مرگ و زیباشناسی

الیزابت برانفن
امیرحسن ندایی

این مقاله سختی‌هایی را که هنرمندان، به‌طور تاریخی و صورت عمده، برای نمایش یا بیان احساساتِ خویش از مرگ در آثارشان داشته‌اند، آشکار می‌کند.

مرگ مفهومی مجرد، به‌شدت شخصی، و اتفاقی غیر قابل بیان است؛ شاید خصوصی‌ترین و شخصی‌ترین لحظه‌ی چرخه‌ی زندگی برای موجودی انسانی است. چه براساس اعتقادات مذهبی به آن بنگریم ــ که مرگ را زوال تن و ورود روح به دنیای حیات جاوید و بازگشت به روح الهی می‌داند ــ و چه بر پایه‌ی برداشتی سکولار ــ از آن دست که زیگموند فروید مطرح می‌کند و مرگ را آغاز بازگشت به شرایط سرد و بی‌روح و بی‌جانی می‌داند که دیدگاه‌های زیست‌شناسانه درباره‌ی وجود اجتماعی انسان بیان می‌کنند ــ فناپذیری مرگ عموماً به‌عنوان اصلی‌ترین بخش زندگی شناخته می‌شود. هم‌زمان، درک تجربه‌ی مرگ پیش از وقوع آن غیرممکن است، همان‌طور که انتقال این تجربه به‌صورت کاملاً روشن و واضح از طریق کسانی که این اتفاق را از سر گذرانده و نجات یافته‌اند نیز غیرممکن است.

هنوز مرگ، تدفین و مراسم یادبود بخشی از فرهنگ عمومی را تشکیل می‌دهد. هم‌چنان که انسان‌شناسی فرهنگی نشان داده، مرگ، پدیده‌ای که یکی از اعضای جامعه را از اجتماع حذف می‌کند، به‌عنوان ضایعه‌ای تصور می‌شود که نشانه‌ای تهدیدگر و بزرگ از ناپایداری اجتماعی است. انسانِ رو به مرگ، و پس از آن جنازه‌ی فرد متوفی جایگاهی شعوری را اشغال می‌کند. او دیگر در دنیای زندگان حضور جسمانی ندارد و به گستره‌ای غیرقابل دسترسی تعلق یافته است. مراسم زاری

و مویه (عزاداری) برای فرد مرده دو وجه دارد. کارکرد این دو وجه آن است که سقوط قدرتی که فقدان یکی از اعضای خانواده به وجود آورده جبران کند[1]، و هویتی تازه برای متوفی ایجاد کرده و یاد او را دوباره در میان بازماندگان زنده نگه دارد. به‌عبارت دیگر یک وجه این مراسم دوره‌ی خطرناکی است که از دست دادن متوفی ایجاد کرده و این جداییِ عزادارن از زندگی عادی روزمره، در واقع آیینی است در یادآوری فقدان آدمیان، آسیب‌پذیری و خطاپذیری آنان. وجه دوم چنین مراسمی نوعی اثبات وجود جمعی از انسان‌هاست که زنده مانده‌اند و از مرگی دیگر پیروزمندانه بیرون آمده است. به این ترتیب مراسم عزاداری، آگاهی دادن به زندگان در مورد رنجی است که مرگ یکی از عزیزان با خود دارد و همچنین مطابق اعتقادات پذیرفته شده، مرگ زایش دوباره‌ی زندگی است. این مسئله به‌ویژه زمانی بیشتر به چشم می‌خورد که مرگ به‌صورت «شهادت» ظاهر می‌شود، شهادتی که امتیازی فرهنگی است در مقابل «مرگ». قربانیِ چنین مرگی در جایگاهی شعورمند و رفیع برای جامعه قرار دارد و تمامیِ پلیدی و آلودگی‌ها را با تنِ خود از روی زمین برمی‌دارد. خروج قربانی به‌طور هم‌زمان جامعه را از مرگ تهی و از زندگی پر می‌کند. همان‌طور که فقدان یکی از عزیزان یادآور رنج و دردِ از دست دادن وی برای بازماندگان است، نظاره و یادآوری مرگ دیگران لحظه‌ای از قدرت و پیروزی را با خود به همراه می‌آورد. ترس و پریشانی در نگاهِ به مرگ به نوعی رضایت بازماندگان، از این که خودشان نمرده‌اند بدل می‌شود. بازنمایی تصویری یا روایی مرگ، برای آرامش بخشیدن به بازماندگان داغدار متوفی صورت می‌گیرد و، چنان که در درام‌های تراژیک و اشعار سوگوارانه نمایان می‌شود، در نهایت نوعی نگرش فرهنگی در بازماندگان ایجاد می‌کند. نشانه‌گذاری[2] چنین اشاراتی از التیام پس از حادثه‌ی از دست دادن یک فرد، سبب شکل‌گیری داستان‌هایی درباره‌ی قربانی کردن، اعدام، شهادت و یادبود، و نیز تأکید بر اعتقاد به مجازات و کیفر، روز رستاخیز، و رستگاری می‌شود ــ چونان که خانواده‌هایی داستان‌هایی از این دست را درباره‌ی نیاکانِ درگذشته‌ی خویش نسل به نسل منتقل می‌کنند تا وابستگی فقدان هر کدام از اعضای این خاندان را به آن داستان‌ها بیان کنند.

در مباحث و نظرگاه‌های فیزیکی درباره‌ی رنج انسان پس از مرگ یکی از عزیزان، فروید این نکته را مطرح می‌کند که تأثیرات طبیعی مویه و زاری شباهت‌های بسیاری با مالیخولیا دارد. در هر دو مورد پاسخ به فقدان یک عزیز، دست کشیدن فرد عزادار از تمامی فعالیت‌های دنیوی و وقف یکسره‌ی خویش به یک عزیز است. هرچند که مالیخولیا نشان‌گر شرایطی آسیب‌شناسانه است زیرا فرد رنج کشیده حاضر نیست تا از بستگی خویش به عزیز درگذشته دست بردارد. به‌هنگام زاری، عشقِ به عزیز درگذشته در نهایت کاهش می‌یابد، اما این تنها زمانی رخ می‌دهد که طی دوره‌ای طولانی فردِ بازمانده بر خاطرات و آرزوها و تمایلاتش نسبت به آن عزیز تأمل کند. با درگیر شدن فرد با واقعیات دنیای پیرامون و به دست‌آوردن امتیازاتی، روند مویه و زاری به پایان می‌رسد و فرد عزادار دوباره از رنج کشنده و نامطبوعی که در طول زمان عزاداری داشته رهایی می‌یابد. مراسم فرهنگی گوناگونی، مانند بیدارکردن مردگان و احضار ارواح، برای کمک به روند برقراری گفت‌وگوی فرد عزادار با متوفی

طراحی شده‌اند، اما درنهایت تحت شرایطی این ارتباط به رابطه‌ای نزدیک بدل می‌شود، شکل اول هنگامی است که جنازه دفن شده باشد و شکل دوم هنگامی است که روح یک بار دیگر آزاد شده باشد. در بازدید از گورستان‌ها، و ساخت یادبودهایی برای کشته‌شدگان، هیچ پیش‌فرضی نسبت به وابستگی جسمانی به فرد متوفی وجود ندارد ــ حتی هنگامی که این بناها وسیله‌ای برای کمک به بازماندگان در یادبود مرگ عزیزان‌شان باشد.

