تعذیبِ داستایفسکی

▸ شیما بهره‌مند

«هنرمند را موقعیت‌های استثنائی می‌سازند، همه موقعیت‌هایی که با پدیده‌های بیمارگونه سنخیت دارند و گره خورده‌اند؛ ازاین‌رو محال به نظر می‌رسد که هنرمند بیمار نباشد».

اراده معطوف به قدرت، نیچه

اگر به‌تعبیر فوکو، این روابطِ قدرت باشد که انسان‌ها را به‌مثابه سوژه دیوانه، مجرم، شهروند، عینیت می‌بخشد، بیماریِ داستایفسکی و ارتباط آن با جنایت را شاید بتوان بهتر درک کرد. البته درباره نبوغ در کسوتِ بیماری، یا به‌تعبیرِ توماس مان در قبالِ «شخصیت مصیبت‌زده و سودایی که قدیس و جانی را در خود وحدت می‌بخشد»، به‌سختی می‌توان نوشت. «اما ظاهرا محال است بتوان از نبوغ داستایفسکی سخن گفت، بی‌آنکه واژه جنایت‌کارانه وارد بحث شود». مان و دیگرانی که نسبتِ نبوغ و بیماریِ داستایفسکی را محور بحث خود قرار داده‌اند، جنایت را به دو معنا به کار گرفته‌اند؛ یکی «کنجکاویِ جنایت‌کارانه شناخت در داستایفسکی» و دیگری موضوع این شناخت، جنایت‌کارانه‌ترین احساسات انسان که داستایفسکی آن را از خفا بیرون می‌کشد. «وقتی انسانْ داستایفسکی می‌خواند، گاه از اِشراف مطلق وی، از نفوذ او در وجدان اشخاص، وحشت می‌کند». در نظر مان، آثار داستایفسکی را باید نوعی اقرار و اعتراف هولناک دانست، گشایش کامل اعماقِ جنایت‌کارانه وجدان خویش. شخصیت‌ها، نوشتار، طرح‌ها، جنایات در آثارِ داستایفسکی همه از بیماری و درد او نَشئت کرده‌اند. همان بیماری که به قولِ ژاک کاتوو، نام‌های اسرارآمیز و دهشتناکی دارد: بیماری مجلسی، بیماری مقدس، بیماری شیطان یوحنا، بیماری صرع. هرچند در روزگار ما این‌دست افسانه‌ها بی‌اعتبار شده‌اند اما هر افسانه‌ای تا حدی مبتنی بر واقعیات است و بیماری صرعِ داستایفسکی هم خواه ناخواه به آثار و نبوغ او سرایت کرده است. توماسِ مان می‌گوید «تردیدی نیست که ضمیر ناخودآگاه و حتی خودآگاهِ آن آفریننده غول‌آسا همواره سخت از احساس گناه، احساس جنایت‌کاری، رنج می‌بُرد و سبب آن فقط وسواس بیماری نبود. علت را باید در بیماری وی سراغ گرفت، در عرفانی‌ترین بیماری، یعنی صرع».

داستایفسکی از جوانی به این بیماری مبتلا بود، محاکمه او در سال ۱۸۴۹، زمانی که بیست‌وهشت ساله بود به جرم توطئه انقلابی، تا اعدام پیش رفت. مأموران نیمه‌شبی به خانه او آمدند تا داستایفسکی را همراه جماعتِ معترضی از همفکرانش دستگیر کنند و این بازداشت تا پای اعدام رفت و با شوکِ ناشی از این حکم، بیماری او رو به وخامت گذاشت. «وقتی در آخرین لحظه بخشوده شد و حکم اعدامش به چهار سال حبس با اعمال شاقه در سیبری تقلیل یافت، پای تیرک اعدام ایستاده و چشم به چشمان مرگ دوخته بود». نیروهای کنترلگر و انضباطیِ جامعه در دوران تزار به‌جای آنکه موفق شوند تا با کنترلِ بدن کنشگر آن را از کار بیندازند، با شوکِ ناشی از حکم اعدام، آن را برای همیشه از کنترل خارج کردند. به عقیده داستایفسکی، صرعِ وخیمِ او اینک عاقبتی جز تحلیل کامل قوای روحی و جسمی او، جز مرگ وَ جنون، نداشت. آگاهی داستایفسکی نسبت‌به این بیماری هولناک، با سرایتِ آن به شخصیت‌های رمانش، پدیدار می‌شود: سِمردیاکوفِ نفرت‌انگیز (قاتل رمان «برادران کارامازوف»)، پرنس میشکین (قهرمان رمانِ «ابله»)، کریلوف (نیهیلیستِ افراطی رمان «جن‌زدگان»). داستایفسکی در وصفِ مکرر حالات بیماری‌اش از زبان خود یا شخصیت‌های آثارش، به دو جنبه منحصربه‌فرد آن اشاره می‌کند: یکی شهود درونی و شعف بسیار که لحظاتی چند به بیمار دست می‌دهد، و جنبه دیگر افسردگیِ بی‌حدوحصر و غمِ عمیق تنهایی و خلأ روحی بعد از حملات صرع. با اینکه اَین شعفْ چنان عمیق است که به زعم داستایفسکی «می‌ارزد اگر انسان ده سال از عمر خود یا حتی همه زندگی‌اش را بدهد تا چند ثانیه‌ای طعم سعادت آن را بچشد»، اما ضجه و مویه پس از آن چیزی جز «احساس جنایت‌کار بودن» نیست. ازاین‌رو داستایفسکی در تمام عمر تصور می‌کرد بار گناهی ناشناخته، خطایی بزرگ را بر شانه‌اش حمل می‌کند. با این اوصاف، داستایفسکی بعد از اعدامی که به خیر گذشت، با وجود وخامت بیماری‌اش، می‌نویسد: «من شجاعتم را از دست نداده‌ام. زندگی، زندگی در همه‌جا هست، زندگی در ماست و نه در جهان بیرون. مردمی نزدیک من خواهند بود و بشری در میان بشرهای دیگر بودن و همیشه بشر باقی‌ماندن، هر بدبختی که پیش بیاید، نومید نباید شد و نباید سقوط کرد، این یعنی زندگی، هدف زندگی همین است. من این را دریافته‌ام. این فکر وارد جسم و روحم شده است. بله، حقیقت همین است!». حقیقتی که تا آخر عمر با داستایفسکی بود، از پای تیرک اعدام تا سیبری و روزهای بعد از آن که پرفرازونشیب گذشت.

پس بیراه نیست اگر یکی از دلایل بی‌اثرشدنِ فرایندهای انضباطی (اعدام و تبعید) در داستایفسکی را بیماری او دانست. انضباطی که بنا بود با کنترل کنش‌های بدن، آن را به انقیاد درآورد و در چارچوب سیاستی-اقتصادیِ اطاعت-فایده‌مندی قاب‌بندی کند، به‌واسطه صرع از کار افتاده و دیگر، این بیماری بود که بدن داستایفسکی را به‌مثابه سوژه سیاسی، به محاصره درمی‌آورد. درواقع «بیماری» را اینجا می‌توان نوعی «خُرده فیزیکِ قدرتِ» فوکویی تصور کرد که ناخواسته فرایند انضباطی را از کار انداخته بود و فراتر از آن، با سرایت به شخصیت‌های داستایفسکی، پیکر اجتماعی ساخته و آن را به سیطره خود درآورده است. در آثار داستایفسکی از یک بدن منضبط که پایه و تکیه‌گاهی برای حرکت مولد و کارای در خدمت سیستم باشد، خبری نیست. بیماری در ادبیات نویسنده نابغه، به کمک روشنایی می‌آید که در آگاهی و به‌واسطه عقل‌گرایی محض ناممکن شده، درست همان‌طور که در «ابله» روایت می‌کند: «سپس به‌طور ناگهانی انگار شکافی در برابرش باز شد: نور درونی غریبی بر روحش طلوع کرد. این لحظه شاید کسری از ثانیه به طول انجامید؛ اما او هرچند به‌وضوح و از روی قصد ابتدایش را به خاطر می‌آورد، همان نخستین صدای هولناک فریادی که به‌دلخواه سینه‌اش را می‌شکافت و او با هیچ نیرویی نمی‌توانست متوقفش کند. سپس هوشیاری‌اش بی‌درنگ از دست رفت و تاریکی کامل رخ داد. او دچار حمله صرعی شده بود...»، در ادامه داستایفسکی حملات صرع را «دچار بیماری‌شدن حقیقی» وصف می‌کند که در یک دَم رخ می‌دهد و موجب چنان شیونی می‌شود که ناممکن یا دست‌کم دشوار است بیننده این حالات بپذیرد خود فرد چنین فریاد می‌کشد، «به نظر می‌رسد دیگری از درون او فریاد می‌کشد». داستایفسکی همان دیگری است که از درون فردهای جامعه روزگار خود، فریاد می‌کشد. از منظر داستایفسکی سلامتْ گاهی یک ماسک است؛ شاید همان بدنِ به‌نظم‌درآمده فوکویی در مناسبات قدرت. ازاین‌رو است که «مرد زیرزمینی» برای ازدیاد خودآگاهی‌اش، بیماری را انتخاب می‌کند. داستایفسکی از قول یکی از شخصیت‌های «جنایت و مکافات» می‌گوید قبول دارد که خیالات فقط سراغ آدم‌های بیمار می‌آیند و می‌گوید «خیالات به‌اصطلاح تکه‌های به‌دردنخور جهان‌های دیگرند و این‌طور شروع می‌شوند. یک آدم سالم پیداست که دلیلی ندارد آنها را ببیند چون آدمی که سالم است، زمینی‌ترین آدم دنیا است و صرفا باید زمینی زندگی کند». حق با داستایفسکی است؛ درست وقتی «همین نظم زمینی معمول به‌هم ریزد، جهانی دیگر ممکن می‌شود و کسی که بیمار می‌شود ارتباط بیشتری با جهان دیگر برقرار می‌کند».

