



University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http://jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092

From Lutman's symbolic sphere to Grimas's narratology, study of Dostoyevsky's novel "Crime and Punishment"

Siavash Golshiri ¹✉ 0009-0009-7750-1552 Hamidreza Shairi ² 0000-0001-5667-3827 Bahman Namvarmotlagh ³ 0000-0001-7101-8521

1. PhD Student of Art Research, Department of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail: siavash.golshiri@yahoo.com

2. Department of French Language and Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran Iran. E-mail: shairi@modares.ac.ir

3. Department of French Language and Literature, Faculty of Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. E-mail: bnmotlagh@yahoo.fr

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 14 March 2023

Received in revised form: 16 April 2023

Accepted: 19 June 2023

Published online: Autumn 2024

Keywords:

Culture, non-culture, self,

Lutman, Grimas, Dostoyevsky

ABSTRACT

Cultural semiotics is one of the fields of semiotics that is associated with the name of Yuri Lotman. Lotman considers culture as a symbolic system in confrontation and interaction with other symbolic systems. From Lotman's point of view, every culture is self-systematic and what is outside the scope of its own culture is known as non-culture. The theory of narrativeness and occurrence based on the theory of Lotman's symbolic sphere considers the event as a kind of change of the norms in the symbolic sphere, which corresponds to the definition of the event from the perspective of Grimas. The present article analyzes the novel "Crime and Punishment" by Fyodor Dostoyevsky, relying on Lotman's cultural semiotics and Grimas's narrative process. The purpose of this study is to investigate the practical capabilities of Lotman's theory of cultural semiotics in comparison with Grimas's narratology, in order to show how the Russian writer presents the main values, including ideology, religion and politics, in opposition to two poles. It compares itself (Russia) and the other (the West). Raskolnikov's metamorphosis and the transition from the border of "other" to "self" in the last part of the novel is formed through a nightmare, which corresponds to passing through an unfavorable situation, sudden and without intervention of the subject. Therefore, the new situation refers to the "self and not the other" approach; The approach that is related to the function of identification and ideology of culture considers Russian culture superior to the West.

Cite this article: Golshiri, Siavash; Shairi, Hamid Reza & namvarmotlagh, bahman. "From Lutman's symbolic sphere to Grimas's narratology, a case study of Dostoyevsky's novel "Crime and Punishment"" *Research in Contemporary World Literature*, 2024, 29 (2), 473-502. DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2023.356690.2405>.



© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2023.356690.2405>.



از سپهرنشان‌های لوتمان تا روایت‌شناسی گریماس (مطالعه‌ی رمان «جنایت و مکافات» داستایفسکی) سیاوش گلشیری^۱ حمیدرضا شعیری^۲ بهمن نامور مطلق^۳

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه تخصصی هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: siavash.golshiri@yahoo.com

۲. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: shairi@modares.ac.ir

۳. گروه زبان ادبیات فرانسه، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه شهید بهشتی تهران، تهران، ایران. رایانامه: bnmotlagh@yahoo.fr

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>نوع مقاله: مقاله پژوهشی</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۲۳</p> <p>تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۱/۲۷</p> <p>تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۹</p> <p>تاریخ انتشار: پاییز ۱۴۰۳</p> <p>کلیدواژه‌ها: فرهنگ، نه-فرهنگ، خود، دیگری، رخداد، لوتمان، گریماس، داستایفسکی</p>	<p>نشانه‌شناسی فرهنگی یکی از حوزه‌های نشانه‌شناسی است که با نام یوری لوتمان پیوند خورده است. لوتمان فرهنگ را به‌مثابه‌ی یک نظام نشانه‌ای و در تعامل با سایر نظام‌های نشانه‌ای در نظر می‌گیرد. از دیدگاه لوتمان، هر فرهنگی خود را نظام‌مند و آنچه را که در بیرون از سپهرنشانه‌ای فرهنگ خودی قرار دارد، به‌مثابه‌ی نه-فرهنگ می‌شناسد. بر اساس نظریه‌ی روایت‌مندی، رخداد نوعی تغییر وضعیت از هنجارهای موجود در سپهر نشانه‌ای تلقی می‌شود که با تعریف رخداد از منظر گریماس مطابقت دارد. مقاله‌ی حاضر با تکیه بر دیدگاه نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان و فرایند روایی گریماس، به تحلیل رمان «جنایت و مکافات» اثر فتودور داستایفسکی می‌پردازد. در این مطالعه، بررسی قابلیت‌های کاربردی نظریه‌ی نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان در مقایسه با روایت‌شناسی گریماسی انجام گرفت تا نشان دهیم، چگونه نویسنده‌ی روس ارزش‌های اصلی اعم از ایدئولوژی، دین و سیاست را در تقابل با دو قطب خود (روسیه) و دیگری (غرب) مورد قیاس قرار می‌دهد. دگردیسی راسکولنیکف (قهرمان رمان) و گذار از مرز «دیگری» به «خود» در آخرین بخش رمان از طریق کابوسی شکل می‌گیرد که با عبور از وضعیت نامطلوب، ناگهانی و بدون مداخله‌ی سوژه، مطابقت دارد. نتایج نشان می‌دهد، سپهر نشانه‌ای لوتمان صرفاً محدود به دوگانه‌های طبیعت و فرهنگ و یا خود و دیگری نیست؛ بلکه فضایی پویا و در حال تکامل است که در آن رخداد، چالش، تعامل میان عناصر گستره‌ای و فشارهای و همچنین فضای چرخشی و رفت و برگشتی امری مهم تلقی می‌شوند.</p>

استناد: گلشیری، سیاوش؛ شعیری، حمید رضا و نامور مطلق، بهمن. "از سپهرنشان‌های لوتمان تا روایت‌شناسی گریماس (مطالعه‌ی رمان «جنایت و مکافات» داستایفسکی)". پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۱۴۰۳، ۲۹ (۲)، ۴۷۳-۵۰۲.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2023.356690.2405>



۱- مقدمه

حیات رسمی نشانه‌شناسی فرهنگی با تاریخچه‌ی فعالیت‌های مکتب تارتو- مسکو پیوند خورده است. نشانه‌شناسی فرهنگی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است که به فرهنگ و سازوکارهای مختلف آن (هنر، ادبیات، رسانه و ...) توجه دارد. یوری لوتمان (۱۹۳۳-۱۹۲۲)، بنیان‌گذار سپهر نشانه‌ای است که رابطه‌ی خود و دیگری را با استفاده از سه اصطلاح «بیرون»، «مرز» و «درون» مورد مطالعه قرار می‌دهد. لوتمان در مقاله‌ی معروفی که با همکاری اوسپنسکی (۱۹۷۷) درباره‌ی نقش «الگوهای دوگانه در پویای فرهنگ روسی» نوشت، علاوه بر معرفی فرهنگ به عنوان حافظه‌ی اکتسابی جمعی، نشان می‌دهد که چگونه هر فرهنگ دارای مکانیسم‌هایی است که به نوعی فرهنگ گذشته را بازتولید کرده و سبب می‌شوند تا فرهنگ، نقش قطب مخالف فرهنگ‌های دیگر را بازی کند.

این دیدگاه لوتمان از آنجا ناشی می‌شود که در طول تاریخ، روسیه همواره خود را در تضاد با غرب دیده است. از نظر متفکران روسی و البته نظام حاکم، غرب همواره نمادی از شر و پلیدی بوده است که قصد تخریب فرهنگ و سنت‌های روسی را داشته است. بنابراین مطابق با دیدگاه لوتمان، روسیه خود را همچون فرهنگ و دیگری/ غرب را به عنوان «نه-فرهنگ»^۱ در نظر می‌گیرد. این دیدگاه در طی سالیان نه تنها بر جامعه‌ی آکادمیک روسیه غالب بوده، بلکه فضای ادبیات روسیه را نیز به شدت متأثر کرده است.

این پژوهش با تأکید بر رمان «جنایت و مکافات»، با وجود اختلاف میان سپهرنشانه‌ای لوتمان و روایت‌شناسی گریماس (۱۹۹۲-۱۹۱۷) به این مسئله می‌پردازد که هر دو در یک نقطه، یعنی وجهه رخدادی^۲ حضور و معناهای نامتعیین، یکدیگر را ملاقات می‌کنند. از همین رو با برجسته کردن این وجهه، و بررسی رابطه‌ی «خود» و «دیگری»، در پی پاسخ به این پرسش‌هاست:

۱. رابطه‌ی «خود» و «دیگری» در رمان «جنایت و مکافات» چگونه شکل می‌گیرد؟ و بر چه مبنایی نظام روایی کنش، جای خود را به نظام رخدادی بر مبنای سپهرنشانه‌ای لوتمان می‌دهد؟
 ۲. وقوع رخداد در سپهر نشانه‌ای لوتمان، به معنای گذار از مرز دارای چه خصوصیتی است و این تغییر وضعیت در کدام نقطه‌ی روایت «جنایت و مکافات» با رخداد گریماسی منطبق می‌گردد؟
 ۳. رویکرد داستایفسکی در تبدیل راسکولنیکف قبل از دگردیسی به مثابه «دیگری» به راسکولنیکف بعد از دگردیسی به مثابه‌ی «خود» چیست و این تبدیل چگونه صورت می‌گیرد؟
- داستایفسکی (۱۸۸۱-۱۸۲۱) با اندیشه‌های رایج غربی در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم اختلاف بنیادینی داشت و به همین سبب دغدغه‌ی نقد دیدگاه‌های غربی و غرب‌گرایان روسی در آثار متأخر او نمودی

^۱ Nonculture

^۲ رخداد را عموماً به معنای اتفاق، پیشامد، حادثه، رویداد، ماجرا و واقعه در نظر می‌گیرند.

چشم‌گیر دارد. رمان *جنایت و مکافات* (۱۸۶۶) بازتاب واکنش داستایفسکی نسبت به ایده‌های غرب-گرایانه‌ی رایج در زمان او، یعنی تفکرات ماتریالیستی و نیهیلیسم روسی است. دیدگاه ماتریالیستی چرنیشفسکی^۱ بر ایده‌ی اتوپیای غربی استوار بود که نفع و لذت شخصی را بر همه چیز مقدم می‌دانست در حالی که از نظر مسیحیت ارتدوکس، شرط اصلی عشق، فداکاری و از خودگذشتن است. از همین منظر، داستایفسکی با بیان عواقب جنایتی که «راسکولنیکف» مرتکب می‌شود، بر ادعاهای نوگرایانه و نیهیلیستی^۲ جوانان زمانه‌ی خود مهر باطل می‌زند.

به همین منظور در این مقاله، با تکیه بر روش نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان، و در سه محور به تحلیل عناصر مختلفی همچون شخصیت‌ها در دو قطب «خود» و «دیگری»، به همراه بررسی نگرش‌ها، باورها و ارزش‌های دینی و رابطه‌ی شخصیت با شهر، مکان و جامعه خواهیم پرداخت. لازم به ذکر است که در این تحلیل نگاهی نیز به رویکرد اشمید^۳ در باب روایت‌مندی و رخدادمندی با تکیه بر نظریه‌ی سپهر نشانه‌ای لوتمان خواهیم داشت. از دیدگاه اشمید، سپهر نشانه‌ای را می‌توان بر پایه‌ی رخدادمندی تعریف کرد. اگر سپهر نشانه‌ای را فضایی بدانیم که در آن توانش معنایی رخ می‌دهد، اولین نقطه‌ی گفتگو و تقابل با فرایند روایی^۴ گریماس شکل می‌گیرد. توانش معنایی در نزد گریماس به منظور زایش معنایی، معنا می‌دهد. در حالی که در سپهر لوتمانی این توانش در خدمت تجربه‌ی جمعی و انتقال عناصر فرهنگی از بیرون به درون است. بنابراین هر رخداد به مثابه تغییر وضعیتی است که با گذار از مرز لوتمانی منطبق می‌شود و در آخرین فصل رمان «جنایت و مکافات» (فصل دوم از بخش پس‌گفتار) در قالب کابوسی شگرف، خارج از انتظار سوژه رخ می‌دهد. علاوه بر این، مقایسه‌ی سپهر نشانه‌ای لوتمان با روایت‌شناسی گرمسی نشان می‌دهد که هر دو نظام با رخداد و تغییر وضعیت مطابقت

^۱. نیکلای گاوریلوویچ چرنیشفسکی (۱۸۲۸-۱۸۸۹) اقتصاددان، تاریخ‌دان، فیلسوف، منتقد ادبی، نویسنده، منتقد هنری، سوسیالیست و از متفکران پیشرو و انقلابی سده‌ی نوزدهم میلادی در روسیه بود. چرنیشفسکی به خاطر عقاید انقلابی و ضدتزاری، بیست و یک سال در زندان بود. رمان فلسفی «چه باید کرد؟» (۱۸۶۳) از آثار اوست. (منبع ویکی‌پدیا)

^۲. نیهیلیسم روسی با تلقی اروپایی از این اصطلاح بسیار متفاوت است. نیهیلیسم روسی صرفاً صورتی از نیست‌انگاری مدرن است که به شکل جنبشی فرهنگی-سیاسی ظاهر شد و مروج خودپرستی، منفعت‌طلبی، دین‌گریزی، ترویج خشونت (از جمله ترور الکساندر دوم) و مخالفت با اسلاوگرایی بود. (زرشناس ۱۴۸)

^۳. Schmid

^۴. Procès narratif

دارند: سپهر نشان‌های با مسئله‌ی مرز و عبور از بیرون به درون و همچنین گردش عناصر تغییر را ایجاد می‌کند اما روایت‌شناسی گرمسی با کنش و فرآیندی خطی.

۲- بحث و بررسی

کتاب *نشان‌شناسی فرهنگی* به کوشش فرزانه سجودی (گروه مترجمان، ۱۳۹۶) از جمله آثاری است که درباره‌ی نشان‌شناسی فرهنگی می‌توان به آن اشاره کرد. آثار دیگری چون *کتاب نشان‌شناسی فرهنگی* اثر آنا ماریو لورسو نیز با ترجمه‌هایی از حسین سرفراز (۱۳۹۹)، انتشارات علمی و فرهنگی، راحله قاسمی (۱۴۰۰)، انتشارات سیاه‌رود) و مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی نشان‌شناسی دانشگاه شهید بهشتی، در کتاب *نشان‌شناسی فرهنگ، هنر و ادبیات* به کوشش مرضیه اطهری نیک-عزم (۱۴۰۰، نشر خاموش) به مقوله‌ی فرهنگ از دیدگاهی نشان‌شناختی پرداخته‌اند. ژان پی‌یر (۲۰۱۸) در مقاله‌ی «جهان‌روایی و سپهر نشان‌های» به بررسی دیدگاه نشان‌شناسی لوتمان از منظر روایت‌مندی اشمید می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه از نظر اشمید، نظریه‌ی لوتمان قابل تعمیم به جهان روایت است. کتاب *نقصان معنا* اثر آلزیرداس ژولین گرماس، با ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری (۱۳۸۹)، نشر علم) نیز در معرفی گرماس که به معناشناسی ساختاری (با نگاهی پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی) بازگشته، از اهمیت برخوردار است.

از جمله مقالاتی که با رویکرد سپهر نشان‌های لوتمان نگاشته شده‌اند باید به مقاله‌ی «تأثیر مکتب نگارگری ترکمنان شیراز بر نگاره‌های نسخه نعمت‌نامه در هند» (فتانه محمودی و دیگر نویسندگان ۱۳۹۹) اشاره کرد که به ویژگی‌های نگارگری و نشان‌های فرهنگ ایران و ورود و ساز و کار ترجمه به نظام نشان‌های کشور هند می‌پردازد. در مقاله‌ی «چرخش نشان‌های فرهنگی در سپهر نشان‌های، در ترجمه عبارت‌های تمثیلی از نظریه‌ی رومان یا کوبسن و آلفرد شوتز» (جواد گرجامی ۱۳۹۹) به بررسی موردی ضرب‌المثل‌ها در ترجمه از عربی به فارسی پرداخته شده است. چرخش نشان‌های فرهنگی در ترجمه‌ی ضرب‌المثل‌ها راهکاری است در راستای همگون‌سازی عناصر نامتوازن و نامتعارف فرهنگی مثل‌های زبان مبدأ و مقصد که به موجب سپهر نشان‌های، نشان‌های فرهنگی زبان مبدأ (عربی) با ورود به نظام نشان‌های زبان مقصد (فارسی) کارکرد پیشین خود را از دست داده و در درون سپهر نشان‌های میزبان ماهیت نشان‌های تازه‌ای پیدا می‌کنند. مقاله «بازخوانی هویت شیعی در آثار هنری صفویه با رویکرد سپهر نشان‌های» (سعید اخوانی و فتانه محمودی، ۱۳۹۷) نیز با توجه به اهمیت مفهوم هویت در مسئله هویت و تقابل مذهبی صفویان و عثمانیان، نشان می‌دهد که آثار هنری ایرانی دوره‌ی صفویه که به فضای نشان‌های عثمانیان وارد شده‌اند، مولفه‌های هویتی را در خود بازتاب داده‌اند. سجودی در مقاله‌ی خود با عنوان «رتباطات بین فرهنگی: ترجمه و تأثیر آن در فرآیندهای جذب و طرد»

(۱۳۸۸)، روابط بین فرهنگی و تأثیر ترجمه بر این روابط و همچنین عملکرد ترجمه در فرآیندهای جذب یا طرد جنبه‌هایی از فرهنگ‌های دیگر را از دیدگاه نشانه‌شناسی فرهنگی مورد مطالعه قرار می‌دهد. حسین سرفراز و دیگر نویسندگان با طرح مسئله‌ی مناسبات میان دین و سینما در مقاله‌ی «واکاوی نظریه‌ی فرهنگی سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان» (۱۳۹۶) با انتخاب فیلم سینمایی «هرشب تنهایی» (۱۳۸۶، رسول صدرعاملی) به عنوان مطالعه موردی به بررسی تعامل دین و سینما به مثابه دو نظام نشانه‌ای پرداخته‌اند.

در نقد مقالات موجود می‌توان به این نکته اشاره کرد که اکثر مقالات سپهر نشانه‌ای لوتمان بر اساس رابطه‌ای دو گانه و دو گانه‌های فرهنگ/طبیعت، نظم/آشوب و خود/دیگری مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. در حالی که نکات مهم دیگری در این نظریه وجود دارد که به آنها پرداخته نشده است: سپهر نشانه‌ای فضایی فشاره‌ای است و بنابراین تعامل قبضی و بسطی دارد؛ یعنی عناصر گشایشی و عناصر محدود کننده در تعارض با یکدیگر، سپس تعامل و بالاخره همسویی قرار می‌گیرند. نکته‌ی دیگر اینکه سپهر نشانه‌ای دارای ویژگی چرخشی است، عناصر آن رفت و برگشتی‌اند، و فاقد نظام خطی است که از سه وجه بیرون و درون و مرز تشکیل شده است.

مقاله‌ی حاضر با تکیه بر نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان و با استناد به برخی از اصلی‌ترین نظریات او از جمله فرهنگ و تحلیل آن به مثابه‌ی یک سیستم/ یک متن، سپهر نشانه‌ای، مرز، تعامل فضای گستره‌ای^۱ و فشاره‌ای^۲، رخدادهای هنجارگریز، و نیز فرهنگ به مثابه‌ی «خود» در مقابل با «دیگری» به تحلیل رمان «جنایت و مکافات» می‌پردازد. همچنین با تکیه بر رویکرد اشمید مبنی بر رخدادمندی و روایت‌مندی از دیدگاه سپهر نشانه‌ای لوتمان در قیاس با روایت‌شناسی گریماس تحول و یا دگردیسی شخصیت اصلی رمان جنایت و مکافات را از منظر قطب خود و دیگری تحلیل می‌کند. لازم به ذکر است جمع‌آوری اطلاعات به شیوه‌ی کتابخانه‌ای انجام شده و روش تحقیق نیز از نوع توصیفی است.

لوتمان و اوسپنسکی فرهنگ را همچون «حافظه‌ی اکتسابی جمعی در نظر می‌گیرند که در یک نظام معین بایدها و نبایدها» بیان می‌شود (لوتمان و اوسپنسکی ۲۳). فرهنگ در عین ایجاد الگویی مخصوص به خود، نه تنها فرآیند سازماندهی خود را کنترل می‌کند بلکه از نظر سلسله مراتبی با مقدس شمردن بعضی متن‌ها و حذف برخی دیگر، خود را سازماندهی می‌کند.

^۱ Extensité

^۲ Intensité

بنابراین فرهنگ یک دستگاه پیچده‌ی نشان‌های است؛ نظامی که از طریق رمزگان‌های اصلی و ثانویه‌اش امکان مبادله معنا را فراهم می‌سازد. نشان‌شناسی فرهنگی لوتمان به دوره پترکبیر تعلق دارد که همواره با نوعی اضطراب و نگرانی در برابر دیگری (غرب) همراه است. تبیین مرزهای خود و دیگری راهکاری است که در این دوره‌ی تاریخی مد نظر قرار می‌گرفت. از نظر لوتمان (لوتمان ۱۰۹-۱۰۷): «این واقعیت که هر فرهنگی را نخست مرزهایش تعریف می‌کند، فعلیت‌بخشیدن بر تمایزی است میان فضای داخلی یا درونی (متعلق به فرهنگ خودی) و فضای خارجی یا بیرونی (متعلق به بیرون ما و دیگری) با تکیه بر چنین دیدگاهی، فضای بیرونی، نه-فرهنگ نام می‌گیرد که مظهر بی-نظمی است» (سمنکو ۶۳). به این ترتیب سپهر نشان‌های فضایی نامتقارن و دوگانه است که رابطه‌ی میان درون و بیرون یا آشنا و ناآشنا در آن مطرح است. درون با نظم و هنجار تعریف می‌شود و بیرون با بی‌نظمی و ناهنجاری که درون را به‌عنوان محل تولید متون فرهنگی همواره تهدید می‌کند. باید در نظر داشت که لوتمان فرهنگ را نه همه چیز که به عنوان زیرمجموعه‌ای از یک کل در نظر می‌گیرد. همچنین لوتمان راه دیگری نیز برای شناخت فرهنگ نشان می‌دهد و آن تعریف فرهنگ بر اساس نظام «تقابل» است. در این تعریف، فرهنگ به عنوان «حد فاصل دنیای انسان و جانوران»، سه خصیصه‌ی قابل توجه را به نمایش می‌گذارد (پاکتچی و همکاران ۸۰):

۱. فرهنگ شامل چیزهایی است که متعلق به زندگی جمعی انسان هاست.

۲. فرهنگ فضای نظم است.

۳. فرهنگ فضای متعلق به خود (ما) است. بنابراین «نه- فرهنگ» هر چیزی است که این

خصیصه‌ها را ندارد و در تقابل با فرهنگ قرار می‌گیرد.

بر همین اساس یوری لوتمان و باریس اسپونسکی در مقاله‌ی «نقش الگوهای دوگانه در پویش فرهنگ روسی» تقابل میان «روسیه-غرب» را ذیل عنوان «کهنه‌گرایان-جدیدگرایان» از جمله مهم‌ترین تقابل‌هایی می‌داند که در روسیه جریان دارد. لوتمان به اقداماتی می‌پردازد که تحت‌تأثیر مفاهیم عصر روشنگری و فلسفه‌ی اروپایی برای مدرن کردن روسیه از سوی پتر کبیر صورت گرفت. در مقابل، اسلاودوست‌ها فرهنگ روس را فرهنگ به معنای حقیقی کلمه و اروپایی‌ها را بربر نامیدند. به باور لوتمان تقابل «روسیه و غرب» آنقدر فعال است که دو قطب‌هایی همچون «مسیحیت-بت‌پرستی»، «دین صادق-دین دروغین»، «دانایی-جهالت»، «طبقه‌ی اجتماعی بالا-طبقه‌ی اجتماعی پایین» (۲۶) و ... را در برمی‌گیرد. و از آنجاکه فرهنگ دربرگیرنده‌ی کل رفتارهای معنادار انسان و رمزگان‌هایی است که به آن رفتارها اعتبار می‌بخشد (سجودی و حقیقت ۸۶) ارزش‌های اصلی اعم از ایدئولوژی، دین و سیاست در تقابل دو قطب خود و دیگری مورد قیاس قرار می‌گیرند.

در مجموع، اگر سپهر نشانه‌ای لوتمان نامتقارن است، به این دلیل است که این فضا از تجمیع فضاهای متعددی شکل گرفته که امکان ترجمه به یکدیگر را داشته‌اند و به همین دلیل فضای لوتمانی انتقالی است. اما ناهمگونی بسیاری که در پیرامون فضای مرکزی سپهر نشانه‌ای وجود دارد، سبب می‌گردد تا همواره با میزانی از مقاومت و سپس جابجایی مواجه شویم. درون سپهر نشانه‌ای عناصر امکان جابجا شدن دارند؛ چون هیچ ارزشی مطلق نیست و تحت تأثیر ارزش‌های پیرامونی تغییر ماهیت می‌دهد.

رابطه‌ی خود و دیگری در سپهر نشانه‌ای لوتمان

ابرا لگوی لوتمان را با تکیه بر مضامینی که در آثار متعدّدش مورد بررسی قرار داده، به سه الگوی اصلی می‌توان تقسیم کرد (پاکتچی ۱۸۲):

۱. طبیعت به‌مثابه‌ی امری ناظر بر محیط زندگی انسان، در برابر فرهنگ که به‌مثابه‌ی امری ناظر بر جنبه‌های فراطبیعی زندگی انسان است.

۲. طبیعت به‌مثابه‌ی خائوس^۱ (بی‌نظمی / آشوب) در برابر فرهنگ که به‌مثابه‌ی کوسموس^۲ (نظام‌مندی).

۳. طبیعت به‌مثابه‌ی امری ناظر بر بربریت، در برابر فرهنگ که به‌مثابه‌ی وضعیت خود.

لوتمان سپهر نشانه‌ای را به کمک چندین مفهوم تعریف می‌کند. به باور لوتمان سپهر نشانه‌ای ذاتاً چندزبانی و متشکل از طیف متنوعی از نظام‌های نشانه‌ای یا زبانی است (چندزبانی و ناهمگنی). همچنین او بر کاربرد شناختی دوگان محوری تأکید می‌کند، چرا که دوگانه محوری در تفسیر/توصیف هر پیوستاری نظیر فرهنگ، زبان و ... از اهمیت برخوردار است. از منظر او، پدیداری که آنتی‌تر خود را داراست، معنادار است. و نکته‌ی دیگر آنکه فرهنگ به‌مثابه‌ی یک کل هم‌ریخت با اجزای خود، تشریح می‌شود. لوتمان تأکید می‌کند، یک ذهن فردی هم‌ریخت با سپهر نشانه‌ای جمعی است، بنابراین کل فضای نشانه‌ای را می‌توان به شکل شبکه‌ای از سپهر نشانه‌ای فردی تصور کرد (سمنکو ۱۳۴).

در کنار این ویژگی‌ها، لوتمان به مفهوم «مرز» نیز اشاره می‌کند و آن را یکی از اساسی‌ترین مفاهیم مرتبط با شناخت سپهر نشانه‌ای در نظر می‌گیرد: «مرز مثل یک فیلتر عمل می‌کند، تمهیدی است که به‌صورت گزینشی هم متن‌ها را از دیگر حوزه‌های فرهنگ، داخل سپهر می‌کند، هم نه-متن‌ها را» (لوتمان ۱۳۷).

۱. Chaos

۲. Cosmos

به عبارت دیگر آنچه که در بیرون از سپهرنشان‌های قرار دارد، برای وارد شدن به این سپهر و هماهنگ شدن با فضای درونی آن، ملزم است تا از مرز عبور کند: «به نحوی که امر بیگانه تبدیل به امر آشنا شود. آن چه که خارجی است، داخلی شود و نه-متن به متن تبدیل شود» (پاکتچی و همکاران ۸۸). از این رو متن بیگانه بر اساس عمل ترجمه و عبور از مرز به متن خودی تبدیل می‌گردد. بنابراین نشانه‌شناسی لوتمان را باید نوعی نشانه‌شناسی متن در نظر گرفت. به تعبیر لوتمان متن‌ها به دلیل خاصیت ترجمه‌پذیری است که می‌توانند کارکردی اجتماعی داشته باشند و پاسخگوی نیازهای مشخص جمعی باشند که آنها را ایجاد می‌کند (لوتمان ۱۳۷). اما نکته‌ی مهمی که با توجه به این توضیح باید به آن اشاره کرد، بحث انتقال عناصر از بیرون به درون است که به علت تأثیری که این عناصر بر یکدیگر دارند، پیوسته مرزهای سپهر لوتمانی جابه‌جا می‌شوند و نمی‌توان مرز ثابتی برای آنها متصور شد.

سپهرنشان‌های لوتمان و نظام روایی گریماس

بر اساس دیدگاه لوتمان تجربه بر کنش تقدم دارد ولی از نظر نشانه‌معناشناسانی هم‌چون گریماس کنش همان گفتمان است، بنابراین اگر بپذیریم سپهرنشان‌های فضایی است که در آن توانش معنایی^۱ اتفاق می‌افتد، اولین نقطه‌ی تقابل با فرایند روایی گریماس شکل می‌گیرد. در روایت‌شناسی گریماسی با وضعیتی مواجه می‌شویم که توانش معنایی مبتنی بر تحول زایشی معنا یا همان زنجیره‌ی روایی است. سیر زایشی معنا از منظر گریماس سیر و گذر از لایه‌های درونی و عمیق به طرف لایه‌های سطحی و عینی است و برای گذر از لایه‌های درونی و رسیدن به سطح، باید لایه‌های مختلف را طی کرد. گریماس سه لایه را در سیر زایشی معنا شرح می‌دهد: لایه‌ی ژرف که جایگاه قرار گرفتن مقوله‌های بنیادی معنایی و انتزاعی است. لایه‌ی میانی که در ارتباط با لایه‌ی معنا-روایی است و لایه‌ی سطحی و رویی گفتمان که در آن داده‌ها و ساختارهای انتزاعی عینی می‌شوند (عباسی ۴۹-۴۸).

بنابراین در سیر زایشی معنا، متن با حرکت از انتزاع کامل به سمت عینیت، قابل درک می‌گردد. این فرایند (روایت گریماسی) از طریق عبور از یک وضعیت به وضعیت دیگر میسر و به همین سبب منجر به تولید معنا می‌شود. در حالی که سپهرنشان‌های لوتمان -چنانچه پیش‌تر اشاره شد- از فضایی سه بعدی شامل مرکز، مرز و پیرامون تشکیل شده است. این سپهر دارای ویژگی‌های مهمی همچون

^۱. Compétence sémantique

عدم تقارن^۱، چندزبانی^۲، ناهمگنی^۳، دوگان محوری^۴ و هم‌ریختی^۵ است: «سپهرنشان‌های دارای فضایی نامتقارن است. عدم تقارن فضایی درون‌بنیاد به وجود می‌آورد که همه‌ی عناصر درون آن فضا به یکدیگر قابل نفوذ و انتقال‌اند. و از آنجایی که فضای سپهرنشان‌های برگرفته از تعدد زبان‌هاست، این فضا دارای ماهیت مولد اطلاعات است.» (لوتمان ۸).

فضای سپهر نشان‌های، فضایی گستره‌ای و فشاره‌ای است؛ به طوری که در پیرامون با پراکندگی و در مرکز با تجمع مواجه می‌شویم؛ مرز نیز که تاثیر گذاری فضاها را بر یکدیگر تسهیل می‌کند، سبب ایجاد فضایی تعاملی و در نهایت تطابقی می‌شود. به این ترتیب در سپهر نشان‌های لوتمان نه تنها با تولید معنا مواجه نخواهیم بود، بلکه با فضایی سر و کار داریم که اطلاعات درون هر سپهر دائماً در چرخش است. در حالی که نظام روایی گریماس علاوه بر آنکه قابل محاسبه است، در طی فرایندی عقلانی و در شرایطی نتیجه‌گرا به سوی انتهای خویش پیش می‌رود. در این نظام ضرورت کنشی، فضایی را به وجود می‌آورد که به سبب از میان برداشتن موانع، عبور به وضعیت بعدی ممکن می‌شود. بنابراین معنا نزد گریماس صرفاً یک هدف مشخص را دنبال می‌کند و به دنبال آن مبادله‌ی ارزش‌ها مطرح می‌گردد. اما چرخه‌ی اطلاعات لوتمانی همواره پراکنده است، و هرگز توقف و پایانی ندارد. از این رو با مکان‌شناسی میدانی روبه‌رو می‌شویم که در این فضا امکان هرگونه حرکت، انتقال، جابجایی، تکثیر، تصادف، انجماد، تعلیق و چندپارگی وجود دارد.

جدول شماره ۱- مقایسه‌ی ویژگی‌های نظام روایی گریماس و سپهرنشان‌های لوتمان

روایت‌شناسی گریماسی	سپهرنشان‌های لوتمان
تک‌وجهی	چندوجهی
منسجم	نامنسجم
حرکت از عمق به سطح (مکان خطی)	حرکت چرخشی و متکثر (مکان میدانی)

^۱ Asymmetry

^۲ Polyglotism

^۳ Heterogeneity

^۴ Binarism

^۵ Isomorphism

تولید معنا	چرخش اطلاعات
همگون و قابل محاسبه	ناهمگون و غیرقابل محاسبه
نظام متعین	نظام دینامیک
تک‌معنا و نظام معنایی خودبسنده	چندمعنا و نظام معنایی در حال جابجایی
مبادله ارزش‌ها	انتقال ارزش‌ها

جدول شماره ۱ قیاس ویژگی‌های نظام روایی گریماس و سپهرنشان‌های لوتمان را به اختصار نشان می‌دهد. اما با همه‌ی تفاوت‌های میان این دو، از یک منظر دارای اشتراکند، به طوری که می‌توان گذر از مرز لوتمانی را منطبق با «رخداد» گریماس دانست. از نظر وولف اشمید، لوتمان نخستین کسی است که در ساختار متن هنری (۱۹۷۰) نظریه‌ای ادبی درباره‌ی رخداد ارائه داده است (پیر ۲۷۴). اشمید با الهام از لوتمان رخداد را «رویدادی خاص، امری که از حوادث معمول و عادی روزمره نیست» تعریف می‌کند. اشمید معتقد است، لوتمان برای توصیف رخداد از مفاهیم مکان‌شناختی، کاربردشناختی، اخلاقی، روانشناختی یا شناختی بهره برده است. از دیدگاه اشمید لوتمان رخداد را به سه روش توصیف می‌کند. اول «تغییر شخصیت‌های نمایش در سرتاسر یک قلمرو معنایی»، دوم «انحرافی معنادار از هنجاری خاص» و بالاخره «عبور از مرزهای ممنوعه و یا زیرپا گذاشتن امر معمول و رایج» (اشمید ۲۰). اشمید همچنین معتقد است که می‌توان رخداد را یک تغییر وضعیت در نظر گرفت اما عکس این امر مصداق ندارد؛ بر همین اساس او پنج اصل را برای اینکه تغییر وضعیت، رخداد تلقی گردد، پیشنهاد می‌کند (۲۱-۲۵):

۱. ربط^۱: اولین شرط رخدادمندی این است که تغییر وضعیت باید مربوط باشد. رخدادمندی بر میزان اساسی بودن تغییر وضعیت برای جهان داستان می‌افزاید. تغییراتی که (از نظر اصول اساسی جهان داستان) کم‌اهمیت تلقی می‌شوند، سبب رخدادمندی نمی‌شوند، و در نتیجه، از این نظر، رخدادی را تولید نمی‌کنند.

^۱ . Relevance

۲. پیش‌بینی‌ناپذیری^۱: میزان رخدادمندی به نسبتی افزایش می‌یابد که تغییر وضعیت از حد معمول روایت (یعنی آنچه که به‌طور کلی در جهان داستان مورد انتظار است) عدول کند. این بدین معنا نیست که رخداد حتماً باید، آن‌طور که لوتمان اشاره دارد، مبتنی بر نقض یک هنجار یا تخطی از یک ممنوعیت باشد. در عوض، جوهر رخداد در عدم رعایت انتظارات نهفته است.

۳. پایداری^۲: رخدادمندی تغییر وضعیت به نسبت مستقیمی است که به دلیل تفکر و کنش سوژه‌ی متأثر در چارچوب جهان داستان پیامدهای خودش را دارد.

۴. برگشت‌ناپذیری^۳: رخدادمندی با برگشت‌ناپذیری موقعیت جدیدی که حاصل تغییر وضعیت است، افزایش می‌یابد. بدین معنا که هرچه احتمال بازگردانی شرایط اولیه بیشتر باشد، سطح رخدادمندی نیز بالاتر خواهد بود. به اعتقاد اشمید، این مسئله در آثار رئالیست‌های روسی، همانند داستایفسکی نمود بیشتری دارد، زیرا هیچ‌کدام از شخصیت‌های داستان که تغییر آیین داده‌اند، هرگز به جایگاه آیینی قبلی خود بازمی‌گردند.

۵. فقدان تکرار^۴: تغییرات مکرر از یک نوع (به خصوص در مورد شخصیت‌های یکسان) سطح رخدادمندی را کاهش می‌دهد.

به این ترتیب اشمید وقوع رخداد را در سپهرنشانه‌ای لوتمان امکان‌پذیر دانسته است که معمولاً به واسطه‌ی تغییر وضعیت قابل شناسایی است. بنابراین رخداد به معنای عدول از هنجارهای تعیین شده در سپهرنشانه‌ای است. و اینجاست که به حوزه‌ی روایت‌شناسی گریماسی نزدیک می‌شویم. چرا که گریماس نیز در نظام معنایی تصادف از واقعه یا رخداد سخن می‌گوید.

اما در ابتدا باید به این نکته اشاره کرد که گریماس در عبور از نشانه-معناشناسی کنش-مدار (کلاسیک) به نشانه-معناشناسی شوشی^۵ (پساکلاسیک)، توجه‌اش به دو نظام معنایی هم‌آیی^۶ و

۱. Unpredictability

۲. Persistence

۳. Irreversibility

۴. Non-Iterativity

۵. واژه شوش در تقابل با کنش قرار می‌گیرد. این واژه از مصدر «شدن» است. شوش، توصیف‌کننده حالتی است که عامای در آن قرار دارد و بیان‌کننده وصال عاملی با بژه یا گونه‌ای ارزشی است (نک. گریماس ۱۳۸۹).

۶. Volute

نظام معنایی تصادف^۱ معطوف گردید. در نظام هم‌آیی کنش‌گر بر مبنای رابطه‌ی حسی- ادراکی در پی کشف معناهای گریزان و پنهان است و در نظام معنایی تصادف، که بر مبنای اتفاق شکل می‌گیرد، معنا از هیچ‌گونه ثباتی برخوردار نیست. گریماس بر این باور است رخداد یا واقعه نه تنها تحت نظارت کنش‌گر شکل نمی‌گیرد، بلکه از هیچ برنامه‌ی معین و مشخصی تبعیت نمی‌کند. از این‌رو ناگهان دنیایی بر سر راه سوژه قرار می‌گیرد که نتیجه‌ی تعامل حسی-ادراکی سوژه و جهان است (شعیری ۱۶-۴۲). در واقع، سوژه اقدام به کنش نمی‌کند، بلکه حضوری ادراکی در جهان دارد؛ یعنی دچار حالتی شوشی می‌شود؛ در این رابطه چند نکته قابل ملاحظه است (شعیری ۹۷-۹۰):

۱. در وضعیت شوشی، شوش‌گر هر آن، متوجه حضور خود نسبت به موقعیتی که در آن قرار دارد می‌شود و تحت‌تأثیر این حضور خود را مهیای دریافت خود و دیگری می‌کند. به بیان دیگر شوش‌گر سوژه‌ای است که مهیا شده است تا خود را در موقعیتی جدید بیابد.
۲. شوش‌گر تحت‌تأثیر دنیایی که در آن قرار گرفته و بر اساس موقعیت‌های بیرونی و تلاقی آن با دنیای درون، هربار نشانه‌ها را دوباره زندگی می‌کند. بنابراین شوش، حضوری است که بر اساس آن و در لحظه، سوژه آن را برای اولین بار تجربه می‌کند.
۳. شوش ما را وضعیتی چند لایه مواجه می‌سازد: ارتباط با دنیای بیرون، تغییر وضعیت، حضور خود را با حضور دیگری پیوند دادن و برجستگی حضور.
۴. فرایند شوشی با دریافت‌های «آنی» که در آن دیدن و حس کردن بر دانستن غلبه دارد، هم‌سویی دارد و به این ترتیب لحظه‌ای خاص در یک روایت، یک تکانه یا یک شوک دارای ویژگی شوشی است.
۵. در این فرایند، سوژه فاصله‌ی میان آنچه ظاهر چیزهاست و آنچه اصل آنهاست، احساس می‌کند. بنابراین این تغییر وضعیت (رخداد) را می‌توان معادل عبور از مرز لوتمانی تلقی کرد؛ لحظه‌ای که سوژه برای عبور از وضعیت نامطلوب، به‌طور ناگهانی و خارج از قواعد رایج، با امری غیرمنتظره و شگرف مواجه می‌شود که شاید باورش برای خود او نیز سخت است.

تحلیل رمان «جنایت و مکافات» از منظر خود و دیگری

داستایفسکی در نامه‌ای به کاتکوف، سردبیر پیک روسیه، در تاریخ نیمه‌ی نخست سپتامبر ۱۸۶۵، موضوع رمان جنایت و مکافات را «شرح روان‌شناختی یک جنایت» مطرح می‌کند. این رمان، قصه‌ی «راسکولنیکف»، دانشجوی اخراجی گرفتار در فقر را روایت می‌کند که تحت تأثیر افکاری ناپخته تصمیم می‌گیرد پیرزن رباخواری را بکشد و پول‌هایش را بدزدد تا هم مادر و خواهرش را از فقر نجات

^۱. Abîme

دهد و هم بعدها که درسش به پایان رسید، با کار نیک، کفاره‌ی گناهانش را بپردازد. در واقع پول ریشه‌ی گرفتاری‌های جنایت و مکافات است که به جز راسکولنیکف به نحوی اندیشه‌ها و کنش‌های دیگران را تحت شعاع قرار می‌دهد. اما جوان پس از ارتکاب جرم، با مسائل پیش‌بینی ناپذیری مواجه می‌شود: او از همه دوری می‌کند و در نهایت با پذیرفتن نیاز معنوی به مکافات عمل، اعتراف می‌کند. داستایفسکی در نامه‌ی مذکور، به چند نمونه از جنایت‌هایی اشاره می‌کند که جوانان روشنفکر در همان روزها مرتکب شده بودند؛ اینکه روزنامه‌ها مملو از گزارش‌هایی است که تزلزل و پریشانی روحی جوانان را نشان می‌دهند و این پریشانی آنها را به ارتکاب جنایت وا داشته است (برادبری ۵۵). او ابراز می‌کند هیچ چیز نامعمولی در سوژه‌ی او، یعنی این واقعیت که قاتل، فرد تحصیل کرده‌ای است، وجود ندارد. چرا که او شاهد پریشانی و ارتکاب به جرم نسل جدید بوده است و رمان «جنایت و مکافات» به نوعی قرار است به این پرسش پاسخ دهد که چرا امروزه این وقایع اتفاق می‌افتد؟ (نصری ۲۱).

پیش از پرداختن به زمینه‌های اثرگذار دو قطب خود و دیگری در رمان جنایت و مکافات باید به دو جریان فکری حاکم در فرهنگ و ادبیات روسیه اشاره کرد: یکی جریانی متعلق به اسلاوگرایان است که در روسیه‌ی ماقبل مدرن ریشه داشت و بر آموزه‌های برآمده از سنت کلیسای ارتدوکس تأکید می‌کرد. این جریان به مثابه‌ی «خود» مورد بررسی قرار می‌گیرد و در مقابل، جریانی که مبلغ و مروج مدرنیسم بود و از اندیشه‌های فیلسوفان عصر روشنگری، و طیفی از آرای لیبرالیستی، مارکسیستی و سوسیالیستی متأثر بود^۱ (زرشناس ۱۳۶). این جریان نیز به مثابه‌ی «دیگری» شناخته می‌شود. گرایش روشنفکران روس به اندیشه‌های پوزیتویستی و اخلاق مبتنی بر اصالت منفعت از جمله مواردی است که در شخصیت راسکولنیکف (قبل از دگردیسی) نمود یافته است. داستایفسکی به یاری روشی که خود «رتالیسم شگفت»^۲ می‌نامید، معضلات اخلاقی و سیاسی ناشی از غرب‌گرایان را در رمان جنایت و مکافات به تصویر می‌کشد؛ سبک رتالیسم داستایفسکی همراه با مایه‌های دینی، از توجه به جزئیات کمک می‌گیرد تا هم به مقابله با اندیشه‌ی آرمان‌شهری سوسیالیست‌هایی چون چرنیشفسکی بپردازد

^۱. دلیل آنکه روس‌ها همواره خود را قومی برگزیده می‌دانستند، ریشه در اعتقاد آنها به منجی‌باوری قوم اسلاو دارد که از جانب خدا مقدر شده و وظیفه‌ی آنها ایجاد هماهنگی و وحدت میان ابنای بشر است. لازم به ذکر است این تفکر در ذهن داستایفسکی جوان تا پایان زندگی‌اش جریان داشت: «روح اسلاو، ظرفی است که جمیع انسان‌ها را می‌تواند در خود بگنجاند.»

(نصری ۳۱)

^۲. Fantastic realism

(فوسو ۱۶۰) و هم از میراث اسلاوگرایی و اخلاق مسیحی - عرفانی ملهم از مسیحیت ارتدوکس روسی دفاع کند.

این موارد از رمان «جنایت و مکافات» در قالب سه محور کلی در جدول شماره‌ی ۲ استخراج گردیده که مصادیق آن در دو قطب خود (روس) و دیگری (غرب) مورد قیاس و دسته‌بندی قرار گرفته‌اند.

جدول ۲- مشخصات و ویژگی‌های خود و دیگری طبق الگوی لوتمان در رمان جنایت و مکافات

دیگری (غرب)	خود (روس)	
جهان‌بینی اومانستی خودپرستی عقلانی [عقلانیت محاسبه‌گرا] عقلانیت‌گرا آزادی لاقیدانه [بی قید و شرط] مدرنیسم غربی غرب‌گرایی و توجه به مضامین غربی رفتار تابوشکنانه [خشونت، قتل، تجاوز و ...] مرگ [خودکشی] غرور	جهان‌بینی دینی - مسیحی عشق به دیگری و از خودگذشتگی عقلانیت‌گریز آزادی مسئولانه اسلاوگرایی روسی تأکید بر سنت و ودایع فرهنگی رفتار مبتنی بر قانون تولد دوباره [باززایی معنوی] فروتنی	نگرش
خدانا‌باوری نیست‌انگاری منطق انسانی دین‌گریزی لذت‌گرایی توجه به خود و منفعت‌طلبی	ایمان باوری ایمان دینی - عرفان مسیحی منطق الوهی مناسک و مضامین دینی [عشای ربانی، اعتراف، توبه، بخشایش و ...] پذیرش رنج نوع دوستی مسیحی و حمایت از دیگری	باورها و ارزش‌های دینی

مجنونان قدس

شمایل مسیح

انجیل و صلیب

تابلو مریم

سیستین

داستان رستاخیز لعازر

ناقوس کلیسا

شماایل شکنی	نمادها و شماایل	
پترزبورگ [شهر کر و لال]: هی مارکت - مکان های آستانه- ای کریستال پالاس انزوا طلبی - عدم تعهد به جامعه	فضای عمومی روشن و گسترده کلیسای جامع شهر مشارکت اجتماعی - تعهد به خانواده و جامعه	شهر/مکان/جامعه

محور اول: نگرش شخصیت‌ها

اندیشه‌هایی که نظام فکری - اعتقادی افراد را شکل می‌دهد، در تعیین خط مشی، عمل و یا موضع‌گیری شخصیت‌ها مؤثر است. در این راستا تقسیم‌بندی شخصیت‌های اصلی رمان به دو قطب خود و دیگری از اهمیت برخوردار است (جدول شماره ۳ و ۴):

الف) سونیا: سونیا مصداق بارز توجه به خداست که تقابل میان او و راسکولنیکف، دو قطب ایمان - باوری و ناباوری را به نمایش می‌کشد. سونیا نمونه‌ی کامل عشق به هم نوع است. او راه رستگاری را به راسکولنیکف نشان می‌دهد. به همین علت در شخصیت او شاهد نوعی «جنون دینی» هستیم.

ب) سویدریگایلف: او همزاد راسکولنیکف است: «خلاف نگفته بودم که ما هر دو میوه‌ی یک مزرعه هستیم؟» (داستایفسکی ۴۲۱) به اعتقاد سویدریگایلف ابدیت عبارت است از اتاقی همانند حمام دود زده با تار عنکبوتی در گوشه و کنارش (۴۲۱) سویدریگایلف اندیشه‌های راسکولنیکف را مورد تمسخر قرار می‌دهد و به او انگ ایده‌آلیستی و شیلرگرایی^۱ می‌زند: «شما برایم درباره‌ی فساد و زیبایی رفتار سخنرانی می‌کنید! شما شیلر هستید، شما ایدآلیست هستید! همه چیز همان طور است که باید باشد [...] راستی

^۱ یوهان کریستف فردریش فون شیلر (۱۷۹۵-۱۸۰۵) شاعر، نمایشنامه‌نویس، فیلسوف، پزشک و مورخ معروف رمانتیک آلمانی است. او نامدارترین نمایشنامه‌نویس آلمانی به‌شمار می‌رود و در کنار گوته، به‌عنوان چهره‌ی اساسی کلاسیک وایمار شناخته شده‌است. بسیاری از نمایشنامه‌های او به‌عنوان قطعه‌ی تأثرهای استاندارد در سرزمین‌های آلمانی‌زبان مشهور شده‌اند.

شما شیلر را دوست دارید؟ من که خیلی دوستش دارم» (۶۷۲) مرگ مشکوک همسر سویدریگابلف و تجاوز به دختری نوجوان، حاکی از رفتار تابوشکنانه‌ی اوست. سویدریگابلف از طریق تهدید به افشاگری در رابطه با قتل پیرزن رباخوار، خواهر راسکولنیکف را تحت فشار قرار می‌دهد. او در نهایت خود را می‌کشد و این امر در تغییر راسکولنیکف مؤثر است. در واقع شنیدن خبر مرگ سویدریگابلف در اداره‌ی پلیس، در اعتراف او به ارتکاب جرم، نقش غیرقابل انکاری دارد. بنابراین او تجسمی از بی‌ایمانی و خودپرستی است.

ج) پورفیری: کارآگاهی نامتعارف که به دنبال اعتراف است و نه محکومیت. او سه مرتبه با راسکولنیکف روبرو می‌شود^۱ و به نوعی سعی در هدایت او دارد. گفت‌وگوی اول، در خانه‌ی پورفیری عمدتاً به تئوری «ابر-مرد»^۲ راسکولنیکف که پیش‌تر در مقاله‌ای تحت عنوان *درباره‌ی جنایت نوشته*، اختصاص می‌یابد. پورفیری نظریه‌ی خودش در باب احترام به قانون را در مخالفت با نظریه‌ی راسکولنیکف ارائه می‌دهد. گفت‌وگوی دوم، روز بعد در اداره‌ی پلیس، از بحث درباره‌ی ماهیت قانون آغاز و به اخلاقیات ختم می‌شود. و آخرین گفت‌وگوی پورفیری با راسکولنیکف پس از اعتراف راسکولنیکف به سونیا انجام می‌شود. پورفیری در این دیدار از راسکولنیکف می‌خواهد تا به ارتکاب جرمش اعتراف کند. پورفیری راه‌هایی راسکولنیکف را اعتراف و سپس پذیرش رنج می‌داند. ارجاعات مختلف درباره‌ی اورشلیم جدید و ایمان، نشان از آن است که بیگانگی راسکولنیکف سرشتی دینی دارد. در این گفت‌وگو پورفیری انگار نه نماینده‌ی قانون که نماینده‌ی دین است.

در کنار این سه شخصیت باید به چند شخصیت دیگر اشاره کرد که آنها نیز به‌عنوان شخصیت‌های فرعی در تکمیل دو قطب خود و دیگری نقشی اساسی دارند: لوژین، لیزیاتنیکف، زاسیموف پزشک و رازومیخین. لوژین و لیزیاتنیکف عقاید رادیکال‌های جوانان را نمایندگی می‌کنند. لوژین تاجر تازه به دوران رسیده‌ی خودخواهی است که معتقد است پول در مناسبات زندگی شهری نقش به‌سزایی دارد و در گرو پول می‌توان دیگران را مطیع نمود. او به کاریکاتوری از نظریه‌ی خودمداری عقلانی چرنیشفسکی بدل شده است. لیزیاتنیکف به گفته‌ی راوی یکی از آن گروه بی‌شمار «بوقلمون صفت و

^۱. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به مقاله‌ی «راسکولنیکف، فراسوی خیر و شر» (هاواس ۲۱۱-۱۹۲) که به تحلیل گفتگوی پورفیری و راسکولنیکف می‌پردازد.

^۲. بر اساس تئوری «ابر‌مرد» راسکولنیکف، مردم به دو دسته معمولی و خارق‌العاده تقسیم می‌شوند. دسته‌ی اول باید در اطاعت زندگی کنند و حق نقض قوانین را ندارد. آنها به زاد و ولد مشغول‌اند. و دسته‌ی دوم به دلیل خارق‌العاده بودن، جهان را حرکت می‌دهند و آن را به سمت هدفش هدایت می‌کنند. آنها حق ارتکاب هر جنایتی را دارند و از همه قوانین تجاوز کنند.

اشخاص پستی» است که مسیحیت را با زمانه‌ی خود سازگار نمی‌بیند. او همچون زاسیموف، تحت تأثیر اندیشه‌های غربی است که به اندیشه‌های پوزیتیویستی معتقد است و علم تجربی را سرآمد حل معضلات اجتماعی می‌داند (نصری ۳۷-۳۴). در مقابل آنها رازومیخین، دوست راسکولنیکف قرار دارد که تئوری «ابر-مرد» راسکولنیکف را نمی‌پذیرد. با این حال به هنگام پی بردن از راز راسکولنیکف به دوستی با او و مراقبت از خانواده‌اش ادامه می‌دهد و هرگز آن‌ها را رها نمی‌کند.

جدول ۳- ویژگی شخصیت‌های خودی در رمان جنایت و مکافات

ویژگی و خصوصیت		خود
تجسم ایمان مسیحی و نماینده‌ی مجنونان مقدس	نقش	سونیا
تجلی آموزه‌های اخلاقی- عامل تغییر افکار نیهیلیستی راسکولنیکف- بازگوکننده داستان العازر- وادار کردن راسکولنیکف به اعتراف	رویکرد در مسیر داستان	
آزادی مسئولانه- عشق به دیگران- فدا کردن خود و پذیرش رنج	باور	
نمادی از حاکم یا قانون	نقش	پورفیری
مطرود دانستن تئوری ابرمرد راسکولنیکف و تلاش برای متقاعد کردن او جهت اعتراف	رویکرد در مسیر داستان	
روش اجرای عدالت: پذیرش رنج و بازپروری / اساس و بنیان قضاوت جرم: سنت	باور	
تجسم رفتار انسانی- بی‌اعتنا به گرایش‌های تجددطلبانه‌ی غربی	نقش	رازومیخین
تعهد به دیگری- مسئولیت‌پذیری در قبال راسکولنیکف و خانواده او- ناصحیح دانستن نظریات راسکولنیکف	رویکرد در مسیر داستان	
اعتقاد به ارزش‌های اخلاقی و انسانی	باور	

جدول ۴- ویژگی شخصیت‌های دیگری در رمان جنایت و مکافات

ویژگی و خصوصیت		دیگری
تجسم بی‌ایمانی و خودپرستی	نقش	سویدریگایلف
مظنون به قتل همسر و تجاوز به دختری نوجوان- استراق سمع و پی بردن به راز قتل - زیر فشار قراردادن خواهر راسکولنیکف- پیشنهاد خودکشی به	رویکرد در مسیر داستان	

راسکولنیکف- کمک به سونیا و خواهر و برادران او- نه گفتن به زندگی و اقدام به خودکشی		
تفکر منطقی- آزادی غیرمسئولانه- ایمان ناباوری	باور	
نماینده جوانان معتقد به اندیشه‌های پوزیتیویستی/ نهییلیستی و سوسیالیسم غرب	نقش	لوژین
تحت سیطره قرار دادن خواهر و مادر راسکولنیکف	رویکرد در مسیر داستان	
منفعت‌طلبی- پول دوستی	باور	
نماینده جوانان معتقد به اندیشه‌های پوزیتیویستی/ نهییلیستی و سوسیالیسم غربی	نقش	لزیاتنیکف/زاسیموف
لیزیاتنیکف: آشکار کردن دسیسه لوژین/ زاسیموف: مراقبت از راسکولنیکف به عنوان پزشک	رویکرد در مسیر داستان	
علم‌باور و دین‌گریز	باور	

محور دوم: باورها و ارزش‌های دینی

در رمان *جنایت و مکافات* اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیم به مکان‌های مذهبی، مناسک دینی و ارزش‌های اخلاقی در صحنه‌ها و موقعیت‌های مختلف جای‌گذاری شده‌اند. به طوری که تا قبل از اعتراف به سونیا، راسکولنیکف مردد و نیست‌انگار صرفاً نظاره‌گر آنهاست. چه در خواب‌هاش: «در وسط گورستان کلیسایی است سنگی با گنبد سبزرنگ» (داستایفسکی ۹۴). و چه در خانه‌ی پیرزن، هنگامی که او را به قتل می‌رساند، و متوجه نوار آویخته به گردن پیرزن و کیف پول متصل به آن می‌شود: «دو صلیب کوچک، یکی از چوب و دیگری از قلع، [...] با دوره و حلقه‌ای فولادین، بر نوار آویخته شده بود» (۱۲۶). این نشانه‌ها همواره در سرتاسر رمان جریان دارند. به خصوص آنجا که «رستاخیز لعازر»^۱ خوانده می‌شود: «شمع مدتی بود که در شمعدان کج، داشت به آخر می‌رسید و در این اتاق فقیرانه قاتل و فاحشه را، که به‌طور شگفت‌آوری بر سر کتاب جاویدان به هم نزدیک شده بودند، روشن می‌نمود» (۴۷۶). یا جایی که راسکولنیکف -در مواجهه با سونیا- بالاخره به ناتوانی خود و ناکارآمدی نظریه‌ی «ابرمرد» پی می‌برد: «مگر من پیرزن را کشتم؟ من خودم را کشتم، نه پیرزن را!» (۶۰۰) و همین‌طور

^۱. رستاخیز لعازر یا زنده کردن لازاروس یکی از معجزات حضرت عیسی است که در انجیل یوحنا (آیات ۱ تا ۴۴ از فصل یازدهم) به آن اشاره شده که چهار روز پس از مرگش به‌دست عیسی مسیح دوباره زنده شد. (منبع: ویکی‌پدیا)

اشاره به چهره‌ی عرفانی مریم در نقاشی «مریم در کلیسای سیستین»^۱ که به گفته‌ی سویدریگیلیف در رنج غوطه‌ور است و نهایتاً صحنه‌ای که سونیا او را به پذیرش رنج و تحمل عذاب ترغیب می‌کند: «هم‌اکنون برو در چهارراه. بایست. تعظیم کن. ابتدا زمین را ببوس، زمینی که پلیدش کرده‌ای، سپس به تمام جهان تعظیم کن، از هر چهار طرف و به همه با صدای بلند بگو: من کشتم...» (۶۰۱)

این سفارش که با فاصله‌ی زمانی (فصل هشتم - بخش شش) به وقوع می‌پیوندد، نمایش‌گر «ایمان سیاسی داستایفسکی» (نابوکف ۱۹۴) است که در آثارش جایگاه ویژه‌ای دارد: بازگشت به کلیسای ارتدوکس روسی، باور به کیش ناسیونالیسم روسی و قبول حاکمیت تزار.

راسکولنیکف به گفته‌ی شاهدان در وسط میدان [سننایا] به تمامی خلق تعظیم می‌کند و بر خاک پایتخت [پترزبورگ] بوسه می‌زند. (داستایفسکی ۷۴۶) به این ترتیب سجده بر زمین زدن و بوسیدن آن را می‌توان نشان از مرحله‌ی آغازین دگردیسی او دانست: ایمان به مسیحیت ارتدوکس و پاسداشت باورهای ملی‌گرایانه که این دو در نظر داستایفسکی، هر دو پیوندی جدانشدنی با یکدیگر دارند. همین‌طور تعظیم او در برابر مردم، عملی نمادین است که نه تنها آغاز تحول او را به نمایش می‌کشد بلکه تأییدی است بر آرزوی او برای پیوستن دوباره به جامعه‌ی بشری: نمادی از پذیرش قانون حاکمیت و قبول مسئولیت‌پذیری در برابر جامعه.

مورد دیگر ماهیت رنج و نقش آن در رمان‌های داستایفسکی است که ریشه در فرهنگ و اندیشه‌ی روسی دارد. و از آنجا که حضور مسیح در این فرهنگ جز با رنج به تصور در نمی‌آید، مکتب روسی بر این باور است که وقتی انسانی رنج می‌برد، در واقعیت به مسیح نزدیک می‌شود. بنابراین در فرهنگ روسی رنج بیانگر پیوند عمیق میان انسان و خداست؛ و این سرشت عرفانی - مذهبی همچنین اعتقاد به مطلق‌گرایی رنج - چنانچه پیش‌تر اشاره شد- در شخصیت سونیا و تأثیرش بر راسکولنیکف نمود غیر قابل انکاری دارد.

محور سوم: شهر، مکان، جامعه

^۱ تابلوی نقاشی مریم در کلیسای سیستین که به تابلوی مریم سیستین (Sistine Madonna) معروف است اثر رافائل (۱۵۲۰-۱۴۸۳) نقاش مشهور ایتالیایی است. رافائل این اثر مهم کلاسیک را در سال ۱۵۱۲ و به سفارش پاپ ژولیوس دوم (۱۵۱۳-۱۴۴۳) برای کلیسای سن سیستو در شهر پیاجنزا ایتالیا خلق کرد. داستایفسکی بعد از بازدید از این اثر، آن را «گوهر تاج هنر» و گران‌بهارترین تابلوی نقاشی در تمام تاریخ بشر خوانده است. (منبع: <https://sophiegallery.ir/sistine-madonna/> بازدید شده در تاریخ ۲۱ آبان ۱۴۰۱)

آنچه که در این محور از اهمیت برخوردار است نمایش مظاهر مدرنیته و نمادهای روشنگری است که در فضا سازی‌ها و صحنه‌پردازی‌های رمان قابل بررسی است. مهم‌ترین مورد شهر پترزبورگ^۱ است که در آثار داستایفسکی نقش مهمی دارد؛ بندری بزرگ و استراتژیک، پنجره‌ای رو به اروپا که تنها در یک مورد با تصویری زیبا از آن مواجه می‌شویم:

«[راسکولنیک] ده قدمی پیش رفت، سپس رو به [رود] نوا و کاخ سلطنتی [محل سکونت تزار] نمود. [...] گنبد کلیسا [جامع اسحاق قدیس] از هیچ‌کجا به این خوبی که از پل، یعنی از بیست قدمی نمازخانه، به چشم می‌خورد، جلب نظر نمی‌کرد. [...] همچنان که ایستاده بود مدتی به افق دوردست خیره شد: این مکان به نظرش آشنا می‌نمود. هنگامی که به دانشگاه می‌رفت، معمولاً وقت بازگشت به خانه، شاید صدفبار برایش پیش آمده بود که در این مکان به خصوص بایستد و به این منظره [کاخ] چشم بدوزد، و هربار از احساس مبهم نامفهومی در شگفت آید. از این منظره‌ی زیبا همیشه احساس سردی مجهول و مبهمی می‌کرد. این چشم‌انداز پرشکوه برای او همچو روحی ناشنوا و ناگویا [کر و لال] بود...» (داستایفسکی ۱۷۵)

اما داستایفسکی این چشم‌انداز پرشکوه (شهر پترزبورگ) را در نظر راسکولنیکف، همچون روحی «کر و لال» توصیف می‌کند که نشان از نگاه بیگانه و غریب اوست به کلیسا و اقتدار تزار (ساختمان‌های مذهبی و کاخ سلطنتی)؛ تداعی گر بهت، هراس و احساسی سرد که بر همه‌ی روابط او سایه انداخته است (نصری ۵۰)

به همین دلیل در *جنایت و مکافات* آنچه عمدتاً می‌بینیم نمایش فضاهای آستانه‌ای^۲ یا همان فضاهای منقبض و فشاره‌ای است؛ فضاهایی تنگ و تیره، عاری از فراخی و گشودگی، محصور در آستانه‌ی راهروها و راه‌پله‌های تاریک و کثیف، با آپارتمان‌هایی دودزده، پر از مستأجرانی با سطوح اجتماعی گوناگون که در هی‌مارکت^۳ محل زندگی راسکولنیکف- زندگی می‌کنند.

^۱ مارشال برمن پترزبورگ را معرف زندگی دنیوی و تفکر سکولار می‌داند و در مقابل آن مسکو را که نماد خلوص و پاکی خاک و خون است. این دوگانگی یکی از محورهای اصلی تاریخ و فرهنگ روسیه است. (برمن ۲۱۳)

^۲ مکان‌های آستانه‌ای به تعبیر ژاک کاتو شکل‌های گوناگونی به خود می‌گیرد؛ در آستانه‌ی خانه، اتاق خواب، ورودی‌ها و راهروها: «فضاهایی که در انضمام نور شمع دیده می‌شوند یا یک ستون نور مربوط به خیابان.» این فضاها انگار که به شیوه‌ی نورپردازی رامبرانت، درون تاریکی را به نمایش می‌کشند. (کاتو و ۱۳۹۸)

^۳ Haymarket .

به این ترتیب بازتاب شهر در حیات درونی شخصیت‌ها به نمایش کشیده می‌شود و در ادامه، سویدریگایلف پترزبورگ را شهر نیمه‌دیوانگان می‌داند:

«یقین دارم در پترزبورگ مردم زیادی هستند که هنگام راه رفتن با خود حرف می‌زنند. این شهر نیمه‌دیوانگان است. [...] کمتر جایی مانند پترزبورگ می‌توان یافت که اینقدر اثر غم‌انگیز مشخص و غریبی بر روح انسان بگذارد» (داستایفسکی ۶۶۶).

بنابراین پترزبورگ را در تقابل خود و دیگری، می‌توان در قطب دیگری جای داد؛ چرا که با همه‌ی مظاهرش هراس را تداعی می‌کند. داستایفسکی با پردازش فضاهای انقباضی و فشاره‌ای، همانند اتاق راسکولنیکف که به تابوت شبیه است (داستایفسکی ۳۵۱) یا اتاق سونیا با سقفی بی‌نهایت کوتاه که به انبار می‌ماند (۴۵۷) علاوه بر نمایش آشفتگی درونی شخصیت‌ها، از شهر و مکان‌های آن برای پناه بردن به انزوا نیز بهره می‌برد. بنابراین فضاهای بسته با گناهکار بودن، پنهان شدن و انزوای شخصیتی مرتبط‌اند. چنانچه فضاهای باز، انبساطی و گستره‌ای با عیان شدن گناه، اعتراف و بازگشت به جامعه، رابطه‌ی مستحکی دارند. نمونه‌ی چنین پردازشی در کابوس کشتن مجدد پیرزن توسط راسکولنیکوف (بخش ششم - فصل ششم) قابل مصداق است. در این کابوس، نه تنها پیرزن با ضربات تبر آسیبی نمی‌بیند بلکه با فرود هر ضربه به راسکولنیکف می‌خندد؛ پیرزن از خنده همچون نهالی پیچ و تاب می‌خورد. تا اینکه راسکولنیکف از ترس پا به فرار می‌گذارد و در عین ناباوری متوجه می‌شود، مردم آشنا و ناآشنا در فضایی باز و فراخ‌تر از خانه‌ی پیرزن گرد آمده‌اند و به او خیره شده‌اند. (علنی شدن راز قتل پیرزن) به این ترتیب از تداخل یا همبستگی دو فضای انقباضی و انبساطی، فضایی حاصل می‌آید که نمایش‌دهنده‌ی احساسات باطنی و تعارض‌های روانی راسکولنیکف است:

«... راسکولنیکف پا به فرار نهاد. اما تمام سرسرا پر از مردم شده بود. در رو به پلکان به کلی باز بود و در دالان و پله‌ها و آن پایین، همه‌جا مردم جمع بودند. سر آن‌ها نزدیک یکدیگر بود و همه تماشا می‌کردند. همه نفس را در سینه حبس کرده و ساکت ایستاده بودند. قلب او به هم فشرد... پاهایش یارای حرکت نداشتند و گویی به زمین چسبیده بودند. خواست فریاد بکشد که بیدار شد» (۴۰۵).

دومین مورد از این محور را در کریستال پالاس^۱ دیگر نماد شیفتگی روس‌های متجدد به مدرنیزاسیون غربی، باید بررسی کرد. و اتفاقی نیست که ایده‌ی کشتن پیرزن در میخانه‌ای به همین

^۱ کریستال پالاس یا کاخ بلورین بنایی از چدن و شیشه‌ی مسطح در هاید پارک لندن در انگلستان بود که برای میزبانی «نمایشگاه بزرگ» در ۱۸۵۱ (۱۲۳۳ شمسی) برپا شد. در ۱۸۵۴ کریستال پالاس به پارک سیدنهام هیل انتقال داده شد تا اینکه در سال ۱۹۳۶ در اثر آتش‌سوزی ویران شد. کریستال پالاس نخستین و بزرگ‌ترین بنای ساخته شده از شیشه و فلز

نام در ذهن راسکولنیکف شکل می‌گیرد. کریستال پالاس در نظر داستایفسکی نماد ماتریالیسم و عقلانیت مدرن است؛ نماد عالمی نظم یافته که راوی *یادداشت‌های زیرزمینی*^۱ (۱۸۶۴) از بیم آن به زیرمین پناه می‌برد.

تبدیل دیگری به خود در رمان «جنایت و مکافات»

راسکولنیکف، نماینده‌ای از جوانان روشنفکری است که مجذوب افکار زمانه‌ی خود شده است. او با نادیده گرفتن حقوق انسانی و پا گذاشتن بر اصول اخلاقی، به خود این حق را می‌دهد تا فراتر از قانون عمل کند. قتل پیرزن و خواهر او، از مصادیق بارز توجه به خود، خودمداری عقلانی، منفعت‌طلبی و خودبزرگ‌بینی است. بالاخره راسکولنیکف به اصرار سونیا و دیگر عواملی که پیش‌تر به آنها اشاره شد، به ارتکاب جرمش اعتراف می‌کند. اما هیچ نشانی از تحول یا دگرپسندی نمی‌توان در او سراغ گرفت. دگرپسندی راسکولنیکوف و به تعبیری دیگر گذر از مرز دیگری به خود، نه ماه پس از ورودش به سبیری در عید پاک اتفاق می‌افتد که هر دو دلالتی است بر نه ماه زمان دوره‌ی بارداری انسان، تولد و نوزایی و رستاخیز مسیح. راسکولنیکف همه‌ی ایام روزه و عید پاک را در بیمارستان می‌گذراند. او هنوز از جرمی که مرتکب شده، احساس پشیمانی نمی‌کند. حتی دائماً خود را مورد سرزنش قرار می‌دهد، اینکه نمی‌بایست خودش را به اداره‌ی پلیس معرفی می‌کرد! سپس خواب می‌بیند بشر مورد حمله‌ی ویروسی قرار می‌گیرد که قربانیانش را گمراه می‌کند؛ زیرا آنها گمان می‌کنند، حقیقت زندگی را دریافته‌اند. با این حال، هر فرد (مبتلایان) به حقیقت متفاوتی معتقد است که نتیجه‌ی آن هرج و مرج است:

بود که به عنوان اولین بنای برجسته در دوران مدرن معماری شناخته می‌شود. (منبع: ویکی‌پدیا) داستایفسکی درباره‌ی این سازه (کریستال پالاس) به خاطره‌ی دیدار از نمایشگاه لندن در ۱۸۶۲ اشاره می‌کند؛ او در «تأملات زمستانی بر تأثرات تابستانی» می‌نویسد، به محض دیدن کریستال پالاس دچار وحشت و پریشانی می‌شود. چرا که نمای این سازه نوعی احساس فتح و پیروزی را به عنوان آخرین «دستاورد ایده‌آل در جهان» برای نگرنده تداعی می‌کند. و داستایفسکی با توصیفاتی نیشدار آن را بیان می‌کند. در واقع او علیه این دیدگاه به مخالفت می‌ورزد که انسان مترقی آزاد است و هر چه از او سر می‌زند، طبق قانون طبیعت رخ می‌دهد. (آورامنکو ۱۵۱۴)

۱. درباره‌ی نسبت قهرمان «یادداشت‌های زیرزمینی» با راسکولنیکف این نکته گفتنی است که او را همزاد و یا به نوعی الگوی اولیه‌ی راسکولنیکف می‌دانند. قهرمان «یادداشت‌ها...» نمایانگر رهیافت تغییر یافته‌ای به شخصیت‌پردازی است. او آگاهی بیمارگونه‌ای از شخصیتش دارد، از دوگانگی‌اش مطلع است و به این ترتیب شاهد نمایش تعارضات شخصیت‌ها خواهیم بود.

(سیمونز ۳۲)

«اینان برگزیدگانی بودند که می‌بایستی نوع تازه‌ای از مردم و زندگی را بنیان نهند و زمین را پاک و نو سازند، اما کسی در هیچ‌جا این اشخاص را ندیده بود و کسی صدا و سخن آنان را نشنیده بود» (۷۷۳). در واقع این کابوس (فصل دوم از بخش پس‌گفتار) علاوه بر آنکه نقیضه‌ای است بر نظریه‌ی «ابرمرد» راسکولنیکوف - که خود را همانند ناپلئون، انسانی برتر می‌پنداشت - همان رخداد غیرمنتظره‌ای است که راسکولنیکوف را با وضعیت و یا حالتی دورنی مواجه می‌کند.

کابوس پایانی راسکولنیکوف به‌مثابه‌ی رخداد

از دیدگاه گریماس، کابوس پایانی راسکولنیکوف، عاملی است که او را دچار دگرگونی و وضعیت روحی - عاطفی متفاوتی می‌کند که همان وضعیت شوشی است: «آنچه راسکولنیکوف را عذاب می‌داد، آن بود که این هذیان بی‌معنی با چنان اندوه و رنجی در خاطرش منعکس می‌شد که تأثیر تخیلات بیمارگونه‌ی آن تا مدت‌ها رفع نمی‌شد» (۷۷۳) در این نظام روایی رابطه‌ای از نوع حسی - ادراکی رخ می‌دهد که هیچ‌چیز از قبل طراحی و برنامه‌ریزی نشده است. حالت شوشی، حالت روحی جدیدی را در راسکولنیکوف پدید می‌آورد که منجر به دگردیسی او می‌گردد. اگرچه راسکولنیکوف از محتوای کابوس صحبتی به میان نمی‌آورد، اما تغییر رفتار او، نشان از آن است که معنای آن را درک کرده، به طوری که پس از مرخصی از بیمارستان، متوجه‌ی غیبت سونیا می‌شود. اینجاست که برای اولین بار دلش برای او تنگ می‌شود. و سرانجام چند روز بعد، هنگامی که سونیا به ملاقات او می‌آید، یک‌باره احساس جدیدی بر او غلبه می‌کند. از منظر گریماس، معنای حاصله نه نتیجه‌ی کنش که نتیجه‌ی تعامل حسی - ادراکی سوژه و جهان اوست. پس از این کابوس، راسکولنیکوف، سوژه‌ای است که مهیا شده تا خود را در موقعیتی جدید بیابد: پذیرش عشق سونیا و همین‌طور عشق خودش به سونیا. او حضور خود را در موقعیتی که در آن به سر می‌برد، درک می‌کند و تحت‌تأثیر این حضور، خود را مهیای دریافت خود و دیگری می‌کند. به این ترتیب درگیری عاطفی‌اش با جهان از سر گرفته می‌شود:

«چه پیش آمد، خود راسکولنیکوف هم نمی‌دانست اما ناگهان گویی چیزی او را از جا بلند کرد و به پای سونیا افکند. می‌گریست و زنون سونیا را در آغوش گرفته بود. سونیا در لحظه‌ی اول بسیار متوحش شد و رنگ از چهره‌اش پرید. از جا برجست و لرزان به راسکولنیکوف نگریست، اما بی‌رنگ، در یک آن، همه چیز را دریافت. در چشمانش خوشوقتی بی‌پایانی می‌درخشید، مطلب را فهمیده بود و دیگر شکی نداشت که راسکولنیکوف دوستش دارد، بسیار دوستش دارد» (۷۷۵).

به این ترتیب با حضوری مواجه می‌شویم که راسکولنیکوف در لحظه‌ای خاص و برای اولین بار آن را تجربه می‌کند. راسکولنیکوف تحت‌تأثیر دنیایی که در آن قرار گرفته و بر اساس موقعیت‌های بیرونی

و تلاقی آن با دنیای درون، با وضعیت جدیدی روبه‌رو می‌شود که حاصل آن موقعیتی چندوجهی است: ارتباط با دنیای بیرون و مشارکت مسئولانه در جهان انسانی که به اتخاذ نظرگاهی عاطفی توصیف می‌شود. چیزی که تا آن لحظه در برابرش مقاومت کرده بود با دریافتی عاطفی یا دگرگونی عاطفی، سلوک راسکلنیکف را رقم می‌زند:

«قرار گذاشتند منتظر شوند و صبر کنند. هنوز هفت سال باقی مانده بود و تا آن وقت آنقدر رنج و عذاب تحمل نشدنی و آنقدر سعادت بی‌انتها در پیش بود! لکن راسکلنیکف دیگر احیا شده بود، خودش هم این را می‌دانست و با تمام وجود تازه‌ی خود این را احساس می‌کرد» (۷۷۵).

بنابراین عامل شوشی در وضعیت خاص عاطفی راسکلنیکف قابل بررسی است، جایی که در کابوس، با نتیجه‌ی پوچ‌گرایانه‌ی افکارش روبه‌رو می‌شود و نقش کابوس و معنایی که از آن متبادر می‌شود، تابع همین وضعیت است. سوژه، فاصله‌ی میان آنچه ظاهر چیزهاست و آنچه اصل آنهاست، احساس می‌کند. بنابراین تلاش برای شناخت مسیح از طریق رنج، به یاری سونیا در درون راسکلنیکف شکل می‌گیرد که با نگره‌ی داستایفسکی پیرامون نجات از طریق رنج مطابقت دارد: هرگونه دگرذیسی از طریق توبه امکان‌پذیر است و شرط توبه، نه اعتراف که پذیرش رنج است. از این رو صحنه‌ی مذکور را به منزله‌ی مرحله‌ای از نوزایی راسکلنیکف می‌توان تلقی نمود. عشق به سونیا و پیوند جسمانی و عاطفی با او، نشان از چرخش خصیصه‌های دیگری و گذار از مرز لوتمانی و بدل شدن او از دیگری به خود است که در رفتار او پس از ملاقات با سونیا و همین‌طور سخنان پایانی راوی نشان داده می‌شود: آن روز کلیه‌ی محکومان و دشمنان سابق به راسکلنیکف با نگاه دیگری می‌نگرند/ راسکلنیکف با آنها صحبت می‌کند، آنان نیز با مهربانی پاسخش را می‌دهند/ راسکلنیکف به سونیا فکر می‌کند که در تمام این مدت دل او را آزرده است / او می‌داند که با عشق تلافی تمام رنج‌هایش را خواهد کرد/ اکنون به جای فلسفه‌بافی زندگی فرا رسیده است/ به زیر بالشش انجیلی است که بی‌اختیار آن را برمی‌دارد (همان کتابی که سونیا از آن برایش رستاخیز لعازر را خوانده است) // اشاره به موضوع دگرگونی تدریجی انسان / داستان تحول تدریجی راسکلنیکف و گذر از جهانی به جهانی دیگر (۷۷۷-۷۷۶).

از همین‌رو ایده‌ی رستگاری و جهش ایمانی راسکلنیکف بعد از این کابوس رخ می‌دهد؛ زمانی که تبدیل دیگری به خود با تغییر وضعیت یا رخداد گریماسی منطبق می‌گردد. بنابراین تقسیم‌بندی خودی و غیرخودی - که در خدمت هدف رمان است - با بازگشت فرد غیرخودی (دیگری) به قلمرو مومنان (خودی) تکمیل می‌گردد. و از این‌رو شاهد مداخله‌ی شفاف داستایفسکی برای طرد اندیشه‌های حاکم بر عصر روشنگری انسان اروپایی خواهیم بود.

جدول ۵ - مقایسه‌ی دو وجه دیگری و خود در راسکلنیکف قبل و بعد از دگرذیسی

خصلت/قطب	دیگری (راسکولنیکف قبل از دگردیسی)	خود (راسکولنیکف بعد از دگردیسی)
نقش	خودمداری عقلانی- اندیشه‌ی فایده‌گرایی- جنون خود بزرگ‌بینی	تجسم ایمان مسیحی- عشق به دیگری و از خودگذشتگی
رویکرد در داستان	نگارش مقاله‌ی درباره جنایت- تئوری ابرمرد- قتل آگاهانه پیرزن و کشتن غیربرنامه‌ریزی شده خواهر پیرزن	تعظیم در برابر مردم و بوسه بر زمین-اعتراف - ورود به سیبری - کابوس پایانی- تعظیم در برابر سونیا و پیوند عاطفی با او
باور	احساس بیزاری و آزدگی از دیگران- آزادی لاقیدانه- از خودبیگانگی- استیصال	پذیرش رنج- میل به تسلیم- بی‌اعتنایی به غرایز- آزادی مسئولانه- آشتی با خود، دیگران و جامعه

جدول شماره ۵ ویژگی‌های دو وجه دیگری و خود را پیش و پس از دگردیسی نشان می‌دهد و به‌نوعی به جریان چرخشی سپهرنشانه‌ای اشاره دارد؛ به این ترتیب با گذار از مرز لوتمانی با رخدادی مواجه می‌شویم که به تغییر شخصیت در سرتاسر قلمرو معنایی منجر می‌شود؛ رخدادی که «خود» متراکم‌تری از «دیگری» را به نمایش می‌گذارد: به‌طوری‌که خودمداری عقلانی به از خودگذشتگی و آزادی لاقیدانه، و از خودبیگانگی به آزادی مسئولانه، پذیرش رنج و آشتی با دیگران تبدیل می‌شود. این تغییر وضعیت در صحنه‌ی تعظیم در برابر سونیا و پیوند عاطفی با او نمود می‌یابد که با ویژگی‌هایی همچون پیش‌بینی‌ناپذیری، برگشت‌ناپذیری و فقدان تکرار همراه است.

۳- نتیجه‌گیری

سپهرنشانه‌ای با روایت‌شناسی هم اختلاف دارد و هم قرابت و در نهایت در یک نقطه با یکدیگر تلاقی می‌کنند که آن هم در وجه رخدادی حضور و معناهای نامتعیین است. تبدیل دیگری به خود با تعریف اشمید از رخداد برابری می‌کند. اشمید با الهام از لوتمان رخداد را رویدادی خاص تعریف می‌کند که دارای ویژگی‌های ربط، پیش‌بینی‌ناپذیری، پایداری، برگشت‌ناپذیری و فقدان تکرار است. وقوع رخداد از منظر اشمید، در سپهرنشانه‌ای لوتمان امکان‌پذیر است و به‌واسطه‌ی تغییر وضعیت، قابل شناسایی است. بنابراین رخداد به معنای عدول از هنجارهای تعیین شده در سپهرنشانه‌ای است. تغییر راسکولنیکف از انسانی خودم‌دار و چرخش خصیصه‌های خودپرستی عقلانی به آشتی با جامعه و باور به ایمان مسیحی از مصادیق بارز این تغییر وضعیت، دگردیسی و یا تبدیل دیگری به خود است.

گریماس نیز در نظام معنایی تصادف از واقعه یا رخداد سخن می‌گوید. از دیدگاه گریماس، کابوس پایانی راسکولنیکف معادل همان رخدادی است که راسکولنیکف را با حالتی دورنی روبه‌رو می‌کند. این مسئله حالت روحی جدیدی را در سوژه پدید می‌آورد که منجر به دگرپرسی راسکولنیکف می‌گردد. ایده‌ی رستگاری و جهش ایمانی راسکولنیکف بعد از این کابوس رخ می‌دهد؛ جایی که تبدیل دیگری به خود با تغییر وضعیت یا رخداد گریماسی منطبق می‌گردد اما از منظر گریماس، معنای حاصل شده نه نتیجه‌ی کنش که نتیجه‌ی تعامل حسی- ادراکی سوژه و جهان اوست.

داستایفسکی نویسنده‌ی شهیر روسی از جمله کسانی است که به تقابل فرهنگی توجه دارد. نقش و جایگاه روسیه در جهان و یا به زبانی دیگر تقابل «خود» و «دیگری» از جمله موضوعاتی است که داستایفسکی در سال‌های پس از زندان (دهه‌ی ۱۸۶۰) تا به هنگام مرگ همواره در آثارش به آن پرداخته است. با بررسی دو قطب خود و دیگری در رمان «جنایت و مکافات» از منظر نشانه‌شناسی فرهنگ مشخص گردید، این رمان بر سه ضلع «حاکمیت فردی تزار»، «ایمان به کلیسای ارتدوکس» و «اعتقاد به محوریت قوم اسلاو» استوار شده است که مصادیق آن در قطب «خود» جای می‌گیرند. راسکولنیکف شخصیت اصلی رمان، تحت تأثیر اندیشه‌های جهان غرب آگاهانه دست به ارتکاب قتل می‌زند و نهایتاً با گذر از رنج به رستگاری می‌رسد. در جهان فکری داستایفسکی، غرب به سبب انکار مسیحیت، ماده‌باوری، خودپرستی عقلانی و جهان‌بینی اومانستی، نماینده‌ی شر (دیگری) است و روسیه در مقابل آن، در مقام خیر (خود) است که غرب را از ضلالت نجات می‌دهد.

به این ترتیب گذر از دیگری به خود، تغییر وضعیت متفاوتی را برای راسکولنیکف رقم می‌زند و حاکی از حالت روحی جدیدی است که به تعبیر گریماس در او پدید آمده و با تغییر شخصیت در قلمرو معنایی و عبور از مرز لوتمانی مطابقت دارد. بنابراین داستایفسکی در روابط بین فرهنگی آشکارا بر رویکرد «خود و نه دیگری» تأکید می‌کند. مصادیق رسیدن به رستگاری از طریق ارتکاب به گناه، برتری اخلاقی رنج کشیدن و دفاع از آزادی مسئولانه در برابر آزادی لاقیدانه از جمله مواردی است که در شکل‌گیری شخصیت راسکولنیکف پس از رستگاری از اهمیت برخوردار است و او را از دیگری به خود مبدل می‌کند.

References

- Abbasi, A. *Semantic sign of the Paris school: replacing the theory of modality with the theory of actors: theory and practice*. Tehran: Shahid Beheshti University Publishing. 1395.

- Avramenko, Richard. "to exceed: two types of freedom in crime and punishment". *Crime and punishment with twenty interpretations*. Translated by Hamidreza Atash Barab. Tehran: elmi & farhangi Publications. 2018. 1502-1132.
- Berman, Marshall. *The experience of modernity*. Translated by Murad Farhadpour. Tehran: Tarhe no Publications. 2010.
- Bradbury, Malcolm. *The modern world and ten great writers*. Translated by Farzaneh Qojolo. Tehran: Cheshme. 1383.
- Bressler, Ch. E. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. New Jersey: Pearson Prentice Hall. [1994] 2007.
- Catteau, Jacques. *Dostoyevsky and the process of literary creativity*. Translated by Shahpur Azimi. Tehran: Nilofar. 2018.
- Dostoevsky, Fyodor. *Crime and Punishment*. Translated by Mehri Ahi. Tehran: Kharazmi..1389.
- Fosso, Susan. "Raskolnikov, Family in Crime and Punishment". *Dostoyevsky and Philosophy: Essays on Crime and Punishment*. Translated by Zaniar Ebrahimi. Tehran: Nashre Khob Publications . 2019.
- Grams, Algirdas Julien. *Deficiency of meaning: crossing the structuralist narratology: the aesthetics of presence*. Translated by Hamidreza Shairi, Tehran: Elm Publishing. 1389.
- Havas, Randthal. "Raskolnikov, beyond good and evil". *Dostoyevsky and Philosophy: Essays on Crime and Punishment*. Translated by Zaniar Ebrahimi. Tehran: Nashre Khob Publications, 2019.
- Lotman, Yuri. *Universe of the Mind: A semiotic theory of Culture*. Translated by Ann Shukman. London. New York: I. B. Tauris & Co. 1990, 137.
- . "Greeting to the Symposium. An Interview with Yuri Lotman in Helsinki, June 1987." In *Semiotics of Culture: Proceedings of the 25th Symposium*

- of the Tartu-Moscow School of Semiotics, Imatra, Finland, 27th-29th July, 1987, 115-23.
- . "On the Metalanguage of a Typological Description of Culture". In *Semiotics*, vol. 3. London: SAGE Publications. 2003, 107-109.
- Lotman, Yuri and Ouspensky, Boris. "The role of dual patterns in the movement of Russian culture (until the end of the 18th century)". Interscientific translation by Ahmad Pakatchi. Tehran: Side. 23-60. 1398.
- Lorso, Anna Maria. *Cultural semiotics*. Translated by Hossein Sarfraz. Tehran: elmi & farhangi Publications, 2019.
- . *Cultural semiotics*. Translated by Rahela Ghasemi: Tehran: Siahroud. 2021.
- Nabakoff, Vladimir. *Lectures on Russian literature*. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Nilofar, 2013.
- Nasri, A. *Skin Against Skin: A Reading of Crime and Punishment*. Cheshme Publication. 1399.
- Pakatchi, A. & al. "Analyzing the cultural theory of Yuri Lotman's "symbolic sphere"". Rahborde Farhang Publications. N° 39. 73-95. 2017.
- Pakatchi, A. *Intersemiotic*. Tehran: Samt Publications. 2019.
- Pier, J. (2018). "Monde narratif et sémiosphère". In *Le Seuil*. 2 (103). 265-286. [<https://www.cairn.info/revue-communications-2018-2-page-265.htm>]. Accessed 2 Feb. 2023.
- Shairi, H. Greims, Algirdas Julien. *Deficiency of meaning: crossing the structuralist narratology: the aesthetics of presence*. Translated by Hamidreza Shairi, Tehran: Elm Publishing. 16-42. 1389.
- Shairi, H. *Semiotics of literature: theory and Practices of literary Discourse Regimes*. Tehran: Tarbiat Modares University Publications, Scientific Works Publishing Center. 1395.
- Schmid, Wolff. *An introduction to narratology*. Translated by Dr. Taghi Pournamdarian and Naira Pak Mehr. Tehran: Siahroud Publications. 2016.

- Semenenko, Alexey. *The texture of culture, an introduction to Yuri Lotman's semiotic theory*. Translated by Hossein Sarfraz. Tehran: elmi & farhangi Publications. 2016.
- Sojoudi, F. "Intercultural communication: translation and its influence in the processes of rejection and absorption". *Cultural Research Quarterly*. 2(1)-1416153. 1388.
- . *Cultural semiotics*. Tehran. elm Publications. 1396.
- Sojoudi, F & Haghighat, A.F. "The semiotics of the urban middle class in the story of giving birth by Simin Daneshvar". *Semiotics of culture, art and literature* by Maryam Athari Nikazm. Tehran: Khamoush. 1400.
- Simmons, Ernest. *Evaluating the art and thought of Fyodor Dostoyevsky*. Translated by Amir Jalaluddin Alam. Tehran: elmi & farhangi Publications. 2007.
- Zarshenas, Sh. *Absurd nihilism in Western fiction*. Tehran. Pazhoheshgah farhang & andishe eslami Publications. 1396.