چگونه می‌نویسم

اومبرتو اکو
ترجمهٔ خجسته کیهان

مدتها پیش، آغاز کار

به عنوان نویسندهٔ آثار روایی، آدمی ناهنجار هستم. در واقع نوشتن روایت و رمان را از هشت سالگی آغاز کردم و تا پانزده سالگی ادامه دادم، اما از آن پس تا پنجاه سالگی از آن دست کشیدم. پیش از شکستن دیوار خیالی احتیاط، بیش از سی سال را در حجب و حیای فرضی گذراندم. گفتم «فرضی» و باید آن را توضیح دهم. بهتر است به ترتیب شروع کنیم، یعنی طبق عادت روایی‌ام گامی به عقب برداریم.

نوشتن رمان را به این ترتیب شروع کردم. دفترچه‌ای برمی‌داشتم و عنوان رمان را روی جلد می‌نوشتم. عنوانها را از کتابهای انتشارات «سالگری» الهام می‌گرفتم زیرا (همراه با ژول ورن، بوسنار و ژاکولیو در مجلهٔ مصور سفر و حادثه جویی بر زمین و دریا) از جمله منابع مورد استفاده‌ام بود. بنابراین عنوانهایم از قبیل «ویرانگران لابرادور» یا «شبح شبک» بودند. بعد نام انتشارات خیالی را در پایین صفحه می‌نوشتم (برای آن از ترکیب دو واژهٔ ماتیتا (مداد) و پنا (قلم)، نام «ماتنا» را ساخته بودم) و سپس به نوشتن ادامه می‌دادم و هر دو صفحه یک تصویر می‌چسباندم. تصاویری که به عکسهای کتابهای انتشارات سالگری یا «دلاواله» شباهت داشت.

گزینهٔ تصاویر تعیین کنندهٔ داستانی بود که می‌ساختم. چند صفحه از فصل اول را

می‌نوشتم، اما برای اینکه کارم از دیدگاه سردبیر انتشارات درست باشد، با حروف بزرگ می‌نوشتم و به خود اجازهٔ خط زدن نمی‌دادم. واضح است که در پایان چند صفحه نوشتن، کار را متوقف می‌کردم. به این ترتیب در آن دوران نویسندهٔ رمانهای ناتمام بودم.

از تولیدات آن سالها (که حین یک اسباب کشی گم شدند)، فقط یک اثر پایان یافته برایم باقی مانده. یک دفترچهٔ بزرگ هدیه گرفته بودم که دارای خطهای نازک افقی و حاشیه‌های پهنی بود که با خط بنفش مشخص شده بود. از این رو به فکرم رسید که «دفتر خاطرات تقویم» را بنویسم، یعنی یادداشتهای «پریمپیم پینو» که خودش را کاشف می‌دانست و می‌گفت جزیرهٔ «گیاندا» را در اقیانوس یخ زدهٔ «آرکتیک» مستعمره کرده و در آن اصلاحاتی انجام داده است (بر صفحهٔ اول، تاریخ «۱۹۴۲ از دوران فاشیسم» که در آن زمان ذکر آن به این صورت اجباری بود، به چشم می‌خورد). مردم جزیرهٔ گیاندا خدای «تقویم» را می‌پرستیدند. پریمپیم پینو هر روز با دقت جنون‌آمیزی همهٔ رویدادها (و امروز می‌توانم بگویم) و ساختارهای اجتماعی ـ مردم شناسانه آن جزیره را یادداشت می‌کرد، اما در میان صفحات این خاطرات به تمرین‌های ادبی نیز می‌پرداخت. در میان آنها یک «روایت آینده‌گرا» یافته‌ام که می‌گوید: «لویجی مرد جسوری بود به این خاطر که بعد از بوسیدن بشقاب خوراک خرگوش، آن را کنار زد و به قصد خریدن «ماضی نقلی» از خانه خارج شد. اما در راه از دامنهٔ کوه سقوط کرد و جان سپرد. از آنجاکه نمونهٔ بارزی از قهرمانی و انسان دوستی بود، همهٔ تیرهای چراغ برق عزا گرفتند و گریه کردند.

در مابقی کتاب راوی از وضع جزیره‌ای که بر آن حکومت می‌کرد، می‌گفت (و تصاویر آن را می‌کشید)؛ جنگلها، دریاچه‌ها، کناره‌های ساحل و مناطق کوهستانی را شرح می‌داد و بعد اصلاحات اجتماعی، آداب و رسوم و اسطوره‌های مردمش را حکایت می‌کرد، وزرایش را معرفی می‌کرد و از جنگها و بیماریها می‌گفت... در متن تصویر و روایت به نوبت دیده می‌شد (بی آن که تابع هیچ گونه قاعده‌ای باشد)، گاه به شکل دانش‌نامه درمی‌آمد ـ و با گذشت زمان، می‌توان دید که جسارتهای کودکی چگونه برای ضعف‌های بزرگسالی نقش تعیین کننده دارند.

تا این که چون دیگر نمی‌دانستم چه بلایی بر سر شاه و جزیره‌اش بیاورم، داستان را در صفحهٔ ۲۹ چنین به پایان رساندم: «خیال دارم به سفر دور و درازی بروم... شاید هم دیگر برنگردم؛ یک اعتراف کوچک: روزهای اول اعلام کرده بودم یک مغ هستم. حقیقت ندارد. من فقط پریمپیم پینو نام دارم. مرا ببخشید.»

بعد از این تلاشها در راه رمان‌نویسی، تصمیم گرفتم داستان مصور بنویسم و چند

داستان مصور را نیز تمام کردم. اگر در آن دوره دستگاه فتوکپی وجود داشت، می‌توانستم چندین نسخه از آنها را تکثیر کنم؛ به جای آن برای افزایش محدودهٔ کپی‌برداری، از همکلاسی‌هایم خواسته بودم هریک دفتری پنج برگی به من بدهند که برابر با شمار صفحات داستان مصورم و در مقابل جوهر مصرف شده و کار من بود و اجازه می‌داد از هر داستان نسخه‌های متعدد تهیه کنم. با همهٔ آنها قرارداد بسته بودم، بی آنکه تصور کنم ده بار کپی‌برداری از یک داستان مصور تا چه حد خسته‌کننده خواهد بود. عاقبت ناچار شدم دفترها را به صاحبانشان پس بدهم در حالیکه از شکستم، نه به عنوان نویسنده، بلکه در کسوت ناشر، شرمسار بودم.

در دبیرستان روایت می‌نوشتم، زیرا انشاء نویسی که اجباری بود، جای خود را به «وقایع‌نگاری» سپرده بود (باید وقایع زندگی را آزادانه شرح می‌دادیم). من در نوشتن حکایتهای طنزآمیز ممتاز بودم. در آن هنگام نویسندهٔ مورد علاقه‌ام، پی. جی وودهاوس بود. شاهکارم را تا به امروز حفظ کرده‌ام. شرح به نمایش گذاشتن اولین لیوان نشکن برای همسایگان و پدر و مادرم ـ پس از تمرین‌های متوالی و چند بار تجربه ـ پیروزمندانه لیوان را بر زمین انداخته بودم که البته شکسته و هزار تکه شده بود.

مابین سالهای ۱۹۴۴ و ۱۹۴۵ نوشتن در قالب حماسی را شروع کردم، یک پارودی از کمدی الهی و سلسله پرتره‌هایی از خدایان المپ که در آن دوران تیره، بار دیگر به سراغشان رفته بودم، دورانی همراه با تبلیغات اجباری حزب فاشیست، رفتن برق و آوازهای رابالیاتی، خوانندهٔ محبوب مردم. این یکی از آن نوشته‌هاست:

این هم آپولن، نیرومندترین خدا
در المپ، خانهٔ خدایان.
آپولن موسیقی سبکی می‌نوازد،
دیگر سیتار یا چنگ (لیر) نمی‌نوازد، بلکه به سراغ بهتر از آن رفته؛
آپولون پیانو و ترومپت می‌زند.
چرا باید لیر (واحد پول ایتالیا .م) را هدر داد در حالیکه
این روزها روغن اینقدر گران است؟

در دو سال نخست دبیرستان داستان تصویرداری به نام «زندگی مصور اوترپ کلیپس» نوشته بودم. در آن هنگام رمانهای جیوانی موسکا و جیوانی گارچی الگوهای ادبی بودند. سپس روایتهایی نوشته بودم که هدف ادبی جدی‌تری را دنبال می‌کردند. می‌توانم بگویم که لحن رایج در آنها به رئالیسم جادویی شبیه بود. مدتها وقتی صبح زود

بیدار می‌شدم، به این فکر می‌افتادم که روزی «کنسرت» را، که ایدهٔ روایی جالبی داشت، بازنویسی کنم: آهنگ‌ساز ناموفقی به نام ماریو توبیا همهٔ مدیومهای جهان را جمع کرده بود تا ارواح بزرگترین موسیقی‌دانان جهان را احضار کنند. قرار بود آنها «کورادینو دی سویا» ساختهٔ خودش را اجرا کنند. بتهوون رهبر ارکستر بود، لیست پیانو می‌نواخت، پاگانینی پیانو می‌زد و غیره. آنجا که شرح می‌دادم مدیومها چگونه از عهدهٔ سرپا نگه‌داشتن ارواح به مدت طولانی بر نمی‌آمدند، بد نشده بود. همگی با صدای ناساز و میرای آلات موسیقی محو می‌شدند، در حالیکه تنها روبرتسون ترومپت خود را با صدای بلند و جادویی، بی چون و چرا می‌نواخت.

باید به خوانندگان وفادارم (که بیست و چهار نفر بودند) مجال دهم تا دریابند چگونه آن دو زمینهٔ آغازین چهل سال بعد ساخته و پرداخته شد و در رمان آونگ فوکو به کار رفت.

همچنین «قصه‌های قدیمی ستاره‌های کیهانی» را نوشته بودم که قهرمانان آن زمین و سایر کرات بودند. آنها اندکی بعد از تولد کهکشانها نسبت به یکدیگر دچار حسادت و اشتیاق شده بودند: در داستان من ستارهٔ زهره عاشق خورشید می‌شود و به کمک تلاشهای فوق تصور موفق می‌شود در مدار او قرار گیرد و عاقبت در حوزهٔ آتشین محبوب خود نابود می‌گردد. این داستانها طنزهای آسمانی و جهالت‌آمیز من بودند.

در شانزده سالگی عشقم به شعر زاده شد و اشعار پر ابهام و نامفهوم را با ولع می‌خواندم. اما ذوقم بیشتر با الهام از اشعار کلاسیک، به سبک مجلهٔ لاروندا شکوفا می‌شد. به طور کلی سروده‌هایم به اشعار «کاردارلی» شباهت داشت. نمی‌دانم نیازم به شعر بود (و در عین حال کشف آثار شوپن) که موجب تولد نخستین عشق پاک و فروخورده‌ام شد، یا بالعکس. هرچه بود مجموعهٔ این دو، فاجعه‌آمیز از آب درآمد و امروز حتی با بیشترین احساس غربت و خودباوری، نمی‌توانم بدون شرمی عمیق و به جا، به آن نوشته‌ها بیاندیشم. اما حتماً خصلتی جدی و نقادانه‌ام نیز از همین تجربه زاده شد: همان که باعث شد ظرف چند سال به این نتیجه برسم که شعرم همانقدر مبتکرانه و کاربردی بود که جوش صورت در نوجوانی. تصمیم به رها کردن نوشتن به اصطلاح خلاق، و محدود کردن خود به اندیشهٔ فلسفی و جستارنویسی نیز از همان ناشی شد.

جستارنویس و روایتگر

این تصمیم مرا به مدت سی سال از رنج به دور نگه داشت. منظورم این است که از

آنهایی نیستم که به خاطر محکومیت به نوشتن آثار علمی در اشتیاق پیوستن به هنر می‌سوزند. در همان حال خود را کاملاً شکوفا می‌یافتم و با گونه‌ای تحقیر افلاطونی، شاعران را زندانی دروغهایشان و مقلد چیزهای مصنوعی می‌شمردم، آدمهایی که از درک ایده‌های آسمانی که من به عنوان فیلسوف هر روز با پاکی و صفا با آن در دادوستد بودم، ناتوان بودند.

در واقع امروز می‌فهمم که در عین حال به نیازی روایی نیز پاسخ می‌گفتم، آن هم به سه شیوه: ابتدا، با تمرین دائمی روایت شفاهی (وقتی بچه‌هایم بزرگ شدند، از این که دیگر نمی‌توانستم برایشان قصه بگویم دلتنگ می‌شدم). دوم، به کمک بازی با پارودی ادبی و پاستیش‌های مختلف (نگارش «پاستیش و پوستیش» توسط راوی فرضی‌ای به نام داریو مینیمو در اواخر دههٔ ۱۰۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰). و آخر، با تبدیل هر نوشتهٔ انتقادی یا نقد به روایت. باید این نکته را توضیح دهم زیرا گمان می‌کنم برای درک فعالیت غیرادبی‌ام، به اندازهٔ روایت‌نویسی بعدی حائز اهمیت است.

وقتی از پایان نامه‌ام دربارهٔ مسائل زیبایی‌شناسی نزد توماس قدیس دفاع می‌کردم، از اعتراض یکی از استادان (اگوستی گوسی که بعداً متن مرا به همان شکل منتشر کرد) تعجب کردم. محتوای حرفی که به من زد این بود: فازهای مختلف پژوهشت را طوری تنظیم کرده‌ای که گویی یک کار پلیسی است؛ بطوریکه سرنخهای کاذب و فرضیه‌هایی که بعداً رها کرده‌ای را نیز در آن گنجانده‌ای. یک پژوهشگر پخته هم به همهٔ این تجربه‌ها دست می‌زند، اما بعداً (در نسخهٔ نهایی) فقط نتایج کار را در اختیار خواننده می‌گذارد. من پذیرفتم که پایان نامه‌ام همانطوری بود که او می‌گفت، ولی آن را ایراد نمی‌دانستم. برعکس، در آن لحظه بود که برایم مسلم شد هر پژوهشی باید به این نحو «حکایت» شود. و گمان می‌کنم برای سایر نوشته‌هایم نیز به همان ترتیب عمل کردم.

بنابراین به راحتی می‌توانستم داستان بنویسم، زیرا اشتیاقم به روایت را به طریق دیگری ارضاء می‌کردم؛ و بعداً وقتی شروع به رمان نویسی کردم رمانهایم نمی‌توانست به جز گونه‌ای شرح تحقیقات باشد (شیوه‌ای که در ژانر روایی کاوش یا جستجو نامیده می‌شود).

از کجا آغاز می‌کنیم؟

نخستین رمانم نام گل سرخ را در چهل و شش تا چهل و هشت سالگی نوشتم. در اینجا خیال ندارم از انگیزه‌های (چطور می‌گویند؟ اگزیستانسیل [وجودی]؟) که موجب

نوشتن اولین رمانم شد بگویم، زیرا این انگیزه‌ها بسیارند و حتماً با یکدیگر جمع می‌شوند؛ گمان می‌کنم اگر بگویم میل نوشتن یک رمان در من ایجاد شد، انگیزه‌ای بیش از حد کفایت را توضیح داده باشم.

یکی از پرسشهای مسئول انتشار این کتاب از نویسندگان دربارهٔ فازهای متوالی ایجاد یک متن بود. خوشبختانه این پرسش کنایه از آن دارد که نوشتن از فازهایی عبور می‌کند. غالباً مصاحبه‌کنندگان ساده‌دل میان دو یقین در نوسانند که نقیض یکدیگر هستند: اولی این است که یک متن به اصطلاح خلاق، یکباره در آتش اسرارآمیز بحران یک الهام شکل می‌گیرد؛ دومی بر این اساس است که نویسنده از دستورالعملی پیروی می‌کند، گونه‌ای قاعدهٔ سری که همه مایلند فاش شود.

قاعده وجود ندارد، یا بهتر بگویم، قواعد بسیار، گوناگون و انعطاف پذیرند و آتشفشان الهام وجود ندارد. اما حقیقت این است که گونه‌ای ایدهٔ اولیه و فازهای بسیار دقیقی از یک فرایند وجود دارد که رفته رفته به کمال می‌رسد.

سه رمان من هر یک از ایده‌ای زاده شدند که کمی بیش از یک تصویر بود: همان بر من غلبه کرد و تمایل به ادامهٔ کار را ایجاد نمود. نام گل سرخ زمانی زاده شد که از دیدن تصویر کشته شدن یک کشیش در کتابخانه‌ای، یکه خوردم. در یادداشت آغازین نام گل سرخ نوشته بودم «میل داشتم کشیشی را مسموم کنم»، سپس این فرمول تحریک‌آمیز را به شکل لفظی آن در نظر گرفتم و سلسله پرسشهایی دربارهٔ این که چه چیزی مرا وادار به این جنایت می‌کرد، به ذهنم رسید. ولی من اصلاً میلی به مسموم کردن یک کشیش نداشتم (چنانکه هیچ کشیشی را مسموم نکردم): مجذوب تصویر مسموم شدن یک کشیش، در حال مطالعه در کتابخانه شده بودم. نمی‌دانم تحت تأثیر بوطیقای سنتی رمانهای پلیسی آنگلوساکسون بودم که در آن جنایت باید در اقامتگاه کشیشان صورت گیرد؟ شاید هم به احساسات شانزده سالگی‌ام، هنگامی که برای تمرین‌های معنوی در یک صومعهٔ بندیکتین به سر می‌بردم مربوط می‌شد. میان رواقهای گوتیک و رمی آن قدم می‌زدم، بعد وارد کتابخانهٔ سایه‌داری می‌شدم که روی یکی از میز تحریرش «گزارش قدیسین» را یافته بودم؛ کتاب باز بود و به یمن خواندنش فهمیدم که تنها یک اومبرتوی شاد که روز ۴ مارس جشن تولدش است، وجود ندارد، بلکه در گذشته قدیسی به نام اومبرتو وجود داشته که روز ۶ سپتامبر متولد شده بود. او اسقف بود و در جنگل یک شیر را مسیحی کرده بود. اما روشن است که از همان زمان، در حال ورق زدن برگهای صحافی نشدهٔ این کتاب باستانی که روی میزی باز مانده بود، در سکوت مطلق میان

MARS

LIRE

Débarquement américain au Salon du livre

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Um

DOSSIER

Mme de Sévigné : le retour

M 1974 - 243 - 30.00 F

تیغه‌های نوری که از شیشه‌های رنگی و مات عبور می‌کرد، شیشه‌هایی که گویی بر دیوارهایی که به قوسهای جناغی ختم می‌شدند، به فرم قاشقی تراشکاری شده بود، تا مدتی نگران بودم.

نمی‌دانم. همینقدر می‌دانم که تصویر کشیشی که حین خواندن به قتل رسیده بود، در یک زمان مرا وادار کرد تا پیرامون آن چیزی بسازم. مابقی داستان برای معنا بخشیدن به این تصویر رفته رفته به وجود آمد، از جمله وقوع آن در سده‌های میانه. ابتدا می‌خواستم زمان وقوع ماجرا همین عصر باشد. بعد، از آنجاکه با سده‌های میانه آشنا هستم و به آن علاقه دارم، به این نتیجه رسیدم که بهتر است آن زمان را برای اجرای روایت خود در نظر بگیرم. بقیهٔ چیزها خود به خود به وجود آمد، اندک اندک، با خواندن، دیدن تصاویر و گشودن کشوهایی که به مدت بیست و پنج سال فیش یادداشت‌های سده‌های میانهٔ خود را که به منظور دیگری نوشته بودم، در آنها گرد آورده بودم.

در مورد رمان آونگ فوکو، کار به نحو پیچیده‌تری صورت گرفت. تصویر مولد ـ یا بطوریکه خواهیم دید، دو تصویر مولد ـ را بسان روان پزشکی که از میان خاطرات پراکنده و تکه‌های رؤیای بیمار خود به تدریج راز او را کشف می‌کند، جستجو کردم. ابتدا از یک چیز نگران بودم: با خود می‌گفتم من یک رمان نوشته‌ام، اولین رمان زندگیم که شاید آخرین نیز باشد، زیرا به نظرم می‌آید همهٔ چیزهای شگفت‌انگیز و مورد علاقه‌ام را در آن گنجانده‌ام، همچنین همهٔ چیزهایی که ـ ولو به طور غیرمستقیم ـ می‌توانستم دربارهٔ خودم بگویم. آیا چیز دیگری باقی مانده که واقعاً متعلق به من باشد و بتوانم روایت کنم؟ آنوقت دو تصویر به نظرم آمد.

اولی یک آونگ بود که سی سال پیش از آن در پاریس دیده بودم و بر من تأثیر گذاشته بود. نمی‌گویم که طی آن سالها آونگ را فراموش کرده بودم. برعکس، یک بار در دههٔ ۱۹۶۰، دوست کارگردانم از من خواسته بود یک سناریو بنویسم. نمی‌خواهم دربارهٔ آن چیزی بگویم، زیرا بسیار بد به کار رفت و فیلم بی‌ارزشی از آن ساخته شد که به ایدهٔ اولیهٔ من هیچ ربطی نداشت. خوشبختانه به خاطر این که تقریباً پولی بابت آن دریافت نکرده بودم، موفق شده بودم به آنها بقبولانم که نامم را ذکر نکنند. ولی در آن سناریو صحنه‌ای بود که در یک غار می‌گذشت. وسط غار آونگی آویخته بود و کسی از آن آویزان بود که در تاریکی خنجرش را به اطراف می‌چرخاند.

دومین تصویری که خود را به من تحمیل کرد، این بود که خود را در حال نواختن ترومپت هنگام مراسم ترحیم یک پارتیزان می‌دیدم. تصویر مربوط به رویدادی حقیقی

بود که گاه آن را شرح می‌دادم. بیشتر در حالتهای لطیف و آرام: دیروقت شب، در مقابل آخرین ویسکی در سایه روشن دوستانهٔ یک میخانه، یا حین گردش در کنار آب هنگامی که احساس می‌کردم زنی که در کنار یا مقابلم ایستاده در انتظار شنیدن حکایت زیبایی است تا در پایان بگوید «چه داستان قشنگی» و دستم را در دست بگیرد. ماجرایی واقعی که پیرامونش خاطرات دیگری نقش بسته بود که همگی برایم دلپذیر بودند.

همین بود، آونگ و ماجرایی در گورستان در یک صبح آفتابی. احساس می‌کردم که می‌توانم پیرامون آن دو، چیزهایی حکایت کنم. تنها مشکلم این بود که چطور از آونگ به ترومپت برسم. پاسخ یافتن برای این پرسش هشت سال طول کشید و حاصل آن رمان آونگ فوکو بود.

به همین ترتیب برای رمان جزیرهٔ روز پیشین، از دو تصویر بسیار قوی آغاز کردم که فوراً در پاسخ به این سئوال به ذهنم رسیدند: اگر بخواهم رمان سومی بنویسم، چه چیز را می‌توانم حکایت کنم؟ با خود گفتم از صومعه‌ها و موزه‌ها بسیار گفته‌ام، یعنی از مکانهای فرهنگی، حالا باید بکوشم تا از طبیعت بنویسم. دربارهٔ طبیعت، همین و بس. و چگونه می‌توان فقط طبیعت را دید؟ در حالیکه غریق نجات یافته‌ای خود را در جزیرهٔ خالی از سکنه‌ای بیابد.

بعد در همان دوران، اما به دلایلی کاملاً متفاوت، یکی از ساعتهایی که به آن ورلد واچ (ساعت جهانی) می‌گویند را خریدم. در این نوع ساعت صفحه‌ای دایره‌ای در وسط، در جهت خلاف عقربه‌ها می‌گردد تا تطابق ساعت محلی را با مکانهایی که بر دایرهٔ دیگری در حاشیهٔ پیرامونی نوشته شده، بنمایاند. در این ساعتها خطی نیز برای نشان دادن تغییر تاریخ روز وجود دارد. اگر کتاب دور دنیا در بیست و چهار روز را خوانده باشیم می‌دانیم که این خط وجود دارد، اما مدام در فکرش نیستیم. با دیدن آن چیزی در ذهنم جرقه زد: قهرمان رمانم باید در غرب این خط ایستاده باشد و جزیره‌ای را در سمت شرق ببیند که نه‌تنها در مکان، بلکه در زمان نیز دور به نظر می‌رسد. از آنجا تصمیم بر اینکه بهتر است او نه در جزیره، بلکه مقابل آن باشد، منطقی بود.

ابتدا از آنجا که ساعتم جزایر الئوتی را بر خط مورد نظر نشان می‌داد، دلیل موجهی برای نهادن فردی در آنجا برای انجام کاری نمی‌دیدم. این شخص باید کجا باشد؟ رها شده بر یک پلاتفرم نفتی؟ از سوی دیگر چنانکه بعداً خواهم گفت، اگر بخواهم جایی را نقل کنم، باید حتماً آن را دیده باشم و فکر گشت و گذار در جاهایی به آن سردی در جستجوی یک پلاتفرم نفتی برایم جاذبه‌ای نداشت.

