قصهٔ نو، انسان طراز نو

جند مقاله از: آلن رب ـ گری یه

ترجمهٔ دکتر محمدتقی غیاثی

بسم الله الرحمن الرحيم

قصهٔ نو، انسان طراز نو

چند مقاله از:

آلن رب ـ گری یه

ترجمهٔ

دکتر محمدتقی غیاثی

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۷۰

گری، آلن‌رب
قصه‌نو، انسان طرازنو
ترجمهٔ دکتر محمدتقی غیاثی
چاپ اول: ۱۳۷۰
چاپ و صحافی: چاپخانهٔ سپهر، تهران
تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
درآمدی به قصه‌های رب‌ـگری‌یه	۷
۱. زندگینامهٔ آلن رب‌ـگری‌یه	۹
۲. پژوهشی در قصه‌های رب‌ـگری‌یه	۱۰
قصه‌ها:	۱۰
۱. مداد پاک‌کن‌ها	۱۰
۲. بیننده	۱۲
۳. حسادت	۱۴
۴. در دهلیز پیچ در پیچ	۱۶
۵. خانهٔ میعاد	۱۷
۶. طرحی برای انقلاب در نیویورک	۱۸
۳. نظریه‌های ادبی رب‌ـگری‌یه	۱۸
۱. واکنش خوانندگان	۱۸
۲. پاسخ رب‌ـ گری‌یه: صورتهای تازه	۱۹
۳. پایان دورهٔ قصهٔ سنتی	۲۱
۴. درونمایهٔ آثار نو	۲۲
چند اصل باطل	۲۷
۱. قهرمان قصه	۳۱
۲. داستان قصه	۳۴
۳. مسئولیت	۳۹
۴. صورت و محتوا	۴۶

قصه‌نو، انسان طرازنو ۵۳
۱. قصهٔ‌نو نه یك نظریه، بل یک پژوهش است. ۵۶
۲. قصهٔ‌نو کاری جز پیروی از تحول دائمی قصه‌نویسی ندارد. ۵۸
۳. قصهٔ‌نو تنها به‌آدمی، و به‌موقعیت او در جهان، علاقه دارد. ۵۹
۴. قصهٔ‌نو تنها به درونگرایی محض توجه دارد. ۶۰
۵. قصهٔ‌نو برای همهٔ انسانهای پاك‌طینت نوشته می‌شود. ۶۱
۶. قصهٔ‌نو دلالت ساخته و پرداخته‌ای برای زندگی پیشنهاد نمی‌کند. ۶۲
۷. برای نویسنده، ادبیات‌تنها تعهد ممکن است. ۶۴

زمان و توصیف در قصهٔ امروز ۶۵

از واقع‌گرایی تا واقعیت ۸۱

درآمدی
به قصه‌های ربـ‌ـگری‌یه

۱. زندگینامهٔ آلن رب-گری‌یه

آلن رب-گری‌یه[1]، بنیانگذار قصه نو[2]، به‌سال ۱۹۲۲ در شهر برست[3] فرانسه چشم به‌جهان گشود. پس از پایان تحصیلات متوسطه، در سال ۱۹۴۲ به‌دانشکده کشاورزی رفت و در سال ۱۹۴۵ مهندس شد. تا سال ۱۹۴۸، به‌عنوان مأمور، در مؤسسهٔ ملی آمار فرانسه خدمت می‌کرد. سال بعد، به‌پژوهشهای زیست‌شناسی روی آورد. در سالهای ۱۹۵۱-۱۹۵۰ در سازمان «میوه‌ها و مرکبات گرمسیری» مشغول به‌کار گردید و سفرهایی به‌مراکش، گینه، گوآدلوپ و مارتینیک کرد. نخستین قصهٔ خود را به‌نام *مداد پاک کن‌ها*[4] در سال ۱۹۵۳ منتشر ساخت. این نویسنده، به‌مناسبت جشنواره‌های سینمایی چند روزی در تهران بود.

خود او می‌گوید در جوانی به محافل ادبی رفت وآمدی نداشته است. دوستانش مهندس بودند و نیاز به‌نویسندگی ناگاه در او پیدا شد. نمی‌دانست چه باید بکند. پس از انتشار نخستین قصه، به‌عنوان مشاور ادبی در انتشارات نیمه‌شب[5] مشغول به‌کار گردید. رب-گری‌یه بعداً

---

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

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

با انتشار **مداد پاک کن‌ها**، سردسته نویسندگان «قصهٔ نو» شناخته شد. همزمان با او، نویسندگان دیگری چون میشل بوتور[1]، ناتالی ساروت[2] و کلودسیمون[3] قصه‌هایی کمابیش در همان مایه و شیوه منتشر ساختند. به‌طور کلی، وجه اشتراک این نویسندگان در زمینهٔ انکار شیوه‌های سنتی است: طرد چارچوبه[4]، شخصیت[5]، داستانسرایی[6] و زمان. به‌طوری که 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 ـ گری یه

قصه‌ها

۱. «مداد پاک‌کن‌ها»:

این قصه طرحی نظیر قصه‌های کارآگاهانه دارد: **والاس**[7] کارآگاهی که مأمور تحقیق دربارهٔ یک رشته آدمکشی سیاسی است، وارد شهری می‌شود که در آن مردی به‌نام **دوپون** هدف گلوله قرار گرفته است. قربانی هنوز نمرده است. اما ادارهٔ آگاهی او را مرده می‌پندارد. پس از یک روز آزگار تحقیق و جستجو، والاس، به‌جای یافتن قاتل، دوپون را به‌قتل می‌رساند.

دوپون[8]، 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 به‌یاری یک‌رشته نشانه‌ها و نمادها چنین استنباط کند که قصهٔ **مداد پاک کن‌ها** روایت تازه‌ای است از داستان باستانی ادیپ[1]. یکی از این نشانه‌ها این است که والاس، در محله‌های گوناگون شهر، وارد مغازه‌های لوازم‌التحریرفروشی 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. به‌همین جهت، ظرف ۸ سال، تنها چهار هزار نسخه از کتاب به‌فروش رسید، و ناشر آن، طی مصاحبه‌ای فاش کرد که فقط هزینهٔ صحافی آن را به‌دست آورده است. همان هنگام، روزنامهٔ **لوموند**، در ستون «نقد ادبی» نوشت: آن قصهٔ فرانسوی که بیگانگان 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 «قصهٔ نو» طرح و توطئه بهانه‌ای بیش نیست. کار اصلی قصه‌نویس پژوهشی است در زمینه‌های گوناگون. در **مداد پاک کن‌ها**، همهٔ اصول قصه کارآگاهانه رعایت شده است و حتی قهرمان بجای یک بار، دوبار کشته می‌شود! چرا که دوپون پیش از کشته‌شدن به‌دست کارآگاه، از دیدگاه کارآگاهی کشته شده بود. با توجه به‌اینکه هر قصه، ولو واقعگرا، پنداری بیش نیست، در **مداد پاک کن‌ها**، قهرمان یک‌بار از سر پندار دروغی و بار دیگر از روی پنداری راستین به‌قتل می‌رسد. با این رفتار شگفت‌انگیز، رب‌گری به نشان داده است که ارزشی برای طرح و توطئه سنتی قائل نیست؛ ولی

1. *Oedipe*

برای آنکه مدعیان وی را به‌عجز متهم نکنند، قهرمان خود را بجای یک بار، دو بار می‌کشد.

در سراسر پاکت کن‌ها والاس از بیرون به خواننده نشان داده می‌شود. کلیهٔ 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 صیغهٔ سوم شخص روایت می‌شود، اما گزارشگری نیست که خودسیاتی در مورد قهرمان در اختیار خواننده بگذارد. چنانکه رولان بارت می‌گوید توصیف چارچوبه قصه، موضعی[1] است. یعنی فضای قصه، هربار که لازم باشد، موقعیت مکانی قهرمان را، تا آنجا که به‌درک روحیات او کمک کند، برای خواننده روشن می‌کند. مثلاً خواننده اندک اندک پی‌می‌برد که والاس قبلاً به این شهر آمده و خاطراتی از آنجا دارد. صفحاتی که به‌هنگام خواندن بی‌ارتباط با موضوع جلوه می‌کند، در پایان قصه نوعی تذکار دیده می‌شود و خوانندهٔ علاقمند با شوق بسیار به‌بازخوانی قصه می‌پردازد تا از هر تکه در جای ویژهٔ خود لذت ببرد.

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

۲. «بیننده»[2]:

این قصه به‌سال ۱۹۵۵ منتشر شد. قهرمان، فروشندهٔ دوره‌گردی است به‌نام «ماتیا»[3] که برای فروش ساعت مچی، دوچرخه‌ای کرایه کرده، به‌خانه‌های دورافتادهٔ جزیره‌ای می‌رود. در یکی از این خانه‌ها، عکس دختر جوانی را به‌دیوار آویخته می‌بیند. به‌او می‌گویند که دختر شبان است و درکنار دریا گوسفند می‌چراند. در اینجا، روایت ناگهان

1. Situationnel 2. *Le Voyeur* 3. Mathias

گسیخته می‌شود. سپس دوباره ماتیا را می‌بینیم. او به‌زحمت بسیار، برای مشتری‌زنی توضیح می‌دهد که ساعت پیش کجا بوده و چه می‌کرده است. به‌هنگام بازگشت، به کشتی نمی‌رسد، ناگزیر شب را در جزیره می‌گذراند. فردای آن روز، به‌پسری برمی‌خورد که به‌او می‌گوید وی را به‌هنگام قتل دختر دیده است، اما راز او را بروز نمی‌دهد. ماتیا سرانجام موفق به‌ترک جزیره می‌شود.

قصهٔ بیننده از عکس موقعیت مدادپاک‌کن‌ها آغاز می‌شود. ماتیا، برخلاف والاس، درصدد کشف یک واقعیت نیست. او، به عکس، می‌کوشد واقعیتی را پنهان کند.

قصه از سه بخش تشکیل می‌شود: ۱. توصیف وقایع‌نگارانه و بیرونی کلیهٔ حرکات و سکنات یک فروشندهٔ دوره‌گرد. خواننده، اندک‌اندک، پی می‌برد که این جزیره، زادگاه ماتیاست و او برای فروش ساعت به‌اینجا آمده‌است. سفر دریایی او، پیاده‌شدن او از کشتی، اجاره‌کردن دوچرخه از گاراژدار جزیره، و گردش او دقیقاً وصف می‌شود. در سراپای این توصیف حتی یک امر غیرعادی دیده نمی‌شود. ولی توصیف مکرر و بیمارگون چند تصویر، از نهانگاه ضمیر ماتیا پرده برمی‌دارد. یکی از این تصویرها، دخترکی را نشان می‌دهد که به ستونی تکیه داده سرش را به‌پشت خم کرده است. ۲. در این بخش، قصه جنبهٔ کارآگاهانه می‌گیرد: آرزوها و اعمال ماتیا به‌هم می‌آمیزد و تمیز واقعیت از خیال مشکل می‌شود. در اینجا، دختری را می‌بینیم که به‌ستونی بسته شده، زنده‌زنده می‌سوزد و ماتیا نگاهش می‌کند. چون قصه از دیدگاه قهرمان روایت می‌شود، خواننده گمراه می‌شود و تا پایان کتاب از راز قتل سر در نمی‌آورد. ۳. مجموعهٔ رفتار ماتیا شبیه اعمال جنایتکاری است که می‌خواهد آثار جنایتی را از بین ببرد. او نمی‌خواهد ما از راز او آگاه شویم، بنابراین طبیعی است که برخلاف

قصه‌های سنتی، ما چنانکه باید به‌شعور او راه نمی‌یابیم. گاه‌گاهی تظاهرات بیرونی وصف می‌شود و این جلوه‌های جسمانی می‌توانند 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 به‌کار 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»[1]:

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. به‌همین 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 به‌نام فرانک[2] رنج می‌برد. در این کشور دور و گرمسیری، به کشت موز مشغول است. همسایهٔ او هم به‌همین کار می‌پردازد. شبهای مناطق گرمسیری است، فرورفته در سکوتی که تنها زوزهٔ سگان می‌شکندش؛ در هوای گرمی که به‌نوشابه‌های گوناگون پناه باید برد.

از نام و نشان و محل و زمان اطلاع دقیقی به خواننده داده

1. *La Jalousie* 2. Franc

نمی‌شود. چه چیزی طبیعی‌تر از این: مردی، در لحظه‌ای، در خانهٔ خود نشسته فکر می‌کند: آیا درست است که خود بگوید: من اکنون در کجا و در چه ساعتی هستم و دربارهٔ چه کسانی فکر می‌کنم؟ زنش را «آ» خطاب می‌کند؛ هر مردی زنش را به‌نام کوچکش می‌خواند. همسایه‌شان فرانک غالباً به دیدن حسود و زنش می‌آید و با زنش دربارهٔ قصه‌ای که هر دو خوانده‌اند، گفتگو می‌کند. چنان گرم و با هیجان که گویی از واقعیتی عینی سخن می‌گویند. شوهر که این قصه را نخوانده، نمی‌تواند در بحث شرکت کند؛ حسادتش جلب می‌شود، و دربارهٔ آنان پندارهایی دارد که خود از حقیقت آنها بی‌خبر است. بنابراین خواننده هم جز این تصویرهای خام و رنج 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.

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

قصه چگونه به پایان می‌رسد؟ نباید، به‌سیاق قصه‌های سنتی، در انتظار پایانی بود. مگر رنج حسادت پایانی مثل داستانهای سادهٔ روزمره دارد؟ ما همین‌قدر می‌دانیم که راوی اکنون در خانهٔ خود تنهاست، زنش با مرد همسایه، فرانک، بیرون رفته بوده، از ماشین آبی‌رنگ 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 پیچ‌درپیچ»[1]:

این قصه به‌سال ۱۹۵۹ انتشار یافت. شهری است با کوچه‌های همانند که پیوسته در آن برف 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 حملهٔ دشمن زخمی شده است، در مطب پزشکی جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند. راوی داستان ظاهراً پزشک است و بهانهٔ روایت وسائل 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 دهلیزی‌است پرپیچ و خم. راه خروج از این دهلیز، در آخرین صفحهٔ کتاب دیده می‌شود.

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

1. *Dans le labyrinthe*

پزشکی است که به‌سرباز سوزن زده است. خواننده به‌تدریج در سرگشتگی و دلشوره سرباز شرکت داده می‌شود، از شک او آگاه می‌شود و هذیانش 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 ناپدیدی او، رابطه‌اش با کل قصه و همبستگی روانی این رفتار روشن نمی‌شود. شاید سربازی به‌هنگام شهادت در جبهه در آرزوی بازگشت به شهر خویش است، و این بچه فرزند اوست که در صحنهٔ ذهن او پدیدار می‌گردد. نکتهٔ مسلم آن است که این قصهٔ 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 به‌دور واژه‌های شعر حافظ هست ماندگاری لسان‌الغیب را تضمین می‌کند. شاید از این رهگذر قصه‌های رب ـ گری به سالها خوانده شود.

۵. «خانهٔ میعاد»[1]:

خانهٔ میعاد در ۱۹۶۵ منتشر شد. قصه‌ای توده‌گرا[2] و سرشار از ماجرا. توده‌گرایی، مثل همیشه، دستاویزی است برای سخنی دیگر.

1. *La maison de Rendez - Vous* 2. Populaire

داستان به‌عکس حماقت، که به‌حالتی محدود می‌شد و در خانه‌ای، از حیث مضمون و فضا گسترده و فزاینده است. در هنگ کنگ، مزدی به‌نام «جانسون»[1] متهم است که کسی به‌نام «مان‌ره»[2] را کشته است. پیش از فرار به ماکائو[3] درصدد برمی‌آید که روسپی زیبایی به‌نام «لورین»[4] را از خانم «آوا»[5]، 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 به‌ظاهر تقلید مسخره‌آمیزی[6] از قصهٔ توده‌گراست. در اینجا نیز، رب-گری‌یه از زمینهٔ سنتی فراهمی سود می‌جوید تا شگردهای ویژهٔ خود را استوار سازد.

۶. «طرحی برای انقلاب در نیویورک»[7]:

در سال ۱۹۷۰ منتشر شد. چارچوبهٔ 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 به‌سیاق صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها عمداً در توصیف آنها اغراق می‌کند.

دو قصهٔ اخیر از اهمیت کمتری برخوردارند.

۳. نظریه‌های ادبی رب-گری‌یه

۱. واکنش خوانندگان

نخستین آثار رب-گری‌یه 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 برنمی‌آمد. پیگیری داستانی چنین، همتی می‌طلبید و حوصله‌ای. خوانندهٔ 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 ـ گری‌یه، به‌عنوان روشنگر قصه‌های خویش و نه اهل نظر، مقاله‌هایی نوشت که به‌درک آثارش کمک توانند کرد.

۲. پاسخ رب ـ گری‌یه: صورتهای[1] تازه

خواننده می‌پرسید: قصه‌ای که نه قهرمان مشخص دارد و نه داستان پیگیر و نه حتی معنای روشن و معین، خود چیست؟ رب ـ گری‌یه می‌گوید: صورتی نو. این صورت نیازی به‌عناصر کهنه ندارد. چرا که هدفش ارتباطی دیگر بین انسان و جهان اوست. جهانی که تغییریافته و انسانی که دیگر نه همان است که بود. تجزیهٔ قصهٔ سنتی دلالت بر فروریختگی آن جهان و حادث‌شدن دنیایی دیگر است. پس قصهٔ 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 هرلحظه اصالت آن مورد انکار است.

---

1. Formes

آیا عاقلانه است که قصه همچنان به‌این بنیاد نااستوار تکیه کند؟ کار هنرمند امروز توجیه واقعیات روز نیست. آن را، چنان که هست، می‌گستراند، بی‌رنگ و بی‌داوری. این گسترش حکایتگر واقعگرایی تازه‌ای است که خواننده را از جمود تکرار و تداوم می‌رهاند و دلش را به‌امیدهای واهی خوش نمی‌کند.

همیشه دریا بارهای فلسفی به‌غنای فرهنگ می‌افزود، و این افزایش هر روز اندکی بیش از روز پیش چهرهٔ جهان را می‌پوشانید، به‌حدی که مانع شناخت جهان می‌شد. قصه نو پردهٔ 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 قصهٔ نو جهان نه پوچ است، نه‌معنای ویژه‌ای دارد. همین است که هست: بی‌زیور، 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 به‌واقعگرایی کذایی را دلسرد می‌کند.

آدمی به‌دنیا می‌نگرد؛ بدان گوش فرا می‌دهد؛ آن را احساس می‌کند؛ گاه هم می‌تواند آن‌را مورد توصیف قرار دهد— نه تفسیر. پس رابطهٔ 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 به‌اشیاء می‌بخشیدند. جهان، چنانکه پنداشته‌می‌شد، شفاف نیست و کمترین معنایی از آن نمی‌تراود. اشیاء روزنی است فروبسته و نگاه آدمی آن سوی اشیاء را نمی‌بیند.

قصهٔ نو انسان را طرد نکرده است. انسان هست، در دنیا، در میان اشیاء، نگرنده و نگران آن. جهان خود گزارشگر واقعیت خود نیست. درک واقعیت با آدمی است. پس واقعگرایی نو نمی‌تواند مانند قصهٔ سنتی ادعای عینیت کند. واقعگرایی نو ذهنی است. واقعیت بیرون همیشه از خلال بینش انسان می‌گذرد و رنگ آن را می‌گیرد. مگر هر توصیفی دلالت بر حضور شعوری ندارد؟ حضوری که می‌بیند، دیده‌ها را باز به‌یاد می‌آورد؛ جهانی پنداری می‌سازد که روزی هستی می‌یابد، همچنان که بسیاری از پندارهای پدران ما جانهٔ واقعیت پوشیده‌اند.

زمان قصهٔ نو زمان انسانی است. چنین زمانی با زمان قراردادی ساعت دیواری، یعنی وقایع‌نگاری قصهٔ سنتی ربطی ندارد.

جهان در دگرگونی جاودانی خویش قصهٔ نو را به‌نسل نو ارزانی داشته است. روزی این قصه کهنه می‌شود و قصهٔ دیگری جای آن را می‌گیرد. با زمان خود به‌پیش برویم و واقعیت تازه را در قصهٔ تازه بجوییم.

۳. پایان دورهٔ قصهٔ سنتی

با آثار بالزاک، قصه‌نویسی در فرانسه به اوج خود رسید. در این‌گونه قصه‌ها، داستانی دلکش، حقیقت‌نما، از خلال زمانی معین و در جایی روایت می‌شود. اعمال، منش و عواطف قهرمانان عمیقاً تحلیل می‌شود. چنین قصه‌ای، علاوه بر داستان، دارای دلالتی روانی، اجتماعی، فلسفی یا مذهبی نیز هست. این قصه، بر بنیاد توافق خواننده و نویسنده استوار است: نویسنده تظاهر می‌کند که سرگذشتی واقعی را بیان می‌کند و خواننده نیز به‌واقعیت داستان گردن می‌نهد. توفیق نویسنده در حقیقت نمایی یک دروغ است.

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

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

شخصیت، که اساس قصهٔ سنتی بود، در بسیاری از آثار بزرگ معاصر تغییر و تحول یافته است. قصه‌ای نظیر بیگانه تنها به بررسی یک‌منش اکتفا نمی‌کند. غثیان، شاهکار سارتر را نمی‌توان قصه خواند. «روکانتن»، قهرمان این اثر، شباهتی به‌قهرمانان بالزاک ندارد. اشخاص قصهٔ بالزاک پیروزمندانی بودند که جهان را در ید قدرت داشتند. قهرمان نو بازتابی از دورهٔ 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؛ چراکه نگارش معصومانه نیست. در قصهٔ امروز، داستان هست، ولی داستانی که به‌انکار خود وهر 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 یک‌کل یکپارچه است. دلالت ژرف داستان از طرز نگارش جدا نیست و نباید در قصه به‌دنبال وسائل روایت گشت.

تقلید از قدما، حقه‌بازی است. آثار زنده دارای اصالت ویژهٔ خویشند. به‌همین جهت، راه قصه نو راهی دیگر است.

۴. درونمایه[1] آثار نو

به‌عقیدهٔ رب-گری‌یه، قصه‌نویسی کاری است گوشه‌گیرانه. ولی

---

1 .Thème

به‌عقیدهٔ کارشناسان ادبیات، هیچ قصه‌نویسی نمی‌تواند از جهان ببرد. هر قصه آینه‌ای است که ضمیر نویسنده را می‌نماید و ضمیر آدمی خود آینه‌ای است در برابر جهان. قصه یک صورت است و هر صورت ساختمانی دارد. معماری هر ساختمان حکایتگر سلیقه، نیاز و بینش سازنده است. تمایز سنتی صورت و محتوا، بدین ترتیب، منتفی است. پس از متلاشی‌شدن ساختمان سنتی، سرنوشت فردی هم در بوتهٔ اجمال قرار گرفت. سالها پیش از قصهٔ نو، درون‌نگری، بررسی اعماق شعور و مطالعه حافظه آغاز گشته بود. بازیابی دنیای اشیاء، از حیث فاصله و غرابت، در آثاری نظیر عنهان مورد توجه قرار گرفته بود. بنابراین، قصهٔ نو در توجه به‌دنیای درون و رابطهٔ آدمی و اشیاء مدعی تداوم است نه بدعت. آثار مارسل پروست، بکت، سارتر و کامو در فرانسه بهترین شاهد مدعاست. اقدام رب‌گری‌یه در بازتاباندن اشیاء پیرامون، همزمان با موقعیت انسان عصر ماست. لوسین گلدمن[1]، در کتابی به‌نام هوادای از جامعه‌شناسی قصه[2] در فصل «قصهٔ نو و واقعیت» نگاه هوشمندانه‌ای به‌زمینهٔ اجتماعی این قصه‌ها انداخته؛ وفور اشیاء در قصهٔ 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 سوداگرانهٔ اشیاء جانشین ابتکار فردی می‌شود. مردم زمان ما شیفتهٔ اشیاء گشته‌اند؛ غافل از اینکه اشیاء جای انسان را تنگ کرده‌اند. انسان معاصر که زیر نفوذ افسون جامعهٔ 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 خودکار جامعهٔ معاصر، از تأثیر اقدام فردی کاسته است. به‌موازات فقدان اهمیت فرد در جامعه، افراد قصه هم معنای خود را از دست داده‌اند.

جنبهٔ انفعالی مردم جزیره، در قصهٔ «بیننده بازتاب این امر اجتماعی است. مردم این جزیره در حقیقت به‌سطح «بیننده» و تماشاگر تنزل کرده‌اند. به‌نظر این بینندگان، جنایت امری است محتوم و طبیعی. چرا که قربانی این جنایت عنصری ضد اجتماعی و عامل اخلال محسوب می‌شود. در مداد پاک‌کن‌ها نیز، والاس، به‌جای آنکه مانع قتل شود، خود، به‌خلاف نقش خود، آدم می‌کشد. در این قصه هم سرنوشت فردی بازیچهٔ گردونه اجتماع است. در حسادت، احساس در ردیف اشیاء قرار می‌گیرد و نمی‌توان آن را از اشیاء جدا ساخت. سلطهٔ اشیاء سبب سقوط عواطف می‌شود و حضور آدمی را به نگاهی محدود می‌سازد.

قهرمان قصهٔ نو، نوعی ضد قهرمان است: چهرهٔ مشخص ندارد؛ غالباً بی‌نام است؛ دارای مشخصات فردی قصهٔ 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: آشفتگی اندک اندک رفع می‌شود و نوری به‌تاریکی می‌دمد و در دهلیز پرپیچ و خم خود نشانه‌هایی پیدا می‌نهد تا راه بازگشت را بازشناسد. ولی دهلیز دلیل سرگشتگی است و سرباز جویندهٔ آن هر لحظه بیشتر گم می‌شود. در مداد پاک‌کن‌ها، والاس پویندهٔ تنهایی است که در جستجوی مقصد خویش است. ولی همیشه، در شهر کودکی خود، غریبه خواهد ماند. سرباز دهلیز در جستجوی خانه‌ای است که کسی نمی‌شناسد. چرا که شهر گنگ است و رؤیایی و دارای کوچه‌های مستقیم و مشابه — «ماتیا»، قهرمان بیننده خود دهلیزخویش را می‌آفریند تا رازش را در آن نهان سازد.

پویندگی همیشه نگاهگر شوق کامجویی است. در مداد پاککن‌ها، والاس پیوسته در جستجوی مداد پاک‌کن معینی است، نوعی مداد-پاک‌کن حتماً نمادی است. گذشته از این، نگاه والاس همیشه سرشار از جذبه است، خصوصاً وقتی که به‌فروشنده‌ای به‌نام اولین[1] می‌نگرد. آیا اولین مادر یا خواهر او نیست؟ شاید در بهند، پویندگی و وسوسه به‌هم می‌آمیزد. دوچرخه‌رانی ماتیا حرکتی است سرشار از شوق و به‌سوی شوق. در حسادت رفت و آمد و صدای گامها تکیه‌گاه اندیشهٔ حسود است. در طرحی برای انقلاب، بحران شهوی به اوج خود می‌رسد؛ به‌همین جهت درونمایهٔ 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-گری‌یه از مداد پاک‌کن‌ها به‌دست 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 به‌سوی مقتول رها می‌کند، کارآگاه به‌حل مسأله می‌پردازد و مقتول هم می‌میرد.

قصه، تقلید مسخره‌آمیزی است از داستانهای کارآگاهانه. منتها عمل قصهٔ 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 به‌دست قاتل، بلکه به‌دست کارآگاه کشته می‌شود. بدین-ترتیب، باژگونهٔ قصه‌ای معمولی و انتقادی است از آنها.

از مشخصات قصهٔ نو یکی هم همین است: بافت، شیوه، جو

1. Evelyne

قصهٔ سنتی را می‌گیرد و باز اصل قضیه چیز دیگری از آب درمی‌آید.

مردم‌آزاری، که پدیدهٔ روزگار ماست، از درونمایه‌های قصهٔ نو محسوب می‌شود. در حماست، مناظر آزاردهنده به‌شدت 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.

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

محمدتقی غیاثی

چند اصل باطل

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

ولی ما چنان به‌شنیدن واژه‌هایی نظیر «قهرمان قصه»، «فضا»، «صورت»، «محتوا»، «پیام»، «هنر قصه‌نویسی» و «قصه‌نویسان راستین» معتاد و آشنا شده‌ایم که برای رهایی از قید این واژگان به کوشش نیاز داریم و باید بکوشیم تا بفهمیم که این قید نشان‌دهندهٔ عقیده‌ای است در باب قصه. این عقیده از پیش فراهم‌گشته و مردم نیز بی‌چون و چرا می‌پذیرندش؛ و دقیقاً به‌همین دلیل عقیدهٔ 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 واژهٔ «پیشرو» با همهٔ ظاهر غیرمغرضانهٔ خود، غالباً وقتی به‌کار برده می‌شود که منتقد می‌خواهد، در نهایت سهولت و سهل‌انگاری، گریبان خود را از قید آثاری که ممکن است به‌حیثیت ادبیات پرمصرف لطمه بزند رها کند. به‌محض اینکه نویسنده‌ای دست از عبارت کهنه و پوسیده برمی‌دارد، و سعی می‌کند سبک ویژهٔ خود را بیافریند، فوراً برچسب «پیشرو» به‌پیشانی 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 به‌طرفةالعینی متوجه قضایا می‌شود، به‌چند جوان ریشوی ژولیده‌مویی می‌اندیشد که لبخندزنان می‌روند که در زیر کرسیهای فرهنگستان ترقه در کنند؛ فقط به‌این قصد که سر وصدایی راه بیندازند، یا موجب شگفتی و هراس ثروتمندان محترم شهرها شوند. این است که آقای هنری کلوآر[1]— 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 شاخهٔ مورد بحث ایشان تنها به‌علت گذشت زمان، خشکیده است. اگر این شاخه پوک و پوسیده است، گناه ما چیست؟ — و همهٔ کسانی که نومیدانه به این شاخه آویخته‌اند کافی بود کتها یکبار به بلندترین شاخه‌های این درخت نظر کنند تا بدانند که شاخه‌های نورستهٔ سبز و نیرومند و سرزنده و شادابی مدتهاست که بر آن نشسته است. اولیس[2] اثر جویس[3] و قصر[4] نوشتهٔ کافکا[5] اکنون سی‌سال را پشت سر گذاشته‌اند. کتاب هیاهو و خشم[6] اثر فاکنر[7] بیست سال پیش به‌زبان فرانسه ترجمه شده است. آثار بسیار 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»، «قصهٔ ضد قصه» یعنی: چشم برهم نهیم، و به‌سوی ارزشهای سالم سنت ادبی فرانسه بر گردیم.

۱. قهرمان قصه[1]

در مورد قهرمان قصه به‌اندازهٔ کافی سخن گفته‌اند؛ ولی ای دریغ، چنین می‌نماید که این رشته سر دراز دارد و این سخن پایان‌پذیرفتنی نیست. بیماری پنجاه سالهٔ 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 به‌کار می‌گیرند: «بالزاک، بالزاک‌تر را برای ما گذاشت؛ دستویفسکی، خالق برادران کارامازوف است»؛ پس قصه‌نویسی بعد از این یعنی: افزودن چند چهرهٔ امروزی در سرای چهره‌های تاریخ ادبیات ما.

معنای قهرمان را همه می‌دانند. قهرمان یک «او»ی عادی بی‌نام و نشان و شفاف، و فاعل سادهٔ عملی که به‌وسیله فعل بیان می‌شود نیست. قهرمان باید دارای نام ویژهٔ 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[1] 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 خاستگاه اعمال اوست. منش او موجب می‌شود که واکنش وی در هر واقعه‌ای به‌نحو معینی باشد. منش قهرمان به‌خواننده امکان می‌دهد که در بارهٔ وی داوری 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 مولیر[2] که نمونهٔ ریاست. گویی مردم در انتظار رسمیت این عمل 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 آنکه آزادی بیشتری احساس شود، می‌توان قهرمانی انتخاب کرد که از یکی از این قواعد ظاهراً سرپیچی کند: یک بچهٔ سر راهی، یک بیکاره، یک دیوانه؛ یا مردی می‌شود انتخاب کرد که مزاج دمدمی او گاهگاهی ایجاد شگفتی کند. البته نباید در این کار اغراق کرد؛ چرا که این راه، راه نابودی، و همان راهی است که یک‌راست به‌قصهٔ امروزی می‌رسد.

در واقع هیچیک از آثار ارزشمند معاصر از این حیث با معیارهای نقد منطبق نیست. چند نفر از خوانندگان نام راوی تهوع[3] اثر ژان پل سارتر یا گویندهٔ بیگانه نوشتهٔ آلبر کامو را بیاد دارند؟ آیا در این آثار نمونهٔ انسانی هست؟ آیا، به‌عکس، خطای بزرگی نیست که این آثار را

1. Caractère 2. Molière 3. *La Nausée*

به‌عنوان بررسی منشهای قهرمانان درنظر گیریم؟ مثلاً آیا قصهٔ بلند سفری به نهایت شب[1] اثر سه‌لین[2] اصلاً موقوف وصف یک قهرمان‌است؟ مگر تصادفی است که این هر سه قصه به‌صیغهٔ اول شخص مفرد است؟ بکت[3] در طی یک قصه نام و شکل قهرمانش را تغییر می‌دهد. فاکنر عمداً دو شخص مختلف را به‌نام واحد می‌خواند. مثلاً «کاف»[4] قهرمان قصر کافکا فقط به‌اولین حرف اسمش اکتفا می‌کند؛ او فاقد همه چیز است؛ خانواده ندارد؛ چهره ندارد؛ احتمالاً اصلاً مساح هم نیست.

نمونه فراوان است. در واقع «قهرمان‌آفرینان»، به معنای سنتی کلمه، دیگر جز ارائهٔ قهرمانان خیالی و توخالی کاری نمی‌توانند کرد. به‌نحوی که امروزه خود اعتقادی به‌این قهرمانان پوشالی ندارند. قصهٔ حاوی قهرمان، جداً به دوران گذشته تعلق دارد. این قصه‌ها از مختصات یک عصر منقضی است: و آن عصر، دورهٔ اوج «اقتدار فرد» 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 سکه‌زدنی بود؛ درست مثل یک طعمه: موضوع شناختن مطرح نبود، بلکه صحبت بر سر تصاحب و تسخیر آن بود. در دورهٔ اقتدار ثروتمندان زمان بالزاک، بی‌شک داشتن نام بسیار مهم بود. منش دارای اهمیت بود. خصوصاً که این منش بیشتر به‌مثابه سلاحی در نبردی تن به‌تن به‌کار برده می‌شد، امید پیروزی محسوب می‌گشت، اعمال سلطه‌ای بود. در چنین جهانی که شخصیت فردی هم وسیله و هم هدف هرگونه پژوهش بود،

1. *Voyagcaulout de la nuit* 2. Céline
3. Béckett 4. (K)

صاحب چهره بودن اهمیتی داشت.

امروز، دنیای ما از اعتماد به‌نفس کمتری برخوردار است. شاید هم فروتنی بیشتری ابراز می‌دارد؛ چرا که از اقتدار فرد صرف نظر کرده است. ولی جاه‌طلبی بیشتری هم دارد. چون به‌فراسوی دنیای خود نظر دارد. ستایش انحصاری انسان جای خود را بـه آگاهی گسترده‌تری بخشیده که از جنبهٔ «بشر مرکز کائنات» کاسته است. چون قصه بهترین نگهبان سابق خویش، یعنی قهرمـان را از دست داده است، متزلزل می‌نماید. اگر قصه نتواند روی پای خود بایستد، دلیل آن است که حیات قصه، به‌زندگی جامعهٔ زوال‌یافته‌ای بستگی داشته است. به‌عکس: اگر توفیق یابد، راه تازه‌ای پیش‌پای او باز می‌شود، همراه مژدهٔ کشفیات نو!

۲. داستان قصه

بـرای بیشتـر خوانندگان، و حتی منتقدین، قصهٔ بلنـد پیش از هر چیز یک «داستان» است. قصه‌نـویس «واقعی» کسی است کـه بـه «داستانگویی» آشنا باشد. لذت نقالی، که قصه‌نویس را از ابتدا به‌انتهای قصه می‌برد، با کار نویسندگی او مشتبه می‌شود. خلق حوادث هیجانی و شگفت‌انگیز و نمایشگونه، هم لطف کار اوست، هم وظیفه‌اش.

به‌همین جهت، نقد قصه غالباً به‌نقل مختصر داستان قصه منتهی می‌شود. منتقد، به‌حسب آن که ده یا دو ستون در اختیار داشته باشد، داستان قصه را به‌اختصار مورد حلاجی قرار می‌دهد، وکمابیش در بارهٔ قسمتهای مهم آن؛ یعنی دربارهٔ گره قصه[1] و نتیجهٔ غایی طرح و تـوطئه[2] آن اظهار نظر می‌کند. قضاوتی کـه دربـارهٔ کتاب می‌شود، خصوصاً ارزیابی وحدت و ارتباط طـرح و تـوطئه سیلان آن، توازن آن،

1. noed 2. Intrigue

انتظارها یا شگفتیهایی است که طرح و توطئه برای خوانندهٔ مشتاق فراهم آورده است. یک خلأ در روایت، یک حادثهٔ فرعی بی‌ربط، یک گسیختگی در داستان و تکرار، معایب عمدهٔ کتاب محسوب خواهند شد. جوشش و صداقت لحن هم‌ارجمندترین حسن قصه به‌حساب می‌آید.

ولی از نگارش کتاب هرگز صحبت نمی‌شود. قصه‌نویس را فقط به‌خاطر استعمال درست زبان، نحوهٔ دلپذیر بیان، زبان رنگین و مجسم‌کنندهٔ وی خواهند ستود؛ به‌این ترتیب، نگارش وسیله و طرزی بیش نیست. محتوای قصه، علت وجودی آن، و مطلبی که در قصه نهفته است، فقط همان داستانی شمرده می‌شود که قصه‌نویس می‌گوید.

مع‌ذلک از مردم جدی، یعنی کسانی که قبول دارند که قصه نباید فقط یک سرگرمی باشد، تا خوانندگان مبتذل‌ترین قصه‌های ابلهانهٔ عشقی، پلیسی یا قصه‌های سرزمینهای دور، همه عادت دارند که از داستان، خواهان خصوصیت ویژه‌ای باشند. کافی نیست که داستان، فکاهی، فوق‌العاده یا جذاب باشد. برای آنکه داستان از پشتوانهٔ حقیقت انسانی نیز برخوردار باشد، باید بتواند خواننده را قانع کند که واقعاً برای قهرمانانی واقعی اتفاق افتاده است. خوانندگان توقع دارند که قصه‌نویس به نقل و روایت حوادثی که خود شاهد وقوع آن بوده است اکتفا کند. یک قرارداد ضمنی بین خواننده و نویسنده منعقد می‌شود: نویسنده وانمود خواهد کرد که به‌قصه‌ای که روایت می‌کند اعتقاد دارد؛ خواننده نیز فراموش خواهد کرد که همهٔ این مطالب جعلی است، و چنین وانمود می‌کند که سروکارش با سند، زندگینامه یا داستانی است راستین. پس بیان خوب، یعنی شبیه‌سازی نوشته از روی طرح پیش‌ساخته‌ای که مردم بدان خو گرفته‌اند و این طرح پیش‌ساخته، پیشداوری خواننده است دربارهٔ واقعیت.

به‌این ترتیب، تازگی موقعیتها، حوادث و جهشهای ناگهانی

هرچه باشد، باید روایت، چونان آب‌روان، 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 کم‌ارتباط) دیگر موج داستان خواننده را با خود نمی‌برد. ناگهان خواننده، با خود می‌گوید: نکند به‌من کلک می‌زنند؟ و تهدید می کند که دوباره به‌سوی «گواهیهای راستین» خواهد رفت. چون به هنگام مطالعه قصه‌هایی که گواهی راستین قصه‌نویس است، خواننده مجبور نیست که در مورد حقیقت‌نمایی مطالب به تردید افتد. در اینجا، بجای سرگرم کردن خواننده، باید به او اطمینان داد.

دیگر اینکه اگر قصه‌نویس بخواهد توهم کامل ایجاد کند، باید همیشه چنین وانمود کند که در مورد قصه بیشتر از آنچه می‌گوید اطلاع دارد. واژهٔ «برشی از زندگی»[1] نشان‌دهندهٔ وسعت اطلاعاتی است که به عقیدهٔ 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 نمی‌گذارد. و ضمناً چنین بنماید که اگر خواننده بخواهد، او می‌تواند بیشتر از این در سرگذشت قهرمان، وی را شرکت دهد؛ چرا که مصالح قصه باید، همانند واقعیت، چشمه‌ای جوشان جلوه کند.

داستان قصه باید راستین‌نما، 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 قصه‌نویس در همین است که می‌آفریند، آزادانه و بی‌نمونه هم می‌آفریند. قصهٔ نو دارای این اصالت عالی است که این منش را «عمداً» و آشکارا

1. Tranche de vie.

به‌قصد می‌سازد. به‌نحوی که سرانجام آفرینش و تخیل موضوع کتاب می‌شوند. و بدون تردید، این تحول تنها یک جنبه از تغییرات عمومی روابطی است که انسان با محیط زندگی خود دارد. روایت، چنانکه منتقدان فرهنگی و به‌تأسی از اینان بسیاری از خوانندگان ما در نظر می‌گیرند، نمودار یک نظم است. این نظم، که می‌توان نام «طبیعی» بدان داد، به‌کل یک نظام معین بستگی دارد. این نظام، عقلگرا و شکل‌دهنده است، و شکوفایی آن با استیلای طبقهٔ مرفه همزمان است. نخستین نیمهٔ قرن نوزدهم، با پیدایش شاهکارهای بالزاک، شاهد صورت روایی ویژه‌ای بود که برای بسیاری از مردم، بهشت گمشدهٔ قصه‌نویسی محسوب می‌شود. در این دوره، چند یقین عمده رایج بود: اعتماد؛ به‌ویژه به‌منطق دقیق و عمومی چیزها.

هدف همهٔ عناصر فنی روایت از قبیل: استعمال دقیق ماضی‌مطلق؛ صیغهٔ سوم شخص؛ استفادهٔ بی‌قید و شرط از جریان توالی زمان؛ طرح و توطئه‌های خطی[1]؛ منحنی منظم سوداها و عشق‌ها؛ کشش هر حادثهٔ فرعی به‌سوی غایتی روشن و غیره این بود که تصویر جهانی پایدار، واحد و مرتبط، مداوم، یک‌رویه و تماماً شناختنی را در اذهان جای دهد. چون درک غایت جهان مورد شک و تردید نبود، روایت نیز مشکلی ایجاد نمی‌کرد. به‌همین جهت، نگارش می‌توانست معصومانه باشد.

اما از همان آغاز کار فلوبر، همهٔ این ارکان مستحکم، اندک‌اندک متزلزل شد. اینک صدسال پس از آن، دیگر همهٔ آن نظام خاطره‌ای بیشتر نیست. اکنون می‌خواهند به‌زور، قصه را در بند این خاطره و آن نظام پوسیده نگهدارند. با این همه، کافی است در این مورد قصه‌های ارزشمند آغاز قرن حاضر را بخوانند تا بفهمند که اگر طرح

1. linéaire

و توطئه قصه تنها در سالهای اخیر متلاشی گردیده است، بدتهاست که دیگر اساس روایت را تشکیل نمی‌داد. شکی نیست که ایجابات داستان برای پروست[2] کمتر اهمیت داشت تا برای فلوبر؛ برای فاکنر کمتر اهمیت داشت تا برای پروست[2]؛ برای بکت کمتر اهمیت دارد تا برای فاکنر. بعد از این، سخن از چیز دیگری است — نقالی اساساً غیر ممکن گردیده است.

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

پس از ذکر نام این متقدمان نامدار و ارجمند، اگر به‌ذکر آثار خود مجاز باشم، خواننده را توجه می‌دهم به‌این که پاک کن‌ها[3] یا

1. Flaubert 2. Proust 3. *Les Gommes*

بیننده[1]، هر دو حاوی ماجرا و حادثهٔ روشن و معلوم هستند. گذشته از اینها، این دو قصه اتفاقاً دارای عناصری هستند که معمولاً «هیجانی» نامیده می‌شوند. اگر این قصه‌ها در ابتدا به‌نظر 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 سابقهٔ 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 به‌فقدان تخیل متهم می‌کنند، و قصه‌های ما را به‌عنوان نمونه به‌آنان نشان داده خواهند گفت: «ببینید چگونه در سالهای هزار و نهصدوپنجاه به‌آفرینش داستان واقف بودند!»

۳. مسئولیت

حال که نقالی به‌قصد 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. دست‌کم او از این رهگذر امیدوار بازیافتن مزیت است. واقعیت به‌اندازه‌ای گمراه‌کننده و مبهم و متناقض است که همه نمی‌توانند از آن پند آموزند. وقتی پای اثبات چیزی در

1. *Le Voyeur*

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 قانع کننده‌تر است!

بدبختانه داستان نیز دیگر کسی را مجاب نمی‌سازد؛ چرا که جنبهٔ داستانی قصه مظنون شده‌است. بلکه به‌عکس: ممکن است موجب بی‌اعتباری روان‌شناسی، اخلاق سوسیالیستی و مذهب گردد. کسی که پابند این‌عقاید باشد، رسالات عقیدتی را ترجیح داده، آنها را با اطمینان بیشتر می‌خواند. باز هم ادبیات جزو مقولات پرت قلمداد شد. حتی‌قصهٔ عقیدتی[1] بسرعت یک نوع ادبی منفور اعلام شد. با این‌حال، چند سال پیش قصهٔ عقیدتی در طرف «چپ» با جامهٔ «تعهد» جان تازه‌ای گرفت. در کشورهای شرقی نیز با رنگ و روی ساده‌لوحانه‌تر «واقع‌گرایی سوسیالیستی» جلوه‌ای کرد.

البته، اندیشهٔ امکان ارتباط بین تحول هنری و انقلاب سیاسی- اقتصادی از آن فکرهایی است که طبعاً زود به‌خاطر خطور می‌کند. این اندیشه که ابتدا از لحاظ عاطفی بسیار فریبا و خوشایند است؛ از حیث منطق هم گویی بی‌اساس نیست. با این همه، مسائلی که چنین تلفیقی ایجاد می‌کند، مهم و مشکل است. این‌گونه مسائل حیاتی ولی غیر قابل‌حلند. در بدو امر ارتباط بدیهی می‌نماید. از سویی قالبهای هنری، که در ادوار مختلف تاریخ ملتها پیدا شده‌اند، ظاهراً به‌قالب یا بهمان گونهٔ اجتماعی، بدسلطهٔ طبقه اجتماعی معینی، به‌اعمال زور یا شکوفایی آزادی بستگی دارد. فی‌المثل بی‌فایده نیست که در کشور فرانسه به‌ارتباط نزدیک تراژدیهای راسین (شاعر قرن هفدهم) با شکفتگی اشرافیت درباری، یا به وابستگی قصه‌های بالزاک به‌بورژوازی طبقه مرفه توجه شود.

1. Roman á Thèse

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

دریغا که در صحنهٔ عمل چنین نیست. دست‌کم، 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 پنجاه‌سال به‌این طرف در کار هرگونه پیوند دلخواه عاشقانه و معقول اخلال کرده و هنوز هم می‌کند آشنا هستند. تسلیم‌ها و استعفاءهای بی‌درپی، 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 به‌چه 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 آسانی‌است. به‌تجربه می‌دانیم که هواخواهی از هنر، دربرابر هر سیاست‌پیشه یا در اندرون هر دسته و جمعیت مترقی، کار آسانی نیست. راست و پیوست کنده 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 به‌دست هم دهد و مستقیماً به‌سوی هدف غایی پیش رود: این هدف، رستگاری رنجبران است. گفتیم همه چیز؛ یعنی منجمله ادبیات و نقاشی و غیره و حال آنکه به‌عقیدهٔ هنرمند، به‌عکس: با وجود مستحکم‌ترین معتقدات سیاسی و با وجود شوق مبارزه، هنر نمی‌تواند به‌صورت وسیله‌ای در خدمت مرامی درآید که قلمرو وسیع‌تری دارد؛ اگر چه این مرام عادلانه‌ترین و شورانگیزترین مرامها باشد. هنرمند چیزی را برتر از کار خود نمی‌داند، و زود متوجه می‌شود که: هنرمند نمی‌تواند بیافریند، مگر به‌خاطر «هیچ». کمترین دستور بیرونی هنرمند را از پا در می‌آورد. کمترین عنایت به آموزش خلق یا حتی توجه به‌پیام در نظر او مزاحمت غیر قابل تحمل است. علاقهٔ او به‌حزب و اندیشه‌های سترگ هرچه باشد، لحظهٔ آفرینش فقط می‌تواند او را تنها به مسائل هنرش بازگرداند. و حال آنکه، حتی وقتی که هنر و اجتماع، پس از شکفتگیهای مشابه مواجه با بحرانهای موازی می‌شوند، باز هم مسلم است که مسائلی که برای هر کدام مطرح می‌شود، نمی‌تواند به‌یک نحو حل شود. بدون شک، بعدها جامعه‌شناسان در راه‌حلهای هنری و اجتماعی شباهتهای تازه‌ای کشف خواهند کرد؛ ولی به‌هرحال، ما باید درکمال 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 خصومت مستقیمی وجوددارد. یا باید قبول کرد که هنر به‌خودی‌خود ارزشی ندارد؛ در این صورت، نقاشی، ادبیات، مجسمه‌سازی و موسیقی می‌توانند در خدمت هدف انقلابی درآیند. در چنین وضعی، هنر یک وسیله است. یعنی چیزی شبیه هنگ موتوری، ابزارکار، یا ماشینهای کشاورزی. و فقط کارایی مستقیم و آنی آن منظور است.

یا آنکه نه: هنر به‌عنوان هنر، به‌هستی خود ادامه می‌دهد، 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 بی‌نظر، بی‌فایده و حتی به‌صراحت مرتجع جلوه خواهد کرد. با این همه می‌دانیم که در تاریخ اقوام فقط همین هنر ظاهراً بی‌نظر جای خود را شاید در کنار اتحادیه‌های کارگری و سنگرها پیدا کند.

فعلاً همین شیوهٔ انسانی؛ ولی خیال‌پرورانهٔ سخن‌گفتن از قصه، پرده نقاشی یا مجسمه سرانجام هم به‌زبان هنر است و هم انقلاب، چرا که در زندگی روزانه، آن قصه، آن پرده و یا آن مجسمه نمی‌تواند به اندازهٔ یک اعتصاب، یک شورش یا فریاد اعتراض مظلومی علیه ظالم مؤثر افتد. در سالهای اخیر، اشتباهاتی از این دست، آن هم به‌نام واقعیت‌گرایی سوسیالیستی، زیاد پیش آمده است. فقر کامل هنری آثاری که بیش از سایر آثار خود را وابسته به‌این مکتب می‌دانند، هر آینه مولود تصادف نیست: مفهوم اثری که فقط برای بیان یک مضمون اجتماعی، سیاسی، اقتصادی یا اخلاقی آفریده شده است، دروغ است.

«بی‌فایدگی اثر غیر اجتماعی» و مضمون «هنر برای هنر» به‌عنوان زشت‌ترین دشنام گفته می‌شود. همین که سخنی غیر از مبارزهٔ طبقاتی یا جنگ ضد استعماری می‌گوییم، دستگاه رعب و وحشت خود را به‌رخ ما می‌کشند. ما باید یک بار برای همیشه این اتهامات را جدی نگیریم، و از هیاهوی آن نهراسیم.

با وجود بر این، همهٔ نظریهٔ ادیبان شوروی که «واقعیت‌گرایی سوسیالیستی» نامیده می‌شود یکسره مطرود و محکوم نبود. چرا که فی‌المثل در ادبیات نیز علیه فلسفهٔ نادرستی که اندک‌اندک پیکرهٔ همه چیز، حتی شعر و قصه را آلوده بود می‌بایست اقدامی به‌عمل آید. مخالفت این شیوه با تمثیلهای مابعدالطبیعی و مبارزاتش علیه جهان

مجرد یا در هوایی که لازمهٔ چنین تمثیلهاست، و نیز نبردش با جنون گفتارهای بی‌هدف یا سوز و گداز مبهم عاشقانه می‌توانست تأثیر سالمی بجای نهد.

در اینجا دیگر مرامهای فریبنده و اسطوره‌ها خریداری ندارد. ادبیات فقط موقعیت انسان و جهانی را که انسان با آن در ستیز است مطرح می‌کند. توسلهای جادویی، مذهبی یا فلسفی به هر «فراسوی روحانی» جهان دیدنی و محسوس‌ما، همراه «ارزشهای» زمینی جامعهٔ بورژوازی ناپدید گشته‌اند. دونمایه‌های باب روز، نومیدی و پوچی، امروز به‌عنوان دستاویزهای آسان‌گیرانه شناخته شده‌اند. بدین ترتیب، ایلیا اهرنبورگ نویسندهٔ شوروی واهمه‌ای نداشت که بلافاصله پس‌از جنگ بنویسد: اضطراب عیب و آلودگی سرمایه‌داری است، ما دوباره خواهیم ساخت.

در برابر چنین اصولی، جاداشت امیدوار باشیم که آدمی و اشیاء، به قول لوکاچ، از آلودگی خیال‌پرستی زدوده شود و سرانجام بتوانند، چنان که هستند جلوه کنند. دیگر واقعیت نمی‌تواند پیوسته به‌جای دیگری برده شود، بلکه همین جا و هم اکنون خواهد بود؛ آن هم بدون کنکی. توجیه جهان دیگر در معنای دشوار و نامعلوم ویژه‌ای صورت نمی‌گیرد، بعداز 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 می‌کنیم، چیزی وجود نخواهد داشت.

حال به‌نتیجه بنگریم: رهآورد واقع‌گرایی سوسیالیستی چیست؟ بدیهی است که این بار، نیکان نیک و بدان بد هستند. ولی اتفاقاً عنایتی که به‌مسائل بدیهی دارند، ارتباطی با آنچه ما در دنیا می‌بینیم ندارد. این چه پیشرفتی است که برای گریز از دوگانگی ظواهر و جوهر، به‌سانی‌گرایی 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 هستی‌محسوس قرارمی‌گیریم و به‌رغم همه‌چیز، متوجه می‌شویم که این جهان و این آدمها به‌منظور تفسیر و تأویلی ساخته شده‌اند. البته نویسندگان این آثار مقاصد خود را پنهان نمی کنند: ایشان می‌خواهند، پیش از هر موضوع دیگری، رفتارهای تاریخی، اقتصادی، اجتماعی و سیاسی را با حداکثر صراحت ممکن مجسم کنند. در صورتی که از دیدگاه ادبیات، حقایق اقتصادی و نظریه‌های مارکسیستی در مورد ارزش اضافی و غصب اموال دیگران جزوجهانهای فراسویی است. اگر قصه‌های نویسندگان مترقی واقعیتی جز نسبت به‌این 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 تازهٔ دیگری است برای انکار مطمئن‌ترین خصوصیت جهان؛ یعنی واقعیت سادهٔ آن، بودن آن. یک تعبیر، هرچه 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 نمونهٔ قالبی آنها را ارائه دهد، درست به‌همان روال نظریه‌های قدیمی روانی و اخلاقی یا همانند نمادگرایی «سمبولیسم» تمثیلها، کاری نمی‌تواند کرد.

مفهوم خلاصهٔ کلام آن است که واقعگرایی سوسیالیستی نیازی به هیچ‌گونه پژوهش در قصه ندارد، و به‌هرگونه نوجویی و نوآوری فنون هنر به‌حد اعلی بدگمان است و به‌طوری که هر روز ملاحظه می‌شود، بدترین نوع بیان بورژوازی به‌مزاجش سازگارتر است. ولی مدتی است که در شوروی و سایر جمهوریهای توده‌ای، هنرمندان احساس ناراحتی می کنند. مسئولین امر اند که پی می‌برند که به‌خطا رفته‌اند، و با

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

بنابراین از مسألهٔ تعهد چیز مهمی باقی نمی‌ماند. سارتر که خطر این ادبیات پندآمیز را دیده بود، نویسندگان را به هواخواهی از «ادبیات اخلاقی» دعوت کرد که به‌عقیدهٔ او فقط مدعی بیدار ساختن آگاهیهای سیاسی از طریق طرح مسائل اجتماعی، و اجتناب از روش تبلیغاتی و توصیهٔ افکار قالبی با بازگرداندن آزادی خواننده است. تجربه نشان داد که این نیز خیال باطل و امید عبثی بوده است: همین که فکر 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 به‌اهمیت فوق‌العادهٔ 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 می کرد، 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 ساختمان روایت را در برابر داستانی قرار می‌دهند که در قالب این مشخصات روایت می‌شود؛ مانند حوادث، رفتار قهرمانان، انگیزه‌های این رفتارها و نتیجهٔ اخلاقی قصه.

تنها اختلاف بین ادبیات زینت‌المجالس غرب و ادبیات کشورهای شرقی، در «نوع» آموزش است. تازه آنقدر که خود ادعا می‌کنند، اختلاف ندارند. به‌هرحال، بنا به‌دید مشترک این دو اردوی متخاصم، مهم‌ترین اصل هر قصه‌ای، «داستانی» است که روایت می‌شود. قصه‌نویس خوب کسی است که داستانهای زیبا بیافریند، یا این داستانها را خوب بیان کند. در نظر هر دو گروه، «قصهٔ بزرگ» فقط آن قصه‌ای است که پیامش داستان را تحت‌الشعاع قرار دهد؛ داستان را به‌سوی حقیقت انسانی ژرف و برتر، اخلاق یا حکمتی سوق دهد.

پس طبیعی است که اتهام «صورتگرا» مهم‌ترین دشنام رایج سانسورچیهای دوطرف باشد. این بار نیز واژهٔ صورتگرا حکایتگر تصمیمی است متکی به‌نظام معینی در باب قصه. و نظام آنان نیز، علی رغم ظاهر فریبنده، حاوی اگر نه پرت‌ترین عقاید — دست کم متضمن بدترین خرافه‌ها و خیالهای خام است. گذشته از این، در پشت چنین طرز تفکری، نوعی تحقیر ادبیات نهفته است که از نظر کسی پنهان نمی‌ماند. 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 می‌شمارند، به‌یک اندازه باعث شگفتی است.

منظور اینان از واژهٔ صورتگرا دقیقاً چیست؟ مطلب روشن است: توجه بیش از اندازه به‌صورت، و در قصه، دقیقاً به‌معنای شگرد قصه‌نویسی است، به‌زیان داستان و پیام آن. پس این کشتی شکستهٔ کهنه؛ یعنی تقابل مکتبی صورت و محتوا هنوز غرق نشده است؟

انکار عکس این قضیه صادق است، و این اندیشهٔ خرافی اینک بیش‌از همیشه بیداد می کند. 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 انکار شرط عمدهٔ حیات هنر، یعنی «آزادی» است. گروهی هنر را وسیله‌ای 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 جامعهٔ رو به‌زوال هستند.

در هر دو حال، صحبت از این است که قصه را به‌پیامی یگانه یا قصه تنزل دهند. می‌خواهند قصه را به یک وسیله تبدیل کنند: وسیلهٔ نیل به‌ارزشی که از حدود قصه تجاوز می کند و به‌فراسویی علوی یا زمینی چشم دوخته است. خلاصه وسیله‌ای برای وصول به‌بهروزی آینده، یا حقیقتی جاودانی. و حال آنکه اگر هنر مقوله‌ای هست، همه چیز است؛ پس به‌خود بسنده می کند، و جز آن چیزی نیست.

همه از نقاشی کذایی انتقادی روسی اطلاع دارند. در این نقاشی، یک اسب‌آبی، گورخری را در میان چنگل به اسب‌آبی دیگری نشان می‌دهد و به‌او 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 به‌توجیه 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 پردهٔ 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

سوسیالیستی باید در این مورد احتیاط کنند. هیچ قصه‌نویسی نمی‌تواند یک قصه را به‌دو روش ممکن بنویسد. هنگامی که وی به‌قصهٔ آینده می‌اندیشد، همیشه بدواً نگارش معینی ذهنش را مشغول می‌دارد و دستش را در اختیار خود می‌گیرد. در خاطر او، حرکتهای جمله‌ها، انواع معماریها، واژگانی معین و ساختمانهای دستوری وجود دارند، درست همانند نقاشی که، در سر، خطوط و رنگهایی دارد. وقایعی که در کتاب او اتفاق خواهد افتاد، در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد، چنانکه گویی مولود نگارشند. و همین که اثر به‌پایان رسید، چیزی که موجب شگفتی خواننده می‌شود، همین صورتی است که گروهی تظاهر به‌تحقیر آن می‌کنند. البته غالباً خواننده نمی‌تواند دقیقاً معنی صورت را بیان کند؛ اما در نظر او، جهان ویژهٔ نویسنده را همین صورت می‌سازد.

با هریک از آثار ارجمند ادبیات فرانسه می‌توان آزمونه‌ای زد: مثلاً بیگانه اثر کامو را در نظر بگیرید. کافی است تغییر مختصری در زمان افعال کتاب پدیدآوریم. به‌جای اول شخص مفرد ماضی‌نقلی، که استعمال غیر عادی آن در سراسر کتاب مشهود است، سوم شخص‌مفرد ماضی مطلق را، که معمول‌تر است بنشانیم. جهان پرداختهٔ کامو و همهٔ لطف قصه آناً ناپدید می‌شود. به‌همین ترتیب، کافی‌است نظم واژه‌ها را در قصهٔ مادام بوواری تغییر دهیم تا ذره‌ای از مشخصات نویسندگی فلوبر 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 درضمن مطالعه به‌آسانی‌فهمیده می‌شود، معیارهایی که از این

آثارناشی می‌گردد، عیناً 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 «مسئول» است. من کلمهٔ «مسئول» را به کار می‌برم؛ چون کسانی که به‌ما تهمت‌می‌زنند که از عهدهٔ رسالت نویسندگی خود، چنانکه باید، برنمی‌آییم، این واژه را به‌طیب خاطر، و بجا و بیجا به کار می‌برند. از محتوای قصه به‌عنوان مقوله‌ای مستقل از صورت سخن گفتن، به‌معنای حذف قصه از قلمرو هنر است. چرا که اثر هنری، به‌معنای دقیق کلمه، جعبه نیست که در اندرون آن چیزی باشد یا نباشد. هنر یک پاکت نیست که در آن رنگهای پر زرق و برقی به‌قصد زیبا کردن «پیام» نویسنده به کار رفته باشد. هنر نمی‌تواند کاغذ زرینی باشد به‌دور بستهٔ بیسکوئیت، رنگی به‌دیواری یا چاشنی خوش‌طعمی برای گواراساختن خوراک ماهی، هنر به هیچ دستوری از این دست گردن نمی‌نهد، همچنان که درهیچ نقش تدارک دیده‌ای بازی نمی‌کند. هنر به‌هیچ 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 سرپای خود ایستاده است، و گرنه می‌افتد.

بدین‌ترتیب، بی‌ارزشی اصطلاح مورد علاقهٔ نقد سنتی ملاحظه می‌شود: «فلانی حرفی برای گفتن دارد، و آن را خوب بیان می‌کند». آیا، به‌عکس، 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 این‌صورت، به‌ما ایراد می‌گیرند که به کار عبث و بی‌فایده‌ای پرداخته‌ایم. به‌این دستاویز که ما وابسته به‌جایی نیستیم. منتقد

رنگین‌نامه‌ای، هنر برای هنر را نمی‌پسند و مجیزش را نمی‌گوید. چرا که چنین هنری یادآور بازی، تردستی و تفنن است. لیکن «ضرورت» چیزی که اثر هنری به‌محک آن سنجیده می‌شود، ربطی به «سودمندی» ندارد. ضرورت هنر یک مسألهٔ 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 به‌عبارت 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 بیهوده 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 بیگانه‌گشته است. این از خود-بیگانگی، که غالباً نویسندگان حتی‌بدون آنکه خود متوجه باشند قید آن را به‌گردن می‌گیرند، به‌وسیلهٔ اکثریت قریب به‌اتفاق منتقدین حفظ و نگهداری می‌شود: پیشاپیش همهٔ این منتقدین، منتقدین جناح چپ افراطی قرار دارند. اینان ادعا می‌کنند که در کلیهٔ زمینه‌های دیگر، علیه بیگانگی 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 خودبیگانگی، مثل هر نوع دیگر آن، البته موجب باژگونی کامل ارزشها و واژگان می‌گردد؛ به‌نحوی که واکنش بسیار مشکل می‌شود و انسان در استعمال درست واژه‌ها تردید می‌کند. فی‌المثل اصطلاح «صورتگرایی» چنین وضعی پیدا کرده است. این واژه،

به‌معنای زننده‌اش، چنانکه «ناتالی ساروت» نشان داده است، فقط باید در مورد قصه‌نویسانی به‌کار برده شود که به‌محتوای اثر خود بیش از اندازه توجه دارند. چرا که اینان، 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 همهٔ نیرو و حیات خود را نیز از دست داده است. صورتگرا اینانند؛ چون صورت مهیا و پوسیده‌ای را که دیگر قالبی بیش نیست پذیرفته‌اند و به‌این صورت بیجان چسبیده‌اند.

خواننده نیز، عجولانه، توجه به‌صورت را کاری خشک و بی‌ثمر می‌شمارد؛ ولی اگر کوشش صوری، آفرینش و پژوهش باشد، و نه دستورالعمل، چنین کاری خالی از لطف نیست. خشکی صورتگرایی جدا محصول حرمت به‌قواعد کهنه و پوسیده است. وقتی به‌خاطرات و مکاتبات همهٔ نویسندگان صد سال اخیر نظر می‌کنیم، ملاحظه می‌شود که توجه دائمی آنان، یعنی همهٔ شورشان، توقع آنان، حیاتشان اتفاقاً مصروف همین صورت بوده است و ماندگاری آثارشان به‌همان صورت تکیه زده است.

قصهٔ نو، انسان طراز نو

در سالهای اخیر، دربارهٔ قصهٔ نو[1] مقالات فراوان نوشته‌اند. در خلال انتقادها، وحتی در بین ستایشها نیز، متأسفانه چنان سهل‌انگاریها و اشتباهات و سوء تفاهمهایی صورت گرفته که، سرانجام، منتهی به‌تکوین افکار و عقایدی ناصواب در ذهن خوانندگان گردیده است. به‌طوری که امروز قصهٔ نو، 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 به‌توصیف دورنمای روشنی از نهضت خود بپردازیم.

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

1. Nou veau Roman

حق قضاوت آثار خود را ندارند. وانگهی، پیوسته به‌علت همین به اصطلاح «نیات» ماست که محکومان می‌کنند. خرده‌گیران قصه‌های ما ادعا می‌کنند که این قصه‌ها زاییدهٔ افکار «زیان‌انگیز» و مخرب ما به‌شمار می‌روند.

عده‌ای دیگر را عقیده بر این است که قصه‌های ما خوبند، چون، گویا این‌قصه‌ها برضد افکار و نظریه‌های‌خود ما نوشته شده‌اند. بنابراین، ویژگیهای قصه نو، به‌حسب شایعات، به‌قرار زیر است:

۱. قصهٔ‌نوآیین تازه‌ای‌برای قصه‌نویسی‌در آینده بنیاد کرده است.
۲. قصهٔ نو قلم بطلان بر سنت قصه‌نویسی کشیده است.
۳. قصهٔ نو می‌خواهد نقش آدمی را از صفحه گیتی بزداید.
٤. قصهٔ نو به برونگرایی[1] محض نظر دارد.
٥. قصه‌نو به‌اشکال‌خوانده‌وفهمیده می‌شود وخاص اهل فن است.

و حال آنکه، با توجه به‌مفهوم عکس هریک از عبارات فوق، بهتر بود ویژگیهای قصهٔ نو چنین تشریح شود:

۱. قصهٔ نو نه یک نظریه، بل یک پژوهش است.

قصهٔ نو آیین تازه‌ای بنیاد نکرده است؛ یعنی موضوع «مکتب ادبی» به‌معنای محدود آن در اینجا مطرح نیست. ما خود بهتر از همه می‌دانیم که بین آثار ما— مثلاً بین آثار کلودسیمون[2] و من— تفاوت چشمگیری وجود دارد. ما معتقدیم که همین‌طور هم باید باشد. اگر قرار بود که هر دو یک چیز بنویسیم، دیگر چه نیازی بود که ما هر دو نویسنده شویم؟ مگر این‌گونه اختلافها همیشه در بطن «مکتبهای‌ادبی» وجود نداشته است؟ در هر یک از جنبشهای ادبی تاریخ ما، دو وجه مشترک برجسته‌ای که از آثار نویسندگان استنباط می‌شود: یکی نیت

1. Objectivité 2. Claude Simon

گریز از یکنواختی و جمود، و دیگری نیاز به تنوع وآفرینش «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 همهٔ زمینه‌های هنری، و همیشه، قالبها زندگی می‌کنند و بعد می‌میرند. و پیوسته باید تغییرشان داد: ترکیب[1] 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.

به‌این ترتیب، نه‌تنها 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 عدهٔ بسیاری از مردم است.

دو برابر هر کتابی که ما منتشر کرده‌ایم، ضوابط کهن همانند سد سدیدی بر سر راه ما قرار داشت. به‌ما می‌گفتند: «شما که شخصیتی[2] نیافریده‌اید، پس قصهٔ واقعی نمی‌نویسید»؛ «شما که داستانی[3] نمی‌گویید، پس قصهٔ واقعی نمی‌نویسید»؛ «شما که منش[4] یا محیطی[5] 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 «قصهٔ واقعی» چگونه به‌وجود می‌آید. همین‌قدر می‌دانیم که قصهٔ امروز همین است که «امروز» نوشته می‌شود؛ نیازی نیست که آن را همانند قصه دیروز بنویسیم. وظیفهٔ ما این

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

است که گامی به‌پیش برداریم.

۲.قصهٔ نو کاری جز پیروی از تحول دائمی قصه‌نویسی ندارد.

این تصور— که قصهٔ واقعی در دوره بالزاک[1]، یک بار برای همیشه، به‌قواعد 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،به‌یک‌تعبیر، بلافاصله در همان عصر بالزاک آغاز شده است. مگر بالزاک خود به «ابهام» **صومعهٔ پارم**[2] اشاره نمی کند؟ مسلم است که جنگ واترلو، آنچنان که ستندال[3] وصف می کند، در همان دوره، دیگر جزو نظام قراردادی بالزاک درکار قصه‌نویسی نیست.

از آن به‌بعد، این تحول هر روز تشدید شده است. **فلوبر، دستو-یفسکی**[4]، **پروست، کافکا، جویس، فاکنر، بکت** ...طلایه‌داران این تحولند. ما، بجای آنکه قلم بطلان بر سنتها بکشیم، به‌ساده‌ترین وجه در مورد گزینش پیشروان خود به‌توافق رسیده‌ایم. انگیزهٔ ما تنها ادامهٔ راه این فرزانگان است. ما نمی‌خواهیم اثری بهتر به‌وجود آوریم. چه، «اثر بهتر» به‌کلی بی‌معناست؛ بلکه آنچه می‌نویسیم در جهت پیروی از پیشگامان تحول است. وانگهی، ساختمان قصهٔ ما نیز عجیب نیست. مگر آنکه در آنها به‌جستجوی عناصری بپردازیم که سی‌چهل سالی است که‌عملاً در زمینهٔ قصهٔ زنده ناپدیدگشته، یا دست کم، به‌طرز شگفت‌انگیزی به‌تحلیل رفته است: نظیر بررسی منشها، وقایع‌نگاری، بررسیهای اجتماعی و غیره. باری، قصهٔ نو دست کم این شایستگی را داشت که گروه کثیری از خوانندگان خود را، که هر روز به‌تعدادشان افزوده می‌شود، به‌تحول

---

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

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

بیست سالی است که بی‌شک آهنگ تحول ادبی شتابی دیگر یافته است. منتها همه معترفند که این شتاب منحصر به‌زمینهٔ هنری نیست. اگر گاهی، خواننده از مطالعهٔ قصهٔ نو ناراحت می‌شود، درست به‌همان 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. قصهٔ نو تنها به آدمی، و به موقعیت او در جهان، علاقه داره.

چون در آثار ما اثری از شخصیت به‌معنای رایج این واژه نیست، گروهی شتابزده نتیجه گرفتند که در این آثار اصلاً وجود انسان مطرح نیست. پیداست که کتابهای ما دقیقاً خوانده نمی‌شود؛ وگرنه 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 دیدهٔ آدمی به‌مشاهدهٔ این اشیاء می‌پردازد؛ اندیشهٔ انسان آنها را مورد تجدید نظر قرار می‌دهد، و عواطف آدمی شکل تازه‌ای به آنها می‌بخشند: اشیاء قصه‌های ما هرگز در بیرون دایرهٔ ادراک آدمی وجود خارجی نداوند. این اشیاء با اشیاء زندگی روزمرهٔ ما قابل قیاسند؛ آنچنان که هر آن روان ما را تسخیر می‌کنند. و اگر شیء را، به‌معنای کلی آن در نظر گیریم (بنا به‌تعریف 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 بنابه‌تعریف فرهنگ، شیء هر چیزی است که ذهن ما را به‌خود مشغول دارد) خاطره— که با آن به‌اشیاء 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.

اگر چنان که گفته می‌شود، این اشیاء از جنبهٔ انسانی بیشتری برخوردارند، بدان علت نیست که وصف ما بیش از اندازه خالی از جنبه‌های انسانی و برونگرایانه است. چنین نیست. مسأله این است که وضع انسان در دنیای پیرامون او دیگر همان وضع صد سال پیش نیست.

۲. قصهٔ نو تنها به درونگرایی محض توجه دارد.

چون کتابهای ما سرشار از اشیاء است، و این امر به‌نظر شگفت می‌رسد، از واژه برونگرایی که از سوی پاره‌ای از منتقدین به‌عنوان خصوصیتی در مورد این کتابها ذکر شده بود، هیولایی پرداختند، در صورتی که این واژه دارای معنای کاملاً ویژه‌ای است: برونگرا[1] یعنی گراینده به‌اشیاء. این واژه که به‌معنای عادی آن، یعنی بی‌طرف، تأثرناپذیر و بی‌غرض، به کار گرفته شده بود، چیز هجوی از آب در آمد.

---

1. Subjectivité

در آثار من نه تنها «انسان» به وصف همه چیز می‌پردازد، بلکه این انسان کمتر از هر تماشاگری بی‌طرف و بی‌غرض است. او «همیشه» با ماجراهای سمج عاطفی درگیر بوده است، بدان پایه که بر اثر این کشاکش مدام، غالباً پیش خود را مخدوش کرده به‌تب و تاب هذیان دچار گشته است. به‌همین جهت، قصه‌های من، یا قصه‌های همهٔ دوستان من، درونگرایانه‌تر از آثار نویسنده‌ای مثل بالزاک است. دنیای آثار بالزاک را چه کسی وصف می‌کند؟ این راوی همه‌دان و همه‌جاحاضری که هم پشت اشیاء را می‌بیند و هم روی آنها را، حرکات چهره را با نوسانهای ضمیر آدمی یکجا مورد توجه قرار می‌دهد، و به حال و گذشته و آیندهٔ هر ماجرایی در عین حال آگاه است چه کسی است؟ لابد خداست!

ادعای برونگرایی تنها درخور خداست! در آثار ما، به عکس، کسی که می‌بیند و احساس می‌کند و می‌اندیشد 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.

بی‌شک، کافی است که دیگر دیده بر این بداهت نبندیم تا ببینیم که کتابهای ما درحد هر خواننده‌ای است که خواستار رهایی از بند خرافه‌های رایج ادبی یا عقاید کهنه در باب زندگی است.

۵. قصهٔ نو برای همهٔ انسانهای پاک‌طینت نوشته می‌شود.

چرا که در این آثار، صحبت از تجارب شخصی است، نه طرحهای سهل‌انگارانهٔ اطمینان‌بخش ــ و در عین حال نومید کننده ــ که هدفش جبران خسران و ایجاد نظمی 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 به‌حافظهٔ خود، که اصلاً در بند زمان نیست، بیندیشیم؟ چرا باید در کشف نام یک فرد در قصه‌ای پافشاری کنیم که از افشای آن خودداری می کند؟ ما هر روز به‌افرادی برمی‌خوریم که نامشان را نمی‌دانیم و در سراسر یک شب‌نشینی 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 متروك نباشد حاوی مشکل خاصی نیست. پنجاه سالی است که این‌گونه تعبیرها از رونق افتاده است ما حتی گمان می کنیم که اتفاقاً میراث فرهنگی ویژه‌ای که از سال ۱۹۰۰ به‌بعد درجازده است مخل درك آثار ماست. و در عوض، افراد بسیار عادی، که احیاناً کافکا را هم نمی‌شناسند، به‌شرطی که مغزشان با قالبهای نوع بالزاك تباه نگشته باشد، کتابهای ما را خواهندفهمید و دنیای پیرامون خود و افکار خویش را در آن باز خواهند شناخت. آثار ما، بجای آنکه اینان را در مورد دلالت کذایی هستی بفریبد، بدانان کمك خواهد کرد تا در این مورد به‌روشن‌بینی بیشتری دست یابند.

۶. قصهٔ نو دلالت ساخته و پرداخته‌ای برای زندگی پیشنهاد نمی‌کند.

حال می‌رسیم به‌پرسش کذایی: آیا زندگی ما حاوی معنایی نیز هست؟ آن معنا کدام است؟ مقام آدمی در این خاکدان چیست؟ آیا می‌فهمیم که چرا اشیاء قصه‌های بالزاك‌وار آن همه اطمینان‌بخش بوده‌اند. این اشیاء به‌دنیایی تعلق داشتند که آدمی مالك آن بود.

همهٔ این اشیاء دارایی و ملکی بودند که کافی بود تصاحب کنی، نگه‌داری یا به‌چنگ‌آوری؛ همانندی پایداری بین این اشیاء و صاحب آن برقرار بود. یک جلیقهٔ عادی خود نشانهٔ 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، اندک‌اندک، حجتها و امتیازات خویش را ازدست می‌دادند، دنیای اندیشه، بنیادهای ذاتگرایانه[1] خود را ترک می‌گفت؛ نمودشناسی[2] بر عرصهٔ پژوهشهای فلسفی چیره می‌گشت؛ علوم فیزیکی به کشف دنیای گسیخته نائل می‌آمد؛ حتی روانشناسی نیز به موازات آن دستخوش دگرگونی ژرفی می‌شد.

دلالت دنیای پیرامون ما دیگر نسبی و موقت و متناقض و هر آن مورد انکار است. بنابراین، اثر هنری چگونه می‌تواند مدعی ارائهٔ دلالتی گردد؟ قصهٔ نو همچنان که در آغاز مقال گفته‌ایم، یک «پژوهش» است. ولی پژوهشی که دلالتهای خویش را به‌تدریج می‌آفریند.

می‌پرسند: آیا واقعیت معنایی دارد؟ هنرمند زمان ما نمی‌تواند به‌این پرسش پاسخ دهد. چراکه اطلاعی از این موضوع ندارد. او فقط می‌تواند گفت که، این واقعیت، پس از نقل مکان، یعنی پس از آفرینش هنری، شاید حائز معنا شود. چرا این عقیده را بدبینانه تلقی کنیم؟ به‌هرحال، این عمل مغایر با تسلیم و تمکین است. ما دیگر به‌دلالتهای ساخته و پرداخته‌ای که نظم ربانی قدیم و درپی آن نظام خردگرای قرن نوزدهم در اختیار انسان می‌گذاشت، اعتقادی نداریم. چشم امید ما فقط به‌انسان دوخته شده است. فقط صورتهای[3] آفریدهٔ

1. Essentialiste 2. Phénoménologie 3. Formes

او می‌توانند معنایی به‌جهان ببخشند.

۷.برای نویسنده،ادبیات تنها تعهد ممکن است.

به‌همین جهت، ادعای هواداری از یک عقیدهٔ سیاسی در اندرون قصه معقول نیست. حتی عقیده‌ای که به‌نظر 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 شناخته‌نیست.

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» به‌کلی 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 قصهٔ امروز

به‌یک اعتبار، نقد ادبی بسیار دشوارتر از آفرینندگی است. مثلاً قصه‌نویس می‌تواند به‌هوش خود اعتماد و بدان تکیه کند، و نیازی به‌این کوشش ندارد که گزینشهای هوش را بفهمد؛ خوانندهٔ ساده معمولی هم به‌این اکتفا می‌کند که بداند آیا کتاب در او تأثیر کرده است، به‌شخص 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 همهٔ این پرسشها را ارائه کند: وی باید به‌صراحت سودمندیهای کتاب را بیان کند، علت علاقهٔ 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 به‌علت 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 به‌آنها زندگی می‌کنیم.

امروز هم، مثل دیروز، علت وجودی آثار نو فقط پیامهای تازه‌ای

است که به‌جهانیان عرضه می‌شود. نویسندگان این آثار هنوز خود از پیام خویش بی‌خبرند. این پیامها، فقط بعدها، به‌مدد آثارشان شناخته خواهند شد، و جامعهٔ 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 مباینت 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، دست‌کم مشکل است که خود بتواند جهان آفریدهٔ خویش را بسنجد، و کارنامهٔ درست و دقیقی از عیب و هنر خویشتن ارائه دهد. بهترین روش ممکن، شیوهٔ تعمیم است؛ و این همان کاری است که نقد زنده می‌کوشد انجام دهد. باتوجه به‌تحول تاریخی صورتها و دلالتهای آنها، مثلاً باتوجه به‌تحول قصهٔ بلند[1] غربی، 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 سابقهٔ طولانی نیست، تعمیم بی‌ثمر می‌شود. به‌همین جهت، همیشه بی‌فایده نیست که نویسندگان، ولو

1. Roman

آنکه قادر به‌روشنگری بیشتری نباشند ، از لحاظ نظری به‌این پژوهش یاری رسانند.

بارها، و به‌حق، اهمیت توصیف در قصهٔ نو، به‌ویژه در آثار خود من، گوشزد گردیده است. با اینکه این توصیفها، از قبیل وصف اشیاء ساکن یا قسمتهایی از یک صحنه، به‌طور کلی در خوانندگان حسن اثر داشته است، اظهار نظر متخصصان در مورد این توصیفها ریشخندآمیز است. به‌نظراینان، توصیفهای من بی‌فایده‌و آشفته است.آنها را بی‌فایده می‌شمارند، چون هیچ رابطهٔ واقعی با عمل[1] ندارند. می‌گویند این توصیفها آشفته است، چون فاقد هدف معقول و نقش اساسی خود؛یعنی نمایاندن، است.

اینان به‌مقاصد خیالی نویسندگان هم عنایت کرده و گفته‌اند: قصه‌های معاصر فیلمهای ناکامیابند، و دوربین باید در اینجا زیر بال نگارش لنگ را بگیرد. از طرفی، تصویر سینمایی، در همان نظر اول، و ظرف چند ثانیه، چیزی راکه ادبیات می‌کوشد طی ده صفحه نشان بدهد، و آخرهم نشان‌نمی‌دهد، آشکارمی‌سازد. از طرف دیگر، جزئیات زائد و بیهوده در همان جایگاه بیهودهٔ خود باقی می‌مانند، چرا که دانهٔ سیب برروی کف اطاق ممکن نیست همهٔ تزئینات[2] صحنه را فراگیرد.

همهٔ این ایرادها بجا می‌بود، اگر اتفاقاً با این ایرادها اهمیت معنای توصیفهای قصهٔ امروز نادیده انگاشته نمی‌شد. ناگزیرم یک‌بار دیگر بگویم که ظاهراً با توجه به‌ملاکهای گذشته درمورد پژوهشهای تازه داوری و سپس آن را محکوم می‌کنند.

نخست باید پذیرفت که توصیف یک بدعت نیست. قصه‌های نویسندگان بزرگ قرن‌نوزدهم فرانسه، و به‌ویژه پیشاپیش آنها قصه‌های بالزاک، سرشار از خانه ، اثاثه خانه ، و لباسهایی است که مفصلاً و

1. Action 2. Décor

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[1] که عمل در آن اتفاق می‌افتد تعریف و ظاهر جسمانی قهرمانان نمایانده شود. وزن اشیائی که بدین ترتیب به‌نحو روشنی ترسیم شده بود، جهانی پایدار و مطمئن تشکیل می‌داد. آنگاه قصه‌نویس به‌این ثقل رجوع می‌کرد و از آن سود می‌جست. این وزنه، باتوجه به‌شباهتی 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 به‌کار 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 به‌دیگران منتقل می‌کرد؛ به قسمی که‌سرو کارخواننده گویی‌با وقایع نگاری، زندگینامه یا یک‌سند است.

روال زندگی مردم قصه عیناً همان شیوهٔ زیستن مردم عصر بود. در قصه، حتی جادهٔ سالها طی می‌شد. نه همان از فصلی به‌فصل دیگر، بلکه غالباً از همان نخستین برخورد، زنگاری که حکایتگر استعمال است و فرسایشی که به‌مرور ایام پدیدار می‌شود، بر چهرهٔ کوچک‌ترین اثاثهٔ خانه و در کمترین خط قیافه به آسانی تشخیص داده می‌شد.

بدین ترتیب، از همان زمان این صحنه‌آرایی یک گرته‌برداری از روی زندگی آدمیان بود: هریک از دیوارها یا اثاثهٔ خانهٔ نمودار

1. Cadre

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 سرز توصیف بگذرد: مگر نه آنکه این توصیفها چارچوبی بیش نبود، و معنای چارچوبه نیز چیزی جز همان متن داستان؟

و حال آنکه همین خوانندهٔ شتابزده اگر از حدود توصیف در آثار ما تجاوز کند، بسا که پس از عبور شتاب‌آمیز به‌پایان 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 همهٔ قصه را فرا می‌گرفت، بالمآل معنای سنتی خود را از دست می‌داد. وظیفهٔ توصیف، دیگر بیان مشخصات آغازین نیست.

سابقاً کار توصیف مشخص ساختن موقعیت خطوط اصلی یک صحنه و سپس روشن کردن عناصر خصوصاً نمایانندهٔ چندی از این صحنه بود. امروز، توصیف فقط دربارهٔ 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 به‌تخریب و نابودی اشیاء دست یازیده 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 قصهٔ امروز، توصیفی که از هیچ آغاز گردد، کم نیست. توصیف در قصهٔ امروز ابتدا یک منظرهٔ کلی به‌دست نمی‌دهد. چنین می‌نماید که این توصیف از یک قطعهٔ کوچک بی‌اهمیت نشأت می‌گیرد، و این، بیش از همه، به‌یک نقطه شباهت دارد. توصیف، از همین نقطه به‌بعد، خطوطی، طرحهایی، بنایی را می‌آفریند. و بیشتر از آن جهت تصور می‌شود که توصیف به‌آفرینش آنها اقدام کرده است که ناگهان توصیف به تناقض‌گویی، تکرار مکررات، و پس گرفتن قول خود می‌پردازد، و جهت تازه‌ای در پیش می‌گیرد. با این همه، اندک‌اندک چیزی دیده می‌شود، و این تصور پیش می‌آید که این چیز به‌زودی صراحت و روشنی بیشتری می‌یابد. ولی خطوط توصیف بر روی هم انباشته می‌شود؛ سنگین‌تر می‌گردد؛ به انکار یک‌دیگر برمی‌خیزند؛ حرکت می‌کنند، به‌طوری که تصویر، به‌تدریج که ساخته می‌شود، مورد تردید قرار می‌گیرد. باز هم چند عبارت می‌خوانیم، و وقتی توصیف تمام می‌شود، متوجه می‌شویم که این توصیف چیزی از خود به‌جای نگذاشته است: در اینجا، توصیف نقش دوگانه‌ای ایفا کرده و آن دوگانگی این است که هنرمند «جام لطیفی» می‌سازد و «باز بر زمین می‌زندش». این نقش دوگانه در همهٔ سطوح کتاب، به‌ویژه در ساختمان کلی آن، به‌چشم می‌خورد. احساس غبنی که با مطالعه آثار امروز دست می‌دهد ناشی از همین نکته است.

دغدغهٔ صراحت و دقت، که گاه جنبهٔ جنون‌آمیز می‌یابد، (مفاهیم نه‌چندان بصری: «دست راست، دست چپ»؛ شمارشها و تعیین اندازهٔ دقیق و علائم هندسی) مانع تحرک جهان، تا مادی‌ترین جنبهٔ آن، حتی در بطن سکوت ظاهری آن، نیست. در اینجا دیگر زمان جاری مطرح نیست؛ چرا که جنبشهای آدمی، به‌عکس، یعنی به‌صورت ثابت و متحجر در لحظه عرضه می‌شود. 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 به‌سوی 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 دوربین فیلم‌برداری نیست، قصه‌نویسان نو مجذوب قدرت امکانات زمینهٔ ذهنی، یعنی تخیلی، دوربین شده‌اند. سینما برای قصه‌نویسان یک وسیلهٔ بیان نیست، بلکه دستاویز پژوهش است. و نکته‌ای که بیش از همه نظر آنان را به‌خود جلب می‌کند، طبعاً همان است که از دایرهٔ قدرت ادبیات بیرون است؛ یعنی آن قدر که نوار صوت نظر اینان را جلب می‌کند، تصویر نمی‌کند. طنین صدای آدمی، همهمه‌ها، 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 ارائهٔ چیزی است که جز رؤیا و یا خاطره، یعنی خیال، نیست، با ظواهر برون‌گرایانه، 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 به‌زمان حال است. گسیختگیهای تصاویر به‌هم چسبیده، تکرار صحنه،

تناقضها، و اشخاصی که در عکسهای عکاسان غیرحرفه‌ای ناگهان مبدل به‌سنگ می‌شوند، همهٔ قدرت و شدتش را به‌این زمان حال ابدی می‌بخشند. دیگر ماهیت تصویرها مطرح نیست، بلکه صحبت از ترکیب آنها است. فقط در اینجاست 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 به‌هنگام عرضه فیلم دوم خود «همیشه بهار»[1] تجربه کنم. البته داوری خصمانهٔ بیشتر قلمزنهای مطبوعاتی جای هیچگونه شگفتی نیست. ولی پاره‌ای ایرادها، که غالباً بیش‌از ستایشها آشکارکنندهٔ حقایقی 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 هنرپیشگان، سپس عدم امکان تشخیص روشن واقعیت از آنچه که ذهنی است (خاطره، یا توهم،) و دیگر وجود عناصر پربار شهوی قابل تغییر به«کارت‌پستال» (مثلاً کارت پستالهای توریستی برای شهر استانبول، و کارت پستالهای شهوی برای قهرمان زن فیلم).

به‌طوری که ملاحظه می‌شود، در واقع این سه‌ایراد یکی بیش نیست: شالودهٔ فیلم اعتماد کافی به‌حقیقت 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 هنرپیشهٔ مرد، هنرپیشهٔ زن و حتی سگ ضمن فیلمبرداری نمردند. چیزی که تماشاگران شیفتهٔ «واقع‌گرایی» 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 همهٔ آثار نوگشته‌اند. این آثار، بجای آنکه یک قطعهٔ خیالی واقعیت باشند، به‌عنوان 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. به‌نحوی که ما در این نگارش سینمایی، نقشی می‌یابیم شبیه نقشی که توصیف در ادبیات به‌عهده 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 وهلهٔ اول به‌صورت «گذشت زمان» ارائه می‌گردد. و این برخلاف مثلاً آثار تجسمی از قبیل نقاشی یا حجاری است. فیلم مثل موسیقی، حتی به‌طور قطعی دارای «مدت معین» است. (البته مدت مطالعهٔ اثر، ممکن است، از صفحه‌ای به‌صفحهٔ دیگر، و از فردی نسبت به‌فرد دیگر، بی‌نهایت متغیر باشد) در عوض، همان طوری که گفته‌ایم، سینما فقط دارای یک‌وجه دستوری، و آن **زمان حال اخباری** است. به‌هرحال، فیلم و قصهٔ امروز، در ساختن لحظه، فاصلهٔ 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، قهرمان اصلی**

قصهٔ معاصر است. از زمان مارسل پروست[1] و فاکنر، بازگشت به‌گذشته، انقطاع زمان، در واقع اساس همان ساختمان داستان و طرح آن به‌نظر می‌رسد. بدیهی است که کار سینما هم بر همین پایه استوار گردیده است: هر اثر سینمایی تازه، اندیشه‌ای است دربارهٔ حافظهٔ انسان، تردیدها، سماجت‌ها و فاجعه‌های او...

از این موضوع کمی به‌سرعت گذشتیم. به‌طریق 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 به‌همین منوال بوده است، پژوهشهای تازه، به‌عکس، به نظر می‌رسد که غالباً ساختمانهای ذهنی محروم از زمان را به‌روی صحنه می‌آورند. و اتفاقاً به‌همین علت آثار نو، در وهلهٔ نخست، آن‌همه 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 مارین‌باد»[2] به‌علت عنوانش، و نیز به‌سبب آثاری که آلن رنه[3] قبلاً کارگردانی کرده بود، به‌عنوان یکی از نسخه بدلهای روانی راجع به‌عشق 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 «مارین‌باد» دیده بودند و همدیگر را دوست داشته‌اند؟ آیا زن کاملاً به‌یاد دارد؟ آیا فقط تظاهر به‌عدم آشنایی با آن مرد بیگانهٔ زیبا می‌کند؟ یا اینکه نه، واقعاً همهٔ چیزهایی را که بین آنها اتفاق افتاده بود از یاد برده است؟ باید صاف و پوست کنده سخن گفت: همهٔ این پرسشها بکلی بی‌معنی است. جهانی که تمامت فیلم در آن اتفاق می‌افتد، به‌نحوی روشن، جهان زمان حال

---

1. Marcel Proust 2. L'année derniére à Marien bad
3. Alain Resnais

مدام است که هرگونه توسل به‌حافظه را ناممکن می‌سازد. دنیایی است فاقد گذشته که هرلحظه به‌خود کافی است، و به‌تدریج محو می‌شود. این مرد و این زن فقط از هنگامی پا به هستی می‌نهند که برای نخستین بار روی پردهٔ سینما ظاهر می‌شوند: پیش از آن هیچند، و همین که فیلم به‌پایان می‌رسد، دوباره هیچند. دوران هستی آنان به‌اندازهٔ دوام فیلم است. غیر از تصویری که دیده می‌شود و سخنانی که شنیده می‌شود، واقعیت دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد.

به‌این ترتیب، مدت آثار نو به‌هیچوجه تلخیص یا فشردهٔ مدتی وسیع‌تر و «واقعی»‌تر از مدت و داستان سرگذشت موصوف نیست. به‌عکس: یگانگی مطلق بین دو دوره وجود دارد. همه سرگذشت «مارین‌باد» نه در دو سال می‌گذرد، و نه در سه روز، بلکه دقیقاً در یک ساعت و نیم اتفاق می‌افتد. در پایان فیلم، این دو قهرمان به‌هم می‌رسند، و با هم می‌روند. انگار زن می‌پذیرد که سال پیش از آن، بین آن دو در «مارین‌باد» واقعاً ماجرایی پیش آمده است. ولی ما در تمام مدت فیلم، چنین تصور می‌کنیم که اتفاقاً در سال گذشته هستیم و در «مارین‌باد» بوده‌ایم. پس این سرگذشت عاشقانه که به‌عنوان واقعه‌ای گذشته برای ما تعریف می‌شود، در حقیقت در برابر دیدگان ما، همین‌جا، و همین حالا در حال وقوع است. چرا که **جای دیگر ممکنی** وجود ندارد، همچنانکه «سابقاً» واژه‌ای است بی‌معنا.

اما ممکن است ایراد بگیرند که پس، صحنه‌هایی که دیده‌ایم نمایندهٔ چیست؟ خصوصاً توالی طرحهای روزانه و شبانه و آن‌همه 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. همهٔ داستان در ذهن او می‌گذرد؛ چراکه این داستان زاییدهٔ خیال اوست.

یک‌بار دیگر تکرار می‌کنم که این اثر شهادتی در مورد واقعیت بیرون نیست، بلکه فقط واقعیت خود اثر است. به‌همین 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 یک‌بار دیگر قرقره‌های فیلم را در نورافکن جای دهیم.

به‌همین ترتیب، بیهوده است که تصور شود که در قصهٔ بلند حسادت[1]، 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 به‌هم زده بودم، همچنان که یک دست ورق را بر می‌زنند. به‌عکس: داستان چنان تنظیم شده بود که هر کوشش برای بازسازی زمان وقایع بیرونی، دیر یا زود، منتهی به‌یک رشته تناقض، یعنی بن‌بست، می‌گردید. البته من این کار را به‌قصد احمقانهٔ آزار اعضای محترم فرهنگستان نکردم؛ بلکه فقط بدان علت چنین کردم که، در نظر من، هیچ ترتیب ممکنی در بیرون از کتاب وجود نداشت— این کتاب روایتی آمیخته به‌یک داستان سادهٔ بیرون از کتاب نبود، بلکه در اینجا نیز، کتاب همان وقوع داستانی بود که واقعیتی، جز واقعیت داستان کتاب، نداشت. این واقعه در جایی

1. *La Jalousie*

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 قصهٔ سنتی، مثلاً دربارهٔ 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 به‌منجلاب، 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 قصهٔ 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 مطالعهٔ آثار امروز و مشاهدهٔ فیلم دست می‌دهد، همین است. هرقدر 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 می‌نماید که به‌انکار خود برخاسته به‌تدریج که ساخته و پرداخته می‌شود؛ گویی به‌وجود خویش شک و تردید روا می‌دارند. در اینجا فضا زمان را ویران می‌سازد، و زمان‌در کار فضا اخلال می‌کند. توصیف در جا می‌زند، ضد و نقیض می‌گوید، به‌دور خود می‌چرخد. لحظه منکر تداوم است.

باری هرقدر جنبهٔ 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 به‌اشیاء 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 روی‌هم متراکم شود تا گذشته بسازد، یعنی داستانی به معنای سنتی پدیدار کند، همه و همه کاری جز دعوت خواننده به‌شرکت در دنیایی غیر از دنیای مألوف و مأنوس او ندارد. اگر گاهی خواننده به آنجا کشیده می‌شود که به‌محکوم ساختن آثار عصر خود، یعنی آثاری که مستقیماً او را مورد خطاب قرار می‌دهند، می‌پردازد، و حتی اگر این خواننده گله‌مند است که عمداً رهایش کرده‌اند، او را به‌بازی نگرفته‌اند، نویسندگان تحقیرش کرده‌اند، علت این امر آن است که: خواننده مصراً در طلب وسیله ارتباطی است که دیگر مدتهاست به‌او پیشنهاد نمی‌شود.

زیرا، نویسندهٔ امروز خواننده را خوار نمی‌شمارد؛ بلکه نیاز مطلق خود را به‌مساعدت او اعلام می‌دارد. این مساعدت باید فعالانه، آگاهانه و خلاق باشد. نویسندهٔ امروز از خوانندهٔ خود تقاضای دریافت جهانی کامل، سرشار و سربسته ندارد. به‌عکس: نویسنده از خوانندهٔ خود می‌خواهد که در آفرینش شرکت کند، او نیز دست اندرکار خلق اثر و جهان باشد. و بدین‌ترتیب، بیاموزد که چگونه زندگی ویژهٔ خود را بیافریند.

از واقع‌گرایی تا واقعیت

هر نویسنده‌ای خود را واقع‌گرا می‌پندارد: هرگز کسی ادعا نمی‌کند که رؤیایی، خیالباف، مالیخولیایی، هوسباز، یا فریبکار است. واقع‌گرایی (رئالیسم) نظریهٔ روشن و صریحی نیست که بتوان به‌موجب آن گروهی از نویسندگان را در برابر بعضی دیگر نهاد. به‌عکس: واقع‌گرایی پرچمی است که اگر نه همه، دست‌کم اکثریت عظیم قصه‌نویسان امروز در زیر آن گرد آمده‌اند. و بی‌شک، در این مورد، باید قول همهٔ آنان را پذیرفت. توجه همهٔ آنان به‌دنیای واقعی است. هریک به‌خوبی می‌کوشد تا «واقعیتی» بیافریند.

اما اگرچه در زیر یک‌پرچم گرد آمده‌اند، هدفشان اصلاً مشترک نیست. اینان در اینجا جمع شده‌اند تا یکدیگر را بدرند. واقع‌گرایی مرامی است که هرکس از آن به‌عنوان شمشیری علیه رقیب خود استفاده می‌کند، و هرکس تصور می‌کند که تنها خود او واجد شرایط واقع‌گرایی است. البته همیشه همینطور بوده است: هر مکتب ادبی تازه‌ای فقط بخاطر واقع‌گرایی درصدد ویران‌کردن مکتب پیش از خود بوده است. واژهٔ واقع‌گرایی ورد زبان شعرا و نویسندگان رمانتیک بود که علیه کلاسیک‌ها می‌جنگیدند. همین واژه بعدها بهانه ناتورالیست‌ها علیه رمانتیک‌ها گشت. حتی سوررئالیست‌ها اطمینان می‌دادند

که دنیای واقع اساس اشتغال خاطرشان است. بنابراین واژهٔ واقع‌گرایی هم، مثل «عقل» دکارت ظاهراً به‌تساوی بین همهٔ نویسندگان تقسیم شده است.

در اینجا نیز باید گفت که همه حق دارند. اگر این نویسندگان باهم تفاهمی ندارند، به‌علت آن است که عقاید هریک در مورد واقع‌گرایی با عقاید دیگری در همین مورد متفاوت است. کلاسیک‌ها می‌پنداشتند که واقعیت عقیده‌ای‌ست کلاسیک؛ رمانتیک‌ها آن را رمانتیک می‌دانستند؛ سوره‌آلیست‌ها آن‌را موافق اندیشهٔ خود می‌دیدند؛ کلودل واقعیت را ماهیتی ازلی و الهی می‌شمرد؛ کامو واقعیت را پوچ می‌دید؛ به‌عقیدهٔ نویسندگان متعهد واقعیت بیش از هر چیز اقتصادی است و به‌سوی سوسیالیسم می‌تازد. هرکس جهان را چنانکه دیده است وصف می‌کند و هیچکس آن را به‌یک نحو نمی‌بیند.

وانگهی، به‌سهولت فهمیده می‌شود که چرا انقلابهای ادبی همیشه به‌نام واقع‌گرایی 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 قاعده‌ای مبتذل و همگانی گشت و دستمایهٔ فضل‌فروشان حرفه‌ای شد و پیروانش این قاعده را تنها از روی عادت یا تنبلی حرمت می‌گذارند، و دیگر درباره لزوم یا عدم لزوم آن اندیشه‌ای نمی‌کنند— طبیعی است که بازگشت به‌واقعیت از اتهام قواعد پوسیده و جستجوی صورتهای تازه‌ای تشکیل می‌شود که بتوانند جای آن‌اصول کهنه را بگیرند. کشف واقعیت پیشرفتی نخواهد کرد، مگر آنکه صورتهای پوسیده و کهنهٔ بیان رها شود. یا باید ادعا کرد که جهان بکلی کشف شده است (و در این صورت عاقل‌ترین نویسنده بکلی دست از نوشتن برمی‌دارد) یا آنکه باید پیش‌تر رفت. صحبت از ارائهٔ «کار

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

ممکن است ایراد بگیرند که اگر پس از مدتی، کمابیش طولانی، این کوشش باید به‌صورتگرایی جدیدی منتهی بشود که خود نیز، به اندازهٔ صورت قبلی، کهنه و فرسوده می‌شود، دیگر چنین جستجویی برای یافتن صورت تازهٔ بیان چه فایده‌ای دارد؟ معنای ایراد اینان آن است که اگر باید مرد و جا به‌دیگران 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 تجدد 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) به‌همان ترتیب دستخوش تغییرات فوق‌العاده شده است. و به‌همین علل، روابط ذهنی ما با جهان بکلی عوض شده‌اند.

تغییرات عینی به‌دستیاری «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 به‌موازات این تغییرات تحول نیافته باشد.

قصهٔ 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 **قصهٔ نو** ایراد می‌گیرند که می‌خواهد از این ابزار کهنه دوری گزیند. به‌عقیدهٔ اینان، قصهٔ قرن نوزدهم هنوز می‌تواند مصائب جهان کنونی و دواهای مرسوم و سنتی 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 خرمن کوب را به‌عنوان داس تکامل‌یافته 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 یك 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 یک‌جستجوست؛ قصه درجستجوی وجود خویش است.

منتقدان مکتبی، در غرب و شرق، واژهٔ واقع‌گرایی را چنان به کار می‌گیرند که گویی واقعیت پیش از آغاز کار نویسندگی بکلی (و برای همیشه یا نه) آماده شده است. بدین‌ترتیب، منتقدان مکتبی می‌پندارند که کار قصه محدود **به‌کشف و بیان** واقعیت عصر است. به نظر این منتقدان، واقع‌گرایی مستلزم آن‌است که قصه حقیقت را رعایت کند. پس خصایص نویسنده خصوصاً: **تیزبینی به هنگام مشاهده و مراقبت در راستگویی** (غالباً همراه با صراحت لهجه) خواهد شد. صرف‌نظر از کراهت مطلقی که واقع‌گرایی سوسیالیستی از زنا و انحرافهای جنسی دارد، کار این مکتب و مرام بیان بی‌پردهٔ 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 به‌بیکاری و تجمل، رقابت و خصومت واقعی‌تر از خوشبختی می‌گردد. بروی هم، فقط باید به‌دنیا 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 شده‌ایم که نه‌تنها هر کس در این جهان واقعیت خاص خود را می‌بیند، بلکه اتفاقاً آفریننده این واقعیت است، همهٔ این حرفها بی‌اعتبار گردیده است. قصه شرح وقایع، ادای شهادت یا گزارش علمی نیست که هدفش **آگاهانیدن** باشد. قصه **تشکیل دهندهٔ** 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. همهٔ آنانی که، خواه سیاست‌پیشه باشند یا نباشند، از کتاب توقعی جز تکرار مکررات و توضیح واضحات ندارند، یا از روحیهٔ چون و چرایی و جوینده می‌ترسند، به‌ادبیات بدگمانند.

برای من هم اتفاق افتاده است که مثل همه مدتی قربانی **توهم واقع‌گرایی** شوم. مثلاً در دوره‌ای که **بیننده** را می‌نوشتم، سخت می‌کوشیدم که پرواز مرغان دریایی و حرکت امواج را با صراحت و دقت بنویسم. در همان هنگام فرصتی دست داد و سفری کوتاه به‌سواحل بروتانی کردم. گذشته از این، با خود می‌گفتم: چه فرصت مناسبی، اکنون می‌توانم اوضاع را «از نزدیک و در محل» مشاهده کنم و انبارهٔ ذهنم را یک‌بار دیگر از آن سرشار کنم... اما همین که نخستین مرغ دریایی را دیدم، به‌خطای 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 به‌نحوی متعلق به‌دنیای بیرون و شاید هم بروتانی بودند. ولی این مرغان تغییر شکل داده بودند و در همان حال گویی «واقعی»تر شده بودند؛ تنها به‌همین دلیل که «خیالی» بودند. به‌من ایراد می‌گیرند که: «در زندگی، حوادث به‌این ترتیب اتفاق نمی‌افتند» یا: «مسافرخانه‌ای نظیر مسافرخانهٔ کتاب و فیلم **مارین باد** وجود ندارد»؛ «رفتار یک شوهر حسود مثل رفتار قهرمان کتاب شما حسادت نیست»؛ «ماجراهای قهرمان فرانسوی کتاب همیشه بهار در ترکیه حقیقت‌نما نیست»؛ «درجهٔ نظامی سربازی که در لابی‌دفت گم شده در جای درست خود قرار ندارد»...

گاهی من از این‌گونه اعتراضها ناراحت می‌شوم و سعی می‌کنم که دلایل خود را براساس واقع‌گرایی استوار کنم. به‌همین جهت از وجود ذهنی آن مسافرخانه، از حقیقت روحی مستقیم، که مطابق با تحلیل نیست، یا از شوهری نگران و مشغول و گرفتار رفتار مظنون زنش، یا متحیر 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 فلوبر، نویسندهٔ بزرگ قرن نوزدهم، نیز همین بود: از نیستی به‌هستی درآوردن— به‌نحوی که هنر بتواند به‌تنهایی روی پای خود بایستد، و مجبور نشود که روی چیز دیگری در بیرون از اثر تکیه کند. امروز، هدف تمامت قصه همین است!

پس ملاحظه می‌شود که تا چه حد بعید است که «حقیقت نما» 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 پا به‌عرصهٔ حیات خود گذاشته است: این توصیفگر مردی نیست که تنها اشیاء دیده را وصف کند، وی درعین 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 یا بیمار مبدل می‌شوند، حتی اگر شبیه نویسندگانی باشند که داستان خود را می‌آفرینند. در اینجا باید به‌اهمیت قصه‌های ریمون کنو که در همین حال و هواست اشاره کنم؛ چرا که تار و پود این قصه‌ها غالباً و حرکت آنها همیشه دقیقاً همان تارو 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 قصه نو نیست، نه‌در تماشاخانهٔ جهان، و نه در زمینهٔ ادبیات. چیزی که نظر قصه‌نویس را جلب‌می‌کند جزئیاتی است شگفت‌انگیزتر: وی به‌جزئیاتی رجوع می‌کند، که قصه را دروغ جلوه‌گر سازد. این همان چیزی است که پس‌از دگرگونیها و تباهیهای بسیار در نوشته‌های آنان رخ می‌نماید.

فی‌المثل: وقتی کافکا در خاطرات روزانهٔ خود مشاهدات خویش را طی گردش روزانه شرح می‌دهد، تنها به‌نکته‌هایی اشاره می‌کند که نه‌تنها فاقد اهمیت است، بلکه در دیدهٔ 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 سالمتری دارد: اشیاء خرد و بی‌مقدار، اشیاء

جدا از زمینه استعمال، لحظاتی ساکن، گفتاری بریده و جدا از سیاق عبارت یا گفتگوهای آشفته و مخلوط جالب‌ترند.

آیا این همان چیزی است که «پوچی» می‌خوانند؟ مسلماً خیر! چراکه همهٔ اینها در جای دیگر، عناصری کاملاً معقول و مفهوم و عادی بوده حاوی بداهت هستند. و حضور بی‌علت و لزوم بی‌دلیل خود را می‌قبولانند. این اشیاء هستند، همین و بس. ولی خطری نویسنده را تهدید می‌کند: تصور پوچی، فلسفهٔ مابعدالطبیعة را به ذهن متبادر می‌سازد. بیهودگی، بی‌دلیلی و خلاء جهانهای فراسو زمینی و ماوراء طبیعت را شدیداً به‌سوی ذهن ما خواهند کشید.

سرگذشت دردناک کافکا، در این زمینه، بهترین نمونه است. این نویسندهٔ واقع‌گرا (به‌معنای تازه‌ای که سعی می‌کنم تعریف کنم: خلاق جهانی مادی، با حضور خیالی و رؤیایی) ضمناً کسی است که بیش از دیگران به‌دست مریدان و مفسران خود سرشار از معناء معنای ژرف گشته است. وی بسیار زود در دیدهٔ خوانندگان به‌صورت مردی درآمد که ظاهراً از اشیاء این جهان سخن می‌گوید تا هستی معماآمیز فراسویی را کنگ نشان دهد. مثلاً رنجها و مصائب مساح (دروغی) سمجش را در میان ساکنان ده توصیف می‌کند: قصه‌اش لطفی ندارد؛ چراکه فقط می‌خواهد ما را با زندگی دور و نزدیک قصری اسرارآمیز آشنا کند. وقتی نویسنده اتاقها، پلکانها و دهلیزهایی را به خواننده نشان می‌دهد که ژوزف کا در اندرون آنها درجستجوی عدالت است، گویا فقط می‌خواهد در باب مفهوم مذهبی رحمت پروردگار با ما سخن گوید؛ و چیزهای دیگر همه به‌مقتضای این نیت و به‌تناسب این اندیشه وصف می‌شود.

در این صورت، داستانهای کافکا تمثیلی بیش نخواهد بود؛ پس داستانهای وی نه‌تنها مستلزم تفسیر است، بلکه نتیجهٔ 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 به‌صورت 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 این‌گونه 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 فوق‌العادهٔ اشیاء است، نه از تموج و گنگی بخارات. در واقع، چیزی خیالی‌تر و توهم‌آمیزتر از صراحت نیست. شاید پلکانهای کافکا به‌جای دیگری منتهی شوند، اما این پلکانها وجود دارند، و می‌شود پله به‌پله و ضمن پیگیری جزئیات نرده‌ها و طارمی، به‌آنها 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 می‌کند. 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 نه‌رمزی 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 عمدهٔ ادبیات است. عاقلانه‌ترین (و در عین حال درست‌ترین و ماهرانه‌ترین) کار آن است که امروز در اندیشهٔ معانی آینده، یعنی آنها که بعداً به‌یاری قصه پا به‌هستی می‌نهند، نباشیم. بیست سالی است که ما شاهد کار به‌اصطلاح 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 بی‌واسطهٔ اشیاء: معنای توصیفی، جزیی، و همیشه قابل چون و چرا. چنین معنائی در این‌سوی 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 بلاواسطهٔ 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 لولهٔ بخاری، در آن فرو می‌رود)؛ چرا که در این سوی معنای بی‌واسطهٔ اشیاء سروکارمان با «پوچی» خواهد بود. پوچی، از لحاظ نظری، مترادف هیچ است، ولی در عمل، از طریق بازیابی شناخته‌ای، به‌دیاری متعالی رهنمون می‌شود. و تجزیهٔ بی‌نهایت معنا، مجموعه و وحدت تازه‌ای بنیاد می‌کند، که به‌همان اندازه خطرناک و بیهوده است. در این سو، چیزی جز هیاهوی واژه‌ها نمی‌ماند.

اما سطوح مختلفهٔ معنای زبان، که در فوق بدان اشاره کرده‌ایم، دارای روابط متقابل بی‌شمارند. احتمال دارد که واقع‌گرایی نو پاره‌ای از این تقابلهای نظری را درهم‌ریخته 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 اندیشه‌هاست— و نه دنباله‌رو آنها— از هم‌اکنون بین سطوح مختلفه، زوجهای دیگر واژه‌های متضاد را به‌هم می‌آمیزد: این آمیزه‌ها صورت ـ محتوا، عینیت ـ ذهنیت، معنا ـ پوچی، بنا ـ ویرانی، حافظه ـ حال، خیال ـ واقعیت و غیره می‌باشند.

از راست افراطی گرفته تا چپ افراطی همه تکرار می‌کنند که هنر نو ناسالم است، منحط است، سیاه و تباه و خلاف انسانی است. اما سلامت مطلوب این‌گونه داوران یعنی ضد عفونی، یعنی چشم بر هم نهادن و ندیدن؛ سلامت اینان سلامت مرگ است. **انسان همیشه نسبت به مصالح گذشته منحط است:** سیمان نسبت به‌سنگ، سوسیالیسم نسبت به‌حکومت فردی، پروست نسبت به‌بالزاک. ایجاد زندگی نو بخاطر آدمی کاری خلاف بشریت نیست. این زندگی تازه سیاه به‌نظر 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، بهرحال نوعی شیوهٔ زندگی در دنیای کنونی، و شرکت در آفرینش دائمی دنیای فرداست. قصهٔ 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 محض خجالت نکشند.

عقیده‌ای که دربارهٔ **قصه نو** بسیار رایج است— و این عقیده از هنگامی رواج پیدا کرده که مقالات فراوان به‌این قصه‌ها اختصاص داده‌اند— آن است که: قصهٔ نو هم بدعتی است، این نیز بگذرد! همین که اندکی در این باب اندیشه شود، به‌دو علت شگفت‌انگیز می‌نماید. حتی اگر بشود فلان شیوهٔ 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 ازکارکرد آن چیزی نمی‌فهمند. اینان توجه ندارند که تقلید هم مستلزم کوشش است) قصهٔ نو، در بدترین معنای خود، باز هم نهضتی است در بدعت. خصوصیت نهضت بدعتها این است که به‌تدریج از بین می‌روند تا پیوسته جای خود را به‌بدعت دیگری بدهند. اتفاقاً همهٔ سخن قصهٔ نو هم همین است که: **صورتهای بیان کهنه می‌شوند.**

حرفهایی از قبیل «کهنه شدن بدعتها» و «سرکوبی هنرمندان شورشی و نافرمان»، «بازگشت به‌سنت 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 به‌حقیقت **همه چیز پیوسته در تغییر است و همیشه کارهای تازه‌ای صورت می‌گیرد.** نقد سنتی حتی می‌خواهد به‌خوانندگان بقبولاند که تنها تأثیر شگردهای نو آن است که جذب «قصهٔ ابدی» شوند و یا به‌تکمیل خصوصیات قهرمان قصهٔ بالزاک‌وار 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 قصهٔ نو به‌کاری جز ادبیات بپردازد: حال این کار می‌خواهد تحلیل روان باشد یا خدمت به‌مذهب، یا ارائه واقعیت سوسیالیستی، فرق نمی‌کند. همین نکته در دیدهٔ مبتکران قصهٔ نو نشانهٔ آن خواهد بود که «قصهٔ نو» تازه‌ای در شرف آغازیدن است. در آن هنگام، هنوز نمی‌توان گفت که این قصهٔ تازه، جز خدمت به‌ادبیات، چه کاری می‌تواند کرد.