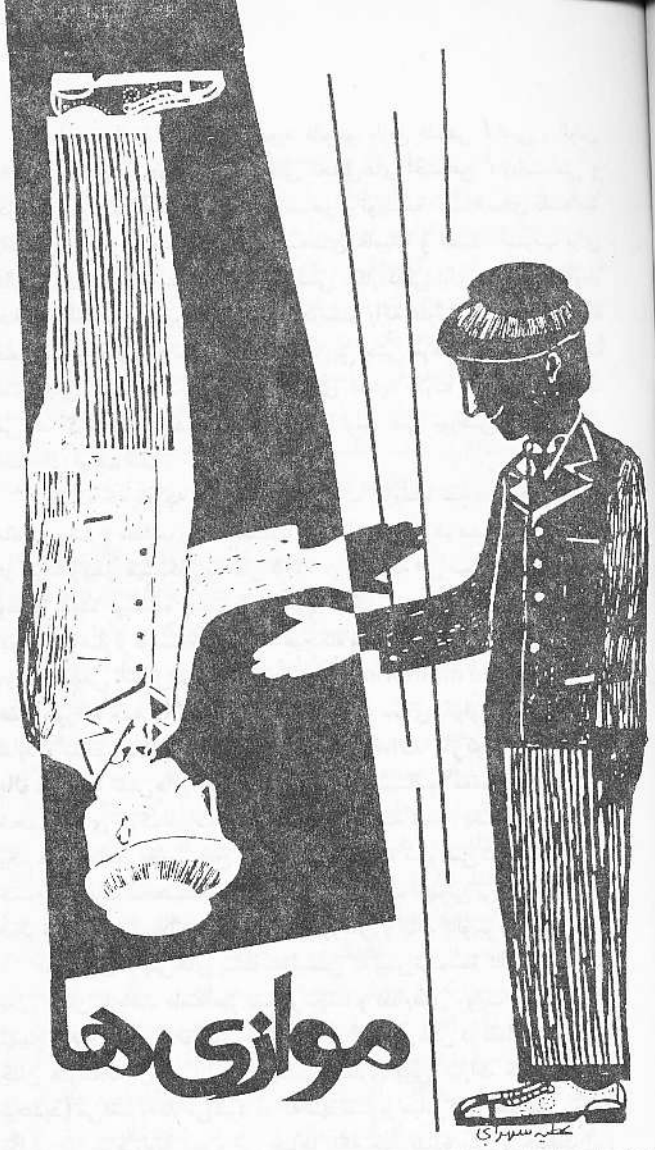

جان بارث / محمدرضا فرزاد

من ادبیات **ایتالو کالوینو** را در سال ۱۹۶۸ کشف کردم. سالی که کمدی‌های کیهانی در این کشور با ترجمهٔ **ویلیام ویور** درآمده بود. آن موقع در دانشگاه ایالتی نیویورک در بوفالو تدریس می‌کردم و بیش‌تر مجذوب افسون **خورخه لوئیس بورخس** بودم که او را هم دو سال پیش‌تر کشف کرده بودم. در آن دورهٔ شیفتگی، در سال ۶۸، یک‌جور بیانیه اولیهٔ پست مدرنیسم را با نام "ادبیات فرسودگی" و اولین مجموعه داستان‌های کوتاهم را با عنوان "گمشده در شهر بازی" و با عنوان فرعی "داستان‌هایی برای کتاب، نوار و صدای زنده" (وضع اختصاصی لغت "داستان" Fiction هم البته ادای دین و احترامی بود به کتاب Ficciones بورخس) منتشر کرده بودم. خلاصه، زمینهٔ علاقه‌مندی من به "کمدی‌های کیهانی" و قصه‌های "زمان صفر" که سال بعدش با ترجمهٔ ویور به بازار کتاب آمد، آماده شده بود. در آن زمان، فکر می‌کردم قصه‌های او هم یک‌جور قصهٔ بورخسی‌اند ولی از نوع بدون اشک و آهش، یا بهتر بگویم یک بورخسِ روشن‌تر: سبُک‌روح‌تر از نویسندهٔ بزرگ آرژانتینی، غالباً همراه با طنزی صریح (که تقریباً بورخس اصلاً این‌جور نیست) ولی عیناً شبیه بورخس، در عرصهٔ فرم و زبان فاضل؛ و در تخیل و تفکر، پرمایه و غنی.

در سپتامبر ۱۹۸۵، درست یکی دو هفته پس از رسیدن خبر مرگ کالوینو، اتفاقاً امبرتو اکو در جان هاپکینز میهمان ما بود و خب بالطبع ما هم از دوست مشترک و فقیدمان صحبت کردیم. (کالوینو یکی از دوستان نزدیک و قطعاً از اسلاف اکو بود، طوری که خود اکو، کالوینو را برای دریافت جایزهٔ "استرگا" نامزد کرد) اکو به من گفت که کالوینو علی‌رغم عوارض حملهٔ قلبی‌ای که شب قبل عارضش شده بود، با هوشیاری کامل حرف می‌زده و آخرین کلماتش را چنین به زبان آورده: "خطوط موازی، خطوط موازی".

توازی آثار بورخس و کالوینو در اغلب موارد آشکار است؛ همان‌گونه که بی‌تردید عدم توازی میانشان هم به‌همان نسبت روشن و واضح است. هر دویشان، با همهٔ قوای عظیم تحلیل ذهنی‌شان شروع به نوشتن کردند، کالوینو با سبکی واضح، رو به جلو، غیر اطواری و غیر باروک و لیکن به دقت موشکافانه، می‌نوشت و بورخس هم با سبکی "کریستالی موقر و بازیگوش... بدون کم‌ترین اختناق و تراکم" (این عبارتی است که کالوینو سبک نوشتار بورخس را، در دومین "یادداشت برای هزاره بعدی" از مجموعه سخنرانی‌های نورتُن که کالوینو پیش از ایراد آن‌ها در گذشت، با آن توصیف می‌کند). البته چنین صفاتی به خوبی کار خودش را هم توصیف می‌کند، همان‌طور که عناوین شش یادداشت سخنرانی‌های نورتن چنین می‌کنند:

"سبُکی" (leggereza) و چیره دستی "تندی" (Rapidita) هم در مفهوم اقتصاد توزیع و کاربندی ابزار و هم سرعت در جریان روایت؛ "دقت" (Esatezza) هم در طراحی فرمال و هم در بیان لفظی، "رویت‌پذیری" (visibilita) هم در جزییات شگفت‌آور و هم در صور خیال ابداعی و حتا (شاید به‌طور اخص) در شکل فانتزی، "چندگانگی" (Multeplicita) هم در "ترکیب هنری" و هم در نمایش تقاطع بی پایان چیزها، چه درآثار کامل نشدنی و ارزشمندی چون "خیابان مرولانا" اثر "گادا" و "مرد بی بو و خاصیت" اثر "زابرت موزیل" و چه در قصه‌های سرگیجه‌آور بورخس مثل "باغ گذرگاه‌های پیچاپیچ" که همگی در خطابهٔ کالوینو در مورد چندگانگی به عنوان شاهد مثال آورده می‌شوند؛ و بالاخره "ثبات" هم در سبک و گرایش‌های فرمال و هم در عرصه‌های دیگر، ما در همهٔ این‌ها به آسانی عناصر کالوینویی و بورخسی را تشخیص می‌دهیم. خب در فهم و جذب ادبیاتی که کالوینو برایش این نیم‌جین ارزش ادبیِ خاص را ردیف می‌کند، به یاد داشتن این نکته حائز اهمیت است که این ارزش‌ها تنها ارزش‌های موجود نیستند، بلکه ارزش‌های مقابل آن‌ها هم چیزهایی هستند که باید درباره‌شان حرف زد. کالوینو در خطابهٔ "تندی" یادآور می‌شود که "هر ارزش یا فضیلتی که به‌عنوان خطابه‌ام برمی‌گزینم، ارزش مقابلش را از میدان به‌در نمی‌کند، در ستایشم از سبُکی، ارادتم به وزن هم تلویحاً نهفته است و البته دفاعم از تندی هم دلیل نمی‌شود که لذات درازگویی را نادیده بگیرم و الخ" ما درازگویان ادبیات شاید هم بعضی بگویند بیمارنمایان ادبیات نفس کشداری از سر راحتی می‌کشیم.

مرور این شش یادداشت ما را در آن‌سوی سبک به توازی‌های دیگری میان قصه‌های بورخس و کالوینو رهنمون می‌سازد. گرچه کالوینو کار نویسندگی‌اش را با شیوهٔ رمان رئالیستی آغاز کرد و هرگز فرم‌های روایی بلند را رها نکرد؛ لیکن او هم مثل بورخس بیش‌تر برش‌های کوتاه موجز را ترجیح می‌داد. حتا آثار

پیشرفتهٔ بعدی‌اش مثل "کمدی‌های کیهانی"، "شهرهای نامرئی"، "قصر سرنوشت‌های متقاطع" و "اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری" همگی، اگر بخواهیم از لغات شخصی کالوینو استفاده کنیم مدولار (پیمانه‌ای) و ترکیبی هستند و از واحدهای سریع‌تر و کوتاه‌تری ساخته شده‌اند. بورخس نه به خاطر احوال کوری آتی‌اش بلکه بیش‌تر به خاطر اصول زیبایی‌شناسی، هیچ وقت یک رمان ننوشت و همیشه چیزی کوتاه‌تر از رمان نوشت. (در مقالهٔ زندگی‌نامه‌اش شرح می‌دهد که "در طول عمری که به‌طور عمده وقف کتاب‌ها شده، هر چند کم ولی رمان‌هایی خوانده‌ام و در اغلب موارد فقط نوعی احساس وظیفه قادرم می‌ساخت تا به صفحات پایانی راه ببرم..." و در زندگی آتی‌اش، مثل شخصیت محکوم به مرگ اما موقتاً آزاده شدهٔ **یارومیر هلادیک** در "معجزهٔ پنهان" ناگزیر است که خاطرات را گردآورده و بنگارد.) جای تعجبی هم ندارد که سبکش چنین سریع و چنین.... به یاد ماندنی باشد.

بر امتداد این خطوط موازی: گرچه همه، رنگ و بو و حتا جزییات خاص بوئنوس آیرس و جاهای دیگر را در پیکرهٔ قصهٔ بورخس، و ایتالیا را در قصه کالوینو می‌یابند و گرچه هر دوی این‌ها هر یک چهره‌ای بزرگ در ادبیات ملی خود، همان‌طور که کلاً در ادبیات مدرن هستند، هر دو اغلب از رئالیسم روانشناختی / اجتماعی که بد یا خوب به عنوان سبک غالب ادبیات آمریکای شمالی تثبیت شده، روی برتافته‌اند.

اسطوره و افسانه و علم در مورد کالوینو، تاریخ فلسفی / ادبی و آلودن واقعیت به رویا در مورد بورخس جای تحلیل‌های اجتماعی / روانشناسی و جزییات جغرافیایی / تاریخی را گرفته‌اند. هر دو نویسنده دلبستهٔ نمای طعنه‌آمیز ژانرهای روایی عامه‌پسند هستند: قصه‌های عامیانه و کمیک استریپ برای کالوینو و مافوق طبیعت‌گرایی و ژانر پلیسی ـ کارآگاهی برای بورخس. کالوینو حتا در خطابهٔ "رویت‌پذیری"اش، پست مدرنیسم را به عنوان گرایش به استفاده طعنه‌آمیز از تصاویر نخ‌نمای رسانه‌ها، یا تزریق چنین مزه‌ای که میراث شگفت سنت ادبی است به مکانیسم روایت برای تشدید قدرت غرابت آن" تعریف می‌کند، گرایشی که همانقدر که ویژگی تولید ادبی بورخس است ویژگی قصه‌های او هم است.

نویسنده که نه چه بد چه خوب، او یک آفرینندهٔ شخصیت‌های به یاد ماندنی و شارح مصائب بزرگ است. با این حال بورخس در مصاحبه‌ای عمومی در "گراند راپیدز" میشیگان به سال ۱۹۷۵ در پاسخ به این سؤال که: "از نظر تو وظیفهٔ عمدهٔ نویسنده چیست؟" بی‌هیچ درنگی پاسخ داد: "خلق شخصیت" جوابی اندوهبار از نویسندهٔ بزرگی که هیچگاه واقعاً شخصیتی نیافریده است، حتا در اثر فراموش ناشدنی‌اش "فونس حافظه" (funes the memorious) هم همان‌طور که همه جا گفته‌ام، زیاد شخصیت به معنای پاتولوژیک کلمه وجود ندارد و شخصیت‌های جذاب **مارکوپولو**، Qfwfq، **مارکو والدو** و آقای **پالومار** همه نقش‌های روایی کهن الگویانه هستند و معقول نیست که با شخصیت‌های بزرگ ادبیات دراماتیک روایی مقایسه شوند. یک رستوران درجه یک همهٔ غذاهای خوب طبخ شده‌اش را به یکباره سرو نمی‌کند. همه باید در جستجوی لذات شخصیت‌پردازی حاد به عنوان لذات شهوتی بی‌پروا، به جاهای دیگر نوشته‌های استادانهٔ خورخه لوئیس بورخس و ایتالو کالوینو نیز سر بزنند.

در کنار آن گرایش‌های پست مدرنیستی که پیش‌تر توسط کالوینو گفته شد، یعنی همان بازیافت طعنه‌آمیز تصاویر نخ‌نما و نظام‌های روایت سنتی باید از تهییج فرم حتا بیش از بورخس در کالوینو یاد کرد. بورخس در نقطه اوج کارش، چنان هنرمندانه آن چه آن را تمهیدات استعاری (این عبارات خودساخته مرا ببخشید) می‌دانم به‌کار می‌گیرد که "نه تنها تصاویر حیاتی فاخر، میزانسن، وقایع نگاری روایت و زاویهٔ دید و این چیزها بلکه خود پدیدهٔ متن و حقیقت این موضوع به مشخصه ونشانه حالت آثارش تبدیل می‌شود.

بورخس این غافلگیری (geewhizzery) را در کنار کم‌گویی تحسین‌برانگیز و مهارت فرم گرایانه‌اش به عنوان تک‌خال‌هایی در آستین پنهان نگه می‌دارد. کالوینو برخلاف او، در همان حال بی هیچ خودنمایی، شوقی پنهان ناشده به "فرمالیسم رمانتیک"اش (شرمنده باز هم از آن اصطلاحات من!) نشان می‌دهد: شور و شوقی به امکانات نشاط‌آور "ترکیب هنری" البته نه به میزان علاقه و شوقش به نبوغ فردی؛ به شهادت جادوی ساختار آثاری چون "قصر سرنوشت‌های متقاطع" و "اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری". همکاری گسترده‌اش با گروه "اولیپو"ی رمون کنو، بی‌شک هم در علل و هم در تأثیرات بازیگوشی‌های فرمال او مؤثر بوده است.

کالوینو در خطابه‌اش به سال ۱۹۷۶ در جان هاپکینز، مختصراً جنبه‌های شگفت رمانش "شهرهای نامرئی" را توصیف کرد و گفت: "حالا می‌خواهم کمی از آن را بخوانم..." لحظه‌ای درنگ کرد تا کلمه‌ای که می‌خواست پیدا کند: "آریایی کوچک از این رمان را..." "با خودم گفتم درست است احسنت ایتالو! bravisimo. با حفظ وجوه تفاوت خود و جذبه‌های دیگر "اولیپو" بود که کالوینو

(قلب ایتالیایی‌اش را جلا داد و کلیشه‌سازی را وانهاد) دانست چه زمان فرمال‌سازی را متوقف و آوازه‌خوانی را آغاز کند ـ یا صحیح‌تر آن که ـ دانست چگونه مداقه‌های فرم‌گرایانه خویش را به آوازه‌خوانی تبدیل کند. آن چه کالوینو در مورد **ژرژ پرک** می‌گوید تا حد زیادی بازار خودش را هم گرم می‌کند: "این که قیود آن الگوریتم‌های شوریده و قوانین ترکیبی دیرگ، بی‌آن که تخیلش را فرو بنشاند، یقیناً آن‌را تحریک و تهییج می‌کند." به همین دلیل من یک بار در جایی گفتم، که او از پذیرفتن مأموریت‌های دشوار لذت می‌برد، مثل نوشتن رمان "سرنوشت‌های متقاطع" که با ورق‌های "تاروت" چاپ "ریچی" همراه بودند، یا از آن هم رادیکال‌تر، نوشتن داستانی بدون کلمه، که همچون لباس نمایشی یک بالهٔ نامزدی باشد. (کالوینو قصهٔ بدون کلامی در مورد ابداع رقص گفته است).

در رسیدن به انتهای این توازی: هم خورخه لوئیس و هم کالوینو به شکل شگفتی، ارزش‌ها و کیفیاتی که من آن‌ها را "جبر و آتش" (algebra and fire) می‌نامم، ترکیب کردند. (من این اصطلاح را همان‌طور که در جاهای دیگر هم این کار را کرده‌ام از قصهٔ "اولین فرهنگنامهٔ تلون" بورخس وام گرفته‌ام، قلمروی به‌طور کامل گزارش می‌شود: "با امپراتورها و دریاهایش، با کانی‌ها و پرنده‌هایش و ماهی‌هایش، با جبر و آتش‌اش..." بگذارید "جبر" را در مورد نبوغ فرمال و "آتش" را در مورد آنچه عواطف ما را لمس می‌کند، به کار ببریم و این تلاشی است در وام گرفتن ارزش‌هایی به‌عنوان ارزش‌های بدیل "کریستال" و "شعله" از سخنرانی‌های کالوینو در باب "دقت". البته او معنایی که من از این لغات مراد می‌کنم، منظور نظر ندارد). تسلط فرمال البته فی‌نفسه می‌تواند نفس‌گیر باشد، اما جبر زیاد و کمبود یا فقدان آتش، مثل رمان "تمرین‌هایی در سبک" و "هزار بیلیون سونات" صرفاً به‌درد غافلگیری می‌خورد. از طرف دیگر، آتشِ زیاد و کمبود یا فقدان جبر، به کار نمایش آشوب درونی می‌آید.... مثالی هم نیاز ندارد. چیزی که اکثر ما در اغلب اوقات از ادبیات طلب می‌کنیم همان چیزی است که "مهارت شدید" خوانده شده و بورخس و کالوینو آن را به ما عرضه می‌کنند. گرچه من هر دوی این نویسندگان را اجتناب‌ناپذیر یافته‌ام و هیچگاه قصد ندارم آن دو را در زمرهٔ هنرمندان عالم ادبیات بپندارم، از نظر من شاید کالوینو بیش از هر چیزی یک الگوی پیشرو پست‌مدرن باشد با آن که چندان اهمیت هم ندارد ولی این کیسهٔ گشادی است که جان‌های نامشابه دیگری را مثل **دونالد بارتلمه، ساموئل بکت**، خ.ل. بورخس، ایتالو کالوینو، **آنجلا کارتر، رابرت کوور، گابریل گارسیا مارکز، السا مورانته، ولادیمیر نابوکف، گریس پالی، توماس پینچون** و غیره...در بر دارد... منظورم فقط تلفیق جبر و آتش، مهارت عظیم (و در مورد کالوینو، چیره‌دستی تردستانه)، آشنایی مجهول با بازیافت مبتکرانه و طعنه‌آمیز چیزهایی که امبراتو اکو آن‌ها را "گفته شده" می‌نامد و ترکیب قصه‌گویی و خام اندیشی، نیست، بلکه همچنین حفظ یک پای نویسندگی در باستانگرایی روایی است، در عین حال که پای دیگر به طور ثابت در روایت امروزی‌های تک (در مورد کالوینو، ساختارگرایی فرانسوی) باشد. علاوه بر این‌ها باید از انسانیت و "در جهان بودگی" (In-the-wordness) پیچیده‌ترمان هم یاد کنیم؛ شما خودتان دلایل من را بهتر می‌دانید.

تنها یک مسئله مانده که آن هم به عنوان آخرین "عدم توازن" به شمار می‌آید: به نظرم می‌آید که هندسهٔ روایت بورخس، می‌شود گفت، اساساً اقلیدسی است. بورخس همیشه در پی منطقی شطرنجی و متوازی‌الاضلاعی است؛ حتا بی‌کرانگی همه گیرش نیز نوعی "اقلیدسی" و خطی هستند. در بازیابی و ترکیب هذیان‌آور و مارپیچی کالوینو نیز من عنصر بازیگوشی از هندسهٔ غیر اقلیدسی را دیده‌ام، او هم با من در تحسینم از خلق شخصیت **دیونئو** توسط **بوکاچو** در "دکامرون" مشترک است: چاقوی **دیونیزوسی** و روایت که او را از قوانین همراهانش می‌رهاند و بدین‌ترتیب یک عنصر زنده پیش‌بینی‌ناپذیر (و الزامی) را به طرح روایی می‌افزاید. هیچ‌وقت فرصت این را نداشتم که با کالوینو در مورد نظریهٔ "کائوس" و مکانیک کوآنتوم صحبت کنم؛ اما حس قدرتمندی در من می‌گوید او از این دو به‌عنوان حوزه‌های اندیشه متافیزیکی غنی و جذاب بهره برده است. تا آنجا که من می‌دانم تنها یک بار این دو نویسنده بزرگ تصادفاً یکدیگر را ملاقات کردند (در رم، کمی مانده به پایان زندگی بورخس). ارادت کالوینو به بورخس مسئله‌ای بی‌نظیر است، حالا پشیمانم که چرا در چند مصاحبهٔ کوتاهم با بورخس، از بورخس نظرش را در مورد کالوینو نپرسیدم. ارادت شخصی بنده هم به هر دوی آن‌ها آشکار است. در هندسهٔ اقلیدسی، خطوط موازی هرگز به یکدیگر نمی‌رسند، اما از اولین اصول هندسهٔ غیراقلیدسی آن است که خطوط موازی می‌توانند به یکدیگر برسند... نه در لیمبو (limbo) (جایی که دانته، به‌دنبال **ویرژیل**، سایه‌های **هومر** و همراهش را می‌بیند) و نه در رم یا بوئنوس‌آیرس، ولی در بی‌کرانه‌ها، آن‌ها را تصور می‌کنم که لبخندزنان به یکدیگر، در این تلاش‌اند تا خطوط موازی میانشان را ترسیم کنند.

تجسم قشنگی است نه؟ به آواز درآوردن، از آن عبارات مورد توجه کالوینو. ■

این متن بخشی از سخنرانی بلند "جان بارت" در مورد ایتالو کالوینو است به تاریخ ۱۹۹۷/۴/۴.