نشر کانامه

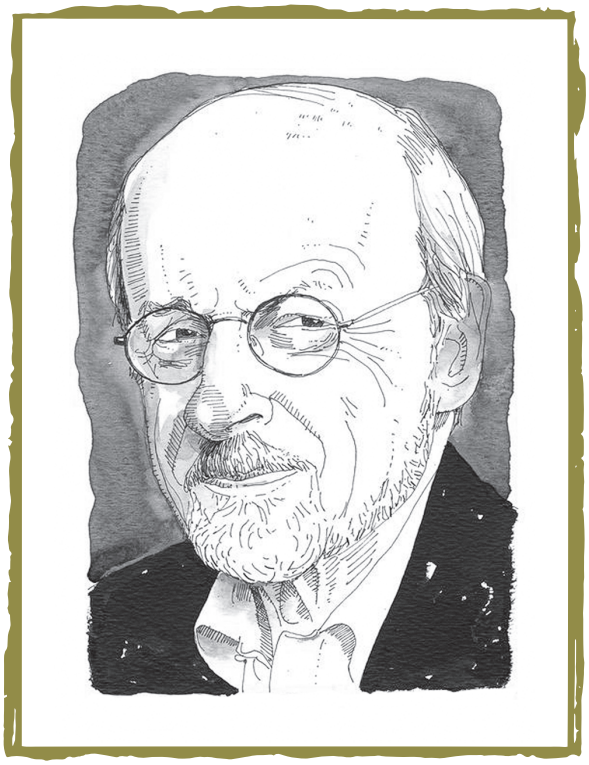
سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی
جمهوری اسلامی ایران

سرشناسه : دکتروف، ادگار لارنس، ۱۹۳۱– م.
عنوان و نام پدیدآور : **بیلی باتگیت** / ای. ال. دکتروف؛ ترجمهٔ نجف دریابندری.
مشخصات نشر : تهران: **نشرکارنامه**، ۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری : ۴۵۴ ص.
فروست : **کارنامهٔ ادبیات**؛ ۱۱
شابک : ISBN 978-964-431-078-2
وضعیت فهرست‌نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی: Billy Bathgate: a novel, 1994.
موضوع : شولتس، داچ، ۱۹۳۵–۱۹۹۰ م. ــ داستان.
موضوع : داستان‌های آمریکایی ــ قرن ۲۰ م
موضوع : داستان‌های جنایی.
موضوع : نیویورک ــ داستان.
شناسهٔ افزوده : دریابندری، نجف، ۱۳۰۸– ، مترجم.
رده‌بندی کنگره : ۱۳۸۶ ۹ ب ۳ ک / PS ۳۵۵۹
رده‌بندی دیویی : ۸۱۳/۵۴
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی : ۱۱۸۹۹۶۸

به یاد **محمد زهرایی**

۱۳۲۸-۱۳۹۲

بنیان‌گذار نشر کارنامه



ای. ال. دکتروف
تصویرساز: جو چاردِلو

بیلی با تفنگ

ای. ال. دکتروف

نجف دریابندری

تهران، ۱۳۹۹

بیلی باتگیت
ای. ال. دکتروف
ترجمهٔ نجف دریابندری

آماده‌سازی کارگاه نشرکارنامه
واحد ویرایش ستوده درخشانی، مهرداد خاکزاد، مجید رنجبر و سمیه مثمر
حروف‌چینی و صفحه‌آرایی زهره جعفریور، شهلا شمس و عادل قشقایی

طرح جلد و عناصر آرایشی 12 استودیو دوازده و دوازده
عسل کاوسی

تصویرسازی فرشته حدادپور

ناظر چاپ محسن حقیقی
لیتوگرافی فرایندگویا
چاپ ابیانه
صحافی معین

چاپ اول، ۱۳۹۷
چاپ چهارم، ۱۳۹۹ ۱۱۰۰ نسخه

همهٔ حقوق چاپ و نشر این اثر انحصاراً برای نشرکارنامه محفوظ است.
هرگونه استفاده ازکتاب‌آرایی و عناصر آرایشی این کتاب اکیداً ممنوع است. همچنین هر نوع استفادهٔ تجاری از این اثر یا تکثیر آن به هرصورت (چاپ، فتوکپی، کتاب صوتی و الکترونیک و نشر در فضای مجازی)، کلاً و جزئاً، ممنوع است و پیگرد قانونی دارد.

مراکز پخش و فروش:
پخش کارنامه، خیابان شهید باهنر (نیاوران)، شمارهٔ ۱۳۵، تلفن: ۲۶۱۱۷۹۸۵، ۲۶۱۱۷۹۸۶ و ۰۹۱۲۶۴۳۹۱۵۱
فروشگاه بزرگ شهرکتاب نیاوران با همکاری نشرکارنامه، خیابان شهید باهنر (نیاوران)، شمارهٔ ۱۳۷
تلفن: ۲۲۲۸۵۹۶۹ • فکس: ۲۲۸۰۸۱۹۲

نشرکارنامه: خیابان کریم‌خان زند، تقاطع میرزای شیرازی، شمارهٔ ۱۱۱، واحد یک، تهران: ۱۵۹۷۹۸۵۷۳۱، تلفن: ۸۸۹۵۶۴۸۲

پیش‌گفتار مترجم

در بحث‌های مربوط به نظریه‌های نقد ادبی معمولاً رمان *نام نسترن*[1] به عنوان نمونه‌ای از ادبیات پست‌مدرن مطرح می‌شود، از این رو که این رمان بازگشت رندانه و شوخی‌آمیزی است به سنت‌ها و شگردهای داستان‌سرایی گذشته. به گفتهٔ نویسندهٔ این رمان، اومبرتو اکو، پاسخ پست‌مدرنیسم به شورش مدرنیسم در برابر گذشته این است که ما نمی‌توانیم گذشته را نابود کنیم، چون از نابودی چیزی جز

---

[1] نام این رمان را به دلیل کلمهٔ «رُز» معمولاً به «نام گل‌سرخ» ترجمه می‌کنند، ولی کسانی که این رمان را به یکی از زبان‌های اروپایی خوانده باشند می‌دانند که در آن سخنی از گل سرخ در میان نیست، بلکه غرض اشاره به دختر روستایی فقیری است که شب‌ها دزدانه برای گدایی و خودفروشی به دیری که صحنهٔ داستان است می‌آید و در یکی از این شب‌ها میان او و راوی برخوردی پیش می‌آید و عشق برق‌آسایی جرقه می‌زند، بدون آن‌که راوی حتی نام او را از زبانش بشنود. و در پایان داستان، هنگامی که راوی داستان و استادش دارند از آن دیر پربلا می‌روند، همین‌قدر اشاره‌ای می‌شود که نام این گل سرانجام معلوم نشد که چه بود. روشن است که منظور از گل آن چیزی نیست که ما امروز به نام رز می‌شناسیم و به‌ویژه در قرن اخیر از راه انتخاب مصنوعی (سلکسیون) و پرورش به دست آمده است. به نظر من نام شکل ابتدایی رز، یعنی نسترن، که مانند رُز روی دختر هم گذاشته می‌شود، از لحاظ غرض نویسنده و موسیقی کلام کلمهٔ بهتری است. درواقع راوی داستان می‌خواهد بگوید که این دختر «نسترنی بود که نامش را هرگز ندانستم.»

سکوت برنمی‌خیزد؛ ما باید گذشته را به جا بیاوریم و میراث‌های آن را به کار ببریم، منتها نه با شیفتگی و ساده‌دلی رمانتیسم، بلکه با رندی و شوخ‌طبعی پست‌مدرنیسم.

به نظر من *بیلی باتگیت* را هم می‌توان از بسیاری جهات رمان پست‌مدرن نامید، زیرا که این رمان هم در واقع بازگشت رندانه و شوخی‌آمیزی است به شیوه‌های ادبیات گذشته ــ به داستان‌سرایی مارک تواین در *سرگذشت هکلبری فین* و زبان ویلیام فاکنر در بسیاری از داستان‌هایش از یک طرف، و به رمان‌های گانگستری، به‌ویژه *پدرخوانده* اثر ماریو پوزو، از طرف دیگر؛ بگذریم از پایان شوخی‌آمیز سرگذشت بیلی که *تام سایر* مارک تواین و حتی *جزیرهٔ گنج* رابرت لوئیس استیونسن را به خاطر می‌آورد، یا تک‌گویی داچ شولتس در بیمارستان که ریشخند آشکاری است به صناعت بسیار تکرارشدهٔ «جریان ذهن» در رمان‌های مدرن ملهم از فصل آخر *اولیس* جیمز جویس. البته *بیلی باتگیت* را می‌توان به صورت یک رمان سرگرم‌کنندهٔ ساده خواند و به ریشه‌های آن در ادبیات گذشته اعتنایی نکرد، ولی اگر بخواهیم آن را به عنوان یک اثر ادبی به جا بیاوریم و به اصطلاح نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم به جنبه‌های «دووجهی» یا «چندوجهی» آن توجه کنیم، باید تصوری، هرچند به‌اجمال و تا آنجا که به خوانندهٔ این رمان کمک می‌کند، از خاستگاه ادبی آن به دست بیاوریم.

اصطلاح «پست‌مدرن» را گویا نخستین‌بار مورخ معروف انگلیسی آرنولد توینبی پس از جنگ جهانی دوم به کار برده است، ولی منظور او دوره‌ای است همراه با شکست عقل و پریشانی اندیشه که از دههٔ ۱۸۷۰ آغاز می‌شود و تا امروز ادامه دارد و به نظر او واپسین دورهٔ تمدن غربی است. بنابراین دورهٔ پست‌مدرن توینبی جنبش مدرنیسم را هم که مربوط به نیمهٔ اول قرن بیستم است شامل می‌شود، و حال آن‌که پست‌مدرنیسم، به معنایی که ما امروز از این اصطلاح می‌فهمیم، واکنشی است در برابر مدرنیسم و طبعاً مؤخر بر آن. همچنین، مدرنیته به معنای مورد نظر توینبی و نویسندگان تاریخ تمدن به طور کلی به معنای دوران درازی است که رنسانس ایتالیا و سپس انقلاب علمی قرن هفدهم اروپای غربی و انقلاب صنعتی انگلستان و جنبش روشن‌اندیشی قرن هجدهم فرانسه را دربر می‌گیرد و اقتصاد

سرمایه‌داری و ارزش‌های طبقهٔ متوسط در دامن آن پرورانده می‌شوند، و حال آن‌که مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی یا هنری، که از اواخر قرن گذشته آغاز می‌شود و تا اواسط قرن حاضر ادامه دارد، همیشه با نظام ارزش‌های طبقهٔ متوسط سر جنگ داشته و با حربهٔ هنر «اَوان گارد» برای ویران‌کردن این نظام از زاویهٔ چپ یا راست به مدرنیتهٔ تاریخی حمله کرده است. درواقع پسوند «ایسم»، که در زبان‌های اروپایی همیشه دلالت ضمنی بر نوعی ایمان یا اعتقاد بی‌منطق دارد، در همین جدال میان دو مدرنیتهٔ تاریخی و فرهنگی به مدرنیتهٔ اخیر چسبانده شد تا آن را به صورت «مدرنیسم» مانند نوعی کیش نوپرستی افراطی و غیرعقلانی نمایش دهد، اگرچه، چنان‌که در تاریخ مکرر پیش آمده است، مدرنیست‌ها سپس این برچسب را پذیرفتند و با کمال افتخار بر سینه زدند.

از لحاظ تاریخی، واکنش پست‌مدرن در برابر مدرنیسم در نخستین روزها نه در عرصهٔ ادبیات و نقد ادبی و فلسفه بلکه در معماری ظاهر می‌شود، که در آن همهٔ مسائل نظری ناگزیر به صورت کاملاً منجز و بیرونی یا «عمومی» درمی‌آید. از این‌رو دعوای مدرن و پست‌مدرن را شاید در زمینهٔ معماری بهتر از هر جای دیگری بتوان روشن کرد.

اگر بخواهیم انقلاب معماری مدرن را در آغاز قرن در یک کلام خلاصه کنیم، باید بگوییم که این انقلاب با طرد و ردّ عنصر «کیچ» (kitsch) آغاز می‌شود، که عبارت است از شکل ارزان‌بهای آثار هنری یا شبه‌هنری که برای «مصرف» طبقهٔ متوسط تقلید یا تکثیر می‌شود. سرمشق اصلی کیچ ممکن است اثر والایی مانند ونوس میلو یا داوود میکل‌آنژ باشد، ولی کیچ ممکن است تا حد تقلید ناشیانه‌ای از سرمشق خود پایین بیاید، و در غالب موارد سرمشق کیچ چیزی جز یک کیچ دیگر نیست. عنصر کیچ کار مثبتی در ساختمان انجام نمی‌دهد و کارکرد آن کمابیش منحصر است به مرعوب‌کردن بیننده و پدید آوردن شأن و منزلت دروغین برای صاحب ساختمان. طبقهٔ متوسط می‌کوشد به واسطهٔ کیچ آیین هنروری و هنرپروری سلف خود، یعنی اشرافیت، را تقلید کند؛ و این یکی از مواردی است که مدرنیتهٔ فرهنگی ــ یا مدرنیسم ــ را در تعارض با مدرنیتهٔ تاریخی قرار می‌دهد، زیرا که طبقهٔ متوسط و نظام ارزش‌های زیبایی‌شناختی او چنان‌که اشاره شد زاییده و پروردهٔ مدرنیتهٔ تاریخی هستند. لفظ کیچ ممکن است برای بسیاری از ما غریب

باشد، ولی خود کیچ در فرهنگ ما چیز بیگانه‌ای نیست. گچ‌بری و آب‌طلاکاری و انواع ستون‌ها و سردرهای غیرلازم یونانی و رومی و طاق‌ها و نقش‌ونگارهای صفوی و مانند این‌ها، که در معماری اخیر ما رواج فراوانی پیدا کرده است، نمونه‌هایی از همین عنصر کیچ است که در پایان قرن گذشته بر معماری اروپایی غلبه داشت و شورش مدرنیسم را باعث شد.

کیچ به معنای وسیع‌ترکلمه منحصر به معماری و پیکرسازی و سایر رشته‌های تجسمی یا سرشتنی (پلاستیک) هم نیست، بلکه به ادبیات هم سرایت می‌کند؛ چنان‌که مثلاً هر شعر یا داستان مکرر و قالبی را می‌توان نوعی کیچ ادبی نامید. غزل‌ها و قصیده‌های بی‌شماری که شاعران متوسط و بد و بسیار بد در طول قرن‌ها برای مصرف «انجمن‌های ادبی» سروده‌اند چیزی جز کیچ نیستند. مقدار زیادی از آنچه به نام شعر نو منتشر می‌شود هم ناچار باید «کیچ مدرن» نامیده شود.

به هرحال، معماران مدرنیست کیچ یا به طور کلی هرگونه عنصر تزیینی و غیرکارکردی (غیرفونکسیونل) را چه از لحاظ زیبایی‌شناختی و چه از لحاظ عقلی و اجتماعی فاسد و غیرقابل دفاع اعلام کردند. آرمان آن‌ها خلوص خط‌ها و حجم‌های هندسی و کارکردی بود، و طبعاً این آرمان را نه در میراث گذشته ــ که بر آن شوریده بودند ــ بلکه در مقدورات بی‌پایان علم و هنر آینده جست‌وجو می‌کردند. ساختمان‌هایی که به این ترتیب به دست مدرنیست‌ها به وجود می‌آمد می‌بایست نمونهٔ زیبایی مجرد باشد و در عین حال برتری شهر و جامعهٔ عقلانی آینده را هم بر خودبینی و خودنمایی کوته‌فکرانهٔ صاحبان کنونی ثروت و مکنت و نیز بر آشفتگی و بی‌منطقی فضای شهر و کوی و برزن آن‌ها نشان دهد.

روشن است که این برداشت رادیکال از زیبایی بار سنگینی از ایدئولوژی بر دوش دارد و می‌کوشد محیط زندگی انسان را به صورت نوعی فضای خالص و عاری از هرگونه ریخت‌وپاش و گوشه‌وکنار بی‌مصرف و غیرعقلانی درآورد. رادیکالیسم اجتماعی و سیاسی که از لحاظ تاریخی کمابیش به موازات مدرنیسم پیش می‌آید هرگز با مدرنیسم هنری هماهنگی کامل نداشته است، ولی وجوه مشترک آن‌ها اشتباه‌ناپذیر است: هردو می‌خواهند برداشت انسان را از زندگی و زیبایی، و نتیجتاً محیط زندگی او را، از بیخ دیگرگون کنند و محاسبه و برنامه‌ریزی را به جای رشد اتفاقی و بی‌قاعدهٔ زندگی بنشانند. به این ترتیب مدرنیسم، با آن‌که

ظاهراً از زیر هرگونه تعهد اجتماعی شانه خالی می‌کند، درواقع با نوعی «اوتوپیسم»، یعنی آفرینش و پرستش جامعهٔ آرمانی، آمیخته است. ساختمان‌ها و شهرک‌های بی‌شماری که در همه‌جای دنیا مطابق برنامهٔ مدرنیسم ساخته شدند، و به‌ویژه شهرهای کاملی که آرمان‌های مدرنیستی را مجسم می‌کردند ــ چَندیگر در هند، اسلام‌آباد در پاکستان، برزیلیا در برزیل ــ این گرایش رادیکال را به‌خوبی نشان می‌دهند.

مخالفت با این فضای «اوتوپیستی» در میان معماران و برنامه‌ریزان و مردمان عادی رفته‌رفته به صورت واکنشی در برابر معماری مدرنیستی درآمد: به نظر این‌ها ساختمان یا شهر مدرنیستی، حتی در مواردی که تخیل کافی در آن به‌کار رفته و از شائبهٔ شارلاتانیسم هم مبراست، محیطی است ساده‌شده و فاقد حافظه یا خاطره، محیطی است خشک و سرد و بی‌عاطفه، که رشتهٔ پیوند آن با گذشتهٔ انسان بریده است، و از آن بغرنجیِ اندام‌وار (ارگانیک)ی که اقتضای طبیعت انسانی است و همیشه با محیط زندگی انسان همراه است در آن اثری به چشم نمی‌خورد. این فضای عقلانی محض ملایم طبع انسان نیست و او را از خویشتن خویش دور می‌اندازد. با گسترش این واکنش بحران مدرنیسم آغاز می‌شود.

در این مرحله از بحث معمولاً گفته می‌شود که پست‌مدرنیسم راه بیرون آمدن از این بحران را به صورت بازگشت به تاریخ یا زنده‌کردن حافظهٔ فرهنگی و هنری ارائه می‌کند. به این‌ترتیب این توهم پیش می‌آید که پیش از حل مسأله جنبشی به نام پست‌مدرنیسم به وجود آمده و آن راه‌حل را صورت‌بندی کرده است. واقعیت این است که راه‌حل ساخته‌وپرداخته‌ای در کار نبوده است؛ پس از آشکارشدن محدودیت‌های مدرنیسم هنرمندان، نخست در رشتهٔ معماری و سپس در سایر رشته‌ها، خود را آزاد دانستند که هرجا لازم باشد اصول خدشه‌ناپذیر مدرنیسم و اَوان‌گاردیسم، ازجمله منع بازگشت به گذشته و حفظ خلوص فضای هندسی، را زیر پا بگذارند و آثاری به وجود بیاورند که از لحاظ مذهب مدرنیسم نشانهٔ رفض و ارتداد محسوب می‌شد. این جریان مربوط به سال‌های پس از جنگ جهانی دوم است و به این‌ترتیب جنبش مدرنیسم که در نیمهٔ اول قرن بیستم بر همهٔ زمینه‌های هنر فرمان می‌راند کیفیت امروزی‌بودن («مدرنیّت»، مدِرنَسْتی) خود را از دست داد و امری مربوط به گذشته شناخته شد. آثاری که با پشت سر

گذاشتن مدرنیسم به وجود آمدند نوعاً «پست‌مدرن» نامیده شدند. (به همین دلیل من گاهی وسوسه می‌شوم که ترکیب «پشت‌مدرن» را به جای پست‌مدرن پیشنهاد کنم[۱].)

طبیعی است که وجوه مشخص آثار پست‌مدرن در آغاز کار دقیقاً شناخته نبود و حتی خود این اصطلاح محل ایراد و اعتراض بود، زیرا که «مدرن» در اصل لاتینی به معنای «امروزی» است و از این‌رو، به نظر کسانی که در امر ساختن اصطلاحات تازه سخت می‌گیرند، «پست‌مدرن» (پس یا پشت امروزی) نمی‌توانست معنای محصلی داشته باشد. اما با پدید آمدن نمونه‌های روزافزون هنر پست‌مدرن، در معماری و در سایر رشته‌های هنر، در پایان دههٔ ۱۹۶۰ پست‌مدرنیسم به عنوان جنبش هنری و فرهنگی نیمهٔ دوم قرن بیستم جای خود را باز کرده بود.

ادعانامهٔ پست‌مدرنیسم بر ضد مدرنیسم را می‌توان به این صورت خلاصه کرد که مدرنیسم از گذشته به‌طور کلی رو برمی‌گرداند، همهٔ سنت‌های دور و نزدیک را به یک صورت با هم جمع می‌زند و منسوخ اعلام می‌کند. زمینهٔ کارش لوح ساده‌ای است که هر خطی یا یادگاری از روی آن به‌دقت پاک شده است. پس مدرنیسم در آفرینش اثر هنری بنا را نه بر میراث گذشته بلکه بر محاسبهٔ محض یا تصادف محض می‌گذارد. این برداشت از روی ساده‌بینی است. گذشته انباری است از صورت‌های هنری و فرهنگی گوناگون که بسیاری از آن‌ها ممکن است مرده و منسوخ باشند، ولی هنرمند پست‌مدرن این صورت‌ها را بی‌مصرف نمی‌داند، بلکه آن‌ها را به عنوان مصالح کار در نظر می‌گیرد و از نو به‌کار می‌برد. گذشته فضایی است که در آن مسائل بغرنج آفرینش هنری بارها حلاجی شده‌اند

---

۱ اصطلاح «پست‌مدرن» را گاهی «پسامدرن» ترجمه کرده‌اند. منطق این ترجمه، یعنی الفی که «پس» را به صورت «پسا» درمی‌آورد، روشن نیست. آنچه مسلم است، این الف در مواردی مانند «کشاکش» و «دورادور» و «دمادم» صورتی از «ئو»ی (واو) عطف است. به عبارت دیگر، «کشاکش» ضبط دیگری است از «کش و کش». به‌این ترتیب اگر ترکیب «پسامدرن» به قیاس کشاکش و مانند آن ساخته شده باشد، باید گفت این قیاس نادرست و ناهنجار است. اما از این قیاس که بگذریم منطق دیگری هم برای ترکیب «پسامدرن» به نظر نمی‌آید. ظاهراً این ترکیب به دست کسی یا کسانی ساخته شده است که با طبیعت زبان فارسی و نحوهٔ ترکیب‌بندی در این زبان چندان آشنایی نداشته‌اند.

و تضادها و تعارض‌ها به راه‌حل‌های گوناگون رسیده‌اند. از این فضا نباید گریخت؛ اگر خود را به سلاح آگاهی و بینش پست‌مدرنیسم مجهز کنیم و به اعماق این انبار سر بکشیم، برخلاف پندار مدرنیسم در تاریکی و پوسیدگی زمان گذشته سربه‌نیست نمی‌شویم، بلکه با دستی پر از غنائم «جالب» و «بامزه» به کارگاه مدرن خود برمی‌گردیم. وانگهی، از آنجا که خود مدرنیسم هم امری است مربوط به گذشته، دستاوردهای هنر مدرنیستی می‌تواند بخشی از این غنائم باشد. به‌ویژه در رشتهٔ معماری، مدرنیست‌های بزرگ اوایل قرن میراث فراوانی از راه‌حل‌های درخشان برای مسائل مربوط به ابعاد و ظرفیت و کارکرد فضا و روش‌های ساختمانی از خود باقی گذاشته‌اند که هیچ پست‌مدرنیستی از آن‌ها بی‌نیاز نیست. این نکته که در رشتهٔ معماری کاملاً آشکار است در سایر رشته‌های هنر شاید کمتر آشکار باشد، ولی به همین اندازه صدق می‌کند. اثر هنری پست‌مدرن غیرمدرن نیست، بلکه مدرن است به اضافهٔ وجوه دیگری که می‌تواند اشکال گوناگون سنت گذشته یا ملی یا محلی یا عامیانه باشد، یا حتی به شیوه‌های خاص تبلیغات و بازاریابی و بازرگانی مربوط شود. این کیفیت را نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم «دووجهی» (double coded) یا «چندوجهی» (multiple coded) بودنِ اثر می‌نامند. به این ترتیب در نظریهٔ ادبی پست‌مدرنیسم نقش خواننده اهمیت خاصی پیدا می‌کند، زیرا تشخیص وجوهی که در هر اثری ممکن است وجود داشته باشد امری است مربوط به خواننده؛ هرچه بینش زیبایی‌شناختی خواننده نافذتر باشد، دامنهٔ معنی اثر ادبی وسیع‌تر می‌شود.

از اینجا تا دهلیزهای تاریک‌تر نظریهٔ پست‌مدرنیسم، یعنی آنچه در قاموس این جنبش «نامعین‌بودن معنی» (undecidability of meaning) و «بازنمایی» (representation) واقعیت در ادبیات و «به خود راجع» (self-referential) بودنِ اثر ادبی نامیده می‌شود راه درازی نیست: اگر خواننده است که با انتخاب وجوه دریافت اثر یا تراز تأویل و تفسیر متن دامنهٔ معنای اثر را معین می‌کند، پس معنی در خود اثر معین نیست و به همین دلیل چیزی را که مربوط به جهان بیرون از اثر باشد نمایش نمی‌دهد؛ اثر هنری به چیزی بیرون از خود رجوع نمی‌کند، بلکه به خود راجع است. این ملاحظات دامنهٔ بحث پست‌مدرنیسم را گسترش می‌دهند و آن را به صورت برداشت دیگری از هنر و طرز نگاه تازه‌ای به هرنوع

اثر هنری ــ پست‌مدرن یا غیر آن ــ درمی‌آورند.

کیفیت نامعین‌بودن معنی در شعر همیشه تا حدی و به نحوی مشهود بوده است. ایهام که از صنایع متداول شعر کلاسیک فارسی است چیزی جز این نیست. به این بیت احمدخان دشتی توجه کنید: «این خط جاده‌ها که به صحرا نوشته‌اند/ مردان رفته با قلم پا نوشته‌اند». در این بیت معنای کلمه‌های «خط» و «نوشته‌اند» و «رفته» و «قلم» میان دو قطب نوسان می‌کند، و درنتیجه معنای بیت نامعین است و با تصمیم ما معین می‌شود؛ یا درواقع معین نمی‌شود، بلکه ما میان دو قطب معنی نوسان می‌کنیم و مانند کودکی که در تاب نشسته باشد از این نوسان لذت می‌بریم؛ یعنی لذتی را که شاعر به هنگام ساختن این بیت از نوسان میان دو معنی برده است در خود تکرار می‌کنیم. چیزی که هست، شاعر غالباً این کیفیت را با عمد و آگاهی در شعر خود درج می‌کند، و حال آن‌که نویسندهٔ نثر طبعاً از ایهام، و ابهامی که از آن حاصل می‌شود، می‌پرهیزد. ولی آیا این پرهیز باعث می‌شود که معنی به همان کیفیتی که نویسنده در نوشته‌اش درج کرده است، یا گمان کرده است که درج می‌کند، معین شود؟ منظور نظریه‌سازان پست‌مدرنیسم این نیست که شاعر یا نویسنده باید در نوشتهٔ خود معنی را به حالت نامعین درآورد، یا به عبارت بهتر در امر نوشتن قید معنی را بزند (این اشتباهی است که پاره‌ای از شیفتگان رسم‌های تازه در مورد نظریهٔ پست‌مدرنیسم می‌کنند)؛ منظور این است که معنی در هیچ نوشته‌ای ثابت نیست، زیرا معنی نوعی شیء نیست که شاعر یا نویسنده آن را یک‌بار برای همیشه بسازد و برجا بگذارد؛ معنی رویدادی است که هر بار که نوشته‌ای خوانده شود روی محور ارتباط نویسنده و خواننده روی می‌دهد، و چون یک سر این محور، که خواننده باشد، تغییر می‌کند (نه‌تنها از این خواننده تا آن خواننده، بلکه با تغییر وضع و حال یک خواننده هم) پس این رویداد هر بار ناگزیر رنگ دیگری به خود می‌گیرد. به این ترتیب فکر نامعین‌بودن معنی در نظریهٔ پست‌مدرنیسم دستور یا «طرز تهیه»ی آثار پست‌مدرن نیست، بلکه ابزاری است برای شناخت و دریافت آثار هنری به طور کلی.

قدیم‌ترین شیوهٔ رمان‌نویسی آن چیزی است که به اصطلاح اهل فن «سند جعلی» نامیده می‌شود. خود نویسندهٔ *بیلی باتگیت* در مقاله‌ای با عنوان «اسناد جعلی»

به این موضوع پرداخته است؛ می‌گوید *دن‌کیشوت* به نظر بسیاری از منتقدان نخستین رمان بزرگ تاریخ ادبیات غرب است، اما سروانتس نویسندهٔ این رمان مدعی است که آنچه خوانندهٔ محترم در دست دارد چیزی نیست جز صورت تصحیح‌شدهٔ شرحی از یک سرگذشت واقعی به قلم یک مورخ عرب و او (سروانتس) آن نوشته را در بازار شهر تولِدو به نیم «ریال» خریده است. سروانتس حتی برای محکم‌کاری اضافه می‌کند که فروشندهٔ این دست‌نویسِ روی پوست از ارزش واقعی آن خبر نداشته، وگرنه خود او حاضر بوده است تا بیش از شش ریال بابت آن بپردازد. همچنین، *رابینسون کروزو* اثر دانیل دفو را عموماً به عنوان نخستین رمان در تاریخ ادبیات انگلیسی می‌شناسند؛ اما دفو خود را نه نویسنده بلکه مصحح این «تاریخ واقعی» می‌نامد و به خواننده اطمینان می‌دهد که هیچ اثری از تخیل در آن وجود ندارد. دفو در پیش‌گفتار رمان دیگرش، *مال فلندرز*، باز همین شگرد را به‌کار می‌برد و با اصرار تمام می‌گوید که این داستان نوشتهٔ خود او نیست بلکه خاطراتی است، بازمانده از یک زن بدنام، که از قضای روزگار به دست او رسیده و او فقط وظیفهٔ تنظیم و تنقیح این خاطرات را برعهده گرفته است.

به این ترتیب ژانر ادبی رمان به صورت نوعی «سند جعلی» آغاز می‌شود: فرض بر این است که سندی از گذشته برجا مانده است و اکنون به کوشش شخصی که ما او را به نام نویسنده می‌شناسیم به چاپ می‌رسد و هرکسی می‌تواند در برابر مبلغ مختصری نسخه‌ای از آن را دریافت کند. شاید در زمان سروانتس و دفو در میان خوانندگان آن‌ها کسانی بوده‌اند که این فرض را جدی می‌گرفته‌اند، ولی با گذشت زمان برای هیچ خواننده‌ای شکی باقی نمانده است که کار رمان‌نویس درواقع جعل همین سندی است که به ما ارائه می‌کند. تا اواخر قرن گذشته معمولاً جاعل سند تاریخچه‌ای هم دربارهٔ چگونگی پیدا شدن سند و به چاپ رسیدن آن بیان می‌کرد، چنان‌که سروانتس و دفو بیان کرده‌اند. این تاریخچه، که آن را اصطلاحاً «چارچوب» یا «قاب» (frame) سند می‌نامند، غالباً مقدمهٔ لازمی بر اصل سند شناخته می‌شد و در ساختن آن به اندازهٔ خود سند دقت و قریحه به کار می‌رفت.

امروز این صنعت «قاب‌سازی» از رونق افتاده است و سندهای جعلی عموماً بدون قاب در بازار عرضه می‌شوند، نه به این دلیل که فرض اساسی هنر رمان‌نویسی تغییر کرده باشد، بلکه چون دیگر کمابیش همهٔ خوانندگان این فرض را پذیرفته‌اند

و تکرار آن ضروری به نظر نمی‌رسد. با این‌حال گاهی در ادبیات امروزی هم، از باب تفنن، به نمونه‌های جالبی از شگرد «قاب‌سازی» برمی‌خوریم. آخرین نمونهٔ برجستهٔ این کار همان رمان معروف *نام نسترن* است، که نویسنده آن را به عنوان یک سند بازمانده از قرون وسطی و در یک قاب بسیار «پرکار» به خواننده عرضه می‌کند.

در *بیلی باتگیت*، دکتروف سند جعلی خود را بدون قاب به بازار می‌آورد، اگرچه در فصل آخر کتاب سرانجام نوعی قاب هم برای این سند می‌سازد: راوی داستان در پایان سرگذشت خود به «مقام فعلی»اش اشاره می‌کند و می‌گوید «حالا من در بزرگ‌سالی کی هستم و چه‌کاره‌ام و آیا در همان کسب و کار جنایی هستم یا نه، و این‌که کجا و چه‌جور زندگی می‌کنم، مطالبی است که باید پیش خودم بماند، چون اسم من تا حدی مشهور است»، و خواننده طبعاً به این نتیجه می‌رسد که آنچه خوانده است باید خاطرات دوران نوجوانی یک سیاست‌مدار ــ یا جنایت‌کار ــ مشهور آمریکایی باشد که مانند دست‌نویس آن مورخ عرب یا خاطرات آن زن بدنام از گذشته بازمانده و دکتروف آن را به شیوهٔ سروانتس و دفو «تصحیح و تنظیم» کرده است.

جعل یک‌چنین سندی ــ نوشتن یک‌چنین رمانی ــ طبعاً مسائلی برای نویسنده پیش می‌آورد که حل آن‌ها فرصت‌های تازه‌ای در اختیار او می‌گذارد. مقداری از این مسائل به تمایز میان قهرمان داستان (بیلی پانزده‌ساله) و نویسندهٔ سرگذشت (آن سیاست‌مدار یا جنایت‌کار مشهوری که سرگذشت بیلی را روی کاغذ می‌آورد) مربوط می‌شود. نویسندهٔ سرگذشت مدعی است که بیلی در دورهٔ دوم زندگی‌اش از ولگردی دست برمی‌دارد و در یکی از دانشگاه‌های معروف امریکا تحصیل می‌کند، ولی خود سرگذشت مربوط به سال‌هایی است که بیلی پانزده سال بیشتر ندارد و در یکی از محله‌های فقیرنشین نیویورک میان بچه‌های ولگرد می‌لولد. زبان رمان ناگزیر میان دو دنیای این دو دوره نوسان می‌کند. البته پیداست که بیلی تحصیلات دانشگاهی‌اش را زیاد جدی نگرفته است، یا این‌که نویسنده نمی‌خواهد ما آن را زیاد جدی بگیریم، زیرا در همهٔ مواردی که بیلی وسوسه می‌شود به زبان «ادبی» سخن بگوید ــ چیزی که برای او بسیار پیش می‌آید ــ درواقع فقط ساده‌دلی خود را نشان می‌دهد و زبانش از مدار قاعده و انضباط زبان

ادبی خارج می‌شود. همهٔ این‌ها فرصت‌هایی است برای جعل‌کنندهٔ سند (نویسندهٔ رمان) که نویسندهٔ سرگذشت (بیلی سال‌خورده) را به ریشخند بگیرد. خواننده‌ای که این نکته را درنیابد و «افاضات» بیلی را بیش از آن‌که باید جدی بگیرد درواقع رمان «بیلی باتگیت» را درست به‌جا نیاورده است. برای بیشترکسانی که این رمان را در اصل امریکایی آن می‌خوانند این نکته کمابیش آشکار است، ولی آیا این مسئله در ترجمهٔ فارسی کتاب تا چه اندازه می‌تواند صدق کند؟

دکتروف درگفت‌وگویی که در سال ۱۹۸۶ (سه سال پیش از انتشار *بیلی باتگیت* و به احتمال قوی در روزهای نوشتن این رمان) انجام داده است و ترجمهٔ آن در پایان این پیش‌گفتار می‌آید اشاره می‌کند که در نوشتن هر رمانی مسئلهٔ مهم برای او پیداکردن «صدا»ی راوی یا راوی‌های داستان است. در مورد *بیلی باتگیت* باید گفت که نویسنده به صدای دورگهٔ عجیبی رسیده است که «دوبله‌کردن» آن آسان نیست. زیرا در جهش‌های مکرر بیلی به زبان ادبی خاص خود او برای مترجم مقدور نیست که لغزش‌های او را به صورت لغزش‌های فارسی درآورد یا کلیشه‌های فرسودهٔ او را عیناً تقلید کند، بدون آن‌که اعتماد خواننده از دست برود. در چنین نوشته‌ای برای تشخیص درست از نادرست و هزل از جد ملاک قاطعی وجود ندارد و درنتیجه غرض اصلی، یعنی پروراندن آن صدایی که گاهی «عوضی» حرف می‌زند ــ کیفیتی که یکی از جنبه‌های گیرای شخصیت اوست ــ اصولاً حاصل نمی‌شود. بنابراین در بسیاری موارد ناگزیر باید لغزش‌های بیلی را نادیده گرفت یا آن‌ها را به نحوی درست و راست کرد. برای نشان دادن این مشکل بدون واردشدن به دقایق ملال‌آور بحث لغوی گمان می‌کنم برای بیشتر خوانندگان یک اشاره کافی باشد:

«extreme unction» اصطلاحی است مربوط به یکی از مناسک مسیحیت کاتولیک، یعنی مسح‌کردن پیشانی شخص محتضر با روغن مقدس، که معمولاً آن را به «تدهین روحانی» ترجمه می‌کنند. اگر بیلی راست بگوید که پس از ماجراهای این کتاب دنبال تحصیلات دانشگاهی رفته است، باید گفت این اصطلاح در محافل دانشگاهی به گوش او خورده است، یا شاید هم آن را از زبان مادر کاتولیکش شنیده است، ولی به نظر می‌رسد که بیلی آن را به جای «extreme anxiety» (اضطراب شدید) به کار می‌برد و اسباب تفریح خاطر نویسندهٔ رمان و

پاره‌ای از خوانندگان او را فراهم می‌کند.

در عین حال، چون اشارهٔ بیلی به شخصی است که اسیر دست جنایتکاران است و مرگ از او فاصله‌ای ندارد، می‌توان آن اصطلاح کلیسایی را به معنای حقیقی کلمه هم گرفت. این نکته برای آن عده از خوانندگان انگلیسی‌زبان رمان که منظور نویسنده را درمی‌یابند طبعاً باعث تفریح خاطر است.

رسم بر این است که در این‌گونه موارد مترجم با پانویس مختصر یا مفصلی به خوانندگان فارسی‌زبان یادآوری کند که این تفریح خاطر برای آن‌ها میسر نیست. ولی مترجم حاضر بر آن است که این‌گونه توضیحات نوعی عنصر خارجی است که فضای رمان را آلوده و سحر کلام نویسنده را باطل می‌کند و تا آنجا که ممکن است باید از آن‌ها پرهیز کرد. از طرف دیگر، بیلی ظاهراً در سال‌های دبیرستان از یادگرفتن قواعد متعارف نقطه‌گذاری غفلت کرده است و غالباً جمله‌های خود را بدون نقطه پادرهوا می‌گذارد و فقط گاهی با آوردن یک «ویرگول» نفس تازه می‌کند. نقل این شیوهٔ نگارش به فارسی، برخلاف ادبیات‌پردازی بیلی، مشکلی نداشته است، جز این نگرانی مختصر که شاید برای برخی از خوانندگان این تصور پیش بیاید که مترجم هم مانند بیلی قواعد نقطه‌گذاری را هرگز یاد نگرفته، یا اخیراً از یاد برده است.

۱۵ دی ۱۳۷۳ ن. د.