مشاهدات کوچک

یادداشت ویم وندرس بر کتاب

هنگام خواندن این کتاب، خیلی دلم می‌خواست کلاهم را به احترام نویسنده‌اش از سر بردارم. اما کلاهی بر سرم نبود. سوار هواپیما بودم، نه سوار آن قطار شهری که کتاب مرا با خودش مسافرِ آن کرده بود. دلم می‌خواست دست‌کم تعظیمی کنم، حتی شده در دلم. صد البته نه به راه و رسم آلمانی‌ها که فقط سری تکان می‌دهند، بلکه به سبک ژاپنی: می‌خواستم از کمر نود درجه خم شوم و مدتی هم در این حال بمانم. تنها عمیق‌ترین ادای احترامْ حق این نویسنده و اثر را ادا می‌کند.

این کتاب درباره‌ی سفر است. درباره‌ی تجربه‌های یک مسافر. شمای خواننده هم با خواندن این کتاب انواع و اقسام تجربه‌ها را از سر خواهید گذراند و به دوردست‌ها سفر خواهید کرد، و این سفرها شما را به کجاها که نخواهند برد. بگذارید جور دیگری شروع کنم.

من خود مسافری قهارم. در هواپیما، قطار و هتل چیزهای زیادی نوشته‌ام و چند فیلمِ جاده‌ای ساخته‌ام. می‌توانم بی‌اغراق بگویم بی‌شمار دفعه به ژاپن سفر کرده‌ام. حتی یکی از این سفرها را در خاطراتِ فیلم‌شده‌ای به نام توکیو-گا ضبط کرده‌ام. اما خودم همواره غریبه باقی مانده‌ام؛ مشاهده‌گری شگفت‌زده و حیران که کم‌کم دریافته هر چه بیشتر در کشوری بماند، کمتر درباره‌اش خواهد دانست، چون در نهایت گردشگری بیش نیست. دست‌کم وقتی به سفر معکوس این زن ژاپنی به کشور خودم، آلمان، فکر می‌کنم چنین به نظرم می‌رسد.

خودم در ژاپن چندین نشانه و علامت آموختم. جز این، زبان‌شان برایم کتابی بود با هفت مهر و موم. اما یوکو تاوادا واقعاً زبان آلمانی یاد گرفته، این‌جا درس خوانده و کار کرده، و این کتاب پیچیده، ظریف، هوشمندانه و شاعرانه را واقعاً به آلمانی نوشته است. هر چه بیشتر خود را در کتاب تاوادا غرق می‌کنم، می‌فهمم او وظیفه‌ای قهرمانانه و عظیم را بر دوش گرفته، هرچند که کتابش سخت نیست و جریانی روان دارد. در عین حال، اگر بخواهم ساده و سرراست بگویم، کتابش به‌حتم «آلمانی» هم نیست. هیچ‌کس به‌جز زنی ژاپنی نمی‌تواند چنین تجربه‌هایی داشته باشد و چنین کتابی با این زبان و با این مشاهدات بسیار دقیق بنویسد.

این کتاب بیش از هر چیز درباره‌ی مشاهدات «کوچک» است حتی اگر این مشاهدات به‌تدریج به تصویری بزرگ‌تر ختم شوند؛ سفری اکتشافی و ماجراجویانه که خواننده را با خود به اعماق چیزی می‌برد که یوکو تاوادا آن را روح برتزل‌وار آلمانی می‌خواند (صفتی آلمانی که خودش اختراع کرده و از ترکیب «اسرارآمیز» و «نان برتزل» ساخته شده).

این سفر، همچون رمانی از ژول ورن، فضایی خارق‌العاده پیش چشم خواننده باز می‌کند. من با احساساتی متناقض و آمیخته سرزمین پدری و زبان مادری‌ام را لابه‌لای برگ‌های این کتاب دوباره کشف کردم و در نوسان میان ملاطفت، درک و خشم از هم گسیختم. در یک آن، لبخندی برلب و در آن دیگر، اخمی برپیشانی.

در این سفر، آن‌قدر درباره‌ی «ما» و «خودمان» آموختم که دیگر نفهمیدم سفر کی به پایان رسید. و ناگاه بیشتر از زمانی که در ژاپن بودم، درباره‌ی این کشور می‌دانستم. همین‌جا بود، در همین تقاطع، که در نهایت فهمیدم چرا این کتاب چنین حیرت‌انگیز است: این کتاب نه درباره‌ی روتنبورگ‌اُب‌درتاوبر است و نه درباره‌ی هامبورگ یا توکیو. نه کتابی درباره‌ی «اروپا» در برابر «آسیا»ست و نه برعکس. بلکه از جایی به ما رسیده که سرزمین هیچ‌کس است؛ جایی که واژه‌ها، اسامی و نشانه‌ها دیگر هیچ معنایی ندارند؛ جایی که پرده‌ای از تردید روی همه چیز می‌افتد و جایی که تنها کار مهم در آن ادراک، پذیرش، احساس و نقل تجربه‌ی همه‌ی این‌هاست. پس این کتاب کوچکْ ناگهان الگویی می‌شود برای داستان‌گویی آرمانی، برای سفرآرمانی.

در ذهنم، کتابی زیباتر از این کتاب متصور نیست، و بیش از این نمی‌توانم تمجیدش کنم. حین تعظیم، کلاه خیالی‌ام را آن‌قدر از سرم دور کرده‌ام که دارد به زمین می‌رسد، و چشم به راهم که ببینم در پایان پروازم از برلین به لس‌آنجلس، چه چیزهایی را متفاوت خواهم دید، هم در ژاپن و هم در آلمان؛ به یمن این کتاب از یوکو تاوادا.

ویم وندرس

از زبانِ مادری تا مادرِ زبانی

ژاپنی‌ها به مداد فحش نمی‌دهند

سال اولی که به آلمان آمدم به قدری از آن همه تأثیر محیطی خسته می‌شدم که روزی بیش از نه ساعت می‌خوابیدم. هر روزِ کاریِ عادی در اداره برای من سلسله‌ای از صحنه‌های اسرارآمیز بود. مثل هر کارمند دیگری انواع نوشت‌افزار احاطه‌ام کرده بود. از این لحاظ، محیط جدید برایم زیاد غریبه نبود: مداد آلمانی فرق چندانی با مداد ژاپنی نداشت. فقط دیگر اسمش اِنْپیتسو[1] نبود و بلایْتْشتیفت[2] بود. واژه‌ی بلایتشتیفت باعث می‌شد تصور کنم با شیئی جدید سروکار دارم. مجبور بودم مداد را با نام جدیدش صدا کنم و به همین دلیل، کمی احساس شرمندگی می‌کردم.

وقتی آشنایی تازه ازدواج کرده بود و باید او را با نام خانوادگی جدیدش صدا می‌زدم هم حسی مشابه داشتم. خیلی زود عادت کردم که دیگر به جای انپیتسو با بلایتشتیفت بنویسم. تا پیش از آن، نمی‌دانستم که رابطه‌ی من و مدادم مبتنی بر زبان بوده.

---

1. Enpitsu
2. Bleistift

روزی شنیدم که همکارم به مدادش فحش می‌دهد. «مداد احمق! مداد دیوانه! امروز خیال ندارد چیزی بنویسد!» هربار که مداد را تیز می‌کرد و می‌خواست با آن بنویسد، نوک مداد می‌شکست. در زبان ژاپنی، آدم نمی‌تواند به این شکل به مداد جان ببخشد. مداد نه می‌تواند احمق باشد و نه دیوانه. هرگز در ژاپن نشنیده‌ام کسی طوری به مدادش فحش دهد که انگار مداد هم آدم است.

با خودم فکر کردم این همان زنده‌انگاریِ[1] آلمانی است. اول مطمئن نبودم که زن از سرِ شوخی در عصبانیتش اغراق می‌کند یا حقیقتاً همین‌قدر که به نظر می‌رسد، عصبانی است. درک نمی‌کردم که چطور می‌شود به شیئی به این کوچکی احساسی بدین شدت داشت. مثلاً خودِ من هیچ‌وقت در زندگی از دست لوازم تحریرم عصبانی نشده‌ام. اما تا جایی که می‌فهمیدم، زن اصلاً شوخی نداشت. با قیافه‌ای جدی، مداد را در سطل آشغال انداخت و مدادی دیگر برداشت. ناگهان به نظرم رسید مدادِ داخل سطل آشغال، به طرز عجیبی جاندار است.

رابطه‌ی مداد و زن، که برای من رابطه‌ای ناشناخته بود، بر مبنای زبان آلمانی شکل گرفته بود. در این زبان، مداد این امکان را داشت که در برابر زن مقاومت کند. زن هم به نوبه‌ی خود به مداد فحش می‌داد تا دوباره قدرت را به دست بگیرد. قدرت عبارت از این بود که زن می‌توانست از طریق مداد حرف بزند ولی مداد ساکت و خاموش بود.

شاید زن به مداد فحش می‌داد تا رابطه‌ی سلسله‌مراتبی قدرت بین خودش و مداد را تحکیم کند. لابد اعتماد به نفسش آن‌قدر کم بود که نمی‌توانست به نوشتن ادامه دهد. مهم نیست به خاطر مدادی

1. Animismus

باشد که نوکش مرتب می‌شکند یا به خاطر فقدان خلاقیت؛ هر کسی که ناگهان دیگر نتواند به نوشتن ادامه دهد، کلافه می‌شود. پس باید جایگاه خودش را به عنوان نویسنده دوباره تثبیت کند و برای این کار به نوشت‌افزار زبان‌بسته‌اش فحش می‌دهد. متأسفانه این مورد هیچ ربطی به زنده‌انگاری ندارد.

با این همه وقتی زن به مداد فحش می‌داد، مداد به چشمم جاندار می‌آمد. تازه مذکر هم بود چون بلایتشتیفت در زبان آلمانی، مذکر است. در زبان ژاپنی، کلمه‌ها جنسیت ندارند. اسم‌های ژاپنی به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شوند ـ همان‌طور که در مورد ارقام می‌بینیم ـ اما این دسته‌ها هرگز معیاری برای مذکر یا مؤنث بودن ندارند: برای مثال، اشیایِ تخت داریم یا کشیده یا گِرد. خانه‌ها، کشتی‌ها و کتاب‌ها هر کدام دسته‌بندی خودشان را دارند. طبیعتاً دسته‌ی آدم‌ها هم هست: مردها و زن‌ها هر دو عضو این گروه‌اند. به لحاظ گرامری در زبان ژاپنی حتی مرد هم مذکر نیست.

یادگرفتن جنسیت گرامری واژه‌های آلمانی خیلی برایم دشوار بود. همه را بلافاصله فراموش می‌کردم. انگار جنسیت هیچ ربطی به واژه نداشت. در یکی از کتاب‌های آموزش زبان نوشته بود برای کسانی که زبان مادری‌شان آلمانی است، جنسیتِ گرامری بخشی طبیعی از واژه به حساب می‌آید. هنوز که هنوز است، می‌کوشم بفهمم آدم چطور به این احساس می‌رسد.

قیاسی در آن دوران برایم راهگشا بود: وقتی یک آدم را می‌بینم، اولین چیزی که به ذهنم می‌رسد مرد یا زن بودن اوست. حتی وقتی می‌دانم که این تمایز برای من معنای خاصی ندارد، نمی‌توانم بدون دست‌کم

تعیین جنسیت کسی، درکش کنم. آن وقت‌ها فکر می‌کردم شاید باید با اشیا هم به همین شکل مواجه شوم، وگرنه هرگز نمی‌توانم جنسیت گرامری‌شان را به ذهن بسپارم.

مثلاً وقتی خودنویسی می‌دیدم، تلاش می‌کردم واقعاً آن را به عنوان موجودی مذکر درک کنم؛ نه فقط با ذهنم، بلکه همچنین با احساساتم. خودنویس را در دست می‌گرفتم و مدت‌ها به آن خیره می‌شدم و آرام برای خودم تکرار می‌کردم: مذکر، مذکر، مذکر. به‌تدریج این ذکر جادویی نگاهی نو برای من به ارمغان آورد. قلمروی کوچک میز تحریر بیشتر و بیشتر جنسیت‌زده شد: مداد مذکر، خودکار مذکر، خودنویس مذکر. اشیای مذکر روی میز مذکر پخش بودند و وقتی آن‌ها را در دست می‌گرفتم هم مذکر به پا می‌خاستند.

موجودی مؤنث هم روی میز تحریر بود: ماشین تحریر. بدنی بزرگ و پهناور و پر از خالکوبی داشت که تمام حروف الفبا روی آن دیده می‌شد. وقتی مقابلش می‌نشستم، حس می‌کردم زبانی نو به من عرضه می‌کند. بدین ترتیب این حقیقت که آلمانی زبان مادری من نیست، تغییر نکرد اما صاحب مادرِ زبانی جدیدی شدم.

این ماشین مؤنث را که به من زبانی نو هدیه داد، مادرِ زبانی نامیدم. البته فقط می‌توانستم حروفی را که از قبل روی آن بود، بنویسم. به عبارتی، نوشتن برای من چیزی بیش از تکرار آن حروف نبود، اما با این کار زبان جدید مرا به فرزندی پذیرفت. طبیعتاً در اداره فقط نامه‌های اداری می‌نوشتم و نه شعر. اما غالباً هنگام تایپ لذت وافری می‌بردم. وقتی یک حرف را تایپ می‌کردم، بلافاصله روی کاغذ پدیدار می‌شد. سیاه بر کاغذ سفید، و در عین حال اسرارآمیز. وقتی آدم مادر زبانی جدیدی داشته

باشد، می‌تواند برای دومین بار بچگی کند. بچه‌ها زبان را تحت‌اللفظی درک می‌کنند. در این حالت هر واژه، مستقل از معنایش در جمله، زندگی خاص خودش را دارد. حتی بعضی واژه‌ها چنان جاندارند که مثل شخصیت‌های اسطوره‌ای، داستانِ زندگی خودشان را رقم می‌زنند.

در آن دوران دو کلمه در زبان آلمانی به‌شدت توجهم را جلب می‌کردند. این دو غالباً شبیه شخصیتی با چهره‌ی پوشیده مقابل چشمانم ظاهر می‌شدند. دقیقاً نمی‌دانستم که یا چه هستند و نمی‌شد درباره‌شان از کسی سؤال کنم چون به نظر نمی‌آمد همکاران آلمانی‌ام بتوانند آن‌ها را ببینند. یکی «خدا» بود و دیگری «آن»[۱]. این دو مرتب در جمله‌های مختلف ظاهر می‌شدند.

«خدا» را معمولاً از زبان زنی می‌شنیدم که احساسش انگار تفسیر خاصی نداشت: «خدایا!»، «ای خدای بزرگ!»، « شکرِ خدا!»، «پناه بر خدا!» هر بار با شنیدن این عبارت‌ها وجود قدرتی عظیم را حس می‌کردم که می‌خواست بر من حاکم شود. برای خنثی کردن این تأثیر، همیشه می‌کوشیدم این واژه را به کار نبرم. حتی امروز هم نمی‌توانم از عبارتی استفاده کنم که در آن کلمه‌ی «خدا» وجود دارد.

دومین کلمه‌ای که در آن زمان توجهم را به‌شدت جلب کرده بود، «آن» بود. می‌گفتند «آن می‌بارد»، «آن حالِ خوشی نیست»، «آن سرد است».[۲] در کتاب‌های درسی نوشته‌اند که این «آن» هیچ معنایی

---

۱. در زبان آلمانی، ضمیر سوم‌شخص مفردِ خنثی (es) کاربردهای مختلفی دارد. گاهی در نقش ضمیر جانشین اسم یا صفت می‌شود، گاهی جانشین فعل یا حتی کل یک جمله است، گاهی نقش جانگه‌دار فاعل یا جمله‌ی پیرو را در جمله برعهده دارد و گاهی هم فاعل یا مفعول صوری است. در این حالت آخر، es بار معنایی خاصی ندارد و حضورش در جمله تنها براساس قواعد نحو زبان آلمانی الزامی است.

۲. در همه‌ی این مثال‌ها es نقشی صوری و صرفاً نحوی دارد.

ندارد. فقط یک خلاء گرامری را پر می‌کند. بدون «آن» جمله فاعل ندارد و این به‌هیچ‌وجه ممکن نیست چون وجود فاعل الزامی است. اما من نمی‌فهمیدم که چرا جمله حتماً باید فاعل داشته باشد.

همچنین باور نمی‌کردم که واژه‌ی «آن» هیچ معنایی ندارد. وقتی آدم می‌گوید «آن می‌بارد»، همین «آن» باعث می‌شود آب از آسمان سرازیر شود. وقتی می‌گویی «آن حال خوشی است»، «آن» در این حال خوش دست داشته است. با این همه، درباره‌ی این کلمه مته به خشخاش نمی‌گذاشتم. هر چه باشد این «آن» حتی اسم هم نداشت. اما همواره با پشتکار و ثمربخش در حوزه‌های بسیاری فعالیت می‌کرد و متواضعانه در خلائی گرامری سکنی گزیده بود.

در قلمروی میز تحریر از همه بیشتر از هِفت‌کِلامِرِنت‌فِرِنِر (منگنه‌کش) خوشم می‌آمد. اسم فوق‌العاده‌اش تجلی شوق من به زبانی خارجی بود. این شیء کوچک که سرِماری با چهار دندان نیش را تداعی می‌کرد، سواد نداشت، هرچند که جزو نوشت‌افزار به حساب می‌آمد. منگنه‌کش، بر خلاف خودکار یا ماشین تحریر، نمی‌توانست حتی یک حرف بنویسد. فقط می‌توانست منگه را از کاغذ جدا کند. اما دوستش داشتم چون وقتی کاغذهای منگنه‌شده را از هم جدا می‌کرد، انگار جادویی در کار بود.

در زبان مادری، واژه‌ها به آدم می‌چسبند، طوری که به‌ندرت می‌توان شور و شوق بازیگوشانه‌شان را درک کرد. در زبان مادری، افکار چنان به واژه‌ها متصل‌اند که نه فکر می‌تواند رها و آزاد پرواز کند و نه واژه. اما در زبان‌های خارجی، آدم چیزی شبیه منگنه‌کش در اختیار دارد: می‌تواند همه‌ی چیزهایی را که به هم متصل‌اند و دودستی یکدیگر را چسبیده‌اند، از هم جدا کند.

راویان بی‌روح
مردگان جذاب‌ترین راویانند

۱

یکی از واژه‌های آلمانی که این اواخر بیشتر و بیشتر به آن علاقه‌مند شده‌ام، واژه‌ی تْسله[1] (سلول) است. با کمک این واژه می‌توانم فضاهای زنده‌ی کوچک و بی‌شمار داخل بدنم را تصور کنم. در هر فضا، صدایی مشغول روایت است. به همین دلیل این سلول‌ها با باجه‌های تلفن، حجره‌های راهبان و سلول‌های زندان[2] قابل مقایسه‌اند. صحنه‌ی باجه‌ی تلفن روشن در شبِ خیابانی تاریک، زیباست. در منطقه‌ای از توکیو که من آن‌جا بزرگ شدم پارکی با درختان گینکوبود. در گوشه‌ای از پارک، باجه‌ی تلفنی قرار داشت که میان دختران جوان بسیار محبوب

1. Zelle

۲. به ترتیب، Mönchszellen، Telefonzellen، و Gefängniszellen. در زبان آلمانی، کلمه‌ی تسله (سلول) بخشی از این واژه‌های مرکب است.

بود. از غروب خورشید تا نیمه‌شب یکسره اشغال بود. دخترها احتمالاً می‌توانستند در این باجه‌ها بیشتر از خانه‌ی پدری استعداد روایتگری خود را تقویت کنند. موقع صحبت، گوشی را محکم در دست می‌گرفتند. نگاه زنده اما بی‌حالت‌شان به همه سو می‌چرخید، انگار می‌توانستند مخاطب خود را به شکلی در هوا ببینند. باجه‌ی شیشه‌ای که داخلش روشن بود و دخترها در آن ایستاده بودند، میان هیئت سیاه درختان در پارک قرار داشت: در آن دوره که خودم هم هنوز دختر جوانی بودم، این صحنه شیفته‌ام می‌کرد. اما محتوای گفت‌وگوها چندان برایم جالب نبود. دخترها عمدتاً درباره‌ی همنوعان مذکری حرف می‌زدند که با آن‌ها رابطه داشتند. گاهی باجه‌ی تلفن شبیه تنه‌ی شفافِ درختی می‌شد که روح درخت در آن پیدا بود. افسانه‌ی ژاپنی «شاهزاده خانم بامبو» این‌طور شروع می‌شود که پیرمردی یک ساقه‌ی بامبوی درخشان می‌بیند و آن را قطع می‌کند. داخل بامبو دختر نوزادی پیدا می‌کند و با زنش دختر را بزرگ می‌کنند. آخر قصه دخترک که بزرگ شده به همان جایی برمی‌گردد که از آن آمده بود: یعنی به ماه.

باجه‌ی تلفن در شب ممکن بود سفینه‌ای باشد که تازه در پارک فرود آمده. اهالی ماه دخترکی را به زمین فرستاده‌اند تا اطلاعاتی درباره زندگی ما کسب کند. دخترک اولین گزارش خود را آماده می‌کند. چگونه پارک را توصیف خواهد کرد؟ آیا به محضِ رسیدن، چیزهای زیادی برای تعریف کردن خواهد یافت؟

مدت‌ها بعد در اتریش اتاقکی دیدم که بلافاصله باجه‌ی تلفن را برایم تداعی کرد. این اتاقک از چوب سخت ساخته شده بود و در گوشه‌ای تاریک از کلیسایی کاتولیک قرار داشت. از دیوارهایش

گرما و آرامش متصاعد می‌شد، طوری که بلافاصله دلم خواست مثل دخترهای جوانِ باجه‌ی تلفن، توی اتاقک بایستم و روایت کنم. یکی از آشنایان گفت به آن اتاقک می‌گویند «اتاقک اعتراف» و آدم آن‌جا، مثل باجه‌ی تلفن شبانه، رابطه‌های صمیمانه‌ی خود را روایت می‌کند. اما این اتاقک اعتراف برخلاف باجه‌ی تلفن مدرن، از چوب ساخته شده بود و مثل درختی که ریشه‌های عمیقش در زمین رشد کرده، آن‌جا محکم ایستاده بود. مثل سفینه پرواز نمی‌کرد. از قرار معلوم، برخی از سلول‌های روایی ساکن هستند و برخی دیگر متحرک.

همچنین فهمیدم که چرا اتاق مطالعه‌ای که شبیه سلول زندان است برای نوشتن داستان اروتیک بهتر از اتاق بزرگی است که شهوت دیداری در آن صحنه‌چینی می‌شود. به ریاضت اعتقادی ندارم و باور ندارم که شهوت تنها در صورتی که در زندگی عادی سرکوب شده باشد، می‌تواند در نوشتار جاری شود. این تصور که کسی که می‌نویسد درست زندگی نمی‌کند، فقط در ذهن کسانی است که انسان و زندگی‌اش را به شکل سوژه و ابژه درک می‌کنند. آن‌ها احتمالاً می‌گویند آدم باید پیش از هر چیز، زندگی‌اش را بزید. من در عوض می‌گویم که زندگی می‌کنم و زندگیِ من هم خود می‌زید. نوشتنِ من هم می‌زید. بنابراین، این پرسش که آیا انسان وقتی می‌نویسد زندگی خود را می‌زید، نادرست طرح شده است. فقط برای این طرح شده که انسان را در مرکز توجه قرار دهد.

پس نشستن در سلول و نوشتن هیچ ربطی به ریاضت ندارد. ماجرا بر سر فعال‌کردن سلول‌های جسم است که در بدنِ ما، خودشان باجه‌ی تلفن، حجره‌ی راهب و سلول زندان خودشان را می‌سازند. روایت‌های بی‌شماری در این فضاهای محبوس تعریف می‌شود. زمانی که

می‌نویسم، می‌کوشم به روایت‌های بدنم گوش فرا دهم. وقتی صدایشان را می‌شنوم متوجه می‌شوم که این سلول‌ها چقدر با من غریبه‌اند. آن‌ها متشکل شده‌اند از چیزهایی که به ارث برده‌ام و چیزهایی که خورده‌ام. بنابراین غالباً این‌طور است که روایتی که از بدنم می‌شنوم به لحاظ زمانی و جغرافیایی بسیار دور از من به نظر می‌رسد.

آیا اصلاً می‌توان زبان سلول‌ها را فهمید؟ این پرسش برای من یادآور تصویر سلول دیگری است: اتاقک مترجمِ همزمان. در کنگره‌های بین‌المللی، اغلب اتاقک‌های شفاف و زیبایی را می‌بینیم که روایان در آن‌ها قرار گرفته‌اند: آدم‌هایی که ترجمه و، بدین طریق، بازروایت می‌کنند. حرکات دهان، ژست‌ها و نگاه هر یک از مترجمانِ همزمان چنان منحصربه‌فرد است که باورکردنی نیست همگی با متنی واحد سروکار داشته باشند. در واقع شاید اصلاً متنی واحد و مشترک در کار نباشد، بلکه مترجمان از طریق ترجمه آشکار می‌کنند که هر متن همزمان چندین متن است. بدن انسان هم اتاقک‌های بسیاری دارد که در آن ترجمه انجام می‌شود. تصور می‌کنم که آن‌جا ترجمه بدون متن اصلی صورت می‌گیرد. اما کسانی هستند که فکر می‌کنند هر آدمی هنگام تولد یک متن اصلی دریافت می‌کند. آن‌ها روح را محل نگهداری این متن می‌دانند.

۲

بندر بسیار کوچکی در هامبورگ، کنار رود اِلبه، هست که آن را بندرِ پلِ شیطان می‌خوانند. در گذشته‌های دور نمی‌شد پلی روی رود البه ساخت که به قدر کافی مستحکم باشد و در مقابل طوفان‌های شدید پاییزی مقاومت کند. شیطان به تاجران مستأصلِ هامبورگی پیشنهاد داد

پلی تخریب‌ناپذیر برایشان بسازد و در ازای آن، روح یک انسان را طلب کرد. تاجران قول دادند که پس از پایان ساخت پل، به او یک روح بدهند. پس از اتمام کار شیطان، معلوم شد که هیچ تاجری حاضر نیست از روح خود دست بکشد. به همین دلیل موشی را روی پل به سوی شیطان فرستادند و شیطان هم عصبانی شد و موش را زیر پا له کرد و بعد زیر زمین رفت و غیب شد. از آن زمان، بندر را بندرِ پل شیطان نامیدند. اولین بار که این افسانه را شنیدم، ماجرا را نفهمیدم چون خبر نداشتم به باور مسیحی‌های تمام‌عیار، موش‌ها روح ندارند. به عبارت دقیق‌تر، در نظر شیطان، موش‌ها روح ندارند. در مذاهبی که از روح گیاهان و روح حیوانات حرف می‌زنند، صد البته که موش‌ها هم روح دارند، و از قضا روح موش چیزی از روح یک تاجر هامبورگی کم ندارد. در آن مذاهب، اگر چنین شرایطی پیش آید، شیطان اصلاً دلخور نمی‌شود.

من دو تصویر ذهنی از روح انسان دارم: در تصویر اول، روح شبیه نان کشیده‌ای است که یک بار در شهر توبینگن خوردم. در منطقه‌ی شوابن به این نان‌ها «زیله»[1] می‌گویند. بسیاری از آدم‌ها روح‌شان همین شکلی است. اما این‌طور نیست که روح مثل این نان در بدنی قرار گرفته باشد. در واقع روح مثل سوراخی در بدن است که باید دائماً با نان، که دقیقاً به شکل همین سوراخ است، یا با جنین یا بخاراتِ عشق پر شود. در غیر این صورت، حاملِ روح احساس می‌کند چیزی کم دارد.

در دومین تصویر ذهنی‌ام، روح مانند ماهی است. از واژه‌ی «روح»[2] به نظر می‌رسد که با «دریاچه» یا در کل با آب سروکار دارد. برای مثال

---

۱. واژه‌ی زیله Seele در زبان آلمانی به معنای روح هم هست.

۲. این‌جا واژه‌ی روح (Seele) به دو بخش تقسیم شده و بخش نخستش (See) به معنای دریاچه است.

چیزی شبیه روح شَمَن‌ها به ذهنم می‌آید. مردمان تونگوز[۱] می‌گویند روح کسی که می‌خواهد شمن شود، در شجره‌ی خانوادگی به سمت پایین و به سوی محل سکنای روح اجداد شمن حرکت می‌کند. آن‌جا در ریشه‌های درخت خانواده‌ی شمن، مادرِ حیوانیِ شمن قرار دارد که روح تازه‌وارد شمن را می‌بلعد و سپس آن را در قالب یک حیوان به دنیا می‌آورد. حیوان جدید ممکن است چهارپا ، پرنده یا ماهی باشددر هر صورت این حیوان به شکل همزاد شمن و روح نگهبان او عمل می‌کند.

تصویر زیبایی است که روح جایی در جهان به شکل حیوان به زندگی ادامه می‌دهد. در این تصویر، روح مستقل از شخص است. انسان نمی‌فهمد روح چه تجربه‌هایی را از سر می‌گذراند اما رابطه‌ای میان انسان و روحش وجود دارد. دلم می‌خواهد با کسی که او را «روح من» می‌خوانم به همان شیوه‌ای زندگی کنم که شمن با روح خود زندگی می‌کند: هرگز او را نمی‌بینم، با او صحبت نمی‌کنم، اما هر چه تجربه می‌کنم و می‌نویسم با زندگی او مطابقت دارد. البته به نظر می‌رسد من از روحم جدا افتاده‌ام چون روح من همواره در حرکت است.

۳

در کتابی درباره‌ی سرخ‌پوستان خواندم که آن‌ها معتقدند روح نمی‌تواند به سرعت هواپیما پرواز کند. در نتیجه، آدم در سفر با هواپیما روحش را گم می‌کند و خودش بدونِ روح به مقصد می‌رسد. حتی قطار سراسری سیبری هم می‌تواند سریع‌تر از روح حرکت کند. در اولین سفرم به اروپا با قطار سراسری سیبری، روحم را گم کردم. وقتی داشتم با قطار برمی‌گشتم، روحم هنوز در مسیرِ رفت بود. نتوانستم بگیرمش. وقتی

---

۱. گروهی از مردمان بومی سیبری

دوباره به اروپا رفتم، او داشت به سمت ژاپن حرکت می‌کرد. بعد آن‌قدر با هواپیما رفتم و برگشتم که اصلاً دیگر خبر ندارم الان روحم کجاست. در هر حال، یکی از علت‌های این‌که مسافر جای خالی روحش را حس می‌کند، همین است. به همین دلیل است که سفرهای بزرگ باید بدون حضور روح روایت شوند.

۴

به گفته‌ی والتر بنیامین، دو نوع راوی داریم: «در گویش محلی، وقتی کسی سفر می‌کند، می‌تواند چیزی روایت کند. در این حالت، راوی کسی است که از راه دوری می‌آید. اما نشستن پای صحبت افرادی که زندگی آبرومندانه‌ای دارند، در سرزمین خود مانده‌اند و قصه‌ها و سنت‌های آن را بلدند هم به همین اندازه جالب است. اگر بخواهیم این دو نوع راوی را در قالبی کهن بازنمایی کنیم، یکی در کشاورزِ یکجانشین ظاهر می‌شود و دیگری در دریانوردِ تاجر.»

کسانی هستند که خیلی بیشتر از دریانوردان سفر می‌کنند و یا طولانی‌تر از پیرترین کشاورزان در یک منطقه می‌مانند: مردگان. به همین دلیل است که مردگانْ جذاب‌ترین راویان هستند. هیچ اشکالی هم ندارد که کسی زبان آن‌ها را نمی‌فهمد چون حرف‌شان شنیدنی نیست. چطور می‌توان روایت مردگان را شنید؟ این از دشوارترین تکالیف ادبیات است که در فرهنگ‌های مختلف به شیوه‌های مختلفی انجام می‌شود.

برای مثال تئاتر معمولاً از جاهایی است که مردگان می‌توانند در آن سخن بگویند. ساده‌ترین نمونه‌اش در هملت پیدا می‌شود: پدرِ مرده ظاهر می‌شود و تعریف می‌کند که چطور برادرش او را به قتل رسانده. لحظه‌ی کلیدیِ نمایش همین است؛ بدون آن نه هملت به گذشته

دسترسی دارد و نه تماشاگران. اگر مرده ظاهر نمی‌شد، همه باید روایت قاتل را باور می‌کردند که ادعا می‌کرد پدر هملت را ماری سمی نیش زده است. روایت مردِ مرده بخشی از گذشته را به ما می‌نمایاند که بدون او، از آن آگاه نمی‌شدیم. صحنه‌ی تئاتر جایی است که درک‌ناشدنی‌ها شنیده می‌شوند. در جاهای دیگر، عموماً فقط زندگان روایت می‌کنند. آن‌ها می‌کوشند قصه‌هایشان را مقبول جلوه دهند تا خود را توجیه کنند و بدین ترتیب به زندگی خود ادامه دهند، درست مثل عموی هملت. مردگان اساساً روایت‌های دیگری دارند زیرا مقصودشان از روایت این نیست که روی تقصیر خودشان سرپوش بگذارند.

۵

به‌جز صحنه‌ی تئاتر، جاهای دیگری هم برای شنیدن روایت مردگان هستند. برای مثال، موزه‌ی مردم‌شناسی. در موزه‌ی مردم‌شناسی هامبورگ چندین تابوت شفاف کنار هم قرار دارند که در هریک از آن‌ها یک شخصیت مرده خوابیده است. هر شخصیت تجسم یک ملت است. تابوتِ ایستاده یادآور باجه‌ی تلفن است، چون به نظر می‌رسد شخصیتِ توی تابوت می‌خواهد چیزی روایت کند. بنابراین شاید بهتر باشد همه‌ی تابوت‌ها را ایستاده بگذارند نه این‌که به رسم مألوف، آن‌ها را روی زمین بخوابانند.

شخصیت‌های داخل تابوت‌ها ـ که عروسک‌هایی پلاستیکی هستند ـ ارتباط مرگ و عروسک را آشکار می‌کنند: همه‌ی ملت‌هایی که عروسک‌ها تجسم آن‌ها هستند در دوره‌ای از تاریخ به لحاظ فرهنگی یا اقتصادی مغلوب دیگران شده و کمابیش نابود شده‌اند. این‌جا نیز، مانند بقیه‌ی موزه‌ها، موازنه‌ی قدرت به چشم می‌آید. به

عبارت دیگر، آنچه بازنمایی شده همواره مغلوب نیز هست. مثلاً در موزه‌ی حیات وحش، گرگی تاکسیدرمی‌شده به نمایش می‌گذارند در حالی که برعکس آن ممکن نیست، یعنی هیچ گرگی نمی‌تواند هیچ انسانی را به نمایش بگذارد. در موزه‌های تاریخی هم رابطه‌ای سلسله‌مراتبی بین گذشته و حال حکمفرماست.

به محض پدیدار شدن غریبه‌ای تهدیدآمیز، مردم می‌کوشند او را نابود کنند. وقتی که مرده باشد می‌توان او را به نحوی دوست‌داشتنی به شکل عروسک در موزه نمایش داد. آن‌جا می‌شود عروسک را تماشا کرد، توضیحاتی درباره‌ی نحوه‌ی زندگی‌اش شنید، عکس‌های سرزمینش را دید، اما یک چیز را نمی‌شود فهمید. پرده‌ای هست که بازدیدکننده‌ی موزه را از عروسک مرده جدا می‌کند، طوری که بازدیدکننده متوجه بسیاری از چیزها نمی‌شود. حتی اگر سعی کنیم ملتی خیالی را توصیف کنیم، بیشتر از اطلاعات موجود در موزه می‌توان درباره‌ی آن‌ها فهمید. زندگی‌شان چطور است؟ زبان‌شان چه کارکردی دارد؟ یک نظام اجتماعی کاملاً غریبه چطور به نظر می‌رسد؟ بازی کردن نقش بازدیدکننده‌ای که از فرهنگی خیالی می‌آید هم به همین اندازه جالب است. او جهان «ما» را چطور توصیف خواهد کرد؟ مردم‌شناسیِ خیالی همین هدف را دنبال می‌کند؛ رشته‌ای که در آن، نه توصیف‌شونده، بلکه توصیف‌کننده موجودی خیالی است.

۶

مثال زیر نشان می‌دهد که نمی‌توان عروسک‌ها را جدا از مرگ تصور کرد:

مدت‌ها پیش، زمانی که مردم در بسیاری از روستاهای ژاپن دست‌به‌گریبان فقر مطلق بودند، گاهی پیش می‌آمد که زنی بچه‌ی

خودش را به محض تولد بکشد، چون می‌دانست اگر این کار را نکند، نوزاد به‌زودی همراه بقیه‌ی خانواده از گرسنگی تلف می‌شود. به ازای هر فرزند کشته‌شده، یک عروسک چوبی به نام کوکشی[1] (در لغت به معنای سربه‌نیست کردنِ بچه) ساخته می‌شد تا بقیه‌ی خانواده هرگز از یاد نبرند که به قیمت کشته شدن آن بچه، از گرسنگی جان به در برده‌اند.

۷

فهمیدن زبان عروسک‌ها دشوار است. عموماً در گوش ما همگی لال هستند. در واقع زبان مرده‌ها هم فهمیدنی نیست. اصلاً صدایشان به گوش نمی‌رسد. فقط اگر آدم دنبال فهمیدن نباشد، می‌تواند صدای مرده‌ها را بشنود.

روزی را به خاطر می‌آورم که حس کردم صدای مردگان را شنیده‌ام. بهار دوازده سال پیش سرِراهِ رفتن به اروپا یک هفته در کاتماندو پیش آشنایانم ماندم. یکی از دوستان صمیمیِ نپالی‌شان هم به خانه‌شان آمد و با هم چای نوشیدیم. آمده بود تا دو چیزی را که بسیار به آن‌ها افتخار می‌کرد نشان‌مان دهد: یک بطری از نوشیدنی دست‌ساز خودش و موتورسیکلتی جدید که تازه آن را خریده بود. وقتی فهمید این اولین سفر من به کاتماندوست، پیشنهاد کرد من را با موتورسیکلتش در شهر بگرداند. تَرکِ موتورش نشستم و راه افتاد. به معنای واقعی کلمه، دورِ شهر گشتیم چون بی‌توقف در جاده‌ای کمربندی می‌راند. خیلی زود سرگیجه گرفتم. هوای رقیق برایم رقیق‌تر از پیش شد و کوهستان‌های دوردست رنگ باختند. یک ساعت بعد، به جای کافه‌ی پیشنهادی‌ام در شهر، در روستایی تبتی بودیم. معبدی مقابل چشمانم بود که از آن

1. Kokeshi

صدای دعا به گوش می‌رسید. وقتی با دقت گوش کردم، صدای چند نفر را شنیدم. داخل معبد را نگاه کردم و راهبی تنها را دیدم که نشسته بود و دعا می‌کرد. از حنجره‌ی او صدای چند نفر به گوش می‌رسید. هر بار نفس تازه می‌کرد، صدایی بم همچون فرش دور او گسترده می‌شد که از آن، صداهایی دیگر پدید می‌آمدند. راهب از درونش صداهایی تولید می‌کرد تا به هر راوی، کالبدی آوایی ببخشد؛ کالبدی که خودِ راوی فاقد آن بود. گویی مرده‌ها که جعبه‌ی صدا نداشتند، می‌توانستند صدای خود را از طریق صدای راهب به گوش برسانند.

آن موقع تلاش کردم خودم هم فرش صدای خودم را پهن کنم. چندان موفق نشدم اما نخستین بار بود که آگاهانه صداهایی جانبی را شنیدم که وقتی حرف می‌زدم طنین‌انداز می‌شدند. از آن پس، هنگام حرف زدن به این صداهای جانبی توجه کردم. روایتْ دیگر جایگزین گوش دادن نمی‌شد بلکه از رهگذر گوش دادن شکل می‌گرفت.

شاید عضو مخصوص روایتْ گوش باشد، نه دهان. شاید برای همین هم زهر در گوش پدر هملت ریخته شد، نه در دهانش. برای قطع ارتباط کسی با جهان، اول باید به جای دهان، گوش او را نابود کرد.

۸

عروسک‌هایی هم پیدا می‌شوند که می‌توانند به زبانِ انسان‌های زنده سخن بگویند. یک بار برای دیدن این عروسک‌ها به لندن رفتم. نه فقط عروسک‌های مومیِ سخنگو و آوازخوانِ ساخته‌شده به شکل خوانندگان محبوب راک، که ماشین‌های بی‌نام‌ونشانِ ساخته‌شده به هیئتپیشگو یا پزشک هم می‌توانستند به زبان ما سخن بگویند. پزشکی ماشینی در بازار پیدا کردم. وقتی مقابل او نشستم، با صدایی

ماشینی به من گفت دستم را روی صفحه‌ی شیشه‌ای بگذارم. بین ما میز تحریری بود و روی آن، صفحه‌ای شیشه‌ای قرار داشت که از طریق آن می‌شد سازوکار پیچیده و مسحورکننده‌ی ماشین را دید. دکتر چین‌وچروک دستم را خواند، یعنی آن‌ها را مثل حروف الفبا رمزگشایی کرد. سپس سری تکان داد و با حرکت دقیق دست، تکه‌ای کاغذ برداشت. نسخه‌ای نوشت و به من داد. متأسفانه دست‌خطش خوانا نبود. خطی موج‌دار که با خشونت از سمت چپ کاغذ به سمت راست کشیده شده بود. از قرار معلوم ترجمه‌ی چین‌وچروک دستم به نوشتار این‌طور به نظر می‌رسید. ادا درآوردم که دارم نوشته را می‌خوانم، از پزشک ماشینی تشکر کردم و از بازار بیرون رفتم.