

نوشتن، همین و تمام

سجاد صاحب‌الزمان زند



دکتر صنعتی ابتدا پژوهشکی خوانده و بعد سراغ روانپژوهشکی رفته است و در نهایت کارش را با روانکاوی و روان درمانی تحلیلی ادامه داده است. او که همواره به ادبیات علاقه داشته، اعتقاد به تأثیر متقابل ادبیات و روانکاوی بر هم دارد و کتاب‌هایی نیز در این زمینه به نگارش درآورده که می‌توان به "تحلیل‌های روان‌شناسی هنر و ادبیات"، "زمان و نامیرایی در سینمای آندره تارکوفسکی" و "صادق هدایت و هراس از مرگ"، اشاره کرد. علاوه بر این، دکتر صنعتی کتاب‌های "ساختمان اسطوره‌ای بوفکور"، "تحلیل شعرهای فروغ فخرزاد" و "نقد آسیب‌شناسی فرهنگی" را نیز در دست نگارش دارد. گفت‌وگوی زیر درباره تقابل روانکاوی و ادبیات با او انجام شده است.

فکر می‌کنم به عنوان سؤال اول بد نباشد در مورد "من فاعلی" و "من راوی" حرف بزنیم. به نظر شما "من فاعلی" با "منی که روایت می‌کند" چه تمایزی دارد؟

قبل از آن که به "من فاعلی" و "من راوی" بپردازیم- که هر دو به نوعی "من سخنگو" هستند- بهتر است مقداری در مورد خود فاعل (سوژه) صحبت کنیم، چون اگر پیشینه اینها را ندانیم، نمی‌توانیم در مورد کارکرد روانکاوی آنها حرف بزنیم و حتی باید به این نکته اشاره کنم که "من راوی" در رمان قرن ۱۹، چه تفاوتی با پیش از آن دارد. اینها مسائلی است که باید مرزهایش را مشخص کنیم.

کانت "سوژه" (فاعل) را وارد میدان می‌کند. البته، "سوژه" قبل از این هم وجود داشته است، اما، کانت برای اولین بار در مورد آن حرف می‌زنند. این نکته را هم نباید از باد ببریم که، تولد فردیت انسان مدرن از لحاظ زمانی خیلی به کانت نزدیک بوده است یعنی ما در دوران پیش از مدرن، حتی در رنسانس هم این "فردیت" را نمی‌بینیم، اهمیت فرد و فردگرایی تقریباً مصادف با دوره کانت، مشخص می‌شود اما "من سخنگو"، در واقع "منی" است که دکارت آن را تعریف کرده است. انسان سخنگو، همان انسانی است که می‌اندیشد و اگر بخواهیم "من سخنگو" را از زاویه‌ای دیگر ببینیم، متوجه می‌شویم که این "من سخنگو" به آنچه که می‌گوید، آگاه است. نه تنها به خود و جهان خود، که به ذهنیت خود و هر آنچه در آن می‌گذرد آگاه است. نه تنها فعل راه رفتن را انجام می‌دهد، که به این عملیش آگاه هم هست. این "من سخنگو" ادامه پیدا می‌کند تا قرن ۱۹ که رمانی به وجود می‌آید که شخصیت‌پردازی در آن حلوه دیگری دارد. این رمان با پیش از خودش متفاوت است. و در آن می‌توان این "من" را که شما در مورد آن حرف می‌زنید، مشاهده کرد.

منظور شما ژانر خاصی از ادبیات است یا در کل به ادبیات قرن ۱۹ اشاره دارید؟

من راجع به رمانی صحبت می‌کنم که در آن کاراکتر (شخصیت) وجود دارد. "اونگ" (walter j.ong) (کتابی دارد با عنوان دهانیت با شفاهیت ادبیات و نوشتنar (orality and literacy). "اونگ" در این کتاب، اشاره می‌کند که رمان، یکی از پدیده‌های دنیای مدرن است. بنابراین رمان در هر جایی که نوشته شود، جزو فراآورده‌های دنیای مدرن به حساب می‌آید. اما بین رمان قرن ۱۶ و ۱۷ و حتی در ترازدیهای یونانی، با رمان قرن ۱۹ تفاوت‌هایی اساسی وجود دارد. در آن جا ما شخصیتی مسطح داریم (Flat)، اما در رمان قرن ۱۹ ما با شخصیتی پیچیده و همه جانبه (Complete) رو به روییم، لذا دیگر نمی‌توانیم او را به سادگی بشناسیم، شخصیت در قصه تکامل پیدا می‌کند و از سطح فراتر می‌رود. این "من راوی" که شما درباره آن حرف می‌زنید، یا "من سخنگو"، به این نوع شخصیت تعلق دارد که ما می‌توانیم تولدش را در قرن نوزدهم قرار دهیم یا دست کم شکوفایی آن را در قرن نوزدهم می‌دانیم. "اونگ" معتقد است که روانکاوی از این نوع ادبیات قرن نوزدهمی استفاده کرده است و فروید وقتی که می‌خواست من (Id) را شرح دهد، از همین ادبیات بهره برد. اما این "من سخنگو" با "منی" که دکارت در مورد آن حرف می‌زنند، تفاوت‌هایی دارد. حالا باید به تفاوت‌های "من عامل" و "من آگاه" که دکارت و کانت از آن حرف می‌زنند و "من سخنگو" بپردازیم.

"من اندیشند" و "من راوی" ...

بله، اینها با هم متفاوت است و از طرفی با "من شخصیت" قصه‌ها هم تفاوت دارد. من فکر می‌کنم باید به همین تفاوت‌ها پیردازیم. حال باید این سؤال را از خود پرسیم که آیا این "من عامل" به تمام چیزهایی که انجام می‌دهد، آگاهی دارد یا نه؟ آیا ما به انگیزه‌های عمل خودمان آگاهی داریم یا نه؟ دانستن پاسخ این پرسش خیلی آگاهی ایجاد می‌کند.

من معتقدم "من راوی" و "من" روانکاوي بسیار به هم نزدیک است و با آن "من عامل" دکارتی متفاوت، یعنی اینها در هر لحظه هم با آگاهی عمل می‌کنند و هم با بخش دیگری از ذهن که به آن آگاه نیستند، رابطه دارند.

شما نقش زبان را در این میان چه می‌بینید؟ آیا زبان به واسطه همان رابطه دال و مدلولیاش، بین "من اندیشنده" و "من فاعلی" فاصله ایجاد نمی‌کند؟

برای من روشن نیست که چطور می‌توانیم بدون آن که بیاندیشیم و از زبان استفاده کنیم عمل کنیم، آیا بدون زبان می‌شود فکر کرد؟



نه...

بچه در دوره پیش‌زبانی، حرکاتی را انجام می‌دهد، اما گفته می‌شود که او نمی‌اندیشد. او فقط کار فیزیولوژیک انجام می‌دهد و کارش بیشتر جنبه غریزی دارد. اندیشه بر اعمال او حاکم نیست. اندیشه و زبان، لازمه "من سخنگو" است و تردیدی در این نیست. آیا ما می‌توانیم "من سخنگو" را بدون زبان تعریف کنیم؟ این که انسان قرن بیستم تسویه سوسور به اهمیت زبان توجه پیدا کرده، به این معنی نیست که زبان تاره کشف شده بود. من منظور شما را خوب متوجه نشدم که گفتید "ما بدون زبان هم می‌توانیم فکر کنیم یا نه".

شما گفتید ما در حال فکر کردن با کلمه‌ها هستیم، به نظر شما، همین فکر کردن با کلمه‌ها ما را از عینیت دور نمی‌کند؟ چون به هر حال کلمه، تصویر نیست، نشانه تصویر است.

به عنوان مثال، فکر کردن به کلمه درخت، دور افتادن از سوزه درخت نیست؟

حتماً. برای همین است که من اول در مورد "من دکارتی" حرف زدم و آن را از "من" رمان قرن نوزدهمی متمایز کردم، این دو تا "من" ممکن است بلافصله به همه انگیزه‌هایشان آگاهی نداشته باشند، اما شروع به اقدام عملی می‌کنند، یعنی برخی از اعمال ما، از انگیزه‌هایی سرچشمه می‌گیرد که مربوط به اندیشه‌های آگاهانه نیست اما لازمه "من دکارتی"، اندیشیدن آگاهانه است. در مورد "من دکارتی" حرف شما درست است، یعنی در آنچه زبان ایجاد فاصله می‌کند، اما در "من" رمان قرن نوزدهمی، این فاصله وجود ندارد. این "من" هر لحظه در حال اندیشیدن با ناخودآگاه است، ناخودآگاهی که نسبت به آن آگاهی ندارد. از طرف دیگر، اندیشیدن یک امر آگاهانه است. این رابطه دو طرفه، دقیقاً همان رابطه‌ای است که شما در قهرمان یک رمان می‌بینید.

به جای خوبی رسیدیم. به نظر شما، کلماتی که روی کاغذ نوشته می‌شوند، تا چه اندازه‌ای می‌توانند سبب شناسایی آن "من" شوند؟

هرگز آن چه روی کاغذ می‌آید، به طور مستقیم سبب شناخت نویسنده نمی‌شود. ما باید به ظاهر و معنی روایی کلمات استناد کنیم، ما باید برای شناخت "من راوی" ابزار دیگری داشته باشیم که بتوانیم به واقعیتش نزدیک شویم. کلمه به طور صدرصد ومطلق نمی‌تواند ما را به شناخت برساند. اگر منظور شما این باشد، درست است. بحث روانکاوي، دقیقاً بر همین اساس شکل گرفته است.

وقتی که فروید راجع به ناخودآگاه صحبت می‌کرد به این نکته هم اشاره می‌کرد که این ناخودآگاه شبیه زبان‌های باستانی ساخته می‌شود و ساختار و فرم آن، دقیقاً شبیه زبان‌های باستانی است. وقتی به این زبان‌ها نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که مهم‌ترین قسمت شان، تصویری بودنشان است؛ مثل زبان

هیروگلیف، یعنی وقتی مسائل سرکوب شده می‌خواهند در ناخودآگاه ما ثبت شوند به شکل تصویری ثبت می‌شوند، در صورتی که زبانی که با آن حرف می‌زنیم، زبانی تجریدی است.

از همین جاست که در رابطه بین روانکاو و کسی که روانکاوي می‌شود، ما با دو زبان مختلف روبه‌رو هستیم، یکی زبانی است که با آن صحبت می‌کنیم که زاییده "من سخنگو"ست و دیگری بخش ناخودآگاه ماست که جنبه‌ای تصویری دارد. بخش ناخودآگاه روانکاو با بخش ناخودآگاه روانکاوي شونده ارتباط برقرار می‌کند و از این ارتباط است که می‌توان به نتیجه رسید.

همه این ارتباط به تمامی با همان کلمات و نشانه‌های متن انجام می‌گیرد؟

نه، حالات و رفتار او هم کمک می‌کند. چیزهایی هستند که همیشه نمی‌توانند به زبان بیايند. فردی که رو به روی من است، گاهی حرفهایی می‌زند که در تنافض کامل با رفتارش است. دیگر او متنی نیست که در کتاب باشد، بلکه رابطه‌ای کاملاً انسانی است که طی آن، تمامیت دو فرد سخنگو در برابر هم قرار می‌گیرد. در اینجا ما دیگر با رابطه سوژه و ابژه (Subject + object) رو به رو نیستم. در اینجا هم روانکاو سوژه است و هم روانکاوي شونده.

به نظرم بد نیست در مورد ادبیات حرف بزنیم، یعنی جایی که نویسنده حضور ندارد یا نیازی به حضورش نیست.

بله، این کاری بود که زاک لakan انجام داد. او ادبیات را به روانکاوي فرویدی نزدیک کرد. البته این رابطه از قبل هم وجود داشت، فقط باید کسی آن را توضیح می‌داد. در اینجا می‌بینیم که زبان، فقط رابطه سوژه با ابژه نیست، بلکه می‌بینیم که دو سوژه با هم رابطه برقرار می‌کنند. حتی ایریگارای (Irigaray) هم چیزی جز این نمی‌گوید. او می‌گوید که نباید به دختر و مادر به عنوان سوژه و ابژه نگاه کنیم بلکه هر دوی آنها در رابطه دو طرفه‌شان سوژه هستند. حالا به ادبیات می‌رسیم. رابطه راوی و خواننده هم دقیقاً به همین شکل است. آیا باید بگوییم که رابطه خواننده و راوی، رابطه بین سوژه و ابژه است؟ یا متن را "ابژه" می‌دانید؟

به نظرم "دریدا" مسئله را حل کرده است. او خواننده را پرکننده جای خالی روایت می‌داند و به همین دلیل هر متن هر بار در موقعیت جدیدی قرار می‌گیرد. خواننده "دریدا" یک سوژه است نه یک ابژه.

به نظرم این مسئله را قبل از این که دریدا حل کند، فروید و لاکان حل کرده‌اند. لاکان وقتی به رابطه بین ادبیات و زبان می‌پرداخت، این مسئله را به خوبی حل کرد. او در روانکاوي، نشان داد که روانکاو و روانکاوي شونده هر دو سوژه هستند و همه اینها در حالی صورت می‌گیرد که روانکاو به ظاهر دارای قدرت است. بد نیست اشاره‌ای به بوف کور داشته باشم. من این اثر را یک شاهکار می‌دانم و این فقط به دلیل کاری است که هدایت در دو صفحه اول نوشته‌اش انجام داده است. هدایت در بوف کور، "او راوی" را به "او قصه" تبدیل می‌کند. این "او" تفاوت‌های بسیاری با نویسنده دارد. البته نکات دیگری هم می‌شود در مورد بوف کور گفت که قبلاً هم به آنها اشاره کرده‌ام.

در روانکاوي هم این رابطه دو تایی وجود دارد. روانکاو و روانکاوي شونده، در تقابل با هم تعریف می‌شوند، نه در موقعیت یکدیگر.

پس می‌توان نتیجه گرفت که اگر دو روانکاو، یک فرد را روانکاوي کنند، نتیجه‌های متفاوت می‌گیرند؟

بله، حتی یک روانکاو هم در دو شرایط متفاوت دو نگاه متفاوت خواهد داشت. من به حرف شما این را اضافه می‌کنم که یک روانکاو در دو شرایط متفاوت، تفسیرهای متفاوتی خواهد داشت. بعضی‌ها این تفسیرها را کاملاً بی‌پایه و اساس می‌دانند که به نظرم اصلاً درست نیست. وقتی من نکته‌ای را تفسیر می‌کنم، این "من" نیستم که تفسیر می‌کند، در واقع من جمله‌هایی را می‌شنوم و بعد در واقع از خود او تفسیر می‌خواهم. او برای من یک خواب تعریف می‌کند و تعبیرش را از من می‌خواهد. من از او می‌پرسم که خودش چه برداشت و حسی داشته و او باید در مورد تداعی‌های خودش صحبت کند. بدون آن تداعی‌ها من حق ندارم تفسیر خودم را بگویم. بنابراین هیچ کدام از این نمادها که گاهی برایش فرهنگ هم درست می‌کنند نمی‌توانند معنی خاص و یکسانی داشته باشند. به عنوان مثال شما می‌دانید که گاهی یک کشتبی می‌تواند معنی‌های مختلفی در خواب، یک نفر پیدا کند. حالا اگر بیننده خواب کشتبی را در یک محیط دیگری به غیر از دریا دیده باشد، خودش تفسیر دیگری دارد. روانکاو، جدا از روانکاوي شونده دست به تعبیر و تفسیر نمی‌زند. به نظرم باید سؤال شما را کامل‌تر کرد، این رابطه روانکاو و روانکاوي شونده است که در بین متنی که "زبان" نام دارد، به تعبیر و تفسیر مشترکی می‌رسد.

اگر اجازه بدهید باز هم می‌خواهم بحث را به ادبیات برگردانم. مکتب شعری نیویورک ادعا می‌کند که متن روانپریش را در شعرهایش اجرا می‌کند. می‌خواهم با توجه به مکتب شعری نیویورک به اجرا شدن حالت‌های روانی در متن اشاره کنید. به طور مثال می‌خواهم در مورد اجرا شدن عصبانیت در متن، کمی توضیح دهید.

بد نیست کمی به عقب‌تر برگردیم. فروید استفاده زیادی از ادبیات قرن نوزدهم کرد و از طرف دیگر، روانکاوی هم تأثیر زیادی بر ادبیات داشت. شما به نوشته خود به خودی (Automatic Writing) اشاره کردید که قبل از اینها بیشتر در احضار ارواح کاربرد داشت و نه در روانکاوی. اما بعدها مورد استفاده روانکاوی قرار گرفت و می‌شد از آن تعبیر روانشناسانه هم کرد که به نوعی به جریان سیال ذهن در ادبیات بی‌ارتباط نیست. بعد از آن که روانکاوی به وجود آمد، آن وقت این تأثیر در ادبیات، پدیدار شد. "سورنالیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها" به وجود آمدند و شروع کردند از تفسیرهای روانکاوی روانکانه صحبت کردن (باید توضیح بدهم که روانکاوی روانپرشنکانه و روانکاوی روانشناسانه فرق‌های اساسی دارد). بنابراین مسئله‌ای که در قرن بیستم و به ویژه بعد از فروید اتفاق افتاده، مسئله نارسیسیسم و پسیکوز (narcissism and Psychosis) بود و افرادی مثل دولوز، پسیکوز را پایه و اساس کارشان قرار دادند. این حالات از همین جا وارد ادبیات و شعر نیویورکی هم شد، یعنی ادبیات به آن طرف رفت که از رابطه بیرونی، قطع رابطه کند و به سوی یک دنیای درونی و گستته از یک واقعیت بیرونی، یعنی دنیای جنون و روانپریشی بیش برود. من قبلاً در این مورد توضیح داده‌ام که چطور اتفاق‌ها و مسائل پیرامون ما، در ذهن ثبت می‌شود، درست شیوه زبان‌های تصویری باستانی.

یکی از مشخصات زبانی شعر، تصویری بودن آن است. البته من را متهم نکنید که مثل بعضی از شاعرهای روانکاوی در شعر معتقد‌نمایی در می‌کنم که شاعر، نه مثل یک کودک یا فرد مجنون، بلکه آگاهانه به دنیای گستته از واقعیت می‌رود تا آن چیزهای نابی را که در ذهن دارد، کشف کند و بعد برای ما روایت کند. او می‌خواهد به آن جای برود که زبان نتوانسته بود به عنوان یک سوژه عقلی (rational) به آن دسترسی پیدا کند، یعنی او سوژه عقلی را از زبان جدا می‌کند و آن را به دنیای تصویر می‌برد و به این ترتیب، زبان که خاصیت تصویری دارد، در اجرا به تصویر بدل می‌شود و به مرحله‌ای میرسد که انگار خود به خود اتفاق افتاده است. اما این اتفاق خود به خودی هم انجام نمی‌شود. شاعر کاملاً آگاه است که دارد چه می‌گوید، یعنی هر چقدر که خود را به دست ناخودآگاه سپرده باشد، باز هم او یک عامل است و آگاه است که در حال انجام چه کاری است.

می‌شود او را یک مدیوم با واسطه بدانیم؟

بله. او در حال گفت‌وگوی آگاهانه با ناخودآگاهیش است. در مورد همان شعر نیویورکی که مثال زدید، آنها هم از ناخودآگاه استفاده می‌کنند، البته ناخودآگاهی که جایه‌جا شده است. پدر ممکن است در ناخودآگاه به صورت یک مرد ثبت شده باشد. این مرد ممکن است لباس عموم را پوشیده باشد و کلاه نظام مدرسه را به سر گذاشته باشد و... اینها ناخودآگاه جا به جا شده یک راوی است که دارای ظاهری عجیب و غریب و خردگریز است، اما به این معنی نیست که از نظمی پیروی نمی‌کند. همان طور که در تابلوی "سالادور دالی" ممکن است احساس کنیم که این عناصر بی منطق چیزه شده اند، در حالی که از نظمی درونی پیروی می‌کنند، این راوی هم از نظمی درونی بهره می‌گیرد. این نظم ناخودآگاه است که در آن جا حاکم است.

در این جا به سؤالی اساسی می‌رسیم؛ نقش روانکاوی چیست؟ متأسفانه، زمانی روانکاوی و بیشتر از آن روانشناسی و روانپرشنکی دنبال بیماریابی بود، در حالی که روانکاوی در پی این نبود که به کسی برجسب بزند، بلکه قرار بود که روانکاو رابطه‌ای دوتایی با روانکاوی شونده برقرار کند و با استفاده از عامل زبان از این دیکری به شناخت برسد. در این رابطه دوتایی بین روانکاو و روانکاوی شونده، دیگر سوژه در "من" تعریف نمی‌شد، بلکه این "من" در رابطه با دیکری معنا پیدا می‌کرد و تعریف می‌شد و البته این "من" تنها در برابر دیگری نبود که معنا می‌یافتد، چرا که حضور دیگران، پیرامون، زمان، طبیعت و... می‌توانست هر بار معنای دیگری به "من" بدهد. به نظر من روانکاوی این گونه تعریف می‌شود. وقتی متنی را می‌خوانیم، در بار اول فقط خود متن یا ظاهر آن به چشم می‌آید، بار دیگر با "راوی" و بار آخر، خود من به عنوان خواننده و تحلیلگر، مطرح می‌شود. خواننده هیچ وقت منفعل نیست، بلکه به صورت فعلانه با متن روبرو می‌شود.

اما شما معتقدید که در هر صورت ما با تفسیری محدود روبه‌رویم... و بینهایتی در کار نیست...

بله. چطور می‌تواند بینهایتی در کار باشد؟ تفسیرهای بینهایت، نه تنها مطلوب و منطقی نیست، اصلاً چنین چیزی معنا ندارد. امیرتاکو در این مورد مثال جالبی دارد، او می‌پرسد که آیا می‌توان از یک

کتاب فلسفه، نکاتی را در مورد آشیزی دانست و برعکس؟ به نظرم اصلاً درست نیست که بگوییم که می‌شود از یک متن، تا بینهایت معنی متفاوت استخراج کرد.

بگذریم. می‌شود کمی در مورد صورت ادبیات حرف بزنید.

نویسنده نمی‌نویسد تا جهان را اصلاح کند، اما به طور ناخودآگاه این را نیز در متنش دارد. در اینجا ما در مورد نویسنده اصیل صحبت می‌کنیم که شامل نویسنده بازاری، پرپوش و مردم‌پسند نمی‌شود، نویسنده‌ای که نوشتمن و نوشتار برایش ضروری است. این نویسنده احساس می‌کند که نمی‌تواند بدون نوشتمن زندگی کند.

* به قول دوراس: "نوشتمن، همین و تمام".

- بله. او می‌نویسد، چرا که نوشتمن برایش نفس کشیدن است. اگر نویسد، مرده است. به همین دلیل من فکر می‌کنم، این تفسیر کاملاً درست است که در فرهنگ ما "شهرزاد قصه‌گو" قصه می‌گفت تا مرگ را به تأخیر بیاندازد. بنابراین ما در اینجا از مرگ مؤلف حرف نمی‌زنیم. درست از ادامه مؤلف حرف می‌زنیم، انسان در مقابله و ترس با مرگ است که شروع به نوشتمن و آفرینش می‌کند. اصلاً شروع فعالیت خلاقانه به همین مقوله مربوط می‌شود. زاد و ولد، اختراع و اکتشاف، نوشتمن و... مربوط به همین مقوله ترس از مرگ می‌شود.

شما نقش لبیدو و غرایز را ندیده می‌گیرید؟

در اینجا من به آن صورت برخورد نمی‌کنم که لبیدو همه کاره است. به هر حال لبیدو منبع انرژی است، اما وقتی این منبع انرژی در مقابل هراس از مرگ قرار می‌گیرد، شروع به حرکت می‌کند. شما در دفاع از خودتان حرکت می‌کنید. شما برای نجات خودتان از مرگ، دنبال نان و آب می‌روید. دنبال نان و آب نمی‌روید، به دلیل این که چیزهای زیبایی هستند.

فکر می‌کنم نگرش شما "میلان کوندراریی" باشد، یعنی به جاودانگی فکر می‌کنید.

نگرش من بیشتر "اتورنگی" است، "اتورنگ" اولین روانکاوی بود که دکتر نبود. او مهندس بود ولی فرد بسیار درخشانی بود و شاید سومین نفری بود که بعد از آدلر و یونگ از فروید جدا شد. او به فرهنگ و هنر تکیه کرد و به دو "من" اشاره داشت: یکی "من فرهنگی" و دیگری "من بیولوژیک". به هر حال انسان از یک بدن و یک ذهن تشکیل می‌شود که از هم جدا نیستند و در واقع یکی‌اند. ذهن شروع به مرگ اندیشه‌ی می‌کند، بعد ما از طریق آفرینش و خلاقیت دنیابی را برای خود به وجود می‌آوریم که متن ادبی طبیعت موجود نیست. همه آن چیزی که در طبیعت موجود نیست عنوان فرهنگ می‌گیرد که متن ادبی هم بخشی از آن است. همه اختراقات، اکتشاف، تئوری و... بخشی از همین فرهنگ است. تمام اینها روی من انسان اثر می‌گذارد و "من" به وجود می‌آید که "اتورنگ" به آن عنوان من فرهنگی می‌دهد. بنابراین من معتقدم که اگر شما ترس از مرگ را از بین ببرید، خلاقیتی وجود نخواهد داشت یا به حداقل خواهد رسید. اگر دقت کنید، می‌بینید که در قرن نوزدهم و بیستم چقدر اختراق و اکتشاف داشتیم، این کارها همزممان با ترس از مرگ بود که در غرب اوج گرفته بود. غربی‌ها که مثل اهالی مشرق از زمان سقراط تا رنسانس مرتباً ترس از مرگ را انکار می‌کردند، یک دفعه این را به نمایش گذاشتند و بروز دادند. یکدفعه افرادی مثل مونتنی پیدا شدند که گفتند: "چرا باید مرگ را انکار کنیم". بعد شما به دنیای پست مدرن می‌رسید. هر کدام از فلسفه‌های پست مدرن، دو یا سه عنوان کتاب در مورد مرگ نوشته‌اند. درینها هم در کتاب‌های "آپوریا" و هم در "هدهیه مرگ" به این مقوله پرداخته است. به علاوه او یادداشت‌های فراوان دیگری هم در این زمینه نگاشته است. دیگر فلاسفه پست مدرن از جمله بودریار نیز در کتاب‌هایی مثل "فربینار پایان" به این مقوله پرداخته‌اند و "لویناس" و "لیوتار" و... هم این دغدغه را داشته‌اند.

در ادبیات پست مدرن ما با مسئله ghost (جان) رویه‌رویم. قصه‌نویس پست مدرن به جایی می‌رسد که نمی‌تواند با مرگ به گونه‌ای رویه‌رو شود که نویسنده‌های قرن نوزدهمی. او نمی‌تواند مثل نویسنده‌های جنایی قرن نوزده، مثل شرلوک هولمز و دراکولا با مرگ رویه‌رو شود. او نمی‌تواند مانند "مارکی دوساد" عمل کند و حتی نمی‌تواند مثل "ادگار آلن پو" باشد. این قضیه، وقتی به کامو می‌رسد، صورت دیگری پیدا می‌کند. اما نویسنده پست مدرن نمی‌تواند حتی مثل کامو بیاندیشید، البته ترس از مرگ همیشه وجود داشته است، فقط تولستوی نبود که "مرگ ایوان ایلیچ" و "جنگ و صلح" را نوشت، شکسپیر هم در هملت، از کشته، پشته می‌سازد. در هر تراژدی و نمایشنامه‌ای با مرگ رویه‌رو می‌شویم. وقتی هم به پست مدرنیته نزدیک می‌شویم، این هراس از مرگ خودش را بیشتر

نشان می‌دهد. نمایش این هراس در سینما و ادبیات، خونی است که به لرز محباشد یا مرگی که ارزشی ندارد.

به این ترتیب است که در کل تاریخ ادبیات مرگ و هراس از آن سبب خلق آثار ادبی شده است و در واقع نویسنده، با هر نوشته‌ای می‌میرد تا زنده شود. نویسنده، با نوشته شدن هر متن نمی‌میرد بلکه ادامه می‌باید و زنده می‌شود.

منبع:
نشریه فرهنگ و پژوهش-شماره ۱۷۰