دیدن می‌آموزم![1]

(تأملاتی در دفترهای مالده[2] ریلکه)

نوشتهٔ علی عبداللهی

دفترهای مالده لائوریس بریگه رمانی است، به شیوهٔ دفتر خاطرات که نگارش آن در ۱۹۰۴ در رم و با الهام از تجربه‌های اقامت یک‌سالهٔ شاعر در پاریس (۱۹۰۲-۳) آغاز شد. **ریلکه** بخش پایانی این رمان را از ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۰ در پاریس نوشت و کتاب بلافاصله پس از آن منتشر شد. این اثر نخستین اثر ممتاز ادبیات آلمانی است که به کلی از رمان رئالیستی قرن نوزدهم جدا می‌شود؛ افزون بر این، خط سیر داستانی مداومی را پی نمی‌گیرد و به معنای مرسوم، راوی ندارد.

قالب این رمان به دفتر خاطراتی ساختگی از «شخصیتی ساختگی» شبیه است. در ضمن خواندن یادداشت‌ها، رفته‌رفته، بر اثر تأثیرهای تداعی‌کنندهٔ بعضی پاره‌ها ـ که گاه توصیفی و گاه بازتابی یا روایی ناب هستند ـ «طرح نوعی هستی» و «هماهنگی سایه‌وار نیروهای پرتحرکی» که شاعری با جدیت در پی طرح افکندن آن است، نمایان می‌شود.

نویسندهٔ خیالی یادداشت‌ها، جوان ۲۸ ساله‌ای است اهل دانمارک از دودمانی اشرافی که اکنون که نوبت به او رسیده، منقرض شده است؛ جوانی که پس از مرگ زودهنگام مادر و سپس پدر، بی‌خانمان شده و می‌کوشد در پاریس زندگی شاعرانه‌ای آغاز کند. همهٔ فرازهای مهم زندگی ریلکه، در این کتاب یک‌جا گرد آمده است: خاطرات کودکی در پراگ، تجربهٔ سفر به روسیه با **لو سالومه**، اقامت در اسکاندیناوی در ۱۹۰۴ و همچنین مباحث پیرامون نوشته‌های **یاکوبسن**، **کیرکه گارد**، **بانگس** و **ابست فلیدر** و بیش از همه «واقعیت شگفت و پایان‌ناپذیر» پاریس که پس‌زمینهٔ «این هستی تجربه شده» از رهگذر انحطاط لحظه به لحظهٔ خود مالده دیده می‌شود.

به گواه یادداشت‌های اولیه، نویسنده، جوانی بسیار تأثیرپذیر و احساساتی است که به نظر می‌رسد در چنبرهٔ واقعیتِ شهری بزرگ اسیر است، واقعیتی که گویی تقریباً در همه‌جا، چهرهٔ پَلَشت و هراس‌انگیز خود را بر او آشکار می‌کند.

تصویرهای دلزدگی، نفرت، بیماری، فقر و مرگ در جوان طرد شدهٔ بی‌سرپناه نمود می‌یابد و به هراس عمیقی از هستی در وجود او دامن می‌زند، هراسی که ریشه در دوران کودکی او دارد. در این جا، این هراس، نخستین بار و بسیار پیش‌تر از تکوین فلسفهٔ وجودی (اگزیستانسیالیسم)، به مثابه احساس عمدهٔ قرن حاضر رخ می‌نماید.

در عین حال، در برخورد مدام با هراس‌ها و تجربه‌های هراس‌آور، این توانایی در مالدهٔ جوان، به وجود می‌آید که آن‌ها را با آغوش باز پذیرا شود و بگوید: «دیدن می‌آموزم».

