مطالعات زبان و ترجمه دورهٔ پنجاه و سوم، شمارهٔ سوم (پاییز ۱۳۹۹)، صص ۷۱-۸۸

Doi: 10.22067/lts.v53i3.85680
مقالهٔ پژوهشی

چالش‌ها و اختلالات ارتباط کلامی در آثار نمایشی ناتالی ساروت

مهدی افخمی‌نیا (گروه زبان و ادبیات فرانسه،دانشگاه تبریز، تبریز، ایران)
اللهشکر اسداللهی (گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران)
نعیمه کریم‌لو* (گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران)

چکیده

ناتالی ساروت (۱۹۰۰-۱۹۹۹م.) یکی از نویسندگان پیشگامِ رمان نو در فرانسه است. در تمام آثار ساروت، نوعی بی‌قاعدگی و آشفتگی از دیدگاه زبانی وجود دارد که ریشه در احساساتِ غیرقابل بیان دارد. این احساسات معادلِ پدیده‌ای به نام «تروپیسم» هستند. ساروت این واژه را از زیست‌شناسی وام گرفته است و آن را مجموعه‌ای از تحرکات غیرقابل‌بیان و ناشناخته‌ای تعریف می‌کند که در چشم‌برهم‌زدنی به بخش خودآگاه ذهنمان هجوم می‌آورند و به منزلهٔ شالوده و بنیادِ ژست‌ها، گفتارها و احساساتی هستند که بروز می‌دهیم. در دیدگاه ساروت، زبان علاوه بر بخش بیرونی (ابراز بیرونی و آشکار پیام)، دارای بخش درونی است که برخلاف بخش بیرونی به مرحلهٔ تولید پیام یا به‌عبارتی «گفته‌سازی» نرسیده است. این بخشِ درونی همان تحرکات غیرقابل تعریفی است که ساروت در تعریف تروپیسم بدان اشاره می‌کند. آشفتگی‌های کلامی که در نوشتار ساروت مشهود است، ناشی از وجودِ همین زبان درونیِ عصیانگر و غیرقابل کنترل است که با قدرتی بسیار بیشتر از زبان قراردادی و بیرونی در جریان است. در حقیقت، تن‌دادن به زبان قراردادی به‌معنایِ اجتماعی شدن و خواهان برقراریِ ارتباط بودن است اما مشکل شخصیت‌های ساروتی از آنجا شروع می‌شود که نمی‌توانند احساسات خود را در قالبِ زبان عادی و بیرونی به‌طور کامل و بی‌نقص انتقال دهند. زبان درونی آن‌ها به‌قدری قدرتمند است که زبان بیرونی را تحت تأثیر قرار داده و آن را دچار آشفتگی و اختلال می‌کند. در این مقاله به‌طور اجمالی به

* نویسنده مسئول n.karimlou@tabrizu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۱۱

بررسی تعدادی از این مشکلات ارتباطی می‌پردازیم که در اثر فشار زبان درونی، در گفتار شخصیت‌های ساروتی ایجاد می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: ساروت، ارتباط کلامی، تروپیسم، زبان درونی، زبان بیرونی

۱. مقدمه

تمامِ دغدغهٔ نوشتار ناتالی ساروت[1] و تکنیک‌های منحصربه‌فرد او به مقولهٔ ایجاد ارتباط یا چگونگیِ آن باز می‌گردد. به‌عبارت دیگر، آنچه زبان قدرتمند درونی را متشنج می‌کند چیزی جز حضور دیگری نیست. اگر به تعریفِ تخصصی کلمهٔ تروپیسم نیز دقت نماییم، متوجهِ اهمیت دیگری در بروزِ آن می‌شویم. در معنای بیولوژیک یا زیست‌شناسیِ آن، تروپیسم رشدی جهت‌گیر، تحت تأثیر یک محرکِ بیرونی تعریف می‌شود. ارتباط که مستلزمِ حضور دیگری است، در تقابل با زبان درونی است. مشکل شخصیت‌های ساروتی نیز دقیقاً تقابلِ بین این دو قدرت، جهانِ زبان بیرون و درون یا «زبان» و «پیش-زبان» (اسداللهی، ۱۳۸۱، ص. ١٤) است.

«زبان دنیای بیرون را در هاله‌ای از واژگان منجمد می‌نماید، در حالی که پیش-زبان آن را در تمام ابعاد درک نموده و پویاییِ آن را تضمین می‌کند. بنابراین از نظر ساروت گذر از پیش-زبان به زبان یک سیر انحطاطی است و این امر ما را از اصالت مفاهیم دور می‌سازد و به‌سوی محدودیت‌ها رهنمون می‌شود» (اسداللهی، ۱۳۸۱، ص. ١٤و١٥).

به‌عبارتی، مکالمهٔ درونی نتیجهٔ «فعل و انفعالاتِ عمیق، متعدد و درهم‌پیچیده‌ای است که برای شکل‌گیری مکالمه موانع ایجاد می‌کنند» (هوگلو[2]، ۲۰۰۵، ص. ١٦). شخصیت‌ها از سویی، از قالب‌بندی‌شدن زبان، از قابل تعریف و کلیشه‌ای شدنِ آن که مساوی با مرگِ احساس است، بیمناک هستند، از این رو در گفتارشان دچار ترس، لرزش و تردید می‌شوند. گفتاری که علی‌رغم تزلزل، در آثار نمایشی ساروت اهمیت بسیار دارد و اثری که از خود به‌جای می‌گذارد بی‌شک اثری فراتر از یکایکِ عناصر

1. Nathalie Sarraute
2. Marie-Pascale Huglo

تئاتری است. از سوی دیگر، «حضور دیگری» شخصیت‌های ساروت را احاطه کرده است. آن‌ها نمی‌توانند بی‌اعتنا به نگاهِ دیگری، بدون ارتباطی که مستلزمِ ابراز و سخن‌گفتن است، تا ابد به ناگفته‌های زبان درونی وفادار بمانند. آن‌ها ناچارند با صحبت کردن، درونِ ناآرام خود را بروز دهند و با واژه‌سازی، احساسات خود را به منطق تبدیل کنند. بنابراین، شخصیت ساروتی ناگزیر هم از ارتباط می‌رنجد و هم از عدم ارتباط. این رنجش و دوگانگی، در گفتار پریشان، مکث‌های مداوم، تکرارها، تردیدها، نزاع‌ها و خلأهای زبانی مشهود است. این مقاله در صدد است ضمن اتخاذ رویکردی بینارشته‌ای (علوم زبانی و ادبیات) به پاسخی برای این سؤال برسد که زبان در نوشتار ساروت و در سطح کلامی با چه مشکلات ارتباطی روبه‌روست؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

آرنو ریکنر[1] از جمله نویسندگانی است که رمان‌ها و آثار نمایشی ساروت را بررسی کرده است. وی در کتابِ *تئاترِ رمان نو* (۱۹۸۸)، به قدرت گفتار ساروتی و در عین حال خلأهای آن پرداخته است. همچنین در کتابی با عنوان *از تروپیسم تا جمله* (۲۰۰۳) نوشتهٔ آگنس فونت وییی[2] و فیلیپ وال[3] نیز به مسئلهٔ ناب‌بودن زبان ساروت و احساسی بودنِ آن اشاره شده است. از میان پژوهش‌هایی که در خصوصِ آثار و سبک نوشتاری ناتالی ساروت، به زبان فارسی انجام شده است می‌توان به اسداللهی (۱۳۸۱) اشاره کرد. در این پژوهش به‌طور اجمالی به مسئلهٔ تروپیسم به‌عنوانِ درون‌مایهٔ اصلی تمام رمان‌های ساروت پرداخته شده است. علوی (۱۳۸۳) نیز به مسئلهٔ بی‌هویتی شخصیت‌های رمان نو و درماندگی انسانِ عصر تمدن اشاره کرده است. اما در خصوص تحلیل زبانی آثار نمایشی ساروت، پژوهش قابل توجهی انجام نگرفته است. این مقاله در پیِ آن است تا با آوردن نمونه‌هایی از متن نمایش، چگونگیِ اختلال ارتباطی در گفتار ساروت را به تصویر بکشد.

1. Arnaud Rykner
2. Agnès Fontvieille
3. Philippe Wahl

۳. روش پژوهش

این مقاله با استناد به نظریات منتقدان و پژوهشگران علوم زبانی و ادبیات نظیر دومینیک منگنو[1]، پیر لارتوماس[2] و آرنو ریکنر نوشته شده است.

۳. ۱. زبان کلامی در نمایش

پیر لارتوماس در کتاب *زبان نمایشی*، این زبان را از دو بُعد بررسی می‌کند: یکی عناصر فراکلامی زبان و دیگری عناصر کلامی. او در تحلیلِ خود، ژست، دکور، عمل و موقعیت نمایش، زمان و عناصری چون لحن و مکث را در گروه فراکلامی‌های زبانی قرار می‌دهد، چراکه در آن‌ها واژه‌سازی، یا گفتار شکل نمی‌گیرد. عناصری چون پیشامدها و تحریفات زبانی نیز در گروه کلامیِ زبان جای می‌گیرند. با تکیه بر این دسته‌بندیِ لارتوماس، در مقالهٔ حاضر از بررسی عواملی چون ژست چشم‌پوشی می‌کنیم و مطالعهٔ ما حولِ محورِ گفتار یا زبانِ کلامی صورت می‌گیرد.

۳. ۲. مکانیسم‌های ارجاعی

دومینیک منگنو، زبان‌شناس فرانسوی، در اولین بخشِ کتاب خود *عناصر زبان‌شناسی برای متن ادبی*[3] از «موقعیتِ گزاره‌گذاری» یا گفته‌سازی سخن می‌گوید و اهمیتِ امروزیِ این بُعد از زبان را نتیجهٔ تلاش‌های زبان‌شناسانی چون رومن یاکوبسن[4] و امیل بِنوِنیست[5] می‌داند. طبق تعریف منگنو و بِنوِنیست، هر «گفته»ای، محصولِ عملِ گفته‌سازی یا گزاره‌گذاری است که خودِ این عمل، نیازمندِ گوینده، دریافت‌کنندهٔ کلام، لحظه و مکانِ خاص می‌باشد. این مباحث از این رو حائز اهمیت است که برای دریافت معنای حقیقیِ یک عبارت یا گفته، نیازمندِ آگاهی از موقعیت گزاره‌گذاری هستیم. برای مثال، عبارت «من از اینجا می‌روم» از واحدهای زبان‌شناسی مشخصی تشکیل شده و معنای ظاهریِ آن مبهم نیست، اما برای دریافتِ معنای

1. Dominique Maingueneau
2. Pierre Larthomas
3. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*
4. Roman Jakobson
5. Émile Benveniste

حقیقیِ آن باید از موقعیتِ شکل‌گیریِ این گفته که به بُعد ارتباطی و فرازبان‌شناختی مرتبط است، مطلع باشیم. به‌عبارتی باید بدانیم نکات مبهمِ یک گفته به‌واسطهٔ کدام ارجاع‌های زبانی مرتفع می‌شود. در متون کلاسیک، خواننده زمانی به چنین جملاتی بر می‌خورد که از قبل اطلاعاتی در موردِ «من» و «اینجا» داده شده باشد یا خواننده بعد از خوانشی کوتاه، به پاسخ این سؤال می‌رسد که منظور از «من» و «اینجا» چیست. ولی در آثار نویسندگانی چون ساروت، با ابهاماتی در ارجاع‌های زبانی مواجه هستیم که غالباً تا پایانِ داستان، نامشخص باقی می‌مانند. با استناد به نظریات پژوهشگرانِ ذکرشده، به بررسی مکانسیم‌های ارجاع در آثار نمایشی ساروت خواهیم پرداخت.

٤. معنا و دوراهی ارتباطی

وجود پدیدهٔ تروپیسم در نوشتار ساروت قبل از هر چیز، نمایانگرِ اهمیتِ احساس و درکِ آن در زبان، توسط این نویسنده است. به باور کوآنگ[1] (۲۰۱۹، ص. ۲۸) «ساروت از کلمات بهره می‌گیرد تا تنوعِ احساسات و پیچیدگیِ درون شخصیت‌ها را به تصویر بکشد». افزون بر بُعدِ احساسی[2] کلام، زبان ساروتی دربردارندهٔ بارِ معنایی نیز هست. احساس و معنا هر دو با هم تشکیل‌دهندهٔ زبان درونیِ کلامی و فراکلامی‌اند. در این خصوص، ریکنر مقایسه‌ای در خور توجه بین نوشتار یونسکو[3] و ساروت انجام می‌دهد:

«یونسکو پیش‌پاافتادگی و بی‌مقداری گفتگو را بیش از اندازه بسط می‌دهد تا مرگ معنا را گواهی دهد. اما ساروت به تنهایی با حفظِ مکالمهٔ درونی، به مکالمه معنای

1. Sja Kuang

۲ . در خصوص قدرتِ احساس در نوشتار ساروت، می‌توان به مقالهٔ «ذیل کلمات، کودکی؛ ساروت و فلسفهٔ زبانِ عادی» نیز مراجعه کرد که به‌ویژه به موضوعِ «بکر بودنِ زبان» در اثرِ اتوبیوگرافیک یا خودزندگی‌نامهٔ این نویسنده، *کودکی* (Enfance) می‌پردازد. (Raïd, 2017)

3. Eugène Ionesco

اضافی می‌دهد به‌نحوی که اگر یونسکو گفتار را به یک وراجی پوچ کاهش داده است، ساروت به آن، بار معنایی اضافی بخشیده است» (ریکنر، ۱۹۸۸، ص. ٤٠).[۱]

این معنای اضافی نه‌تنها نباید توسط خوانندگان و حتی دریافت کنندگان درونیِ متن به‌روشنی کشف شود بلکه امکان رفعِ قطعی این ابهامات نیز در اختیار آنان نیست. به‌عبارتی، رمزگشاییِ بدون خطای کدهای معنایی امری ناممکن است. ساروت نیز از هرآنچه به نوشتارش نسبت می‌دهند گریزان است و هرگونه تلاشی را در این راستا محکوم کرده و آن را نوعی ضدمعنایی می‌نامد: «بسیاری از خوانندگان به من می‌گویند که من بیقراری را به نمایش می‌گذارم. این یکی از ضد معناهای بیشماری است که در مورد کتابها و نمایش‌هایم جریان دارد» (ساروت، ۱۹۷۸، ص. ٤).تمام نوشته‌های ساروت به‌نوعی، ویژگیِ غیرقابل ضبط بودن و فرّار بودنِ وجود (نوآویل[۲]، ۲۰۱۹) را به نمایش می‌گذارند. زبان ساروتی زبانی فعال و آنی است که نمی‌توان یک تفسیر خاص و معنای ثابت از آن استنباط کرد. ویژگیِ آنی‌بودن زبان ساروتی از برتری معنای اولیه (معنای ظاهری)[۳] در برابر معنای ثانویهٔ آن (مستتر و ضمنی) می‌کاهد. نوشتار باز و «آثار زیبای بی‌وقفه در تکلم»[٤] وی، نه‌تنها به تعداد هر خواننده، بلکه به تعداد هر خوانش، پتانسیل معنا شدن و دریافت دارند. معناها از هر جهت شخصیت‌ها را که ما ترجیحاً در این پژوهش زبانی «حاملانِ گفتار»[٥] می‌نامیم،

---

۱. منابع ذکر شده در این مقاله تاکنون به فارسی ترجمه نشده‌اند و بخش‌های مستخرج از آن‌ها توسط خود نویسندگان به فارسی برگردانده شده‌اند.

2. Florence Noiville

3. dénotatif vs connotatif

٤. اثر زمانی زیباست که «تداوم داشته باشد»، «با ما سخن بگوید و متعلق به گذشته و حال باشد». این مبحث توسط آن مورل در کتاب *نقد*، با پرداختن به تئوری‌های ولری و لانسون بیان شده است. در این مورد، نقل قولی از برگسون را نیز می‌خوانیم: «کتابی که تمایل به تداوم دارد، کتابی است که قابلیت خوانش‌های گوناگون را دارد. کتابی که، در هر حال، اجازهٔ خوانشی متغیر و ناپایدار را می‌دهد». (مراجعه شود به Maurel, 1998, 112)

٥. Porteurs، به‌دلیل فشار زبانِ نامحدود و احساسیِ درون، زبان گاهی از تسلط شخصیت‌های ساروت خارج می‌شود، انگار از فاعلان آن جدا می‌شود یا حتی آن‌ها را به‌دنبال خود می‌کشاند. این دیدگاه در حقیقت برگرفته از تفکر هایدیگر در خصوصِ فلسفهٔ زبان است. (مراجعه شود به Heidegger, 1985, 229).

احاطه کرده است. مفاهیم از سطح آشکار و ابتدایی کلمات گذر کرده و فراتر از قالب‌بندی‌شدن توسط دال هستند. با این وصف، با کلماتِ سازنده/مخربی مواجه هستیم که از معنا لبریز شده و قدرتی فرامعنایی به خود می‌گیرند:

«کلماتی که بدون اطلاعِ ما در ما نفوذ می‌کنند، عمیقاً در وجود ما ریشه می‌دوانند و گاهی مدتی طولانی، و نهایتاً گاهی بعدها ناگهانی در وجود ما سر بر می‌آورند و ما را وادار می‌کنند به یک‌باره، وسط خیابان بایستیم یا اینکه شب ها از خواب بپریم و نگران روی تختمان بنشینیم» (ساروت، ۱۹٤۸، ص. ۹۲).

سازندگی کلمات ناشی از واژه‌سازی، معناسازی و سیال بودن آن‌هاست و مخرب بودنشان به‌دلیلِ تخریبِ هر معنای قطعی است که از پیش فرستاده‌اند. این کلمات قبل از هر چیز، زبان درونِ حاملان ساروتی را ویران می‌کنند چراکه هر ابراز یا بیرونی‌سازی خلافِ محافظت از زبانی ناب و دست‌نخورده است که هرگز نمی‌تواند بی‌نقص و تحریف انتقال یابد. به‌همین دلیل است که در دیدگاه ریکنر شخصیت‌های ساروتی در برابر «خطر معنادهی» مقاومت می‌کنند: «آن‌ها به‌جز گفتار چیزی برای دفاع از خود ندارند و همین گفتار است که آن‌ها را آزرده کرده و به‌گونه‌ای می‌شکافد. آن‌ها باید به مبارزه با معنا بپردازند تا از احساس محافظت نمایند» (ریکنر، ۱۹۸۸، ص.٤۰).

شخصیت‌ها از معنای مسلّمی گریزانند که معناهای دیگر را برای ثبت موجودیت خود قربانی می‌کند. با این حال، حاملانِ گفتار ساروتی در صددِ حفظ ارتباط هستند و نهایتاً مجبور می‌شوند به معنا تن دهند. بازهم به همین دلیل است که شخصیت‌های ساروتی در نظر فرآنسواز کَلَن[1] در تلاش برای «معناسازی» (کَلَن، ۱۹۷٦، ص. ۱۷۸–۱۸۰) هستند. آن‌ها به‌طرز عجیب و ترسناکی بین این دو راهی ارتباطی گریز از معنا و معناسازی گیر کرده‌اند. در دیدگاهِ فرانسوآز کَلَن، شخصیت‌های داستانی ساروت و به‌ویژه راوی داستان‌هایش به‌دنبال کشف یا به‌اصطلاحِ صریح‌تر ولی عامیانه‌تر، به‌دنبال زیر و رو کردن دیگری به‌منظورِ «دستیابی به فراسوی کردار و گفتارها، جریانات

1. Françoise Calin

تروپیسمی و غیرقابل بیان‌ها» (کَلَن، ۱۹۷٦، ص. ۱۵٤) هستند.[۱] در اینجا می‌توان اضافه کرد که این «تلاش برای زیر و رو کردن» در آثار نمایشی ساروت نیز مشهود است، اما با غیبت راوی، هر کنکاشی فقط در سطح مکالمه‌ها صورت می‌گیرد. از این رو دومینیک مَنگنو، در خصوصِ اهمیت مکالمه در نمایش، آن را «گزاره‌گذاریِ مؤثر»[۲] (منگنو، ۲۰۰۰، ص. ۹۵) می‌نامد. در مقایسه با رمان، در مکالمهٔ تئاتری، هر گونه تلاش برای برقراری ارتباط یا گریز از آن جلوه‌گری دوچندان دارد، به‌ویژه در نوعی از تئاتر که ژست‌ها و حرکات بدن به کمترین تعداد خود رسیده‌اند. در گزیدهٔ زیر از *او آنجاست*[۳] شاهد نمونهٔ جالب و حتی کمی خنده‌دار از تلاشِ ناموفق و خشم «م.۲» برای متقاعد کردن «ز.»[٤] در خود ابرازی و به‌ویژه بیانِ موافقت خود برای فراهم‌کردن بستر ارتباطیِ بیشتر هستیم. در این مثال، مشکلِ ارتباطی از سطح کلامی و علنی عبور می‌کند، چراکه «م.۲» و «م.۳» به یک موافقت ظاهری و از روی اکراه اکتفا نمی‌کنند. بنابراین در اینجا، تلاش برای کنکاش دیگری به‌طور ویژه متمرکز بر کنشی عاطفی‌احساسی است:

«م.۳: [...] به‌نظرم رسید، در اون لحظه که اون داره تسلیم میشه. باورم شد که داره اجازه می‌ده حقیقت وارد بشه...که حقیقت همه‌جا نفوذ کنه...

م. ۲: همه‌جا؟ اما نه وارد اون کنج امنی که ایدهٔ کوچیکش چمباتمه زده... حرفامو باور کنید، میشه این‌طور گفت که ما داریم آب در هاون می‌کوبیم. اما حتی آبی هم نیست. ما داریم تمام انرژی‌مونو صرفِ هیچی می‌کنیم... ایده‌اش برای خودشه، اونجاست، دست‌نخورده. من مطمئنم همین الانم از مخفیگاهش بیرون اومده... در حالِ حمله به حقیقت‌های قشنگِ کوچیکی هست که ما جمعشون کردیم و پشت

---

۱. نائومی تاث (Naomi Toth) نیز در کتاب خود، *نوشتار زنده*، به این مسأله می‌پردازد و از تمایل راوی برای شکافتن فرم و نفوذ به اعماقِ ناشناخته و غیرقابل تعریف سخن می‌گوید (تاث، ۲۰۱٦، ص. ۸۷)

2. énonciation effective

3. *Elle est là*

٤. منظور از « ز.» زن و منظور از «م.۲» مرد ۲ است به تبعیت از ساروت که فقط حروف اول این واژگان را برای نام‌گذاری شخصیت‌هایش به‌کار برده است، ما نیز حروف اول کلمات «زن» و «مرد» را در ترجمه استفاده نمودیم.

سرمون رهاش کردیم... اون محبوسشون کرده، دورشون پیچیده، سفت چسبیده بهشون... (*می‌نالد*)» (ساروت، ۱۹۷۸، ص. ٥٦).

از یک طرف، تلاش برای کندوکاو و ارتباط به‌منظور جبران تنهایی و از طرفی دیگر، گریز از معنا و دیگری برای مراقبت از احساس، متن نمایش را در وضعیت مداوم نوسانات ارتباطی قرار می‌دهد و مانع از رسیدن خواننده به نقطهٔ امن و ثابت خوانش می‌شود. بنابراین همه‌چیز در ناپایداری به پیش می‌رود و نهایتاً این «هیچ‌چیز» است که در جریان نمایش رخ می‌دهد.

۵. «هیچ‌چیزِ»[1] چندمعنایی

«هیچ‌چیزِ» کلامی در قسمت‌های مختلفی از مکالمه‌های نمایشی ساروت به چشم می‌خورد. ولی حقیقتِ آن، ریشه در یک «همه‌چیز» تلویحی دارد که مکان تجمعِ زبان نامفهوم و غیرقابل بیان است. در مصاحبه‌ای که ساروت با سیمون بِنموسا انجام می‌دهد، دوگانگیِ این «هیچ‌چیز» تصریحی و «همه‌چیز» تلویحی را بیان می‌کند: «آنچه برایم خوشایند است، این است که درست در زمانی که احساس می‌شود مطلقاً چیزی در جریان نیست، در همان لحظه با نگاهی ریزبینانه و آرام، چیزهای زنده‌ای می‌بینم که عظیم به نظر می‌آیند» (ساروت، ۱۹۹۹).

در تمام آثار نمایشی ساروت، «هیچ‌چیز» در کلامِ شخصیت‌ها جریان دارد تا بی‌اهمیت‌ترین و سطحی‌ترین مسائلِ برخاسته از زندگی عادی را برجسته کند. مسائلی که از شدتِ ناچیز بودن حتی نمی‌توان نام مسئله بر آن‌ها گذاشت. اما همان‌طور که ساروت در این مصاحبه مطرح می‌کند، این «ناچیزها» در یک سطحِ میکروسکوپی، دارای کارکردی چندمعنایی هستند. در این صورت، این پدیدهٔ زبانی و فلسفی نه‌فقط برای دریافت‌کنندهٔ بیرونی(خواننده یا تماشگر) بلکه برای استراتژی‌های ارتباطیِ پذیرندگانِ درونی (شخصیت‌های نمایش) هم مشکل ایجاد می‌کند. در *برای*

1. rien

هیچ و پوچ[1]، «م.۱» شریکِ مکالمه‌ای خود را کنکاش می‌کند تا لااقل بخش کوچکی از این «چیزهای زندهٔ میکروسکوپی» را درک کند:

«م.۱: چی قویتره؟ چرا نمی‌خوای ازش بگی؟ پس یه چیزی بوده...

م.۲: نه...واقعا هیچ‌چیز...هیچ‌چیزی که بشه گفت...

م.۱: ولی بازم سعی کن... ». (ساروت، ۱۹۷۸، ص. ۱۱)

اما «هیچ‌چیز» همانند سکوت، بهترین اعترافِ صریح، هرچند تلخِ حامل کلام، در ناتوانی و حتی ترسِ او برای بیرونی‌سازی و ابرازِ ناگفته‌ها و ناگفتنی‌های خود است:

«م.۱: ولی بازم سعی کن...

م.۲: اه نه... نمی‌خوام...

م.۱: چرا؟ بهم بگو چرا؟

م.۲: نه، مجبورم نکن... ». (ساروت، ۱۹۷۸، ص. ۱۱)

در چنین شرایطی، صحبت کردن مستلزمِ جسارت است:

«م.۱: یعنی این‌قدر وحشتناکه؟

م.۲: نه...نه این‌قدر وحشتناک...این‌طوری نیست...

م.۱: پس چیه؟

م.۲: اون....اون بیشتر از هیچ‌چیز نیستش... چیزی که اسمش هیچ‌چیزه... چیزی که این‌طوری صداش میزنن... فقط ازش حرف زدن، مطرحش کردن... اون میتونه شما رو دنبال خودش بکشونه... چه شکلی به نظر میاد؟ هیچ‌کس، گذشته از اینا... هیچکس جرأت نمی‌کنه... هیچ‌وقت نمی‌شنویم که حرفی زده بشه... ». (ساروت، ۱۹۷۸، ص. ۱۱)

با این وجود، م.۱ همچنان به وادار کردن م.۲ برای خود ابرازی، صحبت کردن در مورد این «هیچ‌چیز» و تبدیل کردنِ نسبی زبان درونی به بیرونی ادامه می‌دهد:

1. *Pour un oui ou pour un non*

«م.۱: باشه... ازت خواهش می‌کنم به‌خاطر همهٔ چیزهایی که ادعا می‌کنی برات بودم... به‌خاطر مادرت... به‌خاطر پدر و مادرمون... رسماً التماست می‌کنم، نمی‌تونی پا پس بکشی... چی شده بود؟ بگو... موظفی بهم بگی... ». (ساروت، ۱۹۷۸، ص. ۱۱)

بدین‌ترتیب، گفتار تا پایانِ نمایش حولِ این «هیچ‌چیز»ی می‌چرخد که در حقیقت برای شخصیت‌های ساروتی و مخاطب «همه‌چیز» است؛ چیزی که از نمایش‌نامه‌های ساروت به گفتهٔ سیمون بنموسا[1]، تئاتری «رسواگر» می‌سازد:

«تئاترِ ساروت رسواگر است. تئاتری که به خودش اجازهٔ گفتنِ تمام چیزهایی را می‌دهد که نباید گفته شوند، چیزهایی که معمولاً سوژهٔ تئاتر نیستند. چیزهایی که معمولاً سوژهٔ رمان هم نیستند: این هیچ‌چیزهای کوچکِ آزاردهنده، بدونِ باز هم هیچ‌چیزِ قابل بیان هستند، یک ایدهٔ ساده، یک دروغ کوچک، یک سکوت، چیزهایی که هیچ کس در آن‌ها تأملی نمی‌کند، که هر کسی از توجه کردن به آن‌ها اجتناب می‌کند و ساروت نشان می‌دهد که این چیزها آن‌قدرها هم بی‌اهمیت نیستند بلکه برعکس، مملوء از تهدیدهای آتی‌اند: منشأ خشونت‌ها، جنگ‌ها، تعصب‌ها (...)» (بنموسا، ۱۹۹۹). طبیعتاً «هیچ‌چیزِ» چندمعناییِ متن ساروتی، نمی‌تواند کاملاً درک و کشف شود ولی آنچه مسلّم است بر بارِ معنایی گفتار می‌افزاید. به‌عبارتی، معناها و مفاهیم مختلف همچون نخ‌های کلافی پیچیده‌اند که تلاش برای باز کردنشان بی‌نتیجه است. به‌عبارتی، گفتار در قلمِ ساروت در موقعیت فعال و غیرقابل مهاری رها شده است، فرایندی همواره متغیر که هیچ‌وقت تمامی ندارد. به نظر می‌رسد زبان ساروتی، هیچ مأموریت و مسئولیتی به‌جز «وجود داشتن» ندارد و به معنای تخصصی کلمه، زبانی اتوتلیک[2] است که هدفی جز خود را وسیله نیست.

٦. ابهام در ارجاعات کلامی

ناگفتنی‌ها جزئی از مشکلاتِ ارتباطی زبان هستند که در نوشتار ساروت، در قالبِ ارجاعات نیز دیده می‌شوند. برای معرفیِ مبحث ابهامات ارجاعی، کاترین کربرت

1. Simone Benmussa
2. autotélique

اورکیونی[1] با وام گرفتن از طرحِ ارتباطی یاکوبسن و تعریفِ اوسوالد دوکرو[2] در خصوصِ کاربرد ارجاعیِ زبان، به معرفیِ ابعاد سه‌گانهٔ آن در کتابِ خود *گزاره‌گذاری*[3] می‌پردازد:

چه مربوط به کدگذاری باشد یا چه کدخوانی، سوژه تواماً از سه سازوکار ارجاعی استفاده می‌کند که ما آن‌ها را به‌ترتیب این‌چنین می‌نامیم: ارجاع مطلق، ارجاعِ مرتبط با موقعیتِ زبان‌شناسی و ارجاعِ مرتبط با شاخص‌های شرایطِ ارتباطی، یا «شاخص‌گذاری»[4] (اورکیونی، ۱۹۸۰، ص. ۳۵).

مطابق با تعاریفی ساده که در کتاب *مقدمه ای بر پراگماتیک* (گالاس و گریک، ۲۰۰۷، ص. ۱۸–۲۵) بیان شده است، در ارجاعِ مطلق، تشخیص ارجاع‌ها تنها وابسته به اطلاعاتی است که عبارت در اختیار ما می‌گذارد. برای مثال، عبارتِ «چهاردهم آوریل ۲۰۱۹» شامل ارجاعی زمانی از نوع مطلق است. همان‌طور که می‌بینیم در این عبارت ابهامی از جهتِ ارجاع وجود ندارد. اما اگر تشخیص ارجاع منوط به اطلاعاتی باشد که خارج از واحدهای زبان‌شناختی ارائه شده در عبارت است، در این صورت با یکی از دو ارجاع مرتبطِ ذکرشده توسط اورکیونی مواجه هستیم. ارجاع هنگامی مرتبط با موقعیت زبان‌شناسی است که به گزاره یا عبارت از قبل بیان شده مرتبط باشد. برای نمونه در عبارت «فردای روز حرکت کارلوس»، برای درک دقیق مفهومِ فردا، باید از روزِ حرکت کارلوس مطلع باشیم؛ خبری که برخلاف نوعِ ارجاعِ مطلق، از خودِ عبارت دریافت نمی‌شود. بالاخره، ارجاع، هنگامی از نوعِ شاخص‌گذاری یا مرتبط با موقعیت ارتباطی است که وابسته به موقعیتِ گزاره‌گذاری یا لحظهٔ اَدای کلام باشد. در عبارت «کارلوس می‌خواهد آن را بخرد»، دریافت و درکِ «آن» مشروط به حضور در موقعیت گزاره‌گذاری است. چون انتظار می‌رود لااقل با ژست و حرکتِ دست این ابهام کلامی رفع شود. اما چه می‌توان کرد اگر کلام با هیچ

1. Catherine Kerbrat-Orecchioni
2. Oswald Ducrot
3. *L'Énonciation, de la subjectivité dans le langage*
4. Déictique

حرکتی همراه نباشد، به‌ویژه در تئاتر؟ در نوشتار ساروتی از این دست ابهامات ارجاعی پر است؛ ابهاماتی که عامداً با هیچ راه‌کاری برای برطرف شدن همراه نیست! در حقیقت کاربردِ رمزآلودِ «این» و «آن»های مکانی و اشاره‌ایِ مبهم، به نوعی برندِ نوشتاری ساروت مبدل شده‌اند. تعداد بالای این ارجاعات، مانع از این می‌شوند که بتوانیم همهٔ آن‌ها را بررسی نماییم. به همین جهت، به تعدادی از آن‌ها اکتفا می‌کنیم. در گزیدهٔ زیر از *برای هیچ و پوچ*، مضمونِ گفتهٔ «م.۲» تنها با توجه به موقعیت گزاره‌گذاری قابل دریافت است:

«م.۱: خوب... الان بهتون میگم؛ من باهاش، مثل اینکه، با یه لحنِ غرورآمیز حرف زدم...

م.۲: چرا این جوری داری میگی؟ با این طعنه؟ (...)». (ساروت، ۱۹۷۸، ص. ۱۱)

فهمِ «این جوری» و «این طعنه» در این عبارت، مستلزمِ حضور ما، شنیدن این طعنه و درک آنیِ ما از موقعیت است. باز هم مثال جالبی از این نمایش را می‌خوانیم:

«م.۱: الان داره یادم میاد: تو گفتی اگه تو می‌خواستی، می‌تونستی... که بهت پیشنهاد داده بودن، تو موقعیت‌های عالی...

م.۲: بله، درسته... چه شرم‌آور... من تهِ قفس ساکن شدم. طوری که انگار همیشه زندگی کرده بودم. من اون بازی رو بازی کردم که اونجا بازی میکنن. مطابق با همهٔ قانون‌ها. بلافاصله خواستم خودمو بالاتر بکشم...همون‌طور که هرکسی اونجا این‌کارو میکنه...حمایتش، پففف! بهش احتیاجی نداشتم، من خودمم اینجا یه جایی رو داشتم، پیش اونا... یه جای خیلی خوب.... ». (ساروت، ۱۹۷۸، ص. ۱۷–۱۸)

ظاهراً در این مثال، قید مکانی «اینجا» یک ارجاع مبهم یا مجهول نیست، چراکه ما را به کلمهٔ «قفس» در جملات قبل ارجاع می‌دهد که در زبان‌شناسی، ارجاع پیشین[1] نامیده می‌شود. اما ارجاع دادن این قید به ارجاعی که از بُعد زبان‌شناسی معلوم است، مشکل مجهولیت آن را حل نمی‌کند، چون قفسی که «م.۲» از آن حرف می‌زند فی‌نفسه برای مخاطبی که از اول نمایش هیچ سخنی از آن نشنیده و بعد از آن نیز

1. Anaphorique

نخواهد شنید، مجهول و مبهم است. متن ساروت پر از این ارجاع‌های فریبندهٔ مشکل سازِ ارتباطی است. انگار ساروت با ارجاع‌ها نوعی بازی معمایی را ترتیب داده است که امکان حل آن غیرممکن به‌نظر می‌رسد. او مرجعِ شناختِ واحدهای ناشناختهٔ زبانی را در کلمات به‌ظاهر معلومی گنجانده است که در حقیقت برای پذیرندگان پیام ناشناخته است. اگر قید «اینجا» وابسته به موقعیت گزاره‌گذاری باشد، ارجاعی مرتبط با موقعیت ارتباطی محسوب می‌شود، اما در نوشتار ساروت، ابهام حتی از قوی‌ترین نوع بیان‌شدهٔ آن توسط اورکیونی، فراتر هم می‌رود. در مورد ضمیر «اونا»[1] نیز، حتی اگر در موقعیتِ اَدای کلام نیز حضور داشتیم، آیا می‌توانستیم پی به «جایی» ببریم که «م.۲» ادعا می‌کند پیش آن‌ها دارد؟! این مشکل ارتباطی برای پذیرندگان درونی متن نیز وجود دارد، اما از ترسِ قطع ارتباط، بیشتر اوقات تظاهر به فهمیدنِ هم می‌کنند. این ترس حتی از گفتار «م.۲» نیز در مثال زیر که تعداد ارجاع‌های مرتبط با شاخص‌های شرایط ارتباطیِ آن نیز قابل توجه است، شنیده می‌شود:

«م.۱: من هیچی رو متوجه نمیشم. از این گذشته، نمی‌دونم چرا... چطوری تونستم... با تو... واقعا نه، باید که تو...

م.۲: اه نه، تمومش کن... این‌طوری نه.. این‌طوری نه که من باید فلان یا فلان باشم... نه، نه، ازت خواهش می‌کنم، چون‌که تو می‌خوای ما بتونیم همدیگه رو بفهمیم... هنوزم اینو می‌خوای، مگه نه؟». (ساروت، ۱۹۷۸، ص. ١٤)

این معماهای ارجاعی بی‌وقفه به متزلزل کردن ارتباط کلامی در تمام متن‌های نمایشی ادامه می‌دهند. در نمونهٔ زیر از *ایسما*[2] نیز مضمونِ قید حالت «این‌طوری» و مفعول «اون»، با نبود ژست‌های جایگزین، حتی با توجه به موقعیت گزاره‌گذاری نیز، غیرقابل شناسایی است:

«م.۱: طبیعیه. چه رابطه‌ای؟ اونجا، هنر هست. و اینجا، زندگی هست. دو حوزهٔ مجزا. بدون هیچ اشتراکی.

---

۱. مقصود همان ضمیر«آن‌ها» است. در اینجا سعی بر این بود که دقیقاً از کلمات آورده‌شده در ترجمه استفاده کنیم.

2. *Isma*

او (مرد): خُب... من (خُل‌وچل‌بازی در می‌آورد)، حالا که اونو بهم نشون دادن... به این خوبی... دیگه کاری برای انجام دادن نمی‌مونه: من اونو همه‌جا می‌بینم. به محض اینکه مردم شروع می‌کنند به این‌طوری صحبت کردن- خودشه، من اونو بالا ولش می‌کنم... ». (ساروت، ۱۹۷۸، ص. ۹۳)

مشکلِ ابهام ارتباطی تنها محدود به ارجاعاتِ مرتبط با شاخص‌های شرایط ارتباطی نمی‌شود. تمام متن ساروت با انواع خلأهای چندمعنایی دچار گسست‌های ارتباطی شده است. خواننده برای لحظه‌ای خود را بسیار نزدیک به دریافتِ تضمین‌شده و مسلّم می‌یابد اما دیری نمی‌پاید که نشانه‌های زبانیِ قطعیت، ناپدید شده و در چشم برهم زدنی او سقوط خود را به نقطهٔ اولِ ارتباط متنی شاهد است. کلام ساروتی هر گونه قطعیتی را به بازی می‌گیرد، حتی زمان و فاعلان خود را هم به چالش می‌کشد. کلام وی کلامی عصیانگر است که برخاسته از احساسات غیرقابل ثبت، غیرقابل بیان و غیرقابل انتقال است.

۷. بحث و نتیجه‌گیری

در متون نمایشی ساروت، ژست‌ها به‌طرز چشمگیری تقلیل یافته‌اند و ارتباط، اغلب در سطح کلامی در جریان است. با وجود این، به‌دلیل حضور پدیده‌ای به نام تروپیسم، گفتار نیز دچار اختلالاتی اساسی است که مانعِ شکل‌گیری ارتباطی ایدئال می‌گردند. از جملهٔ این اختلالاتِ کلامی می‌توان به ابهامات ارجاعی و تقابلِ بین بار اضافی معنا و بی‌محتوایی (هیچ‌چیز چندمعنایی) اشاره کرد که به‌ویژه با استناد به تئوری‌های اورکیونی، کَلَن و ریکنر بدان‌ها پرداخته‌ایم. نوشتار ساروت، نمایش مجادلهٔ بین درون و بیرون، بین قابل بیان‌ها و غیرقابل بیان‌ها و گفته‌ها و ناگفته‌هاست. شخصیت‌ها از سویی بقای خود را در ارتباط کلامی می‌بینند و برای حفظ آن می‌کوشند و از سویی دیگر متأثر از زبان آشفته و وسیع درونی هستند که هم لذت ارتباط و هم حفظ آن را با مشکل مواجه می‌سازد. موتور محرکِ هر گونه پیش روی یا تعلیق متن، همین زبان نهان و تاریکِ درونی است که می‌توان آن را دنیای احساسات و مفاهیم نیز نامید. زبان بیرونی در حقیقت، جز راه‌حلی اجباری و ناپایدار

برای التهاباتِ مخفی درون و احساسات بکر و خفته‌ای نیست که به‌سرعت، به بهانهٔ یک جرقهٔ تروپیسمی به دنیایِ متعهد، خائن و محدودِ کلمات هجوم آورده‌اند. زبانی که از التهابات تروپیسمی و زبان نامحدودِ درون نشئت می‌گیرد، بار اضافیِ معنایی را به دوش می‌کشد و معنا به‌گونه‌ای غیرقابل کنترل در کوچک‌ترین کلمهٔ اَدا شده، در لحن‌ها، مکث‌ها، نگاه و حتی عوامل نهانی‌تر از فراکلام که خواننده از آن‌ها بی‌خبر است، در جریان است. در واقع، هجوم احساس از یک سو و معنا از سویی دیگر، کلام شخصیت‌ها را که بارزترین نشانهٔ ارتباطی است، دچار هیجاناتِ غیرقابل پیش‌بینی می‌کند. شخصیت‌های ساروتی نمی‌توانند ارتباط دلخواه را برقرار کنند نه به‌خاطر اینکه قدرت تکلم یا آشنایی با زبان را ندارند بلکه به‌خاطر اینکه زبان بیرونی در انتقالِ بی‌نقص مفاهیم و ادراک زبان درونی ناتوان است. به‌عبارتی، گفتار نزد ساروت از کنترل خارج شده است و به‌نظر می‌رسد این گفتار است که همهٔ عوامل داستان را به‌سمت دلخواه می‌کشاند. اما چگونه زبان از تولیدکنندهٔ آن قدرتمندتر به‌نظر می‌رسد؟ می‌توان گفت زبان در بسترهای عمیقی از ذهن و احساس شخصیت‌ها رسوخ کرده و با بی‌قراری واسطهٔ خود یعنی انسان را به سخن وا می‌دارد. تشنج زبان و شور و التهابش در جای‌جای متن ساروت به چشم می‌خورد. در حقیقت، زبان نزد ساروت تنها کلامی ساده و قراردادی برای انتقال پیام و ارتباط نیست. به‌عبارتی جامع‌تر، زبان دیگر وسیله نیست، بلکه شخصیتی هم‌ارز و هم‌سطح با سازندهٔ آن و حتی گاهی فراتر از آن است. اما تشویشِ زبان کلامی نزد ساروت دلیلی بر به بن‌بست رسیدن ارتباط نیست، چراکه ارتباطی فراتر از سطح عادی کلام در جریان است. به‌نظر می‌رسد زبان فراکلامی آخرین راه‌حل شخصیت‌های بی‌هویت ساروت برای جبران ضعف‌های ارتباط کلامی باشد. شایستهٔ بررسی است که آیا مخاطبان بیرونی بالأخره امکانِ وارد شدن به حلقهٔ ارتباطی شخصیت‌ها را از طریق زبان فراکلامی پیدا می‌کنند یا این زبان، کدهای زبانی لازم برای رمزگشایی را در اختیارشان قرار نمی‌دهد و مخاطبان همچنان در سردرگمی و گسست ارتباطی باقی می‌مانند؟

کتابنامه

اسداللهی، ا. (۱۳۷۹). رمان نو، دیالوگ نو. *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، ۴۳(۱۷٤)، ۱-۳٤.

اسـداللهی، ا. (۱۳۸۱). تجلی رمان نو در آثار سـاروت و مکانیزم های نوشتاری آن. در *مجموعه‌مقالات همایش بررسـی نهضـت رمان جدید* (ص. ۱۱-۲۳)، به همت دکتر الله‌شکر اسداللهی. تهران: یاس نبی.

علوی، ف. (۱۳۸۳). تروپیسـم: واکنشـی نسـبت به درماندگی انسان در عصر بدگمانی. *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* دانشگاه تبریز، ۴۷(۱۹۲)، ۲۱۳-۲۳۲.

Benmussa, S. (1999). *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Paris, France : Renaissance du Livre.

Calin, F. (1976). *La vie retrouvée: étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute.* Paris, France: Lettres Modernes.

Charieyras, S. (2006). Le Dit et le non-dit dans *L'Usage de la parole* de Nathalie Sarraute. Paris, France: Lettres Modernes Minard.

Dubois, J. (1994). *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris, France: Larousse.

Fontvieille, A., & Wahl, P. (2003). *Nathalie Sarraute, Du tropisme à la phrase*. Lyon, France: Presses Universitaires de Lyon.

Galas, F. & Garric, N. (2007). *Introduction à la pragmatique*. Paris, France: Hachette.

Heidegger, M. (1985). *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am Main, Allemagne: FW v. Herrmann.

Huglo, M. P. (2005). Variations sur la conversation dans *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute. *Tangence*, *79*, 11–29.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation, De la subjectivité dans le langage*. Paris, France: Armand Colin.

Kuang, S. (2019). *Comment traduire les non-dits?: La représentation de la perception sensorielle dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*. Ontario, Canada: Waterloo.

Maingueneau, D. (2000). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, France: Nathan.

Maurel, A. (1998). *La critique*. Paris, France: Hachette.

Mounin, G. (1974). *Dictionnaire de la linguistique*. Paris, France: Quadrige/Presses Universitaires de France.

Noiville, F. (2019). Biographie. Nathalie Sarraute, dedans et dehors, *Le monde.* https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/09/19/biographie-nathalie-sarraute-dedans-et dehors_5512242_3260.html

Raïd, L. (2017). Sous les mots, l'enfance. Sarraute et la philosophie du langage ordinaire. *A contrario, 2* (25), 93-116.
Rykner, A. (1988). *Théâtre du nouveau roman*. Paris, France: José Corti.
Sarraute, N. (1948). *Portrait d'un inconnu*. Paris, France: Gallimard.
Sarraute, N. (1978). *Théâtre*. Paris, France: Gallimard.
Toth, N. (2016). *L'Écriture vive*. Paris, France: Classiques Garnier.

دربارهٔ نویسندگان

مهدی افخمی‌نیا دارای دکتری آموزش زبان فرانسه، دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و رئیس دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز است. ایشان در زمینه‌های زبان‌شناسی کاربردی، تحلیل گفتمان، گرامر فرانسه و ترجمه تخصص دارد.

الله‌شکر اسداللهی دارای دکترای ادبیات فرانسه و استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز است. ایشان به‌ویژه در زمینه‌های ادبیات معاصر فرانسه و زبان‌شناسی (تحلیل گفتمان) تخصص دارد.

نعیمه کریم‌لو دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز است. زمینه‌های پژوهشی مورد علاقهٔ ایشان، ادبیات فرانسه و زبان‌شناسی کاربردی است.