انسان و اسطوره

گزارشی از پنجمین نشست «عصری با قصه»
ویژهٔ بررسی جایگاه اساطیر در ادبیات داستانی

کتابخانه موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی
بخش مجلات

حمیدرضا فراهانی

هر اثر هنری آن گاه می‌تواند ماندگار باشد که در زوایای پنهان وجود آدمی رسوخ کرده، آن را تحت تأثیر قراردهد؛ و اسطوره از آنجا که ریشه در اعماق وجود انسان و خواستهای وی دارد می‌تواند مادهٔ خامی برای خلق آثار ماندگار و تأثیرگذار باشد. تجربه نشان داده است که آن دسته از آثار هنری که مایه‌های اسطوره‌ای را دستمایهٔ کار خود قرارداده و از آن سود جسته‌اند، به آثاری ماندگار تبدیل شده و تازگی و طراوت خود را برای سالها حفظ کرده‌اند. از این روست که بحث و بررسی پیرامون اسطوره و جایگاه آن در ادبیات داستانی بحثی است درخور که می‌باید بسیار بدان پرداخت.

پنجمین نشست «عصری با قصه» که پانزدهم مهرماه به همت واحد ادبیات حوزهٔ هنری برگزارشد، با احساس این ضرورت، برنامه‌های خود را به بررسی اساطیر در ادبیات داستانی اختصاص داده بود. این برنامه که همچون دیگر برنامه‌های «عصری با قصه» در تالار اندیشه برگزارشده بود، با استقبال فراوان شرکت‌کنندگان روبه رو گردید، و طی آن ساعاتی چند علاقه‌مندان ادبیات و اسطوره‌شناسی به بررسی جایگاه اسطوره در ادبیات داستانی پرداختند.

برنامه‌های نشست پنجم «عصری با قصه» ابتدا با تلاوت آیاتی از کلام... مجید آغازشد و به دنبال آن آقای دکتر احمد تمیم‌داری به عنوان نخستین سخنران پشت تریبون قرارگرفت. وی در بیان معنی اسطوره و ریشه‌یابی لغوی این معنا، به سابقهٔ دویست سالهٔ تحقیق و تفحص صاحبنظران غربی دربارهٔ اسطوره اشاره کرد و گفت: «ما تا حدودی از طریق فکر کردن در زندگی خودمان می‌توانیم به ساختار اسطوره‌ها پی ببریم و آنها را بشناسیم. مسئلهٔ اسطوره به زندگی انسان و ارتباط وی با همنوعان خود، طبیعت، خدایان و مذهب شروع می‌شود.»

به اعتقاد دکتر تمیم‌داری، «اسطوره‌ها از یک بار تخیلی بسیار قوی برخوردارند و مردم آنچه را در سینهٔ خودمی‌پرورندبه‌اسطوره‌ها نسبت می‌دهند. در واقع، اسطوره تجسم خواست ملتها و مردمانی است که محرومیتهای زیادی کشیده‌اند یا در مقابل محرومیتها، برای ارضای فکری و احساسات درونی، این اسطوره‌ها را می‌ساختند و آنها را بیان می‌کردند.»

دکتر تمیم‌داری با اشاره به اینکه برخی دانشمندان غربی معتقدند که انسانهای اولیه صفات فوق‌العاده‌ای را به اشیا و اجرام نسبت داده و بعدها رفته رفته این صفات را از آنها گرفته و به رب‌النوعهای مختلف و سپس دردوران یکتاپرستی به خدای یکتا نسبت داده‌اند، این اعتقاد را باطل دانسته و گفت: «مسئله کاملاً عکس است، زیرا در آغاز زندگی بشری مسئلهٔ توحید و یکتاپرستی شدیداً رواج داشت و بعدها رفته رفته صفات خداوند یکتا به رب‌النوعها و بعد به اجرام و اشیا و حیوانات نسبت داده شده است.»

به دنبال سخنرانی دکتر تمیم‌داری، اجرای موسیقی توسط واحد موسیقی حوزهٔ هنری ادامه‌دهندهٔ برنامه بود. پس از برنامهٔ موسیقی، داستان «دلاویزتر از سبز» اثر علی مؤذنی به عنوان اثری که در نگارش آن از اسطوره سود جسته شده قرائت گردید. و پس از آن استاد علی معلم به سخنرانی پرداخت. وی سخنان خود را با نگرشی انتقادی به تعاریف موجود از اسطوره و رابطهٔ آن با قصص قرآن که بعضی از آن با عنوان اسطوره یاد می‌کنند، آغاز کرد و ضمن نفی این نظریه، گفت: «خداوند خود اینها را «قصه» نامیده است و بعدها هم مفسران و اهل تحقیق هیچ‌گاه کلمهٔ اسطوره را به قصص مربوط به قرآن اطلاق نکرده‌اند.» وی سپس به وجه تمایز و تکامل بین قصه‌های قرآن و اساطیر پرداخت و با ارائه نمونه‌هایی از حکایات تاریخی و روایات ملل و افسانه‌ها و تمثیلها، گفت: «امکان ساخت اسطوره هنوز هم فراهم است، لکن به فعل و انفعال خاصی نیاز دارد که باید مورد توجه نویسندگان ما قرارگیرد.»

پایان بخش برنامه‌های پنجمین نشست «عصری با قصه» نمایش فیلم سینمایی «مکبث» ساختهٔ رومن پولانسکی بود.

موضوع عمیق سترگی همچون اسطوره و نقش آن در ادبیات داستانی کاوشی بسیار بیش از آنچه در برنامه «عصری با قصه» انجام شد را می‌طلبد و جا داشت که مسئولین برگزاری مراسم با تلاش بیشتر برنامه پربارتری را در معرض استفاده مشتاقان قرارمی‌دادند. به هر حال ارزش همین عمل محدود نیز انکارشدنی نیست و مشتاقان تنها انتظار دارند که برنامه «عصری با قصه» را که از معدود فرصتهای بررسی مسائل ادبیات داستانی است پربارتر از آنچه هست ببینند.

انسان،

■ اخیراً کتاب «چندنامه به دوست آلمانی» کامو که شما آن را به خوبی ترجمه کرده‌اید، تجدید چاپ و منتشر شد. کمی دربارهٔ آن صحبت کنید.

□ کامو یکی از خوشقلم‌ترین نویسندگان اروپایی است. آناتول فرانس نثر زیبایی دارد و از این نظر مثل سعدی در نزد ما است. اما کوتاه‌نویسی و به تعبیر مرحوم آل احمد «چکشی‌نویسی» چیزی است که در کامو به کمال خودش رسیده است. او گاهی آن قدر موجز می‌نویسد که مخاطب در فهم دچار مشکل می‌شود. اولین جملهٔ کتابی که نام بردید، این است: «عظمت کشور من قیمت ندارد.» من ابتدا معنی این سخن را درک نمی‌کردم. فکرمی‌کردم یعنی چه که «عظمت کشورم بی‌ارزش است». بعد پی بردم که می‌گوید ورای هر ارزشی است. عظمت کشور من اصلاً قابل محاسبه نیست و بالاتر از هر ارزشی است. زیبایی نثر کامو فوق‌العاده است. این ترجمه مربوط به بیست و دو سه سالگی من است؛ زمانی که دانشجوی دانشکدهٔ ادبیات بودم. در آن زمان من به فلسفه‌ای اگزیستانس علاقه‌مند بودم. کامو نیز دوست سارتر بود. او و سارتر آن زمان سخت مشهور بودند. مجله‌ها را که ورق می‌زدی، صفحه‌ای نبود که اسم سارتر و کامو در آن نباشد. کامو دوست و همگام سارتر بود و در مجلهٔ «عصر جدید» با هم همکاری می‌کردند. کامو از وقتی که جایزهٔ نوبل را گرفت، شهرتش افزونتر شد. او در آن هنگام جوانترین نویسنده‌ای بود که جایزهٔ نوبل را می‌گرفت. جایزهٔ نوبلی که همه انتظار داشتند به سارتر داده شود، به او داده شد. صرف نظر از شهرت، یکی از وجوه بارزِ سمبولیسم در ادبیات جدید را در آثار کامو می‌توان مشاهده کرد. سمبولیسم مدرن را در ادبیات نو، او آغاز کرد. کامو در «طاعون» و «حکومت نظامی» و شاید بتوان گفت در همهٔ آثارش حتی در «بیگانه» دوباره سمبولیسم خاصی را از سر نو شروع می‌کند.

کامو شاعر است و یافت خود را با سمبلها بیان می‌کند. آیا این سمبولیسم، چنانکه هگل می‌گفت، نوعی انحطاط در هنر بود؟ من در اینجا به سمبولیسم بودلر و والری و تراکل و حتی آندره ژید کاری ندارم. چیزی که می‌خواهم به آن اشاره کنم، این است که مثلاً سلمان رشدی هم سمبولیست است. او از وضعیتی دفاع می‌کند که زمان آن گذشته است. او استعمارگر و استعمارشدهٔ سابق را در مقابل هم می‌گذارد و استعمارشده را تحقیر می‌کند. در آثار او استعمارشدهٔ سابق باید در استعمارگر سابق حل شود، و چون امر مشکل و بلکه محال است، کار به خشم و نفرت و کینه‌توزی می‌کشد. البته کار کامو، کارسیاسی نیست. کامو نویسنده است. البته او سیاست غرب را تحقیر نمی‌کند. اما در تأیید سیاست غرب هم قلم نزده است. سمبولیسم سلمان رشدی دانسته و ندانسته در جهت دفاع از وضع موجود و توجیه و بن‌بست اکنون است. اینکه وی به مقدسات دینی می‌تازد، درواقع به دلیل دفاع از مدرنیته، نگران و مضطرب این کار صورت می‌پذیرد. او یک نویسندهٔ پُست مدرن نیست. حمله به امر قدسی در نزد او در جهت دفاع از مدرنیته و وضع «استعمارگر سابق» یا وضع «پس از استعمار» است. مدرنیته، اساساً به این معنا ملازمه با انکار امر قدسی دارد؛ چراکه در مدرنیته عقل خودبین جای عقل به طور کلی را گرفته است.

■ کامو پست مدرنیسم را در رمان طرح می‌کند. آیا به یک معنا این امر درواقع نقدِ بنیانی خرد

غربی نیست؟

□ او خرد غربی و مدرنیته را نقد می‌کند. او وقتی از بشر بیگانه، از بشر عاصی، از بشر شورشگر و از بشری که قرار و قرارگاه ندارد، سخن می‌گوید، منظورش .شوریدگی انقلابی در معنای متداول و عادی کلمه نیست. او نمی‌خواهد بگوید انقلابی است. قهرمانهای «بیگانه» یا «طاعون» انقلابی نیستند. ولی علیه همه چیز می‌شورند. اگر لفظ شورشی بخواهید بگویید، جنبهٔ سیاسی پیدا می‌کند. من شوریده نوشته بودم، برای اینکه این کلمه دو معنا ندارد؛ شوریدگی صورتی از جنون است. اشخاص کامو غالباً شوریده‌اند. و به گمان من، شوریده برای آنچه منظور نظر کامو ست، لفظ مناسبی است.

■ **اگر بخواهیم به عنوان نمونه دربارهٔ سمبلها در کار کامو چیزی بگوییم، برخی منتقدین «طاعون» را رمزی از مرگ تلقی کرده‌اند. مرگی که آینده است، مرگی که دارد می‌آید و ما را برادر و برابر می‌کند. نظر شما دربارهٔ این تلقی ویژه چیست؟**

□ شما می‌دانید که کامو و سارتر و مرلوپونتی آثار هایدگر را می‌خواندند و به آن علاقه داشتند. مرلوپونتی چون فیلسوف‌تر از آن دو بود، به تبیین فلسفی مرگ هم می‌پرداخت. کامو به فلسفه علاقه داشت. اما اگر واقعاً همان طور که اشاره کردید تحت تاثیر هایدگر باشد، باید توجه کنیم که هایدگر مرگ را مهم‌ترین و آخرین امکان وجود بشر می‌دانست و اصلاً فحوای کلامش طوری نبود که بگوییم در مرگ ظلمی می‌دید. هایدگر مرگ را ظلم و راهبر به محال انگاشتن وجود نمی‌دانست. اما کامو در «طاعون» به صراحت و به خصوص مرگ کودکان را ظلم می‌خواند. در نگاه او مرگ ظلم است، لیکن او مرگ کودکان را بزرگترین ظلمها می‌داند. کامو آدمی اخلاقی است. وقتی دوست او (ژان پل سارتر) می‌گوید اخلاق مبتنی بر فلسفه سودایی بیش نبوده است، چیزی از تاریخ چهار صدسالهٔ فلسفهٔ غربی را روشن می‌کند. اما کامو که سادگی کودکانه دارد، به این سخن وقعی نمی‌نهد. هر نویسنده اسوه‌ای دارد. و آنان به اسوهٔ خودشان شباهت دارند. حتی اگر شباهت هم نداشته باشند، تشبه به او می‌کنند. کامو نگران اخلاق است. اما درد اخلاق داشتن غیر از فلسفهٔ اخلاق داشتن است. نیچه درد خدا دارد، اما متأله نیست. بدین معنا، همهٔ درد کامو، درد اخلاق است.

■ **آیا این شوریدگی کامو را می‌توان از بقایای تفکر دورهٔ رمانتیسم دانست؟ او کمبودی را در دنیایی که درد غربت دارد احساس می‌کند. آیا از این جهت تشبه به نویسندگان و شاعران دورهٔ رمانتیک ندارد؟**

□ به هر حال عصر ما، یعنی این عصری که در آن به سر می‌بریم، پیوندی با رمانتیسم دارد. اما اوصاف رمانتیکها جانمایهٔ آثار کامو نیست. رمانتیسم در تقابل با عالم تکنیک و عالمی که تا قرن نوزدهم گسترش یافته است، یک سادگی خوش‌بینانه دارد. اما کامو بدبین است. او در عین سادگی در مورد آینده و طرح آینده، با سادگی و خوش‌باوری حکم نمی‌کند. در طرح آینده، کامو فقط از امید حرف می‌زند، اما شما در هیچ جای آثارش امیدی نمی‌بینید. در همین کتاب «چند نامه به دوست آلمانی» در چند جا از امید حرف می‌زند. اما امید به چه چیزی؟ معلوم نیست. کسی که به آن صورت قایل به امید است، درواقع از امیدی محال سخن می‌گوید و دفاع می‌کند.

■ **برخی از منتقدین بر آنانند که «مرگ ایوان ایلیچ» اثر تولستوی بر هایدگر و کامو تأثیر زیادی گذارده است. اگر «مرگ ایوان ایلیچ» را مقدمه‌ای بگیریم برای ظهور «طاعون» کامو، و این گونه به قضیه نگاه کنیم، آن گاه شاید بتوان گفت که کامو مرگ را اخلاقی مطرح می‌کند. این امر یک وضعیت تراژیک نیز به وجود می‌آورد. برای کامو اساساً وجود مرگ کسوت تراژیک به زندگی می‌بخشد. آیا این طور است؟**

□ زمانِ حاضر، زمانِ تراژدی نیست. کامو بی‌شک از ادبیات روس و به خصوص از آثار تولستوی و داستایوسکی تأثیر پذیرفته است. او آثار تولستوی و دیگر نویسندگان روس را می‌خواند و علاقهٔ خاصی بدانها داشته است. ولی دلیلی ندارد بگوییم که از طریق هایدگر از ادبیات روس متأثر شده باشد. مرگ تراژیک با مسئلهٔ مرگی که ما داریم و در دین و تعلیمات اولیا و زبان عرفا مطرح می‌شود، دو چیز است. مرگ تراژیک، مرگ درجریان مجاهده و مبارزهٔ خاصی است. شما ممکن است مرگ حلاج را تراژیک بدانید، اما مرگِ مردی را که به داروخانهٔ عطار آمد و به او مردن را یاد داد، نمی‌توانید تراژیک بنامید. این مرگ عظمت دارد، اما هر مرگ با عظمتی تراژیک نیست.

در عصر ما تراژدی به معنایی که ارسطو گفت و به معنی خاصی که مثلاً در آثار سوفوکل می‌بینیم، حتی به معنایی که در «شاهنامه»ی فردوسی آمده است، نمی‌بینیم. آیا مرگ تراژیک مرگ بشری است که خود رأی و خودکام است؟ نه. مرگِ تراژیک مرگِ قهری بشری است که با رفتن او

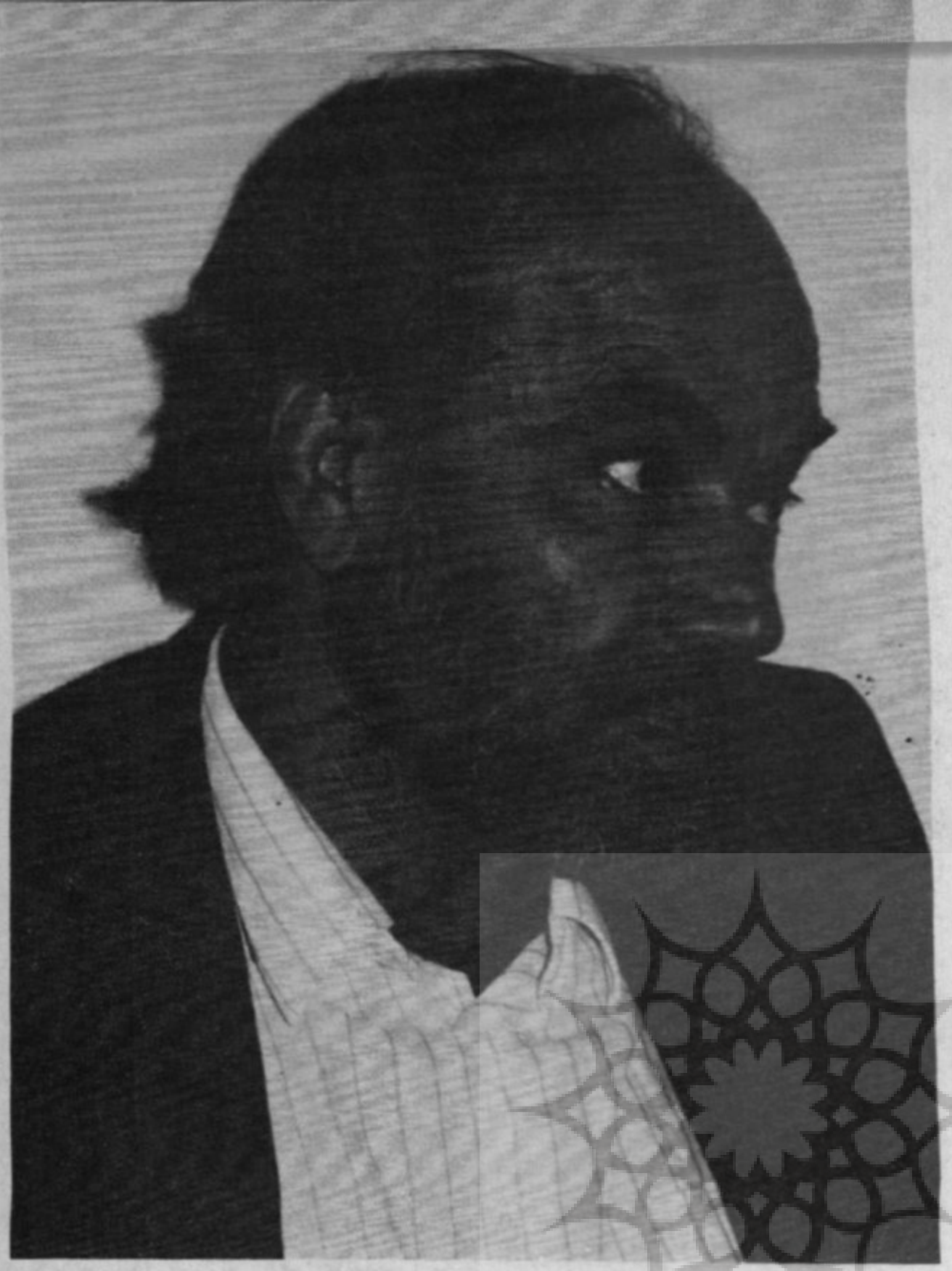
تفکر، رمان

گفت و گو

با دکتر

رضا داوری

قسمت دوم



عالمی به گور می‌رود؛ یعنی مرگش نشان و مظهری از مرگ عالم اوست. شما این امر را در آثار سوفوکل بیش از هر کس دیگری می‌بینید. در آثار او وقتی کسی می‌میرد، گویی یک عالم می‌میرد. من حالا واژهٔ تقدیر را به زبان نمی‌آورم. مطمئناً تقدیر در تراژدی مهم است. در رمان و تئاتر جدید، هیچ جایی برای تقدیر نمی‌بینید.

■ **کامو این مسئله را عنوان می‌کند که تقدیر همان مرگ است؛ به خاطر اینکه ما در مقابلش بیچاره‌ایم. چاره‌ای نداریم. مرگی که می‌آید، و ما ناچاریم آن را بپذیریم. ما بی‌دفاع در مقابل او ظاهر شده‌ایم. و در «طاعون» شما می‌بینید که شهر بی‌دفاع در برابر مرگ ایستاده است. او این را به معنی تقدیر می‌گیرد. اما از طرف دیگر میل به زیستن، و ارادهٔ معطوف به زیستن نیز وجود دارد. این، چالش اراده و تقدیر تراژدی نو را برای کامو رقم می‌زند.**

□ این نیز تفسیری است. اما اگر این طور باشد، هنر محدود می‌شود و دایرهٔ تراژدی وسیع؛ زیرا در آن مرگ همگانی و مرگ نوع با مرگ تقدیری تراژدی یکی شده است. باید از داستان «گیلگمش» شروع کنیم و بگوییم بشر در پی بی‌مرگی و انوشگی است. در این صورت شاید بتوانیم بگوییم که بقای نفس و جاویدانی روح هم جلوه‌ای از اراده به حیات است. آن وقت دیگر این تفسیر هایدگری نخواهدبود، و عرفانی هم نمی‌شود.

■ **آیا با توجه به مسئلهٔ نیهیلیسم در رمان معاصر و آثار کامو، باید نیهیلیسم را امری ذاتی و جوهری در رمان فرض کرد؟ آیا راهی برای رهایی از این مخمصه وجود دارد؟**

□ به این پرسش به آسانی نمی‌توان پاسخ داد. ولی به هر حال تحوّل در هر داستان‌نویسی ممکن است. و چرا ممکن نباشد؟ البته رمان صفات ذاتی خاصی دارد و نیست انگاری (نیهیلیسم) ظاهرشده در رمان جدید امر غیرعادی نبوده است، ولی هر داستان‌نویسی با نیست‌انگاری ملازمه ندارد. در مورد هنر آیندهٔ داستان‌نویسی نیز بایدصبرکنیم‌وبگذاریم‌تاآن‌هنرپدیدآید. اکنون هیچ کس نمی‌تواند بگوید از کدام طریق می‌توان به شعر و زمانِ خوب رسید. می‌دانم که والتیس یکی گفت، «علم آن است که ما را به قدرت برساند». معاصران او فکرنمی‌کردند روزگاری خواهدآمد که بشر طبیعت را تسخیر می‌کند و بر همه چیز طبیعت دست می‌اندازد و آن را رام خویش می‌کند. البته نه اینکه این سخن در ایشان اثر نکرده باشد، اما به روشنی و وضوح نیز تصور نمی‌کردند که سخن او به چه نتایجی خواهد انجامید. گالیله گفته بود، «خدا مهندس است». اما کسی فکرنمی‌کرد که در اثر ظهور این بینش چه پیش می‌آید. حتی خود گالیله نمی‌دانست سخن و یافت او منشأ چه تحولی خواهدشد. اگر گالیله زنده می‌شد و کتابهای ریاضیات اول قرن بیستم و حتی کتابهایی را که بچه‌های ما در مدرسه می‌خوانند می دید، تعجب می‌کرد.

■ **برخی گفته‌اند با پذیرش ولایت تکنیک، جا برای پذیرش هیچ ولایت دیگری نمی‌ماند. و این عصر، عصر ولایت تکنیک است. آیا می‌توان پذیرفت که در هنرو ادب نیز این ولایت به فعلیّت تام و تمام رسیده است؟**

□ هنر هرگز در ولایت تام و تمام تکنیک در نمی‌آید؛ با وجود این بعد از جنگ جهانی دوم ولایت تکنیک بر سینما و نقاشی و داستان‌نویسی و شعر - کم وبیش - مسلم شده است. ولی نمی‌شود که تکنیک یکسره بر شعر غالب شود. اکنون تکنیک بر ادبیات و آنچه به آن «امانیته» گفته می‌شود، استیلا و سیطره یافته است.

■ **شما در کتاب «شاعران در زمانه عسرت» زبان عصر جدید را صرفاً زبان تفهیم و تفاهم می‌دانید، و معتقدید که در این روزگار بشر از زبان همدلی و زبان اشارت به**

دور افتاده است. آیا امکان عبور از این وضعیت وجود دارد؟

□ من زبان غالب را گفته‌ام، و اشاره به خرابی زبان است، نه اینکه بشر محکوم باشد همواره در خانهٔ ویران زبان به سر برد. ما در آثار پسکانالیستها می‌بینیم که آنها بر «زبان از دست رفته» تأسف می‌خورند.

■ **خود آنها هم وقتی به درستی ندانند این زبان از دست رفته به واقع چیست، چگونه می‌توانند از بازگشت به آن سخن بگویند؟ اگر واقعاً آدمهایی مثل کامو آن «یاد» را دارند، چرا آن را در کارشان نمی‌بینیم؟**

□ شاعر در زبان ویران احساس غربت می‌کند و غربت بدون یاد وطن نمی‌شود. شاعر هم یاد زبان دارد، ولی شاعر هیچ وقت زبان را در اختیار ندارد و همدلی با شعر پدید می‌آید. بشر نمی‌تواند بی همدلی به سر برد. اگر زبان همدلی به کلی نابود می‌شد، زبان تفهیم و تفاهم نیز از بین می‌رفت. این زبان ریشه در آن یکی دارد. زبان تفاهم، زبان عقل، همگی ریشه در زبانِ همدلی دارد. به تعبیر مولانا جلال‌الدین، «دو دهان داریم، گویا همچونی/ یک دهان پنهانست در لبهای وی». آن زبان پنهان در لبهای «وی» را شاعر فرامی‌گیرد. اکنون گوشهای ما قدری سنگین شده است، نه اینکه سخن مرده باشد.

■ **در پاسخ به سؤال قبلی، اشاره داشتید به اینکه کامو درواقع گونه‌ای عبور از مدرنیته را درآثارش طرح کرده و نشان می‌دهد. آیا نویسندگان بعد از کامو نیز همین را ادامه داده‌اند؟**

□ نویسندگان بعد از کامو که شهرت پیدا کردند ـ بعضاً بر اثر تبلیغات ـ بیشتر منتسب به حوزهٔ جریان سیال ذهن هستند. اینان درواقع آشکارا با مدرنیته در چالش‌اند، یا در حالت قهر با مدرنیته قرار دارند. چالش با روح سوداگری و سودای علم‌زدگی قرن هیجدهم را در آثار گابریل گارسیا مارکز به وضوح می‌بینید. منتها او در نهایت به رؤیا پناهنده می‌شود. با وجود این، او پایان مدرنیته را به ما نشان می‌دهد. او در کتاب «صدسال تنهایی» و در خیلی از آثار دیگرش، تهی شدن مظاهر تمدن معاصر را آشکار می‌کند. وقتی مارکز جایزهٔ نوبل را گرفت، در خطابه‌ای که به مناسبت دریافت این جایزه ایراد کرد، عالم کنونی را به شدت مورد انتقاد قرارداد و بر عالم تکنیک زده تاخت. البته سوءتفاهم نشود، یک نویسنده و منتقد به معنای منتقد سیاسی نیست؛ او چیزی را انتقاد نمی‌کند تا در مقابلش چیز دیگری از همان سنخ را اثبات کند. مارکز عالمی را در مقابل عالم متمرکز قرارمی‌دهد. یا درست‌تر بگوییم، از عالم موجود اعراض می‌کند و در جستجوی عالم دیگر است. در این اعراض و تعرض، او قهراً با چیزی بیگانه است، و با چیز دیگری روابط نزدیک دارد. اما من نمی‌دانم مارکز چه عالمی را می‌خواهد. در هیچ جا نمی‌توانیم در آثارش ـ تا آنجا که من خوانده‌ام ـ تصویری از آن عالم کمال مطلوب را مشاهده کنیم. این امر در آثار کافکا، بکت، یونسکو، سارتر و خود کامو نیز مشاهده می‌شود. در آثار ایشان و اکثریت قریب به اتفاق نویسندگان معاصر، کم و بیش وضعیت موجود نفی می‌شود. اما اینکه «چیست» و کی فرا می‌رسد، هنوز کسی برای این پرسش پاسخی ندارد.

■ **نمایاندن وضع موعود کار شاعر آینده است. او چیزی به ما خواهد گفت که هنوز تاب شنیدنش را نداریم. او داعیه‌های کنونی ما را نفی و انکارمی‌کند، و وهم بودن این داعیه‌ها را بر آفتاب می‌اندازد. آیا مسخی که کافکا از آن سخن می‌گوید، در درون این معادله قرارمی‌گیرد؟**

□ محور همهٔ آثار کافکا مسخ است. کافکا به هر جا که می‌رود بن‌بست است. و شاید یکی از دلیلهای علاقهٔ صادق هدایت به کافکا همین بود که خود را در آثار او می‌دید. هدایت در اثر تعلق خاطر به ناسیونالیسم ایرانی، قدری از عالم کافکایی خود بیرون می‌آید. اما مهمترین اثر او یعنی «بوف کور» کافکایی است. مرد شندرپندری، آدم مسخ شده است.

■ **آیا این امر نشان نمی‌دهد که درواقع در رمان نوِ ایرانی نویسندگان ما مشکل عالم غربی را مشکل خودشان فرض کرده‌اند؟**

□ هدایت بیش از دیگر نویسندگان، با ادبیات غربی آشنا بوده است. ولی او غربزدهٔ مفلوک نیست. هدایت با غرب زیسته و غرب را درک کرده است. او آثار غربیان را خوب خوانده است. و درست به همین دلیل است که در ادبیات ایران مقام خاصی دارد. متأسفانه، به همین دلیل هدایت کمتر مورد توجه قرار گرفته است. اهل نقد یا او را تحسین کرده‌اند یا رد مطلق. هدایت در زندگی ادبی‌اش مراحلی را گذرانده است. در یک دوره «علویه خانم» یا «سه قطره خون» و یا «داش آکل» را می‌نویسد. بعضی از آثار او مثل «داش آکل» صرفاً برای ایرانیها نوشته شده و دیگران اصلاً نمی‌توانند آن را بفهمند. ولی شخصیت زن در «بوف کور»، آشنای فرهنگ آلمانی و فرانسوی و انگلیسی است. حال با توجه به این امر، از خود بپرسید که چرا نزد ما این کتاب بیش از دیگر آثار هدایت نفوذ کرده و دربارهٔ آن بحث شده است. منتقدان ما، از جمله آنان مرحوم جلال آل احمد، راجع به آن مقاله نوشته‌اند. نکتهٔ دیگراینکه، بیشتر بحثهایی که راجع به آثار هدایت شده، درباب «بوف کور» بوده است. صرف نظر از اینکه این وضع حاصل القای نقادان غربی باشد یا ما که به عنوان ایرانی ممکن است یک پیوند روحی پنهان با «بوف کور» داشته باشیم. این یک واقعیت بی‌چون و چراست که «بوف کور» سرآمد آثار هدایت است. از ابتدای کتاب که شروع می‌کند، «در زندگی دردهایی هست که مثل خوره روح را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد، این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد...» به نظر من «بوف کور» از حیث زیبایی نثر بهترین اثر هدایت است و متعلق به دورهٔ جوانی و قبل از پیدا شدن علایق سیاسی در اوست. من نمی‌خواهم در باب آثار هدایت و «بوف کور» بحث کنم. مسئلهٔ فعلی، پیدایش و ظهور رمان در ادبیات فارسی است و می‌دانیم که دو تن از داستان‌نویسان بزرگ معاصر یعنی جمال‌زاده و هدایت نه فقط پرورش‌یافتهٔ غرب بودند، بلکه در آنجا مقیم شدند. البته ایرادی ندارد که کسی آشنای غرب باشد و علایق ملی خود را نیز حفظ

کند. حتی به نظر من امروز آشنایی با غرب یک ضرورت است و بی‌خبری از غرب بی‌خبری از تاریخ و جایگاهی است که ما خودمان در آن قرار گرفته‌ایم. اما مسئله این است که یک وقت در عالمی وارد می‌شویم و در آن جای خاصی پیدا می‌کنیم و گاهی سرگردانیم. در هر صورت، ما یا تعلق به یک عالم داریم یا بی‌عالمیم. شقّ سومی وجود ندارد. غالب غرب‌زده‌ها بی‌عالم‌اند و چون غربزدگی درعالم کنونی غالب است، من معتقدم دورهٔ جدید، دورهٔ بی‌عالمی است؛ یعنی انسان معاصر در هیچ جا وطن ندارد. غربزدگی را اصلاً نباید با شیفتگی روان شناسی برابر دانست. غربزدگی تعلق است، تعلق به یک عالم. اگر این تعلق صرفاً روان‌شناسی باشد، غرب‌زدگی، غربزدگی منفعل است. هدایت تعلق به عالم غرب داشت، ولی شاید کسانی باشند که تعلق به هیچ جا ندارند. برخی از آنان نه تعلق به این عالم دارند و نه تعلق به آن عالم. اهمیت هدایت این بود که تعلق پیدا کرده بود به یک عالمی. شما نگاه کنید وقتی که یک مستشرق، تاریخ ادبیات ما را می‌نویسد، غالباً مرتب‌تر از خود ما می‌نویسد. برای اینکه او قرارگاه دارد، او موضع و جایگاه دارد. شاید اطلاعات ما بیشتر از یک مستشرق باشد، و اشخاص را بهتر بشناسیم، و زبان را بهتر بفهمیم. اما او تاریخ ادبیات ایران را می‌نویسد و ما به روش او می‌نویسیم. مستشرق بی‌عالم نیست. او از عالم خود به اینجا نگاه می‌کند و بر مبنای اصولی که دارد تاریخ ما را تدوین می‌کند. هدایت هم به فرانسه رفته بود تا در آنجا قرار پیدا کند، ظاهراً در طلب قرار مجالی نرسید، اما با ناسیونالیسم خود نسبتی با ایران و گذشتهٔ ایران پیدا کرد و از این طریق بود که نوشته‌هایش به نسبت مقبول افتاد.

■ **اما چالش با مسئلهٔ غرب و غربزدگی مطلب تازه‌ای نیست و اختصاص به نویسندگان ایرانی ندارد. داستایوسکی نیز گرفتار این معضل بوده است. او از یک طرف به سنت روسی و از طرف دیگر به غرب پیوسته است.**

□ و شما اضافه بکنید که به دوستانش و به برادرش نامه می‌نویسد و می‌گوید: این کتاب و آن کتاب تازه را که چاپ شده برایم بفرستید. اصلاً مثل اینکه نسبت به آنچه در غرب می‌گذرد، ولع دارد و می‌خواهد بداند در غرب چه چیزی در حال رخ دادن است.

■ **با این وصف، آنها داستایوسکی را دارند، اما ما آدمی به این قدرت را در میان خودمان نداریم.**

□ غربزدگی داستایوسکی قرن نوزدهم با غربزدگی ما فرق دارد. چرا آخوندزاده مثل او نشد؟ ما هرگز نویسنده‌ای نداشتیم که مثل داستایوسکی و تولستوی با تاریخ جدید درآویخته باشد. به هر حال روسیه تاریخ دیگری دارد. نحوهٔ تعلق ما به غرب با روسها فرق داشته است.

■ **آیا داستایوسکی در یک وضعیت برزخی میان سنّت و مدرنیته نیست؟**

□ او برزخی نیست. او می‌بیند که چیزی در غرب پدید می‌آید. او باطن این عالم را می‌شناسد: نیست انگاری. ولی بدان بد نمی‌گوید. او با نیچه همزمان و همزبان است. می‌دانیم که در داستان «برادران کارامازوف» دمیتری به سیبری رفت. شاید بتوان گفت که روسیه در کسوت و هیئت دمیتری به تبعید می‌رود. دمیتری سمبل روسیه است. اما داستایوسکی با ایوان کارامازوف مخالف نیست. این درست است که او به دمیتری علاقه دارد و او نمایندهٔ روسیه است، ولی چنانکه گفتم، ایوان کارامازوف را نمی‌توان نادیده انگاشت. ایوان دوست و شاگرد شیطان، و مظهر نیست‌انگاری است؛ داستایوسکی در هیچ جا با نیهیلیسم مخالفت نکرده است. ببینید، داستایوسکی در این درک و دریافت تنها نیست، گوگول و چخوف و تولستوی نیز چنین‌اند. اما داستایوسکی برجستگی خاصی دارد که بی‌نظیر و ممتاز است. البته کتاب «آناکارنینا»ی تولستوی در تاریخ نیهیلیسم روسی جایگاهی دارد. بعد از «آناکارنینا» و شاید در اواخر همین اثر است که تولستوی احوال دیگری پیدا کرده است. با وجود این، نیهیلیسم در آثار ایرانی نویسندگان به قوت و قدرت آثار داستایوسکی ظهور پیدا نکرده است.

■ **بعضیها در همین کار، روشنفکری جدید را از ناحیهٔ تولستوی مورد حمله می‌بینند.**

□ سخن خوبی است. وقتی کسی موقعیت را درک می‌کند، دیگر دنباله‌رو و مقلد نیست.

■ **آیا در مورد نیهیلیسم هم وضعیت همین طور است؟ یعنی او وقتی نیهیلیسم را درک می‌کند، و پی به بیماری می‌برد، سعی خواهدکرد تا از این وضعیت خارج شود، با توجه به اینکه خروج از وضعیت موجود منوط به پذیرش وضعیت مطلوب یا موعود است.**

□ اگر داستایوسکی را در نظر دارید، او نیهیلیسم را یک بیماری نمی‌داند. نیست‌انگاری داستایوسکی در این جمله خلاصه می‌شود: «اگر خدا نباشد، هر کاری مباح است.» این نیست‌انگاری یک تاریخ است نه یک بیماری. آلیوشا کارامازوف که به دمیتری می‌گوید فردا یکدیگر را می‌بینیم، نمی‌تواند نیست‌انگاری را درمان کند. نیست‌انگاری بیماریی نیست که بتوان آن را درمان کرد، بلکه با تفکر ممکن است دوران آن به سر آید. کامو هم که مورد بحث ما بود، حتی در «طاعون» معاف و مبرا از نیست‌انگاری است. قهرمانان کامو، یا جوش و خروش اخلاقی دارند (مثلاً در «طاعون»)، یا بی‌دردند (مثلاً در «بیگانه»). و گمان نمی‌کنم او همین نیست‌انگاری را مانند داستایوسکی دیده باشد. آثار کامو راهی برای خروج از نیست‌انگاری ندارد.

■ **یعنی بگذاریم حوالت تاریخ کار را پیش ببرد و تمام کند؟**

□ حوالت تاریخ با اینکه یک چیز پیچیده‌ای نیست، معمولاً محل سوء تفاهم است. حوالت تاریخ سرنوشت کور نیست. حوالت تاریخ بستن یک عهد و به سر بردن در آن و قبول راهی از میان راههای ممکن بسیار است. حوالت تاریخ مرجعیّت تاریخی نیست که بگویند این است و جز این نمی‌تواند باشد. کسانی از تعلق به عالمی که در آن به سر می‌برند یا از آشفتگی عالم خود بی‌خبرند و گمان می‌کنند که هر کاری بخواهند می‌توانند انجام دهند، اینها

حوالت تاریخی را باجبر یکی می‌گیرند. افراد و اشخاص آزادند تا در زندگی شخصی خود مثلاً لباس معینی بپوشند و کتاب خاصی بخوانند، اما آیا آنها آزادند و می‌توانند با تصمیمات عادی هر دورهٔ تاریخ مردم را تغییر دهند؟ این تاریخ تابع حوالت است و با حوالت تفکر جدید تغییر می‌کند. راه تاریخ راه هموارشده نیست، بلکه با تفکر راه آن گشوده و هموار می‌شود. آزادی معمولاً آزادی در این راه است. نه اینکه هر کس بتواند راهگشای همه باشد. خلاصه اینکه، حوالت تاریخ، به معنی دترمینیسم نیست. حوالت تاریخ نه با ضرورت، بلکه با امکان مناسبت دارد. ما که بشریم، دربرابر امکانها قرارداریم. منتها این امکانها امکانهای عقل جزوی نیست، بلکه عقل با حوالت تعیّن پیدا می‌کند. به این معنی، حوالت تاریخ بی‌ما کارها را پیش نمی‌برد. حوالت، بودن و به سر بردن در نسبتی با وجود است. البته این نسبت قائم به ما نیست و ما به عنوان افراد مستقل نمی‌توانیم آن را تغییر دهیم، اما با ما و با تفکر ما تغییر می‌کند. هر تحولی در داستان‌نویسی پدید آید، در آثار نویسندگان و در زمان ایشان صورت می‌گیرد. به این جهت، آنها نمی‌توانند دست روی دست بگذارند. مع‌هذا با اتخاذ تدابیر رسمی در ادبیات تحوّل پدید نمی‌آید، و اگر می‌آمد همیشه در همه جا ادبیات و هنر در اوج کمال بود و همهٔ مسائل به آسانی حل می‌شد.

■ آیا ما می‌توانیم به رمانی که در آن ویژگیهای فرهنگی خاص خودمان غالب است برسیم؟ با توجه به اینکه یکی از وجوه غالب فرهنگ ما دین است و این روح دینی با این وصف با رمان مواجهه خواهد داشت، و این مواجهه نه در سطح که در عمق خواهدبود. آن گاه این سؤال مطرح است که چگونه رمان که آکنده از پرسشها و مسئله‌های بشری است، با دین که درواقع در ذات خود پرسش نیست، جمع خواهدشد؟ به عبارت دیگر، اگر رمان محصول فلسفیدن است، و اگر فلسفیدن محصول خرد خود بنیاد است، آن گاه آیا دربرابر وحی که یکسره تکیه بر روح مطلق دارد، قرارنمی‌گیرد؟

□ رمان صورت خاصی از داستان است. ما به نوشته‌های هرودوت و سوفوکل و اشیل رمان نمی‌گوییم. «رستم و اسفندیار» فردوسی هم رمان نیست و آن را به هر زبانی هم که ترجمه کنند، رمان نخواهد بود. اکنون هم اگر نویسنده‌ای با تفکر دینی داستان بنویسد، به داستان او اطلاق رمان نباید کرد، ولی گذاشتن کلمات دینی در دهان اشخاص رمان چیز دیگری است.

■ اگر رمان را نمایانگر و بیانگر مسئله‌دار بودن آدمی بدانیم، و اگر بپذیریم که مسئله داشتن فقط در حوزهٔ فلسفه مطرح است و اینکه مسئله فقط فلسفی است، و آن گاه اگر مسئله داشتن را عنوان کنیم، آیا در آن صورت با وجود این که می‌توانیم بگوییم در آن پرسش نیست، بازمی‌توان گفت که داستان خواهیم داشت؟

□ باید دید که مقصود از مسئله‌دار بودن چیست. پرسش داشتن اصولاً با روح دین منافات دارد؛ چنانکه در عرفان و دین مسئله داریم، اما مسئله را نزد استاد و طبیب می‌بریم.

■ در دین مسئله شاید وجود داشته باشد، اما مسلماً مفهومی نیست. چیز دیگری است. اگر دردمندی درعرفان و دین را به عنوان مسئله داشتن در نظر بگیریم، دچار اشکال لفظ مشترک خواهیم شد. درد دینی و عرفانی مفهومی نیست، بل وجودی است. وقتی ما جایی از تنمان درد می‌کند، این را با تمام وجود حس می‌کنیم. در این حالت، نمی‌نشینیم بحث مفهومی بر سر درد داشتن بکنیم. در دین و عرفان بحث مفهومی نیست، بلکه تذکر است. اما در رمان، ما درد را مفهومی تصویر می‌کنیم. رمان میقات است. جایی است که کسی با دیگری ملاقات می‌کند. و این ملاقات در سطح مفاهیم صورت می‌گیرد.

□ آیا واقعاً فکرمی‌کنید که در رمان برخوردها در سطح مفاهیم صورت می‌گیرد؟ نظر من این است که رمان طرح و جلوه‌ای از عالم بشری و امکاناتی است که فراروی اشخاص قرآردارد. ما این عالم را مثل یک متعلق شناسایی درک نمی‌کنیم. یعنی عالم مدرک به علم حصولی ما نیست، عالم را ما کشف می‌کنیم و خود را در می‌یابیم. کار عالم بر چرخ و محور خودآگاهی نمی‌چرخد، بلکه خودآگاهی وقتی پدید می‌آید که وقفه‌ای درگردش چرخ عالم پدید آید. اصلاً خودآگاهی وقتی به وجود می‌آید که من سرم به دیوار بخورد. زندگی ما معمولاً در مداری قرار دارد که عالم بر آن مدار می‌چرخد و من هم جزئی از عالم هستم و همراه این عالم می‌چرخم. وقتی خودآگاهی پیدا می‌شود که مانعی پیدا شود. علم با وجود مانع مناسبت دارد. اگر بشر مانع در راه زندگی نداشت، علم به وجود نمی‌آمد؛ به خصوص علم جدید که عین تکنیک است. درست است که رمان با فلسفهٔ جدید پدید می‌آید، اما زبان آن زبان مفهومی‌ومفاهیم‌نیست.دررمان‌گوشه‌هاو جلوه‌هایی از عالم جدید پدیدار می‌شود؛ حتی‌من‌معتقدهستم‌که‌رمان‌بیان احساسات باشد.

ادامه دارد

تعداد محدودی دوره یکساله مجلهٔ صحافی شده «ادبیات داستانی» آمادهٔ فروش است.

متقاضیان می‌توانند با واریز کردن مبلغ ۸۵۰۰ ریال به شمارهٔ حساب ۵۹۳۱۲۶۸۵ نزد بانک تجارت شعبه سمیه غربی تهران (قابل واریز در کلیه شعبه‌های بانک تجارت) به نام واحد مطبوعات حوزه هنری و ارسال اصل فیش بانکی نسبت به خرید دورهٔ یکسالهٔ آن اقدام کنند، که از طریق پُست به نشانی آنها ارسال خواهد شد.