نقش کلیدی کلام و زبان در بازآفرینی یک اثر[۱]

مه‌زاد شیخ‌الاسلامی*

مربی زبان و ادبیات ایتالیایی، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۱٤، تاریخ تصویب: ۹٤/۰۲/۱٦)

چکیده

جرمیلا اُکایوا نخستین نویسندهٔ مهاجری است که به بازآفرینی یکی از نامی‌ترین آثار گنجینه ادبیات ایتالیا می‌پردازد. بیش از یک قرن از نگارش ماجراهای پینوکیو توسط کارلو لورنتزینی با نام مستعار کارلو کلّودی می‌گذرد، اما پینوکیوی اُکایوا بر خلاف انتظار مخاطبین کنونی ماشین انسان‌نمایی نیست که ما بین دنیای آدمک ها و انسان‌ها سردرگم باشد. بلکه همان آدمک چوبی پیشین است با یک تفاوت اساسی در ساختار: او خود رشتهٔ کلام را به دست گرفته و از منظر خود به روایت ماجرا می پردازد. تحلیل پی در پی واژگان، و واکاوی مفاهیم آن‌ها و سبب‌شناسی دگرگونه از جمله تحولات ساختاری و محتوایی هستند که اُکایوا در این بازآفرینی به آن‌ها می‌پردازد. از سویی دگر گزینش این اثر برای بازنویسی بی‌علت نیست، بحران هویت یکی از موضوعات محوری «ادبیات مهاجرت» ایتالیا است و دوپارگی وجودی شخصیت داستانی شناخته شده‌ای همچون پینوکیو و تعلیق او میان دو دنیای انسان‌ها و آدمک‌های چوبی به بهترین نحو بحران هویت مهاجر را به تصویر می‌کشد. در این جستار جایگاه ویژه‌ای که در این بازآفرینی به واژگان و زبان اختصاص داده شده است و علت گزینش این اثر برای نسخه‌برداری از سوی اُکایوا بررسی می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات ایتالیا، مهاجرت، پینوکیو، بازآفرینی، زبان، کلمه، هویت.

---

۱. این مقاله برگفته از طرح پژوهشی با عنوان «نقش کلیدی کلام در ارتباط ما بین مهاجر و جامعه میزبان» و شماره ۲۸۸۹٦/۱/۱ می‌باشد که با حمایت مالی دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی انجام گرفته است.

* تلفن: ٦۱۱۱۲۱۹٦-۰۲۱، E-mail: msheikholislami@ut.ac.ir.

مقدمه

پرواضح است که نوع ارتباط با زبان کشور میزبان همراه با فرایند میزان تسلط بر آن زبان در آثار نویسندگان مهاجر نقشی اساسی ایفا می‌کند. پیش از این، غالباً محوریت بررسی ارتباط نویسنده و زبان بیگانه‌ای که اثر بدان نگاشته شده است در محدودهٔ مقولهٔ ادبیات پسااستعماری مورد توجه قرار می‌گرفت؛ زیراکه سالیان متمادی سیطرهٔ استعمارگران افزون برعرصه‌های سیاسی، اقتصادی و نظامی، عرصه هایی هم‌چون دین، آموزش، فرهنگ و زبان مستعمرات را نیز عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌داد. ولیکن از سویی تمرکز ایتالیا بر گسترش ساختار نظامی مستعمرات و از سوی دیگر سطح ابتدایی تعلیم و تربیت در این سرزمین‌ها از جمله عوامل اساسی بازدارندهٔ جایگزینی زبان ایتالیایی با زبان‌های بومی به شمار می‌آیند. بدین ترتیب سیاست‌های استعماری ایتالیا، گسترش سیاسی- اقتصادی یا فرهنگی‌ای که بتوان آن را با دستاوردهای سایر کشورهای استعمارگر سنجید، به ارمغان نیاورد و ادبیات پسااستعماری ایتالیا نیز تا به اکنون به تعداد انگشت‌شماری از نویسندگان مهاجر با پیشینهٔ استعماری محدود شده است. بدین‌سان زبان ایتالیایی که از سوی غالب نویسندگان مهاجر آن کشور بعنوان زبان استعمارگر قلمداد نمی‌شود، در آثار این کوچ‌نشینان قلم به دست آینه‌ای را می‌ماند که تحولات اجتماعی نوین را با مفاهیمی متفاوت منعکس می‌سازد.

بدیهی‌ست که فرایند ارتباط با زبان، براساس فراگیری آن در دوران بزرگسالی و یا در دوران طفولیت و به تبع آن در سیستم آموزشی و اجتماعی کشور میزبان متغیر است. در بررسی آثار «ادبیات مهاجرت» ایتالیا این تمایز آشکارا جلوه‌گری نمی‌کند، زیرا که هر دو گروه (نسل اول و دوم نویسندگان مهاجر)، زبان ایتالیایی را همانند وسیله‌ای انعطاف‌پذیر به خدمت خویش درآورده‌اند. در این میان نویسندگان نسل اول مهاجر ایتالیا که غالباً به مراتب بیشتر از نویسندگان نسل دوم با چالش انتخاب و شیوهٔ بکارگیری زبان دست به گریبان هستند، در غنی‌سازی زبان رسمی این کشور سهمی عظیم دارند. جرمیلا اُکایوا (Jarmila Očkayová) نویسنده اسلواکی تبار که در این جستار به یکی از آثار وی می‌پردازیم، در این رابطه می‌گوید:

با گذشت زمان هرچه بیشتر متقاعد می‌شوم که زبان و بطور کلی هر زبانی گستره‌ای از پیوندهای مداوم فرهنگی است. زبان ارتباط بی‌پایان میان دنیاها و شیوه‌های متفاوت است. بی‌شک این پیوندها به مراتب متمایزتر خواهند بود، زمانی که فردی که، به عنوان مثال در اینجا فرض می‌گیریم، به زبان ایتالیایی صحبت می‌کند یا می‌نویسد زبان مادری‌اش ایتالیایی نباشد. (http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma12 nostalgia.html)

سخنان اُکایوا ما را در برابر یک پرسش اساسی و کلی قرار می‌دهد: زبان کشور میزبان در خلق آثار نویسندگان مهاجر بدان زبان چه جایگاهی دارد؟ تحلیل و واکاوی آثار گوناگون «ادبیات مهاجرت» ایتالیا مبین این امر است که آنچه بیش از نحوهٔ به کارگیری زبان ایتالیایی در تمایز بین دو نسل نویسندگان مهاجر در این کشور خودنمایی می‌کند، میزان توجه به مفهوم زبان است: تأملات زبانشناختی از سوی شخصیت‌های آثار و تحلیل ایشان از اصل زبان، از واقعیت فراگیری ایتالیایی به عنوان زبان دوم و یا سوم نویسندگان نسل اول پرده برمی‌دارد. در ادامه جایگاه مفهوم واژه و زبان و شیوه‌ای را که بر اساس آن، زبان، افزون بر وسیله‌ای کاربردی جهت بیان و انتقال پیام، به قهرمان داستان و موضوع بحث بدل می‌گردد را در رمان *Occhio a Pinocchio*[۱] اثر اُکایوا مورد بررسی قرار می‌دهیم.

بحث و بررسی

جرمیلا اُکایوا متولد ۱۹۵۵ در اسلواکی است و از دههٔ هفتاد در ایتالیا زندگی می‌کند. رمان‌های او با عناوین *Verrà la vita e avrà i tuoi occhi*[۲] در سال ۱۹۹۵، *L'essenziale è invisibile agli occhi*[۳] در سال ۱۹۹۷ و *Requiem per tre padri*[٤] در سال ۱۹۹۸ به چاپ رسیده‌اند. رمان اُکایوا با عنوان *Occhio a Pinocchio* که درسال ۲۰۰٦ نوشته شده، بازآفرینی *ماجراهای* پینوکیو اثر معروف کارلو لورنتزینی با نام مستعار کارلو کلودی است، که در سال‌های ۱۸۸۳-۱۸۸۱ در هفته‌نامه‌ای مخصوص کودکان به چاپ می‌رسید. انتخاب سبک و محتوای این نسخه‌برداری بر پیچیدگی و دشواری هم‌زیستی با احساس عدم تعلق آدمک چوبی و دوپارگی وجودی او تأکید داشته و از اغتشاش درونی او سخن می‌گوید. پینوکیو که بزرگ شدهٔ جنگل است، آرزوی تعلق به دنیای انسان‌ها را در سر می‌پروراند، لیکن به صورت متداوم با عدم پذیرش از سوی هر دوی این دنیاها مواجه می‌شود؛ شرایطی که در حقیقت یادآور سردرگمی مهاجر ما بین موطن او و سرزمین میزبان است. اُکایوا در مصاحبه‌ای درخصوص بازآفرینی این اثر اذعان می‌دارد: «تاخت و تاز در عالم خیال مناسب‌ترین روش برای دستیابی به حقیقت است: در واقع این عامل پیشبرنده بود. از این گذشته، پینوکیوی کلودی همواره با دنیای غنی

۱. چشم از پینوکیو برندارید.
۲. زندگی از راه می‌رسد و چشمان تو را می‌رباید.
۳. چشمان قادر به رؤیت آنچه حیاتی است نمی‌باشند.
٤. دعای آمرزش برای سه پدر

نمادین خود من را مجذوب خویش می‌کرد. انعطاف پذیری و نامحدود بودن این دنیاست که موجب می‌گردد همانند بینی پینوکیو تمامی نمادهایی که در پیرامون آن هستند نیز، بر اساس نگاه کسی که با این داستان ارتباط برقرار می‌کند، طولشان کم و زیاد شود. یکی از پیش پا افتاده‌ترین تفسیرها همان اخلاق‌گرایی خشم برانگیز کلودی است. اخلاق‌گرایی که از پینوکیوی کلّودی کپی ناقصی از کودک دردسرسازی ارائه می‌دهد که کنجکاوی او را با نافرمانی، شادابی و شفافیت یا هراس او را با گناه معادل می‌سازد. از نظر من، داستان کلودی پیچیده و متشکل از لایه‌های متعددی است. براساس این نقطه نظر بود که تمایل به حرف آوردن شخصیت پینوکیو در من شکل گرفت. بدین‌ترتیب به بازبینی و روایت داستان او از زاویهٔ دید خود او و تحلیل سرتاسر داستان پرداختم. و در نهایت ماجراهای پینوکیو را به صورت سفری ابتکاری از جنگل، درخت و طبیعت به سفری کاملا انسانی بدل کردم. یا سفری بی‌رحمانهٔ غیرانسانی، در آن بخش‌هایی که انسانیت لگدمال و سرکوب می‌شود.». (همان پایگاه)

اُکایوا در رمان خود از نسخه اصلی فاصله نمی‌گیرد، بلکه به صورت پیوسته و آشکار خواننده را به آن ارجاع می‌دهد و در حقیقت با ترکیب دسته‌ای از آرایه‌های ادبی هم‌چون دگرگونی تعبیر، تغییر سبک نوشتاری کلّودی و تغییر راوی، چیره‌دستی خویش را در بکارگیری زبانی که زبان مادری‌اش نیست به نمایش می‌گذارد. نمونه‌های از این دست بی‌شمارند، شیوهٔ معرفی بعضی از شخصیت‌های داستان از این جمله هستند: در نسخه اصلی مَنجَفُکو، صاحب عروسک‌های خیمه شب‌بازی، در برابر التماس‌ها و فریادهای تأثر برانگیز پینوکیو برای زنده ماندن و سوزانده نشدن منقلب شده و عطسه می‌کند. اما همچنان که در ذیل مشاهده می‌شود، در بازنویسی اُکایوا در ابتدا دلیل ذکرشده از سوی کلّودی برای عطسه‌های آتشخوار[1] تکذیب شده، سپس حساسیت از نوع عصبی به عنوان علت این عطسه‌ها جایگزین می‌گردد. بدین‌ترتیب نویسنده شخصیت بد و تهدیدآمیز رمان را به تمسخر گرفته، ضمن جایگزینی نسخه‌ای کنایه‌آمیز با نسخهٔ اصلی داستان به سبب شناسی دگرگونه می‌پردازد:

> مَنجَفُکو عطسه می‌کرد، راستی راستی، همش یک عطسه بود. اما دلیل آن، آنچنان که کلودی بیان کرده تشویش نبود، بلکه دلیل آن حساسیت بود. چیزی در من بود که در او انزجاری مهارناشدنی علیه حضور سادهٔ من را بیدار می‌کرد. در سطح جسمانی آن انزجار به شکل واکنش بیش از حد راه‌های تنفسی و تعداد بی‌شمار عطسه ظاهر می‌شد.

1. Mangiafuoco

درحقیقت عطسه‌های او عصبی بودند. و او بر این امر آگاه بود، به این علت سعی داشت در اولین فرصت شرّم را کم کند. (اُکایوا، ۲۰۰٦، ٤۹)

پاراگراف ذیل نیز شیوهٔ اُکایوا را در دال‌شناسی دگرگونه و به بازی‌گرفتن انتخاب‌های کلودی به تصویر می‌کشد:

آه، کتاب الفبا! در این‌جا هم لازم به یادآوریست که: من آن را نفروختم تا بلیط بخرم! پیش از هرچیز، برای اینکه هیچ زمان نمی‌خواهم از چیزی که هدیهٔ ژپتوست جدا شوم. پس از آن اگر احساساتم را در نظر نگیریم، این کتاب الفبای خاص فروخته شده را باید زیرکی کلّودی بدانیم. گاهی اوقات که داستان من را تعریف می‌کرد، میل شدید اخلاقی او را وا می‌داشت تا اولین بهانه‌ای که نزدیک دست یا قلمش قرار می‌گرفت را در جهت خط دادن به نصیحت‌هایش به کودکان بکار گیرد. چاره‌ای هم نبود، در آن میان هرگز دیواری کوتاه تر از من نبود. در نهایت هم این بهانه ابدا منطقی نیست: به نظرتان ممکن است که یک آدمک چوبی برای ورود به سالن تآتر دیگر آدمک‌های چوبی بلیط نیاز داشته باشد؟ (همان ٤۰)

در اینجا اُکایوا رفتار سرکشانه و توهین‌آمیز پینوکیو را در مقابل ژپتو تکذیب می‌کند و بدین‌گونه نه تنها نسخه‌ای متفاوت ارائه می‌دهد، بلکه نگرش اخلاقی منتسب به کلودی را هم زیر سؤال می‌برد. ویژگی شاخص انتقادی پارودی که در نمونه‌های بالا و نمونه‌هایی که در ادامه بدان‌ها اشاره خواهیم کرد خودنمایی می‌کند از سوی سیمون دنتیتس (Simon Dentith) این‌گونه مطرح می‌شود:

پارودی (نظیره‌نویسی طنزآمیز) شامل هر عمل فرهنگی است که تقلید کنایه‌دار و نسبتاً مجادله‌آمیزی از دیگر تولیدات و عرف فرهنگی را به تصویر می‌کشد. به منظور درک جنبهٔ ارزیابی پارودی من لغت «مجادله آمیز» را وارد تعریف می‌کنم؛ از این کلمه برای گریز زدن به ستیزه‌جویی یا حالت «حمله‌گرایانه»ای که پارودی را بدان صورت می‌توان نوشت، استفاده می‌شود. به هرحال اصطلاح صحیح، «نسبتاً» مجادله‌آمیز است، از آن رو که درنده خویی حمله می‌تواند در اشکال مختلف پارودی متفاوت باشد. در نهایت، جهت این حمله نیز می‌تواند متفاوت باشد. تا اینجا من به اهمیت پارودی به عنوان پاسخ دفاعی یا پاسخ طعنه‌آمیز به کلام دیگری تأکید داشتم. اما بسیاری از پارودی‌ها اساساً برای حمله،

> طعنه، هجو یا ارجاع بازیگوشانه به عناصر دنیای معاصر شکل می‌گیرند. بنابراین لازم است که این نظیره‌نویسی‌ها را در هر تعریفی که جهت ستیزه‌جویانه آن ها بتواند به تقلید کنایه‌آمیز نزدیک شود، نه لزوماً تنها برای حمله به متن اولیه، بلکه برای تاختن به برخی موقعیت‌های تازه نیز در نظر گرفت. (دنتیتس،۹،۲۰۰۰)

در بخشی دیگر گربه و روباه زمانی‌که در غار خرچنگ سرخ[1] هستند، ساده‌لوحانه بی‌رحم توصیف می‌شوند. ارتباط منطقی میان کلمات، لبخند شیرین گربه که ناشی از میزان بالای مصرف شکر از سوی اوست و بطور کلی به استهزاء گرفتن شخصیت‌های داستان نمونه‌ای از ترفندهایی است که نویسنده جهت واژگون کردن دیدگاه کلودی از آن‌ها استفاده می‌کند:

> نوبت شیرینی رسیده بود: گربه در حال بریدن یک پیراشکی با شکلات پرشده بود، پیراشکی آنقدر بزرگ بود که بیشتر به چرخ زاپاسی شباهت داشت که گارسن‌ها به نشانه اعتراض به آن نهار طولانی و مکانیکی در آنجا گذاشته بودند؛ روباه در عوض گیلاس با خامه پوشیده شده‌ای را مزه مزه می‌کرد که از کیک کوچک بلوط برداشته بود. گربه درحالی‌که پیراشکی‌اش را با نگرانی نگاه می‌کرد گفت: «آها، برگشتی!» روباه در عوض، هنگامی که گفتم به دنبال ژپتو خواهم رفت، من را چپ چپ نگاه کرد و در حالی‌که دم گیلاس بین دندان‌هایش بود گفت: «اام، موفق باشی. واقعاً به موفقیت نیاز داری.» برای صدمین بار در صدمین دام افتادم و پرسیدم: «برای چه باید به موفقیت نیاز داشته باشم؟» چون چند لحظه پیش ژپتو از اینجا گذشت و وقتی‌که بهش گفتیم که دنبالش می‌گشتی به نظر مردد و کمی عصبانی آمد. «عصباانی» گربه آن را با لبخند شیرینی تکرار کرد. لبخندی که به احتمال زیاد از میزان بالای شکری که مصرف کرده بود نشأت می‌گرفت. (اُکایوا، ۲۰۰۶، ۷۳)

پاراگراف ذیل نمونهٔ دیگری ست از تفسیر آزادی که اُکایوا ضمن نفی نسخهٔ اصلی ارائه می‌دهد:

> هوا رو به تاریکی می‌رفت و او آگاه و مطمئن به حس احتیاط مثال‌زدنی که در او بود با خود فانوسی حمل می‌کرد. روشن: وسط قفس شیشه‌ای بسیار کوچک فتیله‌ای در آتش

1. Gambero rosso

> می‌سوخت. و آن فانوس، جیرجیرک را شب‌تابی می نماند— چیزی که کلّودی را تا آنجا به اشتباه انداخت که او فراموش کرد برخی اوقات شب‌تاب‌ها را با فانوس اشتباه گرفتن امری ضروریست؛ ضروریست تا شاید بدین ترتیب از آنچه که کلودی انجام داده است یعنی همان انگاشتن جیرجیرک سخنگو همانند روح، بتوان اجتناب کرد... خلاصه امر که، در تضاد با آنچه که کلودی نوشته است، جیرجیرک با وجود آنکه بی‌صدا بود اما زنده و سرحال بود. (همان ۷۶)

اما در رمان اُکایوا بخش‌هایی نیز به چشم می‌خورند که نویسنده با صراحت از متن اصلی فاصله نمی‌گیرد و آشکارا به برگرداندن زاویهٔ دید کلّودی نمی‌پردازد، بلکه جهت دستیابی به این هدف از راهکارهای دیگر بهره می‌گیرد. انتخاب بی‌باکانه اُکایوا در تغییر راوی از سوم شخص به اول شخص و یا به عبارتی پینوکیو، اساسی‌ترین تفاوت ساختاری بین نسخه اصلی و نسخه بازنویسی شده است که یکی از این راهکارها بشمار می‌آید. مقدمهٔ رمان، بخشی که در آن جهان‌بینی نویسنده و هدف او از بازآفرینی این اثر مورد توجه قرار می‌گیرد، نمونهٔ بارز این مطلب است:

> من پینوکیو هستم و می‌خواهم داستانم را برای شما تعریف کنم. می‌خواهم از زاویهٔ دید خود آن را برای شما تعریف کنم. اُه، می‌دانم به چه چیز فکر می‌کنید و فکر کنم بهتر است که هرچه سریع‌تر این توضیح را بدهم که؛ هیچ تشابه اسمی‌ای در کار نیست، جریان شاگردی هم نیست که قصد جلب توجه دیگران با استفاده از شهرت دیگری را دارد. می‌خواهم که واضح باشد: من پینوکیو هستم. بله، همان پینوکیو. می‌دانم همگی داستانم را می‌شناسید. همان داستانی که بیش از یک قرن پیش کارلو لورنتزینی— کلودی- نوشت. پس حالا چه چیز برای اضافه کردن به جا مانده است؟ برای اضافه کردن مطلب کم هست ولی بخش‌های زیادی بایست حذف شوند. کلودی داستان من را همانند داستان‌هایی که برای بچه‌ها بازگو می‌شوند نوشت؛ مطالبی را برای گفتن انتخاب کرد و مطالبی را حذف کرد. داستانم را تعریف کرد همان طور که یک مجسمهٔ چوبی و یا اگر ترجیح می‌دهید، یک آدمک چوبی ساخته می‌شود؛ زایدات به دور ریخته شدند... ولی پس از آن داستان به دست آدم بزرگ‌ها افتاد و از آنجا مشکلات شروع شدند. زیرا که آدم بزرگ‌ها گوش نمی‌دهند ولی می‌خواهند که به آن‌ها گوش داده شود. نمی‌فهمند ولی می‌خواهند که بفهمانند. نه آن که فهمیده بشوند، توجه داشته باشید، می‌خواهند که بفهمانند. در اینجاست

> که باید اعتراف کنم که حتی صبر یک آدمک چوبی هم حد و اندازه‌ای دارد. صد و بیست و پنج سال صبر به نظرم کافیست، چه کسی می‌تواند بیشتراز این صبر داشته باشد؟ دیگر زمان آن رسید که با قاطعیت و وضوح به این مطلب بپردازم. همان طور که پیش از این گفتم: زمان آن رسیده است که داستانم را از زاویهٔ دید خودم تعریف کنم. زاویهٔ دید یک آدمک چوبی بدون بندینک‌هایی که او را کنترل کنند. آسان نیست، می‌دانم. همین مطلب هست که آدم بزرگ‌ها را به وحشت می‌اندازد: زاویهٔ دید یک آدمک چوبی. (همان ۸–۷)

اُکایوا از همان آغاز و در مقدمهٔ اثر خویش از ترس از تفاوت، از حضوری متفاوت و ایده‌های متفاوت سخن می‌گوید، آنچه که به نوعی از تجربهٔ هجرت او پرده برمی‌دارد.

در پدیدهٔ مهاجرت، خواه فردی خواه قومی، به مرحلهٔ نگارش رسیدن به معنای شناخت خویشتن به عنوان یک شاعر یا هنرمند، یک راوی و یا خالق در بطن دگرگونی و تحول است. این امر در دوران گریز و برگردان هر آنچه از دست رفته، در روند گذر به سوی دگر و در پروسهٔ ترمیم و در نهایت در باز خلقت احتمالی شکافی که یک زندگی، و میلیون‌ها زندگی را متلاشی کرده است رخ می‌دهد. راوی و شاعر به قایقی بدل می شوند که احساس بودن بر لبهٔ پرتگاه را تداعی می‌کنند، نوار باریکی را به تصویر می کشند که در پیرامون طوفان پدیدهٔ نقل مکان طرح زده شده است؛ و یا ترانه‌ای را می‌مانند که در حفرهٔ تاریک ناامیدی طنین می‌اندازد [...] شاعر به معنای حضور و قدرت کلام است، به معنای بار کلام که نور و تاریکی را می‌سراید، یعنی همان صوت و نگارش است. (نیشی،۲۰۰۶، ۱۸)

رمان اُکایوا بر پایهٔ کلمه که قهرمان بلاتردید آن است شکل گرفته و تأمل بر مفهوم زبان از ویژگی‌های شاخص نوشتاری نویسنده در این اثر است. در حقیقت زبان و کلام به عنوان ابزار اساسی برقراری ارتباط با دیگری و دنیای دیگر در این رمان جایگاه ویژه‌ای دارند. افزون بر این، امر برداشت متفاوت از اصل زبان از سوی افرادی که به زبان مادری خویش قلم می‌زنند و آنان که زبان کشور میزبان را برای نگارش برمی گزینند در این رمان خودنمایی می‌کند. در حقیقت، نویسندگان گروه دوم مهارت بیشتری را در درک پیچیدگی ساختار زبانی نشان می دهند. اُکایوا بار معنایی و اهمیتی که از سوی کلمات در برگرفته می‌شود را در مقالهٔ خود با عنوان *از کلمات دلتنگی تا دلتنگی کلمات* بررسی می‌کند. استعاره برف در آن پرمعناست:

> برف تعدد شرایط، نمادها و معانی را درگردهمایی تضادها و تباین‌های آشکار برمی‌تابد. برف می‌تواند فضاهایی گشوده و گستردگی آن‌ها، فضاهایی صمیمی و فشرده و

> یا در تضاد با هر این دو گروه اصل انزوا را به تصویر کشد. برف می‌تواند به عامل بازدارنده نقل و انتقال بدل گردد و بدین‌ترتیب ارتباطات را مختل کند و یا حتی می‌تواند تحت پوشش بهمنی ویرانگر و تهدیدآمیز باشد. برف بر افسون یک جنگل، یک منظره طبیعی می‌افزاید و منظرهٔ شهری را زیباتر جلوه داده و خاطرات گذشته را به یاد می‌آورد. برفی انبوه، در شهر، که همه چیز را می‌پوشاند، از پشت‌بام‌ها تا خیابان‌ها و ماشین‌ها، و شهر را به نوعی یکپارچگی کلیشه‌ای دعوت می‌کند؛ این برف همانند یک جهان شمولی از نوع خانگی که در آن همه چیز یکسان می‌ماند به نظر می‌رسد: هم‌گونی یکی از اثرات شاخص بصری برف است. قابل توجه است که در آن پوشش متشکل از میلیون‌ها کریستال، حتی دو عدد برف یکسان یافت نمی‌شود. زبان هم همین‌گونه است. اگر از منظر آوایی و نگارشی، از تلفظ کلمات و نوشتار آن‌ها بنگریم: حتی یک جفت کلمه با طنین آوایی و یا نگارش یکسان نخواهیم یافت، حتی یک کلمه یکسان با کلمه دیگر وجود ندارد، حتی در تکرار یک کلمه و یا جمله در یک سیستم زبانی این یکسانی به چشم نمی‌خورد. و ما این ترکیب پیچیده زبانی را در نظر نگرفته و آن را به دست فراموشی می‌سپاریم. پیچیدگی که در کنار غنای واژگان جای می‌گیرد و آن را تکمیل می‌کند. این حقیقت را فراموش می‌کنیم که هر کلمه پوششی از تعدد ارجاعات و تلویحاتی شخصی، ذهنی، احساسی و ارزشی است و در ارتباط تنگاتنگ با تجربهٔ زندگی فردی است که آن را ادا می‌کند یا می‌نگارد. این امر که هر کلمه به زمینه‌ای که در آن ادا یا نگاشته شده گره خورده و هزاران هزار انگیزش و التزام بر آن تأثیر دارند را از خاطر می‌بریم. (اُکایوا، ۲۰۰٦، ٤۹)

در پاراگراف بالا کلمه همانند ابزاری آکنده از مجال و فرصت معرفی می‌شود، مفهومی که در سرتاسر اثر به چشم می‌خورد. از سرلوحهٔ اثر که با شعری از امیلی دیکینسون (Emily Dickinson) آغاز می‌شود: «من با فرصت همزیستی می کنم/ فرصتی که همانند بامی بی‌نهایت/ که طاق آن آسمان است، گسترده شده» تا بخش نهایی که درآن اُکایوا در پایان ماجرای دشوار و دردناک پینوکیو از فرصت ناب نام می‌برد. دنیا فرصتی ناب است. (اُکایوا، ۲۰۰٦، ۱۸۳) دستیابی به فرصت رهایی انگیزهٔ اساسی حرکت پینوکیو است و برای او به معنای کشف ریشه‌های وجودی‌اش می‌باشد. در اینجا پیوند میان کلام و فرصت پرمعناست. در حقیقت این تأکید از اهمیت زبان به عنوان اساسی‌ترین ابزار ارتباط میان انسان‌ها، ابزار

خودشناسی و دیگرشناسی پرده برمی‌دارد. فرصت برقراری ارتباط میان مهاجر با جامعهٔ میزبان، فرصت بازیابی و احیاء هویت پیشین مهاجر همه و همه تنها با یاری زبان و کلام میسر است. از سوی دیگر، زبان فرصت تغییر و تبدیل است، زبان به مهاجر هویت و بینشی نوین می‌بخشد. هم‌چنان که در رمان مشاهده می‌شود پینوکیو هم به زبان، این پایه و اساس ارتباط، شکل می‌دهد و آن را قالب می‌زند. آدمک چوبی داستان به زبان جنگل سخن می‌گوید، زبانی که غنی از لایه‌های معنایی‌ست که انسان‌ها به دست فراموشی سپرده‌اند.

هم‌چنان که در موارد گوناگون در ذیل مشاهده می‌شود اُکایوا تنها به ابداع پاره‌ای از نوواژه‌ها و بکارگیری چند اصطلاح به صورت متفاوت بسنده نمی‌کند. نویسنده در درون زبان عمل کرده، استادانه آن را مورد تحقیق و تفحص قرار داده و به آن شکل می‌دهد. بدین ترتیب اهتمام او در ساختار برونی زبان جلوه می‌کند. او در بخش های بی‌شماری از رمان از خود زبان جهت بررسی زبان استفاده می‌کند. این حقیقت در عنوان اثر نیز هویداست:

> هنگامی‌که کلّودی نام مرا پینوکیو گذاشت، به چشم درخت کاج فکر می‌کرد. چشم یک درخت.[1] هرچند ما آدمک‌های بدون بندینک بیش از آنکه چشم یک درخت باشیم، قلب آن هستیم. اما غیر این نیست که انتخاب نام که ظاهراً امری بی‌اهمیت است، مسیری کوتاه‌تری را برای دسترسی به دایرهٔ لغات شما می گشاید و نحوهٔ ادراک از دنیا را مشخص می‌کند. زیرا که در یک درخت چشم و قلب یکی هستند. (همان، ۹)

پینوکیو با سادگی خویش به نوعی شگفت‌انگیز از پیچیدگی ساختار زبانی پرده برمی‌دارد. پاراگراف ذیل نمونهٔ دیگری از تأمل فرازبانی در اثر را به تصویر می‌کشد. آدمک چوبی داستان ناظر پایان دردناک توکای سفید بوده که توسط روباه بلعیده می‌شود:

> چنین به خود گفتم: بله متشکرم بله. به قاتل توکای سفید و بخشی از خودم که خردمندانه ساده است، چنین گفتم. اصلاً بر قید *خردمندانه* توقف می‌کنم، صفت ساده راست و درست بر جای خود می‌ماند. در همان لحظه قید دیگری برای جایگزینی به ذهنم خطور کرد: *احمقانه*. زیرا تنها کسی که احمقانه ساده است می‌توانست، پس از آنچه اتفاق افتاده بود، تصور کند که قسمتی از راه را با آن دو هم مسیر شدن تغییر چندانی ایجاد نمی‌کرد. (همان ٦٣)

---

۱. در زبان ایتالیایی واژهٔ Occhio به معنای چشم و واژهٔ Pino به معنای درخت کاج می‌باشد.

تأملات بر نام پیکیو بیش از پیش اصل توجه بر مفهوم زبان را در این اثر یادآور می‌شود:

> پیکیو به نظرم دلنشین بود، شاید به دلیل نامش که در نام من جای گرفته بود. یا حتی همان نام من بود، اگر از میان نام او سیلابی را که شامل بحث برانگیزترین کلمهٔ دنیا است را کنار می‌گذاشتیم. کلمه‌ای که خود به تنهایی با معنای یک جملهٔ کامل برابری می‌کند: «نو». فقدان واژهٔ نفی «نو»[1] در نامش بسی امیدواری بود. اما فکر کردم که پیکیو که تا به این حد سرحال و شاداب است هرگز این مسأله را باور نخواهد داشت. (همان ۱۵۰–۱٤۹)

فرآیند تهی کردن کلمات از بار معنایی و تجزیه و تحلیل کردن آنان در ذیل به وضوح خودنمایی می‌کند:

> مرحله‌ای فراتر از ناامیدی بودم: ناامید ناامید ناامید بودم. همانند آنکه ناامیدی را سه برابر کنند، در صورتی که فرض را بر آن بگذاریم که پیشوند «دی» بیانگر دو و پیشوند «از» بیانگر شش می‌باشد. آنچه که می‌ماند زمانی که پیشوندها را کنار می‌گذاریم، در کمال ناباوری، امید است.[2] (همان ۱۲۹)

در تمامی نمونه‌های ذکر شده از سویی همگونی میان قدرت زبانی و تفسیر زبانی مشاهده می‌شود، دو عاملی که هرگونه مطلب زائدی را می‌زدایند و از سوی دگر بازنگری بر مفهوم زبان و بازگمارش جزئیات زبانی خودنمایی می‌کنند. دو پدیده‌ای که کارل بویس دیویس (Carl Boyce Davis) در *زنان سیاه، نگارش و هویت* از آن‌ها به عنوان تدابیر نگارشی بکارگرفته شده از سوی زنان رنگین پوست نویسنده یاد می‌کند. در ذیل توصیفی که دیویس از نویسنده اهل جزایر کارائیب مارلن فیلیپ (Marlene Philip) می‌آورد را می‌بینیم که در مورد اُکایوا نیز صادق است:

> او به چیدن معانی، زبان، با استفاده از فرمول هایی از فرهنگ لغت که خودشان را نیز زیر سئوال می‌برند می‌پردازد و دروس دستور زبان را با مثال‌های خود باز تولید کرد.

---

۱. واژهٔ No در زبان ایتالیایی به معنای نه می‌باشد.

۲. واژهٔ Disperato در زبان ایتالیایی به معنای ناامید می‌باشد و واژهٔ Esasperato به معنای برافروخته است، اگر پیشوند Di را از ابتدای اولین واژه و Esa را از دومین واژه برداریم، آنچه به جا می‌ماند Sperato است که به معنای امیدوار می‌باشد.

بدینسان او معانی دریافتی را با بازنویسی کتب تعالیم دینی و سایر متون مردسالارانهٔ اروپایی مرکزی دگرگون کرد. (دیویس، ۱۹۹٤، ١٦٥)

اُکایوا در اثر خویش به کلمات مفهومی مستقل می‌دهد: تمام استعارات و تشابهاتی که در ارتباط با کلمات بکار برده می‌شوند در تقابل با اشیاء و ماهیاتی مجرد هستند، گرچه در پس زمینه آن‌ها اصل کلمه بعنوان فرصت که پیش از این به آن پرداختیم، خودنمایی می‌کند. اصلی که براساس آن کلمهٔ جا افتاده فرصتی از دست رفته به شمار می‌آید. پاراگراف ذیل محوریت مفهوم کلمه و توجه مستقیمی که بدان می‌شود را در رمان اُکایوا برجسته می‌کند:

کلمات همانند پل‌ها هستند. پل‌های سادهٔ چوبی بر روی جویبارهای کوهسارها. پل‌های محکم آهنی بر رودخانه های دشت‌ها که بر ستون‌های آجری بنا شده‌اند. پل‌های قدیمی سنگی با قوس‌ها و پله‌های وسیع که در قلب شهرها بنا شده‌اند. پل‌های کهنی که از طناب‌های در هم گره خورده شکل گرفته‌اند و بر فراز تنگه‌ها معلق هستند و میان دو قلاب صخره‌ای تاب می‌خورند. [...] کلمات ناگفته پل‌های ساخته نشده‌اند. پیشروی غیر ممکن است، همانند آنکه خویشتن را در برابر دره‌ای وسیع بیابی. کلماتی که درک نشده‌اند، پل‌های فرو ریخته‌اند. همان دره پیشین و همان عدم امکان پیشروی پیشن را به تصویر می‌کشند. (اُکایوا، ۲۰۰٦، ۱۰۵)

توازی میان واژگان و جهان ملموس و در نهایت پندار مادی را در پاراگراف ذیل نیز می‌توان مشاهده کرد. پینوکیو در برابر معلمان خود را معرفی می‌کند و چگونگی تبدیل کلمات به سلاح‌هایی که می‌توانند جراحات عمیقی ایجاد کنند را توضیح می‌دهد:

ببینید چه بودم، یک دستاویز. تکیه‌گاهی برای چیدن کلمات پرمغز. برگ نتی برای نگارش نمادهایی مطابق آواها و یا کروم‌ها و بیس‌کروم‌هایی که در زیر درخت کاج من، همراه با ریتم قایق‌های بادی که بر موج‌های اقیانوس سر می‌خوردند، به آرامی به رقص درمی‌آمدند. تا آن روز فکر می‌کردم که میان معلمان یک نوع جنگ سرد برقرار است، جنگی که با کلمات صورت گرفته بود [...] در حقیقت کلمات آن‌ها را باور داشتم، مخالفت‌های کلامی را واقعی قلمداد کرده بودم. آن روز بود که کشف کردم اشتباه می‌کردم: کشف کردم که کلمات معلمان همانند تفنگ‌های تصوری بچه‌هایی که بازی می‌کنند هستند [...]. بدین ترتیب هرچه معلمان در جنگل بیشتر حرف می‌زدند، کلمات آن‌ها که در ابتدا

لقمه های لذیذ و نت های خیالی سوار بر بادبان را می ماندند، بیشتر در نظرم تغییر می‌یافتند، سخت می شدند، دراز و نوک تیز می شدند و ترکیب گلوله های سربی را به خود می گرفتند. می توان گفت: از نیلبکی چوبی به پوکهٔ فشنگ مبدل می‌شدند. کلمات از یک آلت موسیقی بادی به گلوله‌های شلیک شده بر چهرهٔ دشمن بدل می‌شدند. (همان ۱۰۲)

گزینش‌های متفاوت زبانی نویسنده جایی برای بحث باقی نمی‌گذارد و نگرش نوین و متمایز او را نسبت به زبان ایتالیایی نمایان می‌سازد. در مقاله‌ای که پیشتر به آن اشاره کردیم، *از کلمات دلتنگی تا دلتنگی کلمات*، نویسنده آشکارا آنچه را که برای مفهوم «تجدید زبان ایتالیایی» در نظر دارد به تصویر می‌کشد. همچنان که در ذیل مشاهده می‌شود، بار معنایی که اُکایوا برای این اصل در نظر دارد به مراتب فراتر از سطح زبانی و ادبی می‌رود و زبان را همانند ابزاری مؤثر در واکنش و تأمل بر اصل حقیقت جلوه می دهد:

بله بازپردازی زبان ایتالیایی، اما نه در زمینهٔ زبانی، بلکه در زمینهٔ انسان‌شناسی. بازپردازی این زبان را در ارتباط با فرد خارجی در نظر می‌گیریم. پیش از و یا همزمان با آنکه ایتالیایی را بعنوان یک زبان بنگریم، آن را بعنوان یک فرد می‌پنداریم. از هر دوی آن‌ها برخی از پیش‌زمینه‌ها، پیش‌فرض‌ها، برخی از عادات ذهنی ساده و سست و در نهایت برخی کلیشه ها را برمی چینیم. زبان ایتالیایی را با استفاده از جریان مهاجرت تجدید می‌کنیم. این جریان ابزاری را می ماند که افراد را به سوی استماع و نگرشی به مراتب پردقت‌تر و ژرف‌تر، خواه در ارتباط با دیگری و خواه خویشتن، سوق می‌دهد. [...] هم‌چنین تجدید زبان ایتالیایی می‌تواند بدین معنا باشد: کشف مجدد انسان از طریق کلمه. انسان تنها موجود زنده‌ایست که به تجدید کلمه و دنیایی که از طریق کلمات مصور می‌شود، قادر است. انسان تنها موجود زندهٔ قادر به تغییر هر چیز به چیزی بهتر است (حتی تنها با زیستن و بکارگیری زبان به شیوه‌ای خاص، می‌تواند این امر را به وقوع رساند). البته در اینجا منظور از انسان، خویشتن ژرف اوست و به آن من فناپذیر و خودشیفتهٔ در جستجوی لذات و سردرگم در خویش واکاوی‌های عقیم نمی‌پردازیم. برای نتیجه‌گیری کردن با استفاده از استعارهٔ آغازین بحث یادآور می‌شویم: انسان در پوشش نمادین برفی‌ای که گوی نیلی رنگ ما و در حقیقت سرزمین مادری همهٔ انسان‌ها را می‌پوشاند غوطه‌ور است، پوششی که در واقع از ترکیب دانه‌های برف شفاف واحد و تکرارناپذیر شکل گرفته است. در مبحث زبان هم سعی بر بیان و نگارش کلمات و ترکیب

> کلمات، کلماتی بی‌نظیر و تکرارناپذیر، می‌باشد. با استفاده از همین کلمات، در این تمایز آشکار، به بیان و برقراری ارتباط در مورد چیزهای همیشگی می‌پردازیم. [...] (http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma12 nostalgia.html)

شیوهٔ اُکایوا در بکارگیری کلمات و تأمل او بر این شیوه، انتقادی صریح بر فقریست که این عرصه با آن دست به گریبان است. از یک سو انتقادی بر برهنه‌سازی کلمات و عاری کردن آنان از معانی حقیقی است و از سوی دیگر نقدی بر بسط بی‌مفهوم و بیهوده کلمات. همچنان که در ذیل می‌بینیم اُکایوا تلاش در دفاع از مفهوم کلمه، از پیچیدگی و از تعدد معانی آن را دارد و با استفاده از مفهوم اصل زبان و کلمه، این ابزار اولیه برای برقراری ارتباط را مورد انتقاد قرار می‌دهد:

> حجم، چیزی ست که از نظر من کلمات رایج و زبان ایتالیایی امروز فاقد آن هستند. این فقدان عموماً در عرصهٔ اجتماعی و در بطن تمدن که اغلب عاری از اصل تمدن است و در دنیای فرهنگ که گردبادها و رویدادها در آن جریان دارند به چشم می‌خورند. من کلمات را می‌بینم که همانند بادکنک‌هایی رنگین و پرباد از هیچ، در همه جا شناور هستند. برخی مواقع زیبا، خیلی زیبا اما در اصل صدف‌هایی تهی هستند. کلماتی که به محض آنکه با سنجاقی برخورد می‌کنند از باد خالی می‌شوند. همان طورکه شاهد از بین رفتن هماهنگی میان آنچه بیان می‌شود و آنچه به مرحله اجرا در می‌آید، و یا میان آنچه بیان می‌شود و آنچه بدان اندیشیده می‌شود هستیم. ساده‌تر بگویم در جامعه امروزی هماهنگی متزلزلی میان سنجاق و اصل زندگی و یا، سنجاق و کلام است. در آن زمان که فرصت‌طلبی‌ها، ریاکاری‌ها و پیچیدگی‌ها از این هماهنگی زدوده می‌شوند، اصل زندگی و مفهوم کلام فرو می‌ریزند. (همان پایگاه)

همان طور که از تجربهٔ پینوکیو برمی‌آید، فقدان کلمات و ناتوانی در ادای آن‌ها می‌تواند اثرات مخرب محسوسی در زندگی افراد و در هویت فردی و اجتماعی آنان به جای گذارد. بخشی که در آن گربه و روباه پینوکیو را به قطع زبانش (اُکایوا، ۲۰۰۶، ۸۹)، به عنوان اشد مجازات برای او، تهدید می‌کنند تا بدین ترتیب توانایی حرف زدن را از او بگیرند مبین این امر است. هم‌چنین، در بخشی دیگر ناامیدی پینوکیو را در عدم آگاهی او از چگونه نامیدن برخی از حالات روحی را مشاهده می‌کنیم:

> آن زمان‌ها حسادت را نمی‌شناختم، یا بهتر بگویم: کلمه حسادت را بلد نبودم. اما این مسئله که نام آن را نمی‌دانستم از گسترش اثرات مخرب این حالت نمی‌کاست، بلکه بر آن می‌افزود. (همان ٧٦)

در بخشی دیگر کلمه به صورت اصل رهایی به تصویر کشیده می‌شود، اصلی که بوسیلهٔ آن می‌توان ارتباط از دست رفته با دنیای واقعی را بازیافت:

> با خود فکر کردم، شاید برای نجات دنیا و برای دوام بخشیدن به آن هیچ راهی بجز دوام بخشیدن به کلمات نیست. می‌بایست بر آن تخته، کلماتی را نوشت و کلماتی را از آن پاک کرد. می‌بایست کلماتی واقعی را بر آن نوشت تا بدین ترتیب بتوان ارتباطی واقعی با دنیا برقرار ساخت. باید کلماتی ژرف را بر آن حک کرد تا بتوان روابطی ژرف را تجربه کرد. (همان ۱۸۳)

کلماتی که بر بام می‌افتند، «درحالی‌که همانند رگبار ناگهانی تابستانی ضربات بر طبل را منعکس می‌سازند» (همان ١٤٩) صدا و تصویر باران را یادآور می‌شوند.

در حقیقت تمامی این نمونه‌های متعدد نمایانگر چگونگی ارتباط بین نویسنده مهاجر و زبان ایتالیایی یا همان زبان کشور میزبان از طریق آدمک چوبی نامتعارف هستند. میان پینوکیو و زبان رابطه‌ای مبهم و مغشوش برقرار است که برخی مواقع متقاعد کننده نیست. بدان معنا که گاهی اوقات به نظر می‌رسد پینوکیو در حال فراگیری زبان است— به عنوان مثال زمانی‌که ناامیدی خویش را در ندانستن کلمات مناسب برای نامیدن حسادت متذکر می شود- اما در مواقعی دیگر ادراکی بالا از زبان و تحقیق و تفحص در زمینهٔ زبانی و کلامی در او دیده می‌شود. به عنوان مثال کاربرد متداول اصطلاحات تکنیکی دنیای گیاهان که پینوکیو را در ذهن خوانندهٔ اثر بسیار برتر از یک دانش‌آموز ساده به تصویر می‌کشد، یکی از این موارد است:

> این پینوکیو است، ژپتو این را گفت.
> یک یتیم، درخت صنوبر معلم این را گفت.
> یک خانه به دوش، درخت گیلاس معلم این را گفت.
> یک مزاحم، درخت سپیدار معلم این را گفت.
> یک قربانی، درخت چنار معلم این را گفت.
> یک موجود نارس با اصلیت نامشخص، درخت سرو معلم این را گفت.

اثری از شیطان، درخت شاه بلوط معلم این را گفت.
یک راز که باید افشا شود، درخت بید معلم این را گفت.
یک فرصت که نباید از دست رود، درخت گردو معلم این را گفت. (همان ۲۳)

در بند بالا بار دیگر وجود نامتعارف و متفاوت پینوکیو، سردرگمی و عدم تعلق او به دو دنیای آدمک‌ها و یا انسان ها که یادآور وضعیت مهاجر است برجسته می‌شود. در مقاله‌ای که پیش از این نیز بدان اشاره کردیم اُکایوا بدین‌گونه به قیاس پینوکیو و مهاجر می‌پردازد:

عروسک خیمه‌شب‌بازی که از جنگلش جدا شده و میان انسان‌ها می‌چرخد، اساساً گنگ. همانند پری دریایی اندرسن، اگر بخواهیم شخصیت داستانی دیگری را در نظر بگیریم، که برای خروج از دریا و راه یافتن به دنیای شاهزادهٔ خویش در عوض یک جفت پا، صدای خویش را قربانی می‌کند. درواقع بی‌صدا بودن در دوگانگی ادراکی که مهاجر نسبت به خویش دارد و یا ادراکی که دیگران، ساکنان کشوری که او را میزبانند، نسبت به او دارند؛ به مثابهٔ آن است که تقریباً و یا کاملاً سرزده و به زور به جایی وارد شوید. به مثابهٔ آن است که مجبور باشید بیاموزید چگونه با حس رنجی که درون شما موج می‌زند، با تفاوتی بزرگ، اگر نه با عداوتی علنی که از دنیای خارج به شما هجوم می‌آورد، همزیستی کنید. به مثابهٔ آن است که بر دوش خود و یا در درون خود مانعی چوبی، محکم، زمخت را حمل کنید.

(http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma12 nostalgia.html)

اگرچه نویسنده در همین مقاله متذکر می‌شود که تشابه میان آدمک چوبی و مهاجر بطور خاص در این بازنویسی به طور خاص مد نظر او نبوده است، اما بخش‌های متفاوت اثر، که در این جستار به برخی از آن‌ها پرداختیم، از این عامل محرک که در اعماق وجودی نویسنده جای گرفته است پرده برمی‌دارد:

هنگامی‌که آن کتاب را می‌نوشتم، قصد خاصی نداشتم، بندی که بدان اشاره شده (آرزوی پینوکیو برای راه یافتن به دنیای انسان‌ها) می‌تواند استعاره‌ای از هجرت باشد: مهاجر پیش از هجرت شاخهٔ طبیعی یک درخت را می ماند در جنگلی که کشور اجدادی اوست، مردمی که از جنگل می‌گذرند و ردپایی که از آن‌ها بر برف می‌ماند خبرهایی هستند که از دنیای خارج به او می‌رسند و تصویری از کشوری که بدان خواهد رفت را

رقم می‌زنند. عزیمت او با رؤیای تعلقی نوین همراه است، رؤیایی سرشار از انتظاراتی که با دلایلی که او را به هجرت وا می‌دارند (از فقر تا رفاه مالی، از انواع فشارها تا انواع آزادی‌ها) متناسب هستند. ژپتو می‌تواند تحول رؤیایی که سفر/ هجرت به آن حیات می‌بخشند را مجسم سازد. این اثر می‌تواند از سویی تحول شاخه‌ای که از ریشه‌های خود در خاک تغذیه می‌کند به آدمک چوبی که آزادانه حرکت می‌کند را به تصویر کشد. (همان پایگاه)

نتیجه‌گیری

بی‌تردید پیوندی که میان زبان‌شناسی و ادبیات در این اثر خودنمایی می‌کند بازتاب تکثر قومیتی- ملیتی و در پی آن فرهنگی ایتالیای امروز است و مشارکت و در نهایت حضور فعال جمعی از مهاجران در عرصهٔ فرهنگی این کشور را منعکس می‌کند. جرمیلا اُکایوا یکی دیگر از بی‌شمار نویسندگان مهاجر ایتالیاست که پدیدهٔ مهاجرت انگیزهٔ نگارش را در آن‌ها برانگیخته است. نوآوری این نویسندهٔ مهاجر تنها به بازآفرینی اثر نامی ادبیات ایتالیا محدود نمی‌شود، بلکه دخل و تصرف در حوزهٔ زبانی و قالب بخشیدن به عبارات مطابق با نیازهای نویسنده از شاخصه‌های نوین این نسخه‌برداری به شمار می آیند. داد و ستدهای بی‌شمار نویسنده با زبان ایتالیایی از سویی تبحر او را در بکارگیری زبانی که زبان مادری او نیست به تصویر می کشد و از سویی دگر از جایگاه ویژهٔ زبان و واژگان به عنوان ابزار اساسی در پروسهٔ ورود و پذیرش مهاجر در جامعهٔ میزبان پرده بر می‌دارد. گزینش بازآفرینی آزاد این اثر از سوی اُکایوا امری پرمعنا و شایان توجه است. بی‌گمان پینوکیو، وجود معلق میان دنیای آدم ها و آدمک ها، بیشتر از هر شخصیت دیگر در ادبیات ایتالیا می‌توانست دوپارگی وجودی مهاجر و نیاز درونی او را به تعلق مصور سازد. امری که از دید نافذ نویسندهٔ مهاجری که از درون جامعهٔ ایتالیا برمی‌خیزد، ولیکن توانایی تحلیل این جامعه را از بیرون دارد؛ پنهان نماند.

منابع

Barbarulli, C. (2007). "*Recensione a Occhio a Pinocchio*", *Leggere donna*, maggio-giungo: 18-20.

Boyce Davis, C. (1994). *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the subject*, Routlegde UK: Routledge University Press.

Camilotti, S. (2012). *Ripensare la letteeratura e l'identita'*, Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture, Universita' degli Studi di Bologna, sede di Forli.

Dentith, S. (2000). *Parody*, London and New York: Routledge.

Gnisci, A. (2006). *Scrivere nella migrazione tra due secoli,* in *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa,* Troina (EN), Città Aperta edizioni, pp. 13-39.

Očkayova, J. (2006 b). "Dalle Parole di Nostalgia alla Nostalgia di Parole", *Kúmá* 12, ottobre, http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma12 nostalgia.html. (آخـرین ارجاع ژانویه ۲۰۱۱)

Očkayova, J. (2006 a). *Occhio a Pinocchio*, Isernia: Cosmo Iannone.

Pegoraro, P. (2007). «Intervista a Jarmila Očkayová», in «Kúmá», http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/ poetica/ kuma14pegoraro.pdf.