

دکتر الله شکر اسداللهی*

متن و فرامتن در ادبیات

چکیده:

از دیرباز زبان را به عنوان ابزار ارتباط و ادبیات را آئینه جهان بیرون می‌شناسند. جنبش‌های ادبی متأخر و نظریه‌های جدید زبان‌شناسی در غرب، با ردّ نظریه‌های سنت‌گرایان در این خصوص، سعی کرده‌اند جریانات ادبی را به دو شاخه عمده تقسیم کنند. در این مقاله کوشش کرده‌ایم تا این دو جریان ادبی را با ارائه مثالهایی از رمانهای ایرانی و فرانسوی مورد مطالعه قرار دهیم:

جریان ادبی اول همان سنت‌گرایی یا به اصطلاح «برون‌زبانی» و یا ادبیات در معنای *poétique* و نهایتاً «متن» می‌باشد که در این صورت زبان و ادبیات به مثابه پل ارتباطی بین دنیای بیرون و خواننده واقع می‌شود.

جریان ادبی دوم حالت «درون‌زبانی» یا «خود ارجاعی» دارد و جنبه

* عضو هیأت علمی گروه آموزشی زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز

«ادبیّت» اثر فراتر از جنبه‌های «ادبیّاتی» است و نهایتاً حرکت «فرامتنی» بیشتر از خود متن اهمیّت پیدا می‌کند. در این جریان هدف از کاربرد زبان صرفاً توجیه خود زبان می‌باشد و خواننده این نوع آثار به کمک «اصطلاح محوری» رمز و رموز و مکانیزمهای موجود در آن را کشف می‌کند.

مقدمه:

واژه‌هایی چون *métalinguistique* و *métalangage*, *métalangue* و هر یک بیانگر جنبه‌های فرازبانی زبان می‌باشد. پیشوند *méta* در زبان یونانی به معنی «آنچه که فراتر می‌رود» یا «آنچه که موضوع یک تفکر یا یک علم را دربرمی‌گیرد»، آمده است.^۱ البته در این مقاله بیشتر معنای اوّل مدنظر است و معادل این پیشوند همان واژه «فرا» می‌باشد که در این صورت سه واژه بالا را به «فرازبان» یا «فرازبانی» و یا «زبان زبان» می‌توان ترجمه کرد. با توجه به این مقدمه کوتاه توضیحی، می‌توانیم برای *métatexte* نیز معادل «فرامتن» را پیشنهاد کنیم. در خصوص معنای «فرازبان» یا «فرازبانی» چنین می‌توان گفت که زبانی در صدد توجیه و توضیح زبان دیگر برمی‌آید و بهترین عنوان برای این نوع زبان همان اصطلاح «زبان زبان» می‌باشد.^۲ به تبعیّت از این تعریف واژه *métatexte* را نیز می‌توان در فارسی «متن متن» ترجمه کرد. به عبارت دیگر متنی که متن را توجیه می‌کند و آن را توضیح می‌نماید.^۳

بحث در باب متن (*texte*) و فرامتن (*métatexte*) در ادبیّات امروزه از اهمّ مسائل می‌باشد. آثار ادبی سالهای ۱۹۵۰ به بعد، به ویژه در فرانسه، همواره متأثر از یک تنوری به نام ادبیّت (*littéarité*) در ادبیّات می‌باشد که در خلاقیت‌های ادبی آن عصر تأثیر عمده‌ای داشتند.^۴ منظور از ادبیّت ادبیّات در

واقع همان نوشتار و خود متن می‌باشد که در آن توجهی به جنبه‌های شعری و پیچیدگیهای ادبی نشده باشد. به عبارت دیگر جنبه‌های ادبی در معنای (poétique) و هر آنچه که در عرصه احساس و تخیل در ادبیات مطرح است، موضع ادبیّت واقع نمی‌شود. به همین خاطر می‌توان متون ادبی را به دو دسته تقسیم کرد: متن و فرامتن. به عبارت دیگر چنین می‌توان گفت که منظور از متن همان «ادبیات» می‌باشد که تمامی جنبه‌های مربوط به بیان، تجسم افکار و صناعات مختلف ادبی... را در بر می‌گیرد و منظور از فرامتن ادبیّت یا هر آنچه که در ارتباط با خود نوشتار است، می‌باشد؛ نوشتاری که بیشتر حالت «خودارجاعی» (autonymique یا autoréférentiel) دارد و مانع از آن می‌شود تا بتوانیم به راحتی با دنیای خارج در ارتباط باشیم.

این تفکیک صرفاً از روی کنجکاوی انجام نمی‌گیرد، بلکه گویای دو جریان عمده ادبی است که سالها موضوع مشاجره قلمی منتقدان و نویسندگان بوده است. به عبارت دیگر با این تفکیک ساده به دو باور عمیق اشاره می‌کنیم که هر یک ادعای درک درست از شیوه رمان نویسی، شعر، نمایش... و در نهایت از ادبیات دارد.

یادآوری این نکته لازم است که ریشه این دو باور را باید در مباحث زبان‌شناسی یا فلسفه زبان (La philosophie du langage) جستجو کنیم. چرا که ادبیات چیزی جز کاربرد زبان نیست. به همین خاطر در این جا ابتدا به دو جریان بسیار مهم زبان‌شناسی اشاره خواهیم کرد که در واقع سازنده دو جریان ادبی می‌باشد: «ادبیات» و «ادبیّت» یا «متن» و «فرامتن».

همان گونه که ذکر شد ریشه این تفکیک را در بحثهای زبان‌شناسی باید جستجو کرد. در واقع در این جا به دو اندیشه عمیق زبان‌شناسی اشاره

می‌کنیم که یکی بیانگر برداشت ما از جهان بیرون می‌باشد و دیگری برداشتی است که به خود متن ارجاع می‌شود و نه به دنیای بیرون. این دو برداشت را با مثالهایی که از رمانها ذکر خواهد شد، توضیح خواهیم داد:

۱- متن یا برداشت برون‌زبانی

اگر برداشت ما از جهان بیرون از طریق به کارگیری زبان انجام شود، باید اشاره‌ای به «مثلث ارجاعی» یا «مثلث معنایی» (Le triangle sémiotique ou référentiel) کنیم که درک ما را در این زمینه بسیار تسهیل خواهد کرد.^۵ در تئوری مربوط به این مثلث، چنین آمده است که برای درک دنیای بیرون، آدمی «دال» را می‌شنود، می‌خواند، می‌بیند... و سپس به کمک مکانیزمهای موجود در ذهن مفهوم آن یعنی «مدلول» را می‌سازد و از این طریق «مرجع» یا مصداق واقعی آن را در دنیای بیرون پیدا می‌کند و یا به مفاهیم و جنبه‌های تخیلی و تصویری آن دست می‌یابد. برای درک بیشتر این تئوری مثالی می‌زنیم: چنانچه فردی واژه «صندلی» را بخواند، ببیند... و یا تلفظ آن را بشنود... مفهوم آن را در ذهن تصوّر می‌نماید و جهت ارتباط با دنیای بیرون، به راحتی می‌تواند مرجع و مصداق آن را در خارج از کادر زبان بیابد. این «دال» همیشه عینی و ملموس نیست و گاهی ممکن است به صورت تخیلی و تصویری و قراردادی... هم باشد مثل واژه‌های خوبی، بدی، احسان و غیره.^۶

بنابراین آنچه که ما را با دنیای بیرون، یعنی همان دنیای مرجع، به شکل واقعی و عینی و ملموس و یا تخیلی، مرتبط می‌سازد، همان گذری است که از مدلول به مرجع یا مصداق انجام می‌دهیم. درست در همین برهه است که گاهی با تفسیرهای گوناگون از جهان و برداشت‌های متفاوت از دنیای بیرون

روبرو می‌شویم. زیرا هر یک از ما ممکن است با باور و تصوّر خاصّ خود مدلول را بسازیم و برداشت ما از مرجع یا مصداق که براساس مدلول انجام می‌گیرد، با برداشت دیگران در این زمینه متفاوت باشد.^۷ این روند ارتباط با دنیای بیرون از طریق کاربرد زبان همان نمود ادبی زبان یا متن می‌باشد. در این شیوه از ارتباط، زبان به مثابه وسیله‌ای است که این ارتباط را فراهم می‌آورد. استعمال زبان در واقع متن را می‌سازد و متن نیز پل ارتباطی انسان و دنیای بیرون است، متن، ما را به جهان بیرون ارجاع می‌دهد.

