Quarterly Journal of Comparative Literature Studies **Volume 18, Issue 72**
Islamic Azad University in Jiroft **February 2025**
https://sanad.iau.ir/journal/clq/ **pp. 101-125**

Research Article

A Comparative Study of form and Content in the Novel "Night Harmony of the Wood Orchestra" by Reza Ghasemi and the novel "The Stranger" by Albert Camus

Rouhollah Nematollahi

Abstract

The plot and its components, point of view, characterization and staging are the most important elements of the story. In this descriptive-analytical study, two novels "The Stranger" written by Albert Camus and "The Night Harmony of the Wood Orchestra" by Reza Ghasemi have been compared in terms of form and content. The plot, focus of the narrative and point of view, the character and characterization, the setting (time and place), are the components that have been analyzed and explained from the perspective of the narrative form in the two mentioned works of literature. The results suggest that the two works analyzed in these components have differences. In the novel The Stranger, time passes linearly and forms the plot; While in the novel The Night Harmony of the Wood Orchestra, the time is fluid and constantly changes as the story progresses. Furthermore, the themes in these two novels are similar and emptiness, death thinking, nostalgia and revolve around anonymity are among the most important common themes in these two novels.

Keywords: Form, Content, Nocturnal Harmony of Wood Orchestra, The Stranger, Comparative Study

How to Cite: Nematollahi R., A Comparative Study of form and Content in the Novel "Night Harmony of the Wood Orchestra" by Reza Ghasemi and the novel "The Stranger" by Albert Camus, Quarterly Journal of Comparative Literature Studies, 2025;18(72):101-125.

Assistant professor and faculty member of the Department of Foreign Languages, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahoner University of Kerman, Kerman, Iran

Correspondence Author: Rouhollah Nematollahi **Email:** Nematolahi@uk.ac.ir

فصلنامه علمی مطالعات ادبیات تطبیقی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت
https://sanad.iau.ir/journal/clq/

دوره ۱۸، شماره ۷۲
زمستان ۱۴۰۳
صص: ۱۲۵-۱۰۱

مقاله پژوهشی

بررسی تطبیقی فرم و محتوا در رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» اثر رضا قاسمی و رمان «بیگانه» اثر آلبر کامو

روح الله نعمت اللهی

چکیده

پیرنگ و اجزای آن، زاویهٔ دید، شخصیّت‌پردازی و صحنه‌پردازی، مهم‌ترین عناصر داستان هستند. در این پژوهش که به روش توصیفی - تحلیلی صورت گرفته است، دو رمان «بیگانه» اثر آلبرکامو و «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» اثر رضا قاسمی، از منظر فرم و محتوا از دیدگاه ادبیات تطبیقی مکتب امریکایی به ویژه نظریات رنه ولک مورد مقایسه قرار گرفته‌اند. پیرنگ، کانون روایت و زاویهٔ دید، شخصیّت و شخصیّت‌پردازی، صحنه (زمان و مکان)، مؤلّفه‌هایی هستند که از منظر فرم داستانی در دو اثر مورد اشاره، تحلیل و تبیین شده‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که دو اثر مورد تحلیل، در مؤلفه‌های فرمی، دارای شباهت ها و تفاوت‌هایی هستند. وجوه تشابه دو اثر در این است که هر دو به مفاهیم مرگ، نوستالژی، بیگانگی، بی هویتی و پوچی می‌پردازند. هر دو رمان از زاویه اول شخص بهره می‌برند و این انتخاب زاویه دید به نسبی بودن و شخصی بودن تجارب شخصیتهای اصلی دو رمان اشاره دارد. وجوه افتراق دو اثر در این است که در رمان «بیگانه»، زمان به صورت خطّی سپری می‌شود و پیرنگ را شکل می‌دهد؛ در حالی که در رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»، زمان به صورت سیّال بوده و با پیشرفت داستان، مدام تغییر می‌کند. تفاوت دیگر داستان ها در این است که در رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»، شخصیت اصلی داستان مقتول است و در داستان بیگانه شخصیت اصلی داستان قاتل است.

واژگان کلیدی: فرم، محتوا، هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، بیگانه، بررسی تطبیقی

استادیار و عضو هیئت علمی گروه زبان های خارجی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران
نویسنده مسئول: روح الله نعمت اللهی
ایمیل: Nematolahi@uk.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

ادبیّات داستانی[1] شامل قصه، [2] رمانس،[3] رمان[4]، داستان کوتاه[5] و آثار وابسته به آن‌هاست و انواع یونانی باستان یعنی آثار حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی را در بر نمی‌گیرد (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۵۱). ادبیّات داستانی معاصر ایران از حدود یکصد و بیست سال پیش، با تکیه بر سنّت داستان‌نویسی ایرانی و آشنایی با ادبیّات داستانی اروپا و با نوشتن نخستین رمان‌واره‌های فارسی، آغاز گردید و پس از آن، داستان کوتاه و دیگر انواع داستانی نیز پدید آمد (یارشطر، ۱۳۹۱: ۱۷)، و نویسندگان صاحب سبک و برجسته‌ای با تولید آثار گوناگون، عرصهٔ تازه‌ای را در تولیدات ادبی به وجود آوردند و بخش عمده‌ای از ادبیّات معاصر را به خود اختصاص دادند. پساساختارگرایی، زمینهٔ شکل‌گیری و ظهور پسامدرنیسم را فراهم کرد؛ نقّادیِ جریان پسامدرنیسم، برآمده از کوشش‌های پساساختارگرایانی است که مهم‌ترین و راهگشاترین تکنیک‌ها را برای این جریان فراهم کرده‌اند. مکتب پسامدرن متأثّر از عدم انسجام و قطعیت در پساساختارگرایی، برداشت‌های سنّتی از زبان، هویت، نوشتار و مانند آن را فروپاشانده است. پسامدرن از بطن مدرنیسم و در واکنش به آن یا به عنوان جانشین آن پدید آمد. رمان‌نویس پسامدرن، در پی متبادر کردن این حس به ذهن خواننده است که همهٔ مبانی مستحکم زندگی در دنیای معاصر فروپاشیده است. رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» از «رضا قاسمی» و رمان «بیگانه» از «آلبر کامو» از رمان‌های پسامدرنیستی به حساب می‌آیند. از سوی دیگر، رمان «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» در نحلهٔ ادبیّات مهاجرت نیز می‌گنجد. ادبیّات مهاجرت در ایران پس از انقلاب، در شاخه‌های گوناگون گسترش یافته است. شاخه‌ای از آن به منظور نقد نظام حاکم، سمت و سویی سیاسی یافته و کمتر به جنبه‌های زیبایی‌شناختی[6] توجه می‌کند. بخش دیگری از آثار ایرانیان مهاجر، با هدفی استنادی و افشاگرانه نوشته شده؛ مثل آنچه در گزارش‌های زندان و یا در مجازات سنّتی قضایی آمده است. اما تنومندترین شاخهٔ ادبیّات مهاجرت، شاخه‌ای است که به دوگانگی هویت مهاجران و درگیری‌های درونی آنان برای بُریدن از گذشته و آغاز زندگی تازه در کشور مهاجرپذیر می‌پردازد. این بخش در داخل ایران نیز امکان نشر یافته است (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۶۶۷). «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» از این بخش است.

1 Fiction.
2 Anecdote, fable, fiction, narration, narrative, parable, story, tale.
3 Romance.
4 Novel.
5 novella, short story.
6 Aeshetics.

شرح و بیان مسأله

زمینه‌های پژوهش در ادبیّات تطبیقی، دارای تنوع است. یکی از این زمینه‌ها، بررسی تطبیقی فرمی و محتوایی است. این جستار بر آن است تا پس از تبیین مهم‌ترین ویژگی‌های فرمی یک داستان از منظر منتقدان ادبی، به روش توصیفی - تحلیلی و براساس رویکرد فرمی - محتوایی به بررسی و تطبیق مهم‌ترین مشخّصه‌های روایت در این دو اثر بپردازد و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که مهم‌ترین ویژگی‌های فرمی و محتوایی در رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» و «بیگانه» چیست و این دو رمان در کدام مؤلّفه‌های فرمی و محتوایی با هم تطبیق دارند.

پیشینهٔ پژوهش

حسن‌لی و جوشکی (۱۳۸۹)، در پژوهشی به بررسی کارکرد راوی و شیوهٔ روایت‌گری در رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» پرداخته‌اند. در این مقاله ویژگی‌های راوی و تاثیر شیوهٔ روایت او بر دیگر عناصر داستان بررسی شده است. همچنین پیوند راوی با عناصر ابهام‌زای داستان، مورد تحلیل قرار داده شده است تا برخی از ابهام‌های رمان تبیین و یا رمزگشایی شود. این بررسی نشان می‌دهد که درک این رمان و رمان‌هایی مانند آن، بدون شناخت راوی و شیوهٔ روایتگری آن امکان‌پذیر نیست. احسانی و همکاران (۱۳۹۹)، در پژوهشی با عنوان «تحلیل نظام روایی محافظه‌کاری و خطرپذیری: نظریه گفتمان خیزابی مطالعه موردی روایت هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها اثر رضا قاسمی»، علاوه بر تحلیل روایت‌های گفتمانی که از نوع کنشی، تعاملی یا تطبیق با هستی هستند، به چگونگی شکل‌گیری دو نظام محافظه‌کاری و خطرپذیری در رمان مذکور پرداخته‌اند. عباسی (۱۳۹۳)، در پژوهشی با عنوان «پژوهشی بر چگونگی زایش معنا از خلال ساختار روایی در بیگانه اثر «آلبرکامو»، چگونگی تولید و زایش معنا را در این رمان مورد بررسی قرار داده است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد بین اندیشهٔ گفته‌پرداز و ساختار روائی این روایت، رابطه‌ای مستقیم برقرار است؛ بدین معنا که اندیشهٔ گفته‌پرداز، ساختار روائی این روایت را تعیین کرده است.

چهارچوب نظری بحث

همجنسی و فراسنجی دو نویسنده متفاوت برای بررسی شباهت‌ها در ذات ادبیات تطبیقی است. بنابراین، این مقاله برای تحلیل رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» و « بیگانه»، از نظریه‌های رنه ولک(Wellek) بهره می‌گیرد. رنه ولک نظریه پرداز برجسته ادبیات تطبیقی است. وی در وین به دنیا آمد و در آنجا بزرگ شد. او به دو زبان چک و آلمانی صحبت می‌کرد. او به دانشگاه چارلز در پراگ رفت و در آنجا ادبیات خواند و یکی از اعضای پرانرژی زبان‌شناسان مدرسه پراگ بود. وی در سال ۱۹۳۵ به

عنوان مربی در دانشکده مطالعات اسلاوونی و شرق اروپا مشغول به کار شد. ولک تا سال ۱۹۳۹، حدود ۶۰ کتاب چاپ و منتشر کرد، آثاری که همگی به زبان چکی نوشته شده اند (Wellek 365).

از سال ۱۹۳۹، با شروع جنگ جهانی دوم در اروپا، ولک به آمریکا رفت. او ابتدا به مدت هفت سال تا سال ۱۹۴۶ در دانشگاه آیووا تدریس کرد و سپس در همان سال در دانشگاه ییل شروع به تدریس کرد و در آنجا دپارتمان ادبیات تطبیقی را ایجاد کرد و ریاست آن را بر عهده داشت. در ایالات متحده به طور گسترده به او به عنوان خالق مطالعه ادبیات تطبیقی نگاه می شد. ولک به همراه آستین وارن کتابی مهم را تحت عنوان نظریه ادبیات منتشر کرد که یکی از برجسته ترین آثار برای سازماندهی نظریه ادبی است.

ولک طرفدار پرشور فرم یا صورت بود و در دهه ۱۹۶۰، ولک از منتقدان جدید علیه تقبیح آثارشان به نفع یک نظریه ادبی متأثر از ساختارگرایی حمایت کرد و در نتیجه هر از چند گاهی در زمره منتقدان متعارف و سنت گرا قرار می‌گیرد. ولک از یک رویکرد ترکیبی به نقد ادبی حمایت می‌کند، رویکردی که شامل نظریه ادبی، مطالعه دقیق آثار قبلی نقد، و درک کامل از تاریخ اطراف درگیر در خلق یک اثر، از جمله آثار نویسنده، تاریخچه شخصی و محیط می‌شود. هر رویکردی که یکی از این جنبه ها را بالاتر از دیگری قرار دهد، دچار اشتباه خواهد شد. ولک می‌گوید بهترین منتقد ادبی باید همان کاری را انجام دهد که هر دانشمند و محققی انجام می‌دهد: مشخص و معین کردن هدف خود، یعنی اثر هنری ادبی، تعمق در آن، تجزیه و تحلیل، تفسیر، و در نهایت ارزیابی آن با معیارهای مشتق شده، تأیید شده و پشتیبانی شده توسط دانش گسترده، مشاهده نزدیک، حساسیت مشتاق، و قضاوت صادقانه.»(ولک، ۱۹۶۳: ۱۷). به گفته ولک، در نظر گرفتن تمام نظریه ادبی، نقد و تاریخ به منتقد اجازه می دهد تا بر ناپایداری، نسبیت و تاریخ غلبه کند»(همان).

آنچه که ذکر شد، تصویری نیمه‌روشن از ادبیّات تطبیقی را ترسیم می‌کند، اما درواقع باید بیان نمود که ادبیّات تطبیقی به عنوان قسمتی از پهنهٔ وسیع «ادبیّات» تعریف می‌شود، که خود نیز گستره‌ای قابل توجه دارد.

بحث

ادبیّات داستانی

داستان در معنای خاص آن، مترادف ادبیّات داستانی است. «ادبیّات داستانی برآثار منثوری دلالت دارد که از ماهیّت تخیّلی برخوردار باشد. غالباً به قصّه، رمانس، داستان کوتاه، رمان و آثار وابسته به آنها ادبیّات داستانی می‌گویند» (میرصادقی، ۱۳۹۰، ص ۳۱). هرکدام از این انواع خود نیز متفرّعاتی دارد که می‌توان آنها را در نمودار زیر نشان داد (رهگذر، ۱۳۹۷، ص ۱۵۲):

ولادیمیر پراپ[1] بر این باور است که: «هر متنی که بیان‌کنندهٔ تغییر وضعیّتی از حالتی متعادل به غیر متعادل و بازگشت به حالت متعادل یا برعکس باشد، داستان است» (میرصادقی، ۱۳۹۰، ص ۱۲۶). بوریس توماشفسکی[2] داستان را این‌گونه تعریف می‌کند: «داستان مشتمل بر مجموعه‌ای از بن‌مایه‌های روایی در توالی تقویمی‌شان است که از یک علیّت خاص به سوی معلول حرکت می‌کنند» (مکاریک، ۱۳۸۶، ص۱۱۶). جوزف شیپلی[3] در فرهنگ خود، ذیل «داستان» آورده است که: «داستان اصطلاح عامی است برای روایت یا شرح و گزارش حوادث. در ادبیّات داستانی عموماً داستان، در برگیرندهٔ نمایش تلاش و کشمکشی است میان دو نیروی متّضاد و یک هدف» (میرصادقی، ۱۳۹۰، ص۱۷). رابرت لوئیس استیونس[4] نویسندهٔ اسکاتلندی می‌نویسد: «سه راه بیشتر برای نگارش داستان وجود ندارد، آدم ممکن است پیرنگی را بردارد و شخصیّت‌هایی را در آن بگنجاند، یا آدم ممکن است شخصیّتی را بردارد و حوادث و وضعیّت و موقعیّت‌هایی را برای گسترش این شخصیّت انتخاب کند یا ممکن است فضا و رنگ معیّنی را بردارد و عمل و اشخاص را برای بیان و شناخت آن به کار ببرد» (رب‌گریه، ۱۳۹۲، ص ۱۲۰). در تعاریف بالا آنچه که به‌عنوان ویژگی‌ها و ممیّزات داستان مطرح شده

1. Vladimir Yakovlevich Propp.
2. B. Tomashevsky.
3 *Joseph* ،Shipley.
4 Robert Louis Balfour Stevenson

است؛ عبارتند از: بیان روایی، تلاش و کوشش بین نیروهای متّضاد، رابطهٔ علّی و معلولی بین حوادث و سازگاری عواطف و افکار.

مروری بر زندگی دو نویسنده

رضا قاسمی

رضا قاسمی داستان‌نویس، شاعر، موسیقی‌دان، نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر، در سال ۱۳۲۸ در شهر اصفهان به دنیا آمد و دوران کودکی و نوجوانی را در بندر ماهشهر گذراند. در سال۱۳۴۱ برای ادامهٔ تحصیل به تهران رفت و در دانشکدهٔ هنرهای زیبا، لیسانس تئاتر را اخذ نمود. نوشتن را برای اولین بار در هفده سالگی با نمایشنامهٔ «کسوف» و کارگردانی را با به روی صحنه بردن این نمایشنامه و نمایشنامهٔ «آمد و رفت از بکت» آغاز نمود. سپس به تحصیل در رشتهٔ موسیقی سنّتی ایرانی پرداخت. نمایشنامهٔ «نامه‌های بدون تاریخ از من به خانواده‌ام و بالعکس» (۱۳۵۱) را نوشت و دو سال بعد به همراه گروه بازیگران شهر، آن را به صحنه برد که با موفّقیّت چشمگیری مواجه شد. قاسمی که پس از این اثر به عنوان نویسنده، کارگردان و موزیسین، موقعیت مناسبی در جامعهٔ هنری ایران پیدا کرده بود، با کسب جایزهٔ اول تلویزیون ملّی ایران، برای نمایشنامهٔ «چو ضحّاک شد بر جهان شهریار» (۱۳۵۵) این موقعیت را تثبیت نمود. آنگاه پس از نوشتن و کارگردانی نمایشنامهٔ «اتاق تمشیت» به مدّت سه سال فقط به موسیقی پرداخت. وی همچنین، نمایشنامهٔ «خوابگردها» (۱۳۶۱) را نوشت که اجازهٔ اجرا پیدا نکرد و سپس نمایشنامه‌هایی چون «ماهان کوشیار» و «معمّای ماهیار معمار» (۱۳۸۶) را نوشت و به صحنه برد (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۲۱۶). قاسمی در سال ۱۳۶۵ به فرانسه مهاجرت کرد، مهاجرتی که خودش آن را «تبعید خود خواسته» می‌نامد. دوسال در دانشگاه «ونسن» در مقطع دکترا تحصیل نمود، امّا دوره را ناتمام رها کرد. وی گروه موسیقی مشتاق را بنیان نهاد و ده‌ها کنسرت در اروپا و آمریکا برگزار نمود که اغلب آهنگسازی قطعات این کنسرت‌ها به عهدهٔ او بوده است. از جملهٔ آثار نمایشی و داستانی او بعد از مهاجرت، نمایشنامه‌هایی چون «حرکت با شماست مرکوشیو»، «تمثال» و رمان‌هایی چون «چاه بابل» (۱۹۹۸)، «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» (۱۳۸۰) و «وردی که بره‌ها می‌خوانند» (۲۰۰۷) و نیز مجموعهٔ شعر «لکنت»، چند داستان کوتاه و یک رسالهٔ پژوهشی در باب موسیقی است که در کشورهای مختلفی چاپ شده‌اند و تعدادی از آنها نیز به زبان فرانسه ترجمه گردیده‌اند. کارگردانانی چون امانوئل کوردلیانی و کلود گر بعضی از نمایشنامه‌های او را در پاریس به روی صحنه برده‌اند. وی برای ارتباط آسان‌تر با خوانندگان و انتشار برخی مقاله‌ها و یادداشت‌هایش، نشریهٔ الکترونیکی دوات را در سال ۲۰۰۱ راه‌اندازی نمود که تاکنون فعّال است.

