جادهٔ فلاندر: نوشتهٔ کشنده

استوارت سایکس
ترجمهٔ منوچهر بدیعی

وقتی می‌گویند همظرفی، مرادشان ظرف زمان است یا ظرف مکان؟

موریس مرلوپونتی

آنجا که علم شکست می‌خورد گودالی پدید می‌آید که از همه‌جای آن ادبیات می‌جوشد.

سرژدو بروسکی

تألیف جادهٔ فلاندر بر دو اصل استوار است: یکی معماری حسی که خود رمان‌نویس به آن اشاره می‌کند[۱]، و دیگری اصل قرینه‌سازی که این نوشته را به نخستین نمونه از آثار سیمون بدل کرده است با فرمی که او بعدها آن‌را برمی‌گزیند یعنی فرم «سه‌لته».* هم در حکایتی که به میان آمده و هم در ساخت رمان یک نکتهٔ اساسی هست و آن زمان کشته‌شده است.

جادهٔ فلاندر که بر اساس خاطرات قهرمان اصلی آن بنا شده است، به تاریخ معاصر می‌پردازد: زمینهٔ اصلی داستان سیمون نبرد فلاندر (در جنگ جهانی دوم) در لحظهٔ عقب‌نشینی (ارتش فرانسه) است و بر همین زمینه او اندک‌اندک خرده‌ریزهای تجربه‌ای فردی و آشفته را برمی‌سازد. نویسنده ضمن آنکه ماجرای از میان رفتن تمامی یک اسواران را به یاد می‌آورد، به آن خشونت دورانی می‌پردازد که روابط آدمیان بر آن استوار است، خواه در وضع دسته‌جمعی مانند جنگ خواه در چهارچوب تنگتر روابط زن و مرد. در **جادهٔ فلاندر**، وحشیگری عملیات نظامی قرینهٔ تنهایی تناقض‌آمیز و وحشیانهٔ عشق، مخصوصاً در شرح عمل مباشرت است. پس از جنگ، قهرمان اصلی رمان شبی مذبوحانه تلاش می‌کند تا تجربه‌هایی را که در دوران جنگ انباشته است از نو زنده کند: شکست، اسارت، فرار و همچنین تلاش برای درک رفتار فرماندهٔ سابق خود که در اوضاع و احوال سرگیجه‌آوری مرده است، تلاشی که پیوسته آن‌را از سر می‌گیرد. اما، نه خاطرهٔ زنی که سالها در خیال او بوده است و نه وجود واقعی آن زن واقعیت خارجی را بازنمی‌گرداند: «ژرژ» پی می‌برد که خیال در سیر و سیاحت او در زمان چه نقشی بازی می‌کند.

زمان برای سربازان جادهٔ فلاندر در هنگام سرگردانی پرآشوب و مرگبارشان دیگر وجود ندارد؛ برای «ژرژ»، قهرمان اصلی، که مسحور خاطرهٔ شرکت خود در نبرد فلاندر است، زمان از میان می‌رود و جای آن‌را همجواری صحنه‌هایی می‌گیرد که با نقل خاطره‌ها (به خاموشی یا غیر از آن) پدید می‌آید. در جادهٔ فلاندر نقش زمان همان نقش چیزهایی است که به صورت نوشته درآمده و بیشتر حالت مکان و آرایش همظرف دارد تا توالی به معنای اخص کلمه. به موضوع اصلی رمان که جنگ است موضوع آفرینش رمان نیز افزوده می‌شود، یعنی خیالهایی که از خلال مسیر شبکه‌ای زبان ادبی به صورت ابداع جلوه می‌کند.

این کتاب حاصل تأمل درازمدت و ادراک مکانی است:

> من بیست سال دربارهٔ این رمان فکر کردم اما می‌ترسیدم غرق حالات قهرمانی یا سوزناک بشوم. از این گذشته نمی‌توانستم وسیلهٔ ساختن آن‌را آن گونه که می‌خواستم پیدا کنم. سرانجام به نوشتن پرداختم و هشت ماه در تاریکی کار کردم. من این کتاب را نمی‌دیدم. فقط می‌دیدم که پاره‌ای احساسها به طور همزمان در ذهن من ظاهر می‌شود؛ همه چیز در یک زمان ظاهر می‌شد.[۲]

این کتاب را باید به صورت یک کل در نظر گرفت؛ استعارهٔ «منبت‌کاری محراب کلیسا» که سه سال پیش از آن به کار گرفته شد، کمک می‌کند تا این روش تصور زمان در مکان را بهتر درک کنیم. سیمون از پرداخت قصه‌های رمان خود دست کشید تا تاروپود داستانش فقط از خاطره‌ها مایه بگیرد و تمام فکر و ذکر خود را به مسائل خاص تألیف رمان و مخصوصاً به این مسئله مشغول کرد که همزمانی چندگانهٔ خاطره را به یک قالب خطی مستقیم منتقل کند. حل این مسئله به وضوح مؤید سمتگیری طرز کار سیمون است که قبلاً آثاری از آن در رمان «علف» ظاهر شده بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

اول ــ جستجوی تألیف صوری خاطره‌ها

از دیدگاه صوری، آشوبی که در جادهٔ فلاندر دیده می‌شود در واقع چیزی نیست مگر جستجوی نظم و هماهنگی از گونه‌ای دیگر[۳]. پرداخت کند متن این رمان، در دل ساختاری که عمیقاً شاعرانه است، حتی فرم «ثلاثی» به آن می‌دهد. سیمون کار خود را از جستجوی قرینه‌سازی که خصوصیت آثار او در دههٔ ۶۰ است آغاز کرد و برای نخستین‌بار ترکیبی را که حاصل کنش زبان پرداخت شده است و در عین حال نوعی دگرسانی نیز به شمار می‌آید پدید آورد.

مفهوم مرکزی و تمرکز بخش کشتن از همین‌جا به دست می‌آید: در اینجا، زمان، که دائر مدار همه این داستان است در تألیف جادهٔ فلاندر بازسازی شده است. در وهلهٔ اول، سروکار ما با ساختن یک واحد کامل است:

از این‌رو فرم هنری شعر نو بر نوعی منطق مکانی استوار شده است که اقتضا می‌کند برخورد خواننده با زبان در مسیر کاملاً تازه‌ای قرار گیرد. در شعر نو تمامی سلسلهٔ الفاظ اساساً به چیزی دلالت دارد که در درون خود شعر یافت می‌شود و از این‌رو زبان شعر نو، به معنی دقیق، انعکاسی است. رابطهٔ دال و مدلول را در شعر نو نمی‌توان به تمامی دریافت مگر آنکه گروههای واژگانی را که هنگام خواندن به صورت خط مستقیم هیچ رابطهٔ دال و مدلولی بین آنها پیدا نمی‌شود، در فضا درک کنیم. شعر نو دیگر در برابر خواننده روند دلالت غریزی و بی‌واسطه را قرار نمی‌دهد یعنی روندی که به خواننده مجال می‌دهد از خلال واژه‌ها و گروههای واژگانی به اشیاء و وقایعی که آن واژه‌ها و گروههای واژگانی دال بر آنها هستند پی ببرد و از روی زنجیره‌ای از این‌گونه دلالتها رابطهٔ دال و مدلول را استنتاج کند. بر خلاف، از خواننده می‌خواهد که به طور موقت روند دلالت بر عناصر جزئی را معلق سازد تا آنکه بتواند طرح کلی دلالتهای درونی را به صورت یک واحد کامل درک کند[۴].

وسواس در رعایت تمامیت درونی متن رمان، پدیدهٔ دقیقی به بار می‌آورد: سرگردانی سربازان سواره‌نظام با سرگردانی خواننده مضاعف می‌شود، آنان که در جاده «فلاندر» سرگردان می‌شوند از کسانی تقلید می‌کنند که خطر می‌کنند و در جادهٔ فلاندر سرگردان می‌شوند، و همهٔ آنها با هم قربانی یک احساس مبهم از چیزی قبلاً دیده‌شده / خوانده‌شده هستند. فضای متن در این حالت چندگونگی نیز همیشه همان است که بود.

«مرلوپونتی» در یادداشتهای موشکافانه‌ای که دربارهٔ این رمان نوشته است، چنین می‌گوید: «برداشت جادهٔ فلاندر: متن این رمان با دیدی ساخته و پرداخته شده است که آن‌را، نه به صورت پرسپکتیو و نه از جهت پدید آمدن مفهوم، بلکه مانند منظره‌ای طبیعی عرضه می‌کند[۵]». این طرز ادراک را نمی‌توان بیان کرد مگر با توسل به مفهوم «مجموعهٔ مرکزدار». فرم «ثلاثی» از آن‌رو به کار رفته است که گذشت «عادی» زمان رمان آشفته گردد و خواننده به سمت مرکز مکانی کتاب هدایت شود: مراد آن است که متن رمان به صورت یک واحد شبه‌تصویری نمایانده شود. فرم «ثلاثی» را انتخاب کردن یعنی در پی نوعی آزادی رفتن که هرج و مرج نباشد بلکه انضباط باشد. برای رسیدن به چنین انضباطی کلود سیمون ناچار شده است نقشه‌ای برای مونتاژ بریزد،

این نقشه را بدین طرز ریختم که به هر کدام از آدمها یا موضوعها رنگی دادم. در واقع، زمانی رسید که تکه‌هایی نوشته بودم اما این تکه‌ها به صورت کتاب درنیامده بود. این بود که، هر بار در یک سطر، خلاصه‌ای از مطالب هر صفحه را می‌نوشتم و جلو آن رنگ مربوط به آن‌را می‌گذاشتم، بعد همهٔ آنها را با پونز روی دیوار دفتر

کارم چسباندم و آن‌وقت از خود می‌پرسیدم آیا نباید یک‌خرده رنگ آبی اینجا بگذارم، آن‌جا یک‌خرده رنگ سبز، یک‌خرده رنگ قرمز آن‌طرفتر، تا متعادل شود. جالب این است که بعضی قسمتها را از خودم «ساختم» چون در فلان‌جا یا بهمان‌جا یک‌خرده رنگ سبز یا یک‌خرده رنگ پشت گلی کم داشت. پیش از شروع کار ابداً تصوری از آن نداشتم.»[۶]

همچنین است جمله‌هایی که در سرلوحهٔ هر قسمت از سه قسمت رمان آمده و بلندی و کوتاهی آنها برابر نیست و غرض از آنها تأکید بر موضوعهایی است که در رمان مورد نظر بوده است:

۱. «گمان می‌بردم که زیستن می‌آموزم، مردن می‌آموختم» (لئوناردو داوینچی) زیستن، مردن: این یکی از دوگانگیهایی است که قطبهای قصه را نشان می‌دهد، دو مشغلهٔ ذهنی که قهرمان اصلی بین آنها نوسان می‌کند.

۲. چه کسی خداوند را به این فکر انداخت که موجودات را از دو جنس نر و ماده بیافریند و آنها را وادارد تا با یکدیگر پیوند کنند؟ مرد بود، و از این‌رو است که به او زن عطا کرده است. (و گفته‌ایی از مارتین لوتر)

مرد، زن: تخالف بنیادی و اساسی دیگری که در آن دو قطب تخالف یکدیگر را تکمیل می‌کنند و سیمون از آن به طرز باروری استفاده کرده است زیرا قهرمان اصلی رمان به طور مستقیم یا به واسطهٔ دیگری، حیات جنسی ژرف و پرشوری را می‌گذراند؛

۳. «شهوترانی یعنی که دو موجود زنده جسد مرده‌ای را در آغوش بگیرند. «نعش» در این‌جا همان عمری است که مدتی هدر رفته و از جنس ملامسه شده است.» (ملکم دوشازال)

بدین‌گونه به موضوع بخش اول بازمی‌گردد، البته این بازگشت بعد استعاری صریحی دارد و همچنین مفهومی جنسی دارد که باز هم رمان را پربار می‌سازد. آن سه نقل قول ساختار موضوعی **جادهٔ فلاندر** را نشان می‌دهد و چهارچوبی برای بخش میانی رمان فراهم می‌آورد که در آن دو شکل گوناگون فنا در کنار یکدیگر نهاده شده است: «مرگ کوچک» و مرگ حقیقی. اصل قرینه‌سازی که در رمان «علف» رعایت شده است در تدوین **جادهٔ فلاندر** با وضوح بیشتری دیده می‌شود، این رمان نیز متکی به آن است که قهرمان اصلی آن یکی از لحظه‌های زندگی خود را به یاد می‌آورد و این یادآوری محور اصلی رمان است.

حکایت عمدهٔ این رمان در واقع همان از میان رفتن اسوارانی است که ژرژ در آغاز جنگ جزء آن بوده است. عقب‌نشینی این اسواران و طرز رفتار سروان در وهلهٔ اول در سرنوشت جد سروان پژواکی می‌یابد، این جد سروان خود در قرن هجدهم فرماندهٔ نظامی بوده است که خود او نیز (شاید؟) قربانی دو شکست شده است: شکست در جنگ و، چنانکه در زندگی خصوصی رایشاک در قرن بیستم نیز رخ می‌دهد، خیانت زنش. فرماندهٔ اسواران ژرژ یک‌بار دیگر هم پیش از جنگ در برابر زنش در یک مسابقه اسبدوانی شکست خورده است.

سه بار نیز همان مثلث ابدی را می‌بینیم: سرهنگ می‌داند که زنش به ایکلسیا، سوارکار سابقش، تسلیم شده است؛ جد رایشاک نیز گمان می‌کند که زنش به او خیانت می‌کند، اینجا نیز پای مهتری در کار است؛ و در فلاندر در زمان جنگ، ژرژ می‌خواهد کلاف سردرگم ماجرای درهم‌برهمی راکه در روستا روی داده و در آن موضوع زنای با محارم به میان می‌آید، از هم بازکند. همین‌که به این پرسشهای مکرر پاسخ قانع‌کننده‌ای داده نمی‌شود خود نشان می‌دهد که ژرژ تا چه حد در توضیح ماجرای خانوادگی رایشاک‌ها، اعم از هممصران خود او یا غیر از آنها، نخست برای خود ناتوان است. مکانهای رخداد وقایع داستان نیز سه مکان است: فلاندر، فرانسهٔ دوران کنوانسیون، و فرانسهٔ پیش از جنگ سال ۱۹۴۰.

در میان هر کدام از اینها چهرهٔ زنی سر برمی‌کشد، مثلاً چهرهٔ آن زن روستایی که ژرژ در کاهدان دهکده در موقع سرگردانی ستوه‌آورشان دیده است:

> ..... مانند همان شیری که هنگام رسیدن آنها می‌دوشید، نوعی شبح بود که با آن چراغ روشن نشده بود بلکه از خود نور می‌داد، گویی پوستش خود سرچشمهٔ نور بود، چنانکه گویی همهٔ این سواریهای بی‌انتهای شبانه دلیل و هدف دیگری نداشت جز آنکه سرانجام این تن شفاف راکشف کنند که در غلظت سیاهی شکل گرفته بود: نه یک زن تنها، بلکه مفهوم زن، مظهر همه زنها. (صص ۵۶ ـ ۵۷)

هر کدام از این سه زن را در اوضاع و احوالی می‌بینیم که تن او از میان تاریکی پیرامونش سر برمی‌کشد. کورین در اتاق مهمانخانه و زن کنوانسیون در حالی که شوهرش مچ او را گرفته یا در وضعی که خیال کنجکاو ژرژ او را می‌بیند، هر دو همان نوری را به سوی خود می‌کشند که این زن روستایی به سوی خود کشد. «شیر» نیز سه قسمت داستان را به یکدیگر پیوند می‌دهد، علی‌الخصوص در لحظه‌ای که ژرژ «شیر فراموشی» را به صورت نمادی می‌نوشد (ص ۲۹۱ : نگاه کنید به صص ۷۹، ۱۱۷).

کلود سیمون

خصوصیت طرز نشان دادن زن رایشاک (۲۲۱ ـ ۲۲۲) آن است که زن به نقش صرفاً شهوی خود تنزل کرده است و حتی کورین هم از مظهر زنانگی به خشم می‌آید: «تقریباً چیزی از نوع نقاشیهایی که روی دیوارهای اتاقکهای تلفن و مستراحهای کافه‌ها می‌کشند» (۱۱۷) و چنین وصف می‌شود «زنی است زن‌تر از زنها» (۱۱۶) «مجموعه‌ای است از همهٔ زنها» (۱۷۵). این عمل مغناطیسی کردن شهوانی یکی از سررشته‌های اصلی رمان را به دست می‌دهد: در سه شکل گوناگون آن سه مرحلهٔ زمانی کاملاً جداگانه جمع آمده است.

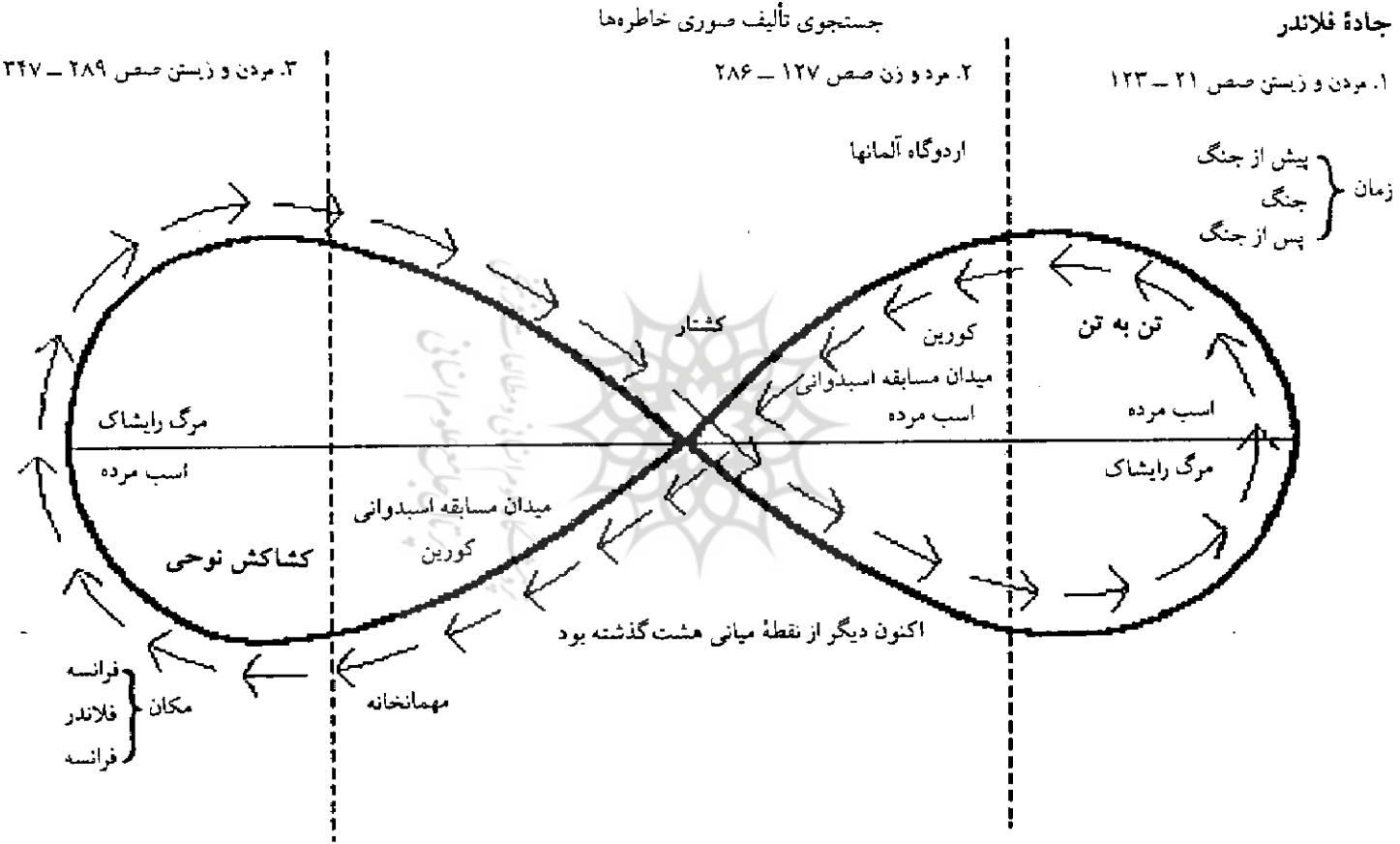
در هر سه زمینه از موضوع و تصویرهای مسخ بهره‌گیری شده است و این بدان‌سبب است که در **جادهٔ فلاندر** وصف اسبها یا حالت سوارکاران اهمیت یافته است و این خود امکان آن‌را فراهم می‌آورد که چیزهایی از یک جای داستان به جای دیگر منتقل شود مخصوصاً در موارد متعددی که از پاره‌ای اعمال سخنش به میان آمده‌است. در این رمان که از لحاظ بازگویی و قرینه‌سازی پرمایه است، در سه جا آن درهم‌آمیختگی به شگفت‌آورترین صورت ظاهر می‌شود:

۱. ژرژ در جادهٔ فلاندر تلاش می‌کند تا مرکب وحشتزده خود را به راه بیاورد، «این جانور لعنتی... که حالا در حال غرغر بود و سرش را بالا گرفته بود و گردنش را مثل یک دیرک شق گرفته بود» (ص ۱۸۴).

۲. بلوم بار دیگر تمثیل تکه چوب را ذکر می‌کند.

۳. وقتی ژرژ می‌خواهد خود بر زنی چیره شود،...

حرکتی را که در این رمان از طریق بازی با استعاره‌ها آن هم در ساختاری که بر ضد زمان عمل می‌کند، تأمین شده است با هیچ مثال دیگری به این وضوح نمی‌توان نشان داد.



من می‌خواسته‌ام بنایی بسازم که برای من میسّر سازد تا عناصر و اجزایی را که در عالم واقعیت زیر و روی یکدیگر قرار می‌گیرند یکی پس از دیگری نشان بدهم تا نوعی معماری حسی محض را برپا دارم.

می‌دانیم که آنچه مسیر رمان را، که بر روی خود پیچ می‌خورد، تعیین می‌کند یک اسب است و این مسیر در ضمن نوشتن رمان کشف شده است: «بعدها بود که ترکیب این رمان بر من معلوم شد بدین‌ترتیب که دربارهٔ شکل ورق آس گشنیز می‌اندیشیدم که نمی‌توان آن‌را با خط واحد بدون برداشتن قلم از کاغذ کشید مگر آنکه از یک نقطه سه بار بگذریم[۷].» و چنانکه سیمون گفته است، این نقطه «همان اسب مرده است که سربازان سواره‌نظام در ضمن سرگردانی سه بار بر سر آن می‌آیند[۸].» بنابراین، آن خط واحد همان مدت زمانی است که تمام رمان، به صورت خط مستقیم، در آن درج شده است. چنانکه در نمودار بالا نشان داده شده است، وصف اسب مرده در هر سه قسمت رمان آمده است. این وصفها که جدا از یکدیگر در پیکرهٔ رمان آمده است و هدف از آنها این است که گذشت زمان در داستان احساس شود هر کدام به چیزهایی اشاره می‌کند که فقط در فاصلهٔ چند ساعت دیده شده است. این اسب که گشت و گذار سربازان سواره‌نظام و خود رمان چند بار به سوی آن روان می‌شود این امکان را فراهم می‌آورد که وقایع قصهٔ اصلی جای خود را پیداکنند، این وقایع همه در یک روز سرگردانی ناموفق رخ داده است: صفحاتی از رمان که در میان این وقایع می‌آید حاصل سرگردانی مجازی ژرژ در دشت خاطره و خیال است که با کشف راههای چندگانهٔ زبان مضاعف شده است.

این سیر خود نوشته است که همه چیز را واژگون می‌کند و در این کتاب با وضوحی بیشتر از سایر آثار سیمون این کار را می‌کند و بار دیگر رابطهٔ میان ظرف مکان نوشته و ظرف زمان را به زیر سؤال می‌کشد:

> ظرف مکان کتاب و همچنین ظرف مکان هر صفحهٔ کتاب دست و پابسته تابع زمان خواندن پشت سرهم نیست، بلکه (...) تا جایی که خود را می‌نمایاند و یکسره تثبیت می‌کند ظرف زمان را پیوسته خم می‌کند و برمی‌گرداند و به یک معنی آن‌را حذف می‌کند[۹].

گویا برای آنکه از میان رفتن زمان سنتی مورد تأکید قرار گیرد و تدوین نوشته پیرامون نقطه‌ای که مرکز آن است نشان داده شود، حکایت عمدهٔ رمان درست در وسط جادهٔ فلاندر قرار می‌گیرد. از میان رفتن اسواران که به تفصیل وصف شده است، محوری است که همه چیز گرد آن می‌چرخد و به اعتراف خود سیمون این نظم خود به خود تحمیل شده است بدون آنکه عمداً و از روی اراده خواسته شده باشد. متن رمان قدم به قدم به سوی وصف تیراندازی از کمینگاه پیش می‌رود و این رخداد خود در مرکز نوعی آرایش قرینه‌وار رویدادهای پیش از جنگ زندگی آن قهرمان معمایی، یعنی رایشاک، است، «مجموع کار به طور خلاصه به صورت این تکه زمین‌هایی نمایان می‌شود که در مرکز آنها یک چاه آرتزین هست و لایه‌های گوناگون آنها بر روی هم قرار می‌گیرد (...)، در زیر آنها یک منحنی می‌سازد که همیشه در عمق به صورت منحنی وجود دارد ولی در سطح یک طرف چاه را با طرف دیگر آن همتراز می‌کند[۱۰].» درست در وسط رمان وصف تجربهٔ بی‌واسطه آمده است که کسی را که آن تجربه را احساس کرده و نیز کسی را که از راه

کلود سیمون

خاطرات آن‌را بار دیگر و برای همیشه احساس می‌کند، بیش از هر چیز مشخص کرده است.

این تجربه، یادآوری میدان اسبدوانی است که در آن سرهنگ فقط برای یک روز سوارکار می‌شود و شکست می‌خورد و در مسابقه می‌بازد. در آنجا، ژرژ می‌بیند که دستهٔ اسبها «اکنون دیگر از نقطهٔ میانی هشت گذشته بود» (ص ۱۸۲ ــ که به صورت «اکنون دیگر از کوره‌راه‌های پیچ در پیچ گذشته بود» ترجمه شده است) در همین‌جا رمان به جادهٔ فلاندر و صحنهٔ آشفتهٔ نابود شدن اسواران می‌پردازد که ده‌دوازده صفحه از رمان را می‌گیرد و بار دیگر حکایت میدان اسبدوانی را از سر می‌گیرد. خط سیر رمان خط سیر میدان اسبدوانی را از نو تعیین می‌کند و بازمی‌آفریند: یک هشت خوابیده که مرکز آن در نقطهٔ تلاقی دو حلقهٔ آن است. نکتهٔ غریب اینجا است که کشتار در کمینگاه مانند نقطهٔ مرده‌ای نوشته می‌شود که رمان در آن نوسان می‌کند، و رمان به صورت محل کنش و واکنش استعاره‌ها بر ضد زمان جلوه می‌کند.

رابطهٔ استعاری وقتی از این هم آشکارتر بروز می‌کند که موضوع تن به تن به میان می‌آید که نخست با درگیری نظامی نشان داده می‌شود و سپس هنگامی که ژرژ و کورین با یکدیگر روبرو می‌شوند.

سیمون با یافتن واژهٔ mascaret (کشاکش موجی) به شیوه‌ای مانند قلب حروف یک واژه، در واقع به کلمهٔ massacré (کشتارشده) می‌رسد که با واژهٔ قبل شباهت آوایی دارد و با آن وضع اسواران را توصیف می‌کند؛ خواننده‌ای که نکته را فهمیده باشد ملتفت می‌شود که زمان حد فاصل بین این دو تجربه ضمن درهم آمیختن این قسمتهای جدا از هم، از میان رفته است. پس از خواندن متوالی رمان، ادراک فضایی رمان دست می‌دهد و این ادراک مدیون آن است که واقعهٔ داستانی اصلی رمان به یاری استعاره از نو حکایت می‌شود (ما استعاره‌ها را به تفصیل شرح نداده‌ایم ــ مثلاً [...]).

باز هم به عقب برگردیم: در قسمت اول جادهٔ فلاندر وصفی از رابطهٔ بین کورین و ایگلسیا آمده است، «این حرکتها و حرفها و ماجراهای بی‌اهمیت به سادگی از پی هم می‌آمدند و در میان آنها، بی‌هیچ مقدمه، این هجوم، این تن به تن شدن اضطراری، شتابان و وحشیانه» (ص ۶۸). می‌بینیم که حال و هوای خصمانه و مشابهت‌ساز و کارهای ادراک حسی چگونه این سه لحظه جداگانه را به یکدیگر متصل کرده است و بدین‌ترتیب ماجرای جنگ در چهارچوب دو رودررویی جنسی قرار گرفته است. روانی متن با مفاهیم موازی انحلال و فاجعه تأمین شده است و یکی از تناقضهای این رمان، که از هیچ تناقض دیگری کمتر نیست، آن است که تحرک آن تا اندازهٔ زیادی مدیون حساسیت تند و تیز قهرمان آن است حتی در موقعی که خود را در آستانهٔ نابودی می‌بیند.

در پیرامون همین نکته به قرینه‌سازی‌های دیگری برخورد می‌کنیم. نخست آنکه استعارهٔ جنگی / جنسی با اصطلاحی بیان شده است: «ماجرای باحرارتی داشتن»، و سیمون این اصطلاح را نیز مانند هر اصطلاح دوپهلوی دیگری به کار می‌برد و بدین‌گونه در میان سه عرصهٔ داستان رابطه را نگاه می‌دارد. ژرژ می‌گوید «ماجرای کثیفی ... من فراموش کرده بودم که به این‌جور چیزها فقط می‌گویند «ماجرا کردن»، (...) ماجرای باحرارتی داشتیم» (ص ۱۹۴). رابطه نامشروع عشقی، درگیری نظامی، توضیح دربارهٔ جنگ‌افزارها: همه و همه با همین اصطلاح بیان می‌شود که ژرژ آنرا با طعنه و مسخرگی به یاد می‌آورد و همهٔ آنها عواقبی دارند که سخت با برد معنایی ملایم آن واژه تضاد دارد (در زبان فرانسه واژه‌ای که به «ماجرا» ترجمه شده است به معنای واقعهٔ سخت و شدید نیست بلکه به معنای «کاروبار» و «کسب و کار» است. واژهٔ «ماجرا» نیز در اصل بر «آنچه گذشته» دلالت می‌کند م.).

سپس به چیزی می‌رسیم که مکمل تن به تن است: «کشمکش» میان ژرژ و کورین (صص ۱۱۵ ــ ۱۱۸) در هنگامی که کورین می‌خواهد چراغ را در اتاق مهمانخانه روشن کند، ضربه‌هایی

که در واگن بی‌نور که اسیران فرانسوی را می‌برد ردوبدل می‌شود (صص ۱۱۸ ــ ۱۲۱)، هجوم خیال ژرژ و ضربه‌هایی که کورین به ژرژ می‌زند (ص ۳۲۶) و او را تحقیر می‌کند. و شاید آنچه از اینها نیز مهمتر باشد یادآوری تن کورین برای نخستین بار باشد. (واژه‌هایی که در زبان فرانسه به معنی «قربانگاه» و «مهمانخانه» است هر دو «اوتل» تلفظ می‌شود ـ مترجم).

نه‌فقط آن قسمت که بر جاده می‌گذرد بلکه قسمتی هم که در اردوگاه آلمانها، جایی که ژرژ و رفقایش در آن زندانی هستند، روی می‌دهد با میدان اسبدوانی قابل قیاس است. آنچه در اینجا مطرح است اشاراتی است به حالت جهان صغیر ساختار جامعه در وضعیت طبقه‌بندی‌شده و جهان‌وطنی (در «طناب محکم» به آن اشاره شده است[11])، که بر بازی حکومت می‌کند. میزان اهمیت این را می‌توان از روی زبانی که برای توصیف آن به کار رفته است دریافت: در هر دو زمینه‌ای که به ظاهر با یکدیگر فرق دارد؛ فضایی حاکم است که با اصطلاح «اوج لذت» بیان می‌شود که برای اشاره به تماشاگران مسابقه اسبدوانی به کار رفته است (ص ۲۵۲). با توازی دو اصطلاح دیگر نیز معنای دوپهلوی تازه‌ای وارد می‌شود: جد رایشاک را زنش کلاه قرمساقی بر سر می‌گذارد (ص ۲۱۶) و بازندگان می‌گذارند تا خبرگان بازی به کلاه دوشاخ آنها «مثل پهلوان کچل» پر بزنند (ص ۲۵۳).

اگر آن بازیکنان ظاهراً درست در بحبوحهٔ نبرد پشتیبانی می‌شوند، جنبه‌ای از این جفت و جور کردن وجود دارد که صفت مشخصه جادهٔ فلاندر است و آن، چنانکه ژرژ دربارهٔ ماجرای ده (صص ۱۴۴ به بعد) می‌گوید، «خشونت اندر خشونت» است. مرگ رایشاک در «مرکز طوفان» (ص ۳۴۶) رخ داده است؛ همهٔ توصیفهای خشونت‌بار به نحوی از انحاء ناشی از رویارویی شهوی آمیخته به خشونت ژرژ و کورین است، که ژرژ امیدوار است خاطرات خود را زنده کند و نه‌تنها تن خود بلکه خیال پرتب و تاب خود را نیز ارضا کند.

اما این کوشش محکوم به شکست است: آخرین و نهایی‌ترین قرینه آن‌جا است که ژرژ در کنار کورین دراز کشیده و دورهٔ اسارت و ترسی را که از مرگ داشت به یاد می‌آورد: «دنده‌هایم را شمرده‌اند تا حسابم را برسند» (ص ۸۹) قرینهٔ این جمله است: «استخوانهایم را شمرده‌اند» (ص ۲۵۷ فرانسه، اما هر چه گشتم در آن صفحه معادل این جمله نبود، ظاهراً نویسنده مقاله شماره صفحه را اشتباه داده است ــ م). که هر دو اصطلاح بر آگاهی از شکست در تعارض جنسی علاوه می‌شوند، «این کار لطیف و خشن سواری (...)، مرگ در تنهایی، طعم تلخ لذت» ــ این عبارت را سیمون هفت سال پیش از آن نوشته است[12]. این رمان که آکنده از قرینه‌سازی و تمثیل

عمدی است پیرامون کانونی مرکزی دور می‌زند که برای نزدیک شدن به آن امکانات متعدد وجود دارد بدین‌ترتیب سیمون به آرزویی دربارهٔ رمان تحقق می‌بخشد که ژان روسه آن‌را چنین وصف کرده است:

> بین نظیره‌ها و همبستگیهای درونی رابطه برقرار کردن، تکه‌تکه‌ها را با گروه و گروه را با کل منقلب کردن، عمل آوردن اجزای پراکنده در یک واحد، و سرانجام برداشت همزمان از رخدادی پشت سرهم و روی‌هم قرار دادن مراحلی که در زنجیرهٔ زمان می‌گذرد[۱۳].

شاید جادهٔ فلاندر توفیق‌آمیزترین نمونهٔ کل متمرکز باشد که به نظر سیمون هنر نو از آن تشکیل می‌شود؛ در این مجموعه قطعه‌ها باید چنان مرتب شود که به آنها نوعی مجاورت بخشد که فقط می‌تواند مجاورت مکانی باشد: «آنچه در میان است توصیف چیزی است که از نوع امتداد زمانی نیست بلکه نوعی «منظره درونی» است[۱۴].»

دوم ــ طرز سخن: آرایش استراتژیک

«بارت» می‌گوید «مثل متن مثل شبکه است؛ هر وقت متن گسترش می‌یابد، تحت تأثیر نوعی نظام ترکیبی، نوعی حالت سیستمی است[۱۵].» کلود سیمون برای گسترش دادن به این شبکه به روشهای گوناگونی توسل می‌جوید که بررسی آنها برای درک بهتر «مکانی کردن» نوشته که نویسنده قصد آن‌را داشته است، اهمیت دارد.

۱. نخست، زبان از آن حیث که مادهٔ کار است. کافی است که چندتایی از واژه‌ها را دستچین کنیم تا نشان دهیم که کلمات تا چه اندازه قابلیت توسعه و ترکیب دارند (ادعای استقصای کامل به منزلهٔ آن است که بخواهیم رمان را از نو بنویسیم):

الف. حال که سخن از معما است، چگونه می‌توان در آن «رخنه» کرد؟ زیرا رایشاک که هنرپیشهٔ اصلی یکی از دو نمایش است یکسره «رخنه‌ناپذیر» به نظر می‌رسد (ص ۷۶) [در ترجمه «خونسرد» آمده است و بایستی به «رخنه‌ناپذیر» ترجمه می‌شد ــ م.]؛ رایشاک خواه از لحاظ اجتماعی و خواه از لحاظ نظامی (درجهٔ نظامی) از ژرژ دور است و خصلت تودار و سربسته‌ای هم دارد و از این‌رو کلیدی برای حل معمای خود به دست نمی‌دهد. ایگلسیا نیز اگر «رخنه‌ناپذیر» (ص ۶۷) باقی نمی‌ماند یا در پشت نقابی که «رخنه‌ناپذیر» وصف شده است (ص ۱۶۳) پنهان نمی‌شد برق امیدی می‌افکند. اما کورین سهلتر از حد «رخنه‌پذیر» است...، اما این عملی است که هیچ کمکی به فرونشاندن کنجکاوی او نمی‌کند (ص ۱۶۶). آنچه که در ژرژ رخنه می‌کند در همان سطح ابتدایی یا دود یک سیگار بد است (ص ۲۴۷) یا یقین به شکست وارسیهای خودش است در وقتی که به کورین رخنه می‌کند. معما همچنان مانند زمین (ص ۲۶۵)، مانند اسپانیائیها (ص ۳۴۴) و مانند خود رایشاک رخنه‌ناپذیر می‌ماند.

ب. دنبال کردن شبکهٔ درهم‌پیچیدهٔ خاطرات، یعنی در «آثار» تجربه‌های گوناگونی که انباشته شده فرورفتن و در میان آنها نخست «اثر عطرآگینی از تن آن زن کورین» (ص ۳۷) و سپس، به پیشواز «نبرد فارسال» [رمانی دیگر از کلود سیمون] «اثر خس و خاشاکی که جنگ پشت سر خود باقی می‌گذارد» (ص ۴۰)، این «آثاری از خرده‌ریزهای باقیمانده» (ص ۷۱) که گذشت زمان از خود به جای نهاده است. و از آنجا، کیف غریب «اثر عطر مرگبار» (ص ۷۵) خود مرگ و تحلیل رفتن همهٔ معماها و نیز این «اثری از اسکلتهای سفید» (ص ۱۳۳) که همهٔ اجداد نظامی یا افسانه‌ای رایشاک قهرمان از آن ساخته شده است. فنا شدن اسواران و مسابقهٔ اسبدوانی، که برای سرهنگ نیز فاجعه‌بار است، در «اثری از سکوت» (ص ۲۰۵) صورت می‌گیرد که هیچ تناسبی با آن حوادث ندارد، و نیز این «آثار ... مصیبت» (ص ۲۳۴) که در عین حال جزیی از نشانه‌های نقشه‌برداری جادهٔ فلاندر است. و به یاد داشته باشیم که «شکاف زمین» (ص ۲۹۱) ــ [sillon به معنی «شکاف» با sillage (اثر) خویشاوندی آوایی و معنایی دارد] ــ که ژرژ در آن دراز می‌کشد همانند [...]

ج. در اینجا به این فکر می‌افتیم که نتیجه بگیریم که مبادا اثر سیاه واژه‌ها، نوشته، چیزی جز پیشروی طنزآمیز واژه دیگری مانند «مگس» باشد که رنگهای گوناگون به خود می‌گیرد در عین آنکه به وحدت زبانی متن نیز کمک می‌رساند. ژرژ را رایشاک مانند «مگس ریزی» می‌بیند (ص ۲۲) چنانکه کورین ایگلسیا را چنین می‌بیند (ص ۲۱۰). اسب را مگسها می‌خورند (صص ۱۲۸، ۱۴۰، ۲۷۵) و در زمان جنگ کشته شدن یک نفر بیشتر از «کشتن یک مگس هم بیشتر سروصدا نخواهد داشت» (ص ۱۳۷). سپس سیمون می‌خواهد یک واژهٔ فنی پیدا کند، «جایی که ماهی فین کرده بود» (ص ۱۹۲) [معادل «فین کردن در فرانسه moucheter است که واژهٔ mouche به معنی مگس را دربر دارد ــ م.] یا مثال دیگر آنجا است که یک ماجرای خانوادگی بر گرد شمشیری مشقی دور می‌زند که «دگمه سر آن‌را برداشته بودند» [démoucheter به معنی برداشتن سردگمه نیز واژه mouche به معنی مگس را دربر دارد ــ م.] یا حتی مثالی از این هم بهتر آنجا است که اسبی با عبارت «که خال‌خال خاکستری داشت» (ص ۳۳۳) وصف شده است [که ترجمهٔ moucheté de gris است که آن نیز واژهٔ mouche را دربر دارد ــ م.] سماجت و سرسختی اسیران نیز چنین وصف شده است: «مثل مگسهای سمج و باحوصله برمی‌گشتند» (ص ۳۲۳). اما آنچه که از همه تکان‌دهنده‌تر است لحن طعنه و تمسخر است: اسبهای میدان مسابقه چیزی بیش از «لکه‌هایی شبیه دستهٔ مگسها» (ص ۲۰۸) نیستند؛ خود رایشاک هم لکه‌ای است که برای کسی که می‌خواهد او را بکشد «درشت‌تر از یک مگس» (ص ۳۴۶) نیست؛ و دستخط سماجت‌آمیز پدر ژرژ به «جای پای مگس» (ص ۲۵۵) شباهت دارد که پسر آن‌را مسخره می‌کند اما بعد ناگزیر می‌شود اقرار کند که تلاش خود او نیز مانند همان «جای پای مگس» [در ترجمهٔ فارسی «خط ریز ناخوانا» آمده است که باید به «جای پای مگس» تبدیل شود ــ م.]، که هرگز نتوانسته در پدرش تحمل کند، از معنی و واقعیت تهی است (ص ۳۰۸).

د. اما خوش‌مزه‌ترین طنز زبانی «جاده فلاندر»، که چنانکه دیدیم پر از صحنه‌های خشونت‌آمیز است، در چندین‌بار استعمال صفت «آرام» و مشتقات آن است. در بحبوحهٔ جنگ، رایشاک با سرسختی گفتگوی «آرام» خود را از سر می‌گیرد (ص ۳۲)؛ اسبی که در حال مرگ است و یکی دیگر از قربانیان جنگ به شمار می‌آید نوعی «تعجب آرام» برمی‌انگیزد (ص ۴۱). درست پیش از کشتار در کمینگاه، طبیعت با «سکون آرام و آشنا» ظاهر می‌شود (ص ۱۱۴) که این درست بر خلاف ظلم و خشونتی است که در بطن خود دارد، چنانکه در عبارت «صدای آرام توپ» (ص ۱۳۹) که به گوش سربازان می‌رسد نیز تناقضی هست. پس از مصیبت کمینگاه، ژرژ برکه آرامی را بازمی‌یابد (ص ۱۹۳) که قرینه‌ای است برای ابرهای آرام [ص ۱۹۴ ــ واژهٔ آرام در ترجمهٔ فارسی ساقط شده باید اضافه شود] در آسمان فلاندر، یا بر فراز میدان مسابقهٔ اسبدوانی. وقتی ژرژ از اردوگاه آلمانیها فرار می‌کند نه به دست سربازها که به دست «شکارچیان آرام» [ص ۲۱۴ ــ در ترجمهٔ فارسی به جای «آرام» واژهٔ «راحت‌طلب» آمده است که باید تصحیح شود] دستگیر می‌شود؛ وقتی که زنده از کشت و کشتار خلاصی می‌یابد ناگزیر می‌شود طوری خود را روی زمین پهن کند که گویی می‌خواهد «بازگردد به همان مادهٔ (زهدان) آرام نخستین» [ص ۲۷۸ ــ واژهٔ «آرام» در ترجمهٔ فارسی ساقط شده که باید اضافه شود] ، با آنکه در بحبوحهٔ «شب آرام و نیم‌گرم»ی (ص ۲۷۹) از احساس خطر به جان آمده است. در پایان این رمان دراز که موضوع آن جنگ است در همان حال که خیالی که بدبینی در آن رخنه کرده است وصف می‌شود، درست «جنگ دوروبر ما به اصطلاح آرام‌آرام به اصطلاح پهن می‌شد» (ص ۳۴۷)، و این جمله، در نهایت تناقض، بر جداسازی وحدت‌بخش زبان که در متن «جادهٔ فلاندر» ریشه دوانده است تأکید می‌کند.

«پی‌یر ده» (Pierre Daix) دربارهٔ این عمل به هم پیوند دادن و گرد آوردن که با به‌کارگیری واژه‌ها صورت می‌گیرد نکته‌ای نوشته است:

> هنر ادبی تنها به حسب متنی وجود دارد که اساس روابط بین واژه‌هایی است که آن متن از آنها درست شده است، یعنی از آن طرز گردهم‌آوردنی که به این واژه‌ها ارزش ادبی می‌بخشد. بر خلاف جنبهٔ نظری که انتزاع را اقتضا می‌کند و می‌پذیرد، جنبهٔ ادبی را نمی‌توان از متن، یعنی از اثر ادبی، جدا کرد[۱۶].

افزون بر این، اختلاط همساز لحنها است. ژرژ شکایت می‌کند که: «ما همزبان نبودیم» (ص ۴۳ متن فرانسه، ظاهراً در متن اصلی مقاله این شماره صفحه اشتباه است زیرا در صفحهٔ ۴۳ متن فرانسه رمان چنین جمله‌ای از زبان ژرژ نیامده است ــ م.)؛ به اصطلاحات سوارکاران حرفهای سربازان که کورین با تحقیر از آنها یاد می‌کند، افزوده می‌شود و همچنین زبان شکسته‌بسته‌ای که روستاییان با آن مقاصد خود را بیان می‌کنند ــ یا نمی‌کنند ــ و پرگوییهای سابین که به خاطر می‌آید و لفاظی کتابی پی‌یر و زبان لاتی خشماگین کسی مانند ایگلسیا و گفتگوی شبه‌ادبی که ژرژ و بلوم می‌کوشند تا بلکه با آن روزگار تیرهٔ خود را فراموش کنند. شاید چشمگیرترین نمونه

لحظه‌ای است که دشنام «ای فلان خل» با اصطلاح خودمانی «نوک زبانم بود» پاسخ داده می‌شود: در واقع هم این اصطلاح حقیقت دارد ــ زیرا ژرژ فلان / تن کورین را نوک زبان دارد ــ، این اصطلاح مخصوصاً از آن لحاظ اهمیت دارد که می‌فهماند چه تفاوتی بین گفتار و کردار وجود دارد آن هم در داستانی که نه گفتار و نه کردار به روشن شدن معماهایی که گرداگرد قهرمان اصلی را گرفته است کمکی نمی‌کنند.

همه چیز در کار است تا شبکه‌ای زبانی ساخته شود، یعنی یک مجموعهٔ ادبی ریشه‌ای که از کار واژه‌ها و درون‌کارکرد گروه واژه‌ها ساخته شده است. در اینجا است که اهمیت طرز نقطه‌گذاری که سیمون به‌کار برده است آشکار می‌گردد، این طرز نقطه‌گذاری هم در کوشش نویسنده بر مکانی کردن زمان مدخلیت دارد و هم به نویسنده امکان می‌دهد تا خود را «بیرون از زمان قراردادی» قرار دهد[17]، و این در مجموع عبارت است از آنچه که رمون ژان آن‌را چنین خوانده است: «دستور زبان را در خدمت یک‌جا ــ گاه «ذهنی» قرار دادن که در آن لایه‌های بی‌شمار خاطرات در عین همزمانی روی هم واقع می‌شوند[18]». بنابراین شکی نیست که با این برخورد سیمون با کار رمان، تغییر ژرفی رخ داده است.

برای آنکه اولویتی را که از آن پس به خود مادهٔ متن رمان داده شده است بهتر بفهمیم، باید به وجود دو چیز تخیلی توجه کنیم که در خود پیکرهٔ رمان موجود است: **نوشتهٔ ایتالیایی** و **نقشهٔ نظامی**. هر کدام از این دو چیز معمایی به طرز خاص خود جزء سیستمی که **جادهٔ فلاندر** را سامان می‌دهد، یعنی در سیستم تغییر مسیر زبان، قرار می‌گیرد و در عین حال به ترکیبی که این سیستم میسر می‌سازد قوت می‌بخشد:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

الف. **نوشتهٔ ایتالیایی**. در وهلهٔ نخست، این نوشته به مسخ اشاره‌ای دارد: از این‌رو، زنی که نیمهٔ تن سانتور است بازتاب تجربهٔ ژرژ و کورین در عمل مباشرت است؛ سپس به یاری بازی با رسم‌الخط (مثلاً با کاربرد حرف بزرگ / حرف کوچک)، مانند خود رمان، نوعی جمله‌پردازی دوپهلو به دست می‌دهد؛ از جهت دلالتهای زبانی نیز می‌بینیم که واژه‌هایی که به‌کار رفته است با واژه‌های قسمتهای دیگر رمان پیوندهای نزدیک دارد: **سفید**، **جانور**، **تارهای چنگ**، l'attenenza، con/cou، با آنکه این نوشته به اصطلاح آلوده است به پرگویی سابین که آکنده از اشارات جنسی است و مانند جادهٔ «فلاندر» با صفت «غبارآلود» وصف شده و جزئی است از «آثاری از خرده‌ریزهای باقیمانده»، باز هم نشان‌دهندهٔ «زمان محذوف» است. همان‌طور که در این نوشتهٔ ایتالیایی «نوعی فرازبان» می‌بینیم «که در بطن این اثر کلید تفسیر آن‌را جای می‌دهد[19]» (یا کلید تخریب آن‌را؟)، باید این نوشتهٔ ایتالیایی را نمونه‌ای از آن جنبهٔ اساسی اثر دانست که رمانی را که جزء لاینفک آن است تکمیل می‌کند.

ب. نقشهٔ ستاد: چکیدهٔ زبانی. اگر نخستین تکهٔ **جادهٔ فلاندر** از همان ابتدای متن، خلاصه‌ای از کل رمان به دست می‌دهد، اصل قرینه‌سازی که به آن اشاره کردیم با آوردن توصیف این نقشه رعایت شده است: «جاهایی با نامهایی از این‌قبیل» و زبانی که آنها را گرد هم می‌آورد خلاصهٔ ترکیبی تمام چیزهایی است که پیش از آن آمده است ــ نه اینکه هر چیزی در یک عنوان کلی خلاصه شده باشد، بلکه هر چیز از سر گرفته شده است، چنانکه در توصیف میز نویسنده در قسمت آخر «نبرد پارسیفال» نیز سیمون به همین کار دست زده است. در اینجا نیز باید چند مثال بیاوریم تا نشان داده شود که بین نقشه و متنی که نقشه را در میان گرفته و به آن شباهت یافته است چه پیوند نزدیکی هست: چهار باد: پرگار، سرگردانی؛ خار: پرچین، اشاره شهوانی در یکی از قطعاتی که از لحاظ واژگانی امکان دارد؛ خراب بیشه: جادهٔ فلاندر، مسابقات اسبدوانی، تن زن؛ ده‌روزه: مدت زمان تقریبی که ماجراهای عمدهٔ داستان در آن روی می‌دهد؛ شبگزآباد، جنون‌آباد: اردوگاه اسیران، زندگی روستاییان، دیوانه‌ای که زنجیر شده و نعره می‌کشد؛ سفیدآباد، آهنپورآباد: دخترها، شیر، بلاهایی که در حین مستی بر سر ژرژ می‌آید. هر آنچه را که با توصیف نقشه برجسته شده است می‌توان با یک چند تکه از متن جادهٔ فلاندر مربوط کرد؛ این توصیف به طرزی جالب پانزده صفحهٔ اول رمان را فشرده می‌سازد و قرینه‌ای برای آن به شمار می‌آید. در عین حال، توصیف نقشه نمونهٔ طنزآمیزی است از نگاره‌ای که محو می‌شود، چنانکه در پایان متن حتی زبانی هم که ظاهراً زبان متن است در معرض شبهه قرار می‌گیرد.

جای آن دارد که این بخش را با بررسی آنچه بر سر واژهٔ «مرکب» آمده است پایان دهیم: سرانجام باید گفت که آنچه تمام رمان را پدید آورده است همان ماجرای نوشتن است، همان **لنگر** انداختن تصویرها و اندیشه است. [واژه‌های معادل «مرکب» و «لنگر» در زبان فرانسه هم‌آوا هستند ــ م.] ژرژ جلو رفتن اسبهای بی‌شماری را در جاده می‌بیند که همه در «همان تاریکی و در میان همان مرکب» (ص ۴۷) گرفتار شده‌اند؛ در قطار فقط «لکه‌های مرکب سیال و روان که درهم بیامیزند و از هم جدا شوند» (ص ۹۰) می‌بیند و از خلال آنها بر روی آسمان «این مادهٔ سیاه‌رنگ و چسبناک و پرغوغا و نمناک می‌توانست بلغزد بی‌آن‌که اثر یا کثافتی از خود بجای گذارد» (ص ۹۰) که ناگزیرش می‌کند «در تاریکی کورمال‌کورمال» دست بمالد (ص ۹۵). وقتی می‌خواهد در حافظهٔ خود کندوکاو کند در دل تاریکی علاج‌ناپذیری دراز می‌کشد؛ همچنین، در ژرفای تاریک تن کورین بیهوده فرومی‌رود و در کنار او «شیر سفید» فراموشی را می‌نوشد، که البته با سیاهی مرکب تضاد دارد: مگر آنکه بگوییم این هم همان مرکب سفیدشده نوشته‌های قدیمی است (در ترجمهٔ فارسی: «مرکب رنگ و رورفته» ــ ص ۷۱). پس به حق می‌توان به این قرینه‌سازی آخر که بسیاری از چیزها را آشکار می‌کند اشاره کرد: قرینه‌ای که شیر سفید فراموشی را در برابر مرکب سفید خاطرات می‌گذارد، چنانکه ژرژ آن‌را (باز می‌بیند و چنانکه کلود سیمون آن‌را می‌نویسد.)

سوم ــ موضوع جنگ: زمان کشته‌شده

در جادهٔ فلاندر می‌توان ازسرگیری وضعی را دید که پیش از آن در «طناب محکم» به عنوان سرچشمهٔ داستان در نظر گرفته شده است:

> از یک جهت، جنگ اندکی شبیه مسابقهٔ اسبدوانی است: پنج دقیقه تب و تاب حاد و پس از آن ملال و خستگی بسیار (البته اگر اهل حرفه نباشید و تشریفات ــ زرق و برق، سان و رژه، احترامات ــ شما را به شور نیاورد). جنگ توجه مرا جلب می‌کرد، چون تنها جایی است که می‌توان بسیاری از چیزها را در آن دید، و همچنین برای آنکه می‌خواستم از این کار که تا این اندازه مهم و به اصطلاح اساسی است سر دربیاورم، اساسی بدین معنی که جزء یکی از سه چهار نیاز بنیادی است، مانند خوابیدن با زنها، خوردن، حرف زدن، زاد و ولد کردن، که آدمها برای آنها درست شده‌اند و نمی‌توانند از سر آنها بگذرند. (طناب محکم، ص ٥٤ متن فرانسه).

جای دیگری که زمان کشته می‌شود: آدمهای رمان جاده فلاندر با تکرار حرکات اجداد خود، خود را به نوعی خارج از زمان قرار می‌دهند. مثلاً رایشاک:

> این‌گونه بود که از میان پرگوییهای خشم‌آور یک زن، یی‌آنکه ژرژ نیاز داشته باشد آنها را ببیند، خاندان رایشاک و خانوادهٔ رایشاک و سپس خود رایشاک تک و تنها نمایان می‌شدند و همراه با خود رایشاک و چسبیده بر پشت او آن خیل اجداد بودند، آن اشباحی که بر گرد آنها هالهٔ افسانه‌ها و یاوه‌های خوابگاهی حلقه زده بود، آن شلیک گلوله‌های تپانچه‌ها، آن اسناد محضری و چکاچاک شمشیرها، که (آن اشباح) . . . درهم می‌آویختند و بر هم قرار می‌گرفتند (ص ٧٥).

یا آن خانوادهٔ عجیب و غریبی که در جادهٔ فلاندر به آنها برخوردند و آن هم در ماجرایی بغرنج گرفتار شده بود:

> چنانکه گویی همهٔ اینها (این فریادها، این خشونت، این آتش خشم و سودا که درک‌پذیر نبود و مهار نمی‌شد) در دوران تفنگها و چکمه‌های لاستیکی و وصلهٔ لاستیک و لباسهای حاضری نمی‌گذشت بلکه در زمانی بسیار دور، یا در همهٔ زمانها یا در بیرون از زمان می‌گذشت (ص ٨٢)

همین ماجرا یکی از روشنترین موارد حذف زمان را به بار می‌آورد که با گرد آمدن تجربه‌های گوناگونی از خشونت صورت می‌گیرد: ژرژ در واقع فریاد برمی‌آورد که:

> ما در گل و لای پاییزی نبودیم، ما هزار یا دوهزار سال پیش از آن یا پس از آن هیچ‌جا در عین جنون و آدمکشی و مانند آتریدها (Atrides) نبودیم، ما در دل زمان در دل شبی که از باران خیس بود بر اسبهای خسته و کوفته خود سوار بودیم (صص ١٤٥ ــ ١٤٦)

زمان به مکان بدل می‌شود: مکانی که قهرمان اصلی ــ به شکل مادی یا به وسیلهٔ ذهن خود ــ آن‌را طی می‌کند و نه‌تنها در جنگ بلکه در موقع مسابقات اسبدوانی که ژرژ در عالم خیال از روی پرت و پلاهای دوستش تجسم می‌کند، طی می‌کند.

> شبحی بود، گروهی بود قرون‌وسطایی که در آن دوردست موج می‌زد (و نه‌فقط در آنجا، در انتهای پیچ بود بلکه چنان بود که گویی به اصطلاح از ژرفای اعصار در چمنزارهایی پیش می‌آمدند که نبردها در آنها درگرفته بود و در فاصلهٔ یک روز بعدازظهر پرآفتاب، در فاصلهٔ یک حمله، یک تاخت، مملکتهایی و همسری شاهدختانی از کف رفته و به کف آمده بود (ص ۱۸۱).

باختن در مسابقهٔ اسبدوانی برای رایشاک باختن «شاهدخت» خود بود؛ در نبرد نظامی، از کف دادن اسوارانش او را وادار می‌کند که کاری کند تا خود را به کشتن بدهد، درست مثل جدش که او هم قربانی انتحاری شد که چندان پوشیده نماند:

> برای همین بود که اشراف‌منشانه و پهلوانانه با گامهای پرهیمنهٔ لاک‌پشتی جلو می‌رفتیم و او چنانکه گویی هیچ اتفاقی رخ نداده است همچنان با آن ستوان کوچولو حرف می‌زد و حتماً او را با قصه شاهکارهای سواری خود و شرح محسنات دهنهٔ لاستیکی برای اسب‌سواری در مسابقه سرگرم می‌کرد چه آماج خوبی بود برای این اسپانیاییهای (ص ۳۴۴).

این بند نوسان دارد برای آنکه دو افسر را دربر بگیرد که یکی را آلمانها کشته‌اند و دیگری را اسپانیاییها صد و پنجاه سال پیش از آن شکست داده‌اند. شباهت حرکات و رفتار، خواه شباهتی واقعی باشد خواه خیالی، انتقال از مکانی به مکان دیگر و از دورانی به دوران دیگر را آسان می‌سازد؛ شکستهای نظامی یا عشقی کشتن زمان را در درون رمان میسر می‌سازد.

همین پدیده در تجربهٔ مستقیم و شخصی ژرژ روی می‌نماید. این نیاز دست از سر او برنمی‌دارد که نه‌تنها با مکان بریده‌بریدهٔ دشت (اعم از نظامی یا جغرافیایی) فلاندر آشنا شود، بلکه می‌خواهد زمان را هم بداند. «چه ساعتی است؟»، این سؤال در زمینه‌های بسیار متفاوتی پیش می‌آید: ژرژ در قطاری که آنان را به آلمان می‌برد از بلوم این سؤال را می‌کند (ص ۳۴)؛ از سربازی که مانند خود او در کمینگاه به دام افتاده است همین سؤال را می‌کند (ص ۱۸۹)؛ همین وسواسی که در پرسیدن ساعت دارد بین قطار و اتاق مهمانخانه پیوندی برقرار می‌کند (ص ۳۲۴)؛ و سرانجام ژرژ دلش می‌خواهد بداند مرگ رایشاک که خود او شاهد آن بوده است دقیقا در چه ساعتی رخ داده است (صص ۳۲۷ ــ ۳۲۸). در صفحهٔ آخر، حتی در حرف آخر «جادهٔ فلاندر» به خاصیت خوره‌وار زمان اشاره شده است.

از اینجا به آرزویی بسیار انسانی که بخش سوم رمان سرکوب شدن آن‌را نشان می‌دهد، می‌رسیم: آرزوی حذف زمان به یاری عمل مباشرت که پیش از آن در رمان «علف» از آن با اصطلاح «فنا» یاد شده بود. حظ جسمانی ژرژ در نهایت توهمی بیش نیست:

چنانکه گویی نهایتی در کار نبود چنانکه گویی هرگز از این پس نمی‌بایست نهایتی باشد (اما حقیقت این نبود: فقط یک دم بود، مست بودیم و خیال می‌کردیم تا ابد است، اما در حقیقت یک دم بود مانند وقتی که آدم خواب می‌بیند و خیال می‌کند یک عالم چیزها رخ داده است ولی وقتی چشمانش را باز می‌کند می‌بیند عقربهٔ ساعت فقط اندکی جابه‌جا شده است) (صص ۲۹۷ ـ ۲۹۸)

«شهوترانی کوتاهترین شکل فراموشی است»، این جمله از کسی است که سیمون سرلوحهٔ این قسمت از جادهٔ فلاندر را از او گرفته است[۲۰]؛ بی‌معنایی این خواسته که ماجراهای مرگبار جاده در چهارچوب زمان قرار داده شود با بی‌معنایی «مرگ کوچک» که عمل مباشرت باشد تکمیل می‌شود. هر این دو قهرمان محروم را در برابر جنبهٔ درهم‌برهم تجربه‌اش قرار می‌دهند، خواه تجربهٔ جنگ باشد خواه تجربهٔ شهوترانی.

بار دیگر بر تضاد ماده و ذهن که بسیاری از صفحات رمان پیرامون آن دور می‌زند، تأکید شده است. به همین سبب است که ژرژ گاه به گاه به یاد آن می‌افتد که پدرش آهسته‌آهسته در زیر بار سنگین تن خود در حال مرگ بود، درست نقطهٔ مقابل پسر خود بود: در نظر پدر واژه‌ها نوعی پناهگاه است و این رهیافتی است که او را سزاوار تمسخر ژرژ می‌کند:

«اما او هم درد می‌کشد و می‌خواهد آن‌را پنهان کند او هم می‌خواهد به خود دل و جرأت بدهد، برای همین است که این‌قدر حرف می‌زند چون تنها چیزی که در اختیار دارد فقط همین است همین خوشباوری گران و لجوجانه و خرافه‌آمیز ــ یا بهتر بگوییم همین ایمان ــ به غلبهٔ مطلق دانش که آن‌را از دست دوم فراگرفته است، از روی آنچه به نوشته درآمده، از روی همین کلمات که پدر خودش که دهاتی بیش نبود هرگز موفق نشد رمز آنها را بگشاید و به آنها نوعی نیروی مرموز و جادویی نسبت می‌داد و آنها را از این نیرو می‌انباشت» (...) (ص ۵۱)

چه تعارض غریبی: پژوهش خود ژرژ هم نوعی جستجوی دانش است که از دست دوم فراگرفته شده است؛ او با تمام نیروی خود می‌کوشد به دریافت چیزی دست یابد که به عرصهٔ غیرمادی زمان گذشته تعلق دارد. علت تلخی اندیشه‌های او در پایان رمان، وقتی در کنار کورین قرار می‌گیرد، همین است. کورین به او می‌گوید: «اما آنجا تو مرا دم دستت داشتی» (ص ۱۱۸): ژرژ و بلوم می‌خواستند به زنی که برای آنها مظهر زنانگی شده بود مادیت بخشند. حضور کورین در اتاق مهمانخانه به نحوی باعث غیبت ژرژ می‌شود، کورین از او می‌پرسد «کجایی؟» (ص ۳۰۸).

اما ژرژ سراپا در عالم بررسی گذشته «هست» یا در عالم یادآوری این بررسی است، زیرا در دوران جنگ و اسارت خود به این بررسی پرداخته است. چنانکه دیدیم پرسشهایش با آن

«رخنه‌ناپذیر» ها، یعنی ایگلسیا یا رایشاک روبرو می‌شد و او را ناگزیر می‌کرد خود پاسخی برای آن پرسشها جور کند، خلاصه آنکه پاسخها را از خودش دربیاورد و افسانهٔ خود را پیرامون خانوادهٔ رایشاک بیافریند. این یکی از وجوه مشترک بین اثر کلود سیمون و «آبشالوم! آبشالوم!» اثر فالکنر است. در «آبشالوم! آبشالوم!» داستان دربارهٔ دو مرد جوان است که آنان نیز به جای خود داستانی دربارهٔ کسی به نام «ساتپن» از خود درمی‌آورند (مجموعه‌ای از خرده‌ریز و پرت و پلا و نداشتن تجربهٔ مستقیم دست‌اول) که در آن، بر اثر شباهتهای چندگانه، زمان حذف شده است، که این خود جنبهٔ اساسی رمانهای فالکنر است:

> این کار حیله گرانهٔ آلودن روایت به توصیف چه معنایی دارد؟ با این کار تداخل بین مکان و زمان که در رمانهای فالکنر نمونه‌های بسیاری از آن یافت می‌شود برای ما مفهوم می‌گردد. زمان، همچنانکه رفته‌رفته در گذشته متحجر می‌شود، در مکان «تثبیت» می‌گردد. شاید این تکرار حرکتهای نیمه‌تمام و صحنه‌های منجمد و این تصویرپردازی بی‌زمان و بی‌حرکت که سرانجام بی‌نظمی‌های زندگی و التهابهای تاریخ در آنها آرام می‌گیرند، از همین ناشی شده باشد[۲۱].

ونیز استعمال مکرر نمونه‌های اعلای افسانه‌ای یا ادبی در جادهٔ فلاندر از همین ناشی می‌شود: لدا و ولکن، الاغ زرین، مولیر، شکسپیر، و اشارهٔ مکرر و منظم به این حرکتی که در حافظهٔ بصری ژرژ حک شده است: آنجاکه رایشاک به طرز خنده‌داری شمشیر خود را در لحظهٔ مرگ در هوا تکان می‌دهد.

از این‌رو بلوم یک دسته سؤال پیش می‌کشد: «اما در واقع مگر تو چه می‌دانی؟» (ص ۲۱۹)، «اما تو چه می‌دانی؟» (ص ۲۲۹ ترجمه فارسی ــ جزء چندکلمه در سطر ۱۱ است که در چاپ ساقط شده است: و ژرژ گفت: «نه!»، و بلوم گفت: «نه؟ اما تو چه می‌دانی؟»)، «آخر از کجا می‌دانی؟» (ص ۲۳۰) که سرانجام باعث می‌شود قهرمان اصلی پرسش دیگری از خود بکند: «اما آدم از کجا بداند، از کجا بداند؟» (صص ۳۲۶ ــ ۳۲۷ ــ ۳۲۸ ــ ۳۳۳ ــ ۳۳۴ ــ ۳۳۸ و ۳۴۱) [در ترجمه فارسی صفحه ۳۲۶ جملهٔ «اما از کجا معلوم است» به «آدم از کجا بداند» تصحیح شود و در صفحهٔ ۳۲۷ جمله‌های «اما از کجا معلوم است، از کجا معلوم است؟» به جمله‌های «اما آدم از کجا بداند، از کجا بداند؟» و در صفحه ۳۲۸ جملهٔ «ولی از کجا می‌توان فهمید؟» به جمله «اما آدم از کجا بداند؟» تصحیح شوند. در صفحهٔ ۳۴۱ جمله «اما دانستن این‌که آیا ده راگرفته‌اند از کجا باید فهمید، از کجا باید فهمید» به جملهٔ «اما این‌که آیا ده راگرفته‌اند یا نه آدم از کجا بداند، از کجا بداند» تصحیح شود. بدین‌ترتیب هماهنگی عبارتی حفظ می‌شود بی‌آنکه معنی تغییری یابد ــ م.] و بدین‌سان بنایی راکه هر دو با یکدیگر ساخته‌اند، یعنی تصویر یک زن را، ویران می‌کند «چندان که آنها (یعنی او، بلوم ــ بلکه صورت خیالی آنها، بلکه بدن آنها، یعنی پوست آنها، یعنی اعضای بدن آنها، یعنی تن نوجوان محروم از زن آنها) او را در عالم خارج مجسم کرده بودند» (ص ۲۶۷).

آن زن همیشه در نظرشان لمس‌ناپذیر نموده است (ص ۷۶)؛ از این بالاتر «آدم به تردید می‌افتد که آیا واقعاً آن [بدن زنها] را لمس کرده است یا نه» (ص ۲۷۶)؛ توفیق ژرژ را در خصوص پیرزنی که در جریان نبرد مصیبت‌بار با او برخورد کرده‌اند مسخره می‌کنند: «تکه راگیر آوردی» (ص ۳۰۰) و آن‌را با دوری دایمی از کورین قیاس می‌کنند. چگونه می‌توان واقعیت چیزی را باور کرد که جز در عالم واژه‌ها هیچ انسجامی ندارد؟

یکی از طنزهای باطنی این رمان آن است که ژرژ درست بر اثر اعتقاد به قدرت سخن اندک‌اندک سخت به پدر خود شبیه می‌شود. ژرژ در قطار خود را با این فکر مشغول می‌کند که ممکن است بر اثر ضربه‌ای که در واگن شلوغ وارد آمده است آدمها به حیوان مسخ شده باشند و از اینجا به یاد شعرهای لاتینی می‌افتد و ملتفت می‌شود که استاد پیراز چه چیزی خوشش می‌آمده است:

> «پس اگر این‌طور باشد او هم در اشتباه محض نبوده است. پس اگر این‌طور باشد همهٔ واژه‌ها در هر حال به یک دردی می‌خورند، به طوری که او هم در اتاقک خود حتماً به خودش قبولانده است که به زور ترکیب کردن واژه‌ها به هر صورتی که ممکن باشد آدم اگر بختش اندکی یاری کند در هر حال گاهی می‌تواند مقصود خود را دقیقاً برساند.» (ص ۱۲۲)

واسطه‌تراشی، ترکیب: این دو اصطلاح را پسری به کار می‌برد که از وقتی به بازآفرینی لفظی زندگی رایشاک پرداخته است بر ضد باور و اعتقاد خود قیام می‌کند:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

> هر دو صدا به طور تصنعی مطمئن و به طور تصنعی تمسخرآمیز بود و بلند می‌شد و قوت می‌گرفت چنانکه گویی می‌خواستند به آن صداها متشبث شوند به این امید که به مدد آنها خطر آن جادو، آن آب‌شدنها، آن هزیمت، آن بلای کور و پابرجا و بی‌پایان را دفع کنند، و صداها اکنون به فریاد افتاده بودند، مانند صداهای دو بچه که لاف شجاعت می‌زنند و می‌خواهند به خود قوت قلب بدهند (ص ۱۵۳ ترجمه فارسی با تغییر «بچه‌هایی» به «دو بچه»).

وقتی رفتار پی‌یر (پدر ژرژ) را توصیف می‌کند (صص ۵۰ ــ ۵۱) این توصیف با توصیف دیگری تکمیل می‌شود که مربوط به اسارت ژرژ و بلوم است و نشان می‌دهد که آن دو نیز قربانی همین وابستگی هستند:

سعی می‌کردند واسطه‌ای بتراشند (یعنی به وسیلهٔ خیالشان، یعنی با جمع‌آوری و ترکیب هر چه می‌توانستند در حافظهٔ خود از دانسته و دیده و شنیده و خوانده بیابند به نحوی که ــ در وسط خط‌آهنهای مرطوب و براق، واگنهای سیاه، کاجهای خیس و سیاه، در آن روزهای سرد و بی‌رنگ زمستان ساکسونی ــ تصویرهای مواج و پرنور را با جادوی کم‌دوام وردآسای زبان ظاهر کنند ــ واژه‌ها را از خود درمی‌آوردند به این امید که واقعیت نام‌نگرفتنی خوردنی بشود (ص ۲۱۴)

بلوم ژرژ را سرزنش می‌کند: «اما تو کتابی حرف می‌زنی!» (ص ۲۵۴) اما این سرزنش فقط لایه دیگری بر طنز می‌افزاید زیرا دشمن واژه‌ها به نحوی قربانی واژه‌ها می‌شود و او هم «داستانها» از خود درمی‌آورد (ص ۳۱۰، ص ۳۲۱). به شکست نظامی و به خشونت بی‌مقدمه‌ای که پیش از رفتن کورین از اتاق مهمانخانه روی می‌دهد شکست دیگری افزوده می‌شود و آن شکست گفتگوی درونی است که ژرژ می‌کوشید به یاری آن گذشته خود را بازبیند:

چه روزها که برای همیشه محو شده بودند و آنها را بازنمی‌یافتیم هرگز بازنمی‌یافتیم و من در وجود آن زن جستجو کرده بودم و آرزو کرده بودم و دنبال کرده بودم واژه‌ها و صداهایی را که همچون او با آن پاره کاغذهای وهم‌آلودش که از جای پای مگس سیاه بود مجنونانه باشد سخنانی را که از لبهایمان بیرون می‌آمد تا خود ما را فریب دهد و به زندگانی صوتی دلخوش سازد (ص ۳۰۸)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

اگر عمل مباشرت یادآور مادی بودن تن است، پژوهش لفظی ژرژ به جای خود بر زمان غیرمادی تأکید می‌کند (ص ۴۳). تمام کار بازآفرینی که ژرژ و بلوم انجام می‌دهند سرانجام به داستانی می‌رسد که امکان وقوع آن هست اما بی‌وقفه در حال تحلیل رفتن است.

جاده، شبکه، کناره، مسیر: همهٔ این واژه‌ها که بر مکان دلالت می‌کند برای آن به کار رفته است که تصویری از «**جادهٔ فلاندر**» رسم شود و به ما امکان می‌دهد تا با پروست همصدا شویم که وقتی دربارهٔ قصر خاندان گرمانت می‌نوشت چنین گفت: «زمان در آنجا به شکل مکان درآمده است». این زمان را که در عالم هنر رمان‌نویسی و تصویرپردازی اثر حیرت‌انگیزی است باید به صورت یک «کل» در نظر گرفت به صورت تجزیهٔ هماهنگ یک واقعیت ذهنی، زبانی، که نزدیک است به صورت تکه‌های پراکنده درآید اما بر اثر چندگانگی ترکیبی واژه‌ها از تکه‌تکه شدن نجات یافته است.

یادداشتها

۱. مثلاً در مصاحبه با «کلود ساروت» که در روزنامهٔ لوموند ۱۸ اکتبر ۱۹۶۰ منتشر شده است و ترجمهٔ آن در پایان ترجمهٔ فارسی «جاده فلاندر» آمده است.

۲. آندره بورن در مقالهٔ «صنعتگران رمان: کلود سیمون» در «له نوول لیترر» شماره ۱۷۹۳ (۲۹ دسامبر ۱۹۶۰)، ص ۴.

۳. نگاه کنید به مقالهٔ «ژان ریکاردو» با عنوان «نظم در هزیمت» که ترجمهٔ آن در همین بخش چاپ شده است.

۴. ژوزف فرانک، «فرم مکانی ...» صص ۲۴۹ ــ ۵۰.

۵. «پنج یادداشت دربارهٔ کلود سیمون»، مجلهٔ «مدیتاسیون»، شمارهٔ ۴ (زمستان ۱۹۶۱ ــ ۱۹۶۲) صص ۵ ــ ۹، که در مجلهٔ «آنتریتن»، شمارهٔ ۳۱، صص ۴۱ ــ ۴۶ بار دیگر چاپ شده است.

۶. «کلود سیمون: مباحثهٔ سریسی، ص ۴۲۸.»

۷. ه. ژوئن، «اسرار رمان‌نویس».

۸. آ. بورن، «صنعتگران رمان».

۹. ژرار ژنت، «ادبیات مکان»، فیگور ۲، صص ۴۳ ــ ۴۸ (ص ۴۶).

۱۰. «کلمه به کلمهٔ داستان»، ص ۹۳.

۱۱. مثلاً نگاه کنید به صص ۱۲۹ ــ ۱۳۸ آن کتاب.

۱۲. «بابل»، «له لتر نوول»، سال سوم، شمارهٔ ۳۱ (اکتبر ۱۹۵۵)، صص ۳۹۱ ــ ۱۴۳ (ص ۴۰۹).

۱۳. «واقعیتهای صوری اثر»، ص ۶۳.

۱۴. ژانت سنلیس، مصاحبه، «کلارته»، ژانویه ۱۹۶۱.

۱۵. «از اثر به متن»، «مجلهٔ استتیک»، ۲۴ (۱۹۷۱) صص ۲۲۵ ــ ۲۳۲ (ص ۲۳۰).

۱۶. در کتاب Nouvelle critique et art moderne, Paris, Seuil, 1968, p. 57.

۱۷. گفتهٔ کلود سیمون در مصاحبه با کلود ساروت (نگاه کنید به یادداشت شمارهٔ ۱).

۱۸. در مقالهٔ «Des romanciers et des pur-sang»، نشریهٔ Cahier du Sud، دورهٔ ۵۱، شمارهٔ ۳۵۹ (فوریه ــ مارس ۱۹۶۱) صص ۱۳۷ ــ ۱۳۹.

۱۹. لوسین دالن‌باخ در مقاله‌ای که در مجموعهٔ مباحثات «سریسی» منتشر شده است، صص ۱۵۱ ــ ۱۷۱ (ص ۱۶۰).

۲۰. ملکم دوشازال: Sens plastique، پاریس، گالیمار، ۱۹۴۸، ص ۱۰۷.

۲۱. آندره بلیکاستن در مقالهٔ «فالکنر و رمان نو»، نشریهٔ «لانگ مدرن» شماره ۶۰ (۱۹۶۶) صص ۴۲۲ ــ ۴۳۲ (ص ۴۲۴).

۱. یادداشتهایی که با شماره مشخص شده در پایان مقاله آمده است. (م)

* triptyque = سه تابلو نقاشی یا کنده‌کاری روی چوب که به هم لولا خورده‌اند و دو لتهٔ کناری روی لته میانی بسته می‌شود و کاملاً روی آن‌را می‌گیرد (با استفاده از «فرهنگ مصور هنرهای تجسمی» تألیف پرویز مرزبان و حبیب معروف، ویرایش دوم، سروش، تهران ۱۳۷۱) مترجم.