گفتگو

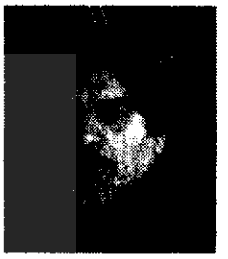
به‌مناسبت صدمین سالگرد تولد صادق هدایت

خلاقیت و هراس از مرگ

گفت‌و گو با محمد صنعتی

محمد زندی

دوره دوم . شماره
ششم . هفتم . هشتم
هزار و سیصد و هشتاد و دو



محمد صنعتی نویسنده ، روان‌پزشک و استاد دانشگاه است . کتاب‌های «تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات» ، «صادق هدایت و هراس از مرگ» و به‌تازگی کتاب «زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی» با عنوان فرعی «هنر و ادبیات ذهنیت» را از او دیده‌ایم . همچنین کتاب‌های «ریشه‌ها ، گفتمان و آگاهی پست‌مدرن» و «اسطوره و اسطوره اندیشی» را در دست چاپ دارد.

توجه صنعتی بیشتر به نقد و تحلیل متن است و همچنین گفتمان روانکاوانه و نقش آن در فرهنگ قرن بیستم که به اختصار در مقدمه کتاب «تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات» و همچنین در کتاب اخیر «زمان و نامیرایی در آثار تارکوفسکی» به آن پرداخته است .

صدمین سالگرد تولد صادق هدایت را بهانه قرار می‌دهم تا با آقای صنعتی در مورد رابطه‌ی مرگ و خلاقیت از یک‌سو و مرگ و فرهنگ از سوی دیگر به گفت‌وگو بنشینم . آقای صنعتی در سه کتاب "تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات" ، "صادق هدایت و هراس از مرگ" و نیز در کتاب «زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی» به پژوهشی گسترده در مورد مرگ و هراس از نابودی در آثار صادق هدایت ، بهرام صادقی ، مهدی اخوان ثالث ، عباس کیارستمی و دیگران پرداخته ، و رویارویی با مرگ را با ترجمه‌ی آخرین نوشته‌ی ساموئل بکت «جنب و جوش‌های ایستا» و تحلیل آن با عنوان «سوگواره‌ی انتظار» رویاروی ما قرار می‌دهد.

وی در این راستا ، دغدغه ذهنی اخوان ثالث و آندره تارکوفسکی را با زمان خطی و جایگزین کردن آن با «زمان چرخه‌ای و بازگشت به‌گذشته و زندگی در اسطوره‌های جاودانه‌ی دفاع هنرمند در برابر هراس از مرگ و راه‌هایی برای دستیابی به‌جاودانگی می‌بیند ـ که خلق اثر هنری معادل آن‌هاست . به عبارت دیگر هنر همزاد جاودانه‌ی هنرمند برای رسیدن به‌همین آرزوست . با این پیش‌زمینه‌هاست که گفت‌وگوی خودم را با این سوال آغاز می‌کنم :

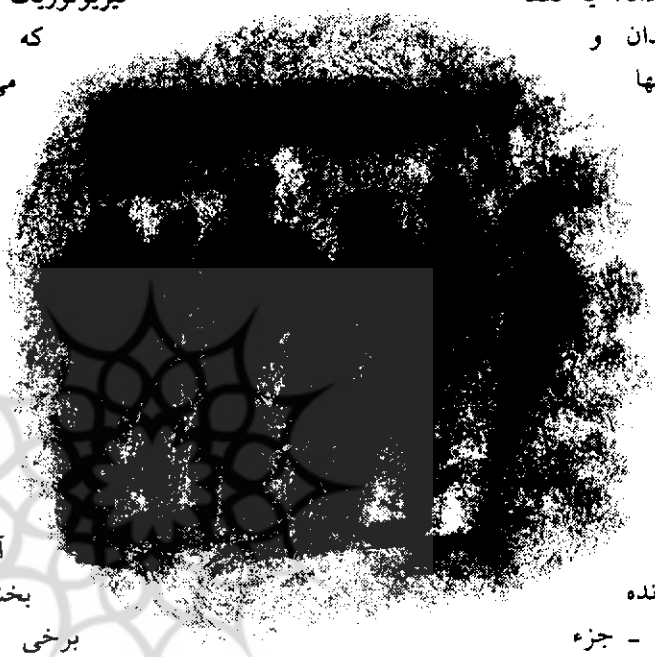
○ **«هراس از مرگ» که شما در نویسندگان و هنرمندانی چون صادق هدایت ، تارکوفسکی یا بهرام صادقی می‌بینید و خلاقیت را پاسخی به‌آن می‌دانید ، چه ارتباطی با قریحه‌ی هنری دارد؟**

عوامل و انگیزه‌هایی که هنرمند را وادار به‌خلاقیت هنری می‌کند یا در شکل‌گیری اثر هنری چه در محتوا و چه در فرم اثر دارد ، ارتباطی با قریحه‌ی هنری ندارد. نه تاکنون روان‌شناسی توانسته است سرشت «قریحه» را توضیح دهد و نه زیست‌شناسی یا دیگر رشته‌های علوم مثل جامعه‌شناسی ، انسان‌شناسی ، زبان‌شناسی یا نظریه‌های ادبی ، هیچ‌کدام ! برخی آدم‌ها این قریحه را دارند. معدودی بسیار زیاد دارند ، درحد نبوغ با تخیلی سرشار و بسیاری از آدم‌ها هم ندارند. ممکن است با ممارست و آموختن تکنیک ، کارهای هنری به‌وجود آورند ، ولی این‌ها کارهای معمولی است . کار اصیل قریحه و استعداد سرشار می‌خواهد ، و نقد و نظریه‌ی

هنری هم اصولا به‌توضیح قریحه نمی‌پردازد. عوامل روان‌شناختی، جامعه‌شناسی و نشانه‌شناختی هم در مورد قریحه چیزی برای گفتن ندارد.

○ آیا «هراس از مرگ» را می‌توان در نویسندگان و هنرمندان خاصی مانند هدایت مشاهده کرد یا به نظر شما هر هنرمند خلاقی چنین دغدغه‌ای دارد؟

منظور این است که آیا می‌توان هراس از مرگ را به همه‌ی آدم‌ها تعمیم داد؟ یا فقط دغدغه‌ی هنرمندان و اندیشمندان است؟ یا تنها معدودی از آن‌ها که مرگ اندیشند این درگیری را دارند؟



باید گفت که هراس از مرگ، مساله‌ای همگانی و جهانی است. شاید مثل نیازهای فیزیولوژیک، نیاز به‌غذا، به‌هوا، که در همه هست. انسان‌ها طبیعتا می‌خواهند زنده بمانند ـ صیانت ذات ـ جزء شرایط انسانی است. همه‌ی جانداران، از جان خود دفاع می‌کنند ـ تنازع بقا برای همین است. ولی البته ـ بین میل به‌زندگی و هراس از مرگ تفاوت هست، و بین این‌که به‌جز موارد استثنایی که می‌خواهند بمیرند، قاعده برمیل به‌زندگی است و عدم تمایل به‌مرگ. ولی هراس از مرگ، نیاز به‌آگاهی دارد. بسیاری از حیوانات در زمان مشاهده‌ی خطر آگاهی پیدا می‌کنند و می‌گریزند ـ باید نشانه‌های مرگ را حس کنند تا واکنش نشان دهند. انسان‌ها هم در موقع خطر خود را از مهلکه دور می‌کنند، ولی انسان اصولا مرگ آگاه است ـ پیش‌بینی می‌کند و وسایل دفاعی فراهم می‌سازد. بی‌خود نیست که برخلاف حیوانات دیگر، ابزارساز است و نخستین ابزارها اسلحه برای شکار بوده یا برای دفاع؛ ابزارهای دیگر هم برای تهیه غذا و مسکن بوده است و بعد به‌دامداری و کشاورزی می‌رسد. از این‌رو، اتورنک یکی از شاگردان برجسته‌ی فروید ـ که هراس از مرگ را در رابطه با خلاقیت مطرح کرد ـ معتقد بود که «فرهنگ» یعنی تمامی آنچه در جامعه‌ی انسانی هست و در طبیعت نبوده است ـ انسان ـ ساخته است و انسان آن‌ها را برای دفاع از خود در برابر تهدید مرگ ساخته است. وی برای انسان به‌دو «خود» باور داشت: «خود طبیعی» که در واقع خود حیوانی ما است؛ خودی که از گوشت و پوست و استخوان ساخته شده و نیازهای فیزیولوژیک دارد. «خودفرهنگی» که می‌اندیشد، ابزار می‌سازد و با اندیشه و ابزار فرهنگ را به‌وجود می‌آورد ـ که شامل زبان، علم و هنر و تمامی شیوه‌های زندگی اجتماعی و فرهنگی انسان است و این «خود فرهنگی» است که مرگ‌اندیش است. ولی نمی‌باید آن را جدا از دیگر بخش‌های انسان دانست.

برخی از فیلسوفان تلاش می‌کنند که مفهومی انتزاعی و آهیخته (abstract) برای انسان قائل شوند ـ که ارتباطی به روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، نداشته باشد. برخی امروز تلاش می‌کنند هنر را فقط با زبان‌شناسی تعریف کنند. این‌گونه تعاریف انتزاعی از انسان دور شدن از واقعیت‌های انسانی است. اگر هایدگر، آگاهی بودشناختی (ontological) انسان را مقدم بر زیست‌شناسی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و دیگر علوم انسانی می‌داند، به‌قول رابرت سولومن، گونه‌ای خودمداری (Solipcism) بیمارگونه است. (بیمارگونه را سولومن به‌کار می‌گیرد) ـ به این معنا که شما نمی‌توانید لااقل از نظر زمانی بگویید بودشناسی ـ و آگاهی انسان به‌وجود خود در این جهان، پیش از زیست‌شناسی است.

علاوه براین چگونه می‌توان، بودشناسی را از روان‌شناسی جدا کرد. چون همیشه بخشی از

«بوف کور» هم نوعی خلوت‌نشینی و خاکسترنشینی است.

میشل فوکو می‌نویسد: «در شکسپیر، دیوانگی با مرگ و قتل متحد شده است.»

پدیده‌شناسی و اگزیستانسیالیسم بوده، و از سال ۱۹۱۴ که اتورنک ـ «همزاد و خودنامیرا» را منتشر کرد و بعد از جنگ اول روان‌کاوی به نام «استانلی»، هراس از مرگ را به‌عنوان بنیادی‌ترین اضطراب انسان معرفی کرد ـ هستی‌مداری و پرسش‌های بودشناختی جزو روان‌شناسی تحلیلی (یا روان‌کاوی) مطرح بوده است، و هایدگر در ۱۹۲۷ کتاب، «بودن و زمان» را نوشت که در آن تلاش داشت بودشناسی را از زیست‌شناسی و روان‌شناسی جدا کند. امروز می‌دانیم که «آگاهی» جزو روان‌شناسی و «علم عصب» است و انسان را نمی‌توان از تنش یا مغزش جدا کرد. مرگ همین تن است که «دازاین» هایدگر را «به‌سوی ـ مرگ ـ بودگی» می‌گذارد. انسان، با مغزِ همین تن می‌اندیشد، و اگر هم به استقبال مرگ رود آن‌گونه که هدایت رفت همین تن است که در آشپزخانه‌ی در بسته در معرض گاز قرار می‌گیرد و مسموم می‌شود و می‌میرد. ما به‌هیچ روی نه می‌توانیم انسان را از ابعاد زمانی ـ مکانی، یعنی تاریخی و جغرافیایی خودش جدا کنیم و نه می‌توانیم از مغز، گوشت و استخوانش گسسته بپنداریم.

امروزه تعریفی که از انسان داریم، تعریفی است که از یک‌سو، مغز و تن انسان را به‌ذهن و اندیشه‌اش پیوند می‌دهد و از سوی دیگر همین گوشت و پوست استخوان را با فولاد و مدار می‌آمیزد و تعریفی زیست‌شناختی ـ تکنولوژیک از انسان ارائه می‌کند ـ که با واقعیت انسان و جهان انسانی هماهنگ است. ولی از سوی دیگر گروهی از فلاسفه و اهل نقد و نظریه‌ی ادبی می‌خواهند، همه‌چیز هنر و هنرمند را در فراسو و انتزاع ببینند و همه‌چیز را از پیوندهای ملموس و زمینی‌اش گسسته و مفهومی انتزاعی، استعلایی یا به‌عبارت دیگر فرازمانی، فرافرهنگی و فرازبانی به‌آن می‌دهند. البته بخش عمده‌ای از این به‌فراسو رفتن اندیشه‌ی معاصر را باید در تحولات پیرامون «فرا ـ روان‌شناسی» (Metapsycology) فروید جست‌وجو کنیم؛ جایی که مفهوم و تفسیر واقعیت و باور انسان به‌خودآگاهی زیر سوال رفت ـ که خود این تردید تحت‌تاثیر گفتمان نقادانه‌ای بود که نیچه پیشاپیش آن در حرکت بود.

به‌دنبال آن تردید در ساخت‌های ذهنی و «داستان‌مداری» (Fictionalism) کانت و هرمنوتیک هایدگر، راه را برای پیدایش این اندیشه «فراسو» باز کرد و از آن‌جا طیف گسترده‌ای از تفسیرها در رابطه با پدیده‌ها و تجربه‌های انسانی گشوده شد. طبعاً «هستی مداری» (اگزیستانسیالیسم) در شاخه‌های مختلف آن از کیرکه‌گور گرفته تا برسد به «بودشناسی» (Metology) هایدگر یا فلسفه‌ی کامو، سارتر و حتی فلاسفه‌ی تحلیلی، اندیشه‌ی مرگ را از پس‌زمینه‌ی فرهنگ غرب به پیش‌زمینه (Foreground) آورد ـ غرب که از آغاز مدرنیته، مرگ را انکار کرده بود اصطلاحی که خود غربی‌ها به‌کار می‌برند، ولی بهتر است بگوییم اندیشه‌ی مرگ را به‌پس‌زمینه برده بودند ـ ناگهان آن را به‌پیش‌زمینه پرتاب کردند، یا شاید این را هم بهتر است بگوییم انسان با ورود به قرن بیستم به‌آغوش مرگ پرتاب شد. یا به زبان هایدگر به «بودن ـ در این جهان»! از این‌رو برای اگزیستانسیالیست‌ها، «دلهره‌ی هستی» مرکزیت پیدا کرد.

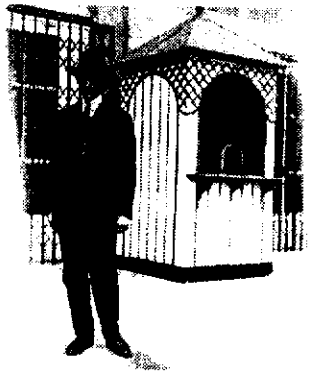
○ آیا دغدغه‌ی هستی با اضطراب و هراس از مرگ تفاوت ندارد؟

بله و نه! روان‌کاواها به‌اضطراب تکیه کردند. فروید آن را در «غریزه‌ی زندگی» و «غریزه‌ی صیانت ذات» و اتورنک آن را در «ضربه‌ی تولد» می‌دید و استانلی به‌آن «مرگ هراسی» می‌گفت که آن روی سکه‌ی «دلهره‌ی هستی» است. این‌ها همه در حوالی جنگ اول جهانی رخ می‌داد. تا آن زمان جنگ‌های زیادی رخ داده بود، ولی هیچ‌کدام به گستردگی و شدت آن جنگ نبود. انسان همیشه با مساله‌ی مرگ رویارو بوده: گرسنگی، قحطی، زلزله، سیل، بیماری و جنگ، ولی هیچ‌کدام در ابعاد جهانی نبود و آن هم درست در زمانی که انسان تصور می‌کرد به‌یاری خرد و علم و اندیشه‌ی خردپذیر خود می‌تواند جهان خود را ایمن سازد، ناگاه امیال بدوی و وحشی، افسار گسیخته از کنترل او خارج شدند و زندگی او را به‌خطر انداختند.

نخستین مقاله‌ی کلاسیک روان‌کاوی که «ملانکولی و داغداری» بود در ابتدای جنگ (۱۹۱۶) و دومین مقاله در پایان جنگ اول جهانی (۲۰ ـ ۱۹۱۸) با عنوان «فراسوی اصل لذت» درباره‌ی «غریزه‌ی مرگ» توسط فروید نوشته شد. اولی در مورد «مرگ دیگری» و دومی درباره «مرگ خود انسان» است. «اتورنک» هم در همین سال‌ها «همزاد و خودنامیرا» و «ضربه‌ی تولد» را نوشت، «مرگ هراسی» هم بعد از همین جنگ ارائه شد. هایدگر کتاب «بودن و زمان» را در ۱۹۲۷ می‌نویسد و مرگ نقش خاصی را در آن ایفا می‌کند؛ انسان به‌جایگاهی پرتاب می‌شود که «به‌سوی ـ مرگ ـ بودگی» است. سال‌های بین جنگ اول و دوم دوره‌ای است که «بودشناسی» شکوفایی پیدا می‌کند؛ هم در روانکاوی، هم در فلسفه و هم در ادبیات و هنر. یعنی نگرانی‌ها، دلهره‌ها و نیازهای انسان، همه در نهایت به‌نیازهای بودشناختی و هستی‌مدارانه می‌رسند. انسان ادیپ ـ ی فروید ـ جای خود را به انسان خودشیفته‌ای که دغدغه‌اش، «اضطراب نابودی و از هم فروپاشیدگی» است. «اولیس» جیمز جویس، خشم و هیاهوی فاکنر، به «ک» در «قصر» کافکا می‌رسد و احساس «گمگشتگی». (uncanny) فروید در ادبیات جلوه‌گر می‌شود و حالت «مسخ» (metamorphosis) و احساس از خودبیگانگی را نشان می‌دهد. این‌ها همه واکنش انسان در برابر هراس از مرگ و وحشتی است که این دوجنگ به‌قرن بیستم آوردند. هدایت در این سال‌هاست که به اروپا می‌رود و صدای مرگ پس از جنگ اول در گوش اوست. البته صدای مرگ را هدایت از دوره، نوجوانی یا حتی کودکی می‌شنیده است.

○ آیا آمدن مرگ و هراس از آن به‌پیش زمینه، مربوط به‌قرن بیستم می‌شود؟ نویسندگان و اندیشمندان قرون گذشته چگونه به این مساله می‌پرداختند؟

می‌گویند اگر «مرگ» را از ادبیات حذف کنید، چیزی باقی نخواهد ماند. همیشه ادبیات، گرد محور مرگ خلق می‌شده است. فلسفه هم همین‌طور. گفته می‌شود که سقراط فلسفه را «اندیشه‌ی مرگ» یا «کار مردن» می‌دانست. در واقع سنت فلسفه در اصل به‌مرگ عنایت داشت و پرسش‌ها از آغاز بودشناختی بود. نه تنها به‌زندگی و خاستگاه آن، بلکه به‌مرگ



اشاره‌ی فروغ فرخزاد هم به‌صدای اورفئوس است وقتی می‌گوید «تنها صداست که می‌ماند.»

و درک آن، کنار آمدن با آن و پذیرش آن. عرفان هم همین‌طور. بسیاری از مکاتب فلسفی و به خصوص عرفانی نه تنها به فرد برای زندگی تمرین می‌دادند بلکه برای مردن هم ـ همین خلوت نشینی و چله نشینی که در عرفان ما و مکتب‌های فلسفی و دینی هند هست، تمرینی برای مرگ است. تجربه‌ی مرگ برای آماده شدن برای مرگی ناگزیر است و در کتاب دوم هدایت یکی دو فصل را به آن اختصاص داده‌ام، چون هدایت در بسیاری از داستان‌های خود به آن اشاره می‌کند ـ که در برخی از داستان‌ها، جزیی از ساختار آن است ـ ولی در داستان «مردی که نفسش را کشت» در تمامی داستان به آن پرداخته است. «بوف کور» هم نوعی خلوت‌نشینی و خاکسترنشینی است.

به هرحال فلسفه‌ی غرب در عصر مدرنیته از این خویشکاری خود دور می‌شود. از این نظر «ارنست بکر» می‌گوید که غرب مرگ را انکار کرده است. ولی هیچ شکی نیست که فلاسفه و نویسندگان یونان به مرگ می‌پرداختند. اپیکور «مرگ را هیچ» می‌دانست در حالی که تراژدی‌ها و حماسه‌ها مرگ را در مرکز خود داشتند. مگر می‌شود تراژدی‌های شکسپیر را بدون مرگ متصور شد؟ در واقع نمایشنامه‌ها و شعر شکسپیر با مرگ به شکل کشتن، کشته شدن، مردن و خودکشی ساخته می‌شود. در هاملت از کشته پشته می‌سازد. حتی زیباترین شکل عشق را در اوفلیا و رمئو و ژولیت با خودکشی تصویر می‌کند. قتل پدر هاملت، قتل مکبث، مرگ لیرشاه یا ژولیوس سزار گاه نقطه شروع و گاه محور و اوج تراژدی است. میشل فوکو می‌نویسد: «در شکسپیر، دیوانگی با مرگ و قتل متحد شده است.» نیچه در کتاب «تولد تراژدی» افسانه میداس شاه را از

فروید با این که غریزه‌ی مرگ را به عنوان رکن دوم ذهن معرفی کرده بود، ولی هنوز اصرار داشت که پایه‌ای ترین اضطراب انسان را باید در ادیپ دید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادیپ در کلنوس» سوفوکل نقل می‌کند ـ که مردن پیش
ز رسیدن مرگ را توصیه می‌کرد. افلاطون در همپرسه
فیدو» به اندیشه‌ی اورفه‌ای می‌پردازد. مرگ هم در
دبیات مدرن و هم در پست مدرن چنین برجسته است.
ر ادبیات گذشته ما نیز مرگ، همواره نقشی مرکزی
اشته است. در مورد عطار باید عبارت میشل فوکو در
ورد شکسپیر را تکرار کرد، ولی به این صورت که در
عطار دیوانگی با مرگ و موت ارادی متحد شده است.
در فرهنگ غرب ـ و در رنسانس، نه تنها شکسپیر، بلکه
ونتین (Montaigne) در مقالات فلسفی خود به مرگ
مرکزیت می‌دهد و می‌گوید: «فلسفه اندیشی، آموختن
مردن است». او می‌نویسد: «مرگ، شرط آفریدن تو
ست و پاره‌ای از تو [در هراسی که از آن داری] تو از
خویشتن خود می‌گریزی. این بودنی که از آن لذت
می‌بری، بین مرگ و زندگی تو ـ برابر ـ تقسیم شده
است. کار همیشگی زندگی تو، ساختن مرگ تو است.
تو در مرگی زمانی که در زندگی هستی... در طی
زندگی‌ات در حال مردنی...».

پس در فلسفه و ادبیات و هنر، همه به‌گونه‌ای با اندیشه‌ی مردن یا مرگ همراهند. علم هم در جست‌وجوی دانشی است که بر مرگ قائق آید. وقتی شوپنهاور مفهوم «خواست» را ارائه کرد، مفهومی از انسان بود که بر «اراده»، «میل یا اشتیاق» (desire) شکل می‌گرفت و آن هم «خواست زندگی» بود. میل یا شوق برای زیستن ـ اگرچه به غریزه‌ی زندگی و مرگ باور داشت، ولی هر دو را با مفهوم زندگی تعریف می‌کرد. «خواست زندگی» در مقابل «انکار خواست زندگی» قرار می‌گرفت؛ یعنی به جای آن‌که زندگی در برابر مرگ قرار گیرد، زندگی در برابر نخواستن زندگی گذاشته می‌شد. چون تاکید برخواست و اراده بود که در فرهنگ از مرگ بیمارگونه تلقی می‌شد. بنابراین وجود فیلسوفانی مانند مونتین، شوپنهاور و نیچه از رنسانس تا جنگ اول جهانی یا پیش از آن نادر بود. در دوران پایان قرن نوزدهم، دورانی که به عصر تباهی یا «دژنرسانس» مشهور بود، این آمیختگیِ دیوانگی، انحراف‌های جنسی و مرگ در ادبیات غلبه پیدا کرده بود. برای سمبلیست‌ها به خصوص جذابیت داشت ـ مرگ و عشق و جنون که تاکنون سرکوب و واپس زده شده بود، توسط سمبلیست‌های عریان بیان می‌شد و پیامبر این نقاب برداری هم نیچه بود. ولی فروید ابتدا پرده از رازهای جنسی آن برداشت و در حوالی جنگ بود که به غریزه‌ی مرگ پرداخت. فلسفه به‌قسمت جنسی آن پشت نموده، ولی «مرگ» در نوشته‌های اگزیستانسیالیست‌ها جایگاه مهمی پیدا کرد. سورئالیست‌ها مرگ را برهنه در آثار خود نشان می‌دادند، واسطوره‌هایی چون اولیس (اودیسه)، اورفه، و اودیپ که با مرگ آمیخته بودند در آثار مدرنیست‌ها برجسته می‌شد. «مرگ اورفئوس» در شعر ریلکه، یا در سینمای ژان کوکتو به خصوص به رابطه‌ی مرگ و جاودانگی هنر مربوط می‌شد. اسطوره‌ی اورفئوس شاعری جنگ‌نواز و خوش‌صدا که همه‌ی طبیعت را مسحور خود می‌کرد، به‌دست منادها کشته و تکه‌تکه می‌شود و تنها سرش در پی چنگش در آب رودخانه روان است و هنوز پس از مرگ همچنان می‌خواند. ـ صدای او مانده است، اشاره‌ی فروغ فرخزاد هم به صدای اورفئوس است وقتی می‌گوید «تنها صداست که می‌ماند» ـ صدا که هنر است و هنر که جایگزین زندگی است در برابر مرگ. صدایی از فراسوی گور که در آثار پست مدرن می‌بینیم هم به همین جاودانگی و ماندن اشاره دارد. به‌همین جهت ایهاب حسن، منتقد مشهور ادبیات پست‌مدرن نام کتابش را

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دورهٔ دوم، شمارهٔ
ششم، هفتم، هشتم
هزار و سیصد و هشتاد و دو

این الگوی تکه‌تکه شدگی است که روی اندیشمندان، نویسندگان و هنرمندان پس از جنگ اثر گذاشت ـ و آن را به خصوص در آثار مدرن و پست‌مدرن می‌بینیم.

«تکه تکه شدگی اورفئوس» گذاشته است.

○ آیا این «تکه تکه شدگی» اشاره به هنرمند دارد؟ مثلاً مرگ مولف که رولان بارت مطرح کرد؟ یا استعاره‌ای برای تکه تکه شدن روایت است که در قصه‌های پست مدرن می بینیم؟

می تواند استعاره برای هردو باشد. ولی ایهاب حسن آن را استعاره‌ای برای سکوت عمدی ادبیات از ۱۹۱۴ به بعد می داند و آن را «ادبیات سکوت» می نامند ـ که در بیگانگی از خرد، جامعه، طبیعت و تاریخ آن را جست‌وجو می کند، و نیز در براندازی زبان، سنت و فرم‌های هنری و همچنین آگاهی فراوان به پایان قریب‌الوقوع زمان، یعنی مرگ و نابودی دنیای انسانی است. همان‌طور که گفتم و کتاب ایهاب حسن هم به آن اشاره دارد که از ۱۹۱۴ رویدادی ـ اندیشه‌ی انسان را در قرن بیستم بیش از پیش به طرف مرگ اندیشی می برد. جنگ جهانی اول و دوم بی تردید، امنیت انسان را به شدت مورد تهدید قرار دادند.

نیچه و هنرمندان و اندیشمندان پایان قرن نوزدهم هم به مرگ می اندیشیدند و از آن مرگ که از آغاز روشنگری حاکم شده بود، نقاب برداری شده بود. ولی نگاه اورفه‌ای به مرگ نگاه اودیسه‌ای به زمان و تاریخ انسانی، نگاه تازه‌ای بود ـ که روان‌کاوان را از ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۰ برمرگ به عنوان مفهومی بنیادین در ساختار ذهن معطوف کرد. اتورنک به ضربه تولد و هراس از مرگ (۱۹۱۴) تاکید کرد، فروید غریزه مرگ را (۲۰ ـ ۱۹۱۸) کشف و توضیح داد و استانلی مرگ هراسی (Thantophobia) را به عنوان بنیادی‌ترین اضطراب انسان در قرن اضطراب ارائه کرد و دنیای فلسفی که به جز نیچه، بیش از همه در گسترش انکار مرگ در مدرنیته نقش داشت، هنوز مشغول انکار غریزه‌ی مرگ فروید بود که با هایدگر، عصیانگری از درون رویارور شد که در ۱۹۲۷ مفهومی از انسان ارائه داد ـ که وجودش در «به سوی ـ مرگ ـ بودگی» معنی‌دار می‌شد. فروید با این‌که غریزه‌ی مرگ را به عنوان رکن دوم ذهن معرفی کرده بود، ولی هنوز اصرار داشت که پایه‌ای‌ترین اضطراب انسان را باید در ادیپ دید. ولی ملانی کلاین یکی از پیروان وفادارش گفت، اگرچه غریزه مرگ در ناخودآگاه هست، ولی بازنمود (Representation) آن هراس از مرگ است ـ که انسان روان نژند (نوروتیک) را به وضعیت افسردگی می برد.

وقتی مرگ در درون او خانه می کند و انسان پارانوئید و استکیزوئید را به انزوا می کشاند و تحت فشار هراس از مرگ و اضطراب از هم فروپاشیدگی، ممکن است مثل اسکیزوفرنیک تکه‌تکه شود ـ مفهومی که پس از جنگ جهانی دوم و به خصوص در طی جنگ سرد ـ و هراس از جنگ اتمی جهانگیز بیش از پیش معنی دار شد. به طوری که ژیل دولوز که فوکو وی را بزرگ‌ترین فیلسوف فرانسه می دانست، معتقد بود که برای تعریف انسان باید اسکیزوفرنیا را پایه قرار داد. این الگوی تکه‌تکه شدگی است که روی اندیشمندان، نویسندگان و هنرمندان پس از جنگ اثر گذاشت ـ و آن را به خصوص در آثار مدرن و پست‌مدرن می بینیم ـ «مرگ مولف» ـ تکه‌تکه شدن متن و روایت از هم گسستگی و براندازی زبان ـ که در ترمینولوژی بکت (۶ ـ ۱۹۵۱) دیده می شود. در «مالون می میرد» و «نام ناپذیر» نارسیسم، شبح‌سازی، مجازی‌سازی و دیگر مولفه‌های پست‌مدرن دیده می شود. حتی این تکه‌تکه شدگی که ابتدا در زمان خطی و وحدت مکان سنتی رخ داد و بعد به تکثیر راوی ـ چندگانگی بافت و زبان داستان را می توان در «بوف کور» و «سه قطره خون» هدایت و «ملکوت» بهرام صادقی دید.

همه‌ی آنچه در قرن بیستم در اندیشه و ادبیات و هنر رخ می‌دهد نمی تواند جدا از روان شناسی و جامعه شناسی و جدا از دو جنگ جهانی و دوران طولانی جنگ سرد بررسی شود. از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوره دوم، شمارهٔ ششم، هفتم، هشتم
هزار و سیصد و هشتاد و دو

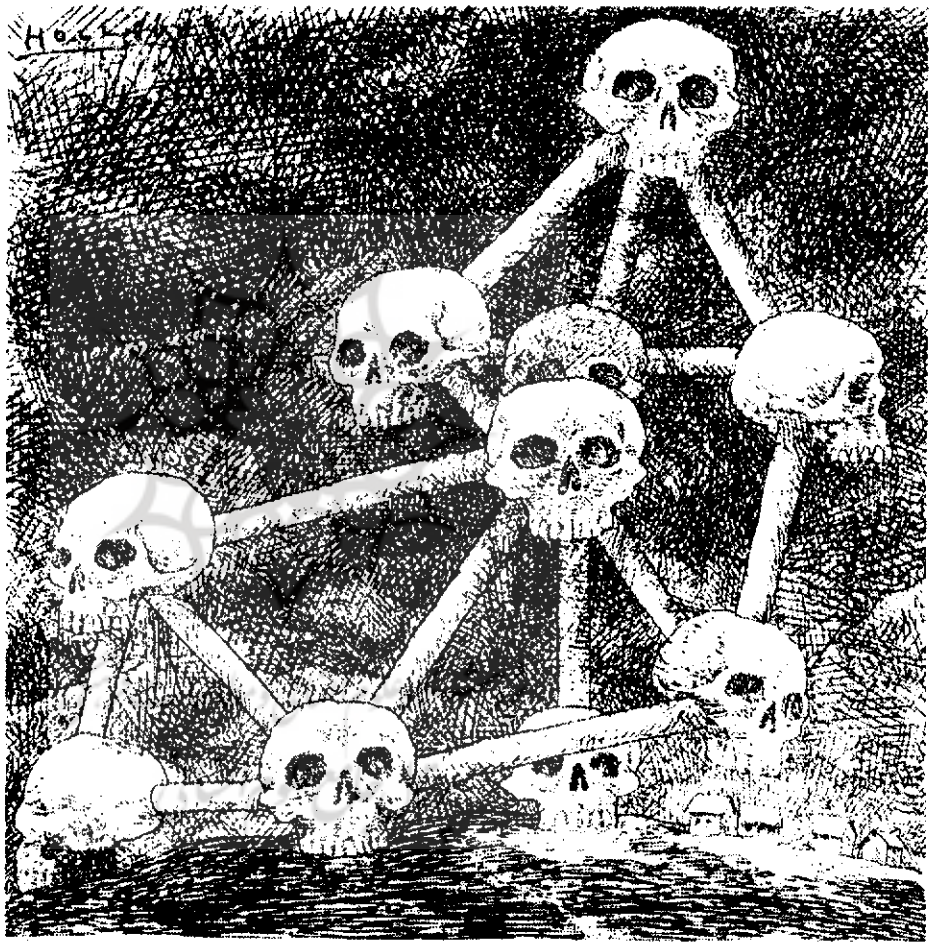
چندگانگی بافت و زبان داستان را می توان در «بوف کور» و «سه قطره خون» هدایت و «ملکوت» بهرام صادقی دید.

۱۹۱۴ جنگ اول جهانی و تهدید جنگ که بعداً در اسطوره‌ی «وُن» موردتوجه یونگ قرار می‌گیرند و بعد از فاجعه هیروشیما ـ بمب اتمی است که چون شمشیر دموکلس بالای سر انسان قرن بیستم قرار می‌گیرد. در چنین بن‌بستی است که ادبیات یا خود را معلق در برابر مرگ می‌بیند در آنچه فردریک جیمسون و ژاک دریدا، آپوریا ـ می‌گویند که به‌معنی گیرافتادگی در وضعیتی ناممکن است. بنابراین آدم‌های بکت نمی‌توانند ادامه

است هراس از مرگ است ـ که لااقل در ظاهر متفاوت به‌نظر می‌رسند.

باید ببینیم آنچه در مرگ هنرمند را به‌خلاقیت وا می‌دارد چیست؟ خود مرگ جذابیت دارد؟

به‌طور طبیعی خود مرگ اگر به‌معنی نیستی و نابودی باشد ـ برای انسان جذابیتی ندارد ـ یعنی آگاهانه شوقی برای مرگ نیست ـ مگر این‌که در مورد بیماری یا نابهنجاری صحبت کنیم ـ «غریزه‌ی مرگ» که فروید



همه‌ی آنچه در قرن بیستم در اندیشه و ادبیات و هنر رخ می‌دهد نمی‌تواند جدا از روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و جدا از دو جنگ جهانی و دوران طولانی جنگ سرد بررسی شود.

دهند ولی ادامه می‌دهند یا به‌خلق دنیای اشباح و ارواح می‌پردازند. دیگر دنیاهای تخیلی انسان، دیگر نمی‌خواهد پایش روی زمینی به این اندازه ناایمن باشد. بنابراین یا مثل «بارون» ایتالو کالوینو، روی درخت‌ها زندگی می‌کنند یا در سفینه‌ها.

○ در این موارد بیشترِ خلاقیت در رابطه با خود مرگ مطرح می‌شود، ولی آنچه در تحلیل شما مورد تاکید

توضیح داد ـ مقوله‌ای ناخودآگاه است و به‌نظر من بیشتر مرگ زیست‌شناختی است ـ تا میل و شوق آگاهانه به‌مرگ باشد ـ حتی در مسیحیت هم که زندگی زمینی و آنچه که مربوط به گوشت تن (Flesh) می‌شود ـ پست و بی‌ارزش تلقی شده ـ یا در برخی مکاتب عرفانی ـ با همه تاکیدی که بر جهان باقی و بهشت موعود گذاشته می‌شود، ولی خودکشی معادل قتل نفس بوده و میل

شهرزاد قصه گو ـ روایت هزار و یک شب را هر شب ادامه می دهد، تا مرگ خود را به تعویق اندازد.

به مردن است و شناخت البته از شوق به زندگی فعال کاسته شده است و نوعی بازی با نمادها یا نشانه های مرگ و مردن زیاد است. مثلاً در فرهنگ خودمان که رفتن به گورستان و عزاداری های عریض و طویل ـ پیک نیک با اهل قبور ـ یا مشغله ی ذهنی آرامش بخش با گورستان ـ مردگان ـ تشییع جنازه یا آن ها که از کشتن ـ فکر کشتن ـ شکنجه دادن ـ تکه تکه کردن ـ خون ریختن و غیره لذت می برند ـ یا نقاش قرون وسطا که فقط مرگ و خاکسپاری و مردن نقاشی های او بود، به این ها می توان «پرسته بازان مرگ» نام داد. ولی حتی این ها غالباً میل به نابودی ندارند. [پرسته بازی واژه ای است که برای Fetishism آورده ام ـ که به معنی پرستیدن چیزی است مثل صنم یا هرچیز دیگر که پرستیدنی شود.]

ولی توجه اندیشمندان غرب ـ به خصوص اندیشمندان فرانسه و آلمان به مرگ متفاوت بود. هرکدام از فیلسوفان و نظریه پردازان پست مدرن دو ـ سه کتاب درمورد مرگ نوشته اند. ژاک دریدا ـ «آپوریا» و «هدیه» را نوشته ـ بودریار ـ «مبادله ی نمادین مرگ» ـ موریس بلانشو ـ «ادبیات و حق مرگ» و «نگاه اورفه»، «محکومیت به مرگ» و غیره. همین طور کتاب ژرژباتای با عنوان «اشک های ارس» یا هوس کالی: مرگ و لذت و بالاخره ایمانوئل لونیاس که بسیار به مفهوم مرگ پرداخته است. مثلا در کتاب خدا، مرگ و زمان، این توجه به مرگ بین جنگ اول جهانی تا پایان جنگ سرد نمی باید به خاطر جذابیت خود مرگ باشد ـ در تمام طول تاریخ به خصوص تلاش کرده است مرگ را برای انسان جذاب و پذیرفتنی کند تا انسان بتواند زودتر از این دنیا دست بکشد، ولی موفق نبوده است ـ نه توانسته است جذابیت های زندگی را پست و زشت جلوه دهد و نه توانسته زندگی، زمین و تن انسان و لذت های جسمی و جنسی را در ذهن انسان خوار کند ـ انسان کماکان زندگی و همه زیبایی هایش را دوست دارد و مرگ را نمی پذیرد. بیکن فیلسوف انگلیسی در همان طلیعه ی روشنگری در مقاله ای با عنوان «ترس مرگ» نوشت:

«هیچ چیز برای انسان ترسناک تر از مرگ نیست.» ما هم می دانیم که هیچ چیز زیباتر و دلنشین تر از عشق، اشتیاق و لذت نیست ـ خیام از هراس از مرگ و دلخوری از زندگی فناپذیر بود که به لذت و عیش پناه برد.

ولی این سوال مهم است که بپرسم چرا مساله مرگ و پاسخ به پرسش های مربوط به مرگ ـ که قبلاً توسط مذهب و مکاتب عرفانی پاسخ داده می شد و در رابطه با مرگ جسمی و مردن توسط پزشکان چرا در قرن بیستم موضوع مورد توجه رو ن کاوان، فیلسوفان و منتقدین هنر و ادبیات شد؟ البته مرگ همیشه ـ حتی در دوران انکار مرگ در غرب نیز در مرکز ادبیات و هنر قرار داشت، ولی سخن فلسفی و روان شناختی در مورد آن گفته نمی شد. ـ البته روان کاوی علمی تازه در قرن بیستم بود و با رابطه ای که با پزشکی و درمان داشت می توان درک کرد که چرا؟ ولی فیلسوفان نمی توانند، به ناگاه همه مجذوب مرگ شوند! جز آن که مرگ موضوعی حاد شده بود و آن ها را به سخن وا می داشت. در واقع باید رابطه ی سوژه سخنگو و ابژه (دیگری، موضوع) را دگرگونه دید.

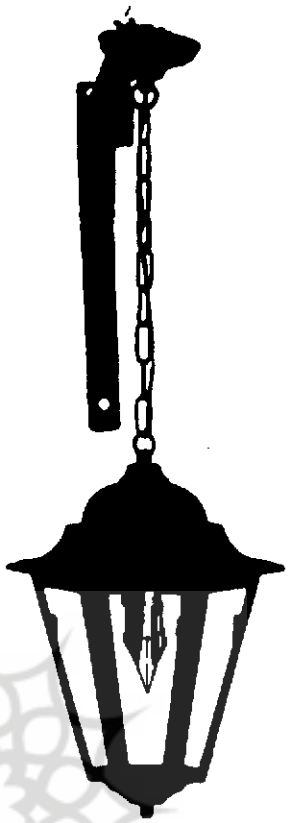
○ در واقع جابه جا شدن سوژه و ابژه ـ و عوض شدن رابطه ی من ـ تو که در پست مدرنیته موردتوجه است ـ در این جا نقش پیدا می کند. منظور شما این است که توجه اندیشمندان و هنرمندان به مرگ جلب نشده، بلکه جنگ و تهدید روزافزون مرگ بود که آن ها را وادار به پاسخ کرد. هنرمند مدرن و پست مدرن در مورد مرگ عریان تر نوشت و اندیشمندان به تحلیل آن پرداختند.؟

کاملا. مرگ ابژه یا موضوعی است که سوژه (یا هنرمند، روان کاو و فیلسوف) را به سخنگویی وا می دارد. سوژه سخنگو آن گونه که در گذشته تصور می شد ـ فعال مایشاء نیست. مخاطب است که او را

به سخن وا می‌دارد.

حاکمیت سوژه‌ی سخنگو در دوجا متزلزل می‌شود: یکی زمانی است که فروید با طرح ناخودآگاه ـ آگاهی او را به‌پرسش می‌گیرد و دیگری در مقاله‌ی معروف ژاک لکان است و آوردن بحث زبان‌شناسی در تفسیر که تحلیل متفاوتی از ماجرای ادیپ ارائه می‌کند. می‌دانیم که ادیپ برای یافتن پدر به شهر تِب باز می‌گردد و در دروازه‌ی شهر با هیولای شهر برخورد می‌کند ـ که همه قهرمانان را کشته است. ژاک لکان در مورد رابطه‌ی ادیپ با هیولا می‌گوید: این ادیپ نیست که سخن می‌گوید، هیولاست که چیستان می‌پرسد و ادیپ را به‌سخن وا می‌دارد. با گفتن پاسخ درست است که هیولا نابود می‌شود ـ وگرنه ادیپ کشته می‌شد.»

بنابراین ابژه است که سوژه‌ی سخنگو را وادار به‌سخن گفتن می‌کند و به نظر من آنچه گفته می‌شود ـ یعنی روایت ـ روایتی است تا سوژه را از مرگ برهاند. لکان البته به‌مساله نشانه ـ نشانگر (صورت) نشان شده (معنی) می‌پردازد ـ ولی از نظر کسی که می‌خواهد روایت را تفسیر کند و به‌رابطه‌ی علت و معلولی روان‌شناختی توجه دارد هراس از مرگ نشانه‌ی آشکار این رابطه است. ادیپ از مرگ هراس دارد. ـ در ادیپ کلنوس هم می‌گوید که حق داشت پدرش را بکشد؛ زیرا او در کودکی فرمان به‌قتل ادیپ داده بود ـ این بسیار شبیه ماجرای شهرزاد قصه‌گوست در «هزار و یک شب» که اتفاقاً نشانه‌شناس بزرگی مثل تزوتان تدورف (T. Todorov) برای نقش راوی با مرگ ارائه می‌دهد، او نیز می‌گوید شهرزاد قصه‌گو ـ روایت هزار و یک شب را هرشب ادامه می‌دهد، تا مرگ خود را به تعویق اندازد. تدورف معتقد است که هستی قصه‌گویانی مانند شهرزاد چه درون و چه در بیرون دنیای داستانی بستگی به استمرار قصه‌گویی آن‌ها دارد،

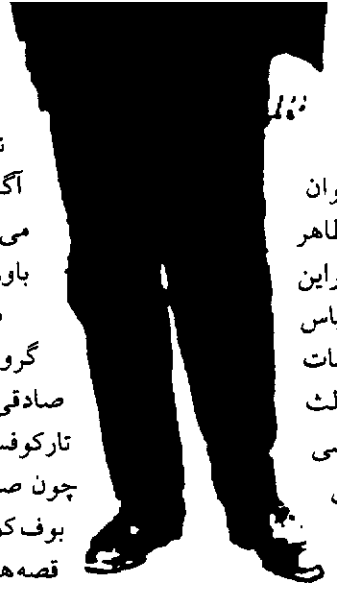


تاجایی که می‌توان روایت تولید کرد، زنده بماند، وقتی قصه او تمام شود خواهد مرد. در این جا به شکل تصویری، زندگی معادل با مترادف گفتمان یا روایت و سکوت یعنی پایان گفتمان معادل مرگ است؛ یعنی هراس از مرگ باعث ادامه‌ی قصه یا آن‌گونه که من می‌گویم آغاز کننده روایت است.

در تمامی تک‌گویی‌های بستر مرگ آن را در مرگ ایوان ایلیچ تولستوی، مادام بواری گوستاو فلوبر، مالون می‌میرد بکت، مرگ آرتیموکروز فوئنتس ـ تا وقتی حرف می‌زنند و روایت اول شخص ادامه دارد زنده‌اند. ادیپ و شهرزاد ـ وصفی هراسناک‌تر دارند. چون تهدید مرگ از بیرون هم هست. اگر نگویند کشته می‌شوند. درست مانند آن‌ها که در قرن بیستم با تهدید جنگ اتمی زندگی کردند. ـ من ادبیات این دوره را برخلاف ایهاب حسن ـ «ادبیات سکوت» نمی‌بینم، «ادبیات عریان» و ادبیات اعتراض به‌مرگ است. البته در پست مدرنیته است که ممکن است ادبیات تسلیم ناگزیر و انکار را ببینیم شاید سینمای تارکوفسکی با پناه بردن به اسطوره گذشته به‌عنوان یک راه‌حل یا رمان نو ـ با پناه بردن به اشیا ـ بتواند به ادبیات سکوت تعبیر شود ـ ولی حتی در این آثار کسی تسلیم مرگ نمی‌شود ـ حتی قهرمان‌های بکت ـ مثلا راوی «جنب و جوش‌های ایستا» در عین این‌که به انتظار شنیدن صدای زنگ‌ها و ناقوس‌ها است، ولی در ضمن می‌ترسد که بشنود ـ در روایت‌های صادق هدایت نیز با این‌که صدای مرگ مرگ می‌شنویم، ولی نیم‌قرن خلاقیت هست و از کودکی، هدایت با هراس از مرگ زندگی می‌کند.

○ **شما در این سه کتاب به‌نویسندگانی می‌پردازید مثل هدایت که خودکشی می‌کند یا صادقی که مرگ برایش جذبه دارد و به‌تارکوفسکی که مرگ قهرمانانه را ستایش می‌کند ـ حتی به‌سهراب شهید ثالث که او نیز**

هستی قصه‌گویانی مانند شهرزاد چه درون و چه در بیرون دنیای داستانی بستگی به استمرار قصه‌گویی آن‌ها دارد.



اخیرا خودکشی کرد. چقدر می‌توان هراس از مرگ را در دیگران دید؟

درست است. فکر کردم اگر بتوان مرگ‌هراسی را در آن‌ها ـ که به‌ظاهر ستایشگر مرگ هستند ـ ثابت کرد، بنابراین راحت‌تر می‌توان در آن‌ها که مانند الیاس کانتی یا دیلن توماس که از آن متنفرند، اثبات کرد. البته وقتی در مورد سهراب شهید ثالث نوشتم شاید چهارده سال پیش از خودکشی او بود. در مورد بهرام صادقی مرگی گزارش شده بود که چیزی مثل بیماری قلبی بود، ولی خودکشی احتمال قوی‌تری است. نوشته‌هایش پر از هراس از مرگ است. به هرحال درست است که آن سرطیف را برگزیدم که نوعی جذبه‌ی مرگ وجود دارد. به‌عبارت دیگر به گروهی از هنرمندان و اندیشمندان خلاق پرداخته‌ام که با خودکشی یا قربانی کردن خود، ظاهرا اسناد مرگ‌هراسی را از خود دور کرده‌اند. بنابراین اگر بتوان نشانه‌های هراس از مرگ را در زندگی و آثار آن‌ها یافت شاید بتوان نقشی تقریبا عام برای آن در خلاقیت هنری و علمی و تولید فرهنگ سراغ کرد.

من ادبیات این دوره را برخلاف ایهاب حسن ـ «ادبیات سکوت» نمی‌بینم، «ادبیات عریان» و ادبیات اعتراض به‌مرگ است.

وگرنه مرگ هراسی در قطب مقابل آشکار است. از بیکن فیلسوف آغاز مدرنیته گرفته که مقاله‌ی مستقلی در «هراس از مرگ» دارد، تا مثلا «الیاس کانتی» ـ برنده جایزه‌ی نوبل ادبیات ۱۹۸۱ ـ که آشکارا به تنفر خود از مرگ اعتراف می‌کند. وی می‌نویسد:

«هیچ‌کس از من نشنیده که مرگ را ستایش کنم، هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید که من به‌مرگ کرنش کرده‌ام.» «من مرگ را نفرین می‌کنم.» «با تمام قدرت خود از مرگ منزجرم. اگر آن را می‌پذیرفتم، یک قاتل بودم.» می‌بینید که در این‌جا اثبات هراس از مرگ یا مرگ‌گریزی دشوار نیست. ولی جایی که نویسنده، شاعر یا فیلسوفی با دم‌زدن در هوای عرفان، پذیرش مرگ یا کنار آمدن با آن را توصیه می‌کند مانند ریلکه یا هایدگر کار آسان نیست. وقتی مانند تارکوفسکی خودسوزی ایثارگرانه را ستایش می‌کند کار دشوار می‌شود و در جایی که مانند هدایت، ژرار دونروال، ویرجینیا وولف، سیلویا پلات، یا اندیشمندان بزرگی چون ژیل دولوز یا والتر بنیامین دست به‌خودکشی می‌زنند یا مانند کاواباتا، میشیما و دیگر نویسندگان ژاپنی با هاراگیری و کاملا آگاهانه و اندیشیده به‌زندگی خود پایان می‌دهند، صحبت از هراس از مرگ باورنکردنی و دور از ذهن به‌نظر می‌رسد.

من بیشتر در پی هراس از مرگ در این گروه بوده‌ام. اگر به‌صادق هدایت، بهرام صادقی، مهدی اخوان ثالث و آندره تارکوفسکی پرداختم با همین هدف بوده است. چون صدای مرگ‌خواهی و میل به‌خودکشی در بوف‌کور، زنده‌به‌گور، سگ ولگرد و دیگر قصه‌های هدایت همه‌جا هست و خودکشی نویسنده به‌منزله‌ی آخرین اثرش شناخته شده و آن را بدیهی دانسته‌اند. ولی من از لابه‌لای سطرها و سایه‌روشن زندگی‌اش، مرگ‌هراسی او را می‌بینم. در واقع پارادوکس ذهنی و زندگی اوست. می‌توان مرگ‌خواهی او را با ترس از مرگ، میل به‌خودکشی را در او با میل به‌رویین‌تن شدن، ولذت از بی‌تنشی و خاموشی مرگ را در کنار شوق جاودانگی دید ـ که می‌تواند احساس دوسویه به‌مرگ باشد، یا دفاع فرد از خود در برابر اضطراب بی‌تاب کننده یا انتقام از زندگی...

○ وقتی نویسنده‌ای چون هدایت مرگ‌اندیش است، صدای مرگ‌خواهی او در سراسر آثارش شنیده می‌شود که بالاخره هم خودکشی می‌کند. ادعا و عمل کاملا هماهنگ است. شما این احساس دوسویه را در کجا می‌بینید؟ چطور می‌شود از ترس مرگ، به‌مرگ پناه برد؟

این را در مقاله‌ی «با مرگ به ستیز مرگ» که تحلیل «ملکوت» بهرام صادقی است، نشان داده‌ام. می‌توان به‌همان شیوه که قهرمانان راه آزادی و برای غلبه بر دیکتاتوری با دیکتاتور همانند سازی می‌کنند و دیکتاتور می‌شوند، «م.ل» که وجه درونی دکتر حاتم در قصه‌ی ملکوت است، برای غلبه بر هراس از مرگ قاتل می‌شود ـ در نقش پزشک هم بیماران را می‌کشد و هم از درون خود را تکه‌تکه می‌کند. مرگی می‌شود که از آن هراس دارد. شاید هم بتوان آن را یک حرکت ضدهراسی (Counter - Phobic) به‌شمار آورد، مانند کسی که از ارتفاع می‌ترسد و خلبان می‌شود.

○ عکس آن را هم در تحلیل تارکوفسکی آورده‌اید که تارکوفسکی بارها ایثار قهرمانانه و آن‌ها را که در برابر مردم خودسوزی می‌کنند می‌ستاید ولی خودش بارها به ترس از مرگ اعتراف می‌کند و برای جاودانگی می‌خواهد زمان را متوقف سازد. ؟

خود هدایت در داستان زنده به گور ـ هم شوق مرگ دارد و هم میل به رویین تن شدن ! در بوف کور لحظات اضطراب و دلهره‌ی مرگ را با دقت توصیف کرده است . در «میهن پرست» که سفری به هند است (سفری که خود نیز داشت) هراس قهرمان از مرگ آشکارتر و گسترده‌تر توصیف شده است . در «ترانه‌های خیام» و از طریق تحلیل رباعیات ، بارها به سایه‌ی هولناک مرگ تاکید می‌کند. می‌نویسد «... در مجالس عیش ما یک سایه‌ی ترسناک دور می‌زند. این سایه مرگ است». «...

بنوشیم که فراموش بکنیم پیش از آن‌که این سایه ترسناک گلوی ما را در چنگال استخوانی‌اش بفشارد.» در جای دیگر می‌گوید «انتقام خودمان را از زندگی بستانیم ، پیش از آن‌که در چنگال او خرد شویم.» و بالاخره این‌که : «روی ترانه‌های خیام بوی غلیظ شراب سنگینی می‌کند و مرگ از لای دندان‌های کلیدشده‌اش می‌گوید: خوش باشیم.» در واقع به‌زعم هدایت دندان‌های کلید شده نشانه‌ی هراس از «فنای محض» است . می‌بینید که مرگ ، هم برای هدایت که خودکشی می‌کند ، هم برای تارکوفسکی که خودسوزی قهرمانانه را می‌ستاید و هم برای کانتی که مرگ را توهین به زندگی انسان می‌داند تنفرانگیز و هولناک است . چون در هرسه ، اشتیاق برای زندگی وجود دارد ـ هم خود مردن دردناک است ، منظور روند جان دادن و جان کندن است که حتی به‌نقل از همه پیامبران و اولیای عرفان هم می‌خوانیم که آن را زجرآور و هولناک توصیف کرده‌اند. جان کندن هولناک‌ترین لحظه‌های زندگی است و برای مومنین به مذاهب ، زمان پس از جدا شدن روح از تن هم بسیار اضطراب‌آور و هراسناک و آکنده از فشار و شکنجه است . منظور شب اول قبر ، فشار گور ، تجزیه شدن مار و مور و غیره و بعد دوران بلاتکلیفی رنج‌آور برزخی و سپس دوزخ و گناه و عذاب است . حتی زاهدان هم نمی‌توانند خاطری آسوده داشته باشند تا روز داوری ـ حتی برای عرفا نیز که دنیا را دار فنا می‌دانند و در آرزوی جهان سرمدی تن میرنده و لذات زندگی زمینی بی‌اعتبار را ترک گفته‌اند در جریان خلوت نشینی خود که تمرین مردن است همین لحظات هول و هراس تجربه می‌شود و برای مادیون که به‌بقای روح اعتقاد ندارند ، مرگ نیستی و هیچ شدن است . مساله نیستی که بسیار مورد عنایت فیلسوفان هستی‌مدار (اگزیستانسیالیست) مثل ژان پل سارتر بوده و «دلهره‌ی هستی» آن‌ها در واقع اضطراب نبودن و نیست شدن است . حتی برای اگزیستانسیالیست‌های ایده‌آلیست مثل کیرکه‌گور و هایدگر ، خود نبودن «در این جهان» برای انسان می‌تواند به‌معنی نیستی باشد. «بازگشت ابدی» نیچه ، بازگشت به‌همین جهان است ، نه جهان دیگری .

○ پس آن احساس آرامش عارفانه و آن حالت بی‌تنشی و سکون نیروانا چه می‌شود؟

این حالت بی‌تنشی و آرامش را فروید به‌آرامش «اقیانوسی» تشبیه می‌کند که انسان در طلب آن است و مرگ را با آن همراه می‌داند. درست هم هست . مردم وقتی تحت فشار و تنش دردآور زندگی هستند به «حالت اقیانوسی» مرگ می‌اندیشند و در آرزوی آن هستند ، ولی همواره با احساس مقابل آن توام است . خود پروسه مردن و مسایل پس از مرگ همراه با اضطراب و هول و تنش فراوانی است ، ولی وقتی که به «مرگ» به‌منزله مفهومی مجرد می‌اندیشند ، «حالت اقیانوسی» را در ذهن دارند.

در مفهوم کاملا متفاوت از مرگ است و مربوط به‌دو باز نمود. (Representation) متفاوت ، اگرچه اغلب در یک ذهن رخ می‌دهد. ما باید به‌تفاوت بازنمودهای گوناگون مرگ توجه داشته باشیم . تجربه‌ی انسان در مورد مرگ و مردن براساس بازنمودهای آن هاست و شکل گیری بازنمودهای مردن در بخشی با تجربه‌ی مردن

دوره‌دوم ، شماره ششم ، هفتم ، هشتم
مرداد ۱۳۷۹

در مجالس عیش ما یک سایه‌ی ترسناک دور می‌زند. این سایه مرگ است .

دیگری شکل گرفته ـ مردن دیگری در تجربه دیداری یا گفتاری و نوشتاری ـ بنابراین هم تجربه‌ای دریافتی (Perceptual) است و هم تجربه‌ای زبانی و مفهومی و به هر صورت نشانه شناختی (Semiotic) ـ ولی بازنمودهای مرگ ـ زبانی و مفهومی است، گاهی می بینیم مرگ را که با مفهوم پایان، رفتن، از دست دادن، نیستی و نابود شدن یعنی ویرانی و مردن همراه است، با مفهوم «نیروانا» که بازگشت به آغاز یا پیش از تولد، پیش از آمدن و شدن است، اشتباه می گیرند. چون قاعدتاً می باید تجربه پیش از آغاز باتجربه در فراسوی پایان کاملا متفاوت باشد. هرسه این بازنمودها را در بوف کور می توان دید، هم تجربه هول و هراس از مرگ و مردن هم میل و اشتیاق (desine) برای نیستی و حالت اقیانوسی بی تنش ـ و هم تجربه‌ی بازگشت به نیروانا و پیوستن به اصل زندگی و وجود به‌تمامی طبیعت یا احساس ایمنی و جاودانگی خداگونه، در "زنده به گور"، "تاریکخانه"، "سگ ولگرد"، "آخرین لبخند"، "سامپینگه"... اغلب این بازنمودهای مرگ و مردن را می توان دید. انگار هدایت با زندگی در غرب و بعد تجربه‌ی هند، با همه این بازنمودها آشنا بود، با آن‌ها زندگی کرد و با آن‌ها مرد.

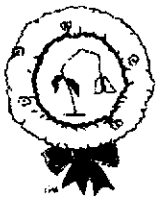
○ **در «بوف کور» گاهی می خواهد فراموش شود و نامش هم به ذهن رجاله ها نیاید، در طلب نیستی است و از بازگشت به‌این زندگی ترس دارد. درست عکس «بازگشت ابدی» نیچه، انگار حتی جاودانگی را هم نمی خواهد.**

این درست است که می خواهد فراموش شود، ولی در خاطر رجاله‌ها، حتی دلش نمی خواهد اجزای تنش بعد از تجزیه با عناصر بدن رجاله‌ها بیامیزد. همانجا آرزوی او را می بینیم برای این‌که انگشتان بلندی داشته باشد که اجزای تن خود را جمع و از آن‌ها حفاظت کند ـ بعد تجربه‌ی ابدیت و جاودانگی را توصیف می کند. اصلا احساس می کند که بخشی از ابدیت است یکی از خدایان می‌شود، درست مثل پیوستن سامپینگه به خدایان ـ در «تخت ابونصر» آرزوی باقی ماندن ـ به‌همین شکل و با همین تنِ گوشت و استخوانی هست و از طریق صوت کاذب که زندگی با حداقل نیازهای فیزیولوژیک است. داستان در مورد سرداری است که پس از مرگ او را با سه همسرش دفن می کنند تا او بتواند از خون آن‌ها تغذیه کند و سیصدسال در گور زنده بماند. یکی از همسران او خواهر اوست. بنابراین ایده «خویدودس» یا ازدواج با محارم را ـ که گونه‌ای بازگشت به‌رحم مادر و تغذیه از بندناف است ـ به ایده‌ی خون‌آشامی وامپایریسم (Vampirism)، که به‌مفهوم جاودانگی شیطانی است پیوند می زند.

همان مفهومی که در بوف کور هست. این جاودانگی وامپایری و شیطانی با زندگی در بهشت سرمدی کاملا تفاوت دارد. این زندگی جاودانه در این جهان است. علاوه براین «خون‌آشام» هم بازگشت به‌بنیاد حیوانی انسان و به‌آغاز است و هم به‌شور مرگ پیوند می خورد. در حالی که به اندیشه‌ی خشونت و آدمخواری برای بقا نیز اشاره دارد و خون که با خشم و تنفر تداعی می شود جایگزین شیرمادر که نشانه‌ی عشق و مهر و اعتماد است. شیر و خون هر دو شیره جانند و به‌دوسر زندگی مربوط می شوند. هم نشانه‌ای برای دوسر هویت فرد است. سری که به‌پدر مربوط می‌شود خونی است که از نسلی به‌نسل دیگر منتقل می گردد و شیرمادر، هویت مادری را نشان می‌دهد. رابطه‌ی برادری با اختلاط خون صورت می گرفت و رابطه با خواهر با همشیر بودن مشخص می شد.

ببینید توجه بسیاری از نظریه‌پردازان ادبی و منتقدین بزرگ قرن بیستم از ژرژ باتای ملانشو گرفته تا ایهاب اب حسن، جیمسون دولوز و دیگران به‌مارکی دوساد و مازوخ جلب می‌شود، جایی که شکنجه، آزار و مرگ والایش می‌یابد تا لذتبخش و دلپذیر شود. انگار خشونت و مرگ با مارکی دوساد از پس‌زمینه به پیش‌زمینه ادبیات می‌آید.

اندوهگزاری



درگذشت شاعران فرخ تمیمی و محمد بیابانی را به جامعه ادبی و خانواده‌های محترمشان تسلیت می گوییم.

O O O

خانم ناهید توسلی مدیر مسوول و سردبیر مجله "نافه" در اندوه از دست دادن مادر عزیزش به سر می برد برای خانم توسلی بردباری آرزو می کنیم و خود را در غمش سهیم می دانیم.

O O O

گوش خانم نیکو یوسفی مدیر انتشارات "آگرا" و مدیر مسوول مجله "سرنا" دیگر قصه‌های مادربزرگ را نخواهد شنید. به نیکو، خانواده یوسفی و صدیق تسلیت می گوییم و برایشان صبر آرزو می کنیم.

O O O

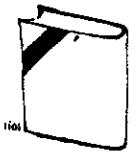
سرکار خانم چابکی و همکار عزیز آقای ابراهیم کریمی مصیبت وارده را تسلیت گفته و برای بازماندگان شادمانی و طول عمر آرزو می کنیم.

O O O

علی‌اصغر مصطفوی محقق و پژوهشگر سخت کوش در خوابی آرام دنیا را ترک کرد یادش را گرامی می‌داریم و آرزوی صبر و بردباری برای خانواده و دوستانش داریم.

O O O

آقای حسین رسول‌زاده نویسنده ارجمند در اندوه از دست دادن همسر جوانش به‌سر می برد. متاسفیم و برای رسول‌زاده مقاومت آرزو می کنیم.



O O O

برای خبرنگاران حق سختی کار درنظر گرفته خواهد شد

حق سختی جان چی؟!

و کاوه گلستان جان عزیز خود را در طبق حرفه‌اش نهاد و شرم بر جنگ‌افروزان که کاوه گلستان را از ما گرفتند. غم از دست دادنش را به جامعه‌ی فرهنگی و خانواده‌اش تسلیت می گوییم.

یادش جاودانه خواهد بود