طبیعت، انسانیت، تراژدی

آلن رُب ـ گری‌یه
ابوالحسن نجفی

ذکر مصیبت وسیله‌ای است برای پذیرفتن بدبختی بشری و آن‌را در کل زندگی جا دادن و لاجرم آن‌را موجه و مشروع ساختن (به صورت جبر یا حکمت یا تزکیهٔ نفس)؛ امتناع از پذیرفتن تراژدی و جستجوی وسایل بیانی برای اغفال نشدن و به‌دام آن نیفتادن (و هیچ 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 به‌بار نمی‌آید، اما اگر گفت‌وشنود واقعی میسر شود نباید از آن سرباز زد. و اگر از این گفت‌وشنود هم حاصلی به‌بار نیاید دست‌کم می‌توان سبب آن‌را دریافت.

نخست آیا در کلمهٔ «انسانیت» که به‌نام آن آثار ما را محکوم می‌کنند فریبی به‌کار نرفته است؟ و اگر این کلمه بی‌معنی نباشد دقیقاً به‌چه معنی است؟

کسانی که آن‌را همواره به‌کار می‌برند، کسانی که آن‌را تنها ملاک ستایش و نکوهش قرار می‌دهند تفکر مشخص (و محدود) دربارهٔ انسان و موقعیت او در جهان و پدیده‌های هستیش را

ــ شاید به‌عمد ــ با نوعی اعتقاد به‌اصلیت و مرکزیت انسان درمی‌آمیزند و بر اساس آن مدعی می‌شوند که هر چه در جهان هست معنایی یا دلالتی دارد، یعنی شبکه‌ای از احساسات و افکار انسانی به‌گرد اشیای جهان می‌تنند. عقیدهٔ آنها را می‌توان در دو جملهٔ زیر خلاصه کرد. اگر من بگویم: «جهان همان انسان است» از هرگناهی پاک می‌شوم. ولی اگر بگویم: «جهان همان جهان است و انسان هم فقط انسان است» بی‌درنگ متهم به‌ارتکاب جنایت نسبت به‌بشریت خواهم شد.

جنایت عبارت از بیان این عقیده است: چیزی در جهان هست که انسان نیست و با او هیچ سخنی نمی‌گوید و هیچ وجه 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 به‌آن «تعالی» ببخشم.

حال آثار ادبی چگونه می‌توانند «غیرانسانی» باشند؟ چگونه فلان داستان که انسان را به‌صحنه می‌آورد و در هر صفحه، قدم به‌قدم، او را دنبال می‌کند و کرده‌ها و دیده‌ها یا اندیشه‌های او را شرح می‌دهد ممکن است متهم به‌روگردانی از انسان شود؟ همین‌جا بگوییم 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 ــ قهرمان داستان ــ 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 به‌آنها 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 بی‌آنکه در عمق آنها فرو رود ــ زیرا چیزی در عمق آنها نیست ــ و بی‌آنکه آنها را ندا دهد ــ زیرا آنها پاسخی نخواهند داد.

هر داستان که چنین کسی را به‌صحنه بیاورد از دیدگاه «انسانی» محکوم است، زیرا به‌حکم این دیدگاه، نشان دادن انسان در جایی که هست کافی نیست: نویسنده باید اعلام کند که انسان در همه‌جا هست. طرفداران اصالت بشر، به‌بهانهٔ اینکه 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 «قوزکرده» در ته دره سخن می‌گوییم در وهلهٔ نخست ظاهراً اطلاعی دربارهٔ وضع و شکل و اندازه و موقعیت آنها به‌دست می‌دهیم. اما این واژه‌های مجازی، بجز دادن اطلاعات فیزیکی محض، کار دیگری نیز انجام می‌دهند که نمی‌توان آن‌را 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 به‌کار می‌روند که ناچار از زیر آنها نوعی جهان‌بینی ماوراءطبیعی پدیدار می‌گردد.

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

استعاره یا مجاز، که در 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 آن‌را در نظر بگیریم در بسیاری از موارد کلام بیهوده‌ای به‌کار می‌بریم که چیز تازه‌ای بر توصیف ما نمی‌افزاید. اگر فقط بگوییم که دهکده در ته دره «واقع است» یا «قرار دارد» چه نگفته‌ایم؟ «قوزکرده» از این بابت اطلاع بیشتری به‌ما نمی‌دهد جز اینکه خواننده را (به دنبال نویسنده) به‌روح مفروض دهکده منتقل می‌کند. اگر من خواننده معنای «قوزکرده» را بپذیرم دیگر تماشاگر محض نیستم، بلکه خودم، دست‌کم در اثنای این جمله، دهکده می‌شوم و ته دره به‌صورت حفره‌ای درمی‌آید 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 به‌صورت دهکده درآید ناچار در موقعیت دهکده شریک می‌شود و بنابراین آن‌را بهتر می‌شناسد. همچنین است کوهستان: مثلاً اگر به جای اینکه زاویهٔ دید خود را نسبت به‌ارتفاع کوه اندازه بگیرم صفت «باشکوه» را به‌آن نسبت دهم آن‌را بهتر می‌شناسانم. . . این سخن البته گاهی درست است اما همیشه، به‌اصطلاح، 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 پیش می‌برد.

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 آن‌را در اختیار نمی‌داشتند چه‌بسا اصلاً از موقعیت دهکده سخن نمی‌گفتند و اگر منظرهٔ اخلاقی «شکوه» کوه را نمی‌دیدند بلندی آن‌را نیز در نظر نمی‌گرفتند.

اما چنین منظره‌ای برای آنها هرگز امری «بیرونی» نیست، بلکه همواره عبارت از هدیه‌ای است که به‌انسان عطا می‌شود: اشیای پیرامون او همان پریان قصه‌ها هستند که هر کدام برای کودک یکی از منشهای اخلاقی آینده‌اش را به‌ارمغان می‌آورد. آنچه این نویسندگان می‌خواهند این است که کوه احساس شکوه را به‌من القا کند. سپس این احساس در من رشد می‌یابد و، به‌تبع آن، احساسهای دیگری از قبیل جلال و جلوه و پهلوانی و بزرگواری و غرور در من زنده می‌شود و من نیز به‌نوبهٔ خود آنها را به‌اشیای 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 به‌همین صورت درمی‌آیند و من در این مبادله‌های پی در پی و رو به‌فزونی، دیگر نخواهم توانست اصل و علت هیچ چیز 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، به‌حکم عادت، دورتر می‌روم. همینکه 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 به‌دست نمی‌دهند، اما جهان اشیا چنان به‌ذهنیت من آغشته می‌شود که از آن‌پس هر نوع احساس و منشی را می‌توانم به‌آن نسبت دهم. آن‌گاه فراموش خواهم کرد که منم، و فقط منم، که احساس اندوه یا تنهایی می‌کنم. بزودی این عناصر عاطفی را به‌صورت «واقعیت عمیق» جهان مادی و حتی تنها واقعیت درخور اعتنا خواهم دید.

مسئله این نیست که اشیای جهان را مایهٔ توصیف شعور آدمی قرار می‌دهیم، چنانکه برای ساختن کلبه‌ای پاره‌های تخته را به‌کار می‌بریم، نتیجه‌ای که به‌دست می‌آید بسیار بیشتر از این است. هرگاه اندوه خودم را با اندوهی که به‌منظره نسبت می‌دهم یکسان بگیرم و رابطهٔ میان این دو را امری سطحی و ظاهری ندانم ناچار برای زندگی کنونی خودم تقدیری قایل می‌شوم، زیرا در واقع چنین استدلال می‌کنم: این منظره پیش از من وجود داشته است؛ حال اگر منظره اندوهگین باشد ناچار پیش از من اندوهگین بوده است؛ چون این هماهنگی 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 چگونه با واژگان مجازی پیوند می‌یابد. این طبیعت ازلی و تغییرناپذیر که مشترک میان همهٔ افراد بشری است برای وجود داشتن نیاز به‌خدا ندارد. همین‌قدر کافی است که بدانم قلهٔ مون‌بلان در سلسله‌جبال آلپ از دوران سوم زمین‌شناسی همراه با همهٔ تصوراتی که از بزرگی و پاکی دارم منتظرم بوده است!

وانگهی این طبیعت فقط به‌انسان منحصر نمی‌شود، زیرا پیوند میان ذهن انسان و اشیای جهان است. به‌عبارت دیگر از ما می‌خواهند که به‌ذات مشترک سراسر «آفرینش» ایمان بیاوریم. پس من و جهان روح یگانه و راز یگانه‌ای داریم.

بنابراین اعتقاد به‌اصالت طبیعت سرآغاز هر نوع اعتقاد به‌اصالت بشر است. تصادفی نیست که اول‌بار، طبیعت ــ یعنی مواد معدنی و نباتی و حیوانی ــ گرفتار واژگان مجازی ــ یعنی معانی آدمی‌وار ــ شد. این طبیعت، این کوه و دریا و جنگل و بیابان و دره، هم سرمشق ما و هم

دل ماست. در عین حال هم در درون ما و هم در برابر ماست. هم قدیم است و هم واجب‌الوجود. هستی و سرنوشت و رستگاری ما به‌دست اوست.

اگر رمان نو این «طبیعت» و واژگانی را که ادامه‌دهندهٔ اسطورهٔ آن است نفی می‌کند، به‌خلاف آنچه ادعا کرده‌اند به‌معنای 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 به‌دقت بنگریم می‌بینیم که گناه فقط از مشابهتهای آدمی‌وار (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 به‌ما تحمیل می‌کنند بی‌آنکه ظاهراً پای انسان به‌میان کشیده شود.

چند مثال می‌آورم. هنگامی که در آسمان شکل اسب می‌بینیم ظاهراً وصف ساده‌ای به‌کار می‌بریم که نتایج دیگری دربر ندارد. اما هنگامی که از شکل اسب به «تاخت‌وتاز» ابر یا به «یال‌افشان» 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، قدرت، خشونت و جز اینها دریابد. تصور این طبیعت ما را ناگزیر به‌تصور طبیعتی مشترک میان همهٔ اشیا و امور، یعنی طبیعتی برتر می‌رساند.

درون‌نگری همیشه از حد خود تجاوز می‌کند و گام به‌گام پیش می‌رود: از کمان به‌اسب، از اسب به‌موج ــ و از دریا به‌عشق می‌رسد. طبیعت مشترک در حقیقت پاسخ همیشگی ماست به‌تنها پرسشی که تمدن یونانی ــ مسیحی ما مطرح کرده است[1]: 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 به‌همه چیز می‌دهم: انسان.

اما جواب این نیست.

سؤالهایی هست و جوابهایی. انسان فقط، از دیدگاه خودش، تنها شاهد است.

انسان به‌جهان نگاه می‌کند و جهان به‌نگاه 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 دست‌کم 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 به‌کار بگیرد: ابزار، به‌منزلهٔ ابزار، تماماً صورت و ماده است و البته مصرفی دارد.

انسان چکشی (یا سنگی) برمی‌دارد و روی میله‌ای که می‌خواهد در زمین فرو کند می‌کوبد. به‌هنگام 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 به‌کار نمی‌رود شیئی از اشیای جهان می‌شود؛ یعنی جز کاربردش معنای دیگری ندارد.

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

زیرا چون اتحاد را نپذیرد تراژدی را هم نمی‌پذیرد.

تراژدی را، از این دیدگاه، می‌توان چنین تعریف کرد: کوشش برای تملک فاصلهٔ موجود میان انسان و اشیا، به‌منزلهٔ 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 به‌مقصود است ولی هرگز به‌مقصود دست نمی‌یابد و کارآیی آن همیشه نسبت مستقیم با عدم دسترسی به‌آن دارد. این در واقع واروی شگرد است، دام است ــ و جعل است.

انحرافی راکه در آن هست آشکارا می‌توان دید: به‌جای اینکه جستجوی خیر باشد تجلیل از شر می‌شود. عوارض زندگی ما بدبختی، شکست، تنهایی، گناهکاری، دیوانگی است و باید همینها را وثیقهٔ رستگاری قرار داد. پس کافی نیست که وجودشان را بپذیریم، بلکه باید به‌استقبال 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محض نمونه، نحوهٔ عمل «تنهایی» را مثال می‌آوریم. من صدا می‌زنم. کسی جوابم را نمی‌دهد. به‌جای اینکه نتیجه بگیرم که کسی نیست ــ و این دست‌کم گزارش ساده‌ای از واقعیت بیرونی، مبتنی بر زمان و مکان معین است ــ بر آن می‌شوم تا به‌شیوه‌ای عمل کنم که گویی کسی هست ولی، به‌دلیلی 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 ــ که بی‌درنگ مرا به‌روح خودم بازگشت می‌دهد. فاصلهٔ میان ندای من و مخاطب گنگ (و شاید کر) به‌صورت «دلهره» درمی‌آید، امید و نومیدی من می‌شود و معنایی به‌زندگیم می‌بخشد. از این‌پس دیگر هیچ چیز برایم مهم نیست مگر همین خلاء جعلی و مسایلی که برایم پیش می‌آورد. آیا باز هم باید صدا کنم؟ آیا باید بلندتر صدا کنم؟ آیا باید سخنهای دیگری به‌زبان بیاورم؟ به‌تلاش 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 بسوی خاموشی سر دهم. بزودی صدایی که بازپس می‌آید در گوشم می‌پیچد. گویی افسون می‌شوم و باز هم صدا می‌کنم و باز

هم. . . سرانجام تنهاییم که به‌اوج خود رسیده است در شعور باخودبیگانه‌ام به‌صورت 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 و همهٔ جهان و همهٔ مردم جهان می‌شود: این همان طبیعت بشری است، تنهایی همیشگی است.

هر جاکه فاصله و جدایی و دوگانگی باشد امکان این هم هست که آن‌را به‌صورت رنج حس کنم و سپس این رنج را به‌صورت جبری متعالی درآورم. این شبه‌رنج که راهی بسوی 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.

اینجاست که شیوهٔ انحرافی اصالت بشر عصر جدید ما را می‌فریبد. چون کوشش برای تصاحب اشیا متوجه خود اشیا نمی‌شود در بادی‌نظر ممکن است گمان رود که دست‌کم 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 این‌روست که تراژدی هرگز فاصله‌ها را برنمی‌دارد، 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 به‌دونیم می‌شود، از ما و از خود فاصله می‌گیرد و در درون هماهنگترین اشیا و امور جهان، نوعی فاصلهٔ مرموز به‌وجود می‌آید. اما این فاصله‌ای است درونی، فاصله‌ای است دروغین و در حقیقت راهی است انحرافی برای رسیدن به‌آشتی دوباره با جهان.

اکنون این بیماری به‌همه‌جا سرایت کرده است. اما به‌نظر می‌آید که زمینهٔ رشد آن بویژه در ادبیات داستانی باشد. از داستانهای عاشقانه گرفته تا داستانهای پلیسی، از جنایتکاران زجرکشیده و روسپیان پاک‌سرشت گرفته تا درستکارانی که وجدانشان آنها را به‌نادرستی 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. به‌عبارت دیگر، هر چه داستان تناقض بیشتری داشته باشد حقیقت بیشتری را بازگو می‌کند.

این تراژدی را که تمدن ذهنی غرب به‌ما تحمیل کرده است آسان نمی‌توان کنار گذاشت. حتی باید گفت که رد طبیعت بشری و رد تقدیر در وهلهٔ اوّل ما را به‌تراژدی می‌رساند. هیچ اثر مهمی در ادبیات معاصر نیست که در جستجوی آزادی انسان نباشد و در عین حال به‌دام تراژدی، یعنی ترک آزادی، نیفتد. این تبانی پنهان را، زیر نام «پوچی»، در یکی 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 را 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 به‌هیچ‌وجه معصومانه نیست، زیرا پوچی دائماً موجب سرخوردگی و عقب‌نشینی و عصیان می‌شود. گزافه نیست که بگوییم آنچه این مرد را به‌جنایت می‌کشاند همان اشیای جهان است: آفتاب، دریا، ماسهٔ براق، چاقوی درخشنده، چشمهٔ میان صخره‌ها، تپانچه. . . چنانکه پیداست، در میان این اشیا، نقش اصلی با طبیعت است.

بنابراین کتاب با زبان «شسته» و «پیراسته» ای که صفحه‌های نخست امید آن‌را می‌داد نوشته نشده است. زیرا فقط اشیایی که قبلاً از محتوای آشکار انسانی لبریز شده بودند خنثی می‌شوند و این کار بنا به‌دلایل اخلاقی صورت می‌گیرد (مانند تابوت مادر پیر که نویسنده شکل بیرونی و فرورفتگی میخهای آن‌را شرح می‌دهد). اما در کنار اینها، هر چه داستان به‌لحظهٔ جنایت نزدیک می‌شود، استعاره‌های کهن، حاکی از حضور همیشگی انسان، فزونی می‌گیرند: دشت تا «حلقوم» پر از آفتاب است، شامگاه «مانند یک لحظه آشتی و وقفهٔ غم‌انگیز» است، آسفالت کنده‌شدهٔ جاده «گوشت درخشان» قیر را آشکار می‌کند، زمین «رنگ خون» می‌گیرد، آفتاب «باران کورکننده» 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 «خواب‌آلود» 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 به‌میان 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 به‌تراژدی است. این گزارش ساده‌ای از جدایی میان انسان و اشیا نیست، بلکه یک دعوای عاشقانه است که به‌جنایتی از روی عشق و حسد می‌انجامد. جهان متهم به‌تبانی 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 به‌نفس 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 می‌کند و به‌شیوهٔ 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 به‌نفس را دور نمی‌افکند، بلکه آنها را با امساک و ظرافت به‌کار می‌برد تا وزن بیشتری به‌آنها بدهد.

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

یک پرسش باقی می‌ماند: آیا می‌توان 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 نا آرام است. من می‌گویم که این بدبختی، مانند هر بدبختی و هر چیز دیگری در این جهان، وابسته به‌زمان 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 به‌نوعی قمار یا شرط‌بندی می‌زنم. اونامونو، نویسنده و فیلسوف اسپانیایی، در کتاب «احساس مصیبت‌بار زندگی» می‌گوید: «انسان حیوانی بیمار است.» شرط‌بندی من این است که بیندیشم می‌توان انسان را شفا داد و، در این صورت، درست نیست که او را در بیماریش محبوس کنم. من در این شرط‌بندی چیزی نخواهم باخت. دست‌کم می‌توان گفت که این تنها کار عاقلانه است.

گفتم که هیچ شاهدی در اختیار ندارم. با این‌همه آسان می‌توان دید که جهان را منظماً به‌صورت تراژدی درآوردن 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 اینکه بیشتر بکاوم و پیشتر بروم.

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

۱) اشاره به‌افسانهٔ ابوالهول در اساطیر یونانی: ابوالهول غولی است که راه بر مسافران می‌بندد و از آنها معمایی می‌پرسد: آن کدام جانور است که صبح چهار پا و ظهر دو پا و عصر سه پا دارد؟ جواب: آن انسان است که در کودکی با چهار دست و پا و در جوانی با دو پا و در پیری با عصا راه می‌رود. ــ م.