طبیعت، انسانیت و تراژدی

آلن رب- گری‌یه

برگردان: ابوالحسن نجفی

ذکر مصیبت وسیله‌ای است برای پذیرفتن بدبختی بشری و آن را در کل زندگی جا دادن و لاجرم آن را موجه و مشروع ساختن (به صورت جبر یا حکمت یا تزکیهٔ نفس): امتناع از پذیرفتن تراژدی و جست‌وجوی وسایل بیانی برای اغفال نشدن و به دام آن نیفتادن (وهیچ چیز فریب‌کارتر از تراژدی نیست) امروز از مهم‌ترین وظایف نویسنده است.

رلان بارت

قصد من در این مقاله رد دلایل مخالفان رمان نو نیست، بلکه بیش از آن می‌خواهم حد و مرز این دلایل را مشخص و وجوه افتراق نظر خودم را از نظر آن‌ها روشن کنم. از جدل حاصلی به بار نمی‌آید، اما اگر گفت‌وشنود واقعی میسر شود نباید از آن سرباز زد. و اگر از این گفت‌وشنود هم حاصلی به بار نیاید دست‌کم می‌توان سبب آن را دریافت.

نخست آیا در کلمهٔ "انسانیت" به نام آن آثار ما را محکوم می‌کنند فریبی به کار نرفته است؟ و اگر این کلمه بی‌معنی نباشد دقیقاً به چه معنی است؟

کسانی که آن را همواره به کار می‌برند، کسانی که آن را تنها ملاک ستایش و نکوهش قرار می‌دهند تفکر مشخص (و محدود) دربارهٔ انسان و موقعیت او در جهان و پدیده‌های هستیش ـ را شاید به عمد ـ با نوعی اعتقاد به اصلیت و مرکزیت انسان در می‌آمیزند و براساس آن مدعی می‌شوند که هرچه در جهان هست معنایی یا دلالتی دارد، یعنی شبکه‌ای از احساسات و افکار انسانی به گرد اشیای جهان می‌تنند. عقیدهٔ آن‌ها را می‌توان در دو جملهٔ زیر خلاصه کرد. اگر من بگویم:"جهان همان انسان است." از هر گناهی پاک می‌شوم. ولی اگر بگویم:"جهان همان جهان است و انسان هم فقط انسان است." بی‌درنگ متهم به ارتکاب جنایت نسبت به بشریت خواهم شد.

جنایت عبارت از بیان این عقیده است: چیزی در جهان هست که انسان نیست و با او هیچ سخنی نمی‌گوید و هیچ‌وجه مشترکی با او ندارد. اصل جنایت در این است که من این جدایی و فاصله میان انسان و اشیای جهان را ببینم و سعی نکنم که به آن "تعالی" ببخشم.

حال آثار ادبی چگونه می‌توانند "غیرانسانی" باشند؟ چگونه فلان داستان که انسان را به صحنه می‌آورد و در هر صفحه، قدم به قدم، او را دنبال می‌کند و کرده‌ها و دیده‌ها یا اندیشه‌های او را شرح می‌دهد ممکن است متهم به روگردانی از انسان شود؟ همین‌جا بگویم که آن‌ها با قهرمان داستان حرفی ندارند، یعنی بر او ایراد نمی‌گیرند که چرا "غیرانسانی" است، حتی اگر دیوانهٔ مردم‌آزار یا جانی باشد.

اما اکنون نگاه این مرد ـ قهرمان داستان ـ بر اشیای جهان خیره می‌شود: آن‌ها را می‌بیند اما نمی‌خواهد تصاحب کند، نمی‌خواهد با آن‌ها هیچ نوع توافق مشکوک یا تبانی داشته باشد، از آن‌ها چیزی نمی‌پرسد و در ذهن خود نسبت به آن‌ها هیچ احساسی حاکی از سازگاری یا ناسازگاری نمی‌یابد. احیاناً ممکن است آن‌ها را پایگاه هوس خود یا نگاه خود قرار دهد، اما نگاهش فقط ابعاد آن‌ها را می‌بیند و هوسش

نیز بر سطح آن‌ها قرار می‌گیرد بی‌آن که در عمق آن‌ها فرو رود ـ زیرا چیزی در عمق آن‌ها نیست ـ و بی‌آن که آن‌ها را ندا دهد ـ زیرا آن‌ها پاسخی نخواهند داد.

هر داستان که چنین کسی را به صحنه بیاورد از دیدگاه "انسانی" محکوم است، زیرا به حکم این دیدگاه، نشان دادن انسان در جایی که هست کافی نیست: نویسنده باید اعلام کند که انسان در همه‌جا هست. طرفداران اصالت بشر، به بهانهٔ این که شناخت انسان از جهان امری ذهنی است، انسان را وسیلهٔ توجیه همه چیز قرار می‌دهند، یعنی یک پل عاطفی میان روح انسان و اشیای جهان می‌کشند و انسان را پشتوانهٔ این همبستگی می‌کنند.

در زمینهٔ ادبیات، بیان این همبستگی در مناسبات تشبیه و استعاره و مجاز آشکار می‌شود. این‌ها هرگز صناعات ادبی پاک و بی‌آلایشی نیستند. هنگامی که از باد و باران "هوس‌باز" یا کوهستان "باشکوه" یا "دل" جنگل یا آفتاب "بی‌امان" یا دهکدهٔ "قوز کرده" در ته دره سخن می‌گوییم در وهلهٔ نخست ظاهراً اطلاعی دربارهٔ وضع و شکل و اندازه و موقعیت آن‌ها به دست می‌دهیم. اما این واژه‌های مجازی، بجز دادن اطلاعات فیزیکی محض، کار دیگری نیز انجام می‌دهند که نمی‌توان آن را فقط از مقولهٔ زیور کلام دانست: بلندی کوهستان، چه بخواهیم چه نخواهیم، ارزش اخلاقی می‌یابد و گرمای آفتاب محصول ارادهٔ آدمی می‌شود و... در آثار ادبی زمان ما، این مشابهت‌های "آدمی‌وار" آن‌قدر تکرار می‌شوند و با چنان انسجام و بداهتی به کار می‌روند که ناچار از زیر آن‌ها نوعی جهان‌بینی ماوراریاءطبیعی پدیدار می‌گردد.

نویسندگانی که این واژگان را به کار می‌گیرند، دانسته یا ندانسته، رابطهٔ پایداری میان جهان و ساکنان آن برقرار می‌کنند و بدین‌گونه احساسات انسان از تماس‌های پی‌درپی او با جهان پدید می‌آید به طوری که هر یک از احساس‌های ما قرینه و نظیرهٔ خود را در جهان می‌یابد.

استعاره یا مجاز، که ظاهر نوعی نسبت مشابهت بدون پیش‌داوری و جانبداری است، در حقیقت عبارت است از ارتباطی پنهانی حاکی از حالتی عاطفی، اعم از محبت یا نفرت. زیرا اگر فقط جنبهٔ تشبیهی آن را در نظر بگیریم در بسیاری از موارد کلام بیهوده‌ای به کار می‌بریم که چیز تازه‌ای بر توصیف ما نمی‌افزاید. اگر فقط بگویم که دهکده در ته دره "واقع است" یا "قرار دارد" چه نگفته‌ایم؟ "قوز کرده" از این بابت اطلاع بیش‌تری به ما نمی‌دهد جز این که خواننده را (به دنبال نویسنده) به روح مفروض دهکده منتقل می‌کند. اگر من خواننده معنای "قوز کرده" را بپذیرم دیگر تماشاگر محض نیستم، بلکه خودم، دست‌کم در اثنای این جمله، دهکده می‌شوم و ته دره به صورت حفره‌ای در می‌آید که می‌خواهم در آن ناپدید شوم.

هواداران مجاز و استعاره در پاسخ می‌گویند که این صناعت حسنی هم دارد و آن این است که چیز نامحسوسی را محسوس می‌کند و چون خواننده خود به صورت دهکده درآید ناچار در موقعیت دهکده شریک می‌شود و بنابراین آن را بهتر می‌شناسد. همچنین است کوهستان: مثلاً اگر به جای این که زاویهٔ دید خود را نسبت به ارتفاع کوه اندازه بگیرم صفت "باشکوه" را به آن نسبت دهم آن را بهتر می‌شناسانم... این سخن البته گاهی درست است اما همیشه، به اصطلاح، تالی فاسدی هم دارد، یعنی اشکال در همین شرکت خواننده در شئ موصوف است، زیرا او را تا پذیرش یک وحدت پنهان میان انسان و جهان پیش‌می‌برد.

حتی باید گفت که این اضافه کیفیت توصیفی برای برائت ذمه است: هواداران مجاز و استعاره قصدی جز ایجاد تصور رابطه و وحدت ندارند، به‌طوری که اگر فعل "قوز کردن" یا "چمباتمه زدن" و نظایر آن را در اختیار نمی‌داشتند چه بسا اصلاً از موقعیت دهکده سخن نمی‌گفتند و اگر منظرهٔ اخلاقی "شکوه" کوه را نمی‌دیدند بلندی آن را نیز در نظر نمی‌گرفتند.

اما چنین منظره‌ای برای آن‌ها هرگز امری "بیرونی" نیست، بلکه همواره عبارت از هدیه‌ای است که به انسان عطا می‌شود: اشیای پیرامون او همان پریان قصه‌ها هستند که هر کدام برای کودک یکی از منش‌های اخلاقی آینده‌اش را به ارمغان می‌آورد. آن چه این نویسندگان می‌خواهند این است که کوه احساس شکوه را به من القا کند. سپس این احساس در من رشد می‌یابد، به تبع آن، احساس‌های دیگری از قبیل جلال و جلوه و پهلوانی و بزرگواری و غرور در من زنده می‌شود و من نیز به نوبهٔ خود آن‌ها را به اشیای دیگر، هر چند کوچک و ناچیز باشند، نسبت می‌دهم (و مثلاً از "درخت مغرور" و "جام بخشنده" سخن می‌گویم) و بدین‌گونه جهان جلوه‌گاه همهٔ آرزوهای واهی من می‌شود.

احساس‌های دیگر من نیز به همین‌صورت در می‌آیند و من در این مبادله‌های پی‌درپی و رو به فزونی، دیگر نخواهم توانست اصل و علت هیچ‌چیز را دریابم. آیا شکوه نخست در خود من قرار داشته است یا در برابر من؟ حتی این پرسش معنای خود را از دست می‌دهد و میان من و جهان فقط اتحادی متعالی باقی می‌ماند.

سپس، به حکم عادت، دورتر می‌روم. همین که اصل اتحاد را پذیرفتم دربارهٔ اندوه منظره و بی‌اعتنایی سنگ و خودرضایی سطل زغال سخن خواهم گفت. این استعاره‌های جدید اطلاع چندانی دربارهٔ اشیای مورد مطالعهٔ من به دست نمی‌دهند، اما جهان اشیا چنان به ذهنیت من آغشته می‌شود که از آن پس هر نوع احساس و منشی را می‌توانم به آن نسبت دهم. آن‌گاه فراموش خواهم کرد که منم، و فقط منم، که احساس اندوه یا تنهایی می‌کنم. به‌زودی این عناصر عاطفی را به صورت "واقعیت عمیق" جهان مادی و حتی تنها واقعیت در خور اعتنا خواهم دید.

مسئله این نیست که اشیای جهان را مایهٔ توصیف شعور آدمی قرار می‌دهیم، چنان‌که برای ساختن کلبه‌ای پاره‌های تخته را به کار می‌بریم، نتیجه‌ای که به‌دست می‌آید بسیار بیش‌تر از این است. هرگاه

اندوه خودم را با اندوهی که به منظره نسبت می‌دهم یکسان بگیرم و رابطهٔ میان این دو را امری سطحی و ظاهری ندانم ناچار برای زندگی کنونی میان شکل بیرونی و محتوای درونی ذهنم پیشاپیش انتظارم را می‌کشیده است پس این اندوه نیز در ازل مقدر من بوده است.

می‌بینید که تصور طبیعت بشری چه‌گونه با واژگان مجازی پیوند می‌یابد. این طبیعت ازلی و تغییرناپذیر که مشترک میان همهٔ افراد بشری است برای وجود داشتن نیاز به خدا ندارد. همین‌قدر کافی است که بدانم قلهٔ مون بلان در سلسله جبال آلپ از دوران سوم زمین شناسی همراه با همهٔ تصوراتی که از بزرگی و پاکی دارم منتظرم بوده است!

وانگهی این طبیعت فقط به انسان منحصر نمی‌شود، زیرا پیوند میان ذهن انسان و اشیای جهان است به عبارت دیگر از ما می‌خواهند که به ذات مشترک سراسر "آفرینش" ایمان بیاوریم. پس من و جهان روح یگانه و راز یگانه‌ای داریم.

بنابراین اعتقاد به اصالت طبیعت سرآغاز هر نوع اعتقاد به اصالت بشر است. تصادفی نیست که اول بار، طبیعت ـ یعنی مواد معدنی و نباتی و حیوانی ـ گرفتار واژگان مجازی ـ یعنی معانی آدمی‌وار ـ شدند. این طبیعت، این کوه و دریا و جنگل و بیابان و دره، هم سرمشق ما و هم دل ما است. در عین حال هم در درون ما و هم در برابر ما است. هم قدیم است و هم واجب‌الوجود. هستی و سرنوشت و رستگاری ما به دست اوست.

اگر رمان نو این "طبیعت" و واژگانی را که ادامه‌دهندهٔ اسطورهٔ آن است نفی می‌کند، به خلاف آن چه ادعا کرده‌اند به معنای نفی انسان نیست، بلکه نفی تصوری است که انسان را چون خدا در همه‌جا حاضر می‌بیند. این در حقیقت نتیجه‌ای منطقی برای مطالبهٔ آزادی انسانی است.

بنابراین نخست باید ذهن خود را تصفیه کنیم. اگر به دقت بنگریم می‌بینیم که گناه فقط از مشابهت‌های آدم‌وار(خواه روانی و خواه "امعایی") نیست، بلکه اساساً هر نوع مشابهتی خطرناک است. و شاید خطرناک‌تر از همه مشابهت‌هایی باشد که پنهانی و زیرکانه خود را به ما تحمیل می‌کنند بی‌آن که ظاهراً پای انسان به میان کشیده شود.

چند مثال می‌آورم. هنگامی که در آسمان شکل اسب می‌بینم ظاهراً وصف ساده‌ای به کار می‌بریم که نتایج دیگری در بر ندارد. اما هنگامی که از شکل اسب به "تاخت و تاز" ابر یا به "یال افشان" ابر می‌رسیم رفتار ما دیگر معصومانه نیست. زیرا اگر ابر (یا موج یا تپه) یال داشته باشد و اگر لحظه‌ای بعد یال اسب "کمان بکشد" و "تیر بیندازد" و اگر تیر...، خوانندهٔ این صور خیالی از جهان شکل‌ها بیرون می‌آید و وارد جهان دلالت‌ها می‌شود. از او می‌خواهند که در موج و اسب، معانی پنهان و ژرفی از قبیل سرکشی، غرور، قدمت، خشونت و جز این‌ها در یابد. تصور این طبیعت ما را ناگزیر به تصور طبیعتی مشترک میان همهٔ اشیا و امور، یعنی طبیعتی برتر می‌رساند.

درون‌نگری همیشه از حد خود تجاوز می‌کند و گام‌به‌گام پیش می‌رود: از کمان به اسب، از اسب به موج ـ و از دریا به عشق می‌رسد. طبیعت مشترک در حقیقت پاسخ همیشگی ما است به تنها پرسشی که تمدن یونانی ـ مسیحی ما مطرح کرده است(۱): ابوالهول در برابر من است، از من سؤال می‌کند، من حتی نمی‌کوشم که عناصر معمای او را بفهمم، یک جواب بیش‌تر ندارم، تنها جوابی که به همه چیز می‌دهم: انسان.

اما جواب این نیست .

سؤال‌هایی هست و جواب‌هایی. انسان فقط، از دیدگاه خودش، تنها شاهد است. انسان به جهان نگاه می کند و جهان به نگاه او جواب نمی‌دهد، انسان اشیای جهان را می‌بیند و اکنون پی می‌برد که می‌تواند از

آن پیمان ماوراء طبیعی که دیگران سابقاً برای او بسته بودند و در نتیجه از بردگی و ترس رهایی یابد. می‌تواند... یا دست کم روزی خواهد توانست.

اما، از این رهگذر، هر نوع پیوند خود را با جهان قطع نمی‌کند، بلکه برعکس می‌پذیرد که جهان را برای منظورهای مادی خود به کار بگیرد: ابزار، به منزلهٔ ابزار، تماماً صورت و ماده است و البته مصرفی دارد.

انسان چکشی (یا سنگی) بر می‌دارد و روی میله‌ای که می‌خواهد در زمین فرو کند می‌کوبد. به هنگام این کار، چکش (یا سنگ) فقط صورت و ماده است: وزن و لبه و دسته‌ای دارد. سپس انسان ابزار را بر زمین می‌نهد. چکشی که به کار نمی‌رود شئی از اشیای جهان می‌شود؛ یعنی جز کاربردش معنای دیگری ندارد.

این نداشتن معنی را انسان امروز(یا فردا...) دیگر به صورت کمبود یا گسیختگی نمی‌بیند. در برابر این خلا، دیگر احساس سرگیجه نمی‌کند، دلش نیاز به ورطه‌ای ندارد که در آن فرو رود.

زیرا چون اتحاد را نپذیرد تراژدی را هم نمی پذیرد .

تراژدی را، از این دیدگاه، می‌توان چنین تعریف کرد: کوشش برای تملک فاصلهٔ موجود میان انسان و اشیا، به منزلهٔ ارزشی تازه. این در واقع آزمون دردناکی است که پیروز شدن در آن شکست خوردن است. بنابراین تراژدی در حکم آخرین اختراع اصالت بشر است تا نگذارد در دست انسان هیچ نماند: حال که پیمان سازش میان انسان و اشیا فسخ شده است ناچار شکل تازه‌ای برای ایجاد همبستگی می‌آفریند، یعنی همین جدایی را وسیلهٔ شفاعت میان خود و جهان قرار می‌دهد.

این هم اتحاد دیگری است، منتها اتحادی "دردناک" که پیوسته در راه رسیدن به مقصود است ولی هرگز به مقصود دست نمی‌یابد و کارآیی آن همیشه نسبت مستقیم با عدم دسترسی به آن دارد. این در واقع واروی شگرد است، دام است ـ و جعل است.

انحرافی را که در آن هست آشکارا می‌توان دید: به جای این که جست‌وجوی خیر باشد تجلیل از شر می‌شود. عوارض زندگی ما بدبختی، شکست، تنهایی، گنه‌کاری، دیوانگی است و باید همین‌ها را وثیقهٔ رستگاری قرار داد. پس کافی نیست که وجودشان را بپذیریم، بلکه باید به استقبال آن‌ها برویم و در عین حال وانمود کنیم که با آن‌ها می‌جنگیم. زیرا در تراژدی نه قبول واقعی هست و نه رد واقعی. تراژدی تصعید و تعالی اختلاف میان انسان و جهان است.

محض نمونه، نحوهٔ عمل "تنهایی" را مثال می‌آوریم. من صدا می‌زنم. کسی جوابم را نمی‌دهد. به جای این که نتیجه بگیرم که کسی نیست ـ و این دست‌کم گزارش ساده‌ای از واقعیت بیرونی، مبتنی بر زمان و مکان معین است ـ بر آن می‌شوم تا به شیوه‌ای عمل کنم که گویی کسی هست ولی، به دلیلی از دلایل، جواب نمی‌دهد. پس سکوتی که در پی ندای من می‌آید سکوت واقعی نیست. ناچار این سکوت محتوایی دارد و ژرفایی و نیز روحی ـ که بی‌درنگ مرا به روح خودم بازگشت می‌دهد. فاصلهٔ میان ندای من و مخاطب گنگ (و شاید کر) به صورت "دلهره" در می‌آید، امید و نومیدی من می‌شود و معنایی به زندگیم می‌بخشد. ازاین‌پس دیگر هیچ‌چیز برایم مهم نیست مگر همین خلا جعلی و مسایلی که برایم پیش می‌آورد. آیا باز هم باید صدا کنم؟ آیا باید بلندتر صدا کنم؟ آیا باید سخن‌های دیگری به زبان بیاورم؟ به تلاش خود ادامه می‌دهم. خیلی زود درمی‌یابم که کسی جواب نخواهد داد، اما وجود ناپیدایی که با ندای خود می‌آفرینم مرا وامی‌دارد تا فریاد نومیدانهٔ خود را همچنان به‌سوی خاموشی سر دهم. به‌زودی صدایی که بازپس می‌آید در گوشم می‌پیچد. گویی افسون می‌شوم و باز هم صدا می‌کنم و باز هم...

سرانجام تنهاییم که به اوج خود رسیده است در شعور با خود بیگانه‌ام به صورت جبر برتر جلوه می‌کند و بشارت رستگاریم می‌شود. و در راه این رستگاری مجبورم که تا دم مرگ برای هیچ فریاد بکشم.

بر طبق روال رایج، تنهاییم دیگر امری عارضی و موقتی نیست، بلکه جزیی از وجود من وهمهٔ مردم جهان می‌شود: این همان طبیعت بشری است، تنهایی همیشگی است.

هرجا که فاصله و جدایی و دوگانگی باشد امکان این هم هست که آن را به صورت رنج حس کنم و سپس این رنج را به صورت جبری متعالی درآورم. این شبه رنج که راهی به سوی آخرت ماوراءطبیعی است راه آیندهٔ واقعی را می‌بندد. تراژدی اگر هم امروز ما را تسلی دهد مانع پیروزی فردای ما می‌شود. ظاهراً حرکت است، اما باطناً سکون جهان در نفرینی زمزمه‌گر است از آن هنگام که درد خود را دوست بداریم دیگر در پی درمان آن نمی‌رویم.

این جا است که شیوهٔ انحرافی اصالت بشر عصر جدید ما را می‌فریبد. چون کوشش برای تصاحب اشیا نمی‌شود در بادی نظر ممکن است گمان رود که دست کم فاصلهٔ میان آن‌ها و انسان را برمی‌دارد. اما حقیقت امر این نیست، زیرا در نهایت فرقی نمی‌کند که پیمان سازش من با خود اشیا باشد یا با دوری آن‌ها از من. در هر حال، پل دروغینی که میان روح خود و جهان کشیده‌ام برجا می‌ماند و حتی محکم‌تر می‌شود.

از این رو است که تراژدی هرگز فاصله‌ها را بر نمی‌دارد، بلکه آن‌ها را بیش‌تر و بیش‌تر می‌کند: فاصلهٔ میان انسان و دیگر انسان‌ها، فاصلهٔ میان انسان و خودش، میان انسان و جهان، میان جهان و خود جهان. دیگر هیچ چیز سالم نمی‌ماند، همه چیز ترک برمی‌دارد، از میان به دو نیم می‌شود، از ما و از خود فاصله می‌گیرد و در درون هم‌آهنگ‌ترین اشیاء و امور جهان، نوعی فاصلهٔ مرموز به‌وجود می‌آید.

اما این فاصله‌ای است درونی، فاصله‌ای است دروغین و در حقیقت راهی است انحرافی برای رسیدن به آشتی دوباره با جهان.

اکنون این بیماری به همه جا سرایت کرده است. اما به نظر می‌آید که زمینهٔ رشد آن به‌ویژه در ادبیات داستانی باشد. از داستان‌های عاشقانه گرفته تا داستان‌های پلیسی، از جنایتکاران زجرکشیده و روسپیان پاکسرشت گرفته تا درستکارانی که وجدان‌شان آن‌ها را به نادرستی می‌کشاند، از بیماری شهوی گرفته تا دیوانگان منطقی، در همه‌جا "قهرمان" داستان را می‌بینیم که وجودی "دوگانه" دارد. و وجود او همراه ماجرای داستان هر چه دوگانه‌تر باشد انسانی‌تر می‌شود. به عبارت دیگر، هرچه داستان تناقض بیش‌تری داشته باشد حقیقت بیش‌تری را بازگو می‌کند.

این تراژدی را که تمدن ذهنی غرب به ما تحمیل کرده است آسان نمی‌توان کنار گذاشت. حتی باید گفت که رد طبیعت بشری و رد تقدیر در وهلهٔ اول ما را به تراژدی می‌رساند. هیچ اثر مهمی در ادبیات معاصر نیست که در جست‌وجوی آزادی انسان نباشد و در عین‌حال به دام تراژدی، یعنی ترک آزادی، نیفتد. این تبانی پنهان را، زیر نام "پوچی"، دریکی از آثار بزرگ ادبی این زمان می‌توان دید.

می‌دانیم که آلبر کامو فاصلهٔ ناپیمودنی میان انسان و جهان را، میان آرزوهای روان آدمی و ناتوانی جهان در ارضای آن‌ها، پوچی می‌نامید. بنابراین پوچی نه در خود انسان است و نه در اشیای جهان، در این است که جهان و انسان نمی‌توانند رابطهٔ دیگری جز رابطهٔ "بیگانگی" میان خود برقرار کنند.

همهٔ خوانندگان کتاب متوجه این نکته شدند که قهرمان "بیگانه" تبانی پنهانی با جهان دارد که از کینه و نفرت ساخته شده است. رابطهٔ او با اشیای پیرامونش به هیچ‌وجه معصومانه نیست، زیرا پوچی دایماً موجب سرخوردگی و عقب‌نشینی و عصیان می‌شود. گزافه نیست که بگوییم آن‌چه این مرد را به جنایت

می‌کشاند همان اشیای جهان است: آفتاب، دریا، ماسهٔ براق، چاقوی درخشنده، چشمهٔ میان صخره‌ها، تپانچه... چنان‌که پیدا است، در میان این اشیا، نقش اصلی با طبیعت است.

بنابراین کتاب با زبان "شسته" و "پیراسته"ای که صفحه‌های نخست امید آن را می‌داد نوشته نشده است. زیرا فقط اشیای که قبلاً از محتوای آشکار انسانی لبریز شده بودند خنثی می‌شوند و این کار بنا به دلایل اخلاقی صورت می‌گیرد (مانند تابوت مادر پیر که نویسنده شکل بیرونی و فرورفتگی میخ‌های آن را شرح می‌دهد). اما در کنار این‌ها، هر چه داستان به لحظهٔ جنایت نزدیک می‌شود، استعاره‌های کهن، حاکی از حضور همیشگی انسان، فزونی می‌گیرند: دشت تا "حلقوم" پر از آفتاب است، شامگاه "مانند یک لحظهٔ آشتی و وقفهٔ غم‌انگیز" است، آسفالت کنده‌شدهٔ جاده "گوشت درخشان" قیر را آشکار می‌کند، زمین "رنگ خون" می‌گیرد، آفتاب "باران کور کننده" می‌شود و درخشش آن روی صدف‌ها به‌صورت "شمشیر نور" درمی‌آید، روز "در اقیانوسی از فلز گداخته لنگر می‌افکند" و بگذریم از "تنفس" موج‌های "تنبل" و دماغهٔ "خواب آلود" و دریایی که "له‌له می‌زند" و "سنج" آفتاب و بسیاری دیگر...

صحنهٔ اصلی رمان نشان‌دهندهٔ تصویر کاملی از یک همبستگی دردناک است: آفتاب سوزان همیشه "همان" است که بود، بازتاب آن روی تیغهٔ چاقویی که مرد عرب در دست دارد به میان پیشانی قهرمان "اصابت می‌کند" و عمق چشم‌هایش را "می‌کاود"، دست او روی تپانچه منقبض می‌شود و می‌خواهد آفتاب را "از جا تکان دهد"، پیاپی چهاربار شلیک می‌کند و می‌گوید:"این گویی چهار ضربهٔ کوتاه بود که بر در بدبختی می‌زدم".

بنابراین پوچی یکی از شیوه‌های دیگر بشریت آمیخته به تراژدی است. این گزارش ساده‌ای از جدایی میان انسان و اشیا نیست، بلکه یک دعوای عاشقانه است که به جنایتی از روی عشق و حسد می‌انجامد. جهان متهم به تبانی در جنایت می‌شود.

ژان پل سارتر در مقاله‌ای که چندی پس از انتشار "بیگانه" در نقد و معرفی آن نوشت می‌گوید که این کتاب "مشابهت‌های آدمی‌وار و قیاس به نفس را دور می‌افکند"، اما چنان‌که دیده شد برداشت او کامل نیست. سارتر حتماً این موارد را دیده است، اما در توجیه آن‌ها می‌گوید که "کامو گاهی شیوهٔ اصلی خود را رها می کند و به شیوهٔ شاعرانه رو می‌آورد". آیا درست‌تر نیست که بگوییم اتفاقاً توضیح معنای اصلی رمان را در همین استعاره‌ها باید دید؟ کامو در حقیقت مشابهت‌های آدمی‌وار و شیوه‌های قیاس به نفس را دور نمی‌افکند، بلکه آن‌ها را با امساک و ظرافت به کار می‌برد تا وزن بیش‌تری به آن‌ها بدهد.

آن‌گاه همه‌چیز نظم عادی خود را باز می‌یابد، زیرا بر طبق گفته‌ای که سارتر از پاسکال نقل می‌کند، کامو می‌خواهد "بدبختی طبیعی سرنوشت ما" را شرح دهد.

یک پرسش باقی می ماند: آیا می توان از تراژدی رهایی یافت؟

امروز تراژدی بر همهٔ احساسات و همهٔ افکار من مسلط است و سراپای مرا در اختیار خود دارد. تنم ممکن است راضی باشد و دلم خرسند شود، ولی وجدانم ناآرام است. من می‌گویم که این بدبختی، مانند هر بدبختی و هر چیز دیگری در این جهان، وابسته به زمان و مکان است. من می‌گویم که انسان روزی از آن رهایی خواهد یافت. اما من از این آینده هیچ شاهدی در اختیار ندارم. پس من هم دست به نوعی قمار یا شرط بندی می‌زنم. اونامونو، نویسنده و فیلسوف اسپانیایی، در کتاب "احساس مصیبت‌بار زندگی" می‌گوید: "انسان حیوانی بیمار است." شرط بندی من این است که بیندیشم می‌توان انسان را شفا داد و، در این صورت، درست نیست که او را در بیماری‌اش محبوس کنم. من در این شرط بندی چیزی نخواهم باخت. دست کم می‌توان گفت که این تنها کار عاقلانه است.

گفتم که هیچ شاهدی در اختیار ندارم. بااین‌همه آسان می‌توان دید که جهان را منظماً به صورت تراژدی در آوردن نتیجهٔ ارادهٔ آگاهانه است. همین کافی است تا هر پیشنهادی را که مبنی بر طبیعی بودن و همیشگی بودن تراژدی باشد مشکوک جلوه دهد. بنابراین از لحظه‌ای که شک کنم چاره‌ای ندارم جز این که بیش‌تر بکاوم و پیش‌تر بروم.

شاید به من بگویند که این مبارزه خود اوج توهم تراژدی است، زیرا جنگیدن با اندیشهٔ تراژدی در حکم تسلیم شدن به آن است و طبیعی‌تر آن است که اشیای جهان را پناهگاه خود بدانیم... شاید چنین باشد. اما شاید هم چنین نباشد. و در این صورت...

پانویس:

.1اشاره به افسانهٔ ابوالهول در اساطیر یونانی: ابوالهول غولی است که راه بر مسافران می‌بندد و از آن‌ها معمایی می‌پرسد: آن کدام جانور است که صبح چهارپا و ظهر دوپا و عصر سه‌پا دارد؟ جواب: آن انسان است که در کودکی چهاردست‌وپا و در جوانی با دو پا و در پیری با عصا راه می‌رود. ـ م.