بیماری در تلقی داستایفسکی و در آثار او، مانند هر چیز دیگری که از مرزها و قاعده و نظم موجود فراتر می‌رود، گذرگاهی برای فرار از روزمرگی و تن‌دادن به وضعیت موجود است. واقعیت علمی صرع هرچه باشد، داستایفسکی باور داشت که نشئه صرعی را می‌توان به‌عنوان یک امتیاز و آگاهی شهودی تجربه کرد. هر نوع تفاوت یا تقابلی (اینجا بیماری در برابر سلامت) می‌تواند امکانی باشد برای تخیل یک زندگی دیگر و تغییر وضع موجود. نقش بیماری داستایفسکی و حد و نصابش در نبوغ این نویسنده بزرگ را نمی‌توان تعیین کرد، تنها می‌توان به این ادعا بسنده کرد که بیماری از بسیاری جهات بر نبوغ او مؤثر بوده است و چه‌بسا «توان شگفت‌انگیز داستایفسکی در تغییر هر چیزی» را نشان می‌دهد. فوکو در آثارش درباره مراقبت و تنبیه و پیدایش پدیده زندان، از سبک کیفری «تعذیب» سخن می‌گوید که نوعی نمایش عمومی مجازات بود: جشن ماتم‌زای تنبیه در ملأعام. به‌نظر می‌رسد کارِ ادبی داستایفسکی، بدیلی برای این جشن ماتم‌زا باشد. پس از بازگشت داستایفسکی از زندان، بیماری صرع او شناخته شد و خبر از حلقه آشنایانش فراتر رفت و دشمنان و مخالفانش تا ریشخند پزشک معالج او پیش رفتند. اما داستایفسکی با جسارتی کم‌نظیر این بیماری را به صحنه ادبیات آورد و با معرفی یک بیمار مصروع در «ابله»، حتی از مزایای خلسه‌وار بیماری سخن گفت. او این نمایش عمومی را با خیره‌سری در «شیاطین» ادامه داد و بعدتر در «برادران کارامازوف» نیز آن را تکرار کرد. مسئله این بود که «نبوغ عذاب‌دیده داستایفسکی تا حد زیادی وامدار بیماری‌اش بود و این بیماری زاییده خیال نبود». گرچه خیالِ تغییر، و امکان یک جهان دیگر را فراهم می‌ساخت.

- **«داستایفسکی و روند خلاقیت ادبی»، ژاک کاتوو، ترجمه شاهپور عظیمی، نشر نیلوفر**
- **«میراث‌داران گوگول»، چهار مقاله از توماس مان درباره ادبیات روسیه، ترجمه سعید رضوانی، نشر آگاه**

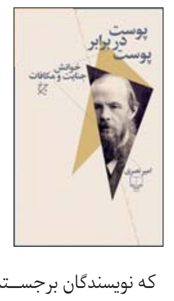
داستایفسکی فیلسوف

گزارشی از نشست نقد و بررسی کتاب «پوست در برابر پوست»

کتاب «پوست در برابر پوست» نوشته امیر نصری که اخیرا منتشر شده است، بر تلقی رمان به منزله فلسفه تکیه می‌کند و خوانشی از «جنایت و مکافات» داستایفسکی، به دست می‌دهد. نصری در این کتاب به مباحث فلسفی و الهیاتی در این رمان می‌پردازد؛ ضمن اینکه به زمینه و زمانه پدیدآمدن، مناسبات بینامتنی و مناسبات با متن‌های پیش از خود هم توجه دارد. به مناسبت انتشار «پوست در برابر پوست»، مؤسسه شهر کتاب نشست مجازی برگزار کرد که در آن علی‌اصغر محمدخانی، معاون فرهنگی شهر کتاب و زهرا محمدی، امیر مازیار و امیر نصری، به نقد و بررسی کتاب پرداختند. محمدخانی، به ادبیات روسیه در قرن نوزدهم و بیستم اشاره می‌کند که چهره‌های برجسته‌ای را به ادبیات جهان تقدیم کرده و آثارشان در صد سال گذشته پیوسته در ایران و دیگر کشورها مورد علاقه مخاطبان بوده است. او همچنین بیوگرافی مختصری درباره داستایفسکی مطرح می‌کند: اینکه او در سال ۱۸۲۱ متولد شد و ۶۰ سال زندگی کرد. پدرش مردی تندخو و خودخواه و خسیس بود و در محیط کوچک خانواده با خشونت و استبداد و دشنام‌دادن و حتی سیلی‌زدن فرمانروایی می‌کرد. داستایفسکی با پدر میانه خوبی نداشت و در آرزوی مرگ پدر ستمکار بود؛ اما مادر مهربان و ملایم و غم‌زده او زودتر درگذشت. داستایفسکی بعد از مرگ مادر به سن‌پترزبورگ رفت، به مطالعه کتاب‌های فرانسوی و روسی پرداخت، از بالزاک تأثیر پذیرفت و ذوق نویسندگی را در خود پرورش داد. به بیماری صرع دچار شد و در ۱۸۴۶ اولین داستان خود، «مردم فقیر» را نوشت و برای چاپ در روزنامه به نکراسوف شاعر روسی سپرد. به جرم شرکت در فعالیت‌های ضدتزاری بازداشت و زندانی شد و بعد به سیبری انتقال یافت. رنج‌ها و دشواری‌ها و بیماری‌ها در دوران سیبری برای او تجربه‌ای سودمند و آموزشی ضروری به شمار می‌آمد. در ۱۸۶۱ «خاطرات خانه اَموات» و در ۱۸۶۴ داستان «یادداشت‌های زیرزمینی» و در ۱۸۶۵ اولین اثر بزرگ خود، رمان معروف «جنایت و مکافات» را منتشر کرد. محمدخانی، «جنایت و مکافات» را داستان ویرانی و نابودی زندگی خواند که در عمق خود نوری دارد: «در جایی به نظر می‌آید همه امیدها در حال نابودشدن است که ناگهان جرقه‌ای از نو می‌جهد و بشری را که همانند حیوان گشته است، به خوی فرشته‌آسای گذشته خود بازمی‌گرداند». او همچنین به کتاب «پوست در برابر پوست» اشاره کرد که تحلیل نوینی درباره «جنایت و مکافات» است که در آن به مسائلی مانند رمان به منزله مقوله فلسفه، عاملیت انسان و اراده آزاد، شرایط و نقش و جایگاه روسیه در جهان روزگار داستایفسکی پرداخته شده است.

ادبیات به‌منزله فلسفه

امیر نصری، مؤلف «پوست در برابر پوست» با اشاره به یکی از مقالات کلاسیک فلسفه ادبیات «فلسفه به منزله ادبیات، فلسفه و ادبیات، فلسفه ادبیات» آرتور دانتو می‌گوید: «ما در کشورمان سنت فلسفه ادبیات نداشتیم. پس، فلسفه به منزله ادبیات هم از مباحث رایج در ایران نبوده است. در سال‌های اخیر، به مباحث نظریه ادبی توجه می‌شود؛ اما نظریه ادبی در دنیا دیگر آن هیجان و شور اولیه را ندارد. این جریان از نیمه دوم سده بیستم در مباحث نظریه ادبی مطرح شد؛ اما هرچه به پایان قرن نزدیک می‌شویم، به جای نظریه ادبی مباحث فلسفه ادبیات مطرح می‌شود که در آن چگونه نگریستن به اثر ادبی، چیستی اثر ادبی، تفاوت‌های اثر ادبی با متن معمولی مطرح است. مباحث و گرایش‌های متعدد و مختلفی در این حوزه وجود دارد». نصری می‌گوید در کنار فلسفه ادبیات بحث ادبیات به منزله فلسفه نیز مطرح است؛ یعنی می‌توانیم فلسفه را به منزله ادبیات در نظر بگیریم و به ژانر نوشتار فلسفی و انواع و انحای مختلف شیوه‌های نوشتاری در آرا و آثار فیلسوفان توجه بکنیم. «فیلسوفان امروزه دیدگاه‌های فلسفی خودشان را در مقاله بیان می‌کنند؛ اما پیش از آن انحا و اقسام شیوه‌های نوشتاری ازجمله اعتراف‌نویسی، جُستارنویسی، نوشتار مبتنی بر دیالوگ، گزین‌گویه و نمونه‌های مختلفی وجود داشته است. همچنین، اتفاقا نسبت میان شیوه نوشتاری فیلسوف و اندیشه فیلسوف را هم باید لحاظ بکنیم؛ یعنی اگر افلاطون محاوره‌نویسی نمی‌کرد، شاید اندیشه او به گونه دیگری بود و آن فرم نوشتاری بر اندیشه او تأثیر گذاشته است و اگر دکارت از فرم اعتراف‌نویسی در معنای کلی آن استفاده نمی‌کرد، شاید اندیشه‌های او هم متفاوت بود. دانتو می‌گوید که تاریخ فلسفه مثل موزه‌ای از لباس‌های مختلفی است که ما فراموش می‌کنیم روزگاری پوشیده شده‌اند. ما امروز فکر می‌کنیم که نوشتار فلسفی فقط در قالب کتاب و مقاله است؛ اما وقتی با تاریخ فلسفه روبه‌رو می‌شویم تنوع و تکثر را می‌بینیم. رویه دیگر فلسفه به منزله ادبیات، ادبیات به منزله فلسفه است. وقتی می‌گوییم ادبیات به منزله فلسفه نمی‌خواهیم بگوییم فیلسوفی رمان نوشته و ایده‌های فلسفی خودش را در آن منعکس ساخته است. این تلقی از ادبیات به منزله فلسفه سطحی و ظاهری است. ادبیات به‌عنوان فلسفه بر آن است که نویسندگان برجسته و بزرگ هم به شیوه خاص خودشان فلسفه‌ورزی کرده‌اند و ما در خلق کاراکترها، شیوه نگارش، زاویه دید، منطق گفت‌وگویی موجود در آثار آنها هم با فلسفه‌ورزی روبه‌روییم». امیر نصری، شخصیت داستان «جنایت و مکافات» را سقراطی می‌خواند و می‌گوید: «در پرسپکتیو فلسفی می‌بینیم که در مباحثی در زمینه خود زبان، گفت‌وگو مطرح شده است. اینجا کارآگاه شخصیتی سقراط‌گونه است. به بیانی، او برداشتی سده نوزدهمی از شخصیت سقراط است. داستایفسکی دیالوگ سقراطی را به شیوه خودش بازآفرینی می‌کند و بحث فلسفه جنایت را مطرح می‌کند که در نظر داستایفسکی پررنگ است». از نظر این منتقد، «جنایت و مکافات» را می‌توانیم به منزله رمانی ببینیم که بستری برای اندیشه فلسفی و الهیاتی است.



پوست در برابر پوست
خوانش جنایت و مکافات
امیر نصری
نشر چشمه

اَبَرانسان ناتمام

زهرا محمدی «پوست در برابر پوست» را خوانشی ادبی و فلسفی از روان‌شناختی‌ترین رمان داستایفسکی می‌داند و ابتدا به مشخصات ظاهری کتاب اشاره می‌کند: «در درجه اول، این کتاب از بخش‌بندی بسیار خوب و منطق منحصربه‌فردی برخوردار است. مقدمه بسیار خوب نگاشته‌شده بر کتاب مفهوم ادبیات به‌مثابه فلسفه و فلسفه به‌مثابه ادبیات را تبیین کرده است. استفاده از شمایل‌نگاره‌های آندری روبلیوف، شمایل‌نگار قرن پانزدهم را در این اثر بسیار دوست داشتم و با به‌یادآوردن فیلم «آندری روبلیوف» تارکوفسکی احساس کردم روبلیوف و راسکولنیکف در افکار، در پرسه‌زدن‌ها، در سکوت ظاهری و گفت‌وگوهای درونی پیوسته با خود، بسیار به هم شبیه‌اند». محمدی اشاره می‌کند که نصری فقط به خوانش «جنایت و مکافات» بسنده نکرده؛ بلکه جهان درون داستایفسکی را نیز کاویده و اشارات و توصیف‌های بسیار خوب و بجایی از دیگر آثار داستایفسکی آورده که پیش‌زمینه و پیش‌درآمد آفرینش «جنایت و مکافات» هستند. او در ادامه به تحلیل «جنایت و مکافات» به‌مثابه تجلی‌گاه اندیشه‌های داستایفسکی می‌پردازد: «جنایت و مکافات» را می‌توان رمانی جنایی تصور کرد؛ چراکه در نظر اول موضوع اصلی آن ارتکاب به جنایت است؛ اما چون خیلی زود قاتل را می‌شناسیم و صحنه قتل توصیف می‌شود، برخلاف رمان‌های جنایی خیلی زود مسیر فلسفی و روان‌شناختی پیدا می‌کند. «پوست در برابر پوست» من را به تأمل بیشتری راجع به وجوه فلسفی موجود در آن واداشت و متوجه شدم که این گفت‌وگوهای درونی را می‌توان به‌مثابه گفت‌وگوی فلسفی هم در نظر گرفت. زهرا محمدی، معتقد است خواندن «جنایت و مکافات» رنج عظیمی را بر خواننده تحمیل می‌کند؛ اما این همان رنج اصیلی است که داستایفسکی آگاهانه می‌خواهد به خواننده تحمیل شود. وقتی گفت‌وگوهای درونی قهرمانان داستایفسکی و انتخاب‌های آنها در زندگی را می‌خوانیم، با تاریکخانه‌هایی مواجه می‌شویم که در درون‌مان هست و در آنها را بسته و قفل زده‌ایم. تاریک‌ترین زاویه‌های روح خود را پیدا می‌کنیم و می‌توانیم به نوعی خودتربیتی یا خودسازی درونی دست بیابیم؛ چراکه موقع خواندن داستایفسکی همه سپرهای‌تان می‌افتد.

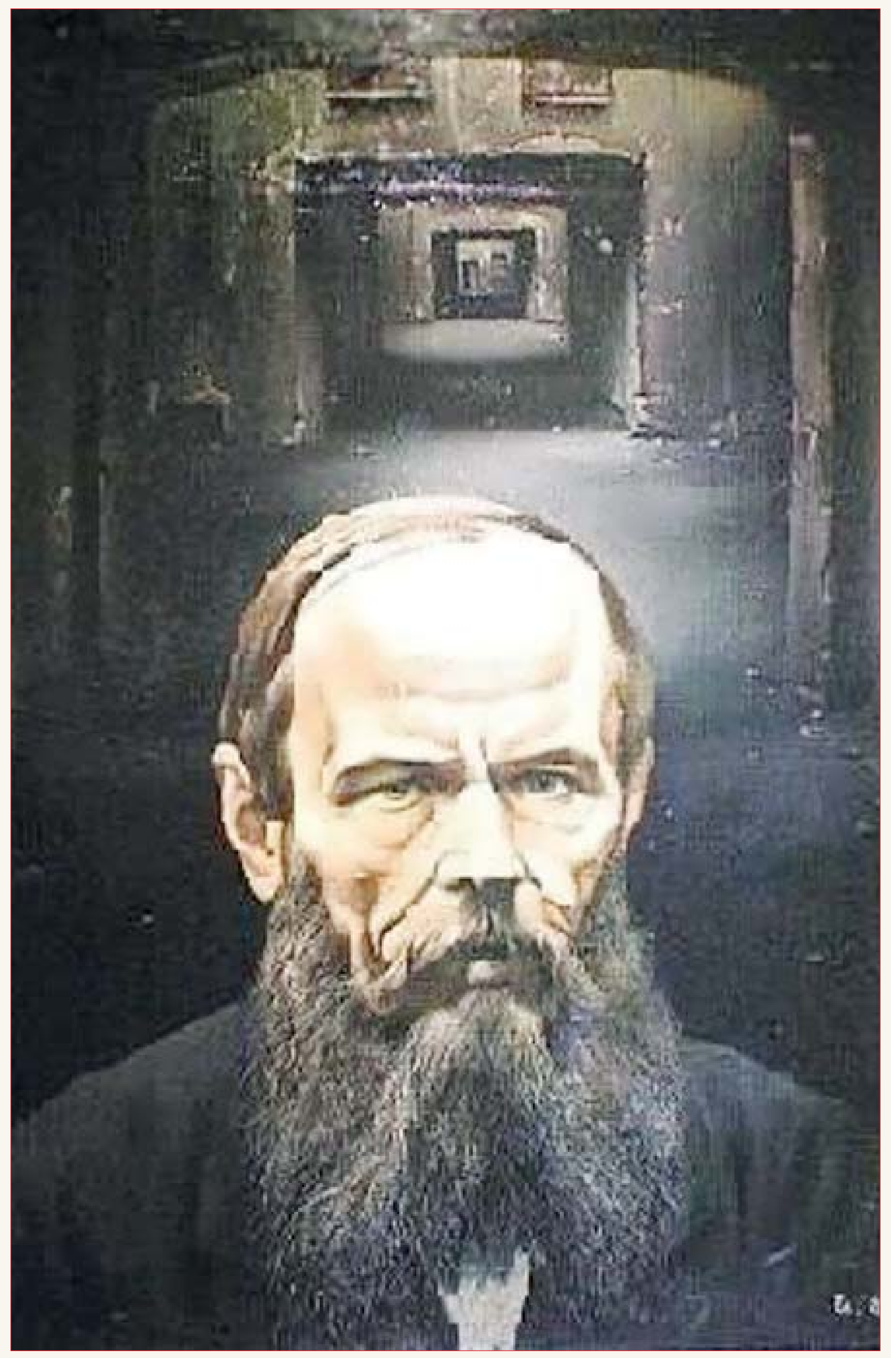
موتوس و فلسفه

امیر مازیار این پرسش را پیش می‌کشد که «آیا ادبیات جایگاه تأمل جدی یا تفکر فلسفی و علمی دقیق هم هست؟ آیا می‌تواند ما را به حقیقت برساند؟» پرسشی که او می‌گوید در فضای فلسفه معاصر و نظریه ادبی معاصر خیلی به آن توجه شده است. امیر مازیار اشاره می‌کند که برخی از انواع معانی، گونه‌های تفکر و استدلال‌ورزی فقط در شکل‌ها و شیوه‌های خاصی از نوشتن، کشیدن یا مجسم‌کردن بیان می‌شود و وقتی از آن شکل‌ها و شیوه‌ها گذر کنیم، دیگر نمی‌توانیم به آن‌گونه تفکر یا فلسفه‌ورزی کنیم. بعد به رمان «جنایت و مکافات» می‌رسد و می‌گوید: «کنش‌های اساسی «جنایت و مکافات» جنایت، فقر، ترس، آبرو، عذاب وجدان، ایمان و شجاعت است. فیلسوفان بارها در رساله‌های فلسفه اخلاق یا بحث‌های سیاسی خود درباره این مفاهیم بسیار کلیدی زندگی انسانی تأمل کرده‌اند. اگر نویسنده این کنش‌ها را در سامانه‌ای جدی قرار ندهد، نمی‌تواند آنها را در پلات داستانی/موتوس قرار بدهد؛ بنابراین هر رمان و داستانی به زمینه‌ای برای تفکر و تأمل در باب وجوه واقعی یا وجه ضروری کنش‌ها و اعمال انسان تبدیل می‌شود. وقتی حوادث را در زنجیره یک روایت قرار می‌دهیم و به آنها اول و وسط و آخر می‌بخشیم و رابطه ضروری و محتمل بین آنها را بیان می‌کنیم، اساسا امکان فهم زندگی و واقعیت را فراهم می‌کنیم». مازیار همچنین درباره مفهوم بازنمایی در موتوسِ ارسطویی می‌گوید: «این مفهوم بسیار مورد توجه فیلسوفان معاصری مانند گادامر و ریکور بوده است. نزد گادامر بازنمایی حاضرسازی دوباره امری است. من روایت و گزارشی از یک زندگی یا واقعیت یا دیده را در اثری ادبی تکرار نمی‌کنم؛ بلکه دوباره آن اتفاق را به وجود می‌آورم. اثر ادبی اینجا و اکنون و پیش‌روی ما دوباره آن اتفاق، آن مسیرهای ذهنی، آن انتخاب‌ها، آن دغدغه‌ها و ترس‌ها و شوق‌ها را ایجاد می‌کند و خواننده همدل در آن اتفاقات زندگی می‌کند. وقتی رمانی می‌خوانیم حروف و الفاظ نوشته‌شده بر روی کاغذ را دنبال نمی‌کنیم؛ بلکه در ذهنمان آن رمان را برپا می‌کنیم؛ یعنی آن خانه، آن فرد، آن چهره، آن تصاویر را بازسازی می‌کنیم. دوباره عاشق می‌شویم، دوباره می‌ترسیم، دوباره جنایت می‌کنیم و دچار عذاب وجدان می‌شویم. دوباره با آن ایده‌ها و آن روایت که این بار کلی‌تر، انتزاعی‌تر شده و شاکله پیدا کرده درمی‌آمیزیم و با خود آن ایده‌ها نگاه و آنها را زندگی می‌کنیم. به این تعبیر، ادبیات و رمان زندگی دوباره و بازاندیشیده است. این ارزش فلسفی اثر ادبی و آن کاری است که رمان‌های بزرگ به نحو احسن برای ما انجام داده‌اند. ما در خواندن آنها فقط لذت نمی‌بریم؛ بلکه فکر می‌کنیم و به حقیقت متصل می‌شویم».

مقاله‌ای از مَتیو جِیمز سایدِل

مقابل جوخه‌ی آتش: آثار رادیکالِ داستایفسکی جوان

▸ ترجمه پیمان چهرازی



۱ داستایفسکی در ۲۸سالگی تا آستانه مرگ پیش رفت.

کابوس وقتی شروع شد که مأموران پلیس نیمه‌شب وارد آپارتمان او شدند و او را، همراه با دیگر اعضای حلقه پتراشِفسکی، از آنجا بیرون کشیدند. این گروه متشکل از هِنرمندان و متفکرینی بود که پیرامون ایده‌های رادیکال، از قبیل مساوات و عدالت، با هم بحث و تبادل‌نظر می‌کردند و گاهی جلسه کتاب‌خوانی داشتند. آنها علنا جماعتی عصبانی و کلافه بودند. تزارِ وقت، نیکولاس اول، منطقا حق داشت نگران وقوع انقلاب باشد. قیام دیکابریست‌ها در ۱۸۲۵ هنوز در اذهان زنده بود، و برای همه جهانیان آشکار بود که رویدادی در حال وقوع است. متعاقب انقلاب‌هایی در آمریکا و فرانسه، ایده‌های انقلابی مثل ویروس، از طریق هنر، ادبیات، فلسفه، علم و نظایر آن، در سراسر دنیا شیوع می‌یافت. برای نسل جوان و آنهایی که از حکومت موجود در رنج و عذاب بودند، این ماجرا وجدآور و شعف‌انگیز بود. به زعم کسانی مثل نیکولاس اول، که قدرت‌شان وابسته به نظم موجود بود، این ماجرا هراس‌انگیز و هولناک بود.

با این اوصاف، این انقلابیون، که اکثرا حول‌وحوش ۲۰ سال داشتند، به قلعه پیتر و پُل [در سَن‌پترزبورگ] منتقل شدند، زندانی که جمعی از جانیانِ خطرناکِ روسیه را در خود جای داده بود. داستایفسکی و همراهانش بعد از گذراندنِ ماه‌ها زندان انفرادی، که با بازجویی‌های گاه‌به‌گاه همراه بود، به مرگ با جوخه آتش محکوم شدند.

آنها را در سرما به پیش راندند. یک کشیش صلیبی را جلوی هرکدام‌شان گرفت تا به آن بوسه بزنند. بعد لفافی روی سرشان کشیدند، و صدای جانکاه تفنگ‌ها فضا را پر کرد که سربازان بالا می‌بردند در حالی که فرمانده جوخه فریاد می‌زد؛ یک! ... دو! ... .

کسی فریاد زد؛ صبر کنید! ... تزار نظرش را عوض کرده بود - زندانی‌ها بخشوده شده بودند!

داستایفسکی و همراهانش قربانی یکی از آن صحنه‌سازی‌هایی شده بودند که نیکولاس اول گه‌گاه برای مضحکه بر زندانیان روا می‌داشت، و پیش از فرستادن‌شان به سیبری مراسم اعدامی ساختگی برایشان ترتیب می‌داد. بعضی از این محکومین وقتی شنیدند که با لطف ملوکانه تزار جان به در برده‌اند دچار شوک و جنون شدند، که این البته شامل حال داستایفسکی نشد. او طاقت آورد و متحمل دو سال زندان بی‌رحمانه در سیبری شد، و بعد از آن دو سالِ وحشیانه دیگر را در ارتش تحمل کرد. زندگی او پس از آن هم راحت و بی‌دردسر نگذشت. ولی رنجی که در آن دوره کشید، در کلیت خود، تأثیر عمده‌ای در بدل‌شدن او به مؤلف آثار کلاسیکی نظیر «جنایت و مکافات» (۱۸۶۶) و «برادران کارامازوف» (۱۸۸۰) داشت.

خیلی از خوانندگان، داستایفسکی بالغ دوره بعدی را می‌شناسند، ولی درباره آن داستایفسکیِ جوَان خیلی کمتر می‌دانند، همانی که تنها چند ثانیه با اعدام فاصله داشت. ماجرای قرارگرفتن او مقابل جوخه آتش احتمالا باعث حیرت همه کسانی است که با آثار دوره بعدی‌اش آشنایند، آثاری که او در آنها مخالف سرسختِ ایده‌های انقلابی نسل جوان بوده، و به همان اندازه مدافع سرسختِ اقتدارِ تزار و کلیسای ارتدکسِ روسی. اغراق نیست اگر بگوییم داستایفسکی دقیقا همین اقتدار را، به‌مثابه روح روسیه، در خطر می‌دید. ایوان تورگنیف، در رمان کوتاه خود، «پدران و پسران» (۱۸۶۲)، اصطلاحِ «نیهیلیست» را در اشاره به این جوانان رادیکال ابداع کرد، که از قرار معلوم عزم خود را جزم کرده بودند تا جامعه موجود را نابود کنند و آن را با جامعه‌ای جایگزین کنند مبتنی بر ارزش‌هایی که به زعم کسانی چون داستایفسکی مخرب بودند. آنها تهدیدی برای موجودیت ملت بودند و به‌گونه‌ای مشابه کل آثار بعدی داستایفسکی معرفی شده بودند. در مواردی، نظیر «یادداشت‌های زیرزمینی» (۱۸۶۴)، حملات و متوجه ایده‌های آنهاست، کتابی که اساسا ردّیه‌ای بر مباحث سوسیالیستیِ مطرح‌شده در «چه باید کرد؟» (۱۸۶۳) نیکالای چرنیشِفسکی است (کتابی که، بیش از هر کتاب دیگری، اِلهام‌بخش کسانی بود که بعدتر انقلاب روسیه را به راه انداختند). در موارد دیگری، صراحتا جوانانِ روسیه دشمن محسوب می‌شوند. طرح «شیاطین» (جن‌زدگان) (۱۸۷۲) مستقیما از قتل یک فردِ روسی به دست گروهی الهام گرفته بود که چندان تفاوتی با حلقه پتراشِفسکی نداشتند. در واقع، داستایفسکی بعدها، در «خاطرات یک نویسنده» (۸۱-۱۸۷۳)، اقرار کرد که چه‌بسا در جوانی گرایش به انجام چنین اقدامات هولناکی داشته است.

داستایفسکیِ بعد از سیبری به‌وضوح، و بی‌اغراق، با آن کسی که مقابلِ جوخه آتش ایستاده تفاوت داشته. با این حساب، این دگردیسی ناگهانی را به چه ترتیب باید درک کرد؟ شاید بهترین راه، کندوکاو در مهم‌ترین آثار اولیه او -«مردم فقیر» (۱۸۴۶)، «همزاد» (۱۸۴۶)، و «نیه‌تُوچکا نِزوانُووا» (۱۸۴۹)- باشد که ما را به شناخت ارزشمندی دراین‌باره می‌رساند که داستایفسکی دقیقا به چه نحوی بدل به داستایفسکی شد.

۲ «مردم فقیر»، اولین رمان داستایفسکی، از جهاتی نامعمول‌ترین اثر در کارنامه اوست. اول اینکه، این اثر تنها رمان او در قالب نامه‌نگاری است، متشکل از نامه‌هایی میان یک پیرمرد فقیر، ماکار دیه‌ووشکین، و واروارا دُوبرِسُلُووا، زن جوان فقیری که پیرمرد (در حد امکانات خود) به او کمک مالی می‌کند. آنها زندگی محقری را می‌گذرانند، و در تقلای گذران روزمره‌اند نه پرسش‌های وجودی یا اخلاقی. «مردم فقیر»، در قیاس با کتابی مثل «جنایت و مکافات»، کتاب پیش‌پاافتاده‌ای به نظر می‌رسد. تمرکز نویسنده بر ترسیم دقیقِ طرح کلی زندگی ملالت‌باری است که آدم‌های حاشیه‌ایِ جامعه در گذران روزهای خود بی‌سروصدا به آن تن داده‌اند. وقتی واروارا گُلی را که ماکار برایش خریده دریافت می‌کند، سرشار از حس قدردانی می‌شود، و وقتی پدری استطاعت آن را می‌یابد که برای پسرش هدیه تولد بخرد به همان اندازه به وجد می‌آید. یک گل و یک هدیه تولد - اینها نه به‌عنوان نماد بلکه به‌عنوان همان چیزی که هستند اهمیت دارند، نشانه‌های کوچکِ عشق که زندگی را تحمل‌پذیر می‌کنند. مسلما، این ماجراها در عین حال تراژیک‌اند. دوستان و خانواده از دست رفته‌اند، و از آنجا که آدم‌های فقیرِ داستایفسکی چیز خیلی کمی برای ازدست‌دادن دارند، این ویرانی نمودی هرچه عظیم‌تر می‌یابد.

نیاز مُبرم به پول دغدغه ذهنی همیشگی شخصیت‌ها است. با توجه به همدلی فوق‌العاده‌ای که داستایفسکی با شخصیت‌هایش نشان می‌دهد و نقد اجتماعی گاه نامحسوس، و گاه نه‌چندان نامحسوس او در سراسر این اثر، به‌سادگی می‌توان فهمید چرا وِیسریوُن بِلینسکی، برجسته‌ترین ناقد آن زمانِ روسیه، آن را اولین «رمان اجتماعی» دانست. این اثرِ مظهر آن گونه ادبی بود که محافل انقلابی به طور جدی مدنظر داشتند و آن را مسیر آینده ادبیات می‌دانستند؛ رمان به‌مثابه فریادزننده عدالت اجتماعی، به‌مثابه سلاح طبقه کارگر.

«مردم فقیر» رمان ظریفی است، و داستایفسکی، با اقتباس عباراتی از جان کیتس [شاعر انگلیسی]، گونه‌ای قابلیت منفی را در آن به نمایش می‌گذارد که زمینه‌ساز خلق شخصیت‌هایی نظیر راسکولنیکف و ایوان کارامازوف می‌شود که شارحان او تا به امروز آنها را به‌مثابه آدم‌هایی واقعی مورد بررسی قرار داده‌اند. ولی منطقی است این نکته را در نظر داشته باشیم که اگر «مردم فقیر» کتاب مناسبی در زمان مناسبی نبود چنین شور و هیجانی در سطح ملی به پا نمی‌کرد و داستایفسکیِ ۲۳ساله را به شهرت ادبی نمی‌رساند. احتمالا داستایفسکی قصد نداشته با این رمان ضربه‌ای به نظام سرمایه‌داری وارد کند، ولی قطعا این اثر کاملا با آن گرایش‌های روبه‌رشد ادبی مطابقت داشته که بر مظلومین و ضعفا، و بی‌تفاوتی شرم‌آورِ جامعه‌ای متمرکزند که زمینه تداوم چنینِ رنج و مصیبتی را ایجاد کرده است. داستان کوتاهِ نیکلای گُوگُول، «شِنِل» (۱۸۴۲)، هم چنین شور و هیجانی در روسیه به پا کرد (و ماکار، در «مردم فقیر»، عملا قطعاتی از آن را می‌خوانَد و درباره‌اش می‌نویسد). اثرِ گُوگُول، در عین حال، تحقیرها و بی‌حرمتی‌هایی را برجسته می‌کند که فقرا به‌ناگزیر در جریان زندگی روزمره تاب می‌آورند، ولی در این اثر هم، مانند بسیاری از داستان‌های گُوگُول، عاملی فوق‌طبیعی، در اینجا یک شبح، حضور دارد. «مردم فقیر» فاقد این قبیل عوامل فوق‌طبیعی است. این رمان به طرز دردناک و تزلزل‌ناپذیری واقع‌گراست. حاصل آنکه، بِلینسکی و دیگر ناقدان این رمان را ستودند و آینده و آثاری بزرگ را برای این نابغه تازه از راه رسیده پیش‌بینی کردند.

۳ اگر در اوایل دهه دوم زندگی‌تان، اولین رمان شما با موفقیت عمده ملی همراه باشد، و برجسته‌ترین ناقد ادبی سرزمین‌تان شما را نابغه خطاب کند، واکنش‌تان چه خواهد بود؟

شاید برخی نویسندگان به شهرت برسند و رضایتمندانه تملق پیشه کنند و متعادل و معقول ادامه بدهند. ولی داستایفسکی چنین نکرد، و به باور همگان، او بدل به یک نویسنده آزاردهنده غیرقابل‌تحمل شد. و از آن بدتر او، در عین چنین خصیصه‌ای، نویسنده‌ای فوق‌العاده حساس بود، که نمی‌توانست با هیچ انتقادی کنار بیاید. و همه آن چیزی که او بعد از «مردم فقیر» به دست آورد انتقاد بود. تمام آثاری که از آن پس نوشت، یکی بعد از دیگری، به لحاظ مالی ناامیدکننده بودند. در اوایل کار، افرادی مثل بِلینسکی فکر می‌کردند این یک رکود مقطعی است، و داستایفسکی بار دیگر با یک رمان اجتماعیِ برجسته برمی‌گردد. ولی داستایفسکی به آزمودنِ گونه‌های دیگری از داستان ادامه داد، که هیچ‌گونه همخوانیِ یا نسبتی با اوضاع سیاسی آن زمان روسیه، یا ذائقه آن ناقدانی نداشت که داستایفسکی را یک نویسنده طراز اول معرفی کرده بودند. از منظر بسیاری از محافل ادبی، داستایفسکی نویسنده‌ای با تک‌شاهکاری اعجاب‌آور بود.

یکی از این آثار «ناامیدکننده» دومین اثر مهم او، «همزاد»، بود. از همان صفحه اول، واضح است که این اثر از جنس «مردم فقیر» نیست. این اثر در کل متعلق به نوع متفاوتی از ادبیات به نظر می‌رسد. از یک طرف، در حالی که اولین کتاب او بر دو شخصیت و جماعتی از دیگر افراد حاضر در زندگی آنها متمرکز بود، «همزاد» تماما درباره گالیادْکین است، آدم بی‌کس‌وکاری که نفْسِ حیات را وظیفه طاقت‌فرسایی می‌داند. او عصبی، بی‌قرار، بدگمان (paranoid)، معذب، و ناتوان از مکالمه‌ای معقول است. در مقاطع متعددی، آدم‌هایی تک‌گویی‌های به‌هم‌ریخته بی‌سروته او را قطع می‌کنند و اعتراف می‌کنند چرت‌وپرت‌های او را نمی‌فهمند. و اینها قبل از آن است که همزادِ مو‌به‌موی او، که اسمش هم گالیادکین است، در همان اداره او مشغول به کار شود. ولی شباهت آنها صرفا ظاهری است. این گالیادکین در تمام جنبه‌هایی که گالیادکینِ اول در آنها ناکام و بی‌نواست موفق است، و گالیادکینِ از راه رسیده آرام‌آرام جای گالیادکین اصلی را در زندگیِ شخصی‌اش می‌گیرد. این قصه هرچه عجیب‌وغریب‌تر می‌شود تا آنکه به تنها شکلی که اساسا زندگیِ کسی مثل گالیادکین می‌تواند به آخر برسد -یعنی جنونِ کامل- تمام می‌شود.

دنیای توهم‌زده این داستانِ بلند نکات ستایش‌برانگیز زیادی دارد. ماهیت فراواقعیِ همزادِ گالیادکین الگوی اولیه‌ای برای گفت‌وگوی ایوان و شیطان [یا مفتش بزرگ] در برادران کارامازوف است. دیگر اینکه، تک‌گویی درونی گالیادکین نمایانگر دست‌ورزی‌های اولیه داستایفسکی بَا ایده آگاهیِ مُفرط به‌مثابه بیماری است که بدل به شاخصه عالی‌ترین رمان‌های او می‌شود. طرح کلی این داستان در قیاس با هزارتوی بدون خروج ذهنِ گالیادکین کم‌وبیش دارای اهمیت فرعی است. سوم اَینکه، صِرف نوشتن این رمان نشانه شجاعت است. داستایفسکی می‌توانست همچنان به کاری که کرده بود ادامه بدهد و «مردم فقیرِ» دیگری ترتیب بدهد، ولی تصمیم گرفت خود را از حیطهِ رمان اجتماعی بیرون بکشد و در خدمت هیچ ایدئولوژی خاصی ننویسد.

بِلینسکی و دیگر ناقدان ماجرا را این‌گونه نمی‌دیدند، و شکست‌ها یکی پس از دیگری ادامه یافت تا آن نیمه‌شبی فرارسید که داستایفسکی دستگیر شد. با این حال، او دقیقا در همان زمان مشغول کار بر روی اولین رمان بلند خود بود، که عقیده داشت باعث اِحیای شهرت ادبی‌اش خواهد شد. ما به‌هیچ‌رو در جریان واکنش عمومی به این رمان بلند نیستیم، چراکه این اثر، ناتمام ماند. فقط فصل‌های آغازین آن نوشته شدند و او، تا سال‌ها بعد که نگارش آن را از سر گرفت، به سراغ طرح‌های دیگری رفت.

به هر صورت، سوای کامل یا ناکامل بودن آن رمان بلند، با عنوان نیه‌تُوچکا نِزوانُووا، بخش‌های موجودِ آن ارزش بررسی دارد، چراکه این اثر، در قیاس با «مردم فقیر» و «همزاد»، پَستو یا خلوتگاهی است که داستایفسکیِ جوان اختیار می‌کند تا بدل به آن داستایفسکی‌ای شود که همه ما امروزه می‌شناسیم.

۴ این داستان هم به‌لحاظ ساختاری نامتعارف است -در حالی که «مردم فقیر» رمانی در قالب نامه‌نگاری بود، «نیه‌تُوچکا نِزوانُووا» قرار بوده گونه‌ای قصه دیکنزی باشد که زندگیِ قهرمان خود را از کودکی تا بزرگسالی پوشش می‌دهد. می‌توان آن را دیوید کاپرفیلدی دانست که صرفا حاوی فروپاشی ذهنی بیشتر و روابط سادُومازُوخیستیِ شدیدتری است.

داستایفسکی نمی‌تواند جلوی واقع‌گرایی روان‌شناسانه شدیدا تیزبینانه‌ای را بگیرد که وارد این داستان می‌شود و او هم خیلی درست و دقیق به آن شکل می‌دهد. این موضوع احتمالا بیش از هر چیز در این واقعیت عیان است که، تقریبا در نیمی از متن موجود، نیه‌تُوچکا، این کوچولوی دیکنزی که قرار است خیلی زود یتیم شود، کاملا تحت‌الشعاع حضور پدرخوانده عصبی‌اش، یِفیمُوف، قرار می‌گیرد. یِفیمُوف به‌وضوح الگوی اولیه آدم‌های زیرزمینیِ داستایفسکی است، که زندگی‌اش هشدار تلخی است مبنی بَر اینکه زندگی را باید زیست، نه اینکه به رؤیابینی گذراند. رؤیای یِفیمُوف این است که یک ویلن‌نواز بزرگ بشود، ولی الکل و طبع تنگ‌نظرش او را، به همراه نیه‌تُوچکا و مادر بیچاره‌اش، به فَقر می‌کشانَد؛ مادری که به طرز رقت‌انگیزی خامِ یِفیمُوف شده که، به باور خودش، نابغه‌ای است که مقدّرَ شده به شهرت و افتخار برسد.

اگر حکایت یِفیمُوف به همین‌جا ختم می‌شد، خفّت و خواری او صرفا شمایل‌نگاری گیرایی از تباهی تدریجی یک مرد می‌بود. ولی از آنجا که با داستانی از داستایفسکی طرفیم، این فقط شروع ماجراست. با آنکه یِفیمُوف تا حدی می‌داند هرگز به ویلن‌نوازی با شهرتِ ملی بدل نخواهد شد، همچنان بر این ایده اصرار می‌ورزد که بهترین ویولن‌نواز دنیاست. هیچ اهمیتی هم ندارد که کس دیگری این را نمی‌داند -او این را می‌داند-، و این خودفریبی بدل به مبنایی برای زندگی او می‌شود. کل سازوکار روانی او چیزی نیست جز منطق‌بافیِ به‌هم‌ریخته‌ای که می‌خواهد با آن به موجودیت خود تعینِ ببخشد. اگر او بزرگ‌ترین ویلن‌نوازی دنیا نباشد، هیچ‌چیز نیست. و وقتی می‌شنود ویلن‌نوازی با برتری قطعی نسبت به او یک وقتی وجود داشته یا می‌تواند وجود داشته باشد، آن‌گاه شاهد آنیم که چه بر سرِ مردی می‌آید که از رؤیایی بیدار می‌شود که برای مدت‌های بس مَدید با آن زندگی کرده است.

در این رمانِ ناتمام نکات دیگری هم می‌توان یافت که یادآور داستایفسکیِ برجسته و بی‌نظیرِ بعدی‌اند، ولی شخصیت یِفیمُوف به‌تنهایی گواه شکوفایی و تکوین نویسنده‌ای است که درکش از شرایط بشری به‌مراتب غنی‌تر از هر آن چیزی می‌شود که می‌توانسته درون چارچوب از پیش تعیین‌شده رمان‌های اجتماعی مورد کندوکاو قرار بگیرد.

۵ هرکدام از این آثار اشاره به جنسی از نویسندگی دارند که داستایفسکی می‌توانسته در پیش بگیرد. اگر او با یک رمان اجتماعیِ دیگر مسیر «مردم فقیر» را دنبال می‌کرد، یا فراواقع‌گرایی «همزاد» را ادامه می‌داد یا رمان دیکنزیِ دیگری در باب پرورش درونی قهرمان (bildungsroman) مثل «نیه‌تُوچکا نِزوانُووا» می‌نوشت، ما امروز درباره داستایفسکیِ کاملا متفاوتی حرف می‌زدیم، اگر اصلا درباره‌اش حرف می‌زدیم. ولی او، در عوض، بهترین عناصر هریک از این آثار را با هم ترکیب کرد و آنها را با درک عمیق و بنیادینی از سرشت بشر، که در سیبری پرورانده و بسط داده بود، تقویت کرد و ارتقا بخشید.

مسلما نیازی نیست تک‌تک این آثار اولیه را بخوانیم تا قدردان داستایفسکی باشیم، که یکی از معدود نویسنده‌هایی بود که توانست غریو خود را مکتوب کند. ولی سِیر زندگی ادبیِ او و هرچه مسحورکننده‌تر خواهد بود وقتی آثار اولیه‌اش را بررسی کنیم، یعنی آثار آن دوره‌ای که او تازه داشت به درک محتوای غریو خود می‌رسید، و سخت‌ترین روزهای خود را می‌گذراند، و هنوز با عالی‌ترین آثار خود فاصله داشت.

شکل‌های زندگی: دوقطبی داستایفسکی-تولستوی

زمان در ادبیات

▸ نادر شهریوری (صدقی)

ژان ژنه گفته بود که پنج، شش بچه را دیده که در پارکی جنگ‌بازی می‌کردند، آنان به دو لشکر تقسیم شده، آماده حمله بودند. می‌گفتند دارد شب می‌شود، اما صلات ظهر بود. تصمیم گرفتند یکی از بچه‌ها شب شود، کوچک‌ترین بچه‌ها به عنصر زمان بدل شد و نماد شب شد. او «لحظه» بود، «زمان» بود و «تقدیر ناگزیر» بود. چنین می‌نمود که از دوردست با آرامش دایره‌ای سنگین از اندوه و شکوه شامگاهی نزدیک می‌شود. همین که نزدیک‌تر شد، بچه‌هایی که نقش بزرگ‌تر را بازی می‌کردند، ناراحت شدند؛ زیرا کودک زودتر از موعد آمده بود؛ بنابراین لشکریان از دو طرف تصمیم گرفتند «شب» را از میان بردارند؛ یعنی آن کودکی را که نماد جنگ شده بود، به حال اولیه خودش برگردانند. این‌چنین بود که او بار دیگر سرباز شد و به صف خود بازگشت. ژنه بعد از نقل ماجرا می‌گوید تنها این نوع نمایش‌نامه است که می‌تواند او را تکان دهد. آن ادبیاتی که ژنه را تکان می‌دهد، خارج‌شدن زمان از مفهوم خودش است، همان کاری که کودک می‌کند. کودک زمان را از پیوستار خود دور می‌کند و بی‌توجه به زمان، صلات ظهر را به شامگاهان بدل می‌کند. از طرفی دیگر آن بازیگران جنگاور نیز بی‌توجه به مفهوم زمان سعی می‌کنند «شب» را از میان بردارند.

«زمان» مفهومی بسیار پرابهام است که می‌توان آن را از جهات گوناگون بررسی کرد؛ اما آنچه در این نوشته مدنظر است تحقق مفهوم زمان در ادبیات و چگونگی روبه‌روشدن شخصیت‌های ادبی با «زمان» است. در ادبیات معاصر بعضی از شخصیت‌های ادبی بیرون زمان ایستاده‌اند و بعضی دیگر در درون زمان نقش ایفا می‌کنند. تولستوی ازجمله نویسندگان بزرگی است که «زمان» را به صورت انضمامی در رمان‌های خود لحاظ می‌کند. او در رمان‌های خود ضمن توصیف جریان عینی زندگی و روند پیوسته آن، موقعیت فرد -شخصیت- را فراموش نمی‌کند؛ اما به «شخصیت» چنان پر بها نمی‌دهد؛ زیرا آنچه برایش اهمیت پیدا می‌کند، کلیت ماجرا است. در تولستوی هر شخصیت ارزش و جایگاه خود را دارد که بدون وجود آن رمان به سرانجام نمی‌رسد؛ اما همان فرد در نهایت ذره‌ای از تاریخ می‌شود. بدین سان او شخصیت‌های داستانی خود را درون زمان تاریخی جا می‌دهد. تولستوی در «جنگ و صلح» اگرچه شاهکاری ادبی ارائه می‌دهد؛ اما در همان حال روایت تاریخی از واقعه‌ای مهم نیز ارائه می‌دهد؛ واقعه‌ای که می‌توانست سرنوشت جهان را تغییر دهد. او برای نگارش این اثر ادبی که وجه رئالیستی- وقایع تاریخی- در آن غایب است، همه کتاب‌ها، اسناد و آرشیوها را زیرورو می‌کند. به تمام مکان‌های جنگ می‌رود تا ذره‌ای کوچک از وقایع تاریخی از قلم نیفتند، همه تلاش‌ها بدین منظور که کلیت تاریخی را حکایت کند که در زندگی شخصی قهرمانان به ناگزیر مؤثر واقع می‌شود تا بدان اندازه مؤثر که سرنوشت‌شان را کاملا تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

تولستوی حتی آن هنگام که داستانی درباره شخصیتی مانند تزار می‌نویسد، که در آن می‌کوشد خلق و خوی فردی تزار را کنکاش کند، باز خود را از دایره تأثیرات فزاینده اجتماع و تاریخ دور نگه نمی‌دارد. او در رمان «حاجی مراد» که به این موضوع پرداخته، به نشانه‌هایی از ماهیت اجتماعی و تاریخی استبداد روسی می‌پردازد. در اینجا نیز شخص در هر حال تحت تأثیر جوی قرار می‌گیرد که در آن رشد و نمو می‌کند. در داستان «مرگ ایوان ایلیچ» که در آن تولستوی به تأملات و تأثرات ایوان ایلیچ در تنهایی منتهی به مرگش می‌پردازد و خودکاوی و اعترافات او را بیان می‌کند، باز فراموش نمی‌کند که در نهایت ایوان ایلیچ را محصول تاریخ، جامعه و محیطی بداند که او تمام زندگی کاری و شخصی‌اش را در آن گذرانده، جامعه‌ای که در نهایت او را چنین درهم و ناامید رها کرده است. «زمان» در داستان‌های تولستوی حاکم بر شخصیت داستانی است و مانند نیرویی قاهر «فرد»ها را در خود فرو می‌بلعد و بر اراده‌های حتی قوی و نیرومند نیز فائق می‌آید.

در مقابل شخصیت‌های تولستوی که درون زمان قرار دارند، شخصیت‌های داستایفسکی هستند که بیرون از منظر زمان ایستاده‌اند. «دوگانه» داستایفسکی-تولستوی فی‌الواقع دوگانه‌ای واقعی است که هرکدام دنیایی متفاوت از زندگی به جهانیان عرضه می‌کنند.

قهرمانان داستایفسکی به دنبال رابطه‌ای واقعی با زندگی نیستند، این مهم‌ترین ویژگی آنها است. سن و سال برای داستایفسکی چندان اهمیتی ندارد و او از سن و سال آدم‌های داستانی‌اش نمی‌گوید؛ زیرا نمی‌خواهد پارامتر زمان را لحاظ کند. به‌همین‌دلیل شخصیت‌های داستانی‌اش اصلا مایل به قدم‌نهادن در بطن واقعیت نیستند. آنها می‌خواهند از همان ابتدا به ورای زمان یعنی ورای بی‌نهایت برسند و به‌اصطلاح آب را از سرچشمه و نه از چشمه‌های میانه راه، جاده‌ها و شهرها بنوشند. از این نظر به آنان می‌توان «انسان‌های آغاز» نام داد. برای این سخن انسان‌های جهان همواره از نو، از «زمان صفر» آغاز می‌شود و تاریخ به معنای مصطلح آن، به آن معنایی که تولستوی زمان را در بطن آن لحاظ می‌کند، وجود ندارد. از این نظر شخصیت‌های داستایفسکی بیرون از هستی جای می‌گیرند و دقیقا به‌همین‌دلیل نیز معیارهای خاص خود را دارند یا درصدد آن‌اند تا معیارهای خاص خود را بیافرینند. به این شخصیت‌های داستانی می‌توان شخصیت‌های استعلایی نام داد که در هستی استعلایی زیست می‌کنند.

«زمان پیوسته» زمانی است که در بیرون از ذهن جریان دارد. این زمان سیر پیوسته -آغاز و انتهای- خود را طی می‌کند. درباره انسان‌ها به آن سن و سال می‌توان گفت که گذر زمان در هر حال مهر خود را بر چهره آدمی حک می‌کند؛ اما زمان دیگری نیز وجود دارد که تماما در ذهن می‌گذرد. این تلقی از «زمان» تابع سیر منطقی آغاز و انتها نیست. می‌توان تداوم آن را بر هم زد؛ چنان‌که بازیگران ژنه، همان پنج و شش بچه کوچک در بازی‌شان «صلات ظهر» را به «شامگاه» بدل می‌کنند. این به خواست بازیگران بستگی پیدا می‌کند.

«زمان» در داستایفسکی برخلاف تولستوی تابعی از خواست شخصیت‌های داستانی‌اش است و از این نظر شباهت به بازیگران ژنه دارد. داستایفسکی اگرچه در بسیاری موارد آدم‌های داستانی‌اش را از محیط اجتماعی جدا نمی‌کند؛ اما تصادم و چالش اجتناب‌ناپذیر میان انسان‌ها را نیز تابعی از محیط اجتماعی و تاریخی آنان نمی‌کند. انسان داستایفسکی بیش از آنکه تابع محیط و مقید به زمان تاریخی باشد، تابع خواست خود است. داستایفسکی ضمن تجسم شکل‌های افراطی فردگرایی و تشریح ذهن و روح انسان و نفوذ در پنهان‌ترین زوایای عقل و شعور آدمی، ویژگی مهم آزادی و استقلال‌شان را که همانا «بیرون از زمان» ایستادن است در زندگی قهرمانان خود لحاظ می‌کند. داستایفسکی مانند روان‌شناسی عمیق دقیقا در وجود شخصیت‌های خود به کنکاش می‌پردازد و ویژگی‌های متمایز هرکدام از آنها را نمایان می‌سازد. داستایفسکی این کار را با وجود سیر عادی رویدادهای زندگی و نقش‌های عینی اجتماع انجام می‌دهد گویی که شخصیت‌ها و قهرمانان داستانی داستایفسکی می‌توانند بری از تأثیرات اجتماع یا چنان‌که گفته شد «بیرون از زمان» به حیات طبیعی خود ادامه دهند.

نگاه رئالیستی می‌تواند نقطه اشتراک داستایفسکی و تولستوی قرار گیرد؛ زیرا این هر دو نویسنده بزرگ خود را «واقع‌گرا» می‌دانند؛ اما «مسئله» فراتر از اینهاست و به تصور آنان از «واقعیت» بازمی‌گردد. در نظر تولستوی انسان در هر حال موضوعی جداافتاده برای مشاهده نیست. انسان‌هایی که تولستوی از میان مردم برمی‌گزیند، چه آدم‌هایی مانند شاهزادگان و افسران جنگ و ملاکین و چه آدم‌های کوچک و تصادفی مانند ولگردان و گدایان و دهقانان فقیر که با یأس و تلخکامی دست به گریبان‌اند و چه شخصیت‌های متمایز دیگر، جملگی در سطحی برابر و همپایه قرار دارند. «نقش شخصیت در تاریخ» در ادبیات تولستوی جایی ندارد. او بیشتر به توصیف جریان عینی زندگی و پیوسته آن می‌پردازد. درحالی‌که در داستایفسکی، زمان در اساس حول شخصیت ساخته و پرداخته می‌شود. شخصیت‌های داستایفسکی خود به‌تنهایی سرفصل‌اند، آنها «بیرون از زمان» ایستاده‌اند و به لحاظ خلق و خوی متفاوت از مردم‌اند، آنها عمدتا شخصیت‌های غیرعادی هستند که به خاطر غیرعادی بودن‌شان خود را مجاز به هر کاری می‌دانند.

منابع:

- ژان ژنه، آستین ئی. کویگلی، ترجمه رضا رضایی
- تولستوی، پاتریشیا کاردن، ترجمه شهرنوش پارسی‌پور

نمایش تنهایی

از تئاتر پوچی تا نمایش پست‌مدرن جنایی

شرق: «دو، سه ماهی از نمایش غوغایی «خواننده کچل»، نخستین اثری که در زمینه تئاتر معروف به تئاتر پوچی نوشته شده است، نگذشته بود که در همان شهر پاریس و در همان تماشاخانه نمایش دیگری در ماه نوامبر سال ۱۹۵۰ اجرا شد که نویسنده آن آرتور آداموف چنان‌که -نویسنده «خواننده کچل» اوژن اونسکو- به کلی ناشناخته بود، اما به‌زودی نام این دو تن همراه با نام ساموئل بکت، آفریننده «در انتظار گودو» که دو سالی بعد به صحنه آمد، به‌عنوان پایه‌گذاران تئاتری نو و انقلابی معرفی شد که تا امروز به تئاتر پوچی شهرت دارد...». از آرتور آداموف، یکی از این سه نفر که اصول کهنه تئاتر قراردادی و مألوف را درهم ریخت، دو نمایش‌نامه کوتاه «استاد تاران و همان‌طور که بوده‌ایم» در سال ۱۳۴۹ برای بار نخست ترجمه شد و در قالب یک کتاب درآمد. این نمایش‌نامه‌ها که به قلم توانای یکی از بهترین مترجمان فرانسه‌زبان، ابوالحسن نجفی فقید به فارسی درآمده، اخیرا در نشر نیلوفر بازنشر شده است. مترجم در مقدمه‌اش بر این کتاب، اشاره می‌کند که آداموف، اونسکو و بکت، در کنار کسان دیگری همچون ژان ژنه، آرابال، آلبی، ژرژ شهاده، هارولد پینتر، گروتوفسکی و زودتر از همه اینان، آنتونن آرتو، چهره تئاتر را در نیمه دوم این قرن به کلی دگرگونه کردند و راه دیگری به روی آن گشودند، بی‌آنکه هرگز مکتبی خاص به وجود آورند یا در مجمعی واحد گرد آیند یا حتی عقایدی مشترک داشته باشند؛ و اگر درباره بعضی مسائل اساسی هم‌عقیده یا بهتر بگوییم هم‌سلیقه‌اند، فقط ازآن‌رو است که نخست هریک به‌تنهایی و پیش خود لزوم آنها را حس کرده است. بااین‌حال آداموف از اصطلاح «تئاتر پوچی» و به‌خصوص کلمه «پوچی» بیزار بود و می‌گفت: «زندگی پوچ نیست، مشکل است. فقط خیلی مشکل است». این نمایش‌نامه‌نویس که در سال ۱۹۰۸ در قفقاز و در خانواده‌ای اشرافی و مالک چاه‌های نفت سواحل بحر خزر به دنیا آمد، نخست در سوئیس به تحصیل پرداخت و بعد به آلمان رفت و سپس، در شانزده‌سالگی به پاریس رفت و آنجا بود که با آنتونن آرتو آشنا شد و این آشنایی به دوستی آنان منجر شد. آداموف شیفته آثار استریندبرگ، کافکا و فروید بود و در مکتب سوررئالیسم بار آمد. ابوالحسن نجفی در بیوگرافی مختصر و مفیدی که از آداموف در مقدمه آورده، به گرایش فکری این نمایش‌نامه‌نویس اشاره می‌کند که بعد از جنگ جهانی دوم به نوشتن پرداخت و نخستین آثار نمایشی‌اش از سال ۱۹۵۰ روی صحنه رفت. «از سال ۱۹۵۵ به بعد تدریجا به مارکسیسم روی آورد و طرفدار ادبیات ملتزم به شیوه برشت گردید». آرتور آداموف جز چهارده نمایش‌نامه، دو کتاب خاطرات و یکی، دو فیلم‌نامه دارد و همچنین چندین اثر تحقیقی درباره استریندبرگ، گوگول، بوخنر، گورکی و چخوف نوشت. او «تا پایان عمر معتقد بود که بزرگ‌ترین تحول فکری و پیروزی قرن ما مارکسیسم و فرویدیسم است». آداموف، نوشتن را رهایی از کابوس‌های شخصی خود و رهایی از کابوس سال‌های جنگ می‌خواند که هر دو به صورتی وصف‌ناپذیر به هم گره خورده بودند. ازاین‌رو است که اضطراب ماوراءالطبیعی، احساس هول‌آور عدم واقعیت خود و جهان، انحطاط و تلاشی زبان، میل به ناامیدی و بیش از همه تنهایی انسان، ازجمله مضامین همیشگی نمایش‌نامه‌های آداموف هستند. او در مقدمه‌ای بر مجموعه آثار نمایشی خود به یک دهه نوشتن برای نمایش اشاره می‌کند و اینکه از ابتدای نوشتن فکر می‌کرده باید به ساده‌ترین و روشن‌ترین شیوه ممکن، تنهایی آدمی و عدم امکان تفاهم را به صحنه نمایش بیاورد. پانزده سال بعد، آداموف در یکی از مصاحبه‌هایش در اوج باور به مارکسیسم باز هم به تنهایی انسان اشاره می‌کند: «نمایش به عقیده من نمایش تنهایی است و در وهله نخست این جمله فوبر است: ما در بیابانیم و هیچ‌کس صدای هیچ‌کس را نمی‌شنود. و اما امروز من می‌توانم آن را چنین اصلاح کنم: ما در بیابانیم، اما چند تنی هستند که به طور مبهم صدای چند تنی دیگر را می‌شنوند... با این همه به گمان من در جامعه‌ای اشتراکی، می‌گویم اشتراکی یعنی اشتراکی حقیقی و نه کمونیسم بزک‌شده، مسئله تنهایی اندکی، می‌گویم اندکی، از وحشت خود می‌کاهد. اما به هر صورت وجود دارد و نباید پنداشت که با تعبیر شیوه حکومت ناگهان تنهایی به طور معجزه‌آسا ناپدید خواهد شد. من به این پندار عقیده ندارم». تأکید مترجم بر مفهوم تنهایی در مقدمه این کتاب، اشاره‌ای است به مضمون دو نمایش‌نامه کوتاه «استاد تاران» و «همان‌طور که بودیم» که بیش از همه آثار دیگر وی نشان‌دهنده تنهایی و بی‌پناهی آدمی است. «استاد تاران» در سال ۱۹۵۱ نوشته شد و دو سال بعد روی صحنه رفت. در این نمایش‌نامه که در دو مجلس روایت می‌شود، با مردی مواجهیم که خواه شیادی باشد و خواه قربانی بی‌گناهی گرفتار سوءتفاهم، به تمام معنی تنهاست. «همان‌طور که بوده‌ایم» در سال ۱۹۵۳ نوشته شد و ظاهرا هرگز روی صحنه نیامد؛ در این نمایش جوان تنهایی را شاهدیم که در جنگ علاقه مادرش و حیله‌های بی‌رحمانه او گرفتار آمده و از رشد روانی بازمانده است و در عین حال، بر اثر گناهی که هرگز مرتکب نشده، یعنی مرگ پدرش، آخرین تلاشش برای آزادی و استقلال عقیم می‌ماند. آداموف از میان نمایش‌نامه‌هایش علاقه بسیاری به «استاد تاران» داشته؛ یکی به این دلیل که در آن خبری از شخصیت‌های تمثیلی و استعاری نیست و به تعبیر خود آداموف «اگر از نوشتن استاد تاران راضی شدم و هنوز راضی‌ام از آن است که من هیچ‌یک از عناصر رؤیا را به منظور کنایی به کار نبرده‌ام». با اینکه او با قلم نقادانه خود تمام آثارش را به بوته نقد می‌کشاند، «استاد تاران» از سخت‌گیری‌های بی‌رحمانه‌اش برکنار می‌ماند و او همواره برای نوشتن این نمایش‌نامه به خود بالیده است و فراتر از آن، بارها «استاد تاران» را شاهکار خود خوانده است.

آرتور آداموف
استاد تاران
و همانطور که بوده‌ایم
ابوالحسن نجفی

استاد تاران
و همانطور که بوده‌ایم
آرتور آداموف
ترجمه ابوالحسن نجفی
نشر نیلوفر

انتقام مرغ دریایی

«همه‌چیز مثل روز روشن است؟! دقیقا کجای داستان برایتان روشن شده، جناب آقای بدبدل سیاه؟ بله، من از برادران کوچک و بی‌پناه‌همان در برابر بی‌رحمی و ظلم و هوس‌بازی آدم‌ها محافظت می‌کنم. انسان تنها گونه موجودات زنده است که نسبت به سیاره بی‌پناه و بی‌نوای ما رفتار نابخشودنی‌ای دارد. به گنجینه‌ها و اندوختگاه‌های طبیعی دست دراز می‌کند، درختان و جنگل‌ها را به نابودی می‌کشاند، هوا را آلوده و مسموم می‌کند و بدون هیچ فکر و ملاحظه‌ای از سر تفنن و برای تفریح و بازی زبان‌بسته‌هایی را که از قضای روزگار مثل آدمیزاد دوپا راه نمی‌روند و ابروی کمان ندارند و چانه‌شان هم چهارگوش نیست، می‌کُشد. جناب تریپلفِ شما هم یک جنایت‌کار واقعی بود...»؛ این جملات بخشی از کمدی دوپرده‌ای «مرغ دریایی» باریس آکونین است که از نمایش «مرغ دریایی» چخوف وام گرفته است. این نمایش‌نامه که اخیرا با ترجمه نیلوفر صادقی در نشر نیلوفر منتشر شده است، در ادامه تجربه طنازانه آکونین در زمینه ادبیات معمایی پست‌مدرن تعریف می‌شود. آن‌طور که در توضیحات کتاب نیز آمده است «صحنه اول مرغ دریایی آکونین تقریبا بی‌کم‌وکاست همان صحنه چهارم (پایانی) نمایش چخوف است اما هم خواننده و هم کسان نمایش قرار است با پرسشی چالش‌برانگیز و کلیدی روبه‌رو شوند. چرا فرض را بر این گذاشته‌ایم که مرگ کنستانتین تریپلف خودخواسته بوده؟ چرا فرض نکنیم او قربانی جنایتی حساب‌شده است و جنایت‌کار اینک در جمع ماست؟». در پرده آخر نمایش‌نامه «مرغ دریایی»، آکونین این فرضیه و جانی را روی صحنه می‌آورد و این‌گونه روایت می‌کند: «تریپلف رذل ناکس فقط از سر بی‌حوصلگی جان آن بی‌نواها را می‌گرفت. از زندگی و هر آنچه جان داشت متنفر بود. می‌خواست کاری کند که نسل شیر و عقاب و کبک و گوزن شاخدار و عنکبوت و حتی ماهی مهربرلب منقرض شود و چیزی روی زمین نماند جز روح واحد جهانی. می‌خواست کاری کند که طبیعت هم مثل نثری که او روی کاغذ می‌آورد بی‌روح و خفقان‌آور بشود! چاره‌ای نداشتم، باید این بدمستی خونین را یک‌جوری تمامش می‌کردم. قربانیان بی‌گناه انتقام خونشان را طلب می‌کردند... همه‌چیز از اینجا شروع شد، از این پرنده... اولین قربانی‌ای که جان باخت (دستش را به طرف مرغ دریایی دراز می‌کند). انتقامت را گرفتم، مرغ دریایی بی‌نوای من!» و بعد آکونین در شرح صحنه پایانی می‌نویسد: «همه درجا خشک شده‌اند، نور صحنه کم و کمتر می‌شود و سرانجام فقط اندک نوری می‌ماند که به مرغ دریایی می‌تابد. چشمان مرغ دریایی مثل دو گل آتش می‌درخشد. فریاد مرغ دریایی به گوش می‌رسد و رفته‌رفته بالا می‌گیرد، آن‌قدر که بالاخره تبدیل به صدایی کرکننده می‌شود. در همین حال پرده فرو می‌افتد». باریس آکونین، نویسنده متولد ۱۹۵۶ در گرجستان، به نوشتن آثاری با تِم و موضوعات جنایی و پلیسی شهرت دارد و از معروف‌ترین نویسندگان روس ادبیات پست‌مدرن است. آثار پلیسی و جنایی این نویسنده گرجی‌تبار به واسطه کارآگاهی معروف، به سلسله رمان‌های پلیسی پرمخاطبی بدل شده است. اما آکونین جز این، به اعتبار وجه تاریخی آثارش نیز نویسنده مطرحی است. «مرغ دریایی» آکونین نیز همان‌طور که از عنوانش پیداست، نسخه دیگری از اثر معروف چخوف است که آکونین به آن وجه جنایی داده و به‌نوعی آن را بازنویسی کرده است. «در مرغ دریایی آکونین به تعداد حاضران مظنون و روایت ناشنیده داریم، و حتی کارآگاه هم در این کارزار بی‌گناه فرض نمی‌شود، چون هیچ‌چیز آن‌طور که به نظر می‌رسیده و باور داشته‌ایم نیست و تک‌تک حاضران حرف‌های تازه‌ای برای گفتن دارند»؛ حرف‌های تازه‌ای که مرغ دریایی چخوف را در روایت آکونین معاصر کرده است.

باریس آکونین
مرغ دریایی
نیلوفر صادقی

مرغ دریایی
باریس آکونین
ترجمه نیلوفر صادقی