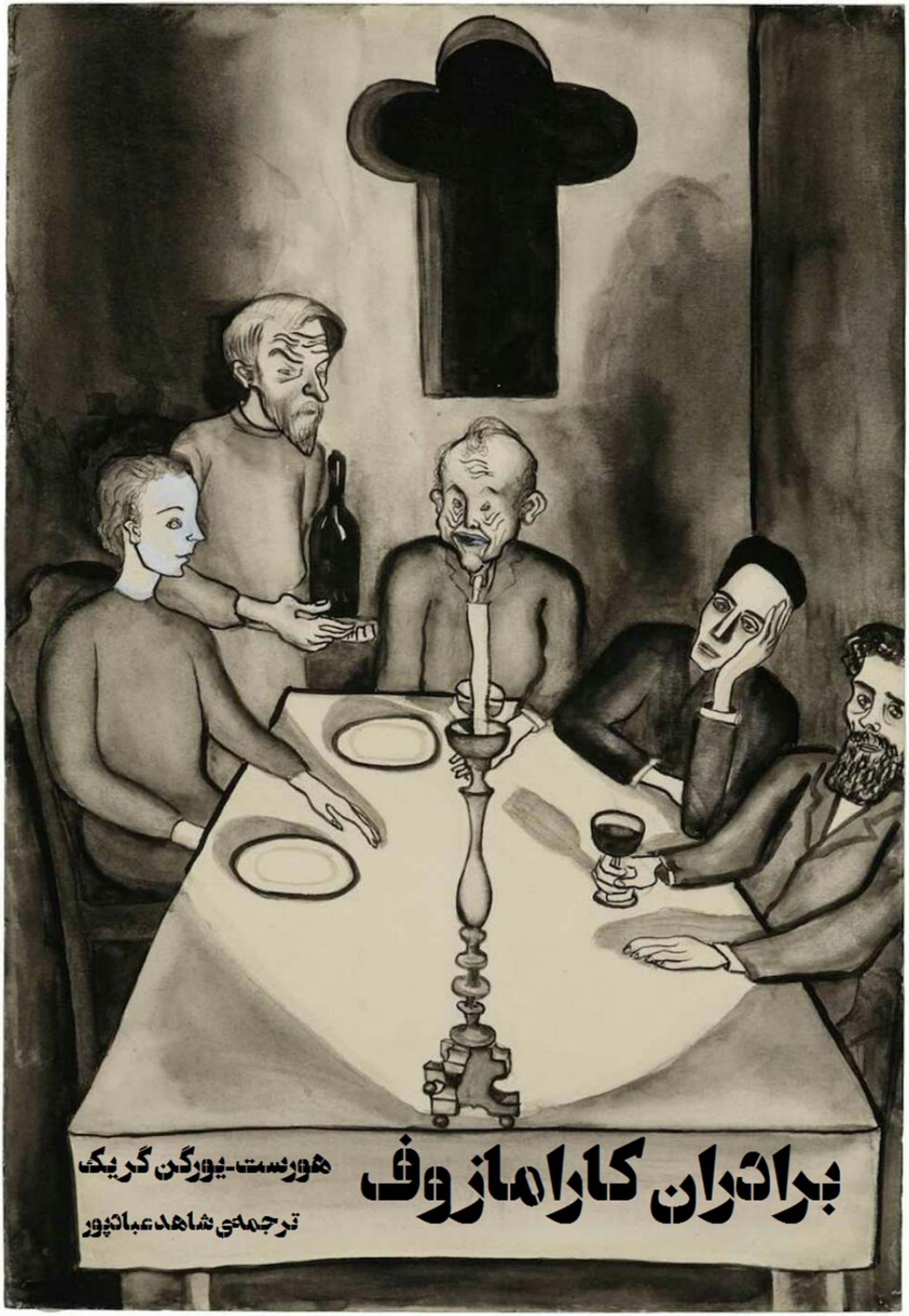
برادران کارامازوف
هورست-یورگن گریک
ترجمه‌ی شاهد عباس‌پور

کتاب‌های پروبلماتیکا
۱۸

پروبلماتیکا

برادران کارامازوف

هورست–یورگن گریک

ترجمه‌ی شاهد عبادپور

کاری از واحد نشر اینترنتی سایت پروبلماتیکا

هرگونه استفاده از این کتاب با ذکر منبع مجاز است.

www.Problematicaa.com

برادران کارامازوف

هورست–یورگن گریک

ترجمه‌ی شاهد عبادپور

این متن ترجمه‌ی فصلی است از کتاب «سیر نویسنده‌گی داستایوفسکی. از خانه‌ی متروک تا برادران کارامازوف»:

Gerigk, Horst-Jürgen, Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller, Vom »Toten Haus« zu den »Brüdern Karamasow», © S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2013, S. 205-264: Die Brüder Karamasow

Eine Übertragung für **EL**

برادران کارامازوف. *رمان در چهار بخش همراه با موخره* (*Brat'ja Karamazovy*). تاریخ تالیف اوایل ۱۸۷۸ - نوامبر ۱۸۸۰. چاپ نخست در «پیک روسی» (Russkij vestnik) ژانویه ۱۸۷۹ – نوامبر ۱۸۸۰. چاپ نخست به صورت کتاب در پترزبورگ ۱۸۸۱. شروع نگارش رمان در پترزبورگ، ستارایا روسا و مسکو، خاتمه در پترزبورگ.

۱- درآمد

راوی رمان *برادران کارامازوف* وقایع‌نگاری است که با اکثر شخصیت‌های داستان رابطه‌ی نزدیکی داشته است و به هیچ روی با داستایوفسکی نویسنده یکی نیست. وقایع رمان تنها در شش روز روی می‌دهند یعنی در روزهای پایانی ماه آگوست و آغاز نوامبر ۱۸۶۶، به فاصله‌ی زمانی ۱۳ سال. موخره‌ی رمان حاوی نیم‌روز دیگری است. مکان داستان یکی از استان‌های روسیه، اغلب شهری با نام نمادین اسکوتوپریگونیوسک (به معنای دام‌گاه) است. مضمون طرح ثانوی رمان زمینه‌ها و دلایل قتل فئودور پاولوویچ کارامازوف است که سه پسرش، دیمیتری (از ازدواج نخست)، ایوان و آلکسی (از ازدواج دوم) در مواجهه با او سرشت و هستی‌شان را می‌بازند. وی تجسم عیاشی تمام‌عیار است. بنابر شایعه‌ای در یکی از عیاشی‌های شبانه در معیت گروهی مست به زنی «کثیف» (بدبو) و نیمه‌مجنون تجاوز می‌کند، زنی که لب چشمه در علف‌زار خوابیده بود. اِسمِردیاکوف، بیمار صرعی و اکنون آشپزِ خانه نتیجه‌ی این نزدیکی است. رمان با شرح تاریخچه‌ی خانواده‌ی کارامازوف آغاز می‌شود و با تصویر وضعیت بحرانی در زمان حال ادامه می‌یابد: دیمیتری، سرباز شریف اما زود رنج و خوش‌گذران پدرش را متهم می‌کند که میراث مادری‌اش را غصب کرده است؛ رابطه‌ی پدر متمول با آگریپینا (آگرافنا، گروشنکا) اسلوتووا، زنی اغواگر و مورد علاقه‌ی دیمیتری، از طرفی دیگر آتش بحران را شعله‌ورتر می‌کند. در دیدار با استارس (پدر) زوسیما جهت شور و مشورت، فئودور کارامازوف رسوایی بزرگی در صومعه بر پا می‌کند، و دیمیتری در خشمی ناگهانی فریاد می‌زند که پدرش را خواهد کشت. در ذهن ایوان نیز، متفکری که افسانه‌ی *مفتش اعظم* را نوشته است، دیری است اندیشه‌ی قتل ریشه دوانده است. ایوان تمنایش را به جان اسمردیاکوف می‌دمد، کسی که مشتاقانه خود را در قالب وسیله پیش‌کش می‌کند. در شب واقعه ایوان از خانه‌ی پدری بسیار دور است و دیمیتری همین‌که بر خلاف انتظارش گروشنکا را در خانه پیدا نمی‌کند از تصمیم‌اش منصرف می‌شود. بدین ترتیب اسمردیاکوف که با حمله‌ی صرعی ساخته‌گی شاهدی برای خود دست و پا کرده است، از موقعیت استفاده کرده و با خنجری چدنی سر

فئودور کارامازوف را می‌شکافد. به خاطر این قتل دیمیتری دستگیر می‌شود و با شهادت سهو نوکر خانه یعنی گریگوری که در یک مورد مهم اشتباه فاحشی کرده است، به بیست سال تبعید در سیبری محکوم می‌شود. اسمردیاکوف نزد ایوان اعتراف می‌کند و مسئولیت کامل قتل را بر عهده می‌گیرد اما زمانی که ایوان در دادگاه موضوع را مطرح می‌کند، کسی حرفش را باور نمی‌کند. محاکمه در دادگاه نقطه‌ی اوج ساختار رمان است. کردار و منش متهم به گونه‌ای است که حقیقت ماجرا را برای دادگاه روایتی شخصی و باورناپذیر می‌کند. به دور از آشوب احساسی این بحران سرگذشت پدر زوسیما، رهبر کاریزماتیک صومعه قرار دارد. آلکسی پس از مرگ استارس صومعه را ترک می‌کند، چون ناگزیر از دخالت در جریان زندگی است. و هم اوست که آموزه‌های زوسیما را که صورت‌بندی بینشی نو در باب زندگی است در اختیار وقایع‌نگار قرار می‌دهد. داستایوفسکی در این مهم‌ترین اثر خود در دیالکتیکی بی‌انتها صورت‌های مختلف گناه را به تصویر می‌کشد.

۲- تفسیر

دو نوع تفسیر: تمثیلی و واقع‌بینانه

رمان *برادران کارامازوف* امکان دو نوع تفسیر را فراهم می‌کند: تفسیر *تمثیلی* و تفسیر *واقع‌بینانه*. در ادامه به شرح هر دو تفسیر می‌پردازیم، لیکن نه به این ترتیب که یکی را بر دیگری ترجیح دهیم یا تصور کنیم که هر دو به یک اندازه اهمیت دارند و خواننده می‌تواند بر حسب علایق‌اش یا به هر دلیلی یکی را برگزیند، بلکه هدف‌مان این است که نشان دهیم معنای اصلی رمان تنها از دل این رابطه‌ی شگرف یعنی برهم‌کنش خوانش تمثیلی و خوانش واقع‌بینانه حاصل می‌شود.

آن‌چه برای خود داستایوسکی اهمیت دارد تلفیق این دو تفسیر است بی‌آن‌که در پی رفع تضادها باشد.

شرح ما در سه مرحله صورت خواهد گرفت: نخست تفسیر تمثیلی، سپس واقع‌بینانه و در آخر تلفیق و ترکیب هر دو. برای شرح تفسیر تمثیلی از نظریه‌ی معروف کانت در باب *قوه‌ی حکم در انسان* استفاده کرده‌ایم لذا ضروری است پیش از ورود به جزئیات بحث نخست خلاصه‌ای از تصور کانت ارائه دهیم.

تصور کانت از قوه‌ی حکم در انسان

در سطح تمثیلی، رخداد برادران کارامازوف، رخداد محض ذهنی است: یعنی تجلی کار وجدان. به عبارتی کارکرد وجدان در این‌جا نسبت به ما پیشینی است. تفکر داستایوفسکی در این رمان به خوبی با مفهوم کانتی «محکمه‌ی درونی انسان» در کتاب *متافیزیک اخلاق* انطباق دارد. بر اساس این دیدگاه «آدمی همواره در کار ملامت یا تبرئه‌ی خویشتن است.» هرچند که تفکر کانت در باب وجدان عاری از اغراق‌های احساس‌گرایانه نیست. «هر انسانی دارای وجدان است و خویشتن را در نظارت داوری درونی می‌بیند، داوری که تهدید می‌کند و در عین حال احترام می‌گذارد (همراه با اعمال ترس). و این قدرت که فراتر از هر قانونی در درون وی جریان دارد

نیرویی نیست که به صورتی ارادی محقق شود بلکه جزئی از ذات بشرّ است. هنگام که آدمی در پی گریز است این قدرت همچون سایه به دنبال‌اش می‌افتد. می‌توان به واسطه‌ی لذت یا رنج از چنگ‌اش خلاص شد یا سرکوب‌اش کرد اما نمی‌توان کاملن نادیده‌اش گرفت و همین‌که مدتی بعد از خواب بیدار شویم یا به خود آییم از صدای دهشتناک آن آرامش نخواهیم داشت. انسان می‌تواند با بی‌اخلاقی و فساد تا جایی پیش رود که از اطاعت‌اش سرباز زند لیکن قادر نیست *صدایش* را خفه کند.» [۱۰۶]

به عقیده‌ی کانت هر جا که وجدان حکم به گناه دهد *روندی قضائی* آغاز می‌شود. ویژگی این حکم در این است که در آن متهم، شاکی و قاضی هر سه در شخصیتی واحد گرد آمده‌اند. البته این بدین معنا نیست که شاکی هر لحظه ممکن است بازنده اعلام شود بلکه انسان خود به طور مستقل کار قضاوت را در دست می‌گیرد. نکته‌ی محوری در اندیشه‌ی کانت این است که وجدان به مثابه‌ی اصلی ذهنی همچون حضور در پیشگاه حق و پاسخ‌گویی به اعمال است. بدین ترتیب وی در درون خود امکان صدور حکم *در محدوده‌ی حق* را پیدا می‌کند.

تفسیر تمثیلی

حال اگر فرض کنیم روند دادگاه *برادران کارامازوف* با کارکرد دادگاه درونی انسان منطبق باشد شاید این موضوع نیز روشن شود که چرا نتیجه‌ی دادگاه و حکمی که درباره‌ی دیمیتری صادر می‌شود عادلانه است. از آن‌روی که قاضی درون‌مان مصون از خطاست.

در باب مطابقت با تصویر کانتی به تفصیل بحث خواهیم کرد. در *برادران کارامازوف* متهم از چهار عنصر یا با تناقض کمتر، از چهار مولفه تشکیل می‌شود: ۱. آلکسی، ۲. ایوان، ۳. دیمیتری، ۴. اسمردیاکوف. هر یک از این عوامل موضع مستقلی نسبت به خواست شرّ اتخاذ کرده‌اند: تصدیق انکارآمیز (آلکسی)، تصدیق پنهانی (ایوان)، تصدیق علنی (دیمیتری) و اسمردیاکوف مجری قتل. داستایوفسکی هر یک از این عوامل را با شخصیت نوعی ویژه‌ای همراه کرده است: آلکسی «راهب» است، ایوان «روشنفکر»، دیمیتری «سرباز» و اسمردیاکوف «خدمت‌کار». به این ترتیب در سطح تمثیلی متهم در چهار صورت خود، که هر یک موضع

مشخصی نسبت به حقیقت شرّ اتخاذ کرده‌اند، در محضر حق حاضر می‌شود. اکنون وظیفه‌ی دادگاه است که تشخیص دهد کدام یک از این عوامل مسئولیت واقعی قتل را بر عهده دارد.

می‌دانیم که در *برادران کارامازوف* این دیمیتری است که گناه‌کار اعلام می‌شود. در سطح واقع‌بینانه این حکم نتیجه‌ی اشتباه در تفسیر حقایق است یا به عبارتی تفسیر درست شهادتی اشتباه که خلافش قابل اثبات نیست. اما در سطح تمثیلی روند حقیقی صدور این حکم اهمیت خود را از دست می‌دهد و آن‌چه مهم است درستی آن است.

اکنون این پرسش مطرح می‌شود که چرا قاضی درون در قالب هیئت منصفه تنها مولفه‌ی دیمیتری را گناه‌کار اعلام می‌کند؟ برای یافتن پاسخ درست ضروری است در تصویر و تصور اساسی زیر به دقت تامل کنیم. اگر فرض کنیم که در برادران کارامازوف داور درونی انسان تصویر شده باشد بنابراین دادستان (شاکی)، وکیل (مشاور)، متهم و چهار مولفه‌ی آن، هیئت منصفه (داور درونی)، به اتفاق نیروهای استدلال‌گر یک آگاهی‌اند. خود ما به طریقی شاهد این مدعاییم و وقتی جرمی اتفاق می‌افتد در درون خود به محکمه می‌رویم. لیکن با کدام استدلال در سطح تمثیلی تنها دیمیتری متهم اصلی است و در نهایت «مجرم» شناخته می‌شود؟ هیئت منصفه نه ایوان و نه حتی اسمردیاکوف را «مجرم» نمی‌داند.

اکنون باید نگاهی دقیق‌تر به شخصیت و هویت متهم کنیم که در قالب چهار مولفه ارائه می‌شود. داستایوفسکی با نمونه‌ی این چهار برادر نظریه‌ای در باب ماهیت و مراحل شرّ ارائه می‌دهد، یعنی آموزه‌ای در باب علت وجودی ظهور شرّ.

واقعیت شرّ در قالب ارتکاب به عملی وحشیانه تنها زمانی ظهور می‌یابد که پیش‌تر به صورت خواهش و تمنا درآمده باشد. به عقیده‌ی داستایوفسکی وجود شرّ وابسته به همین میل و آرزوست. برای این‌که اراده‌ی معطوف به شرّ واقعیت یابد ضروری است مراحل مختلفی را طی کند. در وهله‌ی نخست شرّ به صورت آگاهی مبهم از نوعی امکان جلوه می‌کند و در این مرحله به آسانی قابل چشم‌پوشی است. آلکسی نماینده‌ی این سطح است. شرّ در وجود او رخنه می‌کند لیکن به سرعت سرکوب و فراموش می‌شود. در مرحله‌ی دوم خواست شرّ تصدیق می‌شود اما هرگز به طور علنی بیان نمی‌شود. ایوان نماینده‌ی این سطح است. وی آرزو می‌کند

شخص دیگری آن‌چه را که وی تنها شهامت اندیشیدن بدان را دارد عملی کند، هر چند که با این دیدگاه مجرم بالقوه فراهم کرده است. و بالاخره در مرحله‌ی سوم، میل و آرزو علنن بیان گشته و در نتیجه به اراده‌ی معطوف به شرّ تبدیل می‌شود. نماینده‌ی این سطح دیمیتری است. هر کدام از برادران عنوان رمان در مقایسه با پدر با حالت ویژه‌ای تصویر شده‌اند: آلکسی، دست‌ها بر صورت در ترس و وحشت فلج‌کننده‌ای؛ ایوان شنونده‌ای مشتاق و خونسرد، حتی اگر کسی در همان لحظه مرتکب جنایت شود؛ دیمیتری، سلاح بر دست، مهیای ضربت زدن. همین که تمنا علنن تصدیق شد فعلیت می‌یابد. مجری آرزو اسمردیاکوف است و چهارمین و آخرین مرحله‌ی زایش شرّ را نمایندگی می‌کند و عامل تبدل شرّ به حقیقت است. به طور خلاصه: خواسته‌ی شنیع باید مراحل شکل‌گیری اولیه، تصدیق پنهانی و تصدیق علنی را طی کند تا فعلیت یابد.

اگر این موضوع و چهار مولفه‌ی مزبور را با شخصیت‌های نوعی همراه کنیم محتوای بحث به این صورت در می‌آید: خدمت‌کار (اسمردیاکوف) موقعیت سرباز (دیمیتری) را در هماهنگی با وظیفه‌ای که از طرف روشنفکر (ایوان) بر عهده‌اش نهاده شده است پر می‌کند، در حالی که راهب (آلکسی) از جریان زندگی کنار رفته است. جرم به وقوع پیوسته است اما مقصر کیست؟ پاسخ: راهب، روشنفکر و سرباز هر یک به تناسب دیدگاهی که نسبت به حقیقت شرّ اتخاذ کرده‌اند، به تناسب اصول کلی کردارشان مقصرند.

اکنون نکته‌ی مهم بحث دوباره مطرح می‌شود: چرا قاضی درونی انسان هم‌دستی روشنفکر و قاتل واقعی یعنی خدمتکار را به هیچ می‌گیرد؟ چرا مسئولیت قتل را تمامن متوجه دیمیتری (سرباز) می‌کند؟

برای یافتن توضیح مناسب باید دوباره خاطر نشان کرد که داستایوفسکی نظریه‌ای در باب ماهیت و مراحل چندگانه‌ی شرّ ارائه داده است. منظور از «آموزه‌ی مراحل چندگانه» – که سلسله‌وار به صورت مواردی غیر قابل اجتناب تصویر می‌شود – این است که در طی این مراحل حقیقت شرّ به طور کامل زاده می‌شود. با این توضیح بدیهی است که بدون دیمیتری

وقوع جنایت ناممکن است. چون تا زمانی که جنایت علنن از جانب دیمیتری تصدیق نشود اسمردیاکوف خدمتکار دست به کار نخواهد شد.

اکنون شاید این سوال پیش آید که بدون وجود ایوان نیز امکان ندارد جنایت به وقوع پیوندد، چون نیت و اراده‌ی وی اسمردیاکوف را به جانی بالقوه تبدیل می‌کند. لیکن اگر چنین بود تصدیق علنی خواست شرّ از زبان دیمیتری دیگر دلیل وجود جنایت نمی‌شد و در اصل خود ایوان «مجرم» واقعی بود.

چنین تصوری با رویکرد خود داستایوفسکی به مراحل چندگانه‌ی شرّ سازگار نیست. در دیدگاه وی نمی‌توان مولفه‌ی دیمیتری را در قالب تصدیق علنی خواست شرّ انتزاع کرد و با عطف به این که ایوان مسیر جنایت را گشوده است زیان و خطر دیمیتری را نادیده گرفت. آن‌چه از داستایوفسکی می‌فهمیم این است که هر کجا جنایتی روی دهد تمام مولفه‌ها یکی پس از دیگری حاضر می‌شوند. مولفه‌ی دیمیتری زمانی نیرو می‌گیرد که مولفه‌ی ایوان پیش از وی دست به کار شده باشد. مولفه‌ی اسمردیاکوف زمانی نیرو می‌گیرد که مولفه‌ی دیمیتری پیش از او دست به کار شده باشد. به عبارتی بدون توجه به این توالی زمانی نمی‌توان یکی از مراحل خواست و اراده را یعنی مثلن دیمیتری را انتزاع کرد و موضعی را که وی نماینده‌ی آن است به طور جداگانه مورد تامل قرار داد. بلکه نکته‌ی مهم این است که مولفه‌ی دیمیتری تنها زمانی حاضر می‌شود که موضع ایوان نسبت به وی پیشینی باشد. یعنی تصدیق پنهانی شرّ مقدم بر تصدیق آشکار آن است. قوت مولفه‌ی دیمیتری به این معناست که مولفه‌ی ایوان پیش‌تر نیرو گرفته است در حالی که مولفه‌ی دیمیتری هیچ‌گاه بر مولفه‌ی ایوان تقدم ندارد یا با آن هم‌زمان نیست.

هر سه برادر عنوان رمان رویکرد ویژه‌ای به حقیقت شرّ اتخاذ می‌کنند و هر یک با شدت و حدت معینی به سمت اسمردیاکوف در حرکت‌اند. معنای این گفته را توضیح خواهیم داد.

برای این‌که شرّ به وجود آید مولفه‌ی اول یعنی آلکسی کافی نیست. مولفه‌ی دوم یعنی ایوان نیز به همان اندازه برای تجلی شرّ کافی نیست، هرچند بدان نزدیک‌تر شده است و با تصدیق پنهانی خواست شرّ قاتل بالقوه را مهیا کرده است. اما تنها با تصدیق علنی شرّ است که قاتل

بالقوه به قاتل بالفعل تبدیل می‌شود. آلکسی و ایوان به تنهایی قادر نیستند حقیقت شرّ را به وجود آورند و این فقط دیمیتری است که اسمردیاکوف را به راه می‌اندازد. بدون او قتلی هم در کار نخواهد بود!

به بیان دیگر: اصول کلی کردار آلکسی و ایوان برای ظهور شرّ کافی نیست. در جهانی که یک آلکسی و یک ایوان به همراه اسمردیاکوف حضور دارد علی‌رغم وجود درجات مختلف خواست شرّ، حقیقت شرّ وجود نخواهد یافت. یعنی تنها به واسطه دیمیتری است که اسمردیاکوف می‌تواند قاتل باشد. و از همین رو به عقیده‌ی داستایوفسکی تنها دیمیتری برای قتل پاسخ‌گوست یعنی دیمتری خود قاتل است.

و نیز باید توجه کرد که در وجود دیمیتری نه تنها از لحاظ کمی درجات مختلف خواست شرّ دیده می‌شود بلکه از لحاظ کیفی نیز در مقایسه با ایوان تصور دیگری نیز نسبت به شرّ – در قالب اعتقاد به جنایت – حضور دارد.

ازاین‌رو سدیدگاه یاکوب گولوسوکر در مقاله‌اش با عنوان *داستایوفسکی و کانت* (Dostoevskij i Kant) تکرار غیرانتقادی بحث‌هایی است که تاکنون درباره‌ی داستایوفسکی شده است. بر اساس این دیدگاه‌ها قضاوت دنیوی در مورد دیمیتری به خطا رفته است اما قضاوت الهی ایوان را متهم اصلی می‌داند. لیکن در واقعیت امر اگر تصویری را که *برادران کارامازوف* از جریان دادگاه ارائه می‌دهد در قالب تمثیل با قضاوت «الهی» مورد مقایسه قرار دهیم معنایی جز این نخواهد داشت که دیمیتری به تنهایی مجرم است. به عبارتی دیگر هر کجا که جنایتی روی دهد این مولفه‌ی دیمیتری است که در درون انسان نقش اصلی را ایفا می‌کند.

با ایجاد تمایز میان موضع دیمیتری با موضع ایوان اکنون جایگاه اسمردیاکوف نیز روشن می‌شود. چرا قاضی درون کل مسئولیت را متوجه دیمیتری می‌کند در حالی که اسمردیاکوف قاتل واقعی است و خود دیمیتری نیز اندکی پیش از قتل از قصد خویش بازگشته است؟ به این نکته باید توجه کرد که در زمان انجام جنایت اسمردیاکوف به طور کامل در پوست دیمیتری فرو می‌رود و با هر قدمی که برمی‌دارد در این فکر است که دیمیتری در آن لحظه چه

می‌کرد؟ در سطح درون–داستانی یعنی در سطح واقع‌بینانه‌ی رمان این کار صرفن تمهیدی غریزی برای از بین بردن آثار جرم است؛ اما در سطح تمثیلی این کار گناه دیمیتری را آشکار می‌کند. خدمت‌کار تنها زمانی دست به جنایت می‌زند که پیش‌تر کسی نقش قاتل را برعهده گرفته باشد. چون خدمت‌کار به تنهایی شخصیت کامل و مستقلی ندارد و تنها در نقش دیگری می‌تواند جنایت‌کار باشد یعنی در نقش کسی که حقیقت شرّ را به طور علنی تصدیق کرده باشد.

برای فهم این مطلب باز بر این نکته باید تاکید کرد که بدون دیمیتری قتلی هم در کار نخواهد بود. و با این که روشنفکر امکان جنایت را فراهم نموده است لیکن تنها با تهدید علنی مقتول توسط سرباز است که خدمت‌کار دست به جنایت می‌زند و به همین دلیل تمام مسئولیت خلق شرّ به عهده‌ی اوست.

اگر به رابطه‌ی خویشاوندی اسمردیاکوف با سه برادر توجه کنیم نتیجه‌گیری ما معنای روشن‌تری پیدا می‌کند: آلکسی (۲۰ ساله) و ایوان (۲۳ ساله) حاصل ازدواج دوم فئودور کارامازوف با سوفیا ایوانوا است، زنی حساس و عصبی که در کودکی یتیم شده است و پدر تندخو و گمنامش خادم کلیسایی بوده است، در حالی که دیمیتری (۲۷ ساله) حاصل ازدواج اول فئودور کارامازوف با ایوانوا میوسوا، زنی سبزه و تنومند است. بدین ترتیب دیمیتری به مثابه‌ی تجسم خطرناک‌ترین مرحله‌ی خواست شرّ به روشنی از برادرانش ایوان و آلکسی متمایز می‌شود و به دلیل داشتن همین مادر پرشور و شرّ شخصیت متفاوتی نسبت به ایوان و آلکسی پیدا می‌کند. شخصیت این دو به واسطه‌ی میراث مادری‌شان تعریف می‌شود و پیش از انجام هر کنشی با نوعی شرم همراه است. وضعیت اسمردیاکوف (۲۴ ساله) نیز در متن این تمثیل معنای روشنی دارد. وی صرفن نابرادری احتمالی برادران عنوان رمان است. بنابر شایعه‌یی فئودور کارامازوف نطفه‌ی او را در بزمی شبانه در وجود لیزاوتای بدبو، زنی سیه‌موی و نیمه‌مجنون اما سالم کاشته است، زنی که لب چشمه در علف‌زار خفته بود. خود کارامازوف این موضوع را انکار می‌کند و به اعتقادش نه او بلکه زندانی سابق، *کاپ دیوانه* پدر اسمردیاکوف

است. به نظر نوکر خانه یعنی گریگوری نیز اسمردیاکوف اصلن آدم به حساب نمی‌آید. «تخم و ترکه‌ی تو را از کثافت حمام ساخته‌اند، حالا دیگر می‌دانی که هستی.»

تعیین هویت هر سه برادر و اسمردیاکوف به واسطه‌ی مادرانشان با هویت زنانی کامل می‌شود که برادران در کانون محبت‌شان قرار گرفته‌اند. آلکسی در کنار لیزا چوکلاکوا قرار گرفته است، ایوان در کنار کاتارینا ورچوزای مغرور، دیمیتری در کنار گروشنکا اسوتلوای جذاب، و اسمردیاکوف با دختر همسایه ماریا کوندراتیونا لاس می‌زند. از دل این دسته‌بندی می‌توان به میزان شور و شوق ویژه‌ی دیمیتری پی برد. لیکن باید دقت کرد که اصطلاح «عیاش» (sladostrastnik) به عنوان مشخصه‌ی ذات کارامازوف‌ها، در ذات بشرّ به طور کلی حضور دارد. به طور نمونه اگر رابطه‌ی اسمردیاکوف به ظاهر اخته با ماریا صرفن پارودی یک رابطه‌ی عاشقانه باشد، شور و شوق موجود در دیمیتری – که در نهایت به حد خطرناکی می‌رسد – از اساس صرفن به صورتی ایجابی قابل ارزش‌گذاری است یعنی اگر این شور و شوق به طور کامل حذف شود وجود بشری نیز معنایش را از دست می‌دهد. لذا هدف کلی داستایوفسکی بر این است که نشان دهد اگر نمی‌توان جنایت را به طور کامل کنار گذاشت حداقل می‌توان گناه را به بالاترین درجه‌ی آگاهی آورد و همان‌جا نگاه‌اش داشت. در دیمیتری این آگاهی و تحمل بار گناه به اعلی‌ترین درجه‌ی خود می‌رسد.

بر خلاف ابهام عامدانه‌ای که درباره‌ی هویت واقعی اسمردیاکوف ایجاد شده است، بر این احتمال که وی فرزند نامشروع کارامازوف پیر باشد مدام تاکید می‌شود. این امر به روشنی بدین معناست که مجری شرّ در انسان رابطه‌ی خویشاوندی مشروع با خالق خویش ندارد. بی‌تردید داستایوفسکی در این‌جا تز خود در باب رابطه‌ی حقوقی و بدوی میان انسان و خدا را بیان کرده است، رابطه‌ای که با هیچ جنایتی، هر قدر هم که مهیب باشد، گسسته نمی‌شود. چرا که اسمردیاکوف، مجری شرّ، در معنای تحت‌الفظی کلمه «وسیله‌ی شیطان» است و در لحظه‌ای که باید مسئولیت امور را به عهده گیرد محو و ناپدید می‌شود. معنای تمثیلی خودکشی‌اش نیز – درست در شب محاکمه – چیزی جز این نیست.

خدمت‌کار از لحاظ سن و سال با روشنفکر تناسب دارد و در اصل بدلِ فاسد اوست. جنبه‌ی فاسد بشر برای این که واقعیت یابد دست به دامن روشنفکر می‌شود و پس از انجام جنایت به نزد شیطان باز می‌گردد، و برای محاکمه ناگزیر تنها دیمیتری باقی می‌ماند.

از یاد نباید برد که مدارک محکومیت دیمیتری نه از مطالب گزینشی کیفرخواست – که نیاز مبرمی به یک متهم دارد – بلکه بر اساس اعترافات خود دیمیتری تنظیم شده است! با این حال دسته‌هاونی که دیمیتری برمی‌دارد یا گفتویش با درشکه‌رانی که او را به موکرویه می‌رساند، مواردی عادی است و چیزی را اثبات نمی‌کند. تنها شهادت سهو نوکر خانه یعنی گریگوری – شهادتی که بر اساسش تردیدی در محکومیت دیمیتری باقی نمی‌ماند – با تصوری که پیش‌تر خود دیمیتری در وی ایجاد کرده است («پدرکُش!) هم‌خوان است. از این رو تصادفی نیست که نام خانوادگی گریگوری کوتوسف است. کارکرد این نام به مثابه‌ی موتور محرکه‌ی روح جهانی در *برادران کارامازوف* (۱۸۸۰) همان اهمیتی را دارد که خویشاوند تک چشم آن در *جنگ و صلح* (۱۸۶۹). به بیان دیگر سلسله‌ی مدارکی که دادستان ارائه می‌دهد و مورد تایید هیات منصفه نیز هست در سطح تمثیلی چیزی جز بیان کامل همان اصل کلی اخلاق نیست که بر اساس‌اش رفتار دیمیتری سنجیده می‌شود و بر همان اساس نیز گناه‌کار شناخته می‌شود. این موضوع به طور کامل با اعترافات خود دیمیتری هم‌خوان است. وی برخلاف مرد عوضی هیچکاک (The Wrong Man, USA 1957) وجودی اشتباهی نیست. هیچ گفته‌ای گمراه‌کننده‌تر از مطالبی نیست که تاکنون در مورد داستایوفسکی به کرّار بیان شده است: هدف داستایوفسکی در *برادران کارامازوف* تمسخر روند اثبات مدارک و شواهد بوده است. درست در لحظه‌ای که استدلال‌های دادستان به اوج خود می‌رسد یعنی آن‌جا که به شهادت نوکر خانه یعنی گریگوری استناد می‌کند که درِ خانه بی‌هنگام باز بوده است، دیمیتری فریاد می‌زند: «خداوند بر علیه من است.» اگر این گفته را به زبان تصور تمثیلی ترجمه کنیم معنایش جز این نخواهد بود: وجدان بیدار، مرا یعنی دیمیتری را گناه‌کار شناخته است.

بنابراین در سطح تمثیلی، جایی که محکمه‌ی درونی انسان بر پا می‌شود و «افکار آدمی در حال محاکمه یا عفو خویش است» (کانت) مولفه‌ی دیمیتری از طرف قاضیِ درون و هیئت منصفه بر اساس عدالتی سخت‌گیرانه محکوم شناخته می‌شود. در سطح تمثیلی سخن از خطای حقوقی بی‌معنا است چون همان‌طور که پیداست تنها شخص دیمیتری برای عمل جنایت مسئول است! بنابراین ضرورت دارد که در سطح تمثیلی در مورد معنای «وجدان عاریتی» (nanjataja sovest') که مشخصه‌ی وکیل مدافع است خوب تامل کنیم. چون وی قادر نیست در این مورد واقعیت به خصوصی ارائه دهد و وظیفه‌اش صرفن در این است که ادله‌ی کیفرخواست را بی‌اعتبار کند. دیدگاه تمثیلی به خوبی نشان می‌دهد که چرا در کنار بی‌توجهی کامل هیات منصفه به جرم اسمردیاکوف و شراکت ایوان در جنایت، کم‌توجهی عجیبی نیز به مسئولیت اصلی دیمیتری می‌شود. وی نه به خاطر «فکر گناه» بلکه برای رخداد واقعی قتل محاکمه می‌شود.

تفسیر واقع‌بینانه

اکنون دیگر شکی باقی نمی‌ماند که تفسیر *برادران کارامازوف* در قالب یک تمثیل کافی نخواهد بود. داستایوفسکی نه یک متن تمثیلی صریح و روشن بلکه رمانی واقع‌بینانه نوشته است و در همین سطح واقع‌بینانه خطای قضایی تمام‌عیاری تصویر شده است. در سطح درون–داستانی هوش و ذکاوت بی‌مانند اسمردیاکوف از اهمیت زیادی برخوردار است. وی کارامازوف پیر را با خونسردی تمام به قتل می‌رساند و هر سه برادر را در بحران‌های وجودی عمیقی گرفتار می‌کند. انزوایی که از بیرون بر او تحمیل می‌شود بر ماجرایی که شروع کرده است کاملن سایه می‌افکند تا سرانجامِ مقدر او، که اگر در تمام جزئیاتش خوب دقت کنیم، خود بخشی از نقشه‌ی شیطانی‌اش می‌شود. نقشه‌ای که در نهایت به ثمر می‌رسد.

در دادگاهی که با جزئیات تمام تصویر می‌شود غیاب قاتل اصلی موضوع اساسی و درون‌ماندگار رمان است. دیمیتری ناعادلانه گناه‌کار خوانده می‌شود. در سطح درون‌ماندگار داستان دراین‌باره حرفی نمی‌توان زد که آلکسی، ایوان، دیمیتری و اسمردیاکوف مولفه‌های یک شخصیت‌اند. در

این‌جا اتهامی که از طرف دادستان به دیمیتری وارد می‌شود ناعادلانه است و وکیل به درستی در پی تبرئه‌ی کامل اوست. دور باطل شواهد و مدارکی که بر علیه دیمیتری به راه می‌افتد چیزی جز حیله و نیرنگ امر واقعی نیست که همیشه بر علیه فرد به کار بسته می‌شود. داستایوفسکی بر این موضوع به کرار پای می‌فشارد تا ما را متوجه اتفاقی کند که در دادگاه می‌افتد. تنها کافی است توصیف هیات منصفه را از زبان او بشنویم: چهره‌هایی کم‌رو و خجالتی و ناتوان از درک آن‌چه می‌شنوند. تعصب و کوته‌فکری این جماعت روستایی، جهل و نادانی این طبقه و قشر، مسری و درمان‌ناپذیر است. وی در ادامه بر دو خرده‌بورژوا متمرکز می‌شود که در لباس آلمانی‌شان «بسیار کثیف‌تر و زشت‌تر» از چهار نفر دیگر به نظر می‌رسند. جوّ دادگاه با چنان وحشت و هراسی توصیف می‌شود که آدمی را یاد نقاشی‌های گویا می‌اندازد. به گفته‌ی وقایع‌نگار رنگ رخ دادستان به طور عجیبی پریده است. «صورتش تقریبن سبز است و و احتمالن یک‌شبه به دلایلی نامعلوم لاغر شده است.» و صورت وکیل شاید کمی دلپذیرتر بود اگرکه چشمان کوچک و خالی‌اش کمی به هم نزدیک‌تر می‌شدند تا استخوان باریکِ بینیِ دراز و کشیده‌اش آن‌ها را از هم سوا کند. در یک کلام این چهره، صورت نوعی پرنده را دارد که آدم را به حیرت می‌اندازد.» درک ما از این تصویر اما صورت دیگری پیدا می‌کند: انگار که توصیف لاشه و حیوان باشد.

مورد مضحک‌تر این است که از درون بی‌تحرکی عجیب هیئت منصفه صدای قاضی درون به گوش می‌رسد که پیوسته *ندای وجدان* (کانت) است! آیا داستایوفسکی قصد دارد صرفن با تصویر کردن صحنه‌ی دادگاه ما را با جهالت واپس‌گرایانه، پیش‌داوری و نابخردی غریبی روبه‌رو کند که دیمیتری مهم‌ترین قربانی‌اش است؟

بی‌شک حقایقی که در رابطه با قتل کارامازوف مطرح می‌شوند به خودی خود قانع‌کننده‌اند. چون با بررسی دقیق‌تر روشن می‌شود که علی‌رغم هجو ضمنی سخنانی که در جریان اعاده‌ی دادرسی بیان می‌شوند (از زبان وقایع‌نگار) به هیچ وجه نمی‌توان دادگاه را به سهل‌انگاری در بررسی حقایق متهم کرد. حقیقت از زبان داستایوفسکی چنان بیان می‌شود که هر لحظه با تفسیری «روان‌کاوانه» قابل انکار باشد. دادستان و وکیل متقابلن همدیگر را به اجرای نمایشی

تصنعی، به سخنوری صرف متهم می‌کنند! به عقیده‌ی داستایوفسکی آن‌چه اهمیت دارد درک این نکته است که ناعدالتی درباره‌ی دیمیتری امری ضروری است و ربطی به لجاجت و پافشاری اجتناب‌پذیر کسانی ندارد که در دادگاه حضور دارند. اعتقاد راسخ به ضرورت [پیشامد] خطای قضائی حتی در مورد کسانی که به حقیقت واقفند یعنی آلکسی، ایوان، دیمیتری و اسمردیاکوف نیز صادق است. حقیقت به روشنی واجد صورت‌هایی است که ناگزیر به تفاسیری ناقص منتهی می‌شود. لیکن داستایوفسکی مسلمن بر این نیست که رای هیئت منصفه غیر قابل اعتراض است. رای هیئت منصفه نباید به مثابه‌ی نتیجه‌ی رویه‌ای فاقد ارزش قانونی و یا روندی بسیار مضحک تعبیر شود بلکه دیمیتری در چنگ ضرورتی تصادفی گرفتار شده است، بدین معنا که هر مورد جزئی که گواه بر گناه دیمیتری است به طور کاملن «اتفاقی» پیش آمده است و اگر به تنهایی مورد بررسی قرار گیرد برای صدور حکم نهایی کافی نخواهد بود، با این حال برای تدوین کلیت «مستندات» از چنان ضرورتی برخوردار است که در نهایت سبب محکومیت دیمیتری خواهد شد. منطق این ضرورت در این است که تمامی مستندات جرم دیمیتری نتیجه‌ی افکار واقعی خود اوست.

و درست در همین جا داستایوفسکی ما را با چالش غیرمنتظره‌ای رو به رو می‌کند: دیمیتری حکم اشتباه را می‌پذیرد! لیکن اتفاق دیگری نیز می‌افتد: آلکسی او را به این کار تشویق می‌کند و در ایوان نیز تحول فکری غریبی روی می‌دهد. از یاد نباید برد که ایوان مقدمات فرار دیمیتری را صرفن به این خاطر تدارک می‌بیند که به گناه او مجاب شده است.

در واقعیت امر شاید پذیرش اجتناب‌ناپذیری امور نوعی «آشتی با حقیقت» تلقی شود، هم‌چون کرنشی مازوخیستی در برابر آن‌چه اتفاق افتاده است. تو گویی داستایوفسکی آکروبات رنج را در برابرمان اجرا می‌کند. زیرا انکار نمی‌توان کرد که هر کجا متهمی جرم ناکرده‌ای را بر ذمه گیرد در اوج انحراف اخلاقی به سر می‌بریم. به نظر در این‌جا نیز با همان ستایش لیبیدویی از رنج مواجهیم که منبع خشم و عصیان گورکی سوسیالیست بود. [۱۰۷] لیکن مطلب داستایوفسکی طور دیگری است.

پیرنگ سطح واقع‌بینانه‌ی *برادران کارامازوف* به طور خلاصه چنین است: محکوم بی‌گناهی حکم ناعادلانه و ظالمانه‌ای را که بر علیه‌اش صادر می‌شود، در حکم تقدیر خویش می‌پذیرد. لیکن آن‌چه در این سطح بی عدالتی ناشی از خطای قضائی خوانده می‌شود در سطح تمثیلی حکم عادلانه‌ای در مورد مولفه‌ی «دیمیتری» است. به عبارتی داستایوفسکی دو نوع خوانش و تفسیر را مد نظر قرار داده و داده‌هایشان را فراهم می‌کند. از همین رو جواب این پرسش که آیا خوانش تمثیلی صرفن نوعی حقیقت ضمنی یا نوعی تسلی متافیزیکی نیست؟ منفی است. در این‌جا امکان انتخاب میان تفسیری واقع‌بینانه و تفسیری تمثیلی وجود ندارد، چون جدایی کامل هر دو سطح معنا مضمون اصلی رمان را از بین خواهد برد. هدف داستایوفسکی ادغام برداشت تمثیلی در متن برداشت واقع‌بینانه است، با این حال، همان‌طور که نشان خواهیم داد، این کار از هیجان ناشی از رابطه‌ی آن دو نخواهد کاست.

ادغام تفسیر تمثیلی در تفسیر واقع‌بینانه

برای درک درست *برادران کارامازوف* ضروری است سطح واقع‌بینانه را با نگاه مدام به سطح تمثیلی مورد مطالعه قرار دهیم. برای داستایوفسکی تمثیل داور درونی بشرّ در مرکز حقیقت قرار دارد. یعنی پیش‌فرض‌هایی که سطح واقع‌بینانه را می‌سازند با پیش‌فرض‌های سطح تمثیلی انطباق دارند و سطوح معنایی‌شان نقطه‌نظر مشابهی را ارائه می‌دهند. اگر *برادران کارامازوف* را بدون شناخت سطح تمثیلی مورد تفسیر قرار دهیم وارد فضایی می‌شویم که در آن برداشت‌ها به بیراهه می‌روند چون مفاهیم کورند.

جهانی که داستایوفسکی خلق می‌کند به طور کامل از قانون اخلاق تبعیت می‌کند. این امر در سطح تمثیلی به خوبی پیداست. قاضی درون خطیرترین اصل کلی رفتار را مردود اعلام می‌کند چون اگر نگرش دیمیتری قانونی عام شود شرّ به طور کامل فعلیت خواهد یافت. همان‌طور که پیش‌تر اشاره رفت در سطح تمثیلی کارکرد وجدان بیان می‌شود، بنابراین آن‌چه در این سطح اتفاق می‌افتد تا زمانی‌که در محدوده‌ی وجدان آگاه و بیدار قرار گیرد نمونه‌ای است بر آن‌چه در جزئی‌ترین موارد در سطح واقع‌بینانه رخ می‌دهد.

این گفته به این معنا است که در هر فرد مولفه های «آلکسی»، «ایوان»، «دیمیتری» و «اسمردیاکوف» توأمان حضور دارند. یعنی حتی در آلکسی که به عنوان یک فرد در سطح واقع‌بینانه‌ی رمان حضور دارد هر چهار مولفه وجود دارند. هرچند که در مورد او مولفه‌ای مسلط شده است که نام او را یدک می‌کشد. این مطلب در مورد ایوان، دیمیتری و اسمردیاکوف نیز صادق است.

داستایوفسکی در سطح واقع‌بینانه نشان می‌دهد که آدمی قادر نیست در رابطه با جنایتی که مترکب شده است حکم صادره از طرف قاضی درون را تاب آورد. تحت فشار این حکم متهم یا اقدام به خودکشی می‌کند یا از کشور می‌گریزد، یعنی در هر دو حالت جهان اخلاق را ترک می‌گوید. بقا در حیات اخلاقی وابسته به تایید حکم قاضی درون توسط قاضی حقوقی است، یعنی متهم جزای جنایتش را عادلانه دانسته و بپذیرد.

و چون اسمردیاکوف در سومین و آخرین مکالمه‌ی مهم‌اش با ایوان احتمال اثبات جرم‌اش را از لحاظ قضائی منتفی و در نتیجه امکان مجازات را برای همیشه کنار می‌گذارد، از صحنه‌ی گیتی محو و ناپدید می‌شود. مولفه‌ای که نام او را یدک می‌کشد بر او چیره می‌شود و این تسلط به معنای خودکشی اخلاقی او به دلیل بی‌اعتنایی به صدای قاضی درون است. داستایوفسکی بر این نکته تاکید می‌ورزد که چشم‌پوشی از حق مجازات برابر است با تعفن (smrad) و مرگ (smert’). و چون جهان او جهانی اخلاقی است خودکشیِ اخلاقی در آن تفاوتی با حذف فیزیکی ندارد.

باید خاطر نشان کرد که محکمه‌ی درونی انسان مجازاتی تعیین نمی‌کند بلکه تنها حد و حدود جرم را مشخص می‌کند. تعیین مجازات مسئولیت محکمه‌ی قضائی است. با این وجود درک این نکته دشوار نیست که نتایجی که محکمه‌ی قضائی می‌گیرد هیچ‌گاه به طور کامل با نتایج محکمه‌ی درون یکسان نیست، چرا که واقعیت امر در نظر قاضی دادگاه شکل کاملن متفاوتی نسبت به قاضی درون دارد. و از آن مهم‌تر معنای حکمی که دادگاه در مورد متهم –متهمی که جرمش قطعی است– صادر می‌کند نسبت به حکم محکمه‌ی درون دلالت دیگری دارد. دادگاه با ارجاع به اسمردیاکوف بلافاصله *مجازات* تجویز می‌کند، یعنی در هر متهمی تنها یک

اسمردیاکوف می‌بیند که از ظاهر اسفناک‌اش جرم‌اش پیداست. معنای این تمایز در مکالمه‌ی ایوان و زوسیما در باب «دولت» (gosudarstvo) و «کلیسا» (cerkov') یعنی در باب عدالت همگانی و عدالت درونی روشن‌تر می‌شود.

بر این اساس اکنون می‌توان نتیجه گرفت که داستایوفسکی در سطح واقع‌بینانه‌ی *برادران کارامازوف* حکم محکمه‌ی قضائی را با حکم محکمه‌ی درون هماهنگ کرده است. برای یک لحظه حقیقت وجدان با حقیقت عام یکسان می‌شود، به‌طوری‌که حتی خود قانون نیز متوجه این نکته نمی‌شود، زیرا دادگاه در تمام مدت به جرم دیمیتری یقین دارد. اصل کلی رفتار دیمیتری در برابر عدالت عام تصادفن جنبه‌ی جزائی پیدا می‌کند. به بیانی دیگر از روی تصادف و بخت دیمیتری قاتل حقیقی شناخته شده و در نتیجه محکوم شود. لیکن به واسطه‌ی همین تصادف و بخت است که عدالت عام به صورت محکمه‌ی درون درمی‌آید.

با این حال اگر چه حکم محکمه‌ی درون برای لحظه‌ای با حکم محکمه‌ی قضائی یکی می‌شود اما در دل این همسانی تفاوت‌های هر دو نیز عیان می‌گردد. چون قانون هر بار که بزهکاری را پیش روی خود می‌بیند فرض می‌کند با اسمردیاکوف طرف است حال که تنها دیمیتری قابلیت محاکمه را دارد. یعنی در این جا قانون در «دیمیتری» «اسمردیاکوف» را می‌بیند! و به همین دلیل احکامی که صادر می‌کند تمامن «خطایی قضائی» است، چون جایگاه جرم را در انسان تقلیل می‌دهد! و به همین دلیل بسیار مهم محکمه‌ی قانونی در این پرونده نیز هم‌چون موارد دیگر بی‌آن‌که متوجه باشد به دنبال قاتلی واقعی می‌گردد تا محاکمه و مجازات‌اش کند. اگر دقت کنیم قانون در این جا ماهیت خود را کاملن حفظ می‌کند و بر خلاف انتظار داستایوفسکی به «کلیسا» بدل نمی‌شود. در این نقطه، ارزیابی سلبی صحنه‌ی دادگاه به روشنی توقع دیگری را به وجود می‌آورد. بازسازی جنبه‌ی سلبی روند دادگاه در چارچوب همان فرض‌هایی باید قرار گیرد که در مورد ایجابی بودن معنای تمثیلی داشتیم، چون دلالت‌هایش تنها به این طریق روشن می‌شود. صحنه‌ی دادگاه به مثابه‌ی رویدادی «واقعی» زمانی می‌تواند به عنوان مثالی در حوزه‌ی عدالت عام پذیرفته شود که پیش‌تر به عنوان رویدادی تمثیلی، به عنوان متضادی گسست‌ناپذیر تلقی شود.

لیکن از منظر درون داستانی محکمه‌ی قضائی همچون محکمه‌ی درونی بشرّ به نظر می‌آید. چه آلکسی و چه ایوان، دیمیتری یا اسمردیاکوف در نهایت به این شناخت می‌رسند و به واسطه‌ی همین شناخت این گفته نیز معنا پیدا می‌کند که چرا هر سه برادر به همراه اسمردیاکوف در قالب شخصیتی واحد متشکل از چهار مولفه در روند جنایت شراکت دارند. تنها با درک این نکته است که می‌توان فهمید چرا موکدن از ما می‌خواهند خطای قضائی را به مثابه‌ی تحقق عینی قانون اخلاق بپذیریم. رای هیأت منصفه دیگر بار با کرنش پدر زوسیما در برابر دیمیتری تصدیق می‌شود. این کرنش صرفن به معنای خشوع در برابر سرنوشتی محتوم نیست بلکه استارس با این کار نشان می‌دهد که گناه‌کار واقعی را پیش رو دارد. راکیتین در گفتگویی با آلکسی کارامازوف حرکت غریب زوسیما را چنین شرح می‌دهد: «به نظرم پیرمرد پاک غیب می‌گوید: دیدی چطور جنایت را پیشگویی کرد. به راستی که بوی گندش در میان‌تان پیچیده.» (کتاب ۲، فصل ۷) این *smerdit vu vas* را در زبان تمثیلی باید به «smerdjakow» در بین شما ترجمه کرد. دقت باید کرد که راکیتین در ادامه‌ی سخنانش حرکت زوسیما را، هر چند با نیتی نه چندان خوب، «نمادین، تمثیلی، و خدا می‌داند چه» (*eto, ėdeskat', emblema byla, allegorija, i čert znaet čto*) توصیف می‌کند.

به طور خلاصه می‌توان گفت که داستایوفسکی جهانی خلق می‌کند که در آن قضاوت در باب اعمال انسان به طور کلی از امر مطلق پیروی می‌کند. نه صرفن در حوزه‌ی درونی هر فرد که به واسطه‌ی تصویری داستانی و متعالی از محکمه‌ی درون نشان داده می‌شود، بلکه حتی در سطح واقع‌بینانه که سرنوشت «دنیوی» در متن آن جریان دارد. مثال‌های ایوان بر علیه «خدا» در کل اعمالی ارادی است (شلیک به نوزادان، تجاوز و غیره) و نه نوعی تفکر بیمار، جنون یا بلایی طبیعی! چون علاقه‌ی داستایوفسکی در کل به انسان اخلاقی است. این دیدگاه آدورنو که داستایوفسکی نه انسان تجربی بلکه انسان عقلانی را تصویر می‌کند، هسته‌ی اصلی تفکر داستایوفسکی را به خوبی نشان می‌دهد. [۱۰۸] بدون شک اندیشه‌ی او را نمی‌توان به نوعی روان‌شناسی واقع‌بینانه تقلیل داد. دیمیتری نه به خاطر فکر گناه بلکه به خاطر مشارکت در

امری واقعی مجازات می‌شود، یعنی به خاطر شراکت در قتل پدر به صورتی واقع‌بینانه بر اساس «اصل کلی» مورد قضاوت قرار می‌گیرد. وی مجازات را نه وقوع بلایی نامنتظر بلکه مکافات ضمنی و برحق نقش واقعی‌اش در سلسله وقایعی می‌بیند که پیامدش قتل پدر است. رنج او از بی‌عدالتی نیست بلکه از خود عدالت است که در مورد وی به صورت بی‌عدالتی ظاهر شده است. نقطه‌نظر واقع‌بینانه از همین جا نیرو می‌گیرد: عدالتِ تام همان بی‌عدالتی تام است.

بدین ترتیب داستایوفسکی با نشان دادن حقیقت وجدان بیدار به طور کلی در ساحت متافیزیک اخلاقی کانت قدم برمی‌دارد. یعنی این امکان محتمل که قضاوت در باب کردار انسان با الزام امر کلی به صورت عرف درآمده و در نتیجه همگانی شود، لحظه‌ای رنگ واقعیت به خود می‌گیرد، با این حال تحقق آن هم‌چنان رخدادی تصادفی باقی می‌ماند، علی‌رغم دلالت‌های آموزشی آن.

در عین حال که با دنیایی روبه‌روییم که در آن حقیقت وجدان در متن عدالت عام وارد می‌شود لیکن خواسته‌ی بسیار شدید، اگر نگوییم بی‌رحمانه‌ی قانون اخلاق در این‌جا نیز مشاهده می‌شود، هر چند نه آن‌چنان که در نزد کانت حدود مجازات به صورت «چشم دربرابر چشم» تعیین می‌شود و برای قتل مجازات اعدام تجویز می‌شود. داستایوفسکی نیز صرف‌نظرکردن از قانون اخلاق را کاملن ناممکن می‌داند. وی برای این که تحمل جهانی را ممکن سازد که در آن قضاوت در باب کردار انسان «حقیقتن» بر اساس فرضیات امر کلی صورت می‌گیرد، از اندیشه‌ی مسیحیت بهره می‌گیرد، یعنی همان واقعیت منجی که با تصدیق نامحدود قانون اخلاق، ترحم و شفقت بی‌مانندی نسبت به کسانی ابراز می‌کند که بسیار از این قانون صدمه دیده‌اند. دلیل گرایش دیمیتری به نمونه‌ی مسیح نیز در این است که وی به خاطر قانونی باید رنج بکشد که ضرورتن صورت بی‌عدالتی به خود گرفته است.

تفسیر درست *برادران کارامازوف* باید دو دیدگاه مختلف در باب پایان تاریخ را با هم ترکیب کرده و امکان ادغام برداشت تمثیلی با برداشت واقع‌بینانه را فراهم نماید بی‌آن‌که در فکر رفع تضادهایشان باشد. این کار نشان می‌دهد که آن صورت‌بندی معینی که در سطح واقع‌بینانه‌ی رمان هم‌چون یک مسأله ظاهر می‌شود تنها زمانی پاسخ خواهد یافت که خوانش تمثیلی

پیوسته حضور داشته باشد. مطالعات کنونی از تفسیر تمثیلی غفلت کرده است، لذا اجازه ندارد در رابطه با رویدادهای جزئی و مبهم، لایه‌های واقع‌بینانه و آشکار رمان را صرفن به طور «سطحی» مورد تامل قرار دهد.

تامل ضمنی

این دیدگاه که داستایوفسکی با توصیف حقیقت وجدان بیدار کلن در ساحت *متافیزیک اخلاق* گام بر می‌دارد نباید باعث شود که تفاوت‌های فلسفه‌ی اخلاق وی را با فلسفه‌ی اخلاق کانت نادیده بگیریم. بی‌تردید نظراتی که در این‌جا مطرح می‌شوند هدف‌شان صرفن تفسیر رمان *برادران کارامازوف* است و در نتیجه محدود به تبیین انگاره‌ی محکمه در درون انسان است. لذا بدیهی است که علی‌رغم شباهت‌های کانت و داستایوفسکی در «نظریه‌ی فضیلت»، «نظریه‌ی حق» مشترکی میان آن‌ها وجود ندارد. لیکن تفاوت‌هایشان از منبع مشترکی سرچشمه می‌گیرد. کانت و داستایوفسکی سعی دارند میان عدل درونی که به امر مطلق گرایش دارد و عدل همگانی رابطه‌ای بنیادی برقرار کنند، هر چند که تلاش هر دو در نهایت پنداری ایدئالیستی باقی می‌ماند.

داستایوفسکی مشتاق است که عدل همگانی خود را ملغی کرده و عدل درونی شود تا وجود «دولت» از ضرورت بیفتد، چون دیگر به «کلیسا» بدل شده است و مجازات دیگر بی‌معنا است. لیکن تا زمانی‌که چنین وضعیتی محقق نشده است –و فقط *در آخرالزمان* محقق خواهد شد– ضرورت مجازات در کنار امکان گناه و بالطبع شرط بازگشت مجرم به متن جامعه‌ای که با جرمش ترک‌اش کرده است، همچنان برقرار است.

کانت در عوض ضرورت تام مجازات را غیر قابل بحث می‌داند. به عقیده‌ی او عدل همگانی باید به طور کامل از عمل «قصاص» (ius talionis) استفاده کند چون تنها به واسطه‌ی آن می‌توان «کیفیت و کمیت جرم را به درستی سنجید.» «اگر عدالت نابود شود حیات انسان بر روی زمین ارزشی نخواهد داشت.» باید توجه داشت که این جمله بنیان مجازات را می‌گذارد. به نظر کانت قانون جزا نوعی امر مطلق است، از آن رو هیچ‌گاه نباید مجازات را به

وسیله‌ای شخصی یا فایده‌ای برای بشرّ تقلیل داد بلکه توسل به آن تنها در صورتی مجاز است که کسی جایی جرمی مرتکب شده باشد و میزان مجازات نیز از نوع جرم یعنی «بر حسب شرارت درونی جنایتکار» باید محاسبه شود. [۱۰۹] هر کس که قتل کند باید که کشته شود.

به طور خلاصه: تفاوت‌های داستایوفسکی و کانت در «نظریه‌ی حق» راه‌حل‌های متضاد مساله‌ای یکسان است، یعنی دو پاسخ ریشه‌ای به این پرسش که آیا می‌توان در ساحت متافیزیک اخلاق میان عدل درونی و عدل همگانی رابطه‌ای ثابت و پیوسته برقرار کرد؟ لذا جمع‌بندی ما در این مورد به این صورت درمی‌آید: تصور انسانی کانت مجازات مرگ را تصدیق می‌کند اما داستایوفسکی آن را رد می‌کند، لیکن هم کانت و هم داستایوفسکی قاضی درون را امری داده شده فرض می‌کنند، و حکم قاطعانه‌ای را که از طرف آن صادر می‌شود حقیقت وجدان می نامند.

در برزخ شواهد و مدارک

برادران کارامازوف سرگذشت جنایتی تمام عیار است که با خطائی قضائی به سرانجام می‌رسد. تفسیر درست یا اشتباه این آخرین و به‌راستی عظیم‌ترین اثر داستایوفسکی در گروی درک اهمیت همین خطای قضائی است. سرنوشت دراماتیک برادران کارامازوف، که به طور مشترک بر روند قتل پدر تاثیر می‌گذارند، علاقه‌ی شخصی داستایوفسکی به جنایت را به حساس‌ترین و بحث‌برانگیزترین شکل خود نشان می‌دهد. مسأله‌ی محوری رمان پرسش از امکان گناه و جبران به واسطه‌ی مجازات است.

داستایوفسکی رمان *برادران کارامازوف* را در سال ۱۸۸۰ در ۵۹ سالگی به اتمام می‌رساند. بخش آخر رمان در همان سال در ماهنامه‌ی محافظه‌کار «پیک روسیه» به چاپ می‌رسد. مدتی بعد در ژانویه ۱۸۸۱ داستایوفسکی از دنیا می‌رود. وی در آخرین رمان خود با دقت بیشتری به مضامین *جنایت و مکافات* بازمی‌گردد، اثری که چهارده سال پیش مجموعه‌ی پنج‌گانه‌ی رمان‌هایی را کلید زد که بعدها شالوده‌ی کارنامه‌ی ادبی‌اش را ساختند. هم‌چون *برادران کارامازوف* (۱۸۷۹/۸۰) رمان *جنایت و مکافات* (۱۸۶۶/۶۷) نیز به شیوه‌ی فشرده‌ی

رمان‌های به اصطلاح «کارآگاهی» نوشته شده است. در *ابله* (۱۸۶۸/۶۹) نیز موضوع جنایت و مجازات آن مطرح است. یا به ویژه در *نفرین‌شدگان* (۱۸۷۱/۷۲) که مجموعه شرارت‌هایی در آن رخ می‌دهند که در نهایت حل و فصل می‌شوند، یا حتی در *جوان خام* (۱۸۷۵) حضور گنگستر بی‌رحم موریس لامبرت با دخالت پلیس همراه می‌شود؛ لیکن تنها در *جنایت و مکافات* و *برادران کارامازوف* است که روند قضائی تعقیب و محاکمه‌ی متهم موضوع اصلی رمان است.

در نتیجه‌ی این تشابه موضوعی هر دوی این رمان‌ها صرف‌نظر از گستردگی مطالب‌شان بر جنایتی یکسان و متعاقبن بر نقاط حساس مشابهی متمرکزند، هر چند که تاثیر این موضوع در هر کتاب با شدت و حدت متفاوتی همراه است. باید دقت کرد که حتی در صورت مطالعه‌ی دقیق رمان‌های *ابله*، *نفرین‌شدگان* و *جوان خام* نه موضوع رمان و نه رئوس مطالب به راحتی آشکار نمی‌شوند، چون داستایوفسکی در این آثار تعمدن بر قدرت حافظه‌ی خواننده حساب باز می‌کند.

در حالی که ساختار داستانی *جنایت و مکافات* و *برادران کارامازوف* واضح است، یعنی طرح ساده‌ای دارد، هر چند که داستایوفسکی در ارائه‌ی داستان نتوانسته است بر مشکلات ناشی از کثرت اطلاعات چیره شود. چرخه‌ی معیوبی که حول تنها یک جنایت شکل می‌گیرد خلأیی از معنا تولید می‌کند که در آن قربانی، جانی و قاضی کوهی از شواهد و مدارک در برابرمان می‌گذارند که هدف‌شان تنها روشن‌کردن روند واقعه است. نمایش صوری این فشردگی معنایی – در قالب یک جنایت و حل و فصل آن – با بازسازی دیدگاه‌های مختلف و رجوع پیوسته به محل جنایت صورت می‌گیرد.

به این ترتیب خانه‌ی اجاره‌ای بزرگ و دل‌گیری که در گمنامی آن راسکولنیکوف نقشه‌ی جنایتش را کشیده و عملی می‌کند و پس از جنایت نیز در همان‌جا به حیات خود ادامه می‌دهد، خصلتی معمایی و مرموز پیدا می‌کند. مکان مشخصی که به حیات روح بدل می‌شود و در سوراخ‌سنبه‌هایش دهشت حادثه‌ای اجتناب‌ناپذیر را پنهان می‌دارد. محل جنایت شبانه در *برادران کارامازوف* نیز با همین صراحت و روشنی مقابل دیدگان‌مان قرار می‌گیرد: خانه‌ی

اشرافی و مخروبه‌ای با ساختمان مستحکم مجاورش، همان‌جا که اسمردیاکوف در راه‌پله‌ی زیرزمین‌اش «سقوط» صوری‌اش را ترتیب می‌دهد؛ و دیمیتری هنگام فرار از حصار بلند و استوارش می‌پرد؛ همان‌جا که فئودور کارامازوف پیش از مرگ در نور پنجره به تاریکی باغ چشم می‌دوزد؛ در این خانه همان دری قرار دارد که به عقیده‌ی دیمیتری بسته بوده است، در حالی که نوکر خانه گریگوری مطمئن است که باز بوده است ... داستایوفسکی با مجموعه‌ای از چنین جزئیاتی تشویش و اضطراب تکان‌دهنده‌ای ایجاد می‌کند، شکل روایت مدام تغییر می‌کند چون هر بار از نقطه‌نظر دیگری بیان می‌شود: از نگاه دیمیتری، گریگوری، دادستان، وکیل مدافع و در نهایت قاتل اصلی یعنی اسمردیاکوف.

بنابراین *برادران کارامازوف* هم‌چون *جنایت و مکافات* رمانی درباره‌ی جنایتی مشخص است که در روندش دنیای تصویر شده به سرعت در برزخ شواهد و مدارک فرو می‌رود. عناصر اصلی طرح کلی را در رخدادهایی باید جست که در محل جنایت روی می‌دهد. لیکن با شناخت تشابهات موضوعی هر دو اثر نباید تفاوت‌های اساسی‌شان را نادیده گرفت. شخصیت جنایت‌کار *جنایت و مکافات* تنها یک نفر است در حالی که در *برادران کارامازوف* جنایت‌کار به چهار مولفه‌ی مختلف تقسیم و هر یک در شخصیت مجزایی تصویر شده است. برای فهم و درک این تقسیم‌بندی انتظار بالایی از قدرت تمیز خواننده می‌رود. در *برادران کارامازوف* از آن رو که داستایوفسکی دادگاهی با هیئت منصفه را نمادی از محکمه‌ی درونی بشر می‌گیرد ساختار پیچیده‌ی سطح تمثیلی با روند خطی سطح ظاهری داستان هم‌خوان است.

لذا برای درک نقش و اهمیت خطای قضائی ضروری است قبل از هر چیز در ساختمان و معماری *برادران کارامازوف* دقیق شویم. پیش از آن توضیحی کوتاه در باب ساختار زمانی رمان می‌دهیم.

وقایع‌نگار و الگوی زمانی

داستایوفسکی اثرش را از دیدگاه یک وقایع‌نگار روایت می‌کند. کسی که خود را آشنای نزدیک شخصیت‌های رمان می‌خواند. وقایعِ چند روزی از سال ۱۸۶۶ با فاصله‌ای ۱۳ ساله ثبت شده

است و این هنر داستایوفسکی است که قادر است وقایع تنها چند روز را با چنین فشرده‌گی و حالت‌های فیزیکی و روانی را با چنین جزئیاتی توصیف کند. کافی است تب و هذیان ایوان کارامازوف را به یاد آوریم که به وهم و در نهایت فروپاشی جسمانی‌اش منجر می‌شود. داستایوفسکی با این شیوه موفق می‌شود فروپاشی آگاهی کاذب را به راحتی نشان دهد. مطالعه‌ی مهم‌ترین رمان‌های او به دلیل ساختار زمانی‌شان دقت ویژه‌ای را می‌طلبد. توصیف وضعیت فیزیکی شخصیت‌ها صدها صفحه به طول می‌انجامد چون زمان پیوسته منبسط می‌شود. نُه کتاب نخست از دوازده کتاب *برادران کارامازوف* پس از مقدمه‌ای مختصر تنها در سه روز و نیم متوالی از اواخر ماه آگوست ۱۸۶۶ را روایت می‌کند. سیر وقایع با «روزی زیبا، گرم و آفتابی» شروع می‌شود و در نهایت در صبح بارانی روز چهارم با حبس دیمیتری به پایان می‌رسد. وقایع کتاب‌های دهم و یازدهم در یکشنبه‌ای از اوایل نوامبر همان سال روی می‌دهند و کتاب دوازدهم محاکمه را در ماه بعد نشان می‌دهد و در نهایت موخره پنج روز پس از محکومیت دیمیتری را به تصویر می‌کشد.

بدیهی است که روایت وقایع‌نگار خطی است، به‌طوری‌که خواننده گمان می‌برد آن‌چه را که تعریف می‌کند شخصن از نزدیک دیده است. لیکن واقعیت امر چنین نیست. لحن‌اش به گونه‌ای نیست که گویا به حقیقت وقایعی که گزارش می‌دهد واقف باشد و تنها در صحنه‌ی دادگاه شخصن حضور دارد (کتاب ۷). از طرفی دیگر هر چند به رابطه‌ی ویژه‌اش با آلکسی – که قهرمان داستان‌اش می‌نامد – تاکید می‌کند لیکن کل کتاب ششم («راهب روسی») که به تعلیمات و زندگی پدر زوسیما اختصاص دارد در اصل توسط آلکسی نوشته شده و در اختیار وی قرار گرفته است.

به عبارتی دیگر وقایع‌نگار شرح‌اش از وقایع سال ۱۸۶۶ را ۱۳ سال بعد می‌نویسد، لذا چاره‌ای نیست جز این که هر سه برادر یعنی آلکسی، ایوان و دیمیتری را به عنوان منابع احتمالی گزارش‌اش در نظر گیریم، هر چند که بر خلاف آلکسی رابطه‌ی نزدیکی با ایوان و دیمیتری نداشته است. واقعیت قتل فئودور کارامازوف یعنی اعتراف اسمردیاکوف تنها از زبان ایوان می‌توانسته در اختیار وی قرار گرفته باشد و آن هم مدتی پس از محکومیت دیمیتری، یعنی

زمانی که ایوان از آشفتگی ذهنی‌ای که با توهم ابلیس همراه می‌شود (کتاب ۱۱، فصل ۹) علاج یافته باشد. اما وقایع‌نگار در راه کشف حقیقت اشاره‌ای به چنین تحقیقاتی نمی‌کند. تنها چیزی که دراین‌باره می‌گوید در کتاب‌های هفتم، هشتم و یازدهم با عناوین «آلیوشا»، «میتیا» و «برادرْ ایوان فئودورویچ» قرار دارد و هر چند که به زبان سوم شخص روایت می‌شود لیکن اغلب دیدگاه همان شخصیت مرکزی را اختیار می‌کند که عنوان فصل بر خود دارد. ویلیام فاکنر، خواننده‌ی خستگی‌ناپذیر داستایوفسکی در مصاحبه‌ای که از او درباره‌ی *برادران کارامازوف* می‌پرسند دقیقن به همین نکته اشاره می‌کند و به درستی می‌گوید که داستایوفسکی می‌توانست «داستان کارآگاهی‌اش» را بسیار کوتاه‌تر کند اگر وقایع‌نگار را حذف می‌کرد و به هر سه برادر اجازه می‌داد سرگذشت‌شان را به زبان اول شخص بیان کنند. فاکنر خود در اثر عمده‌اش *خشم و هیاهو* (۱۹۲۹) از همین شیوه استفاده کرده است. در این رمان برادران کامسون یعنی بنجی، کوئنتین و جیسون داستان‌شان را به زبان اول شخص تعریف می‌کنند.

لیکن برای فهم دقیق *برادران کارامازوف* ضروری است از همین دیدگاه بسیار شخصی وقایع‌نگار غافل نشویم. از روایتی که از قتل فئودور کارامازوف در اختیار خواننده قرار می‌دهد نمی‌توان در درون داستان بر علیه مدارک دادگاه استفاده کرد. اگر خواننده کاملن در جهان داستانی رمان فرو رود، متوجه می‌شود که اعتراف اسمردیاکوف نزد ایوان (کتاب ۱۱، فصل ۸) صرفن روایت خیالی ماجرایی به نظر می‌آید که به ایوان نسبت داده شده است. این فقط نقش دیمیتری و اسمردیاکوف نیست که در اثر تعیین اشتباه قاتل کاملن بر هم منطبق می‌شود، بلکه داستایوفسکی حقیقت گفته‌های وقایع‌نگار را نیز با افزودن شهادت اشتباه نوکر خانه یعنی گریگوری در درون داستان بی‌اعتبار می‌کند. داستایوفسکی با پنهان‌کردن حقیقت از دید عموم در پس ناعدالتی ظاهری دنیا نوعی حقیقت پنهانی یا همان «عقل در تاریخ» را (به زبان هگل) به تماشا می‌گذارد. عدل الهی داستایوفسکی نه از موعظه‌های کلامی شخصیت‌های مذهبی بلکه از وقایع و رخدادها برمی‌خیزد.

شرّ چگونه زاده می‌شود؟

متن *برادران کارامازوف* به عنوان «موضوعی» برای مطالعه با مسایلی که سلسله‌وار روایت می‌کند «دیدگاه» به خصوصی ارائه می‌دهد. این دیدگاه ساختمان رمان را می‌سازد و همان بینشی است که هر نویسنده‌ای در متن اثرش هم‌چون موضوعی وارد دنیایمان می‌کند، دنیایی که مطالعه‌اش می‌کنیم. در هنگام مطالعه‌ی اثری ادبی مدام میان «درون» و «برون» در حرکتیم – *درون* به معنای محتوایی که بیان می‌شود و *برون* به معنای دنیایی که در آن به سر می‌بریم و از درون‌اش دنیای متن را به عنوان «اثر» نویسنده درک می‌کنیم.

داستایوفسکی آخرین رمان از پنج رمان بزرگ‌اش را با فهرست مفصلی همراه کرده است، با عناوین بسیاری که در میان «پنج رمان بزرگ» تنها با *نفرین‌شدگان* قابل مقایسه است. *جنایت و مکافات*، *ابله* و *جوان خام* فهرستی ندارند و فصل‌ها و بخش‌ها تنها با شماره مشخص شده‌اند. عناوین *برادران کارامازوف* حکایت از شوخ‌طبعی راوی یعنی وقایع‌نگار دارند که خود را نویسنده می‌نامد بی‌آن‌که خود را خالق (auctor) داستان معرفی کند، چون قصدش تنها شرح چیزی است که در واقعیت روی داده است، یا حداقل در تصور ادبی چنین می‌نماید. جوزف وارن بیچ به درستی وقایع‌نگار را «پیرمردی از قماش ما با شامه‌ی تیزی برای شایعات» می‌نامد. [۱۱۰]

مطالعه‌ی فهرست *برادران کارامازوف* به فهم هر چه بهتر ساختمان رمان کمک شایانی می‌کند. البته *پس از* مطالعه‌ی رمان (post festum) و نه *پیش از* مطالعه‌ی آن (ante festum). یعنی توسل بر قدرت انتزاع و هم‌ذات‌پنداری خواننده‌ای که پس از مطالعه‌ی رمان نگاهی به فهرست آن می‌اندازد و می‌خواهد بداند در کُل چه گذشته است. هم‌چون «قدم‌زدن» فکر در میان تابلوهای یک نمایشگاه. پس از این مطالعه‌ی دقیق است که بینش نویسنده در اثر عیان می‌شود.

مطالعه‌ی فهرست به این صورت خود روند درک مستقلی است یعنی صرفن تکرار مطالبی نیست که تاکنون خوانده شده است بلکه تکراری است که در گاه‌شناسی خود روند فهم را به طور ویژه‌ای سرعت می‌بخشد. جهان ادراک شده‌ی *برادران کارامازوف* در سلسله مراتب ساختار

آن به اختصار تکرار می‌شود. خلاصه‌ی این سلسله مراتب در دل فهرست جای گرفته است. عناوین اکنون «کلیدواژه»هایی هستند که به تجسم دوباره‌ی مطالبی که پیش‌تر روایت شده‌اند امکان می‌بخشند. هر چند که در این حضور دوباره دیدگاه اصلی هم‌چنان حضور دارد، دیدگاهی که چشم‌انداز برون داستانی را می‌سازد.

لیکن این تجسم نباید صرفن مکان‌نگاری باشد بلکه باید به مکان‌شناسی بدل شود. برای ترسیم ساختمان *برادران کارامازوف* کافی نیست که نشان دهیم رمان چگونه «ساخته» شده است بلکه مهم‌تر از آن این مطلب است که چرا به این شکل و نه به صورت دیگری؟ بنابراین مسأله‌ی مهم در این‌جا توجه به آن پرسشی است که پیکربندی داستایوفسکی پاسخی بدان است، یعنی این پرسش که «شرّ چگونه زاده می‌شود؟» پاسخ داستایوفسکی به این پرسش را با نگاه به خودآگاهی کاملی که در شخصیت‌های عنوان رمان ایجاد می‌شود می‌توان دریافت. هر سه برادر در جستجوی قاتلْ خویشتن را می‌یابند! هر سه‌ی آن‌ها به اسمردیاکوف در ارتکاب به قتل یاری رسانده‌اند در حالی‌که می‌توانستند مانع این کار شوند. مجموعه‌ی این برادران با همان معمای اودیپ شاه درگیرند که در جستجوی قاتل به خویشتن می‌رسد. لیکن در مورد آن‌ها نباید به الگوی معروف فروید توسل جست، بلکه دیدگاه ارنست بلوخ که «خمیرمایه‌ی اودیپ در کل ماده‌ی اصلی هر اثر کارآگاهی است» بیشتر راه‌گشا است. بلوخ دیدگاه‌اش را در مقاله‌ای با عنوان *دیدگاه فلسفی در باب رمان کارآگاهی* به طور کامل توضیح داده است. شکی نیست که داستایوفسکی در *برادران کارامازوف*، اثری که بلوخ در مقاله‌اش نامی از آن نمی‌برد، از این خمیرمایه به شیوه‌ی خاص خود بهره گرفته است. اصل دلفی «خویشتن را بشناس!» اکنون در دامگاه (Skotoprigonjewsk) مورد قضاوت قرار می‌گیرد.

داستایوفسکی پاسخی قطعی به پرسش «شرّ چگونه زاده می‌شود؟» می‌دهد: «چون از سوی انسان آرزو می‌شود.» این پاسخ اما در چارچوب تصور انسان‌شناسانه‌ی معینی معنا پیدا می‌کند که بنیاد تخیل هنری داستایوفسکی را شکل می‌دهد. یعنی این دیدگاه که مواردی چون بلایای طبیعی که باعث مرگ انسان می‌شوند توصیف‌ناپذیرند. در جهان داستایوفسکی، همان‌طور که در پنج رمان بزرگ وی می‌بینیم، «جنون خودپرستی» یگانه نیروی محرکه‌ی

کشمکش‌های بشری است (به زبان هگل). این جنون همان پلیدی و بدنهادی است که انسان‌ها بر یکدیگر اعمال می‌کنند. برای این که شرّ حقیقت یابد کافی است که حالا و اکنون از طرف فرد آرزو شده و به اندیشه‌ی جنایت درآید. بدون این خواست و تدارک ذهنی آن شرّی هم در میان نخواهد بود. عدل الهی داستایوفسکی درست در همین «جنون خودپرستی»، در دل همین وسیله منزل دارد. به بیانی دیگر: طبع هنری داستایوفسکی با ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ نیویورک سازگار اما با زلزله‌ی مارس ۲۰۱۱ ژاپن بیگانه است.

ساختمان رمان در برابر موضوع رمان تنها زمانی از اصالت برخوردار می‌شود و صرفن فرمی انتزاعی نیست که پرسشی را که *برادران کارامازوف* پاسخی بدان است درک کنیم. فهم ساختمان برادران کارامازوف به معنای فهم محتوایی است که داستایوفسکی بیان کرده است.

قلب تاریکی

اوج هیجان فرمی و خلاقیت رمان در فصل چهارم کتاب هشتم قرار دارد. این فصل «در تاریکی» (V temnote) نام گرفته است و حاوی سطری خالی است که در نسخه‌ی اصل روسی با نقطه‌های پی‌درپی نشان داده می‌شود (PSS, Bd. 14 S. 355, Zeile 14). به نظرم این سطر محذوف، مهم‌ترین سطر رمان *برادران کارامازوف* است.

هر آن‌چه گفته شده است درآمدی است بر آن‌چه در این سطر گفته نمی‌شود. هر آن‌چه تاکنون روی داده است نوری است بر آن‌چه این سطر پنهان کرده است. هر آن‌چه در دل تاریکی اتفاق می‌افتد –بی‌آن‌که به اطلاع‌مان برسد– زیربنای اصلی سازه‌ی داستایوفسکی را می‌سازد. وقفه‌ای که در کنش دیمیتری رخ می‌دهد و انفعال ناگهانی او علی‌رغم این‌که آلت قتاله را در دست دارد همه‌چیز را برای کنش اسمردیاکوف فراهم می‌کند و به این ترتیب نقطه‌ی اوج داستان در ظلمت فرو رفته و تنها با سطری خالی نشان داده می‌شود که در درونش متن هم‌زمان نابود و رستگار می‌شود.

در نقطه‌ای حساس راوی روایت‌اش را قطع می‌کند و خواننده ناگهان با خلایی در روایت مواجه می‌شود. آیا سکوت راوی به دلیل صحنه‌ی وحشتناک قتل فئودور کارامازوف است که اندکی

بعد به وقوع خواهد پیوست؟ اگر چنین بود صرفن با نوعی ترفند «پنهان‌سازی» (Aposiopese) سروکار داشتیم، لیکن تفسیر سطر خالی به این صورت درست نیست.

داستایوفسکی با این سطر ما را متوجه رمز و راز موجود در مفهوم آزادی می‌کند. اندکی بعد خواننده خود متوجه می‌شود که در دل تاریکی نوعی تبادل نقش صورت می‌گیرد و اسمردیاکوف ناگهان در هیئت بی‌رحم قاتل ظاهر می‌شود، یعنی در نقشی که از آن دیمیتری است اما از ایفایش منصرف می‌شود. سطر خالی ما را متوجه این واقعه می‌کند و معنایش به زودی روشن خواهد شد.

پاسخ فنی به این سوال را که چرا دیمیتری از قتل پدر منصرف می‌شود حال که تا آستانه‌ی آن پیش می‌رود، تنها با نگاه به ساختار کلی اثر می‌توان داد. این پاسخ از آن دیدگاه کلی به دست می‌آید که در سطح درون داستانی داده نمی‌شود. در نقطه‌نظر برون داستانی هر سه برادر به همراه اسمردیاکوف شخصیتی واحد را تشکیل می‌دهند و در قالب چهار مولفه فعلیت شرّ را سبب می‌شوند. خواست شرّ از سه مرحله عبور می‌کند تا حقیقت یابد. در مرحله‌ی نخست انکار می‌شود (آلکسی)، سپس در خفا تصدیق می‌شود (ایوان) و در نهایت با تصدیق علنی، اندیشه‌ی جنایت امکان می‌یابد (دیمیتری). همین که در باب جنایت تصمیم گرفته شد، اسمردیاکوف یعنی وسیله‌ی شیطان دست به کار می‌شود و حقیقت شرّ را می‌زاید. و اگرچه این ایوان است که اسمردیاکوف را وسیله‌ی شیطان می‌کند اما تصمیم دیمیتری در مورد جنایت لازم است تا او وظیفه‌ی خود را به انجام رساند. نکته‌ی مهم این است که نیاز اسمردیاکوف به دیمیتری را فراموش نکنیم. این امر در سطح درون داستانی به این صورت در می‌آید که وی جنایت را به جای دیمیتری انجام می‌دهد و با هر قدمی که برمی‌دارد در این فکر است که اگر دیمیتری جای او بود چه می‌کرد. توجیه فنی این مطلب این است که عمل جنایت به طور خودکار از دیمیتری به اسمردیاکوف منتقل می‌شود، چون تنها به این ترتیب وابسته‌گی هستی‌شناسانه‌ی فعلیت شرّ با تصدیق علنی آن قابل توضیح است. سطر خالی این نقطه‌ی عطف را به خوبی نشان می‌دهد. به عقیده‌ی داستایوفسکی مجری شرّ وسیله‌ی شیطان است و به همین دلیل رابطه‌ی خونی مشروعی میان وی و برادران وجود ندارد و به انسان به مثابه‌ی شخصیتی

اخلاقی تعلق ندارد بلکه متعلق به شیطان، آلت دست وی و نماینده‌ی آن است. شیطان اما به عنوان فردیتی درون داستانی صرفن از قطعاتی اتفاقی تشکیل شده است.

هر تفکری که ایوان را گناه‌کار اصلی و دیمیتری را قربانی بی‌گناه روند ناپسند امور قلمداد کند از نیت داستایوفسکی دور شده است. خطای قضائی دخالتی بی‌جا در رخدادی الهی نیست بلکه خود منشا آن است. هر چقدر هم که دادستان، وکیل مدافع و هئیت منصفه از طرف راوی هجو شوند هنوز هم حضور دائمی و پنهان عقل را در پس تاریخ نشان می‌دهند. حتی پیش‌داوری عجیب هیئت منصفه در خدمت عدالت راستینی است که در شرف اجراست. و دیمیتری صرفن به همین دلیل می‌تواند در نهایت حکم صادره را بپذیرد و قادر نیست عدالت برتری را که در پس این اشتباه ایستاده است نادیده بگیرد. لیکن این موضوع که خطای قضائی از لحاظ حقوقی قابل توجیه نیست مساله‌ی دیگری است.

دیمیتری خود سرنوشت‌اش را رقم می‌زند و این نتیجه‌ی افکار اوست. به عقیده‌ی داستایوفسکی فعلیت واقعیت شرّ در گروی این است که از سوی انسان تصدیق شود. بدون وجود دیمیتری قتلی هم در کار نخواهد بود. گوشه‌گیری آلکسی یا مهیا کردن قاتل توسط ایوان برای وجود شرّ کافی نیست و تنها اندیشه‌ی جنایت در ذهن دیمیتری است که واقعیت شرّ را سبب شده و در پی‌اش نقش آلکسی و ایوان را نیز در قتل تثبیت می‌کند. نتیجه است که مقدمه را رقم می‌زند.

به بیانی دقیق‌تر پرسش از کیستی قاتل که به عجیب‌ترین شکل ممکن پاسخ داده می‌شود، ساختمان *برادران کارامازوف* را می‌سازد. قاتل اصلی مجرم حقیقی نیست، بلکه مجموعه‌ی شخصیت‌های عنوان رمان این امکان را برای وی فراهم کرده‌اند تا دست به کار شود، مجموعه‌ای که دیمیتری در راس آن قرار دارد.

پیش از آن‌که با معماری *برادران کارامازوف* بیشتر آشنا شویم سخنی در باب ساختار درون داستانی سطر خالی می‌گوییم. خلا ناگهانی در روایت مانع از این تصور می‌شود که با نقطه‌نظر دیمیتری، متهم آتی روبه‌روییم. در لحظه‌ی اوج هیجان، در وسط اکنون یا به زبان هایدگر در اکنونیت–اکنون راوی دست از روایت می‌کشد. در نگاه نخست این کار غیرمنصفانه می‌نماید

چون به هر حال راوی می‌داند نهایت ماجرا چیست و حتی اگر قصد دارد کنجکاوی خواننده را برانگیزد یا شک و شبهه در او ایجاد کند باید انصاف به خرج دهد. لیکن از یاد نباید برد که وقایع‌نگار داستایوفسکی حقیقت زندگی برادران را در مجموعه‌ای از برداشت‌های شخصی و تحقیقات میدانی گرد آورده است. روایت خشک سوم شخص مدام از این واقعیت غافل می‌شود. خود داستایوفسکی نیز تنها در ساختار ادبی متن‌اش است که موفق می‌شود نشانه‌هایی ارائه دهد تا هر آن‌جا که ضرورت دارد یقین قطعی حاصل شود.

به این معنا که سطر خالی *برادران کارامازوف* استراتژی ویژه‌ی داستایوفسکی یعنی بیان شفاهی را برجسته می‌کند. برخلاف فلوبر وی مدام این امکان را فراهم می‌کند که *کلام آخر* (mot juste) به عهده‌ی خواننده گذاشته شود. موضوعات اصلی در شیوه‌ی روایت راوی در گردش‌اند لیکن به طور مستقیم بیان نمی‌شوند. این کار با حذف ممکن می‌شود. هدف داستایوفسکی دقیقن این است که با پنهان کردن کامل نیاتش سوء تعبیر ایجاد کند. این کار اگرچه در وهله‌ی نخست در خدمت هیجان‌بخشی است اما در نگاهی ژرف‌تر به خواننده اجازه می‌دهد شخصن با حقیقت روبه‌رو شده و بر آن «وقوف» یابد به‌جای این‌که آن را از زبان دیگری بشنود. از همین‌رو تمهید ایجاد هیجان از هدفی تربیتی برخوردار می‌شود.

باز تاکید می‌کنم که ساختمان *برادران کارامازوف* حول سطر خالی موجود در فصل چهارم کتاب هشتم شکل می‌گیرد. این فصل «در تاریکی» نام دارد. هر آن‌چه پیش‌تر رخ داده است درآمدی است بر آن‌چه در تاریکی روی می‌دهد. هر آن‌چه بعد روایت می‌شود شرحی است بر آن‌چه در تاریکی اتفاق افتاده است. ساختمان *برادران کارامازوف* در دل تاریکی بنا شده است.

قانون اخلاق و قانون جزا

قلب تاریکی فضای هر دو محکمه را که یکی در آغاز و دیگری در پایان داستان زمان حال قرار دارد، احاطه کرده است. منظور صحنه‌های مربوط به صومعه، به بیان دقیق‌تر عزلت‌کده (به روسی *skit*) که خطوط اصلی وقایع را *می‌گشایند*، و صحنه‌های مربوط به جلسه‌ی دادگاه، که خطوط اصلی وقایع را *می‌بندند*. عزلت‌کده جایگاه قانون اخلاق است و دادگاه جایگاه قانون

جزا. در میان این دو جایگاهِ عدالت، تقدیر هر سه برادر عنوان رمان رقم می‌خورد. دیمیتری از آن جهت که کرنش پدر زوسیما در عزلت‌کده و حکم هیئت منصفه در دادگاه متوجه اوست در رأس این هرم قرار دارد.

فصل «در تاریکی» در میانه‌ی دو جایگاه عدالت یعنی «عزلت‌کده» (کتاب دوم) و «دادگاه» (کتاب هفتم) قرار گرفته است. ظهور سرنوشت‌ساز اسمردیاکوف و انجام جنایت به‌جای دیمیتری در دل همین تاریکی صورت می‌گیرد. در «جلسه‌ی دادگاه» خبری از اسمردیاکوف نیست چون در شب دادگاه خود را سر به نیست کرده است، در «عزلت‌کده» نیز وی حضور ندارد، چون از خانواده‌ی کارامازوف نیست. تنها در تاریکی است که وی حضور دارد: به عنوان وسیله‌ی شیطان.

جنایتی که برادر پست‌تر مرتکب می‌شود آینه‌ای در برابر سه برادر دیگر می‌گذارد تا با مسئولیت خود در تکوین نهایی شرّ روبه‌رو شوند. اسمردیاکوف این فرصت را «مدیون» برادران‌اش است، تا در انتقامْ هویت خویش را بازیابد، انتقامی که متوجه خالق‌اش است و همین‌طور برادرانی که هر کدام پس از جنایت به درجاتی در گناه وی شریک می‌شوند. وجود او سرشار از خشم و کینه است و از قماش موجودات زیرکی است که در پی فرصت‌اند تا به طور ویران‌گری دست به کار شوند. اسمردیاکوف، وجود خراب‌کاری است که به متافیزیک روی آورده است. لیکن در پی شهرت نیست و دوست ندارد به چشم آید.

از همین رو آلکسی، ایوان و دیمیتری به طور مشترک به تولد دوباره‌ی او یاری می‌رسانند، زایشی که نتیجه‌اش تنها بازیابی چهره‌ی نخست اوست. هویت او به عنوان وسیله‌ی شیطان در پارادوکس نیهیلیسمی فعال ریشه دارد و خودکشی‌اش نیز بخشی از برنامه‌ی دقیق انتقام‌اش است یعنی مصداق انجام جنایتی بی‌عیب‌ونقص. این پیروزیِ صوری تنها به قیمت زندگی تمام می‌شود، به قیمت جانی که از تن اسمردیاکوف خارج می‌شود. روح وی در درون جسم بیمار می‌شود و در نهایت به صورت یک شبح درمی‌آید. بدین‌ترتیب مشخص می‌شود که چرا «عزلت‌کده» و «دادگاه» در کل توجهی به او نمی‌کنند و چرا هویت واقعی او در تاریکی ریشه دارد.

موضوع اصلی *برادران کارامازوف* میان «عزلت‌کده» و «دادگاه» در حرکت است. پیش‌تر در «تاریخچه‌ی یک خانواده» (کتاب اول) سخن از گذشته می‌رود. و همین که موضوع اصلی به پایان می‌رسد سخن از آینده می‌شود یعنی سخنرانی آلکسی در جمع پسربچه‌ها که رمان با آن تمام می‌شود (موخره، فصل ۳). به بیانی دیگر در آغاز «پدران»، در انتها «کودکان» و در میانه «مردان» ایستاده‌اند. این مطلب را باید بیشتر توضیح دهیم.

پدر معنوی و پدر جسمانی

داستان در زمان حال با تصویر دو پدر آغاز می‌شود: استارس (پدر) زوسیما و فئودور کارامازوف. هر دو پدر در کنار هم جنبه‌ای از طبیعت بشرّ را نشان می‌دهند: روح و جسم، معنویت و شهوت، پرهیزکاری و فساد، و تقابل‌های بسیار دیگر. در قامت این دو پدر، انسان «عقلانی» و انسان «نفسانی» یعنی *هومو نومن* (*homo noumenon*) و *هومو فنومن* (*homo phaenomenon*) در برابر هم ایستاده‌اند. توجه به این نکته ضروری است که به طور قطع پدر زوسیما از جسمانیت برخوردار است و «فساد جسدش» حتی فصلی کامل به خود اختصاص می‌دهد (کتاب ۷، فصل ۱) پیام‌اش نیز در تایید زندگانی جسمانی است و نه گوشه‌گیری از دنیا در خلوت اتاقی در صومعه. و نیز نباید از نظر دور داشت که زندگی بی‌بندوبار فئودور کارامازوف از روح وی برمی‌خیزد و او که در اوج رذالتی آگاهانه زندگی می‌کند، در پسِ نقابِ دلقکی پست خویشتن را در مرتبه‌ی معاشرت با پدر زوسیما می‌بیند. به این ترتیب یک بار معنویت و باری دیگر شهوت کنترل امور را به دست می‌گیرند. از همین رو پدر زوسیما تصویر زنده‌ی کمال اخلاقی است در حالی که فئودور کارامازوف پاسخ مساله را فراهم می‌کند: «چرا چنین انسانی زنده است!» (عنوان فصل ۶، کتاب ۲) این جمله را دیمیتری می‌گوید!

وضعیت آلکسی کارامازوف به خوبی نشان می‌دهد که چرا استارس زوسیما هیئت پدر را دارد. برای آلکسی زوسیما پدر معنوی است، پدری که خود برگزیده است، حال‌که پدر جسمانی‌اش یعنی فئودور کارامازوف را طبیعت به او داده است. به این نکته نیز باید دقت کرد که زوسیما و کارامازوف هر دو در یک روز، و به همان ترتیب که زیسته بودند، از دنیا می‌روند. زوسیما زانو

می‌زند و زمین را می‌بوسد و در همین حال قلب‌اش از حرکت بازمی‌ایستد و « روح‌اش در آرامش و صلح به سوی خدا پر می‌کشد»، و فئودور کارامازوف در جستجوی گروشنگا، حریصانه در تاریکی فرو می‌رود و در همان لحظه اسمردیاکوف با خنجر چدنی سرش را از پشت می‌شکافد.

مرگ پدر معنوی و پدر جسمانی آلکسی در یک روز به این معناست که در هیأت هر دو پدر دو امکان متفاوت بشری به طور متضادی در برابر هم قرار گرفته‌اند. اگر خوب دقت کنیم متوجه می‌شویم که سیمای هر دو پدر، زوسیما و کارامازوف، به مثابه‌ی تجسم فضیلت و رذالت که به طور یکسانی در هر سه برادر قابل مشاهده است، بر کل رمان سایه انداخته است.

هر سه برادر در یک روز با فقدان دوگانه‌ی پدر روبه‌رو می‌شوند. در طی یک روز هم پدر معنوی و هم پدر جسمانی‌شان را از دست می‌دهند و اکنون باید به خود بازگشته و تکلیف‌شان را با میراث متفاوت هر دو پدر روشن کنند.

به این ترتیب دومین خصیصه‌ی ساختمان رمان نیز روشن می‌شود. تا این‌جا مشخص شد که سرنوشت هر سه برادر در میان دو جایگاه عدالت یعنی عزلت‌کده و دادگاه حرکت می‌کند. اکنون با نگاه به ساختمان رمان این نتیجه‌گیری صورت‌بندی دیگری نیز پیدا می‌کند. به حرکت افقی از عزلت‌کده به دادگاه، حرکت عمودی دیگری نیز اضافه می‌شود که هم‌زمان با سطح افقی در جریان است و پیوسته یکسان باقی می‌ماند. این حرکت از بالا به اصل زوسیما و از پایین به اصل فئودور کارامازوف می‌رسد. هر سه برادر در مسیر خود از عزلت‌کده به دادگاه به طور مرتب میان «زوسیما» و «فئودور کارامازوف» نیز جابه‌جا می‌شوند، یعنی میان اصل تفکر و اصل عمل. به بیانی دیگر: برادران کارامازوف به طور رفت‌وبازگشتی میان *فضیلت* (*virtus*) و *رذالت* (*turpitudo*) در حرکت‌اند.

ذهنیت هر سه برادر تا زمان قتل فئودور کارامازوف دو بار به طور «فشرده» به اطلاع خواننده می‌رسد: نخست در عزلت‌کده (کتاب ۲، فصل ۶: «چرا چنین انسانی زنده است؟»)، سپس در خانه‌ی فئودور کارامازوف (کتاب ۳، فصل ۹: «عیاش»). کردارشان کمی پیش از قتل فئودور کارامازوف حوزه‌ای از بی‌اخلاقی را ایجاد می‌کند که اسمردیاکوف نهایت بهره را از آن می‌برد.

آلکسی به پدر زوسیما روی می‌آورد به‌جای این‌که مراقب برادرش دیمیتری باشد؛ ایوان به قصد مسکو از محل احتمالی جنایت دور می‌شود تا فضا را برای قاتل پدرش مهیا کند؛ و دیمیتری در حماقت محض، با شتابی که مشخصه‌ی اوست، در قامت قاتلی مصمم در محل جنایت حاضر می‌شود.

واقعیت به مثابه‌ی پیامدِ ذهنیتِ فعلیت‌یافته

آلکسی، ایوان و دیمیتری پس از قتل فئودور کارامازوف با پیامد افکاری روبه‌رو می‌شوند که اکنون فعلیت یافته است. این موضوع در پیکربندی داستایوفسکی از اهمیت بسیاری برخوردار است. آلکسی در صومعه فرصت ورود به زندگی را از دست می‌دهد چون مانع برادرش در انجام عمل عجولانه‌اش نمی‌شود. داستایوفسکی *راهب* را متهم می‌کند به این امر فخر می‌فروشد که مجبور نیست با امور دنیوی درگیر شود. ایوان عمدن محل جنایت را ترک می‌کند تا در مسیر جنایت احتمالی قرار نگیرد. داستایوفسکی *روشنفکر* را متهم می‌کند که اگرچه بی‌اختیار برانگیخته می‌شود اما در نهایت پا به فرار می‌گذارد و بعد چنان رفتار می‌کند تو گویی از هیچ چیز خبر نداشته است. دیمیتری کورکورانه در نقش قاتل فرو می‌رود، چون خشم بر حق‌اش را از روی احساسات بروز می‌دهد. داستایوفسکی *سرباز* را متهم می‌کند که به نام امری والا خود را به آغوش مرگ می‌افکند. بنابراین از دیدگاه داستایوفسکی *راهب*، *روشنفکر* و *سرباز* حقیقت شرّ را می‌زایند. اسمردیاکوف در این بین *خدمت‌کار* است، وسیله‌ی محضی که *روشنفکر* مهیایش می‌کند و *سرباز* به حرکت‌اش وامی‌دارد.

بر اساس واقعیاتی که هم برای ما خوانندگان و هم برای برادران صرفن به طور جزئی روشن‌اند، هر سه برادر نقش خود را در ظهور اکنون برگشت‌ناپذیر شرّ تشخیص می‌دهند. موضوع اصلی رمان همین خودآگاهی برادران است و موارد دیگر صرفن مسائلی جانبی است.

اکنون باید مشخص کرد که این نتیجه‌گیری چگونه به فهم ساختمان رمان کمک می‌کند. تا فصل «در تاریکی» (کتاب ۷، فصل ۴) ذهنیت هر سه برادر با پیامدی همراه نیست هر چند که در رفتارشان قابل مشاهده است، لیکن تنها در تاریکی است که در نهایت عیان می‌شود و

همان‌طور که گفتیم بی آن‌که به اطلاع‌مان برسد. ذهنیت برادران در تاریکی رنگ واقعیت به خود می‌گیرد و هر سه برادر تا پایان رمان با این واقعیت دست و پنجه نرم می‌کنند.

تجربه‌ی دیمیتری را از اتفاقی که در محل جنایت روی داده است از زبان خود وی می‌شنویم. ایوان و آلکسی نیز تجربه‌ی خود را روایت می‌کنند. از نقش ایوان در ظهور شرّ مطلق زمانی مطلع می‌شویم که او خود روند حقیقی ماجرا را از زبان اسمردیاکوف می‌شنود (کتاب ۹، فصل ۸). آلکسی از وقایع محل جنایت بی‌خبر است اما مواردی خاص از کردار او در برابر دیمیتری گواه بر گناه اوست: عدم دستگیری از روحی تنها. به بیانی دیگر: آلکسی متوجه *غفلت‌اش*، ایوان متوجه *خواسته‌اش* و دیمیتری متوجه *عملکردش* می‌شود. یا: در دل تاریکی سرشت هر سه کارامازوف وارد جهان بیرون شده و در روشنایی دادگاه عیان می‌گردد. این بدین معنا است که داستایوفسکی واقعیت عینی را پیامد ذهنیتی می‌داند که فعلیت یافته است.

تا این‌جا تفسیر ساختمان *برادران کارامازوف* را به این صورت جمع‌بندی می‌کنیم: داستان زمان حال با «تجمع ناپسند» در «عزلت‌کده» (کتاب دوم) آغاز می‌شود و هر سه برادر را در فضای پرتنش میان دو پدر یعنی پدر زوسیما و فئودور کارامازوف به تصویر می‌کشد. در دو واکنش جداگانه به پدر جسمانی‌شان، نخست در عزلت‌کده و سپس در خانه به هنگام نوشیدن کونیاک (کتاب ۳)، هر سه برادر هستی و ذهنیتی را عیان می‌کنند که کمی بعد در تاریکی رنگ واقعیت به خود گرفته و در نهایت در زیر نگاه قانون جزا عمومی می‌شود. (کتاب ۷) در میان دو جایگاه عدالت یعنی عزلت‌کده به مثابه‌ی جایگاه قانون اخلاق و دادگاه به مثابه‌ی جایگاه قانون جزا، داستان رمان نخست در مه *پیش‌داوری* و سپس *بازسازی* فرو می‌رود. پیش‌فرض‌ها همگی در ظلمت فرو می‌روند و هدف بازسازی افکندن نور بر تاریکی است.

این تمهید داستایوفسکی بسیار جسورانه است، چون از خواننده قدرت حافظه‌ی بسیار بالایی می‌طلبد. شک و تردیدهای خواننده در مورد آن‌چه در تاریکی روی داده است (کتاب ۸، فصل ۴) تازه پس از اعتراف اسمردیاکوف نزد ایوان رفع می‌شوند (کتاب ۱۱، فصل ۸) این که داستایوفسکی خواننده را مدت زمانی چنین طولانی بی‌خبر از روند واقعی امور نگه می‌دارد صرفن به این خاطر نیست که از ایجاد هیجان لذت می‌برد بلکه با بازتولید روند آگاهی هر سه

برادر می‌خواهد نشان دهد که آن‌ها با روند بازسازی اشتباهِ وقایعِ محلِ جنایت توسط دادستان چگونه برخورد می‌کنند. بازسازی اشتباه با «دادرسی اولیه» آغاز می‌شود و در «خطای قضائی» به اوج خود می‌رسد (کتاب ۱۲). باید توجه کرد که خود وکیل مدافع نیز به جرم دیمیتری باور دارد. [۱۱۲] با این حال به عنوان «وجدانی عاریتی» (به روسی nanjataja sovest') هم‌چنان به دفاعیات‌اش ادامه می‌دهد.

پیش‌داوری و بازسازی، جایگاه دیمیتری کارامازوف را به عنوان مجرم تثبیت می‌کنند. داستایوفسکی از طریق بازسازی افکار دیمیتری را در کانون توجه قرار می‌دهد. کلیه‌ی شواهد و مستندات بر علیه اوست و برآیند افکاری است که علنن از زبان خود او بیان شده است. حکمی که از طرف هیئت منصفه صادر می‌شود بر اساس احتمالاتی صوری نیست بلکه نتیجه‌ی افکار خود دیمیتری است که آثار انکارناپذیر آن مجموعه‌ی مستدل شواهد و مدارک را پدید آورده است. به همین ترتیب شهادت اشتباه اما غیرعمدی نوکر خانه گریگوری نیز ریشه در همان فکر پلیدی دارد که خود دیمیتری علنن بر زبان آورده است. او خود را در برابر واقعیتی می‌بیند که افکارش بی‌واسطه به وجود آورده است. عمل اسمردیاکوف از آن رو ردِ دیمیتری را بر خود دارد که وی پیش‌تر به انجام آن وعده داده است. و به راستی که این کار از او برمی‌آید.

بنابراین از طریق پیش‌داوری و بازسازی، حقیقت ماجرا به درون تاریکی کشانده می‌شود، به جایی که حاکم‌اش اسمردیاکوف است. اکنون این موضوع نیز روشن می‌شود که چرا او بر خلاف برادران‌اش مدام از دیدگاه شخصی دیگر یعنی آلکسی و ایوان روایت می‌شود. در حالی که آلکسی، ایوان و دیمیتری در اغلب بخش‌های رمان شخصیت مرکزی‌اند هر چند که وقایع‌نگار داستایوفسکی پیوسته به زبان سوم شخص روایت می‌کند. از این رو اعتراف طولانی اسمردیاکوف (کتاب ۱۱، فصل ۸) کاملن به حوزه‌ی تجربه‌ی ایوان تعلق پیدا می‌کند. عنوان رمان نیز نشان‌دهنده‌ی سه نقطه‌نظر اصلی در باب رخدادهاست، چون دنیای اسمردیاکوف از درون روایت نمی‌شود! این شیوه نشان می‌دهد که اسمردیاکوف به عنوان مجری خواست شرّ به تنهایی جایی حضور ندارد بلکه تنها زمانی وجود می‌یابد که خوانده شده و نقش قاتل به وی

سپرده شود. او به عنوان نماینده‌ی شیطان هستی مستقلی ندارد، چون در دیدگاه داستایوفسکی خود ابلیس نیز هستی مستقلی ندارد بلکه برای این که وجود یابد لازم است از طرف انسان آرزو شود.

از فئودور کارامازوف تا پدر زوسیما

همان‌طور که می‌دانیم مجموع دوازده کتاب *برادران کارامازوف* از چهار بخش و هر بخش از سه کتاب تشکیل شده است. میراث زوسیما به طور متوالی در کتاب هشتم روایت می‌شود: زندگی و آثار با عنوان «بر اساس گفته‌های خود او» نوشته‌ی آلکسی کارامازوف؛ شرح مفصل آثار یعنی «گفتارها و آموزه‌ها»؛ و در آخر «زندگی‌نامه»اش یعنی زندگی تجربی و شخصی که اساس آثارش را شکل می‌دهد. زندگی و افکار او توأمان میراث‌اش را تشکیل می‌دهند.

قرار گرفتن وصیت‌نامه‌ی پدر زوسیما در کتاب ششم ازاین‌روست که داستایوفسکی صورت‌بندی ایجابیِ فرض‌های انسان‌شناسانه‌اش را دقیقن در دل همین میراث جای می‌دهد. نیمه‌ی نخست رمان نیز با «گفتارها و آموزه‌های» پدر زوسیما به پایان می‌رسد.

اکنون این سوال مطرح می‌شود که میراث آن یکی پدر، پدر جسمانی، یعنی فئودور کارامازوف چیست؟ کسی که به مرگ طبیعی نمی‌میرد و به دست پسر نامشروع خود –که خود کمی بعد خودکشی می‌کند– به قتل می‌رسد. این سوال را به این شکل می‌توان پاسخ داد که وصیت‌نامه‌ی فئودور کارامازوف همان داستان قتل‌اش است، مرگی که مقدمات‌اش را خود با شیوه‌ی زندگانی‌اش فراهم می‌کند. این داستان آموزه‌ای است که وی به عنوان الگویی منفی از خود بر جای می‌گذارد. نکته‌ی مهم در دیدگاه داستایوفسکی این است که فئودور کارامازوف نه تنها روند مرگ‌اش را سرعت می‌بخشد بلکه خود «خالق» پسرانی است که بانی قتل‌اش می‌شوند. در واقعیت امر او خود خالق (auctor) داستان رمان است و شاید به همین خاطر داستایوفسکی نام کوچک خود را بر وی نهاده باشد. فئودور میخایلوویچ کپی‌رایت داستان برادران کارامازوف را به فئودور پاولوویچ واگذار می‌کند. البته در درون داستان!

میراث پدر جسمانی هر سه برادر را در گردابی فرو برده و میراث پدر روحانی آنان را از درونش نجات می‌دهد. به عقیده‌ی داستایوفسکی برادران با شری مواجه‌اند که خود در تکوین‌اش شریک بوده‌اند. میزان مسئولیت‌پذیری‌شان در کتاب دوازدهم مشخص می‌شود که عنوان‌اش «خطای قضائی» است. این مسئولیت‌پذیری از میراث زوسیما نشأت می‌گیرد. میراثی که در کتاب ششم *نیمه‌ی اول* رمان و در کتاب دوازدهم *نیمه‌ی دوم* رمان را می‌بندد، اکنون به شکل خودآگاهی اخلاقی در هر سه برادر ظهور یافته و واقعیت می‌یابد. در زبان روسی این همان سفر زائر (The Pilgrim's Progress) است.

فئودور کارامازوف صرفن «خالق» هر چهار پسر نیست بلکه میزان نفرت از پدر را نیز هم او تعیین می‌کند. وی برادران را به گروهی تبدیل می‌کند که بانی قتل‌اش می‌شوند تا به طور عارفانه‌ای انتقام ننگ مادرشان را گرفته باشند. به خصوص ننگی که بر مادر اسمردیاکوف، لیزاوتا وارد می‌شود و به عقیده‌ی مارسل پروست «بی‌آن‌که خود بداند میانجی انتقام سرنوشت است» [۱۱۳]، چون نتیجه‌ی تجاوز شبانه در باغ را به دنیا آورده و با دمیدن صبح از دنیا می‌رود. بیست‌وپنج سال بعد فئودور کارامازوف قربانی نتیجه‌ی همین تجاوز می‌شود. او قاتل‌اش را خود به وجود آورده و پناه می‌دهد. باقی ماجرا کار عدل الهی است. در زمان «مطالعه»ی رمان به این نکته باید توجه کرد.

نفرت از پدر –که مقدمات قتل را فراهم می‌کند – به طور متناقضی حاوی خشمی اخلاقی است. این خشم در ایوان، دیمیتری و اسمردیاکوف به شکل آرزویی پلید درمی‌آید. ایوان و دیمیتری با خودآگاهی اخلاقی از چنگ این آرزو خلاص می‌شوند در حالی که اسمردیاکوف خودکشی می‌کند و آلکسی از همان آغاز در هاله‌ی پدر زوسیما فرورفته است. کتاب دوازدهم حرکت هر سه برادر به سمت آزادی را نشان می‌دهد. آنان از گردابی که در واکنش به پدر جسمانی‌شان گرفتار شده‌اند آزاد می‌شوند و به اصول زوسیما روی می‌آورند، اصولی که آنان را به پذیرفتن زندگی حقیقی فرا می‌خواند.

باز باید تاکید کرد که چنین تفاسیری چیزی جز تأملات خواننده‌ای نیست که بعد از خواندن رمان فهرست‌اش را ورق می‌زند. در حین این خوانش سطحی شخصیت گناه‌کار به راحتی

مشخص می‌شود. اگر «محل جنایت» یعنی خانه‌ی کارامازوف را میانه‌ی دو جایگاه عدل یعنی «عزلت‌کده» به مثابه‌ی جایگاه قانون اخلاق و «دادگاه» به مثابه جایگاه قانون جزا در نظر گیریم، در آن صورت هم‌سانی و تطابق عمل انسانی نیز معنا و مفهوم پیدا می‌کند.

برای این‌که ساختمان رمان صرفن فرمی انتزاعی به نظر نرسد ضروری است که عنوان رمان را به عنوان برچسبی بر نوعی خودآگاهی سه‌گانه در نظر گیریم. این خودآگاهی با رهایی از پدر جسمانی و چرخش به سمت پدر معنوی به وجود می‌آید. با این حال فئودور کارامازوف هنوز هم «خالق» برادران کارامازوف است و بدون او که تجسم اصل لذت در زندگی است برادران هم وجود نداشتند. داستایوفسکی محل حضور این برادران را «دام‌گاه» (به روسی Skotoprigon’evsk) می‌نامد که یادآور امر حیوانی است، و روح تازه بعدها اجازه‌ی ورود می‌یابد.

تصویر کلی‌ای که تا این‌جا درباره‌ی داستان اصلی رمان در زمان حال ترسیم کردیم اکنون زمینه‌ی حماسی گسترده‌ای فراهم می‌کند. همان‌طور که اشاره شد رمان با خلاصه‌ای از گذشته‌ی نزدیک یعنی با «تاریخچه‌ی یک خانواده» آغاز و با چشم‌انداز آینده که در متن آن پسربچه‌ها قرار دارند، به پایان می‌رسد. در خودآگاهی هر سه برادر خودآگاهی روسیه را می‌بینیم که در میراث پدر زوسیما تحقق یافته است.

در

اکنون زمان آن رسیده است که در شهادت نوکرِ خانه گریگوری کوتوسوف تامل بیش‌تری کنیم. وقایع‌نگار در کتاب یازدهم سه مکالمه‌ی طولانی را میان اسمردیاکوف و ایوان نقل می‌کند. اعتراف اسمردیاکوف در مکالمه‌ی سوم قرار دارد. ایوان که به دقت روند حقیقی ماجرا را از زبان وی می‌شنود او را چنین توصیف می‌کند: «همین که داستان‌اش را تمام کرد، بسیار هیجان‌زده بود و به سختی نفس می‌کشید. صورتش غرق در عرق بود. با این حال فهم‌اش سخت بود که شرمگین است یا چه.»

ایوان لحظاتی در فکر فرو می‌رود و می‌گوید: «صبر کن. و در؟ اگر او [فئودور کارامازوف] در را برای تو گشود پس چطور گریگوری پس از تو آن را باز دیده است؟ یعنی گریگوری پیش از تو در را باز دیده است؟» [۱۱۴]

پرسش ایوان از چنان اهمیتی برخوردار است که لازم است به طور ویژه‌ای مورد تامل قرار گیرد. برای این منظور باید اطلاعات ضروری این مورد پیچیده را دوباره مرور کنیم.

در تاریکی شب دیمیتری به خانه‌ی پدر نزدیک می‌شود. کمی قبل در منزل موسووا تصادفن از زبان فنیا از جای آگرافنا سوتلووا معروف به گروشنکا آگاه می‌شود و از آن‌جا دسته‌ی هاونی با خود برمی‌دارد. برای این که ناشناس وارد ملک پدر شود از کوچه‌ای پرت و خلوت از حصار بلند و استواری بالا می‌رود که دور خانه کشیده شده است. با احتیاط از درون باغ ساکت و تاریک به پنجره‌ی روشن اتاق پدر نزدیک می‌شود، به جایی که گمان می‌برد گروشنکا آن‌جا است. در متن می‌خوانیم: «هنگام عبور کاملن مطمئن شد دری که از سمت چپ رو به باغ است بسته است.» [۱۱۵] برای فهم این که پدر در خانه تنها است یا نه از همان علامتی بر پنجره استفاده می‌کند که فئودور کارامازوف با اسمردیاکوف برای ورود گروشنکا هماهنگ کرده است. پیرمرد ناگهان در پنجره ظاهر می‌شود و هیجان‌زده جملات عاشقانه را در تاریکی باغ زمزمه می‌کند. به این ترتیب دیمیتری مطمئن می‌شود که گروشنکا آن‌جا نیست. لیکن نیم‌رخ نفرت‌انگیز پدر و سیب برجسته‌ی گلویش نفرت دیمیتری را چنان برمی‌انگیزد که دیگر قادر به تحمل نیست: دسته‌هاون را از جیبش در می‌آورد.

همان‌طور که گفتیم در این لحظه داستایوفسکی روایت را قطع می‌کند و وضعیت نوکر خانه را توصیف می‌کند. گریگوری ناگهان از خواب بیدار می‌شود و ناخودآگاه به سمت راست برگشته و متوجه پنجره‌ی روشن اتاق کارامازوف می‌شود و در همان لحظه، حدود چهل قدم دورتر سایه‌ای را می‌بیند که در میان باغ در حرکت است. گریگوری به رغم کمردرد شدید فراری را تعقیب می‌کند و کنار حصار به او می‌رسد. دیمیتری با دسته‌هاون ضربه‌ای به او می‌زند و گریگوری از هوش می‌رود.

همه‌ی این اطلاعات در فصل چهارم کتاب هشتم در اختیارمان قرار می‌گیرد. اظهارات دیمیتری و بازسازی دیدگاه گریگوری محتوای این فصل را تشکیل می‌دهند. شرح حال گریگوری در این فصل – بی‌آن‌که به طور مستقیم به اطلاع‌مان برسد – از دانش قطعی وقایع‌نگار نشأت می‌گیرد که آن هم تازه با ارجاع به اظهارات اسمردیاکوف معنا پیدا می‌کند. از آن‌چه در این‌جا [۱۱۶] به اطلاع‌مان می‌رسد هنوز متوجه معنای اظهارات بعدی گریگوری نمی‌شویم.

دادستان در طی «دادرسی اولیه» در کتاب نهم ناگهان سوال عجیبی از دیمیتری می‌پرسد: «زمانی که از پنجره دور می‌شدید آیا متوجه نشدید که درِ رو به باغ، واقع در سمت دیگر حیاط باز بود یا نه؟»

«خیر، باز نبود.»

«باز نبود؟»

«کاملن برعکس، بسته بود، آخر که می‌توانست بازش کرده باشد؟ [...]»

دادستان در حالی که هر کلمه را آرام و شمرده ادا می‌کرد گفت: «اما در باز بود و بی‌تردید قاتل پدرتان از همین در وارد شده و پس از انجام جنایت از همین در بیرون رفته است. این امر بسیار بدیهی است. قتل در داخل اتاق اتفاق افتاده و نه راه پنجره. بررسی محل جنایت، وضعیت جسد و موارد دیگر این امر را اثبات می‌کند. دراین‌باره شکی نیست.»

میتیا شوکه شده بود.

لبریز از خشم فریاد می‌زد: «غیر ممکن است. من ... من ... تو نرفتم ... مطمئنم که در تمام مدتی که در باغ بودم و زمانی که باغ را ترک کردم، در بسته بود. من فقط زیر پنجره ایستادم و از همان جا او را تماشا کردم.» [۱۱۷]

پرسش غریب دادستان حاکی از این امر است که مدرک ویژه‌ای وجود دارد که جرم دیمیتری را کاملن اثبات می‌کند. دیمیتری اندکی بعد می‌گوید: «هر کس که از این در نزد پدرم رفته، او را به قتل رسانده و بعد پول‌هایش را دزدیده است. اگر پیدایش کنم خودم با دست‌هایم جمجمه‌اش را خرد می‌کنم.» در این لحظه دادستان اظهارات گریگوری را باز می‌گوید: «حال

که به درْ اشاره کردید لازم است که در لحظه‌ی مناسبی چون حالا اظهارات مهم کسی را که به دست شما زخمی شده است یعنی گریگوری واسیلیویچ را به اطلاع‌تان برسانم. اظهاراتی که هم برای شما و هم برای ما بسیار حیاتی است. ایشان پس از این که به هوش آمدند در کمال سلامت عقل در جواب سوال ما گفتند همین که از پله‌های بیرون ساختمان پایین می‌آمده‌اند صدایی در باغ شنیده‌اند و تصمیم گرفته‌اند از دروازه‌ی کوچک به باغ بروند و در زمان ورود به باغ پیش از آن‌که شما را در تاریکی در زیر پنجره یعنی جایی که به ادعایتان در حال تماشای پدرتان بوده‌اید، در حال فرار ببینند، به سمت چپ برمی‌گردند و پنجره‌ی باز و همین‌طور از فاصله‌ی نزدیکی متوجه در باز می‌شوند، در حالی به عقیده‌ی شما درِ خانه در این لحظه کاملن بسته بوده است. کتمان نمی‌کنم که نظر گریگوری واسیلیویچ مبنی بر این که شما قطعن از در تو رفته باشید ممکن است حدس و گمان باشد چون مسلمن ایشان با چشم خود ندیده‌اند و تنها شما را از فاصله‌ای دور دیده است که از میان باغ به سمت حصار می‌دویده‌اید.»

در این میان میتیا از جای خود برمی‌خیزد و فریاد می‌زند: «رذل حقه‌باز! او نمی‌توانسته در را باز دیده باشد چون در آن لحظه بسته بود ... او دروغ می‌گوید.»

«وظیفه به من حکم می‌کند خاطر نشان کنم که اظهارات ایشان در کمال سلامت عقل صورت گرفته است. ایشان مطمئن‌اند و بر صحت گفته‌شان تاکید دارند. در این باره به کرات از او پرسیده‌ایم.»

نیکولای پارفیونوویچ شتاب‌زده می‌گوید: «درست است، بارها از او پرسیده‌ام!»

میتیا صدایش را بلندتر می‌کند: «دروغ است! دروغ است! افترا است یا توهم یک دیوانه (gallucinacija sumasšedsego) بعد از این که به هوش آمده، به خاطر تب و خون‌ریزی، به خاطر زخمی که برداشته چنین تصوری کرده است ... و حالا دارد مهمل می‌بافد.»

«اما او در را پس از جراحت، پس از به هوش آمدن ندیده است بلکه پیش از آن، وقتی از ساختمان مجاور وارد باغ می‌شده، دیده است.»

«حقیقت ندارد، امکان ندارد! این نابکار تهمت می‌زند ... او نمی‌توانسته دیده باشد ... من از این در خارج نشدم.»

دیمیتری تازه متوجه می‌شود که تنها اسمردیاکوف است که می‌توانسته مرتکب قتل شده باشد. بنابراین فریاد می‌زند: «کار اوست، وقتی من از آن‌جا رفتم و گریگوری بی‌هوش بود. حالا همه چیز روشن است ... او علامت داده و پدرم در را گشوده است ... چون فقط او از علامت خبر داشت و بدون آن امکان نداشت پدرم در را برای کسی باز کند ... »

دادستان بی‌اعتنا اما پیروزمندانه ادامه می‌دهد: «باز فراموش کردید که اصلن نیازی به علامت نبود، چون زمانی که به آن‌جا رسید، زمانی که پا در باغ گذاشتید، در باز بود...»

میتیا در سکوت به صورت دادستان خیره می‌شود و زیر لب زمزمه می‌کند: «در، در». ضعف می‌کند و بر صندلی می‌نشیند. همه ساکت‌اند. «آری، در ... این وهم و خیال است (Da, dver'! Eto fantom) خداوند بر علیه من است! » پس از ادای این کلمات دیمیتری نومیدانه به مقابل‌اش خیره می‌شود. [۱۱۸]

بازجویی نخست از دیمیتری که کل فصل ششم از کتاب نهم را در بر می‌گیرد، در موکرویه، جایی که سپیده‌دم دستگیر می‌شود، دوباره تکرار می‌شود. خصلت شیطانی شهادت گریگوری در وهله‌ی بعد رابطه‌ی ایوان با دیمیتری را نیز تحت شعاع قرار می‌دهد. دیمیتری در بازداشت موقت ملاقاتش با ایوان را چنین شرح می دهد: «شهادت گریگوری و درِ باز را به ریشخند گرفت و گفت که در را ابلیس باز گذاشته است. اما توجیهی منطقی برای این پیشامد نداشت.» [۱۱۹]

خواننده توضیح منطقی را در همان مکالمه‌ای می‌یابد که چنان‌چه اشاره شد میان ایوان کارامازوف و اسمردیاکوف صورت می‌گیرد. در این گفتگو روند حقیقی ماجرا را از زبان قاتل اصلی می‌شنویم. اسمردیاکوف به ایوان می‌گوید که چطور در آن شب همین که سر و صدای باغ را شنیده است، برخاسته و نزد فئودور کارامازوف می‌رود و به او می‌گوید که دیمیتری آن‌جا بوده و گریگوری را زخمی کرده و فرار کرده است. در آن لحظه اسمردیاکوف تصمیم می‌گیرد از فرصت استفاده کرده و فئودور کارامازوف را به قتل برساند. ازاین‌رو به پیرمرد می‌گوید که

گروشنکا آمده است. فئودور کارامازوف نخست باور نمی‌کند. اما اسمردیاکوف اصرار می‌کند که «همان جاست، بگذارید داخل شود!» و علامت در را می‌دهد. کارامازوف پیر قفل درِ رو به باغ را باز می‌کند. اسمردیاکوف به دروغ می‌گوید که گروشنکا زیر پنجره ایستاده است و به همراه پیرمرد به اتاق می‌رود و همین‌که پیرمرد از پنجره به تاریکی باغ خیره می‌شود با خنجری چدنی از پشت بر سرش می‌کوبد. [۱۲۰]

همین که اسمردیاکوف کل ماجرا را تعریف می‌کند ایوان پس از اندکی تامل می‌پرسد: «اگر او در را برای تو گشود، پس چطور گریگوری قبل از تو آن را باز دیده است؟» اسمردیاکوف پاسخ می‌دهد: «آن چه به در مربوط می‌شود و ادعای گریگوری که در را باز دیده است، همه‌گی ساخته و پرداخته‌ی ذهن اوست ... به شما اطمینان می‌دهم که این موجود نه یک انسان بلکه حیوان اخته‌ی مزاحمی است. او هیچ چیز ندیده است، فقط به نظرش رسیده چیزی دیده است [...] البته برای ما دو نفر که خوب شد چنین تصوری کرده، چون این موضوع ناگزیر سبب اعدام دیمیتری خواهد شد. [۱۲۱]

هنوز دو ساعت از اعتراف اسمردیاکوف نگذشته است که وی در شب دادگاه به خاطر جنایتی که مرتکب شده است خود را دار می‌زند. و وقتی ایوان، آشفته و پریشان‌حال، در محضر دادگاه به شهادت شخص مرده استناد می‌کند، کسی باورش نمی‌کند.

اسمردیاکوف در همان مکالمه‌ی اول نیز، که در ایوان این تصور را ایجاد می‌کند که دیمیتری قاتل است، موضوع درِ باز را پیش می‌کشد. ایوان می‌گوید: «برادرم تو را به جنایت و سرقت متهم می‌کند.» اسمردیاکوف پاسخ می‌دهد: «جز این چه دارد بگوید؟ بعد از آن همه مدرکی که بر علیه‌اش وجود دارد، چه کسی حرفش را باور خواهد کرد؟ در این مورد که گریگوری واسیلیویچ در را باز دیده است کاری نمی‌توان کرد... » [۱۲۲]

تلاش وکیل مدافع نیز برای این که شهادت گریگوری را با استناد به دائم‌الخمر بودن‌اش بی‌اثر کند، از تاثیر مخرب موضوع درِ باز نمی‌کاهد. [۱۲۳]

اهمیت کلیدی این موضوع در ادله‌ی دادستان دوباره خود را نشان می‌دهد. وی وضعیت دیمیتری را در سپیده‌دم شب واقعه در بازداشت‌گاه چنین شرح می‌دهد: «در چنین مواردی

نخستین و مهم‌ترین کار در جریان تحقیق این است که زمان کافی در اختیار متهم قرار ندهیم تا خودش را آماده کند. باید به‌طور غیرمنتظره بازجویی را آغاز کرد تا ساده‌گی فریبنده، نادرستی و تناقضات افکار پنهانی‌اشس برملا شود. زمانی می‌توان جنایت‌کار را به اعتراف واداشت که موردی غیر مرتقبه و در حین حال جدید را به اطلاع‌اش برسانیم، جزئیاتی از پرونده را که علی رغم اهمیت‌اش هنوز از چشم متهم پنهان مانده و در آن‌باره نیندیشده است. این مورد اکنون در دسترس ماست، یعنی مدت زیادی است که در دسترس‌مان بوده است. آری، اظهارات نوکر خانه گریگوری پس از هوشیاری‌اش در مورد درِ باز و این که متهم از آن در خارج شده است. متهم این موضوع را کاملن فراموش کرده بود و اصلن به ذهنش خطور نکرده بود که گریگوری قادر بوده درِ باز را دیده باشد. تاثیر این مطلب چنان بود که ناگهان متهم از جای خود پرید و فریاد زد: کار اسمردیاکوف است، اسمردیاکوف!»

به نظر حتی خود وکیل مدافع هم به جرم دیمیتری یقین یافته است و مدافعه‌اش را صرفن در قالب نوعی *نمایش منطقی* (*exercitium logicum*) پیش می‌برد. ویژگی این شیوه‌ی دفاع در این است که وکیل مدافع سعی می‌کند به نحوی جزئیات آزاردهنده را در دفاعیه‌اش وارد کند. وی می‌گوید: «آقایان هیئت منصفه، همان‌طور که ملاحظه کردید، در مورد این درِ باز فقط یک نفر شهادت داده است که او هم در آن لحظه در وضعیتی بوده که... . شاید در باز بوده، شاید متهم بازش کرده، شاید برای دفاع از خود دروغ گفته باشد و این کار در وضعیت وی بسیار منطقی است، شاید پنهانی وارد خانه شده و با درِ باز روبه‌رو شده باشد، اما نکته‌ی مهم این است که از کجا می‌توان مطمئن بود که جنایت را حتمن او مرتکب شده باشد؟ [۱۲۴] به این ترتیب وکیل مدافع نیز قادر نیست از اهمیت شهادت گریگوری بکاهد و همین که این موضوع حیاتی را پیش می‌کشد به لکنت می‌افتد و در نهایت تلاش می‌کند شهادت گریگوری را واقعیتی جلوه دهد که از اهمیت چندانی برخوردار نیست.

در رابطه با اشتباه گریگوری توجیه روانکاوانه‌ای وجود ندارد. معلوم نیست دلیل این خطا اختلال هواس است یا ضعف حافظه. داروی گیاهی حاوی خزنه، بارهنگ، فلفل و الکل (Spiritus!) که گریگوری اندکی پیش نوشیده است و پیش‌داوری موجود در عبارت

«پدرکُش!» که ظاهرن درستی مشاهدات اولیه‌ی شاهد در محل جنایت را موجه جلوه می‌دهد، حکایت از اختلال حواس دارد.

از طرف دیگر، بی‌هوشی ناشی از ضربه‌ی دیمیتری، خون‌ریزی و در نتیجه پیش‌داوری در مورد قساوت مضنون می‌تواند حاکی از این باشد که موردی اضافی و اقناع‌گر وارد حافظه شده است. شکی در این نیست که گریگوری به گناه دیمیتری باور دارد. وی سه روز پیش از نخستین بازجویی‌اش در یکی از دعواهای روزمره‌ی دیمیتری و فئودور کارامازوف شخصن حضور داشته است. از این رو می‌توان حدس زد که گریگوری به درستی مشاهده کرده است و خطای او را نمی‌توان اشتباهی کاملن روان‌شناسانه دانست.

تنها دو نفر قادرند واقعیت ماجرا را روشن کنند: دیمیتری و اسمردیاکوف. انکار دیمیتری در برابر شهادت گریگوری محترم و شریف، ادعایی صرف به نظر می‌آید. اسمردیاکوف نیز مرده است و در نتیجه حقیقت را تنها به واسطه‌ی ایوان می‌توان فهمید. تلاش ناگهانی او برای نجات برادرش ناگزیر سوء ظن دادگاه را برمی‌انگیزد. بیماری تبی که به روشنی در او قابل مشاهده است اهمیت شهادتش را از بین می‌برد و از طرفی دیگر به فرجام کار دیمیتری سرعت بیشتری می‌بخشد. کینه‌توزی اسمردیاکوف که جنایت را آگاهانه در نقش دیمیتری مرتکب می‌شود چنان صورتی می‌یابد که حتی اعتراف‌اش –که ایوان تنها شاهد آن بوده است– در نهایت چون روایت خیالی ذهن ایوان به نظر می‌آید. ازاین‌رو رأی دادگاه در مورد دیمیتری که بسیار پیش‌تر بر اساس شهادت گریگوری صادر شده است قابل تغییر نیست، حتی اگر ایوان اعتراف اسمردیاکوف را با همان جزئیات کاملی به اطلاع دادگاه برساند که وقایع‌نگار ثبت کرده است.

به طور قطع شهادت گریگوری تنها مدرک موجود بر علیه دیمیتری نیست. درِ باز در نهایت نوعی نشانه است که بر لولایش تمام موارد دیگر می‌گردند و چرخه‌ای را به وجود می‌آورند که برای دیمیتری راه گریزی از آن نیست. به طور خلاصه: شهادت گریگوری شرط محکومیت دیمیتری است.

داستایوفسکی با *برادران کارامازوف* به دو کار بزرگ نائل می‌شود که تاثیر هر دو یکسان است. وی سطری خالی را به مهم‌ترین بخش رمان‌اش بدل می‌کند، سطری که در فصل «در تاریکی» (کتاب ۸) روند واقعی جنایت را پنهان می‌دارد. از سویی دیگر وی موفق می‌شود شیئی بی‌جان، دری معمولی را که درْ خانه‌ای رو به باغ باز می‌شود، در طول صدها صفحه به موردی اساسی بدل کند که بر لولایش کل بنای «خطای قضائی» استوار می‌شود. یک معماری عالی و بی‌نظیر. به عقیده‌ی متهم از این در صدای خدا و شیطان بلند می‌شود. گوته می‌گوید: «هر کس که سوراخ دکمه را گم کند با دوختنش به جایی نمی‌رسد». شهادت گریگوری سوراخ نخست در تفسیر دقیق برادران کارامازوف است.

۳- موارد دیگر

از دل رمان *برادران کارامازوف* متن کوتاه و مجزایی بیرون آمده است که در کنار رمان حیات مستقل خویش را یافته است، یعنی همان منظومه‌ی *مفتش اعظم* که در فصل پنجم از کتاب پنجم جای گرفته است. ایوان کارامازوف با برادرش آلکسی در رستورانی نشسته است و متنی خیالی را که خودش نوشته است برای او می‌خواند. این متن منثور نیست و به طور شفاهی نقل می‌شود و در فرم دیگری وجود ندارد، اما چنان در ناخودآگاه ایوان فرورفته است که آن را «از حفظ» می‌خواند. مکان داستان سِویای قرن شانزدهم است. مسیح بازگشته است و باز زندانی شده است و قرار است به زودی اعدام شود، این بار بر تل آتش. مفتش اعظم، فرزانه‌ای نود ساله به مسیح می‌گوید که آمده است تا مزاحمت ایجاد کند، می‌خواهد برای بشرّ آزادی به ارمغان آورد حال که انسان هنوز ظرفیت آزادی را ندارد. «فردا تو را خواهم سوزاند. ختم کلام.» آلیوشا از برادرش می‌پرسد که آیا متن با همین گفته تمام می‌شود؟ ایوان پاسخ می‌دهد: «دوست داشتم به این شکل تمام شود: مفتش اعظم پس از پایان سخنان‌اش اندکی درنگ می‌کند تا زندانی جوابی بدهد. سکوت زندانی عصبی‌اش کرده است. او را دیده بود که در تمام مدت با چه طمأنینه و دقتی به وی گوش می‌دهد، چطور چشمانش را بر او دوخته است و هیچ مخالفتی نشان نمی‌دهد. پیرمرد آرزو می‌کند کلامی هر چند تلخ و گزنده از زبان *وی* بشنود. *وی* اما ناگهان به فرزانه نزدیک می‌شود و به نرمی لب‌های کم‌خون و نودساله‌ی او را می‌بوسد. این تمامی پاسخ اوست. پیرمرد دست‌پاچه می‌شود. لب‌هایش به لرزه می‌افتند. به سمت در می‌رود، بازش می‌کند و به *او* می‌گوید: «برو و برنگرد ... دیگر برنگرد ... هرگز، هرگز!» و به این ترتیب او را روانه‌ی میادین تاریک شهر می‌کند. زندانی می‌رود.»

آلیوشا می‌پرسد: «و پیرمرد؟» ایوان پاسخ می‌دهد: «بوسه قلب‌اش را می‌سوزاند اما از عقیده‌اش بازنمی‌گردد.»

در باب *مفتش اعظم* ایوان کارامازوف و حضورش در گفتگوی او با برادرش آلکسی کتاب‌ها و مقالات بی‌شماری نوشته شده است. [۱۲۶] این شعر او در بیرون از رمان در زمینه‌ای بسیار

متفاوت هستی مستقلی پیدا کرده است. هدف ایوان توجیه مفتش اعظم است و به عقیده‌اش در این کار موفق بوده است، حال که آلکسی در اثر برادرش سرودی در ثنای عیسی می‌بیند: او با سکوتش مفتش اعظم را انکار می‌کند.

در درون رمان، یعنی جایی که سروده‌ی ایوان جایگاه منطقی‌اش را می‌یابد، متن به روشنی تغیّر ایوان را از ناخداباوری به ایمان مسیحی آشکار می‌کند. در انتهای رمان، پس از محکومیت دیمیتری، ایوان *مفتش اعظم*‌اش را چنان خواهد خواند که آلکسی: شعری در ستایش مسیح.

این متن که در خارج از رمان از محتوای داستانی‌اش آزاد گشته اکنون الگویی برای آن تصور انتزاعی شده است که بر اساس‌اش نهادی که قرن‌ها دوام آورده و اغلب با عنوان «لاشه‌ای پوسیده» (به زبان کارل یاسپرس) از آن یاد می‌شود، بنیان‌گذارش را همین که باز گردد طرد و اعدام خواهد کرد. در هیچ کدام از آثار دیگر داستایوفسکی داستان فرعی ویژه‌ای چون *مفتش اعظم* رمان *برادران کارامازوف* به این شکل مجزا و مستقل نشده است، و نه حتی آکولکاس مان در *خانه‌ی متروک*. بی‌تردید مفتش اعظم که اکنون در مجموعه کتاب‌های جیبی رکلام نیز منتشر شده است، مقدمه‌ی بسیار خوبی برای خواندن رمان می‌تواند باشد. صرف‌نظر از این مطلب، رمان از گونه‌های ادبی مختلفی نیز بهره می‌گیرد.

ولادیمیر زاخاروف به خوبی نشان داده است که داستایوفسکی در *برادران کارامازوف* از اغلب سبک‌های ادبی موجود استفاده کرده است. این رمان دایره‌المعارف جامعی از فرم‌های رایج روایت است. داستایوفسکی در نامه‌ای به تاریخ ۱۲ دسامبر ۱۸۷۹ به ناشرش میخائیل کاتکوف می‌نویسد: «رمان برادران کارامازوف را در قالب کتاب‌ها می‌نویسم.» [۱۲۸] به نظر زاخازوف این کار در آن زمان اهمیت بسیاری داشته است چون تقسیم یک رمان به «کتاب‌ها» در آن زمان سابق نداشته است. هر کتاب از رمان برادران کارامازوف با سبک ادبی معینی نوشته شده است. زاخاروف این سبک‌ها را چنین دسته‌بندی کرده است: رمان خانوادگی (کتاب نخست: «تاریخچه‌ی یک خانواده»)، رمان اجتماعی و روان‌شناسانه (کتاب دوم: «تجمعی ناپسند» و کتاب چهارم: «نادروف»)، رمان اروتیک (کتاب سوم: «عیاش»)، رمان فلسفی (کتاب پنجم: «له و علیه» و کتاب ششم: «راهب روسی»)، [۱۲۹] رمان مسیحی (کتاب هفتم: «آلیوشا»)،

رمان جنایی (کتاب هشتم: «میتیا»)، رمان کارآگاهی (کتاب نهم: «دادرسی اولیه»)، رمان آموزشی (کتاب دهم: «پسربچه‌ها»)، رمان عرفانی (کتاب یازدهم: «برادرْ ایوان کارامازوف») و رمان حقوقی (کتاب دوازدهم: «خطائی قضائی»). در کنار این سبک‌های اصلی داستایوفسکی از سبک‌های فرعی ادبی و غیرادبی دیگری چون حکایت یا عکس‌نوشته نیز بهره گرفته است و این کار را اغلب با رضایت کامل از گوناگونی فرم‌های بیانی کتبی و شباهی انجام می‌دهد و هر یک را در جای درست خود به کار می‌برد. *برادران کارامازوف* به عنوان «رمان رمان‌ها» ترکیبی از شکل‌های مختلف بیان است. این ترکیب اما هم‌چون خطی سرخ «فرارمانی مسیحی» را ترسیم می‌کند و از اجزایی تشکیل می‌شود که جایگاه کلیسا در جامعه و دولت، رابطه‌ی انسان با خدا و تمام امور مرتبط با آن را توضیح می‌دهد. این «فرارمان مسیحی» در کلیت خود در قالب «رمان رمان‌ها» عرضه می‌شود. کشف آموزنده، شگفت و در عین حال بدیهی ولادیمیر زاخاروف را در همین جا رها می‌کنیم. وی به عنوان ویراستار مجموعه آثار داستایوفسکی در شیوه‌ی نوشتاری قدیم نامی برای خود دست‌وپا کرده بود، در شیوه‌ای که کلمه‌ی «خداوند» را با حرف بزرگ می‌نوشتند، موضوعی که بعد از اصلاحات نوشتاری لنین در سال ۱۹۱۸ کاملن منسوخ شد. [۱۳۰]

به تاملات ولادیمیر زاخاروف تنها این نکته را می‌افزاییم که داستایوفسکی با تصویر سرگذشت دیمیتری کارامازوف، یعنی موضوع اصلی رمان، علایق جرم‌شناسی‌اش را همان‌قدر برجسته می‌کند که تبلیغ‌اش به مسیحیت را. *جرم‌شناسی* و مسیحیت در بستر عظیم «فرارمان» از ارزش یکسانی برخوردارند و در کنار هم چشم‌انداز بی‌کران تصور انسان را شکل می‌دهند، تصوری که در متنش *گناه‌کاری بزرگ* ایستاده است.

پی‌نوشت‌ها

شماره‌ی پی‌نوشت‌ها متناسب با متن اصلی آمده است. —م.

۱۰۶. مقایسه کنید با ایمانوئل کانت: متافیزیک اخلاق. در: کانت، مجموعه آثار، ج. ۵، ویراسته‌ی ویلهلم وایشدل. ج. ۵: آثاری در باب اخلاق و فلسفه‌ی اخلاق. ویزبادن: انتشارات اینزل ۱۹۵۶، ص. ۶۳۴–۳۰۷. در این جا ص. ۵۷۳ (در باب وظیفه‌ی بشر بر علیه خویش و داوری ذاتی در مورد خویش)

Immanuel Kant: Die Metaphysik der Sitten. In: Kant, Werke, 5 Bde. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Bd. 4: Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie. Wiesbaden: Insel Verlag 1956, S. 307–634. Hier S. 573

۱۰۷. مقایسه کنید با ماکسیم گورکی:

Vgl. Maksim Gor'kij: O »karamazovščine« (1913). In: F. M. Dostoevskij v russkoj kritike. Sbornik statej. Moskau: Chudožestvennaja literatura 1956, S. 389–393 .

۱۰۸. مقایسه کنید با تئودور و. آدورنو: جایگاه راوی در رمان معاصر. در آدورنو: یادداشت‌هایی در باب ادبیات، ج. ۱، انتشارات زورکامپ ۱۹۶۵، ص. ۶۴: «[... اگر در رابطه با او (= داستایوفسکی) روانشناسی اصلن مطرح باشد، روانشناسی شخصیت عقلانی است یعنی وجود و نه شخصیت تجربی، و نه سرگردانی انسان‌ها. وی در این مسیر پیش رفته است.]

Adorno, Noten zur Literatur, I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 64

109. Immanuel Kant, op. cit., S. 455 (Vom Straf- und Wiedervergeltungsrecht.)

۱۱۰. مقایسه کنید با جوزف وارن بیچ: رمان قرن بیستم. مطالعاتی در باب تکنیک. نیویورک و لندن ۱۹۵۲، ص. ۱۵۵. بیچ شخصیت وقایع‌نگار نفرین‌شدگان و برادران کارامازوف را چنین وصف می‌کند: «پیرمردی اهل باشگاه با شامه‌ای تیز برای شایعات».

Joseph Warren Beach: The Twentieth Century Novel. Studies in Technique. New York and London 1952, S. 155.

۱۱۱. مقایسه کنید با ارنست بلوخ: دیدگاه فلسفی در باب رمان کارآگاهی. در: یوخن فوگت (گردآوری)، رمان جنایی. نظریه و تاریخ یک سبک، ۲ جلد، مونیخ: انتشارات فینک ۱۹۷۳، ج. ۲، ص. ۳۲۲–۳۴۲، در اینجا ص. ۳۳۵.

Ernst Bloch: Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Jochen Vogt (Hrsg.), Der Kriminalroman. Zur Theorie und

Geschichte einer Gattung, 2 Bde. München: Fink 1973 (= UTB; 82), Bd. 2, S. 322–342, hier S. 335.

۱۱۲. مجموعه آثار داستایوفسکی (روسی)، ۳۰ جلد. لنینگراد: «ناوکا» ۱۹۷۲–۱۹۹۰. ج. ۱۵، ص. ۳۳ (کتاب ۱۱، ف. ۴: زمزمه و راز.)

PSS, Bd. 15, S. 33 (Buch XI, Kap. 4 : Die Hymne und das Geheimnis.)

۱۱۳. مقایسه کنید با مارسل پروست: در جستجوی زمان از دست رفته، ترجمه به آلمانی از اِفا رشل–مرتنز. ۱۳ جلد. انتشارات زورکامپ ۱۹۶۴. ج. ۱۰: اسیر ۲، ص. ۵۱۴.

Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. 13 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. Bd. 10: Die Gefangene 2, S. 514.

۱۱۴. مجموعه آثار داستایوفسکی (روسی)، ج. ۱۵، ص. ۶۲ (ک. ۱۱، ف. ۸: سومین و آخرین ملاقات با اسمردیاکوف).

PSS, Bd. 15, S. 62 (Buch XI, Kap. 8 : Der dritte und letzte Besuch bei Smerdjakow.)

115. PSS, Bd. 14, S. 353 (Buch VIII, Kap. 4 : Im Dunkeln.)

116. PSS, Bd. 14, S. 355–356 (Buch VIII, Kap. 4 : Im Dunkeln.)

117. PSS, Bd. 14, S. 426 (Buch IX, Kap. 6 : Die dritte Peinigung.)

118. PSS, Bd. 14, S. 439–440 (Buch IX, Kap. 6 : Der Staatsanwalt hat Mitja an der Angel.)

119. PSS, Bd. 15, S. 42 (Buch XI, Kap. 6 : Der erste Besuch bei Smerdjakow.)

120. PSS, Bd. 15. S. 64–65 (Buch XI, Kap. 6 : Der dritte und letzte Besuch bei Smerdjakow.)

121. PSS, Bd. 15, S. 65 (Buch XI, Kap. 8 : Der dritte und letzte Besuch bei Smerdjakow.)

122. PSS, Bd. 15, S. 47 (Buch XI, Kap. 6 : Der erste Besuch bei Smerdjakow.)

123. PSS, Bd. 15, S. 98 (Buch XII, Kap. 2 : Gefährliche Zeugen.)

124. PSS, Bd. 15, S. 162 (Buch XII, Kap. 12 : Und auch kein Mord.)

125. PSS, Bd. 15, S. 97–98 (Buch XII, Kap. 2 : Gefährliche Zeugen.)

۱۲۶. به ویژه این آثار:
Wassili Rosanow: Dostojewskis Legende vom Großinquisitor. Versuch eines kritischen Kommentars (mit zwei Vorworten, einem Nachwort, fünf Beilagen und zwei Etüden »Über Gogol«). Herausgegeben und mit einer Vorbemerkung sowie einem Nachwort versehen von Rainer Grübel. Aus dem Russischen von Rainer und Waltraud Grübel, Sünna Looschen und Alexandra Ramm. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg 2009 (= Studia Slavica Oldenburgensia, hrsg. von Rainer Grübel, Gerd Hentschel und Gun-Britt Kohler; Bd. 18); Ellis Sandoz: Political Apocalypse. A Study of Dostoevsky's Grand Inquisitor. Second edition revised. Wilmington, Delaware: ISI Books 2000 .
127. Vgl. Vladimir N. Zacharov: »Brat'ja Karamazovy«: metafizika teksta. In: »Die Brüder Karamasow«. Elf Vorträge des IX. Symposiums der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft, Gaming, Niederösterreich, 30. Juli – 6. August 1995. Mit einem Vorwort und einer Bibliographie herausgegeben von Horst-Jürgen Gerigk. Dresden: Dresden University Press 1997 (= Artes liberales; Bd. 1), S. 213–227 .
128. PSS, Bd. 30/I, S. 134 (Brief Nr. 828.)
۱۲۹. رساله‌ی کریستیانه شولتس «تاریخ‌نگاری روح. گوته و کتاب ششم برادران کارامازوف» از اهمیت زیادی برخوردار است. نگارنده روابط درون‌خطی کتاب ششم را که فهم خطوط اصلی وقایع را برای خواننده ناممکن می‌کند، و نیز اشاره‌های برون‌خطی آن را به فاوست (پدر سرافیکوس) و ویلهلم مایستر (اعترافات روحی والا) گوته تا به «زندگانی من – شعر و حقیقت» دنبال می‌کند. و در آخر شرحی از نوآوری‌های سبکی ادبی داستایوفسکی در «زندگانی زوسیما» ارائه می‌دهد، فصلی که با عنوان «از زبان خود او» به قلم آلکسی کارامازوف در رمان آمده است.
Christiane Schulz: Geschichtsschreibung der Seele. Goethe und das 6. Buch der »Brat'ja Karamazovy«. München: Otto Sagner 2006 (= Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik; Bd. 47).
130. F. M. Dostoevskij: Polnoe sobranie sočinenij. Kanoničeskie teksty. Izdanie v avtorskoj orfografii i punktuacii pod redakciej professora V. N. Zacharova. Petrozavodsk: Izdatel'stvo Petrozavodskogo universiteta 1995ff. (bislang 7 Bände.)