گفتگویی خواندنی با آلن رب گریه داستان نویس و نویسنده فیلمنامه **سال گذشته در مارین باد** از هیتلر و هگل و کافکا و سارتر و کوکتو و فلوبر و مه 1968 تا آلن رنه، آنتونیونی، مارکز و گدار.

آلن رُب‌گریه (Alain Robbe-Grillet) در ۱۸ اوت ۱۹۲۲ در «برست» فرانسه متولد شد. دوره آموزش متوسطه را ابتدا در برست و سپس در دبیرستاهای بوفون و سن لویی پاریس گذراند. از انستیتو ملی کشاورزی فرانسه مدرک مهندسی گرفت. و از ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۸ در انستیتو ملی آمار پاریس کار کرد. سپس به عنوان کارشناس کشاورزی سه سال را در نقاط گرمسیری مختلفی مانند مراکش، مارتینیک، گوادلوپ و گویان فرانسه گذراند. ولی در سال ۱۹۵۱ به علت بیماری مجبور به بازگشت به فرانسه شد. او در سال ۱۹۴۹ رمان «شاه‌کشی» را به پایان رسانده بود که از سوی انتشارات گالیمار رد شد، کتابی که سرانجام سی سال بعد پس از بازنویسی توسط انتشارات مینویی به چاپ رسید. رب گری یه هنگام بازگشت با کشتی به فرانسه در ۱۹۵۱ نوشتن رمان «پاک‌کن‌ها» را آغاز کرد و در همان سال با کاترین راستاکیان هنرمند نامدار فرانسوی ازدواج کرد و برای کتاب او، «تصویر»، پیشگفتاری با نام مستعار نوشت.

در سال ۱۹۶۰ در بحبوحه جنگ استقلال الجزایر آلن رب گری یکی از ۱۲۱ روشنفکر فرانسوی بود که بیانیه معروف حمایت از مردم الجزایر را امضا کرد. با این وجود رب گری یه برخلاف ژان پل سارتر به تعهد سیاسی نویسنده باور نداشت و معتقد بود نویسنده مجاز نیست تا آثارش را در خدمت این یا آن جریان سیاسی قرار دهد.

نخستین رمان رب گری یه با نام «جوانی» در بیست و دو سالگی نوشته شد، اما هرگز منتشر نشد. پاک‌کن‌ها» اولین اثر رب گری یه بود که در ۱۹۵۳ توسط انتشارات مینویی چاپ شد. این رمان که مضمونی پلیسی داشت در آن سال برنده جایزه فنئون شد و به شدت مورد توجه رولان بارت منتقد برجسته ادبیات فرانسه قرار گرفت.

آلن رب گری یه در سال ۱۹۵۵ در مقام مدیر ادبی انتشارات مینویی قرار گرفت و رمان «چشم چران» را به چاپ رساند. این کتاب که به روان شناسی یک زناکار در حال و هوایی سوررئالیستی می‌پرداخت جایزه منتقدان را از آن او کرد. او از آن پس شروع به همکاری با گاهنامه اکسپرس کرد. مقالات آلن رب گری یه در این مجله سال‌ها بعد در کتاب مستقلی با عنوان درباره رمان نو به چاپ رسید.

موفقیت اصلی رب گری‌یه اما در سال ۱۹۵۷ رخ داد. رمان «حسادت» که گذشته و حال و آینده را در کنار یکدیگر عرضه می‌کرد، نوید ظهور یک نویسنده صاحب سبک را می‌داد. این کتاب برای آلن شهرت و اعتبار فراوانی را به ارمغان آورد.

سبک ادبی

رب گری یه از مهم‌ترین چهره‌های جنبش ادبی و هنری رمان نو یا موج نو بود که در دهه ۱۹۶۰ هیاهوی بسیاری به پا کرد. رب گری یه از نظر فکری به فلاسفه آلمانی به ویژه هایدگر و سبک داستان پردازی کافکا گرایش داشت و دیدگاه او با تفاوت قائل شدن میان واقعیت و رئالیسم، به این معنا که درک رئالیستی واقعیت نمی‌تواند تمامی آنرا بیان کند، بسیار نزدیک به جریان فلسفی پست مدرنیسم می‌شد که در همان زمان در فرانسه پا گرفته بود. رولان بارت از برجسته ترین شارحان پست مدرنیسم به ویژه در حوزه هنر و ادبیات همواره به طرز اغراق آمیزی داستان‌های آلن رب گری یه را تحسین می‌کرد.

رب گری یه به شدت از توصیفات رئالیستی مبتنی بر راوی دانای کل، آن چنان که در آثار بالزاک به چشم می‌آید پرهیز می‌کرد و با توصیف عینی جزئیات و خودداری از به کارگیری صفت به گوستاو فلوبر نزدیک می‌شد.

روش او در بهره گیری از تلفیق رویا و واقعیت و در هم ریختن خط طولی زمان، داستان‌های مارسل پروست را به یاد می‌آورد.

سینما

از دیگر علایق مهم رب گری‌یه نگارش فیلمنامه و کارگردانی فیلم است. او در فاصله سال‌های ۱۹۶۱ -۱۹۶۴ فیلمنامه **سال گذشته در مارین باد** را نوشت که به وسیله آلن رنه ساخته شد و جایزه شیر طلایی جشنواره ونیز را از آن خود کرد. کارگردانی فیلم **قطار سریع‌السیر اروپا** با شرکت ژان لویی ترن تینان که با استقبال فراوانی روبه رو شد و همچنین دو فیلم **لغزش تدریجی لذت** و **بازی با آتش** از دیگر فعالیت‌های سینمایی آلن رب گری یه به حساب می‌آید.

گفت وگو با آلن رب گریه

ــ شما در 1922 در برست متولد شدید. ایام کودکی تان چگونه شکل گرفت؟

* من در برست متولد شدم. شش ماه را در بروتاین می ماندم، شش ماه دیگر را در پاریس، در یک آپارتمان ساده و معمولی واقع در محله چهاردهم. چون پدرم در پاریس کار می کرد. من هرگز یک سال کامل در برست نماندم به جز ایام جنگ.

خانه ای که در برست داشتیم یک خانه ییلاقی بود. آنجا یک منطقه نظامی بود و کسی حق خانه سازی نداشت، فقط چند خانه کوچک آنجا بود. مقابل خانه فقط میدان آموزش دیده می شد که حصار نداشت؛ آنجا به یک جلگه شباهت داشت و در انتهای آن دریا دیده می شد.

ـ آیا از این ایام خاطره خاصی دارید، از دوره جنگ جهانی دوم، از والدین تان، از روابطشان؟

* البته؛ من در 1942 بیست سال داشتم. پدر و مادرم دست راستی های افراطی بودند و مثل تمام فرانسوی های طرفدار پتن. به نوعی هم تمایلات فاشیستی در آنها وجود داشت. درهم شکستن ارتش فرانسه آشکارا برای آنها دردناک بود. می دانید که ارتش فرانسه کاملا در مقابل ارتش آلمان درهم شکست و به کلی از بین رفت. پدرومادرم آلمان را می ستودند، خود من هم آلمان را تحسین می کردم. بنابراین، جنگ جهانی را خوب به خاطر دارم، و ورود اولین آلمانی ها را. لابد به خاطر دارید که من در بخشی از کتاب « درون لابیرنت» از یک موتور با دو سرباز آلمانی صحبت می کنم. اینها اولین آلمانی هایی بودند که من دیدم.

ــ شما که طرفدار آلمانی ها نبودید...

* چرا، چرا؛ فکر من فکر پدرومادرم بود... توجه داشته باشید که بخشی اعظم از بروتاین تحت نفوذ انگلیسی ها بود و اهالی بروتاین دشمنان واقعی خود را انگلیسی ها می دانستند. بعد از شکست فرانسه هم این وضع تشدید شد. چون گروهی از انگلیسی ها فعالانه در جنگ شرکت کردند و گروه دیگر هم بعدا وارد جنگ شدند و در « مرسل کبیر» نیروی دریایی فرانسه را بکلی ویران کردند. تقریبا دوهزار نفر در این درگیری ها کشته شدند و این جنایتی بود که اهالی بروتاین هرگز آن را نخواهند بخشید. از طرفی، والدین من روحیه ای کاملا اروپایی داشتند و خود من هم خیلی اروپایی فکر می کردم. آنها این تصور عالی را داشتند که اگر فرانسه و آلمان باهم متحد شوند، اروپا وضع بهتری پیدا خواهد کرد.

ــ این ایده بیسمارک هم بود.

* بله؛ پدرومادر من اعتقاد داشتند که این جنگ کاملا بیهوده است. مساله این بود که ما چون نتوانستیم وقادر نبودیم با آلمان فاتح متحد شویم، بنا براین، به عنوان مغلوب با آلمان متحد شدیم. دو فکر وجود داشت: جنگ بر علیه انگلستان و مبارزه با کمونیسم، که هردو مورد محرک هایی مهم برای جناح راست فرانسه محسوب می شد... البته روشن است که ما هیچگونه گرایشی به هیتلر نداشتیم. او علناً یک دیوانه تمام عیار بود. اما به موسولینی و فرانکو گرایش داشتیم، یعنی به کسانی که دیکتاتورهای « آرام» محسوب می شدند و گذشت بیشتری داشتند، یعنی یک جور روحیه پدری داشتند. فرانکو مثل پتن یک پدر نیکوکار بود، در حالیکه هیتلر آشکارا شخصیتی خون آشام داشت. یک ناسیونالیست دیوانه مثل صدام حسین.

ــ آیا در این زمان تعهد سیاسی هم داشتید؟

* نه، فقط نوعی اعتقاد سیاسی بود و، هنگام آزادی فرانسه از چنگ نازیسم، ما واقعیت رژیم نازی را بیشتر شناختیم. من، مثل تمام جوانانی که در 1922 متولد شده بودند، تبعید شدم؛ نه به اردوگاههای مرگ بلکه برای کار اجباری. بنابراین یک سال و نیمی را در آلمان زندگی کردم که هنوز در حال جنگ بود.

آلمان کشوری بود ظاهرا تمیز و آرام؛ تمام تبلیغات آلمان مربوط می شد به کار، خانواده، بچه های کوچک موبوری که سرود می خواندند و کارگرانی که روی شانه هایشان بیل داشتند. این تبلیغات در واقع با نوعی واقعیت رژیم مرتبط بود. اما جنون حاکم بر رژیم آلمان در ظاهر به چشم نمی آمد. ظاهر رژیم اطمینان بخش و آرام بود و آنچه در ظاهر دیده نمی شد « رژیم پلیسی» بود. رژیم هیتلر شباهتی به « نظام پیشاهنگی» داشت وفعالیت جوانان از ظاهری آرام و اطمینان بخش برخوردار بود. درحالی که در شوروی دیده می شد که پلیس چه کار می کند. اما در آنجا نه؛ در آلمان خیلی حساب شده عمل کرده بودند.

ـ ولی در دهه 30 آشکارا دیده شد که پلیس آلمان چکار می کند...

* بله در آغاز همینطور بود. یعنی زمانی که هیتلر قدرت را در دست می گرفت، خشونت آشکارا دیده شد. اما در اواخر دهه 1930 آرامش کاملا حکمفرما شد. ملت آلمان ته دلشان ناسیونال سوسیالیست بودند. رژیم آلمان یک رژیم سوسیالیستی بود، چون پیشرفته ترین نوع امنیت اجتماعی را در دنیا داشت. نشانی از بیکاری و تورم نبود، اقتصاد آلمان وضعیتی عالی داشت. بنابراین جای تعجب نبود که آلمانی های دیگر، مثلا آلمانی های اتریشی، دلشان می خواست به آلمان ملحق شوند، آلمانی که در اوج موفقیت بسر می برد.

ـــ در فرهنگ آلمانی چه بود که شما را به خود جذب میکرد، جنبه اتوپیائی آن ؟

* چیزی که مرا مجذوب آلمان می کرد، همان فرهنگ آلمان بود؛ یعنی آلمانی که گوته و کافکا و هوسرل را در دامان خود پرورش داده بود، یعنی ادبیات و فلسفه و حتی موسیقی آلمان. من شیفته واگنر هستم، البته نه خود او، بلکه موسیقی اش. بخش عمده ای از دنیای موسیقی مرا آلمان تشکیل می دهد، بتهوون، باخ، واگنر، مالر، شوئنبرگ... اما نکته دیگری هم هست: در ایام کودکی، من طرفدار حکومت مبتنی بر نظم بودم در حالی که در جمهوری سوم فرانسه خبری از این نظم نبود؛ رژیمی بود کاملا آسیب پذیر. و جبهه مردمی (Front Populaire) هم چیزی را سازماندهی نکرد، یعنی نظمی را بر جامعه حاکم نکرد. اعتصابات، احزاب کمونیستی، همه اینها موجب ترس و وحشت دوستداران نظم میشد. اصلا چیزی به اسم دولت وجود نداشت، چیزی که بود تغییر مداوم دولت ها بود به دلیل تلفیقات سیاسی...

خب، این سوال مطرح است که اصلا چرا فرانسوی ها طرفدار پتن بودند؟ چون پتن بیشتراز هرکسی جمهوریخواه بود. حالا میگویند پتن فلان کرد و بهمان کرد، ظلم کرد، صدای مردم را در گلو خفه کرد، بله، کسی منکر این نیست. اما پتن صدای مردم فرانسه را با توافق خود آن ها خفه کرد. این مجلس بود که سررشته دولت فرانسه را به دست پتن داد. دولت پتن یک دولت قانونی بود. این نماینده ها بودند که به مجلس آمدند و قدرت را به دست پتن سپردند و ملت فرانسه این عمل را پذیرفت و تایید کرد: 85 درصد مردم فرانسه طرفدار پتن بودند. جمهوری سوم فرانسه در نهایت کار خود وضعی بسیار مفتضح داشت، دچار بد ترین نوع شکست شده بود. ارتشی هم که فرانسه برای جنگ آماده کرد، دسته گلی بود که همین جمهوری به آب داد. فرانسه در تنگنا قرار گرفته بود و به سبب پیمانی که بسته بود چاره ای جز این نداشت که در جنگ از لهستان و مناطق دیگر دفاع کند. اما با کدام نیرو؟ فرانسه نیروی هوایی کاملا پاشیده ای داشت.

بعد، فرانسه را ناچار کردند در مونیخ برسر میز بنشیند و پای قرارداد تسلیم را امضا کند. درواقع، همانطور که لئون بلوم می گفت: آلمانی های جنوب شرقی آلمانی هستند؛ آنها اگر بخواهند به نام حقوق بشر سرنوشتشان را خودشان تعیین کنند، کاملا حق دارند به آلمان ملحق شوند. و بعد قرارداد ورسای که یک اشتباه بزرگ بود و ما هنوز هم شاهد عواقب زیانبار آن هستیم. هدف این بود که آلمان شکست خورده را

تجزیه کنند، که نوعی تحقیر محسوب می شد. هیتلر حاصل قرارداد ورسای بود، چون هم پیمانان ورسای قصد داشتند موجبات خواری و خفت آلمان را فراهم آورند. بنابراین آشکار بود که چنین شخصیتی به وجود خواهد آمد.

ــ آیا علاقه شما به نظم در آن دوره ارتباطی با علاقه تان به علم ندارد؟

* حقیقتا نمی دانم. چون من هنوز به علم علاقمندم ولی به نظم کمتر.

ــ من به این دلیل به این مورد اشاره می کنم که شما بعد ها به یک عصیانگر تبدیل شدید، هم در کار رمان نویسی تان هم در مواضع اجتماعی تان.

* من پس از سقوط رایش سوم به این نکته پی بردم که نظم یک خطر است، یک جنون وحشتناک، همه تصور می کردند که اردوگاه های مرگ اردوگاهای کار است. هیچکس به این فکر نمی کرد که این اردوگاهها در واقع اردوگاههای مرگ است و آلمانی ها یا از این موضوع خبر نداشتند یا خودشان را به بی خبری می زدند. البته از طرفی باید گفت که هرگز در خاک آلمان « اتاق گاز» وجود نداشته است. فقط در خاک لهستان « اتاق گاز» بود.

ــ اما همین زخم بود که شما را به سمت نوشتن سوق داد. به جمله ای که آدورنو گفته بود فکر می کنم: « پس از آشویتس هرگونه اقدام به نوشتن داستان یا سرودن شعر عملی کاملا بیهوده است».

* والری گفته است: « دو خطر دنیا را تهدید می کند: نظم و بی نظمی.» تمام رمان های من همین را نشان می دهند: جنگ بین نظم و بی نظمی. جالب است که کلودسیمون نیز این جمله والری را در یکی از رمان هایش به کار گرفته است. مثلا یکی از وجوه شاخص رمان حسادت(La Jalousie) یک ذهن استعمارگر است که سعی می کند نظم را تحکیم کند. درواقع، او جنون دارد زیرا درخت های موزش را می شمارد، در حالی که یک موزکار هرگز درخت های موزش را نمی شمارد. در ذهن این راوی غایب یک جور « روان پریشی» (nevrose) نظم وجود دارد و در پیرامون او هرچه هست بی نظمی است، یعنی سیاهپوست ها، طبیعت استوایی، و زن خود او، که این ها از نظر او بی نظمی محسوب می شوند. و من گمان می کنم که در همه رمان هایم همین نکته وجود دارد: جنگ در داخل متن. یعنی جنگ متن با خود متن.

ــ به همین جهت در مورد شما می توان گفت که یک رمان نویس هگلی هستید؟

* البته، کاملا همینطور است.

ـــ آیا زیاد تحت تاثیر فلسفه بوده اید؟

* من فلسفه آلمان را از طریق سارتر کشف کردم. سارتر فیلسوف بزرگی نبود. او یک مروج بزرگ بود. از طریق او بود که در آن زمان می شد سه تا «ه» (H) را شناخت: هگل، هوسرل، هایدگر. سارتر مقالات کوتاهی در باره هوسرل دارد که برای مردم عادی نوشته شده و در بخش نخست « موقعیت ها» به چاپ رسیده است. من از همین جا شروع کردم و بعد رفتم به سراغ آثار مهم فلسفی.

ـــ آیا ابتدا فلسفه را شروع کردید و بعد ادبیات را یا برعکس، یا این که هردو را باهم و بطور همزمان؟

* من ادبیات و فلسفه را به طور همزمان مطالعه می کردم. گمان می کردم که هردو به یک چیز واحد اشاره دارند و در یک نقطه به هم می رسند: چرا من نهایتا شروع کردم به نوشتن رمان؟ برای این که تلاش کنم تا به این سوال بی جواب پاسخ بدهم که من چیستم و اینجا چکار می کنم؟ این سوال اصلی متافیزیک و هستی شناسی است: من چیستم و در جهان چکار می کنم؟

اگر در آغاز به نظر می رسید که فهمیدن رمان های من دشوار است، به این علت بود که در ابتدا یک نویسنده مد روز بودم. خواننده نداشتم و این باور نکردنی بود؛ باور نکردنی. مقاله های مفصلی درباره من می نوشتند تا توضیح بدهند و ثابت کنند که من دیوانه ام و آثارم غیر قابل خواندن. بدیهی است کسانی هم مثل رولان بارت، ژنت و بلانشو بودند که مقالاتی جالب در این زمینه نوشتند ، اما نوشته هایشان در مجلاتی چاپ می شد که کمترین تاثیری بر عموم نداشت.

این هفته نامه ها هستند که برای نویسنده خواننده جمع می کنند. تمام مقالاتی که درباره من نوشتند به قدری منفی بود که وقتی رمان «حسادت» چاپ شد، که سومین رمان من محسوب می شد، فروش زیادی نکرد، با وجود این که فوق العاده مشهور شده بود. یعنی فقط 350 نسخه، آن هم در یک سال. در حالی که هم اکنون این کتاب 5000 نسخه در سال فروش می رود. خواننده ها بعدا فهمیدند که این رمان چیست، یعنی زمانی که از مد افتاده بود. من الان می توانم از طریق همین کار نویسندگی براحتی امرار معاش کنم، ولی نویسنده مد روز نیستم.

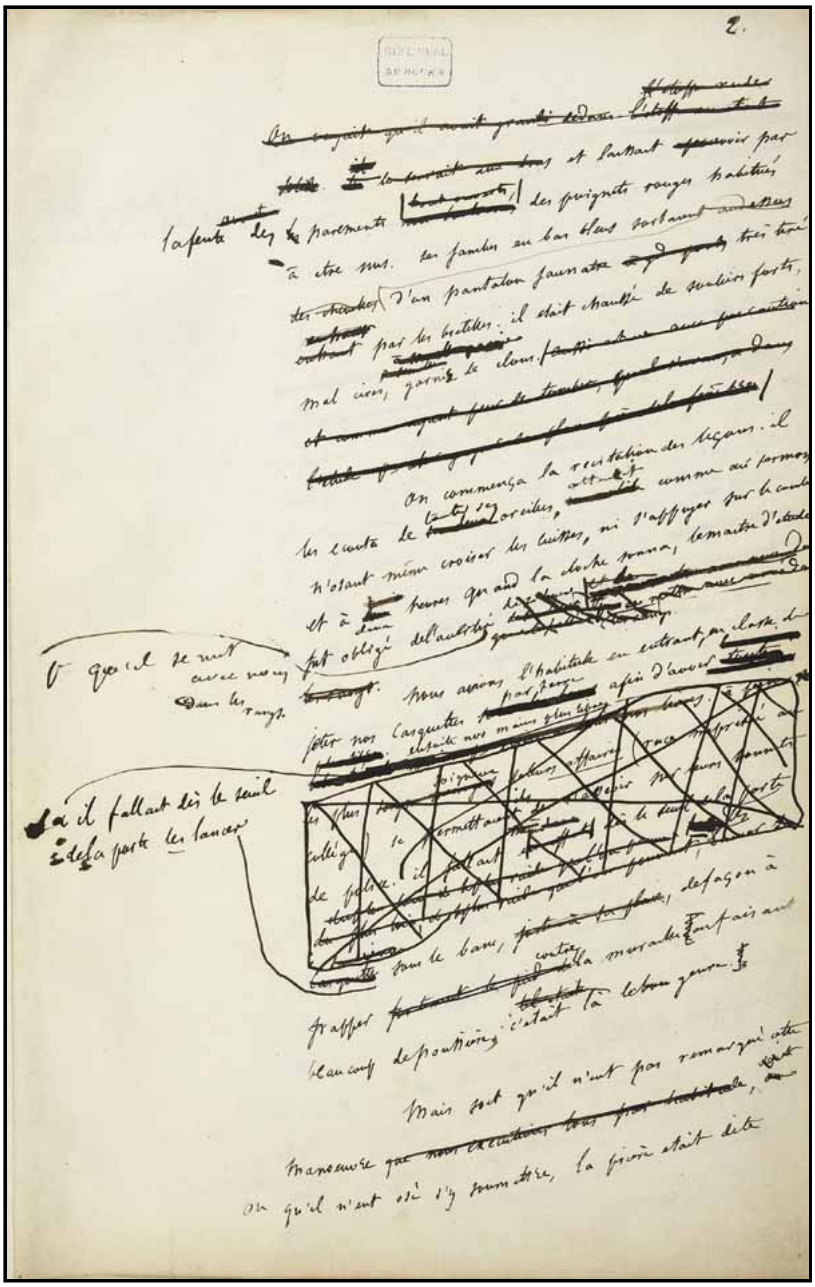
ـــ در واقع، قبل از این که نظر و نگرش خوانندگان شکل بگیرد، میان خود روشنفکران موجی پدید آمده بود و رمان نو مد شده بود، اینطور نیست؟

* ژان کوکتو گفته است که باید از چنگ این موج ها نجات پیدا کرد و پس از فرو نشستن موج به بقا ادامه داد. رمان نو هم به همین شیوه بقا یافت. رمان نو نویسان دیگر هم همینطور. مثلا مارگریت دوراس از نویسندگان دشوارنویس بود، اما حالا رمان او در فهرست پر فروش ها قرار گرفته است.

ــ شاید هم به این دلیل که بدفهمی های زیادی در مورد رمان نو وجود داشت، مجبور شدید مقالات انتقادی در مورد رمان نو بنویسید؟

* بله، مقالات انتقادی که در این زمینه نوشتم بسیار ساده بود، چون جنبه تبلیغی داشت و همین امر سبب شد که بدفهمی های بیشتری ایجاد شود. مثلا خود من اهمیت بیشتری برای رمان هایم قائل بودم و متونی را که مثلا به عنوان تئوری نوشته بودم زیاد جدی نمی گرفتم.

تئوری ادبی، در نظر من، مثل هر علم دیگر، نوعی چارچوب نظری محسوب می شود، نوعی تفحص یا تفکر تجریدی. اما نمی تواند حقیقت ادبیات را تمام و کمال بیان کند. تئوری ادبیات در خود ادبیات است. مثلا از کتاب های من، کتاب « درباره رمان نو» (Pour un nouveau roman) بیشترین فروش را در کشور های غربی داشته است. اما بدفهمی ناشی از نوشته های دیگران خیلی مضر تر بوده است. برای مثال، مسئله « عینیت»؛ من از همان آغاز، از همان سال های دهه 1950، مخالفتم را با «عینیت» اعلام کرده ام. من به هیچ وجه نمی خواهم عینیت گرا باشم و باید به این نکته توجه داشت که رمان نو فقط خواهان ذهنیت است. در رئالیسم، تمام مفاهیم منسجم و یکپارچه اند: دنیا منسجم است، راوی قادر مطلق است؛ در نتیجه، اعتماد مطلق خواننده بر انگیخته می شود. مثلا بالزاک در آثارش همین اعتماد و اطمینان را ایجاد می کند. یعنی داستان او را می خوانید، آن را باور می کنید. اما در «بیگانه» آلبر کامو دیگر نمی توان اعتماد داشت. یکی از مواردی که خواندن آثار نویسندگان رمان نو را آشکارا در ابتدا دشوار ساخته است این است که متن مدام مثل یک تله عمل می کند. یعنی خواننده نمی تواند متنی را که می خواند باور کند. چیز هایی فاش می شود و بعد هرآنچه فاش شده است در پرده ابهام فرو می رود و از نظر ناپدید می شود... اما در باره رئالیسم، رئالیسم ایدئولوژی احاطه کامل بر مفاهیم است، یعنی دنیا کاملا مفهوم دارد و رئالیسم عبارت است از بازیافتن این مفهوم و توصیف آن. اما بدیهی است که واقعیت گرایی (رئالیسم) و واقعیت دو مساله کاملا جدا هستند و رئالیسم هیچ ارتباطی با واقعیت ندارد. مثلا یکی از ویژگی های رمان های بالزاک کاراکتر است، شخصیت داستانی است. این « شخصیت» بخشی از رئالیسم بالزاک محسوب می شود، یعنی یک پدیده منسجم و یکپارچه است و کاملا می توان خصوصیات او را تشریح کرد. اما این شخصیت واقعیت ندارد، یعنی درواقع وجود ندارد. می توان گفت که واقعیت به نظم روانکاوانه جهان نزدیک تر است. مثلا وقتی تناقضات کانتی در رمان وجود دارد، می گویند که این رمان رئالیستی نیست. اگر اینطور است، پس دنیا هم یک پدیده رئالیستی نیست چون پر از تناقضات است، تناقضات پایان ناپذیر. عجیب است که 150 سال بعد از هگل، ایدئولوژی رئالیستی هنوز مسلط است... فلوبر رئالیست بود چون مثل خود من وسواسی شدید در پرداختن به جزئیات و دقت در توصیف داشت. اما این هیچ چیز رئالیستی ندارد. در داستان فلوبر، سوراخ هایی وجود دارد و این مغایر با رئالیسم است. چون در رئالیسم، محیط داستان باید یکپارچه باشد. فلوبر بارها در یادداشت ها و نامه هایش به این نکته اشاره کرده است که چه رابطه مبهمی در نوشتن داستان و رئالیسم وجود دارد. فلوبر در نامه ای به لوئیز کوله نقل می کند که ناشری گفته است می خواهد رمان «مادام بواری» را با تصاویر منتشر کند و آیا او اجازه انتشار چاپ مصور رمان را می دهد؟ این پیشنهاد بعد از محاکمه فلوبر مطرح شده بود، یعنی زمانی که فلوبر یک شخصیت معروف پاریسی بود. ناگفته پیداست که فلوبر این پیشنهاد را نمی پذیرد. او می نویسد که این ناشر می خواهد چیزهایی را با تصاویر نشان دهد که من این همه جان کنده ام تا پنهانشان کنم، بنابراین، آنجا نیز این تناقض نشان دادن و پنهان کردن مطرح بوده است. حجاب(voilement) و کشف حجاب(devoilement)، چیزی که هایدگر می گفت. و این واقعیتی است که توصیف ادبی آشکار نمی سازد بلکه پنهان می کند. توصیف ادبی کلاه شارل بواری در رمان فلوبر کاملا ضد رئالیستی است. ابتدا خطوطی ترسیم می شود که ملهم از توصیف های بالزاکی است. توصیف هایی کلی با بکارگیری صفات پر از معنی. فلوبرشروع می کند به توصیف لایه به لایه، با نوعی دقت و وسواس جنون آمیز و با این کار ایده کلاه آنقدر بسط می یابد که نهایتا تمام فضای داستان را اشغال می کند. راوی به سبب همین شئ در داستان معنا پیدا می کند و این درست نکته ای است که منتقدان رمان نو به آن توجه نکرده اند و برخورد جدی با ادبیات نداشته اند. مثلا می گویند که ما ابتدا عینیت گرا بوده ایم و حالا شده ایم ذهنیت گرا، درحالی که سی چهل سال است که من فقط به ذهنیت توجه نشان داده ام و این را هم آشکارا بیان کرده ام. این بدفهمی بیشتر ناشی از پیکار دائمی داخل متن است. در رمان حسادت یا حتی «چشم چران»(La Voyeur) ذهنیت گرایی آشکارا وجود دارد. اما درعین حال، در هر دو رمان، ذهن، عینیت گرا هم هست یعنی تکیه بر اشیا دارد. منتقدان فرانسوی در باره پدیدارشناسی صحبت می کردند ولی آنان تعبیری نا درست از پدیدار شناسی داشتند. در نظر آنان، پدیده یک چیز فی نفسه است که خارج از حوزه مشاهده گر آن وجود دارد. در حالی که هوسرل صراحتا اعلام می کند که پدیدارشناسی عبارت است از قصد مندی کسی که خود را در شئ منعکس می سازد. حرکت وجدان در فلسفه هوسرل عبارت از



حرکتی است که بطور لاینقطع خود را منعکس می کند و جهان را نمایان می سازد. در حالیکه حرکت وجدان در فلسفه کانت حرکتی است که رو به درون دارد. من در توصیف داستانی از همین پدیدارشناسی استفاده کردم، ولی نه در مفهوم هوسرلی آن. یعنی شئ نهایتا تبدیل به خیال می شود، زیرا، به گفته هوسرل، فرافکنی قصدمندانه در تمام جهات ممکن صورت می پذیرد حتی در عالم خیال(imaginaire).

ــ گولدمن هم درباره شما مقاله ای نوشته است که به این مسئله عینیت گرایی اشاره می کند...

گولدمن هم بدفهمی دیگری را دامن زد. او یک نظریه پرداز عالی مارکسیست است، اما در مورد ادبیات از حساسیت لازم برخوردار نیست. یکی می گفت که گولدمن کتابی در مورد راسین منتشر کرده است به اسم «خدای پنهان» (Le Dieu Cache)، عجیب است که اصلا نتوانسته موسیقی اشعار راسین را دریابد و حس کند؛ درواقع، گولدمن نسبت به موسیقی اشعار راسین کاملا بی حس بوده است. به عقیده من، گولدمن نسبت به هرگونه نوع وشکل هنری با ذهنی کاملا بسته برخورد می کرد. او مطلب واقعا با مزه ای درباره من نوشت...

ــ درحقیقت، مسئله واقعی او فقط مسئله رئالیسم بود و نه بیش از این...

* بله، دقیقا، و او بیش از پیش بر واقعیت اجتماعی تاکید داشت. مثلا نوشته هایش درباره کتاب چشم چران عجیب و غریب است.

ــ اما،گویا خودتان جایی گفته اید که شما هم قربانی نوعی توهم رئالیستی شده اید، اینطور نیست؟ مثلا در « چشم چران».

* بله، چنین چیزی هست.

ــ اما آثار شما هرگز در باره واقعیت محض نبوده است.

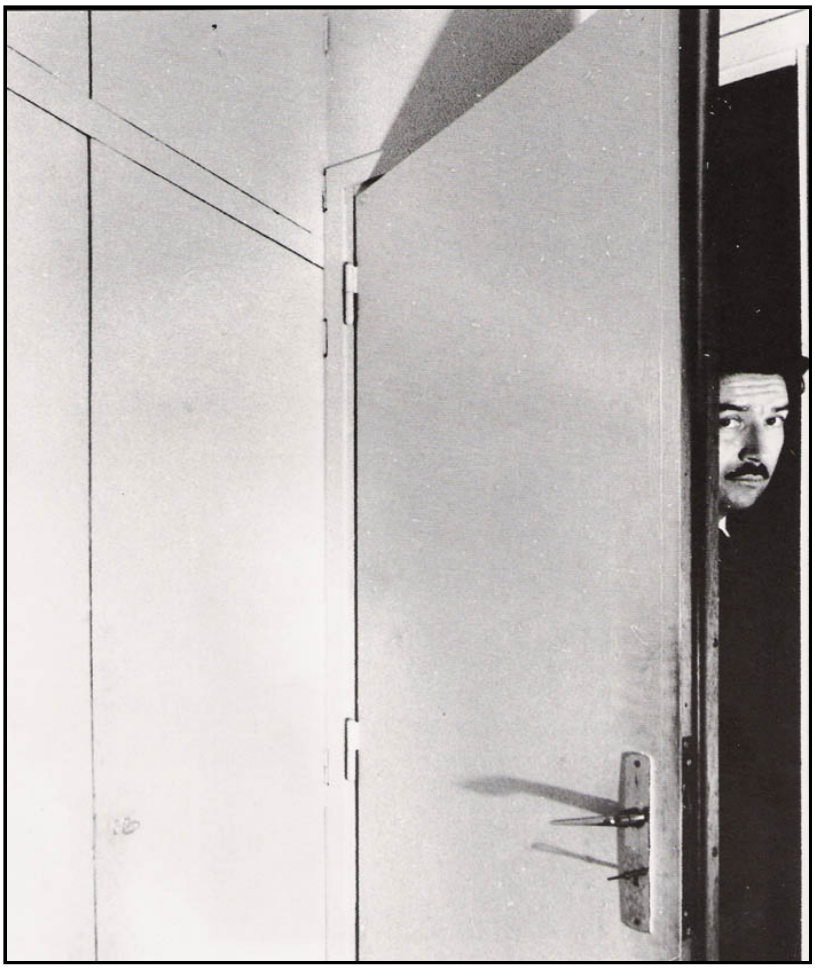
* نه، آنها بازسازی واقعیت هستند.

ــ درواقع، شما حقیقت روانشناختی خود را در برابر رئالیسم قرار می دهید.

* من رئالیسم خود را در مقابل واقعیت قرار می دهم. چون این باور را دارم که واقعیت چیز غریب و ناشناخته ای است و غیر قابل درک و همیشه در حال تغییر. درحالی که رئالیسم نوعی متافیزیک است. درواقع این رئالیسم است که به داستان حرکت می بخشد.

ــ اما از آنجا که شما به رابطه حجاب و کشف حجاب هایدگری اشاره می کنید، من گمان می کنم که مسئله حقیقت برای نویسنده مطرح است، آیا نویسنده باید در پس پشت واقعیت، حقیقت را جستجو کند؟

* من به حقیقت معتقد نیستم. یعنی این باور را ندارم که یک حقیقت محض و مطلق وجود دارد و بس. من به کثرت حقایق معتقدم، حقایقی که ناسازگارند و با هم تناقض دارند. درواقع، مفهوم حقیقت در این دنیا به هیچ کار نمی آید و فقط به درد ظلم و ستم می خورد. فقط



جنون بار ترین حکومت ها هستند که ادعا می کنند حقیقت را بیان می کنند. هایدگر از حقیقت طبیعت سخن می گوید.

ــ طبیعت انسانی یا اینکه خود طبیعت؟

* طبیعت، خود طبیعت. و حتی طبیعت انسانی، مشابه همان است. اگر کسی فکر کند که طبیعی است که مردان بر زنان مسلط باشند و آریائیها بر یهودیان حکم برانند، در عالم هپروت بسر می برد و به این زودی ها از عالم اوهام خویش بیرون نخواهد آمد.

ــ آیا شما به همین منظور زن را به مثابه سمبل منفی هگلی در کتاب « بازتاب آینه» (Le Miroir qui Reviou) مطرح می کنید؟

* زن همواره در ادبیات غرب و حتی ادبیات شرق عامل بی نظمی بوده است. اما کسانی هم بوده اند که مفهوم متفاوتی عرضه کردند و زن را به عنوان روح آزادی نمایاندند، مثلا میشله. از نظر میشله نظم حاکم محصول نژاد سفید است و هرآنچه محصول نژاد سفید نباشد، بی نظمی محسوب می شود. فیلمی که من با عنوان **در سراشیبی لذت** ساخته ام درواقع اقتباسی است از کتاب « ساحره» اثر میشله.

ــ آیا نزد شما، تحریک (provocation) شیوه ای برای گریز از رئالیسم است؟

* بله، بدون شک. من خیلی دوست دارم چیزی بگویم که نباید گفت. برای مثال، در فرانسه حق نداریم بگوییم که اتاق گاز وجود نداشته است. من شخصا فکر می کنم که اتاق گاز وجود داشته، اما از طرفی تمایل دارم بگویم که وجود نداشته زیرا حق نداریم چنین چیزی بگوییم. این اصلا طبیعی نیست که قانون بیان چنین چیزی را ممنوع اعلام کند!

ــ در واقع، در ماه مه 1968 شعاری هم بدین مضمون بود: « ممنوع کردن ممنوع است».

* بله، ممنوع کردن واقعا تکان دهنده و حیرت آور است. می دانید که اتاق گاز قلابی درست کردند تا به توریست ها نشان دهند. من حتی شنیده ام که ویدال ناکه(Vidal-Naquet) مورخ یهودی گفته است: « بله، این اتاق های گاز قلابی هستند، اما کسی حق ندارد چنین چیزی بگوید.» جالب تر این که، یک سیاستمدار را از فهرست انتخاباتی حزب سبزها (طرفداران محیط زیست) حذف کردند، چون گفته بود که این اتاق گاز قلابی را باید از بین برد. آدم این چیزها را که می شنود واقعا شاخ در می آورد.

ــ اما شما با تاریخ همیشه ارتباط داشته اید. اینجاست که نویسنده به عنوان خالق تاریخی جدید وارد میدان می شود.

* من در« بازتاب آینه» ماجرای رزمناوی را نقل می کنم به نام Aurore که در سن پترزبورگ، مقابل کاخ زمستانی تزار لنگر انداخته و مطابق تاریخ رسمی روسیه به سمت کاخ تزار شلیک کرده است. اما تمامی مورخان روس گفته اند که این رزمناو آنجا نبوده و در دوره انقلاب به ناوگان مستقر در اقیانوس آرام متعلق بوده و در انتهای دیگر روسیه قرار داشته است. استالین تمام مورخانی را که به بیان حقیقت پرداختند تبعید کرد.

ــ اما به دوره ای رسیده ایم که تاریخ دیگر معرف مدینه فاضله نیست. آیا نویسنده می تواند با استفاده از ابزار زبان تصوری از مدینه فاضله بسازد؟

* می گویید که تاریخ دیگر مدینه فاضله ندارد؟ اما مذهب هنوز معرف مدینه فاضله است. نابودی تمام ایدئولوژی ها هرگز اتفاق نخواهد افتاد.

ــ جمله ای از رولان بارت به فکرم می رسد که درباره تاریخ گفته است:« نوشتار ادبی در درون خود، هم حامل از خود بیگانگی تاریخ است و هم حامل رویای تاریخ.» امروزه کسانی هستند که از پایان تاریخ صحبت می کنند...

* اما من به پایان تاریخ معتقد نیستم.

ــ اما برای نویسنده ای که امروز در پایان قرن بیستم می نویسد، باید دشوار باشد که بخواهد اخلاق نوشتن را طرح کند، بخصوص اینکه با طیفی وسیع از انواع نگارش مواجهیم، حتی تا سطح نگارش ژورنالیستی.

* شاید هم عملا چنین چیزی وجود نداشته باشد. ولی ظهور آن نیز امری ناممکن نیست.

ــ آیا این مسئله هرگز شما را آزار نداده است؟

* به هیچ وجه، زیرا من با هرگونه ایدئولوژی مخالفم.

ــ بخصوص اینکه شما مسئله تعهد را از طریق خود نوشتن طرح می کنید.

* ایدئولوژی ادبیات خود ادبیات است.

ــ اما ادبیات تا چه حد می تواند بقا یابد و از توان نیفتد، زیرا انواع گوناگون نوشتن پدید آمده است و حتی صحبت از پایان عمر رمان است؟

* این نظر بی اعتبار است. می گفتند که بعد از رمان نو دیگر چیزی وجود ندارد. ولی اینطور نیست. رمان نویسان زیادی هستند که کارهایی موفق عرضه می کنند و رمان نو هم نمی نویسند، مثلا ژان- فیلیپ توسن، یا پال آستر آمریکایی که هردو رمان نویسانی جوانند و آینده ای درخشان درپیش دارند. پال آستر با مسئله دوگانگی(double) سروکار دارد و این چیزی است که می تواند رمان هایی عظیم به ظهور برساند.

ــ آیا از نویسندگان خارجی کسانی هستند که تظرتان را بیشتر از بقیه جلب کرده باشند؟

* من معمولا نویسندگان جنجالی و غوغا بپاکن را دوست ندارم، مثلا گارسیامارکز برای من بسیار ناخوشایند است. او در کوبا یک ویلای سوپرلوکس دارد. بچه هایش همگی در ایالات متحد درس می خوانند. و نهایتا اینکه وی مخالف سرسخت آمریکاست. مارکز از نظر من نویسنده بزرگی نیست، ولی مثلا کورتازار نویسنده ای بزرگ محسوب می شود. نویسندگان جنجالی دیگر هم در آمریکا بودند مثل نورمن میلر، ویلیام استایرون. البته من سمپاتی زیادی نسبت به مارکز دارم، اما به نظرم او نویسنده بزرگی نیست. آخرین نویسنده بزرگ این نسل ناباکوف بود، یک نویسنده بزرگ. و حالا می توان از پال آستر نام برد.

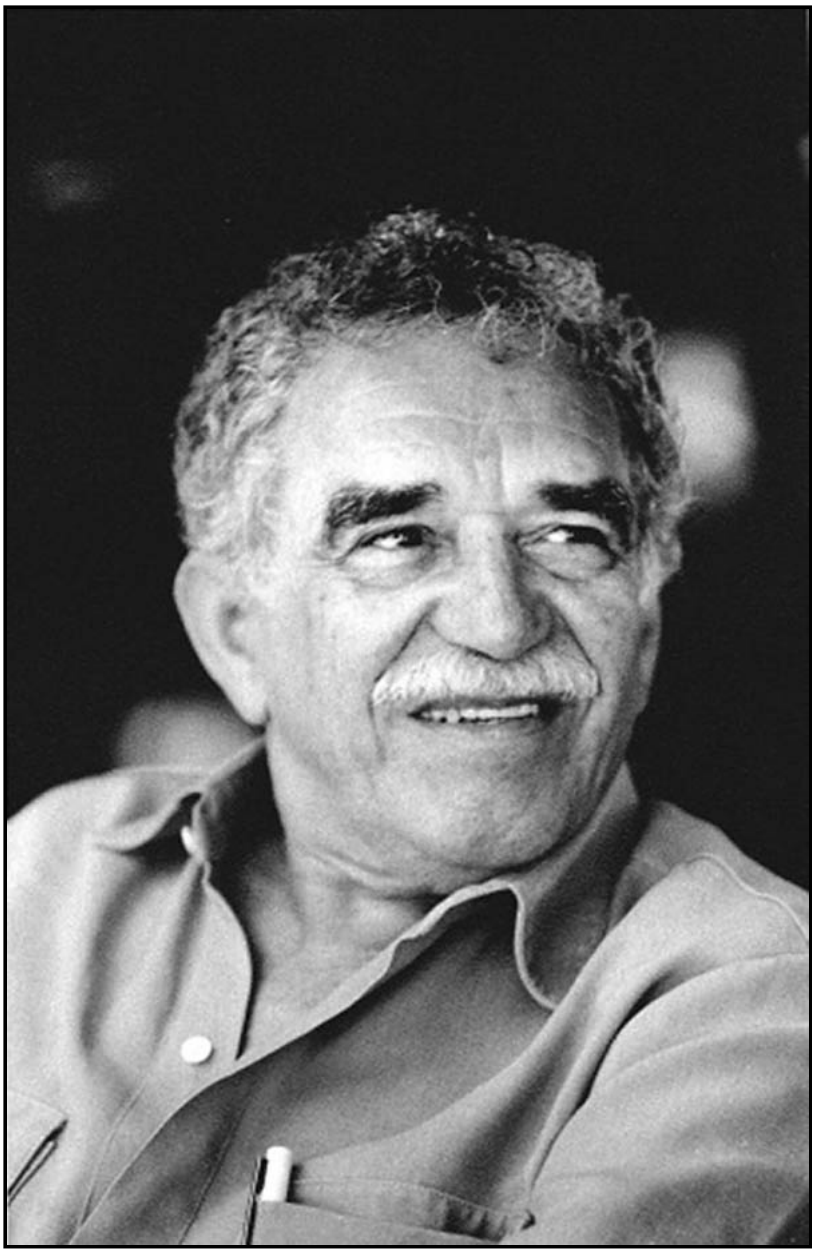
ــ از ژاپنی ها چطور؟

* اسامی چند نفرشان به ذهنم می رسد. یکی بود که من خیلی به او علاقه داشتم و این اواخر مرد، اسم خوبی داشت...

