانه. ولی

به عقیده کارشناسان ادبیات، هیچ قصه‌نویسی نمی‌تواند از جهان ببرد. هر قصه آینده‌ای است که ضمیر نویسنده را می‌نماید و ضمیر آدمی خود آینده‌ای است در برابر جهان. قصه یک صورت است و هر صورت ساختمانی دارد. معماری هر ساختمان حکایتگر سلیقه، نیاز و پیشش سازنده است. تمایز سنتی صورت و محتوا، بدین ترتیب، منتفی است. پس از متلاشی-شدن ساختمان سنتی، سرنوشت فردی هم در بوتۀ اجمال قرار گرفت. سالها پیش از قصه نو، درون‌نگری، بررسی اعماق شعور و مطالعه حافظه آغاز گشته بود. بازیابی دنیای اشیاء، از حیث فاصله و غرابت، در آثاری نظیر *عظمان* مورد توجه قرار گرفته بود. بنابراین، قصه نو در توجه به دنیای درون و رابطه آدمی و اشیاء مدعی تداوم است نه بدعت. آثار *مارسل پروست*، *بکت*، *سارتر* و *کامو* در فرانسه بهترین شاهد مدعاست. اقدام رب-گریه در بازتاباندن اشیاء پیرامون، همزمان با موقعیت انسان عصر ماست. *لوسین گلدمن*<sup>۱</sup>، در کتابی به نام *هواهای از جامعه‌شناسی قصه*<sup>۲</sup> در فصل «قصه نو و واقعیت» نگاه هوشمندانه‌ای به زمینه اجتماعی این قصه‌ها انداخته؛ و فور اشیاء در قصه نو را دلیل روشن‌نگری نویسندگان تازه و مطابق با پیشگویی فلسفه علمی می‌داند. به موجب این فلسفه، جهان سرمایه‌داری به تدریج در تسخیر اشیاء درمی‌آید: مبادلات و روابط اجتماعی را تعیین می‌کند و ارزش سوداگرانۀ اشیاء جانشین ابتکار فردی می‌شود. مردم زمان ما شیفته اشیاء گشته‌اند؛ غافل از اینکه اشیاء جای انسان را تنگ کرده‌اند. انسان معاصر که زیر نفوذ افسون جامعه مصرفی است، بجای پیگیری علل این شیفتگی، هر روز اندکی بیشتر در دام آن اسیر می‌شود. زمانه، زمان تسلط اشیاء است. در چنین دوره‌ای مرگ هیچکس در حیات اقتصادی جامعه

1. Lucien Goldmann

2. Pour une sociologie du roman

تأثیری ندارد. نظم خود کار جامعه معاصر، از تأثیر اقدام فردی کاسته است. به موازات فقدان اهمیت فرد در جامعه، افراد قصبه هم معنای خود را از دست داده‌اند.

جنبه انفعالی مردم جزیره، در قصه «پنده بازتاب این امر اجتماعی است. مردم این جزیره در حقیقت به سطح «پنده» و تماشاگر تنزل کرده‌اند. به نظر این پندگاران، جنایت امری است محتمل و طبیعی. چرا که قربانی این جنایت عنصری ضد اجتماعی و عامل اخلال محسوب می‌شود. در مداد پاک‌کن‌ها نیز، والاس، به جای آنکه مانع قتل شود، خود، به خلاف نقش خود، آدم می‌کشد. در این قصبه هم سرنوشت فردی باز چرخه گردونه اجتماع است. در جساد، احساس در ردیف اشیاء قرار می‌گیرد و نمی‌توان آن را از اشیاء جدا ساخت. سلطه اشیاء سبب موقوف عواطف می‌شود و حضور آدمی را به نگاهی محدود می‌سازد.

قهرمان قصه نو، نوعی ضد قهرمان است؛ چهره مشخص ندارد؛ غالباً بی‌نام است؛ دارای مشخصات فردی قصه سنتی نیست. نه گذشته‌ای دارد، نه حافظه‌ای. در جای روشنی مقیم نیست. پیوسته در تکاپوست. تکاپوی گنگ قهرمان کم کم بدل به پویندگی و گزینش راه می‌شود: آشفته‌گی اندک اندک رفع می‌شود و نوری به تاریکی می‌دمد و در دهلز پریچ و خم خود نشانه‌هایی بجا می‌نهد تا راه بازگشت را بازشناسد. ولی دهلز دلیل سرگشتگی است و سرباز جوینده آن هر لحظه بیشتر گم می‌شود. در مداد پاک‌کن‌ها، والاس پوینده تنهایی است که در جستجوی مقصد خویش است. ولی همیشه، در شهر کودکی خود، غریبه خواهد ماند. سرباز دهلز در جستجوی خانه‌ای است که کسی نمی‌شناسد. چرا که شهر گنگ است و رؤیایی و دارای کوچه‌های مستقیم و مشابه — «ماتی»، قهرمان پنده خود دهلز خویش را می‌آفریند تا رازش را در آن نهان سازد.

پویندگی همیشه حکایاتگر شوق کامجویی است. در جداها پاکدکن‌ها، والاس پیوسته در جستجوی ممداد پاکدکن معینی است؛ فرمی ممداد پاکدکن کن حتماً نصادق است. گذشته از این، نگاه والاس همیشه سرشار از جذب است، مخصوصاً وقتی که به فروشنده‌ای به نام اولین می‌نگرد. آیا اولین مادر یا خواهر او نیست؟ شاید در پهنده پویندگی و وسوسه به هم می‌آمیزد. دوپرخه‌رانی ماتیا حرکتی است سرشار از شوق و به سوی شوق. در حسادت رفت و آمد و صدای گامها تکیه‌گاه اندیشه حسود است. در طرحی برای انقلاب، بهران شهری به اوج خود می‌رسد؛ به همین جهت درونمایه گامها پیوسته تکرار می‌شود و در سکوت طنین می‌افکند و از نزدیکی پرخاشگری خبر می‌دهد.

چنین مضامینی طبعاً با تحقیقات کارآگاهانه همراه است؛ حال و هوای اسرارآمیز قصه‌ها به آفرینش چنین جوی کمک می‌کند. چیزی که بیش از همه جلب نظر می‌کند، خلاصه‌ای است که رب-گری به از ممداد پاکدکن‌ها به دست داده است:

صحبت از واقعه‌ای است معین، عینی و عمده: مرگ یک مرد. این حادثه کارآگاهانه است؛ یعنی قاتلی هست و کارآگاهی و مقتولی. حتی نقش هر کدام رعایت شده است: قاتل تیری به سوی مقتول رها می‌کند، کارآگاه به حل مسأله می‌پردازد و مقتول هم می‌میرد.

قصه، تقلید مسخره‌آمیزی است از داستانهای کارآگاهانه. منتها عمل قصه نو بیست و چهار ساعت زیادتر طول می‌کشد. چرا که در اینجا، بر خلاف قصه‌های معمولی، مقتول بیست و چهار ساعت پس از تیراندازی، نه به دست قاتل، بلکه به دست کارآگاه کشته می‌شود. بدین-ترتیب، بازگونه قصه‌ای معمولی و انتقادی است از آنها.

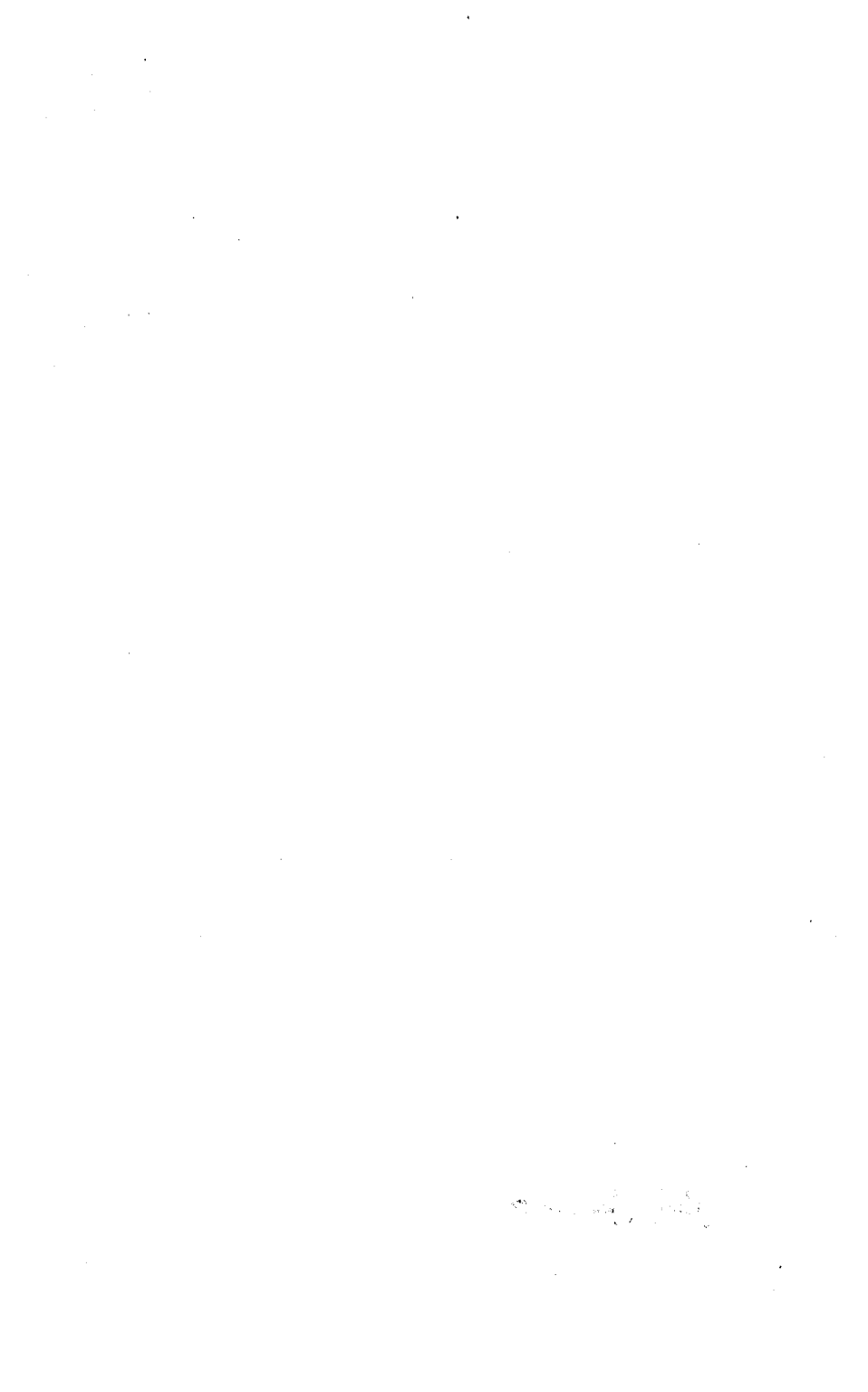
از مشخصات قصه نو یکی هم همین است: بافت، شیوه، چو

قصه سنتی را می‌گیرد و باز اصل قضیه چیز دیگری از آب درمی‌آید. مردم آزاری، که پدیده روزگار ماست، از درونمایه‌های قصه نو محسوب می‌شود. در حمایت، مناظر آزاردهنده به شدت و دقتی بیمارگون در دیدگاه حسود غایب گسترده می‌شود. در طرحی برای انقلاب چندین بازپرسی کارآگاهانه هست که عموماً به اعدام منتهی می‌شود. در این بازپرسیها، تکیه بر شکنجه بیش از پاسخ است و شدیدترین لذتها در پی رنجها فراهم می‌شود.

قصه نو اصولاً یک پژوهش محسوب می‌شود. خواننده نمی‌تواند از این مسائل بدون تعبیر بگذرد. قصه چون آینه می‌نماید، بیننده تعبیر و داوری می‌کند.

### محمد تقی غیائی

چند اصل باطل



نقد سنتی دارای واژگان ویژه‌ای است. هرچند اصرار می‌ورزد که در باب ادبیات داوریه‌ای مکتبی بر اصول ابراز نمی‌دارد. به عکس؛ مدعی است که فلان یا بهمان اثر را رها از بند نظامهای مکتب نقد، و از روی مصداقهای «طبیعی» نظیر عقل «سلیم» و «عواطف قلبی» دوست می‌دارد. ولی کافی است که تحلیلهای منتقدان را با اندک توجهی بخوانید تا بلافاصله شبکه‌ای از واژگان ویژه آشکار شود. این واژگان ویژه هیچ حضرات را باز می‌کند، و نظام مکتبی را از خلال نقد تحلیلی آنان هویدا می‌سازد.

ولی ما چنان به شنیدن واژه‌هایی نظیر «قهرمان قصه»، «فضا»، «صورت»، «محتواء»، «پیام»، «هنر قصه‌نویس» و «قصه‌نویسان راستین» معتاد و آشنا شده‌ایم که برای رهایی از قید این واژگان به کوشش نیاز داریم و باید بگوئیم تا بفهمیم که این قید نشان‌دهنده عقیده‌ای است در باب قصه. این عقیده از پیش فراهم گشته و مردم نیز بی‌چون و چرا می‌پذیرندش؛ و دقیقاً به همین دلیل عقیده پوسیده و باطلی است. پس چنانکه ادعا می‌شود، موضوع «طبیعت اثر» مطرح نیست.

از این خطرناک‌تر، شاید اصطلاحاتی است که برای نامگذاری آثاری که از این قواعد قراردادی فراتر می‌روند، به‌وفور استعمال می‌شود.

مثلاً واژه «پیشرو» با همه ظاهر غیرمغرضانه خود، غالباً وقتی به کار برده می‌شود که منتقد می‌خواهد، در نهایت سهولت و سهل انگاری، گریبان خود را از قید آثاری که ممکن است به حیثیت ادبیات پرمصرف لطمه بزند رها کند. به محض اینکه نویسنده‌ای دست از عبارت کهنه و پوسیده برمی‌دارد، و سعی می‌کند سبک ویژه خود را بیافریند، فوراً برچسب «پیشرو» به پیشانی او چسبانده می‌شود.

علی‌الاصول، معنای کار او این است که آن نویسنده اندکی از زمان خود جلوست، و این سبک فردا مورد تقلید زعمای جماعت قرار خواهد گرفت. ولی در عمل، خواننده که به طرفه‌العینی متوجه تضایق می‌شود، به چند جوان ریشوی ژولیده‌مویی می‌اندیشد که لبخند زنان می‌روند که در زیر کرسیهای فرهنگستان ترقه در کنند؛ فقط به این قصد که سر و صدایی راه بیندازند، یا موجب شگفتی و هراس ثروتمندان محترم شهرها شوند. این است که آقای هنری کلوآر<sup>۱</sup>— که مرد بسیار متینی است— بدون کمترین سوءنیتی می‌نویسد: «این جوانها می‌خواهند شاخه‌ای را که ما روی آن نشسته‌ایم اره کنند.»

در حقیقت مدت‌هاست که شاخه مورد بحث ایشان تنها به علت گذشت زمان، خشکیده است. اگر این شاخه پوک و پوسیده است، گناه ما چیست؟— و همه کسانی که نومیدانه به این شاخه آویخته‌اند کافی بود تنها یک‌بار به بلندترین شاخه‌های این درخت نظر کنند تا بدانند که شاخه‌های نورسته سبز و نیرومند و سرزنده و شادابی مدت‌هاست که بر آن نشسته‌اند. اولیس<sup>۲</sup> اثر جویس<sup>۳</sup> و قصر<sup>۴</sup> نوشته کافکا<sup>۵</sup> اکنون سی سال را پشت سر گذاشته‌اند. کتاب هیاو و خشم<sup>۶</sup> اثر فاکنر<sup>۷</sup> بیست سال پیش به زبان فرانسه ترجمه شده است. آثار بسیاری دیگری در پی این

1. Henri Clouard    2. Ulysse    3. Joyce    4. Le Chateau  
5. Kafka    6. Le bruit et la Fureur    7. Faulkner

کتابها منتشر شده‌اند. منتقدان پاک‌طینت ما، برای آنکه این آثار را نبینند، هر بار چندتایی از واژه‌های سحرآمیز خود را بر زبان رانده‌اند: «پیشرو»، «آزمایشگاه قصه»، «قصه ضد قصه» یعنی: چشم برهم نهیم، و به‌سوی ارزشهای سالم سنت ادبی فرانسه برگردیم.

## ۱. قهرمان قصه

در مورد قهرمان قصه به اندازه کافی سخن گفته‌اند؛ ولی ای دریغ، چنین می‌نماید که این رشته سر دراز دارد و این سخن پایان‌پذیرفتنی نیست. بیماری پنجاه ساله قهرمان و سپس تشخیص فوت آن — که بارها به دست زبردست‌ترین منتقدان ما در دفتر اموات ثبت گردیده — هنوز نتوانسته است این مرده را از جایگاهی که قرن نوزدهم بدو بخشیده بود پایین بیاورد. این مرده اگرچه امروز مومیایی شده است، ولی هنوز با همان وقار قالبی و قلابی، در میان ارزشهای مورد ستایش نقد سنتی می‌خرامد و جلوه می‌فروشد. منتقدان سنتی حتی قصه‌نویس «راستین» را فقط در آنجا می‌جویند: «... چرا که قصه‌نویس راستین به آفرینش قهرمانان می‌پردازد...»

برای توجیه صحت و اعتبار این بینش، استدلال معمول را به کار می‌گیرند: «بالزاک، باهاگودو را برای ما گذاشت؛ دستویفسکی، خالق برادران کازانوف است»؛ پس قصه‌نویسی بعد از این یعنی: افزودن چند چهره امروزی در سرای چهره‌های تاریخ ادبیات ما.

معنای قهرمان را همه می‌دانند. قهرمان یک «او»ی عادی بی‌نام و نشان و شفاف، و فاعل ساده عملی که به وسیله فعل بیان می‌شود نیست. قهرمان باید دارای نام ویژه خود، و در صورت امکان، باید دارای دو نام، یعنی نام و نام خانوادگی باشد. باید پدر و مادر داشته باشد،

---

### 1. Personnage

باید وارث میراث آنان شود. باید دارای شغل و حرفه‌ای باشد. دارای مال و منال هم باشد بهتر است. مهم‌تر از همهٔ اینها، باید دارای یک منش خاص<sup>۱</sup> باشد. باید چهره‌ای داشته باشد که بازتابندهٔ روانش باشد. باید دارای گذشته و سوابقی باشد تا فلان یا بهمان عمل وی را توجیه کند.

چرا که گذشتهٔ او سازندهٔ اعمال کنونی اوست. منش او خامشگاه اعمال اوست. منش او موجب می‌شود که واکنش وی در هر واقعه‌ای به نحو معینی باشد. منش قهرمان به خواننده امکان می‌دهد که در هالهٔ وی دوری کند؛ یعنی دوستش بدارد، یا از او نفرت داشته باشد. قهرمان می‌تواند در سایهٔ منش خود نامش را به افراد همانند خود ببخشد. مثل «تارتوف» قهرمان مولیو<sup>۲</sup> که نمونهٔ ریاست. گوئی مردم در انتظار رسیدن این غسل تعمید هستند. قهرمان باید هم فرید باشد، و هم به جایگاه رفیع یک مقولهٔ فلسفی عروج کند. دارای خصوصیت کافی باشد، تا بی‌رقیب بماند؛ از عمومیت کافی هم برخوردار باشد تا جنبهٔ همگانی بگیرد. برای ایجاد اندکی تنوع، برای آفکة آزادی بیشتری احساس شود، می‌توان قهرمانی انتخاب کرد که از یکی از این قواعد ظاهراً سرپیچی کند: یک بچهٔ سز زاهی، یک ییکاره، یک دیوانه؛ یا مردی می‌شود انتخاب کرد که مزاج دندمی او گاهگاهی ایجاد شگفتی کند. البته نباید در این کار اشراق کرد؛ چرا که این راه، راه نابودی، و همان راهی است که یک‌راست به قصهٔ امروز می‌رسد.

در واقع هیچ‌یک از آثار ارزشمند معاصر از این حیث با معیارهای نقد منطبق نیست. چند نفر از خوانندگان نام راوی قنوع<sup>۳</sup> اثر ژان پل سارتر یا گویندهٔ بیگانه نوشتهٔ آلبر کامو را بیاد دارند؟ آیا در این آثار نمونهٔ انسانی هست؟ آیا، به عکس، خطای بزرگی نیست که این آثار را

به عنوان بررسی منشهای قهرمانان در نظر گیریم؟ مثلاً آیا قصه بلند سفری به نهایت شب<sup>۱</sup> اثر سته لین<sup>۲</sup> اصلاً موقوف وصف یک قهرمان است؟ مگر تصادفی است که این هر سه قصه به صیغه اول شخص مفرد است؟ بکت<sup>۳</sup> در طی یک قصه نام و شکل قهرمانش را تغییر می دهد. فاکتر عمداً دو شخص مختلف را به نام واحد می خواند. مثلاً «کاف»<sup>۴</sup> قهرمان قصه کافکا فقط به اولین حرف اسمش اکتفا می کند؛ او فاقد همه چیز است؛ خانواده ندارد؛ چهره ندارد؛ احتمالاً اصلاً مساح هم نیست. نمونه فراوان است. در واقع «قهرمان آفرینان»، به معنای سنتی کلمه، دیگر جز ارائه قهرمانان خیالی و تو خالی کاری نمی توانند کرد. به نحوی که امروزه خود اعتقادی به این قهرمانان پوشالی ندارند. قصه حاوی قهرمان، جداً به دوران گذشته تعلق دارد. این قصه ها از مختصات یک عصر منقضی است: و آن عصر، دوره اوج «اقتدار فرد»<sup>۵</sup> بود.

شاید این امر پیشرفتی محسوب نشود، ولی مسلم است که عصر حاضر حتماً عصر «شماره ثبت» است. برای ما، سرنوشت جهان دیگر به طلوع و افول خورشید بخت چند تن یا چند خانواده بستگی ندارد. اصلاً جهان خود دیگر آن مالکیت فردی نیست که موروثی و سکه زدنی بود؛ درست مثل یک طعمه: موضوع شناختن مطرح نبود، بلکه صحبت بر سر تصاحب و تسخیر آن بود. در دوره اقتدار ثروتمندان زمان بالزاک، بی شک داشتن نام بسیار مهم بود. منش دارای اهمیت بود. خصوصاً که این منش بیشتر به مثابه سلاحی در نبردی تن به تن به کار برده می شد، امید پیروزی محسوب می گشت، اعمال سلطه آیی بود. در چنین جهانی که شخصیت فردی هم وسیله و هم هدف هرگونه پژوهش بود،

1. *Voyage au loup de la nuit*

2. Céline

3. Békett

4. (K)

صاحب چهره بودن اهمیتی داشت.

امروز، دنیای ما از اعتماد به نفس کمتری برخوردار است. شاید هم فروتنی بیشتری ابراز می‌دارد؛ چرا که از اقتدار فرد صرف نظر کرده است. ولی جاه طلبی بیشتری هم دارد. چون به فراسوی دنیای خود نظر دارد. ستایش انحصاری انسان جای خود را به آگاهی گسترده‌تری بخشیده که از جنبه «بشر مرکز کائنات» کامسته است. چون قصه بهترین نگهبان سیاق خویش، یعنی قهرمان را از دست داده است، متزلزل می‌نماید. اگر قصه نتواند روی پای خود بایستد، دلیل آن است که حیات قصه، به زندگی جامعه زوال یافته‌ای بستگی داشته است. به عکس: اگر توفیق یابد، راه تازه‌ای پیش پای او باز می‌شود، همراه مؤده کشفیات نو!

## ۲. داستان قصه

برای بیشتر خوانندگان، و حتی منتقدین، قصه بلند پیش از هر چیز یک «داستان» است. قصه‌نویس «واقعی» کسی است که به «داستان‌گویی» آشنا باشد. لذت تقالی، که قصه‌نویس را از ابتدا به انتهای قصه می‌برد، با کار نویسندگی او مشتبه می‌شود. خلق حوادث هیجانی و شگفت‌انگیز و نمایشگونه، هم لطف کار اوست، هم وظیفه‌اش.

به همین جهت، نقد قصه غالباً به نقل مختصر داستان قصه منتهی می‌شود. منتقد، به حسب آن که ده یا دو ستون در اختیار داشته باشد، داستان قصه را به اختصار مورد حلاجی قرار می‌دهد، و کمابیش در باره قسمت‌های مهم آن؛ یعنی درباره گره قصه<sup>۱</sup> و نتیجه غایی طرح و توطئه<sup>۲</sup> آن اظهار نظر می‌کند. قضاوتی که درباره کتاب می‌شود، خصوصاً ارزیابی وحدت و ارتباط طرح و توطئه سیلان آن، توازن آن،

انتظارها یا شگفتیهایی است که طرح و توطئه برای خواننده مشتاق فراهم آورده است. یک خلا در روایت، یک حادثه فرعی بی ربط، یک گسیختگی در داستان و تکرار، معایب عمده کتاب محسوب خواهند شد. جوشش و صداقت لحن هم ارجمندترین حسن قصه به حساب می آید. ولی از نگارش کتاب هرگز صحبت نمی شود. قصه نویس را فقط به خاطر استعمال درست زبان، نحوه دلپذیر بیان، زبان رنگین و مجسم کننده وی خواهند ستود؛ به این ترتیب، نگارش وسیله و طرزی بیش نیست. محتوای قصه، علت وجودی آن، و مطلبی که در قصه نهفته است، فقط همان داستانی شمرده می شود که قصه نویس می گوید.

مع ذلک از مردم جدی، یعنی کسانی که قبول دارند که قصه نباید فقط یک سرگرمی باشد، تا خوانندگان مبتذل ترین قصه های ابلهانه عشقی، پلیسی یا قصه های سرزمینهای دور، همه عادت دارند که از داستان، خواهان خصوصیت ویژه ای باشند. کافی نیست که داستان، فکاهی، فوق العاده یا جذاب باشد. برای آنکه داستان از پشتوانه حقیقت انسانی نیز برخوردار باشد، باید بتواند خواننده را قانع کند که واقعاً برای قهرمانانی واقعی اتفاق افتاده است. خوانندگان توقع دارند که قصه نویس به نقل و روایت حوادثی که خود شاهد وقوع آن بوده است اکتفا کند. یک قرارداد ضمنی بین خواننده و نویسنده منعقد می شود: نویسنده وانمود خواهد کرد که به قصه ای که روایت می کند اعتقاد دارد؛ خواننده نیز فراموش خواهد کرد که همه این مطالب جعلی است، و چنین وانمود می کند که سروکارش با سند، زندگینامه یا داستانی است راستین. پس بیان خوب، یعنی شبیه سازی نوشته از روی طرح پیش ساخته ای که مردم بدان خو گرفته اند و این طرح پیش ساخته، پیشداوری خواننده است درباره واقعیت. به این ترتیب، تازگی موقعیتها، حوادث و جهشهای ناکهانی

هرچه باشد، باید روایت، چونان آب روان، بدون مانع جاری شود. باید چنان جهش غیر قابل مقاومتی داشته باشد که یکباره تأیید برانگیزد. کمترین تردید، کوچکترین غرابتی که در روایت پدیدار شود (مثلاً دو موضوع متناقض یا کم ارتباط) دیگر موج داستان خواننده را با خود نمی برد. ناگهان خواننده، با خود می گوید: نکند به من کلک می زنند؟ و تهدید می کند که دوباره به سوی «گواهیهای راستین» خواهد رفت. چون به هنگام مطالعه قصه هایی که گواهی راستین قصه نویس است، خواننده مجبور نیست که در مورد حقیقت نمایی مطالب به تردید افتد. در اینجا، بجای سرگرم کردن خواننده، باید به او اطمینان داد. دیگر اینکه اگر قصه نویس بخواهد توهم کامل ایجاد کند، باید همیشه چنین وانمود کند که در مورد قصه بیشتر از آنچه می گوید اطلاع دارد. واژه «برشی از زندگی»<sup>۱</sup> نشان دهنده وسعت اطلاعاتی است که به عقیده مردم، او پیش از آفرینش قصه و پس از آن دارد. وی باید در اندرون همان مدت که وصف می کند، چنین وانمود کند که غیر از لب مطلب چیزی در اختیار خواننده نمی گذارد. و ضمناً چنین بنماید که اگر خواننده بخواهد، او می تواند بیشتر از این در سرگذشت قهرمان، وی را شرکت دهد؛ چرا که مصالح قصه باید، همانند واقعیت، چشمه ای جوشان جلوه کند.

داستان قصه باید راستین نما، سیال، اختیاری، مشهود و نامحدود یعنی طبیعی باشد. حتی اگر بپذیریم که هنوز در روابط بین آدمی و جهان حالی طبیعی وجود دارد، متأسفانه این دیگر بدیهی است که نگارش، مثل هر قالب هنری دیگری، از ابداعات آدمیزادگان است. قدرت قصه نویس در همین است که می آفریند، آزادانه و بی نمونه هم می آفریند. قصه نو دارای این اصالت عالی است که این منشی را «عمداً» و آشکارا

به قصد می سازد. به نحوی که سرانجام آفرینش و تعجیل موضوع کتاب می شوند. و بدون تردید، این تحول تنها یک جنبه از تغییرات عمومی روایتی است که انسان با محیط زندگی خود دارد. روایت، چنانکه منتقدان فرهنگی و به تاسی از اینان بسیاری از خوانندگان ما در نظر می گیرند، نمودار یک نظم است. این نظم، که می توان نام «طبیعی» بدان داد، به کل یک نظام معین بستگی دارد. این نظام، عقلگرا و شکل دهنده است، و شکوفایی آن با استیلای طبقه مرفه همزمان است. نخستین نیمه قرن نوزدهم، با پیدایش شاهکارهای بالزاک، شاهد صورت روایی ویژه ای بود که برای بسیاری از مردم، بهشت گمشده قصه نویسی محسوب می شود. در این دوره، چند یقین عمده رایج بود: اعتماد؛ به ویژه به منطقی دقیق و عمومی چیزها.

هدف همه عناصر فنی روایت از قبیل: استعمال دقیق ماضی مطلق؛ صیغه سوم شخص؛ استفاده بی قید و شرط از جریان توالی زمان؛ طرح و توطئه های خطی؛ منحنی منظم سوداها و عشق ها؛ کشش هر حادثه فرعی به سوی غایتی روشن و غیره این بود که تصویر جهانی پایدار، واحد و مرتبط، مداوم، یک رویه و تماماً شناختنی را در افغان جای دهد. چون درک غایت جهان مود شک و تردید نبود، روایت نیز مشکلی ایجاد نمی کرد. به همین جهت، نگارش می توانست معصومانه باشد.

اما از همان آغاز کار فلور، همه این ارکان مستحکم، اندک اندک، متزلزل شد. اینک سلسال پس از آن، دیگر همه آن نظام خاطره ای بیشتر نیست. اکنون می خواهند به زور، قصه را در بند این خاطره و آن نظام پیوسته نگهدارند. با این همه، کافی است در این مورد قصه های ارزشمند آغاز قون حاضر را بخوانند تا بفهمند که اگر طرح

و توطئه قصه تنها در سالهای اخیر متلاشی گردیده است، مدتهاست که دیگر اساس روایت را تشکیل نمی‌داد. شکی نیست که ایجابات داستان برای پروست کمتر اهمیت داشت تا برای فلور؛ برای فاکتر کمتر اهمیت داشت تا برای پروست؛ برای بکت کمتر اهمیت دارد تا برای فاکتر. بعد از این، سخن از چیز دیگری است — تقالی اساساً غیر ممکن گردیده است.

با این همه، خطاست اگر ادعا شود که اکنون دیگر در قصه‌های نو اتفاقی نمی‌افتد. به‌دست‌آویز اینکه، قهرمانان سستی از قصه ناپدید گردیده‌اند، نباید گفت که نقش آدمی از این قصه‌ها محو گشته است. جستجوی ساختمانهای تازه روایت را نیز نباید به اقدامی برای حذف کامل هرگونه حادثه، هرگونه سودا و هرگونه ماجرا تعبیر کرد. چرا که آثار مارسل پروست و فاکتر سرشار از داستانهاست. البته در آثار پروست، داستان، در معماری ذهنی زمان، مستحیل می‌گردد؛ و در آثار فاکتر، گسترش درونمایه‌ها و ترکیب آن‌ها با یکدیگر روابط زمانی را درهم می‌ریزد. به نحوی که غالباً چنین می‌نماید که گسترش درونمایه‌ها، داستانهای روایت را، به تدریج که هویدا می‌شود، دوباره غرق می‌کند یا ناپدید می‌سازد. در آثار بکت نیز حوادث کم نیست. اما این حوادث گوی پیوسته در صدد انکار یکدیگرند؛ به تکذیب یکدیگر می‌پردازند؛ همدیگر را ویران می‌سازند. به قسمی که یک عبارت ممکن است هم حاوی یک خبر و هم انکار همان خبر باشد. روی هم رفته، قصه معاصر فاقد داستان نیست، بلکه داستان قصه معاصر فاقد یقین، آرامش و معصومیت است.

پس از ذکر نام این مقدمان نامدار و ارجعند، اگر به ذکر آثار خود مجاز باشیم، خواننده را توجه می‌دهم به این که هلاک کن‌ها یا

بیننده، هر دو حاوی ماجرا و حادثه روشن و معلوم هستند. گذشته از اینها، این دو قصه اتفاقاً دارای عناصری هستند که معمولاً «هیجانی» نامیده می‌شوند. اگر این قصه‌ها در ابتدا به نظر بعضی از خوانندگان «بی‌چاشنی» رسیده است، آیا فقط بدان سبب نیست که، حرکت نگارش در این قصه‌ها مهم‌تر از حرکت سوداها و جنایات است؟ ولی من به روشنی می‌بینم که، چند ده سال دیگر — شاید هم زودتر — وقتی که نگارش ما جذب و درک شد، دارای سابقه فرهنگی گردید، محو و نادیده می‌شود. آنگاه، وقتی نویسندگان جوان خواستند کار تازه‌تری ارائه کنند، باز هم — چون منتقدان آن زمان احساس خواهند کرد که در کتاب نویسندگان هیچ اتفاقی نمی‌افتد — آنان را به فقدان تخیل متهم می‌کنند، و قصه‌های ما را به عنوان نمونه به آنان نشان داده خواهند گفت: «بینید چگونه در سالهای هزار و نهصد و پنجاه به آفرینش داستان واقف بودند!»

### ۳. مسئولیت

حال که تقالی به قصد سرگرمی کار عبثی گشته، و داستان‌پردازی برای معتقد کردن مظنون گردیده است، قصه‌نویس به راه دیگری می‌اندیشد: داستان‌گویی برای آموزش. از بس افراد متین و جدی به قصه‌نویس گفته‌اند: «من دیگر قصه نمی‌خوانم، قصه برای زنان خوب است که کار دیگری ندارند، من واقعیت را ترجیح می‌دهم...» و از بس قصه‌نویس خزعبلات دیگری از این دست شنیده که اینک به ادبیات آموزنده روی کرده است. دست کم او از این رهگذر امیدوار باز یافتن مزیت است. واقعیت به اندازه‌ای گمراه کننده و مبهم و متناقض است که همه نمی‌توانند از آن پند آموزند. وقتی پای اثبات چیزی در-

میان است؛ مثلاً درماندگی انسان خدانشناس یا تشریح عواطف زنان، یا ایجاد احساس همبستگی طبقاتی، باز هم داستان ساخته و پرداخته حائز اعتبار می‌شود؛ چون داستان قانع‌کننده‌تر است!

