شیطنت‌های هرمس

بحثی دربارهٔ «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» ایتالو کالوینو

آندره برینک
پوریا معقولی

خواننده در جملات آغازین متن صرفاً مخاطب روایت نیست بلکه در آن دخالت دارد: «تو داری شروع به خواندن داستان جدید ایتالو کالوینو، اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری، می‌کنی. آرام بگیر. حواست را جمع کن. تمام افکار دیگر را از سر دور کن. بگذار دنیایی که تو را احاطه کرده در پس ابر نهان شود» (ص ۷). از این لحظه تا پایان داستان، خواننده همانند هم‌دست نویسنده در متن شرکت دارد. این امر بیش از هر چیز به کمک استفاده از افعال دوم شخص محقق می‌شود. (ابزاری که به وسیلهٔ بوتور در **تغییر** و دیدرو در **ژاک قدری مسلک** نیز استفاده شده است). اگرچه ضمیر «تو»، به خوانندهٔ واقعی کتاب اشاره نمی‌کند (به‌خصوص اگر خوانندهٔ واقعی زن باشد)، با این حال «تو» در متن تبدیل به نوعی هم‌زاد[1] خوانندهٔ بیرونی می‌شود. این خواننده صرفاً به عنوان معیاری جهت ارزیابی عقاید و ایده‌های راوی عمل نمی‌کند بلکه در فرایند تکامل روایت کارکردی هم‌چون کاتالیزور و یا کنشگر دارد.

راوی به خواننده - که آشکارا مذکر پنداشته می‌شود - یادآوری می‌کند که او چطور کتاب را از بین تعداد زیادی کتاب دیگر در کتاب‌فروشی خریداری کرده است. این امر به طور ضمنی حکایت از انجام عمل حساسِ انتخاب دارد و یکی از کارکردهای رویارویی خواننده و ایرنریو[2]ی غیر خواننده، هشداری است مبتنی بر این که ادامهٔ عمل خواندن وابسته به کنش‌های مکرر انتخاب است.

به عبارت دیگر، او درگیر کشمکشی با راوی می‌شود که سعی می‌کند با دخالت دادنش در «وقایع» روایت، آزادی انتخابش را نفی کند. این امر حوزهٔ مغناطیسی حرکت و حرکت متقابل را مشخص می‌کند، فضایی که روایت در آن اتفاق می‌افتد و مرتباً امکانات جدید معنی در آن آزاد می‌شود.

بعد از روبه‌رو شدن خواننده با متن در فصل آغازین: «روبه‌رو شدن با چیزی که هنوز به خوبی نمی‌دانی چیست» (ص ۱۴)، در صفحهٔ بعد، داستان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری (که فرض می‌شود داستان واقعی است) شروع می‌شود. لازم به ذکر است که این فصل هم‌نام کتاب نیز هست. موضوع داستان، که به صورت اول شخص نقل می‌شود، داستان مأمور مخفی‌ای است که در شبی زمستانی به ایستگاه متروک قطاری می‌رسد تا چمدانی را با یک غریبه معاوضه کند. با این حال غریبه هیچ‌گاه ظاهر نمی‌شود و در پایان کلانتر (که خود نیز می‌تواند مأمور دیگری باشد) به او هشدار می‌دهد که از آن‌جا بگریزد چرا که غریبه کشته شده است. این فصل (**اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری**) در حالی پایان می‌یابد که راوی به سمت مغازهٔ زنی که قبلاً معرفی شده می‌شتابد، زنی که به تازگی از همسر پزشک خود جدا شده است.

[برای خواننده] مجموعه‌ای از انتظارات سر برمی‌آورد اما داستان دیگر ادامه نمی‌یابد - حداقل درون دنیای ارائه شدهٔ متن - چرا که خواننده مطلع می‌شود او تصادفاً کتابی را خریده، که تنها شامل فصل ابتدایی است. هنگامی که او جهت تعویض کتاب به کتاب‌فروشی برمی‌گردد، زن جوانی را می‌بیند که برای همین کار به آن‌جا آمده و در نتیجه این رویارویی بین خوانندهٔ مرد و خوانندهٔ زن، داستان جدیدی آغاز می‌شود که در خلال روایت داستان اصلی شکل می‌گیرد.

در برابر چشمان خواننده، سوای داستانی که باید خوانده شود، داستانی که باید زندگی شود نیز شکل می‌گیرد، با این مفهوم ضمنی که ما، خوانندگان واقعیِ هر دو داستان، در داستان‌های خودمان درگیر شده‌ایم. این امر تفاوت‌ها و شباهت‌های بین دو دنیای خیالی و حقیقی را مورد تأکید قرار می‌دهد. به طور مشابه هنگامی که شخصیت همسر پزشک از میان انبوهی از لغات شکل می‌گیرد - مدلولی نتیجهٔ به هم پیوستن دال‌ها - هم راوی و هم نویسنده در این فرایند مشارکت دارند و راوی به طور واضحی هشدار می‌دهد که: «و این انتظار توی خواننده است که نویسنده را به او متمایل می‌کند.» (ص ۲۶). این موضوع، مقدمهٔ الهام‌بخش راسل هوبانز را بر قصه‌های محلی برادران گریم به یاد می‌آورد، او در این مقدمه یادآور می‌شود که جملهٔ آلمانی ... Eslebte enimolein نبایستی به صورت متداول، به

once upon a time there lived an old queen[۳]

ترجمه شود بلکه بایستی به صورت زیر ترجمه شود:

once upon a time it lived an old queen[۴]

به عبارت دیگر ملکه به وسیلهٔ چیزی هم درون داستان و هم بیرون آن هستی می‌یابد:

ما این امر را عادی فرض می‌کنیم که همواره نوعی قصه در فرم داستان وجود خواهد داشت: شکل گرفتن، فرم گرفتن. چرا این امر را عادی فرض می‌کنیم؟ ما قصه‌ها را می‌سازیم چرا که خود نیز قصه‌ایم. چرا که زمانی بوده که قصه ما را به هستی وارد ساخته، ما را هستی داده و هم‌چنان نیز ما را زندگی می‌کند. ما داستان می‌سازیم چرا که خود داستانیم. (Hobans ۱۹۷۷)

کالوینو هم جهت نشان دادن این امکان‌های مختلف بیان کردن از روند یکسانی استفاده می‌کند: همان‌طور که می‌گوییم «باران می‌آید»، می‌توان به جای «من فکر می‌کنم» گفت «فکر می‌شود» و از آن‌جا نتیجه گرفت که هستی تا زمانی که کسی بتواند سخن بگوید می‌تواند خود را بیان کند، «من می‌خوانم، پس آن‌چه نوشته شده خود را بیان می‌کند.» (ص ۲۱۵)

○

ساخت یک فلسفهٔ زبان، شاید یکی از مهم‌ترین موفقیت‌های این رمان باشد. هم‌چنان‌که متن گشوده می‌شود، خود را به صورتی هر چه بیش‌تر هیجانی ارائه می‌دهد، همان‌طور که کالوینو خود در جایی دیگر آن را «مسیری به سوی سکوت» تعریف می‌کند.

بایستی با تصور کردن عالم به عنوان سکوت شروع کرد: آشوب عظیمی از هستی بی‌کلام، سکوتی پرسش‌ناپذیر، چرا که مسألهٔ آن سکوت دقیقاً آن است که نمی‌تواند به سؤالات ما پاسخ دهد. با این حال زبان تقلایی است برای اصلاح سکوت که امری ضرورتاً محکوم به شکست است به این دلیل که اصلاح‌ناپذیری سکوت از پیش ثابت شده است. زبان تبدیل به نوعی مکمل (supplement) سکوت می‌شود و به همین دلیل راوی در صفحهٔ ۱۸۷ می‌پرسد:

«اما آیا چگونه می‌شود لحظهٔ دقیق شروع یک داستان را مشخص کرد؟ همه چیز مدت‌هاست که شروع شده، اولین خط اولین صفحهٔ هر داستان برمی‌گردد به چیزی که در خارج از کتاب، پیش از آن اتفاق افتاده. یا این که داستان واقعی داستانی است که ده یا صد صفحه بعد شروع می‌شود و اتفاقاتی که بعداً می‌افتند فقط یک پیش درآمد قصه بوده‌اند.»

زبان هر چیزی است غیر از سکوت، هر چه که سکوت را به چالش می‌کشد و برمی‌انگیزد و سکوت آن چیزی است که زبان نیست. در عین حال بین این دو رابطه‌ای هست، چرا که «کتاب باید سنگ تعادل نوشته شدهٔ دنیایی نانوشته باشد.» (ص ۲۱۰) کالوینو بحث خود را این‌گونه آغاز می‌کند: «من فکر نمی‌کنم که کمال بتواند در زبان بیاید. مورد سؤال برای من آن چیزی است که بیرون مانده، نانوشته مانده یا به نوشته درنیامده.» (ص ۲۲۱)

حال جایی در اقیانوس سکوت، زبان هم‌چون جزیره‌ای سربرمی‌آورد، اما هم‌چون جزیره‌ای که از دور دیده می‌شود، در تمامیت خود، تنها یک قطره، یک لکه است. زبان در برابر سکوت تنها همهمه، مویه و زمزمه است. همان‌طور که بارت در Le Bruissement de la longue گفته است. بارت آن را با صدای موتوری که درست کار می‌کند مقایسه می‌کند که خود یک تناقض است زیرا آن‌چه که درست کار می‌کند صدایی تولید نمی‌کند. این امر که بارت آن را «سر و صدایی اساسی، سر و صدای ناممکن و سر و صدا [...] بدون سر و صدا» می‌نامد: و آن‌چه که معطوف به آن است «لرزش معنایی است که من هنگام گوش دادن به مویهٔ زبان در جستجویش هستم».

این امر بدان معناست که خواننده هنگام نزدیک شدن به داستان، در زبان پیشرو دنیا محو می‌شود، همان‌طور که در صفحهٔ اول رمان اتفاق می‌افتد و تبدیل می‌شود به «ابهام، تیرگی، [...] به نوعی منطقهٔ جنگی تجربه‌ای که به کم‌ترین مخرج مشترک آن تقلیل یافته.» (ص ۱۷) و خواننده در آن تأثیر «مویه» و «نیت پنهان» را می‌خواند.

آن‌چه که از جریان بی‌معنی زیر بر صفحهٔ (زبان) سربرمی‌آورد: «صرفاً عناصر کوچکی بر صفحهٔ نوشته شده شکل می‌گیرند»، «کلمات به هم چسبیده‌ای» است در برابر «حکایتی آشکار و روشن». (ص ۶۵).

با این حال شکل‌گیری معنا امری اختیاری و دلبخواه است که در نتیجهٔ آن خواننده «در معرض شانس، اقبال و تصادف» قرار می‌گیرد و «دنیا به ورق کاغذی تقلیل پیدا کرده که بر آن چیزی نمی‌توان نوشت مگر حروف انتزاعی.» (ص ۳۰۵) در همین زمان، وجود معنا پیش‌فرض گرفته می‌شود اگرچه شکل‌گیری آن دلبخواه و یا تصادفی باشد: «تنها در محدودهٔ عمل نوشتن است که عظمت نانوشته خوانده می‌شود» (ص ۲۲۳).

این امر توضیح می‌دهد که چرا خواننده در حول و حوش هر داستانی «فضایی اشباع شده از داستان‌های دیگر» را درک می‌کند، چرا که هر واژه‌ای با واژگان دیگر محاصره شده، هر جمله‌ای با جمله‌های دیگر و هر کتابی با عظمت کامل زبان و «ناپایداری زمان» پایان‌ناپذیر (ص ۳۱) و چرا که نویسنده «می‌خواهد این فضای حدس و گمان و تردیدها برای کسی که نوشته‌های مرا می‌خواند، مانند مانعی غیر منتظر در برابر درک نوشته‌ام نباشد و ذات خود نوشته باشد» (ص ۷۵).

به طور مشابه، هم‌زمان عمل خواندن که تلاشی است در جهت درک زبان به ناپایدارسازی افراطی زبان تبدیل می‌شود. هر یک از خواننده‌های رمان کالوینو، رمان یکسانی را می‌خوانند در حالی که به صورت رمان‌های مختلف آن را تجربه می‌کنند. حتا اگر خواننده و نویسنده مکان خود را در فضایی که «به صورت اغراق‌آمیزی فاصلهٔ پرنشدنی بین آن‌ها را نشان می‌دهد»، جابه‌جا کنند، کل فرایند خواندن به معنای ثابت و مشخصی منجر نمی‌شود.

چه در قالب درک کالوینو از زبان و چه خواندن رمان توسط ما، یکی از نتایج این رویکرد آن است که در هر جمله‌ای، هر داستانی و هر فصلی حرکتی هم به جلو و عقب و هم به سوی آینده و گذشته وجود دارد. در داستان اول، دو بار مسافر به زن می‌گوید «چیزی که بیش از هر چیز در این دنیا می‌خواهم، این است که بتوانم ساعت‌ها را به عقب ببرم» (ص ۲۷). خوانندهٔ دیگر، لودمیلا، که همواره چند کتاب را در یک زمان می‌خواند، اصرار دارد در خواندن پیش رود در حالی که سایر داستان‌های ناتمامش را به دنبال می‌کشد. این تنها یک حرکت زمانی نیست که به گذشته و آینده ختم می‌شود بلکه حرکتی فضایی به درون و برون است، در یک طرف «دنیایی گسترده» و در طرف دیگر بزرگ‌نمایی‌ای به سوی امری شدیداً کوچک.

در نهایت، این کشش‌های متناقض در زبان به آغاز و به یک پایان، نتیجه و یک معنای نهایی ختم می‌شوند. «(تنها کاری که می‌توانیم انجام دهیم این است که به منبع این سردرگمی برسیم)».

این میل هم‌زمان به سوی خاستگاه و خاتمه، به طور قطع کششی مذکر است: این کششی است که دودمان‌ها و جستجوها را تعیین می‌کند، انگیزش اصلی روایت، و به این دلیل است که در پس اکثر داستان‌های تنیده شده در

رمان، مظنونی به نام پدرِ روایت‌ها وجود دارد، «سرخپوستی پیر که پدرِ روایت‌ها لقب گرفته». هم‌زمان باید به خاطر بیاوریم که کالوینو در کاری دیگر، کمدی‌های کیهانی، دقیقاً نقش یکسانی را محول کرده به یک «زن به عنوان مادری که مسئول آغاز نمادپردازی است». این موضوع حداقل بایستی به عنوان یادآوری طبیعت شوخ‌طبعانهٔ ذاتی رمان به کار رود و هشداری است که شوخی راوی نادیده پنداشته نشود و شاید دقیقاً به آن دلیل باشد که جستجوی رمان به خاستگاه‌های مردانه و پایان‌های غیرقابل دسترسی معطوف شده است.

حال قصد دارم که بحث رمان را ادامه دهم. آن‌چه که در این مرحله بایستی مورد توجه قرار گیرد آن است که تئوری زبان راوی، هم مبدأ و هم پایان را انکار می‌کند چرا که هر متنی توسط عظمت متن‌های دیگر و زمزمهٔ پایان‌ناپذیر زبان محاصره شده است.

در هر صورت اگر آغاز و پایان قابل دست‌یابی نیست، کشش باقی می‌ماند: کشش فرا رفتن، تعالی و رخنه کردن در موانع زمان و فضا. موجی خروشان به جلو در زبان وجود دارد، در هر جمله‌ای که به نتیجهٔ ترکیبی موقتش می‌رسد و در نتیجه «تمایل به دل کندن و دویدن به سوی ناشناخته» (ص ۴۴)، همان‌گونه که یقیناً خواننده به واسطهٔ کشش جنسی به لودمیلا، او را در سرگردانی‌هایش دنبال می‌کند. نه تنها در این رمان که از فصل اول به فصل بعدی توسعه پیدا می‌کند بلکه در خود زبان نیز نیازی برای «ادامه یافتن در ماوراء» وجود دارد. شخصیت اسرارآمیز فصل دهم می‌گوید: «کتابی که من دنبالش هستم [...] کتابی است که حس دنیا را پس از پایان دنیا به تو بدهد، یعنی این حس که دنیا پایان تمام چیزهایی است که در دنیا وجود دارند، و تنها چیزی که در دنیا وجود دارد، پایان دنیا است» (ص ۲۹۵).

در ورای دستاوردهای زبان، سکوت قرار گرفته است و همان‌قدر که در این‌جا وجود دارد در خارج از این‌جا نیز وجود دارد. در هر یک از شکاف‌های زبان، سکوت به انتظار نشسته است، درست مانند فضای خالی و بی‌حسی که بین برگ‌های ریزان در فصل ژاپنی[۵] جای گرفته است.

در سطح عملی، این بدان معناست که خواندن این رمان (و هر متنی) در درون خواننده در ماورای محدودیت‌های فیزیکی متن ادامه می‌یابد؛ و از نظر فلسفهٔ زبان بدان معنی است که معنا پیوسته و برای همیشه به تعویق می‌افتد. چرا که این میل دوگانه در زبان - هم به سوی جلو و هم به عقب در زمان و هم به درون و برون در فضا - در نهایت تلاشی است برای رسیدن به سکوتی که آن را در برگرفته. «(در اطراف ما باز هم خلأ است و خلأ بیشتر»: ص ۳۰۳)

مشکل آن است که زمانی که زبان از سکوت شکل می‌گیرد، خود نمی‌تواند سکوت کند و تنها می‌تواند به گفتن بیش‌تر ادامه دهد و بیش‌ترِ آن‌چه را که قبلاً گفته شده پاک کند. بنابراین حرکت به سمت پاک‌شدگی، هم‌زمان حرکتی است به سوی فرایند انباشتگی:

«و این همان تمایل به عقب‌گرداندن جریان زمان است: من مایلم اهمیت بعضی از اتفاق‌ها را پاک کنم و وضعیت آغازین را بازسازی کنم. اما هر لحظه، زندگی من، توده‌ای از وقایع تازه را به همراه دارد، که هر یک به تنهایی اهمیت خود را دارند، به طوری که هر چه سعی می‌کنم به نقطهٔ شروع، به نقطهٔ صفر برگردم، بیش‌تر از آن دور می‌شوم» (ص ۲۱).

تراژدی این فلسفهٔ زبان - یا مضحکه (farce)، بسته به آن که چگونه به آن نگریسته شود - در این واقعیت جای دارد که حتا آن بخش از دنیا که از طریق زبان ابراز می‌شود (تنها وسیلهٔ دریافت ما) نمی‌تواند مورد اطمینان باشد و با توجه به ماهیت تصادفی و متلاقی زبان، تنها فریب، تقلب و نقاب است. همان‌طور که ما سکوت را از خلال مویهٔ زبان درک می‌کنیم، حقیقت را نیز تنها از خلال مظاهر فریب می‌فهمیم. مارنا، مترجم حیله‌گر که فعالیت‌هایش کل متن را شکل می‌دهد ادعا می‌کند که «دغل جوهر واقعی تمام چیزهاست» (ص ۲۲۰) و راوی خود اصرار می‌ورزد که «درستی‌ای خارج از ریا وجود ندارد» (ص ۲۳۵). این ایده توسط دختری که کورینا خوانده می‌شود (یا نمی‌شود) تکرار می‌گردد، زمانی که اعلام می‌کند «هنگامی که فرایند فریب‌کاری به راه بیفتد، متوقف نخواهد شد.» در سطح روایت، با ارائهٔ مجموعه‌ای از داستان‌ها که ما به خواندن آن‌ها دعوت شده‌ایم، با این حقیقت روبه‌رو می‌شویم. آن‌ها در جُنگی از داستان‌ها به صورتی ساده وجود ندارند، با این حال با تمامی چمدان‌ها و اسباب و وسایل فرایند بیان شدنشان به سوی ما می‌آیند. به بیانی دیگر، ما هیچ‌گاه حتا اجازهٔ تصور دسترسی به این داستان‌ها را نداریم: تمام آن‌ها از طریق واسطه به ما می‌رسند و یا به عبارت دیگر همگی جعل یا تحریف شده‌اند. فصلی که «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» نام گرفته نمی‌تواند از روی سادگی خوانده شود، چرا که قبلاً توسط راوی بازگفته شده: «داستان در یک ایستگاه قطار شروع می‌شود، لکوموتیوی سوت می‌کشد، بخار پیستون قطار شروع فصل کتاب را می‌پوشاند، ابری از بخار بخشی از اولین خطوط را می‌پوشاند» (ص ۱۵). فصل «با دور شدن از مالبورگ» نیز با روشی یکسان آغاز می‌شود. (ص ۴۱) در نظر اول گویا فصل «خمیده بر لبهٔ ساحلی پرتگاه» بدون واسطه به ما منتقل می‌شود، اما در صفحات بعدی آشکارا به ما یادآوری می‌شود که داستان به وسیلهٔ پروفسور اوتزی توتزی (که به عنوان غیرقابل اعتمادترین مترجم معرفی شده) ترجمه و با صدای بلند قرائت می‌شود.

در مقابل فصل «بی‌هراس از بلندی و باد» ترجمه‌ای است که لوتاریا آن را با صدای بلند قرائت می‌کند. در نتیجهٔ غوطه‌ور شدن ما در این متن‌ها به عنوان متن‌های بازگو شدهٔ باواسطه، ما مقید به خواندن فصل‌های بعدی می‌شویم که با ظاهر روایت مستقیم عرضه می‌شوند در حالی که متن‌های باواسطه‌ای هستند چرا که ساخته و پرداختهٔ مترجم بدنام، هرمس مارنا هستند، نمونه‌ای خوب از یک مترجم خائن[۶].

کل فرایندِ بغرنجِ وساطت - مانند نگاه کردن از درون تلسکوپ که هر بخش بعد از بخش دیگر بیرون می‌آید - در سطح روایت به وسیلهٔ مجموعه‌ای از تمرکزهای خیره‌کننده در فصل ژاپنی نشان داده می‌شود: پروفسور به دخترش نگاه می‌کند که او نیز به زوجی که در حال عشق‌بازی هستند نگاه می‌کند که آن‌ها نیز در شخصیت شاگردان پروفسور منعکس می‌گردند. کالوینو به خوانندهٔ خود می‌گوید که این روشی است که زبان عمل کند.

کلیه ارجاعات به متن اصلی رمان، ناظر به کتاب زیر است:
*اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری، ایتالو کالوینو، ترجمهٔ لیلی گلستان، انتشارات آگاه، چاپ سوم، زمستان ۱۳۸۱.

۱- Irnero
۲- doppelganger
۳- روزی روزگاری ملکهٔ پیری زندگی می‌کرد.
۴- روزی روزگاری ملکهٔ پیری زندگی می‌شد.
۵- منظور فصل «بر فرشی از برگ‌های منور از ماه» است.
۶- Traduttore traditore (Italy)