

دوفصلنامه علمی - پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهراء (س)

سال چهارم، شماره ۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۱

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

الله شکر اسداللهی^۱

وحید نژادمحمد^۲

تاریخ دریافت: ۸۹/۱۲/۷

تاریخ تصویب: ۹۰/۹/۶

چکیده

صورت داستان‌پردازی و پردازش مفهومی رمان‌های قرن بیستم در حیطه‌های روایت‌بخشی، ساختارسازی، محتواگرایی و واژه‌گزینی، از دغدغه‌های اساسی نویسندگان به‌شمار می‌رود و ایدئولوژی و نظام جهان‌بینی افسارگسیخته رایج در این عصر را تحت‌الشعاع قرار داده است. ادبیات معاصر فرانسه، در پی ورود پرهیاهوی لویی - فردینان سلین به عرصه رمان‌پردازی قرن بیستم، در کالبد‌های ابداعی و ساختار شکنانه، 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؛ در نتیجه، 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 مقاله حاضر، صورت‌های مختلف و تأثیرگذار این عناصر گفتاری، زبانی و ساختاری را بررسی کرده و با کنکاش در رمان‌های این نویسنده برجسته قرن بیستم، وجوه و شاخص‌های سنت‌شکن داستانی وی را با تکیه بر برخی اندیشه‌های معاصر، در حیطه‌های متن، زبان، نوشتار و ساختار شکنی، 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، همه قوانین نگارشی و کلاسیک داستان‌پردازی را به تمسخر می‌کشند. لویی - فردینان سلین از جمله نویسندگان درحوزه ادبیات جنگ کشور فرانسه در قرن بیستم محسوب می‌شود که به‌شدت تحت تأثیر جنگ‌های جهانی قرار گرفته و در اسنادها 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 خودکامه زبان داستانی وی در بحبوحه ادبیات جنگ، ارزشی افزون بخشیده است؛ به عبارت بهتر، بیان محتوای رمان، در پستی و بلندی‌های سکوت و فریاد انسانی، معرف آن «بیان احساسی و ساختار اظهاری است که غالباً به درهم‌آمیختن سلسله‌مراتب نحوی، به نفع یک [ضرب‌آهنگ گفتاری و شفاهی] منتهی می‌شود» (آن - هرشبرگ پی، 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 عامیانه تند، خسته از تکرار و دلهره، در تأثر لحظه‌ها فرومی‌رود و زمان را با نفس‌های اصوات، زنده می‌کند. در مقاله 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 و یا پست‌مدرن، بحران زیبایی‌شناختی ادبیات را به‌تصویر می‌کشد؟ در این بازنمایی، هنجارهای جامعه‌شناختی زبان نثر سلین، در مقایسه با گذشته، در چه قالب‌هایی تغییر می‌کنند؟ در مجموع، در قالب این چالش‌ها و تردیدهای نوشتاری، از یک سو و زبان عامیانه و خودمانی از سوی دیگر، سوژه 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^۱، رمان‌نویس مشهور اوایل قرن بیستم در فرانسه، به اوج رسانده بود - در درون هرج و مرج‌های زبانی فروپاشیده و زبان قانونمند و دستوری را به‌نفع زبان گفتاری^۲، هنجارشکنی کرده است. این زبان، خاصیت افشاگری اندیشه‌ها و هذیان‌های درونی و مستقیم خالق اثر را فراهم می‌آورد و بدون هیچ‌گونه خودسانسوری^۳ 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، در قالب 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^۱، قابل انتقال واژه‌به‌واژه، همچون زبان گفتار باشد» (گفتگوهای سلین، ۱۹۸۸: ۴۲).

در این آشوب زبانی، دیگر خواننده شاهد یک پارچگی متن و انسجام منطقی آن نیست. اگر این شیوه نوشتاری نبود و یکی از عناصر ناهنجار زبانی به کار گرفته نمی‌شد، این نظم آشوبگر هرگز پدید نمی‌آمد. زبان سلین، حامل بغض و عصیان است و خشم او را در برابر 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 نفس‌های متداول متن به‌شمار می‌روند که حیات و تداوم آن را تضمین می‌کند؛ زمانی که اسم‌های خاص و تکرار زیاد ضمیرها گفتمان داستانی را به‌گونه‌ای وارونه و ساختارهای غیرمعمول دستوری را به‌کمک نقطه‌گذاری‌های خیلی عامیانه، در طول داستان، طنین‌انداز می‌کنند:

... اطراف بانک فرانسه... میدان ویکتوار، خیابان پُتی‌شان... محله‌ام این بود... هرگز از خیابان لوور یا پاله‌روابال 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 ازین می‌رود و پیراستگی زبان از سنگینی قواعد مشهود می‌شود. بی‌تردید، در این توصیف‌های داستانی و شیوه‌های تعلیق، رک‌گویی، سکوت‌های غیرمنتظره و رابطه 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، زنجیره گفتار را در سطوح مختلف در دست می‌گیرد و هیجان‌های نویسنده را مستقیم به خواننده انتقال می‌دهد:

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

این واژگان درامتداد سطور و حذفیات، رنگ تأثیر و تألم را با نهایت ظرافت، از پریشانی تا آلودگی، از ظرافت تا تندی و خشونت، از سکوت تا فریاد، از ارزش‌ستیزی تا ارزش‌گرایی به خواننده 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 در پی ایجاد ارتباطی صریح است.

همین زبان ستیزه‌جو، به‌کمک واژگان، اصوات و تردی‌ها، گویای واکاوی اعماق ناشناخته و ناخودآگاه شخصیت‌هاست؛ از این روی، ادبیات جنگ‌آلود و خفقان‌آور سلین برای آرمان‌های درونی، جایگاهی باقی نمی‌گذارد و ساختار شکنی جمله‌ها و پاراگراف‌ها، هرگونه چیدمان دستوری و قانونمند را به‌نفع یک ابهام 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 در پی سازه‌ای ضد-انسجام، مدلول (معنا) را تخریب می‌کنند تا بی‌درنگ، در تصورات ذهنی خواننده و هریک از مفسران داستانی وی حضور یابند و تأثیر عمیق مدلول‌های خود را نفوذ دهند؛ همچون جمله‌های آغازین رمان سفر: «ماجرا^۱ این‌طور شروع شد. من اصلاً ذهن وانکرده بودم. اصلاً. آرتور گانات کوکم کرد. آرتور هم دانشجو بود. دانشجوی دانشکده پزشکی. رفیقم بود» (سلین، ۱۳۷۷: ۹). این ضمیر (ça^۲)، یکی از

۱. ça

۲. به معنی اینم - ماجرا (در ترجمه بخش آغازین از رمان سفر به انتهای شب)

نشانگان اشاری در زبان فرانسه گفتاری است که نظم روایت سنتی گذشته را در داستان‌پردازی به هم می‌ریزد و با تکرار گسترده خود در طول 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 بیش از پیش، درمقابل زبانی صریح قرار می‌دهد؛ همان طور که باردامو اذعان می‌کند:

همین جا باید بگوییم که من اصلاً از دهات خوشم نمی‌آید؛ نمی‌توانم با آن احساس نزدیکی کنم؛ همیشه به‌نظم غم‌انگیز می‌آید. ده یعنی چاله‌چوله‌هایی که تمامی ندارد، خانه‌هایی که مردمش هیچ‌وقت نیستند و راه‌هایی که به هیچ‌کجا ختم نمی‌شوند^۱ (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 شیوه جابه‌جایی واژگان و اصوات نیز به نویسنده امکان داده است که با ثبت آواها در گفتمان متنی، انحراف راوی را به سوی تک‌گویی درونی و مخاطب‌خواهی خود، بهتر بیان کند. شخصیت داستانی رمان سفر به انتهای شب، یعنی باردامو، حامل اندیشه‌های فردی سلین است، با عاریه گرفتن 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 همه‌جا حاضر^۱ [باردامو، فردینان و...] نیز با زنده‌نشان‌دادن این زبان و به تجربه‌درآوردن آنی آن برای خواننده، در بطن همه این خلاصه‌گویی و حذف‌های حاکی از خستگی مؤلف در ببحوحه جنگ ایدئولوژی‌ها و گفتارها می‌کوشد تا خواننده را هرچه سریع‌تر به سرمنزل مقصود رهنمون شود. دغدغه‌ها و وسواس‌ها در طول گذشته‌نگری‌های این نویسنده - که زائیده تجربه‌های یأس‌آور زبانی‌اش است - گفتمان کتابی وی را به ضد-نگارش و ضد-ادبیاتی تبدیل می‌کند که با گویشوار کردن منظم هرگونه نوشته‌ای مخالف است؛ در نتیجه، 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 کلیشه‌وار کردن دنیای شیء‌واره^۲ به کار می‌رود. دانای کل با صراحت کلام و زبان خود، با بیان بی‌رحمی‌ها و فساد جهان و نیت آلوده انسان‌ها، در [توصیف فضای نفرت‌انگیز] و کریه جنگ، بی‌وقفه، هجو را بهترین سلاح خود در برابر توده‌های گزیده انسانی برمی‌شمارد: احشاء داخلی شکم، بیماری‌های داخلی، گنبدیگی جسم انسان و حیوان، عریان‌نمایی‌ها، جراحات‌های خون‌آلود، حیوانات، صحنه‌های دفن، و... همچون این نمونه: «این قانون طبیعت است... در نزد 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 تا حد بی‌هوشی...» (شمال، ۲۱).

بدین ترتیب می‌توان دریافت که دنیای احساس‌شکن و «خیالی سلین با ضمیر ناخودآگاه در جدال است تا اینکه جزئیات زیاد داستان، مستعد ورود به آن، با حالت انعکاسی، بر روی این چارچوب باشد؛ همچون تجربه باردامو در رمان سفر به انتهای شب» (گودار، ۱۹۹۱: ۸۵). وی حتی هجونامه‌ای ضد کمونیستی را به نام اعتراف^۳ - که محصول اقامتش در شوروی سابق است - به سال ۱۹۳۶

1. Omniprésent
2. Réification
3. Mea Culpa

نگاشت؛ از این رو، درجه صفر نحوی آثار سلین، محور سبک شناختی آثارش را می‌سازد و همه شبکه‌های معنایی منظم را تا سرحد هذیان ویران می‌کند: «هذیان گفتن 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 در طول رمان ایجاد می‌کند که حقیقت فرد و جهان را نمایان می‌کند. شکل^۱ و محتوای^۲ ساختارهای روایی در آثار این نویسنده، با سادگی تمام و چهره شکسته، نشانگر تضاد جهان‌بینی‌های موجود و تنفر وی از ایدئولوژی انسان‌هاست و در نهایت، امتیاز عمل و کلام، به دست شکل بیان سپرده می‌شود؛ در نتیجه، زبان هنجارشکن، حیطه ناخودآگاه زندگی و اجتماع را چون یک روان‌کاو می‌شکافد:

دروغ، جماع، مرگ و هر کار دیگری غیر از این قدغن بود... در روزنامه‌ها، دیوارکوب‌ها، پیاده و سواره، با افسارگسیختگی تمام، و رای 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 افسارگسیخته انسان عصر را زندانی جبر قرار می‌دهد و آرمان‌ها و عشق فرد را به توهمی رانده همانند می‌کند؛ بنابراین، «در نزد سلین، بی‌نظمی [گسیختگی] نشانگر یکی از اشکالی است که آشوب ذهنی و عقیدتی را تحت پوشش قرار می‌دهد» (آنکگر، ۱۹۹۳: ۷۲).

در این ورطه پرتنش متن از نگاه خواننده، روان‌رنجوران جنگ جهانی اول، روی صحنه‌های داستانی ظاهر می‌شوند و گزینه‌های مرگ^۳، و عشق و زندگی^۴ 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 دوره نقاهتم را تا آنجا که می‌شد، کش می‌دادم و ابدأ حاضر نبودم به گورستان جهنمی خط اول جبهه برگردم، با هر قدمی که در شهر برمی‌داشتم، پوچی کشتار ما برایم روشن‌تر می‌شد (سلین، ۱۳۷۷: ۴۹).

۳. هنجارشکنی ساختاری و اجتماعی زبان

رابطه فرد با جامعه و جنگ و سرگشتگی‌های آن در بحبوحه امیال و آرزوهای سرکوب‌شده، موضوعی را شکل می‌دهد که در نوشته‌های داستانی، ردپای احوال به‌هم‌ریخته 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، از روی تمایلات درونی و آرزوهایمان می‌توان این‌گونه قضاوت کرد که همه ما به‌نوعی خطاکاریم (فروید، ۱۹۲۷: ۲۶۰).

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

باور به این مسئله که جامعه روز، با ایدئولوژی خود، زبان نو می‌خواهد و خواننده مفسر، درپی داستان و آرمان‌پردازی است، سلین را بیشتر در تنگنا قرار می‌دهد و تا سرحد خشونت و ناسزا پیش می‌برد. 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 درحوزه «نظریه حقارت سوژه انسانی و ادبیات» است، اعتراف می‌کند که نظریه زشتی و حقارت، با درج خود در سازوکار زبان روان‌کاوی لاکانی، نیازمند خوانشی پدیدارشناختی است که باید به انتها و یا نتیجه‌ای برسد: «توهم پستی که تداومی نداشته و به‌نگارش در نمی‌آید؛ مگر به شرط داشتن توان نشان‌دادن

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

پیکره آفریده‌شده توسط نوشتار عاطفی سلین، همان پیکره زمانه است که وی ما را به نظاره آن می‌کشاند؛ به عبارتی، تصویر مزن این ساختار گفتمانی، در همین تکرارها نشسته و این همان بازگشت به درجه صفر روایت هستی است. با توجه به اینکه هر جامعه، طبقات اجتماعی و طیف‌های زیرمجموعه این طبقات را دربر می‌گیرد که ارزش‌هایی را متناسب با جایگاه‌های خود، شامل می‌شوند، وابستگی به این طبقات نیز ویژگی‌های زبانی خاص خود را ایجاد می‌کند. در ارتباط میان متن و اجتماع، وقتی یک واقعه 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 زاویه 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 در قالب واژگان پرتلاطم احساسات و هیجان‌های امروزی، تنها واقعیت زندگی قلمداد می‌کند.

از سوی دیگر، ساختار آلوده اجتماع نیز به نوبه خود، زبان را به سیطره خود می‌کشد و انتخاب واژگان را تردیدآمیز می‌کند؛ در نتیجه، بیان [هویت فردی] در این هاله‌های تردید، در قالب یک نظام اجتماعی، به عهده همین زبان گذاشته می‌شود: «ضمایر و یا تعبیرات زبانی که هم‌زمان، در مقام سمبل‌های ساختار اجتماعی و نشانه تغییرات اجتماعی به کار می‌روند، همچون متغیرهای جامعه‌شناختی زبان، مد نظر قرار می‌گیرند» (شش، ۱۹۷۸: ۵۶).

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

است عنصر فرازبان برای خواننده، در درون عناصر نشانه‌شناسی و تفکیک زبان^۱ از گفتار^۲، اهمیت پیدا می‌کنند. این نظریه‌پرداز ساختارگرا، پساساختارگرا و معتقد به گذر از تفکیک معنا و تضادها، بر این باور است که:

عمل کرد نگارش، ایجاد اندوخته‌های زبانیست. این اندوخته‌ها بالاجبار، به یک گرفتگی خاص ارتباط زبان‌شناختی مربوط می‌شوند (شی‌سازی زبان)؛ از این رو، نوشتار، ادبیات‌هایی را به وجود می‌آورد و ازورای همین ادبیات‌هاست که توده جامعه، واقعیت خود را در قالب 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 سازنده خود قرار گرفته است؛ در نتیجه، زبان از ساختار نشانه‌ای و معمول خود فاصله می‌گیرد و به فرازبان^۳ تبدیل می‌شود. امتناع باردامو و فردینان از پذیرش ارزش‌های اجتماعی، خود نشانی از همین فرازبان است؛ بدین صورت، سلین شکست زبان را در محروم کردن انسان از هرگونه امید و آرزویی می‌داند و اذعان می‌کند که نقطه رهایی انسان فقط در گفتار مستقیم قرار گرفته است و غیر از آن، همه ریاکاری، تزویر و تظاهر است. اگر بتوان بسیاری از دیدگاه‌های بارت را درباره 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 چه بسا که هم ارجاع‌های گفتمانی و جامعه‌شناختی را تخریب کرده است و هم به سوی یک مدینه آرمانی درحوزه 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 مدینه آرمانی و یا اتویای زبان می‌شود» (بارت، ۱۹۷۲: ۶۴).

-
1. Langue
 2. Parole
 3. Métalangage

۴. تجلی زبان عامیانه در داستان پردازی

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 بازیچه طبیعت می‌کند؛ به عبارت دیگر، «من» مایوس و سرخورده سلین با «من» ادبی و خلاق وی ترکیب می‌شود و با توانایی گسترده در

افشاء ویا تحلیل وجودی، به جای 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 به وجود می‌آورد تا موقعیت‌های گسترده [شعور تاریخی] یک نسل، برجسته شود (دوس، ۱۹۹۲: ۴۱۲).

از این بُعد، واکنش سلین به «من» 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: «من» پدیداری همه چیز را می‌بلعد... (سلین، ۱۹۸۸: ۴۱). این چرخش و جنب‌وجوش «من» 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 این نوع گفته پردازی در زبان نوشتاری، خود را در زمان گذشته استمراری نمایان می‌کند: «روز بعد عجله می‌کردم تا اونها را خشنود کنم؛ خشنوت به‌درد نمی‌خورد» (سلین، ۱۹۸۷: ۳۴) و هم‌زمان با آمیختن آوا با واژه، در خلق صدای خودمانی گفتگو، در نوشتار "J' pense plus à rien"، یعنی «دیگه به هیچ چیز فکر نمی‌کنم» (سلین، ۱۹۸۷: ۴۷) شریک می‌شود و همان طور که در بخش قبلی گفتیم، شیوه جابه‌جایی و حذف خاص زبان عامیانه، مانند کاربرد ²y به جای ³lui در جمله "J' ai beau y dire et y redire"، یعنی «بیهوده به او می‌گویم و باز گو 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 به کار می‌رود.

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

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

انتقال زبان احساس و پدیده‌های درونی و فیزیکی آن، زمانی به اصل زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود که در کالبد 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 نشان دادن واقعیت کاملاً مجزای درون و ظاهر آدمیان آرمیده است. وی خود وی در افشاکردن زبان عامیانه و قدرت خلاقانه 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 از پا می‌اندازد... اختیارش... کاملاً احمقانه می‌ماند!...» (سلین، ۱۹۸۸: ۵۹)؛ زیرا زبان عامیانه عموماً و به‌طور کامل از یک فن شعری خلاقیت زبانی نزدیک به احساس، تجربه عشق و هیجان، و التهاب محسوس بیان برمی‌خیزد: «[متروی احساسی] که جهان بیرونی را به اندرون تاریک خودش فرومی‌برد و آن را بعد از دست‌کاری دوباره بیرون می‌دهد» (سحابی، ۱۳۸۲: ۲۹).

