نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت:۹۷/۰۶/۱۳ «۲۱۶-۱۹۹» تایید:۹۷/۰۷/۱۵

تحلیل تطبیقی رمان‌های روبو و براهنی با محوریت قاعده "نظریه در داستان" و خلق "ابررمان"

الله شکر اسداللهی[۱]، محمدحسین جواری[۲]،زینب صدقیان[۳]

چکیده

امروزه برخی رمان‌نویسان صرفاً به نقل داستان در رمان خود اکتفا نمی‌کنند، بلکه در خلال روایت داستان از خواننده، راوی و شخصیت‌های داستان درباره نحوه نگارش اثر خود سوال می‌کنند. این شیوه که در رمان‌های سه گانه فرانسوی به نام‌های *اورتانس زیبا*(۱۹۸۵)، *ربودن اورتانس* (۱۹۸۷) و *تبعید اورتانس* (۱۹۹۰)[۴] نوشته ژاک روبو[۵] بکار رفته است، قاعده اولیپنی " نظریه در داستان" را تداعی می‌کند. این قاعده شامل گنجاندن نظریات گروه اولیپو[۶] در روایت است. این شیوه بیان نظریه در خلال داستان در رمان رضا براهنی با نام *آزاده خانم و نویسنده‌اش* (۱۹۹۷) نیز دیده می‌شود. از آنجا که پیشتر براهنی به خاطر کاربرد این سبک و سایر سبک‌های نوشتاریاش در زمره نویسندگان پسا مدرن قرار داشت با مشاهده مشخصه‌های اولیپینی چنین استنباط می‌شود که براهنی با خلق این "ابررمان" بیشتر به ادبیات اولیپو متمایل است.

واژگان کلیدی: نظریه در داستان، براهنی ، روبو،گروه اولیپو، رمان پسامدرن، ابررمان

دوره شـانـزدهـم شماره ۲۱ ، پـاییـز و زمسـتان ۱۳۹۷

۱. استاد و عضو هیات علمی‌دانشگاه تبریز
nassadollahi@yahoo.fr
۲. استاد و عضو هیات علمی‌دانشگاه تبریز
mdjavari@yahoo.fr
۳. دانشجوی دکتری دانشگاه تبریز
z_sadaghian@yahoo.fr

4. *La Belle Hortense, l'Enlèvement d'Hortense, l'Exil d'Hortense*

5. Jacques Roubaud

۶. Oulipoیا کارگاه ادبیات بالقوه گروهی ادبی است که رمون کنو در سال ۱۹۶۰ میلادی آن را تاسیس کرد. بیشترین هدف این گروه بروز و ظهور پتانسیل‌های زبانی و ادبی با به کارگیری‌یک سری از قواعد خاص بود.

مقدمه

پدیده روایتگری در ادبیات معاصر به شیوه‌های مختلف نمود پیدا کرده است. در ادبیات فرانسه، نظریه‌پردازان سعی کردند این پدیده را در آثار عملی و نظری خود تبیین کنند. ریکاردو،[1] نویسنده و نظریه‌پرداز نهضت رمان نو فرانسه، در اثرش با عنوان *مسائل رمان نو*، پدیده "ماجرای نوشتن" را تبیین می‌کند که به موجب آن "رمان دیگر نوشتن ماجرا نیست بلکه ماجرای نوشتن است که اهمیت دارد" (Ricardou, 1971 : 111). این شیوه که خواننده را به خوانش شیوه رمان‌نویسی در بطن رمان وا می‌دارد، ریشه در نظریه‌های مختلف از جمله " قصه در قصه"[2] دارد که آندره ژید[3] طلایه‌دار این سبک از نوشتار است. از طرفی ژنت در اثرش با عنوان *صورت‌ها*[4] از نظریه "مرزشکنی"[5] یاد می‌کند. ژنت اصطلاح "مرزشکنی" را این گونه تعریف می‌کند: "هرگونه دخالت راوی‌یا مخاطب روایت برون داستانی در جهان داستان (یاشخصیت داستانی در دنیای فراداستانی و غیره)یا بالعکس" (Genette, 1972 : 244) اتفاقاتی که در خلال این مرزشکنی برای شخصیت‌ها و حتی نویسندگان رمان‌ها می‌افتد بسیار حائز اهمیت است. چرا که شخصیت‌ها کاملا مستقل از نویسنده هستند و هر آنچه را که خود صلاح بدانند عمل می‌کنند.

به علاوه، برنار منیه[6] متخصص آثار نویسنده اولیپینی ژرژ پرک[7]، اصطلاح "فرامتن"[8] را پیشنهاد می‌کند و از آن به هرگونه " گفته[9] ای که اطلاعاتی را درخصوص طرز نوشتن‌یا خواندن متن به همراه دارد" (Bisenius-Pénin, 2008 : 224) قلمداد می‌کند. به نظر می‌رسد که این تعریف از این رو متمایز از نظریه‌های قبلی است که پرداختن رمان نویس به نحوه نگارش اش را از دو زاویه خواندن و نوشتن اثر مورد بررسی قرار می‌دهد.

کارول بیزنیوس پنن[10]،یکی از نظریه پردازان گروه اولیپو در خصوص این شیوه‌های نوشتاری در کتاب نظری اش با نام *رمان اولیپینی* به بعد تازه ای از این شیوه‌ها پرداخته است. وی رمان اولیپینی را به مثابه رمانی بیان می‌کند که نمایانگر نظریه در داستان

1. Ricardou
2. Mise en abyme
3. André Gide
4. Figure III
5. Métalepse
6. Bernard Magné
7. George Perec
8. Métatextuel
9. Énoncé
10. Carole Bisenius-Pénin

است که عناصر تصنعی و مکانیسم روایی را با استناد به روش‌های خودبازتابنگری[1] آشکار می‌سازد" به نظر می‌رسد با به کار گیری این شیوه، توهم خواننده درخصوص رئالیسم خیالی در رمان از بین می‌رود. نویسنده این اثر، شیوه " نظریه در داستان" را به عنوان الزام اولیپینی معرفی می‌کند که بایستی درهر رمان اولیپینی مورد توجه قرار گیرد. با بهره گیری از این شیوه، رمان نویس می‌تواند عناصر سازنده رمان خود و اصول نوشتاری آن را آشکار کند. برای مطالعه تطبیقی کاربرد این شیوه در ادبیات فارسی و فرانسه، رمان براهنی با نام *آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم)* و رمان فرانسوی سه گانه *اورتانس زیبا، ربودن اورتانس و تبعید اورتانس* نوشته ژاک روبو را بررسی خواهیم کرد.

