

جایگاه خلاقیت ادبی در شبیه‌سازی يك اثر

سید خسرو خاوری

استادیار دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه تهران

ژاله کهنمویی‌پور

استاد دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه تهران

تاریخ وصول: ۸۴/۱۲/۱۵

تاریخ تأیید نهایی: ۸۵/۲/۱۶

چکیده

نسخه‌برداری از يك اثر ادبی با مسئله بینامتنی و میزان خلاقیت نسخه‌بردار ارتباط دارد. این موضوع همواره در ادبیات مورد بحث بوده است. یکی از نمونه‌های این نسخه‌برداری- یا به عبارتی شبیه‌سازی- رمان راهب (لویس) نوشته آنتونن آرتو، نویسنده فرانسوی قرن بیستم است که با کمی تفاوت تکرار رمان راهب، اثر ماتيو گرگوري لویس، نویسنده انگلیسی قرن هیجدهم، است. ولي آنتونن آرتو، اثر خود را که بي‌شك حاصل این بازنویسی است، خلاقیتی ادبی به حساب می‌آورد. مقاله حاضر حاصل کوششی است برای نشان دادن تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو رمان از نظر ساختاری، انتخاب عنوان، سبک، هنجارهای زبان و غیره. این بررسی راهکاری است برای مقایسه رمان‌هایی از این نوع که در حقیقت بازنویسی یکی از متون پیشین است- چنین شبیه‌سازی‌هایی چندان هم اندک و بی‌اهمیت نیستند- آیا نویسندگان چنین آثاری را می‌توان آفریننده آثاری نو تلقی کرد؟

واژه‌های کلیدی: شبیه‌سازی، بینامتنی، خلاقیت، آرتو، لویس.

مقدمه

در کتابی با عنوان قلم خوردگی‌ها (Biffures) میشل له ریس (Michel Leiris) می‌نویسد:

«زمانی که احساس می‌کردم قادر نیستم از ذهن و اندیشه خود چیزی را که در خور نوشتن باشد، بیرون بکشم، شروع به نسخه برداری از متون می‌کردم و آن‌ها را روی کاغذ می‌چسباندم یا عکس‌هایی را که از مجلات مختلف بریده بودم در دفتری که مخصوص این کار بود می‌چسباندم، بدین ترتیب دفترچه‌های متعددی از متون و عکس‌های مطبوعات تهیه کرده بودم» (له‌ریس، ۱۹۴۸، ص ۲۷۵).
و خواندن این بریده روزنامه‌ها و مطبوعات تأثیر زیادی روی آثار این نویسنده بجا گذاشت.

شاید یکی از دلایلی که آنتونین آرتو (Antonin Artaud)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی اوائل قرن بیستم، را نیز به سوی نسخه برداری از کتاب راهب (The Monk) اثر ماتیو گرگوری لویس (Matthew Gregory Lewis)، نویسنده قرن هجده انگلستان کشاند، همین قادر نبودن او به نوشتن و تصویر اندیشه‌اش بود که در نامه‌ای به ژاک ریور (Jacques Rivière)، سردبیر مجله *Nouvelle Revue Française* از آن سخن می‌گوید.^۱

در زبان فرانسه دو نوع برگردان از کتاب راهب ماتیو گرگوری لویس وجود دارد: یکی ترجمه واژه به واژه فرانسه آن که بسیار قدیمی است و لئون دو وی (Léon de Wailly) آن را ترجمه کرده و دیگری برگردان کامل این کتاب توسط آنتونین آرتو، نمایشنامه‌نویس فرانسوی است که در اوائل ۱۹۳۰ این کتاب را با عنوان راهب (لویس) (*Le Moine (de Lewis)*) باز نوشت. وی همچنان که شارل بودلر (Charles Baudelaire)، شاعر قرن نوزدهم فرانسه، ترجمه‌هایش را از ادگار آلن پو (Edgar Alen Poe)، اثری شخصی به حساب می‌آورد، آرتو نیز درباره کتاب راهب در نامه‌ای به ژان پولان (Jean Paulhan) در ۱۶ سپتامبر ۱۹۳۰ می‌نویسد: «این کتاب غیر از نوشته‌های دیگر من است، کتابی است کاملاً شخصی» (آرتو، ۱۹۶۴، جلد سوم، ص ۳۷۱) و جالب این که کتاب مزبور تنها رمان نوشته آرتو نمایشنامه‌نویس است و با وجودی که به خصوص در این سال‌های اخیر و در پژوهش‌هایی که در رمان‌های دوره گوتیک و رمان‌های اسرارآمیز انجام شده، صحبت زیادی راجع به این اثر ماتیو لویس به میان آمده، اما توجه هیچ یک از نقادان به سوی نسخه

۱- ر. ک پیر برنول، **تئاتر و شقاوت**، ترجمه ژاله کهنمویی‌پور، نشر قطره، ۱۳۸۴، ص ۱۴.

