Doi: ۱۰,۲۲۰۵۹/jor.۲۰۱۹.۲۷۵۰۵۲,۱۸۰۹
شاپای الکترونیکی: ۷۰۹۲-۲۵۸۸؛ شاپای چاپی (issn): ۴۱۳۱-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

# روزمرگی و غرابت تشویش‌آور آن در *خودنگارهٔ سبز* نوشتهٔ ماری ایندیای

**ژاله کهنمویی‌پور***
استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران

**بهناز خواجوی****
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۷/۱۱/۱۰، تاریخ تصویب: ۹۸/۰۱/۳۱، تاریخ چاپ: خرداد ۱۳۹۸)

**چکیده**

ماری ایندیای یکی از مشهورترین نویسندگان زن ادبیات معاصر فرانسه است که به بازنمایی ادبیات فانتستیک کلاسیک در دنیای امروز پرداخته. رمان‌های او دربردارندهٔ عناصر خیالی و فراطبیعی و درون‌مایه‌های جادویی و وهم‌انگیزند. در داستان‌های او حقیقت زندگی روزمره با دنیای غیرواقعی و خیالی به گونه‌ای ترکیب شده است که در وجود خواننده حسی غریب برمی‌انگیزد. *خودنگارهٔ سبز* یکی از رمان‌های اوست که با نثری بی‌نظیر و ساختاری پیچیده این حس غریب را در ذهن تداعی می کند، حسی که فروید از آن به عنوان «شگرف» یاد کرده و در مقاله‌ای به همین نام که در سال ۱۹۱۹ منتشر شد به تعریف و توضیح آن پرداخته است. در این مقاله در نظر داریم به تحلیل محتوایی رمان *خودنگارهٔ سبز* از منظر ادبیات شگرف بپردازیم و عناصر و شگردهای داستان‌نویسی ایندیای را که منطبق با ادبیات شگرف هستند مورد بررسی قرار دهیم. ایندیای در این داستان از مفهوم شگرف برای به تصویر کشیدن غرابت زنانگی شخصیت‌های زن استفاده کرده تا نشان دهد که چگونه ساختارهای جنسیتی و هنجارهای اجتماعی که در ابتدا امری آشنا و طبیعی به شمار می‌روند به تدریج به مسئله‌ای ناخوشایند تبدیل می شوند و حسی شگرف ایجاد می‌کنند.

* نویسنده مسئول: E-mail: jkahnmoi@ut.ac.ir
** E-mail: behnazkhajavi@yahoo.com

**واژه‌های کلیدی:** شگرف، روزمرگی، زنانگی، خانه، آشنای غریب.

**۱- مقدمه**

خواندن رمان‌های ماری ایندیای[۱] مثل شروع یک رؤیاست، لحظه‌ای بین خواب و بیداری که در آن واقعیت و رؤیا با هم ترکیب می‌شوند و در حالت خلسه خواننده از خود می‌پرسد آیا واقعاً بیدارم یا خواب می‌بینم؟ او یکی از شناخته‌شده‌ترین نویسندگان زن ادبیات معاصر فرانسه است که به بازنمایی ادبیات فانتستیک کلاسیک[۲] در دنیای امروز پرداخته. رمان‌هایش دربردارندهٔ عناصر خیالی و درون‌مایه‌های جادویی و وهم‌انگیزند و در بسیاری از آن‌ها عناصر فراطبیعی به چشم می‌خورند. نخستین رمان ایندیای *در باب آیندهٔ پربار*[۳] در سال ۱۹۸۵، در حالی که هنوز هفده سال بیشتر نداشت منتشر شد و از آن زمان بیش از بیست جلد رمان، نمایشنامه و داستان کوتاه به رشته تحریر درآورده و مفتخر به دریافت جوایز گنکور[۴] و فمینا[۵] شده است.

آثار وی جنجال‌های زیادی در بین منتقدان ایجاد کرده چرا که بسیاری از منتقدان به دلیل دورگه بودن او را جزو نویسندگان فرانسه‌زبان و نه فرانسوی به شمار می‌آورند، در حالی که خود او معتقد است نویسنده‌ای است برآمده از فرهنگ و زبان و ملیت فرانسوی و چون بخش زیادی از زندگی‌اش را در فرانسه سپری کرده و آشنایی چندانی با فرهنگ سنگالی پدر خود ندارد در گروه نویسندگان فرانسوی جای می‌گیرد. با این حال موضوعاتی مانند هویت و وابستگی‌های فرهنگی و خاستگاه اجتماعی که از درون‌مایه‌های اصلی آثار اوست نشان دهندهٔ تأثیرپذیری این نویسنده از ادبیات مهاجرت و آفریقایی است (ر.ک. *فرهنگ ادبی زنان فرانسه زبان، از ماری دوفرانس تا ماری ایندیای*، ۱۹۹۷، ۴۳۲-۴۳۵). می‌توان گفت از دههٔ ۸۰ میلادی

---

۱- Marie Ndiaye

۲- از نظر تودورف فانتستیک زمانی در ادبیات حادث می‌شود که خوانشگر در برابر آنچه می‌خواند دچار تردید شود که این مطلب با واقعیت تطبیق می‌کند یا نه؟ یعنی طبیعی است یا مافوق طبیعی؟ «فانتاستیک در خلال همین عدم قطعیت صورت واقع به خود می‌گیرد. همین که هر یک از دو حوزهٔ خیال یا واقعیت انتخاب شود، فانتاستیک وارد حوزهٔ مجاور خود یعنی شگرف یا شگفت می‌شود. فانتاستیک درنگی است از جانب فردی که صرفاً با قوانین طبیعت آشناست، آنگاه که با حادثه‌ای ظاهراً فراطبیعی روبه‌رو می‌شود.» (ت. تودورف *پیش‌درآمدی بر ادبیات فانتاستیک*، ۲۹، ۱۹۷۰)

۳- *Quant au riche avenir*

۴- Goncourt

۵- Femina

دورهٔ جدیدی در ادبیات فرانسه و به ویژه ادبیات فرانسه‌زبان به وجود آمد، دوره‌ای که کاملا از زیباشناسی پیشرو[۱] قبل فاصله گرفت و محور اصلی آن تجربه کاربری زبان در تمام ابعادش و به حد افراط بود. به گفتهٔ دومینیک ویار[۲] و برونو ورسیه[۳] در کتابشان با عنوان *ادبیات فرانسه امروز، میراث، مدرنیته، دگرگونی* (۲۰۰۸)، در نزد نویسندگان پایان قرن بیستم چرخش شدیدی به واقع‌گرایی را شاهد هستیم و میل زیادی به روایت کردن. این فقط توجه به زبان نیست که محور اصلی کتاب‌های این دوره را شکل می‌دهد بلکه به زبان آوردن تجربهٔ یک زندگی شخصی است، خودزندگی‌نامه یا جستجوی خانواده در نوشتاری که آمیخته‌ای است از واقعیت و تخیل. این ادبیاتِ بیانگر درونمایه، احساسات و تجربیات شخصی متعلق به واقعیت‌های زندگی طبقهٔ عام جامعه، شهرستانی‌ها و حاشیه‌نشینان شهری را ویار و ورسیه ادبیات "گیج‌کننده" یا "پیچیده"[۴] می‌نامند (۲۰۰۸، ۱۲) چرا که عادت‌های خواننده را با نگاهی نقادانه به‌هم می ریزد، هدف ایجاد لذت خوانش نیست بلکه غافلگیر کردن خواننده و برانگیختن او به اندیشیدن است بدون آنکه الزاماً اندیشه‌اش به پاسخی بینجامد. ایندیای از جمله این نویسندگان است که نوشتارش مستقیم واقعیت‌های تلخ جامعه را نقد نمی‌کند ولی دنیای محزون شخصیت‌هایش نقدی خاموش به خواننده ارائه می‌کند و او را به تفکر می‌کشاند.

به طور کلی هویت دوگانهٔ ایندیای شاید یکی از دلایل حضور ممتد دوگانگی باشد که در همهٔ آثار او به چشم می‌خورد: این دوگانگی در زبان ایندیای، در تم‌هایی که انتخاب می‌کند و در زبان شخصیت‌های داستانی‌اش، در غالب داستان‌هایش به چشم می‌خورد. در واقع می‌توان گفت در دنیای حاضر دوگانگی در همهٔ زمینه‌ها متداول است: خودروهای دوگانه‌سوز، گیاهان دوگانه‌زیست، دوگانگی در رشته‌های تحصیلی، دوگانگی در محیط زیست و در نهایت مهاجرت‌ها و نقل مکان‌ها که خود خالق دوگانگی است، ولی دوگانگی در دنیای امروز به جای اینکه نشانهٔ ناهمگونی باشد بیانگر یک نوع همگونی و انسجام است و در حقیقت دوگانگی مسئله ریشه‌ها را زیر سؤال می‌برد چون دوگانگی نشانهٔ دو ریشه‌ای است. از دید فروید نیز دوگانگی در ادبیات داستانی شگرف عنصری مهم محسوب می‌شود و همان طور که در مقاله‌اش اشاره می‌کند، خود واژهٔ شگرف در زبان آلمانی معنایی دوگانه دارد (ر.ک. فروید

---

۱- L’esthétique avant-gardiste

۲- Dominique Viart

۳- Bruno Vercier

۴- Littérature « déconcertante »

.(۱۹۸۸

تقریباً تمامی قهرمان‌های ایندیای زن‌اند، گاهی زنانی جادویی و فانتستیک، گاهی واقعی، از پری دریایی گرفته تا جادوگر، از شبح تا دگر پیکر، اما ویژگی مشترک آن‌ها این است که حتی زمانی که فانتستیک‌اند کاملاً متعلق به این دنیا هستند و همیشه در عادی‌ترین شکل خود ظاهر شده و در موقعیت‌های روزمره و عادی قرار می‌گیرند. سبک نوشتار ایندیای منحصر به خود اوست. او برای بازگویی داستان‌هایش جهانی را خلق می‌کند که در ابتدا خواننده آن را واقعی می‌پندارد، سپس به آرامی و با استفاده از عناصر فانتستیک، رئالیسم را با شگرف در می‌آمیزد و حسی غریب و خاص در خواننده بیدار می‌کند. بسیاری از منتقدان با توجه به این ماهیت دوگانه و تأثیر متقابل واقعیت و فانتستیک به بررسی آثار ایندیای پرداخته‌اند و به دلیل این ویژگی‌های منحصر به فرد، آثار او را در زمره ادبیات شگرف به شمار می‌آورند.

دومینیک ربته[۱]، منتقد و استاد ادبیات فرانسه معاصر کتاب خود در مورد ماری ایندیای را این گونه آغاز می‌کند: «خواننده‌ای که در دنیای داستانی ماری ایندیای پای می‌نهد بی‌درنگ درگیر حسی غریب می‌شود. در دنیایی که او به آن وارد می‌شود قوانینی حکمفرماست که او با آن‌ها آشنا نیست اما کاملاً منطقی‌اند » (۲۰۰۸، ۹). حس شگرف که در داستان‌های ایندیای از ترکیب فانتستیک و رئالیسم شکل می‌گیرد به این نکته اشاره دارد که چگونه تجربیات زندگی روزمره به ایجاد ترس و دلهره در ناخودآگاه فرد منجر می‌شود و ناگهان چیزهای آشنا، مثل فضای فیزیکی که در آن زندگی می‌کنیم، انسان‌ها، افکار و اندیشه‌ها و گاه حتی خود انسان غریب و ترسناک جلوه می‌کنند.

در این مقاله سعی بر آن است که با روشی توصیفی و تحلیلی و با استفاده از مفهوم شگرف[۲] (Das Unheimliche) که فروید در سال ۱۹۱۹ در مقاله‌ای به همین نام به آن پرداخته بود، رمان *خودنگارهٔ سبز*[۳] نوشتهٔ ماری ایندیای را مورد تحلیل و واکاوی قرار دهیم و به دنبال آن به بررسی روندی که نویسنده برای ترسیم رفتارهای اجتماعی نسبت به زنان و جایگاه زن در جامعه در پیش گرفته است و همچنین یکی از جنبه‌های دنیای رؤیاگونه‌اش که همان توسل به فانتستیک برای به تصویر کشیدن غرابت زنانگی شخصیت‌های زن است، بپردازیم. ساختارهای جنسیتی و هنجارهای اجتماعی که در ابتدا امری آشنا و طبیعی به شمار

---

۱- Dominique Rabaté

۲- L’Inquiétante étrangeté

۳- *Autoportrait en vert*

می‌روند به تدریج برای شخصیت‌های زن داستان ناخوشایند می‌شوند و حسی شگرف ایجاد می‌کنند. کشمکش‌هایی که زن ایندیایی با آن مواجه می‌شود، چه فانتستیک باشد چه مربوط به این دنیا، به گونه‌ای نمادی از کشمکش‌های اجتماعی بزرگ‌تری هستند. در رمان *خودنگارهٔ سبز* که موضوع بحث این مقاله است نویسنده با خلق فضاهای خانگی و آشنا و شخصیت‌های زن فانتستیک نشان می‌دهد که چگونه این عناصر آشنا در عین حال مایهٔ آرامش و تشویش خاطرند. در این مقاله نظریهٔ «شگرف» فروید مبنای کار قرار گرفته است، به این منظور برای تحلیل رمان ابتدا به بررسی مفهوم «شگرف» از منظر فروید می‌پردازیم، سپس کلیتی از اثر در انطباق با ادبیات شگرف را بیان می‌کنیم تا به این پرسش پاسخ دهیم که چه ویژگی‌ها و نشانه‌هایی در *خودنگارهٔ سبز* وجود دارند که می‌توان آن را در حوزهٔ ادبیات شگرف جای داد. در ادامه می‌بینیم هدف ایندیای از به‌کارگیری عناصر شگرف در این داستان چیست. چگونه از این مفهوم استفاده کرده است تا با نگاهی درونی به زن، به مسئلهٔ زن و روزمرگی در جامعهٔ مدرن بپردازد و چگونه توانسته است با خلق فضاهای شگرف و ترکیب واقعیت و خیال، حسی غریب در وجود خواننده برانگیزد.

## ۲- نگاهی به رمان *خودنگارهٔ سبز*

جهان ادبی ایندیای پر است از سحر و جادو و خیال و چیزهای غریب اما حقیقی و دنیایی. داستان *خودنگارهٔ سبز* که در این مقاله به تحلیل آن می‌پردازیم ترکیبی است از ژانرهای گوناگون: خودنگاره، داستان خیالی، خودزندگی‌نامه‌ای حقیقی و تخیلی، خاطرات روزانه و عکس‌هایی جدید و قدیمی از زن ها، خانواده و منظره‌های گوناگون. مارتین پرنت[۱] در توصیف این رمان می‌نویسد: « *خودنگارهٔ سبز* پرتره‌ای است از خود، که با استفاده از تصویر دیگری روایت شده» (۲۰۱۳، ۳۷). این کتاب زندگی خانوادگی زنی را در فرانسه، به روایت خود او، وصف می کند که دنیایش در رسیدگی به امور خانه و فرزندان و دیدارهایی با مادر و خواهرها و دوستانش خلاصه شده و در حصار این یکنواختی‌ها و روزمرگی‌ها، درگیر کشمکش‌ها و تضادها و گفتگوهای درونی است.

این داستان فانتستیک که به اول شخص نوشته شده، خواننده را با خود به اعماق تیره و تار وجود آدمی می‌برد، جایی که عقل و دیوانگی، ترس و آرزو، واقعیت و خیال، زندگی و مرگ و

---

۱- Martine Parent

شک و یقین با هم درمی‌آمیزند. موضوعاتی از قبیل جستجوی خویشتن و جستجوی خانواده، پدری که همیشه غایب است (ایندیای پدرش را در بزرگسالی و در آفریقا ملاقات می‌کند)، مادری نامتعادل و تنها، برادرانی غریبه و ناآشنا و موجودات فراطبیعی که دستمایهٔ بسیاری از داستان‌های ایندیای بوده در این اثر نیز دیده می‌شوند. این روایت کوتاه تصویرگر بی‌قراری‌ها و تشویش‌های وجودی شخصیت‌های زن داستان است که درنتیجهٔ ناسازگاری‌شان با جامعه و محیط پیرامون و غرابت تشویش‌آور دنیایی که در آن زندگی می‌کنند به وجود آمده. روزمرگی عادی‌ترین و ترسناک‌ترین تصویر زندگی این زنان در جامعه است.

*خودنگارهٔ سبز* در سال ۲۰۰۵ به سفارش ناشر فرانسوی مرکور[۱] برای مجموعهٔ *ویژگی‌ها و پرتره‌ها*[۲] نوشته شد. ناشر این مجموعه از تعدادی نویسنده خواسته بود زوایای پنهانی و تاریک شخصیت خود را در قالب یک خودنگاره بازگو کنند. اما از نظر ایندیای نوشتن از زوایای پنهانی زندگی‌اش مستلزم سخن گفتن از صداها و اشکال مبهمی بود که حس می‌کرد در خانه‌اش و در محیط پیرامونش در رفت و آمدند. ایندیای خود در داستان به عنوان یکی از شخصیت‌ها، راوی و نویسنده ظاهر می‌شود و از برخی از جزئیات واقعی زندگی خودش مثل محل زندگی، نام همسر، تاریخ و محل کنفرانس‌هایی که در آن‌ها شرکت کرده بود سخن می‌گوید (ر.ک. ۲۰۰۶، ۹۶،۹۳،۸۴). برخی رویدادهای داستان در جنوب غربی فرانسهٔ کنونی که محل زندگی نویسنده است اتفاق می‌افتد. توصیفات مفصلی که از مناظر و پوشش گیاهی اطراف شهر بوردو در فرانسه شده و اشارات زیاد به فراوانی درختان میوهٔ گرمسیری این منطقه به نظر اغراق‌آمیز می‌آید (ر.ک. ۲۰۰۶، ۳۰،۱۵،۱۱). ایندیای این جزئیات واقعی را با عناصر خیالی و فراطبیعی در هم می‌آمیزد و جهانی خلق می‌کند که جایی است میان واقعیت و خیال. دومینیک رَبَته دنیای داستانی ایندیای را این گونه توصیف می‌کند: «جهانی غریب که چیزی غیرعادی به طرزی موذیانه قوانین ادراکی معمول ما را فریب می‌دهد» (۲۰۰۸، ۳۵). بسیاری وقایع در روایت داستان با اینکه عملاً واقع‌بینانه‌اند لحنی رؤیاگونه دارند و به روش‌های مختلف حسی شگرف می‌آفرینند. کتاب شامل مجموعه‌ای از عکس‌ها و حکایت‌ها از زنانی است که راوی از آن ها به عنوان «زنان سبز» یاد می‌کند و به نظر می‌رسد سعی دارد از طریق آن‌ها به شناخت خود دست یابد.

داستان شب پیش از سیل دسامبر ۲۰۰۳ در شهری کوچک نزدیکی مرز فرانسه و اسپانیا و

---

۱- Mercure de France

۲- *Traits et portraits*

در کناره‌های رود گارون[۱] آغاز می‌شود. اشارات زیادی که در طول داستان به خطر سیل می‌شود نشان از فاجعه‌ای قریب‌الوقوع دارد. راوی داستان و ساکنان شهر در انتظاری مبهم غرق شده‌اند: «باید صبر کرد و مراقب بود»، این جمله چندین بار در صفحهٔ اول تکرار می‌شود. در واقع «رمان با انتظار آغاز می‌شود، انتظار برای سیلابی شدن رود گارون که روستا را تهدید می‌کند و در حدود صد صفحه بعد با پایان این انتظار و برطرف شدن خطر سیل داستان به پایان می‌رسد» (گوا، ۲۰۰۹، ۱۳۴). در این فاصله خواننده با خاطرات شخصیت اصلی و راوی داستان هم‌سفر می‌شود. راوی داستان زنی است نویسنده و مادر پنج فرزند که هر روز فرزندانش را به مدرسه می‌برد و آن‌ها را بازمی‌گرداند، همه چیز عادی به نظر می‌رسد تا زمانی که حادثه‌ای غریب تغییری در این روزمرگی ایجاد می‌کند. راوی داستان در میان راه هر روز «حضوری سبز» را در کنار درخت موزی می‌بیند، حضوری که گویی تنها خود او می‌تواند حس کند: «همواره نگاهم بر شبح بی‌حرکت زن سبزی که کنار درخت موز منتظر ایستاده بود ثابت می‌ماند» (۲۰۰۶، ۱۱). راوی از ماهیت آنچه می‌بیند آگاه نیست و از فرزندانش می‌پرسد:

> «خوب به این درخت موز نگاه کنید. کسی یا چیزی کنار آن هست؟ (...) آن ها به آرامی گفتند:
> – کنار این درخت موز چیزی نیست.
> پرسیدم:
> – مطمئنید؟ لرزشی در پشتم حس کردم.
> با اطمینان و به‌روشنی گفتند:
> – مطمئنیم[۲]» (۲۰۰۶، ۱۳).

اصلاً این پرسش برای خواننده پیش می‌آید که درخت موز که خاص کشورهای گرمسیر است، در یک کشور اروپایی همچون فرانسه می‌تواند واقعی باشد؟

---

۱- La Garonne

۲- Regardez bien ce bananier. Est-ce qu'il y a quelqu'un ou quelque chose auprès de ce bananier? (…)
Il n'y a rien du tout auprès de ce bananier, ont-ils chuchoté.
Sûr ? Ai-je demandé.
Un frisson m'a parcouru le dos.
Sûr, ont dit mes enfants avec une certitude limpide.

همان‌گونه که خطر سیل روستا را تهدید می‌کند زنان سبز نیز که در مقاطع مختلف زندگی راوی داستان حضور داشته‌اند خاطرات وی را در برگرفته و در روح و روان او تلاطم ایجاد می‌کنند. بعضی از این زنان سبز اعضای خانوادهٔ راوی‌اند و برخی دیگر ظاهراً شبح‌هایی هستند که سال‌هاست مرده یا ناپدید شده‌اند و باری دیگر در این جهان سبز تجسم می‌یابند. اما واقعیت فیزیکی آن‌ها تا انتهای داستان مبهم باقی می‌ماند و امکان خوانش‌های متفاوتی را ایجاد می‌کند. در واقع می‌توان گفت آن‌ها بخش اصلی از آرایش روان‌شناختی ایندیای هستند که در افکارش حضور داشته و در ناخودآگاهش رفت‌وآمد می‌کنند.

مشخصهٔ اصلی زنان سبز تعامل آن‌ها با خانواده و زندگی خانوادگی است. «شخصیت اصلی *خودنگارهٔ سبز*، مانند همهٔ شخصیت‌های آثار دیگر ایندیای، با مشکل جدایی از خانواده روبه‌رو است» (کنن، ۲۰۰۹، ۲۴۸ ۲۴۸). در این رمان، محور اصلی هر حکایت رابطه‌ای است که هر زن با خانواده‌اش دارد و مسائل و کشمکش‌های او را در خانه به عنوان یک همسر، مادر و زن خانه‌دار بازگو می‌کند. زنان خانه‌دار به دلیل آنکه بیشتر اوقات زندگی خود را در خانه به سر می‌برند و در محدوده‌ی خانه به روزمرگی تن داده‌اند کم کم با انجام کارهای تکراری و روزمره به نحوی به شبح‌هایی تبدیل می‌شوند که در این خودنگاره می‌بینیم. ایندیای در این کتاب برای نشان دادن نقش ساختارهای جنسیتی در زندگی خصوصی و اجتماعی زنان و نشان دادن حس پریشانی و سردرگمی آن‌ها از عناصر شگرف و فانتستیک بهره می‌گیرد. مهم ترین عنصری که می‌توان در این زمینه به آن اشاره کرد تصویر شبح است که نمادی کلاسیک از عنصر شگرف در ادبیات به شمار می‌رود. در ادامه ابتدا تعریفی از مفهوم شگرف ارائه می‌دهیم و سپس به بررسی کهن‌الگوی شبح که در *خودنگارهٔ سبز* به شکلی زنانه نمود یافته می‌پردازیم.

### ۳- مفهوم شگرف در ادبیات داستانی

شگرف به عنوان روشی برای بررسی واقعیت‌های اجتماعی جایگاه مهمی در آثار ماری ایندیای دارد و لنزی است که به کمک آن ایندیای بسیاری از ارزش‌ها و ساختارهای اجتماعی را که کاملاً آشنا و عادی تلقی می‌شوند بررسی می‌کند. مفهوم شگرف که در رمان‌های ماری ایندیای به چشم می‌خورد از حوادث فراطبیعی و روابطی که بین شخصیت‌های داستان حاکم است نشئت می‌گیرد. بدیهی است شگرف با آنچه ترساننده هست سروکار دارد یعنی آن چیزی که ترس ایجاد می‌کند و از عدم قطعیت میان امر واقع و موهوم ناشی می‌شود. اما نکتهٔ جالب این است که برخی چیزهای ترساننده که در نزد ما حسی «شگرف» را ایجاد می‌کنند کاملاً

شناخته شده و آشنا هستند. فروید در مقاله‌ای که سال ۱۹۱۹ با عنوان *شگرف* منتشر کرد به جنبه‌های محتوایی اثر شگرف می‌پردازد و آن را این گونه تعریف می‌کند: «شگرف مجموعه‌ای از چیزهای ترساننده است که ما را به آنچه شناخته شده و آشناست هدایت می‌کند» (۱۹۸۸، ۶). فروید در این مقاله به بررسی تجربیات زندگی روزمره که به ایجاد نوعی هراس در ناخودآگاه فرد منجر شده و تأثیری شگرف بر جای می‌گذارند پرداخته و بر این نکته تأکید می‌کند که چرا برخی چیزهای ترساننده که خمیرمایهٔ مشترکی دارند ما را به آنچه شناخته شده و آشناست هدایت می‌کنند. «از نظر فروید ویژگی‌های ادبیات شگرف به این قرار است: توجه به یک شخصیت مرکزی در داستان که رخدادها و آدم‌ها فقط در رابطه با این شخصیت حائز اهمیت‌اند، رویدادها از دیدگاه این شخصیت مرکزی دیده می‌شوند، در ناخودآگاه شخصیت اصلی واقعیت و فانتستیک در مقام یک کلیت به هم می‌آمیزند، دیدگاه خواننده می‌بایست با دیدگاه شخصیت اصلی یکی باشد» (۱۳۸۳، ۵۰).

واژهٔ "Das Unheimliche" به معنای "شگرف" مفهومی خاص در زبان آلمانی دارد و در واقع در زبان‌های دیگر فاقد معادلی کاملاً مشابه است. Das Unheimliche صفتی است که از دو قسمت تشکیل شده است: پیشوند un که محرومیت را نشان می‌دهد و صفت heimlich از ریشهٔ heim گرفته شده و به معنی امر آشناست (خانه، صمیمیت، چیزی که به خوبی می‌شناسیم). un پیشوندی است که عکس این معنی را می‌رساند (ر.ک. ۱۹۸۸، ۷). در فرهنگ نظریه و نقد ادبی در توصیف این واژه چنین آمده: «[این واژه] به اعتقاد فروید دارای نوعی ناشناختگی آشوبنده است. امروز واژهٔ آشوبنده کاربرد وسیع‌تری یافته است و آن را در وصف آثار آزارنده به کار می‌برند. آثار آشوبنده معیارها و مرزهای میان آشنا و ناآشنا، تخیل و واقعیت، درون و بیرون را مخدوش می‌کنند و به پرسش می‌کشند» (سبزیان، ۱۳۸۸، ۵۰۷). از نظر فروید می‌توان از معنای این واژه نتیجه گرفت که چیزی که ناشناخته و ناآشناست ترساننده است. سؤالی که فروید مطرح می‌کند این است: چرا حوادث روزمره ناگهان بسیار غریب جلوه می‌کنند؟ در واقع صفت «آشنا» از لحاظ معنایی در مورد آن چیزی به کار می رود که دلهره‌آور نیست، اما در حقیقت آنچه دلهره‌آور است این است که منبع این دلهره چیزی است که ما به خوبی می‌شناسیم و برایمان آشناست ولی این «آشنا» ناگهان غریب و ناشناخته می‌گردد. در ادامه خواهیم دید چطور چنین چیزی ممکن است و تحت چه شرایطی حوادث یا اشیای آشنا به ناگاه ترس‌انگیز و دلهره‌آور می‌شوند.

از نظر فروید، «شگرف» در جهان داستانی در مضامین گوناگونی تجلی می‌یابد و با فریب

ناخودآگاه خواننده حسی از شک و تردید و عدم قطعیت در او برمی‌انگیزد. در این نوع نوشتهٔ ادبی، شاهد ماجراها و رخدادهای عجیبی هستیم که خواننده را نسبت به وقوع رخدادها در عالم واقع دچار تردید می‌کند. بدین ترتیب، تردید، یعنی مهم‌ترین مشخصهٔ اثر شگرف، متولد می‌شود؛ تردیدی که با گونه‌ای ترس همراه است. خواننده آگاه به قوانین طبیعی، به دنبال توجیه رخدادهایی می‌گردد که شاهد آن است اما این رویدادها هرکدام به لحاظی باورنکردنی و عجیب‌اند؛ به همین دلیل، در شخصیت‌های داستان و در خواننده، ابتدا ایجاد شک و پس از آن، ترس و دلهره می‌کنند. بنابراین شگرف ابزار تحلیلی فوق‌العاده‌ای است چرا که پرسش در مورد مسائلی را مطرح می‌کند که از دید همگان عادی و طبیعی قلمداد می‌شود ولی خواننده را به تفکر وامی‌دارد.

طبق گفتهٔ تیری سسیل[۱]، «در این رمانِ ایندیای، همچون نوشته‌های دیگر او، فانتاستیک همه جا حضور دارد ولی مثل آثار کافکا حضورش نمادین نیست، بلکه خواننده خود را در مقابل یک واقعیت جابه‌جا شده و مبهم می‌بیند همچون یک عکس مات و رنگ و رو رفته که چندان قابل رؤیت نیست: در عین روزمرگی یک نهار خانوادگی یا گردشی خانوادگی با اتومبیل ناگهان چهرهٔ یک زن سبزپوش ظاهر می‌شود آیا واقعاً این زن قابل رؤیت است؟ زن همسایه است یا یک شبح؟ قلم ایندیای با بازی با واژه‌ها، بدون هیچ تزلزل با قاطعیت این زن را ترسیم می‌کند و به باور ما هجوم می‌آورد: اصلاً چه می‌توانیم بگوییم؟ ما تا چه حد بر آنچه در اطراف ما می‌گذرد آگاهی داریم؟ چه واقعیت‌هایی برای ما پنهان است و چه واقعیتی آشکار؟ اگر کودکان بدون تردید و با شفافیت همه چیز را می‌پذیرند ما بزرگ ترها گاهی معنا را در غیر معنا جستجو می‌کنیم. همچون یک تجربهٔ پدیدارشناسی، داستان ما را به تعلیق می‌کشاند، بین واقعیت و تخیل، بین قطعاتی از یک واقعیت متلاشی شده به مثال همان رودخانهٔ گارون که هر لحظه انتظار طغیانش را داریم و نمی‌دانیم چه زمانی امواجش به ساحل حمله‌ور خواهد شد و باقی ماندن در این تردید است که احساس خستگی را به جان ما می‌اندازد، احساس افسردگی از امیدهای واهی، احساس دلهره از خشونت و مرگ» (۲۰۰۵، ۱۰۲).

رمان ایندیای با ویژگی‌های خاص و منحصر به فرد خویش در زمره ادبیات شگرف قرار می‌گیرد. در این رمان حضور زنان سبز ذهن و اندیشهٔ راوی و خواننده را درگیر خود می‌کند. ایندیای مفهوم فضای زندگی خانوادگی غریب را در این اثر از طریق لحن و موقعیت و حضور

---

۱- Cécille Thierry

شبح به عنوان تصویری فانتستیک نشان می‌دهد. «در واقع مهم ترین نشانه و عنصر شگرف در این داستان وجود شبح است» (۲۰۱۸، ۵). در ادامه می‌بینیم چگونه ایندیای با استفاده از تصویر شبح در داستان *خودنگارهٔ سبز* از فرمانبرداری زنان و سرکوب آن‌ها در جامعه سخن می‌گوید و به جنبه‌های اجتماعی و فردی این مسئله می‌پردازد. او سعی می‌کند با استفاده از عناصر فانتستیک و شگرف میان تجربهٔ درونی زنان و ساختارهای اجتماعی که بر آن‌ها تحمیل شده و توقعات جنسیتی پیوندی برقرار کند.

## ۴- اشباح شگرف

ایندیای در کتاب *خودنگارهٔ سبز* با قرار دادن اشباح زن و زنان عادی در یک گروه با عنوان «زنان سبز» سعی می‌کند پیوندی میان هویت وجودی زنان واقعی و هویت وجودی اشباح برقرار کند و از این طریق از محدودیت‌های زنان در جامعه سخن بگوید. شبح نماینده‌ای است از ساختار اجتماعی شبح‌وار زنانه (ر.ک. ۲۰۱۸، ۵،۶). شبح به دلیل اینکه ماهیتی فراطبیعی دارد عنصری شگرف به شمار می‌رود اما قهرمان زن ماری ایندیای به دلیل اینکه به عنوان یک زن سعی می‌کند خود را از زندگی خانگی رها کند حسی شگرف در وجود خواننده برمی‌انگیزد. از نظر ایندیای دنیای شگرف و دنیای روزمرگی‌های پیش پا افتادهٔ زندگی در مقابله با یکدیگر نیستند، بلکه در هم ادغام می‌شوند و مکمل یکدیگرند. در این مورد ایندیای در مصاحبه‌اش با برنامهٔ تلویزیونی کاسموپولیتن[۱] می‌گوید: «بین دو دنیای شگرف و روزمرگی تضادی وجود ندارد، این دو دنیا با نوعی همگونی در یکدیگر ذوب می شوند. در زندگی واقعی خیلی زود می‌توانیم به این احساس برسیم که یک دنیای قابل لمس زیر زمینی وجود دارد که الزاماً تعادل دنیای واقعی ما را به هم نمی‌ریزد» (۱۳ فوریه ۲۰۰۵). ایندیای به راحتی و به گونه‌ای تأثیرگذار حس تردید و دلهره را در خواننده ایجاد می‌کند یا به عبارتی با نوشتار خود و فاصله گرفتن از نظام قانونی و نزاکت اجتماعی موفق می‌شود «نوعی ابرواقعیتی که ریشه در شگرفی دلهره‌آور دارد» (ویار (ویار و ورسیه، ۲۰۰۸، ۴۲۴) را به وجود بیاورد.

ایندیای در بسیاری از نوشته‌هایش بر ماهیت غریب نهادهای موجود در جامعه تأکید می‌کند اما موضوع قابل توجه در *خودنگارهٔ سبز* تمرکز او بر مسئلهٔ جنسیت است که از نظر او «بر هویت اجتماعی و هویت فردی تأثیر زیادی دارد» (۲۰۱۸، ۳). ایندیای با انتخاب

---

۱- Cosmopolitaine

شخصیت‌های زن و چالش‌هایی که میان نقش خانوادگی قراردادی آن ها و روابط حاکم در محیط خانگی ایجاد می کند سعی می‌کند فاصله‌ای را که بین مفهوم ایدئال هویت زنانه و هویت درونی زن وجود دارد نمایان کند، چرا که محدودیت‌های زنان و وظایفی که به صورت نظام‌مند بر عهدهٔ زنان گذاشته می‌شود واقعیت وجودی آن‌ها را شکل می‌دهد. او با استفاده از ذره‌بین شگرف در این داستان، عوامل فرهنگی و اجتماعی مؤثر بر نابرابری جنسیّتی را نشان می‌دهد و از تأثیر متغیرهایی چون ایدئولوژی مردسالاری، باورهای قالبی جنسیتی و جامعه‌پذیری جنسیتی سخن می‌گوید. مهم‌ترین عاملی که ایندیای بر آن تأکید می‌کند دیدگاه‌هایی است که در مورد وظایف زنان در بطن جامعه شکل گرفته و به صورت کلیشه‌هایی در جامعه رسوخ کرده است.

در سرتاسر کتاب، زنان سبز به عنوان نسخهٔ متفاوتی از زنان ظاهر می‌شوند که با کارهای به اصطلاح «زنانه» مشغول‌اند، فعالیت آن‌ها شامل وظایفی است که در خانه به عنوان همسر یا مادر دارند و یا کارهای بیرون از خانه که همچنان ماهیت زنانه دارند مانند مراقبت از کودکان و آموزش‌های ابتدایی. زنان سبز شامل مادر راوی می‌شوند و همسایه‌ها، مادرهای دوستان فرزندانش در مدرسه، معلم دوران کودکی‌اش و در نهایت بهترین دوست دوران کودکی‌اش که بعد از طلاق مادر و پدر راوی داستان، با پدر راوی ازدواج کرده. زندگی هر یک از این زنان در داستان از خلال روابطی که با خانواده دارند و وظایف آن ها در خانه معنا می‌یابد. هیچ یک از آن‌ها شغل مستقل یا آرزویی ندارند و حتی زمانی که شرایط خانوادگی‌شان بسیار ناگوار و تأسف‌آور است میلی به دل کندن از خانه ندارند و این شرایط را به عنوان بخشی از زندگی‌شان قلمداد می‌کنند. محور اصلی و شخصیت مرکزی داستان راوی است که تمامی رویدادها با گره خوردن به او اهمیت می‌یابند و وقایع داستان از دیدگاه او نقل می‌شوند. همهٔ زن‌ها با نام‌ها و ظاهر و خاطره‌های گوناگونی با هم ترکیب شده‌اند و راوی داستان تنها کسی است که می‌تواند سبزی این زنان سبز را تشخیص دهد.

اولین «زن سبز» در ابتدای داستان ظاهر می‌شود، هنگامی که راوی با او برخورد می‌کند فکر می‌کند که او دوستش کریستینا[1] است اما بعد از کمی صحبت می‌فهمد اشتباه کرده و کریستینای واقعی فرد دیگری است. تنها تفاوتی که او بین کریستیای واقعی و کریستینای دروغین می‌بیند این است که شلوارکش به جای اینکه سبز باشد صورتی است: «دیگر برایم

---

۱- Cristina

آشکار است که این چهره را نمی‌شناسم. در پیاده‌رو روبه‌رو زنی جوان با اشارهٔ دست به من سلام می‌کند. کریستینا است با شلوارک کوتاه صورتی[۱]» (۲۰۰۶، ۲۶).

با این حال کریستینای واقعی نیز حسی آشنا در وی برنمی‌انگیزد، راوی شروع به مرور خاطراتش می‌کند و به صحبت‌هایش با این دو زن فکر می‌کند، در این حال احساس می‌کند این صحنه‌ها را پیش از این جایی دیده یا شنیده است. این اولین تجربه از سردرگمی، دژاوو[۲] و حس آشنایی غریبی[۳] است که تا آخر داستان ادامه دارد. راوی خود را در چرخه‌ای از چیزهای آشنا اما غریب گرفتار می‌بیند که مثال‌هایی واضح از مفهوم شگرفی هستند که فروید از آن سخن گفته است. شبح در داستان نمادی است از آنچه مرموز، عجیب و ناآشناست و البته شگرف. ایندیای با استفاده از مفهوم «زنان سبز» اشباح و زنان واقعی را در یک دسته‌بندی هویتی در هم می‌آمیزد تا از طریق آن بتواند «سیمای پارادوکسی ساختارهای جنسیتی در اجتماع و سیمای پارادوکسی زندگی خانگی/زنانگی» (۲۰۱۸، ۲۷) را مورد پرسش قرار دهد. اشباح نمونه‌ای هستند از ترکیب پیدا و ناپیدا، مرده و زنده، واقعی و غیرواقعی و فضایی خلق می‌کنند که در آن قوانین عقل و منطق جایی ندارند.

ایندیای داستان خود را با تأکید بر یک وظیفهٔ مادرانه و زنانه آغاز می‌کند: بردن فرزندان به مدرسه و بازگرداندن آن‌ها و در این زمان است که برای اولین بار با گذشتن از مقابل خانهٔ زن سبز او را می‌بیند که به او زل زده:

> «هر روز او را جلوی در خانه‌اش می‌دیدم و تا مدت‌ها نمی‌توانستم حضور سبزش را از محیط اطراف تشخیص دهم. وقتی بچه‌ها را به مدرسه می‌بردم، پشت فرمان اتومبیل از جلوی خانه‌اش می‌گذشتم، کمی بعد دوباره و این بار تنها، شب هم دو بار دیگر، به هنگام

پرتال جامع علوم انسانی

---

۱- *Il m’apparaît alors évident que je ne connais pas ce visage. Sur le trottoir d’en face, une jeune femme m’adresse un salut de la main. C’est Cristina, dans un petit short rose.*

۲- Déjà-vu – چیزی که قبلا دیده یا شنیده‌یم

۳- ابراهیم استاجی و محمد بیانی در مقالهٔ مشترک خود با عنوان «سنجش "خودشیفتگی" در شخصیت گرشاسب بر پایهٔ نظریهٔ ژاک لکان» به پدیدهٔ "آشنا غریبی" در روان‌کاوی فروید اشاره کرده‌اند و این اصطلاح را به عنوان معادل فارسی واژهٔ "inquiétante étrangeté" در نظر گرفته‌اند.

برگشتن از مدرسه [۱]» (۲۰۰۶، ۱۱).

و تنها راوی قادر به دیدن اوست چرا که تنها اوست که خود را درگیر وظایف خانگی/زنانگی‌اش می‌بیند. وظایف مادر بودن و همسر بودن آن‌قدر تکراری و عادی‌اند که تقریباً به چشم نمی‌آیند: بردن بچه‌ها به مدرسه و برگرداندنشان، آشپزی، تمیز کردن و مرتب کردن خانه تمام این‌ها کارهایی است که بنیان خانواده را حفظ می‌کند اما زن خانه‌دار در عوض این کارها هیچ پاداشی نمی‌گیرد و دستاورد کارش را نمی‌بیند. با استفاده از این شبح که راوی او را کاتیا دوپتیتویل [۲] خطاب می‌کند، ایندیای مفهوم سازگاری جنسیتی و نقش‌های جنسیتی را زیر سؤال می‌برد.

هنگامی که راوی کاتیا دوپتیتویل را از دور می‌بیند او را زنی مرموز، زیرک و حتی شاید غیرواقعی توصیف می‌کند اما بعد از ملاقات با او متوجه می‌شود زنی است ساده‌لوح و رقت‌انگیز. کاتیا دوپتیتویل سعی می‌کند نقش میزبان و زن خانه را به خوبی ایفا کند اما زیاد در این کار موفق نیست. به عنوان مثال راوی را به نوشیدن قهوه دعوت می‌کند «با وجود اینکه ظهر زمان قهوه خوردن نیست [۳]» (۲۰۰۶، ۳۲). انگار چیزی عجیب در وجود این زن و در خانه‌اش وجود دارد. کاتیا دوپتیتویل نمایندهٔ تمام زنانی است که با توجه به هنجارهای جنسیتی که جامعه تعیین کرده تلاش می‌کنند وظایف زنانگی خود را انجام دهد بی‌آنکه بدانند تلاششان بیهوده است و این امری وحشت‌آور است. این امر البته در مورد مردانی هم که تلاش می‌کنند وظایف مردانگی خود را انجام دهند صادق است، اما مردان کانون توجه ایندیای نیستند. ایندیای بر این نکته تأکید دارد که چگونه زنان سعی می‌کنند با رسیدن به استانداردها و ارزش‌های زنانگی و خانه‌داری به تصویر زن ایدئال دست یابند بی‌آنکه بدانند این تصویر در واقعیت وجود ندارد و رسیدن به آن ممکن نیست.

بعد از ملاقات کاتیا، راوی داستان زن‌های دیگری را ملاقات می‌کند که به زندگی گذشته‌اش مربوط‌اند و از آن‌ها به عنوان زنان سبز یاد می‌کند. اولین داستان مربوط به دوست دوران بیست سالگی‌اش است با پدر راوی ازدواج کرده و همسر چهارم یا حتی پنجم پدرش و

---

۱- *Comme je la voyais chaque jour devant sa maison, il m'a été longtemps impossible de distinguer entre cette présence verte et son environnement. Je passais devant chez elle, au volant de ma voiture, en conduisant les enfants à l'école puis de nouveau, cette fois seule, en revenant de l'école.*

۲- Katia Depetiteville

۳- *Bien que midi ne soit pas l'heure à laquelle on propose un café.*

نامادری وی است. از زبان راوی می‌خوانیم: «همسر جدیدش بیست سال بهترین دوست من بود. آیا اگر با پدرم ازدواج نکرده بود هنوز این دوستی ادامه داشت؟ مطمئناً ادامه داشت[۱]» (۳۶،۲۰۰۶). دوستی "عمیق و قدیمی" آن‌ها با این ازدواج کاملاً از بین رفته بود. این حکایت نشان می‌دهد که چگونه زنان با انتخاب وظایف زنانگی و مربوط به خانه دلبستگی‌ها و دوستی‌های خود را از دست می‌دهند. بهترین دوست دوران گذشته‌اش که هرگز نامی از او برده نشد از زنی که در گذشته بود تبدیل به یک «زن سبزی ابدی[۲]» (۲۰۰۶، ۳۸) شد: «او از زمانی که نامادری من شد... فقط لباس‌های سبز می‌پوشد، به نظرم چشم‌هایش قهوه‌ای بودند. اما اکنون با لنزهایی که می‌گذارد چشم‌هایش هم سبزند[۳]» (۲۰۰۶، ۳۶). این تغییرات نمادین نشان‌دهندهٔ مراحلی است که یک زن باید طی کند تا از نظر جامعه به زنانگی کامل برسد.

در حکایت بعدی از شبح‌ها با زنی آشنا می‌شویم به نام جنی[۴] که به تازگی طلاق گرفته و به دلیل از دست دادن خانواده‌اش با بحران شدیدی روبه‌رو شده است. هنگامی که جنی به خانهٔ دوران کودکی‌اش برمی‌گردد تا با پدر و مادرش زندگی کند همسر سابقش ایوان[۵] را به همراه زن جدیدی می‌بیند. جنی از اینکه سال‌ها پیش از او جدا شده بسیار غمگین می‌شود و با همسر ایوان رابطهٔ دوستی برقرار می‌کند. او سعی می‌کند از راه دوستی با این زن دوباره شریک زندگی ایوان شود. یک روز وقتی به ملاقات او می‌رود می‌بیند که او خود را در زیرزمین حلق آویز کرده. جنی دوباره با ایوان ازدواج می‌کند اما شبح زن حلق آویز شده راحتش نمی‌گذارد و او را دچار دیوانگی و پارانویا می‌کند. راوی در گفتگویی که با مادر جنی دارد به موضوع شبح پی می‌برد.

«مادر با صدای آهسته می‌گوید:

– از آن زن دیگر می‌ترسد.

---

۱- *Sa nouvelle femme a été ma meilleure amie pendant vingt ans. Le serait-elle encore si elle n'avait pas épousé mon père ? Certainement elle le serait.*

۲- *Eternelle femme en vert*

۳- *Depuis qu'elle est devenue ma belle-mère : elle ne s'habille que de vert. Elle avait, il me semble, les yeux bruns. Voilà que ses yeux sont maintenant verts par la grâce de lentilles de contact.*

۴- Jenny

۵- Ivan

– زن دیگر؟

– زنی که حلق آویز شده[۱]» (۲۰۰۶، ۶۵).

هویت ناشناس «زن ایوان» که در داستان نامی ندارد نشان‌دهندهٔ از دست رفتن هویت وجودی همهٔ زنانی است که آنقدر درد و رنج زندگی را تحمل کرده‌اند که دیگر چیزی از آن‌ها باقی نمی‌ماند. اما هر بار شبح او در برابر جنی ظاهر می‌شود گویی بسیار خوشحال‌تر از زمان زنده بودنش است: «زنی بسیار زیبا بود، زیباتر و درخشان تر از قبل، که با مهربانی و اعتماد به نفس زیادی لبخند می‌زد[۲]» (۲۰۰۶، ۶۹).

گویی حالا که از ازدواجش با ایوان و از جامعه‌ای که ارزش او را تنها در همسر بودن می‌بیند رهایی یافته خوشحال‌تر از زمانی است که زنده بود. از سوی دیگر جنی نمونه‌ای از زنانی است که سعی می‌کنند با هم نوع خود رقابت کنند زیرا نیاموخته‌اند چگونه امیال، احساسات و اهداف درونی خود را بشناسند و آن ها را به سمت واقعیت‌هایی ملموس هدایت کنند و با وجود اینکه شاهد شکست دیگران در زندگی خانوادگی هستند، سعی می‌کنند حتی به قیمت آسیب رساندن به خودشان به حس زنانگی ایدئال خود دست یابند. جنی بعد از دست دادن زندگی خانوادگی‌اش تنها به فکر یافتن راهی برای بازگشت به گذشته و بازیافتن خانوادهٔ کامل و درخشانی است که دیگر به او تعلق ندارد. جنی تنها چند ماه بعد از ازدواج دوباره‌اش با ایوان و دیدن شبح همسر او خودش را می‌کشد: « پدر و مادرش برایم نوشتند و خبر دادند که او را بی‌جان روی تخت زمان دختری‌اش پیدا کرده‌اند. احتمالاً خود را با مصرف زیاد دارو کشته[۳]» (۲۰۰۶، ۷۰).

در تمامی داستان‌هایی که از زنان سبز می‌خوانیم رود گارون به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر حضور دارد و «حکایت‌ها را مانند رشته‌ای به هم پیوند می‌دهد» (پلورل، ۲۰۰۹:۷). گارون نام رودی است که در جنوب فرانسه جاری است و در *خودنگارهٔ سبز* نماد زنانگی دوگانه‌ای است

---

۱- *Elle a peur de l'autre, me murmure la mère en aparté.*

*L'autre ?*

*La pendue.*

۲- *Elle me dit que c'était une femme très belle, plus belle et plus lumineuse qu'avant, et qui souriait avec beaucoup de gentillesse et de confiance en soi.*

۳- *Ses parents m'ont écrit pour m'apprendre qu'ils l'avaient découverte sans vie dans son lit de jeune fille. Elle se serait tuée par abus de médicaments.*

که مورد نظر ایندیای بوده و از طریق آن حس هراس و وحشتی غریب را به خواننده القا می‌کند. تصویر شوم این رودخانه نماد دیگری از شگرف در داستان است، تصویری که در کنار زنان سبز قرار می‌گیرد و در نهایت به عنوان یکی از زنان سبز معرفی می‌شود: «باری ... همین طور که به آرامی در دشت به زیر آب رفته و در تنها جادهٔ قابل عبور به پیش می‌رانم ... از خودم می‌پرسم ... آیا گارون ... آیا گارون یک زن سبز است؟[1]» (۲۰۰۶، ۱۰۸).

حتی حرف تعریف مؤنث در زبان فرانسه برای گارون به روشنی نشان می‌دهد که «گارون سرشتی زنانه دارد[2]» (۲۰۰۶، ۱۰). حس شگرف که به عنوان سبک مشخص ایندیای شناخته می‌شود در اینجا بدون استفاده از هیچ عنصر فراطبیعی و فانتستیک به نمایش درآمده است. ایندیای هنگامی که از گارون می‌نویسد لحنی بسیار پیچیده و مرموز دارد. با اینکه رودخانه غالباً تصویری آرام و روان در ذهن تداعی می‌کند، تصویر جریان رودخانه‌ای در تاریکی و سطح آب که همواره بالا و پایین می‌رود و ساکنان شهر را تهدید می‌کند بسیار تشویش‌آور است. این تصاویر حسی غریب در خواننده برمی‌انگیزد و او را وادار به درنگ می‌کند.

حرکت پر پیچ‌وخم رودخانه که گاهی از مسیرش منحرف شده و محو می‌شود اما دوباره به جریان خود ادامه می‌دهد به طرز استادانه‌ای با وقایع داستان گره خورده است. ایندیای از سیلابی شدن گارون می‌گوید و از وفاداری انسان‌هایی که با وجود خطر سیل و وحشت از آن همچنان در کنار رودخانه زندگی می‌کنند. وقتی از اهالی روستا سخن می‌گوید از خود می‌پرسد چرا این اهالی به فکر مستقر شدن در فضای دیگری نیستند؟

> «چرا این همه زن که همیشه در اینجا زندگی کرده‌اند آرزوی رفتن به مکانی دیگر را ندارند، حتی مردهای کمی که اینجا زندگی می‌کنند؟ چرا با وجود کار زیاد، خستگی مفرط، وحشت از تهدید سیل یا حتی وقوع گاه‌به‌گاه سیل، همگی می‌گویند "هرگز اینجا را ترک نخواهم کرد!" چرا رفتن برای آن‌ها نوعی شکست تلقی می‌شود. درحالی که ماندن

---

۱- *Alors… roulant doucement dans la plaine submergée, sur la seule route praticable… je me demande… la Garonne est-elle une… est-elle une femme en vert ?*

۲- *La Garonne est d'essence féminine.*

هیچ نفعی برایشان ندارد[۱]» (۲۰۰۸، ۳۹،۴۰).

در این پرسش راوی هم درمورد زن‌ها این سؤال را مطرح می‌کند هم در مورد مردان جامعهٔ روستایی، در حالی که در پس واژه‌ها همواره مسئلهٔ جنسیت یکی از دغدغه‌های خاطر اوست. او وضعیت افرادی که با وجود خطر سیل در کنار رودخانه زندگی می‌کنند را با وضعیت زنانی مقایسه می‌کند که همواره درگیر مسئلهٔ زن بودن و وظایفی هستند که از طرف جامعه به آن‌ها تحمیل می‌شود و گویی در وجود خود، این وظایف را نهادینه می‌بینند. تأثیرات ضد و نقیض زنانگی بر هویت و فردیت زنان مثل خطر سیلابی شدن روخانه است که شهر را تهدید می‌کند اما گویی حضوری زندگی‌بخش و ماندگار دارد. نویسنده از نماد رودخانه استفاده می‌کند تا لحنی شوم و حسی مبهم در داستان ایجاد کند لحنی که در سرتاسر داستان ادامه دارد و بر روی شخصیت‌ها، داستان‌ها و مفاهیم دیگر تأثیر می‌گذارد.

ایندیای در خودنگارهٔ سبز بر این مسئله تأکید می‌کند که هویت زنانه چیزی نیست که به طور ذاتی در وجود زنان نهفته باشد بلکه چیزی است که از واقعیت بیرونی جامعه برآمده و در درون زنان به عنوان هویتی زنانه پرورش یافته است. او خواننده را متوجه شرایط ظالمانه‌ای می‌کند که به دلیل فشارهای اجتماعی هنوز زنان زیادی درگیر آن هستند. با استفاده از نماد گارون می‌نویسد: « خانه را ترک نمی‌کنیم. آیا این کار اصالت ما را نشان می‌دهد؟ اما وقتی چیزی نیست که از آن دفاع کنیم، وقتی کسی نیست که حفاظتش کنیم، اصالت چه معنایی دارد[۲]» (۲۰۰۶، ۳۵). او خواننده را تشویق می‌کند تا بین ویژگی‌ها، ارزش‌ها و وظایفی که در طول تاریخ برچسب زنانه خورده‌اند و مفهوم اصلی و ذاتی زن بودن که از قبل و خارج از جوامع بشری وجود داشته، تمایز قائل شود. این ارزش‌ها می‌توانند خوب باشند اما به طور ذاتی زنانه نیستند و همه باید بتوانند این ارزش‌های زنانه را صرف نظر از ساختار جنسیتی بپذیرند.

---

۱- *Pourquoi tant de femmes, qui vivent là depuis toujours, n'aspirent-elles qu'à déménager enfin en lieu sûr et si peu d'hommes ? Pourquoi disent-ils, malgré le surcroît de travail, la fatigue, l'appréhension que provoquent les menaces d'inondation puis de temps en temps, l'inondation elle-même, pourquoi disent-ils, sans explication : « Jamais je ne partirai ! » Pourquoi partir serait-il, pour eux, échouer alors qu'il est inutile de rester*

۲- *On ne quitte pas sa maison. Est-ce une affaire d'honneur ? De qu'elle espèce d'honneur s'agit-il, quand il n'y a rien à défendre, personne à sauvegarder.*

**۵- فضاهای شگرف**

ایندیای در آثارش زن‌ها را در موقعیت‌ها و شرایط گوناگونی به تصویر می‌کشد اما یکی از متداول‌ترین این موقعیت‌ها فضای خانه است. به عقیدهٔ شرلی جردن فضاهای آشنا در آثار ایندیای، به ویژه فضای خانه «فضاهای خطر دائمی» هستند (۲۰۱۰، ۱۵). مفهوم خانه در حقیقت هستهٔ مرکزی شگرف نیز هست که فروید در مقالهٔ خود به آن اشاره می‌کند. شاید یکی از ابهام‌آمیزترین تصاویر فانتستیکی که در آثار ایندیای وجود دارد تصویر خانهٔ شبح‌زده باشد. در *خودنگارهٔ سبز* نیز خانه محل رفت‌وآمد اشباح و انعکاس صداهاست. مکانی مبهم و خالی از لطف که با ترکیب واقعیت و خیال حسی غریب در وجود خواننده برمی‌انگیزد و به خوبی موقعیت غریب خانواده‌های از هم پاشیده‌ای را نشان می‌دهد که راوی داستان سعی می‌کند حتی خاطراتشان را از یادش محو کند. شخصیت اصلی *خودنگارهٔ سبز* تقریباً مانند تمامی شخصیت‌های ایندیای با مشکل برهم خوردن زندگی خانوادگی و عدم امکان بازگشت به خانه مواجه است و درگیر مسئلهٔ جستجوی هویت گمشدهٔ خویش است.

راوی داستان می‌خواهد خانوادهٔ از هم پاشیده‌اش را دوباره در یک خانه دور هم جمع کند. او در جستجوی خانواده فضای آشنای زندگی‌اش را ترک می‌کند اما نمی‌تواند در میان خانواده‌اش جایی برای خود پیدا کند. او اعضای خانواده‌اش را با جملاتی ناخوشایند و منفی توصیف می‌کند اما فرزندان خودش را موجوداتی دوست داشتنی می‌بیند که تنشان بوی گل پیچ امین‌الدوله می‌دهد: «پوست فرزندان من، پوست گردن و گونه‌هایشان به طور طبیعی بوی پیچ امین‌الدوله می‌دهد[۱]» (۲۰۰۶، ۱۷). در حالی که دو خواهرش زن‌های «خیلی چاق و خیلی سنگینی» هستند که او برخلاف میلش با آن‌ها ملاقات می‌کند اما نسبت به آن‌ها احساسی دوگانه دارد. پدر و مادرش که از یکدیگر جدا شده بودند هر دو دوباره ازدواج کردند و خانه‌های جدیدی دارند، خانه‌هایی که راوی خود را از آن رانده شده می‌بیند. راوی ملاقات‌های غریبی با مادرش در مارسی و پدرش در اوآگادوگو دارد. پدرش حاضر نیست در چشم‌های هیچ کدام از فرزندانش نگاه کند و یا نقش خود به عنوان پدربزرگ را ایفا کند. مادرش هم که در سن بازنشستگی است با مردی جوان به نام روکو[۲] ازدواج کرده به تازگی بچه‌ای به دنیا آورده. راوی مادرش را زنی سرد و بی‌ثبات توصیف می‌کند که از دید او هم آشناست و هم کاملاً غریبه و در آخر تبدیل به زنی سبز می‌شود: «چقدر عجیب است این زنی

---

۱- *La peau de mes enfants, de leur cou, de leurs joues sent naturellement le chèvrefeuille.*

۲- Rocco

که تحمل شناختش را نداشتیم ناگهان دگرگون شده و زن سبز شود و به یکی از پریشان‌ترین و غریب‌ترین شکل‌های آن تبدیل شود[۱]» (۲۰۰۶، ۷۲).

این گونه است که خانه به جای آنکه مکانی صمیمی و آشنا باشد به محلی پر از انسان‌ها و ماجراهای غریب تبدیل می‌شود. آوارگی از خانه موجب تشویش و اضطراب راوی شده و او را به سمت رؤیاپردازی سوق می‌دهد و احساس دوگانه‌ای در نزد او ایجاد می‌کند: آرزوی داشتن یک خانواده و در عین حال فرار از این احساس:

> «مادرم، روکو و بلا، آن‌ها الان کجا هستند؟ من برایشان چیزی نخواهم نوشت، آن‌ها نیز همین‌طور، تا روزی که شاید نامه‌ای از مکانی ناشناس به دستم برسد، به همراه عکس‌های آدم‌های ناشناسی که دریافته‌اند از نزدیکان دور و نزدیک من هستند- نامه‌ای که حتی اگر امضای «مامان» را داشته باشد، درستی‌اش را انکار می‌کنم، سپس جایی خاکش می‌کنم که کشف نشود[۲]» (۲۰۰۶، ۸۳).

«اصطلاح فرانسوی *chez soi* در واقع تعبیری است که معنایی دوگانه دارد چرا که در عین حال هم به خود و هم به خانه اشاره می‌کند» (کنن، ۲۰۰۹، ۴۸). در واقع بازگشت به خانه به معنای بازگشت به خویشتن است، گویی تنها یک چاره برای بازگشت به خویشتن وجود دارد و آن یافتن راهی برای بازگشت به خانه است. ناراحتی روحی و آشفتگی روانی راوی خودنگارهٔ سبز ناشی از جدایی او از خانه است و مشخصهٔ آن اشتغال ذهنی او با افکار مربوط به خانه و متعلقات آن است.

نکتهٔ دیگری که می‌توان به آن توجه کرد وجود آلبوم عکس عجیبی است که با متن کتاب ترکیب شده و با تصاویری مبهم از خانواده به فضاسازی شگرف داستان کمک می‌کند. این عکس‌ها به دو دسته تقسیم شده‌اند: عکس‌های قدیمی خانوادگی از زنان و کودکان که مربوط به حوالی دههٔ چهل میلادی است و عکس‌هایی از شخصیت‌های زن که بیشتر پشت به دوربین ایستاده‌اند و تصویرشان مبهم است (ر.ک. ۲۰۱۳، ۱۹). در واقع *خودنگارهٔ* سبز قالبی دوگانه

---

۱- *Comme il est curieux que cette femme qu'on ne supportait plus de connaître aussi bien tout d'un coup se métamorphose d'elle-même en femme verte.*

۲- *Ma mère, Rocco et Bella, où en sont-ils à présent ? Je n'écrirai pas, eux non plus, jusqu'au jour où, peut-être une lettre m'arrivera d'un lieu inconnu, accompagnée de photo d'inconnus qui se trouveront être mes proches à divers degrés – lettre dont, même si elle est signée « maman », je contesterai l'authenticité, puis que j'enfuirai quelque part où elle ne sera pas dénichée.*

دارد چرا که ترکیبی است از نثر و عکاسی. این خودنگاره که در آن شاهد یک پرترهٔ تخیلی از نویسنده هستیم در عین حال واقعی و صادقانه نوشته شده. وجود تصاویر واقعی در کنار توصیفات تخیلی و گاه طنزآمیز، تخیل را به واقعیت سوق می‌دهد و باعث سرایت یکی بر دیگری است. در حقیقت این کتاب هم بیوگرافی است و هم فتوگرافی. البته ناگفته نماند که این قالب‌های ترکیبی از سال‌های ۱۹۸۰ در بین برخی نویسندگان متداول شد. به عنوان مثال *رلان بارت از نگاه رلان بارت*[۱] و *اتاق روشن*[۲] دو اثر رلان بارت، *سوزان و لوئیز*[۳] به نوشتهٔ هروه گیبر[۴] از جمله این آثار است. همچنین رابطه بین نوشتار، تصویر و هویت نیز زمینهٔ تازه‌ای نیست چرا که این رابطه را در کتاب *خاطرات یک دختر مطیع*[۵] اثر سیمون دو بوار[۶] می‌بینیم که در آن نویسنده آلبوم عکس‌هایش را ورق می‌زند یا در کتاب *عاشق*[۷] اثر مارگریت دوراس[۸] که در اصل می‌توانست یک آلبوم عکس باشد.

در *خودنگارهٔ سبز* عکس‌ها که با استفاده از حیله‌هایی نظیر تار کردن لنز دوربین یا ترکیب‌بندی‌های عجیب و خلاقانه گرفته شده‌اند بر دریافت و تفسیر ما به عنوان خواننده اثر می‌گذارند و باعث عدم قطعیت بصری می‌شوند (۲۰۱۳، ۲۲). به عنوان مثال ما هم مثل راوی نمی‌دانیم آیا واقعاً زنی سبز کنار درخت موز وجود دارد؟ آیا کاتیادوپتیتویل واقعاً از بالکن خانه‌اش می‌پرد و بی‌آنکه آسیبی دیده باشد بلند می‌شود؟ آیا زنی که در ایستگاه به ملاقات راوی می‌آید واقعاً مادرش است؟ چه چیزی واقعی است و چه چیزی حیلهٔ عکاسی است؟ در متن هیچ گونه اشاره‌ای به این تصاویر نشده، اما با وجود این، آن‌ها از لحاظ مضمونی بر متن تأثیر می‌گذارند و آشفتگی خانوادهٔ پرجمعیت راوی را از لحاظ ظاهری نشان می‌دهند. عکس‌هایی محو و تار از زنانی که مانند شبح به نظر می‌رسند به خوبی روابط مبهم راوی با خانواده‌اش را فضاسازی می‌کنند و باعث می‌شوند *خودنگارهٔ سبز* چه به لحاظ مضمونی و چه به لحاظ ظاهری اثری شگرف باشد.

---

۱- *Roland Barthes par Roland Barthes*

۲- *La chambre claire*

۳- *Suzanne et Louise*

۴- Hervé Guibert

۵- *Mémoires d'une jeune fille rangée*

۶- Simone de Beauvoir

۷- *Amant*

۸- Marguerite Duras

یکی از عکس‌ها که بالعکس در متن به آن اشاره شده اما در آلبوم عکس کتاب جایی ندارد، عکسی از خواهر ناتنی راوی است که تازه بـه دنیـا آمـده و گـویی تولـدش موجـب تـرس و وحشت او شده است. در داستان می‌خوانیم کـه راوی یـک شـب گـودالی در مرغـدانی خانـهٔ همسایه حفر می‌کند و عکس را زیر خاک دفن می‌کند تا دیگر آن را نبیند. اما در عمل می‌بینیم او عکس را جایی پنهان می‌کند که دوباره به آن دسترسی داشته باشد و در شبی کـه مـاه کامـل است عکس را از زیر خاک بیرون می‌آورد و سپس دوباره آن را در عمـق بیشـتری زیـر خـاک می‌کند. این امر استعاره‌ای است از ناممکن بودن سرکوب احساسات: خـاطرات خـانواده دفـن شده اما هنوز به طرز نگران‌کننده‌ای در زندگی راوی حضـور دارد، دور امـا نزدیـک، آشـنا امـا غریب. به این ترتیب روشن است که رمان چه از لحـاظ مفهـومی و چـه از لحـاظ فضاسـازی احساس دوگانهٔ ایندیای در مورد خانواده را به تصویر می‌کشد و به گفتـهٔ دومینیـک ربتـه «هـر کدام از رمان‌های ایندیای این مسئله را یادآور می‌شود که چگونه انسان خانواده‌اش را هـم بـاز می‌یابد و هم پیدا نمی‌کند» (۲۰۰۸، ۳۸).

### ۶- نتیجه‌گیری

در مقدمهٔ مقاله این پرسش را مطرح کردیم که چه ویژگی‌هـا و نشـانه‌هـایی در *خودنگـارهٔ سبز* وجود دارند که می‌توان آن را در حوزهٔ ادبیات شگرف جای داد. همـان گونـه کـه دیـدیم عمده‌ترین ویژگی حس تردید است که از راوی به متن و از متن به خواننده منتقل مـی‌شـود و نوعی فاصله بین شخصیت‌های داستان و واقعیت ایجاد می‌کند که این فاصله بـه خواننـده نیـز منتقل می‌شود. در *خودنگارهٔ سبز*، حضور شبح در کنار بسیاری از تصاویر ابهام‌انگیز در داستان، ذهن و اندیشهٔ راوی را درگیر خودش کرده و او را دچار شک و تردید می‌کنـد کـه آیـا آنچـه دیده واقعی است یا غیرواقعی. خواننده نیز بعد از خواندن اثر تردیـد دارد کـه آیـا رویـدادهای داستان واقعی است یا تخیلی. ایندیای از یک سو شخصیت‌هـایی خلـق مـی‌کنـد کـه در عـین جستجوی هویتشان و در پی یافتن ریشه‌ها از خانواده فاصله می‌گیرند یا در عین به سـر بـردن در یک فضا از آن جدا می‌شوند از جمله در *خودنگارهٔ سبز* به هنگام سخن گفـتن از روسـتایی که محل زندگی راوی است، راوی هم از وابستگی‌اش به ایـن فضـا حـرف مـی‌زنـد و هـم از بیگانگی‌اش با این فضا. راوی داستان که نه خیلی با محیط غریبه اسـت و نـه خیلـی روسـتایی است، خود بین ماندن و رفتن دچار تردید است. همواره در نوشتار ایندیای جای پـای مکـانی دیگر را حس می‌کنیم، ردپایی که در بسیاری از آثار نویسندگان قرن حاضر به ویژه نویسندگان

ادبیات مهاجر قابل لمس است، نویسندگانی که در کشوری خارج از زادوبوم اصلی خود دست به قلم می‌برند. در واقع ایندیای با خلق فضایی از تردید، شگرف و دلهره به مسائلی می‌پردازد که به عنوان معضل در جامعه مطرح‌اند. ایندیای خود در یکی از مصاحبه‌هایش گفته است که هرگز پس از انتشار کتاب‌هایش آن‌ها را نمی‌خواند، به همین دلیل جزئیات کتاب در خاطرش نمی‌ماند درست مثل اینکه کتاب را او ننوشته (۱۸۸:۲۰۰۹). شاید خواندن مجدد آنچه به ذهنش خطور کرده و به تصویر کشیده است خود او را نیز معذب می کند. شاید ایندیای می‌خواهد با استفاده از مفهوم تردید و شگرف به خوانندهٔ خود، جایگاه کلیدی جنسیت را در زندگی اجتماعی‌اش یادآور شود و به تأثیر آن در زندگی روزمره واقف و هوشیارش کند، تا به این درک نائل آید که تصمیماتی که هر فرد در زندگی می‌گیرد و تجربیات زندگی روزمره تا چه حد تحت‌الشعاع "جنسیت"اش است.

شخصیت اصلی در این داستان درگیر پذیرش یا عدم پذیرش نقش خود به عنوان یک زن است. نقشی که جامعه و ایدئولوژی مردسالارانهٔ حاکم بر جامعه بر او تحمیل کرده است و از نظر ایندیای تمامی زنان با آن پرورش یافته و رشد کرده‌اند. در جامعهٔ کنونی اگرچه برخی قوانین و هنجارها به خصوص در حوزهٔ خانواده توسط بسیاری افراد پذیرفته شده نیست اما با بررسی لایه‌های عمیق تفکر و نیز عملکرد آنان می‌توان دریافت که این اعتقادات همچنان ولو غیرمستقیم بر عملکرد و تفکر آنان در زندگی روزمره سایه افکنده است. به باور ایندیای این ارزش‌ها و معیارها از روی عادت طبیعی در نظر گرفته می‌شوند و زنان ناآگاهانه به آن عمل می‌کنند. راوی داستان *خودنگارهٔ سبز* نیز دچار همین باور شده و از پذیرش نقشی که جامعه بر عهدهٔ او گذاشته دچار سردرگمی می‌گردد و همچنان در تردید به سر می‌برد. بنابراین شاید بتوان گفت کاراکترها و مکان‌هایی که ایندیای در دنیای داستانی‌اش به تصویر می‌کشد فرصتی است برای بحث در مورد مسئلهٔ جنسیت که یکی از جنبه‌های غیرقابل حل فرهنگ و زندگی مدرن امروز است و نه تنها در آثار ایندیای بلکه در نوشته‌های بسیاری از نویسندگان زن مطرح است به ویژه در مشرق‌زمین و در ادبیات مهاجرت.

## ۷- منابع

استاجی، ابراهیم و محمد بیانی، «سنجش "خودشیفتگی" در شخصیت گرشاسب‌نامه بر پایهٔ نظریهٔ ژاک لکان»، *دوفصلنامه ادبیات حماسی دانشگاه لرستان*، سال سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۵.

آشوری، داریوش (۱۳۸۱)، *فرهنگ علوم انسانی*، تهران، نشر مرکز.

تودورف، تزوتان (۱۳۸۸)، «از غریب تا شگفت»، ترجمهٔ انوشیروان گنجی پـور، *ارغنـون* (داسـتان‌هـای عامه‌پسند)، شماره ۲۵، مجموعه مقاله، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد، تهران، ص ۶۳-۸۷.

حری، ابوالفضل، «درآمدی بر شگرف از دیدگاه فروید»، *فصلنامه فـارابی*، شـماره ۵۳، پـاییز ۱۳۸۳، ص ۴۵-۶۴.

_____، «ژانر وهمناک: شگرف/شگفت در فرج بعد از شدت»، *نقد ادبـی*، شـماره ۴، ۱۳۸۸، ص ۷-۳۰.

داد، سیما (۱۳۹۲)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه نامه مفاهیم و اصـطلاحات ادبـی فارسـی و اروپـایی (تطبیقی و توضیحی)*، تهران: نشر مروارید.

سبزیان، سعید و جلال‌الدین کزازی، (۱۳۸۸)، *فرهنگ نظریه و نقد ادبی (واژگان ادبیـات و حـوزه‌هـای ادبی)*، تهران: نشر مروارید.

معین، محمد (۱۳۹۲)، *فرهنگ فارسی*، تهران: انتشارات بیگی.

هاشمی، محدثه (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی جلوه‌های ادبیات شگرف در دو رمان درخت انجیـر معابـد و کوابیس بیروت»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه بیرجند.

ASIBONG, Andrew et Shirley JORDAN (dir.). (۲۰۰۹). *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.

BALKOSKI, Leah. (۲۰۱۸). *Uncanny Domesticity: Interrogating Gender and the Fantastic in Marie NDiaye*, Honors Thesis Department of English and Comparative Literature University of North Carolina at Chapel Hill.

BAYARD, Pierre. (۱۹۹۹). *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Édition de Minuit.

CONNON, Daisy. (۲۰۰۹). « Marie NDiaye's Haunted House: Uncanny autofiction in Autoportrait en vert », dans Margaret-Anne HUTTON (dir.), *Redefining the Real: The Fantastic in Contemporary French and Francophone Women's Writing*, Oxford, Peter Lang (Modern French Identities), p. ۲۴۵-۲۶۰.

Freud, Sigmund. (۱۹۸۸). *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Poche.

GALLI PELLEGRINI, Rosa (Sous la direction de). (۲۰۰۴). *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain: Marie NDiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

GOUAUX, Laurence. (۲۰۰۹). « Voix féminines dans Autoportrait en vert de Marie N'Diaye: l'au-delà au féminin/au-delà du féminin », Centre de Recherches Littéraires et Historiques de l'Océan Indien.

JORDAN, Shirley. (۲۰۱۰). « Fantastic Spaces in Marie NDiaye», Dalhousie French Studies, Vol ۹۳, pp. ۹۷-۱۰۸. [en ligne] http://www.jstor.org/stable/۴۱۷۰۵۵۶۲

MAKWARD, Christiane P., COTTENET-HAGE, Madeleine. (۱۹۹۶). *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française: de Marie de France à Marie NDiaye.* Paris, Karthala.

NDIAYE, Marie. (۲۰۰۶). *Autoportrait en vert*, Paris, Gallimard.

PARENT, Anne Martine. « La nostalgie de soi: l'identité en défaut dans Autoportrait en vert de Marie NDiaye », Dans Daniel Bengsch & Cornelia Ruhe (dir.). (۲۰۱۳). *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Editions Rodopi B.V. Leiden, Netherlands.

PAULA Jacques, extraits des émissions « Cosmopolitaine » enregistrée et diffusée le ۱۳ février ۲۰۰۵ sur France Inter, in livre-CD de RABATE, Dominique (۲۰۰۸), *Marie NDiaye*, Paris, Ed. Textuel, coll. (Auteurs).

POLVEREL, Elsa. (۲۰۰۹). « Overlapping genres, as portrayed in Marie Ndiaye's Autroportrait en vert ». International Web Journal Sens public. [en ligne] http://www.sens۶public.org/article.php۳?id_article=۷۰۵

RABATÉ, Dominique. (۲۰۰۸). *Marie NDiaye*, Paris, Textuel (Auteurs).

THIERRY, Cécille, (۲۰۰۵), « Autoportrait en vert » in Matricule des Anges, N□۰۵۹, p.۱۰۲.

TODOROV, Tzvetan, (۱۹۷۰), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil.

VIART, Dominique et VERCIER Bruno, (۲۰۰۸), *La littérature française aujourd'hui, Héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی