فرانکنشتاین

فلسفه و معنای حیات

ترجمه‌ی آرش جلال منش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هیولا

چرا فرانکنشتاین؟ این کتاب قرار است درباره‌ی فلسفه‌ی تجسم‌یافته در ژانر علمی‌تخیلی (فلسفی‌علمی؟) باشد. ولی چرا با چیزی آغاز می‌شود که معمولاً آن‌را به‌عنوان یک داستان ترسناک گوتیک می‌شناسند؟ کمی حوصله کنید. فرانکنشتاین مری شلی ممکن است داستان ترسناک گوتیک باشد ولی در عین‌حال اولین اثر علمی‌تخیلی نیز هست. برای بررسی ژانر علمی‌تخیلی آیا راه بهتری از بررسی اثری که موجد آن بوده است، وجود دارد؟ دلیل دیگری هم هست که بیش‌تر فلسفی است. داستان فرانکنشتاین و هیولایش داستانی درخشان برای توضیح دادن یک مفهوم فلسفی اساسی است: پوچی. بسیاری از فلاسفه معتقدند پوچی یک ویژگی تعیین‌کننده ـ یا تنها ویژگی تعیین کننده ـ وجود انسان است.

زندگی ما گاهی پوچ است. به بیان ساده می‌توان گفت پوچی عبارت است از تفاوت فاحش میان آرزو و تظاهر و واقعیت. شما درباره‌ی یک صحنه، سخنرانی مهیجی ایراد می‌کنید ولی معلوم می‌شود زمانی‌که در دست‌شویی بوده‌اید آن صحنه را ندیده‌اید. می‌گویید نسبت به فلانی عشقی آتشین دارید ولی معلوم می‌شود تنها از طریق پیغام‌گیر تلفنی با او ارتباط داشته‌اید. در سالن سینما پس از سر زدن به دستشویی به سر جایتان برمی‌گردید و دست بغل دستی‌تان را نوازش می‌کنید ولی معلوم می‌شود که ردیف را اشتباهی آمده‌اید و معلوم نیست این دست از آن کیست. اکثر ژانرهای کمدی بر مبنای این ایده‌ی پوچی شکل گرفته‌اند. ژانرهایی که حداقل در بریتانیا خیلی‌ها می‌ترسند با پرداختن به آن‌ها پز روشنفکری‌شان به‌هم بخورد.

این ایده‌ی پوچی درباره‌ی وجود تقابل میان دو دیدگاه است: یک دید از درون و یک دید از بیرون. تقابل معنادار بودن اعمال‌مان از دید خود و از دید دیگران. یا به بیان دیگر تقابل میان آن‌چه فکر می‌کنیم در ایراد سخنرانی، ابراز عشق و نوازش یار بدان نایل شده‌ایم و آن‌چه واقعاً انجام داده‌ایم. هرگاه چنین تقابلی میان تظاهر و واقعیت نمایان گردد، گونه‌ای از پوچی وجود خواهد داشت.

رؤیا مثالی گویا است از ناهمخوانی میان آن‌چه فکر می‌کنیم انجام داده‌ایم و آن‌چه واقعاً انجام داده‌ایم. فرض کنید رؤیایی دلچسب دارید: عشقی رمانتیک به فرد مورد علاقه‌تان. وقتی با این رؤیا سرگرمید گمان می‌کنید به چیزی دست یافته‌اید (این‌که دقیقاً به چه چیز، به این بستگی دارد که تا چه حد قادرید لحظه‌ی ناامیدکننده‌ی بیرون آمدن از رؤیا را به تعویق بیندازید). این دید از درون است، ازحوزه‌ی آرزو و تظاهر. در این حالت امر والا، خیلی راحت به امر مضحک تبدیل می‌شود. تنها چیزی که برای این تبدیل لازم دارید این است که یک دید از بیرون را به شما نشان دهیم. فرض کنید

در مکانی عمومی مثلاً در یک اتاق انتظار شلوغ، رؤیا می‌بینید.

اگر آن‌قدر بداقبال باشید که چنین اتفاقی برایتان بیفتد (و من آن‌قدر بداقبال بوده‌ام) دقیقاً می‌فهمید که داستان فرانکنشتاین چه می‌گوید. اگر می‌خواهید بدانید وقتی شما را به چشم یک هیولا می‌نگرند، چه احساسی خواهید داشت، تلاش کنید در جایی مملو از کاتولیک‌ها رؤیایی جنسی داشته باشید.

پوچی و موقعیت انسان

در مورد تفاوت فلسفه و زندگی روزمره می‌توان گفت که در زندگی روزمره برخی موقعیت‌ها پوچند ولی در فلسفه تمامی موقعیت‌ها پوچند. پوچی نه تنها در کلیت وجود انسان وجود دارد بلکه در هسته‌ی مرکزی فلسفه و مسایل آن نیز رخ می‌نماید.

پوچی درفلسفه اصطلاحی است که فلاسفه اگزیستانسیالیست فرانسوی مثل سارتر و کامو مطرح ساخته‌اند. مفهوم عام پوچی تنها به معنای احمقانه بودن یا مضحک بودن نیست. پوچی به چگونگی به‌وجود آمدن یک موقعیت ـ همراه با تقابل دیدگاه‌هایی که گفته شد ـ می‌پردازد. شما در رؤیاهای درونی‌تان، هسته‌ی مرکزی معنا و غایت جنسی هستید. ولی از دید بیرونی چیزی جز لطیفه‌ای مبتذل به‌نظر نمی‌آیید. این‌جاست که قضیه فلسفی می‌شود. تمامی مسایل فلسفی که ارزش بررسی دارند (و بیش‌تر چیزهایی که امروزه به فلسفه ارجاع داده می‌شوند از این دست نیستند) از این تقابل برمی‌خیزند. دو دیدی که ما از خود داریم، دید از درون و دید از بیرون، هم‌خوانی ندارند. همین ناهم‌خوانی است که پوچی را به‌وجود می‌آورد.

این‌جاست که بنیادی‌ترین مسأله‌ی فلسفی رخ می‌نماید ـ مسأله‌ی معنای حیات. مسأله، درباره‌ی توضیح معنای وجود ما در این مکان از عالم است که اکنون در آن قرار داریم و به‌نظر می‌رسد از توضیح آن عاجزیم. این مسأله از آن‌جا به‌وجود می‌آید که ما درباره‌ی خود دو داستان متفاوت تعریف می‌کنیم. اولین داستان ما را آن‌گونه که خود می‌پنداریم ـ از دید درونی ـ روایت می‌کند. البته جزئیات دقیق این داستان برای هرفرد متفاوت است ولی آن‌چه در تمامی این داستان‌ها مشترک است این است که هر یک از ما در مرکز داستان قرار داریم، ما شخصیت اصلی هستیم، نقشی که پی‌رنگ حول آن می‌گردد. بنابراین ما جوهر داستان هستیم، مختصات معنا و هسته‌ی دلالت.

از سوی دیگر متوجه می‌شویم که ما جنبه‌ای دیگر نیز داریم و بنابراین داستانی دیگر برای گفتن وجود دارد و این داستان ما از دید بیرونی است. داستانی که دیگران درباره‌ی ما می‌گویند. در این‌جا نیز جزئیات دقیق داستان بسته به این‌که دیگری کیست، متفاوت خواهد بود ولی موضوعات مرکزی مشخصی هست که فارغ از این‌که گوینده‌ی آن‌ها کیست، گفته خواهند شد. یکی از برجسته‌ترین این موضوعات، بی‌معنایی غایی ماست. ما به‌عنوان یک گونه، موجوداتی محدود و نصفه‌نیمه‌ایم که در سیاره‌ای معمولی از کهکشانی معمولی زیست می‌کنیم. ما تنها جزء بسیار کوچک و لایتجزایی از کیهان هستیم و حتی اغراق‌آمیزترین تخمین‌ها درباره‌ی تداوم بقای ما در برابر مقیاس‌های کیهانی، ذره‌ای بیش نیست. هیچ‌یک از ما حتی باهوش‌ترین‌مان واقعاً نمی‌داند از کجا آمده‌ایم ـ منشأ جهانی که در آن زیست می‌کنیم، الزاماً یک راز است.

و تا آن‌جا که می‌دانیم سرنوشت جهانی که در آن ساکنیم، مرگ حرارتی است. حالتی سترون که درآن ساختارهای پیچیده‌ی جهان به بسیط‌ترین اجزای‌شان (پروتون، نوترون، الکترون،

کوارک‌و...) تجزیه می‌شوند و دما نزدیک به صفر مطلق است. تا ابد نه خبری از حیات هست نه نور و نه تغییر.

هر کدام از ما محصول نیروهایی هستیم که نه آن‌ها را انتخاب کرده و نه به‌وضوح می‌شناسیم. ما والدین و زمان تولدمان را انتخاب نکرده‌ایم. بنابراین ما ملک طلق یک میراث ژنتیک هستیم که نمی‌توانیم آن‌را کنترل کنیم ولی به مقدار زیادی تحت‌کنترلش هستیم. این میراث، نه به تمامی بلکه به‌گونه‌ای مؤثر، امراضی را که مستعدشان هستیم و محدودیت‌های عقلانی، جسمی و معنویمان را تعیین می‌کند. ما در محیطی متولد می‌شویم که موهبت‌های ژنتیک‌مان هیچ جای خالی‌ای در آن باقی نگذاشته و نه تنها آن را انتخاب نکرده‌ایم بلکه حداقل در سنین تعیین‌کننده‌ی رشد، کنترل اندکی بر آن داشته‌ایم. آن‌چه که هستیم و آن‌چه را که انجام می‌دهیم نتایج ژن‌های ما و محیط رشدمان است و ما درک مبهمی از این دو، که این‌چنین تأثیری بر ما دارند، به دست می‌آوریم. وقتی فلاسفه‌ی اگزیستانسیالیست مثل ژان پل سارتر می‌گویند ما به درون دنیا پرتاب شده‌ایم، به این مفهوم نظر دارند.

این دو داستان (یکی از دید درونی و دیگری از دید بیرونی) را می‌توان درباره‌ی هریک از ما تعریف کرد. وقتی آن‌ها را داستان می‌نامم، قصد کم اهمیت کردن‌شان را ندارم. برخی داستان‌ها حقیقی‌اند. مسأله این‌جاست که درک این نکته که هردو داستانی که درباره‌ی خود می‌گوییم می‌توانند حقیقی باشند، بسیار مشکل است. داستان نوع دوم یعنی قصه از دید بیرونی موجب جابه‌جایی شدید مکان ما در پی‌رنگ می‌شود. از شخصیت اصلی داستان به یک نقش فرعی. داستان از دید درونی حول ما شکل می‌گیرد ولی در داستان نوع دوم تنها شخصیتی در میان دیگر شخصیت‌ها هستیم، شخصیتی که ظهور او روی صحنه توسط دیگران تعیین شده و او هیچ کنترل واقعی بر زمان و نحوه‌ی عزیمت آن ندارد. تمام چیزهایی که محرک زندگی‌مان هستند، چیزهایی که می‌خواهیم، برنامه‌ها، پروژه‌ها و اهداف (شاید بتوان آن‌ها را انگیزه‌هایمان نامید) حاصل نیروهایی هستند که ما هیچ کنترلی بر آن‌ها نداریم. به‌نظر می‌رسد نقش ما را برای شخصی دیگر نوشته‌اند. ما کم‌ترین کنترلی بر محتوای آن و کوچک‌ترین سرنخی از هدفش نداریم.

گاهی اوقات این تقابل را موقعیت انسان می‌نامند. چرا؟ زیرا انسان‌ها در موقعیتی غیرمعمول و حتی منحصر به‌فرد نسبت به آن داستان‌ها قرار دارند. نه به این دلیل که داستان از دید درونی، فقط مختص به ماست زیرا احتمالاً گونه‌هایی بی‌شمار از چنین داستانی دارند. برای وجود یک داستان از دید درونی تنها باید آگاه بود (هر چند به‌گونه‌ای ابتدایی) و موجودات بی‌شماری از چنین آگاهی‌ای برخوردارند. داستان از دید بیرونی را می‌توان درباره‌ی هر آن‌چه وجود دارد، روایت کرد. آن‌چه درمورد انسان‌ها، حداقل در این سیاره، منحصر به‌فرد است توانایی مقایسه‌ی دو داستان و ارزیابی تأثیرات حقیقت یک داستان بر حقیقت داستان دیگر است. آن‌گونه که فیلسوف اگزیستانسیالیست قرن بیستم آلمان، مارتین هایدگر می‌گوید، انسان وجودی است که وجودش برای او سؤال است. هر دو داستان به‌نظر حقیقی می‌آیند: ما هم می‌توانیم مرکز معنا و اهمیت باشیم و هم به درون این دنیا پرتاب شده باشیم و محصول نیروهایی باشیم که هیچ کنترلی بر آن‌ها نداشته و تنها درک مبهمی از آن‌ها داریم. ولی هر دو داستان نمی‌توانند حقیقی باشند. این دو مانعه‌الجمع‌اند یا حداقل این‌گونه به‌نظر می‌رسد.

جهت‌یابی فلسفی

یک دیدگاه فلسفی معتقد است فلسفه نوعی درمان است که هدف آن رهایی از آشفتگی روانی نهفته در موقعیت انسان است. ولی من قیاس متفاوتی را ترجیح می‌دهم ـ ایده‌ی فلسفه به‌عنوان جهت یابی مفهومی.

بهترین و عمیق‌ترین مسایل فلسفی (به بیان دیگر آن‌ها که ارزش بررسی دارند) همواره از موقعیتی ناشی می‌شوند، که با این مفهوم، پوچ است. ما دو داستان داریم که از اعماق خودآگاهی‌مان سرچشمه می‌گیرند ـ آن‌گونه که درباره‌ی خود می‌اندیشیم. به‌نظر می‌رسد هر دو داستان صحیح هستند. نمی‌توانیم در این دو راه نگریستنِ به یک موقعیت، چیزی اشتباه بیابیم. از طرفی این هر دو نمی‌توانند صحیح باشند زیرا مانعه‌الجمع‌اند. مسایل فلسفی از این ترکیب عجیب و غریب باید و نمی‌تواند نشأت می‌گیرند. بعضی چیزها باید بدین‌گونه باشند ولی در عین حال نمی‌توانند بدین‌گونه باشند. هر جا چنین ترکیبی از باید و نمی‌تواند وجود داشته باشد، فلسفه رخ می‌نماید. ما با مسأله‌ای عمیق روبه‌روییم. ما خود را با داستان‌هایی که درباره‌ی خود می‌گوییم، می‌شناسیم و هدایت می‌کنیم. و همان‌طور که ویتگنشتاین می‌گوید وقتی این داستان‌ها جور نیستند، دیگر راه خود را گم کرده‌ایم. پرداختن به فلسفه هم‌چون گم شدن در جنگل است. وظیفه‌ی فیلسوف پیدا کردن راهی برای خروج است.

در اعماق جنگل‌های تاریک گوتیک

هیولای فرانکنشتاین بخش اعظم زندگی ناخوشایند خود را در جنگل می‌گذارند. همه داستان را می‌دانند. فرانکنشتاین دست به خلق هیولا می‌زند (او هیچ اسمی ندارد و تنها با توصیفات صریحی هم‌چون هیولای فرانکنشتاین یا جانور نامیده می‌شود). هیولا که در ابتدا مطیع است، آموخته‌هایش را به کناری نهاده و در عوض زندگیش را وقف ارعاب روستاییان اروپایی می‌کند. روستاییان که طبیعتاً از این ارعاب به وحشت افتاده‌اند به‌سراغ فرانکنشتاین می‌روند و او را در حالی می‌یابند که به‌نظر می‌رسد توسط هیولا کشته شده است ولی او قصد دارد دوباره بازگردد. این داستان به انحای مختلف و با جزئیات و تأکیدات متفاوت، در چندین فیلم روایت شده است: ***فرانکنشتاین*** (۱۹۳۳) و دنباله‌هایی با عناوینی چون عروس فرانکنشتاین، بازگشت فرانکنشتاین، انتقام فرانکنشتاین، فرانکنشتاین جوان و ...

این فیلم‌ها به جست‌وجویی حساس درباره‌ی تقابل درون و بیرون، که بدان اشاره کردیم، می‌پردازند.

در این زمانه‌ی سطحی‌نگری، داستان فرانکنشتاین را اغلب تمثیلی اخلاقی می‌دانند در نکوهش تکبر انسان و آرزوی او برای ظاهر شدن در نقش خداوند. گاهی نیز به‌مثابه نمایشی نمونه‌وار از خودارضایی، آن‌را به‌عنوان داستانی درباره‌ی منحصر به‌فرد بودن ما تفسیر می‌کنند ـ ما چیزی بیش از اعضای فیزیکی بدن‌مان هستیم، ما روح داریم و ویژه‌ایم و از این قبیل. این تفسیرها به‌راحتی مردم را شیفته‌ی خود می‌سازند. ولی اگر به‌جای توجه به فرانکنشتاین و تلاش او برای ایفای نقش خدا یا این‌که ما چه‌قدر ویژه و ممتازیم، جور دیگری به داستان نگاه کنیم، بیش‌تر خواهیم آموخت. آن‌چه در این داستان آموختنی است، به هیولا مربوط می‌شود.

من توجه خود را به هیولای دنیرو در اقتباس سینمایی کنت برانا به‌نام ***فرانکنشتاین مری شلی*** (۱۹۹٤) متمرکز می‌کنم. چرا به‌جای هیولای قدیمی‌تر و مشهورتر کارلوف، این اقتباس را انتخاب کرده‌ام؟ به دو دلیل. اول برای ترغیب طرفداران سنت تئاتری بریتانیا به سینما، زیرا کن و هلنا بونهام کارتر بازی فوق‌العاده‌ای در این فیلم ارائه می‌دهند. ولی دلیل دوم که معقول‌تر و درست‌تر از دلیل اول است این که هیولای دنیرو از لحاظ

عقلانی در سطح بالاتر و از لحاظ حسی، برانگیزاننده‌تر است. در مورد این هیولا می‌توان داستانی درونی گفت ولـی این در مـورد هیولاهایی که با هیـولای کارلوف سروکله‌شـان پیدا می‌شـود و به‌جای آن‌که انسان‌هایی باشـند که به‌صورتی خارق‌العاده خلق شـده‌اند، گویی ربات‌هایـی بی‌جانند، صدق نمی‌کند. آن‌چـه می‌توانیم راجع به وضعیت انسان بیاموزیم از تقابل داستان درونی و بیرونی هیولا ناشی می‌شود.

ابتدا به داسـتان درونی می‌پردازیم. خود را به‌جای هیولا قرار دهید. در بدو تولد ناگهان احسـاس می‌کنید در حال غرق شـدن هستید زیرا در رحمی فلزی مملو ازمایعات جنینی به‌دسـت آمـده از قربانیان زن متعدد، محبوس شده‌اید. پس از این‌که سرانجام موفق می‌شوید از این جعبه‌ی مرگ نجات یابید و در حالی‌که به‌شدت ضعیف و درمانده‌اید مردی دیوانه را می‌بینید که با حالتی حاکی از ملامت خویشـتن، قصد دارد شما را با تبری غول‌آسا به دیار عدم بفرستد. ضربه‌ای سنگین بر سرتان فرود می‌آید و از گردن آویزان شـده و رها می‌شوید تا آخرین نفس‌هاتان را بکشـید. این تولد راحت و آسان! شما را به یاد پرتاب شدن در دنیا نمی‌اندازد؟

سرانجام از کنار آن مرد دیوانه می‌گریزید. کت او را برداشـته و قدم در شهر می‌گذارید، جایی‌که آدم‌هایش طردتان می‌کنند. سر به کوه و صحرا می‌گذارید و سعی می‌کنید با حداکثر توان به یک خانواده‌ی روسـتایی (با یک پدربزرگ کور و بچه‌های شیرین زبان) کمک کنید ولـی این‌جا نیز پـدر خانواده بـا عکس‌العملی طبیعی طردتان می‌کند.

از آن‌جاکه شما یک هیولای حساس هستید از این طرد شدن‌ها آزرده شده و چون باهوش هم هستید سعی می‌کنید دلیلی برای این وضعیت بیابید. ناگهان در جیب کتی که در فرار عجولانه از آزمایشـگاه فرانکنشـتاین برداشـته بودید، چیزی می‌یابید که برای شما در حکم کتاب مقدس است: یادداشت‌های ویکتور فرانکنشتاین. طبیعتاً هنوز خواندن نمی‌دانید ولی با چنان سـرعت و مهارتـی فرامی‌گیرید که نه تنها مهر تأییدی بر نظریه‌ی چامسکی درباره‌ی سیسـتم زبان‌شناختی غریزی است بلکـه باید اقـرار کرد که این‌کار بدون داشـتن ضریب هوشـی حداقل ۹۰۰ امکان‌پذیر نیست. آنگاه شروع به کنار هم گذاشـتن جزئیات برای پی بردن به چگونگی پیدایش خود می‌کنید.

خب، شما بدون آن‌که توانایی انتخاب داشته باشید، با ظاهری که دلخواه‌تان نیسـت و با توانایی‌ها و امیالی کـه قادر به توضیح‌شـان نیسـتید، پـای در این جهان گذاشـته‌اید. تنها دلیل به‌وجودآمدن شـما این بوده که یـک حرامزاده‌ی پـر از عقده‌ی ادیپ، گمـان می‌کرده ایـده‌ی خوبی دارد. ظاهر شـما نتیجه‌ی سـرهم‌بندی کردن بدن‌هایی اسـت که او از آن‌ها به‌عنوان مواد خام استفاده کرده است و توانایی‌ها و امیال‌تان (مثلاً توانایی نواختن فلوت بدون آموزش قبلی) نیز از همان مردمان بخت‌برگشته نشأت گرفته است.

قبـول کنید کـه آزردگی‌تـان فارغ از حـد تصور خواهد بود و تصمیم می‌گیرید نقشه‌های زیر را به اجرا درآورید:

۱. کشـتن برادر کوچـک فرانکنشـتاین (ترجیحاً به شـکلی دردناک). [به‌هرحال داشـتن یک عموی ۵ سـاله باعث می‌شود مردم یک هیولا را آن‌قدرها جدی نگیرند]؛

۲. انداختن تقصیر قتل او به گردن جاستین، دوست دوران کودکی ویکتور و دختر کلفت خانواده؛

۳. تحریک مردمان روستایی به لینچ کردن او؛

٤. حضور درماه عسل ویکتور و کشتن هلنا بونهام کارتر قبل از (دقـت کنید: قبل از) آن‌که ویکتور بتواند برای اولین‌بار با او هم بستر شود؛

۵. مجبور سـاختن ویکتور به زنده کردن موجودی با سر هلنا و بدن جاستین؛

٦. بدین‌سـان او را از ویکتور ربـوده و از آن خود ساخته‌اید.

محشر است!

مرده‌دزدها

حال از بیرون به داستان می‌نگریم. هیولا بدنی دسته‌دوم دارد که توسط ویکتور فرانکنشتاین با بی‌مهارتی کامل، از سرهم‌بندی کردن تکه‌هایی از دزدها، جانیان و بدکاران به‌وجودآمده است. حاصل کار، رابرت دنیرویی شده است که از زمان بازی در نقش جیک لاموتا در **گاو خشمگین**، چنین هیأت درب و داغانی نداشته است. هیولا در می‌یابد که توانایی‌ها و امیال شرورانه‌ی غیرمترقبه‌ای دارد که نمی‌تواند توضیحی برایشان بیابد (مثلاً توانایی غیراکتسابی او در نواختن فلوت برای خودش و دیگران به یک راز می‌ماند).

چیزی نمی‌گذرد که هیولا علاوه بر درک این میراث غریزی تأسف‌بار، خود را در محیطی خصمانه می‌یابد. از او می‌گریزند، به او بهتان می‌زنند و حمله می‌کنند. چرا؟ تنها به‌خاطر ظاهرش ـ به‌خاطر نمود بیرونیش. از دید درونی، او در این مرحله به‌هیچ‌وجه موجودی خشن نیست بلکه به‌رغم ظاهر کریه‌اش، مهربان و آرام است. ولی بدون این‌که بخواهد به دنیای بدی پرتاب شده و سرانجام با خفه کردن برادر فرانکنشتاین به وادی خشونت قدم می‌گذارد.

در این داستان برخی دل‌مشغولی‌های جهان‌شمول بشر مطرح می‌شوند و این دلیل عظمت آن است. ما نیز همانند هیولا بدن‌هایی دست دوم داریم.

البته تفاوت‌هایی اندک وجود دارد. بدن او از سرهم‌بندی شدن اجزای نسبتاً بزرگ (بازوها، پاها، مغزها) ساخته شده ولی اجزای سازنده‌ی بدن ما (اتم‌ها و مولکول‌ها) بسیار کوچک‌ترند. ولی این اجزا مدت‌ها قبل از به‌وجود آمدن ما وجود داشته‌اند و تا جایی‌که می‌دانیم بنا بر اصولی کاملاً فیزیکی، جفت و جور شده‌اند. اگر هیولا طراحی باهوش و آشفته داشته است، ما بر مبنای قالب‌هایی که توسط ژن‌های والدین‌مان تعیین شده‌اند، طراحی شده‌ایم.

اگر توانایی‌های طبیعی، امیال و استعدادهای هیولا از اشخاصی که برای خلق او تکه‌پاره شده‌اند نشأت گرفته، در ما از ژن‌های والدین‌مان و والدین آن‌ها ناشی شده است.

این‌ها تفاوت‌هایی کوچک‌اند. بله، ما از سرهم‌بندی شدن موبه‌موی اجزای نیاکان‌مان خلق نشده‌ایم ولی شالوده‌ی ما از ژن‌های نیاکان‌مان ترکیب یافته است. بنابراین ما نیز همانند هیولا توسط نیروها و انسان‌هایی خلق شده‌ایم که نه کنترلی برآن‌ها داریم و نه آن‌ها را به واقع می‌شناسیم. به‌وجود آمدن، برای ما ذاتاً امری غریبه و دیگری است.

پس از خلق شدن، با وجود این‌که می‌خواهیم شباهت ترسناک خود با هیولا را منکر شویم، همانند او خود را در دنیایی بی‌رحم و بی‌احساس سرگردان می‌یابیم. محیط اطراف ما متناوباً بخشایش‌گر و خصم‌آلود می‌شود ولی در هر حال چگونگی آن در کنترل ما نیست. روستاییان عامی ـ والدین، معلمان، همکاران، دوستان و آشنایان‌مان ـ واقعاً یا مجازاً صورت‌هامان را آماج سیلی‌های خود می‌کنند. ما به همان اندازه که حاصل ژن‌های والدین‌مان‌ایم، محصول ایشان نیز هستیم (آن‌ها هستند که ما را سرهم‌بندی می‌کنند).

اگر رابرت دنیرو می‌توانست انتخاب کند از چه مواد خامی ساخته شود و یا این‌که توسط ساکنان عصبانی دهات فرانکنشتاین سیلی بخورد یا نه، ما نیز قادریم ژن‌ها و محیط اطراف‌مان را انتخاب کنیم. هیولا و اعمالش از چنین مسایلی ناشی می‌شود. این آتشی است که او درآن آب‌دیده شده و مقدر است در آن بسوزد. ما نیز به‌طور مشابه در فرایندها و شرایطی ناشناخته آب‌دیده می‌شویم در حالی‌که هیچ کنترلی برآن‌ها نداریم. اگر هیولا در آتشی مخصوص به خود آب‌دیده می‌شود بر ما نیز در آتش‌هایی از آن خود داغ می‌زنند.

قیرگون

ایده‌ی پوچی و مسأله‌ی معنای حیات از این واقعیت ناشی می‌شوند که درباره‌ی هر یک از ما می‌توان دو داستان تعریف کرد و این دو داستان را نمی‌توان به‌هیچ عنوان به‌شکلی معقول به‌هم ربط داد یا هم‌جنس کرد. من در مرکز یک داستان هستم ـ من کنت برانا یا رابرت دنیرو هستم ـ در حالی‌که در داستان دیگر تنها نقش یک سیاهی‌لشکر را بازی می‌کنم، مثل یان هولم یا در بهترین حالت تام هالک.

بنابر این داستانی که از دید خارجی در مورد ما گفته می‌شود بر داستان گفته شده از دید داخلی فشار می‌آورد. من چگونه می‌توانم در مرکز معنا و هدف باشم در حالی‌که خود محصول فرایندها و نیروهایی هستم که قبل از تولد من سال‌های سال وجود داشته‌اند و طبیعت ذاتی من به‌گونه‌ای غیرقابل‌تغییر، با این نیروها و فرایندها مقید شده است؟ تشبیهی را به‌یاد می‌آورم که می‌گوید نسبت ما و تاریخ، نسبت گرداب و دریاست. گرداب توسط آب پیرامون خود تشکیل می‌شود. این جریان آب است که یک گرداب را گرداب می‌کند. ما همانند گردابی در دریای طوفانی در پهنه بی‌کران تاریخ به این‌سو و آن‌سو می‌رویم. اگر گرداب تنها محصول جانبی جریان آب است، آیا ما می‌توانیم خود را چیزی جز یک محصول جانبی بدانیم؟

به‌عنوان مثالی در این‌باره، جیرجیرک‌ها را در نظر بگیرید. برخی از گونه‌های این حشره ۱۷ سال عمر می‌کنند ولی تمامی این زمان را در مرحله‌ی لاروی و در زیر زمین به‌سر می‌برند. لارو جیرجیرک در تاریکی زندگی می‌کند، هفده سال پنهان در اعماق زمین. سپس برای جفت‌گیری به پرواز در می‌آید، تخم‌گذاری می‌کند و ظرف چند روز می‌میرد. اخلاف او برای هفده سال در تاریکی نقب می‌زنند تا روزی دوباره برای جفت‌گیری به پرواز درآمده و فرایند تولید مثل را برای تولید نسل بعدی به انجام برسانند.

توضیحی مناسب برای این رفتار جیرجیرک وجود دارد. جیرجیرک‌ها با اقامت طولانی در زیر زمین، باعث می‌شوند از تعداد شکارچیان آن‌ها کاسته شود. اگر تنها از راه خوردن جیرجیرک‌ها ارتزاق کنید به مدت هفده سال زندگی دشواری خواهید داشت و ناگهان با سیلی مواجه می‌شوید که برای مقابله با آن آماده نشده‌اید. اگر غذای شما جیرجیرک باشد بیش‌تر اوقات در قحطی به‌سر خواهید برد. بنابراین در هنگامی‌که سیل جیرجیرک‌ها جاری شود، شکارچیان جیرجیرک تعدادی بسیار اندک خواهند داشت مگر به‌نوعی در طول این مدت طولانی به خواب رفته باشند یا به تعبیری دیگر طول عمر خود را افزایش داده باشند. بنابراین، تئوری تکامل از یک مسابقه‌ی تسلیحاتی خبر می‌دهد. جیرجیرک‌ها از طریق تغییرات ژنتیک تصادفی که به‌وسیله‌ی انتخاب طبیعی الزام می‌شود، تدریجاً مدت زمان بیش‌تری را در مرحله لاروی و در زیر زمین به‌سر می‌برند: دو سال، سه سال ... و ۱۷ سال رکورد فعلی آن‌هاست. شکارچیان نیز چرخه‌ی حیات خود را به‌همین شکل تغییر می‌دهند. پیروزی در این مسابقه‌ی تسلیحاتی بدون هزینه به‌دست نمی‌آید. این هزینه برای جیرجیرک‌ها مدفون‌شدن در پناهگاهی زیرزمینی درتمام طول مدت زندگی است. ولی، بر خلاف اکثر ما، این زمستان طولانی برای جیرجیرک‌ها با یک حرکت شورشی به پایان می‌رسد نه با غرغر و ناله و زاری.

این یکی از بهترین مثال‌هایی است که ایده‌ی وجود بی‌معنا را به تصویر می‌کشد. درست است که توضیحی کاملا معقول برای این چرخه‌ی حیات غیرطبیعی جیرجیرک‌ها وجود دارد ولی چنین توضیحی به‌هیچ‌وجه تکلیف معنا و هدف را

مشخص نمی‌کند. جیرجیرک به درون دنیا پرتاب می‌شود و در حیات تیره‌روزانه‌اش (با استانداردهای ما) وادار به مصافی می‌شود که سال‌ها قبل از تولدش وجود داشته و سال‌ها پس از او نیز ادامه خواهد داشت و او هیچ‌گاه چرایی آن را درک نخواهد کرد. وقتی می‌گوییم فرد در برابر جزر و مد دریای تاریخ هم‌چون گرداب است، به این معنا نظر داریم.

زندگی یک جیرجیرک ممکن است بی‌معنا باشد ولی پوچ نیست. پوچی به چیزی بیش از بی‌معنایی نیاز دارد و آن درک این بی‌معنایی است. پوچی حیات بشری از تقابل سنگینی تحمیل شده به زندگی‌هامان، شدت نیازهامان، جدیت اهداف‌مان و بی‌معنایی نهفته در آن‌ها نشأت می‌گیرد.

افسانه‌ی سیزیف

آلبر کامو فیلسوف اگزیستانسیالیست فرانسوی، ایده‌ی پوچی را با استفاده از یک افسانه‌ی یونانی به‌نام سیزیف توضیح می‌دهد. سیزیف نامیرایی است که اسباب رنجش خدایان شده بود. البته دقیقاً نمی‌توان گفت به چه دلیل و داستان‌های مختلفی در این باب نقل شده است. مشهورترین آن‌ها این است که او هادس را متقاعد کرده بود به وی اجازه دهد در مواقع ضروری موقتاً به زمین بازگردد. در اولین بازگشت به زمین وقتی درخشش روز و گرمای خورشید را حس کرد دیگر نمی‌خواست به تاریکی جهان زیرزمینی بازگردد و با نادیده گرفتن هشدارهای هادس و دستورهای او مبنی بر بازگشت، سالیان سال در روشنایی به زندگی پرداخت. سرانجام خدایان به شور نشسته و او را مجبور کردند به دنیای زیرین بازگردد جایی که سنگی بزرگ انتظارش را می‌کشید.

مجازات سیزیف چنین بود: او باید سنگی بزرگ را به بالای تپه‌ای می‌برد و هنگامی که این کار نفس‌گیر پس از روزها و ماه‌ها به پایان می‌رسید، سنگ به پایین سر می‌خورد و سیزیف باید دوباره از نو شروع به بالا بردن آن می‌کرد. این کار تکرار می‌شد، تا ابد. این مجازاتی هولناک است و بی‌رحمی نهفته در آن فقط از عهده‌ی خدایان بر می‌آید. ولی هولناک بودن آن دقیقاً در چه نهفته است؟

در روایت این افسانه معمولاً بر دشواری کار سیزیف تأکید می‌شود. می‌گویند سنگ آن‌قدر بزرگ بوده که او حتی به‌سختی می‌توانسته آن را تکان دهد. بنابراین در هر قدمی که سیزیف برمی‌دارد آن‌چنان فشاری بر قلب و عضلات و رگ و پی‌اش وارد می‌شود که از تحمل او خارج است. ولی هولناکی حقیقی نهفته در کار سیزیف تنها در دشوار بودن آن نیست. فرض کنید خدایان به‌جای آن تخته سنگ غول‌آسا، ریگی به او می‌دادند و او می‌توانست ریگ را در جیبش گذاشته و حمل کند. در این حالت سیزیف قاعدتاً می‌توانست به‌راحتی و خوش خوشان، ریگ را به بالای تپه برده و پایین آمدنش را نظاره کند. آن‌گاه به پایین تپه آمده و کار را از نو آغاز نماید.

با این‌که دشواری کار کم‌تر شده است ولی از دید من از هولناکی آن چیزی کاسته نشده. اساس این هولناکی نه بر دشواری و کمرشکن بودن کار بلکه بر تهی بودن مطلق آن استوار است. منظور این نیست که کار سیزیف به نتیجه‌ای ختم نمی‌شود. یک کار با معنا نیز ممکن است به نتیجه نرسد و تلاش‌های معطوف به انجام آن هدر رود. این شکست ممکن است غم، تأسف و پشیمانی به همراه آورد ولی هولناک نیست. هولناکی وظیفه‌ی سیزیف در این نیست که او هیچ‌گاه موفق نمی‌شود بلکه به این دلیل است که چیزی به‌عنوان موفقیت وجود ندارد! چه او سنگ را به بالای تپه برساند یا موفق به این‌کار نشود، سنگ به پایین می‌غلطد و او باید دوباره دست به کار شود. چیزی که سیزیف بتواند آن‌را موفقیت به‌حساب آورد، وجود ندارد.

از ایـن‌رو این وظیفه فارغ از معنی و هدف اسـت. کاری عبث. تلاش‌های او چه طاقت‌فرسـا باشند و چه معمولی، بی‌معنی است.

هولناکی وظیفه‌ی سـیزیف در نفـرت نهفته در آن هم نیسـت. اگر خدایان ترحم بیش‌تری داشـتند دست‌کم می‌توانستند کاری کنند که سیزیف راحت‌تر بتواند با تقدیر خـود کنار بیاید. مثلاً فرض کنید در بدن او ارگانیسـم یا ماده‌ای شیمیایی تعبیه می‌کردند که باعث می‌شد او شادی و رضایت را تنها هنگامی بداند که در حال بالا بردن سـنگ از تپه اسـت و در غیر این حالت افسرده، پریشان و ناراضی باشد. چه ترحم ناخوشـایندی! این‌که ترحم نیست. آن‌ها او را وادار کرده‌انـد از صمیم قلب مجازاتـی را که به او تحمیل کرده‌اند در آغوش کشـیده و واقعاً خواستار آن باشـد. تنها آرزوی او این اسـت که سنگی را از تپه‌ای بالا برد و انجام آن را تا ابد تضمین می‌کند.

به‌نظـر من هولناکی تقدیر سـیزیف بـا این ترحم خدایی حتـی ذره‌ای تقلیل نمی‌یابد. حتـی تمایل پیدا می‌کنیم نسـبت به او احساس تأسـف بیش‌تری داشته باشـیم. ناراحتی مـا بـرای او در این حالـت همانند ناراحتی ما برای شخصی است که از یک آسیب مغزی شـدید رنج برده و به‌سبب آن به شیوه‌ای گروتسک به دوران نوزادی رجعت کرده اسـت. ما احساس می‌کنیم سـیزیف قبل از ترحم خدایـان، حداقل بزرگی و وقار داشـته است. موجوداتی قدرتمند و بدسگال این تقدیر را بر او تحمیـل کرده‌اند. در حالت اول، او خود عبث بودن کارش را درک می‌کرد ولی باید آن را انجام می‌داد زیرا انتخاب دیگری نداشت. حتی نمی‌توانست بمیرد. ولـی به کوری چشـم خدایانی که ایـن وضع را بر او تحمیل کرده بودند، بزرگی و وقار داشت. این بزرگی و وقار با ترحم خدایان به باد می‌رود. حال حس نفرت ما از خدایانی که این بلا را بر او نازل کرده‌اند به سیزیف معطوف می‌شود. سیزیف، سـاده‌لوح بی‌گناه. سیزیف، فریب‌خورده . سیزیف، احمق.

حتماً سیزیف در اثنای یکی از آن راهپیمایی‌های طولانـی به‌طرف پایین تپه، آن‌زمـان که هنوز ترحم خدایان شـام حالش نشـده بود را به‌یاد مـی‌آورد. احتمـالاً نجواهایـی از اعماق روحش می‌شـنود و ناگهان از خلال نجواها و پژواک‌های‌شان در می‌یابد که چه بر سرش آمده است. آن‌گاه خود را ایستاده بر لبه‌ی مغاکی می‌بیند و به‌سختی و خیلی گنگ، پوچی وجودش را در می‌یابد.

هولناکی حقیقی مجازات سیزیف نه در دشواری مفرط آن و نه در نفرت نهفته در آن اسـت. هولناکی حقیقی در عبث بودن آن اسـت. این کار هیچ هدفی ندارد و همانند سنگی که در مرکز ماجراست، سترون و تهی است.

از منظر ابدیت

امروز هنگامی‌که سرکار می‌روید یا به مدرسه یا هـر جای دیگر، به هیاهوی جمعیـت بنگرید. آن‌ها چـه می‌کنند؟ به کجا می‌رونـد؟ روی یکی از آن‌ها متمرکز شوید. او احتمالاً به اداره‌ای می‌رود که امروز همان کارهایی در آن انجام می‌شـود که دیروز انجام شـده و فردا نیز همان کارهایی انجام خواهد شد که امروز انجام شـده اسـت. از دید درونی او مملو از معنا، هدف و اهمیت است. گزارش باید سر ساعت سـه روی میز فلانی باشـد (در این‌جا، زمان حیاتی اسـت). و یک جلسه در سـاعت چهارونیم برگزار خواهد شد. جلسـه با فلانی در وقت نهار فراموش نشـود چون قرار اسـت با او دربـاره‌ی موضوعات مهمـی صحبت کنیم. در بازار امریکای شـمالی اگر همه این‌ها به‌درسـتی انجام نشود عواقب ظالمانه‌ای در انتظار خواهد بود. ممکن اسـت انجام این کارها برای او لذت‌بخش باشـد یا نباشد. او آن‌ها را انجام می‌دهد چون خانه و خانواده دارد و باید بچه‌هایش را بزرگ کند. چرا؟ تا آن‌ها هم چند سـال بعد قادر باشند همین کارها را انجام دهند و بچه‌هایی به‌وجود

آورند که همین کارها را انجام دهند. آن‌وقت آن‌ها باید نگران گزارش‌ها، جلسات و بحث‌ها باشند.

مسأله این است. از دید درونی، اعمال و مشغولیات او مملو از اهداف و اهمیت است. او به آن‌ها اهمیت داده و ممکن است زندگیش را بر پایه آن‌ها سازمان دهد. ممکن است او آن‌قدر نگران باشد که به مرگ زودرس از دنیا رود. ولی از دید بیرونی، اهمیت تلاش‌های او تنها از آن جهت است که او قادر باشد دیگرانی را به‌وجود آورد تا انجام همین اعمال را به‌عهده گیرند و این زنجیره به همین ترتیب ادامه یابد.

از دید بیرونی، زندگی هر انسان شبیه به یکی از طی طریق‌های سیزیف به‌سوی قله است و هر روز زندگی هم‌چون یکی از قدم‌های او در آن راه. تفاوت تنها در این است که سیزیف خود برمی‌گشت تا دوباره سنگ را بالا برد و ما این‌کار را به کودکان‌مان وامی‌نهیم.

فرض کنید کار سیزیف هدفی داشت. مثلاً فرض کنید او محکوم شده بود به‌جای یک سنگ، تعدادی سنگ را به بالای تپه حمل کرده تا در آن‌جا یک معبد یا یک نوشگاه بنا کند. می‌توانیم تصور کنیم که سیزیف در این حالت عمیقاً می‌خواست معبدی بسیار مستحکم و زیبا یا نوشگاهی بنا کند که بهترین نوشیدنی‌ها در آن عرضه شود. می‌توان سیزیف را تصور کرد که پس از گذشت سال‌های سخت و طاقت‌فرسا موفق شده وظیفه‌اش را به انجام رساند. معبد یا نوشگاه اکنون ساخته شده است. کار او تمام است. او اکنون می‌تواند در بلندای قله به استراحت نشسته و از نتیجه‌ی کارش لذت برد.

حال او چه خواهد کرد؟ آیا سیزیف ما بی‌حوصله نخواهد شد؟ بسیار بی‌حوصله؟ اگر او آن‌قدر احمق بوده باشد که به‌جای نوشگاه یک معبد بسازد، آیا آرزو نمی‌کند کاش یک نوشگاه ساخته بود تا از بی‌حوصلگی به مستی پناه برد؟ وحشت کار نامحدود و ابدی اکنون به وحشت بی‌حوصلگی نامحدود و ابدی تبدیل شده است. همان‌طور که در داستان اصلی وجود سیزیف بی‌معنا بود چون هدفی نداشت، در داستان ما نیز زندگی سیزیف محض رسیدن به هدف، بی‌هدف می‌شود. زندگی در بلندای کوه و نگریستن به هدف تحقق‌یافته‌ای که دیگر نمی‌توان تغییرش داد، به همان اندازه بی‌معناست که بالا بردن یک سنگ از کوه و فرو غلطیدن آن به پایین به محض رسیدن به قله.