برداري آرتو^۲ از این کتاب جلب نشده است، جز جوناتان پولاک (Jonathan Pollock) که کتابی^۳ تحت همین عنوان نگاشته است. آیا همانگونه که آرتو کتاب راهب خود را تألیفی شخصی به حساب آورد نسخه برداری از یک اثر می‌تواند خلاقیتی نو باشد؟

بحث و بررسی

ژولین گراک (Julien Gracq) می‌گوید: «هر اثری لوحی باز نوشتنی است و اگر این اثر موفق گردد، متنی که در پس آن نهفته و به نحوی پاک شده، متنی سحرآمیز است» (گراک، ۱۹۴۸، ص ۶۳) رمان ماتئو گرگوری لویس، یعنی *راهب* که در لندن و بدون آن که نام نویسنده-اش مشخص باشد، برای اولین بار در ۱۷۹۶ منتشر شد، متنی است سحرآمیز، نه به این دلیل که پر از جادوگر، هیولا و اشباح است، بلکه به دلیل قابلیت فراخوانی‌اش، قابلیت این که مجموعه-ای از تصاویر را در ذهن خواننده زنده می‌کند، خواننده‌ای چون آنتونن آرتو که این تصاویر را همچون سرودی سحرآمیز تکرار می‌کند. با این وجود در مقایسه کتاب آرتو به عنوان برگردانی از کتاب ماتئو گرگوری لویس خیلی نمی‌توان شتابزده قضاوت کرد. *راهب* یکی از داستان‌های بحق شگفت‌انگیز ادبیات انگلیسی قرن هجدهم است. کتابی است که علی‌رغم ناپختگی‌های زیاد، ماجرای را مطرح می‌سازد که پس از یک قرن و نیم، توجه نقادان رمان‌های گوتیک و رمانتیک را به خود جلب کرده و به عنوان یک رمان متأثر از عصر گوتیک و لی رمانی کلیدی از دوره رمانتیک مطرح شده است. آرتو کوچک‌ترین تغییری در بافت داستانی این رمان به وجود نمی‌آورد و رمان با وجود شبیه‌سازی آرتو، همچنان به عنوان رمانی کلیدی از دوره رمانتیک باقی می‌ماند. ماجرای کتاب *راهب* بیانگر حوادثی است که برای آمبروزیو (Ambrosio)، کشیش اعظم صومعه‌ای در مادرید، رخ می‌دهد. آمبروزیو کشیشی است که دینداری و پرهیزکاری‌اش باعث شده تا لقب «مرد تقوی» را به او بدهند، عنوانی که فقط به پاپ داده می‌شود. وی در پس این چهره به ظاهر مذهبی دورویی، ریاکاری، خودخواهی، شهوت رانی و انتقامجویی به طور وحشت‌انگیزی نهفته است و این خصوصیات شیطانی او باعث می‌گردد دختر جوان و پاکدامنی را که شکار طراحی‌های مزورانه اوست، به نابودی بکشاند و دخترک اسیر نیرنگ‌ها و افسونگری‌های او شود.

۲- امروزه در گفتمان نقد نو- شاید به تقلید از علوم دیگر- واژه simulacrum در متونی که ظاهراً شبیه به متون قبلی است بکار می‌رود.

3- Jonathan Pollock, *Le Moine (de Lewis) d'Antonin Artaud*, Gallimard, coll, Folio Paris, 2002.

اندک تغییری که آرتو از نظر محتوی در این داستان به وجود آورد افزودن شخصیتی است که اهمیت چندانی در داستان ندارد. این شخصیت پسر بارون دولیدبرگ است که در کتاب لویس نامی از او برده نمی‌شود. ظاهراً آرتو کلمه به کلمه همان ترجمه لئون دو وی را که در ۱۸۴۰ از کتاب راهب به عمل آمده تکرار می‌کند. آرتو در پیشگفتار کتاب تأکید می‌کند که کتاب او نه یک اقتباس است و نه یک ترجمه. پس چه رابطه‌ای بین این کتاب و اثر اصلی به نوشته لویس وجود دارد؟

در عین حال که پیشگفتار کتاب اشاره به عدم اقتباس یا ترجمه دارد، اما اندیشه «نسخه‌برداری» را نیز نفی نمی‌کند بدون آن که توصیف دقیق و درستی از نسخه‌برداری بدهد. حرفه هنرپیشگی و کارگردانی آرتو، همچنین عادتش به خواندن با صدای بلند و دیکته کردن متونش باعث می‌شود که خواننده کتاب تصور کند که آرتو در نوشته‌اش، کتاب ماتیو گرگوری لویس را باز خوانی و تفسیر می‌کند. همین‌طور آرتو در پیشگفتار کتاب از خواننده می‌خواهد که نوشته او را از زاویه‌های متعدد مورد بررسی قرار دهد. این که در عنوان کتاب خود، روی جلد، نام لویس را داخل پرانتز جا داده نوعی حروف‌چینی است که خود بیانگر داستانی است که درون داستانی دیگر قرار گرفته باشد، بدین معنی که نشان از فضای داستان در داستان دارد یا داستان‌های تداخلی که ترفندی است ویژه رمان، و بالاخره مدد گرفتن از ترجمه لئون دو وی به کتاب لویس جنبه یک شبیه‌سازی را می‌دهد.

تغییرات قابل توجهی که آرتو در این کتاب انجام داده، مربوط به بخش فرامتنی آنست: حذف تقسیم‌بندی کتاب به چند جلد، جایگزین کردن مقدمه کتاب با یک پیشگفتار، اضافه کردن عنوان برای هر فصل کتاب و چند عنوان فرعی درون هر فصل، حاشیه‌نویسی‌های زیاد، افزودن چند نقل قول به عنوان سرلوحه فصل‌های کتاب و حذف پاراگراف نهایی کتاب که به منزله نتیجه‌گیری است و جایگزینی آن با یک آیه از انجیل. با این تغییرات، آرتو چارچوب تازه‌ای به کتاب داده است، چارچوبی شامل نقطه نظرهای متعدد که هر یک در دیگری تداخل دارد.

اگر به روایت این کتاب توجه کنیم، می‌بینیم که در صدای راوی که خود برون رویدادی است، حضور نویسنده حس می‌شود و آن جایی است که «من» راوی بی‌نام و خارج از متن که سخنگوی نویسنده (آرتو) نیز هست، ناگهان در متن ظاهر می‌شود. در نوشته آرتو، هیچ گیومه یا حرف ایتالیکی که دال بر

نقل قول از کتاب لویس باشد وجود ندارد، گویی آرتو هیچ نقل قولی از لویس نمی‌کند، کلرداویسن- پگون (Claire Davison - Pagon) می‌نویسد: «آرتو آن‌گونه روایت می‌کند که لویس روایت می‌کند، که دن ریوند روایت می‌کند، که آنیس^۴ روایت می‌کند» (داوسین- پاگن، ۲۰۰۰، ص ۸۰).

قبل از نگارش کتاب *راهب (لویس)*، آرتو تصمیم داشت اثر لویس را به روی پرده سینما بیاورد. به همین دلیل شاید کتاب را به نصف متن اصلی‌اش تقلیل داد که بیشتر به یک سناریوی فیلم شبیه باشد، مشابه سناریوهای سال ۱۹۲۰ خود آرتو.

با توجه به این امر نمی‌توان اثر آرتو را نوعی سرقت ادبی تلقی کرد، بلکه بیشتر نوعی نسخه‌برداری است از همان نوع نسخه- برداری‌های کشیش‌ها از متون باستانی. با این تفاوت که در این نسخه‌برداری، به زمینه‌های هنری نیز توجه شده است. خود آرتو می‌گوید «نسخه‌برداری من از این کتاب همچون نقاشی است که اثر هنری یک استاد قدیمی را تقلید کند و در آن تمام تغییرات، از نظر رنگ و هارمونی تصاویر، نشانه نگاه شخصی این نقاش تقلید کننده است» (آرتو، ۱۹۶۴، جلد سوم، ص ۹). اینجا باید به این نکته توجه کرد که نسخه‌برداری یک فرد تازه کار با تلاش یک هنرمند شناخته شده در تقلید از یک اثر قدیمی، متفاوت است. یک استاد کهنه کار با تلاش در بازسازی تابلوهای قدیمی، ویژگی اثر خود را نیز از یاد نمی‌برد و رد آن را در بازسازی یک تابلوی قدیمی بجا می‌گذارد. زمانی که پیکاسو تابلوی نجیب زادگان جوان (*Les Ménines*) اثر ولاسکز (Velasquez) را به تصویر می‌کشد دیگر این تابلو اثر ولاسکز نیست، بلکه اثر پیکاسوست.

