

منشأ شخصیت

در ادبیات و اسلامی

پژوهشی در نقش پرده ترمیم با در آفرینش ادبی

زنده به شیرین دقت و تمییز

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.

هرگونه اقتباس از این کتاب با اجازه نویسنده امکان پذیر است.

قیمت ۲۸۰ تومان



منشأ شخصیت در ادبیات داستانی

«منشأ شخصیت در ادبیات داستانی»

پژوهشی در نقش پروتوتیپ‌ها در آفرینش ادبی.

نوشته: شیرین دخت دقیقیان

فهرست مطالب:

پیشگفتار

فصل یکم: پیشینه شخصیت در آثار داستانی

۱ - شخصیت در ادبیات کهن

۲ - شخصیت پردازی در بوته تکامل سبکهای ادبی

- کلاسیسیسم 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 درباره پروتوتیپ

فصل سوم: گوناگونی پروتوتیپ‌ها

۱ - پروتوتیپ تاریخی

- اسپار تا کوس

۲ - هنرمند به عنوان پروتوتیپ

۳ - پروتوتیپ مذهبی

- سرگیوس پیر

۴ - پروتوتیپ سیاسی

۵ - پروتوتیپ طبقاتی

- جنگل

- زمین

- ابلوس

۶ - گروه‌های انسانی به عنوان پروتوتیپ

۷ - پروتوتیپ‌هایی با منشأ ژورنالیستی

- «صرخ و سیاه»

- «مهربان»

- «قمارباز»

۸ - پروتوتیپ ادبی

- «ابله» یا دن کیشوت روسی

- رودین: هاملت عصر جدید

الف: مختصری درباره هاملت

ب- هاملت به عنوان یک پروتوتیپ ادبی

ج- رودین

د - پروتوتیپ‌های زنده 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 زندگی نامه

- 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

- ۲۰۱۰/۱ اودیسه دو

۱۶ - پروتوتیپ فلسفی

- پاییز پدر سالار

- سیذارتا

«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. در حالی 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 می‌گردد. 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 زندگینامه نویسندگان و یادداشتهای شخصی آنها و از سوی دیگر با در نظر گرفتن پیچیدگیهایی که بی‌کرانی و گوناگونی ذهن انسان در قلمرو آثار ادبی ایجاد می‌کند، به انواع پروتوتیپ بر می‌خوریم و لزوم شناخت و طبقه‌بندی آنها را احساس می‌کنیم؛ هر چند 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، کلیه مطالب با مثالهایی از میان آثار برجسته ادبیات جهان و ایران، همراه است؛ اما سخن در باره این مثالها بر روی مقوله پروتوتیپ متمرکز است و به هیچ‌رو، هدف نقد کامل آنها نبوده است.

امیدوارم که انتشار این مختصر، مقدمه‌ای بر شناخت گسترده‌ی یکی از مهمترین ابزارهای آفرینش ادبی باشد و در چارچهای 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 تازه‌قلم نیز مفید خواهد بود؛ زیرا شناخت جوانب پدیده نسبتاً ناشناخته خلاقیت ادبی، می‌تواند آغازی برای تسلط آگاهانه بر آن باشد و بی‌شک نتایجی به مراتب پربارتر از گام زدن در تاریکی ناشناخته‌ها به همراه خواهد داشت.

ش. دقیقیان

فصل یکم

پیشینه شخصیت در آثار داستانی

فصل یکم پیشینه شخصیت در ادبیات داستانی

شخصیت در ادبیات کهن

«خط هر اندیشه که پیوسته اند
بر پر مرغان سخن بسته اند
نیست در این بیشه نو خیز تر
موی شکافی ز سخن تیز تر»
«نظامی گنجیه ای»

داستان سرایی قدمتی به اندازه زندگی بشر و غور او در دنیای اندیشه دارد. بازگشت به خود، طرح مسائل فلسفی، اجتماعی و حتی روانی در کهن ترین آثار داستانی بشر نیز دیده می شود. 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 جوانه هایی دارند.

در زمینه شخصیت پردازی در ادبیات کهن جهان، شاهنامه فردوسی را باید اثری دانست که در قالبهای رایج زمان خود، برای نخستین بار موفق به آفرینش شخصتهای داستانی پخته شده است. بسیاری از کاراکترهای داستانهای شاهنامه، چون رستم، سیاوش، کیکاووس، گرگین سودابه، سیندخت، هریر 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 خلاقه فردوسی در دستیابی او به دیدگاههای ادبی نزدیک به زمان حاضر بسیار موثر بوده و در آثار داستانی بسیاری که در قرون بعد، در عرصه 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 سلحشورانه قهرمانانی تک بعدی می پردازد. در سمک عیار برخلاف آنچه در شاهنامه می بینیم، محیط اجتماعی در شکل گیری شخصیتها موثر 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 زیر پا می گذارند و با ماجراهای گوناگون و حتی محیر العقول روبرو می شوند، عیارهایی که با بستن پیمان عیاری با دو شاهزاده، به کارهای قهرمانانه دست می یازند، اندیشه ای را در ذهن خواننده بیدار نمی کنند و در کشف هیچ ناشناخته ای در دنیای اندیشه و عواطف انسانی او را یاری نمی دهند. در حالیکه در شاهنامه حتی به بررسی موشکافانه 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 گونه ای 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 ستاره 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 انسانگرایی، از سیاوش، پهلوانی دلاور و جوانمرد چون خود تربیت می‌کند، چندان که نشانی از خلق و خوی سبکسرانه پدر در او دیده نمی‌شود. پهلوانی که حتی در سرزمین دشمن، در میان تورانیان به پیمان صلح میان خود و افراسیاب احترام می‌گذارد و جان خود را بر سر این پیمان می‌نهد. به همین شیوه بهرام گورنیز از دربار یزدگرد جدا می‌شود و به دست دانشمندی عرب، منذر تازی تربیت می‌شود، لذا در جوانی خصلتهایی خلاف پدر بیدادگر و فتنه جوی خود پیدا می‌کند.

به ندرت در شاهنامه عملی از کاراکتری سر می‌زند که با ویژگیهای اجتماعی و روانی و تربیتی توصیف شده‌آن، تناقض داشته باشد. اعمال و رفتارها با توجه به زیربنای شخصیتی کاراکترها معنی و مفهوم می‌یابند. زن که در آثار کهن موجودی بی‌رنگ و زائده مرد به شمار رفته و حداکثر الهام بخش مردان است، در شاهنامه به عنوان شخصیتی انسانی و دارای ویژگیهای خاص بررسی می‌شود، می‌تواند به دانش، فرهنگ و هنر دست یابد و صفات برجسته‌ای چون دلاوری، صداقت، و پاکدامنی آگاهانه را دارا باشد. سیندخت همسر پادشاه کابل باهوش و سخنوری خود جلوی حمله سپاه سام به کابل را می‌گیرد و جان مردمان شهر خود را نجات می‌بخشد. گردآفرید با پوشیدن زره و جوشن جنگی و هم‌آورد خواستن از سپاه دشمن و نیز حفظ وفاداری به میهن در برابر عشق سهراب، با قهرمانان زن در آثار حماسی و تراژیک معاصر پهلوزند. فرانک فرزند خود فریدون را از گزند سربازان ضحاک دور نگه می‌دارد تا سرانجام کین پدر و مردمان سرزمین خود را بستانند و فرنگیس دلاورانه از سیاوش در برابر پدر خود افراسیاب دفاع می‌کند.

بینش آزاد اندیشانه و هوشمندانه 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 چهره بی‌رنگشان در ادبیات کهن، شخصیت‌های منحصر به فردی هستند که در عین حال ویژگی‌های طبقاتی و اجتماعی خود را نشان می‌دهد: کاوه‌آهنگر، لبیک‌آبکش، زن‌دهقان و خرمدند در داستان بهرام گور و...

پهلوانان شاهنامه برخلاف آثار مشابه آن، هیچیک به دیگری شباهت ندارند. هر یک خصلت‌های پیچیده 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 می‌یابد، سر از اطاعتشان می‌پینجد، در حالی که پهلوانی چون گيو، فردی مطیع است که به همه مناسبات تن داده، بی‌زن‌سرداری جوان و نامجو اما خام است، اسفندیار پهلوانی است دلیر، که پاکی و جوانمردی را ارج می‌نهد اما در بند و سوسه قدرت به سر می‌برد، 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. چهره‌خانه شاهنامه از حیث غنا و وسعت در ادبیات کهن جهان بی‌مانند 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 حرمسرای زن در قرون وسطی را می‌شکند، سوگند عیاری یاد می‌کنند و دوشادوش مردان مبارزه می‌کنند و حادثه می‌آفرینند.

شخصیت پردازی در بوته 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 تحول بوده است.

پس از پیدایش رشته 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 مطالعه سبک شناسانه تبدیل شده‌اند.

بی شک پایداری ارزش همه 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 جوهره پایدار و ارزش آفرین آثار ادبی است، آثاری که پس از گذشت دهه‌ها و حتی سده‌ها، هنوز فراوان به چاپ می‌رسند و در گوشه گوشه گیتی خوانندگان بسیار دارند.

پیش از آنکه در جستجوی مفهوم و تعریف آکادمیک شخصیت در آثار ادبی باشیم، باید به تاریخچه 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 شکل‌گیری طبقه جدید بازرگانان و راهیابی آنها به صف اشراف و نیز رشد مناسبات سرمایه‌داری، کشورهای مستقلی در اروپا شکل می‌گرفتند. محدود کردن مناسبات فئودالی که سد 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 نماینده هنری چنین جریانی پا به عرصه وجود گذاشت. از نظر پیروان این سبک، منافع اجتماع، مافوق منافع افراد قرار

۱. نور و ظلمت در تاریخ ادبیات ایران پروفیسور میخائیل زند، ترجمه 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 او امر 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 شیلر 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 پرداخته نویسندگان این سبک به شدت ضعیف بود، به گونه‌ای که هر کاراکتر، می‌توانست نماینده 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 زمینه داستانی و نوعی عنصر

تفنی 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 بر حسب وجود گرایشهای گوناگون، در بطن مناسبات و شعور اجتماعی، به گونه ای موازی در کنار یکدیگر رشد می کنند و هنگامی که سبکی دیگر از ادامه 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 خود بودند.

رمانتی سیسم در درون خود دو عنصر متضاد را پرورش می داد. از سویی ترجمان هنری فردگرایی به شمار می رفت و از سوی دیگر اعتراض به نتایج نظام اقتصادی افسار گسیخته ای 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 سرمایه داری بسیاری

از نقایص و جنبه‌های ضد انسانی خود را نشان داده بود. شهرها به اسارتگاه بردگان کار مزدوری تبدیل شده و رؤیای آزادی اقتصادی چهره واقعی خود را نشان داده بود. «رمانتیسیسم تا اندازه‌ای یأس کسانی را منعکس می‌کرد که مشاهده کردند آرمانهای بلند پایه لیبرالها: آزادی، برابری و برادری، نتوانسته جای خود را در سازمان اجتماع باز کند. پس رمانتیسیسم 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 میانه خوبی نداشتند و در آثار خود به نتایج فلاکت بار حرص و آزار آنها که گریبانگیر اجتماع می‌شد، می‌پرداختند و بعضاً با استثمار شندگان همدردی می‌کردند. اما دیدگاه آنها نواقص جدی نیز داشت؛ از جمله مخالفت با صنعت. برتراند راسل در تاریخ فلسفه غرب در این باره می‌نویسد:

«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 چهره 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 آنزاد کلیف از جمله نمایندگان آن هستند، اکثراً در نقاط دور افتاده دنیا، در قلعه‌های ویران و قدیمی و در میان اشباح و آخرین بازماندگان خانواده‌های اشرافی می‌گذرد. جادوگران، دزدان دریایی و انسانهای منزوی، اکثریت کاراکترهای آنها را تشکیل می‌دهند. فضاهای قرون وسطایی آثار

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

۲. تاریخ فلسفه غرب. برتراند راسل، جلد سوم، ترجمه نجف دریابندری، کتابهای جیبی،

رمانتیک در واقع بازتاب رؤیای خجولانه آنها در بازگشت به روزگار قدیم است. رشته رمان سیاه یا رمان گوتیک از درون چنین تمایلی سر درآورد. در این گونه رمانها درون مایه های شوم و موهومی غلبه دارند و وحشت و اوهام، نقش درجه اول را بازی می کند. نمونه بارز آن رمان فرانکشتین اثر ماری شلی است.

صرف نظر از رشته رمان گوتیک، حال و هوای بیشتر نوشته های سبک رمانتیک؛ شاعرانه، عاشقانه، غم آلود و گریان است. لذت رمانتیکها از به کار بردن چنین حال و هوایی تا آنجاست که آلفرد موسدر باره این سبک چنین می گوید:

«رمانتی سیسم نه تحقیر قانون سه وحدت^۱ کلاسیک است نه در آمیختن کمدی با تراژدی و نه چیز دیگری از این قبیل. بیهوده برای گرفتن پروانه ای بالهای او را می چسبید زیرا رشته های ظریفی که این بال را به بدن او وصل می کند، در میان انگشتان ناپود خواهد شد. رمانتی سیسم ستاره گریانی است. رمانتی سیسم نسیم نالانی است. رمانتی سیسم پرتو ناگهانی و سرمستی بیماری است»^۲

۵. قهرمانان داستانهای رمانتیک اکثراً به گونه ای اغراق آمیز حساسند و بر عقاید خود پافشاری می ورزند و به این سبب حالت مالیخولیایی پیدا می کنند. آنها بازندگی پیوند خلاق ندارند، بلکه با آن می جنگند و یا از آن کناره می گیرند. قهرمانان منزوی رمانتیک، غرق در خود شیفتگی، با برتر دانستن اراده خود، به کنج خلوت پناه می برند. چنین قهرمانانی را به خوبی در آثار شاتو بریان و لرد بایرون می توان یافت که بعضاً مانند قهرمانان بایرون به نبرد فردی علیه نیروهای اجتماعی بر می خیزند و دچار ناکامی می شوند.

نویسندگان رمانتیک به سبب آن که علیت پدیده ها 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 جامعه 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 پدیده مهمی را که مشاهده می کردند در ویژگیهای شخصیت انسان جستجو می کردند نه در شرایطی که این شخصیتها زاینده آن هستند.»^۱

اغراق رمانتیکها در اهمیت دادن به ویژگیهای فردی در جمله 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»^۲

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

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

۲. تولستوی از دریچه یادها. ترجمه 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 می شود. ژان والزان نیز ابعاد گوناگون شخصیتی می یابد. به گونه ای که خصلت های مختلف و حتی متضاد را در خود یک جا گرد می آورد. هوگو در عین حال به درک بسیاری از تحولات جامعه پر آشوب فرانسه نایل می آید و تغییر و تکامل شخصیت هایش در بستر همین تحولات است که به وقوع می پیوندد.

عناصری از این سبک، بعدها از سوی نویسندگان سبک های پیشرفته 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 اولیه داستایوسکی، عناصری رمانتیک به چشم می خورد.

داستایوسکی به عناصر رمانتیک در ساختمان و شیوه بیان آثار خود علاقه داشت و در برابر انقلابیون زمان خود که یکسو نگران به طرد کلی رمانتیک ها می پرداختند، جمله مشهور خویش را به کار می برد که «پیرو با یرون بودن عیب نیست».

ماکسیم گورکی از غنای عواطف این سبک و نیز توصیف های پر احساس آن سود می جوید. گورکی، توصیف های هیجان انگیز و رمانتیک از طبیعت را با خصلت های انسانی در آمیزد و ترکیب های جذابی از وحدت انسان و طبیعت و غلبه انسان بر آن می آفریند که به قول خود او نوعی آتروپومورفیزم یا تشبیه طبیعت به انسان است. یکی از نیرومندترین نمونه های کاربرد این شیوه توصیفی را در افسانه های 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 می شد. رمانتیسیسم به سبب خصلت رشد ناهماهنگ در کشورهای گوناگون اروپا، ویژگی های مرحله 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)، درباره تفاوت میان رمانتیک‌های کشورهای مختلف اروپایی چنین می‌نویسد:

«چون انقلاب بورژوازی در همه کشورهای اروپایی در یک زمان به وقوع نپیوست سیمای رمانتیک در همه 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 ورذ ورث آرزوی سعادت دیدار انقلاب فرانسه را داشت که در هوای پر طراوت آن نفسی تازه کند.^۱

در فرانسه که تا ۱۷۸۹ هنوز ضربه نهایی به سیستم مطلقه 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 نتیجه 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 عقب ماندگی

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

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 باره 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 منحصر آهدفهای 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 باره پدیده ها و شخصیتهای، در آثار داستانی واقع گرا جبران شد. نویسندگان به درون مایه های 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، فلور، استاندال، بالزاک، گوگل و پوشکین عصر جدیدی در تاریخ ادبیات جهان آغاز شد. قهرمانان آرمانی، تکرر و منزوی از اجتماع، در سبک رئالیسم جای خود را به مردمان ساده ای دادند که نویسندگان می کوشیدند به کمک تصویر کردن زندگی، شخصیت، تضادها و حتی حقارت هایشان، تحلیل دقیقی از جامعه به دست دهند. با این سبک مردمان ساده، محروم و پایمال شده به ادبیات راه یافتند. داستایوسکی، تولستوی، مویسان، چخوف و دیگر نمایندگان این سبک همین روال را در پیش گرفتند. آنتوان چخوف یکی از برجسته ترین نمایندگان رئالیسم انتقادی در این باره به نویسنده 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 در حالی که همان موقع زنی که او را دوست دارد خودش را از برج ناقوس کلیسا با جیغ زدنی نمایشی به پایین پرت می کند. همه اینها غیر واقعی است و در زندگی واقعی اتفاق نمی افتد. نویسنده باید ساده بنویسد و درباره موضوعهایی مثل چطور پتیر سیمونوویچ با ماریا ایوانووا عروسی می کند. داستان یعنی همین.^۱

آدمهای ساده و بی اهمیتی که پیش از این از حیطه دید کلاسیکها و رمانتیکها پنهان مانده بودند و بعضاً مانند آکاکی آکاکوویچ گوگول در شغل از فرو دست ترین و بی اهمیت ترین انسانهای زمانه بودند، به موضوع اصلی مطالعه 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 زاویه 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، تیپهای جاودانی بیافرینند. این فرارویی کاراکتر به تیپ (سنخ) ویژه آثار رئالیستی است و از تیپ سازیهای کلیشه ای در سبکهای ماقبل خود فاصله بسیار دارد. «اصل واقع گرایانه سنخ بندی مستلزم پی جویی علیتی است که

در قلمرو پدیده‌های اجتماعی وجود دارد. چون زندگی انسان و حیات جامعه موضوع اصلی یک اثر، دنیای درونی و مجموعه ویژگیهای فردی او را تشکیل می‌دهد که ما آنها را شخصیت می‌نامیم و نویسنده واقع‌گرایانیز آنها را به عنوان محصول شرایط متعدد ولی معینی مورد بررسی و توصیف قرار می‌دهد که با سرنوشت شخصی قهرمان یک رابطه علت و معلولی به وجود می‌آورند. بنابراین هر شخصیت تیپیک به نوعی مشتقی است از نیروهای اجتماعی. شخصیت تیپیک قهرمان مجموعه ویژگیهای تعیین کننده عمده 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 ماده خام خود، به ترکیبی اندام وار 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 قوه تخیل و ابداع است. اگر نویسنده در ترسیم یک دکاندار، کارمند یا یک کارگر آشنایش چیزی خلق کند که تنها عکس کم و بیش صادقانه 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 شناختن 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،

کارمند یا کارگر است خلاصه نماید و قادر باشد آنها را در یک دکاندار، کارمند یا کارگر فشرده کند در آن صورت او تپیی 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 همه 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 واقع‌گرایی گذاشت. تحلیل‌های جامعه‌شناسانه 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 بر اساس واقعیت است. به گفته 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 مثابه زنجیر بی‌پایان عمل و عکس‌العمل رفتار می‌کند. نویسنده رئالیست، زندگی را عموماً و حوادث و صفات بشری را خصوصاً به مثابه سیر تکاملی در نظر می‌گیرد نه به منزله سلسله‌ای از

پدیده‌های مجزا که با یکدیگر و شرایط تاریخی ارتباط ندارند. در چشم او، تضاد و همبستگی، عوامل سازنده 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 انتقادات 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 شخصیش 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 شیوه ترور فردی است خود در محاکمه زن تروریست به نام وراز 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 باهم در ارتباطند و با هم در آمیخته‌اند. علت ما را به پیش‌بینی معلول و معلول هم ما را به پی‌جویی

علت توانا می سازد.»

تولستوی می گفت که تا آخرین لحظات به پایان رساندن آناکارنینا نمی دانست 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 سرگیوس پیر اثر تولستوی نیز دیده می شود. کاراکتر اصلی داستان، افسر جوانی است که پس از شکست عشقی و تحول درونی به جامه کشیشان درآمده. او در هر مرحله به اقتضای شرایط و عوامل تاثیر گذار محیط بر روان و اعتقاداتش، چهره بدیع و تازه ای می یابد. از صورت کشیش به زاهدی غارنشین متحول می شود و پس از درگیریهای روانی بسیار با خود، که از تقابل زندگی پرهیزکارانه و روح سرکش او مایه می گیرد، به زائری دوره گرد بدل می گردد. در هر قدم از داستان سرگیوس پیر پیش بینی حوادث بعدی، جز با توجه به زمینه سازیهای اجتماعی و روانشناسانه نویسنده که در نهایت واقع گرایی صورت گرفته، امکان پذیر نیست.

نویسندگان رئالیست، شخصیت‌های خود را موجوداتی راکد و ایستا تصور نمی کردند بلکه به نیروهای بالقوه پنهان در کاراکترهای خود اهمیت بسیار می دادند و می کوشیدند 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 کمرواست، اما به تدریج با قرار گرفتن در جریان زندگی به انسانی سرکش، جاه طلب و دارای شیفتگیهای تند تبدیل می گردد. در وجود او، صفات عالی و پست به نوعی هم جوشی تضادآمیز می رسند به گونه ای که در عین شهامت، محافظه کار و در اوج پیروی از احساسات، حسابگر است. اما در سرخ و سیاه همه زمینه هایی که چنین تحولی را می توانند ایجاد کنند و همزیستی این صفات را موجب گردند، پیشاپیش

در توصیف دوران نوجوانی او و محیط خانوادگی و اجتماعی گنجانده شده‌اند. از این رو منطقی به نظر می‌رسد که آنچه در او پدید می‌آید، بروز نیروهای بالقوه شخصیتی او باشد. از سوی دیگر نویسندگان واقع‌گرا 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 گرانده بالزاک، علی‌رغم آنکه در محیط کاسبکارانه خانه پدرش که نمونه تیپیک تجار و رباخواران پول‌پرست فرانسوی در اواسط قرن نوزدهم است، پرورش یافته و به شدت نیز در این محیط محدود بوده، به مدد روح پاک و احساسات رقیق دخترانه 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.

مشخصه 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 خیره‌کننده‌ای به چهره‌های آثار تولستوی می‌بخشد، نویسندگانی چون او و بالزاک را از افتادن در دام کلیشه‌سازی 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 بالقوه بسیاری برای ادامه حیات و جهش به سکوهایی بالاتر تکامل هنری دارد. مقبولیت عام این سبک چنان بوده که بسیاری از تعاریف آکادمیک در زمینه ادبیات، از دیدگاه این سبک عرضه شده‌اند. چند تعریفی که در باره شخصیت، از منابع موجود به فارسی، در زمینه هنر داستان‌نویسی ذکر می‌گردد، همگی بر نگرش واقع‌گرایانه استوار هستند:

الف: «شخصیت عبارت است از مجموعه گرایز و تمایلات و صفات و عادات فردی یعنی مجموعه کیفیات مادی معنوی و اخلاقی ای که حاصل عمل مشترک طبیعت اساسی و اختصاصات موروثی و طبیعت اکتسابی است و در اعمال و رفتار و گفتار و افکار فرد جلوه می کند و وی را از دیگران متمایز می سازد.^۱»

ب - «نویسندگان در رمان شخصیتها را از نمونه انسان واقعی می آفرینند. عکس العمل آنها را در برابر اعمال و رفتار خودشان و شخصیتهای دیگر به نمایش می گذارند. خصوصیات درونی و روانی آنها را در برابر وقایع ترسیم می کنند و نشان می دهند که شخصیتهای داستان چه می کنند و چه می اندیشند. خلاصه نمونه ای از انسان واقعی را با همه خصوصیات روحی و عاطفی می آفرینند.^۲»

ج - «نویسنده رئالیست به هیچ وجه لزومی نمی بیند 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 می کند و این فرد در عین حال نماینده هموعان خویش و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می کند.^۳»

د - «اشخاص ساخته شده ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش و...^۴ ظاهر می شوند، شخصیت می نامند. شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آنچه می گوید و می کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت هایی را که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می کند، شخصیت پردازی می خوانند.^۵»

۱. هنر داستان نویسی. ابراهیم یونسی، انتشارات نگاه، ۱۳۶۹.

۲. ادبیات داستانی. جمال میرصادقی.

۳. سبکهای ادبی. رضا سید حسینی.

۴. عناصر داستان. جمال میرصادقی، انتشارات شفا، ۱۳۶۷.

شخصیت و ناتورالیسم

در نیمه دوم قرن نوزدهم همگام با رشد و گسترش سبک رئالیسم، سبک ناتورالیسم پا به عرصه ادبیات گذاشت. در این دوران علوم طبیعی به نتایج پر اهمیتی در کشف رازهای ارگانیسم انسان رسیدند. فیزیولوژیستها به مطالعه 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 نظریه 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 فلسفه 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 بر حسب 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

مکانیکی آنها با پدیده روان انسان، بیشتر محصول تأثیر پذیری تک بعدی آنها از برخی دستاوردهای علوم طبیعی بود که برای بشر تازگی و حیرت بسیار به همراه داشت.

امیل زولا نمونه برجسته نویسندگان ناتورالیست قرن نوزدهم است. زولا مانند مویسان انسان را حیوانی دوبا می دانست. حیوانی که رهایی او از سلسله بسته وراثت، مزاج و غرایز ابتدایی امکان پذیر نیست. او انسان را اسیر غرایز و شهواتی می دانست که مستقیماً از فیزیولوژی جسم او و ترشحات غدد داخلش ناشی می شوند؛ آن گونه که سامرست موم نیز پدیده پیچیده و انسانی عشق را تنها «زائیده ترشحات غدد تناسلی»^۱ ارزیابی می کرد و گوستاو فلوربر که در آثار خود میان دو سبک رئالیسم و ناتورالیسم در نوسان بود، کاراکترهای خود را به حیواناتی تشبیه می کرد که در وجود آنان هیچ عنصر متعالی به چشم نمی خورد:

«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 شیشه الکلی محفوظشان بدار. کار تو همین است و بس. درباره آنها قضاوت اخلاقی مکن. تو مارمولک حقیر که هستی که این کار را بکنی؟»^۲

ناتورالیستها نیز به ویژه زولا با چنین نگرشی به بررسی انسان می نشینند. از این رهگذر رشته ای که در ادبیات فرانسه به ادبیات بونناک مشهور می شود، شکل می گیرد. آثار زولا پر است از توصیفهای رکیک از مسائلی که به طبیعت و غرایز انسان مربوط می شود. کاراکترهای زولا، همگی غرق در شهوات جسم هستند و روحیاتشان بستگی مستقیم به این شهوات دارد. دهقانان آثار زولا برخلاف چهره مقدس دهقانان در آثار

۱. حاصل عمر. سامرست موم، ترجمه 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 بویایکی زبان او مورد بی مهری قرار گرفت. آنتول فرانس در باره 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 اندیشه کثافت خواری است و از قبل فحشا زندگی می‌کند.» و «آقای زولا در زمره تیره بختانی است که ای کاش از مادر نزاییده بود.»^۱

اما زولا در واقع چنین چهره‌ای نداشت. معاصرینش او را مردی محبوب، متین، پراحساس و انسان می‌دانستند. تنها نقص زولا، یک جانبه‌نگری و تحلیل انسان از دریچه مثلث غریزه، مزاج و وراثت بود، در حالی 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 شیوه برخورد تغزلی و دیگر برخورد هزل‌آمیز و او که تم‌های مورد علاقه خود را نمی‌تواند فقط در قالب داستانهای عاشقانه پیاده کند، به هزل و هجو روی می‌آورد. هجو زولا دقیقاً از نگرش ناتورالیستی وی تغذیه می‌کند و از این

۱. مقدمه زمین، امیل زولا، ترجمه محمد تقی غیائی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۱.

رواست که طنز او با طنز تلخ سالتیکوف شچدرین رئالیست و طنز شادمانه برنارد شو، تفاوت اساسی دارد. با این همه زولا موفق به خلق دو اثر برجسته: زمین و ژرژمینال شد که تأثیر بسیاری بر معاصرینش نهاد و امروزه نیز خوانندگان بسیار دارد. این آثار از جهات بسیاری حتی مورد توجه و استفاده 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 در گیر و باز کارهای یک داستان اختراعی که با قواعد خاصی ساخته شده نمی‌کند. تخیل دیگر جایی ندارد. نقشه‌کشی برای رمان نویس مطرح نیست زیرا وی نه در نحوه 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 قواره فرضی ببرد. نقطه 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 اندازه کافی عظیم و شگرف است، به اندازه کافی زیباست که هم سر آغاز 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 صحنه 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 نتیجه کار یک گزارش است و نه هیچ چیز اضافه‌تر از آن، اما روح آن یک مطالعه 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 می شود زیرا اگر او بخواهد ورای پدیده برود وارد مقوله فرضیات می شود و ما دیگر با احتمالات سر و کار داریم نه علم! عیناً مانند عالم حقیقی رمان نویس باید همواره خود را در حقایقی که معلوم شده اند، محصور نماید. در بررسی تفصیلی طبیعت غرق شود اگر نمی خواهد در نتایج تزیینات خارجی کند! او خودش ناپدید می شود. او باید احساساتش را کاملاً کنترل نماید. او آنچه را می بیند، گزارش می کند. حقیقت اینجاست، پیش روی شماست، اگر می خواهی در مقابل آن خنده سر بده، هر درسی که می خواهی از آن بگیر، این دیگر وظیفه خود شماست. کار نویسنده آن بوده که حقیقت را در مقابل شما عریان کند و بس.^۱»

سبک زولا و دیدگاههای او در باره رمان نویسی تاثیر بسیاری بر کار نویسندگان رئالیست داشت. عناصری از جمع بندی بالا نظیر قضاوت نکردن نویسنده و بی طرفی و خونسردی او، در خلال حوادثی که برای شخصیت های 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 نمی دهند زیرا گزارش همواره عناصر بالفعل را می بیند، حال آنکه دیدن بالقوه ها نیز یکی از رسالت های رمان است.

تولستوی در عین حال که جنبه های نیرومند کار زولا را در نظر دارد و در همان سالها او را می ستاید، اما به جنبه های ناتورالیستی آثارش انتقاد می کند. وی در دیداری با ژول لگراس؛ اسلاو شناسی فرانسوی، درباره 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 گفته 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 کار کردن آن را بیاموزد نه این که به نواهای آن گوش بسپارد. او با جنون بلند پردازانه علمی دستهای خود را می بندد و در عین حال فقط یک مقوله انسانی را می بیند و دیگر مقوله ها را در نظر نمی گیرد. رمانهای او به جای تصویر کردن یک زندگی واقعی بیشتر به تک نگرایی (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 باره دهقانان فرانسوی، تولستوی زمین اثر زولا را ستایش می کند و تنها ایراد آن را پنهان کردن جنبه های زیبای زندگی روستایی و شخصیت های دهقانی می داند و نیز این مسئله که زولا به قهرمانان داستان حساسیت عاشقانه اغراق آمیزی بخشیده است در حالی که آنها هنگام اشتغال به کارهای کشاورزی، به این شدت به جزئیات آن چنانی فکر نمی کنند.^۲»

شخصیت های هجو آمیز و کاریکاتوروار زولا به نقاشی های فرانسیسکو گویا^۳ شباهت بیشتری دارند تا انسان های واقعی. گویا، نقاش اسپانیایی، با تصویر کردن انسان هایی با تن الاغ کرکس و دیگر جانوران، طبقات حاکم و زشتی های موجود در اجتماع را نشان می داد. هیاسنت یکی از چهره های زمین، موجودی عجیب الخلقه است، با خواهر خود روابط نامشروع دارد و

۱. تولستوی از دریچه یادها به قلم تولستوی و معاصرینش، ترجمه شیرین دخت دقیقیان

- نشر خینا ۱۳۷۱

۲. همان جا

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 شده اند، تصاویری چنان بیمارگونه از انسانها ارائه می دهند که نمونه های آن را فقط در نقاشیهای گویا می توان دید.

نگره ناتورالیستی نسبت به شخصیت، نویسندگان پیرو این سبک را به جایی می کشاند که برخلاف رئالیستها که شخصیتهای نمونه ای 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 ناتورالیست ها بی توجه به گره خوردگی عوامل تعیین کننده در ترکیب شخصیت، هر نمونه پیش پا افتاده ای 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 موفق ترین حالتها، فقط تصویر وفادارانه ای از ظاهر پدیده ها عرضه کنند.

انسان در آثار ناتورالیستی، برخلاف نگره رئالیستی به شخصیت، موجودی تاریخی نیست و گذشت قرن ها و تکامل اجتماعی - فرهنگی، نیروهای هرزه و اهریمنی، غرایز و شهوات آنان را به چارچوبی معقول نکشاند است. با این همه ساختمان آثار ناتورالیستی اکثرا 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 فرو رفته اند، نسلهای جوان دایره بهت را دور می زنند،

انسانها هیچ چشم انداز روشنی در برابر خود نمی بینند و خویشتن را بیش از پیش، اسیر جبرهای محتومی می دانند که به سبب شناختن ماهیت آنها، خصلتی موهومی برایشان قائل می گردند.

در اواخر قرن نوزدهم، ظاهراً سد نفوذناپذیری در برابر چشم اندازهای 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، علی رغم 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 می فشرد. هنر نیز در این دوران، مانند صفحه حساسی که کوچکترین تأثیرها و بازتابهای محیط را روی خود ثبت می کند، دستخوش جریانهای گوناگونی شد که عمدتاً درونگرا و واقع گریز بودند.

تثوری هنر برای هنر که برای نخستین بار توسط ویکتور هوگو بزرگترین نماینده مکتب رمانتیک بیان شده بود و نغمه های پراکنده آن، حتی از زبان نویسندگان مشهوری چون فلوبر نیز به گوش رسیده بود، رواج گسترده ای یافت. این تثوری، به شالوده زیبایی شناسی مکتب سوررئالیسم تبدیل شد.

جدال بر سر تقدم اهمیت فرم و محتوی میان فرمالیستها و رئالیستها پیش از این دوران نیز، عرصه بحثهای پرشوری بود. در ادبیات روسیه دیدگاه زیبایی شناسی چرنیفسکی به مخالفت با نظریه هنر برای هنر برخاسته بود و نقادانی چون دوبروولیوف از این دیدگاه حمایت می کردند. آنان با نگرشی واقع گرایانه، هنر را از زاویه دید استفاده از آن می نگرستند و زیبایی در عرصه برونه یا فرم آثار هنری را، در خدمت بیان پیام انسانی و اجتماعی آنها می دیدند. در حالیکه هواداران زیبایی ناب، غایت هنر را خود هنر می دانستند. 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 عرصه برونه اثر خود را نشان می‌دهد، اهمیت بسیار می‌داد. این نویسنده که در رمان *بله اعلام* می‌کرد که؛ «با زیبایی می‌توان چهره 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 جامعه سالم از بین برود. زیبایی سودمند است زیرا زیبا است، زیرا در وجود بشر نیازی دائمی به زیبایی و آرمان والای آن وجود دارد.^۱»

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.^۲»

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 نظریه داستایوسکی فاصله بسیاری دارد. گوستاو فلوبر نیز که ساختار رئالیستی را در آثار خود رعایت می‌کرد، گرایشی ذهنی به نظریه هنر برای هنر داشت. وی در یکی از نامه‌های خود

1. Dostoievski. Leonid Grossman. Pogres 1970

می نویسد:

«چیزی که به نظر من زیباست و می خواهم آن را به انجام برسانم، نوشتن کتابی ست در باره هیچ؛ کتابی بی هیچ ارتباط با دنیایی خارج است که ساختمان آن به کمک نیروی درونی سبکش استحکام داشته باشد.^۱»

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.

روحیه ای که در هنرمندان تحت تأثیر شرایط اجتماعی پدید آمد، در تقویت این مکتب به شدت موثر واقع گردید.

هنرمندان که در اجتماع سودمدار، تحقیر می شدند و ارزشی در خور خود نمی یافتند؛ 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 آگاهانه نویسنده گان رئالیست را برای خلق آثارشان، که بر تحلیل اجتماعی استوار بود، بی ثمر انگاشتند و بر آن شدند که جریانهای گسسته و خود جوش ذهن خود را بدون حفظ هیچ گونه رابطه منطقی، بر روی کاغذ بیاورند. این مکتب، ما در سبکهای دیگری چون سمبولیسم نیز شد.

هربرت رید یکی از نظریه پردازان سبک سوررئالیسم چنین می نویسد:

«سوررئالیستها با هر گونه کوششی که قصد آن دادن جنبه فکری و

1. FLAUBERT. *ecrivain de toujours*. victor brombert. Seuil 1989

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

البته همین در جا نزدن در حقایق طبیعی در آثار برخی از نویسندگان برجسته معاصر دیده می‌شود از جمله گابریل گارسیامارکز، که به تخیل اهمیت بسیار می‌دهد سبک او به سبب همین رهایی از میدان جاذبه امور طبیعی و بال و پر دادن به تخیل در فضاها دور از ذهن، رئالیسم جادویی نام گرفته. بدون شک همان گونه که مارکز در خاطرات خود بهترین کتابی را که مطالعه کرده، مسخ اثر کافکا می‌داند، آثار سوررئالیستی تأثیر بسیاری بر شکل‌گیری تخیل او داشته‌اند و عناصر مثبت و سازنده خود را به سبک او بخشیده‌اند. اما در مورد آثار مطلقاً سوررئالیستی باید بگوئیم که فرو رفتن در رؤیا و خلسه، نویسندگان سوررئالیست را به دنیای تیره 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. حقیقت‌نمایی، 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 سراسر بی‌دهشتناک بیش نیست. آنها تنها در زمان حال یا گذشته و بعضاً در ذهنیات بیمارگونه خود غوطه 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 پرآوازه می‌گردند.

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

نیچه از جمله فیلسوفانی بود که آیین تمام‌نمای انحطاط جهان‌بینی سوداگران عصر خود به شمار می‌رود. انسان در سیستم فکری این فیلسوف آلمانی، که جنبه‌های نژادپرستانه 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 رو است که انسان در سیستم فکری او موجودی انتزاعی است که از شرایط اجتماعی و تاریخی جدا شده و با خصصتهایی چون؛ برتری طلبی و شیفتگی حاد نسبت به درنده‌خویی و نابود کردن ضعیفان، تنها مانده است. بیرون ماندن انسان از مرزهای زمان و مکان، در این سیستم فلسفی، موجب تنزل او تا حد یک من ذهنی می‌گردد که جهان خارج از خود برایش بی‌معنی است.

نیچه ارزشی برای شناخت منطقی قائل نبود و برترین شکل ادراک را شناخت شهودی می‌دانست. از این رو پیروان او در عرصه 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 چهره 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 فلسفه نیچه، عدالت اجتماعی که آن همه مورد توجه هنرمندان رئالیست است و دستمایه آنها برای خلق شاهکارهایشان شده، جایی ندارد. مکتب او بر نابرابری انسانها صحه می‌گذارد 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 ضعیف 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 انگیزه های 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 وادار می داشت تا هرچه بیشتر، انسانهای محروم و استثمار شده را در وجود شخصیت های داستانی خود مجسم کنند، در کار سور رئالیستها جایگاهی ندارد. شخصیت های آنها حتی اگر در گیر مناسبات ظالمانه باشند تسلیمینند، 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:

«هر جا که موجود زنده ای یافتیم، 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 سور رئالیستی 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، ترجمه دکتر عباس زریاب خویی، کتابهای

جیبی، ۱۳۵۲

۲. تاریخ فلسفه ویل دورانت.

مسیر تکاملی شخصیت انسانی باقی نمی ماند.

یکی دیگر از شالوده های فلسفی مکتب سوررئالیسم، وجود گرایی یا اگزیستانسیالیسم بود که با فیلسوفانی چون هایدگر و کی یر که گور موجودیت یافت. اگزیستانسیالیستها برخلاف هگل فیلسوف آلمانی، وجود را بر ماهیت مقدم می دانستند. هگل بر این عقیده بود که ماهیت انسان، شخصیت و سرنوشت هر کس را تعیین می کند، اما اگزیستانسیالیستها بر آن 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.

«کی یر که گور، هایدگر و سارتر، از عبارت «من فکر می کنم پس هستم» دکارت (۱۶۳۷)، چنین استنباط می کنند که آگاهی انسان مأخذ اصلی و نقطه آغاز منطقی فلسفه است. از آنجا که تفکر واقعیتی است که مستقیم تر از هر چیز دیگر بر ما آشکار می شود و از آنجا که واقعیت های خارجی فقط به طور غیر مستقیم و نامطمئن از طریق نمود آنها بر اندیشه ما معلوم می شوند، نتیجه می گیریم که مطالعه صحیح نوع بشر مطالعه ذهن است و نظریه هایی مانند ماده گرایی و جبر گرایی که از مطالعه اشیاء خارجی سرچشمه می گیرد، وقتی بر جهان غیر مادی آگاهی و اراده و اندیشه منطبق می شود، نیروی خود را از دست می دهد.^۱»

سارتر این نگرش را که مبتنی بر تقدم ذهن بر عین است و انسان را ناتوان از دزدک واقعیت اصلی رویدادها و شخصیتها می داند، در اثر خود به نام چرخنده بلزتاب می دهد. حوادثی که بر گروهی از انقلابیون در مکانی نامشخص می گذرد، از دید هر یک آنها تفسیری متفاوت دارد و هر کدام چون به بازگویی خاطرات خود و برداشت خویشتن از رویدادها و واکنشهای دیگران می نشیند، به نتایج متفاوتی با دیگران دست می یابند.

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

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

شخصیت پردازی در آثار برجسته این سبک در واقع ماندگاری و جاذبه خود را نه مدیون شخصیت پردازی، بلکه مرهون فضا سازیهای 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 شکل های 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 نوبه خود از این عنصر برای جهش دادن سبک خود به سکوهایی بالاتر تکامل هنری استفاده کرده اند.

۳ - اهمیت کاراکترها و تیپ‌های ادبی

«هنر انسان است به اضافه 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 باره 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

شگفت‌انگیز آن که، نخستین رمان این رسالت را به خوبی به انجام رساند. سروانتس در دن 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 شده شوالیه‌ها، زره به تن می کند. و

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

البته کلاه خود جنگی او یک لگن سلمانی است که در حمله خیالی خود به دشمن، که کسی جز یک سلمانی دوره گرد نیست، به دست می آورد! دن کیشوت از همین لحظه به عنوان تیپ و نماینده آرمان گرایانی پدیدار می شود که به سبب ندانستن راه درست مبارزه، و نشناختن دشمن واقعی، و بهت حاصل از درک نکردن رازهای هستی، در جنونی خالپر دازانه غرق می شوند و اینان به جای چشم داشتن به آینده، نگاه حسرت بار خود را به گذشته می دوزند.

میلاو کوندرا نویسنده معاصر چک درباره اهمیت دن کیشوت چنین می گوید.

«با سروانتس یک هنر اروپایی بزرگ شکل گرفته است. هنری که چیزی نیست مگر کاوش آن هستی فراموش شده.^۱»
کوندرا در جای دیگر می گوید:

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

کارا کتر دن کیشوت با در برگرفتن بسیاری از خصوصیات کلی سنخی از انسانها، به یک تیپ ادبی تبدیل شد. او نماینده انسانهای پاکدل و ساده لوح است که آماده فدا کردن خویش در راه آرمانهای پاک انسانی هستند.

۱. اشاره به تراژدیستانسیالیستی هایدگر که مورد قبول کوندرا است و براساس آن جهان به سبب جهان بینی 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 می‌کند. انسانهای دن کیشوت وار و انسانهای هاملت گونه. به نظر او؛ انسانهایی که به هاملت شباهت دارند، دارای ذهنهایی جامع و پربار اما در همان حال خشک و بی ثمر هستند. در حالیکه پویایی و عمل‌گرایی دن کیشوت در نقطه مقابل آنها قرار دارد. ویکتور هوگو می‌گفت که همواره دن کیشوت را در قلب خود دارد. داستایوسکی نویسنده دیگری بود که اهمیتی خارق‌العاده برای دن کیشوت قائل بوده و حتی از دن کیشوت در خلق پرنس میشکین در رمان *بله سود جست*. داستایوسکی درباره دن کیشوت نوشت:

«این کتاب بزرگترین و غم‌انگیزترین کتابهایی است که نبوغ انسانی تاکنون پدید آورده است.»^۱

داستایوسکی جوهره معنایی این کاراکتر را چنین توصیف می‌کند:

«دن کیشوت نمی‌تواند خطاهای خود را تحمل کند. به آرامی و همراه با لبخندی غم‌انگیز، در حالیکه سانچوی گریان^۲ را آرام می‌کند و در حالیکه به همه دنیا با نیروی عظیم عشقی که در قلب مقدس خود دارد مهر می‌ورزد، در می‌یابد که در این دنیا کاری نمی‌توان کرد.»^۳

دن کیشوت بدعت و سرآغازی بود در شخصیت‌پردازی به شیوه 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 بعدها گوناگون وجود خود، خواننده را به اندیشه وادارند ^{همچو جوس} در باره دن کیشوت می‌گوید:

1. Dostoievski 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 صددرد و بدیعی که می توانم راجع به آن فکر کنم، دن کیشوت است.^۱» پس از دن کیشوت، کاراکترها و تیپ های ادبی بسیاری پا به عرصه وجود گذاشتند، که در واقع رنگارنگی آنها را باید بازتاب تنوع بیکران روابط انسانی و انسان در کلیت خود دانست.

در باره اهمیت شخصیتها و تیپ های ادبی، همین قدر باید گفت که یکی از جامعه شناسان 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 مطالعه صدها کتاب اقتصادی و جامعه شناسی. مسیو گرانده بالزاک در اوژنی گراند، علاوه برداشتن ویژگیهای فردی، نماینده تجار، رباخواران و معامله گران دوران بعد از ناپلئون در فرانسه است. یگانه تفریح او، واریسی 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 جامعه قرن نوزدهم، قانون تجارت آزاد نامیده می شود. او به گونه ای نمونه وار، به همه این قوانین عمل می کند و زندگی او را بر پایه آنها بنا می نهد. در این میان دختر او اوژنی، فدای مطامع پدر می شود و در حالی که مسیری خلاف پدر انتخاب می کند، زندگی فردی خویش را می بازد. او نیز نماینده همه 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 استو کمان در نمایشنامه دشمن مردم پیاده می کند. پیرمردی که نمی خواهد همانند دیگر سیاست بازان، نان را به نرخ روز بخورد و در برابر همه فرصت طلبان

۱. درباره رمان و داستان کوتاه. ساموست هوم، ترجمه کاوه دهگان، جیبی، ۱۳۶۴.

می ایستد تا آنجا که کارش به آثار شیشم می کشد.

برخی از کاراکترهای ادبی آن قدر اهمیت می یابند که سرفصلهای نویسی در تاریخ ادبیات می گشایند. آکاکی آکاکیوچ در داستان شنل اثر نیکلای گوگول، تیپ کارمندان فقیر عصر خود را با آرزوهای محدود و سرنوشت تراژیکشان به تصویر می کشد. آرزوی او که کمال دستیابی به خوشبختی به شمار می رود، 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 می دانست، با کنایه ظریفی می گوید:

«همه ما از زیر شنل گوگول بیرون آمده ایم.»

گوگول در نمایشنامه های خود نیز با شخصیت پردازیهای بدیع و عمیق، آینه تمام نمایی از اجتماع روزگار خود به دست می دهد. تزار روسیه، نیکلای اول که در اولین اجرای نمایشنامه بازرگ حضور داشت گفت: «من روسیه واقعی را دیدم.»

شخصیتهای و تیپ های ادبی علاوه بر اهمیت تاریخی جامعه شناسانه و فلسفی، به تدریج اهمیت روانشناسانه نیز پیدا کردند. پس از آن که گنجارف اثر مشهور خود ابلوموف را نوشت، در فرهنگ اجتماعی روسیه 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 غوطه می خورد و هیچ رشته ای او را با زندگی پر جوش و خروش و خلاق انسانهای پیرامون خود پیوند نمی دهد. افسردگی و بی عملی محض و ناتوانی او در عرصه زندگی، که ریشه در تعلیم و تربیت خاص او دارد، او را به سرانجامی غمبار و مختوم رهنمون می گردد.

بعد از گنجارف نویسندگان بسیاری، شخصیتهای و تیپ های ادبی با بار روانشناسانه آفریدند که داستایوسکی، فلور و تولستوی از آن جمله اند.



فصل دوم

پروتوتیپ (پیشین تیپ)

۱ - پروتوتیپ^۱

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

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

یک خواننده کنجکاو، اغلب پس از مطالعه آثار ادبی ممتاز، با حالتی نزدیک به حیرت از خود می‌پرسد: نویسنده چگونه و با طی چه مراحل موفق به آفرینش کاراکترهایی این چنین نیرومند و تأثیرگذار شده است؟ کاراکترهایی که معمولاً خواننده در بین آنها حتماً با یک یا چند تن 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 بی‌شک نویسنده نمونه‌هایی واقعی در نظر داشته، و گرنه با تخیل

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 بر این اساس در گرفته 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 آنها بی 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، باز تاب 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 جزیره وانت به استفاده از آب دریا مشغول بودم که اولین اندیشه پدران و پسران به ذهن من خطور کرد. در مقالات انتقادی غالباً خوانده ام که من این کتاب را بر مبنای یک تصور ذهنی نوشته ام. به سهم خود باید اقرار کنم که من هرگز سعی نکرده ام نمونه ای را خلق کنم مگر اینکه منبع الهام من نه یک فکر، بلکه انسانی بوده باشد که عوامل مختلف به طور هماهنگ در او آمیخته اند. من همواره به پایه های محکمی که بتوانم با قدرت به آن تکیه زنم، نیاز داشته ام. 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 مرحله بی شکلی بود و بعدها نام نیهیلیسیم^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 احاطه ام کرده صادقانه به جریان احساس و درک شخص خود بسپارم»^۳.

شکی نیست که قهرمان تورگنیف پس از یافتن چهره کامل و منحصر به فرد خود در ذهن نویسنده، تفاوت های فراوانی با پزشک جوان شهرستانی پیدا کرده. اما در هر حال، نکات اساسی و مایه اولیه خود را از او گرفته است.

۱. بازاروف نام کاراکتر اصلی رمان پدران و پسران است. او انقلابی دو آتش جوان و نماینده جوانان نوگرایی است که از انحطاط، فساد رکود اجتماع به تنگ آمده اند 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: نیهیلیست در مقابل هیچ قدرتی کرنش نمی کند. حاضر نیست هیچ اصل غیرمفقولی 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 مورا، ترجمه دکتر منوچهر عدنانی نشر زمان، ۱۳۶۸.

استفاده از پروتوتیپ برای نویسندگان چیره دست، نه یک انگاره برداری ساده، بلکه جریانی کشاکشی است. نمونه اولیه، به عنوان یک نهاد (تز)، با جریان ذهن و نیروی خلاقه نویسنده یا برنهاد (آنتی تز) برخورد می کند 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 گونه مطلق هیچیک از آنها نیست. کاراکتر ادبی با طی چنین روندی موجودیت مستقل می یابد.

سامرست موام در باره کاراکترهای آثار بالزاک می نویسد:

«گمان می کنم که قهرمانان بالزاک مانند بازیگران همه رمان نویسها از روی نمونه مردی که می شناخت و با آنها آشنا بود، ساخته می شد ولی وقتی قوه تخیل خود را روی آنها به کار می انداخت، این بازیگران از هر لحاظ و به تمام معنی آفریدگان نیروی خیال او می شدند.»^۱

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

«هنرمند به وسیله موضوع مقداری تمایلات، مقاصد و حالات را که از کلیه مراکز روح و وجود سرچشمه می گیرد، جمع متراکم و ترکیب می کند. به علاوه باید افزود که پس از راه اندازی این مکانیسم، خود این مکانیسم با حرکت خاص خود به صورت ژنراتور زندگی در خواهد آمد. چنین است که پروست وقتی «شارلوس» را با استفاده از شخصیت «مونتسکیو» خلق می کند، سریعاً این قدرت را می یابد که بدون نیاز به الگو از زبان «شارلوس» سخن بگوید. در مورد بالزاک این زندگی ویژه شخصیتهای رمان به خصوص در اواخر عمر وی بیشتر به چشم می خورد.»

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

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 همه آنچه که خود از نزدیک با آنها روبرو بوده، نیز به آن افزوده می‌شود. کیفیت آفرینش ادبی هرگز نباید کیفیتی ساده قلمداد گردد؛ بلکه همه عناصر فوق، در یک ذهن خلاق به تقابل و تضاد با یکدیگر برمی‌خیزند، درهم می‌آمیزند و می‌جوشند. ذهن خلاق یک نویسنده مانند مجسمه‌زنوس 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 شناخته‌های 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 همه‌گویی مانند گورکی و از زبان او سخن می‌گویند. تولستوی در باره شیوه سخن گفتن موزیک‌های آثار گورکی چنین تذکر می‌دهد:

«موزیک‌ها در نوشته شما با حالتی بسیار هوشمند تجسم می‌شوند. آنها در زندگی ابلهانه و بی‌نظم سخن می‌گویند سخنانشان بلافاصله درک نمی‌شود. در کلام آنها خطاهای لفظی همواره با میل سخن گفتن به

گونه‌ای غیر عادی آمیخته می‌شود. یک موزیک 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 باره شخصیت‌های آثار گورکی می‌گوید:

«شما بیش از اندازه درباره افکار خود داد سخن می‌دهید. از این روست که در آثار شما شخصیت‌های گوناگون وجود ندارد و همه شخصیت‌ها از یک قالب بیرون آمده‌اند.»^۱

شون‌اوکیسی نویسنده و نمایشنامه‌نویس ایرلندی در اوایل فعالیت خود در زمینه نوشتن چندان موفق نبود. سرانجام یکی از شاعران ایرلندی به نام پیتر به او چنین رهنمود داد:

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

شاید بی‌سبب 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 شکل‌گیری کاراکترها و تیپ‌ها در ذهن نویسندگان است؟ با در دست داشتن چنین ابزاری، بی‌شک می‌توان مقاله تحلیلی خوبی نوشت اما خلق اثر ادبی موضوع دیگری است. در این میان پارامتر اصلی فراگرد خلافت تبدیل پروتوتیپ‌ها به تیپ‌های ادبی، اهمیت خود را آشکار می‌سازد: تخیل هنرمندانه.

۱. تولستوی از دریچه یادها ترجمه شیرین دخت دقیقان، نشر خینا، ۱۳۷۱.

۲. زندگی و آثار شون‌اوکیسی. بهروز تبریزی، نشر رز، ۱۳۵۱.

تخیل هنرمند در تار و پود یک پروتوتیپ نفوذ می‌کند و مانند مادهٔ اسرار آمیزی از جسم سخت آن، سیالی شکل‌پذیر می‌سازد و سپس آن را مناسب سلیقه و اندیشه‌های خود و نیز مطابق طرح کلی اثر ادبی شکل می‌دهد. همین تخیل است که در برخورد کشاکشی با پروتوتیپ، نقش اصلی را بازی می‌کند و آن را به موجودی مستقل تغییر شکل می‌دهد. گاه نویسنده پروتوتیپ خود را در محور زمان و مکان جا به جا می‌کند و کاراکتر را در زمان و مکان دیگری جا می‌دهد. بعضی اوقات نیز نویسنده خصلت‌های ظاهری پروتوتیپی را انتزاع می‌کند و در آفرینش کاراکتر خود از آن کمک می‌گیرد. انتزاع و تجرید خلاق، که یکی از ابزارهای مهم کارگاه چهره‌پردازی ذهن نویسنده است، در قلمروهای اجتماعی، فلسفی، عاطفی و غیره نیز عمل می‌کند. گاه نویسنده یک خصلت جداگانه را از یک پروتوتیپ انتزاع می‌کند و در آفرینش تیپی که در همهٔ خطوط با پیشین تیپ آن یکسان نیست، به کار می‌برد. هزاران حالت پیش‌بینی نشده و بدیع وجود دارد که به تنوع بی‌کران ذهن انسان باز می‌گردد. پروتوتیپ‌ها گاه حتی از قلمرو موجودات انسانی پا فراتر می‌گذارند. یک وضعیت، یک ماجرا از زندگی واقعی یا یک فلسفه و طرز فکر را در برمی‌گیرند. در این میان تنها به کمک اعترافات خود نویسنده‌ها می‌توان حالات و ویژه‌گوناگون را باز جست. با وجود چنین تنوع شگفت‌انگیزی، شاید تلاش برای طبقه‌بندی پروتوتیپ‌های 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. بی‌شک پاسخهای آنها نیز دارای گوناگونی و حتی تضاد است. تضادی که گاه از جهان بینی و سبک ادبی آنها ریشه می‌گیرد. اما سخن هر یک از آنها، حتی اگر مانند ادعای گوستاو فلوبر در ظاهر نفی نقش پروتوتیپ‌ها باشد، سرانجام و در تحلیل نهایی، آشکار کنندهٔ نقش تعیین‌کنندهٔ پروتوتیپ‌ها در آفرینش ادبی است.

دیدگاه‌های گوناگون در باره پروتوتیپ

گوستاو فلوربر نویسنده فرانسوی قرن نوزدهم در پاسخ به کنجکاوی خوانندگان رمان مشهور خود، مادام بواری که از او پرسیده بودند، مادام بواری واقعی چه کسی است؟ می‌گوید:

«این داستان تماماً ساختگی است. بواری هیچ عنصر واقعی ندارد. در این داستان نه چیزی در باره خودم نه احساساتم و نه وجودم به جا نگذاشته‌ام.^۱»

اما چنین ادعای سنگین و ذهن‌گرایانه‌ای چندان نمی‌تواند دوام یابد و حتی فلوربر خود نیز نمی‌تواند از آن دفاع کند. البته این تضاد، ذاتی اندیشه فلوربر 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 می‌پردازد، اما در بحث نظری، ارزشی برای آن قائل نیست. چنانچه می‌گوید:

«پرداخت واقعیت به نظر من شرط نخست هنر نیست. پرداختن به زیبایی هدف اصلی نویسنده است.^۲»

اما در میان سخنان پراکنده و متناقض فلوربر سرانجام به این جمله می‌رسیم:

«هرچه اختراع می‌کنیم، همه واقعیت است. مطمئن باش^۳!!!»
فلوربر سرانجام درباره شخصیت اما بواری در رمان مادام بواری به نتایج قابل ملاحظه‌ای می‌رسد:

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

1. Flaubert, écrivain de toujours. Victor Brombert. 1984. seuil.

۲. همان‌جا

۳. همان‌جا

بیست شهرستان فرانسه رنج می کشد و اشک می ریزد.^۱ «فلویر آن گاه که اثر خود را از دیدگاه فلسفی مورد نقد قرار می دهد، می گوید:

«اما بواری خود من هستم!»

تورگنیف برخلاف فلویر نویسنده ای است که درباره اهمیت پروتوتیپ ها دیدگاهی صریح دارد و بی هیچ پرده پوشی درباره پروتوتیپ های آثارش سخن می گوید. تورگنیف حتی در چرک نویسه های آثارش نام پروتوتیپ های کاراکترهایش را می نوشت. تورگنیف که می گفت: «من هرگز نتوانسته ام چیزی را خلق کنم که منحصرأ 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: پسر بچه سیزده ساله

پدرم: سی و هشت ساله

مادرم: سی و شش ساله

برخی از خطوط خانواده تورگنیف عیناً در داستان اولین عشق حفظ شده است. مادر او واروارا پترونا پیش از ازدواج، دختری بود خشن و با سلیقه های مردانه که به اسب سواری و شکار علاقه داشت. و پس از ازدواج با سرهنگ تورگنیف، خوی تند و سلطه طلب 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 اراده ای را از فرزند خود سلب می کرد و در خانه فرمانروایی مطلق داشت، و نیز ضعف های پدر بر شخصیت و روح تورگنیف تأثیر بسیار گذاشته بود. نویسنده همه این شرایط را در داستان اولین عشق بازتاب می دهد.

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

آن به شرح تاریخچه زندگی خود و اندیشه هایش پرداخته، درباره پروتوتیپ های آثارش نظری مشابه تورگنیف ابراز می دارد:

«مرا به خاطر آن که کاراکترهای خود را از آدمهای زنده اختیار کرده ام،

سرزنش

می کنند و از انتقاداتی که من خوانده ام این تصور ممکن است در انسان ایجاد شود که هرگز قبلاً کسی چنین کاری نکرده است. این ایراد بی جاست. زیرا این یک قاعده دنیایی است. از ابتدای ادبیات پیوسته نویسندگان برای آفرینشهای خود اصلهایی داشته اند. همان اسکات سختگیر و درستکار نیز در یک کتابش تصویر زنده ای از پدر خود می کشد و در کتاب دیگرش پس از آن که گذشت سالها از خشونت وی کاست، تصویر خوشایندتری از او به دست می دهد. استاندال در یکی از دستنویسهایش نام اشخاصی را که مدل قهرمانان قرار گرفته اند، نوشته است. دیکنز چنان که همه می دانند در مستر میکابر خصوصیات پدر خود را تصویر و در هارولد اسکمبول نقش لی هانت را تصویر کرده است. تورگنیف می گوید که من ابدانمی توانم کاراکتری به وجود آورم مگر آن که به عنوان نقطه شروع مخیله خود را بر شخص زنده ای تمرکز دهم. ظن من براین است که نویسندگان که استفاده از اشخاص واقعی را در داستان انکار می کنند، یا خودشان را می فریهند (که غیر ممکن هم نیست زیرا انسان می تواند بی آن که خیلی هوشمند باشد، نول نویس خوبی باشد) یا ما را. اگر آنها راست بگویند و حقیقتاً شخص به خصوصی را در نظر نداشته باشند، به نظر من می توان دریافت که اینها کاراکترهای خود را بیشتر به حافظه های خود مدیونند تا به غریزه خلاقشان. چه بسیار دفعاتی که ما به دارتازان، میسز پرودی، جین ایو و جرم کونیارد با نامهای دیگر و در جامه های دیگر برخوردیم! باید بگویم که اخذ کاراکترها از روی مدلهای حقیقی نه تنها جنبه همگانی دارد بلکه ضروری نیز هست. من نمی دانم چرا اصولاً

نویسنده‌ای باید از تصدیق این مطلب شرم داشته باشد. همچنان که تورگنیف می‌گوید فقط در صورتی که شخص معینی را در نظر داشته باشید، خواهید توانست به آفریده خودتان نیروی حیات و خصوصیات خاص ببخشید. من پافشاری می‌کنم که این کار یک آفرینش است زیرا ما حتی از اشخاصی که از نزدیک می‌شناسیمشان، بسیار کم چیزی می‌دانیم. ایشان را آن قدر نمی‌شناسیم که بتوانیم به صفحات یک کتاب منتقلشان کنیم و موجوداتی انسانی از ایشان بسازیم. مردم فریبده‌تر و مهم‌تر از آنند که بتوان رونوشتی از ایشان تهیه کرد و نیز بسیار گوناگون و متناقض هستند. نویسنده از روی اصل خود کپی نمی‌کند بلکه آنچه را که می‌خواهد از آنها بگیرد، نشانه‌های چندی است که توجهش را جلب می‌کند و طرز تفکر خاصی که مخیله او را تحریک می‌کند و به وسیله آن قهرمان خود را می‌سازد. 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 نویسندای پیشامد می‌کند که او را متهم به توصیف خصوصیات فلان شخص می‌کنند و حال آنکه خصوصیات شخص مورد نظر او به کلی با خصوصیات شخص مورد 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 ویژه استعمال دخانیات کشتی یک ربع ساعت با کسی گپ زده باشد.

همه آنچه وی نیاز دارد آن قشر نازک از یک خاک حاصلخیز است تا بعد به وسیله تجربیات خود از زندگی، به وسیله دانش خود در باره طبیعت

بشری و به وسیله قوه درک ذاتی خود، بر روی آن شروع به کار کند.^۱»
در میان نویسندگان نیز، انسانهای درون گر، برون گر، عین گر و ذهن گر وجود دارد. نویسندگان بر حسب دیدگاههای خود در آثارشان، میان دو بعد اجتماعی و وجود فرد خود، به یکی از آنها اولویت داده اند. و برخی تا آنجا پیش می روند که زندگی خود را در رمانهایشان بازتاب می دهند. مارسل پروست (۱۹۲۲ - ۱۸۷۱) رمان مشهور خود به نام زمان گم شده را به صورت یک خود زندگینامه نوشته است. پروست و دیگر نویسندگان درون گر با دیدگاههای وجود گرایی، در تمام آثار خود، خویشتن خویش را مطرح می کنند. به عبارت دیگر از پروتوتیپی قابل درک تر و نزدیک تر از هر پروتوتیپ دیگری سود می جویند. پروست در دفتر خاطرات خود می نویسد:

«می دانم که موادی که برای اثر ادبیم به کار گرفته ام، چیزی جز زندگی گذشته خودم نبوده است و این که آنها را بی آنکه غایتشان یا حتی بقایشان را پیش بینی کنم، ذخیره کرده بودم. همانند دانه ای که میان موادی که باید تغذیه کند، می کارندش. 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 آبدستن اثری یافته ام 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 زندگینامه هایی که نویسندگان گوناگون به جا گذاشته اند، در بسیاری از آثار ادبی به چشم می خورد.

میلان کوندرا در رمان بار هستی چنین می نویسد:

۱. حاصل عمر سامرست موام. ترجمه آزادیان.
۲. تفسیرهای زندگی. ویل واول دورانت. ترجمه ابراهیم شعری.

«شخصیتهای رمانی که نوشته‌ام، امکانات خود من هستند که تحقق نیافته‌اند. بدین سبب تمام آنان را هم دوست دارم و هم هراسانم می‌کنند. آنها هر کدام از مرزی گذر کرده‌اند که من فقط آن را دور زده‌ام، آنچه مرا مجذوب می‌کند 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 شیوه واقع‌گرایانه رانفی می‌کند و تنها جنبه‌هایی از شخصیتهای بی‌چهره خود را آشکار می‌کند که به کار ایده اصلی رمانش می‌آیند. در رمان فلسفی بار هستی، کاراکترهای اصلی بی‌چهره هستند. حتی خواننده تا پایان اثر به مشخصات ظاهری آنها پی نمی‌برد. گذشته زندگی کاراکترها پنهان است و روابط علت و معلولی در واکنشهای آنان و گذشته زندگی‌شان نقشی ندارد. کوندرا با چنین نگرشی، شخصیت یا کاراکتر ادبی را تعریف می‌کند:

«حقیقتهای گنجانده شده در منهای تصویری» و در جای دیگر می‌گوید: «شخصیت شبیه‌سازی موجود زنده نیست شخصیت موجودی تخیلی است. شخصیت من تجربی است.»^۲

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

فروانتس کافکا یکی از درونگراترین نویسندگان 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 تحمل‌ناپذیر وجود» است

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

کاراکترهایی چون گرگوار او را در مسخ، که صبح از خواب بر می خیزد و می بیند که به حشره‌ای نفرت‌انگیز تبدیل شده، جز از طریق غور در ذهنیات و نوع جهان بینی خاص نویسنده نمی تواند درک کند، کافکا چنین می گوید: «اگر می خواهید این داستانها را بفهمید باید مرا درک کنید. باید به زندگی، شخصیت، رنجها و خوابهای من وارد شوید.»^۱

بی شک من گرایی افراطی گسترده‌گی تأثیر گذاری و جانشمولی پیام نویسنده را در اثر کاهش می دهد و نویسنده‌گانی 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 می گذرد، ولی تا زمانهای دور و مکانهایی متفاوت، همواره پیام اندیشه برانگیز خود را حفظ می کنند. هنگامی که تولستوی در جنگ و صلح به آفرینش بیش از پانصد کاراکتر رنگارنگ از میان همه اقشار و طبقات اجتماع دست می زند، از محدود من خویش پا فراتر می گذارد. دیککنز، بالزاک، داستایوسکی و بسیاری دیگر از نویسندگان واقع گرا 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 می یابند. شخصیت ارنست اورهارد انقلابی وفادار و نجیبی که بازتاب اعتقادات اجتماعی جک لندن در رمان پاشنه 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 جلوه بیشتری از صدها من تکراری در قالب کاراکترهای گوناگون می یابد. این تنوع بر خلاف آثار ذهن گرا که بیشتر به همان من‌های تجربی می پردازند، به مراتب جذابتر و اندیشه برانگیزتر است.

تورگنیف نیز به عنوان یک نویسنده عین گرا، نشان دادن اندیشه‌ها و

تجارب خویش را در همه کاراکترهای داستان نمی‌پسندید. او حتی در نامه‌ای به مرد جوانی که آرزوی نویسنده شدن در سر می‌پروراند، چنین توصیه می‌کند:

«اگر مطالعه چهره 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 عین‌گرا هستید و می‌توانید نگارش یک داستان یا یک رمان را شروع کنید.^۱»

این نظر درست خلاف نظر پروست، نویسنده‌ای درون‌گرا از نسل گذشته و کوندرا نویسنده‌ای از موج نورمان نویسی در قرن حاضر است. اما تورگنیف نیز موضوع را تک بعدی نمی‌نگرد و درباره کاراکتر اصلی پدران و پسران می‌گوید:

«صرف‌نظر از برداشته‌هایش در خصوص هنر، من در همه معتقدات بازاروف شریک هستم.^۱ تورگنیف با این ادعا بعد استفاده از من و خویشان نویسنده را در آفرینش کاراکترهایش، تأیید می‌کند.

میراث ادبی جهان نشان می‌دهد 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 می‌دهند، خیال‌پردازی میان‌تهی نیز دلیل وجود خلاقیت ادبی نمی‌باشد.

آندره مورا درباره تخیلی‌ترین آثار ادبیات معاصر چنین می‌گوید:

«به آسانی ممکن است نشان داد که عجیب‌ترین افسانه‌ها، افسانه‌هایی که نظر ما بسیار دور از ملاحظات واقعی می‌آیند، مانند

۱. تورگنیف. آندره مورا، ترجمه دکتر منوچهر عدنانی، انتشارات زمان.

سفرهای گالیور، قصه‌های ادگار آلزپو، و کم‌دی‌الهی دانتِه همه بر اساس خاطرات آفریده شده‌اند. درست به همان صورت که غولهای داینچی و شیاطین سرستونها به کمک خطوط چهره انسانها و حیوانها ساخته شده‌اند یا مثل اختراعات مکانیکی که خلق ماده نیست. بلکه اجتماع جدیدی از قطعات ساخته شده است.^۱»

موراً، دو دیدگاه متضاد نویسندگان عین‌گرا و ذهن‌گرا را در زمینه 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 عین‌گرا 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 بندگانف 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 علی‌رغم 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 اندیشه 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. تورگنیف، آندره موراً، ترجمه دکتر منوچهر عدنانی، انتشارات زمان.

۲. تورگنیف، آندره موراً ترجمه دکتر منوچهر عدنانی، انتشارات زمان.

بی‌علاقه شد و به مخالفت با آنها پرداخت. داستایوسکی در جنایات و مکافات، بی‌آنکه خود سخنی از زیان کاراکترهایش در رد آثار شیسم و دیدگاه‌های مبارزه‌فردی قهرمان جدا از مردم بگوید، به گونه‌نیرومندی ایده اصلی خود را در زمینه رد حق یک فرد در کشتن فرد دیگر به نمایندگی از سوی اجتماع، پیاده می‌کند. راسکولنیکوف، قهرمان جنایت و مکافات، خود در جریان زندگی به بطلان نظر خویش پی می‌برد. حتی به ندرت در آثار داستایوسکی کاراکترهایی یافت می‌شوند که با اندیشه‌هایی که خود داستایوسکی با آن مخالف است، به مخالفت برخیزند. اما نویسنده زیرکانه رشته حوادث را به دست طرفداران جهان‌بینی مقابل می‌سپارد. همین روش زیرکانه داستایوسکی در تسخیر شدن نیز به چشم می‌خورد. این رمان، هجو کوبنده‌ای است در باره گروه‌های تروریستی اواسط قرن نوزدهم در روسیه که بی‌ثمری روش مبارزه آنها را به نمایش می‌گذارد. داستایوسکی در این رمان پروتوتیپ‌های 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 ایوانوف در حالی که تیر تپانچه‌ای در جعبه‌اش 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 ایوانوف را به اتهام تمایل برای جدا شدن از گروه به قتل رسانده بود. نچایف از هواداران و دوستان نزدیک آنارشویست روسی، باکونین بود. به این ترتیب، ورخونسکی در تسخیر شدن گان پروتوتیپ خود را از سرگئی نچایف گرفت. و کاراکتر نیرومند و تبهکار رمان یعنی استاو روگین با استفاده از شخصیت باکونین شکل گرفت. داستایوسکی با طرح این دو کاراکتر خود به خود سترونی و بی‌ثمری شیوه مبارزه آنها را که در همان هنگام نیز برای انقلابیون نسل جدید اروپا آشکار شده بود، نشان

می دهد و به خوبی جنبه تراژیک نظریه های عظیم ولی سترونی را که از استاو روگین نه یک انقلابی، بلکه یک ویرانگر می سازد، آشکار می کند. و همه این تمهیدات بی آنکه هیچیک از کاراکترهایش از زبان خود داستایوسکی و با اندیشه های سیاسی او سخن بگویند، صورت می گیرد. داستایوسکی که طرفدار اسلام گرایان بود و تمدن غرب را منحط و فاسد می دانست، با اعتقادات تورگنیف که در جبهه غرب گرایان قرار داشت به شدت مخالف بود. او تورگنیف را نیز در رمان تسخیر شدگان، در قالب کاراکتر کارمازینوف که نویسنده ای غرب گراست به هجو می کشد. تورگنیف خود کاریکاتور خویش را در تسخیر شدگان حس کرد و نوشت:

«داستایوسکی اجازه 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 همه کاراکترها، و نه اجتناب مطلق از بیان دیدگاههای خود، بلکه ابراز عقیده ای مستقیم با به هجو کشیدن طرف مقابل!

شاید این شگرد داستایوسکی نشان دهنده گوشه ای از تنوع بی کران شیوه های نویسندگی در بیان دیدگاهها فلسفی، اجتماعی و سیاسی نویسندگان باشد.

در میان دو برداشت سرحدی و مطلق، مانند آنچه تورگنیف و فلوربر 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 و برونگرایی

ادبی گوناگون هرگز معیار مطلقى برای داوری نیستند. اما از آنجا که شخصیتها رکن اصلی هر اثر به شمار می روند، تحلیل آنها می تواند داوری در باره یک اثر ادبی را تعمیق کند؛ تفاوتی که در نهایت به آثار گوناگون با سبکهای متنوع و جهان بینی های رنگارنگ، صفت نیرومند یا ضعیف را می بخشد.

یافتن حالت های گوناگونی که منجر به شکل گیری شخصیت های ادبی می شوند و در نتیجه کشف گوناگونی پروتوتیپ ها و روندهای متنوع تبدیل آنها به کاراکترها، جز با مراجعه به آثار ادبی امکان پذیر نیست. تنها با بررسی نمونه های مختلف از آثار ادبی طراز اول می توان عرصه های گوناگون تبدیل پروتوتیپ به تیپ و کاراکتر ادبی را زیر ذره بین تحقیق گذاشت.

فصل سوم

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 سازنده 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 باره 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 تکیه اساسی باید بر مثالها و نمونه‌هایی باشد که

می‌توانند 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 قیافه اش 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 ماسه سفید نرمی پوشیده شده است. اما در زیر این گرد سفید، پوست قهوه ای آفتاب سوخته اش که به صورت رنگ چشمانش در آمده، به چشم می خورد. چشمانش مانند دو گل آتش از میان چهره استخوانیش نور می پاشند. پوست قهوه ای 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 خوشه چینی و باد دادن خرمن بدن او را محکم کرده است و زندگی در تپه های 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 قلاده برنجین بدان تکیه می کند، زخم برداشته و چرک کرده است. شانه ها پر عضله است و سایر قسمت های بدن هم طوری این نسبت را حفظ می کند که کوتاه تر از آنچه هست می نماید. صورت پهنی دارد و از آنجائیکه بینی اش در اثر ضربه چماق مباشر شکسته است، پهن تر از آنچه هست به نظر می رسد. و به سبب فاصله 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 قلوه ای 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 تراشیده 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 اسپار تاکوس 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 آورده اند، شکست می دهد و جسد مصلوب شده نزدیک هفت هزار برده شورشی با ملیتهای گوناگون، در شاهراهی که رم را با کاپوا می پیوندد، چندین هفته به منظور عبرت آموزی دیگران، خشکیده و عفونت کرده بر روی صلیبها باقی می ماند. اسپار تاکوس، در آخرین نبرد، در حالی که خود را به چند قدمی کراسوس می رساند و تا آخرین نفس سربازان سپاه برده داران را می کشد، توسط سربازان قطعه قطعه می گردد.

از اسپار تاکوس هیچ چیزی به جا نمی ماند. حتی گوشت اعضاء مثله شده او در میان توده های میدان جنگ گم می شود. معدود کسانی نیز که یادداشتها یا نوشته هایی در باره قیام او و جنگهایش داشته اند، در جاده رم به کاپوا، بالای صلیبها طعمه پرندگان و حشرات می شوند. برده داران هیچ اثری از این قیام به جا نمی گذارند و تا جایی پیش می روند که حتی اسپار تاکوس را موجودی خیالی و دروغین قلمداد می کنند.

هوارد فاست درباره چگونگی آغاز قیام گلا دیاتورها که زمینه ساز شورش سراسری بردگان در روم و به صدا در آمدن زنگهای خطر برای برده داران 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. اسپار تاکوس. هوارد فاست، ترجمه 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 نویسنده آمریکایی، رمانی را براساس قیام اسپارتاکوس، برده‌ای از قبیله تراس مصر نوشت این امر بی شک کار شجاعانه‌ای در عرصه رمانهای تاریخی بود. نوشتن رمانی در باره قهرمان یک قیام، در سال ۷۱ پیش از میلاد مسیح، که هیچگونه نوشته جامعی در باره 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 ادامه 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 باره وضع مشقت بار کودکان طبقات فرودست، چند رمان بر اساس وقایع تاریخ آمریکا، از جمله جنگهای استقلال و مظالم سفید پوستان در حق سرخپوستان بومی آمریکا و همچنین نهضت آزادیخواهانه سیاهان آمریکا و نیز مبارزات زحمتکشان آمریکایی در راه احقاق حقوق خود، یک رمان به نام برداردان دلاور من در باره تاریخ حماسی یهودیان و قیام یهودا مکابی سردار یهودی علیه رومیان نوشته بود.

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

مطرح می‌کند و بسیاری از دیدگاه‌های خود در باره جهان معاصر را عرضه می‌دارد. وی در مقدمه اسپار تاکوس، با تقدیم کتاب به فرزندانش چنین می‌نویسد:

«این کتاب سرگذشت مردان و زنان شجاعی است که مدتها قبل زیسته‌اند و نامشان هرگز از خاطره‌ها 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 می‌خوانند، خواه بچه‌های خودم و یا دیگران، در راه بهبود آینده مغشوشمان نیرو بگیرند و علیه ظلم و بیداد مبارزه کنند. شاید که رؤیای اسپار تاکوس در زمان ما به حقیقت پیوندد.»

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

نویسندگان بسیاری وقایع تاریخی را در نوشتن آثار خود مورد استفاده قرار داده‌اند و قهرمانان مربوط به آنها را به عنوان پروتوتیپ اثر خود انتخاب کرده‌اند. اما اسپار تاکوس در بررسی پروتوتیپ‌های تاریخی و گوناگونی آنها، نمونه شاخصی است، زیرا نویسندگان دیگر اغلب تاریخهای مدون، گزارشها، خاطرات و حتی تصاویر و عکسهایی از وقایع و قهرمانان رمان خود در اختیار داشته‌اند که به مدد آنها خطوط اصلی کاراکترهای خود را شکل بخشیده‌اند، 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 درباره قیام اسپار تاکوس 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 امکان پذیر نمی بود.

فاست ابتدا در رمان خود، از زبان یکی از دلالان برده، به توصیف ظاهر اسپار تا کوس می پردازد و در خلال این توصیفها برخی از ویژگیهای کلیدی کاراکتر او را برای خواننده آشکار می سازد:

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

اسپار تا کوس ابتدا به بردگی در معادن طلا برده می شود اما یکی از دلالان برده که در او شهامتی مناسب گلا دیاتور شدن می یابد، او را به آموزشگاه گلا دیاتوری می برد.

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

«به نظر مرد خوشبختی می آمد. سرش را بالا می گرفت و این از یک برده عجیب بود. هرگز سر فرو نمی افکند. هیچوقت صدایش را بلند نمی کرد. هرگز عصبانی نمی شد. خشنودی خاطرش او را از دیگران متمایز می نمود و در میان این ارواح گمشده و آدمکشان تعلیم یافته بدین سان متمایز بود. بایتا توس اغلب می گفت: گلا دیاتور، 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 اسپار تا کوس نمی خواست حیوان باشد و به

همین دلیل هم خطرناک بود.»

فاست به مدد چهره پردازی دقیق از اسپارتاکوس دروانفسای دنیایی که اربابان آن، یعنی برده داران، گمان می کنند که بردگان به چیزی نمی اندیشند و به قول سیسرون متفکر برده دار همان عصر: «جانورانی هستند با قدرت ناطقه»، صحنه های تکان دهنده ای از اوج حس انسانی، عواطف و رقت قلب را در اعماق دخمه های تیره بردگان می آفریند.

بایاتاتوس، کنیز زیبایی از نژاد ژرمن را که از تن دادن به او ابا کرده، به سلول اسپارتاکوس می فرستد؛ و فاست با قرار دادن کاراکتر خود در تلاطم یک عشق انسانی و سوزان نقیبی دیگر به عمق شخصیت اسپارتاکوس می زند. 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 نمی دانم لاتین صحبت می کنم. هوا یواش یواش سرد می شود. 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 آقامنشان اسپارتاکوس، مردی از دنیای خشن آدمکشان تعلیم دید، خلجان روحی عمیقی در دختر پدید می آورد:

«در سیپده دم این صبح مرطوب، خاطره آن شب به خاطرش باز می گردد و با این خاطره آن چنان موجی از عشق و محبت به طرف مردی که در کنارش به خواب رفته است سرازیر می شود که دلی از سنگ می خواهد تا آن را احساس نکند.»

اسپارتاکوس همین رفتار انسانی را چند لحظه پیش از آغاز مبارزه ای که به دستور رمیان عشرت طلب، حتماً می بایست 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 لحظه ای که خشم گلا دیاتورها به اوج خود می رسد، دیگر خواننده او را می شناسد. اما اسپارتاکوس یک قهرمان پیش ساخته نیست. تا چند لحظه قبل از آغاز قیام، خود نیز نمی داند چه می خواهد و چه کار خواهد کرد. فقط می داند که میل دارد علی رغم 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 زاینده واقعیت شرایط و رویدادهاست. تازه پس از غلبه بر محافظان آموزشگاه گلا دیاتوری و شکستن حصارهای آنجا و نبردی پیروزمندانه است که اسپارتاکوس را هی را که در پیش گرفته، باز می شناسد و فریاد او به گوش سربازان می رسد:

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

میان افراد سپاه بردگان؛ دوستی، هماهنگی و اتحاد پدید می آید و ضرب المثل رایج میان گلا دیاتورها در دوران بردگی یعنی: «گلا دیاتور! از میان گلا دیاتورها دوست نگیر» به عکس خود تبدیل می شود.

هوارد فاست پروتوتیپ خود را با درک عمیقی از چگونگی پیدایش شخصیت های 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 می شود که قادر است با سپاهی سامان یافته، در برابر سپاهیان آموزش دیده 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 نماینده جهان بینی برده داران در میدانهای جنگ است و تاریخ نگاران آن عصر نیز به اندازه کافی در باره او قلم فرسایی

کرده‌اند، یکی دیگر از پروتوتیپ‌های مورد استفاده 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 استفاده نویسنده‌گان از پروتوتیپ‌های تاریخی گسترده شده است، ولی فاست به یاری نیروی خلاقه 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 بی افتخار 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 بیندارد. و این در حالی 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 در بازگویی ماجرای خود با اسپارتاکوس و با اشاره به خراب کردن دو مجسمه 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 در دسرها و مکافات 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 و انگهی 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 پهنه میدان را پوشانده است من چه حالی داشتم و چه احساس می‌کردم. بنابراین تخریب چند تا سنگی که غلامان ساخته بودند نه تنها مایه ناراحتی نبود بلکه مایه آسودگی خاطر هم بود. بلکه مجسمه‌ها را به کلی از بین بردیم و در هم کوبیدیم تا اثری از آن باقی نماند اسپار تاکوس و ارتشش را هم نابود کردیم و خاطره اقدامات و نحوه 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 معامله بردگان می‌زنند، زنان بی‌بند و بار رومی که از تماشای خون گلاادیاتورهای 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 نوع دوستی 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 مایه کسب سود برده‌داران گشته‌اند. بردگان یهودی که به سبب دیدگاههای یکتاپرستانه و انساندوستانه خود، مزیت فرهنگی آشکاری بر دیگر بردگان دارند. زنانی که از آغوش خانواده‌های خود ربوده شده‌اند و آن‌گاه که مردانشان قیام می‌کنند به آنها التماس می‌کنند که بگذارند آنها نیز، بجنگند و حتی با وجود مخالفت مردان، دامنهایشان را پر از سنگ می‌کنند و به انتظار لحظه درگیری با نظامیان مسلح می‌ایستند...

فاست ضمن عبور دادن خواننده از چنین تالار عظیم و مملو از چهره‌های رنگارنگ، داستان اسپار تا کوس را باز می‌آفریند. و به راستی چه کسی می‌تواند بگوید که اسپار تا کوس غیر از آن بود که هوار دفاست 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 پو گاچف رهبر یکی از شورشهای دهقانی قرن هفدم ماوراء قفقاز را که مدتها با ارتش تزار جنگیده بود، تصویر می‌کند و چهره واقعی او را که در هاله‌ای از تبلیغات سو پنهان شده، به درستی باز می‌نماید.

دوبروفسکی پروتوتیپ تاریخی دیگری است که پوشکین او را در داستانی با همین نام باز آفریده است. وی اشراف زاده‌ای است که در اثر بیعدالتهایی که در محیط روستایی می‌بینید به راهزنی روی می‌آورد و البته نه راهزنی معمولی، بلکه راهزنی که فقط کاروانهای ثروتمندان را غارت می‌کند و از غنایم خود به روستائیان تیره‌روزی که او را چون ناجی افسانه‌ای خود دوست دارند، می‌دهد. 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 می‌دهد.

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 پارسا پور به نام طوبی و معنی شب که تصویری مبهم از شیخ محمد خیابانی، آن هم به عنوان یک دستمایه فرعی عرضه می‌کند و داستان یک شهر احمد محمود، نگارنده نمی‌تواند مورد برجسته 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 دستمایه خلق آثاری قابل توجه باشد.

۲ - هنرمند به عنوان 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 شده اند.

نویسنده برای آن که داستان خود را براساس زندگی یک هنرمند بنویسد، ابتدا به زندگینامه ها و خاطراتی که درباره 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 چهره نگاریها، چهره او را بازسازی می کند و حوادث زندگی او را در قالب داستان باز می آفریند. وفاداری نویسنده به همه جزئیات زندگی و شخصیت هنرمند مورد نظر او، کاری ناممکن است اما تا آنجا که ساختمان داستان و فن رمان نویسی اجازه بدهد، می کوشد به آنها وفادار بماند.

رومن رولان در رمان ژان کریستف، به گونه ای غیرمستقیم به زندگی موسیقیدان آلمانی، بهوون نظر دارد.

خاکی و آسمانی اثر دیوید وایس^۱ رمانی است که درباره زندگی و لفگانگ آمادئوس موتزارت نوشته شده است. دیوید وایس در عین حال که کلیه اسناد مربوط به موسیقیدان و تاریخ دوران او را مطالعه کرده است، درباره موسیقی نیز اطلاعات وسیعی دارد که بدون آن، مسلماً نمی توانست کتابی درباره این آهنگساز بنویسد. در این کتاب فضای دوران زندگی موتزارت، اعم از ساختمان خانه ها خیابانها، لباسها و اثاثیه به همان گونه که در نیمه

۱. خاکی و آسمانی دیوس وایس، ترجمه 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 کلیه اصول رمان نویسی، نوشته شده، به زندگینامه کاملی از موتزارت تبدیل کرده است. وی در مقدمه کتاب درباره شیوه نگارش آن می نویسد:

«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 غیرمنتظری بین دو رویداد به چشم می خورد، ساخته و پرداخته ذهن نویسنده نیست، بلکه به خاطر آن است که دو رویداد واقعاً همزمان بوده است. چهره واقعی هیچ شخصیت یا رویداد برای آنکه هیجان انگیزتر 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. همه شخصیت‌های این داستان واقعی هستند و زندگی کرده اند.»

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 می نویسد:

«موقعیتها، گفتگوها، انگیزها می بایست به قوه تصویر ساخته و پرداخته می شد. 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 می گنجید. 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، می تواند 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 ابرو نینگ استون^۱ نویسنده آمریکایی است که درباره زندگی و انسان ون گوگ نقاش هلندی نوشته شده است.

استون نیز به کمک زندگینامه ها، خاطرات و نامه های ون گوگ به برادرش؛ توانسته است شخصیت، افکار، هنر و زندگی این نقاش پر آوازه و انسان دوست 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 گونه ای غیر مستقیم به زندگی پتهون پرداخته است.

متأسفانه هنوز در ادبیات ایران این شیوه پسندیده رایج نیست تنها اثری که برخی از منتقدان برای آن پروتوتیپ هنرمندی قائلند، چشمه های اثر بزرگ علوی است برخی نقاش مشهور، کمال الملک را پروتوتیپ شخصیت استاد ماکان در چشمه های می دانند. این کمبود در ادبیات داستانی ایران در حالی است که، زندگی هنرمندان بزرگ این آب و خاک مایه های بسیاری برای تبدیل شدن به آثار داستانی دارند.

۳ - پروتوتیپ مذهبی

پیامبران و شخصیت‌های مذاهب توحیدی از دیر باز یکی از سرچشمه‌های الهام نویسندگان و درون مایه 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 می‌شوند که نماینده‌ای به دنیای فوق زمینی بفرستند تا از نزدیک کیفر گناهکاران و پاداش نیکان را ببیند. قرعه به نام ارداویراف (یعنی ویراف درستکار)، می‌افتد. ویراف جرعه‌ای شراب سحرآمیز می‌نوشد و پس از آنکه به خواب فرو می‌رود، روحش به عالم ملکوت پر می‌کشد. از میان شعله‌های دوزخ می‌گذرد و گناهکاران را می‌بیند. هفت طبقه بهشت را پشت سر می‌گذارد و آسایش پرهیزکاران را نظاره می‌کند.

روح ویراف پس از این سفر هفت روزه دوباره به جسمش باز می‌گردد. ویراف حکایت آن چه را که دیده، بازگو می‌کند و مردم را به راه دین فرا می‌خواند.^۱

در شاهنامه 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 می‌گیرد و کم‌دی الهی شکل می‌گیرد.

زمینه ادبیات روایتی رشد کرد، بلکه به دستمایه عالی ترین 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 شکل‌گیری 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 گرایانه 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 کوله بار رنج دیگران را بر دوش خسته خود می‌کشد، می‌دانند.

مسیح باز مصلوب اثر کازانتراکیس 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: اینیاتسیو سیلونه، موبه کن سرزمین محبوب من، اثر: آلن پیتون، پاشنه آهنین، اثر: جک لندن و خرمگس نوشته اتل لیلیانوویچ. در این آثار که به عنوان نمونه نام برده شد، چهره مثبت روحانیون مسیحی در جوامع کنونی نمایانده شده‌اند.

یکی از نویسندگانی که به چهره منفی روحانی نمایان، به ویژه در قرون وسطی توجه کرده، نویسنده معاصر ایتالیایی، امبر توآکو است که با رمان نام گل سرخ به شهرت رسید و رمان دیگرش به نام آونگ فوکو از پر فروش ترین رمانهای چند سال اخیر جهان بوده است.

امبر توآکو، 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 پروتوتیپ خلق بسیاری از شخصیت‌های ادبی شده‌اند. سیدارتا اثر هرمان هسه در عین حال که چهره بودا (گوتاما) را باز می‌نماید، پیروان فرقه‌های ریاضت کش یعنی شمن‌ها و روحانیون رسمی، برهمن‌ها را تصویر می‌کند^۱ در ادبیات معاصر فارسی نیز دو داستان کوتاه درد دل ملا قربانعلی^۲ اثر جمالزاده^۳ و درویش علی‌شاه اثر احسان طبری در این زمینه قابل ذکر هستند. در «درد دل ملا قربانعلی» داستان عشق روحانی‌نمایی 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 دریچه مقوله پروتوتیپ، به رمان سرگیوس پیر اثر لئونید کلاویچ تولستوی می‌افکنیم.

سرگیوس پیر

در روسیه قدیم از زمانهای دور، زائرانی وجود داشتند که سراسر خاک روسیه را از صومعه‌ای به صومعه دیگر می‌پیمودند و زندگی خود را به صورت زاهدانی دوره گرد از راه کمکهای مردم می‌گذراندند، تولستوی به این مردمان علاقه بسیاری داشت و در پایان عمر خانه و کاشانه خود را رها کرد و

۱. درباره سیدارتا در فصل آخر همین کتاب می‌خوانیم.

۲. از مجموعه داستان «فارسی شکر است»

۳. از مجموعه داستان «پنج‌جابه»

چند روز آخر زندگی را مانند زائران گذراند.

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

«بزرگراه قدیمی کاترین که از کنار دروازه سنگی ملک یاسنایا پولیاننا 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 بعد از ظهر 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 برخورددم و همراه او به تولا رفتم.»

تولستوی سرانجام این شیفتگی عمیق خود به زائران را که به سرگذشتشان علاقه 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 هر گونه 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 دهکده 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 زاده پاک و نجیب است و به همین جهت در بسیاری از دهکده‌های بین راه از او پذیرایی می‌کردند و از دیدار وی خوشنود می‌شدند و البته هیچکس نمی‌دانست که این پیرمرد فقیر همان بابا سرگیوس بزرگ و مشهور است. اما به حکم غریزه 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 پرمغز 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 می نهاد و برایشان دعا می کرد. البته این کار سبب تعجب و اندیشه آنان می شد 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!



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 درزنسکی، یکی از انقلابیون روسی می‌پردازد. کودکی و شکل‌گیری شخصیت درزنسکی، همراه با نخستین جوانه‌های اعتقادات او در رمان به نمایش گذاشته می‌شود. نویسنده با در دست داشتن اسناد بسیار، خاطرات و تاریخچه زندگی او، رمانی خلق می‌کند که خواننده را با خطوط شخصیت، زندگی و فعالیتهای این چهره 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 و هویت آنها را در جریان تحقیق در تاریخچه تکوین اثر ادبی، می‌توان آشکار کرد. داستایوسکی در تسخیرشدگان، باکونین، آنارشویست روسی را، به عنوان پروتوتیپ خلق کاراکتر استاوروگین بر می‌گزیند. داستایوسکی که خود در کنگره صلح ژنو، با این انقلابی آنارشویست روبرو شده و تحت تأثیر شخصیت نیرومند او واقع شده بود، او را مدل مناسبی برای خلق کاراکتر ویرانگر استاوروگین یافت. استاوروگین نیز مانند باکونین معتقد به انهدام یک سره‌ماشین دولتی است و

شیوه مبارزه فردی و دور از مردم را تبلیغ می کند. داستایوسکی پیامدهای روانی و رفتاری دیدگاههای آنارشستی 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 جانبه اخلاق و اصول انسانی می کشاند. تا آنجا که چهره‌های فاسد و ویرانگر می یابد و در عرصه زندگی خصوصی، دست به انواع کارهای فسادآمیز 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 سازنده شخصیت ایوان کارامازوف به کار می برد. قتل پدر که با نقشه ایوان صورت می گیرد از نظر داستایوسکی نمادی است از پادشاه کشی، که به سبب اعتقادات سلطنت طلبانه داستایوسکی مورد تخطئه 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 عمو اوغلی، انقلابی دوران مشروطه را برای پرداخت شخصیت اول این رمان که حیدر نام دارد، برگزیده است.

۵ - پروتوتیپ طبقاتی

نویسندگانی که یک طبقه 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 می‌بخشد. در بسیاری از آثار ادبی جهان علی‌رغم آنکه وجه غالب پروتوتیپ‌های شخصیت‌های اصلی، جنبه طبقاتی آنها نیست، ولی این جنبه به عنوان یک وجه فرعی مورد نظر نویسنده بوده است. اسپار تاکوس با آنکه عمدتاً یک پروتوتیپ تاریخی برای فاست بوده، ولی نویسنده در اثر خود کوشیده تا سرنوشت عام و خصلتهای طبقات برده‌دار و برده‌را در برابر خوانندگان بگذارد.

برخی از آثاری که یک طبقه را انگاره 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 بیچر استو زندگی سیاهان جنوب آمریکا را در کلبه 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 آرتمانوف‌ها، نگاهی به زوال اشرافیت در روسیهٔ اواخر قرن نوزدهم دارد و این روند را در وجود خانوادهٔ ملاک و اشرافی آرتمانوف 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 تاجکستانهای 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.

سالارها 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 آیینۀ تمام‌نمایی از ابعاد گوناگون زندگی دهقان ایرانی است، به گونه‌ای که برخی کلید را دایرهٔ المعارفی 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 می شود.

در رشته داستان کوتاه هم آثاری وجود دارند که در همان محدوده برشی از زندگی که ویژه ساختمان داستان کوتاه است، به زندگی طبقات خاصی پرداخته اند.

قصه های قالیافخانه اثر مرادی کرمانی نگاهی ژرف به زندگی کودکان قالیباف و خانواده های آنها در منطقه کرمان دارد.

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

در این فصل، دورمان را که شهرت جهانی دارند و با استفاده از پروتوتیپ طبقاتی نوشته شده اند، به عنوان نمونه مورد بررسی قرار می دهیم و یک داستان کوتاه برجسته را عیناً نقل می کنیم.

جنگل

جنگل برخلاف نام دل انگیزش 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 روزنامه آمریکایی به آبتون سینکلر مأموریت داد تا درباره وضعیت کارخانه های بسته بندی گوشت شیکاگو تحقیق کند. سینکلر که پس از پایان تحصیلات خود در رشته حقوق، به روزنامه نگاری روی آورده و دارای افکار ترقیخواهانه بود، از این مأموریت استقبال کرد. از سوی دیگر روزنامه های آمریکایی در پی خوراک تبلیغاتی و مهیج بودند و افکار عمومی نسبت به سلامت غذاها و گوشتهایی که به بازار عرضه می شد، 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 کشتار گاههای شیکاگو.

سینکلر، بعدها اعتراف کرد که برای نوشتن جنگل، مدتها در یک کلبه چوبی هشت پا در ده پا، در دامنه تپه‌ای در شمال پرینستون واقع در ایالت نیوجرسی و همراه با کارگران مهاجر کشتار گاههای شیکاگو زندگی کرده است. وی از نزدیک شاهد شرایط مشقت بار زندگی آنها، مبارزه شان برای بقا در برابر سرما، بیماری، گرسنگی، بیکاری، کلاهبرداری سودجویانی که کارگران مهاجر بی زبان را طعمه خوبی می دانستند 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 می ماندند و هنگامی که استخوانهایشان را بیرون می کشیدند دیگر به «روغن خالص و درجه یک کارخانه های دور کهایم تبدیل شده بودند». شرایط کار کودکان فجیع بود. سینکلر بی شک نمونه هایی واقعی برای تک رویدادهای رمان خود داشته است. وقایعی نظیر کنده شدن گوشهای یخ زده پسر بچه ای که به ناچار در سرمای ۵۰ درجه زیر صفر شیکاگو پای پیاده تا کارخانه راه می پیماید. گوشهای او در اثر گوشمالی سرکارگر کنده می شود و در دستهای سرکارگر به جا می ماند.

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

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

می‌کند. 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 می‌رسد. 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 بی‌عار نباشد روزهای خوش را در آغوش خواهد کشید. اما به زودی فشار غل و زنجیر بردگی مدرن را بر جسم خود حس می‌کند.

سینکлер شیکاگوی اوایل قرن بیستم را استادانه تصویر می‌کند. از سویی، محلات اشرافی با کاخها و تالارهای رقص و زنان و مردان خوش پوش، سالم و سرخوشی که هر روز به دنبال راههای تفریحی جدیدی برای خرج کردن پولهای بی حساب و بادآورده خود هستند و از سوی دیگر، محلات کارگری و کشتارگاههایی که ساکنین آن چهارفصل سال رنج می‌کشند. بهار از گودالهای آب گل آلودی که در کوچه‌ها جمع می‌شود و سالانه بچه‌های زیادی را به کام خود می‌کشد. تابستان از بوی تعفن دریاچه‌ای که زباله و پس مانده کارخانه‌های روغن کشی به آن سرازیر می‌شود و میلیونها مگس و پشه از آن طریق بیماریهای عفونی مهلک را در میان ساکنان محلات، که کوچکترین امکانات پزشکی ندارند، شیوع می‌دهد. پاییز و زمستان نیز با سرمای کشنده‌ای که خانه‌های چوبی و آلونکهای محقر و بی سوخت را همچون شمع مرگ تسخیر می‌کند. زمستان به قول سینکлер 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 می‌شود، ناچارند پای پیاده از میان گودالهای پربرفی که آنها را طعمه خود می‌سازند، به کارخانه‌ها بروند و همه این حوادث موحد در شیکاگو امری عادی و روزمره به شمار می‌روند.

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 شاخه های گوناگون مشاغل کشتارگاهها، بیماریهای مهلکی رایج است. سل در میان آنهايي که در زیرزمینهای بی نور و هوا و در بخار داغ خون حیوانهای مسلول کار می کنند، بیداد می کند. در هر رشته ای از کار چون کودسازی، جدا کردن استخوان، قطعه قطعه کردن دام، پوست کندن و دباغی، بیماریها و سوانح خاصی که منجر به نقص عضو می شوند، شایع است. هنگامی که کارگری دچار نقص عضو می شود، دیگر باید خود و خانواده اش را مرده فرض کند. هیچ دادرسی نیست. وکلا، پزشکان، مراجع قانونی و روزنامه ها، همگی توسط صاحبان زر و زور خریداری شده اند و امکان رأی دادن به نفع مظلوم صفر است. سینکلر در صحنه هایی از کتاب که چگونگی و مراحل کشتار دستجمعی دامها را در زیر تیغه های برآن دستگاهها توصیف می کند، و جان کندن لحظه به لحظه خوکها را که هر بار دستگاه، زنده زنده یکی از اعضای بدن آنها را قطع می کند، کنایه ای دهشت آفرین 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 مهره ای از تولید ماشینی و پیشرفته این سرزمین متمدن می کرد، کم کم به کینه و نفرت تبدیل می شود. خانواده او روز به روز با بدهکاری و فقر بیشتری روبرو می شود. دلالتان خانه ای کهنه و فرسوده را که دستی به ظاهر آن کشیده اند 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 عهده پرداخت اقساط سنگین آن بربایند 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 کار کردن او موافقت می‌کند. و اونا ی 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 خانواده یورگیس فرود می‌آید و به تدریج، چندین تن از اعضاء خانواده را به کام مرگ می‌کشد: صحنه‌هایی که سینکлер استادانه و با احساس انسانی عمیق و دردآلودی به تصویر می‌کشد.

سینکлер 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 استعمار شدید و جانکاه، راه آنها را به سوی انواع جرایم، فحشا و فساد باز می‌کند. سینکлер 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 همه رسوم را خط کشیده‌اند و دیوانه وار به حفظ جان خود و خانواده شان 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 باقیمانده هستی خود را، در میخانه‌هایی که توسط خود تراستها تشکیل شده، و از انواع ظواهر برای به دام کشیدن کارگران بی‌روحیه استفاده می‌کنند، ببازند. یورگیس نیز از این قافله که با شلاق جبرهای گوناگون در راهی از پیش تعیین شده جلو می‌رود، عقب نمی‌ماند. او پس از درگذشت زن و فرزندانش، به میخانه‌ها پناه می‌برد. بیکار، سرگردان و ژنده‌پوش شبها را در جمع بی‌خانمانها و در کنار خیابانهای یخ زده شیکاگو می‌گذرانند و آن‌گاه که دیگر سکه‌ای ندارد، میخانه‌دارها، حتی او را از گرم شدن کنار بخاری میخانه محروم می‌کنند و چندین بار تا آستانه مرگ پیش می‌رود.

در خلال داستان، بخشی از سرگذشت سیاسی کارگران نیز به نمایش گذاشته می‌شود. به انتخابات هیچ‌امیدی نیست. رأیها خرید و فروش می‌شوند. یورگیس روز به روز بیشتر تن به قانون تنازع بقا می‌سپرد. حتی به اعتصاب شکنها می‌پیوندد و به همکاران خود خیانت می‌کند. اما این اقدام نیز مشکلات جانکاه زندگیش را کاهش نمی‌دهد. بیکاریهای پی در پی، به تناوب او را به صف بی‌خانمانهای کنار خیابان می‌کشد. سرانجام شبی خسته، ناامید، لرزان، با روحی کمرخت، 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، ژنده‌پوشان را با بی‌احترامی بیرون می‌انداختند، در اینجا هیچکس با او کاری ندارد:

«در این مدت سخنرانی ادامه داشت. مستمعین کف می‌زدند، فریاد می‌کشیدند و از شدت هیجان در پوست خود نمی‌گنجیدند. کم‌کم 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. آن‌گاه باز شخصی به او سقلمه زد و او با همان تکان وحشت‌آلود 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 سویی شلنگ بردارد و یقه اش را بچسبد. آیا یک بار دیگر به او فرصت می دادند؟ آیا این بار می خواستند او را راحت بگذارند؟ در حالی 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 گوشه چشم نگاه دزدانه ای 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.^۱

یورگیس که از قید فشارها و وحشت های 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 افتاده ای داشت. ریش مشکی و تنکی نصف صورتش را پوشانده بود و در محل چشماش تنها دو حفره سیاه رنگ دیده می شد. تند تند و با هیجان زیاد حرف می زد. دستهای بلندش را دراز می کرد. گویی می خواست هر

یک از مستمعین خود را در چنگ بگیرد. صدایش چون صدای ارگ عمیق بود. معه‌ها مدتی گذشت تا یورگیس به فکر صدایش افتاد. لیکن ناگهان به نظرش رسید که اشارهٔ سخنان 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 می‌کرد، به چنگ می‌گرفت و در او نفوذ می‌کرد. سخنان می‌گفت: «شما به این حرفها گوش می‌کنید و می‌گویید آری اینها درست است. ولی همیشه اوضاع به همین منوال بوده است. یا می‌گویید ممکن است چنین چیزی پیش بیاید لکن نه در روزگار من و به من کمکی نخواهد کرد. بنابراین به کار طاقت فرسای روزانه تان برمی‌گردید و به خاطر سود دیگران خود را در آسیاب جهانی قدرتهای اقتصادی خرد می‌کنید. برمی‌گردید که ساعتها به نفع دیگران جان بکنید. در خانه‌های پست و کثیف زندگی کنید، در جاهای خطرناک و غیر بهداشتی کار کنید، با اشباح فقر و گرسنگی بجنگید و در معرض سوانح و مرض قرار گیرید و بمیرید. هر روز مبارزه حادثه می‌گردد و سرعت کار ظالمانه‌تر. هر روز مجبورید کمی سخت‌تر کار کنید و احساس کنید که پنجه‌های آهنین زندگی محکم‌تر شما را در خود می‌فشارد. 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 و وظیفهٔ خود را دربارهٔ شما انجام داده‌اند و عدالت و بیدادگری چشمانتان را باز کرده است؟»

یورگیس به روشنی درمی‌یابد که سخنان مرد سخنان، با نامزدهای انتخاباتی مزور و سیاست‌باز، به کلی فرق دارد. او همان دردهایی را حس می‌کند 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 سینکлер با قرار دادن یورگیس در صحنه سخنرانی بسیاری از تحولات روحی امثال یورگیس را که ذره ذره جمع شده و آماده 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 روشنائی 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 دهنده ای 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 کارخانه های 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 مرگ آور اطفالش چشمی گریان دارد. با صدای مردی که روی بستری از کهنه خوابیده است و در آخرین مرحله بیماریش دست و پا می زند و می داند 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 و شکمی گرسنه آواره است و در فکر این است که بین فاحشه خانه 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 روشنائی 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 تهیه غذاهای گوشتی و سوسیسهای درجه 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 در صدر خواسته‌های 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 درباره تأثیر جنگل چنین نوشت:

«این کتاب گوشه‌های 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 زولارمان زمین را به سلسله رمانهای خود بیفزاید،

۱. تفسیرهای زندگی. «دیل» و «ارپل 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. دستمایه اصلی جنگ و صلح اثر تولستوی چنین بود.

دهقانان اثر بالزاک، نگاهی به سیر مبارزه 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 نویسنده دیگری است که قصه‌های روستایی او سرشار از ایمان به پاکی و تقدس زندگی دهقانان است.

اما با انتشار زمین، ناگهان این پندار دلنشین زیر سؤال می‌رود و اسطوره 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 در نور دیده و چهره 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 جامعه فرانسه و نیز ترس محافظه کارانه 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 جنون آمیز 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 اسطوره 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.

مقایسه 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	
۱۴۵۰۸۱	۱۸۲۴۶۶	۱- کارگران نساجی
۴۴۸۶۶	۷۶۸۲۷	۲- کارگران ساختمانی
۱۹۰۲۹	۳۵۰۲۲	۳- کارگران صنایع حمل و نقل
۲۲۷۲۸	۱۲۷۸۸۲	۴- کارگران نجار

در کنار این رشد روزافزون طبقه 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، توده عظیمی را تشکیل می دادند ولی میان آنها روابط همه جانبه ای برقرار نبود. شیوه 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 شیوه های علمی کشت و کار و در

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 فقیرتر و وامدارتر می شوند، باقی نمی گذاشت. از این رو دهقانان در عرصه سیاست بیشتر دنباله‌رو طبقات دیگر بودند و بنابراین و سلسله 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، شیوه 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. بدعکاری 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 ریاخوران و دولت‌وام‌دهنده گرفته بود. از سوی دیگر، علی‌رغم این آشفته‌گی 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 چهره اسطوره‌ای دهقان در این دوره به واقع زیر سؤال می رفت. اما شیوه 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، ناحیه‌بس 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 جلسه های آن نیز سود جست. وی هنگام نوشتن زمین به مترجم هلندی خود چنین گفته بود:

«بنویسید که بلند پروازی بی نظیری در سر دارم و می خواهم حیات کل روستا را در قصه ام بگنجانم. کشت و کار، عشق، سیاست، مذهب، گذشته، حال، آینده.»^۱

به این ترتیب زولا مدتها پای سخن روستائیان می نشیند، از حرفهای آنها یادداشت برمی دارد و مشاهدات خود را می نویسد. پرونده زمین در عین حال پر از مقالاتی است که در روزنامه ها درباره دهقانان فرانسوی نوشته شده است.

دیدگاه زولا در نگارش زمین دیدگاهی ناتورالیستی است. وی انسانها را جزیی کوچک از طبیعت عظیم می داند و دهقانان آثار او که این کوچکی و وابستگی شدید خود را حس می کنند، به زمین به گونه یک معشوقه نیرومند می نگرند. احساس تملک آنها بر زمین، خصلتی عاشقانه و سوزان دارد و همه پدیده های زندگی آنها چون خانواده، عشق، سیاست، مذهب و غیره مانند کلی به هم پیوسته، در ارتباط با احساس عاشقانه مالکیت به زمین عمل می کنند، تغییر می یابند یا به نوسان می افتند. جای تعجب نیست که احساس مالکیت بر تکه زمین کوچک، در نظامی که ترقی و پیشرفت آن وابستگی تام به محو مالکیت های کوچک دارد، خصلتی واپس گرایانه به خود می گیرد و به چهره دهقانان کراهی آشکار می بخشد.

زولا قهرمانان زمین را به گونه ای خلق کرده که علی رغم چهره گاه غلوآمیز آنها، همه تمایلات نمونه وار خرده مالک فرانسوی را آشکار می کنند.

۱. زمین، امیل زولا، ترجمه دکتر محمد تقی غیائی، 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 هر چه بیشتر و طولانی‌تر، بخش کوچکی از این طبیعت را از آن خود داشته باشد؛ و این سهم مقدس او چیزی نیست جز زمین.

قهرمانان کاریکاتوروار و غلو شده زولا نیز بر اساس 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 بی سیرت 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 ضربه 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 نان خوری 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 گوشه اتاق پیرمرد، شعمی روی زمین بود ولی آن قدر 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 همه وزن تنش فشار آورد. زن هم رفت توی رختخواب... هر دو با مشتش و کت و ران فرومی‌کوفتند. پدر حرکت تندی کرد. پاهایش با سر و صدای فتر 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.^۱

توصیف سرد و نیشدار زولا در صحنه قتل بابانوان بازتاب خون‌سردی بوتو و لیز در هنگام ارتکاب به جنایت است. جنایتی که از حرص مالکیت ریشه می‌گیرد. در پایان داستان زان، 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 زندگانی در روستا، در پی پیوستن به ارتش است، رابطه 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 مرافعه 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. همین‌طور که یخبندان کشت را می‌سوزاند، تگرگ ریزش می‌کند، صاعقه می‌ریزد و همه این عوامل شاید لازم باشند.

۱. «زمین»، امیل زولا، ترجمه دکتر محمد تقی غیائی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۱.

تیره روزی مادر کارگاه بزرگ آفتاب و ستارگان چه وزنی دارد؟ خدا توجهی به ما ندارد. نان ما با جنگ تن به تن و هراس انگیز و روزانه خود ما به دست می آید. تنها زمین است که جاودانی است. مادر است. ما از دل او درآمده ایم و هم بدان باز می گردیم. مردم او را تا سرحد جنایت دوست می دارند. او به خاطر هدف نامعلوم خود زندگی را حتی با پستیها و حقارت های ما مدام باز می سازد.^۱

می توان با سبک، نگرش اجتماعی یا نتیجه گیریهای فلسفی زولا موافق یا مخالف بود اما آنچه اهمیت دارد توانایی او در به نمایش گذاشتن بسیاری از ویژگیهای دهقان خرده مالک، فرانسوی در وجود کاراکترهای رمان زمین است.

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

داستان ابلیس علی رغم کوتاهی، دربردارنده کند و کاو روانشناختی عمیقی است که در طی آن حال و هوای محیط روستاهای فرانسه در اواخر قرن نوزدهم و روابط حاکم بر آنها، به شیوه ای موجز و دقیق آشکار می شود. دهقان خرده مالک فرانسوی با کلیه انگیزه های اقتصادی خود و تسلطی که این انگیزه ها بر واکنشهای عاطفی و روابط خصوصی او دارند، پروتوتیپ خلق «اونوربوتان» قهرمان این داستان کوتاه است. «ابلیس» نمونه ای برجسته در این زمینه به شمار می رود و نیز کوتاه بودن داستان نقل کامل آن را امکان پذیر می کند.

«ابلیس»^۱

«گی دومپاسان»

دهقان روبروی پزشک و در کنار زنی که آخرین لحظات زندگی خود را می گذرانند، 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 شعله سوزانش را روی زمین قهوه‌ای، چسبناک و لگدخورده توسط چارقه‌های 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. همه 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 دقیقه دیگر وضعیت 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.

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

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

- شما احمق هستید. گوش بدهید. من به شما اجازه این کار را نمی دهم. گوش بدهید! اگر شما مجبورید که همین امروز محصول خود را درو کنید، راه را پیدا کنید. قبول! و از او بخواهید که از مادر تان پرستاری کند. باید این کار را بکنید. می شنوید؟ و اگر از من اطاعت نکنید، شما را به هنگام بیماری رها می کنم تا مانند یک سنگ جان بدهید. می شنوید؟

دهقان بلند و لاغر که حرکاتی کند داشت و از بی تصمیمی، ترس از پزشک و حرص شدید به صرفه جویی رنج می کشید و تردید داشت، با خود حساب و کتاب می کرد و من من کنان می گفت:

- استخدام راه به عنوان پرستار چقدر خرج دارد؟

پزشک فریاد می کشید:

- من چه می دانم. به زمانی بستگی دارد که شما به او احتیاج داشته باشید. با خودش طی کنید! عجب! ولی می خواهم که ظرف یک ساعت دیگر در اینجا حاضر باشد. می شنوید؟

مرد سرانجام تصمیم خود را گرفت.

- می روم. می روم. شما عصبانی نشوید آقای دکتر.

پزشک در حالی که بیرون می رفت، گفت:

- می دانید، پرستار بگیرید. چون من هنگام خشم نمی توانم جلوی خود را بگیرم!

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

مسالمت آمیز گفت:

- همان گونه که او خواست می روم راه را پیدا کنم. تا بر می گردم خودت را ناراحت نکن.

او نیز خارج شد. راه 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. اتوبه دست می گرفت و لباس زنده ها 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 علاقه عجیب و بی شرمانه ای نسبت به حالت احتضار داشت. او درباره چیز دیگری جز آدمهای گوناگونی که شاهد مرگشان بوده و پرستارشان کرده، سخن نمی گفت و تعریفهایش همیشه مانند یک شکارچی که درباره شکار با تفنگ داد سخن می دهد، با جزئیاتی دقیق همراه بود.

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

- عصر به خیر. اوضاع رو به راه است؟

راه به سوی او برگشت و گفت:

- کاملاً. برای شما چه؟

- او 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. قطره های آبی رنگ و شفاف تا انتهای ناخنهایش لیز می خورد و دوباره در طشت می افتاد. پیرزن بی درنگ با حالتی دلسوزانه پرسید:

- وضعش این قدر بد است؟

- دکتر گفت که دیگر از بستر بر نخواهد خاست.

- حالا چه باید کرد؟

اونوره تردید کرد. برای مطرح کردن پیشنهادش زمینه چینی لازم بود ولی او کلمات مناسب را نمی یافت. بنابراین دفعه‌تاً تصمیم به حرف زدن گرفت.

- برای پرستاری از او تا هنگام مرگ چه قدر از من می خواهید؟ شما می دانید که من اصلاً ثروتمند نیستم. من حتی نمی توانم خرج یک مستخدم را بدهم. به همین دلیل مادرم به این روز افتاد. مادر بیچاره خیلی زحمت می کشید و خسته می شد. در طول هفتاد و دو سال زندگی به اندازه ده نفر کار کرده.

راپه بالحنی جدی و صدایی بلند پاسخ داد:

- دو نرخ وجود دارد. روزی چهل سو و شصتی 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 می شناخت و می دانست که چه قدر محکم، نیرومند و مقاوم است. ممکن بود این وضع علی رغم نظر دکتر هشت روز طول بکشد. پس بالحنی جسورانه گفت:

- ترجیح می دهم که شما کل مبلغ درخواستی تا آخر را پیشنهاد کنید. کسی چه می داند. دکتر می گوید که به زودی می میرد. 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 می کرد. او تاکنون به این روش معامله نکرده بود. مردد بود و می خواست راه فراری پیدا کند. سپس شک کرد که مبادا مسخره اش می کنند. بنابراین گفت:

- تا مادر تان 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 می رفت، در حالی که دهقان پاهای بلندش را چنان از روی زمین بر می داشت 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 سینه اش 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:

- نظر تان 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 همه 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 خانواده ای که به پرستاری استخدامش کرده بودند، بی وقفه کار می کرد. راه پناهگاهان پرسید:

- مادر بونتان آیا مراسم مذهبی برایتان انجام شده؟

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

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

و چنان با شتاب به سوی خانه کشیش دوید که پسر بچه هایی که در میدان بودند، با دیدن او که مانند اسب یورتمه می رفت، گمان کردند که اتفاق بدی افتاده.

به زودی کشیش با لباس کرباس لطیف و سفید خود که پسرکی پشت سرش زنگوله ای 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

بر می داشتند، بی حرکت می ایستادند و منتظر می ماندند تا لباس سفید پشت مزرعه‌ای ناپدید شود. زنهایی که دسته‌های گندم را جمع می کردند، برای ترسیم علامت صلیب بر سینه هایشان، راست می ایستادند. مرغهای سیاه وحشت زده با بلند کردن پاهایشان به گودالهایی که برایشان آشنا بود، می پریدند و به تندی درون آنها پنهان می شدند. کره‌اسبی که در چمن زار گردش می کرد، با دیدن لباس سفید کشیش ترسیده بود و در حالی که جفتک می انداخت، شروع به چرخیدن دور خود کرد. کودکی که همراه کشیش بود و لباس قرمز به تن داشت، به سرعت راه می فت و کشیش در حالی که سرش با کلاه چهار گوش کشیشی روی شانه‌اش خم شده بود، او را دنبال می نمود و زیر لب دعا زمزمه می کرد. راه، کاملاً خمیده، مانند آن که بخواهد سجده کند، دستهایش را با همان حالتی که در کلیسا هنگام دعا جفت می کنند، 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 مادرش می برد.

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 دوزن را در کلبه پوشالی که هوایی خفقان آور داشت، تنها گذاشت.

راه شروع کرد به سنجیدن وضع بیمار محتضر. از خود می پرسید: «آیا مدت زیادی زنده می ماند؟» غروب می شد. نسیم، هوای خنک را درون کلبه می راند، روی پوشالهایی که جنبش خفیفی پیدا می کردند، نقوشی محو

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

پیرزن بی حرکت، با چشمان باز، گویی با بی تفاوتی در انتظار مرگ حتمی خود بود؛ مرگی که دیر کرده بود. ناله خفیفش در میان حنجره به هم فشرده اش گیر می کرد. او به زودی می مرد و جسد زنی کوچک بر جا می ماند که هیچکس برای مرگش تأسف نمی خورد.

هنگامی که شب فرارسید، اونوره باز گشت. 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 راه را مرخص می کرد، به او چنین گفت:

- فردا سر ساعت پنج اینجا باش!

پیرزن پاسخ داد:

- فردا ساعت پنج.

راه 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.

راه 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 بر علیه 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 شیطنت آمیز داشت، او گندم خود را در شرایطی عالی درو می کرد.

راپه ناراحت بود. هر دقیقه که سپری می شد، به نظرش زمان و پولی بود که از او می دزدیدند. میلی دیوانه وار داشت که گردن این ماده الاغ پیر و این پیرزن سخت جان و کله شق را بگیرد و نفس تند او را که وقت و پولش را می دزدید، 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 دیده ای؟

مادر بونتان به آرامی گفت:

- نه

پرستار شروع به تعریف داستانهایی برای پیرزن کرد تا روح ناتوان و در حال مرگ او را وحشت زده کند. بر اساس سخنان او چند دقیقه قبل از جان دادن، ابلیس خود را به همه بیماران در حال مرگ نشان می دهد. جارویی در دست دارد و دیگری بر سر. جیغ می کشد و هر کس آن را ببیند دیگر کارش تمام است و لحظه ای کوتاه پس از آن می میرد و تمام کسانی را که در سال گذشته، ابلیس به آنها ظاهر شده بود، نام برد: ژوزفین لواز، اولالی راتیه، سوفی پادانیو، و سرافین گروسیه. مادر بونتان که هیجان زده شده بود، خود را

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

ناگهان راه، پاورچین پاورچین، از کنار تخت دور شد. از داخل گنجبه ملافه ای برداشت و دور خود پیچید. و دیگری را که سه پایه کوتاه و خمیده داشت، به سر گذاشت. پایه های دیگ مانند سه شاخ به نظر می رسیدند. 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 وحشت انگیز 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 می کرد، از پشت دیگ فلزی که صورتش را پنهان می کرد، جیغ می کشید و مانند ابلیسی خبیث با جارویش پیرزن روستایی را که دیگر آخرین لحظات عمر خود را می گذراند، تهدید می کرد.

پیرزن محتضر با نگاهی جنون زده، تلاشی فوق بشری برای برخاستن و فرار کرد. حتی شانه ها و سینه اش را از روی بالش بلند کرد. سپس با آهی عمیق برجا افتاد. او مرده بود و راه به آرامش همه وسایل را سر جای خود گذاشت: جارو را کنار گنجبه. ملافه داخل آن و دیگ را روی اجاق و سطل را کف اتاق و صندلی را کنار دیوار. سپس با حرکاتی کاملاً حرفه ای چشمان درشت بیمار را بست. روی تخت خواب کاسه ای گذاشت و درون آن آب ریخت و ماهوت پاک کن را که به کمد آویزان بود، خیس کرد. دو زانو نشست و با حرارت به خواندن دعاهای مخصوص اموات که به دلیل حرفه اش همگی را از حفظ بود، پرداخت.

و شب هنگام که اونوره باز گشت، 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 اجرئی فقط معادل پنج فرانک داشت. نه شش فرانکی که اونوره می بایست به او پرداخت می کند.

گروه‌های انسانی به عنوان پروتیب

ویلیام فالکنر از جمله نویسندگانی است که به مسئله 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 نژاد پرست 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 نشر آثار خود، حتی از لهجه‌های سیاهپوستان نیز استفاده می‌کند. و در برخی از رمانهای خود به زندگی سرخپوستان نیز می‌پردازد.

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

پرل باک نویسنده 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 می‌دهد. کاراکتر ونگ‌لانگ در خاک خوب، آیینۀ تمام‌نمای روحیات، اعتقادات زندگی و سرنوشت دهقانان چینی است که در نظام عقب‌مانده‌اوایل قرن بیستم در چین زندگی می‌کنند.

تورگنیف 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 می‌پردازد و ویژگیهای هر یک از این نسلها را در قالب کاراکترهای داستان خود عرضه می‌دارد. تورگنیف، این قصه را کمی پنهان‌تر در آشیانه اشraf نیز دنبال می‌کند.

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 تیغ گیوتین سپرده شده بود. آنتوان برته، پسر پیشه‌وری چیزی بود که در جوانی به مدرسه طلاب علوم دینی رفته ولی به علت مطالعه 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 خوش نام‌روابطی برقرار کرده بود، وی را در صحن کلیسا به قتل رسانده بود.

هانری بیل 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 می‌کند در سال ۱۸۲۶ در اطراف رن رخ داده است.»

تخیل هنرمندان 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 بی مهریهای برادران و پدر خود روبرو است. به همین سبب خصلت‌های ویژه‌ای در شخصیت او راه می‌یابد. درونگر است و تفکر و اندیشه‌اش همواره از سنش پیشتر می‌تازد. سرانجام خانه و کاشانه را رها می‌کند و به مدرسه 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 عرصه 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 قوه خلاقه 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 طبقه چهارم ساختمانی به زیر

افکننده و خودکشی کرده بود. در آن سالها به دلیل نابسامانیهای بسیار، در اجتماع روسیه 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 اسباب‌خانه‌اش را به غیر از تمثالی که یادگار پدرش است و بی‌اندازه آن را دوست دارد، در معرض فروش می‌گذارد. سمساری برای خرید لوازم به خانه او راه می‌یابد. در اینجا داستایوسکی، یکی از نیرومندترین کاراکترهای درونگرا و بدبین آثار خود را که تیرگی ابهام و حشتناکی 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 غوطه می‌خورد و بسیاری از عواطف انسانی، از وجود او رخت بر بسته. سمسار دختر را به خانه 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 می‌بیند، 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 در شسو در یکی از روزنامه‌ها، درباره وضعیت و روابط حاکم بر کازینوهای آلمان که مرکز تجمع اشراف منحط روسی و قماربازیهای جنون‌آمیز آنها بود، خواند. این روزنامه‌نگار در مقاله 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 باخت 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.^۱»

در شسو در مقاله 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 تحت الشعاع قرار داد و دیوانه‌وار او را به پرتگاه نیستی کشاند. اما جاذبه 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 همه 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 شیوه تازه‌ای در بازی رولت می‌شود. و به برادرش می‌نویسد:^۲

«میشای عزیزم، من در دیسپادن 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 رفتن گفتم روش خود، خوشبختی در میان دستهایم بوده است؟ به پول نیاز دارم. برای خودم، تو، همسر و نوشتن یک رمان. در اینجا با خنده مبالغ کلانی برنده می‌شوند. من برای نجات همه ما و حفظ خود در برابر بدبختی به اینجا آمده‌ام.»^۲

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

۱. همان جا

۲. همان جا

است که در رمان قمارباز شرح داده می شود. به زودی تأثیر مقاله در شسودر برابر تجربیات مستقیم زندگی داستایوسکی کمرنگ می شود. او تجربه خود در قمار و شخصیتهایی را که از نزدیک در قمارخانه ها با آنها روبرو بود، به مدد تخیل نیرومند خود در قالب رمان باز می ریزد و با شناخت دقیق و احاطه آگاهانه بر روحيات خود، شخصیت اصلی رمان را شکل می بخشد. او معلم جوانی است که همراه خانواده ای که در استخدام آنهاست به یکی از شهرهای اروپایی مرکز قمار می رود. او جوانی بلند پرواز و پرشور است و به سبب عشق شدیدی که به پولین دختر خانواده دارد، همه هستی خود را بر سر قمار می گذارد تا بتواند مبلغی را که دختر به رباخواری فرانسوی بدهکار است، پس بدهد.

داستایوسکی در نامه ای به استراخوف، یکی از منتقدین آن روزگار، می نویسد:

«مسئله اساس آن است که همه عصاره های حیاتی، نیروها و شجاعت او در بازی رولت به کار می آیند. او یک قمارباز است و نه یک قمارباز ساده. همان گونه که شوالیه خسیس پوشکین، یک شوالیه ساده نیست. او در نوع خود یک شاعر است ولی واقعیت این است که او خود از این شعر شرم دارد زیرا عمیقاً پستی آن را احساس می کند.»

با چنین زمینه ای قمارباز نوشته می شود. بی شک اگر نویسندگان دیگر جهان با همان صداقت داستایوسکی عوامل ایجاد کننده نخستین جرقه های الهام خود را شرح می دادند، نقش خبرهای واقعی و نوشته های روزنامه ها، در میان هزاران هزار انگیزه متنوع، در تکوین آثار مهم ادبی آشکارتر می شد. اما اغلب پروتوتیپ های دارای منشأ ژورنالیستی، برای آنکه بهتر بتوانند ذهن نویسنده را در آفرینش کاراکترهای زنده و ملموس یاری دهند، با پروتوتیپ های دیگر درمی آمیزند.

پروتوتیپ ادبی

تأثیر برخی از آثار ادبی به حدی نیرومند است که نویسندگانی که بعدها می‌خواهند اثری با درون‌مایه مشابه با آنها خلق کنند، نمی‌توانند از حیطه میدان مغناطیسی آن آثار رهایی یابند و در اینجا است که یک کاراکتر ادبی به نوبه خود به پروتوتیپ خلق یک کاراکتر ادبی دیگر تبدیل می‌شود. یکی از کاراکترهای نیرومندی که پس از خود، تأثیر بسیار در شکل‌گیری قهرمانان آثار ادبی دیگر داشته است، دن کیشوت است. در تاریخ ادبیات، کاراکترهای بسیاری در صورتهای 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 می‌بینیم: دانی جان‌نابلئون.

دانی جان‌نابلئون که ایرج‌پزشکراد 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 پیش‌پا افتاده دست انگلیسیها را می‌بیند، به روش دن کیشوت، نوکری دارد که او نیز مانند سانچوپانزا مستخدم دن کیشوت، همه‌لافزنیهای ارباب خود را درباره 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 جنون آمیز نشان می دهد و سرانجام در پیری و در حالی که به چشم اطرافیان پیر مردی دیوانه حال می نماید، می میرد. دانی جان ناپلئون نیز مانند دن کیشوت، پیشکار ساده لوحی دارد که مطیع اوست و اعمال او را تأیید می کند.

ممکن است نویسنده این رمان، هرگز به این شباهت اقرار نکرده باشد اما خوانندگان آشنا به ادبیات جهان، بی شک شباهت میان این دو رمان را دریافته اند.

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 اطرفیان او را یک ابله جلوه می دهد. افکار بلند انسانی و سلوک ساده دلانه پرنس میشکین در محیط سرتاسر حسابگریهای رذیلانه اشراف صاحب مقام روسیه قرن نوزدهم نتیجه ای جز همان ناکامی فلسفی دن کیشوت ندارد.

بدون شک بسیاری از معضلات و رازهای هستی بشر با تغییر شیوه زندگی و ترقی سازه های اجتماعی و اقتصادی همچنان پابرجا و ناگشوده مانده اند و ذهن متفکران را به خود مشغول داشته اند. شباهت درون مایه های بسیاری از آثار، از همین سؤالات مشترک در قرون متمادی سرچشمه گرفته است. بی دلیل نیست که ماجرای دکتر فاوستوس انسان هوشمندی که روح خود را در ازای دستیابی به قدرت و اسرار زندگی، به شیطان مفیستوفلیس می فروشد، از سوی سه نویسنده پرداخت شده است که نیرومندترین تصویر از آن گوته در فاوست است و نیز چنینند هاملت هایی که در ادبیات جهان بارها با چهره ها، لباس و مختصات مختلفی ظهور کرده اند. ماکسیم گورکی خطاب به نویسندگان جوان می نویسد:

«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. فی المثل پوشکین موضوع نفوس مرده را برای گویگول 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 نامه های پیک و یک اهمیت زیادی ندارد. مهم تصدیق این واقعیت است که از زمانهای خیلی قدیم همه جا تاری تنیده شده و می شود تا روح انسانها را اسیر نماید و از طرف دیگر همیشه و همه جا مردمی بوده و هستند که هدفشان نجات انسان از خرافات، تعصبات و اغراض است.^۱

گابریل گارسیمارکز در یکی از مصاحبه های خود درباره استفاده از پروتوتیپ های ادبی نظری در خود توجه ابراز می کند. وی در عین حال که این استفاده را نفی نمی کند ولی پیچیدگیهای آن را در برخورد با خلاقیت فردی نویسنده می شکافد.

رتیاگیرت در جریان مصاحبه ای با مارکز اشاره ای به نظر برخی از منتقدان که به عقیده آنها رمان صد سال تنهایی انتحالی از رمان در جستجوی مطلق اثر بالزاک است، می کند و نظر نویسنده را جویا می شود. مارکز در پاسخ چنین می گوید:

«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 جاذبه ای برای من ندارد. گرچه پرجاذبه و پراحساس است و زمانی تا می توانستم آثارش را می خواندم. 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

توجیه می کنید؟ به نظر من منتقدان باید بروند و دوپست کتاب دیگر را هم بگردند تا ببینند بقیه شخصیت‌های این کتاب از کجا آمده‌اند. گذشته از همه اینها من اصلاً از تهمت انتحال نگران نمی‌شوم. اگر فردا قرار بشود «رومیو و ژولیت» را بنویسم، می‌نویسم و به نظرم دوباره نوشتن آن خود غنیمتی است. من درباره اودیپ شهریار سوفکل پر حرفی 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 اودیپ شهریار 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 دوره 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 سازنده کتابم، از سروانتس و رابله گرفته شده است؟ با این وجود می‌توانم کتاب را خط به خط بخوانم و بگویم که هر واقعه یا خاطره 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 مواجهه دو شیوه نویسندگی، یعنی شیوه دراماتیک و شیوه ابداعی خودش که آن را شیوه حماسی می‌نامد، انجام می‌دهد.

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

ابله یا دن کیشوت روسی.

قهرمان ابله یعنی پرنس میثکین جوانی است از خانواده‌ای اشرافی ولی بی چیز، دچار بیماری صرع، باهوش، حساس و دارای قلبی پر مهر 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 خانه 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 توأم موج می زند. پرنس نسبت به صاحب عکس کنجکاو می شود و می فهمد که او زن ظاهراً بدنمایی است. سالها است که در خانه 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 کیشوت وار او به زودی از میان می رود.

نامزدی که برای زن زیبا یعنی ناستازیا فیلیپونا 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

بی عفت کرده. پرنس ساده دل نخست در مواجهه با این محیط سراسر ریا و حرص حیرت می کند اما همچنان رویه و منش صادقانه خود را حفظ می نماید. گویی به گونه دیگری نمی تواند وجود داشته باشد. سرانجام در مجلسی که ناستازیا فیلیپونا ترتیب داده تا عشاق خود را به مسخره بگیرد، حضور می یابد. زن ابتدا او را با مستخدم اشتباه می گیرد و به او فرمان می دهد اما پرنس بی آن که اعتراضی بکند، خواسته او را اجرا می کند. در همان مجلس سیلی سختی از نامزد ناستازیا می خورد اما پاسخ مؤدبانه او جمع را به حیرت وامی دارد و در این میان زن ستمدیده نسبت به او نزدیکی خاصی احساس می کند. در لحظاتی که این سودجویان بی عاطفه، زن را به معرض خرید و فروش می گذارند، پرنس مانند دن کیشوت که همواره در آرزوی نجات محبوب خود دلشینه دو توپوزا می سوخت، به میدان نبرد با آنان می رود. تراژدی دن کیشوت در اثر داستایوسکی بی هیچ عنصر خیالپرورانه و طنزآمیزی در این صحنه احیا می شود. پرنس اعلام می کند که آماده است زن را به همسری بگیرد و خوشبختش کند! ناستازیا فیلیپونا ابتدا حیرت زده می پذیرد، اما چند لحظه بعد می گوید که حاضر نیست زندگی چنین انسان پاکدلی را با وجود خود بدنام کند. ژنرال با مشاهده رفتار صادقانه پرنس می گوید: «انسان پاک اما به کلی لاعلاجی است!»

پرنس همچنان بی اعتنا به قضاوت دیگران در میان جمعی که هیچ تجانسی با آنها ندارد، به زندگی ادامه می داد. ثروت کلانی به او ارث می رسد و هنگامی که با ناستازیا فیلیپونا به کلیسا می رود تا به عقد یکدیگر در آیند، تراژدی روی می نماید. دو گوزین بازرگان خشن و اوباشی که او نیز از جوانی سخت عاشق ناستازیا فیلیپونا بوده و از شروع داستان، حضوری شیطانی دارد، درست چند لحظه پیش از عقد او را به همراه خود می برد. فردای آن روز، دو مرد پرنس و روگوزین در کنار جسد زن زیبا که روگوزین شب قبل

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 فاجعه زندگی خود، به سبب ابتلا به صرع به راستی دچار اختلال هواس و منگی می‌شود. «ابله» چنین اپیلوگ (صحنه پایانی داستان) تراژیک دارد:

«وقتی که در شکسته 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 گونه‌اش را می‌نواخت. چنانکه گویی او را تسکین 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 شنایدر^۱ 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 نو میدی دستش را حرکت می‌داد و همچنانکه در آن هنگام گفته بود باز چنین می‌گفت: ابله^۲

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، درباره شخصیت پرنس میشکین می‌نویسد:

«میشکین مانند یک مرد عمل و اصطلاحاً 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 جوهره‌الای واقع‌گرایی

۱. پزشک معالج پرنس و درمان ابله

۲. ابله. داستایوسکی. ترجمه منوچهر بیگدلی خمسه

داستایوسکی که کاملاً در پرنس میشکین تجسم نیافته، با تمام قوای نویسنده در سرگردانیها و مبارزه زن گناهکاری که مورد علاقه اوست تجسم می‌یابد. زنی که به قیمت زندگی خود عشق شدیدش را به زیبایی معنوی بی نقص و کاملی ارزانی می‌دارد. روابط قهرمانان در این اثر به سطح یک تراژدی معنوی ارتقا پیدا می‌کند و موضوع رمان دلیرانه و به گونه‌ای شگفت‌انگیز به نویسنده اجازه می‌دهد که بسیاری از اعتقادات بنیادی خود را درباره سرنوشت انسان پاک و تنهایی که از سوی «انسانهای حقیری از همه اقشار» محاصره شده، تشریح کند.^۱

دستمایه انسان تنها و پاکی که در میان زشتیها و نارواییهای اجتماعی وصله ناجوری به شمار می‌رود، بسیار مورد علاقه داستایوسکی بود و او تجسم عالی ادبی این تم را در دن کیشوت می‌دید. داستایوسکی می‌نویسد: «در تمام دنیا چیزی عمیق‌تر و نیرومندتر از این اثر وجود ندارد و این برترین کلام زاییده اندیشه آدمی است و بزرگترین و غم‌انگیزترین کتابی است که نبوغ انسانی تاکنون پدید آورده است.»^۲

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

یک پروتوتیپ ادبی دیگر همزمان با دن کیشوت و در همجواری با آن و البته با نقشی درجه دوم در شکل‌گیری پرنس میشکین دخالت دارد. منظومه‌ای از پوشکین به نام شوالیه تهیدست.

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

1. Dostoievski, Leonid Grossman. Progres. 1970

رودین: هاملت عصر جدید.

مختصری درباره هاملت

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

«همالت»

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 آزاردهنده روح او نشان می دهد، شهرت یافته است.

همالت، شاهزاده جوان، فیلسوف و سخندان دربار دانمارک، چندی پس از درگذشت اسرارآمیز پدر و ازدواج مادرش با کلائیوس (عمویش)، به وسیله 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 دسیسه کلائیوس و گرتروود (مادر هاملت) را بر او آشکار می کند و هاملت در می یابد که آن دو قاتلین پدرش هستند. در اینجا روح، وظیفه ای بر دوش هاملت جوان می گذارد: گرفتن انتقام پدر؛ وظیفه ای 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!»^۱

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.

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، آمیزه ای 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، دیوانگی 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، نمایی ترتیب می دهد و صحنه قتل پدر را آن گونه که از روح شنیده، به کمک بازیگران در حضور کلادیوس و گرتروود 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 در صدد 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 می رود و با خطی شاهوار، طومار دیگری می نویسد و طی آن از زبان کلادیوس می خواهد که حاملان طومار را در دم بشکند. هاملت از کشتی فرار می کند و به دانمارک باز می گردد.

در دو جای تراژدی، هاملت دست به عمل می زند و افسانه بی عملی خود را زیر سؤال می برد. یک بار با کشتن کسی که پشت پرده پنهان شده و بار دیگر با عوض کردن طومار. این دو مورد، راز بی عملی هاملت را در صحنه های دیگر آشکار می کند. هاملت به دلایل قاطع و برنده برای عمل نیاز دارد و درنگ و تردید او فقط به هنگامی رخ می نماید که دلایل برای او کافی نیستند. اما هاملت خود دلایل قاطع را تعیین می کند 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 می گذارد. اگر هاملت این اصول را کنار می گذاشت، به سبب جوانی و مهارت در استفاده از شمشیر، مشکل چندانی برای به انجام رساندن رسالتی که روح بر عهده او گذاشته، نداشت و نیازی نیز به دیوانگی پیدا نمی کرد. اما هاملت نمی خواهد به شیوه اطرافیان فاسد خود عمل کند و همچنان در تردیدهای آزار دهنده روح خود غوطه می خورد. شاید بتوان این رسالت را که از دنیایی فرازمینی بر او تحمیل می گردد، نماد آن وظایف معنوی دانست که اصول اخلاقی، انسانی و مذهبی بر دوش انسانهای صاحب اندیشه می گذارند، و این همان جریانی است که با فشار بسیار، غبار تردید و انصراف را در فضای عشق هاملت به افلیا نیز می پراکند و این سخنان را خطاب به افلیا بر زبان او می راند:

«برو به یک صومعه و تارک دنیا بشو! چرا می خواهی شماره گناهکاران را بیفزایی؟ من خودم روی هم رفته شخص منصف و عقیف و درستکاری هستم و با وجود این، خبائتهایی در وجود خودم سراغ دارم که

آرزو می‌کنم از مادر نزاذه بودم، من بسیار متکبر و کینه‌کش و عظمت‌طلب 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 متقلبه‌های ناپاک هستیم. سخن هیچیک از ما را باور نکن برو، راست برو به دیر تارکان دنیا.^۱

افلیا پس از مرگ پدر، مشاعر خود را به راستی از دست می‌دهد و پس از سفر هاملت به انگلستان، در حالتی مالیخولیایی در رودخانه غرق می‌شود. لایرتیس، برادر افلیا که سرداری مغرور راست و هاملت را مسبب مرگ پدر و خواهر خود می‌داند، به تحریک کلادیوس تصمیم به کشتن هاملت می‌گیرد که در این هنگام از نیمه راه انگلستان بازگشته و از مرگ افلیا آگاه شده است. باقیماندهٔ نیروهای حیاتی هاملت با مرگ افلیا تحلیل می‌رود. او مرگ را با تمامی مفهوم فلسفی آن می‌بیند و لمس می‌کند. از این رو با بی‌تفاوتی پیشنهاد لایرتیس را برای مبارزه می‌پذیرد ولی پیش از شروع نبرد تن به تن حس نیرومند او وقایع ناگواری را پیش‌بینی می‌کند. دوست وفادار هاملت، هوراشیو که راز آشکار شدن روح بر هاملت را می‌داند، در آخرین لحظات به او پیشنهاد می‌کند که اگر میل قلبی به این مبارزه ندارد، انصراف خود را اعلام کند اما تردید هاملت در مورد جان خودش عمل نمی‌کند.

«ولی از تقدیر آسمانی نمی‌توان جلوگیری کرد هیچ گنجشکی بی‌اجل نخواهد مرد. بشر چه می‌داند؟ اگر اجل من اینک رسیده باشد، تأخیری در آن روی نخواهد داد و اگر هم نرسیده باشد، به موقع خود بی‌تخلف فراخواهد رسید. به هر حال آماده بودن شرط عقل است و در آن زمان که از این جهان رخت ببرندیم. ذره‌ای از متاعی که در این جهان اندوخته ایم نمی‌توانیم همراه ببریم. پس دیرزمین با زود رفتن چه تفاوتی

دارد؟ هر چه می شود، بشود.»

کلادیوس ولایرتیس از پیش قرار گذاشته اند 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 می بینند که در حین مبارزه به او بنوشانند. هاملت شجاعانه شمشیر می زند و چند امتیاز نصیب خود می کند. شراب به دو حریف داده می شود اما هاملت نوشیدن جام خود را به تعویق می اندازد. گرتروود که از مسموم بودن شراب آگاه نیست، اعلام می کند که از شراب هاملت به سلامتی او می نوشد و چون جرعه ای از گلویش پایین می رود فوراً درمی یابد که شراب مسموم است و هاملت را از نوشیدن آن بر حذر می دارد و در دم جان می سپارد. لایرتیس هاملت را زخم می زند. اما در کشاکش نبرد شمشیر لایرتیس به دست هاملت می افتد و هاملت با آن لایرتیس را زخم می زند.

در این لحظات، هاملت که از زبان لایرتیس پس از زخم خوردن، با شمشیر مسموم، درمی یابد که لحظاتی بیش به پایان عمرش نمانده و جسد مادرش را جلوی چشمان خود می بیند و دسیسه کشیف کلادیوس را تماماً درمی یابد، تردید خود را برای انتقام گیری به کنار می گذارد، به کلادیوس حمله می کند و جام شراب مسموم را در گلوی او می ریزد. هاملت که بیش از آن نمی توانست انتقام را به بهای عذاب وجدان و روح خود عملی کند، اینک با نهادن جان خود در این راه، رسالت خود را به انجام می رساند زیرا دیگر نیازی به اثبات بیشتر نیست. هوراشیو به اصرار هاملت از خودکشی در کنار دوست خود، خودداری می کند و می ماند تا راز هاملت را برای همگان بگوید جسد هاملت با احترام و مانند یک قهرمان تشییع می شود. گویی عمل کردن برای هاملت بازنده بودن منافات داشته و وجود هاملت تنها پس از مرگ است که تأثیر شگفت انگیز خود را در عرصه عمل ظاهر می کند.

هاملت به عنوان یک پروتوتیپ ادبی

تراژدی هاملت را شاهکار شاهکارهای شکسپیر می‌دانند. 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؛ دستمایه رمانهای مشهوری شد. جنبه‌هایی 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 می‌بینم که دن کیشوت در آثار او و در میان شخصیت‌هایش چندان جایی ندارد ولی جنبه‌هایی از شخصیت هاملت در قالب کاراکترهای گوناگون او چهره می‌نمایند. در اینجا نقش سلیقه و برداشتهای شخصی، اهمیت درجه دوم به خود می‌گیرد و شرایط تاریخی و اجتماعی دورانی که تورگنیف در طی آن به آفرینش ادبی پرداخت، اهمیت درجه اول می‌یابد.

رودین در سال ۱۸۵۵ نوشته شد و مانند اکثر رمانهای با ارزش، با تاریخ دوران خود گره خورده و در عین حال مانند همه 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 پرستانه دهقانان بودند، نوعی احساس غرور و اتکا به نفس پدید آمد که نتیجه آن قیام دکابوسیت‌ها 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 ظالمانه سرواژه 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 در آنها مراحل پیشرفته‌تری را طی می‌کرد، با افکار فلاسفه‌ای چون هگل و فوئرباخ آشنا می‌شدند و هنگام بازگشت این عقاید را رواج می‌دادند. هرزن و اوگارف در دانشگاه مسکو به تدریس فلسفه 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 پر جوش 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 خانواده های 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 انگل وار می گذشت. ابله موف در اثری به همین نام از گنجارف و پچورین در قهرمان دوران ما اثر لرمانتوف چنین ویژگیهایی داشتند. در همین سالها تورگنیف، هاملت ناحیه 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 گوئیهای فریبنده می گذراند تا جائیکه سرانجام از سستی خود در عمل به ستوه می آید. تورگنیف در این داستان جنبه هایی از شخصیت هاملت را در وجود این نابعه میان تهی ناحیه شچیگروفسکی که دیگر فاقد آن جنبه های تراژیک و معصومانه قهرمان شکسپیر است، به نمایش می گذارد.

برخی از نقادان، این گونه شخصیتها را نمونه هایی از حالات روانی و شخصیتی نابروسی می دانستند، با بلند پروازیهای ذهنی و پرداختن به دورنماهای بس دور، تا حد 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 بلند پروازی به خوبی انجام می دهند.

زمینه شکل گیری و پیدایش رودین در چهره خانه ادبیات روسیه 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 می‌کشانند. من نمی‌توانم بایستم.»

رودین

رودین در یک روز گرم تابستانی به ملک زنی اشرافی که علاقه بسیار به حضور در میان روشنفکران دارد، وارد می‌شود. داربا میخائیلونا از این مرد سی و پنج ساله که هیبت جذابی دارد، به گرمی استقبال می‌کند. اما از همان لحظه نخست ورود، تضاد رودین با اطرافیان آشکار می‌شود. تورگنیف در کنار چهره‌های رنگارنگی که در مجلس حضور دارند. آرمان‌گرایی رودین را که با عبارت پردازیه‌های مسحورکننده همراه است، نشان می‌دهد. رودین معتقد به پیوند سخت میان هدف‌های فردی و اجتماعی است و آن را نخستین قدم در اصلاح امور می‌داند: «خودپسندی درست مثل خودکشی است. یک فرد خودپسند عین تک درخت بی‌بار و بی‌حاصل، خشک و نابود می‌شود ولی عزت نفس وقتی که بدل به کوشش در راه تکامل و پیشرفت می‌گردد. مبدل به سرچشمه همه عظمت‌ها می‌شود. آری انسان باید حس خودخواهی ابدی را در وجود خود بکشد تا شخصیتش با تمام قدرت نمایان گردد.^۱

تورگنیف سخنوری رودین را با این جملات توصیف می‌کند:

«بدیهه‌گویی شتابزده او نشانه تظاهر خودپسندانه یک ناطق ماهر نبود، بلکه از الهام درونی اش سرچشمه می‌گرفت. از پی لغت نمی‌گشت. واژه‌های لازم به خودی خود، مطیع و راحت، از زبانش جاری می‌شد و هر کلمه‌ای انگار از قلب و روحش تراوش می‌کرد و در آتش اعتقاد شعله‌ور می‌شد. رودین استاد عالیترین راز، راز موسیقی فصاحت بود. او می‌توانست با ضربه زدن به برخی از تارهای قلب، سایر تارها را به لرزش درآورد. اگرچه بعضی از شنوندگان او ممکن بود متوجه کنه سخنانش

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

اما لژنوف از همسایگان داریا میخائیلونا، رودین را از دوران دانشجویی می‌شناسد و تاریخچه‌ی زندگی او را به خوبی می‌داند. رودین در جوانی به مادری که به قول لژنوف، خود آتش 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 نیمه‌کاره 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. در این میان، شیفتگی ناتالیا، دختر جوان خانواده، نسبت به او تاحد 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. در این میان راز آنها توسط معلم سرخانه که به رودین حسادت می ورزد، افشا می شود. زن اشرافی که رودین را به هیچ وجه شایسته همسری دخترش نمی داند و از اقامت طولانی و انگل وار او در خانه اش، دل خوشی ندارد دخترش را تحت فشار می گذارد که دیگر رودین را ملاقات نکند. ناتالیا طی نامه ای از رودین می خواهد که در کنار آبگیر متروکی برای تصمیم گیری حضور یابد. در این صحنه نویسنده استادانه فضای دلگیر، بیروح و پوسیده آبگیر را به عنوان عامل القا کننده سترونی و بی عملی شخصیت رودین برمی گریند. 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 ضربه ناگهانی! مادر جانتان هم این همه خشمگین شده اند؟

- 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 پاندها فسکی بد ذات است. ناتالیا! کسی یونا، شما از من سؤال می کنید قصد دارم چه کار کنم؟ جداً هاج و واج شده ام. کوچکترین فکر به عقلم نمی رسد. فقط بدبختی خودم را حس می کنم... تعجب می کنم شما چگونه می توانید خون سردی 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:

- مادر تان هیچ سؤالی از شما نکرد؟

- از من پرسید، دوستان 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 بلند همت هستید! او قلب

دخترها از طلای ناب ساخته شده! ولی آیا حقیقت دارد که مادر تان با چنین

قطعتی 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 می داند. 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 می کنیم.

توجه داشته باشید که من آخرین بار است که شما را می بینم. من برای گریه

و زاری و شکایت به اینجا نیامده ام. می بینید گریه نمی کنم. من آمده ام که

شما مرا راهنمایی کنید.

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

- چه می توانید بگویید؟ شما مرد هستید. من عادت کرده ام سخنان

شما را قبول کنم و همیشه به حرفهای شما ایمان خواهم داشت. به من

بگویید می خواهید چه کار کنید؟

- من قصد دارم چه کار کنم؟ مادر تان حتماً مانع خواهد شد که در

خانه شما بمانم.

- شاید. او دیروز به من گفت که باید رشته دوستی، با شما را قطع کنم... ولی شما به سؤال من جواب نداده اید.

- به کدام سؤال؟

- چه فکر می کنید؟ 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 بی اندازه

خوب می دانم که این کار چقدر سخت و دشوار و غیر قابل تحمل است.

ولی آخر ناتالیا آلكسی یونا خودتان قضاوت کنید. من فقیر هستم... البته من

می توانم کار کنم، ولی اگر پولدار هم بودم آیا شما قادر بودید روابط

خودتان را با خانواده تان 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 سعادت می که آرزوی آن را داشتیم، 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 آلكسی یونا، ناتالیای عزیز! گریه نکنند. شما را به خدا مرا

رنج ندهید، آرام باشید...

ناتالیا سرش را بلند کرد در حالیکه چشمهایش از لابه لای اشکها

می درخشید، گفت:

- شما به من می گوئید آرام باشم، من برای آنچه که شما فکر

می کنید، گریه نمی کنم. من از این ناراحت نیستم. ناراحتی از اینکه در مورد

شما اشتباه کردم... آن هم چطور! من در این لحظه سخت برای راهنمایی

پیش شما آمده‌ام و اولین کلمه شما تسلیم شدن است... تسلیم شدن! پس شما مفهوم آزادی و فداکاری را این طور می فهمید و به آن جامه عمل می پوشانید...

صدای ناتالیا قطع شد.

رودین با حالتی پر از تشویش چنین گفت:

- ولی ناتالیا آلکسی یونا، توجه بفرمایید... من حرفهایم را پس نمی گیرم... فقط...

ناتالیا با نیرویی تازه چنین ادامه داد:

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

رودین گفت:

- قسم می خورم ناتالیا آلکسی یونا... اطمینان می دهد...

ولی دختر گوشش بدهکار نبود.

- پس چرا مرا متوقف نساختید؟ چرا خودتان... یا شاید فکر نمی کردید که مانعی در کار باشد؟ من خجالت می کشم از این موضوع حرف بزنم. اما دیگر همه چیز تمام شده است.

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 می زدید. ولی آیا می دانید که اگر امروز، همین حالا به من می گفتید: «تو را دوست دارم، اما نمی توانم با تو ازدواج کنم، من ضامن آینده نیستم، دستت را به من بده و با من بیا» آیا

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

اگر وظایف دشوار هاملت و دیوانگی او، وادارش می کند که از افلیا بخواهد تا برود و تار که دنیا شود، در مورد رودین دلایل خالص درونی وجود دارد که ناتالیا دقیقاً به آنها اشاره می کند و این در حالی است که همان دلایل درونی میان رودین و هاملت نیز مشترک است اما هاملت به اندازه رودین رقت انگیز نمی نماید، زیرا رفتار او علاوه بر دلایل شخصیتی، از حوادث خارق العاده ای نیز ریشه می گیرد. در حالی که هیچ واقعه ای ملال زندگی رودین را برهم نزده است و آنجا که باید آغوش خود را به روی خوشبختی غیر منتظره ای که به او روی کرده، بگشاید، دچار تردید و بی ارادگی می شود و در نهایت تسلیم می گردد.

ناتالیا از رودین جدا می شود رودین از مادر ناتالیا که با سردی با او روبرو می شود، خدا حافظی می کند و نامه ای به ناتالیا می نویسد. او در این نامه اعترافهای دردناک روح خود را بازتاب می دهد.

«طبیعت استعدادهای فراوانی به من اعطا نموده است. من به این موضوع واقفم و نمی خواهم در پیشگاه شما از روی شرم و حیای دروغین، شکسته نفسی کنم. مخصوصاً حالا در این لحظات تلخ و شرم آوری که برای من به وجود آمده است. آری طبیعت استعدادهای زیادی به من اعطا نموده است ولی من بدون اینکه کاری درخور و شایسته نیروهای خودم انجام داده باشم، و بدون اینکه اثر نجیبانه ای از خود به جا گذاشته باشم، از این دنیا می روم. تمام ثروتی که دارم بیهوده به هدر خواهد رفت و من ثمرات بذرهایی را که کاشته ام، نخواهم دید... من می دانم 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 رودخانه 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 مبالغه آنها را در محکوم کردن رودین می‌بیند، واکنش معکوس نشان می‌دهد و بر روی ارزشهای وجود رودین تأکید می‌کند و خاطر نشان می‌کند که همان حرفهای فریبنده، رودین، بر روی دیگران تأثیری بسیار داشته و ثمرات آن را بعدها می‌توان شاهد بود. لژنوف در آخرین دیدار با رودین، در یک مسافر خانه جاده‌ای دور افتاده و با دیدن در ماندگی 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 دوست 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! هرابتکاری که می‌زدی هر بار کارت به جایی می‌کشید که نفع شخصی خود را فدا می‌کردی و نمی‌خواستی در خاک نادرست، هر قدر 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، می‌کشانند. من نمی‌توانم بایستم.

- راست گفتی ولی علتش این نیست که همان‌طور که قبلاً گفتی خوره به وجود افتاده است... این خوره نیست، این شبخ تبلی و بیکاری نیست. این آتش عشق به حقیقت است که در وجود تو زبانه می‌کشد و ظاهراً با وجود تمام نشیب و فرازهایی که در زندگیت وجود دارد، شعله‌های آن قوی‌تر از شعله‌های آتش درونی افرادی است که خودشان را خودخواه نمی‌دانند ولی تو را لابد آدم توطئه‌چینی می‌نامند. اگر من به جای تو بودم. این خوره را مدت‌ها پیش در وجودم نابود کرده بودم و با این وضع سازش می‌کردم، در صورتی که تو اصلاً بدبین‌تر نشده‌ای و من اطمینان دارم که همین حالا حاضری مثل یک نوجوان مشغول کار بشوی.»

در نخستین نسخه‌ای که از رمان رودین منتشر شد، داستان با شرح در بدریه‌های رودین از زبان خودش برای لژنوف به پایان می‌رسید. لژنوف صمیمانه از رودین می‌خواست که هرگاه درمانده شد، به خانه 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 حق‌شناسی نسبت به لژنوف پیشنهاد او را رد می‌کند و دو دوست به یکدیگر بدروم می‌گویند. 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 می‌گیرد و به زمین می‌غلطد. این مرد کسی نیست جز رودین.

گویی پیش‌بینی خود او به تحقق می‌پیوندد و در راهی جان می‌بازد که

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

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

هاملت به سبب دورانی که در آن زندگی می کند، بیش از رودین تبرئه می شود و کمتر خوار و زبون می نماید. یکی از تفاوت های دوران هاملت با دوران جدید آن است که در دنیای هاملت، تحولات زندگی بشر چندان شتاب گیرنده نیستند و از این رو تحول در شخصیت ها نیز کند صورت می گیرد و شگفت انگیز 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 در عرصه 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 در عرصه زندگی بگوید، در قلمرو مرگ به زبان می آورد...

پروتوتیپ های زنده 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 پروتوتیپ هایی زنده نیز برمی خوریم.

برخی از منتقدان معتقدند که تورگنیف از شخصیت باکوئین در خلق رودین سود جسته است. این نظر با توجه به اقرار تورگنیف مبنی بر استفاده 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 مورد استفاده قرار داد. این آنارشیزم روسی در قیاسهای درسد و لهستان نقش مهمی ایفا کرده بود و تئوریهای جنجالی او در میان 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 بوارسم می‌نامید، سود جست. فلوبر معتقد بود که در آفرینش مادام بواری با گریز از شخصیت و موقعیت خود، دست به خلق کاراکتری زده است که دلخواهش بوده و در واقع آنچه فلوبر از انجام آن ناتوان بوده، جامه عمل پوشانده است.

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

خواهر باکونین که زمانی مورد توجه تورگنیف بوده، در خاطرات خود درباره 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 سودا زده را بازی کند. عیب کار در این است که نقشی که او در تلاش 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

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 و نیزی 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 دختر خانم فرانسوی می‌کشید، با قیافه‌ای متفکر به آسمان نگاه می‌کرد و چند بار به او گفت به او محبت پدرا نه‌ای احساس می‌کند. دختر خانم فرانسوی مثل دیوانه‌ها به خانه برگشت!»^۱

به نظر می‌رسد که تورگنیف خطوطی از گذشته زندگی خود را نیز به رودین وام داده است.

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 شکل‌گیری خطوط شخصیت ضعیف و بی‌اراده رودین، تأثیر بسیار داشته است. زندگی شخصی تورگنیف نیز نشان می‌دهد که معدود عشق‌های واقعی او، زنهای نیرومند و پرهیجان مانند ناتالیای رمان رودین بوده‌اند.

آندره موراآر این 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»

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

اعتقادات تورگنیف همواره از آن چه در عمل نشان می داد و حتی به زبان می آورد، تندتر بود. بارها در اوایل جوانی درباره رعیت های ملک مادرش و رعایت عدالت در مورد آنها به او تذکر داده بود. اما هر بار در برابر اقتدار مادر شکست خورده و سکوت کرده بود. این رفتار گویا بعداً به انگاره رفتارهای اجتماعی او نیز تبدیل شد. تنها موردی که بر آن غلبه کرد، در سال ۱۸۵۲ رخ داد. انتشار خاطرات یک شکارچی به عنوان انتقاد به نظام ارباب و رعیتی و از سوی دولت دریافت کرد که بر اساس آن به ملک روستایی خودش تبعید می شد.

تورگنیف در همین مدت اقامت اجباری در سال ۱۸۵۵ به نوشتن رودین پرداخت. ولی در رمانهایی که بعد از رودین نوشت، مانند پدران و پسران، دود و آشیانه اشraf بدبینی بیشتری نسبت به دیدگاههای انقلابی و شخصیت انقلابیون به چشم می خورد. هر چند که نویسنده در همان دوره انتشار، با موج مخالفت محافل تندرو روبرو شد، اما سرانجام هنر و چیره دستی اش در بازآفرینی تصاویری پیچیده و چند جانبه از واقعیات روزگار خود، بر پیشداوریهای سیاسی و زودگذر غلبه کرد و احترامی جهانی برای او به بار آورد.

پروتوتیپ‌های ادبی و هنر هفتم

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

«در این 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.

در این گونه موارد طبیعی است که همپای قصه، یک مؤلف دیگر نیز برای فیلم وجود دارد که او همان نویسنده است و چون کارگردان در این گونه موارد هیچ گونه پژوهش عمیق در جهت تجزیه و تحلیل قصه نکرده است خود را خالی از هر احساسی و بدون انگیزه 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 نقطه نظرهای شخصی خود را درباره چهره 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 می‌کنم 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 دراماتیک 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 اینجا است که تخیل فیلمساز باید پیام‌نویسنده را به کمک شگردهای ویژه سینما انتقال دهد. آلبر توموراویا نویسنده معاصر ایتالیایی که از نوشته‌های او در ساختن چندین فیلم استفاده شده در این باره می‌نویسد:

«وفادار ماندن سینما به ادبیات غیر ممکن است. بدین معنی که سینما نمی‌تواند و فاقد این امکان است تا بتواند تمام دستاوردهای شاعرانه و زیبایی‌شناسانه 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 کارگردان سینما نیز می‌شنویم. فدریکو فلینی در این باره می‌گوید:

«در یک اقتباس برای فیلم که از یک قصه 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 بردایم. اما باید دانست که این موقعیتهای کلی فی‌نفسه فاقد ارزش اند. 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 رابطه یک اثر سینمایی را از اصل خود که همان قصه ادبی است جدا می‌سازد که در این صورت ما با دو اثر متفاوت بیانی مواجه خواهیم بود.^۲»

با وجود همه مشکلاتی که بر سر راه اقتباس موفق برای فیلمنامه وجود دارد و علی‌رغم آنکه بسیاری از نویسندگان هنگام مشاهده 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:

«بحشی نیست که فیلم و ادبیات دو وسیله بیانی یا حتی دو نوع تجربه 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 بدعت‌گزاران بزرگ هنر فیلم محسوب می‌شود، روزی در پاسخ به سؤالی دربارهٔ سبک تدوین منحصر به فردش گفت: آیا دیکنز هم این‌طور نمی‌نوشت؟ کمی بعد سرگئی آیزنشتاین روسی کارگران و نظریه پرداز مشهور فیلم، در مقاله‌ای تحت عنوان دیکنز، گریفیث 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 معادله‌های سینمایی برای تکنیک‌های رمان‌نویسی دیکنز بود.

آیزنشتاین که به نوبهٔ خود بدعت‌گذار 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 رب‌گری (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 در هر حال بخشی از آثار مشهور عالم سینما با اقتباس از آثار ادبی ساخته شده‌اند. فیلم‌هایی چون: اسپارناکوس، دکتر ژیاگو، زوربای یونانی، خورشید همچنان می‌درخشد، ابله، کلبهٔ عمومت، 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 در این 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. در این 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 در فضایی 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، 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 در یکی 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. تحلیل هنرمندانهٔ فیلم‌نامه‌نویس این پروتوتیپ‌ها را در بعد زمانی و مکانی

۱. ادبیات فیلم. ویلیام جینکر، ترجمهٔ محمد تقی احمدیان، انتشارات سروش، ۱۳۶۷.

ویژه‌ای قرار می‌دهد و اثری بدیع می‌آفریند.

باشو غریبه کوچک ساخته بهرام بیضایی اثر دیگری است که شباهت انکارناپذیری با مادر اثر لیو باورونکو و انویسنده معاصر روس دارد. ورونکو در این 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 آلمانها 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 در آنجا او را به زنی به نام داریا شالیهن می‌سپرنند. زن که شوهرش در جبهه‌های نبرد است، بار همه 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 غریبه 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 پسر بچه 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 غریزه پالایش یافته و اجتماعی شده 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 خانواده آنها درمی‌آیند.

برخلاف ناخدا خورشید که فیلمنامه‌نویس آن پیشاپیش بیننده را از اقتباس خود آگاه می‌کند، در باشو غریبه کوچک اثری از چنین ادعایی نیست. احتمال نیز دارد که دواثر بدون تأثیر گرفتن از یکدیگر شباهتهایی داشته باشند ولی چنانچه پروتوتیپ مادر در باشو غریبه کوچک همان دار یا شالیهن در مادر و رونکوا باشد، باز از ارزش هنری آن کاسته نمی‌شود چرا که همه 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 در زندگی بشر تکرار می‌شوند. از این رو است که مادر در باشو غریبه کوچک به محض نشان دادن ویژگیهای ظریف و دقیق یک زن روستایی ایرانی، شخصیت مستقل و منحصر به فردی می‌یابد و به نوبه خود، کوشش فداکارانه و احساس همبستگی انسانی مادری در روزگار پر آشوب 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. شاهنامه 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 استفاده بسیار شده است. آثاری چون گرشاسب‌نامه (اسدی طوسی)،برزنامه (عطایی) که درباره نوه رستم نوشته شده، شهریارنامه (عثمان مختاری) که به داستان نواده رستم می‌پردازد، بانو گشاسب‌نامه و فرامرز نامه درباره زندگی خانواده رستم، از این دست هستند.

در قرن 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 می‌گردد.

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

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 روم باستان در آثار خود استفاده می‌کردند و درون‌مایه‌های اساطیری برای بیان اندیشه‌های خود بر می‌گزیدند. به ویژه استفاده مجدد از کاراکترهای هومر، حماسه‌سرای یونانی و سوفکل نمایشنامه‌نویس یونانی، در آثار این سبک دیده می‌شود. برخی از کاراکترهای آثار سوفکل چون آنتیگون و ادیپ شهریار هنوز هم مورد توجه نویسندگان هستند.

نمونه‌های استفاده از مضامین اساطیری در ادبیات معاصر جهان نیز وجود دارد. در سال ۱۹۲۲ جمیر جویس نویسنده ایرلندی رمان مشهور خود به نام اولیس را منتشر کرد. جویس شباهتهایی عمدی، میان کاراکترهای داستانش با سرنوشت اساطیر کهن ایجاد می‌کند. شخصیت‌های او از این رو بسیار پیچیده و تخیلی هستند. منتقدین به شباهتهایی میان اساطیر و کاراکترهای اولیس، اشاره کرده‌اند. از جمله شباهت پنهان اساطیری به مولی بلم، تله‌ماکوس 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 علاقه نویسندگان به شمار می‌روند. برخی از دستمایه‌های اساطیری به سبب در برداشتن اندیشه‌هایی که پس از گذشت قرن‌ها هنوز می‌توانند معاصر

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

سیمین دانشور در سووشون، جوهره معنایی 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 بر اساس اصول فکری و اخلاقی خویش کشانده می‌شود و با فاجعه روبرو می‌گردد.

داستان سیاوش در شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی به این ترتیب شکل می‌گیرد: سیاوش هنگامی که به سن جوانی می‌رسد، از خانه 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 اندیشه 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 می‌گیرد. کیکاووس با شنیدن خبر آشتی به فرزند خشم می‌گیرد. و به سیاوش دستور می‌دهد که همه گروگانها را بکشد. اما سیاوش پیمان شکنی و کشتن خویشان بیگناه افراسیاب را نمی‌پذیرد. لشکر را رها می‌کند و به افراسیاب پیغام می‌فرستد که او را امان دهد تا از خاک توران بگذارد و به دیاری دور در سرزمین ختن برود. افراسیاب می‌پذیرد و از سیاوش پیشوازی شایسته در خاک توران به عمل می‌آید. افراسیاب سیاوش را راضی می‌کند که در توران زمین بماند. او را بسیار می‌نوازد و دختر خود، فرنگیس را به عقد او درمی‌آورد و سرزمینی در اختیارش می‌گذارد تا در آن سیاهوشگر در بنا کند. سیاوش چندی همراه همسر خود در سیاهوشگر روزگار می‌گذراند و افراسیاب را مانند پدری مهربان ارج می‌نهد. گرسیوز برادر تیره‌دل افراسیاب به سیاوش حسد می‌ورزد و میان او افراسیاب کدورت ایجاد می‌کند. او افراسیاب را به سیاوش بد گمان می‌کند و سیاوش در کشاکش رویدادهایی ناخواسته می‌افتد. افراسیاب سرانجام در اوج بد گمانی به سیاوش، سپاهی برای رویارویی با او می‌فرستد ولی سیاوش که سر جنگ ندارد و نیز به پاس کمکهای افراسیاب به او، سلاح بر نمی‌دارد. سربازان افراسیاب سردار بی دفاع را اسیر می‌کنند و به خواری به زمین می‌کشند و او را به سوی قتلگاه می‌برند. فرنگیس پدر را دشنام بسیار می‌دهد و اشک ریزان از او می‌خواهد که سیاوش را بیگناه نکشد. اما افراسیاب، فرنگیس را زندانی می‌کند و به پهلوانان سیاه‌دل خود دستور می‌دهد که سیاوش را به خواری بر زمین 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 می‌شود، باد سختی می‌وزد و خون سیاوش روی سنگها می‌ریزد. و شگفت آنکه از خون سیاوش در آن زمین سخت و خشک گل‌هایی به رنگ سرخ می‌روید. این گلها همان است که در فرهنگ مردم ایران زمین به پرسیاوشان یا خون

سیاوشان مشهور است. فرنگیس هنگام مرگ همسر خود، فرزندی از او در زاهدان دارد. پیران، وزیر خرمند و نیک نفس افراسیاب، فرنگیس را از چنگ دژ خیمان که از سوی افراسیاب دستور دارند که آن قدر 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 باز می‌ستاند و سپاه توران زمین را نابود می‌کند.

بی شک همه تمهای داستان سیاوش در سووشون استفاده نشده است. و آنچه بیشتر مورد نظر نویسنده بوده، تنهایی سیاوش در جمع دوست و دشمن، مهر بی پایان او به وطن، صلح و آبادانی و نیز سرنوشت همسر و فرزندش پس از مرگ اوست که در وجود کیخسرو جنبه 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 تحصیل کرده و روشنفکری از خانواده‌ای بزرگ مالک است که صاحب چندین آبادی و تعداد زیادی رعیت است. او در گرمای گرم جنگ دوم جهانی در شیراز به همراه همسر خود زری، پسرش خسرو و دو دختر دوقلویش زندگی می‌کند. شهر در کوره مشکلات جنگ می‌سوزد، بیگانگان زمان امور را در دست دادند و به قیمت جان دادن رعیتها از گرسنگی، منافع خود را حفظ می‌کنند. فتودالهای 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 بی دست و

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

«من نمی‌توانم مثل همه 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 لانه من نیاورند. به من چه مربوط که شهر شده عین محله مردستان. شهر من، مملکت من، همین خانه است. اما آنها جنگ را به خانه من می‌کشاند.»^۱

در واقع سازش ناپذیری یوسف، جنگ را سرانجام به خانه او می‌کشاند. یوسف که از گرسنگی رعیت‌ها و قحطی مصنوعی که عناصر خود فروخته عامل اصلی آن هستند، بیزار است، سرانجام تصمیم می‌گیرد که علی‌رغم مخالفت‌های اطرافیان محافظه کار و حسابگر، یک تنه قیام کند. در انبارهای غله 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 بی‌یاری و یآوری او در اینجا، بسیار به سرگذشت سیاوش شبیه است. انسانی پاک که نه در میان خویشان و هم‌وطنان خود یار و یآوری 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

معلوم نیست به ضرب گلوله 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. انتقام‌پسر از مرگ پدر، مانند آنچه در اساطیر می‌بینیم، در واقع نمادی از جانشینی نسلی دیگر در عرصه 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 درباره 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 پر آشوب 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 منطقه فارس می‌پردازد

«زری از نو می‌پرسد: چرا همه تان 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 محمد تقی مال آورده، زیر درخت گیسو منتظر ما نشسته، یک جوال پر بابت کرایه می‌گیرد.

زن می‌ایستد. چانه‌اش گرم شده، باز می‌گوید: ما که وارد می‌شویم، دور تا دور میدان می‌گیریم. می‌نشینیم. 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 می‌کنند. یکهو نگاه می‌کنی، می‌بینی رنگ شب پریده. اما هنوز آفتاب نزده که قربانش بروم، سرکوه سوار بر اسبش پیدا می‌شود. انگار همانطور سواره نماز می‌خواند. قرآن به سرش می‌گذارد و به جمیع مسلمانان دعا می‌کند. بارالاها... خودش سیاهپوش است. اسبش سیاه است. می‌آید و با اسب از روی آتش رد می‌شود. ماعورتها کل می‌زنیم، هل‌هله می‌کنیم، مردها غیه می‌کشند. پسرها شافوت می‌زنند. دهل می‌زنند، طبل می‌زنند و یکهو می‌بینی آفتاب تیغ کشید و میدان روشن شد.

زری از حرف زدن زن خوشش آمده، می‌پرسد: خوب بعد چه می‌شود؟ زن میانسالم می‌گوید: قربانش بردم و تک و تنها می‌آید سی میدان. دور میدان یواش یواش می‌گردد. 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 می‌پرسد: ملک چی؟

زن می‌گوید: یک عده خاک دستشان است و کلاغی قهوه‌ای گل و بته دار به سرشان انداخته‌اند. اینها ملک خاک هستند. یک عده 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 گوشه میدان تاخت می‌کنند. سی چهل نفر می‌ریزند

سر مبارکش. جر می کنند. دهل می زند، آی می زند و می گوید. آی تند می زند. همچنین که دل آدم از جا کنده می شود.

آخر عاقبت اسبش را پی می کشد و از اسب می کشندش پایین. دهنه اسب را می اندازد 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 می ایستد و شیهه می کشد. همچنین که در تمام میدان صدایش می پیچید. یکی از آن لعینها لباس غصب بر کرده، می آید و دهنه اسب را که به گردن حضرت انداخته، می گیرد. خودش سوار است و آن اسیر غریب بی‌کس، پیاده. دور تا دور میدان می دواندش و او هی می خورد زمین و هی بلند می شود. سروپکالش خینی می شود. لباس سیاه پاره پاره و خاکی می شود. اما او نه آخ می گوید و نه خم به ابرو می آورد.

زن میانسال گریه می کند و اشکش را با گوشه چارقد سیاهش پاک می کند. دماغش را هم می گیرد و اشک ریزان ادامه می دهد: بعد آن لعین از اسب پیاده می شود. شمشیر می زند به نای مبارکش. صورتش را مثل گوسپند می پوشاند 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 می زند. همچنین سوزناک می زند. یکهو می بینی اسبش خود به خود خین آلود شد. تمام یالش پر از خین شد. بزرگترهایمان تعریف می کنند که یک بار در عهد صولت اسب سیاه آن حضرت طاقت نیاورده، از غصه ترکید، سقط شده. خودم چند بار با دو تا چشم خودم اشک چشم حیوان زبان بسته را دید. ماعورتها کاه به سرمان می ریزیم. مردهایمان نفری دو تا خشت دست می گیرند. خشته‌ها را به هم می زنند، خاک و کاه می ریزد روی پایشان. خشته‌ها را بالا می برند و روی سرشان بهم می زنند. خاک و کاه می ریزد 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 گذشته 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. همه اهل ده بالا امشب می‌روند.

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

یوسف می‌گوید: بله سفرشان چندین روز طول می‌کشد.

زری افسرده می‌گوید: دهی که خانه هایش 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. آرام آرام اشک می‌غلطد

روی گونه هایش آن قدر آرام که یوسف نفهمد. اما دیگر به حق‌حق 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 می‌شناختمش و دلم برایش همچنین می‌سوزد... زیر درخت گیسو

ایستاده بودم و برای سیاوش گریه می‌کردم. حیف که من گیس ندارم و گرنه

گیسم را می‌بریدم و مثل آنهای دیگر به درخت آویزان می‌کردم.»

جنازه یوسف بی‌کس و تنها به خاک سپرده می‌شود. مقامات شهر

اجازه 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؟»^۱

پروتوتیپ‌ها در زندگی خصوصی نویسندگان

پروتوتیپ‌های موجود در زندگی خصوصی نویسندگان، اغلب زمینه ساختن و پرداختن شایعات بسیاری را افکار عمومی بوده است. با آنچه تاکنون دربارهٔ پروتوتیپ‌ها و ویژگی خلاقیت زای آنها گفته شد، بی‌شک جایی برای ساده‌انگارانه‌های معمول باقی نمی‌ماند. هنگامی که اوزنی گرانده اثر 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 پروتیتپ خلق کاراکتر مسیو گرانده سود جسته بود. یا شایع بود که آناکارینا پروتوتیپ خود را از یکی از زنانی که با تولستوی خویشاوندی دور داشته، گرفته است.

نویسندگان بزرگ اغلب زندگیمهای 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 در بدری داستایوسکی، سالها کار در کارخانه‌ها برای هوارد فاست زندگی ماجراجویانه و پر زحمت جک‌لندن، چشم باز کردن در یتیمی و جستجوی نان در زندگینامه گورکی و نمونه‌های بسیار دیگر، گواه این مدعی هستند. بسیار از آنان قدرت آثارشان را مدیون همین تب و تابهای شدید زندگی دشوار و پر زحمت خود می‌دانند.

برخی معتقدند که «هنر انتقام هنرمند از زندگی است.» این سخن بی آن که بتواند به روشنی خاستگاه هنر را روشن سازد، آشکار کننده 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 نویسنده را مزیتی خنثی می‌کند که همه دشواریها، نومیدبها و شاید در دسرهای این حرفه را بی اهمیت جلوه می‌دهد. نویسنده‌گی 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 گفته ارسطو، هدف هنر است. خطاها و بلاهتهای نویسنده، اندوهی که جانش را می‌آزارد، عشق شکست خورده اش، نقص جسمانی، بیماری و محرومیت‌هایش، امیدهای از کف رفته اش، رنجها و تحقیرهایش، همه و همه به یمن توانایی او به مواد 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 رایحه 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. جک‌لندن 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 زندگی‌اش 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 ضد فرانکو، همراه با سپاه چند ملیتی و با سمت خبرنگار جنگی عازم اسپانیا شد. حاصل این سفر کتاب ناقوس‌سها 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 ماجراجویانه خود را همراه با یک گروه شکار به شرق آفریقا 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 شیفته این مراسم بود و در آن هیچ عنصر ضد اخلاقی 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 دواست خود هارولد لوئب را با نام روبرت کهن مشت‌زنی که در سفر به مادرید در رمان

۱. حاصل عمر. «سامرست موام»، ترجمه 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 لیدی داف توایسدن به لیدی برت‌اشلی زنی هوسباز و زیبا تغییر نام می‌دهد و پت‌گاتری به مایک کمپل مردی که در اثر سانحه‌ای جنگی به نقص عضو مبتلا شده و زندگی کسالت‌باری را می‌گذراند، تغییر نام می‌دهد.

دو نمونه استفاده از پروتوتیپ‌ها زندگی خصوصی در آثار نویسندگان، نخست درباره 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 تیره مناسبات خانوادگی خود را بازتاب داده است. گویی فشارهای دوران کودکی در روح او انباشته شده بود و در بحبوحه سرزیر شدن قوای خلاقه، نوعی تخلیه روحی در وجود او رخ داده است. مادر داستایوسکی زن مظلوم و فرشته سیرتی که در زندگی با پدر داستایوسکی از بدخلقیها و شکاکتها 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 صحنه مرگ مادر بعدها در رمان نتوچکاژ و اتوا در صحنه مرگ مادر نتوچکا ریخته شد. او نیز مانند مادر نویسنده، زنی نیک سرشت 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 نمی‌کنم. خدا حافظ.
چهره‌اش پریده‌رنگ و تکیده بود. روی هر یک از گونه‌هایش لکه
شومی به رنگ خون نشسته بود. لبهایش که از شدت تبی درونی به هم
چسبیده بود، می‌لرزید. به دشواری سخن می‌گفت. 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. می‌گفتند که او با نگاه کردن به آنان آرامش
می‌یافت. پس از یک ساعت بچه‌ها را پس فرستاد. او زمزمه کنان، در حالی
که گویی می‌ترسید به سخنان من، گوش بدهد گفت:

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

تنها چیزی که می‌توانستم به او بگویم این بود:

- بس است. شما مرا می‌کشید.

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 فرزندان مهر خواهی ورزید مگر نه؟

من در حالی که نمی‌دانستم چه بگویم و از فرط هیجان و بغض خفه

شده بودم گفتم:

- بله، بله.^۱

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
فیو دورپاتولویچ کارامازوف تبدیل می‌شود این ارتباط چنان نیرومند است که با
شناختن پدر داستایوسکی و ریشه‌یابی اخلاق و عادات او، چهره کارامازوف

پدر آشکارتر می‌گردد. لئونید گروسمن درباره پدر داستایوسکی می‌نویسد:

«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 مسکو فرا خوانده شدند. او پس از سالها خدمت در ارتش، در دسامبر ۱۸۲۰ با درجه 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 زننده خون و عفونت در فضای آنها موج می‌زد و بی‌وقفه عملهای جراحی و قطعی عضوهای بسیار در آنها صورت می‌گرفت. پزشک نظامی در این بیمارستان از پدیده 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 نمی‌خندید.^۱»

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

«جایی که انترن سابق بیمارستانهای نظامی در آن خدمت می‌کرد 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 رانندگان اجتماع چون گدایان، خودکشی کرده‌ها، جنایتکاران و جسدهای شناسایی نشده وجود داشت. این مجموعه «خانه تهیدستان» نامیده می‌شد. در آنجا پرورشگاهی برای کودکان بی سرپرست و نیز دیوانه‌های وجود داشت و در آنجا بود که تصویر آینده شهر بزرگ از همان نخستین سالهای نوجوانی توانست با ساکنین بی‌نوای خانه تهیدستان آشنا شود این

تیره‌روزان مسکین احساس ترحم او را برانگیختند و بعدها در مرکز توجه آثارش واقع شدند.^۱

اما پزشک خانه تهیدستان ترش‌رو، مردم گریز و خشمگین بود و عصبانیت‌ها و خست‌های 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.^۲

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 شجره‌اشرافی میخائیل صحه گذاشت و اجازه 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 دوروستا 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 فتودور پائولویچ کارامازوف توصیف می‌شود. داستایوسکی درباره این روستاها چنین می‌نویسد:

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

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 شبیحی هذیان‌گو در دهکده سرگردان بود، چنان در خاطر نوجوان نقش بسته بود که بعدها در برادران کارامازوف همین زن را با نام لیزابت لاپوانت تصویر می‌کند که از سوی فتودور کارامازوف به سیاه‌روزی کشیده شده است. فرزند نامشروع این زن در رمان برادران کارامازوف به نام اسمردیا کف‌ظاهر 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 درباره این حادثه می‌نویسد:

«یک روز تابستانی ملک داروویه 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 بوده است. پیرمرد‌ها با سرفه‌هایش بسیار سختگیر بود و هرچه بیشتر مشروب می‌نوشتید، 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 در این راه از بذل تمام ثروت خود نیز دریغ ندارد. گروسمن دربارهٔ رمان برادران کارامازوف چنین می‌نویسد:

«رمان‌نویس در طول چهار سال خاموش مانده بود ولی در آخرین رمانش حماسه‌ای خارق‌العاده از گناه و ننگ و جنایت را براساس مرگ پدرش می‌آفریند.»

داستایوسکی در جوانی 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 خوایشاوندان دلسوز بسپارند تا آنها را بزرگ کنند. داستایوسکی در این هنگام به برادر خود می‌نویسد:

«من بر مرگ پدرمان بسیار اشک ریختم. ولی اکنون وضعیت دهشت‌انگیزتر است. آیا در دنیا موجوداتی تیره‌روزر 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 واسکولنیکوف 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 خانه خراب 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 ریشه کن شده از خانواده‌های ریشه کن» شده است. داستایوسکی خود درباره این شخصیت می‌نویسد:

«در رمان جوان خام روحی معصوم در نظر م بود که احتمال وحشتناک تباه شدن را حس کرده بود و به تصادفی بودن و بی اهمیت 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 نارسایی و خامی جامعه برمی‌خیزند، از اعضای ریشه کن شده خانواده‌های ریشه کن 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 رو است که رد پای خود او و نزدیکانش، در چهره‌خانه وسیع آثارش، آشکارا به چشم می‌خورد.

۱. «جوان خام» (فتودور داستایوسکی)، ترجمه رضا رضایی، ناشر: مترجم، ۱۳۶۸.

2. Dostoievski Leonid Grossman Progres 1970

جادوی کلام یا جادوی مادر بزرگ؟

نویسنده معاصر و پرآوازه کلمبیایی گابریل گارسیمارکز به سبب کتابهایی چون صد سال تنهایی، پائیز پدر سالار 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 کمر و بودم نویسنده شدم. آرزوی قلبی من آن بود که شعبده باز شوم^۱». مارکز در شعبده کلام و شعبده میان عوامل سازنده ساختمان داستان، سرانجام استاد شد. در رواقع فرمول رئالیسم ناب که داستایوسکی آن را آمیزه واقع گرایی و تخیل می داند، در آثار مارکز عینیت بدیع و نویی می یابد.

مارکز هر چند 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 در خانه پدر بزرگش 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 در کودکی به شمار می رفت. وی در شرح کودکیش می نویسد:

۱. هفت صدا. مصاحبه ریتا گیرت بانرودا - مارکز ...، ترجمه نازی عظیمی، انتشارات

«فرشته محافظ من در کودکی یک پیرمرد، پدر بزرگم بود. مرا پدر و مادرم بزرگ نکردند. بلکه در خانه پدر بزرگ و مادر بزرگم بار آمدم. مادر بزرگم برایم قصه می گفت و پدر بزرگم مرا به تماشای کوچه و بازار می برد. در چنین محیط و موقعیتی بود که دنیای من ساخته می شد و حالا کاملاً واقفم که همیشه تصویر پدر بزرگم را می بینم که دارد چیزهایی به من نشان می دهد»^۱.

رمان صد سال تنهایی نیز با صحنه ای شروع می شود که پیرمرد دست نوه اش را می گیرد او را به سیرک می برد تا رازیخ را برایش آشکار کند. مارکز درباره ارتباط این صحنه با خاطرات دوران کودکیش می گوید: یادم می آید بچه بودم و پدر بزرگم مرا برای دیدن شتر یک کوهانه به سیرک برد. بعد همانجا به او گفتم که نمی دانم یخ چیست. او مرا به ارودگاه شرکت موز برد. در یک صندوق ارمه ماهی منجمد را باز کرد و به من گفت دستم را توی آن ببرم. از این تصویر صد سال تنهایی به وجود آمد»^۲.

در مقابل مادر بزرگ مارکز با تخیل عجیب و اعتقادات سنتی و حتی خرافی خود همواره وحشت دنیای مردگان و ارواح را در گابریل خردسال بیدار می کرد. مادر بزرگ شبها او را وادار می کرد که روی صندلی بی حرکت بنشیند و بکوشد تا صدای مردگان را که مادر بزرگ مدعی بود پیرامون آنها حرکت می کنند، بشنود! مارکز از وحشتی که از شنیدن قصه های مادر بزرگ به او دست می داد، چنین یاد می کند:

«در شب بود که تمام ارواح و تمام خیالپردازیها و روایات مادر بزرگم شکل می گرفتند. تصویری که به ذهنم می آید برای تشریح ارتباطم با او مانند ریسمانی نامرئی بود که هر دوی ما به وسیله آن با دنیایی ماوراء

۱. همانجا

۲. «بوی درخت گویا و...» مصاحبه پلینو مندوزا با مارکز، ترجمه لیلی گلستان - صفیه روحی، نشر نو، ۱۳۶۱.

طبیعی مربوط می‌شدیم. این دنیای جادویی مادر بزرگم مرا مجذوب می‌کرد. در آن می‌زیستم. دنیای خود من بود. اما شب که می‌شد این دنیا مرا به منتها درجه وحشت می‌رساند. هنوز هم بارها می‌شود که از خواب بپریم و گرفتار این ترس وحشتناک تنها بودن در تاریکی بشوم، آن وقت چند دقیقه‌ای لازم است تا بفهمم چه بر من گذشته و دوباره به خواب بروم.^۱

در قصه‌های مادر بزرگ مارکز همه چیز امکان‌پذیر بود. قصه‌هایی که همیشه با این جمله پایان می‌یافت: «و در دستهایش چیزی جز اشک نمانده بود.» مادر بزرگ باور داشت که یکی از اقوامش مرگ خود را پیشگویی کرده بود و درست از آب درآمد بود. این همان پیش‌بینی زنی هنگام دوختن کفن خود در صد سال تنهایی است.

مارکز خود تأثیر شیوه داستان‌پردازی مادر بزرگ را چنین توصیف می‌کند:

«او بی‌اینکه ناراحت بشود، وحشتناکترین قصه‌ها را برایم تعریف می‌کرد و ضمن تعریف انگار قصه‌ها را می‌دید. کشف کردم که استحکام و غنای تصاویر بیش از هر چیز دیگری قصه‌هایش را به حقیقت نزدیک می‌کند. با به کار بردن روش او بود که صد سال تنهایی را نوشتم.^۲»

آثار مارکز پر است از حوادث عجیبی چون به هوا رفتن دختری با ملافه (ریمیدیوس خوشگل در صد سال تنهایی)، پیشگویی مرگ و تحقق آن، حلول روح آدمها در نسلهای پیاپی (عمرهای افسانه‌ای در پاییز پدر سالار)، زاده شدن انسانهایی با دم خوک (در صد سال تنهایی) و...، استفاده خلاق مارکز از شخصیتها و حوادث محیط پیرامونش به حدی نیرومند است که معتقد است مادرش بیش از هر کس 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 باستان‌شناسی را دارد که می‌توانند مهره‌های بازمانده از حیوان ماقبل تاریخ را که در حفاریها یافته‌اند، بازسازی کنند. با خواندن کتابهای من او با شعوری ناب، قسمتهای اضافه‌شده را حذف می‌کند و مهره‌ای ابتدایی و اصلی را که من شخصت موردنظرم 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 پدرخوانده‌اش ندارد. اما این را فقط برای اینکه چیزی گفته باشم می‌گویم. چون او می‌داند که من می‌دانم که او می‌داند.^۱»

پدر بزرگ مارکز نیز به همین صورت بسیاری از خطوط چهره و شخصیت خود را به قهرمان داستان صدسال تنهایی یعنی سرهنگ آئورلیانو بوئیندا می‌بخشد. اما مارکز درباره پدر بزرگ می‌گوید:^۲

«تنها شخصیتی که به پدر بزرگ 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 پدر بزرگم تعریف کرده‌بودم، داشته باشد.^۲»

شخصیت دیگری که مورد علاقه مارکز است، مادرش است که به گفته

۱. بوی درخت گویاو.

۲. همان‌جا.

مارکز؛ تنها رابطه جدی زندگیش را با او برقرار کرده. سالها در انتظار او در خانه پدر بزرگ زندگی کرده بود و سرانجام روزی مادر به دیدارش آمده بود. «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 می‌کردم زیرا سخت از او خوشم می‌آمد. اما آن گونه که پدر بزرگ و مادر بزرگم می‌خواستند، زیاد دوستش نداشتم. مرا در آغوش کشید. هرگز بوی عطرش را فراموش نکرده‌ام»^۱

مارکز در پاسخ به این پرسش که کدامیک از شخصیت‌های زن کتاب‌هایش بیشتر به مادرش شبیه هستند می‌گوید: قبل از گزارش یک مرگ هیچکدام از شخصیت‌هایم را از شخصیت مادرم نگرفته بودم. شخصیت اورسولا در صد سال تنهایی خطوطی از شخصیت او دارد اما خطوط بسیاری از دیگر زنهایی را که در زندگیم شناخته‌ام نیز دارد. در واقع اورسولا برای من یک زن مطلوب است. از این جهت که نمونه‌ای از زن است. یعنی همانی که من در ذهن دارم. چیزی که واقعاً تعجب‌آور است، این حقیقت و از گونه است: هر چه مادرم پیرتر می‌شود، بیش از پیش به تصویر کلی که من از اورسولا ساخته بودم شباهت پیدا می‌کند و تکمیل شخصیت او در همین جهت تشدید می‌شود. به همین دلیل است که رفتار او در گزارش یک مرگ می‌تواند به منزله تکرار شخصیت اورسولا گرفته شود. هر چند از او چیزی نداشته باشد چون تصویر وفادارانه‌ای است از مادرم. همان طور که من او را می‌بینم. در کتاب هم به نام اصلی خودش ظاهر می‌شود و تنها حرفی که او در زمینه این نکته بیان کرد، وقتی بود که دید او را با نام اصلیش صدا زدند: سانتیاگا و آن وقت فریاد کشید که: ای خدا در تمام زندگیم سعی کردم این اسم وحشتناک را مخفی نگهدارم و حالا در تمام دنیا و تمام زبانها آن را یاد

۱. پاییز پدر سالار. گابریل گارسیا مارکز، ترجمه حسین مهدی، انتشارات امیرکبیر،

گرفتند.^۱

مارکز به ناچار در برابر پرسشهای لجوجانهٔ مصاحبه‌گران 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، در برابر چشم همگان بگذارد. او به درستی یادآور می‌شود که:

«یک نویسندهٔ جدی فاش نمی‌کند که قهرمانانش از چه چیزها یا چه کسانی ساخته شده‌اند. 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، بلکه 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 زندگی نامه

در فرهنگ مغرب زمین زندگی نامه نویسی در میان 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 در سال‌های میانی و پایانی عمر خود دست به نگارش خود زندگی نامه یا اتوبیوگرافی زده‌اند. اما به استثناء برخی از آنها که شیوه متداول زندگی نامه نویسی مستقیم را برگزیده‌اند، اکثر آثار قالب‌های گوناگون ادبی برای ارائه داستان زندگی خود سود جسته‌اند. گروهی مستقیماً و بی هیچ پرده‌پوشی رمان‌هایی نوشته‌اند که عیناً تجربیات، اندیشه‌ها و سیر تحولات ذهنی زندگی خود را در آنها 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 می‌پردازد. دوران کودکی، ماجرای یتیم شدن او، زندگی به همراه مادر بزرگ و نخستین تأثیرات زندگی را دربر دارد. در جستجوی نان، فصل دیگری از زندگی او را که سراسر زحمت و محرومیت است، به نمایش می‌گذارد. سرانجام نویسنده که تحصیلات خود را در هیچ دانشکده یا آکادمی رسمی نگذرانده، در دانشکده‌های من به شرح محیط اجتماعی و تجربیاتی

می‌پردازد که در واقع دانشکده‌های او برای آموختن دانش زندگی بوده است. گورکی در عین حال بخشی از فعالیتهای سیاسی خود را پیش چشم خوانندگان می‌گذارد. نویسنده در بدری و فقر خود را در اوایل جوانی که او را به سکونت در زیرزمینهای نمودر کشانده بود، چنین شرح می‌دهد:

«منازل این میدان در اثر حریق 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 سر بار خانواده 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 به خاطر دارم، یکی از دانشکده‌های من بود^۱».

سامرست موام نویسنده دیگری است که دست به نگارش زندگینامه خود زده است. او در کتاب حاصل عمر به ریشه‌یابی بسیاری از خلق و خواها، ناکامیها و عادات ناپسند خود از جمله همجنس‌گرایی می‌پردازد:

«کوچک‌اندام بودم، قدرت تحمل زیاد اما نیروی جسمانی کم بود. لکننت زبان داشتم، خجالتی بودم، نحیف و نزار بودم. استعداد بازی را که در زندگی روزمره انگلیسها حائز اهمیت فراوانی است، نداشتم. نمی‌دانم به این دلایل بود یا طبیعتم چنین بود که به طور غریزی از آدمهای دیگر گریزان باشم. تک‌تک آدمها را دوست داشتم اما هیچگاه به حضور در جمع آنان اشتیاق چندانی نداشتم. هیچ‌گاه در نظر اول از کسی خوشم نیامده است. گمان نمی‌کنم هرگز در کوپه 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، ترجمه علی اصغر هلالیان.

حرف را باز کرده باشد. گمان نمی‌کنم پسری دوست داشتنی بوده باشم^۱.
موام در خلال زندگی نامه خود، اذعان می‌دارد که نکات بسیاری را از
قلم انداخته: «می‌دانم 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 زندگی، به گذشته خود به عنوان خطایی جبران‌ناپذیر می‌نگرد و
خاطر نشان می‌سازد 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
می‌کند:

«هنگامی که بر آن شدم تا حقیقت را آنچنان که هست بنویسم، یعنی
بدون هیچ‌گونه چشم‌پوشی از جنبه‌های ناخوشایند زندگی، از تأثیری که
این زندگی نامه بر جای خواهد گذاشت، هراسان شدم. در آن هنگام به سختی
بیمار بودم. در طول این بیکاری آزار دهنده ذهنم بی‌وقفه به خاطراتم
معطوف می‌شد، خصوصاً به آنهایی که وحشتناک بودند. من عمیقاً آنچه را
که پوشکین در شعر یادها سروده، احساس می‌کردم:

هنگامی که هیاهوی روزها خاموش می‌شود

و در خیابانهای نمناک شهر

سایه شفاف شبانگاه دامن می‌گسترده،

و خواب از پس کارهای سخت فرا می‌رسد،

روح درمانده من که هنوز بیدار است،

در سکوت شب بار دیگر جان می‌گیرد.

افمیهای پشیمانی،
در هیأت کابوسها و اندیشه‌های رنج آور،
به ذهنم که لبریز از اندوه روزگار دیرین است،
هجوم می‌آورند.
یادهای خاموش، چونان زنجیره‌های بی پایان
از برابر چشمانم می‌گذارند؛
و در حالی که زندگیم را با تلخکامی باز می‌نگرم،
می‌لرزم و رنج می‌کشم، می‌نالم
و اشکهایم تلخ فرو می‌چکند
اما خطوط غم‌انگیز
هرگز
پاک نمی‌شوند.

فقط آخرین شعر باید تغییر کند. من به جای خطوط غم‌انگیز خواهم نوشت: «خطوط شرم آور هرگز پاک نمی‌شوند»^۱.

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.

در این فصل «ضد خاطرات» اثر آندره مالرو، نویسنده فرانسوی به عنوان نمونه‌ای برجسته و در عین حال بدیع از شیوه مستقیم زندگی‌نامه و خاطره‌نویسی و قصه‌های مجید اثر مرادی کرمانی به عنوان نمونه غیر مستقیم آن بررسی می‌شود.

«ضد خاطرات»

آندره مالرو می‌گفت: «زندگی ارزش ندارد ولی هیچ چیز هم ارزش

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 بر علیه نازیسم بوده، دو برادر خود را در اردوگاه‌های مرگ هیتلر از دست داده و در صحنه‌های نبرد بارها با مرگ دست و پنجه نرم کرده، پس 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 دوده 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 در جنگ علیه فاشیسم و دوران وزارت در کنار دوست نزدیک خود ژنرال دوگل، در سال ۱۹۶۵ به خاور دور رفت. در جریان این سفر دست به نوشتن سلسله خاطراتی زد که با عنوان «ضد خاطرات» چاپ شد. شیوه 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 جداگانه کتاب را با شرح دیدگاههای سیاسی، اجتماعی، هنری و زیبایی شناسی خود غنا بخشیده است.

مالرو در مصاحبه‌ای نظر خود را درباره زندگی نامه‌نویسی 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 هر کس 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 بر اساس عناصر شخصی از تجربه‌ام کوشیده‌ام تا شخص را یا پاره‌هایی از تاریخ را باز یابم. 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 می‌کند:

«تقریباً همه نویسندگانی که می‌شناسم، کودکی‌شان را دوست دارند. من از کودکم 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 از موفقیت او دانسته‌اند. همان رازی که نوشته‌های او را چونان عرصه‌های متنوع عمل و تجربه‌او، زنده و پویا می‌سازد و میان او، آثار و دوران تاریخی‌اش وحدتی ناگسستنی به وجود می‌آورد. مالرو درباره صداقت در نوشتن خاطرات و اعتراف در آثار ادبی چنین می‌نویسد:

«من تا سی سالگی در میان مردانی زیسته‌ام که فکر و ذکرشان صداقت بود. برای اینکه آن را نقطه مقابل دروغ می‌شمردند و همچنین برای اینکه صداقت از زمان ژان ژاک روسو موضوع ممتاز ادبیات شده است. توجیه پر خاشگرنه «ای خواننده ریاکار، ممنوع 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 فدیة آمرزش و طریقه توبه

۱. ضد خاطرات، آندره مالرو. ترجمه ابوالحسن نجفی، رضا سیدحسینی. انتشارات خوارزمی

۲. ضد خاطرات. آندره مالرو.

بوده است. هنر نویسندگی آمرزش نیست اما تأثیر عملش به همان شدت است.^۱»

«و صداقت همیشه غایت خود نبوده است. با هر یک از ادیان بزرگ، تصویری از انسان داده می شود. چون اعتراف کاهش یابد، خاطرات فزونی می گیرد، شاتوبریان با مرگ گفتگو می کند و شاید هم با خدا. اما با مسیح هرگز. هنگامی که انسان موضوع تحقیق قرار می گیرد و نه موضوع وحی زیرا هر پیامبری در عین کشف خدا، انسان را نیز کشف می کند - محقق به وسوسه می افتد که درباره انسان چیزی ناگفته نگذارد و لابد هرچه کتاب خاطرات قطورتر باشد، انسان بهتر شناخته می شود. اما انسان هرگز به عمق انسان نمی رسد و تصویرش را در وسعت اطلاعاتی که گرد می آورد باز نمی یابد. بلکه در پرسشهایی که مطرح می کند، تصویری از خود به دست می دهد. انسانی که در این کتاب می یابید، انسانی است که خود را با پرسشهایی تطبیق می دهد که مرگ درباره معنای جهان مطرح می سازد.^۲»

اگر پوشکین درباره هنرمند معتقد بود که «سخنان یک نویسنده، همان اعمال اوست»، مالرو در ضد خاطرات به صورت عام تری درباره انسان چنین می گوید:

«انسان عبارت است از آنچه انجام می دهد.»

قصه های مجید

قصه های مجید در ادبیات داستانی معاصر ایران به عنوان اثری با استحکام ساختاری، غنا و ملموس بودن کاراکترها و در کل گیرایی چشمگیر، مکان شایسته ای برای خود یافته است. از این رو جا دارد که در این 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 می‌گذرد، خوانندگان بیشماری نیز از میان بزرگسالان داشته، پیردازیم.

با خواندن نخستین صفحات کتاب، پیوند محکمی میان خواننده و مجید، کودک محروم کرمانی و از سوی دیگر خواننده و نویسنده برقرار می‌شود و بلافاصله این سؤال به ذهن متبادر می‌گردد: چه رابطه‌ای میان نویسنده داستانها که خود کرمانی است با مجید وجود دارد؟ آیا مرادی کرمانی داستان کودکی و نوجوانی خود را نوشته؟ بی‌شک، پاسخ ساده نخواهد بود. بدون در نظر گرفتن پیچیدگیهای هزار توی دالان خلاقیت، نمی‌توان به واقعیت نزدیک شد؛ چرا که قصه‌های مجید، یک خود زندگی‌نامه مستقیم نیست.

مجید پسرکی کرمانی است که همراه بی‌بی (مادر بزرگ خود) زنی زحمتکش، خوش خلق و نازنین و البته با باورهای سنتی، زندگی می‌کند. پیشتر پدر و مادرش در جریان سیلی که در منطقه کرمان امری عادی به شمار می‌رود، در گذشته‌اند ولی مجید که با ننوبی به درخت بسته شده بود، جان سالم به در برده و بی‌بی سرپرستی او را به عهده گرفته است.

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 می‌بخشند. زندگی ساده، سنتی، باصفا اما محدود شهرستان، ویژگیهای کاراکتر مجید را شکل می‌بخشد. اما مجید در ورای محیط محدود خود که گاه به نظر خواننده خفقان‌آور می‌رسد، در رویاهای دور و درازی است. در میان رویاهای کوچک و بزرگ او برای داشتن دو چرخه، طبل، تار، توپ، رفتن به اردو و غیره یک آرزو، درخششی خیره کننده دارد: رؤیای شاعر و نویسنده شدن! که هر چند با طنز مختص آرزوهای پیش‌رس همراه است، اما عمق آن و همخوانیش با شخصیت نوجوان موجب می‌گردد که خواننده این آرزو را جدی گیرد. در واقع خواننده

درک می‌کند 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 باز حمت بسیار شعری برای یکی از روزنامه‌های می‌فرستد و همراه با آن عکسی ضمیمه می‌کند. روحیه مجید و افکارش هنگام گرفتن عکس چنین است:

«پالتوی پدر بزرگ 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 می‌کرد. به چیزهای غمگین دنیا فکر می‌کردم. غم و غصه‌های حال و آینده را آورده بودم پیش چشمم. دلم می‌خواست فلاکت از چشم و چار و پیشانی و لب و لوجه‌ام بزند بیرون و چه بهتر که قطره اشک بنشیند گوشه چشم و همه این حال و اوضاع بیفتد تو عکس.^۱»

در جای جای اثر ردپای نویسنده و رفتارهای نمونه‌وار نوجوانی که آرزوی نویسنده شدن در سر دارد، دیده می‌شود. 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 می‌کند. مجید پس از توضیح مفصل درباره شغل‌های گوناگون و فواید آنها بانثری پرطمطراق و جلوه‌فروشانه چنین اظهار نظر می‌کند: «اما اگر قدری فکر کنیم می‌بینیم که کسی در این اجتماع است که به مردم خدمت زیاد می‌نماید. زحمت فراوان می‌کشد 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 نمی‌تواند به کارش افتخار کند. ما همه از او فرار می‌کنیم... در صورتیکه

هیچ کس پیدا نمی‌شود که به او احتیاج نداشته باشد و بالاخره سر و کارش به او نیفتند. آری او مرده شور 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 بیج بیج افتاد تو کلاس. آقای ناظم ترک‌ه‌اش را قايم زد رومیز تق:

- ساکت.

بعد رو کرد به من:

- بخوان که خدا خفته‌ات کند.

خواندم:

آری او مرده شور 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... در هیچ جا کسی مشاهده ننموده است که در روزنامه بنویسند که ما از فلان مرده شور که خوب پدر ما را شست، تشکر می‌کنیم. یا دیده‌اید که مرده شوری زحمت بکشد و در کارش مهارت بسیار پیدا کند بیشتر پولش بدهند و کار و بارش رونق پیدا کند و مشتریهایش بیشتر شوند؟»

طنز شادمانه کتاب به تناوب در برخورد با تراژدیهای روزمره 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 راننده کامیونی از اقوامش به سفر اصفهان می‌رود. آرزو دارد که در این سفر اصفهان را خوب بگذرد و سفرنامه جالبی بنویسد. اما تمام طول اقامت او در اصفهان در گاراژی می‌گذرد. مجید که آرزوی خود را بر باد رفته می‌بیند، از پا نمی‌نشیند و به کمک تخیل مظلومانه 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 ببرد گنبد را بهتر می‌تواند دید.»

و در ادامه سفرنامه می‌نویسد:

عیب آثار تاریخی اصفهان این است که آنها را روی زمین ساخته‌اند و درختان بزرگ و سربه 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 دور بین قوی و بسیار بزرگ همراه خود بیاورد تا از دور بتواند کاشیهای زیبای آثار تاریخی را ببیند. اگر کلاه پهن یا چتر با خود داشته باشد، آفتاب پشت گردنش و کلاه 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 تاریخی شان 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 مروتی بزنند و اجازه ندهند که مانع دید جهانگردان شوند.»

شاید هیچ کنجکاوی در این 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 زندگینامه مجید و همه مجیدهای این ملکر 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 مادر بزرگش 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.

در صفحات پایانی سرانجام نویسنده از زبان انسان بالغی که آفریننده 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 زیر بار 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 اینجاى زندگیم نشد دست به کاری بزنم و آخرش ناجور نشود. اول هر کاری خوب بود. ماه بود اما 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 فترس. 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 پروتوتیپ‌هایی که مستقیماً در شرح زندگی خود نویسنده به کار نرفته‌اند و این کار را از مجرای تودرتوی خلاقیت ادبی به انجام رسانده‌اند، اغلب دگرذیسی خلاقیتی 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 در همان اوایل ظهورشان در داستان برای خواننده آشکار می‌شوند. در ابتدا رسم بر آن 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 در مورد کاراکترها در اختیار 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 کما بیش چهره مشخصی در ذهن خواننده نقش بسته است. داستایوسکی اهمیت توصیف چهره کاراکترها را چنین بیان می‌کند:

«هنرمند چهره را بررسی می‌کند و ایده پایهای چهره را حدس می‌زند. فقط در لحظه‌های نادر نیست که چهره انسان خصوصیات اساسی و ذاتی ترین ایده 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 پز شک است. کوندرا معتقد است که این به عهده 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 فضاها و 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 ایده‌پایه‌ای و کلید درک هر شخصیت در نظر می‌گیرد. در رمان بار هستی کلمات تن، روان، سرگیجه، سبکی و سنگینی از این دست هستند.

صرف‌نظر از این شیوه جدید، در همه آثار ادبی، توصیف چهره و اندام بخشی از شخصیت‌پردازی به شمار می‌رود. مسلم است که بسیاری از ویژگی‌های روحی نیز در چهره بازتاب می‌یابند و چهره نیز به نوبه خود آشکارکننده خلقیات است.

بی‌شک نویسنده هنگام خلق کاراکترهای خود تصویری ذهنی از آنان دارد. این تصویر علاوه بر استفاده از نوعی شمع مردم‌شناسانه قوی، از چهره‌های واقعی که نویسنده در طول زندگی خود دیده تغذیه می‌کند. پروتوتیپ‌های فیزیکی، نویسنده را ملزم به رعایت همه ویژگی‌های روحی و اجتماعی خود نمی‌کنند، بلکه فقط وام‌دهنده خطوط کلی چهره خود به نویسنده هستند؛ این خطوط کلی نیز در ارتباط با تخیل نویسنده و آمیخته شدن با تصاویر دیگر به خلق چهره منحصر به فردی می‌انجامند.

تک رویدادها به عنوان پروتوتیپ

رویدادهای زندگی به مانند رخداد‌های تاریخی، گاه تکراری دیگرگون

می‌یابند و همین رویدادها در قالبهای هنری گوناگون به نوعی دیگر تکرار می‌شوند. تکرارها نیز خالی از قانونمندی نیستند. تشابه شرایط در کنار وجوه اختلاف، رویدادهای همانند با جوهر یکسان و ظاهر متفاوت پدید می‌آورند. چنین است باز آفرینی رویدادی واقعی در قالب اپیزودی ادبی^۱، (تک رویداد) آنجا که یک رویداد در زندگی واقعی به پروتوتیپ خلق یک اپیزود ادبی تبدیل می‌شود.

رستاخیز

سو کوئینا تولستوی دختر تولستوی در خاطرات خود از پدرش تحت عنوان: چگونه مسئله زمین را همراه پدرم حل کردم، به دوران تحول روحی نویسنده اشاره می‌کند. تولستوی در آخرین دوران زندگیش به این نتیجه رسید که برای آنکه زندگیش با اعتقاداتی که تبلیغ می‌کند، 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. در عین حال با مطرح کردن تز عدم محشونت، بر آن بود که جامعه بشری باید از طریق تهذیب نفس و بدون توسل به راههای قهرآمیز عدالت را برقرار کند. در این راستا، وصیتنامه‌ای تنظیم کرد. به صلاحدید خود، بخشی از دارائیش را میان فرزندان و همسرش تقسیم کرد و بقیه املاکش را برای تقسیم میان دهقانانی که روی آن کار می‌کردند، اختصاص داد...

دختر تولستوی که تحت تأثیر تحول فکری پدر قرار گرفته بود، در

۱. اپیزود داستان جالبی است که در ضمن داستان می‌آید و هدف از آن دادن تنوع به داستان اصلی است. در آثار ادبی نیرومند اپیزودها در جهت پیشبرد طرح و ایده 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 زمینه حل مسئله اراضی از متفکری به نام هانری ژرژ، راههای عملی شدن دکترین او را در زمینه 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 نویسنده 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. سوکوئینا تولستوی که خود شاهد آن روزهای پر کشمکش در خانواده بود و صحنه‌های تقسیم زمین میان روستائیان را که برای آنها به کلی تازگی داشت دیده بوده، چنین می‌نویسد، «به اوسیانیکو و رفتم. گفتگوی پدرم با موزیکها دقیقاً در رستاخیز بازآفرینی شده است.^۱»

حوادث رمان رستاخیز در محیط اشراف زمیندار روسیه روی می‌دهد و کاراکتر اصلی آن یعنی پرنس نخیلودوف ملاک 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 اجازه هر نوع هوسرانی و خودسری را می‌دهد؛ تا جایی 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 در سالهای میانی زندگی دچار تحول روحی می‌شود. برخی از مختصات این تحول شباهت بسیاری با دوران نوزایی فکری تولستوی در سالهای پیری دارد. پرنس بر آن می‌شود که املاک خود را به دهقانان ببخشد. و در اینجا است که رویدادهای زندگی نویسنده در تک

۱. تولستوی از دریچه یادها. به قلم تولستوی و معاصرینش، ترجمه شیرین دخت دقیقیان

رویدادهای داستانی به یاد ماندنی رستاخیز، تکراری دیگرگون می‌یابند. وی گفت که خیال دارد اراضی خود را بین زارعین تقسیم کند. پیشکارش نظر مخالف داد و گفت که واگذاری زمین به کشاورزان غیر عملی است زیرا کشاورزان با وسائل ناقصی که دارند، نمی‌توانند از زمین فایده 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 بر اثر اهمال و سستی ضایع شد، و از حیث ارتفاع خواهد افتاد. اما نخیل‌دوف اعتنایی به سخنان پیشکار خود ننمود و به او امر کرد که جمیع کشاورزان را بخواند تا تصمیم خود را دایره 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 در حال خضوع و خشوع ایستادند. ابهت جمعیت نخیل‌دوف 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 موزیکها که مرد کاملی بود، چنین گفت:

- مقصود از واگذاری زمین چیست؟

شاهزاده نخیل‌دوف گفت:

- مقصود این است که زمین با اجاره کمی تحت اختیار شما قرار

خواهد گرفت.

یک زارع سالخورده گفت:

- آیا اجاره بها آن قدر کم است که ما توانایی پرداخت آن را داریم؟

نخیل‌دوف گفت:

- آری من مخارج شما را در نظر گرفته‌ام و علاوه بر این پرداخت هزینه مقدم به پرداخت اجاره بها خواهد بود و من می‌دانم که شما جز این زمینی که زراعت می‌کنید، ممر معاشی ندارید.

- شما صاحب زمین هستید. هر مقدار که می‌خواهید اجاره بها را تعیین کنید.

نخیل‌دوف میزان اجاره را به قدری کم و نازل تعیین کرد که کشاورزان از شدت تعجب فریادهای خوشحالی کشیدند.^۱

بی شک جز خطوط کلی تحولی روحی، شباهتی میان کاراکتر و زندگی تولستوی با نخیل‌دوف 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 کرده است.

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 زندگینامه داستایوسکی می‌توان دریافت که همه آنها در زندگی خود نویسنده اتفاق افتاده و یا همواره با هراس رنج‌آور رخ دادن آنها رویرو بوده است.

دستمایه عشق فداکارانه که در آثاری چون بیچارگان و آژردگان مطرح

۱. رستاخیز. لئونیکا یویچ تولستوی. ترجمه محمدعلی شیرازی. مؤسسه مطبوعاتی شرق.

می‌شود و نویسنده در آثار بعدی خود نیز به این تم علاقه فراوان نشان می‌دهد، از چند موقعیت عاشقانه خود داستایوسکی الهام گرفته شده است. 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 زندگی نامه داستایوسکی بارها به آن بر می‌خوریم، به دستمایه عشق فداکارانه در آثار او تبدیل می‌شود.

هنگامی که داستایوسکی دوران تبعید سیاسی خود را در سمپل‌لاینسک، یکی از نقاط دورافتاده سیبری می‌گذرانند 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 فتودورونایسایوا 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 ماریا فتودورونایا 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 در نامه 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 در ماه) 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.^۱» نویسندهٔ جوان همهٔ این اقدامات فداکارانه را با چنان روحیهٔ سرخورده و نویدی انجام می‌دهد که در دفتر خاطرات خود می‌نویسد:

«یا دیوانه خواهم شد یا خود را در آبهای ایرتیچ غرق خواهم کرد.»

هر چند که ماریا فتودورنا سرانجام به ازدواج داستایوسکی درآمد، ولی این وضعیت چنان روح او را متأثر کرد که سرانجام در سالهای بعد از تبعید هنگام نوشتن آزرده‌گان همین موقعیت را در مورد کاراکترهایش که حتی خصصتهای متفاوتی با او و رقیبش داشتند، پیاده کرد. این موقعیت زندگی داستایوسکی، پروتوتیپی نیرومند برای خلق اپیزورهای آزرده‌گان و تم عشق فداکارانه تبدیل شد. قهرمان اصلی آزرده‌گان، نویسنده تهیدستی است که در اوایل به شهرت رسیدن خود، در حالی که هنوز درگیر بیکاری و مشکلات شغلی خاص نویسندگان، در مجموع زندگی ضعیفی است، عاشق دختری می‌شود که چند سال در خانهٔ آنها زندگی کرده. دختر نخست عشق عمیقی به او دارد و ستایشگر مشتاق آثار اوست اما در اوج این دلدادگی سروکلهٔ شاهزادهٔ بیست و یک ساله‌ای به نام آلیوشا پیدا می‌شود که دل دختر جوان را می‌رباید. جوان، سبکسر و ناتوان از ادارهٔ خویش است و تحت تأثیر پدر خود شاهزاده و الکوفسکی قرار دارد که یکی از مکارترین 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 آزرده‌گی روحیه شدید، تنها می‌گذارد و تصمیم به

از دواج با دختر دیگری می‌گیرد. نویسنده جوان در این میان تنها دوست و غمخوار اوست و از هر کمکی برای آرام کردن دختر دریغ نمی‌کند.

ماریا فتودورونا به هنگام مرگ همسر خود بدهکار است و هیچ ندارد؛ حتی از پرداخت مخارج کفن و دفن شوهر خود ناتوان است. در این هنگام زن زیبا و مغرور صدقه‌ای سه روبلی از ناشناسی دریافت می‌کند. این زن که سابقاً در خانواده با فرهنگی زندگی کرده، به هنر و ادبیات آشنا بود و غرور و مناعت طبیعی شگفت‌انگیز داشت، در لحظات درماندگی ناچار به پذیرش سه روبل می‌شود. زنی که داستایوسکی در توصیف او می‌گفت:

«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.»

پرتراهی که از ایسایوا به جا مانده است 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 می‌کشد. ماریا فتودورونا با لحن موحشی در نامه‌ای به داستایوسکی چنین می‌نویسد:

«فقر مرا به پذیرش این صدقه واداشت. من آن را پذیرفتم.»

صدقه سه روبلی که آن قدر روح نویسنده جوان و عاشق را آزرده بود، سرانجام از یکی از تکان‌دهنده‌ترین 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 فتودورونا گرفته، کارمند فقیر و دائم‌الخمری است. وی در حال مستی پس از تصادف با یک درشکه می‌میرد. همسرش کاترین که زن مغرور و با فرهنگی است و سابقاً در خانواده‌ای ثروتمند زندگی می‌کرده، تصمیم می‌گیرد 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 در مانده، از ازدواج با معلم دهکده منصرف شد و عشق نویسنده جوان را پذیرفت. در ژانویه ۱۸۵۷ داستایوسکی زنی را که عاشقانه دوست داشت، به محراب کلیسا برد. در میان 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 در میان شهود بود. گویی مقدر بود که درام درونی و احساسی داستایوسکی در آن لحظات که بی شک پنهانی‌ترین تارهای ذهن خلاقه او را نیز به لرزه درآورده بود، دستمایه خلق یکی از گیراترین اپیزودهای آثار او یعنی صحنه عقد ناستازیا فیلیپونا و پرنس میشکین در ابله شود.

در آن لحظات سخت، داستایوسکی که خوشبختی خود را در معرض تهدیدی پنهان می‌دید و نگران دو دلیهای ماریا فتودورونا 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 صحنه عقد پرنس شیسکین استفاده کرد.

«ناستازیا فیلیپونا برخاست. مانند یک بازیگر در آینه نگاه کرد و با لبخندی تلخ گفت که مثل مرده سفید است. خاضعانه به شمایل‌ی در گوشه‌اتاق کرنش کرد و به درگاه خانه رفت که ظهورش در آنجا با همه‌ای روبرو شد. آری نخست صدای خنده، کف زدن و حتی صفیر

سوت شنیده شد، اما یک آن بعد صداهاى دیگر گون برخاست. برخی از میان جمعیت داد کشیدند: «خوشگل نیست.»

– خوب اولی نیست، آخری هم نخواهد بود

– ازدواج خیلی از معصیتها را پرده پوشی می کند. 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 پاره آتش سوزان بودند، جمعیت نتوانست تاب نگاه خیره این چشمها را بیاورد و خشم به بانگ ستایش بدل شد. درهای کالسکه باز شدند و کللر بازوی خود را به او می سپرد 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 در میان 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 می خواهی. فوراً.

راگازین او را در آغوش گرفت و آرام به سوی کالسکه برد. آن گاه به سرعت برق یک اسکناس صد روبلی از کیفش درآورد و آن را به راننده داد.^۱

– برو ایستگاه راه آهن. اگر به قطار برسی یک صدی دیگر داری.

به دنبال ناستازیا فیلیپونا به داخل کالسکه جست و در را بست.

کالسکه ران بدون لحظه‌ای درنگ تازیانه براسبها فرود آورد...^۱

به این ترتیب شکنجه‌ها و حرمانهای داستایوسکی در مراسم عقد با همسر اولش، در صحنه پایانی و هنرمندانه ابله به تحقق می پیوندند.

حالات و بیماریهای روانی به عنوان پروتوتیپ

نویسندگان در مورد استفاده از قلمرو روانشناسی و دستاوردهای آن در آثار خود نگرشهای گوناگونی دارند. برخی از نویسندگان که به استفاده از دستاوردهای این علم در آثار ادبی خود علاقه بسیار دارند، می‌کوشند که کاراکترهای خود را در چارچوبهای مشخص روانشناسانه قرار دهند و برخی تا آن حد در این کار مبالغه می‌کنند که هدف اصلیشان نه خلق کاراکترهای زنده و نیرومند بلکه استفاده هرچه بیشتر از دانسته‌های روانشناسی خود در آثار ادیشان است و طبیعتاً جذابیت هنری کار آنها تحت الشعاع این دنباله‌روی غیر خلاق و یکسو نگران از دستاوردهای روانشناسی قرار می‌گیرد. ناکامی موج رمانهای روانشناسانه در دهه‌های اخیر گواه بر این واقعیت است. برعکس آثار برجسته 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 صد سال از تاریخ نگارششان، هنوز درخشش و جلای خود را حفظ کرده‌اند، بی‌شک از چنین تعادل پویایی در روش تحلیل خود برخوردار بوده‌اند.

نویسندگان بسیاری تنها با تکیه به واقعیات و موشکافی دقیق در آنها توانسته‌اند، به هدف ثانوی تحلیل روانشناسی و روانکاوی شخصتیهای خود نیز دست یابند. و این در حالی 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 مصاحبه‌گری که می‌پرسد: آیا شما از نظر گاه‌روانکاوی به قهرمانانتان توجهی دارید؟ می‌گوید:

«خیر چون این به تخصص و تجربه علمی‌ای نیاز دارد که من فاقدش هستم. برعکس کار من درست نقطه 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 می‌گویند که یک تحلیل روانکاوانه انجام داده‌ام. و آن وقت من در برابر یک سلسله فرضیات علمی قرار می‌گیرم که از شان سردر نمی‌آورم و حتی هرگز خوابش را هم ندیده‌ام. در بوینس آیرس که می‌دانید پایتخت روانکاران است، جلسه‌ای برای تحلیل و تجزیه صد سال تنهایی از نظر روانکاوی تشکیل شد. در این جلسه نتیجه گرفتند که این کتاب نماینده نوعی عقده اودیپی پالایش یافته است و خدا بهتر می‌داند که دیگر چه چیزهایی سرهم کردند»^۱.

سابقه استفاده از تحلیل روانی در ادبیات دویست سال اخیر جهان به آثار نویسندگانی چون فلویر، استاندال، بالزاک و تولستوی باز می‌گردد که برای نخستین بار به تحلیلهای گسترده روانشناسانه در آثار خود دست زدند و به غوص در دریای بی‌انتهای روان آدمی پرداختند. نویسندگان، کم‌کم برخلاف گذشته و تا آنجا که به استحکام داستان و شخصیت‌هایشان لطمه‌ای نمی‌خورد، می‌کوشیدند تا از شرح ظواهر، قیافه‌ها، لباسها و آداب و رسوم بکاهند و بیشتر به شرح تلاطمها و کنش و واکنشهای روانی کاراکترهای

خود در جریان تسلسل و تداوم حوادث داستان (action)^۱ پیردازند. تولستوی برای نخستین بار به روح کاراکتر خود آناکارینا نقب زد به گونه‌ای که حتی صدای روح و تک‌گویی درونی او را شنید و به روی کاغذ آورد. شیوه تک‌گویی درونی که ابداع تولستوی بود، بعدها به وسیله نویسنده ایرلندی جیمز جویس به شیوه 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 مطالعه این علم نیست؛ بلکه بررسی و تحقیق هنرمندانه در زندگی واقعی است که می‌تواند نویسنده هوشمند و موشکاف را حتی با کمترین مطالعات روانشناسی، موفق به خلق کاراکترهایی با ویژگیهای روانی مختلف کند. چنانچه امروز می‌توانیم در ایلوموف اثر گنجارف، یک شخصیت افسرده را با بسیاری از مشخصات کلاسیک بیماری افسردگی و پیامدهای رفتاری آن مشاهده کنیم. یا در دن کیشوت، جنون‌شیدایی (mania)، و در گلیادکین داستایوسکی که چهره همه 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 جنون‌هذیانی (Paranoya) می‌نامند، شاهد هستیم و یا در وجود یکی از کاراکترهای رمان زنبق دره اثر بالزاک، جنون‌ادواری (Folies Circulaires) 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

در میان همه نویسندگانی که به دستمایه های روانشناسانه پرداخته اند، داستایوسکی نویسنده شاخصی است که حتی در این زمینه پیشتاز به شمار می رود. داستایوسکی از جوانی به بیماری صرع مبتلا شد و این بیماری که زندگی خصوصی او را تحت الشعاع قرار داد، خود به عامل بروز و تشدید بسیاری از حالات روحی نظیر کج خلقی، عصبیت، حساسیت بیش از حد و عواطف سرکش شد. نویسنده نسبت به این بیماری چنان حساس شد که تقریباً در همه آثار خود یک بیمار مصروع را در میان کاراکترهای خود جا داد. اما هنر حیرت انگیز داستایوسکی در اینجاست که بیماران مصروع او در حالیکه تفاوت های شخصیتی و رفتاری فاحشی با یکدیگر دارند، هر کدام در عین داشتن صفات کلی بیماران مصروع، جنبه ای از آثار صرع را بر طبایع گوناگون به همراه دارند. در واقع بیمار مصروع را در کلیت خود، به عنوان یکی از پروتوتیپ های سازنده کاراکترهای خود انتخاب می کند.

پرنس میشکین در ابله به سبب گيجی پس از حمله های صرع و البته به دلیل خلق و خوی صادقانه اش که در محیط فاسد پیرامونش نوعی بلاهت به نظر می رسد، از اطرافیان خود لقب ابله را می گیرد. پرنس به خوبی رقت قلب و حساسیت بیماران مصروع را نشان می دهد. حملات صرع اکثراً در هنگام بروز احساسهایی شدید و متناقض به پرنس دست می دهد. یکی از این لحظات هنگامی است که شبی از راه پله بالا می رود تا به اتاق خود برسد. روگوزین که می داند پرنس دل ناستاز یا فیلیپونا را به دست آورده، علی رغم علاقه شدید به پرنس و پیمان برادری که میان آن دو بسته شده، با دشمنی در تاریکی خم راه پله در کمین پرنس ایستاده است. پرنس به کمک قوه ناشناخته ای که آمیزه ای از پیش بینی، دلهره و حدس هوشمندانه است درمی یابد که کسی در کمین او است و هنگامی که به نزدیکی روگوزین

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 شده است 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 یافته است. 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 علاقه مند می‌شود، به انواع حيله‌ها 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 در مورد 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 مرعوزش 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 حمله وحشت‌آور صرع شده است»^۱

در رمان برادران کارامازوف بیمار مصروع دیگری با کیفیاتی متفاوت با کاراکترهای دیگر داستایوسکی که دچار این بیماری هستند، چهره می‌نماید: اسمردیاکف، فرزند نامشروع فتودور کارامازوف است که در خانه 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

می‌زند و سرانجام خود را به دار می‌آویزد.

کاتکوف در تسخیر شدگان روشنفکری است که دچار نومیدی و یاسی فلسفی است و درحالی که از حملات صرع رنج می‌کشد، سرانجام خودکشی می‌کند.

نلی دخترک معصوم رمان آزدگان نیز که پس از مرگ مادرش در خانه 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 او هام 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 نویسنده بیچارگان در حضور زن زیبایی جلوی چشم کسانی که در مجلس میهمانی گرد هم آمده بودند، دچار حمله شد. بعدها مخالفان او در نوشته‌های هجوآمیز، غش کردن او را در برابر یک زن، مورد تمسخر قرار دادند. او درباره 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 حمله 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 درباره پرنس میشکین می‌نوشت، هراس خود را از دچار شدن به حمله صرع در مجالس و

میهمانیها، باز تاب داده است.

در مجموع تردیدی نیست که بسیاری از صفحات تکان دهنده و نیرومند آثار داستایوسکی تحت تأثیر این بیماری و تجربه مستقیم نویسنده از آن نوشته شده است.

سامرست موام^۱ به نکته ظریفی در مورد کیفیت کار نویسندگان به هنگام بیماریهای مختلف اشاره می کند که بسیاری از آثار ادبی نیرومند تحت تأثیر حالت جسمانی و پی آمدهای روانی آنها در نویسنده پدید آمده اند و مثال او در این مورد که «فلو بر هنگامی که از اثرات مسمومیت با ارسنیک رنج می برد، مشغول نوشتن فصل خود کشی اما بواری بود^۲» صحت نسبی مدعایش را نشان می دهد. بخشی از توصیف فلو بر از لحظات درگیری مادام بواری یا مرگ چنین است:

«سپس اما شروع به نالیدن کرد، صدایش بسیار ضعیف می شد. لرزش شدیدی شانه هایش را تکان می داد از ملافه ای که محکم در انگشتان متشنجش فشار می داد، سفید تر گردید. نبضش نامنظم و به تدریج نامحسوس می شد. قطرات عرق بر روی پیشانی کبد رنگش که گفتی در میان بخار فلز به صورت مجسمه درآمده بود، می درخشید دندانهایش به هم می خورد و دیدگانش که از صدقه به درآمده بود، به پیرامون می نگریست. به تدریج صدای ناله هایش شدید تر شد و لحظه ای آرام گردید. چنین پنداشت حالش بهتر شده و بزودی از جابر خواهد خاست لکن بار دیگر دچار تشنج شد.^۳»

علاوه بر بیماریهای روحی، فرو بستگی های^۴ روانی نیز مورد توجه برخی از نویسندگان واقع شده اند. برخی از آثار سوررئالیستی، باز تاب حالت های وهم آلود و بدبینی مفرط هستند؛ به گونه ای که کاراکترهای این آثار

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

۲. «مادام بواری» گوستار فلو بر»، ترجمه مشفق همدانی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۰.

۳. فرو بستگی های روانی کلمه فارسی مناسبی برای عقده ها یا کمپلکس های روانی است.

به درستی انسانهای بیماری را نشان می دهند که در اثر ضعف روانی در برخورد با مشکلات عینی زندگی و اجتماعی به نوعی درونگرایی بیمارگونه دچار شده اند.

پروتوتیپ در حدیث نفس

بسیاری از آثار ادبی از زاویه دید اول شخص نوشته شده‌اند، اما کیفیت این زاویه دید در آثاری که عمدتاً در آنها به حدیث نفس پرداخته شده، کیفیتی خاص است. در آثار نوع اول، نویسنده یا از زاویه 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 واقع‌گرایی در پردازش شخصیتها و حوادث پیروی کند. ولی آثاری که زاویه دید مسلط در آنها زاویه دید ذهنی و درونی است، اغلب تمهایی درون‌گرا دارند و به نوعی حدیث نفس تبدیل می‌شوند.

گاه در این گونه آثار، پروتوتیپ اصلی را وی، خود نویسنده است و گاه نویسنده به فضای ذهنی متفاوتی که از آن پروتوتیپ مورد نظر اوست، گام می‌گذارد و به حدیث نفس می‌پردازد. در رمانهای حدیث نفس، ذهنیات منظم و پراکنده و حتی اندیشه‌های فلسفی را وی و یادهای گذشته 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 برجسته ترین آثار در این زمینه است که در این بخش به آن می پردازیم:

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 اندیشه های فلسفی و اجتماعی هدایت وام گرفته است. نکته 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 می کند، باز دوباره به زندگی باز می گردد و هنگامی که زخمهایی را می شکافد که «مثل خوره روح را آهسته در انزوای می خورد و می تراشد» درون آنها میکروبیهای کشنده روابط ناروای اجتماعی را باز می یابد و با آنکه هسته اصلی واقع گرایی یعنی بررسی نظام واقعیت در بوف کور رعایت نمی شود، اما نویسنده برداشتهای خود را از محیط پیرامونش شرح می دهد و به گونه ای نامحسوس به خواننده می فهماند که این تیرگی و نحوست فضای داستان از کجا به آن راه یافته و تابع کدام واقعیت عینی است.

«حسن کردم که این دنیا برای من نبود. برای یک دسته آدمهای بی حیا، پررو، گدامنش، معلومات فروش، چاروادار و چشم و دل گریسته بود. برای کسانی که به فراخور دنیا آفریده شده بودند و از زورمندان زمین و آسمان مثل سنگ گرسنه جلو دکان قصابی که برای یک تکه لته دم می جنبانند، گدایی می کردند و تملق می گفتند.»

او که این گونه خود را از محیط پیرامونش جدا می بیند، به حدیث نفس می پردازد. با این دیدگاه که: «این دردها را نمی شود 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 تمسخر آمیز تلقی کنند.^۱

نویسنده، اندیشه ها و دردهای پنهان خود را به عنوان پروتوتیپ خلق کارا کتر 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:

«در طی 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 سایه ام معرفی کنم. سایه ای که روی دیوار خمیده و مثل این است که هر چه می نویسم، با اشتباهی هر چه تمامتر می بلعد. برای اوست که می خواهم آزمایشی بکنم. ببینیم شاید بتوانیم یکدیگر را بشناسیم. چون از زمانی که همه روابط خودم را با دیگران بریده ام، 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 دریچه دید راوی که هم جسماً و هم روحاً بیمار است و کنج خلوت اختیار کرده، در برابر چشمان خواننده قرار می گیرند، پیرمرد افسانه ای، دختر سیاهپوش نیلوفر به دست وائیری... و در بخش دوم همه این رویاهای متافیزیکی به زندگی عادی و روزمره منتقل می شوند؛ کاراکترها استحاله می یابند و در واقع این بار در دنیای زمینی تفسیر می شوند به؛ پیرمرد خنرز و پتزی و زن لکاته.

راوی به تعبیر رؤیای پیشین خود دست می‌زند رؤیایی که در زندگی عادی یا به کلی می‌میرد (مانند هنگامی که دختر اثری 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 در واقع نماد برباد رفتن آرزوهای پاک انسان در منجلات مناسبات عقب مانده و ناروای اجتماعی است.

«از همان آغاز داستان، قهرمان، همیار جامعه را به خواری نگریسته و آن را جامعهٔ رجاله‌ها می‌نامد. بدین رو او دربارهٔ جامعه‌ای که ارزشهای انسانی در آن ناپدید شده‌اند، یک داوری تند و خشن می‌کند. در این 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 بر اساس 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 در زمان یا داستان کوتاه اغلب فرم سوررئالیستی به خود گرفته است. اما در میان آثاری از این دست آنهایی که چشم خود را کاملاً برو واقعیات 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 اعتراف گونه و حدیث نفس‌های هدایت

خالی از بار رئالیستی نیستند.

«داستانهای هدایت را می توان در دور رده 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 رده دوم از واقعیتها خبری نیست، بیفزایم که این رده بندی صوری است و در همه نوشته های هدایت کم یا بیش از واقعیتهای پیرامون از خبرهایی هست.»^۱

بوف کور مانند افکار راویش انجام مشخصی ندارد، و فقط به نوعی نتیجه گیری فلسفی می رسد. نویسنده دلزدگی عمیق خود را که سرانجام خود او را به خودکشی کشاند، به عنوان نتیجه فلسفی ناگزیر داستان عرضه می دارد. اما در اینجا او مرگ و زوال تدریجی در عرصه زندگی و در عین زنده بودن ظاهری را برمیگزیند:

«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 مرده ای روی سینه ام فشار می داد.»^۲

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 اندازه اندیشه بشر دارد و تخیل در این زمینه همواره تابعی از مرحله تکامل جوامع بشری بوده است. انسان نخستینی که برای غلبه روحی بر دشواریهای زندگی روزمره خود، بر روی غارها نقاشی می‌کرد و با تصور همزاد برای هر جانور و انسانی، در پی اعمال اراده 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 درباره موجودات غیرانسانی ناشناخته شدند. دیوها و پریان افسانه‌ای خدایان المپ و دیوهای اساطیر ایرانی هنوز تا تبدیل به صور انتزاعی تری مانند شیطان، جن و غیره فاصله 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 درباره شیطان در این داستان نمی‌خوانیم.

«و ما راز همه حیوانات صحرا که خداوند خدا ساخته بود، هوشیارتر

بود و به زن گفت آیا خدا حقیقتاً گفته است که از همه 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 فرشته خداوند از آسمان ویراندا 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 یگانه 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 بنده ای 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 بینیم:

«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 آمده ای؟ شیطان در جواب خداوند گفت: از تردد نمودن در جهان و از سیر کردن در آن. خداوند به شیطان گفت آیا در بنده 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 هر چه 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 کله اش به دملهای سخت مبتلا ساخت.^۱

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 «ارابه خدایان» و طلای خدایان آنها را موجوداتی از کرات آسمانی دیگر که به کمک تکنولوژی پیشرفته خود فضا را در نور دیده و در مقاطعی در کره زمین فرود آمده اند، قلمداد می کند. او برای کلماتی چون ارابه های آتشین، پسران خدا و غیره چنین تفسیرهایی ارائه می دهد.

اما تصاویر و چهره های مابعد الطبیعی در متون مسیحی به اوج خود می رسد. تصاویری که نظایر آن را در ادیان یهود و اسلام نمی توان یافت. چنان که در «مکاشفه یوحنا رسول» به تصاویر هولناکی درباره موجوداتی که با گشوده شدن درهای جهنم بر زمین هجوم می آورند، بر می خوریم

«و صورت ملخها چون اسبهای آراسته شده برای جنگ بود و بر سر ایشان مثل تاجهای شبیه طلا و مهره های ایشان شبیه صورت انسان بود. و موئی داشتند چون موی زنان و دندانهایشان مانند دندانهای شیران بود.^۲» این گونه موجودات و تصاویر در برخی متون مسیحی به تهدیدی برای انسان بدل می شوند. در پیش گویی یوحنا رسول درباره ظهور موجودات شیطانی که علامت ششصد و شصت و شش را دارند و فرمانروایی جهان را در دست می گیرند، چنین آمده است:

«و دیدم وحش دیگری را که از زمین بالای می آید و دو شاخ مانند شاخهای بره داشت و مانند اژدها تکلم می نمود و با تمام قدرت وحش

۱. کتاب ایوب. باب دوم. آیات ۱ تا ۴

۲. «مکاشفه یوحنا رسول» آیات ۷ تا ۹

نخست در حضور وی عمل می‌کند و زمین و سکنه آن را بر این وامی دارد که وحش نخست را که از زخم مهلک شفا یافته، پیرستند و معجزات عظیم به عمل می‌آورد تا آتش را نیز از آسمان در حضور مردم به زمین فرود آورد و ساکنان زمین را گمراه می‌کند 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 وامی دارد 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 شاخه رمانهای گوتیک این سبک، به خلق کاراکترهای مخوفی چون اجنه، دراکولا و فرانکشین منجر می‌شوند که این کاراکترها به نوبه خود به پروتوتیپ خلق کاراکترهای تخیلی در ادبیات معاصر مغرب زمین تبدیل می‌گردند.

مسلمان پیشرفت علوم و گسترده شدن دامنه 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 «فرانکشین» اثر «ماری شلی» همچنان از اوهام و خرافات قدیمی مایه می‌گیرند، برخی چون داستان مشهور «طالع نحس» به متونی چون «مکاشفه یوحنا ی رسول» نظر دارند، بعضی مانند

۱. «مکاشفه یوحنا ی رسول» باب سیزدهم، از ۱۱ تا ۱۸.

«هورلا» اثر گی دوموپاسان آمیزه‌ای از تخیل علمی و مابعدالطبیعی هستند و برخی دیگر مانند ۲۰۱۰ اودیسه دو تخیل خود را بر روی شکل‌های پیشرفته کامپیوتر و موجودات فضایی کرات دیگر متمرکز کرده‌اند. ۲۰۱۰ اودیسه دو یکسره در قلمرو تخیل علمی گام می‌نهند. در این فصل، «هورلا» داستانی از گی دوموپاسان، نویسنده فرانسوی قرن نوزدهم، به عنوان نمونه‌ای ارزشمند از ارائه تصاویری از موجودات خیالی که آمیزه‌ای تخیلی، علمی، فلسفی است، مورد بررسی قرار می‌گیرد و ۲۰۱۰ اودیسه دو اثر «آرتور سی کلارک» نویسنده انگلیسی به عنوان نمونه‌ای از تخیل علمی عصر جدید و خلف آثار ژول ورن در پرداخت فضاهاى علمی - تخیلی بررسی می‌شود.

۱- «هورلا»

«اینک می دانم، یقین دارم که سلطنت انستان پایان یافته است. او آمده است. همان موجودی که نخستین وحشتهای مردم ساده دل را پندید می آورد، همان اجنه ای که کشیشان مضطرب آنها را می زانند و جادوگران در شبهای تیره احضارشان می کردند. همان موجوداتی که هنوز دیده نشده اند ولی احساسهای مبهم اربابان موقت دنیا، همه صور عجیب الخلقه، اجنه، ارواح، فرشتگاه، 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. «مسر» آن را حدس زده بود، پزشکان در ده سال اخیر دقیقاً طبیعت قدرت آن را که هنوز اعمالش نکرده، کشف کرده اند. پزشکان با این سلاح ارباب جدید، تسلط اراده ای اسرارآمیز را بر روی انسانی که به صورت برده درآمده، اعمال کرده اند. پزشکان آن را «ماگنتیسم، هیپنوتیسم» و تلقین نامیده اند. من چیزی نمی دانم. دیده ام که آنها مانند کودکانی سر به هوا با این قدرت وحشتناک بازی کرده اند.

وای بر ما. وای بر انسان. او آمده. چه نام دارد؟ او... به نظرم می رسد که نامش را به من می گوید و من صدایش را نمی شنوم... بله... او نامش را می گوید. گوش می کنم... نمی فهمم... 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 بارصیغه فلسفی و با روانشناسانه خود، به نوبه خویش الهام بخش آثار سوررئالیستی برجسته‌ای در ادبیات جهان بوده است.

ماجرای 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 خوشنودی 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 دلهره ناگهانی و عجیبی است که مانند علایم یک بیماری مرموز زندگی عادی قهرمان داستان را تحت الشعاع قرار می‌دهد. تب، لرز، احساس وحشت بی دلیل و بی‌خوابی نخستین نمودهای این بیماری هستند و کم‌کم کابوسها و حالت‌های بختک‌زدگی در خواب به او روی می‌آورند. قهرمان داستان که مردی سلیم‌العقل و متعادل است و برای بهبود خود به هر دردی می‌زند، کم‌کم 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

می زند. گردنم را میان دستانم می گیرد و با تمام قدرت برای خفه کردن من فشار می آورد.

دست و پا می زنم. زیر تسلط همان نیروی قهاری که ما را به هنگام رؤیاهایمان فلج می کند، می خواهم فریاد بکشم. نمی توانم. می خواهم حرکت کنم. قادر نیستم. با حرکاتی ترس آلود و نفس نفس زنان خود را برمی گردانم و می خواهم موجودی را که بر من چیره می شود و مرا خفه می کند، کنار بزنم. نمی توانم.

ناگهان سراسیمه بیدار می شوم و خیس عرق هستم. شمعی روشن می کنم. تنها هستم.^۱»

اما به تدریج قهرمان داستان، پیرامون خود متوجه حوادثی غیرعادی می شود. شبها در حالی که تمام درها را قفل می کند و هیچکس به اتاق او راه نمی یابد، کسی تنگ شیر و آب او را که روی میز است، خالی می کند. به خوابگرد بودن خود شک می کند. شبی دستهایش را سیاه می کند، دور تنگها را با پارچه و نخ می بندد اما هنگامی که بیدار می شود می بیند که هیچ اثر سیاهی روی پارچه ها نیست و از رختخوابش تکان نخورده، با این وجود شیر و آب درون تنگها خالی شده است:

حوادث دیگری از این دست پیش می آید. سرانجام به سفر می رود، شاید از او هام رهایی یابد اما باز به محض بازگشت همان حالتهای روحی و علایم مرموز حضور موجودی نامرئی که می خواهد بر او تسلط یابد و او را به فرمان خود درآورد، بروز می کند و او را درمانده و وحشت زده می سازد.

موپاسان در این داستان نظری به آزمایشهای علمی و هیپنوتیسم که در اواخر قرن نوزدهم حیرت همگان را برانگیخته بود، می اندازد و به این نتیجه می رسد که موجوداتی نامشهود و غیرانسانی نیز می توانند با چنین روشهایی ذهن و روح انسان را تسخیر کنند.

پزشکی دختر عمومی او را به خواب مصنوعی فرومی برد و به او تلقین می کند که فردای آن روز نزد پسر عمومی خود برود و مصرانه از او بخواهد که مبلغی به او قرض بدهد. دختر عمو که به یاد ندارد در خواب چنین فرمانی شنیده، فردای آن روز با حالتی پریشان و دستپاچه این تقاضا را مطرح می کند. هر چه 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 دختر عمومی قهرمان داستان را دوباره به خواب می برد و از او می خواهد که به کلی تقاضای خود را از پسر عمویش فراموش کند. زن هنگام بیداری با دیدن چکی که پسر عمویش برای او آورده، بهت زده می شود. گویی هیچ چیزی از تقاضای مصرانه 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 اراده او را سلب کرده و او ناچار است به فرمانش ناگهان تا ته جنگل برود، توت فرنگی بچیند، و بخورد و یا لحظه ای که می خواهد به کالسه که چی فرمان بدهد که او را به شهر ببرد، بی اختیار فرمانی عکس بر زبان می آورد و راه خانه را در پیش می گیرد! قهرمان داستان حتی به موجوداتی احتمالی می اندیشد که در ستارگان زندگی می کنند.

«ماه در آسمان پیدا نبود. ستارگان در ژرفای آسمان سیاه، سوسوی 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 می اندیشند، چه چیزهایی بیش از ما می دانند؟ چه تواناییهایی بیشتر از ما دارند؟ چه چیزهایی می بینند که ما به کلی نمی شناسیم. آیا روزی یکی از آنها فضا را در نمی نوردد و بر روی زمین ظاهر نمی شود تا آن را فتح کند؟ مانند زمانهای قدیم که دریا را برای به

خدمت در آوردن ملتهای ضعیف در می نوریدند؟^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 خانه‌اش 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 فرو ریخت و آتشفشانی از شعله‌های آتش تا آسمان بیرون جهید.

آن سوی تمام پنجره‌های باز این کوره 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 بیمارها،

زخمها، فرسودگی، و مرگ زودرس بهراسد؟ مرگ زودرس؟ همه وحشت انسان از این پدیده برمی خیزد. پس از انسان، هورلا. پس از موجودی که می تواند در همه ساعات، دقایق و با همه نوع حادثه بمیرد، موجودی آمده که نمی باید بمیرد تا زمانی که روز، ساعت و دقیقه آن فرارسد زیرا او به مرز وجود خود رسیده است. نه. بدون شک، بی هیچ 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 شبه جنون درگذشت...

۲۰۱۰ اودیسه دو

«دنیا آن قدر عجیب نیست که ما تصور می کنیم، دنیا آن قدر عجیب است که ما نمی توانیم تصور کنیم.»^۱

آرتور سی کلارک نویسنده، فیزیکدان و اخترشناس انگلیسی، تخیل هنری - علمی خود را بر اساس چنین بینشی استوار می کند. در آثار کلارک پروتوتیپ های تخیلی بسیاری، موجب خلق تصاویری شده اند که به سبب پیشرفت سریع علوم و نیز نزدیکی تخیل نویسنده فیزیکدان با واقعیتهای علمی، در آینده ای نه چندان دور می توانند تحقق یابند.

کلارک که خود مخترع نخستین ماهواره مخابراتی در سال ۱۹۴۵ است، پس از چندی به هنر و فلسفه روی آورد و به نوشتن داستانهای علمی - تخیلی پرداخت.

۲۰۰۱ اودیسه فضایی که به وسیله کارگردان سینما، استانی کوریک با نام راز کیهان، به تصویر درآمد، از جمله مشهورترین آثار این نویسنده است. ۲۰۶۰ اودیسه دو که ادامه داستان مزبور به شمار می ورد، اثر دیگر این نویسنده است که در این بخش نگاهی به برجسته ترین تصاویر تخیلی آن می افکنیم.

داستان در سال ۲۰۰۵ رخ می دهد. چند سال پیش از آن سفینه ای به نام دیسکاوری برای اکتشاف به مشتری رفته اما بر اثر اختلالی که ظاهراً در

کامپیوتر سفینه یعنی هال ۹۰۰۰ پیش آمده، سفینه بدون سرنشین، در مدار یکی از قمرهای مشتری و در نزدیکی شیئی عظیم الجثه‌ای که از سوی زمینیان برادر غول‌آسانام 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 پيله‌ای فضایی از سفینه خارج شده که به کلی ناپدید شده است.

سرانجام سفینه لئونوف با سرنشینان چند ملیتی خود، مرکب از دانشمندان علوم فضایی و کامپیوتر به جستجوی دیسکاوری و تحقیق درباره برادر غول‌آسا می‌روند.

سفینه دیگری از سوی چینی‌ها به همین منظور فرستاده شده که زودتر از لئونوف به مدار مشتری می‌رسد. یکی از حیرت‌انگیزترین تصاویر تخیلی ۲۰۱۰ اودیسه دو در همین هنگام شکل می‌گیرد. سفینه تسی‌ین در سطح اروپا یکی از قمرهای مشتری می‌نشیند و پس از چند لحظه‌ای منهدم می‌شود. تنها بازمانده 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 وسیله 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 اُشنه 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 عادی‌اش زنده بماند. همین‌طور که به طرف جلو حرکت می‌کرد، داشت منجمد می‌شد. تکه‌های پیکرش مثل شیشه می‌شکست و می‌ریخت؛ اما باز به طرف سفینه پیش می‌رفت. گویی که موج سیاه جذر و مدی بود که آن به آن آرام‌تر می‌شود. هنوز آن‌قدر شگفت‌زده بودم که فکر نمی‌کردم کار نمی‌توانستم تصور کنم که آن شئی می‌خواهد چکار کند...»

و

«یک درخت بلوط را مجسم کنید. بهتر از آن، یک درخت انجیر هندی را با تنه‌ها و ریشه‌های متعددش که بر اثر جاذبه زمین سرازیر می‌شود و بر پهنه زمین می‌خزد. هیولا به پنج متری چراغ رسید بعد روی زمین پهن شد و یک دایره کامل به دور من ایجاد کرد. گویی کاسه صبرش لبریز شده و به نقطه‌ای 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 شاخه‌هایش پر از غنچه‌های درشت شد. این صحنه مثل صحنه فیلم شگفتن سریع گلهای بود. در واقع فکر کردم که آنها گل هستند. هر غنچه به اندازه سر انسان بود.»

و

«در چندین مرحله از شکفتن گلهای، چند گل بزرگ بوجود آمد. اکنون آنها مرا به یاد پروانه‌ها انداختند که با بالهای چروکیده و ضعیف، در حال بیرون آمدن از پیله هستند. داشتم به واقعیت نزدیک‌تر و نزدیک‌تر می‌شدم. اما گلهای آنآ منجمد می‌شدند و به همان سرعتی که شکل می‌گرفتند، می‌پژمردند. بعد یکی پس از دیگری از شاخه مادر می‌افتادند و مثل ماهی روی زمین خشک جستن می‌کردند و جان می‌کنند. بالاخره فهمیدم که آنها چه هستند. این غشاها گلبرگ نبودند؛ باله بودند یا چیزی مترادف آنها. این مرحله لاروی و شنای آزاد این موجود بود. شاید بخش عظیم

زندگیش را در بستر دریا می‌گذرانند، بعد این نوزادهای متحرک را به جستجوی قلمرو تازه‌ای می‌فرستاد. عین مرجانها در اقیانوسهای زمین.^۱ سرنشینان لئونوف پس از انهدام سفینه چینی، سرانجام به نزدیکی دیسکاوری و شیشی ناشناس می‌رسند.

دیوید بومن تنها بازمانده دیسکاوری که سالهاست مفقود شده، قبل از خروج از سفینه، سال ۹۰۰۰ را که به قول خالقش در اثر اختلال روانی، خون آشام شده بوده، از کار انداخته و جسد چهار تن سرنشین را که از سوی سال ۹۰۰۰ عمداً در خواب زمستانی به قتل رسیده‌اند، به بیرون از سفینه پرتاب کرده است.

اقدامات تعمیر دیسکاوری از سوی دانشمندان آغاز می‌شود و خالق سال ۹۰۰۰ که ریاضی دانی هندی به نام چاندر است، به تعمیر مجدد سال می‌پردازد. سال ۹۰۰۰ پروتوتیپ‌های خود را از آخرین پیشرفتهای علم کامپیوتر، همراه با آمیزه‌ای از تخیل هوشمندانه 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 پیش‌بینی‌های علمی در زمینه ساختمان و کارآئیهای آینده کامپیوترها در زمان حاضر نیز بگذرد و چه بسا خود به نوعی پروتوتیپ علمی برای خلق مدل‌های جدید کامپیوتر، تبدیل شود.

در ۲۰۱۰ اودیسه‌دو به شرح جالب، تفنن‌آمیز و طنزآلودی درباره بیماری روانی یک کامپیوتر برمی‌خوریم که به چشم‌اندازهای خلق کامپیوترهای دارای احساس نزدیک است. علت رفتار ناهنجار سال با سرنشینان در قالب تحلیل روانی یک کامپیوتر، مجموعه تصاویر تخیلی کلارک را غنای خاصی می‌بخشد.

«اشکال ظاهراً از کشمکش میان دستورالعملهای اصلی سال و

ضرورت‌های ایمنی ناشی شده است به دستور مستقیم رئیس جمهوری، وجود TMA-۱ کاملاً سری نگه داشته شده بود. فقط اجازه دسترسی به اطلاعاتی که دانستنشان لازم بود، داده شده بود....»

«از آنجا که حال بدون کمک انسان استعداد هدایت سفینه 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 درباره 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 حال برای آن طراحی شده بود، (پردازش دقیق و بی غل و غش و بدون پنهانکاری اطلاعات) برخورد کرد. در نتیجه حال دچار اختلالی شد که در مورد انسان به آن روان پریشی می گویند یا اختصاصاً روان گسیختگی. دکتر چ می گوید. حال در اصطلاح فنی به دام یک حلقه هوفستاتر موبوس افتاده است؛ وضعیتی که از قرار معلوم در میان کامپیوترهای پیشرفته با برنامه های هدفیاب خود بسا، غیر معمول نیست. او توصیه می کند که برای کسب اطلاعات بیشتر با خود پروفیسور هوفستاتر تماس بگیرند.

به عبارت صریح تر (اگر منظور دکتر چ را فهمیده باشیم) حال دچار یک بلا تکلیفی غیر قابل تحمل شده و لذا علایم بیماری پارانویا در او چنان گسترش یافته که او را علیه کسانی که در زمین بر کارش نظارت داشته اند، 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 غول آسا 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

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. مفاهیمی مانند طیران روح، یکی شدن با کائنات، وحدت وجود و نظریه صدور که طرازهای مختلف و درجه بندی شده‌ای از خدا تا ماده را در بر دارد 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 غیر جسمانی در اثرش انکارناپذیر است. این همان شهود و اثبات مولوی است که با مقایسه انسان با دانه‌ای که پس از مرگ به زمین فرومی‌رود، این پرسش را مطرح می‌کند که: کدام دانه فرورفت در زمین که نرسد. و از این روشک و گمان در مورد انسان را بیمورد می‌داند و یا این استدلال مولوی که اگر تکامل مراحل از جماد، گیاه و حیوان و انسان را در بر دارد، چرا شامل مرحله‌ای بالاتر و پیچیده‌تر از انسان نباشد. کلارک بر اساس تصوراتی این چنین به تخیل درباره هستی نوین دیوید بومن می‌پردازد. دیوید بومن پس از تماس با برادر غول‌آسا، به فرمان موجودات ذی شعوری 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 درباره 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 معنا 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 پهنه کره خاک مقصود ژرف تری داشته است.

نمونه ای بود که برای آزمایش تمامی جلوه های رفتار انسانی به شیوه ماهرانه ای مورد استفاده قرار می گرفت.»

آنچه در تخیل کلارک بدیع و جالب است و آن را از توهمات بیمار گونه و آزار دهنده ای مانند آنچه در هورلا می بینم، جدا می کند، کیفیت متعالی و آگاهانه این فرمانبرداری است. قدرتهای حاکم بر بومن به هیچ روهراس انگیز و بدخواه نیستند. روح بومن که هنوز علی رغم گسترش یافتن در مقیاس مرزهای نجومی، از احساسهای بشری از جمله ممنوع 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 باز می گردد و از سوی فرماندهان خود از مأموریت جدید در سطح مشتری، که تبدیل آن به خورشید دوم منظومه 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 خواسته 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 می‌کنیم، اما نشاط و تحرک جهان‌گستر کیهان، غور در رازهای بی‌پایان آفرینش، لذت زندگی ساز علم و تلاش بشر برای تاختن در عرصه بی‌کران آن بار دیگر به ما یادآور می‌شود. کلارک به عنوان یک دانشمند علوم فضایی به خوبی با نقش سازنده 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 می‌زند و بر همین باور است هنگامی که می‌نویسد:

«ادبیات نقش آموزش را ایفا می‌کند و هیچیک از آثار ادبی به اندازه داستانهای علمی نمی‌تواند توده‌های 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، ایده‌اصلی و مرکزی داستان را تشکیل می‌دهند، پروتوتیپ‌ها نیز به حیطة تجرید فلسفی گام می‌نهند. در این گونه آثار، نمادهای 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 برجسته این گروه هستند، که مقوله فلسفی وجود را به عنوان اندیشه مرکزی و نقطه حرکت، در بررسی مقوله‌های دیگر هستی مطرح می‌کنند. طرح آثار کامو و ساموئل بکت نیز براساس فلسفه پوچی شکل می‌گیرد.

از سوی دیگر، برخی از نویسندگان، بی‌آنکه در پی تبلیغ و اثبات یک

دستگاه فلسفی معین باشند، آثاری با صبغه فلسفی می آفرینند. 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 نمی کند و چه بسا عناصری از مکاتب گوناگون را در اثر خود وحدت می بخشد.

بحث درباره برتری یکی از این دو شیوه به درازا می انجامد. بی شک هر یک به مذاق نوعی سلیقه خوش می آیند اما آزاد اندیشی نویسنده گان گروه دوم و نیز آزادی ای که با محدود نکردن خواننده در یک دستگاه بسته فلسفی برای او قائل می شوند، ارزش بیشتری به اثر آنها می بخشد.

در بخش پروتوتیپ فلسفی به بررسی دو اثر که بیشتر در گروه دوم جای می گیرند، می پردازیم: پاییز پدر سالار اثر گابریل گارسیمارکز، از نقطه نظر پروتوتیپ های آن مورد بررسی قرار می گیرد و سیدارتا اثر هومان هسه، به عنوان نمونه ای از یک داستان فلسفی که کنکاشهای عقلانی و روحی انسان را به عنوان پروتوتیپ خود برگزیده، عرضه می شود.

پاییز پدر سالار

مارکز در پاییز پدر سالار مقوله قدرت و نتایج آن، از جمله تنهایی انسان صاحب قدرت، را بررسی می کند. نویسنده در کنار این پروتوتیپ فلسفی که اساس و درون مایه داستان را تشکیل می دهد، از پروتوتیپ های انسانی نیز سود می جوید. از آنجا که هدف این بخش نقد یا شرح داستان پاییز پدر سالار نیست و تنها کند و کاو در زمینه پروتوتیپ های آن مورد نظر است، نخست به پروتوتیپ های انسانی اثر می پردازیم و سپس به پروتوتیپ های فلسفی و البته نباید از نظر دور داشت که اثر از آمیزه، همگون شده ای از این دو عامل شکل گرفته است.

مارکز پیش از آنکه پاییز پدر سالار را بنویسد، تحقیق مفصلی درباره

دیکتاتورهای آمریکای لاتین و اخلاق و عادات غریب آنها انجام داد.. مطالعه درباره 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 درباره تیپ یک دیکتاتور که در قدرت مطلق و هراس انگیز خود، با ضعف و تنهایی درگیر است، به دست آورد. نویسنده در مصاحبه ای می گوید:

«چیزی که فکر می کنم توانسته ام توجیه کنم، این است که عامل مسلط در زندگی آنها، مادرشان بوده و هر کدام به گونه ای از پدر یتیم بوده اند که این البته در مورد با اهمیت هاست نه آنهایی که از اول همه چیز برایشان مهیا بوده و قدرت را به ارث برده اند. اینها حسابشان جداست. تعدادشان قليل است و جذابیت ادبی هم ندارند.»^۱

مارکز به دقت جنایات، فساد، بی بند و باری و حتی عادت مضحک آنها را از میان اسناد شخصی و تاریخی موجود بیرون کشید. یکی از نمونه های واقعی که او را در درک جنبه طنزآمیزی قدرت که شخصیت آدمی را مسخ می کند و به ضعف می کشاند، یاری داد، دستور یکی از دیکتاتورهای منطقه آمریکای لاتین بود. این دیکتاتور  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 انگیزه های دیکتاتور به دست می دهد، اما از آن جهت که این تحلیل را به حیاتی ترین مسائل زندگی جوامع پیوند می دهد توأمأ به قلمروهای سیاست و فلسفه نیز وارد می شود. از سوی دیگر مارکز با احساس نوعی شباهت میان قدرت و شهرت، از تجربه شخصی خود که ناگهان با انتشار کتاب صد سال تنهایی، از صورت

۱. بوی درخت گویا و مصاحبه پلینو مندوزا با مارکز ترجمه لیلی گلستان، صفیه روحی

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 نویسنده معروفي 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 بده‌بستانها محال است که نویسنده با شخصیت خودش به یک مسئولیت مشترک نرسد. هر چند 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 مصاحبه پلینو مندوزا 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 کلیه 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، افسانه آن جانور هذیانی آغاز می شود که دیکتاتور امریکای لاتین نام دارد. اما اشتباه نشود: کتاب من کلیدهای دیگری دارد. صد سال تنهایی بر مبنای تجربه های پدر و مادرم و پدر بزرگ و مادر بزرگم کسانی که در کودکی آنها را می شناختم. و براساس چیزهایی که برایم تعریف کرده بودند، قصه ها و باورهای عامیانه و غیره نوشته بود. در عوض پاییز پدر سالاری، رمانی است کاملاً مبتنی بر تجربه های 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، صحنه مضحک یا هزل آمیز دارد، اما زمان در آن حذف شده است. ژنرال من آن قدر پیر است که سرانجام اصل و ریشه خود را فراموش کرده است. از این رو است که حرکت مارپیچی این رمان در زمان^۱»

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 آفریده اند. از جمله آقای رئیس جمهور اثر آستوریاس، من برتر اثر آثوگوستو روآباستوس، اوفیچیو و دیفونتوس اثر آرتور و اوسلاز پتیری. اما پاییز پدر سالار در میان این آثار به سبب نگرش فلسفی بدیع خود به مقوله های قدرت و تنهایی برجستگی ویژه ای دارد. این اثر در عین حال که یک داستان فلسفی تمام عیار است، از هیچ دستگاه فلسفی خاصی پیروی نمی کند و دورنمای آن حاصل تجربه ها و کند و کاوهای ذهنی خود نویسنده است. مارکز درباره اندیشه مرکزی پاییز پدر سالاری چنین می نویسد:

«چون همیشه معتقد بوده ام که قدرت مطلق پیشرفته ترین و غامض ترین تولید ذهنی بشر است و برای این انگیزه بشر تمام عظمت و

تمام در ماند گیش را در آن خلاصه کرده. لردا کتون گفته بود: قدرت فساد می آورد و قدرت مطلق، فساد مطلق. به ناچار این موضوعی است که برای نویسنده جذاب است.»

مارکز که رمان خود را شعری درباره تنهایی قدرت می داند، به کمک زبان شعرگونه اثر، درهم ریختگی استادانه نظم زمانی که در نهایت به نوعی نظم فلسفی و تخیل سحرآمیز منجر می شود، قالب مناسبی برای طرح یک اندیشه فلسفی را فراهم می آورد. و در این میان شخصیت اصلی داستان یکی از ابزارهای مهم انتقال درون مایه فلسفی اثر است. دیکتاتوری پیر که مرز سنش با ظهور ستاره های دنباله داری در فضا مشخص می شود، در اثر حیل های نظیر داشتن بدل و انواع شعبده بازی، افسانه نامیرایی خود را به مردم قبولانده، بیمار، منحرف، هرزه، تنها، شکم پرست و دیگر آزار است. به کمک رعب و وحشت در نظر مردم خود را همپای خدایان جلوه داده. اما طنز فلسفی مارکز به درون این قدرت زوال ناپذیر رسوخ می کند و در دل آن وحشت و ضعف مطلق راه می یابد. مادر عامی دیکتاتور، در حضور سران دولت می گوید که اگر می دانست پسرش روزی رئیس جمهور خواهد شد، حتماً می گذاشت درس بخواند و با سواد شود!

همین دیکتاتور پیر در لحظات در ماندگی مانند کودک لوسی، مامان، خود را به کمک می خواند، مانند سگ دله ای به اتاق زنهای پیشخدمت حمله می کند، در برابر وحشت مرگ زیبون است و در حالیکه مردم او را قدرتی زوال ناپذیر می دانند، شبها برای خوابیدن از انواع قفلها و زنگهای خطر استفاده می کند. پدر سالار قادر نیست بوی پوسیدگی و تعفن، قدرتش را از مشام خود دور نگاه دارد و با رنجی بی درمان، مذبح خانه به مسند خود چسبیده است.

و چنین است که مارکز رازهای نهفته در قدرت را می شکافد:

«کوشیده بود این سرنوشت ننگین را با پرستش سوزان یگانه ردیلت

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 می دهند، برای آنکه دم تکان دهند، مزدگرانی می گیرند، به ضرب اسلحه، توده های انبوه را در مسیرش گرد می آورند، با خروش شادی شان و شعارهای با پول خرید شده شان: «زنده و جاوید باد بزرگمردی که مسن تر از سن خویش است.» اما او همچنان که در درازنای سالهای شمارش ناپذیر عمرش در می یافت که دروغ، راحت تر از شک، مفیدتر از عشق و بادوام تر از حقیقت است، می آموخت که با همه این نکبت های عظمت و افتخار زیست کند... به این کشف فضاحت آمیز رسیده بود که بدون داشتن قدرت، فرمان راند و بدون داشتن افتخار ستوده شود و بدون داشتن اختیار، جهان مطاع باشد.^۱

۲- سیدارتا

سیدارتا اثر هرمان هسه داستان روح جوینده 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 می گذارد و با جبر زندگی کردن در آن روبرو می گردد.

سیدارتا، برهمنی جوان در زمانهای دور است. او که نمی خواهد مانند دیگر برهمنان زندگی خود را بگذارند، در جستجوی خویشتن خویش و ژرفای وجود خود است. خدایان دیگر اندیشه او را خشنود نمی کنند و سوم و شیوه های برهمنی پاسخ به پرسشهای سوزان روح او نمی دهند. سیدارتا در پی این بیگانگی با خویشتن، دچار افسردگی و ناخشنودی از زندگی می شود. مراسم قربانی، غسل برای زدودن گناهان و خدایان گوناگون، رفته رفته برای سیدارتا به پوسته ای بی مغز تبدیل می شوند. پرسشها آرام و قرار او را می گیرند:

«دل جاودانه او کجا می کوفت؟ جز در درون خویشتن، در ژرفای درون در آن جاودانگی که هر کس در درون خود دارد؟ اما این خویشتن و این ژرفای درون کجاست؟ این خویشتن گوشت و استخوان نیست. اندیشه و خودرایی 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 سرچشمه پاکی در درون خویشتن و به چنگ آوردن آن، به همراه دوست خود گویندا که او نیز برهمنی جوان است، به شمن‌های ریاضت کش که برهنه در جنگل می‌زیستند و ریشه درختان می‌خوردند، می‌پیوندد.

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 می‌کند.

سیذارتا خاموش در تف‌سوزان خورشیده ایستاده، از درد و تشنگی آکنده بود و چندان بر جا ایستاد تا دیگر درد و تشنگی را در نمی‌یافت. خاموش زیر باران ایستاد... و آن رهرو چندان بر جا ایستاد تا شانه‌ها و ساقه‌هایش دیگر سردی یخ را نمی‌یافتند... خاموش میان خارها خزید. خون از پوست خسته‌اش می‌چکید. و سیذارتا خشک و بی‌جنبش ماند تا دیگر خون نیامد، تا دیگر خار فرو نرفت. 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 نمی‌کوفت و دیگر چیزی نمانده بود که هیچ بگوید.^۱»

سیذارتا به کمک شیوه‌های مراقبت شمنان لحظه‌هایی چند از

۱. سیذارتا. هرمان هسه، ترجمه پرویز داریوش، انتشارات اساطیر، ۱۳۶۵.

۲. همان‌جا

خویشتن منفک می شود، 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 سیدارتا در جستجوی آن است.

«به دستور پیرترین شمنان، سیدارتا آموخت که مراقبت را هماهنگ روش شمنان به کار بندد. ماهیخواری بر فراز خیزرانها پرید و سیدارتا 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 کار برد و به مرگ ماهیخوار مرد. مرده شغالی به کناره شنزار افتاده بود. روان سینداتار به درون کالبد مرده شغال خزید. مرده شغالی شد و بر کنار افتاد. آماس کرد و بویناک شد. تباهی گرفت و گفتاران او را دریدند. کرکسان گوشتش را کردند و به هوا بردند. استخوان بندی او ماند. خاک شد و با هوا درآمیخت. و روان سیدارتا باز گشت. مرد، تباه شد، خاک شد، راه آشفته حلقه زندگی را آزمود. با تشنگی تند همچون مردی شکارگیر بر سر شکافی ماند که حلقه زندگی پایان می یابد و آنجا که کششها و کوششها به انجام می رسند و آنجا که جاودانی بی درد آغاز می شود. دریافتهای خود را کشت، یادهای خود را کشت، به هزار گونه از خویشتن خویش بیرون شد. جانور شد، کالبد مرده شد، سنگ شد، چوب شد، آب شد و هر بار باز به خود باز آمد. آفتاب یا ماهتاب می درخشید. سیدارتا باز خویشتن می شد، در حلقه زندگی تاب می خورد، تشنه می شد، تشنگی را کنار می زد، از نو تشنه می شد.»

روح سیدارتا همچنان زیر بار حلقه زندگی پراشتوب رنج می کشد. سیدارتا از راه و رسم شمنان نیز سرخورده می شود. زیرا هدف او از خود بیخود شدن نیست و در می یابد که حاصل این همه رنج کشیدن، یعنی گریزی کوتاه از خویشتن را با نوشیدن چند جرعه شراب نیز می توان به دست آورد. می فهمد که اگر پرسشهای فلسفی خود را به جای برهمنان و

شمنان از بوزینگان و کرگدن‌ها کرده بود، پاسخهایی همین قدر هوشمندانه دریافت می‌کرد! او باورهای رایج درباره 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 سیدارتا یعنی گویندا که در سرگردانی این کنکاش روحی با سیدارتا شریک است، راهی دیگر می‌یابد: پیوستن به بودا؛ مردی که با تعالیم خود بسیاری از گردآورده دو دوست از شمنان جدا می‌شوند. اما سیدارتا به درس بدگمان است. درسها چیز تازه‌ای برای او ندارند و او همچنان تشنه تجربه‌های ناشناخته و مهمتر از همه زندگی کردن است.

سیدارتا 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 روشن‌رایی 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 چنان‌راهی نیست اما برای رها کردن همه راهها و همه معلمان و تنها و بی‌کس به مقصد خود رسیدن یا مردن.»

سیدارتا در عین حال چنان مجذوب و شخصیت‌بودا می‌شود که می‌گوید:

«دیگر هیچ درسی مرا به خود نخواهد کشید. چون درسهای این مرد مرا به خود نگرفتند.»

بلوغ روحی سیدارتا 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 سیدارتا برای او ناشناخته بود که همواره از او می‌گریخت. «راز سیدارتا را از خود فراهم گرفت.»

سیدارتا 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 خیره‌کننده خود به او لبخند می‌زند.

سیدارتای 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 خانواده خود، واپسین درد زایش اندیشه نوین را احساس می‌کند: تنهایی. ولی چون دیگر با خود به آشتی رسیده، با گام‌های استوار به سوی زندگی پیش می‌رود.

«اما اکنون چشمان سیدارتا بدین سو گراییده بود. جهان پیدار 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 گیل‌کشی که در نزدیکی رودخانه کلبه‌ای فقیرانه دارد، آشنا می‌شود. سیدارتا از پیر مرد می‌آموزد که از رودخانه می‌توان درسه‌ای بسیار فراگرفت. چون از پیر مرد جدا می‌شود، به دروازه شهری می‌رسد و به تماشا می‌ایستد. در این هنگام زن زیبارویی با چهره‌ای هوشمند همراه خدمتکاران خود از

کنار او می‌گذرد. زن زیبا و ثروتمند که صاحب عشرتکده‌ای در بیرون شهر است، به سیدارتا که هنوز از هیئت شمنی بیرون نیامد، چندان توجه نمی‌کند. فردای آن روز سیدارتا با ریش تراشیده و موی روغن‌زده و بدن پاکیزه به دیدار آن زن که کاملاً تام دارد می‌رود.

کامالا در عین حال که او را با مهربانی می‌پذیرد یادآور می‌شود که برای آمدن به خانه‌اش باید پول و هدایای بسیار با خود داشته باشد. از این رو به او کمک می‌کند تا از طریق او شغلی پیدا کند.

سیدارتا که دانش بسیار و خطی خوش دارد به زودی منشی کاماسوامی می‌شود و راه و رسم تجارت را از او می‌آموزد. دوستی عاشقانه‌ای میان او و کامالا برقرار می‌شود. سیدارتا در کار و کسب نیز شیوه دلخواه خود را پیش می‌گیرد. روزی به دهکده‌ای می‌رود تا برنج بخرد، اما دهقانان پیش از ورود او برنج را فروخته‌اند. سیدارتا چند روز در دهکده می‌ماند. به کودکان پول می‌دهد، در جشنهای روستائیان شرکت می‌کند و با کشاورزان به گفتگو می‌نشیند. کاماسوامی هنگام بازگشت سیندارتا او را سرزنش می‌کند. که چرا پول و وقت خود را تلف کرده است. سیدارتا که لذت بودن در کنار مردم را تجربه کرده به بازرگان چنین پاسخ می‌دهد:

«دوست گرامی من. سرزنش مکن. هرگز هیچ کاری با سرزنش درست نشده است. اگر زبانی رسیده، من آن زیان را می‌پذیرم. از این سفر بسیار خشنودم. با بسیاری از مردم آشنا شده‌ام. با برهمنان دوست شده‌ام. کودکان بر زانوانم نشسته‌اند، کشاورزان گشت خود را به من نشان داده‌اند. هیچکس مرا به جای بازرگان نگرفت.»

«اگر کاماسوامی به جای من بود، چون می‌دید که دیگر نمی‌تواند خرید بکند، بسیار ناآسوده و گرفته، بیدرنگ باز می‌گشت و پول و وقت به راستی تباه می‌شد. اما چند روز مرا به خویش سپرد. بسیار فراگرفتم. بسیار خوش گذراندم. در دنبال دلبگیری و شتاب خود، نه خود را آزرده 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 شده اند مرا خوش می پذیرند و شاهد خواهند شد که بار پیش شتابزدگی و ناخرسندی از خود ننموده ام.» سلوک سیدارتا با مردم، خود نشانی از آرامش درونی او دارد. سیدارتا ثروت را همراه خوش نامی به دست می آورد و از همه لذتهای زندگی بهره مند می شود. 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. سیدارتا غرق در کامرانی و ثروت است اما او که در تمام این سالها کوشیده تا تأثیر تجربه های گذشته را در وجود خود نگه دارد، به سبب نوع زندگیش، دچار خمودگی و افسردگی می شود. «کمتر می خندید و اندک اندک آن نگارها بر چهره او پدید می آمد که بسیار بر چهره توانگران دیده شده است. آن نگارها که نشانه خشنودی و بیمارواری و ناخرسندی و بی کاری و بی مهری است. آرام آرام بیماری روانی مردم دولت مند در جان او می خزید.»

کامالا همراه با او آخرین سالهای طراوت و جوانی را می گذارند و هنگامی که سیدارتا برای همیشه او و خانه و کاشانه خود را ترک می گوید، به آرزوی دیرین خود می رسد. کودکی از سیدارتا در زهدان او پدید می آید. کامالا باغ خود را به پیروان بودا هدیه می کند و دل به وجود پسر سیدارتا خوش می کند. اما سیدارتا نومید و خسته، دست شسته از مال و مقام بار دیگر با دست خالی و اندیشه ای آشوب زده به راه می افتد. احساس می کند که دلش مانند پرنده ای مرده است و زندگی پر نعمت سالهای گذشته نیز برای او خشنودی به بار نیوده است.

«از جان و دل خواستار فراموشی بود و آسایش یافتن و مرده بودن. کاش برقی از آسمان می آمد و او را می زد! کاش پلنگی می آمد و او را می درید. کاش شرابی بود یا زهری، که فراموشی می داد و یاد او را از او

می گرفت و او را به خوابی فرومی برد که بیداری نداشت.»

و در این هنگام به همان رودخانه ای می رسد که روزی مرد گیل کش به او را از رودخانه را گفته بود که همه چیز بازمی گردد. و سیدارتا نیز باز گشته است. اما سیدارتا در اندیشه خود کشتی در رودخانه است چون سر خود را زیر آب رودخانه فرومی برد، در لحظه هایی که دیگر با مرگ فاصله ای ندارد، آوایی در ذهن خود می شنود. از همان آواهایی که در دوره برهمنی و شمنی برای شفاف کردن روح و آرامش یافتن آموخته بود. آوای سحرآمیز، مالیخولیایش را به او می نمایاند و سیدارتا شرمزده از این که قصد جان خود کرده، از آب بیرون می آید و به خوابی عمیق فرومی رود.

چون سیدارتا از خواب بیدار می شود احساس می کند که جوان شده، نیرو یافته و میل به زندگی دارد. پیش روی او پیرمردی از پیروان بودا نشسته. سیدارتا دوست دیرین خود گویندا را بازمی شناسد. دو دست داستان زندگی خود را بازگو می کنند و سرانجام از یکدیگر جدا می شوند. گویندا به زیارت می شتابد و سیدارتا به سوی زندگی نوین. اما سیدارتا از تجربه های تلخ گذشته خود ناخشنود نیست و آنها را نیز جزئی از زندگی می داند که بدون آنها از نوزنده شدن و برخاستن بی معنی می شود.

«بایست نومیدی را می چشیدم. بایست تا ژرفترین ژرفای اندیشه فرومی نشستم، در اندیشه خود کشتی می شدم تا شکوه را دریابم ام را از نو بشنوم. ژرف به خواب روم و از نو تازه وزنده برخیزم. بایست از نو نادان می شدم تا اتمن را در خود بازایبم. بایست نگام می کردم تا از نوزنده 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 روبرو به افزایش نهاده است.»

سیدارتا هیچ جا را مناسب تر 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.

وازوده‌ها پیر مردی است که نه خود را دانشمند می‌داند و نه معلم. آنچه را از رود آموخته و در روحش پدید آمده، نمی‌تواند به سیزارتا منتقل کند. حتی نمی‌تواند بگوید چگونه چیزی است. فقط آن را در وجود خود دارد و حس می‌کند. سیزارتا نزد پیر مرد راندن گیل را می‌آموزد. پیر مرد راست گفته بود. سیزارتا از رود بیشتر از پیر مرد درس می‌گیرد. پس از چندی پیر مرد به او می‌گوید:

«آری سیزارتا این را می‌خواهی بگویی که رودخانه همه‌گاه همه‌جا هست. در چشمه‌سار، در دهانه، در آبشار و کنار گیل در تنداب و در دیا و کوهستان همه‌جا هست و برای آن تنها اکنون هست. نه سایه‌ای از گذشته در آن افتاده و نه سایه‌ای از آینده سیزارتا می‌گوید.»

«آری همین را می‌گویم و چون این را فرا گرفتم، زندگی خود را در پرتو آب از نو دیدم که آن هم رود بود و سیزارتای کودک، سیزارتای نوجوان و سیزارتای پیر را تنها سایه‌ها جدا کرده بودن و نه به راستی از هم جدا نبودند. زندگیهای گذشته سیزارتا نیز در گذشته نبوده‌اند و مرگ او و بازگشت او به برهنمی در آینده نیست هیچ چیز نبوده است و هیچ چیز نخواهد بود.»

سیزارتا درمی‌یابد که آن کس که «افسون‌گذر زندگی را درهم می‌شکند»، همه 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 کلبه پیر مرد گیل کش می‌گزد و پیر مرد 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 مانده‌ای که روزگاری به باغ من آمد: جامه به تن نداشت و پایش خاک گرفته بود. بسیار بیشتر به او مانده‌ای تا به آن هنگام که کاماسوامی و مرا گذاشتی و رفتی. سیدارتا چشمانت به چشمان او می‌ماند. وای که من هم پیر پیر شده‌ام. تو مرا شناختی؟ سیدارتا لبخند زد بیدرنگ ترا شناختم کامالا جان.»

سیدارتا 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 سیدارتا می‌ماند.

پسرک پس از مرگ، مادر، اندوهگین و تندخو می‌شود. به سیدارتا علاقه‌ای نشان نمی‌دهد، مهر بی‌پایان او را پاسخ نمی‌گوید و از زندگی در کلبه پیرمرد گیل کش خرسند نیست. سیدارتای کوچک سرانجام روزی بی‌خبر از نزد پدر می‌گریزد. سیدارتا در جستجوی او به شهر می‌رود. با دیدن باغ کامالا به یاد خود، آن شمن آشفته‌مویی می‌افتد که برای نخستین بار کامالا را در کنار آن باغ دیده بود. اینک پسرش از او گریخته بود و او را باز نمی‌یافت.

سیدارتا به کلبه خود بازمی‌گردد. غم دوری از فرزند هرچند گاهی بر جان سیدارتا چنگ می‌اندازد. از اینکه مردمان فرزند دارند و او ندارد، احساس پوچی و اندوه می‌کند. اما سیدارتا دیگر چهره پدرش را در سیمای خود می‌بیند. او همان دردی را می‌کشد که روزی پدرش برای جدایی از او چشیده بود. سیدارتای کوچک هم مانند او به راه خود رفته. همه چیز برای سیدارتا در وجود رودخانه بازتاب می‌یابد. سایه پدرش، خودش و پسرش در آینه رودخانه یکی می‌شوند. سایه کامالا، گویندا و دیگران نیز...

سرانجام وازوده‌وانیز بیمار می‌شود و با پیش‌بینی مرگ خود سیدارتا

را بدرود می گوید و به جنگل می رود تا در آنجا بمیرد.

از سوی دیگر، دوست دیرین سیدارتا، گویندا می شنود که در کنار رودخانه گیل کش خردمندی زندگی می کند. به آنجا می رود و بار دیگر با سیدارتا روبرو می شود که در رودخانه به گیل کشی مشغول است. دو دوست از کنکاشهای فلسفی خود سخن می گویند.

گویندا به سیدارتا می گوید:

«سیدارتا اکنون هر دو پیر شده ایم شاید دیگر بار یکدیگر را نبینیم. دوست گرمی من، می توانم دریابم که تو به آرامش دست یافته ای و نیز آگاهم که خود بدان دست نیافته ام. دوست گرانمایه من، یک سخن دیگر با من بگو. چیزی بگو که من بتوانم در اندیشه خود جای دهم. چیزی بگو که بتوانم دریابم. چیزی به من بده که در راه دستگیر من باشد. سیدارتا راه من بیشتر سخت و تاریک است.»

سیدارتا که جوهر دریافته‌ها و کنکاشهای خود را نمی تواند در قالب واژه ها به گویندا بدهد، یک چیز از او می خواهد: بوسه ای از پیشانی سیدارتا.

هنگامی که گویندا پیشانی دوست خردمند خود را می بوسد، رویدادی شگفت انگیز در روح او رخ می دهد و آن هنگام است که جان کلام کنکاشهای سالیان دراز سیدارتا را درمی یابد که:

«مهرورزی بزرگترین و ارجمندترین چیزهای جهان است.»

«پایان»

«پاییز ۱۳۷۰»