جنایت و مکافات

دفتر یادداشت‌های داستایفسکی

فیودور داستایفسکی

جنایت و مکافات

ترجمهٔ مهران صفوی

سرشناسه: داستایفسکی، فیودور میخائیلوویچ، ۱۸۲۱ ـ ۱۸۸۱ م. Dostoyevsky, Fyodor, 1821-1881
عنوان و نام پدیدآور: دفتر یادداشت‌های جنایت و مکافات/ فیودور داستایفسکی/ ترجمهٔ مهران صفوی
مشخصات نشر: تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه ۱۴۰۰
مشخصات ظاهری: ۳۵۲ ص
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۵۳-۸۴۴-۴
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Prestuplenie i nakazanie, neizdannye materialy
یادداشت: کتاب حاضر از متن انگلیسی با عنوان The notebooks for crime and punishment
موضوع: داستایفسکی، فیودور میخائیلوویچ، ۱۸۲۱ ـ ۱۸۸۱ م ـ ـ یادداشت‌ها، طرح‌ها و غیره
شناسهٔ افزوده: صفوی، مهران، ۱۳۶۵ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: PG ۳۳۶۰
رده‌بندی دیویی: ۷۳۳/۸۹۱
شمارهٔ کتابشناسی ملی: ۸۷۰۸۳۲۵

دفتر یادداشت‌های جنایت و مکافات

فیودور داستایفسکی — ترجمهٔ: مهران صفوی

آماده‌سازی و تولید: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه

طراحی گرافیک: پرویز بیانی — چاپ: دالاهو

نوبت و شمارگان: چاپ اول ۱۴۰۱، ۷۷۰ نسخه

همهٔ حقوق چاپ و نشر برای بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه محفوظ است.
هر گونه اقتباس از این اثر، منوط به دریافت اجازهٔ کتبی از ناشر است.

بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه

تهران، خیابان انقلاب، خیابان فخررازی، خیابان شهدای ژاندارمری شرقی، پلاک ۷۴،
طبقهٔ سوم، تلفن، ۶۶۴۷۷۴۰۵

www.parsehbook.com / info@parsehbook.com
@ketabeparseh

فروشگاه: تهران، خیابان ولیعصر، روبروی دوراهی یوسف‌آباد، پلاک ۱۹۴۱
تلفن: ۸۸۸۹۱۸۹۴

فهرست

سخن ویراستار ۹
پیشگفتار مترجم ۱۱
مقدمه ۱۳
دفتر اول ۳۷
۱ ۳۹
۲ ۷۳
دفتر دوم ۱۱۵
۳ ۱۱۷
۴ ۱۴۹
۵ ۲۱۹
۶ ۲۴۷
۷ ۲۵۳
دفتر سوم ۲۶۱
۸ ۲۶۳
۹ ۲۸۷
۱۰ ۳۲۱

سخن ویراستار

دفتر یادداشت‌های داستایفسکی حاوی تمامی تراوشات ذهنی‌ای است که او حین نگارش رمان‌های سترگش به روی کاغذ آورده است: نوشته‌هایی مبهم، پریشان، پراکنده و سخت‌خوان، اما به‌قول جوزف فرانک، داستایفسکی‌پژوه شهیر، «اسنادی ضروری». این‌ها دربردارندهٔ طرح‌ها، الهامات، اندیشه‌های آنی و ژرف اوست که اطلاعات بسیار مفیدی را از سیر خلق شاهکارهایش به دست می‌دهد: احوال و کیفیات پدید آمدن‌شان.

جای خالی این اسناد مهم برای خوانندهٔ فارسی‌زبان به‌ویژه داستایفسکی‌پژوهان، منتقدان ادبی، نویسندگان و علاقه‌مندان داستایفسکی حس می‌شد. لذا از میان پنج اثر داستایفسکی که دارای دفتر یادداشت هستند، چهارتای آن‌ها به فراخور ضروریاتی در این مجموعه ترجمه شده‌اند: برادران کارامازوف، شیاطین، جنایت و مکافات و ابله.

با یادی از
مهری آهی
(۱۳۰۰-۱۳۶۶)

پیشگفتار مترجم

مجموعه‌ای که در زبان انگلیسی «دفتر یادداشت‌ها»ی فیودور داستایفسکی خوانده می‌شود، حاصل همت بلند ادوارد واسیولِک (۲۰۱۸ ـ ۱۹۲۴)، پژوهشگر و منتقد ادبی آمریکایی، و همکاران او در دانشگاه شیکاگو است که در سال‌های پایانی دهۀ ۱۹۶۰ انتشار یافت[۱] و در باب ارزش و اهمیت این مجموعه همین بس که نیمۀ پنهان آثار داستانی نویسندۀ روس است، دریچه‌ای برای نظر انداختن به آویزوگریزهای متنیِ بی‌منتهای وی که غالباً به سر برآوردن ایده‌ای از میان خیل ایده‌ها می‌انجامد: ایده‌ای که جایگیر می‌شود، رویش و بالش می‌گیرد، و گوشه‌ای از عمارت بلند و بسیارنقشِ رمان را برمی‌سازد. سطربه‌سطر این یادداشت‌ها شاهدی است بر عرق‌ریزان روحِ سخت‌کوش و باریک‌بین داستایفسکی، مواجهه با بن‌بست‌ها، ماندن در تنگناها، و تن دردادن به امتحان‌ها و آزمون‌ها و... .

باری، کتاب پیش رو ترجمۀ فارسی مجلد جنایت و مکافات ـ از مجموعۀ فوق

---

۱. ترتیب مجلدهای چاپ‌شدۀ مجموعۀ فوق از این قرار است: جنایت و مکافات و ابله (۱۹۶۷)، شیاطین (۱۹۶۸)، جوان خام (۱۹۶۹) و برادران کارامازوف (۱۹۷۱). ـ م.

است که از قضا در دویستمین سالگرد تولد نویسندهٔ روس صورت می‌پذیرد. واسیولِک سوای شرح مفصلی که در مقدمهٔ خود از کم‌وکیف این یادداشت‌ها و حواشی آن‌ها به دست داده، توضیحاتی را به اول هر بخش افزوده و در خلال ترجمه نیز هر کجا که لازم دیده، نکته‌های چندی را به‌اختصار متذکر شده است که تا حد امکان از ابهام و نارسایی برخی از عبارات و جمله‌ها ـ که خصیصهٔ ذاتی متن‌هایی از این دست به شمار می‌رود ـ بکاهد. با این همه، مسئلهٔ سخت‌خوانی و دیریابی کماکان پابرجاست و در این خصوص، نظر به دو مورد از ترجمه‌های انگلیسی پرشمارِ رمان[۱] گاه راهگشای مترجم بوده و تااندازه‌ای از ابهامات متن کاسته است: اولی، کنستانس گارنِت[۲] (۱۹۱۴) به نمایندگی از ترجمه‌های قدیم و دومی، ریچارد پی‌ویر و لاریسا والوخونسکی[۳] (۱۹۹۲) به نمایندگی از ترجمه‌های جدید. البته ناگفته نماند که خود واسیولِک هم در مواردی به‌جهت ایضاح یا قیاس به ترجمهٔ دیوید مَگرشَک[۴] (۱۹۵۱) اشاره داشته و از آن بهره برده است. درمورد ترجمهٔ فارسی رمان نیز ترجمهٔ مهری آهی (۱۳۴۵)[۵] پیش روی مترجم بوده و در مواردی به وی یاری رسانده؛ دیگر آنکه، جزئیات صوری متن انگلیسی ـ ولو موارد ناقص و ناتمام ـ عیناً به ترجمهٔ فارسی انتقال یافته تا صورت و سیاق آن بی‌هیچ تغییری حفظ شود. و سخن آخر، مسئولیت کژی‌ها و کاستی‌های این ترجمه به‌تمامی برعهدهٔ مترجم است؛ تا چه قبول افتد.

تابستان ۱۴۰۰

م. ص.

---

۱. بنا بر اطلاعات منابع اینترنتی، شمار این ترجمه‌ها به سیزده می‌رسد. ـ م.

۲. Constance Garnett؛ از این ترجمه در پانوشت‌ها با عنوان «ترجمهٔ گ.» نام برده شده است. ـ م.

۳. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky؛ از این ترجمه در پانوشت‌ها با عنوان «ترجمهٔ پ. و.» نام برده شده است. ـ م.

4. David Magarshack

۵. بنا بر اطلاعات موجود در سایت کتابخانهٔ ملی ایران. ـ م.

مقدمه

۱

دفتر یادداشت‌های جنایت و مکافات اول‌بار در ۱۹۲۱ مورد توجه قرار گرفت، زمانی که یکی از نمایندگان دولت شوروی در حضور آ. و. لوناچارسکی،[1] کمیسر فرهنگ و آموزش خلق، درِ جعبهٔ حلبیِ سفیدی را گشود که آنّا گریگوری‌یونا داستایفسکایا[2] به آرشیو دولتی سپرده بودش. صورت‌برداری بیوهٔ داستایفسکی از محتویات جعبهٔ فوق سوای مقاله‌ها، نامه‌ها و اسنادی چند، خبر از وجود پانزده دفتر یادداشت می‌داد که نزد داستایفسکی بوده است. آنّا این دفترها را که سه تای اول‌شان مربوط به جنایت و مکافات بود، شماره‌گذاری کرده و شرح مختصری دربارهٔ مندرجات‌شان نوشته بود. دیرتر و در ۱۹۳۱، این دفتر یادداشت‌ها به همت ا. ی. گلیوی‌ینکو[3] در شوروی به چاپ رسید و کتاب پیش رو ترجمه‌ای است از همین چاپ.

امروز بخش ویژهٔ مرکز آرشیوهای دولتی در مسکو میزبان این دفتر یادداشت‌هاست.

---

1. A. V. Lunacharsky
2. Anna Grigorievna Dostoevskaya
3. I. I. Glivenko

نگارنده در ۱۹۶۳ و ازپی کسب اجازه‌ای ویژه، فرصت یافت تا تعدادی از آن‌ها را ببیند و بررسی‌شان کند: دفترچه‌های خط‌دارِ جلدسخت با اندازه‌ای در حدود ۲۵ سانتی‌متر که با پارچهٔ خرمایی رنگ‌ورو رفته‌ای صحافی شده. دست‌خط داستایفسکی هم واضح، یکدست، و مرتب‌ومنظم است، دست‌خطی که از قرار معلوم به آن مباهات هم می‌کرده؛ به‌علاوه، روی برخی صفحات مشق خط کرده و گوشه‌هایی از تبحر خود را برای ما به یادگار گذاشته است؛ همچنین به‌واسطهٔ طرح‌های بی‌شماری که در گوشه‌وکنار صفحات این یادداشت‌ها به چشم می‌خورد، نمونه‌هایی از مهارت خویش را در طراحی، طراحی‌هایی که عمدتاً شامل فیگور مردان و کلیساهای قرون وسطایی می‌شود. از همین قرار، تعدادی از مشق کردن‌ها و طراحی‌های نویسندهٔ روس را در این کتاب خواهیم دید.

چاپ شوروی چاپ قابل‌قبول و معتبری است. ویرایش این مجموعه به‌رغم واضح بودن دست‌خط داستایفسکی، مطلقاً کار ساده‌ای نبوده است. دفتر یادداشت‌های او که از بسیاری از جهات به دفتر کار می‌ماند، مشتمل است بر طراحی‌ها، قلم‌اندازهایی پیرامون مسائل عمدهٔ کار، انواع‌واقسام خط‌خطی‌ها، حساب‌وکتاب‌هایی درمورد مخارج ضروری، طرح‌های اولیه، و بعضاً اظهاراتی نامربوط و بی‌مناسبت. در حقیقت، متنْ فاقد صورتی ثابت و در سرتاسر صفحه پراکنده است: مجموعه‌ای از خط‌خوردگی‌ها، الحاقات، حجم وسیعی از حاشیه‌نوشته‌ها و سطوری صاف و مورب در جای‌جای صفحه. نویسندهٔ روس گاه از وسط صفحه شروع به نوشتن کرده و قبل از آنکه متوجه طرف چپ آن باشد، به نوشتن در طرف راست صفحه پرداخته؛ گاه آنچه نوشته خط زده و عبارت یا سطر جایگزین را بالا و پایین موارد خط‌خورده و یا در حاشیهٔ صفحه جا داده؛ نیز به نظر می‌رسد که اتفاقی و بدون برنامهٔ مشخص و مدونی از دفتر یادداشت‌های خود استفاده می‌کرده، چندان که گاه صفحاتی را از قلم انداخته و سپس با موضوعی متفاوت و یا حتی نظراتی در خصوص کاری دیگر سر از صفحاتی دیگر درآورده؛ و در برخی مواقع هم دفتر یادداشت خود را سروته کرده و عکسِ روال رایج به نوشتن ادامه داده است.

طبع دائم‌التغییر داستایفسکی تعیین تاریخ دفتر یادداشت‌های او را به کار دشواری بدل کرده؛ با این حال، پرواضح است که آنا گریگوری‌یونا در مرتب کردن و شماره‌گذاری آن‌ها دچار اشتباه شده و دفتر یادداشت دوم را اول گرفته است. البته در لابه‌لای سطور این دفترها نشانه‌هایی به چشم می‌خورد که تعیین تاریخ تقریبی‌شان را ممکن می‌سازد: پیش‌نویس اولیه و سردستی دو نامهٔ تاریخ‌دارِ نویسندهٔ روس به میخائیل کاتکوف،[1] سردبیر مجلهٔ روسکی وِستْنیک (پیک روسی)،[2] و تعدادی تاریخ دیگر که در کنج‌وکنار یادداشت‌ها پراکنده شده است. بر پایهٔ همین اشاره‌ها و نشانه‌ها، می‌توان چنین انگاشت که دفتر دوم حدوداً از سپتامبر تا اکتبر ۱۸۶۵، دفتر اول از نوامبر تا دسامبر ۱۸۶۵، و سومی از ژانویه تا فوریهٔ ۱۸۶۶ را دربرمی‌گیرد و یا درمجموع، این سه دفتر یادداشت شامل نوشته‌های سپتامبر ۱۸۶۵ تا فوریهٔ ۱۸۶۶ است. با این همه و در نبود اسناد و مدارک قطعی و مسلم، نگارنده ترتیب نادرست این دفترها را تغییر نداده و همان صورت آنا گریگوری‌یونا را حفظ کرده، چه داستایفسکی در سپتامبر ۱۸۶۵ به کاتکوف نوشت که دو ماهی است که دارد روی جنایت و مکافات کار می‌کند و انتشار پاورقی این رمان هم از ژانویهٔ سال بعدش آغاز شد؛ پس، در هر صورت، مندرجات این سه دفتر یادداشت از دو ماه بعد از اشتغال داستایفسکی به نوشتن آغاز شده و تا چند ماه بعد از انتشار نخستین قسمت آن در روسکی وِستْنیک ادامه یافته است.

با تمامی این تفاسیر، از حجم واقعی یادداشت‌های نویسندهٔ روس در خصوص این رمان اطلاع دقیقی در دست نیست و به‌درستی معلوم نیست که نوشته‌های فوق بخش اعظم آن‌هاست یا نه.[3] این یادداشت‌ها جسته‌گریخته و ناقص و ناتمام‌اند، و

1. Mikhail Katkov
2. Russkii vestnik

۳. جوزف فرانک، داستایفسکی‌پژوه بزرگ، در مروری که در فوریهٔ ۱۹۶۸ در باب انتشار مجلد جنایت و مکافات از مجموعهٔ «دفتر یادداشت‌ها»ی داستایفسکی نوشته، قویاً بر این باور است که حجم واقعی یادداشت‌های نویسندهٔ روس بیشتر از این‌هاست، چندان که حتی یادداشت‌های زیرزمینی را هم شامل می‌شود. ـ م.

چندان دور نمی‌نماید که صرفاً بخشی از نوشته‌های پیرامون جنایت و مکافات باشند که با قلم داستایفسکی به‌روی کاغذ آمده و باقی آن به‌احتمال قوی بالکل از دست رفته است. در این میان، با دو قطعهٔ طولانی مواجه هستیم، یکی در دفتر اول که با صفحات واپسین فصل یک و دو از بخش اول رمان و یا به‌طور دقیق‌تر، با برخورد راسکولنیکوف[1] با مارمیلادوف[2] در میخانه تطابق دارد. و در دفتر دوم هم به سطوری برمی‌خوریم که با چهار فصل نخست و قسمتی از فصل شش از بخش دوم نسخهٔ نهایی رمان تطابق دارد، یعنی با کارهایی که دانشجوی سابق بلافاصله بعد از قتل پیرزن انجام می‌دهد: تلاش‌هایش در خصوص مخفی کردن خرده‌ریزهای دزدیِ درون جیب‌های خود در پشت‌وپسلهٔ اتاقش، رفتنش به ادارهٔ پلیس، مریض شدنش، صحبت‌هایش با رازومیخین[3] و زاسیموف[4] در اتاقش، و بالاخره تلاش‌های او در خصوص گریختن و دور شدن از اتاق و دوستانش. باقی یادداشت‌ها هم که دفتر سوم را تشکیل می‌دهند، گونه‌گون و منقطع و جسته‌گریخته‌اند و تقریباً شامل تمامی شخصیت‌ها و موقعیت‌های رمان می‌شوند. باری، می‌توان به هر دلیلی بر این باور بود که داستایفسکی برای یکایک بخش‌های رمان خویش یادداشت‌های بی‌کم‌وکاستی را نوشته و به جا گذاشته؛ حتی می‌توان فراتر رفت و چشم‌انتظارشان هم بود؛ اما به هر جهت، نزد کسانی که به تخیل خلاق این نویسندهٔ بزرگ علاقه دارند، همین پاره‌های برجامانده هم در جای خود مهم و مغتنم است.

۲

دفتر یادداشت‌های نویسندگان بزرگ، عنصرِ زندگی‌نامه‌ای خاص و منحصربه‌فردی به حساب می‌آید؛ و با اینکه مواردی نظیر تجربه‌ای ناگوار در کودکی، عشقی

---

https://www.commentry.org/articles/joseph-frank/dostoevsky-the-notebooks-for-crime-and-punishment-edited-and-translated-by-edward-wasiolek/

1. Raskolnikov 2. Marmeladov 3. Razumikhin
4. Zosimov

نافرجام، پدری بی‌رحم، و بی‌شمار مورد دیگری که برخاسته از زندگی شخصی نویسنده است حکم پنجره‌هایی گشوده به‌روی کار او را دارد، دفترهایی از این دست نزدیک‌تر از هر واقعه و مدرکی به کار نویسنده است. واقع آنکه دفتریادداشت‌های جنایت و مکافات به‌منزلهٔ جنین این رمان است: حجمی متشکل از نیات و مقاصد نویسنده، آزمون‌های او، اشتباهات وی و تردیدوتلون‌هایش. در نسخهٔ نهایی رمان با یک کتاب روبه‌رو هستیم، اما در این دفترها با سایه‌هایی از چند کتاب. به عبارت دیگر، رمان در کار عرضهٔ انتخاب نهایی داستایفسکی است، اما این دفترها هم نشان‌دهندهٔ مواردی هستند که او حین کار در نظر داشت‌شان و هم مبین مواردی که کنارشان گذاشت و آن‌ها را به کار نبرد. دفتر یادداشت‌های نویسندهٔ روس در حکم گفت‌وگوی متقابلی است میان او و رمانش؛ و فقط در همین ساحت است که او را گرم استنطاق خویش می‌یابیم.

با این همه، آیا اثر به‌خودی‌خود کافی نیست؟ آیا با خارج شدن از خود اثر و قدم نهادن به قلمرو دفتر یادداشت‌ها، مرتکب «مغالطهٔ نیت»، «مغالطهٔ منشأ»، «مغالطهٔ روان‌شناختی»[1] ـ و یا هر نوع مغالطهٔ دیگری ـ نمی‌شویم؟ بارهاوبارها گفته‌اند که خارج شدن از حیطهٔ اثر و رفتن به‌سراغ زندگی، زمانه و یا پیش‌نویس‌های اولیهٔ نویسنده نه ثمربخش و راهگشا که حتی نادرست و به‌دور از اخلاق است؛ وقتی خود رمان ـ آکنده از مطالبی که نویسندهٔ روس قصد گفتن‌شان را داشت ـ در برابر ماست، دیگر چه نیاز به یادداشت‌هایی از این قماش. اما آنچه ما به‌دنبال آن هستیم، به‌قول رازومْنیک ایوانوف ـ رازومْنیک، «آنچه گفته شده» است، نه «آنچه درباره‌اش حرف زده»اند:[2] نظرگاهی که در آن آشفتگی و پراکندگی بسیاری مشاهده می‌شود. گرچه همگان به خود اثر علاقه دارند، بر کسی پوشیده نیست که اثر ادبی برآمده

---

1. intentional fallacy, genetic fallacy, psychological fallacy

۲. Razumnik Ivanov–Razumnik؛ تاریخ‌نگار، فیلسوف اجتماعی، و منتقد ادبی. نقل‌قول‌های او مأخوذ از مقالهٔ ترجمه‌نشدهٔ وی با عنوان «اثر هنری خلاق و نقد آن» (*Tvorchestvo i kritika*; 1906 است که در *Works*, II (St. Petersburg, 1911), ۱–۶. یافت می‌شود.

از ذهن و زمانهٔ نویسنده است، تکه‌ای جداشده از ذهنی که آن را ساخته و زمانه‌ای که در بطن خود پرورش‌اش داده؛ و یا چنان که یوری تینیانوف خاطرنشان کرده، انتزاع است.[۱] تعداد لغات جنایت و مکافات از مصطلحات آن بیشتر است، مگر اینکه بخواهیم معیار نقد کِنِت بِرک[۲] ـ«تمام آنچه هست برای استفاده است» ـ را بپذیریم و به جایگزین کردن زمانهٔ خود و غرابت‌های آن با زمانهٔ داستایفسکی خطر کنیم. وقتی برای فهم درست و داشتن تصویری عاری از ابهام نسبت به اثر پیچیده‌ای نظیر جنایت و مکافات با موانع و مشکلات بی‌شماری روبه‌رو هستیم، چشم بستن به‌روی هر مقوله‌ای که کمکی ولو اندک به ما می‌رساند ابداً کار عاقلانه‌ای نخواهد بود، دفتر یادداشت‌های آن که دیگر جای خود دارد.

باری، پیچ‌های اشتباه، خطاها، بن‌بست‌ها، بی‌راهه‌ها و ظرفیت‌های کشف‌نشده از چه سخن می‌گویند؟ چطور می‌توان از توانش‌ها و بالقوگی‌ها به‌جانب واقعیت‌ها رسید؟ این موارد، قبل از هرچیز، حکایت از آن دارند که انسجام فوق‌العادهٔ رمان داستایفسکی و منطق خلاقی که خواننده را به‌واسطهٔ حرکتی ناگزیر از ابتدا تا به انتها پیش می‌برد، زمانی متزلزل، مردد و عاری از وضوح و روشنی بوده است. به‌علاوه، مبین شیوهٔ فعالیت تخیل خلاق نویسندهٔ روس‌اند: عادت‌ها، طرز عمل و منطق آن؛ دغدغهٔ وی در خصوص تکنیک؛ و تفکرات وقت‌وبی‌وقتش درمورد رمان. در حقیقت، دفتر یادداشت‌ها از مرز محتوای رمان می‌گذرند و پرده از مسائل دیگری برمی‌دارند: آنچه حذف شده، آنچه شکل دیگری داشته، آنچه دست‌نخورده باقی مانده، و آنچه پیش‌تر مفصل و پیچیده‌تر بوده است. همچنین در مواقعی، به کار ایضاح موارد گنگ و مبهم رمان می‌آیند و از آنچه سخت بحث‌انگیز بوده گره می‌گشایند.

در مواجهه با این یادداشت‌ها به موارد مهمی برمی‌خوریم که در میان آن‌ها، صورت

---

۱. Yurii Tynianov؛ از نمایندگان برجستهٔ مکتب فرمالیسم روسی. ارجاعات او مأخوذ از مقالهٔ ترجمه‌نشدهٔ وی با عنوان «در باب تحول ادبی» است که در *Traditionalists and Innovators* *Arkhaisty I novatory*; *Leningrad*, 1929 یافت می‌شود.

۲. Kenneth Burke؛ منتقد و نظریه‌پرداز ادبی آمریکایی. ـ م.

متفاوت جنایت و مکافات حکایت دیگری دارد. هرچند شباهت‌ها انکارناپذیر است، دور و جدا افتادن‌ها از مسیر اصلی نیز آشکارا به چشم می‌آید؛ تعدادی از شخصیت‌ها و بعضی از روابط میان ایشان با رمان تفاوت دارد؛ از برخی کارهایی که داستایفسکی در یادداشت‌ها مکرر به آن‌ها اشاره کرده هیچ خبری در رمان نیست؛ نیز خیل موارد ریزودرشتِ ناقص و نافرجامی که تکلیف‌شان در خود یادداشت‌ها یکسره شده و هیچ‌گاه به رمان راه نیافته است. مثلاً لیزاوتا[1] صاحب یک دختر است؛ راسکولنیکوف پیراهن‌هایش را برای رفو به لیزاوتا می‌داده و هنوز هم ده کاپک به او بدهکار است؛ پارفیری[2] و زاسیموف، هردو، دل در گرو یک دختر نهاده‌اند. سوای این‌ها، تفاوت‌ها و موارد حذف‌شدهٔ مهم‌تر هم عبارت‌اند از: آتش‌سوزی‌ای که دانشجوی سابق قهرمان آن است و احتمالاً آغاز روند رستگاری او به حساب می‌آید و بارها هم به آن اشاره می‌شود؛ تصویر رؤیاگون مسیح که لحظه‌ای پیشِ چشم‌های راسکولنیکوف ظاهر می‌گردد، همچنان که خیال ارتکاب جنایت‌های دیگری در ذهن وی صورت می‌بندد؛ و اینکه نویسندهٔ روس چندین بار دانشجوی سابق را به‌جانب خالی کردن گلوله‌ای در سر خود سوق می‌دهد. همچنین تعدادی از خطوط داستانی‌ای که در یادداشت‌ها ذکر شده، هرگز در رمان پی گرفته نشده است: مثلاً راسکولنیکوف به کرات وسوسه می‌شود تا برای کمک به خانوادهٔ خود ـ که با لوژین قطع رابطه کرده‌اند ـ از دیگران پول بگیرد و گاه به این فکر می‌افتد که به‌سراغ اندوختهٔ دزدی خود ـ که زیر سنگی مخفی‌اش کرده است ـ برود و از آن استفاده کند. با این وصف، دور نیست که داستایفسکی رفته‌رفته در طول کار به این نتیجه رسیده باشد که انگیزهٔ حقیقی جنایت انگیزهٔ اقتصادی نیست و همین، موجب کنار گذاشتن خط داستانی فوق شده باشد.

بعضی وقت‌ها فرق روابط میان برخی شخصیت‌ها از دفتر یادداشت‌ها تا رمان بسیار است: مثلاً دونیا[3]، که در نسخهٔ نهایی رمان ارتباط اندک و محدودی با

1. Lizaveta 2. Porfiry 3. Dunia

سونیا[1] دارد، در یادداشت‌ها واجد رابطهٔ احساسی و عاطفی پیچیده‌ای با اوست: «خواهرش بدترین دشمن سونیا می‌شود؛ رازومیخین را علیه او می‌شوراند؛ وامی‌داردش تا به سونیا بدوبیراه بگوید؛ و بعداً وقتی رازومیخین به‌طرف سونیا متمایل می‌شود، خواهرش با رازومیخین بگومگو و مرافعه می‌کند. و بعد از آن خواهرش شخصاً می‌رود تا تکلیفش را با سونیا یکسره کند؛ اول به او بدوبیراه می‌گوید، و سپس می‌افتد به پاهایش.» یا خود راسکولنیکوف که نه تنها در جایی سونیا را نکوهش می‌کند، بلکه چند مرتبه هم حرف‌های زشت و زننده‌ای به او می‌زند. در مقابل، سونیا هم زمانی که دانشجوی سابق در برابرش به قتل پیرزن اعتراف می‌کند، از او فاصله می‌گیرد و پس می‌زندش. در این میان، شاید مهم‌ترین مورد حذف‌شده از نسخهٔ نهایی جنایت و مکافات رابطهٔ عاشقانهٔ میان راسکولنیکوف و سونیا باشد که نویسندهٔ روس بارهاوبارها در ذهن خویش با آن کلنجار رفته است. البته در رمان، دانشجوی سابق همچنان که از زندگی و مظاهر آن دور می‌گردد و رنگ مرگ به خود می‌گیرد، بیشتر به‌جانب سونیا کشیده می‌شود. راسکولنیکوف و سونیا نه تنها هردو از دایرهٔ مصاحبت و معاشرت انسان‌ها کنار گذاشته شده‌اند، بلکه در خصلت دیگری هم با یکدیگر سهیم‌اند: پیوند میان ایشان پیوند معنوی کسانی است که از مرز مجاز و مورد قبول دیگران قدم فراتر نهاده‌اند، جفتی که از حدود تعیین‌شده تخطی و تجاوز کرده‌اند. عشق میان این دو عشقی آن‌جهانی و روحانی است و هیچ حرفی از عشق این‌جهانی و جسمانی به میان نمی‌آید، هرچند که سونیا فاحشه است. با این حال، داستایفسکی در یادداشت‌ها مکرر به مفهوم متعارف و معمول عشق اشاره می‌کند: «ناگهان عاشق او [سونیا] می‌شود و نومیدانه دلبسته‌اش می‌گردد.» یا «سونیا همان غروبی که پدرش مُرد عاشق او شد.» و از قرار معلوم در همان غروب، «سونیا و راسکولنیکوف در آغوش هم خاموش می‌گریند.» روابط و رفتار این دو مشخصاً عاشقانه است: به هم نامه می‌نویسند، همدیگر را

1. Sonia

در آغوش می‌گیرند، و با هم بگومگو و دعوا می‌کنند. گویی نویسندهٔ روس به این نتیجه رسیده که چنین مفهومی از عشق با فروتنی و تواضعِ فداکارانه و تطهیرگری که سونیا معرف آن است، سنخیت ندارد. با این همه، این مسئله همچنان به قوت خود باقی می‌ماند که داستایفسکی بر چه اساسی رابطهٔ میان این دو شخصیت را عاری از اندک وسوسه‌های عشق زمینی ترسیم کرد و در کار خویش، به این جنبه از واقع‌گرایی (رئالیسم) میدان نداد.

باری، تفاوت سونیای دفتر یادداشت‌ها با سونیای رمان صرفاً به موارد فوق محدود نمی‌شود و او به‌طور کلی، در یادداشت‌ها شخصیت به‌مراتب پیچیده‌تری دارد: با راسکولنیکوف بگومگو می‌کند، دست رد به سینه‌اش می‌زند، احساس می‌کند به او توهین شده، و رفتارهایی خشن و جنون‌آمیز از خود نشان می‌دهد. مثلاً: «توجه. او پیوسته خودش را تا مغز استخوان گناهکار، مسرفی ازدست‌شده، و دور از رستگاری می‌داند؛ شدیداً محجوب و کمروست، ولی وقتی به او توهین می‌کنند، ازخودبی‌خود می‌شود.» و اندکی بعد، «سونیا همیشه مطیع و سربه‌زیر، همیشه خشک و عبوس، همیشه جدی و خاموش؛ ولی یک‌دفعه سر مسائل پیش‌پاافتاده بدجور زیر خنده می‌زد، و این رفتار موجد حس مهربانی در مرد جوان بود.» سونیای رمان تعبیر ساده و سرراستی است از تواضع و فروتنی، و عشق فداکارانه، چندان که برخی به‌واسطهٔ نبودن هیچ عیب‌ونقصی در او، واقعیت وجودی‌اش را زیر سؤال برده‌اند. با این حال، داستایفسکی سونیا را همین گونه در نظر داشته و می‌خواسته، و دفتر یادداشت‌های جنایت و مکافات به‌عیان گواه آن است که نویسندهٔ روس پیوسته مشغول عاری کردن او از خصوصیات مغلق و متعارض بوده؛ داستایفسکی در رمان به‌دنبال آن بوده است که سونیا مظهر عشقی بی‌چون‌وچرا باشد، همان عشقی که دانشجوی سابق در وجود او یافت و به‌جانبش کشیده شد، اما در خانوادهٔ خود نه.

به همین صورت، لوژین یادداشت‌ها نیز فرق فراوانی با لوژین رمان دارد و گویی که نویسندهٔ روس در اصل نقش بزرگ‌تری را برای وی در نظر داشته است. مثلاً او

در جایی نظریهٔ توجیه قتل را طرح می‌کند؛ همانند اسویدْریگاییلوف[1] ناخواسته به اعتراف راسکولنیکوف گوش می‌سپارد؛ لوژین نه تنها سونیا را به ستوه می‌آورد و عذابش می‌دهد، که رقیب دانشجوی سابق هم به حساب می‌آید، چراکه داستایفسکی او را عاشق سونیا می‌گرداند: «سوای خود به همان اندازه هم مجبور بود که به ویژگی‌های خوب سونیا توجه کند؛ و ناگهان عاشق او می‌شود و نومیدانه دلبسته‌اش می‌گردد.» لوژین در رمان صرفاً به این دلیل سونیا را می‌آزارد که راسکولنیکوف را آزار دهد؛ اما در یادداشت‌ها، بدخواهی و خصومت وی شخصی است، به‌طوری که به این جمله‌ها برمی‌خوریم که او «کینهٔ سونیا را به دل گرفت، کینه‌ای شخصی و زهرآگین و حتی با لیبیزیاتْنیکوف[2] دست‌به‌یکی کرد تا سونیا را خوارو‌خفیف کند.» درمجموع، نقش لوژین در رمان جزئی و غیرضروری می‌نماید، همچون شخصیتی فرعی که صرفاً به کار چیدن دسیسه می‌آید. در واقع، این طور به نظر می‌رسد که اهمیت و اعتبار فزونی که نویسندهٔ روس در قدم‌های اولیهٔ کار برای این شخصیت در نظر گرفته بوده به‌تدریج زایل شده و از میان رفته، چه خطوط داستانی‌ای که او محوریت‌شان را تشکیل می‌داده در جریان نوشتن رنگ‌باخته و حذف شده است.

در مقابل، میان اسویدْریگاییلوف یادداشت‌ها و رمان شباهت‌های قابل‌توجهی یافت می‌شود: تجسم وجهی از شخصیت راسکولنیکوف، تعبیری کنایه‌آمیز از همان انسان برنزی‌ای[3] که دانشجوی سابق می‌ستایدش. داستایفسکی با خلق اسویدْریگاییلوف ما را در مقابل کسی قرار داده که حدود خیر و شر را از سر گذرانده و با این کار در پی القا کردن حس وحشتی بوده است که هرگز آن را احساس نمی‌کنیم (حسی که دیرتر در مواجهه با پرترهٔ استاوروگین[4] تجربه‌اش می‌کنیم). و گرچه شکی نیست که نویسندهٔ روس چنین قصدی داشته، کسانی کوشیده‌اند تا با اشاره به مواردی نظیر حمایت از بچه‌های مارمیلادوف و مراقبت از دخترک پنج‌سالهٔ بخش آخر رمان

---

1. Svidrigaylov
2. Lebeziatnikov
۳. bronze man؛ بنگرید به فصل ششم از بخش سوم رمان. ـ م.
۴. Stavrogin؛ شخصیت اصلی رمان شیاطین (جن‌زدگان). ـ م.

(رؤیای اسویدْریگاییلوف) خصوصیات انسانی نجات‌بخش را در اسویدْریگاییلوف پی بگیرند، غافل از آنکه چنین موردی در منطق اخلاقیات داستایفسکی جایی ندارد. در حقیقت، شخصیتی که فقط مرتکب «شر» می‌شود باید تمایز میان خیر و شر را دریابد، اما اسویدْریگاییلوف قرار است که به هر گونه تمایز اخلاقی بی‌اعتنا باشد، و از راه‌های نشان دادن این بی‌اعتنایی یکی آنکه به‌محاذات ارتکاب شر، به انجام دادن کارهایی واداشته شود که عرفاً «خیر» انگاشته می‌شوند. نمونه‌های مذکور صرفاً مشتی بودند از خروار حذفیات و تغییراتی که در فاصلهٔ میان یادداشت‌ها و رمان به وجود آمده‌اند و دست یافتن به ارزش و اهمیت حقیقی آن‌ها محرک بحث‌وفحص‌های بسیاری است. به هر تقدیر، شاید مهم‌ترین اطلاعاتی که می‌توان از این دفترها به دست آورد، یکی فهم دغدغه‌های نویسندهٔ روس درمورد آفرینش استادانه یا همان صناعت جنایت و مکافات باشد و دیگری، دغدغهٔ کلی‌اش درمورد تکنیک.

در دفتر یادداشت‌ها به کرات شاهد دل‌مشغولی و دغدغهٔ خاطر داستایفسکی در خصوص مسائل تکنیکی هستیم، مسائلی از قبیل صحت اطلاعات داده‌شده در رمان، سبک، احتمالات، لحن و زاویهٔ دید. و از ظواهر امر پیداست که جزئی‌ترین مورد نیز از توجه وسواس‌گون وی به دور نمانده است؛ مثلاً به خودش تذکر می‌دهد که «فراموش نکن که او ۲۳ سال دارد.» یا «ماهرانه‌تر بنویس‌اش» حکمی است که مصرانه بر آن تأکید می‌کند. نیز دغدغه‌اش درمورد آهنگ پیشروی و لحن داستان: «بگذار تمام این‌ها سریع‌تر بگذرد،» و «بسیار جدی، ولی با طنزی ظریف؛» و روابط میان بیرون و درون اثر: «اول آن اتفاق و بعدش شروع درهم‌پیچیدن روان‌شناسی خودش.» در حقیقت، نویسندهٔ روس مدت‌ها قبل از هنری جیمز[۱] از ارزش و اهمیت دلالت دراماتیک آگاه بوده است: «دربارهٔ عشقش به سونیا ـ زیاد نگو؛ فقط واقعیت‌ها را بیاور»؛ و چند بار هم خاطرنشان می‌کند که «تماماً وقایع، بدون فکروخیال.»

---

۱. Henry James؛ نویسندهٔ امریکایی. ـ م.

به‌علاوه، ذهنش جولانگاه انگیزه‌ها و احتمالات مختلفی است. مثلاً خواهان آن است که دیدار پارفیری با راسکولنیکوف اتفاقی از آب درآید و به خود گوشزد می‌کند: «باید تصادفی در کار باشد، بهانه‌ای، تا پارفیری با داشتنش بتواند به‌راحتی سری به راسکولنیکوف بزند.»

کشاکش‌های مدام داستایفسکی با زاویهٔ دیدْ دیگر مسئله‌ای است که می‌توان به آن اشاره کرد، مسئله‌ای که بارهاوبارها به‌سراغش می‌رود، درباره‌اش می‌اندیشد و گونه‌های مختلف روایت را از نظر می‌گذراند. آزمون‌های او گرد سه زاویهٔ دید می‌گردد: اول‌شخص به‌صورت یادداشت‌های روزانه یا خاطره، و سوم‌شخص به‌شکل دانای کل محدود، که رمان در نسخهٔ نهایی‌اش به همین صورت روایت شده است. در این میان، نویسندهٔ روس نیم‌نگاهی هم به دو زاویهٔ دید دیگر دارد: اول‌شخص به‌شکل «اعتراف»، و تلفیقی از درام و یادداشت‌های روزانه. به هر طریق، داستایفسکی متعاقب مدتی کلنجار رفتن با زاویهٔ دید اول‌شخص و به جا گذاشتن دو قطعهٔ طولانی در دفتر یادداشت‌ها، با بی‌میلی از آن دست کشید. بررسی و تحلیل دو قطعهٔ مزبور بی‌شک حائز اهمیت است، چراکه محتوای آن‌ها اساساً همانی است که در نسخهٔ نهایی رمان به مخاطب ارائه می‌شود. زاویهٔ دید در دفتر یادداشت‌ها تغییروتحول بسیاری دارد و حتی با مروری سریع و اجمالی هم مشخص می‌شود که تغییر زاویهٔ دید تا چه حد محتوا و جزئیات تجربه را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد! به گمان نگارنده، داستایفسکی زاویهٔ دید «اول‌شخص» را احتمالاً روشی برای نیل به بی‌واسطگی و دراماتیزه کردن «خودِ»[1] شخصیت اصلی در مواجهه با بحران می‌دانسته، اما قطعات طولانی دفتر یادداشت دوم نشان از آن دارد که این زاویهٔ دیدْ او را از بی‌واسطگی‌ای که در پی آن بوده دور می‌کرده، و آنچه قرار بوده بی‌واسطه و مستقیم باشد، صورتی تجزیه‌وتحلیل‌شده، خودآگاه و طرح‌واره‌ای به خود می‌گرفته است. سوای این‌ها، در خصوص محول کردن روایت به قهرمان رمان هم که در لحظات

1. self

مهمی از داستان در حالت نیم‌هذیانی به سر می‌برد مشکلاتی اساسی در میان بوده است. نویسندهٔ روس با توجه به این موارد، کوشیده تا با استفاده از تغییر حالت میان خاطره و یادداشت‌های روزانه این مسئله را برطرف کند، اما از قهرمانی که بعضی از لحظه‌های مهم تجربهٔ پیش رویش را به خاطر نمی‌آورد چه انتظاری می‌توان داشت. بر پایهٔ نسخهٔ نهایی جنایت و مکافات، پیداست که داستایفسکی پس از مدتی به این نتیجه رسید که می‌خواسته بیش از اندازه و توان «خودِ» شخصیت اصلی دست به دراماتیزه کردن آن بزند؛ و از همین قرار، با اعمال دو نکته این مسئله را به‌خوبی فیصله داد: اول، متمرکز کردن و نه محدود کردن زاویهٔ دید بر قهرمان داستان و دوم، مهیا کردن فرصتی جهت استغراق راسکولنیکوف در تجربهٔ خویش (چه عمل و چه فکروخیال)، فرصتی که بیرون از حیطهٔ روایت اول‌شخص بود. در این حالت، عمل به قهرمان داستان احاله می‌شود، و آگاهی و شدت‌وحدت تجربه به نویسنده. در این موضع، توجه به این گفتهٔ نویسندهٔ روس خالی از نکته نیست، گفته‌ای که نمودار بخشی از خشم و عصبانیت او در قبال مسئلهٔ صناعت اثر و عزمش به یافتن راه درست است: «همهٔ این مسائل را در رمان زیرورو کن. ولی طرح روایی همین طور است که داستان باید از طریق پدیدآورندهٔ آن روایت شود و نه از طریق قهرمان آن. اگر قرار است اعتراف باشد، پس همه‌چیز باید به منتهاالیه درجه واضح و روشن از آب درآید. هر لحظه از داستان باید کاملاً واضح و روشن باشد. [صراحت کامل، کاملاً جدی ولو تا سرحد خامی و سادگی، و فقط آنچه لازم است روایت کن].» و دیرتر، داستایفسکی با نوشتن چنین سطوری نشان داد که به راه‌حل نهایی خویش دست یافته است: «روایت از زاویهٔ دید پدیدآورنده، یک‌جور موجود نامرئی ولی دانای کل، که قهرمان خود را لحظه‌ای هم رها نمی‌کند، حتی با همچو حرف‌هایی: «همهٔ این‌ها کاملاً تصادفی انجام شد.»»

هرچند زاویهٔ دید، لحن و احتمالات داستان از مقوله‌های ویژهٔ مربوط به تکنیک محسوب می‌شوند، دفتر یادداشت‌ها از موضوعات مهم‌تری در فرایند خلاق نوشتار نویسندهٔ روس پرده برمی‌دارند. مثلاً درمی‌یابیم که مسیر حرکت تخیل خلاق او

معمولاً از چارچوبی مفهومی و نظری به‌جانب بسط و تفصیل موارد جزئی بوده است، از طرح‌واره به‌جانب واقعیت‌های روایی، از کلیات به‌جانب جزئیات. در این باب، هنری جیمز هم روشی برای تبدیل تراوشات تصادفی و نامنتظر قریحهٔ خود به اصولی کلی داشته است، چندان که امروز به‌واسطهٔ اثرگذاری و اهمیت وی در حوزهٔ ادبیات، فرایند خلاق نوشتن را حرکتی ناگزیر یا طبیعی از تأثرات ذهنیِ اتفاقی و پیش‌بینی نشده به‌جانب بسط ظریف و دقیق «دلالت چیزها» می‌دانیم. بر همین اساس، دفتر یادداشت‌های داستایفسکی ـ چه این و چه آن چند تای دیگر ـ مؤید گفتهٔ مکرر وی در نامه‌هایش است: زایش رمانْ زایش «ایده‌ای زنده و ذی‌روح» در روح و جان اوست.

فرایند خلق در دفتر یادداشت‌ها از این قرار است: نویسندهٔ روس طرح‌واره‌ای کلی و سردستی از قطعهٔ بزرگی از سیر وقایع داستان را ارائه می‌دهد، گونه‌ای چکیده از وقایعی که قصد دارد بنویسدشان. مثلاً:

۱. رفت تا ساعتش را گرو بگذارد و اوضاع را سبک‌سنگین کند. فکروخیالات. توجه. (تا خواننده متوجه شود به‌قصد دیگری آنجا رفته، نه به‌قصد گرو گذاشتن ساعتش).

۲. برخوردن به مارمیلادوف در میخانه.

۳. خانه. ربط‌وارتباطه‌اش با خانم صاحبخانه. نامه ازطرف مادرش دربارهٔ جناب نامزد. نه، آن‌ها نباید رنج بکشند. جروبحث‌های شکاکانه. لیزاوتا در میدان سِنّایا.

۴. قبل از آماده شدن [خاطرات] دلیل‌تراشی‌ها. قتل.

۵. به‌سوی ادارهٔ پلیس. زیر آن سنگ. در بلوار. بیست کاپکْ ترجمه‌ها را برگرداند.

۶. مریضی. نامهٔ مادرش. پول.

۷. می‌گریزد. میخانه. تکبر وحشتناک. بگومگو و سرشاخ شدن با کارگرها. مرگ مارمیلادوف.

از آن رو که حرکت معمول تخیل داستایفسکی از کلی‌گویی طرح‌واره‌ای به‌جانب بسط و تفصیل جزئیات است، دفتر یادداشت‌های جنایت و مکافات در قیاس با نسخهٔ

نهایی رمان قابلیت بیشتری در نمایان کردن زوایای مختلف نیت خلاق وی دارد. به‌کرات شاهد آن هستیم که نویسندهٔ روس در طرح‌های اولیهٔ خود موارد صریح و مشخصی را ذکر کرده که در نسخهٔ نهایی رمان زیر سایهٔ جزئیات توصیفی یا مطالب مرتبط با افکار شخصیت‌ها قرار گرفته است؛ مثلاً با خواندن رمان و بر پایهٔ نشانهٔ موجود در آن درمی‌یابیم که سونیا به‌منظور موازنهٔ قوا در مقابل اسویدْریگاییلوف گذاشته شده، ولی در یادداشت‌ها مستقیماً می‌بینیم که قصد داستایفسکی دقیقاً همین بوده؛ در رمان، درمی‌یابیم که سونیا قرار بوده مخلوقی مسیح‌گون از آب درآید، اما در یادداشت‌ها آشکارا با تصویر مسیح پیوند یافته است. یا به همین صورت، مسئلهٔ طاغی بودن راسکولنیکوف که روشن و فارغ از توضیح است، ولی با این حال، درک اینکه او با تمام وجود در طلب چیزی است که به‌شدت با آن مخالف است نیاز به تحلیل ظریف‌تری دارد؛ در یادداشت‌ها، این خصوصیت وی که خود را کیفر می‌دهد برجسته و بارز است: «آه، من پست‌فطرت‌ام؛ من پست‌فطرت‌ام! آن‌ها را رذل و نفرت‌انگیز می‌دانم، ولی سخت محتاج نظرات مثبت‌شان هستم! به درد هیچ‌چیز نمی‌خورم، هیچ‌چیز! زندگی [هنوز] چیزی به من نداده.» در حقیقت، یادداشت‌ها بیشتر در کار آشکارگی تام‌وتمام مواردی هستند که بحث‌برانگیز می‌نمایند. البته می‌توان در برخی موارد از قبول مطالب یادداشت‌ها سر باز زد، اما در مواردی که یادداشت‌ها و نسخهٔ نهایی طابق نعل‌به‌نعل‌اند چاره‌ای جز قبول و تأییدشان نیست. مثلاً بعضی از مواردی که عامدانه در نسخهٔ نهایی رمان گنگ و سربسته بیان شده‌اند، در یادداشت‌ها بیان دقیق و صریحی دارند. جنایت‌های اسویدْریگاییلوف صورت مبهمی در رمان دارند، اما در یادداشت‌ها دقیقاً ذکر شده‌اند. ما از طریق رؤیای واپسین این شخصیت درمی‌یابیم که او شب قبل از خودکشی، به دخترکی تجاوز کرده و بعد از این اتفاق، دخترک خودش را غرق کرده است؛ اما نویسندهٔ روس در یادداشت‌ها چنین آورده: «دربارهٔ خانم صاحبخانه می‌گوید که به دخترش تجاوز شد و در آب غرق شد، ولی نمی‌گوید کار که بوده. بعداً معلوم می‌شود کار خودش بوده.» همچنین در رمان شایع است که او مسئول مرگ یکی از خدمتکارانش بوده؛

اما در یادداشت‌ها، شایعهٔ لوژین به‌شکل واقعیت ارائه می‌شود: «تعریف می‌کند که در زمان سرف‌داری[۱] بدون هیچ عذاب وجدانی دو تا از سرف‌هایش را تاحد مرگ شلاق زده...»

بر این اساس، می‌توان در دفتر یادداشت‌ها به چشم مدرک مسلمی نگریست که به کار نکته‌های بحث‌برانگیز و بخش‌هایی از رمان که فاقد شرح کافی است، می‌آید. مثلاً تا جایی که نگارنده مطلع است، رابطهٔ میان راسکولنیکوف و مادرش آن چنان که بایدوشاید در رمان شرح داده نشده و در این مورد، بهترین تبیین از آن و. د. اسنادگِرَس[۲] است: دانشجوی سابق پیرزن رباخوار را به چشم نایب و جانشین مادر خود می‌بیند، احتمالاً به این دلیل که مادرش به‌طرزی ظریف و زیرکانه، و حتی شاید ناآگاهانه به پسرش ظلم کرده و او را آلت دست خود قرار داده است. و دفتر یادداشت‌ها هم علی‌الظاهر مؤید این گفته است، به‌طوری که داستایفسکی دو بار می‌نویسد: «نوازش‌های مادرش بار گرانی است،» و یک بار هم: «حتی افکار مادرش هم عذاب‌آور است.» و به همین خاطر، مادر راسکولنیکوف نه در یادداشت‌ها آدم ستودنی و مقبولی است و نه در رمان، گو اینکه خصوصیات منفی‌اش در رمان هیئتی پوشیده و پنهان دارد. در دفتر یادداشت‌ها، او می‌داند که پسرش چطور وی را رنجانده است؛ از دست وی عصبانی می‌شود، و وظیفهٔ فرزندی‌اش را به او یادآور می‌شود و درکل، پسرش را از حس شرم و گناه می‌آکند. درنتیجه، احساسات و عواطف راسکولنیکوف در قبال مادرش متناقض و مبهم است، ملغمه‌ای از عشق، وظیفه‌شناسی، تشویش، ترس و پرخاشگری: «و مادرم؟ خدایا، چه به سرش می‌آید؟ نفرینم نخواهد کرد؟ مرا، سلاله و عشقش را؟ ممکن است نفرین کند؟ واقعاً نفرینم می‌کند؟ نه، محال است، محال.» گاه این پرخاشگری بی‌پرده و عیان می‌گردد، چندان که در موارد ابراز خشونت دانشجوی سابق نسبت به مادر

---

۱. Serfdom؛ سرف‌داری یا سرواژ، مراد از سرف طبقه‌ای از دهقانان روس است که در نظام فئودالی همراه زمین خردوفروش می‌شدند؛ این نظام با فرمان آلکساندر دوم در ۱۸۶۱ ملغی شد. ـ م.

۲. W. D. Snodgrass؛ شاعر امریکایی. ـ م.

و خواهرش مشاهده می‌کنیم: «خواهرش را به ژیگولویی می‌فروشد که ساکن بلوار ک است. خواهرش را کتک می‌زند و همه‌چیز او را می‌گیرد.» یا «مادرش را کتک می‌زند.» مادر راسکولنیکوف درمورد انتظاراتی که از پسر خویش دارد صراحت لهجه به خرج می‌دهد: «او پسر من است؛ باید از من اطاعت کند.» از همین رو، دانشجوی سابق میان احساسات حقیقی خود و احساساتی که دیگران از او انتظار دارند سرگشته و حیران مانده است: «رفت تا مادرش را ببیند، خواست خوب باشد و خیلی بد بود.» اینجا با این پرسش روبه‌رو می‌شویم که نویسندهٔ روس از چه رو لازم دید که این رابطهٔ دوسویهٔ عشق ـ نفرت را که در یادداشت‌ها نمود بارزی دارد، پوشیده بدارد و به ذکر مختصر و مبهمی در رمان بسنده کند. در این میان، شاید صحبت تفسیرهای فرویدی به میان بیاید، و در واقع ـ با وجود یادداشت‌ها ـ چندان هم دور و غریب نمی‌نماید که لااقل میان راسکولنیکوف و دونیا احساساتی مبتنی بر زنای با محارم در شرف تکوین باشد. با این حال، اتکا به مواردی نظیر خشم دانشجوی سابق در قبال لوژین ـ جناب خواستگار ـ و دشمنی آشکار دونیا با سونیا (هر دو مورد در یادداشت‌ها) به راه افراط افتادن است. گذشته از این‌ها، داستایفسکی می‌توانست با شرح و ایضاح این احساسات و عواطف منفی، خاصه احساسات راسکولنیکوف در قبال مادرش یا به‌طور کلی خانواده‌اش، اندکی به خواننده کمک کند. در نظر نگارنده، این احساسات و عواطف منفی از قابلیت تبیین و توضیح برخوردارند، مثلاً اینکه چرا دانشجوی سابق چنین سخت مجذوب سونیا شده، سونیایی که از او چیزی نمی‌خواهد؛ و چرا گاه نسبت به خانواده‌اش دافعه‌ای شدید دارد، خانواده‌ای که همه‌چیز از او می‌خواهند؛ و چرا گران‌ترین بار ممکن تماماً به‌روی شانه‌های اوست: اینکه او حامی خوب، صادق، قدرتمند، و پرهیزکارِ مادر و خواهر پرهیزکارش باشد. در منطق اخلاقیات نویسندهٔ روس، کمتر پیش می‌آید که باری گران‌تر از عشق مشروط و خودپرستانه یافت شود، و بیش‌وکم پیداست که قتل پیرزن به‌دست راسکولنیکوف تااندازه‌ای به‌منزلهٔ طغیان او بر تصویر خویشتن است، تصویری مقید و محدود به انتظارات کسانی که دوستش

دارند. تشویش دانشجوی سابق در چنین مواردی هویداست: «توجه. دربارهٔ مادرش. دوستم دارد چون همه‌چیز را در من زیبا می‌بیند، مثل آرمانی دست‌نیافتنی، ولی اگر قرار بود که از ماجرا مطلع شود، آن‌وقت شاید بی‌اندازه از من متنفر می‌شد. (فقدان ایمان، تردید، بیگانه شدن با مادرش. با خواهرش، با همه‌وهمه.)» و در جای دیگری توضیح می‌دهد که چرا مجذوب سونیا شده: «چرا خودم را دلبستهٔ تو کردم؟ چون فقط تویی که مال منی؛ تنها کسی هستی که برایم باقی مانده. مابقی، مادر، و خواهرم همه غریبه‌اند. هرگز دوباره یکی نخواهیم شد. اگر به آن‌ها نگویم، پیش‌شان هم نخواهم رفت؛ و اگر همه‌چیز را برای‌شان فاش کنم، دیگر پیش من نخواهند آمد. ولی من و تو جهنمی هستیم؛ پس راه‌مان هم یکی است، هرچند مسیر نگاه‌مان متفاوت. [تو حالا سرور من هستی]، سرنوشتم، زندگی‌ام ـ همه‌چیزم. ما هر دو جهنمی هستیم، مطرودان جامعه.»

اینکه دفتر یادداشت‌ها پرتوی بر مسئلهٔ بغرنج انگیزه‌های راسکولنیکوف درمورد قتل پیرزن می‌اندازند یا نه یکسره روشن نیست. با این حال، آن‌ها به‌وضوح حاکی از آن‌اند که دانشجوی سابق در قبال کسانی که ـ بر پایهٔ انگیزه‌هایی ـ خودش و پیرزن رباخوار را قربانی‌شان کرده، در نوسان و تلاطم شدیدی به سر می‌برد: همدردی با ایشان یا نفرت از آن‌ها. عشق و همدردی، خواه برای خانواده و خواه برای تازه‌جوان سن‌پیتربورگی، بر وفق انگیزه‌های انسان‌دوستانه است، و تحقیر و نفرت بر وفق انگیزه‌های ابرمردانه و خودسرانه. گرچه این تقسیم‌بندی آشنا می‌نماید، جالب آنجاست که علی‌الظاهر خود داستایفسکی هم نمی‌توانسته تصمیم بگیرد که کدام درست و بجاست و کدام نه. مثلاً جمله‌های پیش رو آمیزه‌ای از اراده و در برابر آن، ناکامی را نشان می‌دهد که راسکولنیکوف با آن‌ها درگیر است: «بعد از مریضی و غیره. کاملاً لازم است که خط سیر بعضی چیزها به‌صورتی استوار و روشن محرز شود و آنچه گنگ و مبهم است حذف شود، یعنی، کل قضیهٔ قتل را هرطور شده توضیح بده و کیفیت و مناسباتش را روشن کن. تازه آن‌وقت بخش دوم رمان را شروع کن: بر اساس قانون طبیعت و وظیفه با واقعیت و نتیجهٔ منطقی آن سرشاخ شو.» ا.

ی. گلیوی‌ینکو[۱] همانند کانستانتین و. ماچولْسکی[۲] و بسیاری از منتقدان دیگر بر آن‌اند که این انگیزه‌ها با یکدیگر سنخیتی ندارند و در تعارض‌اند. و در حقیقت هم چنین به نظر می‌رسد که انگیزهٔ قربانی کردن خود در راه بشریت با قربانی کردن بشریت در راه خود در تعارض باشد. با این حال، در نظر نگارنده، رابطهٔ حقیقی میان این انگیزه‌ها از سنخ ظاهر و واقعیت است، بهانه و حقیقت. انگیزهٔ «زیبای» انسان‌دوستانه که در نظر «منِ»[۳] راسکولنیکوف خوشایند است، به‌صورتی دوپهلو و در هیئت عقلانی کردن حقیقتی زشت به ذهن هشیار و آگاه او عرضه می‌شود. بر این اساس، دفتر یادداشت‌ها به کار احراز و اثبات انگیزه‌های «واقعی» نمی‌آیند ـ از آنکه بهانه‌ها، چنان که در هملت شکسپیر، چندان پیچیده و درهم‌تنیده‌اند که نفوذناپذیر می‌نمایند؛ در مقابل، در خصوص احراز و اثبات ماهیت دوپهلو و غیرواقعی انگیزهٔ «انسان‌دوستانه» نافع و کمک‌کننده‌اند. در حقیقت، انگیزه‌های فوق متعارض نیستند، چون در حقیقت فاقد واقعیتی یکسان‌اند. به یکی‌شان اعتقاد پیدا می‌کنیم، گرچه شاید مظاهر آن را فقط در نظریهٔ ابرانسان و نپذیرفتن‌های خودسرانه بیابیم؛ و به دیگری نه. پس ارتباط میان این انگیزه‌ها دراماتیک و روان‌شناختی است، نه منطقی.

باری، یکی از مهم‌ترین اهداف ترجمهٔ این یادداشت‌ها، چنان که چاپ‌شان در روسیه، گذاشتن نقطهٔ پایان بر باوری نسنجیده و بی‌تأمل است: خام‌دستی نویسندهٔ روس در مسائل مربوط به تکنیک و صناعت. سیمونز و موری[۴] در غرب و سالاویوف

---

۱. بنگرید به مقدمهٔ دفتر یادداشت‌ها در چاپ ۱۹۳۱ شوروی.

۲. Konstantin V. Mochulsky؛ او کتابی دارد با عنوان داستایفسکی: زندگی و آثار (Paris، ۱۹۴۷) که به فرانسوی ترجمه شده است، اما هنوز خبری از ترجمهٔ انگلیسی آن نیست. توضیح مترجم: البته این کتاب را مایکل مینیهان (Michael Minihan) در ۱۹۷۶ به انگلیسی ترجمه کرده است.

3. ego

۴. بنگرید به داستایفسکی (London, 1916) جان میدلتون موری و پژوهش‌هایی در باب نظم و نثر (New York, 1922) آرتور سیمونز.

و روزانوف[1] در روسیه از حلقهٔ حامیان این باورند، حلقه‌ای که داستایفسکی را بیشتر پیشگو، متفکر و نهان‌بین می‌انگارد تا نویسنده‌ای هنرمند. البته این دیدگاه تاحدودی معلول شکوه‌وشکایت‌های بی‌پایان نویسندهٔ روس من‌باب نداشتن شرایط خوب برای کار کردن بوده است و نامهٔ او به کاتکوف (بنگرید به بخش شش) نیز مؤید همین نکته است. با این حال، اگر همین شکوه‌وشکایت‌ها منجر به بروز ایدهٔ شلخته و سرسری بودن کار داستایفسکی شده باشد، پس نتایج به‌دست‌آمده نادرست و بر پایهٔ نظر ساده‌لوحانه‌ای درمورد شخصیت اوست؛ نادرست از آن رو که اگر نویسندهٔ روس واجد شرایط مطلوب کار کردن بود، درست و بجا کار نمی‌کرد و در واقع، همین شرایط نامطلوب او را به‌جانب سخت کار کردن سوق می‌داده، و ساده‌لوحانه از آن رو که دیگر بر کسی پوشیده نیست که او تا از دست زمین‌وزمان ـ از پول و طلبکارها گرفته تا وضع معاش و نبود وقت ـ شکوه‌وشکایت نمی‌کرده کار ثمربخشی هم انجام نمی‌داده است. دیگر بر همگان معلوم است که داستایفسکی، همچون شخصیت‌های مخلوق خویش، جویای شرایط نامساعد بوده تا دهان به شکوه‌وشکایت بگشاید.

در حقیقت، کسانی مثل موری که در برابر کارهای داستایفسکی دامن از کف می‌دهند، اما کماکان از بابت فقدان تکنیک در کارهای او ابراز تأسف می‌کنند به تناقض دچارند، چراکه هیچ نویسندهٔ عاری از تکنیکی به‌اندازهٔ این نویسندهٔ روس نتوانسته است در انگلستانِ سال‌های آغازین قرن بیستم این همه ستایشگر داشته باشد؛ وانگهی، دفتر یادداشت‌های جنایت و مکافات به‌روشنی نشان می‌دهد که داستایفسکی صاحب تکنیک است، تکنیک به‌معنای سنتی و متعارف کلمه. شیوهٔ کار او، دغدغه‌هایش، و هرآنچه توجه وی را جلب می‌کرده، همه‌وهمه، در این

۱. بنگرید به مقالهٔ ترجمه‌نشدهٔ ولادیمیر سالاویوف با عنوان «سه گفتار دربارهٔ حافظهٔ داستایفسکی، ۱۸۸۳ ـ ۱۸۸۱» که در (*Collected Works*, III) St. Petersburg, 1912 یافت می‌شود. و همچنین کتاب ترجمه‌نشدهٔ واسیلی روزانوف با عنوان افسانهٔ مفتش اعظم (St. Peterburg، ۱۸۹۴) که چاپ اصلی آن در ۱۸۹۰ بوده است.

دفترها به چشم می‌خورد. از پس خواندن این یادداشت‌ها درمی‌یابیم که داستایفسکی کارهایش را شتابان و سرسری ننوشته تا صرفاً پایبند موعد قراردادهای خود با نشریات آن زمان باشد. آری، نویسندهٔ روس توأمان که مشغول نوشتن رمان‌های خویش بود، آن‌ها به‌شکل پاورقی در نشریات چاپ می‌شدند؛ اما نباید از نظر دور داشت که او نکته‌بینانه، عاشقانه، و باتمام‌وجود به‌روی‌شان کار می‌کرد، با تمام دقت، توجه و مشقتی که هر نویسندهٔ بزرگی برای صناعت اثر خویش متحمل می‌شود.

نکتهٔ دیگر آنکه مخاطب ترجمهٔ دفتر یادداشت‌های جنایت و مکافات کسانی‌اند که لب به تحسین این رمان گشوده‌اند و می‌خواهند از ظرایف و دقایق غریبِ تخیل داستایفسکی و فرایند خلاق نوشتار او بیشتر بدانند. در این میان و به‌زعم نگارنده، نباید به مسائلی نظیر داشتن نگاه تخصصی و دانستن زبان روسی بیش از اندازه میدان داد. البته که این مسائل در باب شناخت نویسندهٔ روس اهمیت دارند، اما توأمان موانع و محدودیت‌هایی را هم موجب می‌شوند و کسانی مثل اسناد گِرَس و هاو[۱] نمونه‌های نمایان این قضیه‌اند، کسانی که هرچند از متخصصان و زبان‌دانان این حوزه به شمار نمی‌روند، به یافته‌های مهم و ارزشمندی دست یافته‌اند که به کار متخصصان این حوزه آمده است. بر این اساس، محدود یا انحصاری کردن شناخت آثار نویسندگان به نفع هیچ‌کس، چه متخصص و چه متفنن، نیست.

۳

ملاحظاتی در باب ترجمه

نگارنده تاحد امکان، و سوای موردی چند که با مقاصد و مقتضیات متن مغایرت داشته و موجب از دست رفتن مطلب می‌شده، کوشیده است تا ترجمه‌ای قابل‌خواندن و به دور از گسست‌ها و رفت‌وبرگشت‌های ناشی از ملحقات و حواشی متن به دست بدهد. در شماره‌گذاری صفحات کتاب هم مطابق شماره‌گذاری چاپ گلیوی‌نکو

۱. Irving Howe؛ منتقد ادبی و اجتماعی امریکایی. ـ م.

که مانع و وقفه‌انداز، ملانقطی و فاقد هدف مشخصی می‌نمود، عمل نکرده و سطور و عبارات خط‌خوردهٔ داستایفسکی را که بخشی از بدنهٔ متن است، به دو صورت حفظ کرده است: اول، با کاربست علامت [ ] که در بیشتر مواقع نشان‌دهندهٔ اضافات نویسند روس است و دوم، با انتقال آن‌ها به پانوشت و شماره‌گذاری‌شان. همچنین در خلال ترجمه، تا آستانهٔ حذف علامت [ ] پیش رفته تا مخاطبْ متن یکدست و روانی را پیش رو داشته باشد؛ اما از آن رو که مطالب داخل [ ] عمدتاً اضافات اثرگذار و مهمی است که نویسندهٔ روس از حیث پیوستگی، جرح‌وتعدیل، و بسط و تفصیلْ دیرتر به پیکرهٔ متن خود افزوده و حذف آن‌ها به‌منزلهٔ حذف بخشی از فرایند نگارش رمان است، از این کار صرف‌نظر کرده است. نیز علامت ( ) و حذف‌ها (با علامت ...) به‌تمامی از داستایفسکی است، مگر در موارد (...) که به‌جای عبارات ناخوانای دفتر یادداشت‌ها نشسته است. دیگر آنکه علایم سجاوندی به‌شیوهٔ انگلیسی اعمال شده و چندگانگی یا دوگانگی املای برخی اسامی خاص به همان صورت باقی مانده و سه دفتر یادداشت جنایت و مکافات هم به‌منظور سهولت خوانش مخاطب به ده بخش تقسیم شده است.

مطالب این دفترها غیر از دو قطعهٔ روایی بلند بخش‌های یک و چهار تنوع و پراکندگی بسیاری دارد: از خیل سؤال‌ها و عبارات تردیدآمیز و پاره‌های جسته‌گریختهٔ گفت‌وگوی میان شخصیت‌های داستانی گرفته تا شخصیت‌پردازی‌های اولیه و خام و کلی‌گویی‌های فلسفی و پیش‌نویس‌های مختصر صحنه‌های مختلف. موضوع نوشتار به‌کرات از جمله‌ای به جملهٔ دیگر تغییر می‌یابد، جمله‌ها ناقص و ناتمام رها می‌شود و درنتیجه، زمینهٔ معینی برای نیل به چارچوب معنایی مشخصی در دست نیست. نیز گفتن ندارد که داستایفسکی همانند هنری جیمز یا آندره ژید[1] و با نظر به مراجعه و استفادهٔ آیندگان، مبادرت به ثبت یادداشت‌های خود نکرده؛ در این کتاب با یادداشت‌هایی روبه‌رو هستیم که حاصل لحظه‌های تنهایی، سرمستی و فوران در

۱. Andre Gide؛ نویسندهٔ فرانسوی. ـ م.

فرایند خلاق نوشتن است، یادداشت‌هایی که هیچ‌گاه به‌منظور چاپ شدن به‌روی کاغذ نیامده است. و سخن آخر آنکه نگارنده در خصوص ترجمه قائل به نظریهٔ خاصی نیست، جز آنکه نه ترجمهٔ جزء‌به‌جزء یا لفظ‌به‌لفظ، بلکه ترجمهٔ سبک را می‌پذیرد؛ ترجمهٔ جزء‌به‌جزءِ نحوِ متن روسی همان قدر نامعقول است که به کاربردن زبان انگلیسیِ تقریباً مصطلح برای پیروی از مفهوم جزء در برابر جزء. به‌زعم نگارنده، سبک نویسندگان بزرگ در بطن و بدنهٔ رمان تجسمی یگانه می‌یابد، تجسمی دراماتیک و ایدئولوژیک. پس هرچه از محیط دراماتیک یکه و یگانهٔ جنایت و مکافات بیشتر بدانیم، ترجمهٔ بهتری حاصل خواهد شد.

دفتر اول

۱

برخورد راسکولنیکوف با مارمیلادوف در میخانه ـ اعتراف مارمیلادوف

مطالب این بخش با مطالب فصل دو از بخش اولِ نسخهٔ نهایی جنایت و مکافات تطابق بسیاری دارد: برخورد راسکولنیکوف با مارمیلادوف ـ کارمند سابق ـ در میخانه؛ نطق دورودراز مارمیلادوف در باب شخصیتش و جفای خود در حق خانواده‌اش که با خنده‌های تمسخرآمیز گاه‌وبی‌گاه حاضران میخانه همراه است؛ شخصیت کاتیرینا، و تباهی و فلاکتی که کارمند سابق بر سر همسر و دخترش آورده است؛ برگشتن مارمیلادوف و راسکولنیکوف از میخانه به خانهٔ کارمند سابق، اوصاف همسر مارمیلادوف، استقبال خشن و جنون‌آمیز او از شوهرش، و بیرون آمدن دانشجوی سابق از خانهٔ وی.

با وجود شباهت‌های فوق، میان این یادداشت‌ها و نسخهٔ نهایی تفاوت‌هایی هم به چشم می‌خورد و داستایفسکی در نسخهٔ نهایی جنایت و مکافات به جزئیات و وقایعی از این دست میدان نداده است: شوهر اول کاتیرینا در یادداشت‌ها، گذشته از قمار کردن و بر باد دادن پول خزانهٔ حکومت، دائم‌الخمر هم هست، سی روبلی

که سونیا از شب نخست فاحشگی خویش حاصل می‌کند و برای کاتیرینا به خانه می‌آورد «سی روبل نقره» است، و شرح خفت و ذلت مارمیلادوف در صحنه‌ای که بیهوده می‌کوشد از نجیب‌زادهٔ متشخصی پولی قرض کند، طولانی و مفصل است. گرچه حذف چنین مواردی ـ که شمارشان به همین‌ها ختم نمی‌شود ـ ممکن است متضمن تعابیر مختلفی باشد، در خصوص مارمیلادوف و شوهر نخست کاتیرینا می‌توان چنین گفت که داستایفسکی به آشکارگی و شناساندن بیش از اندازهٔ ایشان مایل نبوده است؛ آخرْ کاتیرینا، مثل شوهرش (مارمیلادوف)، راه‌وروش آزار دیدن خود را بشخصه برمی‌گزیند. «نقره»ای هم که داستایفسکی از نسخهٔ نهایی کنار می‌گذارد، سرنوشت سونیا را ـ بسا که بیش از حد ـ به ماجرای خیانت به مسیح ربط می‌دهد.[1] نیز صحنه‌ای که در آن، کارمند سابق به هر دری می‌زند تا با قرض گرفتن پولْ دخترش را از جبر فاحشگی برهاند، با نیت نویسندهٔ روس در نشان دادن او به‌عنوان عامل بدبختی خانواده‌اش همخوانی ندارد. در مقابل این‌ها، موارد قابل‌تأملی هم مشاهده می‌شود که در یادداشت‌های اولیهٔ رمان اثری از آن‌ها نیست و داستایفسکی بعداً به نسخهٔ نهایی اضافه‌شان کرده است: مثلاً راسکولنیکوف درست پیش از آنکه خانهٔ مارمیلادوف را ترک کند، دست به جیب می‌برد و سی کاپک (پول مسین) بر لبهٔ پنجرهٔ خانهٔ وی می‌گذارد؛ سپس خود را بابت این عمل غیرارادی سرزنش می‌کند و کار احمقانه‌ای می‌خواندش. او که دیگر نمی‌تواند پول خود را پس بگیرد، به‌طعنه برای «پاکیزگی» سونیا لازمش می‌داند و از خیرش می‌گذرد. بر همین اساس، اینکه هیچ اثری از این فقره در یادداشت‌ها نیست، چه بسا نشان‌دهندهٔ نیازِ دیرتر شکل‌گرفتهٔ نویسندهٔ روس باشد به ارائهٔ الگویی روشن‌تر از بروز دگرگونی در همدردی ناآگاهانهٔ دانشجوی سابق با سرنوشت دیگران و بی‌اعتنایی آگاهانهٔ وی

---

۱. مراد خیانت یهودای اسخریوطی به مسیح است (متّی: ۱۵/۲۶): «و ایشان را گفت: «مرا چه خواهید داد اگر او را تسلیم شما کنم؟» آنان وی را سی سکهٔ سیمین بدادند.» مترجم در نقل سطوری که از عهد جدید ذکر شده، از ترجمهٔ پیروز سیّار (با حفظ رسم‌الخط) بهره گرفته است:
عهد جدید، ترجمهٔ پیروز سیّار، تهران، نشر نی، ۱۳۸۷. ـ م.