فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹۳

پژوهشی بر چگونگی زایش معنا از خلال ساختار روایی در «بیگانه» اثر آلبرکامو

دکتر علی عباسی (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی، تهران)
Ali_abasi2001@yahoo.com

چکیده

هدف از این مقاله چگونگی تولید و زایش معنا در *بیگانه*، اثر آلبرکاموست. با بررسی ساختار و نظام روایی این روایت تلاش می‌شود که از سطح متن عبور کرده تا به لایه‌های عمیق متن رسید تا بتوان علاوه بر ساختارهای سطحی معنادار، ساختارهایی را که در عمق متن واقع شده‌اند پیدا کرد؛ زیرا این ساختارهای درونی و عمیق، هم دارای دلالت معنایی هستند و هم در حال تولید کردن معنا. بین اندیشه گفته پرداز و ساختار روایی این روایت، رابطه‌ای مستقیم برقرار است؛ بدین معنا که اندیشهٔ گفته پرداز ساختار روایی این روایت را تعیین کرده است. مرگ در فلسفهٔ پوچی کامو دارای اهمیت بسیار زیادی است و اساساً حس پوچی زمانی رخ می‌دهد که انسان فاصله‌ای را بین خود و خود (از خود بیگانگی)، بین خود و دیگران (بیگانه در میان دیگران) و بین خود و جهان حس می‌کند. بر این اساس، فاصله و جدایی علت این حس پوچی است و بدترین نوع فاصله مرگ است؛ ازاین‌رو می‌خواهیم بدانیم که چرا ابتدا، میانه و انتهای روایت بیگانه با کنش مرگ آغاز، ادامه و پایان می‌یابد؟ می‌خواهیم بدانیم چرا صحنهٔ مرگ مادر که مربوط به وضعیت ابتدایی پیرنگِ روایت است با مرگِ نیرویِ تخریب کننده، یعنی مرگ عرب، متفاوت است؟ از طرفی دیگر، چرا مرگ مادر در ابتدای روایت، مرگی است تکراری و روزمره، در حالی‌که مرگ میانه و انتهای روایت، آگاه کننده و رها کننده است؟

کلیدواژه‌ها: زاویهٔ دید، کانون‌شدگی، گفته پردازی، وضعیت میانی، وضعیت انتهایی، بیگانه، کامو.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۱/۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۲۰

مقدمه

هدف از این مقاله چگونگی تولید و زایش معنا در *بیگانه* اثر آلبرکاموست. با بررسی ساختار و نظام روایی این روایت تلاش می‌شود که از سطح متن عبور کرده تا به لایه‌های عمیق متن رسید تا بتوان علاوه بر ساختارهای سطحی معنادار، ساختارهایی را که در عمق متن واقع شده‌اند، پیدا کرد؛ زیرا این ساختارهای درونی و عمیق هم دارای دلالت معنایی هستند و هم در حال تولید کردن معنا. در واقع، به «ظاهر شدن معنا» یی که از میان شکل‌های زبانی دریافت شده است علاقه‌مند هستیم. به بیان دقیق‌تر و عینی‌تر، به «ظاهر شدن معنا» از میان گفتمان‌هایی که معنی را ظاهر می‌کنند و آن را انتقال می‌دهند و همکاری مبهمی را فراهم می‌کنند. «یعنی اینکه هر نشانه در تعامل، چالش، تبانی، پذیرش، طرد، تناقض، تقابل، همگرایی، واگرایی، همسویی، دگرسویی، همگونگی و دگرگونگی با نشانه‌های دیگر، حرکتی فرایندی را رقم می زند که این حرکت خود راهی است به سوی تولید معنا.» (شعیری، ۱۳۸۵، ص ۱). در حقیقت، تلاش داریم به صورت روش‌مند ابعاد کلام را مورد مطالعه قرار دهیم. یکی از ابعاد کلام «پیرنگ» روایت و همچنین رابطهٔ سطوح روایی است. برای اینکه چگونگی تولید معنا را در این روایت داشته باشیم، باید ابتدا این سطوح گوناگون را پیدا کنیم تا آنگاه رابطهٔ آن‌ها را با یکدیگر بیابیم و معنای تولید شده را دریابیم.

در واقع، در هنگام خوانش این روایت، آن چیزی که برای نگارنده مقاله دارای اهمیت است، ساختار این روایت است. به همین خاطر تلاش داریم که ساختارهای معنا دار را به روشنی نشان دهیم و آنگاه شرایط تولید معنا را ارائه دهیم. در اینجا برخلاف انتظار مشاهده می‌کنیم که بحث در مورد نشانه نیست، بلکه موضوع مهم ارتباطات ساختاری پنهانی است که معنا را تولید کرده است. با کمک گرفتن از رویکرد نشانه–معناشناسی در جستجوی روابط ساختاری هستیم که تولید معنا می‌کنند.

وانگهی، زمانی که با یک متن ادبی رو به رو می‌شویم، آنچه دارای اهمیت است، این نیست که این متن قطعاً چه معنایی دارد، بلکه به عنوان خواننده متن به دنبال سازو کار معینی، به دنبال مکانیسم تولید معنا در این متن، هستیم؛ یعنی این که می‌خواهیم نشان دهیم که چگونه این متن کار می‌کند،

چگونه این متن با مخاطبش ارتباط برقرار می‌کند، چگونه این متن سعی می‌کند به نشانه‌هایی که درونش است مدلول ببخشد. این نشانه‌ها چطور کنار هم قرار گرفته‌اند؟

تلاش بر این است تا «از نشانه‌های منفرد، کلان نشانه‌ها، خرد نشانه‌ها و یا مجموعه‌ای از نشانه‌ها عبور کنیم تا بتوانیم به ورای نشانه‌ها، یعنی آنجایی‌که نشانه‌ها با یکدیگر تعامل برقرار می‌کنند، برسیم.» (همان‌جا) تا بتوانیم به خوانشی گفتمانی دست یابیم. بدین منظور، تلاش می‌کنیم، ابتدا، این روایت را به عناصر سازندهٔ آن تقلیل دهیم تا چگونگی تولید معنا و نیز چگونگی ظاهر شدن معنا را دریابیم. آنگاه، می‌خواهیم بدانیم که چرا ابتدا، میانه و انتهای روایت بیگانه با کنش مرگ آغاز، ادامه و پایان می‌یابد؟ می‌خواهیم بدانیم چرا صحنهٔ مرگ مادر که مربوط به وضعیت ابتدایی پیرنگ روایت است با مرگِ نیروی تخریب کننده، یعنی مرگ عرب و مرگ انتهای روایت، یعنی مرگ مورسو متفاوت است؟ (**فرض:** مرگ یک بار همچون تکرار کنش‌های عادی و روزه مره در نظر گرفته شده است و یک بار همچون آگاه شدن و در آخر همچون رهاشدگی و آزاد شدن به نظر می‌رسد).

بحث

خلاصه داستان

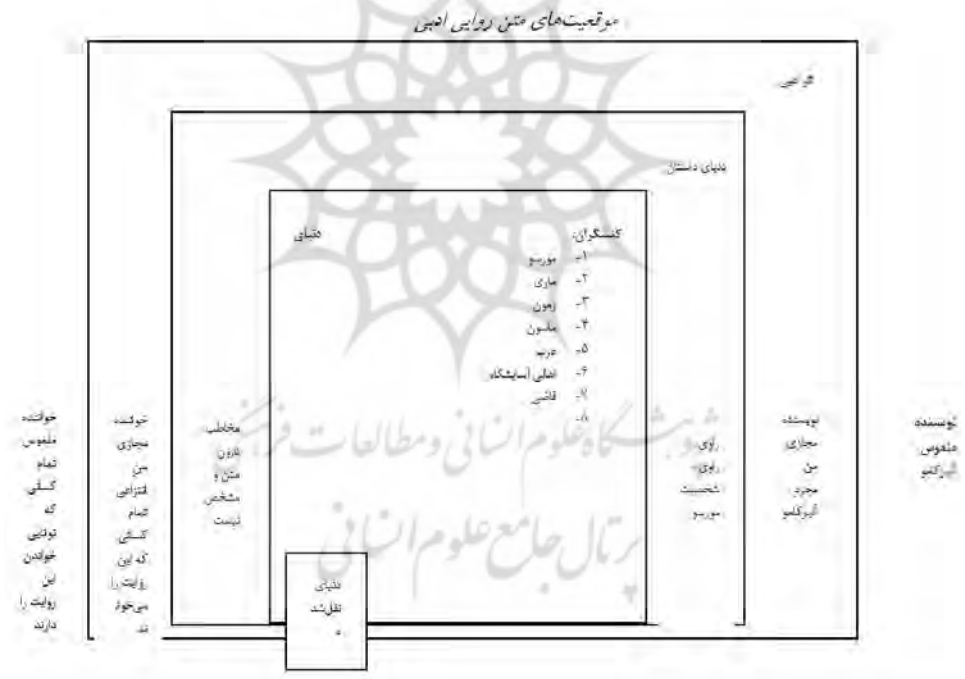
مورسو تلگرافی را از نوانخانه دریافت می‌کند که در آن خبر مرگ مادرش را اعلام کرده‌اند. مجبور می‌شود به خاکسپاری برود. با بازگشت از خاکسپاری، زندگی عادی خود را آغاز می‌کند. به کنار دریا در نزدیکی شهرش می‌رود. در آب ماری کاردونا دوست سابقش را می‌بیند. ماری بعدها از او تقاضای ازدواج می‌کند. مورسو جواب قانع‌کننده‌ای به او نمی‌دهد. روزی مورسو و ماری و رمون (همسایه مورسو) برای صرف ناهار به منزل یکی از دوستان رمون می‌روند. بعد از صرف ناهار،بین گروه دوستان (رمون، مورسو و ...) و گروه دشمنان (برادر معشوقه رمون و دوستانش) نزاع صورت می‌گیرد. رمون زخمی می‌شود و به کلبه بازمی‌گردد. مورسو با رساندن رمون تنها در زیر نور شدید آفتاب در ساحل حرکت می‌کند. ناگهان به رقیب رمون (عرب) برمی‌خورد. عرب چاقوی خود را بیرون می‌کشد و مورسو اسلحه‌ای را که رمون به او داده بود در مقابل عرب قرار می‌دهد. مورسو تیراندازی می‌کند و عرب را می‌کشد. به خاطر این قتل او را به زندان می‌برند. بعد از گرفتن وکیل برای او، مورسو را به مجازات مرگ محکوم می‌کنند.

تحلیل

بیگانه **آلبرکامو، روایتی از نوع دنیای داستان همسان است** (ژنت،۱۹۷۲، ص۲۵٦). راوی این روایت یکی از شخصیت‌های داستان است. راوی، با جدایی از زمان و مکانِ عمل روایت، به زمان و مکان کنش گران وارد می‌شود و کنش آن‌ها را در زمان عمل روایت روایت می‌کند. در این صورت انفصال و گسستی بین او که در زمانِ عملِ روایت است و کنش گران که در زمان و مکان دیگری قرار دارند، حاصل می‌شود. راوی با این گسست زمانی و مکانی حوادثی را که در گذشته (گذشته نسبت به راوی) رخ‌داده است، روایت می‌کند.

در زیر موقعیت‌های متن روایی این روایت را مشاهده می‌کنیم:

موقعیت‌های متن روایی ادبی



همان‌طور که در الگوی بالا مشاهده می‌شود، کسی که عمل روایت را انجام می‌دهد، کامو نیست بلکه مورسو است که خود روزی کنش گر بوده است. او کنش‌ها را بعد از حادثه روایت می‌کند. به همین دلیل تمام افعال استفاده‌شده در این روایت به زمان حال ساده است. زمان حال ساده بیانگر این

واقعیت است که اثر آن کنش‌ها دیگر با راوی–مورسو نیست. او اکنون، یعنی زمان روایت، در مکانی قرار دارد که می‌تواند تمام کنش‌های خود را ببیند و آن‌ها تفسیر کند. این راوی–کنش گر همان کنش گر سابق نیست، زیرا مورسوی کنش گر آگاه از حس پوچی جهان نبوده است، ولی الآن، یعنی زمان عمل روایت آگاه است. شاید یکی از دلایلی که این‌گونهٔ روایتی برای روایت کردن این داستان انتخاب‌شده است همین موضوع باشد: تفاوت مورسو–کنش گر و مورسو–راوی.

مورسو–راوی کنش‌های اتفاق افتاده را روی یک بستر خطی و تقویمی روایت می‌کند. علت انتخاب پیرنگ تقویمی به این علت است که به واقعیت نزدیک‌تر است. از آنجایی که سبک نوشتار کامو کلاسیک و واقع‌گراست می‌تواند قابل توجیه باشد. الهام گرفته از نظام کلاسیک، پیرنگ این روایت از سه وضعیت «وضعیت ابتدایی»، «میانی» و «انتهایی» (Yves Reuter، 1991، 46 ., Alain Riffaud، 2002، 65) **تشکیل‌شده** است. این سه مرحله تشکیل یک نحو روایی را می‌دهد که معنا از رابطه‌ای که بین این سه وضعیت برقرار می‌شود حاصل می‌گردد. الگوی زیر پیرنگ روایت بیگانه را به طور کامل نشان می‌دهد:

برخلاف بسیاری از نقادان که ادعا می‌کنند روایت *بیگانه* با مرگ مادر آغاز می‌شود (یعنی همان صفحهٔ اول روایت آغاز روایت هم هست)، بر این باوریم که، از **بُعد فنی، آغاز روایت مربوط به صحنهٔ مرگ عرب است** که در انتهای قسمت اول و در بخش پنجم رخ می‌دهد. واقعیت این است که مرگ مادر مربوط به وضعیت اولیهٔ روایت است و ارتباطی با نیروی تخریب‌کننده روایت ندارد. همان‌طور که مورسو به محل کار می‌رود و به رستوران می‌رود و با دوستانش صحبت می‌کند، مرگ مادر هم حادثه‌ای است مثل تمام حوادث دیگر که در زندگی روزمره اتفاق می‌افتد. به همین دلیل است که بعد از خاک‌سپاری مادر، مورسو دوباره زندگی عادی و تکراری خود را آغاز می‌کند. اما برعکس، زمانی که مورسو عرب را به قتل می‌رساند، برای اولین بار در زندگیش آگاه می‌شود که «**به در بدبختی**» کوبیده است. او آگاه می‌شود که فرقی بین زندگی گذشته و بعدش وجود خواهد داشت. درهرحال،همه چیز فراهم‌شده است تا سرنوشت او روشن شود **تا «بفهمد» و «آگاه» شود: آگاه از حس پوچی نسبت به دنیا**. و درست این آگاه شدن برابر است با نیروی تخریب کنندهٔ روایت. پس روایت از این جا آغاز می‌شود، زیرا مورسو از وضعیتی به وضعیت دیگر وارد می‌شود.

«**اندیشیدم** که فقط لازم است نیم چرخی بزنم و موضوع تمام می‌شود. ولی تمام یک ساحل مرتعش از آفتاب به پشتم فشرده می‌شد. چند قدم به‌طرف چشمه برداشتم. عربه جنب نخورد. [...] اما یک قدم، فقط یک قدم، به جلو برداشتم و این دفعه، عربه بدون آنکه بلند شود چاقویش را کشید و تو آفتاب مقابلم گرفت. نور از روی فولاد جست و به تیغهٔ درازِ فروزانی می‌مانست که به پیشانیم می‌خورد. [...] تمام وجودم منقبض شد و دستم را روی تپانچه فشردم. ماشه واداد، برآمدگی صیقل خوردهٔ دسته را لمس کردم و همان‌جا بود، در بانگ خشک و کر کننده، که **همه چیز شروع** شد. عرق و آفتاب را تکان دادم. **پی بردم** که تعادل روز را، خاموشی استثنایی ساحلی را که در آن شادبودم، به هم زده‌ام. آنگاه باز چهار بار به تنی بی جنبش تیر انداختم و گلوله‌ها فرومی‌رفت بدون آنکه پیدا باشد. و این مانند چهار کوبهٔ کوتاه بود **که من بر در بدبختی زدم**.» (کامو، ۱۳۷۱، صص ۹۱-۹۲).

تمام قسمت دوم *بیگانه* به غیر از زمانی که مورسو حکم اعدامش را دریافت می‌کند، تماماً به وضعیت میانی مربوط می‌شود. زمانی که حکم اعدام مورسو صادر می‌شود، خواننده با نیروی سامانه دهنده روایت مواجه می‌شود. وضعیت انتهائی به گونه‌ای طراحی‌شده است که خواننده به شکل روشن نمی‌داند که بالاخره آیا مورسو اعدام شد یا نه. به‌نوعی می‌توان گفت که روایت به شکل باز تمام می‌شود. البته اگر بخواهیم، خیلی قطعی صحبت کنیم، تمام نشانه‌های زبانی روایت بیان کنندهٔ این واقعیت‌اند که مورسو در حال رفتن به دنیای دیگر است. نگاه کنید به صحنهٔ زیر:

او که گذاشت رفت، دوباره آرام شدم. از رمق رفته بودم و رو تختخوابم افتادم. به گمانم خواب رفتم چون بیدار که شدم ستاره‌ها روی چهره‌ام می‌درخشیدند. سروصدای بیرون شهر تا به من می‌رسید، بوهای شب و زمین و نمک شقیقه‌هایم را خنک می‌کرد. آرامش شگفت‌انگیز این تابستان خواب ربوده، همچون خیزابی به درونم می‌ریخت. در آن دم، و در مرز پایانی شب، سوت‌ها جیغ کشیدند [پریان دریایی مرا فراخواندن]. **آن‌ها عزیمت به** دنیایی را اعلام می‌کردند که اکنون تا ابد به حالم فرقی نمی‌کرد. نخستین بار پس از دیرگاهی به مامان **اندیشیدم. به نظرم می‌فهمیدم** چرا او در پایان زندگی «نامزد» گرفته بود، چرا به بازی از نو شروع کردن پرداخته بود. (همان،صص ۱۵٤-۱۵۵)

مورسو با نزدیک شدن به زمان اعدامش و در نتیجه نزدیک شدن به مرگ، آگاه می‌شود و این آگاهی با تغییری که از لحاظ روانی در درون او رخ‌داده، همراه است. با مقایسه ابتدا و انتهای روایت، خواننده می‌تواند آیت تغییر و **تحول بزرگ** را در درون مورسو تشخیص دهد.

این تغییر نه فقط در روان مورسو بلکه در ساختار روایت هم رخ‌داده است؛ به نوعی که می‌توان رابطهٔ مستقیم بین اندیشه و ساختار این روایت را به‌خوبی مشاهده نمود. در زیر می‌توان این تغییر را در ساختار روایت دید:

۱- تغییر بین قسمت اول روایت و دوم آن؛

۲- تغییر در زاویه دید و نگاه به جهان مورسو؛

۳- تغییر رابطه مورسو با مادر؛

٤- تغییر رابطه مورسو با دیگران؛

٥- تغییر رابطه مورسو با جهان.

۱- تغییر و تحول اساسی بین قسمت اول روایت و دوم آن. با تقسیم کردن روایت به دو قسمت بزرگ و با مقایسه آن‌ها، می‌توان به راحتی این تحول را در درون مورسو دید. قسمت اول روایت اختصاص دارد به روایتِ زندگی مورسو قبل از آگاهی به حسِ پوچی نسبت به دنیا، و قسمت دوم، روایتِ آگاه شدن مورسو در زندان است. بعد از قتل عرب، بعدازاین قتل، مورسو را به زندان می‌برند. در زندان، با نگاهی به گذشتهٔ خود، آرام آرام تغییری در خود حس می‌کند. آن آرامشی را که در صحنهٔ قتل عرب به دنبال او بود در زندان و در پیوند با طبیعت پیدا می‌کند. بعد از درگیری شدید با کشیش در اواخر روایت،مورسو در دنیایی بسیار آرام و صلح‌آمیز قدم می‌گذارد. بین او و دنیای بیرون از زندان تمام درها و دیوارها از بین رفته است. اتحادی بین او و دنیای بیرون به کمک حس‌های بویایی، شنوایی و ... صورت می‌گیرد. او این بار قلب خود را به روی بی تفاوتی مهرآمیز دنیا می‌گشاید. در واقع، تمام روایت، نوعی «حرکت» و «شدن» را نشان می‌دهد. تمام روایت حرکتی است از «ندانستن» آغازین مورسو به‌طرف «دانستن» پایانی.

«نخستین بار پس از دیرگاهی به مامان اندیشیدم. به نظرم **می‌فهمیدم** چرا او در پایان زندگی "نامزد" گرفته بود، چرا به بازی از نو شروع کردن پرداخته بود.» (همان، ص١٥٤)

مسیر حرکت روایی در روایت

ندانستن	←	دانستن

۲- تغییر در زاویه دید و نگاه به جهان مورسو. *بیگانه* روایتی از نوع دنیای داستانی همسان است. این روایت الهام گرفته از فنون داستانی امریکایی است: رمان رفتارگرا (behavioriste). در رمان رفتارگرا، راوی همانند لنزِ دوربین فیلم‌برداری تنها به ضبط بی‌طرفانهٔ هر آنچه که در اطرافش هست یا اتفاق می‌افتد، می‌پردازد. در این مورد سارتر در مورد رمان‌های همینگوی می‌گوید که «ما قهرمانان را جز از ورای حرکات، گفتارها و داوری‌های مبهمی که نسبت به

یکدیگر دارند نمی‌شناسیم». (به نقل از: LINTVELT، 1989، 85) و فیتچ (Fitch) یکی از نقادان مهم آثار آلبرکامو بر این باور است که در پنج فصل اول کتاب *بیگانه* «همه چیز چنان می‌گذرد که گویی راوی خود را محدود به توصیف آنچه که حواس پنج‌گانه‌اش ادراک می‌کند، کرده است: اشیای توصیف‌شده فقط آنجا هستند و این همهٔ آن چیزی است که ماهیت آن‌ها را تشکیل می‌دهد» (*همان*، ص ۸۵). خواننده از مورسو شناختی ندارد جز آنچه که از ظاهر، یعنی دنیای بیرون او را دریافت کرده است: «وی [مورسو] به مجموعه‌ای از اعمال و گفتارهای خویش خلاصه‌شده؛ گفتارهایی که روی سخنش با دیگر کنش‌گران است و کلماتی که دنیای داستانی او را می‌سازند. هرگونه شناختی [هر چند جزئی] از دنیای درونی او لحظه‌ای است». (*همان*، ص ۸۵) در *بیگانه* «به نظر می‌رسد راوی هیچ‌گونه انتخابی ندارد. او درست مانند چشمان یک دوربین فیلم‌برداریِ اتوماتیک و خودکار، هیچ نکته‌ای را فراموش نکرده و از نشان دادن جزئیات ـ هر چند کوچک و بی‌اهمیت ـ فروگذاری نمی‌کند. بنابراین نمی‌توان گفت که راوی [صرفاً] مشاهده می‌کند، بلکه [ترجیحاً] باید گفت که او *ضبط* و *فیلم‌برداری* می‌کند»(*همان*، ص ۸۵). با این حال این عینیت‌گرایی عمدتاً ظاهری است. توصیف" رفتارگرایانه" اگر از نظر خلق و خوی مورسو تفسیر شود، در این صورت به‌گونه‌ای دیگر رخ می‌نماید. یادآوری اینکه، لحظهٔ روایت در آخر رمان واقع می‌شود. روایت پسین (narration ultérieure) بین مورسو-راوی و مورسو-کنش‌گر، یک فاصله زمانی ایجاد می‌کند که این فاصله زمانی بالطبع خود را در قالب فاصله روانی بین آن دو نیز نشان می‌دهد. مورسو تحت تأثیر رویارویی‌هایی که با مرگ مادر و متعاقباً با قتل مرد عرب داشته به چنان ادراک و آگاهی از پوچی می‌رسد که شخصیت وی را به کلی دگرگون می‌کند. وی پس‌ازآنکه در برابر کشیش طغیان می‌کند و پوچ بودن هستی را می‌پذیرد، به آرامش دست می‌یابد و چنین است که در لحظه اجرای حکم قریب‌الوقوع خود حس می‌کند که: «آرامش بی‌نظیر این تابستان رخوت‌انگیز چون مدّی به درونم راه می‌یافت. در این لحظه و در آستانه شب، سوت‌های کشتی به صدا در

آمدند. آن‌ها از عزیمت از *دنیایی که دیگر اکنون، برای همیشه، برایم بی‌معناست خبر می‌دهند».* (همان، صص ۱۵٤–۱۵۵) ازآنجاکه مورسو در چنین وضعیت روحی خاص است که زندگی گذشتهٔ خود را در قالب نوعی تک گفتار واپس‌گرا بازگو می‌کند، ثبت و ضبط عینیِ دنیای اطرافش (که در پنج فصل اول داستان به چشم می‌خورد)، خود به خود بر اساس این جداشگی روانی بین مورسو–راوی که اکنون با مورسو–کنش‌گر و همچنین با دنیای پیرامون بیگانه گشته، توجیه می‌شود. بنابراین در این داستان به‌هیچ‌عنوان سخن از روایت خنثی، بیطرفانه و عینی ـ آنگونه که در مورد دوربین فیلم‌برداری مشاهده می‌شود ـ نیست؛ بلکه سخن از گونه روایتیِ متن گرایی است که پرسپکتیو روایتی آن را ذهنیت ویژه مورسو–راوی تشکیل می‌دهد.

این مفارقت روانی تأثیر دوگانه‌ای روی خواننده دارد. ازیک‌طرف مسئله پوچی را برجسته‌نمایی می‌کند؛ چراکه «در این دنیای بیگانه که مورسو در آن جای گرفته، وی می‌بیند، می‌شنود اما هیچ چیز نمی‌فهمد. هیچ چیز نمی‌داند. او دنیای *غریبی* را برایمان به تصویر می‌کشد که بر اساس [مفارقت ذهنی–روانیِ] فردی *بیگانه* شکل‌گرفته شده». (Barrier، 1966، 37). در همین مورد، سارتر می‌گوید: «این تکنیک از لحاظ ادبی، قبلاً تأثیر خود را به اثبات رسانیده: [شاهد این امر] *ساده دل*، *میکرومگاس* یا *گالیور* است، چراکه قرن هجده نیز بیگانگان خاص خود را داشته؛ ''نا متمدنینی نیک سرشت'' که به [بطن] تمدنی نامأنوس کشانیده شدند [و در معرض حوادث آن قرار گرفتند]، پیش از آنکه معنای آن را دریابند. تأثیر این مفارقت و جدایی صرفاً و مشخصاً ایجاد حس پوچی در خواننده نبود» (به نقل از(**LINTVELT، 1989، 86**). از طرفی دیگر، همانند آنچه که در داستان‌های کوتاه قرن هجدهم می‌بینیم، جداسازی [یا ایجاد مفارقت ادراکی یا زمانی] به‌خوبی امکان توصیفات هجوآمیز را فراهم می‌کند، که این مسأله در بخش دوم *بیگانه* عمدتاً متوجه [مقولهٔ] قضاوت و دستگاه عدالتی است.

۳– تغییر رابطه مورسو با مادر. با مقایسه ابتدا و انتهای روایت می‌توان این تغییر را دید. دقیقاً این تغییر رفتار مورسو نسبت به مادرش، تخیل او را از منظومهٔ روزانه تخیلات به منظومهٔ شبانه تخیلات انتقال می‌دهد (جلوتر نشان خواهیم داد).

رابطه مورسو / مادر	
ابتدای روایت	**انتهای روایت**
تلگرافی که مورسو از نوانخانه دریافت می‌کند باعث می‌شود که به مادر فکر کند.با این دورنما به مادر فکر می‌کند: – تقاضای مرخصی از رئیسش. – تهیه لباس عزا. – از رئیسش انتظار تسلیت دارد. – سلست و دوستانش رابطه‌ای تقریباً قراردادی در مورد مرگ مادر در پیش می‌گیرند و حتی می‌گویند «آدم که یک مادر بیشتر» ندارد.	بعد از مدت‌ها و برای اولین بار مورسو به مادر فکر می‌کند. او به مادرش فکر می‌کند، اما نه به خاطر یک عامل خارجی بلکه به دلیل یک عامل درونی (می‌خواهد که به مادرش فکر کند). نزدیک به مرگ مادرش آماده بود که زندگی را از سر بگیرد و دوباره زندگی کردن را آغاز کند. هیچ‌کس حق نداشت که برای مرگش گریه کند.

همان‌طور که در تابلوی بالا دیده می‌شود، متن دو نظام را در تقابل یکدیگر قرار می‌دهد:

– رفتار و کردار رسمی و قراردادی **در تقابل** با نوعی تفکر و تعقل و ادراک شخصی؛

– تسلیت بده بستانی **در مقابل** با رد و ترد ترحم بر فردی که مرده است؛

– مرگ همچون پایان زندگی **در تقابل** با مرگ همچون نوعی امکان و آغاز دوباره در انتهای روایت.

بر این اساس می‌توان گفت که متن تغییر و تحولی را نسبت به مادر و خصوصاً در مقابل مرگ، که در مورسو ایجادشده است، نشان می‌دهد.

٤– تغییر رابطه مورسو با دیگران. رابطه مورسو با دیگران تغییر می‌یابد و کم‌کم آرزو می‌کند که با دیگران ارتباط برقرار کند. این برقراری ارتباط یا پیوند، از ویژگی‌های منظومه شبانه تخیلات است که به صورت تخیلی این پیوند را می‌توان در انتهای روایت بین مورسو و طبیعت هم دید. همان‌طور که در تابلوی زیر می‌بینیم،مورسو در روز اعدامش آرزوی فریادهای پر از کینه را دارد: مسلماً این جملهٔ آخرِ روایتِ *بیگانه* دارای خوانش‌های گوناگونی است: با مقایسه ابتدای روایت که شخصیتی بی تفاوت را نشان می‌داد و انتهای روایت می‌توان گفت که

او دیگر نسبت به دیگران بی تفاوت نیست و حداقل نوعی ارتباط را جستجو می‌کند («فریادهای پر از کینه»).

مورسو / دیگران	
ابتدای روایت	**انتهای روایت**
مورسو با این افراد برخورد و یا ملاقات می‌کند: – رئیسش – سلست – آن‌ها (مشتریان همیشگی رستوران سلست) – امانوئل – نظامی	– مورسو تنهاست – او دوست دارد که کمتر حس تنهایی کند به همین خاطر دوست دارد که در روز اعدامش با فریادهای پر از کینه به پیشوازش بروند.

۵– تغییر رابطه مورسو با جهان. در انتها می‌توان رابطهٔ مورسو و جهان را بررسی کرد. تغییر و تحولی اساسی بین مورسو و جهان رخ‌داده است. اگر در ابتدای روایت مورسو با دنیایی پرخاشگر و دشمن روبرو بود (منظومه روزانه)، در انتهای روایت با دنیایی آرام روبرو است (منظومه شبانه) که مورسو آن را همچون برادر در نظر می‌گیرد. این دنیا به او شبیه است (منظومه شبانه) و به همین خاطر خود را خوشبخت می‌بیند. این یکی شدن با دنیا و در نظر گرفتن آن همچون برادر، خوانش‌های گوناگونی را به دنبال خواهد داشت: این حس برادری با دنیا دقیقاً نشان می‌دهد که شخصیت مورسو کاملاً تغییر کرده است.

مورسو / جهان	
ابتدای روایت	**انتهای روایت**
– روز – گرمای بسیار زیاد که لرزش زمین و آسمان را باعث می‌شود و غیر قابل تحمل و خفه‌کننده است. این گرمای زیاد باعث درد و رنج فیزیکی می‌شود (گیج بودن) که در نهایت میل به خواب و از حال رفتگی را ایجاد می‌کند. – دنیایی ساختگی (بوی بنزین، حالت کائوتیک جاده) – دنیایی که او باید دائماً در تلاش و جنب و جوش باشد (دویدن، شتاب،)	– شب – خنکی (بوهای شب، بوی زمین و نمک، شقیقه‌هایم را خنک می‌کرد) که نوعی حس خوب را به وجود می‌آورد (آرامش شگرف این تابستان خواب‌آلود، همچون مد دریا در من داخل می‌شد– بوی نمک، بوی دریا، بوی کوهستان. ستاره‌ها روی صورت). – کشیش که می‌رود او آرامش را پیدا می‌کند.

بر اساس آنچه که گذشت تغییر و تحولی را در مورسو دیدیم. این تغییر و تحول، حرکتی را نشان می‌دهد. به همین خاطر می‌توان گفت که تمام روایت «بیگانه» حرکت است: حرکت از جدایی به پیوند. این حرکت در سطوح مختلف نشان داده شد.

نتیجه

اما چه نتیجه‌ای از این پژوهش می‌توان گرفت؟ هنگام تحلیل اثر ازیک‌طرف با اندیشه نویسنده، یعنی نگاه به جهان او روبرو بودیم و از طرفی دیگر ساختارهای تشکیل دهندهٔ این روایت. در طول این تحلیل تماماً در جستجوی این واقعیت بودیم که آیا رابطه‌ای بین اندیشه و ساختارهای روایی و نحوی این روایت وجود دارد؟ در واقع، ویژگی آثار کامو بیشتر در اندیشه و نگاه او به جهان، به انسان و همچنین نظریات او دربارهٔ فلسفهٔ پوچی است. کامو در مقالات فلسفی‌اش سعی دارد تا اندیشه‌های مربوط به فلسفه پوچی را به نظم درآورد و آن را به صورت نظریه‌ای منسجم ارائه دهد. از نگاه او، انسان پوچ، انسانی است که آگاه به شرایط انسانی‌اش، یعنی **مرگ و سرنوشت محتوم** است. از نگاه او، انسان پوچ همان انسانی است که به جدایی و فاصلهٔ خود از جهان، جدایی خود با دیگران و جدایی خود با خودآگاه است. به اعتقاد او این جدایی حس پوچی را در او زنده کند. پس، دنیا فی النفسه پوچ نیست، بلکه این انسان است که دارای چنین حس پوچی‌ای می‌شود و با آگاه شدن از این حس که بر اثر جدایی حاصل می‌شود، انسان پوچ باید دست به عمل بزند. دو راه در مقابل او ظاهر می‌شود: ۱- خودکشی فلسفی؛ ۲- شورش متافیزیکی. با خودکشی فلسفی انسان می‌تواند خود را از این اضطراب وجودی رها سازد و با شورش متافیزیکی خود را از کسی که باعث این «جدایی» شده است رها می‌سازد. وانگهی، این شورش متافیزیکی به شورش فیزیکی منجر می‌شود. انسان پوچ کسی است که در مقابل ظلم می‌ایستد و از حق خود و همنوع خویش دفاع می‌کند و در مقابل ظلم سر فرود نمی‌آورد. در واقع، انسان پوچ با این شورش فیزیکی با همنوع خود یگانه می‌شود و فاصله را از بین می‌برد و بدین‌وسیله به زندگیش معنا می‌بخشد. کامو با چنین تفکری مقاله‌ها، تئاترها و رمان‌هایش را می‌نویسد. در تفکر او «فاصله» و «جدایی» باعث تمام

اضطراب‌های وجودی است. «فاصله»ای که در رابطه بین انسان و دیگران و جهان ایجاد می‌شود. مسئله اینجاست که آیا این اندیشه‌ای که این‌گونه به جهان می‌نگرد در رمان‌هایش متجلی می‌شود و ساختار رمان‌هایش را به همین صورت شکل می‌دهد؟ رمان بیگانه با مرگ که بدترین جدایی‌ها و فاصله‌هاست، آغاز می‌شود. در میانه داستان شاهد مرگ عرب هستیم و در انتها رمان با مرگ مورسو به پایان می‌رسد. چرا؟ آیا ارتباطی بین اندیشه و ساختار روایت وجود دارد؟

چگونگی تولید معنا در این روایت را بررسی کردیم. با بررسی لایه‌های سطحی و ژرف این روایت، ارتباطی مستقیم و ظریف بین اندیشهٔ نویسنده و ساختارهای روایی این رمان دیدیم. اساس اندیشهٔ کامو مبنی بر فلسفهٔ پوچی بر تکرار، روزمرگی و بر فاصله و جدایی انسان با خود، با دیگران و جهان بناشده است.

آگاهی بر روزمرگی و تکرار و همچنین آگاهی به این جدایی، حس پوچی از جهان را به همراه خواهد داشت.

روایت با صحنهٔ مرگ مادر آغاز می‌شود. اما این مرگ از نگاه مورسو مرگی است همچون مرگ‌های دیگر. این مرگ هر چند که شوک عاطفی را با خود به همراه می‌آورد، ولی باعث آگاه شدن از فاصله‌ای که بین انسان و هستی و دیگران وجود دارد، نمی‌شود. آگاهی، زمانی حاصل می‌شود که مورسو عربی را کنار ساحل به قتل می‌رساند و درست به همین دلیل است که صحنهٔ قتل مربوط به نیروی تخریب کنندهٔ روایت است و صحنهٔ مرگ مادر در ارتباط با وضعیت ابتدایی است. حادثه و رخدادی منحصربه‌فرد در زندگی تکراری مورسو رخ می‌دهد و آن آگاهی از مرگ کسی است (در اینجا مرگ عرب). مورسو با قتل مرد عرب آگاه می‌شود که فاصله‌ای بین او، جهان و دیگران و خودش حاصل‌شده است. او قبلاً آگاه به این فاصله نبوده است و دقیقاً این آگاهی از جدایی که اساس فلسفهٔ کامو را تشکیل می‌دهد خود را روی ساختار روایت هم نشان می‌دهد.

دقیقاً به همین دلایل است که ابتدا، میانه و انتهای روایت بیگانه با کنش مرگ، آغاز، ادامه و پایان می‌یابد؟ مرگ مادر مرگی است تکراری و روزمره؛ علی رغم شوک عاطفی آن. مرگ

عرب آغاز یک‌روند است: روند آگاه شدن و مرگ مورسو که در انتهای روایت رخ می‌دهد، نشان از راه حلی است که کامو بعد از آگاهی از حس پوچی ارائه می‌دهد: یکی شدن با طبیعت، با دیگران و با خود، تا بتوان بی‌تفاوتی نسبت به مرگ را ادراک کرد تا بتوان طبیعت را همچون برادری در آغوش گرفت.

نتیجه این که *بیگانه* به خاطر انسجام بین اندیشه و ساختار روایی آن، روایتی است با ساختاری منسجم که دلالت معنایی واحدی را می‌توان از آن دریافت کرد.

کتابنامه

شعیری حمید رضا. (۱۳۸۵). تجزیه‌وتحلیل نشانه-معناشناسی گفتمان. تهران: سمت.

کامو آلبر. (۱۳۷۱). *بیگانه*. ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم.تهران: نشر نشانه. تهران.چاپ دوم.

محمدی، محمد هادی و عباسی، علی. (۱۳۸۱). *صمد: ساختار یک اسطوره*. تهران: نشر چیستا. چاپ نخست.

عباسی، علی. (۱۳۸۵). «دورنمای روایتی». پژوهشنامه فرهنگستان هنر. بهمن و اسفند . شماره ۱.

Barrier (M. G). (1966). *L'Art du récit dans « L'Etranger »*. Paris. Nizet.

GENETT, Gerard. (1972). *Figures III*. Editions du Seuil. Paris.

LINTVELT, Jaap. (1989). *Essai de Typologie narrative Le «point de vue»*. Paris. Jose Corti.

Klinkenberg. Jean-Marie. (1996). *Précis de Sémiotique générale.* De Boeck & Larcier s.a. Bruxelles.

Riffaud, Alain. (2002). *Le Texte littéraire au collège*. Les élèves à l'œuvre. CNDP.

Reuter, Yves.(1991). *Introduction à l'analyse du Roman*. Paris. Bordas.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی