

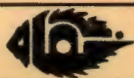


نش گشت و گذار در جنگل های روایت

امبرتو اکو



ترجمه علیرضا سیف الدینی



أمبرتواکو

شش گشت و گذار در جنگل های روایت

ترجمه

علیرضا سیف الدینی



مؤسسه انتشارات نگاه

«تأسیس ۱۳۵۲»

امیر تو اکو
شش گشت و گذار در جنگل های روایت

ترجمه علیرضا سیف الدینی

چاپ اول: ۱۳۹۵؛ لیتوگرافی: اطلس چاپ

چاپ: رامین؛ شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۳۷۶-۱۴۳-۸

حق چاپ محفوظ است.

* * *

مؤسسه انتشارات نگاه

«تأسیس ۱۳۵۲»

دفتر مرکزی: خ انقلاب، خ شهدای ژاندارمری، بین خ. فخر رازی و خ. دانشگاه، پ. ۶۳، طبقه ۵

تلفن: ۱۲-۶۶۹۷۵۷۱۱، ۸-۳۷۷-۶۶۴۸۰، ۶۶۴۶۶۹۴۰، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷

www.negahpub.com

Email: negahpublisher@yahoo.com

 [instagram.com/negahpub](https://www.instagram.com/negahpub)

 [telegram.me/newsnegahpub](https://t.me/newsnegahpub)

فهرست

۱. ورود به جنگل ۷
۲. جنگل‌های لوئیزی ۴۱
۳. وقت‌گذرانی در جنگل ۷۰
۴. جنگل‌های ممکن ۱۰۶
۵. حادثه عجیب خیابان سِرِواندونی ۱۳۷
۶. دستورالعمل‌های داستانی ۱۶۶

ورود به جنگل

مایلم سخنانم را با یادآوری خاطره‌ای از ایتالو کالوینو^۱ آغاز کنم، کسی که هشت سال پیش دعوت شد تا شش درس گفتار نورتن^۲ خود را ارائه دهد، اما پیش از آنکه ما را ترک کند مجال نوشتن فقط پنج درس گفتار را یافت. یادکرد او صرفاً به این دلیل نیست که دوست من است بلکه همچنین به این دلیل است که اگر «شبی از شب‌های زمستان مسافری» را نوشته است. این کنفرانس‌هایم را تا حد زیادی به موقعیت خواننده در متن‌های روایی اختصاص داده‌ام. یکی از زیباترین کتاب‌های کالوینو، «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری»، به موضوع حضور خواننده در روایت اختصاص داده شده است.

زمانی که کتاب کالوینو منتشر شده بود، کتاب من با عنوان *Lector in fabula* در ایتالیا در آستانه انتشار بود (*Lector in fabula, The Role of the Reader*) [نقش خواننده] فقط بخشی از آن به عنوان انگلیسی متن من شباهت دارد) علت تفاوت بین عنوان ایتالیایی و انگلیسی آن است که در ترجمه کلمه به کلمه آن به انگلیسی، عنوان ایتالیایی (به عبارت دقیق‌تر لاتین) به «خواننده درون‌قصه» برگردانده می‌شود، که در این حال هیچ

معنایی نخواهد داشت. در حالی که در ایتالیایی، برای کسی که وقت سخن گفتن از او ناگهان از راه برسد، عبارت "lupus in fabula" به عنوان برابر نهاد انگلیسی "speak of the devil" به کار می‌رود. اما در عبارت ایتالیایی، از آنجا که فیگور گرگ محبوب، که در تمام قصه‌ها قد علم می‌کند، تداعی می‌شود، می‌توانستم برای قرار دادن خواننده در متن قصه، یا به عبارت بهتر، در تمام متن‌های روایی، از عبارت ایتالیایی یاد شده استفاده کنم. در واقع، در قصه‌ای که گرگ در آن حضور ندارد، بلکه به جای آن ممکن است مثلاً یک دیو باشد؛ اما خواننده همواره هست، نه تنها به عنوان عنصر تشکیل‌دهنده روایتگری قصه، بلکه به عنوان عنصر تشکیل‌دهنده قصه‌ها.

امروزه کسانی که کتاب *Lector in fabula*ی من را با رمان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» کالوینو مقایسه می‌کنند، می‌توانند این کتاب را یک تفسیر نظری درباره رمان کالوینو تلقی کنند. اما هر دو کتاب تقریباً همزمان منتشر شده بود و هیچ‌یک از ما، به رغم آنکه به نحوی آشکار با موضوعی واحد سروکار داشتیم، از کار هم خبری نداشتیم. هنگامی که کالوینو کتابش را برایم فرستاد، بی‌تردید کتاب من را گرفته بود، به دلیل اینکه تقدیمی‌اش چنین بود: *A Umberto, superior stabat lector, longueque inferior Italo Calvino Superior stabat* (پیداست، برگرفته از قصه گرگ و بره فایدروس است) «lupus, longueque inferior agnus یعنی «گرگ بالای رود بود و بره پایین رود» و کالوینو به *Lector in fabula* من ارجاع می‌داد. «Longueque inferior» بی‌نهایت مبهم است (هم به معنای «پایین رود» است، هم به معنای «کم اهمیت‌تر»). اگر «Lector» را به عنوان *de dicto* بررسی کنیم، یعنی اگر بپذیریم واژه ارجاعی به کتاب من است، آن‌گاه

این فکر ضرورت می‌یابد که کالوینو یا تواضعی آبرونیک نشان داده است یا با قبول نقش بره، گزینشی (مغرور) مانند احاطه نقش گرگ خائن به نظریه پرداز را مطرح کرده است. اما اگر "Lector" را de re فرض کنیم، یعنی اگر بپذیریم که واژه به «خواننده» ارجاع داده شده است، آن‌گاه موضوع بحث، تأیید یک بوطیقا بوده، و کالوینو می‌خواست احترامی را که خواننده قائل بود بیان کند.

برای اینکه احترامم را نسبت به کالوینو نشان دهم، از دومین درس‌های آمریکای او که برای سخنرانی‌های نورتن نوشته و از Italian Folktales (قصه‌های ایتالیایی) که خود او تدوین کرده است، از ارجاع ۵۷ او، از فصلی که به سرعت اختصاص داده آغاز خواهم کرد:

یک پادشاه بیمار شده. طبیب‌ها به او گفته‌اند: «ببینید عالیجناب، اگر می‌خواهید بهبود یابید، به یکی از موهای دیو احتیاج دارید. این درمان سختی است، چرا؟ چون دیو هر کسی را که سر راهش قرار می‌گیرد می‌بلعد.»

کسی نمانده که شاه به او سر نزده باشد، اما هیچ بنده خدایی راضی نمی‌شده برود. شاه از خدمتکار بسیار صادق و شجاع خود درخواست کرده، او نیز گفته: «من می‌روم.»

راه را برای مرد توصیف کرده‌اند: «بالای کوهی هفت گودال وجود دارد. دیو در یکی از آن هفت گودال زندگی می‌کند.»

کالوینو این را توضیح می‌دهد: «در خصوص اینکه بیماری شاه چیست، چطور می‌توان موی یک دیو پیدا کرد و گودال شبیه چیست هیچ توضیحی داده نمی‌شود.» و از این مشاهدات فرصت ستایش و ویژگی سرعت را به دست می‌دهد، اما در عین حال یادآور می‌شود: «در این دفاع مربوط به سرعت، به انکار لذت‌های وقت‌گذرانی فکر نمی‌کنم.»

سومین کنفرانسم را به موضوع وقت گذرانی ای که کالوینو از آن سخن نگفته اختصاص خواهم داد. اما اکنون می خواهم بگویم هر روایت داستانی، ضرورتاً و به طرزی اجتناب ناپذیر، واجد سرعت است؛ زیرا روایت، هنگامی که با حوادث و اشخاص دنیایی را بنا می نهد، نمی تواند هر آنچه را مربوط به این دنیاست بازگو کند. به چیزهایی خاص اشاره می کند و برای باقی چیزها از خواننده می خواهد که برای پر کردن تعدادی فضای خالی همکاری کند. علاوه بر این، همان گونه که پیش تر نوشته ام، هر متن، ابزار کاهلی است که از خواننده می خواهد که در کار او مشارکت کند. متن، اگر هر آنچه دریافت کننده لازم بود بداند باز می گفت، نابود می شدیم: چنین متنی هرگز به پایان نمی رسید. اگر به شما تلفن کنم و بگویم: «راه می افتم و ظرف یک ساعت می آیم»، در عین حال، به طور ضمنی اعلام می کنم که اتومبیلم را نیز می آورم.

در *Agosto, moglie mia non ti conosco*، اثر آشیل کامپانیله^۱، طنزنویس بزرگ، این گفتگو ثبت شده است:

گدئون با حرکاتی مبالغه آمیز، کالسکه تک اسبیه ای را که در انتهای کوچه توقف کرده بود صدا زد. کالسکه چی سالخورده، از صندلی خود به زحمت پایین آمد و در حالی که با احترام به طرف دوستانمان می آمد گفت: «چطور می توانم کمکتان بکنم؟»

گدئون بی صبرانه فریاد زد و گفت: «نه خیر! من کالسکه را می خواهم!» کالسکه چی مأیوسانه گفت: «آه، گمان کردم من را می خواهید.»

برگشت، رفت بالا و روی صندلی اش نشست و از گدئون که با آندره آ در کالسکه نشسته بود پرسید: «کجا می رویم؟» گدئون که می خواست

مقصدش را مخفی کند فریاد زنان گفت: «این را نمی توانم به او بگویم.» کالسکه چپ که آدم کنجکاوی نبود اصرار زیادی نکرد. همگی به مدت چند دقیقه همان طور منظره را تماشا کردند.

سرانجام، به زحمت از دهان گدئون حرف «به قصر فیورنزینا» خارج شد. این حرف باعث شد اسب جست بزند و کالسکه چپ بگوید: «در این ساعت؟ فقط نیمه شب می توانیم به آنجا برسیم.»

گدئون غرولندکنان گفت: «درست است. فردا می رویم فیورنزینا. صبح رأس ساعت هفت بیا ما را بردار.» کالسکه چپ پرسید: «با کالسکه؟»

گدئون مدتی به فکر فرو رفت. سرانجام گفت: «آره، این طوری بهتر است.»

موقعی که پیاده به سمت پانسیون می رفت دوباره برگشت و فریاد زنان گفت: «مبادا اسب را فراموش کنی!» آن دیگری با تعجب گفت: «ا، راست می گوید؟ بسیار خوب، هر طور میل شماست؟»

نمونه فوق به نظر غیر جدی می رسد، چون حالا شخصیت ها کمتر از حد لازم سخن می گویند، ثانیاً به گفتن (و شنیدن گفته) آنچه متن نباید بگوید احساس نیاز می کنند.

گاهی ممکن است یک نویسنده با بیان چیزهای بسیار زیاد به شکلی خنده دارتر از شخصیت های خود درآید. کارولینا اینورنیزو^۱، در سده نوزده، در ایتالیا، با داستان هایی نظیر «بوسه زنی مرده»، «انتقام یک زن دیوانه» یا «جسد متهم کننده»، که کارگران را نسل های متمادی غرق در رؤیاها کرده بود، بسیار محبوب بود. کارولینا اینورنیزو نویسنده ای بود

که بسیار بد می‌نوشت و برخی اذعان داشته‌اند که او شجاعت یا ضعف وارد کردن زبان بوروکراسی خرد دولت ایتالیای جوان را نشان داده است (شوهرش نیز که مدیر یک ناوایی نظامی بود از همین طبقه بوروکراسی بود). ببینید کارولینا چگونه رمان هتل جنایت را آغاز می‌کند:

به رغم سرمای شدید هوا، شب زیبایی بود. ماهی که در فراز آسمان بود، کوچه‌های تورینو را مانند نور خورشید روشن کرده بود. ساعت ایستگاه، هفت را نشان می‌داد. در زیر سقف پهن غرشی کرکننده به گوش می‌رسید؛ زیرا دو قطار از کنار هم می‌گذشتند: یکی راه افتاده بود و دیگری به ایستگاه نزدیک می‌شد.

نباید در برخورد با خانم اینورنزیو زیاد سنگدل باشیم. او، کمابیش تشخیص می‌داد که سرعت یک مزیت بزرگ روایی است، اما نمی‌توانست مانند کافکا داستانش را با مدخلی شبیه «گره‌گور سامسا که یک روز صبح از خوابی آشفته برخاست، دید به سوسکی بزرگ تبدیل شده است» آغاز کند.

خوانندگانش بلافاصله از او می‌پرسیدند که گرگور سامسا چرا و چگونه به سوسک تبدیل شده و روز قبل چه خورده بوده است. از طرفی، آلفرد کازین تعریف می‌کند که زمانی توماس مان یکی از رمان‌های کافکا را به اینشتین قرض داده و اینشتین هنگامی که کتاب را پس می‌داده گفته بود: «توانستم این کتاب را بخوانم. مغز آدم تا این حد درهم برهم نیست!»

شاید هم صرف‌نظر از شکوه اینشتین از فقدان آهستگی خاص در داستان (اما بعد هنر وقت گذرانی را خواهیم ستود)، ممکن است خواننده نتواند همیشه با متن به لحاظ سرعت همکاری کند. راجر شانک در خواندن و دریافت برای ما داستان دیگری تعریف می‌کند:

جان، ماری را دوست داشت، اما ماری نمی‌خواست با او ازدواج کند. روزی، یک ازدها ماری را از قصر ربود. جان بر زین اسبش پرید و ازدها را کشت. ماری ازدواج با او را پذیرفت. بعد، آن دو شاد و خوشبخت زندگی کردند.

شانک در این کتاب خود که درک بچه‌ها از خواننده‌هایشان را مورد توجه قرار داده است، از یک دختر بچه سه ساله سؤالاتی در رابطه با داستان پرسیده است:

«جان به چه دلیل ازدها را کشت؟»

«چون بد بود.»

«چه بدی داشت؟»

«جان را زخمی کرده بود.»

«چطوری زخمی‌اش کرده بود؟»

«شاید هم روی او آتش فوت کرده بود.»

«چرا ماری قبول می‌کند با جان ازدواج کند؟»

«چون ماری او را خیلی دوست داشت، جان هم خیلی دلش

می‌خواست با او ازدواج کند.»

«چطور شد ماری که اول نمی‌خواست با جان ازدواج کند، بعد تصمیم

به ازدواج با او می‌گیرد؟»

«این سؤال سختی است.»

«بله، ولی به نظر تو جوابش چیه؟»

«چون اول ماری او را نمی‌خواست، بعد جان خیلی بحث کرد و با ماری

درباره ازدواج حرف زد؛ آن وقت ماری هم خواست با او ازدواج کند.»

به روشنی می‌توان دید که آتش‌پراکنی ازدهاها از دماغ‌شان جزو

چیزهایی بود که این دختر بچه می‌دانست؛ اما نمی‌دانست که تنها در سایه

سپاسگزاری یا تحسین می توان به عشق یکطرفه پاسخ داد. یک داستان ممکن است سرعتی اندک یا بیشتر داشته باشد یا کوتاه و بسیار کوتاه باشد، اما کوتاهی داستان، باید با قرار دادن آن در مقابل چشمان خواننده هدایت شده ارزیابی شود.

از آنجایی که کوشیده ام همه عناوین منتخبم را موجه سازم، اگر اجازه بدهید می خواهم عنوانی را نیز که برای سخنرانی نورتن انتخاب کرده ام توجیه کنم. جنگل، استعاره ای برای متن روایی است؛ نه تنها برای متن های داستانی، بلکه برای تمام متن های روایی. جنگلی مانند دوبلین نیز وجود دارد که در آن به جای «دختر کلاه قرمزی» با مولی بلوم^۱ مواجه شده ایم، حتی جنگلی مانند کازابلانکا^۲ که در آن با ایلسالاند^۳ یا ریک بلین^۴ روبرو شده ایم.

با استفاده از استعاره ای از بورخس^۵ (بورخس که میهمان دیگر سخنرانی های نورتن بود، روحش در این کنفرانس هایم مرا همراهی خواهد کرد)، می توان گفت راه های یک جنگل، باغی است انشعاب یافته. حتی هنگامی که در یک جنگل، مسیرهای مشخص شده وجود ندارد، هر کسی می تواند تصمیم بگیرد از سمت راست یا چپ یک درخت معین و چیزهای دیگر، راه برود و به هر درختی که می رسد آن را انتخاب و گذرگاه خود را رسم کند. در یک متن روایی، خواننده هر لحظه ناگزیر دست به انتخاب می زند. حتی این انتخاب اجباری در هر سطح بیان کلامی، حداقل در مواردی که یک فعل متعدی نمایان می شود، خود را نشان می دهد. سخنران هنگامی که می کوشد جمله اش را به پایان

1. Molly Bloom

2. Kazablanka

3. IIsaland

4. Rick Blaine

5. Borges

برساند، ما، حتی اگر به طور ناخودآگاه باشد، دست به یک انتخاب می‌زنیم و پیش از انتخاب او انتخاب می‌کنیم یا با نگرانی از خود می‌پرسیم چه انتخابی صورت خواهد گرفت (حداقل زمانی که موضوع بحث، بیان‌های کلامی دراماتیکی مانند «آنچه دیشب در قبرستان دیده‌ام...» باشد).

گاهی راوی می‌خواهد ما را در پیش‌بینی‌هایمان در رابطه با ادامه داستان آزاد بگذارد. برای مثال، نگاه کنیم به پایان داستان آرتور گوردون پیم^۱ ادگار آلن پو:

اما حالا سر راهمان یک فیگور انسانی قرار می‌گیرد که از تمام جانداران دنیا قدبلندتر است. کفن پوشیده است و در رنگ صورتش سفیدی بی عیب و نقص برف وجود دارد.

نویسنده، در این نقطه که صدای راوی متوقف می‌شود، می‌خواهد که ما باقی عمرمان را صرف این پرسش از خودمان کنیم که ادامه داستان چه بود. نویسنده (نه صدای راوی) با فکر به اینکه ولع دانستن آنچه هرگز برای ما توضیح داده نخواهد شد هنوز تمام بدنمان را احاطه نکرده، پس از پایان روایت، یادداشتی بر آن می‌افزاید. در یادداشت این گونه به خواننده هشدار می‌دهد: پس از ناپدید شدن آقای پیم «از این بیم دارم که چند فصل مکمل داستان او... در حادثه‌ای که باعث مرگ او شد، برای همیشه از میان رفته است.» این به آن معنی است که ما هرگز از آن جنگل خارج نخواهیم شد، ژول ورن^۲، شارل رامین دیک^۳، و اچ. بی. لاورکرافت^۴ نیز که بر آن بودند تا داستان پیم را ادامه دهند، در حقیقت هرگز خارج نشده‌اند.

1. Arthur Gordon Pym

2. Jules Verne

3. Charles Romyn Duke

4. H. P. Lovecraft

اما راوی می خواهد به ما نشان دهد که ما نه استانلی^۱ که لیوینگستون^۲ هستیم و موقعیت هایی وجود دارد که همواره دست به انتخاب اشتباه بزنیم و محکوم به گم شدن در جنگل ها باشیم. به لارنس استرن^۳ رجوع کنیم، به آغاز تریسترام شندی^۴:

دلم می خواست پدر و مادرم - به عبارت دقیق تر، از آنجا که در این کار سهمی دارند، هر دو با هم - به آنچه هنگام به دنیا آوردن من انجام دادند دقت می کردند.

شندی های زن و شوهر در آن لحظه حساس چه کار بایست می کردند؟ استرن با این هدف که به خواننده برای چند حدس معقول (حتی نامعقول ترین آن ها) فرصتی دهد، درست یک پاراگراف سخن خود را طول و تفصیل می دهد (در اینجا، می توان دید کالوینو با تحقیر نکردن هنر وقت گذرانی کار خوبی کرده است) و بعد به ما توضیح می دهد که آن خطای موجود در اولین صحنه چیست:

مادرم گفت: «عزیزم، کوک کردن ساعت را فراموش نکردی؟» پدرم فریاد زنان گفت: «ای خدا!» در همان حال سعی می کرد صدایش را پایین بیاورد. «از حوا به این ور کدام زن با چنین سؤال احمقانه ای کار مرد را ناتمام گذاشته؟»

همان گونه که ملاحظه می کنید پدر درباره مادر، به همان چیزی فکر می کند که خواننده در مورد استرن فکر می کند. کدام نویسنده، هر چقدر هم بدجنس باشد، حدس و گمان های خواننده اش را تا این حد ضایع کرده است؟

1. Stanley

2. Livingstone

3. Laurence Sterne

4. Tristram Shandy

البته پس از استرن، روایت آوانگارد به تضييع مداوم انتظارات ما خوانندگان بسنده نکرده، و تقريباً کوشيده است خواننده‌ای بيافزيند که از کتاب مورد مطالعه‌اش انتظار آزادی کامل حق انتخاب دارد. اما دليل لذت بخشيدن اين آزادی به فرد، آمادگی خواننده، به طور کلی، برای انجام انتخاب‌های خود در «جنگل روایت» است که تحت تأثیر سنتی ديرين از افسانه‌های ابتدایی تا روایت‌های پلیسی مدرن امتداد يافته است؛ با اين فرض که بعضی از انتخاب‌ها نسبت به انتخاب‌های ديگر معقول‌تر است.

واژه «معقول» را به کار بردم، گویی که تناسب اين انتخاب‌ها با عقل سليم موضوع بحث باشد. اما برای خواندن یک اثر داستانی، فرض دانستن پيشروی بر اساس عقل سليم امری نادرست است. بی تردید، درخواست استرن یا پو - حتی نویسنده «دختر کلاه قرمزی» نیز، اگر در بدو امر نویسنده‌ای داشت - از ما اين نبوده است. عقل سليم در دنیای واقعی ما را مجبور می‌کرد نسبت به ایده سخن گفتن یک گرگ در جنگل واکنش نشان دهیم. پس مقصود من از گفتن «خواننده در جنگل روایت» باید انتخاب‌های معقول انجام دهد، چیست؟

در اینجا لازم است به دو مفهومی که در کتاب‌های پيشين ام شرح داده‌ام اشاره کنم: اينها زوج مفهومی خواننده‌الگو و نویسنده‌الگوست. خواننده‌الگوی یک قصه، خواننده‌تجربی نیست. هنگام خواندن یک متن، خواننده‌تجربی ما هستیم؛ من، شما، هر کس ديگر ... خواننده‌تجربی می‌تواند متن را به اشکال مختلف بخواند، علاوه بر اين، قاعده‌ای نیز وجود ندارد تا به او توضيح دهد که چگونه باید بخواند؛ به دليل اینکه اين خواننده، اغلب، متن را مانند محفظه‌ایمی که یا از خارج از متن می‌آیند یا متن به طور تصادفی در او برمی‌انگیزد به کار می‌برد.

اگر زمانی که اندوه عمیقی را از سر می گذرانده اید، فیلم کمدی دیده باشید، می دانید که سرگرم شدن فرد در چنین شرایطی بسیار دشوار است؛ در این حد نیز باقی نمی ماند، ممکن است همان فیلم را سال ها بعد دوباره ببینید و باز نتوانید بخندید، به دلیل اینکه هر تصویر، اندوه اولین تجربه را برایتان تداعی خواهد کرد. بدیهی است که شما به عنوان تماشاگر تجربی، فیلم را به شکلی نادرست «می خوانید». اما از چه نظر نادرست است؟ از نظر نوع تماشاگری که کارگردان به آن فکر کرده و از نظر تماشاگری که خود را برای خنده و تماشای قصه ای که مستقیم او را به درون خود نمی کشد آماده کرده است. من این نوع تماشاگر (یا این نوع خواننده کتاب) را خواننده الگو می نامم. خواننده ای که به اقدام به همکاری با متن بسنده نمی کند و همزمان می کوشد خلاق باشد. اگر متنی با «یکی بود، یکی نبود» آغاز شود، به منزله ارسال فوری نشانه ای است دایر بر انتخاب خواننده الگوی خود: این خواننده یا یک بچه باید باشد یا کسی که آمادگی پذیرش قصه ای فراتر از عقل سلیم را دارد.

پس از آنکه رمانم آونگ فوکو را منتشر کردم، یکی از دوستان دوره کودکی ام که سال ها بود او را ندیده بودم برایم اینها را نوشت: «امبرتوی عزیز، تصور نمی کردم داستان تأثیرگذار عمو و زن عمویم را برایت تعریف کرده باشم؛ اما درست نیست که از این داستان در رمانت استفاده کرده ای.» در رمانم چند فصل در مورد قهرمان روایت عمو کارلو و زن عمو کاترینا که عمو و زن عمو یا کوپو بلبو هستند روایت می کنم؛ این آدم ها واقعی اند.

من داستانی را که متعلق به دوره کودکی ام بود با ایجاد چند تغییر در خصوص عمو و زن عمویم با استفاده از نام های متفاوت روایت کرده بودم. برای آن دوستم نوشتم که عمو کارلو و زن عمو کاترینا، عمو و زن

عموی من اند و به همین دلیل، «حق تألیفم» در رابطه با آنها محفوظ است و آن دو عمو و زن عموی او نیستند و حتی از اینکه او عمو و زن عمویی داشته هیچ اطلاعی نداشتیم. دوستم عذرخواهی کرد: با داستان چنان همانندسازی کرده بود که باور کرده بود که ماجراهای مربوط به عمو و زن عمویش را در رمان دیده است. این نیز چیز ناممکنی نیست، به دلیل اینکه در زمان جنگ (دوره‌ای که خاطراتم طولانی شد دوره جنگ بود) حوادث مشابهی برای عموها و زن عموهای مختلف رخ می‌دهد. اما آنچه بر سر دوستم آمده بود چه بود؟ آنچه را در حافظه شخصی‌اش بود در جنگل جستجو کرده بود. طبیعی است که هنگام گشت‌وگذارم در یک جنگل، برای استخراج درس‌هایی در رابطه با زندگی و گذشته و آینده از هر تجربه و کشفی استفاده کنم. اما از آنجایی که جنگل برای همه بر پا شده است، آنجا نباید فقط دنبال حوادث و احساس‌هایی باشم که مربوط به من است. در غیر این صورت، همان‌گونه که در دو کتابم *I limiti dell'interpretazione* و *Interpretation and Overinterpretation* که به تازگی منتشر شده‌اند، نوشته‌ام، درواقع یک متن را به جای آنکه «تفسیر کرده باشم، مورد استفاده قرار داده‌ام». استفاده از یک متن در حالت بیداری برای دیدن رؤیا امری ممنوع نیست، گهگاه این کار را همه ما انجام می‌دهیم، اما دیدن رؤیا به وقت بیداری یک عملکرد عام نیست، ما را به حرکت در جنگل روایت می‌برد، به گونه‌ای که گویی باغ مختص خود ماست.

بنابراین، بازی قواعدی دارد و خواننده‌الگو کسی است که می‌داند چگونه در بازی باقی بماند. دوستم یک آن قواعد بازی را از یاد برده و انتظارات خود را به عنوان خواننده‌تجربی بر انتظاراتی از نوع انتظار نویسنده از خواننده‌الگو مقدم شمرده بود.

البته نویسنده، برای نشان دادن راه به خواننده الگوی خود از علایم ویژه مربوط به نوع استفاده می کند. اما اغلب اوقات این علایم ممکن است نامشخص باشند. پینوکیو چنین آغاز می شود:

خواننده های کوچولوی من بلافاصله خواهند گفت: زمانی... پادشاهی بود! نه، بچه ها، اشتباه کردید. زمانی تکه چوبی بوده.

این آغاز بسیار پیچیده است. در ابتدا به نظر می آید که کلودی گویی توضیح می دهد که دارد قصه ای را شروع می کند. به مجرد اینکه خوانندگان متقاعد می شوند که این قصه ای برای کودکان است، بچه ها را به عنوان کسانی که نویسنده با آنها در گفت و گوی متقابل است وارد صحنه می کنند؛ این کودکان با تصویری همانند تصور کودکان خو گرفته به قصه ها حدس نادرستی زده اند. اما مگر قصه به کودکان اختصاص داده نشده است؟ با توجه به این، کلودی برای تصحیح حدس نادرست مخصوص به کودکان، یعنی به خوانندگان کوچولوی خود رجوع می کند. در این صورت، بچه ها خواندن قصه را به عنوان قصه ای که برایشان نوشته شده ادامه خواهند داد، این را به جای قصه متعلق به یک پادشاه، متعلق به یک عروسک متحرک خواهند دانست. هنگامی نیز که به پایان روایت می رسند دچار یأس و ناامیدی نخواهند شد. اما نقطه آغاز روایت، چشمکی است به خوانندگان بزرگسال. آیا این امکان وجود دارد که قصه همزمان برای آنها نیز در نظر گرفته شده باشد؟ بسیار خوب، آیا آنها برای اینکه قصه را به شکلی متفاوت بخوانند و معناهای تمثیلی را دریابند در موقعیتی اند که مانند بچه ها رفتار کنند؟ چنین آغازی برای انجام مجموعه ای از خوانش های روانکاوانه، انسان شناختی و هجوآمیز پینوکیو، که دور از باور نیز نیستند، کافی بوده است. شاید هم کلودی می خواست بازی دوگانه ای انجام دهد، جادویی بودن این کتاب کودک و بزرگسال تا حد زیادی بر این تردید استوار است.

بانی این قواعد بازی و این حدود و ثغور کیست؟ به عبارت دیگر، خالق خواننده‌الگو کیست؟ «نویسنده» بلافاصله خواهد گفت خواننده‌های کوچولوی من.

اما پس از تحمل آن همه زحمت برای جداسازی خواننده تجربی از خواننده‌الگو، به دلایلی که نویسنده داستان و شاید هم فقط روانکاو می‌داند و نمی‌توان آنها را اعتراف کرد، آیا ما به عنوان یک شخص تجربی در موقعیت تصمیم‌گیرنده‌ای قرار خواهیم گرفت که بیندیشیم کدام خواننده‌الگو را باید ایجاد کرد؟ می‌خواهم بلافاصله این را برای شما توضیح دهم: نویسنده تجربی یک متن روایی (درواقع هر نوع متن ممکن) مرا بسیار اندک به خود جلب می‌کند. به خوبی می‌دانم که آنچه گفتم اکثر شنوندگانی را که وقت زیادی صرف خواندن بیوگرافی‌های جین آستین یا پروست، داستایفسکی یا سلینجر کرده‌اند آزار خواهد داد، علاوه بر این، حال این را نیز قبول دارم که نفوذ کردن در زندگی خصوصی هر یک از افراد واقعی‌ای که مانند دوستانمان دوستشان داریم چیز زیبا و جذابی است. دانستن اینکه کانت شاهکار فلسفی خود را در پنجاه سالگی نوشته است، در سال‌هایی که جوان جستجوگر و پرشوری بودم، برایم الگو و مایه تسلی بزرگی شده بود - درست مانند دانستن اینکه رادیگوت شیطان درون ما را در بیست سالگی نوشته است مرا دستخوش حسادت‌ی مهارناپذیر کرده بود.

اما این اطلاعات، به تصمیم ما در مورد محق بودن یا نبودن کانت در ارتقا شمار طبقاتش از ده به دوازده یا اینکه شیطان درون ما شاهکار بوده یا نبوده یاری نمی‌کند (اگر رادیگوت شیطان درون ما را در پنجاه و هفت سالگی نیز می‌نوشت باز یک شاهکار بود). هرما فرو دیسم احتمالی مونالیزا، برای مبحث زیباشناسی موضوع جالبی را شکل می‌دهد؛ اما

عادات جنسی لئوناردو داوینچی، هنگامی که خوانش تابلوی او را مد نظر قرار می‌دهم، به عنوان یک غیبت صرف باقی می‌ماند.

در کنفرانس‌های بعدی‌ام نیز به سیلوی ژرار دو نروال^۱ که یکی از زیباترین کتاب‌هایی است که تاکنون به نگارش درآمده به طور مستمر رجوع خواهم کرد. سیلوی^۲ را بیست سال پیش خواندم و از آن زمان مدام به خواندن آن ادامه دادم. در دوره جوانی در خصوص آن مطلب بسیار ضعیفی نوشته بودم، از سال ۱۹۷۶ در دانشگاه بولونیا^۳ یک سری سمینار را به سیلوی اختصاص دادم - در نتیجه، سه پایان‌نامه و در سال ۱۹۸۲ شماره ویژه مجلهٔ VS منتشر شد. در سال ۱۹۸۴ در دانشگاه کلمبیا یک سمینار فوق لیسانس را به آن اختصاص دادم و در پایان سمینار مقالات پایان دوره بسیار جالبی نوشته شد. اکنون تمام ویرگول‌ها و سازوکارهای پنهان سیلوی را می‌دانم. این تجربه بازخوانی که در طول چهل سال مرا همراهی کرده است، به من ثابت کرده است که کسانی که می‌گفتند بررسی موشکافانه و رساندن "خواندن نزدیک" به نقاط پایانی، متن را نابود می‌کند چقدر ابله بودند. هر بار که سیلوی را می‌خوانم، حتی اگر تمام جزئیات آن را بدانم، شاید هم به این دلیل که گویی برای اولین بار است که می‌خوانم، شیفتهٔ آن می‌شوم.

سیلوی چنین آغاز می‌شود:

هر شب، از تئاتری که در قالب یک عاشق بزرگ به صحنه می‌رفتم بیرون می‌آمدم ...

در زبان انگلیسی زمان مرکب داستان وجود ندارد و برای برگرداندن زمان مرکب داستانی زبان فرانسه، در انگلیسی راه‌حل‌های مختلفی

1. Gérard de Nerval

2. Sylvie

3. Bologna

می توان به کار برد (برای مثال، در نسخه‌ای که در سال ۱۸۸۷ انجام شده بود، جمله به صورت "I quitted a theater where I used to appear every night in the proscenium..." "I came out of a theater where I appeared every night..." مدرن جمله به این صورت درمی‌آید: "I came out of a theater where I appeared every night..." (زمان مرکب داستانی زمان بسیار جالبی است، به دلیل اینکه تداوم و تکرار را نشان می‌دهد. این زمان به لحاظ ویژگی تداوم به ما وجود چیزی را که در گذشته بوده - اما نه در زمانی مشخص - نشان می‌دهد و زمان آغاز و پایان کنش مشخص نمی‌شود. اما از نظر ویژگی تکرار، امکانی را برای ما فراهم می‌سازد تا فکر کنیم که آن کنش چندین بار تکرار شده است. اما زمان تکرار شدگی، زمان تداوم و زمان نمایش هر دو به صورت یکجا هرگز معلوم نیست. برای نمونه، در آغاز سیلوی، ابتدا Sortais تداوم را نشان می‌دهد، زیرا خارج شدن از تئاتر، کنشی است که پیمودن مسافتی را ملزم می‌سازد. اما بعد، زمان مرکب داستانی paraissais در کنار تداوم، تکرار را نشان می‌دهد. درست است که متن آشکارا توضیح می‌دهد که این فرد هر شب به آن تئاتر رفته است، اما اگر این توضیح نیز نبود، کار بستِ زمان مرکب داستانی نشان می‌داد که کنش مذکور را به طور پیوسته انجام داده است. به دلیل وجود این ابهام زمانی است که زمان مرکب داستانی زمان روایت رؤیاها و کابوس‌هاست. در عین حال، زمانی است که قصه‌ها روایت می‌شوند؛ once upon a time در زبان ایتالیایی به صورت c'era una volta گفته می‌شود: una volta را می‌توان به «ابتدا» ترجمه کرد، اما آنچه زمان نامعلوم، یا شاید هم یک زمان دوره‌ای را تداعی می‌کند و با upon a time زبان انگلیسی انتقال می‌یابد، زمان مرکب داستانی c'era است. ویژگی تکرار انگلیسی و فرانسوی paraissais را می‌توان یا با بسنده کردن به نشانهٔ every evening موجود در متن یا با تأکید بر تکرار به

واسطهٔ I used to بیان کرد. تکیهٔ جادوی سیلوی به رفت و بازگشت‌های باریک‌بینانهٔ بین زمان مرکب داستانی یک فصل بزرگ و زمان گذشتهٔ نامعلوم رویداد کم‌اهمیتی نیست؛ وانگهی، استفادهٔ ویژه از زمان مرکب داستانی، سراسر حادثه را رنگ رؤیا می‌بخشد، مانند تماشا کردن چیزی با چشمان نیمه بسته. خوانندهٔ الگوی مد نظر نروال فردی نیست که به انگلیسی تکلم کند، به دلیل اینکه انگلیسی از نقطه نظر اهداف او زبانی فوق‌العاده نامتغیر است.

در کنفرانس بعدی‌ام به بهره‌گیری‌های نروال از زمان مرکب داستانی بازخواهم گشت، اما اکنون خواهیم دید که این مسئله به لحاظ مبحث مربوط به نویسنده و صدای او به چه دلیل حائز اهمیت است. حرف Je آغاز داستان را بررسی می‌کنیم. کتاب‌هایی که از زبان اول شخص مفرد نوشته شده‌اند، خوانندهٔ ساده را به این باور می‌رسانند که فردی که می‌گوید «من»، نویسنده است. البته او نویسنده نیست، راوی است، به عبارتی دقیق‌تر صدای - روایتگر است، و پی.جی. وودهاوس که خاطرات یک سگ را از زبان اول شخص مفرد نوشته است به ما می‌گوید که صدای روایتگر لزوماً نویسنده نیست.

در سیلوی سه موجود وجود دارد که لازم است آنها را بررسی کنیم: موجود اول، مردی است که در سال ۱۸۰۸ به دنیا آمده و در سال ۱۸۵۵ مرده است (خودکشی کرده است)، به علاوه، نام او ژرار دونروال نیست و ژرار لابرولیه^۱ است - هنوز افراد بسیاری با در دست داشتن راهنمای میشه‌لین^۲ به پاریس می‌روند و به جستجوی خیابان