نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه، دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۳) پاییز و زمستان ۱۳۹۸

بررسی فراداستان در *آوازهای مالدورور*

مقاله پژوهشی

حسن زختاره[1]

استادیار، دکترای زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

چکیده

آوازهای مالدورور، برخلاف بسیاری از متن‌های روایی سدهٔ نوزدهم که می‌کوشیدند با بهره‌گیری از شگردهای گوناگون کنش روایت‌پردازی را پنهان ساخته و به توهم ارجاعی دامن زنند، مدام ساختگی بودن داستان را به خواننده گوشزد کرده و از غرق شدن او در دنیای داستان جلوگیری می‌کرد. این مهم به‌مدد دو ترفند پربسامد که همواره جریان داستان را قطع کرده و خواننده را در فضای گفتمان وارد می‌کند میسر می‌شود: حضور پررنگ فراداستان در متن و گفتگوی مداوم راوی با روایت‌شنو. جستار پیش‌رو می‌کوشد تا نخست نمودهای فراداستان را در متن لوتره‌آمون نشان دهد و سپس کارکردهای گوناگون آن را در سطوح مختلف این متن بررسی کند. همچنین این بررسی اجازه می‌دهد تا به اندیشه‌های بنیادینی پی ببریم که این متن بر اساس آن شکل می‌گیرد و مبانی ادبیات روایی سنتی را به چالش می‌کشد. بدین‌ترتیب، این مقاله دو حوزهٔ روایت‌شناسی و نظریهٔ ادبیات را به یکدیگر پیوند می‌زند. پژوهش کنونی بر این باور است که پیدایش *آوازهای مالدورور* نقطهٔ عطفی در تاریخ تحول متن ادبی و روایت‌پردازی به‌شمار می‌رود چه خواننده خود را در برابر متنی می‌یابد که مدام روند شکل‌گیری خود را به نمایش می‌گذارد و از او خوانشی یکسر پویا و ادبی می‌طلبد. همچنین این جستار نشان می‌دهد متن مدرنی چون *آوازهای مالدورور* برداشتی شبیه به روایت‌شناسی به ادبیات دارد و اصولاً چنین متن‌هایی شرایط را برای بررسی‌های متن‌گرا در سدهٔ بیستم فراهم کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، فراداستان، خوانش ادبی، متن مدرن، *آوازهای مالدورور*

1. Email: h.zokhtareh@basu.ac.ir

DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.v2i2.87818

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۴/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۵/۲۲

۱. مقدمه

بسیاری از متن‌های روایی، به‌ویژه در سدهٔ نوزدهم، با پیروی از اصل واقع‌گرایی و گذرایی زبان[1] می‌کوشیدند ساختگی بودن داستان را پنهان سازند. به‌همین‌منظور، این متن‌ها تلاش می‌کردند تا با بهره‌گیری از شگردهای گوناگون، تا حد ممکن، کنش روایت[2] را کتمان کنند. در این میان، در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، شاهد پیدایش متنی در ادبیات فرانسه هستیم که با آشکار ساختن شگردها و حقه‌های مرسوم در ادبیات روایی، جریان نوینی را در تاریخ ادبیات به‌راه می‌اندازد که بعدها در رمان نو و داستان‌های پست‌مدرنیست به آن‌ها برمی‌خوریم. گرچه برخی *آوازهای مالدورور*[3] را در حوزهٔ شعر طبقه‌بندی می‌کنند اما آنچه تکه‌های این متن یکسر ناهمگن و به‌ظاهر نامنسجم را به هم پیوند می‌زند، افزون بر وجود شخصیت‌روای مالدورور، اشارهٔ مستمر به مضمون روایت‌پردازی است چه راوی داستان همواره جریان داستان را قطع کرده و به مخاطب متنی خود اجازه نمی‌دهد دچار توهم ارجاعی[4] شود. در حقیقت، پیش از آنکه مخاطب راوی بخواهد در دنیای داستان[5] غرق شود، هر بار خود را در دنیای گفتمان[6] می‌بیند.

پژوهش پیش رو می‌کوشد پس از آنکه کوتاه، حضور پربسامد روایت‌پردازی را در متن لوتره‌آمون[7] نشان داد، به بررسی پیامدهای گوناگون چنین شگردی در ادبیات بپردازد. تردیدی نیست که *آوازهای مالدورور* با این روش، از یک سو، به زندگی ادبیات داستانی در مفهوم سنتی آن پایان می‌دهد و از سوی دیگر، در پیدایش ادبیاتی نوین، خودآگاه و خودبازتاب[8] در سطح روایت‌پردازی سهیم می‌شود. بدین‌ترتیب، پرسش بنیادینی که این جستار تلاش می‌کند تا به آن پاسخ دهد این است: چرا شاهد نمودهای مختلف روایت در متن لوتره‌آمون هستیم؟

1. Transitivité
2. Narration
3. *Les Chants de Maldoror*
4. Illusion référentielle
5. Récit
6. Discours
7. Lautréamont
8. Réflexif

برای نیل به این منظور، پژوهش پیش رو نشـــان می‌دهد که چگونه متنی مدرن انگاره‌های بنیادین ادبیات و به دنبال آن روایت‌پردازی سنتی را به چالش می‌کشد تا روایت‌پردازی مدرنی را طراحی کند که بیشـــتر در متن‌های اواخر ســـدهٔ بیســـتم و دوران هم‌روزگار با آن روبه‌رو می‌شـویم. تردیدی نیست که چنین متنی خوانشی یکسر متفاوت از خوانندهٔ فعال خود می‌طلبد و عادات خوانش او را مدام به چالش می‌کشـد. از آنجایی که حرکت این جسـتار از خاص به عام اسـت، چه با بررسی یک متن خاص آغاز می‌شود و سپس نتایج حاصل از بررسی خود را به ادبیات و متن مدرن و درنهایت روایت‌شناسی تعمیم می‌دهد، بنابراین، می‌توان گفت که مقالهٔ کنونی هم‌زمان دو حوزهٔ روایت‌شـناسـی و نظریهٔ ادبیات[1] را به یکدیگر پیوند می‌زند و بیش از آنکه توصـــیفی باشـــد، به واکاوی و مقایســـهٔ انگاره‌های بنیادین دو روایت‌پردازی ســـنتی و روایت‌پردازی خودبازتاب یا فراداستان[2] می‌پردازد.

۲. چارچوب نظری و پیشینهٔ پژوهش

همین بس که جسـتجوی کوتاهی در اینترنت پیرامون روایت‌شـناسی انجام دهیم تا با خیل بی‌شـماری از مقاله‌های فارسـی روبه‌رو شـویم که یا به معرفی و بررسـی اندیشـه‌های ژنت[3] پرداخته‌اند یا در تلاش بوده‌اند از رویکرد روایت‌شـناسـی در راسـتای تحلیل و درک یک متن ادبی ویژه بهره گیرند. پژوهش کنونی بیش از آنکه بخواهد به معرفی و کارآیی روایت‌شـناسـی بپردازد، درصـدد آن اسـت تا به‌مدد متنی ادبی مبانی بنیادین رویکرد روایت‌شـناختی را به متن بررسـی و واکاوی کرده و شـاید، به شناخت و درک بهتر آن یاری رساند. در همین راستا، این نوشته، در حوزهٔ روایت‌شناسی، از اندیشه‌های ژرار ژنت، و در حوزهٔ نظریهٔ ادبیات، مدرنیسم و خوانش ادبی، بـه‌ترتیب، از نظریه‌های اندیشـــمندانی چون آنتوان کمپانیون[4]، فابریس میدال[5] و ونسان ژوو[6] بهره می‌گیرد.

1. Théorie de la littérature
2. Métafiction
3. Genette
4. Antoine Compagnon
5. Fabrice Midal
6. Vincent Jouve

کوتاه یادآور شـویم که تاکنون سـه مقاله دربارهٔ متن لوتره‌آمون در ایران نوشـته شده است. مقالهٔ نخسـت، «تب‌وتاب نویسـنده در *سروده‌های مالدورور* اثر لوتره‌آمون» (قنادپور، ۱۳۸۷) به زبان فارسـی اسـت و *پژوهش‌های زبان خارجی* آن را چاپ کرده است. قنادپور در این نوشته بیشـتر به معرفی لوتره‌آمون، اثرش و مضـمون‌های اصـلی آن می‌پردازد که همین امر ما را از معرفی دوبـارهٔ لوتره‌آمون و *آوازهای مالدورور* در این پژوهش بر حذر می‌دارد. دو مقالهٔ دیگر به زبان فرانسـه‌اند: «لوتره‌آمون و تقلید سـخره‌آمیز» به قلم حسـن زختاره و مهوش قویمی که مجلهٔ *قلم* آن را در سال ۱۳۹۰ منتشر کرده است و «متن–ققنوس: متن‌خواری نزد لوتره‌آمون» که حسـن زختاره به سـال ۱۳۹۷ در مجلهٔ *مطالعات زبان فرانسـه* چاپ کرده اسـت. مقالهٔ نخست پیوندهای بینامتنی میان *آوازهای مالدورور* و متن‌های دیگر را بررسـی می‌کند و دومی نیز دو انگارهٔ شر و خیر در عرصهٔ نوشتار ادبی را در کانون توجه خود قرار می‌دهد.

۳. بحث و بررسی

۳. ۱. نمودهای فراداستان

در میان نقش‌های گوناگونی که برای یک راوی بر می‌شـمردند (ژنت، ۱۹۷۲: ۲۶۱–۲۶۵)، بی‌گمان، مهم‌ترین و مشـهودترین نقش یک راوی کارکرد روایتی اوسـت که معمولاً راوی در رمان‌های واقع‌گرا تمام تلاش خود را به‌کار می‌بندد تا آن را مخفی سازد. افزون بر وجود ضمیر سـوم شـخص[۱] در داسـتان و عدم حضـور راوی در داستان، انفصال زمانی و مکانی داستان با روایت نیز به این پنهان‌کاری تمام‌عیار یاری می‌رساند. اما در *آوازهای مالدورور* راوی به‌شیوه‌ای یکسر وارونه عمل می‌کند. او افزون بر اینکه معمولاً از هرگونه ارجاع به تاریخ مشخص و مکان واقعی می‌پرهیزد و داسـتان را در مکانی شگفت‌انگیز و کاملاً تخیلی می‌گنجاند، می‌کوشد کنش روایت‌پردازی را که در پس داسـتان اسـت به رخ بکشـد. بدین‌ترتیب، بیش از آنکه داسـتانی

۱. بنونیست (Benveniste) هنگام بررسی شرایط گفته‌پردازی (situation d'énonciation)، «او» را از این حیث که در فرایند گفته‌پردازی که میان «من» و «تو» صـورت می‌پذیرد غایب اسـت و برخلاف این دو می‌تواند جانشین اسم شود ضمیر می‌نامد و از اطلاق شخص به آن خودداری می‌کند.

روایت شـود، روایت به روایت خود می‌پردازد: «در چند سطر برقرار خواهم کرد که مالدورور، در سال‌های نخست که شاد می‌زیست، نیک بود. این از این»[۱] (لوتره‌آمون، ۱۹۹۰: ۷۱).

یکی دیگر از نقش‌هـای اصـــلی راوی کـارکرد ارتبـاطی اوســـت کـه مخاطب متنی‌اش یا روایت‌شـنو را در متن حاضـر می‌کند. گرچه این نقش در کل متن *آوازهای مالدورور* از بسامد بالایی برخوردار است و می‌توان به نمونه‌های بی‌شماری از آن اشاره کرد، اما حضور آن در دو بخش کلیدی از هر شـش آواز، یعنی پیش‌گویه[۲] و پس‌گویه[۳]، بیشتر به اهمیت آن می‌افزاید چه از همان ابتدا، خواننده خود را در برابر متنی می‌یابد که با او سـخن گفته، خوانش خاصی از او می‌جوید و حتی برخی از خوانندگان را از ادامهٔ کنش خواندن برحذر می‌دارد:

خدا کند خواننده، دل‌یافته و همچون متنی که می‌خواند موقتـــاً ددخـــو، راهِ نـــاهموار و وحشـــی خود، بی‌آنکه جهت از دست دهد، در میانِ تـــالاب‌هـــای متـــروک ایـن بـرگ‌هـای تاریـــک و زهرآگین بیابد چرا که مگر آنکه خواندنِ خویش با منطقی استوار و فشاری ذهنی همرا کند، دست‌کم با تردیدهایش هم‌تراز، تراوش‌های مرگ‌بار این کتاب جانش خواهند اندود، همچنـان که آب شکر را. خوب نخواهد بود همه‌کس برگ‌هایی را بخواند که در پی مـی‌آینـد. کمتر کسانی این میوهٔ تلخ را بی‌خطر مزه خواهند کرد. پس ای جانِ پُرحجب، پیش از آنکـه در این خلنگزارِ نامکشوف جلوتر روی، پاشنه‌ها به پس برگردان نه به پیش. به آنچه مـــی‌گـــویم خوب گوش بده: پاشنه‌ها به پس برگردان نه به پیش، همچون چشمان پســـری کـــه از ســـر احترام از تماشای جلالِ صورتِ مادر روی بر می‌گرداند.... (لوتره‌آمون، ۱۹۹۰: ٦۹)

درسـت اسـت که راوی می‌کوشد تا به شیوه‌ای کاملاً غیرمعمول توجه روایت‌شنو را جلب کنـد، اما هر خواننده‌ای از همان آغاز در می‌یابد که این متن افق انتظار[٤] او را به چالش خواهد کشید و او دیگر با خوانش همیشگی خود نمی‌تواند در این متن راه به جایی ببرد چه با روایتی

---

۱. مدیا کاشیگر آواز نخست از شش آواز *آوازهای مالدورور* را به فارسی برگردانده است. تمامی ترجمه‌های موجود در این مقـالـه کـه بـه آواز اول ارجـاع می‌دهد ترجمهٔ آن مترجم اســـت و می‌توان آن را در ســـایت شـــخصـــی او به آدرس http://mediakashigar.ir/Lautreamont/Default.htm یافت.

2. Incipit
3. Excipait
4. Horizon d’attente

روبه‌رو می‌شود که به هیچ‌وجه نمی‌خواهد فاصلهٔ خود را با داستان حفظ کند. حال نگاهی کوتاه بندازیم به پس‌گویهٔ همین آواز نخستین که در آن دوباره راوی با روایت‌شنو سخن می‌گوید: «بدرود پیرمرد، اگر مرا خوانده‌ای، یادم کن. و تو، مردِ جوان، نومید نشو. اگرچه خلاف‌اندیشی، امّا خون‌آشام دوست تو است. با احتسابِ کنهٔ آکاروس که موجب جَرَب است، تو دو دوست داری» (لوتره‌آمون، ۱۹۹۰: ۹۶).

نقش دیگر راوی که این بار به‌گونه‌ای متفاوت توجه خواننده را به روایت جلب کرده، او را از داستان دور ساخته و وارد دنیای گفتمان و زمان حال روایت‌پردازی می‌کند، گونه‌ای از نقش فراداستانی[1] است که در *آوازهای مالدورور* بسیار پربسامد است و هر بار به راوی اجازه می‌دهد تفسیری پیرامون متن خود ارائه دهد. شاید یکی از نمونه‌های نمادین و بی‌نظیر از این فراداستان را باید در پایان آواز نخست دید:

اگر اعتماد به ظاهرِ پدیده‌ها بتواند گاهی منطقی باشد، آوازِ اول در همین‌جا به پایان می‌رسد. بر آنکه تازه تمرینِ بربط می‌کند سخت نگیر: آخر صدای بسیار عجیبی دارد! با این‌همه، البته اگر بخواهید بی‌طرف باشید، به وجودِ نشانیِ قوی در میانِ نارسایی‌ها اذعان خواهید کرد من هم کار را از سر می‌گیرم تا آوازِ دومی منتشر کنم، در زمانی که زیاد دیر نباشد. پایان سدهٔ نوزده شاعرش را خواهد دید (امّا شاعر نباید کار را از همانِ ابتدا با یک شاهکار آغاز کند بلکه به قاعدهٔ طبیعت برود) (لوتره‌آمون، ۱۹۹۰: ۹۶).

نخست اینکه در این بخش از متن، شاعر (لوتره‌آمون)، راوی (مالدورور)، شخصیت (مالدورور) و هم‌سخن متنی او در یک سطح و در زمان حال روایت‌پردازی قرار می‌گیرند. بی‌گمان، آنچه توجه هر خواننده‌ای را به این قطعه از متن جلب می‌کند نه تنها حضور فراداستان اولین که در آن راوی پیرامون آواز نخستین خود و نگارش آواز دوم سخن می‌گوید، بلکه وجود فراداستانی دیگر در داخل پرانتز است، یعنی پیدایش یک فرافراداستان که خود تفسیری است بر فراداستان نخستین.

در حقیقت، فراداستان در خلاف جهت داستان در داستان عمل می‌کند چه در داستان در داستان حرکت از بیرون به دورن است و حلقه تنگ‌تر می‌شود اما در فراداستان ما از درون به

1. Métafictionnelle

بیرون حرکت می‌کنیم و حلقه گشادتر می‌گردد. اگر فراداستان اولین که بر داستان سوار شده و ساختگی بودن آن را به رخ می‌کشد، فرافراداستان با قطع کردن جریان فراداستان، ساختگی بودن فراداستان و به تبع آن هر گفتمان دیگر را بهتر نشان می‌دهد:

بهتر است این صدای حزن‌انگیز خاموش شود. چرا مرا لو داد؟ ولی این منم که سخن می‌گویم. وقتی از زبانم برای بیان افکارم بهره می‌گیرم، متوجه می‌شوم که لبانم تکان می‌خورند و این منم که سخن می‌گویم. و این منم که هنگام تعریف کردن داستان دوران جوانی‌ام، حس می‌کنم ندامت در قلبم نفوذ می‌کند... این خود منم، مگر اینکه اشتباه کنم... این منم که سخن می‌گویم. (لوتره‌آمون، ۱۹۹۰: ۱۱۲)

۳. ۲. کارکردهای فراداستان

پس از نشان دادن حضور فراوان فراداستان در *آوازهای مالدورور*، می‌بایست به پرسش بنیادینی که این پژوهش مطرح می‌کند پاسخ داد: کارکردهای فراداستان در متن لوتره‌آمون چیست؟ بی‌گمان، رد یکی از این کارکردها را می‌توان در قطعهٔ بسیار مهمی از آواز دوم جست. نخست اینکه این آواز به آواز پیشین خود اشاره می‌کند: «چه بر سر آواز نخستین مالدورور آمد؟ آوازی که در سرزمین خشم، در لختی از تأمل، از دهان پر از شابیزک او در رفت؟» (لوتره‌آمون، ۱۹۹۰: ۹۷) پس از این جمله، کمی جلوتر، در ابتدای قعطهٔ بعد، با یکی از مهم‌ترین و جالب‌ترین نمودهای نمادین فراداستان روبه‌رو می‌شویم:

قلمی را که قرار است دومین آواز مالدورور را بسازد در دست می‌گیرم... قلمی که از بال یک عقاب دریایی حنایی جدا شده. اما... چه بلایی بر سر انگشتانم آمده؟ به‌محض اینکه کارم را شروع می‌کنم، مفصل‌هایم از کار می‌افتند. با این وجود، به نوشتن نیاز دارم... غیرممکن است! خب پس تکرار می‌کنم که به نوشتن نیاز دارم: من مانند هر فرد دیگری حق دارم بر این قانون طبیعی گردن نهم... اما نه، گویی قلم بی‌حرکت می‌ماند! ... باران می‌بارد... هنوز باران می‌بارد... چه باران شدیدی است!... برقی زد! به پنجرهٔ نیمه‌بازم خورد، به پیشانی‌ام اصابت و مرا فرش روی زمین کرد. مرد جوان بی‌نوا! (لوتره‌آمون، ۱۹۹۰: ۹۸)

این قسمت از متن لوتره‌آمون را اگر نتوانیم نایاب بدانیم، اما بی‌هیچ تردیدی، می‌توان در دوران خود و پیش از آن در تاریخ ادبیات نادر دانست. در حقیقت، این بخش از *آوازهای*

مالدورور نه‌تنها برداشت سنتی از ادبیات، نوشتار و مؤلف را که در سدهٔ هجدهم پدیدار شد و گسترش یافت، و سپس با نویسندگان رمانتیک[1] به اوج خود رسید، به سخره گرفته و به آن پایان می‌دهد، بلکه برداشت دیگری از نوشتار و نویسنده را نشان می‌دهد که از مبانی بنیادین صورت‌گرایی روس و ساختارگرایی فرانسوی، و درنتیجه یکی از بنیان‌های رویکرد روایت‌شناختی به متن ادبی به‌شمار می‌رود.

بررسی تبارشناختی واژهٔ مؤلف نشان می‌دهد که این انگاره توانایی‌هایی داشت که تنها در اختیار ایزدان بود (کُمپانیون، ۲۰۰۲: ۱۲) چه از قدرت آفرینش برخوردار بود که موجب برتری ایزدان به انسان می‌شد. آنچه در تبارشناسی این واژه درخور توجه است وجود هم‌زمان و متناقض دو انگارهٔ زایش و مرگ در آن است (کُمپانیون، ۲۰۰۲: ۱۲) که در طول زمان بیشتر به بعد زایش آن توجه شده است. کوتاه یادآور شویم که نویسندگان رمانتیک در سدهٔ نوزدهم، بسان هومر در *اُدیسه* (کُمپانیون، ۲۰۰۲: ۱۳)، نویسنده را فردی برگزیده، نخبه، متفاوت، پیام‌آور، ملهم، درک‌نشده و منزوی می‌پنداشتند. هم‌سخن قرار دادن ایزدبانوی شعر در شعرهای نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم بسیار فراوان است. بی‌شک، چنین برداشتی از اثر ادبی و مؤلف موجب می‌شود تا در پس واژگان در پی پیام و نیت مؤلف آن باشیم و به زبان توجه چندانی نداشته باشیم چه زبان و باطبع آن نوشتار تنها ابزاری است برای بیان نیت مؤلف که خالق آن اثر است. بدین‌ترتیب، به باور بلانشو، «از آنچه تجلیل می‌شود نه هنر بلکه هنرمند است» و «هر بار که هنرمند را بر اثر برتر شماریم»، در راستای «زوال هنر» (بلانشو[2]، ۱۹۵۹: ۲۵٦) قدم برداشته‌ایم.

تردیدی نیست که در پس چنین نگرشی به ادبیات و زبان می‌توان دوگانگی موجود در سنت مسیحیت را جست، یعنی همان دوگانگی معروف جسم و روح که برای روح برتری خاصی نسبت به جسم قائل می‌شود. همین تمایز و سلسله‌بندی را می‌توان در دوگانگی موجود

---

۱. رمانتیسم بر این باور بود که هنر حقیقتی را بیان می‌کند که تنها خود قادر به بیان آنند، آنچه هنر را به «کیش هنر» بدل می‌ساخت. خاستگاه چنین اندیشه‌ای باور به چندین دوگانگی است: حقیقت و توهم، بودن و ظاهر شدن، . سرانجام جان وجسم. بدین‌ترتیب، تمام تلاش رمانتیسم تلاشی بود تناقض‌گونه چه بر آن بود تا ساختگی بودن و موهومی بودن هنر را پنهان کرده تا خود را یکسر حقیقی و طبیعی جلوه دهد (شفر، ۲۰۱٦: ۱۱).

2. Blanchot

در فرم و محتوا، دال و مدلول نیز دید که نزد افلاطون پدیدار می‌شود و فقه‌اللغه[1] نیز با استناد به آن و با استناد به سنت مسیحیت به محتوا، به معنا، به مدلول، به نویسنده و درنتیجه نیت او ارزش بیشتری می‌دهد و همواره جرم زبانی را نادیده می‌انگارد چه همواره از سطح متن و واژگان باید گذشت تا به عمق و معنای آن دست یافت. حقیقت اثر را باید در لایه‌های زیرین آن جست. این نادیده انگاشتن بخش مادی و کلامی اثر تا جایی پیش رفت که حتی در سدهٔ نوزدهم، به‌ویژه نویسندگان رمانتیک، هرگونه ارجاع به فرآیند ساخت و نوشتن متن را پنهان می‌کردند، گویی یک اثر ادبی فرآورده‌ای بود سراسر منسجم که به یکباره و به‌صورت کامل شده به آن‌ها الهام می‌شد و آنان، انسان‌های برگزیده، دیگر دستی در آن نمی‌بردند.

آوازهای مالدورور اما پایانی است بر چنین برداشتی از ادبیات. در حقیقت، نقل‌قول بالای مالدورور، شخصیت‌راوی را در حال نگارش آواز دوم نشان می‌دهد. اوج اشاره به فرآیند ساخت متن در آنجاست که او حتی از ابزار نوشتار نیز سخن می‌گوید و به‌صورتی کاملاً نمادین، آسمان را نه الهام‌بخش، بلکه مخالف با پدیدهٔ نوشتار نشان می‌دهد که در پی آن است که از نوشتن جلوگیری کند. بدین‌ترتیب، ما با نویسنده‌ای متنی روبه‌رو می‌شویم که متن ادبی حاصل کار و تلاش اوست. متن لوتره‌آمون خواننده‌اش را از خواندن هرگونه داستانی معاف می‌کند تا تمام توجه او را جلب جنبهٔ مادی و کلامی متنش کند. اثر جایش را به متن مدرن می‌دهد؛ متنی که برداشت دیگری از فرم، معنا و ماده ارائه می‌کند. بدین‌ترتیب، می‌توان گفت که برخلاف تفکر سنتی که در آن نوشتار همواره مؤلف را از مرگ رهانیده و به آن نامیرایی می‌بخشید (زختاره، ۱۳۹۷: ۱٤٤–۱٤۷)، اثر مدرن یا بهتر است بگوییم متن از این حق برخوردار شد که به سلطهٔ انگارهٔ مدرن مؤلف پایان بخشیده، آن را بی‌اعتبار ساخته و حتی مرگ آن را علام کند (بارت[2]، ۱۹۸٤: ٥٦).

۳. ۳. پیدایش متن مدرن

فابریس میدال، در کتابی با نام *درک هنر مدرن* می‌کوشد تا ویژگی‌های اثر و هنر مدرن را باوجود دشواری‌هایش برشمرد. به باور او، مدرنیسم برداشت متفاوتی از فرم و محتوا می‌طلبد

1. Philologie
2. Barthes

چه برای ماده اهمیت ویژه‌ای قائل است و دیگر به دوگانگی میان ظرف/مظروف باور ندارد. از دیدگاه مدرنیسم، اثر تجربه‌ای است یگانه که در زمان حال به‌وقوع می‌پیوندد. به همین خاطر، اثر از هرگونه وابستگی به غیر از خویش می‌رهد و به استقلال دست می‌یابد. اثر مدرن به درک دیگری از انسان دست می‌یاید چه به تمامیت او اهمیت می‌دهد و او را تنها به ذهنیت و به خردش تقلیل نمی‌دهد. افزون بر این، یک اثر مدرن دعوتی است به یک انقلاب که هرگونه سلسه‌بندی را از میان بر می‌دارد (میدال، ۲۰۰۷: ۷۳-۷٤).

در متن مدرن، محتوا از فرم جدا نیست[1] و بدین‌ترتیب، نمی‌توان دو زمان متفاوت در کنش آفرینش نویسنده متصور شد که بر اساس آن نخست اندیشه و نیتی در ذهن نویسنده شکل می‌گیرد و سپس او آن را در فرم خاص و مناسبی عرضه می‌کند. این‌گونه است که رُب-گریه در *دفاع از رمان نو* بر این باور است که «اثر هنری، به معنای خاص کلمه، دربردارندهٔ هیچ چیزی نیست (یعنی مانند جعبه‌ای نیست که بتواند شیئی از جنس بیگانه را در خود جای دهد)» (رُب-گریه[2]، ۱۹٦۳: ٤۲). در حقیقت، معنای فرم در اثر مدرن تغییر می‌کند و دیگر در تقابل با ماده نیست بلکه از ماده (کلمه‌ها) جدانشدنی است.

بدین‌ترتیب، اثر مدرن در پی آن نیست که چیزی به هم‌سخنش بگوید و به هیچ‌وجه نمی‌خواهد به انتقال نیت و اندیشه‌ای مقدم بر خود که نویسنده آن را در ذهنش پرورانده مبادرت ورزد: «من با ماده کار می‌کنم و نه با اندیشه‌ها» (براک به نقل از میدال، ۲۰۰۷: ۹۲). متن مدرن خود را از قید انگاره‌هایی چون تقلید، بازنمایی و تصویر که قرن‌ها در تاریخ اندیشهٔ غرب ریشه دوانده بود می‌رهاند و گسستی می‌شود بر پیوند میان ادبیات و فضای انسان‌شناختی، چه در ادبیات، چه در حوزهٔ پژوهش‌های ادبی. بدین‌ترتیب، با ناپدید شدن پیوند میان ادبیات و نویسنده، از یک سو و قطع ارتباط بین ادبیات و واقعیت، از سوی دیگر، آنچه در یک متن ادبی اهمیت می‌یابد تنها خود متن است و تنها دلیل وجودی یک متن خود آن متن است و هر جستجویی در متن می‌بایست ما را به سوی آن هدایت کند (بلانشو، ۱۹۵۹: ۲٦٦). گویی هر بار

---

۱. باید یادآور شد که کانت در سدهٔ هجدهم زیبایی‌شناسی را نزدیک ساختن دو دنیای مادی و روحانی می‌دانست که می‌کوشد توجه مخاطب را به پیوند میان شکل و محتوا جلب کند (کالر، ۲۰۱٦: ۵۱).

2. Robbe-Grillet

که هنر به نفع عنصر دیگری فراموش می‌شود، علیه آن می‌شورد تا خود را همواره در صحنه نگه دارد. این‌گونه است که متن ادبی مدرن چیزی را به تصویر نمی‌کشد مگر روند پیدایش خود را. متن ادبی به تجربه و مشقی ناتمام بدل می‌شود که گذشته‌ای ندارد و در زمان حال نوشتار در حال کندوکاو در نوشتار و ادبیات است. دیگر متن، نه فضایی برای بازنمایی یک واقعیت بیرونی، بلکه فضایی برای ظهور خود است. متن مدرن، پیش از هر چیز، مادی بودن خود را به رخ می‌کشد.

حال اگر متن خواننده‌اش را به واقعیت بیرونی و مقدم بر خود ارجاع ندهد، پس توجه او را به چه جلب می‌کند؟ در این صورت، متن خود به همان واقعیت ملموس و عینی بدل می‌شود، به دنیایی که انسجام و نظم خاص خود را دارد و حتی می‌تواند با دنیای واقعی رقابت کند. دست یازیدن به استقلال یعنی اینکه دیگر قوانین حاکم بر دنیای بیرون در آن اعتباری نخواهند داشت و متن از قوانین درونی خاص خود پیروی می‌کند. متن دیگر فضایی نیست که انسان در آن به برون‌ریزی ذهنیت خود بپردازد. نویسنده باید در گور خود فرو رود، در آن ناپدید گشته و افسار را به کلام بسپارد (مالارمه[1]، ۱۹۷٦: ٤٨).

این‌گونه است که در *آوازهای مالدورور* نیز نویسنده به‌گونه‌ای نمادین تن به مرگ می‌دهد[2]. اما چگونه؟ در حقیقت، لوتره‌آمون نام نویسندهٔ واقعی این متن نیست! نام واقعی نویسندهٔ این متن ادبی ایزیدور دوکاس[3] است که روی جلد دومین کتابش، یعنی *اشعار*[4]، پدیدار می‌شود.

