مطالعات زبان و ترجمه  دورهٔ پنجاه و چهارم، شمارهٔ اول (بهار ۱٤۰۰)، صص ۵۷-۸۰

Doi: 10.22067/lts.v54i1.84616
مقالهٔ پژوهشی

# بررسی «من وجودی» در داستان *سفر به انتهای شب* با تکیه بر نظریّهٔ «ژرژ پوله»

**مهسا پاکدل (گروه زبان و ادبیّات فرانسه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران)**
**فرانک اشرفی* (گروه زبان و ادبیّات فرانسه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران)**
**فاطمه خان‌محمّدی (گروه زبان و ادبیّات فرانسه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران)**

## چکیده

کشف «من وجودی» یا آگاهی نویسنده، از نتایج اصلی نقد مضمونی بوده و مسأله‌ای است که همواره مورد توجّه نویسندگان بزرگ بوده است. «لویی فردینان سلین» یکی از نویسندگانی است که در *سفر به انتهای شب* با استفاده از مضامین تکرارشونده به‌خوبی آن را به نمایش می‌گذارد. به عقیدهٔ «ژرژ پوله»، از منتقدان نقد مضمونی، هر فرد به‌گونه‌ای در جهان هستی و در رابطه‌اش با جهان پیرامون به شناخت از خود دست می‌یابد. برای رسیدن به این آگاهی، پوله مکان را به‌عنوان یکی از مقوله‌های بنیادی ارتباط با جهان پیرامون به‌حساب آورده است. او تلاش می‌کند تا با تحلیل درک راوی از مکان، به کشف هرچه بهتر زوایای «جهان‌آگاهی» نویسنده دست یابد. تحقیق پیش رو، در نظر دارد با رویکردی تحلیلی-توصیفی نشان دهد چگونه تئوری ژرژ پوله در رمان *سفر به انتهای شب* خود را ارائه می‌کند. فرضیّهٔ این مقاله این است که نحوهٔ پرداختن به فضا و قرار دادن «من وجودی» در این فضا که بازتابی از ارتباط منِ باردامو با «جهان‌آگاهی» نویسنده از دنیاست، اهمّیّت مقولهٔ پردازش فضا-مکان از دیدگاه پوله را به نمایش گذارد. در این رمان که نوعی شرح‌حال داستانی است، راوی از خلال سفرها و مکان‌ها، داستان زندگی و پرسه‌زدن‌هایش را بازگو می‌کند.

**کلیدواژه‌ها**: من وجودی، فضا-مکان، سفر، سلین، *سفر به انتهای شب*، نقد مضمونی

* نویسنده مسئول Faranak_ashrafi@yahoo.fr
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۲۲  تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۱/۲۸

**۱. مقدّمه**

*سفر به انتهای شب*[1]، نخستین رمان لویی فردینان سلین[2] و مهم‌ترین اثر این نویسنده به‌حساب می‌آید. این رمان که به‌نوعی نقّاشی واقع‌بینانه و طنزآمیزی از فاصلهٔ بین دو جنگ جهانی است، روایتی اوّل‌شخص از سفر فردینان باردامو[3] را شرح می‌دهد که به زبان عامیانه نوشته شده است. قهرمان داستان، دنیا و وحشت‌های آن همچون جنگ در اروپا، استعمارگری در آفریقا و صنعتی شدن و به بردگی کشاندن انسان‌ها در آمریکا را کشف می‌کند. رمان‌نویسی برای سلین نقطهٔ عطفی است که به لطف آن توانست سبک مخصوص به خود را پیدا کند، روشی که به‌وسیلهٔ آن خود را کامل کرد و به کمک آن توانست سبک نوشتاری‌اش را از سبک‌های کلیشه‌ای مرسوم قرن بیستم که همیشه یک واقعیت را دیکته می‌کردند، جدا کند (مانش[4]، ۲۰۱۱). او در *سفر به انتهای شب* تصمیم می‌گیرد «با استفاده از صدای باردامو، نگاه جدیدی به موضوعات مهم روزگار خود بیندازد» (مالاوال[5]، ۲۰۱٤، ص. ٤۸). درواقع، سلین در *سفر به انتهای شب*، نخستین تجربیات زندگی خود یعنی جنگ، استعمار در آفریقا، صنعتی شدن آمریکا و حرفهٔ پزشکی‌اش را بیان کرده و بدین ترتیب، تصویر بزرگی از افراد رنجور ترسیم می‌کند. هدف سلین، نوشتن زندگی‌نامه نیست بلکه هدف او نشان دادن دنیای واقعی با نسخه‌برداری دقیق از مکان‌هایی است که ناملایمتی‌ها در آنجا رخ می‌دهد (مالاوال، ۲۰۱٤). محور اصلی پژوهش پیش رو، بررسی این داستان و شرح فضای درونی آن، بر اساس آراء و اندیشهٔ ژرژ پوله[6] است.

روش کار در این تحقیق مبتنی بر «نقد مضمونی» است که به دههٔ ۱۹۵۰ میلادی بازمی‌گردد. ژرژ پوله، منتقد ادبی بلژیکی است که از پایه‌گذاران «مکتب ژنو»[7] به

1. *Voyage au bout de la nuit*
2. Louis-Ferdinand Céline
3. Ferdinand Bardamu
4. Munsch
5. Malaval
6. George Poulet
7. Ecole de Genève

شمار می‌آید. پوله که بیشتر با اثر چهار جلدی‌اش به نام *مطالعاتی دربارهٔ زمان انسانی*[1] شناخته شده است، دیدگاه‌های فرمالیستی را رد کرده و این مسأله را مطرح می‌کند که نقد از خواننده انتظار دارد که ذهن خود را به سمت ضمیر نویسندهٔ اثر باز کند. بسیاری از محقّقان برجسته در زمرهٔ منتقدان مضمونی قرار دارند و در بالندگی این نقد سهیم هستند، اما این تنوّع رویکرد و روش‌شناسی سبب شده است که نقد مضمونی به‌عنوان یک رویکرد غنی از تحولات جدید مطرح باشد.

در این پژوهش، بر آنیم تا به سؤالات بسیاری در زمینهٔ نقد مضمونیِ *سفر به انتهای شب* اثر لویی فردینان سلین پاسخ دهیم؛ اما سؤال اصلی که بیشترین بخش این تحقیق را به خود اختصاص می‌دهد، این است که چگونه نظریّهٔ ژرژ پوله در رمان *سفر به انتهای شب* خود را نشان می‌دهد؟ پاسخ‌های ارائه‌شده در این پژوهش بر اساس کتاب‌ها و مقالاتی است که بستر نقد مضمونی را تشکیل می‌دهند. در میان این آثار، *نقطهٔ شروع*[2] اثر ژرژ پوله که سومین جلد از چهارگانه *مطالعاتی دربارهٔ زمان انسانی* است، یکی از کتاب‌هایی است که بیشتر از بقیهٔ آثار جلب توجّه می‌کند، زیرا به بررسی مضمونی آثار و فضاهای معرفی‌شده در داستان‌ها می‌پردازد. در این تحلیل، ژرژ پوله به تجزیه‌وتحلیل موضوعیِ رمان *تهوع*[3] سارتر[4] که مهم‌ترین رمان هستی-گرایانه[5] است، می‌پردازد. با بررسی این اثر، پوله نتیجه می‌گیرد که نقطهٔ شروع هستی-گرایی[6] سارتر در آگاهی نویسنده نهفته است؛ بنابراین لازم است چگونگی شکل‌گیری این عمل و ارتباط آن با یک سنّت فکری که ریشه در «من وجودی دکارت[7]» دارد، مورد بررسی قرار گیرد (پوله، ۱۹٦٤). در این مقاله فرض بر این است که پردازش فضا-مکان‌ها، انتخاب سفر به‌عنوان جابه‌جا کنندهٔ مکانی و بررسی «من وجودی» نویسنده در فضاهای مختلف داستان -که بازتابی از ارتباط منِ باردامو با

1. *Etudes sur le temps humain*
2. *Point de départ*
3. *La Nausée*
4. Sartre
5. Existentialist
6. Existentialism
7. Descartes

«جهان‌آگاهی» نویسنده از دنیاست- اهمّیّت مقولهٔ پردازش فضا-مکان از دیدگاه ژرژ پوله را نشان می‌دهد. بدین منظور پس از گذری بر نقد مضمونی و بررسی «من وجودی» در اندیشهٔ پوله، به بررسی فضا-مکان‌های موجود در اثر پرداخته و «من وجودی» نویسنده را از خلال سفرهایش نشان می‌دهیم.

**۲. پیشینهٔ پژوهش**

پیشینهٔ مطالعات از منظر نظریّهٔ ژرژ پوله در زبان فارسی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. دستهٔ اوّل آثاری هستند که صرفاً به معرفی مبانی نظری اندیشهٔ پوله می‌پردازند. از جملهٔ این آثار می‌توان به کتاب *نقد مضمونی، آراء و اندیشه‌ها و روش‌شناسی ژرژ پوله* نوشتهٔ بابک معین (۱۳۸۹)، مقالهٔ «از نقد تخیلی تا نقد مضمونی» نوشتهٔ همین نویسنده (۱۳۸٦) و مقالاتی چون «نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی آن: از ژان پیر ریشار[1] تا میشل کولو»[2] نوشتهٔ خطّاط (۱۳۸۷) اشاره کرد.

دستهٔ دوم مقالاتی هستند که به بررسی یک متن ادبی بر اساس رویکرد پوله پرداخته‌اند. کریمیان (۱۳۹٤) در «سفر در آثار پاتریک مودیانو از دیدگاه مضمونی»، در جستجوی یافتن نوعی ارتباط میان مقولهٔ سفر و مفهوم مکان با استفاده از روش مضمونی ژرژ پوله، نظام فکری-فلسفی‌ای را نشان می‌دهد که «در جهان‌بودگی» نویسنده را آشکار می‌سازد. نویسنده مقاله در انتها به این نتیجه می‌رسد که قهرمانان داستان‌های مودیانو به دنبال دلیلی برای زندگی در گذشته و خاطرات خود هستند و برهان وجودی دکارت را به این شکل بازسازی می‌کند: «در تخیل سفر می‌کنم، فضا را بازمی‌سازم، پس هستم» (کریمیان، ۱۳۹٤، ص. ۱۹۰).

«بررسی زمان در داستان *دخمه‌ای برای سمور آبی* از منظر نقد مضمونی» (۱۳۹۳) و «فضای داستان *شازده احتجاب* از منظر نقد مضمونی» (۱۳۹۲) که هردو به قلم حامی‌دوست نوشته‌شده‌اند نیز از جملهٔ آثاری هستند که با پیروی از اندیشهٔ پوله در نقد مضمونی به بررسی زمان و مکان پرداخته‌اند. حامی‌دوست در «بررسی زمان در

1. Jean-Pierre Richard
2. Michel Collot

داستان *دخمه‌ای برای سمور آبی* از منظر نقد مضمونی» به این نتیجه می‌رسد که گلشیری در این داستان، به‌نوعی از زمان پرداخته که با زمان روزمره تفاوت دارد. او از تخیل، عشق، انتظار و امید به بازسازی اشیا و اشخاص به‌عنوان مشخصه‌های زمان در این اثر نام برده و نشان می‌دهد «لحظهٔ نابی که گلشیری و قهرمانانش به دنبال آن‌اند، هرگز، در لحظهٔ زیستن رخ نمی‌دهد و این زمان نیز قادر به نجات آنان نیست» (حامی‌دوست، ۱۳۹۳، ص. ۸۲). وی همچنین در مقاله *فضای داستان شازده احتجاب از منظر نقد مضمونی* (۱۳۹۲) با استفاده از روش پوله، پیوندهای کلامی و مضامین تکرارشوندهٔ این اثر را بررسی کرده و آنها را همانند تصاویری برآمده از ناخودآگاه نویسنده داستان می‌داند.

دربارهٔ *سفر به انتهای شب* نیز پژوهش‌های زیادی در ایران انجام شده است که فهرست نمودن همهٔ آنها در این مقاله نمی‌گنجد. برای مثال فارسیان و نجاتی (۱۳۹۳) در «بررسی تأثیر زبان لویی فردینان سلین در *سفر به انتهای شب* بر *مدیر مدرسهٔ* جلال آل‌احمد»، به چگونگی اثرگذاری نوع نوشتار سلین بر آل‌احمد به‌ویژه در کاربرد زبان عامیانه با بررسی شاخصه‌های مختص آن می‌پردازند. همچنین، زندی (۱۳۸۸) در «بررسی زبان فرانسهٔ عامیانه در آثار سلین و مشکلات مترجمان فارسی‌زبان در ترجمهٔ این آثار»، به بررسی سبک نوشتاری سلین در این کتاب پرداخته و انواع واژگان عامیانه را در رمان او نشان می‌دهد. در پژوهشی دیگر نیز، فارسیان و پاکدل (۱۳۹۵) به «بررسی تطبیقی مضمون جنگ در رمان‌های *سفر به انتهای شب* و *زمستان ۶۲*» پرداخته و نشان می‌دهند این دو رمان در استفاده از زبان هجوآمیز، استفاده از قهرمان مشترک در همهٔ آثار، نوع روایت و موارد دیگر با یکدیگر هم‌سانی دارند. بااین‌حال، تاکنون پژوهشی که به‌طور مستقل فضای داستان *سفر به انتهای شب* را از منظر مطالعات مکانی ژرژ پوله تحلیل کند، صورت نگرفته است.

**۳. روش پژوهش**

تحقیق پیش رو، در نظر دارد «من وجودی» را بر اساس نگرش ژرژ پوله و با رویکرد تحلیلی-توصیفی از ورای فضاهای داستان *سفر به انتهای شب* بیابد. آنچه این پژوهش به آن می‌پردازد، چگونگی درک سلین از «من وجودی» در این داستان با استفاده از مکان است.

**۳. ۱. نقد مضمونی از منظر ژرژ پوله**

«ژرژ پوله، مانند اغلب نویسندگانِ نقد مضمونی، بیشتر از آنکه ادبیّات را دارای شکل و فرم بداند، آن را ذهنی می‌داند که از تجربه‌های درونی نویسنده به وجود می‌آید. او نقد را فعّالیّتی می‌داند که در آن منتقد، به پیوند زدن آگاهی خود به آگاهی نویسنده و شاعر، طریق بودنش را در زندگی می‌یابد و با آن همسو می‌شود. از منظر او، رسالت منتقد این است که در ژرفای خود «کوژیتوی»[1] نویسنده یا شاعر را احیا کند تا هم‌راستایی جهان منتقد و نویسنده یا شاعر میسّر شود» (بابک‌معین، ۱۳۸۹، ص. ۱۵۸). همانند بسیاری از پیروان این مکتب، پوله مفهوم نقد ادبی به شکل ارزیابیِ عینیِ ساختار یک اثر ادبی را رد می‌کند. برای متفکرانی چون پوله و ریموند[2]، ادبیّات یک ساختار عینیِ متشکل از معانی و یک بافتِ خود ارجاعی «پیام» یا انعکاسِ صرف ناخودآگاهِ نویسنده نیست. بر اساس نظریّهٔ ژرژ پوله، ادبیّات تجسّم یک حالت ذهن است.

ژرژ پوله نویسندگان مختلف را بیش از هر چیز، تنها، با معیار پیچیدهٔ مفهوم و معرفی مکان و زمان بررسی می‌کند. به عقیدهٔ او، این رابطه (ارتباط انتقادی) برای نگرش هر انسان تعیین‌کننده است. او دراین‌باره در کتاب *بین من و من*[3] می‌گوید: «به من بگو شیوهٔ تو برای نشان دادن زمان، مکان، درک متقابل علّت‌ها و اعداد و یا حتّی

1. Cogito
2. Raymond
3. *Entre moi et moi*

روشی که برای برقراری ارتباط با دنیای خارج انتخاب می‌کنی چیست تا من به تو بگویم که هستی» (پوله، ۱۹۷۷، ص. ۵).

پوله در اثر استادانهٔ خود به نام *مطالعاتی دربارهٔ زمان انسانی* ابتدا به بررسیِ مطالعهٔ آگاهی نویسنده به‌ویژه از طریق درک او از زمان می‌پردازد. او همچنین مکان را یکی از مقوله‌های بنیادی ارتباط انسان با جهان پیرامون به‌حساب می‌آورد. درواقع، از نظر او سؤال بنیادی «من که هستم؟»، بدون پاسخ دادن به سؤال‌های «در چه زمانی هستم؟» و «کجا هستم؟»، بی‌جواب خواهد ماند:

خود را شناختن، کشف خود در لحظه‌ای بنیادی از سیر زمان است؛ بنابراین، سؤال «چه کسی هستم؟» طبیعتاً با سؤال «در چه زمانی هستم؟» گره می‌خورد. لحظه‌ای که در آن به شناخت خود در آستانهٔ زمانی که آستانهٔ هستی و زندگی من است، نایل می‌آیم، چه لحظه‌ای است؟ اما این سؤال همچنان با سؤال مشابه دیگری پیوند می‌خورد: «کجا هستم؟» «مکانی که در آن به هستی خود آگاهی می‌یابم چه مکانی است؟» و «این مکان چه رابطه‌ای با مکان‌های دیگر دارد؟» کوشش نقد برای رسیدن به آگاهی از خودِ نویسنده، نه‌تنها به مطالعهٔ زمان، بلکه به چگونگی درک مکان نیز راه می‌یابد. چگونه انسان‌ها ضمن درک و فهم یکدیگر، ارتباط یا عدم ارتباط خود با جهان و واقعیت پیرامون را درک می‌کنند؟ (پوله، ۱۹۷۷، ص. ۳۱۳). او در اثر ارزشمند دیگر خود به نام *آگاهی نقد*[1]، «عمل خوانش یک اثر را -که زیربنای هر اندیشهٔ نقد واقعی است- مبتنی بر یکی شدن آگاهی خواننده و آگاهی نویسنده می‌داند و این ویژگی، یعنی گره خوردن دو آگاهی را، بنیاد نقد زمانهٔ خود معرفی می‌کند» (بابک‌معین، ۱۳۸۹، صص. ۲۳-۲٤). از نظر پوله، ادبیّات دارای دو جنبه است. جنبهٔ اوّل دارای واقعیتی عینی و صوری است و با اشکال گوناگونی نظیر رمان، نمایشنامه، شعر و غیره خود را نشان می‌دهد؛ اما جنبهٔ دیگر ادبیّات از نظر او، واقعیت انتزاعی و اندیشه‌ای است که بر جنبهٔ عینی برتری دارد. او در روش نقد خود به دنبال کشف «واقعیت اندیشه و دنیای باطنی و شهودی نویسنده» است (بابک‌معین، ۱۳۸۹،

1. *Criticism of Consciousness*

ص. ٢٦). همچنین اثر ادبی از منظر پوله، یک موضوع علمی نیست، بلکه جایگاه تبلور تجارب احساسی و شهودی خالق اثر است. او در *آگاهی نقد* می‌نویسد:

«Cogito» نویسنده یا فیلسوفی را در ژرفای خویش احیا کردن به معنی رسیدن به طریق حس کردن و اندیشیدن او است؛ به اینکه ببینیم چگونه این طریق زاده می‌شود، شکل می‌گیرد و به چه موانعی برخورد می‌کند. همچنین به مفهوم کشف دوباره معنای یک زندگی است که بر اساس آگاهی که از خویشتن حاصل می‌کند، خود را سازمان‌دهی می‌کند (پوله، ۱۹۷۱، ص. ۳۰۷).

بنابراین، برای فهم این دنیای شهودی، باید پردهٔ ساختارها را کنار زد تا به هسته و محتوای اصلی اثر دسترسی پیدا کرد. او همچنین در این کتاب می‌نویسد:

عمل خوانش -که اندیشهٔ هر نقد واقعی به آن معطوف است- یکی شدنِ دو آگاهی را ایجاب می‌کند: آگاهی خوانشگر و آگاهی نویسنده. وقتی من، بودلر یا راسین را می‌خوانم، این واقعاً بودلر یا راسین هستند که در درون من می‌اندیشند و خوانده می‌شوند (پوله، ۱۹۷۱، ص. ۹). به نظر پوله، نویسنده «در هرلحظه‌ای از اثر خویش، دائماً، در کار درک کاملاً جدیدی از وجود و منِ اندیشمند خود است؛ منی که دکارت آن را «من» می‌نامد» (بابک‌معین، ۱۳۸۹، ص. ۲۹). بنابراین یکی از مهم‌ترین مفاهیم مرتبط با رویکرد نقد مضمونی که ما در این پژوهش به آن خواهیم پرداخت، «کوژیتو»، آگاهی نویسنده یا همان «من وجودی» نویسنده است که معنای پیچیده‌ای در نقد مضمونی دارد.

**«من وجودی» از منظر دکارت، سارتر و سلین**

شاید در تاریخ فلسفه لحظه‌ای مهم‌تر از زمانی که دکارت جمله معروف «من فکر می‌کنم، پس هستم» را بیان کرد وجود نداشته باشد. «من فکر می‌کنم، پس هستم» اوّلین نظریّهٔ روشن و متمایز اعلام‌شده توسط دکارت فیلسوف فرانسوی است. «من» در این جمله سوژهٔ فکر کننده و به معنای دقیق‌تر همان «ذهن» است. این عبارت که

در اصل به زبان فرانسه و برای اوّلین بار در *رساله گفتار در روش*[1] مورد توجّه قرار گرفت و سپس در کتاب *اصول فلسفه*[2] به زبان لاتین تکرار شد، نخستین اصل دکارت است که با استفاده از آن، فرضیّهٔ مابعدالطبیعهٔ (متافیزیک) خود را در کتاب *تأمّلات در فلسفه اولی*[3] ارائه کرد (برنز، ۲۰۰۱). در ابتدا دکارت، برای رسیدن به این خودآگاهی از خود پرسید: آیا اصل بنیادینی وجود دارد که بتوان کلّیت دانش و فلسفه را بر پایهٔ آن بنا کرده و نتوان هیچ‌گونه شکّی در آن کرد؟ برای پاسخ به این سؤال، راهی که به نظر دکارت رسید، این بود که به همه‌چیز شک کند. او می‌خواست همه‌چیز را از اوّل شروع کند و به همین خاطر، لازم می‌دانست که در همهٔ دانسته‌های خود (اعم از محسوسات و معقولات و شنیده‌ها) تجدیدنظر نماید. بدین ترتیب، شکِّ معروف خود را که بعدها به «شکِّ دکارتی» معروف شد، آغاز کرد. او این شک را به همه‌چیز تسری داد؛ تا جایی که در وجود جهانِ خارج نیز شک کرد و گفت: از کجا معلوم که من در خواب نباشم؟ شاید این‌طور که من حس می‌کنم یا فکر می‌نمایم یا به من گفته‌اند، نباشد و همه این‌ها مانند آنچه در عالم خواب بر من حاضر می‌شود، خیالات محض باشد. اصلاً شاید شیطان پلیدی در حال فریب دادن من است و جهان را به این صورت برای من نمایش می‌دهد؟ دکارت به این صورت به همه‌چیز شک کرد و هیچ پایهٔ مطمئنی را باقی نگذاشت؛ اما سرانجام به اصل «تردیدناپذیری» که دنبالش بود، رسید. آن اصل این بود که:

من می‌توانم در همه‌چیز شک کنم، اما در این واقعیت که شک می‌کنم، نمی‌توانم تردیدی داشته باشم؛ بنابراین شک کردن من امری است یقینی؛ و ازآنجاکه شک، یک نحوه از حالات اندیشه و فکر است، پس واقعیت این است که من می‌اندیشم. چون شک می‌کنم، پس فکر دارم و چون می‌اندیشم، پس کسی هستم که می‌اندیشم. بدین ترتیب یک اصل تردیدناپذیر کشف شد که به‌هیچ‌وجه نمی‌شد در آن تردید کرد (دکارت، ۱۶۳۷، ص. ۲۲).

1. *Discourse on the Method*
2. *Principles of Philosophy*
3. *Meditations on First Philosophy*

دکارت این اصل را به این صورت بیان کرد: «من می‌اندیشم، پس هستم». او به هدف خود رسیده بود و فلسفه‌اش را که پس از سیزده سال تفکر آن را درک کرده بود، بر اساس همین اصل بنیادین بنا کرد.