این معمای سیزیف است. معمایی که همه‌ی ما چه متوجه‌اش باشیم چه نباشیم، با آن مواجهیم. ما زندگی‌مان را با هدف‌های کوچک و حقیر پرکرده‌ایم. همه‌ی این‌ها بی‌معنایند چون تنها قصدشان تکرار خود است یا به‌وسیله‌ی ما یا به‌وسیله‌ی فرزندان‌مان. ما تنها وقت می‌کشیم همان‌گونه که زمان ما را نفله می‌کند. اگر واقعاً هدفی آن‌قدر بزرگ وجود داشته باشد که بتواند زندگی‌مان را هدف‌مند کند (من یکی که چنین هدفی را سراغ ندارم) به‌هیچ‌وجه نباید موفق به رسیدن به آن شویم. به محض رسیدن به هدف، معنایی که به زندگی‌مان داده بود محو می‌شود. ما آن هدف بزرگی که زندگی‌مان را با معنا کرده بود از دست داده‌ایم و باید به دنبال هدفی دیگر باشیم. مگر هرکس در طول زندگی چند هدف بزرگ می‌تواند داشته باشد؟ اگر از دست دادن یک هدف بزرگ، شوربختی دانسته شود آن‌گاه از دست دادن دو.....؟

این پوچی مخمصه‌ی انسان است. داستان درونی به ما می‌گوید که زندگی‌مان انباشته از معنا و هدف است ولی داستان بیرونی می‌گوید ممکن است هیچ‌کدام از آن‌ها در زندگی‌مان وجود نداشته باشد. تنها راه خروج فراموشی است، با مرگ یا الکل (اگر آن‌قدر عاقل بوده باشیم که به‌جای معبد، نوشگاه بسازیم).

به‌همین دلیل است که کامو گمان می‌کند

خودکشی نکردن واقعاً دل می‌خواهد. واضح است که او زیاد اهل سرزدن به نوشگاه نیست.

مدت‌ها قبل فلاسفه دست به ابداع اصطلاحی زدند که معنای آن نگاه به شخص از بیرون بود: از منظر ابدیت. از دید درونی زندگی ما کانون معنا، هدف و اهمیت است. ولی از منظر ابدیت، تمامی اعمال و اهداف ما تنها قصد دارند تکرار شوند یا به‌وسیله‌ی خود ما یا فرزندان و نوادگان‌مان. از منظر ابدیت، ما موجوداتی کوچک و حقیریم و طبیعتاً اعمال و اهداف‌مان نیز نامربوط و بی‌اهمیت هستند.

کانت می‌گوید هیچ‌گاه نمی‌تواند شگفتی‌اش از دو چیز را پنهان کند: آسمان پرستاره‌ی بالای سرش و قانون اخلاقی درونش. من وقتی به آسمان پر ستاره‌ی بالای سرم نگاه می‌کنم از این ایده که ممکن است خدایی این جهان را خلق کرده باشد، شگفت زده می‌شوم. جهانی که بر پایه یک اصل طراحی شده است و درد و رنج یکی از اجزای بنیادی آن است. جهانی که پس از میلیاردها سال تکامل، سرانجام موجوداتی به‌وجود آورد که آگاه بودند و سپس خودآگاه شدند. جهانی که از طریق این موجودات از وجود خودآگاه شد، خود را شناخت، از وجود خود شگفت‌زده شد تا دریابد که محکوم به فناست، که سرانجامش مرگ حرارتی است، که بی‌دوام و عبث است. تاریکی ناآگاهی پس از میلیاردها سال نبرد جای خود را به نور آگاهی داد تا جهان تنها در این نور، ناامیدی خود را بازشناسد. این بی‌رحمی‌ای کمیک است و شاید تنها یک خدا بدین‌سان بی‌رحم باشد.

معنای هیولا

هیولا بنا بر اهداف شیطانی خود عمل می‌کند. از دید درونی، این همان چیزی است که به‌وجود هیولا معنا می‌دهد. از دید خارجی، هدف هیولا به‌وسیله‌ی نیروهایی به‌وجود می‌آید که نه آن‌ها را می‌شناسد و نه کنترلی بر آن‌ها دارد. او در آن قسمت از جزر و مد تاریخ که او را به‌وجود آورده، گردابی بیش نیست و از منظر ابدیت، زندگی بی‌اهمیت و ناچیزی دارد.

از این منظر، ما هیولاییم. همه‌ی ما اساساً موجوداتی گسسته هستیم. نمی‌توانیم یکدیگر را درک کنیم. قادر نیستیم اهمیت، معنا و هدفی را که در درون خود می‌یابیم با منظر ابدیت، که می‌دانیم در بیرون وجود دارد، آشتی دهیم. ما برای شناخت خود دو راه داریم. یکی از آن‌ها می‌گوید ما چیزی هستیم ولی دیگری می‌گوید نمی‌تواند چنین باشد. به‌همین دلیل است که ما مسأله‌ای به‌نام معنای حیات داریم. زندگی‌هامان توسط فرایندهایی که مدت‌ها قبل از ما در کار بوده‌اند و به‌سختی آن‌ها را می‌شناسیم، کنترل و هدایت می‌شوند. چنین زندگی‌هایی برای حصول هدف‌هایی کوچک تلاش می‌کنند که در واقع هدف‌های ما نیستند و تنها مقصودشان تکرار شدن است، چه ما این کار را بر عهده گیریم و چه فرزندان‌مان. ولی از دید درونی، هریک ازما قطب و کانون معنی، هدف و دلالت است. بنابراین آن‌چه انجام می‌دهیم و آن‌چه بر سرمان می‌آید ضرورتاً مهم است. دو دید از یک چیز: خودمان. هر دو به‌نظر صحیح می‌رسند ولی هردو نمی‌توانند صحیح باشند. این مسأله‌ی معنای حیات است. زندگی باید معنا داشته باشد ولی نمی‌تواند معنا داشته باشد.

معنای حیات، مسأله‌ی غایی فلسفه است. نه فقط به این دلیل که مهم‌ترین مسأله است (که چنین نیز هست). بلکه به این دلیل که هر مسأله‌ی فلسفی مهم دیگر و هر مسأله‌ی فلسفی دیگری که ارزش نگرانی داشته باشد، واریاسیونی از این تم است. این مسأله به این دلیل به‌وجود می‌آید که ما موجوداتی گسسته و خرد شده‌ایم که هنوز سرهم بندی نشده‌اند. تمامی مسایل بزرگ فلسفی به این شکل و از این منبع سرچشمه می‌گیرند.