شناسه دیجیتال (Doi):10.22059/jor.2019.258128.1688
شاپای چاپی (issn): ۴۱۳۱-۲۵۸۸ شاپای الکترونیکی (issn):۷۰۹۲-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

سوءتفاهم یا حکایت زبان قاتل نویسندگان

الله شکر اسداللهی تجرق*
استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز ،
مهرنوش کی فرخی**
استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، بخش زبانهای خارجی و زبانشناسی،
دانشگاه شیراز

(تاریخ دریافت: ۹۷/۰۲/۲۹ ،تاریخ تصویب: ۹۷/۱۰/۲۴ ،تاریخ چاپ: زمستان ۱۳۹۹)

چکیده

سوءتفاهم یکی از آثار چرخهٔ پوچی است که در آن کامو انسان را به‌آگاهی از پوچی جهان و زندگی تراژیک آدمی دعوت می‌کند. در این اثر، سکوت انسان، بسان تسلیم و کلام؛ نماد طغیان است. در واقع، پرسش «بودن یا نبودن» هملت به«صحبت کردن یا نکردن» بدل شده و اهمیتی کمتر از پرسش پیشین ندارد. به‌این ترتیب جان در *سوءتفاهم* با انتخاب سکوت، به‌قتل خود توسط مادر و خواهرش تن می‌دهد. در واقع می‌توان گفت که جان با صحبت نکردن، این حق را به‌مارتا می‌دهد که او را قربانی کند. اینجاست که در می‌یابیم؛ سخن یا کلام چونان سلاحی است که با آن می‌توان در جهانی خشونت‌بار و سیاه، برای زیستن از خود دفاع کرد. ما در این مقاله به‌شرح چگونگی درک پوچی جهان و بی‌دفاع بودن انسان در برابر همنوعانش و همچنین نقش سکوت خدا، طبیعت و انسان در شکل گرفتن سرنوشت جان می‌پردازیم.

واژه‌گان کلیدی: کامو، پوچی، کلام، سکوت، مادر، طبیعت

* Email: nassadollahi@yahoo.fr
** Email: m.keyfarokhi@gmail.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

در نمایشنامهٔ *سوءتفاهم*، نوشته شده در سال ۱۹۴۳-۱۹۴۲، آلبر کامو دریافت خود را از پوچی و واقعیت تراژیک زندگی به‌نمایش می‌گذارد. او در این اثر به‌روایت حوادثی می‌پردازد که در مسافرخانه‌ای غمگین به‌وقوع می‌پیوندند. خانه‌ای سیاه که توسط مادر و دختری اداره می‌شود و در آن امیال سرکشی که در جستجوی خوشبختی و خودخواهی است، با زندگی و خواسته های دیگران و سوءتفاهم‌های ناشی از زبان آمیخته می‌شوند. در واقع این نمایشنامه، داستان یک جنایت خانوادگی را به‌نمایش می‌گذارد. جان، ساکن مهمانخانه، توسط مادر و خواهرش مارتا به‌قتل می‌رسد. این واقعه به‌ظاهر با پافشاری مارتا صورت می‌گیرد؛ اما نشانه‌هایی وجود دارد که با در نظر گرفتن آن‌ها ،متوجه می‌شویم که مقتول نیز در سرنوشت خود دخیل است. به‌همین دلیل این مقاله در پی پاسخ به‌پرسش‌های اساسی آن است: نخست چرا و به‌چه علت مادر به‌کشتن فردی اقدام می‌کند که به‌شکل ناخودآگاه قرابت خونی او را با خود حساس می‌کند؟ پرسش دیگری که پیش روی خواننده قرار می‌گیرد اینست که چرا پس از ارتکاب به‌قتل، اثری از ندامت در رفتار مارتا ظاهر نمی‌شود؟ و سرانجام چرا جان در قبال غریبه‌های خانوادگی واکنشی مأیوس کننده و انفعالی از خود به‌نمایش می‌گذارد؟

بدین منظور، در وهلهٔ اول طرح کلی نمایشنامه و روابط بین شخصیت‌ها و انگیزهٔ قاتلین از پایان دادن به‌زندگی جان تحلیل خواهد شد. این بررسی ما را به‌سوی درک رفتار جان به‌عنوان قربانی خانوادگی راهنمایی می‌کند. به‌این ترتیب و بواسطهٔ این تحلیل، ما به‌مطالعهٔ پایه و اساس فلسفهٔ پوچی نزد آلبر کامو می‌پردازیم. ذکر این نکته ضروری است که نمایشنامهٔ *سوءتفاهم* یکی از آثار آلبر کامو است که تا کنون با روش روانکاوی-فلسفی به‌زبان فارسی واکاوی و بررسی نشده است. از این رو این مقاله در نوع خود پژوهشی نو محسوب می‌شود.

پیشینه پژوهش

بسیاری از پژوهشگران و منتقدان از دیدگاه‌های مختلف به‌بررسی آثار کامو پرداخته‌اند. برای مثال کریستف جیمز ورنهام در رسالهٔ خود با عنوان "مطالعه جنبه‌های مضمون سکوت نزد آلبر کامو" (دانشگاه اکس-آن-پرووانس؛۱۹۷۵) به‌بررسی رابطه بین سکوت و احساس گناه می‌پردازد و آن را در تقابل با سخن، صدا و زبان قرار می‌دهد. از دیدگاه او سکوت، تنها ابزاری است که به‌انسان‌ها اجازه می‌دهد تا کیفیت اساسی رابطه‌ای که آن‌ها را به‌یکدیگر متصل

می‌کند، تعریف و بیان کنند. سکوت محل وقوع واقعیت و منظر دیداری است که به‌واسطه عمق و خلوص خود از دیگر ویژگی‌های انسانی جدا می‌شود. و این چیزی است که در نمایشنامه *سوءتفاهم* – در رابطهٔ مادر و جان به‌خوبی دیده می‌شود – ورنهام تاکید می‌کند که در آثار کامو، این نوع سکوت نشانهٔ آگاهی از عشق و دوستی بین انسان‌هاست. به‌طور حتم سکوت به‌جاودانگی جهان می‌پیوندد و رازآلودگی و حتی احساس الوهیت را به‌انسان تلقین می‌کند اما برای کامو، سکوت همواره نشانهٔ غیبت خدا و تنهایی متافیزیکی انسان است. همانگونه که در نهایت، جان در نمایشنامهٔ *سوءتفاهم* به‌این نتیجه می‌رسد. در آخر ورنهام به‌این نتیجه می‌رسد که شاید فقط یک‌نوع سکوت نزد انسان وجود داشته باشد و آن هم سکوت مادر است، اما در واقع جهان دارای تعداد بی‌شماری سکوت است. و این سکوت هم ارزش مطلق و ثابت ندارد و نزد کامو نیز تقدیس نشده است.

گاریدو در رسالهٔ خود با عنوان "بررسی مسئلهٔ بدی در آثار آلبر کامو"(دانشگاه اکس–آن–پرووانس، ۱۹۷۹)، از بعد فلسفی بهواکاوی رنج و بدی نزد انسان، در جهان و در آثار این نویسنده می‌پردازد. بر اساس این پژوهش، ذات انسانی در اصل نیکوست و هدف نهایی او یکی‌شدن با دنیاست. بدی و شر به‌صورت تصادفی اتفاق می‌افتد و می‌تواند مغلوب انسان شود. آگاهی از ارتکاب جرم نزد انسان احساس گناه و ترس از تنبیه شدن را در پی دارد. با اعتراف به‌خطا و پذیرش تنبیه و مجازات، انسان به‌طبیعت و هدف غایی خود باز می‌گردد. اما این جریان فکری نزد کامو متحول می‌شود و او خود را در مقابل تصویر قدرتمند خدا–انسان می‌یابد که دارای وسعت و توانایی ذات الاهی و ناتوانی طبیعت انسان است. اما این یافته‌ها با ورود به‌چرخهٔ پوچی متوقف می‌شوند. در مرحلهٔ پوچی انسان و جهان به‌عنوان دو ذات کاملا متفاوت در نظر گرفته می‌شوند که توانایی ارتباط با یکدیگر را ندارند. جهان بر پایهٔ آنچه ذات او را تشکیل می‌دهد، مغایر با طبیعت انسان و خواسته‌های اوست. این شرایط وجودی "پوچی" را که نام دیگر بدی است، تشکیل می‌دهند. بنابراین، بدی شکست‌ناپذیر جلوه می‌کند و این موقعیت ارزش و وجود انسان را تهدید می‌کند که به‌شکل منطقی به‌خودکشی که تنها راه نجات از این شرایط یأس‌آور است، می‌انجامد.

سونهی بائه لی در رسالهٔ خود با عنوان "مضمون تنهایی در آثار آلبر کامو" (دانشگاه اکس–آن–پرووانس،۱۹۸۰) به‌بررسی درونمایهٔ تنهایی انسان در آثار کامو می‌پردازد و مانند دیگر پژوهشگران از رابطهٔ انسان و طبیعت، انسان و خدا به‌بیهودگی و پوچی سرنوشت انسان بر روی زمین می‌رسد. از نظر کامو، جهان مانند زندانی بزرگ است، چرا که انسان‌ها موجوداتی

منفرد و منزوی باقی مانده‌اند. مانند آنچه که در *سوءتفاهم* دیده می‌شود، حتی عشق هم در این میان ناکارامد است، برای اینکه مرگ همه چیز را در برمی‌گیرد و برای انسان آگاه ایمان و امیدی وجود ندارد. بنابراین، امکان هرگونه اجتناب از تنهایی از انسان گرفته شده است، اما در عوض او می‌تواند با کلام و با کنش خود بیافریند و این آفرینشگری تنها راه مبارزه علیه پوچی و نمایش تعهد اخلاقی نسبت به‌انسانیت است.

ایوالدی بر آن است که سکوت در تمام آثار کامو نمایان است. او در مقاله‌ای با عنوان "سکوت چندگانه،۱۹۹۷ " به‌بررسی انواع سکوت‌هایی که کامو از آن‌ها سود جسته و در آثار خود استفاده کرده، می‌پردازد. او از سکوت مادران، بیچارگان، سکوت معصومیت و بی‌گناهی، سکوت ملایم ترک جهان و سکوت زیبایی دنیا در نوشته‌های کامو سخن می‌گوید. به‌علت گستردگی و نقش مهم خود، سکوت – که در *سوءتفاهم* نقشی بنیادین را ایفا می‌کند– به‌نوعی روش ارتباطی تبدیل می‌شود. سکوت جهان در ارتباط با سکوت خدا قرار می‌گیرد و به‌این ترتیب ناامیدی و رنجی که انسان در زندگی خود متحمل می‌شود، توجیه می‌شود چراکه خداوند مانند خدمتکار در نمایشنامهٔ *سوءتفاهم* نه می‌شنود و نه صحبت می‌کند. پژوهش ایوالدی نیز مانند آثار دیگر منتقدان به‌سکوت حاصل از پوچی و ناامیدی، پیش از تصمیم به‌طغیان منجر می‌شود.

به‌طور قطع آثار منتقدان و پژوهشگرانی که به‌بررسی نوشته‌های آلبر کامو پرداخته‌اند، بسیارند که از حوصله این مقاله خارج است. نیز آثاری که تنها به‌بررسی و واکاوی نمایشنامهٔ *سوءتفاهم* پرداخته‌اند، بسیار اندک و انگشت شمارند. به‌همین دلیل است که ما در اینجا به‌آثاری اشاره کردیم که در آن‌ها به‌عناصر مهم موجود در نمایشنامهٔ *سوءتفاهم* مانند سکوت و رابطهٔ بی‌کلام، شر و بدی در جهان و ناامیدی حاصل از پوچی پرداخته شده است.

۱. نمایشنامه‌ای تحت تسلط سوءتفاهم

جان پس از سال‌ها در جستجوی خوشبختی در مکان‌های دیگر، به‌همراه همسرش، ماریا، به‌زادگاهش برمی‌گردد و تحت تاثیر هیجان کنجکاوی و **بازی زندگی مانند ناشناسی** وارد مسافرخانه‌ای می‌شود که خانوادهٔ خودش را اداره می‌کنند. او نمی‌پذیرد که خود را با کلمات ساده به‌خانواده‌اش معرفی کند و ترجیح می‌دهد بازی شومی را آغاز کند که نتیجهٔ آن مرگ او در انزوا و در قلب خانواده خود اوست. او قربانی دو زن می‌شود –مارتا و مادرش – که در

طول سالیان دراز با انجام جنایت‌های متعدد و قتل مسافران ثروتمند، به‌دنبال راهی برای ترک سرزمین تاریک و نمناک خود و یافتن موطنی در کنار ساحل آفتابی دریا بوده‌اند.
بدین ترتیب ما در برابر تراژدی مدرنی قرار می‌گیریم که در آن هرگونه عملی تحت تاثیر «هیبریس» صورت می‌گیرد: همان شور و هیجان بی حد و حصر باستانی برای تحقق امیال و خواسته‌ها که در تراژدی‌های باستانی نیز کاربرد دارد. اما این شور لگام‌گسیخته که در این نمایشنامه در اصل در وجود مارتا رخ می‌نماید، برای قتل جان کافی نیست و عناصر دیگری نیز در وقوع این جنایت دخیل می‌شوند که در بخش‌های بعدی مقاله به‌مطالعهٔ آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲. روابط نابهنجار انسانی؛ اسطورهٔ حاکم بر آثار آلبر کامو

مادر خاموش جان در *سوءتفاهم*، مادران خاموش *طاعون*، *پشت و رو* و همچنین *بیگانه*– که با مرگ مادر آغاز می‌شود–، همگی حکایت از این واقعیت دارند که تصویر مادر اسطوره‌ای مرکزی در آثار کامو است. به‌همین دلیل است که نقش دیگر قهرمانان در ارتباط با این تصویر اصلی مطالعه خواهد شد.
از نظر بائه لی، آلبر کامو در سراسر اثر خود به‌تبیین نقش مادر و اطمینان‌بخش‌بودن آن می‌پردازد: عشق مادری قادر به‌حل تمامی مشکلات است. مادر همواره به‌نیکی نقش خود را برای فرزند و در آثار کامو برای فرزند پسر بازی می‌کند؛ تا آنجا که به‌جان مربوط است، به‌نظر می‌رسد که کامو به‌بی‌گناهی مجرم در انجام جنایت می‌اندیشد. بائه لی ادامه می‌دهد که مادران در آثار کامو حضوری ساکت و خاموش دارند، اما این سکوت بامعنا و پرمفهوم است. به‌بیان دقیق‌تر او می‌گوید : « کامو از اینکه مادرانگی را مورد بی‌احترامی قرار دهد هراس دارد. قلبش از این موضوع می‌رنجد، چرا که علیرغم نقاب بی‌تفاوتی، احساسات و لطافت بسیار قوی انسانی دارد» (بائه لی، ۱۹۸۰، ۲۲۷).
در نوشته‌های بایگانی شدهٔ مربوط به*طاعون* کامو می‌نویسد : «مضمون مادر باید دربرگیرنده همه چیز باشد» (کامو، ۱۹۶۲، ۱۹۳۳). ایوالدی در این‌باره می‌افزاید : «این امر به‌این دلیل است که چهرهٔ آرامش بخش مادر از ناامیدی انسان‌ها در دنیا جلوگیری می‌کند و به‌نوعی آن‌ها را حتی از باکتری‌های طاعون، از رخدادها، از تاریخ و حتی از یک زندگی تهی از معنا مصون نگه می‌دارد.» (ایوالدی، ۱۹۹۷،۲۶۰)

اما مادری که چنین عاشق فرزند و بویژه فرزند پسر باشد، در *سوءتفاهم* این رابطهٔ عاطفی را با مارتا برقرار نمی‌کند. در واقع، مادر و مارتا دو ارادهٔ متضادند که در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. در ادامه به‌بررسی شخصیت مارتا از نظر تضادی که با شخصیت مادر برقرار می‌کند خواهیم پرداخت.

۳. شکست روابط زبانی

در *سوءتفاهم*، از نظر مارتا، مادر از ابتدا به‌دلیل به‌دنیا آوردن او در سرزمینی مه‌آلود، سرد و تاریک مجرم و گناهکار است. مارتا در رویای پیداکردن خوشبختی کنار ساحل آفتابی سرزمینی طلایی به‌سر می‌برد. در مقابل، مادر پیر، توان روبرویی با شور و هیجان مارتا را ندارد و فرسوده از خستگی، چندان در اندیشه مکانی که در آن خواهد مرد نیست: خواه در میانهٔ دشتی وسیع و خواه در مقابل دریایی که تصویر رویایی خوشبختی را برای مارتا به‌همراه دارد. او به‌مارتا می‌گوید: «من خسته‌ام و امیدوارم که حداقل این قتل آخر باشد. کشتن به‌طرز وحشتناکی خسته‌کننده است» (کامو، 1962، ۱۱۹). پافشاری او برای پایان‌دادن به‌قتل و جنایت با سرسختی مارتا مواجه می‌شود که بر کشتن رهگذران ثروتمند اصرار می‌ورزد. مادر که چاره‌ای جز اطاعت نمی‌بیند با خود زمزمه می‌کند: «باید او را در تمام طول جاده با خود ببریم تا اینکه به‌رودخانه برسیم. و من قبل از این اتفاق خسته‌ام، چنان خستگی فرساینده‌ای که خون من قادر به‌هضم آن نیست» (همان). چیزی که این موقعیت را تشدید و سخت‌تر می‌کند، این است که مارتا بعد از شناختن برادرش با بی‌تفاوتی اعلام می‌کندکه حتی اگر او را شناخته بود، باز هم او را می‌کشت. به‌نظر می‌رسد که قلبش در طول سالیان دراز احساس انسانی خود را از دست داده است.

بنابراین رفتار مارتا در مقایسه با مادرش عاری از هرگونه شرافت یا نجابت است. مارتا می‌خواهد به‌هر قیمتی به‌آن خوشبختی دست پیدا کند که به‌صورت خورشید و سواحل آفتابی تجسم می‌نماید. خشونتش تا جایی پیش می‌رود که به‌خود اجازه می‌دهد کلمهٔ «محکوم» را برای قربانیانی به‌کار ببرد که ابزاری برای رسیدن به‌اهدافش هستند: «چه می‌شد اگر محکومین اجازه داشتند به‌جلادان خود رنج‌های قلبی خود را بازگو کنند؟» (همان) او خود بی‌رحمی و غیرانسانی بودن اعمالش را با این کلمات بیان می‌کند: «آنچه در من انسانی است، همان امیال و آرزوهای من‌اند و برای رسیدن به‌این آرزوها، فکر می‌کنم هرآنچه را که بر سر راهم قرار دارد، نابود خواهم کرد» (همان ۱۵۰).

بی‌احساس بودن مارتا، پس از اینکه در می‌یابد چه کسی را به‌قتل رسانده است، منحصر بفرد است. در واقع چیزی که او را منقلب می‌کند، تصمیم مادرش برای خودکشی است وگرنه او بی‌تفاوتی عمیق خود را نسبت به‌برادرکشی‌ای که مرتکب شده است، نشان می‌دهد. در واقع، زمانی که مادر درمی‌یابد که مرتکب قتل پسرش شده است، وجدانش که- در عمیقترین لایه های عادت به‌همدستی در جنایت فرو رفته است- خودجوش‌ترین عشق طبیعی مادر به‌فرزند را کشف می‌کند. به‌همین خاطر است که به‌دخترش می‌گوید: «تو همیشه احترامی را که می-بایست نسبت به‌من ادا کرده‌ای. اما اکنون من دیگر خسته‌ام و قلبم که از همه چیز روبرگردانده، اکنون دوباره رنج را احساس می‌کند... و در هر صورت، زمانی که مادری قادر به‌بازشناختن پسرش نباشد، این بدین معنی است که مهلت زندگی کردن بر روی زمین برای او به‌سر آمده است» (همان ۱۶۵).

ولی مارتا همچنان مادرش را مسئول موقعیت تراژیک پایانی می‌داند، چراکه اولا مارتا مسئولیتی در قبال مراقبت از برادرش نداشته است و دوم، این مادر بوده که به‌او آموخته است، هیچ چیزی در دنیا قابل احترام نیست. او به‌عشقی که مادر به‌پسرش ابراز می‌دارد، اعتراض می‌کند. مارتا خشونت را به‌حدی می‌رساند که تفاوتی بین جان و دیگر قربانیان قائل نمی‌شود. از نظر این خواهر انتقامجو، برادرش مردی خائن است که آن‌ها را رها کرده است تا به‌تنهایی طعم خوشبختی را بچشد.

۴. پیوندی خاموش

مادر، عاشق پسر است. اما این رابطه عاطفی مسکوت و خاموشانه شکل می‌گیرد. در واقع، سکوت مادر پرمعناست. این سکوت شکلی از ارتباط و اتحاد است. می‌توان اینگونه فرض کرد که مادر با سکوت خود در این رابطه نهانی و پنهان؛ توانسته تفاوت این مسافر را با دیگران دریابد و به‌همین ترتیب است که از همکاری در قتل جان، پسرش، سر باز می‌زند؛ قتلی که به‌هر حال تحت تاثیر فشار مارتا به‌آن تن می‌دهد. همین رابطه نهانی است که او را به‌سوی خودکشی و پیوستن به‌پسرش در اعماق رودخانه هدایت می‌کند. بنابراین سخن از سکوتی متقابل است. بدیهی است که نمی‌توان سکوت را به‌عنوان شکلی از ارتباط دانست. اما اگر به‌صورت دقیقتری آن را در نظر بگیریم، سکوت در تناقض با نظریه ارتباط قرار نمی‌گیرد. ایوالدی برای ما شرح می‌دهد که چگونه سکوت می‌تواند شکلی از ارتباط را به‌خود بگیرد و همچنین فلسفه‌ای از برقراری رابطه را بیان کند: «در واقع ارتباط چیزی نیست، مگر پیامی که از

طرف گوینده به‌مخاطب ارجاع داده شده است. این پیام می‌تواند یک‌کانال یا همانطور که امروز می‌گوییم یک واسطه برای خود برقرار کند و همچنین می‌تواند با وجود صداهای مزاحم تحریف شود. با این حال هیچ چیز نمی‌تواند ثابت کند که یک‌پیام از مفاهیم تشکیل شده است. این پیام می‌تواند سکوت باشد» (ایوالدی، ۱۹۹۷، ۲۷۴).

ایوالدی در ادامه توضیح می‌دهد که صداها و سوءتفاهم‌های زمانی و مکانی، همچنین شکنندگی کلمات باعث عدم درک در پیامی می‌شود که توسط گوینده ابراز شده است. سکوت هم از عناصری که باعث ایجاد عدم اطمینان نزد گیرنده می‌شود، مستثنی نیست. با این حال به‌دلیل بهره مندی از «ویژگی تکامل اخلاقی» (همان ۲۷۵)، سکوت به‌صورت مطمئن‌تری در رد و بدل پیام نقش خود را ایفا می‌کند. به‌عبارتی، سکوت فرستندهٔ پیام را به‌گیرنده نزدیک می‌کند و به‌این ترتیب به‌وسیله‌ای برای ارتباط تبدیل می‌شود. بارها دیده شده است که انسان در موقعیتی قرار می‌گیرد که نیازی به‌استفاده از کلمات برای برقراری ارتباط وجود ندارد، چراکه سکوت به‌جای کلمات خائن صحبت می‌کند. و جالب اینجاست که شرکت‌کنندگان در این گفتگوی بدون کلام بهتر به‌تفاهم می‌رسند، تا زمانی که با کلمات انباشته از ایهام با یکدیگر گفتگو می‌کنند. در این حال است که سکوت به‌پیام بدل می‌شود، پیامی سرشار از معنا و مفهوم. و در واقع در این حالت، سکوت از تحریفاتی که در ارتباط با مفهوم‌اند می‌گریزد. از نظر ایوالدی، سکوت در این حالت، به‌شکل های گوناگون رخ می‌نماید و بر عهدهٔ گیرنده یا مخاطب است که آن را تفسیر کند یا به‌آن معنا ببخشد (همان).

در *سوءتفاهم*، مادر و جان همین رابطهٔ خاموش و بی‌کلام را با یکدیگر برقرار می‌کنند. رابطه‌ای که در پایان نمایشنامه خود را نشان می‌دهد. مادر به‌پسر ناشناسش می‌گوید که مادران پیر، دوست داشتن پسرانشان را از یاد می‌برند و قلب؛ فرسوده می‌شود؛ اما همین مادر سالخورده، به‌دخترش اعتراف می‌کند که علیرغم سردی ظاهری‌اش، هرگز عشق به‌پسر خود را از یاد نبرده است.

در واقع، در این اثر، کامو به‌تشریح دقیق رفتار انسان و بخصوص؛ رفتار مادرانه پرداخته است. در آغاز، مادر بخشی از جهان تهی و سرد، تاریک و غیرقابل ارتباط است. اما ورود مردی بیگانه قلب پیرزن را به‌تپش وامی‌دارد. به‌نظر می‌رسد که بیرون از دنیای کلمات ظاهری و همچنین سرسختی دخترش، او پسر فراموش شده‌اش را بازشناخته است. او ابتدا علاقهٔ خود را به‌دخترش ابراز می‌دارد و سپس ترجیح می‌دهد که به‌پسر مرده‌اش در اعماق اقیانوس بپیوندد. بنابراین نمی‌توان منکر وجود این رابطهٔ خاموش بین مادر و پسر شد، مادری که تلاش می‌کند

فرزندش را نجات دهد، اما موفق نمی‌شود. مادری که میان دو حد فاصل بی انتها قرار گرفته است: بازگشت پسر سخاوتمندش و سکونتگاه تاریک و جنایی دخترش. مادری درمانده بین دختر و پسر که سرنوشتش چیزی نیست جز خودکشی.

به‌این ترتیب، رابطه‌ای خاموش بین جان و مادرش وجود دارد و همین برخورد خاموش است که در پایان نمایشنامه فاجعه بار است، چراکه به‌قتل پسر و خودکشی مادر می‌انجامد.

۵. عهدی نامشروع با طبیعت؟

سوءتفاهم دیدار دوبارهٔ شوم مادر و پسر را به‌نمایش می‌گذارد. فیلیپ فورست در این باره می‌گوید: «*سوءتفاهم* داستان یک فرزندکشی است. جنایتی که به‌واسطهٔ آن مادری به‌شکل نامشروع در پیوند با پسر مردهٔ خود قرار می‌گیرد» (فورست، ۲۰۱۰، ۶۹). این‌گونه‌است که مضمون مادر و پسر در مرکز آثار کامو قرار می‌گیرد. جان پس از بیست سال جدایی به‌خانهٔ مادری باز می‌گردد، خانه‌ای که پدر در آن غایب است. باشلار در این باره به‌نکته مهمی اشاره کرده است: «فضای درونی خانه که کاملا بسته و محافظت شده است، طبیعتا فضاهای بزرگتری را یادآوری می‌کند؛ به‌خصوص و پیش از هر چیز؛ سینهٔ مادر و سپس آغوش مادری را» (باشلار، ۱۹۴۷، ۱۲۲).

بنابراین مهم است که به‌مطالعهٔ ریشه‌های اهمیت تصویر مادر نزد کامو بپردازیم، این انگیزه را همانطور که در ادامه خواهیم دید، تصویری الهام بخش از فیلسوف است.

از نظر گاریدو دورنمای پویایی وجود دارد که ما را از دنیای کودکی کامو به‌زایش نخستین عوامل دنیای پوچی راهنمایی می‌کند (گاریدو، ۱۹۷۹، ۲۸). اما پیش از پرداختن به‌این دورنما، باید بازگشت کوتاهی به‌مهمترین عوامل معنادار زندگی شخصی نویسنده داشته باشیم.

آلبر کامو در محیطی اودیپ‌گونه پرورش یافت، جایی که او در خردسالی به‌مادری عشق می‌ورزید که گنگ و ناشنوا بود. کامو با فرار از سختگیری‌های مادر بزرگ، که در واقع جانشین تصویر پدر است، علیرغم همه چیز، عشق خود را باز هم نثار مادر می‌کند. گاریدو خاطرنشان می‌کند که بر خلاف مادربزرگ، مادر نشان دهندهٔ بدی مثبت نیست، بلکه او بدی و رنج منفی را نشان می‌دهد که می‌توانیم به‌این صورت خلاصه کنیم:

- نگون بختی شرایط انسانی؛
- شکست در برقراری ارتباط عاشقانه؛
- بی‌تفاوتی دنیا و محیط؛

با اینحال، او مادر کامو است و مادرش عمیقترین حقیقت وجودی او را نشان می‌دهد، **تنها اطمینانش، میهنش و سرانجام معصومیتش یعنی خوبی را**. اما این کدامین خوبی است که با امواج منفی مورد تهدید قرار گرفته است؟ بی‌تردید، این خوبی مطلق نیست، اما تنها خوبی‌ای است که وجود دارد: زندگی، وجود انسانی. به‌همین دلیل است که تیره بختی‌اش نیز بخشی از خوشبختی‌اش را تشکیل می‌دهد (همان).

بنابراین ما یک پرش روشمند انجام دادیم: از بررسی روانکاوانه و رابطهٔ پسر و مادر، به‌واکاوی فلسفی عشق انسان به‌زندگی و به‌وجود رسیدیم. حالا هستهٔ اصلی اندیشه اگزیستانسیالیستی کامو در برابر ما قرار دارد: دریافت و درک زندگی به‌عنوان آمیزه‌ای از خوبی و بدی که با قدرت در تصویر مادر متمرکز شده‌اند. همین تمرکز یک مفهوم در یک‌تصویر مرکزی، کامو را وامی‌دارد تا در اثر خود با عنوان *تابستان*، این جمله را بیان کند: «چه می‌شود کرد اگر که من فقط برای یک تصویر خاطره دارم؟» (کامو، ۱۹۶۲، ۸۷۹). بنابراین نقد روانکاوی حق دارد آثار کامو را با صفاتی چون «اودیپ‌گونه» یا «متأثر از پیوند نامشروع» توصیف کند. اما همانطور که ژان ساروکی خاطر نشان کرده است: «این پیوند نامشروع، خاص هرگونهٔ عاشقانه‌است. این پیوند مشخصهٔ ادبیات حاضر است، همانطور که گابریل مارسل نشان داده است؛ در پی برقراری پیوند مجدد با زندگیست» (گاریدو، ۱۹۷۹، ۵۹).

کامو خود به‌ما می‌گوید که آرمان اصلیش این‌ست که «در مرکز این آثار، سکوت ستودنی مادر و تلاش انسان برای یافتن عدالت یا عشقی را قرار دهد که این سکوت را متعادل سازد» (کامو، ۱۹۵۸، ۱۳).

متعادل ساختن سکوت مادر به‌چه معناست؟ اگر مادر وجود و شرایط انسانی را خلاصه می‌کند، سکوت نگون‌بختی و عدم وجود انسان است «که عالی‌ترین موجودات جهان محسوب می‌شود» (ریکور، ۱۹۶۰، ۲۱). این سکوت با سخن، با کلام که می‌آفریند و با لوگوس که بیان می‌کند و می‌فهمد، به‌تعادل دست می‌یابد. مانند فیلسوفان رواقی که معتقد بودند «چون خرد انسانی جنبه ای از لوگوس الهی (عنصر عقلی سرمدی) است، انسان توانایی کشف عناصر عقلی جهان و در نتیجه هماهنگ زیستن با آنها را داراست. از نظر آنها موافق با لوگوس زیستن یعنی هماهنگی با طبیعت که در نتیجه منجر به فضیلت و خوشبختی می شود» (رضایی، صافیان، 92، ۶۵) کامو در ابتدای پیشهٔ نویسندگی خود، طرحی برای خود می‌ریزد: آغازیدن همراه با انکار و گذرکردن همراه با تأیید و سرانجام دست یافتن به‌مقصود نهایی که مضمون

عشق است (کامو، ۱۹۶۲، ۲۲۴). پایان یافتن با عشق در *سوءتفاهم* تجسم می‌یابد، علیرغم اینکه انقلاب علیه سکوت بواسطهٔ کلام، در تقابل با خشونت مارتا قرار می‌گیرد و از بین می‌رود.

۶. حسرت غیبت کلمه

در *سوءتفاهم*، آلبرکامو مردی را در قالب جان به‌تصویر می‌کشد که در دنیایی پوچ زندگی می‌کند. به‌همین ترتیب، سردی مارتا، آسمان خاکستری مسافرخانه و دهکده و عدم وجود رابطه بین شخصیت‌ها، تصاویری از دنیایی پوچ و بیهوده را نمایش می‌دهند. به‌این صورت است که جان در قلب خانواده‌اش خود را مضطرب، تنها، رها شده و فراموش شده حس می‌کند: «و حالاست که اضطراب قدیمیم را احساس می‌کنم، اینجا، در اعماق وجودم و تنم مانند زخمی چرکین که هر حرکتی تحریکش می‌کند. نامش را می‌دانم. این ترس تنهایی ابدی است، ترس از اینکه جوابی وجود نداشته باشد و چه کسی در اتاق یک هتل به‌من پاسخ می‌دهد؟»(کامو،۱۹۶۲، ۱۵۲)

بنابراین، جهان مشابه مسافرخانه‌ای خاکستری است که در آن روابط انسانی بر اساس سکوت بنا نهاده شده، سکوتی که صرفا به‌دنبال منافع شخصی است. جهانی که در آن حتی پیشخدمت پیر، سرد و عاری از انسانیت هم ظاهرا ناتوان است و تحت ارادهٔ مارتا انجام وظیفه می‌کند. «در نظر کامو، این سکوت یعنی جدایی جهان و آگاهی انسان یعنی شکاف تقلیل نیافتنی میان تقاضایمان برای ارزش و معنا و بی معنا بودن و خنثایی جهان.» (فارسیان، قادری، ۹۹، ۳۱۰)

پیشخدمت که همدست مادر و مارتا است، از ابتدا تا انتهای نمایشنامه حضور دارد. هر دو زن جنایتکار از او به‌عنوان ابزاری برای پیشبرد اهدافشان استفاده می‌کنند. اولین و آخرین کلماتی که او به‌زبان می‌آورد، این چنین‌اند: «مرا صدا کردید؟» و سپس «نه». «نه»ای که علامت رد کمک به‌ماریا، همسر جان، به‌هنگامی است که در یأس و نگون‌بختی خود گرفتار است. ماریا نیز مانند جان، پیش از مرگش تنها و رها شده است.

پاسخ پیشخدمت به‌ماریا می‌تواند پاسخ خداوند به‌او در نهایت بی‌تفاوتی‌اش باشد. بنابراین، پیشخدمت به‌عبارتی نماد خدای جهان پوچی است، جهانی بی‌تفاوت و خاموش که هرگونه کمکی به‌انسان‌ها را رد و آن‌ها را در سرنوشت غمگینشان رها می‌کند، سرنوشتی که همچون رودی جاری چیزی آن را از حرکت باز نمی‌دارد. این خدا خود را نسبت به‌جرم فرزندکشی که پیش چشمانش اتفاق می‌افتد، بی‌تفاوت نشان می‌دهد.

لحظات مهمی را به‌یاد می‌آوریم که در آن پیشخدمت ظاهر می‌شود. جان در تنهایی خود در اتاقش به‌دنبال وحی الاهی است که نقطهٔ پایانی بر اضطراب وجودی او قرار دهد، در این حال با ناامیدی زنگ اتاق را فشار می‌دهد تا از تنهایی خفه‌کنندهٔ خود خارج شود، اما تنها پیشخدمت است که ظاهر می‌شود بدون اینکه کاری انجام دهد، بدون ذره‌ای محبت، مانند خدای مردهٔ نیچه. جان با خود می‌گوید: «زنگ کار می‌کند، اما او صحبت نمی‌کند. این پاسخ نیست. چه باید کرد؟» (کامو،۱۹۶۲: ۱۵۳) در جهانی که هیچکس برای هیچکس مهم نیست و انسان به‌حال خود رها شده است، چه کاری می‌توان انجام داد؟ خداوند ساکت وجود دارد؛ خدایی که جهان را آفریده و آن را رها کرده است. مانند آنچه که در آثار راسین وجود دارد. در واقع، این خدا به‌خدای مخفی ژانسنیست‌ها[1] شباهت بسیار دارد. با نگاه کردن به‌آسمان، جان به‌این نتیجه می‌رسد که جوابی برای ندا دادن او وجود ندارد. و سکوت این پیشخدمت ساکت، که به‌تجسم سکوت خدا در تراژدی‌های راسین شباهت دارد، انسان را به‌تنهایی ماهوی‌اش و به‌ورطهٔ نابودی اش برمی‌گرداند. در واقع، بر اساس آنچه که در نمایشنامه مشاهده می‌شود، این سکوت انسان و خداست که مسئول پایان تراژیک نمایشنامه است. با نگفتن نام خود، پسر کلمه‌ای را که می‌توانست از تعدد کلمات بیهوده جلوگیری کند، بر زبان نمی‌آورد. به‌این ترتیب، همه چیز به‌گونه‌ای رخ می‌دهد که انگار این مرد که نمی‌تواند کلمات مناسب را پیدا کند، با ناامیدی کسی را ندا می‌دهد که در وجود خود کلمه–حاکم را نگهداری می‌کند. ورنهام خاطرنشان می‌کند که برای کامو حسرت کلمه – حاکم، حسرت خداوند است (ورنهام، ۱۹۵۷: ۹۸).

۷. لوگوس تحریف شده

[1] از نظر تئوریک ژانسنیست معرف انسانی است که در جهانی می‌زید که برای او کافی نیست. جهانی که همواره در تضاد با خواسته های او در رابطه با وضوح (دلیل خلقت) و مطلق بودن (پروردگار) قرار می‌گیرد. این نگاه خداوند است که که انسان ژانسنیست را مجبور می‌کند که هیچگاه در دنیا « نه طرفدار چیزی باشد و نه علاقمند به چیزی». اما این خدا به وجود ساکت و خاموش خود ادامه می‌دهد. جهان با این حضور الهی معنا می‌یابد. اما این حضور خاموش، روح تراژیک را ناگزیر به پذیرفتن این تناقض وجودی می‌کند. این بدین معنی است که او باید ضعف خود را به عنوان مخلوقی شکست خورده در جهانی پر ابهام و گنگ بپذیرد. در عین حال او می‌کوشد که با امید به دست یافتن به جایگاهی الهی به زندگی خود معنایی ببخشد اما این توهم فقط بواسطه‌ی لطف الهی امکانپذیر است و همان‌طور که می‌دانیم شامل هر فردی نمی‌شود.(گلدمن،۱۹۵۵، ۶۹)

در *سوءتفاهم* کامو، جان قبل از هر چیز قربانی ناتوانی زبان است، زبانی که واسطهٔ ارتباط بین انسان‌هاست. در واقع این نمایشنامه تا حدودی برگرفته از همان سیر تراژیک است که در *بیگانه* جریان دارد. این دو اثر که جزوی از چرخهٔ فلسفهٔ پوچی محسوب می‌شوند، شخصیت‌هایی را به‌صحنه می‌آورد که ناتوان از برقراری ارتباط به‌شکلی انسانی‌اند. با این‌حال، در *سوءتفاهم* است که شکست گفتگو به‌واضحترین شکل، فرم دراماتیک خود را بازمی‌یابد. در واقع، فضای حاکم بر *سوءتفاهم* با سکوتی که بیش از بیست سال به‌درازا کشیده، تراژیک شده است. سکوتی که حکایت از جدایی آزاردهندهٔ بین مادر و پسر است. دو شخصیتی که در فراموشی یکدیگر زندگی می‌کنند و هر کدام از خوشبختی نسبی بهره‌دارند. جان به‌همراه همسرش در کشوری دیگر و کنار ساحل آفتابگیر زندگی خوشی را سپری می‌کند و مادر نیز به‌همراه دخترش یکنواختی زندگی آکنده از جنایت را به‌امید ترک مسافرخانهٔ شوم، تحمل می‌کند. با بازگشت جان به‌خانه، این سخن و کلام است که سازوکار سرنوشت شوم را رقم می‌زند. جان به‌همسر خود می‌گوید که قصد دارد به‌سکوت جدایی پایان دهد، اما درمی‌یابد که برای شناساندن خود کافی نیست که خود را به‌عنوان یک‌ناشناس معرفی کند. گره جدایی درازمدت نمی‌تواند با نزدیک‌شدن خاموش و ساکت افراد باز شود. در نخستین دیدارشان، سکوت مادرانه؛ سکوت عشق نبود، سکوتی که به‌مادری اجازه می‌دهد تا به‌شکلی غریزی پسر خود را بازشناسد. جان از این موضوع بسیار متأثر می‌شود. احساس غربت و دلتنگی‌اش برای بازشناخته‌شدن، فوری و خودبخود از بین کلماتی که برای همسرش توضیح می‌دهد، مشخص می‌شود: «آنچه در خاطره‌ام داشتم، صحیح نبود. به‌استقبالم آمدند بی‌هیچ حرفی. نوشیدنی‌ای که سفارش دادم را برایم آوردند. به‌من نگاه می‌کردند، مرا نمی‌دیدند. همه‌چیز دشوارتر از آن‌چیزی بود که تصور می‌کردم» (کامو، ۱۹۶۲، ۱۲۲).

سرشار از تخیل، جان به‌مسافرخانه‌ای قدم می‌گذارد که در بدو ورودش به‌علت عدم درک خاموشی و سکوت مادر و آشفته از کشف ضرورت صحبت‌کردن، مأیوس و ناامید می‌شود. بر اساس این تفسیر، وقتی جان می‌گوید: «من هیجان‌زده بودم، نتوانستم صحبت‌کنم»، باید به‌این صورت خوانده شوند: «هیجان زده بودم، نخواستم صحبت‌کنم»، این نخستین ناامیدی، بسیار مهم است، چرا که راهبر انتظار و مشاهده از آن منتج می‌شود. پسر صحبت خواهد کرد، اما همچنان امید به‌بازشناخته شدن ناممکن است، او آنچه را می‌بایست، به‌زبان نمی‌آورد، برای اینکه به‌مادر مهلت دهد تا او را بازشناسد. ناگفته نماند که او روش‌های بازشناخته شدن را ابداع می‌کند. از نظر او مسئولیت بازشناسایی بر عهدهٔ دیگران است. او فقط می‌تواند آن‌ها را

یاری دهد که او را کشف کنند، اما نمی‌تواند به‌راحتی هویتش را فاش کند، مگر اینکه از رویای خویش صرفنظر کند. به‌همین خاطر است که راه حل شناخته‌شده و عمومی را که همسرش پیشنهاد کرده، رد می‌کند. ماریا که نسبت به‌نقشهٔ خطرناک جان بی‌اعتماد شده است، واضح‌ترین کاربرد زبانی را به‌او پیشنهاد می‌کند. او به‌شرایط مبهم نقشه پی‌نمی‌برد، نقشه‌ای که جان را وامی‌دارد تا آنچه را که ماریا «زبان قلب» می‌نامد رد کند. در رابطه‌ای که با مادرش برقرار می‌کند، تنها زبانی که می‌شناسد سکوت است. فرمول‌هایی از پیش آماده شده و کلمات ساده‌ای که با آن‌ها خود را معرفی می‌کنیم، بسیار مستقیم‌اند. جان خیالپرداز، احتیاج به‌زبانی مبهم دارد که با آن گفتگو کند. اما در عین‌حال به‌دنبال هدفی مشخص است: بازشناخته‌شدن توسط دیگران. با پنهان کردن هویت خود و با استفاده از زبانی که در سکوت القا می‌کند، جان باز هم سعی می‌کند برای رویای خود موقعیت تحقق را فراهم کند: «روشی که من در پیش گرفته‌ام خوب است، چون با این روش می‌توانم بفهمم که آیا حق دارم این رویاها را داشته‌باشم یا نه» (همان ۱۳۸). در واقع این ماجراجوی زبان به‌دنبال یافتن کلمات است، کلماتی که سازوکار بازشناخته شدن را پویا کنند.

بنابراین، جان به‌این دلیل توسط مادر و خواهرش به‌قتل می‌رسد که نمی‌تواند صحبت کند. او به‌همان میزان قاتل خویش محسوب می‌شود که خانواده‌اش قاتل اویند. یکی از آثار کامو که به‌روشن کردن این مسئله می‌پردازد "دربارهٔ فلسفهٔ بیان" نام دارد و در آن به‌اندیشه های بریس پرن، فیلسوف فرانسوی، پرداخته شده است. او در این‌باره می‌نویسد: «سخن از این است که زبان ما حقیقت است یا دروغ؟ سخن از این است که آیا زبان ما لحظه‌ای که فکر می‌کنیم حقیقت را بیان می‌کنیم، دروغ نیست و اینکه آیا کلمات زنده‌اند یا پوسته‌هایی تهی‌اند؟ آیا آن‌ها حقیقتی عمیقتر را پوشش می‌دهند و یا فقط دنباله رو بادند؟» (کامو، ۱۹۶۲، ۱۶۷۲).

این پرسش‌ها هراس‌انگیزند چراکه اگر زبان ضمانتی نداشته باشد و کلمات زمانی که ما بیان هویت وجودی خود را به‌آن‌ها می‌سپاریم، ما را فریب دهند، شرایط زندگی انسان به‌شکل ناامید کننده‌ای تراژیک و پوچ می‌شود. کامو دریافته است که «برخی اوقات ما دچار کمبود کلمات می‌شویم و حتی در لحظه‌ای که قلب ما شروع به‌صحبت می‌کند، اغلب و به‌هنگام عمیقترین صداقت‌هایمان، کلمات به‌ما خیانت می‌کنند. تنها نقش آن‌ها این است که ما را فریب دهند، در حالی که تظاهر می‌کنند در حال اداره کردن و منظم کردن همه چیزند.» (همان).

نتیجه‌گیری

شخصیت‌های *سوءتفاهم* موفق به‌درک یکدیگر در محدودهٔ روابط شخصی نمی‌شوند. شخصیت جان مسئول اصلی این شکست است و بنابراین اولین مجرم است. رد کردن زبان ساده از یکسو و دروغ‌هایش از سوی دیگر باعث می‌شود؛ همانطور که ماریا از پیش اعلام می‌کند، تمام پیش‌بینی‌های جان به‌هم بریزد. به‌این ترتیب، مادر و مارتا نیز با عدم آگاهی از رابطهٔ خویشاوندی خود با فرد جدیدالورود، طبق روال همیشگی نقشه‌های جنایی خود را پیش می‌برند و به‌این صورت روند طبیعی نمایشنامه که از ابتدا با اهداف مخفیانهٔ شخصیت‌ها منحرف شده است، به‌شکلی ناگزیر به‌تراژدی می‌انجامد. در یادداشت‌های خود، کامو تفسیری بر این نمایشنامه می‌نویسد: «تمام تیره‌بختی‌های انسان‌ها از اینجا ناشی می‌شود که زبانی ساده را در پیش نمی‌گیرند. اگر قهرمان *سوءتفاهم* گفته بود: «بفرما! این منم، پسر شما!» گفتگو امکان‌پذیر می‌شد و مانند آنچه که در نمایش دیده می‌شود متزلزل نبود» (کامو، ۱۹۶۲، ۱۶۱). به‌این ترتیب، کامو تصریح می‌کند که موقعیت گفتگو آنقدر که در تراژدی مأیوس کننده است، نیست. در پیشگفتار خود، نویسنده پیشنهاد می‌کند که «اگر انسان بخواهد بازشناخته‌شود، باید به‌راحتی به‌او گفت که چه کسی است» (کامو، ۱۹۶۲، ۱۷۹۳).

در آنچه مربوط به‌فلسفهٔ پوچی است، می‌توانیم نتیجه بگیریم که جان، شیفتهٔ عشق مادرانه و در جستجوی یافتن مسافرخانهٔ خانوادگی، انسان را مجسم می‌کند. در اثر دیگری از کامو با عنوان *عروسی*، انسان به‌دنبال یافتن لذت یکی شدن با طبیعت است، چراکه طبیعت است که به‌او شادی‌های مخفیانه می‌بخشد، لذتی بی‌نهایت که مدیون زیبایی و سکون آرام و جاودانه خویش‌است. با این‌حال به‌وسعت، وفور نعمت و آرامش خود، بی‌تفاوتی مهلکی نیز می‌افزاید. درواقع، *عروسی* وارد چرخهٔ آثار پوچی نمی‌شود، اما پیشاپیش بی‌تفاوتی جهان و طبیعت نسبت به‌انسان را بیان می‌کند. به‌همین شکل است که جان در *سوءتفاهم* موفق به‌برقراری این پیوند نامشروع نمی‌شود، مگر زمانی که می‌میرد و جسد مادر به‌او در اعماق رودخانه می‌پیوندد. به‌این ترتیب است که طبیعت–مادر چهرهٔ خصمانهٔ خود را نشان می‌دهد.

در واقع این نمایشنامه تعریف پوچی را که در *افسانه سیزیف* مطرح شده است، به‌صورت واضح‌تری بیان می‌کند. بر اساس این نظریهٔ فلسفی «نه انسان و نه دنیا هیچ یک‌پوچ نیستند. بلکه پوچی از برخورد شخصیت غیرمنطقی دنیا و میل دیوانه‌وار انسان به‌یافتن پاسخی برای ابهاماتش رخ می‌دهد که ندای آن در اعماق وجود انسان شنیده می‌شود» (کامو، ۱۹۴۲، ۱۱۲).

به‌این ترتیب، پوچی نه در انسان و نه در دنیا، بلکه در حضور مشترک این دو وجود دارد. پوچی از تضاد این دو پدیدار می‌شود. پوچی به‌عنوان رابطه‌ای ناکافی تعریف می‌شود که در آن سخن از تساوی بین دو عبارت نیست، بلکه سخن از اختلاف و جدایی بین این دو کلمه یعنی انسان و دنیا/ طبیعت است. این اختلاف به‌وضوح در *سوءتفاهم* نشان داده شده است، نمایشنامه‌ای که در آن جان موفق نمی‌شود ارتباطی حیاتی با خانواده یا همسرش، با خوشبختی‌ای که در خارج از زادگاهش چشیده و یا حتی با مسافرخانهٔ تاریک و فضای خفه کننده‌اش برقرار کند. جان نمی‌تواند بواسطهٔ کلام و سخن، شورش و انقلاب خود را علیه سکوت دنیا محقق کندهٔ برای اینکه *سوءتفاهم* اثری است که به‌چرخهٔ پوچی تعلق دارد. در پایان، آنچه که به‌انتظار انسان گرفتار شده در دام سکوت نشسته است، نابودی و مرگ است که نتیجهٔ برخورد انسان با دنیاست. همانند سرنوشت جان در *سوءتفاهم*.

منابع:

Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris, José Corti, 1974.

Bae Lee, Soonhi . *Le thème de la solitude chez Albert Camus*, Thèse de 3ème cycle de Doctorat, Université d'Aix-en-Provence, 1980.

Camus, Albert . *La Peste, Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

_____. *Le Malentendu, Œuvres Complète*s. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

_____. *L'Eté, Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

_____. *Carnets, Œuvres Complètes.* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

_____. *Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1942.

_____. *L'Envers et l'endroit*. Paris: Gallimard, 1958.

Farsian, Mohammadreza and Fatemeh Ghaderi. “Albert Camus’s Innovative Reading in Iran”. *Pazhouhesh-e- Adabiat-e- Moaser-e- Jahan [Research in Contemporary World Literature/ Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 25, no.1, Tehran, 1399, pp. 292-316

Forest, Philippe **.** *Le Roman infanticide, Dostoïevski, Faulkner, Camus.* Nantes, Editions de Cécile Defaut, 2010.

Ivaldi, Jean-Pierre. «Le Silence protéiforme», *Camus et la philosophie*, éds. A.-M. Amiot et F. Mattéei, Paris, PUF, 1997, pp. 257-275.

Garrido, Annabelle Quesada. Le problème du mal dans l'œuvre de Camus. Thèse du 3ème cycle du doctorat en philosophie, Université d'Aix-en-Provence, 1979.

Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché*. Paris, Gallimard, 1955.

Rezaei, Ghasem and Mohammadjavad Safian. “ The Study of Albert Camus’s Approach to the Meaning of Life”. *Pazhouhesh-e- Adabiat-e- Moaser-e- Jahan [Research in Contemporary World Literature/ Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*. vol. 18, no. 2, Tehran, 1392/2013, pp. 63-78.

Ricœur, Paul**.** *Finitude et culpabilité, t. I, L'Homme faillible*. Paris, Aubier, 1960.

Vernham, Christopher James. *Aspects d'une thématique du silence chez Ambert Camus*. Thèse du doctorat du 3ème cycle, Université d'Aix-en-Provence, 1975.