نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۹۸/۱۱/۱۵ «۷۷-۱۰۳» تایید: ۹۹/۱۱/۱۸

آلبر کامو: رمان علیه روایت روان‌شناختی (بررسی موردی: رمان بیگانه)

عارف دانیالی[۱]

چکیده

هـدف مقالـۀ حاضـر فهم رمـان در تقابل با واقع‌گرایی روان‌شـناختی اسـت. مطالعـۀ موردیِ ایـن پژوهـش، رمـان بیگانه اثرِ آلبر کامو اسـت: چگونه‌ایـن اثر، یک رمانِ ضد روان‌شـناختی اسـت؟ در ایـن مقالـه، دریافـت کونـدرا از رمان و روان‌شناسـی مفروض گرفته شـده اسـت. رمانهـای روان‌شـناختی بـر ضـرورت علّیـتِ روانـی متکـی اسـت: پیونـد زدنِ امـور پراکنده بـه یکدیگـر یـا مرتبـط سـاختنِ امـور نامرتبـط. انسـجامِ پیرنگ بـدون پذیـرش چنیـن علیّتی ناممکـن اسـت. برعکس، رمـان بیگانـه بـر امـور «خـارج از موضـوع» و «بیـرون از قانـون» متمرکـز اسـت: مورسـو بیگانـه اسـت چون از نظـام آهنیـن پیرنگ تبعیـت نمی‌کند. بـا ظهور اگزیستانسیالیسـم، رمـان هم از حیث «شـکل» و هـم «محتوا» دچار تحول بنیادین شـد. کامو در مقـام یـک فیلسـوف اگزیستانسیالیسـت، به‌جـای تحلیـل شـخصیت بـر تحلیـل موقعیـت وجـودی تأکیـد می‌کنـد. آن‌جـا که روان‌شناسـی به‌دنبـالِ وضوح و تمایز اسـت، رمـانِ کامو از ابهـام و توجیه‌ناپذیـریِ واقعیـت می‌گویـد، در برابـرِ پیوسـتگی از گسسـت، در برابرِ ثباتِ هویـت از سـیالیت و تفـاوت می‌نویسـد. رمـان، قلمـرو رخدادهـای پیش‌بینی‌ناپذیـر اسـت؛ جایـی کـه بـه تعبیر کامو «امـر بی‌معنا/ پـوچ» زندگـی را به‌پیـش می‌راند. روان‌شناسـی، اما، بـه دنبـال کشـف معنـا و انگیزه‌هـای عقلانی در پـسِ امورِ تصادفی اسـت. اگر روان‌شناسـی مدعـی توصیـف واقعیـت اسـت، کامـو هرگونـه واقع‌گرایـی را ناممکـن می‌دانـد. افـزون بـر کارکـرد سیاسـی، یکـی از پیامدهـای عـدمِ تقلیلِ رمـان به روان‌شناسـی در حوزۀ نقـد ادبی، امتنـاع از ارجـاع متـن بـه عناصر برون‌متنی همچون زندگینامۀ مؤلف اسـت. مسـأله روشـن اسـت: رمـان آنچـه گفتنـش لازم بـوده، گفته اسـت. نیـازی به دانسـتنی بیش از آن نیسـت.

واژگان کلیدی: رمان، روان‌شناسی، علیّت، واقع‌گرایی، اگزیستانسیالیسم، کامو، کوندرا.

دوره هجدهم شـمـاره ۲۶، بهار و تابستان ۱۴۰۰

۱. دکترای فلسفه غرب. عضو هیئت علمی دانشگاه گنبد کاووس گروه الهیات (رشته فلسفه اسلامی)، گنبد کاووس، ایران، ایمیل:aref_danyali@yahoo.com

مقدمه

رمان همزاد مدرنیته است؛ شیوه‌ای از مواجهه با «فرد» در جهان رمان پدیدار شد که پیشتر در ژانرهای سنتی سابقه نداشت. مسألهٔ علم روان‌شناسی نیز «فرد» است. به‌رغمِ موضوعِ واحد، هدفِ مقالهٔ حاضر نشاندادنِ مرزبندی بین رویکرد رمان به فرد در تقابل با رویکرد روان‌شناختی است. رمان بیگانه، نوشتهٔ آلبر کامو(فیلسوف اگزیستانسیالیست فرانسوی)، مصداق برجسته‌ای برای نشان دادنِ چنین مرزبندی‌ای است؛ این رمان، هم از حیث روایت و هم محتوا، به‌گونه‌ای است که از هرگونه تحلیل روان‌شناختی سر باز می‌زند. در این‌جا، روان‌شناسی نه تنها به فهم شخصیت اصلیِ رمان- مورسو- کمکی نمی‌کند، بلکه خواننده را به بیراهه خواهد بُرد.

در تحلیل نظریِ رمانِ مذکور از مفاهیم میلان کوندرا بهره گرفته شده است؛ کوندرا اعتقاد دارد که رمان‌نویسان در آغاز عامدانه از درغلتیدن به روان‌شناسی پرهیز داشتند؛ رمان‌هایی همچون دُن کیشوت (سِر وانتس) و ژاک قضا و قدری و اربابش(دیدرو)، به‌عنوان نمونه‌های محبوب کوندرا، هیچ‌گاه به تحلیل‌های روان‌شناختی نزدیک نمی‌شدند. تنها در قرن نوزدهم، رمان زیر سیطرهٔ واقع‌گرایی روان‌شناختی قرار گرفت، که از دید کوندرا نوعی انحراف از مسیر تشخیص داده شد. اما بعدها با ظهور کافکا دوباره بازگشت به خاستگاه اصلیِ رمان ممکن شد. با دنبال کردنِ جهانِ کافکایی، اگزیستانسیالیست‌ها به‌گونهٔ فزاینده‌ای فلسفه را به رمان نزدیک کردند:«درست پس از پایان جنگ جهانی دوم، گروهی از روشنفکران برجستهٔ فرانسوی واژهٔ اگزیستانسیالیسم را بر سرِ زبان‌ها انداختند و بدین‌ترتیب، سمت‌گیری نوینی را نه تنها در فلسفه، بلکه در تئاتر و رمان متولد ساخته و غسل تعمید دادند» (کوندرا،۱۳۹۷: ۸۹). این سمت‌گیریِ نوین همان عبور از «واقع‌گرایی روان‌شناختی» بود. در اگزیستانسیالیسم، هرچقدر فلسفه و رمان به هم نزدیک شدند، از روان‌شناسی دورتر شدند. مقالهٔ حاضر بر توضیح این نکته متمرکز شده که کامو در مقام اندیشمند اگزیستانسیالیست چگونه توانسته از سیطرهٔ رویکرد روان‌شناختی بر رمان فاصله بگیرد.

پرسش اصلیِ مقالهٔ حاضر این است: چگونه رمان **بیگانه** در بازنمایی هویتِ فرد، بیشترین فاصلهٔ ممکن را از واقع‌گرایی روانشناختی می‌گیرد؟

در راستای پاسخ به پرسش مذکور ضرورت دارد مفهوم «واقعیت» در رمان

بـا رویکـرد روان‌شناسـی مقایسـه شـود. هم‌چنیـن، موضـع کامـو دربـارهٔ امـکان «واقع‌گرایـی» مشـخص گـردد؛ این‌کـه از دیـد کامـو اساسـاً هنـر، به‌طور خـاص رمان، می‌توانـد در چارچوب واقع‌گرایی تفسـیر شـود یـا خیر؟ به تبع این موضوع، مسـأله‌ای کـه مطرح می‌شـود این اسـت کـه از منظـر اگزیستانسیالیسـتیِ کامو، تلقیِ ویـژهٔ رمان از واقعیـت، چگونـه می‌توانـد بـه دگردیسـی در «شـکلِ روایـت» منتهـی گـردد؟ افـزون بـر محتـوا، بـا اگزیستانسیالیسـم، رمـان از حیث «شـکل» نیـز دچـار تحولاتـی شـده کـه به‌طریـق فزایندهـای آن را از جهـانِ پیرنـگ کلاسـیک دور کـرده اسـت. فهـم ایـن فاصله‌گیـری، هـدفِ محوریِ پژوهش حاضر اسـت. در مواجهه با چنین مسـائلی اسـت کـه سـویه‌های مغفول ماندهٔ رمـان در چارچوب اگزیستانسیالیسـم کامویی به روشـنا می‌آیـد و معلـوم می‌گـردد که به چـه معنا، اگزیستانسیالیسـم امکان‌های جدیـدی را در جهـانِ رمان گشـوده اسـت.

ضـرورت و اهمیـت چنیـن پژوهش‌هایـی از آن‌جـا ناشـی می‌شـود کـه ویژگی‌های منحصربفـردِ رمـان آشـکار گـردد؛ خصیصه‌هایـی کـه در هیـچ ژانری جز رمـان یافت نمی‌شـود، «قـارهٔ جدیـدی» کـه رمان کاشـف آن بـوده، چیزی کـه گفتنش تنهـا از رمان برمی‌آیـد. عـدمِ فهـم ایـن خاص‌بودگی، منتهی بـه خلط خردِ رمـان با سـایر قلمروهای معرفتـی می‌شـود. به‌عبارتـی دیگـر، رمـان به ما شـناختی از جهان، انسـان‌ها و اشـیاء می‌دهـد کـه از جنسِ شـناختی نیسـت کـه در سـایر قلمروهـا، از جمله روان‌شناسـی، یافـت می‌شـود. البتـه در هنـر رمـان، این شـناخت حقایق وجـودیِ جدید از دگردیسـی شـکلی جدایی‌ناپذیـر اسـت؛ کامو دقیقاً بر همین خـردِ رمان تمرکز کرده اسـت. تاکنون، تفسـیر رمان بیگانه از منظر مرزبندی بین رمان و روان‌شناسـی صورت نگرفته اسـت. در ایـن حوزه، خلأ پژوهشـی احسـاس می‌شـود.

۱. مختصری از پیشینهٔ پژوهش

رمان بیگانه اثرِ آلبر کامو همواره مورد توجه اندیشمندان و منتقدین قرار گرفته است؛ اندیشمندان شهیری همچون سارتر، بلانشو، رولان بارت و بسیاری دیگر تحلیل‌هایی بر این رمان نوشته و آن را ستوده‌اند. تأثیر این رمان از حوزهٔ ادبیات فرا رفته است.

دی(۲۰۰۶) در مقالهٔ خویش به مسئلهٔ مجازاتِ غیریت یا دیگربودگی در نظام قضایی می‌پردازد و در این راستا رمان بیگانه اثر کامو را شاهدی جدی برای چنین مواجهه و

نقدی پیش می‌نهد. در این مقاله، نظام قضایی فرانسه همچون مدلی از جامعه فرانسه لحاظ شده است و بدین‌ترتیب، نحوهٔ مواجهه جامعه فرانسه با خارجی‌ها نقد شده است.

رُث(۱۹۵۵) به کامو همچون یک اخلاقگرا پرداخته و از منظر اخلاق‌گرایی و معناگرایی به رمان بیگانه اشاره کرده است. هوچبرگ(۱۹٦۵) به رابطهٔ اخلاق‌گرایی کامو با پوچگرایی‌اش می‌پردازد و قهرمانِ امرِ پوچ را در برابرِ نگرش متافیزیکی و استعلاییِ افلاطونیان قرار می‌دهد؛ این‌که کامو چگونه در برابر وسوسهٔ «نوستالژیِ وحدت» که در فلسفه متافیزیکی همیشه حاضر است، مقاومت می‌کند. لو بلانک(۱۹۹۸) در مقایسه‌ای که میان کامو و سیمون وِی انجام می‌دهد می‌کوشد نشان دهد چگونه مورسو و جامعه در مسئلهٔ «فهم‌پذیری یا فهم‌ناپذیری جرم» در برابر یکدیگر می‌ایستند و تقابل بر سرِ «دانستن» شکل می‌گیرد. متیو لمب (۲۰۱۱) نیز به مقایسهٔ نگرش کامو و پییر اَدو(یونانی‌شناس فرانسوی) دربارهٔ مفهوم فلسفه می‌پردازد؛ این‌که چگونه نزد آن دو، فلسفه به مثابهٔ شیوه‌های از زیستن آشکار می‌گردد.

در زبان فارسی نیز علی عباسی و حیدری(۱۳۸۹) نمایش ویژگی نمادین تصاویر در تخیل کامو را در رمان بیگانه بررسی کرده است. هم‌چنین، عباسی(۱۳۹۳) در مقاله‌ای دیگر می‌کوشد نشان دهد که چرا در رمان بیگانه، ابتدا، میانه و انتهای روایت با کنش مرگ آغاز، ادامه و پایان می‌یابد؟ و در این راستا، به مسئلهٔ پوچی از منظر جدایی میان «خود با خود»، «خود با دیگران» و «خود با جهان» می‌پردازد.

به‌طور کلی، پژوهش‌های فراوانی دربارهٔ رمان بیگانه انجام گرفته و ایده‌های این کتاب همواره در کانون مباحث نقد ادبی–فلسفی جای خواهد داشت. در این راستا، نگارنده کوشیده از منظری متفاوت تقابل جهان رمان و جهانِ روان‌شناسی را از منظر رمان بیگانه به بحث بگذارد و پرتوی دیگر بر جهان کامویی افکند.

۲. چارچوب نظری

۲–۱.کوندرا: رمان و واقع‌گرایی روان‌شناختی

کوندرا از منتقدین رویکرد روانشناسانه به جهانِ رمان است؛ تقلیل رمان به روانشناسی، ناقضِ این عقیدهٔ کوندرا است که رمان، حامل چیزهایی است که تنها رمان کشف تواند کرد. به عقیدهٔ او «دو قرن واقع‌گرایی روانشناسانه، چندین قاعدهٔ نقض‌ناپذیر به وجود آورده‌اند: ۱.باید بیشترین اطلاعات را دربارهٔ هر شخصیت رمان به خواننده داد: دربارهٔ

ظاهر جسمانیش، دربارهٔ شیوهٔ حرف زدنش و رفتارش. ۲. باید زندگی گذشتهٔ هر شخصیت رمان را شناساند، زیرا همهٔ انگیزه‌های رفتار کنونی او در زندگی گذشته‌اش نهفته‌اند. ۳. شخصیت رمان باید از استقلال کامل برخوردار باشد، یعنی نویسنده و ملاحظات شخصی او باید نادیده گرفته شوند تا برای خواننده‌ای که می‌خواهد در تخیل فرو رود و موهوم را واقعیت پندارد، مزاحمت ایجاد نکنند» (کوندرا،۱۳۸۹: ۸۶).

فن واقع‌گرایی روان‌شناختی متکی بر این ادعا است که اگر زندگیِ گذشتهٔ شخصیت‌ها، عواطف و ذهنیات آن‌ها و به‌طور کلی، فهرستی از اطلاعاتِ جزئی و تفصیلی در مورد او در رمان وجود نداشته باشد، شخصیت داستان برای خوانندگان ملموس و باورپذیر نخواهد بود؛ سیطرهٔ چنین اصول روان‌شناختی، رمان‌نویس را ناگزیر می‌سازد بیشترین داده‌های ممکن را از ویژگی‌های ظاهری و زندگی‌های درونیِ فرد گزارش کند تا مخاطبان بتوانند پذیرایش باشند.

رمان‌های کوندرا عامدانه از ارائهٔ چنین اطلاعاتی به خوانندگان طفره می‌روند، همان‌گونه که سروانتس هیچ اقدامی در جهت باورپذیریِ دُنکیشوت انجام نداد. در پاسخ به منتقدین که شخصیت‌های کوندرا را ناملموس و انتزاعی می‌شمارند، می‌گوید: «تخیل خواننده خودبخود تخیل نویسنده را کامل می‌کند. توما بور یا گندمگون است؟ پدرش ثروتمند یا فقیر بوده است؟ خودتان انتخاب کنید!» (کوندرا،۱۳۸۹: ۸۷). بنابراین، این فقدان اطلاعات، نه تنها به زنده و ملموس بودنِ شخصیت لطمه‌ای نمی‌زند، بلکه خواننده را در یک مشارکتِ فعالانه با رمان‌نویس، درگیرِ ساختن یا کامل کردنِ روایت می‌کند. در واقع، معیار باورپذیری تغییر یافت: خواننده با شخصیت‌هایی که خود در ساخته شدنشان دخیل بوده، بیشتر می‌تواند احساس نزدیکی و ارتباط کند.

هم‌چنین، رمان بیش از آنکه به فرد همچون «یک ذات در امتداد گذشته» نگاه کند که از ثبات و یکدستیِ دائمی برخوردار است، از هویتی سخن می‌گوید که دائم در جریان و سیّالیت و «شدن» است. سبک‌بالی و آزادیِ سرخوشانهٔ رمان در مقابل تحلیل روان‌شناختی‌ای قرار می‌گیرد که فرد را در یک جهانِ بسته، زیر بارِ تخطی‌ناپذیری از «استبداد گذشته» له می‌کند. رخدادهای گذشته در حکم «علت» هستند و «آنچه اکنون است» به‌مثابهٔ معلول باورپذیریِ شخصیت، به اقناع این رابطهٔ علّی–معلولی میان گذشته و اکنون باز می‌گردد. بدون کشف چنین انسجام و پیوستگی‌ای، هویت

فرد همچون امری مبهم و نامفهوم تلقی می‌شود: او شناخت‌ناپذیر است، چون چیزی از گذشتهٔ او نمی‌دانیم. از همین روست که شناخت موکول می‌شود به «زندگی‌نامه»: سرگذشتی که «من» از گذشته، از کودکی‌اش، شروع کرد تا به این‌جا/اکنون رسیده است؛ یک مسیر طولانی و پیوسته در یک حرکت خطی. بدین‌ترتیب، برای احراز هویت باید «زندگی‌نامه» در «پرونده» مندرج شود. این روانشناسیِ رمان، حرکتِ قهرمان را قابل پیش‌بینی می‌گرداند و اجازه نمی‌دهد محاسباتی که دربارهٔ اعمال و رفتار او انجام شده، نقض گردد.

یک منطقِ علّیِ بی‌نقص است که رخدادها را متقاعدکننده می‌سازد؛ آن‌جا که علت‌ها و دلیل‌ها بازیافتنی نیستند به قلمرو بی‌معنایی و بیهودگی تعلق دارند: «اگر از دست دادن عشقی با دلیل باشد، ما تسلیم می‌شویم. اما اگر عشقی را بدون دلیل از دست بدهیم، هرگز خود را نخواهیم بخشید» (کوندرا،۱۳۸۹: ۱۲۲). تصور این‌که سرنوشت ما از بطنِ رخدادهای تصادفی، تبیین‌ناپذیر و گُنگ بیرون آمده، آزاردهنده است. به همین سبب است که برای فرار از بیهودگی‌ها و بطالت‌ها، همیشه به دنبال علت‌های اعمال می‌گردیم. کوندرا معتقد است که رمان مسیری معکوس را دنبال می‌کند: «روشن ساختنِ جنبهٔ بدون علت، حساب‌ناشدنی و حتی اسرارآمیز عمل انسانی»(کوندرا،۱۳۸۹: ۱۲۳). اگر آندره برتون (بنیانگذار مکتب سوررئالیسم) رمان را فروتر از شعر می‌نشاند بدان سبب که رمان از فهم «شاعرانگیِ غافل‌گیری» عاجز است، کوندرا برعکس معتقد است کشف جهانِ بدون علیّت، قلمرو برخوردهای نامنتظر، از نخستین کشفیات رمان است. شاعرانگی در گسیختگیِ «فعل» از «فاعل» است. در مقابل، رمانِ روان‌شناختی بر پیوند ضروری و ناگسستنی «عمل» با «من» تأکید می‌کند.

کوندرا معتقد است که تلاش برای کشف «من/فاعل» همواره به تناقضی چاره‌ناپذیر انجامیده است: «هرچه زاویه دید میکروسکوپی که «من» را مشاهده می‌کند، بزرگتر باشد، من و یگانگی‌اش بیشتر از دید ما می‌گریزند» (کوندرا،۱۳۸۹: ۷۳). کوندرا رمان‌های کافکا مصادیق دقیقی از مقاومت رمان در برابر این رویکردهای روان‌شناسی می‌داند. کافکا مسیری خلاف رمانِ روان‌شناختی پیموده و معتقد است رمان موظف به ارائه‌ی داده‌های روان‌شناختی نیست: شخصیت «ک» در داستان محاکمه نه چیزی از ظاهر جسمانیش می‌دانیم، نه زندگی‌نامه ای دارد و نه حتی اسمی؛ کافکا هرگز خواننده را در جهانِ درونیِ

شخصیت شریک نمی‌کند و هیچ‌چیز از تمایلات، عواطف، خاطرات و احساساتِ «ک» را بازگو نمی‌کند، به‌نحوی که انگاری «ک» هیچ گذشته‌ای نداشته است؛ تنها چیزی که می‌دانیم آن «جهان بسته‌ای» است که محاکمه از طریق آن، «ک» را گیر انداخته است. در جهان کافکایی چیزی به نام «صدای درون» وجود ندارد. کافکا «از خود نمی‌پرسد که انگیزه‌های درونیِ تعیین‌کنندهٔ رفتار انسان چیستند. کافکا پرسشی اساساً متفاوت را مطرح می‌کند: در جهانی که عوامل تعیین کنندهٔ بیرونی آنچنان نیرومنداند که محرک‌های درونی دیگر وزنی ندارند، انسان دیگر دارای چه امکاناتی است؟» (کوندرا،۱۳۸۹: ۷۵). قضیه روشن است: برای درک وضعیت وجودیِ آدمی، چاره آن نیست که به زندگی درونی نقب بزنیم، زیرا رخدادها جایی «بیرون از من» اتفاق می‌افتند؛ در اوضاع و احوالی که مدام از توان من می‌گریزند.

سخن کوندرا این است که میکروفونی که رمان روان‌شناختی در ذهن شخصیت جاسازی می‌کند، آنچنان پژواک‌های متضادی را به بیرون می‌فرستد که رسیدن به یک «ذات روشن و واحد» را ناممکن می‌کند. کوندرا معتقد است ما هیچگاه درنمی‌یابیم که مرزهای «من» کجا آغاز می‌شود و کجا به پایان می‌رسد، معلوم نیست کدامین رفتارها بیانگر ذاتِ فرد هستند و کدامین نیستند. از همین روست که کوندرا می‌پرسد: «شیوهٔ غیرروان‌شناختیِ پی‌بُردن به «من» کدام است؟»(کوندرا،۱۳۸۹: ۷۹). در این‌جاست که تأثیر فیلسوفانِ اگزیستانسیالیست بر کوندرا روشن می‌گردد؛ او به‌جای «من» از «امکان‌های وجودی» حرف می‌زند؛ «من» همان «امکان‌های من» است نه آنچه تحقق یافته است، همان‌گونه که «هستی آنچه روی داده است نیست، هستی عرصهٔ امکانات بشری است، هرآنچه انسان بتواند آن شود، هرآنچه انسان قادر به واقعیت بخشیدن به آن باشد. رمان‌نویسان «نقشهٔ هستی» را، با کشف این یا آن امکان بشری، ترسیم می‌کنند» (کوندرا،۱۳۸۹: ۱۰۰). به‌همین خاطر است که «من» را از لابلای اوراقِ ثبت اسناد یا پرونده‌های قضایی نمی‌توان بیرون کشید. «من» در جهان رمان‌نویس هیچ ربطی به اَسناد «وقایع‌نگاری» یا زندگی‌نامه‌نویسی‌ها ندارد و رمان موظف به رعایت الزامات واقع‌گرایی نیست: من همچون «امکان» در تقابل است با من همچون «واقعیت». کوندرا، حتا آن‌جا که از تاریخ و سیاست کمونیستی می‌گوید، مرادش وضعیت‌های تاریخی یا سیاسیِ یک کشور و حزب خاص نیست، بلکه برای او تاریخ‌ها، زندگی‌نامه‌ها و سیاست‌ها همچون «موقعیت‌های وجودی» پدیدار می‌شوند.

سخن پایانی این‌که، از دید کوندرا، ادبیات و به‌طور خاص رمان، برسازندۀ «سوژه‌های تکین» اما روان‌شناسی از اساس، سوژه‌های همگانی(Normal) را تولید می‌کند. میشل فوکو این رهیافت به ادبیات را چنین بیان می‌کند: «برخلاف زبان سیاست یا علم، زبانِ ادبیات موقعیتی حاشیه‌ای را در نسبت با زبان هر روزه اشغال می‌کند.»(Foucault,1998: 339).

۳.تحلیل داده‌ها

۳-۱.بیگانه؛ استقلال رمان از روان‌شناسی

رمان با یک جملۀ تکان‌دهنده شروع می‌شود: «امروز مادر مُرد». از همان آغاز معلوم است که رابطۀ مرد با مادرش به یک «مسئله» تبدیل خواهد شد؛ این‌که چنین خبر مهمی صرفاً با یک «تلگراف»، کوتاه و سرراست و در کمال خونسردی، به‌اطلاع او می‌رسد، بیانگر وجود اختلال در زنجیرۀ عواطف میان «مادر–فرزند» می‌تواند باشد؛ معمول است در چنین مواقعی، نامه‌ای در نهایت تألم و تأثر از دوستی به شخص می‌رسد و آن خبر هولناک را می‌رساند. در این‌جا، برعکس، شیوۀ اطلاع‌رسانی شبیه پیامی به کارمندی است مبنی بر این‌که «به اطلاع می‌رساند فردا اداره تعطیل است». خاصه این‌که از همان آغاز، آداب سوگواری به جا آورده نشده است و از سرمایه‌گذاریِ عاطفی که جامعه در چنین مواقعی(واقعۀ فقدان مادر) از پیش تعیین کرده، خبری نیست؛ مراسم خاکسپاری نیز به وظیفه‌شناسیِ یک کارمند در انجام مأموریتِ محوّل شده، مانند است، نه چیزی بیشتر.

نفسِ روایت نیز گویی به آداب اجتماعی خیانت کرده است: خواننده، به‌عنوان نمایندۀ وجدانِ جامعه، می‌خواهد اطلاعات بیشتری دربارۀ رابطۀ مورسو با مادرش کسب کند، اما روایت از ارضای این حس کنجکاوی/اخلاقیِ مخاطب امتناع می‌کند؛ شخصیت اصلی داستان، مورسو که در جایگاه راوی هم قرار دارد، با سکوت‌های ممتد و خودداری از بیان احساساتش در موقعیت‌های گوناگون و اتخاذ لحنی گزارش‌گونه، این حس مخاطب را تشدید می‌کند: «چیزهایی هست که هرگز دلم نخواسته از آن‌ها حرف بزنم» (کامو،۱۳۸۸: ۱۲۵). تا پایان داستان هم هرگز از زبان مورسو مطلع نمی‌شویم که او چگونه رابطۀ عاطفی‌ای با مادرش داشته است؛ هیچوقت حرف چندانی از گذشته‌اش به میان نمی‌آورد. «تک‌گویی درونی» به‌نحو معناداری در داستانی که راوی‌اش، اول شخص مفرد است، غایب است؛ عامدانه از عرضۀ داده‌های زندگی‌نامه‌ای دربارۀ شخصیت اجتناب شده است. بدین‌ترتیب، راوی هیچ تلاشی برای همذات‌پنداریِ مخاطب با مورسو نمی‌کند.

اما روایت داستان به سمتی دیگر می‌رود: پای یک قتل به میان می‌آید؛ مورسو، جوان عرب را کنار ساحل به قتل می‌رساند و به همین علت دستگیر و دادگاهی برایش تشکیل می‌شود. داستان، دو پاره شده: از مرگ مادر به قتل عرب، ارتباط و پیوستگی وجود ندارد. همین «گسست یا فقدان ارتباط» به چیزی گیج‌کننده برای مخاطب تبدیل می‌شود: مخاطب یا باید داستان اول (مرگ مادر) را فراموش کند و خود را به داستان دوم (ماجرای قتل و دادگاه) بسپارد، که در این‌صورت حس «عذاب وجدان» او را رها نخواهد کرد و از سوی وجدان اجتماعی به «بی‌احساسی» متهم می‌شود و بدین‌گونه همچون شخصیت اصلی داستان محکوم می‌شود به بیگانگی. و یا این‌که همچون یک بازپرس به دنبال سرنخ‌هایی باشد برای کشف ارتباط ماجرای اول با ماجرای دوم.

در این‌جا، مفهوم «پیرنگ» در چارچوب روان‌شناسی فهم می‌گردد؛ روان‌شناسی می‌کوشد نشان دهد که خواننده با رخدادهای پراکنده در داستان مواجه نیست، بلکه خط سیر واحدی، روایت را پیش می‌بَرَد: میان «رابطه با مادر» و «قتل عرب» پیوندی ضروری برقرار است و دومی، معلولِ اولی است. کشف علل روان‌شناختی به کمک انسجام پیرنگ می‌آید. چشمان قاضی/بازپرس، درامتداد چشم روانشناس، خواهان برملاساختنِ «پیوستگی‌ها» در «ناپیوستگی‌ها» است.

شاید حق با هیوم بود که مفهوم «علیت» را به مقوله‌ای روان‌شناختی تحویل می‌کرد: علیت به عادات روانی ما باز می‌گردد نه هستی‌شناسیِ طبیعت. در واقعیت، چیزی به مفهوم علیت وجود ندارد. از توالی و تعاقب زمانیِ حوادث نمی‌توان به ربط علّی–معلولی رسید. بنابراین، بیش از آنکه این مفهوم ابزاری برای فیلسوفِ طبیعیدان یا فیزیکدان باشد، چیزی است در خدمت تبیین‌های روان‌شناختی. هیوم، علیت را از قلمرو سنتی‌اش یعنی حوزهٔ علوم تجربی به قلمرو روان‌شناسی انتقال داد.

در دادگاه نیز مورسو احساس می‌کند جمعی از روان‌شناسان او را احاطه کرده‌اند؛ پرسش‌های قاضی و دادستان بسیار شبیه سؤالات روان‌شناسان است: آیا مادرش را دوست داشت؟ آیا با «انگیزه‌ها و برنامه‌ریزی از پیش تعیین‌شده» عرب را کشت؟ آیا الان پشیمان و سرخورده است؟ و غیره. بقول فوکو: «به‌زودی حتی یک‌نفر هم وجود نخواهد داشت که از محاکم کیفری بگذرد و از زیر دست یک متخصص پزشکی، روانپزشکی یا روان‌شناسی نگذشته باشد. این از آن روست که ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که در آن جرم دیگر صرفاً تخطی از

قانـون نیسـت، بلکه بیشـتر انحـراف از هنجـار اسـت»(فوکو،۱۳۸۹: ۱۹۸).

دادستان در نطق خویش مدعی است که «در روشناییِ تیرهائی که روانشناسیِ این روح جنایتکار برایم فراهم کرده است» کل ماجرا برای من محرز شده و «رشته اتفاق‌هایی که این مرد را آگاهانه کشاند به کشتن، برایتان رسم کردم»(کامو،۱۳۸۸: ۱۵۰). دادستان به کشف «پیوستگی در ناپیوستگی‌ها» نائل شده: همه‌چیز به روز مراسم خاکسپاری مادر بازمی‌گردد؛ حتی به دورتر، از کودکی مورسو و روابط عاطفی با والدینش. قاضی، بازپرس، دادستان و پاپاراتزی‌ها همگی پافشاری می‌کنند تا از «گذشتهٔ مورسو» سر دربیاورند. روان‌شناسی، زندگیِ فرد را همچون کل یکپارچه و زنجیرهٔ بهم پیوسته تصور می‌کند: «اکنون» از «چاهِ گذشته» بیرون آمده است.

از همین روست که کلِ زندگیِ شخصی/عاطفیِ فرد، موضوع بررسی دادگاه قرار می‌گیرد. مسألهٔ دادگاه «جرم» نیست، بلکه «مجرم» است: انسانِ پنهان شده در پسِ افعال. ردّ پای این قتل فجیع را باید در کودکیِ مورسو جستجو کرد: یک «روانِ جنایتکار» که از سالیان دور با خویشتن حمل کرده و اکنون در لحظه‌ای بناگاه پدیدار شده است. بر این اساس، به‌جای تمرکز بر «فعل/جرم» باید به «من/ روانِ مجرم» توجه کرد. در این‌جاست که تحقیقات قضایی بدون مداخلهٔ روان‌شناسی ناقص خواهد بود. به‌قول فوکو، پیوند «جرم‌شناسی» با «روان‌شناسی» ناگسستنی است: شناخت جرم موکول می‌شود به شناختِ فاعل: «چگونه ما می‌توانیم فرآیند علّی‌ای را ردیابی کنیم که جرم را ایجاد کرده است؟ این جرم در کدامین نقطهٔ سوژه نشیمن دارد؟ غریزه، ناخودآگاه، محیط، وراثت؟... چگونه ما می‌توانیم آیندهٔ سوژهٔ مجرم را پیش‌بینی کنیم؟»(Foucault,1995: 19).

از همین روست که مورسو می‌گوید: «می‌توانم بگویم طی نطق‌های دادستان و وکیلم بسیار دربارهٔ من حرف زده شد و بیشتر دربارهٔ من بود تا دربارهٔ جنایتم»(کامو،۱۳۸۸: ۱٤۹). بازپرس هم می‌گوید: «چیزی که برای من جالب است، شمائید»(کامو،۱۳۸۸: ۱۲۰). گویی جلسهٔ دادگاه از بررسی پروندهٔ قتل به «خودشناسی» یا «روان‌شناسیِ مورسو» منحرف شده بود. اما آن‌چه که برای مورسو «خارج از موضوع» تصور می‌شد، برای دادگاه مسألهٔ مرکزی بود: «روان». از دید فوکو، اگر در نظام قضاییِ پیشامدرن «مجرم» با جرم نسبتی غیرضروری و تصادفی داشت، یعنی فعلش ناشی از گونه‌ای سهو و خطا بود، اکنون در جرم‌شناسی مدرن با موجودی به نام سوژهٔ بزهکار مواجه‌ایم که با جرمش پیوندی تنگاتنگ، ناگسستنی و ضروری دارد و در حقیقت، جرم یا بزه خبر

از طبیعتی منحرف در وجود فرد و روان نابهنجارش دارد که باید کنترل و درمان شود. کشف این رابطهٔ ضروری و علّی، معرفتِ علمی از سوژه را ممکن می‌کند. زیرا با تحلیل جرم به سادگی می‌توان به وضعیتِ ذهنیِ خطرناکِ مجرم گذر کرد؛ یک نخ نامرئی این دو را به هم مرتبط ساخته است. بزهکار با رشتهٔ درهمبافته‌های از غرایز، گرایش‌ها و شخصیت‌ها درهم‌پیچیده شده است. بنابراین، با توضیح عمل، می‌توان شیوه‌هایی برای توصیف و توضیح فرد پیدا کرد. در این میان، روان‌شناسی این امکان را به جرم‌شناسی مدرن می‌دهد تا کنش‌های حادث و تصادفی را به یک ضرورت طبیعی یا طبیعتِ روانی ارجاع داده شود.

به‌عقیدهٔ کوندرا، هنر رمان با کافکا، به‌جای تحلیل «شخصیت» به سمت تحلیل «اگزیستانسیال» یعنی تحلیل موقعیت‌هایی که بر جنبه‌ای مهم از وضعیت بشری پرتو افکندند، کشانده شد. این رهیافت کافکایی از طریق اگزیستانسیالیست‌هایی همچون کامو و سارتر با قوت ادامه یافت. برخلاف رمان‌های روان‌شناختی که فرد با خویشتن یا با دیگران در کشمکش است، مسألهٔ رمانِ اگزیستانسیالیستی «موقعیت» است: سه رمان کافکا (آمریکا، محاکمه، قصر) ماجرای فردی است که «نه با دیگران بلکه با دنیایی درگیر است که به دم و دستگاه اداریِ غول آسایی استحاله شده است» (کوندرا،۱۳۹۷: ۹۱). در رمان بیگانه نیز مورسو نه با خود یا دیگران، بلکه با موقعیتی در تعارض است به نام محاکمه یا سیستم قضایی که به پهنای تمامیت زندگی گسترده شده است. بدین‌معنا، مسئلهٔ مورسو یک مسئلهٔ شخصی یا روان‌شناختی نیست، بلکه معضل وجودی و فرافردیِ انسان مدرن است که «قانون» از او یک هیولا ساخته است.

«منِ» مورسو برای دادگاه بازنمایی ناپذیر و ناشناختنی است؛«بیرون از قانون» یا «بیرون از بازی همگانی» جای می‌گیرد. هرچیزی که قانون را گیج یا سردرگم کند، امری خطرناک و بیمارگون دانسته می‌شود. از همین روست که مدام راجع به «من/ روانِ» او حرف می‌زنند. کامو از شگرد «داستان در داستان» یا به تعبیر کوندرا «در جعبه گذاشتن» استفاده می‌کند تا نوری بر رمان خویش افکند؛ در واقع، یک ماجرای کوچکی در قلب رمان جاسازی شده که می‌تواند بخشی از تفسیر کامو از کتاب خویش باشد؛ مرد که برای جور کردنِ پول و پله، بیست و پنج سال از دهکده‌اش بیرون زده بود ، پیش مادرش بازگشت. مادر و خواهرش، او را بازنشناختند. از

سرِ شوخی اتاقی گرفت و پول‌هایش را هم به آن‌ها نشان داد. هنگام شب مادر و خواهرش او را با ضربات تبر کشتند تا پول‌هایش را بدزدند و جسدش را هم در رودخانه انداختند. فردا صبح که هویت مسافر معلوم شد، مادر خودش را دار زد و خواهر خودش را در چاهی انداخت. راوی می‌گوید: «به هرحال فکر کردم مسافر نباید هرگز بازی می‌کرد و کمی حق‌اش بود» (کامو،۱۳۸۸: ۱۳۲). اما چرا حق‌اش بود؟ چون هویتی که ناشناخته بماند برای جامعه خطرناک است و باید به‌سرعت حذف شود. انسان مدرن نیز همچون نیاکان اساطیری خویش از هرچیز «ناشناخته» و «گنگ» هراسان است.

اختلاف مورسو با دادگاه از این قرار است: برای احراز هویتِ یک فرد، چه‌چیز را باید مرکزی دانست و چه چیز، حاشیه‌ای؟ برای شناخت، چه چیزهایی ضروری‌اند و چه چیزهایی تصادفی؟ احساسات، هوس‌ها، امیال و عواطف وارد پرونده شده‌اند که از دید مورسو به‌معنای انحراف از موضوع اصلی است. کوندرا در توضیحی بر رمان محاکمه (کافکا) می‌نویسد: «این‌که آیا کودکیِ یوزف کا شاد بوده یا غمگین، آیا او بچه ننه بوده یا در پرورشگاه بزرگ شده، آیا عشق آتشینی در گذشته‌اش وجود داشته، هیچ‌کدام هیچ تأثیری در سرنوشت یا رفتار او ندارند»(کوندرا،۱۳۹۷: ۹۲). اگر پلیس یک روز صبح بر تختخواب او حاضر نمی‌شد، «یوزف کا» زندگی دیگری انتظارش را می‌کشید. از همین منظر است که کامو نیز هیچ اطلاعاتی از گذشتهٔ مورسو در اختیار ما نمی‌نهد: «سرنوشت ما» بالضروره از «گذشتهٔ ما» نمی‌آید. مورسو تمامیِ این تبیین‌های روان‌شناختی را خارج از موضوع می‌داند. چشمان قاضی، اما، به روی چیزهایی گشوده شد که سالیان دراز بیرون از صلاحیت و معرفتِ آیین قضا جا داشت. پرونده‌های قضایی قطور شدند و مراجع کمکی ظهور کردند: پزشک-قاضی، روان‌شناس-قاضی. (دانیالی،۱۳۹۳: ۱۲۱). اکنون، حتی قاضی این اختیارات را دارد که دفترچهٔ یادداشت‌های شخصیِ مورسو را مطالعه کند تا بتواند آن «من/روانِ بزهکار» را کشف کند.

مکانیسم قضایی می‌کوشد مورسو را وادارد در مورد رفتارهایی احساس گناه داشته باشد که در اوج بی‌غرضی و معصومیت انجام شده است: بی‌خبری از سن و سال مادر، شنا کردن با ماری بعد از فردای مرگ مادر، سینما رفتن و فیلم کمدی دیدن و غیره. در تمامیِ این اتفاقات، مورسو را وادار می‌کنند تا احساس گناه کند. مقاومت مورسو در برابر

محاکمه، به‌معنای مخالفت با مکانیسم «روان‌شناختی کردنِ امور» است. این وضعیت بسیار شبیه به وضع «ک» در داستانِ محاکمه کافکا است: «ک» «ناچار بود سراسر زندگی‌اش را به‌خاطر آورد، از جمله کوچک‌ترین اعمال و اتفاق‌ها، و بعد آن را از هر نظر توضیح دهد و بررسی کند» (کوندرا،۱۳۸۹: ۱۷۳). در هر جزئیاتِ بظاهر پیشِ پا افتاده‌ای از زندگی‌اش باید واکاوی کند، شاید آن‌جا ردّ پای گناه را بیابد. باید همه‌چیز را به دادگاه اعتراف کند، حتا آن‌چه را که بی‌اهمیت و غیرضروری می‌پندارد، همان‌گونه که وقتی بر روی کاناپهٔ مطب روان‌شناس دراز می‌کشد نباید چیزی از گذشتهٔ خود را از قلم بیندازید: نه فقط کارهایش، بلکه تصورات و خیالات و خواب‌هایش. هیچ چیز از دیدرس نباید خارج شود. بدین‌ترتیب، بناگاه تمام آن چیزهایی که غیرجدی پنداشته می‌شد، همچون امری جدی و گریزناپذیر ظاهر می‌شود.

اما اگر فرد در دوره های مختلف زندگی اش علیه این گذشته عصیان کرده و بارها مسیر خویشتن را جابه‌جا کرده باشد، آنگاه چه می‌توان گفت؟ در این مراحل متفاوت سفر که هر بار حادثه‌ای جدی، فرد را از بنیاد دگرگون ساخته، از کدامین «من» می‌توان سخن گفت؟ در این‌جا با «منها» مواجه‌ایم نه منِ واحد. در چشم انداز اگزیستانسیالیسم، «من» نه همچون «جوهر»، بلکه به مثابهٔ «امکان‌ها» پدیدار می‌شود؛ امکان‌هایی که بدون هیچ‌گونه ضرورتِ از پیش تعیین‌شده، سوژه را در سیالیتِ مدام به مسیرهای متضاد می‌افکند. «سرگذشتِ من»، نه با یک پیرنگ واحد و مستقیم، بلکه با خط سیرهای متکثر و متضاد ساخته شده است که لزوماً در هیچ نقطه‌ای با یکدیگر تلاقی نخواهند کرد و به پایان واحدی نمی‌رسند. هیچ پیرنگی به تنهایی نمی‌تواند این سرگذشت را بتمامه تعریف کند. از همین روست که آن «من» که ماری در مورسو یافته با آن «من» که قاضی در مورسو کشف کرده، بتمامه متفاوت است. ماری به دادگاه اعتراض می‌کند که اتفاقاتی را گزینش کرده و کنار هم نهاده تا به هویت مورسو برسد که کاملاً متفاوت از دریافت‌های معناداری است که خودِ ماری از او داشته است. دعوا بر سر این است: کدامین زنجیرهٔ اتفاقات و امکان‌ها در زندگی مورسو معنادار است و کدامین بی‌معناست؟ ماری آن مسیر خطی و مستقیمی که دادگاه میان گذشته و اکنونِ مورسو ترسیم کرده را به چالش می‌کشد و در مقابلِ روایتِ اعظمِ دادگاه، از خُرده‌روایت‌هایی می‌گوید که از نظر دادگاه «بلاموضوع» بوده و از چشم آن‌ها دور مانده است. جدال ماری با دادگاه، جدال بر سرِ روایت‌ها و به مناقشه کشیدنِ پیرنگِ کلاسیک است.

در روایت کلاسیک،«خارج از موضوع» چیست؟ آنچه که بیرون از پیرنگ، یعنی خارج از نظامِ روابط علّی–معلولیِ رخدادها، جای دارد. از زاویه دیدِ دادگاه، علت‌العللِ پیش بَرَندهٔ داستان یک چیز است: روانِ مورسو. همین «روان» است که پراکندگیِ رخدادها را وحدت می‌بخشد. این خصیصهٔ هرگونه تفکر متافیزیکی است که توضیحِ کثرات را با ارجاع به یک وحدت نهایی انجام می‌دهد: در این «نوستالژی وحدت» جهان همچون یک زنجیرهٔ هستی پدیدار می‌گردد. البته این زنجیرهٔ هستی بیانگرِ زنجیرهٔ ارزش هم هست. هرچه ما به عقب‌تر یا بالاتر رویم، منشأی جدی‌تر و اصیل‌ترِ رویدادها آشکار می‌شود: جوهر ناب امور در «خاستگاه» قرار گرفته است. برای این‌که معنای امور را بفهمیم باید به خاستگاه آن‌ها بازگردیم، چرا که «مهم‌تر از همهٔ این‌ها، فهمیدن همان وحدت ایجاد کردن است»(Hochberg,1965:87). دادگاه نیز اعمالِ مورسو را تنها با بازگرداندن آن‌ها به یک نقطهٔ آغازین فهم می‌کند: روان.

«قتل عرب کنار ساحل» در امتداد رابطهٔ او با مادرش است. چرا؟ چون مورسو«روانا مادرش را کشته است» (کامو،۱۳۸۸: ۱۵۲). «قتل دومین» معلولِ «قتلِ نخستین» است و میان آن‌ها پیوستگی و وحدت است: «درواقع، اولی رفتارهای دومی را آماده می‌کند، به نوعی آن‌ها را اعلام می‌کند و به آن‌ها رسمیت می‌بخشد.»(کامو،۱۳۸۸: ۱۵۲). همه‌چیز باید به گونه‌ای بازنمایی شود که گویی اتفاقِ آخر(قتل)، نتیجهٔ تمامیِ اتفاق‌هایی بوده که پیشتر از آن روی داده است. در روان او دقیق شدند و «خلأ قلبی» را کشف کردند که جامعه در آن سرنگون شده است. بنابراین، ماجرای خاکسپاری مادر نیز ذیل پروندهٔ قتل جای می‌گیرد: کسی که بر سرِ خاکسپاریِ مادرش گریه نکند، همو می‌تواند مرتکب قتل هم بشود. در این رویکرد، هرچیزی که به این «روان» نتواند پیوند زده شود، باید «خارج از موضوع» و همچون تخطی از خطِ سیر روایت تشخیص داده شود. به‌همین خاطر، جلسهٔ دادگاه مصروف حرف زدن دربارهٔ روانِ مورسو می‌شود. اعتراض او مبنی بر «بی‌ارتباطی موضوعات» هم به جایی نمی‌رسد. صلاحیت تشخیصِ«پیوستگی‌ها و ارتباط‌ها» با روان‌شناسان است، نه با مورسو:«به او[وکیل] گفتم این قضیه هیچ ربطی به قضیهٔ من ندارد. اما او فقط در جوابم گفت به‌خوبی معلوم است که هرگز کاری با قوهٔ قضائیه نداشته‌ام» (کامو،۱۳۸۸: ۱۱۹). موضوع پرونده‌های قضایی، برخلاف تصور مورسو، تمامیِ محدودیت‌ها و مرزبندی‌ها را درمی‌نوردد و به تمامیت زندگی تسرّی می‌یابد: «متداول شدنِ زندگی‌نامه در تاریخ کیفرمندی حائز اهمیت است؛ چون زندگی‌نامه

موجب می‌شود که «مجرم» پیش از جرم و در نهایت بیرون از جرم موجود باشد و بر همین مبنا، علیت روان‌شناختی با پیشی گرفتن از تعیین قضایی مسئولیت جرم، اثرها و نتیجه‌های این تعیین را به هم می‌ریزد» (فوکو،۱۳۷۸: ۳۱۳). بدین‌ترتیب، روان‌شناسی این امکان را به سیستم قضایی می‌دهد که «گناه مورسو براساس رفتارهایی تعیین شود که قبل از خودِ قتل، انجام شده است»(Day,2006: 83). گناهکار بودنِ او به سال‌ها دورتر، به یک زندگی طولانی‌تر، بازمی‌گردد. صِرفِ بررسی ماجرای قتل نمی‌تواند چیزی را روشن کند، باید به فراسوی صحنه رفت؛ به عبارتی دقیق‌تر، صحنهٔ ارتکاب جرم، تمامیتِ زندگی است.

یکی از پیامدهای این «زندگی‌نامه‌محوری» در نقد ادبی، «مؤلف‌محوری» است؛ در این رویکرد، برای فهم متن به «عناصر برون‌متنی» ارجاع داده می‌شود: جایی بیرون از متن، در لابلای زندگیِ شخصیِ مؤلف؛ جایی که «مؤلف همچون راوی» جای خود را به «مؤلف همچون شهروند» می‌دهد. معلوم است که در موقعیتِ شهروندی، بیشترین اطلاعات از شخص را می‌توان در پرونده‌های پلیس و استشهادات قضایی جستجو کرد. بدین‌ترتیب، متون جانبی(پرونده‌ها)، جایگزین متن اصلی(رمان) می‌شوند؛ متونی که مدعیِ برملاساختنِ حقایقی هستند که در رمان مسکوت مانده است؛ گویی رمان چیزهایی از واقعیت را از قلم انداخته یا مبهم و تاریک باقی گذاشته و این زندگی‌نامه‌ها هستند که می‌توانند این ابعادِ واقعیت را به روشنا آورند.

مسأله بر سرِ به چنگ آوردنِ «زندگی واقعی» است؛ اما زندگی واقعی چیست؟ همان‌گونه که کامو در انسان طاغی توضیح می‌دهد «زندگی... سبک ندارد. زندگی، تنها، انگیزه‌ای است که بی‌وقفه خود را می‌جوید و باز نمی‌یابد. انسان، رنجه از این معنی، بیهوده می‌کوشد شکلی را بیابد که آن شکل مرزهایی را که او بتواند در محدودهٔ آن سلطانی کند، معین سازد»(کامو،۱۳۷٤: ۲۹٦). از این منظر، کامو معتقد است هیچ هنری نمی‌تواند «واقع‌گرا» باشد. اساساً کارِ هنر «شکل دادن» به جهانی است که شکل ندارد. در نتیجه، برای هنر، نه بازسازیِ محضِ واقعیت ممکن است، نه مطلوب. هنر «سبک‌سازی» است نه بازنمایی و تقلید واقعیت. لذا چاره‌ای جز مثله کردن عمدیِ واقعیت ندارد: «در واقع، هنر هرگز واقع‌گرا نیست، هرچند که گاه دچار این وسوسه شده باشد. توصیفِ به راستی واقع‌گرا، توصیفی بی‌پایان خواهد بود. در جایی که استاندال با یک عبارت، ورود وسین لوون را به یک اتاق توصیف می‌کند، هنرمندِ واقع‌گرا باید منطقا، چند مجلد کتاب

را با توصیف شخصیت‌ها و فضاها پر کند و در اینصورت هم موفق به بازگفتنِ تمامی جزئیات نخواهد شد. واقع‌گرایی یعنی شمارش تا بی‌نهایت. واقع‌گرایی، بدین‌سان، نشان می‌دهد که هدف راستین آن نه رسیدن به وحدت، بلکه فتح تمامیت جهان واقعی است. از همین جا درمی‌یابیم که چرا واقع‌گرایی زیبایی‌شناسیِ رسمیِ یک انقلاب توتالیتر است. اما تحقق‌ناپذیریِ این زیباشناسی، تاکنون، آشکار گردیده است» (کامو،۱۳۷٤: ۳۰٦). نوشتن، گزینش کردن است. لذا، دعوی واقع‌گرایی، دعوی‌ای وهم‌آلود است که می‌خواهد جهانی مبهم و گنگ و متشتت را انتظامی عینی ببخشد. از دید کامو، رمان، به این واقع‌گرایی که چیزی جز وهم‌گراییِ تمامیت‌خواهانه نیست، تسلیم نمی‌شود.

تفاوت «پرونده» با «رمان» در همین است: در پرونده، تمامیت زندگی همچون «وضوحی منسجم» ظاهر می‌شود؛ جهانِ پرونده، جهانی بدون راز است؛ مدعی است هیچ چیز از واقعیت را از دست نداده و هیچ نقطهٔ تاریکی وجود ندارد. رمان، اما، با فرورفتنِ قلمرو وضوح و تمایز در جهانی مِه‌آلود و مبهم آغاز می‌شود: «زمانی که نظام قدیم ارزش‌ها که خیر و شر را از یکدیگر جدا می‌ساخت و به هرچیز معنای خاص خودش را می‌داد، به آرامی از صحنه بیرون می‌رفت، دنکیشوت از خانه‌اش به درآمد و دیگر قادر نبود جهان را بازشناسد. این جهان، بدون حضور نیرویی متافیزیکی، ناگهان در ابهامی ترسناک فرو رفت... بدین‌گونه، جهان عصر جدید و رمان که تصویر و الگوی آن بود، تولد یافت» (کوندرا،۱۳۸۹: ٤٤-٤۳). به موازات تاریک شدنِ جهان عینی، دنیای درونیِ آدمی نیز به ابهام می‌رود. رمان، راویِ این تغییر بنیادین است: انسان، نه مالک جهان است، نه اربابِ خانهٔ خویشتن؛ واقعیت از او گریخته است. جهان و انسان، به یکسان، به امور نامعقول تعلق دارند. به عقیدهٔ کامو، هر انسان شجاعی با این سکوت غیرمنطقیِ جهان مواجه شده و به‌جای فراروی و استعلا باید با آن زیست. هرگونه استعلاگرایی با انکار این امر پوچ/امرِ توضیح‌ناپذیر به خشونت و تمامیت‌خواهی منتهی خواهد شد .(Davis,2011: 225) رمان، اما، از بطن چنین مواجهه قهرمانانه‌ای بیرون آمده است. کوندرا از زبان فیلدینگ می‌گوید: «در واقع، به شگفتی درآمدن از خصوصیات «توضیح‌ناپذیرِ» «این موجود...عجیب: انسان» برای فیلدینگ مهم‌ترین محرک نوشتن رمان و دلیل اختراع آن است» (کوندرا،۱۳۹۷: ١٦). از همین روست که کامو در اسطورهٔ سیزیف می‌نویسد: «اگر تنها یک‌بار می‌توانستیم بگوییم: «این واضح است» ، همه‌چیز نجات

می‌یافت.» (کامو،۱۳۹٦: ٤١). رمان، جهانی را لمس می‌کند که هیچ وضوحی ندارد.

نیاز به شناخت و اشتیاق به وضوح، معلولِ این نگاه بود که همه‌چیز از یک خط سیرِ معنادار تبعیت می‌کند؛ این رمان بود که کشف کرد «یک کنش بزرگ» از دلِ «یک کنش بزرگ دیگر» بیرون نمی‌آید، برعکس، زندگی را قدرت سهمگینِ «چیزهای بی‌معنی» به جلو می‌راند. بقول کامو: «تمامی اعمال و افکار بزرگ، آغازی بی‌اهمیت دارند. آثار بزرگ اغلب در خمِ یک کوچه یا ورودی چرخان یک رستوران به‌وجود می‌آیند، به‌عبارت دیگر، زادهٔ پوچی‌اند. جهان پوچی، بیش از هر جهان دیگری، اصالت خود را از این تولد حقیرانه کسب می‌کند». اگر کسی به راز این تولد حقیرانه پی ببرد دیگر «زنجیرهٔ حرکت روزانه از هم می‌گسلد و دل آدمی بیهوده در جستجوی حقه‌ای است که آن را دوباره به هم بپیوندد» (کامو،۱۳۹٦: ۲۵). این‌که زندگی مجموعهٔ پراکنده‌ای از «ممکن‌های ناضرور» است و زندگی به «آغازِ مطلق» و «پایانِ مطلق» محصور نشده است، امکان‌های بی‌نهایتی از آزادی را پیشِ روی انسان می‌نهد؛ چرا که انسان می‌تواند خود همیشه تعیین کنندهٔ آغاز و پایان باشد، بدون آنکه یک «غایت مطلق» او را به سمت خود بکشاند. در مقابل، شگردِ متافیزیک این است که از طریق برساختنِ یک «مطلقِ استعلایی» یا «آیندهٔ غایی» از این موقعیت‌های گذرا و حادث فرا رود. اما بقول کامو: «همان‌طور که ما به‌واسطهٔ یک مطلق استعلایی که اهدافِ ما را تعیین می‌کند، آزادیِ خود را از دست می‌دهیم، ما تمایل داریم با اندیشیدن بر حسب آینده، این آزادی را انکار کنیم»(Hochberg,1965: 94). در مقابل این نگرشِ استعلایی، «هنگامی‌که رمان‌نویس لنز دوربین خود را روی گره‌های اگزیستانسیال متمرکز می‌کند، دیگر تعهد به ارائه‌ی یک دنیای امکان‌پذیر به خواننده، به‌عنوان یک قاعده و یک باید، محلی از اِعراب نخواهد داشت» (کوندرا،۱۳۹۷: ۱۰٤). رمان با وفاداری به این شرایطِ پوچ، از ساختنِ منبعِ استعلایی برای ارزش‌ها امتناع می‌کند، چرا که می‌داند همین زندگی، همهٔ آن چیزی است که دارد. از دید کامو، یگانه ارزش مطلق، همین «زندگی» است. او هرگونه اندیشهٔ یوتوپیایی را نیست انگارانه می‌خواند چون به یک «مطلق» غیر از این زندگی قائل است و بدین‌ترتیب، با رویکردی تمامیت‌خواهانه به نام یک انتزاع، آن را انکار می‌کند(Hochberg,1965: 96). کامو این انکار را نوعی خودکشیِ متافیزیکی می‌نامد.

قاضی/روان‌شناس، اما، در حسرت یک جهان استعلایی است: یوتوپیایی از شفافیت. جهانی که در آن، معنای هر عمل و حرکت و اشارتی از پیش تعیین شده و واضح است. قاضی اصرار دارد این‌که مورسو بخاطر قتل «دلخور» است یا «پشیمان» است، تفاوت

بسیار است؛ تمایز نهادن میان «دلخوری» و «پشیمانی» ضروری است. برای مورسو اما این تمایزات روشن نیست. آن‌جا که مورسو/راوی از «توضیحِ عمل» درمی‌ماند، قاضی/دادستان همه‌چیز را بدون وقفه تبیین می‌کند. آن‌ها جوری با مورسو برخورد می‌کنند که انگاری بهتر از خودش، او را می‌شناسند و می‌توانند اعمالش را توضیح دهند. لحن گزارش‌وار و روزنامه‌ایِ رمان سبب شده که برغم اول شخص بودنِ راوی، هم‌چنان چیزی از زندگی درونیِ او ندانیم؛ بدین‌ترتیب، رمان از درغلتیدن به رمان‌های تحلیلی و روانشناختی فاصله می‌گیرد؛ مورسو هیچ جا از انگیزه‌های درونی حرفی به ما نمی‌زند و بدین‌گونه از قلمرو عینیِ رخدادها به حوزهٔ ذهنیت انتقال پیدا نمی‌کند. وقتی از مورسو دربارهٔ انگیزه‌های عملش می‌پرسند، پاسخی سرراست می‌دهد: «به‌خاطر آفتاب بود» (کامو،۱۳۸۸: ۱۵٤). اگر روان‌شناسی در چنین مواقعی به‌دنبال کشف انگیزه‌های ذهنی است، مورسو به توصیف یک وضعیت عینی و حادث بسنده می‌کند: آفتاب. امری که باعث می‌شود «رویدادگیِ رویدادها» دست‌نخورده باقی بماند: در سطح پدیداری. به تعبیری دیگر، او از سطح توصیف «چگونگیِ رویدادها» به «چراییِ آن‌ها» عبور نمی‌کند. از دید کامو، سیزیف با پذیرشِ پدیده‌های توجیه‌ناپذیر و امتناع از هرگونه جهشِ متافیزیکی(Metaphysical Leap) به سرشتِ ناپایدار و بی‌معنای زندگی وفادار می‌ماند(Le Blance,1998: 605).

در مقابل، مطابق قانون آهنین پیرنگ، هرآنچه که نتوان ضرورت علّی‌اش را توضیح داد، نتوان «چراییِ اتفاق افتادنش» را تبیین کرد و صرفاً همچون «صُدفه» نمودار گردد، ضربهٔ مهلکی است بر پیکرهٔ روایت. بنابراین، به عقیدهٔ ارسطو«پیرنگ نباید از وقایع توجیه‌ناپذیر تشکیل شود؛ تا آن‌جا که ممکن است نباید هیچ چیز غیرقابل‌توجیه در بر داشته باشد. اگر این کار امکان‌پذیر نباشد، امر توجیه‌ناپذیر باید خارج از آن بخش داستان که به نمایش درمی‌آید قرار گیرد...» (ارسطو،۱۳۸٦: ۱۰٦). این‌جاست که علیّت روان‌شناختی به کار می‌آید. دادستان تأکید می‌کند که «نمی‌شود گفت که او بی‌این‌که بداند چه می‌کند این‌کار را کرده باشد». دادستان فکر می‌کند آنچه «علت» ندارد، «واقعیت» هم ندارد. بدین‌ترتیب، می‌خواهد در یک واپسروی به اعماق روان مورسو، انگیزه‌های روان‌شناختی او را برملا سازد: جرم از تاریکخانهٔ روح می آید. وظیفهٔ روان‌شناسی، نورافکندن بر این تاریکخانه است. وقتی مورسو می‌گوید «اول یکی شلیک کردم و بعد از چند ثانیه چهار شلیک بعدی را»، بازپرس می‌پرسد «چرا بین اولی و دومی فاصله انداختید؟» و تکرار می‌کند:«چرا؟

باید به من بگویید چرا؟»(کامو،۱۳۸۸: ۱۲۱). اما مگر تولستوی می‌تواند به ما بگوید «چرا آنا کارنینا خودش را می‌کُشد؟». مورسو هم از مواجهه با این «چرایی‌ها» طفره می‌رود و به‌جای این‌که معتقد باشد «هر رخدادی علتی/چرایی دارد؟» از نیروی اتفاق و تصادف در شکل بخشیدن به زندگی دفاع می‌کند. «اتفاق»، رخدادها را از کنترل «علت فاعلی» خارج می‌کند. به‌همین خاطر، بسیاری چیزها حتی برای خودش هم روشن نیست.

در این‌جا تأثیر نیچه آشکار است؛ نیچه منکر این باور بود که «هر فعلی باید فاعلی داشته باشد» و لذا تصور این‌که فاعلِ «من» برای فعلِ «می‌اندیشم» ضروری است، از یک خطا ناشی می‌شود. اندیشه‌ها از صافیِ ذهن من و مطابق با انسجامی منطقی به دست نمی‌آیند، برعکس «اندیشه از بیرون، از بالا یا پایین، به سراغ فیلسوف می‌آید، مانند رخدادها یا آذرخش‌هایی که رو به‌سوی او دارند»؛ اندیشه‌ها ناگهانی و نامنتظر هستند. از همین روست که نیچه سفارش می‌کند که «فیلسوف نباید از طریق زمینه چینی‌های قیاسی و دیالکتیکی، چیزها و اندیشه‌هایی را که از راهی دیگر به آن‌ها رسیده است، قلب کند»(به نقل از کوندرا،۱۳۸۹: ۱۳۳). خطای فلاسفه آن است که این اندیشه‌های آذرخش‌وار و ازهم‌گسیخته، این شاعرانگیِ غافل‌گیری، را از طریق «نظام‌مندسازی» و در زمینه‌ای علّی–معلولی، انسجام و وحدت می‌بخشند: تقلیل امر نابهنگام به امر منطقی. جهانِ مورسو/رمان، برخلاف جهانِ دادگاه/ پرونده، بدین قرار است: «امرِ تصادفی به امر تصادفی دیگر، امرِ پیش پاافتاده به امرِ پیش پاافتادهٔ دیگر، ارجاع داده می‌شود... این موجود بیگانه (مورسو) یک قهرمان نیست، حتی به‌دشواری بتوان او را سوژه خواند. او تنها همچون واسطه‌ای است برای اتفاقاتی که اتفاق می‌افتد. او را حتی نمی‌توان شخص نامید (Roth,1955:291)..

دقیقاً گناه مورسو همین است: ناظرِ جهان بودن از او موجودی بی‌تفاوت ساخته است. رخدادها «خارج از من» در جریان است. بقول رولان بارت: «دنیا تبدیل می‌شود به شیئی که به آن نگاه می‌شود. و این چیزی است که دنیا تاب آن را ندارد: پس مورسو یک جانی می‌شود، محاکمه او فعل نیست بلکه نگاه است: چیزی که مورسو را محکوم می‌کند قاتل بودنِ او نیست بلکه ناظربودنِ اوست.» (بارت،۱۳۸۸: ۳۷). به‌عبارتی دیگر، مورسو بازیِ دنیا را بازی نمی‌کند و به‌جای بازیگر بودن ترجیح می‌دهد تماشاگر باقی بماند. انگاری او بازیگر تئاتری است که از اجرای دیالوگ و نقش بر روی صحنهٔ نمایش امتناع می‌کند؛ نه تنها از فرو رفتن در نقش خودداری می‌کند، نه تنها آن‌جا که عشق و دوستی

بدو عرضه می‌شود از هرگونه عاطفهٔ متقابلی سرباز می‌زند، بلکه حاضر به وانمود کردن/بازی کردن هم نیست. مورسو هیچ تلاشی هم نمی‌کند که در این باورها مشارکت داشته باشد. گناه او همین است که میان «خود» و «نقش اجتماعی» فاصله انداخته است، همچون بازیگری که از صحنهٔ نمایش خارج شده و در جایگاه تماشاچیان نشسته است. او آن‌جایی که انتظارش را می‌کشند، غایب است..(see to: Day,2006:83) این «بازی را بازی نکردن»بزرگترین جرم او در قبال جهان است. عصیان کامویی در شکل «بازی نکردن» ظاهر می‌شود.

این «جدی نگرفتنِ بازی» سبب شده است تا تمامی نمایش صحنهٔ دادگاه به «شوخی» مانند شود؛ بازیگرانِ دادگاه در جاهایی دنبال «معنا» می‌گردند که برای مورسو حوزهٔ «بی‌معنایی و تصادف» است. به عبارتی دیگر، اختلاف مورسو با دادگاه، اختلاف در مورد «امرجدی–امر غیر جدی» است. علت دفاع نکردنِ مورسو از خود در دادگاه هم به سبب غیرجدی پنداشتنِ محتویاتِ مطروحه در جلسهٔ محاکمه است. از دید مورسو «مرتبط دانستنِ امورِ نامرتبط»، امرِ دادرسی را به نمایشی مضحک بدل کرده است. تمامیِ آن اموری که مورسو همچون «امر اتفاقی» تصور می‌کند، برای دادگاه ضروری نامیده می‌شود. کوندرا در یکی از داستان‌هایش به این «افسانه ساختن از امرِ اتفاقی» اشاره می‌کند: ادوارد معتقد است که «جدی گرفتنِ چیزی که تا این حد شوخی است به معنی از دست دادن تمام جدیت آدمی است» (کوندرا،۱۳۹۲: ١٦٤). پیوند رمان و کمدی در همین جا ضرورت می‌یابد: «کمدی، یکی از سه پریان افسانه‌ای بود که هنگام تولدِ رمان بر نوزاد در گهواره خم شده بودند»(کوندرا،۱۳۹۷: ۱۱۱). رمان، دست انداختنِ جهانی است که خود را بیش از اندازه جدی گرفته است. در واقع، قاضی/روان‌شناس همان چیزی هستند که کوندرا «اژلاست» (یک اصطلاح یونانی) می نامد: اژلاست کسی است که طنز را نمی‌فهمد، کسی که نمی‌خندد. بدین‌معنا دشمن اصلیِ رمان همین اژلاست است.

ماجرا از این قرار است: یک داستان ترتیب داده شده است، با یک پیرنگ کلاسیک؛ هیچ‌کس حق ندارد از قوانین آهنین پیرنگ تخطی کند. تمامی رخدادها با یک پیوستار علّی–معلولی در یک زنجیرهٔ منسجم چنان ردیف شده‌اند تا مجازات شخصی به نام مورسو را توجیه‌پذیر کند. روان‌شناسی همچون چسبی است که انسجام پیرنگ را ممکن می‌کند. مورسو اما در برابر این تحلیل روان‌شناختی طغیان می‌کند و چنین پیرنگی را ساختگی می‌داند. او در برابر جدیتِ این پیرنگ تنها یک راه می‌شناسد: طنز. مورسو حتی

حاضر نیست برای معقولیت پیرنگ، توجیه عقلانی برای اعمالش تعیین کند، چرا که مطابق آیین پیرنگ، هیچ شخصیتی بدون انگیزه دست به عمل نمی‌زند و هیچ رخدادی بدون علت اتفاق نمی‌افتد. مورسو شخصیتی است که حاضر نیست به نقش انگیزه‌ها و نظام روابط علّی در زندگیش تن دهد. پیرنگ، درکی از «امرِ پوچ» ندارد، مورسو، اما، قهرمانِ امرِ پوچ(the absurd hero) است. به‌همین خاطر، مورسو در جهانِ پیرنگ محور، موجودی بازنمایی‌ناپذیر است. او کسی است که بیرون از پیرنگ باقی می ماند. جامعه نیز به‌عنوان حافظ پیرنگ نمی‌تواند او را درک کند: او بیگانه است.

نتیجه‌گیری

مقالهٔ حاضر نشان داد که چگونه رمان بیگانه،از حیث شکل و محتوا، در برابر سیطرهٔ روان‌شناسی مقاومت می‌کند. اگر روان‌شناسی به دنبال کشف علل و انگیزه‌های اعمال است، رمان، کاشف «زندگی همچون رویدادهایی بدون چرا» است. در بطنِ این «بی‌چراییِ زندگی» نوعی سبک‌بالی و آزادی حضور دارد، زیرا رویدادها را از تقدیری که «گذشته» بر آن‌ها تحمیل می‌کند، می‌رهاند. تنها در این حالت است که «آینده» همچون «گشودگیِ امکان‌ها» معنادار می‌شود. این گشودگی به‌معنای ادراکِ آن بُعدِ «پیش‌بینی‌ناپذیرِ» زندگی بود که تحت سیطرهٔ جبرِ علیّت‌انگاری به فراموشی سپرده شده بود. در این راستا، این پژوهش نشان داد که فاصله‌گیری از واقع‌گرایی روان‌شناختی، عبور از پیرنگِ ارسطویی را در روایت ناگزیر می‌سازد.

هم‌چنین، مقالهٔ حاضر نشان داد که چگونه فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، امکان‌های جدیدی برای روایت پیشِ روی کامو نهاده بود؛ این‌که تغییر در اشکال روایت فارغ از تغییر در بنیادهای فلسفی ممکن نیست: فرمِ روایت صرفا «تکنیک» نیست، بلکه نحوی «هستی‌شناسی» هم هست. اگر در اگزیستانسیالیسم، واقعیت همچون امری تصادفی و نامعقول پدیدار می‌شود، آنگاه تحلیل شخصیت‌ها بر مبنای علیّت‌های روان‌شناختی بیهوده خواهد بود و عاملِ پیشبَرَندهٔ روایت، «فعلِ بدونِ دلیل» خواهد بود. چیزی که رمان، کاشف آن بود. کشفی که در فلسفه نیز تنها با عبور از فلسفهٔ متافیزیکی و ظهور اگزیستانسیالیسم ممکن شد. اما همان‌گونه که نشان داده شد واقع‌گرایی روان‌شناختی، از درک امرِ پوچ/بی‌معنا ناتوان است و با رویکردی استعلایی، آن را انکار می‌کند.

یکی از تبعات فهم رمان همچون تحلیل وضعیت‌های اگزیستانسیال، درک درستی

از مفهوم نقد ادبی است که به‌جای کاوش در زندگی‌نامهٔ مؤلف، باید به رمان همچون امکان‌های وجودیِ او نگاه کرد. لذا تفتیش زندگیِ فرد چیزی از معنای متن را بر مخاطب آشکار نخواهد ساخت. هرگونه ارجاع به عناصر برون متنی، تخطی از منطق رمان است، زیرا هرچه را که باید مخاطب بداند، در رمان آمده است.

هم‌چنین این مقاله نشان داد که چگونه رمان می‌تواند اِعمال قدرت بر جزئیات زندگیِ شخصی را به نقد کشد؛ اخلاقِ برآمده از رمان مبتنی است بر حفظ حریم خصوصی و عدم رخنهٔ چشم‌ها به این حیطه. در مقابل، پیامد مستقیم واقع‌گرایی روان‌شناختی، «قضایی‌سازیِ رویه‌های زندگی» است. در چنین تلقی‌ای، کارکردِ پرونده بیشتر از رمان خواهد بود و راوی جای خود را به قاضی خواهد داد. نقد رمان نمی‌تواند نسبت به پیامدهای سیاسی خویش بی‌اعتنا باشد.

Albert Camus: Novel against the Psychological Narration (Case Study of The Stranger)

Aref Danyali[1]

Abstract

Introduction: *The main objective of this study is to understand how the novel can be read against psychological reality. As a case study, this paper addresses the Stranger by Camus. Embedded in Kundera's reading on the linkage between psychology on novel and psychology, the main question here is that how this novel can be read as what acts against psychology.*

Historically, how to address "characters or personages" has been obvious as a recent issue in novel studies. The main issue in psychology as a science is also "personage". Unlike enjoying the same unit of analysis, the main objective of this study is to highlight the possible boundaries between novel approaches to the personages versus psychological approaches to the same issue. The stranger by Albert Camus, an existentialist philosopher is viewed as a good and precise

1. PhD.in Western Philosophy, Faculty of Theology, Gonbad Kavoos University, Gonbad Kavoos, Iran.

example to disclose such boundaries made. Not only in its form but also in its content, this novel avoids any psychological analysis. This paper hence attempts to show this as its main issue. The current study is theoretically embedded in Kundera's concepts. In kundera's reading, at an early age novelists intentionally avoid being linked with psychology. The nineteenth-century was the only era when the novel was dominated by psychology. In Kundera's reading, this era was read as a kind of misleading in its path. Kundera reckoned that existentialism could bring philosophy much closer to novels and coin a new paradigm in the novel world. Indeed, this paradigmatic shift was a kind of transition from "so-called psychological reality". This study is to explain how Camus as an existentialist thinker could make a distance from what is called a"Psychologizing novel".

The main question in this study is to disclose how The stranger by Camus made the longest distance from psychological reality. To answer such a question, it is needed to compare and contrast the concept of "reality" in a novel with psychological readings on it. In addition, unveiling Camus's take on the possibility of "realism" and an answer to the question that art in general and novel in specific can be read based on a realistic framework is of significance in this study . As a result, the main issue here is that how a novel's take on reality can give rise to making reforms in "narrative forms" and going beyond classic plot as conceptualized in Camus's existentialistic stance. In encountering such unaddressed issues in novel studies, we can find possible answers on how existentialism could pave some innovative ways in the novel world.

Findings

Some of the main findings of the study are the same as follows:

Meursault, the main character or protagonist of the novel is faced with some psychological questions in court. These questions are to find out the psychological aspects of the personalities and disclose the most private issues in relationships. Meursault's resistance against the court is a kind of resistance against the

interwoven linkage between the judiciary system and the psychology world. This contrast is another interpretation for a contrast between the novel and the case worlds.

The world of the case is the world of clarity. It is a world that makes a linkage among the events in a causal relationship. It is to discover meaning in any event. Rather, Meursault, one belonging to the ontology of the novel, is the protagonist of the world of null. This under questions the main trend of the case i.e. making linkages among the unrelated affairs. It believes what leads the world has randomly occurred, nonsense, and meaningless issues. There exist no intersection among them. In fact, they make no monolithic and solid end and destiny. One of the main results of such an approach is to under question the " classic plot". Aristotle argues that a plot should not be shaped in a set of unjustifiable events.

The Stranger cannot be classified in a classic plot-oriented taxonomy. In a sense that there exists a new concept of "reality " in this novel. Notably, not only is not able to understand the internal world but also fails to comprehend the internal worlds(identity of people).

Unlike psychological reality which emphasizes a unified and fixed plot, in Camus' reading, we are faced with a set of " I" s rather than a monolithic identity or " I". " My or I destiny" has been shaped not in a monolithic and linear plot but in multiple and contradictory lines which are not supposed to meet each other in an intersected place and there is no end to it.

No plot can narrate this destiny fully and comprehensively. Indeed, the discovered " I" in Mary's reading on Meursault is fully different from the " I " in the judge's eye. Which ch*ain of events and possibilities is meaningless and meaningful in Meursault's life is still a challenging debate.*

Mary talks about some micro-narratives which are viewed as unrelated and insignificant in so-called macro and main narratives of the court. The main Mary's challenge with the court is on which narratives and criticize the classic plot.

Conclusion.*The current study showed that how the novel i.e. the Stranger resists against psychological realities in its form and content. Unlike psychology which is to find out the main causes and motivations behind actions, the novel is to discover how life is a set of unrelated and unreasonable events. Embedded in such " non-ontological" knowledge, there exists a kind of freedom and agency as it sets the events free from what the past imposed on. This disclosure means understanding unpredictable aspects of life which are ignored as it was dominated by casual determinism. The present study showed how existentialism made new possibilities for Camus's narratives. Different forms of narrative are not possible regardless of philosophical and paradigmatic shifts. Indeed, forms of narrative are not "technique". Rather, they are "ontological". If reality is seen as something random and unreasonable, then the analysis of characters will be useless if it occurs based on psychological causes. As a result, what leads narratives is "unjustifiable action", this is exactly what the novel discovered.*

Keywords: *Novel, Psychology, Causality, Realism, Existentialism, Camus, Kundera.*

References

- -Aristotle (1386), ***The Poetics*** ,Translated by Helen Ouliae Nia, Esfahan: Nashre Farda.
- -Barthes, Roland (1388),"Ronald Barthes's Critic", Translated by Leyli Golestan, in: ***the Stranger***, Tehran: Nashre Markaz.
- -Danyali,Aref(1393), ***Michel Foucault; Zohd e Zibayi shenasaneh be masabehe gofteman zedde didari***, Tehran: Nashre Teesa.
- -Abbasi,Ali and Heydari,Mehdi(1389),"josto joye shabakehaye tasviri va kalami matn e ***The Stranger*** asar e Camus", in: ***Critical Language & Literary Studies***, spring & summer, Tehran: shahid Beheshti University.
- -Abbasi,Ali(1393),"Pajooheshi bar chegoonegie zayesh e mana az khelal e sakhtar

e ravayi dar the stranger asar e camus" , in: ***Language & Translation Studies***, Autumn, Mashhad: Ferdousi University.

- -Camus,Albert(1374), ***The Rebel***, Translated by Mahbod Irani talab, Tehran: Nashre Ghatreh.
- -Camus,Albert(1388), ***The Stranger***, translated by Leyli Golestan, Tehran: Nashre Markaz.
- -Camus,Albert(1396), ***The Myth of Sisyphus***, Translated by Mahasti Bahreyni, Tehran: Nashre Niloofar.
- -Kundera,Millan(1389), ***The Art of Novel***, Translated by Parviz Homayoonpour, Tehran: Nashre Ghatreh.
- -Kundera,Millan(1392), ***Laughable Loves***, Translated by Frough Poor yavari, Tehran: Nashre Roushangaran va Motaleat Zanan.
- -Kundera,Millan(1397), ***The Curtain***: ***an essay in seven parts***, Translated by seyed Mohammadreza Bateni, Tehran: Nashre Roushangaran va Motaleat Zanan.
- -Foucault,Michel(1389), "*Meshes of power*", in: ***Teatr e Falsafeh***, Persian Translated by Nikoo Sarkhosh and Afshin Jahandideh, Tehran: nashre Ney.
- -Davis,Muriam Heleh(2011), "*A New World rising*: *Albert Camus and the Absurdity of neo-Liberalism*, ***Social Identity***, vol.17,no.2,March,225-238, published by Routledge.
- -Day,Patrick(2006), "A Comparative Study of Crime and Punishment in Ousmane Sembene's *Le Docker Noir* and Albert Camus's L'Etranger», source: ***Africa Today***, Vol.52,No.3(spring.2006),pp.83-96, Published by: Indiana University Press.
- -Foucault,Michel(1995), ***Discipline and Punish***, Translated by Alan Sheridan, Vintage Books.
- -Foucault,Michel(1998), "*Madness and Society*», in: ***Aesthetics***,***Method and Epistemology***,Translated by Robert Hurely and others, Edited by James D.Faubion, Volume2, The New Press.
- -Hochberg,Herbert(1965),"*Albert Camus and the Ethic of Absurdity*", Source:

Ethics, Vol.75,No.2,pp.87-102, Published by: The University of Chicago Press.

- -Roth,Leon ,(1955)"*A Contemporary Moralist*: *Albert Camus*, ***philosophy***: ***The Journal of the Royal Institute of Philosophy***, 30, pp.291-303, doi: 10.1017/s0031819100034975, Published by Cambridge.
- -Lamb,Matthew(2011), "*Philosophy as a Way of Life*: *Albert Camus and Pierre Hadot*", ***Sophia*** , 50: 561-576, Doi 10.1007/11841-011-0276-y, published by Springer Science.
- -Le Blance,John Randolph(1998), "*Knowing,Totality and Politics in Simone Weil And Albert Camus*", in: ***Southeastern Political Reviw***, vol.26,No.3