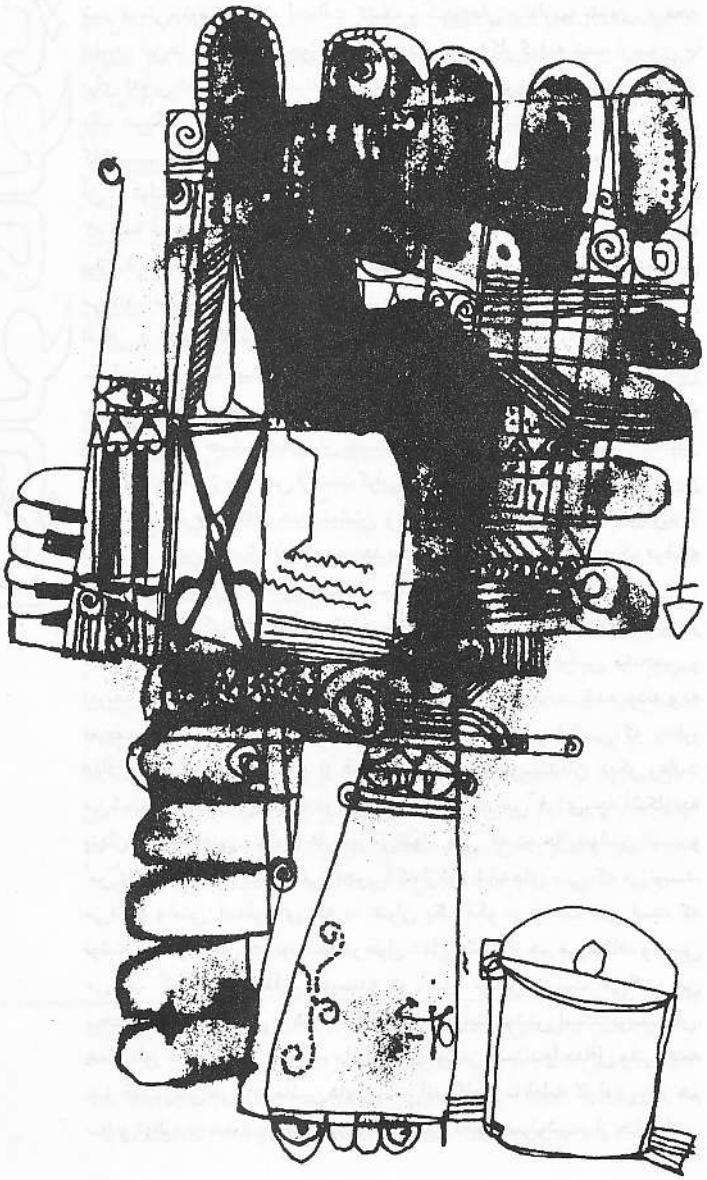
# نویسنده شقه شده ماشین نوشتن

ایتالو کالوینو / محمدرضا فرزاد



... گفتن قصه ارتباطی مشخص را میان عناصر متعدد و اتفاقاتی، که در نظمی مشخص روی می‌دهند، برقرار کرد. هر جانور، هر شیء و هر ارتباطی از قدرت‌هایی مضر یا مفید بهره می‌برد، قدرت‌هایی که قدرت‌های جادویی نامیده شدند؛ ولی باید قدرت‌هایی روایی خوانده می‌شدند، استعدادهایی که در کلمه و در توانایی‌اش به برقراری ارتباط میان خود و کلمات دیگر در حوزهٔ گفتار نهفته است.

روایت شفاهی نخستین، مثل قصه‌های عامیانه‌ای، که از نسلی به نسلی دیگر تا به امروز به ما رسیده، بر ساختاری ثابت ـ و تقریباً می‌توانیم بگوییم بر عناصری پیش ساخته ـ بنا شده، عناصری که تعداد کثیری از ترکیب‌ها را ممکن می‌سازند. در این رهگذر، تخیل عامیانه، نه مثل اقیانوسی بی‌کران است و نه دلیلی دارد که هم‌چون مخزن آبی با ظرفیت محدود، در نظر آید. در یک سطح تمدنی برابر، اعمال روایی، همانند عملیات ریاضی، نمی‌تواند از فردی به فرد دیگر کاملاً تفاوت بسیاری داشته باشد، بلکه آنچه، بر پایهٔ این روندهای مقدماتی پی‌ریزی می‌شود، می‌تواند ترکیب‌های نامحدود و جایگشت‌ها و تبدیل‌های بسیاری را پیش کشد. آیا تنها سنن روایت شفاهی حقیقی هستند؟ یا این‌که حقیقت از همه واریته فرم‌ها و اشکال ادبی برمی‌آید؟ در شیوهٔ خاصی که فرهنگ معاصر به جهان می‌نگرد، گرایشی وجود دارد که یک‌باره از چندین جهت سر بر می‌آورد. جهان در سویه‌های متعددش، به‌طور فزاینده‌ای به‌عنوان پدیده‌ای "گسسته" در نظر گرفته می‌شود تا پدیده‌ای پیوسته. من از لغت "گسسته" در مفهومی که در ریاضیات از آن مستفاد می‌شود، بهره می‌گیرم: کمیتی گسسته که از بخش‌هایی جداگانه تشکیل شده است. امروز ما مایلیم که با تفکر، که پیش‌تر در نظر ما همچون جریانی سیال پدیدار می‌شد، به عنوان مجموعه‌ای از حوزه‌های ناپیوسته، مجموعهٔ مرکب انگیزش‌هائی که بر شمار کرانمندی، گیرم شمار بسیار زیادی، از اندام‌های نظارتی و حسی اعمال می‌شود، مواجه شویم. مغزهای الکترونیکی، حتا با آن‌که هنوز از تولید جملهٔ عملکردهای مغز آدمی ناتوانند، مع‌الوصف الگوی نظری مقبولی را برای پیچیده‌ترین فرآیندهای حافظه، تداعی‌های ذهنی، تخیل و وجدان ما فراهم می‌کنند. فرآیندهایی که اغلب به‌نظر می‌آمد که در برابر فرموله کردن از طریق عدد و ترسیم کمی مقاومت می‌کنند، اکنون به الگوهای ریاضیاتی برگردانده می‌شوند. زبان‌شناسی ساخت‌گرا نیز، که در زمینه‌ای کاملاً متفاوت زاده و پرورده شده، درصدد است تا همچون "نظریهٔ انفورماتیک" نوعی بازی تضادها را اعمال کند. زبان‌شناسان هم شروع کرده‌اند به صحبت به‌وسیلهٔ رمزگان و پیام‌ها و سعی دارند تا آنتروپی زبان را در همهٔ سطوح، از جمله در سطح ادبیات، جاری سازند. بشر، درک چگونگی سوا و سوارکردن پیچیده‌ترین و غیرمترقبه‌ترین ماشین،

یعنی زبان، را آغاز کرده است. در این احوال، آیا ما می‌توانیم، همان‌طور که تا الان، ماشین‌هایی داشته‌ایم که می‌توانند بخوانند، ماشین‌هایی که تحلیلی زبانی از متون ادبی ارائه می‌دهند، ماشین‌هائی که ترجمه و تلخیص می‌کنند ماشین‌هائی داشته باشیم که حامل اشعار و رمان‌هایی تخیل‌پذیر و نگارش‌پذیر باشند؟

نکتهٔ مهمِ مسئله این نیست که آیا واقعاً مسئله ذیل در عمل قابل حل است یا خیر؟ چرا که به هر حال مسئله ساختن چنین ماشین پیچیده‌ای ارزش چندانی ندارد، بلکه امکان نظری آن که مجموعه‌ای از تصورات غیرمعمول را افزایش می‌دهد، اهمیت دارد. در حال حاضر به ماشینی فکر نمی‌کنم که صرفاً حامل "خط مونتاژ" تولید ادبی باشد، که در این صورت فی‌نفسه مکانیکی خواهد بود. من به ماشین نوشتاری می‌اندیشم که همهٔ آن‌چه را عادت کرده‌ایم به‌عنوان نشانه‌های احتکارشدهٔ حیات روانی، تجربیات روزمره، تغییرات نامنتظرهٔ حالت و شور درونی، نومیدی‌ها و لحظات کشف و شهودمان بپنداریم، به‌روی صفحه بیاورد. این‌ها مگر همان "حوزه"های متعدد زبانی به‌کار گرفته شده، از سوی ما برای تدوین دستور لغت‌نامه، نحو و عناصر جایگشت‌پذیر زبان، نیستند؟ سبک‌کار یک دستگاه خودکار ادبی چگونه است؟ معتقدم گرایش واقعی‌اش به سوی کلاسیسم خواهد بود. تست یک ماشین الکترونیک ـ شعری، آزمایش توانایی آن در تولید آثار کلاسیک است: اشعاری با فرم‌های متریکِ بسته و رمان‌هایی که همهٔ قواعد ادبی را رعایت می‌کنند. ماشین ادبیات حقیقی، ماشینی است که نیاز به تولید بی‌نظمی را، فقط به‌عنوان واکنشی در برابر تولید نظم، حس می‌کند. ماشینی است که اثری پیشرفته می‌سازد که وقتی به‌وسیله یک بار اضافی و مطول کلاسیک پر می‌شود، مدار و حلقهٔ جریانش را آزاد می‌کند. در حقیقت، مشاهدهٔ پیشرفت‌های علم سایبرنتیک نشان می‌دهد که این پیشرفت‌ها متکی‌ست به تولید ماشین‌هایی که قادر به آموزش، تغییر برنامه و تعمیم نیازها و حساسیت‌هایشان هستند. هیچ چیز ما را از پیش‌بینی ماشینی ادبی که در زمانی مشخص از سنت‌گرایی خود خسته و ناراضی می‌شود و شروع می‌کند به طرح راه‌های جدید نوشتن و وارونه‌سازی کامل رمزگان خویش، باز نمی‌دارد. و این بی‌شک ادبیاتی خواهد بود که بالکل منجر به طرح یک فرضیه نظری می‌شود: آن، بالاخره، ادبیات است.