کریستوا نیز زبان سلین را در عرصه 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 نویسنده انسان‌گریز، با پاس‌داری از انسان‌ها در مقابل خودپسندی، قدرت‌طلبی، حرص و طمع، تزویر و آدم‌فروشی، طعم مرگ را زیباتر از زشتی‌ها برمی‌شمارد: «حقیقت، این مرگ است» (سلین، ۱۳۷۷: ۲۰۰). ازورای این گفتگو و زبان غیررسمی نمی‌توان به یک روی کرد گفته‌پردازی

ارجاعی^۱ متنی بسنده کرد؛ بلکه اصل مکالمه‌ای متنی زبان سلین با شناسایی کنش‌های زبانی^۲، ذهن و اندیشه مردمی را در سطحی گسترده آشکار می‌کند.

استفاده از این زبان نمادین و طنزآمیز، فرایندی خودکار است که سبب طرح فرضیه‌هایی گوناگون از سوی دانشمندانی از فروید تا لاکان در عرصه زبان هجویه‌ای - اجتماعی شده است: «لاکان با معرفی یک دگرگونی اساسی تصور سوژه انسانی همچون محصول زبان، اقرار می‌کند که ضمیر ناخودآگاه همچون یک زبان، ساختار بندی شده است. این زبان خلاق، این سطح سمبولیک، همان هویت انسانی است» (دوس، ۱۹۹۲: ۱۳۱). ژولیا کریستوا نیز به سهم خود، با الهام‌گیری از اندیشه فروید درباره زبان، هویت و ناخودآگاه، اختصار و تراکم گفتاری^۳، اذعان می‌کند که

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

همان‌طور 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 و یا تخریب می‌کند» (کریستوا، ۱۹۸۱: ۲۶۹)، برای سلین نیز سکوت‌ها، قاعده‌شکنی جمله‌ها، آشوب‌زایی واژگان و تشویش‌آفرینی پاراگراف‌ها نه تنها همچون یک زبان، بلکه مانند تعبیر فرویدی یک جسم در قالب 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 توده گندیده، کرم‌خورده، شپشو، بی‌حال و دست‌وپاچلفتی است مثل من و امثال من که گرسنگی و طاعون و سرما از چهار گوشه عالم فراری‌شان داده و اینجا انداخته... (سلین، ۱۳۷۷: ۲).

از این روی، واکنش‌های پارانوایی 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. نمونه این مسئله، تخیل‌پردازی

-
1. Référentielle
 2. Actes de Langage
 3. Condensation

سلین پس از خودکشی کورسیال در رمان *مرگ قسطی* است: «بیشتر از یک سوراخ، اندامش... با لبه‌های چسبناک، وانگهی مثل یک توپ خونی مسدود... پاته بزرگ، و سپس شهرهایی که تا طرف دیگر جاده می‌تراویدند...» (سلین، ۱۳۸۷: ۵۵۷). واژگان این زبان عامیانه تند^۱ با حضور در یک نوشته، گاهی با زایش خنده‌ای نیش‌دار، همه 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 به کار می‌گیرم، زندگی می‌کند» (سلین، ۱۹۸۸: ۱۹۹)؛ همان‌طور که سیمون دو بووار^۲، بانوی فیلسوف و رمان‌نویس فرانسوی در قرن بیستم، درباره خودشکنی‌های زبان داستانی و روایی سلین می‌گوید: «سلین، ابزار جدید، نگارشی زنده همچون گفتار و درشتی و زمختی را آفریده است» (دو بووار، مجله 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، از طریق مهملات بدرخشد» (سحابی، ۱۳۸۲: ۷۲). به تعبیری می‌توان سلین را یک واژه‌نگار نامید؛ یک سبک‌شناس که در بازسازی هنرمندانه 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» (دِروئل، ۲۰۰۰: ۸۱).

شاید منتهی شدن 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 مرلو پونتی آن را تن‌مدار یا جسمانی می‌خواند؛ بدین شرح که گوشت و پوست دنیا به صحنه 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. به نظر کریستوا، هرگونه تفسیر بالطبع روان‌شناختی و روان‌کاوانه، رمان‌های سلین را صرفاً «درحیطه به‌زیرسؤال کشیدن هویت سوژه انسانی و سمبولیسم» (گودار، ۱۹۹۱: ۹۱) نشان می‌دهد. ارجاع‌ها و لذت‌های جسمانی، تنفر و آلودگی‌های واژگانی، و خشونت گفتمانی در عرصه جنگ، همگی از توهم زیستی انسان در آثار این نویسنده سخن می‌گویند و سرانجام، کلید رهایی را در مرگ و حقیقت می‌یابند.

۵. در جستجوی زبانی اصیل و بی‌تصنع

سلین با گسترده شدن تمامی سبک‌سری‌های نوشتاری در طول داستان و انتقال درون پرهیجان خود به خواننده، در سبک، نوآوری می‌کند. وی با حذف نکته‌گذاری‌ها در طول پارگراف‌ها و استفاده بیش‌ازحد از علامت‌های تعجب (!!!) و سؤال (؟؟؟)، ساختار نحوی و سنتی نوشتار را چون زلزله‌ای درهم فروریخته و جمله‌های معترضه [تند و صریح] را در سراسر آثار خود پراکنده است: این یارو از کجا می‌داند که من دیوانه‌ام یا نه؟ مگر توی کله‌ام است؟ یا توی کله تو؟ حتماً باید اینجا باشد که بفهمد؟... بزنی به چاک! جفتان... بروید بیرون از خانه من!... از زمستان شش ماهه 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 در جهت افشای ناراستی‌ها، فضاحت‌های درونی تبدیل می‌شود» (میرو، ۱۹۹۶: ۱۱۷ تا ۱۲۰).

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

بهره‌گیری از اندیشه‌های ژان بلمن-نوئل^۱، 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 صداها، یک متن، و نیز با فراست، ضمیر ناخودآگاه متن را در قالب تصویرهایی برجسته می‌کند. برحسب این تحلیل و کاوش در متون منثور سلین، اعماق درونی اثر اعم از صداها، مکث‌ها، سه‌نقطه‌ها، فریادها، اصوات ناهمخوان، بُرش واژه‌ها، تصویرهای آزارنده، احساسات نابهنجار، همه بر درون پر آشوب متن اعتراف می‌کنند که با خوانش‌های مکرر، رگه‌هایی از پیچیدگی‌های روحی، روان‌رنجوری^۲ و روان‌پریشی^۳ شخصیت‌های داستانی آشکار می‌شوند؛ بنابراین، در موافقت با این نقاد روان‌کاو باید گفت: «هر تفسیری دارای یک کانون است؛ با وجود این، وظیفه اصلی ما ارائه یک دستورعمل هسته‌ای و یا یک نوع 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 در عرصه نوشتار، برای به دست آوردن سهمی از پویایی ضمیر ناخودآگاه و ادغام کردن آن در یک پروژه نظم ادبی، بر روی 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، «پروژه سلین مبنی بر انتقال گفتار در درون نوشتار، شامل حمل کردن خود دال‌ها و صورت‌های بیانی، این لبه سرریز احساسات است که سلین آشکار کردن آن را در نظم زبان، درس می‌پروراند» (کریستوا، ۱۹۸۰: ۲۲۷). به سان جنگک 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 به لحاظ 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^۱ است و این نویسنده در حوزه مورد بحث در قرن بیستم، تقریباً بی‌نظیر عمل کرده است. تغییرهای صوری یک واژه، تداعیگر مفهوم ثانوی برای آن است و یا کاربرد واژه‌ای که در حاشیه معنی خود قرار گرفته است؛ مانند: "un paquebot qui mouille" به جای "qui embarque en paquebot de mer" (به معنای بر یک کشتی دریایی سوار می‌شود) و یا "enfant tardif" به جای "retardé" (به معنای کودک عقب‌مانده) (سلین، ۱۳۸۷: ۱۲۸ تا ۲۳۱)؛ همچنین می‌توان بسیاری از واژگان دوتایی را یافت که به طرز شگفت‌انگیز، روی هم چیده شده‌اند؛ مانند: "on ascensionne" (به معنای صعود می‌کنیم) (از قصری به...، ۳۳۵)، "les armées décessent pas de bouger" (به معنای ارتش‌ها از حرکت و جنب‌وجوش دست برنمی‌دارند). در اینجا، پیشوند تقلیل و تضعیف و اضافی dé بر روی فعل Cesser (متوقف کردن)، عامل تشدید عمل کرد این فعل است (از قصری به...، ۲۴۵). سلین در بازی با بسیاری از پیشوندها و پسوندها در واژه‌گزینی، نوآوری می‌کند و با ساقط کردن کارکرد سنتی و معمول، فضای متنی را به سوی 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 و یا rhétoreux که تعریف تحقیرآمیز از معانی و فن بیان است و درست هم‌وزن با واژه cancéreux به معنای «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، به طور ضمنی، تخریب و نابسامانی زندگی انسان را هدف قرار می‌دهد؛ در نتیجه، جابه‌جایی واژگان در سطح ساختارهای نحوی، پیشوندسازی‌های متعدد و پسوندسازی‌های نامنتظره، معنی‌بخشی اسم‌ها، همگی به تضعیف چیدمان نحوی^۲ کمک می‌کنند.

1. Néologisme

2. Syntaxique

از نظر 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. برپایه برداشت‌های دریدا^۱، 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 افقی عمل می‌کند که با ثبت آشکال، بستری برای تعریف انسان، ماده، طبیعت و عناصر آن فراهم می‌آورد: «باید از نزدیک، آنچه را که فروید ما را درمورد [قدرت نگارش] به‌سان [گشودگی در تکرار روانی این مفهوم عصب‌شناختی] به تأمل وادارد، بررسی شود» (دریدا، ۱۹۶۷: ۳۱۷).

۶. زیبایی‌شناسی نواخت هیجانی و آهنگین زبان نوشتاری سلین

آهنگین بودن 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 زاییده یک موقعیت هزل‌آمیز هستند - پشت‌سرهم تکرار می‌شوند تا تمسخری^۲ 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...؛ مثل اینکه 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 خوشنوتوار انسانی و اجتماعی، اذعان می‌کند که

آن چیزی که همراه با 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 بدون اینکه به آن حساس باشند و یا نباشند، خود را متعهد، در گفتگویی بی‌صدا با سوژه خود می‌یابند (گودار، ۱۹۹۴: ۸۱).

از سوی دیگر، در آثار سلین، تراژدی زندگی بشری تنها در قالب نثر بیان نشده است؛ بلکه ترانه‌ها و سرودهایی بسیار نیز در نوشته‌هایش وجود دارند که به آثار وی غنایی خاص بخشیده‌اند؛ مانند سرود «قوانین»^۱ به سال ۱۹۳۶ که سبب ساخته‌شدن رمان *داستان پریان I* شد. از این منظر، سلین شیوه نگارشی را بنیان نهاد که بین شعر و احساس واقعی منشور 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 بُن‌آنفان،

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 شغف من!... و در موسیقی!... و اُپرای کوچولو! (*داستان پریان II*، ۴۱۵). در این ترکیب مفاهیم و انتقال گفتمان آهنگین زبان عامیانه، شیوه موسیقایی درد و رنج انسانی نیز آرمیده است. و گاه در جهت مخالف حضور دیگری، نمایان می‌شود و گسیختگی نوشتاری را رواج می‌دهد:

سلین همان زمانی که روای یک نظم اجتماعی را در سر دارد، نظمی که بر روی نژاد و عقلانیت

پنهان برنامه‌های عظیم بهداشتی، بنیان گرفته، و با سرکوب غرایز، تحت لوای نوشتار، تلاش

دارد تا آنچه را که در یک گفتار از پیش سامان گرفته وجود دارد، افشا کند... (گودار، ۱۹۸۵: ۱۹۱).

همین واژگان موسیقایی با رنگ هنرمندانه، تجربه غم‌انگیز دنیا را مسخ‌گونه نشان می‌دهند و به تغزلی منثور توسل می‌جویند: «من آوازخوان‌های به‌زوال کشیده را دوست دارم...» (گفتگوها، ۶۷). صفحه 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 در جستجوی گذرگاه خود، در آسمانی که هیچ چیز نمی‌درخشد» (سلین، ۱۳۷۷). زیبایی‌شناختی رقص نیز در عرصه داستان‌پردازی می‌تواند به جذائیتی خیالی و شیطانی تبدیل شود که در آن، موجود انسانی از خود بی‌خود می‌شود و به هذیان‌گویی روی می‌آورد.

۷. سلین: نویسنده مدرن یا پست‌مدرن؟

اگر پست‌مدرنیسم را در معنای «بحران مدرنیته جوامع غربی» (ژیمنه، ۱۹۹۷: ۴۱۸) و برداشت لیوتار^۱ را از «برهه گاه‌شماری هنر» (لیوتار، ۱۹۸۸: ۱۰۸) در نظر بگیریم، بنابه دلایلی اعتراف خواهیم کرد که سلین نویسنده پست‌مدرن نیست. وقتی رساله‌نویسانی چون لیوتار استنباط خود را از پست-مدرنیسم مطرح می‌کنند، نوشته‌های [ادبیات] اخیر را- نسبت به سلین- مرجع خود قرار می‌دهند؛ حتی اگر ویژگی‌های (اولیه) را در متونی بسیار قدیمی همچون دن کیشوت و یا حتی هزارویک شب پیدا کنند، و این همان مسئله ناهمخوانی زمانی^۲ است.

دو عنصر ذیل، قالب پست‌مدرن را بیشتر نشان می‌دهد: نخست تقلید^۳ که یکی دیگر از نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم، یعنی ژان بودریار^۴ فیلسوف، از آن به‌عنوان «ساختگی»^۵ یاد می‌کند؛ دیگری به‌بحران درآوردن ادبیات رئالیستی که مدعی بازنمایی واقعیت و درک جهان است.

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

در این آشوب جهانی، نویسنده پست مدرن، ادعای برقراری نظم نمی کند و در مقامی نیست که بر گفتار و قضاوت های خود تسلط داشته باشد؛ در نتیجه، خود مسیر برای تثبیت بی نظمی [در متن] - یعنی به صورت تکه تکه و گسسته - هموار می شود. نمونه این نوع نگارش، رمان های ساموئل بکت ویا ژرژ لویی بورژ^۱ است. در این گونه آثار، نویسنده نه تنها دیگر از دردست داشتن تضمین معنای جهان، بی بهره است؛ بلکه به صورتی بی وقفه، به تجربه آن قسم ادبیات، طعنه و ریش خند می زند که صرفاً برای بیان فقدان معنا، بی کفایتی نگارش، ساختار و بازی ارجاع های خود به متون دیگر نوشته می شود؛ بدین سان، سلین در متون روایی خود، به سنت کلاسیک متمایل می شود؛ چون راوی دارای دانش و قضاوت های مطمئن خود است، داستانی را حکایت می کند که شخصیت هایش دارای وجوه روان شناختی هستند و به صورت بی وقفه، در معرض نگاهی جامعه شناختی قرار دارد که به طبقات پایین جامعه فرانسوی در طول جنگ جهانی اول معطوف است.

از سوی دیگر، ریش خند سلین، از خودش ویا نوع ادبی رمان نشأت نمی گیرد؛ بلکه می توان با نسبتی اخلاق گرا او را بدین صورت سنجید که برخی ویژگی های جهان معاصر مانند پوچی جنگ، استعمارگرایی فرانسه، بی عدالتی های رایج در جامعه فرانسه، پیش رفت های نمایشی و مظاهرانه آمریکایی و... را محکوم می کند. تنها برخی از آخرین متون روایی سلین، ویژگی های پست مدرن را درون صورت شکافته^۲ ساختارشان، همراه با مشخصه ای گسسته در خود دارند. جدا از آنها:

سلین یک رمان نویس مدرنیته است و این مدرنیته، از یک دیدگاه انتقادی واقعیت و با یک ویژگی جهان شمول نگارشی سلین به دنیا و ارجاع دائمی به یک تجربه زیستی بیان می شود. این مدرنیته توسط [زبانی] عامیانه و تند - که هذیان های نویسنده را تغذیه می کند - تحول یافته و به کار گرفته می شود (آنگلر، ۱۹۹۳: ۱۵).

بنابراین، نویسنده تلاش می کند تا حکایت خود را وصله زند و جریان داستانی را دوباره به چرخش درآورد که ضعیف شده است و هرگز به مرحله تکوین نمی رسد. این گونه نگارش، بیشتر، نوشتاری به صیغه اول شخص است و این نوع گزاره پردازی^۳، ساختار روایی نیست؛ زیرا کاملاً به

1. Jorge Luis Borges

2. Troué

3. Énonciation

یک ذهنیت تن می‌دهد؛ به این دلیل، مدرنیته با وجهی منحصر به فرد که شخصیت و خودکامگی خود را بیان می‌کند، در آثار سلین نمود می‌یابد و خود را در مقابل شکل غیرشخصی و واقعیت مطلق گزاره‌پردازی رئالیستی قرار می‌دهد.

۸. نتیجه‌گیری

سلین با شکستن هنجارهای رایج در حوزه‌های گفتگویی و اجتماعی با زبان تلخ و گزنده خود، تاریخ و ذهنیت‌هایی را ترسیم می‌کند که گذر از مشقت‌های بشری، صورت‌های پلید جنگ، روحیه خشونت‌طلب و ریاکار انسان‌ها و چهره مدرن جامعه‌های انسان‌ستیز را آشکار می‌کنند. به کارگیری تمام ترفندهای سنت‌شکن متنی و زبان عامیانه 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 تجربه تاریخی خود در دنیایی هم‌رنگ‌طلب، شاهد شکست و سرکوب امیال آرمانی و جاه‌طلبانه 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^۱ پذیرفته‌شده را دگرگون می‌کند و اصالت زبان شفاهی، بی‌پردگی زبان عامیانه را در مقابل زبان آراسته نوشتاری قرار می‌دهد. این منشور نگارش درباب آنچه حکایت شده، نشانگر مدرنیته است و نمونه آن، تمایل گوستاو فلوبر برای نوشتن داستانی درباره هیچ^۲ است. علت دوم این مسئله، آن است که داستان ذکر شده بیشتر یک بهانه است تا هدف برای رمان‌نویسی که قبل از هر چیز، شعور رایج و تابعیت‌پذیر دوران را به هم می‌ریزد و بیشتر شیفته ماجرای نگارش^۳ است (ریکار دو، ۱۹۷۱: ۳۲).

همین واژه‌گزینی‌ها، پراکنده‌گویی‌ها در قالب فرازبان، همراه با 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.

در مجموع، 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 شوق آور 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 می‌گزیند.

منابع

- سلین، لویی - فردینان (۱۳۷۷). *سفر به انتهای شب*. ترجمهٔ فرهاد غبرایی. تهران: جامی.
- ----- (۱۳۸۷). *مرگ قسطی*. ترجمهٔ مهدی سبحانی. 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.
- هیمن، دیوید (۱۳۸۲). *لویی - فردینان سلین*. ترجمهٔ مهدی سبحانی. 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.