University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir **p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092**

Eric Chevillard: On This or That Side of Writing

Allahshokr Asadollahi Tejaragh [1] 0000-0001-6336-8695 **Zeynab Tahmasebi** [1] 0009-0008-6362-3615

1. Departement of French language & litterture, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: nassadollahi@yahoo.fr
2. Departement of French language & litterture, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: Zeynab.tahmasebi@yahoo.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 25 July 2021

Received in revised form: 30 April 2022

Accepted: 09 May 2022

Published online: December 2023

Keywords:

Eric Chevillard, fragment, digression, playful, subversion.

ABSTRACT

Born in 1964, Eric Chevillard is a French writer who has devoted himself entirely to literature. His first book entitled Mourir d'enrhume was published by Editions de Minuit in 1987. Three years later, Chevillard demonstrated his stylistic audacity in Palafox (1990). This article studies Eric Chevillard's writing and his use of humor in Le Vaillant Petit Tailleur and L'Autofictif. This paper seeks to find out what type of humor he demonstrates and what purpose it serves. Chevillard's works are often described as playful novels, which will be examined on the basis of three points. First, we will examine how in L'Autofictif, Chevillard associates the content with form, using fragmentary writing. Furthermore, studying Le Vaillant Petit Tailleur, we will discuss the artist's ability to connect digression with language, and finally we will show how the tale is subverted in order to become a playful story.

Cite this article: Assadollahi Tejaragh, Allahshokr& Tahmasebi, zeynab. "Eric Chevillard: below or beyond the writing" . *Research in Contemporary World Literature*, 28 (2), 369-387. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2021.325569.2172

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2021.325569.2172

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

پژوهش ادبیات معاصر جهان

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

اریک شویار : این سو یا آن سوی نوشتار

الله شکر اسداللهی تجرق ✉[۱] زینب طهماسبی [۲]

۱. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز،تبریز،ایران.. رایانامه: nassadollahi@yahoo.fr

۲. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز،تبریز،ایران.. رایانامه: Zeynab.tahmasebi@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۸/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۳

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰

کلیدواژه‌ها:

"شویار" ، "نوشتار"، "قطعه"، "حاشیه‌روی" ، "تخریب" ، "رمان تفننی".

چکیده

اریک شویار متولد ۱۹۶۴ در لاروش–سور–یون[۱]، نویسنده‌ای فرانسوی است که خود را تماماً وقف ادبیات کرده است. به گفتهٔ اولیویه بسار–بانکی[۲] و پیر ژوردر[۳] "نویسندگان کمی هستند که زندگی‌شان اینگونه آمیخته در ادبیات باشد"(۲۰۱۶،ص ۷). ما در این مقاله با بررسی دو اثر وی، *خویش داستان‌نویس*[۴] و *خیاط کوچولوی شجاع*[۵] ، به مطالعهٔ نوشتار شویار و مطالعه طنز در آثارش می‌پردازیم اما سوال اینجاست که شویار چه مقوله ایی از طنز را به مخاطب نشان می دهد؟ و با چه هدفی؟ براساس نظر منتقدان، آثار شویار ویژگی های رمان تفننی را شامل می شود که در این پژوهش سه ویژگی آن را بررسی می کنیم. در بخش اول قطعه نویسی را مطالعه می کنیم ، در بخش دوم نیز با بررسی رمان *خیاط کوچولوی شجاع* ، هنر شویار را در مرتبط کردن حاشیه روی و هنر زبان نشان خواهیم داد و در بخش نهایی شاهد تخریب داستان ها برای تبدیل شدن به یک رمان تفننی خواهیم بود.

استناد: اسداللهی تجرق، الله شکر و طهماسبی، زینب. "اریک شویار : این سو یا آن سوی نوشتار". *پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۲۸ (۲)*، ۳۸۷-۳۶۹.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2021.325569.2172

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

[1] La Roche-sur-Yon

[2] Olivier Bessard-Banquey

[3] Pierre Jourdre

[4] *L'Autofictif*

[5] *Le Vaillant Petit Tailleur*

۱– مقدمه

آثار داستانی اریک شویار به شدت مورد توجه و علاقه‌ی خوانندگان و منتقدان ادبی قرار گرفته است. وی درکنار اشنوز[1] و ژان–فیلیپ توسن[2]به عنوان نماینده‌ی نسل جوان انتشارات می‌نویی شناخته می‌شود. منتقدان او رایکی از چهره‌های شاخص رمان تفننی[3]توصیف می‌کنند: در واقع شویار به عنوان‌یکی از بهترین نمایندگان رگه‌های طنز در ادبیات فعلی شناخته می‌شود (این سؤال مطرح می‌شود که ما چه نوع ادبیاتی را مستقیما به کمدی، به منزله‌ی ژانری که همیشه با ادبیاتِ نسبتاً عامیانه همراه بوده است، ربط می‌دهیم؟) از سوی دیگر، باصحبت در مورد «رمان تفننی»یا «داستان‌های سرگرم‌کننده[4]» این امر را جبران می‌کنیم، زیرا این اصطلاحات این مزیت را دارند که به چیزی که ما همچنان تحت عنوان نوشتار خنده‌دار و مضحک از آن‌یاد می‌کنیم–که درمرز پوچی و درنظام ناشایستگی محض قرار دارد– جریانی عقلانی‌تر و متفکرانه‌ترمی‌دهند. (رنه ادت ۱۰۵)

این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی–تحلیلی و با استفاده ار منابع کتابخانه‌ایی و مصاحبه‌های اریک شویار به بررسی نوشتار این نویسنده پرداخته است. اریک شویار نویسنده ایی پست مدرن است که ویژگی‌های طنز پست مدرن در آثارش نمایان است. تاکنون پژوهش‌های متعددی به مطالعه‌ی پست مدرنیسم (مریم شیبانیان ۲۰۱۸)یا طنز در ادبیات(علی محمدی ۲۰۱۶) پرداخته‌اند، اما با بررسی پیشینه‌ی تحقیق متوجه شدیم پژوهش عمده‌ای روی این نویسنده انجام نشده است بنابراین در این مطالعه تلاش کرده‌ایم با نگاهی نو، نوشتار اریک شویار را به مخاطب معرفی کنیم.

اما این سوال مطرح می‌شود که طنز چگونه نزد این نویسنده بیان می‌شود و چگونه کارکردی می‌تواند داشته باشد؟ مارک دانیل[5]، در اثرِ خود موسوم به *اریک شویار، هنر ضد حمله*[6]، به مطالعه‌ی طنز در آثار شویار می‌پردازد. با خواندن این مطالعه‌ی دانشگاهی، آنچه محرز می‌گردد وهیچ منتقدی آن را انکار نمی‌کند این است که داستان‌های اریک شویار واجد شرایط داستان‌های «تفننی»یا به قول برونو بلانکمن[7]، «داستان‌های سرگرم‌کننده»(بلانکمن ۲۰۰۲) هستند و این داستان‌ها با مقوله‌ی طنز در ارتباط هستند. به گفته‌ی مارک دانیل، طنز نزد این نویسنده با شعرمرتبط است و هیچ نوع سنگدلی یا وقاحتی ندارد: «طنز، شعر: درذات آنهاست. پیوندی که داستان‌های شویار اصالت عمیق آن‌ها را

---

[1] Echenoz

[2] Jean-Philippe Toussaint

[3] Roman ludique

[4] Fictions joueuses

[5] Marc Daniel

[6] Marc Daniel, *Eric Chevillard, l'Art de la contre-attaque*, Editions Le Manuscrit, Paris.

[7] Bruno Blanckman

ترسیم می‌کند. از طریق این پیوند است که هدف‌گیری انتقادی وکنش مبتکرانه به طورهمزمان محقق می‌شوند» (دنیل ۳۰۳). وی تصریح می‌کند که داستان تخیلی[1]نزد این نویسنده «همیشه جامه‌ای از امر غیرمنتظره» بر تن «زیبایی‌شناسی بی‌قیدی» (۳۰۳) می‌پوشاند، و این «زیبایی‌شناسی بی‌قیدی» اصطلاح خاص و شاید کمی‌ناقص برونو بلانکمن است(بلانکمن ۶۴).

در این پژوهش با پرداختن به دو اثر اریک شویار به مطالعه‌ی نوشتار وی به عنوان داستانی تفننی می‌پردازیم و سه ویژگی از این‌گونه داستان‌ها را بررسی می‌کنیم: ۱- قطعه نویسی ۲- حاشیه روی ۳- هنر تخریب. اریک شویار از طریق نوشتار تفننی و بازی با گفته پردازی خود، در طول داستان‌هایش، در پرسشگری خود دو مفهوم اساسی مدرنیته،یعنی بینامتنیت[2]و منسوبیت به نویسنده[3]را توسعه می‌دهد (ماری ادیل آندره۱۱۷). در واقع، شویار از این‌که به خواننده‌ی خود نوعی رابطه‌ی بورلسک و گیج‌کننده ارائه دهد لذت می‌برد و بدین ترتیب نوعی نوشتار را به کار می‌برد که احتمالات ناخوشایند ناشی از تکرار مداوم وخسته‌کننده شدن جلوگیری می‌کند.

شویارازطریق نشان دادن شخصیت خود به عنوان راوی- نویسنده، که به‌عنوان مثال در *خارپشت*[4] و *گوش قرمز*[5]با آن مواجه می‌شویم،یک مکانیسم گفته‌پردازی دوبخشی را ایجاد می‌کند که از آن به عنوان ابزاری برتر برای نشان دادن تعصبات و جهت‌گیری‌های شاعرانه‌ی خود با لحن طنز وخویش‌خندی[6]و به مدد یک فرآیند گفته‌پردازی مبتنی بر اصلاح و بازسازی استفاده می‌کند: ما صدای یک راوی را می‌شنویم که به نظر می‌رسد مبتلا به مگالومانیا (هذیان خودبزرگ‌بینی) است و اصول شاعرانه‌ای را بیان می‌کند که بدون استفاده از خویش‌خندی نمی‌توانستند منتقل شوند. به نظرمی‌رسدگفتمان فرامتنی[7]هم با خنده و هم با جدیت عجین شده است: آنچه به نظر می‌رسد راوی برای خندیدن بیان کرده، برای نویسنده بُعد مهمی‌دارد و برعکس، هر آنچه برای نویسنده دارای بُعد جدی است، از طریق شخصیت راوی-نویسنده‌ی وی با ریشخند و استهزاء بَزَک شده است:

از آنجا که خواننده باید به هرحال با چشمان بسته از این گذرگاه عبور کند، من چند کلمه خطاب به وی اضافه می‌کنم که حداقل در رابطه با حاشیه‌روی در ذهن و ضمیر مدارم، نه به عنوان یک عمل

[1]Fiction
[2]Intertextualité
[3]Auctorialité
[4]*Du Hérisson*
[5]*Oreille rouge*
[6] Autodérision
[7]Discours métatextuel

بی‌قید یا طفره‌آمیز، نه به عنوان عیبِ‌یک ذهن مردد، هذیان‌گویا گیج، نه به عنوان ترفند و تمهیدی برای رد موانع، بلکه در اینجا به عنوان تنها راه پیش بردن صحیح داستان، راهی که مشروع‌تر از هر راه دیگری است و در هر صورت از فرض بر اثر بخشی برادران گریم مشروع‌تر است که در ده صفحه موضوع را سرهم‌بندی می‌کنند و سراغ داستان بعدی می‌روند. (شویار ۲۰۰۳، ۱۰۹ و ۱۱۰)

به نظر می‌رسد تمجید ازحاشیه‌روی همواره با هدفی آشکار مبتنی بر تقویت این پدیده همراه باشد، که گرچه راوی وانمود می‌کند که از بابت این حاشیه‌روی از خواننده عذرخواهی می‌کند، اما به خوبی در آثار شویار نمایان است و به بیان کلی‌تر،یکی از ویژگی‌های متمایز (یایک ویژگی خاص) نوشتار وی است.

این زیاده‌گویی که با موفقیت در قصه برادران گریم به کار رفته و از ده صفحه به دویست و پنجاه و نه صفحه در کتاب افزایش می‌یابد، درصورتی که هدف دیگری،یعنی بهبود متن مبدأ، آن را تکمیل نکند، بی‌فایده خواهد بود. بنابراین بهبود کیفی برای تقویت جنبه‌ی کمی‌فرآیند است. به علاوه، راوی که از این اقدام خود راضی است، خیلی زود این هدف را برای بهبود زیرمتن[1] نیز مطرح می‌کند: «اکنون که زمان سپری شده است، با نگاهی دوباره به اثری که محقق شده، گمان می‌کنم بی‌اغراق می‌توانم بگویم که ره به خطا نبرده‌ام. روایت به تراکم و عمق دست‌یافته و به هیچ وجه شور و نشاط خود را از دست نداده است؛ بی‌شک این گونه حتی اگر بشّاش‌تر از قهرمان پرشور و حرارتش نباشد، حداقل به همان اندازه پرشور است» (شویار ۲۰۰۳، ۳۵).

با این حال، باز هم در جای دیگری در مقایسه بین این قصه و *دون کیشوت*[2]، معنای واقعی هدف راوی دوباره از طریق بازی دوگانه‌ی گفته‌پردازی آشکار می‌شود:

برای تبدیل *خیاط کوچولوی شجاع* به *دون کیشوت*، چند اصلاح و تصحیح در متن آن‌ها لازم است؟چه کار عظیمی!

و نیز چه پروژه‌ی پرشوری!

احتمالاً باید عمری را صرف این کار کرد، اما با کمال صبر، با قطع کردن اینجا، زدن ازآنجا، هرس کردن زیاد، افزودنِ بسیار، مشخص کردن آنچه در ابهامات و حتی ناگفته‌ها پنهان بود، با اصلاح مجدد هر جمله، این اقدام می‌تواند به ثمر بنشیند. وقتی داستان خیاط کوچولو این‌گونه اصلاح شود، بی‌تردید جذاب‌تر و سرشار از معانی ثانویه‌ای خواهد بود که بشریت از آن سود می‌برد؛ هر کتاب بزرگی همچون آینه‌ای اصلاح‌گر برای اشیاء و موجودات است. (۱۷۹)

[1] Hypotexte

[2] Don Quichotte

واضح است که شویار در اینجا سبک دیگری از بازنویسی *دون کیشوت* را ارائه می‌دهد که چون نتیجه‌ی بهبود *خیاط کوچولوی شجاع*است، بنابراین متن دیگری کاملاً مشابه متن پیرمنار[۱] ارائه می‌دهد و همچنین به چالش بورخس[۲] مبنی بریک متن واحد برای نویسندگان مختلف، نیز پاسخ می‌دهد. راوی شویار، که از این نظر شبیه شخصیت خودش است و در معرض مگالومانیا و خویش‌خندی است، در برابر هیچ چالشی عقب‌نشینی نمی‌کند: در اینجا به نظر می‌رسد هدف اصلی، برابری کردن با سروانتس[۳] و بورخس‌یا حتی بهتر از آن‌ها کار کردن است. بنابراین‌یادآوری می‌کنیم که قرار است نوعی سبقت از مفهوم بینامتنیت، که توسط مدرنیته ایجاد شده بود، ارائه شود.

راوی که سرانجام پیروزمندانه در مؤخره‌ی کتاب، قصه را از آن خود می‌کند، دوباره مسئله‌ی امکان یا عدم امکان منسوبیت به نویسنده را مطرح می‌کند: «این هم از اثرِ به سرانجام رسیده. من اکنون نویسنده‌ی خیاط کوچولوی شجاع هستم» ؛ این جمله پس از اعلام پروژه با لحنی کاملاً تقلیدی اظهار شده است: «[...] بی‌شک این داستان مشهور است، اما از ابتدا دچار فقدان نویسنده بوده است: هنوز هم خیلی دیر نیست برای اینکه به این داستان یک نویسنده بدهیم. این نویسنده من خواهم بود» (۲۶۵).

در حقیقت راوی می‌خواهد متعاقباً با نشان دادن «متن بنیان‌گذار[۴]» که هنوز در داستان خیاط کوچولوی شجاع وجود ندارد، نقص منسوبیت قصه به نویسنده را به کمال برساند، و همین امر مانع از حضور خیاط کوچولوی شجاع در زمره‌ی شخصیت‌های افسانه‌ای مانند *ادیپ*[۵]، *دونژوان*[۶] و غیره می‌شود. وقتی راوی قادر مطلق و مبتلا به مگالومانیا، که در انتهای کتاب، خود را نویسنده داستان اعلام می‌کند را به نویسنده منسوب می‌کنیم، در واقع این امر بر منسوبیت متناقض برادران گریم به نویسنده دلالت دارد. بنابراین راوی خود را به عنوان نسخه‌ی بدل قهرمان خود و نیز به عنوان کسی که موفق می‌شود شاهکار خود را به کمال برساند معرفی می‌کند. بنابراین، نویسنده، راوی و شخصیت هرسه سرانجام شاهکار خارق العاده‌ی «متحیر ساختن همگان با کلماتی ساده» (۴۹) را به کمال می‌رسانند.

شویار فعالیت ادبی را به بهترین شکل نشان می‌دهد، نوعی احساس پوچی و ناامیدی که باعث واکنش عمیق نویسنده می‌شود و او را به نوشتن و مورد خطاب قرار دادن مخاطب خود وا می‌دارد. از

[1] Pierre Ménard
[2] Borges
[3] Cervantès
[4] Texte fondateur
[5] OEdipe
[6] Don Juan

طریق این گزیده از گفتگوی اریک شویار، این بُعد نویسنده آشکار می‌شود و وی از اختیارات خود به عنوان راوی استفاده می‌کند تا در برابر نیستی، هستی را فرا بخواند و همین‌طور فراخوان یا آهی از سر سبکی سردهد برای خلاص شدن از شرّ چیزهای بی‌فایده و آن را «اسباب‌کشی بزرگ جهان » می‌نامد: «[...] دلمان می‌خواست بتوانیم چیز دیگری اختراع کنیم. چه چیزی؟ خب دقیقاً هیچ. هیچ. چه سبُکی ناگهانی! چه رونقی! گویی تمام بارهایمان را زمین می‌گذاریم. زین پس زبان به خلسه‌ای ناب می‌ماند، به سرخوشی، رقص، هماهنگی و اصلاح بنیادین قوانین این جهان، از جمله و بیش از همه، قوانین فیزیکی آن ... کتابی در مورد هیچ، به سانِ اسباب‌کشی بزرگ جهان، به بیرون از اتاق زیرشیروانی و زیرزمین‌هایش خواهد بود» (شویار ۲۰۰۸).

این احساسِ هیچ، که این چنین در داستان ضروری است، هم فقدان گفتن وهم نیاز به گفتن را تداعی می‌کند. نوشتار اریک شویار برخلاف روایتی که مایل به انتشار پیام، تأیید بدیهیات یا نشان دادن واقعیت است، می‌کوشد تا اشتباهات، ابهامات و مصائبی که در این تمایلات نهفته است را نشان دهد. بنابراین شویار این نوشتار را به عنوان جست و جویی که هرگز متوقف نمی‌شود برمی‌گزیند: جست‌وجوی معنا، جست‌وجوی هویت، جست‌وجوی چیزی برای گفتن.

۲– بحث و بررسی

قطعه‌نویسی خویش‌داستان[1]

قطعه‌نویسی ساده‌ترین راه است برای اینکه نویسنده در عین حال که خود را در مرکز قرار می‌دهد، بتواند از این شاخه به آن شاخه بپرد. در این نوع نوشتار به وضوح حرکت مارپیچ وجود دارد که نماد گریز و بازگشت است.

قطعه نویسی مستلزم مسئله‌ی گسست در روش بررسی خود ریتم است. این نوع نوشتار اغلب مستلزم ترکیب ژانرها و انواع قالب‌ها است: نوعی سازمان‌دهی آشفته‌ی متن است که جایگزین گفتمان ادبی که تحت حمایت نهاد است می‌شود. درنتیجه، با خوانش‌های مختلف متن، تقریباً هر چیزی را می‌توان بیان کرد. آنچه ممکن است متناقض به نظر برسد این است که هرچه متن قابل ملاحظه‌تر و جمع و جورتر باشد، ارزش‌هایی که منتقل می‌کند کمتر مورد تفسیر قرار می‌گیرند. قطعه‌نویسی در جاهای خالی اش فضایی از ناگفته‌ها را باز می‌کند که امکان ابهام‌یا حتی بی‌نظمی‌را فراهم می‌کند.

به عنوان مثال خویش داستان‌نویس، اثر شویار را در نظر بگیریم که هم وبلاگی است که وی در سپتامبر ۲۰۰۷ ایجادکرده و هم‌یک دفترچه خاطرات است که به‌طور سالانه از سال ۲۰۰۸ توسط

[1] Autofiction

انتشارات اربر وانژور[1] منتشر می‌شود (هر جلد شامل تمام متون سال جاری است، و این متون سپس از سایت حذف می‌شوند). در این اثر بی نظمی به عنوان ترکیب ژانرها درک می‌شود که نویسنده از آنها استفاده می‌کند، بدون اینکه بخواهد رابطه‌ی منطقی بین قطعه‌ها ایجاد کند. علاوه بر این، همان‌طورکه وی خود اعلام کرده است، نویسنده هیچ محدودیتی بر "این نوشتارهای کوچکِ عاری از هر گونه دستورالعمل" (شویار ۲۰۰۹، ۷) ، چه در نحوه‌ی برخورد رسمی‌با متن و چه در محتوای اطلاعات و روایت تحمیل نمی‌کند.

نویسنده با انتخاب قطعه نویسی، این آزادی را در خویش‌داستان‌نویس برای خود فراهم می‌کند. او قطعه را به عنوان فرآیندی که به بهترین وجه متناسب با اثر ادبی اوست، انتخاب می‌کند. علاوه بر این، در سایر رمان‌های او نیز ما با متنی روبرو هستیم که به ندرت روی یک روایت غالب متمرکز است. او از عناصر خارجی زیادی استفاده می‌کند که مستقل از موضوع اصلی داستان‌هایش مداخله می‌کنند. همین امر در مورد استفاده از قطعه با وبلاگ نیز صادق است، با این تفاوت که باید آن را به عنوان‌یک جوهره‌ی روایی تصور کرد که فقط برای خودش می‌ارزد (و فقط برای خودش اعمال می‌شود) و از هدفی که کل پروژه را در بر می‌گیرد، جدا می‌شود.

در وبلاگ، برخلاف رمان، نویسنده جهت‌گیری ساختاری متن را از قبل نمی‌شناسد. از آنجا که خویش‌داستان‌نویس روز به روز نوشته می‌شود، نویسنده نمی‌تواند ساختار انتخاب شده برای متن خود را از قبل متصور شود. سرودن شعر می‌تواند برای یک موضوع خاص برای او مفید باشد، در حالی‌که ساختار تئاتری بهتر کلمات رد و بدل شده بین او و دخترانش را در خود جای می‌دهد. بدین ترتیب، قطعه، از آنجا که از کل متون جدا شده است، می‌تواند هر قالب‌های موجود ادبیات را به خود بگیرد. اگر چه نثر غالب است، لیکن شویار اشکال و قالب‌های مختلف ادبیات، به خصوص شعر و تئاتر را امتحان می‌کند. او از همه‌ی حالاتی که این قالب‌ها می‌توانند بگیرند؛ استفاده می‌کند و آنها را با مضامین مختلف که به اندازه‌ی ساختارهای انتخاب شده متغیر و بی‌ثبات هستند، متناسب می‌کند.

با این‌حال، او سرودن شعر،که قالبی کلاسیک‌تر است را کنار نمی‌گذارد؛ مثل اینجا که از پارونومازیا[2] (بازی با کلمات) استفاده می‌کند:

زیرتشکِ
ملوان
جوراب پشمیِ

[1] L'Arbre Vengeur
[2] Paronomase

نهنگ. (شویار ۲۰۱۱، ۴۴)

علی‌رغم همه‌ی اینها لازم به ذکر است که وی برخی قالب‌های خاص را برای موضوعی مشخص به‌کار می‌برد، مثلاً برای "مرد چاق مجرد" وی از قالب منحصر به فرد شعر سه مصرعی[1] استفاده می‌کند « بیش ازیک زانو بر زمین / مرد چاق مجرد/ نیایش خود را به پایان رسانده است »(۴۸).یا آنجا که می‌گوید « در زمستان دیده نشده / مرد چاق مجرد / پیش مادرش است » (۱۳۹).

تشخیص روایت مربوط به این شخصیت از طریق انتخاب قالب بسیار آسان است. او محتوا را با قالب مرتبط می‌کند، به این ترتیب خواننده می‌تواند مستقیماً شخصیت را از طریق اثر تطابق شناسایی کند. او به همین ترتیب با وارد کردن دخترانش در متن، این بار به شیوه‌ی تئاتری، از روندی مشابه استفاده می‌کند. خوانش از طریق تبادل نظرات بین نویسنده و دخترانش، که در قالب دیالوگ انجام می‌شود، صورت می‌گیرد.

شویار با انتخاب این قالب بر واقعیتِ این گفته‌ها صحه می‌گذارد. نویسنده به‌جای استفاده از نثر برای بیان موضوع یک گفت وگو، قالبِ دیالوگ را انتخاب می‌کند که هم به متن اعتبار می‌بخشد و هم باعث می‌شود خواننده خود را در مکان– زمان مشابهی احساس کند. اگر چه می‌توان صحت و سقم تبادل نظرات را بررسی کرد، لیکن انتخاب قالب دیالوگی، خواننده را به رابطه‌ای مبتنی بر اعتماد با نویسنده دعوت می‌کند؛ در واقع قبل از آنکه متن فاش شود، اسم کوچک لو رفته است. شایان ذکر است که همان‌طور که در این دو مثال دیدیم، شویار از قالب‌های مختلف بیان ادبی صرفاً برای امتحان کردن‌یک تجربه‌ی جدید استفاده نمی‌کند. وی به دنبال هماهنگی خاصی میان قالب و محتواست. اگرچه این به‌یک قاعده‌ی مطلق و بی چون و چرا تبدیل نمی‌شود، لیکن شویار، علی‌رغم یکنواختی‌های ناشی از تجزیه‌ی متن، به این تطابق و هماهنگی احترام می‌گذارد.

« ژانرهای مختصر را می‌توان به معنای خاص به عنوان ژانرهای مبتنی بر قطعه نویسی در نظر گرفت: آنها بخش‌هایی ازیک کل را تشکیل نمی‌دهند، اما می‌توانند مجموعه‌ای را تشکیل دهند. قطعه نشانه‌ی غیبت نیست، بلکه خودکفاست.» (ژان کِلمان ۱۹۰).

بدین ترتیب منظور ازکلمه‌ی«مجموعه» این که حتی اگر قطعه فقط مربوط به خودش باشد، می‌تواند دریک کل بزرگتر گنجانده شود. همان‌طور که در خویش‌داستان‌نویس چندین زنجیره وجود دارد که حلقه‌های آنها درکل مجموعه پراکنده است. به عنوان مثال، در مضمون به روی صحنه آوردن

[1]Tercet

دخترانش آگات[1] و سوزی[2]، عناصر مختلف به خواننده اجازه می‌دهند تا در طول خوانش، تحولات کودکان را درک کند. در قطعه‌ای که به این مضمون می‌پردازد اطلاعات ناقص است، اما سپس خواننده می‌تواند آن را با سایر متون مربوط به این موضوع تطابق دهد.

بدین ترتیب، نزد شویار مضامین یکی پس از دیگری نمی‌آیند؛ شویار به خواننده اجازه می‌دهد تا آنها را با توجه به شباهت های روایی‌شان جمع‌آوری کند. شویار هر روز مجموعه‌ای شامل سه متن ارائه می‌دهد و با این کار این تأثیر شباهت درونی را بیشتر استتار می‌کند. به استثنای چند مورد، اکثر قطعه‌ها مربوط به سه عنوان کاملاً متفاوت هستند. شویار اولین قطعه را با استفاده از معماری سه‌تایی تکامل می‌بخشد که این امر نزد او چندان معمول نیست. وی رابطه‌ای منطقی بین سه متن ایجاد و در عین حال استقلال هریک از آنها را نیز حفظ می‌کند. به عنوان مثال می‌توانیم موضوع «سبد پیاز[3]» را که شویار در سه قطعه در تاریخ ۲۵ نوامبر ۲۰۱۰ استفاده می‌کند، ذکرکنیم. . هرقطعه مضمون واحدی را تداعی می‌کند درحالی‌که مستقل از کل مجموعه باقی می‌ماند. بنابراین می‌بینیم که قطعه می‌تواند جایگاهی در مجموعه از آن خود کند، در حالی‌که خواننده می‌تواند استقلال آن قطعه را از مجموعه منتشرشده درک کند.

حاشیه‌روی شویار

حاشیه‌روی یکی از ویژگی‌های اساسی سبک شویار است. حاشیه‌روی عبارت است از « پیشروی بدون ارتباط مستقیم با موضوع کلی متن. همچنین گاهی اوقات از ضمیمه (بحث جزئی) سخن می‌گوییم» (میشل ژرُتی ۱۲۹). این فن ادبی، چه شامل‌یک جمله باشد و چه چند صفحه، مسیر روایت را می‌شکند. اریک شویار اغلب در متون خود از حاشیه روی استفاده می‌کند، این حاشیه روی به هنر زبان مربوط است. وی اذعان می‌کند که در ظاهر، حاشیه‌روی‌ها«هیچ ربطی به داستان ندارند»، اما به نظر می‌رسد که او از تولید ماجراهای بی‌پایان در چندین صفحه لذت می‌برد و همیشه سیر داستان اولیه‌ی خود را از سر می‌گیرد. طی مصاحبه‌ای با نیکولا ویو[4]، وی اذعان می‌دارد که از نظر او، «علت وجود متن فقط این است که ناگهان احتمال‌یک حاشیه‌روی،یعنی‌یک ماجراجویی، را پدید آورد: این فرصتی است برای شگفتی‌آفرینی، برای آن‌که کمی‌فراتر از آنچه تصور می‌کردیم، برویم. در اینجا، قصه واقعاً فقطیک پیش‌متن است:یعنی متنی که از قبل موجود است– و من از هر فرصتی که این

[1]Agathe
[2]Suzie
[3] Panier d’oignons
[4]Nicolas Vives

پیش‌متن به من پیشنهاد می‌کند برای منحرف کردن مسیر داستان استفاده می‌کنم» (مصاحبه شویار، گردآوری توسط رُز ۳۶).

اریک شویار تصمیم می‌گیرد از طریق این هنر که ادعا می‌کند در پیچ و خم نوشتار گم می‌شود، گفته‌ی خود را بیشتر روشن کند. او به جزئیات بی اهمیت وسعت می‌بخشد و با این جزئیات بازی می‌کند تا در مورد جایگاه، ظاهر و عملکرد برخی عناصر از خود سؤال کند. به عنوان مثال، او تردیدهای خود را در مورد ظاهر پله‌ها در کارگاه خیاط را به اشتراک می‌گذارد و از خود می‌پرسد آیا آنها بالامی‌روند یا پایین می‌آیند، گویی این یک سؤال اساسی است. او همچنین شخصیت فروشنده مارمالاد را با دقت بسیار توصیف می‌کند. زنی که وی به تصویر می‌کشد چاق است با موهای خاکستری و به سختی بدن سنگین خود را به سمت پله‌های پیچدر پیچ حرکت می‌دهد. او در توصیف مضحک و نه چندان لطیف زن دهقان بی پروا است و در توصیف این زن از اصطلاحاتی استفاده می‌کند مثل «چاق هشتاد ساله»، زن شلخته و خیس عرق که سعی می‌کند تا جایی که می‌تواند « توده‌ی مرده‌ی هیکل نهنگی خود را در تنگی راه‌پله‌های لق بالا ببرد » (شویار ۳۴).

نویسنده به طرز ماهرانه‌ای از زبان استفاده می‌کند. او از قالب‌های استعاری استفاده می‌کند و لطیفه‌های زیرکانه‌ای به کارمی‌برد. بگذارید چند اصطلاح طنز محور را ذکر کنیم مثلاً « مارمالاد او در مقایسه با مارمالاد معمولی مانند طلای ناب در مقایسه با حلبی است» (۳۶)،یا آنجا که از موهای گراز صحبت می‌کند: « انگار موهای ژولیده‌ی گراز که آغشته به بزاق و خون بود به عنوان مسواک برای خانواده‌ای از کفتارها استفاده می‌شد»(۲۱۲). نویسنده می‌داند که چگونه از آرایه‌های ادبی به حد کمال استفاده کند، مثل آرایه‌ی تشخیص[1]جالبی که در مورد مگس به کار برده است: « مگسی که سر میز می‌نشیند، آستین‌ها را بالا می‌زند، کارد و چنگال خود را محکم می‌گیرد، بدون تعجب می‌بینیم که‌یک دستمال روی سینه‌اش می‌گذارد»(۳۹). سپس راوی به‌یاد می‌آورد که‌یک بار مگسی را به فحش کشیده بود، اما در نهایت مگس گوشه‌ی لب او فرود آمده بود «گویی می‌خواست بوسه‌ای به او پیشکش کند» (۴۱). تصور مگس‌هایی با نیات و اهداف انسانی جنبه‌ی سرگرم کننده‌ی آرایه تشخیص را تقویت می‌کند. بازی‌های نویسنده که ریتم و آهنگ را می‌شکنند،کنایه‌ای از حاشیه‌روی‌هایی است که نویسنده به‌کار می‌برد. مثلاً شویار پس از کش دادن ماجرای گلدوزی خیاط کوچولوی شجاع در چندین پاراگراف، در آخرعبارت «ایجاز برابر است با دقت» (شویار۲۰۰۳، ۴۹)را می‌آورد.

خواننده فقط قادر خواهد بود در برابر این پایان غیر منتظره لبخند بزند ، در حالی‌که در کمال لذت متوجه خواهد شد که نویسنده با این تناقض عمدی، تسلط خود را بر اثر نشان می‌دهد. علاوه بر این،

[1]Personnification

او با بازی با کلمه‌ی «تیرباران»، "، با معانی مختلف این کلمه و واپس‌گرایی کاربرد آن نیز بازی می‌کند: «خیاط کوچولو با نگاهش مرا دنبال (تیرباران) می‌کند[1]، شاهکاری جدید در عصری که سلاح‌های گرم هنوز در انبار اختراعات آینده هستند» (۱۲۹).

راوی–نویسنده داستان را مدیریت می‌کند. او ثابت می‌کند که کنترل روایت را در دست دارد و می‌تواند هر لحظه تصمیم بگیرد تا روند داستان را مختل کند یا ماجراها و جهت‌گیری آنها را تغییر دهد. او برای پیش بردن این آزادی کامل نویسنده، سؤالات خودش را درباره‌ی تحول داستان لو می‌دهد و در مورد انتخاب جهت گیری قهرمان خودیا لحظه‌ی مناسب برای پایان دادن به داستان از خود سؤال می‌کند. او میتواند ماجراهای شخصیت‌ها را در هر لحظه وارونه کند، بنابراین همه چیز تحت کنترل او به نظر می‌رسد.

هنرتخریب

با این حال، هدف از بازنویسی‌یک قصه فقط تأکید بر آزادی نوشتار نویسنده نیست. بازنویسی اریک شویار اهداف دیگری نیز دارد؛ هدف آن به هم ریختن قصه است، که در این بخش توضیح خواهیم داد. بنابراین می‌بینیم که از ابتدای رمان خیاط کوچولوی شجاع، این متن انتظارات قصه را بر هم زده، قصه‌ی برادران گریم را به ریشخند می‌گیرد و ژانر مورد استفاده‌ی این نویسندگان را بر هم می‌زند. شویار با ایجاد تغییر در اهداف قصه‌ی سنتی، از درک خود از ادبیات پرده‌برداری می‌کند. آلین ژیرار[2] در مطالعه‌ی خود در مورد قصه‌ها، خاطرنشان می‌کند که از نظر اریک شویار«نوشتار وسیله‌ای است برای حرکت در خلاف جهت هر چیزی که به طور ساختاری تثبیت شده است؛ این ایده بارها در اظهارات وی مطرح شده و در هریک از کتاب‌های او شکل می‌گیرد » (ژیرار ۲–۳).

هدف شویار در اینجا هدف یک منتقد است، او از طریق بازنویسی، موضع می‌گیرد. نویسنده علیه ساختار و درک خاصی از ادبیات قیام می‌کند و می‌خواهد آن را تغییردهد. در واقع موضوع « امتناع از ادبیاتی که به کپی‌برداری از واقعیت اکتفا می‌کند» (آن رُش ۹۸–۹۹) مطرح است.

اریک شویار میل به نوآوری دارد، اما می‌خواهد این نوآوری بریک مبنای شناخته‌شده استوار باشد .او نمی‌خواهد واقعیت را کپی کند بلکه می‌خواهد با نگاهی شاعرانه به آن جان بخشد. او همچنین برخی از معیارهای ادبی را رد می‌کند و ژانر قصه را سرزنش کرده و آن را به سخره می‌گیرد.یکی از ویژگی‌های بارز اریک شویار وارونه کردن الگوهای سنتی است. او دوست دارد ژانر ادبی را از سر بگیرد تا با تولید اثری جدید، محدودیت‌های آن را مشخص کند .او قبل از اینکه ژانر قصه را از سر بگیرد، از

---

[1] فعل "fusiller" در زبان فرانسه به معنای تیرباران کردن است و اصطلاح "fusiller du regard" به معنای با چشم دنبال کردن است.

[2] Aline Girard

طریق نقد سایر ژانرهای ادبی مانند رمان ماجراجویی[۱] (*غیبت‌های کاپیتان کوک*[۲])، خودزندگی‌نامه[۳] (*جوجه تیغی*[۴]) وغیره شناخته شده است.

در اینجا اریک شویار تصمیم می‌گیرد مضمون قصه را تغییر دهد تا آن را به یک رمان تفننی تبدیل کند. او مخاطب را به خندیدن و تأمل در مورد برخی از جنبه‌های مضحک قصه دعوت می‌کند. او اثر انتخابی خود را به سخره می‌گیرد. طنز او به خصوص تلخ یا بورلسک است. او می‌داند که چگونه‌یک ماجرای غیرمنتظره را برای جلب رضایت خواننده‌ای که به این ترتیب سرگرم شده است، وارد داستان کند. به عنوان مثال، هنگامی‌که قهرمان جوان،کارگاهِ خود را برای کشف جهانی گسترده‌تر ترک می‌کند، راوی یک آگهی اجاره آپارتمان در داستان می‌گنجاند (شویار ۵۱نویسنده با این انحراف، کاملاً انتظارات از قصه را تغییر می‌دهد و در آن نوآوری ایجاد می‌کند. در اینجا راوی خانه‌ی خیاط کوچولو را به فروش می‌گذارد در حالی‌که در قصه‌ی اصلی فقط به عزیمت خیاط اشاره شده است. وارد کردن این جزئیات که ممکن است بی‌اهمیت به نظر برسد، ظرافت طنز نویسنده را نشان می‌دهد. تنوع لحن با قوانین معمول قصه در تضاد است و خواننده را می‌خنداند. در آثار شویار «ما اغلب و به طیب خاطر می‌خندیم» و «خنده ابزار جابجایی است». بنابران نویسنده قراردادها را زیر پا می‌گذارد و با وارد کردن گزیده‌های مختلف مخصوص سایر ژانرهای ادبی، خواننده را به شگفتی وا می‌دارد. او با استفاده از ریشخندی که الگوهای کلاسیک را وارونه می‌کند، به خود اجازه می‌دهد تا به شکل وارونه به انتقاد بپردازد.

موضعی که توسط راوی اتخاذ شده برجنبه‌ی وارونه‌گویی قصه تأکید دارد. او به خود اجازه می‌دهد که پیشینیان خود را به سخره بگیرد، وی به آثار آنها می‌خندد و ادعا می‌کند که می‌تواند خیلی بهتر از آنها عمل کند. او به این بُعد ناقص قصه‌ی برادران گریم اشاره می‌کند و معتقد است کار آنها یک «رونویسی بی‌روح» (شویار ۳۵) است. او کار نویسندگان آلمانی را کوچک می‌شمارد و این‌گونه به کار خود ارزش بیشتری می‌دهد. او با اغراق، هم ظاهر این نویسندگان و هم شخصیتشان و هم ثمره‌ی کار آنها را به سخره می‌گیرد. او حتی تا جایی پیش می‌رود که از روی کنایه، نام مستعار مضحک«گریم گریم» را ابداع کرده تا آنها را به تمسخر بگیرد. پشت این راوی، ما حضور اریک شویار را درک می‌کنیم که به کنایه ادعا می‌کند یک داستان بی مزه و بی‌کیفیت را بازنویسی می‌کند تا تحسین همگان را برانگیزد. او سبک ادبی عامیانه‌ی قصه را به سبکی شاعرانه و مفرح تبدیل می‌کند.

---

[1] Roman d’aventures

[2] *Les absences du capitaine Cook*

[3] Autobiographie

[4] *Du hérisson*

همان‌طور که دیدیم، راوی متن برادران گریم را به سخره می‌گیرد، اما اقدام تخریبی او از این هم فراتر می‌رود.یکی از اهداف اساسی خیاط کوچولوی شجاع از بین بردن قصه به عنوان یک مقوله‌ی عام است. هم تخیل عامه‌پسند[1] و هم ساختار و شخصیت‌های قصه بی‌اعتبار شده‌اند. راوی برای حمله به تخیل عامه‌پسند (که حفظ آن برای برادران گریم دقیقاً مهم بود)، با وارونه‌گویی فرانسوی، داستان‌های «زنان خوب» را به سخره می‌گیرد، که بازتاب تخیل ضعیف قصه‌نویسان است. به گفته‌ی وی، تخیل عامه‌پسند همچون «مخزنی از چسب» است است که شخصیت‌ها را در کلیشه‌های تغییرناپذیر و روابط محدود و کوته بینانه به دام می‌اندازد. غول در مورد سرنوشت کودک از خود سؤال می‌کند، اما تفکر دودویی او فقط دو گزینه را در نظر می‌گیرد: خوردن یا نخوردن کودک (شویار ۹).

وی با تشبیه کردن تخیل عامه‌پسند به زنی بی‌حال پس از زایمان، از عدم خلاقیت در تخیل عامه‌پسند ایراد می‌گیرد که دیگر قدرت ایجاد چیز تازه‌ای را ندارد. برد و باخت قصه را می‌توان فقط در این سه دغدغه‌ی چوپان‌ها خلاصه کرد: تعیین مکان گرگ، شاهزاده و چوب دستی (۱۳۵). راوی همچنین بر بی‌روحی ویکنواختی نتیجه‌گیری به عنوان نقصِ ژانر تأکید می‌کند. خواننده اجازه می‌دهد که داستان، او را به خود مشغول کند و حواسش را پرت کند، «سپس گره‌گشایی سر می‌رسد. ناگهان‌یک قطعیت فاحش، ساختار استعاری شکننده‌ای که او را متحیر می‌کرد از بین می‌برد» (۶۹). راوی نتیجه‌گیری اخلاقی داستان را نیز بی‌اعتبار می‌کندیا حداقل آن را نیز به سخره می‌گیرد. اخلاقیات که نیکوکار را پاداش می‌دهد و بدکار را محکوم می‌کند، ملال‌آور دانسته شده است. این بعد مانَوی خیر و شر در قصه است که در اینجا زیر سؤال رفته است و خوب و بد را به دو گروه متمایز و کاملاً مجزا تقسیم می‌کند.

او همچنین با ایجاد نقیضه‌ای غیر مستقیم از چهره‌ی قصه‌گو، به شخصیت سنتی قصه‌نویس نیز حمله می‌کند. راوی خاطرنشان می‌کند که تمایل ندارد شبیه قصه‌گو باشد و به خود می‌بالد که « نه ریش شیرین بیانی دارد، نه کت مخملی تنباکویی، نه دود پیپ در سوراخ‌های بینی، نه آن شکم شل » (۲۰۳) و مانند این قصه‌نویسان حرص و جوش نمی‌خورد.

وی همچنین ساختار قصه‌ها را که از نظر او ساده‌انگارانه و فاقد غافلگیری هستند، زیر سؤال می‌برد. شویار در خیاط کوچولوی شجاع ترکیبات تقلیل‌یافته‌ی قصه را نشان می‌دهد و به طور ضمنی از ریخت‌شناسی قصه‌های *پریان*[2] اثر ولادیمیر پراپ[3] انتقاد می‌کند. او تنوع احتمالات قصه را به استهزاء

[1] Imagination populaire

[2] *Morphologie du conte*

[3] Vladimir Propp

می‌گیرد و بدین ترتیب نظریه‌ی ساختارگرایی[1] و رویکرد صورتگرایی[2] را مورد انتقاد قرار می‌دهد. به عنوان مثال او با کاهش گزینه‌های موجود برای غول، با تمسخر می‌نویسد: « ما به سرعت انتخاب‌هایی را که برای او در دسترس است شناسایی می‌کنیم» (۹) . نویسنده سعی می‌کند محدودیت‌های کوته‌بینانه‌ای که قصه در آنها گیر می‌افتد را از بین ببرد.

او همچنین به شوخی از شخصیت‌هایی که به عنوان کهن‌الگو[3] تصویر شده‌اند تقلید می‌کند. او کنش‌های آنها را به سخره می‌گیرد، زیرا به راحتی قابل پیش‌بینی‌اند و به هیچ وجه خواننده را شگفت‌زده نمی‌کنند. او رفتارهای آنها را «مضحک» توصیف می‌کند، زیرا مانع از هر گونه آزادی عملی برای کنش اصلی می‌شوند. روابط بین شخصیت‌ها نیز محدود به ترکیبات معمول تلقی شده‌اند. بنابراین، راوی بسیاری از کلیشه‌های قصه را مسخره و هرگونه انسجام و اطمینان‌پذیری را از قصه دور می‌کند. همان‌طورکه آن روش[4] می‌نویسد، برای اریک شویار « نوشتن همیشه نوشتن علیه چیزی است. این‌یک موضع جنگی است »(آن روش ۹۸-۹۹). در اینجا او با الگوی متحجر قصه مخالف است.

به همین ترتیب، وی متن اصلی را با استراتژی تخریب صحت و سقم داستان‌نویسی، از بین می‌برد. راوی نشان می‌دهد که داستان تخیلی چیزی کاملاً ساختگی است و چیزی جز خواب و خیال نیست. خواننده سرگرم می‌شود و داستان، او را به دنبال خود می‌کشاند؛ سپس ناگهان توسط راوی از داستان اصلی بیرون کشیده می‌شود و وارد موضوع متفاوتی می‌شود. بنابراین خواننده دائماً از سیر داستان «جدا» می‌شود. پویایی روایی زیر متن به نفع تغییر مسیری تمسخرآمیز وارونه می‌شود. در حقیقت، قصه‌ی سنتی هرگز شامل عدم پیوستگی در داستان نیست. داستان منسجم باقی می‌ماند و همین امر به خواننده کمک می‌کند تا به راحتی آن را درک کند. ژانر داستانی، با حمایت از حاشیه‌روی، این آزادی را در اختیار راوی قرار می‌دهد، برخلاف قصه که با ساختار ثابت و نامتغیر خود، تخیل را محدود می‌کند.

به هم ریختن داستان به معنای از بین بردن شگفتی نیز هست. شویار پری معروف قصه‌ها را به‌یک دست و پاچلفتی درمانده تبدیل می‌کند(شویار ۳۱). وی همچنین عصای جادویی او را که دیگر قدرت تغییر واقعیت را ندارد، مسخره می‌کند. شگفتی قصه توسط نویسنده‌ای معاصر مورد تمسخر قرار می‌گیرد. راوی با رونمایی از ساز وکارهای داستان بازی می‌کند تا روش‌های تصور و استنباط خود را

[1]Théorie structuraliste

[2] Approche formaliste

[3]Archétype

[4]Anne Roche

آشکار کند. همان‌طور که رولان بورنوف[1] در کتاب *دنیای رمان*[2] اشاره می‌کند، رمان‌نویس برای آشکار کردن ساختار اثر خود، «ترفندها و شگردهای خود را به روز می‌کند و همزمان با اینکه می‌سازد، تخریب هم می‌کند» (بورنوف ۷).

راوی خیاط کوچولوی شجاع بر شگردها و حتی آسیب‌پذیری‌های داستان تأکید می‌کند. وی تأیید می‌کند که این فقط‌یک داستان است و خیالی است. وقتی رمان را می‌خوانیم انتظار داریم‌یک داستان شگفت‌انگیز بخوانیم، اما راوی به ما نشان می‌دهد که توالی ماجراها می‌تواند در هر لحظه تغییرکند و در نتیجه انتظارات ما را از بین می‌برد. او به ما می‌گوید که رشته‌ی روایت کاملاً توسط نویسنده تنیده شده و او می‌تواند آن را تغییر دهد.

در واقع، آشکار کردن مکانیسم‌های داستان، هنجارهای خوانش را تغییر می‌دهد. خواننده دیگر هنجارهای ادبی که معمولاً در قصه استفاده می‌شود را تشخیص نمی‌دهد. راوی به جای آن‌که چرخ‌دنده‌های ساخت نوشتار را پنهان کند، آنها را آشکار می‌سازد و لو می‌دهد. آنچه در قصه محتمل و موجه است، فاش می‌شود. همچنین عناصر بسیاری وجود دارد که به تأیید خطای داستان‌نویسی کمک می‌کنند، به عنوان مثال وارد کردن داستان‌های جنبی که برای خواننده در بحث پیگیری طرح داستان مزاحمت ایجاد می‌کنند.

خواننده به بُعد متغیر روایت پی می‌برد که می‌توان آن را به عنوان جنبه‌ی انتزاعی داستان تلقی کرد: بنا به انگیزه‌ی نویسنده، هر چیزی می‌تواند اتفاق بیفتد، حتی عجیب‌ترین و نامعقول‌ترین ماجراها. بنابراین روایت اصلی داستان، به دلیل عدم پیوستگی آن و از بین رفتن تخیل داستان‌نویسی، از پایداری و تداوم کمتری برخوردار خواهد بود. مثلاً در این گزیده: «چرا باید ناگهان هیجان زده شد، به چه دلیلی باید واقعه‌ای را وارد داستان کرد که بخواهد این داستان را تحت‌الشعاع خود قرار دهد؟ ما با کمال میل می‌خواهیم همین‌طور بدون هیچ حرکت اضافی، در پرتو طلایی این صبح تابستانی بمانیم»(شویار ۲۷).

۳– نتیجه‌گیری

شویار از طریق طنز و ظرافت، بی‌تابی را در خواننده‌ی خود برمی‌انگیزد و می‌تواند بر آتش علاقه‌ی او به داستان دامن زند. نویسنده جنبه‌ی سودآور قصه را، که از قضا مورد قبول همگان است، زیرسؤال می‌برد. وی این امر راکه قصه باید برای جوانان الگوی آموزنده‌ای باشد وباعث رشد واژگان کودک شود زیر سؤال می‌برد. وی سپس ادعا می‌کند که مخالفت با این امر از طریق وارونه‌گویی بسیار مؤثر واقع

[1] Roland Bourneuf

[2] *Univers du roman*

می‌شود. او می‌گوید قبول دارد که جوانان با خواندن قصه‌ها به واژگان زبان مادری خود دست می‌یابند و می‌توانند راه خود را پیدا کنند و همچنین به راحتی تبلیغات در آنها اثر می‌کند. بدین ترتیب او با تمسخر نشان می‌دهدکه قصه‌ها واقعاً برای کودکان مفید نیستند وحتی برای آموزششان چندان ضروری نیستند. ما می‌خواستیم نشان دهیم که شویار، الگوهای سنتی قصه را از بین برده تا نقائص و نارسایی‌های این ژانر را نشان دهد. نویسنده هم بعد تثبیت شده‌ی داستان و هم توانایی‌های بالقوه‌ی رمان را زیر سؤال می‌برد. آثار اریک شویار فقط رمان تفننی و طنزمحور برای سرگرم کردن خواننده نیست، بلکه‌یک اثر ادبی انتقادی است که تفکری فرامتنی ارائه می‌دهد.

خویش‌داستان‌نویس از نظر قالب دارای چارچوب وبلاگ است، اما در داخل این وبلاگ، بسیاری از قالب‌ها مانند دیالوگ، شعر، قطعه‌نویسی، حکایت، رساله، ضرب‌المثل و غیره را می‌یابیم. بنابراین اگرچه قالب آن جدی به نظر می‌رسد، لیکن حاوی مجموعه‌ای از عناصر ناهمگن است که به جرأت می‌توان گفت اهمیتِ نظام‌مندِ ناپیوستگی را نزد شویار نشان می‌دهد.

اگر بتوان چنین عبارتی را به‌کار برد، نگارنده اساساً بر این باور است که این نوع تنش بین چارچوب و محتوا، همان چیزی است که باعث محبوبیت نوشتار شویار می‌شود. او تملق‌گوی سلیقه‌ی سنتی فرانسوی برای انتقاد افراطی است، البته نه برای به سکوت واداشتن مخاطب، بلکه برای برانگیختن توجه او. از این جهت می‌توان شویار را، با در نظر گرفتن اندکی تناقض، در زمره‌ی نویسندگانی قرار داد که با اصالت نظام‌مند و سبک خود توانستند به جامعه‌ی ادیبان که ملت بسیار به آنها وابسته است جان بخشند و این امر، حاصل انقلاب‌های پی‌درپی و اعتراضات پی‌درپی است. لیکن این امر همواره با درخشش سبک همراه بوده است؛ سبکی که، همان‌طور که بوفون[1]، دانشمند گیاه شناس قرن هجدهم، در سخنرانی ورود خود در آکادمی‌فرانسه نوشته است، «سراسرانسانی است»یا اصلاً خودِ انسان.

References

Andre, Marie-Odile. "Filiation Insolite : Un vaillant petit Chevillard". *Chevillard, Echenoz, filiations insolites*. Studies edited and introduced by Aline Mura-Brunel, CRIN, Amesterdam-New York, 2008.

[1]. Buffon

Audet, René. "Eric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrative pragmatique". *Chevillard, Echenoz, filiations insolites*. Studies edited and introduced by Aline Mura-Brunel, CRIN, Amesterdam-New York, 2008.

Bessard-Banquey, Olivier, and Pierre Jourdre. *Eric Chevillard dans tous ses états.* Classiques Garnier, 2016.

Blanckman, Bruno. *Les Fictions singulières. Etude sur le roman français contemporain*. Paris: Prétexte éditeur, 2002.

Bourneuf, Roland, and Real Ouellet. *L'Univers du roman*. PUF, [1972] 1995.

Chevillard Eric, *Le vaillant Petit Tailleur*, Paris, Minuit, 2003.

---. *L'Autofictif*. Talence : L'Arbre vengeur, 2009.

---. *L'Autofictif prend un coach*. Talence : L'Arbre vengeur, 2011.

---. Interview in Aricle 11, Septembre 2008, http://www.article11.info/?Eric-Chevillard-J-admire-l#a_titre.

Clement Jean. "Hypertexte et fictions : la question du lien". *Hypertextes : espaces virtuels de lecture et d'écriture*. Edited by Nota Bene. Québec: 2003.

Daniel, Marc. *Eric Chevillard, l'Art de la contre-attaque*. Paris : Le Manuscrit, 2014.

Girard, Aline. *Le vaillant petit tailleur d'Eric chevillard*. Master's thesis, département de lettres modernes, Université de Picardie jules verne (Amiens), 2005.

Jarrety, Michel. *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie générale française, 2001.

Propp, Vladimir. *Morphologie du conte.* Traduit par Marguerite Derrida et Tzvetan Todorov suivi de « Les transformations du conte d'Eleazar Meletinskii, l'Etude structurale et typologie du conte, traduit par Claude Kahn, Paris, Editions du Seuil, « Poétiques », 1970.

Mohammadi, Ali, and Fatemeh Taslim Djahromi. "Black Humor in English and Persian Stories Based on Surrealism School". *Research in Contemporary*

World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji], vol. 21, no 2 (March 2017): 403-430.

Roche, Anne. *Démolir Chevillard ?,* Université de Provence, Fabula, 22/06/08.

Roze, Judith. « Rencontre entre Eric chevillard et Nicolas Vives » in Page, novembre 2003, http://www.ericchevillard.net/e_pagedeslibraires.php.

Sheibanian, Maryam, and Elham Nikravesh. "Postmodern Writing in *Malakut*, Novel of Bahram Sadeghi, and *Interregation* written by J.-M.G. Le Clezio". *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 24, no 2 (February 2020): 433-464.