نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

در جستجوی شبکه های تصویری و کلامی متن بیگانه اثر آلبرکامو

دکتر علی عباسی[1]

چکیده

آلبرکامو (رمان نویس، نویسنده‌ی تئاتر و فیلسوف فلسفه ی پوچی)، برخلاف فلاسفه که غالباً از زبانی ارجاعی بر بیان فلسفه خود سود می جویند، اضطراب و حس پوچی انسان را که از برخورد انسان با جهان و جدایی بین آن دو حاصل میشود با زبانی که کارکرد آن هم ارجاعی و هم ادبی است معرفی می‌کند. نگارنده مقاله، تلاش دارد این فلسفه را از میان یکی از رمان‌های بسیار معروف او، بیگانه، که زبان او کاملاً ادبی است با رویکرد تخیلشناسی (یعنی روش ژیلبردوران در تخیل) معرفی کند. هدف ما در این مقاله خوانشی گفتمانی از این فلسفه او از میان آثار ادبی و نه فلسفی اوست. در واقع، این خوانش گفتمانی تلاش دارد که مفاهیم فلسفی کامو را در تخیلات ناب ادبی او جستجو کند. یکی از روشهایی که می‌تواند ما را به مضمون اصلی در کلیت یک اثر ادبی برساند جستجوی واژه های تکراری و تصاویر تخیلی تکراری یا تشخیص گروههای نمادینی است که با حرکت ها یا ژست های اصلی در ارتباط هستتند. به همین خاطر، نگارنده در این مقاله تلاش دارد نمایشِ ویژگیِ نمادینِ تصاویر را در تخیلِ کامو در رمان بیگانه نشان دهد. در این پژوهش نشان خواهی مداد که چگونه تولیدات تخیل دارای معنایی ذاتی هستند که بازنمایی همان فلسفه پوچی کامو از جهان را تعیین می کنند. بدین منظور، تلاش خواهیم‌کرد ابتدا تخیل را در مظاهر گوناگونش در بیگانه مورد بررسی قرار دهیم. و آنگاه، به کمک نظریه تخیل، که همان نحو تخیل است، تلاش خواهیم‌کرد ساختار و ترکیب نحوی تصاویر هنری این اثر را نشان دهیم تا بتوانیم برای این پرسش اساسی پاسخی علمی و منطقی بیابیم: ساختار و ترکیبی نحوی در رمان بیگانه تولید شده‌است، چه دلالت معنائی را این چینش نحوی در متن تولید کرده است؟ و چرا؟

کلید واژه‌ها: اضطراب، ترس، تراژدی، سرنوشت محتوم، زمان ...

دوره دوم، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۳۸۹

[1] دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی
abasi2001@yahoo.com

مقدمه

بی‌شک آلبرت کامو، نویسنده‌ی رمان بیگانه، یکی از بزرگترین نویسندگان و اندیشمندان بزرگ قرن بیستم در فرانسه است. بسیاری از منتقدان او را فیلسوفی می‌دانند که اندیشه‌هایش را با زبانی عاطفی و نه با زبان ارجاعی بیان کرده‌است؛ حتی زمانی که او نظریه‌های خود را در مقالات فلسفی ارائه می‌دهد (همچون اسطوره سیزیف) کارکرد زبان بیشتر عاطفی و ادبی است تا «ارجاعی» (صفوی، ۱۳۸۳. ص. ۳۲). کامو نظریات خود را در سه نوع ادبی یعنی رمان، نمایشنامه و مقالات فلسفی بیان کرده‌است. ویژگی آثار او بیشتر در نگاه او به جهان و نظریات او در فلسفه‌ی پوچی است. دیدگاهی که در ابتدای قرن بیستم بسیاری از مردم فرانسه نسبت به جهان داشتند. این دیدگاه همان دیدگاهی است که بزرگانی چون آندره مالرو و دیگران به آن باور داشتند. کامو در مقالات فلسفی‌اش سعی کرد تا اندیشه‌های مربوط به فلسفه‌ی پوچی را به نظم درآورد و آن‌را به صورت نظریه‌ای منسجم ارائه‌دهد. از نگاه او، انسان پوچ انسانی است که آگاه به شرایط انسانیش یعنی سرنوشت محتوم است. انسان پوچ همان انسانی است که آگاه به جدائی خود و جهان است که این جدائی باعث می‌شود حس پوچی را در او زنده‌کند. با آگاه‌شدن از این حس و از این جدائی، انسان پوچ باید عکس‌العمل نشان دهد: یا باید خودکشی فلسفی داشته‌باشد تا بتواند از این اضطراب وجودی رهائی‌یابد؛ یا باید در مقابل این جدائی و در مقابل کسی که باعث این جدائی شده‌است شورش متافیزیکی و فیزیکی انجام‌دهد. و در ادامه این شورش با نجات همنوع خود با او همبسته شود. و انسان پوچ، از نگاه کامو، کسی است که بعد از آگاهی راه دوم را انتخاب می‌کند. انسان پوچ با این شورش و با این اتحاد و همبستگی با همنوع خود به زندگیش معنا می‌بخشد. به همین خاطر، این همبستگی با همنوع باعث می‌شود که اکثر منتقدان او را نویسنده‌ای متعهد، مسئول و تاثیرگذار در فرانسه معرفی کنند.

اما، این معرفی کوتاه از کامو که در بالا ارائه‌شد، برگرفته از دیدگاهی فلسفی است و نه تخیلی. این معرفی، در واقع، نوعی زیستن را که مبتنی بر فلسفه اگزیستانسیالیستی است نشان می‌دهد. این نوع زیستن در مقالات و رفتار نویسنده در مقابل تاریخ بیان شده‌است. ولی اکنون در این مقاله هدف ما این است که این فلسفه را با رویکردی دیگر و با دیدگاهی دیگر یعنی عنصر تخیل نشان دهیم. در این صورت، برای خوانش بیگانه به دنبال مفاهیم فلسفی و زبان ارجاعی در این اثر نیستیم، بلکه در جستجوی شبکه‌های تصویری و ادبی در این اثر هستیم. این شبکه‌های تصویری و تخیلی فلسفه پوچی کامو را به نوعی دیگر

افشا می‌کنند. پس این‌بار برای معرفی فلسفه کامو از واژگان عاطفی و تخیلی به کاررفته در متن کمک می‌گیریم.

در واقع، نگارنده در این مقاله روی نمایشِ ویژگیِ نمادینِ تصاویر تکیه می‌کند و نشان خواهد داد که «تولیدات تخیل (**imagination**) دارای معنایی ذاتی (**intrinseque**) هستند» (کریستین شلبورگ: ۲۰۰۰ ص. ۵۸) که بازنمایی کامو از جهان را تعیین می‌کند. تلاش خواهیم کرد تخیل را در مظاهر گوناگونش در بیگانه بررسی کنیم. به همین خاطر به کمک نظریه تخیلی (نحو تخیل) سعی داریم ساختار و ترکیب نحوی تصاویر هنری این اثر را پیدا کنیم تا بتوانیم پاسخی منطقی برای این پرسش داشته‌باشیم: ساختار و ترکیبی نحوی در رمان بیگانه تولید شده‌است، چه دلالت معنائی را این چینش نحوی در متن تولید کرده‌است؟ و چرا؟

بنابراین نگارنده مقاله به گزینش یک روش‌شناسی یعنی روش ژیلبردوران بسنده می‌کند. این روش‌شناسی خط سیر پیوسته‌ای را مشخص می‌کند که از تخیل جمعی آغاز و به سوی تخیل فاعل شناسائی ختم می‌شود، یعنی اگر بخواهیم یک سر این نظریات تخیل را نظریات یونگ و سر دیگر آن را نظریات لکان که در ارتباط با تخیلِ فاعلِ شناسایی هستند در نظربگیریم، نظریه‌های ژیلبردوران در میانه این دو خط سیر قرار می‌گیرد. با انتخاب روش‌شناسی ژیلبردوران، هدف پاسخ به این پرسش است: چرا این یا آن تصویر به ذهن تحمیل می‌شود، چه دلالت معنایی را در برمی‌گیرد و چه تصاویر دیگری را به صورت بافتی فرا می‌خواند و یا چه نحو تخیلی را نشان می‌دهد؟ و چگونه باید این قواعد حاکم بر تولیدات تخیل را فراگرفت؟

بحث

روایت بیگانه با مرگ مادر آغاز می‌شود. از بُعد روانی، ظاهر شدن تصویر مرگ در ذهن راوی نشان از ترس و اضطراب وجودی است. این ترس، نشان از تغییر و تحولی است که در درون مورسو به وقوع خواهد پیوست. و غالباً، این «ترس و اضطراب خود را با سه گونه از نمادها یعنی ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی» (دوران، ۱۹۹۲، ص. ۲۱۶–۲۱۵) نشان می‌دهد. یادآوری کنیم که در روایت طاعون هم این سه گونه از نمادها از همان ابتدای روایت در ذهن راوی ظاهر می‌شوند: هجوم گسترده موش‌ها از تاریکی به طرف روشنائی و مردن آنها در زیر نور خورشید، نمایانگر این حقیقت است که تغییری در روان راوی طاعون در حال شکل‌گرفتن‌است؛ و در واقع، حضور دائم مرگ در طاعون نشان از ترسِ تغییر است.

به بیگانه برگردیم. ترس آغازین حاصل از تغییر و تحول درونی در روان مورسو خود را ابتدا با نمادهای ریخت حیوانی نشان می‌دهد. با طبقه‌بندی‌کردن نمادهای ریخت حیوانی به کائوتیک و غیر کائوتیک، می‌توان گفت که در ابتدای روایت بیگانه نمادهای ریخت حیوانی به شکل تصاویر کائوتیک ظاهر می‌شوند و آنگاه با تصاویر غیر کائوتیک (یا تصاویری که ملموس شده‌اند) متجلی می‌شوند. در یک کلام، **ترس و اضطراب وجودی یا اغتشاش روانی** آغازین با تصاویر و نمادهای کائوتیک به نمایش گذاشته‌می‌شود. حضور تصاویر ریخت حیوانی، نشان از حضور کهن الگوی حیوانی در روان مورسو دارد. و حضور این کهن الگوی حیوانی در روان مورسو نشان از افسردگی یا حالت دپرسیون روانی در مورسو است (مورسو در قسمت اول «بیگانه» دائماً میل به خواب دارد و یا زمانی که عرب را به قتل می رساند سر او گیج می رود و ... این میل به خواب شدید نمایانگر حالت افسردگی و دپرسیون مورسو است) تا جائیکه این افسردگی به ترس و اضطراب ختم می‌شود.

بعــد از با خبرشدن از مرگ مادر، مورسو آماده مــی‌شود تا در مراسم خاکسپاری شرکت‌کند. به همین منظور مجبور است خود را به اتوبوس برساند:

«دویدم تا اتوبوس را از دست ندهم. حتماً به خاطر تمام این چیزها: **شتابزدگی و دویدن‌ها و اضافه‌شدن** [**فضایی**] **کائوتیک** و بوی بنزین و **لرزش آسمان و زمین** بود که خوابم برد.»
(کامو، ۱۳۷۱: ص. ۳۶)

تصاویر کائوتیک شکل عقلی‌شده از حیوانیت و ترسِ از حیوان در تخیل مورسو است. صحنه بالا و صحنه که در پائین خواهدآمد، کهن الگوی جهنم و کهن الگوی حیوان را در ذهن مورسو نشان می‌دهند. یکی از ویژگی‌های تخیل و تصویر جهنم، حرکت‌های تند و بی‌نظم آن است که در تصاویر کائوتیک به خوبی نمایان می‌شود.

«کمی بعد، ساعت دوازده و نیم، با امانوئل که در قسمت ارسال کار می‌کند بیرون رفتم. اداره رو به دریاست و ما چند دقیقه برای تماشای کشتی‌های باری در **بندرگاه سوزان از آفتاب ایستادیم**. در این موقع کامیونی با **سر وصدای زیاد از** [**برخورد**] **زنجیرها و سروصدای انفجاری** از راه رسید. امانوئل ازم پرسید: "برویم دنبالش؟" و **من پا گذاشتن به دو**. کامیون ازما

گذشت و ما به دنبالش دویدیم. من تو **هیاهو و گرد و غبار غرق شدم**. دیگر هیچ چیزی نمی‌دیدم و جز این **جهش آشوبناک** دو **هیچ چیزی** احساس نمی‌کردم. **وسط جرثقیل‌ها و ماشین‌آلات، دکل‌هایی که روی افق می‌رقصیدند** و تنه کشتی‌هایی که از کنارشان می‌گذشتم. من اول دستم را گیرانداختم و به یک جست پریدم. بعدش به امانوئل کمک کردم بگیردبنشیند. **نفسمان بریده‌بود**، کامیون روی سنگفرش‌های ناهمتراز لنگرگاه، **وسط گرد و غبار و آفتاب جست و خیز می‌کرد**. امانوئل با **نفس تنگی** می‌خندید.» (کامو، ۱۳۷۱: ص. ۵۷-۵۸)

همان‌طور که در صحنه بالا مشاهده می‌شود، مورسو خود را در دنیایی ساختگی («**بوی بنزین**»، « **وسط جرثقیل‌ها و ماشین‌آلات، دکل‌هایی** و ... ») می‌بیند که در آن باید دائماً در حال تلاش و دویدن باشد. در تخیل مورسو این دنیای ساختگی نمادین است: نماد جدائی انسان از طبیعت است. و در فلسفه پوچی کامو، حس پوچی از دنیا زمانی آغاز می‌شود که انسان آگاه به این فاصله و جدائی شود. در این تصویر، مورسو این جدائی انسان و طبیعت را با این تصویر که در آن طبیعت دخیل نیست و همه چیز دست ساز است نشان می‌دهد. مقایسه کنید این دو تصویر بالا را با تصویر انتهای رمان بیگانه، یعنی زمانی که مورسو با دنیا و طبیعت در پیوند قرار می‌گیرد. پیوند این دو صحنه بالا با صحنه‌های دیگر این روایت تعجب برانگیز است و نشان از وحدت تخیلی نویسنده دارد. می‌توان به صراحت گفت که تصاویر ادبی دیگر این رمان روی دو تصویر قرار می‌گیرند و به نوعی تصاویر دیگر تکرار همین دو تصویر بالا هستند، اما به شکلی دیگر. نه تنها، در دو صحنه بالا، بلکه در صحنه‌هائی که مربوط به مراسم خاکسپاری مادر و قتل عرب است، می‌توان این نمادهای کائوتیک را («من تو هیاهو و گرد و غبار غرق شدم » ...) دید. در واقع، حضور کهن الگوی حیوان در روان مورسو و بعدها در روان راوی طاعون نشان از اهمیت ترس از کهن الگوی حیوان در روان آلبرکامو دارد. تقریباً، تمام صحنه‌هائی که مربوط به قسمت اول بیگانه هستند، نوعی احساس بد را («**جهش آشوبناک**») در مورسو ایجاد می‌کنند. این نمادها نشان از پرخاشگری و دشمنی جهان نسبت به او دارند. مورسو در مقابل جهانی ساختگی و پرخاشگر قرار می‌گیرد («لرزش آسمان و زمین»، «[فضایی] کائوتیک »، « **بندرگاه سوزان از آفتاب** »، « **سر وصدای زیاد از [برخورد] زنجیرها و سروصدای انفجاری**») که به دنبال خود درد و گیجی و احساس بد را به همراه می‌آورد («**هیاهو و گرد و غبار غرق شدم**»، «

هیـــچ چیزی احساس نمـی‌کردم»، «**نفسمان بریده‌بود**»، « **نفس تنگی**») تا آنجائیکه او را از پای در می‌آورد («**که خوابم برد**»). مورسو در مقابل جهانی ساختگی («**وسط جرثقیل‌ها و ماشین آلات، دکل‌هایی که روی افق می‌رقصیدند**») قرار دارد که دائماً باید در آن بدود و عجله کند («دویدم»، « شتابزدگی و دویدن‌ها»). تصاویر بالا و همینطور تصاویری که در ادامه خواهندآمد، تماماً بیانگر شوک روانی است که بدن مورسو متحمل آن شده‌است: **مرگ مادر**. بی‌دلیل نیست که بعد از خاکسپاری مادر، مورسو ماری کاردونا را (دوست سابقش را) در آب دریا پیدا می‌کند: ذهن مورسو به دنبال جانشینی برای این عنصر مادینه است که از دست داده‌است و با آمدن ماری این جای خالی عنصر زنانه پر می‌شود. آسیب‌دیده از این شوک (مرگ مادر)، روح مورسو سکوت می‌کند در حالیکه جسم او دائماً در حرکت است و نوعی سرگشتگی را نشان می‌دهد (که به صورت نمادین می‌توان گفت سرگشتگی وجودی است).

بر این اساس، بر این باوریم که دو صحنه بالا، همچون گردبادی از تصاویر هستند که دائماً غبارهای فشرده ناخودآگاهی و خودآگاهی مورسو را سوراخ می‌کنند. وانگهی، این دو تصویر ابتدائی، از تصاویر مهم و اصلی‌اند که تصاویر دیگر («ریخت حیوانی»، «تاریکی» و «سقوطی») روی آن سوار می‌شوند و با یکدیگر یک نظام معنائی واحد را بوجود می‌آورند. تصاویر دیگری (ریخت حیوانی، تاریکی و سقوطی) که در ادامه این روایت خواهندآمد، تکرار همین دو تصویر هستند ولی با بیان یا شکلی دیگر.

اضافه کنیم که از ویژگی‌های تخیل راوی در قسمت اول بیگانه، پیوند این نمادهای ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی است. در صحنه زیر و همچنین در صحنه قتل عرب که بعد از این صحنه خواهدآمد، کاملاً حضور این سه نماد را می‌توان دید. در صحنه زیر، خواننده سرعت حرکت تخیلِ مورسو را می‌تواند از آرام **به طرف** تند ببیند. این سرعت آنقدر شدید می‌شود که در صحنه قتل عرب حس سرگیجه را در مورسو ایجاد می‌کند. (نگاه کنید به سرعت حرکت آفتاب در صحنه زیر):

« به یک نظر دیدم که پیچهای تابوت را فرو کرده بودند و چهار تا مرد سیاه پوش تو اتاق هستند. [...] **از این لحظه به بعد همه چیز خیلی تند گذشت.**» (کامو، ۱۳۷۱: ص. ۴۵-۴۶)

«هنوز هیچی نشده **آفتاب** تو آسمان پهن شده‌بود. **آفتاب** روی زمین **سنگینی** می‌کرد و **گرما دم به دم بیشتر** می‌شد. [...] امروز، خورشید **طغیان کننده‌ای** که **چشم‌انداز را می‌لرزاند**، حالتی **ناانسانی و** جان**فرسا** به آن می‌داد.

راه افتادیم. [...] **کالسکه کم کم سرعتش بیشتر** می‌شد و پیر مرد عقب می‌افتاد. [...] **خورشید با عجب سرعتی در آسمان بالا می‌رفت**. [...] عرق روی گونه‌هایم می‌دوید. [...] آسمان را نشان داد و [کارمند متوفیات] حرفش را تکرار کرد: "**آفتاب پدر در می‌آورد**". "گفتم آره". [...]

به نظرم می‌آمد که موکب تشییع جنازه **کمی تندتر راه می‌رود**. [...] تابش **آفتاب طاقت‌سوز** بود. از یک جای جاده رد شدیم که تازه از نو آسفالتش کرده‌بودند. **آفتاب قیر را ترکانده‌بود. پاها تویش فرو می‌رفت و اندرونه براقش را بیرون می‌آورد**. بالای کالسکه، کلاه چرمی راننده را انگار از **گل سیاه** درست کرده‌بودند. من میان آسمان آبی و سفید و یکنواختی آن رنگ‌ها یک خرده گم شده‌بودم. **سیاهی چسبناک قیر** وارفته، **سیاهی** کدر رخت‌ها، **سیاهی لاکیِ** کالسکه. آفتاب، بوی چرم و پهن اسب‌های کالسکه، بوی روغن جلا و بوی بخور، خستگی یک شب بیخوابی، همه اینها **چشم‌ها و فکرم را تار** کرده‌بود. [...] من حس **کردم که خون به شقیقه‌هایم می‌کوبد**.

سپس **همه چیز چنان شتابناک و یقینی و بی‌تکلف** گذشت که دیگر چیزی یادم نمی‌آید. [...]چیزهای دیگری که یادم هست کلسیا بود و دهاتی‌های روی پیاده‌روها، شمعدانی‌های سرخ روی قبرهای گورستان، **غش کردن پرز (انگار یک عروسکِ از هم دررفته)، خاک خونی رنگی که روی تابوت مامان می‌ریخت، گوشت سفید ریشه‌هایی که با آن درمی‌آمیخت** [...]»(کامو، ۱۳۷۱: ص. ۴۷-۴۸-۴۹)

در تمام صحنه‌های بالا و همچنین در تمام رمان، آفتاب در تخیل مورسو و به نوعی در تخیل کامو یک پدیده ساده طبیعی نیست: آفتاب در *بیگانه* یک کنش‌گر است. و مورسو با آفتاب مشکل دارد و باید به هر نوعی بر آن غلبه‌کند، در غیر اینصورت نابود خواهدشد. در تخیل مورسو و همچنین در تمام آثار کامو، این آفتاب طغیان‌گر و جان‌فرسا و ناانسانی است. این آفتاب بر روی زمین سنگینی می‌کند و همه چیز را می‌لرزاند. در صحنه

بالا، سرعت حرکت آفتاب به حدی است که فکر مورسو را «تار» می‌کند. این تاری فکر به خوبی با نمادهای ریخت تاریکی یعنی خون («خاک خونی رنگی ...) و رنگهای سیاه ارتباط برقرار می‌کند و حس بد را تولید می‌کند. پیوند خون با تابوت مادر یعنی مرگ و در ادامه پیوند تابوت با گوشت سفید ریشه‌ها (اگر فراموش نکنیم که برای ریشه از واژه «گوشت» استفاده نمی‌شود) تصویر استعاره‌ای را بوجود آورده‌اند که خبر از حالت روانی مورسو می‌دهند.

حرکتِ تخیل مورسو تماماً رو به پائین است و او نمی‌تواند این حرکت تخیلی روبه پائین خود را کنترل کند به همین خاطر وقتی به جوهره اجسام می‌رسد نمی‌تواند تصاویر منظومه شبانه یعنی آرامش مادری را پیدا کند، بلکه به تصاویری که آرامش نمی‌دهند و کهن الگوی جهنم را تداعی می‌کند می‌رسد. گوئی، او در این عمل پائین رفتن، در درون سالن‌های پیچ در پیچی گرفتار شده‌است که نمی‌تواند راه خود را پیدا کند و در لحظه آخر به جای رسیدن به آرامش و استراحت به مرگ و سقوط می‌رسد (**غش کردن پرز (انگار یک عروسکِ از هم دررفته، خاک خونی رنگی که روی تابوت مامان می‌ریخت، گوشت سفید ریشه‌هایی که با آن درمی‌آمیخت**).

دنیا در مقابل **دیدگان مورسو به صورت جدا جدا («انگار یک عروسکِ از هم دررفته») نمایان می‌شود**. این تصویر عروسک و این حس چسبناک چیزها و ... نشان از این دارد که مورسو در منظومه روزانه تخیلات با ارزش‌گذاری‌های منفی گرفتار شده‌است. اگر مورسو در این منظومه با ارزش‌گذاری‌های منفی باقی‌بماند، مسلماً چه از بعد روانی و چه از بعد فیزیکی نابود خواهدشد. به همین خاطر، ناخودآگاهی مورسو عملی جبرانی را انجام می‌دهد تا او بتواند بر این ترس غلبه کند. به همین خاطر او در جستجوی پناهگاه ومامنی می‌گردد تا خود را از دسترس این نیروهای متاخصم رها سازد و محافظت کند. بی‌دلیل نیست که او بعد از خاکسپاری مادرش، در آب دریا با ماری کاردونا آشنا می‌شود، بی‌دلیل نیست که در صحنه قتل عرب یعنی آنجائیکه آفتاب در حال نابودکردن اوست به **دنبال «سایه و آرامش» و «چشمه‌ی آب» است**. تمام این رمان تکرار یک تخیل است: ترس از آفتاب. به همین خاطر، صحنه‌های متفاوت این رمان همان ترس را به صورت‌های گوناگون نشان می‌دهند. برای اثبات ادعای خود، بخش دیگری از این رمان را انتخاب می‌کنیم و تحلیل می‌کنیم. صحنه زیر مربوط به بخش ششم از قسمت اول *بیگانه* است. این بخش درست کتاب را به دو قسمت تقسیم می‌کند و از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است، زیرا در این قسمت است که همه چیز

تعیین می‌شود و مورسو آگاه می‌شود که«تعادل روز را» به هم زده است و «همه چیز شروع» شده‌است.

مورسو با ماری و رمون یکشنبه خود را نزد خانواده ماسون در کنار ساحل خواهند گذراند. دو عرب برای اینکه انتقام خود را از رمون بگیرند، آنها را تعقیب می‌کنند و به ساحل دریا می‌رسند. نزاعی بین دو گروه دوستان و عربها درمی‌گیرد. در این درگیری رمون زخمی می‌شود و مورسو او را به کلبه کنار ساحل می‌رساند. مورسو در کنار ساحل شروع به قدم زدن می‌کند ...

«تا کلبه همراه]رمون] رفتم و موقعی که از پلکان چوبی بالا می‌رفت، پای پله ماندم، در حالی که **کله‌ام از آفتاب دنگ دنگ می‌زد** و توش و توانش را نداشتم که از پلکان چوبی **بالا بروم** و باز با زنها طرف بشوم. اما **شدت گرما به حدی بود** که **تاب آن را** هم نداشتم تا زیر باران **کورکننده‌ای** که **از آسمان می‌بارید** بی‌حرکت بمانم. **اینجا ماندن یا رفتن هر دو یک چیز بود**. یکی دو دقیقه بعد به سوی ساحل روبرگرداندم و بنای راه رفتن گذاشتم.
همان **تابش تفته** برقرار بود. دریا با تمام تنفس تند و خفه نرمه موجهایش، روی ماسه نفس نفس می‌زد. آهسته رو به صخره‌ها راه می‌رفتم و احساس می‌کردم که پیشانیم زیر خورشید باد می‌کند. تمام این **گرما رویم فشار می‌آورد** و **جلو پیش رفتنم را** می‌گرفت. و هر بار که **هُرمش** به صورتم می‌خورد، دندانهایم را به هم می‌فشردم، مشتهایم را توی جیبهای شلوارم می‌بستم، **با تمام تنم زور می‌زدم تا بر آفتاب و بر این مستی تیره‌ای که به رویم می‌ریخت غلبه‌کنم. به هر تیغه نوری که از ماسه، گوشماهی سفید شده‌ای یا از شیشه شکسته‌ای برمی‌جست، آروارهایم منقبض می‌شد.** مدتها راه رفتم.» (کامو، ۱۳۷۱: ص. ۹۰)

همان‌طور که در صحنه بالا مشاهده می‌شود، تخیل مورسو به طرف قطبی شدن حرکت می‌کند. تجلی این نوع تخیل در سبک نوشتاری هم قابل مشاهده‌است: «اینجا ماندن **یا** رفتن هر دو یک چیز بود». در حقیقت، **نحو تخیل** مورسو از الگوی «یا این ... یا آن ...» سود می‌جوید. **این نحو و سبک نوشتاری** خاص منظومه روزانه تخیلات است. این دو قطبی شدن

تخیل مورسو نه فقط در نوشتار خود را نشان می‌دهد، بلکه در نوع برخورد با پدیده‌ها هم نمایان است. صحنه بالا به خوبی تقابل یک فرد با یک ارتش را نشان می‌دهد. مورسو برای مقابله با نیروی خورشید در مقابل ارتشی تخیلی قرار گرفته‌است و این نبردی است نابرابر. این صحنه یادآور نبرد قهرمانان اسطوره‌ای است. آفتاب با فرستادن پرتوهای نورانی خود بر روی شن‌های بیشمار کنار ساحل ارتشی را در مقابل مورسو تشکیل می‌دهد که مورسو مجبور است بر این ارتش پیروز شود. مورسو باید بر تمام این گرمائی که روی او فشار می‌آورد و جلوی پیش رویش را می‌گیرد بر این ارتش و بر این آفتاب غلبه کند (در این صحنه، کامو سعی کرده‌است صحنه‌ای اسطوره‌ای را بوجود آورد که قهرمان روایت سعی دارد بر آن غلبه کند. تصور کنید تعداد ماسه‌های کنار دریا را و تعداد پرتوهای نور خورشید را. هر پرتو نور روی یک ماسه قرار می‌گیرد و مانند شمشیری می‌شود که در مقابل مورسو قرار می‌گیرد: تعداد ماسه‌ها بیشمار است و تعداد پرتوهای نور خورشید بیکران...). این آفتاب از قدرت بیکرانی برخوردار است. او همان کسی است که جلوی حرکت زمان را می‌گیرد («**دو ساعت می‌شد که روز دیگر پیش نمی‌رفت**، دو ساعت می‌شد که نور در **اقیانوسی از فلز جوشان لنگر** انداخته‌بود.»). او همان کسی است که گرمای مطبوعش را به گرمائی سوزنده تبدیل می‌کند. به مرور که متن پیش می‌رود فقط یک عامل فعال می‌شود و دیگر عامل‌ها تبدیل به نمایندگان او می‌شوند و این عامل کسی جز آفتاب نیست. درست در اوج این گرمای سوزنده‌است که مورسو می‌گوید این همان آفتاب روزی بود که در خاکسپاری مادر آن را دیده‌بود. این همان آفتابی است که با مرگ مادر در پیوند است. این دو صحنه یعنی صحنه مرگ مادر و مرگ عرب با یکدیگر به لطف عنصر آفتاب ارتباط برقرار می‌کنند. آفتاب این دو مرگ را در زیر یک نور خاص با یکدیگر فرا می‌خواند.

«دورادور کپه تیره رنگ صخره را می‌دیدم که دورش را هاله‌ای کور کننده از آبفشان دریا و نور گرفته بود. به چشمه خنک پشت صخره می‌اندیشیدم. دلم می‌خواست غلغل آبش را باز بشنوم، **دلم می خواست** از دست آفتاب و تلاش و گریه‌های زنانه بگریزم، بالاخره دلم می‌خواست **سایه و آرامش** آن را بازیابم. اما نزدیک‌تر که رسیدم دیدم یارو حریف رمون برگشته‌است.

همین که مرا دید، نیم خیزشد و دست در جیبش کرد. معلوم است، من هم تپانچه رمون را تو نیمتنه‌ام فشردم. آن وقت دوباره به پشت خوابید ولی دستش را از جیب بیرون نکشید. ده دوازده‌متری فاصله داشتیم. گاه‌گاه نگاهش را میان پلکهای نیمبسته‌اش تشخیص می‌دادم. ولی بیشتر وقت‌ها نقشش پیش چشم‌هایم در هوای **گُر گرفته می‌رقصید**. سروصدای موج‌ها تنبل‌تر و آرم‌تر از ظهر بود. **هنوز همان خورشید، همان نور تابان بر همان ماسه‌زار**، اینجا پایدار بود. **دو ساعت می‌شد که روز دیگر پیش نمی‌رفت**، دو ساعت می‌شد که نور در **اقیانوسی از فلز جوشان لنگر** انداخته‌بود. در افق، کشتی بخاری کوچکی گذشت و من آن‌را در لبه نگاهم مثل لکه سیاهی تشخیص دادم، زیرا همان‌جور داشتم عربه را نگاه می‌کردم.

اندیشیدم که فقط لازم است نیم‌چرخی بزنم و موضوع تمام می‌شود. ولی **تمام یک ساحل مرتعش از آفتاب** به پشتم فشرده می‌شد. چند **قدم به طرف چشمه** برداشتم. عربه جنب نخورد. حتی حالا هم باز نسبتاً دور ازم بود. شاید به خاطر سایه‌های روی چهره‌اش، به نظر می‌نمود که می‌خندد. صبرکردم. آفتاب گونه‌هایم را **می‌سوزاند** و حس کردم که چکه‌های عرق تو ابروهایم جمع شده‌است **این همان آفتاب روزی بود که مامان** را به خاک سپردم و، عین همان موقع، و بیشتر از همه پیشانیم اذیتم می‌کرد و همه رگهایش با هم زیر پوست می‌زد. به خاطر این **سوزشی** که دیگر نمی‌توانستم تابش بیاورم، حرکتی به جلو کردم. می‌دانستم که این حرکت احمقانه است و با یک قدم جابجاشدن نمی‌شود خودم را **ز شرّ آفتاب** خلاص کنم. اما یک قدم، فقط یک قدم، به جلو برداشتم و این دفعه، عربه بدون آنکه بلند شود چاقویش را کشید و تو آفتاب مقابلم گرفت. نور از روی **فولاد جست و به تیغه درازِ فروزانی** می‌مانست که به پیشانیم می‌خورد. همان دم، عرقی که تو ابروهایم جمع شده‌بود یکباره روی پلکها ریخت و آنها را با حجابی ولرم و کلفت پوشانید. چشم‌هایم پشت این پرده **اشک و نمک کور** شد. دیگر چیزی احساس نمی‌کردم بجز سنجهای آفتاب که روی پیشانیم می‌کوبید و، به طور محوی، **شمشیر درخشنده‌ای که همچنان از چاقوی پیشِ رویم بر می‌جهید**. این شمشیر سوزان، **مژه‌هایم را** [**می‌جوید**] و چشم‌های دردناکم را می‌کاوید.

همان هنگام بود که همه چیز لرزید. دریا، هُرمی انبوه و کُر گرفته آورد. به نظرم آمد که سراسر **آسمان دهن باز کرد تا آتش ببارااند**. تمام وجودم منقبض شد و دستم را روی تپانچه فشردم. ماشه واداد، برآمدگی صیقل خورده دسته را لمس کردم و همان جا بود، در بانگ خشک و کر کنند، که **همه چیز شروع** شد. **عرق و آفتاب** را تکان دادم. پی بردم که تعادل روز را، خاموشی استثنائی ساحلی را که در آن شاد بودم، به هم زده‌ام. آن‌گاه باز چهار بار به تنی بی‌جنبش تیر انداختم و گلوله‌ها فرو می‌رفت بدون آنکه پیدا باشد. و این مانند چهار کوبه کوتاه بود که من بر در بدبختی زدم.» (کامو، ۱۳۷۱: ص. ۹۱-۹۲)

باچنین طرز تفکری مورسو عرب را به قتل می‌رساند. گوئی ساختار دو قطبی منظومه روزانه او را کاملا احاطه کرده‌است. گوئی مورسو اسیر این ساختارهاست و همچون عروسکی کنش‌هایی را که به او محول کرده‌اند انجام می‌دهد. این اسیرشدن مورسو در چنگال عناصر مافوق طبیعی در متن به خوبی نمایان است («اندیشیدم که فقط لازم است نیم چرخی بزنم و موضوع تمام می‌شود. ولی **تمام یک ساحل مرتعش از آفتاب** به پشتم فشرده می‌شد.»). در این شرایط هم چیز به دور مورسو بسته می‌شود. و سرنوشت مورسو در همین جا باید مشخص شود. گوئی همه چیز از قبل تعیین شده‌است.

مورسو در جهنمی تخیلی افتاده‌است («شدت گرما به حدی بود»، « تابش تفته»، «**هوای گُر گرفته» و ...**). در این مکان همه چیز در حال جوشیدن‌است («**اقیانوسی از فلز جوشان**») و همه چیز در این محیط در حال حرکت و لرزیدن است («تمام یک ساحل مرتعش از آفتاب»). مورسو تلاش می‌کند که خود را از این مکان نجات دهد. تمام سعی او خلاصی از این جهنم تخیلی است تا بتواند خود را به چشمه آب برساند تا به سایه و آرامش برسد، اما راه برای رسیدن به سایه و آرامش یا همان چشمه پشت صخره بوسیله عامل خورشید یعنی عرب که با «**شمشیر درخشنده و سوزنده‌ای**» در مقابل مورسو قرار گرفته‌است برای همیشه بسته‌شده‌است. و مورسو برای رسیدن به این آرامش چاره‌ای جز کشتن عرب ندارد (البته، پارادوکسی در این صحنه وجود دارد:۱- از یک طرف مورسو می‌داند بازگشت راه حل عاقلانه‌ای است و از طرف دیگر میل شدیدی او را به طرف چشمه پشت صخره هدایت می‌کند و برای رسیدن به آن باید عربه را بکشد؛ ۲- وانگـــهی، اگـــر تیر اول خودش رها شـــد و

مورســـو عاملی بیش نبوده‌است، پس چرا چهار تیر دیگر بر بدن عرب شلیک می‌کند!؟). با سد کردن راه بر مورسو بوسیله چاقو و تبدیل شدن این چاقوی معمولی به شمشیری درخشنده و سوزنده، **صحنه‌ای اسطوره‌ای** در مقابل دیدگان خواننده نمایان می‌شود. عرب همان کسی است که راه را بر مورسو بسته‌است و نمی‌گذارد که او به چشمه آب خنک برسد. وانگهی، این عرب، همان‌طور که گفته‌شد، اصلاً کنشی انجام نمی‌دهد و بیشتر از هر چیزی عامل و بازیگری است از طرف خدایگان یا نیروهای مافوق. چاقوی عرب فقط به عنوان آینه‌ای استفاده‌شده‌است تا نور آفتاب را به درون چشم‌های مورسو بفرستد و او را کور کند. و از طرفی دیگر به کمک این پرتو خورشید است که چاقو به «شمشیر درخشنده» و شمشیری اسطوره‌ای بدل می‌شود. در واقع، این عرب اصلاً کنش‌گر نیست. این عرب در دیدگان مورسو همچون موجودی واقعی در نظر گرفته نمی‌شود، زیرا این عرب نه نامی دارد و نه نشانی و نه صورت مشخصی، بلکه فقط نژاد او متمایز شده‌است. هیچ کلامی بین مورسو و عرب رد و بدل نمی‌شود و گفتمانی صورت نمی‌گیرد. این عرب همان چیزی است که کامو در نوشته‌هایش از «دیگری» نام می‌برد. در نگاه مورسو، این عرب فرستاده کسی است که نگذارد مورسو به چشمه آب برسد. آن نیروی نامرئی که در بالای سر مورسو (خدایگان) نشسته‌است تله‌ای را برای مورسو آماده‌کرده تا او در این تله گرفتار شود. مورسو می‌داند که باید برگردد به همین خاطر می‌خواهد نیم‌چرخی بزند، اما، ساحلی لبریز از گرمای سوزنده و پرحرارت دور او را می بندد و او را با فشار به جلو می‌راند. از اینجا به بعد تمام راهها برای مورسو بسته می‌شود. و عجیب آن است که این نیرو کسی نیست جز آفتاب. مورسو در چنگال سرنوشت گرفتار می‌شود (و این فلسفه کامو نسبت به جبر و اختیار است. کامو بر خلاف سارتر معتقد به نیرویی است که از پیش چیزها را تعیین می‌کند. او بر این باور است که پدیده‌ها از پیش تعیین شده‌اند. سیزیف محکوم است تا روزی که جان دارد صخره را به بالای کوه ببرد). مورسو متحیر و وهم‌آلود در مقابل آفتاب، بی‌اختیار از قدرتی که او را به جلو می‌راند و هدایتش می‌کند تا به طرف تله برود، عربی را در کنار ساحل به قتل می‌رساند. این همان تراژدی‌ایست که در طول زندگیش با او همراه بود. این همان تراژدی است که با نیروی سرنوشت پیوند خورده‌است. تمام فلسفه کامو در این صحنه آشکار می‌شود: «**تراژدی» انسان (فورس، ۱۹۹۵، ص. ۱۳۷)**. در واقع، از این لحظه به بعد آن سرنوشت شومی که در انتظار مورسو بود و در آغاز روایت خود را با مرگ مادر و در روز خاکسپاری با حمله خورشید نمایان می‌کرد، سنگین و سنگین‌تر می‌شود و حضور خود را

ملموس‌تر می‌سازد. گوئی، کسی یعنی خورشید با همدستی عنصر آب در کمین او هستند (آب فقط یک‌بار با خورشید همدست می‌شود، و این همدستی تنها در صحنه بالاست) تا او را به آنجائیکه می‌خواهند ببرند. به همین خاطر، مورسو حتی دیگر اختیار اعمالش را هم ندارد. او آزادی عمل ندارد. او به خوبی می‌داند که عکس العمل عقلانی چیست، اما حتی موفق نمی‌شود این عمل را انجام دهد. او به خوبی می‌داند که اگر به چشمه برسد آرامش و سایه را پیدا خواهد کرد و آرام خواهد گرفت. در هر حال، همه چیز فراهم شده‌است تا سرنوشت او روشن شود **تا «بفهمد» و «آگاه» شود: آگاه از حس پوچی نسبت به دنیا**.

مورسو در دام افتاده‌است. نیروهای برتر او را به آنجائیکه می‌خواهند می‌برند. برای این منظور ابتدا او را کور می‌کنند. مورسو در صحنه قتل عرب به دو صورت کور می‌شود: ۱- نور خورشید چشم او می‌زند و نمی‌تواند جائی را ببیند؛ ۲- اشک و نمک همچون پرده‌ای در مقابل چشمان او قرار می‌گیرند و او را کور می‌کنند. به همین خاطر، چشمانش کاویده، جویده و با اشک و نمک پوشیده می‌شود. در واقع، درنمایه کورشدگی، یکی از درونمایه‌های اصلی تراژدیست. درونمایه هم وسیله و هم تاوان تراژدیست: خدایگان انسان‌هائی را که می‌خواهند راهشان را گم کنند ابتدا کور می‌کنند (وسیله خدایگان) و آنگاه با کور کردنشان، آنها را به خاطر آنچه را که نباید می‌دیدند و دیدند مجازات می‌کنند. در صحنه بالا، کور شدگی مورسو باعث می‌شود که او سریعتر در تله‌ای که برایش فراهم آورده‌بودند بیافتد و با این عمل مجازاتی را که خدایگان برایش فراهم دیده‌بودند انجام می‌پذیرد. به همین منظور، قهرمان «بیگانه» همان سرنوشتی را دچار می‌شود که ادیپ دچار آن شد. و در اینجا است که می‌توان پیوند درونمایه کورشدگی و درونمایه زنا با محرمات را دید (میتم‌ها). اگر در تخیل مورسو، آب نماد مادر باشد، و مورسو فرزند، آنگاه، زمانی «**که همه چیز لرزید» و** دریا، هُرمی انبوه و کُر گرفته آورد» و زمانی که « **سراسر آسمان دهن باز کرد تا آتش ببارانند**»، مورسو تمام وجودش «منقبض» می‌شود و دستش را «روی تپانچه»ای که «برآمدگی صیقل خورده دسته» آن را لمس می‌کند می‌فشارد. و ماشه رها می‌شود. و درست از همینجاست که همه چیز آغاز می‌شود. او آگاه می‌شود که عرق و آفتاب را، هر دو با هم، تکان داده‌است. و در اینجاست که می‌توان گفت صحنه مرگ عرب، تمام ابعاد جهانی را به خود می‌گیرد. به نظر می‌رسد که تمام جهان جابجا می‌شود. این عناصر جهـــان هستند که کنـــش انجام می‌دهند و مورسو فقط نقطه برخورد بی‌تفاوت این عناصر است: هـــرم انبوهی کـــه از طرف دریا به طرف مورســـو وارد می‌شد (افقی) و باران آتشی که از آسمان به روی

او می‌بارد (عمودی). و همان‌طور که اشاره‌رفت، مورسو ابزار است : تپانچه رها شد. او مسئول مرگ نیست. اما چرا بعد از افتادن عرب او چهار بار دیگر بر روی جسد بی‌حرکت شلیک می‌کند. شاید به این دلیل که با شلیک به جسد بی‌جان، ناخودآگاهی او می‌خواهد مرگ را به صورت نمادین بکشد. مورسو با کشتن مرد عرب بر سقوط تخیلی خود صحه می‌گذارد. و بر در بدبختی می‌کوبد. مورسو به خاطر کنش‌گر آفتاب نمی‌تواند عروجی به بالا داشته‌باشد. او مجبور است سقوطی تخیلی را در جهنمی تخیلی انجام دهد («در حالی که کله-ام از آفتاب دنگ دنگ می‌زد و توش و توانش را نداشتم که از **پلکان چوبی بالا بروم**»). با کشتن عرب، او آگاه می‌شود که تعادل روز و ساحل را به هم ریخته‌است. **او آگاه می‌شود که چیزی تمام‌شد و چیز دیگری آغاز شده‌است**. و این‌گونه صحنه قتل به پایان می‌رسد.

بعد از این قتل، مورسو را به زندان می‌برند. در زندان، با نگاهی به گذشته، تغییری در خود حس می‌کند. آن آرامشی را که در صحنه قتل عرب به دنبال او بود در زندان و در پیوند با طبیعت پیدا می‌کند. بعد از درگیری شدید با کشیش در اواخر روایت، مورسو در دنیای بسیار آرام و صلح آمیز قدم می گذارد. بین او و دنیای بیرون از زندان تمام درها و دیوارها از بین رفته است. اتحادی بین او و دنیای بیرون به کمک حس‌های بویائی، شنوائی و ... صورت می‌گیرد. او این‌بار قلب خود را به روی بی‌تفاوتی مهرآمیز دنیا می‌گشاید. و این چنین روایت «بیگانه» با صحنه‌ای اسرارآمیز (که متعلق به منظومه شبانه تخیلات است) به پایان می‌رسد.

در واقع، در بخش دوم *بیگانه*، می‌توان حرکت تخیلی راوی را از منظومه روزانه تخیل به طرف منظومه شبانه تخیل مشاهده‌نمود. نمودار زیر مسیر حرکت تخیلی مورسو را نشان می‌دهد و در ادامه سعی خواهیم‌کرد این مسیر را با تحلیل این منظومه ارائه‌دهیم. وانگهی، جهت فلش نشان‌دهنده مسیر حرکت تخیل راوی این روایت را نشان می‌دهد.

بر اساس نمودار بالا می‌توان گفت، که بین این دو منظومه ارتباطی برقرار شده‌است که نحو تخیلی راوی را به خوبی نشان می‌دهد. هر کدام از این منظومه ها دارای نظامی خاص از تخیل هستند که در کنار یکدیگر قرار می گیرند و چینشی خاص را تولید می‌کنند که این چینش نحو تخیل راوی این روایت را نشان می‌دهد.

اکنون، در ادامه تلاش خواهد شد این نظام تخیلی یعنی منظومه شبانه را در تخیل راوی این روایت نشان دهیم و در انتها نشان دهیم که چه رابطه‌ای بین این دو اَبر نظام برقرار است. به طور کلی در تخیل آلبرت کامو، و به شکل خاص در تخیل مورسو بلندی نماد عروج است و این بلندی جایگاه ویژه‌ای را در تخیل آلبرکامو به خود اختصاص می‌دهد. بل‌ندی، **نماد قیام و شورش بر سرنوشت و بر شرایط خلقت است** (سرنوشت و شرایط انسانی همان چیزی است که در تخیل کامو انسان را له و نابود می‌کند). در تخیل آلبرت کامو، تصویر بلندی در ارتباط مستقیم با اراده‌ای است که باید و می‌خواهد شورش کند. سیزیف (Sisyphe)، قهرمان روایت *اسطوره سیزیف*، با اینکه از پوچ و بی‌فایده‌بودن ظاهری عمل خود آگاه است، ولی لحظه‌ای از هل‌دادن سنگ و رساندن آن به **نوک قله کوه** دست برنمی-دارد. این عروج نمادین سیزیف به **نوک قله کوه** به معنای پیروزی او بر خدایگان، بر حس پوچی از جهان و نشان دهنده پیروزی او بر سرنوشتش است. در این نزاع همیشگی بین سیزیف و خدایگان، و پافشاری او برای رساند سنگ به نوک قله کوه، سیزیف معنای زندگی و خوشبختی را پیدا می‌کند (می دانیم که سیزیف هرگز نمی‌تواند سنگ را به نوک قله کوه برساند، زیرا درست قبل از رسیدن سنگ به نوک قله، خدایگان به فرشتگانشان دستور می‌دهند که سنگ را به طرف پائین هل دهند؛ ولی سیزیف، با اصرار این این عمل را هر روز تکرار می‌کند تا بتواند با این عمل به زندگیش معنایی بخشد و دست از مبارزه برندارد.). در تخیل آلبرت کامو میلی غریزی نسبت به مکان‌های بلند و مرتفع و نفرتی همیشگی نسبت به مکان‌های زیر زمینی و پست وجود دارد. در تخیل او، تمام بیماری‌ها، بدبختی‌ها، همچنین مرگ و ... از مکان‌های حفره مانند، پائین، زیر زمینی و بسته خارج می‌شوند. در حالیکه، **عروج و صعود به طرف مکان‌های باز و مرتفع**، با رها شدن از بیماری، آزادی و همچنین پیروزی بر ترس را همراه دارد. مگر نه این است که مورسو قهرمان روایت «بیگانه» در زندان علی رغم سختی و کوچکی زندان آرزو می‌کند که تن او را در تنه تنگ درختی زندانی کنند تا او بتواند اوج آسمان و پرواز پرندگان را از درون آن ببیند:

«آن روزها بارها اندیشیدم که اگر مرا به زندگی‌کردن تو یک تنه درخت خشک واداشته بودند، بدون هیچ‌کاری جز نگریستن به گُل آسمانِ بالا سرم، کم کم به آن عادت می‌کردم. در آن صورت، گذر پرندگان یا برخورد ابرها را انتظار می‌کشیدم [...]»(کامو، ۱۳۷۱: ص. ۱۱۰-۱۱۱)

تقریباً، در تمام آثار آلبرت کامو، می‌توان این ویژگی (نفرت از مکان‌های زیر زمینی و عشق به مکان‌های مرتفع) را مشاهده‌کرد. در روایت «*طاعون*»، موشها از زیرزمین و از مکان‌های نمناک بیرون می‌آیند و با خود بسته‌شدن درهای شهر، طاعون، بیماری، مرگ را به همراه می‌آورند. ریو قهرمان روایت برای غلبه بر این دشمن یعنی بیماری طاعون، به روش قهرآمیز به مبارزه بر می‌خیزد تا اینکه در یک «روز قشنگ» درهای شهر باز و او موفق می‌شود بر این بیماری پیروز شود. ریو در شب این روز قشنگ، از پلکان یکی از بیمارانش بالا می‌رود (**نماد عروج**) و از آن بالا به شهری که از چنگال طاعون رها شده‌است با خوشحالی نگاه می‌کند. در «**طاعون**»، طلوع خورشید نماد پیروزی بر شب و بر مرگ است و به نظر می‌رسد که با آمدن خورشید طاعون لحظه‌ای عقب‌نشینی می‌کند (نمادهای تماشائی). در اوج نا امیدی و هنگامیکه منتظر است شب هنگام ماموران بیایند تا حکم اعدام را اجرا کنند، مورسو، قهرمان رمان بیگانه، در سلولش منتظر طلوع آفتاب است زیرا او خوب می‌داند که حکم اعدام در روز انجام نمی‌گیرد :

[...] **شب‌ها سراسر صبورانه انتظار می‌کشیدم که روشنایی روی پنجره رو به آسمان بدمد**. [...] مامان اغلب می‌گفت که آدم هرگز بکلی بدبخت نیست. و در زندانم، موقعی که **آسمان قرمز می‌شد و روز توی سلولم می‌سرید، حرفش را تصدیق می‌کردم**. چون امکانش بود که صدای پا بشنوم و دلم بترکد. اگرچه کمترین خش خشی مرا به طرف در پرتاب می‌کرد، اگرچه، گوش چسبانده به چوب، دیوانه‌وار انتظار می‌کشیدم تا آنکه نفس کشیدن خودم را می‌شنیدم و هراسناک می‌دیدم که خراشیده و بسیار شبیه به خرخر مرگ سگ است. به هر حال دلم نمی‌ترکید **و بیست و چهار ساعت دیگر گیرم می‌آمد**. (کامو، ۱۳۷۱: ص. ۱۴۵-۱۴۶)

همان‌طور که قبلاً اشاره‌شد، مورسو، در زندان، با نگاهی به گذشته خود تغییری در خود حس می‌کند. آن آرامشی را که در صحنه قتل عرب به دنبال او بود در زندان و در پیوند با طبیعت پیدا می‌کند. در صحنه زیر، به خوبی می‌توان این اتحاد و یکی‌شدن مورسو با طبیعت را مشاهده نمود.

> او که گذاشت رفت، دوباره آرام شدم. از رمق رفته بودم و رو تختخوابم افتادم. به گمانم خواب رفتم چون بیدار که شدم **ستاره‌ها روی چهره‌ام می‌درخشیدند**. سروصدای بیرون شهر تا به من می‌رسید. **بوهای شب و زمین و نمک شقیقه‌هایم را خنک می‌کرد**. **آرامش شگفت‌انگیز این تابستان خواب ربوده، همچون خیزابی به درونم می‌ریخت**. در آن‌دم، و در مرز پایانی شب، سوت‌ها جیغ کشیدند. آنها عزیمت به دنیایی را اعلام می‌کردند که اکنون تا ابد به حالم فرقی نمی‌کرد. نخستین‌بار پس از دیرگاهی به مامان اندیشیدم. به نظرم می‌فهمیدم چرا او در پایان زندگی «نامزد» گرفته‌بود، چرا به بازی از نو شروع‌کردن پرداخته‌بود. (کامو، ۱۳۷۱: ص. ۱۵۴-۱۵۵)

مورسو ستارگان را بر بالای سر خود نمی‌بیند، بلکه او «ستاره‌ها را » «روی پیشانیش» می‌بیند که در حال درخشیدن‌است. حرف اضافه «روی» به خوبی این ارتباط و یکی‌شدن را نشان می‌دهد. و درست از اینجا به بعد، مورسو در دنیائی بسیار آرام و صلح‌آمیز قدم می‌گذارد. بین او و دنیای بیرون از زندان تمام درها و دیوارها از بین رفته‌است. اتحادی بین او و دنیای بیرون به کمک حس‌های بویائی، شنوائی و ... صورت می‌گیرد. او این‌بار قلب خود را «به روی بی‌تفاوتی مهرآمیز دنیا» (۱۵۵) می‌گشاید. همچون مادرش، با با نزدیک‌شدن به مرگ، مورسو حس «رهاشدگی» (۱۵۵) و آزاد شدن دارد. و *بیگانه* با چنین روایت صحنه‌ای اسرارآمیز (که متعلق به منظومه شبانه تخیلات است) و پارادوکسال به پایان می‌رسد.

نتیجه

یکی از اهداف این مقاله، بازنمائی تفکر کامو و معرفی فلسفه پوچی با رویکردی تخیلی بود. به همین خاطر، برای خوانش *بیگانه* به دنبال مفاهیم فلسفی و زبان ارجاعی نویسنده نبودیم، بلکه در جستجوی **شبکه‌های تصویری و ادبی** در آن بودیم. در واقع، **شبکه‌های تصویری و تخیلی افشاکننده فلسفه پوچی** کامو با زبانی عاطفی هستند. به همین خاطر، نگارنده، در این مقاله، دائماً تلاش داشت «روی نمایشِ ویژگیِ نمادینِ تصاویر» (عباسی، ۱۳۸۴، ص. ۱۳۵) در تخیل کامو در اثر *بیگانه* تکیه کند و نشان دهد که تولیدات تخیل دارای معنایی ذاتی هستند که بازنمایی کامو از جهان را تعیین می‌کند (برای نمونه، می‌توان به اندیشه و تفکرِ تعیین‌شدگی در تفکر کامو در صحنه قتل عرب اشاره داشت).

تلاش دیگر نگارنده، علاوه بر پاسخ به پرسش اصلی، در این بود تا تخیل را در مظاهر گوناگونش در *بیگانه* نشان دهد. به همین خاطر، به کمک نظریه تخیلی (نحو تخیل)، ابتدا، ساختار و ترکیب نحوی تصاویر ادبی این اثر یافت شد و آنگاه خوانشی گفتمانی از آن صورت گرفت. با این خوانش گفتمانی تلاش داشتیم تا پاسخی منطقی برای این پرسش داشته باشیم: یک ساختار و ترکیب نحوی در رمان *بیگانه* تولید شده‌است، چه دلالت معنائی را این چینش نحوی در متن تولید کرده‌است؟ و چرا؟ اکنون، بر اساس تحلیلی که انجام دادیم، تلاش می‌کنیم که به این پرسش پاسخ دهیم. همان‌طور که مشاهده‌شد، نظام تخیلی در *بیگانه* به دو منظومه بزرگ تخیلی روزانه و شبانه تقسیم شد. بخش اول این روایت الهام‌گرفته از تخیلاتی بود که در ارتباط با ساختارهای منظومه روزانه تخیلات با ارزش گذاری منفی بود. در این مرحله، کارکرد تخیل مورسو به گونه‌ای بود که جهان در مقابل او به دو قطب خوب و بد تقسیم شده و هیچ‌گونه ارتباطی بین آنها برقرار نبود. آگاهی از عدم ارتباط بین این دو قطب، نشان از فلسفه پوچی کامو می‌دهد، **با این تفاوت که این‌بار این فلسفه خود را نه با مفاهیم که با تصاویر ادبی نشان می‌دهد**. مورسو با کشتن عرب آگاه می‌شود که «بر در بدبختی» (کامو، ۱۳۷۱: ص. ۹۳) کوبیده‌است. در این حالت جدائی او با جهان، با دیگری و با خود کامل می‌شود. این آگاهی، او را به انسان پوچ یا قهرمان پوچ بدل می‌کند. مورسو اکنون باید تصمیم بگیرد خودکشی فلسفی یا معنابخشی به زندگی. مورسو انتقال دهنده افکار کامو یا سخنگوی افکار کامو به جای خودکشی فلسفی شورش می‌کند و در نهایت بعد از شورش با جهان و انسان‌ها همگام می‌شود. مورسو با شورشی که در انتهای روایت در مقابل کشیش انجام می‌دهد خود را رها و آزاد می‌یابد و بدین ترتیب به زندگیش معنا می‌بخشد. تخیل

مورسو دیگر در منظومه روزانه تخیلات با ارزش‌گذاری‌های منفی باقی‌نمی‌ماند، زیرا ماندن در این ساختار که سراسر ترس و اضطراب است، مورسو را از لحاظ فکری و روانی نابود خواهدکرد. و چون یکی از کارکردهای تخیل عمل جبرانی و التیام دهنده‌است، تخیل جبران‌پذیر مورسو برای اینکه عکس‌العملی به این ناملایمتی داده‌باشد، به منظومه شبانه تخیلات قدم می‌گذارد و تلاش می‌کند با تمام وجود با جهان ارتباط برقرارکند. این ارتباط باعث می‌شود که جدائی حاصل‌شده در ابتدای رمان و در قسمت اول بین او و طبیعت، بین او دیگری و بین او خودش از بین برود تا بتواند «زندگی [ش] را از سربگیر[د]» (کامو، ۱۳۷۱: ص. ۱۵۵) و همچنین به زندگیش معنا بخشد. **بدین منظور تخیل مورسو حرکتی را از منظومه روزانه با ارزش‌گذاری‌های منفی آغاز و با منظومه شبانه به پایان می‌رساند**. این حرکت تخیلی از یک نظام به نظام دیگر، پاسخ به پرسشی خواهدبود که در مقدمه این مقاله مطرح شد. این حرکت از منظومه‌ای به منظومه دیگر باعث می‌شود که چینش و نحوی تخیلی شکل بگیرد که بیان گر این دلالت معنائی است: باید فعال و کنش‌گر و پویا بود، باید آگاهانه از این چرخه تکراری و کسالت‌آور هستی خارج شد، باید بر این حس پوچی و بی‌معنائی دنیا غلبه کرد تا بتوان به این دنیا و به این زندگی معنا بخشید. انسان حیوانی است که مقاومت و پایداری می‌کند؛ بهتر است بگوئیم که انسان **باید مقاومت و پایداری** کند؛ به دلیل **شرایط انسانی بودنش**، نمی‌تواند این کار را انجام ندهد؛ در مقابل حمله و تهاجم جهان، انسان **مقابله به مثل می‌کند**؛ مورسو، انسان پوچ، بعد از قتل عرب در کنار ساحل دریا برای اولین‌بار آگاه به شرایط انسانیش که همان سرنوشت محتوم است می‌شود. او آگاه شده‌است که فاصله‌ای پر نشدنی بین او و جهان حاصل شده‌است و این جدائی حس پوچی از جهان را در او بیدار کرده‌است. و برای اینکه بتواند بر این پوچی جهان غلبه‌کند، تخیل خلاق او راه‌حلی را به او پیشنهاد می‌دهد : شورش بر این وضعیت و یکی‌شدن با خود، با دیگران و با طبیعت. به این ترتیب او می‌تواند در نزدیکی مرگ به زندگیش معنا بخشد. و برای آنکه «کمتر احساس تنهائی» (کامو، ۱۳۷۱: ص. ۱۵۵) کند، آرزو می‌کند که در روز اعدامش مردم با «فریاد نفرت‌بار» (کامو، ۱۳۷۱: ص. ۱۵۵) به پیشواز او بیایند و او را همراهی کنند (بدین ترتیب سعی می‌کند ارتباطی با دیگران برقرار کند). این شورش او را بدی پالوده می‌کند و می‌تواند دنیا را همچون برادری در آغوش گیرد.

«پنداری که این خروش خشم مرا از بدی پالوده باشد. از امید تهی کرده‌باشد، در برابر این شب پر بار از نشانه‌ها و ستاره‌ها، نخستین بار دلم را به روی بی‌تفاوتی مهرآمیز دنیا گشودم. از اینکه دنیا را بسیار مانند خودم و براستی آن قدر برادرانه یافتم، احساس کردم که سعادتمند بوده‌ام، و هنوز سعادتمندم.» (کامو، ۱۳۷۱: ص. ۱۵۵).

منابع

– صفوی، کوروش، *از زبانشناسی به ادبیات*، انتشارات سوره مهر (وابسته به حوزه هنری)، ۱۳۸۳.

– پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دکتر علی عباسی، طبقه‌بندی تخیلات ادبی بر اساس نقد ادبی جدید (روش ژیلبر دیوران Gilbert Durand)، شماره ۲۹، بهار ۱۳۸۰.

– مقالات اولین هم اندیشی تخیل هنری، علی عباسی، طبقه‌بندی و عنصر تخیل در سه تابلوی مجید مهرگان، شماره ۳، انتشارات فرهنگستان هنر، 1384.

– CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire*, Éd. Nathan, ۲۰۰۰.

– DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Éd. Duno, ۱۹۹۲.

– FOREST Philippe, *Etude de L'Etranger*, Ed. Marabout, Belgique, ۱۹۹۵.