نقد و بررسی

سفر به دنیای افسانه‌ها

حسن میرعابدینی

کالوینو، ایتالو، *افسانه‌های ایتالیائی*، ترجمهٔ محسن ابراهیم، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۹، ۶۰۳ صفحه.

ایتالو کالوینو[1] (۱۹۲۳-۱۹۸۵) از پدر و مادری ایتالیائی، که هر دو مهندس کشاورزی بودند، در کوبا متولّد شد. شاید نیروی مشاهده و دقّت در وصف جزئیّات، برخورداری از فرهنگ واژگان علمی و فنّی، و وسواسی را که در کاربرد کلمه دارد از منش علمیِ والدینش گرفته باشد. در جنگ دوم جهانی، به گروه مقاومت پیوست و اوّلین رمان خود، کوره‌راه لانه‌های عنکبوت[2] (۱۹۴۷)، را ملهم از زندگی و تجربیات پارتیزانیِ خود نوشت. این داستان و چند نوشتهٔ دیگرش مثل کلاغ، آخر می‌آید[3] (۱۹۴۹)، و ورود به جنگ[4] (۱۹۵۴)، همراه بن‌مایهٔ رئالیستی، سرشتی خیالی دارند. در واقع، کالوینو، از همان آغازِ نویسندگی، بر آن بود که رمان را از حالت عبوس و تُنُک‌مایگیِ ناتورالیستیِ ناشی از تقلیدِ واقعیّت برهاند و آن را به شکل فراموش‌شده‌اش، عالم خیالیِ شگفتی‌برانگیز و پر شور و وجد، برگرداند تا لذّت ادبیّات را به خواننده بچشاند. از این رو، به آن می‌اندیشید که منطقِ از یاد رفتهٔ دنیای افسانه‌ها را بر حال و هوای واقع‌گرایانهٔ رمان امروز

1) Italo Calvino
2) *Il sentiero dei nid di ragno*
3) *Ultimo viene il corvo*
4) *L'entrata in guerra*

حاکم سازد؛ زیرا چارچوب روائیِ افسانه‌ها را پایه و مایهٔ همهٔ داستان‌های بشری می‌دانست. ویکنتِ شقّه‌شده[5] و بارونِ درخت‌نشین[6]، دو رمانی که با لحنی افسانه‌ای روایت می‌شوند، نشان از توجّه کالوینو به نقش سرگرم‌کنندگی و خیال‌انگیزیِ افسانه‌ها دارند. البتّه خیال‌انگیزی راهی برای گریز از واقعیّت نیست بلکه به نویسنده امکان می‌دهد تا از واقعیّت فاصله بگیرد و، با افکندن نوری تازه بر جلوه‌های پنهان از نظرِ آن، در نوعِ نگاه خوانندگان خود به هستی مؤثّر گردد.

در وضعیّتی قطعیّت‌گریز، واقعیّتْ روز به روز ناشناختنی‌تر و نسبی‌تر می‌گردد؛ نوع نگاهِ نویسندگان هم به آن تغییر می‌کند. مرزبندی سفت و سختِ رمان‌های قرن نوزدهم بین واقعیّتِ موجود و واقعیّت تخیّلیِ داستانی فرومی‌ریزد. دیگر اهمّیّت داستان نه در تقلید ماهرانه از واقعیّت بیرونی بلکه در آن است که نویسنده بتواند جهان داستانیِ منحصر به فردِ خود را به‌گونه‌ای بسازد که برای خواننده باورپذیر باشد. در واقع، رابطهٔ بین واقعیّت موجود و واقعیّت داستانی نه بر اساس مشابهت بلکه بر مبنای مجاورت این دو جهان شکل می‌گیرد. داستانْ مصنوع و برساخته‌ای می‌شود که ریشه در واقعیّت دارد امّا واقعی نیست، ساختهٔ تخیّل نویسنده است. بر واقع‌گرائیِ خاصّ کالوینو که می‌گوید: «روشن‌ترین خانه‌های ما آنهائی‌اند که از دیوارهاشان اشباح بیشتری بتراود» بر چنین زمینه‌ای باید نگریست.

