روزنامه شرق

ادبیات و کتاب

نگاهی به رمان «همزادِ» داستایفسکی، اشباح پترزبورگ — صفحه ۸

داستانی از سزار آیرا، مغز موسیقایی — صفحه ۹

نگاهی به «پیر پرنیان اندیشِ» هوشنگ ابتهاج، سایه آفتابی‌شد — صفحه ۱۰

عکس: شرق

گفت‌وگو با «سروش حبیبی» به مناسبت انتشار «همزاد» داستایفسکی

کلاسیک‌ها کهنه نمی‌شوند

فرآیند ساخت شهر «پترزبورگ» یکی از مهم‌ترین نمونه‌های مدرنیزاسیون از بالا و اجباری بود که در روسیه قرن هجدهم و توسط پطر اول اجرا شد. اما پترزبورگ برای روسیه قرن نوزدهم نیز همچنان مهم‌ترین نمود مدرنیته به شمار می‌رفت. شهری با «شب‌های سپید» که می‌بایست نقش دروازه روسیه به دنیای غرب را برعهده گیرد. پترزبورگ و مهم‌ترین خیابان آن، «بولوار نیوسکی»، فضای شهری‌ای را در روسیه تزاری پدید آورد که محل پرسه‌زنی است و می‌توان به دور از اجبار در آن حضور یافت. اهمیت شهر و این بولوار به حدی است که به ادبیات دوران طلایی روسیه راه می‌یابد. پترزبورگ برای اولین بار به واسطه شعری از الکساندر پوشکین با نام «سوارکار مفرغی» و با عنوان فرعی «حکایتی پترزبورگی» به بستر روایت بخشی از مهم‌ترین شاهکارهای ادبیات روسیه بدل می‌شود. بولوار نیوسکی، محل اجتماع شهر و مهم‌تر از آن، محل بروز تمایزها و فاصله‌های اجتماعی و طبقاتی هم بود. «گوگول» در آثارش از جمله در «بولوار نیوسکی»، «یادداشت‌های یک دیوانه» و «دماغ» این خصیصه را به تصویر کشیده و بر تمایزهای اجتماعی جامعه جدید دست گذاشته است. بولوار نیوسکی نقطه مواجهه طبقات پایین اجتماعی با افراد صاحب‌امتیاز بوده و گوگول این بولوار را «خط ارتباطات» پترزبورگ می‌نامد. به این اعتبار، حضور در نیوسکی برای تهیدستان و کارمندان پایین رتبه خالی از ترس و تحقیر نبوده است. نیوسکی قلمرو طبقه حاکم است و کارمندان و کارگران را به بیرون از مرزهای خود می‌راند. داستایفسکی در اولین رمانش با نام «مردم فقیر»، در پی صدا بخشیدن به کارمند فقیر برمی‌آید. قهرمان این داستان، کارمندی نسخه‌بردار و بی‌اهمیت در اداره‌ای دولتی است که البته شغل اصلی خود را قربانی شدن می‌داند.

«مردم فقیر»، صدایی هرچند لرزان برای کارمندان پایین رتبه به وجود می‌آورد و بعد از آن، «همزاد» منتشر می‌شود. در همزاد کارمندی دولتی با نام «گالیادکین» عزم خود را جزم می‌کند تا با فرار از موقعیتی که در آن قرار دارد در بولوار نیوسکی حاضر شود. اما این اتفاق به چنان کابوسی تبدیل می‌شود که او را به مهلکه شک و تردید و در نهایت جنون می‌کشاند. گالیادکین، زاده پترزبورگ و نظام حاکم بر آن است. او دعوی منزلت انسانی و حضور در فضای عمومی شهر را دارد اما جایی برای او و دیگر کارمندان پترزبورگی نیست. گالیادکین از جمله نخستین شخصیت‌های درد کشیده و رنجور دنیای جدید است که نمونه‌های زیادی از آن را می‌توان در ادبیات مدرن یافت. گالیادکین شخصیتی دوپاره است که در پی سرکوب آرزوها و امیالش، در فرآیندی جنون‌آمیز آنها را به بیرون از خود پرتاب می‌کند و گالیادکینی دیگر می‌آفریند. همزادی که شکل تحقق‌یافته آرزوهای خود اوست. اخیرا «سروش حبیبی» همزاد را به فارسی برگردانده و به این دلیل با او درباره ویژگی‌های این رمان و مشخصات زبان و لحن آن، ارتباط داستایفسکی با گوگول و بالزاک و نیز ترجمه آثار کلاسیک گفت‌وگو کرده‌ایم. سروش حبیبی که پیش از این برخی شاهکارهای داستایفسکی را از زبان روسی ترجمه کرده بود، با ترجمه «همزاد» پروژه ترجمه آثار کلاسیک روس را پی گرفته و در این گفت‌وگو باز هم بر این نکته تاکید می‌کند که آثار کلاسیک هر چند سال یک‌بار باید ترجمه مجدد شوند چرا که به اعتقاد او «در کار ترجمه، که انتقال معانی است میان اشخاص و این انتقال تابع صافی‌های مختلف فرهنگی و شخصی است، نمی‌توان از ترجمه کاملا درست مفاهیم و الحان حرف‌زد.»

پیام حیدرقزوینی

انتشار ترجمه شما از «همزاد» داستایفسکی نشان می‌دهد که همچنان پروژه ترجمه آثار کلاسیک و به‌ویژه کلاسیک‌های روس را پی می‌گیرید. این در حالی است که بیشتر ترجمه‌های منتشر شده در این سال‌ها نشان می‌دهد که مترجمان جوان رغبت چندانی به آثار کلاسیک نشان نمی‌دهند. با توجه به اینکه ضرورت ترجمه آثار کلاسیک همچنان وجود دارد به نظرتان دلیل بی‌رغبتی مترجمان جوان به ترجمه این آثار چیست؟

جواب دادن به این سوال برای من آسان نیست. باید از مترجمان جوان پرسید. شاید رمان قرن نوزدهم را قدیمی و کهنه می‌شمارند و چون خود را امروزی می‌بینند بیشتر به رمان امروزی می‌پردازند. لابد معتقدند که رمان‌های قرن نوزدهم یا پیش از آن، جوابی برای مسایل امروز جامعه ما ندارند. البته بنده از بعضی جهات به آنها حق می‌دهم. اما از طرف دیگر معتقدم که نویسندگانی چون بالزاک و ویکتور هوگو و تالستوی و داستایفسکی و گوگول و چخوف و بسیاری دیگر، گرچه در عصر ما زندگی نمی‌کنند اما کهنه‌شدنی نیستند. کهنه نمی‌شوند زیرا انسان و احوال ضمیر او را موضوع بررسی قرار می‌دهند و زیر ریزبین می‌برند. ما برای غور در احوال خودمان باید از خود بیرون‌آییم و در برابر خود قرار گیریم. و این کار آسان نیست. این نویسندگان، آدم‌هایی می‌آفرینند که از بسیاری جهات نظیر مایند. به این دلیل ما آنها را جالب توجه می‌یابیم و به سرنوشتشان علاقه‌مند می‌شویم و بر کارهاشان داوری می‌کنیم و از این راه خود را می‌شناسیم. اما اجازه بدهید که از راه توضیح عرض کنم که بنده هم، گرچه دیگر جوان نیستم و به رمان قرن نوزدهم علاقه بیشتری دارم، اما از نویسندگان اروپایی قرن بیستم هم غافل نبوده‌ام و بعضی از آثار مهم هرمان هسه و آنتوان دوسنت اگزوپری و جان ستاین‌بک و ویلیام فاکنر و دینو بوتزاتی و رومن گاری و مارسل پانیول و گونتر گراس و الیاس کانتی و میگل آنخل آستوریاس و آلخو کارپانتیه و اریک امانوئل اشمیت و آنتونیو تابوکی و آلفرد آندرش را ترجمه کرده‌ام.

برخی مترجمان معتقدند که ترجمه دوباره یک اثر، در واقع نقد ترجمه قبلی هم هست. نظر شما در این‌باره چیست. آیا وقتی یک اثر کلاسیک را که قبلا ترجمه شده دوباره ترجمه می‌کنید این کار را به قصد یک مواجهه انتقادی با ترجمه قبلی انجام می‌دهید، یا ضرورت‌های دیگری را در نظر دارید؟

البته خوبست که مترجم قبل از دست‌زدن به ترجمه اثری، ترجمه یا ترجمه‌های قبلی آن اثر را مطالعه کند و این البته یک‌جور نقد آن ترجمه‌هاست (البته نقد را به معنی سنجش به کار می‌برم، نه مثل بعضی، به معنی عیب‌جویی). یعنی خوبست شرح و نتیجه تلاش دیگرانی را که پیش از آنها به این راه رفته‌اند و با همان اثر گلاویز شده‌اند دنبال کنند و ارج آنها را بشناسند و قدر آنها را بدانند. اگر این کار را بکنند، چه‌بسا ترجمه دوباره یا سه باره را لازم نبینند و وقت و تلاش خود را صرف ترجمه آثار ترجمه نشده کنند. یا اگر نارسایی‌هایی در عرضه اثر در ترجمه آنها دیدند خود از آن بپرهیزند. من این کار را می‌کنم. افسوس ترجمه بیشتر آثاری که من ترجمه تازه‌ای از آنها عرضه کرده‌ام ده‌ها سال یا بیشتر، پیش از من از زبان‌هایی غیر از زبان اصلی به فارسی گردانده شده‌اند و این خود منشاء نادرستی‌هایی، گاهی مهم بوده‌است. از اینها که بگذریم انتظار کتابخوان‌ها نیز از ترجمه به تدریج عوض می‌شود. دوستداران رمان در نقد آثار ادبی باریک‌بین‌تر و ظریف سنج‌تر می‌شوند. زبان فارسی هم به علل مختلف و از جمله از برکت رواج رمان تحول سریع‌تری یافته و در بیان دقایق احوال نفسانی توانمندتر شده است. اینست که، همان‌طور که در جاهای دیگر هم گفته‌ام شاهکارهای بزرگ ادب جهان خوبست هر ۱۰، ۱۵ سال یک‌بار دوباره ترجمه شوند. بنده خودم قصد دارم، اگر عمری بود و خدا توفیق داد در ترجمه‌های گذشته‌ام، ۱۵ سال بعد از اولین انتشارشان تجدیدنظر کنم. اما در مورد چند اثر دوباره ترجمه شده متن ترجمه پیشین را نخوانده‌ام. اولا به علت آنکه نمی‌دانسته‌ام که دیگرانی پیش از من آنها را ترجمه کرده‌اند و این بی‌خبری البته اسباب مباهات من نیست. اما در بیشتر موارد ناشر تاکید کرده است که ترجمه قبلی مدت‌هاست در بازار نیست، یا آن را نارسا دانسته است.

در مورد همزاد، ترجمه‌های قبلی آن رمان را چگونه می‌یابید؟

من نمی‌دانستم که از این کتاب حتی یک ترجمه وجود دارد، چه رسد به ترجمه‌ها! این بی‌اطلاعی تا اندازه‌ای از آنجا بوده است که افسوس بیش از ۳۵ سال است که از ایران دورم و چون مترجمان، اغلب به ترجمه شاهکارهای بزرگ داستایفسکی پرداخته‌اند و به آثار آغازین و نامعروف‌تر او اقبالی نشان نداده‌اند، کمتر احتمال می‌دادم که این اثر کمتر شناخته شده او ترجمه شده باشد. به علت همین اهمال مترجمان به ارایه آثار کوچک‌تر او، بنده فکر کرده‌ام کلیه آثار این نویسنده بزرگ را، البته بعد از کسب اطلاع از وجود ترجمه‌ای دیگر و در صورت وجود، بعد از مطالعه آن ترجمه، یا ترجمه‌ها، ترجمه‌کنم. به این ترتیب خواننده علاقه‌مند می‌تواند خویشاوندی‌های موجود میان آثار این داستانسرای کم‌نظیر را دریابد و در سیر تحول کار او باریک شود.

همزاد گویا دومین اثر داستایفسکی است و در آن داستایفسکی هنوز به دوران اوج خود نرسیده است. اما در این رمان هم بارقه‌هایی از داستایفسکی دوران اوج دیده می‌شود. شخصیت‌های داستایفسکی غالبا درگیر احساسات و هیجان‌هایی عجیب و غریب‌اند. آنها در انتظار واقعه یا معجزه‌ای هستند تا رستگار شوند و به دنبال حل مسایل واقعی به گونه‌ای غیرعقلانی و غیرواقعی‌اند. «گالیادکین» رمان همزاد نیز همین‌گونه است. آیا می‌توان گفت که در همزاد ما با طرحی هنوز قوام‌نیافته از شاهکارهای داستایفسکی مواجهیم؟ مثلا می‌توان گالیادکین را طرح پیشین و نمونه‌ای هنوز کامل نشده از «راسکولنیکف» جنایت و مکافات شمرد؟

چطور ممکن است غیر از این باشد؟ اشخاص مختلف رمان‌های داستایفسکی نماینده وجوه مختلف ذهن خود اویند و با رشد توانمندی او و افزایش تجربه‌اش به تدریج سنجیده‌تر و به تبلور یعنی خلوص نزدیک‌تر می‌شوند. به طور کلی میان اشخاص برجسته رمان‌های او شباهت‌های بسیار موجود است. اما بنده در

> **کلاسیک‌ها کهنه نمی‌شوند زیرا انسان و احوال ضمیر او را موضوع بررسی قرار می‌دهند و زیر ریزبین می‌برند. ما برای غور در احوال خودمان باید از خود بیرون‌آییم و در برابر خود قرار گیریم. و این کار آسان نیست. نویسندگان کلاسیک آدم‌هایی می‌آفرینند که از بسیاری جهات نظیر مایند. به این دلیل ما آنها را جالب توجه می‌یابیم و به سرنوشتشان علاقه‌مند می‌شویم**

شباهت راسکولنیکوف با گالیادکین کمی شک دارم. البته هیچ یک به آدم‌های عادی شباهت ندارند و کارهای غیرعادی می‌کنند. هر دو از جهان واقعیات دورند. اما راسکولنیکف آدم فرهیخته‌ایست. دانشجوست و سخت کتابخوان. آثار نیچه را با شیفتگی خوانده است و از او سخت متاثر است. خود را ابرمرد می‌شمارد، یا می‌خواهد چنین بشود. می‌خواهد در دنیا نظامی نو حاکم کند و طرحی نو دراندازد و برای رسیدن به این منظور اول می‌خواهد بر خود چیره شود. به طوری که خود را مجبور می‌کند پیرزن رباخوار را، که انگل جامعه می‌شمارد از میان بردارد گرچه آدمکش نیست و این کار برایش بسیار دشوار است. احساس‌هایش لطیف و نجیبانه است. گرچه بی‌چیز است و برای مسکن و خوراک خود به صاحبخانه‌اش بدهکار است، مختصر پولی را که مادرش برایش فرستاده به خانواده مارملادوف می‌بخشد، آن هم پنهانی! و خلاصه عاقبت نزد سونیا به جنایت خود اعتراف می‌کند و در نور عشق رستگار می‌شود. حالا جای این نیست که بیش از این وارد جنایت و مکافات شویم. به عکس گالیادکین آدمی‌است در عین خودپرستی سبک مغز. آدم ناالصلی است و به هیچ روی نمی‌تواند به راه مستقیم رود. مدام می‌گوید هنوز آماده نیست. و تازه خود را مثل دیگران می‌داند. می‌گوید من هم مثل همه‌ام. هیچ فرقی با دیگران ندارم! نوکرش پتروشکا، در دل و نیز نزد دیگران مسخره‌اش می‌کند. گالیادکین برای شرکت در مجلسی که به آن دعوت نشده کالسکه و فراک کرایه می‌کند و برای نوکرش نیز لباس پیشخدمتان اشراف را. از ثروتمندان تقلید می‌کند و گرچه قصد خرید ندارد به مغازه‌های لوکس می‌رود و چیزهایی سفارش می‌دهد و بی‌آنکه بیعانه‌ای بپردازد می‌گوید بازمی‌گردد و کالاهایی را که پسندیده است می‌برد. اسکناس‌های درشتش را خرد می‌کند تا کیف پولش، حتی برای خودش، که البته از مقدار پول درون آن خبر دارد پر پول بنماید. گالیادکین مردی تنبل است و بسیار از خود راضی و از بلندپروازی‌های آرمانی راسکولنیکف در او اثری نیست. راسکولنیکف در پست و بلند راه دشوارش، طی سلوکی سخت محنت‌بار به سوی آرمانی انسانی پیش می‌رود. حال آنکه گالیادکین زیر فشار جو اداری پترزبورگ و توسری‌هایی که ناگزیر می‌خورد خرد می‌شود. به دختر جوان مدیرکل سابقش عاشق می‌شود و آرزوی ازدواج با او را دارد. و از اینکه خواهرزاده رییسش، که تازه به کار وارد شده از او جلوتر می‌رود و با معشوقه خیالی او نامزد می‌شود سخت تلخکام است و بعد از اینکه با رسوایی از خانه بیرونش می‌کنند، عاقبت تاب نمی‌آورد و شخصیت دوگانه‌اش شکافته می‌گردد و در راه تباهی پیش‌می‌رود الا آخر.

لحن و زبان گالیادکین تکه‌تکه و همراه با لکنت و در موارد زیادی به گفتار جنون‌آمیز شبیه می‌شود. قهرمان رمان نمی‌تواند منظور خود را به روشنی بیان کند و جملات او گاه با فقدان معنا روبه‌روست. برای برگرداندن این لحن و زبان تکه‌تکه از ویژگی‌ها و امکاناتی در زبان فارسی استفاده کرده‌اید که کمتر در ترجمه‌های فارسی مورد استفاده قرار می‌گیرد. برای مثال گالیادکین در حرف‌هایش جابه‌جا از کلمات و عباراتی مثل «چنین و چنان» و «فلان و بیسار» و «این‌جور و آن‌جور» استفاده می‌کند. ممکن است کمی در مورد لحن کتاب و ترجمه آن صحبت کنید؟

داستایفسکی پیش از شروع به نوشتن کتاب، زبان گالیادکین را آفریده است. اگر اشتباه نکنم انجیل یوحناست که با این عبارت شروع می‌شود، که اول کلمه بود و کلمه نزد خدا بود... . یعنی کلمه مقدم بر انسان است. داستایفسکی هم اول زبان قهرمانش را آفریده است و بعد خود او را ساخته و سرنوشتش را پرداخته است. شخصیت گالیادکین از کلامش زاده شده است. داستایفسکی به قدری با شخصیت قهرمانش درگیر و در او غوطه‌ور بوده که خود مدتی گالیادکین شده است. گالیادکین ذهنی ناسالم دارد. خود به درستی نمی‌داند چه می‌خواهد بگوید. منظورش در پرده ابهام است. این تردید و تمجمج و لکنت از ویژگی‌های گفتار اوست. این تکیه کلام‌های خاص و غیرعادی او مثل «چنین و چنان» و امثال آن برای پر کردن جای خالی در سلسله گسسته فکر اوست و در زبان روسی نیز به همین اندازه غیرعادی و به تعبیری بی‌معنی است. بنده در برگرداندن این لحن با مشکل خاصی روبه‌رو نبوده‌ام. فقط کوشیده‌ام که متن را تا جایی که بتوانم درست و دقیق ترجمه‌کنم. گفتار گالیادکین البته با گفتار بدلش گالیادکین کهتر شباهت ندارد. وجوه شخصیتش چیزهایی است که گالیادکین مهتر دوست می‌داشت داشته باشد. زیرا این بدل آدمی عادی است. در محیط اداری موفق است و در معاشرت با دیگران مشکلی ندارد و این تفاوت شخصیت البته در گفتارش منعکس است.

از دیگر نکات رمان همزاد چند لحنی بودن آن است. مثلا لحن پزشک آلمانی گالیادکین که نمی‌تواند به‌خوبی روسی حرف بزند کاملا خاص و متفاوت است. یا لحن گالیادکین کهتر با گالیادکین مهتر فرق می‌کند. برای انتقال این تغییر لحن در زبان فارسی چه ویژگی‌هایی از زبان مقصد را مدنظر داشته‌اید؟

طبیعی است که لحن کلام اشخاص مختلف باید با شخصیت هر یک سازگار باشد. در این رمان شیوه گفتار و لحن گالیادکین مهتر و پزشک آلمانی‌تبارش و پتروشکا، نوکر گالیادکین که بیسواد است از دیگران متمایز است. درباره اختلاف لحن دو گالیادکین کهتر و مهتر در سوال بالا توضیحی دادم که امیدوارم رضایت‌بخش بوده باشد.

حالا که بحث لحن در ترجمه پیش آمد، اگر موافق باشید می‌خواستم کمی بیشتر درباره مساله درآوردن لحن در ترجمه صحبت‌کنید. بعضی مترجمان معتقدند که انتقال لحن اصلی یک اثر به زبان مقصد امکانپذیر نیست. چرا که هر مترجم متن را از فیلتر ذهنی خود عبور می‌دهد و بنابراین ممکن است با عینکی به اثر نگاه کند که با عینک مترجم دیگر که می‌خواهد همان اثر را به فارسی برگرداند متفاوت باشد. مترجمانی که چنین اعتقادی دارند می‌گویند ممکن است چند مترجم یک اثر واحد را با لحن‌هایی متفاوت ترجمه‌کنند. نظر شما در این‌باره چیست؟

ادامه در صفحه ۸

نگاه

داستایفسکی و صدای کارمندان فقیر

علیه اقتدار

«همزاد» در سال ۱۸۴۶ و ۱۵ روز بعد از انتشار اولین داستان داستایفسکی یعنی «مردم فقیر» منتشر شد. در هر دو اثر، قهرمان داستان کارمندی معمولی است که زیر سلطه نظام اداری و غیرانسانی حاکم بر روسیه با وضعیتی بحرانی روبه‌رو می‌شود. وضعیتی که در آن تفاوت‌ها نه براساس قابلیت‌ها و ارزش‌های انسانی بلکه به اعتبار سلسله مراتب و انیفورم اداری رقم می‌خورد. «ماکار دیووشکین» مردی فقیر و کارمندی است که از روابط ناسالم همکارانش کناره می‌گیرد و در نهایت همچون موشی که دیگران می‌توانند سوارش شده و شکنجه‌اش دهند، قربانی می‌شود. دیووشکین در جوانی عاشق یک بازیگر تئاتر می‌شود اما این عشق دست آخر حاصلی جز ملال و کسالت به همراه نمی‌آورد. خانه دختر هنرپیشه در بولوار نیوسکی است و کارمند یک‌ماه‌ونیم به نیوسکی می‌رود؛ فقط برای قدم‌زدن در زیر پنجره معشوق یا تعقیب او. در نتیجه این وضعیت، زندگی دیووشکین به مخاطره می‌افتد و تا گردن در قرض فرو می‌رود. اما بعد از مدتی بر ماجرا مسلط می‌شود و از عشق آتشین دست می‌کشد و کل ماجرا برای او کسالت‌آور می‌شود. اگرچه او در عشقش شکست می‌خورد اما تصمیم می‌گیرد که بنویسد و با خود فکر می‌کند اگر کتابی از او منتشر شود به شهرت می‌رسد. اما لحظه‌ای بعد به این مساله فکر می‌کند که در صورتی که مشهور شود دیگر نمی‌تواند در نیوسکی ظاهر شود. چرا که کفش‌هایی پاره و وصله‌دار می‌پوشد و از این مساله در برابر دوشس‌ها و کنتس‌ها شرم خواهد کرد. اگرچه هرکس می‌تواند آزادانه در نیوسکی حاضر شود، اما مناسبات حاکم بر خیابان بر ضد این آزادی است. به عبارتی کارمندان و زیردستان امکانی برای حضور در قلمرو خیابان و فضای عمومی را نخواهند داشت. در همزاد نیز با کارمند دیگری با نام گالیادکین روبه‌رو می‌شویم که یک روز صبح از خواب بیدار می‌شود و با کالسکه‌ای اجاره‌ای به فضای عمومی، نیوسکی، وارد می‌شود. اگرچه حاکمان نیوسکی همه با کالسکه در آن ظاهر می‌شوند، اما حضور کارمندی دون‌پایه با کالسکه در این خیابان چیزی به جز شرم به همراه نمی‌آورد چرا که کارمند فاقد اعتبار لازم برای حضور و اشغال عرصه عمومی است. کار به جایی می‌کشد که گالیادکین به طور کامل دیوانه می‌شود و تماما می‌کوشد تا خود را مطیع اراده و خواست حاکم نشان دهد. زمانی که گالیادکین با کالسکه‌ای اجاره‌ای در نیوسکی حاضر می‌شود، نخست از دیده شدن موقعیتی که در آن قرار دارد لذت می‌برد، اما وقتی که دو همکار جوان اما هم‌رتبه‌اش را در خیابان می‌بینند، به تاریک‌ترین گوشه کالسکه می‌خزد. اما بعد از این اتفاقی به مراتب بدتر رخ می‌دهد. رییس اداره سوار بر کالسکه‌اش از کنار کالسکه گالیادکین عبور می‌کند به گونه‌ای که دیگر هیچ امکانی برای پنهان شدن وجود ندارد. در پی این مواجهه میان کارمند و رییس، گالیادکین وجود خود را انکار می‌کند و به این تکاپو می‌افتد که این «من نیستم! همین و همین!». کارمند نمی‌تواند میل خود به برابری با رییس را آشکار کند و با این انکار، آرزوها و امیالی که از او جدا شده‌اند در کسی دیگر، همزاد او، تحقق عینی می‌یابد.

مدار ۴۲

ادبیات و استراتژی سبک - محور

حق تقدم جعلی

پویا رفویی

«معمای ماری روژه» را در زمره یکی از داستان‌های کارآگاهی ادگار آلن‌پو می‌شناسند. کارآگاه دوپن، از همان بدو امر در می‌یابد که قتل نمی‌تواند کار یک نفر باشد و احتمالا چند گانگستر که با هم دست به یکی کرده‌اند، به‌طورگروهی این قتل را سازماندهی کرده‌اند. دوپن برای یافتن مجرمان و انگیزه‌های آنان از قتل راه‌حل هوشمندانه‌ای پیدا می‌کند. او در انظار اعلام می‌کند که هرکس پا پیش بگذارد و اقرار کند، از تعقیب و محکومیت در امان می‌ماند و با همین ترفند سرنخ ماجرا را پیدا می‌کند.

منطق دوپن بسیار در خور تامل است. اگر قتل را چند نفر انجام داده باشند، اعطای مصونیت به اولین اقرار کننده، باعث می‌شود تا هراس از خیانت، وجود تک‌تک مجرمان را تسخیرکند. دوپن بر این باور است که قاتلان حرفه‌ای از فراری شدن ترسی به دل راه نمی‌دهند، بر عکس، مرکز ثقل هراس‌های آنها و متعاقبا نقطه ضعفشان، خیانت کردن است. نتیجه راه‌حل دوپن به اینجا ختم می‌شود که قاتلان هر کدام مستقلا به نزد دوپن می‌آیند و رفقای خود را لو می‌دهند. باز هم شرح دوپن از سیر این فرآیند جالب توجه است. آنها از ترس اینکه خود مورد خیانت قرار نگیرند، پیش‌دستی می‌کنند و هر کدام، دیگری را لو می‌دهد.

از منظر شخصیت آلن پویی، تاکید بر فضیلت وفاداری از بعد فردی به خیانت دسته جمعی می‌انجامد. شرایطی که در داستان تجربه می‌کنیم موقعیتی است که ظاهرا برای هریک از قاتلان استثنایی فرض می‌شود، اما در عین حال برای گروه آنها بدترین احتمال منطقی است.

شاید راه‌حل دوپن برای توضیح رابطه خلاقیت و کلیشه‌پردازی نیز کارآمد باشد. در واقع مساله را می‌توان به این شکل طرح کرد که چرا در عین کوشش فرد برای رسیدن به اثری منحصربه‌فرد، نتیجه به کلیشه تبدیل می‌شود.

دو متغیری که در عرصه خلق ادبیات مدرن تنگاتنگ هم حرکت می‌کنند، سبک و سلیقه است. از فلوبر و بودلر به بعد، اثر ادبی در حدفاصل بین سبک و سلیقه حرکتی رفت و برگشتی و همزمان بحرانی را طی می‌کند. مسلما نوشته می‌تواند هم ایجاد سبک و هم ارضای سلیقه را مد نظر قرار دهد، اما همان طور که گفتیم این دو وضعیتی بحرانی دارند ولی اگر نتیجه-محور باشیم، خلاقیت نوشتاری زمانی رخ می‌دهد که نویسنده با سبک، سلیقه تازه‌ای را ایجاد کند و از طرف دیگر، کلیشه درست مسیر معکوس را طی می‌کند. از سلیقه شروع می‌کند و برای نیل به این مقصود همه کوشش‌های سبک ورزانه را به کلیشه‌ها تحویل می‌دهد.

حتی اگر نویسنده همه سعی خود را برای خلق اثری متفاوت مصروف کند، مهم محل وقوع تفاوت است: سبک یا سلیقه. درست مثل داستان آلن‌پو، که گانگسترها بین دو انتخاب فرار و خیانت مخیرند. ظرف یک دهه گذشته در عرصه داستان‌نویسی و شعر شاهد تقدم سلیقه بر سبک بوده‌ایم. میل به ارضای نهادهای ادبی خودبه‌خود برانگیختن توجه سلیقه متعارف موجود را اولویت بخشیده است. اولویت بعدی شناسایی سلیقه‌هاست که به مدد فضای مجازی بدون وجود پیشین اثر ادبی نیز خودش را افشا می‌کند.

به عبارت ساده‌تر، سلیقه-نویس‌ها مخاطبان خود را از قبل می‌شناسند. از تعمیم چنین شرایطی یکی هم این است که جای مخاطب و نویسنده عوض می‌شود. در عمل مخاطبان همان چیزی را می‌خوانند که با سلیقه از پیش معین خود، برای نویسنده تعیین تکلیف کرده‌اند. نویسنده‌ها با نهادهای ادبی و رفتارهای هیستریک شبکه‌ای فقط خواسته مخاطبان خود را ارضا می‌کنند.

اما حرکت استراتژی سبک-محور، وجود مخاطبی را مفروض قرار می‌دهد که بدون وجود اثر، قابل شناسایی نیست. این همان تعبیری است که برخی زیبایی‌شناسان معاصر، تعبیر «مردم-آفرینی» را برای آن برگزیده‌اند. آدم‌هایی که تا قبل از خواندن اثر ادبی هیچ‌وجه اشتراک مشخصی با هم ندارند اما تجربه مشترک خواندن، تفاوت آنها را تفاوتی مشترک می‌کند. نویسنده‌هایی مثل صادقی، ساعدی و گلشیری به هیچ‌وجه در پی کسب رضایت مخاطبان خود نبودند، بلکه با سبک‌های ممتاز خود سلیقه‌های زمانه خود را نیز خلق می‌کردند.

دوپن به فراست دریافته بود که نفس گانگستر بودن، متضمن هراس از خیانت است و درست از همین در وارد می‌شود. کسی که به او خیانت شود، بازنده است؛ بنابراین چه بهتر که خیانت کردن جایگزین خیانت دیدن شود.

به این ترتیب منفعت شخصی هر یک از قاتلان با صلاح جمعی ایشان معاوضه می‌شود. به همین قیاس، نویسنده نیز در شرایطی که سیاست‌های فرهنگی ایجاد کرد، به هراس از خوانده نشدن دچار است. قدرت مستقر نیز مدام این هراس را ترویج می‌دهد. هراس از خوانده نشدن بر عمل نوشتن سایه می‌اندازد؛ بنابراین مولد شعر یا داستان تا حد ممکن باید از امکان خواندنی بودن خود مطمئن باشد. پس به شناسایی سلیقه‌ها می‌رود. سلیقه‌های پیش‌ساخته و حاضر-آماده که غالبا مجموعه‌ای از گزاره‌هایی شدیدا انتزاعی است.

کاری که دوپن با گانگسترها کرد اتصال میان پارانویا و نارسیسم بود. با اعلام عفو اولین اقرار کننده، محیط بدبینانه‌ای به وجود آورد تا گانگسترها هریک خود-شیفته‌وار نوعی حق تقدم جعلی را برای خود قایل باشند.