آرتو با نسخه‌برداری از اثر ماتیو گرگوری لویس، در واقع نوشته‌ای خلق می‌کند تا بتواند همان احساسی را که خواندن رمان لویس در آرتو بجا گذاشته، در خواننده خویش به وجود آورد، یعنی در حقیقت هدفش انتقال احساس خود او از خواندن این کتاب به خواننده است. خود آرتو می‌گوید: «همه این احساسی که خواندن کتاب لویس در من ایجاد کرد، حاصل کلام جادویی نویسنده بود. من به خاطر ندارم هیچ نوشته دیگری چنین تصاویری را که خواندن این اثر در ذهن من بیدار کرد، به مخیله‌ام راه داده باشد، تصاویری که مرا به کنه تفکرات انسانی کشاند، تصاویری که یک جریان واقعی زندگی را یدک می‌کشیدند، جریانی که همچون رؤیا

۴- دن ریوند Don Raymond و آنیس Agnes دو شخصیت کتاب *راهب* اند که در کتاب *راهب (لویس)* به نوشته آرتو نیز حضور دارند.

و عده دهنده زندگی‌ها و اعمالی نوشت که تا بی‌نهایت ادامه دارند» (همان، ص ۱۲).

کتاب ماتیو گرگوری لویس دارای ۱۲ فصل در سه جلد است. جلد اول سه فصل، جلد دوم چهار فصل و جلد سوم پنج فصل دارد. رمان تصویرگر دو داستان است، یکی مربوط به آمبروزیو و آنتونیا (Antonia) و دیگری در ارتباط با ریوند و آنیس. در هر دو مورد ما شاهد تلاش دو قهرمان اصلی مرد داستانیم که در صددند همه موانع را از میان بردارند تا به زن مورد علاقه خود دست یابند. دو شخصیت دیگر ماتیلد (Mathilde) و لانن (La Nonne)، در واقع نمایندگان تمایلات این دو قهرمان‌اند و نشانگر این که تا چه حد هوی و هوس آن‌ها شیطانی و خفتبار است.

راوی در فصل‌های مختلف داستان- چه روایت برون رویدادی باشد و چه درون رویدادی- آوای خود را در کنار صدای شخصیت‌های داستان به گوش خواننده رمان می‌رساند، بدین مفهوم که کانون روایت گاه شخصیت‌هایند و گاه راوی. همین رویه در رمان آنتونن آرتو نیز حفظ شده است. وی در رمان ماتیو گرگوری لویس پس از عنوان اصلی یعنی راهب (*The Monk*) به عنوان تیترا فرعی اصطلاح "A Romance" نیز اضافه شده است. اما آرتو فقط به کاربرد عنوان اصلی اکتفاء می‌کند. اگر واژه «راهب» تکیه بر شغل اجتماعی و مذهبی قهرمان داستان دارد تا ویژگی شخصیتی او، نوع ادبی که این رمان در زمره آن قرار می‌گیرد یعنی Romance در عنوان کتاب آرتو گنجانده نشده است.

بی‌شک آرتو می‌توانست اصطلاح "a Romance" را با واژه "roman" جایگزین کند، ولی در ۱۹۳۱ این واژه مفهومی غیر از مفهوم "romance" اواخر قرن هجدهم داشت. در آن زمان، این کلمه در انگلستان به آثار منثوری اطلاق می‌شد که نشان از تحیل داشتند. واژه انگلیسی "romance" از "romanus" لاتین گرفته شده و همچنین از واژه قدیمی "romanz" فرانسه به معنی داستان به زبان فرانسه‌ای که مردم بدان تکلم می‌کردند (در مقابل داستان‌های ادبی که به زبان لاتین نوشته می‌شد). این داستان فضایی شوالیه‌های قرون وسطی را زنده می‌کرد. همچنین ریشه دیگر واژه "romance" کلمه‌ای است اسپانیولی که با همین املاء نوشته می‌شود و به معنی شعر کوتاه تغزلی است. در حقیقت بخش‌هایی از رمان لویس نیز به صورت شعر تغزلی است، در صورتی‌که در رمان آرتو اثری از شعر نیست. در نتیجه، خواننده سال ۱۷۹۶ با دیدن واژه "romance" در عنوان کتاب ماتیو گرگوری لویس انتظار دارد که فضای رمان

تصویرگر دوره شوالیه‌ها، داستان‌های شگفت‌انگیز و اسپانیایی قرون وسطی باشد، و چون همین‌فضا در بسیاری از داستان‌های رمانتیک نیز وجود دارد، پس کتاب لویس تلفیقی می‌شود از حال و هوای گوتیک (قرون وسطی) و فضای رمانتیک.