آلبر کامو

آلبر کامو، فیلسوف، نویسنده و روزنامه‌نگار، روز هفتم نوامبر ۱۹۱۳ در دهکدهٔ مون دوی، واقع در الجزایر زاده شد. پدرش برزگری فرانسوی‌تبار بود که در سال ۱۹۱۴ در نخستین ماه‌های جنگ، در جبهه کشته شد. کامو پس از آن‌که تحصیلات دبیرستانی‌اش را تمام کرد، وارد دانشگاه الجزایر شد و در سال‌های دانشجویی با کارهای پاره‌وقت مختلف روزگار می‌گذراند (کامو، ۱۳۹۷: ۸). کامو همچنان به کارهای متفرّقه می‌پرداخت. او به تئاتر، سیاست و در خفا به نویسندگی روی آورد و در همان سال‌ها، ادموند شارلو، یکی از دوستان کامو که ناشر و کتاب‌فروش بود، نخستین اثر او را تحت عنوان «پشت و رو» در مه ۱۹۳۷ منتشر کرد. هرچند که برخی از منتقدان، کامو را نویسنده‌ای بدبین و پوچ‌گرا می‌دانند، امّا دیدگاه واقعی کامو به زندگی این نبود. او در همهٔ آثارش، رگه‌های بسیار پررنگی از زیبایی-شناختی و امید را با توصیفاتی که از طبیعت و عشق می‌کند، به تصویر می‌کشد؛ چنانکه خودش بارها اقرار کرده است که نمی‌تواند به ادبیّاتی بی‌امید - شاید آنچنان که کافکا بود - وابسته باشد و همین جذبه هم او را از اگزیستانسیالیست‌ها مجزّا می‌کند (نوبخت، ۱۳۸۷: ۲). کامو در سی و سه سالگی با انتشار رمان «بیگانه» و رسالهٔ فلسفی «افسانه سیزیف» به شهرت جهانی رسید. کامو در آثار ادبی و فلسفی درخشان خود بخش مهمی از ساختار فکری، فرهنگی و ادبی نیمهٔ دوم قرن بیستم را شکل داد و با درونی‌کردن دشوارترین مفاهیم نظری در نمایشنامه‌ها و رمان‌های درخشان خود، فلسفه را به ادبیّات وارد کرد. در ٤٤ سالگی جایزه ادبی نوبل را دریافت نمود و در اوج شهرت، محبوبیت، خالقیت و نفوذ، در ٤٧ سالگی درگذشت. (قلاوندی، ۱۳۹۵)

دربارهٔ دو رمان

هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها

این رمان اولین بار در سال ۱۹۹۶ در آمریکا به چاپ رسید و در پی آن در سال ۱۳۸۰ در ایران نیز منتشر شد و توانست در همان سال جایزهٔ بهترین رمان سال را از بنیاد هوشنگ گلشیری و از منتقدین مطبوعات دریافت نماید و همچنین جایزهٔ رمان تحسین شدهٔ سال (جایزهٔ مهرگان ادب) را نیز به خود اختصاص دهد.

داستان این رمان، بازگوکنندهٔ زندگی فردی ایرانی است که به فرانسه پناهنده شده و در ساختمانی در پاریس، ایّام می‌گذراند. در این ساختمان، چند فرانسوی و چند ایرانی تبعیدی زندگی می‌کنند. این داستان، آمیخته از واقعیت و خیال است و نویسنده سعی برآن دارد تا مخاطب را در کشمکش وهم و واقعیت، مجذوب داستان کند. وقایع اصلی داستان در ساختمان قدیمی ذکر شده، روی می‌دهد. این داستان در پنج فصل نگاشته شده، اما سیر زمانی آنها مرتب نیست؛ به بیانی دیگر، داستان روندی پس

و پیش دارد و آشفتگی زمانی در آن مشهود است. از ابتدای کتاب، خواننده خود را در عالم میان مردگان و زندگان می‌بیند. گریز از زمان حال به آینده، شرحی از زمان قبل از مرگ و زمان پس از مرگ راوی، خواننده را در داستانی مبهم و نسبی بودن اتفاقات آن قرار می‌دهد.

نظرات بسیاری در مورد این رمان ارائه شده است که بازتابی روشن و موفق از داستان را ترسیم می‌کند. از آن جمله: «هم‌نوایی شبانه» به شکلی استادانه و نفس‌گیر، با وقایع روزمرّه‌ای بازی می‌کند که سر از خیال و وهم در می‌آورند» (نشریهٔ تریبون دو ژنو، ۸ اکتبر ۲۰۰۱). «این نخستین رمانی که از رضا قاسمی، نویسندهٔ ایرانی، به فرانسه ترجمه شده، اثری رؤیایی و ویران‌کننده است. نویسنده، رؤیاهای مختلف تبعیدیانی سرگشته را به طرز زیبایی با ظهور جن‌های ایرانی درهم می‌آمیزد» (هلن روشت، نشریهٔ والور اکتوئل، ۱۲ اکتبر ۲۰۰۱). «جهان رضا قاسمی، نویسندهٔ ایرانی حیرت‌انگیز است. سیّارهٔ کوچک او مملو است از شاعران، موسیقیدانان، عشاق، دیوانگان و فرشتگانی که به نظر می‌رسد ریشه در یک افسانهٔ ایرانی دارند» (ک. گارگوری ـ مجلهٔ پاژ لیبرر. نوامبر ۲۰۰۱)

بیگانه

«بیگانه» داستانی از آلبر کامو نویسندهٔ فرانسوی است که سال ۱۹۴۲ نوشته شده. شخصیّت «مورسو» در «بیگانه» نمونه‌ای از تفکّر پوچی است. جوان الجزایری که به خاطر شرایط پیش پا افتادهٔ زندگی روزمرّه‌اش، به این یقین رسیده است که دیگر شبیه به دیگران نیست و با آنها بیگانه شده است. چون دیگر خودش را با ارزش‌های تصنّعی و اخلاقی جامعه هماهنگ نمی‌بیند، خودش را روی نیمکت متّهمان می‌یابد. یک روز در کنار دریا و در زیر آفتاب کورکنندهٔ تابستان، با شلیک چهار گلولهٔ تپانچه یک مرد عرب را می‌کشد و این‌گونه بر دروازهٔ بدبختی می‌کوبد. (کریمخانی،۱۳۸۳: ٦٦). آنچه در وهلهٔ اول نظر خوانندگان را به خود جلب می‌کند، این است که بین وقایع داستان، رابطهٔ علّت و معلولی وجود ندارد. فقدان چنین رابطه‌ای از معناباختگی در زندگی بشر حکایت می‌کند. بزرگترین دغدغهٔ کامو در «بیگانه»، نمایش فلسفهٔ معناباختگی است. «مورسو» همانند هر انسان معناباخته‌ایی در حین این‌که از زندگی لذّت می‌برد، از مرگ و نابودی نیز استقبال می‌کند. (کریم‌زاده،۱۳۸۹: ٤)

کامو در مقدمهٔ این کتاب می‌نویسد: «دیرگاهی است که من رمان «بیگانه» را در یک جمله که گمان نمی‌کنم زیاد خلاف عرف باشد، خلاصه کرده‌ام: «در جامعهٔ ما هر کس که در تدفین مادر نگرید، خطر اعدام تهدیدش می‌کند». منظور این است که فقط بگویم قهرمان داستان از آن رو محکوم به اعدام شد که در بازی معهود مشارکت نداشت. در این معنی از جامعهٔ خود بیگانه است و از متن برکنار؛ در پیرامون زندگی شخصی، تنها و در جستجوی لذّت‌های تن، سرگردان. از این‌رو خوانندگان او را خودباخته‌ای یافته‌اند دستخوش امواج» (کامو، ۱۳۸۵: ٦)

بررسی ساختار (عناصر فرمی) در دو رمان «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» و «بیگانه»

هر داستانی معمولاً دربردارندهٔ عناصری است که به شکل قاعده درآمده است و به این اجزا و عناصر تشکیل دهندهٔ داستان، عناصر داستان می‌گویند. عناصر فرمی داستانی به کار رفته، مصالح ساختمان آن داستان است. از آنجا که هدف این پژوهش بررسی ساختار و محتوا در دو رمان یاد شده است، در این بخش، عناصر فرمی داستان در دو رمان «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» و «بیگانه» مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

پیرنگ

پیرنگ از دو واژهٔ «پی» در معنی شالوده، پایه و بنیاد و «رنگ» به معنای طرح و نقش تشکیل شده است. بنابراین پیرنگ به معنای «بنیاد نقش» و «شالودهٔ طرح» است (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۸۱). اصطلاح انگلیس پلات (plot) با معادل‌های گوناگونی به فارسی ترجمه شده است که عبارتند از پیرنگ، طرح، طرح و توطئه، چهارچوب، دسیسهٔ داستان و خلاصهٔ داستان. از میان این اصطلاحات، «طرح» و «پیرنگ» رواج بیشتری یافته‌اند (دیپل، ۱۳۸۹: ۲). اجزایی که براي طرح در نظر گرفته می‌شود عبارت است از: «گره‌افکنی[1]، کشمکش[2]، تعلیق[3]، بحران[4]، نقطهٔ اوج[5] و گره‌گشایی[6]» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۲۹۵).

نويسندگان رمان نو، پيرنگ را در مفهوم سنّتي، آنگونه كه در قرن‌هاي هيجدهم و نوزدهم رايج بود، نمي‌پذيرند. مقصود اين نويسندگان نفي كامل پيرنگ نيست، بلكه حملهٔ آنها به روايت‌هاي بيمارگونه از داستان است، به طوري كه «رب‌گريه» در جايي طاقت از كف مي‌نهد و صريحاً مي‌گويد كه «خود او نيز از پيرنگ بهره مي‌برد، منتها منتقدان بايد چشمي بينا داشته باشند تا بتوانند آن را ببينند» (همان: ۱۵). نويسندهٔ رمان نو بر اين باور است كه بايد با شيوه‌هاي جديد داستان‌پردازي، جايگزيني براي پيرنگ در مفهوم سنّتي آن بيابد، بنابراين با تلفيق شگردهايي همچون انتظار، عدم قطعيت، تعليق، معمّا، تناقض و ديالوگ‌هاي شخصيت‌ها، مانع از شكل‌گيري پيرنگي شفاف مي‌شود و داستاني با طرحي گسسته و رؤياگونه از ساز و كارهاي رواني و ذهني خود را بازنمايي مي‌كند. پيرنگ به دو دستهٔ بسته و باز تقسیم می‌شود. در پیرنگ بسته، نظم حوادث اغلب ساختگی، پیچیده و تخیلی است؛ مانند داستان‌های پلیسی و اسرارآمیز؛ ولی در پیرنگ باز، نظم حوادث عینی و طبیعی است.

---

1 Complication.
2 Conflict.
3 Suspense.
4 Crisis.
5 Climax.
6 Reversal.

پیرنگ در دو رمان

الف) «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»: براساس تعاریف ارائه شده، داستان هم‌نوایی برخلاف طرح‌های سنّتی که اجزای مشخّص دارند، نامنظم است و سیر مشخّصی ندارد و دارای گره‌افکنی‌ها، تعلیق‌ها، کشمکش‌ها و بحران‌های متعدّد است و از همان ابتدا در داستان گره ایجاد می‌شود و سپس راوی به شرح حوادث می‌پردازد. در این داستان همواره بحران وجود دارد و تا پایان داستان نیز مشاهده می‌شود و از آنجا که رمانی پسامدرن محسوب می‌شود، نتیجه‌گیری قطعی ندارد و خواننده در نتیجه‌گیری آزاد است.

ب) «بیگانه»: کامو، در اواسط داستان با خلق یک رویداد فجیع و به شدّت عجیب (کشته شدن مرد عرب به دست مورسو) ضمن ایجاد تعلیق و تنش داستانی، شخصیّت اصلی را در یک موقعیت بغرنج قرار می‌دهد تا فلسفهٔ مورد نظر خود را به آرامی و با لطافت بر ذهن مخاطب پیاده کند. یکی از این مفاهیم ستایش «سخت نگرفتن» و به نوعی تکریم بی‌خیالی است. مورسو که در بخش نخست داستان (قبل از قتل) بسیار خونسرد و راحت زندگی می‌کرد، پس از رخ‌دادن یک بحران عظیم نیز به شدّت انعطاف‌پذیر عمل می‌کند و همان‌طور که از زبان خود شخصیّت نیز گفته می‌شود، به شرایط جدید عادت می‌کند؛ رفتار و برخوردی که می‌توان آن را یک «بی‌خیالی مثبت» نامید-که هر بحرانی را تا نازل‌ترین سطح اهمیت پایین می‌کشد! -این نکته نیز مسئله‌ای است که کامو آن را در لفّافه به خواننده تذکّر و یا پیشنهاد می‌دهد.

کانون روایت و زاویهٔ دید

در مبحث روایت، افراد بسیاری به ارائهٔ نظریّه پرداخته‌اند. «از مهم‌ترین و کارآمدترین این نظریّه-پردازان، ولادیمیر پراپ[1]، تزوتان تودورف[2]، رولان بارت[3] و ژرار ژنت[4] هستند که به تعریف‌ها و تقسیم-بندی‌های گوناگون دست یافته‌اند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۸). روایت را باید در ساده‌ترین و عام‌ترین بیان، متنی دانست که در آن فردی قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی (راوی) دارد. تعریف دیگری که به سبب ایجاز و اشتمال بر مفاهیم اساسي رواج بیشتري یافته، تعریف مایکل تولان[5] است: «روایت، توالي ادراك شده‌اي از وقایع است که به صورت غیر اتفاقي به هم مربوطند» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۶). از نظر ساختارگرایان، روایت، «کنش نمایشی را به مثابهٔ زنجیرهٔ زمانی و علّت و معلولی حوادثی که در محدودهٔ زمانی و مکانی خاصّی رخ می‌دهند، تجسّم می‌بخشد» (بردول، ۱۳۷۳: ۱۰۵). به عبارت دیگر،

1 Vladimir Propp
2 Todorov, Tzvetan
3 Barthes, Roland
4 Gérard Genette
5 toolan, Michael

روایت‌ها، «داستان‌هایی هستند که از تسلسل برخوردارند؛ به واسطهٔ کنش شخصیّت‌ها و در زمان و مکانی خاص، رخ می‌دهند» (برگر، ۱۳۸۰: ۱۸- ۲۰). این تعریف به روشنی نشان می‌دهد که از نظر ساختارگرایان، «داستان» (کنش نمایشی) و «روایت» دو مقولهٔ جدا از هم هستند.

هر روایت از دو جزء تشکیل می‌شود: قصّه و قصّه‌گو. در اصطلاح ادبیّات به کسی (و گاهی چیزی) که داستان را روایت می‌کند، راوی گویند. به سخن دیگر، «راوی شخصیّتی است که نویسنده، حوادث داستان را از زبان او نقل می‌کند» (داد، ۱۳۹۴: ۲۲۹) و این بدان معنی است که «همهٔ حوادثی که در داستان بیان می‌شود، به نوعی مربوط به راوی است. این واژه از کلمهٔ لاتین «narratus» به معنی «اعلام شده» گرفته شده است. راوی چیزی را- یک داستان را- به آگاهی می‌رساند، خواه این داستان را شخص دیگری آفریده باشد، و خواه آن طور که در مورد داستان‌سرا صدق می‌کند، خود راوی آفریده باشد» (برگر، ۱۳۸۰: ۲۱). از این روی، نحوهٔ انتخاب برای بیان این روایت (زاویهٔ دید) اهمیت بسیاری دارد.

زاویهٔ دید[1] «به معنی محل یا دریچهٔ دیدن، به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه، حوادث داستان را ببیند و بخواند» (داد، ۱۳۹۴: ۲۵۹). زاویهٔ دید، «رابطهٔ راوی را با داستان نشان می‌دهد و از دو جهت برای خواننده حائز اهمیت است: یکی، از جهت فهم داستان و دیگر این که داستان را محک زده، ارزیابی کند» (پرین، ۱۳۶۸: ۸۸).

زاویهٔ دید در دو رمان

الف) «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»: در این داستان چند نوع زاویهٔ دید وجود دارد. بخش اعظم داستان از طریق زاویهٔ دید اوّل‌شخص روایت می‌شود و نویسنده حکم روایت‌کنندهٔ داستان را دارد. «در این شیوهٔ بازگویی، نقل داستان به یک من واگذار می‌شود. این «من» وقایع واقعی و تاریخی یا خیالی را بازگو می‌کند که یا خود آفریننده و قهرمان اصلی آن است یا شاهد و ناظر حوادثی است که ارتباط نزدیکی با او دارد، یا هیچ‌گونه به او مربوط نیست. اگر این «من» شخصیّت اصلی داستان باشد، از او به عنوان راوی-قهرمان یاد می‌شود و در غیر این‌صورت راوی- ناظر نامیده می‌شود». بر این اساس، بسیاری از بخش‌های این داستان را راوی- قهرمان روایت می‌کند. همچنین، بخش‌هایی از روایت به شیوهٔ تک‌گویی درونی نقل می‌شود. «تک‌گویی درونی یکی از شیوه‌های ارائهٔ جریان سیّال ذهن است. تک‌گویی درونی بیان اندیشه هنگام بروز آن در ذهن است پیش از آنکه پرداخت شود و شکل بگیرد» (نگاری و فقیه ملک مرزبان، ۱۳۹۶، ص ۱۲۷). «بخش‌های محدودی از داستان نیز از سوی دو

1 point of view

شخصیّت نکیر و منکر و از زاویهٔ دید دانای کل محدود و نامحدود روایت می‌شود» (حسن‌لی و جوشکی، ۱۳۸۹: ۳۲)

ب) «بیگانه»: داستان که از زاویهٔ دید اوّل‌شخص مفرد روایت می‌شود، از هر لحاظ در آن بیگانگی، ابهام و آشنایی‌زدایی موج می‌زند؛ بیگانگی شخصیّت اصلی داستان با مادرش، اطرافیانش و حتی با خودش. چگونه باید قهرمان داستان را درک کرد، که فردای تشییع جنازهٔ مادرش، برای خوشگذرانی به دریا برود و رابطه‌ای آزاد را با یک زن آغاز کند و در سینما به تماشای فیلم خنده‌دار بنشیند؟ یا یک مرد عرب را به علّت آفتاب و نور خورشید به قتل برساند و در شب اعدامش اظهار شادمانی کند؟ و این‌که آرزو کند که افرادی که برای دیدن او بر طناب دار و مشاهده اعدامش می‌آیند، زیادتر باشد تا با ناسزاها و نفرین‌هایشان او را بدرقه کنند؟ همهٔ این وقایع از زاویهٔ دید اوّل‌شخص بیان شده و این زاویهٔ دید بر خلاف رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»، از ابتدا تا انتهای رمان تغییری نمی‌کند.

شخصیّت و شخصیّت‌پردازی

در کتاب‌های مربوط به ادبیّات داستانی، شخصیّت و شخصیّت‌پردازی به صورت ذیل است:

در بعضي داستان‌ها یک شخصیّت وجود دارد که نقش اصلي را بازي مي‌کند و حالت محوري دارد. بدین معنا که ماجراي اصلي داستان و مشکل داستان مربوط به این شخص است و اوست که باید با این مشکل مواجه شود و با آن دست و پنجه نرم کند و در آخر آن را از سر راه خود بردارد و داستان را به پیش ببرد.

شخصیّت فرعي: «شخصیّت‌هاي فرعي، داستان را رنگ‌آمیزي مي‌کنند. نویسنده هم مثل نقّاشي که براي تکمیل تابلو مدام جزئیاتي را اضافه مي‌کند، شخصیّت‌هایي را به داستان مي‌افزاید، تا داستان عمق، رنگ و بافت دقیق‌تري داشته باشد. شخصیّت‌هاي فرعي مي‌توانند داستان را به پیش برانند؛ نقش شخصیّت اصلي را روشن کنند؛ به کار بافت و رنگ بدهند؛ درون‌مایه را عمیق‌تر و رنگ‌مایه‌هاي کار را گسترده‌ترکنند و حتّي جزئیات جالب توجّهي به کوچک‌ترین صحنه‌ها و کوچک‌ترین لحظات کار اضافه کنند» (اکبری، ۱۳۹۱: ۱۸۲).

درواقع، علاوه بر شخصیّت‌های اصلی که نقش اساسی را در داستان ایفا می‌کنند، شخصیّت‌هایی هم هستند که فقط به اقتضای موقعیت زمانی و مکانی ممکن است وارد داستان شوند. تنها کاری که باید کرد این است که نگاه خود را از شخصیّت‌های اصلی بردارید تا بتوانید ببینید چه کسان دیگری آن دور و بر هستند. «این شخصیّت‌ها، داستان را پربارتر می‌کنند، کشمکش و گره‌افکنی را افزایش می‌دهند، یا وسیلهٔ کمک برای شخصیّت‌های اصلی می‌شوند. خواسته‌ها و اعمال آنها می‌تواند پیچشی در داستان ایجاد کند، امّا معمولاً در جریان پیش‌روندهٔ داستان نقش ندارند» (اسکات کارد، ۱۳۸۸: ۶۷-۶۸-۱۱۱). شخصیّت‌های فرعی همیشه به دور شخصیّت‌های اصلی داستان می‌چرخند و درواقع

سبب می‌شوند تا بعضی از اعمال که روشنگر ماهیت درونی شخصیّت‌های اصلی داستان است، وقوع یابد (براهنی، ۱۳٦۸: ۲۲۳)؛ امّا گاه همین شخصیّت‌های فرعی اهمیّت ویژه‌ای پیدا می‌کنند تا جایی که پا به پای شخصیّت اصلی، به داستان جهت می‌دهند و حتّی ممکن است تبدیل به شخصیّت اصلی داستان شوند.

شخصیّت‌پردازی در دو رمان

الف) «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»: راوی در این داستان توصیفی مختصر دربارهٔ شخصیّت‌ها ارائه می‌دهد و با ذکر نکته‌ای اساسی در مورد هریک از افراد، ویژگی برجستهٔ آنها را معرّفی می‌کند. شخصیّت‌های این داستان در کاستی‌های روانی با هم شریکند. آدم‌هایی که در جغرافیای متفاوت زندگی کرده‌اند، در داستان، یک تقویم واحد دارند؛ آدم‌هایی شکست‌خورده‌اند که از اجتماع منتزع شده‌اند. آمده‌اند به دور از سرگردانی‌های جغرافیایی با هم باشند. آدم‌های رمان از اهالی چک و ایران و فرانسه هستند که انقلاب‌های اجتماعی را از سر گذرانده‌اند و حالا یک بلوک شده‌اند. آنها آمده‌اند تا دیگر پیوندی با گذشته نداشته باشند (داوودی حموله، ۱۳۸۲). از آنجاکه داستان هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها داستانی پسامدرن است، شخصیّت‌های آن لغزنده، غیر قابل اعتماد با هویت‌های تخیّلی هستند و وجودشان درصدد گسستن از همه چیز است. شخصیّت‌های این داستان با بی‌ثباتی و کثرت‌گرایی مشخّص می‌شوند و از اساس، شکننده و دچار بحران هویت هستند و شخصیّت‌پردازی به روال معمولِ دیگر داستان‌ها صورت نمی‌گیرد. شخصیّت‌های این رمان نیز مانند اغلب رمان‌ها به دو دسته شخصیّت‌های اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند.

راوی علاوه بر به تصویرکشیدن شخصیّت‌های ساکنان ساختمان، جهان پس از مرگ را و دو موجودی که راه را بر او بسته و از او بازجویی می‌کنند، نیز به تصویر می‌کشد. آنها می‌توانند نمادی باشند از دو فرشته مأمور در عالم اموات؛ یعنی نکیر و منکر.

ب) «بیگانه»: نخستین مفهومی که با توجه به لحن و نوشتار سادهٔ کامو (که به طرز ظریف و حساب شده‌ای با سبک زندگی مورسو تناسب دارد و با شخصیّت‌پردازی او در تضاد است) و بیان بی‌پیرایه وقایع به ذهن متبادر می‌شود، همین ساده‌زیستی قانعانه و لبریز از رضایت راوی است. کامو با بیگانه‌نشان-دادن شخصیّت مورسو با انسان‌های اطرافش (که یعنی در جامعه مورد بحث ساده‌زیستی و قناعت و رضایت ناهنجاری محسوب می‌شود!) به نحوی طعنه‌آمیز این نکته مهم را به مخاطب گوشزد می‌کند و به او تلنگر می‌زند. تلنگرهایی که هرگز تبدیل به شعار نمی‌شوند و نویسنده این را با سکوت‌های راوی و ساده و عادی و کم سر و صدا بودن متن، به خوبی کنترل کرده است.

قهرمان داستان کامو، بیگانه‌ای است که گرچه درک می‌کند بیهوده زنده است، ولی در عین حال به زیبایی‌های این جهان و لذّاتی که نامنتظر در هر قدم سر راه آدمی است، دل بسته و با همین‌ها است

که سعی می‌کند خودش را گول بزند و کردار و رفتار خود را به وسیله‌ای و به دلیلی موجّه جلوه دهد. (کامو،۱۳۸۵: ٦)

صحنه (زمان و مکان)

صحنه، ظرف مکانی و زمانی وقوع داستان است. چگونگی کاربست زمان و مکان در القاي غير مستقيم مفهوم، تأثير بسيار دارد. چه بسا بستر زمانی یا مکانی داستان معنایی را به خواننده منتقل کند که اگر نویسنده، چندین پاراگراف دربارهٔ آن قلم می‌زد، باز هم نمی‌توانست مقصود خود را، آن‌گونه که صحنه‌سازي منتقل می‌کند، بیان کند. صحنه‌پردازي نحوهٔ به تصوير كشيدن زمان و مكاني است كه عمل داستان در آن روي مي‌دهد. اصطلاح صحنه و صحنه‌پردازي وقتي براي نمايش مي‌آيد، به معناي زمينه و تزئينات قابل رؤيت «صحنهٔ نمايش» است، امّا به معناي وسيع‌تري هم آمده و آن وقتي است كه براي «شعر» و به‌ويژه «داستان» به كار برده مي‌شود و بيانگر مكان و زمان و محيطي است كه «عمل داستاني» در آن به وقوع مي‌پيوندد؛ بنابراين اصطلاح صحنه را مي‌توان به عنوان عصر و دوره‌اي از تاريخ كشوري به حساب آورد (مستور، ۱۳۷۹: ٤٦ - ٤٧).

یونسی نیز در تعریف «صحنه» می‌نویسد: «صحنهٔ داستان، محلي است كه كنش داستاني در آن واقع مي‌شود؛ زمينه‌اي است كه اشخاص داستان نقش خود را بر آن بازي مي‌كنند» (یونسی، ۱۳۷۹: ٤٢٩). بدون درنظرگرفتن عنصر مکان، نویسنده نمی‌تواند دنیای داستانی را خلق کند. موفّقیت داستان‌نویس در صحنه‌پردازی؛ یعنی ایجاد صحنه‌ای متناسب با حال و هوای داستان و شخصیّت‌های آن، تأثیر زیادی بر میزان رضایت خواننده از داستان دارد. صحنه‌پردازی موفّق در رمان، موجب ایجاد تأثیر واحدی از کلیّت رمان در زمان خواننده می‌شود.

صحنه در دو رمان

الف) «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»: داستان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» در مکانی مشخّص رخ می‌دهد. البته باید گفت در مکان‌های مشخّصی این داستان بیان می‌شود. مکان اصلی داستان طبقهٔ ششم ساختمانی شش طبقه در فرانسه است؛ طبقه‌ای که زیرشیروانی محسوب می‌شود که در حکم دادگاه جنایی هم آن را می توان در نظر گرفت، زیرا دو کاراگاه به خاطر قتل به انجا مراجعه می‌کنند. در بیگانه کامو، صحنه -مکان- وسیع‌تر و بزرگ‌تر از رمان هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، انتخاب شده است. بسیاری از صحنه‌ها در دادگاه پرداخته شده است. داستان یادشده نیز زمان دارد، اما زمان سیّال است. زمان این رمان را نمی‌توان براساس زمان تقویم مشخّص کرد، زیرا نه از طریق زمان افعال و نه از طریق دنبال کردن توالی حوادث، در محدودهٔ زمانی دقیقی رخ نمی‌دهد. راوی ماجراهای بعد از مهاجرت را توصیف می‌کند و در میان خاطرات ناگهان به گذشته برمی‌گردد و حتّی زمان بعد از

مرگ را روایت می‌کند. بر این اساس، چند زمان در این داستان وجود دارد: ۱. گذشته؛ دوران کودکی و جوانی راوی؛ ۲.حال؛ پس از مهاجرت؛ ۳ .آینده؛ پس از مرگ و مواجهه با نکیر و منکر، که البته حال و آینده به طور دقیق از هم جدا نشده‌اند. در این داستان، همه چیز در بی‌زمانی مطلق می‌گذرد و روز و شب معنی ندارد و این سه زمان به شکل سیّال روایت می‌شود و ترتیب زمانی بین آنها وجود ندارد.

ب) «بیگانه»: در رمان بیگانه، شاهد سیّالیت زمان نیستیم و روایتی خطی از داستان را پی می‌گیریم. اگرچه در برخی موارد، شخصیّت به خاطراتی رجوع می‌کند، لیکن سیّالیت زمانی آنچنان که در رمان هم‌نوایی شاهد هستیم، رخ نمی‌دهد.

بررسی محتوا و دورنمایه در دو رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» و «بیگانه»

یکی دیگر از اصطلاحاتی که در پژوهش حاضر استفاده می‌شود، درونمایه یا همان محتواست. از همین روی، بررسی اصطلاح «درونمایه» در بخش حاضر ضروری است. درون‌مایه اثر با موضوع آن يكي نيست. درونمايه، فكر اصلي و بنيادي و نسبتاً انتزاعي است كه در اثر ادبي، صورت بياني و ملموس مي‌يابد. به عبارت ديگر، فكر اصلي و مسلّط در هر اثري است كه موقعيّت‌هاي آن را به يكديگر پيوند مي‌دهد» (داد، ۱۳۹۵: ۱۳۱).

گفتنی است که امکان دارد که درونمایه صریح و آشکار باشد یا پنهان، که کشف آن به کوشش نیاز داشته باشد. در داستان، درونمايه مي‌تواند به وسيلهٔ پيرنگ، زاوية ديد، افكار و عواطف شخصيّت‌ها يا توصيف راوي ارائه شود» (انوشه، ۱۳۷٦: ۵۸۸). براي رسيدن به درونمايه بايد متن را درست خواند و معناي صحيح آن را دريافت؛ ديگر اينكه عوامل اجتماعي، رواني و تاريخي را در شكل‌گيري و تكوين اثر بايد شناخت و آن را در شکل‌گیری اثر ادبی دخیل دانست.

میرصادقی در اهمیت درونمایه و در تعریف و تحلیل آن می‌گوید: «در صحبت از داستان، توجه ما پیوسته به فکر و معنای حاکم بر داستان است و این توجّه، طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است، زیرا شناخت عمیق «عمل یا عمل داستانی» با شخصیّت‌های داستان منوط به درک و فهم معنای حاکم و مسلّط بر داستان، یعنی «مضمون یا درونمایه» است. داستان، وقتی می‌تواند داستان خوبی باشد که ساخت و ترکیب آن، در عناصر تشکیل‌دهنده‌اش، وحدت و یکپارچگی داشته باشد و همهٔ عناصر حیاتی و اساسی در آن به هم وابسته باشند و هر عنصری دلالت ضمنی بر عنصرهای دیگر کند. این خصوصیت، یعنی ایجاد هماهنگی و وحدت را، درونمایه در داستان به عهده می‌گیرد. به بیانی دیگر، هر داستان خوبی، از درونمایه یا فکر و اندیشهٔ ناظر و حاکم بر داستان شکل می‌گیرد و درونمایه، تمام عناصر داستان را انتخاب می‌کند و هماهنگ‌کنندهٔ موضوع با عناصر دیگر داستان است» (میرصادقی، ۱۳۸٦: ۲۲۷).

بنابراین، درونمایه چیزی است که از «موضوع» به دست می‌آید، مثلاً موضوع داستان‌های «رقص مرگ» بزرگ علوی و «آینهٔ شکسته» از هدایت، هر دو دربارهٔ مفهوم «عشق» است، امّا آنچه که این دو داستان را از هم متمایز می‌کند، درونمایهٔ آنها است که از موضوع به وجود آمده؛ درواقع برآیندی است از موضوع داستان که بر روند گسترش و تحوّل داستان تأکید می‌کند. از این نظر، مضمون یا درونمایه را به معنای کلّ داستان دانسته‌اند؛ یعنی فکر یا مجموعه افکاری که موضوع اساسی مورد نظر نویسنده را در داستان تحکیم می‌کند و داستان را به وحدت هنری سوق می‌دهد. معمولاً درونمایهٔ اثری نباید از یک جمله کمتر باشد. مثلاً درونمایهٔ داستان کوتاه «آینهٔ شکسته» عبارت است از: «شکست در عشق اغلب نتایج ناخوشایندی به بار می‌آورد» و درونمایهٔ «رقص مرگ» این است: «عشق موجب ایثارگری است».

درونمایه در دو رمان

الف) «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»: در این رمان، راوی به تبعیدی خودخواسته تن داده است. چند نفر از شخصیّت‌های داستان نیز شامل مهاجران ایرانی و غیر ایرانی می‌شود. هریک از این مهاجران به نوعی با مشکلات دست به گریبان هستند و در شرایط غیر عادی و ناخواسته‌ای قرار دارند. راوی نیز علی‌رغم تمام استعدادهایش، رو به ویرانی است. راوی در ابتدای داستان تکلیف خواننده را مشخّص می‌کند و اطلاع می‌دهد که قرار است آرامش نسبی شخصیّت‌های این داستان از بین برود و فاجعه‌ای در راه است: «مثل اسبی بودم که پیشاپیش، وقوع فاجعه را حس کرده باشد. دیده‌ای چطور حدقه‌هایش از هم می‌درند و خوفی را که در کاسهٔ سرش پیچیده، باد می‌کند توی منخرین لرزانش؟ دیده‌ای چطور شیهه می‌کشد و سم می‌کوبد به زمین؟ نه، من هم ندیده‌ام. ولی، اگر اسبی بودم هراس خود را این‌طور برملا می‌کردم» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۷). برخی واژه‌ها در این داستان کاربرد زیادی دارند؛ مانند سایه، شب‌بیداری، مرگ، طبقهٔ ششم، سگ، خودویرانگری، بیماری وقفه‌های زمانی، نومیدی مطلق، چندشخصیّتی بودن و نامهٔ اعمال که در بخش‌های مختلف داستان به آنها اشاره می‌شود.

ب) «بیگانه»: بیگانه نیز، داستان مردی درون‌گرا به نام مورسو است که مرتکب قتلی می‌شود و به زندان می‌افتد و لحظه‌ها را به انتظار حکم اعدام خویش سپری می‌کند. داستان در دههٔ ۳۰ در الجزایر اتّفاق می‌افتد. این کتاب به دو قسمت تقسیم می‌شود. در بخش اوّل، مورسو در مراسم تدفین مادرش شرکت می‌کند، در حالی که هیچ احساس خاصّی از خود بروز نمی‌دهد. شخصیّت مورسو به گونه‌ای به تصویر کشیده شده است که او بدون هیچ‌گونه اراده‌ای به پیشرفت در زندگی‌اش، روزها را می‌گذراند. او از این گذرانِ بدون تغییر، راضی و خوشنود است. همسایهٔ مورسو که ریمون سنته نام دارد، به فراهم آوردن شغل برای روسپیان محکوم است. آن دو مدّتی بعد با هم رفیق می‌شوند. مورسو به ریمون کمک می‌کند که معشوقهٔ او را که ریمون مدّعی بود دوست دختر قبلی اوست، به سمت خودش بکشد.

ریمون، زن را تحت فشار قرار می‌دهد و او را خوار و ذلیل می‌کند. مدّتی بعد مورسو و ریمون کنار ساحل با برادر همان زن (مرد عرب) و دوستانش روبه‌رو می‌شوند. اوضاع بهم می‌ریزد و کار به زد و خورد می‌کشد. بعد از آن مورسو دوباره مرد عرب را در ساحل می‌بیند و این مرتبه کسی جز خودشان در آن اطراف نبود. ناگاه مورسو به طرف آن مرد شلیک می‌کند. در قسمت دوم کتاب، نوبت به محاکمهٔ مورسو می‌رسد. در این‌جا شخصیّت اوّل داستان برای نخستین بار با تأثیری که بی‌اعتنایی برخورد او بر دیگران می‌گذارد، مواجه می‌شود. به‌تدریج، اتّهام صحّت بی‌خدا بودنش را بدون هیچ سخنی می‌پذیرد. او به اعدام محکوم می‌شود. آلبر کامو این کتاب را فتح بابی برای فلسفهٔ پوچی خود قرار می‌دهد، که بعدها به چاپ می‌رسد.

نوستالوژی

نوستالژیا در فرهنگ لغت با واژه‌های متفاوتی مانند غربت‌زدگی، غریبی و حسرت گذشته معنا شده است که آن را با مضامینی مانند بیگانگی، دوگانگی، سرگردانی و تعلیق پیوند می‌دهد (صادقی، ۱۳۹۳: ۸۴). علاوه بر این وجود خاطره، ساختار روایت، مفهوم ویژهٔ زمان و سیّالیت مکان همه و همه از عناصر اصلی ادبیّات مهاجر بشمار می‌روند و با نوستالژیا رابطهٔ تنگاتنگی دارند. نوستالژیا از مفاهیم ساختاری ادبیّات مهاجر است، زیرا بر موضوع، زبان، لحن اثر و از همه مهم‌تر هویت سوژه تأثیر می‌گذارد. ادبیّات مهاجر در فضای خاص مهاجر شکل می‌گیرد که از آن تعبیر به «فضای سوم» می‌کنیم و با هویت ویژه‌ای سروکار دارد که آن را هویت سرگردان یا آواره می‌نامیم (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۷۷). نگاه نوستالژیک در سوژهٔ آواره، نگاهی استعاری است. او همیشه در میان دو فضای گوناگون (اگر نگوییم متّضاد) حرکت می‌کند و آنها را با یکدیگر مقایسه می‌کند.

نوستالوژی در دو رمان

الف) «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»: از آنجا که رمان هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها نیز از ادبیّات مهاجرت به حساب می‌آید، از این رو مؤلّفه نوستالژی در درونمایه آن، منعکس شده است. در جای جای رمان، حس نوستالژی وجود دارد. این حس را می توان در عبارت «جورابهای دستبافت کار ایران»در رمان دید: « اریک فرانسوا اشمیت شست پایش را در جورابهای ضخیم پشمی دستبافی که کار ابران بود و سید برایش سوغات آورده بود تکان داد»(قاسمی، ۱۳۸۸: ۱۷۷). شخصیّت اول داستان به گذشته‌ها رجوع کرده و خاطرات دور را با حسرت می‌نگرد: «این ضجّه‌ها مرا پرت کرد به سال‌هایی دور، به حیاط دنج خانه‌ای قدیمی. به توالتی که کنج حیاط بود. به دختری که با میل کامواباقی رفته بود داخل توالت» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۱۷۴).

ب) «بیگانه»: در رمان بیگانه نیز، نوستالژی دیده می‌شود. در بخشی از داستان، راوی، علاقهٔ خود به مرور خاطرات را این‌گونه بیان می‌کند: «متوجّه شدم آدمی که حتّی فقط یک روز زندگی کرده باشد، می‌تواند صد سال را راحت در زندان بگذراند. آن‌قدر یاد و خاطره خواهد داشت که حوصله‌اش سر نرود» (کامو، ۱۳۸۶: ۷۷). در جایی دیگر از داستان، راوی - مورسو- به توصیف تجربهٔ یادآوری خاطرات می‌پردازد: «دست آخر، وقتی یاد گرفتم چطور چیزها را به یاد بیاورم، دیگر اصلاً حوصله‌ام سر نمی‌رفت. بعضی وقت‌ها به اتاقم فکر می‌کردم و در عالم خیال از یک گوشهٔ اتاق شروع می‌کردم و دور اتاق می‌گشتم، و یک به یک چیزهایی را که سر راهم بود به یاد می‌آوردم. اوّلش طولی نمی‌کشید. امّا هر دفعه که از نو این کار را می‌کردم، کمی بیشتر طول می‌کشید. هر تکّه از اسباب و اثاثم را به یاد می‌آوردم؛ و روی هر تکّه از اسباب و اثاث، هر شیئی که بود؛ و از هر شیء همهٔ جزئیاتش را، و جزئیات آن جزئیات را - نقشی، تَرَکی، لب‌پریدگی‌ای - و بعد رنگ و جنسشان را» (همان).

مرگ‌اندیشی و خودکشی

یکی از مؤلّفه‌های محتوایی برخی از داستان‌ها، مرگ‌اندیشی است. مرگ به‌عنوان مقوله‌ای رازناک، موجد بسیاری از تأمّلات فلسفی، انگاره‌های ذهنی و تخیّلات ادبی- هنری است. مرگ‌طلبی و مرگ‌هراسی از نمودهای مرگ‌اندیشی و درنتیجه مرگ‌آگاهی‌اند. مرگ‌طلبی ممکن است برای گریز از رنج و دشواری‌های موجود باشد و مرگ‌هراسی نیز می‌تواند انسان را به پوچی بکشاند یا زمینه‌ای باشد برای رشد و جستن معنای زندگی؛ زیرا برخی رستگاری را در مرگ می‌بینند و مرگ ممکن است به استحاله و دگرگونی درونی انسان منجر شود. (ایران‌زاده و عرش اکمل، ۱۴۰۰: ۱۵). در رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»، شخصیّت‌های اصلی مدام از مرگ سخن می‌گویند و گاه از آن می‌هراسند. بسامد بالای مرگ در رمان بسیار در خور توجه است که این واژه بیش از صدبار تکرار شده است که حکایت از فضای رعب و وحشت بر رمان دارد: « از این حیرت میکردم که با آنهمه هراسی که از مرگ داشتم چه طور جرات کرده بودم بروم طرف پروفت؟ مگر نه ایامی بود که بازار کشت و کشتار گرم بود و چند روزی پیش از آن هم در نزدیکی ما سر بنده‌ی خدایی را با کارد آشپزخانه گوش تاگوش بریده بودند» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۴۵). شخصیّت اصلی داستان، در جایی تمام تلاش‌هایش در زندگی را فرار از مرگ تلقّی می‌کند: «تخت اتاق شمارهٔ شش و تخت اتاق شمارهٔ دوازده، تخت شیطان بود. و حالا، با حادثه‌ای که برای شیطانِ اتاق شمارهٔ شش پیش آمده بود، حس می کردم همهٔ کوشش‌های من در زندگی برای فرار از آن دایرهٔ مرگ مذبوحانه بوده و نوبت شیطانِ اتاق شمارهٔ دوازده فرا رسیده است» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۱۹۳). در بخشی از رمان نیز، مرگ به شکلی ترسناک توصیف شده است: «اشخاصی هم بودند البته، که از بسیاری گناه، پس از مرگ، روحشان به عقوبت در بدن سگ حلول می‌کرد» (قاسمی،

۱۳۸۸: ۲۲). بیگانگی یکی از ویژگی‌های این رمان است و می توان این رمان را بیگانه هم نامید زیرا شخصیت‌های این رمان در کشوری دیگر غریب و بیگانه هستند.

ب) «بیگانه»: در رمان بیگانه نیز مرگ‌اندیشی، نقش کلیدی ایفا می‌کند. در جایی از رمان، راوی می‌گوید: «نمی‌توانم بگویم چند دفعه به این فکر کرده‌ام که آیا اصلاً هیچ‌وقت موردی بوده که آدم‌های محکوم به مرگ توانسته باشند از دست این ماشین بی‌رحم فرار کنند» (کامو، ۱۳۸۶: ۱۰۹). همانند رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»، در این رمان واژه مرگ بسیار تکرار شده است. این عبارت سی و شش بار تکرار شده است. مورسو در روزهایی که به ذات مرگ می‌اندیشد، به چگونه مردن نیز فکر می‌کند: «می‌دیدم بدی گیوتین این است که هیچ شانسی باقی نمی‌گذارد، مطلقاً هیچ شانسی. در اقع، یک بار برای همیشه تصمیم گرفته شده بود که مریض باید بمیرد. ترتیبی قطعی بود، توافقی که برو برگرد نداشت. اگر بنا به شانسی استثنایی، تیغهٔ گیوتین کار نمی‌کرد، کار را از سر می‌گرفتند. بنابراین، چیزی که بیشتر از هر چیزی اذیّتم می‌کرد این بود که محکوم باید امیدش را می‌بست که گیوتین همان دفعه اوّل کار را تمام کند» (کامو، ۱۳۸۶: ۱۱۳).

بی‌هویتی

یکی از درون‌مایه‌های رایج داستان‌ها، خصوصاً رمان‌های پست مدرن، بی‌هویتی است (شمیسا و تدینی، ۱۳۸۶: ۶۹). بی هویتی، از مؤلفه‌های رایج در ادبیّات مهاجرت نیز هست (نگاری و فقیه ملک مرزبان، ۱۳۹۶: ۱۲۹).

بی‌هویتی در دو رمان

الف) «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»: در رمان رضا قاسمی نیز این مؤلّفه، از شاخصه‌های مهم و کلیدی شخصیّت‌های داستان است. این رمان داستان گروهی از ایرانیان مقیم خارج از کشور را بیان می کند که در خارج کشور باهم در آپارتمانی در تبعید زندگی می‌کنند. شخصیت داستان اذعان می کند که از پارانویا رنج می برد و با سایه خودش حرف می‌زند:

میدانم حالا فکر خواهید کرد مبتلا به پارانویا هستم. باشد، من که خودم به بیماریهایی بدتر از آن اعتراف کرده‌ام؟ پس بگذارید تا همه چیز را بگویم. راستش اگر همه‌ی ثروت «عدنان خاشقچی» را هم به من بدهند حاضر نیستم ریشم را بدهم دست یک استاد سلمانی. چه تضمینی هست که دچار جنون آنی نشود و سر آدم را گوش تاگوش نبرد؟ خاصه با آن پیشبندی که دورگردن آدم میبندد و امکان هرگونه دفاع را هم سلب میکند؟ درست است که تا به حال حتا یک بار هم چنین موردی پیش نیامده است. ولی شما حاضرید به من تضمین بدهید؟ تازه، چه طور انتظار دارید که تضمین شما را بپذیرم؟ شاهد زنده، همین پروفت! مگرکسی فکر میکرد که روزی به سرش بزند؟(قاسمی،۱۳۸۸: ٤٥).

از سطور بالا مشخص می شود که شخصیت داستان دچار پارانویا است و از بی هویتی رنج می برد و به کسی اعتماد ندارد. در جای دیگری نویسنده درگیری شخصیت اصلی داستان با سایه‌اش را بیان می کند: «درگیری من با سایه‌ام آنقدر به درازا کشیده بود که، وقتی هم، سرانجام، از شرش خلاص شدم به نفس درگیری معتاد شده و خود درگیری علت وجودی و معنای زندگی‌ام شده بود. به خصوص که حالا روی تنم سری را حمل میکردم که بیگانگی‌اش با من هیچ کمتر نبود از بیگانگی سایه‌ام با من.»(قاسمی، ۱۳۸۸: ۲۰۱). در جایی از داستان شخصیت اصلی داستان درباره خود چنین می‌گوید: «کسی چه میداند؟ کنیز بسیار است کدو هم بسیار! شاید روزی مادری از مادران من چهارپایه‌ای گذاشته باشد زیر شکم چارپایی تا در آن کنج خلوت و نمناک طویله‌ی کاهگلی و در آن تاریک و روشنای آغشته به بوی علف و سرگین نطفه‌ی مرا بگیرد و در لفافی از حسرت و تمنا بپیچاند»(قاسمی، ۱۳۸۸: ۷). همچنین نویسنده از زبان شخصیّت اول چندهویتی زنِ مدرن ایرانی را چنین توصیف می‌کند: «تاریخچهٔ اختراع زن مدرن ایرانی بی‌شباهت به تاریخچهٔ اختراع اتومبیل نیست. با این تفاوت که اتومبیل، کالسکه‌ای بود که اوّل محتوایش عوض شده بود (یعنی اسبهایش را برداشته به جای آن موتور گذاشته بودند) و بعد کم کم شکلش متناسب این محتوا شده بود و زن مدرن ایرانی، اوّل شکلش عوض شده بود و بعد، که به دنبال محتوای مناسبی افتاده بود، کار بیخ پیدا کرده بود. (اختراع زن سنّتی هم، که بعدها به همین شیوه صورت گرفت، کارش بیخ کمتری پیدا نکرد). این‌طور بود که هرکس، به تناسب امکانات و ذائقهٔ شخصی، از ذهنیّت زن سنّتی و مطالبات زن مدرن، ترکیبی ساخته بود که دامنهٔ تغییراتش، گاه از چادر بود تا مینی ژوپ. می‌خواست در همهٔ تصمیم‌ها شریک باشد، امّا همهٔ مسئولیت‌ها را از مردش می‌خواست. می‌خواست شخصیّتش در نظر دیگران جلوه کند نه جنسیتش، امّا با جاذبه‌های زنانه‌اش به میدان می‌آمد» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۸۵).

ب) «بیگانه»: قهرمان داستان بیگانه، برای این محکوم به مرگ می‌شود که حاضر نیست در بازی شرکت کند. به این معنا، او با جامعه‌ای که در آن زندگی می کند بیگانه است، در حاشیه‌اش پرسه می‌زند، در حاشیهٔ زندگی است، تنها و پر از تمنای لذّت (کامو، ۱۳۸۶: ۱۲۶).

پوچی

پوچی مفهومی است مهم که در آثار بسیاری از اندیشمندان دوران مدرن مطرح شده است (سجادی، ۱۴۰۰: ۸۸). رمان‌های پست‌مدرن، به دلیل فضایی که دارند، زمینهٔ مناسبی برای انعکاس مفاهیم پوچ‌گرایانه بشمار می‌روند.

پوچی در دو رمان

الف) «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»: رمان رضا قاسمی نیز دارای درونمایه‌های معناباختگی و پوچی است. در جایی از رمان، شخصیّت اصلی، بحران پوچی زندگی خودش را این‌گونه بیان می‌کند: «به بد جایی زده بود. درگیری من با سایه‌ام آنقدر به درازا کشیده بود که وقتی هم سرانجام از شرّش خلاص شدم، به نفس‌درگیری معتاد شده و خوددرگیری علّت وجودی و تنها معنای زندگی‌ام شده بود. به‌خصوص که حالا روی تنم سری را حمل می‌کردم که بیگانگی‌اش با من هیچ کمتر نبود از بیگانگی سایه‌ام با من» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۲۰۱). در جای دیگری شخصیت اصلی داستان می گوید « هر پرسشی، هنوز به زبان نیامده، بی‌معنا بودن خودش را آشکار می‌کرد»(قاسمی، ۱۳۸۸: ۵۹). این عدم معنا را نویسنده داستان در عبارت زیر به خوبی بیان کرده است: «مثل کسی که میان اتاهای گردگرفته ی یک انباری متروک به دنبال چیز مجهولی بگردد بی‌وقفه میان خاطرات گنگ و فراموش شده‌ام به دنبال پاسخی میگشتم که سوالش هنوز برای خودم روشن نبود»(قاسمی، ۱۳۸۸: ۵۹).

ب) «بیگانه»: مسئله‌ای که می‌توان آن را ذیل مؤلّفهٔ پوچی در داستان بیگانه بررسی کرد، این است که از ابتدا تا انتهای داستان بیگانه، جملات و عباراتی وجود دارد که نشان می‌دهد مورسو برای هیچ‌چیزی کوچک‌ترین ارزش و اهمیّتی را قائل نیست. وی در بخشی از داستان می‌گوید: «انگار همهٔ این مدّت منتظر این لحظه بودم و این سحرگاه، تا حقّانیتم ثابت شود. هیچ چیز، هیچ چیز اهمیت نداشت و من خوب می‌دانستم چرا، او هم می‌دانست چرا. در تمام این زندگی پوچی که سر کرده بودم، از آن ته ته آینده‌ام، از آن سر سال‌هایی که هنوز نیامده بودند، همیشه یک نفس تیره به طرفم می‌آمد، نفس تیره‌ای که سر راهش هر چیزی را که آن موقع به من وعده می‌دادند، بی‌تفاوت می کرد» (کامو، ۱۳۸۶: ۱۲۲). رمان «بیگانه» پوچی رفتار مورسو را در این سطور به طور کامل بیان می‌کند: «همان مردی که، فردای مرگ مادرش، به ننگین ترین روابط نامشروع دست می زند، به عللی پوچ و برای تصفیه امری مربوط به فسق و فجور مردی را کشته است»(کامو،۱۳۸۶: ۵۲). مورسو با احساس عدم سنخیت و وانهادگی در مواجهه با دنیای به ظاهر پوچ، روزگار میگذراند. به باور وی زندگی بیمعناست. برای وی بی اهمیتی امور در سراسر زندگی اش موج می زند:

هیچ چیز، هیچ چیزاهمیتی نداشت و من به خوبی می دانستم چرا... در مدت همه این زندگی پوچی که بارش را به دوش کشیده بودم، از اعماق آینده‌ام، و از میان سالهایی که هنوز نیامده بودند وزشی تاریک به جانم می وزید که در مسیر خود، همه چیز را یکسان می‌کرد. همه چیزهائی را که در سالهای نه چندان واقعی‌تر از آنها که زیسته ام به من نشان داده می شد. برای من مرگ دیگران یا عشق یک مادر، چه اهمیتی داشت ؟ خدای این کشیش، زندگی و حیاتی که مردم انتخاب می کنند ، سرنوشتی که بر می گزینند، برایم چه اهمیتی داشت؟(کامو، ۱۳۸۶: ۶۳)

به قول بعضی از محققین بزرگترین دغدغه کامو در داستان، نمایش فلفسه »معناباختگی« است (کریم زاده، ۱۳۸۹: ۲). احمدی و غرایاق زندی معتقد رمان بیگاه البر کامو جهانی تاریک را به تصویر میکشد و به اعتقاد کامو «عادت‌زده» است، باجمله کوتاه «امروز مامان مرد. شاید هم دیرو» شروع میشود جمله ای که مثل گلوله برفی بر کلیت داستان میغلتد اما برای مورسو معنایی ندارد(احمدی و غرایاق زندی ۱۴۰۰: ۳۳).

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، مقایسهٔ تطبیقی دو رمان «بیگانه» اثر آلبرکامو و «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» اثر رضا قاسمی از منظر فرم و محتوا بر اساس مکتب ادبیات تطبیقی امریکایی به طور خاص نظریات رنه ولک صورت گرفت. نتایج پژوهش نشان داد دو رمان در مضامین نوستالژی، مرگ اندیشی، بی هویتی، پوچی بسیار به هم شبیه هستند. شخصیّت «مورسو» در «بیگانه» و شخصیت اصلی رمان «ارکستر شبانه چوب ها» نمونه‌هایی از تفکّر پوچی هستند که به خاطر شرایط پیش پا افتادهٔ زندگی روزمرّه‌اشان، به این یقین رسیده اند که دیگر همانند دیگران نیستند و با آنها بیگانه شده اند. این دو شخصیت دیگر خود را با ارزش‌های تصنّعی و اخلاقی جامعه مطابق نمی‌بینند. برای این عدم تطابق نویسندگان هر دو رمان زاویه دید اول شخص را بر می‌گزینند تا بین این دو شخصیت و سایر افراد جامعه فاصله ایجاد کنند و از طریق زاویه اول شخص مضامینی همچون نوستالژی، مرگ اندیشی، بی هویتی، پوچی را پررنگ کرده‌اند. این دو شخصیت در هر دو رمان مظهر بی هویتی و پوچی هستند و در زندگی معنایی نمی یابند. وجه افتراق این دو رمان در این است که کامو برای خلق شخصیّتی ساده و راحت‌پسند و معمولی (معمولی بودنی که به شدّت خاص است و این پارادوکسی عجیب و لذّت‌بخش است) نوشتار خود را نیز به شدّت ساده کرده است و موجب خلق اثری یکدست و البته آفرینش دنیایی منحصر به فرد شده است. به عنوان مثال، کافیست به کوتاهی جملات و پرهیز نویسنده از ذکر جزییات (جز در موارد محدود و ضروری و البته با رویکردی هدفمند) توجّه شود؛ تا «ساده» بودن زندگی و رفتارهای شخصیّت اصلی و بی‌پیرایگی خفیف داستان، با تمام وجود حس شود. و این، گره‌خوردگی هنرمندانه فرم و محتوا را اکران می‌کند. در «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» مهاجرت و تبعید برجسته است. در این رمان برخلاف رمان بیگانه بحران هویت ناشی از مشکلات روانی است که مهاجرت به آن دامن زده است و قبل از مهاجرت نیز وجود داشته است. هویت شخصیت اصلی داستان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» از دورهٔ نوجوانی به خوبی شکل نگرفته است و این بحران هویت تا بعد از مهاجرت نیز با او همراه است. جست‌وجوی هویت و درون، اصلی‌ترین دلیل برای مهاجرت اوست. او درواقع به

دنبال هویت خود می‌رود، امّا آن را نمی‌یابد، زیرا باید آن را درون خود جست‌وجو کند. مهاجرت در لایه‌های عمیق روانی او تأثیر گذاشته است و حتّی در سرزمین جدید، شرایط مناسبی ندارد. از نظر او دل‌کندن از گذشته و کنارگذاشتن اعتقادات، به راحتی امکان‌پذیر نیست؛ حتّی در صورتی که فرد مدّت‌ها از آن عقیده که در کودکی در وی ریشه دوانده است، فاصله گرفته باشد. اگرچه هریک از این دو نویسنده برای پردازش محتوای خود از مؤلّفه‌های فرمی متفاوتی استفاده کرده‌اند. به عنوان نمونه پیرنگ و زمان در این دو داستان -چنانکه شرحش رفت- بسیار متفاوتند.

منابع

کتاب‌ها

احسانی، زهرا؛ معین، مرتضی‌بابک و شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۹)، «**تحلیل نظام روایی محافظه‌کاری و خطرپذیری: نظریه گفتمان خیزابی مطالعه موردی روایت هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها اثر رضا قاسمی**»، روایت‌شناسی، شماره ۷.

احمدی, شهرام، و غرایاق زندی، سایه. (۱۴۰۰). بررسی تطبیقی بن‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی رمان بیگانه کامو و داستان سگ ولگرد صادق هدایت. مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی, ۱(۲), ۲۳-۴۲.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان**. اصفهان: نشر فردا.

اسکات کارد، اورسون. (۱۳۸۸)، **شخصیّت‌پردازی و زاویهٔ دید در داستان**، ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی، اهواز: رسش.

ایران‌زاده، نعمت‌الله و عرش اکمل، شهناز. (۱۴۰۰)، «**بازنمایی انگارهٔ مرگ‌اندیشی در نسبت با امید و ناامیدی در ملکوت**»، متن پژوهی ادبی، شماره ۸۸.

براهنی، رضا. (۱۳۸۶)، **قصّه‌نویسی**، تهران: نو.

بردول، دیوید. (۱۳۷۳)، **روایت در فیلم داستانی**، ترجمهٔ سید علاءالدین طباطبایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

برگر، آرتور. (۱۳۸۰)، **روایت در فرهنگ عامیانه**، رسانه و زندگی روزمره، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.

بهنام، جمشید. (۱۳۳۱)، «**ادبیّات تطبیقی**»، مجله مهر، سال هشتم، دی ماه ۱۳۳۱ ، شماره ۱۰.

پرین، لورنس. (۱۳۶۸)، **تأملی دیگر در باب داستان**، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات.

تولان، مایکل جي. (۱۳۸۳)، **درآمدي نقادانه و زبان‌شناختي بر روایت**، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

حسن‌لی، کاووس و جوشکی، طاهره. (۱۳۸۹)، «**بررسی کارکرد راوی و شیوه روایت‌گری در رمان هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها**»، ادب‌پژوهی، شماره ۱۲.

دیپل، الیزابت. (۱۳۸۹)، **پیرنگ**، ترجمهٔ مسعود جعفري، تهران: مرکز.

رهگذر، رضا. (۱۳۹۷)، **ادبیّات داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی**، چاپ دوم، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

سجادی، منصوره. (۱۴۰۰)، «**مطالعهٔ تطبیقی پوچی و شی وارگی در دو رمان بیگانه اثر آلبرکامو و بوف کور اثر صادق هدایت**»، پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی، دوره نهم، شماره ۲۸.

شمیسا، سیروس و تدینی، منصوره. (۱۳۸۶)، «**شخصیّت‌های رمان پسامدرن، جوشش اصالت وجود**»، متن پژوهی ادبی، شماره ۳۴.

صادقی، اسماعیل. (۱۳۹۳)، «**بررسی نوستالژی آرمان شهر در اشعار شاعران معاصر**»، پژوهشنامه ادب غنایی، سال دوازدهم، شماره ۲۲.

عباسی، علی. (۱۳۹۳)، «**پژوهشی بر چگونگی زایش معنا از خلال ساختار روایی در «بیگانه» اثر آلبرکامو**»، مطالعات زبان و ترجمه، شماره ۱۸.

قاسمي، رضا. (۱۳۸۲)، **همنوايي شبانهٔ ارکستر چوب‌ها**، تهران: ورجاوند، چاپ چهارم.

قبول، احسان. (۱۳۸۳)، «**ادبیّات تطبیقی**»، کتاب ماه ادبیّات و فلسفه مهر، ۱۳۸۳ ، شماره ۸٤.

کامو، آلبرت. (۱۳۸۵)، **بیگانه**، ترجمه جلال آل احمد و علی اصغر خبره زاده، چ۸ ،تهران: نگاه.

کریمخانی، حمید. (۱۳۸۳)، «**تاریخ ادبیّات و اندیشه در فرانسه قرن بیستم**»، ماهنامه گلستانه، مهر۸۳ ، سال پنجم، شماره ۵۹ ، ص ۲.

کریمزاده، علی (۱۳۸۹). »نگاهی به بیگانه آلبر کامو« حافظ. شماره ۷۴ صس ۵۱-۵۳

مستور، مصطفي. (۱۳۷۹)، **مباني داستان کوتاه**. تهران: نشر مرکز.

مقالات

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۶). **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگاه.

منوچهریان، علیرضا. (۱۳۹۰). «**رؤیای ادبیّات تطبیقی**»، نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه باهنر کرمان، دورهٔ جدید سال دوم،شمارهٔ ٤.

میرصادقی، جمال. (۱۳۹۰). **ادبیّات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)**، چاپ ششم، تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۱). **مهاجرت در ادبیّات و هنر: مجموعه مقالات**، چاپ اول، تهران: سخن.

نگاری، فاطمه و فقیه ملک مرزبان، نسرین. (۱۳۹۶). «**بررسی شخصیّت‌پردازی و ساحت‌های زاویهٔ دید در دو رمان مهاجرت (آینه‌های دردار و همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها)**»، براساس دیدگاه روایی پاول سیمپسون، پژوهش‌های ادبی، شماره ۵۸.

COPYRIGHTS

© 2025 by the authors. Licensee Islamic Azad University Jiroft Branch. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ارجاع: نعمت اللهی روح الله، بررسی تطبیقی فرم و محتوا در رمان «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» اثر رضا قاسمی و رمان «بیگانه» اثر آلبر کامو، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، دوره ۱۸، شماره ۷۲، زمستان ۱۴۰۳، صفحات ۱۲۵-۱۰۱.