بسیاری از منتقدان ادبی و زبان‌شناسان معتقدند که در این شیوه از کار خلاقیت زبان از بین می‌رود و پویایی متن یا نوشتار نیز حالت انجماد به خود می‌گیرد. چرا که زبان اصالت خود را از دست می‌دهد و به عنوان ابزار و وسیله‌ای درمی‌آید که باید افکار و عقاید را بر آن سوار کنیم و به هر کجا که بخواهیم آن را ببریم. توجّه داشته باشیم که این ارتباط بین ما و دنیای بیرون از طریق زبان تنها به واسطه گذری است که مدلول به مرجع یا مصداق واقعی یا تخیلی انجام می‌شود و این شاخصه بارز «ادبیات» یا «متن» می‌باشد. مثال روشن این نوع متون ارتباطی یا به اصطلاح ادبیاتی، نوشته‌های نویسندگان واقع‌گرا یا به ویژه رمانهای قرن نوزده و آثار اونوره دوبالزاک می‌باشد. در این نوع رمانها زبان و نوشتار کاملاً در خدمت داستانها و ماجراهای شیرین و جذاب است و خلاقیت و پویایی خود زبان یا نوشتار و به تبعیت از آن متن مدّ نظر واقع نمی‌شود و برای درک این گونه رمانها و آثار ادبی خواننده با خواندن متن یا نوشتار مرجع و مصداق آن را در دنیای بیرون برای خود می‌سازد و معنی و مفهوم آن به راحتی برای وی قابل فهم است.

رمانهایی که در آنها زبان به عنوان وسیله‌ای برای بیان ماجراها به کار

گرفته شده است، بیشتر از متونی هستند که به اصطلاح به آنها ادبیاتی یا «متنی» می‌گویند. خواننده این رمانها یک سری ماجراهای جالب و خواندنی سروکار دارد که سوار بر نوشتار به پیش می‌روند. وی در کشف و درک و فهم این نوع نوشتار به هیچ وجه با مشکل مواجه نمی‌شود. زیرا زبان و نوشتار با شفافیت (transparence) تمام ارتباط وی را با دنیای خارج فراهم می‌سازد. به عبارت دیگر، متن منعکس‌کننده دنیای بیرون می‌باشد و خواننده به کمک متن با مفاهیم واقعی یا تخیلی و انتزاعی در ارتباط است. در این نوع رمانها، آنچه که بدان اهمیت داده نمی‌شود خلّاقیت^۸ و اصالت خود زبان یا در نهایت جنبه‌های فرامتنی می‌باشد. نمونه‌هایی از این متنها را مورد بررسی قرار می‌دهیم:

«ابوالقاسم خان خانه نبود، خودش تلفن را برداشت و پرسید: "عجب که یاد ما کردی زن داداش! وراجیش گل کرده بود. امان نمی‌داد زری حرفش را بزند. گفت: "شنیده‌ام سحر با پای خودش پیش خسرو برگشته... من آن روز نبودم. از شر موکلین محترم زده بودم به کوه و دشت... اینها را باش که خیال می‌کنند من وکیل راست راستکی آنها هستم... از حالا خرده فرمایشهایشان شروع شده. یکی می‌گوید مریضم را مریضخانه بخوابان. یکی می‌گوید حقم را از عدلیه بگیر. یکی می‌گوید اسم دخترم را مفت در مدرسه مهرآیین بنویس... باباجان. این وکالت هفتاد هزار تومان برای ما تمام شد... به هر حال شنیده‌ام خیلی تماشا داشته. زینگر می‌گفت پسر برادرت مثل شیر شربه به میدان آمد. یکتا پیراهن و گیوه به پا، همه را پس زد... حالا زن داداش چرا خسرو با لباس آبرومندی جلو مردم نرفته؟ خلاصه می‌گفت: چشم اسب که به ما افتاد مثل عاشقی که به معشوق برسد، بویدش و بوسیدش و سرش را در بغلش قایم کرد... اما شوهر حاکم از شما گله داشت زن داداش. می‌گفت هر چه در باغشان را زدم کسی به دادم نرسید"^۹»

قسمتی از رمان مشهور سیمین دانشور با نام «سووشون» را در این جا نقل کردیم تا به کارگیری زبان در آن مورد بررسی واقع شود. همچنان که از کلّ این بند استنباط می‌شود، رمان‌نویس سعی دارد خواننده خود را با استفاده از کاربرد ابزارهای زبان با دنیای بیرون مرتبط سازد و زیر و بم داستانی شیرین و جذّاب را با ظرافت تمام بیان کند. در واقع زبان در این بند حامل داستانی است که خواننده را به دنبال خود می‌کشد و فرصت آن را نمی‌دهد تا خواننده در خصوص خود زبان یا نوشتار تأمل کند. از همان جمله (fragment) آغازین «ابوالقاسم خان خانه نبود، خودش تلفن را برداشت و پرسید: عجب که یاد ما کردی زن داداش...» تمام واژه‌ها در ذهن ما مدلول‌هایی را ایجاد می‌کند که بلافاصله مصداق و مفهوم آنها را در خارج از کادر زبان یعنی دنیای بیرون جستجو می‌کنیم چون هر یک از ما به نحوی با آنها در ارتباط هستیم و تمام واژه‌های به کار رفته نمود زندگی روزمره ما می‌باشد. جملاتی چون «شنیده‌ام سحر با پای خودش پیش خسرو برگشته...»، «یکی می‌گوید مریضم را مریضخانه بخوابان. یکی می‌گوید حقم را از عدلیه بگیر. یکی می‌گوید اسم دخترم را مفت در مدرسه مهرآیین بنویس...» همه بیانگر مرجع و مصداق روشنی هستند و به نحوی خواننده را به آنها رهنمون می‌شوند و وی نیز بی‌هیچ مشکلی می‌تواند معنا و مفهوم آنها را در خارج از متن جستجو نماید. خلاصه اینکه متن پلی است بین خواننده و دنیای بیرون و چنین متنی «معصوم» (innocent) و شفاف است چرا که عاری از پیچیدگیهای زبانی می‌باشد و دنیای آشنا و تقریباً ملموسی را منعکس می‌کند.

البته بند انتخاب شده تنها به عنوان مثال مطرح شد و بدیهی است که

کلّ رمان «سووشون» بر داستان و ماجراهای شیرین استوار است و نوشتار و یا

به عبارتی «متن» مأموریت بیان آن را دارد. در واقع چنین می‌توان گفت که اکثر رمانهایی که صرفاً بر ماجراها و داستانهای شیرین استوار هستند، از اصالت و قابلیت زبان و نوشتار به دور می‌باشند. یعنی نویسنده بدون توجه به جنبه‌های مولد (productivité) و خلاق زبان، تنها از آن به عنوان وسیله بیان داستان استفاده می‌کند. در اینجا است که نوشتار یا «متن» چنان شفاف می‌گردد که هر خواننده‌ای از ورای آن دنیای بیرون را نظاره‌گر است و مصداق و معنای هر واژه را به راحتی درک می‌کند.

در رمان «باده کهن» نوشته اسماعیل فصیح، نقش نوشتار را درست در راستای نظریه‌ای که به آن پرداختیم، می‌یابیم. در این کتاب نویسنده سعی دارد تا اولاً با استفاده از زبان، فصاحت و بلاغت را در گفتگوهای قهرمانان داستان حفظ کند و ثانیاً روان بودن داستان و شیوایی و شفافیت آن را تضمین نماید. یک بند از این کتاب را به عنوان نمونه می‌خوانیم:

«چهارشنبه باهم به خانه شیک ۳۷۱ شرکتی آمدند، در منطقه مدیرنشین بریم. پری از دیدن سالن نشمین مجلل دلباز، با فرش‌های نایب. پرده‌های مخمل، مبلمان لوکس ظاهراً ابریشمی گلدار، و تلویزیون ۳۲ اینچ با آنتن ویژه و چرخان تقریباً ماهواره گیر، نفس بلندی کشید... و آرزو کرد مردم محله‌های کفیشه و چوبیده و سده آ بادان هم به نصف چنین نوایی برسند. اتاق‌های خواب با پرده‌های مخمل ارغوانی و روتختی‌های ابریشمی طلایی چیز دیگری بودند، همان طور هم اتاق توالت مجهز به وان حمام بزرگ، توالت خارجی، دستشویی شیک و دیوارهای کاشی ناب یا سرامیک.

بعد از اینکه وارد شدند، و پری کیف‌های دستی خود و دکتر را گوشه‌ای گذاشت، از دکتر خواست قبل از نماز اول حمام وان گرم و خوبی بگیرد و

رخوت و چرکی پنج شب در «خانه درویشان» از فن خود پاک کند. بعد با خنده اضافه کرد که خودش می‌رود ببیند در آشپزخانه سوپر لوکس ۳۷۱ با یخچال پر، چه کار می‌تواند بکند. دکتر با خوشحالی قبول کرد. (آنها در خانه تنها بودند، چون دکتر سرایدار زابر عبدالله را برای مرخصی سه روزه - با دعا و سپاس فراوان پیرمرد - به خانه در حال بازسازی شده‌اش در جزیره مینو فرستاده بود).^{۱۰}

متن بالا ترجمان آن چیزی است که در واقع تحقق مدلول

(réfèrent) نامیده می‌شود. واژه‌هایی چون چهارشنبه شب، خانه شیک ۳۷۱ شرکتی، منطقه مدیرنشین، پری، سالن نشیمن مجلل و دلباز، فرش‌های نایب، پرده‌های مخمل، مبلمان لوکس ظاهراً ابریشمی گلدار، تلویزیون ۳۲ اینچ با آنتن ویژه و چرخان تقریباً ماهواره گیر، محله‌های کفیشه، چوئیده و سده، آبادان، اتاق‌های خواب، پرده‌های مخمل ارغوانی، روتختی‌های ابریشمی طلایی، اتاق توالت، وان، حمام بزرگ، توالت خارجی، دستشویی شیک، دیوارهای کاشی، سرامیک، کیف‌های دستی، نماز، حمام، «خانه درویشان»، آشپزخانه، یخچال، دکتر، سرایدار، زابر عبدالله، مرخصی و جزیره مینو همه ارتباط خواننده را با آنچه که خارج از زبان است برقرار می‌سازند. به عبارت دیگر چنین می‌توان گفت که تقریباً اکثر واژگان موجود در بند مذکور حامل معنا و مفهومی است که دنیای بیرون را تفسیر می‌کنند و کاربرد زبان در آنها جز برای برقراری ارتباط بین متن از یک طرف و معنا و مصداق از طرف دیگر، چیز دیگری نمی‌تواند باشد.

از آنجا که رمان‌نویسی در ایران ریشه عمیقی ندارد و تقریباً مسئله وارداتی محسوب می‌شود و در واقع تقلیدی از یک نوع ادبی غرب است، رمان‌نویسان ایرانی نیز همواره از حیث فن و پردازش همان راه و روشی را دنبال کرده‌اند که نویسندگان غرب از قرون گذشته تا به امروز به آن پرداخته‌اند. یکی

از نویسندگان چیره‌دست فرانسوی که با خلاقیت‌های ادبی خود به عنوان پدر «واقع‌گرایان» قرن نوزده محسوب می‌شود، اونسوره دو بالزاک (Honoré de Balzac) است. وی در تمام آثار خود سعی دارد دنیای بیرون را برای خواننده توصیف و توجیه نماید. زبان و نوشتار حامل داستانهای شیرین و گیرای وی در آثارش است و به راحتی می‌تواند پل ارتباطی خواننده با دنیای بیرون باشد. مانند دو رمان ذکر شده ایرانی، رمان چرم ساغری (La Peau de chagrin) وی نیز پر از واژگانی است که توصیف‌گر مفاهیم و مصادیق بیرونی است. نمونه‌ای از آن را در این جا می‌خوانیم:

«وقتی که من دبیرستان را پایان رساندم، پدرم انضباط سختی را بر من تحمیل کرد و مرا در اطاقی مجاور اطاق کار خود جا داد؛ شب ساعت نه به رختخواب می‌رفتم و صبح ساعت پنج برمی‌خاستم. پدرم می‌خواست که من رشته حقوق را چنانکه باید و شاید فرا بگیرم. من در عین حال هم به دانشکده می‌رفتم و هم پیش یک وکیل دعاوی کار می‌کردم. ولی قوانین زمان و مکان چنان به سختی ناظر رفت و آمدها و کارهای من بود و پدرم هنگام شام خوردن چنان حساب دقیقی از من می‌خواست که...»^{۱۱}

بند ذکر شده نشان می‌دهد که فردی با دوست خود درد دل می‌کند و با نقل روایت و ماجراهای گذشته خود، وی را از بعضی مسایل شخصی خویش آگاه می‌کند. به عبارت دیگر تمام سعی راوی این است که مخاطب خود را با دنیای گذشته و بیرونی و تجربه شده خود آشنا سازد. واژگانی چون دبیرستان، پدرم، انضباط، اطاقی، مجاور، شب، ساعت نه، رختخواب، صبح، ساعت پنج، رشته حقوق، دانشکده، وکیل دعاوی... چیزی جز به مصداقهای مشخصی که همواره در جامعه با آنها روبرو هستیم، ارجاع نمی‌دهند. مخاطب یا از ورای

وی، خواننده بلافاصله با دیدن این دالّها معنا و مصداق آنها را در ذهن می‌سازد و ارتباط خویش را با دنیای خارج از زبان برقرار می‌کند.

به طوری که ملاحظه شد در بحث مربوط به «متن» و در نهایت «ادبیات» سعی بر آن شد تا با ارائه چند نمونه از نویسندگانی که بر ماجرا و داستانی تأکید دارند و زبان را صرفاً به عنوان وسیله‌ای برای ارتباط با دنیای خارج به کار می‌گیرند، رابطه بین زبان، مرجع و مصداق آن در بطن رمان مورد مطالعه واقع شود. متن در این نوع آثار در واقع بازتاب واقعیت‌های بیرونی یا مفاهیم تخیلی و تجسمی است و به هیچ وجه توجیه‌گر و توضیح دهنده خود نیست. بنابراین، چنین متنی از پیچیدگی‌های نوشتار بدور است و به صورت نوشتاری معصوم و شفاف مطرح می‌باشد که در آن به راحتی می‌توانیم جلوه‌های معنا و مصداق را بباییم.

۲- فرامتن یا برداشت درونی زبانی

متن (métatexte) یا به عبارت دیگر برداشت از خود متن گویای این است که دیگر بحث بر سر «ادبیات» در معنای خاص آن نیست، یعنی جنبه‌های تفسیری و شعری و معنایی (poétique) آن مورد نظر نمی‌باشد، بلکه جنبه «ادبیّت» آن مطرح است و در این جا است که عواملی چون زیبایی، قابلیت، اصالت، خلاقیت... نوشتار پا به عرصه می‌گذارد. البته اضافه می‌کنیم که تأکید بر ادبیّت اثر یا بر نوشتار به عنوان یک هدف، نظریه‌ای است که از سوی عده‌ای از منتقدان و نویسندگان غربی مطرح شده است و به دنبال آن نویسندگانی نیز به خلق آثاری در این زمینه پرداخته‌اند. یکی از فیلسوفان فرانسوی به نام میشل فوکو (Michel Foucault) معتقد است که «ادبیات و زبان

دیگر ارزش معرفتی یا شناختی ندارند. به زبان آشنای ما، هرگونه کارکرد پیام، همراه کارکرد «ارجاعی» آن از بین رفته است و تنها کارکرد ادبی [ادبیّت] آن باقی است، به این اعتبار می‌توان گفت که منش دلالتگری زبان جای خود را به «دلالتی درونی» [درون زبانی] داده است.^{۱۲} «بیشتر آثار ادبی مربوط به نهضت «رمان نو» و گاهی نیز «نوشته‌های مکانیکی» سورئالیستها و همچنین فعالیت‌های ادبی گروهی به نام «اولی بین‌ها» (oulipiens) در فرانسه متأثر از توجّهی است که به جنبهٔ ادبیّت اثر داده شده است.

البته با ارائه چند مثال توضیحاتی در مورد مسئله ذکر شده در بالا داده خواهد شد، اما در این جا لازم است به مسایل زیربنایی این نظریه بپردازیم. واژه «فرازبانی» (métalangage) اصولاً به اصطلاح فرامتنی تقدّم دارد چرا که این واژگان و جملات هستند که متن را ایجاد می‌کنند. بنابراین قبل از هر چیزی لازم است مسئلهٔ فرازبانی را در مطالعات زبان‌شناسی با ذکر مثالهایی مورد مطالعه قرار دهیم و سپس با آوردن مثالهایی مسئله فرامتنی را نیز مورد بررسی قرار دهیم. اگر جملاتی مانند «ماه از سه حرف تشکیل شده است»، «دانشمند مرکّب از اسم معنی و پسوند اتّصاف است»، «استقلال سه بخش است»... را بخوانیم، در واقع برای یافتن معنا و مفهوم این جملات نیازی نداریم تا مدلول خود را به دنیای بیرون متوجّه نماییم و یا مرجع و مصداق آنها را در خارج از زبان جستجو نماییم. بلکه این زبان است که به لحاظی زبان را توضیح و توجیه می‌کند و در نهایت همه این جملات «زبان زبانی» اند یا در اصطلاح زبان‌شناسی فرازبانی می‌باشند. به عبارت دیگر در درک و فهم این جملات به عناصر برون‌زبانی نیاز نیست، بلکه واحدهای درون‌زبانی هستند که معنا و مفهوم را برای ما آشکار می‌سازند.

یادآوری این نکته لازم است که تحقق معنا و مفهوم در نوشته‌های فرازبانی و به تبع آن فرامنتی از مکانیزمهای خاصی پیروی می‌کند که در بطن همان نوشته‌ها نهفته‌اند. برای درک و فهم این گونه نوشته‌ها و کشف مکانیزمهای موجود در آنها، باید واژه یا عبارت «محوری» (expression axiale) را یافت و با تحلیل و رمزپایی آن به معنا و مفهوم نوشته رسید.

به عنوان مثال وقتی جمله «ماه از سه حرف تشکیل شده است» را می‌خوانیم، توجه ما مستقیماً به نوشتار جلب می‌شود و عنصری مانند «سه حرف» که توجیه‌گر واژه «ماه» می‌باشد و عبارت محوری جمله است، نظر ما را به خود متوجه می‌کند و به ما کمک می‌کند تا بی‌آنکه به عناصر برون‌زبانی مراجعه نماییم، به راحتی معنا و مفهوم عبارت را درک کنیم. همچنین در جمله «دانشمند مرگب از اسم معنی و پسوند اُتْصاف است» واژه‌های «اسم معنی» و «پسوند» بیانگر معنا و مفهوم می‌باشد. پس کشف «عبارت محوری» به ما این امکان را می‌دهد تا تحلیل‌ها و تفسیرهای خود را از جمله یا نوشتار موردنظر ارائه بدهیم و به مکانیزم آن پی ببریم. در این عملیات مفهوم‌یابی یا در واقع «مکاشفه نوشتاری» (décryptage de l'écrit) چه در حیطه جمله و چه در چهارچوب متن (که به تفصیل از آن صحبت خواهیم کرد) رجوع به عناصر برون‌زبانی و یا تفحص درباره مرجع و مصداق در خارج از زبان امکان‌پذیر نمی‌باشد.

چنانچه دامنه بحث را اندکی بازتر کنیم، از نقش فرازبانی نوشتار به نقش فرامنتی آن می‌رسیم. در این باب چنین می‌توان گفت که حوزه معنایی درون‌زبانی نوشتار در کادر فرامنتی بسیار گسترده‌تر از جمله یا عبارتهای کوتاه می‌باشد. درست در این جا است که مسئله «ادبیّت» نوشتار در مقابل «ادبیّات»

مطرح می‌شود و زیبایی، قابلیت، یویایی، اصالت... آن مدنظر قرار می‌گیرد. زبان در این حیطة از کار برای خلاقیت‌های ادبی به کار گرفته می‌شود. اشعار و رمانهایی پا به عرصه وجود می‌گذارند که در آنها زبان تنها به عنوان وسیله منظور نمی‌شود، بلکه در خدمت خود زبان واقع می‌شود. برای درک این چنین رمانهایی، اشعاری و در مجموع آثار ادبی، خوانندگان نیازی ندارند تا معنا و مفهوم آن را در دنیای برون‌زبانی جستجو نمایند، بلکه کلّ نوشتار در خدمت یک جریان درون‌زبانی است که خواننده آگاه با کاوشی تیزبینانه و با تعقیب «عبارت محوری»^{۱۳} می‌تواند به آن دست یابد.

بنابراین آثار ادبی فراوانی را با مشخصات یاد شده می‌توان یافت که در هر یک از آنها نوشتار به نحوی از استقلال زبانی برخوردار است. در این جا سعی خواهیم کرد به مطالعه آثار چند تن از مشهورترین نویسندگان که این شیوه رمان‌نویسی را دنبال می‌کنند، بپردازیم.

از میان نویسندگان نهضت «رمان نو»، - که جملگی به اهمیت نوشتار تأکید می‌کنند، چرا که این مسئله خود یکی از اصول این نهضت محسوب می‌شود - می‌توان به آثار ناتالی ساروت (Nathalie Sarraute) و ژان ریکاردو (Jean Ricardou) اشاره کرد زیرا در این آثار ادبیّت اثر و جنبه فرامستی آن بسیار برجسته‌تر از ادبیّات (در معنای poétique) می‌باشد. از رمانهای مشهور ناتالی ساروت در این خصوص می‌توان به میوه‌های زرّین (Les Fruits d'Or)، بین مرگ و زندگی (Entre la vie et la mort)، صدایشان را می‌شنوید؟ (Vous les entendez?) و اکنشها (Tropismes) و احمق‌ها می‌گویند (disent les imbéciles) و به ویژه به نمایشنامه‌های وی اشاره کرد. از رمانهای ژان ریکاردو می‌توان از فستح قسطنطنیه

(L'Observatoire de Cannes) رصدخانه کن (La Prise de Constantinople) در هر یک از آثار ذکر شده، نویسنده با مهارت تمام دنباله‌رو «اصطلاح محوری» است و با بهانه قرار دادن آن، با واژه‌ها، اصطلاحات و جمله‌ها و در نهایت، با کلّ نوشتار به نحوی به بازی پرداخته است^{۱۴}.

در این جا لازم است یادآوری کنیم که این آثار به لحاظ خصیصه‌های ساختاری خود به آسانی به زبان دیگری ترجمه پذیر نیستند، زیرا چنانچه ترجمه شوند، در زبان مقصد همان ساختار و شکل زبانی (ادبیّت) را که تمام جذابیّت اثر بدان وابسته است، نخواهند داشت. اصولاً آثاری قابل ترجمه است که گویای مفاهیم برون‌زبانی بوده و یا به اصطلاح «ادبیّاتی» باشند و چنین آثاری، به هر زبانی که نوشته شوند، همواره پل ارتباطی خواننده و دنیای بیرون خواهند بود^{۱۵}، زیرا همواره وی را به مرجع و مصداق‌سازی در بیرون از زبان وادار خواهند کرد. نویسندگان آثار ذکر شده به این مسئله توجّه داشته‌اند که همواره جنبه‌های فرامتنی اثر را حفظ نمایند. اگر بخواهیم فنون به کار رفته در این آثار را مورد بررسی قرار دهیم، لازم است آن را به دو دسته عمده تقسیم کنیم: عمومی و اختصاصی.

درباره تکنیک کلی و عمومی این نوع آثار لازم است یادآوری کنیم که هر یک از نویسندگان مورد اشاره سعی بر آن دارد تا با اعمال تکنیک‌هایی، رمان خود را تا آنجا که ممکن است از رمان سنتی و اهداف آن دور کند. به عنوان مثال در رمان ناتالی ساروت با عنوان «بین مرگ و زندگی» برخلاف انتظار هیچ اشاره‌ای به مرگ و زندگی کسی یا شخصی نشده است. به عبارت دیگر اصلاً مسئله مرگ و زندگی آن گونه که مورد انتظار خواننده باشد مورد بحث واقع نشده است، بلکه عنوان رمان گویای این مطلب است که چنانچه از اصول

نوشتار که مورد قبول نویسندگان نهضت «رمان نو» می‌باشد عدول کنیم مرگ متن را فراهم کرده‌ایم و به اصول کهنه و سنتی نزدیک شده‌ایم و اگر به اصول نوشتار آن نهضت وفادار بمانیم زندگی و یا جان تازه‌ای به متن بخشیده‌ایم. به عبارت دیگر، نوشتار همواره بین مرگ و زندگی است. مرگ نوشتار (البته از دیدگاه نویسندگان نهضت «رمان نو») همان ادبیات یا ابزاری بودن زبان نوشتار و متن و جنبه‌های *poétique* می‌باشد و زندگی برای نوشتار همان ادبیّت، فرامتن و اصالت خود نوشتار است. همچنین، در رمان مشهور ژان ریکاردو تحت عنوان «فتح قسطنطنیه» روایت فتح تاریخی این شهر بیان نشده است، چرا که اگر مؤلف به این امر می‌پرداخت رمان وی دیگر در زمره آثار «رمان نو» واقع نمی‌شد، بلکه کاملاً به عنوان یک رمان سنتی محسوب می‌گردد. در این رمان، مانند تمام رمانهای مربوط به نهضت «رمان نو»، تأکید بر جنبه ادبیّت و فرامنتی رمان می‌باشد که به آن اشاره خواهد شد.

علاوه بر فنون کلی و عمومی که هر یک از نویسندگان طرفدار اصالت نوشتار بدان توجه دارند و به عنوان یک اصل کلی در نظر می‌گیرند، یک سری تکنیک‌های اختصاصی وجود دارد که با شگردهایی در هر یک از آثار یاد شده به کار گرفته شده‌اند. به عبارت دیگر، هر نویسنده با روش خاص خود رمان خویش را خلق کرده است و درست به همین علت است که فن نوشتاری هر نویسنده نسبت به دیگری متفاوت است و حتی آثار یک نویسنده از حیث تکنیک نوشتاری کاملاً از نویسنده دیگر متفاوت می‌باشد. در واقع، تفاوت عمده بین آثار منسوب به رمان سنتی و «رمان نو» در این است که در جریان اوّل نویسندگان سعی می‌کنند در قالب گروهها و مکاتب ادبی به نحوی آثار قلمی خویش را به همدیگر نزدیک کنند و یگانگی ایجاد نمایند، در حالی که در

جریان دوّم بر تمایز و افتراق بین آثار نویسندگان و حتّی آثار یک نویسنده تأکید می‌شود.

در این جا سعی می‌کنیم با ترجمه نمونه‌هایی از یک اثر نمایشی و یکی دو رمان به عنوان نمونه به مطالعه جنبه‌های فرامتنی و درون‌زبانی نوشتار بپردازیم. البته باید اذعان کرد که برگردان چنین متونی به لحاظ ساختار و شکل آنها نمی‌تواند چندان درست و کامل باشد، زیرا تمام زیبایی و اصالت این نوع متون در شکل و ساختار آنها نهفته است که در ترجمه، شکل و قالب دیگری می‌طلبند که همان شکل و ساختار اولیه نخواهد بود و دیگر آن جذبه نخستین زبان اصلی را نخواهد داشت. در یکی از نمایشنامه‌های ناتالی ساروت تحت عنوان «برای هیچ و پوچ (pour un oui ou pour un non) شاهد مشاجره دو شخصیت گمنام هستیم که تنها بر سر نحوه تلفظ یک عبارت به بحث پرداخته‌اند. خاطر نشان می‌سازیم که مشاجره دو شخصیت فوق در خصوص نحوه بیان یک اصطلاح، موضوع نمایشنامه را تشکیل می‌دهد:

«مرد اوّل: کدام‌ها؟ کدام کلمات؟ خیلی اذیتم می‌کنی... داری آزارم می‌دی...
بس کن...»

مرد دوّم: ولی نه، من آزارت نمی‌دم... اما اگه بهت بگم...

مرد اوّل: خوب؟ چه اتفاقی خواهد افتاد؟ بهم می‌گی که چیزی نیست...

مرد دوّم: بله درسته، چیزی نیست... و درست به خاطر همین هیچی است که...

مرد اوّل: آه داریم نزدیک می‌شیم... پس به خاطر همین هیچی یه که ازم فاصله

می‌گیری و رابطات را بام می‌بری...

مرد دوّم در حالی که آه می‌کشید: بله... به خاطر همین... تو هرگز نخواهی

فهمید... تازه هیچ کس نخواهد فهمید...

مرد اوّل: باز هم سعی کن... خیلی هم سنگدل نیستم...

مرد دوّم: چرا، سنگدل که هستی. تازه همه تون سنگدل هستید.

مرد اوّل: خوب حالا بنال... بینم چی شده...

مرد دوّم: راستش... چند روز پیش بهم گفتی... بهم گفتی... نمی دونم راجع به چی بود که خیلی خوشحال بودم... راجع به کدوم موفقیت بود که به خود می بالیدم... بله... به لحظه... وقتی از اون برات صحبت کردم... بهم گفتی: «این... خوبه».

مرد اوّل: خواهش می کنم به بار دیگه تکرار کن... نشنیدم...

مرد دوّم در حالی که جرأت پیدا کرده بود: بهم گفتی: «این... خوبه» درسته با همین تعلیق... با همین لحن...

مرد اوّل: درست نیست. نمی تونه این طور باشه... امکان نداره...

مرد دوّم: می بینی؟ بهت گفتم که... چه فایده...

مرد اوّل: نه واقعاً شوخی نمی کنی که؟ جدی می گی؟ ها...

مرد دوّم: بله، جدی. خیلی هم جدی...

مرد اوّل: گوش کن، بگو که خواب می بینی... ایکاش اشتباه می کردم... ظاهراً تو از به موفقیت برام صحبت کردی... تازه کدوم موفقیت؟...

مرد دوّم: چه اهمیتی داره... هر موفقیتی که می خواد باشه...

مرد اوّل: پس بهت گفتم: «این، خوبه»...

مرد دوّم در حالی که آه می کشید: نه کاملاً اینجوری... بین «این» و «خوبه» فاصله زیادی بود: «این... خووووبه» «خوبه» را خیلی کشیدی... خیلی کش دادی «خوووووبه» و از «این» خیلی جدا کردی... و نمی شه از آن بی توجه گذشت...

مرد اول: و فقط همین... لازمه بگم... همین فاصله قبل از «این» بود که باعث شد از من بیری؟...»^{۱۶}

در این نمایشنامه دو شخصیت گمنام با بهانه قرار دادن لحن گفتاری یکدیگر بر سر عبارت «این... خوبه» تا آخر به مشاجره می‌پردازند. برای درک این نمایشنامه فرامتنی لازم است خواننده به «اصطلاح محوری» که همان عبارت فوق می‌باشد، توجه کافی داشته باشد. در واقع این عبارت تنها یک بهانه است تا براساس آن نمایشنامه خلق شود. به عبارت دیگر «اصطلاح محوری» همانند منبعی است که تمام واژه‌ها، جملات و در یک کلام نوشتار از آن انشعاب پیدا می‌کند و نهایتاً به آن منتهی می‌گردد. در این نوع متون، مکانیزم نوشتار به خواننده اجازه نمی‌دهد تا مصداق و یا فهم آن را در خارج از زبان جستجو نماید بلکه نظر وی همواره به درون زبان و به بازی‌هایی که با واژگان انجام می‌گیرد، معطوف است.

در رمانی از همین نویسنده با عنوان اینجا (Ici) کلمات یا عبارات مشخصی «اصطلاح محوری» اثر را تشکیل می‌دهند. از همان بخش نخست رمان، نویسنده در جستجوی واژه‌ها یا جملاتی است که خواننده به تدریج و با مطالعه صفحه به صفحه رمان با آنها آشنا خواهد شد و «اصطلاح محوری» مورد نظر نویسنده را کشف خواهد کرد. در این مطالعه فرامتنی، نوشتار خواننده را به درون متن رهنمون می‌شود و خواننده فرصت آن را نخواهد داشت تا از ورای نوشتار با دنیای بیرون ارتباط برقرار نماید. به عبارت دیگر، نوشتار حالت خودارجاعی یا ارجاع درون‌زبانی دارد و به عنوان پل ارتباطی خواننده و جهان بیرون واقع نمی‌شود. به ترجمه قطعه‌ای از این رمان توجه کنید:

«این چه چیزی است؟ مثل یک سوت کم‌جان است... به سختی قابل

درک است... صدای بسیار ضعیفی است... فف (Ff)... فف (Ff)... از همین فف (Ff) است که می‌خواهد بیاید... درست همین صدا را می‌داد... فف (Ff)... اما از فف (Ff) هم نمی‌آمد... بلکه از... بی‌شک با صدای ف (Ph) آغاز می‌شد... ف (Ph) کاملاً در آن مشهود بود... ف (Ph) به دنبال خود می‌آورد... ف (Ph) پشت سر خود می‌کشد... فی (Phi)... و حالا فیل (Phil)... فیل (Phil) آنجاست و بقیه نیز می‌آید... بقیه هم می‌رسد... به سختی قابل نوشتن است... فیلیس (Phylis)... اما لیس (Lis) خیلی کوتاه است... خیلی سبک است... اما آن طولانی‌تر از این بود، سنگین‌تر از این بود... چی... فیلومن (Philomène)؟... کدام دیوهای بدطبعی برای بازی و تفریح این هجاهای زمخت را کنار هم گذاشته‌اند و این واژه را ساخته‌اند؟ باید این هجاها از هم بپاشند... چه چیزی جایگزین آن خواهد شد؟... پروزرپین (Proserpine)... پروزرپین (Proserpine)؟... بله، درست در همین پروزرپین (Proserpine) است... پس فیل (Phil) باید ناپدید شود... فیل (Phil) تنها یک گمان بود... اما نه... نمی‌تواند با پروزر (Proser) شروع شده باشد... پروزرپین (Proserpine) همه چیز را بهم زد... دوباره فیل (Phil) اینجاست... فیل (Phil) خودش را تحمیل می‌کند... فیل (Phil) مقاومت می‌کند... فیل (Phil)... در خلا معلق است... و در اینجاست که می‌آید... به یاری این سردرگمی، به کمک این بی‌نظمی می‌شتابد و خودی نشان می‌دهد فیلاتلی (Philatélie)... فیلارمونی (Philharmonie)... فیلادلفی (Philadelphie)...

فیلا دلفی (Philadelphie) ... ۱۷

ساروت در کتاب دیگر خود با عنوان میوه‌های زرین، سعی دارد خواننده خود را تا حد ممکن در کادر فرامتنی یا درون‌زبانی نگهدارد. «اصطلاح محوری» در این رمان همان واژه «میوه‌های زرین» است؛ به عبارت

دیگر، شخصیت اصلی رمان میوه‌های زرّین رمانی است با همان نام (میوه‌های زرّین) که ماجراهای مربوط به نگارش آن تمام اثر را به وجود می‌آورد. برای وارد شدن به جزئیات این اثر لازم است اشاره کوتاهی به جنبه‌های فرامتنی آن بشود: کتابی با عنوان «میوه‌های زرّین» منتشر می‌شود. به لحاظ خصیصه‌های نو آن (البته ما خوانندگان به هیچ وجه آن خصیصه‌ها را نخواهیم شناخت چرا که نویسنده آنها را برای ما آشکار نساخته است و چنانچه از آنها صحبت به میان می‌آورد، رمان از حالت ادبیّت خارج و به ادبیّات نزدیک می‌شود) در محافل علمی همواره از این کتاب بحث و گفتگو می‌شود، منتقدان زیادی له یا علیه این اثر موضع‌گیری می‌کنند و با بهانه قرار دادن کوچکترین مسئله‌ای سر صحبت را باز می‌کنند و پای این کتاب را به میان می‌کشند و باز به بحث می‌پردازند. به عبارت دیگر، «اصطلاح‌محوری» در این رمان همزمان هدایتگر نویسنده، نوشتار و خواننده می‌باشد. رمان به نحوی ترکیب یافته است که تمام مفاهیم و معانی به «اصطلاح‌محوری» منجر می‌شود و نویسنده با تکنیک‌های خاصّ خود اجازه نمی‌دهد که ذهن خواننده در بیرون از زبان یا نوشتار به دنبال مفهوم بگردد، بلکه نوشتار گویای نوشتار است (زبان زبان یا متن متن) و رمان مورد بحث (میوه‌های زرّین) در واقع نمود همان رمانی است (میوه‌های زرّین) که ما آن را در دست مطالعه داریم.

در اثر دیگری با عنوان بین مرگ و زندگی نویسنده باز سعی دارد با بهانه قرار دادن برخی از واحدهای زبانی به خلق ادبیّت اثر خود بپردازد. در این رمان نیز «اصطلاح‌محوری» نقش عمده‌ای را بازی می‌کند. با این تفاوت که این بار این اصطلاح در واژه‌ها یا جملات کوتاه قابل جستجو نیست، بلکه در متنی به وسعت یک داستان مطرح است. به عبارت دیگر، نویسنده با بهانه قرار دادن

چند واژه هم‌آوا (homonymes) به داستان‌پردازی درباره آنها پرداخته است. البته این داستانها جنبه برون‌زبانی ندارند چرا که به عنوان «اصطلاح محوری» محسوب می‌شوند که در حال توضیح و توجیه خود نوشتار می‌باشند و در واقع یک نوع جنبه فرامتنی به خود می‌گیرند. به عبارت دیگر هر یک از داستانهای موجود در رمان زائیده یکی از واژه‌های هم‌آوا می‌باشد و همه نوشتار که به صورت داستان بیان می‌گردد به خود آن واژه‌ها ارجاع داده می‌شود.^{۱۸}

در این اثر نویسنده مکانیزم خاصی را به کار می‌گیرد و خلاقیت فرامتنی پویایی به زبان می‌بخشد و قابلیت آن را دوچندان می‌کند. با خواندن این رمان عملاً تحقق یافتن تئوریهای مربوط به مسائل متن و فرامتن را درمی‌یابیم.^{۱۹} یعنی متنی در حال توضیح دادن متن دیگری است؛ به عبارت دیگر، در متن یک «اصطلاح محوری» وجود دارد که همه چیز در حول و حوش آن می‌چرخد. رمان از حالت ارجاع به برون‌زبانی به حالت درون‌زبانی یا «متن متن» تبدیل شده است و نمونه بارزی از رمان‌های فرامتنی می‌باشد. همچنانکه در بالا نیز ذکر شد، آثار مربوط به نهضت «رمان جدید» بیشتر جنبه فرامتنی دارند و مثالهای بالا نیز نمونه‌هایی از این موارد بودند که به آنها اشاره شد.

از نویسنده دوم این نهضت ادبی یعنی ژان ریکاردو که خود نظریه پرداز این نهضت می‌باشد، به اختصار یاد خواهیم کرد. رمان مشهور وی با عنوان فتح قسطنطنیه از آثاری است که در آن کلاً به جنبه‌های نوشتاری و فرامتنی تأکید شده است. در سرتاسر این رمان تله‌های نوشتاری و ترکیبهای گوناگون بازی با نوشتار گنجانده شده‌اند که تقریباً اهداف اصلی نویسنده را تضمین می‌کنند.^{۲۰} خوانند «هوشیار» (attentif) - به گفته خود ریکاردو - باید

بتواند به آن تله‌ها و بازیها دست یابد و مکانیزم رمان را کشف کند. توجه به خود نوشتار و جنبه‌های درون‌زبانی و فرامتنی، چنان سیطره‌ای بر اثر دارد که حتی عنوان یعنی فتح قسطنطنیه (La Prise de Constantiople) در نوار جلد کتاب با تحریف مختصری به نثر قسطنطنیه (La Prose de Constantiople) تبدیل می‌شود تا خواننده متوجه بشود که نکته اصلی رمان زبان و نوشتار است و نه روایت. زیرا در زبان فرانسه قرابت بسیار تنگاتنگی بین واژه (prose) (نثر) و (prise) (فتح) از نظر تلفظ و ظاهر وجود دارد اما از دیدگاه معنی این دو واژه کاملاً از همدیگر متفاوت هستند. ژان ریکاردو با گذاشتن واژه prose به جای prise می‌خواهد تقدّم نوشتار یا صورت و شکل (ادبیّت و جنبه‌های فرامتنی) آن را بر معنی یا محتوا (ادبیّات و جنبه‌های متنی) نشان بدهد. دربارهٔ خلاقیتهای ادبی سوررئالیست‌ها نیز می‌توان گفت که این آثار بیشتر از یک جنبه فرازبانی برخوردارند تا «ارجاعی». به عبارت دیگر، بیشتر ادبیّتی هستند تا ادبیّاتی، زیرا پیروان این مکتب زیبایی نوشتار را در ارجاع و مصداق برون‌زبانی نمی‌دانستند، بلکه زیبایی را در همان ناهمگونی خود نوشتار می‌یافتند و ادّعا داشتند از آنجا که «نوشتار مکانیکی» دور از حیطة عقل و منطق به وجود می‌آید، پس با تفسیر و توضیح عقلی یا به اصطلاح عوامل برون‌زبانی سازگار نیست و به‌ویژه اینکه روح و جوهره چنین نوشتاری در خود نوشتار است و اگر با معنی و مفهوم، و نقل و منطق سازگاری ندارد، این مسئله اصالت و پویایی آن را نشان می‌دهد. بنابراین می‌توان ادّعا کرد که آثار سوررئالیستی اغلب درون‌زبانی‌اند تا مصداقی یا ارجاعی.

یکی دیگر از انواع شیوه‌های رمان‌نویسی در غرب گروه اولیپو (ouliipo)^{۲۱} می‌باشد که پیروان آن را در بالا با نام اولیپین‌ها (oulipiens) ذکر

کردیم. در این جا سعی بر آن نیست تا جزئیات و تمام ویژگی‌های این گروه خاص ادبی را مورد بررسی قرار دهیم، بلکه تنها به جنبه فرامتنی آن که روشنگر بحث ما نیز می‌باشد، اشاره می‌کنیم: پیروان این گروه ادبی کاربرد ریاضیات گونه ادبیات را خواستارند و بر آن اصرار می‌ورزند. درست در این حیطه از کار است که اهمیت دادن به خود نوشتار مطرح می‌شود و در واقع متن در خدمت متن قرار می‌گیرد. در این گونه رمانها «اصطلاح محوری» به صورت بازی با کلمه یا حروف مطرح می‌شود و تمام تلاش نویسنده نیز به این معطوف می‌شود که جنبه درون‌زبانی یا فرامتنی اثر خود را به هر ترتیبی که باشد مطرح نماید و حلاوت بازی و اهمیت نوشتار را حفظ کند. به عنوان مثال، نویسنده تصمیم می‌گیرد رمانی بنویسد (حتی در چند صد صفحه) که در آن یکی از مصوتها به کار گفته نشود یا برعکس، اثری بیافریند که در آن تنها از یک مصوت استفاده شود.^{۲۲}

خواننده این آثار به دنبال بازی با کلمات و واژگان است و سعی می‌کند تا به نحوی از مکانیزمهای موجود در آن سردرپیاورد. نویسنده به لحاظ پیگیری مداوم «اصطلاح محوری» بر عوامل درون‌زبانی خود می‌افزاید و متن را در خدمت بازی آغاز شده می‌گذارد که باید تا انتها آن را تعقیب نماید و خواننده نیز برای درک و فهم این اثر نیازی ندارد تا به دنیای برون‌زبانی مراجعه کند و معادلهای ذهنی خود را در آنجا جستجو نماید. در این نوع آثار، خواننده از آنجا که بازیگر و حریف طرف مقابل، یعنی نویسنده می‌باشد، حتی گاهی در صدد آن نیست تا برای درک و فهم اثر به تفکر بپردازد، بلکه تمام حواس خود را به شکل نوشتار و چگونگی انجام آن معطوف می‌دارد. زیرا چیزی که در این نوع آثار معنا و مفهوم دارد همان ظاهر و شکل نوشتار می‌باشد.

اما آنچه در این بحث از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است و می‌توان به بهانه نتیجه‌گیری از آن صحبت کرد، این است که در تاریخ ادبیات همه سعی داشتند تا نوعی دگرگونی در خلاقیت‌های ادبی ایجاد کنند. ادبیات قرن نوزده در غرب نه تنها اذهان خوانندگان را تسخیر کرده بود بلکه قابلیت زبان را نیز تا حدّ یک ابزار تقلیل داده بود. از همان ایّام رمانهای واقع‌گرا، ناتورالیستی، متعهد... همه اصالت زبان را نادیده گرفته بودند و آن را در خدمت پیامها و افکار خود قرار داده بودند. اما از نیمه دوّم قرن بیستم به بعد و حتّی قبل از آن نیز در تمام زمینه‌های هنری تحولاتی انجام گرفته بود. لازم بود تا در عرصه ادبیات نیز تغییرات و نوآوری‌هایی انجام پذیرد. زیرا چنانچه تحوّل در این زمینه انجام نمی‌گرفت ادبیات به صورت بسته می‌ماند و از سایر شاخه‌های هنری منزوی می‌شد. نخستین حرکتی که در این زمینه به عمل آمد توجّهی بود که عده‌ای از منتقدان و زبان‌شناسان نسبت به ادبیات داشتند. در این جا نمی‌خواهیم تا ریشه این حرکت‌های سازنده را از آغاز تا کنون مورد بررسی قرار دهیم، اما نقش عمده برخی از حرکت‌های ادبی را نباید فراموش کرد. با به وجود آمدن «نقد نو» در ادبیات، باورهای تازه‌ای در زمینه خلاقیت‌های ادبی پدید آمد. بعضی از منتقدان به نقش زبان و پویایی آن اهمیّت ویژه‌ای قایل شدند. بنابراین ادبیات نیز همگام با سایر فعالیت‌های هنری به تجدید حیات خود پرداخت بحث مربوط به ادبیّت اوج گرفت و همچنانکه در بالا نیز به آن اشاره شد، جنبه‌های فرازبانی و فرامتنی در ادبیات نمونه‌های خوبی از این بحث هستند، به گونه‌ای که حتّی بر برخی از منتقدان به جای واژه «نویسنده» (écrivain) که نماد و آفریننده جنبه‌های معنایی، شعری و صناعی (poétique) ادبیات است، کلمه «نویسا» (écrivain) را پیشنهاد کردند (از جمله رولان بارت) که این امر در واقع تأکیدی بود بر

