دوماهنامهٔ جستارهای زبانی
د۷، ش۳ (پیاپی ۳۱)، مرداد و شهریور ۱۳۹۵، صص۳۵-۵۳

# رویکرد پدیدارشناختی به مسئلهٔ «نشت زبانی» در آثار ناتالی ساروت

سارا تیمورپور[۱*] مرتضی بابک‌معین[۲]

۱. دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مرکز، تهران، ایران
۲. دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاداسلامی، واحد مرکز، تهران، ایران

دریافت: ۹۳/۱۲/۹ پذیرش: ۹٤/۲/۲۰

**چکیده**

ناتالی ساروت از جمله نویسندگان رمان نو است که نگاهی گسستی، قطعه‌قطعه و ادراکی- حسی به روان انسانی ارائه می‌دهد. به‌واقع از نظر ساروت واقعیت‌های روان انسانی تنها در ساحت گفت‌وگومندی (دیالوژیسم) بروز پیدا می‌کنند و این واقعیت‌ها، ناگفته‌هایی برآمده از رانش‌ها و کشش‌های بین شخصیت‌ها می‌باشند که در فضای زیرین دیالوگ‌ها جاری می‌شوند؛ آنچه ساروت به آن «زیر- مکالمه» یا «تروپیسم» می‌گوید. ما معتقدیم ویژگی‌ای در «تروپیسم» ساروت وجود دارد که ما را از سیر افقی گفتمان جدا کرده و به شکل عمودی به جهان زیرین، انتزاعی و پنهانی هدایت می‌کند که به زبان این نویسنده ویژگی‌ای می‌بخشد که ما آن را «نشت زبانی[۱]» می‌نامیم؛ «نشتی» که ما را از سطح زبان کلیشه‌ای جدا کرده و به سوی آن جهان روانی پنهان و زیرین هدایت می‌کند و امر نامشهود تروپیسمی را مشهود و قابل رؤیت می‌نماید. این مقاله ضمن انتخاب روش‌شناسی میخائیل باختین و صحه بر مسئلهٔ گفت‌وگومندی (دیالوژیسم) و چندصدایی، برآن است نشان دهد چگونه مسئلهٔ «نشت زبانی»، به‌مثابه یک مسئلهٔ زبانی، با بینش این نویسنده از «گفتمان» و نفی سوژهٔ استعلایی دکارتی، به‌مثابه یک مفهوم فلسفی، درارتباط می‌باشد.

**واژگان کلیدی**: نشت زبانی، دیگری، ساروت، باختین، پدیدارشناسی.

## ۱.مقدمه و بیان مسئله

در قرن بیستم و به‌ویژه بعد از جنگ جهانی دوم، فلسفهٔ «پیوستاری فاتحِ» قرن نوزدهم جای خود را به فلسفهٔ پدیدارشناسی می‌دهد که می‌توان آن را مبتنی بر شناخت «گسستی» و «قطعه‌قطعه» از جهان و همچنین گشوده به سوی «دیگری» و جهان بیرون دانست. به‌واقع، این بینش گسستی و ناپیوستار که ما آن را ناشی از بینش پدیدارشناسی می‌دانیم، همچنین کارهای فروید در حوزهٔ روانکاوی با نشان دادن پیچیدگی‌ها و پستوهای پر پیچ‌وخم روان انسانی ثابت کردند که نمی‌توان دریافت و بینش

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: sarateymourpoor@yahoo.com

[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

پیوستار و واحدی از پیچیدگی‌های روان انسانی و هویت او داشت. بر همین اساس می‌توان درکل، رمان‌های واقع‌گرایانهٔ قرن نوزدهم را تجسم ادبی بینش پیوستاری اثبات‌گرایی دانست و به‌نوعی، تولد رمان نو در نیمهٔ دوم قرن بیستم را به بینش گسستی نسبت داد.

ازجمله نویسندگان رمان نو که نگاهی گسستی، قطعه‌قطعه و ادراکی- حسی از روان انسانی ارائه می‌دهد، ناتالی ساروت است. ساروت در پی آن است تا تمام چیزهایی را که با جریان‌های روانی و درونی ارتباط دارند و ورای آگاهی هستند، به خواننده نشان دهد. آثار وی به‌واقع برملاکننده و آشکارکنندهٔ اموری است که ما نمی‌بینیم، نمی‌خواهیم ببینیم یا اصلاً نمی‌توانیم ببینیم و درحقیقت، چشم ما را به روی نادیده‌ها می‌گشاید. ناتالی ساروت از خلال آثارش، تمام عادت‌های دیداری، شنیداری و احساسی ما را درهم می‌ریزد. او به کندوکاو روان شخصیت‌ها در اعماق وجودشان می‌پردازد و سخن از «زیر- مکالمه» به میان می‌آورد. درواقع به لایه‌های زیرین دیالوگ می‌پردازد و درصدد آن است که پسِ ذهن افراد را به خواننده نشان دهد. ولی انجام این کار به‌سادگی امکان‌پذیر نیست؛ چرا که درواقع زبان از بیان پدیده‌ها، حالات روحی- روانی و احساسات درونی که در اعماق وجود انسان به‌صورت پنهانی وجود دارند، عاجز است. برای این منظور، ناتالی ساروت روش «تروپیسم» را به کار می‌برد و با شیوه‌های مختلف زبانی که ما آن را «نشت زبانی» می‌نامیم، خواننده را از دنیای درونی و پنهانی و لایه‌های زیرین مکالمه‌ها آگاه می‌کند.

این «نشت زبانی» که به عقیدهٔ ما در آثار ناتالی ساروت وجود دارد، درواقع، ادبیات این نویسنده را از سیر افقی گفتمان جدا کرده است؛ آن‌سان که این ادبیات به «ادبیات عمودی» تعبیر می‌شود؛ چرا که ما را از سطح رویی گفتمان جدا کرده و به سوی ژرفای ناگفته‌ها که به شکلی نامشهود در روان شخصیت‌ها وجود دارد، هدایت می‌کند.

از آنجا که سخن از «زیر- مکالمه» و دیالوگ به میان می‌آید، در این مقاله از یک‌سو، از روش‌شناسی میخائیل باختین بهره برده‌ایم تا با تکیه بر منطق گفت‌وگویی (دیالوژیسم) و چندصدایی نشان دهیم که مسئلهٔ «نشت زبانی» چگونه به سطح مکالمات نفوذ می‌کند و از سوی دیگر، با توجه به بینش این نویسنده از گفتمان که در تضاد با سوژهٔ استعلایی دکارت که سوژه را با عطف به جهان بیرون و «دیگری» تعریف می‌کند، به مبحث فلسفهٔ پدیدارشناسی در ارتباط با امر مشهود و نامشهود و رابطهٔ آن با زبان و دیالوگ نزد مرلوپونتی می‌پردازیم. پرسش‌های اصلی این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. اساساً آثار ساروت دارای چه ویژگی‌هایی هستند که ما آن‌ها را به پدیدارشناسی نسبت می‌دهیم؟

۲. چگونه مفاهیم پدیدارشناختی ما را در فهم بینشی خاص از روان انسان در آثار این نویسنده کمک می‌کند؟



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

۳. چگونه مسئلهٔ «نشت زبانی»، به‌مثابه یک مسئلهٔ زبانی، با بینش این نویسنده از گفتمان و سوژهٔ معطوف به جهان بیرون در ارتباط قرار می‌گیرد؟

به همین دلیل به‌منظور آشنایی خواننده با مفاهیمی که در این تحقیق وجود دارد، ابتدا به پایه‌های روش‌شناسی می‌پردازیم، سپس نمود بیرونی نشت زبانی در دنیای تروپیسمی ساروت را مورد بررسی و مطالعه قرار می‌دهیم.

## ۲. پیشینهٔ تحقیق

در مقالهٔ "L'ombre et la proie ou comment capter l'invisible dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute" نورو راکوتوب آلبرتو (2009)، برخی جنبه‌های نامشهود آثار ناتالی ساروت را مورد بررسی قرار می‌دهد. ژوسلین ر. سیلور (2005) در Nathalie Sarraute: Le pacte de lecteur به منطق گفت‌وگویی و مسئلهٔ چندصدایی در آثار ناتالی ساروت می‌پردازد. هلنا کلابووا (2009) در La vie intérieure dans les oeuvres de Nathalie Sarraute et Virginia Woolf مقایسه‌ای دارد بین تک‌گویی و دیالوگ نزد ساروت و ویرجینیا وولف.

از دیگر آثاری که می‌توان به آن‌ها اشاره نمود، مقالهٔ «طنین چندصدایی و بینش زیبایی‌شناسی داستایوفسکی در رمان نو»، اثر مرتضی بابک‌معین است که بخشی را به ناتالی ساروت و درک آگاهی مبتنی بر منطق گفت‌وگویی اختصاص داده است و دیگر، مقالهٔ حمیدرضا شعیری و ابراهیم کنعانی است با عنوان «نشانه- معناشناسی هستی‌محور: از برهم کنشی تا استعلا براساس گفتمان *رومیان و چینیان* مولانا» که این مقاله به نظام گفتمانی می‌پردازد و فضای چالشی گفتمانی و کارکردهای گفتمانی را در اثر مولانا بررسی می‌کند.

در این پژوهش‌ها جنبه‌های مختلف زبانی و گفتمانی مورد بررسی قرار گرفته‌اند، ولی به مسئلهٔ زبان از دیدگاه پدیدارشناسی پرداخته نشده است؛ بنابراین در این پژوهش ما موضوع جدیدی را بررسی خواهیم نمود.

## ۳. روش‌شناسی

### ۱-۳. پدیدارشناسی و مسئلهٔ زبان و دیالوگ

مکتب پدیدارشناسی اگرچه با نام ادموند هوسرل به‌عنوان پایه‌گذار مکتب گره خورده است، ولی فیلسوفانی چون مارتین هایدگر، ژان‌پل سارتر و موریس مرلوپونتی به‌عنوان توسعه‌دهندگان این مکتب شناخته شده‌اند.

در دیدگاه دکارتی، تصویر شیء یا یک پدیده عیناً در ذهن تشکیل می‌گردد، اما از نظر



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

پدیدارشناسی، توصیف پدیده در ذهن حائز اهمیت است. توصیفی که از اشیاء پدیدار می‌شود، بخشی از هستی آن‌هاست؛ اشیاء آن‌گونه که هستند، پدیدار می‌شوند. درواقع آگاهی سوژهٔ دکارتی، استعلایی و خودبسنده است که با دنیای بیرون در ارتباط نیست؛ حال آن‌که سوژهٔ پدیدارشناختی، گشوده به سوی بیرون و «دیگری» است و انسان را در ارتباط با دنیای بیرون تعریف می‌کند. ادراک دارای یک ویژگی مطلق نیست، بلکه فرایندی گشوده به ادراک دیگر و بی‌نهایت است. از سوی دیگر، مرلوپونتی مسئلهٔ طرح‌افکنی[۲] را مطرح می‌کند که در دیدگاه وی طرح‌افکنی همان سیال و روان دائمی انسان در هستی است که به واسطهٔ آن پس‌زمینه‌ها به بیرون پرتاب می‌شود. درواقع صحبت از هستی انسان در ارتباط با جهان بیرونی و به‌طور کلی، ارتباط انسان با هستی به میان می‌آید.

مرلوپونتی برخلاف دکارت، به دوگانگی ذهن و بدن اعتقاد ندارد؛ درواقع، او انسان را به‌طور کامل به ذهن (انسان به‌عنوان سوژه) یا بدن کامل مادی (انسان به‌عنوان ابژه) تقلیل نمی‌دهد، بلکه از نظر او ذهنیت و بدن مشخصه‌های یک جوهر بنیادین را تشکیل می‌دهند و تنها یک تفکر انتزاعی است که می‌تواند از بین‌برندهٔ این دوگانگی باشد. این نگرش با اندیشهٔ دکارت هیچ سنخیتی ندارد. درواقع سوژهٔ تن‌دار، پیش‌شرط و توانش عمل معنابخشیدن است. بی‌وجود سوژهٔ تن‌دار ما نیز وجود نخواهیم داشت؛ همچنان‌که تجربه، زندگی و شناخت در میان نخواهد بود. مرلوپونتی نوعی سیالیت را بین سوژه و ابژه در نظر می‌گیرد. به زعم او معانی و اشکال ابژه‌ها بدون ارجاع دادن آن به نیروهای بدنی (مثل احساس، زبان، آرزوها و...) غیر قابل درک است. وی در کتاب معروفش، *پدیدارشناسی ادراک*[۳]، می‌افزاید: «بین انسان و محیط پیرامونش، پیوسته برخوردی مستمر جریان دارد که حاصل این برخورد، «شناخت» است» (Merleau- Ponty, 1976: 42).

زبان و کاربرد آن نزد مرلوپونتی ویژگی متفاوتی نسبت به زبان‌شناسان دارد. برای او «زبان بیش از این‌که یک روش یا وسیله باشد، چیزی است مانند وجود» (Idem, 1960: 54). درنتیجه، از منظر او زبان دارای هستی است. در جای دیگر می‌نویسد: «گفتار یک کنش است و مفهوم آن دنیایی است» (Idem, 1976: 214).

از سوی دیگر، مرلوپونتی معتقد است که معنا تنها از خلال «کنش ارتباطی» و به وسیلهٔ دیالوگ تولید می‌شود (*Vide. Ibid*). درواقع، مرلوپونتی برخلاف «ذهنیت استعلایی»، به رابطهٔ نفس و دیگری (غیر نفس) و تجربهٔ بین‌الاذهانی اعتقاد دارد و می‌کوشد تا به‌نوعی، آگاهی بین‌الاذهانی را جایگزین ذهنیت استعلایی کند. او اعتقاد دارد که در دیالوگ است که باب بیناذهنیت گشوده می‌شود و در این زمینه سه مورد را یادآور می‌شود:

۱. دیالوگ یک دنیای مشترک به وجود می‌آورد؛

۲. دیالوگ به توسعهٔ اندیشه کمک می‌کند؛



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

۳. غیاب دیگری (و نه حضورش) به‌مثابه نوعی تهدید برای سوژه به حساب می‌آید[۴].

هر سهٔ این موارد با یکدیگر در ارتباط هستند. درواقع، «دیگری»، «من دیگر» است و «من» سوژهٔ آگاه است؛ نیت‌مند و هدفمند. من و دیگری، دو قطب ذهنیت هستند. به بیان دیگر، بافت مشترکی به وجود می‌آید که در آن دنیای من، تنها به خودم تعلق ندارد، بلکه به دیگری نیز متعلق است. این بدین معنی نیست که من و مخاطبم دارای یک نوع طرز فکر مشترک و یک نقطه‌نظر واحد هستیم؛ برعکس، همچنان‌که برای ساختن یک بافت مشترک دو نخ متفاوت وجود دارد که با هم در تلاقی قرار می‌گیرند، ولی هرگز ادغام نمی‌شوند، ما نیز با هم (مشترکاً) فکر می‌کنیم، ولی با نقطه‌نظرهای متفاوت.

مباحث گفته‌شده در مورد دیالوگ و مکالمه زمینه را برای مفهوم منطق گفت‌وگویی (دیالوژیسم) آماده می‌کند؛ مفهومی که ما را برای فهم بیشتر تروپیسم ساروتی کمک می‌کند.

### ۲-۳. باختین و منطقق گفت‌وگویی

باختین ازجمله نظریه‌پردازانی است که نمی‌توان او را در رشته‌ای خاص قرار داد. او زبان‌شناسی، فلسفه، جامعه‌شناسی، تاریخ و مارکسیسم را به‌گونه‌ای خلاقانه درهم می‌آمیخت و از آن‌ها استفاده می‌کرد. تأکید او بر چندگانگی و پراکندگی، مکالمه و توجه او به نقش «دیگری» نظریات او را برای مطالعات ادبی جالب توجه کرده است.

تودوروف[۵] زندگی حرفه‌ای باختین را به چهار دوره تقسیم می‌کند: *پدیدارشناختی*، *اجتماعی*، *زبان‌شناختی* و *ادبی*.

در این مقاله نه مجال پرداختن به هر چهار مورد را داریم، نه هر چهار مورد در چهارچوب تحقیق ما قرار دارند. بنابراین، از آنجا که موضوع اصلی بحث ما رویکرد پدیدارشناختی به آثار ساروت است، به دورهٔ پدیدارشناسی می‌پردازیم و اشاره‌ای نیز به دوران زبان‌شناسی و ادبی خواهیم داشت.

در اولین دوره، یعنی دورهٔ پدیدارشناسی، باختین تحت تأثیر فلسفهٔ نوکانتی، پدیدارشناسی هوسرلی و فلسفهٔ برگسونی بود. حاصل این تأثیرات فلسفی، ترکیبی متمایز و غنی بود که به شکل جنینی بسیاری از اندیشه‌های کلیدی او را دربرداشت؛ اندیشه‌هایی که در تمامی دوران کاری طولانی و پربار وی دستمایهٔ او بودند. در این دوران، باختین نقش دیگری را در ساختن شخصیت و هویّت انسان بسیار مؤثر می‌داند و معتقد است شخصیت انسان زیر نگاه دیگری شکل می‌گیرد؛ این ایده بعدها به‌عنوان مبحث بسیار مهمی در فلسفهٔ سارتر به کار می‌رود. باختین با ایده و تئوری‌های نوین خود، ایده و افکار سنتی پایه‌گذاری‌شده براساس فلسفهٔ پوزیتیویسم را متحول کرد. ایده‌های باختین از نگرش دیالوژیک او نسبت به جهان نشأت می‌گیرد. این افکار ناشی از روابط متقابلی است که بین



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

افراد وجود دارد؛ او مخالف هر نوع مرکزگرایی است.

درواقع ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که پر ازاشیاء و اتفاقات مختلف است که در ارتباط با آن‌ها قرار داریم. ما مجبوریم برخی امور را انتخاب نماییم و بعضی قضاوت‌ها را با توجه به در «جهان بودگی»[۶]مان انجام دهیم؛ بدین‌منظور که با جهان اطراف خود به تعامل برسیم و این باور درواقع، پدیدارشناسی باختین را تشکیل می‌دهد؛ نوعی پدیدارشناسی که بر فعالیت‌ها و کنش‌های ما تأکید دارد. باختین در تضاد با فلسفهٔ ایدئالیستی و پوزیتیویسم علمی معتقد است که باید سرشت عمل یا «کنش» انضمامی را که محور ارزش جوهری برای هستی انسانی است، بشناسیم. از منظر او انسان موجودی پویا است که مدام در حال خلاقیت است و می‌کوشد تا به زندگی و محیط اطرافش معنا و ارزش ببخشد و در «جهان بودگی» خود را تعریف کند.

درواقع، آدمی یا سوژه‌ای که در ارزش‌های شخصی غوطه‌ور شده است، فعالانه با وضعیت زندهٔ خود درگیر می‌شود و آن را تغییر می‌دهد و با تغییر دادن آن، به‌طور مستمر خود را نیز تغییر می‌دهد. این جریان پیوسته ادامه دارد. درنتیجه نفس آدمی به‌طور مستمر در حال خلق‌شدن است و چیزی فرجام‌ناپذیر است و همواره در معرض تحول و تغییرهای بعدی است.

باختین معتقد است که سبک‌شناسی زمان او قادر به شناخت ابعاد مختلف و چندزبانی مکالمه‌گونهٔ رمان نیست، بلکه متوجه تک‌آوایی شعر است. از نظر او این نیروهای تمرکزگرا در بطن خود گونه‌های مختلف شعری را رشد می‌دهند. در تقابل با شعر، رمان و دیگر انواع ادبی منثور در بطن نیروهای تمرکزگریز رشد و توسعه پیدا می‌کنند.

باختین برخلاف سوسور و دیگر زبان‌شناسان ساختارگرای قبل از خود که بیشتر به نظام زبان[۷] توجه داشتند، گفتار[۸] را وارد حوزهٔ بررسی‌های زبان‌شناختی خود می‌کند و آن را مرکز توجه قرار می‌دهد. او اعتقاد داشت که زبان‌شناسی به جای توجه بیش از حد به نظام‌های زبان (نظام واجی، تک‌واژی، نحوی و...) باید توجه خود را بیشتر به گفتار معطوف کند. آنجا که انسان به‌عنوان یک فاعل سخنگو (سوژه) حضور دارد و با گفتار خود چه در متن و چه در اجتماع بیرون با دیگر انسان‌ها، اقدام به برقراری ارتباط و سخن گفتن می‌کند. «زبان‌شناسی، آن‌گونه‌ای که سوسور مورد نظر دارد، نمی‌تواند گفته را به‌عنوان موضوع مطالعهٔ خود در نظر گیرد. آنچه موجد عنصر زبان‌شناختی در «گفته» می‌شود، حضور اشکال زبانی‌ای است که همسانی هنجارمندانه‌ای دارند؛ هرچیز دیگری «جنبی و اتفاقی» است...» (Bakhtine, & Volosinov, 1986: 60). درواقع، زبان‌شناسی انتزاعی سوسور زبان را از ماهیت مکالمه‌ای آن تهی می‌کند. از دیدگاه باختین واژه‌ها وجهه‌ای رابطه‌بنیاد دارند:

> جهت‌گیری کلام به سوی مخاطب بی‌نهایت حائز اهمیت است. درواقع، کلام یک کنش دوسویه است؛ این کنش همان اندازه که با خودِ کلام تعیین می‌شود، با توجه به طرف خطاب معین می‌گردد. چنین کنشی



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

> در قالب کلام، دقیقاً حاصل رابطهٔ متقابل میان گوینده و شنونده، میان مخاطب‌کننده و مخاطب‌شونده، است... کلام پلی است که بین من و دیگری زده می‌شود؛ اگر یک سر پل به من متکی است، سر دیگر آن به مخاطبم اتکا دارد (*Ibid: 86*).

گفت‌وگومندی هستهٔ اصلی بحث‌های باختین را در حوزه‌های ادبیات، فلسفه، زبان‌شناسی و روان‌شناسی تشکیل می‌دهد. به نظر باختین منطق مکالمه در تمامی اشکال سخن نهفته است و رمان، نمونهٔ بارز منطق گفت‌وگویی است:

> کل رمان نظامی است استوار به منطق مکالمه، دربارهٔ «تصاویر زبان»، روش‌ها، آگاهی مشخص و جداناشدنی از زبان، زبان در رمان، ابزار بیان نیست؛ خود، موضوع بیان است. سخن نوع رمان همواره در حال نقد از خویشتن است و این وجه اصلی تمایز رمان با انواع مستقیم ادبی (حماسه، شعر تغزلی و نمایش) است (Todorov, 1981: 103-104).

از نظر او با توجه به این‌که زبان، مصالح رمان را تشکیل می‌دهد و شکل مادی و عملی زبان گفت‌وگو یا مکالمه است، درواقع رمان تقاطع صداهای مختلفی است که در حال مکالمه با یکدیگرند و صداهای دیگری و من با یکدیگر درمی‌آمیزند. باختین معتقد است رمان زمانی پدیدار می‌شود که زبان کاملاً جنبهٔ درونی خود را به‌عنوان پدیده‌ای مطلق از دست می‌دهد تا بتواند در بیرون به‌گونه‌ای نسبی و فاصله‌دار به شکل زبان قابل شنود عرضه شود. این اتفاق از لحاظ تاریخی در عصری رخ می‌دهد که مطلق‌گرایی خودکامهٔ زبانی واحد که متناظر با جامعه و تمدنی مشخص بود، با پیدایش یک یا چند زبان خارجی در افق فرهنگی زیر سؤال رفت؛ یعنی در دوره‌هایی مانند طلیعهٔ رنسانس که زبان‌های ملی اروپایی جایگزین زبان لاتین شدند (مقدمهٔ کتاب زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان).

منطق گفت‌وگویی [۹] و چندصدایی [۱۰] از مهم‌ترین نظریه‌های باختین به شمار می‌آیند. میان این دو نظریه رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد؛ چنان‌که چندصدایی ویژگی منطق گفت‌وگویی محسوب می‌گردد. باختین بنیان دیالوژیسم یا گفت‌وشنودی را بر رابطهٔ بین خود و دیگری بنا می‌نهد، آگاهی نسبت به مفهوم دیگربودن را لازمهٔ برقراری گفت‌وگو می‌داند و حتی آن را به جنبهٔ زیباشناختی اثر ادبی تعمیم می‌دهد؛ بدین صورت که رابطهٔ خود و دیگری منجر به پدیدار شدن شکل تکامل‌یافتهٔ اثری می‌شود که از بُعد زیباشناختی حائز اهمیت است. هنرمند واقعی از طرفی با «من بودن خود»- که تمایل به برداشت شخصی از اطراف دارد- مواجه است و از طرف دیگر، با «غیر خودی بودن» با دیگر بودن اطرافش (نک. غلامحسین‌زاده و همکار، ۱۳۸۷: ۱۰۵). باختین به‌ویژه رمان را دستمایهٔ پژوهش‌های خود قرار داده است و به‌خصوص در کتاب *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان*، نظریات نوآورانهٔ خود را در مورد رمان مطرح می‌کند. او رمان را فرمی هنری می‌داند که اساساً در بنیاد خود، چندآوا، مکالمه‌ای و حاوی چندگانگی است. از دیدگاه باختین، برخوردی ارکسترگونه بین نویسنده، زبان، فرم و محتوا وجود دارد که ما این حالت ارکسترگونه را به‌خوبی در آثار ساروت مشاهده می‌کنیم.



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

چندصدایی در تمام لایه‌های نوشتار این نویسنده، اعم از دیالوگ‌ها، لحن و زبان، حاکم است. ساروت به چندپاره کردن ذهن می‌پردازد و به‌واقع، پسِ ذهن افراد را به خواننده نشان می‌دهد. درنتیجه آثارش حالتی انتزاعی پیدا می‌کند که درک آن در وهلهٔ اول برای خواننده مشکل می‌شود.

از سوی دیگر، کاراکتر خاصی (مانند خسیسی، ترسویی...) را به شخصیت داستان‌هایش نسبت نمی‌دهد و حتی تعریف مشخصی از کیستی شخصیت‌های داستانش ارائه نمی‌دهد. درحقیقت، هویت شخصیت‌ها برای او معنای عینی تعیین‌شده و تغییرناپذیر ندارد؛ زیرا هویت آدمی را پیوسته در حال «شدن» می‌داند که دارای حالتی خطی و پیوستار نیست، بلکه ناپیوستار و گسسته است؛ درنتیجه، نمی‌توان او را با فرمولی مشخص تعریف کرد. در اندیشهٔ هنری ساروت، زندگی اصیل شخصیت تنها از طریق کاوشی مبتنی بر دیالوگ به دست می‌آید؛ دیالوگی کاملاً تحقق‌یافته و پیوسته مستمر که در آن استقلال فکری، آزادی درونی، ناتمامی و تعیین‌ناپذیری شخصیت تأیید می‌شود.

ساروت برای نمایان کردن هر آنچه در ژرفای وجود آدمی می‌گذرد، در نوشتار خود از شیوه‌های زبانی خاصی استفاده می‌کند. این شیوه‌ها به زبان او ویژگی‌ای می‌دهد که ما آن را «نشت زبانی» می‌نامیم. در بخش بعدی ملاحظه خواهیم کرد که «نشت زبانی» در قلمرو نوشتار ساروت اصطلاحی است که از بینش قطعه‌قطعه و ناپیوستار از روان انسانی برآمده است.

## ۴. نمود بیرونی نشت زبانی در دنیای تروپیسمی ساروت

آنچه ما «نشت زبانی» می‌نامیم، ما را از سطح زبان کلیشه‌ای جدا کرده و به سوی آن جهان روانی پنهان و زیرین هدایت می‌کند. ساروت در پی نمایان کردن پیچیدگی‌ها و پستوهای نهان روان آدمی است و برای این منظور تکنیک تروپیسم را به کار می‌برد. معنای ابتدایی «تروپیسم» (چرخیدن، هدایت کردن) است که از زبان علمی گیاه‌شناسی گرفته شده است. اما «تروپیسم» برای ساروت مفهوم ادبی دارد. وی در *رمان و واقعیت*[11] می‌نویسد: «تمام رمان‌ها(یش) همیشه دارای دو مرحله هستند: مرحلهٔ گرایش‌ها و مرحلهٔ صورت ظاهر» (Sarraute, 1996: 1655).

این طرز فکر ساروت که رمان‌هایش را به دو مرحلهٔ ظاهری/ سطحی و پنهانی/ درونی تبدیل می‌کند، ما را به یاد پدیدارشناسی مرلوپونتی در ارتباط با امر مشهود و نامشهود می‌اندازد. از سوی دیگر، نزد ساروت، ادراک درگیر چیزهای آشکار و حاضر نیست و واژه‌ها را پر از معنا به کار نمی‌برد. درواقع، زبان و واژه نزد ساروت اهمیت ویژه‌ای دارند و با برداشتی که نویسندگان پیش از او داشته‌اند مبنی بر این‌که زبان را صرفاً ابزاری برای بیان کنش‌ها می‌دانستند، کاملاً متفاوت است. زبان نزد این نویسنده پویاست و تک‌تک واژه‌ها با انتخابی دقیق به کار رفته‌اند. واژه‌ها سرشار از نکات احساسی و روانی شخصیت‌ها است که به واسطهٔ نشتی که می‌دهند، خواننده را از دنیای زیرین



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

و پنهان روان شخصیت‌ها آگاه می‌سازند. درواقع در آثار ساروت، زبان بیشتر از آن‌که دلالتی مستقیم داشته باشد، پنهان‌کنندهٔ آن چیزی است که بر زبان نمی‌آید. به عبارتی دیگر، ما شاهد نوعی عدم قطعیت در واژه‌های ساروتی هستیم؛ به‌طوری که معنا به‌صورت مطلق در خود واژه وجود ندارد، بلکه درگیر چیزهای دیگر که همان امور نامشهود هستند نیز می‌شود. درنتیجه، جهان ساروت پر از ابهام است و خوانندهٔ فعال و پویا را می‌طلبد که به دنبال معنا برود.

ساروت با الهام از «ادبیات زیرزمینی»[۱۲] داستایوفسکی، انقلاب و تحولی در پردازش رمان به وجود می‌آورد؛ بی‌ثباتی کاراکترها باعث می‌شود که در ذهن خواننده چنین متبادر شود که پیچیدگی‌های روان انسان، نامحسوس و غیر قابل تشخیص است. برای این منظور، ساروت به ژرف‌ترین مکان «زیر- آگاهی»[۱۳] نفوذ می‌کند و در آنجا به کندوکاو می‌پردازد. این کار را به منظور روشن کردن طبیعت واقعی انسان- که نمی‌توان به آن بر چسب زد- انجام می‌دهد. زیرا به زعم او همه‌چیز در حال گذر و تغییر و تحول است. درواقع، زیر- مکالمه ما را به سوی زیر- آگاهی یعنی قسمت‌های پنهان و نهفتهٔ آگاهی سوق می‌دهد. ساروت از «مکالمه» و «زیر- مکالمه» برداشتی متفاوت نسبت به دیگر نویسندگان دارد. به نظر او گفت‌وگو در رمان نو، جای «کنش» را در رمان‌های سنتی گرفته است. مکالمه هستهٔ اصلی داستان‌های ساروت را تشکیل می‌دهد. به‌ویژه *تو خودت را دوست نداری*[۱۴] نمونهٔ کامل یک رمان مکالمه‌گونه است. در این رمان، اتفاق اصلی در گفت‌وگو رخ می‌دهد و خواننده وارد هزارتوی مکالمه‌ای می‌شود که در این هزارتو چندصدایی نیز حاکم است و تمام این موارد ذهن خواننده را به چالش می‌کشد. «کنش» در رمان‌های سنتی، تنها به کار خوانندگان تن‌آسان، ماجراجو و سطحی‌نگری می‌آید که بر اثر مطالعهٔ رمان‌های رئالیستی، بدعادت شده‌اند و در رمان، پیوسته به دنبال «کنش» و ماجرا هستند؛ حال آن‌که در رمان ساروت، عنصری به نام «کنش» وجود ندارد یا حداقل می‌توان گفت بسیار کم‌رنگ است. اما آنچه جای کنش را می‌گیرد، «گفت‌وگو» و دیالوگ بین شخصیت‌ها است؛ اما به گفتهٔ خودش در عصر *بدگمانی*:

> گفت‌وگو، پیش از هرچیز، ادامهٔ حالات درونی در بیرون است. باید این حالات را نویسنده و همراه او خواننده، درست مانند شخصیت داستانی، از لحظه‌ای که شکل می‌گیرند تا لحظه‌ای که بر اثر شدت فزاینده‌شان، به سطح می‌آیند و برای دست‌یافتن به مخاطب و مصون ماندن از خطرهای بیرون، خود را در لفافهٔ گفتار می‌پوشانند، در خود احساس کند (ساروت، ۱۳٦٤: ۹۹).

ساروت در آثارش، به‌ویژه در *گرایش‌ها*[۱۵]، می‌کوشد تا با نگارش سیال و متغیر خود چالش‌ها، نگرانی‌ها و احساسات درونی و پنهانی زیرین مکالمات را دریابد که به گفت‌وگوهای به‌ظاهر پیش‌پاافتاده و حتی بی‌معنا عمق می‌بخشند.

در تضاد با داستان‌های سنتی که به روان‌شناسی قهرمان می‌پردازد و سیر خطی را دنبال می‌کند، برای نفوذ به ژرفا و به سطح آوردن هر آنچه در اعماق ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد، نویسنده



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

روش‌های جدید روایتی را ابداع می‌کند که در اینجا به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

### ۱-۴. استعاره: بارزترین نشانهٔ نشت زبانی

استعاره در آثار ناتالی ساروت فقط به‌عنوان آرایهٔ ادبی به کار نمی‌رود، بلکه در سطح زبانی، ما را از سطح امر مشهود به ژرفای روان و امر نامشهود شخصیت‌ها هدایت می‌کند. بنابراین استعاره‌های ساروتی را به دو گروه تقسیم می‌کنیم: استعاره‌های مربوط به امر مشهود که سطحی و ظاهری هستند و استعاره‌های مربوط به امر نامشهود که نمایانگر حالات و کشمکش‌ها و چالش‌های پنهانی بوده و ژرفا را برای خواننده نمایان می‌کنند و البته این نوع استعاره‌های پنهانی بیشتر مورد نظر ما هستند.

**استعاره‌های مربوط به امر مشهود:** با ویژگی‌هایی مانند: سفتی، «شکل متعین» و «نفوذناپذیربودن» آشکار می‌شوند و ما را در سطح نگاه داشته و به دلیل سفت و نفوذناپذیر بودنشان ره به جهان درونی و روانی نمی‌برند. امر مشهود که با این ویژگی‌ها استعاری می‌شود، نمی‌گذارد چیزی از آن بروز کرده و بیرون بزند. همه‌چیز بسته در خود، سفت و نفوذناپذیر است. باید راه شکافی پیدا کرد برای این‌که بتوان به تروپیسم نفوذ کرد. این عناصر همگی به‌نوعی تداعی‌کنندهٔ نشت زبانی هستند. ساروت این‌چنین این جهان مشهود متعین، بسته و نفوذناپذیر را توصیف می‌کند:

> چه بی‌حرکت است. هیچ جنبشی نیست، در هیچ‌جا. زندگی در کار نیست؛ هیچ. همه‌چیز سنگوار است. سنگوار، سنگوار، سنگوار، سنگوار، کاملاً سنگوار. منجمد، اندودی موم‌گونه و کمی براق همهٔ این چیزها را می‌پوشاند. لایهٔ نازکی از لعاب براق به روی مقوا؛ نقاب‌هایی از موم رنگ‌خورده؛ موم براق، یک لعاب نازک... به نظرش می‌آید که کسی از بیرون، به لحنی یکنواخت و موکّد، با تکرار دایمی چیزی واحد، واژه‌های سادهٔ واحد، مثل یک خواب‌کننده، تأثیراتش را هدایت می‌کند... (ساروت، ۱۳۸۳: ۱٦۸).

**استعاره‌های مربوط به امر نامشهود:** استعاره‌هایی که نشان‌دهندهٔ امر نامشهود تروپیسمی هستند و در آثار ساروت بی‌شمارند:

الف. استعاره‌های حیوانی که به یکی از شخصیت‌ها نسبت داده می‌شود:

> آدم را به یاد بچهٔ روباه می‌اندازد، شبیه بچهٔ گرگ است؛ نوک بینی کوتاه و سربالایش، پره‌های ظریف و صورتی و کمی کرک‌دار آن- همان کرک طلایی روی پوستش- تکان می‌خورند، آزمندی به چشمانش برق می‌اندازد...- حیوان وحشی کوچکی که مترصد طعمه است. دلش می‌خواهد به دام بیندازدش و گرم و ابریشمین در دستان وی نگهش دارد... به سمتش خم می‌شود... (همان: ۱۱٦).

ب. استعاره‌های فیزیکی: دارای ویژگی‌های «جاری شدن»، «امر مواج»، «آنچه متصاعد می‌شود» و «بیرون می‌جهد»: «احساس می‌کند چیزی پرقدرت و شیرین به هوا بلندش کرده و به جلو رانده- همان چیزی‌که وقتی به روی ماسه‌های ساحل دراز کشیده‌ایم، احساس می‌کنیم؛ آن وقت که



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

می‌گذاریم امواج به‌آرامی به جلو برانندمان و بغلتانندمان...» (همان: ۲۲۵).

ج. استعاره‌های علمی: این نوع استعاره‌ها در آثار ساروت به‌وفور وجود دارند تا آنجا که عنوان دو مورد از آثارش نیز استعاره‌های علمی هستند: *افلاک‌نما*[۱۶] از ستاره‌شناسی به عاریت گرفته شده است. در این مورد، ساروت در مصاحبه با آرنود ریکنر می‌گوید: «در *افلاک‌نما*، شخصیت‌ها پیوسته و بدون توقف یکدیگر را می‌بینند و اگر عنوان کتاب، *افلاک‌نما* گذاشته شده است، دقیقاً به این دلیل است که آن‌ها تنها می‌توانند به شکل ستاره‌های کاذب باشند؛ ظاهری، کپی‌ها...» (Arnaud Rykner, 1991: 181).

«تروپیسم» از علم گیاه‌شناسی گرفته شده است و دربارهٔ گرایش گیاهان با توجه به محیط پرورششان است. همچنین می‌توان به استعاره‌های دیگری اشاره نمود که در آثارش بی‌شمارند: «سیلی از خنده و شوخی فوران کرده بود، درست مثل گلبول‌های سفید، مثل پادتن‌هایی که بدنی سالم، همین‌که میکروب زیان‌آوری به آن راه می‌یابد، برای دفاع از خود به وجود می‌آورد...» (ساروت، ۱۳۸۳: ۱۶۵).

د. استعاره‌های منفی و اضطراب‌آور فرویدی: امور نامشهود معمولاً خوشایند نیستند و خبر از رنج‌ها، عقده‌ها و نگرانی‌ها می‌دهند؛ درنتیجه با استعاره‌های منفی نشان داده می‌شوند: «تهدید بالا می‌گیرد، نشانه‌های نگران‌کننده در پی هم می‌آیند... روی خاک یکی از راه‌هایی که به مزرعه می‌رسد، نشانه‌هایی غیر عادی از پاهای بزرگ برهنه‌ای دیده شده است» (همان: ۱۸۹).

### ۲-۴. نقاب به‌عنوان برملاکننده

روش دیگر، استفاده از نقاب است. وجود نوعی نقاب به‌طور غیر مستقیم در آثار ساروت قابل ملاحظه است. ولی پارادوکسی در نقاب ساروت وجود دارد؛ زیرا کاربرد نقاب برای ساروت به جای آن‌که نقش پوشش‌دهی داشته باشد، برملاکننده است:

> ولی این بنای ظاهراً محکم را وقتی باز می‌کنی، وقتی واردش می‌شوی، متوجه می‌شوی که آن فقط نمایی است مثل نماهای معروف روستاهایی که پوتامکین در مسیر جادهٔ کاترین بزرگ بنا می‌کرد... چیزی‌که ما از ورای آن می‌بینیم، فقط ویرانه‌های غیر قابل سکونت، قلمروهای گنگ و مبهم، علف‌های مجنون... (Sarraute, 1983: 144).

صورت ظاهری واژه‌ها ابتدا مانند دکور تئاتری به نظر می‌آیند که غیاب ساختمان را پنهان می‌کند؛ در حالی‌که در این غیاب است که شک و تردید در مورد زندگی را بازمی‌یابیم. در تقابل با نمایش صاف و بی‌حرکت واژه‌ها، با «ویرانه‌های غیر قابل سکونت»، «قلمروهای گنگ و مبهم» و «علف‌های مجنون» مواجه می‌شویم. در غیاب مشخصه‌های متعین، طبیعت بکر، قد علم می‌کند و زندگی به‌طور



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

نامحسوس و مخفیانه‌ای نشت پیدا می‌کند.

از سوی دیگر، نقاب نماد «دیگری» است که همه‌جا خود را به نمایش می‌گذارد. درواقع، ما آن را به‌صورت تظاهرات بیرونی یا درونی اگو، در چهره یا صداهای همان شخص یا طرح‌افکنی شخصی در مورد دیگری مشاهده می‌کنیم. درنتیجه، برای شناخت هویت، انسان دچار سردرگمی می‌شود؛ چیزی که باعث می‌شود قهرمان داستان نتواند هویت‌های مختلف نسخهٔ دیگر خود را تشخیص دهد. نمونهٔ بارز آن را می‌توان در «من»های مختلفی که در یک «من» کلی قرار دارند، در *تو خودت را دوست نداری* مشاهده کرد.

### ۳-۴. چندصدایی و روایت چندآوا

مشخصهٔ این روایت چندصدایی، طرح‌های داستانی است که در خطوط موازی جریان دارند و انعکاس آن‌ها را می‌توان در آگاهی شخصیت‌های متعدد دید. در یک اثر چندآوا، در مورد یک موضوع خاص هریک از افراد داستان یا رمان (که دارای دیدگاه‌های مختلفی هستند) روایت‌های متفاوتی دارند. در رمان یا اثر تک‌صدایی، روایت یا توصیف راوی (نمادی از خود مؤلف) در اثر به روایت‌های اشخاص دیگر روایت غلبه دارد. گفت‌وگوها، انسان‌ها، روابط افراد و... همگی در جهت رساندن یک روایت و پیغام خاص، حرکت می‌کنند. ولی در اثر چندآوایی روایت‌های گوناگون و کثرت دیدگاه‌ها، تک‌روایت غالب را می‌شکنند. در چنین فضایی که به جای تک‌روایت، روایات اشخاص مختلف با جهان‌بینی‌های متفاوت وجود دارد، خواننده، نیز به‌عنوان عنصر خلّاق (که می‌تواند موافق یا مخالف روایات و صداهای مختلف که در داخل اثر حضور دارند، باشد و خود نیز در گفت‌وگو شرکت کند) وارد فضای داستان می‌گردد. درواقع، هیچ ایدهٔ حاکم و برتری (راوی/ نویسنده) در داستان وجود ندارد و همان تمرکززدایی باختینی را می‌توان مشاهده کرد.

در رمان‌های ساروت، هریک از شخصیت‌ها در حکم یک ملودی هستند و مجموعهٔ آن‌ها، نغمهٔ نهایی را می‌سازد؛ به بیان دیگر آن‌ها یکدیگر را کامل می‌کنند. درواقع، راوی نه یک فرد (نویسنده) بلکه افرادند. راوی خود را به اشکال متفاوت و گاه متضاد معرفی می‌کند. در رمان تک‌آوا، نظر و ایدهٔ یک نفر حاکم است؛ قهرمان چنین داستانی شخصیتی بسته و فرورفته در خود است. تمام رفتارها و افکار، هیجانات و آگاهی در قالب یک محدودهٔ مشخص است. در حالی‌که در رمان چندآوا، مکالمه عنصر اصلی است. از خلال نظریات و ایده‌های مختلف، دیالوگ‌های بین افراد متفاوت و روایت‌های گوناگون، مطالب زیادی نشت پیدا می‌کند و درواقع فضایی ایجاد می‌شود که ناگفته‌ها مجال بروز پیدا کنند. در این گونه رمان‌ها برخلاف رمان‌های تک‌آوا، آگاهی گشوده به جهان بیرون است. در متن انتخاب‌شده از *افلاک‌نما* به‌خوبی چندصدایی را مشاهده می‌کنیم:



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

او دستش را روی میز کار می‌گذارد... *پشت این کار می‌کنید؟*

*- بله، همین‌جا، تقریباً همیشه.*

*- آهان، این‌طوری ترجیح می‌دهید، این‌که پشت به پنجره داشته باشید و رو به دیوار بنشینید؟*

او با دقت نگاهش می‌کند و این مایهٔ دلخوشی‌اش می‌شود، او باید این را حس کرده باشد، او عمداً با چنین دقتی و سرشار از ملاحظه نگاهش می‌کند. او دوست ندارد کارها را نیمه‌تمام بگذارد: وقتی آدم کاری می‌کند، مگر نه؟ باید آن را خوب انجام دهد... چه دل‌انگیز است که آدم بتواند توی یکی از این زندگی‌های کوچک محدود وارد شود و دگرگونشان کند، یک‌باره برای مدتی دراز تغییرشان بدهد... بله این را ترجیح می‌دهم؛ کار کردن رو به دیوار را... بیشتر... ناگهان احساس می‌کند روی چیزی راه می‌رود که در زیر پاهایش تاب می‌خورد... (ساروت، ۱۳۸۳: ۱۲۵).

در این متن همان‌طورکه در طول داستان ملاحظه می‌شود، راوی مدام در حال عوض‌شدن است. در اینجا یکی از شخضیت‌های داستان، نقش راوی را به عهده دارد. آلن از یک‌سو داستان را روایت می‌کند: «او دستش را روی میز می‌گذارد» و از سوی دیگر، آنجا که دیالوگ بین ژرمن لومر و آلن وجود دارد، نقش شخصیت داستان را بازی می‌کند: «بله این را ترجیح می‌دهم...». آلن راوی، آلن شخصیت داستان را از سه نقطه‌نظر متفاوت می‌بیند:

۱. او خودش را در دیالوگ با ژرمن لومر می‌بیند (از دیدگاه خودش).

۲. آن‌گونه که ژرمن لومر او را می‌بیند (از دیدگاه ژرمن لومر).

۳. آن‌گونه که طرفداران ژرمن لومر او را می‌بینند (از دیدگاه طرفداران).

بدین‌ترتیب، یک فرد از نقطه‌نظرهای مختلف به نمایش گذاشته می‌شود و در این میان زیر- مکالمه‌هایی از خلال روایت و مکالمه‌ها بروز پیدا می‌کنند. درواقع نوعی روایت زیر- مکالمه‌ای به وجود می‌آید که تنها کاری که سوژهٔ سخنگو انجام می‌دهد، این است که تصویری از دیگری را نشان دهد و همچنین خودش را به‌صورت تصویری که دیگری از او می‌سازد، تعریف کند و درواقع، دو چهره، دو کاراکتر یا حتی بیشتر، از یک فرد را به خواننده نشان دهد.

از سوی دیگر در *تو خودت را دوست نداری*، به سبب درون‌کاوی‌های عمیق، خواننده به چندگانگی شخصیت انسانی پی می‌برد و نویسنده این موضوع را در داستان به‌خوبی مطرح و ثابت می‌کند.

### ۴-۴. سکوت گفت‌وگومند

از دیگر نشانه‌های «نشت زبانی» سکوت گفت‌وگومند (دیالوژیک) است. به‌واقع، سکوت در نوشتار ساروت حالتی پارادوکسیکال دارد که از یک‌سو به همان معنی خاموش‌بودن به کار می‌رود و از سوی دیگر، خبر از ناگفته‌ها می‌دهد و به‌نوعی ایجاد ارتباط و گفت‌وگو می‌کند؛ تا آنجا که *سکوت*[۱۷] را به‌عنوان نام یکی از نمایشنامه‌هایش برمی‌گزیند.



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

در اینجا به برخی از انواع سکوت در آثار ساروت، به‌ویژه نمایشنامهٔ سکوت اشاره می‌کنیم:

**Table 1** The Representation of Silence in Sarrute works

| انواع سکوت | نقل قول‌ها | توضیحات |
|---|---|---|
| سکوت مؤدبانه | F1: بله، تعریف کن... خیلی زیبا بود... چقدر خوب تعریف می‌کنید!...<br>H2: نه، خواهش می‌کنم... (Sarraute, 1967: 151) | H1: از «تعریف کردن» اجتناب می‌کند و البته به‌صورت مؤدبانه. در اینجا رد کردن و اجتناب کردن در نظر ما نیست، بلکه روش «رد کردن» و «اجتناب کردن» مورد نظر ماست |
| سکوت تهاجمی | (...) روبه‌روی او در سکوت غذا می‌خورد سرش را پایین انداخته، به بشقابش نگاه می‌کند، گاه‌گاهی سرش را بلند می‌کند و مقابلش را نگاه می‌کند؛ با چشمانی خیره و درنده (Martereau: 123) | در اینجا می‌توانیم به اهمیت نگاه پی ببریم که مثل رفتارهای تنی سکوت را همراهی می‌کند و عنصر فعال بودن را می‌سازد. |
| سکوت- فریاد | H1: خشم سرد و نا امید. آه، خودش است! همین. نمی‌توان از دستش داد. می‌توانید خوشحال باشید. بهش رسیدید. تمام چیزهایی که ازشان اجتناب می‌کردم. (با ناله)... به هیچ قیمتی نمی‌خواستم... اما (عصبانی) درنتیجه شما کور هستید، کر هستید. شما کاملاً بی‌احساس هستید (با تأسف). با این حال کاری را که می‌توانستم انجام دادم، به شما هشدار داده بودم. سعی کردم به شما یادآوری کنم. اما هیچ کاری نمی‌شود انجام داد؛ تیره و تاریک می‌شوید... (Sarraute, 1967: 152). | مانند یک بحران مواج است که چنان قدرتمند است که انسان قادر نیست بطور منطقی توضیحش دهد. حتی اگر حرف می‌زند/ فریاد می‌زند، تا ثیرش معادل یک سکوت واقعی است، چراکه پیام را به دیگران انتقال نمی‌دهد.<br>علاوه بر این، کارهایی را اظهار می‌کند انجام داده که انجام نداده بود و نگفته بود. درنتیجه، سکوت جایگزین دروغی می‌شود. |
| سکوت از روی خجالت | H1: نه، احمقانه بود... نمی‌دونم چه بر سر من آمده؟! ... (*Ibid*: 151).<br>شما باعث می‌شوید من از خجالت سرخ شوم [...] نمی‌دانم چه‌چیزی باعث شد چنین کاری را بکنم ... (*Ibid*) | بدین‌ترتیب راوی (هنرمند) آن را انکار می‌کند. او شخصیت داستان را در سکوت قرار می‌دهد؛ گویی «عمل تعریف کردن» متعلق به اشتباهات زندگی است. به نظر می‌آید که |



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

| انواع سکوت | نقل قول‌ها | توضیحات |
|---|---|---|
| | | ویژگی‌های مثبت، راوی را آزار می‌دهند، اما چگونه می‌شود فهمید که واژه‌ها صرفاً برای پنهان کردن لذت واقعی شنیده‌شدنشان انتخاب شده‌اند. هنرمند نیاز به ستایش شدن را از پس سکوت نشان می‌دهد. بنابراین، این امر می‌تواند یک شرم و حیای پنهان یا تواضع دروغین باشد. |

## ۵. نتیجه‌گیری

در این مقاله، «نشت زبانی» را در آثار ناتالی ساروت با رویکرد پدیدارشناختی بررسی کردیم و کوشیدیم تعدادی از نشانه‌های نشت زبانی (استعاره، نقاب، چندآوایی و روایت چندآوا و سکوت گفت‌وگومند) را نشان دهیم. در این بررسی نشان دادیم زبان از خلال نگارش سیال، متغییر و گفتمان تروپیسمی ساروت نشت پیدا می‌کند. درواقع، نوشتار ساروت براساس گفتمان و دیالوگ پایه‌گذاری شده است و نویسنده درصدد است به وسیلهٔ دیالوگ و گفتمان با «دیگری»، زیر- جنبش‌های پنهانی و درونی و لایه‌های زیرین مکالمات را- که اموری انتزاعی و نامشهود هستند- با شیوه‌های مختلف زبانی به حالتی عینی و قابل درک برای خواننده بیان کند. ساروت می‌کوشد که از درام‌های درونی و روان‌شناسی ژرف پرده برکشد و نقاب از خشونت‌های ظریف و پنهانی روابط بین انسان‌ها بردارد. از ناگفته‌ها، سکوت‌ها، خشونت‌های مبهم و پیچیدهٔ پنهان در سکوت‌ها و نهفته در گوشه و کنار تیره و تاریک روان انسان‌ها- که نامشهود هستند و به‌روشنی در زبان روزمره خود را نشان نمی‌دهند- سخن به میان آورد.

ما معتقدیم که مسئلهٔ «زیر- مکالمه» و «تروپیسم» همچنین دیالوگ‌های گسسته و نگارش ناپیوستار و قطعه‌قطعه نزد ساروت (و مباحث چندصدایی و دیالوژیسم که ازجمله ویژگی‌های اصلی روایتی رمان‌های این نویسنده و برگرفته از همین نگاه به روان انسانی هستند)، نشأت‌گرفته از همان بینش گسستی و ناپیوستاری ناشی از پدیدارشناسی به روان انسانی می‌باشند؛ درنتیجه، واژه‌ها نزد ساروت به‌صورت خودبسنده و مطلق به کار نمی‌روند که دارای معنایی واحد باشند، بلکه در ارتباط با واژه‌های دیگر، ناگفته‌ها و امور نامشهود قرار دارند که این ارتباط نیز یکی دیگر از ویژگی‌های پدیدارشناسی است.



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

## ۶. پی‌نوشت‌ها

1. fuite du langage
2. projection
3. la phénoménologie de la perception
4. http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/notions/langage/methode/sujets /comment /dialogue/dialextx. htm
5. Todorov
6. etre au monde
7. la langue
8. la parole
9. dialogisme
10. polyphonie
11. *Roman et Réalité*
12. litterature souterraine
13. sous-conscience
14. tu ne t'aimes pas
15. *Tropismes*
16. *Planétarium*
17. silence

## ۷. منابع


- ساروت، ناتالی (۱۳۸۳). ***افلاک‌نما***. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.
- ---------- (۱۳۸٦). ***تو خودت را دوست نداری***. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.
- ---------- (۱۳٦٤). ***عصر بدگمانی***. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. چ ۱. تهران: نگاه.
- گوتک، جرالد (۱۳۸۰). ***مکاتب فلسفی و آراء تربیتی***. ترجمهٔ دکتر محمدجعفر پاک‌سرشت. تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا و ابراهیم کنعانی (۱۳۹٤). «نشانه- معناشناسی هستی‌محور: از برهم‌کنشی تا استعلا براساس گفتمان رومیان و چینیان مولانا». دوماهنامهٔ ***جستارهای زبانی***. د ٦. ش ۲ (پیاپی ۲۳). صص ۱۷۵- ۱۹۵.
- غلامحسین‌زاده، غلامحسین و رضا غریب (۱۳۸۷). ***میخاییل باختین***. تهران: مرکز.
- معین، مرتضی بابک (۱۳۹۰). «طنین چندصدایی و بینش زیبایی‌شناسی داستایوفسکی در رمان نو». ***مجموعه‌مقالات نقدهای ادبی- هنری***. تهران: سخن.
- Bakhtine, M. (1970). *La Poétique de Dostoïevski*. Traduction de Isabelle Kolitcheff. Paris: seuil.




[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

- ---------- (1978). *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard.
- ---------- & V. N. Volosinov (1986). *Marxism and the Philosophy of Language*. L. Matejka and I. R. Titunik (trans). Harvard University Press. Cambridge: MA and London.
- Klabova, H. (2009). *La vie Intérieure dans les Œuvres de Nathalie Sarraute, et Virginia Woolf.* Doubna: BRNO.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la Perception.* Paris: Gallimard, collection «Tel».
- ---------- (1960). *Signes.* NRF, Paris: Gallimard.
- ---------- (1964). *Le Visible et L'invisible*. Paris: Gallimard.
- R. Silver, J. (2005). *Dissertation, Nathalie Sarraute: Le Pacte de lecture*. Maryland: University of Maryland.
- Rakotobe, D'a. N. (2009). "L'ombre et la proie ou comment capter l'invisible dans l'œuvre de Nathalie Sarraute". *Image [&] Narrative*. Vol.10. No.1.Pp. 60-73.
- Rykner, A. (1991). *Nathalie Sarraute*. Collection Les contemporains. Paris: Seuil.
- Sarraute, N. (1957). *Tropisme*. Paris: Minuit.
- ---------- (1983). *Enfance.* Paris: Gallimard.
- ---------- (1967). *Silence.* Paris: Gallimard.
- ---------- (1996). *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la pléiade.
- ---------- (1996). "Roman et réalité", in *Conférences et Textes Divers,* in Œuvres Complètes. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard. "Bibliothèque de la Pléiade".
- Tzvetan, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine le Principe Dialogique*. Paris: Seuil.


## References:


- Bakhtin, M. (1978). *Aesthetics and Theory of the Novel*. Paris: Gallimard [In French].
- ---------- (1970). *Poetics of Dostoevsky*. Isabel translations Kvlytchf. Paris: Seuil [In French].
- ---------- & V. N. Volosinov (1986). *Marxism and the Philosophy of Language.* El and of Matjka. R. Tytvnyk (Translation). Publication of Harvard University. Cambridge: MIV and London [In French].




[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

- Ghulam Hoseinzadeh, Gh. & R. Gharib (2008). *Mikhail Bakhtin*. Tehran: Markaz. [In Persian].
- Gvtk, G. (2001). *Philosophical Schools and Educational Ideas*. Translated by : DrMohammed Jafar Pakseresht. Tehran: SAMT [In Persian].
- Klabvva, H. (2009). *The Inner Life in the Works of Nathalie Sarraute and Virginia Woolf*. Dubna: BRNAO [In French]
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signs*, Paris: Gallimard [In French].
- ---------- (1964). *Visible and Invisible*, Paris: Gallimard [In French].
- ---------- (1976). *Phenomenology of Perception*. Paris: Gallimard, Collection "Tel" [In French].
- Moeen, B. M. (2011). "dostoyevsky's polyphony and the echo of him aesthetic vision in Nouveau Roman". *Proceedings of Artistic Literary Criticism*. Tehran: Sokhan [In Persian].
- R. Silver, J. (2005). *Dissertation Nathalie Sarraute: Reading Covenant*. Maryland: University of Maryland .[In French].
- Rakotobe, A. N. (2009). "The ghost and the darkness". or how to capture the invisible in the work of Nathalie Sarraute Rykner, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Contemporary Collection, 1991, Paris: Seuil [In French].
- Sarraute, N. (1967). *Silence*. Paris: Gallimard [In French].
- ---------- .(1983). *Childhood*. Paris: Minuit [In French].
- ---------- .(1985). *Age Suspicion* . Translation Ismail Saadat. 1. Tehran: Negah [In Persian].
- ----------. (1996). "Romance and Reality". *Conferences and in Various Texts*. In Collected Works. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard [In French].
- ---------- .(1996). *Complete Works*. Paris : Gallimard, Library of the Pleiades [In French].
- ---------- . (2004). *Planetarium*. Translation Mahshid Nonahali. Tehran: Nilofar [In Persian].
- ---------- . (2007). *You Do not Love Yourself*. Translation Mahshid Nonahali. Tehran: Nilofar [In Persian].
- ---------- .(1957). *Tropism*. Paris: Minuit [In French].




[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]

- Shairi, H.R. & E. Kanani. (2015). "Ontological semiotics: From interaction to transcendence based on Roman and Chinese discourse of Rumi". *Monthly Notes of language*. Vol. 6. No. 2 (23).Pp. 175- 195 [In Persian].
- Tzvetan, T. (1981). *Mikhail Bakhtin the Dialogic Principle*. Paris: Seuil [In French].




[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25 ]