دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا (س)
سال چهارم، شمارهٔ ۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۱

لویی- فردینان سِلین یا بازنمایی زبان عامیانه (عصیان واژگان و تعلیق نوشتار)

الله‌شکر اسداللّهی[۱]
وحید نژادمحمد[۲]

تاریخ دریافت: ۸۹/۱۲/۷
تاریخ تصویب: ۹۰/۹/۶

چکیده

صورت داستان‌پردازی و پردازش مفهومی رمان‌های قرن بیستم درحیطه‌های روایت‌بخشی، ساختارسازی، محتواگرایی و واژه‌گزینی، از دغدغه‌های اساسی نویسندگان به‌شمار می‌رود و ایدئولوژی و نظام جهان‌بینی افسارگسیختهٔ رایج در این عصر را تحت‌الشعاع قرار داده است. ادبیات معاصر فرانسه، درپی ورود پرهیاهوی لویی- فردینان سلین به عرصهٔ رمان‌پردازی قرن بیستم، در کالبدهای ابداعی و ساختارشکنانه، شکلی نوین به خود گرفت و تقدم دال‌ها، نظام ساختارمند صوری و معنایی سنتی را درهم کوبید، زبان فردی را شناسایی کرد و اجتماع انسانی را در هاله‌های تمایز و تفاوت، زبان‌ستیزی و معناگریزی در دوران پرتلاطم و جنگ‌آلود سلین، در تنگنا قرار داد؛ درنتیجه، اسلوب‌های بیانی رایج در زبان گفتاری سلین، ساحت زبان نوشتاری را درهم شکست و هیجان و بازخورد صریح و

---

۱. استاد زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز nassadollahi@yahoo.fr
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز nejad_mohammad@yahoo.com

آنی زبان گفتار را به خواننده انتقال داد. در مقالهٔ حاضر، صورت‌های مختلف و تأثیرگذار این عناصر گفتاری، زبانی و ساختاری را بررسی کرده و با کنکاش در رمان‌های این نویسندهٔ برجستهٔ قرن بیستم، وجوه و شاخص‌های سنت‌شکن داستانی وی را با تکیه بر برخی اندیشه‌های معاصر، درحیطه‌های متن، زبان، نوشتار و ساختارشکنی، تحلیل کرده‌ایم.

واژه‌های کلیدی: *رمان، تحلیل زبان، زبان عامیانه، زبان نوشتار، داستان‌پردازی لویی- فردینان سلین.*

۱. مقدمه

نظام داستان‌پردازی، با پذیرش بسیاری از دگرگونی‌های اجتماعی، سیاسی، تاریخی، روان‌شناختی و ساختارگرایانه، گاه نویسندگان و هنرمندان آثار داستانی و مکتوب را به پیروی از نظریه‌ها و چهارچوب‌های نگارشی وادار کرده است؛ ولی در برخی موارد، نویسندگانی ظهور کرده‌اند که با عبارت‌ها و انتقادهای تند خود، همهٔ قوانین نگارشی و کلاسیک داستان‌پردازی را به‌تمسخر می‌کشند. لویی- فردینان سلین ازجمله نویسندگان درحوزهٔ ادبیات جنگ کشور فرانسه در قرن بیستم محسوب می‌شود که به‌شدت تحت تأثیر جنگ‌های جهانی قرار گرفته و در استنادها و شهادت‌های خود، به تصویر منفور و رعب‌انگیز جنگ و عواقب آن ازورای رمان‌های خود پرداخته است. شاخص‌های هنجارشکن نگارش سلین، به توان و استقلال خودکامهٔ زبان داستانی وی در بحبوحهٔ ادبیات جنگ، ارزشی افزون بخشیده است؛ به عبارت بهتر، بیان محتوای رمان، در پستی و بلندی‌های سکوت و فریاد انسانی، معرّف آن «بیان احساسی و ساختار اظهاری است که غالباً به درهم‌آمیختن سلسله‌مراتب نحوی، به‌نفع یک [ضرب‌آهنگ گفتاری و شفاهی] منتهی می‌شود» (آن- هرشْبرگ پی یر، ۲۰۰۳: ۲۶۹).

تا عصر سلین، کمتر کسی توانسته است به زبان داستان‌پردازی، پیرایشی جدید از الگوهای عامیانه و خودمانی عرضه کند. راوی صحنه‌ها و واژه‌های داستانی، با زبان عامیانهٔ تند، خسته از تکرار و دلهره، در تأثّر لحظه‌ها فرومی‌رود و زمان را با نفَس‌های اصوات، زنده می‌کند.

در مقالهٔ حاضر کوشیده‌ایم تا براساس آثار لویی- فردینان سلین و برخی دیدگاه‌ها، با طرح بعضی سؤال‌های اساسی بدین شرح، افقی جدید را در استنباط ادبیات این نویسنده بگشاییم: آیا هنجارشکنی نوشتاری سلین، سبب دگرگونی دال‌ها می‌شود؟ اگر چنین باشد، آیا ساختار زبانی آثار سلین، قادر است بازآفرینی آشوب و نابسامانی‌های اجتماعی و [زمانه] را به‌شکلی جدید بازتاب دهد؟ آیا برداشت سلین مدرن ویا پست‌مدرن، بحران زیبایی‌شناختی ادبیات را به‌تصویر می‌کشد؟ در این بازنمایی، هنجارهای جامعه‌شناختی زبان نثر سلین، در مقایسه با گذشته، در چه قالب‌هایی تغییر می‌کنند؟ درمجموع، درقالب این چالش‌ها و تردیدهای نوشتاری، از یک سو و زبان عامیانه و خودمانی از سوی دیگر، سوژهٔ انسانی چگونه تعریف می‌شود؟ به تعبیری دیگر، آیا این زبان عامیانه در ابراز تأملات و تألمات زیستی انسان، تواناست؟

۲. هنجارشکنی زبان نوشتاری در داستان‌پردازی سلین

در ادبیات قرن بیستم در کشور فرانسه، سلین از نویسندگان معدودی است که کالبد زبان سنتی نوشتار را درهم کوبیده و زبان خاص بیان روی‌دادها را به‌میزانی زیاد، دگرگون کرده است. وی نظم خطی و درست جمله‌ها و پارگراف‌ها را- که زمانی مارسل پروست[1]، رمان‌نویس مشهور اوایل قرن بیستم در فرانسه، به اوج رسانده بود- در درون هرج‌ومرج‌های زبانی فروپاشیده و زبان قانونمند و دستوری را به‌نفع زبان گفتاری[2]، هنجارشکنی کرده است. این زبان، خاصیت افشاگری اندیشه‌ها و هذیان‌های درونی و مستقیم خالق اثر را فراهم می‌آورد و بدون هیچ‌گونه خودسانسوری[3] عرض اندام می‌کند. بدیهی است که زبان گفتار، مملو از بی‌نظمی اشیاء و احوال جهان است که بی‌وقفه در ذهن خطور می‌کند و درطول نگارش، با اجزای درهم‌گسیخته، درقالب خط‌خوردگی‌ها،

1. Marcel Proust (1871 – 1922)
2. Langue Parlée
3. Autocensure

مکث‌ها، عبارت‌های کوتاه، سه‌نقطه‌های طولانی، اصوات و واژگان عامیانه نمایان می‌شود. سلین خود گفته است: «به‌لحاظ غریزی، به‌دنبال زبانی دیگر بودم که حامل هیجانی آنی[1]، قابل انتقال واژه‌به‌واژه، همچون زبان گفتار باشد» (*گفتگوهای سلین*، ۱۹۸۸: ۴۲).

در این آشوب زبانی، دیگر خواننده شاهد یک‌پارچگی متن و انسجام منطقی آن نیست. اگر این شیوهٔ نوشتاری نبود و یکی از عناصر ناهنجار زبانی به‌کار گرفته نمی‌شد، این نظم آشوبگر هرگز پدید نمی‌آمد. زبان سلین، حامل بغض و عصیان است و خشم او را دربرابر بی‌عدالتی‌ها و نظام آشفته و هراس‌انگیز جهان سیاسی غرب و جنگ، به‌تصویر می‌کشد و فریادهای غضبناک و ضجه‌های دردآلود وی را طنین‌انداز می‌کند. خلأهای ناشی از کاربرد سه‌نقطه، نه‌تنها بریدگی مفاهیم را سبب نمی‌شوند؛ بلکه همانند نفَس‌های متداول متن به‌شمار می‌روند که حیات و تداوم آن را تضمین می‌کند؛ زمانی‌که اسم‌های خاص و تکرار زیاد ضمیرها گفتمان داستانی را به‌گونه‌ای وارونه و ساختارهای غیرمعمول دستوری را به‌کمک نقطه‌گذاری‌های خیلی عامیانه، درطول داستان، طنین‌انداز می‌کنند:

