

در انتظار معنا

(کافکا، کامو، بکت و بحران معنا)¹

آرش نراقی

پرسش اصلی من در این گفتار این است: تجربه‌ی وجودی خداناباوری چه پیامدهایی برای بشر مدرن داشته است و چگونه و در چه سطحی بشر مدرن را به جستجوی معنویتی این جهانی واداشته است؟

به نظرم رمان مدرن را می‌توان یکی از بهترین منابع برای یافتن پاسخی به این پرسشها دانست. تجربه وجودی انسانی که خدای خود را از کف داده و نومیدانه در جستجوی روزنه امیدی در تاریکای جهان بی خداست، از جمله مضامین مهم رمان مدرن است. از این رو می‌کوشم در اینجا روایت پاره‌ای از رمان نویسان برجسته دوران مدرن را درباره تجربه وجودی جهانی بی خدا بررسی کنم و نشان دهم که چگونه این دغدغه وجودی ایشان را به جستجوی نوع جدیدی از معنا و معنویت برانگیخت.

(۱)

جهان‌نگری غرب در دوران پیشا-مدرن عمدتاً از دو سرچشمه‌ی اصلی بر می‌آمد: نخست، آیین مسیحیت که عمدتاً مبتنی بر آموزه‌های کتاب مقدس و تفسیر کلیسا از آن بود، و دیگری، فلسفه‌ی یونان باستان خصوصاً آرای ارسطو. توماس آکویناس اصلی‌ترین چهره فکری در قرون وسطی بود که این دو جریان را در هم آمیخت و به جهان‌نگری دوران خویش شکل بخشید. این جهان‌نگری بر مبنای فرض وجود یک خدای خیر و حکیم بنا شده بود که حضوری جاری در تمام اجزای جهان داشت. حکمت او به ساختار جهان نظم‌ی معقول و فهم پذیر می‌بخشید، و خیریت او وحشت زیستن در یک جهان وحشی و نامهربان را تحمل پذیر می‌کرد. به بیان دیگر، حضور و حاکمیت این موجود نیکخواه و خردمند جهان بیگانه را با وجود رمیده و ترسیده انسان یگانه و آشنا می‌کرد، و به این ترتیب جهان از وحشت کده‌ای تهدیدگر به خانه یا پناهگاهی امن و آرامش آفرین بدل می‌شد. بنابراین، کلان روایت دینی جهان را از جنس ما می‌کرد، یعنی نوعی جان در رگ و پی اجزای جهان جاری می‌کرد، و ساختار آن را چنان می‌نمود که گویی به کنش‌های انسان حساس است و نسبت به آنها واکنش‌های متناسب و غالباً پیش‌بینی پذیر نشان می‌دهد. بنابراین، در چارچوب این کلان روایت، انسانها می‌توانستند از طریق بر سر مهر آوردن خدای حکیم و مهربان، نیروهای سرکش و ویرانگر جهان، مانند مرگ، بلایای طبیعی، و بی‌عدالتی‌ها و خشونت‌های اجتماعی، را دست کم تاحدی رام خود کنند.

اما رفته رفته تصویر انسان از جهان به مثابه خانه یا پناهگاهی امن تغییر کرد. با پیدایش علوم جدید در قرن هفدهم، یعنی با ظهور کپرنیک، گالیله، و نیوتن، علم جدید، خصوصاً در قلمرو کیهان‌شناسی، به داده‌های تازه‌ای دست یافت که پاره‌ای از مهمترین آموزه‌های کتاب مقدس را به چالش می‌کشید. بعدتر هم در قرن نوزدهم، یافته‌های داروین در علم زیست‌شناسی مرکزیت انسان در جهان فیزیکی و اشرافیت او را در عالم خلقت به چالش گرفت. علاوه بر آن، رفته رفته سنت نقد کتابهای مقدس شایع شد، و دین پژوهان و دین‌ورزان با تاریخت کتابهای مقدس بیش از پیش آشنا شدند. مجموعه این عوامل اقتدار کتاب مقدس و به تبع اقتدار کلیسا را به چالش کشید. بدین ترتیب رفته رفته ادیان سنتی جای خود را به تلقی‌های عقل‌گرایانه از دین دادند. خصوصاً با شکل‌گیری فیزیک نیوتنی و غلبه این ایده که جهان بر وفق نظمی ریاضی و ار سامان یافته است، تمسک به برهان نظم برای اثبات وجود خدا مقبولیت فراوان یافت. از مهمترین پیامدهای جهان‌نگری نیوتونی و دین‌باوری‌های عقلانی این بود که جهان در چشم بشر به مثابه نوعی ساعت به نظر

¹ این مقاله صورت پیراسته‌ای است از سخنرانی‌ای که در تاریخ ۱۸ اکتبر سال ۲۰۲۰ در دانشگاه میشیگان و در جمع گروهی از دانشجویان و دانشگاهیان ایرانی ایراد شد. این مقاله سپس در نشریه اندیشه پویا، سال نهم، شماره شصت و هفتم، تیرماه ۱۳۹۹، صص ۶۸-۷۳ منتشر شده است.

آمد- یعنی رفته رفته مدل انسانها برای درک جهان تصویر ساعتی دقیق و خوش ساخت بود که به دست ساعت سازی مَدبر و ماهر ساخته شده بود. اما اگر ساعت ساز در کار خود زبده و زبردست باشد، لاجرم پس از آنکه ساعت را می سازد، ساعت از وجود او مستغنی می شود، و از آن پس مستقلاً به کار خود ادامه خواهد داد. از آنجا که خدای جهان در کار آفرینش در حدّ اعلاّی کمال است، به محض آنکه جهان را می آفریند، جهان از تصرّف او بی نیاز می شود. به این ترتیب، الهیات طبیعی یا عقل گرایانه خداوند را از متن جهان بیرون آورد و در بیرون آن نشانده، هرچند که همچنان عقل و حکمت او را در نظم و تدبیر جهان متجلی می یافت. اما رفته رفته این تردید در ذهنیت بشر مدرن بالید که فرض این خدای بازنشسته به چه کار می آید؟ از اواخر قرن هجدهم میلادی این تلقی از دین به شیوه های مختلف مورد انتقاد قرار گرفت تا آنجا که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، در حالی که نسل گذشته همچنان به کلیسا و نهاد دین پایبند بود، نسل جدیدی پدید آمد که فاصله خود را از نهادهای دینی و دین رسمی بیشتر و بیشتر کرد.

در همین فضای فکری و معنوی است که یکباره در اواخر قرن نوزدهم صدایی هشدار دهنده از زبان نیچه برمی خیزد: زرتشت نیچه (در کتاب چنین گفت زرتشت) هراسناک از فراز کوه به پایین می آید و خطاب به مردم فریاد می زند که خدا مرده است. پیرمرد دیوانه نیچه نیز در کتاب *دانش شاد* هم آوای با او از آن خبر هولناک می گوید. از نظر نیچه البته خبر مرگ خداوند خبری دهشتناک و ناخوشایند است. خدا در طول هزاران سال بنیان تمدن و اخلاق غرب بوده است، و اکنون پیامبران نیچه نگران اند که با رفتن خداوند جهان به ورطه پوچ گرایی در غلند و زندگی آدمی یکسره از معنا تهی شود. تلاش فکری نیچه، دست کم بر مبنای تحلیل پاره ای از نیچه شناسان، این بود که به ما نشان دهد چگونه نظام اخلاقی، فکری، و اجتماعی جامعه غرب به نحوی عمیق بر مبنا و محور باور به خداوند شکل گرفته است، و چگونه با ویران شدن آن بنیان انسان مدرن یکباره خود را گرفتار توفانی ویرانگر و گم شده و سرگشته در بیابان هستی می یابد، و چگونه می تواند راهی برای رهایی از این گمگشتگی بیابد- اگر اساساً چنان راهی در کار باشد.

(۲)

ایده «مرگ خدا» بشر مدرن را با نوعی بحران اخلاقی جدّی روبرو کرد. بسیاری از فیلسوفان اخلاق بر این باورند که تکلیف اخلاقی در اصل نوعی فرمان است، و وجود فرمان در گرو مرجع صاحب اقتداری است که آن فرمان را صادر کند. در کلان روایت دینی، خداوند آن مرجع صاحب اقتداری است که فرمان اش بنیان وجه تجویزی اخلاق بشمار می رود. اما با رفتن خداوند گویی اخلاق هم بنیان خود را از دست می دهد. گویی نخستین پیامد ایده مرگ خدا، ویرانی بنیانهای اخلاق بود. بنابراین، یکی از مهمترین تلاش های فکری فیلسوفان اخلاق از قرن هجدهم تا امروز این بوده است که مبنایی غیردینی و مستقل برای اخلاق فراهم آورند. برای مثال، در قرن هجدهم کانت کوشید تا اخلاق را بر بنیان نوعی ضرورت عقلی بنا کند، و یک قرن پس از او جان استوارت میل کوشید آن را بر مبنای عنصر فایده و محاسبه سود و زیان الزام آور سازد.

تجربه جهان بی خدا و بحران وجدان اخلاقی بشر در چنان جهانی از مضامین اصلی رمانهای داستایوفسکی است. داستایوفسکی از زبان ایوان کارامازوف از این بحران خبر می دهد: «در غیاب خداوند هر کاری رواست.» او می کوشد در رمان جنایت و مکافات و در متن زندگی راسکولنیکف جلوه ای از این بحران وجودی دردناک را به ما نشان دهد. راسکولنیکف جوان دانشجوی روشنفکری است که ایده مرگ خدا را باور کرده است، و در غیاب او هر کاری را روا می داند. او ابرمرد را به جای خدا می نشاند: وقتی که ناپلئون هزاران نفر را به جوخه مرگ می سپارد، مردم او را به چشم یک قهرمان و بزرگمردی در خور ستایش می ببینند، اما وقتی که فردی عادی انسانی حقیر را به قتل می رساند، جنایتکار و در خور مجازات سنگین تلقی می شود. راسکولنیکف تصمیم می گیرد که در غیاب خداوند ابرمرد باشد، یعنی خود واضع اخلاق شود و خود خوب و بد امور را رقم زند. و بنابراین، پیرزنی منفور و رباخوار را به قتل می رساند. اما پس از جنایت، راسکولنیکف یکباره خود را با یک خلاء وجودی عمیق، با نوعی تشویش روحی جانکاه دست به گریبان می یابد. بار سنگین گناه نشان می دهد که وجدان اخلاقی او هر کاری را مجاز نمی داند، و در واکنش به جنایت

فرد را محکوم به مکافات می کند. حتی اگر ابرمرد نیچه ای بتواند بار تجربه جهان بی خدا را تاب آورد، مردمان عادی از کشید چنان باری ناتوان اند. خبر مرگ خداوند و زیستن بر مبنای آن آگاهی کاری بغایت توانفرساست. پس برای رهایی از این بحران ویرانگر چه باید کرد؟ پاسخ داستایوفسکی در شخصیت ناتاشا جلوه می کند- زنی که خود قربانی جهان درنده بی اخلاق است، اما هرگز توان ایثار و عشق ورزیدن را از کف نمی دهد- انسانی که جهان بی خدا و بی اخلاق تن او را می آلود، اما به پاکی روح اش دست نمی یابد. دلبستگی راسکولنیکف به ناتاشا راه حل نهایی داستایوفسکی را در برابر بحران معنا و وجدان اخلاقی نشان می دهد: بازگشتن به نوعی ایمان مسیح وار و بی پیرایه.

(۳)

کافکا هم می کوشد از جمله در رمان های قصر و محاکمه جنبه های تراژیک-کمیک «واقعیه» مرگ خداوند را در زندگی انسان مدرن نشان دهد. در جهان کافکایی که به نوعی نمادین جهان انسان مدرن را بازمی تاباند، انگاری که واقعه پیشتر رخ داده است، یعنی خدا پیشاپیش مرده است، اما خبر مرگ او هنوز به انسانها نرسیده است و ایشان چنان زندگی می کنند که گویی هنوز خدایی هست. برای مثال، در رمان قصر، مرد مساح برای انجام کاری از سوی کارمندان قصر به دهکده دعوت می شود، اما ظاهراً استخدام او ناشی از یک خطای اداری بوده است. قصر که محل زندگی کنت و کارگزاران اوست بر بلندای تپه واقع شده است، و مردم عادی در دهکده ای در دامنه تپه زندگی می کنند. امورات دهکده بر مبنای فرامینی می گذرد که گویی از قصر می رسد. اما کسی درون قصر را ندیده است، و نمی داند که در درون آن چه می گذرد. اما هر روز پیغام برانی ظاهراً از سوی کنت به سوی دهکده می آیند تا پیام ها و فرمان های او را به مردم دهکده ابلاغ کنند و نیز خبر وقایع دهکده را به اطلاع کنت و کارگزاران او در قصر برسانند. تمام نظم دهکده بر مبنای فرامین و پیام هایی شکل گرفته است که از جانب قصر می رسد، هرچند این پیام ها معنای چندان روشنی ندارد، و ظاهراً گره ای از کاری نمی گشاید. اما تمام ساکنان دهکده چنان زندگی می کنند که گویی تحت نظارت کارگزاران قصر هستند. ما خوانندگان متن رفته رفته به تردید می افتیم که آیا واقعاً قصری وجود دارد، آیا واقعاً کنت که عالی ترین مقام قصر است هرگز وجود خارجی داشته است یا اگر وقتی هم وجود داشته، آیا اکنون به واقع زنده است؟ قصر و جهان درون آن در هاله ای غلیظ از ابهام فرو رفته است، اما گویی حاکمیت آن همچنان بر قلوب و اذهان ساکنان دهکده و شکل و سامان زندگی ایشان نافذ است. وضعیت کافکایی در رمان قصر تاحدی یادآور داستان سلیمان در عهد عتیق است: سلیمان بر ایوان قصر خود بر عصا تکیه زده است و گروه گروه لشکریان خود و نیز انواع موجوداتی را که در فرمان او هستند از آن ارتفاع نظاره می کند. اما حقیقت آن است که او سالهاست که مرده است و این صرفاً تن بی جان اوست که در تکیه بر آن عصا بر پا ایستاده است. سرانجام موریانه ها پایه عصای چوبین او را می جویند، عصا درهم می شکند، و قامت ایستاده سلیمان واژگون می شود. تنها در آن هنگام است که خیل جمعیت درمی یابد که سلیمان مرده است و جلوه نمایی های ایشان در پیش چشمان او کاری عبث و بی معنا بوده است. به نظر می رسد که ایده کانونی کافکا در رمان قصر همین باشد: گویی جهان قصر سالهاست که از درون پوسیده و پاشیده است و چه بسا کنت سالهاست که از دنیا رفته است، اما هنوز آن خبر به ساکنان دهکده نرسیده است، و بنابراین، مردم هنوز بر مبنای همان نظمی زندگی می کنند که در روزگار کنت شکل گرفته بود. هنوز کسی از راه نرسیده است تا موریانه وار عصای سلیمانی را بچود و ما را از تهی بودن جهان درون قصر باخبر کند. زرتشت و مرد دیوانه نیچه در واقع همان موریانه هایی هستند که بناست ما را از مرگ خدا آگاه کنند- یعنی به ما بگویند سلیمانی که بر فراز سر ما بر آن ایوان بلند بر عصا تکیه زده، سالهاست که مرده است.

در داستان محاکمه کافکا سویه دیگری از این وضعیت وجودی را به تصویر درآورده است. در رمان محاکمه به نظر می رسد که همه چیز در ذیل یک بوروکراسی قوی مطابق نظمی آهنین شکل گرفته و پیش می رود. تا آنکه آقای کاف یک روز صبح در خانه خود بازداشت می شود. فرض همه بر آن است که دستگاه قضایی درکار است، متهم تفهیم اتهام خواهد شد، دادگاهی برای رسیدگی به جرم متهم برگزار می شود، دادگاه به جرم متهم مطابق فرایند قضایی روشن و

تعریف شده ای رسیدگی خواهد کرد، و در نهایت عدالت قضایی تحقق خواهد یافت. اما در تمام طول داستان، هیچ کس، از جمله خود آقای کاف، در نمی یابد که او به چه جرمی بازداشت و محاکمه می شود. جلسه دادگاه تشکیل می شود، اما معلوم نیست که آیا به واقع محکمه ای واقعی در جریان است یا همه چیز نوعی صحنه سازی مضحک است. متهم هرگز قاضی دادگاه را نمی بیند، یعنی قاضی ای که سرنوشت متهم در گرو حکم و داوری اوست همیشه غایب است. روشن نیست که کدام مرجع سرانجام درباره سرنوشت متهم تصمیم گیری می کند و این نظم مزعوم به حکم کدام حاکم برپاست. آقای کاف احساس گناه می کند، اما نمی داند که احساس او بواقع ناشی از چه گناهی است. یعنی در اینجا پوسته ای از نظام حقوقی در بیرون و پوسته ای از داوری اخلاقی در درون فرد وجود دارد، اما ما همواره در مرزهای تردید و ابهام می مانیم: هرگز در نمی یابیم که آیا بنای باشکوه نظام حقوقی ما در بیرون و وجدان باشکوه اخلاقی ما در درون اصیل و واقعی است یا پوسته ای پوشالی است و به بادی فروخواهد پاشید. نظام حقوقی ما در بیرون و وجدان اخلاقی ما در درون بر کانون وجود خدایی حکیم، خیرخواه و صاحب اقتدار شکل گرفته است، اما ظاهراً سالهاست که آن خدا مرده و آن نظام از درون تهی شده و و بنیانهای آن بنا را موربانه زده است. اما ساکنان آن بنا هنوز از آن ویرانی ها بی خبرند یا خود را به بی خبری می زنند، و چنان زندگی می کنند که گویی همه چیز چنان است که بوده و باید باشد. انسان مدرن ایمان خود را به خدا از کف داده است، اما همچنان زندگی خود را بر وفق نظام حقوقی و اخلاقی ای سامان می دهد که خدامحور است، و بدون وجود آن خدا پوسته ای میان تهی و بی معناست.

در صحنه پایانی رمان محاکمه تا آنجا که ما می دانیم دادگاهی بواقع برگزار و حکمی صادر نشده است، اما دو مأمور قضایی آقای کاف را برای اجرای حکم جلب می کنند و به بیرون شهر می برند تا محلی را برای اجرای حکم بیابند. آقای کاف در گوشه ای بی حرکت ایستاده است. نسیم شبانگاهی می وزد که کمی سرد است. یکی از مأموران بازوی اش را می گیرد و بالا و پایین می برد. مأمور دیگر در معدن سنگ در جستجوی محل مناسبی برای اجرای حکم است. سرانجام با دست علامت می دهد، و مأمور دیگر آقای کاف را به آنجا می برد. نزدیک دیواره معدن سنگ، جایی که تخته سنگی افتاده است، آقای کاف را به تخته سنگ تکیه می دهند، سرش را بر روی آن سنگ می گذارند. اما با وجود زحمتی که می کشند، و با وجود همکاری رضایت آمیز آقای کاف با ایشان، وضع بدن آقای کاف به نحو نامتناسبی کج و کوله است. یکی از مأموران از دیگری می خواهد که اجازه دهد او خود به تنهایی کار را انجام دهد. اما این تصمیم هم مشکل را حل نمی کند. سرانجام یکی از آنها کت فراق اش را درمی آورد، از غلافی که به کمر بندش بسته و به دور جلیقه اش آویزان است، چاقوی قصابی دو لبه نازک و درازی را بیرون می کشد. آن دو مأمور چاقو را بالای سر آقای کاف دست به دست می کنند تا آنکه آقای کاف فکر می کند که خود باید چاقو را از دست ایشان بگیرد و در سینه خود فرو کند. ولی این کار را نمی کند. در این کشاکش آقای کاف سرش را برمی گرداند و نگاهش به طبقه بالایی خانه پهلوی معدن سنگ می افتد. کسی در قاب پنجره نشسته است و صحنه را می پاید. چه کسی است؟ یک دوست؟ انسانی نیک خواه؟ فردی دلسوز؟ کسی که می خواهد به دانش برسد؟ آیا دلایلی به سود آن فرد وجود دارد که او از آنها غفلت کرده است؟

صحنه داستان تا به اینجا صورتی غم انگیز و گاه خنده آور از صحنه قربانی کردن اسحاق (مطابق روایت عهد عتیق) به دست پدرش ابراهیم است. کافکا آن داستان کهن را از متن مقدس اش بیرون می آورد و آن را در بستر جهان مدرن می نشاند، و با دستکاری هایی نشان می دهد که در آمدن آن داستان مقدس به افق جهان انسان مدرن چگونه محتوای قدسی و معنابخش خود را از دست می دهد و به روایتی عبث و به نحو غم انگیزی خنده آور بدل می شود. ابراهیم در متن سنت دینی هزاران سال به خاطر این صحنه مورد ستایش صاحبان ایمان بود، اما وقتی که آن روایت مرزهای زمان را درمی نوردد و به جهان کافکا، که به نوعی جهان امروزیین ماست، درمی آید، خصلت غریب و متفاوتی می یابد. در داستان کتاب مقدس وقتی که ابراهیم در آستانه قربانی کردن فرزند خود است، ناگهان فرشته ای ظاهر می شود، و به جای آن فرزند قوچی را برای قربانی پیش می نهد و فرزند را از دم تیغ نجات می دهد. اما در روایت کافکا، وقتی که آقای کاف به بالا نگاه می کند و در قاب پنجره آن کس را می بیند، همه انتظار داریم که آن کس فرشته نجاتی باشد که دست

مأموران را بگیرد، و مانع مرگ آقای کاف شود. اما آن امید به یأس بدل می شود. در روایت کافکا آن فرشته (؟) نظاره گر مرگ تلخ آقای کاف می ماند: دست یکی از آن دو مأمور گلوی آقای کاف را می گیرد، و آن مأمور دیگر چاقو را تا ته در قلب او فرو می کند و آن را دوبار می چرخاند. در روایت کافکا، برخلاف روایت کتاب مقدس، نجات دهنده ای از راه نمی رسد. کار به انجام می رسد، و آقای کاف قربانی می شود. کاف با چشم های تار شده هنوز می تواند آن دو نفر را نزدیک به صورتش گونه به گونه ببیند که محصول کار خود را به تماشا نشسته اند. کاف در آخرین لحظه مرگ خود را مانند سقط شدن یک سگ دید، و از این رو آخرین عبارتش پیش از مرگ این بود: «مثل سگ!»

اما چرا «سگ»؟ در ادبیات دینی، عیسی انسانها را برّه های خداوند می خواند، و در روایت عهد عتیق هم خداوند قوچی را بر ابراهیم عرضه می کند تا به جای فرزندش قربانی کند. در ادبیات دینی برّه یا قوچ مثالهایی از موجودات در خور قربانی شدن تلقی شده اند. گویی برای بر سر مهر آوردن خدا یا خدایان باید موجودی را برای قربانی عرضه کرد که شایسته آن مقام باشد تا او را با تو بر سر مهر آورد. ابراهیم با عرضه کردن فرزند و سرانجام قربانی کردن آن قوچ رابطه میان خود و خداوند را استعلاء بخشید. در این روایت احتمال مرگ آن فرزند یا قربانی شدن آن قوچ عبث نبود. اما «سگ» هرگز از جمله حیوانات در خور قربانی کردن تلقی نشده است. بنابراین، قربانی کردن یک سگ نمی تواند رابطه ما را با آن امر متعالی اصلاح کند. مرگ سگ ارزش معنوی ندارد، اگر کسی سگی را به قربانگاه ببرد و سر ببرد، فقط جانی را تلف کرده است. آقای کاف مثل یک سگ مرد، یعنی مرگ او هیچ ارزش معنوی نداشت. گویی کافکا به ما می گوید که انسان مدرن در ذیل نظامی از باورها و ارزشها زندگی می کند که بواقع محصول نوعی بینش الهیاتی بوده است. اما این نظام از روح و مغز خود تهی شده است و از آن جز پوسته ای برجای مانده است. انسان مدرن خود و افعال اش را در دادگاهی و به محک عدالتی می سنجد که با جهان او بی ربط است و معنایش را برای او از کف داده است، و وجدان او بار گناهی را بر دوش می کشد که او دیگر نمی داند چیست. در اینجا است که مرگ هم معنای خود را از کف می دهد و بیشتر به نوعی تلف شدن یا سقط شدن می ماند. گویی وقتی که جهان از خدا تهی می شود، یعنی کلان روایت دینی مقبولیت و توان معنابخشی خود را از دست می دهد، انسان یکباره خود را رها شده در جهانی گنگ و مه آلود می یابد، یعنی با بحران معنا روبرو می شود. زندگی او اگرچه سلسله ای از وقایع ظاهراً منظم و مربوط و مفهوم به نظر می آید، اما بواقع چیزی جز پوسته ای میان تهی نیست. پدیده های جهان و وقایع زندگی ما (همچون وقایع دهکده رمان قصر و رویدادهای زندگی آقای کاف در رمان محاکمه) ظاهراً مطابق منطقی پیش می رود، اما ما هرگز آن منطق را در نمی یابیم، جهان کافکایی (که بازتابی نمادین از جهان ماست) برخلاف جهان دینی پیشامدرن معقول و فهم پذیر نیست. هسته مرکزی این جهان نه معقولیت که فهم ناپذیری است. ما هرگز در نمی یابیم که در دهکده مان چه می گذرد، یا به کدامین گناه وجدان مان آزرده است، یا به کدامین جرم مجازات می شویم. اما این گنگی بیش از آنکه ناشی از ناتوانی فهم ما باشد، ناشی از امری بنیادین تر است: فهم ناپذیری در بن جهان نهفته است. و این سرآغاز تماس بشر مدرن با امر عبث (Absurd) است. تجربه امر عبث گویی خالی تجربه امر استعلایی است.

(۴)

بسیاری از فیلسوفان اگزیستانسیالیست در اوایل قرن بیستم و پس از آن، مفهوم «عبث» را برای توصیف وضعیت انسان در جهان به کار گرفتند. آلبر کامو در رمان بیگانه وضعیت وجودی انسانی را که در وضعیت عبث زندگی می کند نشان می دهد، و در کتاب افسانه سیزیف می کوشد تحلیلی فلسفی را از آن وضعیت به دست دهد.

بنیان وضعیت عبث تجربه «فاصله» است: فاصله میان من و جهان، فاصله میان من و تو، و فاصله میان من و خود. فاصله ای که گویی در نور دیدنی نیست. و این فاصله مایه بیگانگی است. بیگانگی من از جهان طبیعت، بیگانگی من از تو، و بیگانگی من از خودم.

در رمان بیگانه، ما در آینه وضعیت شخصیت اصلی داستان- مردی به نام مرسو- است که می توانیم تجربه عبث را از نزدیک ببینیم. مطابق تحلیل سارتر، کامو ذهن مرسو را شفاف در پیش روی ما نهاده است، اما گویی ما همه چیز او را از ورای یک شیشه می بینیم، شیشه ای که همه چیز را از خود عبور می دهد جز یک چیز: معنای رفتارهای او. ما همه حرکات مرسو را می بینیم، همه تحولات ذهنی او را مشاهده می کنیم، هیچ چیز از چشم ما پنهان نیست، اما نمی دانیم آن حرکات و تحولات و رویدادها چه معنایی دارد. گویی وقایع زندگی مرسو مستقل و بی ربط به یک دیگر است. خواننده جملاتی را می خواند که پشت سر هم آمده است، اما هر جمله با جمله بعدی بی ربط است. انگار هیچ رشته ای از معنا این وقایع را به هم وصل نمی کند. برای مثال، در بخشی از رمان گفت و گویی میان مرسو و دوست دختر او از زبان مرسو روایت می شود: «لحظه ای بعد از من پرسید آیا دوستش دارم؟ من جواب دادم که این هیچ معنایی ندارد، اما من احتمالاً دوستش ندارم. غمگین به نظر رسید، اما در حال فراهم کردن ناهار بدون هیچ دلیل ناگاه خندید- طوری که من بوسیدمش. درست در همان وقت سروصدای دعوایی از اتاق ریمود بلند شد.» تقریباً تمام بخش اول رمان چنین ساختاری دارد: رویدادها یکی پس از دیگری درمی رسد بی آنکه رشته هیچ منطقی آنها را به هم پیوند دهد. همه چیز در ظاهر گویی معنا و پیامی را القاء می کند، اما چون نیک می نگریم، رویدادها از هم گسسته و نامربوط اند، و در کنار هم یک بی معنایی عظیم می آفرینند. مرسو گویی وضعیت انسان مدرن را نشان می دهد که زندگی او به ظاهر روایتی معنا دار است، اما به واقع چیزی نیست جز وقایعی که بدون هیچ منطق معناداری از پی هم در می رسند. کلان روایت معنابخش جهان پیشامدرن جان خود را از کف داده است، و از آن جز کالبدی بی جان برجای مانده است. انسان مدرن در متن این روایت گسیخته و بی جان زندگی می کند بی آنکه به آن احساس تعلقی بکند. میان او و جهان پیرامون او همیشه فاصله ای است. رویدادها بر او می گذرد بی آنکه شوری در او برانگیزد. داستان بیگانه کامو از حیث ساختاری به روایت داستان آفرینش انسان در کتاب مقدس می ماند. ساختار روایت آفرینش آدم در عهد عتیق سه بخش اصلی دارد: (الف) وضعیت معصومیت که در آن آدم و حوا بی خبر و پیراسته از گناه فارغال در بهشت بسر می برند. فارغالی ایشان تاحدی ناشی از فقدان خودآگاهی است. (ب) وضعیت هبوط یا سقوط که در آن آدم و حوا از بهشت معصومیت بیرون رانده و به زمین تبعید می شوند. تجربه سقوط آگاهی ایشان را از «بیرون» و «دیگری» به «درون» و به «خود» می گرداند، یعنی آگاهی ایشان را به خودآگاهی بدل می کند. وقتی که آدم و حوا مرتکب گناه می شوند، یکباره عریانی خود را درمی یابند و احساس شرم می کنند. شرم از احساسات مرتبه دوم است، یعنی آگاهی از جهان بیرون به جهان درون معطوف می شود: فرد کاری می کند، درباره آن کار تأمل می کند، و سرانجام درباره آن کار به داوری می نشیند. (ج) سرانجام وضعیت توبه و رهایی است. خودآگاهی او را به چاره اندیشی برمی انگیزد. فرد می کوشد راهی بیابد که دوباره (اما این بار در سطحی بالاتر) به اقلیم معصومیت گم شده بازگردد.

این ساختار سه گانه را در داستان بیگانه کامو هم می توان یافت. در بخش اول کتاب، مرسو زندگی می کند، اما با همه چیز فاصله دارد: غذا می خورد، عشق می ورزد، معاشقه می کند، بر سر کار می رود، اما با هیچ یک از این فعالیتها درگیری وجودی ندارد، هیچ چیز او را عمیقاً بر نمی انگیزد. گلها را می بوید اما انگار که نبویده است. داستان بیگانه از آنجا آغاز می شود که مرسو خبر مرگ مادرش را دریافت می کند و قرار است که در مراسم سوگواری او شرکت کند. او سراسر شب را بر بالین کالبد بی جان مادر می نشیند، بی آنکه کوچکترین واکنش عاطفی از خود نشان دهد. معصومیت او ناشی از فاصله او با جهان، دیگری، و مهمتر از همه با خود است. مرسو نمی تواند خود را ببیند. این فقدان خودآگاهی است که او را بسان کودکی معصوم می نمایاند. این معصومیت بیش از هر چیز ناشی از وضعیت از خودبیگانگی و نیز زیستن در جهانی یکسره بیگانه است. اما وقتی که مرسو بی خیال دست به قتل می زند آن معصومیت غافلانه پایان می یابد. او از بهشت معصومیت و غفلت یکباره بیرون رانده می شود، و مرحله سقوط آغاز می گردد. در زندان و مهمتر از آن در فرآیند رسیدگی به جنایت او در دادگاه، مرسو ناچار می شود که درباره خود و زندگی اش تأمل کند. افراد مختلف به دادگاه می آیند و روایت خود را از او و زندگی او بیان می کنند، و او از چشم آنها برای نخستین بار خود را می ببیند. و به این ترتیب آگاهی او به مرتبه خودآگاهی برمی آید. این خودآگاهی نخستین گام او برای پر کردن

فاصله و غلبه بر از خودبیگانگی است. انسانی که به خودآگاهی رسیده است می‌کوشد برای خود راهی به رهایی و رستگاری بیابد. در صحنه‌های پایانی رمان، گفت و گوی مرسو با کشیش نشان می‌دهد که کامو راه رهایی را در دین نمی‌بیند. بازگشت به کلان روایت دینی پیشامدرن مرسو را به بهشت معصومیت باز نمی‌گرداند. کشیش زندان می‌کوشد او را به اعتراف و توبه برانگیزد. با او درباره خدا سخن می‌گوید. اما مرسو نمی‌خواهد در این لحظات پایانی فرصت یگانه خود را با این گونه بحثها تلف کند، و بنابراین، کشیش را از سلول خود بیرون می‌کند. او در لحظات پایانی زندگی اش - پیش از اعدام - یکبار تجربه ای از جنس اشراق دارد: او یکبار به این مکاشفه می‌رسد که جهان نسبت به آدمیان بی تفاوت است، و او نیز نسبت به جهان و آنچه در آن می‌گذرد بی تفاوت است. لحظه رهایی او وقتی است که او این خصلت جهان را مشاهده می‌کند و آن را با رضایت و آرامش می‌پذیرد.

در افسانه سیزیف کامو می‌کوشد تحلیل فلسفی خود را از تجربه وجودی مرسو و رویارویی او با امر عبث در ساختار جهان عرضه کند. از نظر او، تجربه امر عبث وقتی است که انسان خود را در مقابل جهان می‌یابد و درمی‌یابد که گویی فاصله ای پرنشاندنی میان او و جهان است. اما این فاصله چیست؟ از نظر کامو، ما انسانها واجد آگاهی، احساس، و فاعلیت اخلاقی هستیم. اما جهانی که ما را احاطه کرده است، فاقد همه این ویژگی‌هاست. ما در جهان بیگانه ایم. فیلسوف اگزیستانس این پیش فرض مهم افلاطونی را که جهان به زبان ریاضی و لذا فهم پذیر است، به چالش می‌گیرد. تمدن و فرهنگ غرب قرن‌ها بر مبنای این پیش فرض بنیادین شکل گرفته بود که جهان علی‌الاصول فهم پذیر و عقل پذیر است. ممکن است که ما انسانها هر از گاهی با معمایی در این جهان روبرو شویم، اما معماها جملگی حل‌پذیرند - اگر امروز از حل ایشان ناتوان ایم، باری می‌توانیم به حل آنها در آینده امیدوار باشیم. فیلسوف اگزیستانس این پیش فرض را مسلم نمی‌داند. به اعتقاد او هیچ دلیلی ندارد که میان آگاهی و خرد ما از یک سو و بنیان هستی از سوی دیگر تناسبی وجود داشته باشد. برعکس، تجربه وجودی ما نشان می‌دهد که گویی در بن جهان چیزی است که از حدود فهم ما درمی‌گذرد و آگاهی و خرد انسانی را به آن دسترسی نیست. گذشتگان در رویارویی با امر فهم ناپذیر به آن امر استعلاء می‌بخشیدند، و به آن رنگ و بویی عرفانی و رازآلود می‌دادند. اما از منظر انسان مدرن، این امر فهم ناپذیر پنجره ای است که به روی باغی گشوده نمی‌شود. آن سوی پنجره دیوار است. ما پنجره را می‌گشاییم، و در آن سوی آن جز دیوار چیزی نمی‌یابیم. این تصادم آگاهی انسان با دیوار فهم ناپذیری در بن ساختار جهان است که اساس تجربه امر عبث و بنیان بی‌معنایی برای انسان مدرن است.

(۵)

کافکا در قطعه بسیار کوتاهی تلاش می‌کند که تصویری از امر فهم ناپذیر در پیش چشم ما بگذارد. قطعه کوتاه او از این قرار است: «صبح خیلی زود بود. خیابانها تمیز و خلوت بود. می‌خواستم به ایستگاه قطار بروم. ساعت را با ساعت برج مقایسه کردم و متوجه شدم که وقت بسیار دیرتر از آن است که فکر می‌کردم. باید عجله می‌کردم. تا این نکته را فهمیدم، هول کردم. این هول باعث شد درباره مسیرم به تردید بیفتم. هنوز خیابانهای شهر را خوب نمی‌شناختم. خوشبختانه پلیسی در آن نزدیکی بود. به سویش دویدم و نفس نفس زنان از او راه را پرسیدم. لبخندی زد و گفت: «تو می‌خواهی راهت را از من بپرسی؟» گفتم: «بله! برای آنکه خودم نمی‌توانم راه را پیدا کنم.» گفت: «بی خیالش شو، بی خیالش شو!» و با شتاب دور شد - مثل کسی که می‌خواهد با خنده اش تنها باشد.» این قطعه غریب و معماگونه موضوع بحث و تحلیلهای متفاوتی بوده است. اما واقعاً معنای آن چیست؟ به نظر می‌رسد که این داستان بیش از هر چیز نوعی استعاره است. در استعاره قرار نیست که داستان به چیزی و رای خود اشاره کند، خود داستان موضوع اشاره است. داستان کافکا به نحوی طبیعی و متعارف آغاز می‌شود. صبح زود است، خیابانها خلوت اند، و کسی می‌خواهد به ایستگاه قطار برود. اولین تلمنر وقتی که ساعت آن فرد با ساعت برج شهر نمی‌خواند. اما این تفاوت چندان مهم به نظر نمی‌آید. البته قهرمان داستان درمی‌یابد که دیرش شده است و بنابراین، بر شتاب خود می‌افزاید. البته کمی عجیب است که آن فرد «هول» می‌شود و در نتیجه نمی‌تواند راه خود را بیابد. اما شاید دلیل این وضعیت اندک غریب

آن باشد که آن فرد در شهر تازه وارد است و هنوز کوچه و خیابانهای شهر را خوب نمی‌شناسد. این حالت دستپاچگی و سردرگمی در فرد حسن رفتاری در مخصمه ای را القاء می‌کند. اما ناگاه فرد می‌گوید: «خوشبختانه». این عبارت انگار نوری را به درون داستان می‌تاباند. این نور یا امید چیست؟ حضور پلیسی در خیابان است. پلیس می‌تواند راهنمای او باشد و او را از این سرگشتگی برهاند. پس به سوی او می‌رود تا راه را بپرسد. اما واکنش پلیس شگفت‌انگیز است: «می‌خواهی راهت را از من بپرسی؟» چرا پلیس باید از این امر تعجب کرده باشد؟ این امری کاملاً طبیعی و قابل انتظار است که اگر کسی در شهر گم شود راهش را از پلیس بپرسد. از سوی دیگر، فرد از پلیس می‌خواهد که راهش را به او نشان دهد، اما به او نمی‌گوید که راه به کدام مقصد را به او نشان دهد! از اینجاست که داستان یکباره اوج می‌گیرد و از سپهر فهم مألوف ما دور می‌شود. پلیس در پاسخ به آن پرسش می‌گوید «بی خیالتش شو!» چرا فرد باید بی خیال مسیر و مقصدش شود؟ و عجیب تر آنکه چرا پلیس بی‌درنگ و با شتاب دور می‌شود و شروع به خندیدن می‌کند؟ برای چه می‌خندد؟ چه چیز خنده داری در این ماجرا بوده است؟ و چرا می‌خواهد با خنده خود تنها باشد؟ اصلاً تنها ماندن با خنده چیست؟! در اینجاست که منطق داستان از منطق آشنا و متعارف جهان ما می‌گسلد. این قطعه عجیب و نامفهوم بناست چیزی را به ما نشان دهد؟ آیا پیام معناداری در دل این داستانک نهفته است؟ حقیقت این است که به نظر من تلاش برای فهم این قطعه عین نفهمیدن آن است. این داستان بنا نیست چیزی را به ما بفهماند، بلکه قرار است ما را در برابر امری فهم ناپذیر از آن حیث که فهم ناپذیر است، قرار دهد. فهم پذیری جهان ایده ای بسیار خوش بینانه و امیدبخش است که پیامبران الهی و نیز حکیمان غیردینی از افلاطون تا گالیله به ما آموخته اند. اما آیا واقعاً دلیلی برای این امید کمابیش خوش بینانه وجود دارد؟ نویسندگانی چون کامو و کافکا می‌کوشند به ما نشان دهند که برغم آن پیش فرض خوش بینانه، ساحاتی در این جهان است که اصولاً فهم ناپذیر است، یعنی دستگاه شناختاری ما برای فهم و احاطه بر آن ساحات ساخته نشده است. به بیان دیگر، هرگز نمی‌توان روایت کلانی از جهان عرضه کرد که به نحوی سازگار همه اجزای عالم را به صلح در کنار یکدیگر بنشانند. هر روایتی از جهان لاجرم پاره پاره و ناقص است، و همواره بخش مهمی از ساختار جهان از چتر تفسیر آن بیرون می‌ماند. امر فهم ناپذیر امکان هر نوع کلان روایت جامع از هستی را منتفی می‌کند. و فقدان چنان روایت جامعی است که انسان مدرن را با بحران بی‌معنایی روبرو می‌کند. در جهان پیشامدرن، پیامبران و حکیمان می‌کوشیدند تصویری از جهان به دست دهد که در آن همه چیز چون خط و خال و چشم و ابرو به سازگاری در کنار هم خوش می‌نشست، و همین ایده بود که نظم شگفت‌انگیز عالم را قرینه ای برای وجود خدایی صانع و هوشمند تلقی می‌کرد. گویی از چشم این حکیمان تمام پیچیدگی‌های جهان در زیر یک چتر واحد سامان پذیر بود. اما کسانی مثل کافکا و کامو این پیش فرض مهم را مورد تردید قرار دادند. با برچیده شدن بساط آن کلان روایتها یکباره انسان از بهشت امن جهانی معنادار و آرامش بخش به میانه بیابانی وحشت‌انگیز و بیگانه پرتاب شد. و در میانه وحشت این بیابان تاریک بود که خود را تنها یافت و درباره وضعیت سوگناک خویش به تأمل دوباره نشست، و در رویارویی با فهم ناپذیری امر فهم ناپذیر، یعنی در دل وضعیت عبث، بود که از خود پرسید که آیا بواقع راهی به رستگاری هست.

(۶)

در انتظار گادو، دست کم مطابق برخی تفاسیر، انتظار انسان مدرن برای یافتن یک ناجی است. بکت این نمایشنامه را در فضای پس از جنگ جهانی دوم نگاشت، در فضایی که بربریت انسان مدرن خود را به نحوی دردناک در مرگ میلیونها انسان و ویرانی شهرها و آبادانی‌ها نشان داد. در سراسر این فجایع، انسان نومیدانه رو به آسمان داشت شاید که خداوند به یاری قربانیان این دژخویی‌ها برآید. اما آیا انتظار بشر برای در رسیدن خداوند بسر خواهد آمد؟ در صحنه نخست نمایش، استراگون و ولادیمیر، دو مرد ژنده و ژولیده، در کنار درختی بی‌برگ و بار یکدیگر را ملاقات می‌کنند. این دو مرد در این میعادگاه به انتظار «گادو» (Godot) نشسته‌اند. هیچ‌یک از ایشان مطمئن نیست که آیا هرگز گادو را دیده باشد، یا آیا او اساساً به میعادگاه خواهد آمد یا نه. پس‌رکی در پایان صحنه از راه می‌رسد و ادعا می‌کند که پیغام آور گادو است، و به ایشان خبر می‌دهد که گادو امشب نخواهد آمد. صحنه دوم نمایش هم کمابیش تکرار

همان صحنه نخست است. در این صحنه هم هیچ اتفاق خاصی نمی افتد. به تعبیر یکی از منتقدان بکت، در انتظار گادو نمایشی است که در آن «دوبار هیچ اتفاقی نمی افتد!» در پایان این صحنه هم پسرک دوباره پیدا می شود و به ایشان خبر می دهد که گادو امشب هم نخواهد آمد. نمایشنامه سرشار است از اشارات پنهان و آشکار به عبارات و داستانهای کتاب مقدس. اما دشوار بتوان روایتی یکسره دینی از تمامت نمایش به دست داد. نخستین پرسشی که بی درنگ به ذهن می آید این است: گادو کیست؟ آیا «گادو» (Godot) نمادی از «خدا» (God) است؟ پسرک ادعا می کند که گادو مردی با ریشی بلند و سفید است- تصویری که یادآور نمادهای تصویری خدا در هنر غربی است. گادو به یک معنا به زندگی ولادیمیر و استراگون جهت و هدف می بخشد، و این نقشی است که قاعدتاً خداوند و باورهای دینی در زندگی انسان ایفا می کند. اما این حضور الهام بخش و شوق انگیز غایب است. مدت‌هاست که از صحنه رخت بر بسته است، هر چند که ساکنان صحنه هنوز به بازگشت او امیدوارند. غیبت او خلایق ژرف در زندگی ساکنان صحنه برجای نهاده است. زندگی ایشان در غیاب گادو چرخه مکرر از وقایع کمابیش بی معنا، پیش پا افتاده، و گاه مضحک است. تنها چیزی که به تمام کارهای گسیخته و بی معنای ایشان ساختار و معنایی می بخشد «انتظار» است: انتظار کسی که آمدنش منتظران را از این چرخه تکراری و عبث رهایی می بخشد. اما ما تا پایان در نمی یابیم که آیا گادو خواهد آمد، یا آیا اساساً گادویی در کار است یا نه. وضعیت وجودی ما انسانها گویی ایستادن در آستانه انتظار است- انتظار برای در رسیدن واقعه ای رهایی بخش. و در این وضعیت انتظار «ما همچنان دوره می کنیم شب را و روز را، هنوز را.»

(۷)

شاید بهترین جایی که بحران بی معنایی در زندگی بشر مدرن خود را نشان می دهد در رویارویی با مرگ است. وقتی که زندگی بشر معنای خود را از دست بدهد، تجربه مردن از یک فرآیند معنادار و مقدس- مثل قربانی شدن یک قوچ- به یک اتفاق عبث و بی معنا- مثل تلف شدن یا سقط شدن یک سگ- بدل می شود. بنابراین، یک راه برای معنابخشیدن به زندگی آن است که بکوشیم به مرگ خود معنا ببخشیم. تجربه معنابخشی به زندگی از راه معنا بخشیدن به مرگ البته از یک نوع نیست. در اینجا مایلیم به دو تجربه متفاوت در این خصوص اشاره کنم: یکی رویکرد تالستوی در داستان مرگ ایوان ایلیچ است، و دیگری رویکرد بکت در داستان مالون می میرد.

تالستوی داستان مرگ ایوان ایلیچ را در سالهای آخر عمر خود نوشت. در این داستان دو تالستوی با هم در کشاکش اند: یکی تالستوی هنرمند است که در مقام آفرینش هنری ناخودآگاه روح شکاک و پوچ انگار زمانه اش را بازمی تاباند، و دیگری تالستوی متأله و واعظ است که مؤمنانه به ایمان ساده دلانه رعایای خود دل بسته است. او سالها پیش در کتاب *اعترافات* خود برای ما از بحران بی معنایی در زندگی اش می گوید. او در توصیف وضعیت خود از این داستان تمثیلی استفاده می کند: مردی تنها در بیابان می رود، و ناگهان حیوان درنده ای را در تعقیب خود می یابد. تنها راهی که پیش رو دارد آن است که به درون چاهی در میانه بیابان بپرد. در میانه سقوط آزاد به ته چاه دستش به چند شاخه که از دیواره های چاه رسته اند می آویزد، و به این ترتیب در میانه چاه معلق می ماند. به پایین پایش نگاه می کند و اژدهایی را دهان گشوده در انتظار خود می یابد. به بالا نگاه می کند و دو موش را می بیند یکی سیاه و دیگری سفید که با هم ریشه های گیاهی را که او بداند آویخته است می روند. در کوران این وضعیت خطیر و خطرناک یکباره در تیررس دستش مقداری عسل می ببندد، و بجای آنکه دل نگران وضعیت بحرانی خود باشد، انگشتش به عسل فرو می کند، و خود را به چشیدن آن اندک عسل شیرین سرگرم می کند. تالستوی وضعیت انسان را در این جهان همانند وضعیت آن مسافر در دل چاه می داند. ما انسانها ناخواسته به چاه این جهان در آمده ایم، و گذر شب و روز مدام در کار است تا ریشه حیات ما را قطع بکند، و در انتهای چاه دنیا اژدهای مرگ در انتظار بلعیدن ماست. و ما در این وضعیت بحرانی خود را به چشیدن چند قطره از لذتهای شیرین اما ناپایدار و زودگذر زندگی دل خوش کرده ایم. اما اگر کسی بدرستی این حقیقت را دریابد که چیزی به سقوط در قعر چاه و رفتن به کام آن اژدها نمانده است، شیرینی های زندگی بر کام اش تلخ خواهد شد. تهدید مرگ، از منظر تالستوی، زندگی ما و به تبع مرگ مان را از معنا تهی می کند. البته تالستوی تنها راهی که برای غلبه بر

این تجربه بی معنایی و رویارویی با امر عبث پیشنهاد می کند نوعی بازگشت به کلان روایت دینی است: بازگشت به ایمان ساده دلانه رعایای خود. از منظر او، بحران بی معنایی ویژه روشنفکران علم زده است. رعایای ساده دل اما هیچ یک چنان بحرانهایی را در زندگی نمی آزمایند. و این واقعیت می توان راهنمای ما در رفع بحران بی معنایی باشد.

اما در مرگ ایوان ایلیچ شخصیت داستان بسادگی تسلیم تالستوی متأله و واعظ نمی شود. ولادیمیر ناباکوف در بخشی از درس گفتارهایش درباره ادبیات معاصر روس، در بررسی داستان مرگ ایوان ایلیچ، از تقابل میان تالستوی هنرمند و تالستوی واعظ و متأله می گوید. مطابق تحلیل ناباکوف، وقتی که ایوان ایلیچ درمی یابد که بیمار است و بزودی خواهد مرد، یکباره دچار یأسی عمیق می شود. یکباره درمی یابد که تمام تلاشهای زندگی اش بی معنا بوده است. اولویت بندی های زندگی اش- مثل پیشرفت و ارتقای شغلی، داشتن زندگی مرفه و آپارتمان شیک و غیره- یکباره معنا و اهمیت خود را برای او از دست می دهد. ایوان به بحران روحی عمیقی دچار می شود- اما این بحران روحی از آن رو نبود که او مرگ خود را نزدیک می دید، بلکه از آن رو بود که در رسیدن مرگ به او نشان داد که زندگی اش (و به تبع مرگش) تا چه حد بی معنا و بی مایه بوده است. در اینجا این تالستوی هنرمند است که داستان را پیش می برد. اما یکباره سروکله تالستوی واعظ و متأله پیدا می شود: تالستوی متأله نمی خواهد مرگ ایوان از جنس سقط شدن باشد. تالستوی متأله می کوشد در برابر بی معنایی مرگ ایوان مقاومت کند، و بنابراین می کوشد از طریق معنا بخشیدن به مرگ او زندگی او را معنادار کند. او نمی خواهد ایوان ایلیچ مانند آقای کاف «مثل سگ» تلف شود. به همین دلیل است که در انتهای داستان، رمان با عباراتی مبهم و به ظاهر امیدبخش پایان می یابد. گویی تالستوی متأله دست و پا می زند تا برای یأس و نومیدی تالستوی هنرمند چاره ای بیندیشد: «ناگهان نیرویی به سینه و پهلویش ضربه زد و نفس کشیدن برای اش دشوارتر شد. از روزنی فرو افتاد و در ته آن روزن نوری بود. به جای مرگ در آنجا نور بود. پس ماجرا از این قرار است. ناگهان به صدایی شوق زده و بلند فریاد زد: «چه لذتی!» کسی که نزدیکش بود گفت: «تمام شد!» نفسی کشید و در میانه یک نفس عمیق تن اش را کش داد و مرد.» انگار حداکثر امیدی که تالستوی متأله توانست در کار تالستوی هنرمند پوچ گرا تزریق کند تصویر مبهمی از نوری بود که در انتهای راه در انتظار ماست.

اما ماجرای مرگ در داستان مالون می میرد از جنس دیگری است. بکت و قهرمان او مالون هیچ یک به کلان روایت های دینی باور ندارند. بکت البته در خانواده ای عمیقاً مذهبی پرورده شده بود، و مادرش زنی با ایمان و دین ورز بود. اما بکت خود بعدها از سنت های دینی فاصله گرفت. کامو در *افسانه سیزیف* می نویسد که انسانها وقتی در تماس با امر عبث قرار می گیرند، وحشت رویارویی با فهم ناپذیری امر فهم ناپذیر را می چشند، و برای مقابله با این هراس و بازیافتن آرامش از کف رفته خود یکی از چند راه را در پیش می گیرند: برخی به آغوش دین بازمی گردند- آنچنان که تالستوی و داستایفسکی توصیه می کردند. برخی نیز معنای دینی مستقل از دین های رسمی یا نهاد کلیسا- یعنی نوعی معنویت مستقل از نهاد دین- را اختیار می کنند، مانند الهیات لیبرالی اواخر قرن نوزدهم که در آثار شلایرماخر و رودولف اوتو ترجمان فلسفی و الهیاتی یافت. برخی هم اساساً خود را اسیر هیچ یک از این «توهّمات» یا کلان روایت های به اصطلاح رهایی بخش نمی کنند، و واقعیت امر عبث را همانطور که هست می پذیرند و خود را با آن هماهنگ و به صلح می کنند. این راه آخر همان بود که مرسو، قهرمان کامو در رمان *بیگانه* در پیش گرفت. مرسو در پایان داستان *بیگانه* می گوید: «در جهانی که یکباره از نور و توهّم تهی شده است، انسان خود را بیگانه می یابد.» و در *افسانه سیزیف* کامو می نویسد: «این تبعید برگشت ناپذیر است. چرا که انسان هیچ خاطره ای از سرزمین موعود و هیچ امیدی به بازگشت به آن سرزمین ندارد. دلیلش این است که انسان، جهان نیست. اگر من درختی در میان درختان بودم، این زندگی معنایی داشت، چرا که من پاره ای از جهان بودم.» و در بخش دیگری از داستان *بیگانه* می خوانیم که چون خدا وجود ندارد، و انسان می میرد، همه چیز مجاز است. همه تجربه ها به یک اندازه خوب است. تنها چیز مهم این است که فرد تا آنجا که ممکن است بیشتر و بیشتر تجربه کند. «آرمان یک مرد عبث زمان حاضر و تعاقب لحظات زمان حاضر است در برابر یک روح همیشه هوشیار.» وقتی که او در رویارویی با مرگ و واقعیت مرگ را می پذیرد و به آن تسلیم می شود، یکباره

همه چیز برای او هم ارز و هم تراز می شود. و این واقعیت که در چشم او همه چیز هم ارز و هم تراز است آرامشی عمیق به او می بخشد. راه حل کامو در برابر بی معنایی زندگی و مرگ این بود.

بکت به یک معنا این راه حل را می پذیرد. او هم مانند کامو معتقد است که راه حل را نباید در توهم یا امیدهای واهی جست. انسان باید واقعیت را آنچنان که هست بپذیرد و نکوشد خود را با داستانهای خیالی تسلا بخشد. اما بکت رویکرد کامو را با چرخشی ظریف در داستان زندگی مالون پی می گیرد. مالون، پیرمرد هشتاد و چند ساله داستان بکت، در آستانه مرگ است. او در بستری در گوشه اتاقی خوابیده است. اما او (و به تبع ما) نمی دانیم که آن اتاق در کجاست: آیا جایی در خانه سالمندان است؟ آیا گوشه ای در بیمارستان است؟ یا سلولی در یک زندان؟ حس او (و به تبع ما) از مکان تاحدّ زیادی مه آلود و مبهم است. از سوی دیگر، مالون مدام از هوش می رود و وقتی که به هوش می آید نمی داند که چه مدت بهوش نبوده است. این رفت و آمدهای هوشیاری و ضعف روزافزون حافظه، حس او (و به تبع ما) را از زمان مخدوش می کند. خصوصاً نقصان حافظه تماس او را با گذشته و نیز جریان سیال آگاهی درونی اش می گسلد. فروپاشی «من» وقتی آغاز می شود که شیرازه آگاهی فرد و پیوند او با مختصات زمان و مکان گسیخته می شود. و فروپاشی من آغاز فرآیند مرگ است. پیرمرد برای آنکه این فروپاشی تدریجی را به تعویق بیندازد دو کار می کند: نخست آنکه، سیاهه ای از متعلقانش که در اتاق پراکنده است فراهم می کند و هر از چند گاه آنها را از روی سیاهه سرشماری می کند. دوم آنکه، در دفتر یادداشت اش خاطره نویسی (یا داستان سرایی؟) می کند. او در این یادداشتها برای خود (و ما) دو داستان را روایت می کند: یکی داستان کودکی به نام ساپو است که مالون روایت زندگی او را از کودکی تا نوجوانی برای خود (و ما) باز می گوید. دیگری داستانی است درباره مردی میانسال به نام مک مان که در زندان است. ما درست نمی دانیم که آیا داستان ساپو و مک مان داستان کودکی و بزرگسالی خود مالون است یا نه- احتمالاً خود مالون هم دیگر نمی داند. مالون گمان می کند که این داستانها را به یاد می آورد، یعنی کارش خاطره نویسی است. اما کاملاً ممکن است که تمام این وقایع زاده تخیل او باشد. در ذهن در حال فروپاشی او مرزهای واقعیت و خیال سیال شده است. مالون اما با استمرار آیینی کار نوشتن را پی می گیرد. گویی سیاهه برداری و خاطره نویسی برای او مسأله مرگ و زندگی است. اما چرا مالون به این نوشتن های آیینی روی آورده است؟ به نظر می رسد که این نوشتن ها دو فایده مهم برای او دارد: یکی فایده فرعی است و دیگری فایده اصلی. فایده فرعی آن است که این نوشتن ها او را تاحدّی در برابر هجوم دیو فراموشی ایمنی می بخشد و به او فرصت می دهد تا با مسأله مرگ دست و پنجه نرم کند. برای مالون مرگ یک پرسش نیست یک مسأله است. انسانها همیشه پدیده مرگ را پرسش انگیز می دانسته اند: چرا می میریم؟ پس از مرگ چه بر سر ما می آید؟ و غیره. اما «مسأله مرگ» از جایی آغاز می شود که فرد نمی تواند پاسخ رضایت بخشی برای پرسش مرگ بیابد. انسان مدرن بیش از آنکه با پرسش مرگ روبرو باشد با مسأله مرگ روبروست. نوشتن آیینی مالون قرار است که او را در برابر مسأله مرگ آماده کند. و این فایده اصلی آن است. اما چگونه؟ برای مالون اصل وضعیت او در آن اتاق عین «مسأله مرگ» است: پیرمردی رنجور، کم حافظه، گاه ناهوشیار، گسسته از جهان بیرون، سرگشته در فضای مه آلود درون- بی آنکه بداند دقیقاً کیست، از کجا آمده است، و در کجاست. هیچ روایت منسجمی وجود ندارد که به هستی پرتاب شده او به گوشه این اتاق معنا ببخشد. همه چیز در مهی غلیظ فرو رفته است، امور غالباً مبهم و ناروشن است، و پیرمرد خود را چون پره گاهی در مصاف تندباد مرگ می یابد. در این شرایط، کار قهرمانانه مالون این است که روایتی شخصی بیافریند و در متن آن اشیاء و وقایع بیرونی و فقرات و تصاویر پراکنده درونی وجود خود را در کنار هم به صلح بنشانند. داستانهای او نقطه اتکایی می شود تا او میان لحظه های گسسته آگاهی اش پل بزند، و به این ترتیب تداوم آگاهی و در نتیجه «من» خود را قوام بخشد. او خود را در متن روایت های شخصی ای که آفریده است (داستان ساپو و مک مان، و سیاهه اشیاء اتاقش) قرار می دهد، و به این ترتیب در دریای عدمی که او را احاطه کرده و دم به دم به ساحل وجود او موج می زند و آن را می شوید و می برد، جزیره ثباتی بیافریند تا در لحظات فراموشی و گم گشتگی به آن بازگردد، و در آن روایت خود را باز یابد. انسانی که هستی خود را در متن یک روایت شخصی مفهوم و کمابیش منسجم می نشاند، به آن معنا می بخشد، و در متن یک روایت معنادار البته مرگ او معنا می یابد و هم دیگر از جنس تلف شدن و سقط شدن

نخواهد بود. به این ترتیب، پاسخ پیرمرد بکت به مسأله مرگ چیزی از جنس آفرینش هنری بود. او با خلق یک روایت هنری شخصی و جزئی و متناسب به موقعیت وجودی خویشتن می کوشید تا به اجزای گسسته و گریزپای وجودش نوعی سامان معنابخش دهد، و به این ترتیب بر هراس بی معنایی مرگ چیره شود. البته برای پیرمرد بکت- همچون خود او- هیچ روایت کلان و همه شمولی در کار نیست که بر قامت هستی تمام انسانها به یکسان راست آید. اما انسان می تواند از طریق آفرینش هنری روایتی شخصی بیافریند که به اجزای متفرق هستی او سامانی زیباشناسانه بخشد و آن اجزای پراکنده را به کلی منسجم بدل کند. چه بسا این روایت برای دیگری یا دیگران معنادار و معنابخش نباشد، اما کاملاً ممکن است که در دل جهان بیگانه و هراسناکی که فرد را احاطه کرده است، برای او خانه ای امن یا سایه ساری به قدّ او بیافریند تا دمی در پناه آن بیاساید. اگر فرد بتواند روایت شخصی خویش را هنرمندانه بیافریند، در آن صورت بی آنکه بر فهم ناپذیری امر فهم ناپذیر یکسره غلبه کند، می تواند از زهر زیستن در وضعیت عبث بکاهد، و معنای از دست رفته را به زندگی و به تبع به مرگ خود بازگرداند. این آن امیدی است که اگر از راه برسد انسان خواهد مرد اما نه «مثل سگ».