# آزادی و زندگی تراژیک

## پژوهشی درباره‌ی داستایفسکی

ویچسلاف ایوانوف

مترجم
رضا رضایی

نشر ماهی
تهران
۱۳۹۲

یادداشت مترجم ..... ۷

پیش‌گفتار ..... ۱۱

بخش اول: جنبه‌ی تراژدیک
درآمدی به جهان بوطیقایی داستایفسکی ..... ۱۵
فصل ۱: رمان- تراژدی ..... ۱۹
فصل ۲: اصل تراژیک در فلسفه‌ی داستایفسکی از زندگی ..... ۳۳

بخش دوم: جنبه‌ی اساطیری
درآمدی به اسطوره‌سازی داستایفسکی ..... ۵۷
فصل ۱: عروس طلسم‌شده ..... ۶۱
فصل ۲: طغیان علیه مام خاک ..... ۷۷
فصل ۳: بیگانه ..... ۹۱

بخش سوم: جنبه‌ی دینی
درآمدی به دیدگاه‌های دینی داستایفسکی ..... ۱۱۵
فصل ۱: قوای خبیث ..... ۱۲۵
فصل ۲: قوای پاک ..... ۱۴۵

اسامی و الفاظ ..... ۱۶۹

# فصل ۱
# رمان-تراژدی

۱

در آثار داستایفسکی آنچه در نگاه اول به چشم می‌آید قرابت بسیار زیاد فرم رمان با پیش‌نمونه‌ی تراژدی است. او آگاهانه یا به علل هنری برای رسیدن به این قرابت تلاش نکرد. برعکس، تصادفی و درنهایت سهولت به آن رسید. وجودش چنین اقتضا می‌کرد. به هیچ طرز دیگری قادر به آفرینندگی نبود، زیرا به هیچ طرز دیگری نه می‌توانست به دریافتی فکری از زندگی برسد و نه به بینشی هنرمندانه از آن. ساخت درونی نبوغ خلاقش تراژیک بود.

به این ترتیب، خودبه‌خود، آنچه داستایفسکی می‌بایست به سبک روایی‌اش بگوید (هیچ‌گاه هم نخواست نمایش‌نامه بنویسد: چارچوب‌های صحنه طبعاً برایش خیلی تنگ بود)، چه در کل و چه در جزء شکلی پیدا می‌کرد که بنا به ضرورتی درونی با قوانین تراژدی سازگار می‌شد. کار او چشمگیرترین نمونه‌ای است که از مطابقت فرم و مضمون سراغ داریم ــ اگر منظور ما از مضمون همان دریافت شهودی اولیه از زندگی باشد، و از فرم نیز وسیله‌ی تبدیل هنرمندانه‌ی این مضمون به گوشت و خون دنیای تازه‌ای از هستی‌های زنده.

آیسخولوس درباره‌ی خودش می‌گفت که آثارش صرفاً لقمه‌هایی از سفره‌ی هومر هستند. ایلیاد در زمانی به‌منزله‌ی نخستین و بزرگ‌ترین تراژدی سروده شد که مسئله‌ی تراژدی به‌عنوان فرم هنری اصلاً نمی‌توانست مطرح باشد. ایلیاد، این کهن‌ترین و کامل‌ترین یادگار حماسی اروپا، نه‌فقط از حیث درد و رنجی که آن را آکنده است بلکه از لحاظ دریافت کلی و سیر آکسیون نیز اساساً تراژدی است. طبق یک تعریف باستانی، ایلیاد، در تمایز با اودیسه‌ی «اخلاقی»، شعری است «رقت‌انگیز» ــ یعنی شعری که رنج‌ها و مصایب قهرمانانش را تصویر می‌کند. در اودیسه، تنش تراژیک که تا آن وقت عنصر اولیه‌ی شعر روایی بود دیگر تخلیه شده است؛ و از این‌جا به بعد افول تدریجی روایت پهلوانی به‌طور اعم شروع می‌شود.

اما فرم رمان در مسیری خلاف این تحول یافته است. در عصرجدید این فرم با قدرت و تأثیر هرچه بیشتری تکامل یافته است، مدام چندوجهی‌تر و جامع‌تر شده است، تا سرانجام در شوق نیل به مشخصات هنر بزرگ توانسته است تراژدی ناب را بیان کند.

افلاطون حماسه را فرمی پیوندی یا آمیخته می‌دانست، بخشی روایی یا انشایی، بخشی ایمایی یا دراماتیک. بخش ایمایی یا نمایشی در پاساژهایی است که روایت قطع می‌شود و نوبت می‌رسد به مونولوگ‌ها یا دیالوگ‌های متعدد و مفصل کاراکترها که کلمات‌شان به صورت اوراتیو رکتا [نقل مستقیم] به ما می‌رسد، یعنی کلمات مستقیماً از دهان نقاب‌ها [ماسک‌ها]یی خارج می‌شود که شاعر در صحنه‌ی تراژیک خیالی‌اش به آن‌ها موجودیت بخشیده است. افلاطون نتیجه می‌گیرد که بیان‌های غنایی یا روایی-غنایی (بیان آنچه شاعر به صیغه‌ی شخص خودش می‌گوید) از سویی، و درام (شامل آنچه شاعر کلمه به کلمه به‌عنوان گفته‌های اصلی قهرمانان خود نقل می‌کند) از سوی دیگر، دو فرم طبیعی و کاملاً متمایز شعرند؛ حال آن‌که روایت هم عناصر غنایی را در خود دارد و هم عناصر دراماتیک را. این ماهیت دوگانه‌ی روایت را، آن‌گونه که افلاطون می‌دید،

با این فرض می‌توان توضیح داد که روایت از هنر درهم‌جوش عصر باستان برخاسته است ــ هنری کـه آلکسـاندر وِسِـلوفسکی آن را شـرح داده و «سنکرتیک» [«تلفیقی»] تعریف کرده است ــ و در آن هنوز روایت از اجراهای موسیقی‌دار مناسکی و بازی‌های نـقابدار تـقلیدی (تـجسمی) متمایز نشده است.[۱] هرطور که باشد، عنصر تراژیک در ایلیاد (خمیره و فرم درونی‌اش) دلیل تاریخی ماست بر این‌که رمان-تـراژدی را نـه فـرم انحطاط‌یافته‌ای از رومانس صرفاً روایی، بلکه فرم غنی‌شده‌ی آن تـلقی کنیم؛ نوعی بازگشت روایت به حقوق کامل موروثی‌اش. و چیزی که بـه ما حق می‌دهد لفظ «رمان-تراژدی» را در مورد رمان‌های داستایفسکی به‌کار ببریم، در درجه‌ی اول همان دریافت اساسی آن‌هاست که سراپا و از بن تراژیک است.

«رضـایت داسـتان‌گو» ــ لذت فـی‌نفسه از سـاختن مـاجراهـا و گره‌افکنی‌های شگـفت‌آور، قـالی‌بافی پـرنقش و نگـار از مـوقعیت‌های هم‌پوش و درهم‌رفته ــ بله، زمانی این هدف اعلام‌شده‌ی اصلی رمان‌نویس بود. چنین می‌نمود که راوی، در این رضایت، می‌تواند خودش را کاملاً از نو بازیابد: فارغ‌بال، پرگو، جاعل تا به آخر، بدون هیچ میل خاصی ــ یا حتی توانایی واقعی ــ به پیداکردن نکته‌ی اخلاقی داستانش. او هـمواره رغبت و علاقه‌ی خود را برای کشاندن داستان به فرجام خوش حفظ می‌کرده است: فرجامی که کاملاً می‌بایست آن همدلی‌هایی را در ما برانگیزد که از مشارکت دائمی ما در خوش‌اقبالی و بداقبالی قهرمان ناشی می‌شد، همان فرجامی که ما را پس از سفرهای دور و دراز با قالیچه‌ی پرنده می‌بایست به محیط مألوف‌مان برگرداند ــ و سیراب از تنوع سرشار زندگی، کـه در تصاویر وهم‌گونِ مرز واقعیت و رؤیا بازتاب می‌یافت، ما را به حال خود وابگذارد تا در آن حال عطشی شیرین به تجربه‌های جدید وجـودمان را بیاکند.

۱. بازمانده‌ای از تناوب ریتمیک دو گوینده در فرمول هومری.