ساختار پسامدرن به مثابه‌ی الگوی اصلی جامعه شناختی در آثار فیلیپ سولرس

سمانه سادات میرعابدی شیرازانی[۱] کریم حیاتی آشتیانی[۲]

چکیده

به‌منظور تعیین جایگاه سولرس در جامعه و ادبیات معاصر فرانسه و تاثیر پسامدرنیسم به مثابه‌ی یکی از اصلی‌ترین الگوهای جامعه شناختی بر ساختار نوشتار او چه درزمینه‌ی رمانی و چه درزمینه‌ی جستاری، شناخت ویژگی‌های بارز آثارش ضروری است که مهم‌ترینِ آن‌ها عبارت‌اند از حضور مؤلفه‌های ساختاری پسامدرن همچون نقل‌قول، انواع بینامتنیت و سرعت‌بالای روایت داستان؛ همچنین پرهیز از هرگونه اضافه گویی و درنتیجه ریتم بسیار سریع روایت، رفت‌وآمد پرسوناژ بین رُمان و جستار، وام‌گیری از ادبیات اجتماعی، وفور مولفه‌های جامعه شناختی و درنهایت نوع لحن و زبان پرسوناژهای داستان از طبقات اجتماعی مختلف . این مؤلفه‌ها را می‌توان تعیین‌کننده‌ی سبک نوشتاری فیلیپ سولرس دانست.

در مقاله‌ی پیشِ رو، سعی خواهیم کرد این مؤلفه‌های ساختاری پسامدرن را به‌صورت موردی و با به‌کارگیری مثال‌های ملموس بررسی کنیم تا درنهایت به این نکته‌ی بسیار مهم دست پیدا کنیم که اگر جهانِ آثار ارزشمند سولرس، که بازنمای منبعی غنی از الهام و الگوهای زیبایی‌شناختی و جامعه شناختی است، در جایگاه بالایی قرار دارد، به دلیل وجود ساختارهای اصلی تشکیل‌دهنده‌ی پسامدرنیسم موجود در جامعه‌ی معاصری است که او در جستارها و رمان‌هایش به تصویر کشیده است.

کلیدواژه‌ها : سولرس، نقد جامعه شناختی، ساختار، پسامدرن، بینامتنیت، چندصدایی

[۱] دانشجوی دکتری، گروه زبان فرانسه واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۲] استادیار، گروه زبان فرانسه واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده‌ی مسئول)
ایمیل: French.ms@srbiau.ac.ir

مقدمه

آثار فیلیپ سولرس دقیقاً برخلاف کلیشه‌های مُدرن عمل می‌کند. او معتقد است اثر باید با منابع اصیل جامعه شناختی و زیبایی شناختی در ارتباط باشد، درصورتی‌که در کلیشه‌های مدرن، شاهد قطع این ارتباط هستیم. اساساً در جامعه‌ی مدرن امروز اروپا هم‌چنان که در آثار ادبی، خبری از معیارهای اصلی جامعه‌شناختی نیست؛ معیارهایی که اصول و ریشه‌ی آن ها برگرفته از آموزه‌های علمیِ ادبی می‌باشد. سولرس پا را از این هم فراتر می‌گذارد و قاطعانه اعلام می‌کند که هرچه خالق یک اثر ادبی از نبوغ بیشتری برخوردار باشد، به همان اندازه هم در آثارش از جاودانه‌های هنر، اجتماع و فلسفه بهره‌ی بیشتری می‌برد. سولرس با بکارگیری مؤلفه‌های اصلی پسامدرنیسم نظیر"بینامتنیت"، "نقل‌قول"، "چندصدایی"، "سرعت"، "ریتم"، "صدا" و "موسیقی" سبک منحصربه‌فردی را که آمیزه‌ای از تکنیک‌های مختلف است پدید می‌آورد. او با استفاده از این مؤلفه‌ها از مرز مدرنیسم در ادبیات می‌گذرد و با رفت‌وآمد بین گذشته و حال و بهره‌جویی از صداها و نقل‌قول‌های مختلف، و با کشیدن پایِ نویسندگان و نقاشان سترگ که از دل جوامع هنری و ادبی برمی‌خیزند، پسا مُدرنی بی‌مثال در آثارش می‌سازد. دراین‌بین تعیین جایگاه این نویسنده در ادبیات بسیار مشکل می‌گردد. او را پسامدرن در نظر بگیریم یا دنباله‌رو مدرنیسم؟ محوری یا در حاشیه؟ آنجا که سخن از پسامدرنیسم در ادبیات و نقد جامعه‌شناختی به میان می‌آید، آثار سولرس تا چه اندازه در این تعریف جای می‌گیرد؟ و این پارامترها چقدر در معرفی سبک او نقش دارند؟ سعی ما بر این است که به این سؤالات در سه قسمت پاسخ دهیم. در بخش نخست به مفهوم پسامدرن اشاره خواهیم کرد چراکه با تعاریف متفاوتی از این واژه مواجه هستیم و لازم است منظور از پسامدرن را در آثار سولرس مشخص کنیم. سپس به شاخصه‌های ساختاری و نقش آن هم در ادبیات انتقادی و هم در ادبیات داستانی خواهیم پرداخت و دشواری تشخیص مرز دقیق بین آن دو را توضیح خواهیم داد. در بخش دوم، از بین شاخصه‌های ساختاری، به‌تفصیل به اتوفیکسیون، ابتدا به‌صورت کلی و سپس به‌صورت خاص در آثار سولرس، خواهیم پرداخت و در ادامه به بینامتنیت و پس‌ازآن به چندصدایی اشاره خواهیم کرد که از دیگر ویژگی‌های مهم پسامدرن آثار او بشمار می‌آیند. در بخش سوم، ریتم و سرعت را موردمطالعه قرار خواهیم داد که به‌وضوح در آثار سولرس به چشم می‌خورد. در این بخش، صدا و اهمیت آن در خوانش متن نیز موردبررسی قرار خواهد گرفت.

بیان مسئله:

امروزه در بسیاری از کشورهای جهان مسائل جامعه شناختی در حوزه‌ی ادبیات و علوم انسانی نقشی تعیین کننده بر سرنوشت جوامع و تربیت نسل های بعدی دارند اما در نظر گرفتن این نکته‌ی اساسی بسیار حائز اهمیت است که بدانیم ادبیات به خودی خود و با نگاه هنری صرف نمی‌تواند جایگاه مهمی در تولید فرآیند

تفکر در جوامع داشته باشد. مسئله‌ای که ادبیات را در یکی از بالاترین شاخه‌های علوم انسانی و تربیتی قرار می‌دهد به واقع نقش جامعه‌شناختی آن است. آثاری که در ادبیات جهان منجر به تغییرات اساسی و ضروری در تفکر نسل‌ها می‌شود و از بروز و نفوذ فرهنگ‌های دیگر در یک مملکت جلوگیری می‌کند همانا آثاری هستند که جنبه‌ی جامعه‌شناختی قوی و نه فقط هنری صرف دارند. تمامی این آثار مشخصه‌های تقریباً یکسانی داشته و سهم مهمی در تولید تفکر قاطع و بالنده در انسان‌های آن جوامع ایجاد می‌کنند. شاید باور پذیری این نکته بعید به نظر برسد که حتی ساختار یک اثر ادبی مثلاً ریتم و سرعت نوشتار یا دیگر عناصر ساختاری مانند بینامتنیت در ادبیات چگونه می‌تواند بر نقش جامعه شناختی یک داستان یا یک رمان تاثیر بگذارد. به عنوان مثال اگر نویسنده‌ای بخواهد یک تفکر خاصی را در جامعه القا کند به راحتی و با استفاده از ساختار بینامتنیت می‌تواند با آوردن نقل‌قولی از یک تفکر غالب اجتماعی و یا یک تئوریسین سیاسی آن طرز فکر را در بنیاد جامعه بکارد حتی بدون اینکه افراد با خواندن آن اثر اجتماعی متوجه این تاثیرات در ناخودآگاه ذهنشان شوند. از این رو در مقاله‌ی پیش رو نگارندگان سعی بر آن داشته‌اند که با استفاده از آثار یک نویسنده‌ی فرانسوی پسامدرن این پارامترهای ساختاری اصلی در تبدیل یک اثر ادبی به اثری جامعه‌شناختی را به تفصیل بررسی کنند و نشان دهند که چگونه یک نویسنده با استفاده از ساختار ادبی بر ذهن افراد جامعه تاثیری بدون نفوذ و محکم می‌گذارد.

مفهوم واژه‌ی پسامدرن

در سال ۱۹۷۹، ژان فرانسوا لیوتار (Jean-François Lyotard)، منتقد فرانسوی، در کتابی با عنوان *شرایط پسامدرن*، تأثیر دانش در جوامع پیشرفته را بررسی کرده و در پی آن، درست زمانی که رمان نو همچنان سر زبان‌هاست و نویسندگان زیادی پیرو این سبک می‌باشند، واژه‌ی پسامدرن را برای اولین در اروپا معرفی می‌نماید. در واقع پسامدرن واژه‌ای تاریخی- جامعه شناختی است که به دوران بعد از مدرنیسم در جوامع اطلاق می‌شود.ر نظر داشته باشیم که"مدرن" در اینجا مترادف "نو" به معنای "معاصر" نیست؛ پسامدرنیسم جریانی است که به دنبال مدرنیسم می‌آید. بر سر واژه "مدرن" درگذشته نیز بین منتقدین اختلاف‌نظر وجود داشته است؛ برای مثال می‌توانیم به اختلاف عقیده بین قدما و متأخرین در این مورد در قرن هفدهم اشاره‌کنیم. این تضادها در قرن هجدهم با شروع عصر روشنگری مجدداً مطرح می‌شود و درواقع همین برداشت کلاسیک از مفهوم مدرنیته مبنای تفکر ژان فرانسوا لیوتار در طرح نظریه‌ی پسامدرنیسم قرار می‌گیرد:

> "این تفکر [مدرنیته] اواخر قرن هجدهم و از درون فلسفه‌ی روشنگری و انقلاب فرانسه گسترش یافت. پیشرفت علوم، فنون، هنرها و آزادی‌های سیاسی کل بشریت را از بند رها کرد." (۱۹۸۸: ۱۷، این نقل‌قول توسط نگارندگان ترجمه‌شده است.)

از همان ابتدای ورود واژه‌ی پسامدرن، بین نظریه‌پردازان این حوزه بر سر ریخت‌شناسی آن اختلاف به وجود می‌آید؛ عده‌ای ازجمله هری بلیک (Harry Blake) و هانری مشونیک (Henri Meschonnic) معتقد بودند که بین دو کلمه‌ی "پسا" و "مدرن" باید خط فاصله گذاشته شود (پسا–مدرن) وعده‌ای دیگر مانند ایحاب حسن (Ihab Hassan) و ژان فرانسوا لیوتار بر این عقیده بودند که نباید هیچ‌گونه خط فاصله‌ای بین این دو کلمه وجود داشته باشد (پسامدرن). پسامدرن در شکل اول به گسستگی کامل زمانی با مدرنیته، یعنی پایان تاریخ ، پایان متافیزیک و پایان آوانگارد اشاره دارد. درواقع این تعریف، کاملاً ضد مدرن و ضد تمامی عناصر تعریف‌شده در مدرنیسم است. پسامدرن در شکل دوم نو واژه است. این واژه به معنای قطع ارتباط با جنبش مدرنیسم نیست. بلکه منظور جریانی است که پس از مدرنیسم و در ادامه‌ی آن می‌آید. در آثار سولرس معنای نو واژه‌ای آن مدنظر است؛ گاهی اوقات فاصله‌ی آثار سولرس تا اندازه‌ای به مفهوم مدرنیسم نزدیک می‌شود که از خود می‌پرسیم آیا سولرس واقعاً پسامدرن است یا فقط خوانشی متفاوت از مدرن دارد. به همین دلیل است که می‌توان گفت پسامدرنیسم سولرس به معنای قطع ارتباط کامل با مدرنیسم نیست، برعکس جریانی است در امتداد مدرنیسم و حتی گاهی بسیار نزدیک به آن، چه ازلحاظ ساختاری و چه ازلحاظ استنباطی. و مصداق این امر را می‌توان به روشنی در جامعه‌ای که فیلیپ سولرس را آن را به تصویر می‌کشد دید؛ جامعه‌ای که او به تصویر می‌کشد نشانه‌های پسا مدرن همچون ساختمان، کتاب، اثرهنری، موسیقی به صورت تصادفی کنار هم قرار گرفته و اثر را خلق می‌کنند. اثری که معرف فرهنگ سرمایه‌داری انحصاری به مثابه‌ی یکی از مهم‌ترین پارامترهای پسامدرن است. جامعه ای که سولرس در آثارش به تصویر می‌کشد جامعه‌ای است مبتنی بر یک خط صاف، بدون عشق افلاطونی و بدون خانواده؛ جامعه‌ای که بر مبنای پسامدرنیسم تعریف شده است.

تئوریسین‌های آمریکایی که از واژه‌ی پسا–مدرن استفاده می‌کردند بر این اعتقاد بودند که پسامدرنیسم اروپا نظریه‌ای برگرفته از پسا–مدرنیسم امریکاست در حالی که مفهوم آمریکایی پسا–مدرن برای دوره و بستر اجتماعی-فرهنگی خاصی تعریف شده بود و مفهوم اروپایی آن بر پایه‌ی اصول زیبایی‌شناختی استوار بود. همین مسئله باعث شد که بین نویسندگان فرانسوی پیرو رمان نو، گروه تل کل (Tel Quel) و گروه اولیپو (Oulipo)، نوعی سردرگمی حاکم شود. می‌توان گفت پسامدرنیسم دو خاستگاه دارد: یکی در دهه‌ی ٦٠ میلادی در امریکا و دیگری در دهه‌ی ٨٠ میلادی در اروپا، که این دو تعاریف به دلیل تفاوت‌های تاریخی این دو قاره با یکدیگر منافات دارند.

۱.۱. مرز بین ادبیات انتقادی و ادبیات داستانی

یکی از ویژگی‌های ادبیات پسامدرن که در آثار فیلیپ سولرس شاهد آن هستیم، مشخص نبودن مرز دقیق بین ادبیات انتقادی و ادبیات داستانی است. برای مثال شاخصه‌هایی نظیر اساطیر،آرایه‌های ادبی، موسیقی،

نقاشی، گفتمان‌های فلسفی و هم‌چنین عناصر بیوگرافیک و اتو بیوگرافیک را در هر دو نوع ژانر ادبی یعنی ادبیات انتقادی و ادبیات داستانی می‌توان دید. منظور از ادبیات انتقادی، جستارها و مقاله‌های انتقادی و منظور از ادبیات داستانی، رمان‌ها و داستان‌های کوتاه این نویسنده است؛ درواقع در آثار سولرس، ارتباطی تنگاتنگی بین ادبیات داستانی و ادبیات انتقادی ادبی وجود دارد به‌طوری‌که نمی‌توان مرز دقیقی بین آن‌ها مشخص کرد، زیرا که شاخصه‌های ذکرشده در هر دو ژانر یافت می‌شوند و رفت‌وآمد می‌کنند. برای مثال نویسنده از موتزارت در رمان *قلب محض* (***Le Cœur absolu***) نام می‌برد و چند سال بعد همین موسیقی‌دان در جستاری به نام *موتزارت مرموز* (***Mystérieux Mozart***) به‌عنوان شخصیت اصلی ظاهر می‌شود. سولرس در رمان دیگری به نام *جشن در ونیز* (***La fête à Venise***)، از واتو (***Watteau***) و فراگونار (***Fragonard***) به‌عنوان شخصیت‌های داستان نام می‌برد درصورتی‌که قبل‌تر، نام هردوی آن‌ها را در جستاری بیوگرافیک به نام *شگفتی‌های فراگونار* (***Les Surprises de Fragonard***) آورده است.

۲. ویژگی‌های متمایزکننده‌ی آثار سولرس

آنچه امروزه در رمان‌های فرانسوی غالباً با آن برخورد می‌کنیم اتوبیوگرافی یا اتوفیکسیون است که در هر دو ژانر ادبی، روایت معمولاً به زبان اول‌شخص بیان می‌شود. نوشتار شامل فرم و درون‌مایه است و روایت فقط به خودآگاه سوژه محدود می‌شود. آنچه در نوشته‌های سولرس مشاهده می‌کنیم اتوفیکسیون است، واژه‌ای جدید که در سال ۱۹۷۷ توسط سرژ دوبروسکی (Serge Doubrovsky)، منتقد، رمان‌نویس و استاد زبان فرانسه ابداع شد و به آن "رمان شخصی" نیز گفته می‌شود. این واژه از دو کلمه‌ی "اتو" به معنای خود و "فیکسیون" به معنای تخیل تشکیل‌شده است. نویسندگان مختلف تعاریف متفاوتی از اتوفیکسیون دارند؛ به‌عنوان‌مثال برای ژاک لوکرم (Jacques Lecarme)، اتوفیکسیون یا شامل مجموعه‌ای از روایات واقعی بعلاوه‌ی تکنیک‌های روایی برگرفته از تخیل است یا فقط مجموعه‌ای از خاطرات و تخیلات (۱۹۹۲: شماره‌ی ٦) را در برمی‌گیرد. به تعبیری دیگر، اتوفیکسیون نوعی از نوشتار است که در آن راوی از زبان اول‌شخص مفرد یعنی خودش قصه را روایت کرده و از زندگی و آنچه در خودآگاهش به آن واقف است صحبت می‌کند، سپس به این روایت، واقعیت‌های ذهنی، نام‌هایی غیرواقعی و داستان‌هایی تخیلی برگرفته از ناخودآگاهش اضافه می‌کند. در ضمن استفاده از واژه‌ی اتوفیکسیون در جامعه‌ی دانشگاهی نیز به زمان دوری برنمی‌گردد. این واژه همیشه بحث‌برانگیز بوده است زیرا که آنچه مربوط به زندگی حقیقی راوی است ازنظر خواننده پنهان می‌ماند. برای حل این مشکل، معاهده‌ای تحت عنوان معاهده‌ی اتوفیکسیون در نظر گرفته‌شده است که در آن ازیک‌طرف، اصلی سه هویتی رعایت می‌شود به این مفهوم که راوی، نویسنده و پرسوناژ، هر سه‌یکی هستند و از طرف دیگر، در روایت از تخیل استفاده می‌شود (گاهی اوقات نیز داستان از قول سوم شخص بیان می‌شود مثل آثار کریستین آنگو (Christine Angot)). درواقع اتوفیکسیون از تلاقی بین روایتی واقعی از زندگی

راوی و روایتی تخیلی که راوی آن را تجربه کرده است به وجود می‌آید. تفاوت معاهده‌ی اتوفیکسیون با معاهده‌ی اتوبیوگرافیک در این است که در معاهده‌ی اتوفیکسیون، راوی خواننده را ملزم می‌کند هر آنچه را می‌خواند واقعی تصور کرده و باور کند، درحالیکه در معاهده‌ی اتوبیوگرافیک، راوی متعهد می‌شود همه‌ی واقعیت را به خواننده بگوید. گاهی اوقات نیز در روایت‌های اتوبیوگرافیک، هویت "من" آشکار نمی‌شود که این خود از ویژگی‌های مدرن بودن این‌گونه روایات به‌حساب می‌آید. در این صورت معمولاً راوی در مقدمه یا در پیش گفتار آنچه را که قرار است خواننده بخواند توضیح می‌دهد و توجیه می‌کند. در اتوفیکسیون معمولاً وقایع زندگی راوی به‌صورت کمابیش داستانی بیان می‌شود و گاهی اوقات نام پرسوناژها یا مکان‌ها تغییر می‌کند. درواقع قسمت ناخودآگاه راوی پس از گذشتن از سانسورهای درونی، در روایت ظاهر می‌شود.

۲.۱. اتوفیکسیون، بارزترین مشخصه‌ی ساختاری

اغلب نویسندگانی که آثارشان اتوفیکسیون یا اتوبیوگرافی است، فضای روایت آنها به چند دهه قبل از خودشان محدود می‌شود، درصورتی‌که فضاهایی که سولرس در رمان‌هایش به آن‌ها می‌پردازد بسیار گسترده است؛ درجایی خواننده راوی را در قرن ۲۱ و چند سطر پایین‌تر او را در قرن ۱۹ می‌بیند و این در حالی است که داستان فقط یک‌بار روایت می‌شود. در کتاب *گنج عشق* (فیلیپ سولرس، ۲۰۱۱: ۱۰۷)، مینا ویسکونتینی (Minna Viscontini) که در قرن بیست و یکم زندگی می‌کند بعد از سال‌ها جدایی مجدداً راوی را، که درواقع همان فیلیپ سولرس است، ملاقات کرده و در پی آن، راوی به گونه‌های مختلف گذشته‌ی خود را روایت می‌کند. ذکر جزئیات داستان‌های راوی در این قسمت از اهمیت خاصی برخوردار نمی‌باشد اما مهم این است که او دائماً بین قرن نوزدهم و قرن بیست و یکم در رفت‌وآمد است. راوی از خاطراتش با استاندل (Stendhal)، از "روز نوابغ" به نقل از استاندل که همان روز ۲۹ دسامبر سال ۱۸۱۹ است، از رابطه‌ی بین ماتیلد (Mathilde) و استاندل، از خانم آنجلا پیترگروا (Angela Pietragrua)، حامی استاندل سخن می‌گوید و درنهایت به قرن بیست و یکم برمی‌گردد و رابطه‌اش با مینا ویسکونتینی را روایت می‌کند (۳۰ و ۳۳).

آثار سولرس، ادبیات و هنر را در معنای عام کلمه در خود جای می‌دهد؛ از استاندل، مونتین (Montaigne)، نیچه (Nietzsche)، و اساطیری همچون دانته (Dante) و هومر (Homère) نابغه در ادبیات و فلسفه گرفته تا موتزارت (Motzard) در موسیقی و پیکاسو (Picasso) در نقاشی، همه و همه یکجا در آثارش خودنمایی می‌کنند. تقریباً از همه‌ی شخصیت‌های مهم هنری، فلسفی و ادبی و آثارشان یاد می‌شود. درصحنه‌ای از *کتاب روشنایی*، وقتی ادوار منه (Edouard Manet) نقاش معروف فرانسوی قرن نوزدهم با همسرش به منزل برمی‌گردند، مثل هر شب، کمی او را مورد غضب قرار می‌دهد: "شومن را رها کن! واگنر را رها کن! – در مورد ادوار، اغراق نکن! بودلر (Baudelaire) خیلی واگنر را دوست دارد... تو

با این علاقه‌ات به هایدن همچون ارتجاعی‌ها می‌شوی!" (فیلیپ سولرس، ۲۰۱۲، ص. ٦٩.). درجایی دیگر از همین کتاب، فهرستی از اشخاص معروف را می‌آورد: " از مائو (Mao) گرفته تا چوانگتسی (Zhuangzi) و در آن بین کازانوا (Casanova)، پروست (Proust)، سلین (Céline) بعلاوه‌ی پارمنید (Parménide)، هراکلیتوس (Héraclite)، پیکاسو، منه یا موتزارت، خودت دیگر باقی‌اش را حدس بزن." (ص. ۲۱۰، نقل‌قول توسط نگارندگان ترجمه‌شده است.) به علت وجود این بزرگان هنر، ادبیات و فلسفه در سرتاسر آثار ادبی و انتقادی سولرس، خوانش آثار او نیازمند شناخت نسبی از ادبیات، هنر، موسیقی و فلسفه به‌صورت هم‌زمان است، زیرا که آثار او مجموعه‌ای از این دانش‌هاست. در کتاب *زندگی الهی*، نیچه موردبررسی قرار می‌گیرد؛ در کتاب *قلب محض*، از *کمدی الهی* دانته صحبت می‌شود و در *جنگ‌های رازگونه*، از *ایلیاد* هومر سخن به میان می‌آید. ناگفته نماند که یکی دیگر از کتاب‌هایی که سولرس به‌دفعات از آن نام می‌برد انجیل است. نگاه او نسبت به آموزه‌های این کتاب بعضاً انتقادی است. وقتی صحبت از رابطه‌ی منه و پیکاسو باخدا می‌شود، این‌گونه نظر می‌دهد: "منه خدا را دنبال می‌کند، پیکاسو خدا را دنبال می‌کند اما غالباً از طریق شیطان... دنبال کردن خدا ارتباطی به دین ندارد، به بی‌دینی هم ارتباطی ندارد." (*روشنایی*، ص. ۹٦ و ۹۷، نقل‌قول توسط نگارندگان ترجمه‌شده است.) گاهی اوقات فیلیپ سولرس در نقاب اولیس (Ulysse) یا حتی مونتین و دیدرو (Diderot) ظاهر می‌شود و گاهی هم در نقاب واتو، نیچه و درنهایت استاندل. درواقع هنر، تفکر وزندگی، کل آثار سولرس را دربرمی گیرد. در میان این تعدد الگوها، مونتین در مرکز آثارش به‌عنوان برجسته‌ترین مدل در هنر نقل‌قول نویسی ظاهر می‌شود. درآمیختن ادبیات با فلسفه، موسیقی، نقاشی و هنر از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک او به شمار می‌آید. سولرس در مورد سبک خود و نیز در پاسخ به انتقادات و توهین‌های افراد دانشگاهی، در کتاب *در ستایش نامحدودها* خاطرنشان می‌کند که یک نویسنده یا صاحب سبک است و یا نیست و درهرصورت سبک اکتسابی نیست، و اضافه می‌کند که سبک را حتی اگر کوچه و خیابانی هم باشد دوست دارد زیرا که ازنظر او، صاحب سبک بودن توانایی ذاتی و استعدادی ست که خداوند به انسان می‌دهد و حسادت دانشگاهیان از همین‌جا ناشی می‌شود (۱۰۲٦–۱۰۲۵). این پویایی در سبک سولرس هر بار به‌گونه‌ای متفاوت چه در رمان، چه در جستارهای انتقادی که کمابیش داستانی هستند، ظهور پیدا می‌کند و راه را برای سولرس در استفاده از «من» های متفاوت، چندصدایی و بینامتنیت باز می‌کند.

۲.۲. بینامتنیت به‌مثابه‌ی اصل و محور

در آثار سولرس به‌دفعات شاهد هستیم که راوی از متن‌های نویسندگان دیگر به اسم خود در روند روایت استفاده می‌کند و این دقیقاً همان چیزی است که در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ به آن بینامتنیت گفته می‌شد. رویکرد نقد در آن زمان شناخت خاستگاه متونی بود که نویسندگان در آثارشان می‌گنجاندند. آن‌ها از بینامتنیت یا به‌صورت آگاهانه و یا به‌صورت ناآگاهانه در اثر خود استفاده می‌کردند اما در نوشتار سولرس، بینامتنیت اصل

به‌حساب می‌آید به این مفهوم که در آثارش تنها به آوردن قسمتی از متن کتابی دیگر اکتفا نمی‌کند، فراتر می‌رود و گاهی از زندگی یک نویسنده و یا اسطوره الهام می‌گیرد. در قرن نوزدهم، استاندل نویسنده‌ی قرن نوزده فرانسه که سولرس در کتاب‌هایش به‌دفعات از او اسم می‌برد، رابطه‌ای دوستانه باخانمی ونیزی به نام ماتیلد پیدا می‌کند که سرانجام به جدایی و شکست می‌انجامد. کتاب *لذت عشق* استاندل که در سال ۱۸۱۹ چاپ می‌شود و تنها ٤٠ نسخه از آن به فروش می‌رسد برگرفته از همین رابطه است، با این تفاوت که قسمت‌هایی از رمان *لذت عشق*، از واقعیت ماجرا فاصله می‌گیرد. داستان در شهر ونیز اتفاق می‌افتد و احساسات نویسنده را به تصویر می‌کشد. اگر این کتاب استاندل را با کتاب *گنج عشق* سولرس مقایسه کنیم، حضور بینامتنیت را به‌وضوح در آن می‌بینیم. رابطه‌ی دوستی بین سولرس و مینا ویسکونتینی در کتاب *گنج عشق* درواقع از داستان کتاب *لذت عشق* استاندل آورده شده است. در کتاب *لذت عشق*، شخصیت مرد استاندل و شخصیت زن ماتیلد نام دارد، درحالی‌که در کتاب *گنج عشق*، شخصیت مرد خود سولرس و شخصیت زن، مینا ویسکونتینی نام دارد که از نوادگان ماتیلد در کتاب *لذت عشق* استاندل است. مثال زیر برگرفته از کتاب *گنج عشق* سولرس و مؤید بینامتنیت است: « اشتباه می‌کردم وقتی به خودم می‌گفتم استاندل از من متنفر می‌شود اگر بفهمد دو شمع در محله‌ی جزواتی (Gesuati) شهر وِنیز (یکی برای خودم و یکی برای مینا) روشن کردم. در واقع کاملاً خود را همدست خواهد دید زیرا که عشقِ کمیاب –همان‌گونه که استاندل می‌گوید– همچون گنج است.» (ص. ۱۰۷. این نقل‌قول توسط نگارندگان ترجمه‌شده است.) همان‌طور که در این گزیده ملاحظه می‌شود، داستان استاندل در کتاب سولرس وارد و بینامتنیت به‌گونه‌ای نشان شده است که گویی استاندل زنده و حاضر در زمان قصه یعنی قرن بیست و یکم است. ماجرا از این هم فراتر می‌رود و در نقل‌قول بالا، راوی (سولرس) تصور می‌کند استاندل، مینا را به‌جای نامزد خود ماتیلد می‌پندارد و به رابطه‌ی سولرس و مینا حسادت می‌کند. به خود می‌گوید شاید دلیل تنفر استاندل از او هم همین باشد اما بلافاصله بعد از آن، گفته‌اش را تکذیب می‌کند و برعکس استاندل را دوست و حامی خود می‌داند؛ سولرس یا همان راوی داستان *گنج عشق*، با استاندل، شخصیت داستانی‌اش، هم ذات پنداری می‌کند. یکی از ارکان اصلی بینامتنیت در آثار سولرس از بین بردن فاصله‌های زمانی است که پیشتر نیز به آن اشاره شد، به این معنی که نویسنده، یک اثر قرن نوزده ام را با داستان خود که در قرن بیست‌ویکم اتفاق می‌افتد به‌گونه‌ای روایت و تلفیق می‌کند که خواننده تفاوتی بین زمان این دو قرن احساس نمی‌کند.

درواقع، بین کتاب *گنج عشق* سولرس و کتاب *لذت عشق* استاندل، دیالوگی چندصدایی، ازیک‌طرف بین دو اثر و از طرف دیگر بین دو نویسنده ایجاد می‌شود که این نیز از ویژگی‌های رمان پسامدرن او به‌حساب می‌آید. در این نوع دیالوگ‌ها، راوی همواره از گذشته و حال صحبت می‌کند و درنتیجه اثر ادبی تبدیل به فضایی متراکم و پر از صداهای متعدد می‌شود. در کتاب *ستایش نامحدودها*، سولرس خاطرنشان می‌کند که "در رمان با استفاده از دیالوگ می‌توان منظور خود را به‌صورت کاملاً مبهم و به‌راحتی در مورد هر آنچه

ناگفتنی ست بیان کرد." (۲۰۰۳-۲۰۰۲: ۹۹۰.) رمانی که مملو از دیالوگ نباشد ازنظر سولرس رمان نیست و مزیت این دیالوگ‌ها، که پلی فونی نیز گفته می‌شود و در قسمت بعد به آن اشاره خواهد شد، این است که راوی به‌گونه‌ای خود را از هرگونه مسئولیت مبرا می‌کند و هیچ ممنوعیتی برای بیان افکار و عقاید خود قائل نمی‌شود.

۲.۳. پلی فونی یا چندصدایی

علاوه بر بینامتنیت، چندصدایی (پلی فونی) نیز خاستگاه اصلی ساختار آثار ادبی سولرس محسوب می‌شود. به‌طورکلی رمان چندصدایی دو تعریف متفاوت دارد. در تعریف اول، روایت از زبان پرسوناژهای متفاوت و بر اساس دیدگاه و سبک آن‌ها نقل می‌شود. برای مثال کتاب *فرزند کویر* طاهر بن جلون (۱۹۸۵)، نویسنده‌ی معاصر مراکشی، بر اساس هویت نامشخص پرسوناژ اصلی که از زبان سوم شخص روایت می‌شود بناشده است. اما در کنار این پرسوناژ اصلی یا همان راوی که همه‌ی داستان را می‌داند و در همه‌جا حضور دارد، پرسوناژ دیگری وجود دارد که داستان احمد را از زبان اول‌شخص بیان می‌کند؛ در کنار آن‌ها، پرسوناژهای متفاوت دیگری وارد داستان می‌شوند و بر واقعیت نزاع وجودی پرسوناژ اصلی صحه می‌گذارند. خود احمد نیز بعدها وارد داستان می‌شود تا ادامه‌ی داستان را روایت کند.

در تعریف دوم از پولی فونی، یک روایت مشخص به شکل‌های متفاوت بیان می‌شود و در آثار سولرس این تعریف بارز است. در مثالی که در قسمت بینامتنیت از رمان *گنج عشق* سولرس آوردیم، توضیح دادیم که مینا ویسکونتینی و راوی، یا همان سولرس، بعد از سال‌ها جدایی یکدیگر را ملاقات می‌کنند و اشاره کردیم که راوی دو گونه آن را روایت کرده است. در روایت اول، ماتیلد که همان مینا ویسکونتینی می‌باشد قبول می‌کند که نامزد رسمی استاندل یا همان سولرس شود. لذا به همراه دو پسر ماتیلد، میلان را به‌قصد پاریس برای زندگی ترک می‌کنند. عشق آتشین بین آن‌ها به‌تدریج تحلیل می‌رود و درنهایت خاموش می‌شود و دراین‌بین ماتیلد به خاطر همه‌چیز خود را سرزنش می‌کند. در روایت دوم شکل داستان تغییر می‌کند، این دو باهم دوست می‌مانند و سرانجام با یکدیگر ازدواج می‌کنند. بااین‌حال پس از سپری شدن یک سال، ماتیلد به ستوه می‌آید و ترجیح می‌دهد که تنها با فرزندانش زندگی کند. در طول روایت، نویسنده همواره بین گذشته و حال، یعنی بین قرون نوزدهم و بیست‌ویکم دررفت و آمد است. هر بار که روایت در قرن بیست و یکم اتفاق می‌افتد، پرسوناژها مینا و خود سولرس هستند و چنانچه روایت در قرن نوزدهم اتفاق افتد، پرسوناژها به ماتیلد و استاندل تغییر نام می‌دهند. در تعریف این دو روایت، نویسنده گاهی از نقل‌قول هم استفاده می‌کند اما هدف از این نقل‌قول‌ها فقط کم کردن فاصله‌ی زمانی بین قرون نوزدهم و بیست و یکم است؛ این نوع "دیالوگ‌ها" که بین دو نویسنده یا دو کتاب ردوبدل می‌شود پلی فونی نام دارد و میخائیل باختین آن را در کتاب *مسائل فن شعری داستایوفسکی* (۲۰۰۱)، دیالوگیسم می‌نامد که همان کنش بین راوی و پرسوناژهای

داستان، بین دو یا چند پرسوناژ رمان و یا حتی در حالت مونولوگ، پرسوناژ با خودش است. با توجه به دو مثال بالا درمی‌یابیم که بینامتنیت و پلی فونی هر دو در کنار هم در آثار سولرس مشاهده می‌شوند. ما بالاتر ویژگی‌های بینامتنیت را نزد سولرس توضیح دادیم. همان‌طور که بینامتنیت در آثار سولرس معنای خاص خود را دارد، پلی فونی نیز ویژگی‌های خاص خود را دارا است.

۳. ریتم و سرعت

سرعت که جزئی جدایی‌ناپذیر از آثار سولرس است به مفهوم نگارش سریع نیست. درواقع منظور او این است که نویسنده باید تمام توان خود را در خدمت سرعتی قرار بدهد که یکی از مؤلفه‌های ساختاری او می‌شود، به تعبیر دیگر، سرعت در افکار و اندیشه، سرعت در نبوغ، سرعت در ضمیر ناخودآگاه، سرعت در خلق و سرعت در اجرا. درواقع سولرس با تکیه‌بر سرعت در نوشتارش، توازن بین روایت و داستان را بر هم می‌زند و علاوه بر آن، ریتم اثر را نیز تغییر می‌دهد. از خلال ریتم در نوشتار، شکل‌های متفاوت ساختاری را خلق می‌کند که از آن میان می‌توان از یک‌سو به روی‌هم قرار گرفتن لایه‌های داستانی و از سوی دیگر به ظهور روایت در بخشی از داستان و محو شدن آن در بخش دیگر اشاره کرد. این دو ویژگی ساختاری، یعنی سرعت و ریتم، کمابیش در همه‌ی آثار او به چشم می‌خورد اما در کتاب *بهشت* (۱۹۸۱) که در آن هرگونه نقطه‌گذاری حذف‌شده است، این عناصر ساختاری به‌گونه‌ای بارزتر خود را نشان می‌دهند. در این اثر، نقطه‌گذاری جای خود را به عناصر ساختاری همچون ریتم، سرعت و موسیقی متن می‌دهد. در شماره‌ی ۸۱ مجله‌ی "انفینی" (Infini)، سولرس در مورد نقطه‌گذاری این‌گونه می‌نویسد: "عناصر تشکیل‌دهنده‌ی ساختار شامل ریتم، وزن، حروف صدادار، حروف بی‌صدا و سیلاب‌های یک کلمه می‌باشند که در تمام زبان‌ها مشترک است." (زمستان ۲۰۰۲: ١٤) سولرس به‌جای اینکه از ویرگول و یا سایر علامت‌های نقطه‌گذاری استفاده کند، با فرازوفرود در ریتم و سرعت متن در ساختار نوشتارش، ایجاد تعلیق می‌کند، درست همان وظیفه‌ای که نقطه‌گذاری در متن بر عهده دارد. سولرس از این هم فراتر می‌رود و ریتم و سرعت را تنها به ترتیب قرار گرفتن کلمات و فرازوفرود آن‌ها در جمله محدود نمی‌کند؛ هر کلمه‌ای جداگانه اهمیت پیدا می‌کند. ریتم، وزن، حروف صدادار و بی‌صدا و سیلاب‌ها دست‌به‌دست هم می‌دهند تا ریتم و سرعت را ابتدا در کلمه و سپس در جمله به وجود آورند. در آثار سولرس این ریتم و سرعت خودبه‌خود در ساختار اثر به وجود می‌آید و همین‌طور که خود نویسنده نیز اذعان دارد " شوری است انتخابی که به نوشتار تحمیل می‌شود". در این مثال که نمونه‌ای بارز از نثر آهنگین در رمان *بهشت* است، هیچ‌گونه نقطه‌گذاری مشاهده نمی‌شود اما زمانی که خواننده شروع به خواندن می‌کند ناخودآگاه برش‌ها، تعلیق‌ها و توضیحاتی که باید از خلال نقطه‌گذاری به خواننده منتقل شود، به ذهن او خطور می‌کند:

« et voilà elle recommence à écrire sous ma voix
pas exactement ma voix mais l'attente en voix la

doublure impalpée muette la vapeur tumeur à mi-voix
et elle touche trace retouche retrace se redresse… » (فیلیپ سولرس، ۱۹۸۱: ۱۹۷)

در خط اول خواننده ناخودآگاه پس از کلمه‌ی voix جایی که قاعدتاً محل ویرگول است، برش می‌کند. همینطور در خط دوم، بازهم پس از کلمه‌ی voix ؛ این کار دو بار دیگر پس از کلمات voix در انتهای خط دوم و mi-voix در انتهای خط سوم تکرار می‌شود. در خط چهارم این عبارت، کلمه‌های touche و retouche هم‌قافیه هستند و هم‌چنین retrace و redresse از اشتراک آوایی برخوردارند. به‌این‌ترتیب، مجموعه‌ی این پارامترها دست‌به‌دست هم می‌دهند و نیاز به علائم نقطه‌گذاری را برطرف می‌کنند. کلمه‌ی impalpée یک نوواژه است و ازاین‌جهت اهمیت پیدا می‌کند که نویسنده برای آهنگین ساختن نثر خود از آن استفاده کرده است.

از دیگر ویژگی‌های مهم نثر سولرس در رمان *بهشت*، استفاده مکرر از عبارت‌های ده و یازده سیلابی است که در ساختار شعر مرسوم است. این اثر فاقد هرگونه پاراگراف و فصل است؛ کلمات زنجیروار به دنبال هم می‌آیند و ریتم و سرعتی به جملات می‌دهند که درنهایت منجر به آهنگین شدن متن می‌گردد. در این رمان مضامین از طریق نثری منسجم و بدون نقطه‌گذاری منتقل می‌شود. در مثال زیر که برگرفته از رمان *بهشت* است، شاهد دو یازده سیلابی (hendécasyllabe) و یک ده سیلابی (décasyllabe) هستیم که با کشیدن خط، آن‌ها را از هم متمایز کرده‌ایم:

train-train auto-train turbo-paléo-drain-drain c'est comme ça qu'on vit la projette diapo stéréo vidéo radio sacs postaux (ص. ۱۷۱)

دو یازده سیلاب اول و سوم از ریتم و آهنگ کاملاً شعری نسبت به ده سیلاب دوم که حکم واسطه را دارد، برخوردار است. در اینجا به بررسی دو یازده سیلابی اول و سوم می‌پردازیم: همان‌طور که در شعر فرانسه، در مصرع‌های یازده سیلابی، پس از سیلاب پنجم یا ششم، برش (césure) داریم، که به‌نوعی مصرع را به دو قسمت تقسیم می‌کند، در یازده سیلابی اول این مثال نیز بعد از کلمه‌ی auto-train با این برش مواجه هستیم. همین مسئله در مورد یازده سیلابی دوم بعد از کلمه‌ی vidéo مشاهده می‌شود. در یازده سیلابی اول، قافیه درونی (rime intérieure) است: train، کلمه‌ی چهارم این یازده سیلابی با drain کلمه‌ی آخر، هم‌قافیه است. این قافیه‌ی درونی در یازده سیلاب دوم نیز بین کلمات vidéo و postaux مشاهده می‌شود، با این توضیح که این دو کلمه قافیه‌ی هم‌آوا (rimes homophones) دارند. به همین ترتیب در سرتاسر کتاب *بهشت*، شاهد عبارات ده و یازده سیلابی قافیه‌دار هستیم.

جملات کوتاه نیز در ایجاد سرعت و تغییر ریتم نثر نقش مهمی دارند. در گزیده‌ی زیر که برگرفته از کتاب *روشنایی* است، راوی زندگی و مشخصات "لوسی د" را با جملات بسیار کوتاه توصیف می‌کند، سرعت را در نوشتار بالا می‌برد و درنتیجه باعث تغییر ریتم می‌شود:

"لوسی د؟ برای من فقط یک اسم، ٤٠ سال، پسری ده‌ساله، از مرد معروف تاجری جداشده، به باستان‌شناسی و جمع‌آوری نسخه‌های خطی معروف، هرگز ملاقاتش نکردم، شهرتش را شنیده‌ام..." (ص. ۳۳) در دو صفحه‌ی بعد می‌خوانیم: "شب، منزل لوسی د، آپارتمان بزرگ لوکس، دوازده مهمان ازجمله بندتا رورسی (Benedetta Raversi)، بیش‌ازپیش خشمگین از دیدن من." (ص. ۳۵)

همین‌طور که ملاحظه می‌کنیم، داستان به‌سرعت روایت و تا آنجایی که امکان دارد از اضافیات بر حذر می‌شود، حتی اگر به قیمت گنگ و نامفهوم شدن بعضی از قسمت‌ها بیانجامد. راوی برای سرعت دادن به متن حتی از بیان نام خانوادگی پرسوناژ به‌صورت کامل خودداری کرده و به نوشتن حرف اول آن بسنده می‌کند. مجموعه‌ی این عوامل، سرعت را زیاد می‌کند. در این میان، ویرگول نقش ریتم دهی به جملات را دارد و همچون سکوت‌های طولانی عمل می‌کند. در مثال اول هر آنچه را که در مورد زندگی لوسی لازم بود در چند جمله متوجه می‌شویم درصورتی‌که راوی می‌توانست همان را در چند صفحه یا در چند فصل توصیف کند. در اینجا پایه و اساس جملات، کوتاهی و سرعت است. در این‌گونه موارد می‌توان سرعت نوشتار را به صاعقه‌ای تشبیه کرد که ناگهان و به‌سرعت پدیدار شده و سپس ناپدید می‌شود. در رمان *روشنایی*، مؤلفه‌های ساختاری نظیر سرعت، ریتم و موسیقی نقش بسزایی دارند، تا جایی که حتی تم را هم تحت تأثیر قرار می‌دهند. بازی‌های کلامی و زبانی پررنگ می‌شوند و جای مضمون را می‌گیرند؛ به تعبیر دیگر، مؤلفه‌های ساختاری عامل دیده شدن این بازی‌ها می‌شوند. برنار هانری لوی (Bernard Henry Lévy) در این مورد می‌نویسد:

"من از کتاب *بهشت*، این بنای باشکوه زبان، کلام، سکوت و مدل ادبیات کلاسیک، مبهوت و سردرگم خارج می‌شوم. این صدا و این حرارت، گواهی بارز بر مطالبات زیبایی‌شناختی در ادبیات است." (شماره‌ی ٤٤، ژانویه ۱۹۸۱: ۳۱)

متن نوشتار سولرس در حین نگارش و گسترش، خودبه‌خود به وجود می‌آید؛ چیزی از پیش تعیین‌شده در ذهن نویسنده نیست، به همین دلیل فن نوشتاری به‌طور بارزی اهمیت پیدا می‌کند و از ارزش مفهوم متن کاسته می‌شود زیرا آنچه را نویسنده به رشته‌ی تحریر درمی‌آورد، در لحظه به وجود می‌آید. اگر نویسنده در داستان یک رمان رئالیستی و یا ناتورالیستی طرح داستانی مشخصی را از ابتدا تا انتها دنبال می‌کند و اولویت را بر آن می‌گذارد، در آثار سولرس، نحوه‌ی روایت یا همان اشکال متفاوت ساختاری است که بر طرح داستانی پیشی می‌گیرد. درواقع «از منظر سولرس [...] هیچ‌چیز لزوماً سر جای خودش نیست، از پیش تعیین و یا رد

نشده است؛ موقعیت‌ها، شخصیت‌های داستان و گفتمان‌ها امکان تبادل، درهم‌تنیده شدن و نابود شدن را پیدا می‌کنند که درنهایت منجر به ماندگاری‌شان می‌گردد.» (ژان ژنه، ۱۹٤۹: ۱٦) آنچه در نوشتار برای سولرس حائز اهمیت است، درک مفهوم از طریق حواس است نه انتقال آن به‌صورت آشکار. ازجمله این حواس می‌توان به حس شنوایی اشاره کرد که ارتباط تنگاتنگ با صدا و موسیقی دارد. این ویژگی‌های ساختاری، یعنی صدا و موسیقی، نیز خود در ارتباط مستقیم با سرعت و ریتم هستند.

۳.۱. صدا و موسیقی

سولرس در مجله‌ی "انفینی" شماره‌ی ۸۱ در مورد اهمیت حضور صدا در متن این‌گونه اظهار می‌کند : "چقدر رسیدن رنگ، عطر و مزه به ما از طریق صدا شگفت‌انگیز است [...] به‌این‌ترتیب صدا می‌تواند همچون موهبتی باشد." (ص. ١٤.) سولرس بی‌وقفه بر حضور "صدا" اصرار می‌ورزد. ازنظر او این "صدا" است که جهان را به وجود آورده است: "کتاب *بهشت*، تلاشی است مداوم برای اینکه بتوان این اصل گمشده [صدا] را به گوش رساند." (۱۹۹۵: ۳۸.)

از منظر سولرس، صدا و ریتم باید چشم خواننده را به‌گونه‌ای هدایت کنند که وقتی عبارت را می‌بیند، آن را در درونش هم بشنود. در این صورت، صدا و گوش به دو ابزار از ابزارهای نویسنده تبدیل می‌شوند و به آهنگ جمله اهمیت می‌بخشند. کافی است صفحه‌ای از کتاب‌های سولرس را بازکنیم تا آهنگین بودن جملات را ببینیم. گویی نویسنده در کنار ما آن را برای ما می‌خواند. سولرس می‌نویسد: "همه‌چیز را با گوش می‌نویسم، تقریباً با چشمانی بسته درحالی‌که شنوایی‌ام را تا حداکثر تقویت کرده‌ام." (کاترین کلمان، **۱۹۹۵:** ۱۷۹.) می‌توان نویسنده را صدایی فرض کرد که به گوش می‌رسد و متن را حاصل سخن او. در کتاب *گنج عشق*، سولرس تفاوت بین سخن و متن را این‌گونه بیان می‌کند: "سخن صدای دل است و متن اثر آن". (ص. ۱۸۷.) ازنظر او بیشترِ خوانندگانی که آثارش را فقط با چشم می‌خوانند درواقع نوشته‌ها را نمی‌خوانند، زیرا که در آثار سولرس، تمرکز احساس باید بر صدا باشد و برای اینکه متن به‌خوبی درک شود، لازم است با صدای بلند خوانده شود. همان‌طور که در بالاتر نیز مشاهده کردیم، کتاب ٣٤٦ صفحه‌ای *بهشت*، سراسر آهنگین است و هیچ اثری از نقطه‌گذاری در آن نیست. در همان ابتدا می‌خوانیم: "صدا گل نور انعکاس روشنایی‌ها" (ص. ۷). سولرس بر ارزش بسیار آهنگین صدا تأکید می‌کند و اذعان می‌دارد که منشأ کتاب *بهشت* برگرفته از اصوات است. برای او، آهنگین بودن نشانه‌ی زیبایی و ظرافت متن است.

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب ذکرشده در مورد مؤلفه‌های ساختاری پسامدرن و نوشتار سولرس، شاید اکنون بیشتر علت بحث‌برانگیز بودن آثار او بر ما روشن‌شده باشد و بتوان ادعا کرد که چرا نمی‌توان به‌راحتی در ادبیات معاصر جایگاهی برای این نویسنده پیدا کرد. سولرسِ رمان‌نویس، جهانِی "دیگر" از ادبیات و هنر در پشت

آثارش ساخته است؛ رمان‌ها و جستارهای او در نظر ما همچون آثاری "ادامه‌دار" است. گویی یا هنوز به اتمام نرسیده و یا از بدو به وجود آمدنش نیمه‌تمام بوده است و دلیل این امر حضور پررنگ و غیرقابل‌اجتناب مؤلفه‌های ساختاری پسامدرن است که به آن اشاره شد. سولرس از هیچ قانون نوشته‌شده‌ای در سبک نگارشش تبعیت نمی‌کند و برای منتقدانی که علاقه‌ی زیادی به طبقه‌بندی و ژانربندی آثار ادبی او به دسته‌های ثابت و مشخص دارند، نوعی چالش به‌حساب می‌آید. درواقع نوشته‌های سولرس ژانر ثابتی ندارند و دائماً و با سرعتی بسیار زیاد در حال جابجایی و تغییر، و یا رفتن از یک طبقه‌بندی و گروه به طبقه‌بندی و گروه دیگر است. از ویژگی‌های برجسته‌ی آثار او همین مشخص نبودن مرز بین رمان‌ها با جستارها می‌باشد که کمابیش نظری و فلسفی است. مثال بارز آن کتاب "زندگی الهی" است که به آن اشاره شد. این کتاب هم می‌تواند رُمان و هم یک اثر بیوگرافی انتقادی به‌حساب آید. دیالوگ‌ها نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و تأثیر آن به‌اندازه‌ای است که از نوشتار سولرس، "سبکی شفاهی" می‌سازد.

لکان در مورد سولرس می‌گوید : "او فردی است با خواسته‌های تمام‌نشدنی" (۱۹۹٤: ۱۹۵). همانطور که پیشتر نیز به آن اشاره کردیم، سولرس در آثارش قبل از هر چیز از مواجه با تجربیات صد در صد فُرمی و صورت‌گرایانه خودداری می‌کند و در ضدیت با آن برمی‌آید و هم‌چنین از این تضاد در جهت بازآفرینی نوشتار و زبانی در ارتباط با زندگی استفاده می‌کند و منظور از این‌که "خواسته‌هایش تمام‌نشدنی" ست، همین است زیرا تجربیات فُرمی، اساساً تجربیاتی محدود و تمام‌شدنی هستند. از طرف دیگر، نوشتار نزد سولرس ساختاری دایره‌ای ندارد که در آن فرم‌های ساده با محدودیت و چرخیدنِ فقط به دور خود منجر به خلق اثر شوند، از منظر او نوشتار ساختاری منشعب با چندین و چند شاخه است که در تمام اثر گسترده می‌شود، شاخه‌هایی مانند هنر، تفکر و زندگی.

Bibliography

- Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2001.

- Ben Jelloun, Tahar, *L'enfant de sable,* Paris, Editions du Seuil, 1985.

- Clément, Catherine, *Sollers, la fronde*, Paris, Julliard, 1995.

- Genet, Jean, *Journal du voleur*, Paris Gallimard, 1949.

- Lacan, Jacques, *Le Séminaire*, Paris, Le Seuil, livre 4, « La relation d'objet », 1994.

- Lecarme, Jacques, « L'autofiction : un mauvais genre. » *Autofictions et Cie*. Ed. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme and Philippe Lejeune, Paris, Université Paris, 1993, numéro 6, printemps.

- Philippe Sollers par Bernard-Henri Levy, "lettre publiée dans la revue Artpress (n°44), en janvier 1981.

- Lyotard, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988.

- Sollers, Philippe, *Paradis*, Gallimard, 1981.
  ----------, *Paradis II*, 1986.
  ----------, *Eloge de l'Infini,* Gallimard, 2001-2002.
  ----------, *Infini*, « L'amour du royaume », numéro 81, hiver 2002.
  ----------, *Trésor d'amour,* Gallimard, 2011.
  ----------, *L'Eclaircie,* Gallimard, 2012.

- Stendhal, Marie-Henri Beyle, *De l'amour,* disponible sur Gallica, 1822.

The postmodern structure as the principal sociological model in Philip Sollers' works

MIRABEDI SHIRAZANI Samanehsadat[1], HAYATI ASHTIANI Karim[2]

Abstract

In order to find the place of Philippe Sollers in the society and contemporary literature as well and the influence of the sociological criticism , whether in the field of the novel or in the field of the essay, it is important to know the significant characteristics of his works, including the presence of postmodern structural components such as quotation, intertextuality, speed of narration, avoidance of any addition, the comings and goings of characters between novel and essay, borrowings from sociocriticism in literature, abundances of techniques of sociology and the relations between different parts of the word in order to give rhythm to the text. These components determine and represent the style of Sollers.

In this paper we will study these postmodern components as the chief parameter of sociocriticism on a case-by-case basis using tangible examples and demonstrate their importance to conclude that the elevated status of the valuable works of Sollers that represent an important source of inspiration

1Ph.D student, Department of French, Science and Research branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
2Assistant Professor, Department of French, Science and Research branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (corresponding author)
E-mail: French.ms@srbiau.ac.ir

and aesthetic models, result from the presence of the main postmodern structures.

Keywords: Sollers, sociocriticism, postmodern, structure, intertextuality, polyphony,