نکته قابل تامل آن است که این مرزشکنی‌های روایی هم در ادبیات داستانی پسامدرن و هم در ادبیات اولیپو رایج است؛ گروه ادبی اولیپو از دهه ٦٠ میلادی شروع به فعالیت نمود و این در حالی است که ظهور و تجلی عصر پسامدرن در فرانسه علیرغم گسترش زود هنگام آن در ادبیات انگلیسی و آمریکایی در دهه ٦٠، از دهه ٨٠ میلادی به بعد است. این تفاوت زمانی باعث شده است تا در ادبیات اروپا و آمریکا تعاریف مختلفی برای پسامدرنیسم بیان شود. برای مثال، نظریه‌پردازان آمریکایی تفکرات پسامدرن را به نوعی ضد مدرن تلقی می‌کنند و این در حالی است که "نظریه پردازان پسامدرن اروپایی این حرکت را ادامه جنبش مدرنیسم قلمداد می‌کنند" (اکرم آیتی، ١٣٩٧: ٢٢) در ادامه این مقاله سعی داریم نقاط مشترک این نظریه را در این دو ادبیات با استناد به رمان‌های براهنی و روبو بررسی کنیم. در واقع، استراتژی انتخاب شیوه مرزشکنی روایی توسط روبو و حتی براهنی ریشه در تاثیراتی است که این دو نویسنده از خواندن رمان‌های انگلیسی داشته اند. جمیز جویس[2] یکی از این رمان نویسان انگلیسی زبان است که روبو با تاثیر گرفتن از آثار آن‌ها این سه رمان را خلق کرده است. براهنی ازتاثیر رمان پرتره *ای از مرد هنرمند در جوانی* اثر جویس در رمان خود سخن گفته است. از آنجا که در ادبیات انگلیسی این نویسنده در فهرست رمان نویسان پسا مدرن قرار داشت، منتقدان ادبی رمان سه گانه روبو را در زمره ادبیات پسامدرن قرار داده اند. مارک گونتار[3] در مقاله خود با عنوان "پسامدرنیسم در فرانسه: تعریف، معیارها، دوره‌ها" رمان *اورتانس*

1. Autoréflexivité
2. James Joyce
3. Marc Gontard

زیبا را در زمره رمان‌های پسا مدرن قرار داده است. با این حال، ژاک روبو در اثرنظری خود با نام *کتابخانه واربورگ*[1] به منتقدان چنین پاسخ می‌دهد که "ادبیات اولیپو نه مدرن است و نه پسا مدرن" (Roubaud, 2002: 224). نفی مدرنیسم و پسا مدرنیسم از سوی روبو به آن معنا نیست که شباهت‌هایی بین آن‌ها و این نویسنده اولیپینی وجود ندارد، بلکه روبو می‌خواسته چنین تلقی کند که گروه اولیپو ازپذیرفتن پسوند و برچسب "یسم" که به موجب آن قواعد سخت گیرانه ای اعمال می‌شود بیزار است. حسین پاینده، منتقد ادبی معاصر نیز در مقاله خود با عنوان " رمان پسا مدرن چیست؟ بررسی شیوه‌های روایت در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* را به عنوان رمان پسا مدرن قلمداد کرده و معتقد است این رمان مولفه‌های رمان پسا مدرن را در حد قابل ملاحظه ای داراست.

سوال مهمی‌که پیش می‌آید این است که رمان‌های روبو و براهنی به چه میزان شیوه‌های روایتگری را در بطن رمان گنجانده‌اند و جایگاه مقوله "نظریه در داستان" در این رمان‌ها چیست؟ پیش از بررسی ویژگی‌های منحصر به فرد "نظریه در داستان" وجوه مشترک نظریه‌های مرزشکنی روایی را که در مکاتب ادبی معاصر رایج است می‌پردازیم تا ارتباط این نظریه‌ها با "نظریه در داستان" را مشخص کنیم. از این رو در وهله اول، عناصر متن را بررسی می‌کنیم تا به اهمیت روایتگری در رمان‌ها پی ببریم. سپس، به ترتیب اولویت، جایگاه شخصیت‌ها، نویسنده دو رمان و خواننده آن‌ها را بررسی خواهیم کرد تا به تفاوت‌ها و شباهت‌ها در بعد فرامتنی رمان‌های ایرانی و فرانسوی پی ببریم. در نهایت ویژگی خاص "نظریه در داستان" را که تنها در رمان اولیپینی مطرح است بررسی می‌نماییم. این نظریه شامل گنجاندن نظریه‌های مورد تایید اولیپو در بطن رمان است. هدف مهم مقاله این است که اولا نسبت دادن ادبیات اولیپینی به ادبیات پسا مدرن را نقض کنیم و اولیپو را گروهی مستقل با ویژگی‌های منحصر به فرد تلقی نماییم و ثانیا بازنگری‌های لازم را درباره نظریه منتقدان ادبی که رمان براهنی را رمانی پسا مدرن می‌دانند انجام دهیم. اینکه رمان براهنی در زمره رمان‌های پسا مدرن قرار می‌گیرد، احتمالا این حقیقت را نشان می‌دهد که مطالعه ادبیات اولیپینی در ایران محدود است و نیاز به شناخت بیشتر این گروه ادبی از ضروریات پژوهش‌های تطبیقی است. به عنوان مثال، مقاله ای با عنوان "اولیپو، نو آوری در ادبیات فرانسه"[2]

1. *Bibliothèque de Warburg*

۲. مقاله مذکور نوشته دکتر الله شکر اسدالهی است که در بهار ۱۳۸۳ در اولین شماره مجله *جستارهای ادبی* دانشگاه فردوسی مشهد به چاپ رسید.

در سال ۲۰۰٤ میلادی منتشر شد که این نوآوری‌ها و قواعد اولیپینی را به صورت کلی بیان نموده است. فرضیه مهم آن است که با مطالعه این شیوه در دو رمان‌یاد شده، رمان براهنی ویژگی "نظریه در داستان" را که مورد قبول گروه اولیپو است، در خود جای داده است. فرضیه اصلی که مطرح است این است که با بررسی این ویژگی، براهنی می‌تواند نمونه ای از رمان اولیپینی در زبان فارسی قلمداد شود.

۱. ماجراجویی متن

کریستل رجیانی[1]یکی از پژوهشگران ادبیات اولیپو از فرامتن به عنوان "بازگشت متن به خویشتن و در کل به متن گرایی" (Reggiani, 1999 : 293)یاد می‌کند. قابل ذکر است که متن این دو رمان حاوی مرزشکنی‌های روایی است؛ به عبارت دیگر واقعیت متنی (دنیای برون داستانی) و واقعیت داستانی (دنیای داستان) در هم ادغام شده است. همانگونه که پیشتر ذکر شد، آندره ژید در کاربرد فن "قصه در قصه" که تنهایکی از انواع مرزشکنی‌های روایی است، پیشگام بوده است. این شیوه‌یکی از عناصر اصلی به کار رفته در رمان *آزاده خانم و نویسنده اش است*. *رمان آزاده خانم و نویسنده اش (چاپ دوم)* داستان رمان نویسی با نام شریفی است که در حال نوشتن رمانی با نام *آزاده خانم و نویسنده اش* است. به کاربردن شیوه قصه در قصه باعث می‌شود تا خواننده این رمان در دنیای داستان ومرحله نوشتن رمانی با همان نام در رفت و آمد باشد و اصل روایتگری متن به عنوان موضوع اصلی رمان قلمداد شود و ماجراهای دیگر داستان به حاشیه رانده شوند.

برنار منیه که به واژه "فراشکنی" ژنت وجهه خاص بخشیده است، عبارت "فرامتن" رایاد می‌کند و آن را شامل هر نوع اطلاعاتی می‌داند که از شیوه خواندن و نوشتن رمان در بطن داستان گنجانده شود. برای مثال، روبودر رمان‌های سه گانه اش سعی کرده است تا قسمت‌های خاصی را به ارائه توضیحاتی درباره رمان نویسی اش تخصیص دهد. برای مثال، اگر از بعد ساختار کلان (فهرست بخش‌های رمان، عناوین فصل‌ها و غیره) به رمان *اورتانس زیبا* نظری افکنیم خواهیم دید که سه بخش در رمان به نام‌های "میان دو فصل"[2] وجود دارد. در این " میان دو فصل "ها روایت موقتا متوقف می‌شود و رمان نویس در خصوص نحوه نگارش رمان صحبت می‌کند و فرصت مناسبی پیش

1. Christelle Reggiani
2. Entre deux chapitres 2. Christophe Reig

می‌آید تا خواننده به چالش کشیده شود و سوالاتی که برایش در خلال داستان در خصوص رمان پیش آمده را مطرح نماید. به نظر روبو این سه " میان فصل" به عنوان "فضاهای سبز رمان" تلقی می‌شوند. این فضاهای فرامتنی است که ساختار رمان را از حالت خطی خارج می‌کند. در واقع نویسنده پیوسته توجه خواننده را به تصنعی بودن رمان جلب می‌نماید و گفتمانی را پیشنهاد می‌کند که حاصل فاصله ایست که بین تخیل داستانی با نقد داستان به وجود آورده است.

در رمان براهنی در میابیم که "عنوان" خود، گویای اهمیت روایتگری است؛ چرا که " به آزاده خانم (یکی از شخصیت‌های اصلی این رمان) با حرف ربط "و" همطراز نویسنده/روایتگرش جلب توجه شده است" (پاینده، ۱۳۸٦: ۳۱) از طرف دیگر، با نگاهی به رمان *آزاده خانم و نویسنده اش* به نظر می‌آید که براهنی بر خلاف روبو مکان خاصی‌یا به قول روبو "فضای سبزی" را در خلال رمان برای توضیحات اش در خصوص نقد رمان نویسی در نظر نگرفته است. اما اغلب در ابتدای بخش‌های مختلف داستان در خصوص حذف بخش‌هایی از آن‌یا اضافه نمودن مطلبی با خواننده مشورت می‌کند.

شایان ذکر است که رمان نویس اصطلاحات مربوط به زمان در متن را طبق روایت نقل شده پیش نمی‌برد، بلکه برخی اوقات این "ماجراجویی متن" با زمان مناسب با فصول رمان پیش می‌رود. کریستف ریج[1]یکی از متخصصان آثار روبو عبارت " زمان نوشتاری" (Reig, 2006:395) را پیشنهاد می‌کند. از نظر روبو زمان پیرنگ در رمان بیشتر به فضای برون داستانی مربوط می‌شود که شماره فصول، شماره صفحات و غیره است: " صرف وعده عصرانه که ما را در این فصل مشغول کرد و تا فصل بعدی ادامه دارد" (Roubaud, 1985 : 106)ویا: " شخصیت داستانی که ما در فصل ۱۲ با وی دیدار خواهیم کرد؛ کمی‌صبور باشید." (Roubaud, 1990: 51)

خواننده این ذهنیت را در خود می‌پروراند که واقعیتی در رمان وجود ندارد و هرچه هست بازی‌های زبانی و متنی است و اینکه روایت، جعلی و تصنعی است. حال، این مسئله پیش می‌آید که این شیوه گنجاندن عناصر سازنده رمان در روایت در سطح شخصیت‌های داستانی نیز می‌تواند بسط پیدا کند. با تکیه بر این شیوه شخصیت‌های رمان همواره می‌خواهند تا از مرزهای داستانی عبور کنند.

۲. شخصیت‌های رمان نویس

تعریف ژنت از "مرزشکنی" که در ابتدای این مقاله آمده است نشان می‌دهد که با اتکا به این شیوه، شخصیت‌های داستانی می‌توانند در روند رمان نویسی مداخله کنند؛ با مطالعه رمان *آزاده خانم و نویسنده اش* درمی‌یابیم که ۰شخصیت‌ها با استناد به این روش است که می‌توانند به سهولت از دنیای داستانی خارج شده و حتی رمان نویس را نیز تهدید به مرگ می‌کنند.

در مورد رمان‌های سه گانه روبو می‌بینیم که نویسنده از همان ابتدای رمان *اورتانس زیبا*، خود را صادقانه معرفی می‌کند: " من ژاک روبو فردی هستم که قلم در دست گرفته است" (Roubaud, 1985: 8) از این رو این واقعیت را به خواننده منتقل می‌کند که شخصیت‌ها خیالی هستند و روبو نویسنده داستان، شخصیت فراداستانی دارد.

با این حال، رضا براهنی به طور مستقل در رمان ظاهر نمی‌شود و خود را در نقاب شخصیت‌هایی همچون "دکتر رضا" و "شریفی" پنهان می‌کند. از آنجا که نویسنده واقعی و این شخصیت‌های خیالی تشابه اسمی‌دارند، این فرضیه ممکن است به ذهن خواننده بیاید که دکتر رضا رمان نویس خیالی رمان خیالی *آزاده خانم و نویسنده اش* همان رضا براهنی نویسنده است که در رمان با نام خود به عنوان شخصیت رمان نویس آمده است. با این حال، پیش از آغاز رمان جمله ای بعد از صفحه عنوان آمده است که می‌تواند این فرضیه را رد کند: " کلیه شخصیت‌های این رمان خیالی هستند و هر گونه شباهت احتمالی بین آن‌ها و آدمهای واقعی به کلی تصادفی است." که البته خود این جمله می‌تواند به مثابه ترفندی از سوی نویسنده تلقی شود. بنابراین، از همان ابتدا نویسنده به خواننده القا می‌کند که همه شخصیت‌ها خیالی هستند و " دکتر رضا" و "شریفی" همان رضا براهنی نویسنده نیست. همانند روبو که با معرفی خود به عنوان نویسنده خود را از شخصیت‌های درون داستانی جدا می‌کند. علاوه بر آن، عنوان رمان براهنی *آزاده خانم و نویسنده اش (چاپ دوم)* همین مطلب را تایید می‌کند که چاپ اول آن همان رمان خیالی است که در داستان آمده است و عبارت "(چاپ دوم)" جزء ثابت عنوان رمان است و از همان چاپ اول وجود داشته است. این پدیده، ظهور رمان در رمانی دیگر و روش "قصه در قصه" را تایید می‌کند.

این بازی‌های فرامتنی که در رمان براهنی می‌بینیم نشان دهنده این حقیقت است

که وی می‌خواسته مرزهای حقیقت نمایی[1] را بشکند. ژنت در مطالعه فرامتنی خود این فرضیه را در نظر می‌گیرد که " مرز شکننده ای بین دو حالت روایی وجود دارد: رویدادی را که روایت می‌کنیم و روایتی را که روایت می‌کنیم." (Genette, 1972 : 245) نویسندگانی که به بعد فرامتنی آثار خود توجه دارند ترجیح می‌دهند تا روایتگری را روایت کنند و روایت داستان‌یا رویداد در حاشیه بماند. به شخصیت‌ها هم امکان می‌دهند تا از خلال این مرزشکنی در سطوح مختلف روایی در رفت و آمد باشند. این روش فرامتنی است که به موجب آن آزاده " شخصیت کاغذی" (Bisenius-Pénin, 2008 : 69) به سطح دیگر روایی وارد می‌شود که می‌تواند با رمان نویس خود گفتگوهای پیوسته انجام دهد.

