

از هزارتوی زبان تا هزارسوی انسان و جامعه نگاهی سوسیوکریتیک به چند اثر از ژرژ پرک محمدحسین جواری*

استاد ادبیات فرانسه و تطبیقی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه
تبریز، ایران

مهدی افخمی‌نیا**

دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه
تبریز، ایران

آرزو عبدی***

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی،
دانشگاه تبریز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۷/۰۹/۲۶، تاریخ تصویب: ۹۷/۱۱/۲۳، تاریخ چاپ: بهار و تابستان ۱۴۰۱)

چکیده

سوسیوکریتیک که بر همراهی نوع بیان و محتوای اثر تأکید دارد برخلاف روش کلاسیک مطالعات جامعه‌شناسانه، اثر ادبی را بیان‌های اجتماعی نمی‌داند و روشی مناسب جهت دستیابی به معنا از خلال پیچیدگی‌ها و زیبایی‌های زبان می‌باشد. آثار ژرژ پرک، آثاری ارزشمند برای سوسیوکریتیک هستند چرا که به بهترین نحو از زبان برای ارائه مفاهیم موردنظر نویسنده بهره می‌جویند. در مقاله حاضر با تعمق در قوانین ریاضی، فنون بلاغت و بینامتنیت که از عناصر ساختاری سوسیوکریتیک هستند، مفاهیم موردنظر پرک در چند اثر وی واکاوی می‌شوند. هدف از این مطالعه دستیابی به مفهومی مشترک از ورای روش‌های مختلف بیان خواهد بود که دغدغه‌های اجتماعی پرک ملهم از جنگ و بحران هویت در جامعه‌ای مبتنی بر ارزش‌های ظاهری را در برمی‌گیرد.

واژگان کلیدی: ژرژ پرک، سوسیوکریتیک، بازی‌های زبانی، جنگ، بحران هویت.

* E-mail: mdjavari@yahoo.fr (نویسنده مسئول)

** E-mail: afkhaminia@yahoo.fr

*** E-mail: arezou.abdi.a@gmail.com

۱. مقدمه:

ژرژ پرک^۱ (۱۹۸۲-۱۹۳۶)، نویسنده فرانسوی، از همان ابتدای جوانی و شاید دوران نوجوانی در جست‌وجوی هویت از دست‌رفته خود در دل جامعه‌ای به شدت نابه‌سامان و متشنج بود. او این موضوع را به اشکال مختلف در آثار خود انعکاس می‌داد تا این‌که در اثری با عنوان *W* یا *خاطرات کودکی*^۲ به طور کامل و مستقیم به این دل‌مشغولی همیشگی خود پرداخت. اهمیت بالای مفاهیم عمیق انسانی و اجتماعی در افکار و آثار پرک از دوران کودکی و سرگذشت والدین او سرچشمه می‌گیرد. پدر و مادر پرک که اصلیتی لهستانی داشتند، در دوران جنگ جهانی دوم و سلطه نازی‌ها بر فرانسه، از قربانیان این فاجعه به حساب می‌آمدند و هر دو در این جنگ جان خود را از دست دادند. از این زمان به بعد بود که ژرژ پرک در سنین کودکی از والدین خود جدا شد و اقوام پدری‌اش در گرونوبل^۳ سرپرستی او را به عهده گرفتند. دوران جوانی پرک نیز مصادف بود با جنگ الجزایر و جنبش‌های دانشجویی و کارگری دهه شصت میلادی بر ضد امپریالیسم و کاپیتالیسم. از دست دادن خانواده در سنین پایین و در شرایط جنگ و ویرانی و تجربه فضایی که محدودیت‌های طبقات متوسط و پایین جامعه بیش از پیش برجسته شدند، ذهن پرک جوان را عمیقا متوجه مفهوم هویت، ریشه‌ها و معضلات اجتماعی گرداند و حتی موجب شد تا او در نوجوانی مورد روانکاو قرار بگیرد. این‌گونه بود که او پس از تحصیل در رشته ادبیات، در اکثر آثارش مفهوم هویت و ناهنجاری‌های اجتماعی را نه در شکل کلاسیک و از قبل آزموده‌اش، بلکه به شکلی بدیع جای داد. نوآوری پرک در تحلیل مفاهیم بنیادین انسانی و اجتماعی در آثارش از گستره محتوای فراتر رفته و در شکل روایت خودنمایی می‌کند. مهارت او در بیان متفاوت مسائلی که شاید هم‌عصرانش نیز بدان پرداخته باشند، بی‌شک تا حد زیادی از عضویت او در گروه اولیو^۴ سرچشمه می‌گیرد. هم‌زمان با نگارش نخستین آثار و استقبال از آنان از جانب صاحب‌نظران، ژرژ پرک با گروه اولیو آشنا و یکی از اعضای اصلی و تأثیرگذار آن شد. علاقه پرک به بازی با کلمات، نوآوری در ساختارهای روایی و به طور کلی بدعت‌های صوری به حدی بود که او یکی از چهار محور اصلی آثارش را در کنار سه محور جامعه‌شناسی، زندگی‌نامه و رمان، محور سرگرم‌کننده آن

^۱ Georges Perec

^۲ *W ou le Souvenir d'enfance* (1975)

^۳ Grenoble

^۴ OuLiPo : Ouvroir de Littérature Potentielle (کارگاه ادبیات بالقوه)

معرفی می‌کند. این وجه از آثار پرک در واقع پایبندی به الزاماتی بسیار پیچیده در حوزه ساختار روایی داستان و ساختار شعر است که خواننده را به چالشی بزرگ فرا می‌خواند. او با استفاده از قابلیت‌های بی‌شمار زبان فرانسه، ساختار و شکلی از بیان را در آثار خود بنا می‌کند که در هماهنگی کامل با ذهنیات او و مفاهیم موردنظرش قرار می‌گیرند. بدین‌سان زبان ابزاری می‌شود تا به مدد آن نویسنده‌ای نوگرا همچون پرک، از مشغله‌ها و هراس‌های یک نسل بگوید بی‌آن‌که در هیچ زمانی گرد کهنگی بر کالبد آثارش دمیده شود. قوانین محکم و نوگرایی پرک در شکل بیان، چه در نثر و چه در نظم، به اندازه‌ای پیچیده و برای خود او الزام‌آور هستند که کمتر نویسنده‌ای بعد از او سعی در پیاده کردن آن‌ها در آثار خود داشته است. با فرض بر هم‌سویی کامل ساختار روایی منحصربه‌فرد آثار پرک با محتوای چندبعدی آنان و نیز عدم پرداختن به این هم‌سویی در مطالعات پیشینی که در این زمینه صورت گرفته است، مسئله اصلی در مقاله حاضر تحلیل سازوکار این هم‌سویی با استفاده از اصول سوسیوکریتیک خواهد بود. برای نیل به این برای نیل به این مقصود، ابتدا دلیل استفاده از قواعد ریاضی در ساختار و روایت آثار پرک برای بیان پیچیدگی‌های انسان و جامعه بررسی خواهد شد، سپس کاربرد فن بلاغت توسط او برای هجو ناهنجاری‌های اجتماعی مورد واکاوی قرار خواهد گرفت و در نهایت درباره نقش بینامتنیت و تکنیک رمان در رمان برای عمق دادن به مشغله‌های ذهنی نویسنده بحث خواهد شد. از خلال این مطالعه پاسخ به سه سؤال اساسی الزامی خواهد بود:

- دلیل استفاده از الزامات تکنیکی از جانب پرک چیست؟

- آیا بازی‌های زبانی پرک در تبانی و یا در رقابت با مفاهیم اجتماعی هستند و کدامیک پرننگ‌ترند؟

- آیا در ورای تمامی التهابات اجتماعی که پرک بدان پرداخته، این بحران هویت است که خودنمایی می‌کند؟

هدف از بررسی عوامل مطرح شده در سه بخش مقاله حاضر که از جمله تکنیک‌های موردبحث در سوسیوکریتیک می‌باشند و نیز پاسخ به سه سؤال اساسی، آشکار کردن نقش بی‌دلیل آن‌ها در دراماتیزه کردن مسائل اجتماعی خواهد بود.

۲. مباحث نظری:

ادبیات از دیرباز ریشه در جامعه‌ی زمانه داشته است و در نگارش آثار ادبی، نویسندگان همواره متأثر از پدیده‌های غالب اجتماعی بوده‌اند. چنین پیوندی در طول سالیان متمادی، منتقدان ادبی را بر آن داشته است تا از دریچه‌ی جامعه به ادبیات نگریسته و ردپای آن را در آثار ادبی دنبال کنند. این منتقدان که تا مدت‌ها تحت‌تأثیر نظریات یک‌جانبه‌ی مارکسیستی و نظریه‌پردازانی چون لوسین گلدمن^۱ بودند، تنها به تحلیل نقطه‌نظر اجتماعی نویسنده در اثر معطوف بوده و از تأثیر زبان در ایجاد این نقطه‌نظر کاملاً دور بوده‌اند. پس از ظهور نظریه‌پردازانی چون کلود دوشه^۲، پیر زیما^۳ و ادموند کروس^۴، این دیدگاه یک‌جانبه به حضور جامعه در اثر ادبی به کلی دچار تحول گردید و نقش زبان در بازسازی عوامل اجتماعی به صورت جدی موردبررسی قرار گرفت. این مسأله، آن دسته از آثار ادبی را که بازتابی از جامعه بودند، از حالت بیانیه‌ی اجتماعی صرف به صورت آفرینشی خلاق مطرح کرد که از خلال قابلیت‌های زبانی به بنای مفاهیم اجتماعی موردنظر خود پرداخته‌اند. از دیدگاه رولان بارت^۵، «هیچ‌کس نمی‌تواند روایتی تولید کند؛ مگر آن‌که به یک نظام خاص از قواعد ارجاع دهد؛ بنابراین، مبنای تحلیل روایت بر زبان قرار می‌گیرد.» (دادخواه تهرانی و ناظرزاده کرمانی ۶۲) بدین ترتیب بارت بر نقش بدیهی زبان در تولید روایت و در نتیجه محتوا صحنه می‌گذارد. اما تحلیل سوسیوکریتیکی متون ادبی با آن‌که متن ادبی را وسیله‌ی تحلیل قرار می‌دهد، اما متفاوت از نقد ساختارگرا عمل می‌کند. چراکه «جنبه‌ی اجتماعی اثر را برجسته می‌کند و در کنار عواملی چون دریافت و پذیرش اثر نزد خواننده، شرایطی چون بسترهای اجتماعی تولید اثر را نیز در نظر می‌گیرد.» (یوسفیان و فروغی ۵۹۳) از نظر ادموند کروس متن ادبی اثری مستقل است که از طریق امکانات و بازی‌های زبانی به تولید معنا و در نتیجه دیدگاه اجتماعی می‌پردازد. این‌جاست که شکل و محتوای اثر در خدمت هم‌دیگر قرار می‌گیرند و هیچ‌کدام بر دیگری برتری نمی‌یابند. چنین دیدگاهی، متن ادبی را در جایگاه یک نشانه^۶ منسجم قرار می‌دهد که محل تجمع دال‌ها^۷ و مدلول‌ها^۸ است. دال‌ها همان شکل اثر و تکنیک‌های به کار رفته از جانب نویسنده در راستای خلق معانی مستتر در لایه‌های مختلف اثر هستند که با هوشمندی و خلاقیت نویسنده حتی می‌توانند تا حدودی استقلال خود

^۱ Lucien Goldmann

^۲ Claude Duchet

^۳ Pierre Zima

^۴ Édmond Cros

^۵ Roland Barthes

^۶ Signe

^۷ Signifiant

^۸ Signifié

را حفظ کنند و خواننده را محسور شکل روایی اثر کنند. مدلول را می‌توان همان ذات و جوهره اثر دانست که در قالب دال‌ها ریخته شده و به شکلی درآمده است که روح آن‌چه را که نویسنده در صدد گفتن آن بوده، ادا می‌کند. این وجه دوگانه اثر ادبی به آن ماهیتی سیال و پویا می‌بخشد که مستلزم همراهی و رمزگشایی خواننده است. به عبارتی دیگر بازی دال و مدلول‌ها و معنایی که از ترکیب آن‌ها به دست می‌آید، چالشی است که نویسنده خواننده بالقوه خود را بدان دعوت می‌کند و از این رهگذر ارتباطی زنده و زاینده بین این دو شکل می‌گیرد. بنابراین سالیان سال پس از خلق یک اثر، هم‌چنان تازگی آن به دلیل ارتباط جدیدی که نسل‌های بعدی با بازی‌های زبانی و معنای نهفته در دل آن‌ها برقرار می‌کنند، حفظ می‌شود. در چنین شرایطی معنا از مفهوم ایستا و تک‌بعدی کلاسیک آن فاصله گرفته و تبدیل به مفهومی چندبعدی می‌شود که هر مخاطبی از ظن خود به آن دست می‌یابد. اگر نویسندگان پیش‌رو و خلاق چون پرک در تکنیک‌های روایی به مرحله‌ای از نبوغ می‌رسند که معناهای مورد نظر خود را هم‌چون منشوری در طیف‌های مختلف می‌تابانند، نظریه‌های ادبی هم به طبع آن از حالت تخت و قطعی پیشین فاصله گرفته و روش‌هایی هم‌چون سوسیوکریتیکی^۱ پدیدار می‌شوند که بسیار دور از تحلیل‌های جامعه‌شناختی کلاسیک، از جست‌وجوی معنای صرف و ابعاد اجتماعی یک اثر فاصله گرفته و معنا را در رابطه تنگاتنگ آن با شکل اثر و نیز دریافت متفاوت مخاطبانی با ذهنیت‌های گوناگون جست‌وجو می‌کنند. به همین جهت است که ادموند کروس از متن به عنوان یک «فعالیت^۲» (کروس ۵۲) یاد می‌کند که منجر به رویارویی «سوژه و زبان» (۵۲) می‌شود و سپس تبدیل به یک «عمل^۳» می‌گردد. یعنی اثر ادبی قبل از خوانده شدن محصولی بالقوه است که در ذهنیت هر مخاطبی بالفعل می‌رسد و معنای خود را بازمی‌یابد. در این حالت، معنا دیگر مفهومی مجرد و انتزاعی آن‌گونه که زبان‌شناسانی چون سوسور^۴ به آن اعتقاد دارند، نیست بلکه یک مفهوم عینی است که حاصل تعامل میان خواننده و متن است. در همین سطح از تعامل است که مثلث «سوژه، دیگری و درون‌مایه اجتماعی» (۵۲) در یک اثر شکل می‌گیرد و مفهومی پدید می‌آید که با ماهیت دیالکتی خود حتی در مواقعی دچار تناقض نیز می‌شود و مخاطبان مختلف را در برداشت خود آزاد نگه می‌دارد. با این اوصاف، یک اثر ادبی

^۱ Sociocritique

^۲ Travail de texte, activité

^۳ Pratique

^۴ Ferdinand de Saussure

همواره متنی گشوده باقی می‌ماند که در هر عصری بر دل‌مشغولی‌های آن زمان دلالت می‌کند و به این ترتیب ماهیتی چندصدایی و جهان‌شمول می‌یابد.

با توجه به مطالبی که گفته شد، ژرژ پرک به عنوان استاد بازی‌های زبانی در ادبیات مدرن فرانسه و نیز تنیدن مفاهیم عمیق اجتماعی به پیکره آثار خود، موردی جالب‌توجه برای مطالعات سوسیوکریتیک به نظر می‌رسد. پرک به عنوان یکی از اعضای اصلی گروه اولیو، مجموعه‌ای از نویسندگان و ریاضی‌دانان که استفاده از قوانین ریاضی را در آثار ادبی رواج دادند، ترکیبی چنان پیچیده از بازی‌های زبانی و مفاهیم عمیق بشری را در آثار خود ارائه می‌دهد که تحلیل آثار او نگاهی بسیار موشکافانه می‌طلبد. کلود بورژلن^۱، متخصص آثار پرک، بازی‌ها و الزامات زبانی موجود در آثار او را « بسیار الزام‌آور و شخصی » توصیف می‌کند و آن را « امضای مخصوص نویسنده » (بورژلن، ۲۰۰۱: ۱۶) می‌داند. « قیود و الزامات » پرک در آثارش « به نوعی بازدارنده عمدی نوشتار هستند؛ زیرا سرعت حرکت قلم و تایپ کامپیوتری متن را کند و محدود می‌سازند»، از این‌رو، این قیود و الزامات، « به عنوان اهرم توانایی برای تخیل » و « برای آفرینش شعر و متن » (جواری ۲۶۸)، مخاطب را به کشف و شهودی دعوت می‌کنند که مقاله پیش‌رو سعی دارد تا با رویکردی سوسیوکریتیک به آن بپردازد. از این‌رو در ابتدا به بیان ویژگی‌های صوری و روایی آثار برگزیده خواهیم پرداخت تا از ورای آن به دیدگاه‌های اجتماعی نویسنده که در هزارتوی آثارش نقش بسته‌اند، دست یابیم.

۳. قواعد ریاضی در ساختار و روایت در خدمت بیان پیچیدگی‌های انسان و جامعه

از دیدگاه پیر بوردیو^۲، جامعه‌شناس فرانسوی، « سازوکارهای صوری » در یک اثر، چشم‌اندازی « جهان‌شمول » به آن می‌بخشند و پیامی را که منتقل می‌کند، « مبهم » (روبن ۶) می‌سازند. با توجه به این نقل‌قول، ساختار یک اثر در خود معنایی مستتر دارد که از دغدغه‌های موجود در جامعه مرجع فراتر می‌رود و تمام جوامع را در برمی‌گیرد. این موضوع از قدرت مطلق زبان سرچشمه می‌گیرد که با نوآوری‌های خود، به دایره بیان نویسنده وسعت می‌بخشد و هاله‌ای از ابهام در اطراف آن ایجاد می‌کند که برای مخاطب در هر زمانی طراوت خود را حفظ می‌کند. تحلیل سوسیوکریتیک یک اثر ادبی نیز دقیقاً در جست‌وجوی کشف ساختارهای

^۱ Claude Burgelin

^۲ Pierre Bourdieu

پیچیده و بازی‌های صوری خلاق است تا از این مسیر به پیامی که در طول سالیان سال در یک اثر به اشکال مختلف تحلیل می‌شود، دست یابد. آنچه که سوسیوکریتیک به دنبال آن است، تحلیل فرایندهایی است که باعث ایجاد ابهام‌ها، حدس‌ها، ناگفته‌ها و سکوت‌ها در یک اثر ادبی شده است. تمامی این موارد به شکل‌گیری «جهانی نمادین» (پریوا و اسکارپا ۴) و مملو از معانی پنهان در چارچوب ساختار یک اثر می‌انجامد که بسیار گسترده و چندبعدی هستند. از این رو مطالعات سوسیوکریتیک تمامی ابزارهای خود را به کار می‌گیرد تا عناصر درونی سازنده یک متن را بشکافد تا به درون‌مایه اجتماعی آن که در دل تخیل تنیده شده است و مفهومی «هرمنوتیک» (پاپوویچ ۲۴) دارد، دست یابد. با تکیه بر «نوآوری زیبایی‌شناسانه» یک اثر است که ارزش آن مشخص می‌شود و سپس به دلیل رابطه آن با جامعه است که «اجتماعی» بودن آن رخ می‌نمایاند (دوشه ۴). یکی از مهم‌ترین ابزارهای پرک در تولید محتوا، استفاده از عناصر ریاضی در ساختار آثار خود و به ویژه در دو اثر گم‌گشتگی^۱ و زندگی: یک دستورالعمل^۲ است.

استفاده از قابلیت‌های علم ریاضیات در ساختار و روایت این دو اثر، تحت تأثیر گروه اولیو و نوآوری‌های منحصر به فرد پرک بوده است. به کارگیری قوانین مربوط به ریاضیات در ساختار یک اثر ادبی، موجب شده است تا پرک مرز بین ادبیات و ریاضیات را جابه‌جا کرده و دنیایی جدید بیافریند که منجر به پیدایش ساختارهایی جدید در یک اثر ادبی شود. اگر به مفهوم ریاضیات از دو دیدگاه افلاطونی و فرمالیستی نگاه کنیم، از دیدگاه نخست به کشف و شهود و از دیدگاه دوم به سرگرمی و قابلیت‌های بی‌حد و مرز می‌رسیم. نگاه پرک به ریاضیات می‌تواند ملهم از هر دو دیدگاه باشد که در پشت پرده ریاضیات در پی نهادینه کردن مفهومی جهان-شمول بوده است. اهمیت ریاضیات در ذهنیت پرک و در روند آفرینش آثار او تا حدیست که وی آثارش را ناشی از به کارگیری تکنیک‌های مختلف و نه نبوغ صرف می‌داند. از این رو پرک از رومان‌تیسیم و نبوغ و انقلاب درونی هنرمند که به خلق اثری هنری منتهی می‌شود فاصله گرفته و بیش از پیش به دنیای حساب‌گرانه و در چارچوب ریاضیات نزدیک می‌شود. چنین روندی موجب می‌شود تا بحث احتمالات و نظریه بازی‌ها در آثار پرک به وفور مورد استفاده قرار بگیرند و خوانندگان را در هر زمانی با بعدی جدید از ادبیات روبرو سازند. در این قسمت، کاربرد تابع شرطی و مسأله مسیر همیلتونی در ساختار و روایت دو اثر گم‌گشتگی و

^۱ *La Disparition* (1969)

^۲ *La Vie mode d'emploi* (1978)

زندگی: یک دستورالعمل بررسی می‌شود، تکنیک‌هایی که به تمامی در خدمت انتقال دغدغه‌های اجتماعی و انسانی پرک می‌باشند.

۱-۳. استفاده از تابع شرطی در گم‌گشتگی

این تکنیک عبارت است از مستلزم شدن نویسنده به نگارش یک متن و یا کل یک اثر بدون استفاده از یکی از حروف الفبا. در اصل همانند عملیات ریاضی که برای انجام آن‌ها شرط‌هایی تعیین شده است و آن عملیات بدون اعمال شروط موردنظر، به نتیجه نمی‌رسند، ژرژ پرک نیز در نگارش برخی از آثارش شرط‌ها و محدودیت‌هایی برای خود تعیین می‌کند که با رعایت آن‌ها، اثر هویت خود را آشکار می‌سازد. بنابراین اثر به تابعی^۱ بدل می‌شود که از شرط‌های خاصی پیروی می‌کند. پرک در رمان گم‌گشتگی از این تکنیک به نحو احسن و در کامل‌ترین شکل آن بهره برده است. او در رمانی که بیش از سیصد صفحه دارد، با حذف مصوت «e» که پرکاربردترین مصوت در زبان فرانسه است، دست به حرکتی بسیار شجاعانه و البته نوآورانه زده است. پرک از این رمان، تابعی ساخته که شرط آن عدم استفاده از مصوت «e» بوده است. البته لازم به ذکر است که این تکنیک به حذف یک صامت و یا مصوت محدود نیست و به دلیل قابلیت‌های فراوان زبان فرانسه با حذف چند حرف و یا حتی چند کلمه نیز امکان‌پذیر است. به طوری که در اثری با عنوان قطاری به ناکجاآباد^۲ نوشته میشل تالر، نویسنده به طور کلی فعل را از ساختار داستان خود خارج و رمانی بدون فعل^۳ خلق می‌کند. استفاده از فن ستردگی^۴ در نگارش اثر، یک ویژگی منحصر به فرد زبان‌شناسی برای آن به حساب می‌آید که به آن وجه‌ای خاص می‌بخشد. با استفاده از فن ستردگی نویسنده مقصود موردنظر خود را به شیوه‌ای خاص به خواننده منتقل می‌کند. در چنین شرایطی دستیابی به محتوای پنهان و اصلی اثر از مسیر کشف و شهودی می‌گذرد که خواننده پیگیر را همواره پویا و علاقه‌مند نگه می‌دارد چرا

یک تابع همانند یک دستگاه عمل می‌کند و یک ورودی را به یک خروجی نسبت می‌دهد. در ریاضیات، تابع رابطه‌ای در یک تابع، ورودی آن x نشان داده می‌شود. $f(x)$ است که یک متغیر دریافتی را به یک خروجی نسبت می‌دهد و با محسوب می‌شود که شرط تابع بر روی آن تعریف می‌شود. در گم‌گشتگی، کلیت رمان به عنوان تابعی در نظر گرفته می‌شود و در نهایت به خروجی‌ای منجر می‌شود که ورودی آن که شرط تابع به آن مربوط می‌شود، حذف حرف می‌باشد. e که رمانی بدون حضور حرف

^۱ Thaler, M., *Le Train de Nulle Part*, Adcan, Paris, (2004).

این مورد خاص که در آن یکی از بخش‌های سخن مانند فعل، صفت، قید و ... به کلی از ساختار اثر حذف می‌شود،

(گفته می‌شود. *liponymie* الیونیمی)

^۴ Lipogramme

که پرک با حذف مصوت « e » تنها یک عامل زبان‌شناسی را از اثر خود حذف نکرده، بلکه در ورای آن مقاصدی داشته است که خود بدان اشاره می‌کند: « از نظر من، این یک کتاب تمام شده نیست، بلکه کتابی است که در هر زمانی خوانش دیگری از آن امکان‌پذیر است » (پرک ۱۹۷۹:۶۴). این اظهارنظر دقیقاً همان موردی است که سوسیوکریتیکی به دنبال آن است و به دور از مطالعات جامعه‌شناسی کلاسیک به همراهی کامل ساختار و محتوا اشاره می‌کند.

اصالت ساختاری رمان گم‌گشتگی در حذف مصوت « e »، پرکاربردترین حرف در زبان فرانسه می‌باشد. حذف مصوت « e » از رمان، نه تنها نوشتار آن را دچار تغییر می‌کند، بلکه در تمام سطوح معنایی و فرامتنی اثر نیز تأثیر می‌گذارد. با حذف این مصوت، پرک ساختاری بی‌بدیل در دنیای ادبیات پدید می‌آورد که از طریق فقدان یک حرف، نکات بسیاری به مخاطب عرضه می‌کند. این حذف به گونه‌ای هنرمندانه از جانب پرک صورت می‌گیرد که در زمان چاپ رمان، عده‌ای به کل متوجه فقدان این حرف نمی‌شوند و به این ترتیب عمل خوانش به چالشی در مقابل مخاطب تبدیل می‌شود. پرک با به‌کارگیری این تکنیک منحصر به فرد، تمامی اجزای ساختاری و محتوایی اثر را با آن هماهنگ می‌سازد. در همین راستا، پرک نام آنتون وویل را برای شخصیت اصلی داستان خود انتخاب می‌کند و از همان ابتدا او را در شرایطی قرار می‌دهد که مخاطب را از ابهاماتی که با آن روبرو خواهد شد، آگاه سازد: « آنتون وویل نمی‌توانست بخوابد. ساعتش دوازده و بیست دقیقه نیمه‌شب را نشان می‌داد. نفس عمیقی کشید و بر روی تخت خود نشست. یک رمان برداشت آن را باز کرد و خواند؛ اما رمان برایش چیزی جز یک متن آشفته سردرگم‌کننده نبود و هر لحظه، او بر روی کلمه‌ای که معنایش را نمی‌دانست، مکث می‌کرد. » (پرک، ۱۹۶۹:۱۷).

به واسطه نام خانوادگی این شخصیت، واژه مصوت که در زبان فرانسه آهنگی مشابه با آن دارد در ذهن خواننده فرانسه‌زبان تداعی می‌شود و حتی حذف حرف « e » در نام خانوادگی شخصیت اصلی نیز خودنمایی می‌کند، زیرا نام او از طریق حذف « e » از واژه مصوت ساخته می‌شود: Voyl ← Voyelle. این موضوع زمانی جالب‌تر می‌شود که به تعداد فصول رمان دقت کنیم. فصول رمان همانند حروف الفبای فرانسه از بیست و شش قسمت تشکیل شده است و از آنجایی که حرف « e » پنجمین حرف از الفبای فرانسه است، پنجمین فصل از رمان نیز وجود ندارد. از طرفی این فصول به شش بخش تقسیم شده‌اند که یادآور تعداد مصوت‌ها در زبان فرانسه است. عدد بیست و شش و غیاب عدد پنج در جای جای رمان

به چشم می‌خورد. به طور مثال آنتون وویل در یک کتابخانه، مجموعه‌ای بیست و شش جلدی می‌بیند که جلد پنجم آن در آنجا موجود نمی‌باشد. این مورد از هماهنگی کامل محتوا و شکل در کتاب خبر می‌دهد. مسئله ناپدید شدن از ابتدای رمان در آن مطرح می‌شود و راوی همواره از فقدان چیزی ناشناخته که با توصیف آن شکل ظاهری حرف «e» در ذهن مخاطب تداعی می‌شود، سخن می‌گوید. این موضوع تا جایی ادامه می‌یابد که خود راوی ناپدید می‌شود و پس از آن، وجه پلیسی اثر آشکار می‌شود و دوستان وویل در جست‌وجوی او برمی‌آیند. آن‌ها در جریان این جست‌وجو به امکان خودکشی وویل نیز فکر می‌کنند. یکی از دوستان وویل به نام کنسون^۱ که از احتمال خودکشی منصرف می‌شود، درصدد یافتن وویل برمی‌آید. در انتخاب نام این شخصیت نیز پرک به بازی‌های زبانی رو می‌آورد و با برگزیدن چنین اسمی، واژه صامت را که در زبان فرانسه با کنسون هم‌آوایی دارد، در ذهن مخاطب حک می‌کند. در جریان این جست‌وجو، ساختار موردعلاقه پرک یعنی ساختار پازل‌گونه تحقق می‌یابد. هر یک از دوستان وویل به نوبه خود داستان‌هایی تعریف می‌کنند و به واقعیاتی اشاره می‌کنند که هم‌چون قطعات یک پازل خواننده را به حل معمای وویل نزدیک می‌کنند.

در ادامه داستان نه تنها گره‌های داستان باز نمی‌شوند بلکه با قتل تعدادی از دوستان وویل کورتر می‌شوند. نکته قابل‌تأمل روایت در این مقطع آن است که راوی داستان با خونسردی تمام، از این قتل‌ها به عنوان اتفاقاتی کاملاً عادی یاد می‌کند. با افزایش تعداد قتل‌ها در رمان، پیچیدگی‌های آن نیز افزایش می‌یابد تا جایی که در نهایت یک نفر مسئولیت قتل‌ها را به عهده می‌گیرد. در واقع بزرگ خانواده‌ای که تمام قربانیان به آن تعلق دارند، اعتراف می‌کند که به دلیل عدم کنترل تولدها در خاندان تحت‌سیطره خود، اعضای آن را به قتل رسانده است. در اثبات خویشاوندی قربانیان نیز حرف «e» نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند، چرا که تمامی این افراد بر روی بازوی خود علامتی دارند که بسیار شبیه این حرف می‌باشد. با این اوصاف پرک به شیوه‌ای ظریف به ریشه‌های یهودی خود و ستم‌هایی که هم‌کیشانش در دوران جنگ جهانی دوم متحمل شده‌اند، اشاره می‌کند و این‌چنین در دل بازی‌های زبانی، مسأله‌ای اجتماعی رخ می‌نمایاند. با اعتراف قاتل، مشخص می‌شود که تمامی قربانیان که بیست و شش نفر بوده‌اند از هم‌خون‌های وویل بوده و قربانی نفرینی قدیمی شده‌اند. این موضوع با صراحت تمام کشته شدن هم‌خون‌های پرک را در دوران جنگ جهانی دوم بازتاب می‌دهد. مفهوم فقدان پدر و مادر، محروم بودن از خانواده و از دست دادن بخش بسیار مهمی از زندگی در دوران جنگ

^۱ Conson

نیز به شدت با حذف حرف « e » پیوند می‌خورد، چرا که هر چهار واژه پدر^۱، مادر^۲، خانواده^۳ و زندگی^۴ در زبان فرانسه بدون حرف « e » معنای خود را از دست می‌دهند. حتی ضمیر اول شخص مفرد^۵ و نام خود پرک نیز بدون « e » کاملاً بی‌معنا می‌شوند، موضوعی که به جای خالی هویتی قاطع و مشخص در زندگی پرک و هم‌نسلانش که گرفتار بحران هویت در شرایط نابه‌سامان جنگ بوده‌اند، مربوط می‌شود. به این ترتیب ساختار روایی رمان که بر پایه مفهوم ریاضی تابع شرطی شکل می‌گیرد، به کلی با مفهوم فقدان ارتباط می‌یابد و بازی‌های زبانی به تمامی در خدمت انتقال این مفهوم قرار می‌گیرند. این ویژگی سبب می‌شود تا خواننده رمان با متنی مواجه شود که محتوای خود را از دل ساختار پیچیده و از طریق قابلیت‌های زبانش انتقال می‌دهد. این چنین، متن از حالت ایستای خود خارج شده و در همهٔ زمان‌ها پازلی برای کامل کردن و معمایی برای رمزگشایی شدن باقی می‌ماند.

نوآوری‌های پرک در این اثر تنها به حذف حرف « e » ختم نمی‌شود و پرک با این رمان به هجو تراژدی‌های کلاسیک و به ویژه تراژدی اودیپ می‌پردازد. سؤالی که در ابتدای رمان مطرح می‌شود و از فقدان چیزی شبیه به « e » خبر می‌دهد، در واقع نحوهٔ سؤال و جواب‌های مطرح شده میان اودیپ و ابولهور را در تراژدی سوفوکل به یاد می‌آورد: آیا حیوانی وجود دارد که جسمی متشکل از یک دایرهٔ نیمه‌بسته داشته باشد که به خطی صاف منتهی می‌شود؟ اگر جواب اودیپ به معمای ابولهور واژهٔ « انسان » است، جواب معمای گم‌گشتگی حرف « e » است که نه تنها سرنوشت شخصیت‌های داستان بلکه سرنوشت تمامی هم‌نسلان پرک را متحول می‌سازد. این رمان از دیدگاهی یک مقدمه برای نگارش *W* یا *خاطرات کودکی* نیز می‌تواند باشد. در رمان گم‌گشتگی، نشان « e » حک شده بر روی بازو و هویدا شدن هویت شخصیت‌هاست که به مرگ آن‌ها منجر می‌شود. قبل از آگاهی از هویت واقعی خود، خویشاوندان وویل هویتی داشتند که در واقع متعلق به آن‌ها نبود، موضوعی که از درهم‌تنیدگی هویت واقعی و ساختگی در ساختار رمان نشأت می‌گرفت. ساختار دوگانهٔ *W* یا *خاطرات کودکی* نیز در چنین شرایطی تعریف می‌شود: ساختاری که دو زندگی‌نامهٔ واقعی و ساختگی را در کنار هم و تنیده به هم ارائه می‌دهد.

^۱ Père

^۲ Mère

^۳ Famille

^۴ Vie

^۵ Je

۲-۳. استفاده از مسئله مسیر همیلتونی در زندگی: یک دستورالعمل

از دیدگاه کلود بورژلن، در زندگی: یک دستورالعمل، ژرژ پرک در پی بنای « برج بابل » و نگارش اثری است که « تمام انواع رمان‌ها را در برگیرد ؛ ده‌ها نوع زندگی را در آن واحد به نمایش بگذارد ؛ دستورالعمل هستی را با تمام قابلیت‌های آن تداعی کند » و در نهایت مجموعه‌ای منظم و موزون از « اخلاقیات و اسطوره‌ها » (بورژلن، ۱۹۸۸: ۱۷۷) را که از این کلیت سرچشمه می‌گیرد، بیان کند. برای نیل به این مقصود، او از نظریه گراف‌ها در علم جبر بهره می‌جوید تا در عین بنای مجموعه‌ای عظیم و پیچیده به مثابه برج بابل، نظم و منطق هزارتوی پرمعنای خود را حفظ کند.

در نظریه گراف‌ها، مسیر همیلتونی به مسیری در یک گراف اطلاق می‌شود که از تمام رأس‌های^۱ گراف تنها یک بار عبور کند. در رمان زندگی: یک دستورالعمل که جایزه مدیسی^۲ را برای نویسنده به ارمغان آورده است، پرک با عنوان فرعی اثر یعنی رمان‌ها، مخاطب را به چالشی فرا خوانده است که ارتباط مستقیم با مسئله سفر اسب دارد. این رمان از دیدگاهی دغدغه‌توصیف کل جهان را در خود دارد و این عمل را با پرداختن به اجزای سازنده آن انجام می‌دهد. این تمایل در شخصیت نقاش عینیت می‌یابد که سعی دارد تمام ساختمان سه طبقه محل زندگی خود را در یک تابلو بگنجانند. این رمان ماجرای زندگی ساکنان ساختمانی را روایت می‌کند که سرنوشت‌هایشان در نقطه‌ای با همدیگر تلاقی می‌یابند. در کنار ماجرای زندگی ساکنان ساختمان، تمامی عناصر مربوط به زندگی روزمره از دستورهای آشپزی گرفته تا توصیفات دقیق علمی در این اثر جای گرفته‌اند. از این نکته‌نظر، رمان به پازلی تبدیل شده است که تمام مختصات زندگی اجتماعی عصر پرک را در خود دارد. از نظر ساختاری، هر فصل از رمان به توصیف موشکافانه بخشی از ساختمان اختصاص داده شده است. در کنار توصیف مکان، هر آنچه که به آن مربوط می‌شود، از عناصر جزئی گرفته تا شخصیت‌هایی که در آن مکان هستند نیز در متن وارد می‌شوند. در نهایت تمامی این توصیفات از مکان‌های مختلف ساختمان، هم‌چون پازلی در کنار هم قرار می‌گیرند و کلیتی درهم‌پیچیده را تشکیل می‌دهند. کلیت موردبحث، عناصر مختلف و گاه بی‌ربطی را در برمی‌گیرد چرا که هر مکان

در نظریه گراف‌ها، رأس یا گره یکی از یکاهای بنیانی است. در واقع گراف مجموعه‌ای از رئوس است که لبه‌هایی آن-ها را به هم وصل کرده‌اند.

^۲ Médicis

گونه‌ای خاص را به خود اختصاص می‌دهد، از گونه پلیسی گرفته تا گونه تخیلی و سایر گونه‌ها. همین التقاط گونه‌ها یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک پرک را به خود اختصاص می‌دهد. این کلیت از بیرون و از دیدگاه ناظری که بر تمام جزئیات ساختمان و عناصر موجود در آن احاطه دارد، به وصف درمی‌آید. با تکیه بر این ویژگیست که پرک از مسیر همپلتونی و یا سفر اسب در ساختار روایی خود بهره می‌برد.

در واقع ساختمان موردبحث ساختاری ۱۰×۱۰ دارد که «صفحه یک شطرنج» (همان، ۱۷۴) را تداعی می‌کند. هر کدام از خانه‌های این صفحه شطرنجی به مکانی خاص دلالت می‌کنند. اشیاء، شخصیت‌ها و ماجراهای مربوط به تمام مکان‌ها به صورت موازی روایت می‌شوند. به عبارتی دیگر در یک بازه زمانی مشخص و محدود، ناظر کلی که از بیرون به ساختمان و وقایع آن می‌نگرد، به‌طور همزمان تمامی ماجراها را پوشش می‌دهد. تمامی این ماجراها حول محور سه شخصیت اصلی اتفاق می‌افتد که آن‌ها نیز دغدغه ثابت کلیت جهان را دارند. چنین به نظر می‌رسد که توصیف دقیق تمامی عناصر موجود در ساختار ۱۰×۱۰ ساختمان، کاری بسیار پیچیده است، در حالی که پرک این مسئله را با استفاده از مسئله مسیر همپلتونی به‌طور کامل حل کرده است. به طوری که در توصیف عناصر ساختمان هیچ تکراری به چشم نمی‌خورد و هر کدام تنها یک بار در روایت گنجانیده شده‌اند. پرک با مهارت و دقت یک ریاضی‌دان ساختار ساختمانی را که دارای صد اتاق (۱۰ اتاق در عرض و ۱۰ اتاق در طول) می‌باشد، به‌طور کامل با ساختار روایی رمان خود منطبق ساخته و زمانی فصلی نگاشته است. در دل چنین ساختاری، شخصی که وارد ساختمان می‌شود و خواننده‌ای که در مسیر فصول رمان قدم برمی‌دارد، بر اساس قانون مسیر همپلتونی، تنها یک بار از هر کدام از اتاق‌ها و یا فصول عبور می‌کند و در طی این گذر با تمامی اجزای آن اتاق‌ها آشنا می‌شود. چنین حرکتی کاملاً مسیر حرکت مهره اسب را در صفحه شطرنج تداعی می‌کند که از هر یک از خانه‌ها تنها یک بار عبور می‌کند.

البته در طول این مسیر، مخاطب همانند یک بازیکن شطرنج با چالش‌هایی روبروست که بر پیچیدگی و چندلایه بودن اثر می‌افزایند. یکی از این موارد حضور عناصری از سایر آثار پرک در دل داستان است. به عنوان مثال در قسمتی از داستان خواننده با یک آگهی مواجه می‌شود که نام حک شده بر روی آن، نام شخصیت اصلی داستان *W* یا *خاطرات کودکی* می‌باشد. علاوه بر ارجاع به آثار خود نویسنده، ارجاعات بسیاری به سایر نویسندگان نیز صورت می‌-

گیرد که از آن جمله‌اند: پاسکال، راسین، شکسپیر، هوگو، سلین و دیگران. در کنار نویسندگان، نقاشان نیز حضوری پررنگ در این اثر دارند. گویی پرک در این اثر، هر آنچه را که از هنر و ادبیات بدان علاقه داشته در قالب ساختاری تو در تو قرار داده است تا از ورای آن جهان پیرامون خود را انعکاس دهد. در *رمان زندگی*: یک *دستورالعمل*، پرک با انتخاب یک ساختمان به عنوان محور اصلی داستان، از فضا به عنوان دستاویزی برای به نمایش گذاشتن پیچیدگی‌های زبانی بهره می‌جوید. در واقع نقش مکان در زنده کردن خاطرات پرک همانند نقش شیرینی مادلن در *جست‌وجوی زمان از دست‌رفته* پروست است که خاطرات گذشته را برای راوی داستان زنده می‌کند. با خلق ساختاری پیچیده که کاملاً منطبق با ساختمان توصیف شده در اثر است، پرک از اجتماع انسان‌هایی با علایق و دغدغه‌های مختلف در یک مجموعه سخن می‌گوید. این گوناگونی شخصیت‌ها و آراء اجتماعی آنان در کنار ساختار پازل‌گونه ساختمان، امکان تحلیل‌های قابل‌توجهی را از جانب مخاطب فراهم می‌آورد. خود پرک نیز در یک مصاحبه به این مورد اشاره می‌کند: «آنچه که برای من در یک اثر اهمیت دارد، آن است که اثر به طرق مختلف مورد خوانش قرار بگیرد. *زندگی*: یک دستورالعمل از این نظر یک موفقیت تمام عیار است: می‌توان آن را به صورت یک داستان، یک پازل و یا ترکیبی از هر دو در نظر گرفت.» (پرک، ۲۰۰۳:۶۴). ساختمانی که در این رمان وجود دارد، می‌تواند نمونه‌ای کوچک از جامعه باشد، جامعه‌ای که هم‌چون ساختمان توصیف‌شده در اثر، انسان‌های میرایی را دربرگرفته اما خود در طی قرون و اعصار پابرجا مانده است: «از نگاه یک شخص، یک خانواده، و یا حتی یک خاندان، یک شهر، یک خیابان و یک خانه، غیرقابل‌تغییر و مصون از گذر زمان و حوادث زندگی بشری به نظر می‌رسد. تا جایی که انسان فکر می‌کند، بی‌ثباتی شرایط انسانی را با ثبات سنگ‌ها می‌توان تاب آورد.» (پرک، ۲۰۱۱:۱۶۷).

۴. کاربرد فن بلاغت در هجو ناهنجاری‌های اجتماعی

از دیدگاه پیر زیما، «مسائل اجتماعی و جمعی که به وسیله زبان بیان می‌شوند، به روشنی و نظم تمام در حوزه معناشناسی قرار می‌گیرند.» (زیما ۱۲۱). معناشناسی، یعنی مطالعه نشانه‌ها، در ارتباط کامل با فن بلاغت که آرایه‌های ادبی زیرمجموعه آن هستند، قرار می‌گیرد. به عبارتی دیگر، فن بلاغت ابزاری برای غنای ساختاری یک اثر است که در عین حال به غنای مفهومی اثر نیز می‌افزاید. فن بلاغت کارکرد گفتمان را در یک اثر به صورتی کاملاً هنرمندانه ارتقا می‌بخشد و موجب می‌شود تا مفاهیم مهم به صورتی عمیق به خواننده انتقال یابند. کارکرد آرایه‌ها

در بیان آن‌چه که نویسنده به دنبال آن است، دور کردن زبان اثر از حالت عادی و روزمره آن و سرعت بخشیدن به انتقال مفاهیم است. استعاره و توصیف به عنوان دو زیرمجموعه بسیار مهم از فنون بلاغت، ابزارهایی هستند که نویسنده نوگرایی چون پرک با متحول کردن آن‌ها، شیوه-ای نو در تولید معنا به وجود می‌آورد.

کاربرد استعاره از جانب پرک این امکان را برای او فراهم می‌آورد تا درونیاتش را به صورتی نمادین به جهان پیرامونش پیوند بزند و از این رهگذر، آن دسته از ناملایمات اجتماعی را که گریبان‌گیر جامعهٔ زمانش بودند، به روشی زیبایی‌شناسانه انتقال دهد. از سویی دیگر، استعاره این امکان را برای پرک فراهم می‌آورد تا مفاهیم انسانی و اجتماعی موردنظر خود را به صورتی بیان کند که امکان برداشت‌های مختلفی از آن در زمان‌ها و مکان‌های مختلف و توسط اشخاص متفاوت وجود داشته باشد. بنابراین، استعاره به فرایندی نمادین برای او تبدیل می‌شود که به‌موجب آن مفاهیمی که سایر عناصر زبان‌شناسی قادر به بیان آن نیستند، انتقال می‌یابند و به‌این ترتیب جهان‌بینی او در اثر تحقق می‌یابد. جهان‌بینی اجتماعی یک نویسنده که مفهومی « انتزاعی و سوپژکتیو » (فرومیلگ ۹۲) می‌باشد، با استفاده از استعاره وارد حوزهٔ جدیدی از نوع بیان می‌شود. رمان *کدام دوچرخه با فرمان کرومی در انتهای حیاط؟*^۱، اوج استادی پرک را در استعاره کردن مفهومی که به دنبال انتقال آن بوده است، نشان می‌دهد و از این رهگذر، نگاهی جدید به پدیدهٔ اجتماعی منحوس جنگ از جانب او انجام می‌شود.

استفاده از تکنیک توصیف نیز که پرک روش منحصربه‌فرد خود را در استفاده از آن دارد، در انتقال دیدگاه‌های اجتماعی او نقش مهمی ایفا می‌کند. پرک خود به این نکته اشاره می‌کند که « من در جست‌وجوی توصیف هر آن‌چه که هست، می‌باشم. » (بورژلن، ۲۰۱۰: ۶). چنین دیدگاهی، از تمایل پرک به یک نگاه همه‌جانبه به جهان پیرامونش سرچشمه می‌گیرد، جهانی که به واسطهٔ مصرف‌گرایی، با هیچ‌چیزی جز توصیف مواردی که اشخاص حریصانه به دنبال آن هستند، تعریف نمی‌شود. از خلال این تفکرات، پرک روش خاص خود را در توصیف بنا می‌نهد که دغدغهٔ گنجاندن محتوایی واقع‌گرا در آن به چشم می‌خورد. مقارن با نظریه‌پردازی-های لوکاج^۲ و بارت در زمینهٔ ادبیات، پرک نیز توصیف واقعیت را ابزاری برای نشان دادن ذات و پویایی وجود و جامعه، آن هم با ساختاری محکم و سیال معرفی می‌کند. در راستای همین تفکر، پرک آثاری خلق می‌کند که جز توصیف عنصری از زندگی روزمره به هیچ موضوع

^۱ *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour* (1966)

^۲ György Lukács

دیگری اشاره ندارند. با این کار، پرک روزمرگی را با تمام ابعاد آن به کمک ابزارهای زبانی تا حد زیادی ثبت و ضبط می‌کند. توجه پرک به عناصر روزمره از شرایط حاکم بر زمانه او نیز نشأت می‌گیرد. زمانه‌ای که در دههٔ شصت میلادی به شدت تحت تأثیر مصرف‌گرایی و عواقب آن بوده است. رمان/اشیا^۱ که دقیقاً در همین شرایط نگاشته شده است، به صورتی وسواس‌گونه به توصیف زوجی می‌پردازد که اسیر مصرف‌گرایی دوران خود شده‌اند.

۴-۱. استفاده از استعاره در کلام دوچرخه با فرمان کرومی در انتهای حیات؟

این رمان به ماجرای سه نفر می‌پردازد که در دوران استقلال‌طلبی در الجزایر، به صورت اتفاقی به جنگ فراخوانده شده‌اند و حال با مشقت زیاد در پی آن هستند تا نفر چهارم را از درگیری در این جنگ بر حذر دارند. جدای از داستان جذاب و خاص رمان، آنچه در این رمان بیش از پیش اهمیت دارد، سبک نگارش آن و استفادهٔ نوین از شمار قابل‌توجهی از آرایه‌های ادبی است. پرک در این اثر با استفادهٔ کاملاً استادانه از فن استعاره و از دریچهٔ طنز به مسئلهٔ جنگ می‌پردازد و در عین حال بازی‌های به‌خصوص خود را با مخاطب در پیش می‌گیرد. لحن طنزانهٔ پرک در این اثر در کلام شخصیت‌هایش تجلی می‌یابد و آن‌ها در موقعیتی جدی، گویی جنگ و شرایط آن را با آنچه که بیان استعاری و نه روزمرهٔ واقعیت است، به سخره می‌گیرند. با وجود لحن غالب طنز رمان، این اثر در مواقعی کاملاً حماسی می‌نماید که از میل به التقاط گونه‌ها از جانب پرک نشأت می‌گیرد. در واقع تجربه‌های چالش‌برانگیز قهرمانان داستان و جست‌وجوهای پی در پی آن‌ها برای یافتن شخصیت چهارم، فضای اثر را به گونهٔ حماسی نزدیک‌تر می‌کند.

پرک در این اثر فن استعاره را از همان آغاز و با عنوان طولانی و عجیب اثر به کار می‌بندد و این سؤال را در ذهن مخاطب به وجود می‌آورد که دوچرخه و حیات به‌راستی استعاره از چه چیزی هستند؟ با انتخاب چنین عنوانی، پرک تمام پیش‌داوری‌ها را در مورد محتوای کتاب از پیش‌رو برمی‌دارد و رمانی عرضه می‌کند که از همان ابتدا کنجکاوای مخاطب را برمی‌انگیزد. این عنوان که لحنی سؤال‌دار همواره پرسش‌هایی در ذهن خواننده ایجاد می‌کند: منظور نویسنده کلام دوچرخه است؟ نقش این دوچرخه در این رمان چیست؟ پرسش‌هایی که متن جواب قاطعی به آن نمی‌دهد و این‌گونه دوچرخه هم همانند شخصیت چهارم رمان به عنصری غایب بدل می‌شود. لازم به ذکر است که گم شدن و غیبت اشیا در آثار پرک جایگاه بسیار

^۱ *Les Choses, Une histoire des années soixante* (1965)

مهمی به خود اختصاص می‌دهند تا جایی که به یکی از مضامین قابل تأمل در مجموعه آثارش تبدیل می‌شوند. همین جاست که وجه استعاری دوچرخه در عنوان اثر برجسته می‌شود: دوچرخه می‌تواند استعاره‌ای از هرآنچه که در رمان غیب می‌شود و این غیبت به جنگ ارتباط می‌یابد، باشد. غیبت و فقدان که شاید از ضمیر ناخودآگاه و حتی خودآگاه نویسنده سرچشمه می‌گیرد و از نبود خانواده و تجربه جنگ جهانی در دوران کودکی و جنگ الجزایر در جوانی حکایت می‌کند. با انتخاب عنوانی طولانی و با لحن سؤالی، پرک در واقع عرف انتخاب عنوان کوتاه و گویا برای یک اثر را به نفع بازی‌های منحصر به خود زیر پا می‌گذارد. استعاره که به برداشت‌های گوناگون از یک مفهوم منجر می‌شود، در عنوان این اثر به راستی نقش خود را به بهترین نحو ممکن ارائه می‌دهد و خواننده را در برداشت‌های خود به کلی آزاد می‌گذارد. با وجود ابهام موجود در عنوان اثر، پرک در اصل با همین عنوان مقصود اصلی خود را در متن آشکار می‌سازد. با انتخاب عنوانی که هیچ سنخیتی با عناوین آثار کلاسیک ندارد، پرک به نوعی از لحن هجوگونه خود در متن که مفهومی حماسی مانند جنگ را به طنز می‌کشد، خبر می‌دهد. به این ترتیب هر مخاطبی با آزادی تمام، تصور و تحلیل خاص خود را از جنگ ارائه می‌دهد. پرک حتی در انتخاب اسامی شخصیت‌ها نیز بازی‌ای را در پی می‌گیرد که مخاطب بی‌توجه از کنار آن‌ها عبور نکند و احتمالات مختلف را در نظر بگیرد: «مردی که نامش کارامانلیس یا چیزی مثل این بود: کاروو؟ کاراواش، کاراکووه؟ یا این که خلاصه اسمش کاراتورک بود. در هر حال، اسمش اصلاً معمولی نبود، اسمی بود که چیزی به شما می‌گفت و به راحتی از یاد نمی‌رفت. این اسم می‌توانست حالت انتزاعی مکتب پارسی در زبان ارمنی باشد، یک جنگجوی بلغار، یک گیاه عظیم‌الجثه مقدونیه‌ای، و یا چیزی که برآمده از همین حوالی باشد، از بالکان [...] از ترکیه. « (پرک، ۱۹۸۲: ۱۱). کاربرد چنین تکنیکی از جانب پرک، مفهوم «دیاسپورا»^۱ را در ذهن متبادر می‌کند که «در زبان یونانی پراکندگی یک قوم، یا یک اجتماع در بین چندین کشور است» (جواری و سلیمانی ۸۵). گویی پرک، با توجه به تجربه زیسته خود که تعامل با اقشاری از طیف‌های مختلف را در خود داشته است، به خلق شخصیت‌هایی چندوجهی متمایل شده و نوعی از جهان‌وطنی را ترسیم می‌کند.

کنجکاوی‌هایی که از همان زمان مواجهه با عنوان رمان آغاز می‌شود، هم‌زمان با مطالعه آن به نوعی از تعجب و شاید سردرگمی بدل می‌شود، چرا که گاه در میانه فضای طنازانه اثر،

^۱ Diaspora

مخاطب با لحنی بسیار فاخر از جانب نویسنده روبرو می‌شود. این لحن فاخر با جملات غنایی و استفاده نسبتاً زیاد از آرایه استعاره قوت می‌گیرد. البته پرک اجازه نمی‌دهد تا مخاطب مدت-زمان زیادی درگیر این لحن باشد و ناگهان در میانه متن و بدون هیچ مناسبتی به لحن روزمره بازمی‌گردد و حتی دستور پخت نوعی از برنج را در رمان می‌آورد. در مواقعی چنین به نظر می‌رسد که استفاده غیرطبیعی از آرایه استعاره و التقاط پی در پی فضاهای طنز، حماسی، ماجراجویانه و سپس روزمره از میل پرک در پررنگ کردن نقش نوشتار و تنها خود نوشتار سرچشمه می‌گیرد. به عبارت دیگر پرک مضمون رمان را بهانه‌ای برای عرضه انواع مختلف نوشتار قرار می‌دهد و چنین به نظر می‌رسد که با این ترفند، قدرت زبان و انعطاف‌پذیری بی‌حد و حصر آن را به رخ می‌کشد.

پرک در این اثر به کلی قوانین داستان‌نویسی را که تخیل در آن نقش اصلی را ایفا می‌کند، زیر سؤال می‌برد. فهرست کردن عناصر بلاغت زبانی و به‌ویژه استعاره به سبک نوشته‌های آموزشی و قرار دادن آن در متنی که مضمون آن هیچ سنخیتی با فن بیان ندارد، چه معنایی جز اعتقاد نویسنده به آزادی در نوشتار و شکستن کلیشه‌ها می‌تواند داشته باشد؟ البته لازم به ذکر است که پرک تمامی این بازی‌ها را به قصد انتقال مفهوم موردنظر خود ارائه می‌دهد. حتی اگر مخاطب پرک پی به ماورای این بازی‌ها هم نبرد، حداقل با اثری مواجه شده است که به شیوه-ای نو بیان شده است.

۲-۴. استفاده از توصیف در *اشیا*، *داستانی از سال‌های شصت*

نخستین رمان ژرژ پرک به نام *اشیا* که آن را در بیست و نه سالگی نگاشت، جایزه رنودو^۱، یکی از معتبرترین جوایز ادبی فرانسه را برای او به ارمغان آورد و در زمره موفق‌ترین آثار او قرار گرفت. پرک در این اثر گونه‌ای جدید را در ادبیات معرفی کرد که با وجود شکل و شمایل رمان‌گونه خود، از دیدگاه نویسنده، رمان نبود بلکه آینه‌ای بود که جامعه پیرامون او را در سال-های دهه شصت انعکاس می‌داد. شخصیت‌های اصلی این اثر، زوجی روانشناس و جامعه-شناس به نام‌های ژروم و سیلوی هستند که زندگی یکنواختی را در پاریس می‌گذرانند. این زوج که همواره در جست‌وجوی معنا بخشیدن به زندگی خود و نیز در آرزوی ثروتمند شدن هستند، برای آینده خود سفرهای فراوان و خریدهای بسیار را در نظر گرفته‌اند. این رویاها با کاربرد وجه شرطی در متن کاملاً هماهنگی دارند. رویایی که با دلبستگی زوج مادی‌گرای

^۱ Renaudot

داستان و اطرافیان آن‌ها به مصرف‌گرایی رابطه‌ای مستقیم دارد: « از یک ایستگاه به ایستگاهی دیگر، عتیقه‌فروشی‌ها، کتاب‌فروشی‌ها، فروشگاه‌های صفحه‌های موسیقی [...] دنیای واقعی آنان را تشکیل می‌داد: آن‌جا بود که بلندپروازی‌ها و روح‌های آن‌ها آرام می‌گرفت. آن‌جا زندگی واقعی بود، زندگی‌ای که آن‌ها در پی آن بودند: برای تمام این سالمون‌ها، این فرش‌ها و این ظروف کریستالی بود که بیست و پنج سال پیش، یک کارمند و یک آرایشگر آن‌ها را به دنیا آوردند. » (پرک، ۲۰۱۵:۸۵). زندگی این زوج با سفر آن‌ها به تونس که به یک شکست مالی می‌انجامد و سپس با بازگشتشان به فرانسه دنبال می‌شود. در انتهای رمان سیلوی و ژروم به رویای ثروتمند شدن خود جامعه عمل می‌پوشانند ولی این رفاه مالی به هیچ‌وجه از کسالت و بی‌رمقی زندگی آن‌ها نمی‌کاهد. پرک این عدم رضایت را در جای‌جای رمان به مخاطب گوشزد می‌کند: « در جهانی که متعلق به آنان بود، تقریباً همیشه قانون این بود که آنان در جست‌وجوی چیزی بیشتر از آنی باشند که می‌توانستند به دست بیاورند. » (پرک، ۲۰۱۵:۵۰). با وجود آن‌که زندگی این زوج، به ظاهر هسته اصلی داستان را تشکیل می‌دهد ولی در واقع اشیایی که آن‌ها دلبسته خرید و نگهداری آن‌ها هستند، شخصیت‌های اصلی اثر به شمار می‌آیند. به طوری که پرک با دقتی مثال‌زدنی تک‌تک جزئیات آن‌ها را با استادی تمام توصیف می‌کند.

در کنار بعد اجتماعی اثر که مصرف‌گرایی رایج در جوامع غربی را در سال‌های دهه شصت به هجو می‌کشد، پرک در این اثر نیز مفهوم موردنظر خود را از طریق بازی‌های ساختاری به گوش مخاطب خود می‌رساند. یکی از خصوصیات بارز در ساختار این اثر، حضور پررنگ فرامتن^۱ در آن می‌باشد که هم‌چون سایر آثار پرک جایگاهی قابل تحلیل به خود اختصاص می‌دهد. پرک خود این نکته را تصدیق می‌کند که در نگارش این اثر نگاهی خاص به تربیت احساسات گوستاو فلوربر داشته است: « دلیل این ارجاعات سیستماتیک هرگز به روشنی برای من مشخص نشده است. در وهله اول، اشیاء، بدون شک یک نوع وام‌گرفتن و تمایل به نزدیک شدن به فلوربر است. » (پرک، ۱۹۸۰:۵۰). حتی در این رمان نزدیک به چهل جمله وجود دارد که کاملاً از رمان فلوربر کپی شده‌اند. منظره‌ای که بر دیوار ورودی آپارتمان رویایی ژروم و سیلوی دیده می‌شود، مقصد سفر آن‌ها و اشاراتی از این دست به رمان فلوربر بسیار در رمان به چشم می‌خورند. در کنار تربیت احساسات، شاهکار فلوربر یعنی *مادام بوواری* نیز در شکل-

^۱ Hypertextualité

گیری ساختار/اشیا نقش مهمی ایفا می‌کند. آرزوهای دور و دراز زوج داستان و میل به گریز از جایی که به آن تعلق دارند برای رسیدن به آرمان‌شهری که به تمام خواسته‌های آن‌ها عینیت ببخشد، از سنگینی سایه فرامتنی به نام *مادام بوواری* بر متن پرک خبر می‌دهند. ژروم و سیلوی همانند اما بوواری همواره رویای رد شدن از جامعه ناچیز بورژوازی و قرار گرفتن در رده‌های بالاتر اجتماعی را در سر می‌پرورانند. علاوه بر این شباهت‌ها، پرک در لحن طنزآمیز خود، استفاده از افعال با زمان‌های استمراری و گذر ناگهانی از دل رویا به دنیای واقعیت نیز فلوربر را الگوی خویش قرار می‌دهد. اما مهم‌ترین تأثیرپذیری پرک از فلوربر، دقت او در توصیف اشیا و تمایزش به فهرست و ردیف کردن آن‌هاست. این ویژگی، روایت اثر را کاملاً تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و در مواقعی خواننده را از داستان دور و وارد دنیایی نامحدود از اشیا می‌کند. میل به توصیف و تجمیع اشیا، عطش تسلط کامل بر واقعیت را در پرک اغنا کرده و این چنین با ابزار زبان، وی در صدد تملک واقعیت برمی‌آید.

البته در مواقعی توصیف اشیا آن‌چنان بر روایت داستان سایه می‌افکند که متن لحنی کاملاً خنثی و غیرادبی به خود می‌گیرد. اما آنچه که پرک را در توصیف اشیا و روزمرگی‌ها از سایرین جدا می‌کند، نگاه خاص او به این مقوله است. به جای تقبیح مستقیم مصرف‌گرایی و احاطه روزمرگی بر زندگی مردم و گنجاندن تفکرات خود در انتقاد از این آسیب، پرک با زیاده‌روی در توصیف اشیا و برجسته کردن علاقه بیمارگون زوج داستان به جمع‌آوری اشیا، وجه مضحک و مخرب این پدیده اجتماعی را به مخاطب خود گوشزد می‌کند. این چنین، توصیف به عنوان عنصری ساختاری در دل داستان، به انتقال مفهوم می‌انجامد. دقت او در توصیف جزئیات روزمره به حدی می‌رسد که در مواردی کل را فدای جزء کرده و تا حدی در توصیف و تشریح جزئیات بعضاً پراکنده پیش‌روی می‌کند که مخاطب جز به قطعات به ظاهر پراکنده نمی‌اندیشد. از این منظر است که پرک با استفاده از توصیف، ذهن خواننده را به جزئیاتی از زندگی روزمره که مهجور بوده‌اند، جلب می‌کند. با این اوصاف نظریه‌روایی پرک که بخشی از آن مبتنی بر نگاهی نو به روزمرگیست، تحقق می‌یابد. برای شرح این نظریه، پرک به مثابه زبان‌شناسان که زبان را به واحدهای جزئی به نام تک‌واژ تقسیم می‌کنند، روایت را به واحدهایی با نام ابداعی « ریز روایت »^۱ تقسیم می‌کند. از دیدگاه او ریزروایت واحد سازنده روایت است که با قرار گرفتن در کنار ریز روایت‌های دیگر روایت کلی را شکل می‌دهد. برای توضیح این ویژگی روایی، پرک از آثار بالزاک مثال می‌زند که به عنوان واحدهای سازنده

^۱ Le narratème

مجموعه آثار او در قالب کمدی انسانی عمل می‌کنند و به این ترتیب مجموعه‌ای از توصیفات اشخاص و وقایع به کلیتی جامع در باره قرن نوزدهم بدل می‌شوند. نظریه ریز روایت‌ها در واقع به مفهوم پازل که بسیار مورد توجه پرک بوده است، نزدیک می‌شود و روایت کل را همچون پازلی متشکل از ریز روایت‌های بسیار تعریف می‌کند. با توجه به این تعریف، توصیفات پرک از جزئیات روزمره در آثار مختلف او، هم‌چون قطعات یک پازل به واقعیتی بزرگ‌تر دلالت می‌کنند که همان جامعه زمان نویسنده است، موردی که خود پرک نیز به آن تأکید می‌کند: « چیزی که من به دنبال آن بودم، همان‌طوری که در مورد آن سخن گفته می‌شود، توصیف یک موقعیت شخصی در مقابل جامعه مصرف‌گرا بوده است ... ». (پرک، ۱۹۸۰: ۳۲). با توجه به جایگاه ویژه توصیف اشیا در این اثر، اهمیت زیاد مکان‌ها و نیز جست‌وجوی هویت واقعی انسان معاصر، اشیا به نوعی از دغدغه‌های اجتماعی پرک در آثار آینده او خبر می‌دهد.

۵. نقش بینامتنیت در بیان سلسله‌مراتبی ناهنجاری‌های اجتماعی

از دیدگاه سوسیوکریتیک، « دنیای تخیل، هم‌چون یک فرایند بینامتنی است. » (زیما ۱۳۹). زمانی که نویسنده تخیل خود را برای خلق یک اثر آزاد می‌گذارد، هرآنچه که در خودآگاه و ناخودآگاه او در طول سالیان سال نقش بسته‌اند، وارد دنیای او شده و به این ترتیب اثری به وجود می‌آید که در لایه‌های آن ردپاهای زیادی از تجربیات و مطالعات پیشین نویسنده به چشم می‌خورد. این‌گونه است که جهان‌بینی منحصر به فرد یک نویسنده با مطالعه بینامتنی اثر او، بیش از پیش آشکار می‌شود. برای دستیابی به جهان‌بینی نویسنده، همان‌طور که زیما به آن اشاره می‌کند، در ابتدا « می‌بایست متن ادبی را در یک موقعیت اجتماعی-زبان‌شناسی ویژه، درست در همان حالتی که نویسنده و گروه اجتماعی‌ای که از آن برخاسته‌اند، قرار داد. واضح است که در این شرایط، [...] برخی گفتمان‌ها بسیار مهم‌تر از بقیه در ساختار اثر هستند. » (۱۳۹). موقعیت اجتماعی-زبان‌شناسی که پرک در آن قرار دارد، از نظر اجتماعی مربوط به دوران جنگ دوم جهانی، جنگ الجزایر و دهه شصت میلادی است که با گفتمان رنج بشری از مصائب جنگ و سپس تسلط مصرف‌گرایی بر زندگی مردم پیوند می‌یابد. از نظر زبان‌شناسی نیز، سبک پرک در ارتباط با گروه‌هایی مانند اولیپو و نویسندگانی است که بازی‌های زبانی را سرلوحه آثار خود قرار داده‌اند. با توجه به این دو بعد، برای مطالعه بینامتنیت در آثاری از پرک

که علایم آن را از خود نشان می‌دهند، می‌بایست به دنبال عواملی بود که بر این دو بعد دلالت دارند و از این مسیر به خواستگاه آن‌ها در ذهنیت نویسنده دست یافت. در چنین شرایطی نوعی از گفتمان در اثر ظاهر می‌شود که کاملاً حالت دوطرفه و گفت‌وگومحور دارد: « تحلیل بینامتنیت در یک اثر، می‌بایست متن ادبی را در یک شرایط گفت‌وگو محور در نظر بگیرد. به عبارت دیگر می‌بایست متن ادبی در رابطه با اشکال گفتمانی موردبررسی قرار بگیرد که همان ارائه ساختارهای معنانشناسانه و روایی هستند. » (۱۳۹) در واقع باز از دل ساختارهای ارائه شده در اثر است که بینامتنیت موجود در آن آشکار می‌شود و از این طریق محتوای اثر که گفت‌وگویی پویا میان جهان‌بینی‌های موردعلاقه نویسنده هستند، آشکار می‌شود. علاوه بر بینامتنیت و حضور آثار دیگر در اثری دیگر، تکنیک رمان در رمان که « زیرمجموعه بینامتنیت » (مارتل ۹۸) قرار می‌گیرد، نیز نقش مهمی در ارائه جهان‌بینی نویسنده ایفا می‌کند. با توجه به حضور بینامتنیت و تکنیک رمان در رمان در آثار پرک، در این قسمت این دو مورد در سه اثر از پرک و نقش آنان در انتقال عقاید اجتماعی پرک بررسی خواهد شد. بینامتنیت در اصل ابزاری هست تا نویسنده‌ای مانند پرک که نگاهی جهان‌شمول به مسائل اطراف خود دارد، تمامی دغدغه‌های انسانی و اجتماعی خود را در قالب یک اثر ارائه کند. او خود نیز به این مسأله اذعان دارد: « در زبان، در اعمال انسانی، یک میل به انتقال دانسته‌ها، شناخت آنچه که در اطرافش می‌گذرد و بازی با آن وجود دارد. این روشی است تا از طریق آن، انسان همه آن‌ها را به تملک خود دریاورد ... » (پاولیکوسکا ۷۴). این اظهارنظر به ما نشان می‌دهد که هیچ گفتمانی به تنهایی معنایی ندارد و همواره نوعی انتقال میان گفتمان‌های مختلف وجود دارد که ما نام بینامتنیت بر آن می‌نهمیم. پس هر گفتمانی ردی از بینامتنیت و چندوجهی بودن در خود دارد چراکه عناصری از گفتمان‌های دیگر گرفته و در خود تنیده است.

۱-۵. بینامتنیت در مردی که می‌خوابد^۱

با آن‌که پرک رمان *مردی که می‌خوابد* را قبل از پیوستن خود به گروه اولیو نگاشته است، اما به سبب سبک روایی خاص آن جایگاهی ویژه از نظر ساختاری در میان آثار او بر عهده دارد. در این اثر پرک به صورت مستقیم به شخصیت اصلی خود ارجاع می‌دهد و او را « تو » خطاب می‌کند، در صورتی‌که در شکل کلاسیک آن، ضمیر استفاده شده برای قهرمان داستان همواره اول شخص و یا سوم شخص مفرد بوده است. شاید دلیل « تو » خطاب کردن

^۱ *Un homme qui dort* (1967)

شخصیت اصلی از جانب پرک، پیش‌زمینه زندگی‌نامه‌ای اثر باشد. شخصیت اصلی اثر که جوانی متفکر و غمگین است و تحصیلات خود را در زمینه جامعه‌شناسی دنبال می‌کند، پرک جوان را در ذهن تداعی می‌کند. نخستین نشان از بینامتنیت در این اثر همان بعد زندگی‌نامه بودن آن است که دوران سخت جوانی پرک را در برمی‌گیرد.

در این اثر، شخصیت اصلی فردی با افکار منفی معرفی می‌شود که زندگی تاریکی را از سر می‌گذراند و جهان را آن‌گونه که هست، قبول ندارد. چنین ذهنیتی موجب می‌شود تا در رمان سکوت جایگاه ویژه‌ای به خود اختصاص دهد و جای کلمات را بگیرد: «تو دست از حرف زدن برداشته‌ای و تنها سکوت است که پاسخ تو را می‌دهد.» (پرک، ۱۹۹۸: ۱۲۷). قهرمان داستان که در کنج عزلت خود سعی در فهم و آگاهی دارد، چیزی جز نفی و عدم سازش با واقعیت‌های اجتماعی از خود نشان نمی‌دهد: «تنهایی چیزی نمی‌فهمد، بی‌تفاوتی هم همین‌طور: این یک علامت است، یک توهم محسورکننده و به‌بندکشنده.» (۱۵۸). خود پرک نیز به اهمیت بی‌تفاوتی در این اثر اشاره می‌کند: «مردی که می‌خوابد، محل تحقق زیبایی‌شناسانه بی‌تفاوتی است، این رمان تمام آن چیزی است که می‌توان در مورد بی‌تفاوتی بیان کرد.» (پرک، ۱۹۹۰: ۳۲). «تو» خطاب کردن شخصیت اصلی از جانب نویسنده، حس آشنایی در خواننده برمی‌انگیزد و وی را همراه استدلال‌های شخصیت می‌گرداند. در شرایطی که شخصیت اصلی خود را قربانی دنیایی که برای او ناشناخته و غیرقابل‌پذیرش است، می‌داند، خارج شدن از این شرایط بحرانی را نیز غیرممکن می‌بیند. عدم سازش‌پذیری شخصیت اصلی با دنیای پیرامون خود که جامعه‌ای گرفتار مادیات و ظواهر است، از همان عنوان رمان خودنمایی می‌کند. او به جای مواجهه با چنین جامعه‌ای راه سکوت و بی‌تفاوتی را در پیش می‌گیرد و گویی که در این جهان خود را به خواب می‌زند: «گاه تو تصور می‌کنی که خواب نوعی مرگ آهسته است که تو را فرا می‌گیرد، خفتنی دلنشین و در عین حال وحشتناک، تحولی شیرین.» (پرک، ۱۹۹۸: ۱۴۸). این طرزتفکر و عنوان رمان، نشان از بینامتنیتی دارد که به ویکتور هوگو و رمان *مردی که می‌خندد* او مربوط می‌شود. جدای از تشابه عناوین دو اثر، هر دو شخصیتی را در خود می‌پرورند که از جامعه رانده شده و محکوم به تنهایی است.

شخصیت اصلی این رمان و شرایطی که در آن گرفتار آمده است، در مرحله بعدی، تا حدود زیادی تداعی‌کننده شرایط شخصیت اصلی رمان *بارتلبی* محرر، *داستانی از وال استریت*^۱

^۱ *Bartleby le scribe, une Histoire de Wall Street*

اثر هرمان ملویل^۱ نویسنده قرن نوزده آمریکایی و خالق موبی دیک^۲ است. در رمان ملویل، ما با کارمندی روبرو هستیم که در مقابل سیستم ارباب و رعیتی حاکم بر جامعه خود به روش منحصر به فرد خودش اعتراض می‌کند. شباهت دغدغه‌های شخصیت‌های این دو اثر، در لایه‌های عمیق متن نشان از نوعی بینامتنیت در اثر پرک دارد. حتی خود پرک نیز به این مسأله ازعان دارد و از آن با عنوان نوعی از کلاژ یاد می‌کند که شناخت بهتر شرایط توصیف شده در متن اصلی را فراهم می‌آورد. این موضوع نیز به مانند الزام‌های موردعلاقه او، پیش‌شرط نوشتن این رمان به حساب می‌آید. در واقع پرک با اشاره به داستان ملویل، علاقه خود به در نظر گرفتن تمام آثار ادبی گذشته و گنجاندن گوشه‌ها و یا مضامینی از آن را در آثار خود آشکار می‌سازد. با توجه به این مسأله، این رمان نیز همانند دیگر آثار پرک هم‌چون پازلی به نظر می‌رسد که قطعاتی از آن برگرفته از اثر ملویل و دغدغه‌های شخصیت اصلی او در رمان *بارتلیبی* هستند. با این احوال به هیچ وجه رمان پرک اصالت خود را از دست نمی‌دهد، چرا که تداعی ملویل و رمان او در مردی که *می‌خوابد*، تنها بهانه‌ای برای زنده کردن نام نویسنده و اثری می‌باشد که پرک همواره به تحسین آن پرداخته است. سال‌ها بعد از ملویل، پرک نیز در رمان خود از جامعه‌ای سخن می‌گوید که ارزش‌های خود را از دست داده و اسیر روزمرگی و مادی‌گرایی شده است. علاوه بر ملویل، تأثیر آثار کافکا و اتمسفر تاریک حاکم بر آن‌ها نیز در رمان کاملاً مشهود است، موردی که بر ساختار پازل‌گونه اثر بیش از پیش صحنه می‌گذارد.

ویژگی‌های شخصیتی قهرمان داستان و ردپای آثار ملویل و کافکا در مردی که *می‌خوابد*، از نگاه منفی پرک به ارزش‌های توخالی زمانه خود حکایت دارد. در کنار این عوامل، بازی‌های زبانی نیز در القای این مفهوم نقش غیرقابل‌انکاری ایفا می‌کنند. پرک با استفاده از عنصر تکرار که در اظهارنظرهای شخصیت اصلی به چشم می‌خورد، مفهوم مورد نظر خود را برجسته می‌سازد. در واقع شخصیت اصلی داستان با تکرار کلماتی چون «هیچ»، «خاکستری» و کلماتی با این حال‌وهوا، به توصیف جهان اطراف خود می‌پردازد، جهانی که همانند جهان *بارتلیبی* خالی از هرگونه هویت و اصالتی معرفی می‌شود. شاید به همین دلیل است که پرک از به کار بردن ضمیر «من» در رمان خودداری می‌کند، چون هیچ اصالت و استقلال‌ی در این جهان برای اشخاصی که در آن زندگی می‌کنند، نمی‌بیند.

^۱ Herman Melville

^۲ *Moby Dick*

۲-۵. بینامتنیت در *W* یا خاطرات کودکی

نخستین نمود بینامتنیت در *W* یا خاطرات کودکی، حضور رگه‌هایی از دوران کودکی پرک در جای‌جای ساختار آن است. اگرچه در نگاه اول و با توجه به ویژگی‌های گونه زندگی‌نامه که مشتمل بر یکی بودن راوی اول شخص و قهرمان داستان، احاطه کامل راوی بر وقایع و نتیجه آن‌ها و تعمق بر «من» راوی و فردیت او می‌باشد، این اثر نوعی زندگی‌نامه به حساب می‌آید، اما در اصل بسیار از سایر آثار متعلق به این گونه فاصله می‌گیرد. نخستین و مهم‌ترین نوآوری پرک در گونه زندگی‌نامه، وارد کردن داستانی تخیلی در دل داستانی واقعی است که موازی باهم پیشرفت می‌کنند و در نگاه اول خواننده را دچار بهت و سردرگمی می‌کنند. این ویژگی در واقع اجرای تکنیک رمان در رمان از جانب پرک است که ساختاری به غایت پیچیده در این اثر به وجود می‌آورد. در این اثر، پرک با استفاده از تکنیک رمان در رمان، به التقاط گونه‌ها می‌پردازد و دو ژانر کاملاً متفاوت زندگی‌نامه و ماجراجویی را درهم می‌آمیزد. آنچه که پرک از این درهم‌تنیدگی ساختاری به دنیای ادبیات عرضه می‌کند، از محدوده شکل و صورت محتوا فراتر رفته و به مفهومی خاص اشاره می‌کند. با در کنار هم قرار دادن واقعیت و خیال، پرک بر اهمیت یکسان آن‌ها در شکل‌گیری معنا تأکید می‌کند و دنیایی می‌سازد که در آن واقعیت بدون همراهی سیال خیال، تعمق نمی‌یابد.

W یا خاطرات کودکی، بدون شک در وهله اول همانند تمامی آثار زندگی‌نامه‌ای تفکری در زندگی و دنیای شخصی نویسنده به حساب می‌آید. ولی به دلیل تکنیک‌های بدیع به کار رفته در ساختار و روایت آن، نمونه‌ای متفاوت در گونه خود محسوب می‌شود. از بعد زندگی‌نامه‌ای اثر، آنچه که برجسته‌تر است، بازتاب فقدان والدین پرک و مصیبت‌های گذشته بر آنان در دوران جنگ جهانی دوم می‌باشد. فقدان آن‌ها که همواره هم‌چون یک جای خالی در زندگی پرک خودنمایی می‌کرده است. تنها راه پر کردن این جای خالی برای پرک جوان ادبیات و جست‌وجوی خویشتن خویش از ورای آن بوده است. پرک در این راه همانند هم‌عصران خود چون ناتالی ساروت و مارگریت دوراس به دوران کودکی خود گریز می‌زند، ولی با ابزاری جدید و با شکستن کلیشه‌های رایج. همین وجه زندگی‌نامه‌ای اثر نیز متأثر از روحیات خاص پرک در پرداخت موضوعی خاص است. پرک که همواره در گفته‌هایش به این نکته که «من خاطرات کودکی نداشتم»، اشاره کرده است، از همان عنوان اثر و سپس بخشی از آن که مربوط به خاطرات کودکی است، بازی با مخاطب خود را آغاز می‌کند. در واقع پرک خواننده

را در ابتدای مسیری قرار می‌دهد که هیچ قطعیتی در آن نیست و خواننده می‌بایست خود به این حقیقت دست یابد که خاطرات کتاب در واقع روایت زندگی شخصی نویسنده بوده است. این عدم قطعیت خواننده را وارد دنیایی می‌کند که « ریشه و معنای خود را در چرخشی مستمر میان گفتن و سکوت کردن، نمایاندن و پنهان کردن، گریختن و پیدا شدن » (بورژلن، ۱۳۹:۱۹۸۸) می‌یابد.

این مسأله که پرک خاطرات کودکی نداشته است، تا حد زیادی درست به نظر می‌رسد زیرا پدر و مادر که بخش عظیمی از ذهنیات هر کودکی را می‌سازند، در زندگی او غایب بوده‌اند. همین امر سبب شده است تا این اثر در وهله اول ابزاری برای بازسازی کوچک‌ترین خاطرات پرک از دوران کودکش باشد. زندگی‌نامه برای پرک نه یک نوستالژی شیرین بلکه ابزاری برای بازسازی ذهنیات و مشخص کردن خط مشی زندگی آینده او بوده است. در فقدان یک خط داستانی کامل که به خلق زندگی‌نامه‌ای کامل در مفهوم کلاسیک آن منجر شود، *W* یا *خاطرات کودکی مجموعه‌ای از قطعات به هم پیوسته متشکل از عکس‌های قدیمی و سایر عناصر مربوط به گذشته است که سعی در احیای حقیقتی بزرگ‌تر دارند. همین قطعه قطعه بودن خاطرات، در واقع تکنیکی جالب از جانب نویسنده است که از همان زمان چاپ بخش خاطرات کتاب به صورت پاورقی، خواننده را در بهت فرو برده بود. در آخرین قسمت از پاورقی، پرک به مخاطبان خود اطلاع می‌دهد که این خاطرات فصل بعدی و یا پایانی نخواهد داشت و حتی از غیرواقعی و داستانی بودن آن‌ها نیز سخن می‌گوید.*

شش سال بعد از چاپ خاطرات به صورت پاورقی، پرک آن را با بخش تخیلی کتاب ترکیب می‌کند و اثر جدیدی به نگارش درمی‌آورد که تکنیک رمان در رمان به بهترین نحو در آن تحقق می‌یابد. *W* در رمان نام جزیره‌ای در آمریکای جنوبی است که وقایع تخیلی در آن به وقوع می‌پیوندد. انتخاب عنوانی تک‌حرفی برای جزیره نیز از جمله تکنیک‌های مورد استفاده پرک به شمار می‌آید که بر ابهام و عدم قطعیت هر آنچه که در آن جاریست، می‌افزاید. در این اثر نیز به مانند سایر آثار خود، پرک از همان عنوان بازی‌های کلامی ویژه خود را آغاز می‌کند. با به کار بردن حرف *W* در عنوان کتاب، پرک باز هم مخاطب خود را دچار سردرگمی می‌کند، چرا که در واقع مقصود او نشان دادن حرف *V* و تأکید بر آن بوده است. *W* که در اصل متشکل از دو حرف *V* می‌باشد، در واقع به مفهومی اشاره می‌کند که در جزیره به شدت مورد توجه ساکنان است: مفهوم پیروزی. واژه پیروزی^۱ که در زبان فرانسه با حرف *V* آغاز

^۱ Victoire

می‌شود، با این ترفند پرک از همان عنوان کتاب برجستگی می‌یابد. پیروزی‌ای که در جزیره و در خلال برگزاری مسابقات، از جانب ساکنان به هر قیمتی هدف قرار می‌گیرد: « زندگی ورزشی W چیزی جز یک تلاش طاقت‌فرسا و همیشگی نبود. زندگی او تلاشی زجرآور و بیهوده برای دستیابی به آن لحظه تخیلی پیروزی بود که می‌توانست آسایش را برای او به ارمغان بیاورد. صدها و حتی هزاران ساعت سختی کشیدن برای یک لحظه آسایش، یک لحظه آرامش؟ » (پرک، ۲۰۰۸: ۲۱۷). حرص پیروزی از جانب ساکنان این جزیره، تداعی‌گر حرص و آز هم‌عصران پرک در دستیابی به امکانات مادی و در عوض دور شدن آنان از آرامش روحی می‌تواند باشد.

نکته مهمی که در ترکیب واقعیت و تخیل در این اثر به چشم می‌خورد، همراهی همیشگی آنان و عدم مرزبندی مشخص

بین آنها می‌باشد. البته از لحاظ بصری تمهیدی به کار رفته تا درهم‌تنیدگی این دو قسمت آشکار شود، به صورتی که بخش زندگی‌نامه‌ای با حروف معمولی و بخش تخیلی با حروف کج حروف چینی شده است. بخش تخیلی اثر از جانب راوی اول شخص به نام گاسپار و در زمان گذشته نقل می‌شود و به شرح تجربیات شگفت‌انگیزش در جزیره W می‌پردازد. البته راوی در ابتدای داستان تأکید می‌کند که او هیچ نقشی در اتفاقات جزیره W نداشته و تنها به عنوان یک شاهد از آن ماجراها یاد می‌کند. نکته قابل‌تأمل در ماجرای گاسپار، دلیل او برای سفر به جزیره W است که پیدا کردن کودکی گمشده می‌باشد که او نیز گاسپار نامیده می‌شود. چه بسا این کودک گمشده همان پرک گمشده در دنیای سرشار از جنگ و جدایی است که همواره در جست‌وجوی ثبات و آرامش بوده است: « با دیدن جزیره آکنده از کابوس است که کودکی گمشده به صورتی غیرمستقیم و غم‌انگیز پیدا می‌شود. جست‌وجوی کودکی، پرک را به بیان ترس‌ها و ویرانی‌ها وامی‌دارد. » (بورژلن، ۱۹۸۸: ۱۵۱). همین تطابق عناصر داستان تخیلی با بخش زندگی‌نامه‌ای اثر، تکنیکی منحصر به فرد از جانب ژرژ پرک است که بر مفاهیم ذهنی او عمق می‌بخشد. با قرار دادن مابه‌ازای تخیلی به عناصر زندگی‌نامه خود، پرک توجه مخاطب را به صورت مضاعف به مفهوم سرگشتگی و جست‌وجوی ریشه‌ها سوق می‌دهد. پس از حضور گاسپار در جزیره W، خود او نیز به گونه‌ای دیگر دچار گم‌گشتگی می‌شود. همین موضوع، دیگر مابه‌ازای تخیلی زندگی نویسنده است و از تبحر خاص او در به کار بردن تکنیکی حکایت دارد که واقعیت و خیال را در عین استقلال، کاملاً به صورت موازی و منطقی ترکیب

می‌کند. ترکیبی که زیما در مطالعات سوسیوکریتییک خود، آن را لازمهٔ بیان بدیع جهان‌بینی نویسنده معرفی می‌کند. بنابراین، گاسپار گمشده در جزیره می‌تواند همان پرک در دوران بزرگسالی خود باشد که علی‌رغم تلاش‌های فراوان، موفق به یافتن کودکی و بازسازی گذشتهٔ خود نشده است.

در بخش دوم اثر، ماجرای تخیلی، دیگر از زبان « من » راوی بیان نمی‌شود و زاویهٔ دید راوی به دانای کل و زمان داستان به زمان حال تغییر می‌یابد، موردی که قوانین رمان کلاسیک را زیر سؤال می‌برد. از این به بعد، ماجرای گاسپار و کودک گمشده به فراموشی سپرده می‌شود و تمام داستان به توصیف جزیره و ساکنان آن اختصاص می‌یابد. حتی راوی جدید نیز در رابطه با جزیره به مسئلهٔ ریشه‌های تمدن ساکن در جزیره می‌پردازد و به این ترتیب، در راستای تحقق تکنیک بازتاب مفاهیم موازی قرار می‌گیرد. در ادامه، راوی جدید از قوانین بسیار خشونت‌آمیز حاکم بر رقابت‌های ورزشی برگزار شده در جزیره سخن می‌گوید و این چنین حقیقت موازی دیگری با بخش واقعی داستان ظاهر می‌شود: خشونت‌هایی که والدین پرک در دوران جنگ متحمل شده و ضربه‌هایی که پرک جوان از آن خورده است: « من خاطرات کودکی نداشتم: این اظهار نظر از جانب من با اطمینان کامل و حتی با اندکی موضع‌گیری صورت می‌گرفت. هیچ‌کس نمی‌توانست مرا در این مورد مورد بازخواست قرار دهد. [...] من برای خودم داستان دیگری داشتم [...] جنگ ... » (پرک، ۲۰۰۸: ۱۷). این گونه است که ژرژ پرک با وارد کردن ماهرانهٔ خاطرات تلخ کودکی خود در بافت دوگانهٔ این اثر، خواننده را وارد دنیای بینامتنیت می‌کند و با استفاده از تکنیک رمان در رمان و ترکیب واقعیت و خیال بر رنج‌هایی که جامعه در کودکی و جوانی بر او تحمیل کرده است، تأکید می‌کند.

۳-۵. بینامتنیت در ۵۳ روز^۱

۵۳ روز اثری ناتمام از ژرژ پرک است که در آن زوایایی جدید از نبوغ و نوآوری او در بازی-های زبانی و تکنیک‌های داستان‌نویسی جلوه‌گر می‌شود. در واقع این اثر ساختاری بسیار مستحکم دارد که پرک با سخت‌گیری تمام آن را بنا نهاده است. این اثر پلیسی از دو قسمت تشکیل شده است که همدیگر را به نوعی منعکس می‌کنند. در این رمان که از بیست و شش فصل تشکیل شده، نویسنده در فصل چهارده تا بیست و ششم رمان به روایت عکس‌ماجرایی پرداخته است که در فصول یک تا سیزده روایت شده بود. از این رو مخاطب با اثری روبروست

^۱ 53 jours (1989)

که از دیدگاهی، از دو رمان تشکیل شده است: یک رمان که به سبک آثار پلیسی، معمایی در خود دارد که باید توسط یک کارآگاه حل شود و رمان دیگری که به سبک آثار نوآر^۱ با دقت تمام شرایط اجتماعی را که شخصیت‌ها در آن به سر می‌برند، توصیف می‌کند. این که بخشی از کتاب جلوه‌ای از بخش دیگر آن باشد، به خواننده و به ویژه به تحلیل‌گر این امکان را می‌دهد تا عمیق‌تر به لایه‌های زیرین نوشتار پی ببرد و از خلال آن به سبک ویژه نویسنده دست یابد. این ویژگی راه را بر مطالعه تکوینی اثر که به چگونگی شکل‌گیری یک متن از آغاز تا انتها می‌پردازد، باز می‌کند. از جمله ابزارهای نقد تکوینی، نسخه‌های اصلاح شده اثر قبل از چاپ هست که در مورد این اثر خاص به دلیل ناتمام ماندن آن، به سهولت در دسترس هستند. این نسخه‌ها به خوبی آشکار می‌سازند که تا چه حد پرک به الزامات نوشتاری خود در ساختار اثر پایبند بوده است. از آنجایی که این الزامات در مواقعی بسیار پیچیده و مستلزم رمزگشایی هستند، نسخه‌های دست‌نویس نویسنده راهنمای خوبی در راستای کشف این الزامات به حساب می‌آیند.

مثال بارز تکنیک‌های به کار رفته توسط پرک در این اثر، بینامتنیت موجود در این رمان است که مربوط به آثار استاندال می‌شود و از علاقه پرک به این نویسنده حکایت دارد. مهم‌ترین اشاره به استاندال از همان عنوان اثر آغاز می‌شود که به مدت زمان نگارش *صومعه پارم*^۲ توسط استاندال اشاره دارد. علاوه بر این اشاره که در عنوان اثر نهفته است، اشارات دیگری نیز در خلال اثر به رمان استاندال وجود دارد که عمدتاً به اعداد و ارقام مربوط می‌شوند. با توجه به این نکته، بی‌دلیل نیست که شخصیت اصلی فصل اول، یک استاد ریاضیات انتخاب شده است. اوج این بینامتنیت در معمایی که در این رمان مطرح می‌شود و پاسخ آن نهفته است. نویسنده در قسمتی از رمان به تکه کاغذی اشاره می‌کند که بر روی آن دستورالعملی اسرارآمیز نقش بسته است. این دستورالعمل متشکل از یک سری حروف لاتین شامل **L**، **M**، **R**، یک **R** دیگر و **P** است. جواب این معما بسیار جالب‌توجه است، در واقع حروف مطرح شده، حروف اول کلماتی هستند که اپیگراف^۳ فصل سیزدهم رمان *سرخ و سیاه*^۴ استاندال را تشکیل می‌دهند: «رمان، آینه‌ای است که در طول جاده آن را به گردش درمی‌آورند». با این ارجاع به

^۱ Roman Noir

^۲ *La Chartreuse de Parme*

^۳ جمله‌ای که در ابتدای فصول یک رمان نگاشته می‌شود. : *Épigraphe*

^۴ *Rouge et Noir*

رمان استاندال، پرک دغدغه‌همیشگی خود را از دل بینامتنیت موجود در اثرش بار دیگر منعکس می‌کند: نمایاندن کلیت جامعه در یک اثر ادبی با رعایت تمامی اجزای ساختاری. دیگر نشان بینامتنی از آثار استاندال در این رمان، موقعیتی است که با تحلیل آن به جمله‌ای از استاندال درباره‌صومعه پارم می‌رسیم. با استفاده از دست‌نوشته‌ای که در اختیار راوی فصل اول قرار می‌گیرد، بی‌آن‌که او خود آن را بخواهد، به یک کارآگاه، کاشف و متخصص تکوین آثار ادبی تبدیل می‌شود. پاسخ راوی به کنسول که از او می‌خواهد دست‌نوشته را موردبررسی قرار دهد، این است: « من کارآگاه نیستم. » (پرک، ۱۹۹۴:۲۶). چنین پاسخی نشان می‌دهد که خوانش پیش‌نویس متن، تنها مختص فرهیختگان و متخصصان نیست. این پاسخ دقیقاً جمله استاندال را در مورد « اندک اشخاص شاد^۱ »ی که رمان صومعه پارم او را متوجه می‌شوند، در ذهن تداعی می‌کند. اما پرک مخاطبان رمان خود را محدود به اشخاص خاصی نمی‌کند و آن‌ها را هم‌چون خودش « دوستدار معما » (دوکو ۴۸) معرفی می‌کند. با این ترفند پیچیده که در حوزه بینامتنیت قرار می‌گیرد، پرک در حرکتی کاملاً متضاد با اکثر نویسندگان پیشین و هم‌عصر خود، مخاطبان خود را از انحصار خارج کرده و به صورتی ظریف به نابرابری‌های اجتماعی اشاره می‌کند. بینامتنیت موجود در ۵۳ روز، به آثار سایر نویسندگان محدود نمی‌شود و زندگی خود پرک و آثار پیشین او را نیز در برمی‌گیرد. به عنوان مثال در فصل دوم کتاب، دوران تحصیل پرک در جوانی تداعی می‌شود و در جایی دیگر، آدرسی می‌بینیم (شماره ۷، خیابان کترفژ) که یکی از آپارتمان‌های محل سکونت ژروم و سیلوی در/شیاء بوده است.

فراتر از بینامتنیت موجود در ۵۳ روز، آن‌چه که این اثر را از نظر ساختاری در زمره آثار خلاقانه قرار می‌دهد، استفاده از تکنیک رمان در رمان می‌باشد که در سطوح مختلف در اثر به کار رفته است. این تکنیک در واقع تنیده شدن یک رمان و یا به عبارت بهتر یک ماجرای به ظاهر مستقل در بدنه ماجرای اصلی اثر می‌باشد. بر اساس این تکنیک شخصیت اصلی درگیر دست‌نوشته‌ای می‌شود که به دنیایی متفاوت از فضای پلیسی اثر مربوط می‌شود. در فصل دوم نیز این دست‌نوشته به صورتی دیگر انعکاس می‌یابد و به مثابه توضیح و تفسیری برای دست‌نوشته فصل اول به حساب می‌آید. این‌چنین به نظر می‌آید که پرک با تکرار چندباره یکی از عناصر اصلی اثر و چنبدی کردن آن، کدهایی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و او را در گره‌گشایی از محتوای پیچیده رمان هدایت می‌کند. این حرکت در مسیر رمزگشایی، پایه‌پای راوی اثر اتفاق می‌افتد و همین امر حالتی پویا به اثر می‌بخشد. با گنجاندن دست‌نوشته‌ای که حل

^۱ *The Happy Few*

معمای اثر به رمزگشایی از آن بستگی دارد، پرک به نوعی خواننده را در مسیر آفرینش اثر با خود همراه می‌سازد. در چنین شرایطی خواننده به مرور از روندی که به خلق اثری معمایی منتهی شده است، اطلاع می‌یابد و این‌گونه در تکوین اثر مشارکت می‌جوید. با وجود همراهی خواننده در سیر تکاملی اثر و دستیابی او به اطلاعات کدگذاری شده توسط نویسنده، در انتها پاسخی قطعی برای معمای مطرح شده در اثر پیدا نمی‌شود و به سبک اکثر آثار پرک که در انتها خواننده را شگفت‌زده می‌سازند، او را در نوعی از بی‌خبری تنها می‌گذارند. چنین تمهیدی از جانب نویسنده، اثر را به متنی باز با قابلیت هرگونه تحلیل بدل می‌سازد.

۶. نتیجه‌گیری

از هر دیدگاهی که به آثار ژرژ پرک نگریسته شود، چه از جایگاه محتوا و چه از جایگاه شکل بیان، آثاری منحصر به فرد و حتی بی‌مثال به شمار می‌آیند. تکنیک‌های به کار رفته توسط پرک در آثارش، آن‌چنان گسترده هستند که تحلیل تک به تک آن‌ها، مطالعه‌ای بسیار جامع و دقیق می‌طلبد. اما همراهی شکل بیان و محتوا در آثار پرک، مسئله اصلی پژوهش حاضر بوده است که در نهایت به مشخص شدن الگویی منسجم در آثار مورد مطالعه منتهی شده است. دستیابی به این الگوی مشترک در گرو تکیه بر معیارهای مدنظر نقد سوسیوکریتیک بوده است که معنا و ساختار را موازی باهم می‌سنجد و از این رهگذر است که به یافته‌هایی بسیار عمیق‌تر و ظریف‌تر از مطالعات جامعه‌شناسانه کلاسیک دست می‌یابد. هفت اثری که در سه قسمت این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند، بی‌شک از مهم‌ترین آثار پرک بوده‌اند که از جنبه‌های مختلف، تحلیل‌هایی به غایت دقیق می‌طلبند. اما روش سوسیوکریتیک که مدنظر نویسندگان این مقاله بوده است، به آشکار شدن جنبه‌هایی از همراهی شکل و محتوا در این اثر منجر شده است که از انسجام خارق‌العاده ذهنیت پرک در نگارش آن‌ها حکایت دارد. استفاده از قوانین الزام‌آور مانند قوانین ریاضی در حوزه زبان که از دیدگاه سوسیوکریتیک بسیار جالب توجه هستند، به کارگیری فن بلاغت و بینامتنیت که از جمله عناصر زبانی بسیار مهم در حوزه مطالعات سوسیوکریتیک به شمار می‌آیند، همه در خدمت انتقال مفهومی مشترک بوده‌اند که آثاری به ظاهر متفاوت را بسیار به هم نزدیک کرده‌اند. استفاده از قوانین ریاضی در دو اثر گم-گشتگی و زندگی: یک دستورالعمل، برای انتقال مفهومی مشترک به کار می‌روند: سردرگمی-

های انسان معاصر در جامعه‌ای که جنگ و بحران هویت آن را تحت شعاع خود قرار داده‌اند. در کدام دوچرخه با فرمان کرومی در انتهای حیاط؟ و اشیاء، فنون بلاغت به ابزارهای پرک برای انتقال مفاهیم پیچیده جنگ و جامعه سردرگم در میان ارزش‌ها تبدیل می‌شوند. در سه اثر مردی که می‌خواهد، *W* یا خاطرات کودکی و ۵۳ روز، بینامتنیت و تکنیک رمان در رمان، پرک را در بازسازی و سپس پنهان کردن خویشتن خویش در بافت داستان، یاری می‌کنند، خویشتنی که همواره از زخم‌هایی که در کودکی خورده است، ملول و رنجور است. با تعمق در استفاده از این تکنیک‌ها و مفاهیمی که در پی انتقال آن بوده‌اند، می‌توان چنین نتیجه گرفت که هدف پرک در استفاده از این قابلیت‌های زبانی، آفرینش آثاری دوبعدی بوده است که در عین سرگرم کردن مخاطب خود، مفاهیم بسیار پیچیده و جهان‌شمول جنگ و بی‌هویتی در دنیای سرشار از مادیات را در ذهن مخاطب خود ته‌نشین سازد. چنین تمهیدی از جانب نویسنده، امتیازی برای آثار او بوده است تا در هر زمانی برای هر قشر از مخاطبی تازگی خود را حفظ کند و او را در مسیر کشف و شهودی قرار دهد که منحصر به خود او و مربوط به شرایط جامعه خود اوست. از این‌رو مخاطبان پرک از هر گوشه از جهان آزادند تا با گذر از دل بازی‌های موردعلاقه پرک، با آثار او هم‌ذات‌پنداری کنند و مفهومی را که بر درونیات و جامعه خود آن‌ها دلالت می‌کند، از دل آن بیرون آورند. با وجود این آزادی برای مخاطب، نمی‌توان الگوی مشترک مفهومی را که به روش‌های مختلف در این هفت اثر بیان شده است، نادیده گرفت. با وجود گوناگونی تکنیک‌های به‌کاررفته در این هفت اثر، گویی که تمام آن‌ها در پی انتقال پیامی مشترک بوده‌اند، پیامی که ذهنیت پرک از جوانی تا مرگ با آن دست و پنجه نرم کرده است: مفهوم از دست دادن و محرومیت. گویی که سرنوشت پرک از ابتدا با این مفهوم که به کهن‌الگویی در زندگی و آثار او تبدیل شده است، گره خورده است. محرومیتی که از کودکی با از دست دادن والدین آغاز و با بحران هویت و احساس بیگانگی او در جوانی عمیق‌تر شده است.

References

- Burgelin, Claude. *Georges Perec*. Paris: Seuil, "Les Contemporains", 1988.
- . "Les Choses, un Devenir-Roman des Mythologies?". *Recherches & Travaux*, no. 77 (2010): 57-66.

- . "Quelques Remarques Sur le Sujet Oulipien en Guise de Préface". *Un Art Simple et Tout d'Exécution*. Belval: Circé, 2001.
- Cros, Edmond. *La Sociocritique*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Dadkhah e Tehrani, Maryam, and Farhad Nazerzade Kermani. "Tahlil e Ravayatshenasiye Roman e *Kafka dar Karaneh*" ["Narratological Analysis of *Kafka on the Shore*"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 20, no. 1 (Spring and Summer 2015): 59-75.
- Decout, Maxime. "53 Jours de Georges Perec : la Génétique, Mode d'Emploi". *Genesis*, no. 35 (2012): 209-219.
- Djavari, Mohammad-Hossein. "Ashnayi ba Adabiyat e Oulipo". *The Journal of the Faculty of Literature and Humanities (Tabriz University)/Nashriyeye Daneshkadeye Adabiyat va Olum e Ensani (Tabriz University)*, vol. 47, no. 192 (Autumn 2003): 263-286.
- Djavari, Mohammad-Hossein, and Isa Soleymani. "Barrasiye Tatbigiye Mohajerat dar *Aynehaye Goldar e Golshiri va Bikhobar e Kundera*" ["The Comparative Study of Migration from Golshiri and Kundera's Point of View"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 26, no. 2 (Spring and Summer 1400): 83-109.
- Duchet, Claude. "Introductions. Positions et Perspectives". Dans *Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar, Socio critique*. Paris: Nathan, 1979.
- Fromilhague, Catherine. *Les Figures de Style*. Paris: Armand Colin, 2007.
- Bens, Jacques, and Alain Ledoux. "L'Entretien avec Georges Perec". *Jeux & Stratégie*, no. 1 (1980), <http://escarbille.free.fr/vme/?txt=jeux>.

- Lejeune, Philippe. "Vilins Souvenirs". *Genesis*, no. 1, (1992): 127-151.
- Martel, Kareen. "Les Notions d'Intertextualité et d'Intratextualité dans les Théories de la Réception". *Protée*, vol. 33, no. 1 (2005): 93-102.
- Pawlikowska, Ewa. "Entretien Georges Perec". *Littératures*, no. 7 (1983): 5-40.
- Perec, Georges. *53 Jours*. Paris: Folio, 1994.
- . "Conférence inédite : Pouvoirs et Limites du Romancier Français Contemporain (5 Mai 1967)". *Parcours Perec* (Textes réunis par Mireille Ribière). Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- . "En Dialogue Avec l'époque", Entretien Avec Patrice Fardeau. *France Nouvelle*, no. 1744 (1979): 43-55.
- . *Georges Perec, Entretiens et Conférences* (édités par Dominique Bertelli et Mireille Ribière). Nantes: Joseph K, 2003.
- . *La Disparition*. Paris: Denoël, 1969.
- . *La Vie Mode d'Emploi*. Paris: Fayard, 2011.
- . *Les Choses*. Paris: Julliard, 2015.
- . "Emprunts à Flaubert". *L'Arc*, no. 79 (1980): 59-72.
- . *Quel Petit Vélo à Guidon Chromé au Fond de la Cour ?* Paris: Gallimard, 1982.
- . *Un Homme Qui Dort*. Paris: Gallimard, 1998.
- . *W ou Le Souvenir d'Enfance*. Paris: Gallimard, 2008.
- Popovic, Pierre. "La Sociocritique. Définition, Histoire, Concepts, Voies d'Avenir". *Pratiques*, no. 151-152 (2011): 7-38.
- Privât, Jean-Marie, and Marie Scarpa. "Présentation", *Ethnocritique de la Littérature, Romantisme*, vol.145, no. 3 (2009): 25-35.
- Régine, Robin. "L'Énigme du Texte Littéraire". *Cahiers de Recherche Sociologique*, no. 12 (1989): 148.

Yousefian, Nasrin, and Hassan Foroughi, “Tahlil e Jameeshenakhtiye Ketab e *Ebn e Mashghaleh* Asar e Nader Ebrahimi” [“Sociocritical Analyse of Ebn machghaleh by Nader Ebrahimi”]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 26, no. 2 (Autumn and Winter 2022): 593-620.

Zima, P., *Manuel de Sociocritique*, Paris, L’Harmattan, (2000).