بدبختانه داستان نیز دیگر کسی را مجاب نمی‌سازد؛ چرا که جنبه داستانی قصه مفلون شده است؛ بلکه به عکس: ممکن است موجب بی‌اعتباری روان‌شناسی، اخلاق سوسیالیستی و مذهب گردد. کسی که بایند این عقاید باشد، رسالات عقیدتی را ترجیح داده، آنها را با اطمینان بیشتر می‌خواند. باز هم ادبیات جزو مقولات پرت قلمداد شد. حتی قصه عقیدتی<sup>۱</sup> به سرعت یک نوع ادبی منفور اعلام شد. با این حال، چند سال پیش قصه عقیدتی در طرف «چپ» با جامه «تعهد» جان تازه‌ای گرفت. در کشورهای شرقی نیز با رنگ و روی سادملو خانه‌تر «واقع‌گرایی سوسیالیستی» جلوه‌ای کرد.

البته، اندیشه امکان ارتباط بین تحول هنری و انقلاب سیاسی-اقتصادی از آن فکری است که طبعاً زود به خاطر خطوط می‌کند. این اندیشه که ابتدا از لحاظ عاطفی بسیار فریبناک و خوشایند است؛ از حیث منطقی هم گویی بی‌اساس نیست. با این همه، مسائلی که چنین تلفیقی ایجاد می‌کند، مهم و مشکل است. این گونه مسائل حیاتی ولی غیر قابل حلند. در بدو امر ارتباط بدیهی می‌نماید. از سویی قالبهای هنری، که در ادوار مختلف تاریخ ملتها پیدا شده‌اند، ظاهراً به قائلان یا بهمان گونه اجتماعی، به سلطه طبقه اجتماعی معینی، به اعمال زور یا شکوفایی آزادی بستگی دارد. فی‌المثل بی‌فایده نیست که در کشور فرانسه به ارتباط نزدیک تراژدیهای راسین (شاعر قرن هفدهم) با شکفتگی اشرافیت درباری، یا به وابستگی قصه‌های بالزاک به چهرگی طبقه مرفه توجه شود.

چون از سوی دیگر، حتی گروهی از محافظه کاران چنین می‌پندارند که هنرمندان بزرگ معاصر، از نویسندگان گرفته تا نقاشان، غالباً به احزاب مترقی وابسته‌اند (با در دوره آثار برجسته خود وابسته بوده‌اند) به همین جهت به ساختن طرح احساساتی زیر متوسل می‌شوند: هنر و انقلاب دوشادوش همدیگر به پیش می‌روند؛ با خطرات مشابهی مواجه می‌شوند؛ به فتوحات همانندی نائل می‌آیند؛ و سرانجام به یک اوج می‌رسند.

دریغ آنکه در صحنه عمل چنین نیست. دست کم، چیزی که امروزه می‌توان ابراز داشت این است که حقایق بدیهی مسأله به این سادگی هم نیست. همه با نمایشهای مسخره یا غم‌انگیزی که از پنج‌سال به این طرف در کار هرگونه پیوند دلخواه عاشقانه و معقول اخلال کرده و هنوز هم می‌کند آشنا هستند. تسلیم‌ها و استعفاءهای بی‌دری، انشعابهای پرهیاهو، تکفیرها، زندان‌ها و خودکشی‌ها را چگونه می‌توان فراموش کرد؟ چگونه می‌توان نادیده گرفت که، فی‌المثل، نقاشی در کشورهایی که انقلاب در آن پیروز گشته به چه صورتی درآمده است؟ چگونه در برابر اتهامات «انحطاط»، «بی‌هدفی»، «صورتگرایی» که از طرف کوشنده‌ترین انقلابیون به‌مهمترین آثار هنری معاصر وارد آمده است لب‌خند بزنیم؟ چگونه نترسیم که روزی خود در چنین دامی نیفتیم؟

البته فوراً بگوییم که متهم کردن رؤسای نالایق، کاغذبازی اداری، بی‌سوادی استالین یا حماقت حزب کمونیست فرانسه کار بسیار آسانی است. به تجربه می‌دانیم که هواخواهی از هنر، دربرابر هر سیاست پیشه یا در اندرون هر دسته و جمعیت مترقی، کار آسانی نیست. راست و پیوسته کننده اعتراف کنیم که: انقلاب سوسیالیستی به هنر انقلابی ظنین است، و بدتر از همه، مسلم نیست که در این امر اشتباه کند.

چرا که از دیدگاه انقلاب، همه چیز باید دست به دست هم دهد و مستقیماً به سوی هدف غایی پیش رود؛ این هدف، رستگاری رنجبران است. گفتیم همه چیز؛ یعنی منجمله ادبیات و نقاشی و غیره و حال آنکه به عقیده هنرمند، به عکس؛ با وجود مستحکم ترین معتقدات سیاسی و با وجود شوق مبارزه، هنر نمی تواند به صورت وسیله ای در خدمت مرامی درآید که قلمرو وسیع تری دارد؛ اگر چه این مرام عادلانه ترین و شورانگیزترین مرامها باشد. هنرمند چیزی را برتر از کار خود نمی داند، و زود متوجه می شود که: هنرمند نمی تواند بیافریند، مگر به خاطر «هیچ». کمترین دستور بیرونی هنرمند را از پا در می آورد. کمترین عنایت به آموزش خلق یا حتی توجه به پیام در نظر او مزاحمت غیر قابل تحمل است. علاقه او به حزب و اندیشه های سرگ هر چه باشد، لحظه آفرینش فقط می تواند او را تنها به مسائل هنرش بازگرداند. و حال آنکه، حتی وقتی که هنر و اجتماع، پس از شکفتگیهای مشابه مواجه با بحرانهای موازی می شوند، باز هم مسلم است که مسائلی که برای هر کدام مطرح می شود، نمی تواند به یک نحو حل شود. بدون شک، بعدها؛ جامعه شناسان در راه حل های هنری و اجتماعی شباهتهای تازه ای کشف خواهند کرد؛ ولی به هر حال، ما باید در کمال صداقت و صراحت اذعان کنیم که نبرد اجتماعی و نبرد هنری با هم متفاوت است. و امروز نیز، مثل همیشه، بین دیدگاه هنری و دیدگاه اجتماعی خصوصیت مستقیمی وجود دارد. یا باید قبول کرد که هنر به خودی خود ارزشی ندارد؛ در این صورت، نقاشی، ادبیات، مجسمه سازی و موسیقی می توانند در خدمت هدف انقلابی درآیند. در چنین وضعی، هنر یک وسیله است. یعنی چیزی شبیه هنگ موتور، ابزار کار، یا ماشینهای کشاورزی. و فقط کارایی مستقیم و آنی آن منظور است.

یا آنکه نه: هنر به عنوان هنر، به هستی خود ادامه می دهد، و در این صورت دست کم در نظر هنرمند، هنر مهمترین هدف روی زمین باقی خواهد ماند. از این دیدگاه، هنر در برابر مبارزات سیاسی بی نظر، بی فایده و حتی به صراحت مرتجع جلوه خواهد کرد. با این همه می دانیم که در تاریخ اقوام فقط همین هنر ظاهراً بی نظر جای خود را شاید در کنار اتحادیه های کارگری و سبکرها پیدا کند.

فعلات همین شیوه انسانی؛ ولی خیال پرورانه سخن گفتن از قصه، پرده نقاشی یا مجسمه سرانجام هم به زیان هنر است و هم انقلاب، چرا که در زندگی روزانه، آن قصه، آن پرده و یا آن مجسمه نمی تواند به اندازه یک اعتصاب، یک شورش یا فریاد اعتراض مظلومی علیه ظالم مؤثر افتد. در سالهای اخیر، اشتباهاتی از این دست، آن هم به نام واقعیت گرایی سوسیالیستی، زیاد پیش آمده است. فکر کامل هنری آثاری که بیش از سایر آثار خود را وابسته به این مکتب می دانند، هر آینه مولود تصادف نیست: مفهوم اثری که فقط برای بیان یک مضمون اجتماعی، سیاسی، اقتصادی یا اخلاقی آفریده شده است، دروغ است. «بی فایدگی اثر غیر اجتماعی» و مضمون «هنر برای هنر» به عنوان زشت ترین دشنام گفته می شود. همین که سخنی غیر از مبارزه طبقاتی یا جنگ ضد استعماری می گوئیم، دستگاه رعب و وحشت خود را به رخ ما می کشند. ما باید یک بار برای همیشه این اتهامات را جدی نگیریم، و از هیاهوی آن نهراسیم.

با وجود پر این، همه نظریه ادیبان شوروی که «واقعیت گرایی سوسیالیستی» نامیده می شود یکسره مطرود و محکوم نبود. چرا که فی المثل در ادبیات نیز علیه فلسفه نادرستی که اندک اندک بیکره همه چیز، حتی شعر و قصه را آلوده بود می بایست اقدامی به عمل آید. مخالفت این شیوه با تمثیلهای مابعدالطبیعی و مبارزاتش علیه جهان

مجرد با در هوایی که لازمه چنین تمثیلهاست، و نیز نبردش با جنون  
گفتارهای بی هدف یا سوز و گداز مبهم عاشقانه می توانست تأثیر سالمی  
بجای نهد.

در اینجا دیگر مراسمهای فریفته و اسطوره ها خریداری ندارد.  
ادبیات فقط موقعیت انسان و جهانی را که افسان با آن در ستیز است  
 مطرح می کند. توسل های جادویی، مذهبی یا فلسفی به هر «فراصوی  
روحانی» جهان دیدنی و محسوس ما، همراه «ارزشهای» زمینی جامعه  
بورژوازی ناپدید گشته اند. درونمایه های باب روز، نومییدی و پوچی،  
امروز به عنوان دستاویزهای آسان گیرانه شناخته شده اند. بدین ترتیب،  
ایلیا اهرنبرگ نویسنده شوروی و اهمیت ای نداشت که بلافاصله پس از  
جنگ بنویسد: اضطراب عیب و آلودگی سرمایه داری است، ما دوباره  
خواهیم ساخت.

در برابر چنین اصولی، جادداشت امیدوار باشیم که آدمی و اشیاء،  
به قول لوکاک، از آلودگی خیال پرستی زدوده شود و سرانجام بتوانند،  
چنان که هستند جلوه کنند. دیگر واقعیت نمی تواند پیوسته به جای  
دیگری برده شود، بلکه همین جا و هم اکنون خواهد بود؛ آن هم  
بدون کنگی. توجیه جهان دیگر در معنای دشوار و نامعلوم ویژه ای  
صورت نمی گیرد، بعد از این، هستی جهان فقط در وجود محسوس و جامد  
و مادی خود قرار خواهد داشت. بعد از این در آن سوی دیدنیها، آنچه  
با حواس خود احساس می کنیم، چیزی وجود نخواهد داشت؛  
حال به نتیجه بنگریم: ره آورد واقع گرایی سوسیالیستی چیست؟  
بدیهی است که این بار، نیکان نیک و بدان بد هستند ولی اتفاقاً  
عنایتی که به مسائل بدیهی داوند، ارتباطی با آنچه ما در دنیا می بینیم  
ندارد. این چه پیشرفتی است که برای گریز از دوگانگی ظواهر و جوهر،  
به سانی گرایی خیر و شر پناهنده شویم؟

خطرناک‌تر از این هم هست. در قصه‌هایی که چندان ساده لوحانه نیست، در برابر انسانهای حقیقت‌نما و در جهانی چندگانه و دارای هستی محسوس قرار می‌گیریم و به‌رغم همه چیز، متوجه می‌شویم که این جهان و این آدمها به‌منظور تفسیر و تأویلی ساخته شده‌اند. البته نویسندگان این آثار مقاصد خود را پنهان نمی‌کنند؛ ایشان می‌خواهند، پیش از هر موضوع دیگری، رفتارهای تاریخی، اقتصادی، اجتماعی و سیاسی را با جدا کردن صراحت ممکن معجم کنند. در صورتی‌کنه از دیدگاه ادبیات، حقایق اقتصادی و نظریه‌های مارکسیستی در مورد ارزش اضافی و غصب اموال دیگران جزو جهانهای فراسوی است. اگر قصه‌های نویسندگان مرقی واقعی جز نسبت به این تعابیر معلوم جهان دیدنی، ساخته و پرداخته و آزموده و مقبول نباید داشته باشد، پس قدرت کشف یا ابداع این قصه‌ها چه می‌شود؟ خصوصاً این هم طرز تازه دیگری است برای انکار مطمئن‌ترین خصوصیت جهان؛ یعنی واقعیت ساده آن، بودن آن. بکّه تعبیر، هر چه باشد، جز اینکه رودر روی اشیاء بایستد، چیزی نیست. هر نظریه در مورد نقش اجتماعی اشیاء، اگر مقدم بر تعریف آنها باشد، جز آنکه صورت آنها را در ابهام فرو ببرد، یا نمونه قالبی آنها را ارائه دهد، درست به همان روال نظریه‌های قدیمی روانی و اخلاقی یا همانند نمادگرایی «سبولیسم» تمثیلهای، کاری نمی‌تواند کرد.

مفهوم خلاصه کلام آن است که واقعگرایی حسیالیستی نیازی به هیچ گونه پژوهش در قصه ندارد، و به هرگونه نوجویی و نوآوری فنون هنر به حد اعلیٰ بدگمان است و به‌طوری که هر روز سلاطین می‌شود، بدترین نوع بیان بورژوازی به مزاجش سلزگاتر است. ولی مدعی است که در شوروی و سایر جمهوریهایی توده‌ای، هنرمندان احساس فراحتی می‌کنند. مسئولین امر اند که اند که بی می‌پزند که به خطا رفته‌اند، و با

وجود ظواهر، پژوهشهای «آزمایشگاهی» در باب ساختمان و زبان قصه، اگرچه بدو آنها مطلوب اهل فن باشد، آنقدر هم که حزب انقلاب می‌پندارد، یهوده نیست.

بنابراین از مسأله تعهد چیز مهمی باقی نمی‌ماند. سارتر که خطر این ادبیات پندآمیز را دیده بود، نویسندگان را به هواخواهی از «ادبیات اخلاقی» دعوت کرد که به عقیده او فقط مدعی بیدار ساختن آگاهیهای سیاسی از طریق طرح مسائل اجتماعی، و اجتناب از روش تبلیغاتی و توصیه افکار قالبی با بازگرداندن آزادی خواننده است. تجربه نشان داد که این نیز خیال باطل و امید عبثی بوده است: همین که فکیر القاء یک موضوع خارج از هنر در ذهن هنرمند ظاهر می‌شود، ادبیات اندک‌اندک پس می‌رود و ناپدید می‌گردد.

پس تنها معنایی را که تعهد می‌تواند برای ما داشته باشد، به او باز گردانیم: تعهد، بجای آنکه دارای ماهیت سیاسی باشد، در نظر نویسنده آگاهی کامل از مسائل کنونی زبان است؛ اعتقاد به اهمیت فوق‌العاده این مسائل است و حل این مسائل است از اندرون. برای نویسنده، تنها امکان هنرمندماندن همین است. شاید روزی همین امر، از طریق نتایجی نامعلوم در کار دیگر، و شاید هم در کار انقلاب مفید افتد.

## ۴. صورت و محتوا

نکته‌ای می‌بایست هواخواهان واقعگرایی را نگران می‌کرد، و آن شباهت کامل استدلال، واژگان و ارزشهای آنان است با استدلال و واژگان و ارزشهای سرسخت‌ترین منتقدین بورژوازی. فی‌المثل وقتی که صحبت از جداساختن «صورت» قصه از «محتوای» آن است؛ یعنی هنگامی که ویژگیهای سبکی از قبیل گزینش واژگان، توتیب و تنظیم

آن، استعمال زمانهای دستوری، به کاربردن ضمایر، و ساختن روایت را در برابر داستانی قرار می دهند که در قالب این مشخصات روایت می شود؛ مانند حوادث، رفتار قهرمانان، انگیزه های این رفتارها و نتیجه اخلاقی قصه.

تنها اختلاف بین ادبیات زینت المجالس غرب و ادبیات کشورهای شرقی، در «نوع» آسوزش است. تازه آنقدر که خود ادعا می کنند، اختلاف ندارند. به هر حال، بنا به دید مشترک این دو اردوی متخاصم، مهم ترین اصل هر قصه ای، «داستانی» است که روایت می شود. قصه نویس خوب کسی است که داستانهای زیبا بیافریند، یا این داستانها را خوب بیان کند. در نظر هر دو گروه، «قصه بزرگ» فقط آن قصه ای است که پیامش داستان را تحت الشعاع قرار دهد؛ داستان را به سوی حقیقت انسانی ژرف و برتر، اخلاق یا حکمتی سوق دهد.

