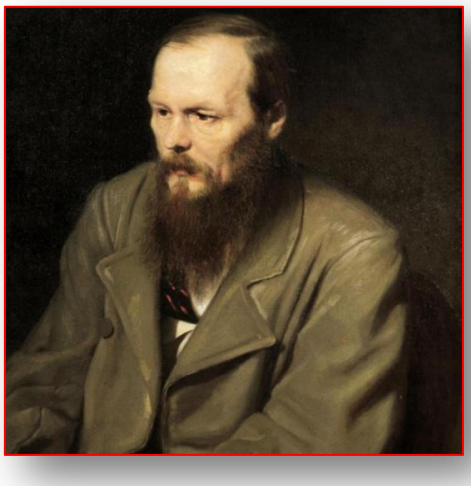
# فنّاوری هنری و آثار بزرگ داستایوفسکی



( بخش نخست )

**توفان آراز**

*من داستایوفسکی را یکی از بزرگ ترین نوسازان*
*شکل هنری به شمار می آورم.*
***میخائیل باختین***
***( Mikhail Bakhtin )***
*( ۱۸۹۵ - ۱۹۷۵ )*

## فنّاوری هنری

تا زمانی که فئودور میخائیلوویچ داستایوفسکی(Fjodor Mikhailovitj Dostojevskij)(۸۱ - ۱۸۲۱) در قید حیات بود، ناقدین منزلت او را به مثابهٔ حامل پیغام معنوی و فیلسوف اخلاقی با نفوذش در قلوب خوا ننندگان کثیری را می پذیرفتند، اما او را تهی از استعداد بیان اندیشه هایش به شکل هنری تلقی می کردند. ناقد ادبیات و ادیب ژرژ براندِس(Georg Brandes)( ۱۹۲۷- ۱۸۴۲) با حکمش در مورد داستایوفسکی در ۱۸۸۸ در سیاحتنامه اش *برداشت ها از روسیّه* تا اندازهٔ زیادی سخنگوی نقد اروپایی از داستایوفسکی بود، و آن حکم این که " او خلاقی بزرگ، ولی هنرمندی پائین رتبه بود. وی نوشته هایش را بی آن که هرگز مرور کند، یا بازنویسد، به زیر طبع می فرستاد. او در جهت تکمیل آن ها از طریق تلخیص یا حذف نمی کوشید، ولی صرفاً به شیوهٔ مقاله نویس کار می کرد و بنابراین کارهایش معمولاً بسیار مفصل است."[۱] این حکم براندِس براساس شناخت محدود او از نویسندگی داستایوفسکی بود، و او اطلاع نداشت، که پژوهشگران ادبیات سپسین او با پژوهش بایگانی های باشمول مختص داستایوفسکی بر حکم وی و نتیجهٔ حکم ناقدین اروپایی همفکر وی مُهر باطل خواهند زد.

یکی از سرشناس ترین این ناقدین نیز جان میدلتون موری(John Middleton Murry)( ۱۹۵۷- ۱۸۸۹) بوده، که در ۱۹۱۶ بی آن که با مخالفتی مواجه گردد، این ادعای شگفت آور در مورد داستایوفسکی را به پیش کشید: "(...) رئالیسم او رئالیسم نیست، رمان های او رمان نیستند، حقیقت او حقیقت نیست، هنر او هنر نیست."[۲] و آدولف استنا - پترسن(Adolf Stender - Petersen)( ۱۹۶۳- ۱۸۹۳) بر این بود، که داستایوفسکی عامداً با " نثر بی نظمانه و ترکیب نامرتب بارز" خود را در موضع مخالف ایوان تورگنف(Ivan Turgenev)( ۸۳- ۱۸۱۸)، پی رو شکل هنری کلاسیک قرار داد.[۳]

باید توجه داشت که روس ها خود سنت ملاحظهٔ داستایوفسکی به صورت یک " فیلسوف خلاق" را بد عت گذاردند. چنین استنباطی از داستایوفسکی با نخستین کار او رمان *مردم فقیر*(۱۸۴۶) بیان گردید. ناقد انقلابی مشهور زمان در روسیه ویساریون بلینسکی(Vissarion Belinskij)( ۴۸- ۱۸۱۱) مجذوب نوشتهٔ داستایوفسکی گردیده، آن را حامل خشم اجتماعی ای تشخیص داد، که او چشم انتظار بروزش در ادبیات نویسندگان نسل جوان روسیه بود. بلینسکی پنداشت داستایوفسکی نیکلای گوگول(Nikolaj Gogol)( ۵۲- ۱۸۰۹) تازه ای است، که پای به عرصهٔ ادبیات روسیه گذارده باشد؛ اما این پندار به امید آمیختهٔ او سریعاً پوچیش را نمایاند، چه، نزد داستایوفسکی - که از حیث ادبی مدیون گوگول، از نویسندگان بزرگ سدهٔ ۱۹، بود، و گوگول اهمیت گفت و گو برنداری در نخستین مرحلهٔ نویسندگی داستایوفسکی داشت - توجه به جای مورد اجتماعی به مورد روان شناختی، یعنی به جای محیط بیرونی به دنیای درونی انسان معطوف بود. داستایوفسکی و گوگول هر دو توصیف کنندگان جامعهٔ واقعی بودند، اما گوگول یک نویسندهٔ خلاق اجتماعی بود، در حا لی که داستایوفسکی یک نویسندهٔ خلاق روان شناسانه؛ برای یکی اهمیت فرد از حیث نمایندهٔ یک جامعهٔ معین و یک دائره بودن مطرح بود، برای دیگری نفس جامعه از حیث نفوذش در شخصیت فرد اهمیت داشت. بلینسکی حکم نهائی آشتی ناپذیرش در مورد داستایوفسکی را با نقد خُرد کنندهٔ خویش از روایت بلند رمان گونهٔ او *همزاد*( ۱۸۴۶) به سبک رئالیسم خیالی( ترکیب توصیف ناتورالیستی جزئیات و تخیل آرمان گرایانه) صادر کرد: " امر خیالی در زمان ما فقط متعلق به تیمارستان هاست، در ادبیات جای ندارد. (...) چقدر مزخرف است! هر کار تازهٔ داستایوفسکی سقوط تازه ای است . (...) ما مسلماً در تشخیص مان از این نابغه راه خطا پوییده ایم."[۴]

برخورد منفی زودهنگام نقد ادبی به شکل شناسی هنری داستایوفسکی در دهه های ۶۰ و ۷۰ ادامه یافت، چنان که نیکلای دوبرولیوبوف(Nikolaj Dobroljubov)( ۶۱- ۱۸۳۶) از رمان داستایوفسکی *آزردگان* (۱۸۶۱) به صورت یک اتهام اجتماعی استقبال نمود، اما در عین حال کتاب را تهی از کیفیات هنری دانست.

به محاذات فاصله گیری تدریجی انتقاد انقلابی از داستایوفسکی به سبب شیوهٔ خاص برخورد او به مسائل سیاسی زمانش، انتقاد محافظه کارانه از او مثبت تر گردید. دگرگونی با انتشار یافتن نخستین رمان از " رمان های بزرگ" داستایوفسکی در ۱۸۶۶ صورت پذیرفت. این رمان *جنایت و مکافات*( یا چنان که در بعضی ترجمه های خارجی عنوان گرفته، *راسکولنیکوف*) نام داشت، که یک حملهٔ پوشیده به جنبش انقلابی " نیهیلیسم" در روسیه[۵] استنباط گردید. پنج سال بعد داستایوفسکی سیاسی ترین رمانش *تسخیرشدگان*( یا *ارواح خبیث*) را بیرون داد، که انگیزهٔ اتهام ناقدین به داستایوفسکی مبنی بر همبستگی با اورتودوکسی و فرمان روایی مطلق سیاسی تزاریسم بود.

با این وصف پیوسته " پیغام" محتوایی و نه شکل هنری بود که علائق را نسبت به داستایوفسکی نو یسنده برانگیخت. دو سال پس از درگذشت داستایوفسکی، ولادیمیر سولوفجوف(Vladimir Solovjov)(۱۹۰۰- ۱۸۵۳)، اهل تصوف و فیلسوف برجسته، سه سخنرانی بااهمیت ایراد، و در آن ها آثار داستایوفسکی را به صورت تصورات و خیالات پیشگویانه تفسیر نمود. در ۱۸۹۰ فیلسوف بااهمیت دیگری واسیلی روزانوف (Vasilij Rosanov)( ۱۹۱۹- ۱۸۵۶) بخش بازجوی بزرگ در رمان *برادران کارامازوف*(۸۰- ۱۸۷۹) را به گونهٔ گزارش مستقلانهٔ نقطه نظرات مذهبی و فلسفیِ تاریخی نویسندهٔ آن استنباط کرد.

تقریباً بی تفاوت به این که ما چه چیزی در ادبیات دربارهٔ داستایوفسکی، منتشر شده از زمان در گذشت او تا جنگ جهانی اول( ۱۸- ۱۹۱۴) به خوانیم، یک سئوال برای ما بی جواب می ماند: آیا نویسند

گان این ادبیات عمیق و نیز رسالات کم و بیش نظری - تحقیقی اصلاً دلیلی برای اندیشیدن به این موضوع تشخیص نداده اند که چرا داستایوفسکی به عوض نگارش رسالات مذهبی، فلسفی - سیاسی یا سیاسی به خود زحمت نگارش نثر خیال پردازانه را هموار کرده است؟ آیا ابداً از اذهان چنین ناقدینی خطور نکرده است، که فردی عهده دار نقش هنرمند این نقش را صرفاً از روی عشق و علاقه عهده دار می گردد، و بنابراین در وهلهٔ نخست باید به مثابهٔ *هنرمند* ارزیابی گردد؟

یکی از اولین کسانی که این سئوال را مطرح ساخت، و خود درصدد جواب گویی به آن برآمد، پژو هشگر ادبیات لئونید گروسمان(Leonid Grossman)( ۱۹۵۶- ۱۸۸۸) بود. گروسمان بخشاً با پی روی از مکتب فرمالیستی، که در حوالی ۱۹۱۵ در نقد ادبی روسیه پدید آمده بود، افکارش را بر جنبهٔ مورد غفلت قرار گرفته در آثار داستایوفسکی، یعنی مشخصات ظاهری، خصوصیات سبک شناختی و ترکیبی متمرکز نمود. او در ۱۹۲۱ به مناسبت یکصدمین سال تولد داستایوفسکی نطقی با عنوان " داستایو فسکی به مثابهٔ هنرمند رمان نویس" برای پژوهندگان و ناقدان ادبیات ایراد کرد. نطق، که گویای بینش نوینی بر داستایوفسکی بود، با این عبارات آغاز گردید: " آیا داستایوفسکی هنرمند است؟ تا این اواخر نقد ادبی روسیه گرایش به پاسخ منفی به این پرسش داشته است. همزمان با به رسمیت شناختن اهمیت وافر داستایوفسکی به مثابهٔ اندیشمند، عادةً جنبهٔ خالصاً هنری آثار او را پذیرا نگشته اند. ارزش فراوا نی به خالق استاوروجین(Stavrogin)[ از اشخاص رمان *تسخیرشدگان*] به صورت روان شناس، به صورت فیلسوف منحصر به فرد و متصوف از نوع پیشگویانه قائل شده اند، ولی همزمان این حاکمان بر نظریات نقد و نویسندگان از ملاحظهٔ او به صورت یک استاد هنر نثر، شایستهٔ قرار گرفتن در کنار هنرمندان رتبهٔ اول در ادبیات خودداری کرده اند." گروسمان در ادامهٔ نطقش گفت، داستایوفسکی خود اغلب به " فیلسوف" خوانده شدنش معترض بود، و بر شهرتش به عنوان هنرمند اهمیت قائل می شد. گروسمان نتایج مطالعه اش در دفاتر یادداشت به جا ماندهٔ داستایوفسکی را ذکر کرد، که به وضوح تمام دربرگیرندهٔ تأملات نویسنده در ریخت دهی هنری، از نخستین مرحلهٔ نویسندگی او می باشند. یادداشت ها از جمله روشن می سازند علاقهٔ داستایوفسکی به رمان اروپایی از میگوئل دِ سروانتس( Miguel de Cervantes)( ۱۶۱۶- ۱۵۴۷) تا گوستاو فلوبر(Gustave Flaubert)(۸۰- ۱۸۲۱) نه از لحاظ " جوانب ایدئولوژیک"، برنامه مندی یا ترتیبی آثار، بلکه بیش تر از لحاظ " لحن روایت، شکل روایت، پدیده های سبک شناختی به معنای وسیع" بوده است. گروسمان یک مشخصهٔ ویژهٔ هنر رمان داستایوفسکی را در این می بیند، که نویسنده - با این درک که هیچ اساس ارزشیِ ایدئولوژیک مشترکی وجود *ندارد* - آگاهانه می کوشد تا تصویر نوینی از جهان را به شکل هنری به بیان درآورد. یک اصل اساسی در فن ترکیب رمان داستایوفسکی عبارتست از این که او با پی گیری بی سابقه ای عناصری با طبیعت کاملاً متفاوت و سنةً وحدت ناپذیر را با یکدیگر تلفیق می دهد. گفتار فلسفی با گزارشات وحشت ناک جنایات سنگین درهم می آمیزند، مطالب مذهبی در ارتباط صریح با روی دادهای پست و عامیانه یا آشکارا کفرآمیز مورد بحث قرار می گیرند، دسیسه های مظنونانه با آئین های مرموز شرح داده می شوند. نتیجه همان " درهم ریختگی" ای است که استنا - پترسن از آن سخن می گوید، البته بی آن که در این رابطه تأکید کند، که *این امر به یک مقصود هنری آگاهانه بوده است*. گروسمان در سال های بعد به تحلیل و تعریف سیستم هنری نو، پیچیده در رمان های داستایوفسکی، که او در نطقش به آن تنها اشارت کرده بود، ادامه داد. وی چند کتاب تألیف نمود، که از بین آن ها *شاعرانگی داستایوفسکی* و *راه داستایوفسکی*( هر دو متعلق به سال ۱۹۲۴) باید مهم ترین شان به شمار آیند. کتاب ازجمله شامل یک رسالهٔ مفصل راجع به فن ترکیب در رمان های داستایوفسکی است، که در آن خاصه الهام داستایوفسکی از اونوره دو بالزاک (Honoré de Balzac)(۱۸۵۰- ۱۷۹۹) به بحث گذاشته شده است، به ویژه در رابطه با گفت و گو از *جنایت و مکافات*.

فن ویژهٔ داستایوفسکی، تلفیق دادن عناصر سنةً وحدت ناپذیر، تنها دارای نتیجهٔ عدم شفافیت و " نا هماهنگی"، برخلاف رمان های نوع قدیم، برای سبک او نبود. گروسمان در کتاب *راه داستایوفسکی* شرح می دهد چگونه گفت و گو در سایهٔ همان فن ماهیت و تسلط خاصی در کلیت می یابد. ظاهر گشتن

عناصر کاملاً متضاد در صحنهٔ واحدی در کارهای داستایوفسکی صرفاً حاصل یک فن ترکیب غریب و متلون نیست، اما هم چنین علی الظاهر انعکاس شناخت نویسنده است مبنی بر این که اساس ارزشیِ مشترکی برای قرار دادن مورد ویژه در ارتباط با آن یافت نمی شود. در صحنه های جنجالی مشهور در رمان های داستایوفسکی نقطه نظرات متضاد اشخاصِ از حیث اجتماعی وحدت ناپذیر با یکدیگر تلفیق داده می شوند. برخلاف رمان نوع قدیم، که در آن نویسنده در ورای عروسک های خیمه شب بازی خود با یک " حقیقت عالی" که در جریان گفت و گوها یا عمل بر خواننده عیان می گردد، قرار دارد، فن رمان دا ستایوفسکی به این گونه است، که چند نقطه نظر محقانه شدیداً در برابر هم قرار داده می شوند، بی آن که نویسنده خواننده اش را به سوی نتیجهٔ " درست" راه نماید.

این ملاحظات ما را مستقیماً به کتاب بااهمیت باختین تحت عنوان *مسائل در آثار داستایوفسکی* (۱۹۲۹) سوق می دهد[۶]. باختین تحلیلش را با این تأملات می آغازد: " هنگامی که آدمی به دقت در ادبیات باشمول دربارهٔ داستایوفسکی می اندیشد، این برداشت را می کند، که موضوع تنها بر سر یک هنرمند و نگارندهٔ رمان ها و روایات نیست، بلکه بر سر چندین روشنگری فلسفی از نویسندگان و اندیشمندان - از جمله راسکولنیکوف(Raskolnikov)، میشکین(Mysjkin)، استاوروجین، ایوان کارامازوف (Ivan Karamazov) و دیگران. در ارزیابی نقد ادبی، نویسندگی داستایوفسکی به یک رشته نتیجه گیری فلسفی مستقل و متخالفِ مورد دفاع اشخاص رمان های او تبدیل گشته است." باختین در بخش اعظم پژوهش های پیشین دربارهٔ داستایوفسکی این اشتباه اساسی را تشخیص می دهد، که پژوهندگان تا درجهٔ زیاد افکارشان را برای دریافتن این متمرکز ساخته اند، که کدام یک از بحث کنندگان در رمان های او سخنگوی شخص وی می باشد. باختین در اثرش به صورت جامع بحث می کند، که هیچ کدام از اشخاص آفریدهٔ داستایوفسکی از سوی او سخن نمی گوید. مورد نو در نزد داستایوفسکی دقیقاً اینست، که گفت و گو در حقیقت دیالکتیکی است. باختین گرایش واقعی داستایوفسکی به تنوع صداها را - که گروسمان نیز به آن عطف توجه داده - مورد بسیار مهمی تلقی می کند. او این پدیده را " چند صدایی"(polyphony) می نامد، و بر اینست، که داستایوفسکی یک نوع رمان نو، رمان چند صدایانه خلق کرده است. در کارهای داستایو فسکی اشخاص او صرفاً مفعولینی نیستند که نویسنده به خواسته اش در انحصار خود درمی آورد، اما در شعاع وسیعی فاعلین مستقلی می باشند، که صداها و نظرات شان دارای وزن واقعی است و نه ساختگی.

طبیعةً این نظر باختین بدان معنا نیست که او داستایوفسکی را یک پدیدهٔ بی نظیر در تاریخ نو یسندگی خلاقانه استنباط کند. وی در چهارمین فصل کتابش می کوشد سابقهٔ ادبی و هنایش پذیری دا ستایوفسکی از بحث های سقراطی تا رمان های افسانه پردازانهٔ اروپایی( فرانسوا رابله( François Rabel ais)( ۱۵۵۳- ۱۴۹۴)، سروانتس، هانس گریملسهائوسن(Hans Grimmelshausen)( ۷۶- ۱۶۲۱)) و از رمان های وحشت انگیز رمانتیسم با موضوعات از اقشار اجتماعی منحط شهرهای بزرگ( به ویژه پاریس) را روشن سازد. باختین خاصه بر تشابه وضع زندگی اشخاص اصلی رمان های افسانه پردازانه و اشخاص اصلی رمان های داستایوفسکی تأکید می ورزد. جریان هستی آن ها در اثر موقعیت شان در یک نمونهٔ ثابت و اجتماعی متفاوت، که تکامل شان را تعیین و محدود به سازد، پیش نمی رود. آن ها معمولاً در بیرون جامعه و احتمالاً مخالفین علنی آن هستند. آن ها در یک وضع هستی به سرمی برند که خصوصیات شان به صورت انسان تعیین کننده است. این اوضاع افراطی را که اصولاً ممکن سازندهٔ همه چیز است، زیرا در آن تفاوت ها و قیود اجتماعی قراردادی باطل گشته اند، باختین انشعابی از آن چه که " سنت کارناوال" در فرهنگ اروپا می نامد، ملاحظه می نماید. در این سنت نیز امر محال ممکن بود. در دورهٔ به گفتمان باختین کارناوال کلیهٔ تفاوت های زادهٔ جامعه از بین رفته بود. دلقک به پادشاه و شاهزاده تبدیل می گشت. باختین برآنست، که این دنیای ویژه، زماناً محدودی که سنتش در فرهنگ مدرن، فنی - معقول نابود شده است، در آثار هنری داستایوفسکی به هستیش ادامه می دهد، و باختین بحث جامعش دربارهٔ این نکته را بر تحلیلاتش از آثار داستایوفسکی مبتنی می سازد. کتاب باختین تا درجهٔ زیادی در ارزیابی نو داستایوفسکی در دهه های ۶۰ و ۷۰ سدهٔ بیستم سهیم بوده است. پژوهش او در آثار داستایو فسکی به عوض آن که عمدةً بر داستایوفسکی به مثابهٔ یک فیلسوف جدی که با خواننده به توسط

اشخاص رمان هایش سخن می گوید، متمرکز گردد، بیش از پیش به تحلیل ساختار هنری آثار او، روابط بین علل، اشخاص و نقطه نظرات مربوط می گردد، تا آن که از طریق توصیف کارکرد درونی این عناصر و رابطهٔ شان با کلیت نظر مدللی دربارهٔ ماهیت واقعی هنر داستایوفسکی را شکل دهد. گرایش به پژوهش در این سمت هم چنین در کار بااهمیت اسلاویست اریک کراگ(Erik Krag)( ۸۷- ۱۹۰۲) تحت عنوان *Dostojevskij*( *داستایوفسکی*)( ۱۹۶۲) وجود دارد، که در آن منحصراً با شخصیت نویسنده به گونه ای که در آثارش متجلی می گردد، اشتغال صورت گرفته است. گرایش مشابه در اثر پروفسور نیکلای تروبتزکوی(Nikolaj Trubetzkoj)( ۱۹۳۸- ۱۸۹۰) با عنوان *Dostojevskij als Künstler*( *داستایوفسکی به مثابه هنرمند*)(۱۹۶۴) نیز واضح است.

***

نحوهٔ برخورد داستایوفسکی به آن سنت رمانی که در جوانیش و با نخستین کارش در ۱۸۴۶ از آن پی روی نمود، و تلاشش درجهت نوسازی آن، تا زمانی که قادر به خلق هنر بزرگ رمان نگاری کاملاً مستقل خود در بیست سال بعد گردید، خود فصل ویژه ای از حیات ادبی داستایوفسکی را تشکیل می دهد.

بین رشته های ادبی داستایوفسکی تمایل خاصی به رمان داشت. زمانی که او به عنوان نویسنده در اوا سط دههٔ ۴۰ سدهٔ نوزدهم ظاهر گشت، تاریخ رمان دارای عمر چندان درازی در روسیه نبود. داستایوفسکی نه تنها از تکامل نثر در روسیه از رمان منظوم *جفجنی اونجین*( ۳۱- ۱۸۲۳) اثر آلکساندر پوشکین(Alek sandr Pusjkin)( ۱۸۳۷- ۱۷۹۹) تا نثر خیالی - واقع گرایانه در دههٔ۳۰ و پیدایش اولین توصیفات بزرگ در نثر روسیه در اوائل دههٔ ۴۰، به ویژه رمان *قهرمان زمان ما*(۱۸۴۰) اثر میخائیل لرمونتوف(Mikhail Lermo ntov( ۴۱- ۱۸۱۴) و رمان گوگول *ارواح مُرده*(۱۸۴۲) به خوبی مطلع بود، بلکه در جوانیش با هنر رمان نگاری در اروپا، نه فقط فراورده های نو آن، هم چنین تولیدات قدیمش در سدهٔ ۱۸ آشنایی نیکی داشت.

گروسمان در رساله اش " هنر رمان داستایوفسکی" خاصه به بررسی چگونگی برخورد داستایو فسکی به رمان به صورت یک نوع ادبی پرداخته است. از جمله نوشته است: " داستایوفسکی از سوابق مهم رمان اروپایی اطلاع داشت، با مهم ترین آثار در تاریخ آن به خوبی آشنا بود، و بسیاری از آن ها هنایش ویژهٔ شان را در جوانبی از کارهای او داشته اند. او هرگز از خواندن رمان های نو و قدیم خسته نمی شد، و این علاقه تا آفرینش آخرین آثارش در او زنده بود. نقطه های اوج این رمان ها او را شیفته و مجذوب می ساخت،(...)."

در میان رمان نگاران اروپایی معاصر داستایوفسکی، که او کتاب های شان را با علاقهٔ بخصوصی می خواند، باید از چارلز دیکنز(Charles Dickens)(۷۰- ۱۸۱۲)، بالزاک، ژرژ ساند(George Sand)( ۷۶- ۱۸۰۴) و ویکتور هوگو(Victor Hugo)( ۸۵- ۱۸۰۲)، هم چنین از نگارندهٔ رمان های جنایی و افسانه ای اوژن سو(Eugène Sue)( ۵۷- ۱۸۰۴)، پل دو کوک(Paul de Kock)( ۱۸۷۱- ۱۷۹۳)، آلکساندر دوما ( پدر)(Alexandre Dumas)(۷۰- ۱۸۰۲) و جیمز کوپر(James Cooper)( ۱۸۵۱- ۱۷۸۹) نام برد.

این پرسش که داستایوفسکی چه *چیزی* در هنر رمان مورد مطالعه اش می جست، تنها بخشاً از سوی پژوهشگران پاسخ داده شده است. دونالد فانگر(Donald Fanger)(و. ۱۹۲۹) در اثر پرمایه اش *Dostoevsky and Romantic Realism*( *داستایوفسکی و رئالیسم خیالی*)( ۱۹۶۵) به شرح جامع اشتراک علاقهٔ داستایوفسکی و بالزاک، دیکنز، گوگول به *محیط* شگفت انگیز مملو از تنوع و ناآرامی زادهٔ فرهنگ شهر بزرگ مدرن - برخلاف محیط های روستایی آرام و ساکن، که در گذشته عمل در ادبیات رمان اغلب در آن ها صورت می پذیرفت - پرداخته است. پژوهندگان دیگری نیز به وجوه مشترکی بین تصاویر اجتماعی از *توصیف اشخاص* در کارهای داستایوفسکی( به ویژه در کارهای اولیه اش) و در کارهای سرمشق های ادبی مذکور عطف توجه داده اند.

سئوال معقولانه ای اینست که آیا خاصه *مورد محتوایی* در آثار پیشینیان افکار داستایوفسکی را در رمان نگاری او به خود مشغول داشته بوده است؟ تأملات بسیاری در یادداشت ها، مکاتبات و مقالات داستا

یوفسکی در موضوعات ادبی مؤید اشتغال عمدهٔ او با *ریخت و سبک* رمان های بزرگ، شکل توصیف هنری خاصی که با آن نویسنده مشخصهٔ ویژه ای به مادهٔ خام می داد، می باشد.

نمونه های علاقهٔ داستایوفسکی به فن هنری رسمی پیشینیانش، حتی در آخرین مرحلهٔ نویسندگی او، یعنی زمانی که به یک فناور مجرب رمان تبدیل گشته بود، بسیار است. او در جریان خلق رمان *تسخیرشدگان*( یا *ارواح خبیث*)( ۷۲- ۱۸۷۱) در رابطه با بعضی فصول آن یادداشت می کند، که آن ها باید " شکل *قهرمانان زمان ما*" را داشته باشند. و در رابطه با فصول دیگری یادداشت می کند، که آن ها باید به " سبکی چنان خشک" نوشته شوند، که " در سطح *Gil Blas*( *جیل بلاس*)[ ۱۷۱۵][ رمانی اثر آلن رنه لساژ( Alain - René Lesage)( ۱۷۴۷- ۱۶۶۸)] باشند." و دربارهٔ عمل در رمان یادداشت می کند: " موضوع عمده اینست، که توصیف لحن بخصوصی بیابد، به این صورت همه چیز مرتب خواهد شد." - " من نباید مثل آن رمان نویسان دیگری کار کنم، که در همان مقدمه اعلام می کنند، این جا با شخصی غیرعادی مواجه خواهند شد. برعکس من باید اشخاصم را پوشیده نگاه دارم، و به تدریج با خطوط هنری مؤثر برملاء شان کنم."

داستایوفسکی حتی در مقالاتِ عمدهٔ نظریش، از آن جمله در مقالهٔ کوتاه، ولی اصولاً مهمش " آقای - بُف و مسئلهٔ هنر"، دربارهٔ مسائل هنر تأکید دارد، که مورد تعیین کننده نه نفس موضوع، بلکه *شکل* کار با آن است.

علاقهٔ داستایوفسکی به تنظیم هنری مادهٔ موضوعی از جمله انگیزهٔ اشتغال او - برخلاف اکثر نویسندگان - با رمان های جنایی و افسانه ای بود، که در آن ها به ویژه عناصر سازنده در خلق عمل تسلط دارند. او در یکی از مقالات خود شاکی بود، که نقد روسی زمان وی دوما و رمانش *Les Trois Mousquetaires* ( *سه تفنگدار*)( ۱۸۴۴) را خوار می شمرد. داستایوفسکی در نامه ها و یادداشت هایش یک عمل مهیج و مفرح ساخته شده با ترتیب و پی گیری و حفظ کنندهٔ علاقهٔ خواننده تا آخر کتاب را یک کیفیت به شمار می آورد.

داستایوفسکی نویسندگیش را با نگارش رمان مردم *فقیر* آغازید. در همان سال انتشار این رمان، ۱۸۴۶، روایت بلند *همزاد* از او نیز بیرون آمد، که پژوهندگانی( از آن میان گروسمان و استنا - پترسن) از آن به گونهٔ رمان سخن گفته اند. و سال بعد از آن رمان تازه ای با عنوان *رمانی در نُه نامه* از وی منتشر گردید. عشق داستایوفسکی به نوع ادبی رمان تا اندازه ای بود، که در ۱۸۴۸ به روایت نسبةً کوتاهش *شب های سفید* عنوان فرعی " یک رمان احساساتی" را داد. در ۱۸۴۹ انتشار رمانش *نتوچکا نزوانوفا* به صورت داستان مسلسل آغاز گردید.( ادامهٔ کار بر روی دستنویس این رمان در نتیجهٔ دستگیریش به دست پلیس تزاری در همان سال[۷] قطع شد.) داستایوفسکی در نیمهٔ آخر دههٔ ۵۰ خود را برای بازگشت ادبیش آماده ساخت. به قول شخص او در نامه ای( در سال ۱۸۵۶) این بازگشت ادبی او می باید توسط نمایشنامه صورت پذیرد، ولیکن طرحی که برای نمایشنامه اش ریخته بود، یک رمان از آب درآمد. می نویسد: "(...) من مهم ترین کارم را کنار گذاشته ام. به آرامش بیش تری نیازمندم. من برای سرگرمی نوشتن یک کمدی را شروع کرده ام و چند وضعیت و اشخاص مضحک ساخته ام. من آن قدر مجذوب قهر مانانم شده ام که از شکل کمدی دست کشیده ام، هر چند در کارم موفق بوده ام. حالا می توانم برای رضایت خاطر خودم قهرمان تازه ام را در ماجرایش همراهی کنم، و خود از او به خنده بیفتم. این قهرمان تکه ای از خود منست. کلام کوتاه: من سرگرم نوشتن یک رمان مضحک هستم." منظور او از این رمان *سرای استپانچیکوفو و ساکنینش*( ۱۸۵۹) است، که شخص اصلی آن با شباهتش به تارتوف(Tartuffe)[۸] اصلاً به صورت یک هیئت صحنه ای در نظر گرفته شده بود.( نمایشات صحنه ای مدرنی بر اساس این رمان داستایوفسکی در زمانی دیرتر ساخته شدند.)

پیشدرآمد واقعی رمان های هنری بزرگ داستایوفسکی رمان *آزردگان* با انتشارش در سال ۱۸۶۱ بود. این رمان کمّاً به حجیمی رمان های بزرگ بعد اوست، اما کیفاً هرگز به اندازهٔ آن ها بااهمیت ارزیابی نگشته است. تروبتزکوی در اثر پیش گفته اش استنباط معمول از این رمان را در نتیجه گیریش از اشتغال با آن شرح می دهد: " داستایوفسکی خود می باید حس کرده باشد، که رمان *آزردگان*ناموفق بوده

است. او پس از کاریکاتورها در *سرای استپانچیکوفو* [*و ساکنینش*] احتمالاً می پنداشته است به تواند در سنت احساساتی مقصودش را بیابد، ولی صرفاً هیئت های طرحی پدید آورده است. این پیش رفتی نبوده؛ این که یک هیئتِ طرحی شوخی آمیز باشد یا احساساتی - در هر حال یک الگو خواهد بود و نه یک انسان زنده." و این داوری بسیار دیگری نیز بوده است. اما چنان که ارنست سیمونس(Ernest Simons)( ۷۲-۱۹۰۳) در کتابش *Dostoevsky. The Making of a Novelist*( *داستایوفسکی. ساختهٔ یک رمان نگار*)(۱۹۴۰) نظر می دهد( نظری نزدیک به حقیقت) ناقدین زیادی به شکل یک جانبه به ضعف های آشکار این رمان چسبیده اند. اغلب مایل به ارزیابی *آزردگان* در پرتو رمان های بزرگ بعدین داستایوفسکی به عوض ملاحظهٔ آن به صورت یک پدیدهٔ انتقالی، یک جزء مرتبط سازندهٔ آزمایش نازل پیشین در جهت خلق یک هنر نو رمان با آثار بزرگ بالغ او بوده اند. *آزردگان* شامل عمل و اشخاص، هر دو است، ولیکن ساخت آن آشفته و درهم می باشد. به وضوح حس می شود *داستایوفسکی در این اثرش سرگرم فروپاشیدن چارچوب ثابت، سنتی رمان قدیم، مشخصات وحدت و انسجام ذاتی آن در محیط ها و اشخاص بوده است. جای ثبات قراردادی یا سنتی را تغییرپذیری دورهٔ انحلال و بحران گرفته است*. وضعیت های نو و صور فلکی آزمون ناشده، راه حل های تجویز نشده خالق وضع ویژهٔ داستایوفسکیانه هستند، که در آن همه چیز - به مانند کارناوال یا بالماسکه - اصولاً ممکن است. از لحاظ خالصاً فن رمان، او در این کارش هنوز فقط بخشاً قادر به تنظیم و تشکیل استنباط تازه اش از واقعیت به یک صورت کاملاً برازنده بوده است. با وجود این از هم اکنون عناصر مهمی از فن نو او در همین رمانش قابل تشخیص هستند. هم چنین در این کار نشانه هایی از تحت تشکیل بودن رمان های بزرگ داستایوفسکی ملاحظه می گردد. علی رغم این که ظاهراً دیکنز، ساند و یوهان فریدریش شیلر(Johann Friedrich Schiller)( ۱۸۰۵- ۱۷۵۹) نمونه هایی برای داستایوفسکی در کارش با *آزردگان* بوده اند، اما واضح است که او راه های دیگری می جسته است. *آزردگان* ابتداء به صورت داستان مسلسل در نشریه *Vremja*( *زمان*)، که داستایوفسکی به اتفاق برادرش میخائیل (Mikhail) از ژانویه ۱۸۶۱ انتشارش را آغازیده بودند، به طبع رسید. این شکل نشر رمان مسلماً مطالبات بخصوصی در مورد ساخت فصول و ترادف طولانی یکپارچهٔ آن را به پیش کشیده است. داستایوفسکی به ملاحظهٔ این امر و ناگزیری رعایتش سنگینی را بر هیجان و مرموز سازی گذاشته، تا به این طریق علاقهٔ خوانندگان برای تعقیب داستان از شماره ای به شمارهٔ دیگر نشریه را پابرجا نگاه دارد.

در رمان احساساتی توصیف اشخاص اغلب یک جانبه و به این صورت بود، که نویسنده افکارش را بر تحلیل نیکویان، که اکثریت اشخاص رمان ها را تشکیل می دادند، قرار می داد، در حالی که تبهکاران معمولاً مصنوعی و بی تفاوت پلید بودند. این موضوع در رمان نگاری نو داستایوفسکی متفاوت است. ما در *آزردگان* با اولین تحلیل های روان شناختی باشمول داستایوفسکی از پلیدی آشنا می گردیم. یکی از اشخاص رمان شاهزادهٔ اهریمنی پیوتر والکوفسکی(Pjotr Valkovskij) حاصل مطالعهٔ مقدماتی داستایو فسکی با نظر به خلق اشخاص شیطانی، با طبیعت دوگانه در رمان های بزرگ بعدین اوست ، نخستین شان اسویدریگاجلوف(Svidrigajlov) در *جنایت و مکافات*. والکوفسکی هیئتی هنوز ابتدایی در مقایسه با نمایندگان بعدین " فلسفهٔ پلیدی"، جریانات منحط خودخواهی لجام گسیخته و بی اخلاقی بی شرمانه ای که در زیر سطح آرمان گرایی اخلاقی ظاهری بارور می شوند، در سومین بخش، فصل ۱۰ گفت و گویی دراز با راوی در کتاب، یک نویسندهٔ جوان به نام ایوان پطروویچ(Ivan Petrovitj)، دارد، و به شکل تحریک آمیز کم نظیری نقطه نظراتش دربارهٔ تزویر و بیهودگی هر تلاش آرمان گرایانه و خودخواهی مطلق به صورت نیروی هادی واقعی همه چیز، فلسفه ای که مستقیماً به گفتمان " انسان دخمه" داستایوفسکی جهت گیری می کند، را به پیش می کشد. او پطروویچ را با این ادعای مهملش گیج و مبهوت می سازد، که " در پشت همهٔ فضائل انسان در نهایت خودخواهی مفرط قرار دارد. هر اندازه یک عمل فضیلت آمیز باشد، در هر حال خودخواهانه خواهد بود. به خود عشق بورز، این یگانه قانون زندگی است که من به رسمیت می شناسم."

داستایوفسکی که - از جمله بر اساس تجاربش از زمان تبعید خویش در سیبری - بیش از اکثر نو یسندگان در آن دورهٔ ماقبل روان شناسی صاحب بصیرت ژرفی در طبیعت پیچیدهٔ روحیهٔ انسان بود، به

روشنی شخصاً افکارش به دیالکتیک ویژه در بحث والکوفسکی مشغول بوده است. ولیکن او با وحشت زده شدن از ادعای مذکور به جست و جوی چارهٔ ثابتی برای آن پرداخته است. او در نقطهٔ مقابل نوع انسان قوی بی ملاحظه با میل به پلیدی و خشونت کوشیده است هیئت مثبتی قرار دهد تا الهامبخش خواننده برای همنوع پرستی حقیقی باشد. پسر والکوفسکی، آلیوشا(Aljosja) حامل نخستین تخم های آن هیئت معنوی است، که در شاهزاده میشکین شخص اصلی رمان بزرگ *ابله*(۱۸۶۸)، در ماکار(Makar) پرهیزکار در رمان *جوانک*(۱۸۷۵)، آلیوشا در رمان *برادران کارامازوف*، نوع پرست ایثارگر سونیا(Sonja) و شمار دیگر ظاهر می گردد. در *آزردگان* آلیوشا واهی گرای رؤیاپرور شریفی است، که هم چنین به صورت یک مرد بالغ هنوز ایمان کودکانه اش به نیکی اساسی در انسان را حفظ کرده است.

درک داستایوفسکی از دیالکتیک ویژهٔ طبیعت انسان، از استعداد انسان به خودخواهی محض و نوع پرستی ایثارگرانه به موضوع مرکزی در نخستین رمان از رمان های بزرگ او تبدیل گردید. مورد نو در هنر رمان او در وهلهٔ نخست عینی گرایی گسترده ای است که وی را به توصیف چندصدایانهٔ " نیکویان" و " پلیدان" سوق داده، و از این نظر هیچ نویسنده ای به پایهٔ او نرسیده است. با وجود این که وی به عنوان یک مسیحی معتقد طبیعةً می باید خود را مکلف به خلق اشخاصی به داند که انسان های نمونه از حیث نیکی و اخلاقاً زیبا باشند، رمان های بزرگ او، برعکس، عمدةً به جنایت کاران و جنایت مربوط می گردند، و این موضوع نیز با جنایت راسکولنیکوف در *جنایت و مکافات* آغاز می یابد، و با پدرکشی اسمردیا کوف(Smerdjakiv) در *برادران کارامازوف* پایان می گیرد.

# آثار بزرگ

## جنایت و مکافات

اولین اثر از آثاری که از حیث هنری " رمان های بزرگ" داستایوفسکی به شمار آمده اند، در سال ۱۸۶۶ انتشار یافته، و آن رمان جنایی - فلسفی **جنایت و مکافات** است.

**جنایت و مکافات** مرکب از شش بخش به اضافهٔ پسگفتار است. عمل رمان در شهر سان پترزبورگ، در زمان نویسنده روی می دهد، و آن عبارت است از تدارک و - خاصه - عواقب آنی یک قتل به دست دانشجوی فقیر، ۲۳ ساله ای به نام رودیان رومانوویچ راسکولنیکوف(Rodian Romanovitj Raskolnikov). قتل که در خاتمهٔ بخش نخست رمان انجام می گیرد، یک قتل ساده با نیت دزدی نیست، بلکه یک عمل فلسفی، نتیجهٔ تأملات آن دانشجوی جوان است در این نکته که آیا یک هدف نیک می تواند توجیه کنندهٔ یک وسیلهٔ پلید باشد، یا یک عمل پلید ارتکاب یافته به دست فرد برگزیدهٔ استثنایی را عادلانه سازد؟

رمان در اصل به صورت داستان مسلسل در یک نشریه منتشر گردید. کم نبودند ادعاها مبنی بر این که داستایوفسکی به سبب تنگی وقت ترکیب رمان را ضایع ساخته، گاه حتی پیش نوشته هایش را تکرار کرده، یا بعد جزئیات روشنگرانه دربارهٔ آن چه که شرح شان را فراموش نموده، به مطالب افزوده است و غیره. گرچه اشاره به ضعف های ابتدایی در فن روایت دربارهٔ راسکولنیکوف دشوار نیست، اما این ضعف های بی اهمیت نشانگر آن نیست که داستایوفسکی ترکیب رمان را ضایع ساخته باشد. داستایوفسکی ضمن کار بر روی این رمان یک رشته یادداشت دربارهٔ مسائل مطرح و شکل دهی هنری رمان نوشته است. این یادداشت های باشمول سپس در سال ۱۹۳۱ پس از ترتیب و تنظیم شان به صورت کتابی انتشار داده شده اند. یادداشت ها از جمله حاکی از نوسان داستایوفسکی بین سه فن روایت و وسواس در انتخاب یکی از آن ها می باشند: ۱) روایتی طبق معمول نوشتهٔ یک راوی؛ ۲) روایتی به صورت دفتر حاوی وقایع روز به روز نوشتهٔ شخص اصلی رمان؛ ۳) روایتی به شکل خاطرات نوشتهٔ شخص اصلی رمان در تاریخی دیرتر. در یادداشت ها هم چنین می توان استدلال داستایوفسکی را با جزئیات بر له یا علیه هر کدام از

سه فن مذکور، توأماً بررسی امکانات گوناگون ترکیب را مطالعه نمود. بالاخره داستایوفسکی فن روایت به توسط یک راوی را برگزید. اما این بدان معنا نیست که او صرفاً محتوای نوینی را در قالب اشکال قدیم ریخت. باختین در کتابش **مسائل در آثار داستایوفسکی** بر اینست، که داستایوفسکی رمان نوع جدیدی خلق کرده است، که او آن را " رمان چندصدایانه" می نامد. چندصدایی، به طوری که در قبل ذکر شد، عبارت از این است که اشخاص در یک رمان تنها مفعولینی نیستند که نویسنده به دلخواهش آن ها را در انحصار خود درآورد، بلکه در شعاع گسترده فاعلینی هستند با سخنان و نظرات واقعی، نه جعلی.

راسکولنیکوف بهترین نمونهٔ یک شخص استقلال داده شده در رمان می باشد. نویسنده با او به صورت اثاث ( نه حتی اثاث مهم) در یک دنیای خیالی موصوف بر اساس تجربهٔ شخصی راوی کار نمی کند. اگرچه داستایوفسکی اصولاً دارای نقش راوی است، اما در شعاع گسترده آگاهی شخص اصلی رمان در بارهٔ محیط و تجربهٔ آن سازندهٔ فضای رمان می باشد. در رمان داستایوفسکی توصیف عینی( یا عینی جعلی) بسیار اندکی از محیط در مقایسه با آن چه که در رمان های زمان او معمول بود، یافت می شود. تجربهٔ شخصی راسکولنیکوف از محیط و اشخاص دیگر تشکیل دهندهٔ *نقطه نظر مسلط* رمان است. آن چه در این جا دربارهٔ فضای رمان می گوییم، تا درجهٔ زیادی دربارهٔ زمان رمان نیز صدق می کند. جای شرح تاریخ وقایع عینی برونی را اغلب توصیف جریان آگاهی اجباری غیرعادی راسکولنیکوف با ما هیت یک زمان خالصاً ذهنی، روان شناختی می گیرد.

ضمناً اشخاص رمان به صورت افراد واحد نزد داستایوفسکی با فن روایت ویژهٔ او تنها زندگی مستقلانه نمی یابند، آن ها هم چنین در رابطه با یکدیگر فعال گردانده می شوند. درجهٔ بالای آگاه سازی ای که در توصیف راسکولنیکوف نمایان می گردد، توأماً شامل تقویت آگاهی او دربارهٔ *دیگران* می باشد. باختین در کتابش عطف توجه می دهد، که داستایوفسکی نه فقط بیش از هر رمان نگار زمانش از محا ورهٔ خالص استفاده می نماید، بلکه استفاده از محاوره در کارهای داستایوفسکی به صورتی است که آن دارای نفوذ مستقیم بی نظیری در تک سخنگویی درونی افراد نیز می باشد. اشخاص تقریباً هرگز منفرد نیستند. برخلاف لو تولستوی(Lev Tolstoj)(۱۹۱۰- ۱۸۲۸)، که در آثار او، حتی در روایات کوتاهش، اشخاص گوناگونی کاملاً بدون آگاهی از یکدیگر یافت می شوند، نزد داستایوفسکی اشخاص رمان ها بر اساس یک آگاهی قوی از روابط دائماً تغییر پذیرنده با همبازیگران شان عمل می کنند و می اندیشند.

نمونه های این محاوره سازی از تک سخنگویی های درونی بسیارند، خصوصاً در **جنایت و مکافات**. یک نتیجهٔ مهم این اسلوب آن که تقریباً هرگز نظراتی به خواننده معرفی نمی گردد که او آن ها را با اطمینان متعلق به نویسنده به داند. داستایوفسکی شناسی مدرن اثبات نموده است، که اولاً اندیشه ها دارای نقش برجسته ای در رمان های بزرگ داستایوفسکی هستند، هم چنین در **جنایت و مکافات**، که در خصوص آن نویسنده در یادداشت هایش ذکر کرده است، اندیشهٔ اصلی رمان نمودن این است که سعادت در آسایش نیست، اما ابتداء با تحمل زجر می توان به آن نائل گشت. جالب است که داستایوفسکی در رمان هایش نه تهییجگرا است و نه مبلغ اخلاق. *هنر او اینست که نظرات و اندیشه ها در یک بازی دیا لکتیکی بر له و علیه هم هستند*، و این مشخصه عینیت بی نظیری به رمان های او می بخشد.

نمونه ای از این اسلوب بنای فصولی است، که در آن ها راسکولنیکوف پس از ارتکاب قتل، دربارهٔ نظریاتش درمورد انسان های عادی پابند قانون و اشخاص غیرعادی و نابغهٔ محق یا حتی موظف به قرار دادن خود در فوق قانون بحث می کند. و این بحث او با رئیس پلیس پورفیریچ(Porfiritj) صورت می گیرد، که اندیشهٔ راسکولنیکوف را به صورت اساس یک بحث جدی می پذیرد. در فصل ۵، بخش ۴ پورفیریچ ضمن گفت و گو با راسکولنیکوف دلیلی برای به پیش کشیدن این نظریه می یابد. آن دو یک بار دیگر به بحث دربارهٔ نظریهٔ حق اشخاص استثنائی به تجاوز از موازین معین شده از سوی عموم می پردازند. پورفیریچ کاملاً با راسکولنیکوف موافق نیست، اما برعکس ناشکیبایی راسکولنیکوف، در برابر نقطه نظرات او شکیبا است.

پژوهش مدرن به مخالفت با ناقدینی پرداخته است، که بر اساس نادرستی سنگینی نقدشان را بر اید ئولوژی نثر خیال پردازانهٔ داستایوفسکی گذارده اند، چنان که گفتی به مطالعهٔ عهد نامه های فلسفی پر داخته باشند! از دیگر سو این نیز اشتباه است که - پس از کشف داستایوفسکی *هنرمند* در زمان ما - به بررسی نویسندگی او به صورت یک امر خالصاً هنری، مسئلهٔ شاعرانگی پرداخته شود.

داستایوفسکی در رمان هایش، از جمله **جنایت و مکافات**، دارای *طرز برخورد و تمایل فکری مشخص* به آن چه توصیف می کند، می باشد، و این از طریق یک پروسهٔ دیالکتیکی دراز در رمان ها متبلور می گردد. پالایش هنری ویژهٔ داستایوفسکی او را بسیار کم تر از آن که در واقع ذهنی گرا بوده، نشان می دهد.

خواننده ابتداء *پس از* ارتکاب یافته شدن جنایت به دست راسکولنیکوف کاملاً با نقطه نظرات او آشنا می گردد. *پس از* عمل مصیبت بار و در عین حال بلهوسانهٔ راسکولنیکوف، یعنی بازی نقش انسان استثنائی، خواننده قادر به درک نظریهٔ او با علاقهٔ مثبت واقعی است، و نیز خواننده به همین شکل به استدلال راسکولنیکوف در پسگفتار در مورد صحت نظریه اش برخورد می کند. نویسنده به گونهٔ نوعی نقیضهٔ نظریهٔ راسکولنیکوف، پیش از عمل قتل رؤیایی به صورت اشارات مهیب در مورد آزمایش عملی عنقریب نظریه اش یا اعلام خطر به راسکولنیکوف در مورد انحراف گرایی به او تزریق کرده است.

داستایوفسکی با جدیت به نظریات مسلط در زمانش برخورد می نمود، و آن ها را با شرائط هنری خود در رمان هایش وارد می ساخت. و این شیوهٔ برخورد یک پیش شرط مهم ساختار دیالکتیکی ویژهٔ رمان های بزرگ او را تشکیل می دهد.

در رمان داستایوفسکی راسکولنیکوف از سوی قانون محکوم می گردد، ولی نه از سوی داستایو فسکی. او در پسگفتارش اشارت دارد، که راسکولنیکوف با از سر گذراندن رنج و مرارت و کفارهٔ گناه دادن، " در یک حیات نو رستاخیز خواهد یافت "، حیاتی که او " با انجام عملی بزرگ در آینده " خود را شایسته اش خواهد ساخت. رمان با این واژه ها به پایان می رسد: " ولی در این جا ما به داستان تازه ای نزد یک شده ایم، داستان نوسازی شدن تدریجی یک انسان، داستان بازآفرینی شدن تدریجی او، گذار تدریجی او از دنیایی به دنیای دیگر، روبه رویی او با یک واقعیت نو، کاملاً ناشناخته. این می توانست موضوع یک روایت *تازه* باشد - ولی روایت حاضر ما پایان یافته است."

اندیشهٔ نگارش قرینه ای نو، مثبت برای تصویر واقعیت از حیث اخلاقی آشفته ای که داستایوفسکی با رمانش آفریده بود، ظاهراً در ذهن او حضور داشته، همان گونه که در ذهن گوگول هنگامی که او در ۱۸۴۲ رمان هجوآمیز یأس آمیزش **ارواح مُرده** انتشار یافت، حضور داشته است. گوگول سال ها سرگرم نگارش ادامهٔ مثبتی به این رمان خود بود، که در آن تبه کاران عوض شده، در حیاتی نو رستاخیز بیابند. ولیکن او در این کار فرساینده ناکام ماند. برخلاف گوگول، داستایوفسکی به نگارش ادامه ای به داستان جنایت راسکولنیکوف و مکافات آن نپرداخت. اندیشهٔ چاره ای و متفاوت داستایوفسکی، که در پسگفتار رمانش به آن اشاره کرده، و افکارش را به آن مشغول داشته بود، در رمان بزرگ بعدین او **ابله** به بیان در آمد.

## ابله

داستایوفسکی از پائیز ۱۸۶۷ نگارش رمان **ابله** را آغازید، و آن را در اول ۱۸۶۹ به پایان رساند.

**ابله** رمانی حجیم در چهار بخش و پیچیده است. پیچیدگی هم در خصوص ترکیب و هم توصیف اشخاص صدق می کند. رمان شامل قطعاتی با کیفیت هنری بالا توأم با بُرش هایی گاه بی شکل می باشد. علت این که **ابله** به اثر یکدستی مانند **جنایت و مکافات** تبدیل نگردید، آن بود که داستایوفسکی با این رمان درصدد خلق اثری بود که هرگز در ادبیات جهان ممکن نگردیده است: کتابی دربارهٔ انسان حامل آرمان نیکی مطلق. داستایوفسکی شخصاً در زمان اتمام نخستین بخش رمان در نامه ای به برادرزاده اش

صوفیا ایوانوفا(Sofija Ivanova) نوشت: " مقصود اصلی از نوشتن این رمان نقش تصویری از انسان مطلقاً نیک است. در دنیا، خاصه اکنون، هیچ چیز مشکل تر از این نیست. همهٔ نویسندگان، نه فقط نو یسندگان ما، هم چنین اروپایی، که چنین کوششی به خرج داده اند، همیشه ناموفق بوده اند. این مشکل بزرگی است. نیکی یک آرمان است، ولی این آرمان (...) هنوز بسیار از شکل پذیری به دور می باشد." جلوتر در نامه داستایوفسکی بعضی از هیئت های ادبی را اسم برد، که از نظر اوبه آرمانش نزدیک بودند، قبل از همه دون کیشوت(Don Quijote)( ۱۶۰۵)، شخص اصلی رمان مشهوری به همین نام اثر نویسندهٔ خوش طبع بزرگ سروانتس، و هیئت ضعیف تر از آن در **Pickwick Club**( **باشگاه پیک ویک**) (۱۸۳۶) اثر دیکنز.

داستایوفسکی کوشیده است به آرمان مثبتی که به آن اشارت دارد، در هیئت اصلی رمانش شاهزاده میشکین، یک ابله نیمه الهی، زندگی به بخشد. آیا میشکین انسان است یا از مقدسین؟ آیا او یک شخص ادبی است یا آرمانی سیار؟ آیا اصل نامعلوم، ولی عالی رتبهٔ او، جلای وطن درازمدت او و آشنایی نازلش با محیط مأمورین رسمی و کارمندان دولت در روسیه تزاری، که عمل رمان در آن جا روی می دهد، گویای کو شش هنری آگاهانه برای جای دادن میشکین در سطحی عالی تر از سائر اشخاص رمان می باشد؟ آیا میشکین یک آرمان آرزو برانگیز است یا انعکاس تدریجی شناخت نویسنده در جریان عمل در رمان، خاصه در خاتمهٔ ملال انگیز آن مبنی بر این که آرمان به صورت آرمان باقی می ماند، زیرا تحقق ناپذیر است؟

راه داستایوفسکی به ریخت دهی نهایی **ابله** - هم رمان و هم شخص اصلی - دراز و دشوار بود. او کم و بیش ۸ مرحلهٔ کامل برای ترکیب این کار خود در نظر گرفته بود. در مراحل نخست ابله( ابله در این رمان باید بیش تر به معنای غیرطبیعی، غیرمعمول فهمیده شود تا ناقص العقل) هیئتی کاملاً متفاوت با هیئت نهایی بود. ابله در مراحل نخست به صورت یک انسان عملِ خودسر و خودخواه با وجوه شیطانی خیالی، تا اندازه ای از نوع اسویدریگاجلوف(Svidrigajlov) بی بند و بار در **جنایت و مکافات** در نظر گرفته شده بود. در جریان آفرینش بعضی از این وجوه از ابله اولیه جدا و آن ها جزو هیئت راگوشین(Ragozjin) نیرومند، فرزند یک بازرگان بی اخلاق - رقیب آیندهٔ ابله در رابطه با ناستاسیا فیلیپوفنا(Nastasja Filippovna) زیبا - گردانده شده اند. ابتداء در هفتمین مرحلهٔ کار داستایوفسکی میشکین به هیئت مر کزی تبدیل، و صاحب وجوه " پاکیزه، زیبا، باوقار، سختگیر، بسیار عصبی، یک مسیحی عمیقاً مذهبی، با عشقی آمیخته به همدردی ژرف " شده است. زحمت نویسنده در خلق شخص اصلی رمان را از این جا می توان دریافت، که او هنوز در این مرحله دربارهٔ میشکین در یادداشت هایش به صورت تجسم " دوئیت یک طبیعت ژرف" می اندیشید. در همان یادداشت ها، اما در تاریخ پیش تر، داستایوفسکی نوشت، یک مقصود اصلی از کل رمان توصیف منازعهٔ جاری در نسل جوان است: " با وجود چنین نیروئی، چنین جوش و خروشی در نسل جوان، آن ها به هیچ چیز ایمان ندارند. خیالات بی انتهاء در جوار نفس پرستی بی انتهاء."

ظاهراً داستایوفسکی دارای برخورد دوگانه ای به آن چه که " اندیشه" در رمان می دانست، و به شماری از اشخاص مهم در آن، توأماً شخص اصلی بود( به استثناء یک گروه نیهیلیست جوان یا شاید صحیح تر: شبه نیهیلیست ها ). این برخورد نویسنده در فن ادبی ویژهٔ او منعکس شده است.

در زمانی که رمان رئالیستی سنتی عمدةً با الگوهایی اشتغال داشت که اشخاصِ نوعی بر طبق آن ها در یک واقعیت قراردادی هستی شان را شکل می دادند، داستایوفسکی در **ابله** اهمیت را به عمل اشخاص غیرعادی در وضعیت های فوق العاده قائل گشت. میشکین یک مصروع است؛ بدون وظایف اجتماعی تا بتی که هستیش را برنامه ریزی کند، و تا درجهٔ نازلی متعهد به قوانین اجتماعی رایج می باشد. نو یسنده مبادی چندین صحنه و پیشآمد را ایجاد می کند، که در آن ها ترصیع اشخاص غیرمعمول منجر به واکنش های پیش بینی نشده می گردد، چرا که موارد عادی خود را نامکفی برای منظور نویسنده نشان می دهند. با این فن ویژه، خاصه به کار برده شده در چند پیشآمد رسوایی آمیز، داستایوفسکی امکان " گشو

دن" اشخاصش و آشکارسازی وجوهی از طبیعت شان را بیش از آن که به صورت عادی ممکن باشد، داشته است.

این نقطه نظر ما دربارهٔ فن ویژهٔ روایت و ترکیب داستایوفسکی در **ابله** نه تازه است و نه بدیع. آن به شکل عمومی تر دربارهٔ نویسندگی داستایوفسکی در کلیت آن از طرف باختین نیز به پیش کشیده شده است. به نظر باختین داستایوفسکی، که تقریباً فقط انسان ها را در وضعیت های فوق العاده توصیف نموده، وضعیت هایی که در آن ها غیرممکن ترین تضادها با هم روبه رو می گردند، و همه چیز می تواند روی دهد، آن سنتی در فرهنگ اروپا را ادامه داده است که باشمول ترین مظهرش کارناوال با جمیع وجوهی است که این گفتمان دربرمی گیرد. یک وجه اساسی کارناوال نسبی شدن کلیهٔ ارزش های مشخصهٔ آن می باشد. آن دوره ای زماناً محدود است که نمونه ها بیهوده شده اند، شخصیت اجتماعی شرکت کنندگان منحل گشته، همهٔ شرکت کنندگان متساوی الحقوق و در فعالیت های انسانی مشترک هستند، و مورد عالی در جوار مورد پست قرار دارد، گدا یا ابله به پادشاه برگزیده تبدیل می گردد، و حقایقی را بیان می کند که معمولاً تصدیق ناپذیرند، و یا حقایق تازه ای به مقصود اندیشه زایی اختراع می کند. امر جدی به کفرآمیز تبدیل می شود، و شاید دانش مهمل ترفندباز صرفاً ترفندبازانه نباشد؟

میشکین که از سوی همگان ابله تلقی می گردد، پادشاه در چنین کارناوالی است. حداقل او یک شاهزادهٔ واقعی می باشد، و با وجود این که در دیدهٔ همگان مضحک جلوه می نماید، به عنوان یک برگزیده طالب قدری التفات است. این حق یک شاهزاده، لااقل در ادبیات می باشد، و از این نکته داستایوفسکی به شکل مؤثری سود جسته، خاصه در آخرین بخش رمان.

داستایوفسکی در نامهٔ دیگری به برادرزادهٔ خود پس از اتمام نگارش رمان نوشت: " من از رمانم راضی نیستم: آن مبین یک دهم از آن چه من مایل به بیانش بودم نیست؛ با این حال آن را قبول دارم، و اندیشه ام را با وجود این که چندان اقبال تحققش را نداشته ام، دوست دارم."

سعی داستایوفسکی در جهت توصیف انسان کامل از حیث اخلاقی با موفقیت مشروطی قرین بود.

## تسخیرشدگان

داستایوفسکی همزمان با کار بر روی **ابله** اندیشهٔ رمان دیگری در مغزش شکل گرفته بود، و قصد از آن نیز توصیف انسان کامل از حیث اخلاقی بود. او در نامه ای در دسامبر ۱۸۶۸ برای نخستین بار از این طرحش به عنوان رمان " نفی خدا " سخن گفت. در این رمان شخص اصلی می باید یک روس میان سال، تحصیل کرده باشد، که ناگهان از ایمانش دست می شوید، زندگی و کار او که در قبل به طور عادی جریان داشته، اهمیتش را در نظر وی از دست می دهد. او چارچوب یکنواختی و عادیت را می شکند؛ دچار یک تحول ایدئولوژیک در نتیجهٔ تماس با نافیان خدا و نیهیلیست های جوان می گردد.

این طرح، که داستایوفسکی سپس از آن به صورت طرحی دربارهٔ زندگی یک گناهکار بزرگ سخن گفت، می باید کتابی در پنج جلد باشد. اما طرح هرگز جامهٔ عمل نپوشید. علل باقی ماندن اندیشهٔ این رمان در یادداشت ها و طرح صرفاً مسائل بزرگ اخلاقی و مذهبی ای که چنین طرحی ناگزیر می باید با آن ها روبه رو شود، نبود. داستایوفسکی هم چنین از حیث هنری تکلیف ناممکنی برای خود تعیین نموده بود. او کتابی با یک شکل حماسی، گزارشگرانه با آرامش درونی( ظاهراً از نوع **جنگ و صلح** (۱۸۶۹) اثر حماسی بزرگ تولستوی) را در نظر داشت، اما این شکل با شکل رمان نگاری شخص وی کاملاً ناسازوار بود.

مبدأ رمان، چنان که اشاره رفت، می باید نفی خدا و نیهیلیسم، نشانه های انحطاط مذهبی انسان در زمان او باشد. در پائیز ۱۸۶۹ در مسکو واقعه ای روی داد، که داستایوفسکی را به شدت با این مبدأ منفی توصیف منظور از تولد معنوی دوبارهٔ انسان مشغول داشت. این واقعه که بحث جاری دربارهٔ فعالیت های نیهیلیستی جوانان انقلابی را تشدید کرد، و به یکی از موضوعات سیاسی داغ در جراید تبدیل گردید، به قتل رسیدن یک دانشجو بود. تحقیقات به عمل آمده سیاسی بودن انگیزهٔ قتل را اثبات نمود. مرتکبین

دانشجویان نیهیلیست بودند، و رهبر و سرکردهٔ تشکیلات شان سرگی نتشایف(Sergej Netsjajev)( ۸۲-۱۸۴۷) نام داشت، که تفسیرش از اصل انقلابی حقیقی نیهیلیسم: *عدالت محوری* تفسیری ژاکوبینیستی بود. او پس از دیدار و همکاری کوتاه مدتی با آنارشیست تبعیدی میخائیل باکونین(Mikhail Bakunin)( ۷۶-۱۸۱۴) در اروپا، به روسیه بازگشته بود. نتشایف در نوشتهٔ سیاسیش با عنوان **پرسشنامه یک انقلابی** خطوط سمت ده بنای یک سازمان مبارزاتی با ساختار به شدت مرکزگرایانه و مبتنی بر وفاداری بی قید و شرط اعضاء به تصمیمات رهبری را تعیین نموده بود. دانشجوی مذکور در مسکو ضمن فعالیتش در گروه انقلابی نتشایف دچار شک در مورد حقانیت بدبینی بی ملاحظه ای که مشخصهٔ رهبری نتشایف بود، گردیده، تصمیمش برای ترک گروه را محرمانه با رفقایش در میان گذاشت. زمان کوتاهی بعد قتل او به دست رفقایش روی داد.

رمانی که داستایوفسکی کوته زمانی پیش از این واقعه نگارشش را آغازیده بود، در شکل نهاییش عنوان **تسخیرشدگان**( یا **ارواح خبیث**) را گرفت. شکل پذیری نهایی و عنوان گزینی باید هم در رابطه با تأملات داستایوفسکی دربارهٔ زندگی یک گناهکار بزرگ، که هرگز از صورت طرح فراتر نرفت، و هم قضیهٔ قتل سیاسی موصوف، که داستایوفسکی آن را ضمن کارش با دستنویس دنبال می کرد، ملاحظه گردد. پیش شرط های رمان به این ترتیب چنان که به صراحت از ترکیب آن برمی آید، مختلف بودند.

در طرح رمان، متعلق به پیش از قضیهٔ نتشایف، *حسادت* یکی از عناوین در نظر گرفته شده بود، و آن به رابطهٔ اختلاف آمیز بین یک شخص مغرور و یک شخص فروتن مربوط می گردید. این شخص مغرور، عمل گرا و بزهکار به استاوروجین، هیئت مرکزی در **تسخیرشدگان** تبدیل شد. شخص فروتن، که مورد حسادت شخص مغرور در طرح نخست بود، در نسخهٔ نهایی رمان نام شاتوف(Sjatov) را یافت، و او نسخهٔ ادبی همان دانشجوی نیهیلیست است که به دست رفقای خود به قتل رسید. در **تسخیرشدگان** پیوتر ورخوونسکی(Pjotr Verkhovenskij)، رهبر انقلابیون جوان، از نظر ایدئولوژیک کاملاً به نتشایف نزدیک است، اما از این قرابت که به گذریم، آن دو دارای وجوه چندانی نیستند، و لذا معقولانه است که ور خوونسکی را یک تصویر ادبی تلقی کنیم. ورخوونسکی ابزار سیاسی فعال فلسفهٔ نفی خدا می باشد. او نه تنها می پذیرد، که چون خدا مُرده است، پس همه چیز اجازه است، هم چنین توانایی به عمل درآوردن این شناخت را دارد. او آن اندازه از قوهٔ تخیل و دوراندیشی برخوردار است تا به تواند برای خود مجسم سازد آزادی مطلق به استبداد منتهی می گردد.

نتشایف، نام عاریتی برای ورخوونسکی، شخص اصلی رمان نیست. *او* محکوم است، و هیچ جوانهٔ زندگی نو را در خود حمل نمی کند؛ برعکس، استاوروجین به رغم همه چیز حامل این جوانه می باشد. طرح برای زندگی یک گناهکار بزرگ نشان می دهد که استاوروجین با همهٔ بی اعتنایی های فلسفی مآبانه اش به انسان ها برای " ورود به زندگی نو" در نظر گرفته شده بود.

دوگانگی طبیعت استاوروجین، که در مطالعات مقدماتی و یادداشت های داستایوفسکی به وضوح سبب پیچیدگی کار شخصیت دهی به استاوروجین بوده، در رمان نهایی حفظ شده، و به عمد در ترکیب مورد استفاده قرار گرفته است.

**تسخیرشدگان** - چنان که داستایوفسکی خود نیز به خوبی آگاه بود - سیاسی ترین رمان اوست، اما این رمان در عین سیاسی بودن، اثری هنری، یک داستان جنایی روایت شده به سبکی استادانه است، که در آن عمل مهیج عواقب سخت فلسفی به دنبال دارد.

پاسخ های داستایوفسکی به پرسش های سیاسی و اجتماعی خود مطرح کرده اش در رمان حتی اگر قانع کننده نیز نباشند، این در هر حال، همان گونه که نظریه پرداز مارکسیست جورج لوکاچ(György Lukács)( ۱۹۷۱- ۱۸۸۵)[1] نیز در رسالهٔ ای دربارهٔ این رمان می گوید، هیچ تأثیری در این واقعیت ندارد که آن ها از مربوط ترین پرسش های تنظیم شده به بهترین وجه هستند که در ادبیات زمان او (داستایوفسکی) مطرح گشته اند.

# جوانک

رمان **جوانک**، که در سال ۱۸۷۵ به طبع رسیده، مکان تقریباً خاصی در میان رمان های بزرگ داستایو فسکی اشغال می نماید. این رمان اثر باشمولی در سه بخش است، و ترکیبش نامنسجم تر از سائر آثار بزرگ متعلق به مرحلهٔ از حیث هنری بالغ نویسنده به نظر می رسد.( حتی برخی ترکیب آن را درهم ریخته تشخیص داده اند.) به همین علت نیز **جوانک** در زمانی دیرتر از رمان های بزرگ دیگر داستا یوفسکی به زبان های خارجی ترجمه شده است.

**جوانک** از نظر عمل غنی است، و فهرست اشخاص آن باشمول تر از رمان های بزرگ دیگر داستایو فسکی، به استثناء **برادران کارامازوف** می باشد.

در مقایسه با ساختار رمان های منسجم کلاسیک تورگنف و تولستوی **جوانک** - خاصه **جوانک** - و رمان های دیگر داستایوفسکی تصویری کاملاً نامنظم ارائه می کنند. شکل درهم، ناموزونی که داستایو فسکی به کار برده، به علت تنگی وقت یا کاهش موقتی توانایی هنری او نبوده است. مکاتبات و یادداشت های داستایوفسکی در زمان نگارش **جوانک** مبین آگاهی کامل او از شیوهٔ کارش می باشند. چنان که در قبل مذکور افتاد، او مایل بود رمان منظورش دربارهٔ زندگی یک گناهکار بزرگ به سبک حماسی بزرگی، ظاهراً از نوع **جنگ و صلح** باشد، اما این کار خود را ناممکن نشان داد، هم به این جهت که داستایوفسکی در رمانش با عصر خویش - یا در هر حال بسیار نزدیک به آن - اشتغال داشت، و هم به این جهت که عصر او زمانی آشفته و بی ثبات بود، و در آن ارزش ها و موازین مورد تجدیدنظر قرار داشتند. همین نا آرامی و جوّ آشفتگی است که نه فقط در شرائط غیرعادی اصلیت شخص مرکزی رمان آرکادی دولگورو کی(Arkadij Dolgorukij) و در اصل خانوادگی پدر او ورسیلوف(Versilov)، در قیام پسران بر علیه پدران در سطوح خانواده و جامعه و در سائر منازعات عمل، اما هم چنین در ترکیب ناموزون و بخشاً بی شکلی که داستایوفسکی دقیقاً برای همین رمان برگزیده است، منعکس می گردد. این که داستایوفسکی کاملاً آگاهانه اسلوبش را با مسائل هنری مرتبط با آن برگزیده، به روشنی از آخرین ترادف مطالب رمان بر می آید، که در آن ها معلم آرکادی نظرش را در مورد یادداشت هایی که شاگردش از او تقاضای خواندن و ارزیا بی شان را نموده، بیان می کند. در این ارزیابی ذکر می شود، که اساس جامعه، به ویژه الگوی خانواده مشحون از اتفاقات گردیده، و آرکادی خود عضو *یک خانوادهٔ اتفاقی* است. چنین شرائطی نویسنده را با مشکل فراوان نوشتن دربارهٔ زمانش روبه رو می سازد. سپس نتیجه گیری می شود: " اما " یادداشت ها"یی مانند یادداشت های شما به نظر من می تواند به صورت مادهٔ آثار هنری آینده، یک تصویر آتی از دورهٔ غیرعادی، ولی هم اکنون پشت سر گذاشته شده به کار رود. هنگامی که نزاع روز پایان یابد، و آینده آغاز شود، هنرمند آینده به شکل زیبایی دست خواهد یافت، هم چنین برای توصیف بی نظمی و آشفتگی گذشته. آن گاه به " یادداشت ها "یی از نوع " یادداشت ها "ی شما نیز نیاز خواهد بود، آن ها مادهٔ، حتی مادهٔ معتبری با وجود درهم ریختگی و اتفاق در آن ها را به دست خواهند داد."

همنوع دوستی غیرخودخواهانه ای که یکی از اشخاص رمان به نام ماکار ایوانوف(Makar Ivanov) می کوشد زندگی خود را به نمونه ای عملی از آن تبدیل به سازد، تداعی کنندهٔ کمونیسم ابتدایی، همتبار سو سیالیسم واهی گرایانهٔ متکی بر مذهب است، که داستایوفسکی خود در جوانیش در دائرهٔ فیلسوف پترا شفسکی از پی روان آن بوده. این گونه انقلابی سازی روحیهٔ انسان توسط قدرت نمونهٔ نیک در زمانی که داستایوفسکی سرگرم نگارش رمانش بود، تدریجاً به دوائر انقلابی جوانان راه می یافت، و در آن ها ایمان به سوء قصدها به افراد و سرنگون سازی خشونت آمیز نظام جامعه آن اهمیتی را که در دههٔ ۶۰ سدهٔ نوزدهم در روسیه دارا بود، تدریجاً از دست می داد. این برخورد سیاسی تغییر پذیرفته در زمان به نظر می رسد توضیح آن باشد که توصیف نمایندگان جوانان عاصی در **جوانک** بسیار دلسوزانه تر و همفکرانه تر از توصیف مشابه در **تسخیرشدگان** است.

گروه جوانان انقلابی ای که آرکادی با آن ها مرتبط می گردد، دائرهٔ درگاشوف(Dergatjov)، خوانده شده به نام مرد جوانی سرکردهٔ آن هاست. داستایوفسکی در این مورد نیز چون در **تسخیرشدگان** در خلق این گروه و سرکردهٔ شان از واقعه ای در زندگی سیاسی زمانش الهام گرفته، و آن واقعه محاکمهٔ دولگوشین(Do

Igusjin) جوان و دائرهٔ سیاسی او در سال ۱۸۷۴ بوده است. در جریان محاکمه روشن گردید که در آپارتمان دو لگوشین یک صورت عیسی بر صلیب با نوشتهٔ " آزادی، برابری، برادری" به دیوار آویزان بوده، و پی رو ان او آرمان گرایان بوده اند، نه تروریست ها. اعلانیهٔ دولگوشین خطاب " به خلق روسیه" با نقل قولی از **انجیل** آغاز می گردیده است. گروه درگاشوف در **جوانک** بیش تر در اندیشهٔ یک انقلاب معنوی در میان توده ها هستند تا سوء قصدها و بمب اندازی به سیستم و پشتیبانان آن. رؤیاهای واهی گرایانه، مذهبی گونهٔ شارل فوریه(Charles Fourier)( ۱۸۳۷- ۱۷۷۲) دربارهٔ برادری سوسیالیستی، آمیخته به ایمان ژان ژاک روسو(Jean - Jacques Rousseau)( ۷۸- ۱۷۱۲) به نیکی ذاتی در طبیعت انسان منبع اصلی نظریه و عمل گروه درگاشوف هستند، هم چنان که منبعی برای خود داستایوفسکی در دورهٔ جوانیش بوده اند.

**تسخیرشدگان** از حیث اخلاقی تصویر تسلی ناپذیر دوزخ است، که در آن هنوز امید چندانی به نجات به چشم نمی خورد؛ برعکس آن **جوانک** را می توان تصویر روحی برزخ تلقی نمود، که در آن پروسهٔ پاک سازی معنوی در حال به جریان افتادن است: ورسیلوف که در تلاش چیرگی بر دوگانگی ژرف خویش است، به سرنوشت مصیبت بار استاوروجین در **تسخیرشدگان** دچار نمی گردد. او توانایی مجذوب ساختن پسرش را با شخصیت منسجم خود دارد.

وجوه مثبت تحول شخصیت در آشفتگی زندگی خانوادگی، که موضوع اصلی رمان **جوانک** می باشد، با انتظارات اولیه از جوانان در مورد تعویض سمت برای تبدیل گردیدن پروسهٔ تربیت معنوی به امر عمده توأم است. اما سئوال این که آیا چنین انتظاراتی تا چه حد قابل حصول است؟

## برادران کارامازوف

آخرین و بزرگ ترین رمان داستایوفسکی **برادران کارامازوف** نام دارد، و طی سال های ۸۰- ۱۸۷۹ به طبع رسیده است. رمان مرکب از چهار بخش به اضافهٔ پسگفتار می باشد. به قول داستایوفسکی او سه سال را صرف نگارش این رمان نموده است. عمدهٔ محتوای مطالب نشریهٔ متعلق به شخص داستایوفسکی **یاددا شت های روزانه یک نویسنده**، که او در سال های ۷۷- ۱۸۷۶ بیرون می داد، به صورت مادهٔ خام **برادران کارا مازوف** به کار رفته است.

**برادران کارامازوف** رمانی در چند سطح است. آن بخشاً همانند **جوانک** رمانی است دربارهٔ یک خانواده با گرایشات فروپاشی نمونهٔ زمان، بخشاً تداوم مستقلانهٔ موضوعاتی است از طرح داستایوفسکی دربارهٔ زندگی یک گناهکار بزرگ، یعنی روایت بدون زمان در خصوص تلاش انسان برای خودشناسی و دنیاشناسی. آن هم چنین یک رمان جنایی روان شناختی دربارهٔ پدرکشی از نظرات واقعی و رمزوارانه می باشد.

**برادران کارامازوف** عبارتند از دمیتری(میشا)((Dmitrij(Misja)، ایوان، آلکسی( آلیوشا )((Aleksej(Aljosja) و اسمردیاکوف نامشروع. دمیتری تابع انگیزه های ناگهانی خود و شهوت پرست، ایوان یک روشنفکر شکاک، آلکسی ملایم و مهربان، مذهبی ( از نوع میشکین در **ابله**) هستند.

دمیتری بی دینی پدرش فئودور پاولوویچ(Fjodor Pavlovitj) - تجسم کفر و نیروی طبیعی جلوگیری نا پذیر، عاری از وسواس اخلاقی، شهوت پرست بی حد و مرز، که سرانجام به دست اسمردیاکوف کشته می شود - را به ارث برده است. اما دمیتری در عین شهوت پرستی، ستایشگر خدای عشق( اروس) در سطحی معنوی - مجرد نیز می باشد. وجد و نشاطی از زندگی که او بیان می کند، نظیر حالاتی است که در شاعر انگی یوهان فریدریش شیلر(Johann Friedrich Schiller)( ۱۸۰۵- ۱۷۵۹) متجلی می گردد. دمیتری بین طبیعت و روح سرگردان است. او در نتیجهٔ خواستهٔ آرمانی( یا فقط آگاهی از وجود آرمان) قادر به برتافتن این اندیشه نیست که انسانی با " قلب شریف و افکار عالی هستیش را با تصویر مریم مقدس بیآغازد، و فرجامش را در سودوم(Sodom) به بیند." او هستی را به صورت پیکار خدا و شیطان در قلوب انسان ها استنباط می نماید، و خود در نهایت قربانی این منازعه می گردد. برای او امکان نجات از این مخمصه

نیست، چرا که او گرایشات متفاوت را به صورت تضادهای آشتی ناپذیر درک می کند، ولی از دیگر سو شکست او نیز بیهوده و بدون دورنما نیست.

برعکس دمیتری برادر جوان او ایوان نافی خداست، و به تأملات فلسفی مشغول می باشد. ایوان در هیئت وکیل شاکی بشریت در مقابل خدا ظاهر می گردد. عصیان او به ضدیت با خدا منتهی می شود. اگر انسان گناهکار نباشد، پس به طور منطقی نه حتی می تواند سخنی از سقوط واقعی در میان باشد، و بنابراین روز حساب و مکافات خدایی به نظر ایوان اندیشه ای بیهوده می رسد. نکات اصلی " داستان باز جوی بزرگ"( در کتاب پنجم، فصل پنجم رمان) شامل شک ایوان است، و از آن من جمله دیوید هربرت(دی. اچ.)لاورنس(David Herbert(D.H.)Lawrence)(۱۹۳۰- ۱۸۸۵) در پیشگفتار مشهورش به چاپ انگلیسی **برادر ان کارامازوف** سخن گفته است.

تروبتزکوی در اثرش **داستایوفسکی به مثابه هنرمند** با عطف توجه دهی به پیشگفتار رمان بر این است، که پسگفتار خاتمهٔ کتاب را تشکیل نمی دهد، اما آن یک " نوع ادامه" است. در مقابل پژوهشگران دیگری هستند، که مقصود داستایوفسکی از پیشگفتار رمانش را به صورت اشارهٔ او به ادامهٔ داستان در آینده درک نکرده اند. نویسندهٔ پیشگفتار نه داستایوفسکی، اما راوی است، و در نتیجه پیشگفتار یک اعلانیه نیست، ولی جزئی از کلیت داستان را تشکیل می دهد. در زمرهٔ این پژوهشگران رابرت لامونت بلکناپ(Robert Lamont Belknap)( ۲۰۱۴- ۱۹۲۹) با کتابش **The Structure of the Brothers Karamazov**( **ساختار برادران کارامازوف**)( ۱۹۶۷) می باشد.

در مقابل شهوت پرستی و بلهوسی دمیتری و دیالکتیک فلسفی تحسین انگیز ایوان، آلیوشا به صورت ضعیف تری توصیف گردیده است. او همانند سلفش میشکین در **ابله** حساس و مُدرک است.

*******

چنان که در پیش ذکر شد، داستایوفسکی درصدد به پایان بردن نویسندگیش - شامل سال های دراز کار خلاقانه - فلسفی - با خلق یک اثر عظیم بود، که به شیوهٔ دانته آلیگیری(Dante Alighieri)( ۱۳۲۱- ۱۲۶۵) توصیف راه انسان ها از دوزخ گناه و از برزخ پاک سازنده به صوب بهشت بازیافته باشد. تقریباً در همهٔ رمان های بزرگ داستایوفسکی عناصری از این موضوع یافت می شوند. ولی او در هیچ یک از آن ها توانایی ارائهٔ یک توصیف هنری و قانع کننده از لحاظ روان شناختی از این انسان نوع تازه را نداشته است، نه حتی در تصویر آرمانی میشکین.

هم در طرح داستایوفسکی برای روایت زندگی یک گناهکار بزرگ و هم در رمان های بزرگ او نشانه های قابل توجهی از سعی او جهت بیان هنری تصوراتش دربارهٔ انسان مطلقاً نیک و اخلاقاً زیبا وجود دارند. او هرگز این تمایلش را ترک نکرده، اما ملاحظه شد چگونه در کلیهٔ موارد - حتی در **تسخیرشدگان** - مطالبات خالصاً هنری در خصوص جریان عمل و شخصیت سازی بر امیال و تصورات بیش تر واهی گرایانهٔ ایدئولوژ غلبه دارد. اگر داستایوفسکی چند سال درازتر در قید حیات می بود، و برای نگارش ادامهٔ پارسامنشانه ای به سرگذشت افسرده کنندهٔ خانوادهٔ کارامازوف وسوسه می شد، احتمالاً نتیجهٔ کارش همان می بود که نتیجهٔ کار گوگول شد، که صرفاً به نمایش زمان خوانندگانش به آن ها در آیینهٔ بی قیدانه، عجیب و غریب **ارواح مُرده** قانع نشد، ولی پس از آن خود را در کوشش آفرینش هنری بر یک اساس چاره ای پارسامنشانه فرسوده ساخت.

داستایوفسکی *مایل بود* به مانند شیلر نیکی ذاتی انسان را باور دارد، ولیکن نشانه های بسیاری هم در نویسندگی او و هم در برون آن گویای شک وی و ناکامیش در غلبه بر این منازعهٔ درونی می باشند. بر این اساس برخی، از آن میان نویسنده ویاتیسلاف ایوانوف(Vjatjeslav Ivanov)( ۱۹۴۹- ۱۸۶۶) رمان های دا ستایوفسکی را " تراژدی های رمان" نامیده اند. این نقطه نظر علاوه بر این که طبیعةً از حیث فلسفی جالب می باشد، بیش تر در ارزیابی داستایوفسکی به مثابهٔ هنرمند با این نتیجه در خور تأمل است، که *او در جریان منازعهٔ درونیش برای چیرگی بر دوگانگی خود، به آفرینش آثار هنری بزرگ و از لحاظ مو ضوعی عالمگیر پرداخت*، و نهایةً رمان **برادران کارامازوف** را خلق کرد، که مشخصاً منعکس سازندهٔ

*اسلوب چندصدایانهٔ نویسنده است: کلیهٔ نقطه نظرات مهم، مجسم در اشخاص اساسی جزئی هستند از یک بحث باشمول دربارهٔ مسائل هستی انسان.*

در ارزیابی ما از آثار داستایوفسکی، بنابراین، مهم شناخت ما از آرزوی تحقق نیافتهٔ خلق یک حماسهٔ بزرگ دربارهٔ تکامل انسان مدرن، نافی خدا و تبدل به یک هستی معنوی نو نیست، مهم این است که داستایوفسکی در شعاع گسترده پذیرفته است، که او توانایی زندگی هنری بخشیدن به شکل متقاعد کننده به تصورات یا امیدهایش را نداشته، اما در عوض او با بصیرت تر از هر نویسندهٔ دیگری دربارهٔ انسان حاضر در وضعیت بحران و منازعهٔ مداومش نوشته است.

آثار داستایوفسکی نه به علت " پیغام" شان، اما به علت اقتدار هنری و صلاحیتی که او با آن آگاهی و شناخت خود را به بیان درآورده است، مربوطیت شان را سال های درازی حفظ کرده اند.

**یادداشت ها**

۱- Georg Brandes, *Samlede Skrifter*, bd.X, s.530 (Kjøbenhavn, Gyldendal, 1902)

۲- نقل از
René Wellek (ed.): *Dostoevsky. A Collection of Critical Essays*, p.11 (N.J., Englewood Cliffs, 1962)

۳- *Den russiske litteraturs historie*, b.III, s.74 (1952)

۴- Geir Kjetsaa: *Fjodor Dostojevskij - et digterliv*, s.77 (Denmark, Chr. Erichsen, 1986)

۵- جنبش نیهیلیسم مرکب از رادیکال ترین منتقدین اجتماعی در روسیه تزاری از تقریباً کلیهٔ مؤسسات موجود و بر ضد آن ها بود. نیهیلیست ها در اصل عمیقاً با بی عدالتی، خودخواهی طبقاتی و تزویر در جامعهٔ سلسله مراتبی مخالفت می ورزیدند. از نیهیلیسم بود که جنبش نارودنیستی(narodnitjestvo) منشعب شد. این جنبش - هم چنین موسوم به پوپولیسم - خصلت بخشاً انقلابی، بخشاً دموکراتیک لیبرال داشت، و پس از به اجراء درآمدن اصلاحات ارضی در ۱۸۶۱ در روسیه پدید آمد. جنبش منعکس سازندهٔ اعتراض دهقانان بر ضد یوغ ملاکین و بقایای مملوکیت بود. رهبران جنبش، از جمله پیوتر لاورویچ لاوروف(Pjotr Lavrovitj Lavrov)(۱۹۰۰- ۱۸۲۳)، عقیده داشتند، که نیروی انقلابی تعیین کننده را دهقانان تشکیل می دادند. جنبش در دههٔ ۷۰ سدهٔ نوزدهم در روسیه کسب اهمیت نمود.

۶- یادآوری شود، آناتولی لوناچارسکی(Anatolj Lunacharskij)( ۱۹۳۳- ۱۸۷۵) نیز مقالهٔ جالبی با عنوان " تنوع صداهای داستایوفسکی"(۱۹۲۹) دربارهٔ این کتاب باختین و در سال نشر آن به قلم آورده است. ترجمهٔ انگلیسی این مقاله جزء کتاب زیر می باشد:
Anatoly Lunacharsky: *On Literature and Art*, 1.edi., pp.79 - 106 (Moscow, Progress, 1973)

۷- داستایوفسکی در آن زمان عضو دایرهٔ سیاسی رادیکال میخائیل بوتاشویچ - پتراشفسکی(Mikhail Butasjevitsj - Petrasjevskij) در سان پترزبورگ بود، که اعضائش در بهار ۱۸۴۹ به جرم توطئه بر ضد تزار دستگیر، محاکمه و به مرگ محکوم گردید ند. داستایوفسکی ابتداء چند ماه در دژ پتر - پول محبوس، و سپس به اتفاق سایر محکومین در برابر جوخهٔ مرگ قرار داده شد.( آن چه که خود را یک صحنهٔ نمایش طرح شده به دست شخص تزار به مقصود ارعاب خُردکنندهٔ روانی محکومین نشان داد!) مجازات داستایوفسکی به ۴ سال حبس با اعمال شاقه تخفیف داده شده، در زمستان سال مزبور به سیبری ارسال گردید.

۸- تارتوف نام شخص اصلی یکی از کمدی های اجتماعی مولیر(Moliere)( نام هنریِ ژان باپتیست پوکلن( Jean Baptiste Poquelin))(۱۶۷۳- ۱۶۲۲)، خلق شده در سال ۱۶۶۴. به این کمدی اجتماعی مولیر در بررسی " مولیر، زایندهٔ کمدی از تراژدی" از توفان آراز در سایت ادبی *آوانگارد*، مرداد ۱۳۹۷ پرداخته شده است.