ــ آبه کوبو.

* من حتی طرح کتابی را ریخته بودم که قرار بود با همکاری کوبو اجراشود. قرارمان این بود که وی عکس های کتاب را تهیه کند.

ـــ بپردازیم به رابطه شما با سینما.



* ساختن فیلم های من برای تهیه کننده ها بسیار دشوار است، چون بسیار گران تمام می شود. البته مخاطبانی دارم ولی تعدادشان کافی نیست. بخصوص در مورد فیلم هایی که بیش از 20 میلیون خرج دارد.

ـــ طرحی هم دردست اجرا دارید؟

* بله، دو طرح دارم که تا حد زیادی هم پیش رفته است. بودجه هردو هم تایید شده است اما این حرفه دیگر آن ارزش سابق را ندارد. فیلمی که زمان نمایش آن نزدیک است و در همین بهار می بایستی فیلمبرداری آن را شروع می کردم، به علت شروع جنگ در کامبوج به تعویق افتاد که باید ازسر گرفته شود. این فیلم داستانی باید در کامبوج فیلمبرداری شود اما حوادث آن به هیچ وجه در آنجا اتفاق نمی افتد. فقط به دلیل چشم اندازهای خیال برانگیز کامبوج است که از آنجا استفاده می شود. فیلم دوم بیشتر مسئله آمیز است، هنرپیشه اصلی فیلم کامبوج ژان یان است، که البته چیزی سنتی به حساب می آید. اما هنرپیشه اول فیلم بعدی میکل آنجلوآنتونیونی است. او فلج شده است و الان هفت سالی است که فیلمی نساخته است. او در این فیلم نقش یک افسر ارتش را خواهد داشت که شدیدا زخمی شده است و دیگر نمی تواند حرف بزند.

ـــ چرا آنتونیونی را انتخاب کردید؟ آیا به سینمای او علاقه دارید؟

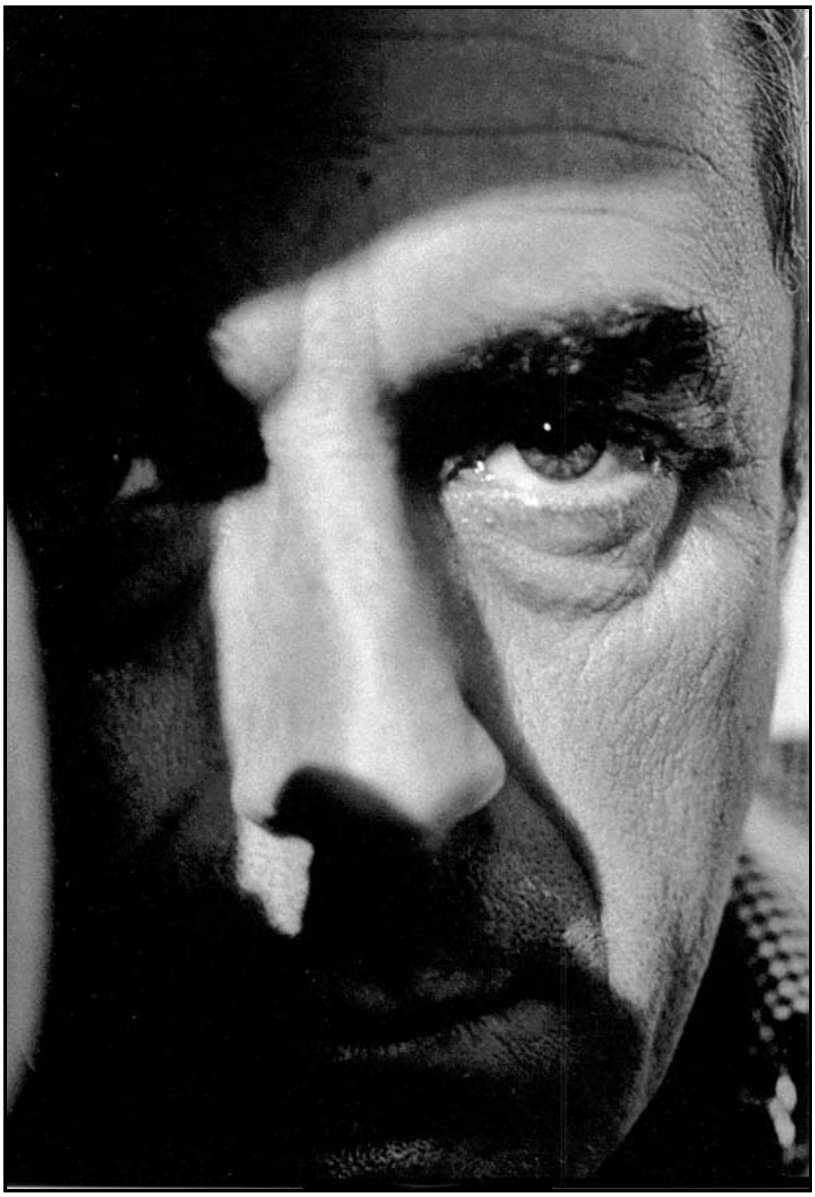
* بله، قطعا. حتی زمانی بود که متن فیلمی را هم برای او نوشتم، درست بعداز **سال گذشته درمارین باد**، اما این طرح اجرا نشد. راستش، آلن رنه ازمن خواست که فیلم را برای او توصیف کنم. من داستان فیلم را برای او نقل نکردم، من فیلم را برای او توصیف کردم. من عملا یک کتاب فیلمبرداری نوشتم، یعنی چیزی را که تماشاگر پلان به پلان می بیند تحریر کردم. اما در مورد آنتونیونی کاملا فرق داشت، اصلا چیز دیگری بود. آنتونیونی کسی را لازم دارد که داستانی را برای او نقل کند. وقتی داشتیم صحبتهایی کلی درباره این فیلم می کردیم همه چیز خوب پیش می رفت و مسئله ای باهم نداشتیم. اما بعد که صحبت از جزئیات کار شد، آنتونیونی فوری پرید وسط حرفم و گفت: «تو داستانی رابرایم تعریف کن تا من بگویم که روی اکران چکار باید کرد.» به او گفتم: «من نمی توانم، چون وقتی به یک فیلم فکر می کنم، به این هم فکر می کنم که روی اکران چه روی می دهد.» اما آلن رنه برخلاف آنتونیونی حرفم را قبول کرد.

ـــ چطور شد که خواستید با آلن رنه همکاری کنید؟ من از این تعجب می کنم که شما خودتان هم می توانستید کار فیلمبرداری را انجام بدهید.

* بله، اما من این فیلم را اختصاصا برای رنه نوشتم. تراولینگ هایی طولانی هم روی کاغذ آوردم ولی رنه از آنها استفاده نکرد. درهرحال، تاثیر رنه دراین فیلم آشکار بود.

ـــ منشا این علاقه شما به تصویر وسینما چیست؟

* خیلی ها هستند که تمایل دارند در کار سینما باشند و فیلم بسازند. من هم درفکرم بود که فیلم بسازم. اما عجیب این است که به من امکان دادند این کار رابکنم. بااین حال، تهیه کننده ای که تمام فیلم های اولم را کار کرد، با کشورهای دیگر قرارداد می بست. من غالبا فیلم هایم را در خارج ساخته ام. یکی از فیلم هایم در استانبول کار شد. آنجا بود که من با دخترکی آشنا شدم و این دختر بعدا همسر من شد. همین پیوند به نوعی مرا به ترکیه نزدیک کرد ونسبت به این کشور الفتی درمن پدیدآمد. سپس، یکی از فیلم هایم را در بلژیک ساختم، چون



امکانات زیادی درآنجا بود. دو فیلم دیگرم را در چکسلواکی ساختم چون مدیران سینمای این کشور نسبت به فیلم های من علاقه زیادی ابراز می کردند. حتی نامیرا(L'Immortelle) را به زبان اسلوواکی ترجمه کرده اند.

فیلم دوم در تونس فیلمبرداری شد. جریان از این قرار بود که وزیرفرهنگ بورقیبه علاقه زیادی به کارهای من داشت و از من خواست که فیلمبرداری را در تونس انجام بدهم. خلاصه کشورهایی بودند که امکاناتی فراهم می آوردند و درکار تولید فیلم هایم سهیم می شدند. البته کامبوج حالا قادر نیست چنین نقشی به عهده بگیرد چون پول کافی دراختیار ندارد. صنعت فیلم سازی در کامبوج رواج ندارد و باید همه لوازم موردنیاز را به آنجا انتقال داد که بسیار دشوار می شود.

ــ آیا هرگز به این فکر نبوده اید که با گدار همکاری کنید؟ چون کارهای او در ردیف موج نو قرار می گیرد...

* من ارج فراوانی برای گدار قائلم اما او ارج فراوانی برای من قائل نیست. درواقع می شود گفت که او برایم هیچ ارجی قائل نیست. جالب اینکه، هربار فیلمی را تمام می کنم، گدار اولین تماشاگر آن می شود. گمان می کنم که نسبت به فیلم های من نوعی خودداری، نوعی اکراه دارد.

ــ آیا به نظر شما گدار درمیان موج نوئی ها رادیکال ترینشان محسوب می شود؟

* به دلیل رادیکال بودن او نیست، بلکه به این دلیل است که او جالبترین کارگردان موج نو است. سینمای تروفو یا شابرول به هیچ وجه وابسته به موج نو نیست و کاملا به سینمای قدیمی رئالیسم سنتی مربوط می شود.

ــ خیلی ها رمان نو را با موج نو مقایسه کردند.

* البته آثار گدار قرابتی با رمان نو دارد، ولی آثار کسانی مثل شابرول شباهت چندانی به رمان نو ندارد، سینمای او خیلی سنتی است. اریک رومر نوعی پوچی سینمایی دارد، نوعی پرچانگی تمام و کمال.

ــ کدام یک از کارگردانان خارجی را می پسندید؟

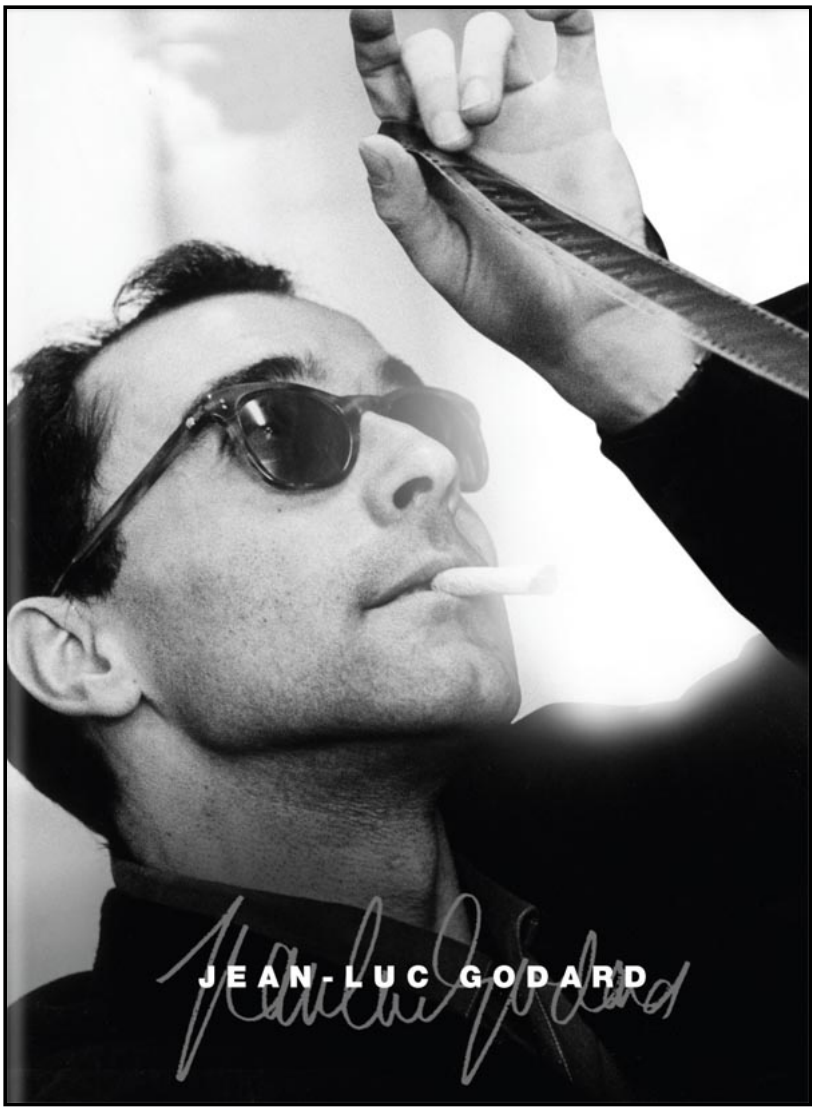
* به عنوان مثال، آنتونیونی که تمام آثارش برایم جالب است. همچنین فلینی که بخش عمده ای از کارهای او علاقه مرا جلب می کند و از فیلم های اخیر خارجی، مثلا فیلم **اروپا** که سروصدای فراوانی در فرانسه به پا کرد.

ــ استروب و گارل چطور؟ از آنها خوشتان می آید؟

* استروب نه. فقط کمی گارل. اما استروب نه. کارهای او سنگین است. استروب فیلم های تعلیمی می سازد. اما فاقد طنز گدار است... شاید استروب برای شما جالب باشد، اما برای من نه.

ــ بله، کارهای او برایم جالب است. اما وندرس و گریناوی چطور؟

* از گریناوی خیلی خوشم می آید، اما فکر می کنم که او زیاد حرف می زند. وندرس، بله، اما نه سه فیلم آخرش.



ــ یعنی از اولین فیلم های او خوشتان می آید؟

* همه فیلم های او، بخصوص فیلم **پاریس-تگزاس**.

ــ کار کدام سینماگر به روحیه شما نزدیک تر است و احساس قرابت بیشتری نسبت به کارهای او دارید؟

* مثلا در فیلم وندرس، تا انتهای جهان، تمامی قسمت اول فیلم کاملا برایم خوشایند است، که شباهت کاملی با فیلم دوست آمریکایی دارد. ولی قسمت دوم فیلم برایم سنگین است. وقتی وندرس شروع به تفکر می کند، شباهت زیادی دارد به آنچه در آلمان می گویند « فلسفه تراموائی».

ــ آیا شما به نقاشی هم علاقمندید؟

* بله، من پرتره ای از سیلویا کریستل کشیده ام. نگاه کنید، از او یک کولاژ درست کرده ام. چون این ژورنال واکس زده شده، هردو طرف آن دیده می شود.

ــ کولاژ زیاد کار می کنید؟

* نه، تفننی کار میکنم. نقاشی برای من یک جور تفریح است.

ــ عکاسی چطور؟

* عکاسی هم می کنم، اما نه عکاسی هنری. عکس های خبری زیاد گرفته ام، مثلا در کامبوج.

ــ و آخرین پرسش: آیا رمان جدیدی در دست دارید؟

* بله، مشغول نگارش جلد چهارم خاطراتم هستم، اما زیاد شتاب به خرج نمی دهم، چون جلد سوم تحت عنوان «آخرین روزهای کورنت» به تازگی به چاپ رسیده است.

(این گفتگو در تابستان 1993 انجام شده است).

برگرفته از کتاب « نقد عقل مدرن»

برگردان : حسین سامعی