بعد همانطور که روی نقشه می‌گشتم، دیدم که خط مزبور از مجمع‌الجزایر فیجی، یعنی فیجی، ساموا، جزیرهٔ سلیمان و... هم می‌گذرد. از آنجا خاطرات دیگری از ذهنم گذشتند و رد پاهای دیگری بر جای نهادند. پس از خواندن چند کتاب، ناگهان از قرن هفدهم سر درآوردم، قرنی که سفرهای اکتشافی در اقیانوس آرام رواج می‌یافت. و از آنجا به یاد بسیاری از خوانده‌هایم دربارهٔ فرهنگ باروک افتادم و سپس به این فکر افتادم که قهرمان رمانم تنها فرد باقی مانده در یک کشتی است، گونه‌ای کشتی اشباح... و از آنجا شروع کردم. در این مرحله شاید بتوانم بگویم که رمان به خودی خود پیش رفت.

پیش از هر چیز، ساختن یک جهان

اما یک رمان به کجا می‌رود؟ و این دومین مسئله‌ای است که به نظرم برای بوطیقای روایت، اساسی می‌رسد. وقتی مصاحبه‌کننده‌ای از من می‌پرسد: این رمان را چطور نوشتید؟، معمولاً جواب می‌دهم: از چپ به راست! و سخن را کوتاه می‌کنم. اما در اینجا مجال دارم پاسخ روشن‌تری بدهم.

در واقع به باور من (دست‌کم پس از چهار تجربهٔ روایی به این نتیجه رسیده‌ام) یک رمان فقط یک واقعیت زبان شناسانه نیست. یک رمان (مانند هر چه در طول روز نقل می‌کنیم، این که فرضاً چرا دیر رسیده‌ایم یا چطور از دست یک آدم مزاحم خود را خلاص کرده‌ایم) طرحی بیانی را به کار می‌گیرد (البته منظورم واژه‌هاست که کاربرد آن در شعر مشکلتر است، زیرا در شعر صدا نیز به حساب می‌آید) تا طرحی محتوایی را ارائه دهد، یعنی واقعیتهای حکایت شده را. اما در محتوا می‌توانیم دو سویهٔ دیگر را نیز مشخص کنیم: فابولا (پوشاندن لباس واقعیت به چیزهای خیالی) و پی رنگ.

فابولای قصهٔ کلاه قرمزی[1] در یک سری آکسیون متوالی و دارای نظم زمانی شکل می‌گیرد: مادر دخترک را به جنگل می‌فرستد، دخترک با گرگ روبرو می‌شود، گرگ به خانهٔ مادربزرگ می‌رود تا در انتظار او بماند، گرگ مادربزرگ را می‌بلعد، خود را به شکل او درمی‌آورد و غیره. پی رنگ می‌تواند این عناصر را به شیوه‌های گوناگون سامان بخشد: مثلاً داستان می‌توانست با دیدار دخترک از مادربزرگ آغاز شود، دختر از دیدن تغییر قیافهٔ مادربزرگ یکه بخورد، آنگاه از خانه بیرون آمدن و به جنگل رفتن را به خاطر بیاورد؛ یا اینکه در ابتدای قصه دخترک صحیح و سالم به خانه بازگردد، و هنگام اظهار تشکر از شکارچی که نجاتش داده بود، بخشهای قبلی حکایت و فابولا را برای مادرش

۱. داستان کودکان که در آن گرگی در لباس مادربزرگ خیال خوردنِ دخترک را دارد. م.

شرح دهد.

قصهٔ کلاه قرمزی چنان بر فابولا استوار است (و به طور غیرمستقیم بر پی‌رنگ) که می‌توان آن را با هر گفتمانی به شکلی راضی کننده روایت کرد، یعنی با هر وسیلهٔ بیانی: با تصاویر سینمایی، یا به زبان فرانسه یا آلمانی یا در کتابی مصور (و چنین نیز شد).

غالباً رابطهٔ میان بیان و محتوا را در تضاد میان نثر و شعر توضیح داده‌ام. چرا «پر جنب و جوش بود فرانسواز / وقتی هراساند پروانهٔ خوشرنگ را / هنگام پرواز»؟ چرا پروانه را بر بوته‌ای نترسانده بود یا روی یک گل، جایی که پروانه از گرده‌ها تغذیه می‌کند؟ البته برای اینکه «فرانسواز» با «پرواز» قافیه می‌سازد نه با گل یا بوته. این یک بازی نیست. حالا فرانسواز پرجنب و جوش را رها کنیم و به مونتال (شاعر) بپردازیم: رنج زیستن را / دیده بودم بسیار / نهری بود گرفته / غل غل کنان / با گلوگاهی خفه / برگی بود تکیده / نزار / خشکیده / اسبی بود / از پا درآمده... شاعر چرا از میان همهٔ نمادهای رنج زیستن برگ خشکیده را برگزیده است؟ چرا نهر خفه شده غل غل می‌کند؟ شاید وجود نهر به خاطر ایجاد آمادگی برای ظهور برگ خشکیده است؟ هرچه هست، لزوم قافیه ساختن با «خفه» مصراع بعدی را به «خشکیده» می‌رساند و عاقبت با شبههٔ مرگبار و نانوشتهٔ اسب از پا درآمده خاتمه می‌یابد. زیرا (و در اینجا واقعاً بازی می‌کنیم، خوشبختانه برای تاریخ شعر) اگر فقط نهر گرفته، و غل غل کنان را داشتیم، حتماً رنج زیستن در تاریکی و بوی ناخوش غاری لغزان متجلی می‌شد.

«ورگا نوشت: «در گذشته اهالی مالاولیا به اندازهٔ سنگ ریزه‌های راه قدیمی ترزا پرشمار بودند» و «بعضی از آنها در انیانا و کاستلو هم اقامت داشتند.» البته او می‌توانست نام شهرهای کوچک و دهات دیگری را برگزیند، اما گزینشش بر اثر تصمیم به قرار دادن سیسیل به عنوان محل وقوع ماجرا محدود می‌شد؛ و حتی مقایسه با سنگریزه‌های راه با توجه به طبیعت محل که به نباتات امان رویش نمی‌داد، صورت گرفته بود.

بنابراین در شعر انتخاب نحوهٔ بیان است که محتوا را تعیین می‌کند، در حالیکه در نثر وضع عکس آن است: جهانی که انتخاب شده و رویدادهایی که در آن جریان دارد است که آهنگ، سبک و حتی گزینش واژه‌ها را به ما تحمیل می‌کند.

با این حال اگر بگوییم در شعر محتوا (و همراه با آن رابطهٔ میان فابولا و پی رنگ) کم اهمیت است، اشتباه کرده‌ایم. به این ترتیب در شعر تقدیم به سیلویا اثر لئوپاردی، یک فابولا وجود دارد (دختر جوانی بود که چنین و چنان بود، شاعر عاشق او بود، دختر جان سپرد، و حالا شاعر به یاد او شعر می‌سراید)؛ همچنین یک پی رنگ (در ابتدا، در حالیکه

دختر جوان تازه جان سپرده، شاعر وارد صحنه می‌شود و او را در خاطرهٔ خود زنده می‌سازد). کافی نیست بگوییم که این شعر در ترجمه بسیاری از ارزشهای صدایی ـ نمادین خود را از دست خواهد داد. بلکه باید افزود ترجمه‌ای که در آن فابولا و پی رنگ رعایت نشود، اشتباه است. چنین ترجمه‌ای مربوط به شعر دیگری است.

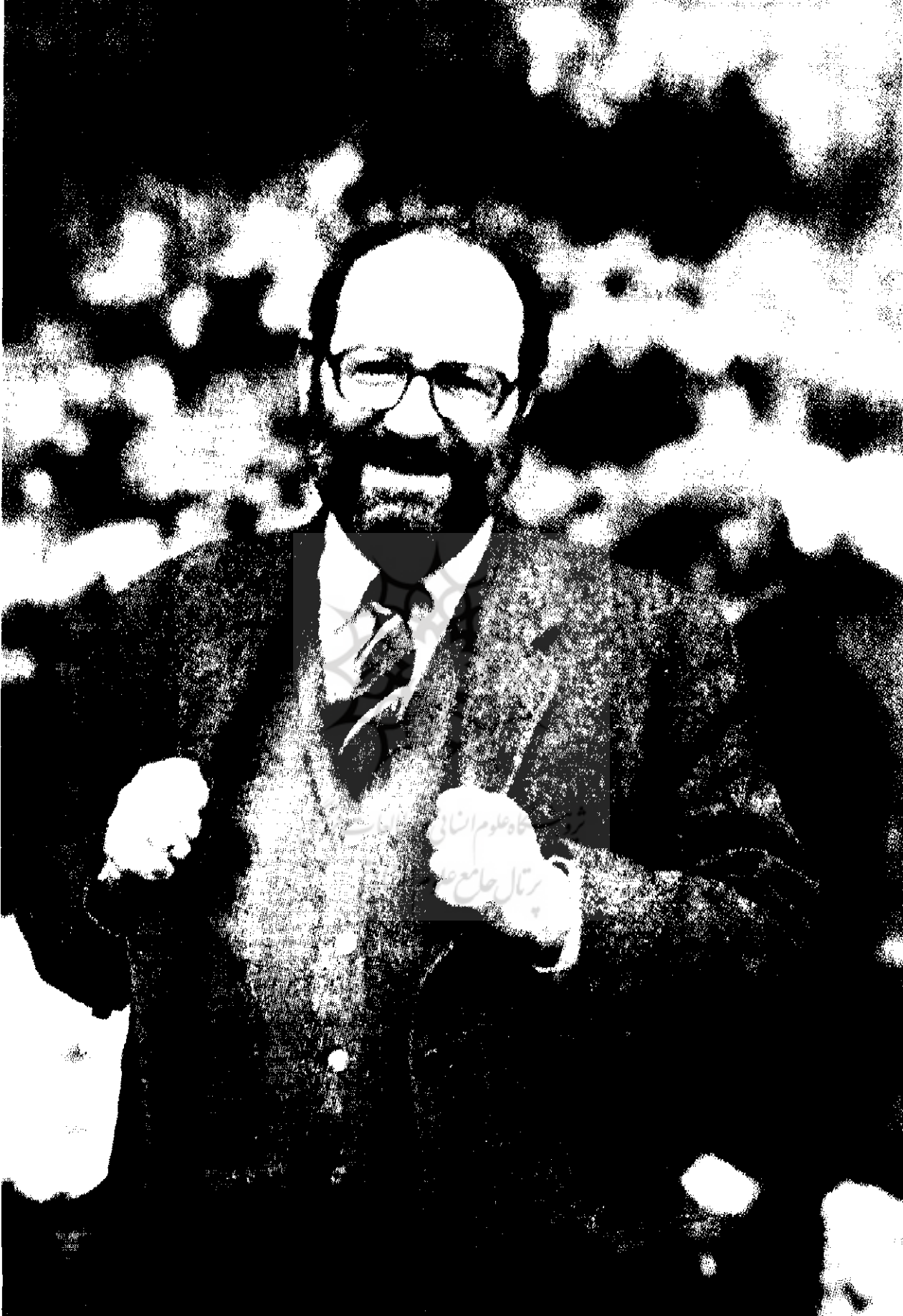
شاید این گفته مبتذل به نظر برسد، اما مفهومش این است که حتی در یک متن منظوم، شاعر از جهانی سخن می‌گوید (در اینجا دو خانه است، مقابل هم، دختر جوانی است که کارهای فمینیستی می‌کند...). روشن است که ژانر روایی است.

به همین دلیل بود که برای رمان نام گل سرخ یک سال را بدون نوشتن یک سطر سپری کردم (دست کم دو سال برای آونگ فوکو، و همانقدر برای جزیرهٔ روز پیشین). می‌خواندم، طرح و دیاگرام می‌کشیدم و جهانی خلق می‌کردم. این جهان می‌بایست تا حد ممکن دقیق باشد، تا بتوانم در آن با اعتماد مطلق به پیش بروم. برای نام گل سرخ صدها لابیرنت (هزارتو) و طرح صومعه ترسیم کردم. برای این کار به طرحهای دیگر مراجعه می‌کردم و جاهایی را که دیده بودم به نظر می‌آوردم، زیرا نیازمند بودم که همه چیز کارآیی داشته باشد، همچنین باید پی می‌بردم دو برسناژ در حال گفتگو برای رفتن از یک مکان به مکانی دیگر چقدر وقت می‌گذارند. همین زمان دیالوگها را نیز مشخص می‌کرد. ۶۸

اگر در یک رمان باید بنویسم: «در حالیکه قطار در ایستگاه مودن توقف کرده بود، به سرعت پیاده شد و یک روزنامه خرید»، اگر ابتدا به مودن نروم و به مدت توقف قطار، و فاصلهٔ دکهٔ روزنامه فروشی تا آن پی نبرم، از عهده برنمی‌آیم (اگر قطار فرضاً در ایستگاه اینیسفری توقف کند نیز همین تجربه برایم لازم است). البته (تصور می‌کنم) این امر ارتباط زیادی با پیشرفت داستان ندارد، اما اگر دست به این کار نزنم، نمی‌توانم روایت کنم.

در آونگ فوکو نوشته‌ام محل دو انتشارات «مانوزیو» و «گاراموند» در ساختمانهای مجاور قرار داشت که میانشان راهروبی ساخته شده بود با دری از جلا افتاده و سه پله. برای دانستن این که آیا ساختن راهرو مابین این دو ساختمان امکان‌پذیر است یا نه، به محاسبات طولانی دست زدم. می‌خواستم مقدار اختلاف سطح را اندازه‌گیری کنم. خواننده به سادگی، بی آنکه به چیزی پی ببرد (به گمان من) وجود سه پله را می‌پذیرد، در حالیکه برای من اساسی بودند.

گاه از خود پرسیده‌ام آیا چنین دقتی در طراحی جهانی که می‌سازم لازم است، زیرا آن جزئیات در روایت ظاهر نمی‌شدند. اما تردیدی نیست که برای خودم لازم بودند،



برای آشنایی‌ام با فضایی که می‌ساختم. بعداً برایم حکایت کردند که اگر در فیلمی از لوچینو ویسکنتی، دو پرسناژ به جعبه جواهری برمی‌خوردند، ویسکنتی می‌گفت جعبه باید پر از جواهرات واقعی باشد، ولو اینکه آنها هرگز جعبه را نمی‌گشودند زیرا به زعم او پرسناژهایش باورپذیر نمی‌شدند ـ بازیگران با یقین کمتری ایفای نقش می‌کردند.

به همین ترتیب، برای نام گل سرخ طرح کشیش‌های صومعه راکشیده بودم. تقریباً (اما نه کاملاً) همه را با ریش کشیده بودم، گو اینکه یقین نداشتم در آن دوران کشیش‌های بندیکتین ریش می‌گذاشتند یا نه. بعد این قضیه به مسئله‌ای تبدیل شد که ژان ژاک آنو (کارگردان .م) هنگام ساختن فیلم ناچار شد به یاری کارشناسان آن را حل کند. باید بیافزایم که در رمان هرگز گفته نمی‌شود آنها ریش داشتند یا نه. اما من نیاز داشتم پرسناژهایم را هنگامی که صحبت یا حرکت می‌کنند، بازشناسم، در غیر این صورت نمی‌دانستم چه باید بگویند.

برای آونگ فوکو بسیاری از شبها را، تا هنگام بسته شدن در «کنسرواتوار هنر و پیشه» ماندم، جایی که بعضی از ماجراهای اصلی رمان می‌گذرد. برای نوشتن دربارهٔ شوالیه‌های تامپل[1]، به مقرشان در جنگل اوریان در فرانسه رفتم (جایی که در رمان به کوتاهی و به طور مبهم از آن یاد شده است). برای شرح پیاده‌روی شبانهٔ «کازوبون» (قهرمان رمان .م) از کنسرواتوار تا میدان وژ و سپس به برج ایفل، چند شب همین مسیر را مابین ساعت دو تا سه بعد از نیمه شب، در حالیکه در ضبط صوت سخن می‌گفتم، پیمودم. آنچه راکه می‌دیدم شرح می‌دادم، زیرا نمی‌خواستم نام خیابانها و چهارراه‌ها را اشتباه بنویسم. برای نوشتن جزیرهٔ روز پیشین به دریاهای جنوب، دقیقاً به مکان جغرافیایی مورد بحث در کتابم سفر کردم تا با رنگ آب دریا، آسمان، ماهی‌ها و مرجانها ـ در ساعتهای مختلف روز ـ آشنا شوم. با این حال دو سه سال نیز روی طرح‌ها و ماکت کشتی‌های آن زمان کار کردم می‌خواستم اندازهٔ یک کابین یا جایگاه کوچک درون کشتی را بدانم و این که چگونه می‌توان از یکی به دیگری رفت.

اخیراً وقتی یک ناشر خارجی پیشنهاد کرد طرح کشتی را در رمان بگنجانیم، او را تهدید به شکایت کردم، اگرچه در رمان نام گل سرخ نقشهٔ صومعه چاپ شده بود. در نام گل سرخ می‌خواستم خواننده کاملاً با محل و چگونگی آن آشنا بشود. در جزیرهٔ روز

---

۱. فرقه‌ای مذهبی ـ نظامی که در سال ۱۱۱۹ میلادی برای دفاع از زائران سرزمین مقدس تشکیل شده بود. در سالهای ۱۳۱۴ ـ ۱۳۰۷ غیرقانونی اعلام شد و اعضاء آن به فرمان پاپ دستگیر و اعدام شدند. این فرقه به طور مخفی به فعالیتهای خود ادامه داد و در سال ۱۷۴۷ فراماسونری را تشکیل داد.

پیشین می‌خواستم خواننده را کاملاً گیج کنم، می‌خواستم او نداند در هزارتوی آن کشتی کوچک که مدام او را به شگفتی وامی‌داشت، چگونه جهت‌یابی کند. اما برای توصیف جهانی مبهم و فاقد یقین که میان تجربه و رؤیا، بیداری و هیجان ناشی از الکل به نظر می‌رسید، همچنین برای ایجاد سردرگمی در خواننده و ایده‌هایش، خود نیازمند افکار و ایده‌های کاملاً روشن بودم و نیز هنگام نوشتن، ارجاع همیشگی به ساختار کشتی‌ای که بسیار دقیق و میلیمتری محاسبه شده باشد.

از جهان به سبک

در پایان طرح جهان داستان، واژه‌ها می‌آیند (اگر همه چیز به درستی پیش برود) و واژه‌های آن جهان خواهند بود، یا آنچه روایت رویدادها نیازمند آن باشد. برای این است که در نام گل سرخ سبک نگارش ـ که همواره هماهنگ است. از آن گزارشگر سده‌های میانه است: دقیق، وفادار به واقعیت ساده‌دلانه و شگفت زده، در صورت لزوم یکنواخت (یک کشیش عادی قرن چهاردهم مثل گادا نمی‌نویسد و مانند پروست به خاطر نمی‌آورد)؛ برعکس در آونگ فوکو شاهد نثرهای گوناگون هستیم: نثر آگیله که آدمی تحصیلکرده و قدیمی است، بلبو که به طور طنزآمیزی ادبی می‌نویسد، پرونده‌های سری، نوشتهٔ گارامونـد که تاجرمسلک و کج است و در آخر گفتگوهای دو ناشر هنگام خیالپردازیهای غیرمسئولانه در حالیکه ارجاع‌های عالمانه و بازیهای کلامی را با بدسلیقه‌گی درهم می‌آمیزند. ولی آنچه ماریا کورتی «پرش سطح‌ها» نامیده تنها به تصمیم‌گیری دربارهٔ سبک مربوط نمی‌شد: این پرشها را جهانی با سطوح فرهنگی نابرابر که ماجرا در آن می‌گذشت تعیین می‌کرد.

در مورد جزیرهٔ روز پیشین، چگونگی جهانی که رمان در آن آغاز می‌شد بود که نه تنها سبک، بلکه ساختار بحث و درگیری دائمی میان راوی و پرسناژ را مشخص می‌کرد، در حالیکه خواننده نیز دائماً به عنوان شاهد و همدست با آن به کار گرفته می‌شد. در واقع در آونگ فوکو ماجرا در عصر ما می‌گذرد و مسئلهٔ یافتن زبانی متروک مطرح نبود. در نام گل سرخ اگرچه داستان در قرنهای نسبتاً دوری واقع بود، اما به زبان دیگری سخن گفته می‌شد، به لاتینی که زبان کشیشان بود. این زبان در رمان بسیار ظاهر می‌شود (به گفتهٔ برخی، بیش از حد) تا یادآور سده‌های گذشته باشد. برای این بود که سبک به طور غیرمستقیم از نوشته‌های لاتینی گزارشگران آن زمان و مستقیماً از ترجمه‌های مدرن آن الگوبرداری شده بود (از این گذشته با احتیاط تمام یادآوری کرده بودم که از ترجمهٔ قرن

نوزدهم نوشتهٔ یک گزارشگر سده‌های میانه نسخه‌برداری کرده‌ام). اما در جزیرهٔ روز پیشین، پرسناژ فقط به زبان دوران باروک سخن می‌گفت، در حالیکه من آن را نمی‌دانم و تنها هنگامی موفق می‌شوم که پارودی دستنویس مانزونی را می‌سازم، همان که او ابتدا نوشتنش را انکار می‌کند. بنابراین باید راوی‌ای می‌آوردم که گاه از افراطهای کلامی پرسناژش زده می‌شود، گاه قربانی آن می‌شود و گاه با توسل به خواننده از آن می‌کاهد.

بدین سان سه جهان متفاوت، سه «تمرین سبکی» مختلف را به من تحمیل کردند که بعد، هنگام نوشتن، تبدیل به سه نحوهٔ اندیشیدن و دیدن شدند و در آن هنگام تقریباً موفق شده بودم تجربه‌های روزانه‌ام را به آن سه سبک بازنویسی کنم.

استثنای بودولینو

تا به حال گفته‌ام: ۱. رمان از یک ایدهٔ مولد آغاز می‌شود و ۲. ساختار جهان رمان، سبک را تعیین می‌کند. اما گویی آخرین تجربهٔ روایی‌ام، رمان بودولینو با این دو اصل سازگار نبود. به مدت دو سال ایده‌های مولد بسیار به ذهنم رسیدند، اما وقتی شمار این ایده‌ها زیاد می‌شود، نشان این است که مولد نیستند. در واقع هر یک از ایده‌ها نه به ساختار کلی رمان، بلکه به وضعیتهای محدود به چند فصل خاتمه یافت.

لزومی ندارد بگویم که نخستین ایده را رها کردم ـ به دلایل مختلف، و بیشتر به این خاطر که نمی‌توانستم آن را بسط دهم ـ و آن را، کسی چه می‌داند، شاید برای رمان پنجمم نگه داشته‌ام. این ایده با فکر دومی همراه بود که اگر بخواهیم آن را کوتاه و مبتذل کنیم، به جنایت در اتاقی دربسته خلاصه می‌شود. اگر رمان را بخوانید می‌بینید که این طرح را تنها در فصل مربوط به مرگ فردریک به کار برده‌ام.

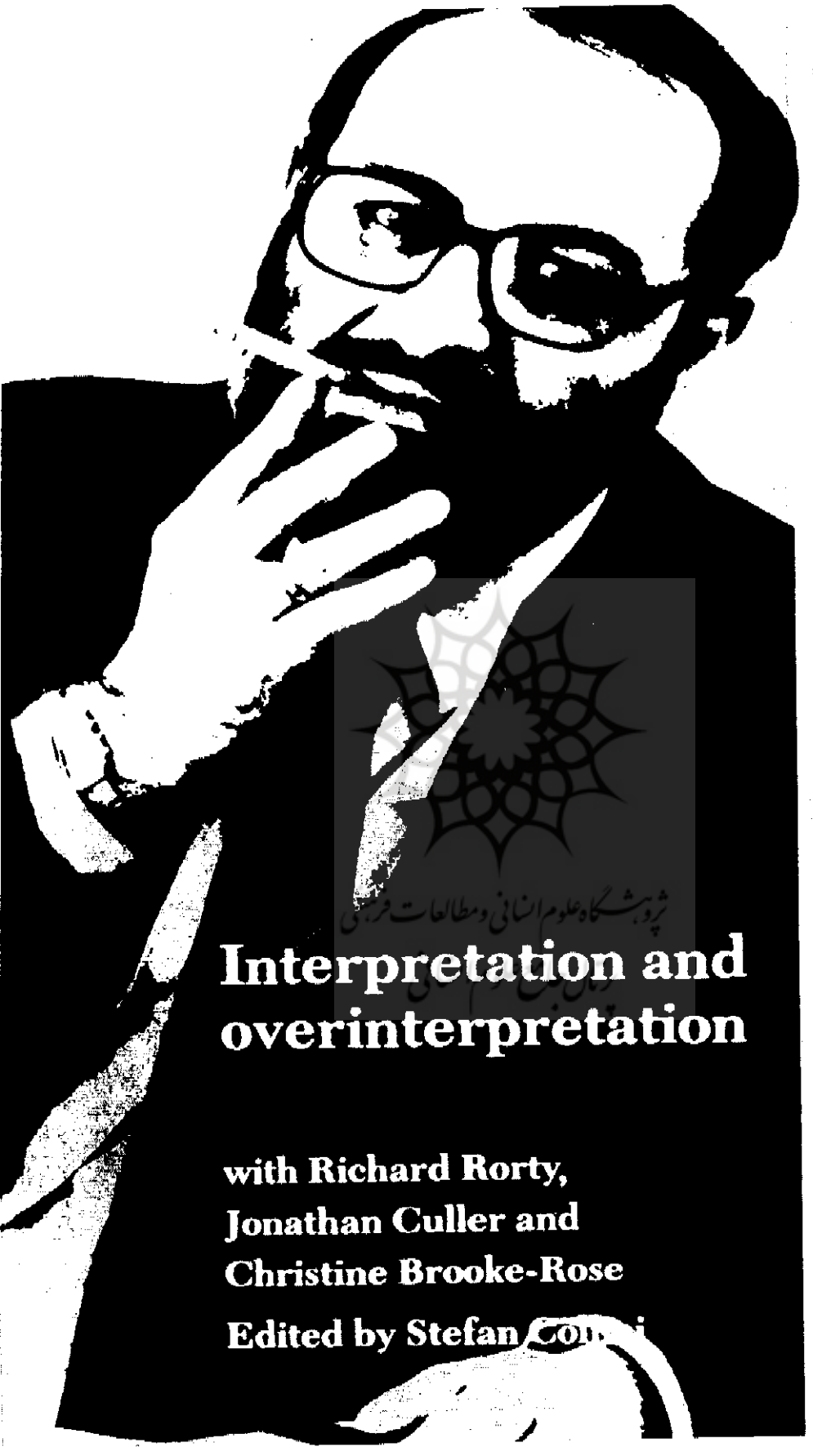
دومین ایده این بود که صحنهٔ پایانی باید در میان اجساد مومیایی شدهٔ کشیشهای کاپوسن شهر پالرم روی دهد (در واقع چندین بار به پالرم سفر کرده و عکسهای متعددی از محل و هریک از جسدهای مومیایی گرفته بودم). کسانی که رمان را خوانده‌اند می‌دانند که این ایده در رویارویی آخر، میان بودولینو و شاعر به کار رفته، اما برای جلوگیری از درازی رمان کارکردی حاشیه‌ای و شاید صحنه‌پردازانه دارد.

سومی این بود که رمان باید گروهی پرسناژ که اشیاء بدلی تولید می‌کنند را دربر گیرد. در واقع چند بار به نشانه‌شناسی اشیاء بدل پرداخته بودم. ابتدا پرسناژهایم معاصر بودند که می‌خواستند خبرسازی کنند. اما باز هم احساس کردم چیزی درست نیست. و از این می‌ترسیدم که همان پرسناژهای آونگ فوکو را بازیابم.

تا این که یکی از خوشمزه‌ترین بدلی‌های تاریخ غرب به خاطرم رسید: نامهٔ کشیش جیووانی. این ایده بسیاری خاطره و تجربه‌های خواندنم را با خود آورد. در سال ۱۹۶۰، روی نسخهٔ ایتالیایی سرزمینهای فراسو اثر لی و اسپراگ دو کمپ، کار کرده بودم. البته در آن فصلی به سرزمین کشیش جیووانی و فصل دیگری به قوم پراکندهٔ بنی اسرائیل اختصاص داشت (گمان می‌کنم طرح روی جلد آن مربوط به یک گراوور قرن پانزدهم بود). سالها بعد نقشهٔ رنگی‌ای خریدم که بخشی از اطلس اوتلیوس بود، همان که سرزمین کشیش جیووانی را نشان می‌دهد، و آن را در دفتر کارم آویختم. در دههٔ ۱۹۸۰، روایتهای مختلفی از نامه را خوانده بودم. به کوتاه سخن کشیش جیووانی همیشه مرا کنجکاو کرده بود، این ایده که هیولاهای سرزمینش را در رمانی زنده کنم جذبم می‌کرد؛ همچنین آنهایی که در رمانهای مختلف الکساندر و سفرهای ماندویل خوانده بودم. از سوی دیگر فرصت خوبی بود که به سده‌های میانهٔ عزیزم بازگردم. بنابراین ایدهٔ مولد حقیقی‌ام مربوط به کشیش جیووانی بود. ولی از آن آغاز نکرده بودم، بلکه به آن رسیده بودم.

شاید اگر نوشتن نامه را به سفارت امپراطور فردریک باربروس نسبت نمی‌دادند، به خودی خود برایم کافی نبود. زیرا فردریک باربروس برایم نام جادویی دیگری بود: من در الساندریا به دنیا آمده‌ام، شهری که برای مخالفت با امپراطور به وجود آمده بود. از آنجا تصمیم هایی را تقریباً به طور غریزی گرفتم سعی کنم چهرهٔ فردریک را خارج از کلیشه‌های معمول بیابم، چهره‌ای که از سوی یکی از پسرانش توصیف شود، نه توسط مخالفین یا درباریانش (و خواندن مطلب دیگری دربارهٔ باربروس را آغاز کردم)، شرح سر منشاء ایجاد شهر زادگاهم، افسانه‌هایش، از جمله افسانهٔ گالیادو و گاوش. سالها پیش از آن جستاری دربارهٔ چگونگی بنیانگذاری و تاریخ الساندریا نوشته بودم (که بر حسب تصادف عنوانش «معجزهٔ سان بودولینو» بود) و از آنجا به نظرم رسید که بهتر است پرسناژی هم نام محافظ افسانه‌ای شهر، بودولینو، فرزند گالیدو بسازم. بدین وسیله به رمان، جنبه‌ای مردمی و پیکارسک می‌بخشیدم که با نام گل سرخ در تضاد قرار می‌گرفت. در آنجا حکایت عالمانی بود که به سبکی متعالی سخن می‌گفتند، در حالیکه اینجا (در رمان بودولینو .م) داستان مردم عادی و جنگجویانی که رویهمرفته زمخت بودند و به لهجهٔ محلی صحبت می‌کردند، روایت می‌شد.

اما با همهٔ اینها چه باید می‌کردم؟ آیا باید بودولینو را با لهجهٔ تصنعی دشت پو در قرن دوازدهم به سخن می‌آوردم، لهجه‌ای که از آن به جز چند سند نادر هیچ نمانده؟ در واقع



Umberto Eco

Interpretation and overinterpretation

with Richard Rorty,
Jonathan Culler and
Christine Brooke-Rose

Edited by Stefan Collini

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دربارهٔ لهجهٔ مردمان قدیم منطقهٔ پیه‌مون هیچ نمی‌دانیم. یا این که راوی را به حرف بیاورم، راوی‌ای که سبک مدرنش حالت طبیعی بودولینو را آلوده می‌کرد؟ در اینجا بود که ایدهٔ همیشگی دیگری به یاری‌ام آمد؛ ایده‌ای که از مدتها پیش به ذهنم می‌رسید، بی آنکه گمان برم در این فرصت به دردم خواهد خورد: نقل داستانی که در بیزانس اتفاق می‌افتد. چرا؟ زیرا دربارهٔ تمدن بیزانس بسیار کم می‌دانستم و هرگز به قسطنطنیه نرفته بودم. شاید این انگیزه برای روایت داستانی در قسطنطنیه به نظر خیلی‌ها ضعیف برسد، به ویژه آنکه این شهر به طور غیرمستقیم به باربروس ارتباط می‌یافت. اما گاه آدم تصمیم می‌گیرد داستانی حکایت کند، برای اینکه موضوع آن را بیشتر بشناسد.

به محض تصمیم‌گیری اقدام کردم. به قسطنطنیه سفر کردم، دربارهٔ بیزانس بسیار خواندم، هیئت شهر و تاریخ آن را فراگرفتم و با نیسه تاس کنیاتس و «روایت روزشمار» او آشنا شدم. کلید و نحوهٔ بیان «صداهای» روایتم را یافته بودم: یک راوی تقریباً شفاف دیدار میان نیسه‌تاس و بودولینو را حکایت می‌کند و یک در میان اندیشه‌های عالمانهٔ نیسه‌تاس و روایتهای پیکارسک بودولینو را می‌آورد، بی آنکه نیسه‌تاس یا خواننده هرگز پی ببرد بودولینو کی دروغ می‌گوید، یا اینکه حقیقت را می‌گوید یا نه. تنها نکتهٔ ثابت این است که بودولینو خود را یک دروغگو معرفی می‌کند.

حالا بیشتر «صداها» را داشتم، اما صدای بودولینو در میانشان نبود. در اینجا از دومین اصل خود عدول کردم. در حالیکه هنوز مشغول خواندن شرح جزئیات فتح قسطنطنیه بودم (و تصمیم‌گیری در این باره که باید این رویداد را، که قبلاً در متن‌های ویهاردوین، ربرت دوکلاری و نیسه تاس آمده بود، نقل کنم یا نه)، برای وقت‌گذرانی در حالیکه بیرون شهر زندگی می‌کردم گونه‌ای دفتر خاطرات بودولینو را با لهجهٔ خیالی منطقهٔ پیه‌مون در قرن دوازدهم، با خودکار نوشتم که بعداً به نخستین بخش رمان تبدیل شد. البته این صفحات را طی سالهای بعد، پس از مراجعه به لغت‌نامه‌های تاریخی و اسناد مربوط به لهجه‌ها و هر سند دیگری که به دستم می‌رسید، بارها بازنویسی کردم. اما بر اثر این نخستین نگارش و از طریق سبک زبانی، نحوهٔ اندیشیدن و صحبت کردن بودولینو برایم روشن شد. بنابراین در خاتمه بگویم که زبان بودولینو در پی ساختن جهان رمان به وجود نیامد، بلکه بر اثر انگیزش این زبان جهانی زاده شد.

نمی‌دانم چگونه می‌توان این مسئله را از دیدگاه نظری حل کرد. فقط می‌توانم از والت ویتمن (شاعر نامدار امریکایی .م) نقل قولی بیاورم: «در گفته‌هایم تضادی هست؟ خب، حتماً هست.» و این که حتماً مراجعه به لهجه‌های محلی مرا به کودکی و به سرزمین

زادگاهم برد و نیز به جهانی پیش ساخته، دست کم در خاطره.

محدودیت‌ها و زمان

با وجود این (جهان در برابر زبان یا زبان در برابر جهان)، نباید تصور کنید که نویسنده دو سه سال را به ساختن جهانی می‌گذراند که گویی به خودی خود و مستقل از ماجراهایی که خیال دارد در آن بگنجاند، وجود داشته، این فاز «جهان شناسانه» فرضهای چارچوب رمان، و جهانی که در پی ساخت آن هستیم را (تا حدی که نمی‌توانم در یک فرمول یا برنامه خلاصه کنم) همراهی می‌کند. ساختار مزبور بیش از هر چیز با توجه به محدودیتها و تاکیدهای زمانی ساخته می‌شود.

محدودیتها در هر اثر هنری اساسی‌اند. نقاشی که تصمیم می‌گیرد رنگ و روغن، نه گواش به کار برد، و بر بوم نقاشی کند، نه بر دیوار، محدودیتی را برگزیده است، همچنین موسیقی‌دانی که از آغاز لحن خاصی را برمی‌گزیند و شاعری که خود را در قفس وزن و قافیه محبوس می‌کند. و نباید تصور کرد که نقاش، موسیقی‌دان و شاعر آوانگارد ـ که ظاهراً از محدودیتها دوری می‌جویند ـ محدودیتهای تازه‌ای نمی‌سازند. آنها چنین می‌کنند، اما قرار نیست شما آن را مشاهده کنید.

شاید انتخاب هفت شیپور آخرالزمان برای صحنهٔ رویدادها محدودیتی باشد. اما قرار دادن ماجرا در تاریخی معین نیز چنین است: فقط بعضی وقایع می‌تواند در آن تاریخ روی دهد، نه سایرین. تصمیم به پیروی از تمایل پرسناژها نیز ممکن است محدودیتی باشد، چنانکه در آونگ فوکو ۱۲۰ فصل وجود دارد، نه کمتر و نه بیشتر.

سپس محدودیتها رفته رفته زمان بندی را تعیین می‌کنند. در نام گل سرخ، به پیروی از زمان‌بندی آخرالزمان (در کتاب مقدس .م) زمان پی رنگ می‌تواند با زمان داستان (جز بر اثر حاشیه‌رویهای طولانی) یکسان باشد: ماجرا با رسیدن گیوم و اتسو به صومعه آغاز شده با رفتنشان خاتمه می‌یابد. آسان است (حتی برای خواندن).

در مورد آونگ فوکو، حرکت پاندولی آن مرا به اتخاذ ساختار زمانی دیگر وادار می‌کرد. کازوبون شبی به کنسرواتوار می‌رسد، در آنجا پنهان می‌شود و موجب بروز رویدادهایی می‌گردد که گذشته است، بعد داستان به نقطهٔ آغاز باز می‌گردد، و غیره. در حالیکه برای نوشتن نام گل سرخ رفته رفته گونه‌ای تقویم یا برنامهٔ زمانی ساخته بودم تا مشخص شود ظرف یک هفته چه اتفاقاتی می‌افتد، در مورد آونگ فوکو گونه‌ای ساختار ضربدری به وجود آوردم که هر بار بازگشت به گذشته و انتظار از آینده را ثبت می‌کرد،

مثل محورهای هندسی که زاویه‌های قائمه می‌سازند. حالا پرسناژ اینجاست، اما آنچه در زمان خاصی از گذشته روی داده را به خاطر می‌آورد.

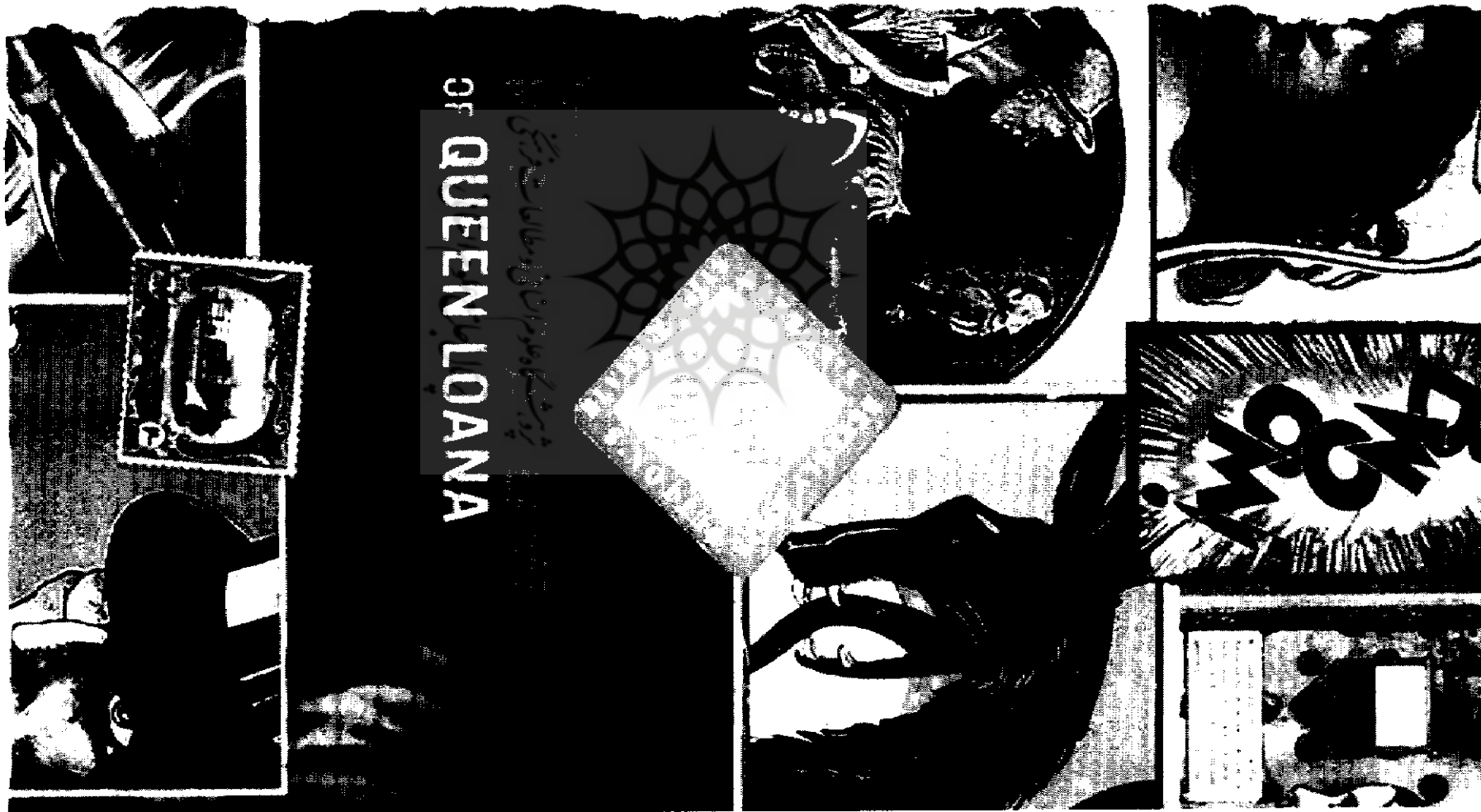
از همه بهتر این که اگر این طرحهای کلی را تک تک در نظر بگیریم، بسیار محدودیت‌زا به نظر می‌رسند، اما من کشوهایی پر از طرحهای کلی دارم و رفته رفته همراه با پیشرفت رمان، مدام طرحها را نو می‌کردم. می‌خواهم بگویم که بهترین جنبهٔ کار این است که محدودیت‌ها را به وجود آوریم، اما خود را آزاد بدانیم که حین نوشتن آنها را تغییر دهیم. البته بدی‌اش این است که در این صورت ناچار می‌شوید همه چیز را عوض کنید و از اول آغاز کنید. از میان محدودیت‌های آونگ فوکو، یکی این بود که پرسناژها باید سال ۱۹۶۸ را زیسته باشند، اما از آنجا که بلبو پرونده‌هایش را به رایانه منتقل می‌کند ـ رایانه نقشی شکلی در ماجرا ایفا می‌کند و تا حدودی الهام‌بخش حالت نامعلوم و تصادفی آن است. وقایع پایانی لزوماً باید مابین سالهای ۱۹۸۳ و ۱۹۸۴ روی دهد، نه پیش از آن. دلیل آن بسیار ساده است: نخستین رایانه‌های شخصی با برنامه‌های متنی در سال ۱۹۸۳ در ایتالیا به معرض فروش درآمدند (شاید هم در ۱۹۸۲). این خود جواب کسانی را نیز می‌دهد که تکرار می‌کنند نام گل سرخ به کمک رایانه نوشته شده و شهرت آن نیز از آنجا ناشی می‌شود. در سالهای ۱۹۷۸ ـ ۱۹۷۹ حتی در ایالات متحده، به زحمت رایانه‌های ارزان قیمتی به نام «تاندی» یافت می‌شد که کسی جرأت نمی‌کرد حتی یک نامه با آن بنویسد.

اما برای گذراندن زمان از ۱۹۶۸ تا ۱۹۸۳، ناچار بودم کازابون را به جای دیگری بفرستم. کجا؟ خاطراتی که از برگزاری و آدای مراسم جادویی در برزیل داشتم، مرا به آنجا هدایت کرد (در آنجا می‌دانستم از چه حرف می‌زنم و شکل آن جهان را می‌شناختم). این بود منشاء و علت آنچه به نظر بسیاری از خوانندگان حاشیه‌روی بس طولانی آمد، در حالیکه برای من (و چند خوانندهٔ مثبت نگر) اساسی بود، زیرا به من اجازه می‌داد بخشی از رمان را در برزیل قرار دهم و بعد با شکلی زمان‌بندی شده به آمپارو بازگردم و شرح حال مابقی پرسناژها را حکایت کنم. اگر آی بی ام، اپل یا اولیوتی رایانه‌های متن نویس را شش هفت سال زودتر به بازار فرستاده بودند، رمان من طور دیگری از آب درمی‌آمد و روی ندادن ماجراهای برزیل خواننده‌های سطحی را شاد می‌کرد، اگر چه به نظر من بسیار تأسف‌آور می‌رسید.

جزیرهٔ روز پیشین بر مبنای یک سلسله محدودیتهای تاریخی و حد و مرزهای گریزناپذیر مربوط به رمان نویسی به وجود آمد. دلیل محدودیتهای تاریخی این بود که

UMBERTOECO

AN ILLUSTRATED NOVEL BY THE AUTHOR OF **THE NAME OF THE ROSE**



نیاز داشتم روبرتو در نوجوانی در محاصرهٔ کاسال شرکت جسته، شاهد مرگ ریشیلیو بوده و بعد پس از دسامبر ۱۶۴۲ به جزیره‌اش رسیده باشد، نه پس از ۱۶۴۳، سالی که تسمن از منطقه می‌گذرد؛ اگرچه ممکن است چند ماه زودتر از زمان‌بندی داستان من باشد. با این حال ناچار بودم ماجرا را میان ماههای ژوئیه و اوت آغاز کنم زیرا در آن ماهها از جزیرهٔ فیجی دیدن کرده بودم و در آن زمان سفر با کشتی به آن بخش جهان چند ماه طول می‌کشید: همین کنایه‌های فصل آخر را توضیح می‌دهد. می‌خواستم خودم و خواننده را قانع کنم که شاید تسمن بعداً بی خبر، به مجمع‌الجزایر آمده باشد. در اینجا فایدهٔ محدودیتها از دیدگاه هوریستیک[1] مشاهده می‌شود، زیرا شما را وامی‌دارد سکوتها، پی رنگها و ابهامات تازه‌ای بیافرینید.

حتماً می‌خواهید از من بپرسید: این همه محدودیت برای چیست؟ آیا واقعاً لازم بود روبرتو شاهد مرگ ریشیلیو باشد؟ البته که نه. اما تحمیل محدودیتها برای من لازم بود، وگرنه داستان به خودی خود پیش نمی‌رفت.

دربارهٔ محدودیتهای مربوط به رمان نویسی: روبرتو می‌بایست سوار بر کشتی باشد، از آن خارج نشود و بیهوده بکوشد شنا بیاموزد تا خود را به جزیره برساند. در عین حال از طریق اندیشیدن به مرگ و زندگی ناگزیر گام به گام همهٔ فلسفهٔ قرن خود را بیافریند و سپس بر اثر نادانی همه چیز را دور بیاندازد. برای خوانندهٔ مثبت‌نگر، آنچه گفتم بیش از محدودیت برگزیده برای ایجاد انگیزش است. این جوهر تمایل است. و من آخرین فردی هستم که بتوانم آن را انکار کنم. با این حال از آنجا که «چگونه می‌نویسم» را تحلیل می‌کنم و نه آنچه را که خواننده می‌تواند یا باید در آنچه نوشته‌ام پیدا کند (زیرا برای آن یا خود رمان کافی است، یا من برای نوشتن آن و شما برای خواندنش وقت تلف کرده‌ایم - که البته امکان دارد)، می‌خواهم بگویم که از یک سو محدودیت به رمان امکان پیشروی را بر مبنای «مفهوم» خاصی می‌بخشد، و از سوی دیگر ایدهٔ هنوز مبهم این «مفهوم» است که چگونگی محدودیتها را القا می‌کند. اما از آنجا که یکی بدون دیگری امکان‌پذیر نیست، از محدودیت و نه از «مفهوم» سخن می‌گوییم، زیرا «مفهوم» چیزی نیست که نویسنده بتواند پس از انتشار رمان درباره‌اش نظریه‌پردازی کند.

این را نیز به کوتاهی بگویم: یک روزنامه‌نویس وقیح - که می‌خواست به منظور مجازات یک سردبیر کوته‌نظر رمان نویسی را به مسخره بگیرد - در تعریف رمان، آنرا صرفاً گونه‌ای خودارضائی نامید. اما آن جاهل در وقاحتش (که کلامی نیز بود) واقعیت را

۱. Hevris Tique - روش پژوهش بر مبنای رویارویی گام به گام و فزاینده با مسئلهٔ مورد نظر. م.

دریافته بود: وضعیت یک غریق که برای همیشه از هدف اشتیاق خود به دور افتاده باشد، حتماً و بنا بر تعریف اونانیست[1] است. مانند «ایلیان» که خوراکی را که خداوند از آسمان برای بنی اسرائیل فرستاده بود می‌دید، اما چنان گرفتار جهالت بود که گمان می‌برد آن موهبت الهی فضلهٔ پرندگان است، آن خبرنگار نیز چگونگی «امر ذهنی» ـ یا فراطبیعی ـ این فضیلت یک نفره را درنمی‌یافت؛ تلاش وجود برای آفرینش، از طریق گسترش بی‌سامان زایندگی روحی از تنهایی به جان آمده، تلاش تا آنجا که به اوهام رسد.

ولی بهتر است به موضوع بحثمان برگردیم. پس روبرتو نمی‌بایست کشتی را ترک کند (مگر در آخر رمان، آنهم با نقشه‌ها و راه‌های سردرگمی در پیش رو). بنابراین آنچه می‌توانست روایت شود و در کشتی روی نمی‌داد، می‌بایست از طریق به خاطر آوردن بیان شود. مگر این که پی رنگ را به شکل ساده در فابولا گنجانیده، با همهٔ جزئیات روایت کنیم چگونه روبرتوی جوان که در پی ماجرای کاسال سر از پاریس درآورده بود، اکنون در کشتی بود و غیره. اگر بخواهید می‌توانید این طریق را تجربه کنید، اما به شما اطمینان می‌دهم اگر چه زحمات من بیهوده بوده، کوشش شما از آن هم بیهوده‌تر خواهد بود.

همین زمان بندی خاصی را به من تحمیل کرد که مانند آونگ فوکو سینوسی نبود، بلکه از نوع یک گام به پیش، سه گام به پس ـ یک گام به پیش، دو گام به پس ـ یک گام به پیش، یک گام به پس بود. روبرتو چیزی به خاطر می‌آورد، و در کشتی اتفاقی می‌افتد. در کشتی اتفاقی می‌افتد و روبرتو چیزی به یاد می‌آورد. رفته رفته در حالیکه خاطرات روبرتو از سال ۱۶۳۰ به ۱۶۴۳ می‌رسد، در کشتی ساعت به ساعت وقایعی روی می‌دهد تا اینکه پدر گاسپار می‌رسد. در این مرحله داستان تا مدتی در زمان حال توقف می‌کند. آنگاه پدر گاسپار در دریا ناپدید می‌شود و روبرتو بار دیگر تنها می‌ماند.

حالا باید او را وادار به چه کاری می‌کردم؟ محدودیتهای رمانی به من می‌گفت که روبرتو باید راههای رسیدن به جزیره را بیازماید. اما کوششهایش باید کند، مکرر و یکنواخت باشد و روز به روز گزارش شود. هرچه باشد باید رمانی می‌نوشتم که هدف آن ـ علیرغم اینکه مایهٔ شرمساری زیبایی شناسان می‌شود، با در نظر گرفتن قواعد ژانر رمان که از دوران هلنی تا به امروز شکل گرفته‌اند، بی‌آنکه از بوطیقای ارسطو سخنی گفته باشم ـ باید ایجاد لذت روایت باشد.

خوشبختانه دچار محدودیت دیگری نیز بودم. برای مراعات روح رمانهای قرن

---

۱. Onanist ـ با اشاره به اُنان پرستاژ انجیل، به مفهوم خود ارضاء کننده است. م.

هفدهم، ناچار بودم از ابتدا یک بدل را وارد صحنه کنم که واقعاً نمی‌دانستم با او چه کنم. و حالا آن بدل به دردم می‌خورد: در حالیکه روبرتو می‌کوشید بهتر شنا بیاموزد تا خود را به جزیره برساند (هرچند هنوز خوب شنا نمی‌کرد)، هر روز رفتار بدل خود را مجسم می‌کرد، و به این ترتیب ساختار یک گام به پیش، سه گام به پس بازتولید می‌شد، زیرا از آنجا که روبرتو موفق نمی‌شد خود را به جزیره برساند، در عالم خیال بدل خود را در نقطهٔ شروع قرار می‌داد و به جزیره می‌رساند. دیدن رمانی که به خودی خود نوشته می‌شود چه زیباست! من نمی‌دانستم به کجا می‌رسم زیرا محدودیت رمانی‌ام این بود که روبرتو نباید به هیچ کجا برسد. رمان از آنجا کامل می‌شود که او به تنهایی به پایان خود می‌رسد. این چیزی بود که می‌خواستم خوانندهٔ نمونه‌ام دریابد. این که رمان خود به خود نوشته می‌شود، چنین بود که نوشته شد، چنانکه همیشه همینطور می‌شود، واقعاً.

دربارهٔ محدودیتها، آخرین بخش بودولینو به این دلیل در سال ۱۲۰۴ روی می‌دهد که می‌خواستم فتح قسطنطنیه را شرح دهم. اما بودولینو باید در اواسط قرن دوازدهم به دنیا می‌آمد (سال ۱۱۴۲ به عنوان سال مرجع در نظر گرفتم زیرا می‌خواستم پرسناژی داشته باشم که قادر به درک بسیاری از واقعیت‌های مورد نظرم باشد، واقعیت‌هایی که خیال داشتم حکایت کنم). نخستین اشاره به نامهٔ کشیش جیووانی در حدود سال ۱۱۶۵ صورت گرفته و من (در رمان) آن را چند سال بعد دست به دست می‌چرخانم. اما چرا بودولینو پس از متقاعد کردن فردریک فوراً به جستجوی سرزمین کشیش جیووانی نمی‌پردازد؟ زیرا ناچار بودم او را در سال ۱۲۰۴ از آن سرزمین بازگردانم تا اینکه بتواند حین آتش سوزی قسطنطنیه آنجا باشد و بعداً آن را برای نیسه‌تاس حکایت کند. و در این تقریباً ۴۰ سالی که میان دو ماجرا می‌گذشت، بودولینو چه باید می‌کرد؟ این هم کمی مانند قضایای رایانه در آونگ فوکو بود.

او را وادار به انجام بسیاری کارها کردم و اینکه همیشه سفرش را عقب بیاندازد. در حال نگارش این کار به نظرم اتلاف وقت می‌آمد. تصور می‌کردم در حال وارد کردن درپوشهای زمانی هستم تا روایت را به سال لعنتی ۱۲۰۴ برسانم. ولی در واقع (و امیدوارم، نه یقین دارم بسیاری از خوانندگان دریافته‌اند) لرزهٔ اشتیاق را آفریدم (یا بهتر بگویم رمان آن را آفرید، بی آنکه فوراً متوجه آن شوم). بودولینو خواستار آن سرزمین است، اما مدام ناچار است جستجو را به تعویق اندازد. بدین سان اشتیاقش به سرزمین کشیش جیووانی مدام افزایش می‌یابد، همچنین اشتیاق خواننده (امیدوارم). این هم یکی دیگر از امتیازات ناشی از محدودیت.

چگونه می‌نویسم

حالا متوجه شدید که پرسشهایی از قبیل «اول یادداشت برداری می‌کنید؟ اول نخستین فصل را می‌نویسید یا فصل آخر را؟ با مداد می‌نویسید یا با خودکار؟ تایپ می‌کنید یا رایانه به کار می‌برید؟» تا چه حد بیهوده‌اند. در صورتیکه نویسنده ناچار باشد طی روزهای متمادی جهانی بسازد، اگر لازم باشد ساختارهای زمانی بی‌شماری را تجربه کند، و اگر کنشهای پرسناژها، یا آنچه را که لازم است براساس منطق عادی یا قراردادهای روایی (یا بر علیه این قراردادها) انجام دهند، را با منطق محدودیتها سازگار سازد (همراه با تغییر جهت‌ها، به نتیجه نرسیدنها و بازنگریهای دائمی)، شیوهٔ یگانه‌ای برای نوشتن رمان وجود ندارد.

دست‌کم برای من. می‌دانم که نویسندگان ساعت هشت صبح از خواب برمی‌خیزند، از ساعت هشت و نیم تا دوازده پشت ماشین تحریرشان می‌نشینند و بعد کار را تعطیل می‌کنند و تا شب به گشت و گذار می‌پردازند. اما در مورد من چنین نیست. پیش از هر چیز برای آفریدن یک رمان، لازم است کار نوشتن بعداً انجام شود. ابتدا باید خواند، فیش برداری کرد، پرترهٔ پرسناژها را کشید، نقشهٔ مکانها را رسم کرد، و طرحهای زمان‌بندی را تهیه کرد. همهٔ اینها را می‌توان به وسیلهٔ قلم و دفتر یا رایانه انجام داد، بستگی به اوضاع، جایی که در آن هستیم، نوع ایدهٔ روایی یا اطلاعاتی دارد که می‌خواهیم ثبت کنیم: اگر در قطار فکری به نظرمان برسد، آن را روی بلیط یادداشت می‌کنیم، یا در یک دفترچه، روی یک فیش، با یک خودکار بیک یا به شکل گفتار ضبط می‌کنیم، اگر لازم شد حتی با آب شاتوت می‌نویسیم.

همچنین گاه پیش می‌آید که فیش یا یادداشت را دور می‌اندازم، پاره می‌کنم، از دفترچه می‌کَنم، جایی گمش می‌کنم، با این حال جعبه‌های پر از دفترچه‌هایی با صفحاتی به رنگهای مختلف دارم، یا مالامال از فیش یا کاغذ. و این گوناگونی بی نظم مرا بسیار یاری می‌دهد، زیرا به خاطر می‌آورم که فلان یادداشت را روی کاغذی با سربرگ هتلی در لندن نوشته بودم، یا نخستین صفحهٔ فلان فصل را در دفترکارم با قلم «مون بلان» روی یک فیش راه راه آبی رنگ نوشتم، در حالیکه فصل بعدی را در خانهٔ ییلاقی‌ام بر پشت یک دسته کاغذ بازیافت شده یادداشت کردم.

من نه روشی دارم، نه روز، ساعت یا فصل خاصی را برای کار در نظر می‌گیرم. با این حال مابین رمانهای دوم و سوم رسمی برگزیدم. ایده‌ها را جمع‌آوری می‌کردم،

اسطورهٔ

و چند مقالهٔ دیگر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

اومبرتو اکو

ترجمهٔ خجسته کیهان

یادداشت می‌نوشتم، هر جا که پیش می‌آمد بخشهای موقتی را تهیه می‌کردم، اما بعد هر وقت می‌توانستم دست‌کم یک هفته در خانهٔ ییلاقی‌ام بمانم، فصلها را با رایانه می‌نوشتم. پیش از ترک ویلا، آنها را چاپ و تصحیح می‌کردم، و در کشویی می‌گذاشتم که تا گذر بعدی در آنجا باقی بماند. نوشتار نهایی سه رمان اولم در ویلا، غالباً طی پانزده یا بیست روز تعطیلات سال نو انجام گرفت. همچنین دچار گونه‌ای خرافه شده بودم (من از همهٔ مردم دنیا کمتر خرافاتی هستم، بطوریکه زیر مقیاس قرار می‌گیرم: وقتی گربهٔ سیاهی بر سر راهم قرار می‌گیرد با مهربانی به او سلام می‌کنم و برای تنبیه دانشجویان خرافاتی همیشه امتحانات دانشگاهی را به سه‌شنبه یا جمعه می‌اندازم و سعی می‌کنم سیزدهم یا هفدهم ماه باشد): نسخهٔ تقریباً نهایی یا با تصحیح جزئی می‌بایست برای ۵ ژانویه، روز تولدم آماده باشد. اگر آن سال در آن تاریخ آماده نمی‌شد، آن را به سال بعد موکول می‌کردم (یک بار که در ماه نوامبر به پایان رمان نزدیک شده بودم، کارهای دیگر را کنار گذاشتم تا برای ژانویه نسخهٔ نهایی را آماده کنم).

در اینجا نیز بودولینو استثنا بود. آن را با همان آهنگ رمانهای قبلی در ویلا می‌نوشتم، تا اینکه در تعطیلات سال نوی ۱۹۹۹، در حالیکه به اواسط رمان رسیده بودم از کار بازماندم. نمی‌توانستم بنویسم. گمان می‌کردم به پایان هزارهٔ دوم و آنچه به آن نسبت می‌دادند مربوط باشد. به فصل مربوط به مرگ باربروس رسیده بودم و آنچه در این فصل روی می‌داد برای فصلهای آخر رمان تعیین کننده بود، همچنین دربارهٔ نحوهٔ روایت سفر به سرزمین کشیش به مدت چند ماه گویی چیزی مانع کارم می‌شد و نمی‌دانستم چگونه آن را از میان بردارم، تا دوباره توان نوشتن را بازیابم. قادر به نوشتن نبودم ولی آن فصلها (که باید نوشته می‌شد) را به نظر می‌آوردم، فصلهایی که در ابتدا مرا مفتون کرده بود: رویارویی با هیولاها، بخصوص با هیپاتی. در آرزوی نوشتن این فصلها بودم، اما گویی تا از عهدهٔ حل مسئله‌ای که همهٔ ذهنم را به خود مشغول کرده بود برنمی‌آمدم، قادر به این کار نبودم.

در تابستان سال ۲۰۰۰ وقتی به ویلا بازگشتم، در اواسط ژوئن طلسم را شکستم. در سال ۱۹۹۵ اندیشیدن به این رمان را آغاز کرده بودم، پنج سال طول کشیده بود تا به اواسط آن رسیده بودم، بنابراین با خود می‌گفتم حتماً پنج سال دیگر هم باید بگذرد تا رفته رفته آن را به پایان رسانم.

ولی البته در مدت این پنج سال با چنان شدتی به نیمهٔ دوم رمان اندیشیده بودم که همهٔ آن در ذهنم (در قلبم، در شکمم و نمی‌دانم کجا) نشست کرده بود. به کوتاه سخن از

اواسط ژوئن تا اوایل اوت کتاب تقریباً به خودی خود و با یک بار نوشتن، به پایان رسید (بعد چند ماه را صرف کنترل و بازنویسی بعضی قسمتها کردم، اما در آن تاریخ کتاب تکمیل شده، داستان به پایان رسیده بود). در این مرحله یکی دیگر از اصول اعتقادی‌ام، اگرچه غیرمنطقی بود، در هم ریخت: کتاب را روز ۵ ژانویه به پایان نرسانده بودم.

تا چند روز در این فکر بودم که انگار چیزی اشتباه شده. بعد روز ۸ اوت اولین نوه‌ام که پسر بود به دنیا آمد و همه چیز روشن شد: برای چهارمین بار باید رمان را نه روز تولد خودم، بلکه در زادروز نوه‌ام به پایان می‌بردم. کتاب را به او تقدیم کردم و آسوده‌خاطر شدم.

رایانه و نوشتن

رایانه بر نوشتنم چه تأثیری گذاشت؟ تأثیر بسیار بزرگی بود، اما در مورد نتیجهٔ کار چیزی نمی‌دانم. از این گذشته به کوتاهی بگویم که چون در آونگ فوکو رایانه‌ای وجود دارد که شعر می‌سراید و رویدادها را به صورت تصادفی به یکدیگر پیوند می‌زند، بسیاری از روزنامه‌نگاران طوری با من مصاحبه می‌کردند که بگویم رمانم را به وسیلهٔ دادن برنامه‌ای به رایانه نوشته‌ام و همه چیز آفریدهٔ رایانه است. باید بیافزایم که آنها همگی روزنامه‌نگارانی بودند که در محل کار خود مقالاتشان را به کمک رایانه می‌نوشتند و سپس مستقیماً برای چاپ می‌فرستادند ـ بنابراین می‌دانستند از این ابزار خادم چه انتظاری می‌توان داشت. با این حال آنها همچنین می‌دانستند برای خوانندگانی می‌نویسند که رایانه را ابزاری جادویی می‌پندارند و، این را همه می‌دانیم. آنها غالباً نه برای گفتن حقیقت، بلکه برای بازگویی آنچه خوانندگان مایل به شنیدن هستند، می‌نویسند.

هرچه بود، روزی خشمگین شدم و به یکی از آنها فرمول جادویی را دادم:

ابتدا البته یک رایانه لازم دارید که ابزاری هوشمند باشد و به جای شما فکر کند ـ که برای بسیاری بهترین چیز است داشتن یک برنامهٔ چند سطری کفایت می‌کند، به سادگی بازیهای بچه‌هاست. بعد کافی است محتوای چند صد رمان، آثار علمی، قرآن، انجیل و چندین راهنمای تلفن (که برای یافتن نام پرسناژها کارساز است) را به رایانه بدهید. چیزی حدود صد و بیست هزار صفحه. بعد به وسیله برنامهٔ دیگری همهٔ متنها را مخلوط می‌کنید و مثلاً حرف الف را حذف می‌کنید. در این مرحله می‌زنید روی دکمهٔ چاپ و چاپ می‌کنید. از آنجا که همهٔ «الف»ها حذف شده‌اند، چیزی کمتر از صد و بیست هزار

صفحه نصیبتان می‌شود. پس از اینکه آنها را چند بار به دقت خواندید و زیر قسمتهای مهم خط کشیدید، همه را بار کامیون می‌کنید و به سوی کوره می‌روید. آخر اینکه زیر درختی می‌نشینید، یک قلم پردار و زیباترین کاغذ را در دست می‌گیرید و ذهنتان را آزاد می‌گذارید. شاید دو سطر بنویسید. مثلاً «ماه بالای آسمان است ـ برگها لرزانند». شاید در این صورت نتوانید رمان بنویسید، اما یک «هایکو» سروده‌اید. مهم شروع کار است.

هیچ کدام جرأت نکردند فرمول جادویی مرا چاپ کنند. اما یکی از آنها گفت: «آدم احساس می‌کند که رمان مستقیماً به کمک رایانه نوشته شده؛ به جز صحنهٔ گورستان. در اینجا احساسات به کار رفته، حتماً چند بار بازنویسی شده، آنهم با خودنویس.» شرم دارم بگویم، اما در این رمان که فازهای گوناگون را پشت سر نهاده، با خودکار بیک، خودنویس و قلم دفتر نوشته و بارها بازنویسی شده، تنها فصلی که مستقیماً به یاری رایانه و با کمترین اصلاحات نوشته شده، درست همان فصل گورستان و ترومپت است. دلیلش بسیار ساده است: این داستانی بود که مدتها در ذهن داشتم و بارها حکایت کرده بودم، بطوری که گویی از قبل نوشته شده بود. چیزی نبود که به آن بیافزایم. انگشتانم را چنان بر دکمه‌های رایانه حرکت در می‌دادم که گویی بر پیانو نغمه‌ای می‌نوازم که آن را ازبرم؛ و اگر این صحنه لذتبخش است، به این دلیل است که مانند یک «جم سشن» زاده شده: موسیقی را در حالی می‌نوازید که خود را آزاد می‌گذارید، آن را ضبط می‌کنید، هر طور که باشد.

در واقع نکتهٔ مثبت دربارهٔ رایانه این است که بداهه نویسی را تشویق می‌کند: به یکباره و شتابان آنچه را که به ذهنتان می‌رسد، می‌نویسید. البته می‌دانید که بعداً می‌توانید تصحیح کنید و تغییراتی ایجاد کنید.

در واقع کاربرد رایانه بیشتر برای تصحیح کارآمد است و این به مفهوم ایجاد تغییر و تنوع است.

نسخ نهایی نام گل سرخ را تایپ کردم. بعد آن را اصلاح و بار دیگر تایپ کردم. گاه بخش‌های اصلاح شده را روی صفحات تایپ شده می‌چسباندم و عاقبت همهٔ صفحات را برای تایپ کردن به یک تایپیست سپردم. اما بار دیگر اصلاح و جابه جا کردم و بخشهایی را بر صفحات چسباندم. با ماشین تحریر تا حدودی می‌توان به اصلاح و بازنگری ادامه داد. بعد، از دوباره تایپ کردن، چسباندن و سپردن به تایپیست خسته می‌شوید. عاقبت آخرین بازنگری را روی نسخهٔ حروف‌چینی شده انجام می‌دهید و کار

تمام می‌شود.

با کاربرد رایانه همه چیز تغییر می‌کند (آونگ فوکو با وُرد استار ۲۰۰ نوشته شده، جزیرهٔ روز پیشین با وُرد ۵، بودولینو طی سالها در نسخه‌های متنوع به وسیلهٔ وین‌ورد). می‌توانید تا بی‌نهایت اصلاح کنید. می‌نویسید، چاپ می‌کنید و دوباره می‌خوانید، بعد اصلاح می‌کنید. آنوقت اصلاحات را به رایانه می‌دهید و بار دیگر چاپ می‌کنید. من نسخه‌های متنوع کتابهایم را نگه داشته‌ام (با بعضی کمبودها). اما اگر تصور کنید یک عاشق رایانه فردا می‌تواند فرایند نوشتن شما را بازسازی کند، در اشتباهید. در واقع (به کمک رایانه) می‌نویسید، چاپ می‌کنید، تصحیح می‌کنید (با دست)، موارد تصحیح شده را به رایانه می‌دهید، اما در انجام این کار، تغییرات کوچکی ایجاد می‌کنید، به این معنی که آنچه را که با دست تصحیح کرده‌اید، عیناً نمی‌نویسید. مسئله این است که با وجود رایانه، منطق تصحیح و اصلاح تغییر می‌کند. آنچه می‌ماند نه تصحیح یک اشتباه است نه گزینهٔ نهایی شما. از آنجا که می‌دانید هر دم می‌توانید گزینهٔ خود را تغییر دهید، بسیار تغییر می‌دهید، و غالباً به جای اول برمی‌گردید.

واقعاً گمان می‌کنم که وجود ابزارهای نوشتار الکترونیک نگرش به اصلاحات را عمیقاً تغییر خواهد داد. به خاطر دارم که یک بار تفسیرهای مختلف «مزامیر مانزونی» را مطالعه می‌کردم. در آن تغییر یک واژه همه چیز را تغییر می‌داد. امروز دیگر چنین نیست: فردا می‌توانید بازگردید و واژه‌ای را که دیروز رها کرده بودید، بازیابید. آنچه بیش از حد جالب است تفاوت میان اولین نسخهٔ دست‌نویس و نسخهٔ نهایی چاپ شده توسط رایانه خواهد بود. مابقی فقط کنش و واکنش است که به میزان پتاسیوم خونتان بستگی دارد.

پرتال جامع علوم انسانی

شادی و غم

دیگر مایل نیستم بر این که «چگونه می‌نویسم» چیزی بیافزایم. به جز این که نیازمند صرف چند سال برای هر رمان هستم. کسانی را که سالی یک رمان می‌نویسند، درک نمی‌کنم (البته ممکن است آثار بزرگی بنویسند و من تحسین‌شان می‌کنم، اما به آنها غبطه نمی‌خورم). آنچه هنگام نوشتن رمان دلپذیر است نه لذت از امری مستقیم، بلکه از به تعویق افکندن است.

همیشه وقتی رمانی را به آخر می‌رسانم، غمگین می‌شوم، یعنی وقتی که براساس منطق درونی رمان به پایان می‌رسد و من از نوشتن دست می‌کشم. هنگامی که احساس می‌کنم در صورت ادامه آن را بدتر خواهم کرد. آنچه واقعاً زیبا و لذتبخش است این

است که شش، هفت، هشت سال (اگر ممکن باشد، همیشه) در جهانی به سر برید که در حال ساختنش هستید و رفته رفته از آنتان می‌شود.

غم هنگامی آغاز می‌شود که رمان پایان می‌گیرد.

این تنها دلیلی است که باعث می‌شود بخواهید فوراً رمان دیگری بنویسید. اما اگر رمان بعدی در انتظارتان نیست، بهتر است شتاب نکنید.

نویسنده و خواننده

با این حال نمی‌خواهم این آخرین گفته‌ها به نتیجه‌گیری دیگری منتهی شود، نکته‌ای که نویسندگان بد اظهار می‌کنند: این که آدم برای خودش می‌نویسد. از کسی که این را می‌گویند بپرهیزید زیرا آدمی خودشیفته و دروغگو است. تنها چیزی که آدم برای خودش می‌نویسد، فهرست خرید کالاهای روزانه است که به درد یادآوری آنچه باید بخرید می‌خورد و به محض تمام شدن خرید می‌توانید دورش بیاندازید، زیرا به درد هیچکس نمی‌خورد. سایر چیزها را، هرچه که باشند، برای گفتن چیزی به کسی می‌نویسید.

غالباً از خود پرسیده‌ام اگر به من بگویند فردا یک فاجعهٔ کیهانی جهان را نابود خواهد کرد، بطوریکه دیگر کسی باقی نمی‌ماند تا آنچه را که امروز می‌نویسم بخواند، آیا به نوشتن ادامه خواهم داد؟

در وهلهٔ نخست پاسخ منفی است. اگر کسی نباشد که نوشته‌هایم را بخواند، برای چه بنویسم؟ اما بعد پاسخ مثبت می‌شود، اما فقط به این خاطر که در کمال ناامیدی هنوز امید کوچکی در دل دارم که در فاجعهٔ کهکشانی ستاره‌ای زنده می‌ماند و شاید فردا کسی بتواند نشانه‌های مرا رمزگشایی کند. در این صورت نوشتن حتی در شب پیش از آخرالزمان می‌تواند معنایی داشته باشد.

آدم فقط برای یک خواننده می‌نویسد. کسی که می‌گوید برای خودش می‌نویسد دروغ نمی‌گوید، مسئله اینجاست که به طور وحشت‌آوری منکر وجود نیروهای فراطبیعی است. حتی از منظر کاملاً لائیک.

وای به حال نویسندهٔ تیره‌بخت و ناامیدی که نمی‌داند چگونه خوانندهٔ آینده را مخاطب قرار دهد.