ترجمهٔ رامین مولایی
Raminmolaei@hotmail.com

دریچه

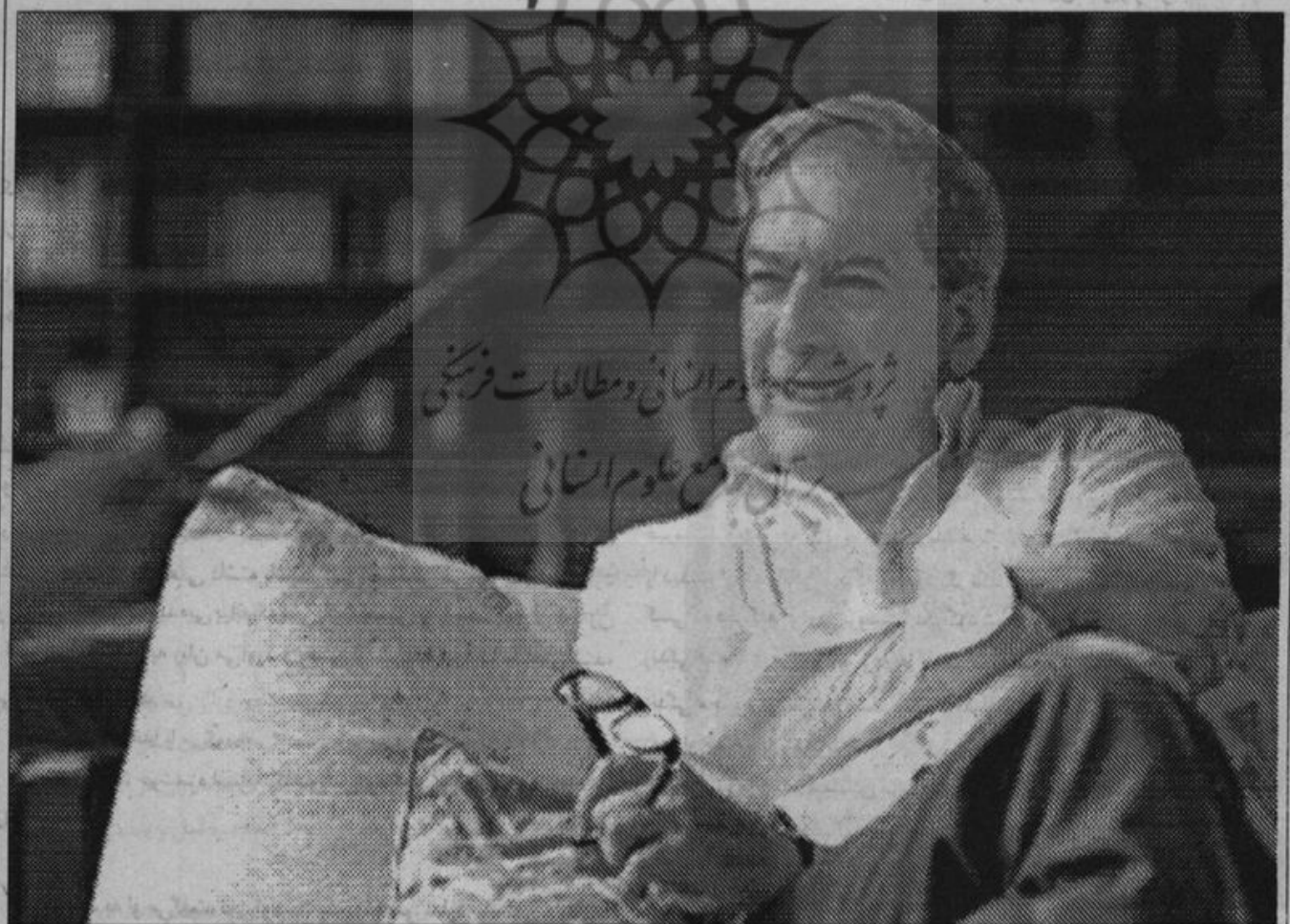
نامه‌هایی به یک نویسنده جوان (۱۷)

راه و رسم نویسنده شدن

Cartas A Un Joven Novelista

از زبان ماریو بارگاس یوسا

Mario Vargas Llosa



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جعبه چینی

LA CAJA CHINA

دوست عزیز:

ابزار دیگری که داستان‌نویس‌ها از آن برای جاذبه بخشیدن به داستان‌های‌شان بهره می‌برند، تکنیکی است که می‌توانیم آن را «جعبهٔ چینی» یا «عروسک روسی» (ماتریوسکا) بنامیم. اما کارکرد آن چیست؟ ساختار داستان به آن جورچین‌های تودرتوی سنتی می‌ماند که در داخل خود جعبه یا عروسک کوچکتری مشابه خودشان دارند و این توالی گاه تا نمونه بی‌نهایت کوچک اما کاملاً شبیه بزرگترها ادامه می‌یابد. در عین‌حال ساختاری از این دست که در آن داستانی اصلی از دل خود، داستان یا داستان‌هایی فرعی به‌وجود می‌آورد، برای آن‌که موفق باشد نباید صرفاً مکانیکی عمل کند (هرچند غالباً همین‌طورست). همین قابلیت نتیجه‌یی خلاق با خود به‌همراه دارد، ساختمانی این‌چنینی، وقتی توالی معنی داری را در داستان ـ رمز، ابهام، پیچیدگی ـ نشان می‌دهد آن را تعاقبی الزامی می‌نمایاند، نه مانند امری حاشیه‌یی و آویزه‌یی صرف بلکه چون همنشینی یا همبستگی اجزایی که کارکردهایی مزاحم و متقابل دارد. برای مثال هرچند که پس از کشف «هزار و یک‌شب» و ترجمه‌اش به انگلیسی و فرانسه، جعبه‌های چینی حاوی جشن‌های افسانه‌یی اعراب که غالباً آن‌ها مکانیکی هم هستند به مذاق اروپایی‌ها خوش آمدند، اما روشن است، جعبهٔ چینی که در رمان مدرنی چون «زندگی مختصر» La Vida Breve از خوآن کارلوس اونتی وجود دارد، صاحب قابلیت بیشتری است، چون در آن به شیوه و ترفندی عالی و ظرافتی خارق‌العاده، در طول داستان زیرکی‌های حیرت‌انگیزی برای خوانندگان خود تدارک می‌بیند.

اما با شتاب جلو می‌روم. به جاست که از ابتدا و با آرامش بیشتری تشریح این تکنیک یا ابزار داستانی را آغاز کنم و سپس به ارزیابی انواع، قابلیت‌ها، امکانات و مخاطرات آن بپردازم.

فکر کنم بهترین نمونه برای این‌کار، کتابی است که ذکرش پیشتر رفت، اثر کلاسیکی که اسپانیایی زبان‌ها توانستند آن را با برگردانی که «بلاسکو ایبانیس» Blasco Ibanez از ترجمهٔ فرانسوی آن متعلق به دکتر ژنه. مارد‌رو انجام داد، بخوانند: «هزار و یک‌شب». به من اجازه دهید تا ذهن شما را دربارهٔ داستان‌های این کتاب تازه کنم. شهرزاد برای فرار از سرنوشت شومی که چون زنان قبلی سلطان ظالم در انتظار اوست، هر شب برای سلطان داستانی تعریف می‌کند و آن‌ها را چنان تنظیم می‌کند که هر شب داستان در جایی قطع شود که کنجکاوی او را برای شنیدن باقی آن در شب بعد تحریک و همین امر عمرش را یک روز بلندتر کند. به این ترتیب او هزار و یک شب زنده می‌ماند و پس از آن هم سلطان از گرفتن جان زن قصه‌گو (که به شنیدن داستان‌های جذابش معتاد شده) می‌گذرد. اما چگونه شهرزاد ماهر داستان‌های پایان‌ناپذیری را که زندگی‌اش به آن‌ها بسته بود، بی‌هیچ مکثی و زنجیروار طرح ریزی می‌کند؟... با استفاده از ابزار جعبهٔ چینی: جای‌گیری داستان‌هایی درون داستان‌ها به وسیله چرخش‌های راوی (که زمانی، فضایی و سطح واقعیت هستند). به این ترتیب در دل داستان «درویش کور» که شهرزاد برای سلطان تعریف می‌کند، چهار بازرگان هستند که یکی برای سه نفر دیگر داستان «جذامی بغداد» را تعریف می‌کند، داستانی که در آن ماهیگیر حادثه‌جویی ظاهر می‌شود و در بازار اسکندریه گروهی را با ماجراهای سفرهای دریایی‌اش سرگرم می‌کند. درست شبیه جعبهٔ چینی یا عروسک روسی هر داستان محتوی داستان دیگری است، فرعی و وابسته و دارای نقش اول، دوم و یا سوم. به این شکل و به لطف این جعبه‌های چینی، داستان‌ها در یک منظومه به هم متصل‌اند، سراسر منظومه از حاصل جمع داستان‌ها، پرمایه می‌شود، و هر بخش هم ـ هر داستان خاص ـ به میزان هویت مستقل یا مرتبهٔ نقش خود در ارتباط با سایر داستان‌ها غنی است.

شما تاکنون دیگر باید فهرست پروپیمانی از داستان‌های مورد علاقه‌تان را ـ کلاسیک و مدرن ـ که در آن‌ها داستان‌هایی درون داستان‌های دیگر وجود دارند، و از این ابزار کهن و معمول استفاده برده‌اند، به خاطر داشته باشید. ابزاری که با وجود استفاده فراگیرش، تنها در دستان داستان‌سرایی استاد است که همواره ناب و نو می‌نماید. گاه و چنان که در مورد «هزار و یک‌شب» گفتم، جعبهٔ چینی به شکلی بسیار مکانیکی به‌کار برده می‌شود، بی‌آن‌که زایش داستان‌ها از داستان‌های دیگر بازتاب مهمی بر داستان ـ مادرها (با این اسم بشناسیم‌شان) داشته باشند. برای مثال این بازتاب‌ها در «دن‌کیشوت»، آن‌جا که سانچو داستان «چوپان تورالبا» (جعبهٔ چینی که در آن تأثیر متقابلی بین داستان ـ مادر و داستان ـ فرزند وجود دارد) را نقل می‌کند ـ که به تناوب با شرح و تفسیرهای دن‌کیشوت در مورد شیوهٔ نقالی سانچو قطع می‌شود ـ نمایان‌اند. اما این موضوع در دیگر جعبه‌های چینی اتفاق نمی‌افتد. مثلاً در فصل «کنجکاو کستاخ»، که کشیش وعظ می‌کند و دن‌کیشوت در خواب است. در این‌جا بیشتر صحبت از یک «کلاژ» است تا جعبهٔ چینی. بنابراین (مثل آن‌چه دربارهٔ اکثر داستان ـ فرزندها یا داستان ـ نوه‌های هزار و یک‌شب نیز صادق است) داستان وجودی مختار دارد، و چه از بابت درون‌مایه و چه روان‌شناسی. از داستانی که خودجزیی از آن است، متأثر نیست (ماجراهای دن‌کیشوت و سانچو). شاید نمونه‌یی که می‌توان از آن به عنوان جعبهٔ چینی کلاسیک دیگری یاد کرد، «فرمانده عاشق» است.

حقیقت این است که می‌توان مقاله‌یی چندین جلدی در مورد تفاوت‌ها و گوناگونی جعبه‌های چینی موجود در دن کیشوت، نوشت، چرا که نبوغ سرشار سروانتس به این ابزار کارآمدی بسیار مطلوبی بخشیده است، متنی کاملاً بدیع و ابتکاری برگرفته از دست‌نوشتهٔ منسوب به «سید آمت بنینخلی» Cide Hamete Benengeli که گفته شده «دن کیشوت» شرح یا رونوشتی از آن است (هرچند که صحت این ادعا مبهم است)، می‌تواند گفته شود که این هم یکی از آن نبردهای کلیشه‌یی و خسته کنندهٔ روایت شده در رمان‌های شهسواری است، همه آن‌ها هم وانمود می‌کردند متونی اسرارآمیز (یا برگرفته از آن‌ها) و کشف شده در مکان‌های

عجیب و غریب هستند. اما این نظر در مورد دن‌کیشوت صادق نیست: این رمان دست‌آوردهایی منطقی و ارزشمند از داستان رادر خود دارد که گاه مثبت و گاه منفی‌اند. حتی اگر ما وجود دست‌نوشتهٔ س. آ. بننخلی را نیز مسلم بپنداریم، ساختار دن‌کیشوت عروسکی روسی است که لااقل شامل چهار داستان مجزاست:

۱. متن اولیه‌یی که از س.آ.بننخلی می‌شناسیم در کلیت خود اولین جعبهٔ ما خواهد بود و داستان نشأت گرفته از آن یا همان اولین داستان ـ فرزندش:

۲. داستان دن کیشوت و سانچو است که اکنون پیش روی خود داریم، داستان ـ فرزندی که در آن چندین داستان ـ نوه وجود دارند (جعبهٔ چینی سوم) و البته متفاوت:

۳. داستان‌هایی که از سوی شخصیت‌های داستان نقل می‌شوند و از این میان مثلاً داستان چوپان تورآلبا که سانچو تعریف می‌کند، و بالاخره،

۴. داستان‌های به‌هم چسبیده چون یک کلاژ، که شخصیت‌ها می‌خوانند و داستان‌هایی کاملاً مستقل و مکتوب هستند، و از جنبه درون‌مایه به داستانی که در بطن‌اش قرار گرفته‌اند، ربطی ندارند، مانند «کنجکاو گستاخ» یا «فرماندهٔ عاشق».

اما حقیقت این است که درست مانند «دن کیشوت» س.آ.بننخلی در این‌جا هم داستان از زبان راوی ـ دانای کل روایت می‌شود (هرچند درگیر متن هم هست، مثل آن‌چه در مورد دیدگاه فضایی داستان یادآور شدیم) اما در این‌جا باید که باز گردیم و این نکته را ذکر کنیم که هرچند متن س. آ. بننخلی متقدم است ولی نمی‌تواند به‌عنوان دستمایه و خاستگاه اولیه ـ مادر تمامی داستان‌ها ـ مطرح باشد. اگر که س.آ.بننخلی در متن خود به زبان اول شخص مفرد صحبت و فکر کند (بنابه نقل قول‌هایی که راوی دانای کل از او می‌آورد)، آشکار است که او یک راوی ـ شخصیت است و این یعنی که او تنها در جایگاه بیان داستان می‌تواند خودی نشان دهد (و البته روشن است که در داستانی ساختارگرا). همهٔ داستان‌هایی که در آن‌ها فضای راوی و روایت برهم منطبق‌اند، در نخستین جعبهٔ چینی خارج از هستی ادبیات داستانی قرار دارند: دستانی که آن‌ها را می‌نگارند، (قبل از همه) و در کار خلق راویان آن‌هایند. و اگر ما به آن اولین دست برسیم (و تنها یک دست، چرا که می‌دانیم سروانتس یک دست بیشتر نداشت) باید بپذیریم که جعبه‌های چینی (دن‌کیشوت) در واقع چهار واقعیت ماورایی‌اند. گذر از یک واقعیت به دیگری (از یک داستان ـ مادر به یک داستان ـ فرزند) با یک چرخش و در واقع یک یادآورنده همراه است. می‌گویم «یک» و فی‌الفور حرفم را برمی‌گردانم که موارد بسیاری از جعبه‌های چینی حاصل چرخش‌های فراوان همزمان هستند؛ فضایی، زمانی و سطح واقعیت. برای مثال با هم نگاهی می‌اندازیم به جعبهٔ چینی قابل تحسینی که «زندگی مختصر» خوآن کارلوس اونتی را پیش می‌برد.

این رمان جادویی یکی از ظریف‌ترین و استادانه‌ترین نمونه‌هایی‌ست که در زبان ما ـ اسپانیایی ـ نوشته و با آگاهی و دقتی مثال‌زدنی از نقطه‌نظر تکنیک جعبهٔ چینی بر روی هم سوار شده است و اونتی با دستان توانمند خود از آن برای خلق دنیایی مملو از پلان‌هایی فوق‌تصور، ظریف و چند وجهی که در آن‌ها تمامی مرزهای بین داستان و واقعیت (مرز میان زندگی و رویا یا آرزوها) ذوب می‌شوند، بهره می‌برد. رمان از زبان یک راوی ـ شخصیت نقل می‌شود، شخصی به نام خوآن ماریان براسن که در بوئنوس آیرس زندگی می‌کند و از فکر برداشته شدن یکی از سینه‌های معشوقه‌اش گرترودیس (قربانی سرطان) رنج می‌برد و در همان حال به زنی فکر می‌کند و زاغ‌سیاه او را چوب می‌زند به نام کِکا که در همسایگی او زندگی می‌کند، و مشغول نوشتن یک فیلمنامهٔ سینمایی هم هست. این همهٔ چیزهایی‌ست که واقعیت بنیادین یا همان اولین جعبهٔ داستان را می‌سازد. قصه به شیوه‌یی زیرجلی به سمت سانتاماریا شهری کوچک در بلندی‌های کرانه رودخانه «ریو دِلاپلاتا» کشیده می‌شود، آن‌جا که پزشکی چهل ساله و مسأله‌دار به یکی از بیمارانش مرفین می‌فروشد. خیلی زود متوجه می‌شویم که سانتاماریا، دکتر «دیاس گری» و آن بیمارناشناس معتاد به مرفین، همه و همه در خیالِ براسن هستند؛ واقعیتی ثانوی در داستان، و باز درمی‌یابیم که دیاس‌گری در واقع تغییر یافتهٔ خودِ براسن و بیمار معتادش هم شمایی از گروترودیس است. به این ترتیب خواننده چون آونگ مابین چرخش‌ها (چرخش‌های فضایی و سطح واقعیت»، میان دو جهان یا جعبهٔ چینی، از بوئنوس آیرس به سانتاماریا و از آن‌جا باز به بوئنوس آیرس در نوسان است، آمد و رفتی که به واسطهٔ ظاهر رئالیستی نثر و قابلیت تکنیک، سفری است میان واقعیت و خیال، یا اگر ترجیح دهید میان جهان عینی و ذهنی (زندگی براسن و داستان‌هایی که ماهرانه پرداخت‌شان می‌کند). اما این یگانه جعبهٔ چینی این رمان نیست، جعبه دیگری هم موازی با آن وجود دارد. براسن جاسوسی همسایه‌اش را می‌کند، بدکاره‌یی به‌نام کِکا، که از مشتریان خود در آپارتمان مجاور او در بوئنوس آیرس پذیرایی می‌کند. داستان کِکا در پلانی عینی ـ در ابتدا این‌طور می‌نماید ـ نظیر براسن جریان دارد، هرچند ما تمام این‌ها را از طریق شهادت‌راوی دریافت می‌کنیم، براسنی که باید اکثر کارهای کِکا را پیش خود حدس بزند (با کمک آن‌چه می‌شنود ولی نمی‌بیند). اما بعد در یک لحظه ـ یکی از آن دهانه‌های سرباز کردهٔ آتشفشان رمان و چرخش‌های بسیار کارآمد آن ـ خواننده در می‌یابد که «آرسه» خلافکار، یاهمان دلال محبتِ کِکا. کسی که سرانجام او را به قتل می‌رساند، در واقع ـ شخصیتی کمویش مانند دکتر دیاس گری ـ خودِ دیگرگونه دیگری از براسن است. شخصیتی (نسبی یا مطلق، روشن نیست) آفریدهٔ براسن است، به‌عبارت بهتر کسی است که در پلان واقعی متفاوتی زندگی می‌کند. این دومین جعبهٔ چینی رمان، موازی و همجوار جعبهٔ چینی سانتا ماریا، جریان می‌یابد، هرچند مشخص نیست، زیرا برخلاف سانتاماریا و شخصیت‌هایش که کاملاً در تصور براسن زنده‌اند، این دومی مانند اسبی تیزپا میان واقعیت و خیال، میان عین و ذهن در گریز است، چرا که براسن در این مورد به شخصیتی واقعی (کِکا) و پیرامون او، عناصر ساختهٔ ذهن‌اش را افزوده است. استادی بلاشک اونتی ـ چه در نگارش و چه در طراحی داخلی داستان ـ سبب می‌شود تا کل رمان در نظر خواننده یک‌دست بنماید، بی هیچ گسستگی و شکافی، و همان‌گونه که گفتیم این ناشی از ترکیب بی‌نقص پلان‌ها یا سطوح مختلف موجود در آن است. جعبه‌های چینی «زندگی مختصر» مکانیکی نیستند. به لطف این‌ها درمی‌یابیم که درون‌مایه رمان، داستان براسن نیست، بلکه چیزی بسیار گسترده‌تر و مشترک از تجربهٔ انسان است: پناه بردن به خیال و جعل واقعیت برای غنی ساختن زندگی‌اش، روشی که در آن داستان‌های ساخته و پرداختهٔ ذهن حکم مواد اولیه را برای ساختن لحظه‌هایی کوتاه از زندگی روزمره دارند. داستان، زندگیِ درگذر نیست بلکه زندگی دیگری‌ست شکل گرفته از عناصری که زندگی تدارک‌شان دیده، و بی‌آن، زندگی واقعی بسیار پست‌تر و حقیرتر از آن‌چه هست، خواهد شد!

تا بعد...