



انتشارات نیلوفر

مناظر انتقادی ۲

# تو نخواهی کشت

مقالاتی دربارهٔ رمان جنایت و مکافات

گردآوری و ترجمه  
مهدی امیرخانلو



مقالاتی از:

میخائیل باختین، جورج لوکاک، ژولیا کریستوا، جوزف فرانک و ...



جنایت و مکافات شاهکار ادبیات قرن نوزدهم و یکی از محبوب‌ترین رمان‌های جهان است. هدف ما در این مجموعه، مطالعه برخی از وجوه و خصوصیات این شاهکار است. در طول یک‌و‌نیم سده‌ای که از خلق این رمان می‌گذرد، مفسران و منتقدان فراوانی از منظرهای مختلف به آن پرداخته‌اند و خود را درگیر حل معماها و مسایل مطرح‌شده در رمان کرده‌اند. قهرمان رمان از کجا و بر چه اساسی انتخاب شده است؟ انتخاب‌های دیگر نویسنده در زمان نگارش رمان چه بوده‌اند؟ رمان او در دل کدام سنت‌های ادبی جای می‌گیرد و از کدام سنت‌های فکری تغذیه می‌کند؟ نوشتن، به لحاظ فردی چه اهمیتی برای داستانیفسی دارد و او، در مقابل، چه تصویری از جامعه خود ترسیم کرده است؟ این‌ها چند نمونه از پرسش‌هایی هستند که در مقالات این مجموعه طرح شده‌اند. اما شاید مهم‌ترین معمایی که همه ما هنوز درگیر آن هستیم، خود قهرمان رمان است. راسکلنیکف جوانی جنایتکار است، او از مرزهای قانون برگزشته است، و با این حال ما هنوز او را دوست می‌داریم.



# تو نخواهی کُشت

مقالاتی دربارهٔ رمان جنایت و مکافات  
اثر فتودور داستایفسکی

میخائیل باختین، جورج پتسن، فیلیپ راف، نائومی رود،  
جوزف فرانک، ژولیا کریستوا، جورج لوکاج،  
الگا میرسون، لیزا نپ

گردآوری و ترجمه: مهدی امیرخانلو



انتشارات نیلوفر

|                     |                                                                                                                |
|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| سرشناسه             | امیرخانلو، مهدی، ۱۳۶۵ —، گردآورنده، مترجم                                                                      |
| عنوان قراردادی      | رمان جنایت و مکافات. شرح                                                                                       |
| عنوان و نام پدیدآور | تو نخواهی کشت (مقالاتی درباره رمان جنایت و مکافات)/ جوزف فرانک... [و دیگران]: گردآوری و مترجم مهدی امیرخانلو.  |
| مشخصات نشر          | تهران: نیلوفر، ۱۳۹۳.                                                                                           |
| مشخصات ظاهری        | ۳۹۰ ص.                                                                                                         |
| شابک                | ۹۷۸-۹۶۴-۴۴۸-۶۱۵-۹                                                                                              |
| وضعیت فهرست نویسی   | فیا                                                                                                            |
| یادداشت             | جوزف فرانک، فیلیپ راف، جورج لوکاج، میخائیل باختین، الگا میرسون، ناومی رود، لیزا نپ، جورج پتیسن، ژولیا کریستوا. |
| موضوع               | داستایفسکی، فنودور میخائیلوویچ، ۱۸۲۱-۱۸۸۱ م.                                                                   |
|                     | رمان جنایت و مکافات — نقد و تفسیر                                                                              |
| موضوع               | داستان های روسی — قرن ۱۹ م. — تاریخ و نقد                                                                      |
| شناسه افزوده        | فرانک، جوزف، ۱۹۱۸-۲۰۱۳ م.                                                                                      |
| شناسه افزوده        | Frank, Joseph                                                                                                  |
| شناسه افزوده        | داستایفسکی، فنودور میخائیلوویچ، ۱۸۲۱-۱۸۸۱ م.                                                                   |
|                     | رمان جنایت و مکافات. شرح                                                                                       |
| رده بندی کنگره      | ۱۳۹۳ الف ۸ ج ۹۳ / PG۳۳۶۰                                                                                       |
| رده بندی دیویی      | ۸۹۱/۷۳۳                                                                                                        |
| شماره کتابشناسی ملی | ۳۵۸۹۱۷۳                                                                                                        |



انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۶۴۶۱۱۱۷

تو نخواهی کشت (مقالاتی درباره رمان جنایت و مکافات)

گزینش و ویرایش: مهدی امیرخانلو

حروفچینی: شبستری

چاپ اول: زمستان ۱۳۹۳

چاپ: دیبا

شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.

## فهرست مطالب

- ۷ ..... مقدمه  
مهدی امیرخانلو
- ۲۵ ..... از داستان بلند به رمان  
جوزف فرانک / یونس سادات فخر
- ۵۳ ..... داستایفسکی در جنایت و مکافات  
فیلیپ راف / مهدی امیرخانلو
- ۹۳ ..... داستایفسکی؛ شاعر کلانشهر کاپیتالیستی مدرن  
جورج لوکاچ / مهدی امیرخانلو
- ۱۱۵ ..... خصوصیات ژانر و عناصر تشکیل دهندهٔ طرح در آثار داستایفسکی  
میخائیل باختین / مهدی امیرخانلو
- ۱۹۹ ..... چگونه داستایفسکی فرمان «قتل مکن» را بر قلب یک قاتل حک می‌کند  
الگا میرسون / نیما پرژام

فاصله انداختن: غیریت و پیشگویی در تراژدی آتنی و جنایت و

مکافات داستایفسکی ..... ۳۳۷

ناثومی رود/ مهدی امیرخانلو

رستاخیز از لختی در جنایت و مکافات ..... ۳۷۵

لیزا نپ/ مهدی امیرخانلو

مکالمه خطرناک آزادی: قرائت داستایفسکی در کنار کیرکگور ..... ۳۱۹

جورج پتیسن/ صالح نجفی

درباره تخیل ماخلویایی ..... ۳۴۹

ژولیا کریستوا/ صالح نجفی

سالشمار زندگی داستایفسکی ..... ۳۷۹

معرفی اجمالی نویسندگان ..... ۳۸۵

## مقدمه

مهدی امیرخانلو



«و من از اینکه داستانم به راستی عالی نباشد  
بیزارم... داستان متوسط به چه کار می آید؟»  
داستایفسکی در نامه‌ای به مایگف؛ ۱۲ ژانویه ۱۸۶۸

### فرمان یازدهم: تخطی کن.

در طول سال‌های ۱۸۶۵ و ۱۸۶۶، داستایفسکی مدام نسخه‌ای تازه از جنایت و مکافات را می‌نوشت و دور می‌ریخت. او در هر دست‌نوشته شیوه‌ای نو را می‌آزمود: ابتدا کوشید تا شرح روان‌شناسانه‌اش از آن جنایت را به سیاق یادداشت‌های زیرزمینی از زبان یک راوی اول‌شخص روایت کند. اما این شیوه راضی‌اش نکرد، زیرا جهان داستانش را زیاده از حد تنگ می‌کرد. سپس به خاطرات و تأملات روزانه روی آورد — همان شیوه‌ای که قبلاً در یادداشت‌های تابستانی<sup>۱</sup> آزموده بود. اما باز هم حدود داستان تکافوی بیان ایده‌ای را که در سر داشت نمی‌کرد. می‌بایست چیزی نو خلق می‌کرد، پس به‌ساختن ترکیبی از خاطرات روزانه و روایتی اعتراف‌گونه روی آورد و قهرمان خود را زندانی‌ای تصور کرد که در انتظار اجرای حکم اعدام خود است... باری، در طول این دو سال، شیوه‌ها را یک‌به‌یک آزمود و، با هر آزمایش، مدام از چیزی که ابتدا در ذهن خود ساخته بود فاصله می‌گرفت. نقشه‌ای که در آغاز از آن شرح روان‌شناسانه در سر داشت، همچون دوایری متحدالمرکز، مدام وسعت می‌گرفت و بزرگ‌تر می‌شد و قهرمان خاطی‌اش نیز همگام با این توسعه، از آن زیرزمین یا زندانی که قرار بود در آن به

---

1. Winter Notes on Summer Impressions

ذهنیاتش شکل خاطره یا اعتراف بدهد، خارج می‌شد و به بیرون پا می‌گذاشت. در طول این فرایند، که رمان جنایت و مکافات از آن زاده شد، داستایفسکی مدام مرزهایی برای داستان خود می‌کشید و باز از این مرزها برمی‌گذشت. گویی عمل خلاقه او خود مجموعه‌ای از تخطی‌ها بود.

حقیقت این است که ردی از این تخطی‌ها در عنوان رمان نیز به‌جا مانده است. چنان‌که پردراگ چیکوواکی خاطر نشان کرده است، لغت *crime* که در فارسی به «جنایت» ترجمه شده معادل لغت روسی *prestuplenie* است که لفظاً به معنای *transgression*<sup>۱</sup> است. چیکوواکی می‌نویسد: «بر این اساس، ارتکاب جنایت به معنای تخطی یا برگزشتن از حدود یا مرزهایی است که توسط قانون تعریف شده‌اند. مرزهایی در کارند، و وقتی کسی از آنها رد می‌شود جنایتی واقع شده است که باید از پس آن مکافات بیاید.»<sup>۲</sup> حال، قهرمان داستایفسکی، آن جوان روس و آن دانشجوی سابق، راسکلنیکف، از مرزها رد شده است و قانون را زیر پا گذاشته است. زیرا تنها از همین راه می‌توانست به یک قهرمان بدل شود: به قول چیکوواکی، بدون تخطی از مرزها شاید هرگز جنایتی نباشد اما البته قهرمانی هم نخواهد بود. چنین فاصله‌ای میان قانون و تخطی، برای راسکلنیکف حدّ فاصل انسان عادی و فوق‌العاده است و برای خالق او حدّ فاصل خلق امر نو یا، به قول قهرمانش، همان «کلام نو».

ایده خلق چنین قهرمانی در نیمه دوم قرن نوزدهم به فکر داستایفسکی رسید. در نامه‌ای به سال ۱۸۶۵ به سردبیر مجله پیک روس، او از طرح نقشه‌هایی برای نگارش یک رمان جدید خبر می‌دهد. رمانی که در آن یک

۱. *transgression* ریشه در واژه لاتین *transgressus* دارد و از دو جزء *trans-* (over) بر فراز، آن‌سو) و *gressus* (= گام برداشتن) ساخته شده است و در فارسی به «تخلف» یا «تخطی» ترجمه می‌شود.

2. Cicovacki, Predrag, "On the Central Motivation of Dostoevsky's Novels" in *Janus Head*, vol. 10, Summer/Fall 2007.

مرد جوان، پیرزن رباخواری را به سبب اینکه زندگی اش هیچ ارزش و اهمیتی ندارد می‌کشد. داستایفسکی در بخشی از نامه می‌نویسد:

یک مرد جوان... [که] در نهایت فقر زندگی می‌کند، از روی ناپختگی و ناپایداری اندیشه‌اش، که تسلیم برخی ایده‌های عجیب و ناپخته است که خود بخشی از جوّی هستند که در آن زندگی می‌کند، تصمیم می‌گیرد به یکباره خود را از شرّ اوضاع فلاکت‌بارش نجات دهد. تصمیم می‌گیرد پیرزنی را بکشد... که پول قرض می‌دهد و بهره می‌گیرد. پیرزن احمق، کر و طماع است... «به هیچ دردی نمی‌خورد»، «برای چه زنده است؟» مسائلی از این دست، سر قهرمان را به دوران می‌اندازد. پس تصمیم می‌گیرد که پیرزن را بکشد و اموالش را بدزدد.<sup>۱</sup>

اما دلمشغولی داستایفسکی با جنایت، جنایتی که سرنوشت «یک مرد جوان» به آن گره خورده باشد، به چند سال پیش از این نامه بازمی‌گشت. هریت مواریو گزارش می‌دهد که داستایفسکی در طول سال‌های ۱۸۶۱ و ۱۸۶۲ در مجلهٔ *زمانه*<sup>۲</sup> دست به انتشار رونوشت تعدادی از مهیج‌ترین پرونده‌های جنایی فرانسه در دهه‌های پیشین زد. در میان این پرونده‌ها یکی هم متعلق به دزد و قاتلی به نام لاسنر<sup>۳</sup> بود. در یکی از جلسات دادگاه، لاسنر اظهار داشته بود که در زندگی لحظاتی پیش می‌آیند که انسان چاره‌ای جز کشتن خود یا دیگری ندارد. و بعد وقتی از او پرسیدند که چرا خود را نکشته است، جواب داده بود که وقتی از خود می‌پرسید آیا او «قربانی خود» است یا قربانی اجتماع، خود را قربانی اجتماع یافته بود. لاسنر البته برای قربانی‌اش تا حدی دل می‌سوزاند ولی در عین حال باور داشت که سرنوشت او از پیش تعیین شده بود: او قصد داشت «به مصاف کل اجتماع» برود.<sup>۴</sup> پروندهٔ لاسنر

1. Murav, Harriet, "Crime and Punishment: Psychology on Trial" in *Crime and Punishment* (Bloom's Modern Critical Interpretations), Chelsea House Publishers, 2004, p. 88.

2. Vremia [= Time]

3. Lacenaire

4. Ibid., p. 87.

مربوط به سال ۱۸۳۵ بود اما، به قول موراو، این فاصله زمانی برای داستایفسکی اهمیتی نداشت. در نظر او، قاتلی که خود را قربانی اجتماع می‌نامید و جنایت برایش شکلی از اعتراض بود، تجسم ایده‌های رادیکال زمانه و سرزمین خودش به‌شمار می‌آمد.

حالا دیگر همه خوب می‌دانند که داستایفسکی در جوانی عضو یک انجمن مخفی مخالف با حکومت تزارها بود و به‌سبب همین عضویت‌اش اعدامی نافرجام و ده سال تبعید (شامل ۴ سال کار اجباری در سیبری) را از سر گذراند.<sup>۱</sup> همهٔ رمان‌های بزرگ داستایفسکی پس از بازگشت از تبعید ده‌ساله نوشته شده‌اند و عموم منتقدان، بالاخص از روی یادداشت‌های روزانه و نامه‌های او، نتیجه گرفته‌اند که داستایفسکی در این رمان‌ها، از جمله جنایت و مکافات و نیز شیاطین، با خلق شخصیت‌هایی مانند راسکلنیکف و استاوروگین که به تروریست‌های عقیدتی زمانه پهلوی می‌زدند، همهٔ تلاش خود را به‌کار بست تا ناکارآمدی و فاجعه‌باربودن ایده‌ها و اخلاقیات رادیکال آنها را نشان دهد. در این برداشت، معاصران داستایفسکی هم با منتقدان بعدی او مشترک بودند، مثلاً لئو تولستوی، نویسندهٔ *آنا کارنینا*، که جنایت و مکافات داستایفسکی به مذاق سخت‌گیرش خوش آمده بود در یادداشتی جنایت راسکلنیکف را

---

۱. دقیق‌تر بگوییم: داستایفسکی در ۱۸۴۶ زمانی که ۲۵ سال داشت، یکی از اعضای «حلقهٔ پتراشفسکی» شد. این حلقه از ۱۸۴۴ به‌راه افتاده بود و از پاییز ۱۸۴۵ شکل جلسات هفتگی به‌خود گرفت. میخایل پتراشفسکی یکی از پیروان شارل فوریه، سوسیالیست اتوپیایی فرانسوی بود و در این حلقه افرادی از میان نویسندگان، معلمان، منتقدان، دانشجویان، کارمندان دودپایهٔ دولت و حتی افسران ارتش حاضر می‌شدند و به بحث دربارهٔ فلسفهٔ غرب (خاصه هگل) و ادبیات ممنوعهٔ زمان خود، یعنی عصر حکومت تزار نیکلای اول، می‌پرداختند. داستایفسکی در این جلسات، که منتقد سرشناسی چون بلینسکی هم در آنها حضور می‌یافت، به‌علاوه با آراء جامعه‌شناسانی مانند پرودون، فوریه و سن‌سیمون آشنا شد. پس از انقلاب ۱۸۴۸ فرانسه، تزار نیکلا که نگران وقوع اتفاقی مشابه با انقلاب فرانسه و نیز انقلاب ۱۸۲۸ دسامبريست‌ها در امپراتوری خود بود، قبل از همه متوجه این انجمن‌های زیرزمینی شد و حکم به دستگیری و تبعید اعضای حلقهٔ پتراشفسکی داد.

ناشی از «خفه کردن ندای وجدان» او برشمرد. در مقابل، بودند منتقدانی هم که قرائتی سراسر متضاد از این آثار عرضه کردند، از جمله دیمتری مرژکفسکی که، در کتابی با محوریت تولستوی، داستایفسکی را «پیام‌آور و زمینه‌ساز انقلاب روسیه» خواند<sup>۱</sup>، یا فیلیپ راف که در راسکلنیکف جلوه‌ای از خصایص مبارزان دوران مدرنیزاسیون پترزبورگ و «نخبگان انقلابی مابعد آن» را یافت. در میانه این نزاع شاید باید به نظرات میخائیل باختین روی آوریم که عقیده داشت داستایفسکی در رمان‌های چندصدایی خود، جهانی گشوده به روی همه ایده‌ها (یا، بهتر، آوردگاهی برای ایده‌ها) عرضه کرد که توانست هم کاموی خداناباور را شیفته خود سازد و هم جورج پتیسن متاله را. هرچه باشد، آیا داستایفسکی و تولستوی، هر دو، با خلق قهرمانان جذابی چون راسکلنیکف و آنا کارنینا در حقیقت نفس «تخطی» را همچون عملی جذاب و خواستنی عرضه نکرده‌اند؟<sup>۲</sup>

به مورد لاستر برگردیم. داستایفسکی در آغاز گزارش‌های خود از پرونده‌های جنایی فرانسه به خوانندگان خود گوشزد می‌کند که، از نظر او، آنچه در جلسات دادگاه این جانیان می‌گذرد از آنچه در رمان‌ها می‌آید واقعی‌تر است.<sup>۳</sup> در حقیقت، درک داستایفسکی از «واقعیت» نیز در زمان خود به موضوعی مناقشه‌برانگیز بدل شده بود. او زمانی به منتقد معاصرش، استارخوف، نوشته بود: «آنچه اکثر مردم وهم‌گون و استثنایی می‌نامند، در چشم من گاهی نظر به خود جوهر واقعیت دارد... در هر شماره از روزنامه‌ها به گزارش‌هایی از اتفاقات واقعی و تصادف‌های حیرت‌انگیز برمی‌خورید. در نظر نویسندگان ما که کاری به اینها ندارند، آنها وهم‌گون می‌نمایند. اما از آنجا که رخ داده‌اند واقعیت‌اند و بس.»<sup>۴</sup> در نظر نویسندگان، و البته خوانندگانی که دیگر به هنجارهای

1. D. S. Merezhkovsky, *Tolstoy as Man and Artist, with an essay on Dostoyevsky* (New York: 1902).

۲. راستی، عجیب نیست رمانی که سراسر در ستایش زندگی ایدئال انسان در دامن طبیعت و تقبیح شرور زندگی در کلانشهر مدرن است، نامش آنا کارنیناست و نه کنستانتین لوین؟

3. Murav, *Ibid.*, p.88.

۴. نگاه کنید به مقاله راف، «داستایفسکی در جنایت و مکافات»، در همین مجموعه.

واقع‌گرایی باطمأنینه، یکنواخت و زندگی‌مانند نویسندگانی چون تورگنیف، گنچارف و تولستوی خو گرفته بودند. این نویسندگان، به‌قول لوکاچ، رسام چشم‌اندازها<sup>۱</sup> بودند و حال آنکه داستایفسکی قصد داشت چیزی کثیف‌تر و سیاه‌تر را در رمان‌های خود ترسیم کند — همان که روس‌ها خود آن را «فلکت پترزبورگ»<sup>۲</sup> می‌نامیدند. به این ترتیب، داستایفسکی برای آنکه خوانندگان خویش را قانع کند که او نیز علی‌رغم انحرافات حیرت‌انگیزش از هنجارهایی که به‌تازگی تثبیت شده بودند یک رئالیست است کار سختی پیش رو داشت. برای این کار او مجبور بود که رئالیسم خود را بسازد.

برای این کار او زمان و مکان در رمان را به‌کلی دگرگون ساخت. او مکان رمان را از اتاق پذیرایی، سالن ناهارخوری، سرسرا، کارگاه، اتاق خواب که حیات زندگینامه‌ای در آنها جاری است خارج کرد و به میدان‌ها، خیابان‌ها، سردر خانه‌ها، میخانه‌ها، بیغوله‌ها، پل‌ها و کانال‌ها بُرد، جایی که زمان آستانه‌ای در آن جاری است، و اینچنین زمان تاریخی در رمان‌های پیش از خود را نیز با زمان آستانه‌ای تعویض کرد، زمانی که در آن بحران‌ها روی می‌دهند و اهمیت درونی هر لحظه برابر با یک میلیون سال است.<sup>۳</sup> در واقع، هرچه او از مرزهای داستان خود فراتر می‌رفت و قهرمان خود را از زیرزمین به خیابان‌ها و میخانه‌ها می‌کشاند، زمان در رمان او نیز سرعت می‌گرفت یا دچار نوعی فشردگی می‌شد، به‌نحوی که در نسخه نهایی رمان وقوع همه رویدادها به چند روز مختصر خلاصه شده است.<sup>۴</sup> لب کلام اینکه داستایفسکی برای رمان

1. *paysagiste*

2. Petersburg misery

۳. نگاه کنید به مقاله باختین، «خصوصیات ژانر و عناصر تشکیل‌دهنده طرح در آثار داستایفسکی»، در همین مجموعه.

۴. توصیف دیگر از زمان در آثار داستایفسکی را والتر بنیامین بدست داده است. بنیامین در مقاله کوتاه اما زیبای خود درباره ابله می‌پرسد، چگونه که رمان آغاز می‌شود ما نمی‌دانیم که پرنس میشکین پیش از آمدن به روسیه در اروپا چه می‌کرده است؛ همچنین پس از پایان رویدادهای رمان او بلافاصله به اروپا برمی‌گردد و ما باز نمی‌دانیم که در آنجا چه —

خود زمینه‌ای (setting) نامعمول می‌سازد، و این زمینه نامعمول به قهرمانی نامعمول نیز نیاز دارد.

در طول سال‌های ۱۸۸۵ و ۱۸۸۶، که داستایفسکی مدام نسخه‌ای تازه از جنایت و مکافات را می‌نوشت و دور می‌ریخت، تلقی او از قهرمانی که خلق می‌کرد مدام تحول می‌یافت. بنا بر مسیری که جوزف فرانک از زمان شکل‌گیری ایده خلق آن «مرد جوان» تا زمان کامل شدن او و راسکلنیکف شدنش پیموده است، داستایفسکی مدام انگیزه‌ای به انگیزه‌های قبلی قهرمان قاتل می‌افزود و بدین‌سان وجهی جدید از وجوه شخصیت او را آشکار می‌کرد. همزمان انسان‌هایی جدید و، همراه با آنها، خرده‌طرح‌هایی جدید به طرح اصلی رمان اضافه می‌شدند. به عبارت دیگر، همچنانکه شخصیت راسکلنیکف کامل‌تر می‌شد، طرح رمان او نیز وسیع‌تر و چشم‌انداز آن نیز گسترده‌تر می‌شد. با وجود این، یک انگیزه تا به انتها در مرکز همه انگیزه‌های دیگر جای داشت؛ انگیزه‌ای که راسکلنیکف ایده آن را در قالب مقاله‌اش، «درباره جنایت»، پرورانده بود: دست‌یافتن به قدرتی که به او حق کشتن آن پیرزن رباخوار و فرارفتن از قانونی را بدهد که از او حمایت می‌کند. قدرتی که او را هم‌ردیف اسکندر و سولون و ناپلئون کند، همه آن «انسان‌های فوق‌العاده‌ای» که قانون جدید خود را روی زمین برپا کردند. راسکلنیکف، آنگونه که سرانجام در نسخه نهایی جنایت و مکافات نام گرفت، بدل به قهرمانی جاه‌طلب شده بود و، تا جایی که پای رمان در میان بود، این او را هم‌ردیف اسلاف اروپایی‌اش می‌کرد.

---

→ خواهد کرد. زندگی او در روسیه همچون «نواری روشن» از دل دوران ظلمانی اقامت او در خارج از روسیه ظاهر می‌شود. توصیف بنیامین در مورد زندگی راسکلنیکف نیز، از زمان ارتکاب قتل تا زمان اعتراف بدان، صادق است. برای مطالعه ترجمه‌ای از مقاله بنیامین، رک:

نشانه‌ای به رهایی، مقاله‌های برگزیده والتر بنیامین، ترجمه بابک احمدی، نشر تندر، ۱۳۶۶، صص. ۱۲۴-۱۱۸.

«راسکلنیکف، راستینیاک نیمهٔ دوم قرن نوزدهم است»، لوکاچ اینگونه او را معرفی می‌کند، همان جوانی که با سری پُر باد، یا با همان «افکار ناپخته»، به پاریس آمد تا همه‌چیز را زیر ویر کند. اما فقط راستینیاک<sup>۱</sup> نیست؛ آن مخلوق دیگر، ژولین سورل<sup>۲</sup>، هم هست، هم او که سودای ناپلئون شدن در سر می‌پروراند و در بیست سالگی، وقتی در تصورش راهی برای به دست آوردن دل اولین معشوق خود می‌جوید، فکر جهان و اثری که باید بر آن بگذارد بر او غلبه می‌کند. چنین جاه‌طلبی البته سرشت‌نمای اغلب قهرمانان رمان در قرن نوزدهم (و حتی پیش از آن) است، هم آنها که مسیر رشد و کمال خود را در مواجهه با نظم کهنهٔ اجتماع و خطا کردن و، همچون راسکلنیکف، مبدل شدن به یک «انسان فوق‌العاده» می‌پیمودند. اصلاً چنین صعودی، به‌باور لوکاچ، به معیاری برای شاخصهٔ دمکراتیک جوامع بورژوای اروپایی بدل می‌شود.

باین حال، جاه‌طلبی همهٔ این قهرمانان جوان بازتابی از جاه‌طلبی خالقان آنان است. استدلال عقیده داشت که شخصیت‌هایش را از روی طبیعت «کپی» کرده است؛ در این تعبیر او، غیر از عینی‌گرایی آن، نوعی میل به رقابت نهفته است، رقابت با خالق طبیعت بر سر خلق جهانی که به‌همان اندازه عالی و بی‌نقص باشد، به عبارت دیگر طبیعی باشد در عین حال که ساختگی است. بالزاک هم با ایجاد کمدهی/انسانی در همین فکر بود، و نه فقط او بلکه همهٔ رمان‌نویسان بزرگی که «رنالیسم سترگ» قرن نوزدهم را پدید آوردند در پی فرارفتن از واقعیاتی بودند که، به تعبیر راسکلنیکف، «انسان‌های عادی» ساخته بودند و در آن می‌زیستند.<sup>۳</sup> همهٔ آنها، همچون داستایفسکی، از خلق یک

۱. قهرمان رمان بابا گورریو اثر بالزاک.

۲. قهرمان رمان سرخ و سیاه اثر استدال.

۳. مثالی دیگر: ویکتور هوگو در پیشگفتاری فلسفی که قرار بود به متن شاهکارش *بینوایان* اضافه شود می‌نویسد: «با نشانیدن وجود آرمانی، یعنی پروردگار، در مقام مولد، به جای اندیشه، درمی‌یابیم که همان نقش طبیعت را ایفا می‌کند. تقدیر و مشخصاً زندگی، زمان و مشخصاً این سده، انسان و مشخصاً این مردم، پروردگار و مشخصاً جهان، این است ←

داستان متوسط بیزار و در سودای خلق اثری عالی بودند. در این میان، جاه‌طلبی قهرمان رمان و اهداف بلند او به خالقش مجال می‌داد که آثاری جاه‌طلبانه خلق کند. در حقیقت، قهرمان رمان به‌نحوی زندگی می‌کند که خود را برازنده یک جهان رمانی سازد. حال دیگر تفاوتی ندارد که او مرد باشد یا زن، زیرا حتی وقتی پای خانم خانه‌داری چون مادام بوواری در میان است، میل او به قهرمان‌شدن از او انسان جاه‌طلبی می‌سازد که به‌مصاف تمام حدها می‌رود و از همه مرزهایی که قانون و اخلاقیات برپا کرده‌اند برمی‌گذرد حتی اگر به قیمت جان‌ش تمام شود. تو گویی خوب می‌داند برای آنکه قهرمانی درخور یک رمان شود چاره‌ای جز این ندارد، جز اینکه تخطی کند. حق با چیکوواکی است: تا وقتی تخطی نباشد قهرمانی هم نخواهد بود، و جنایت و مکافات مجموعه‌ای از تخطی‌ها از «فرامین ده‌گانه» است. راسکلنیکف خود از فرمان پنجم، «قتل مکن»<sup>۱</sup>، تخطی کرده است. او می‌کشد تا ببیند آیا شجاعت کشتن دارد یا نه. می‌کشد و مکافات عمل‌اش را نیز به‌جان می‌خرد. از یک سو، او فرامین را زیر پا گذاشته و از مرزهای قانون رد شده است، اما، از سوی دیگر، او از فرمانی دیگر پیروی کرده است، فرمان یازدهم، فرمانی که همه فرمان‌ها را ملغی می‌کند. این فصل مشترک او و آنا کارنینا (و شاید همه قهرمان‌های ادبی) است. شاید کسی بگوید که آنا کارنینا هم «ندای وجدان» خود را خفه کرده است، اما تولستوی خوب می‌دانست که با لنین تنها شاهکاری پدید نمی‌آید. بله، شاهکارها اینگونه خلق شده‌اند! و ادبیات‌های کوچک که فاقد شاهکارند یا از «داستان‌های متوسط» پُر شده‌اند، شاید مشخصه اصلی‌شان «فقدان تخطی»، با همه جاه‌طلبی‌هایش، باشد.

---

→ آنچه کوشیده‌ام در این کتاب بگنجانم، نوعی رساله در باب بی‌نهایت. «نگاه کنید به: بارگاس یوسا، ماریو، و سوسه ناممکن (ویکتور هوگو و بینوایان)، ترجمه کاوه میرعباسی، نشر نیلوفر، ۱۳۹۳، صص. ۱۸۲-۳.

۱. Thou shalt not kill؛ که کتاب ما هم نام خود را از آن برگرفته است.

با همه جاه‌طلبی‌ها، و البته رنج‌هایش. زیرا برگزشتن از مرزها سخت است و بهایی دارد. کشتن پیرزن رباخوار برای راسکلنیکف به آن آسانی که در نقشه‌های خود تصور می‌کرد نبود و، تا جایی که او قهرمان جنایت و مکافات است، از آن مهم‌تر، تحمل عذابی که از پی قتل پیرزن و خواهرش بدان دچار شد. کابوس‌های پیاپی او و آن وضعیت هذیانی که تا پایان رمان یا دست‌کم تا زمان اعتراف، در آن به‌سر می‌برد گواه این مدعا هستند. در واقع، کل رمان داستایفسکی انگار مطالعه‌ای در باب تحمل همین وضعیت کابوس‌وار است که از پس تخطی می‌آید. و البته همین تجربه وضعیت کابوس‌وار و پرداختن به درونیات قهرمان است که جنایت و مکافات و قهرمان آن را از اسلاف اروپایی (به‌ویژه فرانسوی‌اش) متمایز می‌کند. اگرچه آن شور جوانی و بلندپروازی اوژن راستینیاک و ژولین سورل در راسکلنیکف هم هست، اما عنصری بی‌اندازه قدرتمند، همان ماخولیا، نیز در او یافت می‌شود که او را به‌سلف قدیمی‌تر و دانمارکی‌اش، هملت، منسوب می‌کند. در حقیقت، راسکلنیکف هملت سرانجام-تصمیم-گرفته و مرتکب-جنایت-شده است. اگر شکسپیر کل طرح درام خود را بر وضعیت ذهنی قهرمان خویش از لحظه تصمیم به ارتکاب جنایت تا لحظه انجام آن متمرکز کرده است، داستایفسکی قهرمان خود را در زمانی میان ارتکاب جنایت و اعتراف یا پذیرش مجازات آن گرفتار کرده است. در این گذار تاریخی، از هملت تا راسکلنیکف، گویی عذاب تردید جای خود را به عذاب تخطی داده است.

سرانجام، همانگونه که جاه‌طلبی قهرمان رمان بازتابی از جاه‌طلبی خالق آن است، رنج‌های او نیز بازتابی از رنج‌های خالق اوست. جوزف فرانک از رنج‌هایی که داستایفسکی حین دست‌وپنجه نرم‌کردن با تحولات و دگردیسی‌های قهرمان خود و، همراه با آن، تحول و بسط جهان داستانش متحمل شد خبر می‌دهد و ژولیا کریستوا کار داستایفسکی را «نوشتن از لذت‌های رنج» و نوعی «پیکار مشقت‌بار و پایدار برای آفریدن کار هنری» می‌خواند. راستش،

خالق انسانی چون راسکلنیکف و جهانی همانند جنایت و مکافات تنها می‌توانست خود نویسنده‌ای «فوق‌العاده» و نامعمول باشد، و داستایفسکی چنین بود.<sup>۱</sup>

مقدمه‌ای نسبتاً طولانی، و باین‌حال شاید همهٔ اینها را تنها با نوشتن از رمانی چون جنایت و مکافات می‌شد بیان کرد. در حقیقت، جنایت و مکافات برای ما نوعی علامت فقدان است و نفس این تشخیص، یا اذعان به وجود فقدان، شاید تنها به‌واسطهٔ مواجهه با یک شاهکار امکان‌پذیر باشد. حال، اگر جنایت و مکافات شاهکاری باشد، هدف ما در این مجموعه مطالعهٔ برخی از وجوه و خصوصیات این شاهکار است. در طول یک‌ونیم سده‌ای که از خلق این رمان می‌گذرد، مفسران و منتقدان فراوانی از منظرهای مختلف به آن پرداخته‌اند. در اینجا ما شماری از این بررسی‌ها را بر حسب تنوع زاویهٔ دید و توافق یا تضاد نگرش‌ها انتخاب کرده و گرد آورده‌ایم. به این ترتیب، در برخی از مقاله‌ها تحلیلی دقیق و ساختاری از رمان ارائه شده است، در برخی دیگر به بررسی تطبیقی آن با آثار دیگر صورت گرفته است، و در مقالاتی جداگانه از نقطه‌نظرهای جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه دربارهٔ کار داستایفسکی بحث شده است. علاوه‌براین، از آنجا که این اثر، مانند طبیعت، از خلأ زاده نشده، قصد داریم فرایند خلق و همچنین نسبت آن را با سنت‌های ادبی و فکری زمان خود و پیش از آن بررسی کنیم. به این منظور، چند مقاله را که به روند شکل‌گیری جنایت و مکافات و خاستگاه‌های نظری و ادبی آن پرداخته‌اند نیز در این مجموعه گرد آورده‌ایم.

---

۱. دربارهٔ غرابت زندگی روانی داستایفسکی (ابتلاء او به صرع ...) و تأثیر آن بر نوشتار او، ژولیا کریستوا در همین مجلد به‌خوبی نوشته است، اما تأکید ما بیشتر بر غرابت ادبی نویسنده‌ای چون داستایفسکی است. به عبارت دیگر، اگر چیزی به نام «نبوغ» معنادار باشد (چنانکه هارولد بلوم به آن علاقه‌مند است)، بیش از شیوهٔ نامتعارف زندگی، به تسلط نویسنده بر سنت‌های ادبی پیش از خود و سایه‌ای که او توانسته است بر میدان ادبیات بیندازد دلالت دارد.

به این ترتیب، مجموعه حاضر، از خلال همان مواجهه، نمونه‌های قابل اتکایی از نقد را نیز در اختیار علاقه‌مندان و دانشجویان پیگیر مباحث نقد ادبی می‌گذارد. اگر هر اثر ادبی واجد «محتوای صدقی» یا حقیقتی باشد، هدف ما از در کنار هم نشان دادن این مقالات نزدیک شدن به آن حقیقت است. به عبارت دیگر، قرار است از دل این بررسی‌های مکمل و بلکه متضاد به فهم کامل تری از موضوع برسیم و نه آنکه در قالب این تکرر، شکلی از نسبی‌گرایی را عرضه کنیم.

از این قرار، کتاب جنایت و مکافات پس از این مقدمه با مقاله‌ای از جوزف فرانک گشایش می‌شود. فرانک که به سبب نگارش زندگینامه‌ای جامع (در ۵ جلد) برای داستایفسکی شهرت یافته است، در فصل ششم از جلد چهارم این کتاب به سراغ فرایند شکل‌گیری جنایت و مکافات می‌رود. او به کمک یادداشت‌های روزانه نویسنده و دست‌نوشته‌هایی که در قالب نسخه‌های اولیه این رمان به جا مانده‌اند، مسیر رشد آن را تا تکمیل شدن و تبدیل شدنش به شاهکار نهایی بررسی می‌نماید. به نظر فرانک، در حین نوشتن کتاب، یک لحظه سرنوشت‌ساز رخ داده است و آن لحظه‌ای است که داستایفسکی راوی اول شخص را رها کرده و به سراغ راوی سوم شخصی می‌رود که بیرون از وقایع جای دارد. فرانک در این مقاله، دلایل چنین انتخاب ناگزیری را بررسی می‌کند.

بعد از آن، فیلیپ راف در مقاله خود ایده جنایت و مکافات در مقام یک داستان کارآگاهی را بررسی می‌کند. او عقیده دارد که داستایفسکی قهرمان خود را در شبکه‌ای از انگیزه‌ها برای ارتکاب قتل گرفتار کرده است و از او قهرمانی ساخته که خود در جریان حلّ معمای قتلش مشارکت می‌کند، زیرا قصد دارد بداند که سرانجام آن انگیزه اصلی که او را به قتل پیرزن رباخوار واداشت چه بوده است. راف نتیجه می‌گیرد که بداعت داستایفسکی در این رمان همانا خلق راسکلنیکف در مقام یک جانی است که در جست‌وجوی

انگیزه خود است. در ادامه مقاله، راف منابع نظریه راسکلنیکف «درباره جنایت» را در اسلاف رمانی جنایت و مکافات (مهم‌تر از همه، باباگوریوی بالزاک) و نیز در فلسفه رایج زمانه (به‌خصوص نظریه «قهرمان تاریخی» هگل) جست‌وجو می‌کند.

در مقاله سوم، جورج لوکاج، منتقد و نظریه‌پرداز بزرگ مارکسیست، راسکلنیکف را به‌عنوان سخنگوی کل تمدن غرب در نیمه دوم قرن نوزدهم معرفی می‌کند. او در راسکلنیکف چهره قهرمان منزوی و تنهایی را می‌بیند که در بستر «فلاکت پترزبورگ»، از راه آزمونگری با انسانی دیگر، در پی شناخت خود است. به عقیده لوکاج، داستایفسکی خالق رئالیسم جدیدی است که در آن تنهایی انسان‌ها و ترس از دیگری و میل به تسلط یافتن بر او و نیز از شکل افتادگی ایدئال‌های اخلاقی انسان در بستر کلانشهر مدرن، مهم‌ترین خصوصیات آن هستند و به‌همین دلیل او داستایفسکی را «بزرگترین شاعر کلانشهر کاپیتالیستی مدرن» می‌خواند.

و اما، مقاله بعدی متعلق به میخائیل باختین، مفسر مشهور داستایفسکی است. باختین که مبدع اصطلاح «رمان چندصدایی» است و تحلیل‌های او در کتاب *مسائل بوطیقای داستایفسکی* حالا دیگر بسیار فراگیر شده‌اند، در این فصل از کتاب خود که برای ترجمه انتخاب شده است، نسبت آثار داستایفسکی با پدیده «کارناوال» را بررسی می‌کند. او ابتدا مقوله‌ها و کنش‌های اصلی کارناوالی را شرح می‌دهد و سپس با استفاده از اصطلاح «کارناوالی‌شدن» (carnivalization) نمود این مقوله‌ها و کنش‌ها را در یکی از قله‌های ادبیات کارناوالی، یعنی داستایفسکی، بررسی می‌کند. به‌باور باختین، کارناوال پدیده‌ای منحصربه‌فرد در تاریخ فرهنگ اروپایی است که در طول سالیان بر ادب اروپا تأثیری ژانرساز داشته است. بنابراین، او در این مقاله ردّ چنین تأثیری را بر گونه‌های مختلف ادبیات کارناوالی‌شده پی می‌گیرد و بدین واسطه تحلیلی جامع از منابع ژانری آثار داستایفسکی به‌دست می‌دهد.

در مقاله بعدی، الگا میرسون طرح کلی جنایت و مکافات را برحسب تابوسازی بررسی می‌کند. او با استفاده از ایده «رمان چندصدایی» باختین، این بار می‌کوشد تا به جای «مکالمه میان حقایق متعارض» (باختین)، «مکالمه میان تابوهای متعارض» را در جنایت و مکافات بررسی کند. او عقیده دارد که راسکلنیف اگرچه تابوی قتل را در بیرون شکسته است اما در درون و به لحاظ ذهنی هنوز نتوانسته بر آن فائق آید، و داستایفسکی با بدل کردن قتل به چیزی غیرقابل ذکر برای راسکلنیف، در واقع تابو را بر قلب او حک می‌کند.

در مقاله ششم، نانومی رود از منظری دیگر مفهوم «مکالمه گرایی» (dialogism) را در جنایت و مکافات بررسی می‌کند. او که به کشف رابطه متون مختلف با امر قدسی علاقه مند است، بررسی جایگاه انسان در نسبت با امر قدسی را در کانون تراژدی آتنی و رمان‌های داستایفسکی می‌بیند. کلام قدسی، به واسطه پیشگویی، در تراژدی‌های باستانی شبکه علیتی را دایر می‌کرد که برای کنش مسیری یکتا و برای کل جهان تراژدی کلامی تک‌دلالتی یا تک‌گویانه را رقم می‌زد. به عقیده رود، در رمان‌های داستایفسکی اما وجود چنین مسیر یکتا و کلام تک‌گویانه‌ای دیگر ناممکن شده است و متن جنایت و مکافات از راه به چالش کشیدن قرائت راسکلنیف از رؤیاهای پیشگویانه‌اش این را به اثبات می‌رساند.

در مقاله بعدی، لیزا نپ عمل قاتلانۀ راسکلنیف را متأثر از اصول علم مکانیک می‌بیند. او عقیده دارد راسکلنیف حین ارتکاب عمل قتل، به سبب پیروی از قوانین فیزیک، به جسمی لخت یا حتی یک ماشین تبدیل شده است. بدین‌سان، داستایفسکی میان لختی و مرگ گونه‌ای این‌همانی ایجاد می‌کند. نپ بر آن است که داستایفسکی با واداشتن راسکلنیف به قتل پیرزن بر اساس منطق سودمداری و محاسبات ریاضی، علیه عقل‌باوری اروپایی و همه تلاش‌هایی که برای اعمال قوانین فیزیک و ریاضی بر حیات اجتماعی انسان صورت گرفته بود اقامه دعوا می‌کند. درمقابل، او رستگاری

راسکلنیکف و رستاخیزش از مرگ و لختی را در روی آوردن به ایمان مسیحی و عشق به سونیا قرار می دهد.

در مقاله هشتم، جورج پتیسن از منظری هستی گرایانه<sup>۱</sup> داستایفسکی و کیرکگور را در کنار هم می خواند. به طور عام، داستایفسکی و کیرکگور به عنوان نویسندگانی شناخته شده اند که وضعیت بشر را در موقعیت های اضطراری به تصویر کشیده اند، همان موقعیت های مرزی که فاعل بشری در برابر ادغام شدن در نظام های عقلانی ایستادگی می کند. پتیسن با چنین نظری موافق است اما معتقد است که آنها به همین اندازه منتقد نفی نیست انگارانه عقلانیت و آن نوع اعتراض بولهوسانه و فردپرستانه ای بودند که داستایفسکی در سیمای «انسان زیرزمینی» و کیرکگور در سیمای شخصیت زیبایی پرست اش به تصویر کشیدند. سرانجام، او نظرگاهی را می آراید که از آن هم بتوان حق مطلب را درباره تعبیر انقلابی این دو نویسنده از «انسان شورشی» ادا کرد و هم راه های پیشنهادی آن دو را برای خروج از وضعیت نیست انگاری تبیین کرد.

و در مقاله آخر، ژولیا کریستوا به سراغ موضوع مورد علاقه اش «ماخولیا» می رود و نسبت آن را با آفرینش ادبی می سنجد. در آفرینش ادبی، احوال روحی به پهنه ریتم ها و نشانه ها و فرم ها انتقال می یابند و نشانه ها و نمادها به علامت های واقعی مربوط به احوال روحی بدل می شوند. از آنجا، کریستوا در آفرینش ادبی نوعی پیکربندی ویژه را می بیند که در آن نبرد سوژه با آشفتگی ها و شکست های نمادینش بازنمایی می شود. این بازنمایی برای کریستوا روشی درمانی و شفابخش و راه حلی برای فائق آمدن بر ماخولیا یا دست کم پذیرفتن آن محسوب می شود و، در ادامه، کریستوا دو گونه متفاوت از این راه حل را در کار نروال (شاعر فرانسوی) و داستایفسکی بررسی می کند.

چنان که از محتوای این توضیحات برآمده است، مجموعه حاضر طیفی از مقالات را دربر می‌گیرد که، در یک سو، به‌طور خاص بر جنایت و مکافات تمرکز کرده‌اند و از منظری معین به تجزیه و تحلیل آن پرداخته‌اند و، در سوی مقابل، به‌بانه جنایت و مکافات یا موضوع خاص دیگری کل آثار داستایفسکی را از نظر گذرانده‌اند. و این چیزی است که ما به استقبال آن رفته‌ایم، چون، راستش، برای ما هم جنایت و مکافات در حکم لحظه یا، به‌قول بنیامین، «نواری روشن» از کل حیات (ادبی) داستایفسکی است که البته این‌بار نمی‌توان آن را از زمان پیش و پس از ورودش به صحنه زندگی او جدا کرد.

در پایان لازم می‌دانم سپاسگزاری کنم از مدیر محترم انتشارات نیلوفر، جناب آقای کریمی، که با حمایت و توجه‌اش امکان گردآوری این مجموعه را فراهم ساخت. و دیگر، صالح نجفی عزیز که از آغاز تا پایان این کار همراه و پشتیبان آن بود و از هیچ کمکی برای بهبود آن دریغ نکرد. و سرانجام دوستانم، نیما پرژام و یونس سادات فخر، که مرا در ترجمه این مقالات یاری رساندند. حال، اگر جنایت و مکافات شاهکاری باشد، امید ما این است که این مجموعه هم «داستانی متوسط» از آب در نیامده باشد.

## از داستان بلند<sup>۱</sup> به رمان

جوزف فرانک

ترجمه یونس سادات فخر

### ۱

خطوط اصلی ایده اولیه جنایت و مکافات از مدت‌ها قبل شکل گرفته بود، اما ابعاد کامل متن نهایی آن هرگز یکجا بر داستایفسکی آشکار نشد. در حین پیشرفت و تکمیل کار بود که این اثر آن غنا و پرمایگی چندوجهی را به خود گرفت که سرچشمه‌هایش را در فصل ۵ بررسی کردیم. در حین نوشتن کتاب یک لحظه سرنوشت‌ساز رخ داد: در نوامبر ۱۸۶۵ داستایفسکی تصمیم گرفت از راوی اول شخص که داستان خودش را نقل می‌کند، به سمت راوی سوم شخص به دقت پرداخت‌شده‌ای برود که بیرون از وقایع جای دارد.

بگذارید این فرآیند شکل‌گیری را با بازگشت به نسخه ابتدایی و در حال تکوینی که کلیات آن در نامه سپتامبر ۱۸۶۵ به کاتکف آمده، و همچنین به‌مدد یادداشت‌های داستایفسکی تا جایی که می‌شود دنبال کنیم و مسیر رشد آن را تا تبدیل شدنش به شاهکار نهایی ترسیم کنیم.

### ۲

در ویرایش درخشان مجموعه کامل آثار داستایفسکی که توسط آکادمی علوم شوروی سابق منتشر شده است، ویراستاران بی‌نظمی و آشفتگی دفتر یادداشت‌هایی

را که داستایفسکی هنگام کار روی جنایت و مکافات نگاه می‌داشت، مرتب کرده‌اند و آنها را به‌ترتیبی کمابیش مطابق با مراحل مختلف نگارش اثر به‌چاپ رسانده‌اند. همان‌طور که می‌دانیم، داستایفسکی عادت داشت به‌طور تصادفی دفترهایش را باز کند و روی اولین صفحه سفیدی که پیدا می‌کرد بنویسد؛ و از آنجا که او از همان صفحات برای ثبت انواع و اقسام وقایع و خاطرات هم استفاده می‌کرد، استخراج چنان اطلاعاتی به‌هیچ‌وجه کار آسانی نبوده است. به‌هرصورت، حالا به لطف این تلاش‌های تحسین‌برانگیز ما علاوه بر طرح مقدماتی آن داستان بلند (هرچند متأسفانه طرحی ناپیوسته) به همان شکل که داستایفسکی در ابتدا در ذهن داشت، دو نسخه دیگر هم از این اثر در اختیار داریم. این نسخه‌ها عبارتند از: نسخه ویسبادن<sup>۱</sup>، نسخه پترزبورگ، و یک طرح نهایی که در آن داستایفسکی برای رسیدن به مقصود خود راوی اول شخص را رها کرده است و شکلی از راوی سوم شخص را ابداع کرده که از تنوع ذاتی آن بهره‌مند شود.

نسخه ویسبادن کمابیش مطابق است با داستانی که داستایفسکی در نامه‌اش به کاتکف توصیف کرده و نیز پیش‌نویسی از شش فصل کوتاه که از یادداشت‌های او استخراج و بازسازی شده است. وقایعی که در این نسخه به‌صورت گزارش یا یادداشت روزانه ثبت شده‌اند، تقریباً منطبق با چیزی هستند که سرانجام بدل به پایان‌بندی بخش ۱ و فصول ۱ تا ۶ بخش ۲ در نگارش نهایی شد. داستان این بخش از رمان با بازگشت راسکلنیکف به اتاقش بعد از قتل آغاز می‌شود. او ابتدا تبر را به اتاق سرایدار بازمی‌گرداند؛ سپس غنائم خود را در سوراخی پشت کاغذ دیواری پنهان می‌کند و دیوانه‌وار مشغول پاک‌کردن لکه‌های خون از لباس‌هایش می‌شود. و بعد درحالی‌که به‌خاطر تنش عصبی و بیماری کاملاً از رمق افتاده است، به خواب

۱. Wiesbaden؛ شهری در جنوب غربی آلمان که داستایفسکی چند ماهی از سال ۱۸۶۵ را در آن گذراند. (م)

تب‌آلودی فرومی‌رود تا آنکه با احضاریه‌ای از طرف پاسگاه پلیس بیدار می‌شود. وحشت‌زده خود را به پاسگاه می‌رساند و متوجه می‌شود که احضاریه فقط به‌خاطر بدهی به صاحبخانه است، اما به‌خاطر ضعف جسمی همراه با وحشتی که هنگام شنیدن صحبت دو افسر پلیس راجع به قتل به او دست می‌دهد، از هوش می‌رود. این غش کردن باعث برانگیختن شک نسبت به او می‌شود، راسکلنیکف از ترس تفتیش اتاقش به‌سرعت به خانه برمی‌گردد تا غنایم به‌دست‌آمده از جنایتش را از بین ببرد، و آنها را زیر سنگ بزرگی در نزدیکی آبریزگاه کارگران پنهان می‌کند. پس از یک بی‌هوشی چهارروزه در حالی بیدار می‌شود که دوستش رازومیخین از او پرستاری می‌کند و مادرش برای او پولی حواله کرده است. اما راسکلنیکف حضور دیگران و به‌ویژه تمایل ناگهانی‌شان برای کمک به او را آزارنده و تحمل‌ناپذیر می‌یابد و در اولین فرصت از اتاقش می‌گریزد و به یک کافه می‌رود؛ در آنجا گزارش روزنامه‌ها از جنایت را می‌خواند و با کارمند پلیس زامیوتف مواجه می‌شود. دست‌نوشته داستایفسکی در اینجا خاتمه می‌یابد.

چیزی که در مورد شش فصل ویسبادن جلب توجه می‌کند این است که حجم زیادی از متن بعدی را در خود دارد. در اینجا تقریباً همه شخصیت‌های فرعی داستان در شکل نهایی خود حاضرند: ناستاسیا، یک دختر دلسوز و ساده‌روستایی که از مشاهده وقایعی که اهالی این شهر از سر می‌گذرانند محظوظ و شگفت‌زده شده است؛ دانشجوی سابق، رازومیخین شرّ و شلوغ اما خوش‌قلب که از خانواده‌ای اصیل است و او هم آه در بساط ندارد؛ دو افسر پلیس، یکی آرام و مهربان و دیگری مغرور، کج‌خلق و زودرنج؛ رئیس آلمانی و بی‌نهایت آراسته روسپی‌خانه، لوییزا ایوانوونا، با تقلا و اصرار بیهوده‌اش برای حفظ آداب‌دانی بی‌نقصی که آنجا برقرار است؛ کارمند فاسد و اداطواری پلیس زامیوتف؛ دکتر جوان و خودبین؛ یکی از آشنایان رازومیخین که علاقه خاصی به بیماری‌های عصبی دارد و آمده تا در مورد وضعیت

راوی توصیه‌هایی کند. جزئیاتی که از جنایتی خونین خبر می‌دهند ارائه شده‌اند و ترس و وحشت راوی به‌روشنی به خواننده منتقل می‌شود؛ اما، برخلاف فرض یکی از مفسرین، مسلّم نیست که فصل گم‌شده اول شامل توصیف صحنه قتل هم بوده باشد.<sup>۱</sup> ممکن است داستان بعد از وقوع جنایتی شروع شده باشد که وقایع آن به‌مرور و با نگاه به گذشته و در طول گزارش راوی از تأثیرات غیرقابل تحمل این جنایت بر احساسات او آشکار می‌شوند. این پیش‌نویس اولیه کاملاً بر واکنش‌های اخلاقی- روانی راوی بعد از ارتکاب قتل متمرکز است: اضطراب او، وحشت او، تلاش‌های مایوسانه او برای کنترل اعصاب‌اش و تظاهر به رفتار منطقی درحالی‌که تبی جانکاه او را از درون تحلیل می‌برد و دائماً دستخوش عواطف پریشان و افسارگسیخته‌اش است. آنچه در لحظات هشیاری دائماً ذهن او را تسخیر می‌کند احساس بیگانگی مطلق است نسبت به خود قبلی‌اش، نسبت به گذشته‌اش، و نسبت به تمام جهان افکار و عواطف مألوف‌اش و کم‌کم به این فکر می‌افتد که او فقط بر اثر یک ضربه از همه آن چیزها جدا افتاده است؛ ضربه‌ای که با آن پیرزن رباخوار نفرت‌انگیز را کشت، و بر اثر یک بدشناسی هولناک خواهر زجرکشیده و کاملاً بی‌گناهِش لیزاوتا را هم، که محض بدتر شدن موضوع، گفته شده که آستن هم بوده است. مسلماً تأکید بر آن احساس بیگانگی

---

۱. «این فصل [اول] که شامل مقدمات قتل و خود صحنه قتل است، گم شده است.» نگاه کنید به گری روزنشیلد (Gary Rosenshield)، جنایت و مکافات، (Lisse, 1978) ص. ۱۵. البته روزنشیلد در صفحه ۱۷ احتمال دیگری را مطرح می‌کند: «دلمشغولی راوی با خطراتی که فی‌الحال از گذشته دارد، احتمالاً نشان می‌دهد که جنایت و مکافات در اصل بررسی روانشناسانه یک جانی درست بعد از ارتکاب قتل بود.» مسئله هنوز حل نشده است، اما فرضیه دوم از نظر من محتمل‌تر است؛ به‌سختی بتوان تصور کرد که داستایفسکی رمانش را با یک قتل بدون انگیزه آغاز کند. تحلیل دقیق و هوشمندانه روزنشیلد از تکنیک‌های روایت یکی از بهترین مطالعاتی است که بر روی این رمان انجام شده و باید بیشتر شناخته شود. فصل اول گم‌شده احتمالاً در دفتری بوده است که داستایفسکی آن را گم کرده است.

پیوند می‌خورد به انگیزه اولیه جانی برای تسلیم‌شدن که داستایفسکی آن را این‌گونه برای کاتکف توضیح می‌دهد: «احساس انزوا و جدایی از انسانیتی که بلافاصله بعد از ارتکاب جنایت به او دست داد، او را از پا درمی‌آورد.»

این مضمون بر پیش‌نویس اولیه حکمفرماست و در سه صحنه، هرکدام در مقیاسی بزرگتر از قبلی، بیان شده است. اولی در پاسگاه پلیس اتفاق می‌افتد، وقتی که راوی رنجیده از رفتار بی‌ادبانه افسر پلیس با او پرخاش می‌کند. در یادداشتی حاشیه‌ای، داستایفسکی نظر راوی را [که در اینجا هنوز «اول شخص» است] اضافه می‌کند: «بله، من از خشم می‌لرزیدم و هیچ چیز نمی‌توانست حواسم را پرت کند؛ اصلاً همه چیز را فراموش کردم. یقیناً هنوز داشتم این حرف‌ها را از روی عادت قدیم می‌گفتم؛ (اما با این حال چطور هنوز) نمی‌توانستم چیزی بفهمم. خدایا، من (واقعاً) تصور می‌کردم که می‌توانم؟ که حق دارم آزادانه نفس بکشم؟ و اینکه صرفاً چون همه سرنخ‌ها را پنهان کرده‌ام همه بار از روی سینه‌ام برداشته شده؟» (۷:۱۸)<sup>۱</sup> راوی، دانشجوی سابق و فردی تحصیل‌کرده، با همان خشمی نسبت به گستاخی افسر واکنش نشان داده است که در گذشته ممکن بود چنان کند. او هنوز از دگرگونی اساسی در نسبت‌اش با دیگران غافل است. راسکلنیکف، چنان زیر بار وحشتناک جنایتی که مرتکب شده له شده است که از یاد برده که دیگر نمی‌تواند اخلاقاً مدعی حقی برای برخورد محترمانه باشد.

راوی این را تنها پس از بازنگری در گذشته درمی‌یابد؛ اما شناختی به مراتب آنی‌تر زمانی برای او حاصل می‌شود که پس از پنهان‌کردن آثار جنایت، دفعتاً تصمیم می‌گیرد به ملاقات دوستش رازومیکhin برود. همین‌طور که از پله‌ها بالا می‌رود چیزی بسیار غریب رخ می‌دهد. چیزی که آن‌طور که خود می‌نویسد: «اصلاً نمی‌دانم چطور با کلمات بیان‌اش کنم.» زیرا احساسی

---

۱. کلمات و عبارات داخل پرانتز اصلاحات و ملحقاتی هستند که داستایفسکی در پیش‌نویس‌های مختلف متن خود اعمال کرده است.

به او دست می‌دهد که «اگر (اکنون) در دنیا یک کار (مخصوصاً) دشوار (و ناممکن) وجود داشته باشد، آن حرف‌زدن و رابطه‌داشتن است... با بقیه (مردم)، مثل گذشته، در یک کلام نمی‌دانم چطور بگویم که آن موقع دقیقاً چه احساسی داشتم، اما این را می‌دانم... و (آگاهی از این همه) شاید طاقت‌فرساترین لحظه عذاب بود برای من در تمام آن ماهی که در طولش آن همه عذاب بی‌پایان را تحمل کردم» (۳۶-۷:۳۵). این عبارات لحظه یا آنی را نشان می‌دهند که در آن راوی می‌فهمد دیگر حتی ساده‌ترین و معمولی‌ترین روابط انسانی برای او ناممکن شده است؛ و داستایفسکی دور این پاراگراف را خط کشیده بود تا اهمیت‌اش را نشان دهد.

آخرین تجلی این تجربه در صحنه‌ای رخ می‌دهد که با خروج راوی از خانه رازومیخین آغاز می‌شود. او در راه خانه از خیابان‌های شلوغ می‌گذرد تا اینکه یک درشکه‌چی که راوی راهش را سد کرده با شلاق ضربه‌ای به سرش می‌زند: «ضربه شلاق چنان مرا به خشم آورد که بعد از پریدن به سمت نرده‌ها، با عصبانیت دندان‌هایم را به هم می‌فشردم و (می‌ساییدم)». او همچنین نسبت به خنده تماشاچیانی که شاهد این گوشمالی اهانت‌بار بوده‌اند آگاه است. «اما به محض اینکه فهمیدم دلیل [خنده — جوزف فرانک] چه بود، (خشم درونم ناگهان فرونشست. به‌نظرم رسید که دیگر ارزش ندارد خودم را بیش از این به‌خاطرش ناراحت کنم)». درست همانند پاسگاه پلیس، واکنش اولیه او همچون کسی است که به غرورش اهانت شده است؛ اما تقریباً بلافاصله می‌فهمد که چنین عکس‌العملی در وضعیت ناگوار فعلی او چقدر نابه‌جاست. «بی‌درنگ این فکر به سرم زد که خیلی بهتر بود (شاید حتی به صلاح بود) که درشکه (کاملاً) به من می‌خورد» (۳۸:۷). شاید این کلمات منشأ حادثه‌ای باشند که بعدتر برای مارمالادوف اتفاق افتاد. کسی که در واقع بعد از آنکه زیر چرخ‌های یک درشکه له شد مُرد.

در میان تماشاچیان، زن یک تاجر و دختر کوچک‌اش حضور داشتند. این

زن یک سکه بیست‌کوپکی در دست راوی می‌گذارد، چراکه «ضربه شلاق ترحم آنها را نسبت به من برانگیخته بود.» راوی درحالی‌که سکه را در مشت‌اش می‌فشرد و به گنبد کلیسای جامع سنت‌ایزاک «و تمام آن چشم‌انداز باشکوه» خیره شده بود، به سمت نوا و کاخ زمستانی به‌راه افتاد. پیش از این، در دوران دانشجویی بارها از همین مناظر عبور کرده بود و همیشه احساس می‌کرد که «صرف‌نظر از این عظمت بی‌مانند و این رودخانه حیرت‌انگیز، تمام این منظره به هیچ نمی‌ارزد»، چراکه «یک‌جور (مردگی) و سرمای (شدید) در خود دارد... کیفیتی که همه‌چیز را از بین می‌برد... سرمایی وصف‌ناپذیر از آن می‌وزد.» اما حالا که او همان‌جایی ایستاده است که به این خوبی آن را می‌شناخته، «ناگهان همان احساس (دردناکی) که نیم ساعت پیش در خانه رازومیخین سینه‌ام را در هم می‌فشرد، همان احساس اینجا قلبم را فشرد.» او درمی‌یابد که «(از این به بعد) برای من هیچ دلیلی وجود ندارد که اینجا یا هر جای دیگر توقف کنم... حالا چیز دیگری برایم مهم بود، چیزی دیگر، و همه آن، همه آن احساسات و علائق و آدم‌های قبلی آنقدر از من دور بودند که گویی به سیاره‌ای دیگر تعلق داشتند» (۷:۳۹-۴۰). راوی همان‌طور که به نرده‌ها تکیه داده، می‌گذارد سکه بیست‌کوپکی از لای انگشتانش بلغزد و به درون آب بیفتد، و به این صورت نمادی می‌سازد از گسست خود از همه احساسات و ارزش‌های گذشته.

هرچند قصد نویسنده به‌وضوح این بوده است که اثرات بیگانگی عامل عمده حل‌وفصل ماجرا باشد، اما این اثرات را توسط رویدادهای دیگری تقویت کرده است. یکی از آنها حالت نیمه‌خواب-نیمه‌توهم راوی است که در تمام طول رمان تقریباً بدون تغییر باقی می‌ماند و هم نفرت او از جنایت را نشان می‌دهد و هم وحشت‌اش را از تعقیب پلیس. او درحالی‌که روی تخت دراز کشیده است، ناگهان «فریادی ترسناک» می‌شنود و چشمانش را باز می‌کند؛ اندک‌اندک درمی‌یابد که این صدای یکی از همان افسران پلیس است

که به تازگی ملاقاتش کرده بود. افسر، زن صاحبخانه را در راهپله به باد کتک گرفته است. «در تمام عمرم چنان صداهای غیرعادی ای نشنیده بودم، چنان فریادها، دندان قروچه‌ها، فحش‌ها و ضربه‌ها... با خود گفتم جریان چیست؟ چرا (افسر او را می‌زند)؟ چرا؟ ترس مثل یخ تا عمق جانم رسوخ کرد... (به خودم گفتم، به زودی سراغ من (هم) می‌آیند)...» راوی که خیال می‌کند اینها واقعی است، از ناستاسیا در مورد این وقایع ترسناک می‌پرسد؛ اما او پاسخ می‌دهد که هیچ‌چیزی شبیه این اتفاق نیفتاده و علی‌رغم اطمینان راوی از اینکه تمام مدت بیدار بوده، تأکید می‌کند که اینها همه وهم بوده است. او می‌نویسد «رعشه‌ای شدیدتر مرا دربر گرفت»، احتمالاً به سبب همین پیشامد که گواه جنون اوست. وقتی ناستاسیا به او می‌گوید «(که) خون در رگ‌هایت به جوش آمده» (۴۳-۴۱:۷)، معنایی تحت‌اللفظی از این باور عامیانه در سر دارد، اما برای راوی کلمه «خون» بلافاصله خاطرهٔ جنایت را زنده می‌کند. چنین تجربه‌ای یقیناً برای ایجاد انگیزهٔ بیشتر برای اعتراف نهایی راوی به عنصر بیگانگی اضافه شده بود.

## ۳

اینکه چرا داستایفسکی داستانش را رها کرد، تنها می‌تواند موضوع گمانه‌زنی باشد. اما یک احتمال این است که قهرمان داستان او کم‌کم آنقدر گسترش یافته بود که داشت از مرزهایی که درون آن خلق شده بود فراتر می‌رفت. در خلال متن موجود، راوی زیر بار تبعات اخلاقی و روانی قتل درهم شکسته و مغلوب شده است؛ اما درست هنگامی که دست‌نوشته‌ها رو به اتمام‌اند، او خصیصه‌های دیگری از شخصیت را عیان می‌کند. حالا او به جای ترس و اندوه، نسبت به کسانی که هنگام بیماری از او مراقبت کردند خشم و نفرت نشان می‌دهد و تصمیم می‌گیرد از چنگ مراقبت مستبدانهٔ آنها بگریزد. او می‌نویسد گفتگویی که در کنار بسترش راجع به قتل درگرفت، «باعث احساس