> ... اطراف بانک فرانسه... میدان ویکتوار، خیابان پُتی‌شان... محله‌ام این بود... هرگز از خیابان لوور یا پاله‌روایال آن‌ورتر نمی‌رفتم... صبح‌ها برای فروشنده‌ها پادویی می‌کردم... بعدازظهرها گاهی جنس تحویل می‌دادم... همه‌کاره بودم... مکانیکی هم می‌کردم...؛ ولی اسلحه را نمی‌خواهم... اگر آلمانی‌ها آدم را با اسلحه ببینند چه؟ پدر آدم درمی‌آید! (سلین، ۱۳۷۷: ۴۱)

از این منظر، زبان لفاظانه و ادیبانه ازبین می‌رود و پیراستگی زبان از سنگینی قواعد مشهود می‌شود. بی‌تردید، در این توصیف‌های داستانی و شیوه‌های تعلیق، رک‌گویی، سکوت‌های غیرمنتظره و رابطهٔ متن و خواننده در فضایی بسیار صمیمی صورت می‌گیرد و جذابیت داستانی در یک خط‌سیر زبان مشترک و تبادل هیجان‌های زشت و زیبا طی می‌شود. درهم‌شکستن نکته‌گذاری‌ها و تکرار طولانی همین نقاط تعلیق، اصوات، زنجیرهٔ گفتار را در سطوح مختلف دردست می‌گیرد و هیجان‌های نویسنده را مستقیم به خواننده انتقال می‌دهد:

1. Instantané (Immédiat)

حضور مرگ که می‌گویند، همین است...؛ موقعی‌که آدم به‌جای مرده‌ها حرف می‌زند... یک‌دفعه به‌خودم آمدم... دیگر مقاومت نکردم... می‌خواستم نعره بزنم... نعرهٔ وحشتناک... خودم را حسابی ول کنم... سرم را بلند کرده بودم طرف آسمان‌ها... طوری‌که نگاهم به ساختمان‌ها نیفتد... بس‌که از دیدنشان دلم پرغصه می‌شود... کله‌اش را روی همهٔ دیوارها... روی پنجره‌ها... توی تاریکی می‌دیدم (سحابی، ۱۳۸۲: ۵۶).

این واژگان درامتداد سطور و حذفیات، رنگ تأثیر و تألّم را با نهایت ظرافت، از پریشانی تا آلودگی، از ظرافت تا تندی و خشونت، از سکوت تا فریاد، از ارزش‌ستیزی تا ارزش‌گرایی به خوانندهٔ منتظر، در لحظه‌ای که در احساس‌شکنی خود دست‌وپا می‌زند، انتقال می‌دهند. از این منظر، نگارش سلین، سوار بر نشانگان زبانی، ساختاری ویژه را درهم تنیده و درپی ایجاد ارتباطی صریح است.

همین زبان ستیزه‌جو، به‌کمک واژگان، اصوات و تردیدها، گویای واکاوی اعماق ناشناخته و ناخودآگاه شخصیت‌هاست؛ از این روی، ادبیات جنگ‌آلود و خفقان‌آور سلین برای آرمان‌های درونی، جایگاهی باقی نمی‌گذارد و ساختارشکنی جمله‌ها و پاراگراف‌ها، هرگونه چیدمان دستوری و قانونمند را به‌نفع یک اِبهام خودمانی گفتگو در سطوح داستانی محو می‌کند؛ بدین ترتیب، زبان سلین، زبان قاعده و اصول نیست؛ زبان دال و مدلول نیست؛ زبان مفهوم و معنا نیست؛ بلکه زبان نشانه‌های احساسی و عاطفی، زبان دیداری و زبان ملاحظات است؛ زبانی است که نویسنده با استفاده از آن، هرچه را می‌خواهد، به ما نشان می‌دهد؛ زبانی شفاف، بی‌پرده و عاری از تکلف است؛ به عبارت دیگر، نشانه‌های زبانی و نوشتاری سلین درپی سازه‌ای ضد- انسجام، مدلول (معنا) را تخریب می‌کنند تا بی‌درنگ، در تصورهای ذهنی خواننده و هریک از مفسران داستانی وی حضور یابند و تأثیر عمیق مدلول‌های خود را نفوذ دهند؛ همچون جمله‌های آغازین رمان *سفر*: «ماجرا[1] این‌طور شروع شد. من اصلاً ذهن وانکرده بودم. اصلاً. آرتورگانات کوکم کرد. آرتور هم دانشجو بود. دانشجوی دانشکدهٔ پزشکی. رفیقم بود» (سلین، ۱۳۷۷: ۹). این ضمیر(ça[2])، یکی از

1. ça

۲. به‌معنی اینم–ماجرا (در ترجمهٔ بخش آغازین از رمان *سفر به انتهای شب*)

نشانگان اشاری در زبان فرانسهٔ گفتاری است که نظم روایت سنتی گذشته را در داستان‌پردازی به‌هم می‌ریزد و با تکرار گستردهٔ خود درطول رمان‌ها، شدت و قدرت خودبه‌خودی و ناخودآگاه زبان گفتار را به خواننده انتقال می‌دهد.

از سوی دیگر، حذف مکرر ضمیرها، حروف ربط و قیدها در جمله‌ها، آمیخته با حشو و اصوات، بُعد هیجانی جمله‌ها را دوچندان می‌کند و ما را بیش‌از پیش، درمقابل زبانی صریح قرار می‌دهد؛ همان طور که باردامو اذعان می‌کند:

> همین‌جا باید بگویم که من اصلاً از دهات خوشم نمی‌آید؛ نمی‌توانم با آن احساس نزدیکی کنم؛ همیشه به‌نظرم غم‌انگیز می‌آید. دِه یعنی چاله‌چوله‌هایی که تمامی ندارد، خانه‌هایی که مردمش هیچ‌وقت نیستند و راه‌هایی که به هیچ‌کجا ختم نمی‌شوند[1] (*سلین*، ۱۳۷۷: ۸).

با نظر به این جمله‌ها و عبارت‌های فرانسوی و نقش این حذفیات:

فرم نوشتاری سنتی و رایج		فرم گفتاری رمان نزد سلین
Il faut	←	faut
Il y a	←	y a
tu as	←	t' a
Il ne prend pas	←	il prend pas
Ils	←	y
Tu élèves	←	t' élèves
Je pense	←	J' pense
Lui	←	y

می‌توان این‌گونه استنباط کرد که شیوهٔ جابه‌جایی واژگان و اصوات نیز به نویسنده امکان داده است که با ثبت آواها در گفتمان متنی، انحراف راوی را به‌سوی تک‌گویی درونی و مخاطب‌خواهی خود، بهتر بیان کند. شخصیت داستانی رمان *سفر به انتهای شب*، یعنی باردامو، حامل اندیشه‌های فردی سلین است، با عاریه‌گرفتن زبان و واژگان طبقات بالای جامعه، مرتکب غلط‌های فاحش دستوری می‌شود و بدین صورت، زبانش از زبان آن طبقه مجزا می‌گردد. وی با

---

۱. به زبان فرانسه:

"Moi d'abord la campagne, faut que je le dise tout de suite, j'ai jamais pu la sentir, je l'ai toujours trouvée triste, avec ses bourbiers qui n'en finissent pas, ses maisons où les gens n'y sont jamais et ses chemins qui ne vont nulle part".

شکستن کاراکترهای سنتی واژگان، ارتباط‌های زبانی و ساختاری را دچار گونه‌ای تعارض پرتنش می‌کند و فضای رمان را تا حد اعلای یک شالوده‌شکنی مطلق پیش می‌برد. راوی همه‌جاحاضر[1] [باردامو، فردینان و...] نیز با زنده‌نشان‌دادن این زبان و به‌تجربه‌درآوردن آنی آن برای خواننده، دربطن همهٔ این خلاصه‌گویی و حذف‌های حاکی از خستگی مؤلف در بحبوحهٔ جنگ ایدئولوژی‌ها و گفتارها می‌کوشد تا خواننده را هرچه سریع‌تر به سرمنزل مقصود رهنمون شود. دغدغه‌ها و وسواس‌ها درطول گذشته‌نگری‌های این نویسنده- که زاییدهٔ تجربه‌های یأس‌آور زبانی‌اش است- گفتمان کتابی وی را به ضد- نگارش و ضد-ادبیاتی تبدیل می‌کند که با گویشوارکردن منظم هرگونه نوشته‌ای مخالف است؛ درنتیجه، در قاموس سلین، زبان در تعلیق حرکت می‌کند تا شکل روایت را بسته به موقعیت‌ها، با ضرباتی پیوسته، تغییر دهد.

بدین جهت، نوشتار ادبی مؤلف علیه کلیشه‌وارکردن دنیای شیءواره[2] به‌کار می‌رود. دانای کل با صراحت کلام و زبان خود، با بیان بی‌رحمی‌ها و فساد جهان و نیت آلودهٔ انسان‌ها، در[توصیف فضای نفرت‌انگیز] و کریه جنگ، بی‌وقفه، هجو را بهترین سلاح خود دربرابر توده‌های گزیدهٔ انسانی برمی‌شمارد: احشاء داخلی شکم، بیماری‌های داخلی، گندیدگی جسم انسان و حیوان، عریان‌نمایی‌ها، جراحت‌های خون‌آلود، حیوانات، صحنه‌های دفن، و... همچون این نمونه: «این قانون طبیعت است... درنزد موجودات انسانی... اسفنکتر (عضله‌های تنگ‌کننده)... مثانه... ناودون‌ها... روده‌ها... [...]» (*شمال*، ۳۸۳)، پیوسته در رمان‌ها تکرار می‌شود و با زنده‌کردن لحظه‌های ناگوار دوران، زبان صوری را از پیراستگی می‌زداید: «مدام دچار تهوع می‌شدم تاحد بی‌هوشی...» (*شمال*، ۲۱).

بدین ترتیب می‌توان دریافت که دنیای احساس‌شکن و «خیالی سلین با ضمیر ناخودآگاه در جدال است تااینکه جزئیات زیاد داستان، مستعد ورود به آن، با حالت انعکاسی، برروی این چارچوب باشد؛ همچون تجربهٔ باردامو در رمان *سفر به انتهای شب*» (گودار، ۱۹۹۱: ۸۵). وی حتی هجونامه‌ای ضدکمونیستی را به‌نام *اعتراف*[3]- که محصول اقامتش در شوروی سابق است- به سال ۱۹۳۶

1. Omniprésent
2. Réification
3. Mea Culpa

نگاشت؛ از این رو، درجهٔ صفر نحوی آثار سلین، محور سبک‌شناختی آثارش را می‌سازد و همهٔ شبکه‌های معنایی منظم را تا سرحد هذیان ویران می‌کند: «هذیان‌گفتن نزد اشخاص، بس ظریف است... شما می‌توانید از گفته‌هایتان پشیمان شوید... چونکه منظور، بیماری مالاریا است...» (*ریگودون*، ۳۵).

شکستن ابعاد زمانی و مکانی برخاسته از تجربه‌های سلین، درهم‌تنیدگی ساختاری خاصی را درطول رمان ایجاد می‌کند که حقیقت فرد و جهان را نمایان می‌کند. شکل[1] و محتوای[2] ساختارهای روایی در آثار این نویسنده، با سادگی تمام و چهرهٔ شکسته، نشانگر تضاد جهان‌بینی‌های موجود و تنفر وی از ایدئولوژی انسان‌هاست و درنهایت، امتیاز عمل و کلام، به‌دست شکل بیان سپرده می‌شود؛ درنتیجه، زبان هنجارشکن، حیطهٔ ناخودآگاه زندگی و اجتماع را چون یک روان‌کاو می‌شکافد:

> دروغ، جماع، مرگ و هر کار دیگری غیراز این قدغن بود... در روزنامه‌ها، دیوارکوب‌ها، پیاده و سواره، با افسارگسیختگی تمام، ورای مسخرگی و پوچی دروغ می‌گفتند و همه در این دروغ شرکت داشتند. همه سعی می‌کردند دروغی شاخ‌دارتر از دیگران بگویند (سلین، ۱۳۷۷: ۵۳).

حتی با بیان زشتی‌ها و پلیدی‌های انسانی، روح افسارگسیختهٔ انسان عصر را زندانی جبر قرار می‌دهد و آرمان‌ها و عشق فرد را به توهمی رانده همانند می‌کند؛ بنابراین، «درنزد سلین، بی‌نظمی [گسیختگی] نشانگر یکی از اَشکالی است که آشوب ذهنی و عقیدتی را تحت پوشش قرار می‌دهد» (آنگلر، ۱۹۹۳: ۷۲).

در این ورطهٔ پرتنش متن ازنگاه خواننده، روان‌رنجوران جنگ جهانی اول، روی صحنه‌های داستانی ظاهر می‌شوند و غریزه‌های مرگ[3]، و عشق و زندگی[4] را همراه تفسیرهای بیولوژیکی انسان و سائق‌های درونی وی در سطور و اجزای نوشتاری خود عریان می‌کنند:

---

1. La Forme
2. Le Fond
3. Thanatos
4. Eros

قلب لولا شکننده بود؛ ضعیف و پرشور بود... این دیوانگی بزرگ نکبتی که نیمی از آدم‌ها را خواهی‌نخواهی وامی‌داشت تا نیم دیگر را به‌طرف کشتارگاه بفرستند... من که دورهٔ نقاهتم را تا آنجا که می‌شد، کش می‌دادم و ابداً حاضر نبودم به گورستان جهنمی خط اول جبهه برگردم، با هر قدمی که در شهر برمی‌داشتم، پوچی کشتار ما برایم روشن‌تر می‌شد (سِلین، ۱۳۷۷: ۴۹).

۳. هنجارشکنی ساختاری و اجتماعی زبان

رابطهٔ فرد با جامعه و جنگ و سرگشتگی‌های آن در بحبوحهٔ امیال و آرزوهای سرکوب‌شده، موضوعی را شکل می‌دهد که در نوشته‌های داستانی، ردپای احوال به‌هم‌ریختهٔ روانی را دنبال می‌کند. درپرتو همین گریزهای درونی، امیال آرمانی و مطلوب از مسیر طبیعی خارج می‌شوند و به‌سوی اختلال گام برمی‌دارند و به‌قول فروید:

در درون امیال ناخودآگاه ما، هر لحظه و هر روز، آنچه که ما را آزار داده و به ما آسیب می‌زند، را حذف می‌کنیم؛ بدین‌سان، ازروی تمایلات درونی و آرزوهایمان می‌توان این‌گونه قضاوت کرد که همهٔ ما به‌نوعی خطاکاریم (فروید، ۱۹۲۷: ۲۶۰).

از این منظر، مرگ درقالب مفاهیم فروید و همگام با سازه‌های روایی سلین، نوعی واپس‌رَوی به گذشته(های دور) و شکل ستیزه‌جوی وجود انسانی است؛ به عبارت دیگر، تخریب این شکل طبیعی وجود، به‌نوعی ستیزه‌جویی، به هر شیوهٔ ممکن، با حفظ تفاوت‌های فردی است که به ازبین‌رفتن تعامل زبانی و بیانی نگارش منجر می‌شود.

باور به این مسئله که جامعهٔ روز، با ایدئولوژی خود، زبان نو می‌خواهد و خوانندهٔ مفسر، درپی داستان و آرمان‌پردازی است، سلین را بیشتر در تنگنا قرار می‌دهد و تا سرحد خشونت و ناسزا پیش می‌بَرد. ژولیا کریستوا در کتاب خود، *قدرت وحشت*، تصریح می‌کند که ادبیات در برهه‌هایی خاص، دگرگونی‌هایی التهابی و بیمارگون یافته است. وی که از نظریه‌پردازان نوعی درحوزهٔ «نظریهٔ حقارت سوژهٔ انسانی و ادبیات» است، اعتراف می‌کند که نظریهٔ زشتی و حقارت، با درج خود در سازوکار زبان روان‌کاوی لاکانی، نیازمند خوانشی پدیدارشناختی است که باید به انتها ویا نتیجه‌ای برسد: «توهم پستی که تداومی نداشته و به‌نگارش درنمی‌آید؛ مگر به‌شرط داشتن توان نشان‌دادن

پایدارترین، ابتدایی‌ترین سازوبرگ‌های تنفر؛ البته متضمن دقیق‌ترین و مطمئن‌ترین لذت و خوشی» (کریستوا، ۱۹۸۰: ۲۲۸ و ۲۲۹). به‌قول هایدگر، همین زبان، خانهٔ هستی می‌شود و چیزی دیگر جز آن نمی‌تواند هستی انسان و ویژگی‌های او را بیان کند و به‌عبارتی ترجمان وجود بیرونی و درونی‌اش باشد.

پیکرهٔ آفریده‌شده توسط نوشتار عاطفی سلین، همان پیکرهٔ زمانه است که وی ما را به نظارهٔ آن می‌کشاند؛ به‌عبارتی، تصویر مزمن این ساختار گفتمانی، در همین تکرارها نشسته و این همان، بازگشت به درجهٔ صفر روایت هستی است. با توجه به اینکه هر جامعه، طبقات اجتماعی و طیف‌های زیرمجموعهٔ این طبقات را دربر می‌گیرد که ارزش‌هایی را متناسب با جایگاه‌های خود، شامل می‌شوند، وابستگی به این طبقات نیز ویژگی‌های زبانی خاص خود را ایجاب می‌کند. در ارتباط میان متن و اجتماع، وقتی یک واقعهٔ ادبی [در متن] به امواج و جریان‌های اجتماعی پیوند می‌خورد، زبانی را الزام می‌کند که گویای گفتمان‌های درونی همان جامعه باشد: «همین گفتمان‌های ارزیابی‌کننده، قضاوت‌های روشن‌فکرانه و اخلاقی را درمورد موجودات انسانی ایجاد می‌کنند» (عباسی، ۱۳۸۶: ۱۰).

از این منظر، همین زبان، الگوی دستوری را از زاویهٔ ضمیرها و سازه‌های اصلی جمله، مورد توجه قرار می‌دهد و با سنت‌شکنی در نثرنویسی گذشته و عصر خود، دشواری‌های کلامی را کنار می‌گذارد و ایجاز و گزیده‌گویی را درقالب واژگان پرتلاطم احساسات و هیجان‌های امروزی، تنها واقعیت زندگی قلمداد می‌کند.