در واقع، رمان براهنی شامل برخی تفکرات نظری قابل توجه در خصوص رمان نویسی است و شخصیت‌ها نقش عمده ای را در انتقال این عناصر فرامتنی در داستان ایفا می‌کنند. در داستان می‌خوانیم که دکتررضای نویسنده به دکتر اکبر[2] می‌گوید : " شخصیت است که قصه نویس را می‌نویسد نه برعکس. اوست که با قصه نویس سر جنگ دارد. بحران‌یعنی همین. چون شخصیت واقعیت ندارد می‌تواند تا ابد بنویسد. چون قصه نویس واقعی است، محدود است." (براهنی، ١٣٧٦: ٥٦٣)

در هر دو رمان فرانسه و فارسی درمی‌یابیم که شخصیت (یا شخصیت‌ها) جایگاه والاتری نسبت به نویسنده دارند و هر دو نویسنده سعی کرده اند در قالب نوشته‌های فرامتنی این تفکرات نظری را بگنجانند. حال با فرض این مطلب که در رابطه نویسنده- راوی، روبو و براهنی عرف‌های داستان نویسی گذشته را کنار گذاشته اند، این سوال پیش می‌آید که نویسنده در مقایسه با راوی‌یا راویان در هر اثر مذکور فرانسوی و فارسی در چه جایگاهی است ؟ و اینکه روبو و براهنی این جایگاه را به چه طریق در خلال روایت‌های داستانی خود وارد آورده اند؟

٣. نقش پیدا-پنهان نویسنده-راوی

در مجموعه رمان‌های سه گانه *اورتانس*، ملاحظه می‌کنیم که راوی ونویسنده اختلافات عمیقی بایکدیگر دارند. در ابتدای *اورتانس زیبا*، نویسنده می‌خواهد چنین القا کند که

1. Vraisemblance

2. دکتر اکبر شخصیتی در داستان است که نقش ناشر را ایفا می‌کند و از این رو درقسمت‌های مختلف داستان می‌بینیم که دکتر رضا بخش‌هایی را مطابق با نظر و عقیده دکتر اکبر تغییر می‌دهد.

راوی نمی‌تواند در جایگاه نویسنده رمان قرار گیرد. از این رو سخن راوی را قطع می‌کند و چنین می‌گوید: "کافی است! کافی است! کافی است! نقش راوی فقط آن است که "من" بگوید و آنچه را که برایش اتفاق می‌افتد و آنچه نویسنده تصمیم می‌گیرد برایش اتفاق بیافتد (یا پس از اتفاق افتادن) آن را روایت کند. راوی به هیچ وجه نمی‌تواند جای نویسنده رمان را بگیرد." (Roubaud, 1985 : 59)

این تقابل بین نویسنده و راوی به رقابتی سخت می‌انجامد: از این رو در بخشی از داستان می‌بینیم که راوی به خاطر جمله ای که در داستان استفاده کرده است از خود تعریف می‌کند: " بایدیاد بگیریم که از جمله‌های زیبا استفاده کنیم. این نویسنده نیست که این جمله را پیدا کرده است." (Roubaud , 1985: 21) برخی اوقات "نویسنده راوی ماجرا را گویی به سخره گرفته است و خواننده را هم دعوت می‌کند در این بازی شرکت کند" (قاسمی، ۱۳۹۵: ۱۹۷) و می‌گوید:" برگردیم به اصل مطلب، وگرنه دوباره راوی سرمی‌رسد و داستان زندگی خود را تعریف می‌کند." این رابطه به جایی می‌رسد که نویسنده دیگر نمی‌تواند حضور حریف خودیعنی راوی را در داستان تحمل کند؛ در رمان *ربودن اورتانس* می‌بینیم که نویسنده دیگر تصمیم قاطع خود را برای حذف راوی گرفته است و به خواننده رمانش چنین می‌گوید: "تصمیم دارم از خیر داشتن راوی بگذرم و دیگر راوی را از داستان حذف نمایم. دیگر او را در قالب شخصیت خواهید شناخت و او بیشتر از این لایق نیست. به من اعتماد کنید." (Roubaud, 1987 : 11)

بنابراین "من" (یا "ما") راوی در اولین رمان با "من" نویسنده در رمان *ربودن اورتانس* عوض می‌شود. این در حالی است که دررمان اول *اورتانس زیبا*، راوی تاکید می‌کند که "ما" به راوی و راویان رمان اختصاص می‌یابد: " منظورم از "ما" راوی‌یا راویان این داستان است؛ چرا که هر داستانی نه‌یک راوی بلکه راویان آشکار و نهان دارد (...) تنها رمان نویس بی خرد است که دریک جا ویک نقش می‌ماند." (Roubaud,, 1985 : 9) موقعیت "ما" راوی توسط نویسنده در رمان *ربودن اورتانس* عوض می‌شود. و در داستان، نقش شخصیتی به نام "سنیونده" دارد. این نام به ظاهر عجیب شکل "واروواژه"یا "آناگرام" عبارت "نویسنده"[۱] است و این نشان می‌دهد که به نوعی نویسنده قصد دارد در داستان نقش راوی را حذف نماید و نقش خود را به طور

۱.لازم به ذکر است که "آناگرام"یا "وارو واژه"یک نوع بازی با حروف است طوری که با جابجایی حروف‌یک واژه می‌توان واژه جدیدی ساخت. واژه "سنیونده" از جابجایی حروف "نویسنده" به دست آمده است. و نویسنده رمان روبو قصد داشت به صورت غیر مستقیم این نکته را القا کند که نسبت به راوی جایگاه والاتری دارد.

غیرمستقیم پررنگ جلوه دهد. " منظور از "ما" در این رمان الف) شماست که خواننده داستان من هستید (...) ب) من]نویسنده["(Roubaud, 1985 : 10-12)

برای همین محور "راوی–نویسنده" در رمان *اورتانس زیبا* به محور "خواننده–نویسنده" پس از آن به " ناشر–نویسنده" در رمان دوم‌یعنی *ربودن اورتانس* تغییر می‌یابد. در رمان *تبعید اورتانس* به نظر می‌رسد نویسنده می‌خواهد داستان را از بند مرزشکنی‌های روایی رها کند: " می‌خواهم به نوعی خود را درپشت شخصیت‌های داستان ام پنهان کنم تا بتوانند به راحتی و آزادی کامل نقش خود را ایفا کنند." (Roubaud , 1990: 11)

در رمان *آزاده خانم و نویسنده اش* هم از طرفی می‌بینیم که تنهایک راوی (دانای کل) در روایت حکم فرما نیست، بلکه راویان متعدد، از زوایای دید مختلف سعی دارند داستان را پیش برند. اما از آنجا که روایت‌ها مختلف و تکه تکه است، برخی اوقات پیش می‌آید که داستان ناتمام رها شده و به روایت داستان دیگر پرداخته می‌شود. بنابراین شاهد آن هستیم که قدرت اصلی در داستان را شخصیت‌ها و از جمله آزاده دارد که به جای راوی–نویسنده هم دانای کل است و هم قدرت مطلق است و هم اینکه همه جا حضور دارد. این را به صورت‌یک ایده نظری در خلال داستان می‌توانیم ببینیم: "در همه قصه‌ها شخصیت‌ها نمی‌دانند که نیت نویسنده چیست. در این جا قضیه فرق می‌کند. شخصیت می‌داند و نویسنده نمی‌داند". (براهنی، ١٣٧٦: ٤٣١)

علاوه بر آن، می‌بینیم که براهنی در بطن داستان نظریه دیگری را بیان می‌کند که با نظریات رمان اولیپینی روبو همخوانی دارد. از نظر براهنی راز ماندگاری داستان بهره گیری از شیوه فرامتنی با استناد به روایت رمان نویسی است که دیگر نمی‌توان پایان و محدودیتی برآن قائل شد: "اگر نویسنده قصه را طوری بنویسد که انگار نوشتن قصه را می‌نویسد، حتی اگر بمیرد باز قصه ادامه خواهدیافت. پس مرگ بر مولف! زنده باد نوشتن"! (براهنی، ١٣٧٦: ٥٦٣)

اصطلاح " مرگ بر مولف! زنده باد نوشتن" که براهنی به کار برده، نظریه " مرگ مولف" رولان بارت را تداعی می‌کند. زمانی که شخصیت‌ها عقاید و نظریات خود را در خصوص روایت در بطن داستان بیان می‌کنند، این شیوه از اهمیت مولف می‌کاهد. حتی‌یکی از شخصیت‌ها جرات می‌کند که با صراحت بگوید " نویسنده نیست. نویسنده رفته. وجود ندارد" (براهنی، ١٣٧٦: ٢١٤). از طرف دیگر، با مرگ مولف، این خواننده

است که به چالش کشیده می‌شود و دیگر همانند سابق نمی‌تواند آسوده و بدون دغدغه روایت ناب داستانی را دنبال کند، بلکه مشارکت بی نظیر خواننده رمان است که غایت داستان را معلوم می‌کند.

۴. مشارکت خواننده در روایت گری

نظریات فرامتنی در داستان خواننده را ایجاب می‌کند تا وی مشارکت بیشتر در رمان داشته باشد. براهنی در تمام رمان‌هایش و مخصوصا در رمان *آزاده خانم و نویسنده اش* سعی دارد تا حضور خواننده را در داستان مغتنم شمارد. نویسنده به خواننده اراده و اختیار می‌دهد تا هر طوری که خود می‌پسندد داستان را پیش برد و او را برادر خود می‌خواند: "پس: خواننده عزیز، تو نویسنده منی

"[1]Hypocrite lecteur, -mon semblable, - mon frère(براهنی، ۱۳۷٦: ٥٦٧)

این عبارت فرانسوی عینا در رمان براهنی آمده است. نکته قابل توجه آن است که روبو هم عینا همین عبارات را در رمان خود اورده است: " اگر "من"یک دیگری است، آن دیگری کسی غیر از تو نیست، خواننده، همزاد من، برادرم" (Roubaud, 1990: 12)

سوال اصلی اینجاست که شباهت این دو جمله از کجا نشات می‌گیرد. از آنجا که براهنی با ادبیات معاصر فرانسوی هم آشنا بوده این تصور است که احتمال دارد این مجموعه رمان روبو و آثار معاصر دیگر اولیپینی را مطالعه کرده باشد. حتی اگر با این نویسنده آشنا نباشد "یادداشت فهرست ضمیمه" نشان می‌دهد که براهنی نویسدگان آثاری چون خورخه لوئیس بورخس[2]، جمیز جویس و ژاک دریدا[3] را به رسمیت شناخته و تاثیر گرفته است که تک تک آن‌ها به عنوان نمونه و الگوی نوشتاری برای نویسندگان اولیپو مورد توجه قرار می‌گرفته است.

به علاوه، در رمان‌های براهنی و روبو می‌بینیم که منتقد–خواننده ای به نام ناشر هم وجود دارد که به نوعی در نوشتار تاثیر می‌گذارد. این در حالی است که در رمان براهنی فردی به نام دکتر اکبر است که عهده دار نقش ناشر است. از این رو دکتر رضا نوشته خود را طبق نظر و سلیقه دکتر اکبر تغییر می‌دهد: "دکتر رضا تردید نداشت که کتاب پنجم اصلا و ابدا به درد دکتر اکبر نمی‌خورد." (براهنی، ۱۳۷٦: ٤١١)

۱. این عبارات به زبان فرانسوی در رمان براهنی آمده است. که به معنای " خواننده دورو، مشابه من، برادر من" که براهنی آن را از شعر"زمین هرز" تی. اس. الیوت وام گرفته است

2. Jorge Luis Borges 3. Jacques Derrida

با این حال، در رمان روبو، ناشر مستقیما مداخله کرده و نظرات خود را بیان می‌کند و نویسنده را به حذف‌یا تغییر قسمت‌هایی از رمان وا می‌دارد: " روبوی عزیزم، شما در رمانهایتان خیلی دیده می‌شوید.(...) شما همیشه در رمانتان هستید، با شخصیت‌ها و خواننده رمان وارد بحث می‌شوید، (...) نویسنده اینجاست، نویسنده آنجاست؛ چگونه می‌خواهید مردم این شیوه نوشتاری را به رسمیت بشناسند. (Roubaud, 1990 : 200) این شیوه نوشتاری که ناشر از آن انتقاد می‌کند همان روایت داستان نویسی و بهره گیری از شیوه‌های فرامتنی است. این همزیستی بین نظریه و کاربرد در داستان که در رمان‌های براهنی و روبو وجود دارد، نوع بدیعی از افق انتظارات خواننده را آشکار می‌سازد و شیوه خوانش جدیدی را عرضه می‌کند.

با بررسی روش‌های مختلف "مرزشکنی" از ابعاد مختلفی چون متن، نویسنده، راوی و در نهایت خواننده این سوال به ذهن می‌آید که چرا شیوه "نظریه در داستان" بعد جدیدی از این روش‌ها را به دست می‌دهد. بعدی که می‌تواند نقطه تمایز ادبیات پسا مدرن با اولیپو باشد؛ و اینکه آیا در رمان براهنی می‌توان نشانه‌های از این شیوه رایافت؟

۴. "نظریه در داستان": فرامتن ترکیبی

تا اینجا به نظر می‌آید که تمام نظریه‌های مربوط به " مرزشکنی روایی" از جمله " فرامتن" " نظریه در داستان" " قصه در قصه"،" ماجرای نوشتن" و غیره به نوعی شباهت زیادی با هم دارند. پژوهشگران اولیپینی از نگاه خاصی قاعده "نظریه در داستان" را تبیین کرده اند. این نظریه را که کارول بیزنیوس پنن پژوهشگر رمان‌های اولیپینی پیشنهاد کرده است، این فرصت را در رمان‌های اولیپینی ایجاد می‌کند تا روش‌های نوشتاری منحصر به گروه اولیپو در بطن رمان گنجانده شود. مطالعه رمان‌های اولیپینی این مهم را تاکید می‌کند که این رمان نویسان بیشتر قصد دارند که قواعد اولیپینی به کار رفته در رمان خود را به صورت نظری نیز تشریح کنند. پس در رمان اولیپینی نیز با روایت و داستان صرف سر و کار نداریم بلکه در رمان، با روایت "روش رمان نویسی" و "روش رمان خوانی" سر و کار داریم.

یکی از شاخصه‌های اولیپو که این گروه را از سایر مکتب‌ها و گروه‌های ادبی متمایز می‌کند، استفاده از روش‌های ترکیبی برای بهره برداری از پتانسیل‌های زبانی و ادبی در نوشتار رمان است. از دیدگاه ساختار کلان، هر دو رمان دارای ساختار ترکیبی و غیر

خطی است. رمان سه گانه روبو از ساختار شعرگونه ای شبیه به "مسمط مسدس"[۱] ساخته شده است. این ساختار شعر گونه نوعی جایگشت[۲] شش تایی است که قافیه مصرع‌ها طبق این جایگشت تکرار می‌شوند. روبو در واقع توانسته است که ساختار ترکیبی شعر گونه را در قالب ساختار رمان پیاده کند. این نوع سبک شعری شش تایی که در قرون وسطی رواج داشت به نوشته‌ها ساختار ریاضی وار و ترکیبی می‌بخشد. در اولین رمان روبویعنی *اورتانس زیبا*، تعداد فصول مطابق با تعداد مصرع‌ها در این نوع شعر است؛ علاوه بر آن عدد شش در رمان سه گانه روبو اهمیت بسزایی دارد. از آنجا که این رمان سه گانه ساختار معمایی و پلیسی هم دارد، این جایگشت شش تایی نقش عمده ای در رسیدن خواننده به پاسخ معما در انتهای رمان سوم‌یعنی تبعید *اورتانس* دارد.

در رمان فارسی می‌بینیم که تقسیم بندی فصل‌ها در رمان براهنی به صورت فصلی نیست بلکه رمان حاوی کتاب اول تا کتاب نهم است. این تقسیم بندی نشان می‌دهد که نویسنده از شاخصه خطی در داستان نویسی استفاده نکرده است و کلیت رمان فاقد هر گونه انسجام روایی برگرفته از محاکات[۳] (تقلید) است. این نامگذاری فصول تحت عنوان "کتاب" به گونه ای قابل مقایسه با پروژه مالارمه[۴] شاعر معروف فرانسوی است که قصد داشت کتابی بنویسد که در آن شبکه ای تکه تکه و بی پایان و در عین حال ساختاری ترکیب گونه از نوشتارها را در آن بگنجاند. این نویسنده به عنوان طلایه‌دار و پیشگام نویسندگان اولیینی محسوب می‌شود.

یکی از حالت‌هایی که روش ترکیبی مشترک به دو رمان فارسی و فرانسه داده است، استراتژی دو نویسنده در خصوص آغاز و پایان داستان است. اساسا زمان داستان‌ها به مثابه آثار جیمز جویس "مفهومی‌مدور و زایشی " (منصوری، ۱۳۹۶: ۲۷۰) دارد. به

۱. مسمط مسدس قالب شعر فارسی است که منوچهری دامغانی شاعر سده پنجم هجری بنیانگذار آن است. نکته قابل توجه آن است که معادل این قالب شعری در فرانسه قالب شعری "sextine" است که در قرون وسطی رواج داشت و Arnaud Daniel بنیانگذار آن است. گروه اولیپو سعی داشت قالب‌های مختلف شعر قرون وسطایی را دوباره وارد ادبیات کند. ژاک روبویکی از برجسته ترین نویسندگان اولیپینی است که در این رمان سه گانه و در آثار دیگر خود به وفور از این قالب شعری بهره برده است. این حقیقت که این سبک شعری زودتر از فرانسه وارد ادبیات شعر فارسی آمده است جالب توجه است و نشان دهنده غنای زبان و ادبیات فارسی است.

2. Permutation d'ordre 6 : 1,2,3,4,5,6 - 6,1,5,2,4,3 - 3,6,4,1,2,5 – 5,3,2,6,1,4 – 4,5,1,3,6,2 – 2,4,6,5,3,1

3. Mimesis

طوری که نمی‌توانیم آغاز و پایانی برای آن‌ها قائل شویم. روبو با تاکید این نکته که " پایان داستان به نوعی خودکشی روایت محسوب می‌شود"، از "پایان‌های موقت و پایان‌های بی پایان" استقبال می‌کند. به نظر می‌رسد که روبو از پایان دادن به هریک از این رمان‌های سه گانه خود امتناع می‌کند. به خاطر این نکته است که تفکرات نظری خود در قالب حقیر دانستن پایان داستان را در انتهای هر سه رمان اش آورده است. نویسنده سعی می‌کند که به جای پایان، آغاز دوباره رمان را طلب می‌کند: " همه را از اول دوباره مرور کنیم"یا " *رمان پایان پذیر نیست*"[1] (Roubaud, 1985 : 255) بدین ترتیب، نویسنده شبکه بی پایانی از پایان‌های ممکن را در رمان‌های سه گانه خود تشکیل می‌دهد. به نظر می‌رسد که این شبکه از پایان‌های متعدد و از پایان‌های بی پایان در رمان براهنی هم دیده می‌شود: "در همان سخنرانی گفته بود که دیگر پس از این، قصه نه‌یک شروع خواهد داشت، نه‌یک وسط ونه‌یک پایان؛ آغازهای متعدد و پایان‌های متعدد خواهد داشت؛ و گفته بود که‌یک پایان محوِ دیگر و آن پایان هم محوِ پایان بعدی خواهد بود." (براهنی، ١٣٧٦: ٤٢٨)

در رمان فارسی به نظر می‌رسد که براهنی حتی از آغازهای بی پایان نیز استقبال می‌کند. از این رو نویسنده، شبکه ای از شروع داستان‌های متعددی را تشکیل می‌دهد. آغازهایی که هریک با "یکی بودیکی نبود غیر از خدا هیشکی نبود" شروع می‌شود و به نوعی تقلیدی طنزگونه از آغاز داستان‌های کودکانه و عامیانه قدیمی‌است. راوی در پایان این رمان شروع‌های متفاوتی را تاکید می‌کند " بیش ازیکی، دیگر نه‌یکی" (براهنی، ١٣٧٦ : ٥٨٤). این شروع داستان‌های مختلف در رمان براهنی، رمان ایتالو کالوینو نویسنده اولیپینی به نام *اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری*[2] را تداعی می‌کند. این رمان‌یکی از رمانهایی است که به خاطر شروع داستان‌های متعدد و ساختار شبکه گونه از مهم ترین رمان‌های اولیپو به شمار می‌رود. در واقع ایتالو کالوینو مفهوم "ابررمان"[3] را به صورت عملی در این رمان پیاده کرده است. کالوینو اصطلاح ابررمان را برای نخستین بار در کتاب *درس‌های آمریکایی* مطرح کرده و سپس در سایت رسمی‌اولیپو به صورت‌یک الزام و قاعده اولیپینی آمده است[4]. نتیجه استفده از این قاعده اولیپینی این است که رمان

١. نویسنده در داستان این عبارت را با حروف کج نوشته است.

٢. لازم به‌یادآوری است که لیلی گلستان این رمان را از فرانسه به فارسی ترجمه کرده است.

3. Hyper-roman

4. Oulipo, " hyper-roman ", 1397/03/20. http://oulipo.net/fr/contraintes/hyper-roman

قادر خواهد بود پتانسیل های ادبی خود را به منصه ظهور برساند. رمان براهنی همانند رمان‌های اولیپینی دارای‌یک آغاز، پیکر وپایان داستان نیست، بلکه شبکه بینامتنی از آغازهای مختلف به سبک‌های مختلف روایی است ؛ به عبارت دیگر، شبکه ای ازروایات و داستان‌های مختلف با آغازهای متعدد را شامل می‌شود. نکته حائز اهمیت آن است که براهنی در "یادداشت فهرست ضمیمه" شماره صفحات به همراه آثاری را که از آن‌ها در این سلسله روایت‌ها بهره جسته است، عینا آورده است. در این شبکه بینامتنی، بازنویسی و بازپروری آثار فاخر ادبی و سبک‌های آن‌ها نقش اساسی را ایفا می‌کنند.

رمان براهنی با این جمله به پایان می‌یابد که در واقع با همین جمله آغاز شده بود: "یکی بودیکی نبود، غیر از خدا هیشکی نبود.یک دکتری بود..." این ساختارمدور باعث می‌شود تا آغاز و پایانی برای رمان قائل نشویم؛ ساختار ریاضی وار و ترکیبی، رمان براهنی را به مجموعه رمان سه گانه روبو نزدیک می‌کند. اغراق نیست اگر بگوییم براهنی با این رمان قصد داشت نمونه ای قابل مقایسه با رمان اولیپینی بنویسند.

نتیجه‌گیری

در واقع، نظریه‌های فرامتنی که اصطلاح "مرزشکنی" ژنت نیز جزئی از آن‌هاست، شامل وارد آوردن روش‌های رمان نویسی در خلال روایت داستانی است. با این حال کاربرد این روش در رمان‌های اولیپینی نمود جدیدی پیدا می‌کند که به آن قاعده " نظریه در داستان" گفته می‌شود. این روش جدید، وارد آوردن روش داستان نویسی منحصر به گروه ادبی اولیپو درخلال روایت است. با مطالعه این پدیده در مجموعه سه گانه رمان‌های *اورتانس* و رمان فارسی *آزاده خانم و نویسنده اش* می‌توان چنین در نظر داشت که روبو و براهنی برخی از تفکرات نظری مربوط به روایت گری، جایگاه نویسنده در رمان و رابطه آن با راوی‌یا راویان داستان و مشارکت قابل توجه خواننده در رمان را در روایت داستان آورده اند. در واقع با تطبیق این دو اثر این نتیجه حائز اهمیت است که رمان *آزاده خانم و نویسنده اش* همانند رمان‌های سه گانه *اورتانس* قصد ندارد تا خواننده را در توهم واقعیت خیالی غوطه ور کند بلکه وی را در حالت " فرامتنی پیوسته" قرار می‌دهد. این اصطلاح را اروه لوتلیه[1]یکی از نویسندگان اولیپینی در خصوص مشخصه نوشته‌های گروه اولیپو مطرح کرده است.یکی از روش‌های منحصرا اولیپینی

1. Hervé Le Tellier

که به نظر می‌رسد در هر دو این رمان‌ها به کار رفته شده است، قاعده اولیپینی "ابر رمان" است. طبق این قاعده، رمان واحد به شبکه گسترده و بی پایانی از داستان‌ها بدل می‌شود که نمونه ای بی نهایت از شکل‌های روایی متعدد را تشکیل می‌دهد. نکته مهم آن است که بررسی پدیده "نظریه در داستان" نشان می‌دهد که مفاهیم و تعاریف نظری مربوط به پدیده ابر رمان در خلال روایت هر دو رمان مشهود می‌باشد. به نظر می‌آید که این پژوهش، بعد جدیدی از سبک نوشتاری براهنی را به منصه ظهور می‌رساند. چرا که این نویسنده تنها به نقل دنیای رمان نویسی و نویسندگی در رمان اکتفا نمی‌کند، بلکه از نظریه‌های پسا مدرن و نهضت رمان نو که ریکاردو و ژنت طلایه دار آن‌ها بودند، عبور می‌کند. براهنی، ساختار ترکیبی اثر را هم در رمان مد نظر قرار می‌دهد و با بهره برداری از پتانسیل زبانی و نو آوری‌های ادبی نوعی "ابررمان" می‌نویسد. در واقع، پیشتر براهنی به دلیل به کار بردن برخی شیوه‌ها از جمله روش فرامتنی از نگاه پژوهشگران ایرانی به عنوان نویسنده پسا مدرن شناخته می‌شده است. این مطالعه نشان داد که رمان براهنی می‌تواند مدلی از رمان اولیپینی در ادبیات فارسی قلمداد شود. امید است پژوهش در زمینه ادبیات معاصر جهان و بویژه ادبیات اولیپو از نگاه بدیع تری صورت پذیرد تا نویسندگان ایرانی همطراز با این گروه ادبی بیش از پیش شناخته و معرفی شوند.

منابع

- براهنی، رضا. *آزاده خانم و نویسنده اش (چاپ دوم) یا آشوبتس خصوصی دکترشریفی*. تهران: نشر قطره، ۱۳۷٦.

- پاینده، حسین. "رمان پسامدرن چیست؟(بررسی شیوه‌های روایت در رمان *آزاده خانم و نویسنده اش*)". ادب پژوهی، ۱، ۱، (تابستان ۱۳۸٦): صفحات ٤٧-۱۱

- قاسمی، روح الله. " بررسی بازی‌های زبانی در دو اثر *پالود* و در *جستجوی رمان از دست رفته*". نقد زبان و ادبیات خارجی. دانشگاه شهید بهشتی. دوره ۱۲، شماره ۱٦، (بهار و تابستان ۱۳۹٥): صفحات ۲۱۱-۱۹۳.

- منصوری، شهریار. " جویس در برابر جویس: زمان و زمان گریزی در *اولیس*". نقد زبان و ادبیات خارجی. دانشگاه شهید بهشتی. دوره ١٤، شماره ۱۸ (بهار و تابستان ۱۳۹٦): صفحات ۲۸٥-۲٦۱.

- Ayati, Akram, " La Représentation de l'Espace Postmoderne dans l'œuvre romanesque de Patrick Modiano " dans *Recherche en Langue et Littérature Française*. Université de Tabriz. Vol. 12. N^{0} 21, printemps & été 2018, pp. 19-33.

- Bisenius-Pénin, Carole. *Le Roman oulipien*. Paris : Harmattan. 2008.

- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, coll. " Poétique ", 1972.

- Gontard, Marc. " Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation ", dans *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle* ? dir. M. Touret et F. Dugast-Portes, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. " Interférences ", 2001.

- Reggiani, Christelle. *Rhétorique de la contrainte : Georges Perec – l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, éd. Interuniversitaires, coll. " Dix-neuf/vingt ", 1999, rééd. Paris : Eurédit, 2013.

- REIG, Christophe. *Mimer, miner, rimer : le cycle romanesque de Jacques Roubaud (La Belle Hortense, L'Enlèvement d'Hortense et L'Exil d'Hortense),* Amsterdam : Rodopi, coll. " Faux titre ", 2006.

- Ricardou, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1971.

– Roubaud, Jacques. *La Bibliothèque de Warburg : version mixte*, Paris : Seuil, coll. " Fiction et Cie", 2002.

_____, *La Belle Hortense*, Paris : Ramsay, 1985.

_____, *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris : Ramsay, 1987.

_____, *L'Exil d'Hortense*, Paris : Seghers, coll. " Mots ", 1990.

نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

دریافت:۹۷/۰۶/۱۶ «۲۱۷-۲۳۶» تایید:۹۷/۰۹/۲۹

ترجمه‌ی عناصر فرهنگی و نقش آن در استقلال متن: مطالعه موردی ترجمه کتاب *کاش کسی جایی منتظرم باشد*

لادن معتمدی[۱]، عاطفه نوارچی [۲]

چکیده

پیش از این، رویکردهای زبان‌محور، متن را واحد ترجمه قرار می‌داد و این امر مطالعه عناصر فرهنگی در ترجمه را با چالش مواجه می‌کرد. با تغییر واحد ترجمه از متن به فرهنگ، "وفاداری" متن مقصد به متن مبدا مفهوم دیگری گرفت و ترجمه همچون ابزاری برای ایجاد ارتباط فرهنگی بین اقوام مورد توجه مطالعات ترجمه قرار گرفت. به عبارتی، مطالعات ترجمه به‌مثابه ابزاری برای بررسی نقش متن ترجمه شده، و به‌عنوان اثری مستقل، در تعاملات فرهنگی بکار آمد. در مقاله حاضر، راهبردهای ناهید فروغان در ترجمه عناصر فرهنگی در ترجمه کتاب *کاش کسی جایی منتظرم باشد* اثر آنا گاوالدا را بر اساس تقسیم بندی بالارمورد بررسی وتحلیل قرار خواهیم داد. سپس با توجه به نظر برمن در مورد ترجمه به‌مثابه اثری مستقل، رابطه بین این راهکارها و استقلال متن ترجمه شده را نشان خواهیم داد.

واژگان کلیدی: آنا گاوالدا، فروغان، ترجمه فرهنگ ، راهبرد، استقلال ، میشل بالار،برمن.

۱.استادیار گروه مترجمی‌فرانسه دانشگاه الزهرا
l.motamedi@alzahra.ac.ir
۲. استادیار گروه مترجمی‌فرانسه دانشگاه الزهرا
a.navarchi@alzahra.ac.ir

مقدمه

امروزه مطالعات ترجمه از رویکردی صرفاً صورت‌گرا فاصله گرفته و به سمت مسائل کلی‌تری چون مطالعات فرهنگی تغییر جهت داده است. به بیان سوزان بسنت و آندره لفور موضوع مطالعه ترجمه از نو تعریف شده است: " آنچه اکنون مورد مطالعه قرار می‌گیرد متن در بستر شبکه نشانه‌های فرهنگی مبدا و مقصد است" (آندره لفور- سوزان بسنت[1]، ۱۳۹٤: ٤٤).

با تکیه بر این باور که ترجمه خودیک اثر است که باید در زبان مقصد دارای هویت مستقل و معنادار باشد، حقیقتی که برمن نیزبر آن تاکید دارد، قصد داریم به این سوال پاسخ دهیم که در مواجه با عناصر فرهنگی بیگانه تا چه میزان باید معنای ضمنی این عناصر را انتقال داد؟ در این راستا، راهبردهای بکارگرفته شده توسط ناهید فروغان در کتاب *کاش کسی جایی منتظرم باشد*[2] اثر آنا گاوالدا[3]، در ترجمه عناصر فرهنگی و رابطه بین این راهکارها و استقلال متن ترجمه شده مورد بررسی قرار می‌گیرد. بدین منظور، ابتدا به تعریف مفهوم مقوله‌ی فرهنگ و ارتباط آن با ترجمه از دیدگاه ترجمه شناسان و ترجمه پژوهان صاحب نام این حوزه می‌پردازیم و پس از نگاهی اجمالی به نویسنده و آثارش به بررسی نمونه‌هایی از راهبردهای مترجم برای انتقال موارد فرهنگی بر اساس طبقه بندی میشل بالار[4] در کتاب *اسم خاص در ترجمه*[5] خواهیم پرداخت. در پایان، ارتباط بین راهبردهای مورد استفاده مترجم و استقلال اثر وی در فارسی مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

۱.مقوله فرهنگ در ترجمه

مارتینه[6] معتقد است که به منظورتقابل فرهنگ‌هایعنی بررسی و تحلیل راهکارهای مترجمان در انتقال فرهنگ *دیگری*، "فرهنگ را باید نه در معنای عینی[7] بلکه در معنای ضمنی[8] کلمات جستجو کرد" (مارتینه، ۱۹۸۹: ۱۲۹۲).

1. Bessnet
2. *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*
3.. Anna Gavalda
4. Michel Ballard
5. *Le nom propre en traduction*
6.André Martinet
7. dénotation
8. connotation

فرهنگ از منظر ژان لویی کوردونیه[1]، "مجموعه رویدادهای فرهنگی است که خاص دیگری هستند و جزء لاینفک متن" (کوردونیه، ۱۹۹۵: ۱۱-۱۲).هاشمی‌مینابادی معتقد است: "واژه‌های فرهنگی اقلامی‌هستند که به مفاهیم، روابط، پدیده‌ها، ابزارها و به طور کلی جنبه‌های مادی و معنوی جامعه‌ای خاصّ مربوط می‌شوند و مقیّد به فرهنگ خاصّی هستند. مترجم در برگردان این‌گونه واژگان در زبان دیگر با خلاء واژگانی‌یا خلاء ارجاعی روبه‌رو می‌شود" (هاشمی‌مینابادی، ۱۳۸۳: ۳۳). به عبارت دیگر، واژه‌های فرهنگی به ارجاعات برون متنی، مربوط به تمدن‌یا فرهنگی خاص، اشاره می‌کنند.

ترجمه همچون پل ارتباطی، با فرهنگ رابطه ای تنگاتنگ دارد و از دیدگاه پیتر نیومارک "امروزه ترجمه، همان اندازه که برای انتقال دانش وایجاد تفاهم بین گروه‌ها و ملت‌ها به کار می‌رود، در انتقال فرهنگ‌ها موثر است" (نیو مارک[2]، ۱۹۹۵: ۱۰) . در ارتباط مستقیم این دو مقوله برخی همچون کریستین نورد، ترجمه را ابزار مقایسه فرهنگ‌ها میدانند (نورد[3]، ۱۹۹۷: ۳٤). از این گفته‌ها می‌توان نتیجه گرفت که کارآمدی ترجمه در کیفیت انتقال مفاهیم فرهنگی در تقابل فرهنگ‌ها با هم ، معنا می‌گیرد.

عناصر فرهنگی حامل معنایی هستند که اغلب به صورت ضمنی در متن نمود پیدا می‌کند، و همچون معنای عینی، واقعی و در متن اثر بخش است. در واقع فرایند انتقال عناصر فرهنگی فرایندی گسترده و دارای ظرافت‌های خاص خود است که در آن نقش مترجم به گفته فابریس آنتوان[4] به نقش میانجی‌یا "قاچاقچی"[5] بین دو زبان مبدا و مقصد می‌ماند. " مترجم هم الفاظ و هم فرهنگ را از زبانی به زبان دیگر منتقل می‌کندیا حتی می‌توانم بگویم مترجم منتقل کننده الفاظ است اما فرهنگ را چنان نا محسوس منتقل می‌کند که می‌توان او را قاچاقچی فرهنگ نامید. و وقتی از واژه‌های فرهنگی صحبت می‌کنیم منظورمان مطلقا الفاظی [...]حامل فرهنگ هستند، الفاظی که هم معنای ضمنی دارند و هم معنای عینی" (آنتوان فابریس، ۱۹۹۹: ۱۱).

در خصوص روش‌های انتقال معنای ضمنی و ترجمه‌ی عناصر فرهنگی، بالار دو راهبرد کلی را که هریک به زیر مجموعه‌هایی تقسیم می‌شوند پیشنهاد می‌دهد: ۱-حفظ

---

۱. Jean-Louis Cordonnier (ترجمه‌ها از نویسندگان مقاله)

2. Peter Newmark
3. Christian Nord
4. Antoine Fabrice
5. contrebandier