برای این که بدانیم آرتو چه نوع تغییراتی در نوشتار این داستان به وجود آورد، به عنوان نمونه یک بخش از کتاب لویس را با همان بخش از کتاب آرتو مقایسه می‌کنیم:

ماتیو گرگوری لویس:

«صدایی آهسته، خفه که گویی از ته گور می‌آید، گفت: باز هم سه روز، در این حفره و در این گور، باز هم سه روز دیگر و ما یکدیگر را از نو ملاقات خواهیم کرد!»

آنتونیا با شنیدن این کلمات به خود لرزید و به سختی زیر لب گفت:

- از نو یکدیگر را ملاقات خواهیم کرد؟ کجا یکدیگر را ملاقات خواهیم کرد؟ من چه کسی را باید ملاقات کنم؟» (لویس، ۱۹۹۳، ص ۳۱۱)^۵

آنتونن آرتو:

«زن با لحنی عجیب که قابل مقایسه با هیچ چیزی نبود، گفت:

- باز هم سه روز و تو از نو کنار من خواهی بود

آنتونیا به خود لرزید، همچون لرزشی که در خواب به او دست داده باشد، لرزشی که به نظرش بیش از خود او، سنگ‌های دیوار را تکان می‌داد. آنگاه صدایی شنید که شبیه صدای خودش بود و به سخنان آن روح پاسخ می‌گفت:

- ما کجا یکدیگر را خواهیم دید؟ چه کسی با من سخن می‌گوید و من با چه کسی باید ملاقات کنم؟» (آرتو، ۱۹۶۴، جلد سوم، صص ۸۴-۲۸۳)^۶

می‌بینیم که در نوشته آرتو، از خلال واژه‌ها احساس می‌کنیم که آنتونیا کاملاً در خواب و رؤیاست، معمولاً یکی از ویژگی‌های رمان گوتیک فضای رمان است و احساسی که این‌فضا در خواننده

5- "Yet three days," said a voice faint, hollow, and sepulchral; "yet three days, and we meet again!"

Antonia shuddered at the words.

"We meet again?" she pronounced at length with difficulty: "Where shall we meet? Whom shall I meet?"

6- Encore trois jours, dit-elle d'un ton étrange et à quoi rien n'aurait pu se comparer, encore trois jours et tu seras de nouveau avec moi.

Antonia frémit, mais comme on peut frémir dans les rêves, avec un frisson qui lui paraissait remuer beaucoup plus les pierres des murs qu'elle-même, et entendit une voix qui ressemblait à la sienne répondre aux paroles du fantôme.

- Où nous verrons nous dit- elle, et qui me parle, et avec qui dois- je me rencontrer?

ایجاد می‌کند. فضایی که شخصیت‌های رمان را در برمی‌گیرد، اسپرشان می‌کند، حتی در آن فضا جذب و حل می‌شوند، درست همچون برگ گیاهانی که حشراتی را که روی آن در گردش‌اند را در خود می‌بلعد. دیوارها به روی شخصیت‌های رمان سنگینی می‌کند، فرو می‌ریزد تا آن‌ها را در خود حل کند و تبدیل به قالب‌هایی از احساس نماید. به هنگامی که آنتونی‌ا می‌لرزد احساس می‌کند که این لرزش بیشتر از جانب سنگ‌های دیوار به او منتقل می‌شوند. در اینجا رمان تصویرگر هنر معماری گوتیک است، گویی شخصیت‌ها از درون سنگ‌هایی که احاطه‌شان کرده‌اند تراوش می‌کنند. در رمان آرتو، همچون رمان لوئیس مکان‌هایی که ویژه رمان‌های گوتیک است و در رمان‌های دوره رمانتیک نیز با آن برخورد می‌کنیم، حضور دارند: از کلیسا گرفته تا پرتگاه، دیر، جنگل، قلعه، زیرزمین و سیاه چال‌ها.

همچنین در کتاب راهب (لوئیس) به نوشته آرتو، ما شاهد جملاتی هستیم که بیانگر ویژگی آرتوست: در توصیف حالتی مادی که حتی در توصیفی که از قوم سرخپوست در کتاب تاراهومارا (Tarahumaras) می‌کند، این چنین بیان قوی و نافذی ندارد: او دردی را که ریموند، یکی از قهرمانان داستان، به هنگامیکه نگاهی به پیشانی فراخ یهودی سرگردان می‌اندازد، متحمل می‌شود تجزیه کرده می‌گوید: «آتشی اهریمنی و خشونت بار بر من فرو بارید، گویی تمام شرارت‌های آسمانی یک جا انباشته شده بودند تا همچون نوری قوی بر من فرود آیند. اندیشه‌ام، روحم، تمام نیروهایم، هر آنچه که احساس حضور در آنجا را به من می‌داد، احساس نماندن شدن از چیزی، احساس تعلیق، احساس رفتن و آمدن، احساس پایداری... همه این احساس‌ها به شکل صلیب بریده بودند. این بریدگی بود که شدت آن همچون جنون مرا در خود حل می‌کرد و به ابدیت می‌کشاند» (آرتو، جلد ششم، ۱۹۶۴، ص ۱۷۱).^۷

ولی تخیل لوئیس قادر به توصیفاتی این‌چنینی از درد و رنج درونی نبود. او صحنه را چنین توصیف می‌کند: «نگاهم را به بالا انداختم و دیدم یک صلیب سوزان بر پیشانی او نقش بسته. هراسی که وجود این شیئی بر پیشانی او در من ایجاد کرد غیر قابل وصف است. هرگز چنین احساسی در خود نداشتم. گویی تمام حواسم از بین

7- "Un feu malicieux et féroce bondit sur moi comme si toute la méchanceté des abîmes célestes avaient pris pour me frapper la pénétration même de la lumière. Mon esprit, mon âme, mes facultés, tout ce qui me donnait la sensation d'être là, de tremper dans quelque chose, de me suspendre, d'aller, de venir, de résister, tout était coupé en forme de croix; c'était un écartèlement ardent et qui m'inspirait comme une folie de me dissoudre, sans que l'éternité elle-même fut assez longue pour me permettre d'y parvenir"

رفته بودند» (لویس، ۱۹۹۳، ص ۱۸۱).^۸

آرتو خود متوجه است که لویس نوزده ساله با مشاهده آن صلیب نمی‌تواند به صلیب کشیده شدن آرام وجودش را احساس کند، همچون آرتو که به صلیب کشیده شدن و شقاوت را در همه جا می‌بیند و احساس می‌کند، حتی در وجود خود و در کنار خویشتن. نه اندیشه-اش، نه زندگی‌اش و نه آثارش نمی‌توانند او را از این شقاوت که الزامی اجتناب‌ناپذیر برای اوست، رها کنند.

در نسخه‌برداری آرتو از کتاب راهب‌ها له‌ای از طنز را نیز مشاهده می‌کنیم، ولی طنزی که مد نظر زیباشناسی سوررآلیسم در نیمه اول قرن بیست بود، یعنی «طنز عینی» که به گفته آندره برتن (Andre Breton) اشاره‌ای است به زیباشناسی هگل. در باور هگل امکان یک برخورد بین قالب‌های افراطی هنر رمانتیک، یعنی قالب-هایی که بیانگر ویژگی‌های حوادث بیرونی‌اند با ذهنیت هنری بیننده وجود دارد. هگل معتقد است: «اگر این برخورد تا حدی قوی باشد که اندیشه به هنگام نظاره کردن قالب بیرونی جذب آن شود و طنز با حفظ ویژگی ذهنی خود اسیر قالب شیئی واقعی که نظاره‌اش می‌کند، گردد، در این نفوذ در قالب شیئی بیرونی است که نوعی طنز عینی حاصل می‌شود، یا به عبارت دیگر، طنز عینی یعنی این احساس را داشته باشیم که روح متأثر از حساسیتی قوی، با شیئی بیرونی در هم آمیخته یکی می‌شود» (آرتو، ۱۹۶۴، ص ۱۴۶).

آرتو در نسخه‌برداری از کتاب لویس از یک «طنز عینی» بهره می‌گیرد. او در یکی از بیانیه‌های تئاتر شقاوت می‌گوید: «در تئاتر شقاوت سخن از آرایش صحنه نیست، اشیاء خود آرایش صحنه بوده، صحنه‌پردازی را به وجود می‌آورند و در این صحنه‌پردازی است که نوعی طنز عینی به کار می‌رود که حاصل جابجایی اشیاء و کنار هم قرار گرفتن غیرمنتظره آن‌هاست» (همان، جلد پنجم، ص ۹۰) یعنی همان چیزی که در سوررآلیسم می‌بینیم و شوکی که قرار گرفتن اشیائی که هیچ تناسبی با هم ندارند در بیننده به وجود می‌آورد. در برخورد با اثر لویس نیز چنین حالتی در آرتو به وجود آمد و حاصل آن خلق مجدد یک اثر دوم از راهب لویس بود.

در واقع آرتو که در نمایشنامه خود می‌خواهد خشونت را از صحنه به تماشاگر منتقل کند و نوعی روان‌پالایی به وجود آورد، در برگردان رمان لویس هدفش انتقال احساس خویش از خواندن این

8- "... I raised them (my eyes), and beheld a burning cross impressed upon his brow. For the horror with which this object inspired me I cannot account, but I never felt its equal. My senses left me for some moments..."

رمان به خواننده است. می‌دانیم که مسئله رابطه طنز با واقعیت، از جمله مباحث مورد گفتگو در نوشته‌های فروید و به دنبال آن در نوشته‌های ماری بناپارت (Marie Bonaparte) بود. به دنبال بحث‌های روانشناسی فروید درباره طنز، آندره برتن در کتاب موضع سیاسی سوررآلیسم (*Position Politique du surréalisme*) نوشت: «طنز یعنی به هنگامی که با واقعیتی ناگوار مواجه می‌شویم، با کاربرد آن بر واقعیت غلبه کنیم» (برتن، ۱۹۷۰، ص ۱۹). آرتو به عنوان یک نویسنده طرفدار سوررآلیسم، بسیاری از نوشته‌های برتن و منتقدان روانشناسی را مطالعه می‌کرد، ولی آیا قبل از برگردان رمان لوئیس مقالات فروید را خوانده بود؟ همچنین اگر آرتو شیفته طنز بود، چرا برگردان کتابی چون راهب را برگزید؟ چرا به سراغ کتاب‌هایی که در زمینه «طنز انگلیسی»، رمان‌هایی کلیدی اندو نویسندگانی چون فیلدینگ (Fielding)، اسمالت (Smollet)، اشترن (Sterne) در قرن هیجده و دیکنز (Dickens) در قرن نوزده از جمله پرچم داران آنند، نرفت و به سوی این رمان لوئیس که طبق طبقه‌بندی میخائیل باختین در رمانی پرشور و احساسی (باختین، ۱۹۷۸، ص ۱۲۲) است، کشیده شد؟ شاید به این دلیل که آرتو شیفته نوعی طنز است که در رمان‌های گوتیک بکار می‌رود. او می‌داند که طنز واقعی برای پیروزی بر ناراحتی و درد ساخته می‌شود و علاج واقعی آن است. ولی طنزپرداز، فقط یک نفی کننده ساده واقعیت نیست، او «سحر کلامی‌اش» را به کار می‌اندازد تا از آنچه مافوق طبیعی است، از آنچه زائیده ذهنیت است «واقعی‌ی همچون واقعیت‌های دیگر بسازد» (آرتو، ۱۹۶۴، جلد چهارم، ص ۱۲). آندره برتن یکی از بنیانگذاران سوررآلیسم و نویسنده بیانیه این مکتب ادبی- هنری، نام لوئیس را در زمرة طنزنویسان برگزیده خود قرار نمی‌دهد، ولی این بدین مفهوم نیست که طنز در اثر لوئیس وجود ندارد. طنزی که در اثر لوئیس می‌بینیم یک طنز گوتیک است، طنزی است که هر آن نظاره‌گر را غافلگیر می‌کند و آرتو را نیز به نوبه خود غافلگیر کرده است، تا حدی که اقدام به بازنویسی کتاب کرد.

نتیجه‌گیری

با توجه به تغییراتی که آرتو در بازنویسی کتاب راهب به عمل آورده و با در نظر گرفتن وفاداری زیادش به متن اصلی، مجدداً به سؤالی می‌رسیم که در بالا نیز مطرح گشت: آیا راهب (لوئیس)، اثر آرتو، نسخه‌برداری از کتاب لوئیس و یا شبیه‌سازی آن است؟ بافت حوادث، ساختار روایی، ترتیب مراحل مختلف کتاب، تک تک

شخصیت‌ها، به‌طور دقیق همان است که در متن اصلی شاهدش بودیم. آنچه به عنوان ماده اصلی، مکان‌ها و سازماندهی عوامل مختلف در داستان وجود دارد، تغییر چندانی نکرده است فقط گفته و کلام داستان متفاوت است.

آرتو همان داستان لوئیس را، منتهی با لحن و کلام خود، بیان می‌کند. باشلار معتقد است که «صور خیال زاییده تجربیات شخصی اندیشه هر فرد است» (باشلار، ۱۹۴۷، ص ۱۲۶) پس در نزد افراد مختلف استعاره‌ها و قیاس‌ها با یکدیگر متفاوتند. آنجایی که لوئیس درباره چشم‌ان آبی آسمانی آنتونیا همچون «آسمانی دلپذیر» سخن می‌گوید (لوئیس، ۱۹۹۳، ص ۴۴)، آرتو راجع به دو چشمی که «رنگ آبی-شان غیر قابل وصف، نمناک، روشن، مرتعش، همچون آسمانی در نور خورشید است»، بحث می‌کند.

توصیف مراسم دعا در کلیسای نتردام دولا گارد (Notre - Dame - de - la - Garde) که به کرات در بخش اول کتاب، آرتو به آن اشاره دارد، فضای این مراسم را در ذهن خواننده تداعی می‌کند، در حالی‌که در کتاب لوئیس این فضا حاکم نیست. از نظر آهنگ و وزن واژه‌ها و جملات، و نیز از نظر توصیف حوادث بین دو داستان لوئیس و آرتو تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد: جملات آرتو کوتاه‌تر، فشرده‌تر و جملات لوئیس طولانی‌تر و شاید ملال‌آورترند. زبان داستان در نوشته آرتو به مراتب فرهیخته‌تر از زبان لوئیس است. آرتو گریزهای روانشناختی، بخش‌های منظوم و زمان‌های مرده را در داستان خود حذف می‌کند. بطور کلی در این داستان که دو بار به تحریر در آمده، نبوغ لوئیس تخیلی و داستانی است، موضوع داستان مهم‌تر از شیوة بیان آنست. گره خوردن پیرنگها به هم، تنوع کانون‌های روایت و نقطه نظرها، فشردگی بین سلسله مراتب حوادث توصیف شده و ترتیب روایت این حوادث، انتظار، دلهره و هیجانی که در خواننده به وجود می‌آید (چه اتفاقی خواهد افتاد؟) معمایی که در داستان وجود دارد (چه اتفاقی افتاد؟) و همچنین ارادة او برای این که وحشت و ترس را بر فضای داستان حاکم سازد- که نوآوری در قرن هجدهم بود- لوئیس را در زمره داستان-سرایان بی‌همتای عصر خود قرار می‌دهد.

آرتو به ندرت از روند روایی لوئیس دور می‌شود و زمانی که از نوشته لوئیس فاصله می‌گیرد، خود او اول کسی است که به «رمانتیسیم افراطی و کودکانه‌اش» اذعان می‌کند (آرتو، ۱۹۶۴، جلد ششم، ص ۱۷۴).

نبوغ آرتو در جای دیگر جلوه‌گر می‌شود، نبوغی شاعرانه با

همان برداشتی که آرتو از واژه «شاعرانه» دارد و آن کاربرد کلمات در غیر مفهوم همیشگی شان است. او «مفهوم همیشگی زبان را می‌شکند، چارچوبش را در هم می‌ریزد و زنجیره‌هایی را که زبان در آن احاطه شده، منفجر می‌کند» (همان، جلد چهارم، ص ۱۲۱)، کاری که به قول خود او بودلر و «سایه واقعی‌اش» ادگار آلن پو، ژرار دو نروال (Gerard de Nerval) و ورلن (Verlaine) نیز انجام داده‌اند. آیا این بازی با واژه‌ها و باز نوشتن اثری با سبکی نو، خود دلیل بر خلاقیت نیست؟

منابع

۱. پیر برونل، تئاتر و شقاوت، ترجمه ژاله کهنمویی‌پور، نشر قطره،

۱۳۸۴.

2. Artaud, A., *Œuvre Complète*, Gallimard, coll "Tel" , 1948.
3. Bahelard, G., *L'eau et les Rêves* Paris, José Cortis, 1947.
4. Bakhtine, M., *Esthétique et Théorie du roman* , Gallimard, coll. "Tel" 1978.
5. Breton, A., *Position politique du surréalisme*, coll. Biblio essais no4134, 1970.
6. Davison-Pégon, C., "Le Moine e[s]t son double: lorsque Artaud raconta Lewis" in M. Duperray, *Le Roman noir anglais dit "gothique"*, Ellipses, 2000.
7. Genette, G., *Palimpsestes*, Seuil, coll. "Points" 1992.
8. Gracq, J., *Un beau ténébreux*, José Corti, Paris, 1964.
9. Leiris, M., *Biffures* , Gallimard, coll "Tel", 1948.
10. Lewis, M.G., *The Monk* (introduction by John Berryman); Grove Press, New York 1993.
11. Pollock, J., *Le Moine (de Lewis)* d'Antonin Artaud, Gallimard coll. Folio, Paris 2002.