این نگرش که حاصل رویارویی با سخت‌ترین و عریان‌ترین واقعیت‌ها است، به همهٔ سطوح پدیده‌ها رخنه می‌کند و از وجه درونی اشیا پرده برمی‌دارد. همچون دیوار به جا مانده از خانه‌ای رمبیده، که درون خانه را آشکار می‌کند. زیرا برای مالده «احساسِ» هر آنچه بدان می‌نگرد، سخت درونی و ژرف است تا جایی که می‌گوید: «در اینجا همه چیز را بازمی‌شناسم، برای همین همه چیز بی‌کم و کاست در من فرود می‌آید و خانهٔ خود را در من می‌یابد!». این تمهیدات در عین حال باطن مالده را نیز آشکار می‌کند. این افشاگری، در حرکتی تاکنون ناشناخته و معطوف به گذشته، «گمشده‌ای از دوران کودکی» را باز می‌نماید. در دنیای کودکی، که گویی پیش از این نزد مالده «مدفون شده» بود، یک «ضد جهانِ» (Gegenwelt) هم‌زمان در حضور ناگزیر شهری بزرگ احیا می‌شود.

از دل یک یک خاطرات بسیاری که با تجربه‌های مالده در پاریس در تقابل قرار می‌گیرند، تصویری از دو فضای مهم دوران کودکی او و آدم‌های مربوط به هر کدام سربرمی‌آورد. چشم‌انداز اولسگارد، قصر بریگه، صومعهٔ ارونه و اقامتگاه خانوادهٔ مادری‌اش. صمیمی‌ترین و ژرف‌ترین خاطره‌ها از آن «مامان» است و تنها شخصت مورد اعتماد مالده در کودکی. در این جا «درون‌نگری» بی‌پرده و صریح مالده، ناامنی هستی کودکانه‌اش را نیز آشکار می‌کند. مالده برخوردهای خود را با نهان‌ترین و در زمان وقوع، مبهم‌ترین واقعیت‌ها، بیان می‌کند، که چون پایان هراسناک بالماسکه‌ای کودکانه در برابر آینه‌ای است که آشنا بوده و اکنون رو به بیگانگی می‌نهد و نیز برخورد با دستی مرموز در زیر میزی تاریک و «رویدادهای پنهان» بسیار در موطنش اسکاندیناوی است.

این تجربه‌های زودهنگام همچنین گواهی است بر توالی معمولی مناسبات زمانه‌ای مخالف‌خوان و در عین حال آمیزه‌ای از گذشته و اکنون و آینده. خاطرهٔ کودکی برای مالده به «واقعیتی پایان‌ناپذیر» می‌ماند که سپری شدن آن «همهٔ آینده» را پس می‌راند. از این رو، تلاش مالده در این آمیختگی زمان‌ها، بیش‌تر به معنای درونی کردنِ «کودکی ناآزموده» در گیرو دار اکنونی پرشور است که به یاری نمایشی روایی و بازتاب دهنده شکل می‌گیرد و در عین حال کوششی است برای از سر گذراندنِ آزمون پاریس به یاری اندوخته‌های همان کودکی، او، آخرین بازماندهٔ تباری رو به افول، در عین حال خود را با آغازی دوباره مواجه می‌بیند: «این هیچ، بنا می‌کند به فکر کردن». و در یک تک‌گویی بزرگ، طولانی و درونی مجموعهٔ مناسبات واقعیت و جهانِ کنونی را به پرسش می‌گیرد و آن‌ها را در پایه‌ریزی خودانگیختهٔ مدرنیته شرکت می‌دهد: «آیا ممکن است... هنوز چیزی واقعی و مهم را ندیده، نشناخته و نگفته باشی؟ آیا ممکن است هزاره‌ها زمان برای نگریستن، تأمل کردن و نام‌گذاری دوبارهٔ چیزها، فرصت داشته باشی و بگذاری این زمان مانند زنگ تفریحی سپری شود که در خلال آن نان و کره‌ات را با یک سیب می‌خوری؟» در شکل‌گیری این پرسش‌انگیزی که مشروعیت خود را مدیون موضوع اثر است، وضعیت رمان‌نو (مدرن) شناخته می‌شود.

در بخش دوم، «میدان‌بازیِ» یادداشت‌ها در بستر گذشته تاریخی گسترش می‌یابد «یادآوری‌ها و تجسم‌های» تاریخی برگزیده در ذهن مالده، (همچون **گریسا اوتروپیوف**، **کارل در کوهنه**، **کارل ششم** و **پاپ‌های آوینیون**) چهره‌های صرفاً تاریخی نیستند، بلکه در نمایشی نمادین، به عنوان «واژگان نیاز وی» طرح می‌شوند. در مقایسه با آغاز کتاب، در اواخر یادداشت‌ها، بیش از همه بازتاب‌ها غلبه دارند. مالده اکنون «نورافکن قلبش» را به تمامی بر درون خود می‌تاباند، خاطرهٔ **آبه لونه**، خواهر جوان‌تر «مامان»، تنها کسی که از احساس عاشقانه بهره‌ای دارد، زنجیره‌ای از افکار خاص ریلکه را دربارهٔ عشق تشکیل می‌دهد که در قالب «عاشقانه بزرگ» و مشهوری چون **سافو** و... به اسطوره مبدل می‌شود و به صورت احساسی ناگزیر و بسیار دور از موضوع به حد اعلای قدرت و کمال می‌رسد. در نقطهٔ مقابل، تجربه و عشق به خداوند شکوفا می‌شود. یادداشت‌ها با حکایت‌هایی فشرده، تمثیلی و ذهنی همراه‌اند که موضوعات و بن‌مایه‌های مهم‌تر را به روشی تمثیلی کنار هم می‌چینند و کلید تحلیل ذهنی تمام کتاب را به خواننده می‌دهند. ماجرای پسر گم شده در رمان طی استحاله‌ای معنایی در موضوع، به صورت «افسانهٔ آن که نمی‌خواست دوستش بدارند» روایت می‌شود.

پسری جوان که در کودکی همواره از عشق تمامیت‌طلب خانواده‌اش در رنج بوده، اینک تصمیم می‌گیرد، چنان رفتار کند که ناگزیر از انکار زندگی بی‌خطر و امن آن‌ها نشود. او در غربت، در تقلای دست یافتن به عشقی بی‌مالکیت و بی‌مالک است و آن را نخست در «هستی چوپانی» و در درازمدت در کاری بی‌هدف و آرام و در «عشق به خداوند» تجربه می‌کند که به چیزی وابسته نیست و عینیتی ندارد. در پایان غریبهٔ این اثر، برای «بازیافتن» کودکی به زادگاه خود برمی‌گردد، جایی که دیگر عشق پرتب و تاب تازه‌اش، شوری برنمی‌انگیزد، شاید تنها یک نفر می‌توانست او را دوست بدارد: «آن که دیگر این را نمی‌خواست». در افسانه و در کتاب، پرسشی همه‌جانبه و بی‌پاسخ از خداوند مطرح می‌شود. سرنوشت مالده نیز مبهم می‌ماند. ریلکه خود در طرح اولیهٔ اثر همچنان که در کوشش‌های بعدی برای تأویل آن همواره از انحطاط مالده سخن گفته است، انحطاطی که در «تباهی جریان» (روند زمان) شکل گرفته و

رفته رفته به ظهور می‌رسد. در عین حال، در این اثر، حرکتی به خلاف جریان برای به تصویر کشیدن «ردپای کودکی» رخ می‌نماید. از «آموختن دیدن» تا «درون‌بینی» واقعیت نو.

تن دادن به طرد شدن و دربه‌دری، برای مالده، گونه‌ای دیگر از امکانات و نیروهای «بقا و ماندگاری» را مهیا می‌کند. بی‌سبب نبود که ریلکه همواره خوش داشت راه مالده را نه تا حد راهی به سوی سقوط و انحطاط، بلکه همچون سفری آسمانی بداند که اساساً در تاریکی، در جایی متروک، خالی و دور افتاده در آسمان انجام می‌گیرد. (نوشته‌ای به سالومه در ۱۹۱۱/۲/۲۸). ریلکه در نامه‌ای به تاریخ ۱۹۱۲/۲/۲۴ از قصر دوئینو می‌گوید: «این یادداشت‌ها که مایه‌های بسیار از رنج و مرارت فزاینده بر آن سنگینی می‌کند، در عین حال بیانگر این نکته است که امکان داشت سعادت، سعادتی فرخنده و والا، از سرشاری این نیروهای یکپارچه و هماهنگ (در مالده) به وجود آید».

دوگانگی معنایی دیالکتیکی، که در رمان واگشوده نمی‌شود، در برونهٔ (فرم) آن نیز بازتابی روشن می‌یابد. چارچوب بیرونی این رمان یادداشت‌وار و خاطره‌مانند، ناگزیر با هدف اثرهمخوانی پیدا می‌کند. «درون‌نگری» آنچه به ندرت گفتنی است و بر زبان آوردن رخدادی بسیار درونی تنها به یاری ابزاری چنین شخصی و منحصر به فرد امکان دارد.

در عین حال، بازگشودن واقعیت بیرونی، که ژرف‌ترین لایه‌های واقعیت از پس آن آشکار می‌شود، پیش‌شرط‌ها و ملاحظات داستان‌پردازی سنتی را از میان برمی‌دارد: «این که در داستان حکایتی نقل می‌شد، واقعاً حکایتی نقل می‌شد، مربوط به دورهٔ پیش از من بود.» این اثر ضرورت وجود شکلی نو در روایت را گوشزد می‌کند، شکلی که ریلکه در یادداشت‌های مالده به یاری سرشت اساساً غنایی و شاعرانهٔ خود به آن دست می‌یابد. یادداشت‌ها کاملاً جدا، و مستقل و در عین حال سخت در هم تنیده‌اند و ساختار آن‌ها به «شعر منثور» شبیه است. سرانجام آن‌ها نیز، به هیچ‌روی ارادی و از پیش تعیین شده نیست، بلکه از قواعد گسترده و متغیری پیروی می‌کند که در ترتیب یادداشت‌ها و در توالی زنجیره‌وار بن‌مایهٔ اثر نهفته است و در واقع چیزی است شبیه آنچه در بخش نخست، در تقابل تأثیرهای پاریس با خاطرات مالده از دوران کودکی، وجود دارد. در بن‌مایه‌هایی همچون مرگ، ترس و رنج کودکی، خاطرات گذشته و حال، گاه در تقابل و گاه همسان، پیوند می‌یابند. در این اثر، تقابل و ویژگی ساختاری نثر سخت و دقیق آن و نیز درهم تنیدگی موسیقایی موضوع‌ها و بن‌مایه‌ها، به مثابه مهم‌ترین قواعد ترکیبی نوعی از رمان نو است. از این رو، دفترهای مالده لائوریس بریگه، نه به لحاظ دورنمایه و موضوع ـ عریان کردن تجربه‌های اصلی هستی مدرن ـ بلکه از نظر شکل آن، در شمار آثار پیشرو و سنت‌ستیز ادبیات نو جهان است. **(ه.ای.هولتهوزن)**. دفترهای مالده تنها رمان ریلکه است. البته در اولین آثار منثور این شاعر، داستان‌های کوتاه، یادداشت‌ها و نقدهای مختلف، طرح‌هایی محو از مالده به شکلی دیگر وجود دارد؛ جستجوی خداوند، عشق به دوران کودکی، سیمای شاعر آرمانی و احساس عمیق مکاشفه در طبیعت و واقعیت‌ها در عین حال نوعی طبیعت‌گرایی ویژهٔ ریلکه در داستان‌هایی برای خدای مهربان و دو داستان پراگی تصویر شده است.

همتای این اثر مشهور ریلکه در ادبیات کشور ما بوف کور **صادق هدایت** است. شگفت است که هدایت و ریلکه، هر دو، از داستان‌های کوتاه خود چون نردبانی برای رسیدن به اوج بهره برده‌اند. ریلکه در داستان‌ها، نوشته‌های کوتاه، سخنرانی‌ها و نامه‌های خود در جستجوی چیزی است که عصارهٔ آن را در «دفترها» به کام مخاطب می‌چکاند. همچنان که بوف کور نیز عصارهٔ اندیشه‌های هدایت و زمان اوست. شگفت‌تر این که هر دو اثر، با ساختار غریب خود، بازگوی غرابت روزگار شگفت‌انگیز نو هستند، و در ساختار یگانه و مضمون غریب خود، به راستی آثاری منحصر به فرد تقلیدناپذیر و نوآند. ◆

۱- برگرفته از کتاب «شناخت ریلکه» گردآوری و ترجمه به همین قلم که به زندگی و آثار ریلکه می‌پردازد و آن را انتشارات دشتستان به زودی منتشر می‌کند.

۲- این کتاب را مهدی غبرایی ترجمه کرده است که در سال ۱۳۷۹ انتشارات دشتستان آن را منتشر کرد.