شناسه دیجیتال (Doi): 10.22059/JOR.2020.263895.1735
شاپای چاپی (issn): ۴۱۳۱-۲۵۸۸ شاپای الکترونیکی(issn):۷۰۹۲-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

هم‌گفت‌گرایی در دو رمان معاصر ایرانی و فرانسوی: *پائیز فصل اخر سال است* از نسیم مرعشی و *سه زن توانمند* از ماری ایندیای

ژاله کهنمویی‌پور*
استاد زبان وادبیات فرانسه، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران
اکبر عبداللهی**
استادیار زبان وادبیات فرانسه، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۹/۰۱/۰۵، تاریخ تصویب: ۹۹/۰۳/۰۷، تاریخ چاپ: بهار و تابستان ۱۴۰۱)

چکیده

این مقاله با رویکرد تحلیل گفتمان به بررسی هم‌گفت‌گرایی در دو رمان *پائیز فصل اخرسال است* از نسیم مرعشی و *سه زن توانمند* از ماری ایندیای میپردازد. با مرور نظریات باختین در مورد هم‌گفت‌گرایی و جستجوی مفاهیمی نظیر تضاد گفتمانی، پراکندکی صداها، حضور دیدگاه راوی، حضور لحن های حاکی از دیدگاه منتقدانه راوی، حضور بینامتنی و نحوه هدایت گفتمان از جانب راوی به کمک مثال هایی از دو متن ذکر شده، توصیفی نظام‌مند از شباهت ها و تفاوت های کارکرد های هم‌گفت‌گرایی در این آثار ارائه خواهد شد. همچنین، این نوشته، با اتکا به نظریات منگنو در مورد تحلیل گفتمان ادبی کوشیده است نسبت شخصیت های اصلی دو رمان و راوی های آنها را با کودکی، خانواده، سنت ها و نوگرایی به بوته نقدبکشد. این مقاله نشان میدهد که برعکس شخصیت‌های زن ایندیای که در تلاشی بی پایان همواره درپی کشف هویت های متکثر خود هستند، شخصیت پردازی مرعشی به گونه‌ای است که گویا شخصیت‌های زن در گذشته زندگی می‌کنند ولی ذهنشان رو به آینده است یعنی نه کاملا وابسته به سنت‌های گذشته‌اند و نه مدرن شده اند، اما نگاهی پر مهر به سنت‌ها دارند و حاضر به از دست دادنشان نیستند.

واژگان کلیدی: هم‌گفت‌گرایی، رمان معاصر، *پائیز فصل اخرسال است*، نسیم مرعشی، *سه زن توانمند*، ماری ایندیای، ادبیات فرانسه، ادبیات فارسی

* jkahnmoi@ut.ac.ir
** akbar.abdollahi@ut.ac.ir(نویسنده مسئول)

۱ –مقدمه

در دهه‌های اخیر زبانشناسان و منتقدین ادبی توجه زیادی به حوزه تحلیل‌گفتمان و روش‌های مختلف بررسی آن در زمینه متون گفتاری، نوشتاری و تصویری پیدا کرده‌اند. ولی تنوع برداشت از تحلیل‌گفتمان و رویکردهای گوناگونی که در کاربرد آن در حوزه‌های علوم انسانی و علوم اجتماعی توسط متخصصین ارائه شده، توصیفی واحد از تحلیل‌گفتمان را غیرممکن ساخته است. دیدگاه‌های فلسفی، زبانشناختی و جامعه شناختی که درسال‌های دهه شصت قرن بیستم، سال‌هایی که در آنها شاهد بروز چرخشی در زبانشناسی هستیم، تحلیل‌گفتمان را بنیان نهاد، گوناگونی این برداشت‌ها را سبب گشت. به عنوان مثال در اوائل قرن بیستم در مردم-شناسی برونیسلاو مالینوسکی[۱]، در زبانشناسی فردینان دو سوسور[۲]، در تفسیرهای ادبی میکائیل باختین[۳]، در فلسفه لودویگ ویتگنشتاین[۴]، در پژوهش‌های حلقه زبانشناسی پراگ[۵] و در نوشته‌های رومن یاکوبسن[۶] عواملی را ببینیم که درنیمه دوم قرن بیستم منجر به پیدایش جریان-های تحلیل‌گفتمان خواهند گشت.

هم زمان با اهمیت بیشتری که گفتمان و بطور کلی عملکرد نمادین گفتمان و فعالیت‌های زبانی (ر.ک. پژوهش‌های بنونیست[۷] در این زمینه) در فرانسه در سال‌های دهه شصت قرن بیستم پیدا کرد، بسیاری از پژوهشگران در دنیا شروع به سخن گفتن از تحلیل‌گفتمان کردند. تحلیل‌گفتمان ادبی به گفته دومینیک منگنو[۸]، از۱۹۹۰ متداول گشت و از همان ابتداء دیدگاه-های موافق و مخالف زیادی داشت: از یک طرف، با این پرسش مواجه بودیم که این روش‌ها، نظریه‌ها و فرضیه‌های منتج از حوزه زبانشناسی چگونه می‌توانند نظر ما را نسبت به درک متن ادبی تغییر دهند و از طرف دیگر این سوال مطرح می‌شد که بروز یک تحلیل‌گفتمان ادبی چه بازتابی می‌تواند در کل نظریه تحلیل‌گفتمان داشته باشد(منگنو، ۲۰۰۸: ۱) . به گفته منگنو ریشه این عدم پذیرش متدهای زبانشناختی از جانب برخی متخصصین ادبیات، از زیباشناسی

---

۱ Bronisław Malinowski
۲ Ferdinand de Saussure
۳ Mikhail Bakhtin
٤ Ludwig Wittgenstein
٥ Le cercle linguistique de Prague
٦ Roman Jakobson
۷ Émile Benveniste
۸ Dominique Maingeneau

رمانتیک نشات می‌گیرد که از همان ابتداء، گفتمان ادبی را در مقابل گفتمان‌های دیگر قرارداد : با این فرضیه که یک سلسله گفتمان‌های "متعدی"[۱] وجود دارند که هدفشان در خارج از گفتمان است و یک سلسله گفتمان‌های "لازم"[۲] که همان گفتمان اثر ادبی است و هدفشان درخود آن گفتمانست (همان). در اینجا ما تقابل بین تحلیل‌گفتمان و سبک شناسی را شاهدیم. بی شک بسیاری از زمینه‌های تحلیل‌گفتمان در تلاطم بین سبک شناسی و گفتارشناسی است که به راحتی می‌توانند در تفسیر آثار ادبی کاربرد داشته باشند، به عنوان مثال از مسئله بینامتنی در متون ادبی، حضور چند آوایی در سبک نویسنده یا نحوه روایت‌شناسی در داستان‌پردازی میتوان نام برد .

۲ -بیان مسئله و روش تحقیق

در این مقاله ما به شاخه‌ای از تحلیل‌گفتمان خواهیم پرداخت که در آن هدف بررسی تضاد گفتمانی، پراکندکی صداها، حضور دیدگاه راوی، حضور لحنی حزن انگیز حاکی از دیدگاه منتقدانه راوی، در برخی موارد حضور بینامتنی ونحوه هدایت گفتمان از جانب راوی در سبک دو نویسنده معاصر، یکی فرانسوی و یکی ایرانی است: ماری ایندیای[۳] (در کتاب *سه زن توانمند*[۴]) و نسیم مرعشی (در کتاب *پائیز فصل آخرسال است*). یکی از علل انتخاب این دو نویسنده زن، شهرت آنهاست و هم زمان بودنشان و هم چنین هر دو از پر خواننده‌ترین نویسندگان در بین نسل جوان هستند و هر دو برنده جوایز ادبی بوده‌اند: نسیم مرعشی به خاطر *پائیز فصل آخرسال است* جایزه جلال آل احمد را در سال ۱۳۹۴ کسب کرده است و ماری ایندیای به خاطر *سه زن توانمند* در سال ۲۰۰۹ موفق به دریافت جایزه گنکور شده است. باید اضافه کرد که طبق نوشته روزنامه‌های فیگارو واکسپرس، لااقل در سال‌های ۲۰۰۹ و۲۰۱۰ ایندیای یکی از پر خواننده‌ترین نویسندگان فرانسه زبان بوده است[۵]. و همینطور باید متذکر شد که میان این دو کتاب شباهاتی وجود دارد: از نظر ساختارروایت و حضور سه زن که هریک یا به عنوان راوی یا به عنوان شخصیتی که راوی از او سخن می‌گوید باعث تقسیم کتاب به سه قسمت می‌شوند. این پراکندگی متن خواه ناخواه نوعی پراکندگی صدا را در بیان راوی به وجود می‌آورد بدون آنکه لحن نوشتار، در طول کتاب تغییر کند. حال باید دید این

---

[۱] Transitif
[۲] Intransitif
[۳] Marie NDiaye
[۴] Trois Femmes puissantes
[۵] *Le Figaro*, le 14 janvier 2010

پراکندگی صداها آیا نشان از چگونه هم آهنگ شدن با فضای بیرون، چگونه ارتباط برقرار کردن با دیگری و چگونه خود را ازانزوا نجات دادن، دارد یا فقط یک شیوه نوشتاری مدرن است که نشانگر قدرت تناقض گویی و توان خلاقیت بوطیقایی ویژه در آثار ادبی است؟

۳ –پیشینۀ پژوهش

میشل فوکو[۱] در بین پژوهش‌هایش به تحلیل‌گفتمان در زمینه روانشناختی و پزشکی پرداخت و هم زمان میشل پشو[۲]، تحت تاثیر فیلسوف مارکسیست لویی آلتوسر[۳]، سخن از چگونگی تحلیل‌گفتمان و مکانیزم خودکار گفتمان به میان آورد. در همین دوره رولان بارت[۴] نشانه شناسی را مطرح کرد و آغاز گر یک سلسله نوشتار در مورد نظام‌های معنایی بود، نظام‌هایی که به تفسیر پدیده‌های اجتماعی از خلال تفسیر نشانه‌ها و مکالمات می‌پرداختند. در سال‌های ۱۹۷۰ مایکل هالیدی[۵] در جهان آنگلوساکسن دستورزبان کاربردی را به بحث گذاشت، دستورزبانی که به چگونگی عملکرد زبان به عنوان یک نظام تعاملی می‌پرداخت. در همان سال‌ها در ایالات متحده جریان‌های روش‌شناسی قومی و کنش‌های متقابل نمادین جامعه-شناسی را به مسیرهایی سوق داد که بعدها تحلیلگران دیگر راه آنها را پی گرفتند. از جمله می‌توان اشاره کرد به هارولد گارفینکل[۶] که تاکید بر بازنمود ساختار نظم اجتماعی در تعاملات دارد. همچنین اروینگ گوفمن[۷] و هوارد بکر[۸]، تحت تاثیر فیلسوف‌های عملگرا، جرج هربرت مید[۹] و چارلز کولی[۱۰]، در تعاملات روزمره نشان دادند که چگونه از خلال نمادها و معناها می‌توان به شکل گیری جامعه پی برد.

آثار ماری ایندیای و نسیم مرعشی به صورت جداگانه تا کنون موضوع پژوهش‌های گوناگونی در فرانسه و ایران بوده اند که در ادامه به برخی از آنها که بیشتر مرتبط با موضوع این مقاله هستند اشاره می‌گردد. شایان ذکر است آثار ایندیای در پژوهش‌های فرانسه زبان بیشتر از منظر

---

۱ Michel Foucault
۲ Michel Pécheux
۳ Louis Althusser
۴ Roland Barthes
۵ Michael Halliday
۶ Harold Garfinkel
۷ Erving Goffman
۸ Howard Becker
۹ George Herbert Mead
۱۰ Charles Cooley

هویت‌های چندگانه، روابط معطوف به قدرت در صحنه‌های خانوادگی، اجتماعی و سیاسی و نسبت جنسیت با قدرت و ناتوانی مورد توجه قرار گرفته اند. برندله[۱] (۲۰۱۶) در مقاله‌ای با عنوان گفتمان درونی شخصیت‌های ماری ایندیای نشان داده است که چگونه استفاده از گفتمان درونی در آثار ایندیای تصویری از آشفتگی روان شخصیت‌*ها* را ترسیم میکند. پومیه[۲] (۲۰۱۸) به بررسی اشکال زنانگی و رابطه آن با رئالیسم جادویی در آثار ایندیای پرداخته است. شتله[۳] (۲۰۲۰) نیز با بررسی رابطه قدرت و ناتوانی در رزی کاپ[۴] نتیجه گیری کرده است که قدرت در دنیای خلق شده توسط ایندیای نوعی قابلیت کنش در برابر کمبودها است یعنی شکلی از قدرت که اتفاقا ریشه در ناتوانی داشته و همیشه بازنمود آن مستلزم وجود نقص‌ها و کمبودها است. دستاورد پژوهش کهنمویی پور و خواجوی (۱۳۹۹) نیز حاکی از این است که ماری ایندیای در اثر جادوگر با بهره‌گیری از رئالیسم جادویی زندگی خانواده‌ای جادوگر را ترسیم می‌کند و از طریق این خانواده تصویری بدبینانه از شرایط زندگی طبقه‌های مختلف اجتماعی در فرانسه ارائه داده و با استفاده از این شیوه روایت و قرار دادن دو ساختار جادو و واقعیت در کنار هم، واقعیت‌های جامعه را نقد می‌کند. آثار نسیم مرعشی نیز توجه پژوهشگران حوزه داستانویسی در ایران را به خود جلب کرده است. رحمانی فرد و رضایی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای به بررسی تطبیقی شخصیت‌های اصلی زن در رمان مذکور پرداخته اند. بررسی آنها نشان می‌دهد که استفاده از زبان زنانه و برگزیدن جستجوی عشق به عنوان انگیزه شخصیت‌ها سه دنیای متفاوت ولی دارای نقاط مشترک فراوان را در این رمان آفریده است. حاجی تبار (۱۳۹۹) نیز در مقاله ای با موضوع تحلیل کارکرد گفتمان در *پاییز فصل آخر سال است* نشان میدهد که مرعشی چگونه از گفتمان برای پردازش درون مایه داستانی خود بهره برده است. فاضلی (۱۴۰۰) *پاییز فصل آخر سال است* را از منظر جامعه شناختی با رویکرد ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن[۵] بررسی کرده است. یافته های وی نشان میدهد که مطابق نظریه گلدمن، مرعشی موفق به خلق اثری شده که در آن هم‌ارزی استواری میان ساختار این اثر با ساختارهای جامعه ای که اثر در آن شکل گرفته است، دیده می‌شود و به نظر فاضلی اصالت این رمان ریشه در این هم‌ارزی ساختاری در کنار روابط دیالکتیک اجزای گفتمانی مرتبط به هم دارد.

---

[۱] Brendlé
[۲] Pomies
[۳] Chatelet
[۴] *Rosie Carpe*
[۵] Lucien Goldmann

نویسندگان مقاله حاضر در جستجوهای خود اثری که به طور مشخص به بررسی هم گفت گرایی در دو رمان معاصر ایرانی و فرانسوی *پائیز فصل اخر سال است* و *سه زن توانمند* بپردازد نیافتند به همین دلیل وجه تمایز و نوآواری مقاله حاضر در بررسی مفهوم هم کفت گرایی در دو اثر مذکور است، دواثری که از نظر ساختاری بی شباهت به هم نیستند. .

۴ -مبانی نظری

در چهار دهه گذشته، علوم زبانی، علوم اجتماعی و تاریخ از جمله حوزه‌هایی هستند که بیش از همه وارد زمینه تحلیل‌گفتمان شده‌اند ولی نظریه‌ها و کاربردهای مربوط به تحلیل‌گفتمان همچنان در چارچوب زبانشناسی است که توجه همگان را به خود جلب می‌کند. اما آنچه مسلم است در تحلیل یک پیکربندی متشکل از گفتمان‌های متعدد و غالبا ناهمگون نمیتوان دانش زبانشناختی، جامعه شناختی، روان شناختی، فلسفی، تاریخی و سیاسی را نادیده گرفت. امروزه تحلیل‌گفتمان حوزه‌ای است بس پیچیده که این پیچیدگی ناشی از گوناگونی نظریه‌هایی است که به صورتی کاملا اجمالی در بالا به آن اشاره کردیم. برخی رویکردها سخن از تحلیل‌گفتمان به میان می‌آورند و برخی دیگر تحلیل‌گفتمان‌ها را مطرح می‌سازند که کاربرد هر دو اصطلاح در ارتباط با برداشتی است که ما از واژه گفتمان داریم، واژه‌ای که بطور مشترک در بیان حوادث واقعی یا غیر واقعی، به گونه نوشتاری یا گفتاری و یا حتی تصویری به کار می-بریم. در میان این پیچیدگی‌ها، تحلیل‌گفتمان ادبی خود حوزه‌ای است پیچیده تر که مدام در آمدوشد بین گفتمان روزمره کاربردی در زمینه‌های مختلف زندگی خصوصی، اجتماعی، سیاسی و غیره، از یک سو، واز دیگر سو در زمره گفتمان غیر معمول حاصل از تفکر و تخیل نویسنده، قرار می‌گیرد.

هنگامیکه راجع به تعدد صداها و بینامتنی در رمان سخن می‌گوییم نمی‌توانیم نوشته‌های باختین درمورد هم‌گفت‌گرایی[۱] را نادیده بگیریم، واژه‌ای که در حقیقت به معنی ورود یک گفتگوی تخیلی یا بیرونی در گفتمان راوی بوده و بیانگر هم‌گفت‌گرایی زبان است. بدین معنی که سخن گفته پرداز، یا راوی در رمان، محل ارائه دیدگاه، تمایلات و نظریه‌هاست (ر.ک.باختین ۱۹۸۴: ۳۰۲ /ارجاع داده شده در *فرهنگ توضیحی تحلیل‌گفتمان*، ۱۴۰۰: ۸۸). اما

[۱] Dialogism

باختین هم‌گفت‌گرایی را به معنای بینامتنی نیز می‌داند (ر.ک.تودروف ۱۹۸۱: بخش پنجم/ همان). اگر ژولیا کریستوا[۱] خالق اصطلاح بینامتنی است، ریشه این اصطلاح از هم‌گفت‌گرایی باختین سرچشمه می‌گیرد و خود کریستوا بارها در نوشته‌هایش به این مطلب اشاره دارد. از طرفی سوفی موارن[۲] (۱۹۹۰: ۷۵) بین هم‌گفت‌گرایی بینامتنی و هم‌گفت‌گرایی تعاملی تفاوت قائل شد. هم‌گفت‌گرایی بینامتنی دربرگیرنده ناهمگنی گفتمان و نقل‌قول به معنای وسیع آن است. هم‌گفت‌گرایی تعاملی شامل جنبه‌های گوناگون مبادلهٔ گفتمانی می‌شود. اما از نظر باختین، در بعدی عمیق‌تر، این دو روی هم‌گفتی از یکدیگر تفکیک‌شدنی نیستند: «هر گفتمانی، حتی به شکل نوشتاری و تثبیت شده، جوابی است به چیزی و استوار بر اساسی؛ و چیزی جز حلقه‌ای از زنجیرهٔ عمل زبانی نیست. هر نوشته‌ای ادامهٔ آن چیزهایی است که قبل از آن آمده‌اند، اعلام جدال با آنها و ایجاد انتظار جهت واکنش‌های فعال در زمینهٔ درک و به استقبال چنین واکنش‌هایی رفتن است» (۱۹۷۷: ۱۰۶/ ارجاع داده شده در *فرهنگ توضیحی تحلیل گفتمان*، ۱۴۰۰: ۸۹).

۵ -بحث

۵-۱. نوشتار ادبی و حضور دائم صدایی فرار

ژان-پیر ریشار[۳] در کتابش تحت عنوان *حوزه‌های خوانش*[۴]، در رابطه با متن ادبی اشاره به نظریه فلسفی قرن هیجدهم معروف به نظریه برادران بنتام[۵] دارد که براساس آن معماری برج بنتام به نوعی است که یک نگهبان وسط برج نشسته واز جایگاه خود تمام زندانیان راکه دورتادور برج در سلول‌های انفرادی هستند، کنترل می‌کند. زندانی مدام در حال دیده وکنترل شدن است. نگاه نگهبان پنهان است ولی زندانی میداند که مراقبش هستند و به تدریج این نگاه بیرونی در او درون‌سازی می‌شود بطوریکه دیگر مراقبت غیرضروری به نظر می‌رسد(ریشار، ۱۹۹۶: ۱۶۵) . در متن ادبی نیز این درون‌سازی صدای بیرون در شخصیت‌ها را شاهدیم. یعنی صدای شخصیت داستان تبدیل به ترکیبی از صدای خودش و صدای دیگری می‌شود. در مورد این پدیده باختین می‌گوید: « تمام گفتمان‌ها نشانگر چندآوایی و دیدگاه‌های متفاوت اند، دیدگاه‌هایی که هریک جهان را به نوعی تفسیر می‌کند و هریک دورنمایی است از اوبژه، معنا

---

[۱] Julia Kristeva
[۲] Sophie Moirand
[۳] Jean-Pierre Richard
[۴] *Terrains de lecture*
[۵] Benjamin et Samuel Bentham

وارزش‌های متعارف. برعکس شاعر، رمان نویس پذیرای چند آوایی و تعدد صداها در نوشته‌اش است» (۱۹۷۸: ۱۱۳).

در رمان *سه زن توانمند* ماری ایندیای و همچنین در رمان *پائیزفصل آخر سال است* این عملکرد رمان نویس را شاهدیم. صداهای مختلف در هم می‌آمیزند، گاهی حتی برای خواننده نیز تمایز این صداها از یکدیگر دشوار است. این چندصدایی گاهی این تفکر را در خواننده بوجود می‌آورد که بین شخصیت داستان و جهان بیرونیش هم‌آهنگی چندانی وجود ندارد و این ناهماهنگی در نوشتار خود را بروز می‌دهد و بازگوکننده تناقض درونی است، بازگوکننده نوعی اغتشاش ذهنی در شخصیت‌های داستان که یکی از پرسوناژهای رمان *سه زن توانمند* آنرا "محکمه درونی" می‌نامد (۲۰۰۹: ۹۶). وخواننده به هنگام مواجه شدن با تلاطم‌های درونی شخصیت‌های داستان به خوبی نمی‌داند آیا شخصیت‌ها دچار وهم و خیال آزار دهنده خود هستند یا قربانی یک نظام اجتماعی و اخلاقی حاکم بر محیط. در تحلیل‌گفتمان یک اثر ادبی این قضاوت درونی شخصیت‌ها نیز مد نظر است. به عنوان مثال بازی لفاظی درونی شخصیت-های ماری ایندیای بیش از آنکه تجلی اتیک یک شخصیت باشد، صحنه پردازی انتقاد آمیز از معیارهای اجتماعی است. این شیوه نوشتار در ادبیات فرانسه تازگی ندارد: آمدوشد بین آنچه هستیم و آنچه نشان میدهیم که هستیم همان بازی شخصیتی است که در رمان معروف مادام دولافایت[۱] تحت عنوان *پرنسس دو کلو*[۲] شاهدش بودیم، بطوریکه در همین رمان دوک دو نمور[۳]، عاشق دلخسته پرنسس دو کلو، خطاب به او میگوید: « خانم، شدیدا ارزومندم آنچه را که از من پنهان می‌کنید به آقای کلو نگفته باشید و آنچه را که از او پنهان می‌کنید برای من برملا سازید» (۱۹۹۹: ۲۲۴). یعنی بازی بین "پنهان کردن" و "بروزدادن". دومینیک راباته[۴] در کتابش با عنوان *بوطیقای صدا*[۵]، به تفصیل در باره این صدای درون و صدای بیرون که در تلاقی با یکدیگرند، سخن میراند و معتقد است که در سبک بسیاری رمان نویسان مدرن، از جمله ناتالی ساروت[۶]، نوعی صدا حضور دائم دارد که پویایی اکثریت را به پرسش می‌کشد و به گونه یک صدای واحد تجلی می‌دهد. راباته می‌گوید «نوشتار محل تنش‌ها بین فرم و قابلیت

---

۱ Madame de La Fayette
۲ *La Princesse de Clèves*
۳ Duc de Nemours
۴ Dominique Rabaté
۵ *Poétiques de la voix*
۶ Nathalie Sarraute

است[۱]. من سعی میکنم نخست گوش به این صداها و تاثیرشان برخواننده بدهم، صداهایی که بوطیقای واقعی و ویژه ادبیات‌اند [...] رمان فضای خاصی برای این صداهاست و راوی با دیدگاه نقادانه به بررسی‌شان می‌پردازد. جویس[۲] و کنراد[۳] در رمان‌هایشان ابزاری را به کار می‌گیرند که روند رمان را در نوعی چارچوب قرار می‌دهد، چارچوبی که خودرا درگفتمان پنهان می‌کند ولی حرکت این روند در برخی رمان‌های قرن بیستم، به ویژه در رمان ناتالی ساروت فراتر از رمان پیش میرود» (۱۹۹۹: پشت جلد).

در رمان‌های ایندیای چگونه این "چارچوب پنهان" یا این شفافیت مبهم تجلی می‌کند؟ راباته این ترفند را در نوشتار ایندیای "هنر لغزش‌های مهارشده"[۴] (ر.ک.۲۰۱۳) می‌نامد ، در حالیکه پیر لوپاپ[۵]، روزنامه نگار، در نوشته‌های ایندیای حال و هوای "درس‌های فلوبر"و "زبان دکارت"را می‌بیند و در مقاله‌ای تحت عنوان "نوشتارآشوبگر"[۶] (لوپاپ، ۱۹۹۴/۲۰۰۴) اشاره به واژه‌ها و کاربرد دستور زبانی دارد که نشانگر شخصیت‌های ایندیای با درونی آشوبگر است.

در *سه زن توانمند* همچون بسیاری دیگر از رمان‌های ایندیای، نویسنده مسائل روانی شخصیت‌ها نظیر روابط خانوادگی، روابط بینافرهنگی، رهاشدگی، بدذاتی، علاقه به نابود کردن دیگری و وحشت از گم شدن در بی معنایی را به پرسش می‌کشد. در کاربرد زبان ایندیای ما تعدد انواع ادبی را نیز می‌بینیم : واقع گرایی، قصه پردازی، گرایش به رمان نو و حتی به تئاتر پوچی : چگونه می‌توان تفکر یک شخصیت ویژه را توصیف کرد و واقعیت این تفکر توصیف شده را به زیر سوال نبرد؟ چگونه می‌توان انسانی درحال اضمحلال رادر یک زبان غنی توصیف کرد؟ چگونه می‌توان اهمیت یک مسئله جزئی را پررنگ کرد وبه بی ارزش بودن آن دیگری پرداخت؟ در یک آمدوشد بین زبان تئاتر، زبان قصه و زبان حاکی از تخیل، و با توجه به همه این شیوه‌های نوشتاری، ایندیای دنیای رمان خود را می‌سازد. شاید بتوان گفت که ایندیای همچون بسیاری از نویسندگان فرانسه زبان، مثل پاتریک شاموازو[۷] (نویسنده اهل

---

[۱] Forme et force
[۲] James Joyce
[۳] Joseph Conrad
[۴] L'art des dérapages contrôlés
[۵] Pierre Lepape
[۶] La trublione
[۷] Patrick Chamoiseau

آنتی[۱]) وکن بوگول[۲] (نویسنده اهل سنگال) با فکرکردن در باره روزمرگی زندگی و برجسته کردن آنها، در یک نوشتار همگون، ولی بازگو کننده آشوب درون، رمان خودرا تغذیه می‌کند.

۵-۲. سه زن توانمند یا سه زن قربانی؟

کتاب *سه زن توانمند* سیری است در زندگی سه زن، سه مبارزه و پرسوناژهایی که در کنار این سه زن حضور دارند. پیچیدگی‌های ملایم ویژه سبک ایندیای خواننده را در لایه‌های گنگ شخصیت‌ها می‌برد و او را دعوت به تفکر درباره ارزش‌ها، به تفکر درباره توانمندی انسان دربرابر ناملایمات، دربرابر بی عدالتی و دربرابر فشار جامعه می‌کند. باوجودیکه هرداستان متفاوت از داستان دیگر است، هرسه داستان نشانگر نوعی آشفتگی درونی، نوعی ناتوانی توام با وحشتی نشات گرفته از یک دوران کودکی پر از دغدغه‌های خانودگی است. حال این دغدغه می‌تواند ازدست دادن یکی از والدین یا عدم پذیرش از جانب خانواده و یا همدلی غیرممکن یک پدر خطاکار بافرزندانش باشد.

داستان اول مربوط به زنی است به نام نورا[۳] که پدرش او، خواهر و مادرش را در فرانسه رها می‌کند و به اتفاق پسر کوچکش سونی[۴] به سنگال می‌گریزد. پس از سال‌ها که که نورا بدون حمایت پدر و با تلاش خود وکیل موفقی شده است، او را به نزد خود می‌خواند تا از برادر متهم به قتلش دفاع کند. داستان دوم نیز بیانگر عواقب ناگوارعدم توانایی پدر و مادر در اداره فرزندان است و تاثیر آن در زندگی فانتا[۵] که همسرش رودی[۶] هرگز نتوانست تصویر پدری جنایتکار و مادری نژاد پرست را فراموش کند و پیامد این نابسامانی‌های کودکی، زندگی زناشویی جهنمی، پر از خشونت، بیزاری، تلخی و ناامیدی است که نصیب فانتا که به همراه رودی راهی فرانسه شده است، می‌گردد. سومین داستان روایت زندگی کادی دمبا[۷] است، بیوه زن نازایی که پس از مرگ همسر جوانش از خانه خانواده شوهر رانده می‌شود و در پی مهاجرت از آفریقا، ماجراهای رقت باری را تجربه می‌کند که به نابودیش منجر می‌شوند.

---

۱ Antilles
۲ Ken Bugul
۳ Norah
۴ Sony
۵ Fanta
۶ Rudy
۷ Khady Demba

در ابتداء لازم است اشاره کنیم به عنوان داستان که به گفته اریک فاسن[۱] عنوانی است با نیرویی اخلالگر که خواننده را به تفکر درباره مفهوم آن و ارتباط بین زن و مرد در این کتاب وا می‌دارد (فاسن، ۲۰۱۰: ۱۵۳). از نظر اریک فاسن «شاید بشود این عنوان را نوعی بینامتنی تلقی کرد، بینامتنی بین اصطلاح "زنان نیرومند"[۲] در مجموعه‌ای تحت عنوان *گالری زن‌های نیرومند*[۳] که در قرن هفدهم (۱۶۴۷) توسط پیر لوموان[۴] وبا نقاشی‌های ابراهام بوس[۵]، تدوین شد. این کتاب برای آن دوتریش[۶]، ملکه فرانسه و همسر لویی سیزدهم نوشته شد و هدفش نمایش نیرومندی برخی زن‌های معرفی شده در تورات بود، به ویژه جودیت[۷]، استر[۸] و یاعیل [۹] که در موقعیتی بسیار اسفناک قرار می‌گیرند ولی با پیروزی از آن رهایی میابند. اگر ماری ایندیای صفت "توانمند"[۱۰] را جایگزین "نیرومند" کرده است، دلیلش اینست که در طول زمان، از قرن هفدهم تا به امروز مفهوم اصطلاح "زن‌های نیرومند" دچار تغییراتی گشته و در زبان امروز فرانسه مفهوم "زن‌های خیلی چاق" را دارد» (همان). همچنین در مقاله این جامعه شناس به نوع دیگری از تفکر در باره نیروی زنانه اشاره می‌شود که در تضاد با قهرمانان کتاب ایندیای نیست. به نظر او در این مجموعه منظور از موقعیت زنان استثنایی در تورات می‌تواند بیانگر موقعیت آنها به عنوان قربانی، به عنوان شهید باشد یعنی نیرومندی آنها در پذیرش شهادت و قربانی شدن است. «اگر این بینامتنی را عمیقا بررسی کنیم می‌بینیم که ازهمان ابتدا به پایان رمان ایندیای اشاره دارد وبه پایان زندگی کادی دمبا در بخش سوم کتاب *سه زن توانمند:* بیوه زن درمانده و فاقد فرزند که درراه مهاجرت از افریقا بدنش مدام در حال اضمحلال و تخریب است ودر پایان با چشمان بی رمقش خود شاهد حلول روحش در وجود پرنده‌ای با بال‌های بلند خاکستری است» (همان).

گفتیم که داستان از سه بخش تشکیل می‌شود که ظاهرا ارتباط چندانی با هم ندارند وکتاب روایتگر سرنوشت سه زن به نام‌های نورا، فانتا و کادی دمبا است. ارتباط بین این سه بخش

---

[۱] Éric Fassin
[۲] Femmes fortes
[۳] *La Galerie des femmes fortes*
[۴] Pierre Le Moyne
[۵] Abraham Bosse
[۶] Anne d'Autriche
[۷] Judith
[۸] Esther
[۹] Jahel
[۱۰] Puissante

حضور سایه‌وار شخصیت اصلی یک داستان در یکی از دو داستان دیگر است. به عنوان مثال کادی دمبا که شخصیت اصلی داستان سوم است همچون سایه فرار یک مستخدم در داستان اول ظاهر می‌شود. همینطور با شخصیت زن داستان دوم یعنی فانتا که به گفته افراد خانواده زندگی موفقی در اروپا دارد (!)، فامیل است و به قصد پیوستن به او به مهاجرت فکر می‌کند. همگونی‌های دیگر بین سه داستان برخی نشانه‌های بینامتنی درون داستان است: زخم‌های اگزمای روی پیشانی سونی، برادر نورا، درداستان اول، زخم بزرگ پای کادی دمبا در داستان سوم و خارش‌های آزاردهنده رودی دکا در داستان دوم. همچنین سه شخصیت اصلی در هر سه داستان مدام در حال حرکت از نقطه‌ای به نقطه دیگر هستند. به بیان خود ایندیای «حضور پرنده در رمان *سه زن توانمند* که در هر داستان به شکلی نمایان می‌شود، نمادی از تهدید ودرعین حال آزادی است بسان فیلم معروف هیچکاک[۱] تحت عنوان *پرندگان* (۱۹۶۳)[۲] که برگرفته از یک نوول دافنه دوموریه[۳] است با همین نام (۱۹۵۲) پرنده هم علامت شوم انتقام از انسان‌های خطاکار است و هم بازتاب کهن اسطوره‌ای از آزادی است» (*مصاحبه با ماری ایندیای*، ۲۰۱۰، یوتوب). تصویر پرنده مدام در طول داستان ظاهر می‌شود و تکرارش نوعی ریتم و وزن به داستان می‌دهد. به گفته ناتالی کرم[۴] «حضور پرنده مثل یک ملودی زمینه‌ای آهنگین در متن ایجاد می‌کند. حضور پرنده یک موقعیت موسیقیایی است که سه قسمت داستان را به هم پیوند می‌دهد» (تله راما، ۲۰۰۹). صدای این پرنده‌ها نیز در کنار صدای راوی، صدای شخصیت‌های داستان، جوان یا پیر، نزدیک به زمان حال یا دور، متعلق به فضای آشنا یا بیگانه، حضور دارد. صداها زمزمه می‌کنند، فریاد می‌زنند، نجوا می‌کنند، خشمگین یا خاموش می‌شوند، قدرت می‌گیرند، بر دیگر صداها مسلط می‌شوند یا آنها را خفه می‌کنند. در داستان دوم رودی مورد حمله یک لاشخور قرار می‌گیرد:

« *(رودی) متوجه شکم سفید، بال‌های بزرگ قهوه‌ای یک لاشخور شد که نزدیک زمین به طرفش پرواز می‌کرد (...) لاشخور روی شیشه جلوی خودرو نشست و چنگال‌هایش را به برف‌پاک‌کن گرفت. شکمش را به شیشه جلو چسباند (...) بال‌هایش به پهنای شیشه جلوی اتومبیل باز شده بود و سر پرنده به یک طرف خم بود. چشم‌های زردش را بطور وحشتناکی*

---

[۱] Hitchcock
[۲] *The Birds*
[۳] Daphne du Maurier
[۴] Nathalie Crom

به رودی دوخته بود. رودی بوق زد. پرنده با تمام سینه‌اش لرزید، ظاهرا چنگال‌ها را سفت تر کرد و بدون اینکه نگاه سرد و محکوم کننده خود را از چهره رودی بردارد، جیغ بلندی کشید (...) پرنده که همچنان نگاه خیره و خشمناکش را به رودی دوخته بود ناگهان از شیشه جلو کنده شد، مجددا جیغ هولناکی کشید، جیغی حاکی از نکوهش و سرزنش و بعد به پرواز سنگینش ادامه داد» (صص ۱۹۲-۱۹۳)

باردیگر در همین داستان دوم زمانی که رودی برای اولین بار به مدرسه به دنبال پسرش می‌رود میخوانیم:

« (همین لاشخور) نخست مثل یک نقطه سیاه در آسمان شیری رنگ به چشم خورد. بعد ناگهان رودی صدای جیغ تند و بلند او را شنید و فهمید که دارد به طرفش می‌آید. لاشخور هم او را شناخته بود.

از جا پرید.

سوار ماشین شد و در را بست، درست زمانیکه لاشخور روی سقف ماشین نشست.

صدای کلاب کلاب چنگال‌هایش را روی آهن سقف می‌شنید.

ناگهان دنده عقب رفت.

لاشخور پرواز کرد و روی سپیدار بلندی نشست.

(...)

دلهره و حرارت بر رودی مستولی شد.

آیا حالا می‌توانست از ماشین بیرون بیآید بدون اینکه پرنده انتقام جو تلافی خطاهای گذشته‌اش را بکند؟

و اگر او امروز به خطاهای گذشته‌اش واقف نمیشد چه اتفاقی می‌افتاد؟

بازهم این لاشخور پیدایش می‌شد؟

(رودی) در حالیکه اشک می‌ریخت با خود گفت این عادلانه نیست.» (صص ۲۳۶-۲۳۵)

در داستان اول نیز نورا در مسافرتش به نزد پدر وقتی یک روز روی تراس نشسته و به خانواده‌اش در فرانسه، به همسرش، به دخترها می‌اندیشد، ناگهان حضور پرنده‌ای را در بالای سرش حس می‌کند: «*وقتی نگاهش را بلند کرد در بالای سرش شبح یک پرنده بزرگ را دید با پرهای کم رنگ که سایه سرد و غریبی را روی تراس پهن کرده بود. ترس و وحشت بر او مستولی شد و در حالیکه پرنده از آنجا دور می‌شد نورا از حال رفت*» (ص ۳۸). همچنین بارها

در رمان می‌بینیم که تصویر پدر در ذهنش تغییر ماهیت داده تبدیل به یک پرنده می‌شود. در کنار صدای شخصیت‌ها و صدای پرندگان، صدای تصاویر روی لباس‌ها هم با خواننده سخن می‌گوید، این صداها مانند فریادی گوش خراش و آزاردهنده توصیف شده‌اند. به عنوان مثال در داستان اول هنگامیکه نورا پس از اطلاع از قتل زن پدرش توسط برادرش سونی، به اتفاق پدر به اتاق سونی می‌رود میخوانیم :

« (پدر نورا) با اشاره کشویی را در قفسه اتاق به او نشان داد. نورا آنرا باز کرد و تی شرت سونی را مزین به تصویر زنی بسیار جوان با گونه‌های برجسته و نگاهی خندان دید که پارچه سفید نازک لباسش را به دور ساق‌های زیبایش می‌پیچاند.

به تلخی در حالی که ازشدت ترحم به این زن داشت خفه می‌شد، فریاد زد:

-آخر چرا دوباره ازدواج کردی؟ چه می‌خواستی؟

پدرش دستش را با حرکتی خسته و آرام تکان داد و زیر لب زمزمه کرد که نیاز به درس اخلاق او ندارد.

و بعد درحالیکه نفسش به زحمت در می‌آمد گفت:

-از تو خواستم به اینجا بیایی تا دفاع از برادرت را به عهده بگیری. او وکیل ندارد. من پول وکیل ندارم که بدهم. » (ص۴۳)

همینطور در داستان سوم، نویسنده در توصیف دامن‌های چین دار خواهر شوهرهای کادی می‌نویسد:

«دامن‌هایی که خواهرشوهرهای کادی به تن داشتند روی زمینه زرد رنگ تصویر مارهایی خاکستری را که دمشان در دهانشان بود نشان می‌داد وروی زمینه قرمز چهره‌های شاد زنان که زیرش نوشته شده بود "سال زن آفریقایی". مارها و چهره‌ها در لابه لای چین‌ها له‌ولورده به نظر می‌آمدند.» (ص ۱۷۶)

در واقع توصیف این تصاویر روی تی‌شرت سونی یا طرح‌های کاملا آفریقایی با رنگ‌های تند روی دامن‌های خواهرشوهرهای کادی اشاره طنز آمیز است به آزادی زن افریقایی که سالش را جشن می‌گیرند. تصویرخندان همسر بسیار جوان پدر نورا روی تی‌شرت سونی نشان از سرنوشت دختران بچه سالی دارد که به همسری مردان مسن در می‌آیند و در نهایت خانواده را به فاجعه می‌کشانند چرا که نورا از همان ابتداء پدر خود را قاتل اصلی همسر بچه سالش

می‌داند. مارها و چهره‌های زنان له‌شده در لابه‌لای چین دامن‌ها دهن کجی به این آزادی زن آفریقایی است که سالش را جشن می‌گیرند. این تصاویر در ذهن کادی می‌رقصند ومی‌چرخند، چرخشی دردناک که بازگوکننده تهدید خاموش یک نیروی شوم اهریمنی تصور شده‌اند. طبق نوشته ایدا پورفیدو[۱] «*سه زن توانمند* یک رمان شکسته و بند زده است بسان زندگی‌هایی که دچار گسستگی‌های وحشت انگیز می‌شوند، زندگی‌هایی که دیگر نمیشود از آنها سر بلندکرد، زندگی‌هایی که تخریب می‌شوند و باعث می‌گردند انسان تبدیل به موجودی دیگر گردد، موجودی بیگانه با ماهیت واقعی اش» (۲۰۱۰: ۳۴).

در مصاحبه‌ای که ایندیای در رادیو فرانس انتر[۲] داشت، درباره رمان‌هایش گفت: «همه ما در فضایی مه آلود قدم برمی داریم که نمیدانیم زندگی‌مان چه سرانجامی خواهد داشت و چه حوادثی انتظار ما را می‌کشد. ولی به احتمال زیاد تمام آن چیزهایی که ما را به فکر وا می‌دارند اصلا به راه‌حلی نمی‌رسند (...) کمتر اتفاق می‌افتد که ماجراهای زندگی ما پایانی مشخص داشته باشند. به ندرت مسائل حل می‌شوند و من در توشته‌هایم کمتر برای داستان‌هایم پایانی ترسیم می‌کنم. اما عجیب است که برخی با خواندن کتاب‌های من دچارسرگشتگی می‌شوند گویی همواره در زندگی هر مشکلی راه‌حلی و هر شروعی پایانی دارد» (*مصاحبه با ماری ایندیای*، رادیو فرانس انتر، فوریه ۲۰۰۷). در سه داستان رمان ایندیای بیش از آنکه شاهد تخیل شخصیت‌ها باشیم، نظاره‌گر درون نمایی آنها به مفهوم دوگانه روانی و اجتماعی‌اش هستیم. در حقیقت شخصیت‌ها سعی بر درون سازی نظام‌های بیرونی دارند – همان ماجرای برج بنتام که دربالا به آن اشاره شد – و تضاد گفتمانی از همین درونی سازی سرچشمه می‌گیرد، یعنی شخصیت داستان هم می‌خواهد آنچه خود فکر می‌کند را بگوید و هم آنچه محیط و اطرافیان به او القاء می‌کنند را بازگو کند. تضاد شخصیتی او از همین جا آغاز می‌شود و در نتیجه دغدغه‌های روانی و اجتماعی که همه ما امروزه با آن درگیریم پیش می‌آید: چگونه با محیط اطراف خود سازش کنیم بدون اینکه در آن حل شویم؟ چگونه با دیگران تعامل برقرار کنیم و از انزوا خارج شویم بدون اینکه ماهیت اصلی خودمان فراموشمان نشود؟

در داستان اول ایندیای، نورا وقتی به گذشته می‌اندیشد، از خود می‌پرسد: چرا برادرش باوجود تحصیلات درخشانی که کرده بود ترجیح داد در نزد پدرش بماند و تسلیم یک زندگی بی‌معنی، منفعل، منزوی و عاطل و باطل شود.

---

[۱] Ida Porfido
[۲] France Inter

«بی شک وقتی به سونی می‌اندیشید قلبش فشرده می‌شد.
آیا نباید بیشتر به دیدن سونی می‌آمد یا از او می‌خواست به دیدنش برود؟
آیا با وجود ثروت پدر، سونی پسر بدبختی نبود؟
نورا خودش با تلاش و گذراندن زندگی سخت، توانسته بود وکیل شود.
ولی نه پدر نه مادر هیچ یک هرگز به او نگفته بودند که به وجودش افتخار می‌کنند.
با این وجود نورا خود را سرزنش می‌کرد که چرا زودتر از اینها به سراغ سونی نیامده و به او کمک نکرده است.» (ص ۳۸)

در اینجا ما شاهد گفتگو و تضاد درونی نورا هستیم: در حالیکه بی پولی گذشته بدون حمایت خود را در مقایسه با رفاه برادرش قرار می‌دهد، باز خود را مقصر می‌داند و خود را سرزنش می‌کند که چرا زودتر به کمک برادر نشتافته است. این نشخوارهای درونی در پرسوناژ ایندیای روند روایت را به طرف همگفت‌گرایی تحلیلی[۱] سوق می‌دهد. یکی دیگر از ترفندهای سبکی ایندیای در آثارش کاربرد نوشتار ایتالیک است که در برخی رمان‌هایش حتی زمان به کاربرده شده در نوشتار ایتالیک متفاوت از زمان بخش‌های دیگر رمان است. اگر بعضی جملات ایندیای نشان از یک بیان مستقیم دارند، بعضی از جملات نیز فاصله‌ای بین راوی و آنچه بیان می‌شود ایجاد می‌کنند. بیان ایتالیک نیز چنین جایگاهی دارد و همچون ضرب المثل صدای جمع را به گوش می‌رساند. از جمله در داستان دوم *سه زن توانمند* رودی با ناامیدی از خود می‌پرسد چگونه خود را از این رویا برهاند، رویای همیشگی و سفاک که چیزی نیست جز زندگی «*که به میل خود می‌رود و می‌آید تا بالاخره به دام یک تور ماهیگیری بیافتد*»(ص ۱۱۱). در این متن می‌بینیم که سایه روشن ضمیر پرسوناژها که با صداهای گوناگون بازتاب مشکلات جامعه را روی انسان‌ها به گوش خواننده می‌رساند در نهایت به یک نتیجه گیری کلی نمی‌رسد وکلیدی برای حل این مشکلات به خواننده نمی‌دهد. همین روند را شاید با نگاهی خوش بینانه‌تر و لحنی ملایم‌تر و توصیفی عاطفی‌تر در مورد خانواده، در کتاب *پائیز فصل اخر سال است* نسیم مرعشی شاهدیم.

۵-۳. صدای راوی: نقطه تلاقی تخیل/واقعیت/خودزندگی نامه

[۱] Dialogisme heuristique

رمان *پائیز فصل اخر سال است* دردوبخش اصلی: "تابستان" و "پائیز" نوشته شده که هرکدام سه "تکه" دارد و هر "تکه" توسط یک زن روایت می‌شود، برعکس رمان *سه زن توانمند* که در آن کانون روایت صفر است و راوی دیدگاهی آگاه و مسلط بر شخصیت‌هایش دارد و هرسه زن از دیدگاه مسلط راوی توصیف شده اند در کتاب نسیم مرعشی در "تکه" اول بخش "تابستان" شاهد روایت لیلا هستیم که همسرش میثاق به دنبال زندگی بهتر او را رها کرده و به کانادا رفته است. "تکه" دوم این بخش بازگوکننده سخنان شبانه است که در ارتباطی نامطمئن با ارسلان به سر می‌برد و در ازدواج با او مردد است. "تکه" سوم روجا را به خواننده معرفی می‌کند، روجا درصدد تکمیل مدارک و گرفتن ویزای فرانسه است و در باطن هم به میثاق علاقه مند است. شخصیت‌های زن این رمان با هم در ارتباطند و درحقیقت دوستی آنها از دانشگاه اغاز شده است. در بخش "تابستان" شرایط نامتعادل این سه زن از زبان خودشان مطرح می‌شود و در بخش "پائیز" مجددا این سه روایت تکرار می‌شود ولی شکل دیگری به خود می‌گیرد: لیلا با کار در روزنامه زندگی جدیدی را آغاز می‌کند، ولی نهایتا روزنامه تعطیل می‌شود. شبانه در عین تردید ظاهرا به ازدواج با ارسلان تن می‌دهد و روجا که در گرفتن ویزا ناموفق است به کانادا و رفتن به پیش میثاق فکر می‌کند. لیلا در اصل اهوازی و ازیک خانواده متمول و تحصیل کرده است. شبانه اهل تهران و از خانواده‌ای کارمند با برادری عقب مانده ذهنی است. روجا شمالی است و از خانواده‌ای بازاری و متوسط الحال است که پدرش را در کودکی از دست داده است. هر سه زن در تهران زندگی می‌کنند. رمان بافت کاملا روایی دارد. تک گویی‌های درونی راوی گاه چنان در روایت گذشته و شرح روزمرگی غرق می‌گردد که تعقیب حوادث در آن گم می‌شود و باید خواننده خود زمان داستان‌های روایت شده را به ترتیب در ذهنش جا دهد و تشخیص دهد که کدام اتفاق در چه ترتیب زمانی رخ داده است.

«–اسم مرا هم می‌نویسید؟

–اسم‌تان؟

نفر بیست وششم‌ام. چهارونیم از خواب بیدار شده‌ام، آنوقت نفر بیست ششم‌ام؟ این‌ها ساعت چند بیدار شده‌اند برای ایستادن توی صف؟ مامان متنفر است از صف، صف نانوایی، صف بانک، صف شیر. بچه که بودیم، صبح‌ها میرفت توی صف شیر. نمی‌گذاشت رامین برود. شیرهای ارزان را می‌آورد خانه و باآنها ماست‌های ارزان درست می‌کرد. همیشه چشمم به زنبیلش بود که شیر کاکائو خریده باشد. هیچ وقت نمی‌خرید. ضرردارشت برایمان، شیر بهتر بود، شیرکاکائو را مادرجان می‌آورد. وقت‌هایی که می‌آمد خانه تا سهم بابا را از فروش مغازه

بیاورد. موز هم می‌آورد. می‌آورد که قوت بگیریم تا درس بخوانیم. رامین که پزشکی قبول شد، عمه گفت به خاطر موزهاست. به مامان برخورد (...) سرگردانم پشت این در بسته. از مردی که اسمم را نوشته می‌پرسم: "حالا چرا اسم نوشتید؟ می‌ایستادیم توی صف دیگر» (ص.۸۱).

رمان به سبک جریان سیال ذهنی است که در آن هم روایت و هم چندصدایی اهمیتی خاص پیدا می‌کند چرا که راوی در عین حال که همواره ضمیر "من" را به کار می‌گیرد، البته در قالب سه شخصیت در سه "تکه" داستان و هر"تکه" دوبار تکرار می‌شود، سخنانش را به نقل قول مستقیم بیان می‌کند. در این تعدد صداها ما تعدد "من"ها را نیز می‌بینیم: "من" زن، "من" نویسنده، "من" راوی و "من" بازگوکننده سخنان دیگران. باوجودیکه گفتمان‌های در هم تنیده شده ظاهری همگون دارند، نشانگر یک ماهیت ترکیبی‌اند. کاربرد "من" در داستان نوعی افشاگری است: افشاگری گفتاری و برملا کردن زندگی خصوصی. حضور "من" در پشت سه نام مختلف، لیلا، شبانه و روجا، این افشاگری را به ظاهر خدشه دار می‌کند و همچون حجابی است که ماهیت اصلی راوی/نویسنده را می‌پوشاند. وحدت روایت در داستان حضور مداوم سه زن در طول داستان است. هر زمانی که یکی از آنها به نام خودش سخن می‌گوید، راجع به دو زن دیگر نیز حرف می‌زند. پس هر سه آنها به صورت راوی، یا کسی که راوی از او سخن می‌گوید حضور بسیارپررنگ در رمان دارند. این "من" که در "تکه"های دیگر داستان تبدیل به "او" می‌شود تا جای خود را به "من" دیگری بدهد، نشانگر تلاطم راوی/نویسنده بین هم-داستانی[۱] و دگرداستانی[۲] است. می‌توان گفت طبق نظریه منگنو (۱۹۸۶: ۶۹)راوی سه نقش را در چنین داستان‌هایی ایفاء می کند: ۱- او خالق گفتمان اصلی داستان است یعنی کسی است که می‌نویسد و حرف می‌زند؛ ۲-در بیان داستان ضمیر "من" را به کار می‌گیرد، البته در قالب سه شخصیت. در نتیجه در روایت داستان نظام زبانی را همانگونه که خود می‌خواهد هدایت می‌کند: با استفاده از مرجع‌هایی که خود می‌خواهد و با خلق موقعیت‌هایی که به خواست خود آنها را در طول داستان می‌گنجاند؛ ۳-وآخرین نقشش این است که مسئولیت کنش‌های گفتمانی را برعهده دارد بدین معنی که مسئول تحولات رفتاری و گفتاری بین شخصیت‌های داستان است: ادعاها، وعده‌ها ودستورات وغیره برعهده اوست. در این صورت آنچه اهمیت

[۱] Autodiégèse
[۲] Hétérodiégèse

پیدا می‌کند این نیست که راوی چه می‌گوید چرا که آنچه می‌گوید مربوط می‌شود به کنش گفتمانی ولی مهم اینست که چگونه و برای چه این گفتمان را به کار می‌گیرد. در چنین حالتی آنچه یاکوبسن (۱۹۶۳: ۲۲۰) "نقش هیجانی زبان"[۱] می‌خواند، در ارتباط تنگاتنگ با نقش راوی است. به این ترتیب می‌توان گفت که داستان زندگی راوی به گونه‌ای پررنگ در داستانی که تعریف می‌کند حضور دارد. هیجانی که در گفتمان به کارمی رود این حضور را برملا می‌سازد:

«هی به خودم می‌گویم بلند شو روجا، پاشو دیگر. و هی نمی‌توانم. رفته بودم برای خودم پاستیل بخرم و برنگردم خانه. هی برنگردم. بابا داد می‌زند من کی باید برگردم خانه؟ مامان می‌گوید هیچ وقت. لیلا حامله نیست. هیچ بچه سه چشمی نمی‌زاید که شبانه بزرگش کند. شبانه ایستاده گوشه دیوار و گریه می‌کند. امتحانش را بد داده. شبستری کاغذهایم را پرت می‌کند روی میز. این‌ها که ناقص است. تاس می‌ریزم. جفت شش می‌آید. لیلا آس خاج را می‌کوبد روی میز. شبانه می‌چسبد به دیوار و گریه می‌کند. بازی بلد نیست آخر. می‌گوید تو که نبودی مادرت مرده. بلیتم را پرت می‌کنم توی صورت نگهبان. هواپیما نمی‌پرد. گوشی را دستم می‌دهند. مادر امیرعلی پشت خط است. می‌گوید ترو بخدا، بچه‌ام امتحان نهایی دارد. تلفن را می‌کوبم به دیوار. دل و روده‌اش می‌ریزد بیرون. جیغ می‌کشم خسته شده‌ام. شوهرش با دندان‌های زرد می‌خندد. رامین خرده شکسته‌های لیوان را جمع می‌کند و سرم را می‌گیرد توی بغلش. می‌پرسم این خیابان ته ندارد؟ می‌گوید کی می‌آیی؟ نمی‌دانم شاید هیچ وقت» (ص ۷۱)

این جملات کوتاه و بریده بریده، این نقطه گذاری‌های متداوم، این اغتشاش فکری همان "هیجان زبانی" است که احساس راوی را به خواننده منتقل می‌کند. این بریدگی جملات، نقطه گذاری‌های مکرر، تکرار برخی کلمات، کاربرد بعضی واژه‌ها که انعکاس یک نوع صداست (مثل "کلاب، کلاب" برخورد چنگال‌های پرنده با سقف آهنی ماشین) را در رمان *سه زن توانمند* ماری ایندیای نیز شاهد هستیم. بسیاری از ارجاع‌هایی که راوی *پائیز فصل اخر سال است* می‌دهد به احتمال زیاد رنگ خودزندگی نامه‌ای دارند: ازجمله تمام آن صفحاتی که مربوط به صف انتظار برای گرفتن ویزاست وحتی برخی اسامی شخصیت‌های سفارت فرانسه در این قسمت بوی واقعیت را می‌دهد. گویی راوی/نویسنده خاطرات زندگی خود را بازگو

[۱] Fonction émotive du langage

می‌کند. در این میان خواننده نیز در طی خواندن داستان می‌تواند شاهد تحول فکری راوی هم باشد. راوی که درحقیقت شاهد داستانی است که بیان می‌کند، روش صحبت گشایی[۱] (کهنمویی پور و همکاران، ۱۴۰۰الف : ۲۳۱) را پیش می‌گیرد تا روی خواننده اثر بگذارد. در اینجا لازم به ذکر است که در واژه راوی دو مفهوم گنجانده شده: فاعل گویا[۲] و گویشور[۳]. فاعل گویا کسی است که گفتمان را می‌سازد (همان : ۲۸۷) یعنی تمام پرورش فیزیکی و عقلانی را در خلاقیت کلام به کار می‌گیرد و گویشور یا پیام آور کسی است که مسئول کنش زبانی است و ذهنیت خود را در پیامش می‌گنجاند (همان: ۱۷۴). نباید فراموش کرد که حتی اگر دیالوگ‌ها توسط شخصیت‌های مختلف ابراز می‌شوند، گویشور یا پیام آور که همان راوی داستان است، ذهنیت خود را در این گفتگوها می‌گنجاند. منگنو این ترفند را انحراف واژگانی[۴] می‌نامد یعنی با این ترفند خواننده جایگاه مشخصی، ولو در گفتگوی شخصیت‌های دیگر، برای راوی قائل می‌شود. این انحراف واژگانی را می‌توان به راحتی در توصیف‌هایی که راوی *پائیز فصل اخرسال* است، از شخصیت‌های مرد یا زن می‌کند، لمس کرد، در تصویری که از ارسلان، میثاق و بقیه می‌دهد. با کاربردن صفت‌هایی که گاهی جنبه استعاری پیدا می‌کنند، رفتار و حالات فیزیکی آنها را در موقعیت‌های متفاوت توصیف می‌کند.

« ارسلان دستش را محکم می‌کوبد وسط فرمان و چند ثانیه نگه می‌دارد و فحشی که زیر لب-هایش می‌دهد در صدای بوق گم می‌شود.

- *آخر اینجا جای مسافر پیاده کردن است؟*
- *کجا پیاده کند وقتی چهارراه اینجاست؟ این بیچاره هم از این راه نان می‌خورد.*

دست‌اش را طوری در هوا به سمت من تکان می‌دهد که توی دلم "برو بابا" می‌شنوم. رویش را از آن طرف می‌کند و یک بار دیگر بوق می‌زند. بوق می‌زند تا بگوید به حرفم گوش نمی‌دهد و اصلا برایش مهم نیست که من دارم چه مزخرفی می‌گویم. در خودم جمع می‌شوم و می‌نشینم گوشه صندلی. داد ارسلان مثل قاشق خاله ریزه زنگ می‌زند. احساس می‌کنم کوچک و کوچک تر می‌شوم و پاهایم از کف ماشین دور می‌شوند. » (ص.۶۲)

---

[۱] Phatique
[۲] Sujet parlant
[۳] Locuteur
[۴] Contamination lexicale

در عین حال که درقسمت اعظم داستان راوی آزادانه از خود سخن می‌گوید در بافت گفتمانش تاروپود گفتمان‌های دیگر را هم می‌بینیم یعنی گفتمانش ترکیبی است از خود و دیگری که بی شک این دیگری نیز یک گفتمان زنانه است. همچون بسیاری از رمان‌هایی که حال و هوای خودزندگی‌نامه‌ای دارند، در این رمان نیز در برابر بسیاری گفته‌ها یک نوع امتناع نیز مشاهده می‌شود، یعنی با نوعی نوشتار لایه به لایه مواجه‌ایم که گفتمان‌های دیگران را در گفتمان راوی دخالت می‌دهد ودر نتیجه نوشتار تبدیل به یک اگزولنگ[۱] می‌شود که فراتر از صدای راوی پیش می‌رود و ساختاری بیرونی به زبان رمان می‌دهد. درحقیقت طبق اظهار هلن سیسکو[۲] در کتاب *نفس‌ها*[۳] در لابه لای صدای واقعی راوی/نویسنده یک فریاد خاموش هم می‌شنویم که با بیان او درهم می‌تند. سیسکو می‌نویسد: « *(در نزد رمان نویس‌های زن) این پرسش پیش می‌آید که آیا این فریاد خاموش یک زن است؟ نمیدانیم، شاید فریاد مجموعه زن هایی است که در طول تاریخ، از شخصیت الکتر*[۴] *در اسطوره گرفته تا صدای همه دختران و زنانی که در نوشته‌های ادبی، تاریخی، سیاسی و غیره ظاهر می‌شوند را به گوش ما می‌رساند. این فریاد جنس زن است که با ترکیب با گفتمان‌های نویسندگان مختلف "زن بودن" را در چهارراه ماهیت‌های مادر، زن عاشق، زن خانه دار، زن بدکاره و غیره تجلی می‌دهد*»(۱۹۷۵: ۳۸).

داستان‌های هر دو رمان، چه *پائیز فصل اخر سال است* و چه *سه زن توانمند* سراسر کشمکش شخصیت‌ها است. در هر "تکه" رمان اول، تک‌گفتارهای درونی راوی همچون سه داستان رمان ایندیای، مکرر با نوشتاری رد نگاره‌ای[۵] نوعی بازگشت به دوران کودکی است، با این تفاوت که در روایت *سه زن توانمند*، در هر سه داستان راوی نگاهی دردمند و انتقادآمیز به گذشته خود دارد. و همین نوعی کینه نسبت به آنهایی که گذشته‌اش را رقم زده اند، در دل او ایجاد می‌کند. اما در *پائیز فصل اخر سال است* با وجودیکه راوی از گذشته خاطرات تلخی به یاد دارد، با نگاهی پر عطوفت به خانواده اش، به اطرافیانش و به گذشته خود می‌نگرد. در هر دو رمان شخصیت‌ها گام به گام با کشمکش درونی رشد می‌کنند و تا انتها راه حلی برای این

---

[۱] Exo-langue
[۲] Hélène Cixous
[۳] Souffles
[۴] Électre
[۵] Palimpsestique

کشمکش‌ها نیست. در حقیقت هردو نویسنده سعی دارند که خواننده را با دنیای واقعی که در جریان است درگیر کنند. هر دو رمان عملکرد یک آئینه را در مقابل هم دارند و خواننده نیز با خواندن این دو رمان با تصویر خود در آئینه روبرو می‌شود.

نظریه ارائه شده توسط باختین در مورد همگفت‌گرایی با برداشت‌هایی که بعدها سوفی مواران ، دریدا[۱] و دومینیک راباته (ر.ک. ۱۹۹۹ دومینیک راباته *بوطیقای صدا*) از تحول این اصطلاح دررمان قرن بیستم داشته اند، تقریبا در تحلیل هر رمانی کارآمد است چرا که در هر رمانی صدای راوی یا حتی صدای شخصیت‌ها، ترکیبی از صداهای متفاوتند با نگاهی جانب گرا، طنزآمیز یا نقادانه ازطرف راوی. در بررسی این صداهای درونی، بیرونی، جمعی که در دو رمان *پائیز فصل اخرسال است* از نسیم مرعشی و *سه زن توانمند* از ماری ایندیای و در کنار این صداها اشاره به برخی بینامتنی‌ها، باید گفت در هر دو رمان هم رنگ وبوی خودزندگی نامه وجود دارد و هم خود نگاره جمعی یعنی مجموعه‌ای از صداهای یک "من" زن که به احتمال زیاد خطاب به یک "تو" زن سخن می‌گوید، صدای یک "ما" را در نوشتار این دو نویسنده زن به گوش می‌رساند: هردو نویسنده مخاطب را با تصویرش روبرو می‌کنند ولی تحلیل ماجراها را به خواننده می‌سپارند. بدین ترتیب نویسنده ذهنیت هریک از پرسوناژها را که ترکیبی است از صدای راوی و دیگر صداها، چه زن چه مرد، به ارزیابی خواننده واگذار می‌کند. جنبه خود زندگی‌نامه‌ای این دو اثر به خصوص *پائیز فصل اخر سال است* حکم پنجره‌ای را دارد که از آن نویسنده فقط تکه‌هایی از زندگی خود را می‌بیند و ترکیبی خلق می‌کند از خود نگاره و نگارش زندگی و دیدگاه دیگران. قرار گرفتن مجموعه روایت‌های شخصی در کنار روایت‌های غیر شخصی نوعی آمد وشد بین زندگی فردی و زندگی جمعی را در رمان شکل می‌دهد که در این میان شخصیت زن رمان سعی دارد خود را با محیط اطراف وفق دهد ولی در باطن چندان هم از این مسئله خوشنود نیست چون مجبوراست خواست دیگران را رعایت کند و همین باعث می‌شود که گاهی خواننده احساس کند که شخصیت زن رمان موجودی منفعل است و اینجاست که مثلا توانمندی شخصیت زن رمان ایندیای به زیر سوال می‌رود. یا خواننده رمان *پائیز فصل اخرسال است*، درداستان دوم، شبانه، شخصیت زن داستان را "کوچک و کوچک تر" مثل کسی که "در خودش قایم" می‌شود(۱۳۹۳: ۶۴)

[۱] Derrida

می‌بیند، مثل همان "شبانه کوچک" که مامانش دعوایش می‌کرد. اما در مقابل همه مردها در هر دو داستان خودرای، خودبین،و زورگو هستند همچون پدر نورا که هرگز وجود همسر و دو دخترش را جدی نگرفت و با ثروتی که در سنگال به دست آورد هرگز کمکی به آنها نکرد ودر نهایت هم از دخترش خواست که وکالت قتلی که او مرتکب شده و پسرش به گردن گرفته را برعهده بگیرد. یا شوهر فانتا که همسرش را به فرانسه آورده بود و با وجود علاقه به او مدام مورد خشونت قرارش می‌داد و بارها به او می‌گفت که می‌تواند به آفریقا برگردد. در *پائیز فصل اخر سال است* نیز میثاق تصمیم به مهاجرت می‌گیرد و وقتی همسرش لیلا از رفتن امتناع می‌کند، او به راه خود ادامه می‌دهد. شبانه در کنار ارسلان همیشه نگران و مضطرب است که مبادا عصبانی شود و دادوبیداد کند.

رجوع به دوران کودکی نیز از خصوصیات نوشتار زنانه در این دو رمان است. طبق نظریه روانشناسان کودکی دوران تثبیت شخصیت انسان است و ریشه تمام مشکلات روانی که بعدها ممکن است به صورت بیمارگونه در شخص بروز کند، کودکی است. یکی از سوالاتی که بئاتریس دیدیه[۱] در کتابش *نوشتار زن*[۲] مطرح می‌کند اینست که چرا نویسندگان زن مدام به کودکی خود باز می‌گردند؟ « از زمانی که نوشتار خودزندگی نامه در بین رمان نویس‌ها متداول گشت می‌بینیم که نویسندگان زن مدام از کودکی خود سخن می‌گویند. همچون ناتالی ساروت در کتاب *کودکی*[۳] ، سیمون دوبوار[۴] در کتاب *خاطرات یک دخترآراسته*[۵] و کولت[۶] در کتاب *سیدو*[۷] و *خانه کلودین*[۸] (...) درون گرایی در نوشتار زن به مراتب بیشتر است. شاید به این دلیل که بسیاری از زن‌های نویسنده می‌خواهند به فردی که به اوبسیار نزدیک بوده‌اند – یعنی احتمالا همان مادر – حیاتی دوباره ببخشند وتصویرش را برای خود جاودانه کنند» (۱۹۹۹: ۳۷).

در کتاب ایندیای باوجودیکه بازگشت به دوران کودکی مدام در روایت داستان گسستگی ایجاد می‌کند، ولی گویی پرسوناژ دور از خانواده آسوده تراست چرا که حریم خانواده برایش امن و آرامش بخش نیست. همواره یک نفر باید به خاطر کمبود محبت وبی اعتنایی خانواده یا

---

۱ Béatrice Didier
۲ *L'écriture-femme*
۳ *Enfance*
۴ Simone de Beauvoir
۵ *Mémoires d'une jeune fille rangée*
۶ Colette
۷ *Sido*
۸ *La Maison de Claudine*

لااقل یکی از افراد خانواده، قربانی شود. اگر در رمان ایندیای خانواده را به عنوان یکی از شخصیت‌های رمان در نظر بگیریم، از زاویه جامعه شناسی این شخصیت، یعنی خانواده، مدام در بحران به سر می‌برد. شاید بتوان گفت که ایندیای از جمله نویسندگان قرن بیست و یکم است که نگاهی بسیار بدبینانه نسبت به خانواده دارد. نگاه عطوفت باری که مثلا در اثار کولت نسبت به مادرش می‌بینیم هرگز در رمان‌های ایندیای شاهدش نیستیم. به گفته پیر لوپاپ که معتقد است که نوشتار ایندیای همواره به دراماتیزه شدن گرایش دارد: « ماجرا از یک موقعیت خیلی پیش پا افتاده وروزمره شروع می‌شود وبعد نوشتار ادبی ایندیای به نهایت درجه آن را دراماتیزه می‌کند، درست مثل اینکه نویسنده بخواهد خشونت بی حد روزمرگی را که ظاهرا خاموش و بی‌اهمیت است ولی هرگز جبران پذیر نیست، به تصویر بکشد. همینطور تشبیه چهره‌های مرد رمان‌ها و نمایشنامه‌های ایندیای (پدر یا همسر) به دیو و شیطان[۱]، از این اغراق گویی‌های او سرچشمه می‌گیرد که در برابر مشکلات پیش پا افتاده پرسوناژها تبدیل به موجوداتی مخوف و غیر قابل تحمل می‌شوند» (۲۰۰۳: ۴۲).

در آثار ایندیای ترسیم خانواده و کودکی، همواره با رنگی از اغراق همراه است. به همین دلیل فکرکردن به کودکی برای پرسوناژ ایندیای دلهره انگیز است و گسستن از خانواده، پدر، مادر یا هر دو، به او امان نفس کشیدن می‌دهد. در حقیقت طبق تحلیل آندره مرسیه[۲] درمورد شناخت رئالیسم جادویی در کتاب *جادوگر*[۳] اثر ماری ایندیای: در نزد ایندیای پدیده‌های فراطبیعی در تضاد با واقعیت یا روزمرگی نیستند. بلکه نشانگر نقطه فرار از خانواده‌اند. در آثار ایندیای بین خانواده طبیعی و خانواده ناکارآمد فاصله‌ای وجود ندارد چون اصلا در آثار او با خانواده طبیعی و کانون واقعی خانواده سرو کار نداریم (ر.ک. آندره مرسیه: ۲۰۰۹).

در حالیکه در سراسر کتاب *پائیز فصل اخر سال است* با وجود مشکلاتی که هر سه راوی با خانواده دارند سایه مادر و خانواده در زندگی‌شان پر رنگ و ارزشمند است. خانه پدری مکانی امن و هویت بخش است. برعکس شخصیت‌های زن ایندیای که همواره درپی کشف هویت‌اند. در رمان *پائیز فصل اخر سال است* شخصیت‌های زن در گذشته زندگی می‌کنند ولی ذهنشان رو به آینده است یعنی نه کاملا وابسته به سنت‌های گذشته‌اند و نه مدرن شده اند، اما

---

[۱] *Tous mes amis, Papa doit manger, Les serpents.*
[۲] André Mercier
[۳] La Sorcière

نگاهی پر مهر به سنت‌ها دارند و حاضر به از دست دادنشان نیستند. همانطور که لیلا در قسمت "پائیز" می‌گوید: «چرا از بچگی گم کردن را قبل ازپیدا کردن یادمان دادند؟ شاید برای همین است که هرروز، تکه به تکه، چیزهایی را از زندگی‌مان گم می‌کنیم که دیگر هیچ وقت پیدا نمی‌شوند. گم‌شان می‌کنیم و زندگی‌مان هررور خالی و خالی تر می‌شود تا دیگر یک مشت خاطره‌ی خاک گرفته از گم کرده ها، چیزی در آن باقی نمی‌ماند» (ص ۱۲۳). گم کردن سنت‌ها برای راوی همچون اکثر زنان جامعه آسان نیست ولی حرکت به سوی مدرن شدن نیز خالی از وسوسه نیست.

۶. نتیجه

الگوی باختین در مورد هم‌گفت‌گرایی که با پژوهش‌های سوفی مواران، دریدا و راباته تکمیل و تاویل گشت تقریبا در تحلیل هر رمانی کارآمد است چرا که در هر رمانی صدای راوی یا حتی صدای شخصیت‌ها، ترکیبی از صداهای متفاوتند. در بررسی این صداهای درونی، بیرونی یا جمعی اینکه هم‌گفت‌گرایی از چه جایگاهی، توسط کدام راوی و یا شخصیتی و با چه شگردی در رمان ارائه شده است، راهکاری جهت تحلیل آن رمان است. در این مقاله با رجوع به نمونه‌های گوناگون در دو رمان *پائیز فصل اخرسال است* از نسیم مرعشی و *سه زن توانمند* از ماری ایندیای دیدیم که دو رمان‌نویس در برخی ویژگی‌های خاص رمان‌نویسی تشابهاتی دارند که بی شک رد پای آنرا در آثار بسیاری نویسندگان معاصر و حتی نویسندگان ادبیات دوره‌های پیشین هم می‌توان مشاهده کرد. باوجود تفاوت در نحوه روایت و نگاه فرهنگی دو راوی/نویسنده، در هردورمان مورد بحث، ما شاهد بازنمود مجموعه‌ای از هم‌گفتگرایی ابعاد آشکار خود زندگی نامه ای، دیدگاه‌ها و بینامتنی‌های درون داستانی هستیم. همه این بازنمودها بازتاب صداها و حوادث اجتماعی محیط نویسنده است ولی ارزش آنها در یک اثر در ترکیبشان با ذهنیت فردی رمان نویس است. نشان داده شد که مجموعه روایت‌های شخصی در کنار روایت‌های غیر شخصی نوعی آمد وشد بین زندگی فردی و زندگی جمعی را در رمان ایندیای شکل می‌دهد که در این میان شخصیت زن رمان سعی دارد خود را با محیط اطراف وفق دهد ولی در این کار توفیقی ندارد. در رمان *پائیز فصل اخرسال است* نیز اغلب، شخصیت‌های زن داستان کوچک و کوچک تر مثل کسی که در خودش قایم می‌شود بازنمایی شده‌اند. شاید این پیچیدگی‌ها و تلاطم‌ها درگفتمان به گفته منگنو برای گمراه کردن خواننده است (۱۹۹۰/۲۰۰۰: ۱۲۷)، خواننده ای که راوی، همچون آئینه ای، سعی به روبرو کردن او با تصویر واقعی‌اش دارد و در عین حال تحلیل ماجرا را به او می‌سپارد. دیدیم که مردها در هر

دو اثر خودرای، خودبین و زورگو هستند. همچنین نشان داده شد که رجوع به دوران کودکی نیز از خصوصیات نوشتار زنانه در این دو رمان است. البته این رجوع به دوران کودکی کیفیت متفاوتی در این دو اثر دارد. در کتاب ایندیای شخصیت رمان در حریم خانواده احساس امنیت نکرده و ترسیم خانواده و کودکی، همواره با سوگیری‌های مشخصی از سوی راوی همراه است. به همین دلیل فکرکردن به کودکی برای شخصیت‌های ایندیای دلهره‌انگیز است. در مقابل در *پائیز فصل اخر سال است* با وجود مشکلاتی که هر سه راوی با خانواده دارند وجود مادر و خانواده در زندگی‌شان ارزشمند نشان داده شده است. خانه پدری مکانی برای این شخصیت‌ها خوشایند و روابط خانوادگی برای ایشان هویت بخش است. در این پژوهش مشخص شد شخصیت‌ها در رمان *پائیز فصل اخر سال است* به گونه ای هستند *که گویی* در گذشته زندگی می‌کنند ولی نگاهشان رو به آینده است یعنی نه کاملا در سنت‌های گذشته مانده اند و نه به شکل تمام عیار نوگرا شده اند، آنها همچنان به سنت‌ها دلبستگی دارند و حاضر به از دست دادنشان نیستند ولی در رمان ایندیای شخصیت‌ها روابط پرتنش و پرسش‌های ناتمامی در مورد گذشته و سنت‌ها دارند به شکلی که این درماندن در گذشته چالش‌های بزرگی برای روبرو شدن با آینده پیش روی آنها می‌نهد.

Refrences

Aissaoui, Mohammed et Guiou, Dominique. “ Les dix romanciers français qui ont le plus vendu en 2009”. *Le Figaro*, le 14 janvier 2010.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

Brendlé, Chloé. “Le discord intérieur des personnages de Marie NDiaye”. *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°3 “Fictions de l’intériorité" (dir. Alexandre Gefen & Dominique Rabaté), 2016 [en ligne]

Chatelet, **Cécile.** “ Pouvoir et impuissance dans *Rosie Carpe* de Marie Ndiaye ”. *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], No. 21, 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 05 mai 2022. URL : http://journals.openedition.org/fixxion/434 ; DOI : https://doi.org/10.4000/fixxion.434

Crom, Nathalie. “Marie Ndiaye : je ne veux plus que la magie soit une ficelle ”. *Télérama*. www.telerama.fr/livre/marie-ndiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficellelitteraire,46107.php/21/08/09-, 2009.

Didier, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris, PUF, 1999.

“Entretien avec Marie NDiaye”, *fluctuat.net*, 14 juin 2010, consulté [en ligne] le 04 février 2022, http://www.youtube.com/watch?v=Vp2qmI0VGjM&feature=related.

Fassin, Éric. “ Puissance paradoxale des femmes chez Marie NDiaye ”. *Nouvelle Revue Française* No.593, Paris, Gallimard, 2010 : pp. 153-160.

Fazeli, Mahbod. “A sociological critique of the novel "Paeiz Fasle Akhare Sal Ast" using the developmental structuralist critical approach”. *Literary Research*. vol.18, No. 73, 2021: pp. 97-121. URL: http://lire.modares.ac.ir/article-41-60052-fa.html

Hajitabar, Hanieh. “Analysis of the function of discourse analysis in *Autumn is the last season of the year*”. *4th Intennational Conference on langage, litterature, history and civilization*, Tbilisi, 2020. URL: https://civilica.com/doc/1123840.

Kahnamouipour, Jaleh, et. al. *Farhang tosifi naghd adabi* (Dictionnaire descriptif de la critique littéraire), Tehran, University of Tehran Press. 2021 a.

----------. *Farhang tozihi tahlil goftman* (Dictionnaire explicatif d'analyse du discours), Tehran, University of Tehran Press. 2021 b.

Kahnamouipour, Jaleh et Khajavi, Behnaz. "Le Réalisme Magique dans La Sorcière de Marie NDiaye". *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, No. 25, 2020 : pp. 66-81. Doi : 10.22034/rllfut.2020.39006.1264

La Fayette, Mme de. *La princesse de Clèves*. Éd. De Philippe Sellier, Paris, Le Livre de Poche,1999.

Lepape, Pierre. " En panne de famille ". *L'Atelier du roman*, No.35, 2003 : pp. 42-47.

Maingueneau, Dominique. "Analyse du discours et littérature : problèmes épistémologiques et institutionnels". *Argumentation et Analyse du Discours*. No.1. 2008, mis en ligne le 19 septembre 2008, http://journals.openedition.org/aad/351. Consulté le 10 février 2022.

----------. " Le dialogue comme hypergenre ". Dans Philippe Guérin (éd.), *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture*. Rennes, P. U. de Rennes, 2006 : pp.35-49.

----------. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris, Bordas, 1990/2000.

Marashi, Nasim. *Paiiz fasl akhar sal ast* (L'automne est la dernière saison de l'année), Tehran, Cheshmeh, 2014/2021.

Mercier, André. "La Sorcière de Marie Ndiaye : du réalisme magique au banal invraisemblable". *@nalyses. Revue de critique et de théorie littéraire*. Vol. 4, No.2. 2009 : pp. 186-187.

Moirand, Sophie. *Une grammaire des textes et des dialogues.* Paris, Hachette. 1990.

Ndiaye, Marie. *Trois femmes puissantes*. Paris, Gallimard, 2009.

----------. *Un temps de saison*. Suivi de *La trublione* par Pierre Lepape,1994 (Postface). Collection de poche double, n°28, Minuit, 2004.

Pomies, Loreen. *Les figures féminines et le réalisme magique dans l'œuvre de Marie Ndiaye*. Mémoire de Master, Université Jean-Jaurès (Toulouse 2), Toulouse, 2018.

Porfido, Ida. "*Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye ou comment s'extraire […] de ce rêve infini, impitoyable, qui n'était autre que la vie même ". Dans Matteo Majorano (éd.), *Écrire le fiel*. 2010 : pp. 32-45.

Rabaté, Dominique. "Marie Ndiaye et l'art des dérapages contrôlés ". Dans Daniel Bengsh et Cornelia Ruhe, *Une femme puissante, l'œuvre de Marie Ndiaye*, Amesterdam-New York, Rodopi, 2013 : pp.71-82

Rahmani fard, Fatemeh et Miandashti, Zakieh. "A comparative study of the main female characters in the novel *Autumn is the last season of the year*". *13th Ghathering Intennational promote Persian Language and Literature, Shiraz*, 2018.

Richard, Jean-Pierre. *Terrains de lecture*. Paris, Gallimard, 1996.

Shevtsova, Maria. "Dialogism in the Novel and Bakhtin's Theory of Culture". *New Literary History*, vol. 23, No. 3, Johns Hopkins University Press, 1992: pp. 747–63.

Zimmermann, Margarete. "Le jeu des intertextualités dans Trois femmes puissantes.". Dans Daniel Bengsh et Cornelia Ruhe, *Une femme puissante, l'œuvre de Marie Ndiaye*, Amesterdam-New York, Rodopi, 2013 : pp. 285-304.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی