

تارزان ، دراکولا
فرانکشتاین ، فاوست

جلال ستاری

چهار سیمای اسطوره‌ای



چهار شخصیت داستانی که در این کتاب تصویر شده‌اند و سینما به آنان شهرتی فراگیر بخشیده است، چهره‌هایی اسطوره‌ای به شمار می‌آیند که همچون دیگر اسطوره‌ها آینه‌ی تمام‌نما - یا گاه کج‌تاب - ذهنیت جمعی اقوام و منعکس‌کننده‌ی باورها و معتقدات پنهانی یا آرزوهای دور و دراز آنان هستند. چگونگی خلق و پیدایش و شهرت یافتن هر یک از این شخصیتها، که شاید برای بسیاری از ما مورد سؤال باشد در این کتاب پی‌گیری و بررسی شده و کوشش شده پرده از معانی و مضمونهای مستور در این داستان‌سازها و شخصیت‌پردازها برداشته شود. کتاب گذشته از پژوهندگان و دانشجویان، برای همه‌ی کسانی که از طریق ادبیات یا سینما با این چهره‌ها آشنا شده‌اند روشنگر و خواندنی است.

شابک: ۹۶۴-۳۰۵-۳۲۸-۸

ISBN: 964-305-328-8



۵۸۰ تومان

۵۱/۸
۴۷/۸

جلال ستاری

چهار سیمای اسطوره‌ای



۸۰۹ ستاری، جلال، ۱۴۱۰-

چهار سیمای اسطوره‌ای: تارزان، دراکولا، فرانکشتاین، فاوست / ۹۱۵

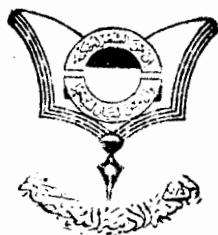
ج ۳۴۵ س جلال ستاری. - تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۶.

۱۰۰ ص. - (نشرمرکز: شماره نشر ۳۵۰)

کتابنامه.

۱. اساطیر در ادبیات. الف. عنوان. ب. عنوان: تارزان،

دراکولا، فرانکشتاین، فاوست



تارزان، دراکولا
فرانکشتاین، فاوست

چهار سیمای اسطوره‌ای

جلال ستاری



نشر مرکز



چهار سیمای اسطوره‌ای
تارزان، دراکولا، فرانکشتاین، فاوست
جلال ستاری

طرح جلد از ابراهیم حقیقی
چاپ اول ۱۳۷۶، شماره نشر ۳۵۰
۴۰۰۰ نسخه، چاپ سعدی

کلیه حقوق برای نشر مرکز محفوظ است

نشر مرکز، تهران، صندوق پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱

ISBN: 964-305-328-8

شابک: ۹۶۴-۳۰۵-۳۲۸-۸

فهرست

۱	پیشگفتار
۴	اسطوره تارزان
۱۷	اسطوره دراکولا
۵۳	اسطوره فرانکشتاین
۶۰	اسطوره فاوست
۹۷	نتیجه

پیشگفتار

اسطوره، داستان یا شخصیتی نمونه و معیارساز در نظر جماعتی است که آن داستان و سرگذشت و شخصیت را عبرت‌انگیز و آموزنده می‌دانند، بدین معنی که معتقدند سرگذشت و یا سرنوشت اسطوره‌ای مبین ساحتی از موقعیت بشری است و بنابراین نمونه‌ای عرضه می‌دارد که یا باید بدان اقتدا کرد یا از آن اجتناب ورزید. در نتیجه اسطوره همواره دال بر معنایی است که ممکن است غنی یا تنک‌مایه، مثبت و یا منفی باشد، ولی در هر حال آن معنا یا تجربه بشری را به صورتی فشرده بی‌ایجاز منحل و اطناب ممل بیان می‌کند.

از لحاظ مورخ و جامعه‌شناس، اسطوره زمانی به ظهور می‌رسد که تصویر خیالی یا کلام ضابطه‌مانندی یا داستانی که آفریده وجد و نشاط یا قوه تخیل شاعر و راوی است، از شهود صائب و صمیمانه ذهنیت قومی برخاسته که آن تصویر یا کلام و یا داستان را ارتجالاً خودی می‌داند و وضع و موقعیت خویش را در آنها جلوه‌گر می‌بیند، و بدین حساب، اسطوره یا نقش‌پرداز عکس‌العمل خودجوش قوم در قبال حوادثی است که بر او می‌گذرد و یا تصویر خواب و خیالها و آسیب‌دیدگی‌ها و یا بیان نسخه‌مانند اوامر مطلق و قاطعی که بر جامعه، حاکم و فرمانرواست.

بنابراین طبیعتاً مردم با هدفها و نیات خاص و نیز وسایل ارتباط جمعی و عالم سیاست به دلخواه، از اسطوره سود می‌جویند و در این موارد، اسطوره غالباً نمایشگر آینده‌ای است که احساسات و تمایلات قوم رقم می‌زند و قوم را به عمل برای تحقق آن، فرامی‌خواند و برمی‌انگیزد.

در واقع چون دریافت شهودی درست مسائل و تردیدها و امیدهای زمانه، که در اسطوره تجسم یافته‌اند، اسطوره را در متن ذهنیت قوم چون نهالی نشانده و پیگیر ساخته است، لاجرم، اسطوره قادر است، توده‌ها را بسیج کند و به واکنشی در برابر ضربه و یا ظلم و جور که بر آنان می‌رود و به طور کلی رویاروی هرگونه بی‌عدالتی وادارد. و از این لحاظ با خیال آباد یا آرمانشهر (utopie) فلاسفه عقل‌گرا و فرضیات و نظریات و ایدئولوژی‌های ساخته و پرداخته اهل منطق که گاه الزاماً با واقعیات اجتماعی و سیاسی سروکار ندارند، فرق دارد.

اما اسطوره به محض آنکه دیگر جوابگوی خواست‌های جمع در زمان حال نبود و ذهنیت زنده و جوشان و توفنده قوم را انعکاس نبخشید، ممکن است به صورت ایدئولوژی، متحجر و یا متبلور شود. و برعکس اگر بیانگر جهش‌ها و پویندگی و تصورات نسبتاً ثابت و پایدار ذهنیت قوم بود، در نظر قاطبه مردم، رؤیتی زنده محسوب می‌شود و از نسلی به نسل دیگر، با مایه تابش‌ها و تجارب نو، سرشارتر می‌گردد.

بنابراین اسطوره، انگاره یا شاکله (schéma) ایست که روایات بیشماری دارد، بسان زیر و بم‌ها یا گونه‌های مختلف مضمونی موسیقایی یا یک نغمه، و هر نسل به حسب تجارب و دریافت‌های خویش بدان انگاره، جامه‌ای نو می‌پوشاند. اینچنین اسطوره با هر حادثه و پیشامد مهم که جریان تاریخ و دید و نگرش آدمی را دگرگون می‌سازد، بیان تازه‌ای می‌یابد و در هر روایت جدید که همواره امر نو پدید را در انگاره رمزی کهن، می‌گنجانند، سرشارتر می‌شود.

ایضاً اسطوره ممکن است متدرجاً به مرتبه مضمونی ادبی تنزل یابد که در این صورت، مجموعه‌ای از نمادهاست که هرکس می‌تواند به

دلخواه آنچه می‌پسندد از آن برگیرد، چون دیگر ساختار انداموار کلّ اسطوره، مشهود و مطمح نظر نیست.

حتی ممکن است اسطوره به درجه‌ای نزول کند که با حرکتی آونگی، جزئیاتی ثانوی را که شاید به گمان بعضی، اصلی و اساسی می‌نماید یکی پس از دیگری، برجسته سازد، در حالیکه کلّ شاکله فراموش شده است. در این صورت مضمون اصلی اسطوره شکسته و به تعدادی نمادهای متفرّق و پراکنده و نام‌های خاطره‌انگیز تقسیم می‌شود.

همچنین امکان دارد، اسطوره یا روایتی از آن، فرسوده و پژمرده شود و بخشکد که در این حالت، به صورت اشاراتی پراکنده و گسیخته در زبان ادبی یا سیاسی، باقی ماند، اما دیگر کلّ اسطوره، به عنوان حدیثی رمزی، منظور و مفهوم نیست.

بنابراین اسطوره زنده در همه حال و حتی هنگامی که کلیّت و ساختار انداموارش مثله شده و از هم گسیخته است، آینه تمام‌نما یا کج‌تاب ذهنیت آرمانی قوم است و معتقدات و باورهای پنهانی و یا آرزوهای دور و درازش را به قوت و ضعف انعکاس می‌بخشد و بنابراین در خور غوررسی است. چهار سیمای اسطوره‌ای که در این کتاب تصویر شده‌اند^۱ و از دولت سینما و تئاتر شهرت جهانی یافته‌اند، شاید این معنی را معلوم بدارند، تا چه آید از پس پرده برون.

^۱ و جای دون ژوان در میان شان خالی است. ولی نگارنده پیشتر دو مقاله درباره اسطوره دون ژوان نگاشته که قرار است در کتاب: *آئین و اسطوره در تئاتر*، به همت انتشارات توس، به چاپ برسد.

اسطوره تارزان

در نخستین سالهای قرن بیستم، پیکر نیرومند و شاداب تارزان که یلِ راست بالایی است بی‌مانند، چون درختی تناور و برومند بر جهان سایه گسترد و از آن زمان تاکنون، با قامتی چون شمع آخته، همچنان افراشته و برپای است. با ظهور تارزان، قهرمانی که یادآور پهلوانان افسانه‌ها و اسطوره‌هاست، پا به عرصه وجود نهاد و کیست که اگر شرح یکی از ماجراهای شگفت‌انگیزش را نخوانده، دست‌کم فیلمی درباره حوادث بی‌شماری که بر او گذشته است، ندیده باشد.

خالق این قهرمان دوران، مردی است به نام ادگار رایس باروز (Edgar Rice Burroughs) که در اوّل سپتامبر ۱۸۷۵ در شیکاگو ولادت یافت و چون عاشق سپاهیگری بود، در مسابقه ورودی مدرسه معروف وست پوینت (West Point، معادل سن سیر Saint-Cyr فرانسه) شرکت جست، ولی رد شد و معه‌ذا به سائقه عشق خدمت در نظام، به سال ۱۸۹۳، با پنهان داشتن سن واقعی‌اش، به استخدام هفتمین سواره نظام آمریکا که در آریزونا و مکزیک‌نو، با سرخ‌پوستان آپاچی می‌جنگیدند (و از دولت فیلمهای وسترن شهرت جهانی یافتند)، درآمد، اما یک سال بعد، با افشای سن واقعی‌اش توسط پدر، از خدمت در سواره‌نظام معروف، معاف شد و از آن پس، طی پانزده سال، در حدود ده حرفه عوض کرد از

جمله فروشندگی و گاوچرانی و طلاجویی و ... تا آنکه در سال ۱۹۱۲ دو رمان به نام‌های «فاتحان کره مارس» (مریخ) و «تارزان سلطان جنگل» برای انتشار به مجله‌ای داد که آنها را منظمأ در هر شماره پشت هم به چاپ رساند و ادگار رایس باروز را به اوج شهرت و افتخار. در پی این توفیق و اقبال شگرف، ادگار رایس، با آسودگی خاطر تا زمان درگذشتش به سال ۱۹۵۰ در محله اعیان‌نشین لوس‌آنجلس که از سال ۱۹۶۸ به کوی تارزانا (Tarzana) نامبردار است، به نویسندگی پرداخت.

این آثار مجموعأ شامل حدود ۸۰ جلد، منجمله دوره ۲۶ جلدی تارزان می‌شود که باروز نخستین مجلد از آن سلسله بلند را به نام *تارزان سلطان میمون‌ها Tarzan of the Apes* در ۱۹۱۴، هنگامی که ۳۶ سال داشت، نوشت و به چاپ رساند.

ادگار رایس باروز را که ده بار میلیونر از جهان رفت، همتای ژول ورن و ولز (H. G. Wells) دانسته‌اند؛ و شکی نیست که تارزان، از بزرگترین توفیق‌های ادبی قرن است. چه دوره بیست و چند جلدی آن رمان، تنها در آمریکا، در بیش از ۱۵ میلیون نسخه به چاپ رسیده. و به ۵۶ زبان دنیا ترجمه شده است. این وسعت انتشار، به اضافه فیلم‌ها و تصاویر متحرکی که از سرگذشت تارزان و پسرش، گاه با دخل و تصرفاتی چند، ساخته شده، تارزان را بی‌گمان مشهورترین آدم رمان در پهنه عالم و انگشت‌نمای خاص و عام کرده است.

داستان را که روایات گوناگون خاصه در سینما دارد (و من بیشتر از حافظه نقل می‌کنم) همه کمابیش می‌دانند. در کشتی‌ای که از طریق دریای آتلانتیک به سوی آفریقا می‌رود، شورش درمی‌گیرد ولی شورشیان، دو سرنشین انگلیسی کشتی را که گردی بلندپایه و همسر آبتن اوست، نمی‌کشند، بلکه در ساحلی متروک و وحشی به امان خدا

رها می‌کنند. مرد در ساحل، پناهگاهی می‌سازد و همسرش در همانجا پسری به نام جان (John) همانام پدر) می‌زاید و چندی بعد از ترس حمله گوریل غول‌پیکری، قالب تهی می‌کند. پدر نیز شبی که فراموش کرده بود در کلبه را ببندد، در هجوم میمون‌های عظیم‌الجثه به کلبه، کشته می‌شود. اما میمون (guenon) ماده‌ای به نام کالا (Kala) که بچه مرده‌اش را به سائقه عشق مادری در بغل دارد، با دیدن نوزاد انسان، بی‌تأمل، کودک مرده‌اش را رها کرده، کودک انسان را با خود می‌برد. کالا، کودک آدمیزاد (Tar-zan) را به رغم نفرت طایفه میمون‌ها (و خاصه همسرش که قاتل پدر تارزان است) از آن موجود سرخ و سفید و بی‌پشم و مو، بزرگ می‌کند. تا آنکه روزی تارزان در پانزده سالگی به ندایی اسرارآمیز، به سوی کلبه‌ای که زادگاه اوست و کالا ماجرای حمله میمون‌ها بدان کلبه و حوادثی را که پیش آمد به زبان بوزینگان برایش شرح داده است، می‌رود و در آنجا، کاردی خاص شکارچیان که حربه مرگباری است می‌یابد و نیز کتابهایی برای کودکان و فرهنگهایی مصور که به کمک آن کتابها، به مدت ده سال، رمز الفبای لاتینی را کشف می‌کند و خواندن و نوشتن می‌آموزد، اما هنوز سخن گفتن نمی‌تواند، گرچه درمی‌یابد که از جنس میمون‌سانان نیست و با آنان ذاتاً تفاوت دارد. پس ریشش را می‌تراشد و گیسوان بلندش را می‌چیند تا فرق و اختلافش با میمون‌ها به روشنی نمایان گردد. در ۱۸ سالگی کرچاک (Ker-chak)، میمون قاتل پدرش را می‌کشد و خود سلطان میمون‌ها می‌شود. سپس وحشی آدمیخواری را که کالا به دستش کشته شده، از پای درمی‌آورد. این مرد مردم‌خوار، نخستین انسانی است که تارزان می‌بیند.

روزگاری بدینسان در جنگل و در حلقه وحوش می‌گذرد تا آنکه روزی از بد حادثه، گذار مردان سفیدپوستی با دختری به نام جین پورتر

(Jane Porter) به ساحل می‌افتد. تارزان با دیدن دختر، دلباخته می‌شود و آن گروه را از مرگی حتمی نجات می‌بخشد. و روزی نیز جین را از جنگ گوریلی که او را ربوده، می‌رهاند. اما چندی بعد یک کشتی جنگی فرانسوی برای بردن کشتی شکستگان، در کرانه لنگر می‌اندازد، و در این اثنا، وحشیان آدمخوار یک تن از افسران فرانسوی کشتی به نام دارنو (D'Arnot) را به اسارت می‌گیرند. تارزان برای نجات دادن مرد، در پی آنان می‌رود و دارنو را آزاد می‌کند و چون بازمی‌گردند دیگر بسی دیر شده است، چون از کشتی که جین و دیگران را برده، اثری نمی‌بینند. تارزان و دارنو، تنها می‌مانند و در مدتی که با هم‌اند، دارنو به تارزان زبانهای فرانسه و انگلیسی می‌آموزد و سرانجام تارزان را با خود به فرانسه می‌برد و با دلایل محکم مبتنی بر انگشت‌نگاری، ثابت می‌کند که تارزان که اینک جوان آراسته خوش‌پوشی است، پسر همان لرد انگلیسی متوفی است. تارزان __ لرد که اکنون صاحب نام و نشان و وارث ثروت والدین کاخ‌نشین شده است، جین را در آمریکا می‌بیند و با اندوه درمی‌یابد که غارتگر دلش، نامزد دارد. پس از فرط غم و نومیدی، زندگانی متمدنانه را رها کرده، به جنگل نزد دوستان باوفایش: نوما (Noma) شیر نر، سابور (Sabor) شیر ماده، چیتا (Cheetah) پلنگ، تانتور (Tantor) فیل و نکیم (N'Kima) بوزینه کوچک و دیگر جانوران جنگل بازمی‌گردد. ولی در روایات سینمایی با جین در جنگل زناشویی می‌کند که میوه‌اش توکد فرزندی است که «پسر» نامیده می‌شود.

تارزان کیست؟ پهلوانی به معنای باستانی واژه، همتای هرکول، و بنابراین ابداً اهمیت ندارد که موجودی واقعی نباشد. نخستین شرط قهرمان شدن تارزان که احراز شده، اینست که نظر‌کرده‌ای است که به

طرزی معجز‌آسا، و به رغم حوادث مرگباری که بر او می‌گذرد و معمولاً بسی سخت‌جانان نیز از آن مصائب، جان به سلامت نمی‌برند، زنده می‌ماند، تنها و برهنه و بی‌سلاح، بر کرانه‌ای دورافتاده، در میان درنده‌ترین جانوران استوایی. اما آفریقایی که ادگار رایس توصیف می‌کند، به تمام و کمال ساخته ذهن خیال‌پرداز اوست: قاره‌ای پوشیده از جنگل‌های انبوه، موطن میمون‌های عظیم‌الجثه و گوریل‌های غول‌پیکر که در واقع همان حلقه مفقوده داروین میان جنس میمون و نوع انسانند.

تارزان چون همه پهلوانان اساطیری، شکست‌ناپذیر است؛ از زورمندترین جانوران، زیرک‌تر است و از زیرک‌ترین جانوران، زورمندتر. نابغه پیش‌رسی است که به تنهایی، با تورق کتابهایی که تصادفاً در دریا غرق نشده‌اند، خواندن و نوشتن فرامی‌گیرد. بسان همه وحشیان نیک‌سرشت، ساده‌دل، سلیم‌النفس و صافی‌ضمیر است، و با اینهمه آن انسان بدوی‌ای که روسو تخیل کرده نیست، زیرا با قلبی پاک، می‌درد و خون می‌ریزد و هرگز در کشتن انسان یا حیوانی، اگر متضمن نفع یا خیری، به گمان وی باشد، شک نمی‌کند، با این قید، منحصرأ، که به حسب غریزه، یا فطرت و جبلت، از آدم‌خواری نفور و بیزار است. اما از این تفاوت عمده با وحشی آدم‌خوار که بگذریم، ذاتاً بی‌هیچ گفتگو، تابع قانون سخت طبیعت است، هر چند برخلاف ممنوعان خبیث که تصادفاً در بزرگسالی می‌بیندشان، از شکنجه کردن دشمنانش لذت نمی‌برد و وقتی نخستین بار به قبیله‌ای از انسان‌ها برمی‌خورد و با مشاهده اعمالشان، با خود می‌گوید «آدمیزادگان از میمون‌های بزرگ انسان‌نما، شرورترند و به اندازه سابور (Sabor، ماده شیر) وحشی و سنگدل»، حسن مردم‌گریزی و بیزاری از همجنسان، در قلبش جوانه می‌زند.

چه دیری نمی‌گذرد که آرامش جنگل انبوه بی‌کران، موطن درندگان آدمخوار و میمون‌های انسان‌نما، قلمرو پادشاهی بی‌منازع تارزان، به بانگ و هیاهوی مردمی که خود را متمدن می‌خوانند، آشفته می‌شود و می‌شکند. ادگار رایس نه تنها آفریقایی خیالی تراشیده که جای جای، در آن، شهرهای کهن افسانه‌ای مدفن گنج‌های شایگان سربرآورده، بلکه افزون بر آن، سلطان جنگل را با خطرات و مهالک تمدن امروزی که همه پایداُمهایی مهیب‌تر از کمینگاه و کنام پلنگان و شیران‌اند، روبه‌رو می‌کند. بدین معنی که تارزان مجبور می‌شود تا با خیانت و شرارت و خشونت و حرص و آزمندی و کینه‌توزی مردم متمدن، بستیزد و شگفت آنکه مقابله با این مفاسد و نیز مراتب نועدوستی و خاصه سرسپردگی و ارادتمندی از سر عشق و دلدادگی را نیز زود فرامی‌گیرد.

گفتنی است که هیچگاه به ذهن تارزان نرسیده که از جمع ماده میمون‌ها، همسری برگزیند و نه بعدها، از میان انسان‌ها، وقتی نخستین‌بار به قبیله‌ای از هموعان وحشی و سنگدل و خونریز خود برمی‌خورد. اما با مشاهده اتفاقی دختری که به فراست نیک‌گوهریش را درمی‌یابد، به پای دام عشق گرفتار می‌آید. در واقع داستان تارزان، فقط افسانه کودکی وحشی نیست، بلکه علاوه بر آن اسطوره نوجوان یا انسان بزرگسالی مولود تمدن بس پیچیده‌ای هم هست که بنا به ضرورت یا اجباراً به زندگانی بدوی بازگشته است. هر چه هست به روایتی، نخستین‌بار که دستخوش عاطفه عشق می‌شود، وقتی است که تصادفاً به قبیله کوچکی از کاشفان اروپایی برمی‌خورد که در جنگل انبوه گم گشته‌اند، و در میان آنان زنی می‌بیند همچون گل سرخی روئیده در خارستان که پس از حوادث بسیار، در یکی از روایات اسطوره تارزان، به فرجام، همسرش می‌شود. این زن جین، دختری آمریکایی از خانواده بسیار محترمی است

که او نیز به نخستین نگاه، به فرمانروای اسرارآمیز جنگل که مظهر شکوهمند مردانگی و شجاعت است، دل و دین می‌بازد.

خصیصه مشترک دیگر میان تارزان و پهلوانان اساطیری مقدم بر او اینست که هیچیک از کارهای شگفت و نمایان و خطر کردن‌ها و ظفرمندی‌هایش، حقیقت‌نما نیستند. تارزان در حدود دهه ۱۹۳۰، به منطقه‌ای کشف نشده در آفریقا پای می‌نهد که بازماندگان جنگجویان رومی که دو هزار سال پیشتر گم شده‌اند، در آن‌جا به سر می‌برند. تارزان آنان را از سقوط روم می‌آگاهاند و واپسین بازماندگان سربازان امپراتوری روم، از غم و اندوه زار می‌گیرند! همچنین به جنگجویان گوتی (Goth) و لشکریان فراغنه مصر که در اعماق جنگل راه گم کرده‌اند و به اعراب و چینیان و نازی‌ها که در قعر آتشفشانی خاموش، پنهان شده‌اند، برمی‌خورد! راهزنان او را به دریا می‌افکنند، اما چه باک، زیرا تارزان با مشاهده ستارگان آسمان، راهی را که به قاره آفریقا می‌انجامد، می‌یابد و با شنا، خود را به کرانه دلخواه می‌رساند!

البته ریشخند و سخریه آسان است، اما چه کسی جرأت می‌کند از هرکول بپرسد که آیا حقیقتاً اژدهای لرن (Hydre de Lerne) را کشته است و قبیله آمازون را شکست داده است و گراز کرانه Erymanthe را به بند کشیده است؟ بی‌هیچ تردید تارزان که سرگذشتش بارها به گونه‌های مختلف نقل و روایت شده است، از ارکان تخیل امروزی غرب است و بدین سبب نمی‌توان او را چون دیگر پهلوانان همتایش، از صفحه خیال مردم مغرب‌زمین، سترد.

اما آیا تارزان، پهلوانی معصوم و اسطوره‌اش، بی‌غل و غش و عاری از هرگونه شائبه ریا و غرض‌ورزی است؟ بعضی منتقدان گفته‌اند^۱ سرگذشت تارزان در عین حال که اسطوره مردانگی و آزادگی و نوع‌دوستی است، بازتاب ایدئولوژی برتری نژاد سفیدپوست آمریکایی نیز هست. به اعتقاد پل ترو، تارزان، نماد برتری نژاد سفیدپوست در کسوت آمریکایی، نه تنها نمرده، بلکه امروزه روز نیز به شکل و شمایل مهاجران قدیم اروپایی مقیم کشورهای مستعمره («کولونی») تازه استقلال‌یافته و نیز اروپائینی که به تازگی در مستعمرات قدیم اقامت گزیده‌اند، زنده است. تارزان هم‌اکنون در نقش ارباب، ساکن آفریقا است!

تارزان اسطوره‌ای، مرد نیرومندی است با جامه‌ای از پوست جانوران، پابره‌نه، هوشمند و اندیشه‌ورز، زیبا و به رغم قدرتمندی، آرامش‌خواه و صلح‌دوست. همه حیوانات جنگل، می‌شناسندش. سلطان جنگل، زبان عجیب حیوانات را می‌داند و به شیوه‌ای اسرارآمیز با آنها سخن می‌گوید. همسرش، جین، مراقب و نگران تارزان است و از هر خطری که تهدیدش می‌کند، بیمناک. آن دو، در روایتی، چنانکه گذشت، صاحب پسری می‌شوند که «پسر» می‌خوانندش. به علاوه همواره طوطی‌ای بر شانه تارزان نشسته است و میمونی دست در دست او نهاده است و شیریه همه جا به دنبالش می‌رود. منتهی جانوران در جمع خانوادگی تارزان راه ندارند و از حقوق خاص زن و فرزند تارزان برخوردار نیستند. اما همه، در مواقع خطر، به کمکش می‌شتابند و برده ارباب خوداند، و در دیگر اوقات، دور از حریم خانوادگی تارزان، در جنگل، زیست می‌کنند. تارزان هم‌نشین جانوران و وحشیان بدوی نیست. پس از شناخت جین،

^۱Paul Theroux, *Jeune Afrique*, 13 octobre 1970.

گوشت پخته می‌خورد و دیگر هیچگاه دشمنانش را با دندان نمی‌درد و چون جانوران بدانان چنگ نمی‌زند. خانواده تارزان (زن و فرزند)، سفیدپوستانی نیرومند و از همه باشندگان جنگل برترند، گرچه در جنگل می‌زیند و تارزان نیز قصد ندارد که جنگل را ترک گوید. بنابراین هیچ شگفت نیست که سودای سلطان جنگل بودن را در سر پخته و یا آرزو کرده که دست‌کم، آدمی بی‌همتا و ارباب‌منش و چیره بر همه جانوران، حتی فیل و شیر باشد که می‌گویند فرمانروایان جنگل‌اند.

اما این ظفرمندی، ثمره اعمال خشونت نیست، بلکه از طرز رفتار و کردار تارزان، به بار آمده است، بدین معنی که رابطه تارزان با ساکنان جنگل، رابطه برده‌دار با برده نیست، بلکه از نوع مناسبات ارباب با رعیت و خدمتکار است. تارزان همه بوالفضولانی را که به جنگل پا نهاده‌اند، تحقیر می‌کند، خوار می‌شمارد و خاصه با شکارچیان و فن‌آوران، خشن و درنده‌خوست. دانشمند پیر و دخترش جین که در همه روایت‌های داستان، در جنگل گم می‌شوند و ناگهان به تارزان برمی‌خورند، با مشاهده رفتار و کردار پهلوان، زود درمی‌یابند که سلطان جنگل از هر دانشمندی فرزانه‌تر است. اما تارزان از همه گیاه‌شناسان و مردم‌شناسانی که مدعی شناخت اسرار رستنی‌ها و جانوران جنگل و بومیان جنگل‌نشین‌اند، بیزار است، نه بدین جهت که دوستدار طبیعت نیست، بلکه از این‌رو که می‌خواهد جنگل بکر و دست‌نخورده بماند. او نیز به شیوه خویش، جنگل و گیاهان و جانوران و منابع زیرزمینی و محل‌شن‌های روان و جای خردترین جریان آب را، می‌شناسد. اما این شناخت، با زیست در جنگل به دست آمده است و مغز در آن آموخته‌ها، نقش اساسی نداشته است. بدینجهت تارزان، بیرون از قلمرو جنگل، همه تواناییهایش را از دست می‌دهد. جنگل، عنصر تارزان است. همچنان که

آب، عنصر ماهی است، ولی تارزان از جنگل نیست، بلکه انسان است، انسانی که از بد حادثه، ناخوانده میهمان جنگل شده است.

اما چرا تارزان مدعی است که سلطان و صاحب اختیار جنگل است و زیر و رویش را می‌شناسد؟ به زعم پل ترو، قطعاً به همان دلائل که بعضی سفیدپوستان به آفریقا مهاجرت می‌کنند و آن انگیزه‌ها یا موجبات عبارتند از: جاذبه قدرتمند چیزهای غریب، و این اطمینان که آفریقا منبع درآمدهای سرشار است، و بیزاری از گمنامی و بی‌نام و نشانی در جامعه و محیطی صنعت زده و نیاز به انگشت‌نما شدن و آرزوی ناخودآگاه فراغت از اندیشیدن و زور بازو را به جای فکر به کار بردن. اینها همه انگیزه‌های خودپسندانه‌ای است که البته هم و غم مبهم و گنگ انجام دادن کاری خیر و کمک رساندن به غیر نیز تعدیل‌شان می‌کند (و می‌دانیم که تارزان، به سبب قدرت جسمانی، می‌تواند از خشونت و تعدی بهره‌برد و بزرگوار باشد). معه‌ذا دیری نمی‌پاید که کشش چیز غریب در نظر مهاجر اروپایی سست می‌شود و اگر زمانی محرک قدرتمندی بوده که فردی را به آفریقا کشانده، چندی بعد، به محض آنکه مهاجر، کشور یا قاره نو یافته را کمابیش شناخت، پیش پا افتاده و بی‌اثر می‌گردد. آنگاه همه چیز از مزه می‌افتد، اما تمام اجزاء و عناصری که به زندگی مهاجر رنگ و جلا می‌بخشد از قبیل حکایت‌های بی‌مقداری که همواره نقل می‌کند و شوخی‌هایش با بومیان و حکمی که بر خدمتکاران می‌راند و داستانهای فولکلوری پایان‌ناپذیر در باب آداب آفریقاییان، تماماً بر یک اصل استوار است: تکرار برتری نژاد سفید و برابری آفریقایی با حیوان! اروپایی‌ای که جلای وطن کرده و در مستعمره (هنوز استقلال نیافته) سکونت گزیده با بومی یا آفریقایی فرق دارد، چون برتر از اوست، تارزان است، با این تفاوت که اینک آشپز و پیشخدمت و راننده و باغبان و ...

جایگزین حیوانات مانوس و دست‌آموز تارزان شده‌اند. بنابراین می‌توان گفت که هر «غربتی» عقده تارزان بودن دارد!

اما تارزان واقعی یا اسطوره‌ای، غیر از تارزان عقده‌مند یعنی استعمارگر و مهاجر اروپایی است، گرچه به سهولت ممکن است مثل اعلای کسی شود که مدّعی برقراری نظم و عدل در آشفته بازار جهان است.^۱

تارزان در روایتی که بدان اشاره رفت، (یعنی تارزان داستان یا تارزان اسطوره‌ای)، انگلیسی نژاد است و میمون‌ها بزرگش کرده‌اند و بعداً با فرهنگ فرانسوی پرورش یافته و آمخته شده است. این شخص، آن انسان طبیعی که سینما ساخته نیست، بلکه به سبب تعلق دوگانه‌اش به عالم حیوانی و تمدّن انسانی، سرشتی پیچیده یافته است. بسان درندگان بزرگ جنگل، هنگامی خوشبخت است که تنهاست؛ میمون‌ها از او بسی فروترند و انسانها در نظرش به غایت حيله‌گر، مکار و دغل. تمدّن از دیدگاهش، به معنای از دست دادن آزادی است. آزادی عمل و آزادی فکر و آزادی دوست داشتن و بیزاری جستن. خصیصه مشترکش با جانوران، شکیبایی و استواری و ستوه‌ناپذیری است و نیز همچون درندگان، گوشت خام می‌خورد و با سنگدلی یا بی‌اعتنایی، بی‌هیچ تردید و دغدغه وجدان، می‌درد و می‌کشد.

اما اینهمه تا زمانی است که با جین و همنوعانش دیدار نکرده است، چون از آن پس تغییر می‌کند و دیگر به تمام و کمال، آن تارزان سلطان میمون‌ها که در گذشته بود، نیست. بلکه اینک می‌داند و درمی‌یابد که بشر است و به خود می‌آید و نوع‌دوست می‌شود و حس وظیفه‌مندی و مسئولیت در او می‌شکفتد و اعتقاد می‌یابد که عدالت باید همه جا

^۱ *Événements*, Janvier 1968, p. 86-90.

حکمرما باشد و با چابکی میمون‌وار و قدرت فوق انسانی و شهامت شکست‌ناپذیر، کمر به خدمت ضعیفا و ستم‌دیدگان می‌بندد و با ستمگران و خبیثان و مردم نااهل و سالوس می‌ستیزد و در همه حال، جوانمرد و عیار، طرفدار عدل و انصاف و صلح و بیزار از جنگ و خونریزی و دشمن جان سفیدپوست ریاکار نیرنگ‌باز است. این تارزان بیشتر هواخواه خودکامگی روشن‌بینانه است تا خواهان پاسداری از نظم مستقر، در عین بی‌عدالتی. و از این لحاظ همتای شاهان پدر مآبی است که ولتر تحسین‌شان می‌کرد. در قاموس آن حاکمان فرزانه، هر که قانون‌شکنی کند، مجازات می‌شود، ولی قانون عادلانه است. پادافره قتل، قتل است. اما جنایت کوچک، مستوجب ملامت.

تارزان بسان همان «خویشتن کامان خیرخواه»، پدر سالار است و گویی در آفریقا، آموزه مونروئه (۱۷۵۸-۱۸۳۱) (Monroe) رئیس‌جمهور آمریکا را که می‌گفت آمریکا، مال آمریکائیان است و آمریکائیان در خارج از آمریکا کاری ندارند و غیرآمریکائیان نیز باید چنین کنند، در آفریقا (اما به سود آمریکا یا نژاد سفیدپوست) به کار می‌بندد. از این‌رو بیشترین کوشش و همتش در عالم قصه و داستان، برای رهایی اقوام بینوای فرودست عصرش، از ظلم و جور بیگانگان و خاصه اروپائیان شرور یا اعراب و آسیایی‌های خبیث خیالی است و شگفت آنکه این فرمانروایان ستمکار، غالباً ملکه‌هایی بس زیبا و دلفریب و سنگدل‌اند که همه بر تارزان شیفته می‌شوند، ولی تارزان به دام افسون‌شان نمی‌افتد. تارزان زن را تنها برای نجات جان وی در آغوش می‌گیرد و از مهلکه می‌رهاند، نه از سر هوسرانی و به وفاداری در زناشویی پای‌بند است، اما شگفت آنکه جین در غالب صحنه‌های داستان حضور ندارد و از این‌رو بعضی به طعنه گفته‌اند که انسان - میمون، گویی از عشق و عاشقی بی‌مناک است و

می‌گریزد و طفره می‌زند و اگر مختار باشد که در کنار زیبارویی بیارامد و یا با جانور درنده‌ای تا پای جان بستیزد، بیگمان راه دوم را برمی‌گزیند و آنگاه پا بر جسد نیمه‌جان قربانی‌اش می‌نهد و فریادهای شادی‌بار برمی‌آورد و با مشت بر سینه می‌کوبد. اما این، رفتار آزارگرانه نیست، بلکه بانگ رعدآسا و پیروزمندانه تارزان، از پیوند عشق (Eros) با مرگ (Thanathos) حکایت دارد.

چنین است تارزان، سلطان جنگل، از دیدگاه روانشناسی، اما در نظر کودکی که روزگاری همه ما بوده‌ایم، و شاید هنوز هم تا حدی باشیم، پهلوان بس نیرومندی است که با جانوران درنده‌سرشت و انسانهای جانورخو، سرستیز دارد و تا آنان را از پای درنیاورد، آرام نمی‌گیرد.

اسطوره دراکولا

آغاز ماجرای شگفت‌انگیز و هراسناک دراکولا در عرصه ادب و هنر (قصه، داستان، نمایشنامه، نقاشی، فیلم) که همواره از اقبالی شایان و کاستی‌ناپذیر برخوردار بوده است، انتشار رمانی است به نام *دراکولا* (*Dracula*) به قلم نویسنده‌ای ایرلندی برام استوکر (Bram Stocker) نام (متولد سال ۱۸۴۷ در دوبلین، متوفی ۱۹۱۲) به سال ۱۸۹۷ در انگلیس. این رمان که شاهکاریست در قلمرو داستان‌های وحشت‌آفرین و به قولی «نماد معیار اسطوره خون‌آشام»^۱، از همان زمان انتشار، توفیق درخشان و شگرفی یافت که هنوز همچنان پایدار است و چون در سال ۱۸۹۹ در آمریکا به چاپ رسید، پرفروش‌ترین (best-seller) کتاب سال شد که هنوز هم هست.^۲ برام همزمان با نگارش رمان، نمایشنامه‌ای هم به نام *Dracula or the Undead (Dracula ou le Mort-Vivant)* نوشت که

^۱ Lovecraft, *Epouvante et surnaturel en littérature*. Traduit de l'anglais, 10/18, 1969, p. 118.

^۲ ترجمه فرانسوی رمان استوکر با عنوان *Dracula, l'Homme de la nuit* در ۱۹۱۹ انتشار یافت. این کتاب که بارها به چاپ رسیده است، در ۱۹۶۳ توسط انتشارات Marabouout با مقدمه‌ای ممتنع به قلم Tony Faivre، تجدیدچاپ شد. تا آنجا که اطلاع دارم، این ترجمه فرانسوی (به قلم Lucienne Molitor)، آخرین بار در ۱۹۹۲، به چاپ رسیده است.

نمایش‌اش بیش از چهار ساعت طول می‌کشد و از آن نمایشنامه، فیلمنامه‌ای پرداختند و بر آن اساس فیلمی ساختند.

از آن زمان تاکنون دربارهٔ دراکولا و خانواده و سرگذشت دهشتناکش، داستانهای بسیار به چاپ رسیده است و خاصه بیش از صد فیلم ساخته شده که بیشترشان سودآور بوده‌اند^۱ و این قصه‌بافی و فیلمسازی به گونه‌های گوناگون یعنی از دیدگاههای مختلف، همچنان ادامه دارد و کیست که اگر نخستین فیلم ناطق آمریکایی به نام دراکولا را (۱۹۳۱) با بازی هنریشه نامدار مجار بلا لوگوزی (Bela Lugosi) در نقش دراکولا که بعداً سرمشق همهٔ دراکولاهای سینمایی شد، ندیده، لااقل فیلمی با بازی هنریشه انگلیسی کریستوفر لی (Christopher Lee)، مشاهده نکرده باشد. بلا لوگوزی (متوفی ۱۹۵۸ در ۷۳ سالگی) چنان در جلد دراکولا فرو رفت که در پایان عمر، عقلش را از دست داد، چون در خانه‌ای نیمه ویرانه و کارتنک بسته و پر از خفاش می‌زیست و شبها در تابوت می‌خفت!

خلاصهٔ رمان استوکر که بنیانگذار رسم و سنتی ماندگار شد بدینقرار است: جوانی انگلیسی مأمور بنگاه معاملات ملکی به نام جاناتان هارکر (Jonathan Harker) برای فروش خانه‌ای در انگلستان، نزد کنت دراکولا، پیرمردی بلندقامت و سیاه‌پوش با سبلی سپید، به ترانسسیلوانی (رومانی) می‌رود، ولی زود درمی‌یابد که کنت، غولی خون‌آشام است. کنت پس از خرید ملک جاناتان را در قصرش زندانی می‌کند و خود با کشتی عازم لندن می‌شود و در راه همهٔ خدمه کشتی را به خواب مصنوعی فرو برده می‌کشد و در لندن نیز نامزد هارکر را به چنگ می‌آورد و با مکیدن

^۱ نخستین فیلم صامت دربارهٔ این مضمون، فیلم فرانسوی *Le manoir du diable* به کارگردانی ژرژ ملیس (Georges Méliés) است که به سال ۱۸۹۶ ساخته شد.

خونش و تزریق خون خود به وی، از دختر جوان، غولی خون‌آشام می‌سازد. در این میان، هارکر از مجبشش می‌گریزد و به لندن می‌آید و با یاری دکتری هلندی که در شناخت خون‌آشامان خبره است، به جستجوی دراکولا برمی‌خیزد که عاقبت پس از ماجراهای هولناک بسیار، به دست دکتر کشته می‌شود.

گفتنی است که کنت، در ترانسیلوانی برای جاناتان هارکر تعریف می‌کند که از خاندان شاهانی است که در سرزمین‌شان، با عثمانیان اشغالگر، دلیرانه جنگیدند و نیایش که مردی خونریز و سنگدل بوده، به سپوزنده و خلاننده یعنی کسی که مردم را به سیخ و میخ می‌کشد (Empaleur) شهرت داشته است. این نکته، از خیالبافی‌های رمان‌نویس نیست، بلکه واقعیت تاریخی دارد و لاجرم برای فهم و تبیین اسطوره دراکولا، ناگزیر نخست باید بدان پرداخت.

دراکولا، شاه ایالت والاشی (Valachie) یا والاکیا در قرن ۱۵ میلادی بود. والاشی ناحیه‌ای در دشت سفلی دانوب واقع در رومانی، بین کارپات و ترانسیلوانی و مولداوی و دریای سیاه است که در آن زمان (و به مدت هزار سال) به قلمرو پادشاهی مجارستان تعلق داشت. دراکولا که به سبب سفاکی و درنده‌خویی Vlad Tepes یا Vlad l'Empaleur (ولاد سپوزنده) لقب یافت – و گویا هنوز مادران ترانسیلوانیایی کودکان ناآرام را از آمدن دراکولا می‌ترسانند – پسر ولاد دوم دراکول (Dracul) معروف به شیطان است که از ۱۴۳۶ تا ۱۴۴۲ و بار دیگر از ۱۴۴۳ تا ۱۴۴۷، بر والاشی سلطنت کرد و در همان سال ۱۴۴۷، کشته شد. دراکولا، پسر دراکول، در ۱۴۳۰ یا ۱۴۳۱ به دنیا آمد و سه بار به سلطنت والاشی رسید که بار اول تنها دو ماه اکتبر و نوامبر ۱۴۴۸ به درازا کشید و دولت

مستعجل بود و بار دوم از ۱۴۵۶ تا ۱۴۶۲ دوام داشت و بار سوم نیز دو ماه (نوامبر و دسامبر ۱۴۷۶) بیش نپایید و وی در همان سال ۱۴۷۶ در میدان کارزار نزدیک بوخارست، به خاک هلاک افتاد. بازماندگان دراکولا نیز همه شاهان والاشی بودند.

دراکولا (Dracula یا Dracole) و پدرش دراکول (Dracul) هر دو ولاد (Vlad) نام داشتند و دراکولا و دراکول، لقب است نه اسم و به معنی شیطان (Diable) یا دیو (Démon) به رومانیایی که اژدها (Dragon) نیز معنی می‌دهد.

امپراطور آلمان و شاه بوهم و مجارستان، سیگیسمون دو لوکزامبورگ Sigismond de Luxembourg (۱۳۶۸-۱۴۳۷) که در نبرد با عثمانیان، از سلطان بایزید اول در نیکوپولیس (Nicopolis) شکست خورد و هموست که مصلح مذهبی معروف ژان هوس (Jean Hus) را به اتهام زندقه، به حکم آباء کلیسا، زنده زنده سوزاند، برای کمک به اشراف کاتولیک مذهب در سرکوب ارتداد ژان هوس و هواخواهانش و نیز به منظور مقابله کارساز با عثمانیان مسلمان، فرقه‌ای دینی - نظامی، برحسب الگوی فرقه معروف تاملیه (سواران معبد سلیمان در دوران جنگهای صلیبی) بنیاد کرد به نام فرقه اژدهای سرنگون (Dragon renversé). ولاد دراکول پدر دراکولا، به فرمان قیصر، به عضویت این فرقه درآمد و از آن پس با شغل خاص اعضاء فرقه که نقش اژدهایی سرنگون، نشانش بود، شمشیر زد و به همین جهت، ولاد اژدها لقب یافت. احتمال دارد روستائیان خرافاتی، چون می‌دیدند بر ردای شهریارشان، تصویر اژدهایی بالدار و چنگال‌دار که از منخرینش شعله‌های آتش زبانه می‌کشد، نقش شده است، پنداشتند که وی با شیطان، پیمان بسته است و بدینجهت به ولاد اژدها، لقب ولاد شیطان نیز دادند.

اما پسرش، چنانکه گذشت، دو لقب داشت: Tepes (تلفظ شود tsé- péch) یا سپوزنده (Empaleur) و دراکولا، یعنی پسر دراکول (پسر ازدها، پسر شیطان). بنابراین ولاد سپوزنده، و ولاد پسر ازدها و ولاد پسر شیطان، هر سه یک تن‌اند. گذرا خاطرنشان کنیم که در بعضی زبانها، لغت Vampire، مرده‌ی شبگرد خون‌آشام، تقریباً مترادف شیطان است و شاید بدینجهت، دراکولا، زالوصفت و خون‌آشام پنداشته شده باشد. اما بیگمان مطلب بدین سادگی هم نیست و ما به موقع، بدان خواهیم پرداخت.

دراکولا، در زمان حیاتش در بخش عظیمی از اروپا، به سفاکی و خونخواری نامبردار بود، و نه تنها عثمانیان مسلمان را به زجر و شکنجه می‌کشت، بلکه اسرای آلمانی و رومانیایی و مجار و ... مسیحی مذهب را هم قتل‌عام می‌کرد. ازینرو شرح فجایع نفرت‌انگیزش، در همان زمان، یعنی چهار قرن پیش از استوکر، به زبانهای مختلف آلمانی و مجار و رومانیایی و اسلاویایی و یونانی و ترکی نوشته شده که هم‌اکنون در ۱۲ دیر، محفوظ است و بعضی نیز در همان ایام، به چاپ رسیده انتشار یافته‌اند.

دراکولا، پیش از ظهور واژه «سادیک»، آزارگر، خوی آزارگری داشت و ظاهراً الهام‌بخش مارکی دوساد معروف بوده است که ۵۰۰ سال پس از او دیده به جهان گشود. علاقه بیمارگونش به سیخ و میخ کشیدن (آنها را نیزه یا میخ چوبینی سر پهن تا زجر و درد بیشتر شود و مرگ هر چه دیرتر فرا رسد)، پوست باز کردن، زنده زنده سوزاندن، گوش و بینی و دست و پا بریدن، پختن آدم در دیگ پر از آب جوش یا افکندنش در قفس جانوران درنده‌گرسنه، میخ بر سر کوفتن، زنده به گور کردن، واداشتن شوهران به کندن و خوردن گوشت همسرانشان و یا الزام مادران

به خوردن گوشت فرزندان‌شان، زبانزد خاص و عام بود و چنانکه گفتیم این نگوینختان، تنها عثمانیان نبودند، بلکه دراکولا، مسیحیان آلمانی و بلغار و مجار و رومانیایی را نیز که به اسارت می‌گرفت، همانگونه شکنجه و زجر کش می‌کرد.

از مهیب‌ترین کشتارهایش، قتل عام دلخراش مردم بیگناه شهر برازف (Brasov) در ۲ آوریل ۱۴۵۹ است که در همان زمان، شرحش نوشته شد و انتشار یافت. دراکولا همه اسرا از زن و مرد و کوچک و بزرگ و خواجه و درویش را بر فراز تپه‌ای به سیخ کشید و خود در میان جنگل آن زجر دیدگان مصلوب، کنار نمازخانه‌ای که همان روز آتش زده ویرانش ساخته بود، به غذا خوردن پرداخت، در حالی که مزدورانش، در کنار میز طعام، از بعضی اسرا، زنده زنده پوست می‌گشودند! در همان سال، در روز عید فصیح (پاک)، پانصد نجیب‌زاده (boyard) را با سیخ در سپوخت. در ۲۴ اوت ۱۴۶۰ نیز ۳۰ هزار اسیر عثمانی و مسیحی را سر برید و به سیخ کشید و پوست کند و گفتنی است که در ۱۱۲ سال بعد، در شب سن بارتلمی (Saint-Barthelemy)، انبوه پرتستان مذهب‌بان را در پاریس، قتل عام کردند! در سال ۱۴۶۲ هم اسرای عثمانی را به زجر و شکنجه کشت و وقتی دیگر عمّامه سفیران عثمانی را که در حضورش، بنا به رسم و سنت دربارشان و به نشانه احترام، عمّامه از سر بر نداشته بودند، بر کاسه سرشان با میخ کوفت. می‌گویند سلطان مراد دوم (دوره اول سلطنت ۱۴۲۱-۱۴۴۲، دوره دوم سلطنت ۱۴۴۶-۱۴۵۱) یکبار از مشاهده بیست هزار تن اسیر جنگی که دراکولا آنان را به سیخ کشیده و جنگلی از «دارهای در سپوختگان» به پا داشته بود، به حالت تهوع افتاد.

از حوادث شایان اعتنای حیات دراکولا، جنگ و گریزهای زیرکانه‌اش در سالهای ۱۴۶۱ و ۱۴۶۲، با سلطان محمد دوم، فاتح قسطنطنیه (در

۱۴۵۳) است که البته به شکست و هزیمت دراکولا انجامید. سلطان نخست از او دعوت کرد که برای حل و فصل مسائل مورد منازعه با حمزه پاشا حاکم لیکوپولیس به گفتگو بنشینند تا کار به مخاصمه و جنگ نیانجامد. دراکولا به ظاهر اصل مذاکره را پذیرفت، ولی تاریخش را آنقدر به تأخیر انداخت تا توانست زبده قشونش را مخفیانه به محل مذاکره اعزام دارد و آنگاه خود به مکان معهود (شهر Giurgiu) رفت و چون سفرای عثمانی به سرپرستی حمزه پاشا فرا رسیدند، ناگهان بر سرشان ریخت و همه را به اسارت گرفت و کشت و شهر را که قادر به حفظش نبود، غارت و ویران کرد و سوخت. و آنگاه بیدرنگ به عثمانیان اعلان جنگ داد و سفرایی به همه دربارهای اروپای شرقی و مرکزی که هنوز مسیحی بودند، گسیل داشت تا آنان را به جهاد با عثمانیان برانگیزد و حتی به پاپ توسل جست. اما هیچ کس به کمکش نیامد و با اینهمه تا کرانه دریای سیاه با عثمانیان دلاورانه جنگید و سرانجام شکست خورد، بدین قرار که محمد فاتح، خود فرماندهی سپاه را برای سرکوب دراکولا به عهده گرفت و در ۱۴۶۲ لشکریانش را درهم شکست و شهر تارگوویسته (Targoviste) پایتخت والاشی را که قبلاً از سکنه خالی شده و بی آب و آذوقه مانده سوخته بود، تصرف کرد و با مشاهده اجساد حمزه پاشا و عثمانیانی که در میدان شهر به سیخ کشیده شده بودند، به تهوع افتاد و این جمله را که در تاریخ ثبت است بر زبان راند: با چنین مردی چه باید کرد؟ معهذا عثمانیان ازو که در زبان ترکی عثمانی به قازق لوییک^۱ (Empaleur) Kazıklou bey شهرت داشت، به سبب قساوت و سنگدلش، چشم می‌زدند، ولی با دیدنش پا به فرار نمی‌نهادند.

^۱ از دوستم عبدالله توکل سپاسگزارم که این واژه ترکی را به من یاد داد.

ولاد دراکولا، چنانکه گفتیم به سال ۱۴۷۶ در کارزاری با عثمانیان، در سی کیلومتری شمال بوخارست که وی آنرا در سال ۱۴۵۹ که هنوز قصبه بزرگی بیش نبود به دژی مستحکم تبدیل کرده بود، در چهل و پنج سالگی کشته شد و عثمانیان سرش را بریده به قسطنطنیه فرستادند و بر سیخ کرده به نمایش گذاشتند. راهبان هموطن دراکولا، تن بی سرش را در جزیره کوچک سناگوف (Snagov) که در یکی از دریاچه‌های اطراف بوخارست واقع است، در دیری به همان نام سناگوف، مخفیانه بی نام و نشان و ذکر اصل و نسب مرده، از ترس شیخیون دشمنان، به خاک سپردند. اما جای گور دراکولا نیز، چون سرگذشتش اسرارآمیز و پر راز و رمز است. توضیح آنکه در سال ۱۹۳۱، با کاوشهای باستانشناسی در آن دیر، دو گور با سنگ قبرهای مشابه، اما هر دو بی کتیبه، کشف شد. در یکی، واقع در پای محراب نمازخانه دیر، فقط استخوانهای گاو چال شده بود و در دیگری، واقع در مدخل نمازخانه، تابوتی پوشیده حاوی اسکلتی انسانی بود با بقایای جامه و جواهراتی که از اشرافیت متوفی، خبر می داد و ظاهراً می بایست بازمانده جسد دراکولا باشد. مورخان در توضیح این معما گفته اند راهبان که می بایست جنازه دراکولا را پنهانی دفن کنند، تا دشمنانش نتوانند گورش را شکافته، به جسدش اهانت روا دارند، نمی توانستند به سبب جنایات و گناهان دراکولا، او را روبروی محراب به خاک بسپارند، چه اگر در آنجا مدفون می شد، ثواب دعا‌هایی که مؤمنان در برابر محراب می خوانند، به روحش می رسید، ولی روح دراکولا مستحق چنین آمرزشی نبود. با اینهمه مردم می پنداشتند که دراکولا همانجا، دفن شده است، اما چون اعتقاد داشتند که شیطان صفت بوده است، بر این باور بودند که با لگدکوب کردن گورش، به هنگام نماز و دعاخوانی، در کنار محراب، تحقیرش می کنند. ولی اگر دراکولا، به

حسب روایات، در آنجا مدفون بوده است، پس چرا در گورش، استخوانهای گاو پیدا شد؟ شاید راهبان جنازه را از آنجا به جایی دیگر منتقل کردند، و این جابجایی، نوعی انتقامجویی روحانیون ارتودوکس از دراکولا، پس از مرگش بوده است که ۱۲ سال تمام از ۱۴۶۲ تا ۱۴۷۴، در مجارستان، اسیر شاه آن سرزمین بود و در همان زمان، با خواهر شاه ازدواج کرد و بدین علت ناگزیر آئین ارتودوکس را ترک گفت و کیش کاتولیکی همسرش را پذیرفت و با این زناشویی سیاسی، آزادی و تاج و تختش را دوباره به دست آورد. حتی معروف بود که دراکولا، روزگاری (در ۱۴۶۲) از راه مصلحت‌اندیشی، مسلمان شده است. می‌دانیم که وی از ۱۴۴۴ تا ۱۴۴۸، اسیر سلطان مراد بوده است و در همان زمان بود که زبان ترکی آموخت و گفتنی است که برخی از بازماندگانش به راستی اسلام آوردند و نام‌های مسلمانی بر خود نهادند.

هر چه هست ظاهراً روحانیون ارتودوکس آئین، نوکیشی دراکولا را هیچگاه بر او نبخشیدند و بنا به بعضی اسناد و مدارک، در قرن ۱۸، اسقفی، به بهانه انجام دادن تعمیراتی در نمازخانه دیر، فرمان داد که باقیمانده نعش دراکولا را از آن مکان مقدس (روبروی محراب) بردارند و در مدخل دیر به خاک بسپارند تا هرکس با ورود به دیر، بر گورش پای نهد و در گور نخستین نیز استخوانهای گاو بریزند تا از تحقیر و توهین در حق وی، هیچ فروگذار نشده باشد. البته این فرضیه‌ای بیش نیست و راز و رمز جای گور دراکولا همچنان باقی است و این راز و رمز که سرگذشتش را در دوران حیات، چون هاله‌ای در بر گرفته بود، پس از مرگ نیز هرگز زایل نشد. زیرا حقیقت اینست که در مورد دراکولا، تاریخ در برابر اسطوره، رنگ می‌بازد و لنگ می‌اندازد و شاید بتوان گفت که اسطوره وی حاوی «حقیقت» است، نه تاریخ واقعی سرگذشتش، چون

دراکولای افسانه‌ای و نه دراکولای تاریخی که فقط در ترانسیلوانی وحشت برمی‌انگیخت، خاصه از وقتی که رمان استوکر انتشار یافت و فیلم‌ها به اقتضای آن رمان ساخته شد، همچنان در قالب اسطوره و افسانه، و نه در عرصه تاریخ و واقعیت تاریخی، زنده است و به همه جا سفر می‌کند و به اشکال مختلف مسخ می‌شود و دهشت و هراس برمی‌انگیزد و در جهانی که خشونت و سرش هرگز کاستی نیافته، انعکاسی تراژیک دارد.

بنابراین اینک باید به اسطوره دراکولا بپردازیم که موضوع اصلی سخنان در این وجیزه است.

چنانکه گفتیم، در دوران حیات دراکولا، رسالات هجوآمیز تندی که پرده از جنایتکاری‌های موخش وی برمی‌داشت به زبان آلمانی و دیگر زبانهای اروپایی نوشته و منتشر شد که در قوه خیال و اذهان خوانندگان تاثیر بسیار عمیقی بجا گذاشت و غالباً مشتمل بر گفته‌های اسرایی است که از قتل عام و کشتارهای عمومی به فرمان ولاد جان به سلامت برده‌اند و به همین دلیل، خالی از مبالغه و اغراق نیز نیست. امروزه در حدود ۱۵ جزوه ازین قماش به زبانهای مختلف در دست است که بعضی دستنویس‌اند ولی غالباً به چاپ رسیده‌اند.

این نوشته‌ها، از دراکولا تصویری رقم می‌زنند که بی‌هیچ گفتگو، تمثال مردی سنگدل و خونریز و پیمان‌شکن و بدگمان و کینه‌توز و نامتعادل و بی‌پروا و به راستی روان رنجور است و استوکر که برای نوشتن رمانش سالها مطالعه و تحقیق کرد، حتماً از آن نوشته‌ها آگاهی داشته است. در فرهنگ مردم و فولکلور روستائیان رومانیایی در ترانسیلوانی نیز، حکایات بسیار در شرح سفاکی دراکولا آمده است. اما

گفتنی است که دراکولا، مردی اخلاقاً شگفت‌انگیز و سرشار از تضاد و کشاکش و در خود نابسامان بود و این خصیصه، به وی وجهی اسرارآمیز بخشیده است. به عنوان مثال، چنانکه گفتیم بسیاری از همکیشان ارتودوکس خویش و یا مسیحیان کاتولیک زمانه را نیز سربه‌نیست کرد و خود که مقتدا و پیشوای ماکیاول در سیاست‌بازی بود، بنا به مصالح سیاسی، از مذهب نیاکانش روی برتافت و آئین کاتولیسیسم پذیرفت و بسیاری کلیساها و دیرها را سوخت. و معهدا، خرافاتی و مقید به حفظ و رعایت ظواهر شرع بود، و گفتنی است که یک تن از نواده‌گانش موسوم به میهنسا (Mihnea، ۱۵۵۹-۱۶۰۱) شاه والاشی، معروف به Apostat، مرتد، چون اسلام پذیرفته بود، در عمل به قواعد و قوانین دین نو، همانقدر غیرت و تعصب به خرج داد که خود دراکولا و اسلافش در تقید به مسیحیت. چنانکه در کاخش همواره کشیشان کاتولیک و ارتودوکس می‌زیستند که جزء اصحاب و ندیمان‌شان بودند و خود که در خلوت دیرها ساعتها به مراقبه و عبادت می‌پرداخت، به کلیساها و صومعه‌ها بذل و بخشش‌ها کرد و حتی به فرمانش ۵ دیر ساختند. متهمی دین‌داری وی، نوعی معامله‌گری و دکانداری محسوب می‌شد، چون بیگمان اعتقاد داشت که ارتکاب بدترین جنایات در حق مردم را می‌توان با بذل و بخشش در راه کلیسا و برپا ساختن دیرهای نو، تلافی کرد. بنابراین دراکولا ظاهراً با بذل کمک و مساعدت مالی به کلیسا و بنیاد کردن صومعه‌ها، و برگزیدن ندیم و محرم از میان آباء و شیوخ کلیسا، برای آرامش وجدان خویش، طلب مغفرت می‌کرده است.

اما از سوی دیگر مادام که ارتودوکس مذهب بود، دشمن جان کاتولیک مذهب‌ان ترانسیلوانی که تابع روم بودند و ساکن‌های ژرمن نژاد که به دلیری و جنگاوری و آداب و خلق و خوی خشن اشتهار داشتند و

بیگانه محسوب می‌شدند، خاصه که تجار ثروتمند و متولیان صنعت و اقتصاد نیز از میان اجنبیان ژرمنی برمی‌خاستند، و نیز خصم عثمانیان اشغالگر، به شمار می‌رفت. ازینرو محتملاً مردم در قیام وی بر مجارهای زیر یوغ قیصر و کلیسای روم و عثمانیان، به دیده نوعی شورش «ملی»، پیش از ظهور این مفهوم که البته در آن زمان، هنوز پدید نیامده بود، می‌نگریستند. بدین سبب در فولکلور و فرهنگ مردم رومانی و در روایات شفاهی‌شان، دراکولا، عیار جوانمردی است که سنگدل است اما خونخوار و بیرحم نیست؛ راهزنی است که چون رابین‌هود، با مردم تنگدست و درویش، مهربان و همدل و همراه است. به همین جهت در بسیاری از افسانه‌ها، دراکولا خودکامه‌ای جنایتکار و دیوانه توصیف نشده، بلکه همچون جنگجویی محبوب و شایسته و قهرمانی ملی که با بیگانگان سر ستیز دارد، نقش بسته است. حتی معروف است که روستائیان ساکن محل قصر دراکولا که اینک ویرانه است، (ولی بازسازی و مرمت شد.) هرگاه خطری تهدیدشان می‌کند، هنوز می‌پندارند که روح ولاد تپس (Tepes) برای نجاتشان ظهور خواهد کرد و یا شیخ ولاد در حالتی برزخی، میان زندگانی و مرگ، همواره مراقب‌شان است تا از بلا مصون مانند و برخی نیز معتقدند که سرانجام روزی دراکولا پدیدار خواهد شد، برای مقابله با دشمنان رومانی، همانگونه که در قرن ۱۵ با عثمانیان درآویخت؛ پاره‌ای هم بر این گمانند که روح خشمگین دراکولا، شبها بر دریاچه شناور است، زیرا عثمانیان دیر سناگف را ویران ساخته و سوختند و راهبان، گنجینه دراکولا را در دریاچه به آب دادند، که از آن پس دیگر هیچگاه یافت نشد.

بیگمان سرگذشت واقعی دراکولا و افسانه‌هایی که از دیرباز درباره‌اش رواج داشته است، برای رقم خوردن اسطوره‌ای به نام اسطوره دراکولا کفایت می‌کند، اما استوکر، در رمانش از این حد فراتر رفت، بدین معنی که میان شخصیتی تاریخی و باوری مردمی (وجود مردی خون‌آشام، Vampire) که با توهمات مربوط به سرخون در مسیحیت یهودی تبار بی‌ارتباط نیست (رسم eucharistie)، وفق داد و جمع و تألیف کرد و نکته در همینجاست.

گفتیم که استوکر برای نگارش رمانش، سالها به تحقیق و پژوهش پرداخت و بسیاری اسناد و مدارک تاریخی و روایات شفاهی مردم محل را در مطالعه گرفت. به علاوه از ریچارد برتون (Richard Burton)، مترجم انگلیسی هزار و یک شب نیز شنید که در ۱۱ قصه هزار و یک شب غول‌های خون‌آشام نقشی دارند که بر من معلوم نشد منظور دقیقاً کدام قصه‌هاست. همچنین در ۱۸۸۰ با شرق‌شناس مجار، استاد دانشگاه بوخارست: آرمینیوس وامبری Arminius Vambery (۱۸۳۲-۱۹۱۳) «درویش دروغین» که روزگاری در استانبول به تدریس زبانهای اروپایی اشتغال داشت و به مساعدت یک تن از دوستان ترکش، به تابعیت دولت عثمانی درآمد، مسافرتی هم به ایران کرده بود، آشنا شد و طرح دوستی ریخت و دانشمند مجار که به بسیاری نقاط شرق سفر کرده، و تقریباً همه زبانهای مرده و زنده عالم را می‌دانست، او را از تاریخ ترانسیلوانی و سرگذشت ولاد Tepes تاریخی و نیز رسالات تند و تیز در ذم و قدح وی که قریب به ۱۵ تای آن از سال ۱۴۶۲ به بعد چاپ و نشر شده بود، مطلع ساخت و خاصه آگاهش کرد که به قولی در دستنویسی به زبان ترکی و یا به سخنی درست‌تر در بعضی افسانه‌های قدیم و یا در پاره‌ای روایات شفاهی ترانسیلوانیا، آمده است که دراکولا پس از مرگ به مردی

خون‌آشام (Wampyre, Vampyre) تبدیل شده که با شیطان مراد شده است. این واژه Vampire (به آلمانی Vampir) که نخستین بار به سال ۱۷۴۶ در زبان فرانسه باب شد، ضبط صربی واژه‌ایست که در زبانهای اسلاویایی و تاتاری و فنلاندی و غیره (به صورت‌های oupyr, vapir, ...) وجود دارد.^۱ به قولی دیگر استوکر در دستنویسی به زبان آلمانی متعلق به قرن ۱۵ میلادی در شرح فجایع و جنایات دراکولا دید که در توصیف دراکولا، واژه Wütrich (آدمکش) به کار رفته است و میان آن واژه و لغت Wampyr که وامبری گفته بود در افسانه‌های کهن مربوط به دراکولا، او را بدان صفت وصف کرده‌اند شباهتی یافت. هر چه هست، مشابهت میان آن دو واژه و یا شهرت نامیمون دراکولا به سفاکی، باعث شد که استوکر کاری کند کارستان، یعنی موجودی بیافریند شهره آفاق: دراکولای خون‌آشام در سرزمینی که در آن روزگار و هنوز امروزه روز نیز تا حدی، در اروپا، گمنام و ناشناخته بود (و هست): ترانسیلوانیا. اما این خون‌آشام چگونه آدمی است؟

خون‌آشام، مرده‌ایست زنده که شبها از گورش بیرون می‌خزد و خون (ورید، وداچ) زندگان (انسان یا حیوان، زن یا مرد و غالباً زنان جوان و زیبا) را می‌مکد، و قربانیانش، خود، خون‌آشام می‌شوند. از گزند زمان مصون است و مادام که خون بپاشامد، نمی‌میرد و زنده و شاداب و نیرومند می‌ماند و به همین جهت خون‌آشامی، هیچگاه با دیگران طعام نمی‌خورد. مرجحاً شبهای مهتابی، از تابوتش برمی‌خیزد و با نخستین بانگ خروس، به درونش می‌خزد، چون از روشنایی می‌رمد، ولی در تاریکی می‌بیند. می‌دانیم که خروس نماد خورشید است و بانگش نشان برآمدن آفتاب و در مسیحیت، همچون عقاب و بره، نماد مسیح و مبشر

^۱ Robert

روز رستاخیز. بنابراین طبیعت دراکولا که تنها در ظلمت شب می‌تواند از گورش برخیزد و به راستی، سلطان قلمرو ظلمت و مرگ است، از خروس که مظهر نورانیت است، واهمه دارد. با مشاهده صلیب نیز، وحشتزده می‌شود و عقب می‌نشیند، می‌خروشد و می‌گریزد. از آب مقدس و به طور کلی آب هم می‌ترسد، زیرا آب نشانه تفضل و برکت خداوندی است و مسیح گفته است: «اگر کسی تشنه است پیش من آید و بنوشد. زیرا چنانکه کلام خدا می‌فرماید: «نهرهای آب زنده از درون آن کس که به من ایمان آورد، جاری خواهد گشت».^۱ و «من به تشنگان از آب چشمه حیات رایگان خواهم بخشید».^۲ خون‌آشام، سایه ندارد، زیرا اشباح و شیاطین فاقد جسم مادی‌اند و به همین دلیل فقد جسمیت، تصویرشان در آینه نیز نمی‌افتد. ازینرو در کاخ کنت دراکولا هیچ آینه‌ای نیست و آینه، موجب هراس و نفرت اوست. بنابراین «مردی که سایه‌اش را گم کرده» مخلوق شیطان است. خون‌آشام از بوی سیر هم بدش می‌آید، زیرا از قدیم گفته‌اند که مار از بوی سیر، بیزار و گریزان است و سیر، درمان دیوانگی است و موجب فرار ارواح خبیثه و وسیله مصون ماندن چارپایان از گزند درندگان و نیش مار و عقرب. خون‌آشام قدرتی فوق‌انسانی دارد. می‌تواند از لای دری نیمه‌باز، و یا از سوراخ کلید بگذرد و از لوله بخاری، فرود آید و به صورت‌های پروانه و مار و گرگ و سگ و خفاش مسخ شود و در پناه مه که خود می‌آفریند، از دیده‌ها پنهان ماند. اما با طلوع خورشید، این قدرتهای شوم، پایان می‌گیرند. برای کشتنش باید در روشنایی روز، تابوتش را گشود و میخی چوبین و یا نیزه‌ای تیز در قلبش فرو برد و سر از تنش جدا کرد و جسدش را سوزاند. با

^۱ یوحنا، فصل ۷، آیه‌های ۳۷ و ۳۸.

^۲ مکاشفات یوحنا، فصل ۲۱، آیه ۶.

شکافتن قلب خون‌آشام که تر و تازه با رویی گلگون و دهانی پر خون، در تابوت آرمیده، وی فریادی دهشتناک برمی‌آورد و از درد به خود می‌پیچد و سپس جسمش، فرو ریخته، خاکستر می‌شود. به راستی باید گفت که این خون‌آشام، مظهر مجسم شیطان یا گماشته شیطان است.

اما چگونه و چرا ولاد دراکولای تاریخ، در رمان استوکر، خون‌آشامی شد که وصفش به اجمال گذشت و در همه فیلم‌های کنت دراکولا نیز وی با همین توانایی‌های اهریمنی نمودار می‌شود؟ بیگمان ولاد Tepes دست‌کم دو شرط خون‌آشام شدن پس از مرگ را داشت: نخست اینکه جنایتکاری خونخوار بود و دو دیگر بدینجهت که با قبول کیش کاتولیسیم رومی، آئین ارتودوکس نیاکانش را ترک گفته، مطرود کلیسا شده بود. معه‌ذا گمان نمی‌رود که روستائیان سرزمین دراکولا، باور داشته‌اند که او پس از مرگ، خون‌آشام شده باشد. و همینک نیز بر این اعتقاد نیستند. گفتیم که در رسالات هجوآمیز ژرمنی عصر، او را خونریز و قسی‌القلب و سفاک، یعنی قاتل و آدمکش (به آلمانی Wütrich) نامیده‌اند، و احتمال دارد که این واژه، مفهوم «وامپیر» را به استوکر الهام بخشیده و یا القاء کرده باشد. و بنابراین، تکرار می‌کنیم، دراکولای خون‌آشام، آفریده استوکر است، نه باوری مردمی؛ «پرسوناژ» رمان است، نه آدمی تاریخی.

اما البته این بدین معنی نیست که روستائیان منطقه، خون‌آشامی (Vampirisme) کسانی را که نه مرده‌اند و نه زنده، اصلاً باور نداشته‌اند.

مقدمه باید گفت که از قدیم، در سراسر جهان [اروپای شرقی و مرکزی و آلمان و فرانسه و روسیه و لهستان و آمریکای مرکزی و جنوبی: گواتمالا و برزیل و اکوادور و مکزیک و جزایر آنتیل و استرالیا و

خاورمیانه (غول)^۱ و مصر باستان و سومر و هند (Vetala) و چین (Kiang si) و یونان (broucolaque) و ... [از موجوداتی خون‌آشام و آدم‌خوار، سخن رفته است. در یونان باستان، لامی (Lamie مادینه) و استریژ (Strige مادینه) نیمه خدایانی بودند که شهرت داشت، کودکان و جوانان را می‌ربایند و خونشان را می‌مکنند. لیلیط، در روایات قبّالی (Kabballistique)، یعنی نخستین زنی که پیش از حوا، نه از دنده چپ آدم، بلکه همزمان با حضرت آدم از خاک آفریده شد و خصم حوا بود، نیز همتای لامی است.

در رومانی هم از کهن‌ترین ایام، این اعتقاد در میان مردم، رواج داشته است که مرده ممکن است از گور برخیزد و خون زندگان را بیاشامد. این باور متضمن این یقین است که با مرگ، ضرورتاً نه جان یا نفس از بین می‌رود و نه الزاماً جسد یا قالب نفس و بنابراین مرده ناگزیر باید به این قالب خوراک برساند. به علاوه بنا به اصول کلیسای ارتودوکس که مردم رومانی بدان کیش پابندند، زمین، جسد مرده‌ای را که ملعون الهی است به خود نمی‌گیرد و آن جنازه، خاک نمی‌شود. به بیانی دیگر جسد کسی که تکفیر و لعنت شده، حکماً بی‌آنکه فساد پذیرد، نمی‌ریزد و نمی‌پوسد و آن نگوینخت در حالی که نه مرده است و نه زنده، یعنی زنده بلا و مرده بلاست، شبها گشت می‌زند و فقط روزها در گور می‌خسبد، تا آنکه شاید روزی آمرزیده شود و آرام گیرد. ازینرو اعتقاد به خون‌آشام، خاصه در میان مردم ارتودوکس مذهب، و به طور کلی در اروپای شرقی، نادر و کمیاب نیست، بلکه رواج و تداول دارد. در نظر این مردم، جاودانگی

^۱ ابوالحسن علی بن حسین مسعودی، مروج الذهب و معادن الجواهر، ترجمه ابوالقاسم پاینده، جلد اول، ۱۳۴۴، «ذکر گفتار عربان درباره غول و ظهور غول و آنچه مربوط به این باب است»، ص ۵۱۰-۵۱۳.

نفس، بی‌قالب جسمانی، تصوّرپذیر نیست و بنابراین آنان هیچ شگفت نمی‌دانند که مرده، زنده‌نما و به ظاهر زنده‌ای مانند زندگان باشد؛ اما البته به زعم آنان، هر مرده و لگردی یا moroi به زبان رومانیایی، ضرورتاً خون‌آشام نیست ولی برعکس، همه خون‌آشامان، moroi یا مرده هرزه‌گردند.

به علاوه در اساطیر رومانی وصف موجود عجیب‌الخلقه یعنی مرده — زنده خون‌آشامی به نام Strigoï آمده که نوعی دیو پرنده است و پس از غروب آفتاب به پرواز درمی‌آید و از گوشت و خون زندگان تغذیه می‌کند همانند Strige در زبان فرانسه، که پرنده‌ای شب‌پر و خون‌آشام است. در بعضی مناطق بالکان، این مرغ اهریمنی، vukodlak یا brukolake یا broucologue نامیده می‌شود. گفتنی است که روستائیان سرزمین ولاد Tepes، به وجود این اشباح و موجودات موهوم عقیده دارند و در آن باره قصه‌ها نقل می‌کنند و معتقدند که برای آنکه آن شبگردان خون‌آشام سرانجام بمیرند و دیگر به زندگان آزار نرسانند، باید در روز گورشان را گشود که در آن، مرده خسب و مرده‌سان، با تنی سالم آرمیده‌اند و با میخ یا سیخی قلبشان را شکافت. در ترانسیلوانی، اعتقاد خرافی به وجود چنین اشباحی، امری نیست که از نظر ناظران پوشیده و پنهان مانده باشد. به همین جهت در گورستانهای رومانی، بر فراز گور کسی که خون‌آشام پنداشته شده، درخت کاج می‌نشانند، چون اعتقاد بر این است که ریشه‌های درخت، او را در گور استوار می‌بندد و در بند نگاه می‌دارد. ضمناً در والاشی که صحنه جنگهای بیشمار میان رومانیایی‌ها و لهستانیان و تاتارها و عثمانیان بوده است، خفّاش، بسیار زیاد است و روستائیان منطقه اعتقاد دارند که او حیوانی است شوم و بدیمن و خطرناک و داستانها می‌آورند از کسانی که به نیش خفّاش دیوانه

شدند و به مردم حمله می‌کردند تا گازشان بگیرند و پس از یک هفته می‌مردند.^۱ و نیز در افسانه‌های کهن آن سرزمین آمده که خون‌آشام مرده‌سان (Vampire) موجودی فوق‌طبیعی و دیونژاد یا بدگوهر است که سرانجام شهزاده‌ای، مظهر قدرت و شجاعت بی‌همال، نظر کرده و برکشیده فرشتگان، او را درهم خواهد شکست. این خون‌آشام مرده خسب، گاه مار عجیب‌الخلقه‌ای توصیف شده که یادآور اژدهایی است که پیشتر از او یاد کردیم. ایضاً به اعتقاد همان مردم، روح سرگردان دراکولا در قصرش که اینک ویرانه‌ای بیش نیست (که مرمت شده)، شبها پرسه می‌زند. بیگمان از آن معتقدات خرافی در باب خفاش تا این تصور که روح دراکولا در خفاش، شبیازه حلول کرده، گامی بیش فاصله نیست که اگر پیموده شود، اسطوره دراکولای خون‌آشام به ظهور خواهد رسید. چون خون‌آشام، روح خبیثی است شبگرد با شنلی سیاه، شبیه بالهای خفاش شب‌پرک و چنانکه خواهیم دید، بسیاری اقوام بر این باور بوده‌اند و گاه هنوز نیز هستند که خفاش جانوری است شیطانی و اهریمنی و ملعون و نفرین شده و دستیار و گماشته جادوگران و یا در نهایت مظهر مجسم شیطان: بسان دراکولا شبها می‌پرد و شب‌پرست و دشمن نور و روشنایی است، عمری دراز دارد^۲ و در ارتباط با ارواح نامیرا، در مغاک‌ها و شکاف‌ها می‌زید.

بیگمان این جرئیات همه راه خون‌آشام کردن و لاد دراکولای شب‌یازه را بر استوکر هموار کرد و گامی او را در راه وصول به هدف پیش برد.

^۱ «خفاش اگر کودکی را بگیرد، نگذارد تا آواز خر بشنود یا بکشندش». عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات، محمدبن محمودبن احمد طوسی، به اهتمام منوچهر ستوده، ۱۳۴۵، ۵۴۳.

^۲ «دراز عمر بود چون کرکس و عقاب و فیل»، همانجا.

اما هنوز برای فهم عمیق‌تر سرّ خون‌آشامی دراکولا نکته‌ی اسرارآمیزی که بیگمان به ذهن وی رسیده بود، می‌باید روشن شود تا پرده از این راز برافتد و معنای اسطوره به تمامی آشکار گردد و آن سرّی است که در خون و خون مکیدن هست.

چنانکه اشارت رفت خون‌آشام مرده‌خسب، لامحاله خفاش شب‌پره را فریاد می‌آورد و بیجهت نیست که دراکولا با شئل سیاهرنگش که به دو بال خفاش می‌ماند، هر بار که اراده کند به صورت این جانور پستاندار درمی‌آید و از معرکه می‌گریزد. خفاش از همه جانوران پرنده به انسان شبیه‌تر است: از راسته پستانداران است، به جای پر بر پیکرش مو روئیده است،^۱ و به عوض منقار، دماغ و لب و دندان دارد^۲ و پنج انگشت در هر دست و چون انسان فرزند می‌زاید و از پستانهای خود شیرش می‌دهد و یکی از کهن‌ترین آرزوهای بشر را که پرواز است، برآورده می‌سازد،^۳ چون دست و پایش با پرده نازکی به هم متصل و به شکل بال است و

^۱ در شرق، دیو نیز چون فرشته مقرب درگاه، بالدار است. اما چگونه ممکن است اهریمن و جنّ زیانکار، هر دو، دارای بال باشند که از متعلقات موجودات آسمانی است؟ چین و جهان اسلام مشکل را بدینگونه حل کرده‌اند که بالهای شیطان، مانند بالهای فرشته نیست، بلکه شبیه بالهای خفاش است، یعنی بالهایی سیاه و نرم و تیغ‌دار و این نرمی نفرت‌انگیز، چون نرمی پیکر مار، گاه به صورتی دیگر نیز نمودار شده است، و آن، صورت دیوهایی است تک شاخ با خرطوم فیل و گوشهایی بزرگ و پهن عضروف‌دار که با استخوان نرمه آنها، بال می‌زنند و پرواز می‌کنند

Louis Vax, L'art et la littérature fantastique, p. u. f. 1960, p. 41.

^۲ «ویرا منقار نبود، دهن دارد و دندانها دارد تیز». عجایب‌المخلوقات، همان، ص ۵۴.

^۳ «و عجب آنکه نه از جنس طیور است و می‌پرد». فرخنامه، ابوبکر مطهر جمالی یزدی، به کوشش ایرج افشار، امیرکبیر، ۱۳۴۶، ص ۷۰.

خفاش بدان پرواز می‌کند. به همه این جهات خفاش شب‌پرک، در اساطیر، صاحب مقام شامخی است.

مشهور است که خفاش خون‌آشام است، اما خفاش اروپایی حشره‌خوار است و انواع خفاش‌های خون‌آشام (hématoophage) که به حیوان و انسان خفته حمله می‌کنند با دو دندان پیشین‌شان (ثنايا)، نقطه‌ای را می‌شکافند و از آن خون می‌مکند، در آمریکای مرکزی و جنوبی وجود دارند. فاتحان اسپانیایی در مکزیک، این حیوان غریب‌الشکل و عجیب‌الوصف را شبیه موجود موهومی که در اروپا زبازدِ خاص و عام بود یافتند و بدو نام «وامپیر» دادند. بدینگونه تخیل به واقعیت پیوست، یعنی وهمی که در اروپا شهرت داشت، جایی دیگر، در جانوری شگفت تجسّد یافت.

در اساطیر، خفاش بسان همه رمزهای بزرگ، رمزی کثیرالمعنی و دو پهلو است. به اعتقاد قوم مایا، خفاش، نماد زاینده‌گی یعنی مظهر و صورت حیوان‌نمای کشت و برز است و رمز فرایند نشو و نما و بالش و رویش و مبشّر بارندگی و نیز بالضروره نماد مرگ که همواره در پی‌اش رستاخیز، یعنی رشد و بالندگی مجدد به برکت نور خورشید می‌آید. ازینرو چنین تصور می‌شد که خفاش از آسمان با باران سیل‌آسا فرو می‌افتد، و این تصویری رمزی برای بیان این معنی بود که مائده آسمانی در لحظه‌ای که خورشید به سمت الرأس، بارانزا، نقل می‌کند، بارانی که موجب رویش ذرت می‌شود، به زمین فرو می‌افتد.

ایضاً او را نماد طول عمر دانسته‌اند، چون در غار و مغاک زیست می‌کند که منزلی است در راه نیل به قلمرو جاودانان و بیمرگان.

و برعکس بنا به اعتقادی دیگر، ویرانگر حیات است و دشمن روشنایی و بنابراین مظهر خدایان ظلمانی و در یک کلام، خدای مرگ.

چنانکه به گمان مکزیکیان و سرخ‌پوستان برزیل، پیش از آنکه آخر زمان فرا رسد، خفاش بزرگی، قرص خورشید را خواهد بلعید.

در بسیاری نقاط آفریقا، خفاش، به روشنی، نمودگار دو نماد متضاد است: از سویی نماد فراست و تیزبینی، چون در ظلمت و شب تار می‌بیند؛ و از سوی دیگر نماد دشمنی با نور و روشنایی و وارونه‌بینی، چون همواره با دو پا از سقف آویزان است و برای اثبات دوگونگی یا دوپهلویی‌اش همین بس که پستانداری (موشی) است پرنده (La chauve-souris). به همین جهت در کیمیاگری، نماد موجود دو جنسی یعنی در عین حال نر و ماده است.

اما به تصور بعضی شاعران آشنا با رموز معرفت‌النفس، نماد موجودی است که در سیر تکاملش، جسماً و روحاً، وقفه و مکثی روی داده است، پرنده‌ایست ناقص و ناتمام که برخلاف پرندگان آسمان نه در روز می‌پرد و نه دور پرواز و بلند پرواز است؛ و چیزی ثقیل و ظلمانی در او هست که همواره به سوی زمین تیره می‌کشدش و نمایشگر پروازی نارسا و پست و بی‌صدا و نامطمئن و سنگین است و چون باید بی‌وقفه بال زند، با پرده‌ای که به درستی بال هم نیست، پرواز آرامی ندارد و نمی‌تواند بی‌بال زند، در هوا شناور باشد (گاستون باشلار).

چنانکه می‌بینیم خفاش، در عرصه خیال و عالم اسطوره، جانور ساده‌ی کرنگی نیست، اما خصیصه‌ای که در نظر بشر از همه ویژگی‌هایش، چشم‌گیرتر و شگفت‌آور بوده است و راه را بر بسیاری خیال‌اندیشی‌ها، منجمله یکی کردن دراکولا و موجود اهریمنی خون‌آشام هموار کرده است، خون‌آشامی اوست و این نکته‌ایست که به گمانم، در نهایت ما را به حلّ معما: زالوصفت بودن دراکولا، رهنمون می‌شود.

خون همواره سرشار از خصائصی شگرف و گاه اسرارآمیز از جمله نژادگی، دلاوری و پهلوانی به نظر رسیده است، و چنین می‌نموده که مایه گرمی حیات و به منزله آتش کامن در کالبد است. در قدیم جنگجویان، خون دشمنان دلیرشان را که در کارزار کشته شده بودند، می‌آشامیدند، تا از فضایل جنگاوری و پردلی‌شان، بهره‌مند شوند، زیرا خون، جان و روان پیکر محسوب می‌شد و گویی از خورشید می‌تراوید. چنانکه کیمیاگران اعتقاد داشتند که حجر فلسفی (کبریت احمر)، قرمز رنگ است و بدینجهت نشان از خورشید دارد. بنابراین خونی که خون‌آشام می‌مکد، ماده سیال حیات قربانی اوست، یعنی کارمایه (انرژی) و مایع جانبخش کالبد است. از اینرو در جادوگری تصور می‌رفت که با آشامیدن خون، عمر دراز می‌شود یا جوانی بازمی‌آید و پیری و فرسودگی، رخت برمی‌بندد. و بنابراین خون، شأنی بس والا و اعجاز‌آفرین و حتی مقامی الوهی داشت.

در مسیحیت، خون، نماد استعلا و استکمال است. مسیح خونش را برای نجات بشر نثار کرد. خون مسیح که از زخم پهلویش بر سر دار، می‌چکید و یوسف رامه‌ای (Joseph d' Arimathie) آنرا در جامی (جام گرال) گرد آورد و نگاه داشت، مبشر حیات نو به برکت جانفشانی مسیح و نیز نشانه روح پاک و مبری از لوث گناه است. کشیش در نماز جماعت (messe)، جرعه‌ای شراب می‌نوشد که نمودار خون مسیح است. این شراب - خون، به اعتقاد مسیحیان، شربت جاودانگی است، خونی است که به گناه آلوده نشده، و مایه تجدید حیات است، چون مسیح می‌گوید: «هر که تنم را بخورد و خونمرا بیاشامد، حیات جاودان دارد و من در روز بازپسین او را زنده خواهم ساخت».^۱ مسیحی مؤمن، خون رمزی

^۱ یوحنا، فصل ۶، آیه ۵۴.

مسیح را می‌آشامد (eucharistie) تا حیات لایزال یابد و دراکولا خون امت مسیح را تا زنده بماند. بنابراین، دراکولا همتای دجال و نقیض و ضد مسیح است.

اما در تورات آشامیدن خون به همین دلیل که «خون، جان است» منع شده است:

«خون (قربانیهای سوختنی: گاو و گوسفند و بز...) را مخورید، آن را چون آب، بر زمین ریزید»^۱ «زیرا که خون، جان است و جان را با گوشت مخور، آن را مخور، و چون آب بر زمینش ریز، تا با تو و پس از تو، با اولاد تو خوشی باشد، هنگامی که آنچه در نظر خداوند پسندیده است، بجا آوری»^۲.

دراکولا، البته خون مسیح را نمی‌نوشد، بلکه مایع حیاتی جانوران و یا همنوعانش را می‌مکد تا زنده بماند.^۳ شایان ذکر است که اکثر مردم

^۱ سفر تثبیه، فصل دوازدهم، آیه ۱۶؛ فصل پانزدهم، آیه ۲۳.

^۲ همان، فصل دوازدهم، آیه‌های ۲۳-۲۵.

^۳ گفتنی است که میان خون‌آشامی و عشق و تمایلات منحرف و بیمارگون رابطه و پیوندی هست. منظومه معروف گوته به نام: نو عروس قرنتس (La Fiancée de Corinthe)، (۱۷۹۷) داستان زن خون‌آشامی است که می‌خواهد از حق زندگی و شادی‌های عشق و عاشقی برخوردار باشد و زندگی مرد جوانی را که با او هماغوش شده، می‌ستاند. داستان، اصلی یونانی دارد و به گفته منتقدی «نخستین بار قصه دهشتناک نو عروس مرده (که به مرد جوانی مهر می‌ورزد) در داستان فیلینینون (Philiinnion) و ماشاتس (Machates) آمده است. بعدها برقلس (Proclus) آنرا از سر گرفت تا به دست گوته و سپس واشینگتون ایروینگ (Washington Irving) افتاد (German Student، حدیث دانشجوی آلمانی)، Lovercraft, Epourvante et

رومانی چنانکه می‌دانیم، ارتودوکس مذهب و یا تحت تأثیر آن کیش‌اند و در مذهب ارتودوکس، خون مایه زندگی است و جذب خون به معنای

ایضاً داستان *La morte amoureuse* اثر تئوفیل گوتیه، سرگذشت کشیشی به نام رومولاد Romulad است که در روز تولیتش، به زن روسپی‌ای کلرموند (Clairemonde) نام دل می‌بندد و پس از چندی، کلرموند در برابر چشمانش می‌میرد. از آن پس، معشوقه در خوابهای کشیش ظاهر می‌گردد و رشته داستانهای به هم پیوسته‌ای تعریف می‌کند. کشیش در عالم خواب، زندگانی سخت مشقت‌باری ندارد، بلکه در شهر ونیز در عیش و کامرانی روزگار می‌گذراند و کلرموند هر شب با مکیدن خون وی، معجزه‌آسا، زنده می‌ماند. اما کشیش دیگری به نام سراپیون (Serapion) از ارتباط شگفت آن دو که مراوده زنده با مرده است آگاه می‌شود و روزی رومولاد را بر سر گور کلرموند می‌برد و تابوت کلرموند را از حفره بیرون آورده می‌گشاید و هر دو می‌بینند که کلرموند، تر و تازه، چون روز مرگش، با قطره خونی بر گوشه لب، در تابوت دراز کشیده، چنانکه گویی خفته است. در این هنگام، سراپیون خداترس، از سر خشم و به سائقه پارسایی، بر جنازه آب مقدس می‌پاشد و جنازه بیدرنگ از هم می‌پاشد و فرومی‌ریزد و استخوانهایش می‌سوزند و تلی از استخوانهای نیم‌سوخته و خاکستر به جا می‌ماند.

شگفت آنکه تزوتان تودوروف که این داستان را نقل کرده: (Tzvetan Todorov: *Introduction à la Littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 57-58.) یاد نمی‌کند، گرچه در همان کتاب خاطرنشان می‌سازد که از جمله مضامین ادبیات وهم‌انگیز، شیفتگی منحرف و بیمارگون، منجمله مرده‌دوستی (necrophilie) است، یعنی مهرورزی زندگان با خون‌آشامان یا مردگانی که از عالم اموات به میان زندگان بازگشته‌اند (ص ۱۴۴)، مثل همین قصه تئوفیل گوتیه که حدیث زن خون‌آشامی به نام کلرموند است، منتهی کلرموند، به نیش دندان، رگ گردن را نمی‌درد، بلکه سوزنی در بازوی مرد فرو می‌برد و خونسش را قطره قطره می‌مکد، اما نه آنقدر که بکشدش و بعداً زخم را مرهم می‌نهد و می‌بندد تا چرک نکند. بدینگونه «ارتباط میان مرگ و خون و عشق و زندگی (در قصه) واضح است» (ص ۱۴۴).

کسب نیروی حیاتی. پس مرده، با مکیدن خون زنده، گوهر زندگی را از او باز می‌ستاند و خود، زندگی می‌یابد. آیا دراکولا که نه واقعاً مرده است و نه حقیقهٔ زنده، کاری جز این می‌کند؟

خون‌آشام، مثل اعلای بقای جسم فاقد نفس است و به همین جهت می‌خواهد با مکیدن خون موجودی زنده، نفس‌اش را بریابد و مالک شود و بنابراین روان‌دزد است، پس لامحاله موجودی شیطانی است، شیطانی که قادر است زندگان را اسیر و اجیر و بنده و بردهٔ خود کند و نیز می‌تواند مردگان را به آزار زندگان وادارد. خون‌آشام، به مثابهٔ بختک و کابوس است و آئین‌اش، ستیزه‌جویی با خدا و مشیت الهی است.

شایان ذکر است که لئونارولف (Leonard Wolf) استاد دانشگاه سان‌فرانسیسکو، در کتابی^۱ خواندنی، از موارد خون‌آشامی در کالیفرنیا امروزی سخن می‌گوید که به اعتقادش، احیای آئین سی‌بل (Cybèle) است که ربه‌النوعی آناتولی اصل بود و از آسیای صغیر به یونان و روم راه یافت و صورت آدم‌نمای نیروی زاینده‌گی طبیعت محسوب می‌شد و به همین جهت مادر خدایان نام گرفت. به زعم وی نیز دراکولا، تجسد «نیرو (یا کارمایه) فاقد نفس» است که از راه مکیدن خون، آن گوهر را فراچنگ می‌آورد و به گمانش، لاتهای کنونی آمریکا نیز همین آئین را زنده می‌کنند یعنی با نوشیدن خون که نشانهٔ آتش و محمل و پایگاه روان و اکسیر حیات است، می‌خواهند در پیکر نیم‌مرده و فسرده‌شان، جان بدمند.

بیگمان خونی که دراکولا و خون‌آشامان می‌مکند، پارهٔ تن مسیح نیست، بلکه از قماش خونی است که به گفتهٔ یوئیل نبی در آخر زمان، با

^۱Leonard Wolf, *A dream of Dracula. In Search of the Living Dead*. New York, 1972. (une rêve de Dracula).

آتش و دود غلیظ از آسمان، فروخواهد بارید و همزمان، خورشید تاریک شده و ماه رنگ خون خواهد گرفت،^۱ اما به هر حال در نظر عوام، خون، خون است و شاید به همین جهت گفته‌اند خفاش شب‌پرست را مسیح خلق کرده است و ظاهراً هم ازینروست که (در بعضی زبان‌ها)، خفاش شب‌بوزه، مرغ عیسی نام دارد.

استوکر که برای نوشتن رمانش سالها (و دقیقاً از سال ۱۸۷۱) به بررسی و پژوهش پرداخته، سند و مدرک گرد آورده بود، بیگمان از این نکات، آگاهی داشت، اما علاوه بر آن، راز آشنائیش، مزید بر علت شد و کار را یکسره کرد.

توضیح اینکه استوکر عضو انجمنی سری به نام L' Aube Dorée (Golden Dawn) بود که شاخه‌ای از فرقه چلیپائیان گل سرخی (Fraternité des Rose-Croix) محسوب می‌شد (نشان فرقه، صلیبی نشانده در میان گل سرخی است).^۲ نام این انجمن اخوت سری، نخستین بار در نوشته‌ای آلمانی که در آغاز قرن ۱۷ به چاپ رسیده، آمده است. بیدرنگ پس از آن، در آلمان رمانی رمزی انتشار یافت که قهرمانش شوالیه‌ای افسانه‌ای به نام: کریستین روزانکرتز Christian Rosenkreutz

^۱ کارهای رسولان، فصل دوم، آیه‌های ۱۶-۲۱.

^۲ در حدود سال ۱۸۸۷، نهان‌جویان و اصحاب علوم خفیه (occultiste) در انگلستان که عضو فرقه گل خاجیان بودند، طریقتی سری و رازآموز بنیان نهادند به نام:

The Hermetic Brotherhood of the Golden Dawn in the outer (La Fraternité hermétique de l'Aube Dorée à l'extérieur)

که بیشتر هنرمندان و روشنفکران بدان پیوستند. طریقت یازده درجه داشت که هر کدام با یک رقم (sephiroth) قبلا، مطابقت می‌کرد و هدف به طور کلی، شکفتگی «گل سرخ» یعنی قله ظریف روح و روان بود. رؤسای طریقت، ناشناس بودند. از جمله اعضای فرقه، موئیرا برگسون (Moïra Bergson) خواهر فیلسوف نامدار بود.

است، اما بسیاری او را شخصیتی تاریخی پنداشتند و آموزه یا تعلیم فرقه که التقاطی گسترده از همه ادیان و مذاهب جهان و منادی صلح و آشتی میان همه اقوام و ملل گیتی است، بدو منسوب است. از قرن ۱۷ تاکنون، انجمن‌های گل خاجی، با فراز و فرود بسیار، گاه آفتابی شده‌اند و زمانی در محاق رفته‌اند. اما، پیوسته، فرقه که مدعی شناخت اسرار خلقت است، خود را وارث سنن یا دانشی خفیه می‌داند که فقط راز آموختگان لایق دریافت آنند. ازینرو انجمن گل خاجی Golden Dawn نیز که در قرن ۱۹، در انگلستان بازاری گرم و پررونق یافت، و بسیار کسان از جمله مشاهیر عصر بدان پیوستند، مانند همه انجمن‌های سری، از قبلاً (Kabbale) یا عرفان یهود تأثیر پذیرفته، به سحر و جادو اعتقاد می‌ورزید و باور داشت که جاودانگی و نامیرایی برای رازآشنایان، میسر و مقدور است و آنان قادرند هر قدر که بخواهند عمر کنند و حتی غیب شوند. به علاوه هر کس می‌تواند با تبدل مزاج، بهشتی گردد و از پوسیدگی و فساد مصون ماند، و نکته مهم اینکه فرقه بویژه برای خون، خواصی اسرارآمیز قائل بود. استوکر به هنگام نگارش رمان دراکولا، عضو این فرقه بود و تردیدی نیست که معتقدات فرقه در خلق اسطوره دراکولای خون‌آشام وی مؤثر افتاده است. ازینرو تونی فور (Tony Faivre) سابق‌الذکر (صاحب کتاب: *l'Auteur de Dracnler*) به عنوان مثال معتقد است که دراکولا، وابسته به «سنتی به غایت رمزی است که پیامی رمزی دارد» و حتی رمان استوکر را اثری «باطنی» (ésotérique) می‌داند.

چنانکه می‌دانیم برترین کار ویژه اسطوره، به زعم میرچالیا، ثبت الگو و سرمشق برای همه کارهای معنی‌دار آدمی است. بنابراین آیا دراکولا که چون ایزیس می‌میرد و دوباره زنده می‌شود، به یک معنی، مظهر ترس و واهمه و تشویش از اندیشه مرگ و نمایشگر معمای مرگ

و سرکوب نومیدانه آن هراس و دل‌نگرانی نیست؟ آیا خون‌آشام که نه زنده است و نه مرده، بلکه زنده در عین مردگی و مرده در عین زندگی است و در بستر مرگ، از خواب بیدار می‌شود، نقشپرداز خواستِ بیمرگی و نپذیرفتن مرگ و نفی و انکار مرگ که تقدیر آدمی است و نمودگار بیم و هراس از عالم ماوراء نیست؟ جاذبهٔ فسونکار دراکولا، متضمن این معنی سری است که مرگ، پایان راه نیست، بلکه روزنی است بر عالم ماوراء که نمی‌شناسیمش و بدین جهت تشویش‌انگیز است و به منزلهٔ سرآغازی دیگر، راهیست که به دوزخ یا به بهشت یا به اعراف می‌رسد. بنابراین دراکولا، نماد سرّ مرگ و امتناع از مردگی و پوسیدگی و فسادپذیری و نمایشگر ارادهٔ زیستن و برخورداری از حق حیات است. در این اسطوره، مرده آن اسکلتی که با خنده‌ای شوم و چندان‌آور، دندانهایش به هم می‌خورند و داسی به دست دارد تا کشتزار زندگی را درو کند، نیست؛ بلکه مرد زیباییست، آراسته و پیراسته، با شنلی شبرنگ چون بالهای خفّاش و چشمانی نافذ که از هر در بسته‌ای می‌گذرد و در هوا می‌پرد و هر زنی را افسون می‌کند؛ و رازآموز جهان زیرزمینی مردگان است، و زندگانی را با مرگ آشتی می‌دهد، و می‌آموزد که می‌توان به مرگی زنده، تا ابد زیست و بقایی تصنعی اما دائم و پایدار داشت و ازینرو بیتابی و تشویشمان از معمّای دهشتناک مرگ را تسکین می‌بخشد، چون با حضور خویش معلوم می‌دارد که نفس، پس از مرگ کالبد، زنده می‌ماند، اگر خون بیاشامد و بنابراین مرگ، مقدمهٔ تجدیدحیات و نوزایی می‌تواند بود. و در واقع مرگ، از لحاظ همهٔ فرقه‌های رازآشنا، پایان راه نیست، بلکه آغازی نو است که «اگر دانه نمیرد»، گندم دوباره خواهد رُست و استوکر که عضو فرقهٔ چلیپانیان گل سرخی بود، بیگمان این معانی را باور داشت که رمان دراکولا را نوشت.

اما این تنها یک روی سکه است. قطعاً دراکولای خون‌آشام، نماد حرص و ولع زنده‌جاوید ماندن است که آرزویی وسواس‌گون و جنون‌آساست و تمنای محال. همچنین خون‌آشام افسانه‌ها، نماد اضطراب عمیق انسان از دو پاره شدن میان دو وحشت: وحشت از مرگ و نیستی و هراس مکیدن خون زندگان برای ادامه حیات پس از مرگ است چون وی باید با میراندن، زنده بماند و دراکولا، علی‌الاطلاقی، نمایشگر این تراژدی است.

اما این بقا و دوام زندگی که به قیمت هدم و مرگ‌آفرینی، حاصل می‌آید، جاودانگی روح پاک انسان رستگار بهشتی است یا نامیرایی جان و جسم ملعونی دوزخی؟ خون‌آشام از جهان مردگان، به میان زندگان بازمی‌گردد، ولی این رستاخیز و بعثت پس از موت، نشانه آنست که خون‌آشام، نفرین‌شده مطرودیست که حکماً به زمین بازگشته تا گناهانش را کفارت کند و بنابراین بازگشتش ثمره نوعی طلسم و جادوگری است یا علامت تقدس؟ دراکولا، نقشبند اسطوره بیمرگی یا بقا پس از مرگ به مدتی نامعلوم است. اما این بیمرگی، لعنت است یا برکت؟ حاکی از مشیت الهی است یا دال بر اراده شیطان؟ به موجب معتقداتی بس کهن، نفس یا روح جنایتکاران، تکفیرشدگان، ناآمریدگان و همه نگونبختانی که زندگیشان به طور طبیعی پایان نیافته است (به قتل رسیده‌اند یا خودکشی کرده‌اند) آرام و قرار ندارد و سرگشته و پریشان است و برای انتقام‌جویی از زندگان بازمی‌گردد؛ و گنهکارانی که آمرزیده نشده‌اند نیز نه تنها روح یا نفس‌شان در جستجوی آرامگاه و سرپناهی، محکوم به شبگردی و هرزه‌پایی است، بلکه زمین خدا هم جسدشان را به خود نمی‌گیرد. کلیسا (فی‌المثل پاپ معصوم هفتم Innocent VII) نیز اعلام داشته که جسد بدترین مردم: جانیان و تکفیرشدگان، ممکن است به

عقوبت گناه، قرن‌ها، بی‌آنکه پوسیده شود و فرو ریزد، سالم باقی ماند. از این باور تا بیم از مرده و بازگشت خوفناکش، راه درازی نیست و دراکولا با دو دندان بلند نیشش که یادآور دو شاخ شیطان است، مرده‌ایست که روح پلیدش به سبب جنایات هولناکی که مرتکب شده، آرام و قرار ندارد و بنابراین گماشته و دستیار شیطان و یا مظهر ابلیس و اهریمن است. آرامش مرگ را به چنین خبیث ملعونی نبخشیده‌اند و بنابراین هر شب از جهان دوزخی‌اش بازمی‌گردد تا از مرگ که نعمتش را از او دریغ داشته، انتقام گیرد. پس نامیرایی وی دردیست بی‌درمان، زیرا برای زنده ماندن که محکومیت دهشتزای اوست، باید همواره آدم بکشد و خونس را بیاشامد. و ازینرو، موجب بیم و هراس آدمیزاد از مرگ نیز هست، زیرا هر شب ممکن است به سراغ زنده‌ای رفته خونش بریزد. و این تقدیر شوم تا زمانی که راز آشنایی او را یافته بکشد و از درد حیاتی مصنوعی که نه زندگی است و نه مردگی، برهاندش، دوام دارد. دراکولا بزهکاری است فاقد روح یا نفس و تاوان گناهانش را با سرگردانی و امتناع خاک از پذیرشش می‌پردازد، و محکوم به بقا از راه مکیدن خون زندگان است و بدینجهت گماشته، شیطان است، زیرا روح مؤمن نزد خدا بازمی‌گردد و کالبدش به خاک، ولی شیطان، جسم کافر خدانشناس را که فاقد روح یا نفس رحمانی است و مرده متحرکی بیش نیست، در اختیار خود می‌گیرد و انسان دوزخی، بازیچه دست شیطان می‌شود. جسم باید فروریزد و خاک گردد، اما شیطان آنرا در حالتی نه زنده و نه مرده نگاه می‌دارد، به شرطی که برده شیطان در گستردن شرّ بر جهان با وی پیمان بندد.

حاصل سخن اینکه خون‌آشامی یا مکافات جنایتکاری است که با کوله‌باری از گناه در گذشته و تکفیر و لعنت شده و محکوم به زندگی در عین مردگی، تا هنگامی است که حکم آرام گرفتنش فرا رسد؛ و یا

جسدی که شیطان، آنرا به موجب عهد و پیمانی تصرف کرده تا گماشته‌اش در جهان باشد. این بقا پس از موت، نوعی بيمرگی است، اما نه جاودانگی برگزیدگان در عدن، بلکه دوام نفس شرّ به اراده شیطان در این خاکدان. بنابراین سالم ماندن جسد بی‌جانش برخلاف فسادناپذیری جنازه مردان حق، نشانه تقدّس بنا به گفته سن آمبرواز Saint Ambroise، نیست. روح خون‌آشام هنگامی آرام می‌گیرد که جسدش خاک گردد؛ آنگاه مخلوق خدا می‌شود و دیگر دستیار و بازیچه دست شیطان به گونه‌ای که نه مرده است و نه زنده، نیست، بلکه حقیقه به امر خدا می‌میرد و روانش از اسارت شیطان می‌رهد.

به زعم رازآشنایان از آستانه یا حدّ انسانی خویش که بگذری، یا فریفته و دست‌نشانده شیطان می‌شوی و یا فرشته برگزیده حق. یا سقوط می‌کنی و یا به آسمان پر می‌کشی: طیران آدمیت. دراکولا که خویشتن را زندگانی بخش به هر که دوست داشت و زندگانی ستان از هر که خواست پنداشت، از آستانه گذشت، اما میان قوای دوزخی ظلمانی و جهان آدمیزادگان خاکی، واسطه شد، و بدین سبب، فرشته مرگ است در دل تاریکی، نظیر خدایان زیانکار اساطیر کهن یونانی و آشوری و مصری و... و مظهر جانوری که یوحنا در مکاشفات وصف کرده است.

اسطوره بیانگر عمیق‌ترین بیم و امیدهای آدمیان درباره سرنوشت و زندگانی هر روزینه‌شان مشتمل بر مسائل مادی و معنوی است و نیز بازتاب این باور که میان قوای فوق‌طبیعی چیره بر بشر که بعضی از آن قوا نیکوکارند و برخی دیگر زیانکار، نزاعی دائمی درگیر است تا سرانجام خیر بر شرّ و نور بر ظلمت ظفر یابد. دراکولا، نمودگار مرحله‌ای

ازین پیکار میان اهریمن و اورمزد است^۱ و بیهوده نیست که استوکر برای نگارش رمانش به افسانه‌ها و اساطیر شرقی نیز رجوع کرده است. و اگر چنین است، پس توفیق فیلم‌های سینمایی مربوط به دراکولا و دیگر موجودات بهیمی، مایه شگفتی نیست، بلکه محتملاً نشانگر ظهور مجدد ترسهای عمیقی است که در ذهن و ضمیر مردمان از دیرباز ریشه دوانیده است و مؤید این معنی - اگر نیازی به ذکر شاهد باشد - فی‌المثل توفیق شایان فیلم جن‌گیر (*L'Exorciste*) ساخته ویلیام فریدکین William Friedkin است. به سخنی دیگر اقبال شگرف مردم از فیلمهایی نظیر دراکولا، نمودگار وحشت پنهان جامعه‌ایست که از آنچه بروی در پایان سال دو هزار خواهد گذشت می‌ترسد، همانگونه که از فرارسیدن سال هزار میلادی، می‌ترسید، چون می‌پنداشت که حیات جهان خاتمه خواهد یافت.

در دهه ۳۰، با بروز بحران اقتصادی در آمریکا، (Krach) جهانی از آمال و آرزوها و خوش‌بینی‌ها فرو ریخت، و طرفه آنکه نخستین فیلم ناطق کنت دراکولای خونریز با نقش‌آفرینی بلا لوگوزی در ۱۹۳۱ ساخته شد و نخستین فیلم مربوط به آدم مصنوعی فرانکشتاین نیز با هنرنمایی بوریس کارلوف در ۱۹۳۲ به بازار آمد که نشان می‌داد دکتر فرانکشتاین به دست مخلوق آهنی‌اش کشته می‌شود. بحران اقتصادی، در آن زمان، خون می‌مکید و طراحان نظام نو را لگدمال و خرد می‌کرد؛ و گفتنی است که در سالهای بعد نیز (دهه ۴۰) تولید انبوه فیلم‌های دهشتناکی چون کینگ - کونگ و مردنامرئی و شبح اپرا و غیره و اقبال شایان عامه از آنها، محتملاً حاکی از استیلای وحشتی دیگر با ظهور و قدرت‌یابی نازیسم و بیم برافروخته شدن آتش جنگی جهانی بوده است. به سخنی

^۱Francois Ribadeau Dumas, *A la recherche des Vampires*, 1976, p. 223.

دیگر، به زغم جامعه‌شناسان، آمریکا، پس از بحران اقتصادی سال ۱۹۲۹، نیز غرازیلی می‌جست تا گناه را به گردنش اندازد و این نیز، نخست دراکولا، مظهر مهاجرانی بود که کار را از دست کارگران شریف آمریکایی می‌ربودند؛ سپس دراکولا، نمودگار رمزی طاعون تازی‌ها شد و در دوران مک کارتیسم نماد خطر کمونیسم و در رومانی عهد چائو شسکونیز، نمایشگر خیزش، ناسیونالیسم و ملی‌منشی کبرآوری که سرانجام به فاجعه انجامید. آیا اینک در پایان قرن بیستم، دهشت از بیماری‌های مرگباری چون سیدا (ایدز)، و رعبی که پیکارهای استقلال‌طلبی بعضی ملل و اقوام ستمدیده و مبارزه سیاه‌پوستان برای کسب حقوق برابر با سپیدپوستان، در دل‌های ارباب بی‌مروت دنیا و نژادپرستان می‌افکند و نیز کابوس درگیری جنگ اتمی و... علت توفیق و مقبولی فیلم‌های وحشت‌زا، منجمله داستانهای دراکولا نیست؟

منابع عمده

Leonard Wolf, *A dream of Dracula. in Search of the Living Dead*. New York, 1972

Ramond T. Mc Nally et Radu Florescu, *In Search of Dracula. A true history of Dracula and Vampire Legends*, 1972

ترجمه فرانسو:

A La recherche de Dracula. Histoire, la légende, le mythe, 1973.

François Ribadeau Dumas. *A la recherche des Vampires*, 1976.

این کتاب مشحون به اغلاط فاحش تاریخی است.

(La Revue) Le Point, numéro 1059, 31 décembre 1992. Le retour de Dracula.

*

به مناسبت صدمین سال چاپ و انتشار رمان استوکر، تحقیقات ارزنده‌ای درباره دراکولا منتشر شده است، از جمله:

Dracula, de la wort à la vie. Cahier dirigt par Charle Grivel.
Ed. de. l'Herne.

شارل گریول، استاد ادبیات در آلمان (مانهایم) است. کتاب شامل تفسیرها و تحلیل‌های مربوط به دراکولا و کتابشناسی کامل «خون آشامی» و نوشته‌های نایاب در این باب است. ایضاً نک به:

Jean Marigny. *Histoire anglosaxone des Vampires*, 1985. *Sang pour sang. Le reveil du vampire*, 1993.

Dracula

در مجموعه «Figures mythiques»، چاپ Autrement، ۱۹۹۷، زیر نظر:

Jean Marigny

Cliver Leatherdal. *Dracula, du myth au réel*.

ترجمه از زبان انگلیسی به قلم Jacques Finné ۱۹۹۶.

Matel Cazacu. *l' Histoire du prince Dracula en Europe Centrale et Orientale* 1996. (چاپ دوم)

(به نقل از لوفیگارو لیترر، ۱۷ آوریل ۱۹۹۷، لوموند، ۲۸ مارس ۱۹۹۷).

اسطوره فرانکشتاین

در تابستان سال ۱۸۱۶، شلی و دومین همسرش: مری گادوین شلی (Mary Wollstonecraft Godwin Shelley ۱۷۹۷-۱۸۵۱)^۱ و خواهر مری، کلر (Claire)، و لرد بایرون و پزشکش جان ویلیام پولیدوری John William Polidori نویسنده داستان درازی به نام خون آشام، برای استراحت در شهر ژنو گرد می‌آیند، اما به سبب بدی هوا مجبور می‌شوند در خانه بمانند که کتابخانه‌ای پر از داستانهای پلیسی و حکایات اشباح و ارواح به قلم نویسندگان آلمانی دارد. خانه‌نشینان ناگزیر برای وقت‌گذرانی و سرگرمی، به خواندن آن کتابها می‌پردازند و لرد بایرون بازی‌ای پیشنهاد می‌کند بدین‌قرار که هریک از جمع، داستانی به سبک و شیوه داستانهایی که می‌خواند بنویسد. مری شلی، ملهم از خواننده‌هایش و کابوسهایی که دیده و بحثی فلسفی که شنیده و گفتگویی که با بایرون کرده، داستان فرانکشتاین را می‌نویسد که بعدها شهرتی عالمگیر پیدا

^۱ مری دختر William Godwin نویسنده چیره‌دست داستان وهم‌انگیز Saint Léon (۱۷۹۹) است که مضمونش، اکسیر حیات جاودانی است و این مضمون از جمله مضامین فرقه سری و عرفانی چلیپانیان گل سرخی (Rosicrucianisme) است که از نظریات جادوگری و کیمیاگری و علوم خفیه (occultisme) متأثر بود.

Lovecraft, *Epouvante et surnaturel en littérature*. Traduit de l'anglais, 10/18, 1969, p. 51.

می‌کند. نام اصلی رمان که در سال ۱۸۱۷ به چاپ رسید: *فرانکشتاین یا پرومته مدرن* *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (Frankenstein, or the Modern Promethous) است.

خلاصه داستان بدینقرار است که ویکتور فرانکشتاین، سوئیسی جوانی، دانشجوی طب، «در جهشی نابخردانه مالا مال از کبر و غرور خردگرایی»، هیولایی می‌سازد که همه خصائص عقل و هوشی متعارف در او جمع‌اند، اما پیکری زشت و نفرت‌انگیز دارد و چون مردم از او کناره می‌گیرند و می‌گریزند، تلخکام و خشمگین می‌شود و به ترتیب همه کسانی را که فرانکشتاین عزیز می‌دارد از دوست و خویشاوند می‌کشد و حتی می‌کوشد تا خالق خود را نیز به قتل برساند که توفیق نمی‌یابد. هیولا که از تنهایی و بیکیسی سخت دل‌تنگ و رنجور است، روزی از فرانکشتاین می‌خواهد که برایش همسری بیافریند، ولی دانشمند نمی‌پذیرد، چون بیم دارد که جهان از بازماندگان دو هیولا، پر شود؛ آنگاه هیولا وی را تهدید می‌کند که «شب عروسی‌تان، من در خانه شما خواهم بود» و در آن شب، نو عروس فرانکشتاین را می‌کشد. از آن هنگام، فرانکشتاین با جدیتی خستگی‌ناپذیر به جستجوی هیولا می‌پردازد تا بکشدش، در این تعقیب و گریز، هیولا به منطقه خالی از سکنه مدار قطبی شمال می‌گریزد و فرانکشتاین به دنبالش می‌رود و سرانجام در کشتی‌ای که ناخدایش راوی قصه است، به دست هیولا کشته می‌شود و هیولا ناپدید می‌گردد و رمان با این غیبت دهشت‌انگیز، پایان می‌گیرد.

مری در این رمان و رمان دیگرش: *بازپسین انسان* (Last Man) (۱۸۲۶) از تشویش‌انگیزی و دهشت‌آفرینی برای نمایش آینده شومی که در انتظار انسان است، اگر قدرت و امکانات ظلمانی عقل‌گرایی و

علم‌باوری محض مهار نشود، سود برده است و بدین لحاظ شایسته است که از پیشاهنگانِ رمانِ حاوی پیشگویی و پیش‌بینی عاقبتِ انسان و جهان و یا شیوهٔ رایجِ نگارشِ رمانهای علمی تخیلی، که امروزه رایج است، به شمار آید.^۱

طرفه آنکه رمان، با نیتسی اخلاقی نوشته شده است، یعنی داستانِ دانشمند با کبر و نخوتی است که خود را منجیِ عالم بشریت می‌پندارد، ولی در تلاشش برای خلقِ موجود فرمانبرداری که جهانیان را از درد بینوایی برهاند، شکست می‌خورد؛ متهمی خوانندگان استنباط دیگری داشتند و فرانکشتاین را دانشمند دیوانه‌ای پنداشتند که با غرور و رعونت نفس، می‌خواهد، فرعون‌وار، دعوی خدایی کند و سرانجام به دست آدم مصنوعی‌ای که خود، ساخته، کشته می‌شود. این تعبیر، منشأ تقریباً همهٔ داستانهایی است که به اقتفای مری شلی، پرداخته شده است و آن تقلید، هنوز هم ادامه دارد.

در واقع «انسان ساختگی» ساختهٔ دست بشر، یعنی دانشمند کبرفروشی به نام فرانکشتاین، موجود عجیب‌الخلقه‌ای است که با پیوند اندام‌های مردگان که از گورستانها و سردخانه‌ها به دست آمده، ساخته و پرداخته شده است، ولی روح ندارد؛ هیولای بی‌نامی است، بسیار نیرومند و برخوردار از شهوات حیوانی، اما آنچه کم دارد، گوهر هستی یعنی «جرقة الهی» است؛ و شگفت آنکه این «چیز» دهشتناک و بی‌نام که نه خالقش و نه نویسنده‌ای که سرگذشتش را تعریف می‌کند، جرأت نکرده‌اند نامی بر او نهند، از هر دو انتقام می‌گیرد، بدین معنی که نام سازنده‌اش را غصب کرده، خود، فرانکشتاین نامیده می‌شود و نیز بر اثر شهرتی که می‌یابد، نام نویسندهٔ زندگینامه‌اش را از یادها و خاطره‌ها،

^۱ *Histoire des littératures*, 2, Encyclopédie de La Pléiade, 1956, p. 457.

می‌زداید. در واقع از زمانی که سینما به بهره‌برداری از فرانکشتاین پرداخت، مردم از یاد بردند که فرانکشتاین، نام پرومته عصر جدید، یعنی مخترع آن آدم مصنوعی است و نام شلی و حتی رمانش نیز، در پی شهرت جهانگیر فرانکشتاین در سایه افتاد.^۱

اما چرا این آدم مصنوعی فاقد روح، سرانجام به جای نجات نوع بشر از درد بینوایی، خود، آدمکش و زیانکار می‌شود؟ تحقیقاً بدین دلیل که انسانی بی‌روح است، و شگفت آنکه خود می‌داند که چه کم دارد، چنانکه با مراجعه به اصل داستان، درمی‌یابیم که هیولای وصله‌پینه شده، با دیدگان زنگارفامی که در سینما، مثل اعلای دهشت شده، در آغاز، مخلوقی «رمانتیک» و «احساساتی» بوده است! البته هیولای نگوینخت ترخم‌انگیز، جنایات هولناکی مرتکب می‌شود، اما پس از آنکه به تلخی اعتراف می‌کند: «من شرور و خبیثم، چونکه بدبختم»، و منحصرأ برای انتقام‌جویی از خالقش که نخواست به تنهائیش پایان بخشد و همسری مونس برای وی بیافریند! و بفرجام در بعضی روایات، تاوان همه جنایاتش را می‌دهد، نخست با پشیمانی دردناک از کرده‌هایش و سپس بازاء مرگ که در آغوشش، تسلایی می‌یابد که جهان و مردم جهان همواره ازو دریغ داشته‌اند. حاصل سخن اینکه هیولای ساخته دست بشر، نمونه آدم «نفرین شده» رمانتیکی است که به سبب زشتی زننده‌اش، محکوم به تنهایی و تک‌زیستی است و با بدی کردن و شرارت و جنایتکاری، می‌خواهد قصور اخلاقی دیگران را در حق خویش تلافی کند و عطش فضیلت‌خواهی را که به جهت کوتاهی بشر نتوانسته تشفی بخشد، فروبنشانند^۲ و حتی در روایتی سینمایی از داستان، آنقدر انسان

^۱ Dictionnaire des personnages.

^۲ همان.

شده و خلق و خوی مردمی گرفته است که به خودکشی می‌اندیشد، چون از زشتی صورتش ستوه گشته است.

پس هیولای کریه‌چهره‌ما، نرمدل و نیازمند عشق و همدمی و همدلی با هم‌نوع خویش است، اما دریغ که همه از وی می‌گریزند و دوری می‌جویند. آدم مصنوعی که می‌داند با مخلوقات خدا، فرق‌های فاحشی دارد، و از قامت ناسازبی‌اندام خود آگاه است، به سبب سرخوردگی و از فرط یأس و درماندگی، می‌خواهد از دانشمند جوانی که وی را آفریده، یعنی فرانکشتاین، کین بستاند. و سرانجام او را از پای درمی‌آورد و خود، آواره و دربردار می‌شود و پوچی خواب و خیال انسانی فزون‌خواه را که می‌پندارد پرومته عصر جدید است بی‌نقاب می‌سازد.

برخی از منتقدان بی‌هیچ دلیل و مدرک، دعوی کرده‌اند که بهترین بخش‌های رمان، به قلم همسر مری یعنی شلی است، اما نتوانسته‌اند این دعوی را به اثبات برسانند. برعکس بثاتریس دیدیه که کتابی محققانه و خواندنی در شرح آثار ادبی زنان نگاشته، خاطرنشان می‌سازد که نقش و سهم زن در بسط و حتی خلق نوعی خاص از ادبیات داستانی یعنی رمان سیاه، قابل تأمل است و شایان توجه است که زن در قلمروی که به وی منحصر نیست (رمان سیاه) برای بیان بعضی از سائقه‌هایش که غالباً زیر نقاب ظاهری نرم و مهربان در زندگی هر روزینه، پنهان است، جای شامخی دارد، از جمله همین مری شلی و نیز نویسنده مشهور دیگری به نام آن رادکلیف (Ann Radcliffe). به زعم بثاتریس دیدیه «در رمان‌های وی، می‌توان نیاز برون‌ریزی توهمات آزارطلبی (مازوشیسم) را در تخیل و توصیف مناظر و صحنه‌های دهشتناک و دل‌آزار، مشاهده کرد، و مری شلی نیز با خلق اسطوره بلندآوازه‌ای چون فرانکشتاین، ممکن است نیازش به فرزند زادن را برآورده باشد، چون داستان فرانکشتاین در شرح

این معنی است که چگونه می‌توان آدم ساخت». در واقع «قلمزنی زن، مربوط به شرح و وصف درون است: درون پیکر و کالبد، درون خانه و کاشانه و بازگشت به این درون، و حسرت و دلتنگی (از دست دادن) مادر و دریا (ی مادرانه). این نگارش زنانه، طبیعتاً اسطوره مردانه پیشرفت فنی و ایمان به آینده را (که اسطوره‌ای نرینه است) نفی می‌کند. و از یاد نبریم که اسطوره سترگ دهشتناکی پیشرفت (فنی)، یعنی داستان *فرانکشتاین*، ساخته و پرداخته یک زن است».^۱

بئاتریس دیدیه در شرح پرمعنای خود، این نکته را خاطرنشان می‌سازد که زن برای خلق اسطوره *فرانکشتاین*، بیش از مرد، آمادگی ذهنی و روانی داشت، چون بیش از او، به عالم درون، توجه و نظر دارد. چنانکه مری شلی، به عنوان زنی داستان‌پرداز، با آفرینش چنین اسطوره‌ای، هم نیاز فرزند زادن را که در او می‌جوشد، تشفی می‌بخشد و هم با درون‌گرایی‌ای که به قول کارل گوستاو یونگ، ممیزه روح زنانه است، توهم پیشرفت فنی و علمی بیوقفه را که اسطوره‌ای مردانه است، بر آفتاب می‌اندازد. و این ملاحظه‌ایست که در خور اعتناست.

چنانکه می‌دانیم فیلم‌های *فرانکشتاین*، مشهورتر از رمان مری شلی است که بسیاری حتی نام او را نیز از یاد برده‌اند. بوریس کارلوف نخستین نقش‌پرداز این هیولا در فیلم *فرانکشتاین* ساخته جیمز ویل (James Whale) در ۱۹۳۱ بود و بازی به یادماندنی‌اش، مقبولیت عامه یافت و معیارساز شد. پس از او از میان بازیگرانی که همان نقش را در فیلم‌های عدیده ملهم از رمان مری شلی بازی کردند (و فهرست‌شان طولانی است)، خاصه نقش‌آفرینی لون چنی Lon Chaney در فیلم *شبح*

^۱ Béatrice Didier, *L'écriture- femme*, puf, pp. 21-22 et 37.

فرانکشتاین به کارگردانی اریک کنتون (Eric C. Kenton ۱۹۴۲)،
فراموش نشدنی است.

رمان مری شلی را چنین تفسیر کرده‌اند که پرومته عصر جدید قادر به
برابری با خدای خالق کائنات نیست و اگر بیش از اندازه گلیم خویش
پای‌کشد و فرعون‌وار لاف زند که ربّ اعلی است، از پای در می‌آید،
بسان آن شاگرد جادوگر که از فوت و فن استادش به درستی آگاهی
نداشت، و نتوانست نیروی مهیبی را که به کار انداخته مهار کند و عاقبت
آب از سرش گذشت.

اسطورهٔ فاوست

افسانهٔ سنتی مرد ماجراجو و جادوگر و نیرنگباز و شیادی به نام فاوست که روحش را به شیطان فروخت تا قدرت فوق‌انسانی به چنگ آورد، داستانی نیست که گوته (با دخل و تصرفاتی عمده در اصل سرگذشت) ساخته باشد، بلکه پیش از وی، سخت مشهور و زبانزد خاص و عام بوده است، چون فاوست، کسی است که واقعاً در حدود سال ۱۴۸۰ در آلمان زاده شد و از طب و علوم ساحری و کیمیاگری و جادو و جنبل، آگاهی‌هایی داشت و مدعی غیب‌دانی و طالع‌بینی بود و بدینجهت، مردم معتقد ساده‌دل در باب قدرت معجزه‌نمایی و کرامات و خارق‌عادات وی افسانه‌ها می‌یافتند و اینچنین در دورانی که اعتقاد به سحر و جادو، مذهب مختار عصر محسوب می‌شد، فاوست در آلمان، چه در دوران حیات و چه پس از مرگ (در سال ۱۵۴۰) پیروان و سرسپردگان زودب‌آور و سرگذشتی افسانه‌آمیز یافت و در قرن ۱۶، افسانه‌اش با جدالهای مذهبی میان کاتولیک مذهبان و پروتستانهای لوتری که متقابلاً همدیگر را به آلودن و تباهی روح فاوست نگوینخت متهم می‌کردند و خاصه در سایهٔ اعتقاد لوتر^۱ به وجود شیطان در زندگی روزمرهٔ بشر، رونق و بازار گرمی پیدا کرد.

^۱ که یکبار از فاوست یاد کرده است.

قصد ما در این مختصر، تذکار داستانها و نمایشنامه‌هایی که درباره فاوست، پیش از گوته (نیز پس از وی) نوشته‌اند (ولو فهرست‌وار و به نحو اجمال و اختصار) نیست، چون از موضوع سخنان بیرون است؛ معهذا برای مزید بصیرت علاقه‌مندان، ذکر چند نمونه را لازم می‌دانم.

نخستین کتاب درباره فاوست و سرگذشت شگفتش به نام *داستان دکتر فاوستوس* به قلم لوتری مذهبی ناشناس در سال ۱۵۸۷ انتشار یافت. گرچه بسی پیش از آن، در باب فاوست، روایاتی در افواه شایع بود. در این داستان، شرح پیمان بستن با شیطان آمده است و در پایان، هم پیمان شیطان به دوزخ واصل می‌شود.

اما مهمترین اثر پیش از منظومه گوته، نمایشنامه منظوم و منثور *دram نویس انگلیسی کریستوفر مارلو Christopher Marlowe* (۱۵۶۴-۱۵۹۳) به نام *داستان تراژیک دکتر فاوست* است. در این نمایشنامه، فاوست، روشنفکری شورشی و دیرباور و سرکش است و این مضمون قیام خرد بر جزم، از مضامین محبوب عصر رنسانس محسوب می‌شود. فاوست در اثر مارلو، نیرنگ‌باز و شیاد بیمقداری نیست، بلکه خیره‌سریست مظهر اراده معطوف به قدرت که آرزوی خام خدایی در سر می‌پرورد (to gain a deity) و از عقوبت این گستاخی و نافرمانی باکی ندارد. ازینرو با شیطان پیمانی بیست و چهار ساله می‌بندد ولی همواره مردّد است که اظهار ندامت و توبه و استغفار کند یا نه و بدینجهت مرد نومید و سرگشته ایست که راه به دهی نمی‌برد. گرچه در پایان عمر، از حضرت مسیح می‌خواهد که وی را از شکنجه و عذاب روحی برهاند، اما ملعون و مطرود درگاه حق و مقهور شیطان از دنیا می‌رود.

از آن پس تا پایان قرن ۱۸ که فاوست، عروسک نمایشهای خیمه‌شب‌بازی نیز شد (در حدود ۱۷۵۹)، چهرهٔ این مرد اسطوره‌ای در آثار نویسندگان مختلف، گاه ظلمانی است و گاه نورانی. چنانکه در اثری از لسینگ (Gotthold Ephraïm Lessing) ۱۷۲۹-۱۷۸۱، که پاره‌هایی از آن به دست ما رسیده، نخستین بار، شخصیتی شایان رستگاری و نجات تصویر شده، اما این رستگاری، اجر و مزدی نیست که خدا به گنهکاری نادم می‌بخشد، بلکه ثمرهٔ استدلال هوشمندانه و خدعه‌آمیز حضرت مسیح با مالک دوزخ است بدین قرار که برای نجات فاوست از نار جحیم می‌گوید گرچه عطش کاستی‌ناپذیر فاوست به دانستن اسرار جهان و حیات، موجب می‌شود که از حد مجاز بشر تجاوز کند، اما خداوند نمی‌پسندد که به انسان شریف‌ترین غریزهٔ بشری را اعطا فرماید، و بعداً او را به جرم دانش پژوهی، جاودانه تیره‌بخت و ملعون و مطرود دو عالم سازد.

با اینهمه در همان قرن، بار دیگر در تراژدی مولر (F. Muller) - ۱۷۷۵ - چهرهٔ پهلوانی فاوست به سیمای آدمی غول‌آسا که با جهش‌های بی‌رویه‌اش، خرابی و ویرانی و زیان و خسران به بار می‌آورد، ظاهر می‌شود؛ تا آنکه به گوته می‌رسیم که در شاهکارش، فاوست کبرآور، به خاطر کنجکاوی فطریش، لعنت خدایی را به جان می‌خرد و سپس بر شیطان شوریده به شفاعت مریم بتول، آمرزیده و بخشوده می‌شود.

گوته در سراسر عمر درازش به اسطورهٔ فاوست اندیشیده و از آن کراراً با دوستان سخن گفته و چندین بار به نگارش بخشهایی از شاهکارش پرداخته و سپس دیرزمانی دست از کار کشیده ولی چندی بعد سرایش منظومه را دنبال کرده است. کهن‌ترین بخش منظومه

(urfaust) در ۱۷۷۳-۱۷۷۴ سروده شده و در ۱۸۰۶ صورتی نهایی یافت و در ۱۸۰۸ به چاپ رسید. نگارش بخش دوم در ۱۸۲۶ آغاز شد و پس از دیرزمانی تردید و تأمل و تفکر، سرانجام اندکی پیش از مرگ گونه در ۱۸۳۲، اتمام پذیرفت.

فاوست گونه از همه علوم آگاه است، ولی دانش بیکرانیش بیهوده است و راه به دهی نمی‌برد و عطشش را به شناخت اسرار جهان و حیات ماوراء فرو نمی‌نشانند، زیرا علم حلدی دارد. ازینرو افسرده و سرخورده و سرگشته و نومید است، پس شاید باید چاره را در اشتغال به سحر و جادو بجوید؟ اما چگونه؟ در این هنگام که فاوست از فرط درماندگی به خودکشی می‌اندیشد، روح شرّ، به سیمای مفیستوفلس ظاهر می‌گردد و وعده می‌دهد که نشاط جوانی را بدو بازگرداند، به شرطی که فاوست روحش را به وی بفروشد و فاوست هم می‌پذیرد و پیمان را با خونش امضا می‌کند.

مفیستو طعم همه لذائذ جسمانی را به فاوست می‌چشانند و وسیله آشنایش با مارگریت می‌شود و فاوست به وی دل می‌بندد و می‌داند که با مارگریت خوشبخت خواهد زیست؛ مارگریت نیز شیفته اوست و به این مهر و دلدادگی تا پایان عمر در سرای باقی، وفادار می‌ماند. اما فاوست به اغوای شیطان، دخترک پاکدل را می‌فریبد و رها می‌کند گرچه سرانجام از کرده پشیمان می‌شود. در این میان والتن برادر مارگریت در مصاف با فاوست به قتل می‌رسد و مارگریت کودک حرامزاده‌ای را که ثمره مهرورزیش با فاوست است، می‌کشد و به زندان می‌افتد و به سبب ارتکاب این جرم هولناک، محاکمه و محکوم به مرگ می‌شود، ولی پشیمانی از کرده، او را از عذاب و لعنت ابدی می‌رهاند و مارگریت در آن جهان از دولت آمرزش و غفران و رحمت حق، از مهربان درگاه

می‌گردد. بدینجهت وقتی مفیستو در پایان urfaust، فریاد برمی‌آورد که مارگریت محاکمه و محکوم شد؛ از آسمان ندا درمی‌دهند که نه رستگار شد و نجات یافت!

در بخش دوم، فاوست زیبایی آرمانی را در وجود هلن افسانه‌ای می‌یابد که در نظرش، نماد کمال جمال و توازن و هماهنگی مطلق یعنی غایت زندگی است و با وی زناشویی می‌کند که ظاهراً اشاره‌ای به پیوند میان کلاسیسیسم و ذهنیت «مدرن» است، اما پس از چندی، شیخ هلن تروایی و پسری که از فاوست به ثمر رسیده، چون سرابی ناپدید می‌گردند، و فاوست تنها می‌ماند ولی همچنان بلندپرواز و فزون‌خواه است و به سائقه همین جاه‌طلبی، به دربار شاهان راه می‌یابد و سرانجام پس از شکست‌هایی چند، درمی‌یابد که خوشبختی جز این نیست که خود را وقف نجات بشریت کند و کمر به خدمت خلق بندد و به آبادانی پردازد و در این راه قدم‌هایی برمی‌دارد، اما دیگر دیر شده است، چون موعد پیمان بسرآمده و فاوست باید با زندگی وداع گفته و روی در نقاب خاک کشد. بنابراین ظاهراً مفیستوی نیرنگ‌باز برنده شده است، اما حقیقت جز این نیست، و رستگاری و غفران فاوست که همواره در هوشمندی بر شیطان کوتاه‌بین فزون می‌آید، بعید نیست، چون کسی که به آرزوی شناخت هر چه بیشتر و شوق معرفت‌خواهی، بسی رنج برده و زجر کشیده، و به قولی نماد روح و تشویش ذهنیت «مدرن» است، ممکن است عاقبت بخشوده و آمرزیده شود و با شهبال عشق به آسمان پرواز کند، چنانکه در دم مرگ، وقتی مفیستو از دیوان می‌خواهد که روح فاوست را قبض کنند، فرشتگانی از آسمان فرود می‌آیند و گل می‌افشانند و دیوان را می‌رانند و روح فاوست را به آسمان می‌برند که در آنجا زنان توبه‌کار منجمله مارگریت، در پای حضرت مریم صف بسته‌اند و فاوست،

به شفاعت مارگریت نرم‌دل، از آتش دوزخ رهایی می‌یابد و وعده حق که شیطان در فریفتن خلیفه‌اش انسان ناکام خواهد ماند، به انجام می‌رسد و پیمان با شیطان در برابر شرط‌بندی حق، هیچ و پوچ می‌شود.

مارگریت، نماد عشق و ایثار است، عشقی مالا مال و ایشاری از دل و جان و بُن دندان و بنابراین، ضرورتاً این عشق و خودنثاری خاکسارانه با ایمان هم‌بسته و پیوسته است. ازینرو مارگریت به مشیت حق تسلیم می‌شود و به رحمت الهی توسل می‌جوید، چون تنها احسان و عشق و کرم‌مینوی ممکن است دلبستگی ناسوتی مارگریت را به دیده عفو و اغماض بنگرد و ببخشد. و مارگریت گنهکار سرانجام بخشوده می‌شود، چون سوخته عشق و پاک‌باخته است.

حضرت مریم عذرا نیز نماد آن عشق و رحمت الهی است یعنی نیروی اسرارآمیزی که آدم خاکی را مصفا می‌کند و به آسمان پرواز می‌دهد.

در شرح و تفسیر این اسطوره، کتابها نوشته‌اند که به راستی یک کتابخانه را پر می‌کند و ما در این مختصر تا آنجا که می‌دانیم و می‌توانیم به بعضی از آنها که مهم‌تراند به اختصار اشاره خواهیم کرد. اما حالیا از این مطلب می‌گذریم و در ادامه سخن پیشین متذکر می‌شویم که پس از گوته، بسیاری، اعم از رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس و آهنگساز و نقاش و فیلم‌ساز، تا امروزه روز، آن اسطوره را، هریک به سبک و روالی خاص، از سر گرفته‌اند از جمله: آدالبرفون شامیسو (Adalbert von Chamisso) -۱۸۰۴-؛ کریستیان دیتتریش گرابه (Christian Dietrich Grabbe)، صاحب درام منظوم *دون ژوان و فاوست* (۱۸۲۲)؛ پل والری (فاوست من، ۱۹۴۱)؛ توماس مان (دکتر فاوستوس، ۱۹۴۷)؛ و منظومه شاعر

پرتغالی Fernando Passo به نام: *Faust, tragedie subjective* و از آهنگسازان بنام: روبر شومان (*Scènes pour le Faust de Goethe* ۱۸۴۴-۱۸۵۳)؛ هکتور برلیوز (*La Damnation de Faust* ۱۸۴۶)؛ فرانتس لیست (*Faust-Symphonie* ۱۸۵۳)؛ گونو (Gounod): *فاوست* ۱۸۵۹ و بسیاری دیگر.

فیلم‌های سینمایی بسیاری نیز بر اساس داستان فاوست ساخته شده است و احتمالاً یکی از نخستین فیلم‌ها در این باب، اثر ژرژ هاتو (Georges Hato)، در سال ۱۸۹۷ است و نیز فیلمهای ژرژ ملیس (G. Méliés) *le cabinet de Méphistophèlès* (۱۸۹۷) و *فاوست* و مارگریت (۱۸۹۷) و *La Damnation de Faust* (۱۸۹۸) و *فاوست* در دوزخ (۱۹۰۳) و باز روایتی دیگر از *فاوست* و مارگریت (۱۹۲۳). Marcel l'Herbier در ۱۹۲۳، فیلم *دون ژوان* و *فاوست* را با الهام از درام کریستیان گرابه پرداخت؛ و Murnau در ۱۹۲۶، فیلم *فاوست* را. از دیگر فیلم‌های معروف در باب سرگذشت و سرنوشت فاوست: *La Beauté du Diable* ساخته رنه کلر در ۱۹۵۰ با بازی ژراژ فیلپ در نقش فاوست و میشل سیمون در نقش مفیستو است که بعداً از آن یاد خواهیم کرد.

بنابر آنچه گذشت، فاوست را می‌توان حقیقه‌اً اسطوره دانست، اسطوره بشر غربی و دوام و بقا و تجدید حیاتش طی قرون و اعصار معلوم می‌دارد که یکی از اساطیر اساسی انسان مغرب زمین یا آینده تمام‌نمای انسان غربی است و چنانکه خواهیم دید، در قرن ۱۸، مظهر قیام نسل جوان بر جامعه و هنر و ادب عصر است (نهضت معروف به Sturm and Drang) و بعدها نماد ناسیونالیسم آلمانی و یا ایدالیسم و کلاً هر

isme دیگر: این تعابیر مختلف تاریخی و فلسفی از فاوست، نشان می‌دهد که فاوست تصویر انسان متجددی است که در قرن ۱۶ پدیدار شد، یعنی نقشپرداز جهش و خیزش وی و مشغله ذهنی بورژوازی ظفرمند و یا اشتیاق آدمی به کار و عملی هرچه والاتر و تمثالی شکوهمند از کمالی رؤیایی و بنابراین سرگذشتش، روایتی نمادین از وضع زیست و معیشت و اندیشه و عمل انسان متجدد غربی است و بدین اعتبار، انگاره یا شاکله‌ای اسطوره‌ای به شمار می‌رود.

اما به راستی چرا فاوست (که گوته خود آنرا تراژدی نامیده) اسطوره‌ایست که زندگانش ۴ قرن به درازا کشیده و هنوز هم زنده است تا آنجا که پوشکین، فاوست را *ایلیاد* زندگانی مدرن نامیده است و به قولی که جملگی در غرب برآند، اگر منظومه گوته، روایت زندگی انسانی برگزیده است که از نومیدی به رستگاری می‌رسد، چرا در واقع، مضمون حقیقی منظومه که بعضی آنرا ادیسه نوین خوانده‌اند، سرنوشت بشر غربی را به طور کلی حکایت می‌کند؟ مگر فاوست کیست و چه کرده است؟

تفسیر این منظومه اسطوره‌ای بس پیچیده، البته آسان نیست و گفتنی است که تقریباً هر اندیشمند نظریه‌پرداز در هر دوران، با مرام‌ها و مسلک‌های گوناگون، از آن، تعبیری خاص کرده است که لاجرم تعبیرهایی متضادند، چون هر کدام، وجهی از اسطوره را که به کارش می‌آمده، مدنظر قرار داده و به لایه‌ها و یا معانی پنهان دیگرش، بی‌اعتنا بوده است.

اما به زعم مفسرانی که به تمام منظومه یا اسطوره فاوست، نظر دارند، اختیار وجهی از آن و مزیت دادنش بر وجوه دیگر و یا از چشم و قلم انداختن ساحاتی که با مرامی خاص سازگاری و توافق ندارد، کاری

سنجیده و منصفانه نیست بلکه نوعی غرض‌ورزی و جهت‌گیری است،
منتهی از یاد نمی‌توان برد که اسطوره فاوست، به سبب غنایش، چون هر
اسطوره پُربار دیگر، بدین تصرفات ناروا تن درمی‌دهد.

- گوته خود در سال ۱۸۰۶ در گفتگویی با مورخ لودن (Luden) گفته است: «در این تراژدی، اگر روزی پایان یابد، سرگذشت روح و ذهن بشر، تصویر خواهد شد. این تراژدی، نقش و نگاری حقیقی از زندگی بشریت در گذشته و حال و آینده است و فاوست، صورت آرمانی انسان و نماینده بشریت»^۱

اگر چنین است پس فاوست، منظومه‌ای جهانی، منظومه جهان غرب، است بدین معنی که در مرکز منظومه، فردی قرار دارد که زندگی و تقدیر و رشد و بالندگی، باید تحول و سرنوشت نوع بشر، یعنی بیگمان بشر غربی را تصویر کند. بنابراین نباید و نمی‌توان فقط صورتی از فاوست را آینه تمام‌نمای تقدیر انسان غربی جلوه داد، چون:

آدمیزاد طرفه معجونی است از فرشته سرشته وز حیوان
گر رود سوی این شود به از این و شود سوی آن شود کم از آن

در توهم دیویست و هم ملکی هم زمینی به قدر و هم فلکی
ترک دیوی کنی ملک باشی ز شرف برتر از فلک باشی
حال اگر فاوست در نظر گوته، سیمای آرمانی انسان (غربی) است، پس نمایشگر گوهر هستی نیز هست و گفتنی است که گوته تحقیقاً به قول امیل لودویگ، از ۱۸ سالگی، هم فاوست است و هم مفیستو. یعنی دو نیروی متضاد در قلبش با هم ستیزند و در مزاج و خلق و خویش،

^۱ به نقل از: Georges Lukacs, *Goethe et son époque*. traduit de l'allemand,

Nagel, Paris, 1949, p. 229.

همزیستی سیاهی و سپیدی که ترکیبات شگفت‌انگیزشان، شادی‌ها و رنج‌های گونه را تعین می‌بخشند، ذاتی و فطری است، به نحوی که روانِ دوگانه شاعر، تقریباً همواره، همانقدر که از زبان خصمِ قهرمانِ داستانهایش سخن می‌گوید، به زبان خود قهرمان نیز حدیث نفس می‌کند. بدینجهت است که به زعم امیل لودویگ، در سراسر آثار گونه، شخصیت خائن، وجود ندارد. زیرا گونه التفاتهای عمیقی را که رشته پیوندش با سرشتِ خصمِ اوست، نیز نمایان می‌سازد. دو شخصیت فاوست و مفیستو، هر دو به طور نمونه و شاخص، هاتف و یا سروش غیبی‌اند،^۱ اما جمع‌آندو، برای بیان کامل تمامی گوهر ذات و فطرت گونه، ضروری است و گفتگوی آندو، همان مجادله‌ایست که طوفان‌آسا در قلب گونه، می‌غرد.^۲

بدینگونه فاوست هم کسی است که در ضمیرش دو روان هست: یکی دلبسته به امور زمینی و دیگری طالب و مشتاق ملکات آسمانی. بنابراین در نظر گونه، فاوست، افسانه‌ای درونی است، یعنی نمایشگر نبردی باطنی میان خیر و شر برای رشد و تعالی گوهر انسانی و نمودگار پیکار بی‌امان آدمی با نیروهای اهریمنی و شیطانی که در نفسش بیداد می‌کنند. به زعم گونه از این ستیز و آویز میان خیر و شر، راه پیشرفت به سوی کمال، گشوده و هموار می‌شود. پس شر، خود، می‌تواند، محمل و موجب خیر باشد و این دیالکتیک میان خیر و شر، به مثابه خیزگاهی است: عدو شود سبب خیر گر خدا خواهد. به همین جهت، یونگ که به

^۱ daimôn در یونان باستان، فرشته‌ای، نیک یا بد، که موکل شخص یا شهر و یا دولتی است و حافظ و نگاهدار سرنوشت و نیز راهنمای آنهاست و تقریباً همان است که ما «قسمت» می‌گوئیم.

^۲ Emil Ludwig. *Goethe. Histoire d'un homme*. Trad. de l'allemand, Tome Ier, 1929, pp. 38, 41, 49, 55, 174.

جامعیت انسان نظر دارد، فاوست گونه را عزیز می‌داشت و می‌ستود.^۱ چه، فاوست مظهر اخلاقی انسانی است که زندگانی پرپیمانه و بی‌کران و بی‌سکون و بی‌قرار را که در فزون‌خواهی، اندازه نمی‌شناسد و لگام گسیخته و هرزه‌پو می‌شود، حریصانه دوست می‌دارد، هر چند، به اعتباری، نمودگار آن صورت شناخت و دانایی است که شورشی و چالشگر است و به همین سبب لعن و نفرین شده است و معه‌ذا فاوست اشتباه و لغزش و بی‌نصیب ماندن از رحمت را در کمال بصیرت، بر بهجت در عین کوربینی، ترجیح می‌دهد. این عشق به طیران که گاه آدمی را چون ورت‌رنگ‌نویخت در ورطه‌نومیدی می‌افکند و به خودکشی می‌کشاند و گاه بسان پرومته به قیام وامی‌دارد، فاوست را دمی آسوده نمی‌گذارد، چون شور و شوقی تشفی‌ناپذیر به حصول آمالی دست‌نیافتنی دارد، خواه شناخت اسرار طبیعت و حیات و عالم ماوراء باشد و خواه ارتقاء به پایگاه دانای کل و توانای مطلق و بدین لحاظ مظهر جهش و پرش به سوی بیکرانی و لایتناهی است، اما این، آرزویی است که هیچگاه تماماً برآورده نمی‌تواند شد، چون به محض آنکه حتی‌الامکان تا حدی تحقق یافت، دوباره چون آتش، سوزان‌تر از گذشته زبانه می‌کشد و بنابراین می‌توان گفت که قهرمان نستوه زیاده‌طلب و ستایشگرِ عمل فی‌نفسه، به نوعی دچار اوهام و اضعافات احلام است، زیرا در فزون‌خواهی و فرازجویی، گستاخ و بی‌پرواست و نفس عمل را به عنوان برترین اصل حیات، می‌ستاید و از تجربه اندوزیهای مکرر و هر دم نو، خسته و فرسوده نمی‌شود، مگر بتواند از حدود تنگ نفس خویش برهد،

^۱ C. G. Jung, *Les Types psychologiques*, trad. fr. Geneve 1952, p. 192

نزول فاوست به «قلمرو مادران»، به معنای رجعت به زهدان مادر است و ولادتی جدید:

Ch. Baudouin: *Le Triomphe du héros*, Paris 1952, pp. 170-172.

اما افسوس که شیطان کج اندیش و بدخواه مجال نمی دهد که فاوست بنشیند و صبر پیش گیرد و دنباله کار خویش گیرد و معنای خوشبختی را دریابد، چون رشته ای بر گردنش افکنده دشمن دانا که او را به هر جا که بخواهد می برد. اما در حقیقت فاوست از قماش دیگری است و سودایی در سر دارد که مفیستو نمی شناسدش، یعنی خواستار دستیابی به مقتضیات حیاتی در خور بشریتی نوآیین است و این سر جهش های گستاخانه و بلندپروازی های جسورانه اوست برای شناخت طبیعت و دستیابی به کمال عشق که به گمانش، دو آرمان اعلای بشر محسوب می شوند و طرفه آنکه همین دو عامل یعنی شناخت هرچه عمیق تر طبیعت خلّاق که نام دیگر حق است و درک فیض عشق تسلی بخش و آرام آفرین زن (مارگریت)، سرانجام، هنگامی که فاوست از قالب تنگ منیت خویش گسسته و گویی در آستانه پیروزی است، اما دیگر عمری برایش باقی نمانده، موجب رستگارش می شوند.

متنهی پوشیده نماند که فاوست تا پایان راه یعنی آنگاه که در خود می میرد تا در مرگی ظاهری، حیاتی نو یابد؛ افتان و خیزان، بارها خطا و گناه و ترک اولی می کند. با ولعی که همواره به تسخیر و تصرف ساحات نوی از زندگی دارد، تا بازپسین مرزهای حیات خاکی پیش می رود، اما هیچگاه از آنچه یافته خشنود نیست، بلکه بنده ناراضی و ناشکر خداست و پیوسته تلخکام و زیاده خواه. و در اینجا باید خاطر نشان ساخت که این مرد مغرور ناآرام و سرکش بی پروا که برای ارضای خواست هایش با شیطان پیمان بسته، بی هیچ دغدغه وجدان خود را برتر از اخلاق عمومی می داند و فارغ از پاس داشتن حقوق دیگران؛ فاوست طبیعتاً بر ممنوعانش دل نمی سوزاند و رحمت نمی آورد؛ چون باور دارد که ابرمرد است؛ معتقد است که آدمی باید بیفتد تا بتواند برخیزد، اما نه با فروتنی و

افتادگی، و نه با بینشی مسیحی، یعنی ضمن چشم‌پوشی از لذائذ زمینی برای درک بهجتی ابدی، بلکه با پیگیری هدفهای بیش از پیش دور است و دشواریاب، به اتکای قوت و قدرت انسانی خویش. بدینگونه فاوست مظهر جهش روح انسانی از تیره تیتان (Titan) ها به سوی حیاتی پهن‌آور و بیکران و تجاوز از حد و مرزی است که در شناخت و عمل بر آدمی در حیات واقعی‌اش، الزام شده است. و در راه حصول این مقصود، طبعاً «روح زمین» را به یاری می‌طلبد، چون به زعم وی، تقدیر انسان، با هر نیت و خواستی که دارد اینست که در اندوه و شادی و نیکی و بدی، همواره انسان باشد و بس!

با اینهمه کسی که آرزومند طیران است و به هر کاری دست می‌زند تا آرزویش برآورده شود، ممکن است نجات یابد، اما این امرزش، اجر و پاداش تلاش‌های بی‌وقفه‌اش برای حصول مقصودی والا نیست، بلکه خاصه ثمره عشق است، چون مارگریت نگونبخت، در پیشگاه ملکه آسمان، مریم عذرا، شفاعت می‌کند که گناهان فاوست را بر او ببخشاند و در اینجا، نفس عمل یا خیز و جهش بی‌متهی و کور و عشق کیمیاکار به هم می‌پیوندند.

پس کوشش فاوست، بی‌کشش نیست و چنانکه گفتیم در وجود فاوست دو روان با هم می‌ستیزند: یکی می‌خواهد به سوی افق‌های گشاده و دوردست بال بگشاید و دیگری با حرص و آرزو شهوت‌دوستی و هواپرستی، به زمین چنگ انداخته است. این پیکار بی‌وقفه در نظر گوتته، کوششی است برای بالا‌طلبی که به زندگانی خاکی، معنا می‌بخشد؛ و حیات، اینچنین، تعالی‌جویی‌های پی‌پی است یعنی تعالی است که به هر چند گاه می‌شکند و با درد و رنج و تجربه‌اندوزی و ادراک واقعیات نو، دیگر بار برقرار می‌شود. چون در انسان، هم موجبات و انگیزه‌های

فاجعه آفرینی می‌آشوبد و هم نور وجدان که کیمیای سعادت است بر راه رستگاری و صراط مستقیم می‌تابد. فاوست مثل اعلای این معنی است که مفیستو، فرشته شرّ و پیک روح زمین، همنشین دائمی انسان و همزاد اوست.

این نقدِ حال آدمی است که می‌اندیشد و سودای سر بالا دارد. حال چاره چیست؟ در نظر گوته تدبیر اینست که انسان باید چیزی را که یافتنش ممکن است، بجوید ولی در برابر آنچه دست‌یافتنی نیست، با فروتنی و پاس‌داری، سر فرود آورد. فاوست آرزومند خوشبختی و سعادت‌مندی و کامیابی به یارمندی علم و دانایی است، اینست که از توسل به سحر و جادو نیز روی‌گردان نیست، اما آدمی، خدا نیست و نمی‌تواند از حدّ و مرز انسانیش حتی به دستگذاری سحر و جادو، فراتر رود؛ و روح زمین که فاوست در آغاز منظومه، به شعبده و جادو، احضارش می‌کند، و خالق مرگ و زندگی است، بسی برتر از اوست. مشغله ذهنی فاوست، شوق سوزان دستیابی به هستی‌ای هر چه والاتر و حقیقی‌تر است. ولی به بیهودگی و گزافکاری این خواست پی می‌برد. پس راهی جز مرگ، تقدیر مشترک همه آدمیان ناتوان، نیست؟ نه! فاوست، برعکس، در بخش نخست منظومه تراژیک گوته، از زمین و خوشی‌های این خاکدان خراب‌آباد، دل نمی‌کند، ولی قرار و آرامش هم نمی‌یابد. و چنانکه می‌دانیم پس از عقد پیمان با شیطان و فروش روحش به او، در لذت‌جویی و کامرانی‌های خلسه‌آور ناسوتی غرقه می‌شود که حاصلش دیدار با دختر پاکدل مارگریت است و لگه‌دار ساختن دامان بیگناهی او و غم و اندوه و شرم و پشیمانش ازین ناجوانمردی. اما چه سود، چون مفیستو در درون فاوست، لانه کرده است! تا اینجا فاوست میان دو نیروی متضاد اما نابرابر درتردد و نوسان است: از سویی شرارت

مفیستو که با خود عهد کرده فاوست را بشکند و تا حد بهیمی تنزل دهد و از سوی دیگر وعده حق که با مفیستو شرط بسته که سرانجام در گمراه ساختن و ضلالت بنده‌اش توفیق خواهد یافت، مادام که اراده و مشیت حق بدان تعلق نگیرد. در نظر گوته سرّ و راز موقعیت بشر در همین دوسوگرایی میان خیر و شرّ است.

اما در بخش دوم منظومه، فاوست که جهانی با همه خوشی‌ها و ناخوشی‌ها و نیکی‌ها و بدی‌ها، برایش پایان یافته، گویی با ولادت ثانوی پا به جهانی نو می‌گذارد، و چون درمی‌گذرد، فرشتگان مقرب درگاه، روحش را به آسمان می‌برند و کروییان ندا درمی‌دهند که «کسی که همواره می‌کوشد و با رنج می‌جوید تا بیابد، رستگار است». و چنانکه گفتیم، مارگریت از مریم بتول می‌خواهد تا شفیع بنده گنهکار و شرمسار پشیمان شود و آنگاه ارواح مارگریت و فاوست، با هم به سوی برترین طبقه آسمان پرواز می‌کنند.

بنابر آنچه گذشت اسطوره فاوست یعنی داستانِ مردی طالب کشف و شناخت حقیقتِ غایی و دستیابی به مرتبه اعلای وجود که در این راه روحش را به شیطان می‌فروشد و در پیرانه سری، جوان و جفت‌جوی می‌شود و مال و خواسته و قدرتی فرعون‌ی به دست می‌آورد، و سرانجام به رغم اشتباهات مرگبار و هولناکش، از آتش دوزخ رهایی می‌یابد، اسطوره‌ای دوقطبی و نمودگار دوگانگی روان آدمی است و مفیستوفلس، در آن، مظهر معایب و نقائص و وضع مقابلِ صفات و ملکات حسنه فاوست محسوب است و در واقع بار همه خباثت و رذائل محتمل انسان را به گردن می‌گیرد و البته اگر انسان جائز الخطا از پای دام وی برهد،

رستگار می‌گردد، چنانکه در پایان تراژدی گوته، سرانجام فاوست روح شرّ را به سخره می‌گیرد و عاقبت به خیر می‌شود.

این دوگانگی شخصیت، در اسطوره فاوست، درونی است، اما در داستانی چون دکتر جکیل (L'trange cas du Docteur Jekyll et de M. Hyde) و یا در رمان تصویر دوریان گری اسکار وایلد، رذالت و فضیلت در قالب دو شخصیت متمایز، هویت نمایان‌تری یافته‌اند.

هر چه هست، نظر به غنای شگرف اسطوره که پذیرای تفسیرهای گوناگون است، در ادوار مختلف، به اقتضای مرام‌ها و مقتضیات زمانه، هر کس از ظنّ خود یار فاوست شده است. و این نکته‌ایست که اینک باید برای کشف عمق معنای اسطوره، بدان پردازیم.

مقدمه گفتنی است که پروتستان مذهب‌بان (Reformés) همواره از این اسطوره برای ردّ تعالیم کاتولیسیسم سود جسته‌اند. گویا لوتر یک‌بار، در حدود سال ۱۵۳۶ یا ۱۵۳۷، ضمن گفتگویی با نزدیکانش در باب جادوگران، گفته بوده است که فاوست، شیطان را برادر همسر خویش می‌نامید، چون با خویش، پیمانی با شیطان بسته بود.^۱ ازینرو در نظر پروتستان مذهب‌بان، فاوست، ضدّ لوتر می‌نمود، چون نفس عمل و جادوگری و دانشی گزافه‌گوی و لافزن و عبث را برایمان ترجیح داده بود؛ به علاوه عوام عموماً، بر این باورند که هر اقتدار و توانایی و سلطه فائقه بشر بر ممنوعانش، ذاتاً مشکوک و مظنون است و از معامله و سازشی رذیلانه یا موزیانه حکایت دارد و بنابراین به زعم پروتستان‌ها، قدرت عظیم مشایخ کلیسای کاتولیک و پاپ اعظم و یا هر جاه‌طلب بلندپروازی چون فاوست، ثمره پیمان بستن آنان با شیطان و دستاورد ابلیس نابکار

^۱ André Dabezies, *Le Mythe de Faust*, 1972, p. 13.

بود، چه هر توفیق انسانی شگفتی، همواره ممکن است، ریشه‌ای اهریمنی داشته باشد.

در واقع معانی نافذی که در روان، اثری پاک‌نشدنی بجا می‌گذارند، از قبیل کسب جادویی دانشی شگرف و سودای بازیابی جوانی و ساحری و وسوسه شدن قهرمان و پیمان بستنش با شیطان، همه مضامینی اساطیری‌اند. و چنانکه می‌دانیم آرزوی کشف اسرار مجهول و ناشناختنی برای کسب قدرتی فرعون‌ی و شوق سوزان فراتر رفتن از دانایی و معرفت متعارف، فاوست را به جادوگری و ساحری رهنمون می‌شود و اما به طور کلی آدم‌هایی که دانشی خارق‌العاده و قدرتی شگرف دارند، غالباً در نظر مردم بدگمان، مظنون به همدستی با شیطان و چهره‌هایی در هاله اسطوره‌اند. اینک باید بدانیم این سیمای اسطوره‌ای پیش از گوتّه و پس از وی، چگونه رقم خورده و تصویر شده است.

در آغاز سخن گفتیم که پیش از گوتّه، فاوست در نمایشنامه تراژیک مارلو، گناهکار ملعونی است که سرگذشتش، حدیث تنزل و تذّتی و ورشکستگی انسانی زیاده‌خواه و بلندپرواز است. اما در منظومه گوتّه، امید رستگاری فاوست می‌رود و وی سرانجام بخشوده و آمرزیده می‌شود. این خوش‌بینی و امید نجات‌یابی فاوست در مقدمه منظومه (Prologue dans le ciel) به روشنی پیش‌بینی و از زبان حق اعلام شده است و چنانکه می‌دانیم فاوست عاقبت (در epilogue) خاصه از دولت عشق و ایمان مارگریت که در پیشگاه حضرت مریم به شفاعت از او می‌پردازد، به آسمان عروج می‌کند. دقیق‌تر بگوئیم، در پیشگفتار منظومه، خداوند رحمان به شیطان اجازه می‌دهد که فاوست را وسوسه کند و بیازماید، با این یقین که آدمی سرانجام راه راست را خواهد یافت.

بدینگونه فاوست از مرتبه مطرود ملعون به پایگاه الگویی آرمانی ارتقاء می‌یابد. چون، به زعم گوته، خداوند کریم به انسان، شریف‌ترین غریزه را بدان جهت اعطاء نکرده است که جاودانه تیره‌بخت و نگونسارش کند. اینچنین فاوست، در نظر گوته، نماد بشریت ترقی‌خواه می‌شود، زیرا به سبب اشتیاق (streben) کریمانه و شریفی که دارد، به رغم شکست‌های مصیبت‌بارش، مستحق نجات و رستگاری است. در نتیجه، شخصیت فاوست که گنهکار و مطرود جامعه بود و حکماً عاقبتی شوم و دهشتناک در انتظارش، به نابغه‌ای سترگ که قوانین انسانی به مقیاس بشر معمولی، ظالمانه عرصه را بر او تنگ کرده‌اند، چون عظمتش را در نمی‌یابد و بر نمی‌تابد، تغییر می‌یابد. پس گوته از محکوم کردن فاوست امتناع دارد و برعکس به رستگاریش می‌اندیشد و وسیله نجات و عاقبت به خیریش، به فیض و کرم الهی، همین شور و شوق (streben) بی‌متها است، و در واقع آنچه مفیستو قادر به درکش نیست، همین اشتیاق ژرف فاوست است، یعنی شور و شوق مهارناپذیر و سدشکنی که فاوست را به سوی افق‌های بیکران می‌راند، بدین معنی که فاوست می‌خواهد با طیران از پایگاه آدمیت، با هستی یا طبیعت بیکران و یا با ذات حق، با سرچشمه حیات و کائنات پیوند یابد و چون می‌داند که از طریق دانش به سرمنزل مقصود نخواهد رسید، با شیطان پیمان می‌بندد مگر از دولت جادو، مرادش حاصل آید.

اینچنین پس از گوته، فاوست، در غرب، مظهر انسان عهد رنسانس و نماد آمال و آرزوها و خواب و خیالهای شکوهمند و بشردوستانه علم و دانایی و رمز استقلال‌خواهی آدمی و پهلوانی سترگ با ذوق پایان‌ناپذیر دانش‌آموزی و معرفت‌اندوزی و یا روشنفکری ترقی‌خواه، برخاسته از میان مردم، شد؛ یعنی انسانی به قد و قامت پرومته، اندیشه‌مند،

هنردوست، دوستدار علم و زیبایی، اهل عمل، جهل ستیز و در یک کلام، بشری «مدرن» که با گذشته و آنچه فرسوده و کهنه و منسوخ شده و دورانش بسر آمده، میانه ندارد. پرومته‌ای رباینده دانش و نه آتش. چنین قهرمان نستوهی، طبیعتاً برای نسل‌های پیاپی آلمانی و فرهیختگان غرب، مقام و مرتبتی اسطوره‌ای یافت.^۱ این بلندپروازی و بالاطلبی و فرازجویی فاوست، بعدها، faustisme نام گرفت یعنی نماد ترقی و قفقه‌ناپذیر بشر که در واقع این آرمان، ممیزه ذهن بورژوازی قرن نوزده غرب و ایمانش به اعجاز کار و فعالیت در عین آزادی و امید راسخش به پیشرفت مدام در جهانی مسخر انسان بود و چنانکه می‌دانیم این آرمان‌ها همه با وقوع دو جنگ بزرگ جهانی در قرن بعد، فرو ریخت و از هم پاشید.

به همین جهت، بعضی مفسران گفته‌اند که هلن با زیبایی آرمانی‌اش، در نظر گوته، مظهر رنسانس عصر باستان است که چهره قرون وسطای اروپا را بی‌تقاب می‌کند و روشنایی‌اش، پرده ظلمات را می‌درد. و اوفوریون (Euphorion) پسر فاوست و هلن، صورتی از گرد بایرون است که گوته او را نماینده دورانی نوآئین می‌داند که از تجدید عهد باستان یعنی رنسانس نیز فراتر رفته به سوی آینده‌ای پُر امید و نویدبخش راه می‌گشاید و بنابراین نماد عهد و عصری نو است که با مرگش، یعنی مرگ دوران رنسانس، باید دوران نو دیگری، ولادت یابد.

اما درست در نقطه مقابل این تعبیر، تفسیر دیگری از فاوست شده که بدبینانه و تراژیک است و مبتنی بر ملاحظه نابسامانی‌های مستمر واکنشهای فاوست و تکرار خطاها و پندارهایش. این نگرش، در راه و رسم و اعمال و خلیقات فاوست، هیچ رشد و تکاملی تشخیص نمی‌دهد،

^۱ بوریس پاسترناک گفته است: «نویسنده فاوست جامعه «مدرن» است و تنها فردگرایی که پس از دوران تمدن توده‌ها، باقی خواهد ماند».

بلکه رشته‌ای طولانی از خبط و اشتباه می‌بیند و معتقد است آنجا که فاوست برخلاف یوحنا که گفته «در آغاز کلمه بود»، دعوی می‌کند که در آغاز عمل بود، در واقع فلسفه عمل (activisme) و پویایی و تحرک کور را که خود بدان تن در داده، قداست می‌بخشد؛ عمری در پندار زیسته است و رستگاریش به خواست حق، صورت می‌پذیرد که به اراده خویش ویرا می‌آمرزد. این فاوست الگو و اسوه نیست، بلکه هشدار بیم‌دهنده به بشریت «مدرن» غافل است که دچار همان وسوسه‌های شیطانی فاوست شده است.

در میان این دو تعبیر متضاد، تفسیرهای میانی زیادی هست که کلاً می‌گویند فاوست، بیگمان گنهکار است ولی مطرود نیست و مستحق آنست که فیض و رحمت الهی، در پایان، شامل حالش گردد. «رشد»ی در اعمال و نیاتش مشاهده نمی‌شود، بلکه هرچه هست تنها تکرار جهش‌ها و خیزش‌ها و شکست‌های پیاپی در قلمروهای مختلف زندگی است. اما در مصاحبت مارگریت و از دولت پاینده عشق، عاقبت به حقیقت یعنی بیهودگی اشتیاق (aspiration) کور خویش پی می‌برد و با آرام دل، به مشیت و اراده حق سر می‌سپارد.

لکن از گونه به بعد، خاصه تفسیر نخست یعنی تصویر انسان «فاوستی» که تشنه دانایی و سلطه و قیام بر جهان و محدودیت‌های هستی خویش و چهره نمادین اراده معطوف به قدرت است، در فرهنگ غرب، رواج و غلبه یافت و در واقع از فاوست گونه، فلسفه انسان «مدرن» مغرب‌زمینی زاده شد و متفکران، قهرمان اسطوره‌ای را گاه پهلوان سترگ رنسانس جلوه دادند و گاه تشخص «نبوغ ژرمنی» و زمانی مظهر آرمانی سعی و تلاش انسان متجدد و نماد بشریتی که به رغم بینوایی و خطاهایش، آینده‌ای نورانی در پیش دارد. هر که طالب شناخت

ناشناخته‌ها است و آرمانگرا، فاوست است چون پرومته، دون ژوان، دون کیشوت و مانفرد (بایرون). بنابراین فاوست، پرومته عصر جدید غرب است، و از پیش، ظهور بشریت ظفرمندی را که روزی طلوع خواهد کرد، نوید می‌دهد. ازینرو بیهوده نیست که مارکس و لنین ستایشگر گوته بوده‌اند.^۱

منتهی در تکمیل این نظر باید خاطر نشان کنیم که گرچه فاوست تقریباً همه‌جا در غرب، چهره آرمانی بشریت «مدرن» به نظر رسیده، اما در واقع با همه ایدئولوژی‌های نو، سازگار آمده است.

فی‌المثل در کتاب معروف زوال غرب (*Le Déclin de l'Occident*) اثر سوالد شپنگلر (Oswald Spengler) - دو جلد، ۱۹۱۸ و ۱۹۲۲ - فاوست، صورت مثالی و رمز والای فرهنگ غرب است که «فرهنگ فاوستی» نام گرفته و بشر غربی، «انسان فاوستی»: یعنی شیفته عمل و تکنیک و فاتح و جهانگشا، توصیف شده است و این توصیفات از آن زمان، رواج یافته‌اند.

به اعتقاد شپنگلر که streben یعنی اشتیاق ژرف و جهشی تقریباً متافیزیکی و کششی شریف به لایتناهی را، اراده معطوف به قدرت، ترجمانی کرده است، از گرایشهای ثابت غرب، پویایی و شورطلب و ذوق دریافت است که مبین «وجدان فاوستی» انسان غربی است. این «انسان فاوستی» قهرآ انسانی تکرر و فردگرا و صاحب اراده و قدرت طلب و اهل عمل و فن‌ورز و مهندس و سلطه‌جو و جهانگشا است مانند

^۱ *Les Grands textes de Marx et Engels sur La littérature et sur l'art.* ed. par J. fréville 2 ed. 1954, pp. 295, 366;
les Grands textes de Lénine et de Staline sur la littérature et sur l'art. 1937, p. 136.

جنگاور صلیبی، مبشر مسیحی، دانشمند «مدرن» و استعمارگر غربی. اما دیگر با دیوی پیمان نبسته و شیطان از برون تهدیدش نمی‌کند، بلکه خود فی‌نفسه، جستجوگر و کنجکاو و مظهر توانمندی است و مثل اعلایش فن‌ورز (تکنیسین) غربی، چنانکه دانشمند زیست‌شناس فرانسوی ژان رستان (Jean Rostand)، را «دکتر فاوست قرن بیستم» لقب دادند. اینچنین فاوست، حماسه «مدرن» بشر غربی و چهره‌ای آرمانی و نماد الگوی جماعات غربی گردید.

منتهی به زعم شپنگلر، در زوال عمومی‌ای که دامنگیر فرهنگ غرب شده، قدرتمندترین کشوری که بهترین حصه روحیه و ذهنیت فاوستی را حفظ کرده، آلمان است و بنابراین سرزمین ژرمن‌ها باید برای نگاهداری آن گوهر گرانبها، بر دیگران سروری و سیادت کند.

شپنگلر که معتقد بود، انضباط و پویندگی پروسی، حافظ میراث اصیل «فاوستی» است، از پیش در آینده خیال می‌دید که آلمان سرور اروپا خواهد شد تا در زوال عمومی فرهنگ غرب، گوهر نابی را که لامحاله باید حفظ شود، از آسیب و گزند، مصون دارد؛ و جماعت شعرا و متفکران را دعوت می‌کرد که بیدرنگ به امور مهندسی و سیاسی اشتغال ورزند، چون آینده غرب در فن سالاری و تمدن فنی است. و این فراخوان، در واقع تلفیق «ناسیونالیسم پان ژرمنی» با شور و نشاط پرومته‌ای انسان «مدرن» غربی بود.

اما جلد نخست کتاب چند روز پیش از متارکه جنگ از چاپ خارج شد و پوچی دعوی‌های شپنگلر را بر آفتاب انداخت.

با اینهمه ایدئولوژی ناسیونالیستی آلمان از شپنگلر بهره‌برداری کرد و بر فاوست اسطوره‌ای چنگ انداخت و او را «چهره ممتاز و حقیقی ژرمانیسم» فرانمود و حتی نویسنده‌ای آلمانی در ۱۹۳۳ کتابی به نام

«فاوست سیاه‌پوش» یا پیراهن قهوه‌ای (*Faustcen chemise brune*) به چاپ رساند.^۱ بدینگونه نازیسم، چنانکه انتظار می‌رفت، از فاوست که چهره‌ای ملی و میهنی شده بود، سود جست. معروف است که هیتلر وقتی گفته بود: «من گوته را دوست ندارم، اما حاضرم او را به خاطر یک حرف فاوست که می‌گوید: «در آغاز عمل بود»؛ ببخشم».^۲

البته پس از فروپاشی نازیسم، بعضی فاوست را به محاکمه کشیده گفتند آیا فاوستی که صورت مثالی و نماد روح آلمان نموده شده، مظهر غرائز مشکوک و خطاهای شومی نیست که روح هبوط کرده آلمان را بسان گناه آغازین حضرت آدم در بهشت، ننگین و لکه‌دار ساخته است؟ نکند این نابغه آلمانی، همان فرشته شوم و زیانکار قوم ژرمن باشد؟ به عنوان مثال کارل گوستاو یونگ تشخیص داد که آلمان نازی در همسان و همانند ساختن خود با فاوست، دچار بیماری هیستری بوده است.^۳ دیگری متعرض این معنی شد که فاوست، عمل را جایگزین کلمه (*logos*) کرده و بدینگونه به انجیل خیانت ورزیده است و بنابراین طبیعتاً رستگاری فاوست منوط به لطف و کرم و رحمت پروردگار است، آنچنان که گوته خود معلوم داشته است؛ حتی مجله پاری ماچ (در ۲۰ فوریه ۱۹۵۴)^۴ از «خطرات فاوستی» تکنولوژی مدرن و «جهان فاوستی» و «جاه‌طلبی‌های فاوستی» یاد کرد و تقریباً دانشمند متفکری نبود که مصایب ناشی از قدرت روزافزون انسان «مدرن» فاوستی بر طبیعت و جهان ماده و روح و روان آدمی را گوشزد نکند.

^۱ André Dabezies, p. 182.

^۲ همان، ص ۱۸۵.

^۳ Jung, Aspects du drame moderne (1945-6).

^۴ کتاب یاد شده، ص ۲۲۸-۲۲۹.

بنابراین ناگفته پیداست که شخصیت فاوست با اشتیاق بی‌پایان (streben) و پویایی ذهنی و آزادی‌خواهی مطلقش، هم در غرب تحسین‌شده و هم نفرت و انزجار و بیم و هراس برانگیخته و به هر حال همواره موجب اعجاب و شگفتی و حیرت بوده است و هنوز هم هست، چنانکه به راستی، همه متفکران و اندیشه‌مندان غرب با گرایشهای عقیدتی گوناگون، سرانجام روزی خود را مجبور دیده‌اند که در قبال این اسطوره، «موضع‌گیری» کنند و وجه نظر خویش را نسبت به آن ابراز دارند و تحلیل آثار (درام و رمان و شعر و داستان) بعضی ازین هنرمندان که با الهام از فاوست، در اروپا و خاصه در آلمان، نگاشته شده، معلوم می‌دارد که آن نوشته‌ها، منعکس‌کننده سیاست‌های روز و تشویش‌ها و یقین‌ها و بحران‌ها و دغدغه‌های وجدان و مصایب یک کشور یا یک نسل‌اند و هرکس و هر دوران، چیزی را که خود بر فاوست گوته تابانده، طبیعتاً در آن باز یافته است. در نتیجه منظومه گوته مفید معانی مختلف شده است. چنانکه برای شپنگلر، معرف دینامیسم فنی و ظفرنمون مغرب زمین است، و در آلمان ناسیونال - سوسیالیستی، مظهر ابرمرد جهانگشا، و از لحاظ گئورگ لوکاچ مارکسیست، نمودگار سرفراز قوای پیشرفت و مفهوم تاریخ و قهرمان حماسی پیکار با ارتجاع تا آنجا که با ساده‌نگری می‌گوید معنایی که پیمان با شیطان در جامعه سرمایه‌داری داشت، از هنگامی که «انقلاب بزرگ اکتبر (۱۹۱۷)، مفیستوفلس و نیروهای جادویی‌اش را از صحنه تاریخ، بیرون راند» هیچ و پوچ شده است،^۱ و در نظر بعضی دیگر، نقش‌پرداز آرمان‌ها و آرزوهای عهد رنسانس و خردورزی و عشق به زیبایی و فلسفه اصالت عمل و قیام عقل بر چشم‌بندی‌های کلیسا و جامعه فئودالی و نماد پیشرفت‌های بشریت

به نقل از کتاب آندره دابزی، G. Lukas, *Goethe und sein zeit*, 1949, p. 363.

«مدرن» و جاه‌طلبی‌های غول‌آسای غرب از قرن ۱۸ به بعد (گرچه از سال ۱۹۴۵، ابرهای اتمی بر این خوش‌بینی سایه افکنده است) و... اینچنین به راستی می‌توان تاریخ چند قرن اخیر مغرب‌زمین را در آینه سرگذشت فاوست اسیر مرام‌های رنگارنگ، جلوه‌گر دید. چون فاوست‌های گوناگون: پرومته‌مآب، تکنيسين، ناسیونال سوسیالیست، مارکسیست، خردورز، یکی پس از دیگری به ظهور رسیده‌اند که رویهمرفته با دو چهره متمایز در تاریخ نقش بسته‌اند: از سویی موجودی دو پارچه و مظهر شورش محکوم به شکست فردگرایی، همچون پرومته‌ای مدرن که به صخره تاریخ زنجیر شده، و تنها با مرگ، به وحدت و یکپارچگی می‌رسد و دوگانگی‌اش به یگانگی تبدیل می‌شود، یا به عبارت دیگر، از لحاظ روانی باید موقعیت فاوستی پایان گیرد تا وحدت فرد تحقق یابد و بنابراین رستگاری فاوست، در مرگ اوست؛ و از سوی دیگر، صورت مثالی «حکیم کهنسال» که یونگ از او یاد کرده است. سخن یونگ در این باره شنیدنی است. می‌گوید: «آیا قابل تصور است که نویسنده‌ای غیر آلمانی می‌توانسته فاوست یا «چنین گفت زرتشت» بنگارد؟ این دو اثر به یک عنصر واحد، اشارت دارند که در روان آلمانی، مرتعش و طنین‌انداز است، به یک «تصویر اولی» یا آغازین، چنانکه یاکوب بورکهارت (Jakob Burckhardt) جایی گفته، تلمیح می‌کنند: تصویر طیب و حکیمی که در عین حال، جادوگری ظلمانی هم هست. در واقع، (فاوست)، صورت مثالی حکیم دستگیر و یارمند و رهایی‌بخش از یکسو، و ساحر و چشم‌بند و شعبده‌باز و ابلیس مضل و شیطان از سوی دیگر است».^۱

^۱ کارل گاستاو یونگ، جهان‌نگری، ترجمه جلال ستاری، توس، ۱۳۷۲، ص ۵۹.

ازینرو بعضی موکداً خاطرنشان ساخته‌اند که داستان فاوست، ساختاری دارد که با تجربه انسان غربی مسیحی و تصورش از آزادی - یعنی مسئولیت شخصی و اخلاقی گنهکاری و بخشایش ایزدی - بنیان یافته، و به همین جهت در شرق، اسطوره‌ای وارداتی محسوب است.^۱ البته بشر غربی، مطلقاً با فاوست یکی نیست و انسان غربی، الزاماً «انسان فاوستی» به قول شپنگلر، تعریف نمی‌شود، ولی بی‌تردید فاوست، از جمله تصاویر ممتاز و شاخص انسان مغرب‌زمینی و به قولی شاید تنها تصویر حقیقه زنده از چهره‌های اسطوره‌ای و کهن غرب است،^۲ البته اگر دون ژوان را به حساب نیاوریم که کاری ناشدنی است، چون آندو، مظهر بارز دو سیمای انسان غربی‌اند.

این تعابیر گوناگون، مبین غنای اسطوره‌اند، اما هریک فقط ساحتی از اسطوره را انعکاس می‌بخشد، حال آنکه به قول کلود - لوی استروس، «اسطوره را با توجه به مجموع روایاتش، تعریف می‌توان کرد».^۳ البته هر

^۱ Friedrich Maximilian von Klinger، درام‌نویس آلمانی (۱۷۵۲-۱۸۳۱)، صاحب درام معروف *Strum und Drang* (طوفان و پرندگی) - ۱۷۷۶- که بعدها این نام، به نهضت روشنفکری و هنری معروفی مخالف کلاسیسیسم و نظم مستقر، در اواخر قرن ۱۸ در آلمان که گوته نیز بدان وابسته بود، تعلق گرفت، نوشته‌ای به نام: عبدالله، فاوست شرقی (۱۷۹۷) دارد که در آن، عبدالله، برخلاف فاوست مغرب‌زمینی، ایمان به خداوند را بر هم‌پیمانی با شیطان، ترجیح می‌دهد.

از جهتی می‌توان گفت که فاوست، بیانگر وسوسه‌انگیزی شیطان و لغزش در سراشیب گنهکاری و نهیب خطر آزادی‌خواهی بی‌کران است و بدین جهت، تنها نمایشگر خطایی اخلاقی نیست، بلکه مثل اعلای شکنندگی روحی انسان و معصیت کاری است که در این صورت، «شرقی» هم می‌تواند بود.
^۲ آندره دابزی، همان، ص ۳۲۴.

^۳ Cl. Lévi - Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 240.

اندیشه‌مندی حق دارد و می‌تواند به مقتضای زمانه و یا به حسب مرام و معتقداتش از دیدگاهی خاص در اسطوره بنگرد، اما شکی نیست که در این صورت، کلیت و چند معنایی اسطوره از دیده پوشیده می‌ماند و یا دست‌کم یک قطب اسطوره در سایه می‌افتد و در نهایت، تصویری کج‌تاب از اسطوره در صفحه خیال نقش می‌بندد. مثلاً آیا ممکن است فاوستی سوسیالیست تصور کرد؟ نه، زیرا در جامعه‌ای که فرضاً دیگر تضاد طبقاتی وجود نداشته باشد، یک عنصر اصلی اسطوره، یعنی پیمان بستن با شیطان، بی‌معنا می‌شود و طبیعتاً وقتی مسأله پیمان و شیطان و شر از داستان رخت بریست، تنها بلندپروازی‌ها و خواب و خیالهای شکوهمند پرومته «مدرن» باقی می‌ماند. جامعه‌ای که فقط «قهرمانان مثبت» می‌خواهد و می‌پسندد، فاوست را به پرومته تبدیل می‌کند و این کاریست که مارکسیست‌ها کرده‌اند.

اما اسطوره فاوست، ساختاری دوقطبی و بنابراین تراژیک دارد. انسان با آرزوی هرچه بیشتر دانستن و توانستن، می‌خواهد پیوسته پیش بتازد ولی حد و مرز این آرزو یا تمنای محال و تضاد محدودیت خویش با فراخی و پهناوری و گستردگی خواست‌های بیکرانیش را باز می‌شناسد و از اینرو ناگزیر از انتخاب یکی از این دو راه است: یا پیمان بستن با شیطان یعنی تصدیقِ مطلقیت آرزو و آزادی و امتناع از پذیرش محدودیت‌ها و تن در ندادن بدان و در دیگدان سر، پختن سودای خام خداوارگی و تألیه و یا برعکس قبول بشریت خویش.

حال اگر قطب منفی اسطوره حذف شود و تنها قطب مثبت بماند، آرزومندی و اراده سلطه‌جویی از حدودی که بر آنها مقرر داشته‌اند، می‌رهد و در این صورت پیمان بستن با شیطان، دیگر مورد ندارد، بلکه بی‌معنی است. این فاوستِ قهرمان ساخته شپنگلر و حاکم بر سرنوشت

خود و جهان، به سهولت به تصویر باسمة‌ای ایدئولوژیک و ناسیونالیست و یا به مظهر «من‌گرایی» و «خودمداری» غرورآمیز و سترون، تبدیل می‌شود.

در پی شپنگلر مارکسیست‌ها نیز در اسطوره فاوست فقط قطب مثبت، یعنی پیشرفت بشریت را دیدند و آن فاوستی خیالی است بسان پرومته، و چیره بر قدرت شرّ به نیروی علم و دانایی و یا انسانی فن سالار (homo technologicus)

البته درست است که اسطوره، واجد ساختاری است که الزاماً تغییر می‌یابد، ولی تجاوز و تعدی و دست‌اندازی را نمی‌پذیرد و برنمی‌تابد. ساختار دوقطبی شاکله فاوست هشدار می‌دهد که اگر یک قطب کمابیش ناپدید گردد، باروری و زیایی اسطوره از دست می‌رود و اسطوره به تصویری باسمة‌ای تبدیل می‌شود.

بیگمان جنبه مثبت اسطوره هم ممکن است از نظر و قلم بیفتد و آن وقتی است که مایه دینی یا مینوی اسطوره نادیده مانده است که در آن صورت تنها جنبه شیطانی، به چشم می‌آید.

مجمّل کلام اینکه هر جا تنها وسوسه‌انگیزی و مقوله شرّ و مضمون آزادی بی حد و حصر به جدّ گرفته شوند، درام فاوست ممکن است، ظاهر گردد و یا تجدیدحیات کند، اما در این صورت، اسطوره چون قطب رحمانی‌اش نادیده مانده، ابتر است، یعنی فاوست در دنیایی که فاقد خدا و ارزشهای متعالی است، تنها می‌ماند. چنین است فاوست – پرومته، قهرمان قیام و صاحب اراده معطوف به قدرت و خواستار رستگاری انسان خودباور به دست خویش. اما بدینگونه فاوست، دغدغه یا دلمشغولی اخلاقی و دینی و نیز پیمان با شیطان را از یاد می‌برد. و این در حکم مثله کردن اسطوره و مزیت بخشیدن به یک قطب آن، یعنی

پویایی و توانمندی مطلق انسان، و امتناع از تصدیق محدودیت بشر، سبب‌ساز هم‌پیمانی وی با شیطان، است. از یاد نباید برد که پرومته نیز، اسطوره‌ای دوقطبی است، و پرومته چون از حد مجاز خویش تجاوز می‌کند، عقوبت و مکافات می‌شود.

اصالت درام فاوست هم دقیقاً ناشی از تنش میان دوقطب متضاد است: طیران آدمی از یک سو و ثقل شرّ که زمین‌گیرش می‌کند، از سوی دیگر. اسطوره فاوست مبین این معنی است که یکی از این دو واقعیت، بی‌دیگری وجود و معنی ندارد.

البته اینکه فاوست تقریباً مدام، گاه برای عامه مردم و زمانی در نظر جمعی فرهیخته، تصویر جمعی یا ملی مسحورکننده‌ای باقی‌مانده و خاصه در قرن ۱۹ و ۲۰ با امانت، دگرگونیهای ذهنیتی قومی را به تفاوت، برحسب آرمان‌ها انعکاس بخشیده و از سوی دیگر خود در جامعه و سیاست اثر گذاشته است، امری واضح است. چنانکه فی‌المثل در قرن ۲۰، در سنگرهای جنگ به نظامیان آلمانی دل و جرأت داد و در تبلیغاتی حساب شده و اندیشیده، به سود شپنگلر که در زوال غرب، «انسان فاوستی» را چهره اسطوره‌ای غرب، و بشر سرور طبیعت و صاحب اختیار تقدیر خویش فرانموده بود، به کار آمد و در ناسیونالیسم سالهای ۱۹۳۰، تصویر توانمند و پویایی بود که امیدهای مردم زمانه را متبلور ساخت و کار بسیج نیروهای مردمی را برعهده داشت. اما در همه این ادوار که فاوست، اسطوره‌ای سیاسی شده، لاجرم به ایدئولوژی، تغییر یافته است. در این موارد، اسطوره زنده فاوست، به شعارهایی چند که بس ساده و آسان‌فهم‌اند، تقسیم می‌گردد، چون معنائش فقط به یک پیام مطمح نظر، تقلیل می‌یابد. مثلاً ایدئولوژی ملی آلمانی، تصویرسازی خودجوش اسطوره را عقیم می‌کند، چون سعی دارد آنرا در قالب تبلیغی

اندیشیده و سازمان‌یافته، محبوس سازد. بیگمان اسطوره فاوست، مانند هر اسطوره بزرگ دیگر با ایدئولوژی‌های مختلف: ملی، بشردوستانه، مارکسیستی و غیره، گفتگو می‌کند و دادوستد دارد و بنابراین ممکن است، نحوه بیان و واژگان و سمت و سو و جهت‌های نوی بیابد، اما اگر فقط به تصرف تبلیغات سیاسی و مرامی درآید، به شعارهایی چند تجزیه و تقسیم می‌شود یا می‌شکند و در نهایت می‌میرد.

به هر صورت چون فاوست، ذهنیت محیط را در هر عصری انعکاس بخشیده و نیز بر آن اثر نهاده است، همواره این خطر هست که تبلیغات سیاسی یا هر گونه تبلیغ دیگر، از آن سود جوید و این بهره‌برداری، اسطوره را به بن‌بست ایدئولوژی کشانده، عقیم سازد. مثل سوءاستفاده نازیسم از فاوست که زمینه‌سازش، فاوست «ناسیونالیست»، سالهای ۱۸۷۰ در آلمان بود و این مثال را بدان سبب تکرار می‌کنم که نمونه‌ای گویا و بلیغ است.

اینک باید دید این اسطوره فاوست که بنا به مقتضیات زمانه، معانی مختلفی چون خردورزی و دینداری و اخلاق‌گرایی و ذوق فلسفه عمل و قدرت شرّ و نیروی ایمان و عطش ترقی‌خواهی و فردگرایی و انسان‌دوستی و غیره، برتابیده، یعنی همه عناصر جهان‌بینی‌ای که از ۴، ۵ قرن باز، در غرب رواج داشته‌اند، از لحاظ روانی چه معنا و مفهوم یا معانی و مفاهیمی دارد که اینچنین اثرگذار و ماندگار بوده است؟ این درونمایه‌ها و مضامین روانی عبارتند از نومییدی از نارسایی علم سستی و رسمی که تا مرحله قصد خودکشی طالب سرخورده پیش می‌رود و ناشکیبایی از محدودیت‌هایی که کلیسا الزام می‌دارد و وسعت آرزوها و آمال بشری و فزون‌خواهی‌ها و جاه‌طلبی‌ها و سودای سلطه‌جویی و نارضایی‌ای که بیدرنگ پس از هر توفیقی حاصل می‌آید و خواستی دیگر

برمی‌انگیزد و یا آرمان‌خواهی، یعنی شوق نیل به آرمانی دست‌نیافتنی که مدام انسان را به پیشروی وامی‌دارد، و غم پیرانه‌سری و آرزوی تجدید جوانی و عشق و کامرانی (با مارگریت) و جذبۀ زیبایی آرمانی (هلن) و گستاخی‌ها و جسارت ورزیدن‌ها و جادوگری و یا اعمال و اقداماتی اثربخش و کارساز (و آن جادوگری، به علم جدید که مدام در حال پیشرفت است تمثیل می‌شود) و مصاحبت با شیطان و ارتباط با قدرتمندان (شاه و امپراطور) و مسأله مسئولیت و گنهکاری و گستردگی دانسته‌های علمی (آرزوی شناخت همه چیز) و کارسازی فن‌آوری و غیره و شایان ذکر است که عاطفۀ عشق و زیبایی دوستی و خواستِ بازیابی جوانی و شادابی و آرزوی تمتع از زندگی، رشته‌ایست که همه این مضامین را به هم می‌پیوندد. و همه آن معانی را نیز می‌توان در چند فقره: اشتیاقِ طیران و پویندگی، درگیری با شر، آرزومندی کسب جاه و مال و جوانی، تردید و تزلزل در گزینش هدفهای اساسی زندگی، خلاصه کرد. بدینگونه فاوست گوته، آینۀ تمام‌نمای حیات به طور کلی، و یا دست‌کم تلاش و کوششِ انسان غربی می‌شود، به نحوی که هرکس می‌تواند، تمثیل توانمندی‌ها یا سستی‌ها و حدود آزادی‌اش را در آن جلوه‌گر ببیند.

پس می‌توان گفت اسطوره فاوست که در عین حال، تأیید آزادی انسان و هشدار به محدودیت‌های اجتناب‌ناپذیر اوست، تراژدی را در قلب خود انسان جای می‌دهد و نمودار موقعیتِ دیالکتیکی مخلوق و تضاد و تعارض وجودی اوست: فاوست با شیطان پیمان می‌بندد و از اینرو چون کسی است که «بر سر شاخ بن می‌برید» یعنی تیشه بر ریشه خود می‌زند، حال آنکه طالب بینهایت است!

در واقع داستان فاوست از چهار قرن پیش، داستان نسل‌های پیاپی‌ایست که یکی پس از دیگری، خواب عظمت‌خواهی بیکران روحی و معنوی یا کامیابی لگام گسیخته تن را دیدند و هر بار با نیروی شر روبرو شدند. ثقل حوادث دراماتیک همواره بشر غربی را به درام فاوست که هم‌پیمان شیطان می‌شود و تصویری حقیقی از موقعیت بشری رقم می‌زند، باز برده است. به زعم مفسران میانه‌رو، اسطوره به هر نسل نو در غرب، تذکار می‌دهد که به انسان، موهبت‌گزینش راه و رسم خویش در زندگی اعطاء شده است بدین معنی که یا خردورز و با حق و خدای خود باشد و یا خیالی‌اندیش و سرسپرده شیطان، و گفتنی است که بشر همواره از خواب و خیال‌های پندارگون خویش، به واقعیت حیات بازگشته است و خوشبخت آنکه در این میان ره راست بجوید!

منتقدان و اسطوره‌شناسان فاوست و دون ژوان را با هم قیاس کرده‌اند^۱ و از این لحاظ، همانند و برابر دانسته‌اند که اشتیاق بی‌حد و حصر قهرمان، هم مایه بزرگی اوست و هم موجب نابودیش و این اشتیاق بی‌منتهای شناخت و عشق و عاشقی و چیرگی بر همه چیز، در آندو و نیز در پرومته و در مانفرد (Manfred)، بایرون (۱۸۱۶) که چهره‌ای دیگر از فاوست است، یکسان می‌خروشد و چون آتش زبانه می‌کشد. در واقع فاوست و دون ژوان، هر دو، شوقی مقاوم‌ناپذیر به نامتناهی دارند: شوق دانایی لایتناهی یکی و ذوق بی‌منتهای عشق و عاشقی دیگری. اما این آرمان، به دیده آدام واقع‌بین، دست‌نیافتنی است، و

^۱ چنانکه گذشت C. D. Grabbe آلمانی درامی به نام *دون ژوان و فاوست* دارد که در ۱۸۲۹، در زمان حیات نویسنده، به نمایش درآمد.

از این بابت نیز فاوست و دون ژوان و دون کیشوت، همه شخصیت‌هایی خیال‌اندیش‌اند.

فاوست با دشواری‌های معرفت و شناخت بی‌منتها پنجه می‌افکند و دون ژوان می‌کوشد تا به زیبایی جاودانی و لایزال دست یابد. تملک کامل روح، آرمان فاوست است و تصاحب تام و تمام جسم، آرزوی دون ژوان. اما، این دو تمنای محال است یا به دشواری برآورده می‌شود ولی بیگمان هر دو تمنا، در درون آدمی، غوغا و بیداد می‌کنند و ازینرو حکماً خواست‌های ژرف و باطنی انسانی محسوب می‌شوند که گستاخانه آرزومند و خواهان تجاوز از حد بشری خویش است. فاوست و دون ژوان، نمودار وسوسه‌ها و آرزوهای سرکوب شده و مظهر عصیان و طغیان‌اند. هر دو بر اصول کلیسا و قوانین و ضوابط جامعه بشری می‌شورند و هر دو لعنت می‌شوند، چون با کبر و غرور و رعوتی شیطانی، می‌خواهند از حدی که بر آدمی مقرر است، بگذرند. هر دو، زائران ناکجاآبادند: فاوست خواستار دانایی مطلق است و دون ژوان طالب عشق ناب، یکی مجنون لیلای خویش است که همان معرفت کامل و تمام‌عیار است و دیگری یهودی سرگردان مدینه عشق. میشلین سوواژ که در قیاس این دو سیما با یکدیگر داد سخن داده است و معتقد است که «فاوست، عقل و هوش دون ژوان است و دون ژوان، شهوت‌گرایی فاوست»، می‌نویسد: «هر یک از این دو سیمای قهرمان، پیش از دیدارشان، صاحب گوهری اسطوره‌ایست که مکمل و متمم گوهر اسطوره‌ای همتایش در دیگری است: دون ژوان هوشمند است و شیفته دانایی تابناک و سری فاوستی دارد، و فاوست، شهوت‌پرست است و آرزومند و خواهان عشق با قلب و حواسی دون ژوانی».^۱

^۱ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, Le Seuil, 1953, p. 159.

وانگهی دو دون ژوان هست، همانگونه که فاوست نیز دو چهره دارد: یکی دون ژوان تیرسو دومولینا (Tirso de Molina): دون میگل یا دون ژوان تنوریو (Ténorio) که ملعون ابدی است و پیکره سنگی فرماندار وی را به درکات دوزخ می‌فرستد؛ و دیگری دون ژوان Manara، که فردگرا و قربانی جامعه است و توبه و استغفار می‌کند و گناهانش بخشوده می‌شود و رمز درد و رنج بشر گنهکار نادم است.

بنابراین ساختار سرگذشت دون ژوان نیز چون اسطوره فاوست، دوقطبی است، منتهی در فاوست، این دوپارچگی درونی، یا دوگانگی شخصیت: شوق دانایی و وسوسه هم‌پیمانی با شیطان، نمایان‌تر است؛ اما در هر حال، شیطان، صورت نمادین تضاد و تعارض باطنی انسان و نشانگر حد و مرز جهش‌های شریف وی و یا تردید بشر در باب واقعیت محدودیت‌های خویش و سودای درهم‌شکستن آن‌هاست. این دوگانگی و تعارض در فاوست و دون ژوان، درونی است، اما در داستانهای دکتر جکیل و تصویر دوریان گری، به صورت دو چهره با هویت‌های کاملاً متضاد، ظاهر می‌گردد.

اسطوره دون ژوان نیز همانند اسطوره فاوست، سرنوشتی جهانی یافته است و نسل‌های پیاپی، فاوست را دون ژوانی کامکار و پیروزمند در عشق و عاشقی و یا کفرگویی رعنای خوش‌آمیز تلقی کرده‌اند. اما آنچه بیش از همه دون ژوان و فاوست را به هم نزدیک می‌کند، گذشته از زیاده‌خواهی‌شان، شوق دستیابی به آرمانی دست‌نیافتنی، یعنی جذبه و کششِ عالم لایتنامی است که آن دو را دمی آسوده نمی‌گذارد.

سینما از همان آغاز پیدایش به اسطوره فاوست، دل بست، خاصه که در میان مضامین اسطوره، عشق مقامی شامخ دارد و در غالب فیلم‌های

سینمایی فاوست نیز عشق و عاطفه و احساس، نقد حال انسان و بیانگر شوق طیران و پویندگی و خواست استعلاء و کمال‌جویی اوست و طرفه آنکه این اسطوره، نخست دستمایه فرانسویان در ساخت فیلم‌های سینمایی شد؛ چنانکه از سال ۱۸۹۶ تا ۱۹۱۴، از ۱۸ فیلم کوتاه و بلند که درباره فاوست تهیه شده، ۹ فیلم، اثر ملیس (Méliès) است و بعضی دیگر، کار برادران لومیر (Lumière). اما دو فیلم ناطق زیبایی که من از داستان فاوست دیده‌ام، یکی *La Beau té du diable* است (۱۹۵۰) که فیلمنامه‌اش را رنه کلر (René Clair) و آرمان سالاکرو (Armand Salacrou) متفقاً نوشته‌اند و با طنزی دلنشین همه اجزاء اسطوره را روایت می‌کنند و فیلم سرانجام با سرودی در ستایش عشق و آزادی انسان، پایان می‌گیرد. رنه کلر خود، توضیح داده^۱ که اگر فیلم جدیدی درباره فاوست ساخته برای اینست که فاوست، همواره مظهر آرزوی معرفت پژوهی و قدرت‌طلبی بوده است و برای حصول این مقصود، روحش را به شیطان فروخته است و این معنی، پس از انفجار نخستین بمب اتمی، هشدار است به بشر امروزی که دوباره با شیطان هم‌پیمان نشود.

به گفته رنه کلر شخصیت فاوست در قرن ما، به نور غریبی، درخشیدن گرفته است. نهضت بزرگ عقلانی که کیمیاگران را به جستجوی حجر فلسفی و کشف اسرار ماده، رهنمون شد، تا عصر کشف نیروی هسته‌ای و اختراع بمب اتمی ادامه یافته است و همعصران ما شاهد این صحنه شگفت‌اند که بشر با فروش روحش به علم می‌کوشد تا از لعن و نفرین شدن دنیایی که فعالیت علمی بشر در آن ممکن است فرجامی مصیبت‌بار به بار آورد، جلوگیری کند؛ با اینهمه چه کسی

^۱ Comédies et commentaires, Paris, N. R.F. 1955, pp. 97-99.

نمی‌خواهد امیدوار باشد که ترفندهای شیطان لعین، شکست‌ناپذیر نیست و مفیستوفلس «دشمن روشنائی»، آنچنان قدرتمند نیست که خود می‌پندارد و سلاح‌هایش گاه ضدّ وی به کار می‌افتد و چاقو، ممکن است دسته‌اش را ببرد و بعید نیست که ابلیس، ریشخند شود، از پای درآید و نابود گردد؟

چنانکه می‌بینیم فیلم رنه کلر، خوشبینانه است و انگیزه و سبب‌ساز این خوشبینی، نیروی عشق است.

فیلم دیگر ساخته کلود اوتان - لارا (Cl. Autant - Lara) به نام *Marguerite de La Nuit* (۱۹۵۵)، بر اساس داستانی از پیرماک - اورلان (Pierre Mac - Orlan) به همان نام (۱۹۲۶) است. در این فیلم که داستان فاوست را به کوی بدنام «پیگال»، محله کلوب‌های شبانه و فروش مواد مخدر و زنان روسپی برده، عشق با مرگ جوش خورده و در واقع پیام فیلم، تصدیق نامیسّر بودن عشق رواکام، در این جهان خاکی است.

چنانکه می‌بینیم اسطوره‌ای که آینه تمام‌نمای جد و جهد انسان خودباور فرعون‌وار در آغاز و بفرجام فرزانه یا توبه‌کار و بخشوده و آمرزیده از دولت رحمت پروردگار است، از دیرباز تاکنون، همچنان زنده است و هربار چون بت عیار به سیمایی نو، جلوه می‌فروشد.

منابع عمده

Emil Ludwig. *Goethe Histoire d'un homme*. Trad. de l'allemand, Tome 1er, 1929.

André Dabezies. *Le mythe de Faust*. 1972.

Jean - pierre Bayard, *Histoire des légendes*, 1955.

Georges Lukacs. *Goethe et son époque*. Traduit de Lallemand. 1949.

نتیجه

در همهٔ این اسطوره‌ها، آدمی، اگر هم فرشته‌خوست، همزادی دارد اهریمنی که در درونش لانه ساخته است و همواره وسوسه‌اش می‌کند که نابخردانه و بی‌پروا، زیاده‌خواه و فرازجو باشد و اگر خدایاور است فرعون‌وار با خالق خویش لاف برابری زند. انسان محل سهو و نسیان است و جایز الخطاست و شیر خام خورده است و به امید و آرزو زنده است و از سودا خالی نیست، ولی به قول صاحب *مرزبان‌نامه*: آدمی را به رَسَن دیو، فراچاه نباید رفت:

آدمی را درین کهن برزخ هم‌زمطبخ دریست دردوزخ
اما این آدمی که معصوم نیست، گاه با دشمن جانش، در سرّ ضمیر خویش، گلاویز می‌شود و دست و پنجه نرم می‌کند و گاه او را در وجود شخصی بیگانه و اغواگر، ممثل و مجسم می‌سازد، و بدینگونه همهٔ خواست‌های پنهانی و نگفتنی را به غریبه‌ای بدخواه و دشمن خو منسوب می‌دارد، ولی طبیعتاً در هر حال با پاره‌ای از ذات خود در ستیز و آویز است.

مثلاً روانشناسان گفته‌اند که «خون‌آشام»، همانند جنایتکار و مبتلایان به جنون شیدایی و افسردگی، مظهر گرایشهای منحرف و کژخوبی‌های انسان و نمایشگر تکانه و سائقه‌ای طالب حیاتی مستقل و لگام گسیخته و

فارغ از قید و بند عقل و ایمان است و بنابراین در غالب اینگونه داستانها و اسطوره‌ها، هیولا و قربانی‌اش، نمودگار دو پاره از وجود آدمی‌اند، یعنی آرزوهای مگو و بیم و هراسی که آن خواست‌های ناگفتنی در دل می‌افکنند و طرفه آنکه خون‌آشام خود، موجودی دوسوگراست: هم می‌ترسند و هم افسون می‌کند. به علاوه عمرش از حد معمول بسی درازتر است و این طمع خام هر آدمی است، اما در عوض یک تن از تشویش‌انگیزترین شخصیت‌های افسانه‌ای، انسانی است که هرگز پیر نمی‌شود و با ربودن بهره‌ای از حیات دیگران، می‌تواند تا بینهایت زیست کند. این آرزویی است که ممکن است در هر کس بجوشد و بنابراین طبیعی است که آنرا بر هیولایی خون‌آشام بتاباند، تا خود قرار دل و آرام جان یابد. به گفته روانشناسانی که به دو سوگرایی انسان نظر دارند، قربانی خون‌آشام، جنبه انفعالی و وحشت‌زده انسان و هیولا، صورت فاعلی و وحشت‌انگیز هموست.

اما چنانکه گفتیم، گاه این دو پاره وجود، به سیمای دو شخص متمایز مجسم می‌شوند، چنانکه داستانهای آقای هاید و دکتر جکیل^۱ و نیز تصویر دوربین‌گری نمونه‌های اعلای این دوپارچگی‌اند.

آقای ادوارد هاید (Edward Hyde) مرد ریزنقش و زشتی است که سخت خشن و سنگدل و شرور و پلید و دگرآزار و شهوت‌پرست است و ساکن خانه‌ای بدمنظر و قاتل یک تن از سرشناس‌ترین مردم لندن و دکتر هنری جکیل Henry Jekyll، دانشمند خوش‌آمیز و محترم و مشهوری که در خانه زیبایی سکونت دارد و از هاید بزهکار حمایت می‌کند. این دو خانه به هم راه دارند و بعداً درمی‌یابیم که آن دو شخص،

^۱ Robert Louis Stevenson (1850-1894), L'etrange cas du Dr. Jekyll et de M. Hyde.

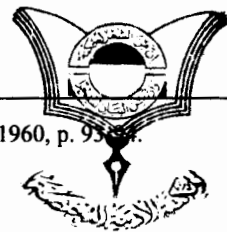
یک زن‌اند! دکتر جکیل «از دولت طب متعالی» یا «علم برین»، شربتی ساخته که با نوشیدنش، جسماً و روحاً عوض یعنی هاید می‌شود و هرگاه بخواهد، حالت نخستین خود را باز می‌یابد. به بیانی دیگر می‌تواند به تناوب جن و پری و دیو و فرشته گردد. این دو جنبه نیک و بد که در هر کس هست، نزد دکتر جکیل، از هم گسسته و بریده‌اند و به نوبت رخ می‌نمایند. اندک اندک دیگر نوشیدن شربت هم ضروری نیست و جکیل شبی خوابیده، صبح فردای همان شب، هاید بیدار می‌شود و بدینگونه عمل مسخ، خود به خود، اما در جهت بد، صورت می‌گیرد و جکیل به دفعات با نفس زیانکار و شرورش فارغ از قید اخلاق و دین، به ناچار یگانه و یکی می‌شود و هر بار با نوشیدن شربت، هاید را در خود می‌کشد ولی اندک اندک، شخصیت هاید بر هویت جکیل غلبه می‌یابد و بدبختانه شربتی که هاید را به جکیل تبدیل می‌کرد، تمام می‌شود و دانشمند دیگر نمی‌تواند آن را دوباره بسازد، پس خودکشی می‌کند و این انتحار، بازپسین کار ارادی و اختیاری اوست و در نامه‌ای که به ماثه وصیتنامه برای دوستانش می‌نویسد می‌گوید که خود را به مشیت پروردگار تسلیم می‌کند و حکم حق را می‌پذیرد.^۱

داستان چنانکه از آخرین فصل کتاب برمی‌آید، تمثیلی اخلاقی است و معنایی مجازی دارد. جکیل، نماد یا تصویر هر انسانی است، اگر فراموش کند که هم فرشته‌خوست و هم دیوسیرت و آنگاه که بخواهد فقط فرشته‌خو باشد، دیوسیرت می‌شود. اما ازین دیدگاه اخلاقی به گفته منتقدی، قصه بی‌ایراد نیست، چون دانشمند، قربانی خطایی اخلاقی

^۱ آخرین روایت سینمایی دکتر جکیل و آقای هاید، موسوم به Mary Reilly ساخته فیلمساز انگلیسی Stephen Frears است. پیش از او از این داستان در حدود ۱۰۰ فیلم ساخته شده است. ر.ک. به لونول ابرواتور، ۱۸-۲۴ آوریل ۱۹۹۶، ص ۵۸-۵۹.

نشده، بلکه بر اثر اشتباه در محاسبه برای ساختن شربت کیمیاکار، کارش به نومیدی و خودکشی کشیده است.^۱ لیکن به گمان من این تفسیر نابجاست، چون قصور دکتر جکیل، پذیرش دوبارچگی نفس خویش و آزاد ساختن هر یک از آندوست تا هر چه می‌خواهند بکنند و شربت پیش از تمام شدن، خاصیتش را از دست می‌دهد و دیو که قوت گرفته و هار و لگام گسیخته شده، بر دکتر جکیل چیره می‌گردد و سرانجام از پای درمی‌آوردش.

در داستان تصویر دوریان گری^۲ نیز که با چرم ساگری (*Peau de chagrin*) بالزاک، خالی از مشابهت نیست، تصویر بس زیبا و دل‌انگیز دوریان که غرق در فساد و عیاشی و خوش‌باشی است، به جای وی، اندک اندک پیر و پژمرده می‌شود و دوریان که علاوه بر شادخواری‌ها و تبه‌کاری‌های بسیار، دوستش را نیز کشته است، هر بار با مشاهده تصویر، صورت مادی و عینی زوال اخلاقی خویش را معاینه می‌بیند و سرانجام از این آینه گردانی چنان به خشم می‌آید که با تیغی تابلو را می‌برد. در این هنگام فریاد دهشتناکی همراه با صدای سقوط جسمی به گوش می‌رسد. خدمتکاران سراسیمه فرامی‌رسند و پیرمردی چروکیده می‌بینند که تیغی در قلبش فرو رفته و بیجان در پای تصویر زیبای اربابشان در جوانی، به زمین افتاده است. نخست او را نمی‌شناسند، اما با دیدن انگشتی دوریان در انگشت پیرمرد، درمی‌یابند که اربابشان به قتل رسیده است.



^۱ Louis Vax, *L'art et la littérature fantastique*, P.U.F. 1960, p. 93.

^۲ *Le portrait de Dorian Gray* (1891).

در این دو داستان اسطوره‌وش، دوگانگی شخصیت به صورت دو چهره متمایز نمایان شده است، و اسطوره هشدار می‌دهد که دشمن در سینه لانه کرده است همچنان که دوست نزدیک‌تر از من به من است. چه به قول منتقدی که معتقد است توأمان درعین حال مکمل یا لازم و ملزوم هم‌اند و متضاد و متخالف، «یادِ همزاد که گریبانِ ذهن را رها نمی‌کند و موجب دوپارچگی ساختارها و داستانها یا سرگذشت‌ها می‌شود، چیزی جز صورت ادبی شوقِ «الوهیت» و عالم مینو نیست».^۱

^۱ Jean Perrot, *Mythe et littérature. Sous le signe des Jumeaux*, P.U.F. 1976, pp. 72, 79-80.

از همین قلم (با نشر مرکز)

رمزهای زنده‌جان مونیك دوبوكور

رمزپردازی آتش ژان پیر بایار

رمزاندیشی و هنر قدسی

عشق صوفیانه

سیمای زن در فرهنگ ایران

پژوهشی در قصه اصحاب کهف

اسطوره در جهان امروز

در زمینه اسطوره

اسطوره، امروز رولان بارت / شیرین دخت دقیقیان

اسطوره و معنا کلودلوی استروس / شهرام خسروی

مجموعه اسطوره‌های ملل

ترجمه عباس مخبر

اسطوره‌های ایرانی

اسطوره‌های یونانی

اسطوره‌های رومی

اسطوره‌های مصری

اسطوره‌های بین‌النهرینی

اسطوره‌های آزتکی و مایایی

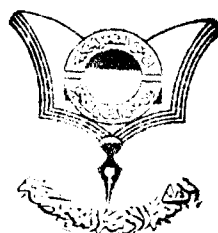
اسطوره‌های اسکاندیناوی

اسطوره‌های سلتی

Tarzan, Dracula, Frankenstein, Faust

Four Mythical Figures

Jalāl Sattāri



First edition 1998



all rights reserved for
Nashr-e Markaz publishing Co.
Tehran P.O.Box 14155-5541

printed in Iran

ISBN: 964-305-328-8