1. Mallarmé

۲. متن لوتره‌آمون، برای از بین بردن انگارهٔ مؤلف و اثر، از شگرد دیگری نیز بهره می‌گیرد. در حقیقت، *آوازهای مالدورور* متنی است که از متن‌های دیگر ساخته می‌شود و می‌توان در آن تکه‌هایی از متن‌های نویسندگان گوناگون اروپایی را چون هومر، دانته، میلتون، شکسپیر، بایرون، هوگو، بودلر و غیره یافت. بدین ترتیب، متن به معنای واقعی آن، یعنی بافت شکل می‌گیرد، متنی که تنها متن‌های ادبی دیگر را در خود نمی‌گنجاند و حتی به سراغ متن‌های غیرادبی نیز می‌رود. افزون برین، مدام به خود نیز ارجاع داده و تکه‌هایی از خود را در بافت متنی جدیدی به‌کار می‌گیرد. بدین‌ترتیب، متن حاصل کار جمعی از نویسندگان می‌شود و انواع گوناگونی از روابط ترامتنی (relations transtextuelles) که ژنت در *الواح بازنوشتی* (ژنت، ۱۹۹۲) بررسی می‌کند در آن شکل می‌گیرد. نویسندهٔ این سطور در «متن ققنوس. متن‌خواری نزد لوتره‌آمون» تلاش کرده است پیامدهای متن‌خواری و خودخواری را در متن لوتره‌آمون نشان دهد.

3. Isidore Ducasse
4. Poésies

دوکاس، نام لوتره‌آمون را، تخلصی که روی جلد نخستین کتاب او می‌بینیم، با جابجایی حروف لاتره‌اُمون[1]، نام شخصیت اصلی رمانی تاریخی با همین نام، نوشتهٔ اوژن سو[2]، می‌سازد. پیام و پیامد چنین اقدام نامتعارفی این است که به هیچ‌روی یک متن ادبی زاییدهٔ یک شخص واقعی به‌شمار نمی‌رود و بلکه برعکس متن ادبی، نه تنها نویسنده، یعنی لوتره‌آمون را، بلکه شخص واقعی، یعنی ایزیدور دوکاس را می‌آفریند.

۳. ٤. خوانش متن مدرن

راوی *آوازهای مالدورور*، چه به‌صورت مستقیم و با خطاب قرار دادن «خواننده»، و چه به شیوه‌ای غیرمستقیم و قطع کردن مداوم جریان داستان و حتی روایت‌پردازی، به خوانندهٔ متنی و به دنبال آن انگارهٔ خوانش که سده‌ها نادیده انگاشته می‌شد حیات بخشید. اما متن لوتره‌آمون کدام خواننده را صدا می‌زند و چه خوانشی می‌طلبد؟ ونسان ژُوو با بازخوانی نظریهٔ توماس پاول[3]، و بر مبنای میزان باور به دنیای داستان، به بررسی گونه‌شناختی خواننده در حین کنش خوانش پرداخته و به وجود سه گونه خوانندهٔ متفاوت اشاره می‌کند. نخست آن بخشی از فاعل خواننده است که «کتاب را در درست گرفته و پیوندش را با دنیای بیرونی حفظ می‌کند[4]» (ژوو، ۱۹۹۸: ۸۱). دومین بخش از خواننده را می‌توان خوانندهٔ هوشیار[5] دانست که فاصلهٔ خود را با داستان حفظ می‌کند، اسیر توهم ارجاعی نمی‌شود، متن را ساختگی می‌داند و به بازخوانی یا خوانش ادبی آن دست می‌زند. سومین بخش خواننده، بخش منفعل اوست که دنیای متنی را دنیایی واقعی قلمداد کرده و کاملاً اسیر توهم و لذت می‌شود. او در این سومین خواننده، دو گونهٔ متفاوت را از هم متمایز می‌کند: آنی که تظاهر می‌کند دنیای داستانی واقعی است[6] و آنی که واقعاً دنیای داستانی را واقعی می‌داند[7] (ژوو، ۱۹۹۸، ۸۱–۸۲). با توجه به آنچه پیش‌تر به آن اشاره کردیم، بی‌گمان، به‌آسانی می‌توان گفت که خوانش هوشیارانه، خوانش فعالانه یا همان

1. Latréamont
2. Eugène Sue
3. Thomas Pavel
4. Liseur
5. Lectant
6. Lisant
7. Lu

خوانش ادبی در متن لوتره‌آمون بر انواع دیگر خوانش‌ها غالب است و این متن خوانش به‌مثابهٔ تفنن و سرگرمی را برنمی‌تابد. در حقیقت، چنین خوانشی هرگز سرشت زبان‌شناختی متن را نادیده نمی‌گیرد و با شخصیت داستان هم‌ذات‌پنداری نمی‌کند. این گونه از خوانش، خوانشی اندیشمندانه است که می‌کوشد به قوانین و ساختار متن دست یابد. خوانش حرفه‌ای هم در پی ترفندها و شگردهای روایت‌پردازی است، چه هم داستان را فرآوردهٔ روای می‌داند، و هم در تلاش برای یافتن معنایی برای متن است. چنین خوانشی همان خوانش کاوشی است که راوی در ابتدای متن از خوانندهٔ خود می‌جوید تا بتواند با بهره‌گیری از «منطقی استوار و فشاری ذهنی» راهش را «در میانِ تالاب‌های متروک این برگ‌های تاریک و زهرآگین بیابد» وگرنه، اگر جذب داستان شود در آن غرق شده «تراوش‌های مرگ‌بار این کتاب جانش خواهند اندود، همچنان که آب شکر را» (لوتره‌آمون، ۱۹۹۰: ٦٩).

تردیدی نیست که این خوانش از اجزای اصلی ادبیات مدرن است که همواره در فراداستان حضوری پررنگ دارد. چنین متنی در ادبیات روایی کلاسیک که همواره در تلاش بود تا «فاصلهٔ هستی‌شناختی[1] میان دنیای متنی و دنیای واقعی» (ژوو، ۱۹۹۸: ۸۵) را کتمان کند به حاشیه رانده می‌شد. بدین‌ترتیب، در این زمینه نیز متن لوتره‌آمون حاشیه را به سوی مرکز سوق می‌دهد تا برداشت متفاوت و نوینی از ادبیات ارائه کند. در حقیقت، بسامد بالای فراداستان و اشارهٔ فراوان به «خواننده» در این متن مدرن، با تبدیل کردن متن به نوعی ارتباط، خواننده را آزاد می‌سازد و به او نقشی یکسر فعالانه در فرایند تولید معنای متن می‌دهد. آیا نمی‌توانیم چنین خوانشی را با یک خوانش روایت‌شناختی از یک متن ادبی یکسان بدانیم که با حفظ فاصله با داستان و خوانشی اندیشمندانه و صبورانه ساختار روایی آن را برملا می‌سازد؟

۳. ۵. از متن مدرن تا روایت‌شناسی

پس از بررسی نمودها و کارکردهای فراداستان در *آوازهای مالدورور* که برداشت این متن مدرن را از بسیاری از انگاره‌های ادبیات آشکار می‌سازد، حال می‌توانیم به نگرش رویکرد

1. Distance ontologique

روایت‌شـــناســـی به همان انگاره‌ها بپردازیم تا هم‌خوانی نگرش مدرن آن‌ها به برخی از مفاهیم بنیادین ادبیات را نشان دهیم.

تردیدی نیســت که روایت‌شــناســی در بطن اندیشــه و رویکرد درون‌مان[1] ســاختارگرایی فرانســوی جای می‌گیرد. کوتاه یادآور شــویم که ســاختارگرایی خود در تقابل مســتقیم با تفکر افلاطون طبقه‌بندی می‌شــود که ســده‌ها اندیشــهٔ غرب را تحت تأثیر خود قرار داده بود. در حقیقت، فیلســوف یونانی دنیای محســوس را تقلید دنیای دیگری می‌دانست که ارزش توجه و شــناختن را دارد. ســاختارگرایی با حذف دنیای مُثُل تنها به وجود یک دنیا، آن‌هم دنیایِ واقعیِ قابل‌مشــاهده، باور دارد و تلاش می‌کند دستور درونی این دنیا را که به آن معنا می‌بخشد کشف کند. بدین‌گونه، برخلاف افلاطون که می‌اندیشــید که به‌مدد فلســفه می‌توان به راه خروج از غار دســت یافت و انســان را به وجود دنیای بیرون از غار خوش‌بین می‌کرد، ساختارگرایی با انکار هرگونه راه خروجی، انســان را در دنیای واقعی در بند ســاختارها می‌داند. با این‌وجود، اندیشهٔ ساختارگرا اسیر بدبینی نمی‌شود و برعکس نوعی شادی در پی دارد چه حاصل این اسارت در غار دانش است و دانش نیز شادی‌آفرین (دکنز[2]، ۲۰۱۵: ۱۰–۱۱).

اگرچه بین ســال انتشار *آوازهای مادورور* (۱۸٦۷) تا پیدایش روایت‌شناسی تقریباً یک سده فاصــلهٔ زمانی وجود دارد، برداشــت آن‌ها از بسیاری از انگاره‌های بنیادین ادبیات یکسان است. نخســت اینکه روایت‌شــناســی، با اعتقاد به اصل ناگذرایی[3] زبان، رویکردی سراسر درون‌مان و متن‌گر[4] باقی می‌ماند که با انکار هرگونه پیوند متن کلامی با دنیای برون‌زبانی، از یک ســـو به بررســی «گفتمان روایی»[5]، «پیوندهای آن با داســتان»، و از ســوی دیگر به مطالعهٔ ارتباط آن با کنش روایت‌پردازی می‌پردازد (ژنت، ۱۹۷۲: ۲٦۱–۲٦۵). بدین‌ترتیب، این رویکرد متن‌گرا تنها به بررسی جرم زبانی متن می‌پردازد و انگاره‌هایی چون نویسنده و نیت را یکسر نادیده می‌گیرد. انگاره‌هایی که پیش‌تر، هنر برای هنر در ســدهٔ نوزدهم، زبان‌شناسی ساختارگرا و صورت‌گرایی روس در آغاز سدهٔ بیستم، یکسر نادیده می‌گرفتند.

1. Immanentiste
2. Dekens
3. Intransitivité
4. textualiste
5. Discours narratif

با این وجود، می‌توان رد «انسان» را در دو سطح متفاوت در روایت‌شناسی یافت: سطح روایت و سطح داستان. معمولاً وجود شخصیت داستانی یا کنشگر در سطح داستان مشکلی به‌وجود نمی‌آورد اما اغلب اشاره به راوی و هم‌سخن متنی او، یعنی روایت‌شنو، موجب می‌شود تا در برخی از پژوهش‌ها راوی و نویسنده را، از یک سو، و روایت‌شنو و خوانندهٔ واقعی را، از سوی دیگر، با هم یکی بدانیم. نخست اینکه ساختارگرایی و به دنبال آن روایت‌شناسی، با پیروی از زبان‌شناسی ساختارگرای سوسور، زبان را پدیده‌ای قابل‌مشاهده می‌داند که می‌توان آن را به‌صورت عینی بررسی کرد. بدین‌ترتیب، یکی از خصوصیت‌های بنیادین زبان به باد فراموشی سپرده می‌شود و آن هم کاربرد زبان توسط فاعل متفکر در یک شرایط خاص است. در چنین حالتی، زبان به بیرون از خود ارجاع نمی‌دهد و «معنا را طرد می‌کند» (تودوروف[1]، ۱۹۸٤: ۲۱). بدین‌ترتیب، بررسی بعد مادی زبان یا همان دال در یک متن ساختارمند و نظام‌مند خود به تنهایی شایان توجه می‌شود. در غیاب غایت بیرونی، بر وجود غایت درونی صحه گذاشته می‌شود.

مشکل از آنجایی آغاز می‌شود که افزون بر اندیشهٔ سوسور، رد اندیشهٔ بنونیست[2] و جریان گفته‌پردازی[3] در پیدایش روایت‌شناسی ژنت و تودوروف دخیل می‌شود (ژنت، ۱۹۷۲: ۷۲، ۷٤، ۷٦، ۲۲۵، ۲۲٦، ۲۳۲، ۲۵۱ و ۲۵۲؛ تودوروف، ۱۹۸۱: ۱۳۲). درست است که می‌توان این جریان را ذیل ساختارگرایی گنجاند، اما در گفته‌پردازی، از آن حیث که برخلاف سوسور نه به لانگ[4] که به گفتمان[5] می‌پردازد، «انسان» در بررسی‌های زبان‌شناختی آن نقشی کلیدی ایفا می‌کند. اما تردیدی نیست که این فاعل سخنگو بسیار با فاعل متفکر دکارتی تفاوت دارد. در حقیقت، این فاعل انسانی تنها در زبان و با زبان هستی می‌یابد و پیش از گفته‌پردازی وجود ندارد. چنین فاعلی همواره در زمان حال گفته‌پردازی زندگی می‌کند و چون شبحی است که از هیچ گذشته‌ای برخوردار نیست. همین بس که فرایند گفته‌پردازی پایان پذیرد تا او ناپدید شود

1. Todorov
2. Benveniste
3. Énonciation
4. Langue
5. Discours

گرچه ممکن اســـت نشـــانه‌هایی از او در گفته‌اش[1] باقی بماند. به هر روی، او خود از فاعل گفته‌ای که تولید می‌کند کاملاً متمایز است و مهم‌تر اینکه با انسان واقعی هیچ پیوندی ندارد.

بـدین‌ترتیـب، حتی اگر گفتـه‌پردازی انگـارهٔ فاعل ســخنگو یا گفته‌پرداز[2] را در بطن خود گنجاند، این فاعل هویتی کاملاً زبان‌شـناختی دارد و هرگز نمی‌توان در دنیای برون‌زبان‌شناختی در پی او گشت. حال بهتر می‌توانیم رد اندیشهٔ بنویست را بر روایت‌شناسی ببینیم. در حقیقت، در روایت‌شـــناســـی، روایت‌پردازی معادل گفته‌پردازی اســـت، راوی معادل گفته‌پرداز، زمان روایت‌پردازی معادل زمان گفته‌پردازی، روایت‌شـنو[3] معادل گفته‌شـنو[4]، شـخصـیت یا کنشـگر معادل فاعل گفته و غیره.

٤. نتیجه‌گیری

تردیدی نیسـت که *آوازهای مالدورور* متنی سـراسـر مدرن به‌شمار می‌رود که در پی چیره ساختن گفتمان بر داستان است. این متن هرگز به خوانندهٔ خود اجاره نمی‌دهد یکسر در جریان داسـتان غرق شـده و با شـخصیت آن هم‌ذات‌پنداری کند. حضور پربسامد فراداستان و ارجاع فراوان به روایت‌پردازی، کنش روایت‌پردازی را به مضمون اصلی این متن بدل می‌سازد و توجه خواننده را همواره به این کنش و نه فرآوردهٔ آن جلب می‌کند. چنین اقدام جسـورانه‌ای، نه تنها به تقابل با ســـنت ادبیات روایی می‌پردازد، بلکه تمامی شـــگردها و حقه‌های آثار روایی را که همواره می‌کوشیدند تا ساختگی بودن خود را مخفی نمایند، نقش بر آب می‌سازد. بدین‌ترتیب، نوشـــتن به فعلی ناگذرا بدل می‌گردد و انگاره‌های پرقدرتی چون نویســـنده، نیت و بازنمایی اعتبارشان را از دست می‌دهند.

چنین متن مدرنی خوانشی یکسر متفاوت و نوین می‌جوید. این‌گونه می‌توان خطاب فراوان راوی به روایت‌شـــنو را توجیه کرد. بی‌گمان، متن لوتره‌آمون افق انتظار خوانندهٔ ســـنتی را به چالش می‌کشـد و خوانشـی یکسر متفاوت از او می‌جوید. خوانندهٔ آرمانی این متن خواننده‌ای است که با حفظ فاصله، دچار توهم ارجاعی نمی‌شود و به خوانشی فعالانه و ادبی از متن ادبی

1. Énoncé
2. Énonciateur
3. Narrataire
4. Énonciataire

دست می‌زند. این خواننده می‌داند که زین‌پس با متنی برساخته از واژگان روبه‌روست، که دیگر نباید به خوانش به‌مثابهٔ یک سرگرمی بنگرد، که متن پدیده‌ای است سراسر زبانی و بر اوست که در این شبکه و نظام درون‌مان، با فعالیتی کاملاً هوشیارانه، به روابط میان اجزاء آن دست یابد.

بررسی کوتاه مبانی بنیادین صورت‌گرایی، ساختارگرایی و در نتیجه، روایت‌شناسی، نشان می‌دهد که برداشت این رویکرد درون‌ماندگار[1] با تعریفی که *آوازهای مالدورور* از ادبیات و متن ارائه می‌دهد کاملاً هم‌خوانی دارد. متن لوتره‌آمون انقلابی را اعلام می‌دارد که یک سده پس از آن تحقق در خوانش متن ادبی تحقق می‌یابد. رویکرد متن‌گرای روایت‌شناسی، به پرهیز از ارجاع متن به دنیای برون‌زبان‌شناختی، در پی کشف روابط میان عناصر متنی است. بررسی روایت‌شناختی یک متن ادبی تلاشی است فعالانه و هوشیارانه که هرگز اسیر توهم و تفنن داستان نمی‌شود و می‌کوشد قوانین بازی را بیابد. گرچه می‌توان رد «انسان» را در این دست از بررسی متنی یافت اما این انسان کاملاً زبان‌شناختی است چرا که در زبان و با زبان هستی می‌یابد و نه پیش از آن و بیرون از آن.

کتابنامه

زختاره، ح. (۱۳۹۷). بررسی نشانه‌معناشناختی کارکرد انگیزشی گفته‌پردازی در *هزارویک شب*، از میرایی تا نامیرایی. *جستارهای زبانی*، ۴۳(۱)، ۱۳۹-۱۵۹.

قنادپور، آ. (۱۳۸۷). تب‌وتاب نویسنده در *سروده‌های مالدورور* اثر لوتره‌آمون. *پژوهش زبان‌های خارجی*، ۵۰، ۱۱۳-۱۲۶.

Adam, J. M. (1984). *Le Récit*. Paris: PUF.

Barthes, R. (1984). *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil.

Benveniste, E. (974). *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris: Gallimard.

Blanchot, M. (1959). *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard.

Compagnon, A. (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.

1. Immanent

Compagnon, A. (2002). «Théorie de la littérature: qu'est-ce qu'un auteur?» in *Fabula*. Consulté le 24 avril 2020. https:// www.fabula.org/ compagnon/ auteur .php

Culler, J. (2016). *Théorie littéraire.* Traduit par Anne Birien. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.

Dekens, O. (2015). *Le Structuralisme*. Paris: Armand Colin.

Foucault, M. (1994). «Qu'est-ce qu'un auteur?» in *Dits et écrits*. Paris: Gallimard

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

Genette, G. (1992). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Jouve, V. (1998). *Effet-personnage dans le roman.* Paris: PUF.

Mallarmé, S. (1976). *Divagations*. Paris: Gallimard

Midal, F. (2007). *Comprendre l'art moderne.* Paris: Agora.

Reuter, Y. (2014). *Analyse du récit*. Paris: Armand Colin.

Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.

Schaeffer, J. M. (2016). *Adieu à l'esthétique*. Paris: Mimésis.

Tadié, J.-Y. (1993). *Le Récit poétique*. Paris: Gallimard.

Todorov, T. (1981). Les catégories du récit littéraire» in *Analyse structurale du récit*. Paris: Seuil.

Todorov, T. (1984). *Critique de la critique*. Paris: Seuil.

Zokhtareh, H. (2018). Texte phœnix. La Textophagie chez Lautréamont. *Revue des Etudes de la Langue Française, 10*(1), 59-68.

Zokhtareh, H., & Ghavimi, M. (2011). Lautréamont et la parodie. *Plume, 6*(13), 143-163.