از سوی دیگر، ساختار آلودهٔ اجتماع نیز به‌نوبهٔ خود، زبان را به سیطرهٔ خود می‌کشد و انتخاب واژگان را تردیدآمیز می‌کند؛ درنتیجه، بیان [هویت فردی] در این هاله‌های تردید، درقالب یک نظام اجتماعی، به‌عهدهٔ همین زبان گذاشته می‌شود: «ضمایر ویا تعبیرات زبانی که هم‌زمان، درمقام سمبل‌های ساختار اجتماعی و نشانهٔ تغییرات اجتماعی به‌کار می‌روند، همچون متغیرهای جامعه‌شناختی زبان، مدّنظر قرار می‌گیرند» (شُش، ۱۹۷۸: ۵۶).

با تعمق بیشتر درمی‌یابیم که این شیوهٔ نگرش، با بسیاری از اندیشه‌های رولان بارت، بیگانه نیست. بارت با پذیرش بسیاری از نظریه‌های ساختارگرایی درحیطهٔ زبان و نوشتار (سفید)، معتقد

است عنصر فرازبان برای خواننده، در درون عناصر نشانه‌شناسی و تفکیک زبان[1] از گفتار[2]، اهمیت پیدا می‌کنند. این نظریه‌پرداز ساختارگرا، پساساختارگرا و معتقد به گذر از تفکیک معنا و تضادها، بر این باور است که:

> عمل‌کرد نگارش، ایجاد اندوخته‌های زبانیست. این اندوخته‌ها بالاجبار، به یک گرفتگی خاص ارتباط زبان‌شناختی مربوط می‌شوند (شیءسازی زبان)؛ از این رو، نوشتار، ادبیات‌هایی را به‌وجود می‌آورد و ازورای همین ادبیات‌هاست که تودهٔ جامعه، واقعیت خود را درقالب نهادها، عادات و رسوم، اشیاء و حتی وقایع نقدینه می‌کنند (بارت، ۱۹۸۵: ۲۳۶).

از این منظر نمی‌توان نگارش سلین را پناهگاهی فرض کرد که دور از زیرساختارها و روساختارهای جامعه‌شناختی و تاریخ سازندهٔ خود قرار گرفته است؛ درنتیجه، زبان از ساختار نشانه‌ای و معمول خود فاصله می‌گیرد و به فرازبان[3] تبدیل می‌شود. امتناع باردامو و فردینان از پذیرش ارزش‌های اجتماعی، خود نشانی از همین فرازبان است؛ بدین صورت، سلین شکست زبان را در محروم‌کردن انسان از هرگونه امید و آرزویی می‌داند و اذعان می‌کند که نقطهٔ رهایی انسان فقط در گفتار مستقیم قرار گرفته است و غیراز آن، همه ریاکاری، تزویر و تظاهر است. اگر بتوان بسیاری از دیدگاه‌های بارت را دربارهٔ زبان و دگرگونی‌های آن همچون یک حرکت رو به خودشکنی و خودسازی فرض کرد، باید گفت سلین در اوج این اندیشه‌ها قرار گرفته است و چه‌بسا که هم ارجاع‌های گفتمانی و جامعه‌شناختی را تخریب کرده است و هم به‌سوی یک مدینهٔ آرمانی درحوزهٔ زبان پیش می‌رود: «تکثر نوشتارها، ادبیات جدیدی را نهادینه می‌کند؛ تا حدی که این ادبیات، زمانی دست به ابتکار (زبان) خود می‌زند که یک پروژه باشد، و این ادبیات تبدیل به یک مدینهٔ آرمانی و یا اتوپیای زبان می‌شود» (بارت، ۱۹۷۲: ۶۴).

1. Langue
2. Parole
3. Métalangage

۴. تجلی زبان عامیانه در داستان‌پردازی

شدت ورود زبان عامیانه و عبارت‌های خودمانی در ادبیات فرانسه تا عصر سلین، اگر هم وجود داشته، هرگز به تندی و فزونی آثار سلین نبوده است؛ به طوری که گرفتن ثبات از این موجود ایدئولوژیک، او را بازیچهٔ طبیعت می‌کند؛ به عبارت دیگر، «منِ» مأیوس و سرخوردهٔ سلین با «منِ» ادبی و خلاق وی ترکیب می‌شود و با توانایی گسترده در

> افشاء ویا تحلیل وجودی، به‌جای دورشدن از یک بررسی آشکار، تبدیل به ابزار و اهرم درک می‌شوند... این تشویش از خویشتن، تا آن حد به حالت خودمدارانه تبدیل نمی‌شود؛ بلکه این امکان را به‌وجود می‌آورد تا موقعیت‌های گستردهٔ [شعور تاریخی] یک نسل، برجسته شود (دوس، ۱۹۹۲: ۴۱۲).

از این بُعد، واکنش سلین به «منِ» فیزیولوژیکی، نگاهی پدیدارشناسانه است که آگاهی هستی را درمقابل خود، آگاهی خود، آگاهی (هدفمند) خود، شناسایی می‌کند. از این منظر، هستی انسان توأم با آگاهی و وجود به خودی خود است؛ یعنی علم به تحلیل خود، تحلیل ذهن و پدیدارها، ادراک اصالت پدیدارها: «"منِ" پدیداری همه چیز را می‌بلعد...» (سلین، ۱۹۸۸: ۴۱). این چرخش و جنب‌وجوش «منِ» دیداری سلین، درجهت ادراک جهان، ماهیت پرتنش خود را نشان می‌دهد و با تفسیر تألموار پدیدارها، آگاهی انسان‌ها را دگرگون می‌کند. گاه جسارت و تازگی این‌نوع گفته‌پردازی در زبان نوشتاری، خود را در زمان گذشتهٔ استمراری نمایان می‌کند: «روز بعد عجله می‌کردم تا اونها را خشنود کنم؛ خشونت به‌درد نمی‌خورد» (سلین، ۱۹۸۷: ۳۴) و هم‌زمان با آمیختن آوا با واژه، در خلق صدای خودمانی گفتگو، در نوشتار"J' pense plus à rien"[۱]، یعنی «دیگه به هیچ‌چیز فکر نمی‌کنم» (سلین، ۱۹۸۷: ۴۷) شریک می‌شود و همان طور که در بخش قبلی گفتیم، شیوهٔ جابه‌جایی و حذف خاص زبان عامیانه، مانند کاربرد y[2] به‌جای lui[3] درجملهٔ " J' ai beau y dire et y redire"، یعنی «بیهوده به او می‌گویم و بازگو می‌کنم» (سلین، ۱۳۷۷: ۱۰۷)،

---

۱. شکل درست همین جمله به این صورت است: Je ne pense plus à rien

۲. این ضمیر در زبان فرانسه، به‌عنوان ضمیر مفعولی و قید مکان به‌کار می‌رود.

۳. این ضمیر در زبان فرانسه، به‌عنوان ضمیر مفعولی غیرمستقیم و ضمیر تأکیدی استفاده می‌شود.

نشانهٔ ساختارشکنی است. بدیهی است که این زبان، همچون بهترین ابزار در تفکر و فرهنگ مردم نفوذ می‌کند و شوروحال درونی این فرهنگ را نشان می‌دهد.

انتقال زبان احساس و پدیده‌های درونی و فیزیکی آن، زمانی به اصل زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود که درکالبد نوشتار یا گفته، هیجان خود را چون واکنشی به واقعیت‌های زندگی، در شکستن مرزهای قاعده و قانون نشان دهد. سلین خود می‌گوید: «مواظب باشید، حواس خود را جمع کنید!... اضافه می‌کنم، هیجان زبان عامیانه... سریع به آخر می‌رسد!...» (سلین، ۱۹۸۸: ۵۹). شایان ذکر است که نگرش ایدئولوژیکی سلین نیز در شکستن آینه‌های تابویی بشر برای نشان‌دادن واقعیت کاملاً مجزای درون و ظاهر آدمیان آرمیده است. وی خود وی در افشاکردن زبان عامیانه و قدرت خلاقانهٔ آن در تعریف نگرش انسان‌ها به محیط و زندگی آدمی، آن را این‌گونه در بافت قراردادی زبان آدمی می‌گنجاند: «... زبان عامیانه زبان تنفر است که خواننده را خیلی قشنگ مات و مبهوت می‌کند... وی را ازپا می‌اندازد... اختیارش... کاملاً احمقانه می‌ماند!...» (سلین، ۱۹۸۸: ۵۹)؛ زیرا زبان عامیانه عموماً و به‌طور کامل از یک فن شعری خلاقیت زبانی نزدیک به احساس، تجربهٔ عشق و هیجان، و التهاب محسوس بیان برمی‌خیزد: «[متروی احساسی] که جهان بیرونی را به اندرون تاریک خودش فرومی‌برد و آن را بعداز دست‌کاری دوباره بیرون می‌دهد» (سحابی، ۱۳۸۲: ۲۹).

کریستوا نیز زبان سلین را درعرصهٔ ادبیات، «نوعی شدت سبک‌شناختی زبان خشونت و وقاحت ویا فن بیانی می‌داند که متن را به شعر پیوند می‌زند و تنش دائمی نگارش سلین را به‌وجود می‌آورد» (کریستوا، ۱۹۸۰: ۲۳۸). از این منظر، سبک نگارشی سلین، کلام عمیق درونی انسان را در تاروپود خشونت و وقاحت، به سطح می‌برد و در تنشی دائمی با خواننده درگیر می‌کند. این نویسندهٔ انسان‌گریز، با پاس‌داری از انسان‌ها درمقابل خودپسندی، قدرت‌طلبی، حرص و طمع، تزویر و آدم‌فروشی، طعم مرگ را زیباتر از زشتی‌ها برمی‌شمارد: «حقیت، این مرگ است» (سلین، ۱۳۷۷: ۲۰۰). ازورای این گفتگو و زبان غیررسمی نمی‌توان به یک روی‌کرد گفته‌پردازی

ارجاعی[1] متنی بسنده کرد؛ بلکه اصل مکالمه‌ای متنی زبان سلین با شناسایی کنش‌های زبانی[2]، ذهن و اندیشهٔ مردمی را درسطحی گسترده آشکار می‌کند.

استفاده از این زبان نمادین و طنزآمیز، فرایندی خودکار است که سبب طرح فرضیه‌هایی گوناگون ازسوی دانشمندانی از فروید تا لاکان درعرصهٔ زبان هجویه‌ای- اجتماعی شده است: «لاکان با معرفی یک دگرگونی اساسی تصور سوژهٔ انسانی همچون محصول زبان، اقرار می‌کند که ضمیر ناخودآگاه همچون یک زبان، ساختاربندی شده است. این زبان خلاق، این سطح سمبولیک، همان هویت انسانی است» (دوس، ۱۹۹۲: ۱۳۱). ژولیا کریستوا نیز به‌سهم خود، با الهام‌گیری از اندیشهٔ فروید دربارهٔ زبان، هویت و ناخودآگاه، اختصار و تراکم گفتاری[3]، اذعان می‌کند که

> وقتی فروید از زبان سخن می‌گوید، تنها آن سیستم گفتمانی مورد نظر نیست که در آن، سوژه خود را چارچوب داده ویا خود را تخریب می‌کند. برای آسیب‌شناسی روان‌تحلیل‌گرایانه، این خود جسم آدمی است که سخن می‌گوید (کریستوا، ۱۹۸۱: ۲۶۹).

همان طور که «برای فروید، خواب، یک زبان واقعی محسوب می‌شود که سیستم نشانه‌ای و ساختار نحوی و منطقی خود را داراست و فاعل انسانی در درون این زبان، خود را سازمان داده ویا تخریب می‌کند» (کریستوا، ۱۹۸۱: ۲۶۹)، برای سلین نیز سکوت‌ها، قاعده‌شکنی جمله‌ها، آشوب‌زایی واژگان و تشویش‌آفرینی پاراگراف‌ها نه‌تنها همچون یک زبان، بلکه مانند تعبیر فرویدی یک جسم درقالب قهرمانان داستانی مثل باردامو در *سفر به انتهای شب* و فردینان در *مرگ قسطی* عرض اندام می‌کند:

> چیزی که تو بهش می‌گویی قوم، فقط یک تودهٔ گندیده، کرم‌خورده، شپشو، بی‌حال و دست‌وپاچلفتی است مثل من و امثال من که گرسنگی و طاعون و سرما از چهارگوشهٔ عالم فراری‌شان داده و اینجا انداخته... (سلین، ۱۳۷۷: ۲).

از این روی، واکنش‌های پارانویایی شخصیت‌هایی چون باردامو، فردینان، کورسیال، لولا، سوستن، ژول، باریتون و... بیان تأثیر عمیق ثانیه‌های جنگ در درون انسان‌ها و سرنوشت محتوم شخصیت‌هایی است که گرفتار کلمات بی‌پروای سلین می‌شوند. نمونهٔ این مسئله، تخیل‌پردازی

1. Référentielle
2. Actes de Langage
3. Condensation

سلین پس‌از خودکشی کورسیال در رمان *مرگ قسطی* است: «بیشتر از یک سوراخ، اندامش... با لبه‌های چسبناک، وانگهی مثل یک توپ خونی مسدود... پاتهٔ بزرگ، و سپس شهرهایی که تا طرف دیگر جاده می‌تراویدند...» (سلین، ۱۳۸۷: ۵۵۷). واژگان این زبان عامیانهٔ تند[1] با حضور در یک نوشته، گاهی با زایش خنده‌ای نیش‌دار، همهٔ تابوهای زبان‌شناختی را به زوال می‌کشد. خود سلین نیز همین‌گونه می‌اندیشد: «شما گفتید که این زبان سریع می‌میرد؛ پس این زبان زیست و تا زمانی که من به‌کار می‌گیرم، زندگی می‌کند» (سلین، ۱۹۸۸: ۱۹۹)؛ همان طور که سیمون دو بووار[2]، بانوی فیلسوف و رمان‌نویس فرانسوی در قرن بیستم، دربارهٔ خودشکنی‌های زبان داستانی و روایی سلین می‌گوید: «سلین، ابزار جدید، نگارشی زنده همچون گفتار و درشتی و زمختی را آفریده است» (دو بووار، مجلهٔ ادبی، ۱۹۹۱: ۳۹).

با نگاهی مختصر به بخش‌های مختلف رمان *سفر به انتهای شب* درمی‌یابیم که فردینان باردامو الگویی بسیار برجسته از تخریب آشکار زبان سنتی و بی‌مخاطب است و در گریز از دشمنی و زشتی اخلاق انسان‌ها بی‌دریغ گم‌راه می‌شود. خود سلین نیز در این آرزو بود که «روایتی که از حقیقت ارائه می‌دهد، ازطریق مهملات بدرخشد» (سحابی، ۱۳۸۲: ۷۲). به‌تعبیری می‌توان سلین را یک واژه‌نگار نامید؛ یک سبک‌شناس که در بازسازی هنرمندانهٔ واژگان متعلق به دستگاه گفتاری زنده و پراحساس دریغ نمی‌کند: «سیل گفتار پراکنده، واقعیت زیست‌شناختی و احساساتی، ابتدایی‌ترین و واپس‌گرایانه‌ترین احساسات را بیان می‌کند: واقعیت دنیای پیش‌استدلالی، پیش‌زبانی، جایگاهی که گفتار به سکوت منجر می‌شود و کلمات به اشیاء ارجاع داده می‌شوند» (دِتروئل، ۲۰۰۰: ۸۱).

شاید منتهی‌شدن زبان به سکوت، بیانگر آن است که زبان و تصویرهای آن، قادر به بازنمایی سطحی درون، احساسات و عواطف، و نفرت و شادمانی انسان‌ها نیست؛ بلکه ورود به حوزه‌ای است که مِرلو پونتی آن را تن‌مدار یا جسمانی می‌خواند؛ بدین شرح که گوشت و پوست دنیا به صحنهٔ زبان می‌آیند؛ نه صرفاً واقعیت‌های عینی (مرلو پونتی، ۱۹۶۰: ۱۴ و ۲۸). در این نزاع میان

1. Argot
2. Simone de Beauvoir (1908-1986)

انسان و واژه، اضطراب و پریشانی، ماهیت‌های غم‌انگیز از طبیعت انسانی فرد را به فرار از حالت‌های عاطفی وادار می‌کند. به‌نظر کریستوا، هرگونه تفسیر بالطبع روان‌شناختی و روان‌کاوانه، رمان‌های سلین را صرفاً «درحیطهٔ به‌زیرسؤال‌کشیدن هویت سوژهٔ انسانی و سمبولیسم» (گودار، ۱۹۹۱: ۹۱) نشان می‌دهد. ارجاع‌ها و لذت‌های جسمانی، تنفر و آلودگی‌های واژگانی، و خشونت گفتمانی درعرصهٔ جنگ، همگی از توهم زیستی انسان در آثار این نویسنده سخن می‌گویند و سرانجام، کلید رهایی را در مرگ و حقیقت می یابند.

۵. درجستجوی زبانی اصیل و بی‌تصنع

سلین با گستردن تمامی سبُک‌سری‌های نوشتاری درطول داستان و انتقال درون پرهیجان خود به خواننده، در سبک، نوآوری می‌کند. وی با حذف نکته‌گذاری‌ها درطول پارگراف‌ها و استفادهٔ بیش‌ازحد از علامت‌های تعجب (!!!) و سؤال (؟؟؟)، ساختار نحوی و سنتی نوشتار را چون زلزله‌ای درهم فروریخته و جمله‌های معترضهٔ [تند و صریح] را در سراسر آثار خود پراکنده است:

> این یارو از کجا می‌داند که من دیوانه‌ام یا نه؟ مگر توی کلّه‌ام است؟ یا توی کلّهٔ تو؟ حتماً باید اینجا باشد که بفهمد؟... بزنید به چاک! جفتتان... بروید بیرون از خانهٔ من!... از زمستان شش‌ماهه هم بدترید!... (سلین، ۱۳۷۷: ۲۷۰)

سلین با انباشتن عناصر زمانی و مکانی روایت و تنوع متناقض صداها، به داستان‌هایش صورتی چندروایی داده و با استفاده از حالت‌های منادایی، خطابی و پرسشی کوشیده است تا بی‌نظمی‌ها و فروپاشیدگی‌های زندگی را پیوند زند: «این [زبان] در بیان تعویض واژگان، همچون انتقال سریع و آنی احساسات متعارض، به ابزاری درجهت افشای ناراستی‌ها، فضاحت‌های درونی تبدیل می‌شود» (میرو، ۱۹۹۶: ۱۱۷ تا ۱۲۰).

