نگاه

منطقه مورد علاقه: اقتباسی از نویسنده «استالین مخوف»

از درون دوزخ

حسام نصیری

نسل‌کشی نازی‌ها در جنگ جهانی دوم، موضوع فیلم‌ها، مستندها و سریال‌های متعددی در چند دهه اخیر بوده است. پس از شاهکار تکارنشدنی «شب و مه» ساخته آلن رنه در دهه ۱۹۵۰ که بی‌تردید نقطه‌عطفی در تاریخ سینمای مستند است، سینمای داستانی و هنری هم، خصوصا در چهار دهه اخیر توجه فراوانی به این موضوع کرده است. پس از موفقیت فیلم «فهرست شیندلر» ساخته استیون اسپیلبرگ و تصویر احساسی و دردناکی که از نسل‌کشی نظام‌مند در اردوگاه‌های نازی‌ها ارائه کرد، ساختن فیلم‌هایی با این موضوع یکی از راه‌های دستیابی به موفقیت در جشنواره‌ها بوده است. از «زندگی زیباست» روبرتو بنینی، فیلمی کم‌مایه و احساساتی که نخل طلای کن را برد، تا «پیانیست» رومن پولانسکی که جایزه اسکار را به دست آورد، سینمای معطوف به قتل عام یهودیان همواره مورد توجه سیاست‌های جشنواره سینمایی بوده است. شاید به همین دلیل پیشاپیش با نوعی بدگمانی به تماشای آخرین فیلم جاناتان گلیزر فیلم‌ساز کمال‌گرا و کم‌کار انگلیسی نشستم. به‌خصوص که «منطقه مورد علاقه» در جشنواره کن امسال با موفقیت خیره‌کننده روبه‌رو شد و هم جایزه بزرگ و هم جایزه منتقدان را در این جشنواره به دست آورد. به نظر می‌رسید که «منطقه موردعلاقه» هم تلاش گلیزر است برای رسیدن به موفقیت، آن‌هم از مسیر موضوع مورد علاقه جشنواره‌ها، یعنی قتل عام یهودیان در اردوگاه‌های مرگ، مشخصا آشوویتس. اما گلیزر در چهارمین فیلم سینمایی‌اش همچنان کمال‌گراست و «منطقه مورد علاقه» همچون سه فیلم پیشین او، «جانور جذاب»، «تولد زیر پوست» متفاوت و خیره‌کننده است. فیلم اقتباسی است از رمان مشهوری به همین نام نوشته مارتین ایمیس نویسنده توانا و شناخته‌شده انگلیسی که اتفاقا برخی از آثارش از جمله «استالین مخوف» به فارسی ترجمه شده است.

«منطقه موردعلاقه» داستان ساده و سرراستی دارد و تمرکزش بر زندگی رودلف هاس و خانواده‌اش که در خانه‌ای ویلایی دیوار به دیوار اردوگاه آشوویتس زندگی خانوادگی شاد و سرزنده‌ای دارند. هاس، فرمانده اردوگاه آشوویتس است و با ذهنی فعال و خلاق و جست‌وجوی یافتن راه‌ها و شیوه‌های کارآمد برای قتل عام و نسل‌کشی زندانیان است. کوشش او معطوف به یافتن شیوه‌ای علمی و کارشناسی‌شده است که در آن بتواند آمارِ کارش را بهبود دهد. همچون مدیر کارخانه‌ای که درصدد افزایش تولید است و از این‌رو به‌روزکردن و کارآمدکردن خط تولید مهم‌ترین هدف اوست. همسرش دلبستگی خاصی به خانه ویلایی‌شان دارد و با وجود شنیده‌شدن سروصدای قتل عام و حتی پراکنده‌شدن بوی گوشت‌های سوخته انسانی در فضا، علاقه وافر به محیط زندگی‌شان دارد. هنگامی که هاس نامه‌ای را دریافت می‌کند که مکان مأموریتش را باید تغییر دهد، همسرش به‌شدت ناراحت و هیستریک می‌شود. او حاضر نیست خانه‌اش را ترک کند و به هاس پیشنهاد می‌کند که برای حفظ شغلش حتی نزد هیتلر برود و خدمات و کارآمدی‌اش را برای او توضیح دهد. هاس به برلین می‌رود تا اعزام ۷۰۰ هزار یهودی از مجارستان به آشوویتس و قتل عام ۸۰ درصد آنها را در سریع‌ترین زمان ممکن سازماندهی کند. توانایی‌هایش چنان مورد توجه مقام‌های بالادستی قرار می‌گیرد که مجددا برای مدیریت آشوویتس عازم می‌شود. حالا او فرصت دارد که در ویلای زیبای‌شان به همراه همسر و پنج فرزندش زندگی کند.

داستان «منطقه موردعلاقه» همین‌قدر ساده و سرراست است. برخلاف سه فیلم پیشین گلیزر که داستان‌هایی پیچیده و گاه سوررئال دارند، داستان «منطقه مورد علاقه» سرراست و نحیف است و حتی فرجام تاریخی آن برای تماشاگر روشن است. اما آنچه «منطقه مورد علاقه» را درخور توجه می‌کند، سبک فیلم است. در طول فیلم ما هم‌زمان دو فیلم را تجربه می‌کنیم، یکی در پیش‌زمینه و به لحاظ بصری، با تصاویری زیبا، پرطراوت و سرزنده از زندگی یک خانواده آلمانی در مجاورت آشوویتس، با سبک بصری عمیقاً امپرسیونیستی. تصاویری زیبا از طبیعت، رودخانه و بدن‌های کودکانه در حال بازی. به‌موازات آن، فیلم دیگر را در تراز شنیداری و در پس‌زمینه تجربه می‌کنیم. صدای گوش‌خراش امرونهی‌های افسران آلمانی. صدای رگبار و شلیک گلوله. صدای فریاد، جیغ و ناله، که برخلاف تراز بصریِ فیلم چندان خوشایند و هارمونیک نیست. صداها ناخوشایند و دردناک‌اند و گویای حقیقت جاری در فضا. گویای فاجعه‌ای تاریخی، شاید بزرگ‌ترین آن، که گلیزر به شکلی هوشمندانه از بازنمایی بصری آن طفره می‌رود. چون می‌داند این فاجعه بازنمایی‌ناپذیر است و هر تلاشی برای بازنمایی آن حتی اگر با حسن نیت و احساس شفقت و همدلی همراه باشد، در نهایت بی‌احترامی به قربانیان و آن رنج نامتناهی است. گلیزر محوطه اردوگاه را بازنمایی نمی‌کند و از نمایش آن طفره می‌رود، اما درعین‌حال رخ‌دادن آن را در سطحی استنتاجی اجرا می‌کند. شروع فیلم با گردش و پیک‌نیک خانوادگی در کنار رودخانه، در دل طبیعت سرزنده و زیبا و با سبک امپرسیونیستی آغاز می‌شود. هیچ عنصر هراس‌انگیز و آشوبناکی در فضا نیست. همه‌چیز در نهایت امنیت و آسودگی به تصویر در می‌آید. این کمابیش همان رژیم بصری‌ای است که تا انتهای فیلم گلیزر به آن وفادار می‌ماند. اما هم‌زمان با آن فیلم در سطح شنیداری، در سطح حاشیه صوتی، همهمه محیط و نه حتی دیالوگ‌ها، فضای آشوبناک می‌آفریند. آشوبی بزرگ و بی‌مانند در تاریخ: آشوویتس. گلیزر برخلاف رویکرد رایج در «فهرست شیندلر»، «زندگی زیباست» و «پسر شائول» از نمایش تصویری آشوویتس و اردوگاه مرگ طفره می‌رود، چراکه هیچ تصویری قادر نیست این دوزخ واقعی را بازآفرینی کند. هیچ تصویر بازنمایانه‌ای توان نمایش این مهلکه را ندارد، مگر تصاویری متعلق به جهان انتزاعی. از آنجا که سینما ناتوان از خلق تصاویری انتزاعی است، گلیزر از وجه شنیداری و صوتی سینما استفاده می‌کند. از اصوات انتزاعی ناخوشایند و گوش‌خراش. همانند تجربه شنیداری موسیقی آتونال. همچون اثر پندرسکی درباره هیروشیما، که فاجعه را به‌میانجی اصواتی انتزاعی و دردناک بازمی‌آفریند. از این منظر حاشیه صوتیِ «منطقه مورد علاقه» از الگوی زیبایی‌شناسانه موسیقی مدرن بهره می‌برد. از سرهم‌بندی کردن اصوات گوش‌خراش و ناخوشایند (disosonant) در پس‌زمینه تصویر. اصواتی که بیش از هر تلاش روایتی و تصویری و حقیقت فاجعه نزدیک است.

«منطقه مورد علاقه» را اما می‌توان از منظر دیگر هم قرائت کرد. آیا فیلم را باید اثری در امتداد مفهوم «ابتذال شر» هانا آرنت خواند. فیلمی درباره فاجعه که اما اجرای آن توسط آدمیانی نه با خلق‌وخوی شیطانی و اهریمنی، بلکه با خلق‌وخویی بوروکرات و ساده‌دل محقق می‌شود؟ یعنی همان تصاویری که آرنت از آیشمن ارائه می‌کند؟ پاسخ قطعاً منفی است. «منطقه مورد علاقه» قطعاً هیچ ارتباطی به مفهوم «ابتذال شر» ندارد، چراکه اصولا فیلم تمایلی برای بازنمایی و نمایش شرارت و فاجعه ندارد که در ادامه بخواهد تصویری مبتذل و روزمره از جریان آن ارائه کند. «منطقه مورد علاقه» فیلمی درباره حقیقت فاشیسم است: کارآمدی و انضباط. دو پایه‌ای که فاشیسم بر آن استوار است. فیلم درباره انضباط و وسواس هیستریک افسری است که می‌خواهد کارش را به کارآمدترین شکل ممکن انجام دهد. صحنه دو دانشمندی که بهینه‌سازی مکانیسم کوره‌های آدم‌سوزی را با استفاده از علم فیزیک و شیمی توضیح می‌دهند و جلسه افسران نازی در آلمان برای دست‌یابی به راه‌حل‌های علمی و کارآمد آدم‌کشی، گویای این درون‌مایه فیلم است. انضباط و کارآمدی به‌عنوان دو رکن اساسی و دو اصل بنیادی فاشیسم. همچون پیش‌فرض‌ها و مقدمات عقل‌گرایی ابزاری. و از قضا نه‌تنها در اجرای این فاجعه، تصویر مبتذل و ساده‌لوحانه‌ای از اجرای کار ارائه نمی‌شود، بلکه فیلم تلاش دارد بر سویه‌های عقلانی و علمی این اجرا تأکید کند. حد غایی عقل ابزاری، هیروشیما و آشوویتس است. عقل کارآمد، منضبط و خودبنیادِ محاسبه‌گر. دو فاجعه‌ای که از قضا دو فیلم مهم ۲۰۲۳ درباره آن بودند. «اوپنهایمر» کریستوفر نولان که این سویه ابزاری عقل را در رقم‌زدن فاجعه هیروشیما با جزئیات تمام روایت می‌کند و «منطقه مورد علاقه» که با نمایش دیوان‌سالاری و تکنوکراسی در پس فاجعه آشوویتس، دوزخ برساخته عقل را اجرا می‌کند. عقلی که به‌خصوص پس از این دو فاجعه، از اریکه قدرت پایین کشیده شد و بر اقتدار خدای‌گونه‌اش خط بطلان کشیده شد.

به مناسبت انتشار «صادق هدایت: مرگ در پاریس»
تألیف ناصر پاکدامن

پدیدارشناسی مرگ هدایت

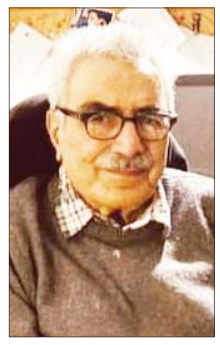
شیما بهره‌مند

درست همچون آن‌کس که خود را به دار می‌آویزد، پس از راندن چارپایه‌ای که بر آن ایستاده بود، یعنی همان آخرین ساحل، به‌جای احساس پریدن به درون خلأ فقط طنابی را حس می‌کرد که او را تا آخر و بیش از همیشه و چنان‌که تاکنون نبوده است بسته به آن هستی‌ای نگاه می‌داشت که می‌خواست آن را ترک کند.
توماس سرگردان، موریس بلانشو

هرچه فکر می‌کنم چیز نوشتنی ندارم. مشغول قتل‌عام روزها هستم. فقط چیزی که قابل‌توجه است نسیان هم بر عوارض دیگر افزوده شده و این خودش نعمتی است. یک‌جور خوددفاعی بدن است... روی‌هم‌رفته مضحک و احمقانه بوده. هیچ جای گله و گونه هم نیست چون موقعی می‌شود توقع داشت که هنجار در میان باشد. نه در مقابل هیچ. سرتاسر زندگی ما یک حیوان فراری بوده‌ایم. حالا دیگر این جانور تحت‌تعقیب شده حسابی از پا درآمده. فقط مقداری بازتاب‌ها به‌طرز احمقانه کار خودشان را انجام می‌دهند. گناه‌مان هم این بود که زیادی به زندگی ادامه داده‌ایم، و جای دیگران را تنگ کرده‌ایم. همین.
نامه هدایت به شهیدنورائی، ۵ شهریور ۱۳۲۹

خوانش رمانتیک از صادق هدایت و مرگ خودخواستهٔ او، از رویکردهای عمدهٔ مواجهه با این نویسنده مدرن و مسئله‌زای ادبیات ما است. بلانشو با نقد این رویکرد، ادبیات را هم‌بسته با مرگ فهم می‌کند و باور دارد نویسنده در وضعیتی به سر می‌برد که آن را «مرگ مضاعف» می‌خواند: «نویسنده احساس می‌کند در چنگال قدرتی بی‌سیما اسیر شده است که نه اجازه زیستن به او می‌دهد و نه مردن». این وضعیت نویسنده مدرن ما، صادق هدایت نیز است: «تقدیر وخیم‌تر از مرگ» یا همان «تخته‌بندِ هستی بودنی که هیچ راه خروجی ندارد». از این منظر است که بلانشو از امکان مرگ سخن می‌گوید: «امکان دستیابی به وقار و قد علم کردن هستی». ناصر پاکدامن از مرگ هدایت روایت دیگری به دست داده که اخیرا در قالب کتاب «صادق هدایت: مرگ در پاریس» در نشر مان کتاب منتشر شده است. در مقدمه کتاب، محمد دهقانی که مقدمات انتشار این کتاب را فراهم ساخته می‌نویسد، داستان‌های «غیرعادی» هدایت و نیز نحوهٔ زیست و از همه مهم‌تر مرگ هدایت، که در دیار غربت و با خودکشی رخ داد، از او چهره‌ای مرموز و اسطوره‌وار ساخته است. دهقانی با اشاره به شهرت «بوف کور» و تفسیرهای گوناگون از آن، به خودکشی هدایت بازمی‌گردد که به‌کمانش بیش از هرچیز ذهن ایرانیان را متوجه هدایت و نوشته‌های او کرده است. «همین وحشت از خودکشی و غرابت و رازوارگی آن بود که هدایت را پس از مرگش به نویسنده‌ای مرموز و نابهنجار بدل کرد و به کنجکاوی مردم درباره او و نوشته‌هایش دامن زد. از آن پس، هرکس به‌سراغ آثار هدایت می‌رفت گویا در پی آن بود که به راز خودکشی او پی ببرد». رازوارگیِ خودکشیِ هدایت را می‌توان در مرتبه‌ای کلی، با رازوارگی مرگ یکی دانست. اگر به تعبیر بلانشویی، ابهامْ حقیقتِ ادبیات باشد، پس باید از مرگ آغاز کرد. نسبت نوشتن با خاتمه‌ناپذیری مردن در کارِ بلانشو، به نقد نوعی رمانتیک‌سازی خودکشی به‌عنوان وجد از نابودی مرتبط است. از این‌روست که می‌توان با تکیه‌بر ایده بلانشو درباره ادبیات و حق مرگ، از وجهِ رمانتیک مرگ هدایت و به‌طور عام، وجه رمانتیکِ مفهوم خودکشی، درگذشت و شاید تفسیر دیگری از مرگ هدایت در نسبت با ادبیاتِ او به دست داد. به روایت ناصر پاکدامن بازگردیم. این نویسنده و اقتصاددان در روایتش به وجهِ اجتماعی خودکشی هدایت پرداخته است: «خودکشی امر فردی نیست و فقط از روان فرد سرچشمه نمی‌گیرد. خودکشی امر اجتماعی است و، همچون هر امر اجتماعی، حامل پیامی به دیگران است. خودکشی بریدن از دیگران است. در فروبستن و دم درکشیدن که دیگر نیستم، چراکه نیستید. همین». پاکدامن به قولِ معروف آلبر کامو درباره خودکشی اشاره می‌کند که آن را «یگانه مسئله فلسفی واقعا جدی» می‌داند و به تعبیر پاکدامن، «رازی است همچنان ناگشوده. جعبهٔ اسرار». مؤلفِ «صادق هدایت: مرگ در پاریس»، سر گشودنِ رازی را ندارد که سربسته می‌ماند: «راز همچنان در برابر ماست و ما را به پاسخ می‌خواند». از این‌روست که «خودکشی آخرین پرسش از ماست، خیل معاصران، هم‌نوعان و آیندگان. و ما همچنان عاجز از پاسخ به این پرسش. شاید که پرسنده پاسخ را به همراه برده است». در این کتاب، مجموعه‌ای از مکتوبات هدایت در قالب نامه و روایت دوستان و هم‌نشینان او از حالات و روحیات صادق خان هدایت در یکی دو سال آخر زندگی‌اش گرد آمده است. پاکدامن به دورترها نمی‌رود، چراکه هدایت نویسنده‌ای است که مرگ و رویارویی با مرگ، از آغاز یکی از مضامین اصلی و مسلط آثار او است و مگر نه این است که «مرگ» عنوان یکی از نخستین نوشته‌های اوست. اما «این تداوم‌ها و دوام‌ها تا کجا می‌تواند خبرآور اقدام آخرین باشد، پاسخ آسان نیست». درست است که آثار هدایت به تعبیر یوسف اسحاق‌پور، «بازتاب طنین غیرشخصی‌ترین عناصر زندگی آدمی در قالب فردی‌ترین و مخفی‌ترین آنهاست» و از این منظر است که پاکدامن با به عاریت گرفتن تعبیری از آنتونن آرتو درباره وان گوگ، هدایت را «خودکشتهٔ جامعه» می‌خواند. بلانشو، از تنهایی نویسنده آغاز می‌کند و معتقد است نویسنده در کشتی دوگانه گرفتار آمده است: اینکه تنهایی فقط از طریق آن چیزی می‌تواند بیان شود که تنهایی را نفی می‌کند، یعنی زبان. «کسی که می‌نویسد به‌واسطه خاموشی ملزم به نوشتن است». پس، «شرطِ امکان ادبیات نوعی خاموشی و خاموشی تنهایی است. و نویسنده ناچار است تنهایی خاموشی را که خاستگاه ادبیات است به زبان درآورد. بنابراین تنهایی نویسنده که ادبیات می‌کوشد به زبان درآوَرَد، مساوی هراس یا اضطراب قرار داده می‌شود». چه‌بسا به‌طرز غریبی به نظر می‌رسد «هراسْ کارکرد نویسنده است». از دیدِ بلانشو، نویسنده تنها موجودی است که مستعد «دازاین» اصیل است و بر این اساس، ادبیاتْ پاسخ به هراسی است که زندگی نویسنده را انباشته است. همان هراسی که صادق هدایت را به نوشتن واداشت و درعین حال به کام مرگ کشاند. چنان‌که هدایت در نامه‌ای به تاریخ ۲۳ مهر ۱۳۲۷ خطاب به جمالزاده نوشت: «مثل محکوم و شاید بدتر از آن شب را به روز می‌آورم و حوصله همه‌چیز را از دست داده‌ام. نه می‌توانم دیگر تشویق بشوم و نه دلداری پیدا کنم و نه خودم را گول بزنم. وانگهی میان محیط زندگی و مخلفات دیگر ما ورطهٔ وحشتناکی تولید شده که حرف یکدیگر را نمی‌توانیم بفهمیم... باری، اصل مطلب اینجاست که نکبت و خستگی و بیزاری سرتاپایم را گرفته. دیگر بیش از این ممکن نیست... همه‌چیز بن‌بست است و راه گریزی هم نیست». (نامه هدایت به جمالزاده؛ به نقل از: کتیرایی، ۱۳۴۹، ص‌ص ۱۷۳-۱۷۴). این تنهایی در نظر اسحاق‌پور، احساسی آشکار و درونی است و حساسیتی عظیم برمی‌انگیزد که برای نویسندگی لازم بود، اما هیچ نیرویی در کار نبود تا هدایت را توان مصاف با زندگی بدهد. پس ناگزیر در برابر جهانی که سراپای هستی‌اش را می‌سایید به نوشتن روی آورد و «این تنها نیروی او بود، همان نیرویی که کوشیدند و موفق هم شدند که ویرانش کنند». نوشتن اگر پاسخی به هراس هستی باشد، این تلاشْ نویسنده را فرامی‌خواند تا خود را قربانی کند. «هراس نویسنده او را به قربانی‌کردن خود می‌کشاند. او باید نیروهایی که او را بدل به یک نویسنده می‌کنند خرج و مصرف کند». بلانشو با این تفاسیر می‌خواهد با ترسیم وضعیت مبهم نویسنده، ضرورتی را نشانه برود که بر این ابهام حکم می‌راند: هراس چیزی نیست که بتوان بیان کرد و با این‌همه تنها چیزی است که شوقِ بیان می‌دهد، نوشتن بیهوده است و با این‌همه چیزی جدی‌تر از آن نیست. گرچه روایات مرگ هدایت در پاریس، جملگی از سرخوردگی و ناامیدی هدایت حکایت دارد، در لابه‌لای سطور هدایت می‌توان نویسنده‌ای را بازشناخت که تمام نیروهای خود را در نوشتن مصرف کرده و با اینکه نیک می‌داند نوشتن بیهوده است، آن را جدی گرفته است. اما هراس پیامد تشویشِ مرگ نیست بلکه ناشی از ناممکنی مرگ در هستی‌ای است که راه خروج و گریزی از آن نیست. «جهانِ هراس جهانِ هستیِ فراتر از مرگ است؛ جهان بیداربودن در زیر زمین و در تابوتی که هیچ‌کس نیست تا انگشت به چوب کشیدن‌هایت را بشنود». یا به‌تعبیر ادگار آلن پو، «تقدیری وخیم‌تر از مرگ». یا دقیق‌تر، هراس از خودِ هستی، تخته‌بندِ هستی بودن. بلانشو در این تفسیر، دو شیب برای ادبیات قائل است: در شیب نخست زندگی سوژه به‌واسطهٔ کار نفی که مساوی با مرگ است، تولید می‌شود. «این زندگی تاب‌آورندهٔ مرگ است و خود را در مرگ نگه می‌دارد». بنابراین «مرگ بنیادی‌ترین امکان سوژه است که آگاهی را توانمند پذیرفتن آزادی می‌کند». به همین دلیل است که مرگ را بزرگ‌ترین و شاید تنها امید انسان می‌دانند. اما ماجرا به همین جا ختم نمی‌شود. شیبِ دومی هم در کار است که در آن، مرگ ناممکن است: «ایده تقدیری وخیم‌تر از مرگ یعنی اتمام‌ناپذیری هستی... آن‌جا که توانایی مردن را از کف می‌دهیم و مردگان از قبرها سر بر می‌آورند». دست آخر، ابهام نیز ابهام مرگ است: جایی که نویسنده میان دو حقِ به مرگ، یعنی مرگ به‌عنوان امکان و مرگ به‌عنوان ناممکنی معلق می‌ماند. «نویسنده احساس می‌کند در چنگال قدرتی بی‌سیما اسیر شده است که نه اجازه زیستن به او می‌دهد و نه مردن». وضعیتی که بلانشو از آن به «مرگ مضاعف» تعبیر می‌کند. سرنمونِ این وضعیت بی‌تردید کافکا است، نویسنده‌ای که به‌قولِ هدایت «هرگاه برخی به طرف کافکا دندان‌قروچه می‌روند و پیشنهاد سوزاندن آثارش را می‌کنند، برای این است که کافکا دلخوشکنک و دستاویزی برای مردم نباورده. بلکه بسیاری از فریب‌ها را از میان برده و راه رسیدن به بهشت دروغی روی زمین را بریده است. زیرا گمان می‌کند که زندگی پوچ و بی‌مایهٔ ما نمی‌تواند تهی بی‌پایانی را که در آن دست‌وپا می‌زنیم پر بکند و آسایش دمدمی ما در جلو تأیید نیستی به هم می‌خورد» و این، «گناه پوزش‌ناپذیر کافکا» است. کافکا مدعی است ادبیاتِ او وسیله‌ای برای تسلط یافتن بر مرگ، و داشتن مرگ همچون یک امکان. از این منظر است که کریچلی، نوشتن را چیرگی بر مرگ می‌داند، درعین حال که مرگ چیزی است که به نوشتن وامی‌دارد. و اما، کریچلی در تفسیر ایده بلانشو درباره ادبیات و حق مرگ، به مسئله خودکشی می‌رسد؛ همان پدیده‌ای که هدایت را بیش از همه در پرتوِ آن تحلیل و تفسیر کردند و از این‌رو امکان‌های ادبیاتِ او چنان‌که بایسته شأنِ هدایت است شناخته نشده است. مرگ از دیدِ بلانشو، چیزی است که باید به آن دست یافت، یا همان امکانِ «دازاین» (نزد هایدگر) که اجازه می‌دهد تا تمامیت هستی خود را به فهم درآوریم. مسئله خودکشی اینجاست که آیا مرگ می‌تواند ابژهٔ خواست باشد؟ به تعبیر بلانشو، «نقطه ضعف خودکشی در این است که هر آن‌که به آن دست می‌زند هنوز بسیار نیرومند است. چنین فردی توانایی را نشان می‌دهد که تنها درخور یک شهروندِ جهان است. پس هر آن‌که خود را می‌کشد به زیستن ادامه می‌دهد: هر آن‌که خود را می‌کشد هنوز امیدی دارد، امید تمام کردن چیزها». تناقضی که بلانشو در خودکشی سراغ می‌گیرد، مثل تناقض فرد بی‌خواب است؛ کسی که نمی‌تواند برای خود خواب بخواهد زیرا خواب کار اراده نیست. پس، «به‌نحوی پارادوکسی، فرد خودکُشنده، با شوق به خلاصی‌یافتن از جهان، چنان جهان را تأیید می‌کند که با مصمم‌ترین، قهرمان‌ترین و شبیه‌ترین شهروندان این جهان برابری خواهد کرد». از این‌رو، بلانشو به‌طرزی رادیکال معتقد است کسی که خودکشی می‌کند تأییدگر زمان حال است، چراکه می‌خواهد در لحظه‌ای مطلق، لحظه‌ای که نمی‌گذرد و گذشتن از آن دیگر ممکن نیست، خود را بکشد. پس، «به‌یقین خودکشی نگاهداشت قدرتِ یک تأییدِ استثنائی است». تأیید رمانتیکِ فنا تلاشی است برای از آنِ خود کردنِ زمان و برای گردآوردن زمان در حالِ زیستهٔ ابدیت در لحظه مرگ. در مقابل اما، کسی که به‌واقع با ناامیدی و تسلیم خموشانه‌ای زندگی می‌کند، در زمانمندیِ پایان‌ناپذیر مردن می‌زید؛ جایی که زمان به‌مثابه گذشتن و درلغزیدن تجربه می‌شود. رأی نهاییِ بلانشو این است که خواستن خودکشی، خواستن مردن در اکنون، در اکنونِ زنده/میرندهٔ زمان حال است. تاکتیکی برای از میان بردن «نامعلومیِ آینده»، «پرشی کنترل‌شده به درون خلأ دست‌یافتنی»، اما به‌محض اینکه این پرش صورت گیرد همهٔ آنچه فرد خودکُشنده احساس می‌کند، تنگ‌شدن ریسمانی است که او را بیش از پیش به آن هستی پیوند می‌زند که آرزوی ترکش را دارد؛ «دهشت نابخشندگی وجود». بلانشو مرگ را ابژهٔ اراده یا «نوئمای یک نوئسیس» نمی‌داند، پس «نمی‌توان مردن را خواست». از اینجاست که مفهومِ ناممکنی مرگ پیش کشیده می‌شود که بناست زمانِ یک آیندهٔ نامتناهی و فضای «شبِ دیگر» را به روی ما بگشاید. به‌این‌ترتیب، بلانشو حقیقتِ تلخ‌تری را مطرح می‌کند؛ اینکه خودکشی هم، راه خلاصی و رهایی نیست، بلکه بدباوری نویسنده است که روی خودفریبیِ خودکُشنده تا می‌خورد: «نویسنده به‌نحوی پیشینی نسبت به طبیعتِ کارش ناآگاه است، و به‌ناچار به شکل روزانه‌نویسی یا یادداشت‌های روزانه به‌عنوان راهی برای متوقف ساختنِ *ناکاری* ادبیات در ادبیات، تغییر مسیر می‌دهد. در روزانه‌نویسی نویسنده می‌خواهد هنگامی که در حال نوشتن نیست خود را همچون کسی که می‌نویسد به یاد آورد، یعنی هنگامی که زنده و واقعی است و نه هنگامی که در حالِ مرگ است و بدون حقیقت. بنابراین، هم هنرمند و هم فرد خودکُشنده به‌واسطه اشکالی از امکان فریب می‌خورند، هر دو می‌خواهند در قلمرویی قدرت داشته باشند که قدرت می‌گریزد و ناممکن می‌شود: در نوشتن و در مردن». ناصر پاکدامن نیز اشاره می‌کند که خودکشی هدایت همواره راز می‌ماند، مردن نیز بنابر تعریف فهم‌ناشدنی است؛ چیزی است که از قصدیت و ساختارهای پدیدرشناسی درمی‌گذرد. بنابراین «پدیدارشناسی مردن وجود ندارد، زیرا حالتی از امور است که درباره آن نمی‌توان مفهومی بسنده و یا برآوردی درون‌یافتی داشت». پس هرگونه بازنمایی از مرگ، خاصه مرگ خودخواسته‌ای همچون خودکشی هدایت، بازنمایی‌هایی نادرست یا به تعبیری «بازنمایی یک غیبت» است. مرگ وَرا-پدیدارشناختی است و درهرحال، فهم مرگ به‌عنوان یک امکان یعنی طرح‌ریزی برای آینده به‌عنوان بُعد بنیادی آزادی، «آینده‌ای که در نهایت از درون سرنوشت تنهای سوژه و یا تقدیر مشترک اجتماع به دست آورده می‌شود». کریچلی به تبعیت از هایدگر، معتقد است مردن رابطه‌ای با آینده می‌گشاید، امکان آینده‌ای که چه‌بسا بدون من باشد: «یک آینده بی‌پایان، آینده‌ای که آینده من نیست. آینده‌ای دیگر یا آیندهٔ یک دیگری، آینده‌ای که هماره جلوتر از من و آزادی طرح‌افکنانهٔ من است، به این معنی که هماره قرار است بیاید و از آن پدیده اساسی زمان پدیدار می‌شود». خودکشی به تعبیر اسحاق‌پور، به‌عنوان امکان دائمی معیار سنجش آزادی است، اما دامی هم هست که وجه ناممکن خصوصیت فردی، فقدان آزادی و حتا بی‌فایدگی هردو یعنی ناتوانی ناشی از آن، ممکن است به آن بینجامد. بنابراین، کار هدایت از عوارض شکست در تحقق آزادی است.

در این یادداشت از دو کتاب زیر استفاده شده است:
- «خیلی کم... تقریبا هیچ»، سایمون کریچلی، ترجمه لیلا کوچک‌منش، رخ‌داد نو
- «بر مزار صادق هدایت»، یوسف اسحاق‌پور،ترجمه باقر پرهام، فرهنگ‌جاوید



صادق هدایت
مرگ در پاریس
ناصر پاکدامن
مان کتاب

سایه روشن

صادق هدایت: مرگ در پاریس

این‌هم یک جورش است

«بیدارم یا خواب؟ هر روز، یک بار، دو بار و شاید هم چند بار از آن جلو رد می‌شوم. از هر گوشه میدان هم که می‌گذرم، نگاه می‌کنم. هر بار نگاه می‌کنم: این همان‌جاست، مردی که نمی‌شناختم، شبحی که با ماست و در ماست روزهای آخر را در اینجا گذرانده است: ساختمانی شش یا هفت طبقه و نه خیلی بیشتر». کتاب ناصر پاکدامن درباره مرگ هدایت با این جملات آغاز می‌شود. پاکدامن، اقتصاددان و نویسنده‌ای که پیش از این نیز کتاب «هشتادودو نامه صادق هدایت به حسن شهیدنورائی» را گردآوری و منتشر کرده بود، در اواخر عمرش مرگ هدایت ذهن او را به خود مشغول کرده بود و از این‌رو در فکر تدوین کتابی درباره مرگ هدایت بود که در فاصله‌ای کمتر از یک سال از مرگ او در سوم اردیبهشت امسال در نشر مان کتاب منتشر شد. چنان‌که در پیشگفتار محمد دهقانی بر کتاب «صادق هدایت: مرگ در پاریس» آمده است، این کتاب را پاکدامن خود به دقت حروف‌چینی و با قلم غلط‌گیری کرده و نسخه اصلی آن را برای انتشار به دوستانش می‌سپارد و بعد، آن دوست که مایل نبوده نامش افشا شود، کتاب را به دهقانی سپرده تا مقدمات چاپ آن را فراهم کند. دهقانی معتقد است نویسنده در این کتاب کوشیده با استمداد از نوشته‌های خود هدایت از راز خودکشی پرده بردارد و نشان دهد که خودکشی وی نه تصمیمی آنی و از سر هیجان بوده است و نه هدایت خود به تنهایی و فارغ از علل و عوامل اجتماعی، به آن روی آورده است. پاکدامن می‌نویسد: «خودکشی امر فردی نیست و فقط از روان فرد سرچشمه نمی‌گیرد. خودکشی امر اجتماعی است و همچون هر اجتماعی، حامل پیامی به دیگران است. خودکشی بریدن از دیگران است. در فروبستن و دم درکشیدن که دیگر نیستم. چراکه نیستید. همین». اما پاکدامن در ابتدای کتاب آورده که «آنچه در این سطور فراهم آمده است، حاصل کوششی نیست برای گشودن رازی که سربسته می‌ماند، بلکه مجموعه‌ای است از آنچه هدایت در یکی دو سال پایانی، اینجا و آنجا، از حالات و روحیات خود و وضع و گردش زمانه گفته و نوشته است و یا شهادت‌های این و آنی که در آن ایام و خاصه در سفر پاریس با او نشست و برخاستی و گفت‌وگویی داشته‌اند درباره اینکه چه می‌گفت و چه می‌کرد و چه می‌دید. بنابراین کتاب درصدد گشودن راز خودکشی هدایت نیست، که برعکس، بر آن است نشان دهد «خودکشی همچون بسیاری از پدیده‌های دیگر اجتماعی، در مرز جمعی-فردی، ذهنی-عینی شکل می‌گیرد، بی‌آنکه هرگز بدانیم که در پیدایش آن وزن عینیات و ذهنیات کدام بوده است». بنابراین به قول پاکدامن، «راز همچنان در برابر ماست و ما را به پاسخ می‌خواند... و ما همچنان عاجز از پاسخ به این پرسش. شاید که پرسنده پاسخ را به همراه برده است». پاسخی که هدایت خودش با عبارت مبهم و مکرر در نامه‌هایش آن را وصف می‌کند: «این‌هم یک‌جور است». چنان‌که در نامه‌ای به تاریخ ۱۱ مهر ۱۳۲۷ به شهیدنورائی نوشت: «مدتی ناخوش بودم. باز پا شدم و راه افتادم. بادمجان بم آفت ندارد... همه اتفاقات اینجا عصبی‌کننده و قی‌آور شده است. اخیرا کاغذی از جمالزاده داشتم. خیلی اظهار لطف کرده بود. نمی‌دانم چرا آن‌قدر خسته شده‌ام. همه‌چیز مرا از جا درمی‌کند. عاقبت خوبی ندارد. برای هیچ‌جور کاری دل‌ودماغ ندارم. این‌هم یک‌جورش است». هدایت به پاریس رسیده و قرار است حواله‌ای را از صراف نقد کند. «امروز به سراغ آن مردک [تاجر صراف] رفتم. اول خودش نبود، ولی به محض اینکه آمد مبلغ را پرداخت... اگر مطلب فوری هست توسط هویدا در سفارت ایران برایم بنویس. عجالتا در یک مهمانخانه هستم و از تمام ایرانی‌ها حتی آنهایی که می‌شناختم فاصله گرفته‌ام. این‌هم یک‌جورش است...» (نامه هدایت به انجوی شیرازی، ۱۶ آذر ۱۳۲۹).