پس طبیعی است که اتهام «صورتگرا» مهم ترین دشنام رایج سانسورچیهای دوطرف باشد. این بار نیز واژه صورتگرا حکایتگر تصمیمی است متکی به نظام معینی در باب قصه. و نظام آنان نیز، علی رغم ظاهر فریبنده، حاوی اگر نه پرت ترین عقاید — دست کم متضمن بدترین خرافه ها و خیالهای خام است. گذشته از این، در پشت چنین طرز تفکری، نوعی تحقیر ادبیات نهفته است که از نظر کسی پنهان نمی ماند. این تحقیر، چه از سوی هواخواهان رسمی ادبیات، یعنی نگهبانان هنر و سنت ناشی شود، چه از طرف کسانی که فرهنگ تودوها را وسیله عالی نبرد می شمارند، به یک اندازه باعث شگفتی است. منظور اینان از واژه صورتگرا دقیقاً چیست؟ مطلب روشن است: توجه بیش از اندازه به صورت، و در قصه، دقیقاً به معنای شگرد قصه نویسی است، به زبان داستان و پیام آن. پس این کشتی شکسته کهنه؛ یعنی تقابل مکتبی صورت و محتوا هنوز غرق نشده است؟

انگار عکس این قضیه صادق است، و این اندیشه خرافی اینک  
پیش از همیشه بیداد می‌کند. مسلماً اتفاقی نیست که سرزنش صورتگرایی  
از قلم هر دو اردوی متخاصم، که در این مسأله با هم ساخته‌اند،  
تراویده می‌شود. دست کم در یک مورد اساسی با هم توافق دارند:  
و آن افکار شرط عمده حیات هنر، یعنی «آزادی» است. گروهی هنر را  
وسيله‌ای در خدمت انقلاب سوسیالیستی می‌دانند و بس. گروه دیگر از  
ادبیات می‌خواهند پیش از هر چیز زبان حال انسانگرایی مبهمی باشد  
که روزگار خرم جامعه‌ای بوده است که اکنون در حال زوال است.  
یعنی حضرات واپسین هواخواهان این جامعه رو به زوال هستند.

در هر دو حال، صحبت از این است که قصه را به پیامی بیگانه  
با قصه تنزل دهند. می‌خواهند قصه را به یک وسیله تبدیل کنند:  
وسيله نیل به ارزشی که از حدود قصه تجاوز می‌کند و به فراسوی علوی  
یا زمینی چشم دوخته است. خلاصه وسیله‌ای برای وصول به بهروزی  
آینده، یا حقیقی جاودانی. و حال آنکه اگر هنر مقوله‌ای هست، همه  
چیز است؛ پس به خود بسته می‌کند، و جز آن چیزی نیست.

همه از نقاشی کنایی انتقادی روسی اطلاع دارند. در این نقاشی،  
یک اسب‌آبی، گورخری را در میان جنگل به اسب‌آبی دیگری نشان  
می‌دهد و به او می‌گوید: «می‌بینی، صورتگرایی همین است». حیات یک  
اثر هنری و ارزش آن تابع رشته تعابیری نیست که با حدود و ثغور آن  
تلاقی داشته یا نداشته باشد. اثر هنری مثل دنیا صورتی است زنده؛  
وجود دارد؛ پس نیازی به توجیه ندارد. گورخر یک واقعیت است؛ انکار  
وجودش عاقلانه نیست — اگرچه خط‌های بدن آن فاقد معنا باشد. به  
همین منوال است واقعیت یک قطعه موسیقی، یک پرده نقاشی، یا یک  
قصه: واقعیت آنها، در صورت آنهاست. ولی معنا و پیام ژرف این آثار،  
یعنی محتوای آنها، در زیر همین صورت نهفته است. و واقع‌گرایان

سوسیالستی باید در این مورد احتیاط کنند. هیچ قصه‌نویسی نمی‌تواند یک قصه را به‌دوروش ممکن بنویسد. هنگامی که وی به‌قصه‌آلوده می‌اندیشد، همیشه بدو نگارش معنی ذهنش را مشغول می‌دارد و دستش را در اختیار خود می‌گیرد. در خاطر او، هر کتله‌های جمله‌ها، انواع معمارها، واژگانی معین و ساختمانهای دستوری وجود دارند، درست همانند نقاشی که، در سر، خطوط و رنگهایی دارد. وقایعی که در کتلب او اتفاق خواهد افتاد، دو درجه دوم اهمیت قرار دارد، چنانکه گویی مولود نگارشند. و همین که اثر به‌پایان رسد، چیزی که موجب شگفتی خواننده می‌شود، همین صورتی است که گروهی تظاهر به‌تعطیر آن می‌کنند، البته غالباً خواننده نمی‌تواند دقیقاً معنی صورت‌را بیان کند؛ اما در نظر او جهان ویژه نویسنده را همین صورت می‌سازد.

با هر یک از آثار ارجمند ادبیات فرانسه می‌توان آزمون‌های زد: مثلاً بیگانه اثر کامو را در نظر بگیرید. کافی است تغییر مختصری در زمان افعال کتاب پدید آوریم. به‌جای اول شخص مفرد ماضی نقلی، که استعمال غیر عادی آن در سراسر کتاب مشهود است، سوم شخص مفرد ماضی مطلق را، که معمول‌تر است بنشانیم. جهان پرداخته کامو و همه لطف قصه آنآ ناپدید می‌شود. به‌همین ترتیب، کافی است نظم واژه‌ها را در قصه مادام بودادی تغییر دهیم تا ذره‌ای از مشخصات نویسنده‌گی فلور باقی نماند.

ناراحتی ما، در برابر قصه‌های متعهد، ناشی از همین نکته است. این قصه‌ها، چون شرایط زندگی کارگران و مسائل سوسیالیزم را مطرح می‌سازند. انقلابی پنداشته می‌شوند. صورت این آثار، که غالباً متعلق به‌سالهای پیش از انقلاب کارگری ۱۸۴۸ فرانسه است، آنها را در ردیف عقب‌افتاده‌ترین قصه‌های بورژوازی قرار می‌دهد. پیام واقعی این قصه‌ها که در ضمن مطالعه به‌آسانی فهمیده می‌شود، معیارهایی که از این

آثارناشی می‌گردد، هیناً شبیه پیام و معیارهای سرمایه‌داری قرن نوزدهم فرانسه است. همان آرمانهای بشر دوستانه، همان اخلاق، و همان معجون، که ترکیبی از عقلگرایی و روحانیت بود!

پس فقط نگارش «مستول» است، من کلمه «مستول» را به کار می‌برم؛ چون کسانی که به ما تهمت می‌زنند که از عهده رسالت نویسندگی خود، چنانکه باید، بر نمی‌آینم، این واژه را به طیب خاطر، و بجا و بیجا به کار می‌برند. از محتوای قصه به عنوان مقوله‌ای مستقل از صورت سخن گفتن، به معنای حذف قصه از قلمرو هنر است. چرا که اثر هنری، به معنای دقیق کلمه، جعبه نیست که در اندرون آن چیزی باشد یا نباشد. هنر یک پاکت نیست که در آن رنگهای پر زرق و برقی به قصد زیبا کردن «پیام» نویسنده به کار رفته باشد. هنر نمی‌تواند کاغذ زربنی باشد به دور بسته یسکوئیت، رنگی به دیواری یا چاشنی خوش طعمی برای گوارا ساختن خوراک ماهی، هنر به هیچ دستوری از این دست کردن نمی‌نهد، همچنان که در هیچ نقش تدارک دیده‌ای بازی نمی‌کند. هنر به هیچ حقیقتی که پیش از او وجود داشته است، تکیه نمی‌زند. و می‌توان گفت که هنر کاری جز بیان حال خود ندارد. هنر خود به آفرینش تعادل خود و معنای خود برای خود اقدام می‌کند. مثل همان گورخر که سرهای خود ایستاده است، و گرنه می‌افتد.

بدین ترتیب، بی‌ارزشی اصطلاح مورد علاقه نقد سنتی ملاحظه می‌شود: «فلانی حرفی برای گفتن دارد، و آن را خوب بیان می‌کند». آیا، به عکس، نباید گفت که نویسنده واقعی حرفی برای گفتن ندارد؟ نویسنده فقط شیوهای برای گفتن دارد. نویسنده باید جهانی بیافریند. ولی این جهان از هیچ آغاز می‌گردد. و از غبار...

در این صورت، به ما ایراد می‌گیرند که به کار عیث و بی‌فایده‌ای پرداخته‌ایم. به این دستاویز که ما وابسته به جایی نیستیم. منتقد

رنگین‌نامه‌ای، هنر برای هنر را نمی‌پسند و مجیش را نمی‌گویند. چرا که چنین هنری یادآور بازی، تردستی و تفریح است. لیکن «ضرورت» چیزی که اثر هنری به محک آن سنجیده می‌شود، ربطی به «سودمندی» ندارد. ضرورت هنر یک مسأله داخلی است؛ ولی وقتی نظام قراردادها از خارج تعبیه می‌شود، این ضرورت کار عبث تلقی می‌گردد؛ مثلاً، چنانکه گفته‌ایم، رفیع‌ترین هنر، در برابر انقلاب ممکن است اقدامی فرعی و حتی مضحک جلوه کند.

مشکل یا به عبارت بهتر؛ عدم امکان آفرینش هنری، در همین نکته نهفته است: اثر باید ضرورت خود را بروز دهد. ولی ضرورت محض، نه ضروری برای وجود مقوله‌ای دیگر. معماری هنری به کاری نمی‌آید. نیروی آن یک نیروی یهوده است. اگر این بدیهیات امروز در مورد قصه عجیب و برخلاف عرف می‌نماید، در حالی که همین عقاید فی‌المثل در مورد موسیقی قبول است، فقط بدان علت است که در دنیای امروز، ادبیات نیز از خود یگانه‌گشته است. این از خود یگانگی، که غالباً نویسندگان حتی بدون آنکه خود متوجه باشند قید آن را به‌کردن می‌گیرند، به وسیله اکثریت قریب به اتفاق منتقدین حفظ و نگهداری می‌شود: پیشاپیش همه این منتقدین، منتقدین جناح چپ افراطی قرار دارند. اینان ادعا می‌کنند که در کلیه زمینه‌های دیگر، علیه یگانگی انسان از خود مبارزه می‌کنند. و ما می‌بینیم که اوضاع در کشورهای سوسیالیستی بدتر است؛ چون گویا رهایی کارگران در آنجا موضوعی است تمام شده.

این نوع از خود یگانگی، مثل هر نوع دیگر آن، البته موجب باژگونی کامل ارزشها و واژگان می‌گردد؛ به نحوی که واکنش بسیار مشکل می‌شود و انسان در استعمال درست واژه‌ها تردید می‌کند. فی‌المثل اصطلاح «سورترگرای» چنین وضعی پیدا کرده است. این واژه،

به معنای زنده‌اش، چنانکه «ناتالی ماروت» نشان داده است، قطع باید در مورد قصه نویسانی به کار برده شود که به محتوای اثر خود بیش از اندازه توجه دارند. چرا که آنان، برای رسایی محتوای اثر خود، از هرگونه جستجو در نگارش عمداً دوری می‌جویند. چون می‌ترسند که جستجوی آنان ناپسند افتد یا موجب تعجب شود؛ پس صورت، یا به عبارت بهتر، قالبی را برمی‌گزینند که قبلاً آزموده شده، و ضمناً همه نیرو و حیات خود را نیز از دست داده است. صورتگرا اینانند؛ چون صورت نهی و پوشیده‌ای را که دیگر قالبی بیش نیست پذیرفته‌اند و به این صورت بیجان چسبیده‌اند.

خواننده نیز، عجولانه، توجه به صورت را کاری خشک و بی‌ثمر می‌شمارد؛ ولی اگر کوشش صوری، آفرینش و پژوهش باشد، و نه دستورالعمل، چنین کاری حالی از لطف نیست. خشکی صورتگرایی جدا محضول حرمت به قواعد کهنه و پوشیده است. وقتی به خاطرات و مکاتبات همه نویسندگان صد سال اخیر نظر می‌کنیم، ملاحظه می‌شود که توجه دائمی آنان، یعنی همه شورشان، توقع آنان، حیاتشان اتفاقاً متضروف همین صورت بوده است و مالدگازی آثارشان به همان صورت تکیه زده است.

**قصهٔ نو، انسان طراز نو**



در سالهای اخیر دربارهٔ قصهٔ نوا مقالات فراوان نوشته‌اند. در خلال انتقادهای و حتی درین ستایشها نیز، متأسفانه چنان سهل‌انگاریها و اشتباهات و سوء تفاهمهایی صورت گرفته که، سرائعجام، منتهی به تکوین افکار و عقایدی ناصواب در ذهن خوانندگان گردیده است. به‌طوری که امروز قصهٔ نوا، برای خوانندگان، انگار همان معنایی را دارد که مفهوم عکس آن برای ما.

به‌همین جهت، کافی است رئوس عقاید غلطی را که از قلمها تراویده و در افواه جاری شده است، از نظر بگذرانیم تا به توصیف دور-نمای روشنی از نهضت خود پردازیم.

هر بار که شایعه سازان ادبی، به‌مدد تخیلات خویش، مقاصد و مفاهیم عجیب و غریبی از کارهای ما استنباط می‌کنند، و یا نیت نادرستی به‌ما نسبت می‌دهند، و فلان منتقد اهل فن، این شایعات را منعکس می‌کند و خود بدان دامن می‌زند، بدون هیچگونه شبهه می‌توان گفت که نیت ما درست عکس آن است.

اما نیت ما: البته آثار ما در دسترس همه هست، و ملاک قضاوتها هم همان آثار است؛ ولی بدیهی است که نویسندگان خود

حق قضاوت آثار خود را ندارند. وانگهی، پیوسته به علت همین به اصطلاح «نیات» ماست که محکومان می کنند. خرده گیران قصه های ما ادعا می کنند که این قصه ها زائیده افکار «زبان انگیز» و مخرب ما به شمار می روند.

عده ای دیگر را عقیده بر این است که قصه های ما خوبند، چون، گویا این قصه ها برضد افکار و نظریه های خود ما نوشته شده اند. بنابراین، ویژگیهای قصه نو، به حسب شایعات، به قرار زیر است:

۱. قصه نو آیین تازه ای برای قصه نویسی در آینده بنیاد کرده است.
۲. قصه نو قلم بطلان بر سنت قصه نویسی کشیده است.
۳. قصه نو می خواهد نقش آدمی را از صفحه گیتی بزدايد.
۴. قصه نو به برونگرایی محض نظر دارد.
۵. قصه نو به اشکال خواننده و فهمیده می شود و خاص اهل فن است. و حال آنکه، با توجه به مفهوم عکس هر یک از عبارات فوق، بهتر بود ویژگیهای قصه نو چنین تشریح شود:

۱. قصه نو نه يك نظریه، بل يك پژوهش است.  
قصه نو آیین تازه ای بنیاد نکرده است؛ یعنی موضوع «مکتب ادبی» به معنای محدود آن در اینجا مطرح نیست. ما خود بهتر از همه می دانیم که بین آثار ما — مثلاً بین آثار کلودسیمون<sup>۲</sup> و من — تفاوت چشمگیری وجود دارد. ما معتقدیم که همین طور هم باید باشد. اگر قرار بود که هر دو یک چیز بنویسیم، دیگر چه نیازی بود که ما هر دو نویسنده شویم؟ مگر این گونه اختلافها همیشه در بطن «مکتبهای ادبی» وجود نداشته است؟ در هر یک از جنبشهای ادبی تاریخ ما، دو وجه مشترک برجسته ای که از آثار نویسندگان استنباط می شود: یکی نیت

گریز از یکنواختی و جمود، و دیگری نیاز به تنوع و آفرینش چیزی دیگر. هنرمندان در چه موردی، جز انکار و شکستن قالبهای کهنه و باطلی که کهنه‌پردازان می‌خواستند به آنان تحمیل کنند، گرد هم آمدند و متحد شدند؟ در همه زمینه‌های هنری، و همیشه، قالبها زندگی می‌کنند و بعد می‌میرند. و پیوسته باید تغییرشان داد: ترکیب قصه به‌سیاق قرن نوزدهم، که صد سال پیش از این عین زندگی شمرده می‌شد، امروز دیگر چیزی جز لفاظی و عبارت‌پردازی توخالی نیست، و فقط به کار تقلید مسخره و ملال‌انگیز می‌خورد.

به این ترتیب، نه تنها ما آیین و احکام تخلف‌ناپذیری برای دیگران یا خود وضع نکرده‌ایم، و تعصبی در مورد افکار خود نداریم، بلکه به‌عکس، در مبارزه بر ضد جمود و تعصب متحد شده‌ایم. خصوصاً در فرانسه، معیار و ضابطه‌ای کهن در باب قصه وجود داشت و هنوز هم دارد که مورد قبول عده بسیاری از مردم است.

دو برابر هر کتابی که ما منتشر کرده‌ایم، ضوابط کهن همانند سد سدی بر سر راه ما قرار داشت. به ما می‌گفتند: «شما که شخصیتی نیافریده‌اید، پس قصه واقعی نمی‌نویسید»؛ «شما که داستانی نمی‌گویید، پس قصه واقعی نمی‌نویسید»؛ «شما که منش یا محیطی را مورد بررسی قرار نداده‌اید، سوداها و عواطف آدمی را تحلیل نمی‌کنید، پس قصه واقعی نمی‌نویسید»...

ولی ما که به‌نظرسازی و تدوین اصول هم متهم هستیم، به عکس اینان، حتی نمی‌دانیم که «قصه واقعی» چگونه به وجود می‌آید. همین قدر می‌دانیم که قصه امروز همین است که «امروز» نوشته می‌شود؛ نیازی نیست که آن را همانند قصه دیروز بنویسیم. وظیفه ما این

- |                |               |             |
|----------------|---------------|-------------|
| 1. Composition | 2. Personnage | 3. Histoire |
| 4. Caractère   | 5. Milieu     |             |

است که گامی به پیش برداریم.

۲. قصه نوکاری جز پیروی از تحول دائمی قصه‌نویسی ندارد.

این تصور— که قصه واقعی در دوره بالزاک<sup>۱</sup>، یک بار برای همیشه، به قواعد دقیق و معین مجهز گشته و جامد و راکد مانده است— خطایی بیش نیست. تحول قصه، نه تنها از اواسط قرن نوزدهم قابل ملاحظه بوده است. بلکه، به یک تعبیر، بلافاصله در همان عصر بالزاک آغاز شده است. مگر بالزاک خود به «ابهام» صومعه پارم<sup>۲</sup> اشاره نمی‌کند؟ مسلم است که جنگ واترلو، آنچنان که ستندال<sup>۳</sup> وصف می‌کند، در همان دوره، دیگر جزو نظام قراردادی بالزاک در کار قصه‌نویسی نیست.

از آن به بعد، این تحول هر روز تشدید شده است. فلوبر، دستو- یفسکی<sup>۴</sup>، پروست، کافکا، جویس، فاکتر، بکت... طلایه داران این تحولند. ما، بجای آنکه قلم بطلان بر سنتها بکشیم، به ساده‌ترین وجه در مورد گزینش پیروان خود به توافق رسیده‌ایم. انگیزه ما تنها ادامه راه این فرزانگان است. ما نمی‌خواهیم اثری بهتر به وجود آوریم. چه، «اثر بهتر» به کلی بی‌معناست؛ بلکه آنچه می‌نویسیم در جهت پیروی از پیشگامان تحول است. وانگهی، ساختمان قصه ما نیز عجیب نیست. مگر آنکه در آنها به جستجوی عناصری پردازیم که سی‌چهل سالی است که عملاً در زمینه قصه زنده ناپدید گشته، یا دست کم، به طرز شکست‌انگیزی به تعلیل رفته است: نظیر بررسی منشاء، وقایع‌نگاری، بررسیهای اجتماعی و غیره. باری، قصه نو دست کم این شایستگی را داشت که گروه کثیری از خوانندگان خود را، که هر روز به تعدادشان افزوده می‌شود، به تحول

1. Balzac    2. La chartreuse de Parme    3. Stendhal  
4. Dostoievsky

کلی قصه نویسی آگاه کند. آن هم هنگامی که در انکار و رد این تحول پافشاری می‌شد، و آثار کافکا، فاکثر و دیگران را در ردیف انواع مظنون فرعی قرار می‌دادند. و حال آنکه اینان قصه نویسان بزرگ آغاز این سده‌اند.

بیست سالی است که بی‌شک آهنگ تحول ادبی شتابی دیگر یافته است. منتها همه معترفند که این شتاب منحصر به زمینه هنری نیست. اگر گاهی، خواننده از مطالعه قصه نو ناراحت می‌شود، درست به همان ترتیبی است که بناهای کهن و آیینهای فرسوده همه در دور و بر او فرو می‌ریزند و آدمی در محیط زیستی خویش دچار سرگشتگی می‌شود.

۳. قصه نو تنها به آدمی، و به موقعیت او در جهان، علاقه دارد. چون در آثار ما اثری از شخصیت به معنای رایج این واژه نیست، گروهی شتابزده نتیجه گرفتند که در این آثار اصلاً وجود انسان مطرح نیست. پیداست که کتابهای ما دقیقاً خوانده نمی‌شود؛ و گرنه انسان در هر صفحه، در هر سطر و در هر واژه این کتابها حاضر و ناظر است. حتی اگر در آثار ما اشیاء فراوان با موشکافی توصیف شده است، همیشه و ابتدا دیده آدمی به مشاهده این اشیاء می‌پردازد؛ اندیشه انسان آنها را مورد تجدید نظر قرار می‌دهد، و عواطف آدمی شکل تازه‌ای به آنها می‌بخشد؛ اشیاء قصه‌های ما هرگز در بیرون دایره ادراک آدمی وجود خارجی ندارند. این اشیاء با اشیاء زندگی روزمره ما قابل قیاسند؛ آنچنان که هر آن روان ما را تسخیر می‌کنند. و اگر شیء را، به معنای کلی آن در نظر گیریم (بنا به تعریف فرهنگ، شیء عبارت از هر چیزی است که حواس ما را متأثر کند) طبیعی است که در کتابهای من تنها از شیء صحبت شود. در زندگی من، هم وسائل اتاق من، هم سخنانی که

می‌شنوم و هم زنی که دوست می‌دارم و حرکات او، شیء هستند. به معنای عامتر (باز بنایه تعریف فرهنگ، شیء هر چیزی است که ذهن ما را به خود مشغول دارد) خاطره— که با آن به اشیاء گذشته برمی‌گردم — و نقشه— که مرا متوجه وضع اشیاء در آینده می‌کند— شیء هستند: اگر تصمیم بگیرم که به کنار دریا بروم، پیشاپیش دریا و ساحل را در ذهن مجسم می‌کنم. هرگونه تخیل دیگر نیز شیء محسوب می‌شود. اما چیزی را که مردم «اشیاء» می‌نامند، همیشه در قصه‌ها به وفور وجود داشته است. کافی است که بالزاک را در نظر آوریم: خانه‌ها، وسائل خانه، لباس‌ها، جواهر و لوازم آشپزخانه و دستگاه‌ها، همه در آثار او با چنان رغبت و دقت وصف شده‌اند که از آثار نو چیزی کم ندارند.

در آثار من نه تنها «انسان» به وصف همه چیز می پردازد، بلکه این انسان کمتر از هر تماشاگری بی طرف و بی غرض است. او «همیشه» با ماجراهای سمج عاطفی درگیر بوده است، بدان پایه که بر اثر این کشاکش مدام، غالباً پینش خود را مغدوش کرده به تب و تاب هذیان دچار گشته است. به همین جهت، قصه های من، یا قصه های همه دوستان من، درونگرایانه تر از آثار نویسندگانی مثل بالزاک است. دنیای آثار بالزاک را چه کسی وصف می کند؟ این راوی همه دان و همه جا حاضری که هم پشت اشیاء را می بیند و هم روی آنها را، حرکات چهره را با نوسانهای ضمیر آدمی یکجا مورد توجه قرار می دهد، و به حال و گذشته و آینده هر ماجرای در عین حال آگاه است چه کسی است؟ لابد خداست!

ادعای برونگرایی تنها درخور خداست! در آثار ما، به عکس، کسی که می بیند و احساس می کند و می اندیشد آدمی است: انسانی که در دل زمان و مکان جای گرفته و تابع عواطف انسانی خویش است. آدمی است مثل من و شما. کتابی چنین، حاوی تجارب محدود و نامطمئن چنین آدمی است. او آدمی است امروزی و اینجایی، و راوی سرگذشت خویش.

بی شک، کافی است که دیگر دیده بر این بداهت نبندیم تا ببینیم که کتابهای ما در حد هر خواننده ای است که خواستار رهایی از بند خرافه های رایج ادبی یا عقاید کهنه در باب زندگی است.

۵. قصه نو برای همه انسانهای پاکطینت نوشته می شود. چرا که در این آثار، صحبت از تجارب شخصی است، نه طرحهای سهل انگارانه اطمینان بخش — و در عین حال نومید کننده — که هدفش جبران خسران و ایجاد نظم است قراردادی برای زندگی و سوداهای

آدمی. چه نیازی هست که زمان ساعت دیواری را در قصه بازسازی کنیم؟ قصه تنها نگران زمان انسانی است. بهتر نیست که به حافظه خود، که اصلاً در بند زمان نیست، بیندیشیم؟ چرا باید در کشف نام یک فرد در قصه‌ای پافشاری کنیم که از افشای آن خودداری می‌کند؟ ما هر روز به افرادی برمی‌خوریم که نامشان را نمی‌دانیم و در سراسر یک شب نشینی می‌توانیم با غریبه‌ای گفتگو کنیم، بی‌آنکه به معرفی بانوی میزبان کمترین توجهی کرده باشیم.

کتابهای ما با واژه‌ها و عبارات مصطلح و روزمره نوشته شده‌اند و برای کسانی که کارشان تفسیر رموز باطل و متروک نباشد حاوی مشکل خاصی نیست. پنجاه سالی است که این گونه تعبیرها از رونق افتاده است. ما حتی گمان می‌کنیم که اتفاقاً میراث فرهنگی ویژه‌ای که از سال ۱۹۰۰ به بعد درجازه است مغل درک آثار ملست. و در عوض، افراد بسیار عادی، که احياناً کالکا را هم نمی‌شناسند، به شرطی که مغزشان با قالبهای نوع بالزاک تباه نگشته باشد، کتابهای ما را خواهند فهمید و دنیای پیرامون خود و افکار خویش را در آن باز خواهند شناخت. آثار ما، بجای آنکه اینان را در مورد دلالت کذایی هستی بفرید، بدانان کمک خواهد کرد تا در این مورد به روشن بینی بیشتری دست یابند.

۶. قصه نو دلالت ساخته و پرداخته‌ای برای زندگی پیشنهاد نمی‌کند. حال می‌رسیم به پرسش کذایی: آیا زندگی ما حاوی معنایی نیز هست؟ آن معنا کدام است؟ مقام آدمی در این خاکدان چیست؟ آیا می‌فهمیم که چرا اشیاء قصه‌های بالزاک وار آن همه اطمینان بخش بوده‌اند، این اشیاء به دنیایی تعلقی داشتند که آدمی مالک آن بود.

همه این اشیاء دارایی و ملکی بودند که کافی بود تصاحب کنی، نگه داری یا به چنگ آوری؛ همانندی پایداری بین این اشیاء و صاحب آن برقرار بود. یک جلیقه عادی خود نشانه منش ویژه و نیز دلیل وضع اجتماعی معینی بود. آدمی دلیل هرچیز و کلید کاینات، و بنابه موهبتی الهی، مالک طبیعی کاینات بود.

از این همه شوکت، امروز چیز مهمی باقی نمانده است. به هنگامی که طبقات مرفه، اندک اندک، حجتها و امتیازات خویش را ازدست می دادند، دنیای اندیشه، بنیادهای ذاتگرایانه خود را ترک می گفت؛ نمودشناسی<sup>۱</sup> بر عرصه پژوهشهای فلسفی چیره می گشت؛ علوم فیزیکی به کشف دنیای گسیخته نائل می آمد؛ حتی روانشناسی نیز به موازات آن دستخوش دگرگونی ژرفی می شد.

دلالت دنیای پیرامون ما دیگر نسبی و موقت و متناقض و هر آن مورد انکار است. بنابراین، اثر هنری چگونه می تواند مدعی ارائه دلالتی گردد؟ قصه نو همچنان که در آغاز مقال گفته ایم، یک «پژوهش» است. ولی پژوهشی که دلالتهای خویش را به تدریج می آفریند.

می پرسند: آیا واقعیت معنایی دارد؟ هنرمند زمان ما نمی تواند به این پرسش پاسخ دهد. چرا که اطلاعاتی از این موضوع ندارد. او فقط می تواند گفت که، این واقعیت، پس از نقل مکان، یعنی پس از آفرینش هنری، شاید حائز معنا شود. چرا این عقیده را بدینانه تلقی کنیم؟ به هر حال، این عمل مغایر با تسلیم و تمکین است. ما دیگر به دلالتهای ساخته و پرداخته ای که نظم ربانی قدیم و دربی آن نظام خردگرای قرن نوزدهم در اختیار انسان می گذاشت، اعتقادی نداریم. چشم امید ما فقط به انسان دوخته شده است. فقط صورتهای<sup>۲</sup> آفریده

اومی توانند معنایی به جهان ببخشند.

۷. برای نویسنده، ادبیات تنها تعهد ممکن است.

به همین جهت، ادعای هواداری از یک عقیده سیاسی در اندرون قصه معقول نیست. حتی عقیده‌ای که به نظر ما درست می‌نماید و در حیات سیاسی خود برای پیروزی آن مبارزه می‌کنیم. زندگی سیاسی پیوسته ناگزیرمان می‌سازد که دلالت‌هایی نظیر دلالت‌های اجتماعی و تاریخی و اخلاقی را شناخته انگاریم. اما هنر ادعای کمتری—یا بلند—پروازی بیشتری—دارد. برای هنرمند، هیچ چیز پیشاپیش شناخته نیست. پیش از اثر، چیزی وجود ندارد: نه یقینی هست، نه نظریه‌ای و نه پیامی. این پندار، که قصه‌نویس اول «مطلبی برای گفتن» دارد و بعد این مسأله برای او مطرح می‌شود که «چگونه آن را بیان کند» به کلی باطل است. چرا که اتفاقاً این «چگونگی» و همین «طرز بیان» طرح نویسندگی او را تشکیل می‌دهند. این طرح، از هر طرح دیگری گنگ‌تر است، و بعداً محتوای نامعلوم اثرش خواهد شد. شاید سرانجام همین محتوای نامعلوم و همین طرح مبهم صورت اثر، بیشتر از همه موضوع آزادی را به کار آید؛ اما کی؟

زمان و توصیف  
در قصه امروز



به یک اعتبار، نقد ادبی بسیار دشوارتر از آفرینندگی است. مثلاً قصه‌نویس می‌تواند به هوش خود اعتماد و بدان تکیه کند، و نیازی به این کوشش ندارد که گزینش‌های هوش را بفهمد؛ خواننده ساده معمولی هم به این اکتفا می‌کند که بداند آیا کتاب در او تأثیر کرده است، به شخص او مربوط هست، آیا چنین کتابی را می‌پسندد یا نه، این کتاب برای او مفید هست یا نه؟

و حال آنکه منتقد موظف است که پاسخ همه این پرسش‌ها را ارائه کند: وی باید به صراحت سودمندی‌های کتاب را بیان کند، علت علاقه خود را به این کتاب بگوید، و در باب آن داوریه‌ای مطلق و معتبر ابراز دارد.

نظام ارزش‌ها سنتی است. این ارزش‌ها — که تنها ملاک‌های قضاوت محسوب می‌شوند — از روی آثار ارزشمند پدران و نیاکان ما، و گاه نیز از روی آثار بسیار کهن استخراج شده‌اند. این آثار، که در گذشته به علت ناسازگاری با ارزش‌های زمان خود طرد شده بودند، پیام‌های تازه، ارزش‌های نو و معیارهای جدیدی به جهان ارزانی داشته‌اند، و ما امروز هم، مثل دیروز با تکیه به آنها زندگی می‌کنیم. امروز هم، مثل دیروز، علت وجودی آثار نو فقط پیام‌های تازه‌ای

است که به جهانیان عرضه می‌شود. نویسندگان این آثار هنوز خود از پیام خویش بی‌خبرند. این پیامها، فقط بعدها، به‌مدد آثارشان شناخته خواهند شد، و جامعه فردا، ارزشهای تازه‌ای از این آثار استخراج و مستقر خواهد ساخت. این ارزشها به‌موقع خود کهنه و بی‌ثمر خواهد گشت. روزی که دوباره از ادبیات نو سخن خواهند گفت، این ارزشها زیان‌بخش و شوم هم خواهند شد.

پس منتقد در موقعیت عجیب، و در جبهه‌ای مخالف با عرف عام قرار دارد: وی ناگزیر است که آثار معاصران خویش را با ملاکها و معیارهایی بسنجد که با این آثار مبیانت دارند. پس هنرمند حق دارد که از انتقاد برنجد، ولی حق ندارد که آن را به‌خبث طینت یا بلاهت منتقد تعبیر کند. حال که نویسنده در تدارک آفرینش جهانی نو و مقیاسهایی تازه است، باید به‌طیب خاطر بپذیرد که اگر نه محال، دست کم مشکل است که خود بتواند جهان آفریده خویش را بسنجد، و کارنامه درست و دقیقی از عیب و هنر خویشتن ارائه دهد. بهترین روش ممکن، شیوه تعمیم است؛ و این همان کاری است که قد زنده می‌کوشد انجام دهد. با توجه به تحول تاریخی صورتهای و دلالتهای آنها، مثلاً با توجه به تحول قصه بلند غریبی، نقد می‌تواند دلالتهای ممکن فردا را تصور کند، و بعداً در مورد صورتهایی که هنرمند امروز در اختیار او می‌گذارد ارزیابی تخمینی و موقت ابراز دارد.

البته این شیوه دارای خطرهایی است؛ چرا که این شیوه تحولی در نظر می‌گیرد که مطابق قواعد قابل پیش‌بینی صورت می‌بندد. و حال آنکه وقتی هنر نوظهوری نظیر سینما مطرح است، مشکلات دوچندان می‌گردد. این هنر چون دارای سابقه طولانی نیست، تعمیم بی‌ثمر می‌شود. به همین جهت، همیشه بی‌فایده نیست که نویسندگان، ولو

آنکه قادر به روشنگری بیشتری نباشند، از لحاظ نظری به این پژوهش یاری رسانند.

بارها، و به حق، اهمیت توصیف در قصه نو، به ویژه در آثار خود من، گوشزد گردیده است. با اینکه این توصیفها، از قبیل وصف اشیاء ساکن یا قسمتهایی از یک صحنه، به طور کلی در خوانندگان حسن اثر داشته است، اظهار نظر متخصصان در مورد این توصیفها ریشخندآمیز است. به نظر اینان، توصیفهای من بی فایده و آشفته است. آنها را بی فایده می شمارند، چون هیچ رابطه واقعی با عمل ندارند. می گویند این توصیفها آشفته است، چون فاقد هدف معقول و نقش اساسی خود؛ یعنی نمایاندن، است.

اینان به مقاصد خیالی نویسندگان هم عنایت کرده و گفته اند: قصه های معاصر فیلمهای ناکامیابند، و دورین باید در اینجا زیر بال نگارش لنگ را بگیرد. از طرفی، تصویر سینمایی، در همان نظر اول، و ظرف چند ثانیه، چیزی را که ادبیات می کوشد طی ده صفحه نشان بدهد، و آخر هم نشان نمی دهد، آشکاری می سازد. از طرف دیگر، جزئیات زائد و بیهوده در همان جایگاه بیهوده خود باقی می ماند، چرا که دانه سیب بر روی کف اطلاق ممکن نیست همه تزئینات صحنه را فراگیرد. همه این ایرادها بجا می بود، اگر اتفاقاً با این ایرادها اهمیت معنای توصیفهای قصه امروز نادیده انگاشته نمی شد. ناگزیرم یک بار دیگر بگویم که ظاهراً با توجه به ملاحظات گذشته در مورد پژوهشهای تازه داوری و سپس آن را محکوم می کنند.

نخست باید پذیرفت که توصیف یک بدعت نیست. قصه های نویسندگان بزرگ قرن نوزدهم فرانسه، و به ویژه پیشاپیش آنها قصه های بالزاک، سرشار از خانه، اثاثه خانه، و لباسهایی است که مفصلاً و

دقیقاً وصف شده‌اند. از توصیف چهره‌ها و اندام چشم می‌پوشیم. بدیهی است که هدف این توصیفها نمایاندن است، و در این کار توفیق یارشان است. در آن زمان، غالباً غرض این بود که صحنه‌ای ترسیم گردد، چارچوبه‌ای که عمل در آن اتفاق می‌افتد تعریف و ظاهر جسمانی قهرمانان نمایانده شود. وزن اشیائی که بدین ترتیب به نحو روشنی ترسیم شده بود، جهانی پایدار و مطمئن تشکیل می‌داد. آنگاه قصه‌نویس به این ثقل رجوع می‌کرد و از آن سود می‌جست. این وزن، با توجه به شباهتی که با دنیای «واقعی» داشت، صحت حوادث، گفتار و حرکاتی را که قصه‌نویس می‌آورد تضمین می‌کرد.

دقتی که برای توصیف مکانها، تزئین داخل منازل، شکل لباسها، نشانه‌های اجتماعی و یا روحی که هریک از این عناصر دارا بود، و این نشانه‌ها حضور آن عناصر را توجیه می‌کرد به کار برده می‌شد، و نیز وفور این جزئیات دقیقی که گویی تا ابد می‌توان از منبع آن سیراب گشت، هدفی جز اثبات وجود دنیای بیرون از ادبیات نداشت. قصه‌نویس ظاهراً از این دنیا عکس برمی‌داشت، قصه‌اش رونویسی محسوب می‌شد و قصه‌نویس عینیتی را به دیگران منتقل می‌کرد؛ به قسمی که سروکارخواننده گویی با وقایع نگاری، زندگینامه یا یک سند است. روال زندگی مردم قصه عیناً همان شیوه زیستن مردم عصر بود. در قصه، حتی جاده سالها طی می‌شد. نه همان از فصلی به فصل دیگر، بلکه غالباً از همان نخستین برخورد، نگاری که حکایتگر استعمال است و فرسایشی که به مرور ایام پدیدار می‌شود، بر چهره کوچک‌ترین اثاثه خانه و در کمترین خط قیافه به آسانی تشخیص داده می‌شد.

بدین ترتیب، از همان زمان این صحنه‌آرایی یک گرته‌پردازی از روی زندگی آدمیان بود: هریک از دیوارها یا اثاثه خانه نمودار

همزاد قهرمانی بود که در اندرون آدمی می‌زیست. این همزاد فقیر یا غنی، سختگیر یا نامدار بود، و تصادفاً رام همان سرنوشت و همان جبری بود که انسان گرفتارش بود. خواننده‌ای که برای شناختن داستان قصه شتاب داشت، حتی مجاز بود که از مرز توصیف بگذرد؛ مگر نه آنکه این توصیفها چارچوبی بیش نبود، و معنای چارچوبه نیز چیزی جز همان متن داستان؟

و حال آنکه همین خواننده شتابزده اگر از حدود توصیف در آثار ما تجاوز کند، بسا که پس از عبور شتاب‌آمیز به پایان کتاب برسد و از محتوای اثر بکلی غافل بماند. چون چنین خواننده‌ای، تا آن لحظه، تصور می‌کرد که سر و کارش فقط با چارچوبه‌ای است که می‌تواند از آن درگذرد؛ اکنون ناچار باید در جستجوی متن چارچوب باشد.

علت این امر آن است که جایگاه و نقش قصه بکلی تغییر کرده است: اندیشه توصیف چون همه قصه را فرا می‌گرفت، بالمال معنای سنتی خود را از دست می‌داد. وظیفه توصیف، دیگر بیان مشخصات آغازین نیست.

سابقاً کار توصیف مشخص ساختن موقعیت خطوط اصلی یک صحنه و سپس روشن کردن عناصر خصوصاً نمایافته چندی از این صحنه بود. امروز، توصیف فقط درباره اشیاء بی‌اهمیت سخن می‌گوید، و یا اینکه این اشیاء بی‌اهمیت را، چنان که هستند، نشان می‌دهد. سابقاً، توصیف مدعی عکسبرداری از روی واقعیتی موجود بود. امروز، توصیف نقشی خلاق خود را به کرسی می‌نشاند. خلاصه: سابقاً توصیف اشیاء را نشان می‌داد، و حالا چنین می‌نماید که توصیف به تخریب و نابودی اشیاء دست بازده است. گویی اصرار توصیف در سخن گفتن از اشیاء هدفی جز ایجاد آشفتگی و نامفهوم ساختن اشیاء و نابودی کامل آنها ندارد.

و حال آنکه در قصه امروز، توصیفی که از هیچ آغاز گردد، کم نیست. توصیف در قصه امروز ابتدا یک منظره کلی به دست نمی دهد. چنین می نماید که این توصیف از یک قطعه کوچک بی اهمیت نشأت می گیرد، و این، بیش از همه، به یک نقطه شباهت دارد. توصیف، از همین نقطه به بعد، خطوطی، طرحهایی، بنایی را می آفریند. و بیشتر از آن جهت تصور می شود که توصیف به آفرینش آنها اقدام کرده است که ناگهان توصیف به تناقض گویی، تکرار مکررات، و پس گرفتن قول خود می پردازد، و جهت تازه ای در پیش می گیرد. با این همه، اندک اندک چیزی دیده می شود، و این تصور پیش می آید که این چیز به زودی صراحت و روشنی بیشتری می یابد. ولی خطوط توصیف بر روی هم انباشته می شود؛ سنگین تر می گردد؛ به انکار یک دیگر برمی خیزند؛ حرکت می کنند، به طوری که تصویر، به تدریج که ساخته می شود، مورد تردید قرار می گیرد. باز هم چند عبارت می خوانیم، و وقتی توصیف تمام می شود، متوجه می شویم که این توصیف چیزی از خود به جای نگذاشته است: در اینجا، توصیف نقش دوگانه ای ایفا کرده و آن دوگانگی این است که هنرمند «جام لطیفی» می سازد و «باز بر زمین می زندش». این نقش دوگانه در همه سطوح کتاب، به ویژه در ساختمان کلی آن، به چشم می خورد. احساس غبنی که با مطالعه آثار امروز دست می دهد ناشی از همین نکته است.

دغدغه صراحت و دقت، که گاه جنبه جنون آمیز می یابد، (مفاهیم نه چندان بصری؟ «دست راست، دست چپ»؛ شعارها و تعیین اندازه دقیق و علائم هندسی) مانع تحرک جهان، تا ملادی ترین جنبه آن، حتی در بطن سکوت ظاهری آن، نیست. در اینجا دیگر زمان جاری مطرح نیست؛ چرا که جنبشهای آدمی، به عکس، یعنی به صورت ثابت و متحجر در لحظه عرضه می شود. این همان ماده است که خود در

عین حال، ثابت و ناپایدار، موجود و تخیلی، از دیدگاه آدمی بیگانه، و پیوسته مشغول آفرینش خود در اندیشه آدمی است. پس همه ارزش صفحات توصیفی، یعنی مقام آدمی در این صفحات، دیگر در شیء موصوف نهفته نیست، بلکه اهمیت در همان حرکت توصیف است.

بنابراین، ملاحظه می‌شود که این سخن که «نویسندگی به‌نوی عکاسی یا تصویر سینمایی گرایش پیدا می‌کند» خطا است. یک تصویر منفرد و مجزا، همانند وصف در آثار بالزاک، جز «نمودن» کاری نمی‌تواند کرد، و گویی برای این آفریده شده است که جایگزین توصیف شود، و این کاری است که سینمای طبیعت‌گرا از آن روی‌گردان نیست.

جاذبه و تأثیر مسلم آفرینش سینمایی را بر روی بسیاری از قصه‌نویسان نو باید در جای دیگری جستجو کرد. چیزی که این قصه‌نویسان را شیفته خود کرده است، عینیت دورین فیلم‌برداری نیست، قصه‌نویسان نو مجذوب قدرت امکانات زمینه ذهنی، یعنی تخیلی، دورین شده‌اند. سینما برای قصه‌نویسان یک وسیله بیان نیست، بلکه دستاویز پژوهش است. نکته‌ای که بیش از همه نظر آنان را به‌خود جلب می‌کند، طبعاً همان است که از دایره قدرت ادبیات بیرون است؛ یعنی آن قدر که نوار صوت نظر اینان را جلب می‌کند، تصویر نمی‌کند. طنین صدای آدمی، همه‌ها، محیط‌های مألوف، موسیقی، و خصوصاً قدرت و امکان تأثیر بر روی دو حس بینایی و شنوایی باهم. دیگر آنکه، چه در تصویر و چه در صدا، امکان ارائه چیزی است که جز رؤیا و یا خاطره، یعنی خیال، نیست، با ظواهر بیرون‌گرایانه، به نحوی که کمتر از همیشه جای چون و چرا باشد!

صدایی که تماشاگر می‌شنود، و تصویری که او می‌بیند، دارای یک ویژگی فوق‌العاده مهم است: صدا و تصویر همین‌جاست، متعلق به زمان حال است. گسیختگیهای تصاویر به‌هم چسبیده، تکرار صحنه،

تناقضها، و اشخاصی که در عکسهای عکاسان غیر حرفه‌ای ناگهان مبدل به سنگ می‌شوند، همه قدرت و شدتش را به این زمان حال ابدی می‌بخشند. دیگر ماهیت تصویرها مطرح نیست، بلکه صحبت از ترکیب آنها است. فقط در اینجا است که قصه‌نویسی می‌تواند پاره‌ای از دغدغه‌های نگارش را، اگرچه تغییر شکل یافته، باز یابد.

این ترکیبات فیلمی تازه، این حرکت تصویرها و صداها، مستقیماً مورد توجه تماشاگر بی‌خبر قرار می‌گیرد. حتی چنین می‌نماید که از بسیاری لحاظ، قدرت این دو حرکت، بی‌نهایت بیشتر از تأثیر ادبیات است، ولی در نقد سنتی واکنش دفاعی شدیدی برمی‌انگیزد.

من شخصاً توانسته‌ام این نکته را به هنگام عرضه فیلم دوم خود «همیشه بهار» تجربه کنم. البته داوری خصمانه بیشتر قلمزنهاي مطبوعاتی جای هیچگونه شگفتی نیست. ولی پاره‌ای ایرادها، که غالباً بیش از ستایشها آشکارکننده حقایق هستند، جالبند.

مثلاً نکاتی که بیشتر و شدیدتر از همه مورد حمله و ایراد قرار گرفته‌اند به‌قرار زیر است: اول از همه، فقدان سادگی در بازی هنر-پیشگان، سپس عدم امکان تشخیص روشن واقعیت از آنچه که ذهنی است (خاطره، یا توهم) و دیگر وجود عناصر پربار شهوی قابل تغییر به «کارت پستال» (مثلاً کارت پستالهای توریستی برای شهر استانبول، و کارت پستالهای شهوی برای قهرمان زن فیلم).

به‌طوری که ملاحظه می‌شود، در واقع این سه ایراد یکی بیش نیست: شالوده فیلم اعتماد کافی به حقیقت عینی اشیاء نمی‌دهد. در این مورد دو موضوع مورد توجه قرار می‌گیرد: اولاً استانبول یک شهر «واقعی» است، و در سرتاسر فیلم همین شهر دیده می‌شود. و نیز قهرمان زن فیلم یک «زن واقعی» است. ثانیاً در مورد داستان فیلم: بدیهی

---

### 1. L'immortelle

است که این داستان دروغ است؛ یعنی هنرپیشه مرد، هنرپیشه زن و حتی سگ ضمن فیلمبرداری نمودند. چیزی که تماشاگران شیفته «واقع-گرایی» را در این فیلم ناراحت می‌کند، این است که: دیگر در این فیلم کوششی برای قبولاندن و باوراندن چیزی به کار برده نمی‌شود. من تقریباً مفهوم عکس این عبارت را خواهم گفت: واقعی و دروغ و باوراندن کمابیش موضوع همه آثار نوگشته‌اند. این آثار، بجای آنکه یک قطعه خیالی واقعیت باشند، به عنوان اندیشه‌ای در مورد واقعیت یا در مورد اندکی از واقعیت گسترش می‌یابد. آثار جدید در صدد آن نیست که با ادعای «سرگذشت واقعی»، طبیعت الزاماً دروغین خود را پنهان کند. به نحوی که ما در این نگارش سینمایی، نقشی می‌یابیم شبیه نقشی که توصیف در ادبیات به عهده گرفته است: چنین تصویری مانع باورکردن چیزی است که تصویر می‌گوید، همچنان که توصیف مانع دیدن چیزی بود که خود نشان می‌داد.

همین حرکت متناقض (ساختن و ویران کردن) در تعبیه زمان ملاحظه می‌شود. فیلم و قصه در وهله اول به صورت «گذشت زمان» ارائه می‌گردد. و این برخلاف مثلاً آثار تجسمی از قبیل نقاشی یا حجاری است. فیلم مثل موسیقی، حتی به طور قطعی دارای «مدت معین» است. (البته مدت مطالعه اثر، ممکن است، از صفحه‌ای به صفحه دیگر، و از فردی نسبت به فرد دیگر، بی‌نهایت متغیر باشد) در عوض، همان طوری که گفته‌ایم، سینما فقط دارای یک وجه دستوری، و آن زمان حال احوالی است. به هر حال، فیلم و قصه امروز، در ساختن لحظه، فاصله زمانی و توالی زمانی، که ارتباطی با لحظه و فاصله و توالی ساعت دیواری یا تقویم ندارند، باهم برخورد دارند. نقش این زمان را اندکی روشن می‌کنیم.

در سالهای اخیر بارها تکرار کرده‌اند که: زمان، پهرمان اصلی

قصه معاصر است. از زمان مارسل پروست<sup>۱</sup> و فاکتر، بازگشت به گذشته، انقطاع زمان، در واقع اساس همان ساختمان داستان و طرح آن به نظر می‌رسد. بدیهی است که کار سینما هم بر همین پایه استوار گردیده است: هر اثر سینمایی تازه، اندیشه‌ای است درباره حافظه انسان، تردیدها، سماجت‌ها و فاجعه‌های او...

از این موضوع کمی به سرعت گذشتیم. به طریق اولی، اگر زمان گذران واقعاً قهرمان اصلی بسیاری از آثار ابتدای این قرن و آثار متأثر از آنها بوده است، همچنان که وضع قصه‌های قرن گذشته نیز به همین منوال بوده است، پژوهشهای تازه، به عکس، به نظر می‌رسد که غالباً ساختمانهای ذهنی محروم از زمان را به روی صحنه می‌آورند. و اتفاقاً به همین علت آثار نو، در وهله نخست، آن همه ناراحت کننده می‌نماید. چند مثال دیگر از قصه‌ها و فیلمهای خود می‌آورم: منتقدان بزرگ، از این حیث، تقریباً همیشه این آثار را بد تعبیر کرده‌اند.

فیلم «سال گذشته در مارین باد»<sup>۲</sup> به علت عنوانش، و نیز به سبب آثاری که آلن رنه<sup>۳</sup> قبلاً کارگردانی کرده بود، به عنوان یکی از نسخه بدل‌های روانی راجع به عشق گمشده، فراموشی، یا خاطره تعبیر شد. پرسشهایی که برای مردم مطرح شده بود از این قرار بود: آیا این زن و مرد واقعاً قبلاً همدیگر را در «مارین باد» دیده بودند و همدیگر را دوست داشته‌اند؟ آیا زن کاملاً به یاد دارد؟ آیا فقط تظاهر به عدم آشنایی با آن مرد ییگانه زیبا می‌کند؟ یا اینکه نه، واقعاً همه چیزهایی را که بین آنها اتفاق افتاده بود از یاد برده است؟ باید صاف و پوست کنده سخن گفت: همه این پرسشها بکلی بی‌معنی است. جهانی که تمامت فیلم در آن اتفاق می‌افتد، به نحوی روشن، جهان زمان حال

1. Marcel Proust

2. L'année dernière à Marien bad

3. Alain Resnais

مدام است که هرگونه توسل به حافظه را ناممکن می‌سازد. دنیایی است فاقد گذشته که هر لحظه به خود کافی است، و به تدریج محو می‌شود. این مرد و این زن فقط از هنگامی پا به هستی می‌نهند که برای نخستین بار روی پرده سینما ظاهر می‌شوند: پیش از آن هیچند، و همین که فیلم به پایان می‌رسد، دوباره هیچند. دوران هستی آنان به اندازه دوام فیلم است. غیر از تصویری که دیده می‌شود و سخنانی که شنیده می‌شود، واقعیت دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد.

به این ترتیب، مدت آثار نو به هیچوجه تلخیص یا فشرده مدتی وسیع‌تر و «واقعی»‌تر از مدت و داستان سرگذشت موصوف نیست. به عکس: یگانگی مطلق بین دو دوره وجود دارد. همه سرگذشت «مارین باد» نه در دو سال می‌گذرد، و نه در سه روز، بلکه دقیقاً در یک ساعت و نیم اتفاق می‌افتد. در پایان فیلم، این دو قهرمانی به هم می‌رسند، و با هم می‌روند. انگار زن می‌پذیرد که سال پیش از آن، بین آن دو در «مارین باد» واقعاً ماجرای پیش آمده است. ولی ما در تمام مدت فیلم، چنین تصور می‌کنیم که اتفاقاً در سال گذشته هستیم و در «مارین باد» بوده‌ایم. پس این سرگذشت عاشقانه که به عنوان واقعه‌ای گذشته برای ما تعریف می‌شود، در حقیقت در برابر دیدگان ما، همین جا، و همین حالا در حال وقوع است. چرا که جای دیگر ممکن وجود ندارد، هم چنانکه «سابقاً» واژه‌ای است بی معنا.

اما ممکن است ایراد بگیرند که پس، صحنه‌هایی که دیده‌ایم نماینده چیست؟ خصوصاً توالی طرحهای روزانه و شبانه و آن همه تغییر لباس، در آن مدت کوتاه، چه معنایی دارد؟ بدیهی است که مشکلات کار در همین جاست. در اینجا سخن از گسترشی است ذهنی، روانی، فردی، این وقایع باید در ذهن کسی اتفاق بیفتد. ولی در ذهن چه کسی؟ در ذهن راوی یا قهرمان زن که به خواب مصنوعی فرو رفته

است؟ یا اینکه نه، با یک تبادل دائمی تصویرها بین آن دو، در ذهن هر دو تن با هم اتفاق می‌افتد؟ بهتر است راه حل دیگری بپذیریم: همان طوری که تنها زمان حائز اهمیت همان فیلم است، تنها قهرمان مهم «تماشاگر» است. همه داستان در ذهن او می‌گذرد؛ چرا که این داستان زائیده خیال اوست.

یک بار دیگر تکرار می‌کنم که این اثر شهادتی در مورد واقعیت بیرون نیست، بلکه فقط واقعیت خود اثر است. به همین جهت، نویسنده نمی‌تواند خاطر فلان تماشاگری را که پس از کلمه «پایان» هنوز نگران سرنوشت قهرمانان است آسوده کرده بدو اطمینان ببخشد. از واژه «پایان» پیداست که پس از آن دیگر اصلاً اتفاقی نمی‌افتد. تنها آینده‌ای که اثر می‌تواند قبول کند، نشان دادن مجدد همان فیلم است؛ یعنی اینکه یک بار دیگر قرقره‌های فیلم را در نورافکن جای دهیم.

به همین ترتیب، یهوده است که تصور شود که در قصه بلند حادثه، که دو سال پیش از آن منتشر شده بود، ترتیبی روشن و وجهی از وقایع وجود داشته که ترتیب عبارات کتاب نبوده است. گویی محض تفریح خاطر خود، تقویم موجودی را به هم زده بودم، همچنان که یک دست ورق را بر می‌زنند. به عکس: داستان چنان تنظیم شده بود که هر کوشش برای بازسازی زمان وقایع بیرونی، دیر یا زود، منتهی به یک رشته تناقض، یعنی بن‌بست، می‌گردید. البته من این کار را به قصد احمقانه آزار اعضای محترم فرهنگستان نکردم؛ بلکه فقط بدان علت چنین کردم که، در نظر من، هیچ ترتیب ممکن در بیرون از کتاب وجود نداشت—این کتاب روایتی آمیخته به یک داستان ساده بیرون از کتاب نبود، بلکه در اینجا نیز، کتاب همان وقوع داستانی بود که واقعی، جز واقعیت داستان کتاب، نداشت. این واقعه در جایی

جز ذهن یک راوی نامرئی، یعنی در خیال نویسنده و خواننده اتفاق نمی‌افتاد.

این دیدگاه کنونی اثر، چگونه می‌تواند اجازه دهد که زمان، قهرمان اصلی کتاب یا فیلم گردد؟ آیا اتفاقاً چنین تعریفی بیشتر در مورد قصه سنتی، مثلاً درباره قصه‌های «بالزاک» صادق نیست؟ زمان، در آنجا، نقشی داشت، و نیز نخستین نقش را ایفا می‌کرد: زمان انسان را می‌ساخت، عامل و مقیاس سرنوشت او بود؛ چه در عروج به کمالات؛ و چه در سقوط به منجلا ب، زمان عامل دگرگونی بود. و این دگرگونی در عین حال وثیقه پیروزی جامعه‌ای در تسخیر جهان و سرنوشت جبری یک طبیعت محسوب می‌شد: فناپذیری انسان. سوداها و حوادث فقط در چارچوبه زمان جای می‌گرفت: تولد، رشد، ضعف، افول و سقوط.

و حال آنکه در قصه امروز، گویی زمان از محدودیت خود محروم گشته است. زمان دیگر جاری نیست. دیگر سازندگی خود را از دست داده است. بی‌گمان علت غبنی که از مطالعه آثار امروز و مشاهده فیلم دست می‌دهد، همین است. هر قدر در گذشته موضوع رضایت‌بخش، حتی در سرگذشتهای غم‌انگیز وجود داشت، زیباترین آثار معاصران اذهان را تهی و گیج و گول بر جای می‌نهد و می‌گذرد. این آثار نه تنها مدعی واقعیتی جز واقعیت مطالعه یا مشاهده فیلم نیستند، بلکه چنین می‌نمایند که به انکار خود برخاسته به تدریج که ساخته و پرداخته می‌شود؛ گویی به وجود خویش شک و تردید روا می‌دارند. در اینجا فضا زمان را ویران می‌سازد، و زمان در کار فضا اختلال می‌کند. توصیف در جا می‌زند، ضد و نقیض می‌گوید، به دور خود می‌چرخد. لحظه منکر تداوم است.

باری هر قدر جنبه زمان بیش از حد انتظار است، آنیت کمتر از انتظار است؛ همچنان که عدم تداوم فضا، از بند داستان «رها

می‌سازد». این توصیف‌هایی که حرکتش هرگونه اعتماد را نسبت به اشیاء وصف شده سلب می‌کند، این قهرمانان غیرطبیعی بی‌هویت، زمان حالی که ضمن نگارش پیوسته درحال آفریده شدن است، تکرار می‌شود؛ مضاعف می‌گردد، تغییر می‌کند؛ به انکار خود برمی‌خیزد؛ بی‌آنکه بر روی هم متراکم شود تا گذشته بسازد، یعنی داستانی به معنای سنتی پدیدار کند، همه و همه کاری جز دعوت خواننده به شرکت در دنیایی غیر از دنیای مألوف و مأنوس او ندارد. اگر گاهی خواننده به آنجا کشیده می‌شود که به محکوم ساختن آثار عصر خود، یعنی آثاری که مستقیماً او را مورد خطاب قرار می‌دهند، می‌پردازد، و حتی اگر این خواننده گله‌مند است که عمداً رهاش کرده‌اند، او را به بازی نگرفته‌اند، نویسندگان تحقیرش کرده‌اند، علت این امر آن است که: خواننده مصراً در طلب وسیله ارتباطی است که دیگر مدت‌هاست به او پیشنهاد نمی‌شود. زیرا، نویسنده امروز خواننده را خوار نمی‌شمارد؛ بلکه نیاز مطلق خود را به مساعدت او اعلام می‌دارد. این مساعدت باید فعالانه، آگاهانه و خلاق باشد. نویسنده امروز از خواننده خود تقاضای دریافت جهانی کامل، سرشار و سرپسته ندارد. به عکس: نویسنده از خواننده خود می‌خواهد که در آفرینش شرکت کند، او نیز دست اندرکار خلق اثر و جهان باشد. و بدین ترتیب، پیاموزد که چگونه زندگی ویژه خود را بیافریند.

از واقع گرایی تا واقعیت



هر نویسنده‌ای خود را واقع‌گرا می‌پندارد: هرگز کسی ادعا نمی‌کند که رؤیایی، خیالباف، مالیخولیایی، هوسباز، یا فریبکار است. واقع‌گرایی (ره‌آلیسم) نظریه روشن و صریحی نیست که بتوان به موجب آن گروهی از نویسندگان را در برابر بعضی دیگر نهاد. به عکس: واقع‌گرایی پرچی است که اگر نه همه، دست کم اکثریت عظیم قصه‌نویسان امروز در زیر آن گرد آمده‌اند. و بی‌شک، در این مورد، باید قول همه آنان را پذیرفت. توجه همه آنان به دنیای واقعی است. هریک به خوبی می‌کوشد تا «واقعیتی» بیافریند.

اما اگرچه در زیر یک پرچم گرد آمده‌اند، هدفشان اصلاً مشترک نیست. اینان در اینجا جمع شده‌اند تا یکدیگر را بدرند. واقع‌گرایی مرامی است که هر کس از آن به عنوان شمشیری علیه رقیب خود استفاده می‌کند، و هر کس تصور می‌کند که تنها خود او واجد شرایط واقع‌گرایی است. البته همیشه همینطور بوده است: هر مکتب ادبی تازه‌ای فقط بخاطر واقع‌گرایی در صدد ویران کردن مکتب پیش از خود بوده است. واژه واقع‌گرایی ورد زبان شعرا و نویسندگان رمانتیک بود که علیه کلاسیک‌ها می‌جنگیدند. همین واژه بعدها بهانه ناتور-الیست‌ها علیه رمانتیک‌ها گشت. حتی سوررئالیست‌ها اطمینان می‌دادند

که دنیای واقع اساس اشتغال خاطرشان است. بنابراین واژه واقع-گرایی هم، مثل «عقل» دکارت ظاهراً به تساوی بین همه نویسندگان تقسیم شده است.

در اینجا نیز باید گفت که همه حق دارند. اگر این نویسندگان باهم تفاهمی ندارند، به علت آن است که عقاید هریک در مورد واقع گرایی با عقاید دیگری در همین مورد متفاوت است. کلاسیک ها می پنداشتند که واقعیت عقیده ای است کلاسیک؛ رمانتیک ها آن را رمانتیک می دانستند؛ سورره آلیست ها آن را موافق اندیشه خود می دیدند؛ کلودل واقعیت را ماهیتی ازلی و الهی می شمرد؛ کامو واقعیت را پوچ می دید؛ به عقیده نویسندگان متعهد واقعیت بیش از هر چیز اقتصادی است و به سوی سوسیالیسم می تازد. هر کس جهان را چنانکه دیده است وصف می کند و هیچکس آن را به یک نحو نمی بیند.

وانگهی، به سهولت فهمیده می شود که چرا انقلابهای ادبی همیشه به نام واقع گرایی صورت گرفته است. هنگامی که یک صورت بیان (فورم) حیات و سرزندگی نخستین و نیرو و شدت خود را از دست داد، وقتی این صورت قاعده ای مبتذل و همگانی گشت و دستمایه فضل فروشان حرفه ای شد و پیروانش این قاعده را تنها از روی عادت یا تنبلی حرمت می گذارند، و دیگر درباره لزوم یا عدم لزوم آن اندیشه ای نمی کنند- طبیعی است که بازگشت به واقعیت از اتهام قواعد پوسیده و جستجوی صورتهای تازه ای تشکیل می شود که بتوانند جای آن اصول کهنه را بگیرند. کشف واقعیت پیشرفتی نخواهد کرد، مگر آنکه صورتهای پوسیده و کهنه بیان رها شود. یا باید ادعا کرد که جهان بکلی کشف شده است (و در این صورت عاقل ترین نویسنده بکلی دست از نوشتن برمی دارد) یا آنکه باید پیش تر رفت. صحبت از ارائه «کار

بهتر» نیست؛ بلکه سخن این است که: باید در راههای ناشناخته پیش رفت: در راههای تازه، سبک تازه‌ای مورد نیاز خواهد بود.

ممکن است ایراد بگیرند که اگر پس از مدتی، کمایش طولانی، این کوشش باید به صورتگرایی جدیدی منتهی بشود که خود نیز، به اندازه صورت قبلی، کهنه و فرسوده می‌شود، دیگر چنین جستجویی برای یافتن صورت تازه بیان چه فایده‌ای دارد؟ معنای ایراد اینان آن است که اگر باید مرد و جا به دیگران سپرد، زیستن چه فایده‌ای دارد؟ هنر زندگی است؛ در هنر، هیچ چیز پایدار و جاودانه نیست هنر بدون این مبارزه ابدی نمی‌تواند وجود داشته باشد. ولی تحولات و انقلابات ادبی موجب تجدید جاودانی آن می‌گردد.

مگر دنیا عوض نمی‌شود؟ از یکسو، جهان از لحاظ عینی نه آن است که مثلاً صدسال پیش از این بوده است. زندگی مادی، حیات روحانی و سیاسی و نیز ظواهر شهرها، خانه‌ها، و دهکوره‌ها و راههای ما بطور محسوسی تغییر یافته‌اند. از سوی دیگر، معرفتی که از عوالم درونی و محیط خود داشته‌ایم (اطلاعات علمی، چه از حیث دانشهای مادی و چه از لحاظ علوم انسانی) به همان ترتیب دستخوش تغییرات فوق‌العاده شده است. و به همین علل، روابط ذهنی ما با جهان بکلی عوض شده‌اند.

تغییرات عینی به دستیاری «پیشرفت» اطلاعات مادی در بطن بینشهای فلسفی، روحانی و اخلاق ما عمیقاً منعکس شده و باز خواهند شد. پس اگر قصه حتی کاری جز بازگردانی واقعیت نداشته باشد، باز هم چندان طبیعی نیست که اساس واقع‌گرایی داستانی به موازات این تغییرات تحول نیافته باشد.

قصه قرن نوزدهم «ابزار مناسبی» برای گزارش واقعیت امروز نیست. شگفتا که منتقدان اتحاد جماهیر شوروی با اطمینانی بیشتر از

ناقدان جهان سرمایه‌داری در هر فرصتی به قصه نو ایراد می‌گیرند که می‌خواهد از این ابزار کهنه دوری گزینند. به عقیده اینان، قصه قرن نوزدهم هنوز می‌تواند مصائب جهان کنونی و دواهای مرسوم و سستی را در اختیار توده مردم بگذارد. می‌گویند در صورت لزوم می‌توان بهبودهای جزئی در این صورت کهنه وارد ساخت. گویی می‌خواهند چکشی یا داسی را تکمیل کنند. حال که صحبت از ابزار کار شد، این را هم بگوییم که هیچکس ماشین خرمن‌کوب را به عنوان داس تکامل-یافته در نظر نمی‌گیرد؛ بلکه آن را دستگاهی می‌داند برای برداشت محصول، بی‌آنکه با برداشت گندم کمترین ارتباطی داشته باشد.

ولی اوضاع از این هم وخیم‌تر است. همچنان که در جای دیگری روشن گردانیده‌ایم، قصه اصلاً يك ابزار نیست؛ قصه از پیش برای هدف معینی در نظر گرفته نمی‌شود؛ قصه برای طرح و بیان مضامینی که قبل و بیرون از آن وجود داشته‌اند نوشته نمی‌شود؛ قصه بیان حال نیست؛ قصه یک جستجویست؛ قصه در جستجوی وجود خویش است.

منتقدان مکتبی، در غرب و شرق، واژه واقع‌گرایی را چنان به کار می‌گیرند که گویی واقعیت پیش از آغاز کار نویسنده‌گی بکلی (و برای همیشه یا نه) آماده شده است. بدین ترتیب، منتقدان مکتبی می‌پندارند که کار قصه محدود به کشف و بیان واقعیت عصر است. به نظر این منتقدان، واقع‌گرایی مستلزم آن است که قصه حقیقت را رعایت کند. پس خصایص نویسنده خصوصاً: تزیینی به هنگام مشاهده و مراقبت در راستگویی (غالباً همراه با صراحت لهجه) خواهد شد. صرف نظر از کراهت مطلق که واقع‌گرایی سوسیالیستی از زنا و انحرافهای جنسی دارد، کار این مکتب و مرام بیان بی‌پرده صحنه‌های سخت یا دشوار خواهد بود (و نگران ناراحتی خواننده نیستند). البته توجهی

خاص مبذول مسائل زندگی مادی و به‌ویژه مشکلات خانواده‌های فقیر می‌شود. بدین ترتیب، کارخانه و زاغه‌نشینی طبعاً «واقع» تر از مسائل مربوط به بیکاری و تعجیل، رقابت و خصومت واقعی‌تر از خوشبختی می‌گردد. بروی هم، فقط باید به دنیا رنگها و معنایی عاری از ظرافت زنانه بخشید، و در این کار هم، طبق روال کهنه امیل زولا عمل شود.

ولی از وقتی که متوجه شدیم که نه تنها هر کس در این جهان واقعیت خاص خود را می‌بیند، بلکه اتفاقاً آفریننده این واقعیت است، همه این حرفها بی اعتبار گردیده است. قصه شرح وقایع، ادای شهادت یا گزارش علمی نیست که هدفش آگاهانیدن باشد. قصه شکل دهنده واقعیت است. قصه نه از هدف تحقیق خود خبر دارد و نه می‌داند چه باید بگوید: قصه ابداع است: ابداع جهان و آدمی؛ ابداعی دائمی و تردیدی ابدی. همه آنانی که، خواه سیاست‌پیشه باشند یا نباشند، از کتاب توقعی جز تکرار مکررات و توضیح واضحات ندارند، یا از روحیه چون و چرایی و جوینده می‌ترسند، به ادبیات بدگمانند.

برای من هم اتفاق افتاده است که مثل همه مدتی قربانی توهم واقع‌گرایی شوم. مثلاً در دوره‌ای که بیننده را می‌نوشتیم، سخت می‌کوشیدم که پرواز مرغان دریایی و حرکت امواج را با صراحت و دقت بنویسم. در همان هنگام فرصتی دست داد و سفری کوتاه به سواحل پروتانی کردم. گذشته از این، با خود می‌گفتم: چه فرصت مناسبی، اکنون می‌توانم اوضاع را «از نزدیک و در محل» مشاهده کنم و انباره ذهنم را یک‌بار دیگر از آن سرشار کنم... اما همین که نخستین مرغ دریایی را دیدم، به خطای خود پی‌بردم: اولاً مرغانی که اکنون می‌دیدم ارتباطی با مرغان موصوف در کتاب من نداشتند؛ مگر بسیار گنگ. ثانیاً این کار در نظر من فاقد اهمیت بود. تنها مرغانی که در

نظر من اهمیت داشتند همانهایی بودند که من در سر می‌پروراندم. احتمالاً مرغان ذهن من هم به نحوی متعلق به دنیای بیرون و شاید هم پروتانی بودند. ولی این مرغان تغییر شکل داده بودند و در همان حال گویی «واقعی» تر شده بودند؛ تنها به همین دلیل که «خیالی» بودند. به من ایراد می‌گیرند که: «در زندگی، حوادث به این ترتیب اتفاق نمی‌افتند» یا: «مسافرخانه‌ای نظیر مسافرخانه کتاب و فیلم مارین باد وجود ندارد»؛ «رفتار یک شوهر حسود مثل رفتار قهرمان کتاب شما حسادت نیست»؛ «ساجراهای قهرمان فرانسوی کتاب همیشه بهاد در ترکیه حقیقت‌نما نیست»؛ «درجه نظامی سربازی که در لابی دنت گم شده در جای درست خود قرار ندارد»...

گاهی من از این گونه اعتراضها ناراحت می‌شوم و سعی می‌کنم که دلایل خود را براساس واقع‌گرایی استوار کنم. به همین جهت از وجود ذهنی آن مسافرخانه، از حقیقت روحی مستقیم، که مطابق با تحلیل نیست، یا از شوهری نگران و مشغول و گرفتار رفتار مظلون زنش، یا متعیر رفتار بیش از اندازه طبیعی او سخن می‌گویم. بی‌شک چنین می‌پندارم که قصه‌ها و فیلمهای من از این لحاظ نیز قابل دفاعند. ولی من خوب حس می‌کنم که سخن اصلی من چیز دیگری است: من رونویسی نمی‌کنم، خود می‌سازم! آرزوی بزرگ فلور، نویسنده بزرگ قرن نوزدهم، نیز همین بود: از نیستی به هستی در آوردن— به نحوی که هنر بتواند به تنهایی روی پای خود بایستد، و مجبور نشود که روی چیز دیگری در بیرون از اثر تکیه کند. امروز هدف تماشای قصه همین است!

پس ملاحظه می‌شود که تا چه حد بعید است که «حقیقت‌نما» یا «مطابق با نمونه» ملاک کار ما گردد. اصلاً وضع طوری است که گویی نادرست (یعنی چیز ممکن و ناممکن، مفروض و دروغ) از

دورنمایه‌های ممتاز قصه‌نویسی امروز گشته است. توصیفگر تازه‌ای در قصه‌نویسی با به‌عرصه حیات خود گذاشته است: این توصیفگر مردی نیست که تنها اشیاء دیده را وصف کند، وی در عین حال کسی است که، در اطراف خود، اشیاء را می‌آفریند، و اشیایی را می‌بیند که خود او می‌آفریند. این قهرمانان توصیفگر همین که شباهتی ولو اندک با «اشخاص قصه» پیدا کردند، بلافاصله به‌مردمی دروغگو و با بیمار مبدل می‌شوند، حتی اگر شبیه نویسندگان باشند که داستان خود را می‌آفرینند. در اینجا باید به اهمیت قصه‌های ریمون کنوکه در همین حال و هواست اشاره کنم؛ چرا که تار و پود این قصه‌ها غالباً و حرکت آنها همیشه دقیقاً همان تار و پود و حرکت خیالند.

بنابراین، در واقع‌گرایی نو، صحبتی از گزینش حقایق مبتذل و شناخته (وریسم) نیست. جزئیاتی که قصه را حقیقت‌نما می‌گرداند مورد توجه قصه‌نویست، نه در تماشاخانه جهان، و نه در زمینه ادبیات. چیزی که نظر قصه‌نویس را جلب می‌کند جزئیاتی است شگفت‌انگیزتر: وی به جزئیاتی رجوع می‌کند، که قصه را دروغ جلوه‌گر سازد. این همان چیزی است که پس از دگرگونیها و تباهیهای بسیار در نوشته‌های آنان رخ می‌نماید.

فی‌المثل: وقتی کافکا در خاطرات روزانه خود مشاهدات خویش را طی گردش روزانه شرح می‌دهد، تنها به نکته‌هایی اشاره می‌کند که نه تنها فاقد اهمیت است، بلکه در دیده خود او فاقد معنا نیز هست؛ بی‌معنا حقیقت‌نما نیز نیست: از سنگی که معلوم نیست چرا در وسط کوچه رها شده تا رفتار شگفت‌انگیز و غیرعادی عابر. و این هر دو، اموری است ناقص و ناشیانه، و پاسخگوی کمترین کارکرد یا قصد روشنی نیست. اتفاقاً هر آن چیزی که فاقد آهنگ طبیعی و معمولی است در گوش قصه‌نویس طنین سالتیری دارد: اشیاء خرد و بی‌مقدار، اشیاء

جدا از زمینه استعمال، لحظاتی ساکن، گفتاری بریده و جدا از سیاق عبارت با گفتگوهای آشفته و مخلوط جالب ترند.

آیا این همان چیزی است که «پوچی» می خوانند؟ مسلماً خیر! چرا که همه اینها در جای دیگر، عناصری کاملاً معقول و مفهوم و عادی بوده حاوی بداهت هستند. و حضور بی علت و لزوم بی دلیل خود را می قبولانند. این اشیاء هستند، همین و بس. ولی خطری نویسنده را تهدید می کند: تصور پوچی، فلسفه مابعدالطبیعه را به ذهن متبادر می سازد. یهودگی، بی دلیلی و خلاء جهانهای فراو زمینی و ماوراء طبیعت را شدیداً به سوی ذهن ما خواهند کشید.

سرگذشت دردناک کافکا، در این زمینه، بهترین نمونه است. این نویسنده واقع گرا (به معنای تازه ای که سعی می کنم تعریف کنم: خلاق جهانی مادی، با حضور خیالی و رؤیایی) ضمناً کسی است که بیش از دیگران به دست مریدان و مفسران خود سرشار از معنای معنای ژرف گشته است. وی بسیار زود در دیده خوانندگان به صورت مردی درآمد که ظاهراً از اشیاء این جهان سخن می گوید تا هستی معما آمیز فراسوی را گنگ نشان دهد. مثلاً رنجها و مصائب مساح (دروغی) سمجش را در میان ساکنان ده توصیف می کند: قصه اش لطفی ندارد؛ چرا که فقط می خواهد ما را با زندگی دور و نزدیک قهری اسرار آمیز آشنا کند. وقتی نویسنده اتاقها، پلکانها و دھلیزهایی را به خواننده نشان می دهد که ژوزف کا در اندرون آنها در جستجوی عدالت است، گویا فقط می خواهد در باب مفهوم مذهبی رحمت پروردگار با ما سخن گوید؛ و چیزهای دیگر همه به مقتضای این نیت و به تناسب این اندیشه وصف می شود.

در این صورت، داستانهای کافکا تمثیلی بیش نخواهد بود؛ پس داستانهای وی نه تنها مستلزم تفسیر است، بلکه نتیجه تفسیر

هم ویران کردن و درهم ریختن جهان ملموسی خواهد شد که همان تار و پود قصه‌های اوست. گذشته از این، ادبیات همیشه و دقیقاً به صورت سخن از چیز دیگر در خواهد آمد. دو جهان خواهیم داشت: جهان موجود، جهان واقعی. جهان موجود تنها جهان دیدنی و جهان واقعی تنها جهان مهم خواهد شد و در این میان، قصه‌نویس در نقش شافع و میانجی ظاهر می‌شود: قصه‌نویس با توصیف دروغین دیدنیهای بیهوده و بی‌ارزش، «واقعیت» پنهان در پس اشیاء را هویدا می‌سازد. و حال آنکه چنین نیست. خواننده باید بی‌نظر و از این گونه تفسیرها بی‌خبر باشد. چنین خواننده‌ای قانع می‌شود که کافکا واقعیت مطلق اشیاء را توصیف می‌کند. دنیای دیدنی قصه‌های او همان دنیای واقعی او است، و آنچه نهان است، (اگر نهانی بوده باشد) در برابر بداهت و صراحت اشیاء و حرکات اعضای آدمی و گفتارهای او، بی‌اعتبار و بی‌ارزش جلوه می‌کند. تأثیر توهم (هالوسیناسیون) ناشی از وضوح و صراحت فوق‌العاده اشیاء است، نه از توجع و گنگی بخارات. در واقع، چیزی خیالی‌تر و توهم‌آمیزتر از صراحت نیست. شاید پلکانهای کافکا به جای دیگری منتهی شوند، اما این پلکانها وجود دارند، و می‌شود پله به پله و ضمن پیگیری جزئیات نرده‌ها و طارمی، به آنها نگاه کرد. شاید در پس دیوارهای خاکستری او چیزی پنهان شده است، ولی ذهن آدمی به‌روی آنها، به روی قشر ترک‌خورده رنگ آنها و شکافهای دیوارهای او توقف نمی‌کند. حتی چیزی که قهرمان در جستجوی آن است، در برابر سماجت جستجو، در برابر مسیرها و حرکات او که تنها امور محسوس و تنها واقعیت راستین‌اند، ناپدید می‌گردد. در سرتاسر اثر، روابط انسان با دنیا مستقیم است و بلاواسطه، و نه رمزی و نشانه‌ای!

روال کار معانی عمیق ماوراء الطبیعی، درست مثل معانی سیاسی،

روانی و اخلاقی است. پذیرش و گزینش معانی آشنا برای بیان، درست برخلاف توقع و منظور عمده ادبیات است. عاقلانه‌ترین (و در عین حال درست‌ترین و ماهرانه‌ترین) کار آن است که امروز در اندیشه معانی آینده، یعنی آنها که بعداً به یاری قصه پا به هستی می‌نهند، نباشیم. بیست سالی است که ما شاهد کار به اصطلاح مریدان کافکا هستیم. در آثار این مریدان ادعایی چیزی جز تقلید محتوای فلسفی کار استاد وجود ندارد. این مدعیان، واقع‌گرایی مراد خود را از یاد برده‌اند.

می‌ماند همان معنای بی‌واسطه اشیاء: معنای توصیفی، جزئی، و همیشه قابل چون و چرا. چنین معنایی در این سوی داستان و ماجرای اثر جای دارد، همچنان که معنای عمیق در آن سوی کتاب می‌نشیند. از این پس، زحمت تحقیق و کوشش آفرینندگی مصروف همین معنای مستقیم و بلاواسطه اشیاء خواهد شد. چون نمی‌توان این مسئولیت را نادیده انگاشت، مگر آنکه شاهد پیروزی و چیرگی ماجرا و داستان قصه، و یا حتی ناظر برتری آن شویم. (فلسفه فراسوجهانی خلاء را دوست می‌دارد، و همانند دود در لوله بخاری، در آن فرو می‌رود)؛ چرا که در این سوی معنای بی‌واسطه اشیاء سروکارمان با «پوچی» خواهد بود. پوچی، از لحاظ نظری، مترادف هیچ است، ولی در عمل، از طریق بازیابی شناخته‌ای، به دیاری متعالی رهنمون می‌شود. و تجزیه بی‌نهایت معنا، مجموعه و وحدت تازه‌ای بنیاد می‌کند، که به همان اندازه خطرناک و بیهوده است. در این سو، چیزی جز هیاهوی واژه‌ها نمی‌ماند.

اما سطوح مختلفه معنای زبان، که در فوق بدان اشاره کرده‌ایم، دارای روابط متقابل بی‌شمارند. احتمال دارد که واقع‌گرایی نو پاره‌ای از این تقابلهای نظری را درهم ریخته و ویران سازد. زندگی امروز و دانش نو اجتناب از تناقضات شدید مسلکی بسیاری را، که مولود عقل‌گرایی (راسیونالیسم) قرون گذشته است، ممکن گردانیده است.

طبیعتاً قصه نیز که مثل هر هنر دیگری مدعی پیشتازی نظام اندیشه-  
هاست- و نه دنباله رو آنها- از هم اکنون بین سطوح مختلفه، زوجهای  
دیگر واژه‌های متضاد را به هم می‌آمیزد: این آمیزه‌ها صورت-، محتوا،  
عنیت- ذهنیت، معنا- پوچی، بنا- ویرانی، حافظه- حال، خیال-  
واقعیت و غیره می‌باشند.

از راست افراطی گرفته تا چپ افراطی همه تکرار می‌کنند که  
هنر نو ناسالم است، منعط است، سیاه و تباه و خلاف انسانی است. اما  
سلامت مطلوب این گونه داوران یعنی ضد عفونی، یعنی چشم بر هم  
نهادن و ندیدن؛ سلامت اینان سلامت مرگ است. افسان همیشه نسبت  
به مصالح گذشته منعط است: سیمان نسبت به سنگ، سوسیالیسم نسبت  
به حکومت فردی، پروست نسبت به بالزاک. ایجاد زندگی نو بخاطر  
آدمی کاری خلاف بشریت نیست. این زندگی تازه سیاه به نظر نمی‌رسد؛  
مگر آنکه همیشه در فراق رنگهای کهنه زاری کنیم و در صدد دیدار  
زیباییهای تازه‌ای که روشنگر آن است بر نیاییم. چیزی که هنر امروز به  
خواننده و تماشاگر پیشنهاد می‌کند، بهر حال نوعی شیوه زندگی در  
دنیای کنونی، و شرکت در آفرینش دائمی دنیای فرداست. قصه نو،  
برای توفیق در این کار، از خوانندگان خود تقاضا دارد که باز هم به  
قدرت ادبیات اعتماد کنند، و از قصه‌پردازان می‌خواهد که دیگر از  
پرداختن به ادبیات معض خجالت نکشند.

عقیده‌ای که درباره قصه نو بسیار رایج است- و این عقیده از  
هنگامی رواج پیدا کرده که مقالات فراوان به این قصه‌ها اختصاص  
داده‌اند- آن است که: قصه نو هم بدعتی است، این نیز بگذرد! همین  
که اندکی در این باب اندیشه شود، به دو علت شگفت‌انگیز می‌نماید.  
حتی اگر بشود فلان شیوه نوشتن یا بهمان سبک نگارش را به «بدعت»  
قیاس کرده (در واقع همیشه مقلدانی زودتر از دیگران از امور سر در

می‌آورند و از صورتهای نو تقلید می‌کنند. این مقلدان لزوم کار خود را احساس نمی‌کنند و حتی از کارکرد آن چیزی نمی‌فهمند. اینان توجه ندارند که تقلید هم مستلزم کوشش است) قصه نو، در بدترین معنای خود، باز هم نهضتی است در بدعت. خصوصیت نهضت بدعتها این است که به تدریج از بین می‌روند تا پیوسته جای خود را به بدعت دیگری بدهند. اتفاقاً همه سخن قصه نو هم همین است که: صورتهای بیان کهنه می‌شوند.

حرفهایی از قبیل «کهنه شدن بدعتها» و «سرکوبی هنرمندان شورشی و نافرمان»، «بازگشت به سنت سالم» و اراجیف دیگر در ردیف اقدامات ابلهانه و کهنه‌ای است که پیوسته و نومیدانه در صدد اثبات این است که: «در واقع هیچ چیز تغییر نمی‌کند»، یا: «هرگز در جهان امر تازه‌ای اتفاق نمی‌افتد». و حال آنکه به حقیقت همه چیز پیوسته در تغییر است و همیشه کارهای تازه‌ای صورت می‌گیرد. نقد سنتی حتی می‌خواهد به خوانندگان بقبولاند که تنها تأثیر شگردهای نو آن است که جذب «قصه ابدی» شوند و یا به تکمیل خصوصیات قهرمان قصه بالزاک و وار پرداخته طرح و توطئه زمانی و بشردوستی برتری را پدیدار سازند.

شدنی است که واقعاً چنین روزی فرا رسد و حتی بسیار زود هم پیش آید؛ اما آن روز زمانی فرا می‌رسد که قصه نو به کاری جز ادبیات پردازد؛ حال این کار می‌خواهد تحلیل روان باشد یا خدمت به مذهب، یا ارائه واقعیت سوسیالیستی، فرق نمی‌کند. همین نکته در دیده مبتکران قصه نو نشانه آن خواهد بود که «قصه نو» تازه‌ای در شرف آغازیدن است. در آن هنگام، هنوز نمی‌توان گفت که این قصه تازه، جز خدمت به ادبیات، چه کاری می‌تواند کرد.