اهمیت نوشتار و ارجاعات درون‌زبانی. این منتقدان با بیان این تفکر اعلام می‌داشتند که دیگر عصر نویسندگی (جنبه ادبیاتی) به پایان رسیده است و اکنون باید از مرحله فرامتنی (جنبه ادیبتی) سخن به میان آورد.

پی‌نوشتها

- ۱- فرهنگ فرانسه - فرانسه (petit Robert 1).
- ۲- شمیسا سیروس، کلیات سبک‌شناسی، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۴، ص ۲۸۳.
- 3- Oriol-Boyer C., *L'écriture du texte: théorie, pratique, didactique*, t. I, pp. 110-117.
- ۴- از طرفداران این نظریه می‌توان به ژرار ژنت (Gérard Genette)، رولان بارت (Roland Barthes) و دیگران اشاره کرد.
- ۵- بحث مربوط به مثلث ارجاعی یا معنایی توسط زبان‌شناسانی چون اودگن (Odgen) و ریشار (Richards) مطرح شده است.
- ۶- البته این تصوّر خارج از حالت مدلول‌یابی بوده و یک گام فراتر از آن است که بیشتر در حیطه ارجاع می‌باشد.
- ۷- به عنوان مثال با خواندن واژه «صندلی» ممکن است مدلولی که از آن می‌سازیم بسیار متفاوت از مدلولی باشد که دیگران از آن ساخته‌اند. این تفاوت‌های مدلولی را بیشتر در «جزئیات» (sème) موجود در «مرجع» می‌دانند که اصولاً در مدلول‌سازی با آن روبرو می‌شویم.
- ۸- بحث مولد بودن زبان (productivité du langage) از مباحث بسیار مهم جنبه‌های فرازبانی است که در فرصتهای بعدی به آن خواهیم پرداخت.
- ۹- دانشور سیمین، سووشون، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۵۶، ص ۱۵۱.
- ۱۰- فصیح اسماعیل، باده کهن، نشر البرز، تهران، چاپ سوم، ۱۳۷۶، ص

۱۲۵-۱۲۶.

۱۱- بالزاک اونوره، چرم ساغری، ترجمه محمود اعتمادزاده، نشر جامی، تهران، ۱۳۶۸، ص ۲۰-۱۲۱.

۱۲- احمدی بابک، ساختار و تأمیل متن: نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، جلد ۱، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲، ص ۱۹۶.

13- Kerbrat-Orecchioni C., *L'Enonciation, de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980, p. 34.

۱۴- لازم است در این جا یادآور شویم که در آثار ژان ریکاردو جنبه‌های بازی گونه زبان بسیار زیاد است. به عبارت دیگر این جا، متن موجود در رمان صحنه بازی‌های زبانی است و نویسنده هدفی جز از بین بردن روایت و اهمیّت بخشیدن به کاربرد زبان ندارد.

15- Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Gallimard, Paris, 1966, p. 367.

16- Sarraute Nathalie, *Théâtre*, Gallimard, 1978, p. 12-14.

17- Sarraute Nathalie, *lci*, Gallimard, 1995, p. 12-13.

۱۸- رجوع شود به مقاله‌ای تحت عنوان «آیا رمان جدید ترجمه پذیر است؟». این مقاله در نخستین همایش ادبی ایران که از ۲۹-۲۷ بهمن ماه ۱۳۷۸ در دانشگاه فردوسی مشهد برگزار گردید، ارائه شده است.

۱۹- تئوریهای مربوط به مسایل زبانی و به ویژه نوشتاری و فرامتنی ابتدا در بحثهای مربوط به چگونگی خلق «ماجرها» در برخی از کتابهای مربوط به نقد مورد بررسی قرار گرفت که در رشد جنبه‌های فرازبانی و تضعیف روایت و داستان نقش اساسی داشتند. از آن جمله می‌توان به کتابهای زیر اشاره

کرد:

- Dallenbach Lucien, *Le Récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977.
- Albérès RM., *La métamorphose du roman*, Albin Michel, Paris, 1972.

۲۰- نویسندگان «رمان نو» اغلب از نظریه‌های زبان‌شناسان صورت‌گرا و ساختارگرا پیروی می‌کنند و این رمان نمونه خوبی است برای نشان دادن تقدّم صورت و شکل نوشتار بر معنی و محتوای آن.

۲۱- گروهی با نام اولیپو (Oulipo) *Ouvroir de Littérature Potentielle* که سعی می‌کرد با به کارگیری روشهای ریاضی، آثار ادبی گذشته را به نحوی به صورت بازی گونه تغییر دهد. از نویسندگان مهم این گروه می‌توان از ژورژپرک (Georges Perec)، فرانسوالولیوننه (Francois Le Lionnnais) و ریمون کونو (Rymond Queneau) یاد کرد.

۲۲- از جمله رمانهایی که به این شیوه نوشته شده است، می‌توان به رمانهای ژورژپرک با عنوان ناپدیددی (La Disparition) و ارواح (Les Revenentes) اشاره کرد.

منابع

- ۱- احمدی بابک، ساختار و تأویل متن: نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، جلد ۱، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲.
- ۲- بالزاک اونوره، چرم‌ساغری، ترجمه محمود اعتمادزاده، نشر جامی، تهران، ۱۳۶۸.
- ۳- داد سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۷۸.
- ۴- دانشور سیمین، سووشون، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۵۶.
- ۵- شمس‌سیا سیروس، کلیات سبک‌شناسی، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۴.
- ۶- فرهنگ فرانسه - فرانسه (1 petit Robert).
- ۷- فصیح اسماعیل، باده کهن، نشر البرز، تهران، چاپ سوم ۱۳۷۶.
- ۸- مقصدادی بهرام، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، انتشارات فکر روز، تهران، ۱۳۷۸.
- 9- Albérès R. M., *La Métamorphose du roman*, Albin Michel, Paris, 1972.
- 10- Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard, Paris, 1966.
- 11- Dallenbach Lucien, *Le Récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977.
- 12- Dubois J., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris, 1994.
- 13- Kerbrat-Orecchioni C., *L'Enonciation de la subjectivité dans le*

- langage*, Armand Colin, Paris, 1980.
- 14- Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod, Paris, 1990.
- 15- Oriol-Boyer C., *L'écriture du texte: théorie, pratique, didactique*, tome I.
- 16- Ricardou J., *L'Observatoire de Cannes*, Ed. de Minuit, Paris, 1961.
- 17- Ricardou J., *Le Nouveau Roman*, Ed. du Seuil, Paris, 1990.
- 18- Sarraute Nathalie, *Entre la vie et la mort*, Gallimard, Paris, 1968.
- 19- Sarraute Nathalie, *Les Fruits d'Or*, Gallimard, Paris, 1963.