مرلوپونتی[1] در ادامه نظریّات هوسرل این نظریّه را مطرح می‌کند: «تفکر هر چیزی به‌طور هم‌زمان خودآگاهی آن نیز هست که بدون آن، جسم نمی‌تواند وجود داشته باشد. به‌این‌ترتیب، در پس تمام تجربیات و تفکراتمان، موجودی را پیدا می‌کنیم که خود را بلافاصله می‌شناسد» (مرلوپونتی، ۱۹٤٥، ص. ٤٢٦). برتری سارتر بر دیگر فیلسوفان هم‌دوره‌اش به خاطر معرّفی شکل مدرنی از «من» است. این «من» را می‌توان «من وجودی» نامید (نژادمحمّد، ۱۳۹۵، ص. ٤٦). در حقیقت او بنیان‌گذار این نوع فلسفه نبود؛ پیش از او هوسرل[2] در اثر دوجلدی *تحقیقات منطقی*[3] (۱۹۰۰) و هایدگر[4] در کتاب *بودن و زمان*[5] (۱۹۲۷) نیز به این نوع فلسفه پرداختند. «اما اصالت سارتر به این خاطر است که با استفاده از رمان هستی‌گرایانه، نمایشی چشمگیر و عینی از آن به نمایش می‌گذارد. این رمان *تهوع* نام دارد» (پوله، ۱۹٦٤، ص. ۲۲۲). در رمان *سفر به انتهای شب* هم به‌نوعی موضوعات رمان *تهوع* سارتر تکرار شده و با تعمق بیشتری به آنها پرداخته شده است. اوّلین جنبه از «من وجودی» سارتر بی‌شباهت با «من وجودی» دکارت نیست. رها شدن در گذشتهٔ سارتر کاملاً با تردید اغراق‌آمیز دکارت منطبق است؛ اما بلافاصله، تفاوت‌ها خود را نشان می‌دهند. «من» سارتر، «من» دکارتی را شدّت می‌بخشد. درواقع، از منظر دکارت، نابودی گذشته پس از خودآگاهی رخ می‌دهد.

سیمون دوبوار[6] در کتاب *نیروی عصر*[7] می‌گوید: «مهم‌ترین کتاب فرانسوی حال حاضر برای ما، رمان *سفر به انتهای شب* لویی فردینان سلین است. آنارشیسم سلین

1. Merleau-Ponty
2. Husserl
3. *Logical Investigations*
4. Heidegger
5. *Being and Time*
6. Simone De Beauvoir
7. *Force de l'Age*

به آنارشیسم مورد استفادهٔ ما (هستی‌گرایی) نزدیک است. روش پرداختن او به جنگ، استعمار و انسان‌های سطح پایین، برای ما جذّاب و خوشایند است. سلین یک ابزار جدید را خلق کرده، نوعی از سبک نوشتاری زنده که گویی خود کلام است» (دوبووار، ١٩٦٠، ص. ١٤٢). سارتر هم از سبک نوشتاری او چیزهایی آموخت و سبک خشک خود را که در رمان *افسانه و حقیقت*[1] استفاده کرده بود، رها کرد.

«پوله پس از مطرح کردن «Cogito» دکارت و مکتب حس‌گرایان، به بحث دربارهٔ «Cogito»-ای می‌پردازد که می‌توان به مکتب «اگزیستانسیالیسم» نسبت داد، مکتبی که بنیان‌گذار آن را نه سارتر، بلکه هوسرل و هایدگر می‌داند. وجه مشخصهٔ «Cogito» اگزیستانسیالیسم این است که در مرکز آگاهی، به‌جای اندیشهٔ مثبت و فعّال دکارتی یا احساس غیر فعّال حس‌گرایان (من حس می‌کنم، پس هستم)، نوعی احساس تهوع و دلزدگی و سرگیجه وجود دارد» (بابک‌معین، ١٣٨٩، ص. ١١٨). فردینان باردامو قهرمان *سفر به انتهای شب* سلین، این احساس خاص از هستی را تجربه می‌کند؛ سربازی که بدون درک مفهوم و معنای هستی خود، تصمیم می‌گیرد جنگ را ترک کرده و به آفریقا برود تا بختش را بیازماید. وقتی از گرمای آنجا و امراض آفریقا به تنگ می‌آید، راهیِ سرزمین تجدّد و تمدن آمریکا می‌شود و درنهایت به وطنش یعنی فرانسه برمی‌گردد. او درنهایت درمی‌یابد که سفرهایش بی‌معنی هستند و به ناگاه هستی خود را بی‌دلیل می‌بیند. در اندیشهٔ [سلین] احساس هستی در لحظه با احساس وانهادگی، دلهره و شکست همراه است و ارزش مثبت ندارد. «بدین ترتیب در لحظهٔ هستی که توجیه ماوراالطبیعی دارد و نه توجیه تاریخی؛ صرفاً هست و وجود دارد، واقعیتی بی‌دلیل و پوچ» (بابک‌معین، ١٣٨٩، ص. ١٢٠).

**جهان داستانی لویی فردینان سلین در *سفر به انتهای شب***

دنیای داستان‌پردازی سلین از فضاهای مختلفی تشکیل شده است که برخلاف فضاهای پروستی، درهم‌تنیده می‌شوند تا جایی که یکی، دیگری را تداعی می‌کند.

1. *La légende de la vérité*

بی‌شک، موضوع «پوچی» یکی از عمده‌ترین مضامین مورد بحث در داستان *سفر به انتهای شب* سلین است. راوی داستان از ابزار «گریز» برای فرار از احساس پوچی از فضایی به فضای دیگر استفاده می‌کند. «سلین با برهم زدن نظم در رعایت نکات گرامری، تطابق زمانی، استفاده از واژگان عامیانه و گاه کلمات رکیک و همچنین بی‌نظمی و اتّفاقات ناهنجار در جنگ، سفرها، حاشیهٔ شهرها و اقدامات پزشکی، تلاش دارد نوعی حماقت انسانی را به رخ مخاطب کشیده و چارچوب‌ها و قوانین احمقانهٔ زندگی را به ذهن او القا کرده و آنها را به سخره بگیرد» (فارسیان و نجاتی، ۱۳۹۳، ص. ۱۸). پوله در کتاب خود *فضاهای پروستی*[1] را به جزیره‌هایی تشبیه می‌کند که از هم دور و جدا افتاده هستند، به‌طوری‌که امکان گذار از یکی به دیگری آسان نیست، (پوله، ۱۹۸۲) و این امر، برخلاف فضاهای سلینی است که به‌راحتی به هم مرتبط می‌شوند و همه فضاها کم‌وبیش یک مضمون تکراری را ترسیم می‌کنند.

**٤. یافته‌های پژوهش**

**از فضا-مکان‌ها تا «من وجودی» سلین**

هر اثر هنری، مملو از تصاویر و فضاهای تکرارشونده‌ای است که جهان آگاهی نویسنده را شکل می‌دهند. کار اصلی منتقد نقد مضمونی، دریافت و فهم حس خالق اثر در مواجهه با جهان پیرامون اوست. منظور از فضا–مکان در این پژوهش چگونگی درک مکان‌ها از خلال سفر از جایی به‌جای دیگر، در آگاهی راوی است که در شکل روایت و زبان عامیانهٔ متن ظاهر می‌شود و جهت‌گیری‌های اصلی فکر و آگاهی نویسنده را نشان می‌دهد.

«اوّلین و مهم‌ترین فضایی که خواننده در داستان *سفر به انتهای شب* با آن روبه‌رو می‌شود، جنگ است. قهرمان داستان تحت تأثیر شور و هیجان فضای موجود، داوطلبانه به ارتش فرانسه می‌پیوندد. در «میدان کلیشی»[2]، موزیک جنگ نواخته می‌شود، هنگ ارتش از وسط میدان رژه می‌رود، باردامو به دنبال آنها به راه می‌افتد و

1. *Espace proustien*
2. clichy square

بـه عضـویت ارتـش درمی‌آیـد و مـاجراجویی در جنـگ آغـاز می‌شـود. او علیـه دشـمنی می‌جنگد که هیچ بـدی در حـق‌اش نکـرده اسـت. جنـگ به‌سـرعت پـوچی زنـدگی را بـه او نشان می‌دهـد؛ درنتیجـه، بـاردامو خیلـی زود از پیوسـتن بـه ارتـش پشـیمان شـده و شـور و هیجـانش بـرای جنـگ، دیگـر بـه نظـرش سـاده‌لوحانه می‌آیـد» (فارسـیان و پاکـدل، ۱۳۹۵، صـص. ۴۹-۵۰). همـان‌طور کـه مـی‌بینیم، نخسـتین مکـانی کـه قهرمـان سـلین از «مـن وجودی» خود آگاهی می‌یابد، جنـگ اسـت. محـور اصـلی روایـت سـلین از جنـگ بـر پایـهٔ پـوچی و وحشـت بنـا شـده اسـت. راوی در اغلـب صـحنه‌های آغـازین داسـتان، در برابـر هر چیـز بَـدَوی، بـی‌ارزش و سـازش‌ناپذیری کـه می‌بینـد، شـگفت‌زده می‌شـود. او بـه‌عنوان داوطلـب وارد جنـگ مـی‌شـود. در آنجـا جنـون سـربازان و کسـانی کـه بـا سـخنان وطن‌پرستانه بـه خـود تلقـین می‌کننـد را مشـاهده مـی‌کنـد و تمـام اتّفاقـاتی کـه در برابـرش رخ می‌دهنـد، رنـگ و بـوی بـدبینی و تمسـخر بـه خـود می‌گیرنـد؛ بنـابراین، در ابتـدای رمـان و بـا رفـتن قهرمـان داسـتان بـه جبهـه، راوی داسـتان بـه پـوچی جنـگ پـی‌بـرده و صحنه‌های اضطراب‌آور جنـگ، ایـن پـوچی را بـه چـالش می‌کشـد: «هـر وجـب از تـاریکی روبـه‌روی مـا، مـژدهٔ دیگـری بـود از آخـر کـار و نفلـه شـدن، امـا چطـور؟» (سـلین، ۱۳۷۳، ص. ۳۱) آنچـه موجـب نـاگوار بـودن تـداعی جنـگ بـرای سـلین می‌شـود، ایـن اسـت کـه سرباز حاضر در جنگ نمی‌توانـد از مکـان‌هـایی کـه مانـدن در آن بـرایش غیـر قابـل تحمـل است، فرار کنـد. هنگامی‌کـه بـاردامو پـس از مـرگ کُلنـل بـه خطـوط پشـت جبهـهٔ فرانسـه برمی‌گردد، ژاندارم‌هـا فقـط تماشـا می‌کننـد. او سـرانجام بـه ایـن نتیجـه مـی‌رسـد: «خلاصـه دیگر نـه راه پـس داشـتیم و نـه راه پـیش، می‌بایسـت همان‌جـا کـه بـودیم، بمـانیم» (سـلین، ۱۳۷۳، ص. ۳۶).

علـاوه بـر جنـگ، «تـاریکی» نیـز به‌صـورت مضـمون در ایـن داسـتان تکـرار می‌شـود و تصـاویر و احساسـات اضـطراب‌آوری را از عمـق ذهـن راوی بـه نمـایش می‌گـذارد. بیشـتر صحنه‌هـای جنـگ در *سـفر بـه انتهـای شـب*، عمـداً در تـاریکی اتّفـاق مـی‌افتنـد. مـی‌تـوان گفت ایـن رمـان توانسـته خواننـده را از همـان ابتـدا در عمیـق‌تـرین نقطـهٔ شـب فروبـرده و درعین‌حال، ما را مجبور به یـافتن راهـی در ایـن تـاریکی کنـد. تـوالی صـحنه‌های شـبانه بـه

خواننـده حـس حضـور یـک شـب بی‌پایـان را القـا می‌کنـد. بـه‌طورقطع می‌تـوان ایـن صحنه‌ها را جزو تاریک‌تـرین صـحنه‌های داسـتان قـرار داد. بـدیهی اسـت کـه ایـن سـیاهی انبـوه، تصـویری از روح آسـیب‌دیده و وحشـت‌زده انسـان توسـط فجـایع درمان‌ناپـذیر و اسف‌بار است: «آن طرفی کـه او نشـان مـی‌داد تـاریکی بـود، مثـل همـه‌جای دیگـر، تـاریکی غلیظـی کـه راه را در دومتـری می‌بلعیـد و فقـط یـک تکّـهٔ کوچـک جـادّه به‌انـدازهٔ کـف دست پیدا بود» (سلین، ۱۳۷۳، ص. ۲۹).

یکی دیگـر از جنبـه‌های تـاریکی جنـگ کـه بـا شـرایط انسـانی برابـری می‌کنـد، آن درد و رنجـی اسـت کـه انسـان را از پـای درمـی‌آورد و تصـویری از انسـان مـورد سوءاسـتفاده قـرار گرفتـه را بـه نمـایش می‌گـذارد. «آن‌وقـت شـکنجهٔ هنـگ بـه شـکل شـبانه ادامـه پیـدا می‌کـرد، کورمال‌کورمـال از کوچه‌پس‌کوچـه‌های پیچ‌درپـیچ دهکـده‌ای بی‌نـور و بی‌هیـأت انسـانی، زیـر بارهـایی سـنگین‌تر از وزن خـود آدم، از انبـاری گمنـام بـه انبـار دیگـر، زیـر سـیل عربـده‌ها و تهدیـدها، سـرگردان و ناامیـدتر از تمـام شـدن مـاجرا جـز بـا تهدیـد و ناسـزا و همـراه تهـوع شـکنجه شـدن تـا رگ و پـی خرفـت شـدن بـه دسـت گلّـهٔ دیوانـه بـدطینتی کـه تـا آخـر عمرشـان هـیچ کـاری بلـد نبودنـد جـز کشـتن و شَـقه شـدن، آن‌هـم بـدون اینکـه دلـیلش را بداننـد، راه مـی‌رفتیم» (سـلین، ۱۳۷۳، ص. ٤٠). اسـتفاده از تعـابیر «شـکنجه»، «عربـده»، «تهدیـد»، «سـرگردان»، «ناامیـد»، «ناسـزا»، «تهـوع»، «خرفـت شـدن»، «دیوانـه» و «بـدطینت» در یـک پـاراگراف فضـای سـیاه و تاریـک جنـگ را نشـان داده و درک بهتری از جهان ذهنـی راوی و نویسـنده را نیـز بـرای مـا ممکـن می‌کنـد. «در *سـفر بـه انتهـای شـب*، تلفیـق جنـگ بـه‌عنوان یـک فضـا و راوی داسـتان بـه‌عنوان انسـان دربنـد و مورد سوءاستفاده قـرار گرفتـه، بـه‌خوبی فضـا و ذهـن را در هـم می‌آمیزنـد و یکـی بازتـاب و مؤکّـد دیگـری می‌شـود» (پولـه، ۱۹۸۲، ص. ١٤٧). ژرژ پولـه از همـین ویژگـی در رمـان پروسـت نیـز سـخن می‌گویـد کـه ایـن دو بـرای «تحکـیم» هـم بـه کـار می‌رونـد. بـه نظـر می‌رسد کـه نویسـنده بـا اسـتفاده از مضـمون شـب، خواننـده را آهسته‌آهسـته بـرای مواجـه

با چشم‌انداز وسیعی از تباهی، سیاهی و پوچی در قسمت‌های بعدی سفر خود به آفریقا، آمریکا و رانسی[1] آماده کرده است.

کرسیوسی[2] در تأیید این نظر می‌گوید: «جنگ در رمان *سفر به انتهای شب*، داستانی است که شیوهٔ روایت خود را به چالش می‌کشد. این داستان به وارسی زخمی می‌ماند که از ورای کلمات با ترس و دلهره اما هوشیارانه خود را نشان می‌دهد» (کرسیوسی، ۱۹۹۰، ص. ۱۹). معرفی جنگ در این داستان در مقایسه با داستان‌های دلاوری قدیمی به نظر دروغین می‌نماید؛ زیرا تصویر یک واقعیت اسطوره‌ای با تصاویر جانکاه و اغراق‌آمیز جدیدی که سلین به ما می‌نمایاند، تضاد دارد. داستان جنگ در پارادایم واژگانی و معنایی «از دست دادن» متمرکز شده است؛ بنابراین می‌توان برداشت کرد که «مضمون آسیب، فضا-زمانِ این داستان را شکل می‌دهد. در این فضای بحرانی و آسیب‌های جنگی است که نوشتار داستانی سلین خود را نشان می‌دهد» (مانش، ۲۰۱۱، ص. ۲۳).

**آفریقا، هذیان خیال‌گونه**

علاوه بر جنگ، می‌توان از فضاهای دیگری همچون آفریقا نیز سخن گفت که عامل اصلی دیگری در فرآیند رسیدن به «من وجودی» سلین است. پس از سر گذراندن هیولای جنگ، راوی داستان تصمیم می‌گیرد برای کار به‌عنوان مدیر نمایندگی تجاری به مستعمرهٔ «بومبولا برگمانس»[3] برود. سفر به آفریقا روی کشتی دریاسالار برگتون[4] و اقامت کوتاه در «فورگونو»[5] سبب می‌شود باردامو باور کند که خشونت و جنگ همه‌جا حضور دارد و جنگیدن برای یافتن امیدی به زنده ماندن، لازم و ضروری است. او درحالی‌که در جنگلی انبوه گم شده، با خشونت مهاجران سفیدپوست نسبت به سیاهان آشنا شده و زورگویی‌های افسران به سربازان -که آنها

1. Rancy
2. Cresciucci
3. Bombola-Bragamance
4. LAAmiral Brageeton
5. Fort-Gono

را از پـــای درمـــی‌آورد- را بـــه‌خوبی درک می‌کنـــد. او کـــه اکنـــون کارمنـــد شـــرکت« پـوردوری‌یـر»[1] شـده بـه «بیکـومیم‌بـو»[2] نقـل مکـان کـرده و در آنجـا رابینسـون را -کـه پیش‌ازاین در جنگ با او آشـنا شـده بـود- می‌یابـد. از طرفـی نمی‌توانـد بـا آب‌وهـوای آنجـا کنار بیاید و از طرف دیگـر توانـایی بـرآورده کـردن انتظـارات شـرکتش را نـدارد. در همـین حـال، بیمـار شـده و سـپس کلبـه‌اش را آتـش مـی‌زنـد. درحالی‌کـه هـذیان می‌گویـد، بـه ساحل برده شده و سوار بر یک کشتی اسپانیایی می‌شود.

تصاویری که فضای آفریقـا را در رمـان *سـفر بـه انتهـای شـب* شـکل می‌دهنـد، بـا ایـدهٔ اتوپیـایی کـه هـدف دیگـر ایـن سـفر اسـت، مغـایرت دارد. بـه‌بیان‌دیگر، بـاردامو از جنـگ فـرار می‌کنـد و بـه آفریقـا مـی‌رود تـا از ناملـایمتی‌هـا و تباهی‌هـای آن دور باشـد و فضـای بهتری را تجربه کند، امـا آنچـه بـا آن مواجـه می‌شـود چیـزی نیسـت کـه انتظـارش را دارد. سفر به آفریقا بـا تکـرار مضـمون پـوچی و بیهـودگی زنـدگی، کماکـان جهـان تاریـک ذهـن نویسنده را به نمایش می‌گذارد:

دریاسـالار براگتـون چنـدان پیشـرفتی نداشـت، درواقـع خـودش را بـه زور و زار جلـو می‌کشـید و بـین هـر دو زور غـری مـی‌زد. ایـن دیگـر مسـافرت نبـود، یـک جـور بیمـاری بود. وقتی‌که از کنج خـودم اعضـای ایـن گردهمـایی بامـدادی را معاینـه می‌کـردم، بـه نظـرم همه‌شان، پاک، مـریض می‌آمدنـد، همه‌شـان مالاریـایی، الکلـی یـا شـاید هـم کـوفتی بودنـد. درب‌وداغان شدنشان کـه از ده‌متـری هـم خـوب پیـدا بـود، دردهـای شخصـی‌ام را تسـکین می‌داد. به‌هرحال، ایـن ابلیس‌هـا هـم درسـت مثـل مـن شکسـت‌خورده بودنـد!... ولـی هنـوز هم دماغشان باد داشت، فقط همـین! تنهـا فـرق مـا همـین بـود! پشـه‌ها شـروع کـرده بودنـد به مکیدن خونشـان و پـر کـردن رگ‌هاشـان بـا سـمی کـه دیگـر نمی‌شـد از شـرش خلـاص شـــد...گونوکوک‌ها داشـــتند شاهرگ‌هاشـــان را سوراخ‌ســـوراخ می‌کردنـــد...الکل داشـــت کبدشـــان را می‌خورد...آفتـــاب کلیه‌هاشـــان را تـــرک می‌انداخت...شـــپش بـــه موهاشـــان چســـبیده بـــود و آکنـــه بـــه پوســـت شکم‌شـــان...نور خیره‌کننـــده شبکیه‌شـــان را از کـــار

1. Pordurière
2. Bikomimbo

می‌انداخت!...ظرف مدت کوتاهی از آنها چه می‌ماند؟ یک تکّه مخ؟...که با آن چه کار کنند؟ از شما می‌پرسم؟ جایی که مقصدشان بود، مخ به چه دردشان می‌خورد؟ که خودکشی کنند؟ جایی که می‌رفتند مخ فقط به همین درد می‌خورد...آخر پیر شدن در جایی که تفریحی در کار نباشد؟ اصلاً لطفی ندارد...جایی که آدم مجبور است خودش را توی آینه‌ای تماشا کند که خود آن روزبه‌روز در حال زنگ زدن و پوسیدن و زشت شدن است...جاهای سرسبز آدم زود می‌پوسد، مخصوصاً وقتی‌که هوا به‌صورت طاقت‌فرسایی داغ هم باشد (سلین، ۱۳۷۳، ص. ۱۲۱).

نویسنده در این بخش از داستان، فضای کشتی را با یک بدن بیمار مقایسه می‌کند که اعضای آن -هم اعضای بدن و هم اعضای کشتی- توصیف‌کننده رنج هستند. توصیف بدن بیمار با استفاده از سه اصطلاح «مالاریا، الکلی و سیفلیسی» شکل می‌گیرد. سلین در این بخش داستان با استفاده از توصیفات دقیق به تشریح شرایط بر روی کشتی و بعدتر زندگی و کار در آفریقا پرداخته و فضای ذهنی راوی را شرح می‌دهد. «من وجودی» سلین کماکان در این فضا نیز به چشم می‌خورد.

«از نظر پوله، بسط و گسترش اندیشهٔ نویسنده در طول اثر، درواقع بسط همان «Cogito» و عمل آگاهی نویسنده است که پوله آن را مقولهٔ بنیادی می‌نامد» (بابک‌معین، ۱۳۸۹، ص. ۳۲). پوله در نامه‌ای به مارسل ریموند می‌نویسد:

اشکال برای آنکه مکیده شوند به وجود آمده‌اند، به‌محض این‌که شیرهٔ آنها گرفته شد باید پوسته‌هایشان را دور ریخت. خصوصاً اینکه هرگز نباید، تأکید می‌کنم، هرگز نباید بر اشکال توقف کنیم. اشکال در بهترین وضعیت خود تنها پوششی موقتی یا معماری بی‌ثباتی هستند (همانند دکورهای تئاتر که بسیار مورد توجّه ژان روسه هستند) که البتّه به یُمن وجود آنها می‌توانیم پرتگاه را پشت سر بگذاریم و به‌سوی دیگر آن عبور کنیم (پوله، ۱۹۸۱، ص. ٦١). راوی داستان همانند مواجهه‌اش با جنگ، بااینکه چیزهای زیادی را با نگاه نافذ و تیزبینش می‌بیند، در برابر آنها عاجز و ناتوان باقی می‌ماند. او در قلب جنگل‌های بارانی آفریقا، با وحشی‌گری مهاجران سفیدپوست در مقابل سیاه‌پوستان و زورگویی‌های افسران و بالادستی‌ها به

پایین‌دستی‌ها مواجه می‌شود. باردامو که نه می‌تواند با آب‌وهوای آفریقا سازگاری پیدا کند و نه توانایی برآورده کردن خواسته‌های شرکتش را دارد، درحالی‌که در هذیان و تب می‌سوزد، توسط سیاهان به کاپیتان یک کشتی فروخته می‌شود؛ و یک روز بدون اینکه بداند چه بر سرش آمده، از ورای غبار و مه، نیویورک را می‌بیند.

**آمریکا، اتوپیای فرسوده**

سلین در مسیر حمله به مصائب قرن، پس از جنگ و استعمار در آفریقا، قهرمان داستان خود را به آمریکا هدایت می‌کند. آنچه در این جابه‌جایی و تغییر فضاها در *سفر به انتهای شب* قابل تأمل است، انگیزهٔ نهفته در پس آنهاست که چیزی جز واکاوی و رسیدن به آگاهی نویسنده نیست. درواقع «مهم‌ترین چالش سلین در این رمان این است که چگونه از ورای سفرهای زیاد قهرمان داستان، بحران خودآگاهی او را نشان دهد. در مرکز این خودآگاهی، آنچه [برای سلین] آشکار می‌گردد، مانند دکارت، یک اندیشه مثبت و فعّال نیست، بلکه تفکری پوچ و سرشار از سرگیجه است» (پوله، ۱۹٦٤، ص. ۲۲۳). در آمریکا نیز همان کابوس‌های پیشین نویسنده در نقاب سرمایه‌داری رخ می‌نمایند. کشتی اینفانتاکومبیتا[1] که باردامو با آن به سمت آمریکا می‌رود، نماد روشنی از جامعه بشری است که با وجود ساختار ناکارآمد، انسان را با خود می‌برد. بردگان دوران مدرن بر روی کشتی بزرگی که باردامو در ابتدای رمان راجع به آن با آرتور گانات[2] صحبت می‌کند، پارو می‌زنند. تا آن زمان، نیرویی که باردامو را به جلو پیش می‌برد، فرار از شرایط وحشتناک موجود است؛ اما در اینجا، کشش به سمت آمریکایی که همیشه در ذهنش جایگاه امید بوده، او را به جلو می‌راند. درواقع، راوی داستان برای فرار از وحشت و در جستجوی یک زندگی و یک دنیای جدید از اروپا به آفریقا و از آفریقا به آمریکا سفر می‌کند، اما هنگامی‌که به مقصد می‌رسد، امید جای خود را به ناامیدی می‌دهد. از منظر پوله، اثر چیزی بیرونی نیست که خارج از تجربهٔ نویسنده وجود داشته باشد. ازاین‌رو، می‌توان گفت به نظر

1. Infanta Combitta
2. Arthur Ganatte

او همهٔ ناامیدی که راوی داستان در مسیر سفرهایش تجربه می‌کند، برگرفته از تجربهٔ درونی خود نویسنده است. ایگلتون[1] (۱۳۸۰، ص. ۸۳) دراین‌باره می‌گوید: «دنیای یک اثر ادبی یک واقعیت عینی نیست بلکه آن چیزی است که به‌وسیله یک ذهن منفرد سازمان‌یافته و تجربه شده است». در نیویورک، او با واقعیت‌های جدیدی روبه‌رو شده و خلأ وجودی و پوچی خود را برای چندمین بار به نظاره می‌نشیند:

از دیدن کارگرها که با نگرانی روی دستگاه‌ها خم می‌شوند تا به روش‌های مختلف دلشان را به دست بیاورند، دل آدم ریش می‌شود. مهره‌ای را وصل می‌کنند و بعد مهره‌ای دیگر را، به‌جای اینکه این بوی روغن و این بخار را که گلوی آدم را می‌سوزاند و از درون حلق و حنجره به پردهٔ گوش آدم می‌رسد، یک‌بار و برای همیشه تمامش کنند. از خجالت نیست که سرشان را پایین انداخته‌اند. آدم در مقابل صدا سر تسلیم فرود می‌آورد، همان‌طور که در مقابل جنگ. با یکی دو فکر و خیالی که جایی پشت پیشانی‌اش پرپر می‌زند، می‌گذارند که دستگاه ببردش. و کار تمام است. هر جا که نگاه کند، به هرچه که دست بزند، سخت است. و هرچه که بتواند حتّی ذرّه‌اش را هم به خاطر بیاورد، مثل آهن سفت و محکم شده و دیگر به مذاق خاطره‌اش سازگار نیست. یکهو پیر شده است، بدجوری پیر شده است.

باید زندگی را کنار گذاشت، آن‌هم باید به فولاد تبدیل شود تا به درد چیزی بخورد. می‌دانی چرا؟ چون به‌اندازهٔ کافی دوستش نداشته‌ای و قدرش را ندانسته‌ای؛ بنابراین آن را هم باید به چیزی تبدیل کنی؟ چیزی سفت و محکم. مقررات این‌طور حکم می‌کند (سلین، ۱۳۷۳، ص. ۲۳۷).

سفر به آمریکا در داستان *سفر به انتهای شب* از جایگاه مهمی برخوردار است و داستان سفرهای باردامو به سه قارّه را به بخش دوم داستان که بازگشت به فرانسه و شهر پاریس است متصل می‌کند.

1. Eagleton

**فرانسه، پوچی ناگزیر**

پس از تجربیات ناامیدکننده در امریکا، باردامو تصمیم می‌گیرد به فرانسه برگردد. اگرچه پرسه‌زنی و مسافرت راوی داستان *سفر به انتهای شب* زیاد است، اما به دلیل شکل دایره‌ای این سفرها که درنهایت به نقطه شروع بازمی‌گردد، حاصلی جز تکرار پی‌درپی مضامین اصلی داستان و گیجی و سردرگمی راوی داستان ندارد.

او در دانشگاه پزشکی می‌خواند و در «گرن-رانسی»[1] در حومهٔ پاریس یک مطب باز می‌کند، اما مشتری چندانی ندارد. مشکلات مالی، بدبختی، حرص و طمع و بیچارگی بیماران باعث می‌شود که باردامو همچنان روزانه با صحنه‌های مرگ مواجه شود. به نظر سلین، حقیقت و مرگ ناگزیر به‌هم‌پیوسته‌اند و زندگی، دروغ و توهمی بیش نیست. عمیق‌ترین رؤیای انسان، آنچه او را برای زندگی تحریک می‌کند، خوشبختی است، «این باور پوچ و درعین‌حال بی‌بدیل زندگی».

مکان‌هایی که باردامو از آنها می‌گذرد، گذشتهٔ از یاد رفته جنگ را نشان می‌دهند و «میدان کلیشی» که سفر از آنجا آغاز و به آنجا هم ختم می‌شود، دایره‌ای به وجود می‌آورد که به این گذشتهٔ فراموش‌شده ارزش می‌بخشد. پل فورتیه (۱۹۸۱، ص. ۱٤۷) دراین‌باره می‌گوید: «شخصیت اصلی خود را در جایی می‌یابد که ماجراجویی‌هایش را از آنجا آغاز کرده است، [...] میدان کلیشی به‌نوعی یادآوری شرایطی است که گذشته را شکل داده‌اند».

آنچه بیش از همه در جابه‌جایی فضاها در رمان سلین به چشم می‌خورد، شکل دایره‌وار آن است. سفر راوی داستان از فرانسه شروع شده و بعد از رفتن به آفریقا و سپس آمریکا دوباره به فرانسه بازمی‌گردد. به قول ژرژ پوله «چگونه می‌شود مکان‌هایی را که تنها به‌طور مستقل از هم قرار دارند، به هم مرتبط ساخت؟ با جابه‌جایی در منطقه، جابه‌جایی در فضا، از همهٔ این نوع جابه‌جایی‌ها، آن یکی که واضح‌تر از همه در دنیای پروست به چشم می‌خورد سفر است» (پوله، ۱۹۸۲، ص. ۹۲).

1. Garenne-Rancy

**۵. بحث و نتیجه‌گیری**

هدف پژوهش حاضر، جست‌وجوی «من وجودی» سلین در *سفر به انتهای شب* با استفاده از نقد پوله بود که به چگونگی درک مقوله‌های بنیادی مکان در آن می‌انجامد. *سفر به انتهای شب* داستان مردی است که پوچی انسان و زندگی انسانی را درک می‌کند. بعد از ماجراهایی که برای فردینان باردامو اتّفاق می‌افتد او دیگر نمی‌داند کیست. تنها انسانی را می‌بیند که در جهانی پوچ در حرکت است. انسان از منظر سلین، موجودی است که خودش را به وجود می‌آورد، بدون اینکه بتواند زمان ازدست‌رفته را بازیابد و برای همیشه از چیزی که ماهیّتش را تشکیل می‌دهد، محروم می‌شود. عبارت «من هستم» برای سلین با «من نمی‌دانم که هستم» یکی است. احساس وجود داشتن با احساس رها کردن، ندانستن و سقوط برابر است. در *سفر به انتهای شب*، احساس وجود داشتن ارزش مثبتی ندارد. برای دکارت، عبارت «من فکر می‌کنم، پس هستم» در ابتدا دریافت و بیان تصوّر و تکرار ظهور اندیشه و زندگی بود. سپس به معنای کشف این نکته که این زندگی و این ظرفیت تفکر به‌وسیلهٔ یک خالق به ما داده شده است، معنا شد. در آثار سلین و به‌خصوص در *سفر به انتهای شب* عکس این ارزش وجود دارد. به‌عبارت‌دیگر، احساس فروپاشی و تباهی در معنای «من وجودی» سلین به چشم می‌خورد. وجود داشتن مانند تلوتلو خوردن به سمت قهقرا و راندن در یک سراشیبی سقوط به‌سوی یک گناه در دادگاهی بدون قاضی، بدون گناه و بدون متهم است که باعث می‌شود انسان در سراشیبیِ بودن قرار بگیرد. از منظر سلین، بودن هدیه‌ای الهی نیست، بلکه صرفاً کاستن و محرومیت از وجود است (پوله، ۱۹٦٤، ص. ۲۲۵). بنابراین «من وجودی» سلین با سستی شروع می‌شود و با نوعی احساس پوچی، ترس و وحشتِ از به بن‌بست رسیدن و میل به فرار به هر قیمتی به جایی بیرون از وجود، ادامه می‌یابد و در همان لحظه، می‌توان به تحقق این آرزو یعنی مرگ رسید (پوله، ۱۹٦٤، ص. ۲۳۱). ازآنجایی‌که به نظر سلین وجود داشتن یک نوع اشتباه است و هر نوع آگاهی به معنای واقعی کلمه، آگاهی غلط، اشتباه و پوچ است؛ در این شرایط چارهٔ دیگری به‌جز از بین بردن این نوع

آگاهی اشتباه وجود ندارد، مگر اینکه آن را به حال خود بگذاریم تا در این باتلاق کم‌کم فرورود (پوله، ۱۹٦٤، ص. ۲۳۲). واقعیت این است، گرچه در رمان *سفر به انتهای شب* آنچه احساس می‌شود، پوچی، ناامیدی و سردرگمی راوی است، اما جرقه‌ای کم‌سو و گذرا که همان «جستجو» است، بارقه‌ای از امید را به‌سوی این ظلمات می‌گشاید. وجود، پوچ است و معنایی ندارد؛ اما ممکن است راهی وجود داشته باشد که بتوان به آن معنا بخشید. در دنیای شگفت‌انگیز سلین، راوی و قهرمان داستان در جستجوی امید و روشنی، سفر را برمی‌گزیند و به‌این‌ترتیب، خواننده را با دنیای فکری نویسنده آشنا می‌کند. همان‌گونه که در ابتدا گفتیم، روش مضمونی ژرژ پوله تنها به مطالعهٔ فضا و زمان بسنده نمی‌کند، بلکه «من وجودی» نویسنده را نیز آشکار می‌کند: «به جستجوی امید می‌روم، پس هستم».

در پایان باید گفت با توجّه به پژوهش انجام‌شده، «من» سلینی با *سفر به انتهای شب* به پایان کار خود نمی‌رسد؛ زیرا پژوهش حاضر محدود به تنها یک اثر از سلین بود و جهان داستانی سلین فضای خوبی برای بررسی آن در باقی آثار این نویسنده در اختیار محقّقان قرار می‌دهد. در میان مطالعات انجام‌شده بر دیگر آثار سلین، تنها یک پژوهش (هادی‌تقی، فارسیان و آذری ازغندی، ۱۳۹٤) به واکاوی جامعه‌شناختی *مرگ قسطی*[1] پرداخته است. ازاین‌رو، مطالعات آینده می‌توانند این داستان و یا دیگر رمان‌های این نویسنده را از منظر مضمونی به‌دقّت بررسی کرده و به درک بهتری از «جهان‌آگاهی» نویسنده دست یابند. همچنین می‌توان در مقالات آتی با استفاده از روش ژرژ پوله، مقولهٔ فضا-زمان را که تاکنون تنها در داستان‌های گلشیری (حامی-دوست، ۱۳۹۲ و ۱۳۹۳) بررسی شده، بر روی سایر رمان‌های معروف ادبیّات ایران مورد مطالعه قرار داد.

**کتابنامه**

ایگلتون، ت. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریّهٔ ادبی*. ترجمهٔ عبّاس مخبر. تهران: مرکز.

بابک‌معین، م. (۱۳۸٦). از نقد تخیلی تا نقد مضمونی. *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ۳(۲)، ۷۳-۹۰.

1. *Mort à crédit*

بابک‌معین، م. (۱۳۸۹). *نقد مضمونی آراء، اندیشه‌ها و روش‌شناسی ژرژ پوله: درک مقوله‌های زمان و مکان*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

پاکدل، م.، و فارسیان، م. (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی مضمون «جنگ» در دو رمان *سفر به انتهای شب* و *زمستان ۶۲* بر اساس نظریّهٔ فرانسوا یوست. *ادبیّات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*، *۱۳*(۱)، ۱۸۵-۲۰۴.

حامی‌دوست، م.، و خزانه‌دارلو، م. (۱۳۹۲). فضای داستان شازده احتجاب از منظر نقد مضمونی. *ادب پژوهی*، *۲۵*(۳)، ۹-۳۱.

حامی‌دوست، م.، و خزانه‌دارلو، م. (۱۳۹۳). بررسی زمان در داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی» از منظر نقد مضمونی. *پژوهش زبان و ادب فارسی*، *۳۵*(٤)، ۸۱-۱۰۵.

زندی، م. (۱۳۸۸). بررسی زبان فرانسهٔ عامیانه در آثار سلین و مشکلات مترجمان فارسی‌زبان در ترجمهٔ این آثار. *اندیشه‌های ادبی*، *۱*(۱)، ۷۵-۹۰.

سلین، ل. (۱۳۷۳). *سفر به انتهای شب*. ترجمهٔ فرهاد غبرایی. تهران: جامی.

فاسیان، م.، و نجاتی، ل. (۱۳۹۳). بررسی تاثیر زبان لویی فردینان سلین در *سفر به انتهای شب* بر *مدیر مدرسه* جلال آل احمد. *مطالعات زبان و ترجمه*، ٤(٤)، ۱ـ۲۱.

کریمیان، ف. ، و مربی، ص. (۱۳۹٤). سفر در آثار پاتریک مودیانو از دیدگاه نقد مضمونی. *نقد زبان و ادبیّات خارجی*، *۱٤*(۷۲)، ۱۷۱-۱۹۳.

نژادمحمّد، و. (۱۳۹۵). «مضمون اگزیستانس و اگزیستانسیالیسم» در نزد شخصیت‌های ژان-ماری گوستاو لوکلزیو. *مطالعات زبان و ترجمه*، *٤۹*(۲)، ٤۵-٦٦.

هادی‌تقی، ف.، فارسیان، م.، و آذری ازغندی، ج. (۱۳۹٤). خوانش جامعه‌شناختی مرگ قسطی لویی فردینان سلین. *پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه*، ۲(۳)، ۱۱۹-۱٤٤.

Burns, W. E. (2001). *The scientific revolution: An encyclopedia*. Santa Barbara, United States of America: ABC-CLIO, Inc.

Cresciucci, A. (1990). *Les territoires Céliniens : Expression dans l'espace et expérience du monde dans les romans de L.F. Céline*. Paris, France: Aux amateurs de livres.

De Beauvoir, S. (1960). *La Force de l'âge*. Paris, France: Gallimard.

Descartes, R. (1637). *Discours de la method*. Leyde, Pays-Bas : '' imrr imerie de Ian Maire.

Fortier, P. (1981). *Voyage au bout de la nuit : Etude du fonctionnement des structures thématiques : Le « Métro Emotif » de L.F. Céline*. Paris, France: Lettres Modernes.

Heidegger, M. (1927). *Being and time*. Tübingen, Germany: Max Niemeyer Verlag.
Husserl, E. (1900). *Logical investigations*. Halle, Germany: M. Niemeyer.
Malaval, C. (2014). *Un voyage au cœur de l'homme dans l'entre-deux-guerres : Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline et Babylonische Wanderung d'Alfred Döblin* (Unpublished doctoral dissertation). University of Toulouse, Toulouse, France.
Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris, France: Gallimard.
Munsch, S. (2011). *Une lecture de l'espace romanesque célinien* (Unpublished doctoral dissertation). University of Pau et des 66ys de l'Adour, Pau, France.
Pakdel, M. (2011). *L'image de l'absurdité dans Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline* (Unpublished master's theiis). Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.
Poulet, G. (1964). *Le point de départ*. Paris, France: Librairie Plon.
Poulet, G. (1977). *Entre moi et moi*. Paris, France: Librairie José Corti.
Poulet, G. (1982). *Espace proustien*. Paris, France: Gallimard, coll. "tell".
Raymond, M., & Poulet, G. (1981). *Correspondence*. Paris, France: J. Corti.

**دربارهٔ نویسندگان**

**مهسا پاکدل** دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فرانسه واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی است. پژوهش‌های او عمدتاً بر سلین، جهان داستانی او و پوچی در آثار این نویسنده متمرکز می‌باشد.

**فرانک اشرفی** استادیار گروه زبان و ادبیّات فرانسه واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی است. حوزه‌های پژوهشی موردعلاقهٔ ایشان ادبیّات مضمونی، تطبیقی و ترجمه می‌باشد.

**فاطمه خان‌محمّدی** استادیار دانشگاه و سرپرست دانشکدهٔ زبان و ادبیّات واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی است و در زمینه‌های گوناگون ادبیّات فرانسه از جمله نقد مضمونی تبحر دارد.