«رمان» ساحت چالش زندگی و «مسئله» است. و «مسئله داشتن» نسبتی تام و تمام با «تفکر» و «فلسفه» دارد. به این اعتبار، می‌توان گفت هرچه رمان «مسئله»ی بزرگتر و مهمتری را طرح کرده و سپس برایش پاسخ جسته (به میزان بهره‌وری‌اش از تفکر) قدرتمندتر، پویاتر و پایاتر ظاهر شده است.

بررسی نسبت رمان و تفکر، بحثی است که با اندکی تأمل نیاز بدان چهره می‌نماید. با توجه به اینکه یکی از مشکلات قصهٔ معاصر ما بحران تفکر است، لزوم پرداخت جدّیتر به این مقوله اولویت می‌یابد.

گفت و گوی این شمارهٔ «ادبیات داستانی» با متفکر و اندیشمند برجسته دکتر رضا داوری صورت گرفته است. دکتر داوری از معدود اندیشمندان معاصر است که به بررسی مسئلهٔ تفکر در ادبیات معاصر ایران و جهان پرداخته و در این باب ملاحظاتی بس ارزشمند دارد. امید که این جستار گشایشی به مباحث سودمند آینده در این زمینه باشد.

■ ضمن تشکر از حضرتعالی بواسطه شرکت در این گفتگو، به عنوان سؤال آغازین، بفرمایید اساساً نسبت انسان و داستان و تفکر چیست؟

□ سؤال مشکلی است. همیشه بشر داستان داشته است. بشر وجودی تاریخی است و چون تاریخی است، میتولوژی و داستان دارد، یاد و یادگار دارد. و یاد و یادگار داشتن، در واقع، داستان‌گویی است. «میت» و «میتولوژی» یک نوع یاد، یک نوع یاد تاریخی است. تفکر هم مثل داستان ساده است. تفکر وقتی که نوشته می‌شود، یا بیان می‌گردد، پیچیدگی می‌یابد، و ما تصور می‌کنیم که این پیچیدگی در ذاتِ اندیشه بوده است. متفکر، داستان خودش را؛ و شاعر، تصاویر خاصش را پیدا می‌کند. یعنی شاعر و داستان نویس متحققتر و انضمامیتر نگاه کرده و بیان می‌کنند. به همین دلیل، وقتی نگاه می‌کنیم، می‌خوانیم، و یا می‌شنویم، درک مستقیمتری از وجود داریم. هگل وقتی سیر هنر را بیان می‌دارد، سه مرحله در هنر ذکر می‌کند: هنر سمبلیک، هنر کلاسیک و هنر رمانتیک. در هریک از اینها، نسبت صورت با ماده متفاوت است. در هنر کلاسیک، صورت و ماده در یک تعادل و تناسب با هم قرار دارند. در هنر سمبلیک، ماده بر صورت غلبه دارد. و در هنر رمانتیک، بر عکس، صورت غالب است. چنانکه می‌دانیم، هگل با ادبیات جهان آشنایی داشته است، اما من نمی‌دانم واقعاً ادبیات سمبلیک همهٔ کشورها، از جمله ادبیات سمبلیک فارسی را خوانده یا نخوانده بود؟ اما به هر حال بیان او طوری است که ادبیات سمبلیک را در پایینترین مراتب هنر قرار می‌دهد. توجیه او، توجیهِ ظاهراً موجهی است. در هنر سمبولیک یک معنایی را هنرمند و شاعر در نظر دارد و آن معانی را به زبان شعر بیان می‌کند. تفسیری که خواجه نصیرالدین طوسی از سلامان و

انسان،

تفکر، رمان

گفت و گو
با دکتر
رضا داوری
«قسمت اول»

ابسال دارد، تفسیری خواندنی است. ولی من نمی‌دانم که آیا واقعاً نویسندهٔ سلامان و ابسال همین معانی را که خواجه گفته، در نظر داشته است یا نه؟ و اگر شخص دیگری این متن را تفسیر کند، آیا او نیز همین طور تفسیر می‌کند؟ اما تردیدی نیست که داستانهای تمثیلی قابل تفسیر و تعبیرند. هر داستانی قابل تفسیر و تعبیر است. ولی بعضی داستانها چندان معنای تمثیلی ندارند. ما این قبیل داستانها را می‌خوانیم و یک چیزی حس می‌کنیم. و ضرورت ندارد که بگوییم فلان واقعه نمودارِ چیست؟ یا فلان شخص مظهر چیست؟

برگردم به قسمت اول مطلبم. این طور نیست که شاعر یا نویسنده همیشه اول مطلبی داشته باشد و بعد زبانی را برای بیان آن استخدام کند. شاید بگویند شاعری مثل فردوسی می‌نشست و دفتری می‌آوردند و او طبق برنامه کار می‌کرد و زبان خود را به کار می‌گرفت. ولی زبانِ شاعر، با شعر به او داده می‌شود؛ این چیزی که شاعر برای گفتن دارد، از صورت گفتار جدا نیست.

■ **بعضیها معتقدند که داستانهایی مثل داستانهای فردوسی و نظامی گنجوی اساساً شعر است و نمی‌توان آنها را داستان محسوب داشت. نظر شما در این باره چیست؟**

□ از آنها باید پرسید چه فرقی بین شعر و نثر وجود دارد؟ داستانهای نظامی و فردوسی فقط صورت شعری ندارد. وانگهی، مرز نثر و شعر کجاست؟ ممکن است نوشته‌ای که در حقیقت شعر است، مطابق قاعده و عرف منثور باشد. اگرچه صورت شعر مهم است، اما به صرف صورت‌پردازی، شعر پدید نمی‌آید. کار نظامی شعر است، و کار فردوسی هم شعر است، و اگر مایهٔ شعر را از آن آثار بگیریم، از آن چیزی نمی‌ماند. من در جوانی فیلم رستم و سهراب را که در شوروی آن روز ساخته بودند، دیدم. آنچه در فیلم آمده بود، با شعر فردوسی تفاوت و اختلاف بسیار داشت. حتی وقتی که این متون را به نثر برمی‌گردانیم، می‌بینیم که با اصلش خیلی متفاوت است. به هر حال تا وقتی که رمان به وجود نیامده بود، داستانها به زبان شعر بیان می‌شدند.

■ **در رمان جدید چه اتفاقی می‌افتد؟**

□ در رمان جدید، بشر به موجود روان‌شناسی و جامعه‌شناسی مبدل می‌شود و شاید بتوان گفت، چیزی شبیه به «من فکر می‌کنم، پس هستم» دکارت، در ادبیات هم پیش می‌آید. اما سروانتس در مرز است. او انقلاب و حادثه‌ای را بیان می‌کند. به نظر من سروانتس در مدخل پیدایش رمان قرار دارد، و دن کیشوت، رمان به معنی خاص لفظ نیست. در رمان جدید، «من» در مرکز حکایت و روایت قرار می‌گیرد. یعنی در رمان، منِ بشری فقط روایتگر نیست، بلکه حکایت، حکایت اوست. این وضع را مثلاً در خسرو و شیرین نظامی نمی‌بینید. یعنی محور داستان نظامی، روان‌شناسی خسرو و شیرین نیست.

تفاوت رمان جدید و داستان کلاسیک تفاوتی جوهری و اساسی است. ما نمی‌توانیم مادام بواری را با این داستان قیاس کنیم و به طور کلی در آثار سوفوکل و آریستو فانس و اوریپید سیر داستان با سیر نفسانیات در روان‌شناسی شخص یا اشخاص یا قهرمانها هم عنان نیست. آریستوفانس از کسانی است که به روان‌شناسی اشخاص پرداخته است؛ با وجود این حتی در آثار او اشخاص از عالم خود جدا نیستند. کلاسیسیسم، در دورهٔ رنسانس، نگاهی به یونان است؛ ولی تقلید از یونان نیست. کلاسیسیسم بیشتر به اثر مهم ارسطو در باب شعر نظر داشته است، نه اینکه مثلاً تقلید از سوفوکل باشد. کلاسیسیسم سرآغاز پیدایش رمان جدید نیست. رمان جدید در واقع از قرن هیجدهم به وجود آمد و در بالزاک و استاندال و برخی دیگر به کمال رسید.

■ **برخی از منتقدان بالزاک را در زمرهٔ ناتورالیستها قرار می‌دهند.**

□ بالزاک و مولیر را می‌توان در زمرهٔ رئالیستها قرار داد، ولی این عناوین اعتباری است. منتها اعتبارات بیهوده نیست. ناتورالیسم را در نقد به صورتی تعریف می کنند که بیشتر بر آثار امیل زولا تطبیق

می‌کند و گاهی صفات خاص آثار امیل زولا را انتزاع می‌کنند و نام آن را ناتورالیسم می‌گذارند. و بعد می‌گویند که هر کس در این طریق است، ناتورالیست است. اما شاید حتی دو نویسنده را نتوان پیدا کرد که مثل یک پژوهشگر قواعد روش را یکسان مراعات کنند، و چه بسا نویسندگانی که به یک حوزه تعلق ندارند، اما مشابهتهای بسیاری در کارشان دیده می‌شود. آناتول فرانس ناتورالیست نیست، اما قرابتهایی بین امیل زولا و آناتول فرانس می‌توان جست.

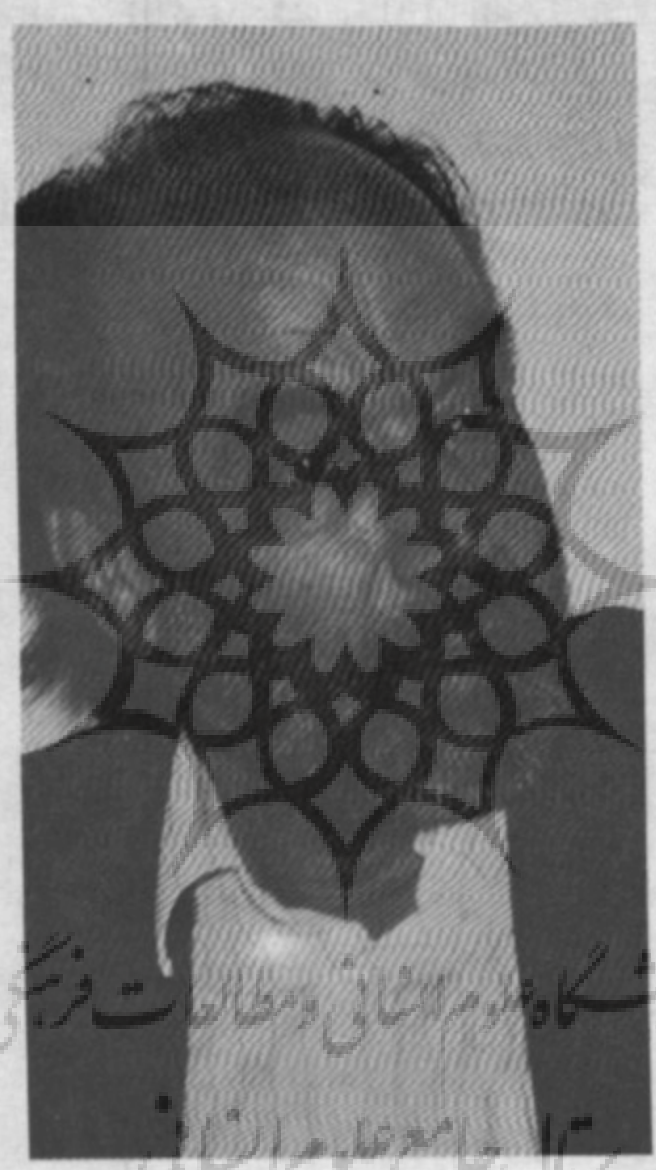
برگردیم به موضوع رمان جدید در رمان جدید. «من» که محور می‌شود، صرفاً «من» روان‌شناسی نیست. ممکن است در جایی بخوانید که رمان نو، رمان روان‌شناسی است. وقتی می‌گوییم قصهٔ روان‌شناسی، این روان‌شناسی، معنایی غیر از روان‌شناسی در معنای اصطلاحی آن دارد. شما در هیچ رمانی با فرد خاص سر و کار ندارید. من گفتم، رمان، رمانِ روان‌شناسی است، اما رمان‌نویس نمی‌خواهد کتاب روان‌شناسی بنویسد. او به اختلافات افراد و اشخاص کاری ندارد. یعنی رمان‌نویس اوصاف هر شخص و فردی را ذکر نمی‌کند. دلیلش این است که وقتی آثار داستایوسکی را می‌خوانید، گویی با اشخاص داستانهای او زندگی می‌کنید. حال آنکه شما مثلاً با مردم کوچه این نسبت را ندارید و کنجکاو نمی‌شوید که کجا می‌روند و چه می‌کنند؟ ما معمولاً به زندگی خصوصی اشخاص کاری نداریم. زندگی عادی کنجکاوی ما را برنمی‌انگیزد. ما می‌خواهیم ببینیم که شخصیتها را داستایوسکی از کجا آورده است؟ پونس میشکین کیست؟ پونس میشکین آدمی تنهاست و تنهایی را دوست می‌دارد. و حال آنکه برای ادیپ تنهایی تراژدی است. تراژدی ادیپ شهریار این است که با تقدیر خود تنهاست.

■ برخی از منتقدان برجستهٔ معاصر رمان را تصویری از انسان «مسئله» دار و زمان و ز مانه در شقاق و شکاف دانسته‌اند. نظر شما در این باب چیست؟

□ رمان متعلق به عصر جدید است؛ و عصر جدید اوصافی ویژه دارد. عصر جدید، عصر چالش است؛ و به تبع، هنرمند و رمان‌نویس نیز می‌خواهد حقیقت این بشر را تصویر کند. به ناچار تصویرهای او تصویری از یک چالش است.

■ آیا این چالش مختص رمان نوست، و در آثار کلاسیک این چالش وجود ندارد؟

□ در تراژدی یونانی چالش بشر با چیست؟ یعنی بشر با چه می‌جنگد و به جنگ چه چیزی می‌رود؟ شما در شاهنامه هم این چالش را می‌بینید. چالش بشر جدید در طریق تسخیر طبیعت، و سلطه و سیطره بر دیگران و همچنین در جستجوی یافتن خویشتن گمشدهٔ خویش است. چالش ادیپ، چالش برای برهم زدن تقدیری است



که او خود می‌داند از عهدهٔ آن برنمی‌آید. ادیپ پا به پای تقدیر پیش می‌رود. ولی مادام بوواری با تقدیر نمی‌ستیزد، او خودش را کشف و متحقق می‌کند.

■ فرق تراژدی دورهٔ جدید با تراژدی یونانی در چیست؟

□ بسته به این است که شما تراژدی را چه بدانید. برای بشر معاصر، تراژدی در معنای یونانی آن وجود ندارد. اما اگر معنای عام به تراژدی بدهیم، زندگیِ بشرِ معاصر تراژدی است. در تفکر یونانی، جنگ زمین و آسمان مطرح است. در تفکر شرقی، جنگی میان زمین و آسمان چنانکه در آنجا مطرح بوده است، مطرح نیست. در شاهنامه جنگی را که در ایلیاد و اودیسه هومر و آثار تراژدی‌نویسان یونانی می‌بینیم، مشاهده نمی‌شود. در دورهٔ جدید، جنگ زمین و آسمان در رمان جدید پایان می‌گیرد. ادیپ با تقدیر مقابله می‌کند. وقتی به ادیپ می‌گویند تقدیر تو این است. سعی می‌کند از تقدیر بگریزد.

■ ظاهراً او تقدیر خویش را شوم می‌بیند. به زعم او تقدیر گناهکار است.

□ ولی تقدیر، تقدیر خدایان است.

■ برخی، مثل جورج اروِل، می‌گویند که در دین و عرفان به دلیل رضایتی که نسبت به تقدیر و مشیت وجود دارد، اساساً تراژدی نمی‌تواند به وجود بیاید.

□ هنر در مرتبهٔ تسلیم پدید نمی‌آید. وقتی کسی هر دو را فانی می‌بیند، قهرمان رمان نمی‌تواند باشد، ولی ممکن است قهرمان تاریخ باشد. هنر به عالم کثرت و به سیر از وحدت به کثرت تعلق دارد.

■ پس باید گفت این امر سرشت بشری است.

□ بله، سرشت بشری است. اما همه هنرمند نمی‌شوند. گرچه همه از آن حیث که بشرند و زبان دارند، می‌توانند هنرمند شوند.

■ البته شاید بتوان گفت که در هبوط و نزول این گونه است. اما در صعود شاید بتوان گفت که این فقط هنرمندان‌اند که سیری تصعیدی در کارشان دیده می‌شود. البته عرفا و اولیا را نیز باید با اهل هنر همسو دانست. عوام که لابد کاری به کار این حقایق ندارند.

□ آنها حس می‌کنند. همان عوام شعر را حس می‌کنند و زبان شعر را می‌فهمند. در حالی که بعضی دانشمندان ممکن است هیچ علاقه‌ای به شعر و هنر نداشته باشند.

■ شما داستان «دُن کیشوت» را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ آیا «دن کیشوت» یک مرتبه به وجود می‌آید؟ و یا اینکه اساساً نیازی به این گونه دیدن و این طور نوشتن احساس شده است؟

□ دُن کیشوت در ظاهر طنز است، اما مرواتس قصد طنزنویسی نداشته است. او

طوفانی را می‌بیند که آرام آرام فرا می‌رسد. او می‌بیند که این طوفان دارد می‌آید، و همه جا را در می‌نوردد، و او تغییری را که دارد حادث می‌شود، می‌بیند، اما معلوم نیست آیا تغییر را پذیرفته است یا نه. دن کیشوت با چیزی می‌جنگد، و در این جنگ شکست او حتمی است. دون کیشوت تراژدی دورهٔ جدید، یا صورت نوعی آن است.

■ **اما به نظر می‌رسد که او از پیش باخته است.**

□ بله او از پیش باخته است. حالا اگر برداشتی سمبلیک از این اثر داشته باشیم، می‌توانیم بگوییم سروانتس می‌خواسته بشر جدید را مجسم کند. در اثر کریستوفر مارلو (دکتر فاستوس) هم شکست بشر جدید مطرح است. در مطالعهٔ اجمالی ادبیات دورهٔ رنسانس، من به این معنا توجه کرده‌ام و اینها را سمبلیک دیده‌ام. انسان معاصر، پایان آنچه را در پیش دارد، می‌بیند؛ پایانی که شکست آن از آغاز رقم خورده است. در فاوست گوته نیز این معنا را می‌توان مشاهده کرد. من یکی از بهترین آثار نیست انگار و نیهیلیستی معاصر را در رمان آناکارنینای تولستوی می‌بینم. رمانهای داستایوسکی نیز تصویری از نیست‌انگاری بشر جدید است.

■ **فیلسوفانی مثل نیکلای بردیایف نیهیلیسم دورهٔ جدید را به نیهیلیسم روسی و غیر روسی تقسیم می‌کنند و چهره‌های شاخص آن را داستایوسکی و نیچه می‌دانند.**

□ بردیایف، قضیه را از لحاظ اخلاقی ارزیابی می‌کند. او فیلسوفی اخلاقی است. من در اینجا به اخلاق نظر ندارم. من از همه نظر فلسفی نگاه می‌کنم. داستایوسکی گفته است، «اگر خدا نباشد، هر کاری مباح است». او عالمی را توصیف می‌کند که خدا در آن غایب است. و این بشر بدون خدا، اکنون در پایان راهی است که فرجامش نیستی است. فرجامش این است که همه چیز را نابود کند. تمامی داستانهای داستایوسکی چنین فرجامی دارند. و آناکارنینای تولستوی هم همین طور است.

■ **آیا می‌توان گفت در «جنایت و مکافات» و دیگر آثار داستایوسکی، تقدیر تاریخی بشریت جدید بر آفتاب افکنده می‌شود؟**

□ او نمی‌خواهد تقدیر تاریخ را بیان کند. داستایوسکی نمی‌خواهد فلسفه بگوید. او حقیقتی را که دارد متحقق می‌شود، می‌بیند. او راسکلنیکف را به عنوان بشر روس می‌بیند. او روسیه را در وجود راسکلنیکف و در دیمیتری کارامازوف می‌بیند. در برادران کارامازوف نه تنها نیهیلیسم سلطه و سیطره دارد، بلکه ماهیت آن تبیین و تصویر می‌شود. ایوان کارامازوف مظهر نیهیلیسم است.

■ **این نیهیلیسم چگونه عزیمت آغاز می‌کند و چگونه به رمان راه می‌یابد؟**

□ بعضیها معتقدند که نیهیلیسم در ذات فلسفه وجود داشته است، و این جریان از زمان یونانیان آغاز شده است. بدین بیان، تاریخ فلسفه، تاریخ نیهیلیسم است؛ و رمان که مناسبتی با فلسفه دارد، تقدیرش نیست انگاری است.

■ **اگر رمان زبان خرد بنیاد تلقی شود، آیا در برابر وحی قرار نمی‌گیرد؟**

□ ما بشر تاریخی هستیم. بشر زبانها و گویشهای مختلف و متفاوت دارد.

■ **وقتی بناست صدایی و ندایی از دیگرسو نباشد، هزار تا هم گوش داشته باشیم، چه فایده‌ای خواهد داشت؟**

□ ما همیشه می‌شنویم، منتها اکنون به گوش دیگری نیاز داریم. به هر حال ما می‌شنویم. فعلاً گوش با سخن خداست و تقدیر تاریخی دورهٔ تجدد صدا را می‌شنود.

■ **ولی صدا که در اختیار ما نیست، تا هر وقت خواستیم بشنویم.**

□ میان زبان و گوش یا گفت و شنود رابطه و نسبتی هست.

■ **اما آیا در رمان جدید واقعاً حضور خدا احساس می‌شود؟**

□ نه، در رمان جدید خدا حضور ندارد. غایب است. حتی کسانی مثل سامرست موآم هم که به نحو تصنعی می‌خواهند خدا را مطرح کنند، در کارشان خدای حقیقی وجود ندارد. ولی در رمان جدید آثار این غیبت (یعنی غیبت خدا در زندگی بشر) را می‌توان یافت.

■ **آیا می‌توان گفت وقتی سخن خدا را نمی‌شنویم و به خرد خود بنیاد تکیه می‌کنیم، این خرد خود بنیاد نیز در زبان به پیدایش رمان می‌انجامد؟**

□ در هنر، خدا همیشه هست. توجه داشته باشید که نسبت با او قطع نمی‌شود. ما بشریم و اتصال بشر با خدا قطع نمی‌شود. بشر به خلاف آنچه سارتر مدعی است، هیچ وقت به خود وانهاده نیست. حتی اگر این بشر نیچه باشد، و یا هر شاعر و نویسنده دیگری. مسئلهٔ دوری و نزدیکی و در حجاب بودن آدمی است.

■ **در ادبیات جدید این غیبت را واقعاً آشکار می‌بینیم، منتها در صورتهای مختلف.**

□ رمان هم چنانکه گفتید، با غیبت دوست به وجود می‌آید و رشد می‌کند. به همین دلیل رمان عشقی جدید هم غیر از داستان عشقی قدیم است. هیچ دو عاشقی در رمان جدید مثل خسرو و فرهاد در اثر نظامی گنجوی نمی‌توانند با هم حرف بزنند. گفتگوی «نخستین بار گفتش کز کجایی؟...» را در رمان جدید نمی‌بینید، و حال آنکه خسرو شاهی مقتدر است و فرهاد یک آدم معمولی است.

چنانکه پیشتر گفتم، اگر شما بگویید تاریخ فلسفه، تاریخ نیهیلیسم است؛ تاریخ تمام تحولات پس از آن هم تاریخ نیهیلیسم می‌شود. بنابراین، آنچه از ۲۵۰۰ سال پیش به این طرف به وجود آمده، در سیر نیهیلیسم به وجود آمده است، و شما نمی‌توانید همهٔ آنچه را که به وجود آمده، بد بدانید. نمی‌شود گفت هر چه در این دوره تاریخی پدید آمده، بد و نامطلوب است و باید از آن گذشت. نیهیلیسم یک امر صرفاً اخلاقی نیست.

اخلاق بر مبنای دین درست می‌شود. بنابراین در غیبت خدا و دین، نمی‌شود حکم اخلاقی داد. معمولاً چون نیهیلیسم را به معنای نیست انگاری اخلاقی می‌فهمند، حقیقت آن پوشیده مانده و کمتر به آن توجه می‌شود.

■ **آیا نیهیلیسم فلسفی، نیهیلیسم اخلاقی را به دنبال ندارد؟**

□ امروز وقتی شما بحث در معنای خوب و بد می‌کنید، ناچار به آنجا می‌رسید که خوب و بد معنای محصل ندارد. بحث

غلط بودن و درست بودن مطلب نیست. این بحث نه فقط ما را به نیهیلیسم می‌رساند، بلکه این بحث عین نیهیلیسم است. غفلت از خوب و بد، نتیجهٔ غفلت از منشاء خوبی و بدی است. عصر ما، عصری است که در آن حتی عمل خیر بی‌اثر می‌شود. درام عصر، نه فقط فلسفه، بلکه رمانِ به تبع تفکر فرو رفته در نیهیلیسم است. رمان تا قرن هفدهم تا این حد گرفتار نیهیلیسم نبود. داستایوسکی و هگل هیچ کدام در وضعی که نویسنده و فیلسوف زمان ما دارد، قرار نداشتند.

بشر دورهٔ جدید، بشر دورهٔ تراژدی است؛ بشر تراژیک است. بشر دورهٔ جدید دورانی را پشت سر گذاشته که دوران قدرت و امید و حرکت و فعالیت بود، و به عصری رسیده که افق پیشاروی آن تاریک یا مبهم است. این دوران که معمولاً گمان می‌کنند پایان جاویدان تاریخ است، نگاه‌داریش از هر دورانی مشکلتر است، و فرو ریختنش بسیار خطرناک. هر چه یک بنا بزرگتر و مستحکمتر باشد، فرو ریزیش نیز خطرناکتر است. این بشر، الان در این بنا آرامش ندارد. به این بنا امید نیز ندارد، و آینده‌ای نمی‌بیند. بشر قرن نوزده آینده‌ای را فرا روی خویش می‌یافت. بشر کنونی خود را یکسره بی‌آینده می‌بیند.

■ **و بی‌شک این جریان تأثیر یکسویه نیز نیست. فلسفه از رمان تأثیر می‌پذیرد و در رمان تأثیر نیز می‌گذارد.**

□ حتماً این طور است. شما می‌بینید که بین فلاسفه و رمان نویسان، همیشه روابط و علایقی وجود داشته است. اما قصه و رمان فلسفی بحران قصه و رمان است.

■ **به چه معنا؟**

□ گاهی فیلسوف داستان سمبلیک می‌نویسد. این طرز داستان‌نویسی وجهی دارد. اما زمانی نیز داستان‌نویسی به تصنع، مفاهیم فلسفی را طرح می‌کند. این امر به تصنع در داستان‌نویسی می‌انجامد. البته کسانی مثل سارتر حسابشان جداست. سارتر مسائل فلسفه را با تصنع در آثارش طرح نمی‌کند. سخن او از زبان شخصیتهای داستانش طرح می‌شود. می‌دانیم که شیطان و خدا حتی در عنوان نیز فلسفی است. من، سارتر نویسنده را از سارتر فیلسوف بزرگتر می‌دانم. با وجود این آلبر کامو را به او ترجیح می‌دهم. و از آثار سارتر گوشه نشینان آلتونا را بر دیگر آثار او ترجیح می‌دهم. شاید به این دلیل که خیلی فلسفی است و من اشتغال به فلسفه دارم و این اثر بر من بیشتر اثر گذاشته است. نوشتن رمان فلسفی می‌تواند نمایندهٔ یک بحران باشد، و می‌تواند از بحران رمان حکایت کند. بدین معنا که برای نویسندهٔ امروز ساحت زبان تنگ شده و به تنگنا بدل گشته است. زبان ادب غیر از زبان فلسفه است. شما بپرسید اصلاً شخصیتهای رمان کی هستند که فلسفه می‌گویند و نویسندهٔ معاصر چرا فلسفه می‌گوید؟ شما از او بپرسید که شخصیتهایش چرا فلسفه می‌گویند؟ این شخصیتها آخر کیستند که فلسفه می‌گویند؟ چرا فلسفه می‌گویند؟ چگونه است که به فلسفیدن مشغول‌اند و اشتغال به فلسفه چرا؟ البته داستان فلسفی کم است. گاهی «مسئله» تنها بیان موقعیت است. و آن موقعیتها شبیه موقعیتهایی است که فیلسوف بدان دچار آمده و در چنبرهٔ آن گرفتار است. در اینجا فلسفه و رمان به هم نزدیک می‌شوند. یعنی تاریخ، فلسفه و رمان را به هم نزدیک کرده است؛ چرا که هر دو مظهر یک تاریخ‌اند و لاجرم به هم نزدیک می‌شوند.

■ **به نظر شما تغایرشان در چیست؟**

□ در پایان این راه، رمان به هیاهو و خشم رو کرده، اما فلسفه سیر دیگری داشته است. فلسفه، رفته رفته صورت دیگری پیدا کرده و احیاناً انتزاعیتر شده است. چنانکه در منطق و حوزه‌های منطقی جدید، این وضع انتزاعی را می‌بینیم. علاوه براین، فهم فلسفهٔ معاصر حتی برای اهل آن نیز دشوار شده است. چنانکه گاهی یک فیلسوف هم احساس می‌کند که متن فلسفی معاصر را نمی‌فهمد، تا چه رسد به آنکه اهل فن نباشد. این پیچیدگی و دشواری بیان از کجاست؟ ما آینده را در پوشیدگی می‌بینیم. افق پیشاروی ما پوشیده است. فیلسوف زبان ندارد و از ورای حجابها چیزی می‌گوید.

■ **نقد معاصر را چگونه می‌بینید؟**

□ نقد معاصر، صورت ایدئولوژیک پیدا کرده است. همه چیز با ایدئولوژی تفسیر می‌شود. در نقد معاصر غلبه با ایدئولوژی است. ایدئولوژی، دستور سر و سامان دادن به کارها، طبق طرح و نقشه و هدف معین و از پیش تعیین شده است. در زمان ما ایدئولوژی یک آهنگ دینی پیدا کرده، و به دین تبدیل شده است. اصطلاح ایدئولوژی اولین بار در اواخر قرن هیجدهم به وجود آمد. در عالم جدید، ایدئولوژی اهمیت می‌یابد. عالم، عالم کار و نیروست. لذا برای آن ایدئولوژی حایز اهمیت است. در این عالم، رمان هم ممکن است بر وفق ایدئولوژی تفسیر شود. تولستوی از شکسپیر انتقاد می‌کرد، زیرا در آثار او چیزی را که فهم می‌دانست، غایب می‌دید و از این بابت رنجیده خاطر بود. شما در شکسپیر ایدئولوژی را غایب می‌بینید. این مرز عجیبی است. شما در شکسپیر انقلاب می‌بینید. انقلاب در جهتی که تولستوی ناخودآگاه در آن جهت بود، اما خودش به طور آگاه آن جهت را نمی‌پسندید، آن را نمی‌پذیرفت و از نتیجه‌اش راضی نبود. ولی شکسپیر هم از نتیجه خبر نداشته و نمی‌توانسته خبر داشته باشد. حتی اگر شما در شکسپیر فرجام بد می‌بینید، درک این فرجام بد، یافت هنری اوست، و امری از پیش طراحی شده نیست. با وجود این توجه کنیم که نقد هر منوتیک و هر منوتیک در نقد دارد راه دیگری می‌گشاید.

■ **به نظر می‌رسد که تقدیر نزد شکسپیر نه متافیزیکی، که روان شناختی است. نیروهای غریزی بر زندگی فرمان می‌رانند، و جای نیروهای آسمانی را می‌گیرند. از این پس تقدیر یکسره زمینی است.**

□ در شکسپیر این امر را می‌توان دید. او بزرگترین پیشرو رمان و تئاتر جدید است.

■ **آیا این به تعبیری بروز و ظهور اومانیسم است؟**

□ اومانیسم در زبان فارسی معاصر متأسفانه اصطلاح مبتذلی شده است. و گاهی شعار و ناسزا تلقی می‌شود. پس از آن صرفنظر کنیم.

■ **اما دوستان شما در این امر نقش داشتند.**

□ بله، خود من هم شاید بی‌اثر نبودم. طرح اومانیسم بسیار اهمیت دارد و برای ما

لازم است. اما در وضع فعلی که با فلسفه از موضع سیاسی و ایدئولوژیک مخالفت می‌شود، اومانیسم را بشر دوستی و انسانیت می‌خوانند و می‌گویند با طرح اومانیسم، انسانیت و بشر به مبارزه خوانده می‌شوند. مشکل این است که «اومانیسم چیست»؟ به نظر من نه فقط رمان جدید که عالم جدید و آدم جدید اومانیست است. البته معنای این سخن این نیست که همه چیز غیر اخلاقی است. ممکن است اومانیسم در جایی اخلاقی و در جایی دیگر ضد اخلاق باشد. به هر حال اومانیسم معنی‌اش این است که بشر در مرکز کائنات قرار می‌گیرد.

■ آیا رئالیسم سوسیالیستی هم اومانیست است؟

□ رئالیسم سوسیالیستی نیز در این معنا اومانیست است. در رئالیسم سوسیالیستی چیزی از تصنع دیده می‌شود. در اینجا این غلبهٔ ایدئولوژی بر سیاست، بر رمان هم تأثیر می‌گذارد. اما این را هم بگویم که ایدئولوژی بر ادبیات تاثیر می‌گذارد، ولی نمی‌تواند آن را نابود کند.

■ آدمی مثل آقای میگل اونامونو اثر سنگینی مثل «درد جاودانگی» را می‌نویسد که یک اثر فلسفی معتبر است. اما هم او تمامی پیام آن کتاب را در قالب داستانی کوتاه عرضه می‌کند.

□ ولی اونامونو بیشتر نویسنده است و نباید بحث کرد که آیا نظرهای فلسفی در آثار او اصالت دارند یا یافت شاعرانه.

■ نمی‌خواهم به یکی اصالت بدهم و دیگری را غیر اصیل بدانم. می‌خواهم بگویم آن آدم در فلسفه به عنوان یک فیلسوف رسمی چنان مطلبی را با آن سنگینی و استدلال بیان می‌کند، و آن گاه از حوزهٔ فلسفه به حوزهٔ داستان روی می‌آورد و داستانش را می‌نویسد؛ آدمی که از یک اندیشه دو روایت دارد. منتها در فلسفه ابزارش چیزی است و در داستان چیزی دیگر. اما این مقدار هست که او به ضرورتی پی برده و آن ضرورت این است که واقف بوده بجز مخاطب فیلسوف، مخاطب دیگری نیز دارد؛ مخاطبی که با فلسفهٔ محض نمی‌توان با او نسبتی ایجاد کرد. نزد سارتر نیز همین معنا را می‌توان مشاهد کرد. سارتری که «هستی و نیستی» و «نقد خرد دیالکتیکی» را می‌نویسد، که این آثار به درد همگان نمی‌خورد، لذا دست به کار می‌شود و «گوشه‌گیران آلتونا» یا «شیطان و خدا» و «تهوع» را می‌نویسد.

□ با اینکه سخن شما را به طور کلی درست می‌دانم، معتقدم که اتخاذ این روشها از روی مصلحت بینی نیست. حتماً این امر را با تعلیم نیز باید متفاوت دانست. آنچه گفتید درست است. شما می‌بینید که سن عقل را یک طور می‌شود خواند، و کتاب نقد خرد دیالکتیکی را طوری دیگر. اما نویسنده، بنا بر ملاحظات نیندیشیده است که اثر خود را به این صورت یا آن صورت بنویسد. این صورت فلسفی متعلق به اهل فلسفه است، و آن صورت نمایشی و رمان مخاطبان بیشتری دارد. بنابراین، نویسنده و شاعر خیلی مصلحت‌اندیشی نمی‌کنند و تابع یافتهای خویش‌اند. ولی این قابل تأمل است که در دورهٔ جدید فیلسوفان، نویسنده هم می‌شوند. مثلاً سیمون دوبوار نویسنده‌ای فیلسوف است. آلبر کامو نیز فلسفه می‌نویسد و خیلیهای دیگر. کافکا، بکت و یونسکو همه مشکل فلسفی دارند. کافکا با هیچ فیلسوفی دوست نبوده است، اما در کارهایش فلسفه می‌بینید. هیچ نویسنده‌ای به اندازهٔ سوفوکل با فیلسوفان محشور نبوده است. شما یک مسئلهٔ فلسفی (به معنای خاص) در آثار او نمی‌بینید. ممکن است حالا تفسیر کنید و بگویید حرفهای فلسفی می‌زند؛ اینها با فلسفهٔ امروز سنجیده می‌شود. شما اگر آن آثار را با فلسفهٔ سقراط و افلاطون بسنجید که معاصر سوفوکل هستند، می‌بینید که اساساً در آثار سوفوکل سخن چیز دیگری است. آدمی مثل سقراط که با مردم کوچه و بازار بحث می‌کرد، با سوفوکل بحثی نداشت، و این عجیب است. سوفوکل کار خودش را می‌کرد و کاری به کار فلسفهٔ خاص نداشت؛ اگرچه به سقراط هم علاقه داشته است. آریستوفانس هم که سقراط را به باد استهزا می‌گیرد، فلسفه را مسخره نمی‌کند.

■ سوفوکل انسانی است که «مسئله» دارد و مثل هر نویسندهٔ بزرگ دیگر، دغدغه در جان و دلش طوفان به پا کرده است. وقتی که از حقیقت و حقیقت وجود و عالم و آدم پرسش می‌کند و اینکه جهان چیست؟ و من در این جهان کیستم و چه کاره‌ام؟ او از وضع و موقعیت خویشتن در جهان پرسش می‌کند و تمامی این مسائل، مسائل فلسفی است. پرسشها صورتهای مختلف می‌تواند داشته باشد ـ گاه صورت فلسفه محض دارند و گاه صورت رمان و داستان. آنچه مشترک است، حیرت است و درد.

□ خیلیها می‌گویند ما پرسش از وجود نمی‌کنیم. بشر امروز پرسش از وجود نمی‌کند. بدین معنا چیزی در سوفوکل آمده است که در سقراط و افلاطون بدان صورت نیامده است. چون آنها از وجود به صراحت نپرسیده‌اند. ولی سوفوکل پرسیده است؛ و این از عجایب است. ولی پرسش در سوفوکل برای آغاز بحث و نظر بوده است.

■ آدمی به بزرگی هگل می‌گوید بزرگترین شخصیتی که تاریخ به خودش دیده، آنتیگون است. درواقع در این آفریدهٔ سوفوکل چه چیزی وجوددارد که او را به بزرگترین انسان در نظر هگل بدل می‌کند؟

□ در نظر هگل انقلابی و اومانیست، آنتیگون طبیعی است که آنتیگون مبارز و انقلابی بزرگ باشد.

■ اما آنتیگون از قانون نانوشتهٔ خدایان دفاع می‌کند و جان بر سر دفاع از قانون خدایان می‌گذارد، و این امر یعنی مدافعه‌ای پرشور از آسمان و از مشیّت، در برابر زمین و مصایب آن. او قانون نانوشتهٔ خدایان را در برابر قانون زمینیان (قدرت و سلطنت و سلطه) قرارمی‌دهد، و در واقع با این کار به نفی من خود بنیاد و سلطه و سیطرهٔ آدمی بر آدمی فتوا می‌دهد.

□ ولی به هر حال از قانون و کلی در برابر قدرت شخص دفاع می‌کند و این در نزد هگل مهم است.

ادامه دارد