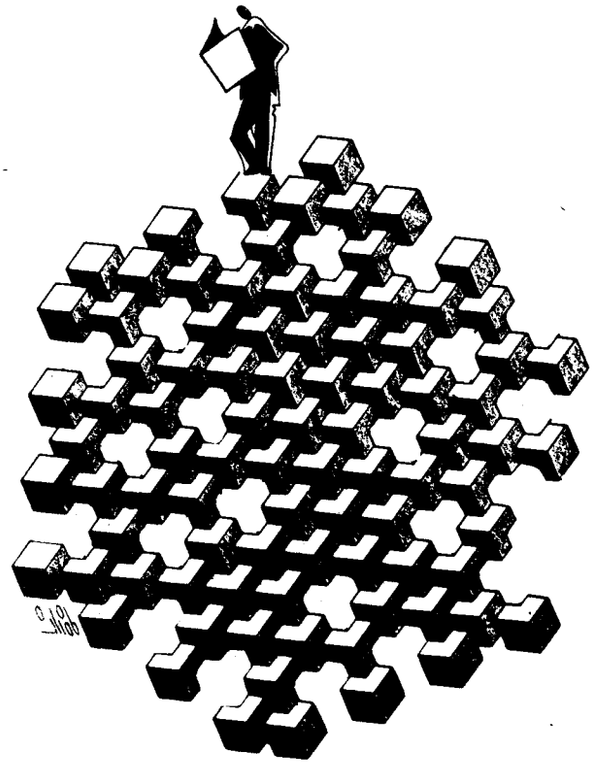
فضاسازی در رمان



از چند سال پیش منتقدان ارزش برتر کار رمانسک را درکاوش بعد زمانی و وابستگی تنگاتنگ آن با موسیقی- که پیش از هر چیز درزمان گسترش می‌یابد- باز شناختند. هنگامی که قدرت تفکر به حد معینی رسید، انسان باید متوجهٔ این نکته بشود که اغلب مشکلات موسیقی به زمینهٔ خاص رمان مربوط می‌شود و ساختار موسیقی کاربردی رمانسک دارد. در این پرتوافکنی دو سویه تازه نخستین گامها را برداشته‌ایم، اما راه به روی ما باز است.

موسیقی و رمان به طور دوسویه به یکدیگر جلوه می‌بخشند، و دیگر نقد یکی از این دو هنر نمی‌تواند از استفاده از اصطلاحات خاص هنر دیگر اجتناب ورزد. آنچه که تا امروز تجربی بوده باید از این پس به سادگی به روشی اصولی تبدیل گردد. بدین ترتیب خواندن رمان برای موسیقیدانان سودمند خواهد بود و شناخت موسیقی برای رمان‌نویسان بیش از پیش ضروری. این مسأله را همهٔ بزرگان هنر حس کرده‌اند.

اگر رمان بخواهد تصویری به نسبت کامل از واقعیت بشری عرضه و بدان چهرهٔ واقعی ببخشد و در حقیقت بر آن اعمال نفوذ کند، آیا چیزی طبیعی‌تر از این وجود دارد که برایمان از دنیایی سخن بگوید که در آن نه تنها قدر و منزلت موسیقی به نمایش گذاشته می‌شود، بلکه ضروری است که چگونگی پیوند لحظه‌های آهنگین زندگی بعضی از شخصیتها و روش گوش فرا دادن، مطالعه یا نگارش آنان با بقیهٔ موجودیت و هستی آنها نشان داده شود.

اما دربارهٔ فضا باید گفت فایده و اهمیت آن کمتر نیست و وابستگی تنگاتنگش با هنرهایی که در آن کاوش می‌کند، بویژه نقاشی بی‌اندازه شدید است. رمان نه تنها می‌تواند، بلکه باید در بعضی موارد این هنرها را درخود جای دهد.

بی‌شک عکس این موضوع نیز پذیرفتنی است و من با تمام وجود خواستار موسیقی و نقاشی‌ای هستم که مکمل رمان باشد و بتواند به عنوان عاملی برای نقد آن به کار رود.

پیش از ورود به دنیای رمانسک یعنی دنیایی که کتاب به ما عرضه می‌کند، تلاش من بر این است که نشان دهم چگونه فضایی که کتاب درمقابل ذهن ما می‌گستراند با فضایی واقعی متجلی و نیز فضایی که در آن کتاب می‌خوانیم پیوند می‌خورد. همان‌گونه که کل ترکیب زمانی می‌تواند درون یک روایت و یا ساختار یک موسیقی (تکرار، بازگشت، تلاقی، الحاق و غیره) فقط به وسیلهٔ تعلیق زمان عادی درخواندن و یا گوش دادن وجود داشته باشد؛ همان‌گونه هم خواننده می‌تواند با فاصله گرفتن از فضایی که احاطه‌اش کرده به تمام ارتباطات فضایی که شخصیتها یا حوادث توصیف شد درکتاب را در برمی‌گیرد، دست یابد.

هنگامی که در رمانی وضعیت اتاقی را می‌خوانیم، اشیایی که به کمک حروف چاپی کتاب شکل گرفته جلوه‌گر می‌شوند، موجب محو اشیایی می‌شوند که مقابل دیدگانمان قرارگرفته‌اند اما ما به آنها نگاه نمی‌کنیم.

کتابی که در دست داریم تحت توجه ذهنیت ما موجب رهایی خاطراتی می‌شود که خود را بر ما تحمیل کرده، و مکانی که در آن هستیم اشغال و ما را ناراحت و مشوش ساخته است. مکان توصیفی کتاب تنها هنگامی می‌تواند موردتوجه واقع شود و در ذهن ما جای گیرد که از مکانی که در آن هستیم راضی نباشیم. در این مکان حوصله‌مان سرمی‌رود و فقط مطالعه مانع از آن می‌شود که بلند شده واز آنجا خارج شویم. پس مکان رمانسک خصوصیت «جای دیگری» را دارد که مکمل مکان واقعی است که در آن تجلی کرده.

تا زمانی که زمین کاملا کشف نشده بود، ماوراء افق شناخته شده‌ای که اذهان بشر را اشغال می‌کرد، طبعاً سرشار از رؤیا بود. ورای چکادکوه «المپ» محل اقامت خدایان بود و همهٔ سرزمینهای ناشناس پر از دیوهای نفرت‌انگیز و شگفت‌آور بودند.

بدین ترتیب تمام «جهان دیگر» **دانته** در فضای خالی علم جهان‌شناسی او، یعنی درزمان کنونی دست نیافتنی و در ماورای دوردست شناخته شده نوشته شده است. در آن زمان هر کاشفی که رسیر و سفر خود حیوانات گوناگون، ادویه‌جات، سنگهای گرانبها و هر آنچه

کشف دوبارهٔ زیبایی از میان نوشته‌ها

امروز اگر کسی **پیترهاندکه** را ببیند، به زحمت می‌تواند تغییری در چهرهٔ وی مشاهده کند. شاید در طول این سالها فقط کمی از موهای جلوی سرش ریخته است. در عکسهای جدیدش برخلاف اوایل لبخندی دوستانه بر چهره دارد. پیتر هاندکه طی این سالها به نوعی سازش می‌کند واین سازشکاری را به نحوی در نوشته‌هایش به کار می‌برد. نوشته‌های او ودست کم بیشتر نوشته‌های اخیرش- که نخستین موفقیتها را برای وی به همراه داشته، اکنون در دست‌گردآوری است.

پیترهاندکه با نخستین نمایشنامه‌اش به نام «آزار تماشاگران» باعث جنبش بزرگی شد. این نمایش در حقیقت هیچ‌گونه تهمت وتعدی‌ای را دربرنداشت، بلکه اعتراضی بود در برابر عموم در قالب نمایش «ضددرام» که هرگونه قرارداد در اجرا وتماشا را نقض می‌کرد وتماشاگران را وادار می‌ساخت به‌یک سخنرانی طولانی وپرطمطراق گوش بدهند.

در حقیقت این نویسندهٔ جوان ماهها پیش از ملاقات با «گروه ۴۷» در دانشگاه «پرینستون»، مورد توجه واقع شده بود. هانکه پس از یک سری مطالعات طولانی ناگهان برخاست ودر میان نئورئالیستها موضوع «تأثیر ضعیف توصیف» را اعلام کرد وگفت «من متوجه شده‌ام که نثر معاصر آلمان تأثیر ضعیفی دارد. مردم راه حل را تنها در بیان وتوصیفی می‌جویند که ماهیت آن آسان‌ترین راه خلق ادبیات است. وقتی که راهها به بن‌بست می‌رسد، انسان می‌تواند باز هم به شرح جزئیات بپردازد. اکنون دوره‌ای کاملاً استبدادی وپایدار بر ادبیات آلمان حاکم است، واین شعار مضحک «رئالیسم جدید» به وسیلهٔ کسانی که به هر دلیل دربارهٔ آن صحبت می‌کنند به کار می‌رود».

در پاییز سال ۱۹۶۷ **رزیدنزورلاگ** نخستین قطعه‌های کوتاه منثور او را منتشر کرد. یک سال بعد، نمایشی از او به نام «کاسپار» در شهرهای فرانکفورت و آبرهاوسن برصحنه رفت. به خلاف انتظاراتی که از عنوان این نمایش بر می‌خواست به عنوان یک بچهٔ سرراهی به حضار معرفی نشد. در این نمایش هاندکه می‌خواست نشان دهد که چگونه یک نفر بدون استفاده از هرگونه وسیلهٔ ارتباطی، تنها از طریق کلام می‌تواند سخن بگوید. این توان وظرفیت موضوعات و مفاهیم است که به «کاسپار» اجازه می‌دهد هویت اشیاء را بیان کند. او می‌گوید: «از وقتی که می‌توانم صحبت کنم، قادرم هرچیزی را مرتب و منظم سازم».

درسال ۱۹۷۰ این شاعر و نویسندهٔ اتریشی کتابی به نام «علاقهٔ دروازه‌بان به ضربهٔ پنالتی» منتشر کردکه عنوان آن حتی در حافظهٔ کسانی که خودشان را به عنوان خوانندگان آثار این شاعر نمی‌دانستند، باقی مانده است. هاندکه در این کتاب داستان **جوزف بلوک** مکانیک و دروازه‌بان پیشین را بیان می‌کند، کسی که با از دست دادن شغلش خانم صندوقداری را در گیشهٔ سینما بدون علت معلومی به قتل می‌رساند. این موضوع ابتدا برای خوانندگان این گونه توجیه می‌شود که شاید قهرمان داستان در وضع آشفته‌ای قرار دارد و به خلاف انتظار خوانندگان که آن را داستانی جنایی تلقی می‌کنند، هاندکه علت را چیزی کاملا متفاوت می‌داند. تأکید هاندکه برخود عمل و اقدام بلوک برای قتل نیست، بلکه بیشتر بر واکنش مجرم متکی است، یعنی بازگشت بلوک به باطن خود و دیگر هیچ. در اینجا هاندکه به طرح داستانی اشاره می‌کند که بناست درآینده نوشته شود و این طرح با چندین استثناء در کارهای بعدی‌اش به کار گرفته می‌شود.

شخصیت نخست داستان به خودش اهمیتی نمی‌دهد و به همین سبب است که خود محیط و اشیاء، گویای این حقیقتند که چرا آنها به عنوان «عامل فعال مخالف دنیا» ظاهر می‌شوند.

ادبیات هاندکه همواره به دور سه مفهوم اصلی دور می‌زند: ترک طبیعت، معاشرت با طبیعت، و شادکامی، به نظر

که کم داشتیم، به همراه می‌آورد، این ارتباط میان دوردست و افسانه را تشدید می‌کرد.

در دنیای ما همهٔ داستانهای تخیلی به عنوان سفرنامه ثبت می‌شوند و در این باره می‌توان گفت این سفرنامه درونمایه بنیادی و اساس همهٔ ادبیات رمانسک است. پس تمام رمانهایی که ماجرای سفری را تعریف می‌کنند روشن‌تر از رمانهایی هستند که نمی‌توانند به طور مجازی فاصلهٔ بین مکان خواندن و مکان روایی داستان را بیان کنند.

اما هنگامی که مسافر از زادگاه خود دور شده و در جزایری که رؤیایشان را دیده گرفتار می‌شود، در آن لحظه خواب وطن خود را می‌بیند و احساس فقدان می‌کند و درنظرش وطن با رنگهایی کاملا جدید جلوه‌گر می‌شود. از لحظه‌ای که دوردست تبدیل به مکانی نزدیک می‌شود، آنچه که نزدیک است قدرت دوردست را می‌یابد؛ دوردستی که به نظرمان دوردست‌تر می‌آید. نخستین دوران رمان واقع‌گرای جدید، دوران رمان ماجراجویانهٔ اسپانیولی یا رمان عهد الیزابت به‌طور دقیق مقارن است با دوران نخستین سفر دریایی دوردنیا. زمین گرد است و با ادامهٔ راه درمسیری ممتد، آنچه که در پشت افق ظاهر خواهد شد همان نقطهٔ حرکت انسان خواهد بود، اما نقطه‌ای که کاملا جدید و تازه است.

مسافت اساسی رمان واقع‌گرا تنها سفر نیست، بلکه سفر دریایی دورانی است. آن نزدیکی مکانی که توصیف می‌شود همهٔ یک سفر دور دنیا را در خود جمع کرده است.

مکان توصیف شده دراین سفر رفت و برگشت ضروری برای مطالعه، ایستگاهی را معرفی می‌کند که می‌تواند با محلی که خواننده درآن قراردارد روابط فضایی کاملا متفاوت وگوناگونی داشته باشد.

بعد رمانسک نه فقط یک گریز است، بلکه می‌تواند در فضایی که درآن زندگی می‌کنیم، تغییرات کاملا تازه پدید آورد. به کمک این کتاب «عجیب» است که ایالتهای دیگر وبرای نمونه روسیه برایمان حضور پیدامی‌کند. در نتیجه اشیاء اطرافمان نظم وترتیب دیگری به خود می‌گیرند. به آسانی از کشوری به کشوری دیگر می‌رویم، یا حتی ازخانه‌ای به خانه‌ای دیگر! در تسلسل این مکانها، چه بازیها وچه ترانه‌ها می‌توانند ساخته شوند.

در اثر نویسنده‌ای چون **بالزاک** ارتباط مکان وصف شده با محلی که خواننده درآن مستقر است اهمیت کاملا ویژه‌ای دارد. بالزاک براینکه خوانندهٔ داستان ساکن جایی است، آگاهی شدیدی دارد وبا در نظر گرفتن این وضعیت اساسی است که به خلق اثر خود می‌پردازد.

بالزاک در بدو امر برای خوانندگان پاریسی می‌نویسد واگر بخواهیم ازآنچه که او تعریف می‌کند به حقیقت لذت ببریم، لازم است حتی اگر جای دیگری هستیم، در رؤیاهایمان به پاریس برویم، یعنی به نقطهٔ مبدأ سفر، به همهٔ مکانهایی که توسط او شکل گرفته‌اند. مقدمهٔ «باباگوریو» را به یاد بیاوریم، اومی‌گوید: «بعداز بستن کتاب شاید چند قطره اشک ریخته شود، در درون و در بیرون». منظور وی البته نهان وآشکار است. اما همان گونه که جملهٔ بعدی تصریح می‌کند: «آیا این کتاب را در خارج از پاریس می‌فهمند؟» منظور درون دیوارهای شهر ودنیای بیرون ازآن نیز هست.

اغلب این فضای خاطره‌انگیز بسیار مبهم باقی می‌ماند. شخصیتهایی که با ما سخن می‌گویند و یا از آنها سخن گفته می‌شود «جایی» هستند وبس؛ جایی مه‌آلود که به زودی روشن شده و به ما اجازهٔ تشخیص و تمایز خواهد داد، زیرا می‌دانیم که هیچ کس در یک اتاق، یک آشپزخانه، یک جنگل ویا یک بیابان به یک نحو صحبت نمی‌کند ویک رفتار معین ندارد. پس باید صحنه را به ما نشان دهند، یعنی کیفیتهای مخصوص مکان وقوع داستان را.

برای این کار ابتدا همچون نمایشنامه‌های آن زمان متن نوشته‌ای کافی است: محل مجلل، بیشهٔ جذاب، جنگل ترسناک، گوشهٔ یک خیابان، یک اتاق؛ ویژگیهایی که کم‌کم روشن‌تر می‌شوند. اما باید بدانیم با چه نوع اتاقی سر وکارداریم. وقتی می‌گویید مکان مجلل، منظور چیست؟ چه نوع جلالی موردنظر شماست، ما نیاز به دانستن جزئیات آن داریم. بهتر است نمونه‌ای ازاین صحنه، شیء یا اثاثیه را- که در نقش اعلان نمایشنامه‌های قدیم ظاهر خواهد شد- به ما نشان بدهند، چه نوع اتاقی؟ اتاقی که می‌توان درآن فلان صندلی را یافت.

بود یا نبود یک شیء می‌تواند به منزلهٔ ارزش یک نشانه یا دلیل واقعی بودن آن باشد. «در اتاق یک صندلی، یک تخت زهوار در رفته و یک گنجه با پایهٔ لق دیده می‌شد، همین وبس». پس میز وجود نداشت.

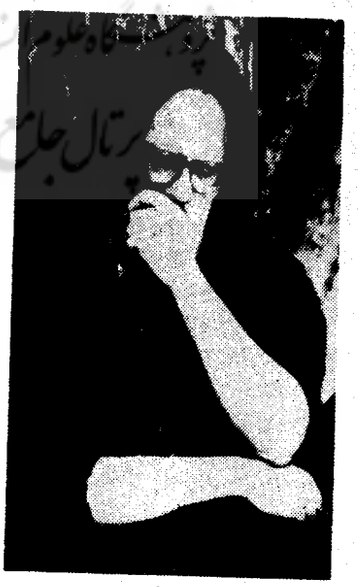
تا این لحظه اتاقی که در مقابل دیدگان ما شکل مشخصی به خود می‌گیرد به صورت محتوایی بی‌شکل باقی می‌ماند، شبیه به نوعی کیسه که اشیاء درهم وبرهم درآن ریخته شده و راوی آنها را یک یک، به حسب تصادف بیرون می‌آورد. کمی بعد می‌خواهیم جای آنها را بدانیم: مبلها بسیار نزدیک به هم گذاشته شده‌اند یا از هم فاصله دارند؟ از میان آنها می‌توان عبور کرد یا نه؟ خوب دیده می‌شوند یا یکی پشت دیگری پنهان شده است؟ می‌خواهیم بدانیم سمت راست ودر قسمت بالا چه چیزهایی وجود دارند وچه چیزهایی موجب به وجود آمدن گوشه‌ای دنج وخلوت شده‌اند.

برای اینکه توصیف ترتیب چیدن اثاثیه صورت تحقق به خود بگیرد، توضیح جزئیات اشیاء پیش می‌آید که پیش ازاین صحبتی از آنها نمی‌شد، توضیحی که درفضای تخیلی شکلهای دقیق وثابتی را به وجود می‌آورد.

یکی ازمؤثرترین راهها مداخلهٔ یک ناظر است که با نگاهی می‌تواند ثابت ودقیق ومنفعل باشد. دراین صورت قطعاتی خواهیم داشت که ارزش تصویری دارند و یا اگر درحرکت و فعالیت باشند ارزش یک فیلم یا یک کتاب نقاشی شده را. هنرمند با قراردادن پایهٔ نقاشی و یا دوربین فیلمبرداری خود دریکی از فضاهای ایجاد شده، همانند یک نقاش با تمام مشکلات کادر بندی، ساختار و دورنما مواجه خواهد شد. برای بیان عمق مطلب او می‌تواند همانند یک نقاش ازمیان تعداد معینی روش، یکی را برگزیند (یکی از ساده‌ترین روشها روی هم قراردادن واضح وروشن چندین دورنمای ثابت وبی‌حرکت

می‌رسد حتی اینها موقعیتهای کاری اویند. تا آنجا که درکتاب «تاریخ قلم» (۱۹۸۲) می‌خوانیم: «در واقع من تنها با تکرار متوجه می‌شوم». تکرارهای هاندکه مانند رسوخ به درون طبیعت، شناسایی اجزایی که به نمایندگی ازکل در نظر گرفته می‌شوند، و نشان دادن بازیگرانی که فقط گاهی اوقات دراین بازی حضور دارند، همگی تکرار مفهوم عبارت «رسیدن به عمق چیزها از طریق نوشتار» هستند.

این تنها بازیگران او نیستند که به اجرای نقش می‌پردازند، بلکه خود هاندکه نیز در کنار آنهاحضور دارد. درسال ۱۹۸۷ چندین هفته در ژاپن به سر برد. برای او مسافرت تنها یک پایان و یا موقعیتی برای گسترش و آراستن ادبیات و ورود به آن نیست. هاندکه می‌گوید: «بخاطر اینکه گردش کنم، مسافرت می‌کنم. برای نمونه به «پیرنیز» می‌روم، جایی که هرکس برای گردش انتخاب می‌کند، چون در آنجا می‌توان چیزهای خوبی دید و شنید و هرکس از آنجا یک یا دو برداشت دارد که بر اثر مرور زمان چندین بار به آنها رجوع می‌کند».



پیتر هاندکه

هاندکه هرگز به نمونه‌های قراردادی داستان تکیه نمی‌کند، بنابراین ساختار داستانهایش نیز کاملا متفاوتند و نوشته‌ها و موضوعاتش برای بسیاری از مردم بی‌معنی است. با وجود این، شاید تنها به همین علت است که با خواندن آنها خواسته‌های ما- همچون خواندن داستانهای مهیج، عشقی و تکاندهنده- برآورده نمی‌شود.

نباید پوشیده داشت که هاندکه به طور دقیق آن گونه بود که برخی منتقدین می‌خواستند، به او همچون یک مهمان عزیز می‌نگریستند، زیرا حضورش به آنها اجازه می‌داد که نابودی و پایان هنر داستان نویسی را اعلام کنند. همان گونه که می‌دانیم، هاندکه این مرثیه‌خوانیها را احیا کرد. این دلیل خوبی است تا بگوییم امروزه ادبیات زنده‌ای وجود دارد. بنابراین، کار پیتر هاندکه ریشه در ذات خود او دارد.

اما حقیقت این است که نمایشنامه «زن چپ دست» بی تردید یکی از ضعیف ترین کارهای اوست؛ زیرا بیش از حد معمول روی گفتگوها تکیه دارد، گفتگوهایی که هرگز مؤثر واقع نمی‌شوند، زیرا بازیگران آن مانند دیگران صحبت نمی‌کنند. این واقعیت بویژه درنمایشهای «راه مدور طولانی» (۱۹۸۱) و «نمایش استفهامی» (۱۹۸۹) او نیز به چشم می‌خورد.

هاندکه هرچیزی جز رمان نویس می‌تواند باشد، گرچه خود دوست ندارد این حقیقت را بشنود! شعر دراماتیک او با نام «یوبردای دورفر» که موضوعش اختلاف برسر جایگاه والدین است، چیزی جز مناجاتی دسته جمعی و مغرورانه نیست. ماهیت شعر وی از صدای شدیداللحن و کاهن‌وار بازیگران، همراه با فرمانهای منظم و تکراری آنها، آشکار است: «درانتظار جنگ دیگری نباشید: به کشور خود بنگرید. از وراجی دست بردارید».

حال پرسش این است که وی با این قطعه‌های نمایشی درپی چیست؟ به هرحال، این آثار بیشتر باعث هیجان می‌شوند تا تحسین، و این واقعیتی است که برشمار کاملی از داستانها و رمانهای وی حاکم است. این تصویرها نشانه‌هایی هستند از دنیایی که نویسنده با نوشته‌هایش درپی آفرینش آن است. هاندکه بارها خلاصهٔ نظریاتش را دربارهٔ شعر چنین بیان کرده است: «نوشتار من وقتی صحیح است که بتوانم به سادگی آن را درجهان تکرار کنم»، که هرکس می‌تواند آن را در «تاریخ قلم» ببیند. این نویسندهٔ اتریشی نمی‌خواهد تمام واقعیتهای موجود را

است). بدین ترتیب هنگامی که بالزاک پانسیون «ووکر» را توصیف می‌کند، ما را تحت‌تأثیر رنگ قهوه‌ای قرار می‌دهد:

«... خیابانهای تنگ وفشردهٔ بین گنبد وال دوکراسی وگنبد پانتئون، دو بنا که شرایط جوی را با انعکاس زمینه‌های رنگ زرد تغییر می‌دهند وهمه چیز را با رنگهای تیره‌ای که گنبدهای آنها منعکس می‌کنند خفه وتار می‌سازند... بویژه خیابان نود -سنت- ژنویو همانند قابی برنزی است، تنها قابی که مناسب این روایت است وبه علت رنگهای قهوه‌ای آن هوش واستعداد تحرکی نمی‌یابد».

سپس او ما را در خیابان قرار می‌دهد، درحالی که آنچه خواهیم دید در مقابل دیدگان ماست. «... گوش راست خانه مشرف به خیابان سنت ژنویو است وبه نظر می‌آید که عمق طولی نمای جانبی آن بریده شده است».

دیدگاه:

«نمای خانه سه طبقه و پوشیده از شیروانی از سنگ ساخته شده و به رنگ زردی آغشته شده است که تقریبا به همه خانه‌های پاریس چهره و هویتی کریه و نفرت‌آور می‌دهد. پنج پنجره باز هر طبقه شیشه‌های مربع شکل کوچکی دارند و مجهز به کرکره‌هایی هستند که مثل هم بالا زده نشده‌اند، به طوری که هیچ گونه هماهنگی و توازنی بین خطوط آنها به چشم نخورده و با هم تناقض دارند».

متن با توصیف سطوح دیگر بنا کامل می‌شود. سپس در درون خانه، بالزاک با طرح‌ریزی نوعی نقشهٔ معماری با دیدی افقی و یا دقیق‌تر با برشی افقی ارتباط بین قسمتهای مختلف هر طبقه را نشان می‌دهد: «این سالن به اتاق ناهارخوری راه دارد که از آشپزخانه به وسیلهٔ فضای کوچک یک پلکان جدا شده است. پلکان از چوبهای مربع شکل رنگ شده و ساییده شده پوشیده شده‌اند».

او پیش از نام بردن اثاثیه کم و بیش قابل تشخیص هر اتاق، اشیاء اتاق ناهارخوری را توصیف می‌کند. این اشیاء به این علت که پوشیده از چربی‌اند، تا حدودی هویت خود را از دست داده و به‌نظرمی‌آید که در غلظت هوای اینجا- که از دیگر جاها تیره‌تر است- به دیوارها چسبیده و در واقع نمی‌توانند از دیوارها جدا شوند:

«بسیار خوب! با وجود این اشیاء منزجر کنندهٔ مبتذل، اگر آن را با اتاق ناهارخوری که جنب آن واقع شده است مقایسه کنید، این سالن به نظر شما قشنگ و معطر همچون اتاق پذیرایی زنان اشراف جلوه می‌کند. این اتاق کاملا چوبکاری شده، پیشتر رنگی داشت که امروز غیرقابل تشخیص است، و متنی را تشکیل می‌دهد که قشر چربی اشکال عجیب و غریبی بر روی آن حک کرده و اتاق از گنجه‌های چرب چسبناک پوشیده شده است...».

میشل بوتور

بالزاک نه تنها نقاش دکور و صحنه، بلکه نقاش شخصیتها نیز هست. بدین ترتیب در کتاب «در جستجوی مطلق» بعد از رقابت با نقاشان هلندی در خلق خانه آورده است:

«این گالری بارنگ مرمرین، همیشه خنک و پوشیده از قشری از ماسه به حیاط مربع شکل بزرگ اندرونی منتهی می‌شد، که با کاشی‌های پهن صیقلی سبزفامی پوشیده شده بود. سمت چپ، رختشویخانه، آشپزخانه و سالن خدمتکاران قرار داشت و در سمت راست انبار هیزم، انبار زغال و توالتهای ساختمان واقع شده بود که درها، پنجره‌ها و دیوارهایشان مزین به طرحهایی بود که به طور باشکوهی تمیز نگه داشته می‌شد. روز با رخنهٔ بین چهار دیوار قرمز دارای خطوط راه راه سفید، شعاعها و رنگهای صورتی را در هم می‌آمیخت که به همه اشکال و جزئیات آن حالتی مرموز و ظاهری خارق‌العاده می‌بخشید».

در اینجا او تصویر زن کیمیاگر را طراحی می‌کند:

اگر یک نقاش معمولی در این لحظه تصویر این زن را می‌کشید، بدون شک ازاین شخص دردآلود و اندوهگین اثری برجسته به وجود می‌آورد. طرز قرار گرفتن بدن و پاها که به جلو کشیده شده بودند... سپس از لباس به چهره او می‌رسد که مثل یک طبیعت مرده مطالعه می‌شود:

«آنچه که بیش از هرچیز این چهر مردانه را متمایز می‌کرد، بینی خمید همانند منقار عقاب بود که به علت انحنای زیاد به طرف وسط به نظ می‌رسید که از درون بدشکل گرفت است، اما در آن نوعی ظرافت وصف‌ناپذیر وجود داشت. جدا پرده‌های بینی آنقدر ظریف بود ک شفافیت آن در زیر نور موجب قرمزی شدید رنگ آن می‌شد».

آیا نیازی هست که بر فایدهٔ نقد بررسی تطبیقی شکلهایی که در فضا ب طرز قرار گرفتن اشیاء و نقش رنگها غیره ایجاد شده و در کار نقاشان و رمان ویسان یک عصر و یک محیط به چشم می‌خورند، تأکید کرد.

آنچه که در مورد دکور حقیقت دارد. در مورد ارتباط دکورهای مختلف در یک واحد مکانی وسیع‌تر نیز صدق می‌کند. همان گونه که طرز قرار گرفتن اثاثیهٔ مختلفی که چهره‌ای خاص به یک اتاق می‌بخشند در ابهام قرار دارد. همان گونه هم می‌توان از نشان دادن روابط مکانی این اتاقها خودداری کرد و ساختمان و شهر وکشور را نیز درهم وبرهم مثل یک کیسهٔ پر از اشیاء رها کرد.

پیرو ژولیت که نزد والدین خود بودند، در فصل بعدی کتاب در یک کافه دیده می‌شوند. اگر بالزاک یک رمان‌نویس برجسته بود، به ما نشان می‌داد این دو صحنه در چه شرایطی و چگونه در ارتباط با یکدیگر قرار گرفته‌اند و چگونه می‌توان از یکی به دیگری رفت و چطور شخصیتها از مکان اول به مکان دوم رفته‌اند.

بررسی و مطالعه این همجواریهای شرح دهد، بلکه قصد دارد اطلاعاتی را درون آنها بگنجاند. اینجا خطرتقریبا عمده‌ای باعث کناره‌گیری الگوهای زبان‌شناسی می‌شود، به حدی که خواننده ناگزیر است معنا را به صورت مفهومی ترکیبی از میان مضامین صریح و دقیق به دست آورد.

اگر نوشته‌های هاندکه باعث گریز خواننده شوند، این حقیقت تا اندازه زیادی متوجه خود نویسنده است. وی در گفتگوی تازه‌اش با اشترن به گسترش چارچوبهای دروغین اشاره کرده، تا بتواند تاریخچهٔ زندگی‌اش را دوباره بنویسد و چاپ کند. دراین میان شواهدی نیز دردست است که **آدولف هاسلینگر** آنها را درکتابی که به تازگی از سوی رزیدنز ورلاگ با نام «جوانی یک نویسنده» دربارهٔ هاندکه منتشر شده، ثبت کرده است. دلایل و شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد نخستین نوشته‌های هاندکه به صورت کشمکشهایی برسر لغتی صحیح مشخص می‌شدند، و نیز به صورت علاقهٔ مفرط به توصیفاتی که حتی امروزه می‌توانند به عنوان موضوعاتی اساسی شناخته شوند. مونیکا ناخواهری وی با تنفر قسمتهایی از نوشتهٔ تکاندهندهٔ او را در خانه‌شان واقع در «گریفن» به خاطر می‌آورد، زمانی که هاندکه به طرز مغرورانه‌ای خانواده را وامی‌داشت که درعذاب بی‌اعتمادی به خود و کارش با او سهیم شوند: «گویا شکستی ناگهانی و الهامبخش تمام اعتماد به نفسش را سلب کرده است. ساعتها با زحمت به دنبال واژه‌ای می‌گشت که اغلب در نیمه‌های شب و زمانی که درحال سرکشیدن نوشابه‌ای بود، آن واژه به ذهنش خطور می‌کرد».

زندگی با ناپدری الکلی و بدرفتاریهای وی باعث شد هاندکه نسبت به مادرش احساس نزدیکی بیشتری داشته باشد،آن گونه که‌وی رادر داستانی به نام «ناراحتی کامل» (۱۹۷۲) به خوبی توصیف کرده:

« روزنامه‌ها را می‌خواند و حتی هرجا می‌توانست داستانها را با شخصیت موجود خویش مقایسه کند، با لذت بیشتری آنها را مطالعه می‌کرد. وی هر کتابی را به عنوان توصیفی از زندگی خویش مطالعه می‌کرد و کم‌کم به زندگی خود می‌رسید. طی این مطالعات بود که وی برای نخستین‌بار به وجود خود پی برد و آموخت که در بارهٔ خود و نیز هر کتابی که بیشتر مطالعه کرده، صحبت کند. بدین‌ترتیب من توانستم به تدریج هر چیزی را در بارهٔ وی تجربه کنم».

و ما که خوانندهٔ کتاب پیتر هاندکه هستیم، با خواندن هر کتاب تازه از او می‌توانیم چیزهای جدیدی در بارهٔ زندگی وی تجربه کنیم، حتی اگر او خود بخواهد آنها را از دیگران پنهان دارد. اینکه «هر چیزی در بارهٔ خودش بگوید، اما هیچ چیز را فاش نسازد» می‌توانست از خصوصیات نوشته‌های وی باشد. اگر کسی بتواند این متون را ورای سطح‌سازی ظاهری‌شان بخواند، آنچه در پایان می‌تواند از نویسنده‌ای که با دقت و صراحت زبانی در ارتباط است به‌دست آورد، دورنماهایی از روح (پریشانیهای) اوست. چنان که خود در کتابی با عنوان «دنیای درونی، دنیای بیرونی از دنیای درونی» (۱۹۶۹) در این باره می‌نویسد: «من نه یک خیالپردازم نه یک زاهد و گوشه‌نشین و نه یک برج عاج‌نشین» و این چیزی است که به آنان که هنوز معتقدند هاندکه همه‌چیز است جز یک نویسنده سیاسی باید گفت. در سال ۱۹۹۱ خاطره‌ای از اسلوونیا تحت‌عنوان «وداع خیالپرداز با یک سرزمین جدید» منتشر شد که استدلالهای خاص خود را داشت. در گذر جنگ جهانی دوم در زادگاه هاندکه (گریفن واقع در کارنتن) به دو زبان صحبت می‌شد که با لهجه اتریشی- اسلاوی وسیلهٔ ارتباطی مردم بودند و هاندکه- چنان که خود گوید- به خلاف تسلط قابل ملاحظه‌ای که به آن زبان داشت، هرگز اسلاو نشد. اما وی در هیچ جای دیگری چنین احساس بیگانه بودن نمی‌کند که در خانه‌اش، در اسلاو.

هاندکه در کتابهای «خستگی» (۱۹۸۹)، «جاک باکس» (۱۹۹۰) و «روز موفقیت‌آمیز» (۱۹۹۱) به گونه‌ای خود را آزاد در نظر گرفته است. در نخستین نوشتهٔ وی می‌خوانیم که وی در اوایل خستگی را تنها یک ضعف می‌دانست. «جایی که حتی انگشت کوچک خم نمی‌شد و بستن پلکها به سختی امکانپذیر بود....». وی قصد

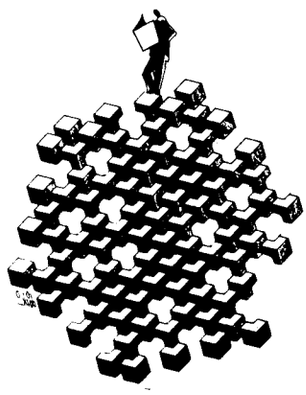
مختلف واین قطعه‌ها، مشکلات بی‌شماری را پیش می‌آورد و موضوع سرعت و مسافت در اینجا بنیادی و اساسی می‌شود.

یکی می‌تواند سوار هواپیما شود و دیگری مجبور است پیاده طی طریق کند؛ تنوعی که همیشه وجود داشته‌است و به طور قابل توجهی از زمان پیشرفت اخیر وسایط نقلیه گسترده‌تر و پیچیده‌تر شده است (به اهمیت داشتن یک اسب در قرون وسطا فکر کنید). یک شهر مجموعهٔ مسیرهایی است که قوانین آن برای رانندگان و پیاده‌ها متفاوت است. پیچ و خم راه میان‌بر، موانع، وسعت عبور و مرور وسایط نقلیه متغیر در طی ساعات روز، همه اینها وجود دارند. برخی کشورها با شبکه‌ای از جاده‌ها مجهز شده‌اند و بعضی دیگر بدون راههای آسفالته، بعضی‌ها با ایستگاههای بنزین مجهز شده‌اند و در برخی دیگر باید مسألهٔ ذخیرهٔ بنزین را پیش‌بینی کرد.

کنارهم قرارگرفتن مکانها با نظم و ترتیبی موزون و متعادل می‌توانست «موضوعهای» جذابی را تشکیل دهد. موسیقیدان ترکیب و ساختاراثر خود را در فضای خطوط منظم کاغذ منعکس می‌کند، خطوط افقی تبدیل به جریان زمان می‌شوند و خطوط عمودی تعیین‌کنندهٔ جایگاه نوازندگان گوناگونند. همین‌گونه هم رمان‌نویس می‌تواند داستانهای گوناگون مجزا را درساختاری که به بخشهایی تقسیم شده، قراردهد. برای نمونه یک بنای پاریسی، روابط بین اشیاء متفاوت و یا حوادث می‌توانند به اندازهٔ روابط بین فلوت و ویلون بلیغ و رسا باشند.

اما هنگامی که این مکانها ازنظر حرکت و فعالیت موردبحث قرار می‌گیرند، هنگامی که صحبت مسیرها، تسلسلها و سرعتهایی که آنها را به هم می‌پیوندد به میان می‌آید، چه پیشرفت و تحولی به چشم می‌خورد! همین‌طورچه تجزیه و تحلیل عمیقی صورت می‌گیرد! دراین صورت درونمایهٔ سفری را که پیشتر از آن سخن گفتیم به وضوح باز می‌یابیم.

فضای تصویرهای عرضه‌شده که



توسط تغییرات وسایل ارتباط جمعی زیرو رو می‌شوند، به فضایی که افراد طی کرده و به وسیلهٔ اختراع، تکامل، پخش و سازمان وسایط نقلیه جدید زیرو رو می‌شوند، افزوده می‌گردد.

فضایی که درآن زندگی جریان یافته و به هیچ‌عنوان فضای کلیدی‌ای نیست که بخشهای مختلف آن از یکدیگر مجزا باشند. هرمکانی کانون افقی از مکانهای دیگر است، نقطه بنیادی سلسله‌ای ازمسیرهای ممکن که سرزمینهای دیگر کم و بیش مشخص از آن عبورمی‌کنند.

درشهر ما به علت وجود همه نوع وسایل ارتباط‌جمعی، شهرهای بسیار دیگری نیز وجود دارند: تابلوهای راهنما، راهنماهای جغرافیایی، اشیایی که از آن شهرها وارد می‌شوند، روزنامه‌هایی که از آن شهرها سخن می‌گویند، تصاویر یا فیلمهایی که آنها را نشان می‌دهند، خاطراتی که از آنها داریم، رمانهایی که وادارمان می‌کنند درآنها سیرو سیاحت کنیم.

حضوربقیهٔ دنیا ساختار خاصی برای هر مکان دارد. روابط همجواری حقیقی می‌توانند کاملا از همسایگی اصلی و واقعی متفاوت باشند. من می‌توانم به وسیلهٔ یک خبرگزاری، یک خبرنگاریا یک چاپچی که در چند صد کیلومتری من اقامت دارند در جریان حادثه‌ای قرار گیرم که در چند متری خانه‌ام واقع شده است.

تشکیلات اخیر خطوط هوایی برای آنها که امکانش را دارند ترتیب حرکت سریع‌تر و آسان‌تر از پاریس به نیویورک را می‌دهد، درحالی که سفر به یک دهکدهٔ دور افتاده و پرت فرانسوی مشکل‌تر است. همچنین اخبارو اطلاعات به وسیله مراکز و سلسله زنجیرهایی متنوع بسته به اجتماعات یا حتی افراد، جریان می‌یابد، یکی تلفن دارد و دیگری ندارد. می‌دانیم که **استاندال** چه استفاده‌ای از تلگراف درکتاب «لوسین لروان» کرده است.

برخی مکانها پخش‌کنندهٔ اخبارو اطلاعات هستند: آنها درجاهای دیگری نیز شناخته شده‌اند ؛ برای نمونه درفرانسه در «مون‌سن میشل»، برخی دیگر دریافت‌کنندهٔ خبرهستند، به عنوان نمونه «انستیتوی جغرافیایی ملی». برخی مکانها جمع‌کننده‌هایی هستند که دریافت می‌کنند، تنظیم می‌کنند و سپس اخبار را پخش می‌کنند و بدین‌ترتیب بین دیگران روابط جدیدی را برقرار می‌سازند. شهر پاریس بی‌شک امروزه هم یکی از مهمترین این مراکز است.

در مقایسه یک مکان با مکانی دیگر، آثارهنری همیشه نقشی واقعا مهم بازی کرده‌اند؛ خواه نقاشی، خواه رمان. درنتیجه اگر رمان‌نویس واقعا بخواهد ساختار فضای ما را تابناک سازد، مجبوراست از مکانها سخن بگوید. دراین رابطه او قادر است خصوصیات شخصی را به زندگی و اعمال دیگری بخشیده و نشان دهد؛ دیگری‌ای واقعی یاخیالی.او این خصوصیات را به شیوه‌های گوناگون کسب می‌کند. نه فقط آنچه راکه این خصوصیات متحقق می‌سازند، توسط آنها در اثر خود نویسنده به تحقق می‌پیوندد، بلکه نویسنده قادرخواهد بود درسهایی از آنها بیرون کشیده و سپس با استفاده از تجربه خود برای تفسیر آنها استفاده کند. پس آنها درقلمرو فضا- همانند قلمروهای دیگر- وسیله‌ای برای تفکرخواهند بود و نقطهٔ حساسی که نویسنده توسط آن نقد خود را بنیان می‌نهد.

البته رمان استحالهٔ اصلی خود را ابتدا در فضای تصویرهای عرضه شده ارائه می‌کند، اما چه کسی نمی‌داند که اخبار و اطلاعات چگونه بر مسیرها و همهٔ چیزها اثرمی‌گذارند و همین‌طور چگونه از طریق ابداع رمانسک- که یک منشأ است- اشیاء جابه جا می‌شوند و نظم و ترتیب مسیرها تغییر می‌یابد.

میشل بوتور / هاله مرزبان

دارد اشکال مختلف خستگی و کسالت زنان و مردان و نیز خستگی‌ای که بعد از کار دوره‌ای وجود دارد، بیان کند: «خستگی و کسالت ضربه‌ای به شخص منزوی وارد می‌آورد... **فیلیپ مارلو** در حل مسایلش در شبهایی که بیخوابی به سراغش می‌آمد، بهتر و هوشیارتر بود. ادیسس خسته توانست به عشق ناسیکا نایل شود. خستگی و کسالت جوانی دوباره را به همراه می‌آورد و انسان جوانتر از پیش می‌شود. خستگی و کسالت چیزی بیش از «خود کوچک» است. هر چیزی در آسایش خستگی و کسالت، حیرت‌انگیز می‌شود....».

پیترهاندکه با کار روی خستگی و کسالت و نیز دنبال کردن آزمایشها و نوشته‌هایش توانسته است متصوف هر چه بیشتر زبان بشود. صور خیال به گونه‌ای فرض شده‌اند که خود گویای خودند و تا حدی برای همهٔ زمانها طرح‌ریزی شده و نیازی به توضیح بیشتری ندارند. اگر چه مقالهٔ **ژاک‌باکس** به ظاهر موضوع مغایری دارد، اما آنچه تقریباً می‌توانست دربارهٔ موضوع خستگی و کسالت ذکر شود، در اینجا نیز به کار می‌رود.

این مقاله شامل توصیفی براساس والاترین درجهٔ تمرکز است، چرا که در آن هاندکه اغلب قهرمانش را دوباره جلوه‌گر می‌سازد. وی می‌خواهد رد پای ژاک باکسها را پی بگیرد و جایگاه موسیقی «بیتل‌ها» را پیدا کند: «چه هنگام چنین دلربایی دوباره وارد جهان خواهد شد؟» موسیقی‌ای که ضرباهنگ جوانی را تعیین می‌کرد! هاندکه از جستجویش دربارهٔ رد پای گذشته با کمال آرامش سخن می‌گوید: ولی همان‌گونه که هرکسی در اغلب آثار وی با آن رو به روشده‌است هیچ‌چیز زیادی در آن نوشته‌ها مشاهده نمی‌شود، نه نجوایی و نه آوای دعایی.

همان‌گونه که در آخرین تألیفات هاندکه دیده می‌شود، امروزه او ارتباطش را با جهان کاهش داده است و با «روز موفقیت‌آمیز» عهده‌دار موضوعی شده که پیشتر آن را در «تاریخ قلم» توضیح داده بود: «لحظهٔ کامل روز، لحظه‌ای است که اشتیاق مفرط به عملی محبت‌آمیز خود به خود به وجود آید، یعنی احساس نیاز برای حرکت به سوی ابدیت». هاندکه قصد ندارد دربارهٔ «لحظهٔ خوشحالی»، یعنی کوچکترین بخش از یک روز موفقیت‌آمیز سخنی به میان آورد، درعوض می‌خواهد تصویری از موجودی در لحظه‌های آرامش به نمایش گذارد. نقطهٔ شروع مقالهٔ وی، تصویر خودش است که توسط **ویلیام هوگارث** ترسیم شده، خطی باانحنای اندک به نام «خط زیبایی و وقار» تقریباً درمیان پالت نقاش کشیده شده و آن را به دو قسمت تقسیم کرده است. هاندکه هواخواه سرسخت همگونی آماده است که روزی از روزها دست به عمل بزند و نیز همراه با آن و به طور همزمان از تصویر ویژه‌ای پیروی کند، تصویر اره کردن چوب. ابتدا باید شکافی را پیدا کرد تا راهی برای گذاشتن اره به درون چوب باشد. اگر اره تا حد مناسبی درون چوب قرار دارد، یعنی جایی که در معرض دید نباشد در این هنگام ناگهان نخستین اشعه‌های نور در وسط روز پدیدار می‌شود. «روز موفقیت‌آمیز» پیش می‌رود تا به هر چیزی اجازهٔ بودن بدهد و هر آنچه را که می‌آید، پذیرا باشد وبه هر واقعه‌ای اجازهٔ رخ دادن بدهد، «او به مه اجازه داد تا از کنار پنجره عبور کند...».

داستان هاندکه با حلقه زدن دور اشیاء و چشمپوشی از آنچه که بناست توصیف شود (بدین منظور که قادر شویم آن را دقیق‌تر بنگریم)، از درک سنجیده‌ای نشأت می‌گیرد که الگوهای قراردادی داستان‌نویسی را انکار می‌کند، چرا که تاکنون آنچه بوده، ناتوانی بینشهای جدید با واسطه در کارهای جهان بوده است. وی در مقاله‌اش با آن مرحله از زبان در ارتباط است که به خودی خود از لابه‌لای داستان ظاهر می‌شود. به طور اتفاقی و بدون دقت، با مسامحه باید به اشیاء اجازهٔ درخشندگی در محیط داده شود، یعنی همان تشعشعی که از آن خود اشیاء است و آنها را احاطه کرده. هاندکه در مقالاتش تصوراتی را به ما ارائه می‌دهد که از تمرکز یافته‌ترین درجهٔ کشش و زیبایی برخوردارند. گمان می‌رود که وی در نظریهٔ خود- که سالها پیش در «تاریخ قلم» اظهار داشت- محق باشد، چنان که گفت «من زیبایی را بار دیگر در نوشتار پیدا خواهم کرد».

ترجمهٔ وفا صابری