بدین‌سان، احساس و عاطفهٔ آدمی چون بازیچه‌ای در دست نویسنده، دست‌کاری می‌شود و درطول موج‌های لطیف و خشن نوسان پیدا می‌کند. ساختار نحوی که این‌گونه متورم و قطعه‌قطعه می‌شود، منشور احساسات آدمی را در ورطهٔ حوادث تند و خشن قرار می‌دهد و ترکیب‌بندیِ زشت و درهم‌خوردهٔ انسان و جهان را ترسیم می‌کند. در پرداختن به این نابسامانی‌های درون متن،

بهره‌گیری از اندیشه‌های ژان بلمن- نوئل[1]، گامی دیگر در گشودن پرده‌های ابهام‌برانگیز و دهشتناک متون نوشتاری سلین است. ژان با تحلیل بسیاری از حکایت‌ها و داستان‌ها، دقت در ساختارهای متنی و گوش‌فرادادن به صداهای یک متن، و نیز با فراست، ضمیر ناخودآگاه متن را درقالب تصویرهایی برجسته می‌کند. برحسب این تحلیل و کاوش در متون منثور سلین، اعماق درونی اثر اعمّ‌از صداها، مکث‌ها، سه‌نقطه‌ها، فریادها، اصوات ناهمخوان، بُرش واژه‌ها، تصویرهای آزارنده، احساسات نابهنجار، همه بر درون پرآشوب متن اعتراف می‌کنند که با خوانش‌های مکرر، رگه‌هایی از پیچیدگی‌های روحی، روان‌رنجوری[2] و روان‌پریشی[3] شخصیت‌های داستانی آشکار می‌شوند؛ بنابراین، در موافقت با این نقاد روان‌کاو باید گفت: «هر تفسیری دارای یک کانون است؛ باوجود این، وظیفهٔ اصلی ما ارائهٔ یک دستورعمل هسته‌ای ویا یک‌نوع معادله نیست؛ بلکه مبتنی بر دریافت تکانه‌های ضمیر ناخودآگاه است که در بخش‌های مختلف ظاهر می‌شوند» (بلمن-نوئل، ۱۹۹۶: ۹۰). اگر آهنگ و بار معنایی این خطاب‌ها، مکث‌ها و سکوت‌ها مهم جلوه می‌کنند، به این دلیل است که آوای زبان آدمی با عمیق‌ترین خاطره‌ها و غلیان‌های گفتاری و سرکوب‌های درونی پیوند خورده است: «هر تلاشی درعرصهٔ نوشتار، برای به‌دست‌آوردن سهمی از پویایی ضمیر ناخودآگاه و ادغام‌کردن آن در یک پروژهٔ نظم ادبی، برروی یک تعادل نامحتمل مابین واگذاری و کنترل، اساس می‌گیرد» (گودار، ۱۹۹۱: ۸۸).

نقش قدرت بیان و چگونگی انتقال پیغام، فرایندی است حاصل ایجاز و چالش ذهنیت؛ از این رو، «پروژهٔ سلین مبنی‌بر انتقال گفتار در درون نوشتار، شامل حمل‌کردن خود دال‌ها و صورت‌های بیانی، این لبهٔ سرریز احساسات است که سلین آشکارکردن آن را در نظم زبان، درسر می‌پروراند» (کریستوا، ۱۹۸۰: ۲۲۷). به‌سان جنگ دنیای خارج انسانی، خواننده نیز در تداعی پرهیاهوی بین عصر و سبک نویسنده درگیر می‌شود و تنها راه گریز و نجات از آن، «تفکیک جمله و زنجیره‌های اسمی، عوامل شناسگر دستوری، قیود و متمم‌های حذفی، جملات اسمی و غیره» (دسون، ۲۰۰۱: ۱۸۱) است. گاه قدرت بیانی واژگان موجود، برای سلین ناقص و ناکارآمد است و به‌لحاظ روان‌شناختی، این

1. Jean Bellemin-Noël
2. Névrose
3. Psychose

واژگان نمی‌توانند به درون فکر و جسم خواننده نفوذ کنند. یکی از بنیان‌های نثر نوشتاری سلین، ابداع واژگان جدید[1] است و این نویسنده درحوزهٔ مورد بحث در قرن بیستم، تقریباً بی‌نظیر عمل کرده است. تغییرهای صوری یک واژه، تداعیگر مفهوم ثانوی برای آن است ویا کاربرد واژه‌ای که در حاشیهٔ معنی خود قرار گرفته است؛ مانند: "un paquebot qui mouille " به‌جای " qui embarque en paquebot de mer" (به‌معنای بر یک کشتی دریایی سوار می‌شود) ویا "enfant tardif" به‌جای "retardé" (به‌معنای کودک عقب‌مانده) (سلین، ۱۳۸۷: ۱۲۸ تا ۲۳۱)؛ همچنین می‌توان بسیاری از واژگان دوتایی را یافت که به‌طرزی شگفت‌انگیز، روی هم چیده شده‌اند؛ مانند: "on ascensionne" (به‌معنای صعود می‌کنیم) (*از قصری به...*، ۳۳۵)، " les armées décessent pas de bouger" (به‌معنای ارتش‌ها از حرکت و جنب‌وجوش دست برنمی‌دارند). در اینجا، پیشوند تقلیل و تضعیف و اضافی dé برروی فعل Cesser (متوقف‌کردن)، عامل تشدید عمل‌کرد این فعل است (از قصری به...، ۲۴۵). سلین در بازی با بسیاری از پیشوندها و پسوندها در واژه‌گزینی، نوآوری می‌کند و با ساقط‌کردن کارکرد سنتی و معمول، فضای متنی را به‌سوی گونه‌ای بدبینی هدایت می‌کند: défaite (شکست و ناکامی)، détour (مسیر انحرافی- ترفند)، débacle (شکست- نابودی)، débine (فلاکت) و واژه‌هایی همچون: phrasibule که تعریف تحقیرآمیز سلین از جمله است ویا rhétoreux که تعریف تحقیرآمیز از معانی و فن بیان است و درست هم‌وزن با واژهٔ cancéreux به‌معنای «سرطانی» ساخته شده است. گاه این عبارت‌سازی‌ها تشابهاتی بسیار مضحک هستند؛ مانند: noirs pustuleux (سیاه‌های تاولی) (سلین، ۱۳۷۷: ۱۴۰)، balles pointilleuses (گلوله‌های ایرادگیر) (سلین، ۱۳۷۷: ۱۶). وی تا جایی پیش می‌رود که با بازنمایی این واژگان، به‌طور ضمنی، تخریب و نابسامانی زندگی انسان را هدف قرار می‌دهد؛ درنتیجه، جابه‌جایی واژگان درسطح ساختارهای نحوی، پیشوندسازی‌های متعدد و پسوندسازی‌های نامنتظره، معنی‌بخشی اسم‌ها، همگی به تضعیف چیدمان نحوی[2] کمک می‌کنند.

1. Néologisme
2. Syntaxique

ازنظر سلین، صحبت از یک انسان‌گرایی سرخورده و به‌انتهارسیده، باور به گونه‌ای خیرخواهی ذاتی معطوف به انسان را دریغ می‌کند و می‌تواند عرصه را برای اندوهی بی‌پایان، کاملاً باز کند. از این دیدگاه، نگارش، بخش تاریک وجود انسانی را درمقابل همگان نمایان می‌کند.

اندیشه‌های آدمی، در مفاهیمی ریشه دارند که صرفاً توسط زبان، قابل انتقال و طرح‌اند. همین زبان، فاعل درهم‌تنیده و مادّیت در خود، توده‌های [بی‌شکل] همین اندیشه‌ها را به‌تصویر می‌کشد. برپایهٔ برداشت‌های دریدا[1]، گاهی همین زبان به‌لحاظ ماهیت خود، به نگارش تبدیل می‌شود: «درقالب زبان نباید تنها به بیان تفکر درقالب واژگان بسنده کرد؛ بلکه زبان اشاره‌ای و هرگونه بیان دیگر فعالیت روانی، همچون نگارش» (دریدا، ۱۹۶۷: ۳۲۶). درواقع، نوشتار به‌سان مجرا و اُفقی عمل می‌کند که با ثبت اَشکال، بستری برای تعریف انسان، مادّه، طبیعت و عناصر آن فراهم می‌آورد: «باید از نزدیک، آنچه را که فروید ما را درمورد [قدرت نگارش] به‌سان [گشودگی در تکرار روانی این مفهومِ عصب‌شناختی] به تأمل وا می‌دارد، بررسی شود» (دریدا، ۱۹۶۷: ۳۱۷).

۶. زیبایی‌شناسی نواخت هیجانی و آهنگین زبان نوشتاری سلین

آهنگین‌بودن متن سلین باعث می‌شود آمیختگی‌ای عمیق بین هیجان عاطفی و غم‌انگیز به‌وجود آید و گفتار متنی، خود را در چهارچوب‌های خشک و یک‌نواخت محبوس نکند. در آثار وی، خنده‌ها- که زاییدهٔ یک موقعیت هزل‌آمیز هستند- پشت‌سر هم تکرار می‌شوند تا تمسخری[2] تیز و دردآلود را پدید آورند؛ زیرا جریان کلامی این نویسنده با پراکنده‌گویی‌ها و تناقض‌گویی‌های متناوب شخصیت‌ها، با حالت‌ها و اصوات خاص خود، همچون والس به‌رقص درمی‌آید: «موسیقی همه‌جا موج می‌زند... و تصور می‌کنیم که کاملاً در داخل آن هستیم... و این نوعی سراب است...؛ مثل‌اینکه در سروصداها غوطه‌ور هستیم...» (سلین، ۱۳۸۷: ۲۱۴). در عمق این کلام آهنگین، مؤلف دیگر تولیدکننده نیست؛ بلکه محصول گفتار و نوشتار است. هانری گودارد در اثر خود به‌نام *سلین*

1. Jacques Derrida
2. Ironie

افتضاح، با بررسی بسیاری از رمان‌های سلین، ازورای صفحات هجویه‌ای، ابهام‌آمیز و خشونتوار انسانی و اجتماعی، اذعان می‌کند که

> آن چیزی که همراه‌با سلین، همه‌چیز را تغییر می‌دهد، شدت جدل همچون شدت شعور تراژیک است و آن چیزی که درست به قلب تغزل و سبک غنایی رخنه می‌کند، بُعد خنده‌دار است و خوانندگان بدون‌اینکه به آن حساس باشند ویا نباشند، خود را متعهد، در گفتگویی بی‌صدا با سوژهٔ خود می‌یابند (گودار، ۱۹۹۴: ۸۱).

از سوی دیگر، در آثار سلین، تراژدی زندگی بشری تنها درقالب نثر بیان نشده است؛ بلکه ترانه‌ها و سرودهایی بسیار نیز در نوشته‌هایش وجود دارند که به آثار وی غنایی خاص بخشیده‌اند؛ مانند سرود «قوانین[1]» به سال ۱۹۳۶ که سبب ساخته‌شدن رمان *داستان پریان ۱* شد. از این منظر، سلین شیوهٔ نگارشی را بنیان نهاد که بین شعر و احساس واقعی منثور قرار دارد و تراژدی زندگی را با تمام وقاحت، درمقابل مرگی گستاخ قرار می‌دهد:

> تو این مساعدت زیبا را خواهی دید،
> تو خواهی دید چگونه آدمی می‌رقصد،
> در گورستان بزرگ بُنزآنفان،
> آیا باید به این رفقا گفت که جنگ پایان یافته است؟ (*داستان پریان I*، ۱۳۰)

در بسیاری از موارد، موسیقی متن کلام با آهنگ نفوس حیوانی، به‌خوبی عجین می‌شود: «[...] ... من، همان پری باشکوه و نیرومند است، شور و شعف من!... و در موسیقی!... و اُپرای کوچولو!» (*داستان پریان II*، ۴۱۵). در این ترکیب مفاهیم و انتقال گفتمان آهنگین زبان عامیانه، شیوهٔ موسیقایی درد و رنج انسانی نیز آرمیده است. و گاه درجهت مخالف حضور دیگری، نمایان می‌شود و گسیختگی نوشتاری را رواج می‌دهد:

> سلین همان زمانی‌که رویای یک نظم اجتماعی را درسر دارد، نظمی که برروی نژاد و عقلانیت پنهان برنامه‌های عظیم بهداشتی، بنیان گرفته، و با سرکوب غرایز، تحت لوای نوشتار، تلاش

1. Règlement

دارد تا آنچه را که در یک گفتار ازپیش‌سامان‌گرفته وجود دارد، افشا کند... (گودار، ۱۹۸۵: ۱۹۱).

همین واژگان موسیقایی با رنگ هنرمندانه، تجربهٔ غم‌انگیز دنیا را مسخ‌گونه نشان می‌دهند و به تغزلی منثور توسل می‌جویند: «من آوازخوان‌های به‌زوال‌کشیده را دوست دارم...» (*گفتگوها*، ۶۷). صفحهٔ آغازین رمان *سفر به انتهای شب*، مشتمل بر ابیات سرود حافظان سوئیس نیز این‌گونه شروع می‌شود: «زندگی ما یک سفر است؛ سفری در زمستان و در شب، و ما درجستجوی گذرگاه خود، در آسمانی که هیچ‌چیز نمی‌درخشد» (سلین، ۱۳۷۷). زیبایی‌شناختی رقص نیز درعرصهٔ داستان‌پردازی می‌تواند به جذابیتی خیالی و شیطانی تبدیل شود که در آن، موجود انسانی از خود بی‌خود می‌شود و به هذیان‌گویی روی می‌آورد.

۷. سلین: نویسندهٔ مدرن یا پست‌مدرن؟

اگر پست‌مدرنیسم را درمعنای «بحران مدرنیتهٔ جوامع غربی» (ژیمنه، ۱۹۹۷: ۴۱۸) و برداشت لیوتار[1] را از «برههٔ گاه‌شماری هنر» (لیوتار، ۱۹۸۸: ۱۰۸) درنظر بگیریم، بنابه دلایلی اعتراف خواهیم کرد که سلین نویسندهٔ پست‌مدرن نیست. وقتی رساله‌نویسانی چون لیوتار استنباط خود را از پست‌مدرنیسم مطرح می‌کنند، نوشته‌های [ادبیات] اخیر را- نسبت‌به سلین- مرجع خود قرار می‌دهند؛ حتی اگر ویژگی‌های (اولیه) را در متونی بسیار قدیمی همچون *دن کیشوت* ویا حتی *هزارویک شب* پیدا کنند، و این همان مسئلهٔ ناهمخوانی زمانی[2] است.

دو عنصر ذیل، قالب پست‌مدرن را بیشتر نشان می‌دهد: نخست تقلید[3] که یکی دیگر از نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم، یعنی ژان بودریار[4] فیلسوف، از آن به‌عنوان «ساختگی[5]» یاد می‌کند؛ دیگری به‌بحران‌درآوردنِ ادبیات رئالیستی که مدّعی بازنمایی واقعیت و درک جهان است.

1. Jean-François Lyotard
2. Anachronisme
3. Parodie
4. Jean Baudrillard
5. Simulacre

در این آشوب جهانی، نویسندهٔ پست‌مدرن، ادعای برقراری نظم نمی‌کند و در مقامی نیست که بر گفتار و قضاوت‌های خود تسلط داشته باشد؛ درنتیجه، خودِ مسیر برای تثبیت بی‌نظمی [در متن]- یعنی به‌صورت تکه‌تکه و گسسته- هموار می‌شود. نمونهٔ این‌نوع نگارش، رمان‌های ساموئل بِکِت ویا ژرژ لویی بورژ[1] است. در این‌گونه آثار، نویسنده نه‌تنها دیگر از دردست‌داشتنِ تضمین معنای جهان، بی‌بهره است؛ بلکه به‌صورتی بی‌وقفه، به تجربهٔ آن‌قسم ادبیات، طعنه و ریش‌خند می‌زند که صرفاً برای بیان فقدان معنا، بی‌کفایتی نگارش، ساختار و بازی ارجاع‌های خود به متون دیگر نوشته می‌شود؛ بدین‌سان، سلین در متون روایی خود، به سنت کلاسیک متمایل می‌شود؛ چون راوی دارای دانش و قضاوت‌های مطمئن خود است، داستانی را حکایت می‌کند که شخصیت‌هایش دارای وجوه روان‌شناختی هستند و به‌صورت بی‌وقفه، درمعرض نگاهی جامعه‌شناختی قرار دارد که به طبقات پایین جامعهٔ فرانسوی درطول جنگ جهانی اول معطوف است.

از سوی دیگر، ریش‌خند سلین، از خودش ویا نوع ادبی رمان نشأت نمی‌گیرد؛ بلکه می‌توان با نسبتی اخلاق‌گرا او را بدین صورت سنجید که برخی ویژگی‌های جهان معاصر مانند پوچی جنگ، استعمارگرایی فرانسه، بی‌عدالتی‌های رایج در جامعهٔ فرانسه، پیش‌رفت‌های نمایشی و متظاهرانهٔ آمریکایی و... را محکوم می‌کند. تنها برخی از آخرین متون روایی سلین، ویژگی‌های پست‌مدرن را درون صورت شکافتهٔ[2] ساختارشان، همراه‌با مشخصه‌ای گسسته در خود دارند. جدا از آنها:

> سلین یک رمان‌نویس مدرنیته است و این مدرنیته، از یک دیدگاه انتقادی واقعیت و با یک ویژگی جهان‌شمول نگارشی سلین به دنیا و ارجاع دائمی به یک تجربهٔ زیستی بیان می‌شود. این مدرنیته توسط [زبانی] عامیانه و تند- که هذیان‌های نویسنده را تغذیه می‌کند- تحول یافته و به‌کار گرفته می‌شود (آنگلر، ۱۹۹۳: ۱۵).

بنابراین، نویسنده تلاش می‌کند تا حکایت خود را وصله زند و جریان داستانی را دوباره به‌چرخش درآورد که ضعیف شده است و هرگز به مرحلهٔ تکوین نمی‌رسد. این‌گونه نگارش، بیشتر، نوشتاری به‌صیغهٔ اول‌شخص است و این‌نوع گزاره‌پردازی[3]، ساختار روایی نیست؛ زیرا کاملاً به

1. Jorge Luis Borges
2. Troué
3. Énonciation

یک ذهنیت تن می‌دهد؛ به‌این دلیل، مدرنیته با وجهی منحصربه‌فرد که شخصیت و خودکامگی خود را بیان می‌کند، در آثار سلین نمود می‌یابد و خود را درمقابل شکل غیرشخصی و واقعیت مطلق گزاره‌پردازی رئالیستی قرار می‌دهد.

۸. نتیجه‌گیری

سلین با شکستن هنجارهای رایج درحوزه‌های گفتمانی و اجتماعی با زبان تلخ و گزندهٔ خود، تاریخ و ذهنیت‌هایی را ترسیم می‌کند که گذر از مشقت‌های بشری، صورت‌های پلید جنگ، روحیهٔ خشونت‌طلب و ریاکار انسان‌ها و چهرهٔ مدرن جامعه‌های انسان‌ستیز را آشکار می‌کنند. به‌کارگیری تمام ترفندهای سنت‌شکن متنی و زبان عامیانهٔ تند، اصوات و مکث‌ها، حذف‌ها و بریدگی‌ها، سبب بروز تغییرهایی اساسی در دال‌های نوشتاری می‌شود و جهانی را نقاشی می‌کند که انسان با ادراک پدیدارشناختی و تجربهٔ تاریخی خود در دنیایی همرنگ‌طلب، شاهد شکست و سرکوب امیال آرمانی و جاه‌طلبانهٔ خود است.

سلین از همان متن‌های آغازینش، یعنی آنهایی که سبب محبوبیت او شدند، رمان را وارد جریان مدرنیته می‌کند؛ نخست برای اینکه وی مبتکر نگارشی است که اصول زیبایی‌شناسی[1] پذیرفته‌شده را دگرگون می‌کند و اصالت زبان شفاهی، بی‌پردگی زبان عامیانه را درمقابل زبان آراستهٔ نوشتاری قرار می‌دهد. این منشور نگارش درباب آنچه حکایت شده، نشانگر مدرنیته است و نمونهٔ آن، تمایل گوستاو فلوبر برای نوشتن داستانی دربارهٔ هیچ[2] است. علت دوم این مسئله، آن است که داستان ذکرشده بیشتر یک بهانه است تا هدف برای رمان‌نویسی که قبل‌از هر چیز، شعور رایج و تابعیت‌پذیر دوران را به‌هم می‌ریزد و بیشتر شیفتهٔ ماجرای نگارش[3] است (ریکاردو، ۱۹۷۱: ۳۲).

همین واژه‌گزینی‌ها، پراکنده‌گویی‌ها درقالب فرازبان، همراه‌با نگرشی هستی‌شناختی، در پذیرش یا رد هنجارها ساخت‌های جامعه‌شناختی را در نوشتار سلین نهادینه می‌کند؛ حال آنکه

1. Les Codes Esthétiques
2. Rien
3. L'aventure de l'écriture

همین زبان بهانه‌ای است برای درک جهان شیءواره و از سوی دیگر، برای تخریب آن در بحبوحهٔ ایدئولوژی‌ها و مسلک‌های فکری قرن بیستم.

درمجموع، واژگان بریده و نحو گسسته، استعاره‌ها و نمادها از ابزارهای بالفعل زبان عامیانه و خودمانی هستند که فرد را گرفتار کلام صریح و هیجان‌های دردآلود و شوق‌آور می‌کنند و ظرافت و حساسیت اجتماعی را به خواننده انتقال می‌دهند. از این منظر، زبان هیجان‌های درونی آدمی، زبانی است زنده و پویا که در مسیر رهایی انسان از دغدغه‌های زندگی و جهان پیرامون خود، راهی برای فرار می‌جوید و در زبان گفتار، منزل می‌گزینند.

منابع

- سلین، لویی- فردینان (۱۳۷۷). ***سفر به انتهای شب***. ترجمهٔ فرهاد غبرایی. تهران: جامی.

- ---------- (۱۳۸۷). ***مرگ قسطی***. ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز.

- سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸). ***دورهٔ زبان‌شناسی عمومی***. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: نشر هرمس.

- عباسی، علی (۱۳۸۶). «ساختار روایی *سفر به انتهای شب*، اثر لویی فردینان سلین». ***نشریهٔ قلم***. سال اول، ش ۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۴، ص ۲۵-۵.

- -------- (۱۳۸۶). «بررسی گونه‌شناسی روایی در *مرگ قسطی*، اثر لویی- فردینان سلین». ***نشریهٔ قلم***. سال سوم، ش ۶، پاییز و زمستان، صص ۲۶-۵.

- هِیمن، دیوید (۱۳۸۲). ***لویی- فردینان سلین***. ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: نشر ماهی.

- Aebersold, Denise (1979). *Céline, Un démystificateur Mythomane*, Paris: Lettres Modernes Minard.

- Anglard, Véronique (1993). *Céline*. Paris: Nathan.

- Barthes, Roland (1972). *Le Degré Zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.

- ---------- (1985). *L'Aventure Sémiologique*. Paris: Seuil.

- Bellemin-Noël, Jean (1996). *La Psychanalyse du Texte Littéraire*. Paris: Nathan.

- Céline, Louis-Ferdinand (1988). *Entretiens Avec le Professeur Y*. Paris: Gallimard.

- ---------- (1992a). *D'un Château l'autre*. Paris: Gallimard.

- ---------- (1992b). *Féerie Pour une Autre Fois I, II*. Paris: Gallimard.
- ---------- (1992c). *Guignol's Band*. Paris: Gallimard.
- ---------- (1992d). *Rigodon*. Paris: Gallimard.
- ---------- (1992e). *Nord*. Paris: Gallimard.
- ---------- (1995a). *Mort à Crédit*. Paris: Gallimard.
- ---------- (1995b). *Voyage au Bout de la Nuit*. Paris: Gallimard.
- Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la Différence*. Paris: Éd. Seuil.
- Dessons, Gérard (2001). *Introduction à la Poétique*. Paris: Nathan.
- Destruel, Philippe (2000). *L'écriture en Conflit*. Paris: Nathan.
- Dosse, François (1992). *Histoire du Structuralisme*. Tome 2. Paris: Éd. La Découverte.
- Freud, Sigmund (1927). *Essais de Psychanalyse*. Paris: Payot.
- Godard, Henri (1985). *Poétique de Céline*. Paris: Gallimard.
- ---------- (1991). *Voyage au Bout de la Nuit*. Paris: Gallimard.
- ---------- (1994). *Céline Scandale*. Paris: Gallimard.
- Huchet, Jean-Charles (1993). *Mort à Crédit de Céline: Une Naissance Payée Comptant*. Paris: PUF.
- Jimenez, Marc (1997). *Qu'est-ce que L'esthétique*. Paris: Gallimard.
- Kristeva, Julia (1980). *Pouvoirs de L'horreur*. Paris: Seuil.
- ---------- (1981). *Le Langage, Cet Inconnu, Une Initiation à la Linguistique*. Paris: Seuil.
- Lyotard, Jean-François (1979). *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir*. Paris: Éd. Minuit.
- ---------- (1988). *Le Postmodernisme Expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, Biblio Essais.
- *Magazine Littéraire* (1991). n° 292.
- Merleau-Ponty, Maurice (1960). *Signes*. Paris: Gallimard.
- ---------- (1964). *Le Visible et L'invisible*. Paris: Gallimard.
- Miraux, Jean-Philippe (1996). *L'autobiographie, Écriture en soi et Sincérité*. Paris: Nathan.
- Pierrot, Anne-Herschberg (2003). *Stylistique de la Prose*. Paris: Belin.
- Ricardou, Jean (1971). *Pour une Théorie du Nouveau Roman*. Paris: Seuil.

- Schoch, Marianne (1978). «Problèmes Sociolinguistiques des Pronoms D'allocution: "tu" et "vous", Enquête à Lausanne». in *La Linguistique: Revue de la Société Internationale de Linguistique Fonctionnelle.*

This document was created with Win2PDF available at http://www.win2pdf.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.