ادبیات، آن‌گونه که من می‌شناختم، مجموعه‌ای ثابت بود از تلاش‌هایی در حفظ و نگهداری هر کلمه در پس کلمه‌ای دیگر بر طبق قوانین مشخص و تعریف شده، البته در اغلب اوقات بر طبق قوانینی که نه تعریف شده بودند و نه تعریف‌پذیر، بلکه قوانینی بودند که از مجموعهٔ نمونه‌ها و قوانینی که به‌طور اتفاقی ساخته شده بودند و از قوانینی که توسط نویسندگان دیگر رعایت می‌شوند، برگرفته می‌شدند و در طی این عملیات‌ها، "من" فردی، چه آشکار چه پنهان به اشخاصی متفاوت تقسیم می‌شود: منی که در حال نوشتن است و "من"ی که نوشته می‌شود، منی "تجربی" که از فراز شانه‌های منی، که می‌نویسد، می‌نگرد و منی "اسطوره‌ای" که به عنوان یک الگو در خدمت منی است که نوشته می‌شود. "من" هر نویسنده در طول عمل نوشتن از هم می‌شکافد و از بین می‌رود. "شخصیت" کذایی نویسنده در عمل نوشتن زیست می‌کند، این شخصیت هم محصول و هم وسیله (فاعل) فرآیند نوشتن است. نویسندگان، همان‌طور که تا به حال بوده‌اند، ماشین‌های نوشتن هستند یا حداقل وقتی همه چیز خوب پیش می‌رود، ماشین‌های نوشتن‌اند. گاهی ما قطعهٔ کار ادبی را از هم سوا و دوباره بر هم سوار می‌کنیم و آن همان لحظهٔ سرنوشت‌ساز حیات ادبی یعنی لحظهٔ خواندن است. اثر به به‌دنیا آمدن، به مورد داوری قرار گرفتن، به ویران‌شدن و پیوسته در تماس با چشم خواننده زنده‌شدن، خو گرفته است. آنچه از بین خواهد رفت نقش نویسنده، آن کودک لوس ناآگاه است، نویسنده جایش را به فردی اندیشمندتر می‌دهد، فردی که می‌داند نویسنده یک ماشین است، فردی که می‌داند این ماشین چگونه کار می‌کند. بیایید نظری مخالف با آنچه قبلاً طرح کردم، ارائه کنیم. همیشه بهترین راه آنست که از گرفتار شدن در چنبرهٔ افکار شخصی‌مان بپرهیزیم. آیا ادبیات بالکل درگیر مسئلهٔ زبان است، ادبیات صرفاً جایگشت شمار محدودی از عناصر و عملکردهاست؟ و آیا تنش موجود در ادبیات، مدام در پی فرار از این شمار کران‌مند نیست؟ آیا ادبیات پیوسته سعی ندارد تا چیزی را، که نمی‌تواند بگوید، بگوید. چیزی را، که نمی‌داند و هیچ کس نمی‌تواند بداند، بگوید؟ چیزی که وقتی کلمات و مفاهیم از آن در موقعیتی که پیش‌تر در آن استفاده نشده و با نظم و معنایی خاص ترتیب یافته نام می‌برند و بدان می‌اندیشند، نمی‌تواند دانسته شود. مسئله ادبیات در حقیقت مسئله فرار از قیود زبان است، ادبیات خود را تا منتها درجات آنچه می‌تواند گفته شود، گسترش دهد.

قصه‌گوی قبیله، تصاویر و عبارات را کنار هم می‌نشاند: پسرک جوان در جنگل گم می‌شود، در دوردست نوری می‌بیند، راه می‌رود و می‌رود و حکایت از جمله‌ای به جملهٔ دیگر باز می‌شود، ولی راه به کجا می‌برد؟ به جایی که تا به حال گفته نشده، به آنچه به شکلی گنگ و مبهم احساس شده، قصه به ناگهان ظاهر می‌شود، بندی به ما می‌زند و ما را همچون دندان‌های ساحره‌ای آدمخوار قطعه‌قطعه می‌کند. در جنگل قصه‌های عامیانه، وزش اسطوره مثل لرزهٔ باد از ما می‌گذرد! اسطوره سوی پنهان هر داستان است، پارهٔ سوختهٔ آن، ناحیه‌ای که نامکشوف مانده؛ چرا که هنوز کلمات قدرت رسیدن بدانجا را به ما نداده‌اند. صدای راوی درهم‌نشینی‌های هر روزهٔ قبیله، برای ارتباط با اسطوره کافی نیست، واژه‌ها به تنهایی کافی نیستند. ما نیازمند فهرستی کامل از نشانه‌هائی با معانی متکثریم که برای ما یک آیین را روایت کنند. اسطوره همچون واژه همراه سکوت پرورده می‌شود. اسطورهٔ "خاموش" حضور صادقش را در روایت متعارف و با واژه‌های روزمره اعلام می‌کند. این خلاء زبان است که واژگان را به گرداب خویش می‌خواند و فرمی افسانه‌گون به آن‌ها ارزانی می‌دارد. اما خلاء زبانی چه می‌تواند باشد مگر نشانهٔ تابو، نشانهٔ منع ذکر چیزی یا آوردن اسمی خاص، نشانهٔ ممنوعیتی امروزین یا دیروزین؟ ادبیات در مسیری که می‌پیماید در کنار محدودهٔ ممنوعیت‌ها قرار می‌گیرد، از آن می‌گذرد و به گفتن آن‌چه، نباید گفته شود، راه می‌برد؛ به بدعتی می‌رسد که همیشه ابداع مجدد کلمات و داستان‌هایی است که از حافظهٔ جمعی یا فردی طرد و تبعید شده‌اند؛ لذا اسطوره در افسانه به عنوان نیرویی بازخواننده عمل می‌کرد و افسانه را وا می‌دارد تا به خط سیر و سرچشمه‌های خویش بازگردد تا جایی که گاه در مسیر راهی خود از جایی کاملاً متفاوت سر در می‌آورد. رگهٔ قدرتمند ادبیات مدرن بر آگاهی‌اش از احیای آنچه در ناخودآگاه فردی یا جمعی مسکوت باقی مانده، تاءکید می‌ورزد. این آگاهی را به کرات تاءکید می‌کند. روشن‌ترین خانه‌های ما آن‌هایی هستند که از دیوارهایشان اشباح بیش‌تری بتراود. رویاهای پیشرفت و خرد، صید کابوس‌ها شده‌اند. شکسپیر به ما هشدار می‌دهد که پیروزی رنسانس، ارواح جهان قرون وسطی را که بر پرده‌های کاخ "السنیور" ظهور کرده بود، به کلی فرو ننشانده است. در اوج عصر روشنگری، "ساد" و رمان گوتیک ظهور می‌کند. ادگار آلن پو به سرعت ادبیات، زیباشناسی گرا و ادبیات توده‌ها را تقلید می‌کند و نام و

خرامی به اشباحی که به ذهن آمریکای رواقی فرو خزیده‌اند، می‌بخشد. خب ما اینجا هستیم در کنار رله‌ها و دیودهای رایانه‌های الکترونیک و با موفقیت از پس منظر ایدئولوژیکی، کاملاً متفاوت از منظری که تصمیم داریم تا در آن زندگی کنیم، برآمده‌ایم. اما آیا واقعاً همهٔ ما از آن جدا شده‌ایم؟ رابطهٔ میان بازی ترکیب سازی و ناخودآگاه ـ در فعالیت هنرمندانه ـ در دل یکی از پذیرفته‌ترین نظریات زیبائی‌شناسی رایج نهفته است، فرمولی که هم تجربهٔ روانشناختی و هم تجربهٔ عملی نوشتار و هنر را مورد توجه قرار می‌دهد. زمانی یک مورخ هنر فرویدی به نام **ارنست کریس** (Ernest kris) نظریهٔ "بازی با کلمات" (play Word) فروید را به عنوان مفهومی کلیدی در رسیدن به نظریهٔ زیبائی‌شناسی روانشناختی پیش کشید. یک مورخ هنر دیگر با نام **سرارنست گومبریچ** نیز این نظر را گسترش داد. سر ارنست معتقد است که فرآیندهای شعری و هنری، با فرآیندهای "بازی با کلمات" قابل مقایسه هستند. این لذت کودکانهٔ بازی ترکیب‌سازی‌ست که نقاش را به آزمودن تنظیمات متفاوت خط و رنگ ترغیب می‌کند و شاعر را وامی دارد تا بازی همنشینی کلمات را بیازماید. بعضی مواقع، یکی از ترکیب‌ها با معنایی نامنتظره یا تاءثیری پیش‌بینی نشده مواجه می‌شود. برای نمونه مثل وقتی که ذهن ناهشیار به معنای ناخودآگاه، یا حداقل پیش آگهی معنایی ناآگاه، نمی‌رسد. خب می‌بینیم که دو خط سیری که با بحث من همراه بودند در این نقطه به هم می‌رسند. ادبیات یک بازی ترکیب سازی‌ست که امکاناتی را که در خود نهفته دارد، مستقل از شخصیت خود شاعر، دنبال می‌کند. ادبیات بازی است که در نقطه‌ای مشخص، معنایی نامنتظره را رو می‌کند. معنایی که در گسترهٔ زبانی‌ای که به رویش کار می‌کنیم، یافت نمی‌شود؛ بلکه به سطحی دیگر می‌لغزد و عنصری را که از دغدغه‌های عمدهٔ نویسنده یا جامعه‌اش است، فعال می‌کند. ماشین ادبیات می‌تواند تمامی جایگشت‌های ممکن را در مورد مواد موجودش اعمال کند؛ ولی تولید شاعرانه، تاءثیر خاص یکی از این جایگشت‌ها بر انسانی‌ست که از موهبت همراهی قوهٔ آگاهی و ناخودآگاهی ویژه‌ای برخوردار است و انسانی است تاریخی و تجربی. حیرت آور این است که این ماشین نوشتن، با ارواح پنهان فرد و جامعه‌اش تسخیر شود. من، خود، به این مسئله آگاهم که این نظر،نتیجهٔ تناقضات شخصیِ اقتدارگرایانه‌ترین نظریات بنده در مورد رابطهٔ اسطوره و افسانه‌ست. تا به حال عموماً یا گفته شده است که افسانه داستانی کافرکیش است که به عنوان عنصری آلوده کننده، هرزه‌ساز و سکولاریزه کننده پس از اسطوره آمده، یا آنکه می‌گویند افسانه و اسطوره با یکدیگر همزیستی مسالمت‌آمیزی دارند و یکدیگر را همچون کارکردهای یک فرهنگ واحد، تلطیف می‌کنند. منطق بحث من، به این نتیجه منجر می‌شود که ساختن افسانه‌ها بر ساختن اسطوره‌ها مقدم است. دلالت اسطوره‌ای، تنها در صورتی که فرد به بازی حول محور عملکردهای روایی ادامه دهد، روی می‌دهد. اسطوره تمایل دارد بی‌درنگ تبلور یابد، مجموعهٔ الگوها را تصرف کند، و از فاز اسطوره‌سازی به فازهای آئینی برسد و از آن پس، بیرون از دستان راوی به آن نهادهای قومی که مسئول تکریم و حراست اسطوره‌هایند، نایل آید.

در این زمینهٔ عام، کارکرد ادبیات بر اساس موقعیت تغییر می‌یابد. سال‌های سال است که ادبیات پدید می‌آید تا به نفع تقدیس و اثبات ارزش‌ها و پذیریش اقتدار، عمل کند. اما در برخی مواقع، جریانی در این مکانیسم به راه می‌افتد و ادبیات حرکتی را در جهت مخالف آغاز می‌کند و از دیدن و گفتن چیزها به شکلی که تاکنون دیده و گفته شده‌اند، امتناع می‌ورزد. در ارتباط با همین سویه دوگانهٔ ادبیات، شاعر و منتقد آلمانی **هانس ماگنوس انسنزبرگر** (Hans Magnus Engensberger) در جایی نوشته است: "هر نوع جهت‌یابی متضمن نوعی سرگردانی است. فقط کسانی که سرگشتگی را تجربه کرده‌اند، می‌توانند خود را از آن برهانند؛ ولی این بازی جهت‌یابی در عوض بازی سرگشتگی‌ست. جذابیت و خطر آن نیز در همین نکته نهفته‌ست. هزار تو چنان ساخته می‌شود تا هر که بدان پا بگذارد، در آن گم و سرگردان شود. هزار تو هم شاهدانش را به چالش می‌افکند: اینکه شاهدان باید نقشه آن را بازسازی کنند و قدرتش را از بین ببرند. اگر او موفق شود، هزار تو را ویران خواهد کرد. برای کسی که از هزار تو گذشته، هزارتویی وجود ندارد. نظر آقای انسنزبرگر می‌تواند در همهٔ امور حوزهٔ ادبیات و فرهنگی که ما امروز، به‌عنوان بازی ریاضی‌گونهٔ ترکیب‌سازی، شاهد آن هستیم، به کار بسته شود. بازی می‌تواند به‌عنوان چالشی در فهم جهان یا بحثی پیرامون فهم جهان، عمل کند. ادبیات هم می‌تواند به شیوه‌ای انتقادی عمل کند و هم می‌تواند موضوعات را آن‌چنان که هستند یا ما می‌خواهیم باشند، توجیه کند. حدود این محدوده نیز همواره به‌وضوح روشن و مشخص نیست و در این باب می‌توانم بگویم که روحی که فرد با آن اثر را می‌خواند تعیین کننده است. این به خواننده بسته‌ست که نیروی انتقادی ادبیات را به کار بندد، خواندن می‌تواند مستقل از نیات نویسنده اتفاق افتد. فکر می‌کنم این همان مفهومی‌ست که در پایان کتاب من ـ زمان صفر ـ عاید هر فرد می‌شود. ما **"الکساندر دوما"** را می‌بینیم که رمانش "کنت مونت کریستو" را از یک فوق رمان (Supernovel) که همهٔ اشکال ممکن قصهٔ "آدموند دانته" را دربر دارد، اخذ کرده است. "آدموند دانته" و "آبه فاریا" در زندانشان، هر یک نقشه‌ای برای فرار ترسیم می‌کنند و مانده‌اند که کدام یک از راه‌های ممکن، راه درست است.

"فاریا" برای فرار تونلی حفر می‌کند، ولی او همیشه اشتباه می‌کند و سر از سلول‌هایی عمیق‌تر درمی‌آورد. پس از اشتباهات "آبه" دانته سعی می‌کند تا نقشهٔ قصر را ترسیم کند. هنگامی که فاریا، با تلاش‌های پی‌گیرش سعی دارد به موفقیت در فرار کامل از زندان نزدیک شود، دانته تصور زندان کامل را آغاز می‌کند، زندانی که فرار از آن ناممکن است. دلایل او برای این کار در عبارت ذیل آمده است: "اگر من موفق شوم که در ذهنم قصری بسازم که فرار از آن ناممکن باشد، این قصر تخیلی دقیقاً شبیه نوع واقعی‌اش خواهد شد ـ و در موردی که حتی قطعی باشد که ما هرگز از اینجا فرار نمی‌کنیم، با این حال از دانستن این که ما اینجا هستیم چون نمی‌توانیم در جای دیگری باشیم، به تسکین و آرامش دست می‌یابیم ـ یا اگر قصری وجود داشته باشد که امکان فرار از آن بیش‌تر از امکان فرار از اینجا باشد، باز این خود نشانهٔ آنست که اینجا امکان فرار وجود دارد. برای یافتن راه فرار، کافی است که نقطه‌ای را که در آن قصر تخیلی و قصر واقعی بر هم منطبق نمی‌شوند، کشف نکنیم"

و این بدترین پایانی‌ست که من برای داستانم در نظر گرفته‌ام. ■

---

این متن ترجمه‌ای است از مقالهٔ بلندی با نام "سایبرنتیک و ارواح" که کالوینو در سال ۱۹۶۷ در یک سخنرانی ایراد کرد، از:

Septembe7, 1986, sunday, Late city final edition
section 7, Page I, Book review desk new york times