به نام خدا

۱۴۰۱۶۱

نام کتاب: منشأ شخصیت در ادبیات داستانی
نویسنده: شیرین دخت دقیقیان
ناشر: نویسنده
حروفچینی: آزاده
چاپ: رنگ
تیراژ: ۳۰۰۰ جلد
چاپ اول: بهار ۱۳۷۱
کلیه حقوق برای نویسنده محفوظ است.
هر گونه اقتباس از این کتاب با اجازهٔ نویسنده امکان پذیر است.

قیمت ۲۸۰ تومان

منشأ شخصیت
در ادبیات داستانی

«منشأ شخصیت در ادبیات داستانی»

پژوهشی در نقش پروتوتیپ‌ها در آفرینش ادبی.

نوشتهٔ: شیرین دخت دقیقیان

فهرست مطالب:

پیشگفتار

فصل یکم: پیشینهٔ شخصیت در آثار داستانی

۱ - شخصیت در ادبیات کهن

۲ - شخصیت پردازی در بوتهٔ تکامل سبکهای ادبی

- کلاسی سیسم و شخصیت

- شخصیتهای رمانتیک

- رئالیسم و شخصیت

- شخصیت و ناتورالیسم -

- شخصیت در آثار سوررئالیستی

۳ - اهمیت کاراکترها و تیپ‌های ادبی

فصل دوم: پروتوتیپ (پیشین تیپ)

۱ - پروتوتیپ

۲ - دیدگاههای گوناگون در بارهٔ پروتوتیپ

فصل سوم: گوناگونی پروتوتیپ‌ها

۱ - پروتوتیپ تاریخی

- اسپارتاکوس

۲ - هنرمند به عنوان پرتوتیپ

۳ - پروتوتیپ مذهبی

- سر گیوس پیر

۴ - پروتوتیپ سیاسی

۵ - پروتوتیپ طبقاتی

- جنگل

- زمین

- ابلهس
۶ - گروههای انسانی به عنوان پروتوتیپ
۷ - پروتوتیپ‌هایی با منشأ ژورنالیستی
- «سرخ و سیاه»
- «مهربان»
- «قمارباز»
۸ - پروتوتیپ ادبی
- «ابله» یا دن کیشوت روسی
- رودین: هاملت عصر جدید
الف: مختصری در بارهٔ هاملت
ب- هاملت به عنوان یک پروتوتیپ ادبی
ج - رودین
د - پروتوتیپ‌های زندهٔ رودین
- پروتوتیپ‌های ادبی و هنر هفتم
۹ - پروتوتیپ‌های اساطیری و حماسی
- سووشون
۱۰ - پروتوتیپ‌ها در زندگی خصوصی نویسندگان
- بازتاب کودکی و نوجوانی داستایوسکی در آثار او
- جادوی کلام یا جادوی مادر بزرگ؟
۱۱ - پروتوتیپ‌ها در قلمرو خود زندگی‌نامه
- ضد خاطرات
- قصه‌های مجید
۱۲ - پروتوتیپ‌ها در زمینه‌های خاص و متمرکز
- پروتوتیپ‌های فیزیکی
- تک رویدادها به عنوان پروتوتیپ

الف - رستاخیز
ب - رویدادهای زندگی داستایوسکی
۱۳ - حالات و بیماریهای روانی به عنوان پروتوتیپ
- بیماری صرع در آثار داستایوسکی
۱۴ - پروتوتیپ در حدیث نفس
- بوف کور
۱۵ - پروتوتیپ تخیلی
- هورلا
- ۲۰۱۰ اودیسهٔ دو
۱۶ - پروتوتیپ فلسفی
- پاییز پدرسالار
- سیذارتا

پیشگفتار

«سرچشمهٔ خلاقیت همواره خود حقیقت است.»

گابریل گارسیا مارکز

این کتاب پژوهشی است در زمینهٔ نقش پروتوتیپ‌ها در فرآیند آفرینش ادبی. یکی از انگیزه‌هایی که نویسنده را به نوشتن این کتاب واداشت، ترجمهٔ کتاب لئونید گروسمن در بررسی و نقد آثار داستایوسکی بود. منتقد مزبور آثار داستایوسکی را در ارتباط تنگاتنگی با زندگینامهٔ او بررسی و نقد کرده و به کشف پیوندهای آشکار و نهانی میان درون مایه‌های آثار داستایوسکی با رویدادهای زندگی خصوصی او و نیز رخدادهای مهم تاریخی آن عصر، نائل آمده است. در این اثر که ترجمهٔ آن در دست انتشار است، برای نخستین بار با اصطلاح پروتوتیپ آشنا شدم که تاکنون در هیچیک از کتابها و مقالاتی که در مورد فن داستان‌نویسی و ادبیات داستانی، به فارسی منتشر شده، مبحثی به آن اختصاص نیافته است و متأسفانه نویسنده نیز به منابع غیر فارسی در این زمینه دسترسی نداشته‌ام. درحالی که شناخت پروتوتیپ‌ها، یعنی نمونه‌هایی که ذهن نویسندگان را تحریک به خلق یک کاراکتر کرده است، در روند خلاقیت ادبی، همانند نقش آنها در نقد ادبی، اهمیت بسیار دارد.

شناخت پروتوتیپ‌های آثار مشهور ادبی، مانند پلی است که منتقد یا خواننده را به پشت مرزهای بستهٔ ذهن نویسنده در فرآیند آفرینش ادبی رهنمون می گردد. از سوی دیگر پروتوتیپ‌ها اغلب دارای پیچیدگیهای

ظریفی هستند که تنوع و گوناگونی آنها را موجب می‌شوند. گاه شناخت همین پیچیدگیها، کلید درک یک اثر ادبی به شمار می‌رود.

با دقت در آثار طراز اول ادبی و بررسی زندگینامهٔ نویسندگان و یادداشتهای شخصی آنها و از سوی دیگر با در نظر گرفتن پیچیدگیهایی که بی کرانی و گوناگونی ذهن انسان در قلمرو آثار ادبی ایجاد می‌کند، به انواع پروتوتیپ بر می‌خوریم و لزوم شناخت و طبقه‌بندی آنها را احساس می‌کنیم؛ هرچند که طبقه‌بندیها مطلق نیستند و پروتوتیپ‌های گوناگونی گاه در آفرینش یک کاراکتر همجوشی و ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر می‌یابند. از آنجا که چنین بحثی نمی‌تواند یک بحث نظری و کلی باشد، کلیهٔ مطالب با مثالهایی از میان آثار برجستهٔ ادبیات جهان و ایران، همراه است؛ اما سخن در بارهٔ این مثالها بر روی مقولهٔ پروتوتیپ متمرکز است و به هیچ رو، هدف نقد کامل آنها نبوده است.

امیدوارم که انتشار این مختصر، مقدمه‌ای بر شناخت گستردهٔ یکی از مهمترین ابزارهای آفرینش ادبی باشد و در چاپهای بعدی با تفصیل و عمق بیشتری به آن بپردازم. این مبحث نه تنها برای خوانندگان آثار ادبی می‌تواند سودمند باشد، بلکه برای نویسندگان جوان و تازه قلم نیز مفید خواهد بود؛ زیرا شناخت جوانب پدیدهٔ نسبتاً ناشناختهٔ خلاقیت ادبی، می‌تواند آغازی برای تسلط آگاهانه بر آن باشد و بی‌شک نتایجی به مراتب پر بارتر از گام زدن در تاریکی ناشناخته‌ها به همراه خواهد داشت.

ش. دقیقیان

فصل یکم

پیشینهٔ شخصیت در آثار داستانی

فصل یکم پیشینهٔ شخصیت در ادبیات داستانی

شخصیت در ادبیات کهن

«خط هر اندیشه که پیوسته‌اند
بر پر مرغان سخن بسته‌اند
نیست در این بیشهٔ نو خیزتر
موی شکافی ز سخن تیزتر»
«نظامی گنجه‌ای»

داستان سرایی قدمتی به اندازهٔ زندگی فکری بشر و غوراو در دنیای اندیشه دارد. بازگشت به خود، طرح مسائل فلسفی، اجتماعی و حتی روانی در کهن ترین آثار داستانی بشر نیز دیده می‌شود. جنگهای خدایان در آثار هومر و جدال دیوان و انسانها و ویژگیهای ذهنی و موقعیتی آنها در اساطیر ایران باستان، همه در بطن خود چنین جوانه‌هایی دارند.

در زمینهٔ شخصیت پردازی در ادبیات کهن جهان، شاهنامهٔ فردوسی را باید اثری دانست که در قالبهای رایج زمان خود، برای نخستین بار موفق به آفرینش شخصیتهای داستانی پخته شده است. بسیاری از کاراکترهای داستانهای شاهنامه، چون رستم، سیاوش، کیکاووس، گرگین سودابه، سیندخت، هژیر و اسفندیار، حتی به معیارهای شخصیت پردازی در ادبیات امروز جهان بسیار نزدیک هستند. این شخصیتها واجد خصلتهای

اجتماعی، روانی و فکری ویژه و منحصر به فردی می باشند که در برابر حوادث، واکنشها و رفتارهایی مطابق شخصیت خود بروز می دهند.

بی شک نبوغ خلاقهٔ فردوسی در دستیابی او به دیدگاههای ادبی نزدیک به زمان حاضر بسیار موثر بوده و در آثار داستانی بسیاری که در قرون بعد، در عرصهٔ ادبیات ایران ظهور کردند، چنین توانایی عظیمی به چشم نمی خورد. سمک عیار اثر داستانی مشهور ایران، که در سالهای اخیر به کوشش دکتر ناتل خانلری به چاپ رسیده است، داستانی است با سبکی شبیه رمانسهای اروپای قرون وسطی، که از حوادث پیچ در پیچی تشکیل شده و بدون ساختمان محکم و منطقی داستانی و بدون رعایت حقیقت نمایی در خلق فضاها و ماجراها، به شرح داستان عاشقانه و سلحشورانهٔ قهرمانانی تک بعدی می پردازد. در سمک عیار برخلاف آنچه در شاهنامه می بینیم، محیط اجتماعی در شکل گیری شخصیتها مؤثر نیست و جایی برای ویژگیهای روحی و رفتاری فردی در کاراکترها وجود ندارد. خورشید شاه و فرخ روز دو برادری که در این داستان، جهان را در جستجوی شاهزاده زیبایی زیرپا می گذارند و با ماجراهای گوناگون و حتی محیرالعقول روبرو می شوند، عیارهایی که با بستن پیمان عیاری با دو شاهزاده، به کارهای قهرمانانه دست می یازند، اندیشه‌ای را در ذهن خواننده بیدار نمی کنند و در کشف هیچ ناشناخته‌ای در دنیای اندیشه و عواطف انسانی او را یاری نمی دهند. در حالیکه در شاهنامه حتی به بررسی موشکافانهٔ شرایط شکل گیری شخصیتها نیز بر می خوریم و دیدگاههای پداگوژیک فردوسی را نزدیک به دیدگاههای تربیتی امروز بشر می یابیم.

در شاهنامه، شخصیتها به گونه‌ای مطلق با ویژگیهای ذاتی از مادر زاده نمی شوند. برای مثال کیکاووس که پادشاهی سبکسر و بی خرد است، پس از آن که در خواب می بیند که ستارهٔ بخت سیاوش، فرزندش، در جوانی تیره و نابود می گردد، تصمیم می گیرد که سرنوشت او را تغییر دهد. در نتیجه رستم نگهداری و تربیت سیاوش را به عهده می گیرد. این پهلوان نیرومند،

دادگر و انسانگرای، از سیاوش، پهلوانی دلاور و جوانمرد چون خود تربیت می کند، چندان که نشانی از خلق و خوی سبکسرانهٔ پدر در او دیده نمی شود. پهلوانی که حتی در سرزمین دشمن، در میان تورانیان به پیمان صلح میان خود و افراسیاب احترام می گذارد و جان خود را بر سر این پیمان می نهد. به همین شیوه بهرام گورنیز از دربار یزدگرد جدا می شود و به دست دانشمندی عرب، منذر تازی تربیت می شود، لذا در جوانی خصلتهایی خلاف پدر بیدادگر و فتنه جوی خود پیدا می کند.

به ندرت در شاهنامه عملی از کاراکتری سر می زند که با ویژگیهای اجتماعی و روانی و تربیتی توصیف شدهٔ آن، تناقص داشته باشد. اعمال و رفتارها با توجه به زیربنای شخصیتی کاراکترها معنی و مفهوم می یابند. زن که در آثار کهن موجودی بی رنگ و زائدهٔ مرد به شمار رفته و حداکثر الهام بخش مردان است، در شاهنامه به عنوان شخصیتی انسانی و دارای ویژگیهای خاص بررسی می شود، می تواند به دانش، فرهنگ و هنر دست یابد و صفات برجسته ای چون دلاوری، صداقت، و پاکدامنی آگاهانه را دارا باشد. سیندخت همسر پادشاه کابل باهوش و سخنوری خود جلوی حملهٔ سپاه سام به کابل را می گیرد و جان مردمان شهر خود را نجات می بخشد. گردآفرید با پوشیدن زره و جوشن جنگی و هماورد خواستن از سپاه دشمن و نیز حفظ وفاداری به میهن در برابر عشق سهراب، با قهرمانان زن در آثار حماسی و تراژیک معاصر پهلو زند. فرانک فرزند خود فریدون را از گزند سربازان ضحاک دور نگه می دارد تا سرانجام کین پدر و مردمان سرزمین خود را بستاند و فرنگیس دلاورانه از سیاوش در برابر پدر خود افراسیاب دفاع می کند.

بینش آزاد اندیشانه و هوشمندانهٔ فردوسی در شاهنامه توانسته است موجود فراموش شده آن عصر یعنی زن را در صف شخصیتهای رنگارنگ و

متنوع اثر خود جای دهد.[۱]

زحمتکشان نیز در شاهنامه جایگاه ویژه‌ای دارند و برخلاف چهرهٔ بی‌رنگشان در ادبیات کهن، شخصیتهای منحصر به فردی هستند که در عین حال ویژگیهای طبقاتی و اجتماعی خود را نشان می‌دهد: کاوهٔ آهنگر، لبک آبکش، زن دهقان و خردمند در داستان بهرام گور و...

پهلوانان شاهنامه بر خلاف آثار مشابه آن، هیچیک به دیگری شباهت ندارند. هر یک خصلتهای پیچیدهٔ خود را دارند، رستم آزاده است و دلیر، با آنکه به فرمان پادشاهان است، اما آنجا که صلاح مردم و ملک را خلاف دستور آنان می یابد، سر از اطاعتشان می پیچد، در حالی که پهلوانی چون گیو، فردی مطیع است که به همهٔ مناسبات تن داده، بیژن سرداری جوان و نامجو امّا خام است، اسفندیار پهلوانی است دلیر، که پاکی و جوانمردی را ارج می‌نهد اما دربند وسوسهٔ قدرت به سر می برد، سیاوش جوانمرد و آزاد و سخت پیمان، و هژیر پهلوانی فداکار و رازدار، که حاضر است جان خود را برای محافظت از جان رستم ببازد. چهره خانهٔ شاهنامه از حیث غنا و وسعت در ادبیات کهن جهان بی مانند است. پس از شاهنامه در ادبیات کهن، اثری با این استحکام در شخصیت پردازی ظهور نکرده است...

---

۱. سمک عیار علی‌رغم ضعف کلی در شخصیت پردازی، در میان داستانهای قدیمی از نظر قهرمانان زن خود، اثری قابل توجه است و این اهمیت را مدیون خلق زنان عیار پیشه‌ای است که حصار تنگ و تار زندگی حرمسرایی زن در قرون وسطی را می‌شکنند، سوگند عیاری یاد می کنند و دوشادوش مردان مبارزه می کنند و حادثه می آفرینند.

شخصیت پردازی در بوتهٔ تکامل سبکهای ادبی.

«زیستن و خلق کردن از یکدیگر جدایی ناپذیرند»
«ماکسیم گورکی»

مفهوم شخصیت (Character) در آثار ادبی، مانند سایر پدیده‌های دنیای هنر، در گذر زمان و با عبور از پیچ و خمهای زندگی بشر، همواره دستخوش تغییر و تحوّل بوده است.

پس از پیدایش رشتهٔ ادبیات داستانی، به گونه‌ای که امروز با آن آشنا هستیم، به اقتضای شرایط اجتماعی و تکامل علمی و معنوی بشر، مفهوم شخصیت نیز در آثار ادبی از حالت ابتدایی خود، رفته رفته به سطحی پیچیده‌تر و پیشرفته‌تر ارتقا یافته است.

از آنجا که هرگز اثری ادبی بدون کاراکتر نوشته نشده و خلق چنین اثری نیز امکان پذیر نیست، شخصیت‌ها را باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر روی آنها بنا می‌شود. هر قدر این پایه‌ها با استحکامتر باشند، بنا محکمتر و پایدارتر و از گزند زمانه مصونتر خواهد ماند. آثاری که از این حیث دچار ضعف بوده‌اند، زود به دست فراموشی سپرده شده و مانند خرابه‌های آثار باستانی متروک مانده و فقط گه گاه به موضوع مطالعهٔ سبک شناسانه تبدیل شده‌اند.

بی شک پایداری ارزش همهٔ پدیده‌های نسبی است. «جاودانه‌ها نیز در

رهگذر زمان پیر می‌شوند[۱]» امروز حتی در گوشه‌های متروک شاهکارهای ادبیات دو قرن اخیر، نیز گویی خزه‌های کهنگی روییده است. اما آنچه به وضوح در مورد آثار طراز اول مشاهده می‌شود، قدرت نویسندگان در پرداخت چهره‌ها و شخصیتهایی است که مرزهای زمان و مکان را در می‌نوردند و در شرایطی متفاوت، خواننده را مجذوب می‌کنند. تلاش موفق برای درک رازهای زندگی درونی و اجتماعی انسان و ارتباط تنگاتنگ این دو بعد با یکدیگر، همان جوهرهٔ پایدار و ارزش آفرین آثار ادبی است، آثاری که پس از گذشت دهه‌ها و حتی سده‌ها، هنوز فراوان به چاپ می‌رسند و در گوشه گوشهٔ گیتی خوانندگان بسیار دارند.

پیش از آنکه در جستجوی مفهوم و تعریف آکادمیک شخصیت در آثار ادبی باشیم، باید به تاریخچهٔ تکامل آن در جریان تطور سبکهای ادبی نظری بیفکنیم.

کلاسی‌سیسم و شخصیت

کلاسی‌سیسم به عنوان یک مکتب ادبی، حاصل دورانی از تاریخ اروپا است که طی آن به دنبال شکل گیری طبقهٔ جدید بازرگانان و راهیابی آنها به صف اشراف و نیز رشد مناسبات سرمایه‌داری، کشورهای مستقلی در اروپا شکل می‌گرفتند. محدود کردن مناسبات فئودالی که سدّ راه پیشرفت نظام جدید بود، ایجاد حکومتهای مرکزی مقتدر را ضرورت می‌بخشید. در این هنگام رشد مناسبات اجتماعی، وابستگی تام به پایان گرفتن هرج و مرج ملوک الطوایفی، و اطاعت از قدرتهای مرکزی که در وجود پادشاهان مقتدر تجسم می‌یافت، داشت.

کلاسی‌سیسم به عنوان نمایندهٔ هنری چنین جریانی پا به عرصهٔ وجود گذاشت. از نظر پیروان این سبک، منافع اجتماع، مافوق منافع افراد قرار

---

۱. نور و ظلمت در تاریخ ادبیات ایران پروفسور میخائیل زند، ترجمهٔ ح. اسدپور پیرانفر، انتشارات پیام، ۱۳۵۶.

داشت. زنده کردن عواطف و احساسات جمعی و تأکید بر وجود وظایف اجتماعی نیز در صدر هدفهای نمایندگان این سبک واقع شده بود. آنان در آرزوی زنده شدن عظمت باستانی حکومتهای مقتدری چون رم در دنیای معاصر بودند از اینرو از درون نامه‌های کلاسیک در آثار خود سود می‌جستند. **«در این سبک عشق به میهن با مفهوم عشق به پادشاه و اطاعت از اوامر آمیخته بود. شعار نویسندگان مکتب کلاسیک این بود: یک قانون، یک دین، یک شاه. کلاسی‌سیسم این مفاهیم را حقایق انکارناپذیر می‌شمارد. زندگانی در دربارها و سالونهای مجلل و درخشان است. در این محافل همه چیز از روی آداب و رسوم ترتیب داده شده است.[۱]»**

خدمتی که این نگرش به رشد و ترقی اجتماع می‌کرد در برخی موارد خصلت انقلابی نیز به این سبک می‌بخشید. دیدرو و روسو، متفکران انقلاب کبیر فرانسه (۱۷۸۹) از این دست بودند. آنان منافع فرد را تحت انقیاد منافع اجتماعی می‌خواستند. گوته و شیللر نیز مدتی از زندگی هنری خود را وقف این سبک کردند.

در آثار کلاسیک، عواطف و احساسات، زیربنای شخصیت را تشکیل می‌داد. عواطف از نظر آنها نه پدیده‌ای در حال تحول، بلکه ایستا بود که از ازل تا به ابد کیفیتی یکسان داشت. شخصیتها در آثار کلاسیک، تبلور این یا آن عاطفه یا عقیده بودند. شرایط تکوین شخصیتها نادیده گرفته می‌شد و از این رو فردیت کاراکترهای ساخته و پرداختهٔ نویسندگان این سبک به شدت ضعیف بود، به گونه‌ای که هر کاراکتر، می‌توانست نمایندهٔ نوع بشر باشد. این امر، آثار آنان را به آثار رم و یونان باستان که قهرمانان در آنها نه افراد انسانی بلکه مظهر سرنوشت انسان بودند، شبیه می‌سازد. به این ترتیب کلیشه‌ها، جای کاراکترها و تیپ‌های ملموس و زنده را می‌گرفتند. کاراکترها در فراشدی مدام به سوی قهرمانان متعالی و آسمانی، از زندگی روزمره و خاکی انسانها که در این آثار فقط به زمینهٔ داستانی و نوعی عنصر

---

۱. سبکهای ادبی. رضا سید حسینی، انتشارات نیل، ۱۳۴۷.

تفننی تبدیل شده بود، فاصله می گرفتند.

در اوایل قرن نوزدهم، با آشکار شدن ناتوانی نظام جدید در رفع از خود بیگانگی بشر و نیز عمیق تر شدن شکاف میان طبقات مختلف مردم، کلاسی سیسم نیز از پاسخگویی دشواریهای به زندگی بشر ناتوان شد و همراه با پوک شدن هدفهای مترقی اقشاری که از دل آن برخاسته بود، به انحطاط گرایید.

شخصیتهای رمانتیک

روال جایگزینی سبکهای ادبی روالی ساده نیست. سبکی از میان نمی رود تا سبک دیگری جای آن را بگیرد. سبکهای گوناگون برحسب وجود گرایشهای گوناگون، در بطن مناسبات و شعور اجتماعی، به گونه‌ای موازی در کنار یکدیگر رشد می کنند و هنگامی که سبکی دیگر از ادامهٔ حیات ناتوان می شود، سبک تازه نفس تری که پیشتر متولد شده و رشد یافته، جای آن را می گیرد.

رمانتی سیسم نیز که در سالهای آخر قرن هجدهم ظهور کرد، با چنین روندی در اوایل قرن نوزدهم، به سبک غالب زمانه تبدیل شد.

پیشگامان انقلاب کبیر فرانسه برای نخستین بار حقوق بشر را مطرح کردند و به آزادیهای فردی ارج نهادند. دیگر بر خلاف قرون وسطی، تنها اشراف و بزرگان، انسان به شمار نمی رفتند بلکه طبقات و اقشار دیگری نیز سربلند کرده در پی کسب آزادیهای لازم برای خود بودند.

رمانتی سیسم در درون خود دو عنصر متضاد را پرورش می داد. از سویی ترجمان هنری فرد گرایی به شمار می رفت و از سوی دیگر اعتراض به نتایج نظام اقتصادی افسار گسیخته‌ای بود که می بایست به این آزادی بال و پر بدهد. نظامی که علی رغم هیاهوی بسیار برای آزادی فردی، خود ناقض آزادی انسانها به شمار می رفت.

در اوایل قرن نوزدهم دیگر نظام تجارت و اقتصاد سرمایه‌داری بسیاری

از نقایص و جنبه‌های ضد انسانی خود را نشان داده بود. شهرها به اسارتگاه بردگان کار مزدوری تبدیل شده و رؤیای آزادی اقتصادی چهرهٔ واقعی خود را نشان داده بود. **«رمانتی سیسم تا اندازه‌ای یأس کسانی را منعکس می کرد که مشاهده کردند آرمانهای بلند پایهٔ لیبرالها: آزادی، برابری و برادری، نتوانسته جای خود را در سازمان اجتماع باز کند. پس رمانتی سیسم نه فقط بیان هنری اندیویدوالیسم و لیبرالیسم، بلکه انعکاس شکست آنها نیز بود.»**[۱]

رمانتیکهای قرن نوزدهم به تحول زندگی بشر و سمتگیری آن به سوی عدالت اجتماعی دل بسته بودند و با ثروت اندوزان و استثمارگران میانهٔ خوبی نداشتند و در آثار خود به نتایج فلاکت بار حرص و آز آنها که گریبانگیر اجتماع می‌شد، می‌پرداختند و بعضاً با استثمار شدگان همدردی می کردند. اما دیدگاه آنها نواقص جدی نیز داشت؛ از جمله مخالفت با صنعت. برتراندراسل در تاریخ فلسفه غرب در این باره می نویسد:

«رمانتیکها زشتیهایی را که صنعت در جاهای زیبا پدید می‌آورد و به نظر آنها ابتذال کسانی را که از طریق کاسبی صاحب ثروت شده بودند، تشخیص می‌دادند و از آنها نفرت داشتند.»[۲]

رمانتیکها علت را نه در مناسبات اجتماعی، بلکه در رشد صنعت می‌دیدند که چهرهٔ شهرها را خراب، و جنگلها و مراتع را نابود کرده بود. رویکرد آنها به مضامین رؤیایی، دوران کودکی و روزگار طلایی گذشته، محصول این نگرش است. داستانهای رمانهای رمانتیک که فیلدینگ، اسمولت و آن رادکلیف از جمله نمایندگان آن هستند، اکثراً در نقاط دور افتادهٔ دنیا، در قلعه‌های ویران و قدیمی و در میان اشباح و آخرین بازماندگان خانواده‌های اشرافی می گذرد. جادوگران، دزدان دریایی و انسانهای منزوی، اکثریت کاراکترهای آنها را تشکیل می دهند. فضاهای قرون وسطایی آثار

---

۱. رئالیسم و ضد رئالیسم. دکتر سیروس پرهام، انتشارات آگاه، ۱۳۶۲.

۲. تاریخ فلسفهٔ غرب. برتراندراسل، جلد سوم، ترجمهٔ نجف دریابندری، کتابهای جیبی، ۱۳۵۳.

رمانتیک در واقع بازتاب رؤیای خجولانهٔ آنها در بازگشت به روزگار قدیم است. رشتهٔ رمان سیاه یا رمان گوتیک از درون چنین تمایلی سر درآورد. در این گونه رمانها درون‌مایه‌های شوم و موهومی غلبه دارند و وحشت و اوهام، نقش درجه اول را بازی می‌کند. نمونهٔ بارز آن رمان فرانکشتین اثر ماری شلی است.

صرفنظر از رشتهٔ رمان گوتیک، حال و هوای بیشتر نوشته‌های سبک رمانتیک؛ شاعرانه، عاشقانه، غم‌آلود و گریان است. لذت رمانتیکها از به کار بردن چنین حال و هوایی تا آنجاست که آلفرد موسه دربارهٔ این سبک چنین می‌گوید:

«رمانتی سیسم نه تحقیر قانون سه وحدت[1] کلاسیک است نه در آمیختن کمدی با تراژدی و نه چیز دیگری از این قبیل. بیهوده برای گرفتن پروانه‌ای بالهای او را می‌چسبید زیرا رشته‌های ظریفی که این بال را به بدن او وصل می‌کند، در میان انگشتانتان نابود خواهد شد. رمانتی سیسم ستارهٔ گریانی است. رمانتی سیسم نسیم نالانی است. رمانتی سیسم پرتو ناگهانی و سرمستی بیماری است[2]»

قهرمانان داستانهای رمانتیک اکثراً به گونه‌ای اغراق‌آمیز حساسند و بر عقاید خود پافشاری می‌ورزند و به این سبب حالت مالیخولیایی پیدا می‌کنند. آنها با زندگی پیوند خلاقی ندارند، بلکه با آن می‌جنگند و یا از آن کناره می‌گیرند. قهرمانان منزوی رمانتیک، غرق در خود شیفتگی، با برتر دانستن ارادهٔ خود، به کنج خلوت پناه می‌برند. چنین قهرمانانی را به خوبی در آثار شاتوبریان و لرد بایرون می‌توان یافت که بعضاً مانند قهرمانان بایرون به نبرد فردی علیه نیروهای اجتماعی بر می‌خیزند و دچار ناکامی می‌شوند.

نویسندگان رمانتیک به سبب آن که علیّت پدیده‌ها را نه در بطن

---

۱. منظور سه اصل مکتب کلاسیک یعنی وحدت موضوع، وحدت زمان و وحدت مکان است.

۲. سبکهای ادبی. رضا سید حسینی.

اجتماع بلکه در شخصیت و خصوصیات اخلاقی افراد جستجو می کردند، راه رسیدن به جامعهٔ آرمانی را تقویت اخلاق و آموزش بیشتر می دانستند **«رمانتی سیسم زندگی را مشاهده می کرد و رشد شقاق اجتماعی را به شکل بی سامانی جریان تاریخ می دید. معهذا رمانتی سیستها وابستگی مستقیم این جریان به نظام روابط مالکیت خصوصی را ندیده بودند. رمانتی سیستها که نتایج را می دیدند و علتها را نادیده می گرفتند، تبیین پدیدهٔ مهمی را که مشاهده می کردند در ویژگیهای شخصیت انسان جستجو می کردند نه در شرایطی که این شخصیتها زاییدهٔ آن هستند.»**[1]

اغراق رمانتیکها در اهمیت دادن به ویژگیهای فردی در جملهٔ مشهور آدولف کنستانت از نمایندگان این سبک نمایان است. وی می گوید:

«شرایط اهمیت زیادی ندارد، بلکه شخصیت آدمی مهم است.»

رمانتیکها در آثار خود به تاریخ اهمیت فراوانی می دادند و برای شناخت آینده می کوشیدند گذشته را بررسی کنند. نخستین رمانهای تاریخی متعلق به پیروان این سبک است اما از آنجا که آنان هیچیک از قانونمندیهای مسیر تاریخ را نمی شناختند و آن را جریانی خود به خودی و پر هرج و مرج می دیدند، آثارشان فاقد پیش بینی های واقع گرایانه بود و حتی عناصر واقع گریز نیز به آثار رمانتیک راه می یافت. تا جایی که تولستوی می گفت: **«رمانتی سیسم ناشی از وحشت رویارویی با واقعیت است**[2]**»**

رمانتی سیسم نیز طیفهای گوناگون محافظه کار، میانه رو و انقلابی را در برمی گرفت. رمانتی سیسم انقلابی ویکتور هوگو در بینوایان به مرزهای فراتر از شخصیت پردازی معمول رمانتیکها دست می یابد. وی با آنکه برخی از کاراکترهای خود را با یک مشخصهٔ روانی و تا حدودی تک بعدی تصویر می کند، اما موفق می شود تا تضادهای موجود در کاراکترها را بشکافد، ژاور نمایندهٔ واکنش درونی در یک شخصیت تک بعدی است که به هنگام زده

---

۱. تاریخ رئالیسم. ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، انتشارات شباهنگ، ۱۳۵۷.

۲. تولستوی از دریچهٔ یادها. ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان، نشر خینا، ۱۳۷۱.

شدن کلیه تحول در او، از شدت برخورد نیروی ناشی از فطرت، روح و اخلاق از سویی و اصول قانونی نابود می‌شود. ژان والژان نیز ابعاد گوناگون شخصیتی می‌یابد. به گونه‌ای که خصلتهای مختلف و حتی متضاد را در خود یک جا گرد می‌آورد. هوگو در عین حال به درک بسیاری از تحولات جامعهٔ پر آشوب فرانسه نایل می‌آید و تغییر و تکامل شخصیتهایش در بستر همین تحولات است که به وقوع می‌پیوندد.

عناصری از این سبک، بعدها از سوی نویسندگان سبکهای پیشرفتهٔ بعدی و به ویژه نویسندگانی که در مرز انتقال این سبک و سبک رئالیسم واقع شده بودند، مورد استفاده قرار گرفت، در آثار پوشکین، گوگول و بالزاک و آثار اولیهٔ داستایوسکی، عناصری رمانتیک به چشم می‌خورد.

داستایوسکی به عناصر رمانتیک در ساختمان و شیوهٔ بیان آثار خود علاقه داشت و در برابر انقلابیون زمان خود که یکسو نگرانه به طرد کلی رمانتیکها می‌پرداختند، جملهٔ مشهور خویش را به کار می‌برد که «پیرو بایرون بودن عیب نیست.»

ماکسیم گورکی از غنای عواطف این سبک و نیز توصیفهای پر احساس آن سود می‌جوید. گورکی، توصیفهای هیجان انگیز و رمانتیک از طبیعت را با خصلتهای انسانی در آمیزد و ترکیبهای جذابی از وحدت انسان و طبیعت و غلبهٔ انسان بر آن می‌آفریند که به قول خود او نوعی آنتروپومورفیسم یا تشبیه طبیعت به انسان است. یکی از نیرومندترین نمونه‌های کاربرد این شیوهٔ توصیفی را در افسانه‌های ایتالیا اثر گورکی شاهد هستیم.

در درون این سبک، عناصری نیز وجود داشت که مستعد گرایش به محافظه کاری بود و خود از این دیدگاه ناشی می‌شد. رمانتی سیسم به سبب خصلت رشد ناهماهنگ در کشورهای گوناگون اروپا، ویژگیهای مرحلهٔ رشد آن جوامع را به خود گرفت.

فردریک ایون منتقد آثار هاینریش هاینه (شاعر آلمانی که در اوان فعالیت

هنری خود هنرمندی رمانتیک به شمار می‌رفت)، دربارهٔ تفاوت میان رمانتیکهای کشورهای مختلف اروپایی چنین می‌نویسد:

«چون انقلاب بورژوازی در همهٔ کشورهای اروپایی در یک زمان به وقوع نپیوست سیمای رمانتیک در همهٔ کشورها یکسان نیست. از این روست که در انقلاب بورژوازی انگلستان راهگشا بود. سپس انقلاب کبیر فرانسه به وقوع پیوست و آلمان خیلی بعد به این راه افتاد.

روشن است ویژگیهای نهضتهای ادبی و هنری را باید در شرایط تاریخی پیدایی آنها پیگیری کرد. از این رو است که مکتبهای به اصطلاح رمانتیک وجوه اختلاف فراوانی با هم دارند. در انگلستان که انقلاب پیشتر صورت گرفته و بورژوازی نیز به قدرت رسیده بود، مکتب رمانتیک از روح آزادی سیراب و اشباع شده بود. برن نغمه سر می‌داد که «انسان تنها در پرتو آزادی، انسان است» و ورذرورث آرزوی سعادت دیدار انقلاب فرانسه را داشت که در هوای پر طراوت آن نفسی تازه کند.[۱]

در فرانسه که تا ۱۷۸۹ هنوز ضربهٔ نهایی به سیستم مطلقهٔ فیودالیسم وارد نیامده بود، درگیری بین مکتبهای کهن و نوین خیلی حادتر است و پیروزی مکتب تازه، به زمان بیشتری نیاز دارد که بعدها تحقق می‌یابد. نهضت رمانتیک فرانسه نیز به همین سان با وجود ثمرات رؤیاگونه و تخیلی و غم غربت و افسردگی و حیرت‌زدگی و سرگشتگی سرشار از آرزوی آزادی و برابری است. در این هنگام ویکتور هوگو، لامارتین، گوتی‌یر، ویکنی و جرج ساند؛ صدای رسای نهضت رمانتیک فرانسه‌اند. اما هنگامی که بورژوازی به پیروزی می‌رسد و در نتیجهٔ حاکمیت آن، زخمها و شکافهای تازه‌تری پدید می‌آید و امیدهای آزادی و برابری رنگ می‌بازد، آن زمان طلسم رمانتی‌سیسم می‌شکند.[۱]»

رمانتی‌سیسم در آلمان، به سبب ساختار حکومتی و عقب‌ماندگی

---

۱. هاینریش هاینه (زندگی و آثار). فردریک ایون، ترجمه هوشنگ باختری، نشر سلسله، ۱۳۶۶

اقتصادی نسبی و شکستهای پی در پی انقلابها، خصلتی محافظه کارانه و واپس گرایانه پیدا کرد. هگل فیلسوف آلمانی قرن نوزدهم که خود به این سبک گرایش داشت. در کتاب زیبایی شناسی در بارهٔ رمانتیکها و شخصیت پردازی در این سبک می نویسد: «**شخصیتهای حقیقتاً رمانتیک که عنصر فردی در وجودشان اهمیت کامل می یابد، افرادی مستقل هستند که فقط به خودشان توجه دارند و هدفهای معینی هم برای خود برمی گزینند که منحصراً هدفهای خود آنان و خواست شخصیت خودشان است.**»

رمانتی سیسم سبکی بود که خود به پدید آمدن واقع گرایی کمک بسیار کرد. عنصر انتقاد اجتماعی بعدها از این سبک به سبک رئالیسم انتقال یافت. اما یک جانبه بودن قضاوت در بارهٔ پدیده‌ها و شخصیتها، در آثار داستانی واقع گرا جبران شد. نویسندگان به درون‌مایه‌های فراوان و پیچیده و در ارتباط متقابل با یکدیگر روی آوردند و به شخصیت پردازی بال و پری واقع گرایانه دادند.

رئالیسم و شخصیت

با نویسندگانی چون دیکنز، فلوبر، استاندال، بالزاک، گوگول و پوشکین عصر جدیدی در تاریخ ادبیات جهان آغاز شد. قهرمانان آرمانی، تکرو و منزوی از اجتماع، در سبک رئالیسم جای خود را به مردمان ساده‌ای دادند که نویسندگان می کوشیدند به کمک تصویر کردن زندگی، شخصیت، تضادها و حتی حقارتهایشان، تحلیل دقیقی از جامعه به دست دهند. با این سبک مردمان ساده، محروم و پایمال شده به ادبیات راه یافتند. داستایوسکی، تولستوی، موپاسان، چخوف و دیگر نمایندگان این سبک همین روال را در پیش گرفتند. آنتوان چخوف یکی از برجسته‌ترین نمایندگان رئالیسم انتقادی در این باره به نویسندهٔ جوانی چنین توصیه می کرد:

«**چرا می نویسید که شخصی با زیر دریایی به قطب شمال می رود تا**

سازگاری پسرش را با محیط تحقیق کند درحالی که همان موقع زنی که او را دوست دارد خودش را از برج ناقوس کلیسا با جیغ زدنی نمایشی به پایین پرت می کند. همهٔ اینها غیر واقعی است و در زندگی واقعی اتفّاق نمی افتد. نویسنده باید ساده بنویسد و دربارهٔ موضوعهایی مثل چطور پتیر سیمونوویچ با ماریا ایوانووا عروسی می کند. داستان یعنی همین.»[1]

آدمهای ساده و بی اهمیتی که پیش از این از حیطهٔ دید کلاسیکها و رمانتیکها پنهان مانده بودند و بعضاً مانند آکاکی آکاکیویچ گوگول در شنل از فرودست ترین و بی اهمیت ترین انسانهای زمانه بودند، به موضوع اصلی مطالعهٔ رئالیسم تبدیل می شوند. در سبک رئالیسم است که راهیابی نویسندگان به ژرفای روح شخصیتها تحقق می یابد.

شخصیت در این سبک، زاییده و محصول شرایط عینی معینی است. انسان در آثار رئالیستی، موجودی کاملاً اجتماعی است. بیش از هر چیز خاستگاه اجتماعی کاراکترها، راهنمای نویسندگان در خلق ویژگیهای آنها است. اما نویسندگان این سبک، تنها به این ریشه یابی اکتفا نمی کنند و می کوشند به قهرمانان داستانهای خود ویژگیهای فردی ببخشند.

حضور نویسنده که همواره در آثار رمانتیک، به وضوح احساس می شد، به تدریج محوتر می شود. در آثار نخستین رئالیستی، نویسندگان از زاویهٔ دید خود، گذشته، حال و خصلتهای کاراکترها را توضیح می دادند اما به مرور، با تکامل این سبک، نویسندگان کاراکترها را به حال خود گذاشتند تا با گفتارها و کردارهای خود، خویشتن را به خواننده بشناسانند.

نویسندگان رئالیست موفق شدند به مدد تشخیص ویژگیهای مشترک در طبقات و گروههای انسانی و با حفظ فردیت کاراکترهای خود، تیپ های جاودانی بیافرینند. این فراورویی کاراکتر به تیپ (سنخ) ویژهٔ آثار رئالیستی است و از تیپ سازیهای کلیشه‌ای در سبکهای ماقبل خود فاصلهٔ بسیار دارد. **«اصل واقع گرایانهٔ سنخ بندی مستلزم پی جویی علیتی است که**

---

۱. ادبیات داستانی. جمال میرصادقی. انتشارات شفا. ۱۳۶۶

در قلمرو پدیده‌های اجتماعی وجود دارد. چون زندگی انسان و حیات جامعه موضوع اصلی یک اثر، دنیای درونی و مجموعهٔ ویژگیهای فردی او را تشکیل می‌دهد که ما آنها را شخصیت می‌نامیم و نویسندهٔ واقع گرا نیز آنها را به عنوان محصول شرایط متعدد ولی معینی مورد بررسی و توصیف قرار می‌دهد که با سرنوشت شخصی قهرمان یک رابطهٔ علت و معلولی به وجود می‌آورند. بنابراین هر شخصیت تیپیک به نوعی مشتقی است از نیروهای اجتماعی. شخصیت تیپیک قهرمان مجموعهٔ ویژگیهای تعیین کنندهٔ عمدهٔ محیطی است که خود قهرمان محصول آن است و از طریق او و شخصیت مشخص او است که ویژگیهای آن محیط آشکارا نمایانده می‌شود.[۱]»

اما شخصیت پردازی در رئالیسم عکسبرداری مکانیکی و ساده از چهره‌های موجود در اجتماع نیست. نویسنده با افزودن اکسیر خلاقیت به مادهٔ خام خود، به ترکیبی اندام‌وار و پیچیده از واقعیت و خیال دست می‌یابد ترکیبی که خیال در آن، از واقعیت آغاز می‌شود و به مرزهای فراتر اعتلا می‌یابد.

ماکسیم گورکی در یکی از مقالات ادبی خود چنین می‌نویسد:

«هنر خلاقیت ادبی که به ساختن کاراکترها و تیپ‌ها مربوط می‌شود، مستلزم قوهٔ تخیل و ابداع است. اگر نویسنده در ترسیم یک دکاندار، کارمند یا یک کارگر آشنایش چیزی خلق کند که تنها عکس کم و بیش صادقانهٔ یک نفر باشد، در آن صورت این چیز عکسی بیش نیست بدون آن که کمترین اهمیت اجتماعی یا تربیتی داشته باشد و تقریباً کاری برای گسترش شناختمان از مردم و زندگی انجام دهد. لیکن اگر نویسنده قادر باشد مهمترین اختصاصات طبقاتی، عادات، سلیقه‌ها، حرکات، عقاید و طرز صحبت را که مختص به بیست، پنجاه یا حتی صد نفر دکاندار،

---

۱. تاریخ رئالیسم بوریس ساچکف، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، تندر.

کارمند یا کارگر است خلاصه نماید و قادر باشد آنها را در یک دکاندار، کارمند یا کارگر فشرده کند در آن صورت او تیپی به وجود آورده است و این هنر است.[۱]»

در شخصیتها و تیپ‌های رئالیستی، عناصر ویژه و فراگیر در پیوندی آلی با یکدیگر به نمایش گذاشته می‌شوند. نویسنده در عین حال که کاراکتر خود را از دیگر افراد جامعه تفکیک می‌کند، بسیاری از ویژگیهای آن را نیز عمومیت می‌بخشد. در واقع همراهی دو ابزار تفکیک - انتزاع و تعمیم، این سبک را قادر به آفرینش تیپهای زنده، گیرا و ماندگار در تاریخ ادبیات کرده است. اما همهٔ این دستاوردها، پیوند تنگاتنگی با نوع بینش و تحلیل رئالیستها از اجتماع دارد که بی‌تردید در صورت فقدان آن، قادر به ایجاد تحول در فن داستان نویسی و شخصیت پردازی نمی‌شدند.

تکامل علوم انسانی در اواسط قرن نوزدهم، تأثیر بسیاری بر پختگی و قوام واقع گرایی گذاشت. تحلیلهای جامعه شناسانه و تاریخی از وقایع، پی بردن به کنه امور اجتماعی و در مجموع دستاوردهای بی‌شمار علوم انسانی، نویسندگان را یاری دادند که با نظمی هشیارانه به تاریخ و اجتماع بنگرند تا مانند رمانتیکها در پیچ و خم حوادث تاریخی جا نمانند، از درک قانونمندیهای ناتوان نگردند و افقهای آینده را بهتر تشخیص دهند.

«تحلیل رئالیستی حیات مبتنی براساس واقعیت است. به گفتهٔ دیگر هدف رئالیسم جستجو و بیان کیفیات واقعی هر چیز و روابط درونی مابین یک پدیده و دیگر پدیده‌هاست. ادبیات رئالیستی، موجودات طبیعی و اجتماعی را به عنوان موجودات منفرد و قائم با لذات مورد مطالعه قرار نمی‌دهد. بلکه با آنها به مثابهٔ زنجیر بی پایان عمل و عکس‌العمل رفتار می‌کند. نویسندهٔ رئالیست، زندگی را عموماً و حوادث و صفات بشری را خصوصاً به مثابهٔ سیر تکاملی در نظر می‌گیرد نه به منزلهٔ سلسله‌ای از

---

۱. در بارهٔ ادبیات. ماکسیم گورکی ترجمهٔ ابوتراب باقرزاده.

پدیده‌های مجزا که با یکدیگر و شرایط تاریخی ارتباط ندارند. در چشم او، تضاد و همبستگی، عوامل سازندهٔ حیات اجتماعی است.[۱]»

برخی از نویسندگان این سبک به حدی به اصول آن وفادار بودند که در آثار خود به نتایجی خلاف اعتقادات شخصی خود می‌رسیدند. بالزاک به سبب بینش سیاسی خود طرفدار اشراف بود اما در آثار خود آنان را به باد سخت‌ترین انتقادها و افشاگریها می‌گرفت و سرنوشت ناگزیرشان را بازآفرینی می‌کرد و حتی گفته‌اند که به حال سرنوشت کاراکترهای این چنینی خود گریه نیز می‌کرد! اما وفاداری او به اصول واقع‌گرایی همواره وی را در جهتی مخالف بینش شخصیتش هدایت می‌کرد. داستایوسکی که در مراحل میانی زندگی خود، دست از افکار انقلابی دوران جوانی شسته بود، در آثار خود گاه‌گاه سپر مخالفت با این اعتقادات را به زمین می‌گذارد و با رأفت بسیار، با قهرمانان معتقد خود روبرو می‌گردد. او که از مخالفان سرسخت شیوهٔ ترور فردی است خود در محاکمهٔ زن تروریست به نام ورا اسولیچ که رئیس پلیس یکی از شهرهای روسیه را مورد هدف قرار داده، شرکت می‌کند و دچار شدیدترین احساسات دلسوزی و همدردی با او و جوانانی چون او می‌گردد و آن را در برادران کارامازوف بازتاب می‌دهد.

نویسندگان واقع‌گرا می‌کوشیدند منطق حرکات کاراکترهای خود را از شخصیت آنها کسب نمایند و چون شخصیت را زاییده و محصول شرایط عینی اجتماعی می‌دانستند، بنابراین، آن آزادی عمل و تخیل را که نویسندگان رمانتیک در خلق حوادث داستان خود دارند، اختیار نمی‌کردند و می‌کوشیدند تا هر شخصیتی بنا به جوهر و ماهیت خود رفتار کند. بالزاک می‌گفت:

«از هر جا که شروع کنید همه چیز با هم در ارتباطند و با هم در آمیخته‌اند. علت ما را به پیش‌بینی معلول و معلول هم ما را به پی‌جویی

---

۱. رئالیسم و ضد رئالیسم. دکتر سیروس پرهام...

علت توانا می‌سازد.»

تولستوی می‌گفت که تا آخرین لحظات به پایان رساندن آناکارنینا نمی‌دانست کاراکترهایش چه واکنشی نشان خواهند داد و چه عملی از آنها سر خواهد زد. او مدعی بود که آناکارنینا خود تصمیم به خودکشی و انداختن خود زیر چرخهای قطار گرفت. این روند در سر گیوس پیر اثر تولستوی نیز دیده می‌شود. کاراکتر اصلی داستان، افسر جوانی است که پس از شکست عشقی و تحول درونی به جامهٔ کشیشان در آمده. او در هر مرحله به اقتضای شرایط و عوامل تاثیر گذار محیط بر روان و اعتقاداتش، چهرهٔ بدیع و تازه‌ای می‌یابد. از صورت کشیش به زاهدی غارنشین متحول می‌شود و پس از درگیریهای روانی بسیار با خود، که از تقابل زندگی پرهیزکارانه و روح سرکش او مایه می‌گیرد، به زائری دوره گرد بدل می‌گردد. در هر قدم از داستان سر گیوس پیر پیش‌بینی حوادث بعدی، جز با توجه به زمینه سازیهای اجتماعی و روانشناسانهٔ نویسندهٔ که در نهایت واقع گرایی صورت گرفته، امکان‌پذیر نیست.

نویسندگان رئالیست، شخصیتهای خود را موجوداتی راکد و ایستا تصور نمی‌کردند بلکه به نیروهای بالقوهٔ پنهان در کاراکترهای خود اهمیت بسیار می‌دادند و می‌کوشیدند در جریان حوادث داستان، این نیروها را به فعل درآورند. از این رو شخصیت یک کاراکتر رئالیستی در پایان داستان همان نیست که در آغاز آن بوده است. ژولیان سورل در سرخ و سیاه، نخست جوانی محجوب و کمرو است، اما به تدریج با قرار گرفتن در جریان زندگی به انسانی سرکش، جاه‌طلب و دارای شیفتگیهای تند تبدیل می‌گردد. در وجود او، صفات عالی و پست به نوعی هم‌جوشی تضادآمیز می‌رسند به گونه‌ای که در عین شهامت، محافظه‌کار و در اوج پیروی از احساسات، حسابگر است. اما در سرخ و سیاه همهٔ زمینه‌هایی که چنین تحولی را می‌توانند ایجاد کنند و همزیستی این صفات را موجب گردند، پیشاپیش

در توصیف دوران نوجوانی او و محیط خانوادگی و اجتماعیش گنجانده شده‌اند. از این رو منطقی به نظر می‌رسد که آنچه در او پدید می‌آید، بروز نیروهای بالقوهٔ شخصیتی او باشد. از سوی دیگر نویسندگان واقع گرا که به جبرهای زندگی اجتماعی اهمیت می‌دادند، انسان را به گونه‌ای مطلق تابع این جبرها نمی‌دانستند. به عنوان مثال بالزاک هرگز روح کاراکترهای خود را در تارهای سخت جبرها اسیر نمی‌بیند. اوژنی گراندهٔ بالزاک، علی‌رغم آنکه در محیط کاسبکارانهٔ خانهٔ پدرش که نمونهٔ تیپیک تجار و رباخواران پول پرست فرانسوی در اواسط قرن نوزدهم است، پرورش یافته و به شدت نیز در این محیط محدود بوده، به مدد روح پاک و احساسات رقیق دخترانهٔ خود، پیوندهای خود را با جبرهای محیط سست می‌کند و تنها مطابق وجدان و احساسات قلبی خود رفتار می‌نماید و به نمونه‌ای از فداکاری، بزرگواری و مناعت طبع تبدیل می‌شود.

مشخصهٔ مهم دیگر آثار رئالیستی که به ویژه در نوشته‌های تولستوی به چشم می‌خورد، وقوف به این امر است که افراد به سبب ویژگیهای فردی خود، گاه علی‌رغم انگیزه‌های مشابه، واکنشهای ناهمسان دارند. همین شناخت است که رنگارنگی خیره کننده‌ای به چهره‌های آثار تولستوی می‌بخشد، نویسندگانی چون او و بالزاک را از افتادن در دام کلیشه سازی مصون نگاه می‌دارد و پویایی و ماندگاری کاراکترهایشان را تضمین می‌کند.

رئالیسم در طول حیات خود تا کنون مراحل گوناگونی را از سر گذرانده است و علی‌رغم طولانی بودن عمر خود، هنوز نیروهای بالقوهٔ بسیاری برای ادامهٔ حیات و جهش به سکوهای بالاتر تکامل هنری دارد. مقبولیت عام این سبک چنان بوده که بسیاری از تعاریف آکادمیک در زمینهٔ ادبیات، از دیدگاه این سبک عرضه شده‌اند. چند تعریفی که در باره شخصیت، از منابع موجود به فارسی، در زمینهٔ هنر داستان‌نویسی ذکر می‌گردد، همگی بر نگرش واقع گرایانه استوار هستند:

الف: «شخصیت عبارت است از مجموعهٔ غرایز و تمایلات و صفات و عادات فردی یعنی مجموعهٔ کیفیات مادی معنوی و اخلاقی‌ای که حاصل عمل مشترک طبیعت اساسی و اختصاصات موروثی و طبیعت اکتسابی است و در اعمال و رفتار و گفتار و افکار فرد جلوه می‌کند و وی را از دیگران متمایز می‌سازد.[۱]»

ب - «نویسندگان در رمان شخصیتها را از نمونهٔ انسان واقعی می‌آفرینند. عکس‌العمل آنها را در برابر اعمال و رفتار خودشان و شخصیتهای دیگر به نمایش می‌گذارند. خصوصیات درونی و روانی آنها را در برابر وقایع ترسیم می‌کنند و نشان می‌دهند که شخصیتهای داستان چه می‌کنند و چه می‌اندیشند. خلاصه نمونه‌ای از انسان واقعی را با همهٔ خصوصیات روحی و عاطفی می‌آفرینند.[۲]»

ج - «نویسندهٔ رئالیست به هیچ وجه لزومی نمی‌بیند که فرد مشخص و غیر عادی و عجیبی را که با اشخاص معمولی فرق دارد به عنوان قهرمان داستان خود انتخاب کند. او قهرمان خود را از میان مردم و از هر محیطی که بخواهد گزینش می‌کند و این فرد در عین حال نمایندهٔ همنوعان خویش و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند.[۳]»

د - «اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش و...[۴] ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که *برای خواننده در حوزهٔ داستان تقریباً مثل افراد واقعی* جلوه می‌کند، شخصیت پردازی می‌خوانند.[۴]»

---

۱. هنر داستان‌نویسی. ابراهیم یونسی، انتشارات نگاه، ۱۳۶۹.
۲. ادبیات داستانی. جمال میرصادقی.
۳. سبکهای ادبی. رضا سید حسینی.
٤. عناصر داستان. جمال میر صادقی، انتشارات شفا، ۱۳۶۷.

شخصیت و ناتورالیسم

در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم همگام با رشد و گسترش سبک رئالیسم، سبک ناتورالیسم پا به عرصهٔ ادبیات گذاشت. در این دوران علوم طبیعی به نتایج پر اهمیتی در کشف رازهای ارگانیسم انسان رسیدند. فیزیولوژیستها به مطالعهٔ غدد داخلی بدن انسان پرداختند و رابطه میان هورمونهای غدد داخلی و حالات روحی انسان را دریافتند. مندل قوانین علم ژنتیک (وراثت) را پایه گذاشت و به کمک آن، به کشف ماهیت بسیاری از کیفیات طبیعی نائل آمد و داروین با نظریهٔ جنجال برانگیز تکامل انواع، فرضیه‌هایی نظیر تنازع بقا و انتخاب طبیعی را در محافل علمی بر سر زبانها انداخت.

از سوی دیگر پیدایش فلسفه‌هایی چون ماتریالیسم مکانیستی، پوزیتیویسم یا اثبات گرایی و نیز ناتورالیسم فلسفی یا طبیعت گرایی تأثیر بسیاری بر آثار نویسندگان ناتورالیست گذاشت. بنیاد فلسفهٔ طبیعت گرایان، چنین بود:

«این مذهب و جنبش فکری که ارتباطی با مذهب اصالت ماده دارد عمدتاً رنگی اخلاقی دارد. براساس این مذهب، غایت افعال اخلاقی آن است که انسان به مقتضای طبیعت زندگی کند. اخلاق چون مجموعه‌ای از اوامر و نواهی، که مخالف با حیات انسان باشد، نیست. آدمی باید تمام امیال و شهوات طبیعی و عادات خویش را مطلق العنان سازد تا به مقتضای خود عمل کند. به این معنی واضح است که مذهب طبیعی نمی تواند برای غایت اخلاقی خاصی تبلیغ کند زیرا غایات برحسب اختلاف افراد انسانی متغیرند.[۱]»

در گرماگرم رواج این مکتب، توجه برخی از نویسندگان به این فلسفه و دستاوردهای علمی نوین جلب شد. آنها به گمان این که مانند جرّاحان، هنگام شکافتن اعضا داخلی بدن انسان می توانند به رازهای روان او پی ببرند، ارتباط گسترده‌ای میان علوم طبیعی و شناخت انسان قائل شدند. برخورد

---

۱. مقدمه‌ای بر فلسفهٔ معاصر. حمید حمید، انتشارات زوار، ۱۳۴۸.

مکانیکی آنها با پدیدهٔ روان انسان، بیشتر محصول تأثیرپذیری تک‌بعدی آنها از برخی دستاوردهای علوم طبیعی بود که برای بشر تازگی و حیرت بسیار به همراه داشت.

امیل زولا ثمونهٔ برجستهٔ نویسندگان ناتورالیست قرن نوزدهم است. زولا مانند مویاسان انسان را حیوانی دوپا می‌دانست. حیوانی که رهایی او از سلسلهٔ بستهٔ وراثت، مزاج و غرایز ابتدایی امکان‌پذیر نیست. او انسان را اسیر غرایز و شهواتی می‌دانست که مستقیماً از فیزیولوژی جسم او و ترشحات غدد داخلیش ناشی می‌شوند؛ آن گونه که سامرست موام نیز پدیدهٔ پیچیده و انسانی عشق را تنها «**زائیدهٔ ترشحات غدد تناسلی**[1]» ارزیابی می‌کرد و گوستاو فلوبر که در آثار خود میان دو سبک رئالیسم و ناتورالیسم در نوسان بود، کاراکترهای خود را به حیواناتی تشبیه می‌کرد که در وجود آنان هیچ عنصر متعالی به چشم نمی‌خورد:

«**افراد بشر را چنان باید مجسم ساخت که گویی فیل و سوسمارند. آیا ضروری است که هنرمند به خاطر دندانهای بلند یکی و فکهای عظیم دیگری در عالم خلسه فرو رود؟ آنها را نشان بده، کالبدشان را بشکاف در شیشهٔ الکل محفوظشان بدار. کار تو همین است و بس. دربارهٔ آنها قضاوت اخلاقی مکن. تومار مولک حقیر که هستی که این کار را بکنی؟**[2]»

ناتورالیستها نیز به ویژهٔ زولا با چنین نگرشی به بررسی انسان می‌نشینند. از این رهگذر رشته‌ای که در ادبیات فرانسه به ادبیات بوینا ک مشهور می‌شود، شکل می‌گیرد. آثار زولا پر است از توصیفهای رکیک از مسائلی که به طبیعت و غرایز انسان مربوط می‌شود. کاراکترهای زولا، همگی غرق در شهوات جسم هستند و روحیاتشان بستگی مستقیم به این شهوات دارد. دهقانان آثار زولا برخلاف چهرهٔ مقدس دهقانان در آثار

---

۱. حاصل عمر. سامرست موام، ترجمهٔ عبدالله آزادیان.
۲. ادبیات داستانی. جمال میرصادقی...

نویسندگان همان دوره، مانند ژرژساند و تولستوی، چهره‌های کریهی که دارند. میل مالکیت زمین در آنها نوعی شهوت است که با شهوات جسمی، آمیختگی جدایی ناپذیری دارد.

با انتشار نخستین آثار زولا در فرانسه، موج مخالفت با هرزه‌نگاری آثار او به راه افتاد، بی توجه به این امر که حرکت زولا نوعی طغیان علیه زشتیهایی بود که واقعاً در اجتماع وجود داشت. در دوران زندگی زولا همواره پیام انسانی و اجتماعی آثارش تحت تأثیر همین بوتیاکی زنان او مورد بی مهری قرار گرفت. آناتول فرانس در بارهٔ او نوشت:

«تا کنون هیچ آدمیزاده‌ای برای تحقیر بشریت، اهانت به مظاهر عشق و زیبایی و افکار هرچه حسن و صفا چنین جهدی ابراز نداشته بوده است.» و «ننگ بر این تیره روز که در اندیشهٔ کثافت خواری است و از قبل فحشا زندگی می کند.» و «آقای زولا در زمرهٔ تیره بختانی است که ای کاش از مادر نزاییده بود.[۱]»

اما زولا در واقع چنین چهره‌ای نداشت. معاصرینش او را مردی محجوب، متین، پر احساس و انسان می‌دانستند. تنها نقص زولا، یک جانبه‌نگری و تحلیل انسان از دریچهٔ مثلث غریزه، مزاج و وراثت بود، درحالی که در آثار او، تحلیلهای عمیق از روندهای پنهان و آشکار در جامعه وجود دارد. همین تمرکز نقد غالب زمانه بر زبان و مضامن بویناک آثار زولا، به سبب احساس خطری بود که افشاشدگان در برابر پرده‌دریهای او از خود نشان می‌دادند.

زولا معتقد بود که در ادبیات تنها دو راه وجود دارد. یکی شیوهٔ برخورد تغزلی و دیگر برخورد هزل‌آمیز و او که تم‌های مورد علاقهٔ خود را نمی تواند فقط در قالب داستانهای عاشقانه پیاده کند، به هزل و هجو روی می‌آورد. هجو زولا دقیقاً از نگرش ناتورالیستی وی تغذیه می کند و از این

---

۱. مقدمهٔ زمین، امیل زولا، ترجمهٔ محمد تقی غیاثی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۱.

رواست که طنز او با طنز تلخ سالتیکوف شچدرین رئالیست و طنز شادمانهٔ برنارد شاو، تفاوت اساسی دارد. با این همه زولا موفق به خلق دو اثر برجسته: زمین و ژرمینال شد که تأثیر بسیاری بر معاصرینش نهاد و امروزه نیز خوانندگان بسیار دارد. این آثار از جهات بسیاری حتی مورد توجه و استفادهٔ نویسندگان رئالیست واقع شده‌اند.

زولا قواعد نوشتن یک رمان طبیعی را چنین جمعبندی می‌کند:

«یک رمان طبیعی یعنی کنکاش در طبیعت موجودات و اشیاء. هرگز رمان طبیعی خود را درگیر ریزه‌کارهای یک داستان اختراعی که با قواعد خاصی ساخته شده نمی‌کند. تخیل دیگر جایی ندارد. نقشه‌کشی برای رمان نویس مطرح نیست زیرا وی نه در نحوهٔ جریان داستانش نگرانی دارد و نه در پی نهفتن اسرار مگو در آن است و نه در نتیجه‌نهایی کارش مشکلی دارد. مقصودم این است که وی در جریان کار دخالتی نمی‌کند تا چیزی را حذف یا بر حقیقت امر بیفزاید. وی نمی‌بایست لباس را برای یک قوارهٔ فرضی ببرد. نقطهٔ آغاز این است که طبیعت و عالم واقع کافی است. باید آن را همانطور که هست بپذیرید. بدون هیچ تلاشی برای اضافه یا کم کردن از آن. طبیعت به اندازهٔ کافی عظیم و شگرف است، به اندازهٔ کافی زیباست که هم سرآغاز باشد و هم وسط و هم پایان. به جای این که شما یک داستان تهورآمیز را تخیل کنید و آن را پیچیده نمایید و نتایج صحنه‌ها را مرتب، یکی پس از دیگری بچینید به نحوی که هر صحنه شما را به صحنهٔ بعدی هدایت کند، شما خیلی راحت زندگی یک فرد یا یک گروه از افراد را مطالعه کرده و آن را با امانت تصویر کنید. مسلم نتیجهٔ کار یک گزارش است و نه هیچ چیز اضافه‌تر از آن، اما روح آن یک مطالعهٔ دقیق است. یک تعمق و تحلیل در ژرفای امور و ارتباط منطقی حقایق است. رمان نویس صرفاً یک خبرنگار است که از قضاوت یا نتیجه‌گیری قاطعانه منع شده است. نقش یک عالم آگاه این است که حقایق را آشکار کند تا آخر تحلیل

پیش رود بدون اینکه دست به ترکیب (سنتز) بزند. بنابراین تنها قواعد کلی را می تواند بیان کند از این قبیل که: آزمایشاتی که در چنین شرایطی انجام شود چنان نتایجی را خواهد داشت. و همین جا متوقف می‌شود زیرا اگر او بخواهد ورای پدیده برود وارد مقولهٔ فرضیات می‌شود و ما دیگر با احتمالات سر و کار داریم نه علم! عیناً مانند عالم حقیقی رمان‌نویس باید همواره خود را در حقایقی که معلوم شده‌اند، محصور نماید. در بررسی تفصیلی طبیعت غرق شود اگر نمی‌خواهد در نتایج تزریقات خارجی کند! او خودش ناپدید می‌شود. او باید احساساتش را کاملاً کنترل نماید. او آنچه را می بیند، گزارش می کند. حقیقت اینجاست، پیش روی شماست، اگر می‌خواهی در مقابل آن خنده سر بده، هر درسی که می‌خواهی از آن بگیر، این دیگر وظیفهٔ خود شماست. کار نویسنده آن بوده که حقیقت را در مقابل شما عریان کند و بس.[۱]»

سبک زولا و دیدگاههای او در بارهٔ رمان‌نویسی تاثیر بسیاری بر کار نویسندگان رئالیست داشت. عناصری از جمعبندی بالا نظیر قضاوت نکردن نویسنده و بی طرفی و خونسردی او، در خلال حوادثی که برای شخصیتهای داستان پیش می آید، تجسم عالی خود را در رئالیسم چخوف می یابد.

در عین حال برخی دیگر از عناصر این تحلیل مورد قبول نویسندگان رئالیست نیست. آنها رمان را تا حد یک گزارش تنزل نمی‌دهند زیرا گزارش همواره عناصر بالفعل را می بیند، حال آنکه دیدن بالقوه‌ها نیز یکی از رسالتهای رمان است.

تولستوی در عین حال که جنبه‌های نیرومند کار زولا را در نظر دارد و در همان سالها او را می ستاید، اما به جنبه‌های ناتورالیستی آثارش انتقاد می کند. وی در دیداری با رُول لگراس؛ اسلاو شناسی فرانسوی، دربارهٔ زولا

---

۱. رمان: رئالیسم و خلاقیت. محمد جواد لاریجانی، کیهان فرهنگی، سال ششم، آذرماه.

چنین می گوید:

«من به ویژه ژرمینال و زمین را ستایش می کنم. ولی پس از آن کارش افت کرده. این قابل توجیه است. به گفتهٔ پوشکین شاعر در مرکز مسائل قرار می گیرد تا آنها را هماهنگ کند در حالی که زولا خود را زیر پیانو می کشاند تا مکانیسم کارکردن آن را بیاموزد نه این که به نواهای آن گوش بسپارد. او با جنون بلند پردازانهٔ علمی دستهای خود را می بندد و در عین حال فقط یک مقولهٔ انسانی را می بیند و دیگر مقوله‌ها را در نظر نمی گیرد. رمانهای او به جای تصویر کردن یک زندگی واقعی بیشتر به تک نگاری (مونوگرافی) و شرح حال فردی شباهت دارند و همین امر خواننده را کسل می کند.[۱]»

ژول لگراس نظر تولستوی را چنین شرح می دهد:

«ضمن صحبت در بارهٔ دهقانان فرانسوی، تولستوی زمین اثر زولا را ستایش می کند و تنها ایراد آن را پنهان کردن جنبه‌های زیبای زندگی روستایی و شخصیتهای دهقانی می داند و نیز این مسئله که زولا به قهرمانان داستانش حساسیت عاشقانهٔ اغراق آمیزی بخشیده است در حالی که آنها هنگام اشتغال به کارهای کشاورزی، به این شدت به جزئیات آن چنانی فکر نمی کنند.[۲]»

شخصیتهای هجو آمیز و کاریکاتوروار زولا به نقاشیهای فرانسیسکو گویا[۳] شباهت بیشتری دارند تا انسانهای واقعی. گویا، نقاش اسپانیایی، با تصویر کردن انسانهایی با تن الاغ کرکس و دیگر جانوران، طبقات حاکم و زشتیهای موجود در اجتماع را نشان می داد. هیاسنت یکی از چهره‌های زمین، موجودی عجیب‌الخلقه است، با خواهر خود روابط نامشروع دارد و

---

۱. تولستوی از دریچهٔ یادها به قلم تولستوی و معاصرینش، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان - نشر خینا ۱۳۷۱

۲. همان‌جا

۳. نقاش رمانتیک اسپانیایی (متولد ۱۷۴۶)

حتی به پیرزنی تجاوز می کند. این شخصیت و بسیاری دیگر از مردان و زنانی که در آثار زولا مطرح شده‌اند، تصاویری چنان بیمارگونه از انسانها ارائه می دهند که نمونه‌های آن را فقط در نقاشیهای گویا می توان دید.

نگرهٔ ناتورالیستی نسبت به شخصیت، نویسندگان پیرو این سبک را به جایی می کشاند که برخلاف رئالیستها که شخصیتهای نمونه‌ای را، در ارتباط تنگاتنگ با شرایط اجتماعی و با حفظ ویژگیهای فردی می آفریدند، شخصیتهای بیرنگ و بسیار شبیه به یکدیگری خلق می کردند. در واقع ناتورالیست‌ها بی توجه به گره خوردگی عوامل تعیین کننده در ترکیب شخصیت، هر نمونهٔ پیش پا افتاده‌ای را بر می گزیدند و این شیوه کار، آنها را به جایی می کشاند که شخصیتهای آثارشان، شخصیتهایی اتفاقی جلوه کنند، تحلیل آنها همواره در سطح بلغزد و در موفق‌ترین حالتها، فقط تصویر وفادارانه‌ای از ظاهر پدیده‌ها عرضه کنند.

انسان در آثار ناتورالیستی، برخلاف نگرهٔ رئالیستی به شخصیت، موجودی تاریخی نیست و گذشت قرنها و تکامل اجتماعی - فرهنگی، نیروهای هرزه و اهریمنی، غرایز و شهوات آنان را به چارچوبی معقول نکشانده است. با این همه ساختمان آثار ناتورالیستی اکثراً شباهت بسیاری به آثار رئالیستی دارند و عناصر ترکیب مشابهی دارند.

ناتورالیسم اگرچه نتوانست به حیات خود تداوم بخشد، ولی بر روی آثار رئالیستی تأثیرات مثبت بسیاری داشت و برخی از عناصر خود را به سبکهای بعدی مانند سوررئالیسم و سمبولیسم سپرد.

شخصیت در آثار سوررئالیستی

بسیاری از محققان، پیدایی موجهای هنر سوررئالیستی را به دورانهایی منسوب می دانند که طی آنها، انقلابات به شکست انجامیده، ملتها در خمودگی فرورفته‌اند، نسلهای جوان دایرهٔ بهت را دور می زنند،

انسانها هیچ چشم‌انداز روشنی در برابر خود نمی‌بینند و خویشتن را بیش از پیش، اسیر جبرهای محتومی می‌دانند که به سبب نشناختن ماهیت آنها، خصلتی موهومی برایشان قائل می‌گردند.

در اواخر قرن نوزدهم، ظاهراً سدّ نفوذناپذیری در برابر چشم‌اندازهای انقلابی قد برافراشت. با آغاز نخستین جنگهای امپریالیستی (جنگ انگلستان با بوئرها و جنگ آمریکا و اسپانیا) که طی آن قدرتها دست به تقسیم مجدد غنایم زمینی میان خود زدند، ملتهای اروپایی، علی‌رغم میل خود، فوج فوج برای برآورده شدن مطامع سوداگران کشته شدند و این در حالی بود که یوغ بردگی مزدوری بیش از پیش گردن آنها را می‌فشرد. هنر نیز در این دوران، مانند صفحهٔ حساسی که کوچکترین تأثیرها و بازتابهای محیط را روی خود ثبت می‌کند، دستخوش جریانهای گوناگونی شد که عمدتاً درونگرا و واقع گریز بودند.

تئوری هنر برای هنر که برای نخستین بار توسط ویکتورهوگو بزرگترین نمایندهٔ مکتب رمانتیک بیان شده بود و نغمه‌های پراکندهٔ آن، حتی از زبان نویسندگان مشهوری چون فلوبر نیز به گوش رسیده بود، رواج گسترده‌ای یافت. این تئوری، به شالودهٔ زیبایی شناسی مکتب سوررئالیسم تبدیل شد.

جدال بر سر تقدم اهمیت فرم و محتوی میان فرمالیستها و رئالیستها پیش از این دوران نیز، عرصهٔ بحثهای پرشوری بود. در ادبیات روسیه دیدگاه زیبایی شناسی چرنیشفسکی به مخالفت با نظریهٔ هنر برای هنر برخاسته بود و نقادانی چون دوبرولیوبف از این دیدگاه حمایت می‌کردند. آنان با نگرشی واقع گرایانه، هنر را از زاویهٔ دید استفاده از آن می‌نگریستند و زیبایی در عرصه برونه یا فرم آثار هنری را، در خدمت بیان پیام انسانی و اجتماعی آنها می‌دیدند. در حالیکه هواداران زیبایی ناب، غایت هنر را خود هنر می‌دانستند. زیبایی شناسی داستایوسکی در این دوران، ترکیبی از این دو

نظریه را ارائه می‌داد. وی که معتقد بود، «هنر همواره معاصر و واقعی است»، می‌گفت:

«ما میل داریم که هنر همواره با هدفهای انسانی پیوند داشته باشد و از منافع انسان جدا نباشد.»

در عین حال به عنصر زیبایی که در عرصهٔ برونهٔ اثر خود را نشان می‌دهد، اهمیت بسیار می‌داد. این نویسنده که در رمان ابله اعلام می‌کرد که؛ «**با زیبایی می‌توان چهرهٔ جهان را دگرگون کرد**» دو دیدگاه مخالف زیبایی شناسی را با یکدیگر آشتی می‌داد:

«**هنر همیشه با انسان و زندگی حقیقی او خواهد زیست. و از این رو نخستین شرط آن است که با هدفهای گوناگون مزاحم هنر نشویم، قوانین را به آن تحمیل نکنیم و مزاحم آزادی رشد آن نشویم. آرمان زیبایی نمی‌تواند در یک جامعهٔ سالم از بین برود. زیبایی سودمند است زیرا زیبا است، زیرا در وجود بشر نیازی دائمی به زیبایی و آرمان والای آن وجود دارد.**[1]»

داستایوسکی با شناختی که از روند آفرینش هنری داشت، آزادی را شرط نخست تحقق این روند می‌دانست:

«**ما از این رو حداکثر آزادی برای هنر می‌خواهیم و گمان می‌کنیم هرچه هنر در رشد خود آزادتر باشد، برای منافع انسانی سودمندتر است. نباید به هنر هدف و جانبداری را تحمیل کرد.**[2]»

این دیدگاه زیبایی شناسی که امروزه مورد قبول بسیاری از نویسندگان می‌باشد، به صورت درخشانی در آثار داستایوسکی نمایانده شده است. اما دیدگاه هنر برای هنر از نظریهٔ داستایوسکی فاصلهٔ بسیاری دارد. گوستاوفلوبر نیز که ساختار رئالیستی را در آثار خود رعایت می‌کرد، گرایشی ذهنی به نظریهٔ هنر برای هنر داشت. وی در یکی از نامه‌های خود

---

1. Dostoievski. Leonid Grossman. Pogres 1970

۲. همان‌جا

می‌نویسد:

«چیزی که به نظر من زیباست و می‌خواهم آن را به انجام برسانم، نوشتن کتابی ست در بارهٔ هیچ؛ کتابی بی هیچ ارتباط با دنیایی خارج است که ساختمان آن به کمک نیروی درونی سبکش استحکام داشته باشد.[1]»

در مقابل دیدگاههای مخالف و بینابینی، جریانهای هنری خاصی نیز پدید آمدند که یکسر به تئوری هنر برای هنر وفادار ماندند و مکتب سوررئالیسم از این دست بود.

روحیه‌ای که در هنرمندان تحت تأثیر شرایط اجتماعی پدید آمد، در تقویت این مکتب به شدّت موثر واقع گردید.

هنرمندان که در اجتماع سودمدار، تحقیر می‌شدند و ارزشی در خور خود نمی‌یافتند؛ به عنوان واکنش منفی، اجتماع را خوار شمردند، هنر خود را از آن دریغ کردند و به اصطلاح به برج عاج پناه بردند. سوررئالیستها شعار اصلی مکتب رمانتی‌سیسم را یعنی: **«تنها حقیقت، دنیای درونی انسان است»** وام گرفتند و این شعار را به عنوان یک اصل به جریان خلاقیت هنری نیز گسترش دادند؛ به این مفهوم که آزادی مطلقی برای دنیای درونی نویسنده قائل شدند. و این آزادی با آنچه داستایوسکی در نهایت برای برآورده شدن منافع انسانی خواستار بود، تفاوت داشت. سوررئالیستها، کوششهای آگاهانهٔ نویسندگان رئالیست را برای خلق آثارشان، که بر تحلیل اجتماعی استوار بود، بی‌ثمر انگاشتند و بر آن شدند که جریانهای گسسته و خود جوش ذهن خود را بدون حفظ هیچ گونه رابطهٔ منطقی، بر روی کاغذ بیاورند. این مکتب، ما در سبکهای دیگری چون سمبولیسم نیز شد.

هربرت‌رید یکی از نظریه‌پردازان سبک سوررئالیسم چنین می‌نویسد:

«سوررئالیستها با هرگونه کوششی که قصد آن دادن جنبهٔ فکری و

---

1. FLAAUBERT.ecrivain de toujours. victor brombert. Seuil 1989

منطقی به هنر باشد مخالفند. به گفتهٔ دیگر آنان هرگز روا نمی‌دارند که عناصر عقلانی هنر بر عناصر تصویری تخیلی آن رجحان داده شود به عقیدهٔ ایشان هیچ چیز بی حاصلتر و بیهوده‌تر از هنری نیست که منحصراً به بیان پاره‌ای از جهات گوناگون حقایق طبیعی بپردازد.»

البته همین در جا نزدن در حقایق طبیعی در آثار برخی از نویسندگان برجستهٔ معاصر دیده می‌شود از جمله گابریل گارسیامارکز، که به تخیل اهمیت بسیار می‌دهد سبک او به سبب همین رهایی از میدان جاذبهٔ امور طبیعی و بال و پر دادن به تخیل در فضاهای دور از ذهن، رئالیسم جادویی نام گرفته. بدون شک همان گونه که مارکز در خاطرات خود بهترین کتابی را که مطالعهٔ کرده، مسخ اثر کافکا می‌داند، آثار سوررئالیستی تأثیر بسیاری بر شکل گیری تخیل او داشته‌اند و عناصر مثبت و سازندهٔ خود را به سبک او بخشیده‌اند. اما در مورد آثار مطلقاً سوررئالیستی باید بگوییم که فرو رفتن در رؤیا و خلسه، نویسندگان سوررئالیست را به دنیای تیرهٔ اوهام می‌کشاند و نویسندگان این سبک، به جای آن که درون‌مایه‌های آثار خود را از دنیای واقعی و عینی بگیرند، آنها را از اندیشه‌های پنهان و ضمیر ناخودآگاه خود استخراج می‌کنند. حقیقت نمایی، برای برخی از آنها که قدرت هنری کمی دارند، اهمیتی ندارد زیرا این عامل موثر در استحکام آثار ادبی، در نهایت ناشی از پیوند تنگاتنگ عین و ذهن و در واقع تجلی هنری این پیوند است.

شخصیتها در این گونه آثار، فاقد گذشته هستند و آینده برای آنها سرابی دهشتناک بیش نیست. آنها تنها در زمان حال یا گذشته و بعضاً در ذهنیات بیمارگونهٔ خود غوته می‌خورند و رابطه‌شان با اجتماع گسسته است. حال آنکه حتی موهوم‌ترین و تاریکترین رؤیاها و خوابها و ذهنیات انسان، در ارتباط انکارناپذیری با شرایط زندگی خصوصی و زندگی اجتماعی او شکل می‌گیرد و نویسندگان سوررئالیست با انکار این اصل مسلم روانشناسی، در عمل به ندرت موفق به ارائه شخصیتهای ادبی پر آوازه می‌گردند.

آبشخور فلسفه این سبک، مکاتب فلسفی فرد گرایانه، نهیلیستی (هیچ انگارانه)، برخی از فرقه‌های وجود گرایی (اگزیستانسیالیسم) و فلسفهٔ پوچی است.

نیچه از جمله فیلسوفانی بود که آیینهٔ تمام‌نمای انحطاط جهان‌بینی سوداگران عصر خود به شمار می‌رود. انسان در سیستم فکری این فیلسوف آلمانی، که جنبه‌های نژادپرستانهٔ آن بعدها به یکی از شالوده‌های فلسفی ایدئولوژی فاشیسم تبدیل شد، تجسم عالی خود را در جانور موبور می‌یابد. اطلاق نام جانور به انسان از این رواست که انسان در سیستم فکری او موجودی انتزاعی است که از شرایط اجتماعی و تاریخی جدا شده و با خصلتهایی چون؛ برتری طلبی و شیفتگی حادّ نسبت به درنده‌خویی و نابود کردن ضعفیان، تنها مانده است. بیرون ماندن انسان از مرزهای زمان و مکان، در این سیستم فلسفی، موجب تنزل او تا حد یک من ذهنی می گردد که جهان خارج از خود برایش بی معنی است.

نیچه ارزشی برای شناخت منطقی قائل نبود و برترین شکل ادراک را شناخت شهودی می‌دانست. از این رو پیروان او در عرصهٔ ادبیات داستانی، کاری با منطق رویدادها و شخصیتها نداشتند. و همه چیز را به دست جریان حس و شهود می‌سپردند.

بیگانگی سوررئالیستها با تاریخ و قانونمندیهای آن نیز با نفی تاریخ و نقش آن در دگرگونی چهرهٔ جهان در این سیستم فلسفی، شباهت تام داشت. زیرا نیچه، تاریخ را نه جریانی قانونمند و همواره در مسیر تکامل، بلکه حلقه‌ای بسته می‌دانست که حوادث و حتی انسانها در آن، فقط تکرار می‌شوند. در فلسفهٔ نیچه، عدالت اجتماعی که آن همه مورد توجه هنرمندان رئالیست است و دستمایهٔ آنها برای خلق شاهکارهایشان شده، جایی ندارد. مکتب او بر نابرابری انسانها صحّه می گذارد و آن را طبیعی و لازم می‌شمارد. نیچه چنین می‌نویسد:

«در نظر من حق این است که مردم برابر نیستند. ما می خواهیم که چیز مشترک نداشته باشیم. ای مبلغان مساوات! این جنون قاهر ضعف و ناتوانی شماست که فریاد برابری و مساوات می زند. طبیعت از برابری نفرت دارد. او می خواهد افراد و طبقات و انواع، همه مختلف باشند. قانون تحوّل اقتضا می کند که در انواع و نژادها و طبقات، اشخاص بالاتر فروتران را مورد استفاده و استثمار قرار دهند. زندگی استثمار است و به طور قطع می خواهد زندگی دیگری را فدای خویش سازد. ماهیان بزرگتر از ماهیان کوچکتر تغذیه می کنند و سرتاسر داستان زندگی همین است.[۱]»

به این ترتیب از دیدگاه مکاتب ادبی ملهم از این سیستم فکری، عدالت اجتماعی که یکی از انگیزه‌های اصلی نویسندگان واقع گرا به شمار می رود، سخنی پوک قلمداد می گردد و اصلاً به آن پرداخته نمی شود. این انگیزه که نویسندگان رئالیست را وا می داشت تا هرچه بیشتر، انسانهای محروم و استثمار شده را در وجود شخصیتهای داستانی خود مجسم کنند، در کار سور رئالیستها جایگاهی ندارد. شخصیتهای آنها حتی اگر درگیر مناسبات ظالمانه باشند تسلیمند، حقی برای خود قائل نیستند و دنیا را چنان می بینند که گویی از ازل این گونه بوده و تا ابد به این روال باقی خواهد ماند.

نیچه می گفت:

«هرجا که موجود زنده‌ای یافتم، دیدم سخن از اطاعت می رود. تمام موجودات زنده آنهایی هستند که اطاعت می کنند.[۲]»

این نگرش در بطن خود به نفی اهمیت شخصیت پردازی در سبک سوررئالیستی منجر می گردد. از آنجا که انسان در نظر آنها موجودی حقیر، اسیر سرنوشت و مطیع است، دیگر جایی برای پردازش فراز و نشیبها و

---

۱. تاریخ فلسفه ویل دورانت جلد دوم، ترجمهٔ دکتر عباس زریاب خویی، کتابهای جیبی، ۱۳۵۲

۲. تاریخ فلسفه ویل دورانت.

مسیر تکاملی شخصیت انسانی باقی نمی‌ماند.

یکی دیگر از شالوده‌های فلسفی مکتب سوررئالیسم، وجودگرایی یا اگزیستانسیالیسم بود که با فیلسوفانی چون هایدگر و کی‌یرکه گور موجودیت یافت. اگزیستانسیالیستها برخلاف هگل فیلسوف آلمانی، وجود را بر ماهیت مقدم می‌دانستند. هگل براین عقیده بود که ماهیت انسان، شخصیت و سرنوشت هرکس را تعیین می‌کند، اما اگزیستانسیالیستها برآن بودند که هستی هر کس، رویدادی منحصر به فرد و مقدم است. از این رو مفهوم شخصیت نیز در آثار ملهم از این مکتب، به مفهوم ذهن انسانهاست.

«کی‌یرکه گور، هایدگر و سارتر، از عبارت «من فکر می‌کنم پس هستم» دکارت (۱۶۳۷)، چنین استنباط می‌کنند که آگاهی انسان مأخذ اصلی و نقطهٔ آغاز منطقی فلسفه است. از آنجا که تفکر واقعیتی است که مستقیم‌تر از هرچیز دیگر بر ما آشکار می‌شود و از آنجا که واقعیتهای خارجی فقط به طور غیرمستقیم و نامطمئن از طریق نمود آنها بر اندیشهٔ ما معلوم می‌شوند، نتیجه می‌گیریم که مطالعهٔ صحیح نوع بشر مطالعهٔ ذهن است و نظریه‌هایی مانند ماده‌گرایی و جبرگرایی که از مطالعهٔ اشیاء خارجی سرچشمه می‌گیرد، وقتی بر جهان غیر مادی آگاهی و اراده و اندیشه منطبق می‌شود، نیروی خود را از دست می‌دهد.[۱]»

سارتر این نگرش را که مبتنی بر تقدم ذهن برعین است و انسان را ناتوان از درک واقعیت اصلی رویدادها و شخصیتها می‌داند، در اثر خود به نام چرخندهٔ بلزتاب می‌دهد. حوادثی که بر گروهی از انقلابیون در مکانی نامشخص می‌گذرد، از دید هر یک آنها تفسیری متفاوت دارد و هرکدام چون به بازگویی خاطرات خود و برداشت خویشتن از رویدادها و واکنشهای دیگران می‌نشیند، به نتایج متفاوتی با دیگران دست می‌یابند.

---

۱. تفسیرهای زندگی ویل واریل دورانت، ترجمهٔ ابراهیم مشعری، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۹.

به این ترتیب، سبکهای ادبی ملهم از اگزیستانسیالیسم، مطالعهٔ نوع بشر را منحصر به مطالعهٔ ذهن آنها می کنند و عمداً از کنار عینیات زندگی می گذرند.

شخصیت پردازی در آثار برجستهٔ این سبک در واقع ماندگاری و جاذبهٔ خود را نه مدیون شخصیت پردازی، بلکه مرهون فضاسازیهای بدیع و تخیل انگیز و نیز مفاهیم فلسفی موجود در آنها است.

سوررئالیسم هنوز هم در برخی جریانهای هنری غرب، به حیات خود ادامه می دهد و با وجود استحاله ها و تغییر شکلهای ظاهری، هنوز به اصول پایه ای خویش وفادار مانده است. در عین حال پیروان این سبک اهمیت به عنصر تخیل را به نویسندگان سبکهای دیگر چون رئالیسم یادآور شده اند و آنان نیز به نوبهٔ خود از این عنصر برای جهش دادن سبک خود به سکوهای بالاتر تکامل هنری استفاده کرده اند.

۳ - اهمیت کاراکترها و تیپ‌های ادبی

«هنر انسان است به اضافهٔ طبیعت»

«فرانسیس بیکن»

ادبیات نیز با پای گذاردن بشر به دوران نوزایی، تحولی عمیق یافت و ماجراجویی اسپانیایی که هرگز خود نیز گمان نمی کرد اولین رمان نویس عصر جدید باشد، اثری خلق کرد که سرآغاز فصل نوینی در ادبیات داستانی شد: دن کیشوت(۱۶۱۵ - ۱۶۰۵).

با شاهکار میگل دو سروانتس، ادبیات داستانی به دنیای ناشناخته، پیچیده و رنگارنگ روح انسان راه جست و از لحاظ نوع، به آن شکلی دست یافت که امروز رمان نام دارد. رمان از این پس جای خود را در زندگی بشر باز کرد.

بشر که همواره در تکاپوی شناخت رازهای هستی و پاسخگویی به مشکلات ذهنی، عاطفی و اجتماعی خود است، به ادبیات داستانی در کنار رشته‌های گوناگون هنر، نیاز عمیقی احساس کرد. رمان نخست به سرگرم کردن خوانندگان پرداخت اما به زودی به عامل اندیشه برانگیزی تبدیل شد. هرمان بروخ در بارهٔ رسالت رمان چنین می گوید:

«یگانه علت وجودی رمان کشف آن چیزی است که فقط رمان کشف تواند کرد. رمانی که جزء ناشناخته‌ای از هستی را کشف نکند، غیراخلاقی است. شناخت یگانه رسالت اخلاقی رمان است.[۱]

شگفت انگیز آن که، نخستین رمان این رسالت را به خوبی به انجام رساند. سروانتس در دُن کیشوت، انسان ساده دل و پاک سرشتی را تصویر می کند که از دیدن پلشتیهای زندگی رنج می کشد، دل به آرمانهای پهلوانی می بندد و برای احیاء عظمت دوران تمام شدهٔ شوالیه‌ها، زره به تن می کند. و

---

۱. هنر رمان. میلان کوندرا، ترجمهٔ دکتر پرویز همایون پور، نشر گفتار، ۱۳۶۸.

البته کلاه خود جنگی او یک لگن سلمانی است که در حملهٔ خیالی خود به دشمن، که کسی جز یک سلمانی دوره گرد نیست، به دست می‌آورد! دن کیشوت از همین لحظه به عنوان تیپ و نمایندهٔ آرمان گرایانی پدیدار می‌شود که به سبب ندانستن راه درست مبارزه، و نشناختن دشمن واقعی، و بهت حاصل از درک نکردن رازهای هستی، در جنونی خالپردازانه غرق می‌شوند و اینان به جای چشم داشتن به آینده، نگاه حسرتبار خود را به گذشته می‌دوزند.

میلان کوندرا نویسندهٔ معاصر چک دربارهٔ اهمیت دن کیشوت چنین می‌گوید.

«با سروانتس یک هنر اروپایی بزرگ شکل گرفته است. هنری که چیزی نیست مگر کاوش آن هستی فراموش شده.[1]»

کوندرا در جای دیگر می‌گوید:

«زمانی که نظام قدیم ارزشها که خیر و شر را از یکدیگر جدا می‌ساخت و به هر چیز معنای خاص خودش را می‌داد، به آرامی از صحنه بیرون می‌رفت، دن کیشوت از خانه‌اش به در آمد و دیگر قادر نبود جهان را بازشناسد. این جهان بدون حضور نیروی متافیزیکی، ناگهان در ابهامی ترسناک فرو می‌رفت. یگانه حقیقت متافیزیکی به صورت صدها حقیقت نسبی در آمد که آدمیان به آنها روی آوردند. بدین گونه جهان عصر جدید و رمان که تصویر و الگوی آن بود، تولد یافت.»

کاراکتر دن کیشوت با در برگرفتن بسیاری از خصوصیات کلی سنخی از انسانها، به یک تیپ ادبی تبدیل شد. او نمایندهٔ انسانهای پاکدل و ساده‌لوح است که آمادهٔ فداکردن خویش در راه آرمانهای پاک انسانی هستند.

---

۱. اشاره به تز اگزیستانسیالیستی هایدگر که مورد قبول کوندرا است و براساس آن جهان به سبب جهان‌بینی علمی تا حد موضوعی ساده برای کاوش فنی و ریاضی پایین آورده شده و درون انسان فراموش شده است.

دن کیشوت بعدها به انگاره (الگوی) خلق بسیاری از کاراکترهای مشهور آثار ادبی بعد از خود تبدیل شد. تورگنیف در یکی از سخنرانیهای خود به دو تیپ فراگیر اشاره می کند. انسانهای دن کیشوتوار و انسانهای هاملت گونه. به نظر او؛ انسانهایی که به هاملت شباهت دارند، دارای ذهنهایی جامع و پر بار اما در همان حال خشک و بی ثمر هستند. در حالیکه پویایی و عمل گرایی دن کیشوت در نقطهٔ مقابل آنها قرار دارد. ویکتور هوگو می گفت که همواره دن کیشوت را در قلب خود دارد. داستایوسکی نویسندهٔ دیگری بود که اهمیتی خارق العاده برای دن کیشوت قائل بوده و حتی از دن کیشوت در خلق پرنس میشکین در رمان ابله سود جست. داستایوسکی دربارهٔ دن کیشوت نوشت:

«این کتاب بزرگترین و غم انگیزترین کتابهایی است که نبوغ انسانی تاکنون پدید آورده است.[1]»

داستایوسکی جوهرهٔ معنایی این کاراکتر را چنین توصیف می کند:

«دن کیشوت نمی تواند خطاهای خود را تحمل کند. به آرامی و همراه با لبخندی غم انگیز، در حالیکه سانچوی گریان[2] را آرام می کند و در حالیکه به همهٔ دنیا با نیروی عظیم عشقی که در قلب مقدس خود دارد مهر می ورزد، در می یابد که در این دنیا کاری نمی توان کرد.»[3]

دن کیشوت بدعت و سرآغازی بود در شخصیت پردازی به شیوهٔ نوین و تأثیر آن حتی بر کار نویسندگان امروز جهان نیز انکارناپذیر است. دن کیشوت به نویسندگان فهماند که باید شخصیتهای بکر و بدیعی خلق کنند که با بعدهای گوناگون وجود خود، خواننده را به اندیشه وادارند. جیمز جویس در بارهٔ دن کیشوت می گوید:

---

1. Dostolevski leonid Grossman Progres 1970

۲. سانچو پانزا نام مستخدم وفادار دن کیشوت است.

۳. همان جا

«وقتی تمام سرگذشتهای خیالی را در نظر می گیرم، تنها موجود صددرصد نو و بدیعی که می توانم راجع به آن فکر کنم، دن کیشوت است.[۱]»

پس از دن کیشوت، کاراکترها و تیپ‌های ادبی بسیاری پا به عرصهٔ وجود گذاشتند. که در واقع رنگارنگی آنها را باید بازتاب تنوع بیکران روابط انسانی و انسان در کلیت خود دانست.

دربارهٔ اهمیت شخصیتها و تیپ‌های ادبی، همین قدر باید گفت که یکی از جامعه‌شناسان قرن نوزدهم مدعی بود که جامعه اروپای قرن نوزدهم و ویژگیهای اقتصادی و مناسبات اجتماعی حاکم بر آن را بیشتر از رمانهای بالزاک درک کرده تا با مطالعهٔ صدها کتاب اقتصادی و جامعه‌شناسی. مسیو گراندهٔ بالزاک در اوژنی گرانده، علاوه برداشتن ویژگیهای فردی، نمایندهٔ تجار، رباخواران و معامله گران دوران بعد از ناپلئون در فرانسه است. یگانه تفریح او، وارسی پنهانی طلاهای گنج خانگیش است. اطرافیانش از کمبودهای بیشمار رنج می برند ولی او به فکر هیچ چیزی جز اندوختن ثروت بیشتر نیست، آن هم از راه کلاهبرداری و تقلب که در قاموس جامعهٔ قرن نوزدهم، قانون تجارت آزاد نامیده می شود. او به گونه‌ای نمونه‌وار، به همهٔ این قوانین عمل می کند و زندگیش را بر پایهٔ آنها بنا می نهد. در این میان دختر او اوژنی، فدای مطامع پدر می شود و درحالی که مسیری خلاف پدر انتخاب می کند، زندگی فردی خویش را می بازد. او نیز نمایندهٔ همهٔ کسانی می شود که تن به مناسبات موجود نمی دهند و برای عواطف انسانی ارزشی بیشتر از مناسبات ناشی از وجد تولید قائلند.

هنریک ایبسن نمایشنامه نویس سوئدی، همین عصیانگری و شنا در خلاف جهت آب را در بعد روابط سیاسی، در کاراکتر دکتر استوکمان در نمایشنامهٔ دشمن مردم پیاده می کند. پیرمردی که نمی خواهد همانند دیگر سیاست بازان، نان را به نرخ روز بخورد و در برابر همهٔ فرصت طلبان

---

۱. دربارهٔ رمان و داستان کوتاه. سامرست موام، ترجمهٔ کاوه دهگان، جیبی، ۱۳۶۴.

می‌ایستد تا آنجا که کارش به آنارشیسم می‌کشد.

برخی از کاراکترهای ادبی آن قدر اهمیت می‌یابند که سرفصلهای نوینی در تاریخ ادبیات می‌گشایند. آکاکی آکاکیویچ در داستان شنل اثر نیکلای گوگول، تیپ کارمندان فقیر عصر خود را با آرزوهای محدود و سرنوشت تراژیکشان به تصویر می‌کشد. آرزوی او که کمال دستیابی به خوشبختی به شمار می‌رود، داشتن یک شنل نو است. شنل، یکی از نخستین آثاری بود که به زندگی فرودستان و پایمال شدگان اجتماع پرداخت. داستایوسکی که گوگول را استاد خود در داستان نویسی می‌دانست، با کنایهٔ ظریفی می‌گوید:

«همهٔ ما از زیر شنل گوگول بیرون آمده‌ایم.»

گوگول در نمایشنامه‌های خود نیز با شخصیت پردازیهای بدیع و عمیق، آیینهٔ تمام نمایی از اجتماع روزگار خود به دست می‌دهد. تزار روسیه، نیکلای اول که در اولین اجرای نمایشنامهٔ بازرس حضور داشت گفت: **«من روسیهٔ واقعی را دیدم.»**

شخصیتهای و تیپ‌های ادبی علاوه بر اهمیت تاریخی جامعه شناسانه و فلسفی، به تدریج اهمیت روانشناسانه نیز پیدا کردند. پس از آن که گنجاروف اثر مشهور خود ابلوموف را نوشت، در فرهنگ اجتماعی روسیهٔ قرن نوزدهم اصطلاحی پدید آمد به نام ابلوموفچینا (ابلوموف گرایی) ابلوموف، تیپ فراگیر اشراف بیکاره، شکم پرور، منفعل و افسرده است که دائم در ذهنیات بیمار خود غوته می‌خورد و هیچ رشته‌ای او را با زندگی پر جوش و خروش و خلاق انسانهای پیرامون خود پیوند نمی‌دهد. افسردگی و بی عملی محض و ناتوانی او در عرصهٔ زندگی، که ریشه در تعلیم و تربیت خاص او دارد، او را به سرانجامی غمبار و مختوم رهنمون می‌گردد.

بعد از گنجارف نویسندگان بسیاری، شخصیتها و تیپ‌های ادبی با بار روانشناسانه آفریدند که داستایوسکی، فلوبر و تولستوی از آن جمله‌اند.

فصل دوّم

پروتوتیپ (پیشین تیپ)

۱ - پروتوتیپ[1]

«آفرینش هنری یک آفرینش وجود از عدم نیست بلکه نوعی تجدید گروه‌بندی عناصر واقعیت است.»
«آندره مورآ»

کنجکاوی در بارهٔ چگونگی آفرینش یک کاراکتر یا تیپ ادبی شاید هرگز کسی را به حقیقت کامل رهنمون نگردد، اما در جریان این کنجکاوی رازهای بسیاری دربارهٔ روند خلاقیت ادبی و چگونگی تبدیل مواد خام در ذهن خلاق نویسنده به شخصیتهای ادبی آشکار می‌شود.

یک خوانندهٔ کنجکاو، اغلب پس از مطالعهٔ آثار ادبی ممتاز، با حالتی نزدیک به حیرت از خود می‌پرسد: نویسنده چگونه و با طی چه مراحلی موفق به آفرینش کاراکترهایی این چنین نیرومند و تأثیرگذار شده است؟ کاراکترهایی که معمولاً خواننده در بین آنها حتماً با یک یا چندتن همانند سازی یا همذات‌پنداری می‌کند و بسیاری از عواطف، ذهنیات و واکنشهای خود را در آنها می‌بیند. گاه حتی نزدیکی یک کاراکتر، به فردی که مادر زندگی روزمره می‌شناسیم، حیرت‌انگیز می‌شود و این نکته به ذهن راه می‌یابد که بی شک نویسنده نمونه‌هایی واقعی در نظر داشته، وگرنه با تخیل

1. Prototype

محض نمی‌توان واقعیت را این گونه هنرمندانه بازآفرینی کرد. اما هنوز نکاتی به ما می‌گویند که نباید نمونه‌سازی ساده و ابتدایی در کار باشد.

تا کنون بحثهای بسیاری دربارهٔ آثار طراز اول ادبی براین اساس درگرفته که فلان کاراکتر، چه کسی در زندگی شخصی نویسنده می‌تواند باشد؟ مراجعه به زندگینامه‌ها و یادداشتهای شخصی نویسندگان و نزدیکان آنها، نخستین چارهٔ فرونشاندن این عطش کنجکاوانه بوده است. اما باز سؤالها و سؤالها... آیا همهٔ این آدمها اختراع ذهن نویسنده‌ها هستند؟ آیا نویسندگان همهٔ آنها را عیناً در زندگی واقعی دیده‌اند؟ آیا همهٔ مختصات آنهایی که نمونه‌های اولیهٔ نویسندگان در خلق کاراکتر داستانی بوده‌اند، یعنی همان پروتوتیپ‌ها، عیناً در آثار آنها باز نموده شده‌اند؟ آیا چندین نفر در آن واحد، در ذهن نویسنده به گونه‌ای ارگانیک به یکدیگر جوش خورده و آمیخته شده‌اند و یک کاراکتر واحد را پدید آورده‌اند؟ این سؤالها بالتبع نویسندگان را وادار به پاسخگویی کرده است و البته گوناگونی پاسخها نیز، بازتاب گوناگونی بی‌کران ذهنهای انسانی و دیدگاههای فکری بشر است. هیچ نویسنده‌ای تا کنون نقش پروتوتیپ‌ها، یعنی نمونه‌های اولیه‌ای که در زندگی واقعی به نوعی ذهن نویسنده را، برای خلق یک کاراکتر تحریک کرده و به او ابزارها و مواد خام لازم برای این آفرینش را بخشیده‌اند، انکار نکرده است. اما دیدگاهها به حدی متنوع و پیچیده است که رسیدن به نتیجهٔ واحدی را ناممکن می‌سازد.

در فرهنگ غرب که زندگینامه‌نویسی رایج است، نویسندگان و هنرمندان ابایی از بر ملا کردن رازهای زندگی خصوصی خود ندارند، و بی‌پرده به بسیاری از سؤالهایی که به ذهن خوانندگان راه می‌یابد پاسخ گفته‌اند.

تورگنیف از جمله نویسندگانی است که بی‌هیچ پرده‌پوشی در بارهٔ پروتوتیپ‌های آثار خود سخن گفته است. وی دربارهٔ پروتوتیپ **اصلی**

شخصیت بازاروف در رمان پدران و پسران می نویسد:

«در ماه اوت ۱۸۶۰ در وانتور در جزیرهٔ وانت به استفاده از آب دریا مشغول بودم که اولین اندیشهٔ پدران و پسران به ذهن من خطور کرد. در مقالات انتقادی غالباً خوانده‌ام که من این کتاب را بر مبنای یک تصور ذهنی نوشته‌ام. به سهم خود باید اقرار کنم که من هرگز سعی نکرده‌ام نمونه‌ای را خلق کنم مگر اینکه منبع الهام من نه یک فکر، بلکه انسانی بوده باشد که عوامل مختلف به طور هماهنگ در او آمیخته‌اند. من همواره به پایه‌های محکمی که بتوانم با قدرت به آن تکیه زنم، نیاز داشته‌ام. در مورد پدران و پسران هم جریان به همین صورت بود. مبنای پیدایش قهرمان اصلی داستان بازاروف [۱]، شخصیت یک پزشک جوان شهرستانی بود. در این انسان شاخص، عنصری که تازه تولد یافته و هنوز در مرحلهٔ بی شکلی بود و بعدها نام نیهلیسیم [۲] را به خود گرفته، تجسم یافته بود. احساسی که این مرد برانگیخت بسیار قوی بود. در آغاز من حتی قادر نبودم برای خود تعریفی از او به دست بدهم. اما تا آنجا که توانستم چشم و گوشم را به خدمت گرفتم؛ به ملاحظه و غور در آنچه احاطه‌ام کرده صادقانه به جریان احساس و درک شخص خود بسپارم.»[۳]

شکی نیست که قهرمان تورگنیف پس از یافتن چهرهٔ کامل و منحصر به فرد خود در ذهن نویسنده، تفاوتهای فراوانی با پزشک جوان شهرستانی پیدا کرده. اما در هر حال، نکات اساسی و مایهٔ اولیهٔ خود را از او گرفته است.

---

۱. بازاروف نام کاراکتر اصلی رمان پدران و پسران است. او انقلابی دو آتشهٔ جوان و نمایندهٔ جوانان نوگرایی است که از انحطاط، فساد رکود اجتماع به تنگ آمده‌اند و دشمنی آشتی ناپذیری با دنیای قدیم دارند.

۲. این اصطلاح را نخستین باز تورگنیف در پدران و پسران به کاربرد و آن را این گونه تعریف کرد: نیهیلست در مقابل هیچ قدرتی کرنش نمی کند. حاضر نیست هیچ اصل غیرمعقولی را بپذیرد. حتی اگر تمام مردم دنیا هم آن را قبول داشته باشند. این اصطلاح امروز مترادف هیچ گرایی یا نفی گرایی است.

۳. تورگنیف - آندره مورآ. ترجمهٔ دکتر منوچهر عدنانی نشر زمان، ۱۳۶۸.

استفاده از پروتوتیپ برای نویسندگان چیره‌دست، نه یک انگاره برداری ساده، بلکه جریانی کشاکشی است. نمونهٔ اولیه، به عنوان یک نهاد (تز)، با جریان ذهن و نیروی خلاقهٔ نویسنده یا برنهاد (آنتی تز) برخورد می‌کند و حاصل این رویارویی هم نهادی (سنتز) است که همانا کاراکتر خلق شده توسط نویسنده است. این محصول، واجد بسیاری از عناصر موجود در نهاد و برنهاد است، اما به گونهٔ مطلق هیچیک از آنها نیست. کاراکتر ادبی با طی چنین روندی موجودیت مستقل می‌یابد.

سامرست موام در بارهٔ کاراکترهای آثار بالزاک می‌نویسد:

«گمان می‌کنم که قهرمانان بالزاک مانند بازیگران همهٔ رمان نویسها از روی نمونهٔ مردی که می‌شناخت و با آنها آشنا بود، ساخته می‌شد ولی وقتی قوهٔ تخیل خود را روی آنها به کار می‌انداخت، این بازیگران از هر لحاظ و به تمام معنی آفریدگان نیروی خیال او می‌شدند.[۱]»

پل والری، شاعر فرانسوی پیچیدگی دیالکتیکی موجود در روند خلق یک کاراکتر را چنین توضیح می‌دهد:

«هنرمند به وسیلهٔ موضوع مقداری تمایلات، مقاصد و حالات را که از کلیهٔ مراکز روح و وجود سرچشمه می‌گیرد، جمع متراکم و ترکیب می‌کند. به علاوه باید افزود که پس از راه‌اندازی این مکانیسم، خود این مکانیسم با حرکت خاص خود به صورت ژنراتور زندگی درخواهد آمد. چنین است که پروست وقتی «شارلوس» را با استفاده از شخصیت «مونتسکیو» خلق می‌کند، سریعاً این قدرت را می‌یابد که بدون نیاز به الگو از زبان «شارلوس» سخن بگوید. در مورد بالزاک این زندگی ویژهٔ شخصیتهای رمان به خصوص در اواخر عمر وی بیشتر به چشم می‌خورد.»

نویسنده به عنوان کسی که دست به آفرینش منظم و آگاهانه می‌زند، از محسوسات، ادراکات، شناختهای نظری و تجربی شخص خود هرگز بر

---

۱. دربارهٔ رمان و داستان کوتاه، سامرست موام. ترجمهٔ کاوه دهگان، ۱۳۶۴.

کنار نیست و شاید هنگام دست بردن به قلم، خود او، نه به مفهوم وجودی صرف، بلکه به معنی تمامی قلمروهای عینی و ذهنی تجربیاتش، در مغزش می‌جوشد. انسانها، ذهنیتها، موقعیتها، رویدادها و همهٔ آنچه که خود از نزدیک با آنها روبرو بوده، نیز به آن افزوده می‌شود. کیفیت آفرینش ادبی هرگز نباید کیفیتی ساده قلمداد گردد؛ بلکه همهٔ عناصر فوق، در یک ذهن خلاق به تقابل و تضاد با یکدیگر برمی‌خیزند، درهم می‌آمیزند و می‌جوشند. ذهن خلاق یک نویسنده مانند مجسمهٔ ژینوس از اساطیر یونان باستان است که دو سر دارد و در آن واحد نگاه هر سر به سویی متضاد است. بدون وجود چنین خصلتی یک کاراکتر ادبی، خشک، بی‌روح و فاقد جذابیت می‌گردد. از این رو شاید خلاقیت را بتوان دیدن ابعاد گوناگون یک پدیده در آن واحد، بررسی روابط آن با پدیده‌های دیگر، جمعبندی آن و گام نهادن در قلمروهای تاریک به منظور رسیدن به روشنایی دانست.

اگر شناختهای نظری و تجربی نویسنده نسبت به کاراکترهایی که می‌خواهد خلق کند، نسبتاً کامل و پیشرفته باشد، نتیجه ثمربخش خواهد بود. گاه می‌بینیم که نویسنده به زمینه‌ای که شناخت محدود از آن دارد، وارد می‌شود و تیپ‌های کلیشه‌ای و دور از واقعیت می‌آفریند. اغلب نویسندگان زیرک و آگاه به روند خلاقیت ذهنی خود، به چنین قلمروهایی پای نمی‌گذارند.

تولستوی به گورکی گوشزد می‌کرد که کاراکترهای دهقانی او قالبی هستند. سخن گفتن آنها به دهقانان شبیه نیست و همه گویی مانند گورکی و از زبان او سخن می‌گویند. تولستوی در بارهٔ شیوهٔ سخن گفتن موژیک‌های آثار گورکی چنین تذکر می‌دهد:

«موژیک‌ها در نوشتهٔ شما با حالتی بسیار هوشمند تجسم می‌شوند. آنها در زندگی ابلهانه و بی نظم سخن می‌گویند سخنانشان بلافاصله درک نمی‌شود. در کلام آنها خطاهای لفظی همواره با میل سخن گفتن به

گونه‌ای غیرعادی آمیخته می‌شود. یک موژیک خوب هرگز هوش سرشار خود را به نمایش نمی‌گذارد. این کار به درد او نمی‌خورد. او می‌داند که دیگران به یک انسان نادان بیشتر نزدیک می‌شوند و این همان چیزی است که به کار او می‌آید.» تولستوی در بارهٔ شخصیتهای آثار گورکی می‌گوید:

«شما بیش از اندازه دربارهٔ افکار خود دادسخن می‌دهید. از این روست که در آثار شما شخصیتهای گوناگون وجود ندارد و همهٔ شخصیتها از یک قالب بیرون آمده‌اند.[۱]»

شون اوکیسی نویسنده و نمایشنامه‌نویس ایرلندی در اوایل فعالیت خود در زمینهٔ نوشتن چندان موفق نبود. سرانجام یکی از شاعران ایرلندی به نام ییتس به او چنین رهنمود داد:

«از زندگی‌ای که می‌شناسی بنویس[۲]» و اوکیسی که در میان کارگران، کودکان فقیر و آوارگان دوبلین می‌زیست، با استفاده از مشاهدات و تأثرات خود، دست به نوشتن آثار موفق زد.

شاید بی سبب نباشد که تولستوی هرگز به صورت گسترده به کاراکترهای کارگری نپرداخته، ولی در ترسیم چهره‌های دهقانی نبوغ عظیمی از خود نشان داده است، حال آنکه گورکی به سبب شناخت عمیق و عینی خود از زندگی کارگران، غولهای جاودانی در این زمینه خلق کرده است.

اما آیا می‌توان گفت که تنها شناخت تجربی و نظری، ابراز شکل گیری کاراکترها و تیپ‌ها در ذهن نویسندگان است؟ با در دست داشتن چنین ابزاری، بی شک می‌توان مقالهٔ تحلیلی خوبی نوشت اما خلق اثر ادبی موضوع دیگری است. در این میان پارامتر اصلی فراگرد خلاقهٔ تبدیل پروتوتیپ‌ها به تیپ‌های ادبی، اهمیت خود را آشکار می‌سازد: تخیل هنرمندانه.

---

۱. تولستوی از دریچهٔ یادها ترجمهٔ شیرین دخت دقیقان، نشر خینا، ۱۳۷۱.

۲. زندگی و آثار شون اوکیسی. بهروز تبریزی، نشر رز، ۱۳۵۱.

تخیل هنرمند در تار و پود یک پروتوتیپ نفوذ می کند و مانند مادهٔ اسرارآمیزی از جسم سخت آن، سیالی شکل پذیر می سازد و سپس آن را مناسب سلیقه و اندیشه‌های خود و نیز مطابق طرح کلی اثر ادبی شکل می دهد. همین تخیل است که در برخورد کشاکشی با پروتوتیپ، نقش اصلی را بازی می کند و آن را به موجودی مستقل تغییر شکل می دهد. گاه نویسنده پروتوتیپ خود را در محور زمان و مکان جا به جا می کند و کاراکتر را در زمان و مکان دیگری جا می دهد. بعضی اوقات نیز نویسنده خصلتهای ظاهری پروتوتیپی را انتزاع می کند و در آفرینش کاراکتر خود از آن کمک می گیرد. انتزاع و تجرید خلاق، که یکی از ابزارهای مهم کارگاه چهره‌پردازی ذهن نویسنده است، در قلمروهای اجتماعی، فلسفی، عاطفی و غیره نیز عمل می کند. گاه نویسنده یک خصلت جداگانه را از یک پروتوتیپ انتزاع می کند و در آفرینش تیپی که در همهٔ خطوط با پیشین تیپ آن یکسان نیست، به کار می برد. هزاران حالت پیش بینی نشده و بدیع وجود دارد که به تنوع بی کران ذهن انسان باز می گردد. پروتوتیپ‌ها گاه حتی از قلمرو موجودات انسانی پا فراتر می گذارند. یک وضعیت، یک ماجرا از زندگی واقعی یا یک فلسفه و طرز فکر را در برمی گیرند. در این میان تنها به کمک اعترافات خود نویسنده‌ها می توان حالات ویژهٔ گوناگون را باز جست.

با وجود چنین تنوع شگفت‌انگیزی، شاید تلاش برای طبقه‌بندی پروتوتیپ های آثار مشهور ادبی، هموار کنندهٔ راه دشوار چنین تحقیقی باشد.

نویسندگان بسیاری در این زمینه که همواره آماج کنجکاوی خوانندگان و حتی منتقدان بوده است، پاسخ گفته‌اند. بی شک پاسخهای آنها نیز دارای گوناگونی و حتی تضاد است. تضادی که گاه از جهان بینی و سبک ادبی آنها ریشه می گیرد. اما سخن هر یک از آنها، حتی اگر مانند ادعای گوستاو فلوبر در ظاهر نفی نقش پروتیپ‌ها باشد، سرانجام و در تحلیل نهایی، آشکار کنندهٔ نقش تعیین کنندهٔ پروتوتیپ‌ها در آفرینش ادبی است.

دیدگاههای گوناگون در بارهٔ پروتوتیپ

گوستاو فلوبر نویسندهٔ فرانسوی قرن نوزدهم در پاسخ به کنجکاوی خوانندگان رمان مشهور خود، مادام‌بواری که از او پرسیده بودند. مادام بواری واقعی چه کسی است؟ می گوید:

«این داستان تماماً ساختگی است. بواری هیچ عنصر واقعی ندارد. در این داستان نه چیزی در بارهٔ خودم نه احساساتم و نه وجودم به جا نگذاشته‌ام.[1]»

اما چنین ادعای سنگین و ذهن گرایانه‌ای چندان نمی تواند دوام یابد و حتی فلوبر خود نیز نمی تواند از آن دفاع کند. البته این تضاد، ذاتی اندیشهٔ فلوبر است. نویسنده‌ای که یکی از نمایندگان مکتب رئالیسم و در عین حال معتقد به تز هنر برای هنر است، خود در آثارش به تحلیل اجتماعی کاراکترهایش می پردازد، اما در بحث نظری، ارزشی برای آن قائل نیست. چنانچه می گوید:

«پرداخت واقعیت به نظر من شرط نخست هنر نیست. پرداختن به زیبایی هدف اصلی نویسنده است.[2]»

اما در میان سخنان پراکنده و متناقض فلوبر سرانجام به این جمله می رسیم:

«هرچه اختراع می کنیم، همه واقعیت است. مطمئن باش[3]»!!!

فلوبر سرانجام دربارهٔ شخصیت اما بواری در رمان مادام بواری به نتایج قابل ملاحظه‌ای می رسد:

«مادام بواری بیچارهٔ من بی شک در همین لحظه، در آن واحد، در

---

1. Flaubert. ecrivain de toujours. Victor Brombert. 1984. seuil.
۲. همان‌جا
۳. همان‌جا

بیست شهرستان فرانسه رنج می کشد و اشک می ریزد.[۱]»

فلوبر آن گاه که اثر خود را از دیدگاه فلسفی مورد نقد قرار می دهد، می گوید:

«اما بواری خود من هستم!»

تورگنیف برخلاف فلوبر نویسنده‌ای است که دربارهٔ اهمیت پروتوتیپ‌ها دیدگاهی صریح دارد و بی هیچ پرده‌پوشی دربارهٔ پروتوتیپ‌های آثارش سخن می گوید. تورگنیف حتی در چرک‌نویسهای آثارش نام پروتوتیپ‌های کاراکترهایش را می‌نوشت. تورگنیف که می گفت:

«من هرگز نتوانسته‌ام چیزی را خلق کنم که منحصراً از خیال من ناشی شود، برای این که بتوانم شخصیتی را بیافرینم نیاز به یک انسان زنده دارم»،

در چرکنویس داستان اولین عشق می نویسد:

من: پسربچهٔ سیزده ساله

پدرم: سی و هشت ساله

مادرم: سی و شش ساله

برخی از خطوط خانوادهٔ تورگنیف عیناً در داستان اولین عشق حفظ شده است. مادر او واروارا پتررونا پیش از ازدواج، دختری بود خشن و با سلیقه‌های مردانه که به اسب سواری و شکار علاقه داشت. و پس از ازدواج با سرهنگ تورگنیف، خوی تند و سلطه‌طلب خود را در زندگی نشان داد. در حالیکه شوهر او افسر بی بند و باری با خصوصیات زنانه بود. خلق و خوی مادر که هرگونه اراده‌ای را از فرزند خود سلب می کرد و در خانه فرمانروایی مطلق داشت، و نیز ضعفهای پدر بر شخصیت و روح تورگنیف تأثیر بسیار گذاشته بود. نویسنده همهٔ این شرایط را در داستان اولین عشق بازتاب می دهد.

سامرست موام (۱۹۶۵ - ۱۸۷۴) در کتاب حاصل عمر (۱۹۳۸) که در

---

۱. همان‌جا

آن به شرح تاریخچهٔ زندگی خود و اندیشه‌هایش پرداخته، دربارهٔ پروتوتیپ‌های آثارش نظری مشابه تورگنیف ابراز می‌دارد:

«مرا به خاطر آن که کاراکترهای خود را از آدمهای زنده اختیار کرده‌ام، سرزنش می‌کنند و از انتقاداتی که من خوانده‌ام این تصور ممکن است در انسان ایجاد شود که هرگز قبلاً کسی چنین کاری نکرده است. این ایراد بی‌جاست. زیرا این یک قاعدهٔ دنیایی است. از ابتدای ادبیات پیوسته نویسندگان برای آفرینشهای خود اصلهایی داشته‌اند. همان اسکات سختگیر و درستکار نیز در یک کتابش تصویر زننده‌ای از پدر خود می‌کشد و در کتاب دیگرش پس از آن که گذشت سالها از خشونت وی کاست، تصویر خوشایندتری از او به دست می‌دهد. استاندال در یکی از دستنویسهایش نام اشخاصی را که مدل قهرمانان قرار گرفته‌اند، نوشته است. دیکنز چنان که همه می‌دانند در مستر میکابر خصوصیات پدر خود را تصویر و در هارولد اسکمبول نقش لی هانت را تصویر کرده است. تورگنیف می‌گوید که من ابداً نمی‌توانم کاراکتری به وجود آورم مگر آن که به عنوان نقطهٔ شروع مخیلهٔ خود را بر شخص زنده‌ای تمرکز دهم. ظن من براین است که نویسندگانی که استفاده از اشخاص واقعی را در داستان انکار می‌کنند، یا خودشان را می‌فریبند (که غیر ممکن هم نیست زیرا انسان می‌تواند بی‌آن که خیلی هوشمند باشد، نوول نویس خوبی باشد) یا ما را. اگر آنها راست بگویند و حقیقتاً شخص به خصوصی را در نظر نداشته باشند، به نظر من می‌توان دریافت که اینها کاراکترهای خود را بیشتر به حافظه‌های خود مدیونند تا به غریزهٔ خلاقشان. چه بسیار دفعاتی که ما به دارتانان، میسیز پرودی، جین ایر و جرم کونیارد با نامهای دیگر و در جامه‌های دیگر برخورده‌ایم! باید بگویم که اخذ کاراکترها از روی مدلهای حقیقی نه تنها جنبهٔ همگانی دارد بلکه ضروری نیز هست. من نمی‌دانم چرا اصولاً

نویسنده‌ای باید از تصدیق این مطلب شرم داشته باشد. همچنان که تورگنیف می گوید فقط در صورتی که شخص معینی را در نظر داشته باشید، خواهید توانست به آفریدهٔ خودتان نیروی حیات و خصوصیات خاص ببخشید. من پافشاری می کنم که این کار یک آفرینش است زیرا ما حتی از اشخاصی که از نزدیک می شناسیمشان، بسیار کم چیزی می دانیم. ایشان را آن قدر نمی شناسیم که بتوانیم به صفحات یک کتاب منتقلشان کنیم و موجوداتی انسانی از ایشان بسازیم. مردم فریبنده‌تر و مهم‌تر از آنند که بتوان رونوشتی از ایشان تهیه کرد و نیز بسیار گوناگون و متناقض هستند. نویسنده از روی اصل خود کپیه نمی کند بلکه آنچه را که می خواهد از آنها بگیرد، نشانه‌های چندی است که توجهش را جلب می کند و طرز تفکر خاصی که مخیلهٔ او را تحریک می کند و به وسیلهٔ آن قهرمان خود را می سازد. نویسنده نگران آن نیست که آیا این یک شباهت واقعی است یا نه. تنها در فکر این است که هماهنگ موجه‌نمایی متناسب با مقاصد خویش به وجود آورد. میان آنچه به دست نویسنده ساخته شده و اصل آن به قدری تفاوت وجود دارد که غالباً برای هر نویسنده‌ای پیشامد می کند که او را متهم به توصیف خصوصیات فلان شخص می کنند و حال آنکه خصوصیات شخص مورد نظر او به کلی با خصوصیات شخص مور بحث متفاوت بوده است. به علاوه تازه این بسته به یک تصادف است که نویسنده مدل خود را از میان اشخاصی که به وی نزدیک هستند یا با وی ارتباطی دارند انتخاب کند یا نه. برای او فقط کافی است که در قهوه‌خانه‌ای چشمش به کسی بیفتد یا در اتاق ویژهٔ استعمال دخانیات کشتی یک ربع ساعت با کسی گپ زده باشد.

همهٔ آنچه وی نیاز دارد آن قشر نازک از یک خاک حاصلخیز است تا بعد به وسیلهٔ تجربیات خود از زندگی، به وسیلهٔ دانش خود در بارهٔ طبیعت

بشری و به وسیلهٔ قوهٔ درک ذاتی خود، بر روی آن شروع به کار کند.[۱]»

در میان نویسندگان نیز، انسانهای درون گر، برون گرا، عین گرا و ذهن گرا وجود دارد. نویسندگان برحسب دیدگاههای خود در آثارشان، میان دو بعد اجتماعی و وجود فرد خود، به یکی از آنها اولویت داده‌اند. و برخی تا آنجا پیش می‌روند که زندگی خود را در رمانهایشان بازتاب می‌دهند. مارسل پروست (۱۹۲۲ - ۱۸۷۱) رمان مشهور خود به نام زمان گمشده‌را به صورت یک خود زندگینامه نوشته است. پروست و دیگر نویسندگان درون گرا با دیدگاههای وجودگرایی، در تمام آثار خود، خویشتن خویش را مطرح می‌کنند. به عبارت دیگر از پروتوتیپی قابل درک‌تر و نزدیک‌تر از هر پروتوتیپ دیگری سود می‌جویند. پروست در دفتر خاطرات خود می‌نویسد:

«می‌دانم که موادی که برای اثر ادبیم به کار گرفته‌ام، چیزی جز زندگی گذشتهٔ خودم نبوده است و این که آنها را بی آنکه غایتشان یا حتی بقایشان را پیش بینی کنم، ذخیره کرده بودم. همانند دانه‌ای که میان موادی که باید تغذیه کند، می‌کارندش. شاید من هم مانند همین دانه به محض آنکه گیاهش شکل گرفت، شاهد تحقق یافتن کتابهایی خواهم بود که آن همه اشتیاق نوشتنشان را داشتم. من خود را آبستن اثری یافتم که در درونم بود. همانند چیزی گرانبها و شکستنی که به من سپرده شده بود و آرزو داشتم دست نخورده و سالم تحویلش بدهم.[۲]»

این تلاش برای تصویر خود، جدا از خود زندگینامه‌هایی که نویسندگان گوناگون به جا گذاشته‌اند، در بسیاری از آثار ادبی به چشم می‌خورد.

میلان کوندرا در رمان بار هستی چنین می‌نویسد:

---

۱. حاصل عمر سامرست موام. ترجمهٔ آزادیان.

۲. تفسیرهای زندگی. ویل وارل دورانت. ترجمهٔ ابراهیم شعری.

«شخصیتهای رمانی که نوشته‌ام، امکانات خود من هستند که تحقق نیافته‌اند. بدین سبب تمام آنان را هم دوست دارم و هم هراسانم می کنند. آنها هر کدام از مرزی گذر کرده‌اند که من فقط آن را دور زده‌ام، آنچه مرا مجذوب می کند مرزی است که از آن گذشته‌ام، مرزی که فراسوی آن خویشتن من وجود ندارد.[۱]»

میلان کوندرا که رمانهایی در سبک رمان نو یا به تعبیری ضد رمان نوشته است، شخصیت پردازی به شیوهٔ واقع گرایانه را نفی می کند و تنها جنبه هایی از شخصیتهای بی چهرهٔ خود را آشکار می کند که به کار ایدهٔ اصلی رمانش می آیند. در رمان فلسفی بار هستی، کاراکترهای اصلی بی چهره هستند. حتی خواننده تا پایان اثر به مشخصات ظاهری آنها پی نمی برد. گذشتهٔ زندگی کاراکترها پنهان است و روابط علت و معلولی در واکنشهای آنان و گذشتهٔ زندگیشان نقشی ندارد. کوندرا با چنین نگرشی، شخصیت یا کاراکتر ادبی را تعریف می کند:

«حقیقتهای گنجانده شده در منهای تصویری» و در جای دیگر می گوید: **«شخصیت شبیه سازی موجود زنده نیست شخصیت موجودی تخیلی است. شخصیت من تجربی است.»[۲]**

اما در همین گفتهٔ کوندرا تضادی نهفته است. من تجربی نیز موجودی تخیلی نیست زیرا خارج از دنیای واقعیت قرار ندارد. انگاره برداری از ذهنیات خود، نوعی استفادهٔ خلاق از یک موجود واقعی و یک پروتوتیپ است.

فرانتس کافکا یکی از درونگراترین نویسندگانی است که فضای فوق تخیلی آثارش در تاریکی ابهام و وحشت شناور است و خواننده،

---

۱. بار هستی. میلان کوندرا. ترجمه دکتر پرویز همایون پور. نشر گفتار ۱۳۶۸ نام اصلی کتاب «سبکی تحمل ناپذیر وجود» است

۲. هنر رمان میلان کوندرا. ترجمهٔ دکتر پرویز همایون پور نشر گفتار، ۱۳۶۸

کاراکترهایی چون گرگوار او را در مسخ، که صبح از خواب بر می‌خیزد و می‌بیند که به حشره‌ای نفرت‌انگیز تبدیل شده، جز از طریق غور در ذهنیات و نوع جهان‌بینی خاص نویسنده نمی‌تواند درک کند، کافکا چنین می‌گوید:

«اگر می‌خواهید این داستانها را بفهمید باید مرا درک کنید. باید به زندگی، شخصیت، رنجها و خوابهای من وارد شوید.»[1]

بی‌شک من‌گرایی افراطی گستردگی تأثیرگذاری و جانشمولی پیام نویسنده را در اثر کاهش می‌دهد و نویسندگانی که توانسته‌اند از چهارچوب من خود فراتر روند و به من‌های انسانی دیگر راه جویند، انسانهایی با توانایی روحی عظیمی بوده‌اند که آثار آنها هر چند که به ظاهر در فضا و زمان و مکان ویژه‌ای می‌گذرد، ولی تا زمانهای دور و مکانهایی متفاوت، همواره پیام اندیشه برانگیز خود را حفظ می‌کنند. هنگامی که تولستوی در جنگ و صلح به آفرینش بیش از پانصد کاراکتر رنگارنگ از میان همهٔ اقشار و طبقات اجتماع دست می‌زند، از محدود من خویش پا فراتر می‌گذارد. دیکنز، بالزاک، داستایوسکی و بسیاری دیگر از نویسندگان واقع‌گرا به این اصل وفادار بوده‌اند و در همین چهارچوب است که هنگام مطرح کردن من خود در معدودی از کاراکترهای داستانی به موفقیتهای عظیمی دست می‌یابند. شخصیت ارنست اورهارد انقلابی وفادار و پنجشنبی که بازتاب اعتقادات اجتماعی جک لندن در رمان پاشنهٔ آهنین است، از این دست شخصیتها است. ویژگیهایی که این کاراکتر از شخصیت جک لندن گرفته، در کنار شخصیتهای متنوع و گوناگونی که آفریده، نمود و جلوهٔ بیشتری از صدها من تکراری در قالب کاراکترهای گوناگون می‌یابد. این تنوع بر خلاف آثار ذهن‌گرا که بیشتر به همان من‌های تجربی می‌پردازند، به مراتب جذابتر و اندیشه‌برانگیزتر است.

تورگنیف نیز به عنوان یک نویسندهٔ عین‌گرا، نشان دادن اندیشه‌ها و

---

۱. تفسیرهای زندگی. ویل واریل دورانت. ترجمهٔ ابراهیم مشعری

تجارب خویش را در همهٔ کاراکترهای داستان نمی پسندید. او حتی در نامه‌ای به مرد جوانی که آرزوی نویسنده شدن در سر می پروراند، چنین توصیه می کند:

«اگر مطالعهٔ چهرهٔ انسانها و زندگی دیگران بیش از بیان احساسات و افکار شخصی تان برای شما جالب است، اگر توصیف درست و دقیق محیط خارج، نه تنها یک انسان، بلکه یک شیئی معمولی برای شما جالبتر است، اگر با ظرافت و طراوت آنچه را از ظاهر این شیئی یا آن شخص حس کنید، بازگو نمایید، این بدان معناست که شما نویسنده‌ای عین گرا هستید و می توانید نگارش یک داستان یا یک رمان را شروع کنید.[۱]»

این نظر درست خلاف نظر پروست، نویسنده‌ای درون گرا از نسل گذشته و کوندرا نویسنده‌ای از موج نو رمان‌نویسی در قرن حاضر است. اما تورگنیف نیز موضوع را تک بعدی نمی‌نگرد و در بارهٔ کاراکتر اصلی پدران و پسران می گوید:

«صرفنظر از برداشتهایش در خصوص هنر، من در همهٔ معتقدات بازاروف شریک هستم.»[۱] تورگنیف با این ادعا بعد استفاده از من و خویشتن نویسنده را در آفرینش کاراکترهایش، تأیید می کند.

میراث ادبی جهان نشان می دهد که استفاده از پروتوتیپ، حتی اگر خود نویسنده هم باشد، نفی وجود خلاقیت هنری نویسنده نیست و برخلاف آنچه امروز پیروان دست سوم و چهارم مکتب رمان نو در آثار خود بازتاب می دهند، خیال پردازی میان تهی نیز دلیل وجود خلاقیت ادبی نمی باشد.

آندره مورآ دربارهٔ تخیلی ترین آثار ادبیات معاصر چنین می گوید:

«به آسانی ممکن است نشان داد که عجیب ترین افسانه‌ها، افسانه‌هایی که نظر ما بسیار دور از ملاحظات واقعی می آیند، مانند

---

۱. تورگنیف. آندره مورآ، ترجمهٔ دکتر منوچهر عدنانی، انتشارات زمان.

سفرهای گالیور، قصه‌های ادگار آلن‌پو، و کمدی الهی دانته همه بر اساس خاطرات آفریده شده‌اند. درست به همان صورت که غولهای داوینچی و شیاطین سرستونها به کمک خطوط چهرهٔ انسانها و حیوانها ساخته شده‌اند یا مثل اختراعات مکانیکی که خلق ماده نیست. بلکه اجتماع جدیدی از قطعات ساخته شده است.[۱]»

مورآ، دو دیدگاه متضاد نویسندگان عین گرا و ذهن گرا را در زمینهٔ بازسازی من نویسنده در قالب کاراکترها آشتی می‌دهد و در یک جمعبندی التقاطی دو نظر، چنین می‌نویسد:

«برای القا جهان به خواننده بیش از یک طریقه وجود دارد. به اعتقاد من حقیقت این است که یک نویسنده هر قدر عین گرا باشد، هرگز قادر نیست مانع ظهور شخصیت خود از خلال اثرش شود. شاخص یک انسان تعدادی اشتغالات ذهنی است که به رغم او تجلی می‌کند. می‌توان بندناف را میان شخصیتهای داستان و تخیلاتی که آنها را تغذیه کرده است، پاره نمود، اما نمی‌توان کاری کرد که آنها با خالق خود شباهت طبیعی نداشته و شبیه به هم نشوند.[۲]»

حالات بینابینی نیز در این میان وجود دارد. داستایوسکی نویسنده‌ای است که علی رغم بازتاب دادن بسیاری از ویژگیهای روحی و جسمانی خود در کاراکترهایش، زیرکانه شیوه‌ای شبیه به نوعی برهان خلف ادبی را برای بیان اندیشه‌های سیاسی خود می‌یابد یعنی: هجو اندیشهٔ طرف مقابل. داستایوسکی که در اوایل جوانی طرفدار نظریات فوریه، یکی از سوسیالیستهای تخیلی فرانسوی بود و به دلیل شرکت در انجمن پتراشفسکی، نخست به اعدام و سپس به تبعید در سیبری محکوم شد، پس از گذراندن سالهای مشقت باری در اردوگاه اعمال شاقه، به عقاید پیشین خود

۱. تورگینف. آندره مورآ، ترجمهٔ دکتر منوچهر عدنانی، انتشارات زمان.
۲. تورگنیف. آندره مورآ ترجمهٔ دکتر منوچهر عدنانی، انتشارات زمان.

بی علاقه شد و به مخالفت با آنها پرداخت. داستایوسکی در جنایات و مکافات، بی آنکه خود سخنی از زبان کاراکترهایش در رد آنارشیسم و دیدگاههای مبارزهٔ فردی قهرمان جدا از مردم بگوید، به گونهٔ نیرومندی ایدهٔ اصلی خود را در زمینهٔ «رد حق یک فرد در کشتن فرد دیگر به نمایندگی از سوی اجتماع» پیاده می کند. راسکولنیکوف، قهرمان جنایت و مکافات، خود در جریان زندگی به بطلان نظر خویش پی می برد. حتی به ندرت در آثار داستایوسکی کاراکترهایی یافت می شوند که با اندیشه هایی که خود داستایوسکی با آن مخالف است، به مخالفت برخیزند. اما نویسنده زیرکانه رشتهٔ حوادث را به دست طرفداران جهان بینی مقابل می سپارد. همین روش زیرکانه داستایوسکی در تسخیر شدگان نیز به چشم می خورد. این رمان، هجو کوبنده‌ای است در بارهٔ گروههای تروریستی اواسط قرن نوزدهم در روسیه که بی ثمری روش مبارزه آنها را به نمایش می گذارد. داستایوسکی در این رمان پروتوتیپ های خود را مستقیماً از رهبران سیاسی سرشناس چون باکونین گرفته است. و حتی حوادث آن نیز از رویدادهای مشابهی که در همان زمان رخ داده بود، الهام پذیرفته است. در نوامبر ۱۸۶۹ جنایتی در آکادمی پیراول رخ داد. دانشجویی به نام ایوانف در حالی که تیر تپانچه‌ای در جمجمه‌اش خالی شده بود، پیدا شد. براساس تحقیقات پلیس آشکار شد که انجمن مجازات خلق که از سوی چند جوان به رهبری سرگئی نچایف تشکیل شده بود ایوانف را به اتهام تمایل برای جدا شدن از گروه به قتل رسانده بود. نچایف از هواداران و دوستان نزدیک آنارشیست روسی، باکونین بود. به این ترتیب، ورخوونسکی در تسخیر شدگان پروتوتیپ خود را از سرگئی نچایف گرفت. و کاراکتر نیرومند و تبهکار رمان یعنی استاوروگین با استفاده از شخصیت باکونین شکل گرفت. داستایوسکی با طرح این دو کاراکتر خود به خود سترونی و بی ثمری شیوهٔ مبارزهٔ آنها را که در همان هنگام نیز برای انقلابیون نسل جدید اروپا آشکار شده بود، نشان

می دهد و به خوبی جنبهٔ تراژیک نظریه‌های عظیم ولی سترونی را که از استاو روگین نه یک انقلابی، بلکه یک ویرانگر می سازد، آشکار می کند. و همهٔ این تمهیدات بی‌آنکه هیچیک از کاراکترهایش از زبان خود داستایوسکی و با اندیشه‌های سیاسی او سخن بگویند، صورت می گیرد. داستایوسکی که طرفدار اسلاو گرایان بود و تمدن غرب را منحط و فاسد می دانست، با اعتقادات تورگنیف که در جبههٔ غرب گرایان قرار داشت به شدت مخالف بود. او تورگنیف را نیز در رمان تسخیر شدگان، در قالب کاراکتر کارمازینوف که نویسنده‌ای غرب گراست به هجو می کشد. تورگنیف خود کاریکاتور خویش را در تسخیر شدگان حس کرد و نوشت:

«داستایوسکی اجازهٔ چیزی بدتر از هجو را به خود داده. او مرا تحت نام کارمازینوف به عنوان یک کوشنده پنهان حزب نچایف معرفی کرده است.»

داستایوسکی در واقع راه سومی را برای بیان دیدگاههای سیاسی خود انتخاب می کند. نه به تصویر کشیدن من خود در همهٔ کاراکترها، و نه اجتناب مطلق از بیان دیدگاههای خود، بلکه ابراز عقیده‌ای مستقیم یا به هجو کشیدن طرف مقابل!

شاید این شگرد داستایوسکی نشان دهندهٔ گوشه‌ای از تنوع بی کران شیوه‌های نویسندگی در بیان دیدگاهها فلسفی، اجتماعی و سیاسی نویسندگان باشد.

در میان دو برداشت سرحدی و مطلق، مانند آنچه تورگنیف و فلوبر بیان می کنند، طیف وسیعی از حالات بینابینی وجود دارد که همانند فعالیت ذهن انسانی نمی توان آن را به بند قاعده و قانونی مطلق کشید.

قانونمندیهای خلاقیت هنری، شناور هستند. به این معنی که هر اسلوب و دیدگاهی تنها باید در هنگام پیاده شدن در یک اثر ادبی، مورد داوری قرار گیرد. ذهن گرایی، عین گرایی، درونگرایی برونگرایی و سبکهای

ادبی گوناگون هرگز معیار مطلقی برای داوری نیستند. اما از آنجا که شخصیتها رکن اصلی هر اثر به شمار می‌روند، تحلیل آنها می‌تواند داوری در بارهٔ یک اثر ادبی را تعمیق کند؛ تفاوتی که در نهایت به آثار گوناگون با سبکهای متنوع و جهان‌بینی‌های رنگارنگ، صفت نیرومند یا ضعیف را می‌بخشد.

یافتن حالتهای گوناگونی که منجر به شکل‌گیری شخصیتهای ادبی می‌شوند و در نتیجه کشف گوناگونی پروتوتیپ‌ها و روندهای متنوع تبدیل آنها به کاراکترها، جز با مراجعه به آثار ادبی امکان‌پذیر نیست. تنها با بررسی نمونه‌های مختلف از آثار ادبی طراز اول می‌توان عرصه‌های گوناگون تبدیل پروتوتیپ به تیپ و کاراکتر ادبی را زیر ذره‌بین تحقیق گذاشت.

فصل سوّم

گوناگونی پروتوتیپ‌ها

گوناگونی پروتوتیپ‌ها

«من یک اجتماع کامل در مغز خود گنجانده‌ام.»
«بالزاک»

با نگاهی به آثار طراز اول ادبیات جهان و بررسی زندگینامه و یادداشتهای شخصی نویسندگان آنها، می‌توان دریافت که پروتوتیپ‌ها و روند تبدیل آنها به کاراکترهای ادبی، گوناگونی و پیچیدگی بسیاری دارند. در برخی موارد نمی‌توان یک کاراکتر را از نظر پروتوتیپ‌های سازندهٔ آن، در یک گروه جای داد. اما در اکثر موارد می‌توان وجه غالبی برای آن در نظر گرفت. این وجه غالب می‌تواند یک پروتوتیپ سیاسی، تاریخی، ادبی، طبقاتی و ... باشد. در برخی موارد یک کاراکتر، پروتوتیپ‌های گوناگونی دارد. گاه چند پروتوتیپ در آفرینش یک شخصیت با یکدیگر همراه می‌شوند. اما آنچه یک پروتوتیپ را از دیگر همراهان خود متمایز می‌کند، تسلط خطوط کلی آن بر کاراکتر ادبی است.

در این فصل با مروری بر مشهورترین آثار ادبی، شانزده نوع پروتوتیپ طبقه‌بندی گردیده، در بارهٔ آنها نمونه‌های مختلف ذکر شده و یک یا چند اثر به تفصیل مورد بررسی قرار گرفته است. زیرا چنین بحثی نمی‌تواند یک بحث نظری خالص باشد و تکیهٔ اساسی باید بر مثالها و نمونه‌هایی باشد که

می توانند به ادعا سندیت بخشند. از این رو هدف در هر رمان، نقد کامل آن نبوده و فقط پروتوتیپ‌های شخصیت‌های آن مورد نظر بوده است. در نمونه‌هایی که چند پروتوتیپ در آفرینش کاراکترها نقش داشته‌اند، به غیر از پروتوتیپ غالب، به دیگر پروتوتیپ‌های نیز اشاره شده است. همچنین شاخه‌های گوناگونی که در برخی از پروتوتیپ‌های وجود دارد، مورد بررسی قرار گرفته است.

۱ - پروتوتیپ تاریخی

اسپارتاکوس

«هنگامی که زنجیرش را به گردن می کشد و از بیابان می گذرد، بیست و سه سال دارد ولی قیافه‌اش نشان نمی دهد. اشخاصی مثل او طفولیت، بلوغ و مردی نمی شناسند. نصیب آنها رنج نامحدود، رنجی است که عمر نمی شناسد و با طفولیت و جوانی آشنا نیست. از سر تا پا، از ماسهٔ سفید نرمی پوشیده شده است. اما در زیر این گرد سفید، پوست قهوه‌ای آفتاب سوخته‌اش که به صورت رنگ چشمانش در آمده، به چشم می خورد. چشمانش مانند دو گل آتش از میان چهرهٔ استخوانیش نور می پاشند. پوست قهوه‌ای ملازم زندگی مردمانی از نوع اوست. گفتن این که بلند بالا است یا کوتاه قد مشکل است زیرا مردمانی که در زنجیرند کمر راست نمی کنند و راست راه نمی روند. گوشت بدنش مانند زه سفت و سخت و آفتاب خورده و خشکیده است ولی استخوانی نیست. نسلها خوشه‌چینی و باد دادن خرمن بدن او را محکم کرده است و زندگی در تپه‌های سنگی «تراس» هم هرگز آسان نیست. و لذا آن که می ماند سخت و مقاوم است. دو دستی به زندگی می چسبد. گردنش کلفت و عضلانی است اما آنجائیکه قلادهٔ برنجین بدان تکیه می کند، زخم برداشته و چرک کرده است. شانه‌ها پر عضله است و سایر قسمتهای بدن هم طوری این نسبت را حفظ می کند که کوتاهتر از آنچه هست می نماید. صورت پهنی دارد و از آنجائیکه بینی‌اش در اثر ضربهٔ چماق مباشر شکسته است، پهن تر از آنچه هست به نظر می رسد. و به سبب فاصلهٔ زیادی که چشمها از هم دارند، حالت محجوبی دارد. دهانش در زیر آن ریش و گرد و غباری که روی آن را پوشانده است بزرگ می نماید و لبها قلوه‌ای و شهوانی و حساس جلوه می کنند. و هرگاه با پوزخند یا زهرخندی عقب بروند می بینید که

دندانهایش سفید و منظم. دستهایش درشت و خوش تراشنده و در نوع خود زیبا هستند و در واقع تنها چیز زیبایی که دارد همان دستهای اوست.[۱]»

اینها جملاتی است که هوارد فاست در توصیف اسپارتاکوس قهرمان قیام بردگان در رم باستان می نویسد:

در سال ۷۱ پیش از میلاد مسیح، سرانجام سردار رومی، کراسوس قیام بردگان شورشی را که طی چهار سال نبرد، چندین سپاه و لژیون ارتش نیرومند رم را نابود کرده و حتی رم را به محاصره در آورده‌اند، شکست می دهد و جسد مصلوب شدهٔ نزدیک هفت هزار بردهٔ شورشی با ملیتهای گوناگون، در شاهراهی که رم را با کاپوا می پیوندد، چندین هفته به منظور عبرت‌آموزی دیگران، خشکیده و عفونت کرده بر روی صلیبها باقی می ماند. اسپارتاکوس، در آخرین نبرد، درحالی که خود را به چند قدمی کراسوس می رساند و تا آخرین نفس سربازان سپاه برده‌داران را می کشد، توسط سربازان قطعه قطعه می گردد.

از اسپارتاکوس هیچ چیزی به جا نمی ماند. حتی گوشت اعضاء مثله شدهٔ او در میان توده‌های میدان جنگ گم می شود. معدود کسانی نیز که یادداشتها یا نوشته هایی در بارهٔ قیام او و جنگهایش داشته‌اند، در جادهٔ رم به کاپوا، بالای صلیبها طعمهٔ پرندگان و حشرات می شوند. برده‌داران هیچ اثری از این قیام به جا نمی گذارند و تا جایی پیش می روند که حتی اسپارتاکوس را موجودی خیالی و دروغین قلمداد می کنند.

هوارد فاست دربارهٔ چگونگی آغاز قیام گلادیاتورها که زمینه‌ساز شورش سراسری بردگان در روم و به صدا در آمدن زنگهای خطر برای برده‌داران دیگر سرزمینها بود، چنین می نویسد:

«و آنچه در اطاق غذاخوری گذشت، هرگز به درستی معلوم نخواهد شد، زیرا اولاً تاریخ نویسی نبود تا سرگذشت غلامان را بنویسد و در ثانی

---

۱. اسپارتاکوس. هوارد فاست، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۱

زندگیشان ارزش نوشتن نداشت و آن وقتی که کارهایی کردند که باید جزو تاریخ درآید، تاریخ را کسی نوشت که خود صاحب برده بود و از برده می‌ترسید و از برده نفرت داشت.»

به این ترتیب هوارد فاست نویسندهٔ آمریکایی، رمانی را براساس قیام اسپارتاکوس، برده‌ای از قبیلهٔ تراس مصر نوشت این امر بی شک کار شجاعانه‌ای در عرصهٔ رمانهای تاریخی بود. نوشتن رمانی در بارهٔ قهرمان یک قیام، در سال ۷۱ پیش از میلاد مسیح، که هیچگونه نوشتهٔ جامعی در بارهٔ آن وجود ندارد، تنها به مدد نیروی آفرینشگری، شناخت اجتماعی و تجارب عمیق خود فاست از چگونگی رخ دادن قیامهای خود به خودی و نقش عام شخصیت در تاریخ، چه در زمانهای دور و چه در دنیای معاصر، صورت گرفته است.

هوارد فاست که در ۱۹۱۴ در خانواده‌ای کارگری به دنیا آمده بود، از نزدیک با زندگی برده‌های عصر جدید آشنایی داشت. خود برای ادامهٔ زندگی، سالها کارگری کرد و جسم و روحش در جریان بحران سالهای سی، چند سالی با شلاق بیکاری آشنا شد. وی پیش از نوشتن اسپارتاکوس، رمانی در بارهٔ وضع مشقت بار کودکان طبقات فرودست، چند رمان بر اساس وقایع تاریخ امریکا، از جمله جنگهای استقلال و مظالم سفید پوستان در حق سرخپوستان بومی آمریکا و همچنین نهضت آزادیخواهانهٔ سیاهان آمریکا و نیز مبارزات زحمتکشان امریکایی در راه احقاق حقوق خود، یک رمان به نام برادران دلاور من در بارهٔ تاریخ حماسی یهودیان و قیام یهودا مکابی سردار یهودی علیه رومیان نوشته بود.

فاست با چنین پشتوانهٔ ادبی، در سال ۱۹۵۱ دست به نوشتن شاهکار خود یعنی اسپارتاکوس زد. وی در کنار درون‌مایهٔ اصلی رمان که تاریخ قیام اسپارتاکوس است، دستمایه‌های فرعی دیگری را چون عدالت، آزادی و محکومیت جنگهایی که از میل سلطه گرانهٔ طبقات حاکم ریشه می گیرند، را

مطرح می کند و بسیاری از دیدگاههای خود در بارهٔ جهان معاصر را عرضه می دارد. وی در مقدمهٔ اسپارتاکوس، با تقدیم کتاب به فرزندانش چنین می نویسد:

«این کتاب سرگذشت مردان و زنان شجاعی است که مدتها قبل زیسته اند و نامشان هرگز از خاطره ها نرفته است. قهرمانان این داستان، آزادی و حیثیت انسانی را گرامی داشتند و پاک و شریف زیستند. این داستان را به این منظور نوشتم که آنهایی که آن را می خوانند، خواه بچه های خودم و یا دیگران، در راه بهبود آیندهٔ مغشوشمان نیرو بگیرند و علیه ظلم و بیداد مبارزه کنند. شاید که رؤیای اسپارتاکوس در زمان ما به حقیقت بپیوندد.»

رمان اسپارتاکوس صرفنظر از ویژگیهای بدیعی که دارد و جدا از پیام انسانی والای آن از نظر شگردهای نویسندگی، مانند آغاز داستان، با شیوهٔ بازگشت به گذشته، هماهنگی تم اصلی با تمهای فرعی و گفتگوهای دقیق و موجز، رمانی شایان توجه است. یکی از همین شگردها که جنبهٔ اصلی خلاقیت او را در نگارش این رمان تشکیل می دهد، چگونگی استفادهٔ او از یک پروتوتیپ تاریخی است.

نویسندگان بسیاری وقایع تاریخی را در نوشتن آثار خود مورد استفاده قرار داده اند و قهرمانان مربوط به آنها را به عنوان پروتوتیپ اثر خود انتخاب کرده اند. اما اسپارتاکوس در بررسی پروتوتیپ های تاریخی و گوناگونی آنها، نمونهٔ شاخصی است، زیرا نویسندگان دیگر اغلب تاریخهای مدون، گزارشها، خاطرات و حتی تصاویر و عکسهایی از وقایع و قهرمانان رمان خود در اختیار داشته اند که به مدد آنها خطوط اصلی کاراکترهای خود را شکل بخشیده اند، اما فاست بدون در اختیار داشتن هیچیک از این عوامل کمکی، چنان کاراکتر زنده و جذابی آفریده که رمان او، در واقع جای خالی تاریخ مدون را دربارهٔ قیام اسپارتاکوس گرفته و به حق به عنوان جانشینی

برای اسناد تاریخی، در دست بشر باقی خواهد ماند. چنین کار عظیمی جز به مدد تخیل نویسنده و تمرکز خلاق او بر روی این پروتوتیپ تاریخی امکان‌پذیر نمی‌بود.

فاست ابتدا در رمان خود، از زبان یکی از دلالان برده، به توصیف ظاهر اسپارتاکوس می‌پردازد و در خلال این توصیفها برخی از ویژگیهای کلیدی کاراکتر او را برای خواننده آشکار می‌سازد:

«می‌گویند غولی است. خیر همچو چیزی نیست. حتی قدش هم آن قدرها بلند نیست. شاید همقد شماست موهای سیاه و مجعد و چشمان میشی دارد. بینی‌اش شکسته بود. اگر این نبود فکر می‌کنم می‌توانستید او را آدم زیبایی به حساب بیاورید. اما این شکستگی بینی حالت ملایم و محجوبی به چهره‌اش داده بود. صورت پهن و مهربانی داشت.»

اسپارتاکوس ابتدا به بردگی در معادن طلا برده می‌شود اما یکی از دلالان برده که در او شهامتی مناسب گلادیاتور شدن می‌یابد، او را به آموزشگاه گلادیاتوری می‌برد.

فاست احتمالاً به کمک شناختی که از سیمای انقلابیون و سلوک آنها با اطرافیان خود دارد و جمع زدن آن با ویژگیهای یک بردهٔ تیزهوش، که هنوز عواطف انسانی در او از میان نرفته است، خطوط رفتاری اسپارتاکوس را شکل می‌بخشد:

«به نظر مرد خوشبختی می‌آمد. سرش را بالا می‌گرفت و این از یک برده عجیب بود. هرگز سر فرو نمی‌افکند. هیچوقت صدایش را بلند نمی‌کرد. هرگز عصبانی نمی‌شد. خشنودی خاطرش او را از دیگران متمایز می‌نمود و در میان این ارواح گمشده و آدمکشان تعلیم یافته بدین سان متمایز بود. بایتاتوس اغلب می‌گفت: گلادیاتور، حیوان است و اگر انسان آن را آدم بداند، دار و ندارش را از دست خواهد داد، به روز سیاه خواهد نشست. حقیقت این بود که اسپارتاکوس نمی‌خواست حیوان باشد و به

همین دلیل هم خطرناک بود.»

فاست به مدد چهره‌پردازی دقیق از اسپارتاکوس دروانفسای دنیایی که اربابان آن، یعنی برده‌داران، گمان می‌کنند که بردگان به چیزی نمی‌اندیشند و به قول سیسرون متفکر برده‌دار همان عصر: **«جانورانی هستند با قدرت ناطقه»**، صحنه‌های تکان دهنده‌ای از اوج حس انسانی، عواطف و رقت قلب را در اعماق دخمه‌های تیرهٔ بردگان می‌آفریند.

بایتاتوس، کنیز زیبایی از نژاد ژرمن را که از تن دادن به او ابا کرده، سلول اسپارتاکوس می‌فرستند؛ و فاست با قرار دادن کاراکتر خود در تلاطم یک عشق انسانی و سوزان نقبی دیگر به عمق شخصیت اسپارتاکوس می‌زند. آشنایی اسپارتاکوس با همسرش چنین آغازی دارد:

«آن شب در کنج سلول کز کرد و اسپارتاکوس هم او را به خود گذاشت و کاری به کارش نداشت جز آن که وقتی هوا به سردی گرایید پرسید: دختر لاتین بلدی؟ دختر جوابی نداد. سپس گفت: چون آلمانی نمی‌دانم لاتین صحبت می‌کنم. هوا یواش یواش سرد می‌شود. بیا روی این تشک من بخواب. دختر باز هم جوابی نداد. بنابراین تشک را به طرفش راند و خودش آن طرفتر خوابید.»

رفتار انسانی و آقامنشانهٔ اسپارتاکوس، مردی از دنیای خشن آدمکشان تعلیم دید، خلجان روحی عمیقی در دختر پدید می‌آورد:

«در سیپده‌دم این صبح مرطوب، خاطرهٔ آن شب به خاطرش باز می‌گردد و با این خاطره آن چنان موجی از عشق و محبت به طرف مردی که در کنارش به خواب رفته است سرازیر می‌شود که دلی از سنگ می‌خواهد تا آن را احساس نکند.»

اسپارتاکوس همین رفتار انسانی را چند لحظه پیش از آغاز مبارزه‌ای که به دستور رمیان عشرت طلب، حتماً می‌بایست طی آن یکی از طرفین کشته شود، با حریف خود دارد.

فاست به کمک حوادثی فرعی و در ارتباط با خط داستانی، کم کم تصویر دقیقی از اسپارتاکوس به دست می دهد و لحظه‌ای که خشم گلادیاتورها به اوج خود می‌رسد، دیگر خواننده او را می‌شناسد. اما اسپارتاکوس یک قهرمان پیش ساخته نیست. تا چند لحظه قبل از آغاز قیام، خود نیز نمی داند چه می‌خواهد و چه کار خواهد کرد. فقط می داند که میل دارد علی‌رغم تسلط سربازان مسلح، برای بردگان عاصی سخن بگوید. دقیقاً به همین دلیل کاراکتر اسپارتاکوس کاملاً واقعی و زنده جلوه می کند. حرکات و اعمال او از منطقی سرچشمه می گیرند که زاییدهٔ واقعیت شرایط و رویدادهاست. تازه پس از غلبه بر محافظان آموزشگاه گلادیاتوری و شکستن حصارهای آنجا و نبردی پیروزمندانه است که اسپارتاکوس را هی را که در پیش گرفته، باز می‌شناسد و فریاد او به گوش سربازان می‌رسد:

«جنگی خواهیم کرد که در طی تمام تاریخ روم هرگز گلادیاتورهای کاپوا را فراموش نکنند.»

میان افراد سپاه بردگان؛ دوستی، هماهنگی و اتحاد پدید می‌آید و ضرب‌المثل رایج میان گلادیاتورها در دوران بردگی یعنی: «گلادیاتور از میان گلادیاتورها دوست نگیر» به عکس خود تبدیل می‌شود.

هوارد فاست پروتوتیپ خود را با درک عمیقی از چگونگی پیدایش شخصیتهای تاریخی و روند تکوین آنها و نیز نقش شخصیت در تاریخ، رنگ آمیزی غنی می بخشد و سرانجام اسپارتاکوس به مغز متفکر و رهبر قیام بردگان تبدیل می‌شود که قادر است با سپاهی سامان یافته، در برابر سپاهیان آموزش دیدهٔ روم، جنگهای حساب شده و منظم را سامان دهد.

البته فاست در کارگاه چهره پردازی رمان خود، مواد خام بسیاری دارد که به کمک آنها دیگر کاراکترهای داستان اسپارتاکوس را جان ببخشد. کراسوس سردار رومی مقتدری که نمایندهٔ جهان‌بینی برده‌داران در میدانهای جنگ است و تاریخ نگاران آن عصر نیز به اندازهٔ کافی در بارهٔ او قلم‌فرسایی

کرده‌اند، یکی دیگر از پروتوتیپ‌های مورد استفادهٔ فاست است. نویسنده علی‌رغم در دست داشتن اطلاعات تاریخی از کراسوس تصویری کلیشه‌ای و کلی از او به دست نمی‌دهد. کلیشه‌سازی، اغلب دامی است که بر سر راه استفادهٔ نویسندگان از پروتوتیپ‌های تاریخی گسترده شده است، ولی فاست به یاری نیروی خلاقهٔ خود، آمیزه‌ای همگون از خیال و واقعیت می‌سازد. کراسوس مرد جنگ است. فلسفه و جهان‌بینی فردی ندارد، فقط آنچه را نظام برده‌داری که او را به مقام سرداری سپاه رسانده، دستور می‌دهد، به اجرا می‌گذارد. اما هنگامی که پس از پیروزی بی‌افتخار بر سپاه بردگان به آنها و رهبرانشان می‌اندیشد، جهان‌بینی او دیگر نمی‌تواند درد تحقیر درونش را التیام بخشد. تجربه‌ها و برخوردهای نزدیک بیش از آن نیرومند است که او بتواند هنوز همان نظریه‌های برده‌داران را در مورد بردگان ابراز دارد و آنها را موجوداتی مهمل و بیخرد بپندارد. و این درحالی است که اخلاق برده‌داری در بافت روح او نفوذ کرده، به جنگ و آدمکشی چون عملی ساده و لازم می‌نگرد و در قلمرو زندگی خصوصی، شرمی از انواع فساد و حتی همجنس بازی ندارد. حریف اسپارتاکوس چنین سرداری است.

کراسوس درباز گویی ماجرای خود با اسپارتاکوس و با اشاره به خراب کردن دو مجسمهٔ یادبودی که بردگان یونانی اردوی اسپارتاکوس بر بالای تپه‌ای ساخته بودند چنین می‌گوید:

«من سرباز بودم و دستورات سنا را اجرا می‌کردم. می‌شنوید که می‌گویند جنگ غلامان امر جزئی و کم‌اهمیتی بوده است. طبیعی است که باید همچو نظری را اتخاذ کرد زیرا به سود روم نیست که به دنیا اعلام کند که با تعدادی از این غلامان چه دردسرها و مکافاتی داشته است. ولی در اینجا روی این تراس زیبا و دلگشا و در این جمع می‌توانیم افسانه‌ها را کنار بگذاریم. هیچکس روم را آن قدر به نابودی نزدیک نکرد که اسپارتاکوس کرد. هیچکس جراحاتی به این شدت بر پیکرش وارد نساخت من

نمی‌خواهم شهرت و اعتباری برای خود دست و پا کنم وانگهی سرکوب غلامان افتخاری هم ندارد. اما حقیقت امر باقی می‌ماند و اگر تماشای صلیبهایی که برای عبرت سایرین کار گذاشته‌اند، ناخوشایند است، آن وقت فکر کنید و ببینید وقتی که می‌دیدم زمین از خون بهترین و زبده‌ترین واحدهای روم رنگین شده و اجسادشان سراسر پهنهٔ میدان را پوشانده است من چه حالی داشتم و چه احساس می‌کردم. بنابراین تخریب چند تا سنگی که غلامان ساخته بودند نه تنها مایهٔ ناراحتی نبود بلکه مایهٔ آسودگی خاطر هم بود. بله مجسمه‌ها را به کلی از بین بردیم و در هم کوبیدیم تا اثری از آن باقی نماند اسپارتاکوس و ارتشش را هم نابود کردیم و خاطرهٔ اقدامات و نحوهٔ عملیاتش را نیز به تدریج از میان خواهیم برد و از خاطره‌ها خواهیم زدود. من آدم ساده‌ای هستم و مطالعات و درک فوق‌العاده‌ای ندارم ولی این را می‌دانم. نظام طبیعت حکم می‌کند که عده‌ای فرمان بدهند و عده‌ای فرمان ببرند. خدایان این طور مقرر داشته‌اند و همین طور هم خواهد بود.»

رویارویی دو دنیا: دنیای برده‌داران و دنیای بردگان تیره‌روز و خشمگین در رمان، تنها از مجرای کاراکترهای نیرومند آن عینیت و تحقق می‌یابد. از سویی سرداران سخت‌دل و خوشگذران، برده‌داران فربه، پرخور و عیاش، مباشران سودجو که با آرزوی ثروت بی‌کران دست به معاملهٔ بردگان می‌زنند، زنان بی‌بند و بار رومی که از تماشای خون گلادیاتورهای لخت در میدان جنگ تن به تن به هیجان می‌آیند و بازرگانانی که از برکت احترام به نظم موجود و رعایت قوانین آن ثروت می‌اندوزند. از سوی دیگر: مردانی به ظاهر بی‌نشان، با چهره‌هایی که از شدت درد و شکنجه مسخ شده و روحهایی که در کشاکش تنازع بقای تحمیلی و وحشیانه کرخت شده‌اند؛ ولی در وجود دردمند آنها گاه جرقه‌ای از بیداری عواطف و حس نوع‌دوستی پدید می‌آید که به تدریج به شعله‌ای عظیم تبدیل می‌شود. بردگانی که زمانی

خود زن و فرزند داشته و در سرزمینهای مادری خود به کشت و کار مشغول بوده‌اند و با هجوم سپاهیان رم و شکست سرزمینشان به اسارت رفته و مایهٔ کسب سود برده‌داران گشته‌اند. بردگان یهودی که به سبب دیدگاههای یکتاپرستانه و انساندوستانهٔ خود، مزیت فرهنگی آشکاری بر دیگر بردگان دارند. زنانی که از آغوش خانواده‌های خود ربوده شده‌اند و آن گاه که مردانشان قیام می کنند به آنها التماس می کنند که بگذارند آنها نیز، بجنگند و حتی با وجود مخالفت مردان، دامنهایشان را پر از سنگ می کنند و به انتظار لحظهٔ درگیری با نظامیان مسلح می ایستند...

فاست ضمن عبور دادن خواننده از چنین تالار عظیم و مملو از چهره‌های رنگارنگ، داستان اسپارتاکوس را باز می‌آفریند. و به راستی چه کسی می تواند بگوید که اسپارتاکوس غیر از آن بود که هواردفاست آفرید؟

بسیاری که دست به خلق آثار براساس پروتوتیپ‌های تاریخی زده‌اند از اسناد تاریخی، حتی عکسها و خاطرات مستند برخوردار بوده‌اند. پوشکین در داستان بلند دختر کاپیتان، یملیان پوگاچف رهبر یکی از شورشهای دهقانی قرن هفدم ماوراء قفقاز را که مدتها با ارتش تزار جنگیده بود، تصویر می کند و چهرهٔ واقعی او را که در هاله‌ای از تبلیغات سوء پنهان شده، به درستی باز می نماید.

دوبروفسکی پروتوتیپ تاریخی دیگری است که پوشکین او را در داستانی با همین نام باز آفریده است. وی اشراف زاده‌ای است که در اثر بیعدالیتهایی که در محیط روستایی می بینید به راهزنی روی می‌آورد و البته نه راهزنی معمولی، بلکه راهزنی که فقط کاروانهای ثروتمندان را غارت می کند و از غنایم خود به روستائیان تیره‌روزی که او را چون ناجی افسانه‌ای خود دوست دارند، می دهد. ناپلئون یکی از شخصیتهایی است که در دورانی خاص بسیار مورد توجه نویسندگان بود. دزیره نیز رمانی است که بخشی از زندگی ناپلئون را نشان می دهد.

متأسفانه در ادبیات معاصر ایران شخصیتهای تاریخی تاکنون چندان مورد توجه قرار نگرفته‌اند. جز در دختر رعیت اگر به آذین که نمایی کلی از کوشندگان جنبش جنگل به دست می‌دهد و رمان شهرنوش پارسی‌پور به نام طوبی و معنی شب که تصویری مبهم از شیخ محمد خیابانی، آن هم به عنوان یک دستمایهٔ فرعی عرضه می‌کند و داستان یک شهر احمد محمود، نگارنده نمی‌تواند مورد برجستهٔ دیگری پیدا کند. حال آن که تاریخ ایران، چه پیش و چه پس از انقلاب مشروطیت، پر از چهره‌های تاریخی رنگارنگ است که زندگی و مبارزات هر یک از آنها می‌تواند دستمایهٔ خلق آثاری قابل توجه باشد.

۲ - هنرمند به‌عنوان پروتوتیپ

زندگی برخی از هنرمندان چنان سرشار از حوادث تلخ و شیرین و پیچیدگیهای گوناگون بوده که به موضوع در خور توجهی برای رمان نویسان تبدیل شده است. نقاشان، موسیقیدانان، مجسمه سازان، شاعران و نویسندگان گوناگونی، تاکنون به عنوان پروتوتیپ برای نوشتن رمانهای هنرمند انتخاب شده‌اند.

نویسنده برای آن که داستان خود را براساس زندگی یک هنرمند بنویسد، ابتدا به زندگینامه‌ها و خاطراتی که در بارهٔ او منتشر شده و نیز به یادداشتهای شخصی خود هنرمند مراجعه می کند. خطوط اصلی شخصیت او را بیرون می کشد، به کمک عکسها یا چهره‌نگاریها، چهرهٔ او را بازسازی می کند و حوادث زندگی او را در قالب داستان باز می‌آفریند. وفاداری نویسنده به همهٔ جزئیات زندگی و شخصیت هنرمند موردنظر او، کاری ناممکن است اما تا آنجاکه ساختمان داستان و فن رمان‌نویسی اجازه بدهد، می کوشد به آنها وفادار بماند.

رومن رولان در رمان ژان کریستف، به گونه‌ای غیرمستقیم به زندگی موسیقیدان آلمانی بتهوون نظر دارد.

خاکی و آسمانی اثر دیوید وایس[1] رمانی است که در بارهٔ زندگی و لفگانگ آمادئوس موتزارت نوشته شده است. دیوید وایس در عین حال که کلیهٔ اسناد مربوط به موسیقیدان و تاریخ دوران او را مطالعه کرده است، دربارهٔ موسیقی نیز اطلاعات وسیعی دارد که بدون آن، مسلماً نمی توانست کتابی دربارهٔ این آهنگساز بنویسد. در این کتاب فضای دوران زندگی موتزارت، اعم از ساختمان خانه‌ها خیابانها، لباسها و اثاثیه به همان گونه که در نیمهٔ

---

۱. خاکی و آسمانی دیوس وایس، ترجمهٔ علی اصغر بهرام بیگی، انتشارات مروارید، ۱۳۶۹.

دوم قرن نوزدهم بوده بازسازی شده است. وفاداری دیوید وایس به تقدم و تأخر وقایع از لحاظ زمانی، این رمان را که در عین حال با استفاده از کلیهٔ اصول رمان نویسی، نوشته شده، به زندگینامهٔ کاملی از موتزارت تبدیل کرده است. وی در مقدمهٔ کتاب دربارهٔ شیوهٔ نگارش آن می‌نویسد:

«هر رویدادی، در زمانی که از نظر تقدم و تأخر تاریخی کاملاً صحیح بوده، تصویر شده است. هر جا که تقارن و همزمانی جالب و غیرمتنظری بین دو رویداد به چشم می‌خورد، ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده نیست، بلکه به خاطر آن است که دو رویداد واقعاً همزمان بوده است. چهرهٔ واقعی هیچ شخصیت یا رویداد برای آنکه هیجان‌انگیزتر جلوه گر شود، تغییر داده نشده، هیچگونه ماجرای عشقی غیر واقعی در این کتاب آورده نشده است تا به آن حالتی رمانتیک بدهد. هر یک از آثار موزار که در این کتاب معرفی گشته، در همان زمانی تصنیف شده که بعداً توسط محققان آثار موزار مشخص گردیده است. تاریخها و اسنادی که در این کتاب ذکر شده جملگی صحیح و مستند است. همهٔ شخصیتهای این داستان واقعی هستند و زندگی کرده‌اند.»

دیوید وایس حتی برای آن که دیالوگهای کتابش از نثری نزدیک به نوع سخن گفتن موتزارت برخوردار باشد، به نامه‌های موسیقیدان و پسرش مراجعه کرده است. نویسنده با اشاره به مشکلاتی که در راه نوشتن این رمان با آنها روبرو بوده، چنین می‌نویسد:

«موقعیتها، گفتگوها، انگیزها می‌بایست به قوهٔ تصویر ساخته و پرداخته می‌شد. زندگی موزار پر نشیب و فراز، سرشار از ماجرا و مبارزه و آمیخته با پیروزیها و شکستها بود و بنابراین به خوبی در قالب داستان می‌گنجید. ولی در همین داستانسرایی، کوشش به عمل آمد تا تخیلات و صحنه پردازیها مبتنی بر واقعیت شخصیتها و احتمالات قابل وقوع باشد. بدین ترتیب آنچه اتفاق افتاده و یا بر زبان شخصیتها جاری شده است اگر

عیناً همان نباشد که روی داده و یا گفته شده، می‌تواند چیزی نظیر و در حدود آن باشد.»

در این زمینه رمان دیگری که به فارسی ترجمه شده و تاکنون خوانندگان بسیاری داشته شور زندگی اثر ایرونیگ استون[1] نویسندهٔ آمریکایی است که دربارهٔ زندگی ونسان ون گوگ نقاش هلندی نوشته شده است.

استون نیز به کمک زندگینامه‌ها، خاطرات و نامه‌های ون گوگ به برادرش؛ توانسته است شخصیت، افکار، هنر و زندگی این نقاش پر آوازه و انساندوست را به تصویر بکشد. البته در این رمان بخشهای تخیلی نیز وجود دارد، اما تخیل نویسنده راهی خلاف واقعیت نپیموده است رومن رولان نیز در رمان ژان کریستف به گونه‌ای غیر مستقیم به زندگی بتهوون پرداخته است.

متأسفانه هنوز در ادبیات ایران این شیوهٔ پسندیده رایج نیست تنها اثری که برخی از منتقدان برای آن پروتوتیپ هنرمندی قائلند، چشمهایش اثر بزرگ علوی است برخی نقاش مشهور، کمال‌الملک را پروتوتیپ شخصیت استاد ماکان در چشمهایش می‌دانند. این کمبود در ادبیات داستانی ایران در حالی است که، زندگی هنرمندان بزرگ این آب و خاک مایه‌های بسیاری برای تبدیل شدن به آثار داستانی دارند.

---

۱. به ترجمهٔ دکتر محمد علی اسلامی ندوشن.

۳ - پروتوتیپ مذهبی

پیامبران و شخصیتهای مذاهب توحیدی از دیر باز یکی از سرچشمه‌های الهام نویسندگان و درون مایهٔ بسیاری از آثار ادبی بوده‌اند.

زندگی چهره‌های مقدس در کتابهای آسمانی، نه تنها به گونه‌ای مستقیم، بلکه نمادهای بوده‌اند که نویسندگان و شاعران داستان پرداز از آنها برای بیان مفاهیم فلسفی و عرفانی خود سود جسته‌اند.

در اثری به زبان پارسی میانه به نام ارداویراف نامه سیر و سلوک مذهبی موبدی در عالم لاهوت شرح داده شده است. در این داستان موبدان پس از شیوع بی ایمانی در میان مردم بر آن می شوند که نماینده‌ای به دنیای فوق زمینی بفرستند تا از نزدیک کیفر گناهکاران و پاداش نیکان را ببیند. قرعه به نام ارداویراف (یعنی ویراف درستکار)، می افتد. ویراف جرعه‌ای شراب سحرآمیز می نوشد و پس از آنکه به خواب فرو می رود، روحش به عالم ملکوت پر می کشد. از میان شعله‌های دوزخ می گذرد و گناهکاران را می بیند. هفت طبقهٔ بهشت را پشت سر می گذارد و آسایش پرهیزکاران را نظاره می کند.

روح ویراف پس از این سفر هفت روزه دوباره به جسمش باز می گردد. ویراف حکایت آن چه را که دیده، باز گو می کند و مردم را به راه دین فرا می خواند.[۱]

در شاهنامهٔ فردوسی داستان ظهور زرتشت براساس نوشته‌های قدیمی ذکر شده است.

پس از ظهور اسلام، در ادبیات ایران شرح داستان زندگی پیامبران و انبیایی که در قرآن کریم از آنها نام برده شده، رواج بسیار یافت. و نه تنها در

---

۱. همین درون مایه در ادبیات اروپای پیش از رنسانس از سوی دانته مورد استفاده قرار می گیرد و کمدی الهی شکل می گیرد.

زمینهٔ ادبیات روایتی رشد کرد، بلکه به دستمایهٔ عالی‌ترین شکلهای بیان فلسفی و نمادین تبدیل شد. در مثنوی معنوی و دیوان شمس تبریزی به استعاره‌هایی ملهم از داستانهای کتب مقدس بر می‌خوریم که در بیان مفاهیم عرفانی از آنها استفاده شده است.

پس از شکل گیری ادبیات داستانی به شکلی که امروز متداول است، این درون‌مایه همچنان به زندگی و رشد و شکوفایی خود ادامه داد.

پاکی، رنجها و تلاش مقدس و آران گرایانهٔ پیامبران و انبیاء بارها در ادبیات پس از رنسانس مورد استفاده قرار گرفته است. معصومیت و رنجهای حضرت مسیح در دنیای نوین نیز می‌توانست مصداق یابد. چنانچه منتقدین، حضرت مسیح را یکی از پروتوتیپ‌های پرنس میشکین در رمان ابله اثر داستایوسکی، که انسانی پاکدل و معصوم است و کوله‌بار رنج دیگران را بر دوش خستهٔ خود می‌کشد، می‌دانند.

مسیح باز مصلوب اثر کازانتزاکیس نیز این درون‌مایه را به دنیای معاصر انتقال می‌دهد.

از سوی دیگر روحانیون مذاهب گوناگون شخصیتهای آثار ادبی بسیاری را تشکیل می‌دهند مانند: نان و شراب اثر: ایناتسیو سیلونه، مویه کن سرزمین محبوب من، اثر: آلن پیتون، پاشنه آهنین، اثر: جک لندن و خرمگس نوشتهٔ اتل لیلیانویچ. در این آثار که به عنوان نمونه نام برده شد، چهرهٔ مثبت روحانیون مسیحی در جوامع کنونی نمایانده شده‌اند.

یکی از نویسندگانی که به چهرهٔ منفی روحانی نمایان، به ویژه در قرون وسطی توجه کرده، نویسندهٔ معاصر ایتالیایی، امبرتو اکو است که با رمان نام گل سرخ به شهرت رسید و رمان دیگرش به نام آونگ فوکو از پر فروش‌ترین رمانهای چند سال اخیر جهان بوده است.

امبرتو اکو، تاریخ شناس و متخصص مکاتب علوم رمزی در نام گل سرخ به سالهای دهشت‌انگیز قرون وسطی باز می‌گردد و تیپ

تاریک‌اندیشان کلیسای آن دوران را باز می‌نماید.

به غیر از روحانیون رسمی، پیروان فرقه‌های درویشان و عارفان پرتوتیپ خلق بسیاری از شخصیتهای ادبی شده‌اند.

سیذارتا اثر هرمان هسه در عین حال که چهرهٔ بودا (گوتاما) را باز می‌نماید، پیروان فرقه‌های ریاضت‌کش یعنی شمن‌ها و روحانیون رسمی، برهمن‌ها را تصویر می‌کند [۱]

در ادبیات معاصر فارسی نیز دو داستان کوتاه درد دل ملاقربانعلی [۲] اثر جمالزاده [۳] و درویش علیشاه اثر احسان طبری در این زمینه قابل ذکر هستند.

در «درد دل ملاقربانعلی» داستان عشق روحانی نمایی عامی حکایت می‌شود و در «درویش علیشاه» اثر احسان طبری، داستان زندگی درونی درویشی وارسته نقل می‌شود و سلوک عارفانه و پاکی تحسین برانگیزش در محیط پلید و آکنده از بیدادگری توصیف می‌گردد. خواننده در این داستان به دورن کنکاشهای روحی این درویش راه می‌یابد و درنگی کوتاه، اما ژرف، درمنش توکل و قناعت درویشان راستین می‌کند.

در این فصل، نگاهی کوتاه و تنها از دریچهٔ مقولهٔ پروتوتیپ، به رمان سرگیوس پیر اثر لئونیکلایویچ تولستوی می‌افکنیم.

سرگیوس پیر

در روسیهٔ قدیم از زمانهای دور، زائرانی وجود داشتند که سراسر خاک روسیه را از صومعه‌ای به صومعهٔ دیگر می‌پیمودند و زندگی خود را به صورت زاهدانی دوره‌گرد از راه کمکهای مردم می‌گذراندند، تولستوی به این مردمان علاقهٔ بسیاری داشت و در پایان عمر خانه و کاشانهٔ خود را رها کرد و

---

۱. دربارهٔ سیذارتا در فصل آخر همین کتاب می‌خوانیم.
۲. از مجموعه داستان «فارسی شکر است»
۳. از مجموعه داستان «پنجابه»

چند روز آخر زندگی را مانند زائران گذراند.

پسر تولستوی در خاطرات خود از پدر، چنین می نویسد:

«بزرگراه قدیمی کاترین که از کنار دروازهٔ سنگی ملک یاسنایا پولیانا می گذشت، راه اصلی مسکو - کیف بود و در آن هنگام یکی از مهمترین شاهراههای روسیه به شمار می رفت. پدرم دوست داشت پس از کار، یعنی حدود ساعت چهار بعدازظهر در آنجا پیاده روی یا اسب سواری کند. دیگر عادت کرده بود که به جای شنا در رودخانه یا شکار، پای پیاده در جنگل گردش کند. او با زائران سر حرف را باز می کرد و گاه در میان آنها به اشخاص بسیار عاقل و جالبی بر می خورد.

او حکمت کهن مردم را که با سادگی و درخشش در ضرب المثلهای زیبا و تکیه کلامهای روسی گنجانده شده بود، کشف می کرد و به درون این حکمت راه می یافت؛ با این گمان که کلید گشایش تردیدهای رنج آورش باشد. این گردشها در طول جاده، فقط یک تفریح نبود بلکه برای او به ضرورتی تبدیل شده بود. او به شوخی می گفت:

«می روم در نووسکی (خیابان اصلی شهر پترزبورگ) گردش کنم. گاه تا نیمه شب آنجا می ماند و شام نخورده در حدود ساعت ده شب، باز می گشت و می گفت: «به یک پیرمرد عجیب برخوردم و همراه او به تولا رفتم.»

تولستوی سرانجام این شیفتگی عمیق خود به زائران را که به سرگذشتشان علاقهٔ بسیار داشت و پای سخنان آنها نشسته بود، در اثر خود سرگیوس پیر نشان می دهد. داستان را از جوانی سرگیوس آغاز می کند و سیر روحی او و عواملی که او را به پوشیدن لباس زاهدان صومعه می کشاند، شرح می دهد. او جوانی اشرافی است که در گارد سلطنتی خدمت می کند و چنان به تزار نیکلا علاقه دارد که حاضر است جان خود را در راه حفظ او فدا کند. اما پیش از آن تزار نیکلا، دختر زیبایی را که نامزد اوست فریب داده، و جوان

مغرور که نمی‌داند چگونه خشم خود را به تزار نشان بدهد، نامزد خود را رها می‌کند و به صومعه می‌رود. تولستوی در سرگیوس پیر کوشیده مشکلات مردی را که باید در صومعه از هرگونه علایق زمینی دست بکشد و یکسر خود را وقف معنویات کند، بازتاب دهد. کشمکشهای درونی سرگیوس، در این اثر یکی از عمیق‌ترین صفحاتی است که با این مضمون نوشته شده‌اند.

سرانجام سرگیوس از صومعه نیز به غاری معتکف می‌شود و در اثر صداقت بسیار و تلاشی که برای پاک ماندن می‌کند، به صف صاحبان کرامت می‌پیوندد و از سراسر کشور بیماران بسیاری به گمان شفابخش بودن دستان سرگیوس، نزد او می‌شتابند. اما سرگیوس که روحی سیراب نشدنی دارد، سرانجام زائر می‌شود.

«راهی بود که او را از دهکده‌ای به دهکدهٔ دیگر و از شهری به شهر دیگر راهنمایی می‌نمود. این بود که با مسافران همراه می‌شد و به نام عیسی مسیح تکدی کرد. برخی از کلفتها و دهقانان دشنام می‌دادند و ملامتش می‌کردند. اما برخی نیز با فراست در می‌یافتند که صاحب این چهره و حرکات، یک اشراف زادهٔ پاک و نجیب است و به همین جهت در بسیاری از دهکده‌های بین راه از او پذیرایی می‌کردند و از دیدار وی خشنود می‌شدند و البته هیچکس نمی‌دانست که این پیرمرد فقیر همان بابا سرگیوس بزرگ و مشهور است. اما به حکم غریزهٔ انسان خواهیشان او را می‌پذیرفتند و از وی دلجویی می‌کردند. نفوذ او در میهمانداران لحظه‌ای پس از ورود و نشستن در کنار آنها کاملاً مشهود و هویدا می‌گردید. آرام با متانت و وقار سخن می‌گفت. گرم و ملایم نگاه می‌کرد. کوتاه و پر مغز حرف می‌زد و سبب جلب انظار و دلها می‌گردید.

غالباً در راه خانه‌ها را جستجو می‌کرد، انجیلی می‌یافت و با صدای بلند برای همه می‌خواند. صدای گرم و با نفوذش در سایرین تأثیر بسیار می‌کرد و سبب تعجب آنان می‌شد. دستش را مثل هنگامی که در عزلتگاه

بود بر سر بیماران می‌نهاد و برایشان دعا می‌کرد. البته این کار سبب تعجب و اندیشهٔ آنان می‌شد اما او به این تعجب و اندیشه توجهی نداشت و به کار خود مشغول بود.[۱]»

شاید به راستی تولستوی، پدر سرگیوس واقعی را در میان زائران شاهراه مسکو - کیف، دیدار کرده بود!

۱. سرگیوس پیر. لئونیکلا یویچ تولستوی، ترجمهٔ امیر هوشنگ آذر، انتشارات گلچین.

۴ - پروتوتیپ سیاسی

کوشندگان جنبشها و گروههای سیاسی گوناگون، پروتوتیپ‌هایی بوده‌اند که توجه بسیاری از نویسندگان را به خود جلب کرده‌اند. عموماً دیدگاههای سیاسی مشترک میان معتقدان یک ایدئولوژی، خصوصیات روحی و رفتاری نزدیکی پدید می‌آورد. در عین حال تأثیر شخصیت افراد در اتخاذ دیدگاههای گوناگون نیز انکارناپذیر است. از این رو نویسندگانی که از پروتوتیپ‌های سیاسی استفاده کرده‌اند، این دو بعد مسئله را یکجا در اثر خود بازتاب داده‌اند. در برخی از آثار ادبی، پروتوتیپ‌های مستقیماً به کاراکترهای داستان تبدیل شده‌اند. شخصیتهای سیاسی، انقلابیون مشهور از این دست پروتوتیپ‌های هستند.

یوری کورولکوف در رمان فلیکس یعنی خوشبختی به شرح زندگی درزژنسکی، یکی از انقلابیون روسی می‌پردازد. کودکی و شکل گیری شخصیت درزژنسکی، همراه با نخستین جوانه‌های اعتقادات او در رمان به نمایش گذاشته می‌شود. نویسنده با در دست داشتن اسناد بسیار، خاطرات و تاریخچهٔ زندگی او، رمانی خلق می‌کند که خواننده را با خطوط شخصیت، زندگی و فعالیتهای این چهرهٔ سیاسی آشنا می‌کند. در خلال داستان، نویسنده چهره‌های سیاسی دیگر آن زمان را نیز با تفصیل کمتر، ولی با حفظ وفاداری تصویر می‌نماید.

اما همیشه پروتوتیپ‌ها آشکار نیستند وهویت آنها را در جریان تحقیق در تاریخچهٔ تکوین اثر ادبی، می‌توان آشکار کرد. داستایوسکی در تسخیرشدگان، باکونین، آنارشیست روسی را، به عنوان پروتوتیپ خلق کاراکتر استاورو گین بر می‌گزیند. داستایوسکی که خود در کنگرهٔ صلح ژنو، با این انقلابی آنارشیست روبرو شده و تحت تأثیر شخصیت نیرومند او واقع شده بود، او را مدل مناسبی برای خلق کاراکتر ویرانگر استاورو گین یافت. استاورو گین نیز مانند باکونین معتقد به انهدام یک سرهٔ ماشین دولتی است و

شیوهٔ مبارزهٔ فردی و دور از مردم را تبلیغ می کند. داستایوسکی پیامدهای روانی و رفتاری دیدگاههای آنارشیستی را به خوبی در وجود استاوروگین پیاده کرده است. استاوروگین هم به دلیل شخصیت خاص خود، که مراحل تکوین آن در رمان شرح داده شده، به چنین دیدگاهی روی می آورد و هم این دیدگاه او را به نفی همه جانبهٔ اخلاق و اصول انسانی می کشاند. تا آنجا که چهره‌ای فاسد و ویرانگر می یابد و در عرصهٔ زندگی خصوصی، دست به انواع کارهای فساد آمیز و جنایت بار می زند. داستایوسکی در اثر دیگر خود: برادران کارامازوف تروریست همعصر خود به نام کاراکازوف را که به اقدامی ناموفق در ترور تزار دست می زند، به عنوان یکی از چند پروتوتیپ سازندهٔ شخصیت ایوان کارامازوف به کار می برد. قتل پدر که با نقشهٔ ایوان صورت می گیرد از نظر داستایوسکی نمادی است از پادشاه کشی، که به سبب اعتقادات سلطنت طلبانهٔ داستایوسکی مورد تخطهٔ قرار می گیرد. داستایوسکی حتی نام شخصیت رمان خود (کارامازوف) را بسیار نزدیک به نام این تروریست (کاراکازوف) انتخاب می کند.

در ادبیات داستانی معاصر ایران نیز به نمونه‌هایی این چنین برمی خوریم. رمان رازهای سرزمین من شخصیتهای خود را از افرادی از جریانهای سیاسی گوناگون می گیرد که واقعیت داشته‌اند و نویسنده آنها را می شناخته است پروتوتیپ‌های سیاسی در رمانهای داستان یک شهر و همسایه‌ها اثر احمد محمود نیز نقش مهمی ایفا کرده‌اند. شاید بتوان آخرین تلاش در این زمینه را داستان غریبه در شهر اثر غلامحسین ساعدی دانست که مبارزات حیدرخان عمواوغلی، انقلابی دوران مشروطه را برای پرداخت شخصیت اوّل این رمان که حیدر نام دارد، برگزیده است.

۵ - پروتوتیپ طبقاتی

نویسندگانی که یک طبقهٔ اجتماعی را در دورانی خاص، به عنوان پروتوتیپ کلی اثر خود برگزیده‌اند، کوشیده‌اند تا در وجود یک یا چند کاراکتر اثر خود، ویژگیهای عمومی اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و روانی افراد آن طبقه را به تصویر بکشند. این گونه پروتوتیپ‌ها در آثار موفق ادبی، علی‌رغم داشتن خصلت عام، هنگام تبدیل شدن به یک شخصیت داستانی، از ویژگیهای انسانی برخوردار می‌شوند و نویسنده با بخشیدن شخصیت منحصر به فرد انسانی به آنها، چهارچوب اثر خود را استحکام و قوام می بخشد. در بسیاری از آثار ادبی جهان علی‌رغم آنکه وجه غالب پروتوتیپ‌های شخصیت‌های اصلی، جنبهٔ طبقاتی آنها نیست، ولی این جنبه به عنوان یک وجه فرعی مورد نظر نویسنده بوده است. اسپارتاکوس با آنکه عمدتاً یک پروتوتیپ تاریخی برای فاست بوده، ولی نویسنده در اثر خود کوشیده تا سرنوشت عام و خصلتهای طبقات برده‌دار و برده را در برابر خوانندگان بگذارد.

برخی از آثاری که یک طبقه را انگارهٔ خلق کاراکترهای خود ساخته‌اند، به سبب نزدیکی و ملموس بودن، در قیاس با نمونه‌های واقعی و درک عمیق نویسندگان آنها از مناسبات اجتماعی، تأثیرات نیرومندی بر سرنوشت آن طبقات گذاشته‌اند. هنگامی که هریت بیچراستو زندگی سیاهان جنوب آمریکا را در کلبهٔ عمو تم به تصویر کشید، رمان، به اهرمی نیرومند تبدیل شد که پایه‌های بردگی سیاهان را لرزاند، به گونه‌ای که از سوی آزادیخواهان، به عنوان سند و اعلام جرمی علیه برده‌داران جنوب آمریکا مورد استفاده قرار گرفت. رمان در واقع نیروی شگفت‌انگیز خود را از قدرت خلاق نویسنده‌اش گرفت که توانست سرنوشت یک طبقه را در قالب کاراکترهای زنده و نیرومند، تجسمی هنرمندانه بخشد.

گورکی در آرتامانوف‌ها، نگاهی به زوال اشرافیت در روسیهٔ اواخر قرن نوزدهم دارد و این روند را در وجود خانوادهٔ ملاک و اشرافی آرتامانوف عرضه می‌کند.

جان اشتاین بک در خوشه‌های خشم سرنوشت کارگران مهاجر فصلی را که در حوالی سالهای ۱۹۳۰ از اقصی نقاط آمریکا، در جستجوی کار به تاکستانهای کالیفرنیا می‌شتافتند، در قالب زندگی خانوادهٔ جاد شرح می‌دهد.

در ادبیات ایران نیز آثاری با این ویژگی وجود دارند. حاجی آقا اثر صادق هدایت یکی از آثاری است که چنین وظیفه‌ای را در مورد طبقهٔ سرمایه‌دار - ملاک به انجام می‌رساند. حاجی آقا، نمایندهٔ آشتی طبقاتی، میان سرمایه‌داران و فئودالهای ایرانی دوران رضاشاه است. طبقه‌ای که پس از شکست جنبش مشروطیت پدید آمد و البته این ماهیت ترکیبی، نوسانها و این شاخ و آن شاخ پریدن حاجی آقا را در عرصهٔ سیاست و دیدگاههای اجتماعی او توجیه می‌کند.

سالاربها اثر بزرگ علوی نیز رمانی است که دربارهٔ اشراف فئودال سالهای ۱۳۱۰ نوشته شده است. بزرگ علوی در این اثر شیوهٔ زندگی و روحیات بازماندگان خانوادهٔ بزرگ مالک را تصویر می‌کند و زدوبندهای سیاسی آنها را برای به دست آوردن مقامهای حساس دولتی نشان می‌دهد. فجایع فئودالها و نقش آنها در حوادث شومی چون کشتارها و قحطیها، در این اثر آشکار می‌شود. در این رمان علاوه بر ویژگیهای اجتماعی زندگی این طبقه، خصوصیات فردی افراد آن نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد.

آثار محمود دولت‌آبادی نیز آیینهٔ تمام‌نمایی از ابعاد گوناگون زندگی دهقان ایرانی است، به گونه‌ای که برخی کلیدر را دائرالمعارفی از زندگی روستایی در منطقهٔ خراسان می‌دانند. زوال زندگی دهقانی در ایران حدود دههٔ چهل، در جای خالی سلوچ به قلم دولت‌آبادی نیز، یکی از بهترین آثار در

این زمینه محسوب می‌شود.

در رشتهٔ داستان کوتاه هم آثاری وجود دارند که در همان محدودهٔ برشی از زندگی که ویژهٔ ساختمان داستان کوتاه است، به زندگی طبقات خاصی پرداخته‌اند.

قصه‌های قالیبافخانه اثر مرادی کرمانی نگاهی ژرف به زندگی کودکان قالیباف و خانواده‌های آنها در منطقهٔ کرمان دارد.

مصطفی فعله گری نیز نویسندهٔ دیگری است که در مجموعه داستان مرثیه‌های کوه سفید، تصاویری زنده از زندگی فرودستان اجتماع عرضه کرده است.

در این فصل، دو رمان را که شهرت جهانی دارند و با استفاده از پروتوتیپ طبقاتی نوشته شده‌اند، به عنوان نمونه مورد بررسی قرار می‌دهیم و یک داستان کوتاه برجسته را عیناً نقل می‌کنیم.

جنگل

جنگل برخلاف نام دل‌انگیزش نه داستان سرسبزی جنگلهای انبوه است نه حکایت شادمانی انسانها در آغوش زندگی؛ بلکه نمایی است موحش از جنگل آهن و سرب، از ژرفنای سیاه فقر و به عدالتی. جنگل حکایتی است از قانون جنگل که بر نظام بردگی مزدوری حاکم بوده است.

ماجرای نوشتن جنگل از آنجا شروع شد که در سال ۱۹۰۶ یک روزنامهٔ آمریکایی به آپتون سینکلر مأموریت داد تا دربارهٔ وضعیت کارخانه‌های بسته‌بندی گوشت شیکاگو تحقیق کند. سینکلر که پس از پایان تحصیلات خود در رشتهٔ حقوق، به روزنامه‌نگاری روی آورده و دارای افکار ترقیخواهانه بود، از این مأموریت استقبال کرد. از سوی دیگر روزنامه‌های امریکایی در پی خوراک تبلیغاتی و مهیج بودند و افکار عمومی نسبت به سلامت غذاها و گوشتهایی که به بازار عرضه می‌شد، حساسیت بسیار داشت. اما سینکلر

هنگام آغاز رمان جنگل، حساسیتی فوق این جنجالهای میان تهی داشت: نشان دادن شرایط دشوار و غیرانسانی کار کارگران، در کشتارگاههای شیکاگو.

سینکلر، بعدها اعتراف کرد که برای نوشتن جنگل، مدتها در یک کلبهٔ چوبی هشت پا در ده پا، در دامنهٔ تپه‌ای در شمال پرینستون واقع در ایالت نیوجرسی و همراه با کارگران مهاجر کشتارگاههای شیگاگو زندگی کرده‌است. وی از نزدیک شاهد شرایط مشقت بار زندگی آنها، مبارزه‌شان برای بقا در برابر سرما، بیماری، گرسنگی، بیکاری، کلاهبرداری سودجویانی که کارگران مهاجر بی زبان را طعمهٔ خوبی می‌دانستند و هزاران بلای اجتماعی دیگر مانند دزدی، فحشا، تکدی، و غیره بود. هیچگونه قانونی این کارگران را در برابر سوانح فجیع کار، مانند افتادن درون دیگهای جوشان روغن و قطعه قطعه شدن در زیر دستگاههای خودکار سلاخی، حمایت نمی کرد و جالب آن که جسدها در دیگهای روغن می‌ماندند و هنگامی که استخوانهایشان را بیرون می کشیدند دیگر به «**روغن خالص و درجهٔ یک کارخانه‌های دورکهایم تبدیل شده بودند.**». شرایط کار کودکان فجیع بود. سینکلر بی‌شک نمونه‌هایی واقعی برای تک رویدادهای رمان خود داشته است. وقایعی نظیر کنده شدن گوشهای یخ‌زدهٔ پسربچه‌ای که به ناچار در سرمای ۵۰ درجه زیر صفر شیگاگو پای پیاده تا کارخانه راه می پیماید. گوشهای او در اثر گوشمالی سرکارگر کنده می‌شود و در دستهای سرکارگر به جا می‌ماند.

تمام این وقایع، نه در قرون وسطی، که در اوایل دههٔ اول قرن بیستم در سرزمینی رخ می‌داد که با جاذبه‌ای مسحور کننده، بسیاری از درماندگان کشورهای دیگر را به سوی خود می کشاند.

سینکلر در رمان خود، سرنوشت عمومی کارگران مهاجر کشتارگاهها را در وجود جوانی از اهالی لیتوانی به نام یورگیس متبلور

می کند. او که در سرزمین خود دهقانی فقیر بوده، همراه نامزد، پدر و مادر خود و با هزاران امید و آرزو و صرف تمام دارایی خانواده به آمریکایی می رسد. امیدواری و سرزندگی او در آغاز راه نمونه‌وار است. حاضر است تن به هر کاری بسپرد و اعتقاد راسخی دارد که به سرزمینی آمده که در آن پیشرفت انسانها آزاد است و هر کس تنبل و بی عار نباشد روزهای خوش را در آغوش خواهد کشید. اما به زودی فشار غل و زنجیر بردگی مدرن را بر جسم خود حس می کند.

سینکلر شیکاگوی اوایل قرن بیستم را استادانه تصویر می کند. از سویی، محلات اشرافی با کاخها و تالارهای رقص و زنان و مردان خوش پوش، سالم و سرخوشی که هر روز به دنبال راههای تفنی جدیدی برای خرج کردن پولهای بی حساب و بادآوردهٔ خود هستند و از سوی دیگر، محلات کارگری و کشتارگاههایی که ساکنین آن چهارفصل سال رنج می کشند. بهار از گودالهای آب گل آلودی که در کوچه‌ها جمع می شود و سالانه بچه های زیادی را به کام خود می کشد. تابستان از بوی تعفن دریاچه‌ای که زباله و پس مانده کارخانه‌های روغن کشی به آن سرازیر می شود و میلیونها مگس و پشه از آن طریق بیماریهای عفونی مهلک را در میان ساکنان محلات، که کوچکترین امکانات پزشکی ندارند، شیوع می دهد. پاییز و زمستان نیز با سرمای کشنده‌ای که خانه‌های چوبی و آلونکهای محقر و بی سوخت را همچون شبح مرگ تسخیر می کند. زمستان به قول سینکلر هنگامی است که ضعیفها باید از گردونه خارج شوند، با سل و برنشیت و غیره بمیرند و یا اعضا بدنشان در اثر یخ‌زدگی از کار بیفتد. کارگران خردسال که خرج سواره رفتن به محل کار برای آنها معادل حقوقشان تمام می شود، ناچارند پای پیاده از میان گودالهای پربرفی که آنها را طعمهٔ خود می سازند، به کارخانه‌ها بروند و همهٔ این حوادث موحش در شیکاگو امری عادی و روزمره به شمار می روند.

اما شرایط محیط کار، بسی بدتر از زندگی کارگران است. پس از انتشار جنگل، شرایط توصیف شده در این رمان از سوی دکتر جاکس رئیس سابق بازرسی گوشت کشتارگاهها مورد تحقیق قرار می گیرد و از سوی نامبرده اعلام می شود که هیچ اغراقی در جنگل وجود ندارد.

در شاخه‌های گوناگون مشاغل کشتارگاهها، بیماریهای مهلکی رایج است. سل در میان آنهایی که در زیرزمینهای بی نور و هوا و در بخار داغ خون حیوانهای مسلول کار می کنند، بیداد می کند. در هر رشته‌ای از کار چون کودسازی، جدا کردن استخوان، قطعه قطعه کردن دام، پوست کندن و دباغی، بیماریها وسوانح خاصی که منجر به نقص عضو می شوند، شایع است. هنگامی که کارگری دچار نقص عضو می شود، دیگر باید خود و خانواده‌اش را مرده فرض کند. هیچ دادرسی نیست. وکلا، پزشکان، مراجع قانونی و روزنامه‌ها، همگی توسط صاحبان زر و زور خریداری شده‌اند و امکان رأی دادن به نفع مظلوم صفر است. سینکلر در صحنه‌هایی از کتاب که چگونگی و مراحل کشتار دستجمعی دامها را در زیر تیغه‌های برآن دستگاهها توصیف می کند، و جان کندن لحظه به لحظهٔ خوکها را که هر بار دستگاه، زنده زنده یکی از اعضای بدن آنها را قطع می کند، کنایه‌ای دهشت‌آفرین به شرایط کار کارگران دارد.

یورگیس به تدریج متوجه غیرانسانی بودن شرایط کار می شود و احساس غروری که پیشتر، هنگام فرض کردن خود به عنوان مهره‌ای از تولید ماشینی و پیشرفتهٔ این سرزمین متمدن می کرد، کم کم به کینه و نفرت تبدیل می شود. خانوادهٔ او روز به روز با بدهکاری و فقر بیشتری روبرو می شود. دلالان خانه‌ای کهنه و فرسوده را که دستی به ظاهر آن کشیده‌اند به عنوان ویلای نو به آنها قالب می کنند و وقتی در خانه با هزار مشکل کوچک و بزرگ مواجه می شوند، دیگر دیر شده و طبق قرارداد اگر نتوانند از عهدهٔ پرداخت اقساط سنگین آن برآیند از خانه اخراج می شوند و این سرنوشت چندین

خانواری بوده که پیش از آنها در خانه سکونت داشته‌اند!

یورگیس که هرگز گمان نمی‌کرد زن نازنین خود را سرکار بفرستد، ناچار با کارکردن او موافقت می‌کند. و اونای مظلوم پس از جدال بسیار با سرکارگر فاسد خود، برای حفظ خانواده، ناچار به او تسلیم می‌شود. شلاق اخراج و بیکاری، گرسنگی و سرما هر روز بیشتر بر تن خانوادهٔ یورگیس فرود می‌آید و به تدریج، چندین تن از اعضاء خانواده را به کام مرگ می‌کشد: صحنه‌هایی که سینکلر استادانه و با احساس انسانی عمیق و دردآلودی به تصویر می‌کشد.

سینکلر در خلال داستان، در عین پرداختن به شرایط مادی زندگی کارگران از جمله یورگیس، مسائل روحی، اخلاقی و رفتاری آنها را نیز مورد بررسی قرار می‌دهد. انسانهایی که از دسترسی به سواد و فرهنگ به کلی محرومند، آماج انحرافهای اخلاقی بسیار می‌شوند و استثمار شدید و جانکاه، راه آنها را به سوی انواع جرایم، فحشا و فساد باز می‌کند. سینکلر با رسوخ در عمق زندگی آنها، تمایل سوزانشان را به پاک بودن نشان می‌دهد، اما چه سود؟ آن گاه که جدال مرگ و زندگی جدالی روزانه می‌شود، ارزشها و احساسات انسانی ضعیف می‌شوند و حتی از بین می‌روند. یورگیس نیز به تدریج به چنین وضعی کشیده می‌شود.

مهاجرین که سابقا در سرزمینهای خود، همبستگی خانوادگی بسیار داشته‌اند و رسوم زیبا و دلنشین خود را در عقد و عروسی و احترامات مرسوم را در سوگواری به جا می‌آورده‌اند، اینک به انسانهای منزوی و حسابگری تبدیل شده‌اند که دور همهٔ رسوم را خط کشیده‌اند و دیوانه‌وار به حفظ جان خود و خانواده‌شان می‌پردازند. اخلاق روزهای گذشته نیز در شیکاگو مدفون شده و غرور انسانی آنها زیر ضربات پی در پی محو می‌شود. آنها ناچارند به زبان بیگانه فحش بشنوند، اما معنی آن را نفهمند. از خشم دیوانه شوند و دندان به هم بسایند اما نتوانند پاسخ بگویند و سرانجام با

ناامیدی و یأس جانگداز، به الکل روی آورند و آخرین باقیماندهٔ هستی خود را، در میخانه‌هایی که توسط خود تراستها تشکیل شده، و از انواع ظواهر برای به دام کشیدن کارگران بی روحیه استفاده می کنند، ببازند. یورگیس نیز از این قافله که با شلاق جبرهای گوناگون در راهی از پیش تعیین شده جلو می رود، عقب نمی ماند. او پس از درگذشت زن و فرزندانش، به میخانه‌ها پناه می برد. بیکار، سرگردان و ژنده‌پوش شبها را در جمع بی‌خانمانها و در کنار خیابانهای یخ زدهٔ شیکاگو می گذراند و آن گاه که دیگر سکه‌ای ندارد، میخانه‌دارها، حتی او را از گرم شدن کنار بخاری میخانه محروم می کنند و چندین بار تا آستانهٔ مرگ پیش می‌رود.

در خلال داستان، بخشی از سرگذشت سیاسی کارگران نیز به نمایش گذاشته می شود. به انتخابات هیچ امیدی نیست. رأیها خرید و فروش می شوند. یورگیس روز به روز بیشتر تن به قانون تنازع بقا می سپرد. حتی به اعتصاب شکنها می پیوندد و به همکاران خود خیانت می کند. اما این اقدام نیز مشکلات جانکاه زندگیش را کاهش نمی دهد. بیکاریهای پی در پی، به تناوب او را به صف بی خانمانهای کنار خیابان می کشد. سرانجام شبی خسته، ناامید، لرزان، با روحی کرخت، تنها و در جستجوی جایی گرم به یک سالن سخنرانی می‌رود. یورگیس ابتدا، تنها به فکر نشستن در سالنی گرم است. اما لحظه‌ای بعد متوجه می‌شود که برخلاف سالنهای دیگر سخنرانی و انتخابات که مأموران، ژنده پوشان را با بی احترامی بیرون می‌انداختند، در اینجا هیچکس با او کاری ندارد:

«در این مدت سخنرانی ادامه داشت. مستمعین کف می‌زدند، فریاد می کشیدند و از شدت هیجان در پوست خود نمی گنجیدند. کم کم صداها در گوشش رو به ابهام می‌رفت و افکارش درهم می‌شد و سرش یله می‌رفت و تکان می‌خورد... سرانجام سرش به جلو خم شد و مجدداً به خواب رفت. آن گاه باز شخصی به او سقلمه زد و او با همان تکان وحشت آلود سابق

راست نشست. حتماً باز خرخر کرده بود! حالا می بایستی چه بکند؟ با دقت رنج آوری چشمانش را به جلو دوخت و چنان به صحنه خیره شد که گویی در سراسر زندگی هیچ چیز دیگر چنین توجهش را جلب نکرده بود و نمی توانست هرگز جلب کند. در انتظار فریادهای خشمگین نگاههای خصمانه بود. منتظر پلیس بود که به سویش شلنگ بردارد و یقه‌اش را بچسبد. آیا یک بار دیگر به او فرصت می دادند؟ آیا این بار می خواستند او را راحت بگذارند؟ درحالی که می لرزید منتظر بود.

بعد ناگهان صدایی به گوش رسید. صدای لطیف و ملیح زنی بود که می گفت: «رفیق اگر سعی بکنی گوش بدهی، شاید علاقمند بشوی.» یورگیس از این حرف بیش از تماس دست پلیس تکان خورد. هنوز به جلو خیره شد بود و تکان نمی خورد ولی قلبش به شدت می تپید. رفیق! این چه کسی بود که او را «رفیق» صدا می زد. مدتی منتظر ماند. سرانجام وقتی مطمئن شد که کسی مراقبش نیست از گوشهٔ چشم نگاه دزدانه‌ای به زنی که در کنارش نشسته بود، انداخت. زن جوان و زیبایی بود. لباس قشنگی دربرداشت و یک خانم واقعی بود. این زن او را رفیق خطاب کرده بود. محتاطانه اندکی چرخید. به طوری که بهتر می توانست او را ببیند. آن گاه با چشمان شیفته و مجذوب به تماشایش نشست. زن ظاهراً اطرافش را فراموش کرده بود و به صحنه نگاه می کرد. مردی مشغول سخنرانی بود.[1]»

یورگیس که از قید فشارها و وحشتهای همیشگی خود رسته، اینک می تواند توجه عمیق تر به محیط داشته باشد:

«سخنران مردی بلند قد و لاغر بود و مثل خود او چشمان گود افتاده‌ای داشت. ریش مشکی و تنکی نصف صورتش را پوشانده بود و در محل چشمایش تنها دو حفرهٔ سیاه رنگ دیده می شد. تند تند و با هیجان زیاد حرف می زد. دستهای بلندش را دراز می کرد. گویی می خواست هر

---

۱. جنگل آپتون سینکلر، ترجمهٔ ابوتراب باقرزاده، انتشارات روزبهان، ۱۳۵۷.

یک از مستمعین خود را در چنگ بگیرد. صدایش چون صدای ارگ عمیق بود. معهذا مدتی گذشت تا یورگیس به فکر صداش افتاد. لیکن ناگهان به نظرش رسید که اشارهٔ سخنران درست متوجه او است. گویی مخصوصاً او را برای اظهار عقیده انتخاب کرده است. آن گاه از صدایی که از شور و هیجان و درد و اشتیاق و از بار غم فرو خورده و غیر قابل بیانی خشمگین و لرزان بود، آگاه گردید. این صدا ناگهان انسان را جلب می کرد، به چنگ می گرفت و در او نفوذ می کرد. سخنران می گفت: «شما به این حرفها گوش می کنید و می گویید آری اینها درست است. ولی همیشه اوضاع به همین منوال بوده است. یا می گویید ممکن است چنین چیزی پیش بیاید لکن نه در روزگار من و به من کمکی نخواهد کرد. بنابراین به کار طاقت فرسای روزانه تان برمی گردید و به خاطر سود دیگران خود را در آسیاب جهانی قدرتهای اقتصادی خرد می کنید. برمی گردید که ساعتها به نفع دیگران جان بکنید. در خانه های پست و کثیف زندگی کنید، در جاهای خطرناک و غیربهداشتی کار کنید، با اشباح فقر و گرسنگی بجنگید و در معرض سوانح و مرض قرار گیرید و بمیرید. هر روز مبارزه حادتر می گردد و سرعت کار ظالمانه تر. هر روز مجبورید کمی سخت تر کار کنید و احساس کنید که پنجه های آهنین زندگی محکمتر شما را در خود می فشارد. ماهها شاید سالها خواهد گذشته که باز به اینجا بیایید و من باز در همین جا هستم تا با شما صحبت کنم. تا ببینم که آیا تا به حال فقر و بدبختی وظیفهٔ خود را دربارهٔ شما انجام داده اند و عدالت و بیدادگری چشمانتان را باز کرده است؟»

یورگیس به روشنی درمی یابد که سخنان مرد سخنران، با نامزدهای انتخاباتی مزور و سیاست باز، به کلی فرق دارد. او همان دردهایی را حس می کند که یورگیس. آما آرزوها و آرمانهای او تا چه حد از روح کرخت شده و بیجان یورگیس جلوترند!

بی شک راههای رسیدن امثال یورگیس به آگاهی بیشمارند اما سینکلر با قرار دادن یورگیس در صحنهٔ سخنرانی بسیاری از تحولات روحی امثال یورگیس را که ذره‌ذره جمع شده و آمادهٔ تغییر کیفیت است، به نمایش می گذارد. جملات سخنران که معتقد است «با صدای میلیونها نفر که بیصدا هستند» سخن می گوید، کم کم در ذهن یورگیس روشنایی و مفهوم می یابد.

«صدای استهزا خاموش خواهد شد و فریب و دروغ به کنام خود خواهند خزید و تنها حقیقت برقرار خواهد ماند زیرا من با صدای میلیونها نفر که بیصدا هستند سخن می گویم. با صدای آنهایی که ستم را می بینند و تسلی دهنده‌ای ندارند. با صدای آنهایی که از زندگی محرومند و برایشان نه استراحتی هست و نه راه نجاتی. دنیا برایشان زندان سیاهچال شکنجه و گور است. با صدای طفلی که امشب در یکی از کارخانه‌های نخ‌ریسی جنوب رنج می برد و از خستگی تلو تلو می خورد. از درد و شکنجه کرخت شده و آرزویی جز مرگ ندارد. با صدای مادری که در اتاق زیر شیروانی در پرتو شمع به دوخت و دوز مشغول است. خسته است و از گرسنگی مرگ‌آور اطفالش چشمی گریان دارد. با صدای مردی که روی بستری از کهنه خوابیده است و در آخرین مرحلهٔ بیماریش دست و پا می‌زند و می‌داند که عزیزانش بدون او نابود خواهند شد. با صدای دختر جوانی که در این لحظه در یکی از خیابانهای این شهر وحشتناک با بدنی کوفته وشکمی گرسنه آواره است و در فکر این است که بین فاحشه‌خانه و دریاچه یکی را انتخاب کند. با صدای بشریت که برای نجات خود دست یاری دراز کرده است. با صدای روح جاودانی انسان که از گرد و خاک برمی خیزد و خود را از زندان خلاص می سازد و قید ظلم و جهالت را درهم می گسلد و کورمال کورمال راه خود را به سوی روشنایی بازمی یابد.»

یورگیس نیز که صدای دردهای خود را در سخنان سخنران می شنود،

از تاریکی یأس و مرگ به روشنایی امید و زندگی می‌رسد.

جنگل پس از انتشار تأثیری چندجانبه داشت. از سوی نهضت غذای سالم، اعتراضاتی در اثر توصیف سینکل از چگونگی تهیهٔ غذاهای گوشتی و سوسیسهای درجهٔ یک به راه افتاد. حتی تئودور روزولت رئیس جمهور وقت پس از خواندن این رمان، سوسیسهای صبحانه‌اش را از پنجره به بیرون پرتاب کرده بود. رسیدگی به بهداشت مواد غذایی درصدر خواستهای روزنامه‌ها و افکار عمومی قرار گرفت. فروش گوشت به حداقل میزان ممکن رسید. بسیاری به گیاهخواری روی آوردند و از سوی دیگر چشم بسیاری از مردم به زندگی واقعی کارگران گشوده شد. جک‌لندن دربارهٔ تأثیر جنگل چنین نوشت:

«این کتاب گوشهای بیشماری را که برای ندای ترقی و پیشرفت کر هستند باز خواهد کرد و باعث خواهد شد که هزاران نفر به آرمان ما روآورند. این کتاب نشان می‌دهد که کشور ما واقعاً کانون ستم و بیعدالتی، کابوسی از بدبختی، دوزخی از شکنجه، جهنم انسانها و جنگلی از حیوانات وحشی است. آنچه کلبهٔ عمو تم برای بردگان سیاه انجام داد، جنگل به احتمال زیاد برای بردگان سفید امروز انجام خواهد داد.[۱]»

امروز در پایان قرن بیستم، دیگر در ایالات متحده اثری از آن شرایط و زندگی کارگران وجود ندارد. چهرهٔ جهان دگرگون شده ولی آثاری چون کلبهٔ عمو تم و جنگل که سرنوشت طبقات استثمار شده‌ای را در قالب زندگی کاراکترهای زنده و جذاب خود ریخته‌اند، حرفهای بسیاری برای گفتن دارند که اسناد تاریخی از بیان آنها ناتوان هستند.

زمین

تا پیش از آن که زولا رمان زمین را به سلسله رمانهای خود بیفزاید،

---

۱. تفسیرهای زندگی. «دیل» «وارپل دورانت»، ترجمهٔ ابراهیم شعری...

دهقانان و ساکنان روستاها در آثار ادبی غالباً، به عنوان مظهر سادگی، بی‌آلایشی، صفای دل و زندگی سالم معرفی می‌شدند. آثار تولستوی همواره دهقانان را که در روسیه از وابستگی به زمین رنج می‌بردند، در مقام معنوی بالایی مورد بررسی قرار می‌داد. دهقانان در آثار او مظهر دانایی مردمی و روح پاک طبیعت بودند که حتی در آشوبهای دنیای خارج از روستاهای آرام خود و در میدانهای جنگ با ناپلئون، نقش اصلی را در رهایی میهن ایفا می‌کردند. دستمایهٔ اصلی جنگ و صلح اثر تولستوی چنین بود.

دهقانان اثر بالزاک، نگاهی به سیر مبارزهٔ طبقاتی در فرانسه میان ملاکان، رباخواران و از سوی دیگر دهقانان دارد. وی با نگاهی دلسوزانه به زندگی دهقانان فرانسه، که عمدتاً خرده مالک بودند، نقش جایگزین رباخواران را در سیستم مبتنی بر استثمار در زندگی دهقانان آشکار می‌کند.

ژرژ ساند نویسندهٔ دیگری است که قصه‌های روستایی او سرشار از ایمان به پاکی و تقدس زندگی دهقانان است.

امّا با انتشار زمین، ناگهان این پندار دلنشین زیر سؤال می‌رود و اسطورهٔ دهقان فرانسوی می‌شکند. رمان زمین در شرایط اجتماعی و اقتصادی متفاوتی نسبت به زمان نگارش دهقانان اثر بالزاک نوشته شده است. از حوالی ۱۸۴۸ که انقلابهای زنجیره‌ای، اروپا را درنوردیده و چهرهٔ زندگی قاره را دگرگون کرد، بسیاری از خصلتهای طبقات گوناگون که به تدریج شکل گرفته بود، آشکار شد. محققین تاریخ آن عصر، با نگاهی مجدد به انقلاب ۱۸۴۸، علل شکست آن را در ناپیگیری و تزلزل طبقات متوسط جامعهٔ فرانسه و نیز ترس محافظه کارانهٔ دهقانان که آنها را به سوی اردوگاه دشمنان خودشان رانده بود، تحلیل کردند. در جریان شکست انقلاب ۱۸۴۸، نخست طبقات متوسط خود را از اردوگاه زحمتکشان جدا کرده بودند و سپس دهقانان فرانسوی که عمدتاً خرده مالک بودند، به گونه‌ای جنون‌آمیز مالکیت کوچک خود را در معرض تهدید دیدند و به کارگران

پشت کردند. آنها حتی علت گرانی نرخ مالیات شراب را نیز بر گردن کارگران انداختند و با ناپیگیری خود، انقلاب را به شکست قطعی کشاندند، موج انقلابی دیگر که در سال ۱۸۷۱ منجر به تشکیل کمون پاریس، و سرانجام شکست آن شد، بی تردید حقایق بسیاری را آشکار ساخته بود و زمین که در سال ۱۸۸۸ به انتشار رسید، دیگر خالی از آن اسطورهٔ زندگی مقدس روستا، و در واقع دو سوم جمعیت فرانسه، یعنی دهقانان بود. روند مهاجرت به شهرها تسریع شده بود. و دهقانان بیشتری به صف کارگران شهری می پیوستند. دیگر تنها مرکز ثقل تحولات شهرها بودند.

مقایسهٔ شمار کارگران چند رشته از صنایع پاریس، از ۱۸۶۶ تا ۱۸۵۶، افزایش چشمگیر این طبقه و کاهش اهمیت دهقانان را در تعیین سرنوشت فرانسه به خوبی نشان می دهد.

	۱۸۵۶	۱۸۶۶
۱- کارگران نساجی	۱۴۵۰۸۱	۱۸۲۴۶۶
۲- کارگران ساختمانی	۴۴۸۶۶	۷۶۸۲۷
۳- کارگران صنایع حمل و نقل	۱۹۰۲۹	۳۵۰۲۲
۴- کارگران نجار	۲۲۷۲۸	۲۷۸۸۲[1]

در کنار این رشد روزافزون طبقهٔ کارگر، دهقانان روز به روز با مشکلات بیشتری روبرو می شدند. دهقانان فرانسوی که پس از اصلاحات ارضی ناپلئون، به زمینداران آزاد و خرده مالک تبدیل شده بودند، تودهٔ عظیمی را تشکیل می دادند ولی میان آنها روابط همه جانبه‌ای برقرار نبود. شیوهٔ تولید آنها که مبتنی بر مبادله با طبیعت، به صورت تولید مایحتاج خود در قطعه زمین کوچکشان بود، به جای آن که تماسهای متقابلی را میان آنها ایجاد کند، آنان را از یکدیگر جدا می کرد. یک تکه زمین کوچک هیچ جایی برای تقسیم کار کشاورزی یا استفاده از شیوه‌های علمی کشت و کار و در

1. Paris Libre 1871. Jacque Rovgerie, edition du Seuil 1971

نتیجه پیشرفت زراعت باقی نمی گذاشت. همین امر جایی برای ایجاد تشکل سیاسی و دستیابی به ایدئولوژی واحد مبارزه را برای دهقانانی که در اثر اصلاحات ناقص روز به روز فقیر تر و وامدارتر می شوند، باقی نمی گذاشت. از این رو دهقانان در عرصهٔ سیاست بیشتر دنباله‌رو طبقات دیگر بودند و بناپارتیسم و سلسلهٔ سلطنتی بناپارت‌ها را حامی منافع خود می دیدند. تنها این قدرت بود که از دیدگاه آنها می توانست حاکمیت بر زمین را تضمین کند. اما شرایط در حوالی ۱۸۵۰ و بعد از آن به سرعت تغییر می کرد، شیوهٔ ناپلئونی مالکیت بر زمین که مدتی دهقان فرانسوی را دلخوش کرده بود، اینک، بی ثمری خویش را آشکار ساخته بود. بدی روزافزون وضع کشاورزی، وابستگی دهقانان را به سرمایه‌های بزرگ بیشتر می کرد. بدهکاری تصاعدی کشاورزان، یکی از تضادهای آشکار این نظام بود. دهقانان وابسته به زمین دوران پیش از ناپلئون، به ظاهر آزاده شده بودند اما اینک جای فئودالهای قدیم را رباخوران و دولت وام‌دهنده گرفته بود. از سوی دیگر، علی‌رغم این آشفتگی اقتصادی، رخوت و خواب‌آلودگی بر اذهان دهقانان فرانسوی حاکم بود. مالکیت بر قطعه زمین جدا افتاده از یکدیگر، صاحبانشان را نیز دور از یکدیگر و متفرق نگه می داشت. این شرایط، وضعیت فکری، روحی و اخلاقی دهقان فرانسوی را به شدت تحت تأثیر قرار می داد. جنون حفظ مالیکت در حال احتضار، حتی منجر به ارتکاب جنایت نیز می شد.

چنین بود که چهرهٔ اسطوره‌ای دهقان در این دوره به واقع زیر سؤال می رفت. اما شیوهٔ اسطوره‌زدایی زولا در زمین به اندازه‌ای هجوآمیز و حتی خلاف عفت عمومی بود که جنجال عظیمی در محافل سیاسی و ادبی زمان خود پدید آورد. زولا متهم شد که کوچکترین شناختی از روستا و زندگی دهقانان فرانسوی ندارد و در اثر خود مقدسات مردم را به بازی گرفته است. اما صورت قضیه به گونه‌ای جز آن بود.

زولا، ناحیهٔ بس را که داستان در آن می گذشت، به خوبی می شناخت.

مادرش از اهالی بس بود. بارها همراه پل سزان نقاش مشهور به آنجا سفر کرده و با همسرش مدتها در روستاهای آن زندگی کرده بود. زولا چندان از مسائل روستایی دور نبود و حتی در زمان نگارش زمین عضو انجمن روستای مدان بود و در نگارش زمین از صورت جلسه‌های آن نیز سود جست. وی هنگام نوشتن زمین به مترجم هلندی خود چنین گفته بود:

«بنویسید که بلند پروازی بی‌نظیری در سر دارم و می‌خواهم حیات کل روستا را در قصه‌ام بگنجانم. کشت و کار، عشق، سیاست، مذهب، گذشته، حال، آینده.[1]»

به این ترتیب زولا مدتها پای سخن روستائیان می‌نشیند، از حرفهای آنها یادداشت برمی‌دارد و مشاهدات خود را می‌نویسد. پروندهٔ زمین در عین حال پر از مقالاتی است که در روزنامه‌ها دربارهٔ دهقانان فرانسوی نوشته شده است.

دیدگاه زولا در نگارش زمین دیدگاهی ناتورالیستی است. وی انسانها را جزیی کوچک از طبیعت عظیم می‌داند و دهقانان آثار او که این کوچکی و وابستگی شدید خود را حس می‌کنند، به زمین به گونهٔ یک معشوقهٔ نیرومند می‌نگرند. احساس تملک آنها بر زمین، خصلتی عاشقانه و سوزان دارد و همهٔ پدیده‌های زندگی آنها چون خانواده، عشق، سیاست، مذهب و غیره مانند کلی به هم پیوسته، در ارتباط با احساس عاشقانهٔ مالکیت به زمین عمل می‌کنند، تغییر می‌یابند یا به نوسان می‌افتند. جای تعجب نیست که احساس مالکیت بر تکه زمین کوچک، در نظامی که ترقی و پیشرفت آن وابستگی تام به محو مالکیت‌های کوچک دارد، خصلتی واپس گرایانه به خود می‌گیرد و به چهرهٔ دهقانان کراهتی آشکار می‌بخشد.

زولا قهرمانان زمین را به گونه‌ای خلق کرده که علی‌رغم چهرهٔ گاه غلوآمیز آنها، همهٔ تمایلات نمونه‌وار خرده مالک فرانسوی را آشکار می‌کنند.

---

۱. زمین. امیل زولا، ترجمه دکتر محمد تقی غیاثی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۲.

دهقان آن روزگار یعنی پروتوتیپ زولا در زمین، موجودی حقیر است با آرزوهای حقیر که در طبیعتی بس نیرومند تر از خود، تلاش جانفرسایی را ادامه می‌دهد تا هرچه بیشتر و طولانی تر، بخش کوچکی از این طبیعت را از آن خود داشته باشد؛ و این سهم مقدس او چیزی نیست جز زمین.

قهرمانان کاریکارتوروار و غلو شدهٔ زولا نیز براساس رابطه با زمین عمل می‌کنند. بوتو دهقان جوان زشت رو و نیرومندی است که سرانجام به امید تملک زمین به عقد دختری که پیشتر او را بی‌سیرت کرده رضایت می‌دهد و تا جایی پیش می‌رود که برای تصاحب نیم دیگر زمین همسرش که متعلق به خواهر اوست، به فکر تصاحب خواهر کوچکتر نیز می‌افتد. خواهر بزرگتر (لیز) در یک بحران حسادت خواهر کوچکتر (فرانسواز) را با ضربهٔ داس می‌کشد. جنون بوتو و لیز تا آنجا پیش می‌رود که بابافوان پدر بوتو را که ثروتش را پنهان کرده و پیرمردی از کار افتاده است، دیگر فقط برای آنها نان‌خوری مزاحم به شمار می‌رود و چندین بار او را از خانه بیرون کرده‌اند، به قتل می‌رسانند.

زولا قتل بابافوان را از جنایتی که در سال ۱۸۸۶ در یکی از روستاهای فرانسه اتفاق افتاد، اقتباس می‌کند. حرص مالکیت حتی احساسات فرزندی را در وجود بوتو کشته و او که پدر پیرش را پیش از مرگ وادار به تنظیم وصیت‌نامه و بخشیدن زمینش به او کرده، دیگر دلیلی برای زنده ماندن پدر نمی‌بیند، پیرمرد را خفه می‌کند و جسدش را می‌سوزاند.

«در یک گوشهٔ اتاق پیرمرد، شعمی روی زمین بود ولی آن‌قدر روشن بود که بشود او را دید. پیرمرد به پشت خوابیده بود و سرش را روی بالش غلتیده بود. عمر دراز چنان خشکیده و تکیده‌اش کرده بود که بدون خرنش دشواری که از دهان کاملاً بازش بیرون می‌آمد، مرده پنداشته می‌شد. دندان نداشت، دهانش سوراخ تیره‌ای بود که گویی لبها به داخل آن برگشته‌اند. هر دو به روی این سوراخ خم شدند. بسیار آسان و در عین حال سخت و

دشوار بود که انسان هرچه به دستش افتاد بردارد و این سوراخ را ببندد. رفتند، دوباره برگشتند. زبانشان خشک شده بود حتی کلمه‌ای نمی‌توانستند به زبان آورند. آن‌گاه بوتو حمله کرد. با همهٔ وزن تنش فشار آورد. زن هم رفت توی رختخواب... هر دو با مشت و کت و ران فرومی کوفتند. پدر حرکت تندی کرد. پاهایش با سر و صدای فنر شکسته و دراز شد... بیش از اندازه خشونت ورزیده بودند. احساس کردند که پیرمرد زیر تنه‌شان صاف و هموار شده و از حیات تهی گشته است.»[1]

توصیف سرد و نیشدار زولا در صحنهٔ قتل بابانوان بازتاب خونسردی بوتو و لیز در هنگام ارتکاب به جنایت است. جنایتی که از حرص مالکیت ریشه می‌گیرد. در پایان داستان ژان، کارگر جوانی که در جستجوی کار به روستاها آمده، عاشق فرانسواز شده و با به زنی گرفتن او زندگیش به زندگی بوتو مربوط شده، هنگامی که همسرش را از دست می‌دهد و نومید از زندگی در روستا، در پی پیوستن به ارتش است، رابطهٔ روستایی با زمین را در جملاتی موجز بیان می‌کند:

«با زمین چی میشه کرد؟ بالاخره باز مال یکی میشه. اون بابا هم مجبوره توش کشت و کار کنه تا از گشنگی و غیره. اگر سالها هم توش علف هرز دربیاد، زمین استراحت می‌کند، جوون و بارور می‌شه. زمین تو دعوا و مرافعهٔ ما حشرات گنده دماغ وارد نمیشه. این مادر بزرگ و جاودان در کار به ما بیشتر از یک مورچه توجه ندارد. نیز درد بود و خون و اشک و هرچه آدمی را رنج می‌دهد و انسان را به شورش وامی‌دارد. فرانسواز را کشته‌اند. فوآن را کشته‌اند. اراذل حقه‌باز پیروز گشته‌اند. زالوصفتان خون‌آشام و بوگندوی دهات آبروی زمین را می‌برند و آن را می‌چرند. خب دیگه آدم چه می‌دونه. همین طور که یخبندان کشت را می‌سوزاند، تگرگ ریزش می‌کند، صاعقه می‌ریزد و همهٔ این عوامل شاید لازم باشند.

---

۱. «زمین»، «امیل زولا»، ترجمهٔ دکتر محمد تقی غیاثی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۱.

تیره‌روزی مادر کارگاه بزرگ آفتاب و ستارگان چه وزنی دارد؟ خدا توجهی به ما ندارد. نان ما با جنگ تن به تن و هراس‌انگیز و روزانهٔ خود ما به دست می‌آید. تنها زمین است که جاودانی است. مادر است. ما از دل او درآمده‌ایم و هم بدان بازمی‌گردیم. مردم او را تا سرحد جنایت دوست می‌دارند. او به خاطر هدف نامعلوم خود زندگی را حتی با پستیها و حقارتهای ما مدام باز می‌سازد.[۱]»

می‌توان با سبک، نگرش اجتماعی یا نتیجه‌گیریهای فلسفی زولا موافق یا مخالف بود اما آنچه اهمیت دارد توانایی او در به نمایش گذاشتن بسیاری از ویژگیهای دهقان خرده‌مالک، فرانسوی در وجود کاراکترهای رمان زمین است.

پس از زولا، گی دوموپاسان نویسندهٔ مشهور فرانسوی در یکی از داستانهای کوتاه خود به نام «ابلیس» زیربناهای اقتصادی رفتارهای خانوادگی و اجتماعی دهقان فرانسوی را مورد بررسی قرار می‌دهد.

داستان ابلیس علی‌رغم کوتاهی، دربردارندهٔ کند و کاو روانشناسانهٔ عمیقی است که در طی آن حال و هوای محیط روستاهای فرانسه در اواخر قرن نوزدهم و روابط حاکم بر آنها، به شیوه‌ای موجز و دقیق آشکار می‌شود. دهقان خرده‌مالک فرانسوی با کلیهٔ انگیزه‌های اقتصادی خود و تسلطی که این انگیزه‌ها بر واکنشهای عاطفی و روابط خصوصی او دارند، پروتوتیپ خلق «اونوره‌بونتان» قهرمان این داستان کوتاه است. «ابلیس» نمونه‌ای برجسته در این زمینه به شمار می‌رود و نیز کوتاه بودن داستان نقل کامل آن را امکان‌پذیر می‌کند.

---

۱. زمین امیل زولا. ترجمهٔ محمد تقی غیاثی

«ابلیس»[۱]

«گی دوموپاسان»

دهقان روبروی پزشک و در کنار زنی که آخرین لحظات زندگی خود را می گذراند، ایستاده بود. پیرزن، آرام، تسلیم و هوشیار به سخنان آنها گوش می داد. او در حال مرگ بود. دیگر فرصتی نداشت و عمرش سپری شده بود. پیرزن هفتاد و دو سال داشت.

آفتاب ماه ژوئیه از پنجره و در گشوده به درون اتاق می تابید و شعلهٔ سوزانش را روی زمین قهوه‌ای، چسبناک و لگدخورده توسط چارقهای چهار نسل از روستائیان ساکن در آن، گرم می کرد. باد بوی مزارع، علفها، گندمها و برگهایی را که زیر حرارت ظهر می سوختند، به مشام می رساند.

ملخها جست و خیز می کردند و دشت را از صدای بالهای خود پر کرده بودند. همهمهٔ آنها مانند صدای ملخهای چوبی بود که در بازارهای مکاره به کودکان می فروختند.

– اونوره! نمی توانید مادران را با این حال تنها بگذارید. از این دقیقه تا دقیقهٔ دیگر وضعش معلوم نیست. و دهقان اندوهگین می گفت:

– اشتباه است اگر محصولم را رها کنم. مدت زیادی است که روی

---

۱. داستانی کوتاه از مجموعه داستان «هورلا» که به همین قلم ترجمه شده است.
Le Horla Guy de Maupassant Le livre de poche

زمین باقی مانده. هوا خوب است. مادر نظر تو چیست؟

و پیرزن محتضر که هنوز حرص فرانسویهای شمالی را در روح خود داشت، با حرکت چشم و پیشانی پاسخ مثبت می‌داد و پسرش را به درو کردن محصول و رها کردن او در بستر مرگ تشویق می‌کرد. ولی پزشک که عصبانی شده بود، پاهایش را به زمین کوفت و گفت:

– شما احمق هستید. گوش بدهید. من به شما اجازهٔ این کار را نمی‌دهم. گوش بدهید! اگر شما مجبورید که همین امروز محصول خود را درو کنید، راپه را پیدا کنید. قبول! و از او بخواهید که از مادرتان پرستاری کند. باید این کار را بکنید. می‌شنوید؟ و اگر از من اطاعت نکنید، شما را به هنگام بیماری رها می‌کنم تا مانند یک سگ جان بدهید. می‌شنوید؟

دهقان بلند و لاغر که حرکاتی کند داشت و از بی‌تصمیمی، ترس از پزشک و حرص شدید به صرفه‌جویی رنج می‌کشید و تردید داشت، با خود حساب و کتاب می‌کرد و من‌من‌کنان می‌گفت:

– استخدام راپه به عنوان پرستار چقدر خرج دارد؟

پزشک فریاد می‌کشید:

– من چه می‌دانم. به زمانی بستگی دارد که شما به او احتیاج داشته باشید. با خودش طی کنید! عجبا! ولی می‌خواهم که ظرف یک ساعت دیگر در اینجا حاضر باشد. می‌شنوید؟

مرد سرانجام تصمیم خود را گرفت.

– می‌روم. می‌روم. شما عصبانی نشوید آقای دکتر.

پزشک در حالی که بیرون می‌رفت، گفت:

– می‌دانید، پرستار بگیرید. چون من هنگام خشم نمی‌توانم جلوی خود را بگیرم!

به محض آنکه دهقان تنها شد، به سوی مادرش برگشت و با لحنی مسالمت‌آمیز گفت:

– همان گونه که او خواست می‌روم راپه را پیدا کنم. تا برمی گردم خودت را ناراحت نکن.

او نیز خارج شد. راپه پیرزن اتوکشی بود که بیماران در حال مرگ دهکده و حوالی آن را پرستاری می کرد. سپس به محض آنکه مشتریهای او را در کفنی می پیچیدند که دیگر از آن خارج نمی شدند، باز می گشت. اتو به دست می گرفت و لباس زنده‌ها را اتو می کرد. او مانند سیبی که یک سال مانده باشد، چروکیده بود. بدجنس، حسود، بسیار طمعکار و مانند آنکه از حرکت دائمی اتو روی لباسها کمرش شکسته باشد، خمیده بود. می گفتند که او علاقهٔ عجیب و بی‌شرمانه‌ای نسبت به حالت احتضار داشت. او دربارهٔ چیز دیگری جز آدمهای گوناگونی که شاهد مرگشان بوده و پرستاریشان کرده، سخن نمی گفت و تعریفهایش همیشه مانند یک شکارچی که دربارهٔ شکار با تفنگ داد سخن می دهد، با جزئیاتی دقیق همراه بود.

هنگامی که اونوره بونتان وارد خانهٔ او شد، مشغول آماده کردن آب برای آهار یقهٔ اهالی دهکده بود. دهقان گفت:

– عصر به خیر. اوضاع رو به راه است؟

راپه به سوی او برگشت و گفت:

– کاملاً. برای شما چه؟

– اوه وضع من خوب است ولی مادرم حالش خوب نیست.

– مادرت؟

– بله مادرم.

– چه ناراحتی دارد؟

– دارد می میرد.

پیرزن دستهایش را از آب بیرون آورد. قطره‌های آبی رنگ و شفاف تا انتهای ناخنهایش لیز می خورد و دوباره در طشت می افتاد.

پیرزن بی‌درنگ با حالتی دلسوزانه پرسید:

– وضعش این قدر بد است؟

– دکتر گفت که دیگر از بستر برنخواهد خاست.

– حالا چه باید کرد؟

او نوره تردید کرد. برای مطرح کردن پیشنهادش زمینه‌چینی لازم بود ولی او کلمات مناسب را نمی‌یافت. بنابراین دفعتاً تصمیم به حرف زدن گرفت.

– برای پرستاری از او تا هنگام مرگ چقدر از من می‌خواهید؟ شما می‌دانید که من اصلاً ثروتمند نیستم. من حتی نمی‌توانم خرج یک مستخدم را بدهم. به همین دلیل مادرم به این روز افتاد. مادر بیچاره خیلی زحمت می‌کشید و خسته می‌شد. در طول هفتاد و دوسال زندگی به اندازهٔ ده نفر کار کرده.

راپه با لحنی جدی و صدایی بلند پاسخ داد:

– دو نرخ وجود دارد. روزی چهل سو و شبی سه فرانک که این نرخ مخصوص پولدارهاست. و بیست سو در روز و چهل سو برای شب در مورد دیگران. شما همان بیست سو و چهل سو را به من بدهید.

ولی دهقان به فکر فرو رفته بود. او مادرش را خوب می‌شناخت و می‌دانست که چقدر محکم، نیرومند و مقاوم است. ممکن بود این وضع علی‌رغم نظر دکتر هشت روز طول بکشد. پس با لحنی جسورانه گفت:

– ترجیح می‌دهم که شما کل مبلغ درخواستی تا آخر را پیشنهاد کنید. کسی چه می‌داند. دکتر می‌گوید که به زودی می‌میرد. اگر چنین باشد بهتر برای شما و بدتر برای مادرم. ولی اگر تا مدتی طولانی بماند برای او بهتر است و برای شما بدتر.

پرستار که غافلگیر شده بود، به مرد نگاه می‌کرد. او تاکنون به این روش معامله نکرده بود. مردد بود و می‌خواست راه فراری پیدا کند. سپس شک کرد که مبادا مسخره‌اش می‌کنند. بنابراین گفت:

– تا مادرتان را نبینم، چیزی نمی توانم بگویم.

– بیایید ببینید.

پیرزن دستهایش را خشک کرد و فوراً دنبال او به راه افتاد.

در راه با یکدیگر حرفی نزدند. پیرزن با گامهای ریز راه می‌فت، در حالی که دهقان پاهای بلندش را چنان از روی زمین برمی‌داشت که گویی در حال پریدن از جوی آب بود.

گاوهایی که در کشتزارها خوابیده و از شدت گرما کلافه شده بودند، به زور سرشان را بلند می کردند و برای آن دو رهگذر مع مع می کردند. گویی از آنها علف تازه می خواستند.

اونوره بونتان نزدیکیهای خانه زیر لب زمزمه کرد:

– نکند تمام کرده باشد؟

میل ناخودآگاهی که به این موضوع داشت، در لحن صدایش آشکار شد. ولی پیرزن نمرده بود. به پشت خوابیده و دستهایش را روی روانداز بنفش رنگ هندی گذاشته بود. دستهایش از شدت لاغری زشت می نمود. گره گره و مانند دستان حیوانی عجیب بود و به دلیل رماتیسم، خستگیهای مداوم و کار تقریباً دائمی، تغییر شکل داده بود.

راپه به رختخواب نزدیک شد و پیرزن در حال مرگ را نگاه کرد. نبضش را معاینه کرد، به سینه‌اش دست کشید، به صدای تنفسش گوش داد و برای شنیدن صدایش هنگام حرف زدن از او چند سؤال کرد و پس از چند لحظه تماشای او از خانه خارج شد و اونوره نیز به دنبالش بیرون رفت. نظر او درست بود. پیرزن تا شب زنده نمی ماند. دهقان پرسید:

– نظرتان چیست؟

پرستار پاسخ داد:

– دو سه روز کارش طول دارد. سر جمع شش فرانک باید بدهید.

دهقان فریاد کشید:

– شش فرانک! شش فرانک! می فهمی یعنی چه؟ ولی من به شما می گویم که او پنج یا شش ساعت بیشتر زنده نخواهد ماند.

دهقان و پرستار مدتی طولانی و با حالتی خشمگین بحث کردند. دهقان می اندیشید که اگر پرستار قبول نکند، زمان بگذارد و محصولش را تا آخر و به تنهایی درو نکند، چه اتفاقی خواهد افتاد؟ سرانجام همهٔ افکارش را جمع کرد و گفت:

– باشد. شش فرانک تا زمانی که جسدش را از زمین بلند کنیم.

– بله شش فرانک.

اونوره با گامهای بلند به سوی گندمهایش رفت که روی زمین و زیر آفتاب سوزانی که خرمن را به عمل می آورد، مانده بود.

پرستار وارد خانه شد. او سفارشهایش را با خود آورده بود زیرا در کنار افراد در حال مرگ یا مرده نیز گاه برای خودش و گاه در ازای مزدی مضاعف برای خانواده‌ای که به پرستاری استخدامش کرده بودند، بی وقفه کار می کرد. راپه ناگهان پرسید:

– مادر بونتان آیا مراسم مذهبی برایتان انجام شده؟

پیرزن روستایی با حرکت سر پاسخ منفی داد. راپه که زنی متدین بود، به تندی از جا برخاست.

– خدای من. ممکن نیست. باید سراغ آقای کشیش بروم.

و چنان با شتاب به سوی خانهٔ کشیش دوید که پسر بچه‌هایی که در میدان بودند، با دیدن او که مانند اسب یورتمه می‌رفت، گمان کردند که اتفاق بدی افتاده.

به زودی کشیش با لباس کرباس لطیف و سفید خود که پسرکی پشت سرش زنگوله‌ای می نواخت تا عبور خداوند را در دشت سوزان و خاموش اعلام کند، پدیدار شد.

مردانی که دورتر به کار مشغول بودند، کلاه بزرگشان را از سر

برمی‌داشتند، بی‌حرکت می‌ایستادند و منتظر می‌ماندند تا لباس سفید پشت مزرعه‌ای ناپدید شود. زنهایی که دسته‌های گندم را جمع می‌کردند، برای ترسیم علامت صلیب بر سینه‌هایشان، راست می‌ایستادند. مرغهای سیاه وحشت‌زده با بلند کردن پاهایشان به گودالهایی که برایشان آشنا بود، می‌پریدند و به تندی درون آنها پنهان می‌شدند. کره‌اسبی که در چمن‌زار گردش می‌کرد، با دیدن لباس سفید کشیش ترسیده بود و در حالی که جفتک می‌انداخت، شروع به چرخیدن دور خود کرد. کودکی که همراه کشیش بود و لباس قرمز به تن داشت، به سرعت راه می‌فت و کشیش در حالی که سرش با کلاه چهارگوش کشیشی روی شانه‌اش خم شده بود، او را دنبال می‌نمود و زیرلب دعا زمزمه می‌کرد. راپه، کاملاً خمیده، مانند آن که بخواهد سجده کند، دستهایش را با همان حالتی که در کلیسا هنگام دعا جفت می‌کنند، توی هم فرو کرده بود.

اونوره از دور آنها را دید و پرسید:

- چه خبر شده؟

پرستار با صدایی رسا پاسخ داد:

- او خدا را نزد مادرت می‌برد.

دهقان تعجب نکرد و گفت:

- خیلی خوب است.

و مشغول کار شد.

مادر بونتان اعتراف و طلب بخشایش کرد. تمام مراسم در موردش اجرا شد، کشیش بازگشت و دو زن را در کلبهٔ پوشالی که هوایی خفقان‌آور داشت، تنها گذاشت.

راپه شروع کرد به سنجیدن وضع بیمار محتضر. از خود می‌پرسید: «آیا مدت زیادی زنده می‌ماند؟» غروب می‌شد. نسیم، هوای خنک را درون کلبه می‌راند، روی پوشالهایی که جنبش خفیفی پیدا می‌کردند، نقوشی محو

ایجاد می کرد. پرده‌های کوچک پنجره که سابقاً سفید بود و حالا دیگر به زردی می گرایید و روی آنها انبوه مگس نشسته بود، حرکتی ملایم داشتند. گویی می‌خواستند مانند روح پیرزن برخیزند و از آنجا پر بکشند.

پیرزن بی حرکت، با چشمان باز، گویی با بی‌تفاوتی در انتظار مرگ حتمی خود بود؛ مرگی که دیر کرده بود. نالهٔ خفیفش در میان حنجرهٔ به هم فشرده‌اش گیر می کرد. او به زودی می‌مرد و جسد زنی کوچک بر جا می‌ماند که هیچکس برای مرگش تأسف نمی‌خورد.

هنگامی که شب فرارسید، اونوره بازگشت. چون به تخت مادرش نزدیک شد، دریافت که او هنوز زنده است. اونوره مانند سابق که هنوز پیرزن زمین گیر نشده بود، پرسید:

- حالت خوب است؟

سپس در حالی که راپه را مرخص می کرد، به او چنین گفت:

- فردا سر ساعت پنج اینجا باش!

پیرزن پاسخ داد:

- فردا ساعت پنج.

راپه هنگام طلوع روز برگشت.

اونوره پیش از آنکه به سراغ زمینش برود، مشغول خوردن سوپ دست پخت خودش شد.

پرستار پرسید:

- دیشب چطور گذشت؟

دهقان پاسخ داد:

- تا صبح چشم برهم نگذاشتم.

- خیلی خوب دیگر برو سر کارت.

دهقان رفت.

راپه بادلواپسی به پیرزن در حال مرگ که به همان صورت با چشمان باز

و دستها روی پتو، توی تخت مانده بود، نزدیک شد.

پرستار فهمید که این وضع ممکن است دو یا چهار و حتی هشت روز به همین منوال ادامه یابد و وحشتی قلب حریص او را درهم فشرد. خشمی شدید او را برعلیه این معامله و زنی که خیال مردن نداشت، تحریک کرد.

با این وجود به کارش مشغول شد و با نگاه خیره به مادر بونتان، منتظر ماند.

اونوره برای صرف نهار به خانه آمد. هنگام بازگشت به نظر خوشحال بود و حالتی شوخ و شیطنت‌آمیز داشت، او گندم خود را در شرایطی عالی درو می‌کرد.

راپه ناراحت بود. هر دقیقه که سپری می‌شد، به نظرش زمان و پولی بود که از او می‌دزدیدند. میلی دیوانه‌وار داشت که گردن این ماده‌الاغ پیر و این پیرزن سخت جان و کله‌شق را بگیرد و نفس تند او را که وقت و پولش را می‌دزدید، قطع کند.

سپس به خطرات این کار فکر کرد و فکرهای دیگری از ذهنش گذشت. به تختخواب نزدیک شد و پرسید:

- تا حالا ابلیس را دیده‌ای؟

مادر بونتان به آرامی گفت:

-نه

پرستار شروع به تعریف داستانهایی برای پیرزن کرد تا روح ناتوان و در حال مرگ او را وحشت‌زده کند. براساس سخنان او چند دقیقه قبل از جان دادن، ابلیس خود را به همهٔ بیماران در حال مرگ نشان می‌دهد. جارویی در دست دارد و دیگی بر سر. جیغ می‌کشد و هرکس آن را ببیند دیگر کارش تمام است و لحظه‌ای کوتاه پس از آن می‌میرد و تمام کسانی را که در سال گذشته، ابلیس به آنها ظاهر شده بود، نام برد: ژوزفین لوازل، اولالی راتیه، سوفی پادانیو، و سرافین گروسیه. مادر بونتان که هیجان‌زده شده بود، خود را

تکان می داد، دستهایش را می جنباند و سعی می کرد سرش را بچرخاند تا ته اتاق را ببیند.

ناگهان راپه، پاورچین پاورچین، از کنار تخت دور شد. از داخل گنجه ملافه‌ای برداشت و دور خود پیچید. و دیگی را که سه پایهٔ کوتاه و خمیده داشت، به سر گذاشت. پایه‌های دیگ مانند سه شاخ به نظر می‌رسیدند. جارویی در دست گرفت و با دست چپ سطلی از جنس آهن سفید را محکم به هوا پرت کرد تا با صدای بلندی به زمین بیفتد.

سطل با صدایی وحشت‌انگیز به صندلی برخورد کرد و به زمین افتاد. پرستار پشه بند را بالا زد و خود را به پیرزن نشان داد. در حالی که حرکاتی ترسناک می‌کرد، از پشت دیگ فلزی که صورتش را پنهان می‌کرد، جیغ می‌کشید و مانند ابلیسی خبیث با جارویش پیرزن روستایی را که دیگر آخرین لحظات عمر خود را می گذراند، تهدید می‌کرد.

پیرزن محتضر با نگاهی جنون‌زده، تلاشی فوق بشری برای برخاستن و فرار کرد. حتی شانه‌ها و سینه‌اش را از روی بالش بلند کرد. سپس با آهی عمیق برجا افتاد. او مرده بود و راپه با آرامش همهٔ وسایل را سرجای خود گذاشت: جارو را کنار گنجه. ملافه داخل آن و دیگ را روی اجاق و سطل را کف اتاق و صندلی را کنار دیوار. سپس با حرکاتی کاملاً حرفه‌ای چشمان درشت بیمار را بست. روی تختخواب کاسه‌ای گذاشت و درون آن آب ریخت و ماهوت پاک‌کن را که به کمد آویزان بود، خیس کرد. دو زانو نشست و با حرارت به خواندن دعاهای مخصوص اموات که به دلیل حرفه‌اش همگی را از حفظ بود، پرداخت.

و شب هنگام که اونوره بازگشت، او را در حال دعا خواندن یافت. اونوره در ذهنش حساب کرد که بیست سو بیشتر به او داده زیرا فقط سه روز و یک شب از بیمار پرستاری کرده و این مقدار کار اجرتی فقط معادل پنج فرانک داشت. نه شش فرانکی که اونوره می بایست به او پرداخت می کند.

پایان

گروههای انسانی به عنوان پروتیپ

ویلیام فالکنر از جمله نویسندگانی است که به مسئلهٔ نژادهای تحت ستم در آثار خود پرداخته است. وی در رمان سارتوریس به شرح زندگی یکی از خانواده‌های قدیمی جنوب آمریکا و سیاهانی که در خدمت آنها هستند می‌پردازد. در شهر درگیریهای خشونت‌آمیز سفیدپوستان نژادپرست را با سیاهان نشان می‌دهد. داستان ناخوانده در غبار، حکایتی است از زبان نوجوانی که در کودکی محبتی از سیاهپوست دیده و هنگام شرح داستان همان سیاه را در شهر جفرسون به اتهام قتل سفیدپوستی دستگیر می‌کنند. سرانجام نوجوان به کمک چند سفیدپوست دیگر جسد مقتول را از قبر بیرون می‌آورد و ثابت می‌کند که مرد با تفنگ کسی جز مرد سیاهپوست کشته شده است. در این اثر جوسازی نژادپرستان شهرهای جنوبی آمریکا و رعب و وحشتی که بر زندگی سیاهان حاکم است به خوبی تصویر می‌شود. فالکنر در نثر آثار خود، حتی از لهجه‌های سیاهپوستان نیز استفاده می‌کند. و در برخی از رمانهای خود به زندگی سرخپوستان نیز می‌پردازد.

آلن پیتون در مویه کن سرزمین محبوب من زندگی سیاهان را در افریقای جنوبی و در شهر ژوهانسبورگ که نظام آپارتاید در آن بیداد می‌کند، نشان می‌دهد.

پرل باک نویسندهٔ آمریکایی به سبب مدتها اقامت در چین نسبت به

زندگی دهقانان چینی در اوایل قرن بیستم درک و حساسیت خاصی دارد. این نویسنده در رمانهای مادر و خاک خوب ویژگیهای دهقانان چینی، زندگی و مشکلات اقتصادی و فرهنگی آنها را نشان می دهد. کاراکتر ونگ لانگ در خاک خوب، آیینهٔ تمام نمای روحیات، اعتقادات زندگی و سرنوشت دهقانان چینی است که در نظام عقب ماندهٔ اوایل قرن بیستم در چین زندگی می کنند.

تور گنیف نویسنده‌ای است که در آثار خود به مشکلات برخورد میان نسلهای گوناگون توجه بسیار دارد. وی در پدران و پسران به تعارض و تقابل عادات، رسوم، اندیشه‌ها و هدفهای دو نسل در سالهای ۸۰ قرن نوزدهم روسیه می پردازد ویژگیهای هر یک از این نسلها را در قالب کاراکترهای داستان خود عرضه می دارد. تورگنیف، این قصد را کمی پنهان تر در آشیانهٔ اشراف نیز دنبال می کند.

پروتوتیپ‌هایی با منشأ ژورنالیستی

سرخ و سیاه

در سال ۱۸۲۶ در یکی از روزنامه‌های فرانسه خبری منتشر شد. براساس این خبر کوتاه، جوانی به نام آنتوان برته که زنی اشرافی به نام مادام میشو را در صحن کلیسا به ضرب گلوله کشته بود، به تیغهٔ گیوتین سپرده شده بود. آنتوان برته، پسر پیشه‌ور بی‌چیزی بود که در جوانی به مدرسهٔ طلاب علوم دینی رفته ولی به علت مطالعهٔ کتابهای خطرناک اخراج شده بود. سپس در خانه‌ای اشرافی به عنوان معلم سرخانه استخدام شده بود و پس از آن که با مادام میشو، زنی ساده و خوش‌نام روابطی برقرار کرده بود، وی را در صحن کلیسا به قتل رسانده بود.

هانری‌بیل که در همان ایام با نام مستعار استاندال، رمانهایی نوشته و مشهور شده بود، پس از خواندن این چند سطر خبر دست به نگارش یکی از رمانهای مشهور تاریخ ادبیات جهان زد.

وی در ایام نگارش سرخ و سیاه، به یکی از دوستان خود چنین نوشت:

«این رمان افسانه نیست. حوادثی که این رمان حکایت می‌کنم در سال ۱۸۲۶ در اطراف رن رخ داده است.»

تخیل هنرمندانهٔ استاندال به او کمک کرد که از چند سطر خبر،

شاهکار عظیمی بیافریند. وی آنتوان برته را به عنوان پروتوتیپ خلق شخصیت ژولیان سورل در سرخ و سیاه برگزید. و با روند تخیلی بازگشت به گذشته، زندگی پیشین این جوان را به کمک خلاقیت هنری خود بازآفرینی کرد. ژولیان سورل جوانی است که از کودکی با بی‌مهریهای برادران و پدر خود روبرو است. به همین سبب خصلتهای ویژه‌ای در شخصیت او راه می‌یابند. درونگر است و تفکر و اندیشه‌اش همواره از سنش پیشتر می‌تازد. سرانجام خانه و کاشانه را رها می‌کند و به مدرسهٔ علوم دینی می‌رود و لباس کشیشان به تن می‌کند. برای امرار معاش ناچار به عنوان معلم لاتین به خانه‌ای اشرافی پا می‌گذارد و دل به زن زیبای خانه می‌بندد. ژولیان سورل علی‌رغم لباس روحانیتی که به تن دارد جوان جاه‌طلبی است و از این رو خیلی زود به عرصهٔ سیاست کشانده می‌شود و به صورت منشی قابل اعتماد مسیو دورنال که در مرکز جریانهای سیاسی زمان خود قرار دارد، درمی‌آید. افکار و اعتقادات او به زودی دستخوش تغییرات شدیدی می‌شود. دل به دختر جوان و ثروتمندی می‌بازد و سرانجام مادام دورنال را در صحن کلیسا به قتل می‌رساند و به اعدام با گیوتین محکوم می‌گردد.

رمان سرخ و سیاه چه از لحاظ ادبی و چه از نظر تکنیکهای نوین، به ویژه راهیابی نویسنده به دنیای روحی کاراکترهایش، تا آن زمان نظیری نداشت، و نوعی ابداع و حرکت جدید در رمان‌نویسی به شمار می‌رفت. بی‌شک هیچ نویسنده‌ای بدون شناخت عمیق اجتماع خود نمی‌تواند از چند سطر خبر شاهکاری عظیم بیافریند. اما نقش جرقه‌وار چنین عواملی در برانگیختن قوهٔ خلاقهٔ هنرمند نیز انکارناپذیر است.

مهربان

داستایوسکی نیز خبری در روزنامه خواند که براساس آن دختری جوان با در دست داشتن تمثالی مقدس خود را از طبقهٔ چهارم ساختمانی به زیر

افکنده و خودکشی کرده بود. در آن سالها به دلیل نابسامانیهای بسیار، در اجتماع روسیهٔ تزاری، خودکشی افزایش یافته بود. و یکی از دستمایه‌هایی بود که داستایوسکی را به خود جلب می‌کرد و عطش سیری‌ناپذیر او را در به تصویر کشیدن زوایای پنهان روح آدمی سیراب می‌کرد، اما خودکشی با در دست داشتن یک تمثال مقدس، گویی به سبب بدعت خود بیش از حد ذهن داستایوسکی را تحریک کرد. و این سرآغازی برای نگارش داستان بلند مهربان شد.

داستایوسکی دختر مظلوم و بیگناه را که خبرسازی گمنام بود و به زودی از یادها فراموش می‌شد، به کمک تخیل خلاق در مسیر معکوس زمان دنبال می‌کند و به آنجا می‌رسد که نامادری او را از خانه اخراج می‌کند و از آنجا که دختری نجیب است، به دنبال راه آبرومندانه‌ای برای امرار معاش، در شهر ساکن می‌شود. اما گذران زندگی برای او به آسانی امکان‌پذیر نیست و در یک بحران تنگدستی ناچار اسباب خانه‌اش را به غیر از تمثالی که یادگار پدرش است و بی‌اندازه آن را دوست دارد، در معرض فروش می‌گذارد. سمساری برای خرید لوازم به خانهٔ او راه می‌یابد. در اینجا داستایوسکی، یکی از نیرومندترین کاراکترهای درونگرا و بدبین آثار خود را که تیرگی و ابهام وحشتناکی دارد، می‌آفریند. سمسار در گذشته نظامی بوده و زندگی معمولی داشته ولی پس از یک ماجرای دوئل که در آن بی‌حیثیت شده بود، از دیار خود خارج شده و گمنام در شهر می‌زیست. او به عنوان انتقام‌گیری از دیگران، خود را در کنج خانه محبوس کرده است و در افکار تیره و تاری غوته می‌خورد و بسیاری از عواطف انسانی، از وجود او رخت بربسته. سمسار دختر را به خانهٔ خود می‌برد، اما دختر بیگناه پس از مدتی زندگی مشترک چنان از رنجها و آزارهایی که مرد بیمار به او روا می‌دارد، به ستوه می‌آید، که مرگ را بر زندگی ترجیح می‌دهد و با در دست داشتن تمثال مقدس، خود را از بالای ساختمان به زیر می‌افکند و مرد مسن که تنها موجود با ارزش

زندگی خود را از دست رفته می‌بینند، بیش از پیش به سرنوشت بدبین می‌شود. و به این ترتیب داستایوسکی یکی از شومترین و تیره‌ترین درون‌مایه‌های آثار خود را شکل می‌دهد.

قمارباز

داستایوسکی پیش از نوشتن قمارباز، مقاله‌ای از نویسنده‌ای به نام درشسو در یکی از روزنامه‌ها، دربارهٔ وضعیت و روابط حاکم بر کازینوهای آلمان که مرکز تجمع اشراف منحط روسی و قماربازیهای جنون‌آمیز آنها بود، خواند. این روزنامه‌نگار در مقالهٔ خود پرده از جشنهای پرزرق و برق کازینوهای هامبورگ، ویسبادن، و بادن برگرفته و در پس آن، دنیای تیره و فاجعه‌آمیز فقر، خفت و خودکشی را نمایان کرده بود. وی در این مقاله، داستانی واقعی نیز گنجانده بود:

«چندی پیش در ویسبادن، مردی که تمام ثروت خود را باخته بود در یک بحران ناامیدی درست وسط سالن و جلوی چشم همگان که دور رولت ازدحام کرده بودند، گلوله‌ای به مغز خود شلیک کرد. باید گفت که این رویداد غم‌انگیز حتی جریان بازی رولت را قطع نکرد و همان‌گونه که مأمور رولت شماره‌ها را اعلام می‌کرد به چرخاندن رولت در نهایت خونسردی ادامه داد و به پیشخدمتی فرمان داد که تکه‌های مغز مرد بدبخت را که کنار میز ریخته شده بود، جاروب کند.[1]»

در شسو در مقالهٔ خود در کنار بازندگان تیره‌بخت، برندگان خوش‌اقبالی را نیز نشان می‌داد که به کمک هوش سرشار خود، با ابداع روشهای ابتکاری و به کار گرفتن حساب احتمالات، به بردهای کلان دست می‌یافتند.

در واقع پس از خواندن این مقاله بود که دو کشش همزمان،

---

1. Dostoievski. Leonid Grossman...

داستایوسکی را به سوی نوشن رمال قمارباز سوق داد. این دو کشش از سویی میل به توصیف قمارخانه‌ها در قالب رمانی موشکافانه بود و از سوی دیگر کشش شدید داستایوسکی به قمار بود که مدتی زندگی او را تحت‌الشعاع قرار داد و دیوانه‌وار او را به پرتگاه نیستی کشاند. اما جاذبهٔ بردهای هوشمندانه، داستایوسکی را رها نکرد و او را به مراکز قمار در اروپا کشاند. داستایوسکی در آن زمان چنین نوشت:

«طبیعت افراطی و پرشور من بدترین چیزهاست. همه جا و در همهٔ کارها تا نهایت پیش می‌روم. در تمام زندگیم مرزها را پشت سر گذاشته‌ام.»

«مهم خود قمار است اگر بدانید چقدر پرجاذبه است. خیر من شما را شاهد می‌گیرم که در قمار فقط حرص و طمع وجود ندارد هرچند که قبل از هر چیز به خود پول نیاز دارم.[۱]»

داستایوسکی سرانجام موفق به ابداع شیوهٔ تازه‌ای در بازی رولت می‌شود. و به برادرش می‌نویسد:[۲]

«میشای عزیزم، من در دیسبادن یک روش قمار اختراع کردم. آن را در عمل به کار گرفتم و خیلی زود ده هزار فرانک برنده شدم. فردای آن روز صبح روش خود را رها کردم و بلافاصله باختم. شب بار دیگر آن را به کار بردم و به زودی خیلی راحت سه هزار فرانک بردم. به من بگو پس از این وقایع چگونه به قمار علاقه‌مند نباشم و چگونه فکر نکنم که هنگام به کار گرفتن روش خود، خوشبختی در میان دستهایم بوده است؟ به پول نیاز دارم. برای خودم، تو، همسرم و نوشتن یک رمان. در اینجا با خنده مبالغ کلانی برنده می‌شوند. من برای نجات همهٔ ما و حفظ خود در برابر بدبختی به اینجا آمده‌ام.[۲]»

این شیوهٔ ابداعی نویسنده، همان جا به جایی گویهای سرخ و سیاه

---

۱. همان‌جا
۲. همان‌جا

است که در رمان قمارباز شرح داده می‌شود. به زودی تأثیر مقالهٔ درشسو در برابر تجربیات مستقیم زندگی داستایوسکی کمرنگ می‌شود. او تجربه خود در قمار و شخصیتهایی را که از نزدیک در قمارخانه‌ها با آنها روبرو بود، به مدد تخیل نیرومند خود در قالب رمان باز می‌ریزد و با شناخت دقیق و احاطهٔ آگاهانه بر روحیات خود، شخصیت اصلی رمان را شکل می‌بخشد. او معلم جوانی است که همراه خانواده‌ای که در استخدام آنهاست به یکی از شهرهای اروپایی مرکز قمار می‌رود. او جوانی بلند پرواز و پرشور است و به سبب عشق شدیدی که به پولین دختر خانواده دارد، همهٔ هستی خود را بر سر قمار می گذارد تا بتواند مبلغی را که دختر به رباخواری فرانسوی بدهکار است، پس بدهد.

داستایوسکی در نامه‌ای به استرآخوف، یکی از منتقدین آن روزگار، می‌نویسد:

«مسئلهٔ اساس آن است که همه عصاره‌های حیاتی، نیروها و شجاعت او در بازی رولت به کار می‌آیند. او یک قمارباز است و نه یک قمارباز ساده. همان گونه که شوالیهٔ خسیس پوشکین، یک شوالیهٔ ساده نیست. او در نوع خود یک شاعر است ولی واقعیت این است که او خود از این شعر شرم دارد زیراعمیقاً پستی آن را احساس می کند.»

با چنین زمینه‌ای قمارباز نوشته می‌شود. بی‌شک اگر نویسندگان دیگر جهان با همان صداقت داستایوسکی عوامل ایجاد کنندهٔ نخستین جرقه‌های الهام خود را شرح می‌دادند، نقش خبرهای واقعی و نوشته‌های روزنامه‌ها، در میان هزاران هزار انگیزهٔ متنوع، در تکوین آثار مهم ادبی آشکارتر می‌شد. اما اغلب پروتوتیپ‌های دارای منشأ ژورنالیستی، برای آنکه بهتر بتوانند ذهن نویسنده را در آفرینش کاراکترهای زنده و ملموس یاری دهند، با پروتوتیپ‌های دیگر درمی‌آمیزند.

پروتوتیپ ادبی

تأثیر برخی از آثار ادبی به حدی نیرومند است که نویسندگانی که بعدها می خواهند اثری با درون‌مایهٔ مشابه با آنها خلق کنند، نمی توانند از حیطهٔ میدان مغناطیسی آن آثار رهایی یابند و در اینجاست که یک کاراکتر ادبی به نوبهٔ خود به پروتوتیپ خلق یک کاراکتر ادبی دیگر تبدیل می شود.

یکی از کاراکترهای نیرومندی که پس از خود، تأثیر بسیار در شکل گیری قهرمانان آثار ادبی دیگر داشته است، دن کیشوت است. در تاریخ ادبیات، کاراکترهای بسیاری در صورتها و لباسهای گوناگون و در چهارچوب فرهنگها و زمانها و مکانهای مختلف ظهور کرده‌اند که کمابیش دارای ابعادی دن کیشوت‌وار بوده‌اند. یکی از نمونه‌های آشکار استفاده از این پروتوتیپ را در ادبیات ایران می بینم: دائی جان‌ناپلئون.

دائی جان‌ناپلئون که ایرج پزشکزاد در رمان خود به همین نام آفریده، دچار جنون شیدایی شبیه به دن کیشوت است. او نیز مانند دن کیشوت دشمنانی خیالی دارد. همواره در پس هر اتفاق مضحک و پیش پا افتاده دست انگلیسیها را می بیند، به روش دن کیشوت، نوکری دارد که او نیز مانند سانچوپانزا مستخدم دن کیشوت، همهٔ لافزنیهای ارباب خود را دربارهٔ جنگهای متهورانه‌اش باور کرده و خود نیز در این خیالپردازیها شریک است. او نیز مانند دن کیشوت، بهت و حیرت خود را از محیط فاسد پیرامون

خود با بازتابهای رفتاری جنون‌آمیز نشان می‌دهد و سرانجام در پیری و در حالی که به چشم اطرافیان پیرمردی دیوانه حال می‌نماید، می‌میرد. دائی جان ناپلئون نیز مانند دن کیشوت، پیشکار ساده‌لوحی دارد که مطیع اوست و اعمال او را تأیید می‌کند.

ممکن است نویسندهٔ این رمان، هرگز به این شباهت اقرار نکرده باشد اما خوانندگان آشنا به ادبیات جهان، بی‌شک شباهت میان این دو رمان را دریافته‌اند.

داستایوسکی هنگام خلق رمان ابله و شخصیت اول آن پرنس میشکین، آشکار در پی آفرینش یک دن کیشوت روسی است. قهرمانی که منش پاکدلانه، رفتار و سادگی او در برخورد با اطرافیانش او را یک ابله جلوه می‌دهد. افکار بلند انسانی و سلوک ساده دلانهٔ پرنس میشکین در محیط سرتاسر حسابگریهای رذیلانهٔ اشراف صاحب مقام روسیهٔ قرن نوزدهم نتیجه‌ای جز همان ناکامی فلسفی دن کیشوت ندارد.

بدون شک بسیاری از معضلات و رازهای هستی بشر با تغییر شیوهٔ زندگی و ترقی سازه‌های اجتماعی و اقتصادی همچنان پابرجا و ناگشوده مانده‌اند و ذهن متفکران را به خود مشغول داشته‌اند. شباهت درون مایه‌های بسیاری از آثار، از همین سؤالهای مشترک در قرون متمادی سرچشمه گرفته است. بی‌دلیل نیست که ماجرای دکتر فاوستوس انسان هوشمندی که روح خود را در ازای دستیابی به قدرت و اسرار زندگی، به شیطان مفیستوفلیس می‌فروشد، از سوی سه نویسنده پرداخت شده است که نیرومندترین تصویر از آن گوته در فاوست است و نیز چنینند هاملت‌هایی که در ادبیات جهان بارها با چهره‌ها، لباس و مختصات مختلفی ظهور کرده‌اند.

ماکسیم گورکی خطاب به نویسندگان جوان می‌نویسد:

«دانستن ادبیات خارجی هم لازم است. زیرا فعالیت ادبی اصلاً در تمام کشورها و در نزد تمام ملتها یکسان است. این امر فقط یک ارتباط

تشریفاتی و ظاهری نیست. فی‌المثل پوشکین موضوع نفوس مرده را برای گوگول تهیه دید، ضمن این که خود پوشکین هم احتمالاً آن را از داستان یک مسافر احساساتی اثر لورنس استرن الهام گرفته است. شباهت موضوع نفوس مرده و نامه‌های پیک‌ویک اهمیت زیادی ندارد. مهم تصدیق این واقعیت است که از زمانهای خیلی قدیم همه‌جا تاری تنیده شده و می‌شود تا روح انسانها را اسیر نماید و از طرف دیگر همیشه و همه‌جا مردمی بوده و هستند که هدفشان نجات انسان از خرافات، تعصبات و اغراض است.[۱]»

گابریل گارسیامارکز در یکی از مصاحبه‌های خود دربارهٔ استفاده از پروتوتیپ‌های ادبی نظری در خود توجه ابراز می‌کند. وی در عین حال که این استفاده را نفی نمی‌کند ولی پیچیدگیهای آن را در برخورد با خلاقیت فردی نویسنده می‌شکافد.

رتیا گیبرت در جریان مصاحبه‌ای با مارکز اشاره‌ای به نظر برخی از منتقدان که به عقیده آنها رمان صد سال تنهایی انتحالی از رمان در جستجوی مطلق اثر بالزاک است، می‌کند و نظر نویسنده را جویا می‌شود. مارکز در پاسخ چنین می‌گوید:

«عجیب است. یکی از دوستان من که این دعاوی را شنیده بود کتاب بالزاک را که البته تا آن وقت آن را نخوانده بودم، برایم فرستاد. بالزاک اکنون هیچ جاذبه‌ای برای من ندارد. گرچه پرجاذبه و پراحساس است و زمانی تا می‌توانستم آثارش را می‌خواندم. باری نگاهی به کتاب انداختم و باید بگویم که به نظر من این عقیده که یک کتاب از دیگر گرفته شده به کلی پوچ و سبک و سطحی آمد. با این حال حتی اگر من قبلاً این کتاب را خوانده باشم و به قصد انتحال به نوشتن کتاب خودم دست زده باشم، تنها پنج صفحه از کل رمان و در تحلیل نهایی تنها شخصیت را در برابر سیصد صفحه و حدود دویست شخصیت که هیچ ربطی به بالزاک ندارند چطور

---

۱. در بارهٔ ادبیات. ماکسیم گورکی. ترجمهٔ ابوتراب باقرزاده.

توجیه می کنید؟ به نظر من منتقدان باید بروند و دویست کتاب دیگر را هم بگردند تا ببینند بقیهٔ شخصیتهای این کتاب از کجا آمده‌اند. گذشته از همهٔ اینها من اصلاً از تهمت انتحال نگران نمی‌شوم. اگر فردا قرار بشود «رومئو و ژولیت» را بنویسم، می‌نویسم و به نظرم دوباره نوشتن آن خود غنیمتی است. من دربارهٔ اودیپ شهریار سوفکل پرحرفی زیاد کرده‌ام و آن را مهمترین کتاب در زندگیم می‌دانم. از اولین باری که آن را خوانده‌ام تا به حال از کمال مطلق آن به اعجاب آمده‌ام. وقتی در یکی از سواحل کلمبیا در موقعیتی کاملاً شبیه به اودیپ‌شهریار قرار گرفتم و به فکر نوشتن کتابی به نام اودیپ شهریار افتادم. البته در این مورد از نسبت انتحال معاف می‌شدم. چون نام اودیپ را در عنوان کتاب می‌آوردم. باید بگویم که دیگر دورهٔ انتحال گذشته است. می‌خواهید خود من روی قسمتهایی از «صد سال تنهایی» انگشت بگذارم که نه فقط از نظر کیفی بلکه از نظر مواد و مصالح سازندهٔ کتابم، از سروانتس و رابله گرفته شده است؟ با این وجود می‌توانم کتاب را خط به خط بخوانم و بگویم که هر واقعه یا خاطرهٔ آن را از کجا گرفته‌ام...[۱]»

نویسندگان مطابق سلیقه‌ها و حتی اهداف ادبی خود به گونه‌های متفاوتی از پروتوتیپ‌های ادبی استفاده می‌کنند. برتولت برشت، نمایشنامه‌نویس و شاعر آلمانی در اقتباس از اثر گورکی به نام مادر، نمایشنامه‌ای به نام مادر نوشت. حتی پرسناژها با همان نامهای اثر گورکی به صحنه می‌آیند. برشت صرفنظر از افقهای فکری مشترک با گورکی، این پروتوتیپ برداری را به منظور مواجههٔ دو شیوهٔ نویسندگی، یعنی شیوهٔ دراماتیک و شیوهٔ ابداعی خودش که آن را شیوهٔ حماسی می‌نامد، انجام می‌دهد.

در این بخش ابتدا اثر داستایوسکی و رودین نوشتهٔ تورگنیف، به عنوان نمونه مورد بررسی قرار می‌گیرد:

---

۱. هفت صدا. ریتا گیبرت، ترجمهٔ نازی عظیما، انتشارات آگاه، ۱۳۵۷.

ابله یا دن کیشوت روسی.

قهرمان ابلیعنی پرنس میشکین جوانی است از خانواده‌ای اشرافی ولی بی چیز، دچار بیماری صرع، باهوش، حساس و دارای قلبی پرمهر نسبت به محرومان. دوستان او را در دوران اقامت در خارج، کودکان فقیر، دختری بیماری و انسانهای پایمال شده و فرودست تشکیل می دهند. پرنس پس از معالجه در مناطق کوهستانی اروپا به روسیه بازمی گردد. و با در دست داشتن توصیه‌ای به خانهٔ ژنرال اپانچن راه می یابد. در آنجا عکسی از زن زیبایی توجه او را جلب می کند؛ زنی زیبا با موها و چشمان سیاه که در آنها غم و نجابت تواماً موج می زند. پرنس نسبت به صاحب عکس کنجکاو می شود و می فهمد که او زن ظاهراً بدنامی است. سالها است که در خانهٔ صاحب منصبی اشرافی به نام تاتسکی بی آن که همسر رسمی او باشد زندگی می کند و چندی است که تاتسکی برای آن که از شر او خلاص شود، می خواهد برایش شوهری دست و پا کند. پرنس در این میان از درک واقعیت مناسبات میان این جماعت ناتوان است اما خوش بینی دن کیشوت‌وار او به زودی از میان می رود.

نامزدی که برای زن زیبا یعنی ناستازیافیلیپونا در نظر گرفته شده، جوان شهرت طلب، و در پی جاه و مقامی است که از مناعت طبع بویی نبرده است و تن به معامله با تاتسکی بر سر زنی داده است که تاتسکی در جوانی او را

بی‌عفت کرده. پرنس ساده‌دل نخست در مواجهه با این محیط سراسر ریا و حرص حیرت می‌کند اما همچنان رویه و منش صادقانهٔ خود را حفظ می‌نماید. گویی به گونهٔ دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد. سرانجام در مجلسی که ناستازیافیلیپونا ترتیب داده تا عشاق خود را به مسخره بگیرد، حضور می‌یابد. زن ابتدا او را با مستخدم اشتباه می‌گیرد و به او فرمان می‌دهد اما پرنس بی‌آن‌که اعتراضی بکند، خواستهٔ او را اجرا می‌کند. در همان مجلس سیلی سختی از نامزد ناستازیا می‌خورد اما پاسخ مؤدبانهٔ او جمع را به حیرت وامی‌دارد و در این میان زن ستمدیده نسبت به او نزدیکی خاصی احساس می‌کند. در لحظاتی که این سودجویان بی‌عاطفه، زن را به معرض خرید و فروش می‌گذارند، پرنس مانند دن کیشوت که همواره در آرزوی نجات محبوب خود دلسینه‌دوتوبوزا می‌سوخت، به میدان نبرد با آنان می‌رود. تراژدی دن کیشوت در اثر داستایوسکی بی‌هیچ عنصر خیالپرورانه و طنزآمیزی در این صحنه احیا می‌شود. پرنس اعلام می‌کند که آماده است زن را به همسری بگیرد و خوشبختش کند! ناستازیافیلیپونا ابتدا حیرت‌زده می‌پذیرد، اما چند لحظه بعد می‌گوید که حاضر نیست زندگی چنین انسان پاکدلی را با وجود خود بدنام کند. ژنرال با مشاهدهٔ رفتار صادقانهٔ پرنس می‌گوید: «**انسان پاک اما به کلی لاعلاجی است!**[1]»

پرنس همچنان بی‌اعتنا به قضاوت دیگران در میان جمعی که هیچ تجانسی با آنها ندارد، به زندگی ادامه می‌داد. ثروت کلانی به او ارث می‌رسد و هنگامی که با ناستازیافیلیپونا به کلیسا می‌رود تا به عقد یکدیگر درآیند، تراژدی روی می‌نماید. رو گوژین بازرگان خشن و اوباشی که او نیز از جوانی سخت عاشق ناستازیافیلیپونا بوده و از شروع داستان، حضوری شیطانی دارد، درست چند لحظهٔ پیش از عقد او را به همراه خود می‌برد. فردای آن روز، دو مرد پرنس و روگوژین در کنار جسد زن زیبا که روگوژین شب قبل

۱. ابله. داستایوسکی، ترجمهٔ منوچهر بیگدلی خمسه، انتشارات ارسطو، ۱۳۶۲.

در یک بحران حسادت او را به قتل رسانده، ایستاده‌اند و اشک می‌ریزند. روگوژین به اردوگاه اعمال شاقه و پرنس به آسایشگاه روانی منتقل می‌شود.

پرنس در آخرین لحظات در کنار جسد زن و در رویارویی با فاجعهٔ زندگی خود، به سبب ابتلا به صرع به راستی دچار اختلال هواس و منگی می‌شود. «ابله» چنین اپیلوگ (صحنهٔ پایانی داستان) تراژ یکی دارد:

«وقتی که درشکسته شد و مردم به درون آمدند، قاتل را از فرط تب بیهوش یافتند. شاهزاده در کنار او روی رختخواب سرهم بنده شده بی حرکت نشسته بود و هرگاه که مرد هذیان زده فریاد برمی‌آورد، با شتاب و با دستی لرزان موی و گونهٔ او را می‌نواخت. چنانکه گویی او راتسکین می‌دهد و آرام می‌بخشد. اما اکنون هر سؤالی از او می‌شد درک نمی‌کرد و هیچ یک از کسانی که وارد شده و احاطه‌اش کرده بودند، نمی‌شناخت. اگر اشنایدر[1] شخصاً در آن هنگامی که از سوئیس می‌رسید تا شاگرد و بیمار پیشین خود را معاینه کند، حالات شاهزاده را در طول نخستین سال اقامتش به خاطر می‌آورد و از سر نومیدی دستش را حرکت می‌داد و همچنانکه در آن هنگام گفته بود باز چنین می‌گفت: ابله[2]

اما پرنس میشکین، دن کیشوتی است که در طول زندگی در کمال صحت عقل به سر می‌برد و البته مانند دن کیشوت روحی پاک و آروزهایی بلند دارد و این‌ها همگی در مواجهه با محیط فاسد و یا آلوده زمانه، او را ابله جلوه می‌دهد ولی سرانجام هر دو یکی است: دیوانگی.

لئونید گروسمن منتقد آثار داستایوسکی، دربارهٔ شخصیت پرنس میشکین می‌نویسد:

«میشکین مانند یک مرد عمل و اصطلاگر که همواره مرد ایده‌آل به شمار می‌رود ظاهر نمی‌شود. او که در دام اندیشه‌های خود گرفتار است مانند دن کیشوت سلاح در دست می‌گیرد. ولی جوهرهٔ والای واقع گرایی

---

۱. پزشک معالج پرنس و درمان ابله

۲. ابله. داستایوسکی. ترجمهٔ منوچهر بیگدلی خمسه

داستایوسکی که کاملاً در پرنس میشکین تجسم نیافته، با تمام قوای نویسنده در سرگردانیها و مبارزهٔ زن گناهکاری که مورد علاقهٔ اوست تجسم می یابد. زنی که به قیمت زندگی خود عشق شدیدش را به زیبایی معنوی بی‌نقص و کاملی ارزانی می‌دارد. روابط قهرمانان در این اثر به سطح یک تراژدی معنوی ارتقا پیدا می کند و موضوع رمان دلیرانه و به گونه‌ای شگفت‌انگیز به نویسنده اجازه می‌دهد که بسیاری از اعتقادات بنیادی خود را دربارهٔ سرنوشت انسان پاک و تنهایی که از سوی «انسانهای حقیری از همهٔ اقشار» محاصره شده، تشریح کند.[1]»

دستمایهٔ انسان تنها و پاکی که در میان زشتیها و ناروائیهای اجتماعی وصلهٔ ناجوری به شمار می‌رود، بسیار مورد علاقهٔ داستایوسکی بود و او تجسم عالی ادبی این تم را در دن کیشوت می‌دید. داستایوسکی می نویسد:

«در تمام دنیا چیزی عمیق‌تر و نیرومندتر از این اثر وجود ندارد و این برترین کلام زاییدهٔ اندیشهٔ آدمی است و بزرگترین و غم‌انگیزترین کتابی است که نبوغ انسانی تاکنون پدید آورده است.[2]»

به همین سبب داستایوسکی، ابله یعنی دن کیشوت روسی را می‌آفریند.

یک پروتوتیپ ادبی دیگر همزمان با دن کیشوت و در همجوشی با آن و البته با نقشی درجه دوم در شکل گیری پرنس میشکین دخالت دارد. منظومه‌ای از پوشکین به نام شوالیهٔ تهیدست.

در زمانی که داستایوسکی ابله را می‌نوشت منظومهٔ شوالیهٔ تهیدست از سوی سانسورچیان ممنوع اعلام شده بود. وی نسخه‌ای ناقص و قدیمی از آن را در اختیار داشت. شوالیهٔ تهیدست نیز شباهت بسیاری به دن کیشوت دارد. آگلائه دختر باهوش ژنرال در رمان ابله، ضمن شبیه دانستن پرنس به او می گوید: **«شوالیهٔ تهیدست همان دن کیشوت است ولی جدی و نه مضحک.»** چنین است پروتوتیپ تودرتوی ابله.

---

1. Dastoievski. Leonid Grossman. Progres. 1970

۲. همان‌جا

رودین: هاملت عصر جدید.

مختصری دربارهٔ هاملت

«ای روح من هرگز راضی مشو که سخنان خود را با عملی مسجل کنم»

«هاملت»

راز تراژدی هاملت را با شکافتن اسراری که در این جمله نهفته است، می توان دریافت. هاملت شخصیتی است که در ادبیات جهان علی رغم عظمت روح، گیرایی اعجاب آور سخن و پاکی معصومانه، به بی عملی، سستی اراده و بیش از همه درنگی تعلل آمیز که خود را در قالب تردیدهای آزاردهندهٔ روح او نشان می دهد، شهرت یافته است.

هاملت، شاهزادهٔ جوان، فیلسوف و سخندان دربار دانمارک، چندی پس از درگذشت اسرارآمیز پدر و ازدواج مادرش با کلادیوس (عمویش)، به وسیلهٔ دوستان خود که شبها در قصر نگهبانی می دهند، از ظهور پی در پی روحی مرموز در نیمه شبهای ظلمانی، آگاه می گردد، روح کسی نیست جز پدر هاملت که سرانجام دسیسهٔ کلادیوس و گرترود (مادر هاملت) را بر او آشکار می کند و هاملت در می یابد که آن دو قاتلین پدرش هستند. در اینجا روح، وظیفه‌ای بر دوش هاملت جوان می گذارد: گرفتن انتقام پدر؛ وظیفه‌ای که روح جوان را پریشان و زندگی او را از مسیر عادی خارج می کند.

«روزگار فاسد شده و تقدیر چنین رفته که من برای اصلاح آن از مادر بزایم. تفو بر این سرنوشت!»[1]

نخستین تردید از سلسله تردیدها و درنگهای هاملت رخ می نماید. تردیدی که از تعارضی ذهنی ناشی می شود. افشاگری یک روح از عالمی دیگر از سویی و انتقام گیری هاملت که می بایست در همین جهان و بعد زندگی زمینی با معیارهای آن صورت بگیرد، نخستین تردید را می آفریند.

---

۱. هاملت. ویلیام شکپیر. ترجمهٔ خسرو فرزاد، نگاه ترجمه و نشر کتاب.

هاملت نمی تواند به سخنان روح اکتفا کند، حتی شک دارد که شاید شیطان به شکل روح پدرش درآمده باشد. از این رو به دنبال توجیهی زمینی برای گناهکار بودن عمو و مادر خود می گردد. پس از ملاقات با روح، دیوانگی هاملت آغاز می شود. این دیوانگی که به چشم اطرافیان حتمی و واقعی است، آمیزه‌ای است از پریشانی روح در برابر عملی بزرگ که باید صورت بگیرد، تظاهر به دیوانگی برای به زبان آوردن، سخنانی که در سلامت عقل نمی توان گفت و نیز میل جوشان یک روح حساس، برای نشان دادن اندوه بزرگ خود. حالتی که گاه خود انسان نیز در اثر فشار بیش از حد اندوههای بزرگ، دیرانگی خود را باور می کند. در عین حال ذهن هاملت به سبب رابطه با یک روح، از ذهن اطرافیان خود فاصله گرفته است. در واقع آنها که کمتر از هاملت می دانند و می فهمند، در دیوانگی او شکی ندارند.

هاملت، نمایشی ترتیب می دهد و صحنهٔ قتل پدر را آن گونه که از روح شنیده، به کمک بازیگران در حضور کلادیوس و گرترود بازسازی می کند تا واکنش آنها را از نزدیک ببیند. پریشانی و دستپاچگی کلادیوس، گناهکاری او را به اثبات می رساند. کلادیوس به خلاف دیگر اطرافیان، در سلامت عقل هاملت شکی نمی کند زیرا زیرکی او را در افشاء راز قتل پدر می بیند. از این رو هاملت، را عاقلی خطرناک ارزیابی می کند و درصدد کشتن او برمی آید.

هاملت با مادر ملاقات می کند و در می یابد که کسی پشت پرده پنهان شده. به گمان آنکه کلادیوس است، شمشیر را از پشت پرده در بدن او فرو می کند. اما او پولونیوس را می بیند که در خون خود می غلتد. پولونیوس که دختر خود را از او بر حذر داشته بود، اینک به گمان آنکه شور دلدادگی، هاملت را مجنون کرده، تصمیم گرفته بود تا دختر خود را به ازدواج او درآورد. اما هاملت ندانسته او را می کشد.

کلادیوس تصمیم می گیرد که هاملت را به انگلستان بفرستد و همراه فرستادگان خود طوماری برای پادشاه انگلستان می فرستد که به محض

دریافت آن هاملت را بکشد. اما هاملت شبانه به سراغ طومارها می‌رود و با خطی شاهوار، طومار دیگری می‌نویسد و طی آن از زبان کلادیوس می‌خواهد که حاملان طومار را در دم بشکنند. هاملت از کشتی فرار می‌کند و به دانمارک باز می‌گردد.

در دو جای تراژدی، هاملت دست به عمل می‌زند و افسانهٔ بی‌عملی خود را زیر سؤال می‌برد. یک بار با کشتن کسی که پشت پرده پنهان شده و بار دیگر با عوض کردن طومار. این دو مورد، راز بی‌عملی هاملت را در صحنه‌های دیگر آشکار می‌کند. هاملت به دلایل قاطع و برنده برای عمل نیاز دارد و درنگ و تردید او فقط به هنگامی رخ می‌نماید که دلایل برای او کافی نیستند. اما هاملت خود دلایل قاطع را تعیین می‌کند و در این میان اصول اخلاقی و انسانی، نخستین ملاک این ارزیابی هستند و این نکته بیان حقیقتی بزرگ است که به کار بردن اصول اخلاقی، راههای اندکی برای عمل کردن باقی می‌گذارد. اگر هاملت این اصول را کنار می‌گذاشت، به سبب جوانی و مهارت در استفاده از شمشیر، مشکل چندانی برای به انجام رساندن رسالتی که روح بر عهدهٔ او گذاشته، نداشت و نیازی نیز به دیوانگی پیدا نمی‌کرد. اما هاملت نمی‌خواهد به شیوهٔ اطرافیان فاسد خود عمل کند و همچنان در تردیدهای آزار دهندهٔ روح خود غوته می‌خورد. شاید بتوان این رسالت را که از دنیایی فرازمینی بر او تحمیل می‌گردد، نماد آن وظایف معنوی دانست که اصول اخلاقی، انسانی و مذهبی بر دوش انسانهای صاحب اندیشه می‌گذارند، و این همان جریانی است که با فشار بسیار، غبار تردید و انصراف را در فضای عشق هاملت به افلیا نیز می‌پراکند و این سخنان را خطاب به افلیا بر زبان او می‌راند:

«برو به یک صومعه و تارک دنیا بشو! چرا می‌خواهی شمارهٔ گناهکاران را بیفزایی؟ من خودم روی هم رفته شخص منصف و عفیف و درستکاری هستم و با وجود این، خباثتهایی در وجود خودم سراغ دارم که

آرزو می کنم از مادر نزاده بودم، من بسیار متکبر و کینه کش و عظمت طلب هستم. جنایاتی که طبیعت من برای ارتکاب آنها حاضر است، به اندازه‌ای زیاد است که ذهن من از فکر کردن دربارهٔ همهٔ آنها عاجز است.... ما همه متقلبهای ناپاک هستیم. سخن هیچیک از ما را باور نکن برو، راست برو به دیر تارکان دنیا.»[1]

افلیا پس از مرگ پدر، مشاعر خود را به راستی از دست می دهد و پس از سفر هاملت به انگلستان، در حالتی مالیخولیایی در رودخانه غرق می شود. لایرتیس، برادر افلیا که سرداری مغرور راست و هاملت را مسبب مرگ پدر و خواهر خود می داند، به تحریک کلادیوس تصمیم به کشتن هاملت می گیرد که در این هنگام از نیمه راه انگلستان بازگشته و از مرگ افلیا آگاه شده است. باقیماندهٔ نیروهای حیاتی هاملت با مرگ افلیا تحلیل می رود. او مرگ را با تمامی مفهوم فلسفی آن می بیند و لمس می کند. از این رو با بی تفاوتی پیشنهاد لایرتیس را برای مبارزه می پذیرد ولی پیش از شروع نبرد تن به تن حس نیرومند او وقایع ناگواری را پیش بینی می کند. دوست وفادار هاملت، هوراشیو که راز آشکار شدن روح بر هاملت را می داند، در آخرین لحظات به او پیشنهاد می کند که اگر میل قلبی به این مبارزه ندارد، انصراف خود را اعلام کند اما تردید هاملت در مورد جان خودش عمل نمی کند.

«ولی از تقدیر آسمانی نمی توان جلوگیری کرد هیچ گنجشکی بی اجل نخواهد مرد. بشر چه می داند؟ اگر اجل من اینک رسیده باشد، تأخیری در آن روی نخواهد داد و اگر هم نرسیده باشد، به موقع خود بی تخلف فراخواهد رسید. به هر حال آماده بودن شرط عقل است و در آن زمان که از این جهان رخت بربندیم. ذره‌ای از متاعی که در این جهان اندوخته ایم نمی توانیم همراه ببریم. پس دیر زمین با زود رفتن چه تفاوتی

---

۱. هاملت. ویلیام شکسپیر. ترجمهٔ خسرو فرزاد

دارد؟ هرچه می‌شود، بشود.»

کلادیوس ولایرتیس از پیش قرار گذاشته‌اند که شمشیر هاملت را به زهری کشنده آغشته کنند که پس از زخم خوردن در دم او را بکشد و نیز شرابی مسموم برای او تدارک می‌بینند که درحین مبارزه به او بنوشانند. هاملت شجاعانه شمشیر می‌زند و چند امتیاز نصیب خود می‌کند. شراب به دو حریف داده می‌شود اما هاملت نوشیدن جام خود را به تعویق می‌اندازد. گرترود که از مسموم بودن شراب آگاه نیست، اعلام می‌کند که از شراب هاملت به سلامتی او می‌نوشد و چون جرعه‌ای از گلویش پایین می‌رود فوراً درمی‌یابد که شراب مسموم است و هاملت را از نوشیدن آن برحذر می‌دارد و در دم جان می‌سپارد. لایرتیس هاملت را زخم می‌زند. اما در کشاکش نبرد شمشیر لایرتیس به دست هاملت می‌افتد و هاملت با آن لایرتیس را زخم می‌زند.

دراین لحظات، هاملت که از زبان لایرتیس پس از زخم خوردن، باشمشیر مسموم، درمی‌یابد که لحظاتی بیش به پایان عمرش نمانده و جسد مادرش را جلوی چشمان خود می‌بیند و دسیسه کثیف کلادیوس را تماماً درمی‌یابد، تردید خود را برای انتقام گیری به کنار می‌گذارد، به کلادیوس حمله می‌کند و جام شراب مسموم را در گلوی او می‌ریزد. هاملت که بیش از آن نمی‌توانست انتقام را به بهای عذاب وجدان و روح خود عملی کند، اینک با نهادن جان خود دراین راه، رسالت خود را به انجام می‌رساند زیرا دیگر نیازی به اثبات بیشتر نیست. هوراشیو به اصرار هاملت از خودکشی درکنار دوست خود، خودداری می‌کند و می‌ماند تا راز هاملت را برای همگان بگوید جسد هاملت با احترام و مانند یک قهرمان تشییع می‌شود. گویی عمل کردن برای هاملت بازنده بودن منافات داشته و وجود هاملت تنها پس از مرگ است که تأثیر شگفت‌انگیز خود را درعرصهٔ عمل ظاهر می‌کند.

هاملت به عنوان یک پروتوتیپ ادبی

تراژدی هاملت را شاهکار شاهکارهای شکسپیر می دانند. شخصیت هاملت چنان غنی و نیرومند است که بعدها به پروتوتیپ خلق بسیاری از کاراکترهای ادبی آثار پس از خود تبدیل شد. جوانب گوناگون این شخصیت توأماً یا به تنهایی؛ دستمایهٔ رمانهای مشهوری شد. جنبه هایی مانند: درنگ، تردید، افسردگی و جوشش توأم عصیان و غم فلسفی، سستی اراده بر زبان آوردن سخنان نغز و عمیق و سترونی در عرصه عمل.

برخی از نویسندگان در خلق کاراکترهای هاملت وار، این ویژگیها را به بعد تاریخی و زمانی رمان خود منتقل کرده‌اند و آثاری بدیع آفریده‌اند که تنها اقرار خود آنها یا کندوکاو نقادان، شباهت آنها را با هاملت آشکار کرده‌است.

تورگنیف نویسنده‌ای است که به دلایل گوناگون به شخصیت هاملت توجه بسیاری دارد. وی به عنوان نویسنده‌ای که راهیابی به روان شخصیتهای آثارش را بسیار مهم می‌دانست، تیپ افراد شبیه به هاملت را مورد توجه قرار داد. او در یکی از سخنرانیهای مشهور خود؛ دو تیپ هاملت و دن کیشوت را واجد فراگیری و جهانشمولی ویژه‌ای ارزیابی کرد و جوهر این دو تیپ را قابل بسط به انسانهای زمانها و مکانهای متفاوت دانست. اما می بینم که دن کیشوت در آثار او و درمیان شخصیتهایش چندان جایی ندارد ولی جنبه هایی از شخصیت هاملت در قالب کاراکترهای گوناگون او چهره می نمایند. دراینجا نقش سلیقه و برداشتهای شخصی، اهمیت درجه دوم به خود می گیرد و شرایط تاریخی و اجتماعی دورانی که تورگنیف در طی آن به آفرینش ادبی پرداخت، اهمیت درجهٔ اول می یابد.

رودین درسال ۱۸۵۵ نوشته شد و مانند اکثر رمانهای با ارزش، با تاریخ دوران خود گره‌خورده و درعین حال مانند همهٔ رمانهای ماندگار تاریخ ادبیات، از مرزهای زمانی و مکانی خود فراتر رفته‌است. سالهای ۲۰ به بعد

در تاریخ روسیه شاهد افت و خیزهای انقلابی است. پس از شکست ناپلئون در روسیه، میان گروهی از افسران اشرافی که دارای افکار آزادیخواهانه بودند و در جریان جنگ، از نزدیک شاهد فداکاریهای میهن پرستانهٔ دهقانان بودند، نوعی احساس غرور و اتکا به نفس پدید آمد که نتیجهٔ آن قیام دکابریستها علیه تزار روسیه بود. این قیام با آنکه شکست خورد ولی در میان ملت افکار آزادیخواهانه را دامن زد. یکی از انقلابیون آن دوران به نام هرزن (گرتسن) نوشت: «تفنگهای میدان سنت ایزاک نسلی را از خمودگی بیرون آورد» اما مناسبات ظالمانهٔ سرواژ همچنان باقی بود و در کنار آن سرمایه‌داری و صنعت، به رشد تضادآمیز خود ادامه می‌داد. اصلاحات ارضی ناقص نیز مشکلی را حل نکرد و فقر و فلاکت انبوه دهقانان، همچنان پابرجا ماند.

از سوی دیگر روشنفکران و آزادیخواهان که اکثراً از میان تحصیلکرده‌های طبقات ممتاز بودند، طی سفر به کشورهای اروپایی که جنبشهای انقلابی درآنها مراحل پیشرفته‌تری را طی می‌کرد، با افکار فلاسفه‌ای چون هگل و فوئرباخ آشنا می‌شدند و هنگام بازگشت این عقاید را رواج می‌دادند. هرزن‌واو گارف در دانشگاه مسکو به تدریس فلسفهٔ هگل پرداختند. هنوز جنبش مردم گرایان (پوپولیستها) گسترش نیافته و دیدگاههای آزادیخواهی در انحصار اشراف تحصیلکرده و اروپا دیده بود.

این امر ویژگیهای خاصی را در شخصیت انقلابیون پدید می‌آورد. تضاد میان افکار و آرمانهای آنها با پایگاه طبقاتی و نوع زندگی روزمره‌شان به نوعی تضاد شخصیتی تبدیل می‌شد. دیدگاههای اشرافی و نجات ملت از بالا نمی‌توانست پاسخگوی نیازهای انقلابی زمانه باشد، همین روشنفکران اغلب در مواجهه با واقعیات و قید و بندهای حکومت دلسرد و مأیوس می‌شدند و بعضاً حالت مالیخولیایی پیدا می‌کردند. زندگی آنها که اکثراً از عایدات املاک یا حقوق ارتش تأمین می‌شد، به اندازه ذهنیات پرجوش آنها

پویایی نداشت. سخن برای گفتن بسیار بود؛ سخنانی که می توانست بسیار فریبنده، پیچیده و فلسفی باشد اما عمل مشخصی این سخنان را همراهی نمی کرد. زندگی آنها همچنان با کسالت، در املاک اربابی یا به صورت طفیلی خانواده‌های اشرافی طی می شد.

بازتاب این خصلتها در ادبیات این دوران، خلق کاراکترهایی بود که به آدمهای زیادی معروف شدند. افرادی که آرزوهای بلند در سر می پروراندند و سخنان نغز به زبان می آوردند. ولی زندگی آنها با سستی، بی عملی و بعضاً انگل‌وار می گذشت. ابلوموف در اثری به همین نام از گنجارف و پچورین در قهرمان دوران ما اثر لرمانتوف چنین ویژگیهایی داشتند. درهمین سالها تورگنیف، هاملت ناحیهٔ شچیگروفسکی را می نویسد. قهرمان این داستان خرده مالکی از شیفتگان فلسفه هگل است که از فرنگ برگشته و زندگی خود را تنها با دراز گوشیهای فریبنده می گذراند تا جائیکه سرانجام از سستی خود درعمل به ستوه می آید. تورگنیف دراین داستان جنبه‌هایی از شخصیت هاملت را در وجود این نابغهٔ میان تهی ناحیهٔ شچیگروفسکی که دیگر فاقد آن جنبه‌های تراژیک و معصومانهٔ قهرمان شکسپیر است، به نمایش می گذارد.

برخی از نقادان، این گونه شخصیتها را نمونه‌هایی از حالات روانی و شخصیتی ناب روسی می دانستند، با بلند پروازیهای ذهنی و پرداختن به دورنماهای بس دور، تاحد فراموش کردن وظایف عاجل؛ و این ویژگی، تیپ روسی را با کاربری آمریکائیان مقایسه می کردند که برخلاف آنها چندان به دورنماهای آرمانی اهمیت نمی دهند و آنچه را لازم است، بدون خیالپردازی و بلندپروازی به خوبی انجام می دهند.

زمینهٔ شکل گیری و پیدایش رودین در چهره خانهٔ ادبیات روسیهٔ نیمه دوم قرن نوزدهم این گونه بود.

رودین

«من به صورت علف هرزی به دنیا آمده‌ام که باد آن را به هر طرفی که بخواهد می کشاند. من نمی توانم بایستم.»

رودین

رودین دریک روز گرم تابستانی به ملک زنی اشرافی که علاقهٔ بسیار به حضور درمیان روشنفکران دارد، وارد می شود. داریا میخائیلونا از این مرد سی و پنج ساله که هیبت جذابی دارد، به گرمی استقبال می کند. اما از همان لحظهٔ نخست ورود، تضاد رودین با اطرافیان آشکار می شود. تورگنیف درکنار چهره‌های رنگارنگی که درمجلس حضور دارند. آرمان گرایی رودین را که با عبارت پردازیهای مسحورکننده همراه است، نشان می دهد. رودین معتقد به پیوند سخت میان هدفهای فردی و اجتماعی است و آن را نخستین قدم در اصلاح امور می داند: **«خودپسندی درست مثل خودکشی است. یک فرد خودپسند عین تک درخت بی بار و بی حاصل، خشک و نابود می شود ولی عزت نفس وقتی که بدل به کوشش درراه تکامل و پیشرفت می گردد. مبدل به سرچشمه همهٔ عظمتها می شود. آری انسان باید حس خودخواهی ابدی را در وجود خود بکشد تا شخصیتش با تمام قدرت نمایان گردد.»**[1]

تورگنیف سخنوری رودین را با این جملات توصیف می کند:

«بدیهه گویی شتابزدهٔ او نشانه تظاهر خودپسندانهٔ یک ناطق ماهر نبود، بلکه از الهام درونی‌اش سرچشمه می گرفت. از پی لغت نمی گشت. واژه‌های لازم به خودی خود، مطیع و راحت، از زبانش جاری می‌شد و هرکلمه‌ای انگار از قلب و روحش تراوش می کرد و درآتش اعتقاد شعله‌ور می شد. رودین استاد عالیترین راز، راز موسیقی فصاحت بود. او می توانست با ضربه زدن به برخی از تاریهای قلب، سایر تارها را به لرزش درآورد. اگرچه بعضی از شنوندگان او ممکن بود متوجه کنه سخنانش

---

۱. رودین - ایوان تورگنیف، ترجمه آلک قازاریان، نشر ارغنون، ۱۳۶۱

نشوند، اما سینه‌هایشان با هیجان بالا و پایین می‌رفت پردهٔ ظلمت درمقابل چشمهایشان از هم دریده می‌شد و افقی روشن و نورانی درمقابل رویشان فروزان می‌گردید.»

اما لژنوف از همسایگان داریا میخائیلونا، رودین را از دوران دانشجویی می‌شناسد و تاریخچهٔ زندگی او را به خوبی می‌داند. رودین در جوانی به مادری که به قول لژنوف، خود آش بلغور می‌خورد تا خرج زندگی و تحصیل پسر دلبندش را فراهم کند، با بی‌تفاوتی پشت می‌کند. مادر در تنهایی و در آرزوی ناممکن دیدار پسر جان می‌سپارد. رودین به اعتقاد لژنوف فاقد؛ «استعداد دوست داشتن» است. وی درس را نیمه کاره می‌گذارد و به روسیه باز می‌گردد؛ بی‌آنکه شغل ثابتی داشته باشد.

در رمان تورگنیف، خواننده به همراه شخصیتهای رمان درباره رودین آگاهی می‌یابد و همراه آنها احساسهای مختلف و حتی متضاد نسبت به رودین پیدا می‌کند. رودین با سخنان خود همه اهل خانه را شیفته می‌کند. دراین میان، شیفتگی ناتالیا، دختر جوان خانواده، نسبت به او تا حد عشقی فداکارانه پیش می‌رود.

رودین سرانجام در لحظات غلیان احساس به ناتالیا ابراز عشق می‌کند و این هنگامی است که دیگر رودین به چشم اطرافیان مردی، سست، بی‌اراده و بی‌عمل است. ابراز عشق رودین به ناتالیا جنبه‌های هاملت‌وار شخصیت او را بیشتر آشکار می‌کند:

«باید چیزی را که تا همین صبح امروز حدسش را نمی‌زدم و فکرش را نمی‌کردم، به شما بگویم: من شما را دوست دارم!

دستهای ناتالیا در دست رودین به طور خفیفی لرزید. رودین تکرار کرد:

– من شما را دوست دارم و نمی‌توانم بفهمم که چطور ظرف این مدت متوجه نشدم که شما را دوست دارم!»

ناتالیا به رودین اطمینان می دهد که از آن او خواهد شد. دراین میان راز آنها توسط معلم سرخانه که به رودین حسادت می ورزد، افشا می شود. زن اشرافی که رودین را به هیچ وجه شایستهٔ همسری دخترش نمی داند و از اقامت طولانی و انگل وار او در خانه‌اش، دل خوشی ندارد دخترش را تحت فشار می گذارد که دیگر رودین را ملاقات نکند. ناتالیا طی نامه‌ای از رودین می خواهد که در کنار آبگیر متروکی برای تصمیم گیری حضور یابد. دراین صحنه نویسنده استادانه فضای دلگیر، بیروح و پوسیدهٔ آبگیر را به عنوان عامل القا کننده سترونی و بی عملی شخصیت رودین برمی گزیند. ناتالیا به رودین اطلاع می دهد که مادرش باخبر شده و به سختی با این ازدواج مخالف است. گفتگوی رودین و ناتالیا کلید درک بسیاری از عناصر شخصیت رودین را به دست خواننده می دهد:

- خدایا! خدایا چه ظلمی! به این زودی! چه ضربهٔ ناگهانی! مادر جانتان هم این همه خشمگین شده‌اند؟»

- بله.. بله اصلاً نمی خواهد اسم شما را هم بشنود.

- واقعاً وحشتناک است! پس هیچ امیدی نیست؟

- هیچ

- چرا باید این همه بدبخت باشیم! چقدر این پاندالفسکی بد ذات است. ناتالیا آلکسی یونا، شما از من سؤال می کنید قصد دارم چه کار کنم؟ جداً هاج و واج شده‌ام. کوچکترین فکر به عقلم نمی‌رسد. فقط بدبختی خودم را حس می کنم... تعجب می کنم شما چطور می توانید خونسردی خودتان را حفظ کنید!

ناتالیا گفت:

- فکر می کنید من راحت هستم؟

رودین شروع به قدم زدن کرد. ناتالیا چشم از او بر نمی گرفت. بالاخره رودین پرسید:

- مادرتان هیچ سؤالی از شما نکرد؟

- از من پرسید، دوستتان دارم یا نه.

- خوب شما چه گفتید؟

ناتالیا جواب نداد. بعد گفت:

- من دروغ نگفتم.

رودین دستش را گرفت.

- شما همیشه و در همه چیز شریف و بلندهمت هستید! اوه قلب دخترها از طلای ناب ساخته شده! ولی آیا حقیقت دارد که مادرتان با چنین قطعیتی با ازدواج من و شما مخالفت کرده؟

- بله خیلی قاطع. من که به شما گفتم. مادرم عقیده دارد که خود شما قصد ندارید با من ازدواج کنید.

- پس مرا آدم متقلبی می‌داند. من چه کار کردم که باید سزاوار این باشم؟

و رودین سرش را با دست گرفت.

ناتالیا گفت:

- دیمیتری نیکلایویچ، ما داریم وقتمان را بیهوده تلف می‌کنیم. توجه داشته باشید که من آخرین بار است که شما را می‌بینم. من برای گریه و زاری و شکایت به اینجا نیامده‌ام. می‌بینید گریه نمی‌کنم. من آمده‌ام که شما مرا راهنمایی کنید.

- ناتالیا آلکسی یونا، آخر من چه می‌توانم به شما بگویم؟

- چه می‌توانید بگویید؟ شما مرد هستید. من عادت کرده‌ام سخنان شما را قبول کنم و همیشه به حرفهای شما ایمان خواهم داشت. به من بگویید می‌خواهید چه کار کنید؟

- من قصد دارم چه کار کنم؟ مادرتان حتماً مانع خواهد شد که در خانهٔ شما بمانم.

– شاید. او دیروز به من گفت که باید رشتهٔ دوستی، با شما را قطع کنم... ولی شما به سؤال من جواب نداده‌اید.

– به کدام سؤال؟

– چه فکر می‌کنید؟ حالا باید چه کار کنیم؟

– چه کار کنیم؟ طبیعی است. باید تسلیم شویم.

ناتالیا آهسته تکرار کرد:

– تسلیم شویم...

و لبهایش سفیدتر شد.

رودین گفت:

– باید تسلیم سرنوشت شد. پس چه کار باید کرد؟ من بی‌اندازه خوب می‌دانم که این کار چقدر سخت و دشوار و غیرقابل تحمل است. ولی آخر ناتالیا آلکسی یونا خودتان قضاوت کنید. من فقیر هستم... البته من می‌توانم کار کنم، ولی اگر پولدار هم بودم آیا شما قادر بودید روابط خودتان را با خانواده‌تان پاره کنید و خشم و غضب مادران را تحمل کنید؟ خیر راجع به این موضوع اصلاً نباید فکر کرد. لابد قسمت نبود من و شما با هم زندگی کنیم و سعادتی که آرزوی آن را داشتم، برای من نیست!

ناتالیا ناگهان صورتش را با دست گرفت و به گریه افتاد. رودین به وی نزدیک شد و با حرارت و خونگرمی گفت:

– ناتالیا آلکسی یونا، ناتالیای عزیز! گریه نکنید. شما را به خدا مرا رنج ندهید، آرام باشید...

ناتالیا سرش را بلند کرد درحالیکه چشمهایش از لابه‌لای اشکها می‌درخشید، گفت:

– شما به من می‌گویید آرام باشم، من برای آنچه که شما فکر می‌کنید، گریه نمی‌کنم. من از این ناراحت نیستم. ناراحتم از اینکه درمورد شما اشتباه کردم... آن هم چطور! من دراین لحظهٔ سخت برای راهنمایی

پیش شما آمده‌ام و اولین کلمهٔ شما تسلیم شدن است... تسلیم شدن! پس شما مفهوم آزادی و فداکاری را این طور می‌فهمید و به آن جامهٔ عمل می‌پوشانید...

صدای ناتالیا قطع شد.

رودین با حالتی پر از تشویش چنین گفت:

– ولی ناتالیا آلکسی یونا، توجه بفرمایید... من حرفهایم را پس نمی‌گیرم... فقط...

ناتالیا با نیرویی تازه چنین ادامه داد:

– شما از من پرسیدید که وقتی مادرم گفت که ترجیح می‌دهد بمیرم تا همسر شما بشوم، بهش چه جواب دادم. من بهش جواب دادم که ترجیح می‌دهم بمیرم تا با کس دیگری ازدواج کنم... حالا شما می‌گویید باید تسلیم شد! پس مادرم حق داشت. شما واقعاً از فرط بیکاری و دلتنگی مرا به بازی گرفتید.

رودین گفت:

– قسم می‌خورم ناتالیا آلکسی یونا... اطمینان می‌دهد...

ولی دختر گوشش بدهکار نبود.

– پس چرا مرا متوقف نساختید؟ چرا خودتان... یا شاید فکر نمی‌کردید که مانعی در کار باشد؟ من خجالت می‌کشم از این موضوع حرف بزنم. اما دیگر همه چیز تمام شده‌است.

رودین لب به سخن گشود و گفت:

– ناتالیا آلکسی یونا، شما باید آرام بشوید. ما دوتایی باید فکر کنیم که چه اقدامی... ناتالیا حرفش را قطع کرد و گفت:

– شما مرتب راجع به فداکاری حرف می‌زدید. ولی آیا می‌دانید که اگر امروز، همین حالا به من می‌گفتید: «تو را دوست دارم، اما نمی‌توانم با تو ازدواج کنم، من ضامن آینده نیستم، دستت را به من بده و با من بیا» آیا

می دانید که با شما می‌آمدم، چون راه حاضر بودم تن به هر کاری بدهم؟ ولی به قول معروف: دوصد گفته چون نیم کردار نیست. شما ترسیدید همان‌طور که پریروز سر ناهار از ولینتسف وحشت کردید!»

اگر وظایف دشوار هاملت و دیوانگی او، واداراش می کند که از افلیا بخواهد تا برود و تارکه دنیا شود، درمورد رودین دلایل خالص درونی وجود دارد که ناتالیا دقیقاً به آنها اشاره می کند و این درحالی است که همان دلایل درونی میان رودین و هاملت نیز مشترک است اما هاملت به اندازهٔ رودین رقّت‌انگیز نمی نماید، زیرا رفتار او علاوه بر دلایل شخصیتی، از حوادث خارق‌العاده‌ای نیز ریشه می گیرد. درحالی که هیچ واقعه‌ای ملال زندگی رودین را برهم نزده‌است و آنجا که باید آغوش خود را به روی خوشبختی غیرمنتظره‌ای که به او روی کرده، بگشاید، دچار تردید و بی‌ارادگی می‌شود و درنهایت تسلیم می گردد.

ناتالیا از رودین جدا می‌شود رودین از مادر ناتالیا که با سردی با او روبرو می‌شود، خداحافظی می کند و نامه‌ای به ناتالیا می نویسد. اودراین نامه اعترافهای دردناک روح خود را بازتاب می‌دهد.

«طبیعت استعدادهای فراوانی به من اعطا نموده‌است. من به این موضوع واقفم و نمی‌خواهم در پیشگاه شما از روی شرم و حیای دروغین، شکسته نفسی کنم. مخصوصاً حالا دراین لحظات تلخ و شرم‌آوری که برای من به وجود آمده‌است. آری طبیعت استعدادهای زیادی به من اعطا نموده‌است ولی من بدون اینکه کاری درخور و شایستهٔ نیروهای خودم انجام داده باشم، و بدون اینکه اثر نجیبانه‌ای از خود به جا گذاشته باشم، از این دنیا می‌روم. تمام ثروتی که دارم بیهوده به هدر خواهد رفت و من ثمرات بذرهایی را که کاشته‌ام، نخواهم دید... من می‌دانم که سرانجام به خاطر چیز پوچی که حتی به آن ایمان نخواهم داشت، سر و جانم را فدا می کنم. ای خدا در سن سی و پنج سالگی هنوز در پی انجام کاری بودن چقدر

سخت و مشکل است...»

رودین در غبار جاده‌های دور گم می‌شود... مسافری سرگردان و شکسته، از این دیار به آن دیار. بیست بار دست به کاری جدید می‌زند، اما شکست می‌خورد و کارها ناتمام می‌ماند یک بار در یک طرح کشاورزی شریک می‌شود، بار دیگر با دوستی تصمیم می‌گیرد رودی را به رودخانهٔ قابل کشتی‌رانی تبدیل کند، سرانجام تصمیم می‌گیرد آنچه می‌داند به دیگران بیاموزد و معلم دبیرستان می‌شود. اما در دوران تدریس نیز تب سخنرانیهای هیجان‌انگیز او را گرفتار می‌کند و به اتهام توطئه‌چینی اخراج می‌شود.

لژنوف که در اوایل داستان، ضعفهای رودین را به اطرافیان گوشزد می‌کند، هنگامی که مبالغهٔ آنها را در محکوم کردن رودین می‌بیند، واکنش معکوس نشان می‌دهد و برروی ارزشهای وجود رودین تأکید می‌کند و خاطرنشان می‌کند که همان حرفهای فریبنده، رودین، بر روی دیگران تأثیری بسیار داشته و ثمرات آن را بعدها می‌توان شاهد بود. لژنوف درآخرین دیدار با رودین، دریک مسافرخانهٔ جاده‌ای دورافتاده و با دیدن درماندگی رودین و شنیدن داستان سرگردانیهای او، رودین را تسلی می‌دهد و ارزشهای او را یادآور می‌شود. «**رودین با صدای گرفته گفت:**

– من باعث دلسوزی تو می‌شوم؟

– نه اشتباه می‌کنی. تو احترام مرا نسبت به خودت برمی‌انگیزی. فهمیدی؟ چه کسی مانع می‌شد که تو سالهای سال پیش آن مالکی که دوستت بود بمانی. من اطمینان کامل دارم که اگر می‌خواستی از او اطاعت کنی وضع خودت را محکم می‌کردی. چرا نتوانستی در دبیرستان بمانی چرا؟ ای آدم عجیب! هر ابتکاری که می‌زدی هر بار کارت به جایی می‌کشید که نفع شخصی خود را فدا می‌کردی و نمی‌خواستی در خاک نادرست، هرقدر هم چرب و نرم باشد، ریشه بدوانی؟ رودین با تبسم

افسرده‌ای گفت

– من به صورت علف خشکی به دنیا آمده‌ام که باد آن را به هر طرفی که بخواهد، می کشاند. من نمی توانم بایستم.

– راست گفتی ولی علتش این نیست که همان‌طور که قبلاً گفتی خوره به وجودت افتاده است... این خوره نیست، این شبح تنبلی و بیکاری نیست. این آتش عشق به حقیقت است که در وجود تو زبانه می کشد و ظاهراً با وجود تمام نشیب و فرازهایی که در زندگیت وجود دارد، شعله های آن قوی تر از شعله های آتش درونی افرادی است که خودشان را خودخواه نمی دانند ولی تو را لابد آدم توطئه‌چینی می نامند. اگر من به جای تو بودم. این خوره را مدتها پیش در وجودم نابود کرده بودم و با این وضع سازش می کردم، درصورتی که تو اصلاً بدبین تر نشده‌ای و من اطمینان دارم که همین حالا حاضری مثل یک نوجوان مشغول کار بشوی.»

درنخستین نسخه‌ای که از رمان رودین منتشر شد، داستان با شرح دربدریهای رودین از زبان خودش برای لژنوف به پایان می‌رسید. لژنوف صمیمانه از رودین می‌خواست که هرگاه درمانده شد، به خانهٔ او برود و بقیه عمر را مانند آخرین بازماندگان یک نسل که دیگر باید دشمنی‌ها را کنار بگذارند، در کنار یکدیگر زندگی کنند. اما رودین علی‌رغم احساس حق شناسی نسبت به لژنوف پیشنهاد او را رد می کند و دو دوست به یکدیگر بدرود می گویند. اما چند سال بعد، تورگنیف، فصلی دو صفحه‌ای به آخر کتاب افزود که ارزش شاهکارش را چند برابر کرد.

فصل آخر نمایی است از یک ظهر سوزان ژوئن ۱۸۴۸ در پاریس. سنگرهای انقلابیون یکی یکی به دست پیاده نظام فتح می‌شود. مرد بلند قدی که شمشیر به دست دارد، شعار می‌دهد و از سنگری بالا می‌رود، هدف گلوله قرار می گیرد و به زمین می غلتد. این مرد کسی نیست جز رودین.

گویی پیش بینی خود او به تحقق می پیوندد و در راهی جان می بازد که

به آن اعتقادی ندارد. اما چه کسی ممکن است از خلال سطور رمان این نکته را در نیابد که این سنگر تنها عرصهٔ عمل واقعی برای افکاری بلند و روحی طغیان زده از فرط ناتوانی است؟

نکتهٔ ظریفی زندگی و مرگ رودین را از هاملت متمازی می کند، و این نکته یکی از رازهای تفاوت میان شخصیت پردازی نویسنده‌ای کلاسیک چون شکسپیر و رئالیستی مانند تورگنیف نیز به شمار می رود.

هاملت به سبب دورانی که درآن زندگی می کند، بیش از رودین تبرئه می شود و کمتر خوار و زبون می نماید. یکی از تفاوتهای دوران هاملت با دوران جدید آن است که در دنیای هاملت، تحولات زندگی بشر چندان شتاب گیرنده نیستند و از این رو تحول در شخصیتها نیز کند صورت می گیرد و شگفت‌انگیز نیست که هاملت در آخر داستان، با آنچه از ابتدا بوده فرق اساسی نمی کند. تحولات نیز پس از مرگ او منحصر به روی کار آمدن فرمانروایی دیگر است. اما برای رودین که در گشتگاه دورانهای تاریخی واقع شده، دسترسی به آرمانهایش هنوز درعرصهٔ واقعیت امکان پذیر نیست و از این روست که در تلاطم دریایی که هر بار در آن با موجی عظیم روبرو می شود، نمی تواند تعادل خود را حفظ کند و او نیز مانند هاملت حرف اول و آخر خود را که نتوانسته درعرصهٔ زندگی بگوید، در قلمرو مرگ به زبان می آورد...

پروتوتیپ‌های زندهٔ رودین

با آن که هاملت را پروتوتیپ ادبی رودین می دانند، اما در یک بررسی ادبی، که در ارتباط با زندگی خصوصی تورگنیف صورت بگیرد، به پروتوتیپ‌هایی زنده نیز برمی خوریم.

برخی از منتقدان معتقدند که تورگنیف از شخصیت باکونین در خلق رودین سود جسته است. این نظر باتوجه به اقرار تورگنیف مبنی براستفاده از

نمونه‌های زنده، چندان دور از واقع به نظر نمی‌رسد. تورگنیف نیز مانند لژنوف در رمان رودین به نسبت به باکونین، احساسهای متضاد ستایش و نفرت را همزمان داشت. تورگنیف که از نزدیک با باکونین آشنایی داشت، به ویژه رفتار سرد او با زنان را در خلق رودین مورداستفاده قرار داد. این آنارشیست روسی در قیاسهای درسد و لهستان نقش مهمی ایفا کرده‌بود و تئوریهای جنجالی او درمیان جوانان هوادار بسیار داشت. رودین علی‌رغم تفاوت عقیده با باکونین، در داشتن آرمانهای اجتماعی و شور آزادیخواهی با وی شریک بود.

از سوی دیگر تورگنیف نیز مانند دوست نزدیک خود گوستا و فلوبر در نوشتن رودین از نوعی تمایل افشا و تغییر خود در قالب یک داستان که فلوبر آن را بواریسم می‌نامید، سود جست. فلوبر معتقد بود که در آفرینش مادام بواری با گریز از شخصیت و موقعیت خود، دست به خلق کاراکتری زده‌است که دلخواهش بوده و در واقع آنچه فلوبر از انجام آن ناتوان بوده، جامهٔ عمل پوشانده‌است.

تولستوی درباره تورگنیف گفته بود که او نمی‌تواند دوست بدارد و تنها دوست دارد که دوست بدارد!

خواهر باکونین که زمانی موردتوجه تورگنیف بوده، در خاطرات خود دربارهٔ او چنین می‌نویسد:[۱]

«مهم این است که او چون یخ سرد است و خود این مطلب را می‌داند و به دنبال وسیله‌ای می‌گردد تا نقش عاشق سودازده را بازی کند. عیب کار دراین است که نقشی که او درتلاش ایفا کردن آن است، نقش خطرناکی است. نه برای او که چیزی را از دست نمی‌دهد، نه خوشبختی و نه سلامتی‌اش را، بلکه برای دیگران که صمیمی‌ترند و ممکن است روح خود را از دست بدهند.[۱]»

---

۱. تورگنیف. آندره مورآ.

رودین نیز عیناً چنین تصویری دارد. تورگنیف عمداً او را در رفتار با ناتالیا مردی سرد جلوه می‌دهد و داستان دوستی او با زنی فرانسوی را به عنوان تأیید این خصلت می‌آورد. یک بار رودین پس از آنکه با دانسته‌ها و سخنان زیبای خود، زنی را جلب می‌کند، با او قرار ملاقاتی شاعرانه در یک قایق ونیزی به روی آبهای رودخانه‌ای زیبا می‌گذارد. یکی از شخصیتهای رمان این ماجرا را چنین نقل می‌کند:

«حدود دو ساعت به همین منوال توی قایق گردش کردند، خوب فکر می‌کنید رودین تمام این مدت چه کار کرد؟ دست نوازش بر سر دخترخانم فرانسوی می‌کشید، با قیافه‌ای متفکر به آسمان نگاه می‌کرد و چند بار به او گفت به او محبت پدرانه‌ای احساس می‌کند. دختر خانم فرانسوی مثل دیوانه‌ها به خانه برگشت![1]»

به نظر می‌رسد که تورگنیف خطوطی از گذشتهٔ زندگی خود را نیز به رودین وام داده‌است.

وجودی مادری سلطه‌طلب که دیوانه‌وار پسرش را دوست داشته و او را در ناز و نعمت پرورده و از یافتن استقلال شخصیت و ایستادن بر پاهای خود محرومش کرده، در شکل گیری خطوط شخصیت ضعف و بی‌ارادهٔ رودین، تأثیر بسیار داشته‌است. زندگی شخصی تورگنیف نیز نشان می‌دهد که معدود عشق‌های واقعی او، زنهای نیرومند و پرهیجان مانند ناتالیای رمان رودین بوده‌اند.

آندره مورآ دراین باره می‌نویسد:

«احتمالاً تورگنیف در تمام عمر خود، در داستانهایش اختلافی را در مخیله داشته که بین یک جوان عصبی و ضعیف و یک زن پرشور و با اراده، بین مردی که بیش از حد به تحلیل احساسات، افکار و تأثرات خود می‌پردازد، بازنی که شجاعانه تسلیم زندگی می‌شود، وجود داشت»

---

۱. رودین. ایوان تورگینف.

تورگنیف نیز مانند رودین درزندگی از داشتن شغلی شخص، جز نویسندگی، ناتوان مانده بود. او نخست قصد داشت که استاد فلسفه بشود، اما پشیمان شد. دراین میان برخورد تأییدآمیز مادرش با بیکاری و وقت گذرانی او، این ضعف را در شخصیتش دامن زده بود؛ به گونه‌ای که کمکهای مالی مادر در دوران جوانی نویسنده، انگیزه‌های او را برای کار و فعالیت ضعیف کرده بود.

اعتقادات تورگنیف همواره از آن چه در عمل نشان می‌داد و حتی به زبان می‌آورد، تندتر بود. بارها در اوایل جوانی دربارهٔ رعیتهای ملک مادرش و رعایت عدالت درمورد آنها به او تذکر داده بود. اما هر بار در برابر اقتدار مادر شکست خورده و سکوت کرده بود. این رفتار گویا بعداً به انگارهٔ رفتارهای اجتماعی او نیز تبدیل شد. تنها موردی که برآن غلبه کرد، درسال ۱۸۵۲ رخ داد. انتشار خاطرات یک شکارچی به عنوان انتقاد به نظام ارباب و رعیتی و از سوی دولت دریافت کرد که براساس آن به ملک روستایی خودش تبعید می‌شد.

تورگنیف درهمین مدت اقامت اجباری درسال ۱۸۵۵ به نوشتن رودین پرداخت. ولی در رمانهایی که بعد از رودین نوشت، مانند پدران و پسران، دود و آشیانهٔ اشراف بدبینی بیشتری نسبت به دیدگاههای انقلابی و شخصیت انقلابیون به چشم می‌خورد. هرچند که نویسنده درهمان دورهٔ انتشار، با موج مخالفت محافل تندرو روبر شد، اما سرانجام هنر و چیره‌دستی‌اش در بازآفرینی تصاویری پیچیده و چند جانبه از واقعیات روزگار خود، برپیشداوریهای سیاسی و زودگذر غلبه کرد و احترامی جهانی برای او به بار آورد.

پروتوتیپ‌های ادبی و هنر هفتم

برخی از چهره‌های برجستهٔ سینمای معاصر معتقد به ایجاد رابطهٔ تنگاتنگ میان ادبیات داستانی و سینما نیستند. آنها بعضاً مانند فرانچسکو روزی فیلمنامه‌های آثارشان را خود می‌نویسند. روزی چنین می‌گوید:

«دراین شکی نیست که یک کارگران باید مؤلف کار خود باشد. وقتی که یک کارگردان فیلمی را براساس یک اثر ادبی تهیه می‌کند دیگر امکان مؤلف بودن برای او از بین می‌رود چرا که اثر ادبی از قبل تمام مسائل به روابط و مناسبات اشخاص را طراحی کرده. نوع گفتار، رفتار و حالات آرمانهای قصه را به طور وضوح بیان می‌کند.

دراین گونه موارد طبیعی است که همپای قصه، یک مؤلف دیگر نیز برای فیلم وجود دارد که او همان نویسنده است و چون کارگردان دراین گونه موارد هیچ گونه پژوهش عمیق درجهت تجزیه و تحلیل قصه نکرده است خود را خالی از هر احساسی و بدون انگیزهٔ مؤلف بودن، به دست یک اثر از پیش آماده می‌سپارد که این اثر از قبل برای خود مؤلفی نیز داشته است. بنابراین من با یک چنین شیوه‌ای کار نمی‌کنم. من از طریق فیلمهایم می‌خواهم عقاید و نقطه‌نظرهای شخصی خود را دربارهٔ چهرهٔ اجتماعی که در برابر من قرار گرفته است و یا بهتر بگویم واقعیتی که مرا احاطه کرده است ابراز کنم و به یک تجزیه و تحلیل جدید از ورای بینشها و

تجربیات خود دست بزنم و بتوانم این رویدادها و وقایع محیط زندگی خود را پس از عبور از صافی ذهن خود یا همکاران فیلمنامه‌نویس به شکل فیلم ارائه دهم و به همین دلیل است که سعی می کنم رویدادها و وقایعی را فیلم کنم که این رویدادها سوابق و پیشوندهای ادبیاتی نداشته باشند و صرفاً حاصل نگرش و تجربیاتی باشند که من شخصاً توانسته‌ام به آنها دست پیدا کنم.

اما علی‌رغم این دیدگاه، استفاده از آثار ادبی جذابیتی گریزناپذیر برای کارگردانان سینما داشته است هنر فیلمنامه‌نویسی امروزه به استقلال نسبی دست یافته و قواعد خاص خود را پیدا کرده است. هرچند که ساختمان در اماتیک یک فیلم از خیلی جهات به ساختمان دراماتیک یک اثر ادبی شباهت دارد ولی آنجایی که فیلمساز بخواهد از اثری ادبی اقتباس کند به سبب تفاوت در ابزارهای بیان در این دو هنر، کاملاً نمی‌تواند به نوشته وفادار بماند. در سینما باید توصیفها و شخصیت‌پردازیهای یک رمان که ابزار اصلی آن زبان و تصاویر کلامی است، به بعد تصویر و زبان سینمایی کشانده شود. در اینجاست که تخیل فیلمساز باید پیام نویسنده را به کمک شگردهای ویژهٔ سینما انتقال دهد. آلبرتو موراویا نویسندهٔ معاصر ایتالیایی که از نوشته‌های او در ساختن چندین فیلم استفاده شده در این باره می‌نویسد:

«وفادار ماندن سینما به ادبیات غیرممکن است. بدین معنی که سینما نمی‌تواند و فاقد این امکان است تا بتواند تمام دستاوردهای شاعرانه و زیبایی شناسانهٔ و یک اثر ادبی را بر روی پرده منعکس کند.

یک کتاب قصه در سینما در دست یک سینماگر تنها بهانه‌ای است برای کار و آفرینش یک اثر سینمایی و چون سینما هنری مغایر با ادبیات است پس نباید از یک فیلم انتظار داشت تا نسبت به کتاب وفادار بماند. تنها انتظاری که می‌توان از سینما داشت این است که حداقل در حد و

منزلت کتاب و ادبیات باقی بماند.[۱]»

جملات فوق از دیدگاه یک نویسنده مشکلات اقتباس برای فیلمنامه را شرح می‌دهد. همین مشکلات را از زبان یک کارگران سینما نیز می‌شنویم. فدریکو فلینی در این باره می‌گوید:

«در یک اقتباس برای فیلم که از یک قصهٔ ادبی صورت می‌گیرد، باید دید که چه قسمتهایی از آن به درد فیلم می‌خورد. ما در یک اقتباس مقداری از موقعیتها را که همان عملکرد و کاراکتر افراد است، حالات را و مکانها را ممکن است از کل یک کتاب قصه به خاطر مقاصد کاری خودمان برداریم. اما باید دانست که این موقعیتهای کلی فی‌نفسه فاقد ارزش‌اند. مگر اینکه تحلیل و تعبیر سازنده‌ای از این رویدادها برای بیننده‌های خود ارائه کنیم که در این صورت تخیل فیلمساز، نور، فضا و احساسی که موقعیتها را بیان می‌کند دارای ارزش می‌شود و مجموعه به تنهایی می‌تواند شامل تعبیرها و تحلیلهایی باشد که رابطهٔ یک اثر سینمایی را از اصل خود که همان قصهٔ ادبی است جدا می‌سازد که در این صورت ما با دو اثر متفاوت بیانی مواجه خواهیم بود.[۲]»

با وجود همهٔ مشکلاتی که بر سر راه اقتباس موفق برای فیلمنامه وجود دارد و علی‌رغم آنکه بسیاری از نویسندگان هنگام مشاهدهٔ برگردان سینمایی اثر خود احساس می‌کنند که حق اثرشان ادا نشده و حتی به آن خیانت شده است، فیلمسازان بسیاری در این عرصه کار کرده‌اند و حتی برخلاف نظر فرانچسکو روزی ارزش زیادی برای آن قائل شده‌اند.

ویلیام جینکز منتقد سینما می‌نویسد:

«بحثی نیست که فیلم و ادبیات دو وسیلهٔ بیانی یا حتی دو نوع تجربهٔ مختلف هستند. نیروی محرک اصلی در ادبیات زبان و لذا با واسطه است

---

۱. اقتباس برای فیلمنامه. تألیف محمد خیری، انتشارات روش، ۱۳۶۸.
۲. همان‌جا

حال آنکه انگیزش فیلم، تصویری و بدون واسطه است. با این همه علی‌رغم اختلافات بارز این دو رسانه، شباهتهای نسبتاً چشمگیری نیز بین آنها وجود دارد. اگرچه سابقهٔ رمان به عنوان یکی از اشکل بیان به بیش از صد و پنجاه سال پیش از فیلم می‌رسد اما این دو رسانه غالباً در یکدیگر تداخل داشته و برهم تأثیر گذاشته‌اند. دیوید وارک گریفیث که به حق یکی از بدعت گزاران بزرگ هنر فیلم محسوب می‌شود، روزی در پاسخ به سؤالی دربارهٔ سبک تدوین منحصر به فردش گفت: آیا دیکنز هم این طور نمی‌نوشت؟ کمی بعد سرگئی آیزنشتاین روسی کارگران و نظریه‌پرداز مشهور فیلم، در مقاله‌ای تحت عنوان دیکنز، گریفیت و فیلم که اکنون معروفیت زیادی یافته است، شباهتهای مربوط به سبک و موضوع را در آثار گریفیث و دیکنز دقیقاً تحلیل کرد. نکتهٔ مورد توجه آیزنشتاین در این مقاله اساساً توفیق گریفیث در کشف معادلهای سینمایی برای تکنیکهای رمان‌نویسی دیکنز بود.

آیزنشتاین که به نوبهٔ خود بدعت گذار بزرگی در فیلم محسوب می‌شود، اذعان می‌داشت که ساختار فیلم معروف او به نام پوتمکین تقلیدی از مراحل پنجگانهٔ تراژدی کلاسیک است. آیزنشتاین در بررسی گریفیث ضمن کار خود متوجه شد که مسائل هنری فیلمسازی بی‌شباهت به مشکلات هنرهای روایتی سنتی نیست. از این رو طبیعی است که تعداد روزافزونی از رمان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان معاصر به فیلم روی آوردند که از آن جمله‌اند: ژان کوکتو (خون شاعر ۱۹۳۲)؛ آلن رب گری (سال گذشته در مارین باد ۱۹۶۱) به ساموئل بکت و فیلم ۱۹۶۴)؛ نورین میلر (میداستون ۱۹۶۹). کشش رمان‌نویسان به فیلم به سهولت قابل درک است چون فیلمسازان و رمان‌نویسان با مسائل مشابهی مواجهند: طرح، به نمایش

درآوردن فکر، و بررسی کاملاً فردی شخصیت[۱] »

دیدگاههای موافق و مخالف هرچه باشند درهر حال بخشی از آثار مشهور عالم سینما با اقتباس از آثار ادبی ساخته شده‌اند. فیلمهایی چون: اسپارتاکوس، دکتر ژیواگو، زوربای یونانی، خورشید همچنان می‌درخشد، ابله، کلبهٔ عموتم، بربادرفته، بلندهای بادگیر، و...

اقتباس ممکن است از مضمون یک اثر صورت گیرد، و فیلمی که با این روال ساخته شود شباهتهای، ناآشکاری با نمونهٔ ادبی اثر دارد. یکی از نمونه‌های جالب و موفق دراین زمینه فیلم ناخدا خورشید به کارگردانی ناصر تقوایی است. فیلمنامهٔ این فیلم براساس رمانی از ارنست همینگوی به نام داشتن و نداشتن شکل گرفته است. دراین فیلمنامه پروتوتیپ ادبی ناخدا خورشید، یعنی هری مورگان در زمان و مکانی متفاوت با داشتن و نداشتن خلق شده، اما همه چیز مانند آنچه برای هری مورگان رخ می‌دهد، اتفاق می‌افتد. ایدهٔ اصلی داشتن و نداشتن درفضایی متفاوت دوباره جان می‌گیرد. ایدهٔ مرکزی داشتن و نداشتن جمله‌ای است که هری مورگان، قایقران یک دست آمریکایی که برای امرار معاش حتی ناچار به انجام کارهای خلاف و درافتادن با آدمهای خطرناک است، هنگام مرگ، در عرصهٔ کشتی می‌گوید: «**یک مرد تنها نمی‌تواند**» و زندگی و سرنوشت ناخدا خورشید نیز با الهام از این کاراکتر و اندیشهٔ مرکزی همینگوی شکل می‌گیرد. ناخدای یک دستی که برای گذران زندگی ناچار به قاچاق اجناس خارجی دریکی از بنادر جنوب است اما همین راه را هم براو سد می‌کنند. وی ناچار برای کسب درآمد راضی به فراری دادن چند مجرم تبعیدی می‌شود. و سرانجام به دست آنها کشته می‌شود. سرنوشت جوان بی‌دست و پایی که با او همکاری می‌کند عیناً به سرنوشت دوست جوان و مظلوم هری مورگان شباهت دارد. تخیل هنرمندانهٔ فیلمنامه‌نویس این پروتوتیپ‌ها را در بعد زمانی و مکانی

---

۱. ادبیات فیلم. ویلیام جینکز، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان، انتشارات سروش، ۱۳۶۷،

ویژه‌ای قرار می‌دهد و اثری بدیع می‌آفرینند.

باشو غریبه کوچک ساختهٔ بهرام بیضایی اثر دیگری است که شباهت انکارناپذیری با مادر اثر لیوناورونکووا نویسندهٔ معاصر روس دارد. ورونکوا دراین اثر سرنوشت کودک بی‌پناهی را در جریان جنگ دوم جهانی در مناطق آزاد روسیه که به جبهه‌های جنگ نزدیکند، شرح می‌دهد. دخترک مادر خود را در جریان بمباران آلمانیها از دست داده و با شنیدن آژیر خطر یا هر صدای مهیبی دیگری، صحنه‌های دلخراش مرگ مادرش را به یاد می‌آورد و دچار وحشت می‌شود. پیرزنها او را در جاده‌ای تنها و سرگردان می‌یابند. با خود به دهکده‌ای می‌رسانند و درآنجا او را به زنی به نام داریا شالیهن می‌سپرند. زن که شوهرش در جبه‌های نبرد است، بار همهٔ مشکلات خانه را دلیرانه به دوش می‌کشد. کار می‌کند و به سختی بچه‌های کوچک خود را سیر نگه می‌دارد. اما زن در برخورد با دخترک عواطف مادرانه‌ای نسبت به او پیدا می‌کند و تصمیم به نگهداری او می‌گیرد. اما ایجاد رابطه میان آن دو و فرزندان زن مشکلات بسیار دارد و مادر تنها با گذشت، چشم‌پوشی و صبر بسیار می‌تواند واکنشهای منفی دخترک را به مرور کاهش دهد. مادر در باشو غریبهٔ کوچک نظیر همین عواطف را در بعد فرهنگی خاص خود، یعنی یک زن روستایی شمال ایران که برای مدتی ناچار است به تنهایی چرخ امور خانواده را بچرخاند، به نمایش می‌گذارد، او از پسربچه عربی که پدر و مادر خود را در بمبارانهای جنوب کشور از دست داده و تک و تنها آواره شد، و حتی به گویش محلی آنها نمی‌تواند سخن بگوید، پناه می‌دهد. زن به مدد غریزهٔ پالایش یافته و اجتماعی شدهٔ مادری، در مواقعی که خطری پسرک را تهدید می‌کند نوعی همذات پنداری با مادر پسرک در خود حس می‌کند. گویی نفس مادر بودن برای او کافی است تا محبتش را به این کودک غریبه ارزانی دارد.

پایان هر دو داستان آنجا فرا می‌رسد که دو کودک، این دو زن غریبه را

که تلاش مادرانه‌ای در رفع احتیاجها و برآوردن خواهشهای روحی آنها دارند، از سرمیل و مهر مادر خطاب می‌کنند و به عضویت در خانوادهٔ آنها درمی‌آیند.

برخلاف ناخدا خورشید که فیلمنامه‌نویس آن پیشاپیش بیننده را از اقتباس خود آگاه می‌کند، در باشو غریبهٔ کوچک اثری از چنین ادعایی نیست. احتمال نیز دارد که دو اثر بدون تأثیر گرفتن از یکدیگر شباهتهایی داشته باشند ولی چنانچه پروتوتیپ مادر در باشو غریبهٔ کوچک همان دار یا شالیهن در مادر و رونکوا باشد، باز از ارزش هنری آن کاسته نمی‌شود چرا که همهٔ عناصر اقتباس شده و به ویژه کاراکترها، جذب بافت داستان شده‌اند و با آن درهماهنگی کامل به سر می‌برند.

حماسه‌های خودجوش مردمی بارها و بارها در شکلهای مختلف درزندگی بشر تکرار می‌شوند. از این رواست که مادر در باشو غریبهٔ کوچک به محض نشان دادن ویژگیهای ظریف و دقیق یک زن روستایی ایرانی، شخصیت مستقل و منحصر به فردی می‌یابد و به نوبهٔ خود، کوشش فداکارانه و احساس همبستگی انسانی مادری در روزگار پرآشوب جنگ را به نام خود ثبت می‌کند.

پروتوتیپ‌های اساطیری و حماسی

استفاده از نوع دیگر پروتوتیپ‌های ادبی، یعنی پروتوتیپ‌های اساطیری و حماسی پیشینه‌ای دیرین دارد. شاهنامهٔ فردوسی که در میان مردم ایران و ملل دیگر مقبولیتی خارق‌العاده دارد، یکی از متونی است که پس از گذشت قرنها، از شخصیتهای اساطیری و حماسی آن در آثار شاعران و نویسندگان استفادهٔ بسیار شده است. آثاری چون گرشاسب‌نامه (اسدی طوسی)، برزونامه (عطایی) که دربارهٔ نوه رستم نوشته شده، شهریارنامه (عثمان مختاری) که به داستان نوادهٔ رستم می‌پردازد، بانو گشسب‌نامه و فرامرز نامه دربارهٔ زندگی خانوادهٔ رستم، از این دست هستند.

درقرن هشتم میلادی، شاعری ایرانی - یهودی به نام شاهین شیرازی منظومه‌ای به نام اردشیر نامه را با استفاده از شخصیتهای داستان رستم و اسفندیار و بهمن (پسر اسفندیار) نوشت. در این اثر که به پارسی یهودی نوشته شده، پسر اسفندیار یعنی بهمن، به اردشیر تغییر نام داده و کورش، فرزند او قلمداد می گردد.

شهرت شاهنامه، مرزهای ایران قدیم را درنوردید و فرهنگ جوامع دیگر را نیز تحت تأثیر قرار داد. یاروسلاو زالزارویچ یکی از قهرمانان حماسی روسیه، تحت تأثیر مستقیم کاراکتر رستم توسط فرهنگ عامیانهٔ روسیه خلق

---

۱. شیوهٔ نگارش ویژه‌ای که در آن از خط عبری و زبان فارسی استفاده می‌شده است.

شد. از این رو شباهت نام این پهلوان با نام پدر رستم، زال زر حیرت‌انگیز نیست.

کلاسیکهای قرن هفدهم به بعد اروپا نیز از کاراکترهای اساطیری یونانی و رم باستان در آثار خود استفاده می کردند و درون مایه‌های اساطیری برای بیان اندیشه‌های خود بر می گزیدند. به ویژه استفادهٔ مجدد از کاراکترهای هومر، حماسه‌سرای یونانی و سوفکل نمایشنامه‌نویس یونانی، در آثار این سبک دیده می‌شود. برخی از کاراکترهای آثار سوفکل چون آنتیگون و ادیپ‌شهریار هنوز هم مورد توجه نویسندگان هستند.

نمونه‌های استفاده از مضامین اساطیری در ادبیات معاصر جهان نیز وجود دارد. در سال ۱۹۲۲ جمیر جویس نویسندهٔ ایرلندی رمان مشهور خود به نام اولیس را منتشر کرد. جویس شباهتهایی عمدی، میان کاراکترهای داستانش با سرنوشت اساطیر کهن ایجاد می کند. شخصیتهای او از این رو بسیار پیچیده و تخیلی هستند. منتقدین به شباهتهایی میان اساطیر و کاراکترهای اولیس، اشاره کرده‌اند. از جمله شباهت پنه‌لوب اساطیری به مولی بلوم، تلماکوس به استفان دوالوس، نوسیکا به گرتی مک‌دوول.

در ادبیات معاصر ایران نیز آثاری این چنین وجود دارند. سیمین دانشور، رمان‌نویس معاصر به گونه‌ای درخشان از سرنوشت چهره‌های حماسی شاهنامه چون سیاوش و فرنگیس در اثر خود به نام سووشون سود جسته است.

سووشون

برخی از اساطیر کهن و داستانهای پهلوانی به سبب در برداشتن مفاهیم والای انسانی، یکی از منابع و پروتوتیپ‌های ادبی مورد علاقهٔ نویسندگان به شمار می‌روند. برخی از دستمایه‌های اساطیری به سبب دربرداشتن اندیشه‌هایی که پس از گذشت قرنها هنوز می توانند معاصر

باشند، در قالب داستانهای ادبیات معاصر جهان، بازتاب یافته‌اند و به شکلی دیگر، تکرار شده‌اند.

سیمین دانشور در سووشون، جوهرهٔ معنانی تراژدی سیاوش را که همان تنهایی انسان جوانمرد و پایبند به اخلاق در محیط ریا و نیرنگ است، وام گرفته است. انسانی که به ناچار به سبب جبر زمانه، به مبارزه‌ای فردی براساس اصول فکری و اخلاقی خویش کشانده می‌شود و با فاجعه روبرو می‌گردد.

داستان سیاوش در شاهنامهٔ حکیم ابوالقاسم فردوسی به این ترتیب شکل می‌گیرد: سیاوش هنگامی که به سن جوانی می‌رسد، از خانهٔ رستم که در آن پرورش یافته و آئین دلاوری و جوانمردی را آموخته، بیرون می‌آید و به دربار پدر می‌رود. کیکاووس که پیش از آن در جریان لشکرکشی به مازندران سفر به هاماوران، رؤیای دستیابی به ستارگان و ماجرای دلخراش رستم و سهراب، بی‌خردی، سستی و ناجوانمردی خود را آشکار کرده، ناشایستی خود را در رفتار با فرزند خود یعنی سیاوش نیز نشان می‌دهد. همسر کیکاووس، سودابه زنی نیرنگ‌ساز است که در اندیشهٔ تصاحب سیاوش به سر می‌برد و هر بار در برابر اخلاق استوار سیاوش به بن‌بست می‌رسد. او کیکاووس را به سیاوش بدگمان می‌کند تا آنجا که پدر بر پسر خشم می‌گیرد و سیاوش به ناچار تن به آزمون گناهکاران می‌دهد و کوه آتش را به سلامت به پشت سر می‌گذارد و سربلند بیرون می‌آید. اما بیگناهی سیاوش برای پدر مسلم نمی‌شود. سرانجام سردار جوانمرد برای دوری از دربار پدر نیرنگهای سودابه، از پدر می‌خواهد تا او را به جنگ با افراسیاب پادشاه توران بفرستد. سیاوش شکست سختی به سپاه توران وارد می‌کند. افراسیاب پیک صلحی نزد سیاوش می‌فرستد و سیاوش که از خونریزی بیزار است و صلح میان دو کشور را به سود آبادانی ایران زمین می‌بیند، آشتی با افراسیاب را می‌پذیرد. و به پیشنهاد رستم، صد تن از خویشان افراسیاب را

که با او پیوند خونی دارند، برای تضمین صلح به گروگان می گیرد. کیکاووس با شنیدن خبر آشتی به فرزند خشم می گیرد. و به سیاوش دستور می دهد که همهٔ گروگانها را بکشد. اما سیاوش پیمان‌شکنی و کشتن خویشان بیگناه افراسیاب را نمی پذیرد. لشکر را رها می کند و به افراسیاب پیغام می فرستد که او را امان دهد تا از خاک توران بگذارد و به دیاری دور در سرزمین ختن برود. افراسیاب می پذیرد و از سیاوش پیشوازی شایسته در خاک توران به عمل می آید. افراسیاب سیاوش را راضی می کند که در توران زمین بماند. او را بسیار می نوازد و دختر خود، فرنگیس را به عقد او درمی‌آورد و سرزمینی در اختیارش می گذارد تا در آن سیاوشگرد را بنا کند. سیاوش چندی همراه همسر خود در سیاوشگر روزگار می گذراند و افراسیاب را مانند پدری مهربان ارج می نهد. گرسیوز برادر تیره‌دل افراسیاب به سیاوش حسد می ورزد و میان او افراسیاب کدورت ایجاد می کند. او افراسیاب را به سیاوش بد گمان می کند و سیاوش در کشاکش رویدادهایی ناخواسته می افتد. افراسیاب سرانجام در اوج بدگمانی به سیاوش، سپاهی برای رویارویی با او می فرستد ولی سیاوش که سرجنگ ندارد و نیز به پاس کمکهای افراسیاب به او، سلاح برنمی دارد. سربازان افراسیاب سردار بی دفاع را اسیر می کنند و به خواری به زمین می کشند و او را به سوی قتلگاه می برند. فرنگیس پدر را دشنام بسیار می دهد و اشک‌ریزان از او می خواهد که سیاوش را بیگناه نکشد. اما افراسیاب، فرنگیس را زندانی می کند و به پهلوانان سیاه‌دل خود دستور می دهد که سیاوش را به خواری برزمین بکشند و او را به زمین سخت و خشکی ببرد و سرش را ببرند. هنگامی که خون سیاوش در طشت می‌ریزد ناگهان زمین و زمان تیره می شود، باد سختی می‌وزد و خون سیاوش روی سنگها می ریزد. و شگفت آنکه از خون سیاوش در آن زمین سخت و خشک گلهایی به رنگ سرخ می روید. این گلها همان است که در فرهنگ مردم ایران زمین به پر سیاوشان یا خون

سیاووشان مشهور است. فرنگیس هنگام مرگ همسر خود، فرزندی از او در زاهدان دارد. پیران، وزیر خردمند و نیک نفس افراسیاب، فرنگیس را از چنگ دژخیمان که از سوی افراسیاب دستور دارند که آن‌قدر فرنگیس را چوب بزنند تا فرزند در شکمش بمیرد، بیرون می‌آورد و او را به سرای خود می‌برد. سرانجام فرنگیس فرزند سیاوش را که کیخسرو نام می‌گیرد، به دنیا می‌آورد و کیخسرو همان سرداری است که بعدها کین پدر را از افراسیاب بازمی‌ستاند و سپاه توران زمین را نابود می‌کند.

بی‌شک همهٔ تمهای داستان سیاوش در سووشون استفاده نشده است. و آنچه بیشتر مورد نظر نویسنده بوده، تنهایی سیاوش در جمع دوست و دشمن، مهر بی‌پایان او به وطن، صلح و آبادانی و نیز سرنوشت همسر و فرزندش پس ازمرگ اوست که در وجود کیخسرو جنبهٔ نمادین ادامه یافتن راه سیاوش و سیاوشها را به خود می‌گیرد. در کنار وام‌گیری خطوط تعیین کننده در سرنوشت سیاوش و فرنگیس، عناصری از شخصیت آنها نیز در سووشون مورد استفاده قرار گرفته است.

در داستان سووشون، یوسف جوان تحصیلکرده و روشنفکری از خانواده‌ای بزرگ مالک است که صاحب چندین آبادی و تعداد زیادی رعیت است. او در گرمام گرم جنگ دوم جهانی در شیراز به همراه همسر خود زری، پسرش خسرو و دو دختر دوقلویش زندگی می‌کند. شهر در کورهٔ مشکلات جنگ می‌سوزد، بیگانگان زمان امور را در دست دادند و به قیمت جان دادن رعیتها از گرسنگی، منافع خود را حفظ می‌کنند. فئودالهای خیانتکار نیز با آنها همراه شده‌اند و موقعیت خود را حفظ کرده‌اند و در این میان از هیچ ظلم و اجحافی به دهقانان قحطی زده، ابا ندارند، اما روح یوسف، روح تسلیم نیست. او علی‌رغم پایگاه طبقاتی خود، به نوعی میهن پرست است و رعیتهای مفلوک را به خود نزدیکتر می‌داند و از ترکتازی بیگانگان دل خونی دارد. همسرش زنی است حساس و بی‌دست و

پا و خانه‌نشین است. اما یوسف در برابر نگرانیهای او، بر سر حرف خود ایستادگی می‌کند:

«من نمی‌توانم مثل همهٔ مردن باشم، نمی‌توانم رعیتم را گرسنه ببینم. نباید سرزمینی خالی خالی از مرد باشد» اما زری زن ساده‌دل و نیک سرشت تنها به کانون خانوادگی خود می‌اندیشد:

«هر کاری می‌خواهند بکنند اما جنگ را به لانهٔ من نیاورند. به من چه مربوط که شهر شده عین محلهٔ مردستان. شهر من، مملکت من، همین خانه است. اما آنها جنگ را به خانهٔ من می‌کشانند.»[1]

در واقع سازش ناپذیری یوسف، جنگ را سرانجام به خانهٔ او می‌کشاند. یوسف که از گرسنگی رعیتها و قحطی مصنوعی که عناصر خودفروخته عامل اصلی آن هستند، بیزار است، سرانجام تصمیم می‌گیرد که علی‌رغم مخالفتهای اطرافیان محافظه‌کار و حسابگر، یک تنه قیام کند. در انبارهای غلّه و خرما را بشکند و آنها را میان روستائیان تقسیم کند. هیچکس با او همراه نیست و یوسف تنها به این کارزار می‌رود. تنهایی و بی‌یار و یاوری او در اینجا، بسیار به سرگذشت سیاوش شبیه است. انسانی پاک که نه در میان خویشان و هم‌وطنان خود یار و یاوری دارد و نه می‌خواهد جایی در میان دشمن داشته باشد.

مقامات انگلیسی پس از آگاهی از قصد یوسف به او هشدار می‌دهند و تهدیدش می‌کنند. نابودی او در این پیکار یک تنه، پیشاپیش چه در کابوسهای زری و چه در نصیحتهای اطرافیان پیشگویی شده. اما یوسف که تنها به دستور وجدان خود عمل می‌کند، راه بازگشتی برای خود قائل نیست و در واقع بازگشت او هنگامی است که جسد بیجان او را به خانه‌اش بازمی‌گردانند. یوسف سرانجام قصد خود را عملی کرده و درهای انبار غله و بنشن و خرما را به روی روستائیان گشوده و اینک با کالبدی بیجان که

---

۱. سووشون سیمین دانشور

معلوم نیست به ضرب گلولهٔ چه کسی از پای درآمده، بازگشته است.

زری نیز مانند فرنگیس در داستان سیاوش هنگام مرگ همسر خود، باردار است. اما زری خسرویی دارد که نوجوان است و به خوبی آنچه را که بر پدر گذشته، درک می‌کند و روح انتقام‌جویی در او بیدار می‌شود. انتقام پسر از مرگ پدر، مانند آنچه در اساطیر می‌بینم، در واقع نمادی از جانشینی نسلی دیگر در عرصهٔ پیکار و به دست گرفتن پرچمی است که از دست نسل پیشین بر خاک افتاده.

زری پس از دیدن جسد یوسف و احساس تنهایی در زندگی دشواری که می‌باید طی آن چهار بچه را بزرگ کند، دچار افکار هذیان‌گونه می‌شود. نویسنده به کمک این افکار که نوعی تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن به شمار می‌روند، تداعی داستان سیاوش حکایت یوسف را با بازگشت زری در جریان یادآوری به خاطرات گذشته، شکل می‌بخشد.

زری پیشتر دربارهٔ داستان سیاوش شنیده بود، اما تماشای مراسم سووشون که در میان مردم منطقه رسم بود و هر ساله انجام می‌شد، تأثیر پایداری در روح او به جا گذاشته است. او یوسف خود را سیاوشی دیگر در دنیای پرآشوب معاصر و خودش را فرنگیسی که در سوگ سیاوش گیس خود را می‌برد و به کمر می‌بندد، می‌بیند.

نویسنده در عین حال فرصت را مناسب می‌یابد و در داستان به شرح مراسم سووشون در منطقهٔ فارس می‌پردازد

«زری از نو می‌پرسد: چرا همه‌تان چارقد سیاه سر کرده‌اید؟

زن این بار می‌شنود. تصدق قد و بالات بشوم، امشب شب سووشون است. فردا روز سوگ است. اگر بلدچی خان آمده باشد، الان که راه بیفتم خروسخوان می‌رسیم... ما که برسیم، دهل می‌زنند، طبل می‌زنند....

زری می‌پرسد: سووشون کجا هست؟

زن آشکارا نشنیده، جواب می‌دهد: نه جان دلم با مال می‌رویم. غلام

شما محمدتقی مال‌آورده، زیر درخت گیسو منتظر ما نشسته، یک جوال پر بابت کرایه می گیرد.

زن می ایستد. چانه‌اش گرم شده، باز می گوید: ما که وارد می‌شویم، دور تا دور میدان می گیریم. می نشینیم. چای داغ می‌آورند. نان پا درازی، نان زنجبیلی می‌آورند. شربت گلاب... انگور ریش بابا... روز سووشون و شبش ناهار و شام هم می‌دهند. وسط میدان هیمه گذاشته‌اند. آتش می کنند. یکهو نگاه می کنی، می بینی رنگ شب پریده. اما هنوز آفتاب نزده که قربانش بروم، سرکوه سوار بر اسبش پیدا می‌شود. انگار همانطور سواره نماز می‌خواند. قرآن به سرش می گذارد و به جمیع مسلمانان دعا می کند. بارالاها... خودش سیاهپوش است. اسبش سیاه است. می‌آید و با اسب از روی آتش رد می شود. ماعورتها کل می‌زنیم، هلهله می کنیم، مردها غیه می کشند. پسرها شافوت می‌زنند. دهل می‌زنند، طبل می‌زنند و یکهو می بینی آفتاب تیغ کشید و میدان روشن شد.

زری از حرف زدن زن خوشش آمده، می پرسد: خوب بعد چه می‌شود؟

زن میانسالم می گوید: قربانش بردم و تک و تنها می‌آید سی میدان. دور میدان یواش یواش می گردد. فکری است. چطور یک تنه با آن همه دشمن لعین جر بکند؟ از یک طرف میدان ملک خاک می‌آیند سی میدان بلکه رخصت بدهد، کمکش بکنند.

زری می پرسد: ملک چی؟

زن می گوید: یک عده خاک دستشان است و کلاغی قهوه‌ای گل و بته دار به سرشان انداخته‌اند. اینها ملک خاک هستند. یک عدهٔ دیگر بادبزن دستشان است و خودشان را باد می‌زنند، اینها ملک باد هستند...»

«تک و تنها منتظر آن لعینها، همانطور سوار بر اسب ایستاده، نه شمشیر دارد، نه تیر و کمان آفتاب هم سر تا سر میدان را گرفته. آن لعین‌ها سوار بر اسب از چهار گوشهٔ میدان تاخت می کنند. سی چهل نفر می‌ریزند

سر مبارکش. جر می کنند. دهل می‌زند، آی می‌زند و می کوبد. آی تند می‌زند. همچنین که دل آدم از جا کنده می‌شود.

آخر عاقبت اسبش را پی می کشد و از اسب می کشندش پایین. دهنهٔ اسب را می‌اندازد به گردن و مبارکش. زین اسب را می گذارند روی دوشش. کت و بغلش را می بندند و او آخ نمی گوید اسب لخت و سیاهش هم همانجا می‌ایستد و شیهه می کشد. همچنین که در تمام میدان صدایش می پیچید. یکی از آن لعینها لباس غصب بر کرده، می‌آید و دهنهٔ اسب را که به گردن حضرت انداخته، می گیرد. خودش سوار است و آن اسیر غریب بیکس، پیاده. دور تا دور میدان می‌دواندش و او هی می‌خورد زمین و هی بلند می‌شود. سروپکالش خینی می‌شود. لباس سیاه پاره پاره و خاکی می‌شود. اما او نه آخ می گوید و نه خم به ابرو می‌آورد.

زن میانسال گریه می کند و اشکش را با گوشهٔ چارقد سیاهش پاک می کند. دماغش را هم می گیرد و اشک‌ریزان ادامه می‌دهد: بعد آن لعین از اسب پیاده می‌شود. شمشمیر می‌زند به نای مبارکش. صورتش را مثل گوسپند می‌پوشاند و سرش را می گذارد لب طشت.... کاردش را جلو ما تیز می کند. آی تیز می کند.... اما قدرت خدا کارد نمی برد. آن وقت به روی خواباندش و کارد می گذارد پشت گردنش. سرنا همچنین سوزناک می‌زند. همچنین سوزناک می‌زند. یکهو می بینی اسبش خود به خود خین آلود شد. تمام یالش پر از خین شد. بزرگترها یمان تعریف می کنند که یک بار در عهد صولت اسب سیاه آن حضرت طاقت نیاورده، از غصه ترکیده، سقط شده. خودم چند بار با دو تا چشم خودم اشک چشم حیوان زبان بسته را دید. ماعورتها کاه به سرمان می‌ریزیم. مردها یمان نفری دو تا خشت دست می گیرند. خشتها را به هم می‌زنند، خاک و کاه می‌ریزد روی پایشان. خشتها را بالا می برند و روی سرشان بهم می‌زنند. خاک و کاه می‌ریزد روی سرشان...»

شرح مراسم سووشون از زبان زن میانسال در جایی از داستان نقل می‌شود که زری، پس از مرگ یوسف دچار کابوس و هذیان شده. زری به یاد خاطرات گذشتهٔ خود با یوسف می‌افتد.

«زری و یوسف سوار اسب می‌شوند و همعنان اسب می‌تازند. زری از یوسف می‌پرسد: تو می‌دانی سووشون چیست؟

یوسف می‌گوید: یک نوع عزاداری است. همهٔ اهل ده بالا امشب می‌روند.

زری می‌گوید: برای همین در خانه‌هایشان را با گل بالا آورده‌اند؟

یوسف می‌گوید: بله سفرشان چندین روز طول می‌کشد.

زری افسرده می‌گوید: دهی که خانه‌هایش در ندارد و اهل آن ده زیر درخت گیسو میعاد دارند تا با هم بروند سووشون!

یوسف می‌گوید: یعنی سوگ سیاوش اهل ده بالا هر سال بعد از درو می‌روند و وقت خرمن کوبی برمی‌گردند.

هر دو سکوت می‌کنند. هوار در گرمسیر تاریک شده. اسب می‌رانند و به جلو خیره شده‌اند. پلکهای زری داغ‌داغ است. آرام‌آرام اشک می‌غلتد روی گونه‌هایش آن قدر آرام که یوسف نفهمد. اما دیگر به هق‌هق افتاده. زارزار گریه می‌کند.

دستی اشکهایش را پاک کرد. دست عمه بود. گفت: تو را به روح یوسف قسم می‌دهم که گریه نکنی. زری بلند شد و نشست و گفت: برای سیاوش گریه می‌کردم. اوایل نمی‌شناختمش. از او بدم می‌آید. اما حالا خوب می‌شناسمش و دلم برایش همچنین می‌سوزد... زیر درخت گیسو ایستاده بودم و برای سیاوش گریه می‌کردم. حیف که من گیس ندارم وگرنه گیسم را می‌بریدم و مثل آنهای دیگر به درخت آویزان می‌کردم.»

جنازهٔ یوسف بی‌کس و تنها به خاک سپرده می‌شود. مقامات شهر اجازهٔ انجام مراسم تشییع جنازه نمی‌دهند. پاسبانها خیابانها را قرق

می‌کنند و تنها چند تن از خویشان یوسف، جسد بیجان او را تا قبرستان همراهی می‌کنند.

اما آرمان سیاوشها همچنان، چون آتش زیر خاکستر به زندگی خود ادامه می‌دهد.

«گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درختهایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درختها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی؟[1]»

۱. جملات پایانی رمان سووشون.

پروتوتیپ‌ها در زندگی خصوصی نویسندگان

پروتوتیپ‌های موجود در زندگی خصوصی نویسندگان، اغلب زمینهٔ ساختن و پرداختن شایعات بسیاری از افکار عمومی بوده است. با آنچه تاکنون دربارهٔ پروتوتیپ‌ها و ویژگی خلاقیت‌زای آنها گفته شد، بی‌شک جایی برای ساده‌انگاریهای معمول باقی نمی‌ماند. هنگامی که اورژنی گرانده‌اثر بالزاک منتشر شد، برخی می‌گفتند که بالزاک یک شخص حقیقی را در نظر داشته. گویا بالزاک در جوانی به دختری دلباخته بود که پدرش شهردار یکی از شهرهای جنوبی فرانسه بود. این مرد تاجر و معامله‌گری ثروتمند بود که حسابگریهای کاسبکارانه‌اش سرانجام راه رسیدن بالزاک به دختر مورد علاقه‌اش را سد کرده و بالزاک بعدها از او به عنوان پروتیپ خلق کاراکتر مسیو گرانده سود جسته بود. یا شایع بود که آناکارنینا پروتوتیپ خود را از یکی از زنانی که با تولستوی خویشاوندی دور داشته، گرفته است.

نویسندگان بزرگ اغلب زندگیهای پرتلاطم و دشواری داشته‌اند. به استثنای برخی از آنها که مانند بالزاک معتقد بودند که نویسنده باید ثروت هنگفتی داشته باشد تا با فراغ خاطر به کار خلاقه بپردازد و خود نیز چنین کرد و برخی دیگر چون تولستوی و تورگنیف که به سبب ثروت خانوادگی تا سالهای آخر عمر در خانه زندگی کردند، شمار بسیاری از نویسندگان اغلب به سبب خاستگاه طبقاتی خود، محرومیتهای بسیار کشیده بودند. زندگی

سراسر قرض و دربدری داستایوسکی، سالها کار در کارخانه‌ها برای هوارد فاست زندگی ماجراجویانه و پرزحمت جک‌لندن، چشم باز کردن در یتیمی و جستجوی نان در زندگینامهٔ گورکی و نمونه‌های بسیار دیگر، گواه این مدعی هستند. بسیار از آنان قدرت آثارشان را مدیون همین تب و تابهای شدید زندگی دشوار و پرزحمت خود می‌دانند.

برخی معتقدند که «**هنر انتقام هنرمند از زندگی است.**» این سخن بی‌آن که بتواند به روشنی خاستگاه هنر را روشن سازد، آشکار کنندهٔ تمایل شدید هنرمند در به تصویر کشیدن آن چیزهایی است که در زندگی دیده و تجربه کرده و بر روح و افکار او تأثیر پایدار گذاشته است. سامرست موام در حاصل عمر چنین می‌نویسد:

«**زیانها و خطرهای زندگی نویسندگی را مزیتی خنثی می‌کند که همهٔ دشواریها، نومیدیها و شاید دردسرهای این حرفه را بی‌اهمیت جلوه می‌دهد. نویسندگی به نویسنده آزادی روح می‌بخشد. برای نویسنده زندگی تراژدی است اما نویسنده به یمن خلاقیت خویش پالایش می‌یابد. از اندوه و هراس زدوده می‌شود و این به گفتهٔ ارسطو، هدف هنر است. خطاها و بلاهتهای نویسنده، اندوهی که جانش را می‌آزارد، عشق شکست خورده‌اش، نقص جسمانی، بیماری و محرومیتهایش، امیدهای از کف رفته‌اش، رنجها و تحقیرهایش، همه و همه به یمن توانایی او به مواد و مصالحی تبدیل می‌شود که او با نوشتنشان بر آنها غلبه می‌کند. برای نویسنده همه چیز از نگاهی زودگذر در خیابان گرفته تا جنگی که دنیای متمدن را به آشوب می‌کشد، از رایحهٔ گلی سرخ گرفته تا مرگ یک دوست، دانه‌هایی است که آسیاب می‌کند. در میان تمام حوادثی که به سرش می‌آید، چیزی وجود ندارد که نتواند آن را به صورت قطعه‌ای شعر، ترانه‌های یا داستانی درآورد و با این کار است که از دست آنها رهایی**

می‌یابد.[۱]»

صرف‌نظر از تنشهای روحی و مشکلات در زندگی نویسندگان، ماجراجویی نیز یکی از عوامل خلاقیت‌زای زندگی آنان بوده است. جک لندن به خیل ماجراجویان و جویندگان طلا پیوست و آثار برجسته‌ای چون سپید دندان و آوای وحش را از خود به جا گذاشت.

ارنست همینگوی نیز از جمله نویسندگان ماجراجو بود که در طول زندگیش خطرهای بسیار را از سر گذراند. هنگامی که در سال ۱۹۳۶ در اسپانیا جنگ داخلی به راه افتاد و هواداران «فرانکو» و جمهوریخواهان، این کشور را به دو نیم کردند، همینگوی به هواداری از جمهوریخواهان ضدفرانکو، همراه با سپاه چند ملیتی و با سمت خبرنگار جنگی عازم اسپانیا شد. حاصل این سفر کتاب ناقوسها برای که به صدا درمی‌آیند بود. قهرمان داستان، داوطلبی امریکایی است که به هواداری از جمهوریخواهان به جنگ با سربازان فرانکو می‌شتابد. مشاهدات شخصی همینگوی غنای خاصی به این رمان می‌بخشد.

همینگوی در سال ۱۹۳۵ داستان سفر ماجراجویانهٔ خود را همراه با یک گروه شکار به شرق افریقا در کتاب تپه‌های سبز آفریقا شرح داد.

در سال ۱۹۲۵ همراه چند تن از دوستان خود به نامهای لیدی داف توایسدن، پت گاتری و هارولد لوئب، برای شرکت جشن گاوبازی به اسپانیا رفت. همینگوی که شیفتهٔ این مراسم بود و در آن هیچ عنصر ضداخلاقی نمی‌دید، با توصیف مراسم گاوبازی و داستان زندگی چند روشنفکر اروپایی در سالهای بعد از جنگ اول جهانی، کافه‌نشینی‌ها و خوشگذرانیها و زندگی پوچ آنها را به تصویر می‌کشد. همینگوی که خود مشت‌زن قهاری بود، در رمان خورشید همچنان می‌درخشد دوست خود هارولد لوئب را با نام روبرت کهن مشت‌زنی که در سفر به مادرید در رمان

---

۱. حاصل عمر. «سامرست موام»، ترجمهٔ عبدالله آزادیان...

نقش مهمی دارد، نام می‌برد. رمان خورشید همچنان می‌درخشد علاوه بر دربرداشتن مشاهدات شخصی نویسنده، پروتوتیپ‌های خود را نیز مستقیماً از دوستان همینگوی می‌گیرد. در این رمان لیدی‌داف توایسدن به لیدی‌برت‌اشلی زنی هوسباز و زیبا تغییر نام می‌دهد و پت گاتری به مایک کمپل مردی که در اثر سانحه‌ای جنگی به نقص عضو مبتلا شده و زندگی کسالت‌باری را می‌گذراند، تغییر نام می‌دهد.

دو نمونهٔ استفاده از پروتوتیپ‌ها زندگی خصوصی در آثار نویسندگان، نخست دربارهٔ داستایوسکی و سپس مارکز، این امکان را می‌دهد، که جوانب گوناگون و رنگارنگ این مقوله بیشتر شکافته شود.

بازتاب کودکی و نوجوانی داستایوسکی در آثار او

داستایوسکی در بسیاری از آثار خود سالهای کودکی اندوهبار و جو تیرهٔ مناسبات خانوادگی خود را بازتاب داده است. گویی فشارهای دوران کودکی در روح او انباشته شده بود و در بحبوحهٔ سرزیر شدن قوای خلاقه، نوعی تخلیهٔ روحی در وجود او رخ داده است. مادر داستایوسکی زن مظلوم و فرشته سیرتی که در زندگی با پدر داستایوسکی از بدخلقیها و شکاکیها و رفتارهای تند و ناپسند او رنج بسیار کشیده بود، سرانجام در جوانی پس از دست و پنجه نرم کردن با بیماری سل، قوای خود را از دست داد و با مرگی تأثرانگیز زندگی را بدرود گفت و کودکانش را یتیم به جا گذاشت. تلخی حاصل از صحنهٔ مرگ مادر بعدها در رمان نتوچکانزوانوا در صحنهٔ مرگ مادر نتوچکا ریخته شد. او نیز مانند مادر نویسنده، زنی نیک‌سرشت دلی سیه‌روز است و در اثر بیماری سل می‌میرد. در این صحنه مادر مسلول که درد جدایی ابدی از کودکانش او را می‌آزارد، به یکی از نزدیکانش چنین می‌گوید:

«می‌بینی که پاییز چقدر زود از راه رسید و به زودی برف خواهد آمد و

من با نخستین برف خواهم مرد ولی من خود را غمگین نمی کنم. خداحافظ.

چهره‌اش پریده رنگ و تکیده بود. روی هر یک از گونه‌هایش لکهٔ شومی به رنگ خون نشسته بود. لبهایش که از شدت تبی درونی به هم چسبیده بود، می‌لرزید. به دشواری سخن می گفت. درد روحی خاموشی در چهره‌اش بازتاب یافت و چشمانش پر از اشک شد.

- ولی دوست من حرف زدن در این باره بس است. بچه‌ها را بفرست بیایند.

من آنها را فرستادم. می گفتند که او با نگاه کردن به آنان آرامش می یافت. پس از یک ساعت بچه‌ها را پس فرستاد. او زمزمه کنان، در حالی که گویی می ترسید به سخنان من، گوش بدهد گفت:

- هنگامی که بمیرم آنها را رها نخواهی کرد؟ مگر نه؟

تنها چیزی که می توانستم به او بگویم این بود:

- بس است. شما مرا می کشید.

بار دیگر با حالتی جدی و به گونه‌ای اسرارآمیز افزود:

- گوش کن هنگامی که من مرده باشم آنها را دوست خواهی داشت؟ مگر نه؟ همان گونه که به فرزندانت مهر خواهی ورزید مگر نه؟

من در حالی که نمی دانستم چه بگویم و از فرط هیجان و بغض خفه شده بودم گفتم:

- بله، بله.[1]

داستایوسکی در خاطرات خود همواره مسبب اصلی رنجهای دوران کودکی خود را پدرش می‌داند. پدر داستایوسکی بعدها در حدود پنجاه سال بعد به پروتوتیپ یکی از تیپ‌های جاودانی داستایوسکی، یعنی فیودورپاثولویچ کارامازوف تبدیل می شود این ارتباط چنان نیرومند است که با شناختن پدر داستایوسکی و ریشه یابی اخلاق و عادات او، چهرهٔ کارامازوف

1. Dostoievski. Leonid Grossman. Progres

پدر آشکارتر می گردد. لئونید گروسمن دربارهٔ پدر داستایوسکی می نویسد:

«میخائیل آندریویچ داستایوسکی دانشجوی آکادمی پزشکی و جراحی نیز در میان دانشجویان مسکویی بود که کمی پیش از نبرد بورودینو برای خدمت در بیمارستانهای نظامی مسکوفرا خوانده شدند. او پس از سالها خدمت در ارتش، در دسامبر ۱۸۲۰ با درجهٔ سرهنگ یکم پزشک از خدمت مرخص شد. سالهای آزمونهای دشوار فرا رسیده بود. بیمارستانهای پشت جبهه بیش از حد ظرفیت پر شده بود و بوی زنندهٔ خون و عفونت در فضای آنها موج می‌زد و بی‌وقفه عملهای جراحی و قطعی عضوهای بسیار در آنها صورت می گرفت. پزشک نظامی در این بیمارستان از پدیدهٔ جنگ نه خروش قهرمانانه و تحرکات عظیم هنگها، که قربانیان ترحم‌انگیز آن را شاهد بود. او پس از پایان جنگ فقط سی سال داشت ولی شادمانی زندگی را از کف داده بود و هرگز نمی خندید.[1]»

پس از جنگ، پدر داستایوسکی به عنوان پزشک بیمارستان ماری در مسکو که به تهیدستان اختصاص داشت، استخدام شد. خانوادهٔ داستایوسکی یعنی میخائیل پسر بزرگتر و همسر پزشک، به یکی از آپارتمانهای بیمارستان منتقل شد.

«جایی که انترن سابق بیمارستانهای نظامی در آن خدمت می کرد و پسر پرآوازه‌اش نیز در آنجا به دنیا آمد، از دیرباز یکی از غم‌انگیزترین گوشه‌های شهر مسکو بود. آنجا در آغاز قرن نوزدهم، گورستانی برای راندگان اجتماع چون گدایان، خودکشی کرده‌ها، جنایتکاران و جسدهای شناسایی نشده وجود داشت. این مجموعه «خانهٔ تهیدستان» نامیده می‌شد. در آنجا پرورشگاهی برای کودکان بی‌سرپرست و نیز دیوانه خانه‌ای وجود داشت و در آنجا بود که تصویر آیندهٔ شهر بزرگ از همان نخستین سالهای نوجوانی توانست با ساکنین بی‌نوای خانهٔ تهیدستان آشنا شود این

1. Dostoievski. Leonid Ggossma.

تیره‌روزان مسکین احساس ترحم او را برانگیختند و بعدها در مرکز توجه آثارش واقع شدند.[1]»

اما پزشک خانهٔ تهیدستان ترشرو، مردم گریز و خشمگین بود و عصبانیتها و خسّتهای او تأثیر زیادی بر روح فرزندانش گذاشت. در عین حال مبتلا به الکلیسم حادی بود که زندگی زن جوان و فرزندانش را تلخ کرده بود. گروسمن در توصیف مادر داستایوسکی چنین می‌نویسد:

«همسر پزشک به شعر و به ویژه به شاعرانی چون پوشکین و ژوکوفسکی علاقه داشت. یکی از خوانندگان مشتاق رمان بود و موسیقیدان به شمار می‌رفت. او در حالی که گیتار می‌نواخت، رمانسها و آوازهای بسیار می‌خواند. در نامه‌هایش قادر بود احساس ژرف مادر و همسری دلباخته را با زبانی زنده و سرشار از عناصر غنایی و طنز بازگو کند. در تعلیم و تربیت فرزندانش نیز نقش اول را در خانواده داشت. نویسنده همواره با عشق از او یاد می‌کند. بی‌شک این خطوط فردی را هنگام طرح شخصیتهای اصلی زن که در واپسین آثارش می‌نمایند، در ذهن خود داشته است. زنانی که بدون نالیدن از سرنوشت سفاک خود، همه چیز را تحمل می‌کنند.[2]»

خانه‌ای که داستایوسکی به هنگام کودکی در آن می‌زیست، پنجره‌های کوچک داشت و نور ضعیفی به درون اتاقها می‌تابید. استادی داستایوسکی در توصیف اتاقهای زیرشیروانی و دلگیر، یا زیرزمینهای نمور و تاریک پترزبورگ که به قفس و تابوت بیشتر شباهت داشتند، بی‌دلیل نیست.

به زودی پس از آن که دولت تزاری به شجرهٔ اشرافی میخائیل صحه گذاشت و اجازهٔ داشتن املاک روستایی به وی داده شد، چشم‌اندازهای زندگی داستایوسکی جوان گسترده‌تر شد. و افق محدود دید او، با مناظر

1. Dostoievski. Leonid Grossman.
2. Dostoievski. Leonid Grossman.

روستایی غنای بیشتری یافت. اما دهکده‌هایی که پدر داستایوسکی خرید، چندان شادتر از خیابان نوانخانه نبود. برادر داستایوسکی این خطه را چنین توصیف می‌کند: «خطه‌ای حزن‌انگیز و وحشی.» زمین این دو روستا چندان برکتی نداشت. نه رودخانه و نه جنگل. همین سرزمین پراز آبگیر و خارستان بعدها یعنی پنجاه سال بعد از دوران نوجوانی نویسنده، عیناً به عنوان ملک فئودور پائولویچ کارامازوف توصیف می‌شود. داستایوسکی درباره این روستاها چنین می‌نویسد:

«این مکان دورافتاده در من ژرف‌ترین و نیرومندترین احساسهای سراسر زندگیم را به جا گذاشته‌است.»

ولی رفتار میخائیل داستایوسکی در املاکش تأثیر نیرومندتری بر روح داستایوسکی جوان گذاشت. او دهقانان را شلاق می‌زد و هنگام مستی به ناموس آنها تجاوز می‌کرد. دهقانان این املاک، خاطرات بسیار بدی از او داشتند. حتی زن نیمه دیوانه‌ای که مانند شبحی هذیان‌گو در دهکده سرگردان بود، چنان درخاطر نوجوان نقش بسته بود که بعدها در برادران کارامازوف همین زن را با نام لیزابت لاپوانت تصویر می‌کند که از سوی فئودور کارامازوف به سیاهروزی کشیده شده‌است. فرزند نامشروع این زن در رمان برادران کارامازوف به نام اسمردیاکف ظاهر می‌شود که سرانجام پدر را به قتل می‌رساند.

بالاخره دهقانان، میخائیل داستایوسکی را روزی در گوشه‌ای از ملک، تنها غافلگیر کردند و او را کشتند. دختر داستایوسکی دربارهٔ این حادثه می‌نویسد:

«یک روز تابستانی ملک دارووویه را ترک کرد و به ملک دیگرش چرموشنا رفت و دیگر بازنگشت. بعدها او را در جاده پیدا کردند که بابالش کالسکه خفه شده بود. درشکه‌چی و اسبها ناپدید شده بودند و بسیاری دیگر از دهقانان دهکده نیز فرار کرده بودند. دیگر دهقانان

پدر بزرگم شهادت دادند که این قتل نوعی انتقام‌گیری بوده‌است. پیرمردها با سرفه‌هایش بسیار سختگیر بود و هرچه بیشتر مشروب می‌نوشید، بی‌رحمتر می‌شد.»

فئودور کارامازوف نیز پیرمردی عیاش و خسیس است که پسرانش را در تنگدستی گذاشته و ثروت خود را صرف هرزگی می‌کند. پیرمرد در فکر تصاحب زنی است که پسر بزرگش یعنی دیمیتری به او دلباخته و دراین راه از بذل تمام ثروت خود نیز دریغ ندارد. گروسمن دربارهٔ رمان برادران کارامازوف چنین می‌نویسد:

«رمان‌نویس درطول چهار سال خاموش مانده‌بود ولی درآخرین رمانش حماسه‌ای خارق‌العاده‌از گناه و ننگ و جنایت را براساس مرگ پدرش می‌آفریند.»

داستایوسکی درجوانی مادر خود را از دست می‌دهد. کمی بعد رسوایی و قتل پدر ضربهٔ کمرشکن دیگری به او وارد می‌آورد. پس از مرگ پدر وضع مالی خانواده بسیار بد است. قرار می‌شود که برادرها و خواهرهای کوچکتر را به خویشاوندان دلسوز بسپارند تا آنها را بزرگ کنند. داستایوسکی دراین هنگام به برادر خود می‌نویسد:

«من بر مرگ پدرمان بسیار اشک ریختم. ولی اکنون وضعیت دهشت‌انگیزتر است. آیا در دنیا موجوداتی تیره‌روزتر از برادران و خواهرهای بیچارهٔ ما وجود دارد؟ فکر این که غریبه‌ها آنها را بزرگ کنند، مرا درمانده می‌سازد.»

بی‌شک هنگامی که داستایوسکی در رمان جنایت و مکافات به شرح وضعیت خانوادهٔ راسکولنیکوف می‌پردازد و علاقهٔ این جوان مغرور و بی‌چیز را به دستگیری از خواهر زیبا و بی‌پناه خود نشان می‌دهد، جملهٔ دردناکی که زمانی به برادرش نوشته بود، در گوشش طنین می‌افکند: **«خواهران ما خانه‌خراب شدند. تنها تو می‌توانی آنها را نجات بدهی.»**

داستایوسکی در رمان جوان خام نیز تأثرات دوران جوانی خود را بازتاب می‌دهد. رؤیای آرکادی دولگورکی، قهرمان این رمان ثروتمند شدن است. زیرا او فرزند نامشروع یک بزرگ مالک است که همواره دور از خانه زندگی کرده. او به قول داستایوسکی «یک عضو ریشه‌کن شده از خانواده‌های ریشه‌کن» شده است. داستایوسکی خود دربارهٔ این شخصیت می‌نویسد:

«در رمان جوان خام روحی معصوم در نظرم بود که احتمال وحشتناک تباه شدن را حس کرده بود و به تصادفی بودن و بی‌اهمیت بودن خود نفرت می‌ورزید. نفرتش از روح هنوز پاکی برمی‌خاست که آگاهانه شرارت را در اندیشه‌هایش نگه می‌داشت و در قلبش می‌پروراند و در رؤیاهای ناآرام و پنهانی اما گستاخانه‌اش عذاب می‌کشید. بالطبع همه چیز را به قدرتش و به منطقش و حتی مهمتر به خداوند مربوط می‌کرد. اینها همه از نارسی و خامی جامعه برمی‌خیزند، از اعضای ریشه‌کن شدهٔ خانواده‌های ریشه‌کن شده.[۱]»

داستایوسکی دوست داشت بگوید: «برای خوب نوشتن باید رنج کشید و رنج کشید[۲].»

بی‌شک داستایوسکی با تمام وجود خود این معنی را تجربه کرده بود. از این رواست که ردپای خود او و نزدیکانش، در چهره‌خانه وسیع آثارش، آشکارا به چشم می‌خورد.

---

۱. «جوان خام» «فئودور داستایوسکی»، ترجمهٔ رضا رضایی، ناشر: مترجم، ۱۳۶۸.

2. Dostoievski Leonid Grossman Progres 1970

جادوی کلام یا جادوی مادر بزرگ؟

نویسندهٔ معاصر و پرآوازهٔ کلمبیایی گابریل گارسیامارکز به سبب کتابهایی چون صد سال تنهایی، پائیز پدرسالار و کسی به سرهنگ نامه نمی نویسد، شهرتی جهانی دارد و نیز سبک بدیع و تخیلی او در پردازش حوادث و شخصیتهای داستانش موجب شده تا برخی از منتقدان او را پایه گذار نوعی رئالیسم جادویی بنامند. خود مارکز می گوید: «از بس کمرو بودم نویسنده شدم. آرزوی قلبی من آن بود که شعبده باز شوم[1].» مارکز در شعبدهٔ کلام و شعبده میان عوامل سازندهٔ ساختمان داستان، سرانجام استاد شد. درواقع فرمول رئالیسم ناب که داستایوسکی آن را آمیزهٔ واقع گرایی و تخیل می داند، درآثار مارکز عینیت بدیع و نویی می یابد.

مارکز هرچند که زندگی مرفهی نداشت ولی مانند برخی دیگر از نویسندگان دوران کودکی و نوجوانی خود را با مشقت بسیار طی نکرد. او تا هشت سالگی درخانهٔ پدربزرگش که سرهنگ بازنشسته بود زندگی کرد. پدر بزرگ برای گابریل از جنگهای استقلال کلمبیا سخنها داشت که بگوید. او همواره عامل آرامش بخش و اعتماد برانگیز زندگی مارکز درکودکی به شمار می‌رفت. وی در شرح کودکیش می نویسد:

---

۱. هفت صدا. مصاحبهٔ ریتاگیبرت بانرودا - مارکز...، ترجمهٔ نازی عظیمی، انتشارات آگاه، ۱۳۵۷.

«فرشتهٔ محافظ من در کودکی یک پیرمرد، پدربزرگم بود. مرا پدر و مادرم بزرگ نکردند. بلکه در خانهٔ پدربزرگ و مادربزرگم بار آمدم. مادربزرگم برایم قصه می‌گفت و پدربزرگم مرا به تماشای کوچه و بازار می‌برد. درچنین محیط و موقعیتی بود که دنیای من ساخته می‌شد و حالا کاملاً واقفم که همیشه تصویر پدربزرگم را می‌بینم که دارد چیزهایی به من نشان می‌دهد[۱].»

رمان صد سال تنهایی نیز با صحنه‌ای شروع می‌شود که پیرمرد دست نوه‌اش را می‌گیرد او را به سیرک می‌برد تا راز یخ را برایش آشکار کند. مارکز دربارهٔ ارتباط این صحنه با خاطرات دوران کودکیش می‌گوید: یادم می‌آید بچه بودم و پدربزرگم مرا برای دیدن شتر یک کوهانه به سیرک برد. بعد همانجا به او گفتم که نمی‌دانم یخ چیست. او مرا به اردوگاه شرکت موز برد. دریک صندوق اره‌ماهی منجمد را باز کرد و به من گفت دستم را توی آن ببرم. از این تصویر صدسال تنهایی به وجود آمد[۲].»

درمقابل مادربزرگ مارکز با تخیل عجیب و اعتقادات سنتی و حتی خرافی خود همواره وحشت دنیای مردگان و ارواح را در گابریل خردسال بیدار می‌کرد. مادر بزرگ شبها او را وادار می‌کرد که روی صندلی بی‌حرکت بنشیند و بکوشد تا صدای مردگان را که مادربزرگ مدعی بود پیرامون آنها حرکت می‌کنند، بشنود! مارکز از وحشتی که از شنیدن قصه‌های مادربزرگ به او دست می‌داد، چنین یاد می‌کند:

«درشب بود که تمام ارواح و تمام خیالپردازیها و روایات مادربزرگم شکل می‌گرفتند. تصویری که به ذهنم می‌آید برای تشریح ارتباطم با او مانند ریسمانی نامرئی بود که هر دوی ما به وسیلهٔ آن با دنیایی ماوراء

---

۱. همانجا

۲. «بوی درخت گویا و»... مصاحبه پلبینو مندوزا با مارکز، ترجمهٔ لیلی گلستان - صفیه روحی، نشرنو، ۱۳۶۱.

طبیعی مربوط می‌شدیم. این دنیای جادویی مادربزرگم مرا مجذوب می‌کرد. درآن می‌زیستم. دنیای خود من بود. اما شب که می‌شد این دنیا مرا به منتها درجهٔ وحشت می‌رساند. هنوز هم بارها می‌شود که از خواب بپرم و گرفتار این ترس وحشتناک تنها بودن در تاریکی بشوم، آن وقت چند دقیقه‌ای لازم است تا بفهمم چه برمن گذشته و دوباره به خواب بروم.[۱]»

در قصه‌های مادربزرگ مارکز همه چیز امکان‌پذیر بود. قصه‌هایی که همیشه با این جمله پایان می‌یافت: «و در دستهایش چیزی جز اشک نمانده بود.» مادربزرگ باور داشت که یکی از اقوامش مرگ خود را پیشگویی کرده بود و درست از آب درآمده بود. این همان پیش‌بینی زنی هنگام دوختن کفن خود در صدسال تنهایی است.

مارکز خود تأثیر شیوهٔ داستان‌پردازی مادربزرگ را چنین توصیف می‌کند:

«او بی‌اینکه نارحت بشود، وحشتناکترین قصه‌ها را برایم تعریف می‌کرد و ضمن تعریف انگار قصه‌ها را می‌دید. کشف کردم که استحکام و غنای تصاویر بیش از هرچیز دیگری قصه‌هایش را به حقیقت نزدیک می‌کند. با به کار بردن روش او بود که صد سال تنهایی را نوشتم.[۲]»

آثار مارکز پراست از حوادث عجیبی چون به هوا رفتن دختری با ملافه (ریمیدیوس خوشگله در صد سال تنهایی)، پیشگویی مرگ و تحقق آن، حلول روح آدمها درنسلهای پیاپی (عمرهای افسانه‌ای در پاییز پدر سالار)، زاده شدن انسانهایی با دم خوک (در صدسال تنهایی) و...، استفادهٔ خلاق مارکز از شخصیتها و حوادث محیط پیرامونش به حدی نیرومند است که معتقد است مادرش بیش از هرکس دیگر می‌تواند راز پروتوتیپ‌های آثارش را دریابد!

---

۱. همان‌جا.
۲. همان‌جا.

«مادرم میان خوانندگانم، شامه‌اش از دیگران قوی‌تر است و بیشتر از دیگران عناصر مطمئن برای اثبات زندگی واقعی اشخاص کتابهای من برخوردار است. این آسان نیست. چون اشخاص کتابهای من مثل تصویرهای پاره‌پاره‌ای هستند که با تکه‌هایی برگرفته از اشخاص مختلف ساخته شده‌اند یا در واقع از تکه‌هایی که از خودم به وجود آمده‌اند. شایستگی مادرم در این است که او در این قلمرو تردستی باستان‌شناسهایی را دارد که می‌توانند مهره‌های بازمانده از حیوان ماقبل تاریخ را که در حفّاریها یافته‌اند، بازسازی کنند. با خواندن کتابهای من او با شعوری ناب، قسمتهای اضافه شده را حذف می‌کند و مهره‌ای ابتدایی و اصلی را که من شخصت مورد نظرم را دور محور آنها ساخته‌ام، باز می‌شناسد. گاهی اوقات موقع خواندن می‌گوید: «بیچاره پدر خوانده‌ام. اینجا چه قیافه‌ای گرفته.» من به او می‌گویم که حرفش درست نیست و این شخصیت هیچ ارتباطی با پدرخواندهٔ او ندارد. اما این را فقط برای اینکه چیزی گفته باشم می‌گویم. چون او می‌داند که من می‌دانم که او می‌داند.[۱]»

پدربزرگ مارکز نیز به همین صورت بسیاری از خطوط چهره و شخصیت خود را به قهرمان داستان صدسال تنهایی یعنی سرهنگ آئوریانو بوئندیا می‌بخشد. اما مارکز دربارهٔ پدربزرگ می‌گوید:[۲]

«تنها شخصیتی که به پدربزرگم شباهت دارد، سرهنگ قصه هوخاراسکا است. واضح‌تر بگویم: تقریباً کپی بسیار دقیقی است از تصور و شخصیت او. حتی اگر تصویری باطنی باشد. چون خواننده قادر است پس از تعریف من از سرهنگ، برداشتی متفاوت با آنچه من از پدربزرگم تعریف کرده بودم، داشته باشد.[۲]»

شخصیت دیگری که مورد علاقه مارکز است، مادرش است که به گفتهٔ

---

۱. بوی درخت گویا و.
۲. همان جا.

مارکز؛ تنها رابطه جدی زندگیش را با او برقرار کرده. سالها درانتظار او درخانهٔ پدربزرگ زندگی کرده‌بود و سرانجام روزی مادر به دیدارش آمده‌بود.

«و روزی بازگشت. منتظر شدیم قطاری که او را باز می‌آورد، سوت بکشد. او را دیدم. با کلاهی حصیری و پیراهنی پف کرده. بسیار زیبا بود. احساس ناراحتی غریبی می کردم زیرا سخت از او خوشم می‌آمد. اما آن گونه که پدربزرگ و مادربزرگم می‌خواستند، زیاد دوستش نداشتم. مرا درآغوش کشید. هرگز بوی عطرش را فراموش نکرده‌ام[1]»

مارکز درپاسخ به این پرسش که کدامیک از شخصیتهای زن کتابهایش بیشتر به مادرش شبیه هستند می گوید: قبل از گزارش یک مرگ هیچکدام از شخصیتهایم را از شخصیت مادرم نگرفته بودم. شخصیت اورسولا درصد سال تنهایی خطوطی از شخصیت او دارد اما خطوط بسیاری از دیگر زنهایی را که در زندگیم شناخته‌ام نیز دارد. درواقع اورسولا برای من یک زن مطلوب است. از این جهت که نمونهٔ ذات زن است. یعنی همانی که من در ذهن دارم. چیزی که واقعاً تعجب‌آور است، این حقیقت واژگونه است: هرچه مادرم پیرتر می‌شود، بیش از پیش به تصویر کلیی که من از اورسولا ساخته بودم شباهت پیدا می کند و تکمیل شخصیت او درهمین جهت تشدید می‌شود. به همین دلیل است که رفتار او در گزارش یک مرگ می تواند به منزلهٔ تکرار شخصیت اورسولا گرفته شود. هرچند از او چیزی نداشته باشد چون تصویر وفادارانه‌ای است از مادرم. همان طور که من او را می بینم. در کتاب هم به نام اصلی خودش ظاهر می‌شود و تنها حرفی که او در زمینهٔ این نکته بیان کرد، وقتی بود که دید او را با نام اصلیش صدا زدند: سانتیاگا و آن وقت فریاد کشید که: ای خدا درتمام زندگیم سعی کردم این اسم وحشتناک را مخفی نگهدارم و حالا درتمام دنیا و تمام زبانها آن را یاد

---

۱. پاییز پدرسالار. گابریل گارسیا مارکز، ترجمهٔ حسین مهدی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۸.

گرفتند.[۱]

مارکز به ناچار در برابر پرسشهای لجوجانهٔ مصاحبه گران به افشاء رازهای پروتوتیپ‌هایش می‌پردازد اما برای او خوشایند نیست که اعماق ذهنش را که پس از طی روند دشوار خلاقیت به خلق کاراکترهایش منجر شده، دربرابر چشم همگان بگذارد. او به درستی یادآور می‌شود که:

«یک نویسندهٔ جدی فاش نمی‌کند که قهرمانانش از چه چیزها یا چه کسانی ساخته شه‌اند. وانگهی یک شخصیت رمانی هرگز فرد واحد و شخصی نیست. بلکه نوعی ترکیب است. آمیزه‌ای است از اشخاص گوناگون که رمان‌نویس با آنها سروکار داشته‌است. وقتی آنها را از آن خود ساخت، بله درست از همین لحظه پاسداری از آنها را شروع می‌کند. شرم دارد اصل و ریشهٔ آنها را فاش کند.[۲]

---

۱. بوی درخت گویا و...

۲. پاییز پدرسالار گابریل گارسیا مارکز. ترجمهٔ حسین مهری

۱۱ - پروتوتیپ‌ها در قلمرو خود زندگی‌نامه

در فرهنگ مغرب‌زمین زندگی‌نامه نویسی درمیان مشاهیر علم و هنر امری رایج بوده و هست. آنانی که در زندگی پر ماجرای خود موفق به آفرینش شده‌اند، همواره در برابر میل به انتقال تجربه‌های زندگی شخصی خود به نسلهای بعد، کشش مقاومت ناپذیری داشته‌اند. بسیاری از نویسندگان بزرگ نیز درسالهای میانی و پایانی عمر خود دست به نگارش خود زندگی‌نامه یا اتوبیو گرافی زده‌اند. اما به استثناء برخی از آنها که شیوه متداول زندگی‌نامه نویسی مستقیم را برگزیده‌اند، اکثراً از قالبهای گوناگون ادبی برای ارائه داستان زندگی خود سود جسته‌اند. گروهی مستقیماً و بی‌هیچ پرده پوشی رمانهایی نوشته‌اند که عیناً تجربیات، اندیشه‌ها و سیر تحولات ذهنی زندگی خود را درآنها بیان کرده‌اند.

ماکسیم گورکی در سه جلد رمان به نامهای دوران کودکی، در جستجوی نان و دانشکده‌های من به شرح چگونگی زندگی خود از طفولیت می پردازد. دوران کودکی، ماجرای یتیم شدن او، زندگی به همراه مادر بزرگ و نخستین تأثیرات زندگیش را دربر دارد. درجستجوی نان، فصل دیگری از زندگی او را که سراسر زحمت و محرومیت است، به نمایش می گذارد. سرانجام نویسنده که تحصیلات خود را درهیچ دانشکده یا آکادمی رسمی نگذرانده، در دانشکده‌های من به شرح محیط اجتماعی و تجربیاتی

می پردازد که درواقع دانشکده‌های او برای آموختن دانش زندگی بوده‌است. گورکی درعین حال بخشی از فعالیتهای سیاسی خود را پیش چشم خوانندگان می گذارد. نویسنده دربدری و فقر خود را در اوایل جوانی که او را به سکونت در زیرزمینهای نمور کشانده بود، چنین شرح می‌دهد:

«منازل این میدان دراثر حریقی از بین رفته و به جای آنها گیاهان گوناگون روئیده بود. در زیر این گیاهان، زیرزمین بزرگی که از آسیب روزگار مصون مانده و سگهای ولگرد در آنجا زندگی کرده بعد هم می‌مردند. برای این که سربار خانوادهٔ فقیر یورینوف نباشم صبح خیلی زود از خانه بیرون می‌آمدم تا صبحانه صرف نکنم. اصولاً یک قطعه از نان ایشان مانند سنگی در دلم جایگزین می‌شد. روزهای بارانی و توفانی به این زیرزمین پناهنده می‌شدم. این زیرزمین که من آن را خوب به‌خاطر دارم، یکی از دانشکده‌های من بود[1].»

سامرست موام نویسندهٔ دیگری است که دست به نگارش زندگینامهٔ خود زده‌است. او در کتاب حاصل عمر به ریشه‌یابی بسیاری از خلق و خوها، ناکامیها و عادات ناپسند خود از جمله همجنس گرایی می‌پردازد:

«کوچک اندام بودم، قدرت تحملم زیاد اما نیروی جسمانیم کم بود. لکنت زبان داشتم، خجالتی بودم، نحیف و نزار بودم. استعداد بازی را که در زندگی روزمرهٔ انگلیسها حائز اهمیت فراوانی است، نداشتم. نمی‌دانم به این دلایل بود یا طبیعتم چنین بود که به طور غریزی از آدمهای دیگر گریزان باشم. تک تک آدمها را دوست داشتم اما هیچگاه به حضور درجمع آنان اشتیاق چندانی نداشتم. هیچ گاه در نظر اول از کسی خوشم نیامده‌است. گمان نمی کنم هرگز درکوپهٔ قطار با کسی که نمی‌شناختم حرف زده باشم یا با همسفری در کشتی سخن گفته باشم. مگر آن که او سه

---

۱. «دانشکده‌های من»، ماکسم گورکی، ترجمهٔ علی اصغر هلالیان.

حرف را باز کرده باشد. گمان نمی کنم پسری دوست داشتنی بوده باشم[۱].»

موام در خلال زندگی نامهٔ خود، اذعان می دارد که نکات بسیاری را از قلم انداخته: **«می دانم که اگر تمام کارهایی را که کرده‌ام و تمام اندیشه‌هایی را که به ذهنم خطور کرده روی کاغذ بیاورم دنیا مرا غول شریری خواهد انگاشت.»**

در مواجهه با مسئله صداقت در کار زندگی نامه نویسی، تولستوی نظری خلاف موام دارد. تولستوی به دلیل تحول ذهنی و روحی در آخرین دوران زندگیش، به گذشتهٔ خود به عنوان خطایی جبران‌ناپذیر می نگرد و خاطرنشان می سازد که اعمال صداقت در یک اتوبیوگرافی که بتواند راهنمای نسلهای آینده باشد، شرط لازم و حتمی است. تولستوی با اشاره به شعری از پوشکین، یادهای زندگی خود را آزار دهنده و وحشتناک قلمداد می کند:

«هنگامی که برآن شدم تا حقیقت را آنچنان که هست بنویسم، یعنی بدون هیچگونه چشم‌پوشی از جنبه‌های ناخوشایند زندگیم، از تأثیری که این زندگی نامه برجای خواهد گذاشت، هراسان شدم. درآن‌هنگام به سختی بیمار بودم. درطول این بیکاری آزار دهنده ذهنم بی‌وقفه به خاطراتم معطوف می شد، خصوصاً به آنهایی که وحشتناک بودند. من عمیقاً آنچه را که پوشکین در شعر یادها سروده، احساس می کردم:

هنگامی که هیاهوی روزها خاموش می شود
و در خیابانهای نمناک شهر
سایه شفاف شبانگاه دامن می گسترد،
و خواب از پس کارهای سخت فرا می رسد،
روح درمانده من که هنوز بیدار است،
در سکوت شب بار دیگر جان می گیرد.

---

۱. حاصل عمر. سامرست موام، عبدالله آزادیان

افعیهای پشیمانی،
درهیأت کابوسها و اندیشه‌های رنج‌آور،
به ذهنم که لبریز از اندوه روزگار دیرین است،
هجوم می‌آورند.
یادهای خاموش، چونان زنجیره‌های بی‌پایان
از برابر چشمانم می‌گذارند؛
و درحالی که زندگیم را با تلخکامی بازمی‌نگرم،
می‌لرزم و رنج می‌کشم، می‌نالم
و اشکهایم تلخ فرو می‌چکند
اما خطوط غم‌انگیز
هرگز
پاک نمی‌شوند.

فقط آخراین شعر باید تغییر کند. من به جای خطوط غم‌انگیز خواهم نوشت: «خطوط شرم‌آور هرگز پاک نمی‌شوند[1].»

بی‌شک زندگینامه‌هایی که مستقیماً و بی‌پرده به شرح حال خود نویسنده پرداخته‌اند، چنانچه به چنین دیدگاهی مجهز باشند، تأثیر نیرومندی بر ذهن خوانندگان به جا می‌گذارند.

دراین فصل «ضد خاطرات» اثر آندره مالرو، نویسندهٔ فرانسوی به عنوان نمونه‌ای برجسته و درعین حال بدیع از شیوهٔ مستقیم زندگی‌نامه و خاطره‌نویسی و قصه‌های مجید اثر مرادی کرمانی به عنون نمونهٔ غیرمستقیم آن بررسی می‌شود.

«ضد خاطرات»

آندره مالرو می‌گفت: «زندگی ارزش ندارد ولی هیچ چیز هم ارزش

---

۱. تولستوی از دریچه یادها به قلم تولستوی و معاصرینش، ترجمه شیرین دخت دقیقیان

زندگی را ندارد.» این سخن از زبان نویسنده‌ای که به عنوان داوطلب به جنگ با ارتش ژنرال فرانکو رفته، یکی از برجسته‌ترین مبارزان نهضت مقاومت فرانسه برعلیه نازیسم بوده، دو برادر خود را در اردوگاههای مرگ هیتلر از دست داده و درصحنه‌های نبرد بارها با مرگ دست و پنجه نرم کرده، بس شنیدنی و قابل تعمق است.

مالرو با همین دیدگاه و تحت تأثیر دورانی که در آن می‌زیست، یعنی روزگاری که جسم و زندگی انسانها به صورت دودهٔ چسبناکی از دودکشهای کوره‌های آدم‌سوزی به آسمان می‌رفت، به مسائل کلیدی زندگی بشر مانند مرگ، صلح و عدالت و غیره نگاه می‌کند و در رمانها و خاطرات خود نظری کلی به سرنوشت بشر می‌اندازد.

مالرو پس از شرکت طولانی درجنگ علیه فاشیسم و دوران وزارت درکنار دوست نزدیک خود ژنرال دوگل، درسال ۱۹۶۵ به خاور دور رفت. در جریان این سفر دست به نوشتن سلسله خاطراتی زد که با عنوان «ضد خاطرات» چاپ شد. شیوهٔ نگارش ضدخاطرات با آنکه بخشی از زندگی و خاطرات مالرو را در بر دارد، شیوه‌ای بدیع است که نویسنده در آن تن به رعایت نظم و توالی زمانی یا شرح حال خالص نداده و قسمتهای جداگانهٔ کتاب را با شرح دیدگاههای سیاسی، اجتماعی، هنری و زیبایی‌شناسی خود غنا بخشیده‌است.

مالرو در مصاحبه‌ای نظر خود را درباره زندگی‌نامه‌نویسی چنین ابراز می‌کند:

«انسان خود را به ترتیب زمانی نمی‌سازد. لحظه‌های زندگی یکی پس از دیگری در مخزن منظمی روی هم انباشته نمی‌شود. کتابهای شرح اصول که از پنج سالگی شخص شروع و به پنجاه سالگی او ختم می‌شوند اعترافات دروغینند. انسان را تجربه‌هایش می‌سازد و در زمان و مکان قرار می‌دهد. به نظر من زندگی هرکس را فقط می‌توان از خلال تجربه‌هایش

دریافت. من در کتابم شرح حال را به عمد کنار گذاشته‌ام. این کتاب متکی بر دفتر کارهای روزانه یا یادداشتهای متفرق دیگر نیست. بلکه براساس عناصر شخصی از تجربه‌ام کوشیده‌ام تا شخص را یا پاره‌هایی از تاریخ را بازیابم. رویداد و شخص را به گونه‌ای وصف کرده‌ام که گویی به خودم مربوط نیست.[۱]»

به همین ترتیب، مالرو از ذکر حوادث دوران کودکی خویش نیز خودداری می کند:

«تقریباً همهٔ نویسندگانی که می‌شناسم، کودکیشان را دوست دارند. من از کودکیم بیزارم. اگر خود را ساختن، عبارت از خود گرفتن به این کاروانسرای جاده‌ای باشد که نامش زندگی است، من خودم را کم و بد ساخته‌ام. من تقریباً برای خودم جالب نیستم.[۲]»

منتقدان صداقت ژرف مالرو را راز موفقیت او دانسته‌اند. همان رازی که نوشته‌های او را چونان عرصه‌های متنوع عمل و تجربهٔ او، زنده و پویا می سازد و میان او، آثار و دوران تاریخیش وحدتی ناگسستنی به وجود می آورد. مالرو درباره صداقت در نوشتن خاطرات و اعتراف در آثار ادبی چنین می نویسد:

«من تا سی سالگی در میان مردانی زیسته‌ام که فکر و ذکرشان صداقت بود. برای آینکه آن را نقطهٔ مقابل دروغ می شمردند و همچنین برای اینکه صداقت از زمان ژان ژاک روسو موضوع ممتاز ادبیات شده‌است. توجیه پرخاشگرانهٔ «ای خوانندهٔ ریاکار، همنوع من، برادر من...» را نیز به آن اضافه کنید زیرا مسأله شناختن انسان نیست بلکه همیشه پرده برداشتن از راز یعنی اعتراف کردن است. اعتراف مسیحی فدیهٔ آمرزش و طریقهٔ توبه

---

۱. ضد خاطرات، آندره مالرو. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، رضا سیدحسینی. انتشارات خوارزمی

۲. ضد خاطرات. آندره مالرو.

بوده‌است. هنر نویسندگی آمرزش نیست اما تأثیر عملش به همان شدت است.[۱]»

«و صداقت همیشه غایت خود نبوده‌است. با هر یک از ادیان بزرگ، تصویری از انسان داده می‌شود. چون اعتراف کاهش یابد، خاطرات فزونی می‌گیرد، شاتوبریان با مرگ گفتگو می‌کند و شاید هم با خدا. اما با مسیح هرگز. هنگامی که انسان موضوع تحقیق قرار می‌گیرد و نه موضوع وحی زیرا هر پیامبری درعین کشف خدا، انسان را نیز کشف می‌کند - محقق به وسوسه می‌افتد که دربارهٔ انسان چیزی ناگفته نگذارد و لابد هرچه کتاب خاطرات قطورتر باشد، انسان بهتر شناخته می‌شود. اما انسان هرگز به عمق انسان نمی‌رسد و تصویرش را در وسعت اطلاعاتی که گرد می‌آورد باز نمی‌یابد. بلکه در پرسشهایی که مطرح می‌کند، تصویری از خود به دست می‌دهد. انسانی که دراین کتاب می‌یابید، انسانی است که خود را با پرسشهایی تطبیق می‌دهد که مرگ دربارهٔ معنای جهان مطرح می‌سازد.[۲]»

اگر پوشکین دربارهٔ هنرمند معتقد بود که «سخنان یک نویسنده، همان اعمال اوست»، مالرو درضد خاطرات به صورت عام‌تری دربارهٔ انسان چنین می‌گوید:

«انسان عبارت است از آنچه انجام می‌دهد.»

قصه‌های مجید

قصه‌های مجید در ادبیات داستانی معاصر ایران به عنوان اثری با استحکام ساختاری، غنا و ملموس بودن کاراکترها و در کل گیرایی چشمگیر، مکان شایسته‌ای برای خود یافته‌است. از این رو جا دارد که دراین فصل به این مجموعه داستان که برای نوجوانان نوشته شده و در طول چندین

۱. ضد خاطرات، آندره مالرو
۲. ضد خاطرات، آندره مالرو

سالی که از انتشار آن می گذرد، خوانندگان بیشماری نیز از میان بزرگسالان داشته، بپردازیم.

با خواندن نخستین صفحات کتاب، پیوند محکمی میان خواننده و مجید، کودک محروم کرمانی و از سوی دیگر خواننده و نویسنده برقرار می شود و بلافاصله این سؤال به ذهن متبادر می گردد: چه رابطه‌ای میان نویسندهٔ داستانها که خود کرمانی است با مجید وجود دارد؟ آیا مرادی کرمانی داستان کودکی و نوجوانی خود را نوشته؟ بی شک، پاسخ ساده نخواهد بود. بدون درنظر گرفتن پیچیدگیهای هزار توی دالان خلاقیت، نمی توان به واقعیت نزدیک شد؛ چرا که قصه‌های مجید، یک خود زندگی‌نامهٔ مستقیم نیست.

مجید پسرکی کرمانی است که همراه بی‌بی (مادر بزرگ خود) زنی زحمتکش، خوش خلق و نازنین و البته با باورهای سنتی، زندگی می کند. پیشتر پدر و مادرش در جریان سیلی که در منطقه کرمان امری عادی به شمار می‌رود، درگذشته‌اند ولی مجید که با ننویی به درخت بسته شده‌بود، جان سالم به در برده و بی‌بی سرپرستی او را به عهده گرفته‌است.

مجید کودکی با عاطفه، حساس، فکور، بی‌دست و پا اما امیدوار است. حوادث زندگی او را پله پله بالا می‌برند و درکش را از زندگی و محیط پیرامونش غنا می بخشند. زندگی ساده، سنتی، باصفا اما محدود شهرستان، ویژگیهای کاراکتر مجید را شکل می بخشد. اما مجید در ورای محیط محدود خود که گاه به نظر خواننده خفقان‌آور می‌رسد، در رؤیاهای دور و درازی است. در میان رؤیاهای کوچک و بزرگ او برای داشتن دوچرخه، طبل، تار، توپ، رفتن به اردو و غیره یک آرزو، درخششی خیره کننده دارد: رؤیای شاعر و نویسنده شدن! که هرچند با طنز مختص آرزوهای پیش‌رس همراه است، اما عمق آن و همخوانیش با شخصیت نوجوان موجب می گردد که خواننده این آرزو را جدی گیرد. درواقع خواننده

درک می کند که نویسنده به خوبی و دقت، آرزوهای نوجوانی خود را در کاراکتر مجید ریخته‌است و مسلماً با وجوه افتراق فراوان.

چاپ شدن اولین شعر مجید در روزنامه و لحظات رسیدن به این آرزو، از جذابترین فرازهای مجموعه داستان است. مجید بازحمت بسیار شعری برای یکی از روزنامه‌های می فرستد و همراه با آن عکسی ضمیمه می کند. روحیهٔ مجید و افکارش هنگام گرفتن عکس چنین است:

«پالتوی پدربزرگ تنم بود. یقه‌اش را زده بودم بالا که گردن لاغر و بلندم را بپوشاند. سرم را انداخته بودم پایین. کجکی نشسته بودم رو چهارپایه. نور تند و داغ نورافکن افتاده بود رو صورتم. جوری که داشت کبابم می کرد. به چیزهای غمگین دنیا فکر می کردم. غم و غصه‌های حال و آینده را آورده بودم پیش چشمم. دلم می خواست فلاکت از چشم و چار و پیشانی و لب و لوچه‌ام بزند بیرون و چه بهتر که قطره اشک بنشیند گوشهٔ چشم و همه این حال و اوضاع بیفتد تو عکس.[1]»

درجای جای اثر ردپای نویسنده و رفتارهای نمونه‌وار نوجوانی که آرزوی نویسنده شدن در سر دارد، دیده می شود. در داستان ناظم، مجید برای نشان دادن استعداد ادبی خود انشایی متفاوت با دیگر بچه‌ها می‌نویسد در کلاس جنجال به پا می‌شود؛ معلم از آنها خواسته تا در انشای خود بنویسند که چه کسی بیشتر به مردم خدمت می کند. مجید پس از توضیح مفصل دربارهٔ شغلهای گوناگون و فواید آنها بانثری پرطمطراق و جلوه فروشانه چنین اظهار نظر می کند: **«اما اگر قدری فکر کنیم می بینیم که کسی دراین اجتماع است که به مردم خدمت زیاد می نماید. زحمت فراوان می کشد و اگر روزی قهر کند و یا نباشد هیچ کس حاضر نیست کارش را انجام بدهد و همه بیچاره می‌شویم با همه این حرفها ما اصلاً او را دوست نداریم و او نمی تواند به کارش افتخار کند. ما همه از او فرار می کنیم... درصورتیکه**

---

۱. «قصه‌های مجید» - مرادی کرمان، سحاب کتاب، ۱۳۶۷.

هیچ کس پیدا نمی‌شود که به او احتیاج نداشته باشد و بالاخره سر و کارش به او نیفتند. آری او مرده‌شور است که به نظر من بیشتر از همه به مردم خدمت می‌نماید.

به اینجا که رسیدم چند تا از بچه‌ها پخی زدند. زیر خنده و پچ پچ افتاد تو کلاس. آقای ناظم ترکه‌اش را قایم زد رومیز تق:

– ساکت.

بعد رو کرد به من:

– بخوان که خدا خفته‌ات کند.

خواندم:

آری او مرده‌شور شهر است که به نظر من بیشتر از همه به مردم خدمت می‌نماید. چون کسی او را تشویق نمی‌کند و هرچه در کارش ماهرتر باشد و مرده را خوب بشوید و کفن کند به او جایزه نمی‌دهد... درهیچ جا کسی مشاهده ننموده‌است که در روزنامه بنویسند که ما از فلان مرده‌شور که خوب پدر ما را شست، تشکر می‌کنیم. یا دیده‌اید که مرده‌شوری زحمت بکشد و درکارش مهارت بسیار پیدا کند بیشتر پولش بدهند و کار و بارش رونق پیدا کند و مشتریهایش بیشتر شوند؟»

طنز شادمانهٔ کتاب به تناوب در برخورد با تراژدیهای روزمرهٔ کوچک اما دردناک زندگی مجید تلخ و گزنده می‌گردد. مجید که در رویارویی با واقعیات، اغلب سرخورده می‌شود، به تخیل رو می‌آورد و در تخیل خود دنیا را برای خویش زیبا می‌سازد. او همراه رانندهٔ کامیونی از اقوامش به سفر اصفهان می‌رود. آرزو دارد که دراین سفر اصفهان را خوب بگردد و سفرنامهٔ جالبی بنویسد. اما تمام طول اقامت او در اصفهان در گاراژی می‌گذرد. مجید که آرزوی خود را برباد رفته می‌بیند، از پا نمی‌نشیند و به کمک تخیل مظلومانهٔ خود در جبران ناکامیهایش می‌کوشد. مجید در سفرنامه‌اش چنین می‌نویسد:

«من در بالای کامیون نشسته‌ام. آفتاب داغ تابستان به پشت و گردنم می‌تابد و سخت می‌سوزاند. اصفهان درختان عظیمی دارد که جلوی مناره‌ها و گنبدهای خویش نقش و نگار را می‌گیرند. اکنون از میان درختان می‌شود چند تا گلدسته و یک گنبد دید. گنبد فیروزه‌ای است. یک کلاغ اگر کلاغ بپرد گنبد را بهتر می‌تواند دید.»

و در ادامهٔ سفرنامه می‌نویسد:

عیب آثار تاریخی اصفهان این است که آنها را روی زمین ساخته‌اند و درختان بزرگ و سر به فلک کشیده و ساختمانهای چند طبقه نمی‌گذارند آنها را از بالای کامیون دید. اگر چهار باغ و سی و سه پل را روی ستونهای بلندی می‌ساختند، انسان بهتر می‌توانست آنها را ببیند. کسی که می‌خواهد به اصفهان بیاید، شایسته است یک دوربین قوی و بسیار بزرگ همراه خود بیاورد تا از دور بتواند کاشیهای زیبای آثار تاریخی را ببیند. اگر کلاه پهن یا چتر با خودداشته باشد، آفتاب پشت گردنش و کلهٔ او را نمی‌سوزاند. دیگر آن که بهتر است تعمیرگاههای اصفهان مردم اصفهان را نزدیک آثار تاریخی بنا کنند تا اگر کسی در تعمیرگاه باشد، بتواند آنجا را خوب مشاهده نماید. دیگر آن که مردم اصفهان نگذارند درختان شهر تاریخی‌شان بلند شوند که جلوی آثار تاریخی را بگیرند. چه بهتر که چند نفر را پول بدهند و مأمور نمایند تا از تعمیرگاههای گوشه و کنار شهر نگاه کنند و هر درختی که جلوی گلدسته‌ها و گنبدها را می‌گیرد، بدون تأمل امر به قطع آنها بنمایند و همچنین تیراندازهای چابک و ماهر را پول بدهند و مأمور بنمایند تا کلاغهای مزاحم و بلندپرواز را بدون هیچ رحم و مروّتی بزنند و اجازه ندهند که مانع دید جهانگردان شوند.»

شاید هیچ کنجکاوی دراین خصوص که تا چه حد این وقایع عیناً در زندگی نویسنده اتفاق افتاده لازم نباشد. زیرا در پایان کتاب نویسنده به گونه‌ای مبهم آشکار می‌سازد که رابطه‌ای پیچیده اما مگو میان او و مجید

وجود دارد. در پایان کتاب نویسنده به گونه‌ای نمادین زندگینامهٔ مجید و همهٔ مجیدهای این ملک را که در ابتدا کتاب را به آنها تقدیم می‌کند، چنین خلاصه می‌نماید:

«مجید زندگیش را از زیر سبد بزرگ چوبی آغاز کرد. یک روزه بود. که گذاشتندش زیر سبد، می‌ترسیدند گربه‌ها و کلاغها بروند سراغش و چشمهایش را درآورند. او دو سال تمام زیر سبد بود چون مادربزرگش کار داشت و نمی‌توانست او را بغل کند و همراه خود ببرد. او زیر سبد شستش را مکید، برای خودش حرف زد و به قصه عادت کرد.

درصفحات پایانی سرانجام نویسنده از زبان انسان بالغی که آفرینندهٔ این داستانهاست سخن می‌گوید:

زندگی پله پله بود. هر روز و هر سال و هر آرزو برای خودش پله‌ای بود پله‌ها خوب نبود بالا آمدن از پله‌ها سخت بود. پاهایم زیربار سنگین زندگی می‌لرزید. تنها بودم. بار سنگینی را کشیدم تا از پله‌های عمر بالا آمدم.

حالا خودمانیم، شما که غریبه نیستید تعریف از خود نباشد تا اینجای زندگیم نشد دست به کاری بزنم و آخرش ناجور نشود. اول هر کاری خوب بود. ماه بود امّا یواش یواش خراب می‌شد و می‌افتادم تو دردسر. بالاخره هم معلوم نشد عیب کارم از کجاست... بگذاریم.

هنوز که هنوز است صدای بی‌بی خدا بیامرز تو گوشم می‌پیچد. هی جوش می‌زند و می‌گوید:

– مجید حواست کجاست؟ کجا را نگاه می‌کنی؟ تو فکر چی هستی؟

– مجید هوش و حواست را جمع کن مادر.

– مجید این قدر ناخنهایت را نجو. با همین نی‌قلیان می‌زنم تو سرت انگشت را از دهنت بیار بیرون. بده

– مجید عقلت را به کار بنداز. مادر از سختی کار نترس. زندگی

سخته اما خدا هم کریمه. آدمیزاد به جاش که برسه از سنگ سخت‌تره و اگر نازپرورده باشه و از سختیها بترسه از گل نازکتره. با کمترین باد سرد و گرمی پژمرده و پرپر میشه.»

«مجید این قدر حرف نزن. آدمی که زیاد حرف می‌زنه به چرت و پرت می‌افتد. وای کله‌ام ترکید از بس حرف زدی. مگر کله چغد خوردی. بسه دیگه بلند شو برو پی کارت.»

بدیهی است پروتروتیپ‌هایی که مستقیماً درشرح زندگی خود نویسنده به کار نرفته‌اند و این کار را از مجرای تودرتوی خلاقیت ادبی به انجام رسانده‌اند، اغلب دگردیسی خلّاقی یافته‌اند. به گونه‌ای که پس از خلق کاراکتر ادبی، حتی در ذهن خود نویسنده نیز استقلال یافته‌اند و آدمی جداگانه شده‌اند: مانند مجید.

پروتوتیپ‌ها در زمینه‌های خاص و متمرکز

پروتوتیپ‌های فیزیکی

نویسندگان هنگام خلق کاراکترهای آثار خود، ظاهری فیزیکی برای آنها قائل می‌شوند. مشخصات چهره، اندام، حالات صورت و طرز حرکت اندامهای قهرمانان داستانها اغلب درهمان اوایل ظهورشان در داستان برای خواننده آشکار می‌شوند. در ابتدا رسم برآن بود که نویسندگان در اولین نظر، قهرمان خود را مستقیماً توصیف می‌کردند، تورگنیف، دیکنز و بالزاک و تولستوی از این دست نویسندگان بودند ولی بعدها با پیشرفت تکنیکهای نویسندگی؛ نویسندگان به تدریج اطلاعات فیزیکی را درمورد کاراکترها دراختیار خواننده قرار می‌دهند. چخوف از جمله نویسندگانی است که این روش را در توصیف ظاهر قهرمانانش اتخاذ می‌کند. همینگوی نیز هرگز عجله‌ای در دادن تصویر کامل فیزیکی از قهرمانانش نمی‌کند ولی در پایان داستان کمابیش چهرهٔ مشخصی در ذهن خواننده نقش بسته است. داستایوسکی اهمیت توصیف چهرهٔ کاراکترها را چنین بیان می‌کند:

«هنرمند چهره را بررسی می‌کند و ایدهٔ پایه‌ای چهره را حدس می‌زند. فقط در لحظه‌های نادر نیست که چهرهٔ انسان خصوصیات اساسی و ذاتی‌ترین ایدهٔ او را نشان می‌دهد.»

برخی از طرفداران رمان‌نو به کلی با توصیف مشخصات فیزیکی

کاراکترها مخالفند و آن را ضروری نمی‌دانند. میلان کوندرا در رمان بار هستی دست به آفرینش کاراکترهای بی‌چهره می‌زند. خواننده تنها با روح و رفتاری کاراکترهای بار هستی روبرو است. از شخصیت اول مرد رمان یعنی توما همین را می‌دانیم که پزشک است. کوندرا معتقد است که این به عهدهٔ خواننده می‌باشد که توما را گندمگون فرض کند یا بلند قد و از شخصیت اول زن رمان یعنی ترزا فقط می‌دانیم که زنی حساس است. مشخصات ظاهری هیچیک از این دو کاراکتر تا آخر رمان آشکار نمی‌شود. البته قدرت کوندرا در بازسازی فضاهای فکری و عاطفی است که خلأ این عنصر را جبران می‌کند، در غیر این صورت رمان به موفقیتی دست نمی‌یافت. کوندرا در عوض کلماتی را به عنوان ایدهٔ پایه‌ای و کلید درک هر شخصیت درنظر می‌گیرد. در رمان بار هستی کلمات تن، روان، سرگیجه، سبکی و سنگینی از این دست هستند.

صرفنظر از این شیوهٔ جدید، در همهٔ آثار ادبی، توصیف چهره و اندام بخشی از شخصیت پردازی به شمار می‌رود. مسلم است که بسیاری از ویژگیهای روحی نیز در چهره بازتاب می‌یابند و چهره نیز به نوبهٔ خود آشکار کنندهٔ خلقیات است.

بی‌شک نویسنده هنگام خلق کاراکترهای خود تصویری ذهنی از آنان دارد. این تصویر علاوه بر استفاده از نوعی شم مردم‌شناسانهٔ قوی، از چهره‌های واقعی که نویسنده در طول زندگی خود دیده تغذیه می‌کند. پروتوتیپ‌های فیزیکی، نویسنده را ملزم به رعایت همهٔ ویژگیهای روحی و اجتماعی خود نمی‌کنند، بلکه فقط وام دهندهٔ خطوط کلی چهرهٔ خود به نویسنده هستند؛ این خطوط کلی نیز در ارتباط با تخیل نویسنده و آمیخته شدن با تصاویر دیگر به خلق چهرهٔ منحصر به فردی می‌انجامند.

تک رویدادها به عنوان پروتوتیپ

رویدادهای زندگی به مانند رخدادهای تاریخی، گاه تکراری دیگرگون

می یابند و همین رویدادها در قالبهای هنری گوناگون به نوعی دیگر تکرار می شوند. تکرارها نیز خالی از قانونمندی نیستند. تشابه شرایط در کنار وجوه اختلاف، رویدادهای همانند با جوهر یکسان و ظاهر متفاوت پدید می آورند. چنین است بازآفرینی رویدادی واقعی در قالب اپیزودی ادبی[۱]، (تک رویداد) آنجا که یک رویداد در زندگی واقعی به پروتوتیپ خلق یک اپیزود ادبی تبدیل می شود.

رستاخیز

سوکوتینا تولستوی دختر تولستوی در خاطرات خود از پدرش تحت عنوان: چگونه مسئله زمین را همراه پدرم حل کردم، به دوران تحول روحی نویسنده اشاره می کند. تولستوی در آخرین دوران زندگیش به این نتیجه رسید که برای آنکه زندگیش با اعتقاداتی که تبلیغ می کند، یکسان باشد، کلیه اموال و املاک خود را به دیگران ببخشد. تولستوی در سالهای پیری به نوعی از مسحیت اعتقاد پیدا کرد. وی معتقد بود که زمین تنها از آن خداوند است و این نعمت الهی برای آن آفریده شده تا تمام ابنای بشر یکسان از آن بهره‌مند شوند. درعین حال با مطرح کردن تز عدم خشونت، برآن بود که جامعهٔ بشری باید از طریق تهذیب نفس و بدون توسل به راههای قهرآمیز عدالت را برقرار کند. دراین راستا، وصیتنامه‌ای تنظیم کرد. به صلاحدید خود، بخشی از دارائیش را میان فرزندان و همسرش تقسیم کرد و بقیهٔ املاکش را برای تقسیم میان دهقانانی که روی آن کار می کردند، اختصاص داد...

دختر تولستوی که تحت تأثیر تحول فکری پدر قرار گرفته بود، در

---

۱. اپیزود داستان جالبی است که درضمن داستان می آید و هدف از آن دادن تنوع به داستان اصلی است. درآثار ادبی نیرومند اپیزودها درجهت پیشبرد طرح و ایدهٔ اصلی داستان نقل میشوند.

گرما گرم تنظیم وصیتنامه که همراه با بحران خانوادگی نیز بود، جزوه‌ای با نام مستعار نوشت و برای پدر فرستاد و در آن نوشته با الهام از یکی از نظریه‌های سوسیالیسم تخیلی در زمینهٔ حل مسئلهٔ اراضی از متفکری به نام هانری ژرژ، راههای عملی شدن دکترین او را در زمینهٔ نظارت جمعی روستائیان بر مالکیت اشتراکی زمین، مطرح کرد.

تولستوی پس از دریافت این نوشته، بسیار تحت تأثیر آن قرار گرفت و وقتی فهمید که نویسندهٔ آن کسی جز دختر خودش نبوده، به همراه او به تقسیم اراضی خود براساس دکترین هانری ژرژ پرداخت و سرانجام چند دهکده به این روش میان روستائیان تقسیم شد. سوکوتینا تولستوی که خود شاهد آن روزهای پرکشمکش در خانواده بود و صحنه‌های تقسیم زمین میان روستائیان را که برای آنها به کلی تازگی داشت دیده بوده، چنین می‌نویسد،

«به اوسیانیکووو رفتیم. گفتگوی پدرم با موژیکها دقیقاً در رستاخیز بازآفرینی شده‌است.[1]»

حوادث رمان رستاخیز درمحیط اشراف زمیندار روسیه روی می‌دهد و کاراکتر اصلی آن یعنی پرنس نخیلودوف ملاّک ثروتمند و جوانی است که ثروتهای بادآورده‌اش به برکت رنج دهقانان انباشته می‌شود اما این ثروت به او چنان نخوت و غروری بخشیده که به خود اجازهٔ هر نوع هوسرانی و خودسری را می‌دهد؛ تا جائی که دختر معصوم و زیبایی به نام ماسلووا را می‌فریبد و زندگی او را تباه می‌کند. ماسلووا به اتهام گناهی ناکرده به زندان می‌افتد.

پرنس نخیلودوف درسالهای میانی زندگی دچار تحول روحی می‌شود. برخی از مختصات این تحول شباهت بسیاری با دوران نوزایی فکری تولستوی درسالهای پیری دارد. پرنس برآن می‌شود که املاک خود را به دهقانان ببخشد. و در اینجاست که رویدادهای زندگی نویسنده در تک

---

۱. تولستوی از دریچهٔ یادها. به قلم تولستوی و معاصرینش، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان

رویدادهای داستانی به یاد ماندنی رستاخیز، تکراری دیگرگون می یابند.

وی گفت که خیال دارد اراضی خود را بین زارعین تقسیم کند. پیشکارش نظر مخالف داد و گفت که واگذاری زمین به کشاورزان غیرعملی است زیرا کشاورزان با وسائل ناقصی که دارند، نمی توانند از زمین فایدهٔ مطلوب را ببرند و اگر این نقشه عملی شود، هم امیر زمینهای خود را از دست خواهد داد، و هم کشاورزان ضرر کرده و مخارج زندگی خود را به دست نخواهند آورد و چیزی نخواهد گذشت که زمین براثر اهمال و سستی ضایع شد، و از حیّز انتفاع خواهد افتاد. اما نخیلودوف اعتنایی به سخنان پیشکار خود ننمود و به او امر کرد که جمیع کشاورزان را بخواند تا تصمیم خود را دائر به واگذاری زمین به آنها ابلاغ نماید و با آنها درباره اجاره‌ای که خواهند پرداخت توافق حاصل کند. روز بعد کشاورزان جمع شدند و با احترام از شاهزاده استقبال کردند و درحال خضوع و خشوع ایستادند. ابهت جمعیّت نخیلودوف را تحت تأثیر قرار داد. مدتی ساکت ماند و نتوانست سخنی به زبان براند و سرانجام به کشاورزان گفت: من تصمیم گرفته‌ام که زمینهای خود را به شما واگذاری نمایم و برای آن به اینجا آمده‌ام که با شما صحبت کنم.» هیچیک از کشاورزان پاسخی ندادند و مثل این بود که متوجه کلام او نشدند. بعد از لحظه‌ای یکی از موژیکها که مرد کاملی بود، چنین گفت:

– مقصود از واگذاری زمین چیست؟

شاهزاده نخیلودوف گفت:

– مقصود این است که زمین با اجارهٔ کمی تحت‌اختیار شما قرار خواهد گرفت.

یک زارع سالخورده گفت:

– آیا اجاره بها آن قدر کم است که ما توانایی پرداخت آن را داریم؟

نخیلودوف گفت:

- آری من مخارج شما را درنظر گرفته‌ام و علاوه براین پرداخت هزینهٔ مقدم به پرداخت اجاره‌بها خواهد بود و من می‌دانم که شما جز این زمینی که زراعت می‌کنید، ممر معاشی ندارید.

- شما صاحب زمین هستید. هر مقدار که می‌خواهید اجاره‌بها را تعیین کنید.

نخیلودوف میزان اجاره را به قدری کم و نازل تعیین کرد که کشاورزان از شدت تعجب فریادهای خوشحالی کشیدند.»[1]

بی‌شک جز خطوط کلی تحولی روحی، شباهتی میان کاراکتر و زندگی تولستوی بانخیلودوف وجود ندارد، ولی تولستوی به خوبی توانسته رویداد مهم زندگی خود را بعنوان پروتوتیپ خلق یک اپیزود ادبی به کار ببرد.

رویدادهای زندگی داستایوسکی

داستایوسکی نویسنده‌ای است که به خلق صحنه‌ها و تک رویدادهای داستانی پرهیجان و دارای بار روانشناسانه عشق می‌ورزد. و این میان بسیاری از مشاهدات زندگی خود، حتی صحنه‌های دلهره‌آور سالهای عمر خویش را در آثارش، با کیفیتی نوین بازسازی کرده‌است.

در آثار داستایوسکی شخصیتهایی که از بسیاری لحاظ با خود او تفاوت دارند و حتی از طبقه، سنخ و موقعیت دیگری هستند، درگیر حوادثی می‌شوند که با نگاهی به زندگینامهٔ داستایوسکی می‌توان دریافت که همهٔ آنها در زندگی خود نویسنده اتفاق افتاده و یا همواره با هراس رنج‌آور رخ دادن آنها روبرو بوده‌است.

دستمایهٔ عشق فداکارانه که در آثاری چون بیچارگان و آزردگان مطرح

---

۱. رستاخیز. لئونیکایویچ تولستوی. ترجمه محمدعلی شیرازی. مؤسسهٔ مطبوعاتی شرق.

می‌شود و نویسنده در آثار بعدی خود نیز به این تم علاقهٔ فراوان نشان می‌دهد، از چند موقعیت عاشقانهٔ خود داستایوسکی الهام گرفته شده‌است. داستایوسکی در جوانی بارها پس از دل باختن به دختری، درگیر حوادث خاصی می‌شود و مورد بی‌مهری دختر قرار می‌گیرد، رقیب پیدا می‌کند و دختر مورد علاقه‌اش به رقیب متمایل می‌شود و در این میان داستایوسکی به دوست رقیب خود تبدیل می‌شود. دوستی که می‌یابد مشکلات و موانعی را که در راه رسیدن دو دلداده وجود دارد برطرف کند! این موقعیت شکنجه‌بار که در زندگی‌نامهٔ داستایوسکی بارها به آن برمی‌خوریم، به دستمایهٔ عشق فداکارانه در آثار او تبدیل می‌شود.

هنگامی که داستایوسکی دوران تبعید سیاسی خود را در سمیپالاتینسک، یکی از نقاط دورافتادهٔ سیبری می‌گذراند و در فقر و تنگدستی به سر می‌برد، با زنی آشنا شد. این زن که در زندگی زناشویی خود از الکلیسم و هوسرانیهای شوهر فقیر اما بی‌بند و بار و با رخود به ستوه آمده بود، سرانجام بیوه شد. بیوه‌ای بی‌چیز، درحالی که پسری هشت ساله داشت. ماریا فئودوروونا ایسایوا پس از مرگ شوهرش دو خواستگار داشت: معلم دهکده و داستایوسکی. وی در اوج درماندگی در انتخاب میان دو عاشق خود سرگردان بود و هنگامی که داستایوسکی دریافت که ماریافئودورونا تصمیم به ازدواج با معلم بی‌چیزی که چند سال از او کوچکتر بود گرفته و پس از آن که از منصرف کردن زن ناامید شد، تصمیم به فداکاری برای ازدواج آن دو گرفت. نامه‌ای به یکی از دوستان صاحب منصب خود نوشت و عاجزانه التماس کرد که حقوق و مزایای معلم فقیر دهکده را با استفاده از نفوذ خود در دستگاههای دولتی افزایش دهد. داستایوسکی درنامه به دوست خود، ضمن تشریح موقعیت زن درمانده و خواستگار بی‌چیزش نوشت:

«این زن نباید رنج بکشد. این مرد فقط ۴۰۰ روبل اسکناس در سال

درآمد دارد (یعنی دو روبل نقره درماه) چگونه با این پول می‌توان یک خانواده را اداره کرد و خوشبختی زنی چون ماریا کونستان را فراهم کند؟»

وی در پایان نامه نوشت:

«همهٔ اینها برای اوست. فقط برای او. لااقل نباید در فقر زندگی کند[1].»

نویسندهٔ جوان همهٔ این اقدامات فداکارانه را با چنان روحیهٔ سرخورده و نومیدی انجام می‌دهد که در دفتر خاطرات خودمی‌نویسد:

«یا دیوانه خواهم شد یا خود را در آبهای ایرتیچ غرق خواهم کرد.»

هرچند که ماریا فئودورنا سرانجام به ازدواج داستایوسکی درآمد، ولی این وضعیت چنان روح او را متأثر کرد که سرانجام درسالهای بعد از تبعید هنگام نوشتن آزردگان همین موقعیت را درمورد کاراکترهایش که حتی خصلتهای متفاوتی با او و رقیبش داشتند، پیاده کرد. این موقعیت زندگی داستایوسکی، پروتوتیپی نیرومند برای خلق اپیزورهای آزردگان و تم عشق فداکارانه تبدیل شد. قهرمان اصلی آزردگان، نویسنده تهیدستی است که در اوایل به شهرت رسیدن خود، درحالی که هنوز درگیر بیکاری و مشکلات شغلی خاص نویسندگان، درمجموع زندگی ضعیفی است، عاشق دختری می‌شود که چند سال درخانهٔ آنها زندگی کرده. دختر نخست عشق عمیقی به او داردو ستایشگر مشتاق آثار اوست اما در اوج این دلدادگی سروکلهٔ شاهزادهٔ بیست و یک ساله‌ای به نام الیوشا پیدا می‌شود که دل دختر جوان را می‌رباید. جوان، سبکسر و ناتوان از ادارهٔ خویش است و تحت تأثیر پدر خود شاهزاده والکوفسکی قرار دارد که یکی از مکّارترین و هرزه‌ترین کاراکترهای آثار داستایوسکی است. دختر پس از فرار از خانهٔ پدر خود، از سوی خانواده طرد می‌شود. شاهزادهٔ سبکسر نیز بی‌توجه به فداکاری دختر، او را روزها بی‌خرج معاش و دچار آزردگی روحیه شدید، تنها می‌گذارد و تصمیم به

1. Dostoïeski Leonid Grossman.

ازدواج با دختر دیگری می گیرد. نویسندهٔ جوان دراین میان تنها دوست و غمخوار اوست و از هر کمکی برای آرام کردن دختر دریغ نمی کند.

ماریا فئودورونا به هنگام مرگ همسر خود بدهکار است و هیچ ندارد؛ حتی از پرداخت مخارج کفن و دفن شوهر خود ناتوان است. دراین هنگام زن زیبا و مغرور صدقه‌ای سه روبلی از ناشناسی دریافت می کند. این زن که سابقاً در خانوادهٔ با فرهنگی زندگی کرده، به هنر و ادبیات آشنا بود و غرور و مناعت طبعی شگفت‌انگیز داشت، در لحظات درماندگی ناچار به پذیرش سه روبل می‌شود. زنی که داستایوسکی در توصیف او می گفت:

«هر لحظه چیزی غریب، هوشمندانه، روحانی ولی همچنان معماوار. بی‌اندازه خوب و حقیقتاً نجیب. او قلبی دلیر دارد و همین امر او را از میان خواهد برد.»

پرتره‌ای که از ایسایوا به جا مانده‌است او را زنی با چشمان نافذ، لبان هوس‌انگیز، پیشانی بلند و نگاهی هوشمند و با اراده نشان می‌دهد. قبول صدقه از سوی این زن با چنین مشخصاتی قلب حساس داستایوسکی را به آتش می کشد. ماریا فئودورونا با لحن موحشی در نامه‌ای به داستایوسکی چنین می‌نویسد:

«فقر مرا به پذیرش این صدقه واداشت. من آن را پذیرفتم.»

صدقهٔ سه روبلی که آن قدر روح نویسندهٔ جوان و عاشق را آزرده بود، سرانجام از یکی از تکان دهنده‌ترین صحنه‌های ادبیات جهان یعنی مجلس ختم مارملادوف در جنایت و مکافات در سر می‌آورد.

مارملادوف در جنایت و مکافات که پروتوتیپ خود را مستقیماً از ایسایف همسر سابق ماریا فئودورنا گرفته، کارمند فقیر و دائم‌الخمری است. وی درحال مستی پس از تصادف با یک درشکه می میرد. همسرش کاترین که زن مغرور و با فرهنگی است و سابقاً در خانواده‌ای ثروتمند زندگی می کرده، تصمیم می گیرد که علی‌رغم فقر دهشتناک خانواده، مجلس

ختمی در خور شخصیت خود برای شوهرش برگزار کند. در این میان قهرمان جنایت و مکافات، یعنی راسکولنیکوف، دانشجوی فقیری که افکاری بلند، قلبی رئوف و حساس و روحی عاصی و سرکش دارد، به عنوان ناشناس پولی برای کاترین می‌فرستد تا بتواند مراسم آبرومندانه‌ای برگزار کند. مراسم ختم، مارملادوف که از حیث عناصر تراژیک داستانی، تکان دهنده بودن، غنای عواطف والای بشری و صحنه پردازی ادبی کم‌نظیر است، این گونه شکل می‌گیرد.

سرانجام داستایوسکی بر رقیب خود چیره شد. زن درمانده، از ازدواج با معلم دهکده منصرف شد و عشق نویسندهٔ جوان را پذیرفت. در ژانویهٔ ۱۸۵۷ داستایوسکی زنی را که عاشقانه دوست داشت، به محراب کلیسا برد. درمیان شهودی که برای عقد انتخاب شده بودند، مردی حضور داشت که زیباترین لحظات زندگی داستایوسکی را آکنده از دلهره و نگرانی کرده بود. معلم دهکده درمیان شهود بود. گویی مقدر بود که درام درونی و احساسی داستایوسکی درآن لحظات که بی‌شک پنهانی‌ترین تارهای ذهن خلاقه او را نیز به لرزه درآورده بود، دستمایهٔ خلق یکی از گیراترین اپیزودهای آثار او یعنی صحنهٔ عقد ناستازیا فیلیپونا و پرنس میشکین در ابله شود.

درآن لحظات سخت، داستایوسکی که خوشبختی خود را درمعرض تهدیدی پنهان می‌دید و نگران دو دلیهای ماریا فئودورونا بود، وحشت فرار زن در مراسم عقد، رونمودن او به رقیب، قتل زن توسط رقیب و یا دیوانگی مرد شکست خورده را در عمق وجود خود تجربه کرد و ده سال بعد از این وضعیت به عنوان پروتوتیپ خلق صحنهٔ عقد پرنس شیسکین استفاده کرد.

«ناستازیا فیلیپونا برخاست. مانند یک بازیگر در آیینه نگاه کرد و با لبخندی تلخ گفت که مثل مرده سفید است. خاضعانه به شمایلی در گوشه‌ها تاق کرنش کرد و به درگاه خانه رفت که ظهورش درآنجا با همهمه‌ای روبرو شد. آری نخست صدای خنده، کف زدن و حتی صفیر

سوت شنیده شد، اما یک آن بعد صداهای دیگرگون برخاست. برخی از میان جمعیت داد کشیدند: «خوشگل نیست.»

- خوب اولی نیست، آخری هم نخواهد بود

- ازدواج خیلی از معصیتها را پرده‌پوشی می‌کند. آهای. هورا!

یک کارمند دفتری نعره زد:

- شاهزاده خانم واقعی! من حاضرم جانم را برای چنین شاهزاده خانمی بدهم. یک شب با من به قیمت جانم!»

ناستازیا فیلیپونا وقتی بیرون آمد، مانند برف سفید بود اما چشمان درشتش چون دو پارهٔ آتش سوزان بودند، جمعیت نتوانست تاب نگاه خیرهٔ این چشمها را بیاورد و خشم به بانگ ستایش بدل شد. درهای کالسکه باز شدند و کللر بازوی خود را به او می‌سپرد که ناگاه عروس فریادی برآورد و خود به جمعیت هجوم برد. دوستان عروس مبهوت ماندند. جمعیت در جلوی او دوپاره شد و راگازین ناگهان در پنج شش قدمی درگاه پدید آمد. چشمان عروس نگاه او را درمیان ازدحام دیده بود. ناستازیا فیلیپونا چون جادو شده‌ای به سوی او دوید و هر دو دوستش را گرفت.

- نجاتم بده. مرا بر هر کجا که می‌خواهی. فوراً.

راگازین او را درآغوش گرفت و آرام به سوی کالسکه برد. آن‌گاه به سرعت برق یک اسکناس صد روبلی از کیفش درآورد و آن را به راننده داد.[1]

- برو ایستگاه راه‌آهن. اگر به قطار برسی یک صدی دیگر داری.

به دنبال ناستازیا فیلیپونا به داخل کالسکه جست و در را بست. کالسکه‌ران بدون لحظه‌ای درنگ تازیانه براسبها فرود آورد ...[1] »

به این ترتیب شکنجه‌ها و حرمانهای داستایوسکی در مراسم عقد با همسر اولش، در صحنهٔ پایانی و هنرمندانهٔ ابله به تحقق می‌پیوندند.

---

۱. ابله. داستایوسکی. ترجمهٔ منوچهر بیگدلی خمسه. انتشارات ارسطو ۱۳۶۲

حالات و بیماریهای روانی به عنوان پروتوتیپ

نویسندگان درمورد استفاده از قلمرو روانشناسی و دستاوردهای آن درآثار خود نگرشهای گوناگونی دارند. برخی از نویسندگان که به استفاده از دستاوردهای این علم در آثار ادبی خود علاقهٔ بسیار دارند، می کوشند که کاراکترهای خود را درچارچوبهای مشخص روانشناسانه قرار دهند و برخی تا آن حد دراین کار مبالغه می کنند که هدف اصلیشان نه خلق کاراکترهای زنده و نیرومند بلکه استفادهٔ هرچه بیشتر از دانسته های روانشناسی خود در آثار ادبیشان است و طبیعتاً جذابیت هنری کار آنها تحت‌الشعاع این دنباله‌روی غیرخلّاق و یکسونگران از دستاوردهای روانشناسی قرار می گیرد. ناکامی موج رمانهای روانشناسانه در دهه‌های اخیر گواه براین واقعیت است. برعکس آثار برجستهٔ ادبیات جهان که به مسائل روانشناسی نیز پرداخته‌اند، به سبب وجود تعادلی پویا میان درک تاریخی، جامعه‌شناسانه، روانشناسانه و جمع همه اینها با تخیل هنرمندانه، از افتادن در دام یکسونگری مصون مانده‌اند. آثاری که حتی با پیشرفتهای سرسام‌آور و تصاعدی علوم، پس از دویست سال یا صدسال از تاریخ نگارششان، هنوز درخشش و جلای خود را حفظ کرده‌اند، بی شک از چنین تعادل پویایی در روش تحلیل خود برخوردار بوده‌اند.

نویسندگان بسیاری تنها با تکیه به واقعیات و موشکافی دقیق درآنها توانسته‌اند، به هدف ثانوی تحلیل روانشناسی و روانکاوی شخصیتهای خود نیز دست یابند. و این درحالی است که برخی از نویسندگان که تحلیل روانکاوانه را نخستین هدف خود قرار داده‌اند، راه به جایی نبرده‌اند. گابریل گارسیا مارکز در پاسخ به پرسش مصاحبه گری که می پرسد: آیا شما از نظرگاه روانکاوی به قهرمانانتان توجهی دارید؟ می گوید:

«خیر چون این به تخصص و تجربهٔ علمی‌ای نیاز دارد که من فاقدش هستم. برعکس کار من درست نقطهٔ مقابل روانکاوی است. یعنی با به کار گرفتن جنبه‌های شاعرانه قهرمانانم آنها را می‌سازم و پیش می‌برم. وقتی که یکی از قهرمانانم خوب جا می‌افتد، متخصصان به من می گویند که یک تحلیل روانکاوانه انجام داده‌ام. و آن وقت من در برابر یک سلسله فرضیات علمی قرار می گیرم که از شان سردر نمی‌آورم و حتی هرگز خوابش را هم ندیده‌ام. در بوینس آیرس که می‌دانید پایتخت روانکاران است، جلسه‌ای برای تحلیل و تجزیهٔ صد سال تنهایی از نظر روانکاوی تشکیل شد. دراین جلسه نتیجه گرفتند که این کتاب نمایندهٔ نوعی عقدهٔ اودیپی بالایش یافته است و خدا بهتر می‌داند که دیگر چه چیزهایی سرهم کردند[۱].»

سابقهٔ استفاده از تحلیل روانی در ادبیات دویست سال اخیر جهان به آثار نویسندگانی چون فلوبر، استاندال، بالزاک و تولستوی باز می گردد که برای نخستین بار به تحلیلهای گستردهٔ روانشناسانه درآثار خود دست زدند و به غوص در دریای بی‌انتهای روان آدمی پرداختند. نویسندگان، کم کم برخلاف گذشته و تا آنجا که به استحکام داستان و شخصیتهایشان لطمه‌ای نمی خورد، می کوشیدند تا از شرح ظواهر، قیافه‌ها، لباسها و آداب و رسوم بکاهند و بیشتر به شرح تلاطمها و کنش و واکنشهای روانی کاراکترهای

۱. هفت صدا. مصاحبهٔ رتیاگیبرت با مارکز ترجمهٔ نازی عظیمی

خود در جریان تسلسل و تداوم حوادث داستان (action)[1] بپردازند.

تولستوی برای نخستین بار به روح کاراکتر خود آناکارنینا لقب زد به گونه‌ای که حتی صدای روح و تک گویی درونی او را شنید و به روی کاغذ آورد. شیوهٔ تک گویی درونی که ابداع تولستوی بود، بعدها به وسیلهٔ نویسندهٔ ایرلندی جیمز جویس به شیوهٔ سیال ذهن ارتقا یافت. جیمز جویس در آثار خود دست به بازسازی جملاتی زد که بی‌آنکه به زبان بیایند، در سطح ادراکی پیش از گفتار، در مغز آدمی جریان می‌یابند، براساس تداعی معانی گسترش می‌یابند و جریان شناخت آدمی را از پدیده‌هایی که با آنها روبروست، در جهت کمال یا پس‌رفت تکمیل می‌کنند.

آنچه در درجه اول نویسنده را موفق به نشان دادن زوایای پنهان روح کاراکترها و نیز توصیف حالات بیمارگونه در وجود آنها می‌کند، شناخت او از دستاوردهای روانشناسی و مطالعهٔ این علم نیست؛ بلکه بررسی و تحقیق هنرمندانه در زندگی واقعی است که می‌تواند نویسندهٔ هوشمند و موشکاف را حتی با کمترین مطالعات روانشناسی، موفق به خلق کاراکترهایی با ویژگیهای روانی مختلف کند. چنانچه امروز می‌توانیم در ابلوموف اثر گنجارف، یک شخصیت افسرده را با بسیاری از مشخصات کلاسیک بیماری افسردگی و پیامدهای رفتاری آن مشاهده کنیم. یا در دن کیشوت، جنون شیدایی (mania)، و در گلیادکین داستایوسکی که چهرهٔ همهٔ انسانها را زرد می‌بیند و همواره در وحشت و بدبینی نسبت به اطرافیان خود و مأموران تزاری به سر می‌برد، آن بیماری را که روانشناسان جنون هذیانی (Paranoya) می‌نامند، شاهد هستیم و یا در وجود یکی از کاراکترهای رمان زنبق دره اثر بالزاک، جنون ادواری (Folis Circulair) با دقت به نمایش گذاشته می‌شود.

---

۱. اکسیون را می‌توان «کنش داستانی» نیز معنی کرد که به مفهوم تسلسل و تداوم حوادث داستان است.

بیماری صرع در آثار داستایوسکی

درمیان همهٔ نویسندگانی که به دستمایه‌های روانشناسانه پرداخته‌اند، داستایوسکی نویسنده شاخصی است که حتی در این زمینه پیشتاز به شمار می‌رود. داستایوسکی از جوانی به بیماری صرع مبتلا شد و این بیماری که زندگی خصوصی او را تحت‌الشعاع قرار داد، خود به عامل بروز و تشدید بسیاری از حالات روحی نظیر کج‌خلقی، عصبیت، حساسیت بیش از حد و عواطف سرکش شد. نویسنده نسبت به این بیماری چنان حساس شد که تقریباً درهمهٔ آثار خود یک بیمار مصروع را درمیان کاراکترهای خود جا داد. اما هنر حیرت‌انگیز داستایوسکی دراینجاست که بیماران مصروع او درحالیکه تفاوتهای شخصیتی و رفتاری فاحشی با یکدیگر دارند، هرکدام درعین داشتن صفات کلی بیماران مصروع، جنبه‌ای از آثار صرع را بر طبایع گوناگون به همراه دارند. درواقع بیمار مصروع را در کلیت خود، به عنوان یکی از پروتوتیپ‌های سازندهٔ کاراکترهای خود انتخاب می‌کند.

پرنس میشکین در ابله به سبب گیجی پس از حمله‌های صرع و البته به دلیل خلق و خوی صادقانه‌اش که درمحیط فاسد پیرامونش نوعی بلاهت به نظر می‌رسد، از اطرافیان خود لقب ابله را می‌گیرد. پرنس به خوبی رقّت قلب و حساسیت بیماران مصروع را نشان می‌دهد. حملات صرع اکثراً درهنگام بروز احساسهایی شدید و متناقض به پرنس دست می‌دهد. یکی از این لحظات هنگامی است که شبی از راه پله بالا می‌رود تا به اتاق خود برسد. رو گوژین که می‌داند پرنس دل ناستازیا فیلیپونا را به دست آورده، علی‌رغم علاقهٔ شدید به پرنس و پیمان برادری که میان آن دو بسته شده، با دشنه‌ای درتاریکی خم راه پله درکمین پرنس ایستاده‌است. پرنس به کمک قوهٔ ناشناخته‌ای که آمیزه‌ای از پیش‌بینی، دلهره و حدس هوشمندانه است درمی‌یابد که کسی درکمین او است و هنگامی که به نزدیکی رو گوژین

می‌رسد، نعره‌ای بلند می‌کشد و با حالت غش می‌افتد.

شخصیت مصروع دیگری که در رمانهای داستایوسکی از حیث نیروی شیطانی و خباثت بی‌مانند است، مورین در داستان زن صاحبخانه است. مورین پیرمرد هوسران و شیطان صفتی است که در گذشته مادر و دختری را همزمان فریب داده، سپس موجب مرگ مادر و پدر دختر و سوختن دارائی آنها در یک آتش سوزی عمدی شده‌است و بعد دختر را با این تلقین که در مرگ پدر و مادر خود گناهکار است با خود همراه کرده و تسلطی شیطانی بر او یافته‌است. مورین با تظاهر به این که به سحر و جادو وارد است، دختر را اسیر خود کرد، و هنگامی که جوان دانشجو به همسایگی آنها می‌آید و دختر به او علاقه‌مند می‌شود، به انواع حیله‌ها تن می‌دهد تا دختر را نزد خود نگه دارد. مورین پیش از آن نامزد سابق دختر را در رودخانه غرق کرده و با تهدید به تکرار چنین عملی درمورد دانشجو، دختر را متقاعد می‌کند که از جوان مورد علاقه‌اش دست بکشد. مورین نیز دچار حملات صرع است و نیروی نفوذ روانی و نیروهای مغزی مرموزش پس از این حمله‌ها تشدید می‌شوند.

«مورین با تشنجهای شدید روی زمین افتاده و صورتش بی‌شکل شده و لبانش پر از کف و بیرنگ بود. اردینف دریافت که پیرمرد دچار حملهٔ وحشت‌آور صرع شده‌است[1]»

در رمان برادران کارامازوف بیمار مصروع دیگری با کیفیاتی متفاوت با کاراکترهای دیگر داستایوسکی که دچار این بیماری هستند، چهره می‌نماید: اسمردیاکف، فرزند نامشروع فئودور کارامازوف است که در خانهٔ او به صورت پیشخدمت کار می‌کند و همواره پدر با او به صورت زننده و آمرانه‌ای برخورد می‌کند. اسمردیاکف مرد باهوشی است که نتوانسته هرگز تحصیل کند. کمتر پایبندی به اخلاق دارد و سرانجام تحت تأثیر ایوان کارامازوف و به دلیل عقده‌های دیرینی که نسبت به پدر دارد، دست به قتل او

---

۱. خانم صاحبخانه. داستایوسکی، ترجمهٔ پرویز داریوش، انتشارات نگاه ۱۳۶۴

می‌زند و سرانجام خود را به دار می‌آویزد.

کاتکوف در تسخیر شدگان روشنفکری است که دچار نومیدی و یأسی فلسفی است و در حالی که از حملات صرع رنج می‌کشد، سرانجام خودکشی می‌کند.

نلی دخترک معصوم رمان آزردگان نیز که پس از مرگ مادرش در خانهٔ زنی بدکار، زندگی رنجباری را می‌گذراند و به دلیل تن ندادن به نیات پلید آن زن از او کتک می‌خورد، دچار حمله‌های صرع است. صرع در این دخترک بی‌پناه، ترسها و وحشتهای شدید و سرانجام درگیری با اوهام آزار دهنده را به همراه دارد. رنجهای داستایوسکی در طول زندگی خود به سبب ابتلا به حملات صرع بزرگ که توأم با بیهوشی و تشنجهای شدید و چندین روز ضعف و بیماری بوده، عامل اصلی حساسیت او در خلق کاراکترهای مصروع رمانهایش است.

داستایوسکی یک بار در اوایل جوانی و شهرتش به عنوان نویسندهٔ بیچارگان در حضور زن زیبایی جلوی چشم کسانی که در مجلس میهمانی گردهم آمده بودند، دچار حمله شد. بعدها مخالفان او در نوشته‌های هجوآمیز، غش کردن او را در برابر یک زن، مورد تمسخر قرار دادند. او دربارهٔ پرنس میشکین می‌نویسد:

«در تمام طول شب شاهزاده تب داشت. عجیب آن که چند شب پی در پی تب کرده بود، لکن این بار هنگامی که به حالت نیمه هذیانی بود این فکرها به خاطرش گذشت: اگر فردا در حضور آنها دچار حملهٔ صرع شوم چه خواهد شد؟ پیش از آن هم در حضور دیگران دچار چنین حمله‌هایی شده بود. از این فکر خون در تنش یخ می‌زد.[۱]»

بی‌شک هنگامی که داستایوسکی این جملات را دربارهٔ پرنس میشکین می‌نوشت، هراس خود را از دچار شدن به حملهٔ صرع در مجالس و

۱. ابله. داستایوسکی، ترجمهٔ منوچهر بیگدلی خمسه، جلد دوم.

میهمانیها، بازتاب داده‌است.

درمجموع تردیدی نیست که بسیاری از صفحات تکان دهنده و نیرومند آثار داستایوسکی تحت تأثیر این بیماری و تجربهٔ مستقیم نویسنده از آن نوشته شده‌است.

سامرست موام به نکتهٔ ظریفی درمورد کیفیت کار نویسندگان به هنگام بیماریهای مختلف اشاره می‌کند که بسیاری از آثار ادبی نیرومند تحت تأثیر حالت جسمانی و پی‌آمدهای روانی آنها در نویسنده پدید آمده‌اند و مثال او دراین مورد که «**فلوبر هنگامی که از اثرات مسمومیت با ارسنیک رنج می‌رد، مشغول نوشتن فصل خودکشی اما بواری بود**[۱]» صحت نسبی مدعایش را نشان می‌دهد. بخشی از توصیف فلوبر از لحظات درگیری مادام بواری با مرگ چنین است:

«**سپس اما شروع به نالیدن کرد، صدایش بسیار ضعیف می‌شد. لرزش شدیدی شانه‌هایش را تکان می‌داد از ملافه‌ای که محکم در انگشتان متشنجش فشار می‌داد، سفیدتر گردید. نبضش نامنظم و به تدریج نامحسوس می‌شد. قطرات عرق بر روی پیشانی کبد رنگش که گفتی درمیان بخار فلز به صورت مجسمه درآمده بود، می‌درخشید دندانهایش به هم می‌خورد و دیدگانش که از صدقه به درآمده بود، به پیرامون می‌نگریست. به تدریج صدای ناله‌هایش شدیدتر شد و لحظه‌ای آرام گردید. چنین پنداشت حالش بهتر شده و بزودی از جابر خواهد خاست لکن بار دیگر دچار تشنج شد.**[۲]»

علاوه بر بیماریهای روحی، فروبستگی‌های[۳] روانی نیز مورد توجه برخی از نویسندگان واقع شده‌اند. برخی از آثار سوررئالیستی، بازتاب حالتهای وهم‌آلود و بدبینی مفرط هستند؛ به گونه‌ای که کاراکترهای این آثار

---

۱. «حاصل عمر»، «سامرست موام»، ترجمهٔ عبدالله آزادیان.

۲. «مادام بواری» گوستار فلوبر»، ترجمهٔ مشفق همدانی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۰.

۳. فروبستگی‌های روانی کلمه فارسی مناسبی برای عقده‌ها یا کمپلکس‌های روانی است.

به درستی انسانهای بیماری را نشان می دهند که دراثر ضعف روانی در برخورد با مشکلات عینی زندگی و اجتماعی به نوعی درونگرایی بیمارگونه دچار شده‌اند.

پروتوتیپ در حدیث نفس

بسیاری از آثار ادبی از زاویهٔ دید اول شخص نوشته شده‌اند، اما کیفیت این زاویهٔ دید در آثاری که عمدتاً در آنها به حدیث نفس پرداخته شده، کیفیتی خاص است. در آثار نوع اول، نویسنده یا از زاویهٔ دید خود و یا از زاویه دید اول شخص که یکی از کاراکترهای داستان است، به شرح ماجراها می‌پردازد. داستان دارای کنش داستانی مشخص است و می‌تواند از چارچوب واقع گرایی در پردازش شخصیتها و حوادث پیروی کند. ولی آثاری که زاویهٔ دید مسلط در آنها زاویهٔ دید ذهنی و درونی است، اغلب تمهایی درون گرا دارند و به نوعی حدیث نفس تبدیل می‌شوند.

گاه در این گونه آثار، پروتوتیپ اصلی راوی، خود نویسنده است و گاه نویسنده به فضای ذهنی متفاوتی که از آن پروتوتیپ موردنظر اوست، گام می‌گذارد و به حدیث نفس می‌پردازد. در رمانهای حدیث نفس، ذهنیات منظم و پراکنده و حتی اندیشه‌های فلسفی راوی و یادهای گذشتهٔ او بیشتر بخشهای داستان را دربر می‌گیرد و کلیه رویدادها و زمینه‌های قبلی، اهمیت درجه دوم می‌یابند، خواننده بیشتر با کیفیات روحی و ذهنی کاراکتر داستان آشنا می‌شود تا با زندگی عملی او. نویسندگانی که چنین آثاری نوشته‌اند، حتی اگر شخصیتی متفاوت از خود را به عنوان کاراکتر اصلی داستان آفریده باشند، اغلب به بیان حدیث نفس پرداخته‌اند.

بوف کور اثر معروف صادق هدایت، یکی از برجسته‌ترین آثار در این زمینه است که در این بخش به آن می‌پردازیم:

بوف کور

«بوف کور» اثر صادق هدایت از جمله آثار ارزشمند سوررئالیستی در ادبیات جهان، یک حدیث نفس است که راوی آن پروتوتیپ خود را از اندیشه‌های فلسفی و اجتماعی هدایت وام گرفته‌است. نکتهٔ مهم در مورد بوف کور آن است که به کمک همان شگردهای سوررئالیستی و تخیل نیرومندی که او را از ظواهر طبیعی و عادی زندگی جدا می‌کند، باز دوباره به زندگی باز می‌گردد و هنگامی که زخمهایی را می‌شکافد که «مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» درون آنها میکروبهای کشندهٔ روابط ناروای اجتماعی را باز می‌یابد و با آنکه هستهٔ اصلی واقع گرایی یعنی بررسی نظام واقعیت در بوف کور رعایت نمی‌شود، اما نویسنده برداشتهای خود را از محیط پیرامونش شرح می‌دهد و به گونه‌ای نامحسوس به خواننده می‌فهماند که این تیرگی و نحوست فضای داستان از کجا به آن راه یافته و تابع کدام واقعیت عینی است.

«حس کردم که این دنیا برای من نبود. برای یک دسته آدمهای بی‌حیا، پررو، گدامنش، معلومات فروش، چاروادار و چشم و دل گرسنه بود. برای کسانی که به فراخور دنیا آفریده شده بودند و از زورمندان زمین و آسمان مثل سگ گرسنه جلو دکان قصابی که برای یک تکه لثه دم می‌جنبانند، گدایی می‌کردند و تملق می‌گفتند.»

او که این گونه خود را از محیط پیرامونش جدا می‌بیند، به حدیث نفس می‌پردازد. با این دیدگاه که: **«این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و**

پیشامدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می کنند آن را با لبخند، شکاک و تمسخرآمیز تلقی کنند.»[1]

نویسنده، اندیشه‌ها و دردهای پنهان خود را به عنوان پروتوتیپ خلق کاراکتر اصلی بوف کور، یعنی راوی آن به کار می برد. او که خود را در تنهایی مطلق می بیند، بازگو کردن افکارش را این گونه توجیه می کند:

«درطی تجربیات زندگی به این مطلب برخوردم که چه ورطه هولناکی میان من و دیگران وجود دارد و فهمیدم که تا ممکن است باید خاموش شد. تا ممکن است باید افکارم را برای خودم نگهدارم و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی کنم. سایه‌ای که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه می نویسم، با اشتهای هرچه تمامتر می بلعد. برای اوست که می خواهم آزمایشی بکنم. ببینیم شاید بتوانیم یکدیگر را بشناسیم. چون از زمانی که همهٔ روابط خودم را با دیگران بریده‌ام، می خواهم خودم را بهتر بشناسم.»

به این ترتیب وقایع نادر و عجیب بوف کور که همگی برگردانی فلسفی در افکار خود هدایت دارند، آغاز می شوند. در بخش نخست اثر، قهرمانانی حضور می یابند که رنگ و بویی ماوراء الطبیعی دارند، در بخار و مه و هم سرگردانند و آنچه برای آنها رخ می دهد، با منطق زمینی و زندگی روزمره قابل درک نیست. و همه اینها از دریچهٔ دید راوی که هم جسماً و هم روحاً بیمار است و کنج خلوت اختیار کرده، در برابر چشمان خواننده قرار می گیرند، پیرمرد افسانه‌ای، دختر سیاهپوش نیلوفر به دست واثیری ... و در بخش دوم همهٔ این رؤیاهای متافیزیکی به زندگی عادی و روزمره منتقل می شوند؛ کاراکترها استحاله می یابند و درواقع این بار در دنیای زمینی تفسیر می شوند به؛ پیرمرد خنزر و پنزری و زن لکاته.

---

۱. بوف کور، صادق هدایت.

راوی به تعبیر رؤیای پیشین خود دست می‌زند رؤیایی که در زندگی عادی یا به کلی می‌میرد (مانند هنگامی که دختر اثیری به اتاق مرد می‌آید اما در دم می‌میرد و یا از تمام خصلتهای آسمانی تهی، و به واقعیاتی متعفن و نفرت‌انگیز تبدیل می‌شوند. (تصویر زن لکاته). این استحاله درواقع نماد برباد رفتن آرزوهای پاک انسان در منجلات مناسبات عقب مانده و ناروای اجتماعی است.

«از همان آغاز داستان، قهرمان، همبار جامعه را به خواری نگریسته و آن را جامعهٔ رجاله‌ها می‌نامد. بدین رو او دربارهٔ جامعه‌ای که ارزشهای انسانی درآن ناپدید شده‌اند، یک داوری تند و خشن می‌کند. دراین جامعه او آدمهایی را می‌بیند که «همه قیافهٔ طماع داشتند و دنبال پول و شهرت می‌دویدند» و همه آنها یک «دهن» بودن که یک مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلیشان شده». او از جامعه‌ای سخن می‌راند که در راه بورژوازی افتاده است. هدف روزانهٔ افراد پول یا به زبانی عام، وسیلهٔ دادوستد، رفته رفته همهٔ ارزشهای انسانی را به دست فراموشی می‌سپارد. انسان که در جامعهٔ پیشین براساس ارزشهای فردی و پیوندهای خونی و خانوادگی ارج می‌یافت، اینک خویش را با «ارزشهای چندی» یعنی با میزان «چیزها» می‌سنجد. بنابراین میان حقیقت زمان و آرزوی بزرگی و شکوه که به دلیل آوازه‌گریهای ملت‌گرایانه در رویهٔ جامعه گسترش یافته، یک ستیز جدی وجود دارد.[۱]»

حدیث نفس دررمان یا داستان کوتاه اغلب فرم سوررئالیستی به خود گرفته‌است. اما درمیان آثاری از این دست آنهایی که چشم خود را کاملاً برواقعیات نبسته‌اند، مقبولیت بیشتری پیدا کرده‌اند. آثار هدایت نیز از این نظر به دو گروه اصلی تقسیم می‌شوند. عبدالعلی دستغیب در نقد آثار صادق هدایت از نظر دور نمی‌دارد که آثار اعتراف‌گونه و حدیث نفسهای هدایت

---

۱. واقعیت اجتماعی داستان. دکتر جمشید م. ایرانیان، امیرکبیر، ۱۳۵۸.

خالی از بار رئالیستی نیستند.

«داستانهای هدایت را می توان در دور ردهٔ مشخص جا داد:

الف - داستانهای رئالیستی مانند داش آکل، مردی که نفسش را کشت، علل، طلب آمرزش، حاجی آقا،

ب - داستانهای اعتراف گونه و تک گفتار درونی: بوف کور، زنده بگور، سه قطره خون البته تا گمان نرود که در کتابهای ردهٔ دوم از واقعیتها خبری نیست، بیفزایم که این رده بندی صوری است و در همهٔ نوشته‌های هدایت کم یا بیش از واقعیتهای پیرامون از خبرهایی هست.»[1]»

بوف کور مانند افکار راویش انجام مشخصی ندارد، و فقط به نوعی نتیجه گیری فلسفی می‌رسد. نویسنده دلزدگی عمیق خود را که سرانجام خود او را به خودکشی کشاند، به عنوان نتیجهٔ فلسفی ناگزیر داستان عرضه می‌دارد. اما در اینجا او مرگ و زوال تدریجی در عرصهٔ زندگی و در عین زنده بودن ظاهری را برمی گزیند:

«من برگشتم. به خودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سرتاپایم آلوده به خون دلمه شده بود. دو مگس زنبور طلایی دارم پرواز می کردند و کرمهای سفید و کوچک روی تنم درهم می لولیدند. وزن مرده‌ای روی سینه‌ام فشار می‌داد.[2]»

---

۱. نقد آثار صادق هدایت. عبدالعلی دستغیب، نشر سپهر، ۱۳۵۷.

۲. بوف کور. صادق هدایت.

«پروتوتیپ تخیلی»

حیرت و وحشت انسان از پدیده‌های مابعدالطبیعی قدمتی به اندازهٔ اندیشهٔ بشر دارد و تخیل در این زمینه همواره تابعی از مرحلهٔ تکامل جوامع بشری بوده است. انسان نخستینی که برای غلبهٔ روحی بر دشواریهای زندگی روزمرهٔ خود، بر روی غارها نقاشی می‌کرد و با تصور همزاد برای هر جانور و انسانی، در پی اعمال ارادهٔ خود از طریق تسلط بر همزاد بود، اشکال ابتدایی تخیل هنری را پدید آورد. شاید تصور همزاد از جمله نخستین تصاویری باشد که بعدها رنگ مابعدالطبیعی به خود گرفت. به مرور زمان افسانه‌ها و اساطیر بازتاب تخیل انسان دربارهٔ موجودات غیرانسانی ناشناخته شدند. دیوها و پریان افسانه‌ای خدایان المپ و دیوهای اساطیر ایرانی هنوز تا تبدیل به صور انتزاعی‌تری مانند شیطان، جن و غیره فاصلهٔ بسیاری دارند زیرا واجد بسیاری از نمودهای انسانی هستند.

این مفاهیم به ادیان الهی نیز راه یافت. در برخی از ادیان به گونه‌ای بسیار طبیعی، نزدیک به زندگی انسان و دور از تجرید با این تصاویر برخورد می‌شود. همان گونه که در داستانهای دین یهود ماجرای اغوای آدم و حوا به گونه‌ای بسیار طبیعی روایت شده است و حتی کلمه‌ای دربارهٔ شیطان در این داستان نمی‌خوانیم.

« و ما راز همهٔ حیوانات صحرا که خداوند خدا ساخته بود، هوشیارتر

بود و به زن گفت آیا خدا حقیقتاً گفته است که از همهٔ درختان باغ نخورید؟[۱] »

مشیت خداوندی در تورات، توسط فرشتگان او اجرا می شوند:

«و ابراهیم دست خود را دراز کرد، کارد را گرفت تا پسر خویش را ذبح نماید. در حال فرشتهٔ خداوند از آسمان ویرا ندا در داد و گفت: ای ابراهیم. ابراهیم عرض کرد لبیک. گفت دست خود را بر پسر دراز مکن و بدو هیچ بد مکن. زیرا که الان دانستم که تو از خدا می ترسی چون که پسر یگانهٔ خود را از من دریغ نداشتی.[۲] »

در بسیاری موارد تنها ندای فرشتگان به گوش می رسد و آنجا که تصویر از این موجودات داده می شود، مختصاتی انسانی دارند.

در مواردی که در تورات از شیطان نامی برده می شود، تسلط خداوند تا آن حد است که شیطان بنده‌ای در فرمان خداوند تصویر می شود که به دستور او احضار می شود و از جانب او مأموریت می یابد چنان که در کتاب «ایوب» می بینم:

« و روزی واقع شد که پسران خدا آمدند تا به حضور خداوند حاضر شوند و شیطان نیز در میان ایشان آمد تا به حضور خداوند حاضر شود و خداوند به شیطان گفت: از کجا آمده‌ای؟ شیطان در جواب خداوند گفت: از تردد نمودن در جهان و از سیر کردن در آن. خداوند به شیطان گفت آیا در بندهٔ من ایوب تفکر نمودی که مثل او در زمین نیست مرد کامل و راست و خدا ترس که از بدی اجتناب می نماید و تا الان کاملیت خود را قایم نگاه می دارد؟ هر چند مرا بر آن واداشتی که او را بی سبب اذیت رسانم؟ شیطان در جواب خداوند گفت پوست به عوض پوست و هرچه انسان دارد برای جان خود خواهد داد. لیکن الان دست خود را دراز کرده استخوان و گوشت

---

۱. عهد عتیق. سفر آفرینش

۲. عهد عتیق. سفر آفرینش

او را لمس نما و ترا پیش روی تو ترک خواهد نمود. خداوند به شیطان گفت: اینک او در دست تو است لیکن جان او را حفظ کن. پس شیطان از حضور خداوند بیرون رفته ایوب را از کف پا تا کله‌اش به دملهای سخت مبتلا ساخت.»[1]

برخی دیگر از تصاویر ابر زمینی در عهد عتیق چنان مختصاتی دور از موهومات دارند که یکی از محققین مغرب زمین به نام «اریک فون دنیکن» در «ارابهٔ خدایان» و طلای خدایان» آنها را موجوداتی از کرات آسمانی دیگر که به کمک تکنولوژی پیشرفتهٔ خود فضا را درنوردیده و در مقاطعی در کرهٔ زمین فرود آمده‌اند، قلمداد می کند. او برای کلماتی چون ارابه‌های آتشین، پسران خدا و غیره چنین تفسیرهایی ارائه می دهد.

اما تصاویر و چهره‌های مابعدالطبیعی در متون مسیحی به اوج خود می‌رسد. تصاویری که نظایر آن را در ادیان یهود و اسلام نمی‌توان یافت. چنان که در «مکاشفهٔ یوحنای رسول» به تصاویر هولناکی دربارهٔ موجوداتی که با گشوده شدن درهای جهنم بر زمین هجوم می‌آورند، بر می خوریم

«و صورت ملخها چون اسبهای آراسته شده برای جنگ بود و بر سر ایشان مثل تاجهای شبیه طلا و مهره‌های ایشان شبیه صورت انسان بود. و موئی داشتند چون موی زنان و دندانهایشان مانند دندانهای شیران بود.»[2]

این گونه موجودات و تصاویر در برخی متون مسیحی به تهدیدی برای انسان بدل می شوند. در پیش گویی یوحنای رسول دربارهٔ ظهور موجودات شیطانی که علامت ششصد و شصت وشش را دارند و فرمانروایی جهان را در دست می گیرند، چنین آمده است:

«و دیدم وحش دیگری را که از زمین بالای می‌آید و دو شاخ مانند شاخهای بره داشت و مانند اژدها تکلم می‌نمود و با تمام قدرت وحش

---

۱. کتاب ایوب. باب دوم. آیات ۱ تا ۴

۲. «مکاشفهٔ یوحنای رسول» آیات ۷ تا ۹

نخست در حضور وی عمل می کند و زمین و سکنهٔ آن را بر این وامی دارد که وحش نخست را که از زخم مهلک شفا یافته، بپرستند و معجزات عظیم به عمل می‌آورد تا آتش را نیز از آسمان در حضور مردم به زمین فرود آرود و ساکنان زمین را گمراه می کند به آن معجزاتی که به وی داده شد که آنها را در حضور وحش بنماید و به ساکنان زمین بگوید که صورتی را از آن وحش که بعد از خوردن زخم شمشیر زیست نمود، بسازند و به وی داده شد که آن صورت وحش را روح بخشد تا که صورت وحش سخن گوید و چنان کند که هر که صورت وحش را پرستش نکند، کشته گردد و همه را از کبیر و صغیر و دولتمند و فقیر و غلام و آزاد بر این وامی‌دارد که بر دست راست یا بر پیشانی خود نشانی گذارند و اینک هیچکس خرید و فروش نتواند کرد جز کسی که نشان یعنی اسم یا عدم اسم وحش را داشته باشد. در این جا حکم است پس هر که فهم دارد عدد وحش را بشمار زیرا که عدد انسان است و عددش ششصد و شصت و شش است.[۱] »

همین تصاویر در ذهنیت حاکم بر قرون وسطی و پس از آن در ادبیات رمانتیک و شاخهٔ رمانهای گوتیک این سبک، به خلق کاراکترهای مخوفی چون اجنه، در اکولا و فرانکشتین منجر می‌شوند که این کاراکترها به نوبهٔ خود به پروتوتیپ خلق کاراکترهای تخیلی در ادبیات معاصر مغرب زمین تبدیل می گردند.

مسلماً پیشرفت علوم و گسترده شدن دامنهٔ شناخت انسان از پدیده‌های طبیعی و در کنار آن مطرح شدن رازهای جدیدی که پیش از آن کسی به آنها نمی‌اندیشید، تأثیر بسیاری در تغییر شکل این صور تخیلی داشته است. برخی از آنها مانند «فرانکشتین» اثر «ماری شلی» همچنان از اوهام و خرافات قدیمی مایه می گیرند، برخی چون داستان مشهور «طالع نحس» به متونی چون «مکاشفهٔ یوحنای رسول» نظر دارند، بعضی مانند

۱. «مکاشفهٔ یوحنای رسول» باب سیزدهم. از ۱۱ تا ۱۸.

«هورلا» اثر گی دوموپاسان آمیزه‌ای از تخیل علمی و مابعدالطبیعی هستند و برخی دیگر مانند ۲۰۱۰ اودیسهٔ دو تخیل خود را بر روی شکلهای پیشرفتهٔ کامپیوتر و موجودات فضایی کرات دیگر متمرکز کرده‌اند. ۲۰۱۰ اودیسهٔ دو یکسره در قلمرو تخیل علمی گام می‌نهند. در این فصل، «هورلا» داستانی از گی دوموپاسان»، نویسندهٔ فرانسوی قرن نوزدهم، به عنوان نمونه‌ای ارزشمند از ارائهٔ تصاویری از موجودات خیالی که آمیزه‌ای تخیلی، علمی، فلسفی است، مورد بررسی قرار می گیرد و ۲۰۱۰ اودیسهٔ دو اثر «آرتور سی کلارک» نویسندهٔ انگلیسی به عنوان نمونه‌ای از تخیل علمی عصر جدید و خلف آثار ژول ورن در پرداخت فضاهای علمی - تخیلی بررسی می‌شود.

۱ - «هورلا»

«اینک می دانم، یقین دارم که سلطنت انسان پایان یافته است. او آمده است. همان موجودی که نخستین وحشتهای مردم ساده‌دل را پدید می‌آورد، همان اجنه‌ای که کشیشان مضطرب آنها را می‌راندند و جادوگران در شبهای تیره احضارشان می کردند. همان موجوداتی که هنوز دیده نشده‌اند ولی احساسهای مبهم اربابان موقت دنیا، همهٔ صور عجیب‌الخلقه، اجنه، ارواح، فرشتگان، پریان و دیوها را به آنها نسبت داده است. پس از برداشتهای زمخت و ابتدایی از این وحشت، انسانهایی حساستر آن را با وضوح بیشتر حس کردند. «مسمر» آن را حدس زده بود، پزشکان در ده سال اخیر دقیقاً طبیعت قدرت آن را که هنوز اعمالش نکرده، کشف کرده‌اند. پزشکان با این سلاح ارباب جدید، تسلط اراده‌ای اسرارآمیز را بر روی انسانی که به صورت برده درآمده، اعمال کرده‌اند. پزشکان آن را «ماگنتیسم، هیپنوتیسم» و تلقین نامیده‌اند. من چیزی نمی‌دانم. دیده‌ام که آنها مانند کودکانی سر به هوا با این قدرت وحشتناک بازی کرده‌اند.

وای بر ما. وای بر انسان. او آمده. چه نام دارد؟ او... به نظرم می‌رسد که نامش را به من می گوید و من صدایش را نمی‌شنوم... بله.... او نامش را می گوید. گوش می کنم... نمی‌فهمم... تکرار کن.... «هورلا». شنیدم. هورلا.

اوست هورلا. او آمده است...[۱] »

هورلا، یکی از مشهورترین آثار گی دوموپاسان، داستانی تخیلی، علمی، فلسفی، است که پروتوتیپ خود را از موجوداتی چون «دراکولا»، «بختک» و اجنه گرفته و با رصبغهٔ فلسفی و با روانشناسانهٔ خود، به نوبهٔ خویش الهام بخش آثار سوررئالیستی برجسته‌ای در ادبیات جهان بوده است.

ماجرا از بیماری مرموز قهرمان داستان آغاز می‌شود. مردی که دفتر خاطرات خود را از روزی آفتابی و زیبا شروع می‌کند. روزی که در کنار ملک سرسبز خود در ساحل رود سن به تماشای مناظر دلفریب نشسته و وجودش آکنده از احساس شادمانی، سرزندگی و خشنودی از زندگی است.

بر روی رود سن کشتی‌هایی می‌گذرند و در میان آنها یک کشتی مجلل و سفید برزیلی نظر او را جلب می‌کند و از تماشای آن لذت فراوانی می‌برد.

اما یادداشتهای روزهای بعد حاکی از احساس اندوه و دلهرهٔ ناگهانی و عجیبی است که مانند علایم یک بیماری مرموز زندگی عادی قهرمان داستان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. تب، لرز، احساس وحشت بی‌دلیل و بی‌خوابی نخستین نمودهای این بیماری هستند و کم کم کابوسها و حالتهای بختک‌زدگی در خواب به او روی می‌آورند. قهرمان داستان که مردی سلیم‌العقل و متعادل است و برای بهبود خود به هر دری می‌زند، کم کم تعادل روحی خود را از دست می‌دهد.

«می‌خوابم. خوابی طولانی. دو یا سه ساعت. سپس یک رؤیا که نه کابوسی مرا فرامی‌گیرد. به خوبی می‌دانم که خوابیده‌ام ولی کابوس را حس می‌کنم و می‌بینم و نیز احساس می‌کنم که کسی به من نزدیک می‌شود و مرا لمس می‌کند. از تختخوابم بالا می‌آید، روی سینه‌ام زانو

۱. مجموعه داستان کوتاه «هورلا». «گی دوموپاسان» ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان

می‌زند. گردنم را میان دستانم می‌گیرد و با تمام قدرت برای خفه کردن من فشار می‌آورد.

دست و پا می‌زنم. زیر تسلط همان نیروی قهاری که ما را به هنگام رؤیاها یمان فلج می‌کند، می‌خواهم فریاد بکشم. نمی‌توانم. می‌خواهم حرکت کنم. قادر نیستم. با حرکاتی ترس‌آلود و نفس‌نفس‌زنان خود را برمی‌گردانم و می‌خواهم موجودی را که بر من چیره می‌شود و مرا خفه می‌کند، کنار بزنم. نمی‌توانم.

ناگهان سراسیمه بیدار می‌شوم و خیس عرق هستم. شمعی روشن می‌کنم. تنها هستم.[1]»

اما به تدریج قهرمان داستان، پیرامون خود متوجه حوادثی غیرعادی می‌شود. شبها در حالی که تمام درها را قفل می‌کند و هیچکس به اتاق او راه نمی‌یابد، کسی تنگ شیر و آب او را که روی میز است، خالی می‌کند. به خوابگرد بودن خود شک می‌کند. شبی دستهایش را سیاه می‌کند، دور تنگها را با پارچه و نخ می‌بندد اما هنگامی که بیدار می‌شود می‌بیند که هیچ اثر سیاهی روی پارچه‌ها نیست و از رختخوابش تکان نخورده، با این وجود شیر و آب درون تنگها خالی شده است:

حوادث دیگری از این دست پیش می‌آید. سرانجام به سفر می‌رود، شاید از اوهام رهایی یابد اما باز به محض بازگشت همان حالتهای روحی و علایم مرموز حضور موجودی نامرئی که می‌خواهد بر او تسلط یابد و او را به فرمان خود درآورد، بروز می‌کند و او را درمانده و وحشت‌زده می‌سازد.

موپاسان در این داستان نظری به آزمایشهای علمی و هیپنوتیسم که در اواخر قرن نوزدهم حیرت همگان را برانگیخته بود، می‌اندازد و به این نتیجه می‌رسد که موجوداتی نامشهود و غیرانسانی نیز می‌توانند با چنین روشهایی ذهن و روح انسان را تسخیر کنند.

---

۱. هورلا. گی دوموپاسان. ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان

پزشکی دختر عموی او را به خواب مصنوعی فرومی برد و به او تلقین می کند که فردای آن روز نزد پسرعموی خود برود و مصرانه از او بخواهد که مبلغی به او قرض بدهد. دخترعمو که به یاد ندارد در خواب چنین فرمانی شنیده، فردای آن روز با حالتی پریشان و دستپاچه این تقاضا را مطرح می کند. هرچه قهرمان داستان می کوشد که به او بفهماند که تحت تأثیر تلقین دکتر در اثر خواب مصنوعی است، نمی پذیرد فقط چیزی در وجود این زن به او می فهماند که باید به هر صورت تقاضای پول کند.

پزشک دخترعموی قهرمان داستان را دوباره به خواب می برد و از او می خواهد که به کلی تقاضای خود را از پسرعمویش فراموش کند. زن هنگام بیداری با دیدن چکی که پسرعمویش برای او آورده، بهت زده می شود. گویی هیچ چیزی از تقاضای مصرانهٔ خود به یاد نمی آورد. قهرمان داستان با دیدن این واقعه به این نتیجه می رسد که پس موجودی که همنشین او شده و می خواهد بر او تسلط یابد، واقعیت دارد. موجودی که ارادهٔ او را سلب کرده و او ناچار است به فرمانش ناگهان تا ته جنگل برود، توت فرنگی بچیند، و بخورد و یا لحظه‌ای که می خواهد به کالسکه‌چی فرمان بدهد که او را به شهر ببرد، بی‌اختیار فرمانی عکس بر زبان می‌آورد و راه خانه را در پیش می گیرد!

قهرمان داستان حتی به موجوداتی احتمالی می‌اندیشد که در ستارگان زندگی می کنند.

«ماه در آسمان پیدا نبود. ستارگان در ژرفای آسمان سیاه، سوسویی لرزان داشتند. چه کسانی در این جهان زندگی می کنند؟ به چه شکلهایی؟ چه موجوداتی هستند؟ چه جانوران و گیاهانی در آن ستارگان وجود دارند؟ کسانی که در جهان دور دست می‌اندیشند، چه چیزهایی بیش از ما می دانند؟ چه توانائیهایی بیشتر از ما دارند؟ چه چیزهایی می بینند که ما به کلی نمی شناسیم. آیا روزی یکی از آنها فضا را درنمی نوردد و بر روی زمین ظاهر نمی شود تا آن را فتح کند؟ مانند زمانهای قدیم که دریا را برای به

خدمت درآوردن ملتهای ضعیف در می‌نوریدند؟[۱]»

سرانجام خبری در یکی از روزنامه‌ها جرقه‌ای در ذهن او روشن می‌کند. براساس این خبر در یکی از شهرهای برزیل، نوعی جنون همگانی و مسری شایع شده. مردم دسته‌دسته خانه‌های خود را ترک می‌کنند. آنها مدعی هستند که موجوداتی مرموز شبها زندگی آنها را از راه لبهایشان می‌مکند و شیر و آب می‌نوشند و روح آنها را به تسخیر خود درآورده‌اند.

و او به یاد می‌آورد روزی را که کشتی مجلل و سفیدرنگ برزیلی از کنار خانه‌اش رد شد و تردیدی نمی‌کند که یکی از آن موجودات نامرئی از کشتی بیرون پریده و به خانهٔ او راه یافته و به تدریج بر روح او تسلط پیدا کرده. همان که شبها شیر و آب می‌نوشد!

لحظاتی قهرمان داستان خود را از زیر تسلط ارباب جدید خود یعنی هورلا بیرون می‌کشد و تصمیم به نابود کردن او می‌گیرد. با این هدف و در لحظه‌ای که گمان می‌کند که او را در خانه زندانی کرده، از خانه بیرون می‌رود و آن را به آتش می‌کشد.

«ناگهان شیروانی کاملاً میان دیوارها فروریخت و آتشفشانی از شعله‌های آتش تا آسمان بیرون جهید.

آن سوی تمام پنجره‌های باز این کورهٔ عظیم، خمره‌ای پر از آتش می‌دیدم و فکر می‌کرد که او آنجا درون آن تنور است و مرده.

مرده؟ شاید جسمش؟ آیا آن جسمی که نور از آن عبور می‌کرد، با وسایلی که ما را می‌کشد، قابل انهدام بود؟

اگر او نمرده باشد چه؟ شاید فقط زمان روی این موجود ناپیدا و وحشت‌انگیز تأثیر بگذارد.

چرا این تن شفاف و ناشناخته، این جسم روح مانند نباید از بیماریها،

---

۱. هورلا. گی دوموپاسان

زخمها، فرسودگی، و مرگ زودرس بهراسد؟ مرگ زودرس؟ همهٔ وحشت انسان از این پدیده برمی‌خیزد. پس از انسان، هورلا. پس از موجودی که می‌تواند در همهٔ ساعات، دقایق و با همه نوع حادثه بمیرد، موجودی آمده که نمی‌باید بمیرد تا زمانی که روز، ساعت و دقیقهٔ آن فرارسد زیرا او به مرز وجود خود رسیده است. نه. بدون شک، بی‌هیچ تردیدی او نمرده. پس در این صورت جبر این است که من، خودم را بکشم.»

گی دوموپاسان چندی پس از نوشتن این سطور پایانی هورلا، در اثر حالات شبه‌جنون درگذشت...

۲۰۱۰ اودیسهٔ دو

«دنیا آن‌قدر عجیب نیست که ما تصور می‌کنیم، دنیا آن‌قدر عجیب است که ما نمی‌توانیم تصور کنیم.[۱]»

آرتور سی کلارک نویسنده، فیزیکدان و اخترشناس انگلیسی، تخیل هنری - علمی خود را براساس چنین بینشی استوار می‌کند. در آثار کلارک پروتوتیپ‌های تخیلی بسیاری، موجب خلق تصاویری شده‌اند که به سبب پیشرفت سریع علوم و نیز نزدیکی تخیل نویسندهٔ فیزیکدان با واقعیتهای علمی، در آینده‌ای نه‌چندان دور می‌توانند تحقق یابند.

کلارک که خود مخترع نخستین ماهوارهٔ مخابراتی در سال ۱۹۴۵ است، پس از چندی به هنر و فلسفه روی‌آورد و به نوشتن داستانهای علمی - تخیلی پرداخت.

۲۰۰۱ اودیسهٔ فضایی که به وسیلهٔ کارگردان سینما، استانلی کوبریک با نام راز کیهان، به تصویر درآمد، از جمله مشهورترین آثار این نویسنده است. ۲۰۱۰ اودیسهٔ دو که ادامهٔ داستان مزبور به شمار می‌رود، اثر دیگر این نویسنده است که در این بخش نگاهی به برجسته‌ترین تصاویر تخیلی آن می‌افکنیم.

داستان در سال ۲۰۰۵ رخ می‌دهد. چند سال پیش از آن سفینه‌ای به نام دیسکاوری برای اکتشاف به مشتری رفته اما بر اثر اختلالی که ظاهراً در

---

۱. ۲۰۱۰ اودیسهٔ دو. آرتور سی کلارک. ترجمهٔ رضا فاضل. انتشارات سروش ۱۳۷۰

کامپیوتر سفینه یعنی هال ۹۰۰۰ پیش آمده، سفینه بدون سرنشین، در مدار یکی از قمرهای مشتری و در نزدیکی شیئی عظیم‌الجثه‌ای که از سوی زمینیان برادر غول‌آسا نام گرفته و متعلق به تمدنهای غیرزمینی است، سرگردان مانده. هال ۹۰۰۰ که در واقع فرماندهی و کنترل سفینه را به عهده داشته به دلایل مرموزی موجب مرگ چهار تن از پنج سرنشین سفینه شده و تنها یک تن با پیله‌ای فضایی از سفینه خارج شده که به کلی ناپدید شده است.

سرانجام سفینهٔ لئونوف با سرنشینان چند ملیتی خود، مرکب از دانشمندان علوم فضایی و کامپیوتر به جستجوی دیسکاوری و تحقیق دربارهٔ برادر غول‌آسا می‌روند.

سفینهٔ دیگری از سوی چینی‌ها به همین منظور فرستاده شده که زودتر از لئونوف به مدار مشتری می‌رسد. یکی از حیرت‌انگیزترین تصاویر تخیلی ۲۰۱۰ اودیسهٔ دو در همین هنگام شکل می‌گیرد. سفینهٔ تسی‌ین در سطح اروپا یکی از قمرهای مشتری می‌نشیند و پس از چند لحظه‌ای منهدم می‌شود. تنها بازماندهٔ تسی‌ین یعنی دکتر چانگ که بیرون از سفینه در سطح قمر به اکتشاف مشغول بوده، در آخرین لحظات حیات خود پیامی به لئونوف مخابره و چگونگی انهدام سفینه را به وسیلهٔ موجودی شگفت‌انگیز بازگو می‌کند.

کلارک در این اپیزود، توصیف تخیلی خارق‌العاده‌ای از یک جانور فضایی احتمالی ارائه می‌کند.

«به رشته‌های عظیم خزه‌های خیس دریایی شباهت داشت و روی زمین می‌خزید...»

و

«من عکسهایی از جنگلهای اُشنهٔ دریایی را در آبهای نزدیک سواحل کالیفرنیا دیده‌ام اما این جا کاملاً در اشتباه بودم. انگار که دچار اغتشاش

شده بود. این هیولا محال بود بتواند در دمای صد و پنجاه درجه زیر دمای محیط عادیش زنده بماند. همین طور که به طرف جلو حرکت می کرد، داشت منجمد می شد. تکه های پیکرش مثل شیشه می شکست و می ریخت؛ اما باز به طرف سفینه پیش می رفت. گویی که موج سیاه جذر و مدی بود که آن به آن آرام تر می شود. هنوز آن قدر شگفت زده بودم که فکرم کار نمی کرد و نمی توانستم تصور کنم که آن شئی می خواهد چکار کند...»

و

«یک درخت بلوط را مجسم کنید. بهتر از آن، یک درخت انجیر هندی را با تنه ها و ریشه های متعددش که بر اثر جاذبهٔ زمین سرازیر می شود و بر پهنهٔ زمین می خزد. هیولا به پنج متری چراغ رسید بعد روی زمین پهن شد و یک دایرهٔ کامل به دور من ایجاد کرد. گویی کاسهٔ صبرش لبریز شده و به نقطه ای رسیده که نور گرائیش به دفع نور تبدیل شده است. پس از آن چندین دقیقه بی حرکت ماند. فکر کردم از پا درآمده یا دست کم منجمد شده است. بعد دیدم که شاخه هایش پر از غنچه های درشت شد. این صحنه مثل صحنهٔ فیلم شگفتن سریع گلها بود. در واقع فکر کردم که آنها گل هستند. هر غنچه به اندازهٔ سر انسان بود.»

و

«در چندین مرحله از شکفتن گلها، چند گل بزرگ بوجود آمد. اکنون آنها مرا به یاد پروانه ها انداختند که با بالهای چروکیده و ضعیف، در حال بیرون آمدن از پیله هستند. داشتم به واقعیت نزدیک تر و نزدیک تر می شدم. اما گلها آناً منجمد می شدند و به همان سرعتی که شکل می گرفتند، می پژمردند. بعد یکی پس از دیگری از شاخهٔ مادر می افتادند و مثل ماهی روی زمین خشک جستن می کردند و جان می کندند. بالاخره فهمیدم که آنها چه هستند. این غشاها گلبرگ نبودند؛ باله بودند یا چیزی مترادف آنها. این مرحلهٔ لاروی و شنای آزاد این موجود بود. شاید بخش عظیم

زندگیش را در بستر دریا می‌گذراند، بعد این نوزادهای متحرک را به جستجوی قلمرو تازه‌ای می‌فرستاد. عین مرجانها در اقیانوسهای زمین.»[۱] سرنشینان لئونوف پس از انهدام سفینهٔ چینی، سرانجام به نزدیکی دیسکاوری و شیئی ناشناس می‌رسند.

دیویدبومن تنها بازماندهٔ دیسکاوری که سالهاست مفقود شده، قبل از خروج از سفینه، هال ۹۰۰۰ را که به قول خالقش در اثر اختلال روانی، خون‌آشام شده بوده، از کار انداخته و جسد چهار تن سرنشین را که از سوی هال ۹۰۰۰ عمداً درخواب زمستانی به قتل رسیده‌اند، به بیرون از سفینه پرتاب کرده است.

اقدامات تعمیر دیسکاوری از سوی دانشمندان آغاز می‌شود و خالق هال ۹۰۰۰ که ریاضی‌دانی هندی به نام چاندرا است، به تعمیر مجدد هال می‌پردازد. هال ۹۰۰۰ پروتوتیپ‌های خود را از آخرین پیشرفتهای علم کامپیوتر، همراه با آمیزه‌ای از تخیل هوشمندانهٔ نویسنده گرفته، تخیلی که در سال ۱۹۸۲، یعنی سال نوشتن کتاب، قادر است بسیاری از تحولاتی را که امروزه در کامپیوترهای پیشرفته پدید آمده، حدس بزند و از مرزهای پیش بینی‌های علمی در زمینهٔ ساختمان و کارآئیهای آیندهٔ کامپیوترها در زمان حاضر نیز بگذرد و چه بسا خود به نوعی پروتوتیپ علمی برای خلق مدل‌های جدید کامپیوتر، تبدیل شود.

در ۲۰۱۰ اودیسهٔ دو به شرح جالب، تفنن‌آمیز و طنزآلودی دربارهٔ بیماری روانی یک کامپیوتر برمی‌خوریم که به چشم‌اندازهای خلق کامپیوترهای دارای احساس نزدیک است. علت رفتار ناهنجار هال با سرنشینان در قالب تحلیل روانی یک کامپیوتر، مجموعه تصاویر تخیلی کلارک را غنای خاصی می‌بخشد.

«اشکال ظاهراً از کشمکش میان دستورالعملهای اصلی هال و

---

۱. ۲۰۱۰ اودیسهٔ دو. آرتور سی کلارک. ترجمهٔ رضا فاضل

ضرورتهای ایمنی ناشی شده است به دستور مستقیم رئیس جمهوری، وجود TMA-۱ کاملاً سری نگه داشته شده بود. فقط اجازهٔ دسترسی به اطلاعاتی که دانستنشان لازم بود، داده شده بود....»

«از آنجا که هال بدون کمک انسان استعداد هدایت سفینهٔ را داشت، همچنین تصمیم بر این شد که به او برنامه داده شود تا اگر خدمه از پای درآمدند یا کشته شدند، بتواند مأموریت را مستقلاً به انجام برساند. لذا دربارهٔ اهداف مورد نظر، اطلاعات کامل در اختیارش گذاشته شد. اما به او اجازه داده نشد که آنها را برای بومن فاش کند.

این وضعیت با منظوری که هال برای آن طراحی شده بود، (پردازش دقیق و بی غل و غش و بدون پنهانکاری اطلاعات) برخورد کرد. در نتیجه هال دچار اختلالی شد که در مورد انسان به آن روان پریشی می گویند یا اختصاصاً روان گسیختگی. دکترچ می گوید. هال در اصطلاح فنی به دام یک حلقهٔ هوفستاتر مویوس افتاده است؛ وضعیتی که از قرار معلوم در میان کامپیوترهای پیشرفته با برنامه‌های هدفیاب خود بسا، غیرمعمول نیست. او توصیه می کند که برای کسب اطلاعات بیشتر با خود پروفسور هوفستاتر تماس بگیرند.

به عبارت صریح تر (اگر منظور دکترچ را فهمیده باشم) هال دچار یک بلاتکلیفی غیرقابل تحمل شده و لذا علایم بیماری پارانویا در او چنان گسترش یافته که او را علیه کسانی که در زمین بر کارش نظارت داشته‌اند، برانگیخته[۱]»

به تدریج پرده از راز دیوید بومن به کنار می رود؛ و آشکار می شود که او پس از آنکه از سفینه خارج شده و بر سطح برادر غول‌آسا گام نهاده، به مرگ جسمانی دچار شده اما روح او به هستی متعالی و توانمندی ادامه می دهد. دیوید بومن در قالب این هستی تکامل یافته قادر است، در عرض چند ثانیه

---

۱. ۲۰۱۰ اودیسه دو - آرتور سی کلارک. ترجمهٔ رضا فاضل

در ابعاد کائنات جا به جا شود حتی از درون سخت‌ترین توده‌های الماس و یخ‌های سطح سیارات عبور کند و رازهای هستی را به تدریج دریابد. در اینجا کلارک از نظریات عرفانی مشرق زمین استفاده می‌کند. مفاهمیی مانند طیران روح، یکی شدن با کائنات، وحدت وجود و نظریهٔ صدور که طرازهای مختلف و درجه‌بندی شده‌ای از خدا تا ماده را در بردارد که روح کل، عقل کلی، هیولی و غیره را شامل می‌شود. هرچند کلارک تصاویر تخیلی خود را در قالبی علمی عرضه می‌کند، اما نفوذ عرفان شرق در باب روح و معاد غیرجسمانی در اثرش انکارناپذیر است. این همان شهود و اثبات مولوی است که با مقایسهٔ انسان با دانه‌ای که پس از مرگ به زمین فرومی‌رود، این پرسش را مطرح می‌کند که: کدام دانه فرورفت در زمین که نُرست. و از این‌رو شک و گمان در مورد انسان را بیمورد می‌داند و یا این استدلال مولوی که اگر تکامل مراحلی از جماد، گیاه و حیوان و انسان را دربردارد، چرا شامل مرحله‌ای بالاتر و پیچیده‌تر از انسان نباشد. کلارک براساس تصوراتی این چنین به تخیل دربارهٔ هستی نوین دیوید بومن می‌پردازد. دیوید بومن پس از تماس با برادر غول‌آسا، به فرمان موجودات ذیشعوری که خود خدا نیستند اما مانند مهندسانی که گویی از سوی فرمانروایی بالاتر از خود در کار آفرینش و تغییر و تحول در منظومه‌های کیهانی شرکت دارند، درآمده است.

برخی از توصیفهای کلارک دربارهٔ کیفیت زندگی جدید دیوید بومن چنین است.

«به دنیای پیرامونش خوب آگاه بود و نسبت به هزاران خبر حسی که از دنیای خارج دریافت می‌داشت، بسیاری هوشمندانه‌تر از زمانی عمل می‌کرد که در آن وجود قبلی می‌زیست. می‌توانست ذهن خود را بر هر یک از آنها متمرکز سازد و با موشکافی معناً نامحدود در آن غور کند تا برسد به ساختار دانه‌ای و بنیادین زمان و فضا که تنها هیولای نخستین متقدم بر

آن می بود. و می توانست حرکت کند ولی نمی دانست چگونه. اما مگر تاکنون، حتی وقتی که دارای جسم بود، واقعاً می دانست؟»

و یا:

«زمان از آن او بود. می توانست به میل خود، بی هیچ قید و بندی در آن به مکاشفه و سیر و سلوک بپردازد. هیچ دیواری سد راهش نمی شد. هیچ رازی از حواسی که داشت پنهان نمی ماند. نخست گمان داشت با دیدن جاهایی که در هستی قبلی ندیده است، آرزوهای دیرین را برآورده می سازد. دیری نپایید که دریافت سیر و سفرهای برق آسایش به پهنهٔ کرهٔ خاک مقصود ژرف تری داشته است.

نمونه‌ای بود که برای آزمایش تمامی جلوه‌های رفتار انسانی به شیوهٔ ماهرانه‌ای مورد استفاده قرار می گرفت.»

آنچه در تخیل کلارک بدیع و جالب است و آن را از توهمات بیمار گونه و آزاردهنده‌ای مانند آنچه در هورلا می بینم، جدا می کند، کیفیت متعالی و آگاهانه این فرمانبرداری است. قدرتهای حاکم بر بومن به هیچ رو هراس انگیز و بدخواه نیستند. روح بومن که هنوز علی رغم گسترش یافتن در مقیاس مرزهای نجومی، از احساسهای بشری از جمله همنوع دوستی، عشق و حتی میل جنسی کاملاً جدا نشده، به دیدار مادرش می رود، با زنی که سالها دوستش داشته، در زمین تماس برقرار می کند و هنگامی که دوباره به جو مشتری بازمی گردد و از سوی فرماندهان خود از مأموریت جدید در سطح مشتری، که تبدیل آن به خورشید دوم منظومهٔ شمسی به منظور ایجاد حیات در قمرهای مشتری است آگاه می شود، از آنها می خواهد که فرصتی به سرنشینان لئونوف و دیسکاوری بدهند که خود را از مهلکه دور کنند. آنها نیز با خواستهٔ بومن موافقت می کنند. دو سفینه پس از تماس بومن با سرنشینان آنها از جو مشتری خارج می شوند و به سوی زمین حرکت می کنند و عملیات برای تبدیل مشتری به خورشیدی دیگر آغاز می شود.

با خواندن اثر کلارک در حالی که حیرت و شگفتی را به منتها درجه احساس می کنیم، اما نشاط و تحرک جهان گستر کیهان، غور در رازهای بی پایان آفرینش، لذت زندگی ساز علم و تلاش بشر برای تاختن در عرصهٔ بی کران آن بار دیگر به ما یادآور می شود. کلارک به عنوان یک دانشمند علوم فضایی به خوبی با نقش سازندهٔ تخیل علمی و بال و پر دادن به آن تا ارتقا به سطح خلاقیت علمی آشنا است و با همین هدف است که به دنیای ادبیات نقب می زند و بر همین باور است هنگامی که می نویسد:

«ادبیات نقش آموزش را ایفا می کند و هیچیک از آثار ادبی به اندازهٔ داستانهای علمی نمی تواند توده های وسیع مردم را با دانش نوین بشری آشنا سازد.»

پروتوتیپ فلسفی

پروتوتیپ‌های فلسفی را باید انتزاعی‌ترین نوع پروتوتیپ‌ها دانست. در آثاری که مقوله‌های فلسفی و دستگاههای گوناگون فلسفی، ایدهٔ اصلی و مرکزی داستان را تشکیل می‌دهند، پروتوتیپ‌ها نیز به حیطهٔ تجرید فلسفی گام می‌نهند. در این گونه آثار، نمادها نوعی پروتوتیپ به شمار می‌روند که رنگ فلسفی به خود گرفته‌اند. مقوله‌هایی چون هستی، وجود، مرگ، قدرت و... از این جمله‌اند.

به کار بردن پروتوتیپ‌های فلسفی اغلب هیچگونه تضادی با پروتوتیپ‌های گوناگون انسانی ندارند و همزیستی و تلفیق آنها منجر به خلق کاراکترهای آثار داستانی - فلسفی می‌شوند. این گونه آثار را می‌توان در دو گروه اصلی جای داد:

نخست آثاری که براساس یک دستگاه فلسفی مشخص پی‌ریزی شده‌اند، نظیر آثار نویسندگان متمایل به وجود گرایی یا اگزیستانسیالیسم. سارتر، کافکا و کوندرا از جمله نمایندگان برجستهٔ این گروه هستند، که مقولهٔ فلسفی وجود را به عنوان اندیشهٔ مرکزی و نقطهٔ حرکت، در بررسی مقوله‌های دیگر هستی مطرح می‌کنند. طرح آثار کامو و ساموئل بکت نیز براساس فلسفهٔ پوچی شکل می‌گیرد.

از سوی دیگر، برخی از نویسندگان، بی‌آنکه در پی تبلیغ و اثبات یک

دستگاه فلسفی معین باشند، آثاری با صبغهٔ فلسفی می‌آفرینند. ویژگی این آثار، نوعی کنکاش فلسفی آزاد در قلمرو هستی انسان و ابعاد گوناگون آن است. در این گونه آثار، نویسنده خود را در چارچوب یک مکتب فلسفی محدود نمی‌کند و چه بسا عناصری از مکاتب گوناگون را در اثر خود وحدت می‌بخشد.

بحث دربارهٔ برتری یکی از این دو شیوه به درازا می‌انجامد. بی‌شک هر یک به مذاق نوعی سلیقه خوش می‌آیند اما آزاد اندیشی نویسندگان گروه دوم و نیز آزادی‌ای که با محدود نکردن خواننده در یک دستگاه بستهٔ فلسفی برای او قائل می‌شوند، ارزش بیشتری به اثر آنها می‌بخشد.

در بخش پروتوتیپ فلسفی به بررسی دو اثر که بیشتر در گروه دوم جای می‌گیرند، می‌پردازیم: پاییز پدر سالار اثر گابریل گارسیامارکز، از نقطه‌نظر پروتوتیپ‌های آن مورد بررسی قرار می‌گیرد و سیذارتا اثر هرمان‌هسه، به عنوان نمونه‌ای از یک داستان فلسفی که کنکاشهای عقلانی و روحی انسان را به عنوان پروتوتیپ خود برگزیده، عرضه می‌شود.

پاییز پدر سالار

مارکز در پاییز پدر سالار مقولهٔ قدرت و نتایج آن، از جمله تنهایی انسان صاحب قدرت، را بررسی می‌کند. نویسنده در کنار این پروتوتیپ فلسفی که اساس و درون‌مایهٔ داستان را تشکیل می‌دهد، از پروتوتیپ‌های انسانی نیز سود می‌جوید. از آنجا که هدف این بخش نقد یا شرح داستان پاییز پدر سالار نیست و تنها کند و کاو در زمینه پروتوتیپ‌های آن مورد نظر است، نخست به پروتوتیپ‌های انسانی اثر می‌پردازیم و سپس به پروتوتیپ‌های فلسفی و البته نباید از نظر دور داشت که اثر از آمیزهٔ، همگون شده‌ای از این دو عامل شکل گرفته است.

مارکز پیش از آنکه پاییز پدرسالار را بنویسد، تحقیق مفصلی دربارهٔ

دیکتاتوریهای آمریکای لاتین و اخلاق و عادات غریب آنها انجام داد.. مطالعهٔ دربارهٔ سرگذشت مستبدین بزرگ تاریخ نیز به او کمک فراوانی کرد تا ضمن پی گیری اصل و نسب این دیکتاتورها و شرایط خانوادگی و تربیتی آنان، نتایجی عمومی دربارهٔ تیپ یک دیکتاتور که در قدرت مطلق و هراس انگیز خود، با ضعف و تنهایی درگیر است، به دست آورد. نویسنده در مصاحبه‌ای می گوید:

«چیزی که فکر می کنم توانسته‌ام توجیه کنم، این است که عامل مسلط در زندگی آنها، مادرشان بوده و هر کدام به گونه‌ای از پدر یتیم بوده‌اند که این البته در مورد با اهمیت‌هاست نه آنهایی که از اول همه‌چیز برایشان مهیا بوده و قدرت را به ارث برده‌اند. اینها حسابشان جداست. تعدادشان قلیل است و جذابیت ادبی هم ندارند.[۱]»

مارکز به دقت جنایات، فساد، بی‌بند و باری و حتی عادت مضحک آنها را از میان اسناد شخصی و تاریخی موجود بیرون کشید. یکی از نمونه‌های واقعی که او را در درک جنبهٔ طنزآمیزی قدرت که شخصیت آدمی را مسخ می کند و به ضعف می کشاند، یاری داد، دستور یکی از دیکتاتورهای منطقهٔ آمریکای لاتین بود. این دیکتاتور [redacted] به دلیل آنکه شنیده بود رقیب و دشمن سرسختش خود را به شکل سگ سیاهی درآورده تا از چنگ مأموران فرار کند، دستور داده بود تا تمام سگهای سیاه کشور را بکشند! با آنکه مارکز تحلیلی روانشناسانه از رفتار و انگیزه‌های دیکتاتور به دست می دهد، اما از آن جهت که این تحلیل را به حیاتی‌ترین مسائل زندگی جوامع پیوند می‌دهد تواماً به قلمروهای سیاست و فلسفه نیز وارد می‌شود.

از سوی دیگر مارکز با احساس نوعی شباهت میان قدرت و شهرت، از تجربهٔ شخصی خود که ناگهان با انتشار کتاب صد سال تنهایی، از صورت

---

۱. بوی درخت گویا و مصاحبهٔ پلبینومندوزا با مارکز ترجمهٔ لیلی گلستان، صفیه روحی نشرنو ۱۳۶۲

روزنامه‌نگاری گمنام به نویسنده‌ای در اوج ثروت و شهرت تبدیل شد، در طرح تنهایی انسان صاحب قدرت، سود جست که در واقع همان مطرح کردن من، خود در قالب یک کاراکتر داستانی است. مارکز در این باره چنین می‌گوید:

«تنهایی شهرت بسیار به تنهایی قدرت شباهت دارد... در هر دو مورد دلیل تنهایی یکی است. اما چیز دیگری هم هست. منزوی شدن در قدرت و منزوی شدن در شهرت مشکل را تشدید می‌کند. در قدرت و در شهرت، سؤال اصلی این خواهد بود که: چه را باور کنم؟ و وقتی به غایت درجه به سوی سر از پانشناختن پیش بروی آن وقت به این سؤال نهایی می‌رسی: واقعاً من که هستم؟[۱]»

و

«آگاهی به این خطر که اگر نویسندهٔ معروفی نبودم، با آن آشنا نمی‌شدم، خیلی در خلق پدر سالاری که شاید به جایی رسیده که حتی نام خودش را هم فراموش کرده[۲]، کمک کرد. و در این بازی رفت و آمده و بده بستانها محال است که نویسنده با شخصیت خودش به یک مسئولیت مشترک نرسد. هرچند که شخصیت ناخوشایندی باشد و این از روی ترحم خواهد بود.[۳]»

مارکز زمینه‌های ذهنی خلق این شخصیت را از نظر دور نمی‌دارد می‌نویسد:

«دراز زمانی تصویر مردی به غایت سالخورده را در ذهن می‌پروردم که

---

۱. بوی درخت گویا و مصاحبهٔ پلبینومندوزا با مارکز.

۲. فراموش کردن نام خود اشاره به این واقعیت است که شخصیت خلق شده از سوی نویسنده پس از تغذیه از انواع پروتوتیپ به استقلال می‌رسد. و در این کتاب شخصیت پدر سالاری به چنان استقلال مجردی رسیده که توانسته مفهومی عام و فلسفی پیدا کند و ارتباط خود را با کلیهٔ پروتوتیپ‌های خود قطع کند.

۳. «بوی درخت گویا و».

در طول و عرض تالارهای پهناور متروک قصری پر از گاو و پرنده گردش می کرد. با این دید، افسانهٔ آن جانور هذیانی آغاز می‌شود که دیکتاتور امریکای لاتین نام دارد. اما اشتباه نشود: کتاب من کلیدهای دیگری دارد. صد سال تنهایی بر مبنای تجربه‌های پدر و مادرم و پدر بزرگ و مادر بزرگم کسانی که در کودکی آنها را می‌شناختم. و براساس چیزهایی که برایم تعریف کرده بودند، قصه‌ها و باورهای عامیانه و غیره نوشته بود. در عوض پاییز پدر سالاری، رمانی است کاملاً مبتنی بر تجربه‌های شخصی خودم، اما به رمز به عبارت دیگر این بخشی از خاطرات من است. صد سال تنهایی یک رمان طولی بود که حوادث آن از سیر زمانی مألوف پیروی می کرد. پاییز پدر سالار به همان اندازه، صحنهٔ مضحک یا هزل‌آمیز دارد، اما زمان در آن حذف شده است. ژنرال من آن‌قدر پیر است که سرانجام اصل و ریشهٔ خود را فراموش کرده است. از این رو است که حرکت مارپیچی این رمان در زمان[1]»

دیکتاتوری بزرگ تاریخ و طرح زندگی خصوصی و اجتماعی آنها در چارچوب قدرتی بی حد و حصر مورد توجه نویسندگان بسیاری بوده است. به ویژه نویسندگان کشورهای امریکای لاتین، آثاری با این مضمون آفریده‌اند. از جمله آقای رئیس جمهور اثر آستوریاس، من‌برتر اثر آثو گوستو روآباستوس، اوفیچیو و دیفونتوس اثر آرتور و اوسلاپیتیری. اما پاییز پدر سالار در میان این آثار به سبب نگرش فلسفی بدیع خود به مقوله‌های قدرت و تنهایی برجستگی ویژه‌ای دارد. این اثر در عین حال که یک داستان فلسفی تمام عیار است، از هیچ دستگاه فلسفی خاصی پیروی نمی کند و دورن‌مایهٔ آن حاصل تجربه‌ها و کند و کاوهای ذهنی خود نویسنده است. مارکز دربارهٔ اندیشه مرکزی پاییز پدر سالاری چنین می نویسد:

«چون همیشه معتقد بوده‌ام که قدرت مطلق پیشرفته‌ترین و غامض‌ترین تولید ذهنی بشر است و برای این انگیزه بشر تمام عظمت و

---

۱. «پاییز پدرسالار»، گابریل گارسیامارکز، ترجمهٔ حسین مهری.

تمام درماندگیش را در آن خلاصه کرده. لرداکتون گفته بود: قدرت فساد می‌آورد و قدرت مطلق، فساد مطلق. به ناچار این موضوعی است که برای نویسنده جذاب است.»

مارکز که رمان خود را شعری دربارهٔ تنهایی قدرت می‌داند، به کمک زبان شعر گونهٔ اثر، درهم ریختگی استادانهٔ نظم زمانی که در نهایت به نوعی نظم فلسفی و تخیل سحرآمیز منجر می‌شود، قالب مناسبی برای طرح یک اندیشهٔ فلسفی را فراهم می‌آورد. و در این میان شخصیت اصلی داستان یکی از ابزارهای مهم انتقال درون‌مایهٔ فلسفی اثر است. دیکتاتوری پیر که مرز سنش با ظهور ستاره‌ای دنباله‌داری در فضا مشخص می‌شود، در اثر حیله‌هایی نظیر داشتن بدل و انواع شعبده‌بازی، افسانهٔ نامیرایی خود را به مردم قبولانده، بیمار، منحرف، هرزه، تنها، شکم‌پرست و دیگر آزاراست. به کمک رعب و وحشت در نظر مردم خود را همپای خدایان جلوه داده. اما طنز فلسفی مارکز به درون این قدرت زوال‌ناپذیر رسوخ می‌کند و در دل آن وحشت و ضعف مطلق راه می‌یابد. مادر عامی دیکتاتور، در حضور سران دولت می‌گوید که اگر می‌دانست پسرش روزی رئیس جمهور خواهد شد، حتماً می‌گذاشت درس بخواند و با سواد شود!

همین دیکتاتور پیر در لحظات درماندگی مانند کودک لوسی، مامان، خود را به کمک می‌خواند، مانند سگ دله‌ای به اتاق زنهای پیشخدمت حمله می‌کند، در برابر وحشت مرگ زبون است و در حالیکه مردم او را قدرتی زوال‌ناپذیر می‌دانند، شبها برای خوابیدن از انواع قفلها و زنگهای خطر استفاده می‌کند. پدر سالار قادر نیست بوی پوسیدگی و تعفن، قدرتش را از مشام خود دور نگاه دارد و با رنجی بی‌درمان، مذبوحانه به مسند خود چسبیده است.

و چنین است که مارکز رازهای نهفته در قدرت را می‌شکافد:

«کوشیده بود این سرنوشت ننگین را با پرستش سوزان یگانه رذیلت

که آن را نام قدرت است، جبران کند... از خدعه جنایت تغذی کرده بود، در بیرحمی و رسوایی بالیده بود... از همان آغاز کار دانسته بود برای آنکه خشنودش کنند، فریبش می‌دهند، برای آنکه دم تکان دهند، مزدگرانی می‌گیرند، به ضرب اسلحه، توده‌های انبوه را در مسیرش گرد می‌آورند، با خروش شادی‌شان و شعارهای با پول خرید شده‌شان: «زنده و جاوید باد بزرگمردی که مسن‌تر از سن خویش است.» اما او همچنان که در درازنای سالهای شمارش ناپذیر عمرش در می‌یافت که دروغ، راحت‌تر از شک، مفیدتر از عشق و بادوام‌تر از حقیقت است، می‌آموخت که با همهٔ این نکبت‌های عظمت و افتخار زیست کند... به این کشف فضاحت‌آمیز رسیده بود که بدون داشتن قدرت، فرمان‌راند و بدون داشتن افتخار ستوده شود و بدون داشتن اختیار، جهان مطاع باشد.[۱]»

۲ - سیذارتا

سیذارتا اثر هرمان‌هسه داستان روح جویندهٔ انسان است. روحی که از ابتدای آفرینش در جستجوی یافتن مفهوم زندگی و کلید صلح درونی و شادمانی در جهان زمینی است جهانی که ناخواسته به آن پای می‌گذارد و با جبر زندگی کردن در آن روبرو می‌گردد.

سیذارتا، برهمنی جوان در زمانهای دور است. او که نمی‌خواهد مانند دیگر برهمنان زندگی خود را بگذارند، در جستجوی خویشتن خویش و ژرفای وجود خود است. خدایان دیگر اندیشهٔ او را خشنود نمی‌کنند و سوم و شیوه‌های برهمنی پاسخ به پرسشهای سوزان روح او نمی‌دهند. سیذارتا در پی این بیگانگی با خویشتن، دچار افسردگی و ناخشنودی از زندگی می‌شود. مراسم قربانی، غسل برای زدودن گناهان و خدایان گوناگون، رفته رفته برای سیذارتا به پوسته‌ای بی‌مغز تبدیل می‌شوند. پرسشها آرام و قرار او را می‌گیرند:

---

۱. پاییز پدرسالار.

«دل جاودانهٔ او کجا می کوفت؟ جز در درون خویشتن، در ژرفای درون درآن جاودانگی که هر کس در درون خود دارد؟ اما این خویشتن و این ژرفای درون کجاست؟ این خویشتن گوشت و استخوان نیست. اندیشه و خودرائی نیست. این چیزی بود که خردمندان می آموختند. پس این ژرفای درون کجا بود؟ باید به خویشتن و اتمن راه بست. مگر راهی دیگر نیز در خود جستجو هست؟ کسی راه را نشان نمی داد. کسی آن را نمی دانست.[۱]»

سیذارتا برای پاسخگویی به این پرسشها و یافتن سرچشمهٔ پاکی در درون خویشتن و به چنگ آوردن آن، به همراه دوست خود گوبیندا که او نیز برهمنی جوان است، به شمن‌های ریاضت کش که برهنه در جنگل می زیستند و ریشهٔ درختان می خوردند، می پیوندد.

سیذارتا با در پیش گرفتن آئین شمنان در پی آن است که از خواهشهای تن مانند تشنگی، گرسنگی و امیال غریزی رهایی یابد. از اندوه تهی شود. پس شروع به ریاضت کشی می کند.

سیذارتا خاموش در تف سوزان خورشید ایستاده، از درد و تشنگی آکنده بود و چندان بر جا ایستاد تا دیگر درد و تشنگی را درنمی یافت. خاموش زیرباران ایستاد... و آن رهرو چندان برجا ایستاد تا شانه‌ها و ساقه هایش دیگر سردی یخ را نمی یافتند... خاموش میان خارها خزید. خون از پوست خسته‌اش می چکید. و سیذارتا خشک و بی جنبش ماند تا دیگر خون نیامد، تا دیگر خار فرونرفت. آموخت که چگونه به هنگام دم زدن تپش دل را آرامش بخشد. آموخت که از کوبش دل بکاهد تا آن هنگام که دلش جز از چند بار نمی کوفت و دیگر چیزی نمانده بود که هیچ بکوبد[۲]»

سیذارتا به کمک شیوه‌های مراقبت شمنان لحظه‌هایی چند از

---

۱. سیذارتا. هرمان هسه، ترجمهٔ پرویز داریوش، انتشارات اساطیر، ۱۳۶۵.
۲. همان جا

خویشتن منفک می‌شود، اما این جدایی، نیز نوعی پرواز تخیل جسمی است که در اثر ریاضت از خود بیخود شده. اما این گریز از خویشتن همان نیست که سیذارتا در جستجوی آن است.

«به دستور پیرترین شمنان، سیذارتا آموخت که مراقبت را هماهنگ روش شمنان به کار بندد. ماهیخواری بر فراز خیزرانها پرید و سیذارتا آن ماهیخوار را به درون روان خویش برد و از جنگل و کوهساران پرید. ماهیخوار شد، ماهیها خورد. درد گرسنگی ماهیخوار را در خود یافت. زبان ماهیخوار به کاربرد و به مرگ ماهیخوار مرد. مرده شغالی به کنارهٔ شنزار افتاده بود. روان سینداتار به درون کالبد مردهٔ شغال خزید. مرده شغالی شد و بر کنار افتاد. آماس کرد و بویناک شد. تباهی گرفت و کفتاران او را دریدند. کرکسان گوشتش را کندند و به هوا بردند. استخوان‌بندی او ماند. خاک شد و با هوا درآمیخت. و روان سیذارتا بازگشت. مرد، تباه شد، خاک شد، راه آشفتهٔ حلقهٔ زندگی را آزمود. با تشنگی تند همچون مردی شکارگیر بر سر شکافی ماند که حلقهٔ زندگی پایان می‌یابد و آنجا که کششها و کوششها به انجام می‌رسید و آنجا که جاودانی بی‌درد آغاز می‌شود. دریافتهای خود را کشت، یادهای خود را کشت، به هزارگونه از خویشتن خویش بیرون شد. جانور شد، کالبد مرده شد، سنگ شد، چوب شد، آب شد و هر بار باز به خود بازآمد. آفتاب یا ماهتاب می‌درخشید. سیذارتا باز خویشتن می‌شد، در حلقهٔ زندگی تاب می‌خورد، تشنه می‌شد، تشنگی را کنار می‌زد، از نو تشنه می‌شد.»

روح سیذارتا همچنان زیر بار حلقهٔ زندگی پرآشوب رنج می‌کشد. سیذارتا از راه و رسم شمنان نیز سرخورده می‌شود. زیرا هدف او از خود بیخود شدن نیست و در می‌یابد که حاصل این همه رنج کشیدن، یعنی گریزی کوتاه از خویشتن را با نوشیدن چند جرعه شراب نیز می‌توان به دست آورد. می‌فهمد که اگر پرسشهای فلسفی خود را به جای برهمنان و

شمنان از بوزینگان و کرگدنها کرده بود، پاسخهایی همین‌قدر هوشمندانه دریافت می‌کرد! او باورهای رایج دربارهٔ کمال روحی برهمنان و شمنان را تنها با محک تجربه‌های خود می‌سنجد و به نفی آنها می‌رسد و در می‌یابد که هیچیک از آنها به ژرفای درون دست نیافته‌اند. دوست سیذارتا یعنی گوویندا که در سرگردانی این کنکاش روحی با سیذارتا شریک است، راهی دیگر می‌یابد: پیوستن به بودا؛ مردی که با تعالیم خود بسیاری از گردآورده. دو دوست از شمنان جدا می‌شوند. اما سیذارتا به درس بدگمان است. درسها چیز تازه‌ای برای او ندارند و او همچنان تشنهٔ تجربه‌های ناشناخته و مهمتر از همه زندگی کردن است.

سیذارتا در حضور بودا دلیل پیوستن خود را به پیروان او چنین شرح می‌دهد:

«من بر این گمانم که هیچکس از راه مکتب و درس به رستگاری نخواهد رسید. ای بودای رخشان نمی‌توانی آنچه را دردم روشن‌رایی بر تو گذشته است، با واژه‌ها و درسها به کسانی دیگر برسانی. درسهای بودای روشنرای بسی چیزها را دربرمی‌گیرد، بسا چیزها می‌آموزد، می‌آموزد که چگونه راست باید زیست، از بدسگالی باید پرهیخت. اما یک چیز است که خود بودای رخشان آزموده و تنها او بوده است که از میان صدها هزاران تن بدان دست یافته است. آنگاه که به درسهای تو گوش فراداده‌ام، همین را می‌اندیشیدم و یافتم، همین است که می‌خواهم به راه خود بروم نه برای بستن راهی دیگر و بهتر که می‌دانم چنان راهی نیست اما برای رها کردن همهٔ راهها و همهٔ معلمان و تنها و بیکس به مقصد خود رسیدن یا مردن.»

سیذارتا در عین حال چنان مجذوب و شخصیت بودا می‌شود که می‌گوید:

«دیگر هیچ درسی مرا به خود نخواهد کشید. چون درسهای این مرد مرا به خود نگرفتند.»

بلوغ روحی سیذارتا در این لحظات چهره می‌نماید. هنگامی که در می‌یابد دیگر به معلم و درس نیازی ندارد، خود را از زندگی گذشته‌اش دور می‌بیند و احساس می‌کند که مرد شده است و آن‌گاه می‌فهمد که به این دلیل سیذارتا برای او ناشناخته بود که همواره از او می‌گریخت. «راز سیذارتا را از خود فراهم گرفت.»

سیذارتا به محض آنکه به این نتایج می‌رسد، دنیا را زیبا می‌بیند، دوگانگی‌ها از پیش چشم او رخت می‌بندند و زندگی و طبیعت با تمام شکوه خیره‌کنندهٔ خود به او لبخند می‌زند.

سیذارتای بیدار غرق در لذت زیبایی جهان و زندگی، خود را جزئی پیوسته به آن می‌یابد. و همزمان با احساس این وحدت به سبب بریدن از کاهنان، شمنان و خانوادهٔ خود، واپسین درد زایش اندیشهٔ نوین را احساس می‌کند: تنهایی. ولی چون دیگر با خود به آشتی رسیده، با گامهای استوار به سوی زندگی پیش می‌رود.

«اما اکنون چشمان سیذارتا بدین سو گراییده بود. جهان پیدا را دید و باز شناخت و در جستجوی جای خود در این جهان برآمد. واقعیت را نمی‌جست. مقصود او هیچ سوی دیگر نبود. جهان را چون چنان می‌نگریست، زیبا بود. جنگل و سنگ، بز و پشمهای رنگین، گل و پروانه زیبا بودند. چنین در میان جهان رفتن، این گونه کودکانه و بیدار و بدینسان بی‌هیچ بدگمانی به آنچه بی‌درنگ، در میان چیزی با او بود. دل دادن زیبا و دلپذیر بود.»

در راه تازه‌ای که در پیش گرفته به رودخانه‌ای می‌رسد و با پیر مرد گیل کشی که در نزدیکی رودخانه کلبه‌ای فقیرانه دارد، آشنا می‌شود. سیذارتا از پیرمرد می‌آموزد که از رودخانه می‌توان درسهای بسیار فراگرفت. چون از پیرمرد جدا می‌شود، به دروازهٔ شهری می‌رسد و به تماشا می‌ایستید. در این هنگام زن زیبا رویی با چهره‌ای هوشمند همراه خدمتکاران خود از

کنار او می گذرد. زن زیبا و ثروتمند که صاحب عشرتکده‌ای در بیرون شهر است، به سیذارتا که هنوز از هیئت شمنی بیرون نیامد، چندان توجه نمی کند. فردای آن روز سیذارتا با ریش تراشیده و موی روغن‌زده و بدن پاکیزه به دیدار آن زن که کامالا نام دارد می رود.

کامالا در عین حال که او را با مهربانی می پذیرد یادآور می شود که برای آمدن به خانه‌اش باید پول و هدایای بسیار با خود داشته باشد. از این رو به او کمک می کند تا از طریق او شغلی پیدا کند.

سیذارتا که دانش بسیار و خطی خوش دارد به زودی منشی کاماسوامی می شود و راه و رسم تجارت را از او می آموزد. دوستی عاشقانه‌ای میان او و کامالا برقرار می‌شود. سیذارتا در کار و کسب نیز شیوهٔ دلخواه خود را پیش می گیرد. روزی به دهکده‌ای می‌رود تا برنج بخرد، اما دهقانان پیش از ورود او برنج را فروخته‌اند. سیذارتا چند روز در دهکده می‌ماند. به کودکان پول می‌دهد، در جشنهای روستائیان شرکت می کند و با کشاورزان به گفتگو می‌نشیند. کاماسوامی هنگام بازگشت سیندار تا او را سرزنش می کند. که چرا پول و وقت خود را تلف کرده است. سیذارتا که لذت بودن در کنار مردم را تجربه کرده به بازرگان چنین پاسخ می دهد:

«دوست گرامی من. سرزنش مکن. هرگز هیچ کاری با سرزنش درست نشده است. اگر زیانی رسیده، من آن زیان را می پذیرم. از این سفر بسیار خشنودم. با بسیاری از مردم آشنا شده‌ام. با برهمنان دوست شده‌ام. کودکان بر زانوانم نشسته‌اند، کشاورزان کشت خود را به من نشان داده‌اند. هیچکس مرا به جای بازرگان نگرفت.»

«اگر کاماسوامی به جای من بود، چون می دید که دیگر نمی تواند خرید بکند، بسیار ناآسوده و گرفته، بیدرنگ بازمی گشت و پول و وقت به راستی تباه می‌شد. اما چند روز مرا به خویش سپرد. بسیار فراگرفتم. بسیار خوش گذراندم. در دنبال دلگیری و شتاب خود، نه خود را آزردم نه دیگران

را. اگر دیگر بار به آنجا بروم تا شاید خرمن دیررس تری را بخرم یا برای کار دیگری به آنجا بروم. آن مردم که با من دوست شده‌اند مرا خوش می پذیرند و شاهد خواهند شد که بار پیش شتابزدگی و ناخرسندی از خود ننموده‌ام.»

سلوک سیذارتا با مردم، خود نشانی از آرامش درونی او دارد. سیذارتا ثروت را همراه خوش نامی به دست می‌آورد و از همهٔ لذتهای زندگی بهره‌مند می‌شود. در این میان کسی که بیش از دیگران روح او را درک می کند و از او تأثیر پذیرفته، کامالا است.

سالها به این گونه می گذرد. سیذارتا غرق در کامرانی و ثروت است اما او که در تمام این سالها کوشیده تا تأثیر تجربه‌های گذشته را در وجود خود نگه دارد، به سبب نوع زندگیش، دچار خمودگی و افسردگی می‌شود.

«کمتر می‌خندید و اندک‌اندک آن نگارها بر چهرهٔ او پدید می‌آمد که بسیار بر چهرهٔ توانگران دیده شده است. آن نگارها که نشانهٔ خشنودی و بیمارواری و ناخرسندی و بی کارگی و بی مهری است. آرام‌آرام بیماری روانی مردم دولتمند در جان او می‌خزید.»

کامالا همراه با او آخرین سالهای طراوت و جوانی را می گذارند و هنگامی که سیذارتا برای همیشه او و خانه و کاشانهٔ خود را ترک می گوید، به آرزوی دیرین خود می‌رسد. کودکی از سیذارتا در زهدان او پدید می‌آید. کامالا باغ خود را به پیروان بودا هدیه می کند و دل به وجود پسر سیذارتا خوش می کند. اما سیذارتا نومید و خسته، دست شسته از مال و مقام بار دیگر با دست خالی و اندیشه‌ای آشوب‌زده به راه می‌افتد. احساس می کند که دلش مانند پرنده‌ای مرده است و زندگی پرنعمت سالهای گذشته نیز برای او خشنودی به بار نیاوده است.

«از جان و دل خواستار فراموشی بود و آسایش یافتن و مرده بودن. کاش برقی از آسمان می‌آمد و او را می‌زد! کاش پلنگی می‌آمد و او را می‌درید. کاش شرابی بود یا زهری، که فراموشی می‌داد و یاد او را از او

می گرفت و او را به خوابی فرومی برد که بیداری نداشت.»

و در این هنگام به همان رودخانه‌ای می‌رسد که روزی مرد گیل کش به او راز رودخانه را گفته بود که **همه‌چیز بازمی گردد**. و سیذارتا نیز بازگشته است. اما سیذارتا در اندیشهٔ خودکشی در رودخانه است چون سر خود را زیر آب رودخانه فرومی برد، در لحظه‌هایی که دیگر با مرگ فاصله‌ای ندارد، آوایی در ذهن خود می‌شنود. از همان آواهایی که در دورهٔ برهمنی و شمنی برای شفاف کردن روح و آرامش یافتن آموخته بود. آوای سحرآمیز، مالیخولیایش را به او می‌نمایاند و سیذارتا شرمزده از این که قصد جان خود کرده، از آب بیرون می‌آید و به خوابی عمیق فرود می‌رود.

چون سیذارتا از خواب بیدار می‌شود احساس می‌کند که جوان شده، نیرو یافته و میل به زندگی دارد. پیش‌روی او پیرمردی از پیروان بودا نشسته. سیذارتا دوست دیرین خود گوویندا را بازمی‌شناسد. دو دست داستان زندگی خود را بازگو می‌کنند و سرانجام از یکدیگر جدا می‌شوند. گوویندا به زیارت می‌شتابد و سیذارتا به سوی زندگی نوین. اما سیذارتا از تجربه‌های تلخ گذشتهٔ خود ناخشنود نیست و آنها را نیز جزئی از زندگی می‌داند که بدون آنها از نو زنده شدن و برخاستن بی‌معنی می‌شود.

«بایست نومیدی را می‌چشیدم. بایست تا ژرفترین ژرفای اندیشه فرومی‌نشستم، در اندیشهٔ خودکشی می‌شدم تا شکوه را دریابم\م را از نو بشنوم. ژرف به خواب روم و از نو تازه وزنده برخیزم. بایست از نو نادان می‌شدم تا \تمن را در خود بازیابم. بایست نگام می‌کردم تا از نو زنده شوم و این راه از این پس مرا به کجا خواهد برد؟ این راه نادانی است، پیچاپیچ است، شاید گرد باشد اما به هر کجا مرا ببرد دنبال آن را خواهم گرفت. دریافته بود که شادی بزرگی در درون او روبه افزایش نهاده است.»

سیذارتا هیچ جا را مناسب‌تر از ساحل آن رود برای زندگی و اقامت

نمی‌بیند زیرا همین رود یک بار در روزگار جوانی او را به سوی زندگی نوین هدایت کرده و بار دیگر در اوج ناامیدی حیات دوباره به او بخشیده بود. شوق آموختن از رود و زندگی کردن مانند پیر مرد گیل کش بر جانش چیره می‌شود.

وازوده‌وا پیرمردی است که نه خود را دانشمند می‌داند و نه معلم. آنچه را از رود آموخته و در روحش پدید آمده، نمی‌تواند به سیذارتا منتقل کند. حتی نمی‌تواند بگوید چگونه چیزی است. فقط آن را در وجود خود دارد و حس می‌کند. سیذارتا نزد پیرمرد راندن گیل را می‌آموزد. پیرمرد راست گفته بود. سیذارتا از رود بیشتر از پیرمرد درس می‌گیرد. پس از چندی پیرمرد به او می‌گوید:

«آری سیذارتا این را می‌خواهی بگویی که رودخانه همه‌گاه همه‌جا هست. در چشمه‌سار، در دهانه، در آبشار و کنار گیل در تنداب و در دریا و کوهستان همه جا هست و برای آن تنها اکنونی هست. نه سایه‌ای از گذشته در آن افتاده و نه سایه‌ای از آینده سیذارتا می‌گوید:»

«آری همین را می‌گویم و چون این را فراگرفتم، زندگی خود را در پرتو آب از نو دیدم که آن هم رود بود و سیذارتای کودک، سیذارتای نوجوان و سیذارتای پیر را تنها سایه‌ها جدا کرده بودن ورنه به راستی از هم جدا نبودند. زندگیهای گذشتهٔ سیذارتا نیز در گذشته نبوده‌اند و مرگ او و بازگشت او به برهنمی در آینده نیست هیچ چیز نبوده است و هیچ چیز نخواهد بود.»

سیذارتا درمی‌یابد که آن کس که «افسون گذر زندگی را درهم می‌شکند»، همهٔ دشواریها و بدیهای جهان را شکست می‌دهد.

هنگامی که بودا در بستر مرگ می‌افتد، کامالا همراه پسر خود به راه می‌افتد تا به زیارت او برود. ماری خطرناک، کامالا را در نزدیکی کلبهٔ پیرمرد گیل کش می‌گزد و پیرمرد که از جنگل می‌گذرد، او را نیمه‌جان می‌یابد.

«کامالا در چشمان او نگریست. سخن گفتن را با آن زهر که در درونش خلیده بود، دشوار یافت. گفت: جان من پیر شده‌ای، مویت خاکستری شده اما به آن شمن جوان مانند‌ه‌ای که روزگاری به باغ من آمد: جامه به تن نداشت و پایش خاک گرفته بود. بسیار بیشتر به او مانند‌ه‌ای تا به آن هنگام که کاماسوامی و مرا گذاشتی و رفتی. سیذارتا چشمانت به چشمان او می‌ماند. وای که من هم پیرپیر شده‌ام. تو مرا شناختی؟ سیذارتا لبخند زد بیدرنگ ترا شناختم کامالا جان.»

سیذارتا می‌فهمد که پسر کامالا، پسر خودش است پسری که کامالا او را در ناز و نعمت بزرگ کرده بود. کامالا جان می‌سپرد. و پسرک نزد سیذارتا می‌ماند.

پسرک پس از مرگ، مادر، اندوهگین و تندخو می‌شود. به سیذارتا علاقه‌ای نشان نمی‌دهد، مهر بی‌پایان او را پاسخ نمی‌گوید و از زندگی در کلبهٔ پیرمرد گیل‌کش خرسند نیست. سیذارتای کوچک سرانجام روزی بی‌خبر از نزد پدر می‌گریزد. سیذارتا در جستجوی او به شهر می‌رود. با دیدن باغ کامالا به یاد خود، آن شمن آشفته مویی می‌افتد که برای نخستین بار کامالا را در کنار آن باغ دیده بود. اینک پسرش از او گریخته بود و او را بازنمی‌یافت.

سیذارتا به کلبهٔ خود بازمی‌گردد. غم دوری از فرزند هرچند گاهی بر جان سیذارتا چنگ می‌اندازد. از اینکه مردمان فرزند دارند و او ندارد، احساس پوچی و اندوه می‌کند. اما سیذارتا دیگر چهرهٔ پدرش را در سیمای خود می‌بیند. او همان دردی را می‌کشد که روزی پدرش برای جدایی از او چشیده بود. سیذارتای کوچک هم مانند او به راه خود رفته. همه‌چیز برای سیذارتا در وجود رودخانه بازتاب می‌یابد. سایهٔ پدرش، خودش و پسرش در آیینهٔ رودخانه یکی می‌شوند. سایهٔ کامالا، گوویندا و دیگران نیز...

سرانجام وازوده‌وا نیز بیمار می‌شود و با پیش‌بینی مرگ خود سیذارتا

را بدرودمی گوید و به جنگل می‌رود تا در آنجا بمیرد.

از سوی دیگر، دوست دیرین سیذارتا، گوویندا می‌شنود که در کنار رودخانهٔ گیل کش خردمندی زندگی می‌کند. به آنجا می‌رود و بار دیگر با سیذارتا روبرو می‌شود که در رودخانه به گیل کشی مشغول است. دو دوست از کنکاشهای فلسفی خود سخن می‌گویند.

گوویندا به سیذارتا می‌گوید:

«سیذارتا اکنون هر دو پیر شده‌ایم شاید دیگر بار یکدیگر را نبینیم. دوست گرامی من، می‌توانم دریابم که تو به آرامش دست یافته‌ای و نیز آگاهم که خود بدان دست نیافته‌ام. دوست گرانمایهٔ من، یک سخن دیگر با من بگوی. چیزی بگوی که من بتوانم در اندیشهٔ خود جای دهم. چیزی بگو که بتوانم دریابم. چیزی به من بده که در راه دستگیر من باشد. سیذارتا راه من بیشتر سخت و تاریک است.»

سیذارتا که جوهر دریافتها و کنکاشهای خود را نمی‌تواند در قالب واژه‌ها به گوویندا بدهد، یک چیز از او می‌خواهد: بوسه‌ای از پیشانی سیذارتا.

هنگامی که گوویندا پیشانی دوست خردمند خود را می‌بوسد، رویدادی شگفت‌انگیز در روح او رخ می‌دهد و آن هنگام است که جان کلام کنکاشهای سالیان دراز سیذارتا را درمی‌یابد که:

«مهرورزی بزرگترین و ارجمندترین چیزهای جهان است.»

«پایان»

«پاییز ۱۳۷۰»