

## دو فصلنامه علوم ادبی

سال ۷، شماره ۱۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶

(صص: ۱۸۵-۱۵۷)

### رمان نو\*

ابراهیم محمدی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

مریم افرافر<sup>۱</sup>

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

### چکیده

رمان نو یکی از گونه‌های مهم رمان است که از نظر محتوا و فرم بسیار متفاوت از گونه پیشین خود است. نویسندگان این نوع رمان هریک به شیوه ای مستقل و بدون رعایت اصول و چارچوبی خاص قلم می زنند. بنیانگذار و نظریه پرداز که قواعد این گونه رمان را به طور منسجم و منظم تبیین کند وجود ندارد. البته این گونه رمان ها رها شده و بدون موازین نیستند و حتی مهم و تاثیرگذار هم هستند، به طوری که نویسندگان این گونه با خلق آثاری برجسته سه دهه آن را تداوم دادند. رمان نو وصف دنیای معاصر است و بشر این عصر را آگاهانه یا ناآگاهانه صرفا توصیف می کند، نه نقد و نمی خواهد از آن عبور کند. رمان نو به ملاک ها و عناصر سنتی چون طرح، شخصیت، تشریح حالت های روحی و ذهنی اشخاص، ارتباط معمول بین زمان و مکان و ایجاد نظامی از علائم جهت راهنمایی خواننده، عمل داستانی، سلسله حوادث منظم، شیوه های معمولی روایت داستان توجهی ندارد. موضوع برایش بی اهمیت است و آنچه مهم است خود رمان و نوشتن رمان است.

**واژه های کلیدی:** مکتب ادبی، رمان نو، رب گریه، ناتالی ساروت، ادبیات فرانسه.

\* تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱/۲۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۲۰.

1. E-mail: afra40002001@yahoo.co.in

(نویسنده مسئول)

### مقدمه

گرچه رمان نو یک مکتب ادبی نیست، اما یک جریان ادبی در رمان‌نویسی است که سنت‌های رمان‌نویسی گذشته را در فرم و محتوا به کناری نهاد. رمانی است که پس از ناامیدی‌های جنگ‌های جهانی و پیامدهای دشوار و رنج‌آور آن و پس از مکتب پراز اضطراب و دلهرهٔ اگزیستانسیالیسم (رک: سارتر، ۱۳۴۴) و رمان آن بروز می‌کند و به گفته برخی در مقابل مکتب اگزیستانسیالیسم و نوعی پاسخ به آن است. هر آنچه ابتکاری در خود داشته باشد عنوان نو بدان اطلاق می‌شود، اما اینکه عنوان نو به این نوع رمان اختصاص داده شده، تنها منظور صفت نو نیست، بلکه دلالت بر گونه‌ای دارد که با رمان‌های پیشین متفاوت است و برای خود اختصاصاتی دارد. با رمان پیش از خود و همهٔ مکتب‌های آن از رمانتیسیم تا رئالیسم و ... متفاوت است و در واقع ضد اصول و قواعدی است که همهٔ این مکاتب ادبی در رمان خود را بدان ملزم می‌دانستند.

پس از جنگ‌های جهانی، بحران‌های اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فکری ناشی از آن جهان غرب را در تاریکی فرو برده بود. مدرنیته به یقینات خود شک کرده و پناهگاه فکری و فلسفی باقی نمانده بود. آرای مارکس، فروید و اندیشه‌های فلسفی برگسون و تردید در مورد شناخت انسان، جامعه و ادبیات را تحت تاثیر قرار داد و حاصل آن به رمان نیز راه یافت و تغییراتی را در ساخت و محتوای آن ایجاد کرد (رک: بیات، ۱۳۹۱: ۲۱). تعدادی از نویسندگان فرانسوی در انتشارات مینویی که حامی حماسه‌های مقاومت مردم بود (محسنی، ۱۳۸۴: ۲۴)، گرد هم آمدند و رمانی نوشتند ضد رمان سنتی که بعدها به رمان نو معروف شد. این نویسندگان گرچه هر یک به راه خود می‌رفتند، اما در در و جوهی شباهت‌هایی داشتند که مهمترین آن رهاکردن سنت‌های داستان‌نویسی بود. به دلیل تحولاتی که این رمان در نوع خود به وجود آورد و تاثیراتی که بر رمان‌های بعد از خود داشت، پرداختن بدان ضرورت دارد. در این مختصر به چستی رمان نو و ویژگی‌های آن پرداخته و نیز نظر مخالفان آن را بیان می‌کنیم.

## رمان نو

رمان نویکی از جنبش‌های ادبی معاصر است که در ۱۹۴۰ در فرانسه شکل گرفت و در دهه ۱۹۵۰ به اوج خود رسید و تا پایان دهه ۱۹۷۰ م. به عنوان یک جریان ادبی پررونق فعال بود (زرشناس، ۱۳۸۹: ۱۶۶). اصطلاح رمان نو را نخست بار امیل آنریو<sup>۱</sup> در سال ۱۹۵۷ به کار برد (ورونیک بارتولی، ۱۳۸۰: ۱۰۰).

این نوع به گونه‌ای متفاوت به رمان می‌نگرد؛ می‌خواهد ضد رمان سنتی و واقع‌گرایانه باشد و به آن انتقاد دارد. زمان، مکان، شخصیت‌ها و حوادث داستان به کلی با رمان سنتی متفاوت است؛ رهایی از تمامی التزامات از اصول آن است (اشرفی، ۱۳۸۳: ۴۴). پیشتر ادبیات از عوامل نزدیکی و تفاهم اقوام و ملل بود؛ زیرا بر حول اموری دور می‌زد که فطری و طبیعی بشر بوده و برایش جذابیت داشت. آنچه روایت می‌شد گرچه خیالی اما آمیخته با واقعیت جهان خارج و یا حقیقت بود، اما کم‌کم در جهان مدرن هم بشر از خود فاصله گرفت و هم واقعیت‌هایی پدید آمد که دیدن و خواندنش تنها بر حیرت و سردرگمی آدمی افزود. واقعیت‌هایی چون جنگ‌های جهانی با سلاح پیشرفته کشتار جنگی، پیشرفت‌های تکنولوژی و علمی که به تکنیک‌زدگی و نظام مصرفی انجامید و بشر را به محاصره ابزارها و اشیاء درآورد؛ در این بین نوشتن ادبیاتی که بتواند ذوق بشر امروز را دریابد دشوارتر گشت. راوی خود گرفتار جهان معاصر است و آنچه می‌نویسد وصف این انسان و جهان، جهانی پیچیده، درهم که نظمش به هم خورده و شاید برای راوی هم ناملموس باشد، اما آنچنان که نگاه راوی می‌بیند می‌گویدش. رمانش دردی از خواننده دوا نمی‌کند و برخی از نوشته‌ها جز گروهی از خوانندگان را به تمام کردن ماجرا وانمی‌دارد. رمان نو به دلیل آشنایی‌زدایی و غیرمعارف بودن برای خواننده ناملموس است و خواننده خاص خود را دارد؛ مثلاً در صدایشان را می‌شنوید از ناتالی ساروت<sup>۲</sup> خواننده تا پایان داستان نمی‌تواند بفهمد پیرمرد و دوستش که هستند و بچه‌های اتاق بالایی آیا واقعی

1 Émile Henriot

2 Nathalie Sarraute

هستند یا در خیال او هستند و او را آزار می‌دهند و یا راز مجسمه چیست؛ افرادی حاشیه‌ای برای چه وارد داستان می‌شوند؛ افرادی که تنها به قدر یک صفحه و یک جمله در رمان هستند و بعد محو می‌شوند و ... .

در رمان نو به ملاک‌ها و عناصر سنتی چون طرح، شخصیت، تشریح حالت‌های روحی و ذهنی اشخاص، ارتباط معمول بین زمان و مکان و ایجاد نظامی از علائم جهت راهنمایی خواننده، عمل داستانی، سلسله حوادث منظم، شیوه‌های معمولی روایت داستان، افکار و عقاید، توصیف و تحلیل شخصیت توجهی نمی‌شود. رب‌گریه به عنوان نام‌آور این نهضت بسیاری از رمان‌نویسان پیش از خود را پیرمردانی بازیگوش می‌داند. رمان نو دربارهٔ اشیا می‌نویسد، زیرا عصر برتری اشیاست؛ مثلاً در رمان پاک‌کن‌ها حتی از شخصیت اصلی توصیفی ارائه نمی‌شود؛ شخصیتی که خود را گم کرده‌است و سرگردان در شهری غریب در جستجوی قاتلی آمده که خود اوست و خبر ندارد، اما در عوض سراسر رمان وصف اشیا است و حتی این توصیفات بارها تکرار می‌شود: «عددها به شکل ستون پشت سر هم می‌آیند، و کنده‌های کاج روی ساحل آبراه روی هم انبار می‌شوند، بازوهای مکانیکی جرثقیل را به حرکت در می‌آورند، طناب‌ها و قرقره‌ها» (رب‌گریه، ۱۳۷۹: ۱۶۵، نیز رک، همان: ۱۲-۱۳).

در دههٔ پنجاه قرن بیستم گروهی تصویری کردند که رمان سنتی بالزاک‌وار و حتی رمان با تغییر و تحول آن به شیوهٔ جویس<sup>۱</sup> و پروست<sup>۲</sup> دوران‌ش به سر رسیده و قدرت و اهمیتش را از دست داده و هنگام آن است که دریافت تازه‌ای از رمان را جایگزین آن کرد. آغاز رمان نو را می‌توان کتاب واکنش‌ها از ناتالی ساروت دانست که نگارش آن ۱۹۳۲ بوده است (ساروت، ۱۳۶۴: ۱۰). در همان سال او کتاب تروپیسیم یا بدگمانی را منتشر کرد که نظریاتی دربارهٔ رمان است و از سوءظن بین خواننده و نویسنده در رمان می‌گوید. نقطهٔ اوج رمان نو را باید در آثار رب‌گریه و رمانش با عنوان پاک‌کن‌ها محصول

1 James Joyce

2 Marcel Proust

سال ۱۹۳۵ دانست. رب گریه و ساروت هر دو از داستان نویسان و تئوریسن‌های رمان نو هستند. پایگاه اصلی رمان نو فرانسه بوده است، هرچند که آثار ساموئل بکت<sup>۱</sup> (نویسنده ایرلندی) به ویژه ملوی او از بسترسازان پیدایی این نوع است. ناتالی ساروت، رب گریه، میشل پورتور<sup>۲</sup>، کلود سیمون<sup>۳</sup>، مارگریت دوراس<sup>۴</sup>، و تا حدودی کلود اولیه<sup>۵</sup> و ژان ریکاردو<sup>۶</sup> را می‌توان از نویسندگان رمان نو دانست. برخی منتقدان، میلان کوندرا<sup>۷</sup> را نیز در مجموع متعلق به گرایش ادبی رمان نو می‌دانند (زرشناس، ۱۳۸۹: ۱۶۹-۱۷۱).

توجهی که این آثار در فرانسه و نیز در کشورهای دیگر برانگیخته‌اند، پژوهش‌ها و تفسیرهایی که الهام‌بخششان بوده‌اند، جهش عظیم نظری و زبانشناختی که به دنبال این جریان به وجود آمده و کارهای برجسته‌ای که روی متن انجام گرفته و گسست‌هایی ایدئولوژیک، نشان می‌دهد که این آثار در آغاز نیمه دوم قرن بیستم ادبیات فرانسه را تحت تاثیر قرار داده‌اند (رمون، ۱۳۷۵: ۱۶۸). هنوز هم آثاری در همان مسیر از قبیل آثار مونیگ و یتیک وجود دارد، که نشان می‌دهد این مسیر باز است و تحت اشکال تازه‌ای حضور دارد.

سارتر<sup>۸</sup> رمان نو را ضد رمان می‌نامد و می‌گوید:

در اینجا رمان از طریق خود رمان مورد انکار قرار می‌گیرد و وانمود می‌کنند که در حال ساختن یک رمان هستند و در عمل آن را در برابر دیدگان ما ویران می‌سازند. این رمان‌ها شرح زمانی هستند که نوشته نخواهد شد چرا که نوشته شدن نیست، این آثار که به دشواری قابل طبقه بندی هستند، خبر از ضعف و ناتوانی ژانر داستانی نمی‌دهند، بلکه صرفاً بیانگر این معنا هستند که دوران ما عصر تأمل است و رمان نیز گزیری ندارد جز آنکه در مورد خود به تأمل و تعمق پردازد (سارتر، ۱۳۷۴: ۲۶۵).

1 Samuel Barclay Beckett

2 Michel Butor

3 Claude Simon

4 Marguerite Duras

5 Claude Ollier

6 Jean Ricardo

7 Milan Kundera

8 Jean-Paul Charles Aymard Sartre

در رمان نو ماجرای اصلی خود رمان است و نیازی به تاریخچه ماجرا ندارد. اصالت بیش از حد نویسنده، شخصی بودن بیش از حد روایت، اتکا به یک آشنایی از پیش برقرار شده به عنوان شرط درک اثر است (سحابی، ۱۳۸۱: ۱۷). یعنی نویسنده در نوشتن به مخاطب توجهی ندارد و همان سوءظن بین خواننده و نویسنده است که ساروت در کتاب واکنش‌ها بدان اذعان دارد. نویسنده تنها هنگامی می‌تواند رمان نو را تا حدی بفهمد که گذشته از آشنایی با این گونه رمان، توقع آغاز و انجام معینی از آن نداشته باشد و خود داستان را آنگونه که می‌خواهد تأویل کند. مثلاً در رمان صدایشان را می‌شنوید به دلیل ابهام در مکان و زمان و شخصیت‌ها و رفت و آمد بین خیال و واقعیت، جا برای برداشت‌های متفاوت بسیار باز است و هر کس آن را به گونه‌ای درک می‌کند.

رمان نو ضد رمان رئالیسم است. انواع موضوعات و حوادث ذهنی، عینی، رفتارها و شخصیت‌ها در آن وجود دارد و فاقد نظم منطقی است (شمیسا، ۱۳۸۹: ۵). در حقیقت کولاژ یا کشکول انواع ادبی است و تنوع و تکثر فرهنگی در آن وجود دارد (اسحاقیان، ۱۳۸۵: ۳۴). آثار با هم متفاوت‌اند و نمی‌توان قواعد متقنی برای آن بیان کرد. این رمان‌نویسان معتقدند آنچه تعیین‌کننده یک اثر ادبی است، ادبیت آن است و نه پیام و محتوای آن (زرشناس، ۱۳۸۹: ۱۶۷). در رمان دگرگونی از میشل بوتور این کلمات هستند که نقش بازی می‌کنند. لئون دل‌من به عنوان شخصیت رمان در قطار نشسته و خاطرات ذهنی خود را نامنظم مرور می‌کند. زمان بین قطار، رم و پاریس در رفت و آمد است. حرکت قطار، تردیدهای بین انتخاب سسیل که دل‌من گمان می‌کند دوستش دارد و همسر، تردید در عشق، تردید بین رم و پاریس و ... پیامی به مخاطب نمی‌رساند، بلکه با نیروی نویسندگی خود فرم می‌سازد.

روند منطقی در حوادث داستان وجود ندارد و حوادث بارها تکرار می‌شوند؛ چنانچه در پاک‌کن‌ها چندین بار از کافه و رفتن به پاک‌کن‌فروشی و بیمارستان سخن به میان می‌آید و یا در صدایشان را می‌شنوید، خنده بچه‌ها و مجسمه و تغییر جای آن مدام تکرار می‌شود. مدام وصف خنده بچه‌ها است و آزرده خاطر شدن پیرمرد یا همان پدرشان که

گوتران نام دارد (ساروت، ۱۳۷۹: ۲۹). مهیای خواب شدن بارها تکرار شده است (همان، ۳۹). تکرار به خواننده نوعی درجا زدن و دور باطل و تسلسل را القا می‌کند و شاید در رمان نو نشانی است از بشر معاصر که گرفتار درجا زدن شده است و این ناشی از نگاه آنان است که می‌گویند جهان نه با معناست و نه بوج. در رمان نو، غالباً زمان و مکان نامعلوم و گنگ است؛ توصیفی از شخصیت‌ها جز در حد ظاهری و کوتاه دیده نمی‌شود و گاه اسم اشخاص به حرف اول آن تقلیل می‌یابد و اشخاص بی‌نام و نشان هم چندان در ذهن خواننده جایی نمی‌یابند؛ مثلاً در رمان *سال گذشته در مارین‌باد* از رب‌گریه شخصیت داستان به حرف اول یک اسم تقلیل یافته و یا در *هیروشیما عشق من* از مارگریت دوراس به صورت یک ضمیر شخصی درمی‌آید.

رمان نو مدعی است که هرگونه اشتغال ذهنی ایدئولوژیک را دور می‌ریزد؛ زیرا به باور رب‌گریه، انتقال یک اندیشه به کارگیری قالب سنتی را ایجاب می‌کند (رب‌گریه، ۱۳۷۹: ۷-۸). با انعکاس واقعیت در رمان مخالف است و نمی‌خواهد راهبر دیگران باشد و جذابیت آن در خلق بازی‌های پیچیده زبانی است (مولپوآ، ۱۳۷۴: ۳۶). مثلاً در رمان *پاک‌کن‌ها* خواننده در نمی‌یابد چرا والاس چندین بار به مغازه پاک‌کن فروشی می‌رود و می‌خواهد پاک‌کن بخرد. آیا پاک‌کن نماد است؟ خود والاس به دنبال چیست و با چه هدفی سرگردان به دنبال خود راه می‌رود؟

اما به رغم ادعای نویسندگان این نوع رمان که با پیام در داستان و ورود هر نوع اعتقاد و تفکر و سیاست و ... مخالفند، آثارشان حاوی پیام است و نمی‌توان پیام را از عبارت و محتوا جدا کرد: «در آثار نویسندگان رمان نو نیز پیام وجود دارد، منتها این پیام‌ها بیشتر آمیخته به مضامین نیست‌انگاران و یأس‌آلود و در مواردی پرونوگرافیک و خشن و سادیستی - مازوشیستی (مانند آنچه که در رمان *خانه میعاد رب‌گریه* و برخی آثار پس از آن ظاهر می‌شود) هستند و به ترویج آشکار نسبی‌انگاری و اخلاق ستیزی و یقین‌گریزی و ابتدال پرداخته (زرشناس، ۱۳۸۹: ۱۶۸-۱۶۹)، اکثر آثار ناامید و پریشان هستند. در رمان *دگرگونی دلمن حیران* و ناامید خاطراتش را در قطار مرور می‌کند و بین زندگی در پاریس

و رم مردد است. بی‌هدف بین این دو شهر سفر می‌کند و بی‌هدف زندگی می‌کند و یا در *صدایشان را* می‌شنوید بدبینی پیرمرد به همه حتی بچه‌های طبقه بالا که گویا نوه‌های او هستند کاملاً واضح است (رک: ساروت، ۱۳۷۹: ۲۹).

### ویژگی‌های رمان نو

نویسندگان رمان نو نظریات جامعی ندارند که بتوان اصولی از آن میان اتخاذ کرد؛ افزون بر آن، با وجود داشتن مشترکات، رمان‌های نو پیرو قواعد مشخصی نیستند. در رمان نو چیزی به عنوان سلسله مراتب رمان قدیم وجود ندارد و به لحاظ ساخت و محتوا با آن متفاوت است. ویژگی‌های رمان نو را ابتدا فهرست‌وار بیان می‌کنیم و سپس مواردی را توضیح می‌دهیم که تقریباً در غالب رمان‌های نو وجود دارد:

۱. رد روش روایی در رمان؛ ۲. رد قهرمان سنتی. برخی از رمان‌های نو نه راوی و نه قهرمان و نه سلسله حوادث متوالی و مشخص دارد. حذف سلسله عوارض داستان، حذف قهرمان، کنار گذاشتن تحلیل نفسانی و روانی چه ساده و چه منسجم (روا، ۱۳۸۵: ۲۸)؛ ۳. رد حادثه‌پردازی به معنی متعارف؛ ۴. تجربه‌های جدید زبانی و خلق زبان‌های نامتعارف؛ ۵. زمان جریان سیال ذهن و مکان مبهم؛ ۶. اهمیت دادن به تداعی معانی؛ ۷. اهمیت ندادن به متعارفات و پرداختن به توهم و خیال؛ ۸. شرکت دادن خواننده در رمان، برداشت از متن تا حد مشارکت (چند صدایی است و قابل تأویل و برداشت‌های متعدد)؛ ۹. رویکردی چندگانه به حقیقت و باور به عدم قطعیت؛ ۱۰. بی‌آرمانی و بی‌هدفی؛ ۱۱. به توصیف تفصیلی و هندسی جهان مادی و اشیا پرداخته می‌شود؛ ۱۲. توجه چندانی به عناصر داستانی مانند کشمکش و کشش، رعایت نظم و ترتیب منطقی در داستان وجود ندارد؛ ۱۳. عدم همدلی انسان و جهان.

### رد قهرمان سنتی

رمان نو به آنچه در رمان سنتی معمولاً قهرمان و یا شخصیت و روند منطقی سلسله حوادث داستان اطلاق می‌شود اعتقادی ندارد، بلکه به روانکاوی جنبه‌های غیرعادی و



نقاط تاریک شخصیت انسان می‌پردازد. از آنجا که در عصر غلبهٔ اشیاء و محصور شدن آدمی بین ابزار و تکنولوژی به سر می‌بریم، به نوعی گرفتار شیء‌وارگی شده و تقدم با اشیاء شده‌است. رمان نو به خوبی تقدیم اشیاء بر آدمی را نشان می‌دهد و آنگاه که بخواهند شخصیت‌ها را نیز نشان دهند از اشیاء کمک می‌گیرند. میشل بوتور در این باره می‌گوید: «توصیف اثاثیه و سایر وسایل زندگی ابزاری برای توصیف شخصیت‌های داستان است» (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۲۰). مثلاً در صدایشان را می‌شنوید توصیفی از شخصیت‌ها نمی‌شود؛ نه از ظاهر و نه از خصوصیات آنها؛ حتی اسم هم ندارند. تنها پیرمرد که شخصیت اصلی است پس از گذشت نیمی از کتاب معلوم می‌شود نامش گوتران است و از صحبت‌هایی که گاه با خودش و یا دوستش و با بچه‌ها دارد متوجه می‌شویم که شخصیت اصلی رمان است، اما وصفی از ظاهر و باطن او نیست. شخصیت‌ها مبهم‌اند و معلوم نیست چند نفرند و هر کس کیست و وصف چه کسی را می‌کند و... (ساروت، ۱۳۷۹: ۲۵-۲۶). گوتران دوستی دارد که چیزی از او نمی‌دانیم. زنی که در اوایل داستان ظاهر می‌شود و دربارهٔ بچه‌ها با گوتران صحبت می‌کند، به نظر با او زندگی می‌کند، اما چیز بیشتری دربارهٔ آن زن گفته نمی‌شود (همان، ۲۴).

در رمان نو گاه شخصیت تا حد حرف اول اسم یا یک ضمیر شخصی مذکر و مؤنث تقلیل می‌یابد. ساروت می‌گوید که نه رمان نویس اعتقادی به شخصیت‌های رمانی خود دارد و نه خواننده می‌تواند آنها را باور کند (رحیم پور، ۱۳۸۲: ۱۰۳). بنابراین نویسنده نمی‌خواهد شخصیت‌سازی کند و به مکنونات شخصیت وارد شود و او را روانکاوی کند. او را چون شیئی می‌بیند و می‌نویسد بدون آنکه از احساس و عاطفه و عشق سخن بگوید. والاس کارآگاه در پایان داستان می‌بیند که خود قاتل است، اما با بی‌اعتنایی و بی‌آنکه خودش را بشناسد با حالتی غریبه از کنار خود عبور می‌کند و یا لئون دلمن خاطراتش را درهم روایت می‌کند و تنها می‌گوید سسیل را دوست دارد، ولی رنگی از عاطفه در آن دیده نمی‌شود، ضمن اینکه در عشقش به او نیز مردد است. نویسنده نیز خود در بیان این

ذهنیات شخصیت کمکی نمی‌کند و تفسیر و برداشت را به عهده خواننده می‌گذارد که از ورای این پریشانی و بی‌هویتی خود دست به تأویل بزند.

شخصیت و به تبع آن قهرمان نیز در رمان نفی می‌گردد. قهرمانان در رمان نواشباحی هستند که اندکی فردیت یافته‌اند و گاه ثبات شخصیتی نیز از خود نشان می‌دهند؛ شخصیت‌هایی پوچ، عزلت‌گزین و شکست‌خورده. در صدایشان را می‌شنوید، پیرمرد شخصیتی است منزوی که در گوشه‌ای پشت میز نشسته و صدای بچه‌ها در اتاق بالایی آزارش می‌دهد. با کسی سخن نمی‌گوید، جز با دوستش که شاید شخصیتی فرضی است درباره مجسمه قدیمی حرف می‌زند. راوی و یا شخص نامعلوم جای قهرمان را گرفته و در حقیقت قهرمانی در کار نیست، بلکه با شبه قهرمان و یا به عبارت دیگر شبه شخصیت برجسته‌تر رمان مواجهیم که هدف و آرمان ندارد. پیرمرد پشت میز نشسته و به مجسمه موزه‌ای دلخوش است و حوصله کسی و یا صدایی را ندارد؛ نمی‌تواند آرمانی داشته باشد. یا دلمن در کوپه قطار نشسته که به خاطراتش می‌اندیشد و مردد به پیش می‌رود هدفی ندارد، که از دل تردید و حیرانی هدفی بیرون نمی‌آید.

### رد حادثه پردازی به معنای متعارف

رمان نو به لحاظ ساخت و محتوا ضد رمان کلاسیک است و هرآنچه را که در آن اصل بوده، از قبیل وجود روایت، ماجرا و ... انکار می‌کند.

آلن رب‌گریه در سال ۱۹۶۳ در کتابی تحت عنوان برای رمان نو که شامل تأملاتی درباره ماهیت و آینده رمان است، شخصیت پردازی، روایت داستان، ماجرانگاری و گره داستانی را که در رمان‌های کلاسیک قرن نوزدهم با آثار بالزاک و امیل زولا به اوج شکوفایی خود رسیده بود، به باد انتقاد گرفت. به گفته او از این پس «هدف نوشته بیان ماجرا نیست بلکه رمان ماجرای نوشته» خواهد بود (بینا، ۱۳۹۰). یعنی برای او رمان خود موضوعی است که باید کشفش کرد و خواننده را نیز در این شناخت با خود شریک می‌کند. دیگر رمان صرفاً یک تفریح و خیال نیست، بلکه معمایی است هم برای نویسنده و

هم برای خواننده؛ نویسنده به دنبال بیان یک موضوع (رمان) است و برایش اهمیت دارد قطعاتی از آن را کشف کند؛ یعنی رمان باید خود امری باشد با ماهیت و وجودی که بتوان کشفش کرد. برای مثال خلاصه ای از داستان صدایشان را می شنوید چنین است که داستان بین گوتران (پیرمرد) و دوستش می گذرد که پشت میز نشسته اند و درباره مجسمه ای قدیمی صحبت می کنند و از زیبایی های هنری آن می گویند. از طبقه بالا صدا بچه هایی به گوش می رسد که معلوم نیست نوه های پیرمردند و یا ذهنیات او. آنها مجسمه و نظرات این دو پیرمرد را مسخره می کنند و می خندند. گفتگوهای گوتران و دوستش بریده بریده و منقطع است و خواننده مطلب چندانی از آن در نمی یابد. تا نیمه ای از کتاب اتفاقی نمی افتد و حوصله خواننده را سر می برد. پس از آن گفتگوهای بین پیرمرد و بچه ها درباره مجسمه است و اینکه باید آن را در خانه نگاه داشت یا به موزه برد. داستان پیرنگ قوی ندارد؛ شخصیت ها مبهم و بی نام هستند. موضوع روشن نیست و هدف و آرمانی را دنبال نمی کند و تنها گفتگوها و یا به عبارتی ذهنیات و وهمیات پیرمردی است حول مجسمه ای قدیمی؛ اتفاقی در داستان نمی افتد و تعلیق و گره گشایی وجود ندارد.

### تجربه های جدید زبانی

نویسنده رمان نو از آنجا که می خواهد آشنایی زدایی کند و عناصر گذشته را به دور ریزد، زبانش را نیز نو می کند. به مفاهیم ثابت دال ها معتقد نیست و دال ها را نیز چون سایر امور از معنا تهی می کند.

چون جهان دائم در تحول است، توصیف آن نیاز به زبانی برای بیان تحولات دارد. واقعیت این است که بین درک ذهن و زبان همواره فاصله است و چون درک انسان همواره با ابهام و تردید است، اشیا و صحنه های توصیف شده به دفعات تکرار می شوند. هر دفعه به گونه ای دیگر تا به انحاء مختلف وصف شده باشند. نویسنده اشیا را از مفاهیمی که انسان ها برای آن ساخته اند آزاد می کند و آنچه را توصیف می کند با تخیل درمی آمیزد. ساروت در پاک کن ها هم جملات و عباراتی را به کار می برد که عادت ها را می شکند و

هم روند داستان و ماجرا و فضا، مکان و زمان و شخصیت‌ها هر لحظه مخاطب را در خلاف آمد عادت قرار می‌دهند. جملاتی نظیر: دست به کار سرهم‌بندی تکه پاره‌های ذکاوتی به هم ریخته، چهره کوچک عنکبوتی غمگین (رب‌گریه، ۱۳۷۹: ۱۷).

زبانی که در رمان نو به کار گرفته می‌شود، فارغ از قواعد صرف و نحو و ... است؛ زبانی سازگار با جهان امروز؛ جهانی نامنظم که زبانش نیز نامنظم است. به ویژه آنکه زبان امری قراردادی تلقی شود و چندان اعتباری نداشته باشد. «آنان منطق زبان را شکستند. رمان نو، رمان نویسی را به سوی قاعده‌های نشانه‌شناسی دیداری پیش برد» (احمدی، ۱۳۷۴: ۱۰). در صدایشان را می‌شنوید جملات و جریانات بی ربط به هم می‌آیند، جملاتی بریده بریده که تمام رمان را در بر گرفته است. جنبه انتزاعی بودن به شدت قوی است و نگاهی نو به زبان و کارایی آن در سراسر اثر نمودار است به ویژه در تک گویی‌های درونی و جملات نیمه رها شده.

مسئله رمان نو بنا بر ادعای نویسندگان آن دال‌ها و واژگان است؛ اما به رغم ادعا مدلول‌ها هم مد نظر هستند و اساسا جدایی دال و مدلول محال است. برای اثبات این مدعاست که ساروت در عصر بدگمانی می‌گوید: «نوعی بی اعتمادی متقابل بین خواننده و نویسنده است که در مورد اعتبار یا پذیرش و قبول برخی مفاهیم بروز کرده است، مفاهیمی که در گذشته پذیرفته شده بود ولی امروز مورد تردید و کهنه شده اند. بنابراین، رمان نویس باید شکلی را به کار برد که برای این مفاهیم متناسب باشد» (ذات‌علیان، ۱۳۷۴: ۲۲).

بازی‌های زبانی و آشنایی‌زدایی سبب می‌شود رمان به معما تبدیل شود و خواننده گاه چندین بار عبارت را بخواند تا معنای آن را دریابد. رمان معمایی را در خود دارد که حل آن برای نویسنده شاید ممکن نباشد. او در صدد یافتن شیوه نگارشی نوی است تا بتواند انسان معاصر را با توجه به شرایط زمانی و مکانی او به تصویر بکشد و خواننده نیز باید در این پویایی سهیم باشد و مدام تلاش کند تا دریابد؛ به ویژه آنکه این نوع رمان سلسله حوادث و پیرنگ محکمی ندارد. گویا ماجرای را نمی‌خواهد خلق کند و اجازه می‌دهد

واژه‌ها و جملات خود روایت کنند. در رمان‌های بوتور روایت‌ها چنان بر هم می‌لغزند که مرجع ضمیر گم می‌شود؛ رویدادها نوعی برش عمودی و انطباق زمانی توصیف شده‌اند. در رمان نو دیالوگ پیچیده‌تر از رمان‌های سنتی است و انواع جدیدی از گفتگو پدید آمده است که پیچیده است و مطلب را ساده و بدیهی در اختیار خواننده نمی‌گذارد (اسداللهی تجرق، ۱۳۷۹: ۲۹-۳۰). مبهم بودن مرجع ضمیر، عدم توصیف اشخاص و نداشتن نام سبب ابهام بیشتر دیالوگ‌ها می‌گردد. در این نوع، تاکید بر کسی است که ذهن خودش را بیان می‌کند، توصیفات پراکنده و کلی و زبان غیرمنطقی است. «از جا می‌جهد، قد راست می‌کند، می‌کوبد، فریاد می‌کشد، ... میخ‌های سرپوش را بکشند، سنگفرش را بردارند، آزادش کنند، بگذارند خارج شود» (ساروت، ۱۳۷۹: ۱۱۰).

### زمان سیال ذهن و مکان مبهم

از دیگر ویژگی‌های رمان نو، سیالیت زمان است به همانگونه‌ای که در ذهن آدمی می‌گذرد؛ در گذشته و آینده و حال سیر می‌کند و حتی نویسنده‌ای چون کلود سیمون به جای افعال زمانمند از اسم فاعل بهره می‌گیرد. داستان به جای آنکه جلو برود با تغییراتی تکرار می‌شود. به باور رب‌گریه رمان نو رمان زمان حاضر است (مولپوآ، ۱۳۷۴: ۳۴). در صدایشان را می‌شنوید، گویا زمانی در کار نیست و روایت همه‌اش در شب است؛ همه صحبت‌ها و گذشته و آینده شب است. زمان سیال ذهن است در این رفت و آمد به گذشته و حال و آینده. مکان نیز بین اتاق خواب و پذیرایی سردرگم است. گوتران (پیرمرد) ناگهان نزد بچه‌ها و لحظه بعد پشت میز است و صدای خنده‌های بچه‌ها را می‌شنود. داستان بین پیرمرد و بچه‌ها در رفت و آمد است. معلوم نیست کسانی که می‌خندند در پذیرایی هستند و یا اینکه مرد در اتاق آنهاست و با ایشان حرف می‌زند. زمان و مکان گنگ و مبهم است و بین سالنی که تندیس در آن است و اتاقی که از آن صدای خنده می‌آید و موزه و ... فاصله‌ای نیست و معلوم نیست که آیا همه حوادث در یک مکان روی می‌دهد یا در مکان‌های مختلف. و اگر مکان‌ها مختلف هستند، کجا و چگونه است؟

رب گریه می گوید: «ما دنیای خارج را که به وضوح در برابر چشمانمان قرار گرفته است با همه حواس خود ثبت و ضبط می کنیم، اما به محض آنکه از آنچه در اطراف ما می گذرد غافل شویم خاطرات گذشته، مناطق دور دست، رویدادهای پیش رو و ... مانند فیلمی بر پرده ذهن ما نمایان می شود و زمان این خاطرات زمان حال است» (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۱۹):

زمان در گذار است، بی آغاز و انجام؛ بسیاری از وقایع حذف شده ممکن است بین چند ساعت تا چند سال باشد. مارگریت دوراس در کتاب *تابستان ۸۰* که در سال ۱۹۸۰ آن را به طبع رساند، به کمک کلمه "تابستان" زمان را محدود کرده است؛ زمان، زمان ذهنی است همان طور که در رمان های *سال گذشته در مارین باد* و *صدایشان را می شنوید* می بینیم. مکان داستانی لحظه ای دیگر مکان نیست و داستان در بی زمانی و بی مکانی سیر می کند و به پیش می رود.

### اهمیت ندادن به متعارفات و پرداختن به توهم و خیال

ماجرای رمان نو گویا ماجرای وهمی و ذهنی است؛ راوی اول شخص باشد و یا دانای کل تفاوتی ندارد. خواننده با داستانی انتزاعی رو به روست. گویا دارد خواب و خیال نویسنده را می خواند. مثلا در آثار کلود سیمون، خاطره عنصر غالب است؛ البته با شکاف و فاصله بین خاطره ها و روایت داستانی. میشل بوتور در *دگرگونی* خاطرات دلمن را روایت می کند. نویسنده شخصیت اصلی را مخاطب قرار داده و داستان او را برایش توضیح می دهد. راوی حوادثی را که هنوز اتفاق نیفتاده (در رم) برای شخصیت توضیح می دهد و به نوعی پیش بینی می کند و در بسیاری موارد گویی دارد خاطرات همو را تعریف می کند. گویا راوی صدای ذهن شخصیت داستان را می شنود و ذهنیات شخصیت را روی کاغذ می نویسد: «خواب سسیل را دیده بودید، اما خواب خوشی نبود. چهره بدگمان و سرزنش آمیزش به خوابتان آمده بود تا آزارتان بدهد. همان چهره ای که در هنگام خداحافظی در سکوی استاتسیونه ترمینی داشت» (بوتور، ۱۳۸۵: ۱۲۵). سراسر داستان

ماجرای ذهن، افکار ذهنی شخصیت داستان است. داستان دیالوگ ندارد و فقط ذهنی و گفتگوهای ذهنی است و دیالوگ بین شخصیت‌ها بسیار کم است.

### مشارکت خواننده در متن

رمان نو از آن رو که پایبند به اصول رمان نویسی سنتی نیست و از قید التزامات خود را رها ساخته، رمانش قابلیت برداشت‌های گوناگون را پیدا می‌کند. رمانی که نه موضوع دارد و نه درونمایه. شخصیت‌ها، مکان و زمان در آن نامعلومند؛ آغاز و انجام معینی ندارد و هدفی را دنبال نمی‌کند و نمی‌خواهد پیامی برساند. دست خواننده را برای هر نتیجه‌گیری و شخصیت‌سازی و حادثه‌پردازی باز می‌گذارد. مثلاً در *صدایشان را می‌شنوید* می‌توان مجسمه را به عنوان سنت در نظر گرفت که بچه‌ها می‌خواهند آن را به موزه بسپارند، اما گوتران و دوستش که از نسل قدیم هستند بدان تعلق خاطر دارند و اجازه این کار را نمی‌دهند و یا می‌توان همه اشخاص را ساخته ذهن گوتران دانست و همه این کشمکش‌ها و بحث و گفتگوها بر سر مجسمه را کشمکش درونی او بر سر امری دانست که روحش را پریشان کرده و وی را در تردید فرو برده است. در رمان *دگرگونی قطار* و حرکت آن را می‌توان گذر عمر آدمی دانست و سسیل را تلاشی برای ساختن آینده‌ای تازه. یا می‌توان قطار را نمادی از زندگی در نظر گرفت که حرکتش جریان زندگی و تولد است و سکونش مرگ. در کل دست خواننده برای تأویل‌های متعدد درباره زمان و مکان و اشخاص و ... باز است و می‌تواند با خوانش خود داستان را بنویسد.

### عدم قطعیت

تردید و ابهام و نسبی‌انگاری از ویژگی‌های بارز رمان نو است و از آنجا که دوران عقل به سر آمده و تجربه و حس و ذهنی‌گرایی اصالت یافته است، رمان نو نیز رمان حس و انتزاعیات و خیالات است و دست خواننده برای تأویل باز است و می‌تواند برداشت‌های متعددی داشته باشد. بدگمانی، کشف نوعی سوءظن بین خواننده و نویسنده، تردید در اعتبار و صحت برخی مفاهیم که قبلاً کار آمده بودند از ویژگی‌های آن است (رمون،

۱۳۷۵: ۱۵۷). اساس اندیشه‌های رمان نویی‌ها، تردید و انکار قطعی تمامی امور و نسبی‌انگاری است، بنابراین در فرم و محتوا آن را به انجا گوناگون نشان می‌دهند، چنانکه نفی شخصیت‌ابزاری است برای نشان دادن آن و سردرگمی خواننده. از نظر برنارپنگو «رمان نو با نفی شخصیت و داستان، یعنی دو تکیه گاه رمان سنتی بر آن است تا رمز گونه شود، نه می‌خواهد خواننده را متقاعد کند و نه به او اطمینان دهد، بلکه هدفش ایجاد حیرت و سرگردانی است» (آندره، ۱۳۷۴: ۲۱۳-۲۱۴).

نسبی‌انگاری از عناصر مهم رمان نو است که سعی دارد درک مخاطب را از واقعیت وهم آلود گرداند و تردید را جای یقین بنشاند. در رمان پاک‌کن‌ها ابهام و عدم قطعیت بسیار پررنگ است. گرچه شخصیت‌ها، حوادث، مکان، زمان و ... تا حدی مشخص است و می‌توان کلیتی از آن را فهمید، اما خواننده به طور قطع نمی‌تواند درباره چگونگی روایت و ویژگی‌های شخصیت‌های داستان نظر دهد. گویا داستان بر اساس حدس و گمان خواننده به پیش می‌رود. نسبی‌انگاری سبب شده نویسنده چنین القا کند که باید همیشه منتظر همه چیز بود و هیچ امری عجیب و شگفت نیست. پلیس می‌تواند قاتل باشد و قاتل می‌تواند پلیس؛ قطعیتی در کار نیست. مرزی بین شخصیت اصلی و شخصیت فرعی وجود ندارد و با اینکه آدم‌ها اسم دارند، اما گویا خیلی واقعی و عینی نیستند. به نظر والاس همان گاریناتی است و بونا همان فابیوس، و دوپون پدر والاس، و زن همسایه مادرش.

رمان نویسان نو به طور کلی منکر حقیقت و امور ثابت هستند و همین آنها را در رمان به نسبی‌انگاری همه‌امور کشانده است. رب‌گریه معتقد است که حقیقت در ادبیات حقیقت نیست و می‌خواهد انکار حقیقت را در کلیه امور به تصویر کشیده و توصیف کند، همانطور که در رمان حسادت آنگاه که از شب و اکنون می‌پرسد (رک: رب‌گریه، ۱۳۷۴: ۸۵) امور حسی و تجربیدی و معقول را در هم می‌آمیزد. به رغم ادعایشان به اصول ثابتی معتقدند که سبب می‌شود رمانشان نوشته و خوانده شود: «ایدئولوژی طرز فکری است که خود را در پوشش حقیقت ظاهر می‌سازد ولی من نظرگاه خود را نه به عنوان حقیقت بلکه به مثابه نوعی امکان ارائه می‌دهم. وقتی می‌گویم آدمی باید همه نظام‌های فکری را نفی



کند می‌دانم که این کار غیر ممکن است و نیز خود نظام فکری ارائه می‌دهم با اینکه خود نظام فکری را نفی می‌کنم... ما نظام فکری را برای اندک زمانی به دست فراموشی سپرده‌ایم» (رب گریه، ۱۳۷۴: ۸۶-۸۷). برای نمونه در رمان دگرگونی دل‌من در عشق یا به عبارت بهتر توهم عشق متزلزل است:

... آیا امکان نداشت آنجا با غوطه ور شدن در صداقت عشقی زلال و تازه از نو جوان شوید؟ آیا پیری از هم‌اکنون داشت این بخش وجودتان را هم که به خیال خود از گزندش در امان نگه داشته بودید از بین می‌برد؟ بنابراین، اکنون بایستی میان این سرزنش و کینه ای که از دو سو متوجهتان بود و تهمت بزدلی و ضعف که از دو سو بر شما می‌بستند سرگردان باشید؟... آیا می‌گذاشتید غده سوءظن در چهره او نیز ریشه بدواند و رشد کند و... (بوتور، ۱۳۸۵: ۱۲۶-۱۲۷)

و با اینکه سسیل را نماد آزادی می‌بیند، کم‌کم از او هم دلزده و در عین نزدیکی دور می‌شود. همه‌اش در تردید بین سسیل و هانریت (همسرش) و بچه‌هاست و همین تردیدها روحش را می‌آزارد.

### بی‌آرمانی و بی‌هدفی

رمان و داستان از گذشته‌های دور وجود داشته و بیانگر آمال و آرمان‌های آن جامعه بوده‌است، اما در عصری که آرمان‌خواهی امری مذموم است و انسان از آرمان تهی شده، رمان نیز نمی‌تواند آرمانی داشته باشد و یا حتی در جستجوی آرمان باشد. رمان نو رمانی است ذهنی از دنیایی که نه بامعناست و نه پوچ. رمانی که تصویر مجسمه وار انسان‌ها و اشیا را نشان می‌دهد، در دنیایی بی‌نظم که در آن انسان‌ها نوبت خود را از دست می‌دهند و فاقد مسئولیت و تعهد هستند (شمیسا، ۱۳۸۹: ۷).

در جهان معلق بین بی‌معنایی و بامعنایی، آرمان و هدف رنگ می‌بازد، زیرا عالم تنها هست. پدید آورندگان رمان نو اعتقادی بر ضرورت تعهد ادبی نداشته و هرگونه تعهد و آرمان‌گرایی و یا توجه به مسائل و معضلات اجتماعی به عنوان رسالت نویسنده را نفی

می‌کنند. آنها مدعی‌اند که رمان نو در پی القای فکر و نظر خاصی به خواننده نیست و البته «این ادعا، بی‌پایه و اساس است و هیچ اثر ادبی و هنری نمی‌تواند از نحوی جنبه‌گیری و یا سوگیری و القا مستقیم یا غیرمستقیم یک پیام یا اعتقاد و یا حداقل نوعی حالت روانی-عاطفی و ذهنی تهی باشد. در واقع بنا به ضرب المثل معروف در اندیشه سیاسی: ایدئولوژی گریزی هم نوعی ایدئولوژی است» (زرشناس، ۱۳۸۹: ۱۷۰). مثلاً در پاک‌کن‌ها گرچه والاس حیران به هر سویی به دنبال قاتل که در حقیقت خود اوست می‌گردد و نشانش را از هر کسی می‌پرسد، ولی به خواننده چنین القا می‌شود که او بی‌هدف در تلاش است و در نهایت نیز با خود بیگانه. نویسنده تنها توصیف می‌کند و نظری نمی‌دهد و حب و بغضی نسبت به اشخاص ندارد. ماجرا به دور از داوری می‌گذرد، هیچ کس محکوم نمی‌شود، نه دوپون و نه گاریناتی و نه رئیس او و نه پلیس و نه والاس و... نه هیچ کس خوب است و نه هیچ کس بد، فقط هستند. نه کسی را متهم می‌کند و نه تبرئه، حتی ماجرای قتل را به گونه‌ای روایت می‌کند که گویا یک مسئله عادی است. جای جنایتکار و قربانی عوض می‌شود و گویا مرزی بین جنایت و قربانی وجود ندارد، راوی همچنان ساکت است و داوری نمی‌کند. اما می‌توان چنین دریافت که هدف نویسنده بیان همین سرگردانی و القای عدم قطعیت و شناخت است. می‌خواهد بگوید ما حتی قادر به شناخت ابتدایی از خود نیستیم و جهد بیهوده می‌کنیم و همین خود نوعی جهت‌گیری و بیان اندیشه و پیام است.

### توصیف تفصیلی و هندسی جهان مادی

نویسنده اشیا را بر آن اساس که در ذهن هستند توصیف می‌کند؛ توصیف هندسی اشیا و نه براساس احساس. موجودات زنده نیز چنین توصیف می‌شوند. آنها شیء را هرچند بی‌اهمیت در نظر می‌گیرند و با دقت و وسواس زیاد به توصیف آن می‌پردازند، اما نویسنده از به کار بردن صفاتی که بیان‌کننده احساسات، اخلاق و یا حالتی روانی باشد، احتراز می‌کند.

کند و از به کار بردن واژه‌های علم هندسه برای توصیف سطح و یا حجم اشیا لذت می‌برد (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۱۹-۲۰).

این نوع توصیف ریشه در فلسفه پدیدارگرایی دارد که در آن نحوه درک و شناخت انسان از جهان و اشیا اهمیت می‌یابد و خود اشیا و حقیقت درونی آنها جایگاهی ندارد (همان، ۲۱). در رمان نو نویسنده اشیا را از مفاهیمی که انسان‌ها برای آنها ساخته اند خالی می‌کند. بنا به اعتقاد مردم مشرق‌زمین آدمی به خودی خود واضح الفاظ اشیا و اسما آنها نبوده، اما مغرب‌زمینان به دلیل نیست‌انگاری همه امور را از طبیعت و آدمی می‌بینند؛ از این رو است که نام اشیا و ... را نیز از انسان می‌دانند. به همین دلیل آن را اموری اعتباری دانسته و اشیا و سایر امور را از مفاهیم و اسما تهی می‌کنند و هر نوع نام و مفهوم ساخته هر فرد بشری را صحیح می‌دانند و جهان می‌شود پر از نام‌های بی‌مسمی.

توصیف در رمان نو نقشی محوری دارد. «در رمان نو توصیف، خود ماجرای رمان است، زیرا روند توصیف برای معرفی قسمت‌های مختلف یک صحنه یا شیء کافی است تا حادثه‌ای به وجود آورد» (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۲۲). البته از آنجا که توصیفات هندسی، دقیق، جزئی و بسیار زیاد هستند، تداعی ذهنی صحنه برای خواننده دشوار می‌شود و ماجرا در بین توصیفات گم می‌گردد. توصیفات به نحوی دیداری است یعنی هندسی و تحدیدی و ظاهری (ذات‌علیان، ۱۳۷۴: ۲۴).

در رمان نو آنچه در سطح و ظاهر مشاهده می‌شود، به صورت انتزاعی توصیف می‌شود. به تعبیر رب‌گریه، اشیا پیش از آنکه چیز مشخصی باشند در عالم خارج هستند، اشیا فقط در سطح وجود دارند و تنها صفت بصری است که وصف می‌شود (بدیعی، ۱۳۷۴: ۲۸۰). نویسنده اشیا را بر آن اساس که در ذهن هستند توصیف می‌کند، توصیف هندسی اشیا و نه براساس احساس، موجودات زنده نیز چنین توصیف می‌شوند. آنها شیء را هرچند بی‌اهمیت در نظر می‌گیرند و با دقت و وسواس زیاد به توصیف آن می‌پردازند و از به کار بردن صفاتی که بیان‌کننده احساسات، اخلاق و یا حالتی روانی باشد احتراز می‌کنند (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۱۹-۲۰).

در رمان نو با طبیعت و اشیایی مرده روبه‌رو هستیم. طبیعت و اشیا تحرک و پویایی و رویش و ریزش و حیات و زوال دارند، اما وصفی که از آنها در این نوع رمان می‌شود، عدم تحرک است که سبب خشکی و ایستایی رمان می‌شود و جهانی تاریک در برابر دید خواننده قرار می‌دهد. مثلاً در پاک‌کن‌ها اشیا با توصیفاتی و جزئی بخش اعظم داستان را به خود اختصاص داده است. «عدد‌ها به شکل ستون پشت سر هم می‌آیند، و کنده‌های کاج روی ساحل آبراه روی هم انبار می‌شوند، بازوهای مکانیکی جرثقیل رابه حرکت در می‌آورند، طناب‌ها و قرقره‌ها» (رب‌گریه، ۱۳۷۹: ۱۶۵). در نمونه‌ای دیگر می‌بینیم:

در تاریک روشن سال کافه، صاحب آن مشغول چیدن میزها، صندلی‌ها، جا سیگاری‌ها و شیشه‌های آب‌گازدار است. ساعت شش صبح است... صاحب کافه سعی می‌کند خود را میان میزها و صندلی‌ها بازشناسد. در آینه دراز بالای بار، تصویری بیمار، صاحب کافه، زرد گونه با خطوط درهم چهره، هیپاتیک و چاق، در ماهی - خانه. در آن سو، پشت شیشه، باز هم صاحب کافه - که کم کم در سپیده دم کوچه محو می‌شود. بی‌تردید همین پرهیب است که سالن را روبه‌راه کرده؛ کار دیگری برایش نمانده جز محو شدن. بازتاب این شیخ تقریباً به تمامی تجزیه شده در آینه می‌لرزد؛ و فراسوی آن، دنباله مزاحم پایان‌ناپذیر سایه‌های بیش از پیش مرد... (همان: ۱۲-۱۳ نیز رک، ۲۰۶، ۲۱۱ و ۲۴۸).

### بی‌توجهی به عناصر داستان

نویسنده بی‌اعتقاد به معنا و نظم در جهان و عدم پیوند انسان و جهان نمی‌تواند نظم منطقی و حتی ظاهری در اثرش داشته‌باشد. فرم و محتوا در رمان نو فاقد معنا و نظم است. موضوع و درونمایه در رمان نو وجود ندارد؛ زمان و مکان در هم می‌ریزد و حادثه‌ای اتفاق نمی‌افتد؛ حتی در رمان پاک‌کن‌ها که رمانی پلیسی است و باید شاهد حوادثی گوناگون با نقطه اوج و تعلیق و گره‌گشایی باشیم، با روایتی خطی و بدون حادثه روبه‌رو هستیم. والاس از کافه تا پل آهنی تا بیمارستان، تا اداره پلیس تا اداره پست و پاک‌کن فروشی و ...

در رفت و آمد است و درباره قتل و قاتل و مقتول پرس و جو می کند، چنان عادی برخورد می کند که گویا ماجرای قتل امری عادی است. نقطه اوج و گره و گره گشایی و ... وجود ندارد. ماجرا از ساعت هفت و نیم روز سه شنبه ای آغاز می شود و در همان ساعت در روز بعد پایان می گیرد. در همین مدت محدود بیست و چهار ساعت که نیمی از آن در شب و در خواب می گذرد، والاس چندبار به مقرر پلیس، خانه دوپون، پستخانه و مغازه می رود. حدود هفت ساعت در شهری کوچک در جستجوی خانه دوپون است. چند بار گم می شود، اما در همه اینها هیچ حادثه ای رخ نمی دهد، اتفاقی هم اگر بیفتد به مرور و بدون هیجان و فراز و فرود بیان می شود؛ والاس چون ماشینی بی هیچ واکنشی نسبت به پیرامونش از اینجا به آنجا می رود.

### عدم همدلی با جهان

از رنسانس به بعد انسان رأس امور قرار گرفت. انسان مرکز جهان شد، اما در این نوع رمان که به محوریت انسان معترضند، برآنند که جهان همان جهان است و انسان هم فقط انسان، چیزی در جهان هست که انسان نیست و با او هیچ سخنی نمی گوید و هیچ وجه مشترکی با او ندارد (رب گریه، ۱۳۷۴: ۲۵۵) رمان نویی ها به مردگی عالم می رسند. عالم مرده است نه چیزی می بیند و نه می شنود و نه پاسخ می دهد. همین معنا در داستایشان عینیت می یابد. با انسان ها و اشیایی مواجهیم تقریباً ساکت و ساکن، نه احساسی، نه شوری، نه درد دلی، نه شادی و نه اندوهی. آدمهایی سایه وار همچون والاس که تنها هستند و چون سایه در تعقیب خود هستند و نشان خود را از همه جا (بیمارستان، اداره پست و آگاهی و...) می گیرند و در آخر هم خود را نمی شناسند. و نیز از آن جمله است توصیف اشیا به صورت دقیق و تقدم آن بر انسان. چیزوارگی (تقدم اشیا بر انسان) که نظریه گلدمن است در رمان نو بروز دارد؛ تقدم اشیا حاصل نظام سرمایه داری است که کالا اهمیت می یابد و کم کم انسان را با وسایلش می شناسند (سید حسینی، ۱۳۷۹: ۲۶).

نویسندگان رمان نو رابطه انسان و جهان را رابطه با یک موجود مرده می‌پندارند که تنها شیء است و هیچ درکی از هیچ چیزی ندارد و به نوعی به تضاد بین انسان با جهان قائل می‌شوند. رب گریه نگاه قهرمان به جهان مرده را چنین توضیح می‌دهد:

اما اکنون نگاه این مرد - قهرمان داستان - بر اشیای جهان خیره می‌شود، آنها را می‌بیند اما نمی‌خواهد تصاحب کند، نمی‌خواهد با آنها هیچ نوع توافق مشکوک یا تبانی داشته باشد، از آنها چیزی نمی‌پرسد و در ذهن خود نسبت به آنها هیچ احساسی حاکی از سازگاری یا ناسازگاری نمی‌یابد. احیاناً ممکن است آنها را پایگاه هوس خود یا نگاه خود قرار دهد، اما نگاهش فقط ابعاد آنها را می‌بیند و هوسش نیز بر سطح آنها قرار می‌گیرد، بی‌آنکه در عمق آنها فرو رود - زیرا چیزی در عمق آنها نیست - و بی‌آنکه آنها را ندا دهد - زیرا آنها پاسخی نخواهند داد (رب گریه، ۱۳۷۴: ۲۵۵).

از این روست که در این داستان‌ها توصیفی از زیبایی‌ها نمی‌شود و شخصیت‌ها چون سایه‌هایی بیگانه از هم و از جهان در رفت و آمدند. توصیفات تنها توصیفات ظاهری و هندسی است و به عمق نمی‌رسد. توصیف هندسی اشیا در دگرگونی نمونه‌های فراوانی دارد: «نماینده فروش، چمدان مقوایی مایل به قرمز را، که گوشه‌هایی محکم دارد و تقلید ناشیانه‌ای از چرم است، به آسانی ز توری پایین می‌آورد، احتمالاً نمونه کالایش را در آن جا داده‌است، ماهوت پاک‌کن؟ کنسرو؟ فرآورده‌هایی برای نگهداری وسایل منزل؟» (بوتور، ۱۳۸۵: ۱۲۳).

«روی کفپوش آهنی گرم‌آزا، خرده بیسکوییتی، در مرکز یکی از لوزی‌های میان کفش‌های خانم سیاهپوش و نظامی جوان، که دکمه‌های پالتوش را باز می‌کند، زانویش را از هم دور می‌کند، آرنج‌هایش را روی آنها می‌گذارد و به راهرو نگاه می‌کند، در نوسان است.» (همان، ۱۲۸)

## مخالفتان رمان نو

خاستگاه رمان نو فرانسه است. آثار برجسته نیز در همان جا شکل گرفته و در سایر کشورهای اروپایی تاثیر داشته است. نقدها و تعریف‌ها نیز غالباً از آن دیار است.

مخالفتان رمان نو چند ایراد به آن می‌گیرند: ۱. رمان نویسان نو با نوعی تورم لفظی سعی در عقیم کردن آن دارند؛ ۲. نویسندگان آن ایرادات کارهای گذشتگان را دارند اما به گونه‌ای القا می‌کنند که آثار آنها برتر است؛ ۳. وسواس صناعت دارند و همین ذهن خواننده را خسته می‌کن؛ ۴. سرانجام سبب می‌شوند که ذوق تغییر کند و نوشته خوب را بد تلقی کنیم، ذوق را خراب می‌کنند (بدیعی، ۱۳۷۴: ۲۷۷).

«منتقدان می‌گویند از هم گسیختگی، غرابت بیان، پرگویی متظاهرانه، آشفتگی عمدی و غیرعمدی نوعی انقلاب ادبی به شمار نمی‌آید، بلکه نوعی واپس‌روی است، زیرا نویسندگان رمان نو با آنکه به بریدن از سنت وانمود می‌کنند با به کار بردن روش‌هایی که گهگاه فاکتور، ژید، پروست، و حتی پگی یا پونسون دوترای استفاده می‌کردند در واقع سنت را تنگ‌مایه می‌کنند» (همان: ۲۷۷-۲۷۸) پرداختن زیاد به فرم سبب شده که در رمان نو خود رمان ماجرا شود.

به سبب پرداختن به زبان و اصالت دادن به فرم خلاقیت‌هایی نیز در این عرصه به وجود آورده‌اند، مانند به کارگیری تشبیه‌ها و استعاره‌های غیرواقعی و اغراق‌آمیز در ادبیات (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۲۹). شاید بتوان گفت استعاره‌ها و تشبیهات تازه، بازی‌های زبانی و ... سبب گسترده‌گی زبان و دایره‌واژگان می‌شود و راه را بر نوعی خلاقیت در رمانی نوتر باز می‌کند.

رمان نو متهم به نادیده گرفتن انسان و کسالت بار بودن است. سیمون دوبووار<sup>۱</sup> در ۱۹۶۳ در *منشور و اقتضای واقعیات* ضمن صحبت از رب‌گریه می‌گوید: «جوهر و مایه، ثبات و استمرار این نوع ادبیات جز کسالت بار بودن و دلتنگی و اندوه و ملال حاصلی ندارد» (روا، ۱۳۸۵: ۳۲). حوادث و اشخاصی در رمان نو پیدا می‌شوند که حالت اضافی

1. Simone De Beauvoir

دارند و چندان ارتباطی با ماجرای اصلی ندارند؛ رمان طرح نیرومندی ندارد (برای طرح در رمان رک: یونسی، ۱۳۶۹: ۱۴-۱۵). رنگ باختن این عناصر سبب شده تا خواننده نتواند چندان با آن ارتباط برقرار کند. در رمان نو نه از زبان راوی و نه از زبان شخصیت‌ها و نه از زبان هموعان و ... با شخصیت آشنا نمی‌شویم، تنها از روی اعمال اوست که اندک آگاهی از شخصیت فرد می‌یابیم آن هم شخصیت اصلی، سایر شخصیت‌ها از هر حیث ساکت هستند و مجالی برای شناخت آنها نیست. در مورد صحنه داستان در رمان نو آنقدر از توصیفات هندسی اشیا و پیرامون صحبت می‌شود که به کلی فضا از دست خواننده خارج می‌گردد.

در رمان نو بحران و تغییر قطعی داستان روی نمی‌دهد و اگر تغییراتی هست آنقدر آرام است که بحران ایجاد نمی‌کند. نقطه اوج در رمان نو نمی‌بینیم. (برای نقطه اوج رک: یونسی، ۱۳۶۹: ۴۵۶-۴۶۰). در رمان نو گویا از آغاز با یک ابهام و گره مواجهیم که می‌خواهیم بدانیم قضیه چیست و مقصودشان از آنچه می‌گویند چیست و به دنبال چه هستند، اما توصیفات و رفت و برگشت به جلو و عقب در زمان و مکان و تکرار مخاطب را چنان سردرگم می‌کند که ماجرا را در نمی‌یابد.

اشیا رمان نو را به مالکیت در آورده‌اند. این نوع رمان آینه‌ای است از انسان زندانی در اشیا و اجتماع مصرفی. رمان نو می‌کوشد هر نوع ارزش سمبولیک و محتوایی را از اشیا حذف کند؛ دنیا را بی‌مفهوم و داستان را بی‌معنی سازد. در نتیجه رمان نامفهوم و داستان به تکه‌های پراکنده‌ای تبدیل می‌شود که خواننده بیهوده تلاش می‌کند تا نظمی به آن دهد و اگر تکه‌ها را جا به جا یا حذف کند، آسیبی به آن نمی‌زند.

ناتوانی در برقراری ارتباط از دیگر نقاط ضعف رمان نو است (مولپوآ، ۱۳۷۴: ۳۵ - ۳۶). رمان نو با آشنایی زدایی و زبان و بیانی جدید و اصالت فرم دریافت مطلب را دشوار می‌کند، اما خود همین سبب ناتوانی در برقراری رابطه بین خواننده و رمان می‌شود. نوشتن و خواندن جایشان با هم عوض می‌شود. جریانی کاملاً معکوس که دریافت اثر را دشوار



می‌کند و سبب می‌شود بسیاری از خوانندگان از خواندن آن بگریزند، به قول بارت<sup>۱</sup> رمان نو خواندنی نه، بلکه نوشتنی است.

برآند که نویسنده رمان نو ارزش‌های بورژوازی را کنار می‌نهد و می‌پذیرد که پرولتاریا همه‌کاره است و از ترس آنکه مبدا بیهوده بماند می‌کوشد طغیان خود را در خدمت انقلاب بگمارد. البته از پرولتاریا در رمان نو خبری نیست و نویسندگان آن خود از طبقه بورژوا هستند و اگر مذمتی در آثارشان هست در تفاوت نگاه آنان است و نه اینکه بورژوازی را به ذات بد بدانند. به عقیده آنها رمان نو با اینکه انسان‌ها را از تمام پیوندهای اجتماعی آنان بریده نشان می‌دهد و یک من درونی تهی از محتوای خود را توصیف می‌کند، خود را وادار می‌سازد که هیچ چیز جز مفاهیم انتزاعی نسازد و در نهایت چیزی به ما نشان ندهد، مگر دنیای روشنفکر خورده بورژوا را که از لحاظ تجربه اجتماعی کم‌مایه است و محدودیت‌های خاص خود را دارد (بدیعی، ۱۳۷۴: ۲۷۸).

نویسندگان رمان نو متهم هستند به اینکه از رئالیسم چیزی نمی‌دانند، جز توصیف سطحی و ظاهری اشیا و اگر از حالات درونی بگویند تنها توصیف شیء روبه‌زوال است و از این جهت تفاوتی که با ناتورالیسم‌ها پیدا می‌کنند این است که لحن رمان نویی‌ها تا اندازه‌ای شاعرانه است و نوعی حساسیت عینی دارد که به آن امکان می‌دهد توصیفات بهتری ارائه دهد، اما در عین حال نمی‌تواند محتوای عمیق را درک کند (همان: ۲۸۲).

در رمان نو خواننده یا نویسنده با به کار بردن تجربیات ذهنی خود به درک انسان می‌پردازد. اشیا را به شیوه‌های مختلف و متعددی توصیف می‌کند و همین جذابیت ایجاد می‌کند؛ کشش در اثر تکرار و القا. چون جهان را فقط در ظاهر می‌بیند به توصیف دقیق ظاهر آن مبادرت می‌ورزد و این آنان را به شناساندن احساسات انسانی هدایت می‌کند و صورتی نو از واقع‌گرایی در رمان را مطرح می‌کند. همه تلاش نویسنده در نحوه بیان است (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۲۳). انسانی که همه چیز را در اشیا می‌بیند و در واقع در اشیا مسخ شده، چنین انسانی می‌خواهد اشیا و انسان را از منظر ذهنی خود وصف کند، ذهن و احساساتی شیء شده.

نویسندگان رمان نو منکر هر نوع تشبیهی هستند، زیرا همسانی و همدلی و رابطه بین انسان و جهان را باور ندارند، «نویسندگانی که این واژگان (تشبیه، مجاز، استعاره) را به کار می‌گیرند، دانسته یا ندانسته، رابطه پایداری با جهان برقرار می‌کنند و بدین‌گونه احساسات انسان از تماس‌های پی‌درپی او با جهان پدید می‌آید به طوری که هر یک از احساس‌های ما قرینه و نظیره خود را در جهان می‌یابد» (همان: ۲۵۶). اما عکس آنهم وجود دارد که عدم همدلی با جهان احساسات را به گونه‌ای دیگر سوق می‌دهد. نویسندگان رمان نو خود به این باور عدم همسانی بین انسان و جهان رسیده‌اند و این یکی از مبانی فکری آنها را شکل داده و بر این اساس می‌اندیشند و می‌خواهند همین را در آثارشان متبلور سازند.

### هدف رمان نو

رمان نویسان نو هدف را خود رمان می‌دانند. براین باورند که نو ساختن انسان جدید در ارتباطات جدید و نه صرفاً شکستن قالب کهنه در داستان نویسی هدف رمان نو است. انسان قرن نوزدهم دیگر وجود خارجی ندارد و جای او را انسان قرن بیستم گرفته که باید از نو تعریف شود (اشرفی، ۱۳۸۳: ۳۷). و البته مراد انسان غربی عصر مدرن است. انسان را تابع مقتضیات بیرونی می‌دانند که خود موجودی مستقل از جهان نیست که بخواهد با تغییر جهان تغییر کند، چنانکه رئالیست‌ها انسان را مولود محیط اجتماعی می‌دانستند، اما رمان نویسان نو از یک طرف انسان را با جهان بیگانه می‌دانند و از طرف دیگر در پی تعریف انسان در جهان نو هستند. معتقدند که نویسنده باید زندگی و خصوصیات انسان زمان خویش را با همه پیچیدگی آن مطرح کند (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۲۷)؛ یعنی رسالتی را به دوش نویسنده می‌گذارند. رمان نو می‌خواهد خواننده را متقاعد کند که یک داستان چیزی جز خودش نیست؛ داستانی بی‌آغاز و انجام که دائم تغییر می‌کند. قصد رمان نو اقناع مخاطب نیست. رمان نو خواندنی است؛ یعنی کلمات مسئول رساندن پیام نیستند، بلکه خود داستان را خلق می‌کنند (رسول زاده، ۱۳۷۵: ۵). هر خواننده‌ای با خوانش خود در امر نوشتن با نویسنده شریک می‌شود، به تعداد خوانندگان برای هر رمان نو، رمانی نو است.

## نتیجه‌گیری

رمان نو نوعی رمان تازه و مهم است که رمان نویسی پس از خود را تحت تاثیر قرار داد و تحولات زیادی را در قواعد رمان پدید آورد. رمان نو پروای دیگرگونه نوشتن را به نویسندگان داد؛ پروای اینکه دیگر وقعی به عناصر سنتی ننهند و خود به گونه‌ای تازه بنویسند که با عصر حاضر مطابق باشد. این رمان وصف دنیای معاصر است و بشر این عصر را آگاهانه یا ناآگاهانه وصف می‌کند؛ تنها وصف‌کننده عصر مدرن و بشر آن است. نقد نمی‌کند و نمی‌خواهد از آن عبور کند. با وصف دقیق اشیا معتقد به عصر غلبه اشیاست و بر این باور است که خود آدمی هم به گونه‌ای شیء شده و در اثر غلبه اشیا گم شده است. موضوع برایش بی‌اهمیت است و آنچه مهم است خود رمان و نوشتن رمان است. زبان نیز در این بین اهمیت زیادی می‌یابد؛ زبانی خالص که خودش باشد و پیامی نرساند. می‌گویند به دنبال تعهد سیاسی و اجتماعی و ... نویسنده نیستند و نمی‌خواهند حرفی بزنند و اندیشه‌ای را بازگو کنند، گرچه خود همین نیز ارائه اندیشه است و پیام دارد و اصلاً زبان بدون پیام ممکن نیست. زمان، زمان ذهن است که در رفت و آمد بین گذشته و حال و آینده می‌گذرد و مکان نیز مبهم است. توصیف‌ها تنها توصیف هندسی است که به عمق راه نمی‌یابد. عاطفه‌ای و عشقی در کار نیست و نمی‌خواهند توصیفی بکنند که پیش فرضی در ذهن مخاطب داشته باشد و یا ایجاد کند. از آنجا که به نسبیّت معتقدند همین را در رمان نشان می‌دهند و این عدم قطعیت و تزلزل سردرگمی بیشتر خواننده را به دنبال دارد. در کل رمانی است دشوار و دیریاب و آنان که به دنبال سرگرمی در رمانند قادر به پایان رساندن آن نیستند.

## منابع و مآخذ

۱. آندره، ادیل. (شهریور ۱۳۷۴). آیا مدراتو کانتانیله رمان نو است؟ (ترجمه کاوه میرعباسی). کلک. ۶۶، ۲۱۰-۲۱۴.
۲. احمدی، بابک. (شهریور ۱۳۷۴). کلک کلیات درباره رمان نو: ... نه آغازی هست نه پایانی... کلک. ۶۶، ۹-۱۸.
۳. اسحاقیان (دانایی)، جواد. (اردیبهشت ۱۳۸۵). چینه‌های رمان نو در "خیابان بهار آبی بود. جهان کتاب. ۲۰۵، ۳۳-۳۴.
۴. اسداللهی تجرق، الله شکر. (بهار ۱۳۷۹). رمان نو، دیالوگ نو. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز. ۱۷۴، ۱-۳۴.
۵. اشرفی، فریبا. (تیر ۱۳۸۳). رمان نو (نگاهی نوین به رمان، داستان، داستان کوتاه و ویژگی های درونی و بیرونی آن). مجله فردوسی. ۱۹، ۳۷-۴۷.
۶. بدیعی، منوچهر. (شهریور ۱۳۷۴). علیه رمان نو. کلک. ۶۶، ۲۷۸-۲۸۸.
۷. بوتور، میشل. (۱۳۸۵). دگرگونی. (ترجمه مهستی بحرینی). تهران: نیلوفر.
۸. بیات، حسین. (۱۳۹۱). داستان نویسی جریان سیال ذهن. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۹. بینا، (۱۳۹۰). رمان نو. اصفهان زیبا. بازیابی از: [http://ispaninfo.blogfa.com/cat-56.aspx#cite\\_ref-0](http://ispaninfo.blogfa.com/cat-56.aspx#cite_ref-0)
۱۰. بیضاوی، سوسن. (۱۳۸۰). رمان نو چه می گوید؟ مدرس علوم انسانی. ۵. ویژه نامه (پیاپی ۲۳)، ۱۱-۳۰.
۱۱. ذات علیان، غلامرضا. (شهریور ۱۳۷۴). رمان نو. کلک. ۶۶، ۱۹-۳۲.
۱۲. رحیم پور، مهدی. (آذر ۱۳۸۲). بررسی نهضت رمان نو. کتاب ماه ادبیات و فلسفه. ۷۴، ۱۰۷-۱۰۰.
۱۳. رسول زاده، حسین. (۱۳۷۵). رمان شنیدنی، رمان خواندنی. جهان کتاب. ۱۷، ۵-۶.
۱۴. روا، حسین. (تابستان ۱۳۸۵). رمان، رمان نو، رمان نونو. فصلنامه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد خوی. ۶، ۲۶-۳۴.
۱۵. زرشناس، شهریار. (۱۳۸۹). پیش درآمدی بر رویکردها و مکتب های ادبی، دفتر دوم از رئالیسم تا ادبیات پسا مدرن (چاپ دوم)، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
۱۶. سارتر، ژان پل. (۱۳۴۴). آگزیستانسیالیسم و اصالت بشر. (ترجمه مصطفی رحیمی). تهران: مروارید.
۱۷. سارتر، ژان پل. (شهریور ۱۳۷۴). پدیده ضد رمان، مقدمه سارتر بر رمان ناتالی ساروت. (ترجمه کاوه میرعباسی). کلک. ۶۶، ۲۶۵-۲۷۰.

۱۸. ساروت، ناتالی. (۱۳۶۴). *عصر بدگمانی*. (ترجمه اسماعیل سعادت). تهران: نگاه.
۱۹. ساروت، ناتالی. *صدایشان را می شنوید؟* (۱۳۷۹). (ترجمه مهشید نونهالی). تهران: انتشارات نیلوفر.
۲۰. سحابی، مهدی. (اردیبهشت ۱۳۸۱). رمان نو، انسان نو: گفتگوی نلی محبوب با مهدی سحابی. *ادبیات داستانی*. ۵۹، ۱۵-۱۸.
۲۱. شمیسا، سیروس. (فروردین ۱۳۸۹). مبانی رمان نو. (مصاحبه کننده: مسعود رضوی). *اطلاعات حکمت و معرفت*. ۴۹، ۴-۸.
۲۲. رب گریه، آلن. (۱۳۷۹). *پاک کن ها*. (ترجمه پرویز شهدی). تهران: نشر دشتستان.
۲۳. محسنی، محمدرضا. (۱۳۸۴). *نقد و بررسی آثار بزرگ ادبی فرانسه در قرن بیستم*. تهران: اختران.
۲۴. مولپوآ، ژان میشل. (شهریور ۱۳۷۴). *تولد رمان نو*. (ترجمه پروین ذوالقدری). کلک. ۶۶، ۳۳-۳۷.
۲۵. ورونیک بارتولی-آنگلار. (۱۳۸۰). *جنبش های مهم ادبی در فرانسه*. (ترجمه محمود جوان). تهران: سکوت.
۲۶. یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۹). *هنر داستان نویسی (چاپ پنجم)*. تهران: نگاه.