هرنوع بحث درباره‌ی تفسیر زیباشناسانه‌ی مرگ مملو از تناقضات خواهد بود. از یک سو، مرگ به‌عنوان یک واقعیت امری مجرد است ــ رویدادی چندبُعدی همراه با شکافی که برای هر دو طرف این اتفاق، یعنی فرد در حال مرگ و بازماندگانش، ایجاد می‌شود. به‌سختی می‌توان دو سوی رنج فیزیکی و آرامش این پدیده را از هم جدا کرد، که حسی از فشار و تسکین همراه با پرشدن از آرزو و اضطراب از فناپذیری را سبب می‌شود؛ بنابراین هر تصویر یا روایتی از مرگ، به‌طور اجتناب‌ناپذیر، ثبت احساساتی در ارتباط با ضایعه‌ی فقدان یک فرد است که به‌گونه‌ای هراس‌انگیز از یک سو با احساساتی متعالی و از سوی دیگر با نوعی جبر و ناگزیری همراه خواهد بود. آنچه در این میان بسیار پیچیده می‌نماید ارتباط متقابل میان اندوه، خشم، ناامیدی، پذیرش، و یادبود متوفی است که بسیار هم شخصی، فردی، و به‌خصوص به‌گونه‌ای است که خارج از رمزهای تاریخی و اجتماعی قرار می‌گیرند. به‌راستی، به‌دلیل ناپایداری طبیعت وجودی بشر و امکان زندگی پس از مرگ، مفهوم زندگی با این مفاهیم انباشته شده‌اند، زیرا تمامی زندگی‌های زمینی به سوی مرگ کشیده می‌شوند و تمامی آینده‌ی یک فرد در قالب مرگ و امکان رستگاری وی تجسم می‌یابد، و نمایش مرگ جلوه‌ای انسان‌شناسانه به نظر می‌رسد که از قواعد دوره‌ای سرپیچی می‌کند.

از سوی دیگر، صراحتاً به‌دلیل آن که مراسم تدفین برای تقویت ایده‌های سیاسی و اجتماعی کارکرد دارد، حضور مقبره‌ها و مجسمه‌های یادبود به‌عنوان تضمینی بر مفهوم تداوم و وضعیت اجتماعی است و به‌همین سبب مورخین به تأکید نشان می‌دهند که دوره‌های مختلف تاریخی با تصاویر فرهنگی متفاوتی از مرگ و نگرش نسبت به آن شخصیت‌پردازی شده‌اند. یکی از مشخص‌ترین نظریه‌ها در این زمینه توسط فیلیپ آریه مطرح شده است. او مسیری بالنده را نشان می‌دهد که از دوران متقدم اروپا آغاز می‌شود و در آن مرگ به‌عنوان واقعیت اجتناب‌ناپذیر زندگی و به‌عنوان بخش ارگانیک و لازمه‌ی تقابل هماهنگ مرگ و زندگی محسوب می‌شود. به‌دلیل ضرورت فردگرایی، سرنوشت هر فرد یا هر خانواده بر جامعه تقدم دارد و تأکید بر مراسم تدفین به‌عنوان نشانه‌ای از جایگاه اجتماعی و تمکن مالی به حساب می‌آید. در همین حال تمرکز بر فرد سبب برانگیختن احساساتی می‌شود که به یک وجود در جهان مادی و نوعی رنجش از مرگ تعلق دارد. در میانه‌ی قرن هجدهم نوعی نگرش انکاری، همراه با ترس و با جلوه‌ای فریبنده و سحرآمیز نسبت به مرگ، به نوعی تفکر غالب بدل شد. در حالی که گورستان‌ها به‌صورت نمادین به حومه‌ی شهرها رانده می‌شوند، «فرد مرده» و «جنازه» به عنصری رمزآمیز و جذابیتی زیباشناسانه تبدیل می‌شود. آریه این دوره را «دوران مرگ زیبا» می‌نامد، و حسی که به‌خوبی تا قرن بیستم تداوم می‌یابد، مردن،

تجزیه و فساد جنازه را در زیر نگرشی زیباشناسانه پنهان می‌کند، و به همین دلیل سبب التیام زخم اندوه مرگ عزیزان برای بازماندگان می‌شود.

چه از دیدگاه روح‌گرایی[۳] که به مفهوم بهشت، و تداوم و تکرار زندگی زمینی می‌پردازد، و چه از طریق پرداختن به عناصر مراسم تدفین و زاری ــ ادبیات عزاداری، تزیینات سنگ‌های مزار، و سنگ قبرهای برجسته ــ زیباشناسی این آثار ترجمانِ وحشت و زشتیِ واقعیت مرگ هستند که با جایگزینی در قلمرو عناصر آشنا یا تخیلی دلپذیر می‌شوند. تا سال‌های نیمه‌ی قرن نوزدهم، بازدید از گورستان‌ها، مکان‌های عزاداری و موزه‌های مردگان با بازدید گالری‌های نقاشی قابل مقایسه بودند. این افراط در به تصویر کشیدن مرگ، به هر حال دیگر مرگ نبود، بلکه توهمی از هنر به حساب می‌آمد. هنوز هم یک دیدگاه تأثیرگذار با جلوه‌ای متناقض وجود دارد که می توان آن را نگرشی مدرن نسبت به مرگ دانست. دیدگاهی که امروز در نمایشِ تصویری، روایی، سینمایی و اطلاعاتیِ خشونت و تخریب پا به پای داستان‌های احساساتی درباره‌ی قربانیان این فجایع مطرح می‌شوند، بنیان‌های فرهنگیِ ما را به سمت بدل کردن این قربانیان به انسان‌هایی ایده‌آل و قهرمان پیش برده است. هرچه بیشتر فرهنگ غربی به سمت انکار مرگ پیش می‌رود، تصویرپردازی و سخن گفتن از آن بیشتر می‌شود. پرداخت زیباشناسانه‌ی مرگ به‌معنای پنهان کردن جلوه‌ی آن است، که همیشه میرش[۴] را به زیبایی نشان می‌دهد و تأییدی است بر ناگزیری مرگ با کنش تأکیدی انکار آن. با تنزیل نمایش مرگ به حاشیه‌ی جهان اجتماعی، بازنمایی مرگ همچنان از هر نوع ارجاع به واقعیات اجتماعی دور می‌شود، به جز شرایطی که در آن مشخصاً به‌صورت تصویرسازی ذهنی درآید. این تصاویر ذهنی بیان‌گر خصوصیت خودانعکاسی[۵] هستند، زیرا موضوعات آن‌ها ارجاعاتی نامشخص دارد، و با اصطلاحاتی نظیر «و نیز»[۶]، «وانگهی»[۷]، و «دیگر»[۸] همراه می‌شوند.

در اواخر قرن هجدهم معرفتی خاص نسبت به مسئله‌ی میرش مطرح می‌شود. این معرفت تأکید دارد که تمامی دانش‌ها تنها براساس مرگ قابل شناخت‌اند، و میشل فوکو تناقضی را که در این دیدگاه وجود دارد بیرون کشیده است. مرگ، که میزان و معیار مطلق زندگی است و به حقیقت وجودی بشر مربوط می‌شود، رویدادی است که در مقابل روند روزانه‌ی زندگی می‌ایستد. استعاره[۹]ای که فوکو به آن اشاره می‌کند ــ همان‌طور که محدودیت مرگ و مرکزیت آن در برابر همه‌ی استراتژی‌های خودبازنمایی[۱۰] می‌ایستند ــ چونان آینه‌ای است از ابدیت که مستقیماً در برابر مرگ ایستاده است: «زبان، در برابر مرگ مستقیماً به سوی خود بازمی‌گردد. برای متوقف کردن این مرگ، تنها یک نیروی واحد وجود دارد: ایجاد تصویری از خودش در بازی با آینه‌های روبه‌رو که بی‌نهایت تصویر تشکیل می‌دهند.»[۱۱] همچنان که مرگ به رمزی برتر برای داستان‌های قهرمانی، احساساتی، عشقی، و ترسناک درباره‌ی نجات و تداوم فرهنگ، درباره‌ی امکان و محدودیت دانش نسبت به آن، بدل می‌شود، به‌طور خودآگاهانه سبب ایجاد شباهت ساختاری میان میرش و تکرار بی‌پایان زبان می‌شود. آنچه بعدها به‌عنوان ادبیات مطرح شد، جایی است که زبان زیباشناسانه به‌صورت خودآگاهانه به استعاره‌ای از خودش بدل می‌شود، استعاره‌ای که به‌دنبال راهی است برای گذشتن از

محدودیت‌هایی که خودِ مرگ پدید می‌آورد، حتی به‌وسیله‌ی بیان آزادانه‌ی غیر ممکن‌هایی که نشان‌گر این تغییر ماهیت باشند. به‌شیوه‌ای مشابه، مارتین هایدگر درباره‌ی این بحث کرده است که زندگی «بودنی در مقابل مرگ» است که با تمام وجود موضوعات انسانی را به سوی بازشناسی این مغاک تیره پیش می‌راند. چنین رویارویی با نیستی رازآمیز[۱۲] مرگ، اگر چه اضطرابش می‌نامیم، درنهایت به بازشناسی حقیقتِ بودن می‌رسد، چیزی تحت عنوان «تجربه‌ای در تفاوت هستی‌شناسانه میان موجود[۱۳] و موجود بودن[۱۴]» ــ در واقع غلبه‌ی آنچه از پیش می‌آید بر آنچه پس از آن خواهد آمد. بازنماییِ دیدگاه هایدگر هنگامی معتبر است که سکوت خاطره‌انگیز ناشی از بی‌انتهایی مرگ آن را دربر می‌گیرد، و به‌هنگامی که هر زبانی از مرگ دوری می‌جوید از نظر او فقط نجوایی بی‌معنا است.

به این ترتیب، سخن گفتن از اشکال زیباشناسانه‌ی مرگ در نهایت به بازی با جلوه‌های نادرست آن منتج می‌شود. جلوه‌های نادرستی که جزء لاینفک این تضاد درونی در بازنمایی مرگ است، آن است که این «مرگ» همیشه از نظر فرهنگی با نظرگاهی فلسفی و انسان‌شناسانه در خصوص میرش، احیاء مجدد، و نامیرندگی ساخته و اجرا شده است. «مرگ»، از آنجا که خارج از هرگونه موضوعیت شخصی زنده یا قلمرو جمعی تجارب قرار می‌گیرد، فقط ترجمانی از یک ایده است و نه چیزی به‌عنوان احساسی جسمانی. این ایده بیشتر تصوری ذهنی است که به‌طور مستقیم به آن تعلق ندارد، به همین دلیل این جلوه همیشه تصویری و بیشتر استعاری است. فراسوی هر آنچه توسط موجودات زنده قابل فهم است، «مرگ» تنها به‌عنوان اشارتی است با تداومی عقب‌رونده، غیر قابل درک، و تغییرناپذیر که همیشه به‌طور خودانعکاس به دیگر اشارات بازمی‌گردد. مرگ خارج از هر نوع دسته‌بندی واضح و مشخص قرار می‌گیرد. مرگ هیچ کجا نیست زیرا او تنها یک حفره‌ی خالی است، یک قطع است، تبدیل بدن یک موجود زنده است به یک جسد، یک قبل (ترس دردناک، و لذت آرام و سبک‌بال فرد مرده) است و یک بعد (عزاداری بازماندگان)، نقطه‌ای است دست‌نیافتنی، و فاقد هر نوع موضوعیت شهودی. در عین حال، مرگ همه جا هست زیرا با تولد آغاز می‌شود و در تمامی طول زندگی روزمره همراه باقی می‌ماند، هر لحظه‌ی یک وجود میرا تأکیدی است بر این که عمر او به سمت نقطه‌ای محدود پیش می‌رود.

نکته‌ی مسلم آن است که مرگ برترین لحظه‌ی واقعیت مطلق است، لحظه‌ای حقیقی با مادیتی نارمزگون[۱۵] و واقعیتی که به‌صورت تغییرپذیری و آسیب‌پذیریِ جسم مادی خود را نشان می‌دهد. بنابراین، از سویی ما را از طریق تعیین محدوده‌ی زبان نمادین با شدت به سمت بازشناسی زبان می‌راند، که به‌هنگام رودر رویی با مرگ هرگز مرجعی موثق برای بیان آن نیست، و همچنین نمی‌توان از مرجعیت آن اجتناب کرد. بدون هیچ بحث و شکی، مرگ انتهای محدوده‌ی زبان است و همچنان که سیستم زبانی ما را در هم می‌ریزد، تصاویر ذهنی ما را نیز دگرگون می‌کند؛ حتی آن جا که مرگ به‌عنوان زمینه‌ای محتوم و نقطه‌ی ناپدید شدن مطرح می‌شود. از سوی دیگر، با معنا بخشیدن به هیچ، مرگ به‌آرامی به نامشخص بودن معنا اشاره می‌کند؛ بنابراین تنها با سخن‌گفتن از چیزهای

دیگر می‌توان از مرگ سخن گفت. نکته‌ی نهفته در این بحث را می‌توان چنین فرمول‌بندی کرد: درست جایی که تمامی زبان‌ها از کار بازمی‌مانند، مرجع تمامی سخن‌های استعاری آغاز می‌شود. اما دقیقاً به‌دلیل آن‌که مرگ به‌شدت استعاری است، به واقعیت فراسو نیز اشاره دارد و فراخوانی است به مرجعی که بازنمایی متن به آن اشاره دارد ــ اما نه به‌طور مستقیم. بنابراین، مرگ هم ارجاعی‌ترین و هم خودارجاعی‌ترین مفاهیم است، واقعیتی برای یک موضوع تجربی اما غیرقابل درک برای بازماندگان حاضر و ناظر و در اندیشه‌ی مرگ.

هنوز هم توصیفات ادبی معدودی صحنه‌ی احتضار و بستر مرگ را به تصویر می‌کشند که بازنمایی‌های مرگ در آن‌ها نه‌فقط شاهدی بر جایزالحظابودن زبان زیباشناسانه و ناپایداریِ وجود بشری است، بلکه همچنین تأکیدی است بر ثبات و استواری اجتماعی در رویارویی با میرش، دقیقاً به‌وسیله‌ی خاصیت زبان مرگ. نیروی این روایت‌ها در این حقیقت نهفته است که فرد محتضر در آخرین لحظات تصویری از زندگی پس از مرگ در ذهن دارد، و در عین حال، شیوه‌های زیباشناسانه‌ی اجرای آیین‌های احتضار شامل مراسم وداع از بستگان و دوستان است و این خود بازآفرینیِ نقش‌های اجتماعی و ویژگی‌های آن است که موفقیت مفاهیم خویشاوندی را به کار می‌گیرد. پس حسی از تداوم بشریت، که به‌صورت پرسشی بنیادین در برابر مرگ مطرح می‌شود، زمینه‌ای مجاب‌کننده است هم برای نیاکان و هم برای بازماندگان. در حقیقت، به گفته‌ی والتر بنیامین، مرگ راهی است که از طریق آن نویسنده‌ی داستان می‌تواند هر پند و نکته‌ای را انتقال دهد. صحبت در سایه‌ی مرگِ خودِ فرد، به‌همان ترتیب در مقابل این فناپذیری، دقیقاً همان چیزی است که این داستان‌ها با قدرت تمام آن را مطرح می‌کنند.

بنابراین بازنمایی مرگ زمینه‌ای است برای آن‌که یک فرهنگ استواری خود را بیابد و خود را شکست ناپذیر و با قدرتی قهار، ابدی و به‌شکلی نمادین بی‌عیب نشان دهد؛ اما تنها هنگامی می‌تواند به هدف خود برسد که به‌صورت لاینقطع به تقابل میان مرگ و زندگی اشاره کند. به گفته‌ی ژان بودریلار، جامعه‌شناس مشهور، پدیده‌ی بازماندگی باید در ممنوعیت نامحتمل مرگ و بنیادهای اجتماعیِ تحت این ممنوعیت مورد بررسی قرار گیرند. قدرت نخستین و مهم‌ترین زمینه برای قانون‌مند کردنِ «مرگ» است که از طریق اداره و کنترل تبادل میان مرگ و زندگی، به‌وسیله‌ی به‌خدمت گرفتن یکی در برابر دیگری و نیز تحمیل یک تابو بر مرگ این کار را انجام می‌دهد. پس قدرت دقیقاً با رسم این مرزها خود را به کرسی می‌نشاند، و تمامی نظرگاه‌های تکمیلی تقسیم‌کننده ــ میان روح و بدن، مردانگی و زنانگی، خیر و شر ــ این جدایی آغازین و بنیادین میان زندگی و مرگ را ایجاد می‌کند. هر نوع ترجمان زیباشناسانه‌ی مرگ در روشنایی چندگانه‌ی چنین مرزبندی واضحی دیده می‌شود. در بازگشت به واقعیت بنیادین وجود فناپذیر، این بازنمایی‌ها بسیار جالب توجه‌اند زیرا ما را به‌طور غیرمستقیم با مرگ خودمان رو در رو می‌کنند، اگر چه در شکل ظاهری متنی درباره‌ی مرگ دیگران به نظر می‌رسند. مرگ در آن سوی این مرزبندی قرار دارد. ما مرگ را از طریق یک واسطه تجربه می‌کنیم، زیرا مرگ برای فردی دیگر و از دیدگاهی دیگر و به‌صورت یک روایت یا

یک تصویرِ دیداری رخ می‌دهد. جلوه‌های متفاوت این بازنمایی‌ها چنین به نظر می‌رسند که اگرچه به نیاز بر تأیید راه‌های گوناگون نمایش مرگ در زندگی وابسته‌اند، اعتقاد ما به نامیرایی خودمان نیز مورد تأکید قرار گرفته است. ما نجات‌یافتگان قصه‌ایم که از آسیبی که دیگران از مرگ دیده‌اند لذت برده‌ایم و تجربه‌ها اندوخته‌ایم. با این که بازنمایی‌های گوناگون مرگ به ما نوعی احساس اطمینان می‌بخشد، اما آشفتگی درون روایت در نهایت با احساس ما نزدیک می‌شود، و خواننده یا مخاطب به هر حال به قلمروِ ادراکی میان مرگ و زندگی وارد شده و از این رو، این دوگانگی فضای فانتزی داستان را میان اطمینان از بهروزی نهایی و اطاعت از قانون تغییرناپذیر مرگ در نوسان نگه می‌دارد.

بنابراین، هر نوع بازنمایی مرگ، با بازآفرینی آزاردهنده‌ی معرفت کنترل‌شده‌ی مرگ نیز همراه است و بی‌اعتدالی ورای متن، که هدف نهایی آن بهروزی است، این حس را به‌وسیله‌ی نشانه‌ها و تصاویر بازآفرینی می‌کند. از آن جا که این بازنمایی‌ها میان متنی به‌شدت استعاری و مادی‌گرایی نارمزگون در نوسان‌اند، ارجاع واقعی آن‌ها همیشه از تلاش برای بهروزی که آن بازنمایی دنبال می‌کند، دور می‌شود. بنابراین ساختمان کلی از درون درهم می‌ریزد. پس اغلب روایاتی که داستان آن‌ها با مرگ مربوط می‌شوند، ساختاری با کارکردِ سه‌گانه دارند. مرگ سبب درهم‌ریزی سامان یک دنیای خیالی می‌شود و لحظاتی از آشفتگی، درهم‌ریختگی، یا آسیب‌پذیری ایجاد می‌کند. این صورت ادراکی با روایتی نزدیک همراه می‌شود، جایی که تهدید مرگ با امید به بهروزی و بازگشت جهان به سامان جایگزین می‌شود. هنوز این نظم بازیافته شامل یک تغییر است، زیرا هرگز دوباره نمی‌تواند عاری از نشانه‌های متفاوت باشد. در نهایت پیام این روایت‌ها آن است که بهبودی از مرگ همیشه ناقص است [و نمی‌تواند کامل باشد]؛ این سامان بازیافته ایمن نیست، و الزام به این نظم با افسون و جادویی از جدایی و از هم‌گسیختگی پر می‌شود. [به عبارت دیگر] اطمینان به نجات از دل یقین به اضمحلال بیرون می‌آید.

در نهایت، این عناصرِ متضادِ درونی در لایه‌ی زیرین این بازنمایی‌های مرگ بسط می‌یابند، در جایی که این واقعیت نهفته است که به هنگامی که این عناصر اخلاقاً آموزنده‌اند و از نظر حسی بالنده، نشانه‌هایی از میرایی ما را نیز در خود دارند، و آن چنان تشویشی در ما ایجاد می‌کنند که ما ترجیح می‌دهیم آن‌ها را انکار کنیم. آن‌ها ما را با دانش و آگاهی خطرناکی افسون می‌کنند. در هر حال در قوانین زیباشناختی، ما در شرایطی قرار می‌گیریم که تجربه‌ی آن در زندگی غیرممکن است، به این معنا که ما مرگ را نیابتاً تجربه می‌کنیم و به زندگی بازمی‌گردیم. حتی در حالی که ما مجبور به تصدیق حضور دائمی مرگ در زندگی خود هستیم، اعتقاد ما به نامیرایی خودمان نیز مورد تأکید قرار می‌گیرد. بازنمایی زیباشناسانه‌ی مرگ این امکان را به ما می‌دهد تا آگاهی خود را نسبت به واقعیت مرگ تحت کنترل درآوریم، دقیقاً به این دلیل که در این جا مرگ در بدن فرد دیگری رخ می‌دهد و به‌عنوان یک تصویر یا روایت، برخی معتقدند که بازنمایی‌های مرگ تشویش و در عین حال تمنای مرگ را در ما ایجاد می‌کند؛ درست مانند نشانه‌ای که روان‌شناسی آن را به‌عنوان یک سرکوب درونی تعریف می‌کند، زیرا مطرح کردن موضوع مرگ به‌طور مستقیم با واکنش منفی طرف مقابل مواجه

می‌شود، و از این رو می توان موضوع را در پوشش یک پیام رمزگون نشان داد، چون این حقیقتی است درباره‌ی تمنای درونی فرد که در حالت دیگری نمی تواند با آن روبه‌رو شود. این بازنمایی‌های بنیادینِ مجازی و دولایه در حالتی کنایه‌ای با پنهان‌کردن آنچه آشکارش می‌کنند، توازنی درونی برقرار می‌کنند. آن‌ها به‌طور گمراه‌کننده به نکته‌ای اشاره می‌کنند که سامان زندگی را تهدید می‌کند، اما این آگاهی آزاردهنده نسبت به میرایی تغییر شکل می‌یابد و ترجمانی تازه پیدا می‌کند. این کار با جایگزین کردن جلوه‌ی وحشت‌آور مرگ با چیزی زیبا، فریبنده و در نهایت اطمینان بخش صورت می‌گیرد. آن‌ها حتی پنهان کردن آنچه را که طرح آشکار آن بسیار خطرناک و وحشتناک است، تجسم می‌بخشند ــ اما بسیار فریبنده‌تر از آن که بتوان آن را به راحتی سرکوب کرد. آن‌ها مرگ را از فردیت ما به دور می‌رانند در عین حال که به‌طور محتوم تمنا و آگاهی نسبت به فناپذیری و زوال را بازمی‌گردانند، له و علیه هرآنچه تمامی سیستم‌های فردی و فرهنگیِ ارتباط و تداوم به آن متکی‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. حتماً توجه کرده‌اید که در بالای بسیاری از آگهی‌های ترحیم از عنوان «بزرگ خاندان» استفاده می‌شود. این عبارت اشاره به همان قدرتی دارد که نویسنده بر آن تأکید می‌کند. به‌عبارت دیگر، مرگ یکی از عزیزان سبب افت جایگاه خانواده‌ی متوفی می‌شود. ـ م.

2. signaling
3. spiritualism
4. Mortality
5. self-reflexivity
6. as well
7. besides
8. other
9. metaphor
10. self-representation
11. Foucault, Michel. Language, Counter-Memory, Practice, NY. 1977, P. 54.
12. veiledness (verhülltheit)
13. being (sein)
14. beingness (seiendes)
15. nonsemiotic

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی