

ادبیات معاصر

ادبیات فرانسه

۱۹۸۰ تا امروز

رمان، شعر، تئاتر

دومینیک ویار
برونو ورسیه

برگردان:
محمد بهرامی
سعید صادقیان



فرهنگ معاصر

ادبیات فرانسه از ۱۹۸۰ تا امروز

رمان، شعر، تئاتر

دومینیک ویار

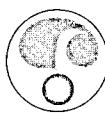
برونو ورسیه

با همکاری فرانک اورار

برگردان:

محمد بهرامی

سعید صادقیان



فرهنگ معاصر

انتشارات

فهرستنويسي پيش از انتشار:

عنوان و نام پدیدآور:	ادبيات فرانسه از ۱۹۸۰ تا امروز رمان، شعر، نثر / دومينيك ويار، برونو ورسيه؛ با همکاری فرانك اورار؛ ترجمه محمد بهرامي، سعيد صادقيان.
مشخصات نشر:	تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهري:	۶۲۸ ص.
وضعیت فهرستنويسي:	پاداشت
عنوان اصلي:	La litterature française au présent: héritage, modernité mutations, 2005.
موضوع:	ادبيات فرانسه — قرن ۲۰ م. — تاريخ و تقد
موضوع:	French literature -- 20th century -- History and criticism
موضوع:	ادبيات فرانسه — قرن ۲۱ م. — تاريخ و تقد
موضوع:	French literature -- 21st century -- History and criticism
شناسه افزوده:	برونو، برونو
شناسه افزوده:	Vercier, Bruno
شناسه افزوده:	اورار، فرانك
شناسه افزوده:	Evrard, Frank
شناسه افزوده:	بهرامي، محمد، ۱۳۶۷-، مترجم
شناسه افزوده:	صادقيان، سعيد، ۱۳۶۴-، مترجم
PQ ۲۵۰	ردبندی کنگره: ۸۴۰/۹۰۰۹۱۴
ردبندی کنگره:	ردبندی ديوسي: ۶۲۱۴۲۲۹
شماره کتابشناسي ملي:	

ISBN: 978-600-105-182-1

شابک: ۱-۱۸۲-۶۰۰-۱۰۵-۱



فرهنگ معاصر
انتشارات

تهران، خیابان طالقاني غربي، خيابان فريمان، شماره ۲۸، کدپستي: ۱۴۱۶۸۶۴۱۸۲

تلفن: ۰۵-۶۶۹۵۲۶۳۲؛ واحد فروش: ۰۶۶۹۷۳۵۲؛ فکس:

E-mail: farhangmoaserpub@gmail.com Website: www.farhangmoaser.com

ادبيات فرانسه از ۱۹۸۰ تا امروز
رمان، شعر، نثار

دومينيك ويار، برونو ورسيه

با همکاری فرانك اورار

ترجمه محمد بهرامي، سعيد صادقيان

ويراستار محمدرضا پارسايابار

حروفنگاري، صفحه آرایي و چاپ:

واحد کامپيوتر و چاپ فرنگ معاصر

چاپ اول: ۱۳۹۹ / تيراز: ۱۰۰۰ نسخه

كليه حقوق اين اثر متعلق به « مؤسسه فرهنگ معاصر » است و هر نوع استفاده بازرگاني
از اين اثر اعم از زيراكس، بازنويسي، ضبط كامپيوتری به صورت هاي مختلف از قبيل
Online PDF و يا تكبير به هر صورت ديگر، كلاً و جزئاً قابل تعقيب قانوني است.

یادداشت مترجمان

ترجمه کتاب حاضر بدون یاری خانواده و دوستان ممکن نمی شد. مهدی شجاعی، هادی آزاد، مهدی بهرانی، محمد راغب، نجم طباطبایی، مهشید نونهالی، دکتر روح الله حسینی، دکتر اسفندیار اسفندی، دکتر ناهید شاهوردیانی و احسان چریکی هر یک بخش‌هایی از ترجمه را خوانده‌اند و با پیشنهاد اشان به بهبود نتیجه نهایی کار کمک کرده‌اند. استاد راهنمای ما در داخل و خارج از دانشگاه، دکتر اسفندیار اسفندی، در گام نخست کتاب را به ما معرفی و در ادامه صبورانه ما را در پیشبرد کار و تصحیح ایرادهایمان یاری کرد، تأثیر ایشان بر آگاهی و شناخت ما تعیین‌کننده بوده است؛ دکتر ناهید شاهوردیانی در تمام سال‌های تحصیل ما حمایتش را از ما دریغ نکرده و در این مهم نیز ما را از پیشتبانی خود بی‌نصیب نگذاشت؛ دکتر روح الله حسینی نقش بزرگی در تربیت ما به عنوان مترجم داشته است و هم از این رو در ترجمه‌هایمان به ایشان بس بدھکاریم؛ مهدی شجاعی دو فصل آغازین کتاب را تیزبینانه خواند و نکات بسیاری را برای اصلاح کار به ما گوشزد کرد؛ پیشنهادات کلیدی احسان چریکی در مورد انتخاب لحن و وزن در ترجمه اشعار نگاه ما را به ترجمه شعر تغییر داد و ترجمه سخت‌ترین بخش این کتاب را لذت‌بخش ساخت؛ و در تهایت هادی آزاد آخرین خوانش را به انجام رساند تا ایرادها به حداقل برسند. بسیاری دیگر نیز غیرمستقیم در نتیجه نهایی این اثر سهیم‌اند: چه آنها که در صحبت‌ها و بحث‌های فراوان از دانششان بهره برده‌ایم و توانستیم بر غنای نتیجه بیفزاییم. و بی‌شك بدون حمایت بی‌دریغ جناب آقای موسایی، دقت نظر جناب آقای شاپوری و تلاش دیگر همکاران ایشان در مؤسسه فرهنگ معاصر این اثر در شکل و شمایل کنونی به دست مخاطبان نمی‌رسید. نام بردن از تمام کسانی که به ایشان از لحاظ فرهنگی، فکری و مادی مدیونیم در این مجال اندک نمی‌گنجد. از همگی شان سپاسگزاریم. بدیهی است اگر حسنی در این کار است، حاصل محبت این عزیزان است و اگر نقصی، همه از ما.



چند نکته درباره ساختار کتاب:

۱. به جز عنایین رمان‌ها و کتاب‌هایی که به فارسی ترجمه شده‌اند، سعی کرده‌ایم تا جای ممکن از پاورقی‌ها و هر تحشیه دیگری اجتناب کنیم تا متن اصلی برجسته شود.
۲. اسمی خاص در انتهای کتاب با نگارش لاتین‌شان آورده شده است تا جستجوهای فراتر از این کتاب تسهیل شود.
۳. عنایین رمان‌ها و کتاب‌هایی که به فارسی ترجمه نشده‌اند، در آدرس اینترنتی: tabularium.ir بارگزاری شده‌اند تا در صورت نیاز به عنوان اصلی بتوان به راحتی به آن‌ها و توضیحات اضافه در موردنیاز دسترسی پیدا کرد.

فهرست

۱	مقدمه
قسمت اول: تجدید مسائل	
۲۱	بخش اول: انواع خودنوشت
۲۵	فصل اول: انواع حسب حال نویسی
۶۶	فصل دوم: روزنوشت‌ها، دفترنوشت‌ها
۸۳	فصل سوم: قصه‌های خویشاوندی
۱۱۰	فصل چهارم: داستان‌های زندگی‌نامه‌ای
بخش دوم: نوشن تن تاریخ	
۱۴۳	فصل اول: ادبیات معاصر و جنگ جهانی اول
۱۴۷	فصل دوم: خاطره و جستجو: جنگ جهانی دوم
۱۶۵	فصل سوم: ادبیات اردوگاهی
۱۹۶	فصل چهارم: آخر زمان و... پس از آن
بخش سوم: نوشن دنیا	
۲۴۳	فصل اول: نوشن امر واقع
۲۴۷	فصل دوم: داستان و حواری واقعی
۲۷۳	فصل سوم: بازاندیشی تعهد
۲۹۳	فصل چهارم: ادبیات و فرهنگ
۳۱۴	فصل پنجم: ادبیات و تصویر
قسمت دوم: تحول ژانرها، تقابل دیدگاه‌های زیباشناسی	
۳۵۲	دیباچه
۳۵۵	بخش چهارم: فرزند زمانه خود بودن
۳۵۹	فصل اول: نویسنده امروز

۳۷۱	فصل دوم: اوضاع «آوانگاردها» چگونه است؟
۲۸۹	فصل سوم: ادبیات و «اجتماعات»
۴۰۱	فصل چهارم: فردگرایی‌های معاصر
۴۴۳	بخش پنجم: جاذبه‌های داستان
۴۲۷	فصل اول: نوآوری‌های رمان پلیسی
۴۴۰	فصل دوم: طعم رمان
۴۵۸	فصل سوم: دگرچاهای قصه
۴۸۱	فصل چهارم: رمان «بی‌اعتنای» و متفن
۴۹۸	فصل پنجم: بی‌قراری‌های رمان
۵۱۵	بخش ششم: حضورهای شعر
۵۲۱	فصل اول: بزرگان معاصر
۵۳۷	فصل دوم: شعر غنایی انتقادی
۵۵۰	فصل سوم: شعر نفرگرا
۵۶۵	فصل چهار: شعر اصالتگرا
۵۷۷	بخش هفتم: نوشه‌های نمایشی
۵۸۱	فصل اول: موقعیت نمایشنامه‌نویس
۵۸۹	فصل دوم: تئاتر در ارتباط مستقیم با دنیا
۶۰۸	فصل سوم: بازگشت به متن
۶۱۷	نتیجه
۶۲۱	واژه‌نامه فارسی-فرانسه
۶۲۳	واژه‌نامه فرانسه-فارسی
۶۲۵	کتاب‌نامه نوشه‌های انتقادی درباره ادبیات فرانسه
۶۳۱	نمایه

ادبیات فرانسه از ۱۹۸۰ تا امروز

رمان، شعر، تئاتر

مقدمه

دوره جدید ادبی؟

از سال ۱۹۸۰ تا امروز بیش از بیست و پنج سال^۱ می‌گذرد، تقریباً یک نسل. اما «نسل‌ها» در حوزه ادبیات چه کاربردی دارند؟ حرفة نویسنده‌گی بازهای طولانی‌تر از یک نسل را در بر می‌گیرد و دیدگاه‌های زیاشناختی همگام با ضرباًهنج زیست نو نمی‌گردند. پس چرا این دوره زمانی را بر می‌گزینیم؟ و به جز کنجکاوی موجه در مورد آخرين تولیدات ادبی، چه دلیل دیگری برای انتخاب این دوره زمانی داریم؟ این درست است که از سال ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۴، نویسنده‌گان زیادی پا به عرصه ادبیات گذاشتند، کسانی که تا آن دوره ناشناخته بودند، اما تا امروز در حد انتظار ظاهر شده‌اند. با این حال، این امر برای معرفی دوره مذکور به عنوان دوره جدید کافی نیست. آیا راهی که ایشان رفته‌اند همان راهی نیست که پیشینی‌اشان ترسیم کرده بودند؟ پیشینی‌انی که در این دوره نیز به نوشتن ادامه می‌دهند: در آغاز دهه هشتاد، کتاب‌فروشی‌ها پذیرای کتاب‌های جدید آلن رب‌گریه، ناتالی ساروت، مارگریت دوراس، کلود سیمون و دیگران بودند، نویسنده‌گانی که در شهرتشان هیچ شکی نیست.

اما خواننده کاملاً حس می‌کند چیزی تغییر کرده است؛ درواقع آثار کنونی این نویسنده‌گان سرشناس، به آثاری که قبلاً از آنها خوانده بودیم شباهت چندانی ندارند. گاه حتی تغییر مشی آنها بسیار واضح و تقریباً غافل‌گیرکننده است. پس از بازی‌های صوری، که رفته‌رفته در دهه‌های شصت و هفتاد مرسوم شده بودند، کتاب‌هایی به رشتۀ تحریر درآمدند که یا به «روایت‌های زندگی» می‌پرداختند – روایت‌هایی

۱. نسخه فرانسوی کتاب در سال ۲۰۰۷ منتشر شده است.

که امروز موفقیتی بزرگ کسب کرده‌اند – یا به زندگی‌های فردی، داستان‌های خانوادگی و شرایط اجتماعی توجه داشتند، در حالی که پیش از آن به نظر می‌رسید ادبیات، همه‌این حوزه‌ها را به علوم انسانی واگذارده است، علمی که در سه دهه اخیر در اوج شکوفایی بوده‌اند. علاقه به رمان و ولع روایت دوباره به جان نویسنده‌گان می‌افتد؛ نویسنده‌گانی که از تکه‌تکه کردن یا افراط در پیچیده کردن داستان‌ها دست می‌کشند. تازه‌واردها دیگر چشم به پیشینیان ندارند و گاه از فرط اشتیاق حاضرند از هیچ، داستانی بسازند، حاضرند در واقعیت غرق شوند – واقعیتی که بخش عظیمی از ادبیات به آن پشت کرده بود – و نیز حاضرند از شهرستان‌ها و حومه‌های شلوغ بگویند: فضاهایی که از مدت‌ها قبل در آیش رها شده بود. به همین منوال، گذشته بازنگری می‌شود و تاریخ دوباره فتح.

چنین پدیده‌هایی برای آگاه کردن منتقد بسنده‌اند: این فقط نسلی جدید نیست که پا پیش می‌گذارد، بلکه دوره زیباشناصی نوینی است در حال شکل‌گیری، دوره‌ای که به چند نسل از نویسنده‌گان تعمیم می‌یابد. برخی نشانه‌ها گواه گستردگی این امرند: مجلات آوانگارد یکی پس از دیگری کم‌فروع و مکاتب زیباشناختی منحل می‌شوند، بی‌آنکه هیچ گروه یا مکتبی جایگزینشان شود؛ بیانیه‌ها و نظریه‌هایی که آنها را به هم نزدیک می‌کردنند جذابیت خود را از دست می‌دهند؛ مفاهیم نوینی در مقالات و بحث‌ها جا باز می‌کنند: به ویژه اصطلاح «خودانگاری»^۱ که تنها چند سالی است که مطرح شده و اصطلاح «نوگنایی» در دنیای لطیفتر شعر. چندی بعد (در سال ۱۹۸۹) سخن از «بی‌اعتنایی» داستانی به میان می‌آید. به راستی برگی نو در تاریخ ادبیات ورق می‌خورد.

خطر نزدیک بینی

اما چگونه ادبیات امروز را بدون اشتباه توصیف کنیم تا نه نویسنده‌ای را ارج نهیم که موفقیتش تنها چند صفحه دوام می‌یابد و نه از کنار نویسنده‌ای بگذریم که

^۱ Autofiction: واژه‌ای است نو از ترکیب auto و fiction که در اینجا برای آن از معادل «خودانگاری» استفاده کرده‌ایم؛ «خود» برای اشاره به موضوع روایت و «انگاری» برای اشاره به فعل انگاشتن یا تصور کردن. در عین حال سعی شده است به نگاشتن (نگاری) نیز توجه شود.—م.

در نهان شاهکار فردا را می‌نویسد؟ زیرا نویسنده مستعد خوانندگانش را غافلگیر می‌کند، خوانندگانی که آمادگی پذیرش اثری را ندارند که معیارهای قضاوت‌شان را بر هم زند. پس خطر بسیار جدی است: خواه آثاری را ادبی بدانیم که با سلاطین از پیش‌شکل‌گرفته هم خوانی دارند، خواه با جریان‌های رسانه‌ای هم صدا شویم که بی‌درنگ در پی تجلیل فلان حرکت جنجالی زودگذر و در عین حال پرمنفعت‌اند. اما اگر منتظر «آیندگان» بمانیم تا دسته‌بندی و گزینش کنند، آیا وظيفة خود را به دوش دیگری نینداخته‌ایم؟ آیا از زیر بار مسئولیتی که بر دوش ما گذاشت‌هایند، شانه خالی نکرده‌ایم؟ و اصلاً خود آیندگان به چه تکیه می‌کنند؟ به نقد مطبوعاتی؟ یا به گفته‌های دهان‌به‌دهان؟ آیا اطمینانی هست که این معیارها محکمتر از معیارهای دیگر باشند؟ باید پذیرفت که نقطه‌نظر ما نسبی است و به نوع خواسته‌ها، مسائل عصرمان و... بستگی دارد.

ما خود مخاطرات احتمالی نگارش کتابی با موضوع نقد ادبیات معاصر را پذیرفته‌ایم. در این کتاب شاید خواننده با معرفی مفصلی از فلان نویسنده، که در مطبوعات و رسانه‌ها شهرتی بسیار دارد، روپرتو نشود. با این حال این وعده را می‌دهیم که از کشف نویسنده‌ای که هنوز کسی درباره‌اش صحبت نکرده است و فردا از او حرف خواهد زد، لذت برد. اما هدف اصلی ما این نیست؛ نه قصد داریم «فهرستی از برترین‌ها» ارائه دهیم و نه می‌خواهیم از کسی پیشاپیش بت‌بسازیم. هدف ما توصیف ادبیات درحال شکل‌گیری است، ادبیاتی که از ابتدای دهه هشتاد متولد شده است و همچنان پیرامون همان مسائل در حال تکامل است. بعلاوه، ما تقریباً از این تاریخ فاصله گرفته‌ایم؛ بیست‌وپنج سال زمان کمی نیست. برخی از نویسنده‌گان، که از آغاز دهه هشتاد به نوشتن روی آورده‌اند، چندین اثر در کارنامه خود دارند و ما برای مشاهده شکل‌گیری و عمق و قوام یافتن آثارشان زمان داشته‌ایم؛ حتی مسیری که پیموده‌اند ما را در درک بهتر دغدغه جوان‌ترها یاری می‌کند.

ادبیات فرانسه یا ادبیات فرانسوی زبان؟

فرانسه زبانی است مشترک میان چندین ادبیات بسیار متفاوت که به این زبان نوشته می‌شوند. منطقاً ادعای بررسی تلفیقی این ادبیات‌ها در محدوده یک اثر، ادعایی است واهمی، مگر آنکه به نگاهی اجمالی کفايت کنیم. قطعاً سنگ بزرگ نشانه نزدن است.

بررسی درست ادبیات فرانسوی زبان، محتاج توانایی‌های بسیار متنوع و گسترده است: باید همان اندازه آفریقاشناس بود که آمریکاشناس، همان اندازه کِبِک و پولینزی را شناخت که سوئیس و بلژیک را؛ تازه، بررسی ادبیات اقلیت‌های فرانسوی زبان در دل کشورهای دیگر هم مطرح است، مثلًا در لبنان، در فلسطین اشغالی و در دیگر مناطق جهان. بسیاری از آثاری که مدعی پرداختن به ادبیات «فرانسه و فرانسوی زبان» هستند، سهم ناچیزی برای ادبیات فرانسوی زبان قائل شده‌اند. امروزه این ادبیات‌ها پرشمار، زنده و پویا هستند، محدود کردنشان به چند صفحه، توهین به آنهاست. از این روست که ما قصد داریم تنها به ادبیات «فرانسه» بسنده کنیم.

اما این کار چیزی را حل نمی‌کند، چرا که مرزها و دسته‌بندی‌ها نفوذناپذیر نیستند. چه معیاری تعیین می‌کند که نویسنده‌ای فرانسوی است یا فرانسوی زبان؟ محل تولدش؟ محل اقامتش؟ ناشر اصلی آثارش؟ ملیت‌ش؟ همه — یا تقریباً همه — این‌ها ممکن است تغییر کند و درواقع تغییر هم می‌کند. در این زمینه، جغرافیا و تاریخ سیاسی، تقسیم‌بندی‌های حیرت‌آوری برای ما به جا گذاشته‌اند: ساکنین جزایر گوادلوب و رئونیون، فرانسوی محسوب می‌شوند، ولی ساکنین جزایر هائیتی و موریس، فرانسوی زبان، با اینکه فاصله میان این جزایر از فاصله آنها با فرانسه کمتر است. بنابراین برای این کتاب، ناچار بودیم معیارهایمان را براساس شاخص‌های اساساً ادبی پی بریزیم: «چاپ» و «دریافت». چاپ: انتخاب محل نشر اثر، مشخصه‌ای است متمایزکننده. نویسنده بسته به اینکه اولین چاپ کتابش در کشور خودش باشد یا در فرانسه، خوانندگان یکسانی را مخاطب قرار نمی‌دهد. هنگامی که ژان‌فلیلیپ تومن، املی نوتومب یا اوژن ساویتزکایا کتاب‌هایشان را در فرانسه به چاپ می‌رسانند فارغ از احساس تعلقی که به بلژیک دارند، در قالب ادبیات فرانسه می‌نویسند. دریافت: خوانندگان فرانسوی، بی‌آنکه تفاوتی میان این نویسنندگان و نویسنندگان دیگر قائل شوند، آنها را می‌پذیرند. حتی پیش می‌آید که خواننده آنها را خارجی نمی‌پندارد (بدون شک این مشخصه‌ای است از «الحاق‌طبعی» فرانسوی) و این نویسنندگان را نمایندگان اصلی نوعی از ادبیات «فرانسه» می‌پندارد. چنین است که مطبوعات و سپس ناشر آثار ژان‌فلیلیپ تومن، او را در کنار ژان‌اشنوز، تا حد «سردسته نویسنندگان بی‌اعتنای بالا آورده‌اند.

ادبیات، صنعتگری و تجارت

اما حتی با محدود کردن خود به ادبیات فرانسه نیز نخواهیم توانست به تمام کتاب‌ها و تمام نویسنده‌گان این دوره بپردازیم. سالانه شمار آثار منتشر شده به قدری زیاد است که هر گونه میل به توسعه را به چالش می‌کشد و در چنین شرایطی ممکن است مقصود ما هم گم شود. مهم آن است که با تعیین ویژگی‌های واقعی ادبیات معاصر، بتوان پیکره آن را ترسیم کرد. چرا که بخش بزرگی از تولیدات ادبی به دوره‌ای خاص تعلق ندارد: این بخش، بی‌آنکه تحت تأثیر جداول‌های زیباشناختی قرار گیرد، ثابت می‌ماند و امکان تعریف دوره را منتفی نمی‌کند. این دسته، ادبیاتی است پذیرا، یعنی پذیرنده جایگاهی است که جامعه برای او در نظر می‌گیرد، جایگاه هنری سرگرم‌کننده که قصدش برانگیختن تخیل رمانی و لذات داستانی است. باید در نظر داشت که این آثار اغلب به صورت مجموعه تولید می‌شوند و تا ابد عناصری بی‌زمان را تغییر می‌دهند که آمیزه‌ای از داستان‌های تاریخی، خارق‌العاده یا احساسی‌اند. چنین کتاب‌هایی در بهترین حالت ناشی از صنعتگری‌اند و نه هنر، صنعتگری‌ای گاه ماهرانه و حتی با کیفیت. این نویسنده‌گان به‌نوعی «پیشه‌ور» هستند. اما در اینجا هیچ صحبتی از آنان نخواهد شد.

نوع دیگری از ادبیات وجود دارد که به شیوه‌ها و خلق‌خوی این دوران دقت بیشتری دارد و بازتابی اغراق‌شده و تحریک‌آمیز از آن ارائه می‌دهد. این ادبیات کمتر از دسته دیگر پذیرا نیست، اما در سطحی بازاری‌تر و تجاری‌تر. این ادبیات را می‌توان ادبیات همخوان نامید، چرا که با کلیشه‌های زمان هم صداست و با هیاهویی زیاد به صحنه فرهنگ قدم می‌گذارد و تنها در همین هیاهوست که توجیهی برای ارزشمندی خود می‌یابد، چرا که در پی «جنجال» است، اما جنجالی متناسب با ذاته روز در پی «موج سواری» بر سلاطیق عمومی است، برای مثال با استفاده از مسائل جنسی، رفتارهای نمایشی و کلبی‌گری. این ادبیات با شعارهای تبلیغاتی و راهکارهای شبه‌فرهنگی هم داستان است. در عین حال، ادبیاتی پذیرا نیز هست، چرا که وضعیت دنیا را می‌پذیرد، دنیا را در قوانین بازار خلاصه می‌کند و از آن بهره می‌جوید؛ می‌داند چه چیزی فروش خواهد کرد و مقالات و برنامه‌های رادیو و تلویزیون را به خود جلب می‌کند. از این منظر، بیشتر به تجارت تعلق دارد تا صنعتگری. هر چند شکی نیست که ترجمانی است از وضعیت جامعه، اما در آن

تعمق نمی‌کند؛ هیچ حسن اجتماعی ندارد، مگر در حد یک نشانه جامعه‌شناسختی و در این جایگاه، به اندازه‌های رفتار اجتماعی دیگر، زودگذر است و بی‌ارزش. این آشکال عمدۀ ادبیات پذیرا—رمان‌های فرازمانی ماجراجویی، شعرهای تصنیعی، تئاترهای سرگرم‌کننده و جنجال‌های حساب‌شده—توجه رسانه‌ها را میان خود قسمت می‌کنند. فهرست «پرفروش‌ترین‌ها» در برخی از مجلات گواهی بر این ادعای است، مجلاتی که پذیرفته‌اند بهترین ادبیات ادبیاتی است که خریدار بیشتری دارد (استفاده از کلمه پرفروش به خوبی نشان می‌دهد که این ادبیات بر اصولی غیرادبی بنا شده است). اما نباید اشتباه کرد و همچون عامل مردم این گونه پنداشت که کیفیت یک کتاب با موقوفیت آن نسبت عکس دارد. تفاوت‌های واقعی جای دیگر است.

وسواس نوشتار

خصوصیت مشترک همه نوشه‌های یادشده این است که درگیر خود نوشتار نیستند. چه آنها که با ظرافتی مکتب خانه‌ای می‌نویسند، چه آنها که از زبان محاوره‌ای روز تقلید می‌کنند و به هیچ وجه نگران سبک نوشتارشان نیستند. فقط شخصیت‌ها و داستان‌هایشان—یا نداشتن داستان—برایشان اهمیت دارد. در این نوشه‌ها ما یا با نوشتار تغزیلی بسیار نازل روپروریم یا با اصطلاحات رایج روزمره. این نوشه‌ها در مسیر کلی کتاب هیچ گاه دغدغه نوشتار ندارند، از نظرشان نوشتار همیشه در دسترس است و هرقدر بخواهند می‌توانند از آن استفاده کنند. این نویسنده‌گان صنعت‌گر یا اغاوگر، به ابزار خود چندان نمی‌اندیشند، ابزارشان چیزی فراتر از ابزار نیست. پرست در مقاله «ضد سنت بو» می‌گفت: «کتاب‌های زیبا، گویی به زبانی دیگر نوشته شده‌اند»، یعنی به زبانی خاص که هیچ مشابهی ندارند. در حقیقت ما در همان نگاه اول، جمله پرست یا سلین، جمله ژولین گراک یا بکت را می‌شناسیم. در دوره معاصر نیز همین طور، گوشمن را به بازشناسنخانه پیچ و تاب‌های فرانسوایی، چیدمان آهنگین ریشار میله، مکث‌های نابهنه‌گام باسکال کینیار یا ضربه‌های چکشی پیر میشون عادت می‌دهیم.

تفاوت دوم به چالش‌های پیش روی این آثار برمی‌گردد. در کنار ادبیات پذیرا، که تنها دغدغه‌شان دست‌یابی به «کالایی قشنگ» یا رسیدن به تیراز بالاست، ادبیاتی ناهمخوان شکل می‌گیرد. این ادبیات در پی تطبیق خود با

انتظارات مخاطبین نیست، اما در تغییر این انتظارات سهیم است. این کتاب‌ها ویژگی‌های این دوره را بهتر نشان می‌دهند و در توضیح ویژگی‌های آن توانانندند. این آثار با تغییر فصول یا هجوم موج جدید «تولیدات» ادبی از رونق نمی‌افتنند یا دست کم در برابر این موج بیشتر مقاومت می‌کنند و در یادها می‌مانند؛ چرا که این نوشه‌ها نه دستورالعمل‌های کهن را باز تولید می‌کنند و نه به ارزش‌های مبادله‌ای، که از کتاب یک کالا می‌سازند، تن می‌دهند. این ادبیاتی است که دور از تجارت و صنعت‌گری، به طور صریح یا ضمنی در ذات خود تعمق می‌کند، همچون فعالیتی انتقادی دلمشغولی‌هایش را به خوانندگان عرضه می‌کند. به باور ما، در اثری که هدفش معرفی ادبیات معاصر است، باید به چنین ادبیاتی اولویت داد.

«نقد» در این نوشه‌ها اشکال بسیار مختلفی به خود می‌گیرد: می‌تواند به همان میزان که سُبک و تفتنی است، آشفته، نگران یا پرشور باشد. این ادبیات به این دلیل انتقادی است که نشان می‌دهد هم به نگرانی‌ها و امیال عصر خود آگاه است و هم به ابزارهای ادبی‌ای که به کار می‌گیرد واقف. اگر این آثار ادبی را ناهمخوان می‌خواهیم، به این خاطر است که وقتی انتظارشان را نداریم از راه می‌رسند. این آثار به دام تعاریف از پیش تعیین شده و قالب‌های فرهنگی از پیش آماده گرفتار نمی‌شوند. با وجود این، خلق تعاریف جدید با حفظ شکل‌های قدیمی ناممکن است. امپرسیونیست‌ها برای خلق فروغی جدید در نقاشی، مجبور شدند شیوه جدیدی برای قرار دادن قلم مو بر بوم بیافرینند. همین مطلب در مورد هنر جمله نیز صدق می‌کند: نوسانات روحی و شخصی و استعارات جسمانی به ناتالی ساروت امکان داد تا به ما بفهماند «گرایش‌ها»^۱ یا «مکالمه نهان» چیست‌اند. از این منظر، فرآیند نگارش و هدف اثر به چالش کشیدن سکون حاکم است. اگر هنوز برای برخی نوشتن ضرورتی است درونی و نه تحويل اثری «کارخانه‌ای»، به این دلیل است که در آگاهی از هستی خللی پیدا شده است. هر دوره از تاریخ، وضعیت زیستی یا شناختی، کیفیتی از تجربه یا شکلی از وجود را ایجاد می‌کند که خاص همان دوره است و تا آن روز بازتابی در تولیدات فرهنگی پیدا نکرده است. هنرمند

۱. tropismes: به حرکت جهت‌دار گیاه یا یکی از اندام‌های آن بر اثر یک محرك بیرونی گویند. نیز نام اثری است از ناتالی ساروت.-م.

و نویسنده در چنین شرایطی درمی‌یابند تا چه حد گفتمان‌های از پیش‌شکل گرفته دنیا را تحریف می‌کنند. بنابراین، او مجبور است گفتمان‌های دیگری را تصور کند. به طور قطع ادبیات خود را موظف به حل این مسائل نمی‌داند، اما رضایت نمی‌دهد آنها را در سکوت رها کند. ادبیات زمانی می‌نویسد که دانش بازمی‌ماند، قالب‌ها کم می‌آیند و – هنوز – کلمه‌ای وجود ندارد. به همین دلیل، نیاز به کلماتی دیگر است، کلماتی که در نحوی دور از انتظار به کار روند، نحوی بکر به معنی واقعی کلمه.

چالش‌ها و ژانرهای

پر واضح است که از نظر ما این دسته آخر جالب توجه است؛ نه لزوماً به خاطر ویژگی‌های ذاتی اش (بی‌شک تمام کتاب‌هایی که در این دسته قرار می‌گیرند، شاهکار نیستند)، بلکه به خاطر چالش‌هایی که برای خود ادبیات و دنیای پیرامونش طرح می‌کنند. کتاب‌ها و نویسنده‌گانی که ما معرفی می‌کنیم آنها بی‌هستند که این امکان را فراهم می‌آورند تا در جایی میان ادبیات ماندگار و ادبیات گذرا، ویژگی‌های متمایز‌کننده ادبیات معاصر را به درست‌ترین شکل تشخیص دهیم.

اگر ادبیات تغییر می‌کند، به خاطر تغییر دغدغه‌هایش است و بی‌شک هم صدا با زمانه‌اش. میل، الزام یا اضطرار، که نویسنده‌ای را به نوشتمن و می‌دارد، یقیناً تاحدی برآمده از انگیزه‌های فردی یا استعدادهای ویژه اوست. اما این انگیزه‌ها در تماس با عالم زاده و نشانه‌هایش در اثر آشکار می‌شوند. این نشانه‌ها در اثر قابل بازیابی‌اند، به خصوص اینکه بین آثار مشترک‌اند: چنین نیست که نویسنده تنها و در خلوتش، بی‌تفاوت به همه چیز کار خود را دنبال کند. دنیای مدرن، این تصویر رمانیک از نویسنده را محکوم می‌کند. درنتیجه این مسائل ماندگار را می‌توانیم از خلال این کتاب‌ها استخراج کنیم. عصر ما نخست به دلیل مضامین نوشتاری اش عصری منحصر به فرد است؛ سپس و شاید به‌ویژه به دلیل روش برخورده با این مضامین. ما به سهم خویش، آثار در حال شکل‌گیری را در نقطه تلاقی محتوا و روش بررسی کرده‌ایم و سؤالاتی که این آثار را برانگیخته‌اند و دغدغه‌های صوری آشکار در آنها را زیر ذره‌بین قرار داده‌ایم. در همین راستا، نیمة نخست کتاب حاضر بر پدیده‌های توصیف‌گر این دوره، تغییر مشی‌های شناخته‌شده و شاید تعیین‌کننده این دوره تأکید دارد. این بخش به‌شیوه «مسئله محور» تدوین شده است.

اما توصیف این «چالش‌های» جدید — یا این چالش‌های قدیمی که ما به روشی نو دوباره به سراغشان می‌رویم — کفايت نمی‌کند. می‌بایست تصور ادبیات از خود را نیز در نظر گرفت: استنباطی که امروز نویسنده از کار خود دارد و «جایگاهی» که برای خود قائل است، تحولات مباحث زیباشناسی، و نیز تحولات ژانرهای اصلی ادبیات، داستان، شعر، تئاتر و غیره. گاه دوره‌ای با زیباشناسی مشترک میان همه انواع ادبی شناخته می‌شود: در ابتدای قرن نوزده، رمان‌تیسم نویسنده را هم انسانی جدا افتاده می‌بیند و هم الهام‌شده و رنجور، و این نگرش به شکلی واحد بر شعر، رمان، تئاتر و حتی مقالات حکم فرماست. گاه برعکس، هر نوع ادبی، زیباشناسی خاص خود را عرضه می‌کند: وقتی رمان با زولا و برادران گنکور، رئالیست یا بهتر بگوییم «ناتورالیست» بود، شعر با ورلن و مالارمه «سمبولیست» بود. اوضاع عصر ما چگونه است؟ نیمة دوم کتاب با توجه به این دگرگونی‌ها، نشان خواهد داد وضعیت انواع ادبی کلان در ادبیات امروز چگونه است: کجا این انواع از چنین دگرگونی‌هایی تأثیر پذیرفته یا بهتر بگوییم به‌خاطر این دگرگونی‌ها جهش یافته‌اند؟ مقاومت‌ها، تدوام‌ها و نوآوری‌های آنها کدام‌اند؟ همچنین فرصتی خواهد بود تا آثار نویسنده‌گانی را بررسی کنیم که کمتر از ویژگی‌های این دوره تأثیر پذیرفته‌اند، نویسنده‌گانی که کمتر درگیر دگرگونی‌ها بوده‌اند — یا برعکس در مسیر خود، نوآوری بیشتری نشان داده‌اند.

برای اینکه خواننده بتواند خود به قضاوت بنشیند، در این کتاب، حدود شصت گزیده^۱ از آثار معاصر را آورده‌ایم که مثال‌های مختلف و گاه متضادی از موسیقی خاص کتاب‌های عصر ما را به خواننده پیشکش می‌کنند. این گزیده‌ها به‌ویژه گواهی هستند نخست بر چالش‌هایی که ما توصیف کرده‌ایم و خط سیر ادبیات امروز، سپس بر نوآوری‌ها در ژانرهای تلفیق آنها با هم و در نهایت بر سبک خاص هر نویسنده. نمی‌توان از ادبیات حرف زد و گزیده‌ای از آن برای خواندن ارائه نکرد. این گزیده‌های بسیار مختصر، مشوقی هستند برای رفتن به سراغ این آثار. این گزیده‌ها بسیار کوتاه‌اند و بی‌تردید بسیار کم تعداد و جزئی، اما امیدواریم

۱. از این میان، پنج گزیده به دلیل محوریت فرم در آنها، ترجمه‌ناپذیر بودند و از متن حاضر حذف شده‌اند.—م.

چندان جانبدارانه نباشند. این گزیده‌ها نشان می‌دهند که نمی‌توان چالش‌های مذکور را مستقل از انتخاب سبک نوشتار و زحمتی که چنین انتخابی بر نویسنده تحمیل می‌کند و نیز مستقل از سلیقه واژگانی نویسنده و لذت زبانی درک کرد.

اوج‌گیری دوباره ادبیات

از ابتدای دهه هشتاد، ادبیات از سبک زیباشناسی دهه‌های پیشین فاصله می‌گیرد. نقد ساختارگرایانه و آخرین آوانگاردها، که از دهه پنجاه تا اواخر دهه هفتاد بر عرصه ادبیات حکم می‌راندند، به دیده تردید به فردیت و «رئالیسم» می‌نگریستند. آنها با تکیه بر مبانی علوم انسانی – زبان‌شناسی، روانکاوی و غیره – و با این پندار که شخصیت‌های داستانی چیزی نیستند مگر ساخته‌های کلامی با، به گفته پل والری، «موجوداتی با املا و احساسی کاغذی»، می‌پنداشتند ادعای بازنمایی واقعیت یا بیان سوژه توهی بیش نیست. ادبیات، که رفتارهای مجاب شده بود نمی‌تواند از بند گفتار رها شود، سرانجام هم آینه خود شد و هم زمینه مورد علاقه و منطقه کاوش خویش. از آن هنگام، به نظر می‌آمد ادبیات تنها به گسترش سازه‌های صوری، بازی با کلام و ساختارها مشغول است.

این‌ها همه ناشی از فراموشی فشار دنیا و ظرفیت ادبیات برای پروراندن تجربیات شخصی و مسائل جمعی بود. در نتیجه، این «موضوعات» دوباره خود را به نویسنده‌گان تحمیل کردند، خواه نویسنده‌گان مطرح، که دیدیم آثارشان به این سمت سوق پیدا کرده، خواه نویسنده‌گان جوان‌تر، که به نظر می‌رسد تنها به شوق نوشتمن در مورد فردیت، جهان واقع، خاطرات تاریخی یا شخصی به دنیای ادبیات پا گذاشته‌اند... ادبیات معاصر بدون نادیده انگاشتن نقدهای دهه‌های پیش، موضوعاتی را برای نوشتمن بر می‌گزیند که پیش‌تر خود را از آنها محروم کرده بود. به همین دلیل، پیشنهاد می‌کنیم این ادبیات را ادبیات «گذرا»^۱ بنامیم، همان‌طور که در دستور زبان به افعالی گذرا گفته می‌شود که مفعول می‌پذیرند.

۱. Transitive: گذرانه به معنای میرا، بلکه در دو معنای دیگر کلمه: هم به معنای واقع شده میان دو چیز، واقع شده در دوران «گذار»؛ و هم به معنای ادبیاتی که همچون افعال گذرا در مورد چیزی صحبت می‌کند یا بر چیزی (امر واقع) دلالت دارد... م.

فشار دنیا

چه شد که ادبیات چنین تغییر کرد؟ نخست باید پذیرفت که زمان ادبیات بیشتر به ضربانگ تحول عقاید و رفتارها نزدیک است تا به زنجیره بهم پیوسته رویدادها، و با زمان تاریخی یکی نیست. درنتیجه، تغییرات ادبی دهنده هشتاد به رویداد تاریخی خاصی برنمی‌گردد. این تغییرات بیشتر نتیجه پدیده‌هایی است کم صدای ولی پایدارتر. جنگ جهانی دوم آمد تا با خشونت‌تمام، همان چیزی را تأیید کند که پیش‌تر جنگ جهانی اول و وحشت خاکریز‌هایش اعلام کرده بودند: اینکه حرکت تاریخ همیشه بهسوی تکامل فکری بشر نبوده و پیشرفت‌های علمی و فنی می‌توانند به جای اینکه از چنگ وحشی‌ترین هیجان‌های انسانی رها شوند به برداشتن آنها درآیند.

با وجود اینکه بسیاری از نویسندهای ادبیات متفکران و هنرمندان شکست آرمان‌های انسان‌گرایانه را به خوبی دریافته بودند، اما به علت تنزل تفکر و تبدیل آن به ایدئولوژی، و نیز «انجماد» اذهان، این مسائل برای مدتی مدید در سکوت ماند. درواقع رویارویی «شرق و غرب» در دوران «جنگ سرد» انتخاب یک جبهه را ایجاد می‌کرد و گفتمان‌های جذمی جای اندیشه را گرفته بودند. این گفتمان‌ها نشانه‌های بارزی را عرضه می‌کردند که می‌بایست آنها را پذیرفت یا در مقابلشان موضوع گرفت؛ مسئله سیاسی مسئله روز بود. حتی ادبیات هم درگیر سیاست شده بود و برای مدتی به دوره متفکران بازگشته بود: سارتر، کامو و نیز آراغون و مالرو ادبیات را تنها در خدمت یک هدف تصویر می‌کردند. بنابراین قابل درک است که از دهه پنجماه به بعد، ادبیات که با چنین موضوعی هم راستا نبود، مسیر خودش را از این انحراف جدا کند و در ریزه‌کاری‌های صوری و حصار تخیل، فضایی برای استقلالی نظریه‌پردازی باید.

این گفتمان‌های غالب در پی «حوادث» سال ۱۹۶۸ خلل یافتد، اما نتیجه این امر ابتدا افراطی شدید بود که در حوزه ادبی نیز بروز کرد. بدین ترتیب ادبیات خود را وقف تدوین «نظریه‌ای» مختص به خود و کندوکاو پیرامون آن کرد. اما بیست سالی طول کشید تا توهمات ایدئولوژیک واقعاً فرو بریزند و همراه با آن دیوار برلین که نشانه ملموسی برای این توهمات بود سقوط کند، هرچند که از اواخر دهه هفتاد، تیزبین‌ترین ناظران به آسیب‌شناسی این امر پرداخته بودند: ژان فرانسوا

لیوتار در کتاب وضعیت پست‌مدرن، در سال ۱۹۷۹ فرایش این گفتمان‌ها را مطرح می‌کند و نوعی گم‌گشتگی را از تبعات آن می‌داند. همراه با او بسیاری از نویسنده‌گان این مسئله را در آثار خود آشکار کردند.

علوم انسانی، یا به گفته میشل ریو «دختران مادرکش ادبیات»، دیر زمانی جای ادبیات را در بیان دنیا و انسان گرفته بودند. اما تردیدی که آنها بر گفتمان‌های از پیش آماده افکنند، از اواخر دهه هفتاد گریبان خودشان را گرفت. بنابراین ادبیات باید از کنج عزلت خارج می‌شد و دریچه‌ها را به بیرون می‌گشود. به طور استعاری می‌توان این گذار را گذار از ادبیاتی «عزلت‌نشین» — که در دیرخویش سر به فرمان نظریه داشت، چنان‌که گویی قوانین بندیکت قدیس باشند — به ادبیاتی «دنیوی» — که در زمانه و دنیای خود غوطه‌ور بود — توصیف کرد. زمانه ایجاب می‌کرد ادبیات بیشتر در دنیا غوطه‌ور شود. دهه هفتاد پایان یک دوره رشد اقتصادی و پیشرفت اجتماعی کم‌ویشن ادامه‌دار بود. بحران نفتی و دگرگونی‌های اقتصادی منجر به صدمات سهمگین اجتماعی شد. آن زمان بود که شاهد ورود گروه‌های اجتماعی و نویسنده‌گانی با ملیت‌های بسیار متفاوت به عرصه ادبیات بودیم، عرصه‌ای که تا آن زمان درهایش به روی همه گشوده نبود. بهویژه طیفِ تجارب و فرهنگ‌هایی که هر کتابی بر اساس آن تجارب و فرهنگ‌ها نوشته می‌شود، به طور قابل توجهی وسعت یافت: چه با اهمیت دادن به برخی از واقعیت‌ها (حاشیه‌نشینی‌های اجتماعی — اقتصادی، زندگی در حومه شهرها، از میان رفتن طبقه کارگر، مهاجرت روستایی، صدای مهاجران «نسل دوم» و...)، چه با اهمیت دادن به رفتارهای فرهنگی (نقل‌های سینه‌به‌سینه، سنت قصه‌گویی، اختلالات هویتی، رسوم پذیرش جامعه...).

«پست‌مدرنیتۀ» زیباشناختی

مجموع این پدیده‌ها — از بین رفتن اعتبار گفتمان‌ها، تکثر موضع‌ها و الگوهای بیانی — که تمام حیطه‌های هنری را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهند، به تفاسیر بی‌شماری تحت عنوان «پست‌مدرنیتۀ» انجامیده است. اما آیا این واژه که اغلب به ادبیات نسبت داده می‌شود مناسب آن است؟ لیوتار این واژه را به تأسی از مفهوم «پساصنعتی» دانیل بیل و برای توصیف آن دنیای در حال دگرگونی، که

شرح آن رفت، وضع کرد. تحولی که تنها به ادبیات محدود نمی‌شود و دیگر زمینه‌های هنری نیز تحت تأثیر این دگرگونی فرهنگی گسترده قرار دارد.

در حیطه زیباشناسی، مفهوم «پست‌مدرنیته» به طور مشخص حاصل واکنشِ معماران در برابر همه‌گیر شدن الگوی واحد بود که به دلیل اقبال زیادش، به سرعت داشت سرتاسر دنیا را فرا می‌گرفت و دنیا را به یک‌شکل شدن تهدید می‌کرد: الگوی «کارکردگرایی بین‌المللی»—همان نوآوری‌های مدرن لوکوربوزیه و مکتب باوهاوس—که سادگی ظاهری و کارایی فنی («کاربردی») را ترجیح می‌داد. معماران دهه هشتاد، نگران از اینکه مباداً تا ابد همان حجم‌های متساوی‌السطح را بازتولید کنند، از این زیباشناسی روی می‌گردانند و دوباره سراغ ویژگی‌های خاص محلی و تزئینات نما می‌روند. به همین منوال، رشته‌های هنری دیگر (نقاشی، موسیقی) نیز پا جا پای معماری می‌گذارند: هنر فیگوراتیو به رقابت با فرم‌های متنوع انتزاعی بازمی‌گردد، از آثار استایل گذشته یاد می‌کند، آنها را ماهراهه تغییر می‌دهد، از آن خود می‌کند یا در کولاژهای جسورانه در هم می‌آمیزد؛ موسیقی تحقیقات «آکوسماتیک» را رها می‌کند و هارمونی‌های جدیدی می‌یابد، فرم‌های قدیمی را به کار می‌گیرد، در حالی که هوشمندانه آنها را با فناوری روز پیوند می‌زند. بدین‌سان موسیقی کهن—باروک و فولکلور—دوباره به گوش می‌رسد، اما در قالبی نو.

در ادبیات، این تغییراتِ جدید شاید راهی بود برای گریز از نوعی «فرتوتی»، که نقد تشخیص داده بود و نویسندگان خود عمیقاً آن را تجربه کرده بودند. اگر «همه چیز نوشته شده است»، در این صورت تنها راه، کشف دوباره همه چیز از راه بازی با فرم‌ها و الگوهاست، مثل بازی با قطعات یک سازه بزرگ. نقیضه‌ها که سرشار بودند از تلویحات انتقادی تا ثابت کنند خام نوشته‌های خود نمی‌شوند، موفقیتی نسبی کسب کردند، البته غالباً خارج از فرانسه (آمریکا، اسپانیا، ایتالیا، انگلیس) تا در فرانسه، کشوری که مفهوم پست‌مدرنیته در آن هنوز چنان که باید جا نیفتاده است؛ زیرا هرچند ادبیات فرانسه نیز بُعدی تفنه‌دارد که حاصل ذوق کتابی و ظرافت‌های «فرامتنی» یا «بینامتنی» (زان اشنوز، زان فیلیپ توَنَن، رونو کامو، اریک شوویار...) است، اما این مفهوم حق مطلب را نسبت به نگرانی‌های موجود در طیف بسیار وسیعی از آثار فرانسوی ادا نمی‌کند. در فرانسه، ارجاعات

به گذشته و وسوس در مطالعه آداب و رسوم آن، بیشتر بیانگر سردگمی امروز است، دورانی که به لطف گفت و گو با گذشته سعی در فهم خود دارد.

میراث و گفت و گو: ادبیاتی نگران

اشتباه است اگر دگرگونی زیبایشناختی دهه هشتاد را نتیجه یک موازنی بدانیم (موازنی میان دوران نوگرایی و دوران سنتی)، همچنان که اوژنیو دورس چرخه‌های جوش و خروش باروک و وقار کلاسیک را یک موازنی می‌داند. درواقع، ادبیات زمانه‌ما به هیچ وجه به سنت بازنمی گردد و در لای فرم فرو نمی‌رود. اگر گاهی اوقات برای توصیف مشخصات این دوره به عباراتی همچون «بازگشت سوژه» یا «بازگشت قصه» متولّ می‌شویم، این‌ها تنها تصویری ناقص از واقعیت مسئله‌اند. به‌یقین، دوباره سخن از «سوژه» به میان آمده است و موفقیت «خودانگاری» شاهدی است بر این مدعای گرایش به «قصه» اقبال دوباره می‌یابد، اما نویسنده‌اند به فرم‌های ادبی سنتی باز نمی‌گردند. درست‌تر آن است که بگوییم: قطعاً سوژه و قصه (و نیز واقعیت، تاریخ، تعهد انتقادی، شعر غنایی و...) به صحنۀ فرهنگ باز گشته‌اند، اما در قالب مسائل مبرم، سؤالاتی حل نشده و الزاماتی حیاتی.

رنۀ شار در عبارتی که معمولاً مفسران مسائل معاصر آن را به کار می‌برند، می‌نویسد: «میراث ما بی‌هیچ وصیتی به ما سپرده شده است». موفقیت این سخن حکیمانه قطعاً هم بیانگر آگاهی از وجود یک میراث است – که از بعضی جهات باری است سنگین – و هم بیانگر نیاز به تفحص در گذشته؛ نه برای تقلید از آن (زیبایشناستی کلاسیک) و نه برای بازی با آن (رویکرد پست‌مدرن)، بلکه برای شناخت خود به‌واسطه آن و از طریق گفت و گو با آن؛ و این گفت و گو احیاگر کنجکاوی‌های ماست، کنجکاوی‌هایی که به دستِ شکلی از مدرنیته و ذهنیت «لوح سفید»^۱، کنار گذاشته شده بود. میشل شایو همین موضوع را با واژه «فوق معاصر» توصیف می‌کند. او در توضیح می‌گوید: «فوق معاصر یعنی یک جمکردن تمام قرون». اگر مشخصه‌ای وجود داشته باشد که به بهترین شکل

۱. tabula rasa: باوری در مدرنیته مبنی بر محکومیت تقلید از گذشته‌گان، گستن از پیشینیان و تلاش بی‌بایان برای آفریدن امر نو... م.

ادبیات معاصر را تعریف کند، پیوند دوباره این ادبیات با اندوخته فرهنگی قرن‌ها و تمدن‌هاست (و همین مشخصه از جهاتی می‌تواند توضیح دهد چرا در مورد ادبیات از «پست‌مدرنیه» سخن به میان آمده است). این ادبیات با کتاب‌های کتابخانه گفت‌و‌گو می‌کند و به دنبال چیزی است که این کتاب‌ها هنوز برای گفتن به ما دارند و نیز درک شرایطی که آنها را به وجود آورده‌اند. این ادبیات همچنان گستاخانه‌ای مدرن، تحولات ناشی از این گستاخانه و «شهاب‌سنگ‌های» غربی را که از آسمان ادبیات گذشته‌اند به خاطر دارد. ادبیاتی که در رکاب رمبو یا مونتنی، پا به پای پروست و فاکنر و ماریوو می‌نویسد.

اگرچه نویسندگان معاصر نخستین کسانی نبودند که با «تردید» در فرم‌های فرهنگی نگریسته‌اند، اما میراث داران این تردیدند و باید «با آن کنار بیایند»؛ چنین است به قول سارتر «وضعیت» نویسنده امروز، او به ادبیات تعلق خاطر دارد و شیفته موقیت‌های گذشته و درخشش‌های جدیدش است. اما آنچه به او ارث رسیده، «فتروت» است و به واسطه تجربیات بکت یا تفکرات موریس بلانشو شیره جانش کشیده شده است. او همچون مؤمنی ایمان از کف داده هنرش را با روشن‌بینی‌ای آمیخته به حسرت به کار می‌بندد؛ روشن‌بینی و حسرتی که با این وصف دلایلی هستند برای مشکل‌بینی او.

زندگی ادبی معاصر

تحول اقتصادی از زندگی ادبی معاصر، نظامی ساخته است که در آن نویسندگان، ناشران و منتقدان به شکلی بسیار پیچیده بهم گره خورده‌اند. دیگر این گونه نیست که مؤسسان نشرها – از کالم‌لوی گرفته تا برنار گراسه – صاحبان آن باشند. در گذشته، بنگاه‌های نشر تنها در وجود یک نفر تجسم می‌یافتد: گالستون گالیمار، پل فلامان (سوی)، ژروم لندون (مینوی). به جز چند استثنای نادر، چندی است این ناشران – که همچنان فعلاند – به عضویت شرکت‌های چندرسانه‌ای درآمده‌اند، شرکت‌هایی که در آن نشر ادبی تنها بخش کوچکی از یک مجموعه بسیار عظیم‌تر است. نشر وابسته به فرازونشیب‌های دنیای تجارت شده است: بازخریدها، تراکم سرمایه، ادغام‌ها، سلب اختیار از صاحبان قبلی به نفع مدیران و نماینده سهامداران که به دنبال حداقل سوددهی و بازدهی کوتاه‌مدت‌اند. انتشاراتی نه چندان بزرگ

برای مستقل ماندن و چاپ چند کتاب ارزشمند، ابتدا باید از چند اثر — که به شکل «کالا» عرضه می‌شوند — سود کلانی برده باشد.

این پدیده‌ها نشر را در معرض خطر قرار می‌دهند، بهویژه نشری که خود را در خدمت ادبیاتی فاخر قرار داده است، حتی اگر ژانرهای کم‌طرفداری چون شعر و تئاتر را نادیده بگیریم. چنین تحولی با پیچیده شدن شبکه توزیع و خیم‌تر نیز می‌شود: کتاب‌فروشی‌های کوچک به دلیل ناتوانی در برآبر فروشگاه‌های بزرگ، که فضاهای وسیعی در اختیار دارند و در مورد رونمایی کتاب‌ها تصمیم‌گیری می‌کنند، تعطیل می‌شوند. امروزه یک سوم فروش متعلق به فروشگاه‌های بزرگ، یک سوم متعلق به فرهنگسراه‌های بزرگ و تنها یک سوم فروش متعلق به کتاب‌فروشی‌های سنتی است. آندره شیفرن در کتاب نشر بی‌ناشر (۱۹۹۱) این پدیده را، که در آمریکا به وقوع پیوسته است و نشانه‌های آن در فرانسه نیز احساس می‌شود، به خوبی توصیف می‌کند. مسئله اصلی دسترسی به کتاب‌ها و دیده‌شدن آنهاست. حتی در کتاب‌فروشی‌های سنتی، شمار بالای آثار چاپ‌شده باعث گردش بسیار سریع کتاب‌ها می‌شود. خواننده تنها چند روز (یا در بهترین حالت چند هفته) وقت دارد تا اثری را بیابد که از طریق نوشته یک منتقد با آن آشنا شده است.

با این همه وضعیت آنقدر هم تیره نیست: نشرهای کوچک و جدیدی پا به عرصه می‌گذارند که اهدافشان صرفاً مالی نیست و نیاز به خلاقیت را پاسخ می‌دهند. گاه نشری بزرگتر (در امر توزیع) از آنها حمایت می‌کند و این نشرها به آزمایشگاهی برای فرم‌های نو بدل می‌شوند. از دهه هشتاد ناشرانی چون وردیه، شین، شان والون، لوتان کیل فه، ورتیکال، لئو شر، لو دیلتانت، لو لیویه و... به ناشرانی قدیمی‌تر و جاافتاده‌تر چون پ.ا.ال یا اکت سود پیوسته‌اند. این نشرهای کوچک در جوایز ادبی پائیز شرکت نمی‌کنند؛ این جوایز همیشه عرصه رقابت همان چهار یا پنج نشر بزرگ (گالیمار، گراسه، لوسوی، آلبن میشل، فلاماریون) است که همگی از حمایت مطبوعات و ابزار لازم برای جلب توجه خوانندگان نسبت به تولیداتشان برخوردارند. بی‌آنکه بحث را دوباره به دعواهی تکراری ناکارآمدی و آسیب‌های این جوایز ادبی، بهویژه جایزه گنکور — که در سال ۲۰۰۳ صدمین سالگرد خود را جشن گرفت — بکشانیم، باید اشاره کنیم که این فرایند باعث تورم در حوزه نشر می‌شود: چاپ چند صد رمان در سال (در حدود ۷۰۰ رمان در سال ۲۰۰۳ و ۲۰۰۴)،

انجام وظیفه منتقدین و کتاب‌فروشی‌ها را در عمل ناممکن می‌سازد.

فهرست این جوايز، که در گرو منافع مالی و رفتارهای سودجویانه است، بیشتر بازتابی است از جنگ نفوذ تا رقابت میان ارزش‌های ادبی. برای برقراری عدالت بیشتر، جوايز دیگری نیز ابداع شده‌اند: جایزه دسامبر، جایزه فرانس‌انتر، جایزه فرانس‌کولتور، گنکور دیبرستانی‌ها، جایزه اولین رمان، جایزه ولر و غیره، که یقیناً به تعداد زیادی از کتاب‌ها فرصت شناخته شدن می‌دهند؛ اما بنیان این چرخه معیوب را زیر سؤال نمی‌برند: آیا اساساً کتاب‌ها می‌توانند «اسب مسابقه» باشند؟ این جوايز بیانگر اقبال عمومی ادبیات هستند، تا جایی که هر مؤسسه، کتابخانه یا شهرداری و همین طور انجمن‌های خوانندگان و کتاب‌فروشان «جایزه» خود را ابداع کرده‌اند. بی‌شك گسترش این وسوس «رده‌بندی» و «فهرست برگزیدگان» کمی عجیب است، اما در بهترین حالت این امر بهانه‌ای است برای بحث و به اشتراک گذاشتن یافته‌ها و احساسات خوانندگان. این‌گونه، حول محور ادبیات یک زندگی اجتماعی شکل می‌گیرد و ما تنها می‌توانیم از آن خرسند باشیم. انجمن‌های کتاب – در زمینه‌های عمومی یا خاص – در پاریس یا مناطق دیگر، بهار شرعا، نمایشگاه‌های کتاب، دهکده کتاب، جشنواره اولین رمان، ... جمعیت قابل توجهی را به خود جلب می‌کنند و نویسنده را بدون وساطت روزنامه‌نگاران یا منتقدان با خوانندگان مواجه می‌کنند.

از علاقه عموم نسبت به کتاب و کتاب‌خوانی کاسته نشده است. پژوهش‌ها (وزارت فرهنگ، ۱۹۹۷؛ هفت‌نامه ایپسوس لیور ابدو، ۲۰۰۳) ارقام تقریباً ثابتی را نشان می‌دهند: ۴۴٪ مردم کتاب نمی‌خرند؛ ۲۰٪ بیش از ۱۰ کتاب می‌خرند؛ ۲۷٪ سالیانه بیش از ۱۰ کتاب می‌خوانند وغیره. در این خریدها رمان و کتاب‌های جیبی جایگاه قابل توجهی دارند، ولی نه جایگاه غالب را. عادات خواندن تغییر می‌کنند: در جامعه‌ای که به قول پل ویرلیو جامعه‌شناس، مقهور سرعت گردیده است، قالبی جدید – نازک‌تر و ارزان‌تر – پیدا شده است: کتاب «ده فرانکی» – یا دو یورویی امروز –؛ کلاسیک‌ها (یا قطعاتی از کلاسیک‌ها) و گاهی اوقات متون کوتاه معاصر در این قالب تجدید چاپ می‌شوند. کتاب صوتی که نخست برای نایسنايان در نظر گرفته شده بود، نواوری دیگری است که با واگذاردن خوانش متون به صدای آشنا – طرف خانه سووان با صدای آندره دو سولیه، نامه‌هایی به لو با صدای ژرار

دزارت — رفته‌رفته مخاطب بیشتری به خود جذب کرده‌اند. همچنین خواننده برای اطلاعات بیشتر می‌تواند به ضمیمه‌های ادبی روزنامه‌های بزرگ^۱ و چند مجله^۲ مراجعه کند، اما آنجا اغلب به اسم‌های ثابتی بر می‌خورد، چرا که روزنامه‌ها نیز مانند کتاب‌فروشی‌ها با کمبود جا مواجه‌اند. گاه توجه به میزان فروش (فهرست‌های «پرفروش‌ترین‌های» هفته) بر دفاع از کتاب‌های ارزشمند اولویت دارد. هر هفته در برخی از روزنامه‌ها، همین آثار تفسیر می‌شوند: بیشتر از کتاب‌هایی که «باید خواند» صحبت می‌شود تا کتاب‌هایی که باید «کشف کرد».

نقد (ژان پیر ریشار، ژان کلود لوبرن...) بر چند نویسنده مرکز می‌شود و گاه حتی برای به چالش کشیدن این نویسنده‌گان (پیر ژورد، ادبیات بزدل، ۲۰۰۱). بحث‌ها اغلب جنبه تسویه حساب پیدا می‌کنند (ژان فیلیپ دومک، چه کسی از ادبیات می‌ترسد؟، ۲۰۰۱) یا بیشتر بازتابی از مسائل اجتماعی‌اند تا مسائل ادبی: پیرامون یهودستیزی یا بقیه دگرستیزی‌ها («ماجرای رونو کامو» در تابستان ۲۰۰۰، و اندکی بعد «ماجرای میشل اوئلبک»)، مسائل جنسی (درباره کتاب‌های ویرجینی دیانت و سپس کاترین میبه)، و مرزهای حیطه شخصی (در مورد سرژ دوبروفسکی، کریستین آنگو، کمی لورانس،...). در برابر این نقد یک دست، شبکه رادیویی فرانس کولتور فعالیتی مهم را در زمینه پخش کتاب‌های فاخر اما ناشناخته‌تر و نیز بحث درمورد آنها شروع کرده است و صدای نویسنده‌گان را در حالی که متون خود را می‌خوانند و در مورد آثارشان صحبت می‌کنند، به گوش مخاطب می‌رساند. مجلاتی مانند لا روو دو موند یا نوول روو فرانس (ان.ار.اف) به طور دوره‌ای از خاکستر خود زاده می‌شوند؛ چندین مجله هنگارشکن (آتلیه دو رمان، ژوا، تودور بالمورال) از نظرات گروهی خاص از نویسنده‌گان دفاع می‌کنند؛ مجلات دیگری هم هستند که واقعاً سعی در اطلاع‌رسانی دارند، مثل لوماتریکول دزانز یا پرتکست که تبدیل به انتشارات شده است، اما این مجلات سرنوشتی ناپایدار دارند و پخش

۱. روزنامه یا هفت‌نامه لو فیگارو، لو موند، تلمرا، لیراسیون، اومانیته، اکسپرس، لو یوان، لو نوول اسپر واتور، لزانز و کوبیتیل...

۲. کتن لیتر، مگرین لیتر، لیر...

آنها محدود به خوانندگان وفاداری است که از پیش مجاب شده‌اند نه عامه مردم. بسیاری از مجلات خلاق که در سال‌های اخیر درخشیدند (که ولتر، پرپاندیکولر) دوام نیاوردند. در عوض پایگاه‌های «اینترنتی» افزایش یافته‌اند؛ تارنماهایی که نویسنده‌گان یا ناشران راه‌اندازی کرده‌اند تا از این طریق حذف شدن کتاب‌فروشی‌های محلی و رسانه‌های اطلاع‌رسانی را جبران کنند. اگر پایگاه اینترنتی چند نویسنده «برای مصارف شخصی» (تماس مستقیم نویسنده با خوانندگان) ساخته شده است، در عوض پایگاه‌های دیگری مانند remue.net (پایگاه فرانسوی inventaire-invention) یا بازنده و تبدیل به پایگاه‌هایی برای تبادل اطلاعات و نقدهای ادبی شده‌اند.