واقعیّت داستانیِ ادبیّات مدرن آمیزه‌ای است از جهان‌های ممکن و ناممکن، از واقعیّتِ موجود و افسانه‌ها و خواب‌ها و آرزوهای مردم. می‌توان یکی از ریشه‌های اصلیِ این ادبیّات را در شگرد صناعیِ فرانتس کافکا[7] جست و جو کرد. زیرا او، با درنوردیدنِ مرزِ امر واقعی و وهم، کابوس‌های درونیِ آدمی را نیز به صورت واقعیّتی عینی بازتاب می‌دهد. کافکا موفّق می‌شود نامحتمل‌ترین صحنه‌ها را، به مدد توصیف جزئیّات، واقعی بنمایاند و، در عین حال، به امور واقعی سرشتی شبح‌گونه ببخشد.

کالوینو رمان‌ها و داستان‌های بسیار نوشته امّا همواره از اینکه سبک نوشتاریِ مألوفی را تکرار کند پرهیز داشته است. او، در هر مرحله از کار ادبیِ خود، آثاری چنان متفاوت

5) *Il Visconte dimezzato* 6) *Il barone rampante* 7) Franz Kafka

پدید آورده است که گویی نویسندگانی متفاوت خالق آنها بوده‌اند. واقعیّت داستانیِ آثار کالوینو محصول غریبی از وسعت مخیّلهٔ اوست. خیال او چنان دنیاهایی می‌سازد که درکارِ کمتر نویسنده‌ای دیده می‌شود. وی، در شش یادداشت برای هزارهٔ بعدی، به مباحثی چون سبکبالی، سرعت، دقّت، وضوح، و چندگانگی در نثر داستانی می‌پردازد. در داستان‌های خود نیز، سبکبالی و شور و نشاط افسانه‌ها را در تقابل با گرانی، سکون، و تیرگیِ چیره بر جهانِ واقعی می‌نهد تا آزادیِ درونی خواننده را تدارک ببیند.

کالوینو، پس از پایان جنگ، در رشتهٔ ادبیّات درس خواند. با سکونت در رم و برقراری ارتباط با محافل روشنفکری، حضوری فعّال در عرصهٔ سیاست و فرهنگ ایتالیا یافت و، در اواخر عمر، به شخصیّت مرکزیِ ادبیّات کشور خود بدل شد. او همچنین سال‌ها در پاریس زیست و، به حیث نویسنده‌ای مدرن، از نویسندگانی چون رِمون کِنو[8] چیزها آموخت. امّا ریشه‌های کار وی، با همهٔ بدعتی که دارد، از آبشخور سنّت فرهنگیِ سرزمین مادری‌اش سیراب می‌گردد. کالوینو قصّه‌های فولکلوریک را سرچشمه‌ای برای ارزش‌های ادبیِ فرهیخته می‌داند و بر آن است که حتّیٰ مباحثِ وهم‌آلودِ ادب عامّه، هرچند به شیوه‌ای خیالی بیان شده‌اند، با گسترهٔ زمان و مکان واقعی سروکار دارند و نشانگر موقعیّت مردم در جامعه‌اند. ازاین رو، می‌توان، با بهره‌گیریِ خلّاق از آنها، به جنبهٔ واقع‌گرایانهٔ رمان ابعادی شگفت بخشید.

توجّه کالوینو، بیش از هر چیز، به سبک و ساختار و شیوهٔ داستان‌پردازیِ افسانه‌های عامّه است. او، که، در نوشتن، هم از علوم بهره می‌گرفت و هم از منابع اسطوره‌ای و خیالی، دقّت و ظرافت زبان علمی را با تخیّلِ شاعرانهٔ افسانه‌ها درمی‌آمیخت تا دنیای داستانیِ بازی‌واری بیافریند. او به این نکته توجّه داشت که ادبیّات، ضمن توجّه به علوم، باید فاصله‌اش را با آنها حفظ کند و، به تعبیری، علوم را در خود هضم کند تا بتواند ادبیّات باقی بماند. عناصر تخیّلیِ افسانه‌ها را نیز به گونه‌ای در آثار خود به‌کار می‌برد که طبیعی و باورکردنی ازکار درآیند. چنین است که موفّق می‌شود، از دلِ سنّتِ قصّه‌گوئیِ مردمی، معانی تازه‌ای درآورد و، از نیروی افسانه، برای غنای صورت روائیِ اثر خود بهره گیرد. کالوینو، در هر اثر، دست به تجربهٔ تازه‌ای می‌زند امّا هرگز جذّابیّت

8) Raymond Queneau

داستان را فدای تجربه‌گرائیِ ادبی نمی‌کند بلکه تجربه‌گرایی را بـه خـدمت جـاذبهٔ اثـر درمی‌آورد.

واقعیّتْ مبدأ حرکت کالوینوست و مقصدْ (کار تمام‌شده) با استحالهٔ این دست‌مایه فـرا مـی‌رسد. نـویسنده، طـیّ ایـن اسـتحاله، بـا تـخیّل خـود و دانشـی کـه از صـناعت داستان‌نویسی دارد، چیزی به واقعیّتِ زندگی می‌افزاید و عنصر افزوده همان اصالت کار یا سبک نویسنده است.

تصویرهای خیالیِ افسانه‌ها برانگیزندهٔ نیروی خلّاقهٔ کالوینو می‌شوند تا او از ساختار رمان آشنازدایی کند؛ بُعدِ فلسفی رمان‌های خود را گسترش دهد؛ و، به قـول اومـبرْتو اِکو[9]، به اثر خود «نیروی اغواکنندهٔ داستان واقع‌گرا، جذّابیت داستان‌های پریان، و نیروی ملایم شعر» را ارزانی دارد.

افسانه‌های ایتالیائی[10] (۱۹۵۶) را می‌توان در مرز دوره‌ای قرار داد که کـالوینو، مـصمّم‌تر ازپیش، در حال ساختن واقعیّت داسـتانیِ خـاصِّ خـود است. ایـن شـیوه در سـه‌گـانهٔ مشهورش ــ ویکنتِ شقّه‌شده (۱۹۵۲)، بارونِ درخت‌نشین (۱۹۵۷)، شوالیهٔ ناموجود[11] (۱۹۵۹) ــ به بار می‌نشیند و نشان می‌دهد که وی چگونه از تخیّل بصری و تصویریِ افسانه‌ها برای شکل دادن به بن‌مایهٔ رمان‌های واقع‌گرایانه‌اش بهره می‌برد و به آنها معنایی متناسب بـا دنیای معاصر می‌دهد. به احتمال قوی، چهرهٔ داستانیِ «ویکُنت» را براساس شخصیّت افسانه‌ایِ «شقّه‌شده» (صفحهٔ ۱۹۵ افسانه‌های ایتالیائی) سـاخته و پـرداخـته است. شـخصیّت «کاسیمو»، در رمان بارونِ درخت‌نشین، نیز بـنیانی افسـانه‌ای دارد. کـاسیمو، پس از آنکـه تصمیم می‌گیرد برای همیشه بر روی درخت‌ها زندگی کند، به عقلی برتر دست می‌یابد؛ زیرا، به سان فردی رها از تعلّق، بهتر از هرکسی مشکلات انسان‌های چسبیده به زمین را درک می‌کند.

آثاری چون سوداگری در ساخت و ساز[12] (۱۹۵۷) و ابرِ آلودگی[13] (۱۹۵۸) را می‌توان همچون طنزهایی تمثیلی دربارهٔ زندگی معاصر از جمله عطش ویرانگر انسان به پـول و قـدرت

9) Umberto Eco
10) *Fiabe Italiane*
11) *Il Cavaliere inesistente*
12) *La speculazione edilizia*
13) *La nuvola di smog*

خواند. ابرِ آلودگی داستان کارمندی است که در شهر دودزده فرسوده می‌گردد. کالوینو موفّق می‌شود، با درگیرکردن خواننده در ماجراهای داستان، احساس فرسودگیِ قهرمان داستان را به او انتقال دهد. کالوینو، در آثار بعدیِ خود، شیوه‌های تازه‌ای برای زبان‌آوری و بازی با واقعیّت ابداع می‌کند؛ مثلاً، در کمدی‌های کیهانی[14] (۱۹۶۵)، و پالومار[15] (۱۹۸۳)، به نوعی مکاشفهٔ علمی ـ تخیّلی روی می‌آورد و رمان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری[16] (۱۹۷۹) را دربارهٔ نظریّهٔ روایت و شیوه‌های خلق رمان می‌نویسد تا خواننده را در جریان تولید ادبی قرار دهد. این اثر را می‌توان بازیِ هوشمندانه‌ای با شیوه‌های رمان‌نویسی دانست.

به نظر کالوینو، برای آنکه همه‌چیز در ابری از دودِ روزمرّگی گم و ناپدید نشود، ناگزیریم حافظهٔ جمعی را تقویت کنیم و یکی از راه‌های رسیدن به چنین هدفی گردآوری و تدوین افسانه‌هاست. او، در افسانه‌های ایتالیائی، به مرحلهٔ تازه‌ای از کار خود گام می‌نهد و، با علاقه‌ای خاص، به پژوهش در افسانه‌های مردمی می‌پردازد. او، که قصّهٔ شفاهی را «صندوقچه‌ای دوست‌داشتنی از تجربیات گران‌بها» می‌داند، بیش از آنکه به فکر پژوهشی عالمانه باشد، به لذّتی می‌اندیشد که از خواندن افسانه‌های جذّاب نصیب آدمی می‌شود: «به نظرم آمد که از سکّو به دریائی شیرجه می‌روم که، از یک و نیم قرن پیش، پژوهشگران در آن نه به خاطر لذّتِ شنا بلکه به لحاظ تعلّق خاطر به نجاتِ چیزی که در ته آن قرار دارد به تقلّا پرداخته‌اند». (مقدّمه، ص ۸)

تلاش کالوینو برای گردآوری افسانه‌ها بر این باور استوار است که «افسانه‌ها حقیقت دارند». وی، در مقالهٔ «نویسندهٔ شقّه‌شده، ماشین نوشتن»، برای قصّهٔ فولکلوریک دو وجه می‌شناسد: تخیّل و اسطوره: «در جنگلِ قصّه‌های عامّه، وزش اسطوره مثل لرزهٔ باد از ما می‌گذرد!» اسطوره سوی پنهانِ هر داستان و آن چیزی است که در ناخودآگاهِ جمعی مسکوت مانده امّا در این نوع قصّه‌ها امکان بروز می‌یابد. کالوینو، بر خلاف باور غالبِ پژوهشگران، ساختن افسانه‌های عامّه را مقدّم بر پیدایش اسطوره‌ها می‌داند و بر آن است که تخیّل، برانگیزندهٔ نیروی انتقادی افسانه، ادبیّات را به صورت نوعی بازی درمی‌آورد که، در نقطه‌ای مشخّص، معنایی دورازانتظار و غالباً دلالتی اسطوره‌ای را رو می‌کند ــ معنایی که در گسترهٔ زبانیِ نویسنده و لایهٔ نخستِ متن او مشهود نیست بلکه ضمن

14) *Cosmicomiche* 15) *Palomar* 16) *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

چرخشی فعّال می‌شود که در فضای داستان رخ می‌دهد و اثر را از دنیای رئالیستی به جهانی افسانه‌آسا بر می‌کشد و نمایی متفاوت را در منظر خواننده می‌نهد. البتّه همه‌چیز منوط به تبحّر نویسنده در ایجاد توازن بین دو دنیای واقعی و خیالی است به طوری‌که یکدستی و فریبائیِ اثر مخدوش نشود. در این فرایند، چگونگی خواندنِ متن نیز تعیین‌کننده است؛ زیرا، در خوانشی که می‌تواند مستقل از نیّات نویسنده اتّفاق افتد، خواننده‌ای قادر به درک معناهای نانوشتهٔ بیشتری از متن است که عمیق‌تر بخواند و از نیروی انتقادی ادبیّات غافل نماند.

به هر روی، کالوینو می‌خواهد، با دوری جُستن از شیوهٔ نویسندگانی که از ذوق و تخیّل مردمی دور شده‌اند، مجموعهٔ بزرگی از افسانه‌های سراسر ایتالیا فراهم آورد که خواندن آن برای همگان لذّت‌بخش باشد. البتّه او پای صحبت راویان افسانه‌ها ننشسته بلکه، بر اساس مجموعه‌های متنوّعی که محقّقان پیشین از افسانه‌های مادربزرگ‌ها جمع‌آوری کرده‌اند، گزیده‌ای فراهم آورده است و، با اِعمال سلیقهٔ خود، به نوعی بازنویسی و ابداع در آنها دست زده است. کالوینو سابقهٔ بازنویسی افسانه‌های عامّه را به برادران گریم می‌رساند و می‌گوید محقّقانی که پس از آنها به گردآوری افسانه‌ها پرداختند، برای رعایت موازین علمی‌تر، کوشیدند، با تندنویسی، به روایت راویان وفادار بمانند. امّا حتّیٰ آنها نیز، به سلیقهٔ خود، در روایت‌ها دست بردند و مثلاً، ضمن ترجمهٔ افسانه‌های زبان‌های محلّی به زبان معیار، روایتی را به روایت دیگر آمیختند و، در صورت ابهام، آن را بازنویسی کردند.

کالوینو روش خود را ترکیبی از شیوهٔ علمیِ وفاداری به روایت‌ها و شیوهٔ ذوقیِ دخالت‌های شخصیِ گردآورنده می‌داند. او، از میان روایت‌های گوناگون هر افسانه، زیباترین و نادرترین نقل را برگزیده و تلاش کرده آن را به طریقی غنا بخشد که «ویژگی و یکپارچگیِ درونیِ آن دست‌نخورده باقی بماند و یا حتّی‌الامکان غنی‌تر و صریح‌تر شود». (مقدّمه، ص ۹)

کالوینو، در آغاز هر افسانه، مقدّمه‌ای کوتاه می‌آورد و، در آن، از نسخهٔ مورد استفادهٔ خود نام می‌برد و نسخه‌بدل‌ها را برمی‌شمارد و از تغییراتی سخن می‌گوید که در هر افسانه داده است. زیرا قصّهٔ شفاهی این ویژگی را دارد که، هر بار کسی آن را تعریف می‌کند، شاخ و برگ تازه‌ای به آن می‌دهد تا قصّه «ضمن نقل سینه به سینه، صورت‌های

تازه‌ای بیابد». وی می‌گوید: «من هم قصد داشتم به‌عنوان حلقه‌ای از این زنجیرهٔ بی‌پایان که افسانه‌ها از آن طریق خود را به آینده می‌کشانند قرار بگیرم». (مقدّمه، ص ۱۳)

کالوینو، تحت تأثیر ولادیمیر پروپ[17]، نویسندهٔ ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان (۱۹۲۸)، می‌کوشد افسانه‌های ایتالیائی را بر اساس کارکردهای همسانِ شخصیّت‌ها دسته‌بندی کند؛ زیرا بر آن است که «روایت شفاهیِ نخستین، مثل قصّه‌های عامیانه‌ای که از نسلی به نسل دیگر تا به امروز رسیده، بر ساختاری ثابت ــ و تقریباً می‌توانیم بگوییم بر عناصری پیش‌ساخته ــ بنا شده است». (کالوینو، «نویسندهٔ شقّه‌شده»، ص ۱۹)

پروپ، برای پی‌ریزیِ نظریّه‌ای ساختاری دربارهٔ روایت، کوشید ساختارهای مشترک در قصّه‌های فولکلوریک را دریابد. پس در صدد جست و جوی اصول بنیادینی برآمد که از ترکیب آنها قصّه‌ها شکل می‌گیرند. او، به جای تمرکز بر شخصیّت، بر عناصر تشکیل‌دهندهٔ قصّه تکیه کرد و بن‌مایهٔ قصّه را در نقش‌هایی دید که شخصیّت‌های گوناگون به خود می‌گیرند. آنگاه قصّه‌ها را در چارچوب کُنشِ آنها با هم مقایسه کرد و، براساس کارکرد اشخاص قصّه، به سی ویک نقش‌مایهٔ بنیادی ــ مثل قهرمان، شرور، یاریگر ــ رسید که نقش‌هایی چون آزمون، پاداش، و مأموریّت را عهده‌دار می‌شوند. هر نقش‌مایه به کنش یک شخصیّت اشاره دارد که در بسط و پروردن پیرنگ مهمّ است و کنش داستان را به پیش می‌برد.

کالوینو شیفتهٔ دنیای خیالی افسانه‌ها و تصویرپردازی‌های رؤیاگونه‌ای است که به آنها فضایی شاد و پرنشاط می‌بخشند. مثلاً توجّه می‌کند به اینکه چگونه توصیف فقرِ دهقانان و ماهیگیرانْ خیزگاهی است به درون بسیاری از مایه‌های غریب. هر افسانه «انگار که یک نقّاشی کودکانه است با آدم‌کوچولوها و گاوهای بسیار بزرگ و چهره‌هایی یکی داخل دیگری و بدون دور و نزدیکی [پرسپکتیو]. در تمام روایات، این زمختیِ محسوس، که سعی کرده‌ام در نوشته‌ام حفظش کنم، مشترک است». (ص ۲۰۵)

از این رو، وقتی کار دوساله‌اش بر روی افسانه‌ها به پایان می‌رسد و او از جهان تخیّلیِ آنها به در می‌آید، می‌نویسد:

17) Vladimir Propp

آیا موفّق خواهم شد که پایم را روی زمین بگذارم؟ به مدّت دو سال در جنگل‌ها و قصرهای جادویی زندگی کرده‌ام ... و، برای این دو سال، دنیای اطرافم به تدریج فضا و منطقی این‌گونه به خود گرفت... مفتون عشق‌های افسانه‌ای... گرفتار جادوهای رازآمیز و ناپدید شدن‌های ناغافل و یا تغییر شکل‌های ترسناکی که با هر اتّفاقِ ساده‌ای رخ می‌داد و بدین طریق در زندگی مردم، که در قالبی ایستا و از پیش تعیین‌شده به نظر می‌آمد، همه‌چیز امکان‌پذیر می‌شد. (مقدّمه، ص ۲۲ و ۲۳)

ترجمهٔ فارسیِ کتاب حاوی صد افسانه و، در واقع، نیمی از مجموعه‌ای است که کالوینو گردآوری کرده است. محسن ابراهیم (۱۳۳۰-۱۳۸۸) نیمی از افسانه‌ها را، به دلیل مشابهت آنها با آن نیمهٔ دیگر، کنار گذاشته است.

منابع

دهباشی، علی (گردآورنده)، شناخت‌نامهٔ ایتالو کالوینو، کتاب خورشید، تهران ۱۳۸۹.
ریمامکاریک، ایرنا، دانش‌نامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، آگه، تهران ۱۳۸۴.
کالوینو، ایتالو، «نویسندهٔ شقّه‌شده، ماشین نوشتن»، ترجمهٔ محمّدرضا فرزاد، کارنامه، ش ۲۴، آذر ۱۳۸۰، ص ۱۹-۲۱.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی