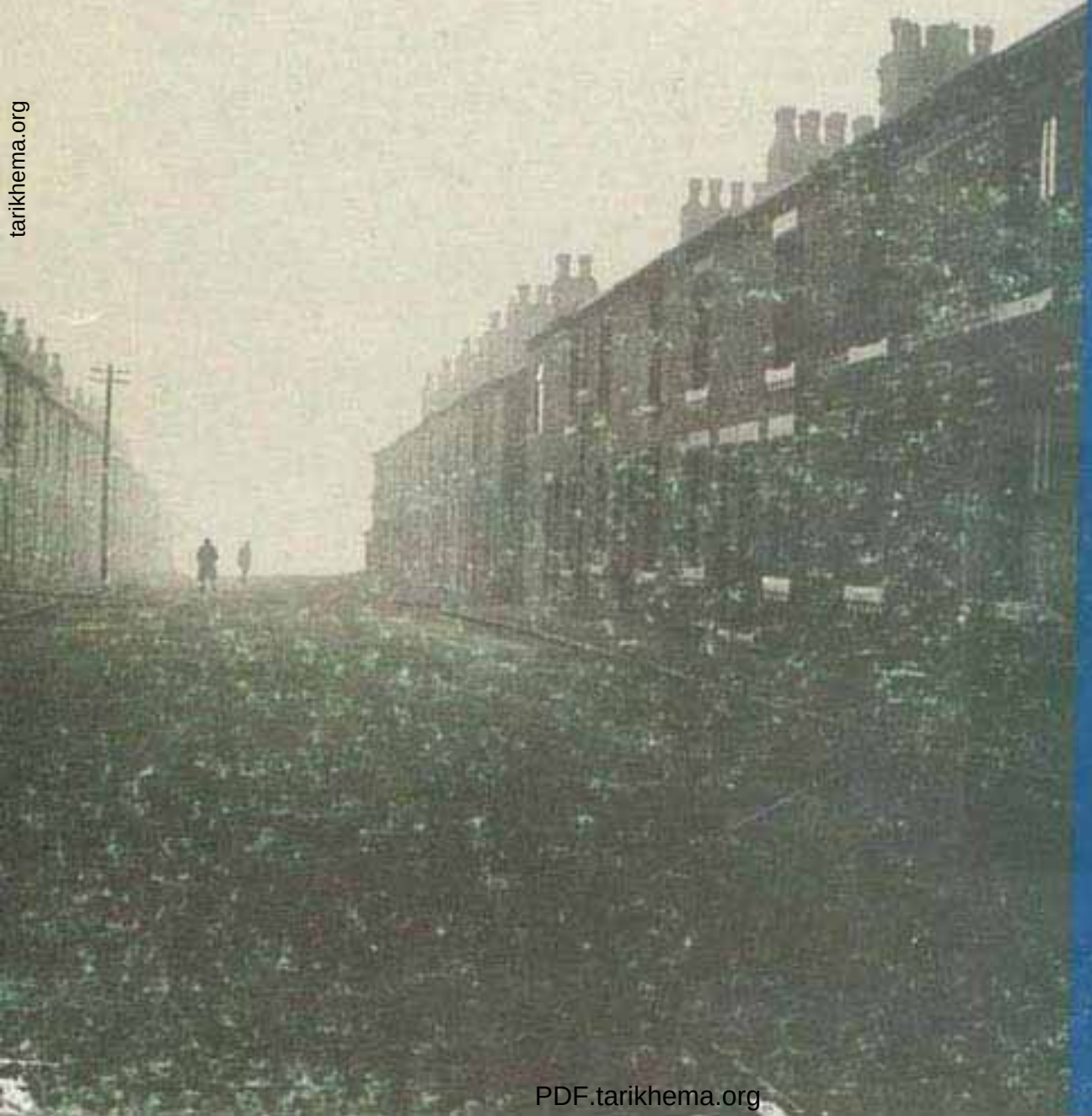
PDF.tarikhema.org

# ادبیات امروز آلمان

توماس مان . هرمان هسه . فرانتس کافکا
برتولت برشت . هاینریش بُل و ...

دکتر تورج رهنما



tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# ادبیات امروز آلمان

تورج رهنما

tarikhema.org

تهران ۱۳۷۵

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

کریمخان‌زند، نبش میرزای شیرازی،
شمارهٔ ۱۶۷، تلفن ۸۹۷۷۶۶

**ادبیات امروز آلمان**

**تورج رهنما**

ویراستار: کاظم فرهادی

لیتوگرافی : بهار

چاپ : مهدی

تعداد : ۳۰۰۰ نسخه

چاپ اول، بهار ۱۳۷۶ ، تهران.

حق چاپ و انتشار مخصوص نشر چشمه است.

شابک: ۹-۱۰-۶۱۹۴-۹۶۴ ISBN : 964-6194-10-9

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# فهرست

**پیشگفتار** ..... ۷

**توماس مان** ..... ۹

زندگی و هنر ـ واقعیت‌های گوناگون؟

**راینر ماریا ریلکه** ..... ۲۵

گل سرخ یا تناقض‌ناب

**هرمان هسه** ..... ۴۳

در جست وجوی جهانی نو

**فرانتس کافکا** ..... ۵۷

انسان: کوچه‌ای بُن بست

**برتولت برشت** ..... ۷۱

جهان آرمانیِ آقای ب. ب.

**اِلیاس کانه‌تی** ..... ۹۹

توده‌ها و قدرت

**گونترآیش** ..... ۱۰۵

هرچیز عادی معجزه است

**ماکس فریش** ..... ۱۱۵

در جست وجوی هویت گمشده

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

**پتر وایس** ..... ۱۳۱
جهان ـ تیمارستانی بزرگ؟
**هاینریش بُل** ۱۳۹
اجتماع در آیینهٔ ادبیات
**فریدریش دورِنمات** ..... ۱۵۳
پاسخی به تراژدیِ تاریخ
**ولفگانگ بُرشرت** ..... ۱۷۵
خانهٔ صاعقه‌زده
**زیگفرید لنتس** ..... ۱۸۵
نظاره‌گر شکّاک
**اینگه‌بورگ باخمان** ..... ۱۹۹
صید رام‌نشدنی
**مارتین والزر** ..... ۲۰۹
فتنه‌گری صادق
**گونترگراس** ..... ۲۱۷
جهان در آینهٔ شکلک‌ساز
**هانس‌ماگنوس انتسنزبرگر** ..... ۲۲۵
دنیای کوچک و خطاهای بزرگ

**کتابنامه** ..... ۲۳۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# پیشگفتار

کتاب حاضر مجموعهٔ مقالاتی است دربارهٔ شخصیت‌های بزرگ ادبی آلمان در قرن اخیر. چهار تن از این شخصیت‌ها، یعنی توماس‌مان، هرمان هسه، اِلیاس کانه‌تی و هاینریش بُل، به دریافت جایزهٔ نوبل در ادبیات توفیق یافته‌اند.

نخستین نویسنده‌ای که آثارش در این کتاب بررسی می‌شود، توماس مان (متولد ۱۸۷۵) و آخرین آنان هانس‌ماگنوس انتسنزبرگر (متولد ۱۹۲۹) است. تقدّم و تأخّر نام شخصیت‌های دیگر نیز بر حسب سال تولد آنان است.

در این کتاب به همهٔ آثار نویسندگانِ مورد بحث پرداخته نمی‌شود، بلکه تنها آثار عمدهٔ آنان بررسی می‌گردد، آثاری که تا سال ۱۹۷۵ منتشر شده‌اند. دلیل این محدودیت روشن است: تغییر مسیر ادبیات در کشورهای آلمانی زبان در سال‌های اخیر و کوتاه بودن فاصلهٔ زمانی لازم برای داوریِ درست دربارهٔ آن.

در بخش «کتابنامه» تنها از منابع مهمی که از آن‌ها در نگارش کتاب حاضر استفاده شده است نام برده می‌شود و نه مآخذ کم اهمیت‌تر. ذکر این منابع در مرتبهٔ نخست برای کمک به کسانی است که بخواهند گذشته از این کتاب از مآخذ اصلی نیز بهره جویند.

کتاب حاضر مجموعه‌ای است از یادداشت‌هایی که من سال‌ها پیش برای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



دانشجویان رشتهٔ آلمانیِ دانشگاه تهران تهیه کرده بودم. اکنون که این یادداشت‌ها تنظیم شده و به‌صورت کتاب در آمده است، گمان می‌کنم که خواندن آن‌ها برای دیگران نیز می‌تواند سودمند باشد.

کتاب حاضر نخستین اثر تحلیلی‌یی است که در زمینهٔ ادبیات امروز آلمان در ایران انتشار می‌یابد. نگارنده وظیفهٔ خود می‌داند که از راهنمایی‌های اهل فن در رفع عیب‌های این پژوهش از پیش سپاسگزاری کند.

**تورج رهنما**

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# توماس مان

## زندگی و هنر ـ واقعیت‌های گوناگون؟

برتولت برشت، شاعر و نمایشنامه‌نویس بزرگ آلمانی در اواسط دههٔ ۱۹۲۰ در مجله‌ای در برلین نوشت: «همهٔ دنیا کلاوس مان[1]، پسر توماس مان را می‌شناسند. اما راستی این توماس‌مان دیگر کیست؟» در این‌که این جمله حاوی طنزی گزنده است، جای تردید نیست. آیا واقعاً برشت آوازهٔ شهرت همکار معروف خود را نشنیده بود و چیزی دربارهٔ او نمی‌دانست؟ پاسخ این پرسش بی‌شک منفی است. واقعیت این است که برشت توماس مان را به‌خوبی می‌شناخت، اما از او ابداً خوشش نمی‌آمد.

توماس مان در ششم ژوئن ۱۸۷۵ در لوبک[2] (نزدیک هامبورگ) زاده شد. پدرش رئیس یک شرکت بزرگ غلّه و مردی سرشناس بود و مادرش زنی اصیل‌زاده و از خانواده‌ای برزیلی. مان در خانواده‌ای مرفّه بزرگ شد و تا زمانی که در زادگاهش بود (و پس از آن نیز) هرگز مشکل مادی نداشت. تنها دشواری او مدرسه بود که آن را هم پیش از دریافت دیپلم رها کرد. توماس مان اندکی پس از مرگ پدر (۱۸۹۰) به همراه مادرش لوبک را ترک نمود و به مونیخ رفت. او در این شهر ابتدا به عنوان کارآموزِ یک شرکت بیمه به کار پرداخت، اما بعد آن را رها کرد و یکسر به نویسندگی روی آورد. نخستین

1. Klaus Mann
2. Lübeck

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



کتابِ مان با عنوان *آقای فریده‌مان کوچک*[1] در ۱۸۹۸ انتشار یافت و سبب شهرت وی شد. اما اولین رمان او *خانوادهٔ بودن بروک*[2] نام داشت که در ۱۹۰۱ منتشر شد و با استقبال فراوان روبه‌رو گردید. این کتاب همان اثری است که بعدها سبب شهرت جهانی مان شد و زمینهٔ اعطای جایزهٔ نوبل را به وی فراهم آورد (۱۹۲۹). نویسندهٔ جوان در ۱۹۰۳ مجموعهٔ *تریستان*[3] را ـ که «تونیو کروگر»[4] یکی از داستان‌های آن است ـ منتشر نمود و سه سال بعد با دختر یکی از استادان دانشگاه مونیخ ازدواج کرد. حاصل این ازدواج شش فرزند (از جمله کلاوس) بود که بعدها خود نویسنده‌ای معروف شد.

توماس مان در ۱۹۱۲ شروع به نوشتن رمان مشهور خود *کوه جادو* کرد که آن را دوازده سال بعد (۱۹۲۴) به پایان برد. از آثار مهمّ مان در این دوره باید گذشته از مقالات بسیار هوشمندانهٔ او در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی از رمان *اعترافات فلیکس کرولِ شیّاد*[5] (۱۹۱۱) و از داستان معروفش «مرگ در ونیز» (۱۹۱۲) نام برد. توماس مان در ۱۹۳۳ رمان تاریخی خود *یوسف و برادرانش* را آغاز کرد. این اثر دارای چهار بخش است. نخستین و دومین قسمت آن در برلین و سومین و آخرین بخش آن در وین و استکهلم به چاپ رسید.

با روی کار آمدن حکومت نازی‌ها (۱۹۳۳) و تبلیغات آنان بر ضد توماس مان ـ که سرانجام نیز به ترک تابعیت وی منجر شد ـ عرصه بر نویسندهٔ آلمانی سخت تنگ گردید. او که در این سال برای ایراد خطابه‌ای دربارهٔ ریشارد واگنر به کشورهای هلند، بلژیک و فرانسه سفر کرده بود، تصمیم گرفت که دیگر به آلمان باز نگردد.

---

1. *Der Kleine Herr Friedemann*
2. *Buddenbrooks*
3. *Tristan*
4. Tonio Kröger
5. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



توماس مان سرانجام به سوئیس رفت و مدت پنج سال در آنجا زیست و سپس در ۱۹۳۸ به امریکا مهاجرت کرد. نویسندهٔ آلمانی دو سال در دانشگاه پرینستون به تدریس پرداخت و سپس در لوس آنجلس اقامت گزید. در اینجا توماس مان زندگی مرفهی داشت و می‌توانست با آسودگیِ خیال به فعالیت‌های ادبی خود ادامه دهد. از آثار مهم او در این دوره رمان ***دکتر فاستوس***[1] (۱۹۴۷) است.

نخستین بازدید توماس مان از آلمان در تابستان ۱۹۴۹ انجام گرفت که در طی آن نویسنده به مناسبت دویستمین سال تولد گوته سخن‌رانی جالب توجهی ایراد کرد. مان در ۱۹۵۲ امریکا را برای همیشه ترک نمود و عازم سوئیس شد. او در اینجا در نزدیکی شهر زوریخ اقامت گزید و به تکمیل رمان خود ***اعترافات فلیکس کرول شیاد*** ـ که بخشی از آن را سال‌ها پیش تمام کرده بود ـ پرداخت. اما این اثر هرگز پایان نیافت و توماس مان در هفتم اوت ۱۹۵۵ در زوریخ درگذشت.

نخستین اثر بزرگ توماس مان رمانِ ***خانوادهٔ بودن بروک*** است. این رمان که دربارهٔ زوال یک خانوادهٔ اشرافی در قرن نوزدهم است، محتوایی جالب توجه دارد. یوهان بودن بروک که رئیس یک شرکت بزرگ غلات در لوبک ومردی با فرهنگ و محتشم است، دو پسر دارد: یکی پسر بزرگش گوتهولد[2]، که در هامبورگ زندگی می‌کند، و دیگری پسر کوچکش یوهان[3] که مقیم لوبک است و پس از مرگ پدر ریاست مؤسسه را به عهده می‌گیرد. یوهان بودن ـ بروک مردی است زیرک و در کار تجارت بسیار کوشا. او دارای دو پسر است: یکی پسر بزرگش توماس[4]، که از نظر طبیعت به پدر شباهت دارد، و دیگری

---

1. *Doktor Faustus*  2. Gottthold  3. Johann
4. Thomas

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



کریستیان[1]، که جوانی است ساده‌اندیش و متزلزل. اما یوهان بودن بروک گذشته از این دو پسر، دختری به‌نام تونی[2] دارد که دوشیزه‌ای بی‌خیال است و با رفتار ویژهٔ خود پیوسته سبب نگرانی پدر می‌شود. تونی به زودی با مردی ثروتمند ازدواج می‌کند و پس از یک سال صاحب دختری به نام اریکا[3] می‌شود. اما این ازدواج که بیشتر به دلیل مسائل مادی انجام گرفته است، پایان خوشی ندارد: تونی پس از مدتی کوتاه از همسرش جدا می‌شود و به خانهٔ پدر باز می‌گردد. یوهان بودن بروک تحمل این همه خواری را ندارد، گوشه‌نشین و بیمار می‌شود و در تابستان ۱۸۵۵ دیده از جهان فرو می‌بندد.

اکنون ریاست شرکت غلاتِ بودن بروک به توماس سپرده می‌شود که مردی جدّی و بسیار فعال است و به زودی موسسهٔ خانوادگی را اعتبار و رونقی ویژه می‌بخشد. اما توماس با دشواری‌های بزرگی روبه‌روست: رفتار برادرش روز به روز بدتر و غیرقابل کنترل‌تر می‌شود. گذشته از این، ازدواج مجدد خواهرش نیز مشکلی دیگر پدید می‌آورد: این ازدواج نیز بی‌ثمر است و تونی بار دیگر متارکه می‌کند. ازدواج دختر تونی هم با رئیس یک شرکت بیمه به جدایی می‌انجامد.

توماس بودن بروک برای مقابله با شکست‌های متعدد خانوادگی تصمیم به ازدواج می‌گیرد و بادختری متشخص اما عصبی ازدواج می‌کند. حاصل این ازدواج پسری است به نام هانو[4] که کودکی بیمار، خیال پرداز و بسیار زودرنج است.

توماس بودن بروک که در این فاصله به لقب «سناتور» مفتخر شده و به ثروتی فراوان دست یافته است، اکنون مردی تنهاست که نسبت به آینده بیمناک است و راه چاره‌ای برای رهایی از ورطه‌ای که در آن افتاده است نمی‌شناسد.

---

1. Christian 2. Tony 3. Erika
4. Hanno

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



به ویژه عاملی که او را نسبت به آیندهٔ خانواده و مؤسسهٔ عظیمش نگران می‌کند، ضعف جسمی و تزلزل روحی فرزندش هانو است که به چیزی جز موسیقی نمی‌پردازد. توماس سرانجام بیمار می‌شود و پس از مدتی کوتاه درمی‌گذرد. پس از مرگ او شرکت غلاتِ بودن بروک ـ که در این فاصله اعتبار خود را به کلی از دست داده است ـ منحل می‌شود. اما هنوز سرنوشت، آخرین ضربه را فرود نیاورده است: با مرگ هانو نسل مردان خانواده از بین می‌رود و نام بودن بروک از صفحهٔ روزگار زدوده می‌شود.

جای تردید نیست: رمانِ ***خانوادهٔ بودن بروک*** تنها یک رمان خانوادگی نیست، بلکه گذشته از آن، یک اثر اجتماعی است. توماس مان سه بار کوشیده است که چهرهٔ روزگار خود را در آثارش تصویر کند: یک بار در ***خانوادهٔ بودن بروک***، یک بار در ***کوه جادو*** و برای بار سوم در ***دکتر فاستوس***. میان هر یک از این سه رمان بیش از بیست سال فاصله است. اثر نخست گوشه‌ای از جامعهٔ آلمان را در قرن نوزدهم، دومین رمان جامعه‌ای مشابه را پیش از جنگ جهانی اول و سومین اثر جامعهٔ آلمان را پیش از جنگ جهانی دوم نشان می‌دهد. اما با تمام اعتباری که رمان‌های ***کوه جادو*** و ***دکتر فاستوس*** دارند، تنها ***خانوادهٔ بودن بروک*** بود که به عنوان نخستین رمان مهم آلمانی در قرن بیستم شهرت جهانی یافت و میلیون‌ها نسخهٔ آن در فاصله‌ای کوتاه چاپ شد. مشهور است که توماس مان شش سال پیش از مرگ دربارهٔ اثر دوران جوانی‌اش گفته بود: «بعضی‌ها فکر می‌کنند که من به عنوان نویسنده دیگر اعتباری ندارم. اما وقتی می‌اندیشم که رمان ***خانوادهٔ بودن برزوک*** پس از نزدیک به پنجاه سال هنوز طراوتِ نخستین خود را حفظ کرده است، پی می‌برم که این ادعا چندان هم درست نیست.»

گفتهٔ توماس مان کاملاً با واقعیت وفق می‌دهد: رمان او ـ که به گونه‌ای شگفت بوی تباهی و مرگ می‌دهد ـ هنوز هم یکی از کتاب‌های مورد علاقهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



عدهٔ زیادی در سراسر جهان است.

گفتیم که ***خانوادهٔ بودن بروک*** یک رمان اجتماعی است. اما آیا این گفته کاملاً درست است؟ واقعیت این است که توماس مان در اثر خود به ندرت به توصیف رویدادهای اجتماعی و سیاسی قرن نوزدهم در آلمان می‌پردازد و تنها واقعه‌ای که از آن یاد می‌کند، انقلاب ۱۸۴۸ است. حتی رویدادهای سال ۱۸۷۱ که سبب تحولات بزرگ در اوضاع اجتماعی آلمان شد، تنها تأثیری غیرمستقیم در زندگی اقتصادی قهرمانان رمان دارد. تردید نیست که این عدم توجه به مسائل اجتماعی در تضاد با توجه دقیق نویسنده در توصیف جزئیات زندگی درونی شخصیت‌هایش قرار دارد.

اصولاً این توجه بیش از اندازه به جزئیات یکی از ویژگی‌های رمان ***خانوادهٔ بودن بروک*** است. از این رو، جای شگفتی نیست اگر مسیر رویدادها در این اثر از بدو تولد قهرمانان آن آغاز می‌شود و با مرگ آنان پایان می‌گیرد. البته این ویژگی یکی از اختصاصات رمان‌های واقعیت‌گرای قرن نوزدهم است، اما این‌همه توجه به جزیی‌ترین مسائل زندگی روزمرهٔ شخصیت‌های رمان هم سبب شگفتی است. گذشته از این، یکی از صناعاتِ نویسندگی توماس مان در این اثر تکرار ویژگی‌های ظاهری قهرمانان آن است. از این‌رو، اگر پیوسته به «رنگ پریدگیِ» گردا[1] (همسر توماس بودن بروک) یا به «موهای قرمز» و «دندان‌های سپید» خواهر او اشاره می‌شود، برای آن است که نویسنده می‌خواهد آنان را تا حد یک «تیپ» تنزل دهد.

اما از تمهیدات دیگری که نویسنده برای نشان دادن زوال خانوادهٔ بودن ـ بروک و یا به‌طور کلی دگرگونی واقعیت‌ها در رمان به‌کار می‌برد، یکی هم توصیف ارزش‌های تغییر یافته است. تغییر ارزش‌ها یا بیرونی است (مانند

---

1. Gerda

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



خراب شدن وضع اقتصادی خانواده) و یا درونی. کاهش عمر اعضای خانواده از نسلی به نسل بعد و دگرگونی شخصیت‌ها را باید به حساب تغییرات درونی گذاشت. از تمهیدات دیگری که نویسنده به کار می‌برد، نشان دادن اختلاف ذاتی قهرمانان است. در اینجا تفاوت فاحشی که بین دو برادر، کریستیان و توماس، وجود دارد مسأله‌ای استثنایی نیست.

به کار بردن طنز نیز یکی از ویژگی‌های رمانِ ***خانوادهٔ بودن بروک*** است. نویسنده به خوبی می‌داند که با استفاده از این عنصر بیشتر می‌تواند به داستان خود عینیت بخشد و آن را قابل پذیرش سازد.

از شیوه‌های دیگری که توماس مان در این اثر به کار می‌برد، پرهیز از تطابق است. نویسنده با هیچ‌یک از شخصیت‌های رمان کاملاً قابل تطبیق نیست، اما تردید هم نمی‌توان کرد که بخشی از زندگی، شخصیت و سرگرمی‌های ذهنی خود او و اعضای خانواده‌اش را می‌توان در این اثر بازیافت.

خلاصه کنیم: رمان ***خانوادهٔ بودن بروک*** تنها نمی‌خواهد انحطاط یک خانوادهٔ اشرافی را ترسیم کند، بلکه بیشتر از آن در نظر دارد که تغییر واقعیت‌ها را در آستانهٔ قرن بیستم نشان دهد. بنابراین، رمان توماس مان به گونه‌ای غیرمستقیم حاوی انتقادی بر مکتب رئالیسم نیز هست؛ مکتبی که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم نقشی عمده در ادبیات اروپایی ایفا می‌کرد. از این گذشته، در این کتاب نکتهٔ دیگری نیز به چشم می‌خورد. با خراب شدن وضع اقتصادی، جسمی و روحی اعضای خانواده ـ که به موازات هم اتفاق می‌افتند ـ نوعی تصعید نیز انجام می‌گیرد: هانو، واپسین فرد ذکور خانواده، اگر چه جوانی بیمار است، اما به موسیقی عشق می‌ورزد. و این توجه به هنر، هنری که در نظر توماس مان اغلب در تضاد با زندگی است، همان چیزی است که بعدها موضوع بسیاری از آثار نویسنده قرار می‌گیرد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



طی بیست و سه سالی که بین انتشار ***خانوادهٔ بودن بروک*** و ***کوه جادو*** فاصله افتاد، توماس مان داستان‌های نسبتاً زیادی نوشت که معروف‌ترین آن‌ها «تونیو کروگر» (۱۹۰۳) و «مرگ در ونیز» (۱۹۱۲) است.

تونیو، پسر کنسول کروگر، نوجوانی است که طبعی ظریف و روحی حساس دارد. او بسیار خوب ویولن می‌زند و اشعار زیبایی می‌سراید. تونیو همکلاسی‌یی دارد به نام هانس که جوانی شاداب و زیباست و برعکس او به هنر و ادبیات کششی ندارد. تونیو به هانس علاقه دارد و از این‌که او به مسائل هنری تمایلی نشان نمی‌دهد، رنج می‌برد. اما تونیو از خودش هم بیزار است: «چرا من این‌همه عجیبم و با همه سرِ جنگ دارم؟ چرا میانه‌ام با معلم‌ها خوب نیست؟ چرا بین بچه‌های مدرسه مثل بیگانه‌ها هستم؟» اما ناراحتی تونیو به همین‌جا تمام نمی‌شود، عشق پرشور او به دختری پرطراوت به‌نام اینگه‌بورگ[1] این رنج‌ها را شدت می‌بخشد، به‌ویژه این‌که اینگه‌بورگ از این عشق با خبر هم نمی‌شود.

تونیو پس از مرگ پدر و ازدواج مجدد مادر زادگاهش را ترک می‌کند، به ایتالیا می‌رود و همهٔ وقت خود را صرف نوشتن می‌کند. کم‌کم آثار او مورد استقبال خوانندگان قرار می‌گیرد و شهرت به سراغش می‌آید. اما او باز هم خوشبخت نیست، به‌ویژه این‌که خوب می‌داند که در نوشته‌هایش تنها زندگیِ قهرمانانش را «نشان می‌دهد»، اما با آن‌ها «زندگی نمی‌کند». آیا او ـ و این پرسشی است که تونیو همواره از خود می‌کند ـ واقعاً هنرمند است؟

تونیو از اقامت در ایتالیا کم‌کم سیر می‌شود، بنابراین سفری به کپنهاک می‌کند و از آنجا به شهرکی در کنار دریای بالتیک می‌رود. او در اینجا و در میان مردمی که آن‌ها را نمی‌شناسد، رنج‌های دیرین خود را فراموش و برای

---

1. Ingeborg

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نخستین بار احساس خوشبختی می‌کند. اما این خوشبختی پایدار نیست: تونیو شبی در یک مجلس رقص هانس و اینگه بورگ را از دور می‌بیند که کنار هم نشسته‌اند و «با صدای زنگ‌دارشان سر بر سر هم می‌گذارند و قهقهه می‌زنند.»

درونمایهٔ داستانِ «تونیو کروگر» نشان دادن روحیات و دیدگاه‌های یک هنرمند است، هنرمندی که هم از نظر ظاهری با دیگران تفاوت دارد (تونیو یک تیپ غیرآلمانی است) و هم از نظر درونی. او شیفتهٔ هنر است و با زندگی واقعی بیگانه. این دوگانگی او را آزار می‌دهد و از همه چیز بیزار می‌کند. تونیو جهان را گاهی با چشم عقل می‌بیند و گاهی با دیدهٔ احساس؛ اما توانایی تلفیق این دو عنصر را ندارد. تونیو به انسان‌هایی که مانند او نیستند، به انسان‌هایی که موهای بلوند و چشمان آبی دارند عشق می‌ورزد و در وجود آنان مظاهر زندگی را می‌بیند. در نظر او این انسان‌ها به دلیل این‌که از عوالم درونی بی‌خبرند، خوشبخت‌اند. فاصله‌ای که میان او و دیگران هست، فاصلهٔ بین دو دیدگاه، فاصلهٔ بین دو جهان‌بینی است. اگر او از شمال به جنوب و از جنوب به شمال سفر می‌کند، برای رسیدن به تعادلی است که خود فاقد آن است. او خوشبختی را نه در هنر، بلکه در زندگی می‌داند و بین این دو فاصله‌ای به‌وسعت جهان می‌بیند. رنج تونیو تنها به این دلیل نیست که نمی‌تواند طبیعت حساس خود را نفی کند، بلکه بیشتر به این سبب است که قادر نیست بین هنر و زندگی پلی استوار بزند. برای درک روحیات تونیو صحنهٔ آخر داستان بسیار جالب است: او هانس و اینگه بورگ ـ این نمادهای زندگی ـ را از دور، از روی ایوان نظاره می‌کند، اما توانایی نزدیک شدن به آنان را ندارد.

در داستانِ «تونیو کروگر» بخش‌های نُه‌گانه به گونه‌ای دقیق تنظیم شده‌اند. اما موضوع اصلی نه در پایان، بلکه در وسط داستان، یعنی در بخش چهارم و پنجم قرار دارد. سه قسمت نخست، فراز داستان و سه بخش آخر، فرود آن را نشان می‌دهند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



می‌گویند هیچ اثر بزرگ ادبی را نمی‌شود خلاصه کرد،اما اگر بتوان درونمایهٔ داستانِ «تونیو کروگر» را در یک جمله بیان کرد، تردید نیست که آن جمله، جمله‌ای است که تونیو در بخش چهارم این داستان می‌گوید: «نویسندگی حرفه نیست، نویسندگی نفرین است.»

اگر شخصیت اصلی داستانِ «تونیو کروگر» هنرمندی حساس بود که نمی‌توانست بین زندگی و هنر پیوندی پدید آورد، قهرمان داستان بعدی او ـ «مرگ در ونیز» ـ هنرمندی است که نمی‌تواند بین کشش‌های جسم و فریبندگی‌های روح توازنی ایجاد کند.

گوستاو آشنباخ[1] نویسندهٔ میانسالی است که به دلیل آثار ارزنده‌اش از شهرتی قابل توجه برخوردار است. او مرد مجردی است که کسی را ندارد و در مونیخ در انزوای کامل به سر می‌برد. آشنباخ که از زندگی در شهر و از کارِ مدام خسته شده است، سرانجام تصمیم می‌گیرد به سفر رود و استراحت کند. به این منظور، ابتدا عازم جزیره‌ای در دریای مدیترانه و سپس رهسپار ونیز می‌شود. در اینجا و در هتلی که محل اقامت اوست، نویسندهٔ معروف با خانواده‌ای لهستانی روبه‌رو می‌شود که نظرش را با رفتار احترام‌انگیز خود به‌زودی جلب می‌کنند. میان اعضای این خانواده پسر جوانِ چهارده ساله‌ای هست که تاتسیو[2] نام دارد و از زیباییِ خیره‌کننده‌ای برخوردار است. هر قدر که آشنباخ بیشتر به جوان نگاه می‌کند و در رفتار او بیشتر دقیق می‌شود، بیشتر شیفتهٔ او می‌گردد. اگرچه هوای ونیز برای سلامتی آشنباخ مناسب نیست، اما او نمی‌تواند به سادگی تاتسیو را فراموش و شهر را ترک کند. از این‌رو جوان لهستانی را دائماً زیر نظر می‌گیرد و او را در کوچه‌های شهر تعقیب می‌کند. در خلال همین تعقیب‌هاست که آشنباخ به واقعه‌ای وحشتناک پی می‌برد: در ونیز

---

1. Gustav Aschenbach 2. Tadzio

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



وبا آمده است. دیری نمی‌پاید که خبر شیوع وبا در شهر می‌پیچد و توریست‌ها به سرعت آنجا را ترک می‌کنند. اما آشنباخ علاقه‌ای به بازگشت ندارد و می‌خواهد در ونیز بماند. اکنون خانوادهٔ لهستانی هم از حادثه‌ای که روی داده است سخت بیمناک است و می‌خواهد هرچه زودتر به لهستان مراجعت کند. وقت، تنگ است و آشنباخ بسیار غمناک و پریشان. او تصمیم می‌گیرد که تاتسیو را برای آخرین بار ببیند و در همان جا بمیرد. این آرزو تحقق می‌یابد و آشنباخ که به بیماریِ وبا دچار شده و در صندلی خود آرمیده است، جوان لهستانی را می‌بیند که در ساحل قدم می‌زند. مردِ تنها که اینک به آرزوی خود رسیده است، در همان روز دیده از جهان فرو می‌بندد.

تردید نیست که موضوع داستانِ «مرگ در ونیز» ـ آن گونه که عده‌ای از منتقدان ادبی به خطا معتقدند ـ تنها نشان دادن غرایز انسانی نیست، بلکه در وهلهٔ نخست برخوردِ یک هنرمند است با زیبایی، با کمال زیبایی. اما زیبایی هرگز تنها ظاهر نمی‌شود، مرگ نیز با آن همراه است. یا اصلاً زیبایی همان مرگ است. پس اگر آشنباخ به تاتسیو علاقه‌مند می‌شود، برای آن است که در اصل به مرگ، عشق می‌ورزد.

«مرگ در ونیز» شاهکاری کم‌نظیر است که در آن موضوعی غیرعادی به گونه‌ای بسیار ظریف مطرح می‌شود. این داستان حُکم مثلثی را دارد که سه ضلع آن هنرمند، زیبایی و مرگ است. اما این سه ضلع چنان به هم وابسته‌اند که تصورِ وجود هیچ‌یک بدون وجود ضلع‌های دیگر ممکن نیست.

مسیر داستانِ «مرگ در ونیز» مسیری صعودی است. اما این مسیر تنها برای غنا بخشیدن به محتوا و ایجاد هیجان نیست، بلکه در درجهٔ نخست برای نشان دادن عمق تجربه‌های درونیِ قهرمان داستان است. آشنباخ پس از برخوردبا تاتسیو ابتدا «شگفت‌زده» می‌شود، سپس رفتاری «محتاطانه» نسبت به جوان دارد و سرانجام به او دل می‌بندد. در آغاز، فاصله است و در پایان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تسلیمِ محض؛ در ابتدا زندگی است و در انتها مرگ.

یکی از ویژگی‌های «مرگ در ونیز» طنز است. اما این طنز نه تنها مستور، بلکه بسیار ظریف است و بیشتر برای ایجاد فاصله و در نهایت برای پرهیز از پرده‌دری است. تردید نیست که در ادبیات معاصر آلمان، ما با هیچ نویسنده‌ای روبه‌رو نمی‌شویم که توانسته باشد موضوعی نامتعارف را مانند توماس مان چنین ظریف بیان کند ـ و استادیِ او در همین است.

بیماری و مرگ که در ***خانوادهٔ بودن بورک*** نقشی نسبتاً عمده ایفا می‌کرد، در آثار بعدی توماس مان اهمیت بیشتری می‌یابد.

رمان ***کوه جادو*** یکی از آن‌ها است. اما ابتدا سخنی کوتاه دربارهٔ محتوای آن: هانس کاستورپ[1] جوان ساده‌دلی از اهالی هامبورگ است که پس از پایان تحصیلاتش در رشتهٔ مهندسی تعطیلات خود را پیش پسرخالهٔ بیمارش یوآخیم[2] در یک آسایشگاه بیماران ریوی در سوئیس می‌گذراند. هانس در اینجا خیلی زود با بیماران و میهمانان آشنا می‌شود. از جملهٔ آن‌ها مردی است ایتالیایی به نام ستّمبرینی[3] که انسانی فرهیخته و ادب دوست است و دیگری زنی روسی است به نام شوشا[4] که بسیار زیبا و دمدمی مزاج است. ستمبرینی آدمی جذاب است و خیلی زود نظر هانس را با صحبت‌های آرمانگرایانهٔ خود جلب می‌کند، به طوری که او ـ که اکنون به بیماری ریوی دچار شده است ـ تصمیم می‌گیرد در آسایشگاه بماند. اقامت مرد جوان در آسایشگاه سبب می‌شود که کم‌کم احساس کند که به شوشا علاقه‌مند شده است. سرانجام هانس دل به دریا می‌زند و دلبستگی‌اش را به شوشا ابراز می‌کند، ولی زن جوان روز بعد آسایشگاه را ترک و به نقطه‌ای نامعلوم سفر می‌کند. اما مرد ایتالیایی هم دیگر علاقه‌ای به اقامت در آسایشگاه ندارد. بنابراین، او نیز به

---

1. Hans Castorp 2. Joachim 3. Settembrini
4. Chauchat

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



اتفاق یوآخیم به دهکده‌ای در آن حوالی نقل مکان می‌کند. در این دهکده پسرخاله‌ها با مردی یهودی به نام نفتا[1] آشنا می‌شوند که آدمی بسیار منطقی و خِردگرا است و با خونسردیِ تمام، عقاید آرامانگرایانهٔ ستمبرینی را به سخره می‌گیرد. به نظر او زمانه، زمانهٔ وحشت، اضطراب و بی‌رحمی است و انسانیت دیگر بهایی ندارد.

یوآخیم نسبتاً بهبود می‌یابد و بدون موافقت پزشکان از آنجا می‌رود، در حالی که هانس ـ با وجود وضع خوب جسمانی‌اش ـ در دهکده می‌ماند و وقتش را با گردش در کوهستان و مصاحبت با ستمبرینی و نفتا می‌گذراند.

در بهار بعد یوآخیم ـ که بیماری‌اش شدت یافته است ـ به دهکده مراجعت می‌کند و پس از مدتی کوتاه در همان‌جا می‌میرد. اما ماجرا به همین جا پایان نمی‌یابد. شوشا از سفر باز می‌گردد و بار دیگر به جمع آنان می‌پیوندد. ولی زن روسی این بار تنها نیست: مردی هلندی او را همراهی می‌کند که پیر کورن[2] نام دارد و دارای شخصیتی بسیار جذاب است. اما اقامت مرد هلندی چندان طولانی نیست؛ با خودکشی او هانس مصاحب خود را از دست می‌دهد و دچار افسردگی می‌شود. شوشا هم او را ترک می‌کند و از آنجا می‌رود. با رفتن زن روسی و مرگ نفتا حالت روانی هانس به کلی به هم می‌خورد و تصمیم می‌گیرد که برای همیشه در همان‌جا بماند.

هانس هفت سال تمام در آسایشگاه به سر می‌برد تا این‌که وقوع جنگ جهانی اول جادوی کوهستان را برای او می‌شکند و او را با واقعیتی تلخ روبه‌رو می‌کند. مرد جوان اکنون به داوطلبان جنگ می‌پیوندد و به سوی سرنوشتی نامعلوم رهسپار می‌شود.

توماس مان مانند *خانوادهٔ بودن بروک* رمان ***کوه جادو*** را هم ابتدا به شکل

---

1. Naphta 2. Peeperkorn

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



داستانی کوتاه طرح‌ریزی کرده بود، اما به‌زودی دریافت که گنجایش محدود یک داستان هرگز حجم دلخواهی برای محتوای اثر او نیست. بنابراین، به نگارش رمانی پرداخت که از نظر حجم حتی بر اثر پیشین او برتری داشت.

برخی از منتقدان ادبی معتقدند که توماس مان عنوان رمان **کوه جادو** را احتمالاً از نیچه گرفته است. اگر این نکته درست هم باشد، نمی‌توان برای آن اهمیت ویژه‌ای قائل شد. تردید نیست که برای نویسندهٔ آلمانی اندیشهٔ ایجاد فضای مناسبی که در آن بتوان شیفتگی قهرمان اصلی رمان را نسبت به محیط پیرامونش نشان داد، مهم‌تر از عنوان اثرش بوده است ـ و برای این کار چه جایی مناسب‌تر از یک آسایشگاه در دهکده‌ای کوهستانی است؟

اما آسایشگاه برگ‌هوف[1] تنها یک آسایشگاه مدرن نیست که قربانیان را در خود جای می‌دهد، بلکه نمادی است از اروپا؛ اروپای کوچکی است که در آن جهان‌بینی‌های گوناگون با هم تلاقی می‌کنند. اگر ***خانوادهٔ بودن بروک*** وضع اجتماعی و روانی اعضای خانواده‌ای آلمانی را در قرن نوزدهم توصیف می‌کرد، رمان **کوه جادو** تضاد عقایدی را که در اجتماعات اروپاییِ قرن بیستم پدید آمده بود، نشان می‌دهد. اما تکلیف هانس در این میان چیست؟ پاسخ دشوار نیست: او باید ببیند، بشنود و به‌ویژه یاد بگیرد. بنابراین، جای شگفتی نیست که توماس مان او را به بیماری ریوی دچار می‌کند و در آسایشگاه نگاهش می‌دارد. اما چرا مدت اقامت هانس این‌قدر به درازا می‌کشد؟ جواب ساده است: برای آموختن، زمان لازم است ـ و این، چیزی است که جوان آلمانی به آن نیاز دارد.

برخی از منتقدان ادبی **کوه جادو** را رمانی تربیتی خوانده‌اند. این گفته درست است. هانس در زمان اقامت خود در آسایشگاه با کسانی روبه‌رو

---

1. Berghof

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



می‌شود که در درجهٔ نخست مربیان او هستند. نخستین استاد او مردی فرهیخته و انسان‌دوست است که به دلیل مسئولیتی که نسبت به جوان آلمانی حس می‌کند، می‌خواهد او را با جهان معنوی آشنا کند؛ دومین آموزگار او مردی انقلابی است که به دلیل عقاید مادیِ خود برای معنویات اعتباری قائل نیست. اولی آرمانگرا است و دومی واقع‌بین؛ اولی به اعتلای انسان اعتقاد دارد و دومی به زوال او.

یکی از ویژگی‌های مهم *کوه جادو* پرداختن به مسألهٔ «زمان» است. اما این زمان چیست که از همان آغازِ کتاب این‌همه دربارهٔ آن سخن گفته می‌شود؟ چرا ستمبرینی در همان نخستین برخوردش با جوان آلمانی می‌گوید: «ما در مورد زمان، بزرگ‌منشانه حساب می‌کنیم، این حقِ ارواح است»؟ مرد ایتالیایی زمان را در پیوندی تنگاتنگ با پیشرفت می‌بیند، بنابراین حق دارد که از آن در محیط آسایشگاه به عنوان معیاری غیرقابل پذیرش نام بَرد. برای نفتا هم زمان بی‌مفهوم است، زیرا زمان از آنِ زندگی است و در جایی که جز مرگ چیزی نیست، زمانی وجود ندارد.

از ویژگی‌های دیگری که در *کوه جادو* وجود دارد، طنز است. اما این طنز، سطحی و روشن نیست، عمیق و مستور است. تنها در پایان رمان است که دیگر اثری از آن دیده نمی‌شود. طنزِ توماس مان در *کوه جادو* بیشتر بر اساس تضادی بنا شده است که بین شخصیت‌های اصلی رمان از نظر روحیه، جهان‌بینی و طرز رفتار وجود دارد. یکی از این شخصیت‌ها ـ که در آفرینش او توماس مان استادیِ بسیار به کار برده است ـ مرد هلندی است. این مرد که در صحبت‌های روزانهٔ خود حتی از گفتن یک جملهٔ کامل ناتوان است، هنگامی که از جلوه‌های طبیعت سخن می‌گوید، چنان تصویری می‌آفریند که حتی از حد درک ستمبرینی و نفتا هم بیرون است و آنان را به شگفتی وا می‌دارد.

*کوه جادو* اثری بسیار ارجمند است که در پایان آن فضای تیره و مرگ‌آلودِ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



کتاب، محو و زندگی آغاز می‌شود. آیا این دگرگونی نقطهٔ عطفی در آثار توماس مان نیست؟ تاریخ ادبیات آلمان به این پرسش پاسخ مثبت می‌دهد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# راینر ماریا ریلکه

## گل سرخ یا تناقض ناب

اینک ای دل، باغ‌های ناشناس را بسرای.
باغ‌های شاداب. روشن و دست نیافتنی را.
برای آب‌ها و گل‌های سرخِ اصفهان و شیراز
عاشقانه نغمه بیاغاز
و به تحسین این بی‌همتایان بپرداز.

شاید کسانی که با ریلکه ـ با این شاعر پرآوازهٔ آلمانی ـ آشنا نیستند، پس از خواندن سطور بالا گمان کنند که گویندهٔ آن ایران را می‌شناخته و احتمالاً با آثار شاعران ما آشنا بوده است. اما واقعیت این است که آگاهی ریلکه از ایران تنها محصول مطالعهٔ ترجمه‌هایی بوده است که او از اشعار فارسی خوانده بوده. اما راستی شاعری که چنین با شیفتگی دربارهٔ باغ‌های ایرانی سخن گفته است، کیست؟

راینر ماریا ریلکه در روز چهارم دسامبر ۱۸۷۵ در پراگ زاده شد، در شهری که هنگام تولد وی در حدود چهارصد هزار نفر جمعیت داشت و یک پنجم ساکنانش به زبان آلمانی صحبت می‌کردند. پدر و مادر ریلکه نیز از این شمار بودند و در کنار چِک‌ها، یعنی ساکنان اصلی پراگ، زندگی آرامی داشتند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



ریلکه در چنین محیطی زاده شد و رشد کرد. پدرش، یوزف[1]، ابتدا در ارتش اتریش خدمت می‌کرد و پس از کناره‌گیری از آن به استخدام راه‌آهن درآمده بود. مادرش، سوفی[2]، از خاندان قدیمی و صاحب نام شهر پراگ و زنی هنردوست بود. پدر و مادر ریلکه ـ مانند بسیاری از والدین آن روزگار ـ آرزویشان این بود که پسرشان به خدمت ارتش درآید، اما این آرزو هرگز تحقق نیافت و ریلکهٔ جوان که طبعی بسیار حساس داشت، رغبتی به نظامیگری نشان نمی‌داد. شیوهٔ تربیت او نیز به هیچ روی با پیشه‌ای که برایش در نظر گرفته شده بود، تناسبی نداشت.

زندگی پدر و مادر ریلکه به سبب اختلاف فکر و نحوهٔ تربیت آنان همگون نبود، به‌ویژه شاعر از مادرش که زنی مالیخولیایی بود و نسبت به او بیش از حدِ مجاز دلسوزی می‌کرد، خوشش نمی‌آمد. نظر او را دربارهٔ مادرش می‌توان از جملهٔ زیر دریافت: «من نمی‌توانم به زنی عمیقاً عشق بورزم، چون مادرم را دوست نداشتم.» و در شعری به این نکته اشاره می‌کند:

افسوس، مادرم مرا ویران خواهد کرد.
عمری سنگ روی سنگ نهادم
و مانند خانه‌ای قد برافراشتم.
خانه‌ای که تنها روز. گِردِ آن در گردش است،
اما اکنون مادرم خواهد آمد و مرا ویران خواهد کرد.

ریلکه در یازده سالگی وارد مدرسهٔ نظامی شهر سَنت پولتن[3] (در جنوب اتریش) شد و پس از چهار سال به دبیرستان نظام راه یافت، اما از آنجا که

1. Josef 2. Sophie 3. Saint Pölten

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



محیط آن را برنمی‌تافت، ناگزیر آنجا را پس از چند ماه ترک کرد. ریلکه پس از چند سال سرگردانی سرانجام به صورت متفرقه در امتحانِ پایان دورهٔ دبیرستان شرکت کرد و موفق به دریافت دیپلم شد. سپس در دانشگاه پراگ در رشتهٔ حقوق نام نوشت. اما از علاقهٔ آغازین او به حقوق به زودی کاسته شد و شاعر حضور در مجالس هنرمندان را بر شرکت در کلاس‌های درسِ دانشگاه ترجیح داد.

ریلکه تا بیست و دو سالگی دو مجموعهٔ شعر به نام‌های ***زندگی و ترانه‌ها*** (۱۸۹۴) و ***تاجداری خیال*** (۱۸۹۶) منتشر کرد که سبب شهرت نسبی او در محافل ادبی پراگ شد. گو این‌که آثار نخستینِ ریلکه به نظر منتقدان «زیبا، اما کم‌عمق» بود، اما از استعداد سرشار او حکایت می‌کرد.

باید دانست که «هنر نوین» ـ تعبیری که در پایان سدهٔ نوزدهم نظر جوانان را به خود جلب می‌کرد ـ بیش از همه تحت تأثیر هنرمندی بود که در آثارش زیبایی کلام و تخیّلی نیرومند نقشی عمده داشتند. این شخص، شاعر، نویسنده و نمایشنامه‌نویس بزرگ بلژیکی موریس مترلینک[1] بود که اثری عمیق بر روح ریلکهٔ جوان گذاشته و او را شیفتهٔ خویش کرده بود. مترلینک راهی جدید نشان داده و عرفانی نو عرضه کرده بودکه ریشه در مسیحیت داشت. گذشته از آن، او از جمله کسانی بود که در پدید آوردن سبکِ «رمانتیسم نو» تأثیری عمیق داشت.

ماندن در پراگ و محیط سنتی آن کم‌کم برای ریلکه سبب ملال شده بود و روح جست وجوگر او را دیگر راضی نمی‌کرد. ریلکه در ۱۸۹۶ به مونیخ رفت ـ ظاهراً برای ادامهٔ تحصیل، اما در اصل برای آشنا شدن با دنیایی دیگر و با انسان‌هایی دیگر. در اینجا بود که شاعر جوان با خواندن آثار تورگنیف[2] با

1. Maurice Maeterlinck
2. Turgeniew

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



جهان معنوی مردم روس و با مطالعهٔ نوشته‌های یاکوبسن[1] ـ شاعر و نویسندهٔ دانمارکی ـ با زندگی اهالی شمال اروپا آشنا شد.

ریلکه در مونیخ باهنرمندان و شخصیت‌های جالب توجه روبه‌رو شد. اما هیچ‌یک از این آشنایی‌ها در روح وی چندان اثر نگذاشت که برخورد با لو آندره‌آس ـ سالومه[2]. لو زنی بود بسیار جذاب و با فرهنگ که پدرش روس و مادرش آلمانی بود. او در پترزبورگ زاده شده و چهارده سال مسن‌تر از ریلکه بود. لو هنگام آشنایی با شاعر شهرتی نسبتاً زیاد داشت و در مجامع هنری از احترامی ویژه برخوردار بود. علت این امر کتاب‌هایی بودکه او دربارهٔ نیچه و ایبسن نوشته و منتشر کرده بود. ـ ریلکه انسانی را که بسیار جُسته و نیافته بود، در این زن یافت:

چشم‌های مرا بیرون آر، می‌توانم تو را ببینم.
گوش‌های مرا ببند، می‌توانم صدای تو را بشنوم.
بدون پا می‌توانم به سوی تو گام بردارم
و بدون دهان می‌توانم تو را جادو کنم.

لو در ۱۸۹۷ مونیخ را ترک کرد و به برلین رفت. ریلکه هم دیری در مونیخ نپایید، او نیز پس از مدتی کوتاه عازم برلین شد. اقامت در این شهر ـ که نزدیک به دو سال انجامید ـ برای شاعر این امکان را فراهم آورد که گذشته از آشنایی با برخی از بزرگان ادب آلمانی، در دانشگاه برلین در کلاس درس پاره‌ای از استادان رشتهٔ فلسفه و تاریخ هنر حضور یابد و در این زمینه‌ها اطلاعات نسبتاً گسترده‌ای به دست آورد.

---

1. Jakobsen 2. Lou Andreas-Salome

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



در اوایل ۱۸۹۹ ریلکه و لو تصمیم گرفتند که به روسیه سفر کنند. این سفر در آوریل همان سال تحقق یافت و نزدیک به سه ماه به طول انجامید. در این سفر ریلکه نه تنها از پاره‌ای از شهرهای روسیه دیدن کرد، بلکه با شخصیت‌های بزرگی مانند لئو تولستوی نیز آشنا شد.

با تمام تأثیری که سفر اول روسیه در روحیهٔ ریلکه گذاشت، اما آتش اشتیاق او را نسبت به این سرزمینِ وسیع کاملاً فرو ننشاند. از این رو شاعر تصمیم گرفت که برای بار دیگر سفری به کشور تزارها بکند. در این سفر هم ـ که در مه ۱۹۰۰ انجام شد ـ لو ریلکه را همراهی می‌کرد.

سفر روسیه و آشنایی با مردم ساده و متدین آن اثری بسیار شگرف در روحیهٔ شاعر گذاشت؛ بخشی از شعرهایی که ریلکه در مجموعهٔ ***کتاب ساعات*** سروده، تحت تأثیر تجربیات این سفر پدید آمده است.

پس از بازگشت از روسیه، ریلکه سفری به وُرپزوِده[1] ـ شهرکی بین هامبورگ و بِره مِن[2] ـ کرد و نزدیک به دو سال در آنجا اقامت نمود. این شهرک محل برخورد نقاشانی بود که از نقاط مختلف اروپا می‌آمدند و اغلب برای مدت زیادی در آنجا سکونت می‌گزیدند. در ورپزوده، ریلکه با دوشیزه‌ای نقاش به نام کلارا وِست هُف[3] آشنا شد که مدتی در پاریس زیسته و نزد تندیسگر بزرگ فرانسوی اگوست رودن[4] آموزش دیده بود. این آشنایی کم‌کم به علاقه انجامید و سرانجام به ازدواج منجر شد. اما زندگیِ زوج جوان از همان ابتدا با دشواری‌های فراوان همراه بود: درآمد اندک آنان حتی برای گذران زندگیِ ساده و محدودشان هم کفایت نمی‌کرد. کمک هزینه‌های پدر قطع شده بود و نوشتن مقاله و نقد در روزنامه‌ها هم درآمد زیادی نداشت. ریلکه تصمیم گرفت که به پاریس برود و بخت خود را در آنجا بیازماید.

---

1. Worpswede 2. Bremen 3. Clara Westhoff
4. Auguste Rodin

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شاعر در اوت ۱۹۰۲ عازم پاریس شد. این سفر به دو منظور انجام گرفت: یکی برای تأمین مخارج زندگی و دیگری برای نوشتن کتابی دربارهٔ رودن.

آثاری که ریلکه در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۹۹ و ۱۹۰۴ منتشر کرد، نسبتاً زیاد است، اما در میان آن‌ها ***کتاب تصاویر*** (۱۹۰۲) و ***داستان‌هایی دربارهٔ خدای عزیز*** (۱۹۰۴) از اهمیت بیشتری برخوردارند. یکی از معروف‌ترین شعرهای ***کتاب تصاویر*** قطعهٔ «روز پائیزی» است.

خداوندا: دیگر زمانش فرا رسیده است. تابستان بسی دیر پایید.
سایه‌ات را روی ساعت‌های آفتابی بیفکن
و بادها را در دشت‌ها رها ساز.
آخرین میوه‌ها را به رسیدن فرمان ده.
به آن‌ها دو روز گرمِ دیگر ارزانی‌دار
و به سوی کمالشان رهنمون شو
و واپسین شهد را در جانِ بادهٔ مَردافکن ریز.
آن‌که امروزش سرایی نیست، دیگر خانه‌ای نخواهد ساخت،
آن‌که امروز تنهاست، دیری همچنان تنها خواهد ماند،
بیدار خواهد شد، خواهد خواند، نامه‌های بلند خواهد نوشت
و زمانی که برگ‌ها فرو می‌ریزند،
در کوچه‌ها ناآرام به این سوی و آن سوی روان خواهد شد.

از آثار مهم ریلکه، همان گونه که پیشتر گفته شد، مجموعهٔ شعری است به نام ***کتاب ساعات*** که در ۱۹۰۵ انتشار یافت و شهرتی کم‌نظیر برای او به ارمغان آورد. این مجموعه دارای سه بخش است: «در باب زندگی رهبانی»، «در باب زیارت» و «در باب فقر و مرگ».

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



موضوع اصلی *کتاب ساعات* خدا است. اما این خدا نه مسیح است و نه واقعیت غیرقابلِ درکی خارج از زمان و مکان. این خدا، معنویت است، معنویتی که شاعر مانند رهبان جوانی گِردِ آن «طواف» می‌کند:

من گِرد خدا می‌پویم، گِرد این برج کهنسال.
گرچه هزاران سال است که در این طوافم،
اما هنوز نمی‌دانم که شاهینم یا که توفانم
یا سرودی سترگم و جانِ جهانم.

گفتیم که خدای ریلکه خدایی مذهبی نیست، بلکه معنویتی است که در همهٔ مظاهر هستی وجود دارد. اما انسانِ روزگار ما به دلیل آن‌که از عالم معنا گسسته است، صدای خدا را به زحمت می‌شنود:

اگر گه‌گاه، ای همسایه
در شبی بلند با در کوفتن‌های سخت می‌آزارمت،
از آن روست که صدای نفس‌هایت را به دشواری می‌شنوم
و می‌دانم که در سرای خویش تنهایی.
و می‌دانم که اگر به چیزیت نیاز باشد، کسی نیست
تا تو را جامی به دست دهد.
مرا گوش پیوسته با توست، اشاراتی نمای
مَنت در کنارم.

از موضوعات دیگری که از آن در *کتاب ساعات* بارها سخن به میان می‌آید، مرگ است. اگر بین خدا و انسان فاصله افتاده است، اما ... زندگی و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



مرگ فاصله‌ای نیست:

مرگ بسی سترگ است.
ما با لبان خندان
جملگی از آنِ اوییم.
هنگامی که خود را در کانون زندگی می‌پنداریم،
کسی که در درون ما می‌گرید
اوست.

از ویژگی‌هایی که در *کتاب ساعات* نظر را جلب می‌کند، تنها شور و حال سِحرکننده‌ای نیست که در اشعار این مجموعه وجود دارد، بلکه زیبایی و موسیقی کلام نیز یکی از خصوصیات کم‌نظیر آن است. اما این زیبایی را نمی‌توان به زبانی دیگر منتقل کرد، شعر ریلکه را باید تنها به زبان اصلی خواند. این شعر، ویژگی دیگری نیز دارد: تشابهاتی که بین آن و شعر عارفانهٔ فارسی است.

مدت اقامت ریلکه در پاریس با احتساب سفرهایی که او به نقاط گوناگون جهان کرد، دوازده سال به طول انجامید. پاریس برای او دو حُسن داشت: در کنار رودن بودن و در خود به مکاشفه پرداختن.

شاعر پس از ورود به پاریس ابتدا اتاقی در یکی از کوچه‌های محلهٔ کارتیه لاتن[1] اجاره کرد و منتظر روزی شد که به دیدن رودن برود. آرزوی دیدار رودن به زودی تحقق یافت و شاعر سرانجام در یکی از روزهای تابستان ۱۹۰۲ خود را در آتلیهٔ هنرمند فرانسوی و در برابر مجسمه‌های عظیم او

1. Quartier Latin

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



یافت. مجسمه‌ها، سفید بودند و ریلکه حس می‌کرد که در میانِ «کوچه‌ای از برف» راه می‌رود. در این ملاقات «رودن دائماً از هنر صحبت می‌کرد و از جایگاه هنری خود سخن می‌گفت.» و وقتی دختر کوچکش حلزونی از باغ آورد و آن را در دست‌های پدر گذاشت: گفت: «این حلزون مرا به یاد آثار بزرگ هنرمندان یونانی می‌اندازد، همان سادگی، همان صافی، همان شفافیتِ درونی...»

تأثیری که رودن در روحیهٔ ریلکه گذاشت، بسیار شگرف بود. شاعر در مقاله‌ای که بعدها دربارهٔ تندیسگر بزرگ فرانسوی نوشت، او را چنین وصف می‌کند: «رودن هنرمندی تنها بود و هنگامی که شهرت به سراغش آمد، تنهاتر شد، شهرتْ مجموعهٔ همه سوء تفاهماتی است که پیرامون یک هنرمند پدید می‌آیند.»

مهم‌ترین درسی که ریلکه از رودن آموخت، نگریستنِ عمیق به اشیاء بود. تندیسگر فرانسوی اعتقاد داشت که باید به سنگ، حقیقت داد، یا مهم‌تر از آن: حقیقتی را که در درون سنگ است، از آن بیرون کشید. ریلکه می‌اندیشید که اگر این‌کار در مجسمه‌سازی ممکن است، باید در شعر نیز میسّر باشد. شعرِ «چرخ فلک» که ظاهری ساده دارد، حاوی حقیقتی عمیق و نشان‌دهندهٔ این طرز فکر است:

با سر پناه و سایه‌اش زمانی اندک
مجموعه‌ای از اسب‌های رنگین می‌چرخند،
اسب‌هایی که همهٔ آن‌ها از سرزمینی هستند
که مدتی می‌پاید تا افول کند.
گرچه پاره‌ای از آن‌ها به چرخ فلک بسته شده‌اند.
اما آثار دلیری در چهرهٔ همهٔ آن‌ها هویداست؛

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



با آن‌ها شیرِ خشمگین سرخ رنگی همراه است
و گاه و بی‌گاه فیلی سفید رنگ.

حتی گوزنی در بین آن‌هاست، چونان‌که در جنگل،
با این فرق که زینی بر پشت دارد و روی آن
دخترکی با جامهٔ آبی رنگ نشسته است.

و بر پشت شیر پسرکی با جامهٔ سفید می‌تازد
و با دست‌های کوچکش خود را محکم نگاه داشته است،
درحالی که شیر، دندان و زبان خود را نشان می‌دهد.

و گاه و بی‌گاه فیلی سفید رنگ.

آن‌ها سوار بر اسب می‌آیند و می‌گذرند.
دختران نیز، با جامه‌ای روشن، دخترانی که
برای این اسب سواری دیگر کمی پیرند. آن‌ها میان این‌همه دَوَران
به بالا نگاه می‌کنند، به نقطه‌ای نامعلوم، به اینجا.

و گاه و بی‌گاه فیلی سفید رنگ.

و همهٔ این مجموعه می‌گذرد و می‌شتابد تا پایان بگیرد
و می‌چرخد و می‌گردد و مقصدی ندارد.
رنگ‌های سرخ، سبز و خاکستری رد می‌شوند
و با آن‌ها چهره‌ای که هنوز آغاز نشده است.
و گاهی لبخندی است، لبخندی به این سوی،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



لبخندی سرشار از خوشبختی، که چشم را می‌زند
و در این بازی شتابان و کور ناپدید می‌شود...

چرخ فلک نمادی است برای زندگی، اما اگر این زندگی در آغاز زیبا و رنگین و پرجوش و خروش است، سرانجام به نقطهٔ کوری منتهی می‌شود که مفهومی برای آن نمی‌توان یافت. چرا «کوزه‌گرِ دهر» جامی چنین لطیف را «می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش»؟ چه حکمتی در پسِ آن آفرینشِ نخستین و این تخریب انجامین پنهان است؟

ریلکه از رودن درس دیگری نیز آموخت: هنرمند نباید هرگز به انتظار الهام بنشیند، بلکه باید فقط «کار کند». بنابراین، توفیق هر هنرمندی تنها به میزان پشتکار و شکیبایی او بستگی دارد و دیگر هیچ.

در واپسین روزهای ۱۹۰۲ ریلکه بخش نخست زندگینامهٔ رودن را به پایان رساند، دومین قسمت آن چند سال بعد انتشار یافت.

شاعر از پاریس دل خوشی نداشت و معتقد بود که آن را تنها «خشم خدایان» پدید آورده است. اما بی‌درنگ می‌افزود: «تنها رودن است که با طبیعت آرام خود در تضاد با این شهر قرار دارد.»

ریلکه انسانی بی‌قرار بود و نمی‌توانست برای مدتی طولانی در پاریس بماند. او در نیمهٔ دوم ۱۹۰۳ سفری به ایتالیا کرد و در ویارِجّو[1] (در ساحل دریای آدریاتیک) اقامت گزید. شاعر در اینجا زندگی آرامی داشت، استراحت می‌کرد، شعر می‌گفت، کتاب می‌خواند و به دوستان و مریدانش نامه می‌نوشت. از بین این نامه‌ها، نامه‌های او به شاعری جوان به نام کاپوس[2] ـ که از او راهنمایی خواسته بود ـ شهرتی بسزا دارند. برای نمونه بخشی از یکی از نامه‌ها

1. Viareggio 2. Kappus

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



را در زیر می‌آوریم:

... زمان را نمی‌توان سنجید. در اینجا یک سال هیچ است و ده سال به حساب نمی‌آید. هنرمند بودن یعنی حساب نکردن، بارور شدن مانند درختی که در معرض توفان‌های زندگی ایستاده است و هراسی از آن ندارد که مبادا تابستان نیاید. تابستان خواهد آمد. اما نمی‌آید مگر برای کسانی که خاموش و شکیبا ایستاده‌اند و چنان آرامشی دارند که گویی ابدیت در برابر آنان گسترده شده است. من هر روز به بهای دردهایی که آن‌ها را سپاس می‌گویم از نو می‌آموزم که شکیبایی همه‌چیز است.

ریلکه در مه ۱۹۰۳ از ویارِجّو به پاریس بازگشت، اما این شهر پناهگاه مناسبی برای شاعرِ درونگرای آلمانی نبود. بنابراین تصمیم گرفت که آنجا را ترک کند و به رُم برود. اقامت در رُم نزدیک به هشت ماه طول کشید، اما در اینجا هم شاعر احساس خوشبختی نمی‌کرد. وجودِ آثار فراوان هنری در رُم سبب می‌شد که او این شهر را «موزه‌ای ناموزون» بخواند و به تنهایی پناه آورد. با این‌همه، اقامت در رُم برای ریلکه بی‌حاصل نبود، او در اینجا شروع به فراگرفتن زبان دانمارکی و نوشتن رمان معروف خود ***یادداشت‌های مالته لاوریدز بریگه***[1] کرد.

ریلکه در تابستان ۱۹۰۴ رُم راترک کرد و عازم سوئد شد. استقبالی که در این کشور از او شد بسیار گرم بود و سبب گردید که شاعر نزدیک به شش ماه در آنجا بماند و در انزوا کار کند.

ریلکه پس از بازگشت از سوئد مدتی در ورپزوده گذراند و پس از آن به

---

1. Malte Laurids Brigge

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



پاریس رفت تا پیشنهاد رودن را مبنی بر سکونت در خانه‌اش بپذیرد. شاعر نزدیک به نُه ماه نزد رودن ماند و رسیدگی به مکاتبات استاد را به عهده گرفت. او در قبال این خدمت ماهی دویست فرانک دریافت می‌کرد و اجازه داشت که گاه‌گاه برای ایراد سخنرانی به سفرهای کوتاه برود.

سکونت درخانهٔ رودن زیاد طول نکشید و شاعر ناگزیر شد که به دلیل اختلاف با استاد خانهٔ او را ترک کند.

ریلکه در ۱۹۰۷ مجموعهٔ *اشعار نو* را منتشر کرد. در این مجموعه، شاعر دیگر مانند گذشته به مضامین «عارفانه» توجهی ندارد، بلکه موضوعات خود را در جهان گیاهان و جانوران می‌جوید و به قالب شعر در می‌آورد. یکی از معروف‌ترین قطعه‌های کتاب *اشعار نو*، شعر «پلنگ» است:

نگاهش در گذر از میله‌های قفس
چنان خسته است که دیگر چیزی نمی‌بیند.
در نظرش آنجاگویی هزاران میله هست
و در آن سوی میله‌ها دیگر جهانی نیست.

خرامیدنش با آن گام‌های نرم و استوار
ـ که در کوچک‌ترین دایره می‌چرخند ـ
رقصی از قدرت است در حول کانونی
که در آن اراده‌ای نیرومند تحلیل رفته است.

تنها گاه‌گاهی پردهٔ مردمکانش
آرام گشوده می‌شود. آنگاه تصویری به درون می‌آید
که از میان سکونِ متشنجِ عضلاتش می‌گذرد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



و در قلبش فرو می‌میرد.

در مجموعهٔ *اشعار نو* ریلکه به‌سوی عینیتی وسیع گام برمی‌دارد و می‌کوشد که حقیقت را کشف کند و به آن شکل بخشد. این حقیقت در همه‌چیز هست، هم در یک ساختمان فرتوت و هم در منظره‌ای از باغ، هم در صحنه‌ای از یک خیابان و هم در نگاه جانوری وحشی. اما برای کشف این حقیقت باید بتوان «نگریست».

اگرچه برای ریلکه جدایی از رودن دردناک بود، با وجود این، شاعر تصمیم گرفت که در پاریس بماند و به پیروی از نظر استاد فقط «کار کند». بنابراین، خانهٔ کوچکی در تابستان ۱۹۰۸ اجاره کرد و به نوشتن پرداخت.

ریلکه در این سال‌ها دوستداران فراوانی داشت که از او به عناوین گوناگون حمایت می‌کردند. در میان این افراد، مردان و زنانِ محتشم اندک نبودند. یکی از اینان شاهزاده خانم ماری فون تورن[1] بود که قصر او در دوئینو[2] اغلب محل رفت و آمد هنرمندان بود. آشنایی ریلکه با این زن در اواخر ۱۹۰۹ روی داد.

ریلکه در ۱۹۱۰ رمان معروف خود ***یادداشت‌های مالته*** را ـ که چند سال پیش در رُم شروع کرده بود ـ به پایان برد و منتشر کرد.

موضوع ***یادداشت‌های مالته*** توصیف سرگذشت شاعری دانمارکی است که برای اقامتی طولانی به پاریس می‌آید، خود را در این شهر کاملاً تنها حس می‌کند و برای گریز از تنهایی به نوشتن خاطراتش می‌پردازد.

***یادداشت‌های مالته*** شامل دو بخش است: یکی یادداشت‌هایی که او پس از گشت و گذارِ روزانه در شهر می‌نویسد و دیگری یادداشت‌هایی که خاطرات او را از زمان کودکی‌اش در برمی‌گیرد. اما این دو بخش به ترتیب در پی هم ظاهر

---

1. Marie von Thurn
2. Duino

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نمی‌شوند، بلکه در هم می‌آمیزند و جای خود را دائماً با هم عوض می‌کنند.

یکی از بخش‌های عمدهٔ کتاب، بخشی است که در آن از «فرزند گمشده» (یوسف) سخن به میان می‌آید که «دائماً از عشق می‌گریخت و به تنهایی پناه می‌بُرد.» آیا مالته، این شاعر درونگرا و مردم‌گریز، یوسفِ عصر ما نیست؟

شباهت‌هایی که بین ریلکه و مالته وجود دارد، کم نیست. هر دو شاعرند، هر دو جوانند، هر دو در پاریس زندگی می‌کنند و هر دو تنهایند. نظر هر دو نیز دربارهٔ کار هنریِ مشترکشان یکسان است: «شعرهایی که در سنین جوانی سروده می‌شوند، شعر نیستند؛ باید شکیبا بود، باید شهد زیبایی را ابتدا برای مدتی دراز، و شاید برای یک عمر، در درون خویش اندوخت؛ آنگاه، شاید تنها آنگاه، بتوان ده سطر شعر نوشت...»

***یادداشت‌های مالته*** رمانی است دربارهٔ خدا، عشق و مرگ. خوشبختیِ مالته ـ مثل هر هنرمند واقعی دیگر ـ در این است که «یاد می‌گیرد» که آن‌ها را تجربه کند، یا به گفتهٔ ریلکه، «ببیند».

ریلکه در نوامبر ۱۹۱۰ به الجزایر و تونس و در ژانویهٔ سال بعد به مصر رفت. در این سفر، شاعر نه تنها با زندگیِ پرغوغای شرقی، بلکه با جهان پُر رمز و راز مسلمانان آشنا شد. اگرچه اقامت ریلکه در کشورهای شمال آفریقا چندان نپایید، اما تأثیر آن در روحیهٔ او کم نبود. با این‌همه، باید گفت که سفر ریلکه به اسپانیا در اکتبر ۱۹۱۲ و بازدید از قُرطبه و مسجد عظیم آن اثری به‌مراتب عمیق‌تر در روحیهٔ او گذاشت تا سفر به آفریقا. ریلکه در نامه‌ای که در دسامبر ۱۹۱۲ به شاهزاده خانم تورن نوشت، به این نکته اشاره می‌کند: «از زمانی که در قُرطبه اقامت دارم، نسبت به مسیحیت شدیداً بی‌علاقه شده‌ام. در اینجا من قرآن می‌خوانم، این کتاب مرا گاه‌گاهی چنان تسخیر می‌کند که گویی او باد است و من نِی...» (آیا این تصویر خوانندهٔ ایرانی را به یادِ نخستین شعرهای مثنوی نمی‌اندازد؟)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



ریلکه در اوایل ۱۹۱۲ به دعوت شاهزاده خانم تورن به دوئینو رفت و در حدود پنج ماه در این قصر سکنا گزید؛ نخستین شعرهای مجموعهٔ ***سوگسرودهای دوئینو*** در اینجا پدید آمد.

سفر ریلکه به اسپانیا چهارماه به طول انجامید. او ابتدا در فوریهٔ ۱۹۱۳ به پاریس، به شهری که به نظر او «محل تلاقی همه مسیرها بود»، بازگشت.

ریلکه در تابستان ۱۹۱۴ پاریس را ترک کرد و به مونیخ رفت. اما هنوز مدت زیادی از اقامت او در این شهر نگذشته بود که یکی از بزرگ‌ترین فاجعه‌های قرن ما روی داد: جنگ جهانی اول.

ریلکه در اثنای جنگ تنها شش ماه خدمت نظامی کرد؛ شاهزاده خانم تورن این بار هم به یاری او آمد و با نفوذی که داشت توانست دوست شاعر خود را خیلی زودتر از موعد معمول از چنگِ لباس نظامی نجات دهد. اما آزادی از نظام، رهایی کامل نبود: بار دیگر بی‌قراری‌ها شروع و زندگی بی‌سامان آغاز شد. اقامت ریلکه در هتل‌ها و آپارتمان‌های اجاره‌ای و زندگی پیش دوستان چندین‌سال به طول انجامید تا سرانجام در ۱۹۲۱ یک کارخانه‌دار سوئیسی قصر قدیمی و کوچکی را در موزو[1] در اختیار شاعر گذاشت. اکنون سکوت این قصر و طبیعت زیبای پیرامون آن، محیط دلخواهی بود که شاعر بتواند ***سوگسرودهای دوئینو*** را ـ که سال‌ها پیش آغاز کرده بود ـ به پایان بَرَد.

***سوگسرودهای دوئینو*** در ۱۹۲۲ منتشر شد و به‌زودی نام ریلکه را ـ که در اثر جنگ و تحولات سیاسی در اروپا تقریباً فراموش شده بود ـ برای بار دیگر بر سرِ زبان‌ها انداخت. می‌گویند این اثر، شاهکار ریلکه است. اگرچه این ادعا درست است، اما درک بسیاری از شعرهای آن ساده نیست. تفسیرهای

---

1. Muzot

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



گوناگون و گاه‌گاه متناقضی که بر این مجموعه نوشته شده مؤیّد این گفته است. ترجمهٔ بخشی از سوگسرود اول را در زیر می‌آوریم:

اگر فریاد بر می‌آوردم، چه کسی صدای مرا در بارگاه فرشتگان می‌شنید؟
حتی اگر یکی از آنان مرا ناگهان به سینه می‌فشرد،
در وجودِ نیرومند او تحلیل می‌رفتم.
زیرا زیبایی چیزی نیست
جز آغاز وحشتی که هنوزش تحمّل می‌کنیم
و از آن‌رو ستایشش می‌کنیم، چون با بی‌اعتنایی اجازه می‌دهد
که از پای در آییم. هر فرشته‌ای هراس‌انگیز است.

ریلکه گفته است که *سوگسرودهای دوئینو* به او الهام شده و آن‌ها را «صدایی» در یک روز توفانی به گوش او رسانده است. او در این قصاید انسان را موجود ناتوانی می‌بیند که تکیه‌گاهی ندارد وناگزیر به فرشتگان پناه می‌آورد. اما این فرشتگان ـ که در نظر ریلکه مرشدان زمینی‌اند ـ «هراس انگیزند»، باید از آن‌ها پرهیز کرد و کوشید که شخصاً به «آگاهی» رسید. تنها از راه این آگاهی است که می‌توان جهان نامرئی را قابل رؤیت ساخت.

به اعتقاد ریلکه، مرگ در ذاتِ «اشیاء» نهفته است؛ فانی بودن اشیاء تنها مرگ آن‌ها نیست، بلکه زندگیِ آن‌ها هم هست. از این‌رو، شعر واقعی، شعری که «فضای درونی جهان» را بیان می‌کند، در اصل مرثیه است.

ریلکه در طول اقامتش در سوئیس به توفیق دیگری نیز دست یافت: سرودن *ترانه‌هایی برای اورفئوس*. (شعری که در آغاز این گفتار آمد، یکی از ترانه‌های این مجموعه است.)

ریلکه در اوایل ۱۹۲۵ بار دیگر سفری به پاریس کرد و در حدود شش ماه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



در آنجا زیست. شاعر در تابستان این سال خسته و ناتوان به اقامتگاه خود در سوئیس بازگشت و تا هنگام مرگ در آنجا ماند. در قصر موزو در آغاز دوستان زیادی به دیدن او می‌آمدند، اما با شدت گرفتن بیماری‌اش (سرطان خون) دیگر ریلکه سرِ دیدن کسی را نداشت. مرگ، نزدیک شده بود و شاعر خود را برای سفری ابدی آماده می‌کرد.

ریلکه در بیست و نهم دسامبر ۱۹۲۶ درگذشت. روی سنگ گور او شعری حک شده است که در آن از «گُل سرخ» به عنوان «تناقض‌ناب» نام می‌بَرد. شاعر در زیر این گل سرخ آرمیده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# هرمان هسه

## در جست و جوی جهانی نو

این‌که آثار هرمان هسه در زمان حیاتش به پاره‌ای از زبان‌های معتبر دنیا ترجمه و با تیراژ نسبتاً محدود منتشر شد، نکتهٔ کم‌اهمیتی نیست، اما این واقعیت که همان آثار پس از مرگ وی مورد استقبال میلیون‌ها جوان در تمام جهان قرار گرفت، قابل توجّه است. دلیل محبوبیت هسه چیست؟ چرا تعداد نسخه‌های چاپ شدهٔ کتاب‌های او در جهان از هفتاد میلیون متجاوز است؟ پاسخ، ساده است: توجه به دنیای درونی انسان. گذشته از این، هسه در نوشته‌های خود بیشتر به جوانان نظر دارد و مسائل زندگی و روانی آنان رامورد توجه قرار می‌دهد؛ قهرمانان او گذشته‌های خود را به دست فراموشی می‌سپارند و کوشش آنان تنها صرف یافتن راهی نو در زندگی می‌شود. از نکات دیگری که در آثار هسه جوانان را عمیقاً جذب می‌کند، توجه او به دوگانگی بین جسم و روح و نشان دادن جاذبه‌های هر یک از آن‌ها است. یک دلیل دیگر نیز برای محبوبیت نویسنده وجود دارد: گریز از جهان واقعی و پناه بردن به دنیای تخیّل، فرار از مظاهر تمدن و روی آوردن به طبیعت.

هرمان هسه در دوم ژوئیهٔ ۱۸۷۷ در شهر کوچک کالو[1] (در جنوب غربی آلمان) زاده شد. پدرش ابتدا مبلّغ مذهبی در جنوب آسیا بود و سپس مدیر

1. Calw

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



موسسهٔ انتشاراتی در شهر کالو شد. مادرش در هند متولد شده و دختر هندشناسی معروف بود. محیط خانوادگی هرمان محیطی آرام بود؛ اگر در آن از مادیّات چندان نشانه‌ای یافت نمی‌شد، اما در مقابل، معنویّات اعتبار فراوانی داشت. خود او در این باره می‌نویسد: «در این خانه مردم دعا می‌کردند، کتاب مقدّس می‌خواندند، مطالعه می‌کردند و موسیقی می‌نواختند... مهمانان از کشورهای مختلف می‌آمدند و عطر سرزمین‌های دور را با خود می‌آوردند.»

هسه پس از طی دوران دبستان در ۱۸۹۱ وارد صومعهٔ مالبرون[1] شد تا در آنجا به تحصیل الهیّات بپردازد و کشیش شود، اما روح پرشور و حسّاس او تعالیم کلیسا را برنمی‌تافت؛ از این‌رو پس از هفت ماه اقامت سرانجام از صومعه گریخت و به کالو بازگشت. هرمان در کالو وارد دبیرستان شد و پس از گذراندن دورهٔ اول آن به توبینگن[2] رفت و در یکی از کتابفروشی‌های آنجا به کارآموزی پرداخت. نخستین کتابی که از هسه منتشر شد، ***ترانه‌های خیال‌انگیز*** (۱۸۹۹) نام داشت و تحت تأثیر ریلکه سروده شده بود.

بین سال‌های ۱۹۰۱ و ۱۹۰۳ هسه دوباره به ایتالیا سفر کرد و پس از آن کار خود را رها نمود و یکسر به نویسندگی پرداخت. **پترکامن‌تسیند*** نخستین رمان معروف هسه است که در ۱۹۰۴ انتشار یافت و سبب شهرت وی شد. او در همین سال نیز ازدواج کرد.

از آثاری که هسه پس از **پترکامن‌تسیند** منتشر کرد، رمان‌های **زیر چرخ** (۱۹۰۶) و **گرترود**[3] (۱۹۱۰) معروف‌ترند. با انتشار این رمان‌ها نه تنها مشکلات مادّی نویسنده برطرف شد، بلکه موقعیّت ادبی او نیز مستحکم گردید.

هسه به سال ۱۹۱۱ سفری به هند کرد و با زندگی برهمنان و مرتاضانِ

---

1. Maulbronn 2. Tübingen 3. *Peter Camenzind*
4. *Gertrud*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



آنجا از نزدیک آشنا شد. نویسنده پس از بازگشت از هند به اتفاق خانواده‌اش به بِرن (سوئیس) رفت و تا پایان جنگ جهانی اول در آنجا زیست. در اثنای جنگ دو رمان از هسه انتشار یافت، یکی ***روسهالده***[1] (۱۹۱۴) و دیگری ***کنولپ***[2] (۱۹۱۵). گذشته از آن، تعداد زیادی مقالهٔ سیاسی از او در روزنامه‌های آلمانی، اتریشی و سوئیسی به چاپ رسید.

دوران جنگ جهانی اول دوران سختی برای هسه بود؛ طبع زودرنج او وحشیگری و خونریزی را برنمی‌تافت و نیروی جسمی و روحی‌اش یارای مقاومت در برابر تحوّلات شگرف زمانه را نداشت. به‌ویژه مرگ پدر و بیماری یکی از فرزندانش سبب شدند که او تعادل روانی خود را از دست بدهد و به بیماری شدید عصبی دچار شود. پزشک معالج او یکی از شاگردان یونگ بود که او را با جهان پر رمز و راز روانکاوی آشنا کرد. ما تأثیر عمیق این آشنایی را در آثاری که هسه پس از آن نوشت، آشکارا می‌بینیم.

هسه در ۱۹۱۹ رمان ***دِمیان***[3] و سه سال بعد رمان ***سیذارتا***[4] را منتشر کرد. با انتشار این دو کتاب، هسه به صورت نویسنده‌ای تراز اول درآمد و کم‌کم ترجمهٔ آثارش به زبان‌های معتبر جهان آغاز شد.

هسه در ۱۹۲۴ به تابعیّت سوئیس درآمد و در همان سال برای بار دوم ازدواج کرد. اما این ازدواج چندان نپایید و سه سال بعد به جدایی انجامید.

هسه در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۷ تا ۱۹۴۳ آثاری را پدید آورد که سبب شهرت جهانی وی شدند؛ از میان این آثار رمان‌های ***گرگ بیابان*** (۱۹۲۷)، ***نرگس و زرّین دهن*** (۱۹۳۰) و ***بازی مهره‌ای شیشه‌ای*** (۱۹۴۳) از اعتبار بیشتری برخوردارند. همه این آثار و آثاری که به دلیل کم‌اهمیت‌تر بودنشان نامی از آن‌ها برده نشد، سبب شدند که نویسندهٔ آن‌ها در ۱۹۴۶ به دریافت

---

1. *Rosshalde* *Knulp* 3. *Demian*
4. *Siddhartha*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



جایزهٔ نوبل در ادبیات نائل شود.

هسه در نهم اوت ۱۹۶۲ در سوئیس درگذشت.

بررسی همهٔ آثار هسه از حوصلهٔ این نوشته به دور است؛ ازاین‌رو، ما تنها به بررسی سه رمان مشهورتر او، یعنی *دِمیان*، *سیذارتا* و *گرگ بیابان* می‌پردازیم.

*دِمیان* سرگذشت پسربچهٔ ده ساله‌ای است به نام امیل سینکلر[1] که خیلی زود با تضادهای روح آدمی آشنا می‌شود. او به‌درستی پی می‌بَرد که در کنار محیط آرام و روشنِ خانوادگی‌اش دنیای تاریک و اسرارآمیزی وجود دارد که شناختن آن برایش دشوار است. سینکلر در مدرسه با دو نوجوان آشنا می‌شود که هر یک نمادی برای این دو دنیا هستند: یکی کرومر[2] که کودکی شریر و ماجراجوست و دیگری دمیان که نوجوانی فهیم و متفکّر است. دمیان خود را وقف هدایت سینکلر می‌کند و می‌کوشد که دیدگان او را در برابر واقعیت‌های پیرامونش بگشاید.

به‌زودی زمان کودکی به پایان می‌رسد و دوران بلوغ آغاز می‌شود. پدر ومادر سینکلر او را به مدرسه‌ای در شهر دیگر می‌فرستند تا با محیطی جدید آشنا شود. در اینجا زندگی دوگانهٔ سینکلر شروع می‌شود: او اگرچه نوجوانی پاک و خوش قلب است، اما به تقلید از دیگران به باده‌خواری روی می‌آورد و زندگی بی‌بند و باری را آغاز می‌کند. اما آشنایی او با دوشیزه‌ای جوان بار دیگر او را به دنیای درونی‌اش باز می‌گرداند. سینکلر می‌کوشد که با تصویرکردن چهرهٔ دختر، او را برای همیشه نزد خود نگاه دارد. اما این تصویر هر لحظه بیشتر به تصویر دمیان شباهت می‌یابد.

دوران مدرسه به‌زودی سپری می‌شود، اما سینکلر همچنان در پی یافتن مرشدی است که او را در زندگی راهنمایی کند. این مرشد به‌زودی پیدا

---

1. Emil Sinclair 2. Kromer

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



می‌شود: او اُرگ‌نواز جوانی است که سینکلر را با خدایی افسانه‌ای به نام آبراکساس[1] آشنا می‌کند که هم ایزد است و هم شیطان، هم مظهر خوبی است و هم نماد زشتی. اما سینکلر پس از چندی مرشد خود را ترک می‌کند و پی می‌بَرد که هرکس در زندگی باید راه خود را شخصاً بیابد و بپیماید.

در دانشگاه راه سینکلر و دمیان بار دیگر با هم تلاقی می‌کند. در اینجا اتفاق دیگری نیز رخ می‌دهد: سینکلر با مادر دمیان، اِفا[2] (= حوّا)، آشنا می‌شود و در او تصویر معبود روحانیِ رؤیاهای خود را مجسّم می‌بیند. این آشنایی چندان نمی‌پاید و جنگ جهانی اول آن‌ها را از هم جدا می‌کند. اما برخورد با حوّا برای سینکلر آغاز رستگاری است.

سرگذشت امیل سینکلر سرگذشت جوانی است که در مسیر زندگی ابتدا با افراد بدسرشتی آشنا می‌شود که او را به بیراهه می‌کشند، اما او زود به خود می‌آید، از آنان دوری می‌کند و به یاری دمیان راه تعالی را در پیش می‌گیرد. اصولاً قهرمانان هسه افرادی هستند که تنها در پی رستگاری‌اند و در این راه از هیچ کوششی دست برنمی‌دارند. شخصیت‌های او در اصل همه یک نفرند و نویسنده تنها جنبه‌های متضاد روح آنان را در قالب انسان‌های گوناگون نشان می‌دهد، وگرنه بین کرومر و دمیان فاصله‌ای نیست. اما اندیشه‌های هسه همیشه در مظاهر دو قطب مخالف تجلّی نمی‌یابد؛ گاهی شخصیّت‌ها متنوع‌اند و همین واقعیّت سبب می‌شود که قهرمانان آثار او اغلب حالتی اسرارآمیز پیدا کنند. سینکلر تنها نیست، بلکه مجموعهٔ افرادی است که او در مسیر زندگی با آن‌ها روبه‌رو می‌شود؛ این افراد هر یک بخشی از وجود و روح اویند.

رمان *دمیان* سرگذشت تکامل روانی سینکلر است. بی‌دلیل نیست که خود او می‌گوید: «برای من در زندگی تنها کوششی که برای شناختن خود به‌کار

---

1. Abraxas 2. Eva

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



می‌برم، مهم است.» اما خودشناسی، کاری ساده نیست، باید تجربه‌های فراوان کرد، از دشواری‌ها نهراسید و از شکست نومید نشد. لازمهٔ گذر کردن از این مسیر، تنهایی است، تنهاییِ مطلق است. بنابراین، جای شگفتی نیست که سینکلر در مسیر خود با آبراکساس، با این خدای نور و تاریکی، روبه‌رو می‌شود.

دمیان نماد نور و نیکی است، انسانی است اندیشه‌ور، مرشدی است که سینکلر را به سوی رستگاری، به سوی حوّا، رهنمون می‌شود. حوّا، مادر است، معشوقهٔ روحانی است، مظهر کمال است؛ کسی است که همهٔ تضادها در او به هماهنگی، به یگانگی تبدیل می‌شوند.

اگر سینکلر انسانی ضعیف است و به راهنما نیاز دارد، اما در مقابل، دمیان شخصیّتی است نیرومند؛ اراده‌اش خلل‌ناپذیر، افکارش روشن و روحش دارای قدرتی خارق‌العاده است. اما این‌همه نیرو و جاذبه در این انسان از کجا آمده است؟ ـ از آنجا که او قدرت دارد تا به مسائل، تنها با معیارهای قراردادی دیگران نگاه نکند. جهان او گسترده است و افقِ دید او گسترده‌تر. او هیچ رسم و آیینی را منحصراً درست نمی‌داند و برای رسیدن به کمال حد و مرزی نمی‌شناسد.

دمیان پای‌بند خوبی و محبّت است و بدی را نمی‌شناسد ـ و خوشبختی او در همین است. هبوط آدم از زمانی آغاز شد که از میوهٔ درخت معرفت چشید، و معرفت یعنی تقسیم کردن جهان به خوب و بد. کسی که از بدی پرهیز می‌کند، لابد آن را می‌شناسد ـ واین، آغاز گمراهی است. باید بدی را نشناخت، باید خوب بود، باید خوبی کرد. راهی که هسه در رمان خود پیشنهاد می‌کند نه راه دوری از بدی است و نه راه نبرد با آن؛ راهی است که در آن مفهوم بدی وجود ندارد.

هسه معتقد است که انسان‌های برگزیده انسان‌هایی تنها و غریب‌اند. آن‌ها

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



رسوم و عقاید دیگران را نمی‌پذیرند و هرگز بر معیارهای آنان صحه نمی‌گذارند. آن‌ها اعتقاد دارند که برای بشر راهی سوای تمام راه‌هایی که همه گلّه‌وار می‌پویند وجود دارد. این راه، مشکل است، از گذرگاه‌های تنگ و دشوار می‌گذرد، راه بی‌خطری نیست. اما هستند کسانی که این راه را می‌یابند و از آن عبور می‌کنند. این راه از درون آدمی آغاز می‌شود.

هسه در ۱۹۲۲ رمان *سیذارتا* را که سه سال تمام سرگرم نوشتن آن بود، به پایان برد.

*سیذارتا* پسر برهمنی است که «در کرانهٔ رودخانه و در کنار زورق‌ها» پرورش می‌یابد. در چنین محیط آرامی کار سیذارتا مصاحبت با فرزانگان و تأمل در اندیشه‌های آنان است. اما ناگهان خلئی وجودِ پسر جوان را تسخیر می‌کند و او تصمیم می‌گیرد که خانهٔ پدری را ترک کند. پس، راه سفر در پیش می‌گیرد و به جایی که شمنانِ (= کاهنان بودایی) مهاجر زندگی می‌کنند، می‌رود. سیذارتا در اینجا به ریاضت می‌پردازد و زندگی دشواری را آغاز می‌کند. او تنها یک هدف دارد:تهی شدن از هر چیز، از آرزو، ازشادمانی، از رنج؛ اما همهٔ این‌ها او را به مقصود نمی‌رساند. «سیذارتا هزاران بار از خود گریخته بود، به جانور و سنگ تبدیل شده و در «هیچ» درنگ کرده بود،اما هربار ناگزیر از بازگشت بود و هرگز نمی‌توانست دَمی را که در آن به خود می‌آمد، فراموش کند.»

سیذارتا سه سال نزد شمنان می‌گذراند، اما از خود خشنود نیست. بنابراین به سوی شهری که محل اقامت بودا است روان می‌شود و به خدمت او در می‌آید. اما در اینجا هم پی می‌بَرد که تنها تعلیمات استادان بزرگ، آدمی را به سوی رستگاری رهنمون نمی‌شود، بلکه مقصود را باید شخصاً جست و یافت. از این‌رو، می‌کوشد که مسیر زندگی خود را تغییر دهد و از زیبایی‌های جهان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



بهره گیرد. برخورد با کامالا[1] سیذارتا را با جنبه‌های دیگر حیات آشنا می‌کند. این زنِ زیبای روسپی به او می‌آموزد که زندگی تنها ریاضت نیست. سیذارتا به میان مردم باز می‌گردد و «حیات دنیوی» خود را آغاز می‌کند. در این زندگی، تنها کامالا نیست، بلکه کاماسوامی[2] نیز هست. کاماسوامی بازرگان ثروتمندی است که سیذارتا را با جهان مادّی آشنا می‌کند و لذّت پول را به او می‌چشاند. سیذارتا مردی محتشم و نامدار می‌شود، اما شادمان نیست و احساس خوشبختی نمی‌کند. او در درون خویش شَمن است و مردم جهان در نظرش بیگانه‌اند. پس، بار دیگر شهر را ترک می‌کند و به سوی رودخانه‌ای می‌رود که در آن نزدیکی است. او حاضر نیست که بیش از این بارِ زندگی بی‌محتوای خود را به دوش بکشد، می‌خواهد خود را در رودخانه غرق کند و به حیات خود پایان دهد. اما در ساحل رودخانه سیذارتا ناگهان به یاد کلامی در دعای برهمنان می‌افتد که انسان را به ادامهٔ راه و رسیدن به کمال فرا می‌خواند ـ و از اندیشهٔ خام خویش منصرف می‌شود.

سیذارتا در ساحل رودخانه می‌ماند و زندگی نوین خود را آغاز می‌کند. او در آنجا سرانجام در می‌یابد که «اگرچه آب همواره درگذر است، اما همیشه نیز پابرجاست.» ـ این، درس بزرگی برای سیذارتا است. او اکنون راه رستگاری را یافته است.

هرمان هسه از سفری که در ۱۹۱۱ به هند کرد، یادداشت‌هایی با خود به همراه آورد که شامل خاطرات او از این کشور بودند. اما آشنایی نویسنده با هند تنها به این سفر محدود نمی‌شد، او عطر دلاویز شرق را ابتدا در فضای خانهٔ پدری خود بوییده و با این گوشهٔ جهان از همان دوران کودکی آشنا بود. بنابراین، اگر ادعا شود که رمان *سیذارتا* نتیجهٔ تلاش هسه برای رهایی از

---

1. Kamala 2. Kamaswami

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



محیط خانوادگی اوست، سخنی نادرست نیست. این نکته نشان می‌دهد که بین رمان‌های *سیذارتا* و *دمیان* از نظر موضوع نیز قرابتی وجود دارد: سیذارتا هم مانند سینکلر باید خود را از قید محیط خانوادگی رها کند و مراحل سلوک را یکی پس از دیگری در نوردد تا به خودشناسی برسد. اما رسیدن به این خودشناسی تنها با پیروی از دستورات و تعالیم فرزانگان ممکن نیست، راه رستگاری را باید شخصاً یافت و پوییدِ. اما رستگاری چیست و چگونه می‌توان به آن رسید؟ پاسخی که هسه به این پرسش می‌دهد، صریح است: رستگاری در هماهنگی روح آدمی است با جهان، و راه رسیدن به آن مستغرق شدن در خویشتنِ خویش.

آنچه هسه در *سیذارتا* تبلیغ می‌کند، چیزی جز تهذیب نفس نیست. او در اینجا می‌کوشد که درسی از عرفان شرقی را به غربیان بیاموزد و بدین‌گونه بهشتی زمینی را بنیان گذارد. اما آیا در روزگارِ پرغوغای ما کسی صدای مصلحانی چون هسه را می‌شنود؟

هاری هالر[1]، قهرمان رمان *گرگ بیابان*، مرد تنهایی است که معیارهای اجتماعی را نمی‌پذیرد و برای آن‌ها اعتباری قائل نیست. هالر شغلی ندارد و سرگرمی او در خواندن کتاب و گردش‌های شبانه خلاصه می‌شود. او در شهر اتاقی اجاره می‌کند و در آنجا زندگی ساده‌ای را آغاز می‌نماید. اما اقامت هالر در شهر زیاد نمی‌پاید و او روزی ناگهان از آنجا ناپدید می‌شود. از هالر یادداشت‌هایی به جا می‌ماند که عنوان آن‌ها «تنها برای دیوانگان» است و حاوی تخیّلات ذهنِ بیمارگونهٔ اوست. هالر در این یادداشت‌ها می‌کوشد تا تضادهای اجتماع‌های انسانی را باز نماید و به خواننده تفهیم کند که بیماری دوران ما نتیجهٔ اختلال روانی نسل اوست. در یادداشت‌های هالر خواننده با

1. Harry Haller

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



انسانی روبه‌رو می‌شود که بسیار حسّاس و زودرنج است و از درک جهان بی‌محتوای دیگران ناتوان. او هنگامی که در شبی بارانی در کوچه‌های شهر پرسه می‌زند، کتابچه‌ای را پیدا می‌کند که عنوان آن «رسالهٔ گرگ بیابان» است. در این رساله ما با شخصیّتی آشنا می‌شویم که دارای دو روح است: یکی روح انسانی و دیگری روح حیوانی. هالر در این دو روح ـ که به‌ندرت با هم هماهنگی دارند ـ تصویری از خود را باز می‌یابد. او بخشی از وجود خود را انسان و بخش دیگر را گرگ می‌داند؛ هرچه را معنوی و تلطیف شده است، به انسان نسبت می‌دهد و آنچه را غریزی و تاریک است به گرگ. اما آیا می‌توان بین این دو بخش مرز مشخصی قائل شد؟

خواندن رسالهٔ «گرگ بیابان» ذهن هالر را شدیداً تحت تأثیر قرار می‌دهد و او را سخت منقلب می‌کند. او سرانجام تصمیم می‌گیرد که به جامعهٔ انسانی، به جامعه‌ای که از آن همواره گریخته است، باز گردد. اما این کار از او برنمی‌آید. اکنون برای هالر یک راه بیشتر وجود ندارد: خودکشی. هالر در اثنای این کشمکش درونی با زنی به نام هرمینه[1] آشنا می‌شود که از پاره‌ای جهات به خودِ او شباهت دارد. هرمینه هالر را به جهان دیگری رهنمون می‌شود و او را با رقص، موسیقی جاز و سرانجام با دختری به نام ماریا آشنا می‌کند. به این‌گونه روحیهٔ هالر کم‌کم عوض می‌شود و زندگی معنای جدیدی برای او می‌یابد. هالر به مجلس بالماسکه می‌رود، می‌رقصد، می‌خندد و احساس خوشبختی می‌کند. اما در پایان جشن مشاهدهٔ «تماشاخانهٔ سحرآمیز» باز او را به تأمل وامی‌دارد. «تماشاخانهٔ سحرآمیز» آینه‌ای است که در آن می‌توان چهرهٔ واقعی خود را یافت و تصاویری از درون خود را مشاهده کرد. اما هالر در این آینه چه می‌بیند؟ «به آینه، به آینهٔ کوچکی که در دست داشتم خیره

1. Hermine

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شدم و دیدم که در آن هالر مانند گرگی در حال جان کندن است.» اما دیدن این صحنه برای هالر با دریافتن معرفتی عمیق همراه است: «تصمیم گرفتم که بازیِ زندگی را از نو آغاز کنم، طعم رنج‌هایش را بار دیگر بچشم، در برابر بیهودگی‌اش دوباره به خود بپیچم و مسیر دوزخ درون خویش را بار دیگر و بارهای دیگر در نوردم.»

شاید مهم‌ترین پرسشی که هنگام خواندن رمان *گرگ بیابان* مطرح می‌شود این است که هالر کیست و چه شخصیّتی دارد؟ پاسخ این سؤال دشوار نیست: هالر از نظر ظاهر مرد آرام و آراسته‌ای است که حدود پنجاه سال دارد و راه خود را در شهرهای بزرگ گم کرده است. چمدان‌های او که از نام و آدرس هتل‌های کشورهای دوردست پُر است، نه تنها از جهاندیدگی اوحکایت می‌کند، بلکه نشانگر سرگردانی و بی‌قراری اوست. اما وجه ممیّز او از دیگران تضادی است که در روح او وجود دارد. در او دو جنبهٔ انسانی و حیوانی در برابر یکدیگر قرار گرفته‌اند و به خون هم تشنه‌اند؛ بخشی که خواهان معنویت و کمال است، از ویژگی‌های انسانی برخوردار است و قسمتی که به توحّش و تخریب تمایل دارد، از خصوصیّات حیوانی. اما آیا هالر تنها بین این دو قطب سرگردان است؟ آیا انسان بیمارگونهٔ روزگار ما فقط ترکیبی از انسان و گرگ است؟ پاسخ این سؤال ـ دست کم در مورد هالر ـ منفی است. او شخصیّت پیچیده‌ای است که نه تنها دو جنبه، بلکه هزاران جنبهٔ متضاد در روح خود دارد.

هالر اگر انسانی بیمار است، دلیلش این است که روزگار ما بیمار است. عصر ما دورانی است آکنده از فجایع و بی‌عدالتی‌ها، سرشار از درنده‌خویی‌ها و خیانت‌ها. اما چرا زمانهٔ ما چنین بیمار است؟ هسه اعتقاد دارد که در اجتماع‌های صنعتی امروز اصول پیشین در حال زوال است، اما از اصولی هم که باید جانشین معیارهای کهن شود، اثری نیست. در چنین دوزخی همه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



سرگشته‌اند، همه محکوم به رنج کشیدن‌اند.

از شخصیّت‌های مهم رمانِ *گرگ بیابان* هرمینه است که او نیز نقد هستی را باخته و طعم نامرادی را چشیده است. هرمینه می‌خواهد هالر را با جهانی نوین آشنا کند و خود از او چیزهای نو بیاموزد. به نظر او هالر باید از آسمان بلند معنویّات فرود آید و با مسائل کوچک زندگی آشنا شود؛ باید بخندد، برقصد و در شادی‌های دیگران سهیم شود. اگر او از موسیقی موتسارت لذت می‌برد، نباید موسیقی جاز را کم‌ارزش بداند و از آن گریزان باشد. هرمینه راهنمای هالر در مسیر زندگی جدید است، شخصیّتی است شرقی که هسه او را تا حدّ یک آموزگارِ فهیم ارتقا داده است. هرمینه زنی «اثیری» است که اگرچه سرانجام به دست او کشته می‌شود، اما با مرگ خود راه او را به جهانی نو (=زندگی) هموار می‌کند.

در رمان *گرگ بیابان* ماریا شخصیت مقابل هرمینه است. او زنی سطحی است که از پاره‌ای جهات کامالا را در *سیذارتا* به یاد می‌آورد. این زن زیبا، هم معشوق هالر است و هم با مردان دیگر سر و سرّ دارد. او در فراسوی خیر و شر، در ماورای خوب و بد زندگی می‌کند؛ لعبت سبکسری است که جز به کامجویی نمی‌اندیشد و چیزی از دنیای معنوی هالر درک نمی‌کند. همان‌گونه که هالر از شنیدن سمفونی بتهوون تحت تأثیر قرار می‌گیرد، او نیز از شنیدن تصنیف‌های پیش پا افتاده به‌وجد می‌آید و عنان اختیار را از دست می‌دهد. ماریا مظهر زندگی، مظهر زندگی بی‌بند و بارِ روزگارِ بی‌هویت ماست.

از شخصیت‌های دیگر رمان پابلو[1]، نوازندهٔ ساکسوفون است. او به هالر مواد مخدّر می‌دهد و او را با خود به «تماشاخانهٔ سِحرآمیز» می‌بَرد تا در آنجا چهره‌های گوناگون روح خویش را ببیند. در این تماشاخانه هالر گاهی کودک

1. Pablo

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



است و گاهی نوجوان. گاهی انسانی فرهیخته است و گاهی گرگی درنده. در این فضای رؤیایی، گرگ بیابان نه تنها با گوته و موتسارت، بلکه با مظاهر جهان صنعتی امروز ـ از جمله با اتومبیل ـ روبه‌رو می‌شود. هالر که اکنون از هجوم صحنه‌های گوناگون به کلی گیج شده است، به دنبال هرمینه می‌گردد تا شاید خود را به یاری او نجات دهد. اما هرمینه در آغوش پابلوست.

رمان ***گرگ بیابان*** از پاره‌ای جهات به **بوف کور** شباهت دارد. لحن بدبینانهٔ هر دو اثر ـ که یکی تحت تأثیر فلسفهٔ نیچه و دیگری خیّام نوشته شده است ـ از جمله نقاط مشترک این دو کتاب است. اما شخصیّت‌های اصلی هر دو رمان نیز در مواردی به هم شبیه‌اند: هر دو آن‌ها انسان‌هایی بسیار حسّاس و بیمارگونه‌اند، یکی نقاش است و دیگری عاشق کتاب؛ یکی شیفتهٔ دختر اثیری است و دیگری پای‌بند هرمینه؛ یکی دلبستهٔ لکاته است و دیگری دلباختهٔ ماریا. در **بوف کور** دختر اثیری به لکاته تبدیل می‌شود و در ***گرگ بیابان*** هرمینه به ماریا؛ راویِ **بوف کور** دختر اثیری را می‌کشد و قهرمان ***گرگ بیابان*** هرمینه را. در هر دو اثر تأثیر مواد مخدّر در روحیهٔ شخصیت‌های اصلی غیرقابل انکار است و نیروی تخیّل آنان را تشدید می‌کند. پایانِ هر دو رمان نیز بی‌شباهت به هم نیست: گرگ بیابان به سوی زندگی باز می‌گردد و راوی به پیرمرد خِنزرپنزری تبدیل می‌شود.

خلاصه کنیم: بیشتر شخصیّت‌های رمان‌های هسه انسان‌هایی هستند که در جست وجوی رستگاری‌اند. اما رستگاری چیست؟ به اعتقاد نویسنده رستگاری در خودشناسی است و راه خودشناسی راهی است به درون. در ***دمیان*** و ***سیذارتا*** که آثار دوران میانسالی هسه‌اند، او این راه را به روشنی نشان می‌دهد، اما در ***گرگ بیابان*** مسألهٔ دشوارتر است و موانع راه بیشتر. اکنون چگونه می‌توان به رستگاری رسید؟ پاسخ هسه به این پرسش، مبهم است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# فرانتس کافکا

## انسان: کوچه‌ای بُن بست

یک روز صبح که گِره‌گور زامزا[1] ـ شخصیت اصلی داستان «مسخ» ـ از خواب بیدار می‌شود، خود را حشره‌ای زشت می‌یابد. اما برای او این دگرگونی پیش از آن‌که ظاهری باشد، نشانگر تحولی درونی است. زامزا (= کافکا؟) با جهانی که در آن از انسانیت اثری نیست، بیگانه می‌شود؛ نه او دیگر می‌تواند دنیای دیگران را بپذیرد و نه دیگران می‌توانند دنیای او را درک کنند.

گره‌گور زامزا نمونهٔ انسان سَرخوردهٔ عصر ماست. هم انسان است و هم حشره‌ای نفرت‌انگیز، هم زنده است و هم در جهانی که از نظر معنویت فقیر است، جایی ندارد.

فرانتس کافکا در سوم ژوئیهٔ ۱۸۸۳ در خانواده‌ای یهودی در شهر پراگ زاده شد. پدرش اهل دهکده‌ای کوچک در ناحیهٔ بوهم (چکسلواکی) بود و مغازهٔ بزرگی داشت که در آن اجناس لوکس از قبیل لباس، عینک، چتر، عصا و چیزهای مشابه می‌فروخت. مادرش از خانواده‌ای ثروتمند و روشنفکر بود که در بخش قدیمی شهر پراگ زندگی می‌کردند. پدر ومادر کافکا در سپتامبر ۱۸۸۲ ازدواج کرده بودند.

پراگ در اواخر قرن نوزدهم شهر بزرگی بود که چهار صد و پنجاه هزار تن

---

1. Gregor Samsa

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



سکنه داشت و در آن، گذشته از چک‌ها، عدهٔ زیادی یهودی و در حدود سی و پنج هزار نفر آلمانی زندگی می‌کردند. اگرچه شمارِ آلمانی‌ها در پراگ فراوان نبود، اما آن‌ها به دلیل آن‌که چکسلواکی هنوز تحت سلطهٔ اتریش بود، از نفوذ زیادی برخوردار بودند. از این‌رو پدر و مادران دوراندیشِ چک می‌کوشیدند که حتی‌الامکان فرزندان خود را به مدارس آلمانی بفرستند. این سرنوشت شامل کافکای جوان نیز شد.

کافکا در مدرسه، کودکی سربه زیر و منزوی بود و کمتر با همکلاسی‌هایش حشر ونشر داشت. علت این امر، روش تربیت او در خانواده و به ویژه پدر بسیار سخت‌گیر او بود که دائماً به پسر تحکّم می‌کرد و او را به سکوت وادار می‌نمود. کافکا در نامهٔ بلندی که سال‌ها بعد (۱۹۱۹) به پدرش نوشت، شرح بیدادگری و خودکامگی او را به وی باز می‌نماید.

مادر فرانتس، زنی فهمیده و مهربان بود و می‌کوشید که در خانه، محیطی آرام پدید آورد. اما این امر به دلیل خشونت‌های همسرش کمتر ممکن می‌شد. پدر کافکا مردی بود مستبد و مغرور که اهمیتی به روحیهٔ ظریف فرزند خود نمی‌داد و او را پیوسته با رفتار بی‌ملاحظهٔ خود می‌آزرد. همهٔ این عوامل سبب شد که فرانتس از همان کودکی فردی گوشه‌گیر و درونگرا بار آید و با دیگران بسیار کم معاشرت کند.

فرانتس پس از گذراندن دوران ابتدایی به دبیرستان رفت. این دبیرستان در بخش قدیمی پراگ قرار داشت و در آن همهٔ دروس به زبان آلمانی تدریس می‌شد. اما فضای مدرسه، خشک بود و رابطهٔ بین معلمان و شاگردان بسیار سرد و رسمی. فرانتس از این مسأله رنج می‌برد و جز پناه بردن به کتاب چاره‌ای برای خود نمی‌یافت. آشنایی با آثار نویسندگان و فیلسوفان آلمانی در این دوره آغاز شد.

کافکا در ۱۹۰۱ در دانشگاه آلمانی زبان پراگ در رشتهٔ حقوق اسم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نوشت، اما به‌زودی از مطالعهٔ متون خشک حقوقی خسته شد و آن را رها کرد. کافکا سپس در کلاس‌های رشتهٔ ادبیات آلمانی و تاریخ هنر حضور یافت. اما یک سال بعد باز تغییر رأی داد و به ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ حقوق پرداخت. یکی از اتفاقات بزرگی که در این ایام در زندگی کافکا روی داد، آشنایی با ماکس برود[1] است، این آشنایی ـ که پس از مدتی اندک به دوستیِ استواری تبدیل شد ـ تا پایان عمر کافکا ادامه یافت.

کافکا در ژوئن ۱۹۰۶ به دریافت درجهٔ دکترای حقوق نائل شد و پس از آن به مدت یک سال در دفتر حقوقی دایی‌اش به کارورزی پرداخت. پس از پایان این دوره، در ژوئیهٔ ۱۹۰۸ به استخدام ادارهٔ بیمهٔ سوانح کارگران در پراگ درآمد و تا زمان بازنشستگی در آنجا خدمت کرد.

سال ۱۹۱۲ یکی از سال‌های پربار زندگی کافکاست: در ابتدای سال رمان *امریکا* را نوشت، در تابستان همان سال مجموعهٔ *ملاحظات* را گردآوری کرد و اندکی بعد ابتدا داستان «داوری» و سپس «مسخ» را به رشتهٔ تحریر در آورد.

در اوت ۱۹۱۲ کافکا با زنی آشنا شد که در زندگی او نقش عمده‌ای ایفا کرد. این زن، فلیسه بائر[2] نام داشت و از آلمانی‌های مقیم پراگ بود. فلیسه زنی بود عادی و برخلاف کافکا خواهان زندگی‌یی مرفّه و بی‌دغدغه. اما آن‌ها از نظر روحی با هم کوچک‌ترین سنخیتی نداشتند. در نامه‌ای که کافکا به فلیسه نوشته است، به این موضوع اشاره می‌کند: «...برای مردم ازدواج بزرگ‌ترین و آخرین لقمهٔ چرب است. اما من چنین نیستم. برای من ازدواج تجارت نیست که قرارداد آن هر سال تمدید شود. من نیازی به خانهٔ دائمی ندارم که به طمع آن بخواهم به این تجارت تن در دهم. به چنین خانه‌ای که نیاز ندارم، هیچ، از داشتنش وحشت هم می‌کنم. من عاشق کارم هستم.»

---

1. Max Brod 2. Felice Bauer

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



کافکا در نامهٔ دیگری به فلیسه دورنمایی از زندگی مشترک خود را با او چنین ترسیم می‌کند: «در زندگی ما از گفت وگوهای آرام خبری نخواهد بود، زندگی تو در کنار مردی خواهد گذشت که زودرنج، عصبی، گوشه‌گیر و بیمار است، مردی که با زنجیرهای نامریی به ادبیاتی نامریی بسته شده است و هرگاه انسانی به او نزدیک می‌شود فریاد می‌کشد، فریاد می‌کشد، زیرا گمان می‌کندکه آن شخص می‌خواهد به زنجیر دست بزند...»

سرانجام کافکا یک سال پس از آشنایی با فلیسه تصمیم گرفت که نامزدی‌اش را بااو به هم بزند و زندگی خود را تنها وقف هنر نماید. البته در این تصمیم، عامل دیگری نیز مؤثر بود: پدر کافکا فرزندش را دائماً تحقیر می‌کرد و او را از ازدواج با فلیسه منع می‌نمود.

کافکا دو سال بعد نیز با فلیسه نامزد شد، اما این بار هم دوران نامزدی آنان چندان نپایید. دلیل این امر گذشته از دلایلی که ذکر شد، وضع جسمانی کافکا بود.او به بیماری سل دچار شده بود و می‌دانست که از دام آن رهایی نخواهد یافت. کافکا در نامه‌ای که به پدر فلیسه نوشت، به این نکته اشاره می‌کند: «شما دخترتان را می‌شناسید. او دختری است شاداب، سالم و متکی به خود... امامن آدمی هستم کم‌حرف، غیرمعاشرتی، عبوس، سودایی و بیمار... آیا دختر شما ـ که با آن طبیعت سالمش توانایی تشکیل یک زندگی زناشویی توأم با خوشبختی را دارد ـ باید با چنین شخصی زندگی کند؟ آیا او می‌تواند زندگی به شیوهٔ راهبان دِیر را تحمل کند؟»

کافکا در ۱۹۱۴ شروع به نوشتن رمان ***محاکمه*** کرد، در اکتبر همان سال در ***گروه محکومین*** را نوشت و سرانجام رمان ***امریکا*** را به پایان برد.

کافکا از کارش در ادارهٔ بیمه ـ که آن را چهارده سال تمام تحمل کرد ـ بیزار بود و تنها دلخوشی‌اش زمانی بود که به خانه می‌آمد و به نوشتن می‌پرداخت. رنجی که کافکا در طول مدت اشتغالش در ادارهٔ بیمه می‌بُرد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



غیرقابل توصیف است؛ شاید تنها در رمان‌های اوست که بتوان آثار این رنج را یافت و حس کرد. کافکا می‌اندیشید که در محل کارش مانند «جانوری وحشی» است که او را دیگران دائماً تعقیب می‌کنند. اما از سوی دیگر ـ و جای شگفتی اینجاست ـ کارمندی بسیار منضبط بود و لحظه‌ای از کار در جایی که برای او حُکم «گور» را داشت غفلت نمی‌ورزید. اما هرگز درصدد تغییر کاری هم که او را شکنجه می‌داد، برنمی‌آمد.

کافکا در اواخر ۱۹۱۶ واوایل ۱۹۱۷ مجموعهٔ **پزشک دهکده** را نوشت که موضوع بیشتر قطعه‌های آن تشریح ناتوانی انسان برای رسیدن به آرمان‌های خویش است.

کافکا در پایان سال ۱۹۱۸ برای شش هفته به آسایشگاه مسلولان در اشلزن[1] (در نزدیکی شهر پراگ) رفت. اقامت در این آسایشگاه دو حُسن داشت: یکی بهبودی نسبی و دیگری آشنایی با زنی به نام یولی وریچک.[2] این آشنایی به زودی به دوستی و سپس به نامزدی انجامید. اما این نامزدی نیز زمانی طولانی نپایید و به هم خورد.

در اوایل ۱۹۲۰ کافکا با میله‌نا[3] آشنا شد که زنی روشنفکر بود و در محافل ادبی پراگ شهرت داشت. میله‌نا با ادبیات آلمانی آشنا بود و قصد داشت که آثار کافکا را به زبان چک ترجمه کند. آشنایی با میله‌نا نه تنها برای کافکا از نظر روانی تأثیری مثبت نداشت، بلکه به‌زودی سبب تشدید بیماری او گشت. کافکا ناگزیر شد که برای بار دیگر به آسایشگاه مسلولان برود و در حدود نُه ماه در آنجا بستری شود.

در سپتامبر ۱۹۲۱ کافکا به پراگ بازگشت و کار خود را در ادارهٔ بیمه از سر گرفت. اما بیماری، او را رها نمی‌کرد و سرفه‌ها و سردردهای شدید

1. Schelesen 2. Julie Wohryzek 3. Milena

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



همچنان آزارش می‌داد. گذشته از آن، از بی‌خوابی‌های مدام رنج می‌کشید. سرانجام کافکا درخواست بازنشستگی کرد که با توجه به وضع وخیم جسمانی‌اش پذیرفته شد.

کافکا در ۱۹۲۲ رمان معروف **قصر** و داستان‌های «هنرمند گرسنگی» و «کاوش‌های یک سگ» را نوشت، اما هیچ‌یک از این سه اثر در زمان حیات او منتشر نشد.

کافکا بهار ۱۹۲۳ را در پراگ گذراند. اما بیماری، او را به شدت رنج می‌داد، به‌طوری که ناگزیر بود بیشتر اوقات خود را در رختخواب بگذراند. کافکا در ژوئیهٔ ۱۹۲۳ سفری به ساحل دریای بالتیک کرد و در آنجا به استراحت پرداخت. در آنجا با دختری یهودی به نام دورا دیمانت[1] آشنا شد که اشتیاق زیادی به فرا گرفتن زبان عبری داشت. کافکا کم‌کم به دورا علاقه‌مند شد و تصمیم گرفت که با او زندگی مشترکی را آغاز کند. آن‌ها برای این کار برلین را در نظر گرفتند و پس ازمدتی کوتاه به این شهر سفر کردند. اما اقامت کافکا در برلین بیش از شش ماه نپایید و او ناگزیر شد که برای مداوا به پراگ باز گردد. اوایل آوریل ۱۹۲۴ کافکا را به وین و سپس به آسایشگاهی در نزدیکی آن شهر منتقل کردند. درتمام این مدت دورا در کنار کافکا بود و از او پرستاری می‌کرد.

کافکا در سوم ژوئن ۱۹۲۴ دیده از جهان فرو بست.

بحث دربارهٔ آثار کافکا دشوار است، چون آن‌ها را از دیدگاه‌های گوناگون می‌توان مورد بررسی قرار داد. با وجود این، ما خواهیم کوشید که در حدّ امکان تصویری کلی از این آثار ارائه دهیم.

میان نوشته‌های کافکا باید در درجهٔ نخست از سه رمان او یاد کرد: ***امریکا***

---

1. Dora Dymant

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



(۱۹۱۲)، *محاکمه* (۱۹۱۴) و *قصر* (۱۹۲۲).

شخصیت اصلی رمان *امریکا* جوان شانزده ساله‌ای است به نام کارل که پدر و مادرش او را به امریکا می‌فرستند، چون خدمتکار خانه‌شان او را فریب داده و از او بچه‌دار شده است. کارل پیش از رسیدن به نیویورک در اتاق ناخدای کشتی با دایی خود که از سی سال پیش تاکنون در امریکا زندگی می‌کند و از آمدن او قبلاً آگاه شده است روبه‌رو می‌شود. آن‌ها با هم کشتی را ترک می‌کنند و به خانهٔ دایی کارل ـ که مردی ثروتمند و سرشناس است ـ می‌روند. دایی کارل اتاقی در اختیار او می‌گذارد و از او می‌خواهد که نه تنها زبان انگلیسی را فرا گیرد، بلکه نظام جامعهٔ سوداگر امریکا را نیز بپذیرد.

کارل شبی درخانهٔ دایی‌اش با بانکداری آشنا می‌شود که او را به خانهٔ ییلاقی خود دعوت می‌کند؛ کارل این دعوت را می‌پذیرد. اما در آنجا نامه‌ای از دایی‌اش دریافت می‌کند مبنی بر این‌که دیگر حق ندارد به خانهٔ او باز گردد.

کارل شب را در هتلی محقر می‌گذراند و در آنجا با دو مرد خانه به‌دوش آشنا می‌شود که به او قول می‌دهند در یافتن کار کمکش کنند. اما کارل خیلی زود پی می‌برد که آن‌ها شیادند و جز فریب دادن او هدفی ندارند. بنابراین تصمیم می‌گیرد که آن‌ها را ترک کند. کارل به‌زودی در هتل محل اقامت خود به عنوان مأمور آسانسور استخدام می‌شود و تصور می‌کند که اکنون دیگر همای بخت بر سر او سایه افکنده است. اما اشتباه می‌کند: در یک جامعهٔ سوداگر هرگز نمی‌توان خوشبخت شد؛ تنها باید بردبار و مطیع بود... بقیهٔ کتاب توصیف سَرخوردگی‌های کارل در امریکا است.

رمان *امریکا* اثری است انتقادی که در آن اختلاف بین طبقهٔ سرمایه‌دار و کارگر تشریح می‌شود. در اجتماعِ ماشینی امریکا کسی از خود اراده‌ای ندارد؛ در آنجا انسان در حُکم پیچ و مهره‌ای حقیر است و به سادگی قابل تعویض.

کافکا امریکا را ندیده بود، اما علاقهٔ او را به سوسیالیسم و طبقهٔ کارگر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



می‌توان دلیل عمدهٔ نگارش رمان *امریکا* دانست. در این مورد می‌توان جمله‌ای را از کافکا نقل کرد که او به گوستاو یانوش[1] ـ نویسندهٔ کتاب ***گفتگو با کافکا*** ـ اظهار داشته است: «در کاپیتالیسم همه‌چیز به هم وابسته است، همه‌چیز در زنجیر است.»

رمان ***محاکمه*** با این جمله آغاز می‌شود: «باید کسی به یوزف کا[2] افترا زده باشد، چون او را بدون آن‌که کار خلافی مرتکب شده باشد، یک روز صبح بازداشت کردند.»

قهرمان رمان ***محاکمه*** کارمند جوانی است به نام کا که در پانسیونی زندگی می‌کند. یک روز صبح هنوز کا در خواب است که او را مردی بیگانه بیدار می‌کندو به او می‌گوید که تحت پیگرد قانونی است وباید خود را به دادگاه معرفی کند. کا چند روز بعد به دادگاه می‌رود و در آنجا می‌کوشد که طی سخنان پرحرارتی بی‌گناهی خود را ثابت کند. اما رئیس دادگاه به او می‌گوید که دفاعیات او نه تنها تأثیری در حُکم دادگاه نداشته، بلکه موقعیت او را متزلزل‌تر نیز کرده است. کا اکنون اجازه دارد دادگاه را ترک کند، اما باید در موقع مقتضی بار دیگر در آنجا حاضر شود.

به این ترتیب، محاکمهٔ کا ادامه می‌یابد و او کم‌کم به آن عادت می‌کند. اما دادگاه بعدیِ او دادگاهی معمولی نیست: کا نه قاضی را می‌بیند و نه به دلایل اتهام خود پی می‌برد.

اکنون ماه‌ها از ماجرا گذشته است و کا جز شکیبایی چاره‌ای ندارد. یک روز رئیس بانکی که کا در آن مشغول کار است، از او خواهش می‌کند که شهر را به یک مشتری ایتالیایی نشان دهد. کا خواهش او را می‌پذیرد و با مشتریِ بانک قرار ملاقاتی در کلیسای بزرگ شهر می‌گذارد. اما مرد ایتالیایی به موقع

---

1. Gustav Janouch 2. Josef K.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



در محل ملاقات حاضر نمی‌شود. کا در کلیسا به قدم زدن می‌پردازد، اما ناگهان صدای کشیشی را می‌شنود که به او می‌گوید به‌زودی رأی دادگاه صادر و او محکوم خواهد شد. سپس، کشیش داستان مردی روستایی را برای او نقل می‌کند که جلوِ «قانون» ایستاده است و نمی‌تواند به درون آن راه یابد. اما کا چیزی از سخنان کشیش درک نمی‌کند.

یک سال دیگر از ماجرا می‌گذرد و کا هنوز منتظر رأی دادگاه است. سرانجام در سی و یکمین شب تولد کا دو نفر او را از خانه‌اش بیرون می‌برند و در حومهٔ شهر در کنار نهری روی زمین می‌خوابانند. سپس دست یکی از آن‌ها گلوی او را می‌فشارد و دست دیگری کاردی را در سینه‌اش جای می‌دهد. به این ترتیب کا می‌میرد، بدون آن‌که از گناه خود آگاه شود.

هنگام خواندن رمان **محاکمه** خواننده پیوسته از خود می‌پرسد: «این چه نهادی است که حُکم جلب کا را صادر کرده است؟» پاسخ دادن به این پرسش چندان آسان نیست، اما با کمی تأمل می‌توان دریافت که دلیل بازداشت او وجود یک گناه ذهنی است. به عبارت دیگر، کسی که کا را متهم کرده است، خود اوست. اگر این نظر را بپذیریم، باید قبول کنیم دادگاهی هم که او را متهم کرده است، ساختهٔ ذهن خود اوست. این نظر را نکتهٔ دیگری تأیید می‌کند: دادگاه در روزهای تعطیل تشکیل می‌شود و قاضیِ آن را نمی‌توان دید.

سؤال دیگر: آیا کا قربانی نظامی خودکامه است یا جهان ما دادگاهی است که انسان در آن محاکمه می‌شود؟ به سخن دیگر، آیا کا به دلیل این‌که انسانی اجتماعی است، مقصر است یا در اینجا احتمالاً صحبت از یک «گناه ازلی» است که انسان مرتکب شده است؟ ـ این‌ها پرسش‌هایی است که منتقدان ادبی هنوز پاسخ دقیقی برایشان نیافته‌اند.

سومین رمان کافکا **قصر** نام دارد و بی‌شباهت به داستان «جلوِ قانون» نیست. موضوع رمان به اختصار چنین است: در شبی زمستانی بیگانه‌ای به نام

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



کا وارد دهکده‌ای پوشیده از برف می‌شود. در این دهکده قصری است که در آن مردی نجیب‌زاده زندگی می‌کند. در چایخانهٔ روستا ناشناس خود را مسّاح معرفی می‌کند و می‌گوید که از سوی قصر مأموریت دارد تا در آن دهکده کار کند. اما اظهارات کا با واقعیت وفق نمی‌دهد و او تنها قصد دارد که بـه درون قصر راه یابد. اگرچه کوشش‌های کا برای رسیدن به هـدف بسـیار است، امـا توفیقی نصیب او نمی‌شود. سرانجام مرد بیگانه تنها آرزو می‌کند که در حوالی قصر به سر بَرد و زمستان را به پایان رساند. آرزوی کا برآورده می‌شود، اما او در اثر تحلیل نیروی جسمانی از پای در می‌آید.

آیا دهکده‌ای که کا به آن وارد می‌شود، نمادی برای جهان است؟ جـواب این پرسش آسان نیست. تنها می‌دانیم که اگر چنین هم باشد، مـردم دهکـده دچار جهانی سرد و زمستانی بی‌پایان‌اند. در آنجا نه تنها خبری از بهار نیست، بلکه در زیباترین روزهای سال هم گاه‌گاه برف می‌بارد.

و قصر؟ اگر در رمان کافکا دهکده نمادی برای جهان است، پس قصر مظهر چیست؟ نماد خداست؟ نـماد جـهان درونـی است؟ نـماد حـقیقت است؟ یـا هیچ‌کدام از آن‌ها نیست؟ ما ترجیح می‌دهیم که برای این پرسش، پاسخی ارائه نکنیم: چه کسی می‌تواند ادعا کند که تنها نـظر او در مـوردی چـنین دشـوار درست است؟

کامو گفته است که ***محاکمه*** بیماری زمانهٔ ما را نشان می‌کند و ***قصر*** مداوای آن را. نظر کامو از این سخن این است که قهرمان ***قصر*** دست‌کم می‌کوشد تا راه حلی برای رهایی، برای رسیدن به قصر، بیابد، در صورتی که قهرمان ***محاکمه*** تقریباً هیچ کوششی برای رفع اتهام از خود به عمل نمی‌آورد. به اعتقاد کامو راه رستگاری انسانِ روزگار ما در همین کوشش نهفته است.

گذشته از رمان‌هایی که از آن‌ها یاد شد، کافکا تعداد زیادی داستان کوتاه نوشته است که ما از میان آن‌ها به بررسی سه داستان «مسخ» (۱۹۱۲)، «پیام

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



قیصرانه» (۱۹۱۹) و «هنرمند گرسنگی» (۱۹۲۲) می‌پردازیم.

قهرمان داستان «مسخ» ـ گِره‌گور زامزا ـ کارمند سیّار اداره‌ای است که از کارش بیزار است و به آن تنها به دلیل درآمد اندکی که دارد ادامه می‌دهد. زامزا از محیط خانواده‌اش هم دلِ خوشی ندارد: «چه شغلی را انتخاب کرده‌ام! هر روز کار، هر روز مسافرت! تازه این دردسرها از ناراحتی‌های خانه هم به‌مراتب بیشتر است.»

زامزا چه می‌تواند بکند؟ در دنیایی که چنین سرد و بی‌روح است از دست او چه برمی‌آید؟ پاسخ این پرسش را در نخستین جملهٔ داستان می‌یابیم: «هنگامی که گره‌گور زامزا یک روز صبح از خواب آشفته‌اش بیدار شد، خود را در بسترش به صورت حشره‌ای عظیم یافت.» با این تغییر شکل، بیگانگیِ زامزا از جهان بیرون بیشتر می‌شود: دیگر نه او توانایی درک دنیای دیگران را دارد و نه دیگران می‌توانند موقعیت او را درک کنند. اکنون بین او و جهان پیرامونش دیواری عظیم کشیده می‌شود که گذشتن از آن ممکن نیست.

آیا مسخ شدن زامزا نوعی گریز از واقعیت است؟ آیا برای زندگی کردن راهی جز مسخ شدن نیست؟

زامزا خانه‌ای است ویران، کوچه‌ای است بُن‌بست و کابوسی است بی‌انتها. در «مسخ» روابط انسانی سرد و روابط اجتماعی بر دروغ استوار است. نمونهٔ این روابط را ما در میان اعضای خانوادهٔ زامزا می‌بینیم. آن‌ها او را تنها برای این‌که کار می‌کند و درآمد خود را در اختیار آنان می‌نهد، تحمل می‌کنند، و گرنه به او کوچک‌ترین علاقه‌ای ندارند. حتی خواهرش هم ـ که نزدیک‌ترین فرد خانواده به اوست ـ سرانجام به پدرش می‌گوید: «پدر، تنها راه حل این است که گره‌گور به دَرَک واصل شود!» در چنین وضعی راه نجات زامزا چیست؟ پاسخ، آشکار است: مرگ.

در «مسخ»، انسان تبدیل به حشره‌ای نفرت‌انگیز می‌شود. آیا کافکا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



می‌خواهد با آوردن این تمثیل نشان دهد که در جوامع صنعتی امروز انسان‌ها به حیوان تبدیل شده‌اند؟ به نظر می‌رسد که پاسخ این پرسش ـ دست‌کم از نظر نویسنده ـ مثبت است.

داستانِ «پیام قیصرانه» با جمله‌ای بلند آغاز می‌شود: «می‌گویند قیصر برای تو، فقط برای تو به تنهایی، برای تو بندهٔ بس ناچیز، برای تو سایه‌ای که از برابر خورشید قیصری به دورترین نقطه گریخته‌ای، فقط برای تو از بستر مرگ پیامی فرستاده است.» محتوای این پیام معلوم نیست، زیرا قیصر از پیک می‌خواهد که آن را «در گوشش تکرار کند.» اکنون پیک به راه می‌افتد و با آن‌که مردی «نیرومند و خستگی‌ناپذیر» است، نمی‌تواند پیام را ـ به دلیل موانع بسیاری که بر سر راه اوست ـ به گوش شنونده برساند. اما «تو در کنار پنجره‌ات نشسته‌ای و چون شب فرا می‌رسد، در اندیشهٔ پیامی.»

داستانِ «پیام قیصرانه» نمونهٔ خوبی از شیوهٔ نگارش کافکا است، شیوه‌ای که در آن زبان و محتوا به گونه‌ای شگفت با هم متناسب‌اند. برای درک این موضوع نیاز به کاوش نیست، جملهٔ نخست داستان گفتهٔ بالا را تأیید می‌کند: جملهٔ بلند «می‌گویند که قیصر...» ابتدا با «پیامی فرستاده است» پایان می‌یابد و نشان‌دهندهٔ موانعی است که بر سرِ راه پیک وجود دارد. وجود ضمیر شخصی «تو» (پنج‌بار) در یک جمله و ظهور ویرگول‌های متعدد نیز همه حکایت از آن دارند که مسیر پیک هموار نیست و احتمال رسیدن او کم است. اما این «تو» ـ که در انتظار دریافت پیام است ـ کیست؟ آیا شخصی است که در کنار پنجره نشسته است؟ آیا خود نویسنده است؟ آیا ما هستیم؟ با اندکی تأمل می‌توان دریافت که در این داستان مرز مشخصی بین اشخاص نیست، یعنی در پشتِ «او» هم «تو» و هم «ما» پنهان است. آیا این موضوع نشان نمی‌دهد که در فضای داستان کافکا همه‌چیز در حال نوسان است و مرزی بین خیال و واقعیت وجود ندارد؟ به نظر می‌رسد که درک این نکته گام بزرگی برای درک خودِ اثر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



است. تازه اکنون پی می‌بریم که قیصر شخصیتی خیالی است و برای کافکا در حُکم یک نماد. اما نماد چه کسی؟ با اندکی تأمل می‌توان به این پرسش پاسخ داد: نماد خدا، خدایی که ما صدای او را به دلیل آن‌که از معنویت دور افتاده‌ایم، دیگر نمی‌شنویم.

داستانِ «هنرمند گرسنگی» دارای موضوعی ساده است: مردی که می‌تواند چهل روز غذا نخورد، تصمیم می‌گیرد که برای مدت نامحدودی روزه بگیرد. اما مرد این بار تاب نمی‌آورد و از پا درمی‌آید. هنرمند پیش از مرگ اعتراف می‌کند که دلیل روزه گرفتن او این بوده است که غذای دلخواهش را هرگز نیافته است.

به نظر کافکا هنرمند نیاز به غذای مطلوب (= فضای مناسب) دارد، اما جوامع معاصر از برآوردن نیاز او ناتوان‌اند. در جهان صنعتیِ امروز کسی قدر هنر را نمی‌داند و ارزشی برای آن قائل نیست. ازاین‌رو، جای شگفتی نیست که هنرمند در تنهاییِ مطلق می‌میرد و کسی به او توجه نمی‌کند.

در داستان «مسخ» می‌خوانیم که زامزا پس از تبدیل شدن به حشره‌ای نفرت‌انگیز دیگر میلی به غذا ندارد. قهرمان داستان «هنرمند گرسنگی» نیز وضع مشابهی دارد: وقتی او را پس از چهل روز روزه‌داری به سوی میز غذا می‌برند، دچار تهوع می‌شود. آیا این نکته به این معنا نیست که غذای معمولی هرگز هنرمند واقعی را سیر نمی‌کند و انتظارات او با انتظارات مردم عادی فرق دارد؟

داستان «هنرمند گرسنگی» مانند تمام آثار کافکا انعکاسی از زندگی اوست، از زندگی مردی که عمری از بی‌همزبانی رنج کشید و در نهایت تنهایی گفت: «من کوچه‌ای بُن‌بست هستم.»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# برتولت برشت

## جهان آرمانی آقای ب . ب .

من، برتولت برشت، از جنگل‌های سیاه می‌آیم.
مادرم. هنگامی که در بطن او آرمیده بودم،
مرا به شهرها آورد.
ولی سرمای جنگل‌ها تا روز مرگ در پیکرم
باقی خواهد ماند.

tarikhema.org

هنر همان قدر که تصویرگر واقعیات است، می‌تواند نشان دهندهٔ جهانی تخیّلی باشد. اما این جهان تخیّلی کجاست و چه ویژگی‌هایی دارد؟

در فلسفهٔ دیالکتیک ـ که برشت از طرفداران آن است ـ اوتوپی تنها به آن مفهومی نیست که جامعه‌شناس بزرگ انگلیسی توماس‌مور[1] بیش از چهار قرن پیش بیان کرده است، و به خیال‌پردازی دربارهٔ «جزایر دورافتاده و خوشبخت» محدود نمی‌شود. این واژه مفهوم جدیدی یافته است که فیلسوف بزرگ آلمانی ارنست بلوخ[2] به آن اشاره می‌کند: «اوتوپی چیزی است که هنوز وجود ندارد، ولی امکان به‌وجود آمدن و رسیدن به آن هست.»

اگرچه در این تعریف، حال و آینده دو واحد زمانی مجزا از هم هستند، اما

1. Thomas More 2. Ernst Bloch

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



از نظر بلوخ می‌توان آن‌ها را به هم نزدیک کرد. مارکسیست‌های نواندیشِ سدهٔ ما اعتقاد دارند که چنین پیوندی تنها می‌تواند در هنر و ادبیات پدید آید.

در سال‌های بین ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ که بحث «واقعیت‌گرایی نو» و جنبه‌های دیالکتیکی آن بالا گرفته بود، برشت نمایشنامهٔ معروف خود *آدم خوب سچوآن* را نوشت. وی در این قطعهٔ نشان می‌دهد که «خوب بودن» در دنیایی که «بد و غیرانسانی» است، امکان ندارد.

در نظر برشت زندگی جز درک زیبایی و لذت بردن از آن مفهومی ندارد. و هنر ـ هر چه هست ـ اکنون برای ما تنها حُکم اوتوپی را دارد. بنابراین، آنچه امروز در اجتماعات غیرانسانی به نام هنر آفریده می‌شود، نمی‌تواند کامل، اصیل و غیرقابل تغییر باشد.

به نظر برشت کسانی که نمی‌توانند از هنر، از زیبایی، از طبیعت و از زندگی لذت ببرند، توانایی ساختن دنیایی را هم که در آن نیکی و انسانیت باشد، ندارند. از این‌رو، زبان ـ که وسیلهٔ تفهیم و تفهم است ـ نقش بزرگی برای پدید آوردن جهانی انسانی ایفا می‌کند. با به کار بردن زبان ساده در شعر، برشت خود نخستین گام را برای نزدیک کردن آدمیان به هم برمی‌دارد.

دنیای انسانی برشت جهانی است که ابتدا باید آن را ساخت. در اینجا آنچه بیش از همه چیز لازم است، آگاهی و تحرک است. اگر شاعر در موارد بسیار تصاویری از آب یا نسیم ارائه می‌کند، به سبب تحرک آن‌ها است. در قطعه‌ای می‌گوید: «از این شهرها تنها یک چیز پایدار خواهد ماند / آنچه از بین آن‌ها می‌گذرد: نسیم!»

تا اینجا سخن از دنیای آرمانی مردی بود که او را به عنوان یکی از بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویسان و شاعران قرن بیستم می‌شناسند. اما این مرد که بود، چگونه زیست و چه کرد؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



برتولت برشت در ۱۸۹۸ در شهر آوگسبورگ[1] در جنوب آلمان دیده به جهان گشود. پدرش مردی محتشم بود و از سرشناسان شهر به‌شمار می‌آمد. اما سرنوشت چنین می‌خواست که برتولت مسیر دیگری را در زندگی برگزیند و خیلی زود در برابر اعتقادات، اندیشه‌ها و قیدهای کهنهٔ خانوادهٔ خویش به مخالفت برخیزد. خود او در این مورد می‌گوید:

من در خانواده‌ای محتشم بزرگ شده‌ام.
در ابتدا پدر و مادرم کراوات به گردنم بستند
و مرا به شیوهٔ معمول خود تربیت کردند
و به من درس ریاست‌طلبی آموختند.
اما زمانی که بزرگ شدم و به پیرامون خود نگاه کردم،
از مردم همتراز خود دلم گرفت
و از ریاست‌طلبی هم.
از این‌رو مردمی را که از شمار ایشان بودم.
ترک گفتم
و به فرودستان پیوستم.

سرکشی برشتِ جوان خیلی زود آغاز شد. در مدرسه اغلب از معلمان خود ایراد می‌گرفت و از آنان انتقاد می‌کرد. روزهای آدینه روی نیمکت‌های کنار خیابان‌ها می‌نشست و به مسخره کردن مردم می‌پرداخت. چندبار او را از مدرسه اخراج کردند، اما برشت تربیت‌پذیر نبود. می‌گویند در ۱۹۱۵ ـ یعنی در دومین سال جنگ جهانی اول ـ به او و بقیهٔ همکلاسانش در مدرسه تکلیف

1. Augsburg

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شده بود که انشایی با عنوان «مرگ در راه وطن» بنویسند. انشایی که برشتِ جوان نوشت، چنین پایان می‌یافت: «وداع کردن با زندگی همیشه دشوار است، چه در بستر و چه در جبههٔ جنگ.»

انشای برشت جنجالی به پا کرد، و شک نیست که نخستین واکنش اولیای مدرسه اخراج این جوان سرکش بود. تنها عاملی که سبب تجدیدنظر در این تصمیم گردید، ادعای معلمی بود که برشت را متهم به «سفاهت» کرده بود.

در این‌که این ادعا تا چه حد درست است، جای بحث نیست، ولی شگفت این است که همین جوان «سفیه» خیلی زود نشان دادکه یکی از بزرگ‌ترین متفکران سدهٔ ما است.

برشت پس از اخذ دیپلم، در ۱۹۱۷ رهسپار مونیخ شد و در دانشگاه این شهر به تحصیل در رشتهٔ پزشکی پرداخت. اما سالی نپایید که او را مانند بسیاری از جوانان دیگر به جبههٔ جنگ فرستادند. در اینجا کار برشت خدمت در بیمارستان‌های نظامی و کمک به مجروحان بود. اما مشاهدهٔ خرابی‌های جنگ از یک سو و بدبختی‌های حاصل از آن از سوی دیگر، اثری بسیار دردناک بر روح وی گذاشت. این‌که برشت بعدها در بسیاری از آثار خود از جنگ انتقاد کرده است، بدون شک نتیجهٔ دیدن صحنه‌های دلخراشی است که با آن‌ها در جبهه روبه‌رو شده بود.

در شعرهای این دورانِ برشت بازتاب تحولاتی راکه به‌ویژه پس از جنگ جهانی اول سبب دگرگونی حیات اجتماعی آن روزگار شد، به بهترین وجه می‌توان یافت. در قطعه‌هایی که شاعر آلمانی در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۱۸ و ۱۹۲۶ سروده، خشم نسل جوان آن روزگار کاملاً آشکار است.

برشت در بیست سالگی نمایشنامهٔ معروف خود *بَعل* را نوشت. بعل ـ خدای اساطیری شرقی ـ در قطعهٔ برشت در جامهٔ شاعری ظاهر می‌شود که جز خوردن و خفتن و ارضای هوس‌های نفسانی به چیزی نمی‌اندیشد. اما این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



موجود شگفت که تنها وظیفهٔ خود را درمسخره کردن قیدهای اجتماعی می‌داند، به تنهاییِ کُشنده‌ای نیز دچار است.

بعل آدم دنیاپرستی است که با ستایش عشق‌های بی‌بند و بار و نیایش نیستی در سرودهای خود فریاد تحقیر جامعهٔ خویش را برمی‌آورد. اما این موجود سرکش سرنوشتی دردناک دارد: در کلبه‌ای در جنگل مانند حیوانی بی‌پناه جان می‌دهد.

عصیانگری، خشونت، حریص بودن نسبت به زندگی و از پی لذات دنیا دویدن ـ این‌ها همه از ویژگی‌های قهرمانان آثارِ نخستینِ برشت است. حتی در نخستین مجموعهٔ شعرش که ***کتاب دعای خانگی*** نام دارد، برشت نسبت به آنان وفادار می‌ماند. در اینجا هم سخن از ماجراجویان، جنایتکاران، دزدان دریایی و به‌طور خلاصه افراد مطرودی است که در جامعه محلی از اِعراب ندارند.

دومین نمایشنامهٔ برشت ***آوای طبل‌ها در شب*** نام دارد و در ۱۹۱۹ نوشته شده است. شخصیت اصلی این نمایشنامه سربازی است به نام کراگلر[1] که پس از بازگشت از افریقا پی می‌برد که نامزدش از مرد دیگری باردار است. اما او به جای این‌که از این موضوع ناراحت شود یا به دوستان خود که می‌خواهند شورش کنند بپیوندد، سرِ آن دارد که با نامزد بی‌وفای خود خلوت کند.

با به روی صحنه آمدن این نمایشنامه، برشت در شمار درام‌نویسان تراز اول آلمان قرار گرفت. خود او بعدها دربارهٔ اجرای آن می‌نویسد: «پشت مقواهایی که هر یک نزدیک به دو متر بود و می‌بایست دیوار اتاق را نشان دهد، شهر بزرگی به ابتدایی‌ترین وجه روی مقواها نقاشی شده بود. هر بار که کراگلر روی صحنه ظاهر می‌شد، برای چند لحظه ماه سرخ رنگی نمایان

1. Kragler

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



می‌گشت.» و چند سطر بعد: «توصیه می‌شود که در موقع اجرای این نمایشنامه در سالن چند تا مقوا از دیوار آویزان کنند که روی آن‌ها شعارهایی از این قبیل نوشته شده باشد: هر کسی فکر می‌کند که خودش بهترین آدم است. یا: رفیق، اینقدر مسحورانه زُل نزن.»

به این ترتیب، برشت پایهٔ «تئاتر داستانی» و فن «بیگانه‌سازی» را می‌گذارد، بدون آن‌که هنوز برای شیوهٔ کار خود معیارهای معیّنی را تعیین کرده باشد. او در این نمایشنامه با به‌کار بردن «ماه سرخی که گاه و بی‌گاه نمایان می‌شود»، چند تکه مقوایی که روی آن‌ها «شهری به ابتدایی‌ترین وجه نقش شده است» و نشان دادن شعارهای طنزآمیز و نواختن مارش انقلاب به‌وسیلهٔ گرامافونی کهنه کوشش می‌کند که به تماشاگر نشان دهد که در اینجا تئاتر به معنای سنتی‌اش وجود ندارد، فقط «تمثیل» است، عرضه کردن «نمونه» است. و نیز تئاتر او مجموعه‌ای است از مقداری تخته و مقوا و رنگ، و عده‌ای «بازیگر» به معنای لغوی آن. از همین‌جا می‌توان دریافت که برداشت برشت از یک تئاتر نو، برداشتی استثنایی است.

برشت در طول اقامت خود در مونیخ دو نمایشنامهٔ دیگر هم نوشت. یکی ***در جنگل شهرها*** و دیگری ***زندگی ادوارد دوم***، که در آن‌ها نیز مانند قطعه‌های پیشینش تأثیر مکتب اکسپرسیونیسم هنوز کم و بیش مشهود است.

اقامت برشت در مونیخ چندان نپایید. در ۱۹۲۴ ماکس راینهارت[1]، کارگردان نامدار اتریشی، از او دعوت کرد که به برلین برود و به عنوان مشاور ادبی او به کار بپردازد. در اینجا بود که برشت برای نخستین‌بار به مطالعهٔ دقیق فلسفهٔ مارکس پرداخت. حاصل این کار نوشتن نمایشنامهٔ ***آدم، آدم است*** بود. شخصیت اصلی قطعهٔ ***آدم، آدم است*** مرد ساده‌دلی است به نام گالی‌گی[2] که

1 Max Reinhardt 2. Galy Gay

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



یکی از ویژگی‌های اخلاقی او این است که نمی‌تواند به کسی «نه» بگوید.

گالی‌گی، دلال شهر کیل‌کوآ[1] (در هندوستان)، یک روز بامدادان از خانه بیرون می‌رود تا برای همسرش ماهی بخرد. در راه با سه تن سرباز انگلیسی روبه‌رو می‌شود که چون یکی از همراهان خود را از دست داده‌اند، تصمیم گرفته‌اند به هر قیمتی هست جانشینی برای وی بیابند. گالی‌گی با نهایت خوش‌باوری خود را در اختیار آنان قرار می‌دهد. آن‌ها نیز برای بهره بردن از او وادارش می‌کنند که فیلی پارچه‌ای را که از آنِ ارتش است، به فروش رساند. سپس این موضوع را بهانه کرده او را محاکمه می‌کنند. کار به جایی می‌رسد که گالی‌گیِ بینوا نه تنها گذشتهٔ خود، بلکه نامش را نیز از یاد می‌برد. در پایانِ نمایشنامه گالی‌گی را می‌بینیم که اونیفورم سربازان انگلیسی را به تن کرده و کاملاً تغییر ماهیت داده است. موضوع نمایشنامه، نشان دادن این مسخ شگفت است.

*آدم، آدم است* نخستین نمایشنامهٔ برشت است که در آن سخن از «تحول و تغییر» به میان می‌آید. انسان قابل تغییر است. گالی‌گی «موم خامی است در دست عواملی که از او هرچه می‌خواهند می‌سازند.» اما نه تنها گالی‌گی تغییر ماهیت می‌دهد، بلکه درجهان همه‌چیز در حال دگرگون شدن است. به اعتقاد برشت «انسان، موجود جالب توجهی است. اگر بنا شود در آب نیز زندگی کند، فوراً فَلس در می‌آورد!»

برشت در برلین زندگی خاصی داشت. او گذشته از این‌که با بزرگان ادب و هنر به صحبت و بحث می‌پرداخت، علاقهٔ زیادی هم به کسانی داشت که از کار او کوچک‌ترین اطلاعی نداشتند. از جمله مدتی دوستِ قهرمانِ مشت‌زنی آلمان بود و حتی مشترکاً با او داستان کوتاهی به نام «ضربهٔ آپرکات» را

1. Kilkoa

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نوشت.

اصولاً برشت توجه ویژه‌ای به مردم کوچه و بازار داشت و از معنویات صِرف می‌گریخت. او اعتقاد داشت که واقعیات عادی زندگی را نباید نادیده گرفت و تنها به سیر آفاق و انفس پرداخت. در مسابقهٔ شعری که برشت در آن داوری می‌کرد، بر آن شد که برای هیچ‌یک از شرکت کنندگان جایزه‌ای در نظر نگیرد. سبب آن را نیز چنین ذکر کرد: «این‌ها باز همان آدم‌های ساکت، نجیب و مالیخولیایی همیشگی هستند، یعنی آن قسمت از اجتماع اشرافی که من اصلاً نمی‌خواهم با آن سروکار داشته باشم... شعر باید چیزی باشد که از آن بتوان عملاً استفاده کرد. تمام شعرهای خوب ارزش سند را دارند.»

در ۱۹۲۸ ***اپرای یک پولی*** برشت در برلین بر صحنه آمد و سبب شهرت جهانی وی گردید. بدون شک توفیقی که با این قطعه نصیب نویسندهٔ آن شد، مربوط به موضوع بکر، لحن گستاخانه و موسیقی مؤثر آن بود. اگر چه کارگردانِ این موزیکال اسماً یکی از دوستان برشت بود، ولی خود او پیوسته بازیگران را راهنمایی می‌کرد. این کار نیاز به شکیبایی فراوان داشت، زیرا هنرپیشگان با نحوهٔ برداشت برشت از یک تئاتر نوین آشنایی نداشتند. از این‌رو، دوران تمرین‌ها بسیار به‌طول انجامید، تا این‌که سرانجام در تابستان ۱۹۲۸ ***اپرای یک پولی*** بر صحنه آمد.

در اینجا سخن از مردی است به نام مِکی مِسِر[1] که در زندگی تنها به یک اصل اعتقاد دارد: «چو دزدی با چراغ آید، گزیده‌تر برد کالا». او به این نتیجه رسیده است که برای موفق شدن باید تیزبین، زیرک و موقع‌شناس بود؛ کسی که از این ویژگی‌ها بی‌بهره است، هرگز سَری میان سَرها بر نخواهد آورد. بنابراین، مکی‌مسر با بزرگان سروسرّها دارد، با خواص می‌نشیند و ـ پیش

1. Mackie Messer

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



خودمان بماند ـ با زیرکی هرچه تمام‌تر دست به کلاهبرداری‌های بزرگ می‌زند. این دزد قهار و نجیب‌زادهٔ شیک‌پوش به هر کار خلافی دست می‌زند، اما هرگز کسی او را در محل حادثه نمی‌بیند.

در پردهٔ نخست، تماشاگر با پیچم[1]، رئیس گدایان شهر لندن روبه‌رو می‌شود. او شدیداً خشمگین است: دخترش پُلی به مِکی مسر دل‌باخته است و می‌خواهد با او ازدواج کند.

مقدمات ازدواج در یک اصطبل بزرگ فراهم می‌شود، اما جشن با ورود تیگربراون[2]، رئیس پلیس، به هم می‌خورد. با وجود این، جای نگرانی نیست: تیگر براون به عنوان یک میهمان عادی در جشن شرکت می‌کند، نه رئیس پلیس شهر لندن.

در صحنهٔ بعد پُلی به پدر ومادرش اطلاع می‌دهد که با مکی ازدواج کرده است. آن‌ها که از این اتفاق به شدت خشمگین‌اند، درصدد بر می‌آیند که مکی را به هر نحوی شده از میدان به‌در کنند.

مکی به تحریک همسر پیچم توسط روسپی‌یی به نام جنی[3] در منزل وی دستگیر و به پلیس تحویل داده می‌شود. البته این‌کار بعد از اجرای تصنیف «دلال محبّت» انجام می‌گیرد که آن را مکی و جنی متفقاً می‌خوانند.

مکی به یاری دختر رئیس پلیس از زندان می‌گریزد. اما دیری نمی‌پاید که وی را دوباره دستگیر می‌کنند. مکی پای چوبهٔ‌دار خطابهٔ غرایی ایراد می‌کند و در آن از همهٔ تبهکاران، روسپی‌ها و دلالان محبّت تقاضای عفو می‌نماید. اما در این هنگام رئیس پلیس شتابان از راه می‌رسد و در واپسین لحظه اعلام می‌کند که مکی مورد عفو ملکهٔ انگلیس قرار گرفته است. گذشته از این مکی به دریافت لقب، مستمری گزاف و یک قصر نائل می‌شود. نتیجه‌ای که همسر پیچم

1. Peachum 2. Tiger Brown 3. Jenny

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



از این داستان می‌گیرد این است: «اگر پیک‌های ملکه به موقع برسند، راستی که زندگی چقدر ساده و آرام است!»

موضوع اصلی *اپرای یک پولی* همان است که مکی دربارهٔ آن می‌گوید: «آقایان، شما که به ما می‌آموزید که چگونه آدم می‌تواند قانع زندگی کند / و از گناهان زشت بپرهیزد / ابتدا باید به ما چیزی برای خوردن بدهید...»

اگر برشت در نمایشنامه‌های نخستین خود از مکتب اکسپرسیونیسم متأثر بود، در *اپرای یک پولی* به استقلال هنری خود می‌رسد. از همین‌جا است که اندیشهٔ آفریدن تئاتر داستانی در او بیش از پیش نیرو می‌گیرد.

برشت در ۱۹۲۸ با هلنه وایگل[1] که مدتی در تئاتر برلین با ماکس راینهارت همکاری داشت، ازدواج کرد. هلنه وایگل در طول بیست و هشت سال زندگی مشترک با برشت پیوسته در کنار او بود؛ حتی در دوران مهاجرت و نابه‌سامانی شاعر نیز لحظه‌ای از او جدا نشد. وی گذشته از این‌که برای برشت همسری دلسوز بود، همکاری ارجمند نیز برای او به‌شمار می‌آمد. هلنه وایگل بسیاری از نقش‌های نمایشنامه‌های برشت را به بهترین وجه ایفا کرده است. وی در ۱۹۷۰ در برلین شرقی درگذشت.

در اواخر ۱۹۲۸ برشت اپرای ***پیشرفت و سقوط شهر ماهاگُنی*** را نوشت. این اثر نیز مانند اغلب قطعه‌های او دارای ظاهری ساده است: سه مجرم که تحت تعقیب هستند، در اثنای گریز به ساحل رودخانه‌ای می‌رسند. تصمیم می‌گیرند که در آنجا شهری بنا کنند و نام آن را ماهاگُنی بگذارند ـ و چنین نیز می‌کنند.

شهر به سرعت ساخته می‌شود، ولی دیری نمی‌پاید که جای مناسبی برای صاحبان زر و مردم خوشگذران می‌گردد. به‌زودی ماهاگُنی شهرت می‌یابد و از

---

1. Helene Weigel

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



همهٔ نقاط جهان مردمی که آرامشی بی‌دردسر می‌جویند، به آنجا روی می‌آورند. از آن شمار است هیزم‌شکنی که با دوستانش در جست‌وجوی نیک‌بختی از آلاسکا به ماهاگُنی می‌آید. اما ظاهراً بخت با او همراه نیست، زیرا اندکی نمی‌پاید که در ماهاگُنی بحرانی عظیم آغاز می‌شود. از آن‌جا که در این شهر قدرتی جز پول حُکم نمی‌راند، مردمی هم که به علتی پول خود را از کف می‌دهند، جز مرگ راهی ندارند. اندک اندک آمار جنایات بالا می‌رود، بهای اجناس به طرز سرسام‌آوری صعود می‌کند و زورمندان جز به نابود کردن ضعیفان و تصاحب مال آنان به چیزی نمی‌اندیشند. هیزم‌شکن تصمیم می‌گیرد از ماهاگُنی رخت سفر بربندد، اما دوستانش برای او مزایای زندگی در آنجا را برمی‌شمارند: مشروب ارزان، سیگار خوب، رودخانهٔ زیبا، طراوت شبانگاهی. اما هیزم‌شکن می‌گوید: «چه فایده، ماهاگُنیِ شما هرگز کسی را خوشبخت نمی‌کند.»

در طول سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ برشت چند نمایشنامهٔ دیگر نوشت که آن‌ها را «نمایشنامه‌های آموزشی» می‌نامد. در نوشتن و اجرای این قطعات برشت بیش از همه از تجربه‌های کارگردان بزرگ روسی استانیسلاوسکی[1] و بازی‌ساز معروف آلمانی اروین پیسکاتور[2] بهره گرفت.

هنگامی که در روز بیست و هفتم فوریهٔ ۱۹۳۳ مجلس آلمان را به دستور هیتلر آتش زدند، برشت دریافت که دیگر وطنش نمی‌تواند برای او جای امنی باشد. روز بعد از آن، برشت به اتفاق همسر و چند تن از دوستانش آلمان را به قصد سوئیس ترک کرد. در روز دهم مه همان سال تمام نسخه‌های آثار برشت را در جلوِ اپرای شهر برلین آتش زدند.

با مهاجرت، روزگار نابه‌سامانیِ برشت آغاز شد. وی همراه همسرش ابتدا

---

1. Stanislawskij 2. Erwin Piscator

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



به پراگ و سپس به زوریخ رفت. مدتی نیز نزد یکی از دوستانش در دهکده‌ای کوچک در سوئیس اقامت گزید. اما به سبب گرانی در پاییز ۱۹۳۳ از راه پاریس به کپنهاک رفت. برشت و همسرش پس از اقامتی کوتاه در این شهر، در کنار دریای شمال در شهرک ساحلی سِوندبُر[1] کلبه‌ای روستایی اجاره کردند، کلبه‌ای که تا سال ۱۹۴۱ محل اقامت آنان بود. در اینجا دوران باروری هنری برشت آغاز می‌شود. بین سال‌های ۱۹۳۳ و ۱۹۳۸ هنرمند آلمانی علاوه بر مقالات جالب توجهی مانند «پنج دشواری در نوشتن حقیقت»، «دربارهٔ شعر بی‌قافیه باوزن‌های مختلف» و «عقایدی دربارهٔ هنر بازیگری چینی»، معروف‌ترین نمایشنامه‌های خود، یعنی ***زندگی گالیله***، ***مادر کوراژ و بچه‌هایش***، ***آدم خوب سچوآن*** و ***محاکمهٔ لوکولوس*** را می‌نویسد.

طبیعت زیبا و آرام ساحل دریای شمال ویژگی دیگری نیز دارد: برشت اشعار معروف خود *سِوندبُر* را می‌سراید، اشعاری که نه تنها از سادگی ویژه‌ای برخوردارند، بلکه به بهترین وجه تصویرگر روح انتقادی گویندهٔ آنند. مثلاً در قطعه‌ای می‌گوید:

در درون من دو چیز با هم در جدال است:
یکی شادی از مشاهدهٔ درخت سیبی که شکوفه می‌کند
و دیگری وحشت از شنیدن حرف‌های این مردک رنگرز [ هیتلر].
اما تنها واقعیت دوم
مرا به نوشتن وادار می‌کند.

برشت در دوران تبعید به تکمیل شیوهٔ تئاتری خود «بیگانه‌سازی»

1. Svendborg

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



پرداخت. وی دربارهٔ این سبک ـ که از این به بعد در آثار او آگاهانه به‌کار می‌رود ـ مطالب بسیاری نوشته است که ما تنها به ذکر چند اصل عمدهٔ آن بسنده می‌کنیم.

برشت اعتقاد دارد که تماشاگر نباید خود را با قهرمان روی صحنه منطبق کند، نباید بدون تحرک ـ و تنها به دلیل وجهی که برای دیدن نمایش پرداخته است ـ در جای خود بنشیند و شاهد اجرای نمایشنامه باشد. از او باید خواست که فکر کند، تصمیم بگیرد و داوری کند. به اعتقاد نمایشنامه‌نویس آلمانی بازیگر حق ندارد در قالب شخصیتی که نشان می‌دهد مستحیل شود. او باید چهره‌ای دوگانه داشته باشد: چهرهٔ شخصیت نمایش و سیمای اصلیِ خویش. از این‌رو، اغلب اتفاق می‌افتد که بازیگر یا به زبان شخص سوم سخن می‌گوید و یا خود را به تماشاگر معرفی می‌کند.

«بیگانه‌سازی» تنها در اجرای نمایشنامه نیست، در تمام اجزای آن باید رعایت شود. برشت از موسیقی هم به عنوان یک عامل بیگانه‌سازی استفاده می‌کند. موسیقی در نمایشنامهٔ برشت برای همراهی با متن نیست، اغلب مستقل است؛ وظیفهٔ آن نیز ایجاد تحرک در تماشاگر است. از این‌رو، موسیقی برشت اغلب خوش‌آهنگ نیست. صحنه‌آرایی نیز مانند موسیقی برای ایجاد محیطی است که در آن تماشاگر باید هرلحظه حضور داشته باشد. چون این محیط تابع زمان و زمان پیوسته در تغییر است، بنابراین محیط باید هر لحظه تغییر یابد و سیمای زمان خود را بگیرد. وظیفهٔ تئاتر ایجاد چنین فضایی است.

برشت اعتقاد دارد که در تاریخ قانون ثابتی نیست. چه بسا آنچه امروز از نظر مردم بد است، فردا خوب و قابل پذیرش باشد. از این‌رو از تماشاگر می‌خواهد که به همه‌چیز با دیدهٔ شکّاک و نظر انتقادی بنگرد و در داوری شتاب نکند. نزد برشت اثر هنری آن است که تضادهایی را که بین دیدگاه‌های گوناگون وجود دارد نشان دهد وهرگز مسأله‌ای را با قاطعیت تمام مطرح نکند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



آنچه در نمایشنامه‌های برشت نظر را جلب می‌کند، اختلافاتی است که بین عقاید و جهان‌بینی‌ها است. به عبارت روشن‌تر، نمایشنامهٔ برشت حُکم «میزگرد» را دارد که اگر چه دور آن نظرهای متفاوتی اظهار می‌شود، اما تماشاگر نیازی به پذیرفتن یا تأیید کردن آن‌ها ندارد. مطرح کردن این نظرها تنها به کارِ آن می‌آید که او به فکر کردن وادار شود و بهتر بتواند داوری کند. به همین سبب، ناهمواری‌هایی که در ساختمان و تضادهایی که در بیان نمایشنامهٔ برشت وجود دارد، صرفاً به دلیل آموزندگی است. وجودِ چنین تضادهایی سبب می‌شود که ما نسبت به مسائلی که در بدو امر به نظر محرز می‌آیند، شک کنیم و پیوسته از خود بپرسیم که آیا داوری ما دربارهٔ آن‌ها درست است یا نه. سخن کوتاه، برشت تماشاگری را می‌خواهد که دارای تحرّک فکری است، تماشاگری که هیچ‌چیز برای او ثابت و محرز نیست، تماشاگری که دارای دیدی انتقادی، نظری شکّاک و اندیشه‌ای سلیم است.

برشت در ۱۹۳۸ نمایشنامهٔ معروف خود *زندگی گالیله* را نوشت. انگیزهٔ ظاهری او در این کار خبر شکافتن اتم به وسیلهٔ فیزیکدانان آلمانی بود. اما او می‌خواست در این قطعه به دو پرسش مهم سدهٔ ما پاسخ گوید: نخست این‌که آیا برای پیشرفت علم می‌توان همهٔ اصول انسانی را زیر پا گذاشت؟ (سؤالی که چند سال بعد در هیروشیما افکار عمومی را شدیداً به خود جلب کرد.) دوم این‌که در اجتماعی که تحت سلطهٔ حکومتی غیرانسانی است، چگونه می‌توان حقیقت را بیان کرد؟

محتوای نمایشنامه به‌اختصار چنین است: گالیله، فیزیکدان بزرگ ایتالیایی و بنیان‌گذار روش تجربی در علوم جدید، بر آن می‌شود که فرضیهٔ کُپرنیک را دربارهٔ گردش زمین بیازماید.

گالیله در جست وجوی حقیقت است. او می‌خواهد حصارِ عظیم سنّت‌های کهن و اعتقادات خام را فرو ریزد و به راز جهان پی برد. گالیله به تجربه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



درمی‌یابد که زمین بی‌حرکت نیست و «ستارگان مثل کِشتی‌ها در سفرند».

او ابتدا با بی‌پروایی پرده از کشف خویش برمی‌دارد و با بی‌باکی از حقیقتی که به آن دست یافته است، سخن می‌گوید. اما کلیسا که پای‌بند سنّت‌های کهن است، نمی‌تواند ادعای گالیله را بپذیرد؛ از این‌رو، با او به نبرد برمی‌خیزد. در چنین وضعی گالیله چه می‌تواند بکند؟ در برابر کلیسا بایستد و از فرضیهٔ خویش دفاع کند، یا حقیقت را کتمان کند و از مهلکه جان سالم به‌در بَرد؟

پیش از آن‌که به این سؤال پاسخ دهیم، باید شخصیت گالیله را بررسی کنیم: گالیله در جامعه‌ای زندگی می‌کند که اگرچه برگزیدگان آن پیوسته از «آزادی اندیشه» و «آزادی تحقیق» سخن می‌گویند، ولی در اصل اعتقاد دارند که عِلم باید در خدمت تجارت باشد. به عبارت دیگر، دانشی را که از آن به سوداگران سودی نرسد، نمی‌توان پذیرفت. در چنین جامعه‌ای متفکران تا زمانی قابل ستایش‌اند که بتوانند از نظر منافع مادّی مفید باشند.

گالیله تشنهٔ حقیقت است، اما برای رسیدن به حقیقت، برای کشف اسرار جهان باید از آزادی تحقیق و آزادی بیان برخوردار بود، باید وقت و فراغت خاطر داشت. گالیله زمانی می‌تواند به بررسی‌های علمی بپردازد که زندگیِ مادّی‌اش تأمین باشد. پس اگر گالیله دوربینی را که تازه در هلند ساخته‌اند، تکمیل می‌کند و به نام ثمرهٔ تحقیق خویش به سنای جمهوری عرضه می‌دارد، برای کسب افتخار نیست، برای ماهی پانصد سکّه است.

اما گالیله در اصل نه در اندیشهٔ این افتخار زودگذر است و نه در بیم رسوایی آینده. او سنّت‌های متعارف را به هیچ می‌گیرد تا فرصت تحقیق و تجربه داشته باشد. به اعتقاد او دانش جدید به اخلاق و منش جدید نیاز دارد.

گالیله شخصیتی شگفت دارد: اگر چه تمام وقت خود را برای کشف سرزمین‌های ناشناختهٔ علم صرف می‌کند، اما به شکل حیرت‌انگیزی نیز پای‌بند لذّات دنیوی است. گالیله موجودی است خوشگذران که از غذایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



مطبوع و اندیشه‌ای نو به یک اندازه لذّت می‌برد. هموست که می‌گوید: «وقتی که غذایی چرب و نرم می‌خورم، تازه فکرهای خوب به سراغم می‌آیند!»

گالیله نمونهٔ بارزی است از یک شخصیت واقعی و زنده. او قهرمانی دروغین نیست؛ مردی است که از یک سو پای‌بند معنویت است و از سوی دیگر گرفتارِ «این شکم بی‌هنر پیچ پیچ». گالیله آمیزه‌ای است از تضادها: شکّاک است و زود باور. حیله‌گر است و ساده‌دل، روشن‌بین است و نابینا. او دارای شخصیتی دوگانه است: از یک سو دَم از حقیقت می‌زند و از سوی دیگر آدم محتاطی است که به هنگام عمل می‌هراسد و حقیقتی را که به آن دست یافته است، انکار می‌کند.

از نمایشنامهٔ گالیله سه طرح در دست است. نخستین طرح را برشت در ۲۳ نوامبر ۱۹۳۸ به پایان رساند. در اینجا قبل از همه این پرسش مطرح می‌شود که مسئولیت طبقهٔ روشنفکر در روزگاری که ستم حُکم می‌راند چیست؟ به اعتقاد برشت پاسخ این سؤال آسان است: حقیقت را اشاعه دادن. اما در دورانی که ترس بر همه جا مستولی است، از چه راهی می‌توان حقیقت را اشاعه داد؟ برشت جواب می‌دهد: از هر راهی که میسر باشد، حتی از طریقی غیرقانونی.

در سومین و آخرین طرح نمایشنامه، موضوع در درجهٔ نخست برمحور انکار گالیله دور می‌زند. برشت می‌خواهد نشان دهد که عمل دانشمند بزرگ ایتالیایی کاری ریاکارانه نیست، بلکه بیش از همه زاییدهٔ هراسی است که از مرگ دارد.

برشت برای نخستین‌بار در این نمایشنامه از «عصر جدید» سخن می‌راند، عصری که به گمان وی دوران شکوفایی دانش و پیشرفت فکری بشر است. هنگامی که در ششم اوت ۱۹۴۵ هواپیماهای امریکایی هیروشیما را بمباران کردند و سبب از بین رفتن هزاران هزار تَن مردم بی‌گناه شدند، برشت نوشت:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



«عصر اتم چهرهٔ خود را برای اولین‌بار در هیروشیما نشان داد، آن هم درست وسط کارِ نمایش ما. ضمناً افکار مردم فوراً متوجه کسی شد که پایه‌گذار فیزیک جدید به شمار می‌آید. تأثیر وحشتناک بمب اتم اختلاف گالیله را با هیأت حاکمهٔ زمانش خیلی ملموس‌تر به ما نشان داد.»

در آخرین طرح نمایشنامه، کوشش برشت بر این است که شخصیت گالیله را به‌گونه‌ای ارائه کند که تماشاگر در او به دیدهٔ انسانی قهرمان ننگرد و او را با تمام ویژگی‌های خوب و بدش بپذیرد. به تعبیر دیگر، نمایشنامه‌نویس آلمانی در اینجا هم نشان می‌دهد که از قهرمان‌پرستی بیزار است و آن را دلیل عدم رشد فکری می‌داند. هنگامی که آندره‌آ، شاگرد گالیله، بی‌تاب و خشمگین فریاد می‌زند: «بدبخت ملتی که قهرمان ندارد»، استاد به آرامی گفتهٔ وی را تصحیح می‌کند: «بدبخت ملتی که به قهرمان نیازمند است.»

گالیلهٔ برشت تصویر خودِ اوست؛ تصویر مردی است که یک عمر از تغییر نظام کهنهٔ اجتماعی سخن گفت، اما هنگامی که در روز هفدهم ژوئن ۱۹۵۳ کارگران آلمانی در برلین قیام کردند، از همکاری با آنان سر باز زد.

همزمان با نمایشنامهٔ ***زندگی گالیله***، برشت ***آدم خوب سچوآن*** را نوشت. داستان به اختصار چنین است: خدایان اساطیری تصمیم می‌گیرند که روی زمین بیایند و بررسی کنند که آیا بشر، خوب و خوشبخت است یا نه. برای این منظور شهر کوچک سچوآن را بر می‌گزینند. اما در این شهر تنها یک تن را می‌یابند که نیک و پاک است ـ و او روسپی ساده دلی است به نام شِن‌ته[1]. ولی شن‌ته نیز موجود خوشبختی نیست، زیرا نیکی برای او دشواری‌های فراوان پدید آورده است.

خدایان به شِن‌ته مبلغ قابل توجهی هدیه می‌کنند تا دکانی برای خود تهیه ـ

1. Shen Te

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



کند و آبرومندانه به کسب بپردازد. اما شن‌ته به دلیل خوش‌قلبیِ خود درآمدی را که نتیجهٔ کار اوست به تهی‌دستان می‌بخشد و خود بی‌چیز می‌شود.

شِن‌ته زن پاکدلی است که بینوایی دیگران دلش را به درد می‌آورد. اما در دنیایی که کثیف و زشت است، مگر می‌شود خوب و پاک بود؟ شن‌ته برای آن‌که بتواند زندگی کند، باید سخت دل و بی‌رحم باشد، دروغزن و آشوبگر باشد؛ پس جامهٔ فریب به تَن می‌کند و صورتک تزویر بر چهره می‌نهد. در قالبِ پسرعموی خیالیِ خود شوئی‌تا[1] فرو می‌رود و به ستمگری و مردم فریبی می‌پردازد. کارخانه‌ای راه می‌اندازد، کارگران را با مزدی اندک اجیر می‌کند، به هزار گونه فریب دست می‌زند و تنها در اندیشهٔ گِردآوری ثروت است. اگر در لباس شن‌ته به یاری بینوایان می‌شتابد، در جامهٔ شوئی‌تا بخل می‌ورزد و ستم می‌کند. در پایان چون رازش فاش می‌شود، ناگزیر دل از همه‌چیز برمی‌گیرد و ناامید به گوشه‌ای پناه می‌برد، درحالی که خدایان بر مَرکب ابرها سوار می‌شوندو به آسمان باز می‌گردند. آن‌ها اطمینان دارند که سرانجام روی زمین به انسانی‌خوب و خوشبخت برخورد کرده‌اند.

با نمایشنامهٔ *آدم خوب سچوآن* برشت یکی از جالب توجه‌ترین نمایشنامه‌های خود را ارائه می‌کند. او می‌خواهد ثابت کند که فقط زمانی می‌توان در یک جامعهٔ سوداگر زیست که شخصیتی دوگانه داشت، یعنی در ضمن این‌که شِن‌ته بود، از ویژگی‌های شوئی‌تا، و در عین این‌که شوئی‌تا بود، از خصوصیات شِن‌ته بهره داشت.

به اعتقاد بسیاری از منتقدان، نمایشنامهٔ *آدم خوب سچوآن* یکی از بهترین نمونه‌هایی است که برشت نظریهٔ «بیگانه‌سازی» را عملاً نشان می‌دهد. این‌که بازیگر تئاتر باید از نقش خود فاصله گیرد و آن را فقط بازی کند، این‌که

---

1. Shui Ta

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



هنرپیشه باید چهره‌ای دوگانه داشته باشد، موضوعی است که در نمایشنامهٔ *آدم خوب سچوآن* به بهترین وجه نشان داده می‌شود. شن‌ته نقش شوئی‌تا را فقط «بازی» می‌کند، بدون این‌که در اصل تغییر ماهیت دهد. به همین سبب نیز صورتکی بر چهره می‌نهد تا بتواند تضادی را که باید نشان دهد، بهتر باز نماید.

یکی دیگر از نمایشنامه‌های آموزشی برشت که در آن واقعیت جنگ مورد بحث قرار می‌گیرد، *محاکمهٔ لوکولوس* است. تصویری که نمایشنامه‌نویس آلمانی از محاکمهٔ سردار بزرگ رومی ارائه می‌کند، چنان بدیع است که انسان بی‌اختیار به یاد تراژدی‌های آشیل می‌افتد. موضوع این نمایشنامه دادگاهی است که قاضیان آن همه افرادی هستند که به لوکولوس به سبب دلیری‌هایش در جنگ و شهرتش در بین مردم حسد می‌برند.

شک نیست که در این دادگاهِ نمایشی سرنوشت سردار رومی روشن است. در این قطعه، جنگ نیز از دیدگاهی نو مورد مطالعه قرار می‌گیرد: نه از چشم پیروزمندان و سرافرازان، بلکه از دیدهٔ شکست‌خوردگان و ازپای‌افتادگان. برشت اعتقاد دارد که تاریخ را تنها تنی چند به وجود نمی‌آورند، بلکه تودهٔ مردم در ساختن آن سهم بزرگ‌تری دارد. او در شعری به همین موضوع اشاره می‌کند:

چه کسی شهر تِب را با هفت دروازه‌اش ساخت؟
در کتاب‌ها نام پادشاهان ذکر شده است.
اما آیا حقیقتاً سنگ‌های گران را پادشاهان به آنجا حمل کردند؟
... اسکندر جوان هند را گشود،
اما فقط او تنها؟
فیلیپ اسپانیایی، هنگامی که کشتی‌هایش غرق شد،
گریه کرد. اما آیا کسی جز او نگریست؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



فردریک دوم در جنگ‌های هفت‌ساله پیروز گشت،
اما فقط پیروزی از آنِ او بود؟

برشت در ۱۹۳۸ ـ یعنی زمانی که هیتلر خود را برای جنگ آماده می‌کرد ـ به نوشتن نمایشنامهٔ معروف خود ***مادرکوراژ و بچه‌هایش*** پرداخت. او خوب دریافته بود که جنگ زمانی دراز بشر را در انتظار نخواهد گذاشت و به‌زودی مانند سِیلی عظیم خواهد آمد و خانمانش را برباد خواهد داد.

موضوع نمایشنامه «گزارشی» است از جنگ‌های مذهبی سی‌ساله در نیمهٔ نخست قرن هفدهم. اما آنچه برشت در نمایشنامهٔ ***مادرکوراژ و بچه‌هایش*** بیان می‌کند، نقل حادثه‌ای تاریخی نیست، بلکه در درجهٔ نخست اظهار نظر اوست دربارهٔ جنگ و بیان عواقب هراسناک آن.

این‌که برشت جنگ‌های سی‌ساله را موضوع نمایشنامهٔ خود قرار می‌دهد، به سبب ضرورتی است که برای بیان حقایق تلخ دوران خویش حس می‌کند. اما او شیوهٔ «بیگانه‌سازی» را حتی در انتخاب موضوع نیز به‌کار می‌برد، چون اعتقاد دارد که به این وسیله تماشاگر بهتر می‌تواند مسائل را مورد مطالعه قرار دهد و به داوری بنشیند. برشت ایمان دارد که تاریخ تکرار می‌شود. بنابراین، نیازی نیست که مسائل اجتماعیِ زمان را به همان صورتی که هست مطرح کرد، بلکه با فاصله گرفتن از آن‌ها می‌توان صریح‌تر در پیرامونشان سخن گفت و دقیق‌تر به تجزیه و تحلیل آن‌ها پرداخت. از این‌رو، ابایی ندارد که رویدادهای تاریخی، داستان‌های کهن و افسانه‌های عامیانه را موضوع نمایشنامه‌های خود قرار دهد.

موضوع نمایشنامهٔ ***مادرکوراژ و بچه‌هایش*** مربوط به سرگذشت اندوهناک زنی است که طی دوازده سال با ارابهٔ خود نیمی از اروپا را زیر پا می‌گذارد. تمام اندیشهٔ کوراژ این است که جان خود و سه فرزندش را از بلای بزرگی که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



جنگ نام دارد، مصون نگه دارد. اما این کار آسان نیست. مگر جنگ می‌تواند برای حفظ جان و مال کسی تضمین بسپارد؟

تنها حربه‌ای که کوراژ دارد، استعداد خاص اوست در کسب. به گمان او جنگ چیزی جز تجارت نیست. اما کوراژ اشتباه می‌کند: اگر چنین نیز باشد، از این سوداگری افرادی مانند او طرفی نخواهند بست. بهرهٔ تجارت‌هایی از نوع جنگ تنها عاید کسانی می‌شود که آن را پدید آورده‌اند، نه مردم بینوایی مثل کوراژ.

برای کوراژ، جنگ وسیله‌ای است برای به‌دست آوردن نان. ولی آیا به‌ازای آن چیزی نباید پرداخت؟ بهایی که کوراژ در این معاملهٔ پایاپای می‌پردازد، بسیار سنگین است: جان فرزندانش. آیلیف[1]، یکی از پسرانش، را تنی چند که مأمور جمع کردن افراد مناسب برای خدمت سربازی هستند، فریب می‌دهند و به عنوان این‌که جنگ امری ضروری است، به کام مرگ می‌فرستند. کوراژ اندکی بعد پسر دومش شوایتزرکاز[2] را نیز گم می‌کند. او نیز ـ که در این فاصله به صف سربازان پیوسته است ـ سرنوشتی بهتر از برادرش ندارد؛ در اثر سوءتفاهمی او را به پای میز دادگاه صحرایی می‌کشند و به مرگ محکوم می‌کنند. کوراژ که محلّ شوایتزرکاز را یافته است، چنان در اندیشهٔ سوداگری است که بسیار دیر به فکر نجات جان فرزندش می‌افتد.

کاترین، دختر ناشنوا و لال کوراژ، نیز سرنوشتی دردناک دارد: او را یک‌بار به وحشیانه‌ترین صورت مورد ضرب و شتم قرار می‌دهند و بار دیگر ـ هنگامی که برای نجات مردم دهکده‌ای که بناست به آنان شبیخون زده شود مذبوحانه می‌کوشد ـ هدف گلولهٔ سربازان دشمن قرار می‌گیرد.

به این ترتیب، کوراژ فرزندان خود را یکی پس از دیگری از دست می‌دهد

---

1. Eilif
2. Schweizerkas

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



و در پایان با ارابهٔ فرسودهٔ خود تنها می‌ماند. اما او هنوز هم از سرنوشت دردناک خود چیزی نیاموخته است، هنوز هم اطمینان دارد که جنگ وسیله‌ای برای بهره بردن است و او می‌تواند از آن طرفی بربندد. برشت دربارهٔ کوراژ می‌گوید: «نویسنده خود را موظف نمی‌داند که از کوراژ آدم واقع‌بینی بسازد. او در نیمه‌های قطعه، یعنی در پایان صحنهٔ ششم، متوجه پاره‌ای از مسائل می‌شود، ولی برای بار دیگر واقع‌بینی خود را از دست می‌دهد. برای نمایشنامه‌نویس مهم این است که تماشاگر متوجه حقیقت شود.»

زبانِ برشت، زبان تضاد است. این موضوع را به ویژه در نمایشنامهٔ *مادر کوراژ و بچه‌هایش* به خوبی می‌توان بررسی کرد. برای نمونه، به ذکر چند مثال از صحنهٔ پنجم بسنده می‌کنیم. برشت این صحنه را چنین آغاز می‌کند: «دو سال گذشته است. جنگ به مناطق وسیع‌تری سرایت کرده است. ارابهٔ کوچک کوراژ طی سفرهای بی‌وقفه از لهستان، مراوی، باواریا، ایتالیا، و باز هم باواریا عبور می‌کند. پیروزی‌یی که در ۱۶۳۱ در نزدیکی ماگدبورگ نصیب تیلی، فرماندهٔ آلمانی، می‌شود به کوراژ چهار پیراهن افسری زیان می‌زند.»

جملهٔ آخر حاوی نکات جالب توجهی است: «پیروزی زورمندان تاریخ» نه تنها «پیروزی انسان‌های ضعیف» نیست، بلکه به آن‌ها اغلب زیان هم می‌رساند. اگر مورخان دربارهٔ «پیروزی تاریخی» تیلی به تفصیل قلم‌فرسایی می‌کنند، از بدبختی و نکبتی که جنگ برای مردم بی‌پناه زمان او همراه می‌آورد، هرگز کسی سخن نخواهد راند.

جنگ تنها مربوط به کاتولیک‌ها یا پروتستان‌ها نیست، شومی آن دامنِ همه را می‌گیرد. کوراژ می‌گوید: «آن‌ها فقط بلدند که هی مارش پیروزی بزنند، اما از مواجب سربازها خبری نیست.» او خوب می‌داند که سربازان ـ که در حقیقت پیروزی نتیجهٔ جان‌فشانی آنان است ـ بهره‌ای از جنگ نمی‌برند. یکی از آنان به کوراژ می‌گوید: «من... خیلی دیر توانستم دست به غارت بزنم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



فرمانده سرِ ما را شیره مالید و برای غارت کردن شهر فقط یک ساعت به ما وقت داد. درست است که آدم بدی نیست، ولی مردم شهر هم حتماً زیر سبیلش را چرب کرده‌اند.»

با این قیاس، برای سرباز، «پیروزی» و «غارت» معنی مشترکی دارد. و چون مواجبش را «که حق اوست» نپرداخته‌اند، «چپاول کردن» را حق خود می‌داند. «انسانیتِ» فرمانده هم ـ که غارت کردن شهر را به یک ساعت محدود کرده است ـ برای سرباز چیزی جز «ضرر» به بار نمی‌آورد.

برشت در این نمایشنامه، کوراژ را که فقط در اندیشهٔ کسب و سودجویی است، زنی حرّاف و حیله‌گر، ولی کاترین را که مظهر انسانیت و نوع‌دوستی است، ناشنوا و لال می‌آفریند. آیا نظر او این است که زبان انسانیت در دوران ما خاموش است و فضائل انسانی پشیزی ارزش ندارند؟

نظر برشت در نمایشنامهٔ ***مادر کوراژ و بچه‌هایش*** تنها این نیست که تأثیر جنگ را بر زندگی مردم بینوا نشان دهد، بلکه بیشتر برای آن است که پرده از واقعیّات تلخ برگیرد و آن‌ها را مورد بررسی قرار دهد. برشت دراین مورد می‌گوید: «تا زمانی که بشر در اجتماع بازیچهٔ دست سیاست است، نمی‌تواند بلایی را که بر سرش می‌آورند، به عنوان یک آزمایش تلقّی کند، بلکه آن را به‌عنوان سرنوشت می‌پذیرد.»

اقامت برشت در دانمارک چندان نپایید. وی توانست اندکی پیش از آن‌که سربازان آلمانی در تابستان ۱۹۴۰ این کشور را تصرف کنند، به فنلاند بگریزد. در اینجا یک شاعرهٔ فنلاندی به او و همسرش پناه داد و مِلک خود را برای سکونت در اختیار آنان گذاشت. برشت در اینجا نمایشنامهٔ ***ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی*** را نوشت.

اقامت برشت در فنلاند بیش از یک سال نپایید. پس از آن‌که این کشور هم به تصرف نیروهای آلمانی درآمد، برشت ناگزیر شد آنجا را نیز ترک کند. او

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



ابتدا به مسکو رفت، ولی بیش از دو هفته در آنجا نماند. برشت در تابستان ۱۹۴۱ مسکو را به قصد امریکا ترک کرد.

برشت در امریکا در شهر کوچکی در نزدیکی هالیوود اقامت گزید. در اینجا مهاجر دیگری نیز می‌زیست که نامش برای اهالی آن سرزمین ناآشنا نبود. او توماس‌مان، نویسندهٔ بزرگ آلمانی بودکه در ۱۹۲۹ به اخذ جایزهٔ نوبل در ادبیات توفیق یافته بود.

برشت در هالیوود خیلی زود به جمع هموطنان روشنفکرش راه یافت، علاوه بر آنان، با هنرمندان دیگری چون چارلی چاپلین دوست و معاشر شد. برشت یکی از مریدان دیرین چاپلین بود و هنرش را پیوسته می‌ستود. اما ضمناً ادعا می‌کرد که: «در دنیا فقط دو کارگردان وجود دارد: دومی چاپلین است!»

برشت در اواخر سال ۱۹۴۴ به نوشتن نمایشنامهٔ ***دایرهٔ گچی قفقازی*** پرداخت. موضوع این قطعه مربوط به اختلاف دو زنی است که هر کدام در دادگاه ادعا می‌کند که کودکش را دیگری غصب کرده است. قاضی دستور می‌دهد که دایره‌ای بکشند و کودک را در آن قرار دهند. هر یک از این دو مدعی (یکی زن حاکم و دیگری خدمتگزاری به نام گروشه[1]) که بتواند طفل را به سوی خود بکشد، صاحب او می‌شود. آزمایش آغاز می‌شود، اما زنی که کودک را بزرگ کرده است (گروشه)، پس از لحظه‌ای خود را کنار می‌کشد و از سرِ ادعای خویش در می‌گذرد. او نمی‌خواهد در چنین زورآزمایی وحشیانه‌ای شرکت کند.

قاضی، کودک را از آنِ این زن می‌داند، زیرا اعتقاد دارد که او می‌تواند برای حفظ جان کودک دست به فداکاری زند و حتی از حق خود صرف نظر کند.

یکی از شخصیت‌های اصلی نمایشنامهٔ ***دایرهٔ گچی قفقازی*** ازداک[2] است.

---

1. Grusche 2. Azdak

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



ازداک قاضی زیرکی است که آنچه از طریق داوری‌های خویش از محتشمان می‌گیرد، به بینوایان می‌دهد. او پای‌بند قوانین جاری نیست، زیرا اعتقاد دارد که قوانین مزبور برای تثبیت وضع طبقهٔ حاکم به وجود آمده‌اند.

روی‌هم رفته در امریکا از فعالیت برشت چندان کاسته نشد؛ بخت نیز او را در تحقّق بخشیدن به پاره‌ای از نقشه‌هایش یاری کرد. یکی از این موارد همکاری برشت با چارلز لافتون[1]، هنرپیشهٔ بزرگ تئاتر و سینما، بود که نمایشنامه‌نویس آلمانی او را برای ایفای نقش گالیله در نظر گرفته بود.

هنگامی که برشت سرگرم تهیهٔ مقدمات نمایش ***زندگی گالیله*** بود، دشواری‌های جدیدی برای او به‌وجود آمد. کمیسیون «تحقیقات مربوط به فعالیت‌های سیاسیِ غیرمجاز» هنرمند آلمانی را برای بازجویی به واشنگتن خواست. اتهامی که به برشت زده شده بود این بود که وی در امریکا فعالیت‌های کمونیستی دارد، در حالی که او در تمام عمر خود هرگز عضو حزب کمونیست نبود.

برشت در برابر دادگاه رفتاری بسیار هوشیارانه داشت و با زیرکی خاص به سؤالاتی که از او می‌شد، پاسخ می‌داد. در نتیجه، حضار اغلب به خنده می‌افتادند و از برشت جانبداری می‌کردند. سخن کوتاه، کمیسیون «تحقیقات مربوط به فعالیت‌های سیاسیِ غیرمجاز» نتوانست برشت را محکوم کند و ناگزیر دستور آزادی او را صادر کرد. برشت این فرصت را غنیمت شمرد، بی‌درنگ سوار هواپیما شد و عازم اروپا گردید. وی مدتی در سوئیس، یعنی تنها کشوری که به او اجازهٔ ورود داد، اقامت گزید.

گو این‌که برشت در سوئیس تبعهٔ آن کشور نبود، ولی برای مدتی اندک در سرزمینی می‌زیست که دست کم مردم بخشی از آن به زبان مادری او تکلم

---

1. Charles Laughton

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



می‌کردند. در همین‌جا بود که در اوایل جنگ نمایشنامه‌های *مادرکوراژ و بچه‌هایش*، *زندگی گالیله* و *آدم خوب سچوآن* اجرا شد. در همین کشور نیز برای نخستین بار قطعهٔ *ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی* در تابستان ۱۹۴۸ بر صحنه آمد.

برشت به محض ورود به سوئیس از متفقین تقاضا کرد که به او اجازهٔ ورود به آلمان غربی را بدهند. اما آن‌ها که از محاکمهٔ وی در امریکا آگاه بودند، زمانی دراز او را در انتظار گذاشتند. به هر صورت، چون از سوی متفقین پاسخی برای تقاضای برشت نرسید، وی تصمیم گرفت که از طریق پراگ به برلین شرقی برود.

خبر بازگشت برشت حادثه‌ای بزرگ بود. در ایستگاه راه‌آهن طبقات کثیری از مردم برای دیدن او و خبرنگاران زیادی برای مصاحبه با او گرد آمده بودند. اما برشت که از اجتماعات دلِ خوشی نداشت، بعد از پیاده شدن از قطار، بدون آن‌که به پرسش‌های خبرنگاران پاسخ گوید، پیاده و تنها به گردش در خیابان‌های خالی و کم سکنهٔ برلین پرداخت.

علت این‌که برشت به برلین شرقی رفت، تنها بدان سبب نبود که متفقین به او اجازهٔ اقامت در آلمان غربی را ندادند، بلکه بیشتر از آن جهت بود که می‌خواست در ساختنِ «جهانی‌نو»، که تمام عمر از آن سخن گفته بود، خود نیز سهیم باشد.

در برلین شرقی برشت به اتفاق همسرش در ۱۹۴۹ «گروه تئاتر برلین» را بنیاد گذاشت. در این تئاتر که به‌زودی یکی از شگفت‌ترین و در نوع خود برجسته‌ترین تئاترهای دنیا شد، برشت توانست به آرزوهای دیرین خود جامهٔ عمل بپوشاند و با کارگردانی آثارش به موفقیت‌های تازه‌ای دست یابد.

برشت ابتدا در ژانویهٔ ۱۹۵۰ نمایشنامهٔ *مادرکوراژ و بچه‌هایش* و سپس *ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی* را بر صحنه آورد. اجرای این دو نمایشنامه و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



قطعه‌های دیگری که پس از آن تا سال ۱۹۵۶ در «گروه تئاتر برلین» بر صحنه آمد، سبب شد که برشت به صورت یکی از مشهورترین شخصیت‌های هنری سدهٔ ما درآید.

برشت در مه ۱۹۵۳ به ریاست کنگرهٔ جهانی نویسندگان برگزیده شد و چندی بعد آخرین نمایشنامه‌اش، ***توراندخت*** را نوشت.

اگرچه برشت در برابر قیام کارگران آلمانی در تابستان ۱۹۵۳ واکنشی که از او انتظار می‌رفت، نشان نداد، اما بعد از مرگش در بین یادداشت‌های او شعری پیدا شد که نظر او را نسبت به این حادثه باز می‌گفت:

پس از قیام هفدهم ژوئن،
دبیر اتحادیهٔ نویسندگان دستور داد
که درخیابان استالین اعلامیه‌هایی پخش کنند
که روی آن‌ها نوشته شده بود
که ملت اعتماد دولت را از خود سلب کرده است
و آن را تنها با کار مضاعف
می‌تواند مجدداً به دست آورد.
آیا در این مورد ساده‌تر نبود
که دولت، ملت را منحل می‌کرد
و ملت دیگری برای خود برمی‌گزید؟

موفقیت‌های برشت در سال‌های واپسین عمرش فوق‌العاده بود. او با اجرای نمایشنامه‌های خود نه تنها در اروپا، بلکه در امریکا نیز شهرتی بسزا یافت. از جمله موفقیت‌های برشت اخذ جایزهٔ نخست جشنوارهٔ جهانی تئاتر در پاریس (۱۹۵۴) بود. این جایزه را هنرمند آلمانی برای اجرای نمایشنامهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



***مادرکوراژ و بچه‌هایش*** به دست آورد. یک سال پس از آن نیز جایزهٔ دوم همین جشنواره را برای نمایش قطعهٔ ***دایرهٔ گچی قفقازی*** کسب کرد.

برشت پس از بازگشت از امریکا روز به روز از نظر جسمی ضعیف‌تر می‌شد، به طوری که کمتر نیروی راه‌پیمایی داشت. بدون شک خود او نیز پی برده بود که مرگ در راه است و وی را زمانی دراز در انتظار نخواهد گذاشت. در پانزدهم مه ۱۹۵۵ برشت نامه‌ای به این مضمون به «آکادمی هنرهای زیبای آلمان شرقی» نوشت: «بعد از مرگ نمی‌خواهم جسدم در معرض انظار عمومی قرار گیرد. بر سر مزارم نباید سخنی گفته شود. می‌خواهم در گورستان نزدیک خانه‌ام به خاک سپرده شوم.»

برشت نیک دریافته بود: مرگ خیلی زود از راه رسید. در روز چهاردهم اوت ۱۹۵۶، یعنی چهار روز پس از پایان آخرین تمرین نمایشنامهٔ ***زندگی گالیله***، هنرمند آلمانی دیده از جهان فرو بست.

اگر برشت در طول زندگی خود معمایی ناشناخته بود، بعد از مرگ نیز به صورت پرسشی بی‌جواب باقی ماند. اما آنچه از او به‌جای ماند، آثاری است که چون خار در پای زمان ما خلیده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# اِلیاس کانه‌تی

## توده‌ها و قدرت

در ۱۹۷۷ کتابی از کانه‌تی انتشار یافت که نام آن ***زبان نجات‌یافته*** است و در آن نویسنده خاطرات کودکی خود را توصیف می‌کند. کتاب چنین آغاز می‌شود:

اولین خاطرهٔ من با رنگ قرمز آمیخته است. روی دست دوشیزهٔ خدمتکار از دری وارد می‌شوم. راهروِ جلوِ من به رنگ قرمز است و در طرف چپ پله‌هایی به پایین می‌رود که آن هم همان رنگ را دارد. روبه‌روی ما دری باز می‌شود و مردی لبخندزنان از آن بیرون می‌آید؛ کاملاً به من نزدیک می‌شود، می‌ایستد و می‌گوید: «زبانت را نشان بده.» من زبانم را در می‌آورم و به او نشان می‌دهم. او دستش را به جیبش می‌بَرد، چاقویی بیرون می‌آورد، آن را باز می‌کند و تیغه‌اش را به طرف زبان من می‌گیرد. مرد می‌گوید: «حالا زبانت را می‌بُرم.» جرأت نمی‌کنم که زبانم را فرو ببرم. مرد نزدیک‌تر می‌شود، حس می‌کنم که تیغهٔ چاقویش زبانم را لمس می‌کند. اما در آخرین لحظه چاقو را کنار می‌کشد و می‌گوید: «امروز نه، فردا.» چاقو را دوباره می‌بندد و آن را در جیبش می‌گذارد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



زبان الیاسِ جوان نه تنها آن روز بریده نشد، بلکه سال‌ها بعد سبب شهرت او گردید و سرانجام جایزهٔ نوبل را نصیبش کرد (۱۹۸۱). اما این مرد که زبان دلنشین او خوانندهٔ آثارش را شیفته می‌کند کیست و دربارهٔ چه می‌نویسد؟

کانه‌تی در ۲۳ ژوئیهٔ ۱۹۰۵ در شهر کوچک روس‌چوک[1] در بلغارستان زاده شد. خانوادهٔ او اصلاً از یهودیان اسپانیایی بودند که در قرن پانزدهم میلادی از اسپانیا رانده شده و به بلغارستان ـ که در آن‌زمان تحت سلطهٔ ترکان عثمانی بود ـ مهاجرت کرده بودند. اما زبان مادری او بلغاری نبود، بلکه در خانوادهٔ او همه به زبان اسپانیایی صحبت می‌کردند. الیاس در شش سالگی همراه پدر و مادرش به منچستر (انگلستان) و در هشت سالگی به وین رفت. او دوران دبیرستان را از ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱ در زوریخ (سوئیس) و از ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۴ در فرانکفورت گذراند؛ سپس به وین رفت و در دانشگاه آنجا در رشتهٔ شیمی به تحصیل پرداخت. کانه‌تی در ۱۹۲۹ به دریافت درجهٔ دکترا در رشتهٔ شیمی توفیق یافت و در ۱۹۳۸ به لندن مهاجرت کرد. او در اینجا به تابعیت انگلیس درآمد و تا پایان عمر (۱۹۸۹) در آنجا زیست. زبانی که کانه‌تی آثارش را در طول عمر خود به آن می‌نوشت نه اسپانیایی و نه انگلیسی، بلکه آلمانی بود، زبانی که او ابتدا در هشت سالگی از مادرش آموخته بود.

نخستین اثری که از کانه‌تی انتشار یافت، رمانی است به نام *اغوا* (۱۹۳۵) که در آن به توصیف زندگی مردی به نام دکتر پتر کین[2] می‌پردازد. کین، چین‌شناس معروفی است که در حصارِ کتابخانهٔ عظیم خود تنها زندگی می‌کند. او مرد روشنفکری است که جهان را تنها از راه کتاب می‌شناسد و درک درستی از محیط پیرامونش ندارد. دکتر کین خادمه‌ای به نام تِره‌زِه[3] دارد که زنی فریبکار، بی‌عاطفه و بدسرشت است که سرانجام با نیرنگ از چین‌شناس

1. Rustschuk 2. Dr. Peter Kien 3. Therese

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



مشهور دل می‌بَرد و او را ناگزیر به ازدواج با خود می‌کند. اما دیری نمی‌پایدکه تره‌زه چهرهٔ واقعی خود را نشان می‌دهد و از کین تقاضاهایی می‌کند که اگر چه برآوردن آن‌ها برای دانشمندِ گوشه‌نشین در ابتدا دشوار است، اما سرانجام آن‌ها را می‌پذیرد. از جملهٔ این تقاضاها یکی هم این است که کین تمام اتاق‌های خانه را در اختیار او گذارد و خودش در کتابخانه به سر بَرد. اما انتظارات تره‌زه به همین‌جا پایان نمی‌یابد: او از مرد می‌خواهد که وصیت‌نامه‌ای تنظیم کند و در آن او را تنها وارث خود بنامد. زن هنوز قانع نیست: او در پی یافتن دفترچهٔ حساب پس‌انداز کین همه‌جا را جست وجو می‌کند و هنگامی که مرد از موضوع با خبر می‌شود و دلیل این‌کار را می‌پرسد، تره‌زه خشمگین می‌شود، او را به باد کتک می‌گیرد و به او دستور می‌دهد که خانه را ترک کند. دکتر کین چاره‌ای جز اطاعت ندارد، اما چگونه می‌تواند از کتابخانهٔ محبوبش دل بکند؟

اکنون زندگیِ نکبت‌بار مرد آغاز می‌شود: او که تا مدتی پیش در میان کتاب‌های خود زیسته و کمترین اطلاعی از محیط پیرامونش نداشته است، با دنیای بی‌رحم بیرون آشنا می‌شود و به‌طور کلی در می‌ماند.

با گذشتِ زمان وضع روانی مرد بینوا مختل می‌شود و او دائماً کابوس‌های وحشتناک می‌بیند. اما کار به همین‌جا پایان نمی‌یابد: یک روز کین تصادفاً تره‌زه را می‌بیند که قصد دارد کتاب‌های او را بفروشد. برای مردِ بیچاره دیدن چنین صحنه‌ای باور نکردنی است، بنابراین، تصمیم می‌گیرد که خودش کتاب‌ها را بخرد. اما تره‌زه به محض این‌که اسکناس‌ها را در دست کین می‌بیند، شروع به فحّاشی می‌کند و او را دزد می‌خواند. کار به کلانتری می‌کشد، ولی کین همسرش را می‌بخشد و خود را گناهکار می‌داند. سرانجام کین موفق می‌شود که تره‌زه را از خانه بیرون کند و دوباره به کتابخانهٔ مورد علاقه‌اش باز گردد. اما دیگر دیر است و جنونی ناگهانی به سراغ او می‌آید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



دکتر کین کتابخانه‌اش را آتش می‌زند و هنگامی که شعله‌ها زبانه می‌کشند، از نردبانی بالا می‌رود تا سوختن آن را بهتر نظاره کند.

رمان کانه‌تی سرگذشت زنی بدنهاد است که از ناآگاهی همسرش سوء استفاده می‌کند و او را به ورطهٔ نابودی می‌کشد. این زن کیست و چرا به چیزی جز اِعمال قدرت نمی‌اندیشد؟

اگر به تاریخِ نگارش اثر نگاه کنیم و جامعهٔ آن روز آلمان را به یاد آوریم، پاسخ دادن به این پرسش چندان دشوار نیست: تره‌زه نمادی است برای قدرت، برای قدرتی که در ابتدا با فریب همراه است و سپس با خشونت. این زن مظهر نیرویی شیطانی است که در دههٔ سوم قرن بیستم در آلمان پدید آمد، نضج گرفت و سرانجام اروپا را به خاک و خون کشید. تره‌زه نماد نازی‌هاست.

اگر نظر بالا درست باشد، باید گفت که دکتر کین هم مظهر آن دسته از روشنفکرانی است که در آغازِ حکومت هیتلر در برج عاج خود نشسته و از پیرامونشان بی‌خبر بودند. آن‌ها حُکم اسب عصّاری را داشتند که همواره در دایره‌ای تنگ حرکت می‌کردند و نمی‌خواستند واقعیات زمانهٔ خود را دریابند.

کین هنگامی که از خانه رانده می‌شود، با افرادی برخورد می‌کند که بیشتر آن‌ها قصد فریب دادن او را دارند. اینان جزء توده‌های مردمند، مردمی که نه تنها به چیزی جز سودِ آنی خود نمی‌اندیشند، بلکه هر یک از آنان خود را نمایندهٔ قدرت و در نتیجه مدافع زور می‌داند.

از اینجا تا اثر دیگر کانه‌تی به نام **توده و قدرت** (۱۹۶۰) فاصلهٔ زیادی نیست. این کتاب اگرچه موضوعی جامعه‌شناسانه دارد و نمی‌تواند مورد بحث ما قرار گیرد، اما درونمایهٔ آن، محور بسیاری از نوشته‌های کانه‌تی را تشکیل می‌دهد. در اینجا نویسنده پدیدهٔ قدرت را بررسی می‌کند و تأثیر توده‌های مردم را در پدید آمدن آن نشان می‌دهد. به اعتقاد کانه‌تی توده‌های انسانی، هم قابل کنترل‌اند و هم غیرقابل کنترل؛ هم مظلوم‌اند و هم ظالم؛ هم بَره‌اند و هم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



گرگ. نادانی توده‌ها قدرت را پدید می‌آورد و اطاعت کورکورانهٔ آنان سبب دوام آن می‌شود. به نظر کانه‌تی اِعمال قدرت برای رسیدن به پیروزی است، اما جایی که مرگ وجود دارد، چه کسی می‌تواند از پیروزی حرف بزند؟

یکی از موضوعاتی که در آثار کانه‌تی خواننده با آن برخورد می‌کند، مرگ است. کانه‌تی در ***گفت وگو با مخاطبی مهیب*** (۱۹۶۵) می‌نویسد: «یکی از جاذب‌ترین مسائلی که برای من وجود دارد، مرگ است، مرگی که نه می‌توانم آن را بپذیرم و نه می‌توانم آن را نادیده بگیرم.» به اعتقاد کانه‌تی قدرت و مرگ دو پدیدهٔ گوناگون نیستند و اغلب با هم و یا در پی هم ظاهر می‌شوند. او در این مورد به جنگ اشاره می‌کند که معمولاً بهانه‌ای برای اِعمال زور است و زور وسیله‌ای است برای نابود کردن. نظر کانه‌تی دربارهٔ مرگ شباهت زیادی به نظر کامو دارد. اما برخلاف کامو که زندگی را پدیده‌ای پوچ می‌داند، کانه‌تی اعتقاد دارد که اگر این عقیده درست هم باشد، پذیرفتن آن از سوی مردم بسیار خطرناک است و آنان را به اِعمال زور وادار می‌کند ـ و این، پایان جهان است.

در بین نوشته‌های کانه‌تی نه تنها مرگ موضوع پاره‌ای از آثار فلسفی و جامعه‌شناسانهٔ او را تشکیل می‌دهد، بلکه در آثار ادبی او نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد. یکی از این نوشته‌ها نمایشنامهٔ ***مهلت*** (۱۹۵۲) است. در این نمایشنامه کانه‌تی جامعه‌ای را نشان می‌دهد که افراد آن تاریخ مرگ خود را دقیقاً می‌دانند. در این جامعه هیچ انسانی حق ندارد که زودتر از موعد قانونی بمیرد یا به قتل برسد؛ هیچ کسی مجاز نیست که تاریخ مرگ خود را فاش کند یا دربارهٔ آن با کسی حرف بزند. در چنین جامعه‌ای نه از زور اثری هست و نه از اَعمال غیرانسانی؛ نه پول قدرت دارد و نه مقام. اما در اینجا سؤال این است: آیا چنین جامعه‌ای خوشبخت هم هست؟ کانه‌تی در برابر این پرسش سکوت می‌کند.

از کانه‌تی دو نمایشنامهٔ دیگر به نام‌های ***ازدواج*** (۱۹۳۲) و ***کمدی***

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



*خودپسندی* (۱۹۵۰) انتشار یافته است که از اعتبار ویژه‌ای برخوردار نیستند. بین این دو اثر *کمدی خودپسندی* موضوع جالبی دارد. در اینجا جامعه‌ای نشان داده می‌شود که افراد آن طبق قانون حق استفاده از آینه را ندارند. این امر ابتدا سبب جنون شهروندان و سرانجام طغیان آنان می‌شود. این نمایشنامه را کانه‌تی یک سال پس از روی کار آمدن حکومت نازی‌ها نوشت و آن را ابتدا سال‌ها بعد منتشر کرد.

در آثار کانه‌تی زبان نقش عمده‌ای را ایفا می‌کند. به نظر نویسنده زبان، هم واقعیت را ظاهر می‌سازد و هم آن را پنهان می‌کند. یکی از آثاری که کانه‌تی در آن تأثیر زبان را به‌گونه‌ای جالب نشان می‌دهد، کتابی است تحت عنوان *صداهایی از مراکش* (۱۹۶۷) که شامل مجموعه‌ای از یادداشت‌های سفر او به این کشور افریقایی است. در این اثر یادداشتی وجود دارد دربارهٔ پیرمرد عربی که زبان نویسنده را نمی‌فهمد و هنگام آشنایی با او تنها نام مخاطب را تکرار می‌کند: «پیرمرد با لحنی کنجکاوانه و آرام پرسید: اِل ـ یاس ـ کانه ـ تی؟ او در ضمن سؤال به من نگاه نمی‌کرد و سرش را به زیر انداخته بود. به نظرم رسید که این اسم برایش واقعی‌تر از خود من است...»

تردید نمی‌توان کرد: زبان در بسیاری از آثار کانه‌تی نه تنها وسیلهٔ پیوند نیست، بلکه منحصراً حاوی پدیده‌ای است که فراتر از واقعیت است.

کانه‌تی ابتدا در دههٔ شصت به شهرت رسید، اما آثار او هنوز هم به گونه‌ای گسترده مورد بحث قرار نگرفته است. کانه‌تی نویسنده‌ای بزرگ است که نوشته‌هایش نه تنها گوشه‌هایی از روح انسان را نشان می‌دهد، بلکه دلیل بسیاری از تضادهای جوامع امروز را ارائه می‌کند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# گونتر آیش

## هرچیز عادی معجزه است

در خطابه‌ای که گونتر آیش در ۱۹۵۶ ایراد کرد، به نکتهٔ جالب توجهی اشاره نمود که اساس کار هنری اوست:

> بسیاری می‌پندارند که می‌دانند واقعیت چیست. باید اعتراف کنم که من چیزی در این باره نمی‌دانم... من شعر می‌گویم تا بتوانم موقعیت خود را در برابر واقعیت مشخص کنم... ابتدا در نوشتن است که برای من اشیا، واقعی می‌شوند. واقعیت برای من مبدأ نیست، بلکه مقصد است، من باید آن را ابتدا پدید آورم.

آیش معتقد است که نویسنده، جهان را تنها از روزنهٔ زبان می‌بیند و زبان اصیل زبانی است که در آن واژه و شیء بر هم منطبق می‌شوند. به نظر او، نویسنده این زبان را ـ که در پیرامون ما همه جا وجود دارد ـ به زبان خود ترجمه می‌کند.

> ما ترجمه می‌کنیم، بدون آن‌که متن اصلی را در اختیار داشته باشیم. موفق‌ترین ترجمه، ترجمه‌ای است که به متن اصلی و در نتیجه به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



واقعیت نزدیک‌تر است. باید اعتراف کنم که من در کارِ این ترجمه تاکنون چندان توفیقی نداشته‌ام... من در موقعیت کودکی هستم که واژه‌هایی چون درخت، ماه، کوه و ابر را بر زبان می‌آورد و بدین گونه تنها در پی یافتن مسیر است.

گونتر آیش در ۱۹۰۷ در شهرکی به نام لِبوس[1] در شمال شرقی آلمان زاده شد و دوران کودکی را در برلین گذراند. او در این شهر و در لایپزیگ به مدرسه رفت و پس از پایان دورهٔ دبیرستان در دانشگاه‌های برلین و پاریس ابتدا در رشتهٔ ادبیات چینی و سپس حقوق سیاسی به تحصیل پرداخت. آیش در ۱۹۳۲ در برلین اقامت گزید و به نویسندگی روی آورد. او در تمام سال‌های جنگِ جهانی دوم سرباز بود و در پایان آن به اسارت امریکاییان درآمد. آیش در ۱۹۴۶ از زندان آزاد شد و سال بعد «گروه ادبی ۴۷» را همراه با شماری از نویسندگان و شاعران آلمانی بنیان نهاد. او در ۱۹۵۳ با ایلیزه اَیشینگر[2]، نویسنده و شاعرهٔ معروف اتریشی، ازدواج کرد و سپس در نزدیکی شهر زالتسبورگ[3] (مرز آلمان و اتریش) اقامت گزید. آیش در دهه‌های پنجاه و شصت جوایز ادبی زیادی دریافت کرد که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: جایزهٔ گروه ادبی ۴۷ (۱۹۵۰)، جایزهٔ آکادمی هنرهای زیبای باواریا (۱۹۵۱)، جایزهٔ انجمن نابینایان جنگ (۱۹۵۲)، جایزهٔ گئورگ بوشنر[4] (۱۹۵۹)، جایزهٔ بزرگداشت شهر مونیخ (۱۹۶۵) و جایزهٔ یادبود شیلر (۱۹۶۸). آیش در طول عمر خود سفرهای زیادی به کشورهای گوناگون جهان (از جمله به ایران) کرد و خطابه‌های فراوانی ایراد نمود. او در ۲۰ دسامبر ۱۹۷۲ در شهر زالتسبورگ در گذشت.

---

1. Lebus
2. Ilse Aichinger
3. Salzburg
4. Georg Büchner

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



در زندگیِ شاعری آیش سه دوره وجود دارد: دورهٔ ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۵، که حاصل آن، مجموعهٔ *اشعار* (۱۹۳۰) است؛ دورهٔ سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۵، که نتیجهٔ آن را در مجموعه‌های ***کلبه‌های دورافتاده*** (۱۹۴۸)، ***قطار زیرزمینی*** (۱۹۴۹) و ***پیام‌های باران*** (۱۹۵۵) می‌توان یافت و حاصل آخرین دورهٔ شاعری او (۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰) دو مجموعه به نام‌های ***برای بایگانی*** (۱۹۶۴) و ***انگیزه‌ها و باغ‌های سنگی*** (۱۹۶۶) است.

آیش در آثار نخستینِ خود تحت تأثیر مکتب اکسپرسیونیسم و به‌ویژه نمایندهٔ مهم آن گئورگ تراکل[1] است:

شامگاهان بر فراز آسمان تور گستردند.
کسی روی امواج آب خم شد،
خزه‌ها را صید کرد و ماه و ستارگان عبوس را.
و ماه، اسیر بود و از سطح بی‌جان آب
می‌گذشت، که شور بود و راه به جایی نداشت.

این شعر دارای چه خصوصیتی است؟ پاسخ ساده است: نه تنها فضای آن تیره است، بلکه در آن واژه‌های مورد علاقهٔ اکسپرسیونیست‌ها (آسمان، امواج، ماه و ستارگان) جلوه می‌فروشند. اصولاً شعر آیش در این دوره، شعری مرثیه‌وار است و بوی تباهی می‌دهد. موضوعاتی هم که شاعر انتخاب می‌کند، بیشتر در وصف طبیعت و زوال آن است.

پس از ۱۹۴۵ بار دیگر آیش به انتشار اشعار خود پرداخت، اشعاری که یادگار جنگ و دورهٔ اسارت بود. اما این اشعار از یک نظر با کارهای گذشتهٔ

1. Georg Trakl

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شاعر تفاوت کلی دارند: بیان ناکامی‌های شخصی.

اسارتگاه در سکوتی خسته فرو می‌رود
و آه‌های من به گوش کسی نمی‌رسد.
دنیا به ما درود می‌فرستد
با بوی فاضلاب‌ها و کُلرهایش.

پس از جنگ اشعار آیش از ترسی کودکانه سرشار است. شاعر از جهانی که در آن زندگی می‌کند، می‌هراسد و برای فراموش کردن دلهره‌هایش تنها به ارائهٔ تصاویری ساده از دنیای حقیر خویش می‌پردازد:

این کلاه من است،
این پالتوِ من،
اینجا اسباب ریش‌تراشی
در کیسه‌ای کتانی.
این دفترچهٔ یادداشت،
این چادرِ اردوی من،
این حوله
و این نخ قند من است.

در اینجا آیش به ذکر اشیای محدودی می‌پردازد که اکنون زندگی کم عرض و طول او را تشکیل می‌دهند. اما شاعر اظهار نظر نمی‌کند، بلکه تنها سیاهه‌ای محدود را ارائه می‌دهد. تکرار حرف اشارهٔ «این» نشان‌دهندهٔ هراس شاعر است که مانند کودکی شتاب‌زده به ذکر آنچه به او تعلق دارد، می‌پردازد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



پس از جنگ، آیش بار دیگر به پشتِ سر خود نگاه می‌کند، به دوره‌ای از زندگی شاعری‌اش که سال‌ها از آن فاصله گرفته است. آیش اکنون اشعاری می‌سراید که از نظر موضوع تفاوت عمده‌ای با اشعار پیش از جنگ او ندارند، اما از جهت شیوهٔ بیان و تصویرگری متفاوتند. موضوع اصلی اشعار آیش در این دوره وصف طبیعت است، طبیعتی که شاعر آن را به‌زبان خود «ترجمه» می‌کند. این زبان اکنون دارای ویژگی کم‌نظیری است؛ نه تنها موجز، بلکه معماوار است. این زبان را باید ابتدا کشف کرد، وگرنه درکِ آن دشوار است.

در جایی که زاغ
بین شاخه‌ها دزدانه می‌پوید،
به رازی نزدیک شده‌ام
که به هشیاری نمی‌رسد.

زبان آیش در مجموعه‌هایی که او در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۹ منتشر کرده است، زبانی فلسفی است که نظیر آن را در آثار عارفان ایرانی بسیار می‌توان یافت؛ به‌ویژه دلبستگی شاعر به نمادهای گیاهی و جانوری این نظر را تأیید می‌کند.

در مجموعهٔ ***پیام‌های باران*** (۱۹۵۵) باز هم آیش از موضوع مورد علاقهٔ خود، یعنی از «زمان»، سخن می‌گوید. اما برخلاف گذشته اکنون دیگر مرگ ـ که به اعتقاد شاعر پایان زمان است ـ زشت و هراس‌انگیز نیست، بلکه مرحله‌ای است برای رسیدن به حقیقت. اما نخستین شرط رسیدن به حقیقت، شکیبایی است: «می‌گویند باید شکیبا بود / به‌زودی خطِ پرنده کشف می‌شود.»

به نظر آیش، همان‌گونه که زمان پیوسته در حال تغییر است، واقعیت‌های

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



جهان ما نیز اعتبار خود را دائماً از دست می‌دهند: «همه می‌دانند/ که مکزیک کشوری خیالی است.» یا: «همین‌که پنجره را گشودم/ ماهی‌ها به اتاق آمدند.» در چنین جهانی که واقعیت‌های امروز، فردا بی‌اعتبارند، تردید نیست که زبان هم نمی‌تواند به عنوان پدیده‌ای پایدار معتبر باشد. با رسیدن به این تجربه، نظر آیش نسبت به زبان هم تغییر می‌یابد؛ به‌ویژه بدبینی شاعر نسبت به افعال او را وادار می‌کند که از به‌کار بردن آن‌ها تا حد ممکن بپرهیزد.

در مجموعهٔ ***پیام‌های باران*** آیش به نقطه‌ای از تکامل می‌رسد که ادامهٔ راه برای او دشوار می‌شود. بنابراین، خاموشی می‌گزیند و مدت پنج سال کتابی منتشر نمی‌کند. اما وقتی آیش بار دیگر سکوت خود را می‌شکند و مجموعهٔ ***برای بایگانی*** را چاپ می‌کند، هنور هم دوران بحرانی را کاملاً پشت سر ننهاده است. این مجموعه و مجموعهٔ آخر او ***انگیزه‌ها و باغ‌های سنگی*** (۱۹۶۶) شامل اعتراف‌های شاعری است که اگرچه در طول چهل سال زندگیِ هنری خود لحظه‌ای برای رسیدن به حقیقت دست از تلاش برنداشت، اما هنوز هم برای پرسش بزرگ خود پاسخی نیافته است. حاصل این زندگیِ پرنشیب و فراز را آیش در شعری به نام «حاشیه‌ای بر رُم» با زبانی ساده بیان می‌کند: «دیگر سکّه‌ای به چشمه نمی‌اندازم/ چون سرِ بازگشتنم نیست.»

آیش گذشته از چند مجموعهٔ شعر، تعداد زیادی نمایشنامهٔ رادیویی نوشته است که جزء بهترین نمونه‌های این نوع ادبی در آلمان به شمار می‌آیند.

نمایشنامهٔ رادیویی ***رؤیاها*** (۱۹۵۰) دارای پنج صحنهٔ کاملاً متفاوت است که ماجرای هر یک از آن‌ها در قاره‌ای از جهان روی می‌دهد. پیش از شروع هر صحنه گوینده‌ای دربارهٔ شخصیت اصلی آن بخش، یعنی کسی که خواب می‌بیند، صحبت و او را به شنونده معرفی می‌کند. ضمناً در آغاز و پایان هر صحنه شعری خوانده می‌شود که به موضوع اصلی آن اشاره می‌کند. اما چکیدهٔ تمام این شعرها برگرفته از مفهوم یک جملهٔ آیش است: «آنچه در جهان روی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



می‌دهد، به تو مربوط می‌شود.»

صحنهٔ اول: اعضای خانواده‌ای مرکب از یک پدربزرگ، یک مادربزرگ و یک نوه سال‌هاست که در یک قطار باری راه می‌سپرند. مسیر این قطار معلوم نیست و مسافران از دنیای بیرون بی‌خبرند. پنجره‌های قطار، بسته است و داخل کوپه‌ها تاریک. در اینجا نه ساعتی وجود دارد و نه تقویمی؛ تنها چیزی که مسافران را با زندگی مربوط می‌کند، نیروی حافظهٔ آنان است که به یاری آن می‌توانند گذشتهٔ دور خود را به یاد آورند.

صحنهٔ دوم: در چین پدر و مادر تنگدستی فرزند شش سالهٔ خود را به پیرمردی ثروتمند اما بیمار می‌فروشند که می‌خواهد با نوشیدن خون پسرک تندرستی خود را بازیابد. پسرک به قتل می‌رسد و پیرمرد ظاهراً به مقصود خود نائل می‌شود.

صحنهٔ سوم: ساکنان شهرکی در استرالیا در هراسی فوق‌العاده به سر می‌برند، زیرا «دشمن» نزدیک می‌شود و چاره‌ای جز گریز نیست. «دشمن»، مرد عجیب‌الخلقهٔ نابینایی است که به هر خانه‌ای وارد می‌شود، آنجا را تصاحب می‌کند. اعضای خانواده‌ای که خانهٔ آن‌ها به تصاحب مرد نابینا در می‌آید، ابتدا به همسایهٔ خود پناه می‌برند، اما وقتی متوجه می‌شوند که «دشمن» در پی آن‌ها است و همسایه هم تمایلی به نگاه داشتن آن‌ها ندارد، آنجا را ترک می‌کنند. اکنون هیچ‌یک از مردم شهر به آن‌ها روی خوش نشان نمی‌دهد و به کمکشان نمی‌شتابد.

صحنهٔ چهارم: روزی دو مرد اروپایی که در جنگل‌های افریقا سرگرم پژوهش‌اند، از غذایی که باربران بومی برایشان پخته‌اند تناول می‌کنند. اما به‌زودی غذای یاد شده حافظهٔ آن‌ها را زائل می‌کند. پس از این حادثه، بومیان مردان اروپایی را تَرک می‌کنند و آن‌ها را با سرنوشت خویش تنها می‌گذارند.

صحنهٔ پنجم: شخصیت‌های اصلی این صحنه سه نفرند که در یکی از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



آسمان‌خراش‌های نیویورک زندگی می‌کنند. زن و شوهر در اثر صاعقه به قتل می‌رسند و مادرزن در اثر حملهٔ موریانه‌ها جان خود را از دست می‌دهد. موریانه‌ها در این بخش از نمایشنامه نقش عمده‌ای ایفا می‌کنند: آن‌ها همه‌چیز را از درون می‌جوند و به خاک مبدّل می‌کنند؛ در این مورد حتی انسان‌ها نیز از دست آن‌ها در امان نیستند. این صحنه با جملهٔ معروف آیش به پایان می‌رسد: «بیدار شوید، زیرا رؤیاهای شما شوم است... مطیع نباشید؛ در چرخ دنیا شن باید بود نه روغن!»

موضوع نمایشنامهٔ رادیویی *رؤیاها* دربارهٔ زوال زندگی و فضای آن فضایی تاریک است. در این اثر، خوشبختی مفهومی ندارد و دست یافتن به آن تنها در خواب ممکن است. اما در خواب هم متأسفانه رؤیاهای انسان دلپذیر نیست و بیشتر به کابوس شباهت دارد.

نمایشنامهٔ رادیویی *آخرین روز لیسبون* (۱۹۵۶) در زندانی روی می‌دهد که در آن کشیشی محبوس است. کشیش به دلیل داشتن عقاید ضددولتی به مرگ محکوم شده است و باید در آتش سوخته شود. اکنون شب پیش از اجرای حُکم است و مرد روحانی چاره‌ای جز انتظار ندارد. صحنهٔ اول با گفت وگوی بین او و زندانبان آغاز می‌شود. در اینجا کشیش می‌کوشد که با تشریح زندگی اشخاصی که می‌شناسد، وقت را بگذراند و سرِ خود و زندانبان را گرم کند. با این‌که سرنوشت این انسان‌ها کاملاً متفاوت است، اما در یک مورد با هم شباهت دارد: همهٔ این افراد می‌کوشند تا مسیر زندگی خود را تغییر دهند، ولی تلاش آن‌ها بی‌نتیجه است.

در پایان نمایشنامه، زندانبان به اطلاع کشیش می‌رساند که از سوی قاضیِ دادگاه مورد عفو قرار گرفته است و می‌تواند روز بعد در مراسم مذهبی در کلیسا شرکت کند. اما شنونده می‌داند که کشیش تنها به این دلیل بخشوده شده است تا فردا در زیر خرابه‌های شهر مدفون شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



محل وقوع نمایشنامهٔ رادیویی *طغیان در سِتوبال* (۱۹۵۷) بندر کوچکی در پرتغال است که کاتارینا ـ ندیمهٔ سابق ملکهٔ پرتغال ـ از بیست و هفت سال پیش در آنجا در انزوا به سر می‌بَرد. اقامت کاتارینا در این بندر بی‌دلیل نیست: او مدت‌ها معشوقهٔ شاعر بزرگ پرتغالی کاموئیش[1] (۱۵۸۰ - ۱۵۲۴) بوده است که اکنون (۱۵۹۰ میلادی) ده سال از مرگ او در اثر سرطان می‌گذرد. اما کاتارینا سخنان مردم را دربارهٔ مرگ معشوق نمی‌پذیرد و می‌پندارد که شاعر هنوز در قید حیات است. از این‌رو، به لیسبون سفر می‌کند تا در مورد صحت و سقم گفته‌های اطرافیانش مطمئن شود. کاتارینا در این سفر با شاهدان عینی تماس می‌گیرد و می‌کوشد تا از واقعیت آگاه شود. اما گفته‌های ضد و نقیض آنان او را آشفته‌تر و روحش را خسته‌تر می‌کند. سرانجام کاتارینا نتیجه می‌گیرد که شاعر زنده است و خود را از او پنهان می‌دارد. اما دلیل این کار چیست؟ کاتارینا گمان می‌کند که علت این امر پیری و زیبایی زودگذر اوست. سرانجام کاتارینا تصمیم می‌گیرد که به حضور شاه باریابد و موضوع را با او در میان نهد. اما در دربار تنها با جسم بی‌جان شاه روبه‌رو می‌شود که در اثر طاعون درگذشته است.

طاعون در پایتخت بیداد می‌کند و کسی از دست آن در امان نیست. آیا کاتارینا می‌تواند از این بلای بزرگ مصون بماند؟ پاسخ، منفی است. در پایانِ این صحنه کاتارینا به حقیقتی دست می‌یابد که جالب توجه است: «از زمانی که به طاعون دچار شده‌ام می‌دانم که طاعون وجود دارد... و چون مرگ کاموئیش واقعیت دارد، پس حتماً هنگام مرگ خواستار دیدن من بوده است. عشق، حقیقت است و طاعون آن را به من باز پس داده است...»

کاتارینا زنی است که تنها به نیروی عشق اعتقاد دارد، اما در مسیر

---

1. Camoes

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نمایشنامه پی می‌بَرد که عامل دیگری نیز وجود دارد که به مراتب قوی‌تر از آن است: مرگ. کاتارینا باید به مرگ ایمان بیاورد و بداند که نه تنها مرگِ معشوق، بلکه مرگ خود او نیز حقیقتی تغییرناپذیر است. او باید سرنوشت را بپذیرد و در برابر آن سرِ تسلیم فرود آورد. دست یافتن به این حقیقت برای کاتارینا در حُکم رسیدن به خوشبختی است.

آیش هنرمند درونگرایی است که برای او تنها کشف حقیقت مهم است، حقیقتی که باید آن را جُست، یافت و به آن شکل داد ـ و این، غایتِ هنر است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# ماکس فریش

## در جست وجوی هویت گمشده

هنگامی که ماکس فریش در ۱۹۵۸ جایزهٔ ادبی شهر زوریخ را دریافت کرد، در خطابه‌ای که به همین مناسبت ایراد نمود، سوآل جالب توجهی را مطرح کرد: چرا نویسنده می‌نویسد؟

به اعتقاد فریش پاسخ این پرسش را برخی چنین می‌دهند: برای این‌که جهان را تغییر دهد. اما پاره‌ای دیگر ـ که خود فریش نیز از شمار ایشان است ـ عقیده دارند: برای این‌که جهان را بهتر تحمل کند.

فریش در همین خطابه می‌گوید: «من به سبب هراسی که از تنهایی دارم می‌نویسم؛ من اگر در تاریکی آواز می‌خوانم، دلیل آن وحشت است.» این جمله به بهترین وجه اضطراب‌های درونی نویسنده‌ای رانشان می‌دهد که تصویرگر هراس‌های غیرقابل توصیف است.

گفتیم که فریش به سبب وحشتی که دارد، می‌نویسد. اما علت این هراس چیست؟ پاسخ فریش کوتاه و صریح است: بی‌هویّتی انسان روزگار ما و جدا افتادن او از عوالم معنوی.

ماکس فریش در پانزدهم مه ۱۹۱۱ در نزدیکی زوریخ زاده شد. اجدادش نیمی اتریشی و نیمی از ناحیهٔ جنوب غربی آلمان بودند. او دوران ابتدایی و متوسطه را در زادگاهش گذراند و در ۱۹۳۰ دیپلم گرفت.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



فریش پس از دریافت دیپلم ابتدا در دانشگاه زوریخ در رشتهٔ ادبیات آلمانی به تحصیل پرداخت، ولی پس از دو سال ناگزیر شد که به‌سبب مضیقهٔ مالی آن را رها کند. فریش پس از آن خبرنگار شد و به کشورهای زیادی سفر کرد. اما این دوران نیز چندان نپایید. فریش در ۱۹۳۶ در رشتهٔ معماری به تحصیل پرداخت و پس از به پایان بردن آن آرشیتکت شد.

در دههٔ چهل فریش پنج نمایشنامه نوشت که بین آن‌ها ***دیوار چین*** و ***وقتی که جنگ پایان یافت*** مشهورتر است.

***دیوار چین*** (۱۹۴۶) ـ که نویسنده در آن از عوامل نمایش‌های قرون وسطایی مانند صورتک، رقص و پانتومیم استفاده می‌کند ـ ویژگی جالب نظری دارد: به کار رفتن شیوهٔ «بیگانه‌سازی» برشت در آن.

نمایشنامهٔ ***دیوار چین*** یکی از عمیق‌ترین قطعه‌هایی است که فریش نوشته و در آن به‌گونهٔ جالبی نظام زمان و مکان را در هم ریخته است. فریش می‌خواهد در اینجا با استفاده از شخصیت‌های تاریخی چون هوآنگ‌تی ـ کسی که به دستور او دیوار چین ساخته شد ـ ، سزار، فیلیپ دوم و ناپلئون نشان دهد کسانی که بالاترین آرزوی آنان کسب قدرت است، چه خطرهای غیرقابل جبرانی را متوجه بشریت می‌کنند. گو این‌که هر کدام از این دیکتاتورها متعلق به زمان جداگانه‌ای است، ولی فریش آنان را گِرد هم جمع می‌کند و با استفاده از شخصیت‌های آنان تئاتری می‌آفریند که به «واریته» بیشتر شبیه است.

فریش به جمع قهرمانان تاریخیِ نمایشنامه‌اش شخصیت قابل تأمل دیگری نیز می‌افزاید: روشنفکری که نمایندهٔ طبقهٔ فهیم امروز است و «امروزی» نام دارد.

«امروزی» که بیان‌کنندهٔ نظریه‌های شخصی فریش است، فقط می‌تواند با حربهٔ یک روشنفکرِ زمان ما بر ضد حکومت دیکتاتوری هوآنگ‌تی مبارزه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



کند. «امروزی» این کار را در جامهٔ یک دلقک و با استفاده از صورتک او انجام می‌دهد.

اگرچه «امروزی» در برابر زور ناتوان است، اما تنها کسی است که از تاریخ آموخته است که نباید در برابر ستم سکوت اختیار کرد. او تنها شخصیتی است که آیینهٔ اَعمال زورمندان را در برابر ایشان نگاه می‌دارد و از انتقاد کردن از آنان نمی‌هراسد.

با تمام ظرافتی که نمایشنامهٔ *دیوار چین* دارد، بدبینی و یأسی که در آن است، خیلی زود نظر را جلب می‌کند. این واقعیت را حتی عوامل مختلف تئاتری نیز ـ که سبب انبساط خاطر تماشاگر می‌شوند ـ نمی‌توانند پنهان کنند.

برای فریش ـ دست‌کم در این قطعه ـ آزادی در تخیّل است؛ جایی که زور حُکم می‌راند، زور هم پیروز می‌شود. به این ترتیب، همه‌چیز به همان‌گونهٔ دیرین باقی می‌ماند. صورتک‌ها را می‌توان درید، پرده‌ها را می‌توان کنار زد، اما وضع را نمی‌توان تغییر داد.

نمایشنامهٔ بعدی فریش، ***وقتی که جنگ پایان یافت***، در ژانویهٔ ۱۹۴۹ در زوریخ بر صحنه آمد. فریش در اینجا از سرنوشت کسانی سخن می‌راند که به گناه ملیتی که داشتند، بعد از جنگ مورد تحقیر قرار می‌گرفتند. در میان این گروه، سربازان آلمانی و روسی سرنوشت دردناک‌تری داشتند. برای اروپاییان اهمیت نداشت که این سربازان هم انسان‌اند و مانند همهٔ انسان‌ها، پاک و بی‌گناه نمی‌توانند بود. در نظر آنان آلمانی، مظهر پستی و شقاوت، و روسی، نمونهٔ وحشیگری و درنده‌خویی بود. فریش به همین سبب در نمایشنامهٔ خود موضوع مورد علاقه‌اش را مطرح می‌کند: «از انسان‌ها کلیشه مساز.»

شخصیت اصلی نمایشنامه زنی است به نام آگنس[1]. آگنس همسر افسری

1. Agnes

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



آلمانی است که هنگام حملهٔ روس‌ها به برلین و تسخیر آن در بهار ۱۹۴۵ شوهر خود را در زیرزمین خانه پنهان می‌کند. خانه به دست روس‌ها می‌افتد، ولی پناهگاه افسر، مطمئن است و خطری از این‌سو وی را تهدید نمی‌کند.

سربازان روسی به اتفاق فرماندهٔ خود در منزل افسر آلمانی سکنا می‌کنند و آگنس ناگزیر می‌شود که برای حفظ جان همسرش دعوت فرماندهٔ روسی را برای صرف شام بپذیرد.

شوهر آگنس سابقهٔ خوبی ندارد. او از شمار کسانی است که در کشتار دسته‌جمعی یهودیان در ورشو شرکت داشته و به همین سبب مورد تعقیب است. اما فرماندهٔ روسی به محض این‌که به وسیلهٔ یکی از زیردستانش از پناهگاه و سابقهٔ افسر آلمانی آگاه می‌شود، خانه را ترک می‌کند تا احیاناً ناگزیر نشود که همسر آگنس را شخصاً به دست نظامیان هموطنش بسپارد. به این‌گونه، علاقه‌ای که بین فرماندهٔ روسی و آگنس در این فاصله پدید آمده است، ظاهراً پایان می‌گیرد. آگنس به سوی همسرش باز می‌گردد،اما خیلی زود پی می‌برد که دیگر بین آنان کششی وجود ندارد.

فریش در ۱۹۵۲ نمایشنامهٔ کمدی ***دون ژوآن یا عشق به هندسه*** را نوشت که در آغاز سال بعد در زوریخ بر صحنه آمد.

برای فریش، دون‌ژوآن ـ این عاشق‌پیشهٔ بزرگ اسپانیایی ـ از آن جهت پای‌بند مهر خوبان نیست، چون مجالی برای پرداختن به آنچه مورد نظر اوست (یعنی به هندسه) ندارد. برای دون ژوآن، زن موجود مرموزی است که کسی از درونش آگاه نیست. روح زن را نمی‌توان شناخت، چون موجودی منطقی نیست. اما هندسه برای دون‌ژوآن با معیارهای کاملاً دقیق سروکار دارد. پس باید به جای زن، هندسه را برگزید و به آن عشق ورزید!

در نمایشنامهٔ ***دون‌ژوآن***، فریش تصویری از شخصیت وی ارائه می‌کند که درست برخلاف چیزی است که معمولاً از این قهرمان عاشق‌پیشه در ذهن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



وجود دارد: دون‌ژوآن موجود ساده‌دلی است که به‌جای آن‌که زنان را فریب دهد، از آنان فریب می‌خورد!

پردهٔ نخست با صحنه‌ای آغاز می‌شود که در آن دوستان دون‌ژوآن در انتظار اویند. در این جمع پدر او، تِنوری‌یو[1]، نیز حضور دارد که از پسر خود شِکوه می‌کند که جوان سردمزاجی است و رغبتی نسبت به زنان نشان نمی‌دهد. تنوری‌یو برای درمان این «بیماری» به هرکاری دست زده، حتی به مشهورترین دلالان محبّت اسپانیا نیز متوسّل شده است. متأسفانه بدون نتیجه.

آخرین پردهٔ نمایش، دون‌ژوآن را مردی متأهل نشان می‌دهد که از دیر ـ آمدن همسرش به هنگام صرف غذا ناراحت است. نظر او در پایان کار شنیدنی است: «چقدر ترسناک است که انسان به تنهایی کامل نیست. هر قدر آرزوی مَرد برای کامل بودن شدیدتر است، به همان اندازه هم بیشتر گرفتار زن می‌شود.»

در نمایشنامهٔ *دون‌ژوآن*، فریش بار دیگر سخن از مسأله‌ای به میان می‌آورد که در اغلب آثار وی مطرح می‌شود: ساختن کلیشه از انسان‌ها، کلیشه‌ای که با واقعیت وفق نمی‌دهد.

فریش در ۱۹۵۳ رمان *اشتیلر*[2] را نوشت و آن را یک‌سال بعد انتشار داد. این اثر که با سرعتی خارق‌العاده نام او را بلند آوازه کرد و سبب شهرت جهانی او شد، محتوایی شگفت دارد: یک امریکایی به نام مستر وایت[3] هنگام ارائهٔ گذرنامه خود در مرز سوئیس با مشکلی بزرگ روبه‌رو می‌شود: مأمور بازدید گذرنامه ادعا می‌کند که این شخص نه تنها امریکایی نیست، بلکه در اصل سوئیسی‌یی است به نام اشتیلر که سال‌ها پیش در زوریخ پیکره‌ساز بوده، در جنگ‌های اسپانیا شرکت کرده، به اتهام جاسوسی مورد تعقیب قرار گرفته و

---

1. Tenorio 2. *Stiller* 3. Mr. White

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



سپس مفقود شده است.

شنیدن این اظهارات برای وایت (یا اشتیلر) کاملاً غیرعادی است و سبب شگفتی وی می‌شود. از این‌رو، هنگامی هم که مأمور بازدید گذرنامه در اثبات نظر خود پافشاری می‌کند، خشمگین می‌شود و سیلی محکمی به گوش او می‌نوازد. اشتیلر بازداشت می‌شود و در بازداشتگاه به نوشتن شرح حال خود می‌پردازد. او ـ که نمی‌خواهد اشتیلر باشد ـ به یاری نیروی خیال به گذشتهٔ خود می‌اندیشد و در پی آن است که در آنجا هویت خویش را بیابد. آیا او واقعاً همان‌کسی است که دیگران به نام اشتیلر می‌شناسند، یا آنچه به او نسبت می‌دهند بی‌اساس است؟ اشتیلر پاسخی برای پرسش خود نمی‌یابد. اما نمی‌خواهد به سادگی نیز تسلیم شود: «آخر چه کسی می‌تواند ثابت کند که من واقعاً کیستم؟»

اشتیلر وضع بغرنجی دارد: او نه تنها با جهان پیرامونش، بلکه با خود نیز بیگانه شده است. اما سبب این امر را نباید تنها در وضع روانی او، بلکه در وجود عوامل مؤثری چون محیط و زمان وی نیز جست وجو کرد.

اشتیلر پیوسته از خود می‌گریزد، در زندگی گذشته‌اش نیز چنین بوده است: هرگز هنرمند بزرگی نبوده، در جنگ‌های اسپانیا جز سَرخوردگی بهره‌ای نبرده و در زندگی زناشویی خود، که به جدایی نیز انجامیده، لحظه‌ای احساس خوشبختی نکرده است.

اشتیلر دو شخصیت جداگانه دارد: هم اشتیلر است و هم اشتیلر نیست، هم در رؤیا زندگی می‌کند و هم پای‌بند واقعیت است. او از نظر روانی دچار آن نوع اختلالی است که در روانکاوی به «اسکیزوفرنی» شهرت دارد و از پدیده‌های دردناک روزگار ماست.

فریش در رمان خود سرنوشت انسان متمدن امروزی را نشان می‌دهد، انسانی که از اصل خود بی‌خبر است و ناگزیر است که هنگام روبه‌رو شدن با

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



دیگران تنها از صورتک‌هایش استفاده کند، اما اشتیلر در جلسهٔ دادگاه به واقعیت دردناک دیگری نیز پی می‌برد: همهٔ کسانی که با او روبه‌رو می‌شوند (یعنی تمام افرادی که در گذشته‌اش به گونه‌ای نقشی ایفا کرده‌اند)، می‌کوشند که صورتک او را از چهره‌اش بردارند و به او ثابت کنند که او همان اشتیلر، تندیسگر مفقودالاثر سوئیسی است. به عبارت دیگر، همه آن‌ها در اندیشهٔ آنند که به او بفهمانند که چه نقشی را باید در آینده ایفا کند. اما اشتیلر تسلیم نمی‌شود: «نه، من اشتیلر نیستم، آخر این مَردم از جان من چه می‌خواهند؟... آن‌ها به من تنها راه گریز را نشان می‌دهند، نه آزادی را ـ گریز به قالب یک نقش، به یک کلیشه!»

اشتیلر می‌خواهد به آزادی و غنای درونی دست یابد، از این‌رو از همسرش جدا می‌شود، ابتدا به اسپانیا و سپس به امریکا می‌رود؛ و همه این‌ها تنها به این امید که با دور شدن از محیطی که بدان خو گرفته است، با خود آشنا و از هویت واقعی خویش آگاه شود. اما کوشش اشتیلر بی‌نتیجه است: با دور شدن از محیط مأنوس، آدمی به خویشتنِ خویش نزدیک نمی‌شود.

فریش در شیوهٔ نگارش خود با توجه به حالات روانی قهرمان اثرش زندگی او را از زبان اول و سوم شخص مفرد تعریف می‌کند. به این‌گونه، در رمان او زبان نیز در خدمت درونمایه قرار می‌گیرد و شکافی را که در شخصیت و روان اشتیلر پدید آمده است، دقیق‌تر نشان می‌دهد.

توفیقی که فریش با رمان *اشتیلر* به دست آورد، کم‌نظیر بود. اما این اثر ـ که در این میانه به بسیاری از زبان‌های دنیا برگردانده شده است ـ مقدمه‌ای بود برای آفریدن اثر بزرگ دیگری به نام **صنعت‌زده** که در ۱۹۵۷ انتشار یافت. این رمان که نام فریش را به‌زودی به عنوان یکی از بزرگ‌ترین رمان‌نویسان اروپایی مشهور ساخت، مهم‌ترین رمان او نیز به‌شمار می‌آید. در اینجا زندگی انسانی توصیف می‌شود که نظیر وی را در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم ـ به ویژه در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



جوامع صنعتی ـ بسیار می‌توان یافت.

والتر فابر[1] مهندسی است که در زندگی او تنها اعداد مهم‌اند. او به روح، به سرنوشت، به جهانِ دیگر و به‌طور کلی به آنچه ملموس نیست، اعتقاد ندارد. فابر از میان همهٔ علوم، ریاضیات را برگزیده است و از پشتِ این عینک به جهان می‌نگرد: «من آدمی فنی هستم و عادت کرده‌ام هرچیزی را همان‌طور که هست ببینم... ماه را می‌بینم که در آسمانِ کویر بالا آمده است؛ شاید درخشان‌تر از همیشه، اما در نظر من تودهٔ قابل محاسبه‌ای است که دورِ کرات دیگر در گردش است. این، مسأله‌ای است فیزیکی و مربوط به قوهٔ گریز از مرکز، ضمناً مسألهٔ قابل توجهی هم. اما به چه دلیل یک پدیدهٔ خارق‌العاده؟»

در اثنای سفری به کاراکاس هواپیمای حامل فابر به سبب از کار افتادن یکی از موتورهایش ناگزیر می‌شود که در کویری در مکزیک فرود آید. این، فرصتی است که فابر با یکی از همسفرانش همصحبت شود. و شگفت این است که فابر در این گفت وگو پی می‌برد که این جوان آلمانی برادر دوستِ سال‌های جوانی‌اش یوآخیم[2] است که با او بیست سال پیش در زوریخ در خانهٔ مشترکی زندگی می‌کرد. یوآخیم پس از جدایی از فابر با نامزد او ـ هانا ـ ازدواج کرد. اندک اندک صحنه‌های گذشته در ذهن فابر زنده می‌شوند: فابر به یاد می‌آورد که هانا از او باردار بود، اما نمی‌داند که پس از وضع حمل، یوآخیم سرپرستی کودک را به‌عهده گرفته است. ضمناً آگاه نیست که زندگی مشترک هانا و یوآخیم نیز دیری نپاییده و پس از متارکهٔ آنان کودک نزد مادرش مانده است.

فابر تصمیم می‌گیرد که با برادر یوآخیم به دیدن او برود؛ یوآخیم سالیان درازی است که از جهان متمدن بریده و در گواتمالا به سر می‌بَرد. سفر انجام می‌گیرد، اما آن‌ها یوآخیم را در مزرعه‌اش مرده می‌یابند. او خود را حلق‌آویز

---

1. Walter Faber 2. Joachim

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



کرده است.

فابر به نیویورک باز می‌گردد و پس از فروختن اثاث و تحویل منزلش، با کشتی عازم اروپا می‌شود. فابر در کشتی با دوشیزهٔ جوانی به نام الیزابت آشنا می‌شود که به‌ویژه «موهای بلوند دُم اسبی» و «شلوار کابوی سیاه رنگش» نظر وی را جلب می‌کند. آشنایی سادهٔ آنان پس از اندک زمانی به پیوندی عاطفی تبدیل می‌شود؛ حتی فابر ـ مردی که سنش از مرز پنجاه گذشته است ـ به الیزابت پیشنهاد ازدواج می‌کند. اما خیلی زود پی می‌برد که تا چه حد دنیای رنگین دختر برای او بیگانه است.

فابر تصمیم می‌گیرد که الیزابت را با اتومبیلش از طریق جنوب فرانسه و ایتالیا به آتن نزد مادرش ببرد. اما یک روز پیش از پایان سفر مشترکشان متوجه می‌شود که مادر الیزابت کیست: هانا! اکنون فابر با هراس‌انگیزترین رویداد زندگی‌اش روبه‌رو می‌شود: او به دخترش، که حاصل پیوند او با هاناست، دل باخته است. اما در واپسین روز سفر مشترک اتفاق دردناک دیگری نیز روی می‌دهد: الیزابت در اثر سقوط از کوه و مارزدگی در می‌گذرد. فابر پس ازاین حادثه به دیدار هانا می‌رود و بعد از ملاقات کوتاهی با او بار دیگر به سوی زندگی ناآرام خود باز می‌گردد، اما خیلی زود پی می‌برد که دیگر توانایی ادامهٔ آن را ندارد. از این‌رو فابر، که به سرطان معده دچار است و سایهٔ مرگ را بر فراز سر خود می‌بیند، از کوبا به یونان باز می‌گردد تا واپسین لحظه‌های عمر خود را در کنار هانا به‌سر بَرد، اما اجل مهلتش نمی‌دهد و پس از یک عمل جراحی در بیمارستان در می‌گذرد.

فابر انسانی است که به سرنوشت اعتقاد ندارد. او سرنوشت را مجموعهٔ «پیشامد»هایی می‌داند که قابل محاسبه و پیش‌بینی‌اند. اما شگفت این است که خود او در اثر یکی از همین تصادف‌های قابل محاسبه از پای در می‌آید.

فابر یقین دارد که به یاری عقل می‌توان دشواری‌های زندگی را آسان و به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



کمک ریاضیات مسائل پیچیدهٔ حیات را حل کرد. از این‌رو، مانند اشتیلر هرگز از خودش نمی‌پرسد که: من کیستم؟ و اگر چنین سوآلی نیز از او بکنند، بی‌درنگ پاسخ می‌دهد: من آدمی هستم که روی زمین، استوار ایستاده است. اما سرنوشت چیز دیگری را به او می‌فهماند. افسوس که فابر زمانی به این واقعیت پی می‌برد که دیگر دیر است و راهی برای بازگشت وجود ندارد. جای شگفتی است که فابر در یونان، یعنی در کشوری نه چندان پیشرفته، به معرفتی دست می‌یابد که در امریکا، یعنی مملکتی متمدن، به آن دست نیافته بود.

یونان نه تنها واپسین منزل در سفرِ زندگی فابر است، بلکه افزون بر آن آخرین صحنهٔ این تراژدی نوین انسانی است که خواننده را به یاد خدایان اساطیری، به‌ویژه اُدیپ می‌اندازد. به عبارت روشن‌تر: اگر اُدیپ با مادرش ازدواج کرد، فابر به دخترش دل می‌بازد.

جای تردید نیست که فریش یونان را بیهوده برای محل رمان خود برنگزیده، بلکه در این کار تعمّدی داشته است: اُدیپ و فابر هر دو در برابر حقیقت نابینایند و از بازی‌های شگفتِ سرنوشت، بی‌خبر. اما آیا نمایشنامهٔ کلاسیک، که فریش از موضوع آن در زمان خود بهره می‌گیرد، می‌تواند الگوی مناسبی برای خلق آثار هنری در روزگار ما باشد؟ این پرسشی است که باید هنگام پاسخ دادن به آن تأمل کرد.

اگرچه فابر ـ که مهندس نصب و تنظیم توربین‌های آبی و در استخدام یونسکوست ـ برای «کشورهای عقب‌مانده» کار می‌کند، اما در درجهٔ نخست خود اوست که از نظر معنوی عقب‌افتاده است: فابر انسان متفرعنی است که تنها به منطق ضعیف خود اعتقاد دارد و تصور می‌کند که فقط عقل آدمی است که مشکل‌گشای دشواری‌های اوست.

فابر، آدمی است که به جهان از روزنهٔ اعداد و فرمول‌های ریاضی نگاه می‌کند. اما آیا تنها فابر است که توانایی درک عوالم درونی را ندارد، یا اجتماع

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نیز در پدید آمدن این «عقیم شدن عاطفی» سهیم است؟

فریش، رمان **صنعت‌زده** را نیز به شیوهٔ **دفتر خاطرات** خود نوشته است. او در این اثر با در نظر گرفتن روحیهٔ قهرمان رمانش با چنان دقتی واژه‌ها را برمی‌گزیند و آن‌ها را کنار هم می‌نهد که خواننده به‌سادگی می‌تواند حالات روحی فابر را دریابد و حتی چهرهٔ او را در هنگام نوشتن در ذهن خود مجسم کند.

جمله‌هایی که فابر یادداشت می‌کند، به متن یک تلگرام بیشتر شبیه است تا به متن یک دفتر خاطرات. از آن گذشته، این جمله‌ها ویژگی دیگری نیز دارند: اغلب بدون فعل به‌کار برده می‌شوند. این شیوه نشان می‌دهد که فریش هم مانند قهرمان اثرش به فعل ـ که اجزای جمله را به هم پیوند می‌دهد ـ اعتقاد ندارد. او خوب می‌داند که در جوامع صنعتی امروز که میان افراد آن پیوند عاطفی نیست، زبان نیز که تصویرگر واقعیات است، نمی‌تواند نظامی استوار داشته باشد و سبب پیوند آدمیان شود.

ماکس فریش بین سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بهترین آثار خود را آفرید. از میان این آثار یکی هم رمان **صنعت‌زده** است. فریش در اینجا نشان می‌دهد که اگر طبیب عیسی دَمی نیست، دست‌کم درد را خوب تشخیص می‌دهد ـ و این، هنر بزرگی است.

در ۱۹۵۸ نمایشنامهٔ ***بیدرمان و آتش‌افروزان***[1] فریش که قبلاً به‌صورت مشابهی در رادیو اجرا شده بود، بر صحنه آمد.

بیدرمان مَرد محتشمی است که به تجارت روغنِ سر اشتغال دارد. او در آغاز نمایش در اتاق خود نشسته و مشغول خواندن روزنامه‌ای است که برای بار دیگر خبر از آتش‌افروزانی می‌دهد که در گوشه و کنار شهر خانهٔ مردم را

1. *Biedermann und die Brandstifter*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



به آتش می‌کشند.بیدرمان از این موضوع سخت ناراحت است: «باید به دارشان کشید! باز هم یک آتش‌سوزی دیگر، باز هم داستان همیشگی. باز هم دوره‌گردی که زیر سقف خانه لانه می‌کند، یک دوره‌گرد به ظاهر بی‌آزار.»

در این هنگام مستخدمهٔ خانه وارد می‌شود و اطلاع می‌دهد که مرد ناشناسی می‌خواهد با او صحبت کند؛ و پیش از این‌که بیدرمان بتواند واکنشی نشان دهد، مهمان ناخوانده وارد می‌شود. این شخص، کشتی‌گیری است به نام اشمیتس[1] که از همان ابتدا کوشش می‌کند که با چرب زبانی دل بیدرمان را به دست آورد ـ و موفق نیز می‌شود.

درحالی‌که اشمیتس با زیرکی زیاد اندک اندک در دل و خانهٔ بیدرمان برای خود جا باز می‌کند، بیدرمان نیز برای اثبات انسانیت خود اتاق زیر شیروانی خانه‌اش را برای بیتوته کردن در اختیار اشمیتس می‌نهد. البته اشمیتس نیز او را مطمئن می‌کند که آتش‌افروز نیست! این صحنه با ورود مهمان ناخواندهٔ دیگری به نام آیزن رینگ[2] ـ که دوست اشمیتس است ـ پایان می‌یابد.

در صحنهٔ بعد، کمدی اندوهزای ما ادامه پیدا می‌کند، به‌ویژه این‌که اکنون اشمیتس تنها هم نیست. هنگامی که اشمیتس و آیزن‌رینگ برای اجرای منظور خود ـ که از همان ابتدا برای تماشاگر روشن است ـ بشکه‌های بنزین را در اتاق زیر سقف روی هم می‌نهند، بیدرمان سر می‌رسد و معترضانه فریاد می‌کشد، واکنش اشمیتس جالب توجه است: «او که هیچ‌وقت این‌طور خشن نبود!»

اما تصور نشود که مهمانان ناخواندهٔ آقای بیدرمان خدای نکرده قصد فریب او را دارند! خیر، آن‌ها با عِلم به این‌که: «چو دزدی با چراغ آید گزیده‌تر بَرد کالا»، با کمال صراحت حقیقت را به او می‌گویند، ولی او باور نمی‌کند. به

1. Schmitz 2. Eisenring

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



علاوه، بیدرمان آدم زبونی است که از مقابله با واقعیات می‌هراسد و به هیچ‌روی نمی‌خواهد آب از آب تکان بخورد. بنابراین، نه تنها سکوت اختیار می‌کند و موضوع را به پلیس نمی‌گوید، بلکه از کسانی که آهنگِ آتش زدن خانه‌اش را دارند، طرفداری هم می‌کند.

به این ترتیب، بیدرمان به سبب هراس و ملاحظهٔ زیاد، با کسانی همگام می‌شود که قصد از بین بردن خانهٔ او را دارند. او برای انجام این منظور حتی شخصاً نیز آنان را یاری می‌کند و کبریت در اختیارشان می‌گذارد. زمانی هم که یکی از میهمانان ناخوانده اظهار می‌کند: «بهترین وسیله برای پنهان کردن حقیقت، بیان حقیقت است»، آن را باور نمی‌کند و شوخی می‌پندارد.

آیا فریش با این نمایشنامه می‌خواهد موضوع روی کار آمدن هیتلر یا اصولاً هر دیکتاتور دیگری را در روزگار ما مطرح کند؟ آیا بیدرمان و امثال او نبودند که به سبب داشتن ترس زمینه را برای هیتلر و یارانش فراهم کردند؟ آیا افراد زبون، خود نیز در نضج گرفتن حکومت‌های غیرانسانی سهیم نیستند؟ این‌ها پرسش‌هایی است که فریش در نمایشنامهٔ خود مطرح می‌کند.

فریش امیدوار نیست که بیدرمان و نظایر او از حوادث دردناک تاریخ بیاموزند و تجربه کسب کنند، اما آیا کسانی که شاهد سرنوشت او و امثال او هستند،از خواب غفلت دیده خواهند گشود؟

نمایشنامهٔ ***بیدرمان و آتش‌افروزان*** که در ۲۹ مارس ۱۹۵۸ در زوریخ بر صحنه آمد، سبب شدکه نام فریش نه تنها به عنوان یک نمایشنامه‌نویس معروف اروپایی، بلکه جهانی بُرده شود. این شهرت را نمایشنامهٔ بعدی فریش، یعنی ***آندورا*** (۱۹۶۱)، تثبیت کرد.

آندورا سرزمین کوچکی است که طبق تأکید صریح فریش، واقعیت جغرافیایی ندارد. آندورا در همسایگی کشوری نیرومند قرار دارد، از این‌رو، ساکنانش اغلب نگران آنند که مورد حملهٔ همسایگان قوی پنجهٔ خویش قرار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



گیرند. در بین مردم آندورا بیش از همه آندری[1] است که سرنوشتی دردناک دارد. او پسر خواندهٔ معلمی است که وی را پس از مرگ والدینش به فرزندی پذیرفته است.

آندری جوانی است بیست ساله که بنا به ادعای مردم آندورا یهودی است و در سرزمین «سیاهان»، یعنی در سرزمین همسایه، به‌دنیا آمده است. اما در حقیقت آندری نه تنها یهودی نیست، بلکه فرزند راستین معلم و حاصل پیوند غیرمشروع او با زنی از کشور همسایه است. معلم این حقیقت را برای آن‌که مورد تحقیر مردم قرار نگیرد، پنهان می‌کند.

آندری دل در گروِ عشق خواهرخواندهٔ خود باربلین[2] دارد، اما معلم با این ازدواج مخالفت می‌ورزد. آندری این مخالفت را فقط به دلیل یهودی بودن خود می‌پندارد.

آندری خود را یهودی می‌پندارد، زیرا مردم آندورا چنین می‌خواهند. او به اعتقاد خویش همهٔ ویژگی‌هایی را که باید یک یهودی داشته باشد، دارد. آندری نمی‌تواند ـ و نمی‌خواهد ـ باور کند که یهودی نیست و فقط برای ارضای خاطر مردم آندورا ناگزیر است نقش یهودی را بازی کند و در قالبی که آنان می‌خواهند فرو رود.

هنگامی که آندورا توسط سربازان کشور همسایه مورد تجاوز قرار می‌گیرد، آندری را به جُرم یهودی بودن به مرگ محکوم می‌کنند و به‌قتل می‌رسانند. معلم که با پنهان کردن حقیقت سبب مرگ فرزند خویش شده است، خود را به دار می‌آویزد و باربلین با حالی نزار به «سفید کردن» نمای خانه‌های آندورا می‌پردازد، به گمان آن‌که با این کار می‌توان روی «اَعمال سیاه» مردم آندورا سرپوش نهاد.

---

1. Andri 2. Barblin

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



برای فریش، تئاتر آیینه‌ای است که در آن باید سیمای اجتماع منعکس شود. *آندورا* نتیجهٔ این اعتقاد است. فریش در یادداشت‌های خود می‌نویسد: «در تئاترِ من آندورایی‌ها در سالن می‌نشینند، اما نه در لباس قاضیان، بلکه به عنوان شهود.» و در ادامه می‌نویسد: «در این نمایشنامه منظور نویسنده مقابلهٔ شاهد امروزی با مکان حادثه در گذشته است.»

اما این «گذشته» چیست که فریش از آن در اثر خود یاد می‌کند؟ پاسخ این سوآل، ساده است: دوران نازی‌ها در آلمان. مگر در این زمان نبود که میلیون‌ها یهودی به صورت انفرادی و یا در کشتارگاه‌های دسته‌جمعی به قتل رسیدند؟ آیا امروز چه کسی می‌تواند ضمانت کند که نظیر این حوادث ناگوار بار دیگر در جهان روی ندهد؟ اگرچه آندورا سرزمینی است که زاییدهٔ خیال فریش است، ولی در عین‌حال می‌تواند نمادی باشد برای همه کشورهایی که در آن‌ها دیگراندیشان محکوم به نابودی‌اند.

در آخرین نمایشنامهٔ فریش، ***بیوگرافی***، که در ۱۹۶۷ انتشار یافت، نیز موضوع کوشش انسان برای یافتن هویت خویش مطرح می‌شود.

پرفسور کورمان[1] محققی است در زمینهٔ علوم رفتاری. او ناگهان به فکر می‌افتد که دست به آزمایشی شگفت زند. کورمان می‌خواهد پی بَرد که در صورت بازگشت به گذشته و امکان شروع مجدد آن آیا قادر است زندگی‌اش را به‌گونهٔ دیگری پایه گذارد و مسیر آن را به‌صورتی دلخواه تغییر دهد؟ کورمان اعتقاد دارد که در کلاف سردرگُمی که «گذشته» نام دارد، گرهٔ کوری هست که باید آن را گشود و از همان‌جا بار دیگر به پیچیدن کلاف پرداخت. این گرهٔ کور، آشنایی با زنی است که اکنون همسر اوست.

کورمان زندگی خود را طی هفت سالِ گذشته روی صحنه بازی می‌کند، با

---

1. Kürmann

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



این امید که با امکان شروع مجدد، دیگر اشتباهاتی را که در طول این مدت کرده است، مرتکب نشود، اما این، سودای خامی بیش نیست: او نه تنها از چنگ تارهای عنکبوتی که نام آن سرنوشت است رهایی نمی‌یابد، بلکه هر لحظه بیشتر گرفتار می‌شود. چنانچه در پایان، بیماری سرطان او را از پای در می‌آورد.

فریش، نمایشنامهٔ *بیوگرافی* را یک «کمدی» می‌داند. اما برخلاف نظر او این قطعه نه تنها کمدی نیست، بلکه یکی از تراژدی‌های بزرگ بشری است. در *بیوگرافی*، انسان توانایی گریز از سرنوشت را ندارد، او آزاد نیست که اختیار گزینش داشته باشد، بلکه برای تحمّل زندگی ناگزیر است که خود را فریب دهد و به گونه‌های بسیار سرگرم سازد.

آیا این خودفریبی‌ها برای فراموش کردن هراسی نیست که در درون انسان لانه کرده است؟ ـ فریش تصویرگر این هراس‌هاست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# پتر وایس

## جهان ـ تیمارستانی بزرگ؟

پس از برشت سه تن از نمایشنامه‌نویسان آلمانی شهرت جهانی یافتند: ماکس فریش، فریدریش دورنمات و پتر وایس. در حالی که در دههٔ شصت در کشورهای آلمانی زبان «تئاتر پوچی» مورد توجه هنردوستان بود، وایس با ارائهٔ نمایشنامه‌های خود مسیر تئاتر را در این کشورها تغییر داد و ـ همراه با یکی دو تن دیگر ـ نخستین گام را برای ایجاد تئاتری که به‌زودی به «تئاتر مستند» معروف شد، برداشت.

وایس در هشتم نوامبر ۱۹۱۶ در نزدیکی برلین متولد شد. پدرش یهودی و صاحب یک کارخانهٔ بزرگ نساجی بود. مادرش در زمان جوانی هنرپیشهٔ تئاتر بود و زیر نظر ماکس راینهارت[1] بازی کرده بود. وایس دوران کودکی را (از ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۹) ابتدا در برِه‌مِن[2] و سپس در برلین (از ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۴) گذراند. در ۱۹۳۴ خانوادهٔ وایس به لندن مهاجرت کردند و در آنجا اقامت گزیدند. دو سال بعد وایس به پراگ رفت و در آکادمی هنرهای زیبای آنجا در رشتهٔ نقاشی به تحصیل پرداخت. او در تابستان ۱۹۳۷ و در نیمهٔ اول سال ۱۹۳۸ هربار برای چند ماهی به سوئیس رفت و در آنجا اقامت کرد. وایس در سوئیس همسایهٔ هرمان هسه بود و اغلب به دیدن او می‌رفت. این دیدارها

---

1. Max Reinhardt
2. Bremen

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تأثیری عمیق در روحیهٔ وایس گذاشت و سبب شد که او آثار هسه را دقیقاً مطالعه کند. به‌ویژه رمان *گرگ بیابان* مورد علاقهٔ فراوان او قرار گرفت. وایس در نوامبر ۱۹۳۸ به استکهلم رفت و در آنجا اقامت گزید. او در ۱۹۴۵ تابعیت سوئد را پذیرفت و تا آخر عمر (مه ۱۹۸۲) در آنجا زیست.

نخستین فعالیت‌های هنری وایس در دههٔ چهل در زمینهٔ نقاشی و گرافیک بود، او در دههٔ بعد به ساختن فیلم‌های مستند پرداخت، فیلم‌هایی که پاره‌ای از آن‌ها به دریافت جوائز معتبری نیز نائل شدند.

فعالیت‌های ادبی وایس ابتدا در دههٔ شصت آغاز شد. از آثار نخستین او در این زمینه می‌توان از رمان *وداع با والدین* (۱۹۶۰) و *گریزگاه* (۱۹۶۲) نام برد که در حقیقت زندگینامه‌های خود او هستند. آنچه در این آثار جلب توجه می‌کند، کوششی است که نویسنده برای نشان دادن گذشتهٔ پرملال خود و رهایی از آن به‌کار می‌برد. در این بخش از زندگیِ وایس، پدر نقش مهمّی ایفا می‌کند. او شخصیت نیرومندی است که پسر جوان تاب تحملش را ندارد و پیوسته می‌کوشد از او فاصله بگیرد. شاید یکی از دلایلی که وایس به کافکا مهر می‌ورزید، همین نقطهٔ اشتراک است. موضوع دیگری که در رمان‌های یاد شده مطرح می‌شود، بیان احساسی است که نویسنده نسبت به مادرش دارد، مادری که «همه‌چیز را می‌دانست، توانایی انجام هرکاری را داشت و حُکمش در هر موردی جاری بود.» وایس از این زن که چهره‌اش «هم مرا می‌پذیرفت و هم مرا طرد می‌کرد»، خوشش نمی‌آمد و پیوسته از او دوری می‌جُست. احساس تنهایی و طردشدگی احساسی نیست که نویسنده تنها در محیط خانه دارد، بلکه در مدرسه هم دامنگیر اوست. در آنجا هم آموزگاران کتکش می‌زنند و همکلاسان می‌آزارندش؛ در آنجا هم کسی از او حمایت نمی‌کند و در پی دلجویی‌اش نیست. احساس تنهایی در تبعید شدت می‌گیرد و ابعاد گسترده‌تری می‌یابد: در انگلستان بچه‌ها در کوچه مسخره‌اش می‌کنند و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



دشنامش می‌دهند، در سوئیس به عنوان «خارجی مشکوک» مورد تعقیب قرار می‌گیرد و در سوئد تنها به این دلیل که پدرش ثروتمند و سرشناس است، به او اجازهٔ اقامت داده می‌شود.

رمان‌های *وداع با والدین* و *گریزگاه* بازتاب دوران کودکی و نوجوانی وایس هستند، اما نه تنها در این آثار، بلکه در بیشتر آثار بعدی او نیز تأثیر این دوران تلخ را می‌توان یافت.

در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی پیش از دههٔ شصت دو اثر از وایس منتشر شده بود که اعتبار چندانی ندارند. یکی از آن‌ها **برج** (۱۹۴۸) نام داشت و دیگری **بیمه** (۱۹۵۲). شهرت جهانی وایس ابتدا با نمایشنامهٔ ***تعقیب و قتل مارا*** (۱۹۶۴) آغاز می‌شود.

نمایشنامهٔ *مارا* ـ که برای نخستین‌بار در آوریل ۱۹۶۴ در برلین اجرا شد ـ زمان و مکان مشخصی دارد. زمانِ آن سال ۱۸۰۸ و مکانِ آن صحن گرمابه‌ای است در تیمارستانی در نزدیک پاریس. در این تیمارستان مردان و زنانی به سر می‌برند که بیشتر آن‌ها کوچک‌ترین نشانه‌ای از اختلال حواس ندارند. آن‌ها در اصل «مزاحمانی» هستند که به دلیل داشتن عقاید ضددولتی ناگزیرند در این «آسایشگاه» به‌سر برند. در میان این «دیوانگان» شخصیت معروفی هست که مارکی دوساد[1] نام دارد و ـ برخلاف دیگران ـ تنها به دلیل صراحت لهجه‌اش در بیان مسائل جنسی محکوم به اقامت در تیمارستان است. ساد در نمایشنامهٔ وایس مردی است هنرمند که با کارگردانی نمایشنامه‌هایی که خود می‌نویسد، «بیماران» را سرگرم و محیط تیمارستان را برای آنان قابل تحمل می‌کند. یکی از این نمایشنامه‌ها «مارا» است که ساد خود در آن نقش مقابل مارا ـ مرد مبارز دورهٔ انقلاب فرانسه ـ را بازی می‌کند.

---

1. Marquis de Sade

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نمایش با گفتاری از رئیس تیمارستان آغاز می‌شود که در آن از ساد به خاطر زحمتی که برای اجرای نمایش کشیده است سپاسگزاری می‌کند. سپس بازیگری روی صحنه ظاهر می‌شود و مارا را به تماشاگران معرفی می‌نماید. مارا مردی است پنجاه ساله که بیماری پوستی دارد و به همین دلیل ناگزیر است که در تمام طول نمایش در وان حمام بنشیند. در این صحنه بازیگران دیگری هم وجود دارند که مهم‌ترین آن‌ها زنی است به نام شارلوت کورداى[1]. او همان کسی است که در پایان نمایش مارا را به قتل می‌رساند.

اکنون وقایعی که در انقلاب فرانسه اتفاق افتاده است، روی صحنه نشان داده می‌شود. اما ساد این وقایع را تنها تا روزی بازسازی می‌کند که در آن مارا کشته می‌شود (۱۳ ژوئن ۱۷۹۳).

نقش ساد در نمایش نقشی اساسی است. او هر کجا که لازم بداند بازی را قطع و عقاید خود را در مورد مسائل مختلف، از جمله دربارهٔ انقلاب، اظهار می‌کند. این عقاید نشان می‌دهند که ساد با انقلاب فرانسه موافق نیست و آن را عاملی بازدارنده در تحول طبیعی اجتماع می‌داند. برخلاف ساد، مارا فردی است مبارز که تمام نیروی خود را صرف پیشبرد انقلاب می‌کند و در پایان نیز جان خود را به‌خاطر دفاع از عقایدش از دست می‌دهد. موضوعِ اصلی نمایشنامه نشان دادن نظرهای متضاد این دو شخصیت است.

در نمایشنامهٔ *مارا* تنها بازیگران نیستند که مهره‌های اصلی را تشکیل می‌دهند، بلکه چهار خواننده، پنج نوازنده و تعدادی تماشاگر نیز آنان را در طول بازی همراهی می‌کنند. وجودِ این عوامل نشان می‌دهد که نمایشنامهٔ وایس نمایشنامه‌ای سنتی نیست، بلکه در آن از شیوه‌های گوناگون، و از جمله از شیوهٔ «بیگانه‌سازی» برشت استفاده می‌شود. گذشته از این، وایس از

1. Charlotte Corday

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



پانتومیم نیز برای نشان دادن صحنه‌های مختلف بهره می‌گیرد.

گفتیم که نمایشنامهٔ وایس دو شخصیت اصلی دارد. اکنون باید توضیح دهیم که این دو شخصیت دارای چه ویژگی‌هایی هستند. ساد انسانی است آریستوکرات که دربارهٔ نظام اجتماعی جوامع بشری نظری خاص دارد. او معتقد است که در طبیعت حق با قوی است و فقط کسی که قدرت دارد، مجاز است حکومت کند. اما مارا مردی است که از میان تودهٔ مردم برخاسته و دارای طرز فکری متفاوت است. او معتقد است که قوی حق ندارد ضعیف را استثمار کند، بلکه باید با او در یک سطح قرار گیرد. ساد فردی است بدبین که توانایی انسان را محدود می‌داند و به اصل «تحول» اعتقاد دارد. اما مارا مردی است انقلابی که نیروی انسان را لایزال و نظام اجتماعی جهان را تغییرپذیر می‌داند. ساد، شکاک است و مارا مطمئن؛ ساد متزلزل است و مارا مصمّم.

پرسشی که ممکن است در اینجا مطرح شود، این است: وایس به کدام یک از این دو شخصیت بیشتر تمایل دارد و کدام یک از آنان را ترجیح می‌دهد؟ پاسخی که نمایشنامه به این سوآل می‌دهد، کاملاً مشخص است: مارا.

نکتهٔ دیگری که ممکن است به ذهن خطور کند این است که چرا وایس یک تیمارستان را برای مکان نمایشنامهٔ خود برگزیده است. خوشبختانه ما در این مورد نیازی نداریم که به تفسیرهای موجود مراجعه کنیم، بلکه می‌توانیم به اظهارات خود نویسنده استناد کنیم. وایس در مصاحبه‌ای با بی‌بی‌سی (در نوامبر ۱۹۶۴) می‌گوید: «تمام جهان و به‌ویژه جهانِ سیاست دیوانه است.» آیا این جملهٔ کوتاه ولی تکان‌دهنده پاسخی به سوآل ما نیست؟

در ۱۹۶۵ وایس نمایشنامه‌ای به نام *استنطاق* منتشر کرد که در اکتبر همان سال بر صحنه آمد. این نمایشنامه را وایس براساس پرونده‌های دادگاه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



آشویتس[1]، که بین سال‌های ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۵ در فرانکفورت برگزار می‌شد، نوشته بود. نویسنده در این اثر می‌کوشد که تنها چکیده‌ای از اظهارات حاضرانِ در دادگاه را بازگو کند و از نقل همهٔ گفته‌های آنان بپرهیزد. بنابراین، دادگاه او وسیله‌ای است برای شرح وقایعی که در این «اردوگاه مرگ» در دوران نازی‌ها روی داده بود.

*استنطاق* نمایشنامه‌ای است مستند که در آن یک قاضی، هیجده متهم و نُه شاهد ظاهر می‌شوند. این نمایشنامه دارای یازده صحنه (یا به تعبیر وایس «سرود») است که در هر یک از آن‌ها موضوع جداگانه‌ای مطرح می‌شود. اگر در صحنه‌های نخست اظهارات شاهدان در پیرامون وضع عمومی اردوگاه و نحوهٔ رفتار با زندانیان دور می‌زند، بخش‌های آخر منحصراً حاوی گزارش‌هایی است که آن‌ها دربارهٔ «سیاه‌چال‌ها» و «کوره‌های آتش» می‌دهند.

نمایشنامهٔ *استنطاق* با توضیحی از وایس آغاز می‌شود: «آنچه در اجرای این نمایشنامه نباید مورد نظر باشد، بازآفرینی دادگاهی است که در آن دادرسی‌ها انجام گرفت. این بازآفرینی به اعتقادِ من به همان اندازه محال است که نمایش اردوگاه بر روی صحنه. عدهٔ شهودی که در برابر دادگاه حاضر شدند صدها نفر بود. مقابلهٔ شهود و متهمان، و همچنین سوآل‌ها و جواب‌ها آکنده از هیجان بود. از همهٔ این‌ها تنها خلاصهٔ اظهارات را می‌توان ارائه داد.» با وجود این، باید گفت که وایس همیشه نیز به گفتهٔ خود وفادار نبوده و گاه‌گاه نکاتی را به اظهارات حاضرانِ در دادگاه افزوده است. یکی از این موارد، اظهارات شاهد شمارهٔ ۳ است. وایس در اینجا از اصل پایبندی خود به ارائهٔ دقیق گفته‌ها عدول کرده و به اظهارنظر دربارهٔ آشویتس پرداخته است.

اگر کسی بخواهد تنها به ظاهر نمایشنامهٔ وایس توجه کند، بعید نیست

---

1. Auschwitz

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصور کند که قصد نویسنده گذشته از افشا کردن حقایق، نشان دادن میزان ندامت متهمان است. اما مطالعهٔ دقیق‌تر این اثر روشن می‌کند که این برداشت درست نیست. متهمانی که در نمایشنامه ظاهر می‌شوند اغلب اظهار ندامت نمی‌کنند، بلکه تنها از عدم آگاهیِ خود سخن می‌گویند. آن‌ها خود را فقط مجریان اوامر مقامات نازی می‌دانند و از جنایاتی که در آشویتس روی داده است، اظهار بی‌اطلاعی می‌کنند. بنابراین، نه تنها گرفتار ناراحتی وجدان نیستند، بلکه خود را مستوجب مجازات هم نمی‌دانند.

متهمانی که در نمایشنامهٔ وایس ظاهر می‌شوند، بیشتر کسانی هستند که پس از جنگ به مقامات بلندی در جامعهٔ آلمان رسیده‌اند. سوآلی که در اینجا مطرح می‌شود این است: چگونه چنین امری ممکن است؟ آیا نباید نسبت به نظام جامعه‌ای که امکان همه نوع پیشرفت را به جنایتکاران می‌دهد، تردید کرد؟ آیا بین جامعهٔ آلمانِ پس از جنگ و پیش از آن تفاوت عمده‌ای هست؟

وایس در دههٔ هفتاد چند نمایشنامهٔ دیگر نوشت که کیفیت آثار پیشین او را نداشتند. او در این نمایشنامه‌ها از شیوهٔ گذشتهٔ خود (تئاتر مستند) فاصله می‌گیرد و بیشتر به نشان دادن شخصیت‌های سیاسی و ادبی می‌پردازد. در بین این آثار *تروتسکی در تبعید* (۱۹۷۰) و *هولدرلین* (۱۹۷۱) از اعتبار بیشتری برخوردارند. قهرمان نمایشنامهٔ نخست انقلابی معروف روس است و شخصیت اصلی نمایشنامهٔ دوم شاعر بزرگ آلمانی. اما آنچه این دو شخصیت مهم را به هم شبیه می‌کند، اعتقاد آن‌ها است به انقلاب؛ انقلاب به عنوان عاملی مهم برای تغییر نظام سیاسی جهان.

وایس نمایشنامه‌نویس بزرگی است که در تاریخ ادبیات امروز آلمان جایگاهی بلند دارد. تردید نباید کرد: تا زمانی که مارا بر صحنه ظاهر می‌شود، از وایس نیز به احترام یاد خواهد شد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# هاینریش بُل

## اجتماع در آیینهٔ ادبیات

بین هفت آلمانی‌یی که در قرن بیستم جایزهٔ نوبل در ادبیات را دریافت کرده‌اند، چهرهٔ هاینریش بُل از همه استثنایی‌تر است. او هنرمندی است که از میان طبقهٔ فرودستِ اجتماع برخاسته است و دردهای مردمِ هموطنش را بیش از شش تن دیگر در آثارش منعکس می‌کند. بُل نویسندهٔ متعهدی است که برای او ادبیات در درجهٔ نخست جنبهٔ گزارشگری دارد و وسیله‌ای برای ادای وظایف انسانی است. اما بُل گذشته از این که متعهد است، هنرمند معترضی نیز هست؛ ما صدای این اعتراض را از خلال بسیاری از آثار او می‌شنویم.

هاینریش بُل در بیست و یکم دسامبر ۱۹۱۷ در کُلن زاده شد، در شهری که به گفتهٔ خودش «مردم بر سر هیتلر گلدان گُل پرتاب می‌کردند.» اجداد پدری‌اش قرن‌ها پیش از ایرلند مهاجرت کرده و از راه هلند به کُلن آمده بودند و اجداد مادری‌اش همه به پیشهٔ کشاورزی اشتغال داشتند. پدر بُل درودگری زحمتکش بود که کارگاه کوچکی در کلن داشت و از طریق آن زندگی خانواده‌اش را تأمین می‌کرد. دوران کودکی و نوجوانی او با محرومیت گذشت، اما این وضع تنها منحصر به او نبود: «همکلاسی‌های من زنگ تفریح از من نان گدایی می‌کردند، زیرا پدر و مادرشان بی‌کار بودند.» اما همین بی‌کاران، چند سال بعد «یا پلیس و جلاد شدند و یا سرباز و کارگرِ کارخانه‌های

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



اسلحه‌سازی؛ بقیه را هم به اردوگاه‌های کار اجباری روانه کردند.»

بُل دوران دبستان و دبیرستان را در کُلن گذراند و در ۱۹۲۷ دیپلم گرفت. او در این سال در رشتهٔ ادبیات آلمانی به تحصیل پرداخت، اما با آغاز جنگ به خدمت سربازی فراخوانده شد و ناگزیر تحصیل را رها کرد. بُل از سال ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵ در جبهه‌های گوناگون خدمت کرد و چندین‌بار مجروح شد. او پس از جنگ بار دیگر به تحصیل و همزمان با آن به انتشار داستان‌های کوتاه خود در مجله‌های ادبی پرداخت. نخستین داستان بلند نویسنده ***قطار به‌موقع رسید*** نام داشت و در ۱۹۴۹ منتشر شد. از آن پس آثار بُل یکی پس از دیگری به چاپ رسید. از میان نوشته‌های او باید از رمان‌های ***و حتی یک کلمه هم نگفت***، ***خانهٔ بی‌سرپرست***، ***بیلیارد در ساعت نُه و نیم***، ***عقاید یک دلقک***، ***عکس دسته‌جمعی با بانو*** نام برد. این رمان‌ها به اضافهٔ داستان‌ها، نمایشنامه‌های رادیویی و مقاله‌های فراوانی که بُل در طول عمر نویسندگی خود نوشت، سبب شدند که در ۱۹۷۲ جایزهٔ ادبی نوبل به وی اعطا شود. بُل در شانزدهم ژوئیهٔ ۱۹۸۵ درگذشت.

در رمانِ ***و حتی یک کلمه هم نگفت*** (۱۹۵۳) سرنوشت زن و شوهری توصیف می‌شود که با چهار فرزند خود در آپارتمانی یک اتاقه و کهنه زندگی می‌کنند. در این آپارتمان درها و پنجره‌ها بسته نمی‌شود، وسایل آن ابتدایی است و دیوارها بسیار نازک. مرد، کارمند دون پایه‌ای است که محیط تنگ خانه را تحمّل نمی‌کند و شب‌ها را اغلب روی نیمکت پارک‌ها و در ایستگاه راه‌آهن می‌گذراند. و زن موجود شکیبایی است که اگرچه همسرش را دوست می‌دارد، اما او را به ماندن در خانه هم نمی‌تواند وادار کند؛ تماس آن‌ها با هم بیشتر از طریق تلفن است و گاهی هم ملاقات در اتاق‌های هتل‌های ارزان.

بُل در نخستین رمان خود زندگی زن و شوهری را توصیف می‌کند که به دلیل وضع بد اجتماعی در آلمانِ پس از جنگ راهی برای ایجاد پیوندی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



انسانی نمی‌یابند و هر یک از آن‌ها مسیر جداگانه‌ای را در زندگی طی می‌کند. مرد، انسانی ضعیف و بی‌اراده است، و زن موجودی صبور و متحمل. اما موضوع رمان تنها به توصیف عدم تفاهم بین زن و شوهر محدود نمی‌شود، بلکه بی‌اعتنایی دولت و کلیسا را نسبت به سرنوشت انسان‌ها نیز به‌خوبی نشان می‌دهد. با وجود این، رمانِ **و حتی یک کلمه هم نگفت** اثر معتبری نیست؛ نه موضوع آن چندان گیراست و نه شخصیت‌های آن خوب پرداخت شده‌اند. افزون بر این، زاویهٔ دید بُل در این اثر تنگ است و توجه بیش از حد او به توصیف جزئیات، ملال‌آور.

در دومین رمان بُل، یعنی ***خانهٔ بی‌سرپرست*** (۱۹۵۴)، هم گوشه‌ای از جامعهٔ آلمانِ پس از جنگ نشان داده می‌شود، جامعه‌ای که در آن گرسنگی، بی‌کاری و انحطاط اخلاقی بیداد می‌کند. اکنون مردان معلول همه‌جا در گوشه و کنار دیده می‌شوند، زنان بی‌همسر برای تأمین زندگی خانوادگی دست به هر کاری می‌زنند و کودکانِ بی‌سرپرست در خیابان‌ها سرگردان‌اند.

شخصیت‌های اصلی رمانِ ***خانهٔ بی‌سرپرست*** دو پسر یازده ساله‌اند که پدرانشان در جنگ کشته شده‌اند. مارتین اگرچه زندگی مرفهی دارد، اما تنهاییِ مادرش او را همواره آزار می‌دهد. کودک دوم هاینریش نام دارد که رفتارِ غیراخلاقی مادرش برای او تحمل‌ناپذیر است. اگر مادر مارتین زنی گوشه‌گیر و خیالاتی است که کاری به کار فرزندش ندارد، مادر هاینریش هم موجود سبکسری است که با مردان گوناگون سر و سرّ دارد و مشکلات روحی پسرش را درک نمی‌کند.

مارتین و هاینریش کودکان بی‌سرپرستی هستند که هر یک از آنان به نوعی احساس شوربختی می‌کند. مارتین تنها می‌خوابد، تنها بیدار می‌شود و تنها غذا می‌خورد؛ هاینریش اوقات خود را در خیابان‌ها می‌گذراند و باید شاهد رفت و آمد «عمو»های مختلف به خانه‌شان باشد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



مادرِ مارتین زنی زیباست که مردان زیادی او را ستایش می‌کنند، اما او به هیچ یک از آنان اعتنا نمی‌کند و آن‌ها را «ابله» می‌خواند. او دائماً در فکر همسرِ از دست‌رفتهٔ خویش است ونمی‌تواند روزهای خوش گذشته را فراموش کند. برای او واقعیت، واقعیت تلخی که اکنون با آن روبه‌روست، نه قابل درک است و نه پذیرفتنی؛ بنابراین می‌کوشد که از مردم فاصله بگیرد و به رؤیاهای خود پناه آورد.

مادرِ هاینریش نیز بیوه‌ای زیباست که با مشکلات مادی فراوان روبه‌روست. آرزوهای او نیز محدود است: ازدواج کردن و بچه‌دار شدن. اما چگونه می‌توان مرد دلخواه را یافت؟ او ناگزیر است که برای رسیدن به مقصود با مردان زیادی محشور شود و خود را در اختیار آنان قرار دهد. اما مردهایی که با او در تماسند یا متأهلند و یا قصد سوء استفاده از او را دارند. اگر مادرِ مارتین با رؤیاهای خود تنها در گذشته زندگی می‌کند، مادرِ هاینریش فقط امروز و حال را مهم می‌داند و از این‌که فرزندش از رفتار سبکسرانهٔ او رنج می‌بَرد، کاملاً غافل است.

در رمانِ *بیلیارد در ساعت نه ونیم* سرنوشت سه نسل توصیف می‌شود که هر یک از آن‌ها به نوعی در ساختن یا انهدام صومعه‌ای به نام سنت آنتون دست دارد. نخستین فرد از نسل اول آرشیتکتی است به نام هاینریش فه‌مل[1] که در ۱۹۰۷ در مناقصهٔ ترمیم بنای صومعه شرکت کرده، آن را بُرده و سپس به تعمیر آن پرداخته است. رُبرت فه‌مل ـ پسر او ـ به نسل دوم تعلّق دارد و وظیفهٔ او در جنگ جهانی دوم از بین بردن بنای یاد شده است. آخرین فرد از نسل سوم یوزف[2] نام دارد و وظیفهٔ او ساختن مجدد صومعه است، بدون آن‌که بداند پدرِ خود او آن را در پایان جنگ ویران کرده است.

---

1. Fähmel 2. Josef

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



بین قسمت‌های سه‌گانهٔ رمان، بخش میانی آن از همه مهم‌تر است. در این فصل رُبرت فه‌مل سرگذشت خود را برای نوجوانی که در هتلی بزرگ مأمور آسانسور است و با او هر روز در ساعت نُه و نیم بیلیارد بازی می‌کند، شرح می‌دهد. از خلال این خاطرات یک نکته روشن می‌شود: دلیل واقعی انهدام صومعه. رُبرت فه‌مل برای نوجوان شرح می‌دهد که علت ویران کردن صومعه در اصل ادای وظیفه نبوده، بلکه او این کار را به دلیل انتقام شخصی انجام داده است. اما انتقام از چه کسانی؟ پاسخ فه‌مل تکان دهنده است: از کشیشانی که در زمان هیتلر آشکار و پنهان از او حمایت می‌کردند.

رُبرت فه‌مل انسان اندیشه‌وری است که پیوسته از خود می‌پرسد: چرا بشر ابتدا چیزی را می‌سازد و سپس آن را از بین می‌بَرد؟ چرا زندگی تکرار مکررات است؟ اما فه‌مل برای این پرسش‌ها پاسخی نمی‌یابد.

در رمانِ *بیلیارد در ساعت نه ونیم* دفتر ایام ورق می‌خورد و گذشته‌های دور و نزدیک مانند فیلمی بلند از برابر چشم خواننده می‌گذرد. بُل در این اثر نه موعظه می‌کند و نه می‌آموزد، بلکه تنها چهرهٔ روزگار را نشان می‌دهد. با وجود این، رمان او بی‌عیب نیست. عیب بزرگ *بیلیارد در ساعت نه ونیم* این است که در آن، شخصیت‌ها به دو گروه «قربانی» و «جلاّد» تقسیم می‌شوند.

راویِ رمانِ *عقاید یک دلقک* (۱۹۶۲) مرد جوانی است به‌نام هانس اشنیر[1] که شغل او خنداندن مردم است. اشنیر دلقک سیّاری است که از پنج سال پیش تاکنون اغلب در مجامع مذهبی ظاهر می‌شود و با سخنان طنزآمیز خود تماشاگران را سرگرم می‌کند. او فرزند کارخانه‌دار معروفی است که به ثروت پدر پشت‌پا زده و زندگی ساده‌ای را در پیش گرفته است. اما اکنون مدتی است که دلقک، دیگر در مجامع رسمی ظاهر نمی‌شود. دلیل این کار رفتار معشوقش

1. Hans Schnier

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



ماری است که او را برای همیشه ترک کرده است.

ماری زن جوان وکاتولیکی است که بدون آن‌که با اشنیر ازدواج کرده باشد، پنج سال تمام در کنار او زیسته است. او در تمام این مدت باید سرزنش‌های مقامات کلیسا را در مورد «زندگی غیراخلاقی» خود با اشنیر بشنود و آن‌ها را تحمّل کند. اما سرانجام مقاومتش به پایان می‌رسد وتصمیم می‌گیرد که از اشنیر جدا شود. ماری نه تنها معشوقش را ترک می‌گوید، بلکه پس از مدتی کوتاه با مرد کاتولیکی که وابسته به کلیساست ازدواج می‌کند. رفتار ماری وضع روحی اشنیر را به‌کلی به هم می‌زند؛ او دیگر در مجامع ظاهر نمی‌شود، به مشروب روی می‌آورد و زندگی بی‌سامانی را در پیش می‌گیرد. در آخرین صحنهٔ رمان با اشنیر روبه‌رو می‌شویم که در جلوِ ایستگاه راه‌آهن بُن روی پله‌ها نشسته است، گیتار می‌زند و گدایی می‌کند.

رمان *عقاید یک دلقک* اثری است تلخ و در عین‌حال غم‌انگیز. اما واقعیتی که در این کتاب بیش از همه جلب توجه می‌کند، نظر انتقادی نویسنده دربارهٔ کلیسای کاتولیک است، کلیسایی که برای آن خوشبختی زوج جوان مطرح نیست.

انتقاد بُل از کلیسا نه تنها بی‌سابقه نیست، بلکه بسیار هم عمیق است. نویسندهٔ آلمانی معتقد است که کلیسا در دوران اخیر به مردم آلمان خیانت کرده و با سکوت خود در برابر اَعمال غیرانسانی هیتلر عملاً از او حمایت نموده است. آیا این نظر واقعاً درست است؟ تاریخ آلمان نشان می‌دهد که باید به این پرسش پاسخ مثبت داد.

هانس اشنیر انسان پاکباخته‌ای است که نه تنها از زندگی خانوادگی سَر می‌خورد، بلکه در اجتماع نیز احساس خوشبختی نمی‌کند. او هم مانند بیشترِ قهرمانان بُل نمی‌تواند واقعیات موجود را بپذیرد؛ از این‌رو ناگزیر است که به‌صورت انسانی تکرو در حاشیهٔ اجتماع باقی بماند و به تنهایی روی بیاورد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



رمانِ *عقاید یک دلقک* مانند *بیلیارد در ساعت نه و نیم* اثر پیچیده‌ای نیست: شخصیت‌ها ساده‌اند و موضوع کتاب، جالب. اما لحن انتقادی این رمان به مراتب از اثر پیشین شدیدتر است و فضاسازی آن بسیار استادانه‌تر.

بُل در ۱۹۷۱ رمان معروف خود ***عکس دسته‌جمعی با بانو*** را منتشر کرد که به اعتقاد بسیاری از منتقدان بهترین اثر بلند اوست. در ***عکس دسته‌جمعی با بانو*** سرگذشت زنی آلمانی توصیف می‌شود که در اثنای جنگ جهانی دوم به یک سرباز روسی دل می‌بندد و از او صاحب پسری می‌شود. زن، لنی[1] نام دارد و اکنون که سال‌ها از جنگ گذشته است باید هنوز سرزنش‌های آشنایانی را بشنود که او را به داشتن سابقه‌ای «شرم‌آور» متهم می‌کنند.

لنی در موقعیت بدی قرار دارد: پسرش در زندان است، وضع مادّی او خوب نیست و باید آپارتمان مسکونی‌اش را نیز به حُکم دادگاه تخلیه کند. این‌که چرا لنی به این درجه از انحطاط سقوط کرده است، موضوعی است که آن را خواننده از شخصیت دیگر رمان، یعنی «نویسنده» می‌شنود. تحقیقات نویسنده نشان می‌دهد که زن آلمانی «در گذشته روزگار بهتری داشته و از رفاه نسبتاً زیادی برخوردار بوده است.» او دختر خانوادهٔ ثروتمندی بوده است که از موقعیت‌های فراوان خود استفاده نکرده، در مدرسه دل به درس نداده و در ازدواج کوتاهش موفق نبوده است. اکنون لنی ـ این زن چهل و هشت ساله ـ مدت سی و دو سال است که در مؤسسه‌ای کوچک به‌عنوان کارگرِ غیرمتخصص کار می‌کند و زندگی دشواری دارد. اما لنی انسانی مقاوم است و از این‌که مردم او را زنی فاسد می‌نامند، خشمگین نمی‌شود. او هنوز ویژگی‌های طبیعی خود را حفظ کرده و اعتقادش را به زندگی از دست نداده است. اگرچه لنی در دوره‌ای به سر می‌بَرد که پیرامون او همه‌چیز تغییر کرده،

1. Leni

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



اما در طبیعتش کمترین تحولی پدید نیامده است. لنی زنی عاطفی است که برای مادیات ارزشی قائل نیست و از «معجزهٔ اقتصادی آلمان» چیزی نمی‌فهمد. او در گذشته هم علاقه‌ای به درک مسائل پیرامونش نداشته است؛ نه دلیل کشتار دسته‌جمعی یهودیان را فهمیده و نه از عواقب روابط خود با سربازی بیگانه باخبر بوده است. باوجود این، لنی ـ دست‌کم از نظر بُل ـ زنی قابل ستایش است. چرا؟ برای این‌که او انسانی خوش‌قلب، شکیبا و با احساس است. لنی در جمع افرادی که بویی از انسانیت نبرده‌اند «بانویی» است که به دلیل شخصیت ویژه‌اش کاملاً ممتاز است.

اگر رمان ***عکس دسته‌جمعی با بانو*** از نظر موضوع اثری جالب توجه است، اما از جهت فضاسازی و زبان بی‌اشکال نیست. بُل در اینجا نه تنها صفحات زیادی را به توصیف صحنه‌های جنسی اختصاص می‌دهد، بلکه کتاب او پُر است از اصطلاحات سخیف. بنابراین، اگر بسیاری از منتقدان ادبی این ویژگی‌های رمان را بر او خرده گرفته‌اند، حق به جانب آن‌هاست. با وجود این، ***عکس دسته‌جمعی با بانو*** مورد استقبال زیادی در جهان قرار گرفت و سبب شد که کتاب در تیراژی بسیار گسترده منتشر و بارها تجدید چاپ شود. شاید این امر در اعطای جایزهٔ نوبل به بُل بی‌تأثیر نبوده است؛ نویسندهٔ آلمانی این جایزهٔ را یک سال پس از انتشار رمان ***عکس دسته‌جمعی با بانو*** دریافت کرد.

هاینریش بُل گذشته از رمان‌های یاد شده تعداد زیادی داستان کوتاه نوشته است که پاره‌ای از آن‌ها از شهرتی ویژه برخوردارند. ما در اینجا به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

قهرمان داستان «معشوقهٔ ناشمردنی» (۱۹۵۰) مرد جوانی است که پاهایش در جنگ آسیب دیده و اکنون ـ پس از جنگ ـ ناگزیر است که برای تأمین زندگی خود کاری دست و پا کند. کاری که به او محول می‌شود شمارش افرادی است که در طول روز از روی پل بزرگ شهر عبور می‌کنند. مرد معلول

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



آدمی است که اگر چه از بیهودگی کارِ خود آگاه است، اما آن را با دقتی تمام انجام می‌دهد. به همین دلیل است که وقتی مرد جوان نتیجهٔ کارش را در اختیار کارفرمایان می‌گذارد، چهرهٔ آنان «از شادی می‌درخشد و آن‌ها احساس غرور می‌کنند.» با وجود این، باید گفت که آمار به‌دست آمده چندان هم درست نیست، مرد معلول دختر مورد علاقهٔ خود را ـ که هر روز دوبار از روی پل می‌گذرد ـ وارد آمار نمی‌کند. دلیل این کار چیست؟ ـ او نمی‌خواهد که فرد مورد نظرش «ضرب و تقسیم شود و سرانجام به درصدی پوچ تبدیل گردد.»

«معشوقهٔ ناشمردنی» داستانی است که در آن طنز گزندهٔ بُل به گونه‌ای آشکار به چشم می‌خورد. برای بُل عشق، قابل شمارش نیست و معشوق به هر کجا که تعلق داشته باشد، به دنیای سرد و بی‌روح آمار تعلق ندارد.

راویِ داستان «پای گرانبهای من» هم مرد معلولی است که در جبهه یکی از پاهای خود را از دست داده و اکنون ـ پس از جنگ ـ برای یافتن کار به ادارهٔ کاریابی مراجعه می‌کند. پیشنهادی که در این اداره به او می‌شود مسخره است: واکس زدن در آبریزگاه عمومی! مرد جوان این پیشنهاد را رد می‌کند و آن را دون شأنِ خود می‌داند. اما دلایل او برای کارمند اداره مجاب کننده نیست که معتقد است: «ببینید، شما تازه بیست و نه سال دارید، حتماً هم هفتاد سال عمر می‌کنید. خودتان حساب کنید، در این صورت می‌شود ماهی هفتاد مارک ضرب در دوازده ضرب در چهل و یک... گذشته از این، مگر تنها شما هستید که از یک پا محرومید؟»

اما این حرف‌ها به گوش مرد معلول نمی‌رود، زیرا او اعتقاد دارد که پایش جان عده‌ای از همرزمانش را در جبهه جنگ نجات داده است: «اگر من پایم را از دست نداده بودم، همهٔ آن‌ها کشته می‌شدند، از ژنرال گرفته تا سرهنگ و سرگرد. یکی پس از دیگری. و حالا شما مجبور بودید که به بازماندگان همهٔ آن‌ها مقرری بپردازید... حالا ژنرال پنجاه و دو سال دارد، سرهنگ چهل و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



هشت سال و سرگرد پنجاه سال. و همه‌شان هم سُرومُر و گنده‌اند، همه سالم و بی‌نقص. و با این زندگیِ خوبی که دارند لابد سن همه‌شان به هشتاد هم می‌رسد... بنابراین می‌بینید که پای من پای بسیار گرانبهایی است، یعنی یکی از قیمتی‌ترین پاهایی که می‌توان تصورش را کرد.»

راویِ داستان «چهرهٔ غمگین من» (۱۹۵۰) مرد جوانی است که تازه از زندان آزاد شده و اکنون در ساحل بندری متروک سرگرم تماشای کاکایی‌هاست. اما ناگهان دستی از پشت روی شانه او قرار می‌گیرد و صدایی به او می‌گوید: «با من بیایید.» صاحب صدا پاسبانی است که در آن حوالی مشغول گشت است و قیافهٔ جدّی او «به گاو وحشی‌یی می‌ماند که سال‌هاست چیزی جز قانون نشخوار نکرده است.» دلیل بازداشت جوان چیست؟ پاسبان علت آن را خیلی کوتاه توضیح می‌دهد: «قیافهٔ غمگین شما.» و سپس می‌افزاید: «طبق قانون، شما موظفید که احساس خوشبختی کنید.» پاسبان سرانجام مرد را به کلانتری می‌بَرد. در آنجا بازجویی آغاز می‌شود و سپس «آن‌ها همه مرا یکی پس از دیگری کتک زدند: بازپرس، بازپرس ارشد، قاضیِ مرحلهٔ اول، قاضیِ مرحلهٔ نهایی... بعد مرا به جُرم داشتن چهرهٔ غمگین به ده سال زندان محکوم کردند، همچنان که پیش از آن مرا به دلیل داشتن چهرهٔ بشّاش به پنج سال زندان محکوم کرده بودند.»

داستان بُل دادخواست گزنده‌ای است بر ضد یک رژیم خودکامه، رژیمی که نه تنها روابط بین افراد اجتماع را به شدیدترین وجه تحت نظر دارد، بلکه در مسائل خصوصی آنان نیز به صورتی شرم‌آور دخالت می‌کند. پاسبان، نمایندهٔ این رژیم است؛ او کاری به این ندارد که آیا قوانین درست است یا نه، بلکه وظیفهٔ او تنها اجرای بی‌چون و چرای آن‌هاست.

در داستان بُل نه تنها شهروندان باید قوانین را موبه مو اجرا کنند، بلکه باید آن‌ها را مفید هم بدانند. یکی از این قوانین احترام به شعار مسخرهٔ «خوشبختی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



با صابون» است. اما مضحک‌تر از آن ادعای حکومتیان است که همواره از آزادی فردی سخن می‌گویند، اما کمترین ارزشی برای آن قائل نیستند. کسی که در این رژیم جرأت می‌کند که نظر یا رفتاری متفاوت داشته باشد، «خوک خیانتکار» نامیده می‌شود و بی‌درنگ سروکارش با قانون می‌افتد. اما در چنین اجتماعی که انسان را زمانی به دلیل داشتن چهره‌ای غمگین و زمانی به علت قیافه‌ای خندان محکوم می‌کنند، تکلیف شهروند بیچاره چیست؟ پاسخ بُل دردناک است: باید کوشید که «اصلاً» چهره‌ای نداشت.

بُل گذشته از شمارِ زیادی رمان و داستان کوتاه چند نمایشنامهٔ رادیویی نیز نوشته است که در خور توجه‌اند. **بیلان** (۱۹۵۷) یکی از آن‌هاست. شخصیت اصلی نمایشنامهٔ **بیلان** زن مسنّی است به نام کلارا که در بستر مرگ افتاده است و آخرین لحظات عمر خود را می‌گذراند. واپسین آرزوی کلارا این است که دست‌کم در این لحظات با «انسانی صادق» روبه‌رو شود. آیا کلارا پس از سی و هشت سال زندگی مشترک در مورد صداقت شوهرش شک دارد؟ کلارا می‌خواهد در پایان عمر همه چیز را دربارهٔ همسرش بداند و گذشته از آن به گناهان خود نیز اعتراف کند.

کلارا چهار فرزند دارد که به جز یکی از آنان بقیه در زندگی اجتماعی موفق‌اند. تنها لورنتس[1] ـ پسر بزرگ او ـ از این قاعده مستثناست. او به دلیل هواپیماربایی‌های متعدد سال‌هاست که در زندان به‌سر می‌بَرد. رئیس دادگاهِ لورنتس که از دوستان قدیم همسر کلاراست، می‌کوشد تا حُکم مرخصی موقت او را به‌دست آورد تا او بتواند با مادرش وداع کند. برای انجام این کار، لازم است که شخصاً از او ضمانت کند، چون در صورت فرار لورنتس، رئیس دادگاه شغلش را از دست خواهد داد.

---

1. Lorenz

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



در گفت وگویی که کلارا در بستر مرگ باهمسرش دارد، پی می‌برد که او سال‌ها پیش روابط مشکوکی با یک خدمتکار زن داشته و به همین دلیل به او ـ کلارا ـ کمترین توجهی نداشته است. اما آیا خودِ کلارا در همین مدت روابط غیراخلاقی‌یی با رئیس دادگاه فعلی لورنتس نداشته است؟ در آخرین صحنه، کلارا اصرار می‌ورزد که با پسرش تنها گذاشته شود؛ و این، فرصت مناسبی است تا لورنتس از موقعیت استفاده کند و از خانه بگریزد.

موضوع اصلی نمایشنامهٔ رادیویی ***بیلان***، اعتراف است. اما این اعتراف جنبهٔ مذهبی ندارد، بلکه دارای بُعد انسانی است. کلارا تصمیم دارد که با اعتراف خود، وجدانش را آسوده کند؛ او می‌خواهد از زندگی مشترک خود بیلانی واقعی داشته باشد و سپس چشم از جهان فرو بندد. هواپیماربایی‌های لورنتس نیز در اصل انگیزه‌ای انسان‌دوستانه دارد. او نمی‌خواهد «بمب بیندازد و یا از بالای سرِ زنان بی‌پناهی که در حال فرارند، تیراندازی کند.» به‌نظر کلارا، لورنتس تنها انسان صادقی است که در خانواده وجود دارد؛ بنابراین به او کمک می‌کند تا بار دیگر از دست قانون، از دست قانونی که به اعتقاد او غیرانسانی و ظالمانه است، بگریزد.

بُل در ۱۹۵۷ نمایشنامهٔ رادیویی دیگری نوشت که ***مفقودالاثرها*** نام داشت و در آن بارِ دیگر سخن از حمایت از محرومان اجتماع به میان می‌آمد. محتوای نمایشنامهٔ یاد شده به اختصار چنین است: عده‌ای به ظاهر خرابکار شبی به خانهٔ کشیش جوانی به نام برول[1] مسلحانه حمله می‌کنند و او را می‌ربایند. کشیش ناگزیر است که در محل سکونت آنان حضور یابد و آخرین مراسم مذهبی را در مورد زنی که در آنجا در حال مرگ است، اجرا نماید. به این ترتیب، کشیش با «مفقودالاثرها» آشنا و از سرنوشت آنان آگاه می‌شود:

---

1. Brühl

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



آن‌ها ده خانوادهٔ آلمانی هستند که پیش از پایان جنگ جهانی دوم به زیر دریایی کوچکی گریخته بودند تا ناگزیر نشوند که مانند بسیاری از هموطنانشان دست به آدم‌کُشی بزنند. اما سرنوشتِ «مفقودالاثرها» پس از جنگ بدتر است: آن‌ها نمی‌خواهند در اجتماعی که نظام آن را نمی‌توانند بپذیرند، زندگی کنند؛ از این‌رو، مردانِ گروه برای تأمین زندگی خود و خانواده‌شان دست به اَعمال غیرقانونی می‌زنند. از جملهٔ این کارها یکی هم حملهٔ مسلحانه به بانک‌ها و سرقت از آن‌هاست.

همکاران کشیش از غیبت بی‌سابقهٔ او نگرانند و چاره‌ای جز مراجعه به پلیس نمی‌دانند. آن‌ها ابتدا در آنجا به واقعیتی تلخ پی می‌برند: ماشینی که با آن شب وقوع حادثه مبلغ زیادی پول از بانک مرکزی به سرقت رفته، همان ماشینی است که به وسیلهٔ آن برول ربوده شده است.

مدتی که کشیش در اسارت «خرابکاران» به سر می‌بَرد، دو روز طول می‌کشد، اما در این فاصله حالِ زن جوان نسبتاً بهبود می‌یابد و می‌تواند همراه با اعضای گروه اقدام به فرار کند.

سرانجام پلیس کشیش را پیدا می‌کند، اما او ـ که اعتراف مردانِ گروه را شنیده است ـ حاضر نیست که از وظیفهٔ مذهبی خود عدول و چیزی اظهار کند. کوشش مأمور پلیس هم که می‌خواهد کشیش را به حُکم قانون وادار به فاش کردن اسرار اعضای گروه کند، بی‌نتیجه می‌ماند.ـ برول سکوت می‌کند.

موضوعی که بُل در نمایشنامه رادیویی ***مفقودالاثرها*** (و بسیاری از آثار دیگرش) مطرح می‌کند، روشن است: نپذیرفتن نظام جامعه‌ای که تنها حامی حقوق طبقهٔ مرفّه است. بُل از چنین اجتماعی انتقاد و مبارزه با آن را ـ حتی با استفاده از اَعمال غیرقانونی ـ توصیه می‌کند. بُل در این مورد تنها نظریه‌پرداز نیست، بلکه به آنچه می‌گوید عمل هم می‌کند. طرفداری او از گروه بادِر ـ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



ماینهوف[1] در دههٔ هفتاد مؤید این نکته است.

هاینریش بُل نویسنده‌ای است متعهد که اصلِ «هنر برای هنر» را نمی‌پذیرد و معتقد است که قلب هنرمند باید همراه با نبض زمانه‌اش بزند. او «گزارشگر» آگاهی است که درد مردم فرودست را درک می‌کند و می‌کوشد که آن را در آثارش منعکس نماید. شخصیت‌های بُل غالباً افراد تک‌رویی هستند که در زندگی اجتماعی شکست می‌خورند و ناگزیر می‌شوند که منزوی شوند.

اگرچه بُل در آغاز کارِ نویسندگی چندان مورد استقبال هموطنانش قرار نگرفت ـ و این، به سبب سوءظنی بود که نسل سَرخوردهٔ پس از جنگ به همهٔ هنرمندان نوخاسته داشت ـ ، اما امروز به عنوان یکی از پرخواننده‌ترین نویسندگان جهان به‌شمار می‌آید. دلیل این امر روشن است: بُل از یک‌سو مسائل انسانی را در آثارش مطرح می‌کند و از سوی دیگر دارای زبانی ساده و گیراست که اغلب با طنزی گزنده همراه است.

1. Bader-Meinhof

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# فریدریش دورِنمات

## پاسخی به تراژدیِ تاریخ

اگر آدرنو، متفکّر معروف آلمانی، زمانی گفته است: «پس از آوشویتس[1] دیگر نمی‌توان شعر سرود»، دورنمات اعتقاد دارد که نه تنها پس از آوشویتس می‌توان هنر آفرید، بلکه این‌کار ضروری نیز هست. اما به نظر او این هنر نمی‌تواند در قلمروِ درام، بلکه باید حتماً در قالب کمدی باشد. دلیل؟ ـ آلمانی‌ها با جنگ جهانی دوم تراژدی زندگی خود را نوشته‌اند، اکنون نوبت کمدی است.

آنچه سبب می‌شود که دورنمات به نوشتن نمایشنامه بپردازد، توجه به موقعیت انسان امروز است. از آنجا که این مسأله جدّی است، باید کمدی نوشت. دورنمات برای این‌منظور از طنزی گزنده استفاده می‌کند، طنزی که فقط می‌تواند هراس‌انگیز باشد. وی در این زمینه می‌نویسد: «در تئاتر دیگر مفاهیم گذشته معنایی ندارند. تنها هنر امروز غم‌انگیز نیست، بلکه جهان امروز اندوهبار است. کمدی پاسخی است به تراژدی تاریخ.»

فریدریش دورنمات در پنجم ژانویهٔ ۱۹۲۱ در دهکده‌ای به نام کنل‌فینگن[2] در نزدیکی بِرن (سوئیس) زاده شد. ابتدا در زادگاه خود و سپس در برن به مدرسه رفت و در ۱۹۴۱ دیپلم گرفت. در آغاز، به تحصیل در رشته‌های

---

1. Auschwitz 2. Konolfingen

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



ادبیات آلمانی، علوم طبیعی و فلسفه در دانشگاه زوریخ و سپس در دانشگاه بِرن پرداخت. دورنمات در ۱۹۴۳ نخستین نمایشنامهٔ خود را به نام *کمدی* نوشت. ظاهراً این نمایشنامه ـ که هرگز انتشار نیافت ـ سرنوشت گروهی از آدمیان را نشان می‌دهد که در جامعه بیش از حد مورد بی‌عنایتی واقع می‌شوند: ناقص‌العضوها، خانه به دوش‌ها و امثال آن‌ها. به احتمال زیاد دورنمات این قطعه را تحت تأثیر کافکا نوشته بوده است.

در فاصلهٔ بین تابستان ۱۹۴۵ و زمستان ۱۹۴۶ دورنمات نمایشنامهٔ *روایت شده است* و یک سال پس از آن نمایشنامهٔ *کور* را نوشت. شخصیت اصلی قطعهٔ اخیر حاکم پیری است که در اثر بیماری، بینایی خود را از دست داده است. او بر سرزمینی حُکم می‌راند که بر اثر جنگ‌های سی‌ساله (۱۶۴۸ ـ۱۶۱۸) ویران است و مردم آن تهیدست و بی‌سامان. اما حاکم از این موضوع بی‌خبر است و هیچ‌کس ـ حتی فرزندش ـ او را از این واقعیتِ تلخ آگاه نمی‌کند، برعکس، پسرش پیوسته به او اطمینان می‌دهد که بر سرزمینی آباد حُکم می‌راند و بر مردمی خوشبخت. تا این‌که شهردار جدید بر آن می‌شود که حقیقت را به‌گونه‌ای مناسب با حاکم در میان نهد. اما مقصودش حاصل نمی‌شود و حاکم واقعیت را در نمی‌یابد.

بین اجرای نمایشنامهٔ *کور* و اجرای کمدی *رمولوس کبیر* (در ۲۵ آوریل ۱۹۴۹) بیش از پانزده ماه فاصله نبود، اما به‌نظر می‌رسد که دورنمات مسیری کاملاً نو را برگزیده است. در اینجا دیگر از عدالت آسمانی سخنی در میان نیست، بلکه تنها دربارهٔ عدالت زمینی حرف زده می‌شود.

با تغییر مسیر فکریِ دورنمات نحوهٔ بیان او نیز تغییر می‌یابد. برای نخستین‌بار شخصیت‌ها به‌وسیلهٔ زبانی که بدان سخن می‌گویند، مشخص می‌شوند؛ طنز، نقش عمده‌ای در نمایشنامه ایفا می‌کند و فاصلهٔ تماشاگر و نمایش تقریباً از بین می‌رود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



کمدیِ تاریخی *رمولوس کبیر* ـ چنان‌که از عنوان نمایشنامه برمی‌آید ـ به سال ۴۷۶ میلادی روی می‌دهد. اما این‌که تا چه حد نمایشنامهٔ دورنمات با واقعیات تاریخی مطابقت دارد، جای تردید فراوان است. رمولوس، واپسین امپراتور روم غربی است که تا زمان سقوطش بیست سال بر آن سرزمین حکومت کرده است. در بهار ۴۷۶ ژرمن‌ها تمام ایتالیای شمالی را فتح می‌کنند و به سوی روم می‌تازند. اما رمولوس واکنشی در برابر حملهٔ بیگانگان نشان نمی‌دهد، سهل است، در قصر خود به تربیت مرغ‌هایش سرگرم است و به دست انداختن درباریانش. کوشش همسر، دختر و اطرافیانش برای برانگیختن امپراتور به منظور مقابلهٔ با دشمن بی‌ثمر می‌ماند و رمولوس خلوت کردن با مرغ‌ها را بر جنگیدن با ژرمن‌ها ترجیح می‌دهد!

درونمایهٔ کمدی *رمولوس کبیر* را عدالت اجتماعی تشکیل می‌دهد. رمولوس با واکنش شگفتی‌انگیز و خونسردی بیش از حدّ خویش در برابر دشمن، می‌خواهد عدالت را دربارهٔ روم اجرا کند. او خود را قاضیِ امپراتوری روم می‌داند و سرِ آن دارد که حُکم مرگ آن را صادر نماید. رمولوس اعتقاد دارد که روم به بشریت خیانت کرده و مستحق مجازاتی بزرگ است. اما هنگامی که فرماندهٔ دشمن از او تقاضا می‌کند که رهبری آنان را نیز به‌عهده گیرد، به خامی اندیشهٔ خویش پی می‌برد و می‌فهمد که نقشه‌اش برای اجرای عدالت کودکانه بوده است.

نمایشنامهٔ *ازدواج آقای میسی‌سی‌پی* که در ۲۶ مارس ۱۹۵۲ در مونیخ اجرا شد، نام دورنمات را نه تنها در آلمان، بلکه در اروپا مشهور ساخت. نویسندهٔ سوئیسی در این نمایشنامه سه شخصیت گوناگون را نشان می‌دهد که «می‌خواستند جهان را تغییر دهند، چون بی‌عدالتی بین آدمیان فزونی گرفته بود.» میسی‌سی‌پی دادستانی است که می‌خواهد با اجرای عدالت، پلیدی‌ها را از میان بردارد و گیتی را برای زندگیِ بشر مناسب سازد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شخصیت دیگر نیز مانند میسی‌سی‌پی از طبقهٔ فرودست اجتماع برخاسته است. سَن کلود[1] کتاب *سرمایه* مارکس را می‌خواند، به مسکو می‌رود و سرانجام آدمی انقلابی می‌شود. او معتقد است که کمونیسم جهان را از بی‌نظمی و آشفتگی رهایی خواهد داد.

نفر سوم، گراف اوبه‌لوهه[2]، طبیب است و یک مسیحی مؤمن؛ او مفهوم زندگی را در نیکی کردن به مردم می‌انگارد و ثروت خود را بین مستمندان تقسیم می‌کند.

اما نمایشنامه نشان می‌دهد که در دنیای امروز هیچ یک از این سه تن کاری از پیش نمی‌برند. جهان از آنِ سیاستمدارانی است که پای‌بند به هیچ قانون و معیاری نیستند و هر لحظه به مقتضای زمان و موقعیت رنگ عوض می‌کنند.

در کنارِ سه شخصیتی که از آنان نام برده شد، زنی وجود دارد به نام آناستازیا. آناستازیا شوهرش را مسموم می‌کند تا اولاً انتقامش را از وی بگیرد، و ثانیاً بتواند با گراف ازدواج کند. گو این‌که گراف بدون آن‌که از قصد آناستازیا آگاه باشد قرص‌های سمّی را برای وی تهیه می‌کند، اما پس از اطلاع از موضوع از بیم آن‌که وی را به شرکت در قتل متهم کنند می‌گریزد. اکنون آناستازیا مخیّر است که یا به‌عنوان جنایتکار به زندان برود و یا با میسی‌سی‌پی، که قبلاً همسر خود را به قتل رسانیده است، ازدواج کند. ـ آناستازیا پیشنهاد دوم را می‌پذیرد.

آناستازیا زندگی را با تمام مظاهر فریبندهٔ آن می‌طلبد، دروغ می‌گوید، فریب می‌دهد، جنایت می‌کند و پیوسته خود را با موقعیت و زمان وفق می‌دهد. آناستازیا چون به جهان‌بینیِ ویژه‌ای اعتقاد ندارد، بهتر از هرکس دیگر می‌تواند

---

1. Saint Claude 2. Übelohe

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



خود را با شرایط محیط هماهنگ کند و از زندگی بهره گیرد. اما سرنوشت با کسانی که دارای آرمان‌های انسانی هستند سرِ ناسازگاری دارد: میسی‌سی‌پی که تصور می‌کند با اجرای عدالت می‌توان نظام جهان را تغییر داد، به تیمارستان تحویل داده می‌شود و در آنجا به دست همسرش مسموم می‌گردد؛ سن کلود که می‌خواهد تحولات بزرگی در حزب کمونیست پدید آورد، به دست هم ـ مسلکان خود به قتل می‌رسد؛ و گراف واپسین روزهای عمرش را در بیمارستان بینوایان، که توسط خود او احداث شده است، می‌گذراند.

سال‌های بین ۱۹۵۱ و ۱۹۵۵ دوران بسیار پرباری در زندگیِ هنری دورنمات به‌شمار می‌آیند؛ وی علاوه بر نوشتن نمایشنامهٔ ***فرشته‌ای به بابل می‌آید*** و چند رمان و نمایشنامهٔ رادیویی، در زمینهٔ تئاتر نیز دو مقالهٔ بسیار مهم می‌نویسد. یکی از آن‌ها گفتاری است به نام «سخنی دربارهٔ کمدی» (۱۹۵۲) و دیگری مقاله‌ای است با عنوان «دشواری‌های تئاتر» (۱۹۵۵).

اگر دورنمات در مقالهٔ نخست، کمدی را برای نشان دادن جهان بر صحنه تئاتر پیشنهاد می‌کند، در گفتار دوم گامی فراتر می‌رود و تنها راه رهایی تئاتر را از بُن‌بستی که در آن گرفتار شده است، استفاده از کمدی می‌داند. او در این زمینه می‌گوید: «تراژدی بر مبنای گناه، نیاز، نظم، ژرف‌اندیشی و مسئولیت استوار است. در سرگشتگیِ قرنِ ما دیگر فرد مسئولی وجود ندارد. همه ادعا می‌کنند که بی‌گناه‌اند و مسئولیت اتفاقات ناگواری که روی داده است به عهدهٔ آنان نیست... امروز تنها کمدی می‌تواند به ما کمک کند.»

شک نیست که با این گفته، دورنمات نه تنها نظر خود را نسبت به هنر به‌طور کلی اظهار می‌کند، بلکه از مسئولیت اجتماعی و اخلاقیِ هنرمند نیز سخن می‌گوید.

دورنمات می‌داند که تراژدی نیاز به قهرمان و شخصیت‌های استوار و «تقسیم‌نشدنی» دارد، از این‌رو نمی‌تواند روزگار ما را منعکس کند. تنها کمدی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



است که احتمالاً قادر است موقعیت انسان امروز را نشان دهد، انسانی که از درون پوک شده است.

نمایشنامه‌نویس سوئیسی می‌گوید:

> جهانی که شیلر در آن می‌زیست، می‌توانست هنور در دنیایی که در آثارش تصویر می‌کرد منعکس شود. جهان امروز را، برعکس، به دشواری می‌توان در قالب درامِ تاریخی شیلر نشان داد. دلیل آن این است که ما در روزگار خود با قهرمانان تراژدی روبه‌رو نمی‌شویم، بلکه تنها تراژدی‌هایی در برابر خود می‌یابیم که توسط قصابان جهان کارگردانی می‌شوند و توسط ماشین‌های گوشت خُردکنی، اجرا... اگر اکنون هنر بتواند اصولاً تا قلمروِ آدمیان پیش رود، تنها مخاطبش قربانیان خواهند بود؛ به قلمرو زورمندان، دیگر راه نخواهند بُرد.

دورنمات دربارهٔ تئاترِ برشت نظری محتاطانه دارد و نظریه‌های او را در همهٔ موارد نمی‌پذیرد. به اعتقاد او برشت در آنچه از تئاتر می‌خواهد، عملاً توفیق زیادی نمی‌یابد و کوشش او برای مستحیل نشدن تماشاگر در نمایش (به ویژه در یک اثر تراژدی) نتیجه‌ای مطلوب ندارد. اما در کمدی وضع چنین نیست و استحاله‌ای صورت نمی‌گیرد: «ما از آن جهت به دلقک می‌خندیم، چون او به صورت آدمی دست و پا چلفتی در برابر ما ظاهر می‌شود، به‌طوری که هر یک از ما خود را حاکم بر او می‌بینیم. ما خود را به دلقک تبدیل نمی‌کنیم، او را به شکل خود در می‌آوریم... ما دلقک را از درون خود می‌رانیم، سپس در برابر او می‌ایستیم.»

خلاصه کنیم: به گمان دورنمات احساس ترحّم و تأثّر (اثراتی که معمولاً با مشاهدهٔ یک نمایشنامهٔ درام در تماشاگر پدید می‌آیند)، آدمیان را به هم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نزدیک می‌کند و مانع داوریِ درست آنان می‌شود، برعکس، خنده فاصله ایجاد می‌کند و ایجاد فاصله سبب می‌شود که تماشاگر بتواند دربارهٔ مسائل بهتر بیندیشد و دقیق‌تر داوری کند.

دورنمات در پایان سال ۱۹۵۵ نمایشنامهٔ ***دیدار بانوی سالخورده*** را به انجام رساند که در بیست و نهم ژانویهٔ سال بعد در زوریخ اجرا شد. با نوشتن این نمایشنامه، دورنمات یک شَبه ره صد ساله رفت و شهرتی جهانی یافت. ما در اینجا اندکی دقیق‌تر این نمایشنامه را بررسی می‌کنیم.

در ایستگاه راه‌آهنِ شهرکی به نام گولن[1] (در نزدیکی مرز سوئیس و آلمان) چند تن از نمایندگان طبقات مردم در انتظار ورود بانویی به نام کِلر زاخاناسیان[2] هستند.

کلر زاخاناسیان که نام واقعی او کلارا وِشر[3] است و در گولن متولد شده، نه تنها از ثروتی بیکران برخوردار است، بلکه از عنایت و محبت مردان سرشناس جهانی نیز. وی تاکنون شش بار ازدواج کرده است. شوهر اولش ارمنی و صاحب منابع فراوان نفت بوده، عمری کوتاه و ثروتی بسیار داشته، ثروتی که پس از درگذشتش به کِلر رسیده است. سپس مردان صاحب نام دیگری در زندگی‌اش پیدا شده‌اند که هر یک را به‌طریقی ترک کرده است. او اکنون به اتفاق هفتمین همسرش از امریکا به قصد دیدن زادگاهش آمده است.

گولن شهرکی است که اگر در گذشته از اعتبار نسبی برخوردار بوده است، اما اکنون آثار فقر در هر گوشه‌ای از آن به چشم می‌خورد. در حالی که شهردار و سرشناسان شهر در ایستگاه راه‌آهن منتظر ورود بانوی پیر هستند و می‌خواهند به هر نحوی که شده نظر محبت وی را نسبت به مردم بینوای گولن جلب کنند، خرده‌فروشی به نام ایل[4] برای آنان تعریف می‌کند که بانوی مزبور

---

1. Güllen
2. Claire Zachanassian
3. Klara Wäscher
4. Ill

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



در زمان جوانی دوشیزه‌ای زیبا، سرکش و هوس‌انگیز بوده که سرنوشت او را پس از عشقی نافرجام از وی جدا کرده است. اما پیش از آن‌که صحبتِ ایل به پایان برسد، خانم زاخاناسیان وارد می‌شود؛ او ترمز خطر قطار را ـ که در گولن نمی‌ایستد ـ کشیده و آن را ناگزیر به توقف کرده است. بانوی سالخورده به اتفاق همسر و همراهانش پیاده می‌شوند. همراهان او چهار مرد قوی هیکل‌اند که وظیفهٔ آنان حمل تخت روان بانوی پیر است. گذشته از این، دو تن دیگر نیز او را همراهی می‌کنند که خواجه و کورند.

خانم زاخاناسیان به شهر می‌رود. به افتخار او در رستورانی بزرگ جشن می‌گیرند، مردم زیادی از هر سو گِرد می‌آیند و شور و هیجان حاضران را حدّی نیست. اما بانوی سالخورده کف زدن‌ها و هلهله‌های آنان را قطع و اعلام می‌کند که حاضر است برای کمک به شهر و مردم آن یک میلیارد در اختیار شهردار گولن بگذارد، به‌شرطی که بتواند در برابر آن حقی را که در گذشته از وی ضایع شده است، بار دیگر به‌دست آورد. به عبارت دقیق‌تر، بانوی ثروتمند به شرطی پول را در اختیار اهالی گولن می‌گذارد که یکی از آنان حاضر شود ایل را به قتل رساند.

واکنش حاضران نمودار نفرت آنان است. شهردار از همه خشمگین‌تر است: «... من به نمایندگی از طرف مردم گولن و به نام انسانیت پیشنهاد شما را رد می‌کنم. بهتر است ما فقیر بمانیم، ولی دستمان به خونِ کسی آلوده نشود.»

دلیل تقاضای کِلر زاخاناسیان را رئیس سابق دادگاه این شهر (و پیشکار امروز او) چنین شرح می‌دهد: سال‌ها پیش هنگامی که کلارا وِشر هنوز در گولن به‌سر می‌بُرد، از ایل حامله شد، اما ایل او را ترک گفت و ادعا کرد که پدر نوزاد نیست. شکایت کلارا از ایل به جایی نرسید، زیرا ایل با پرداختن پول دو تن را ناگزیر کرد که در برابر دادگاه ادعا کنند که آن‌ها نیز با کلارا رابطهٔ عاشقانه داشته‌اند. این دو تن همین خواجه‌های نابینایی هستند که بانوی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



سالخورده پس از رسیدن به ثروت، آن‌ها را یافته، مقطوع‌النسل و کور کرده و به خدمت خود در آورده است.

بعد از پیشنهاد خانم زاخاناسیان تحولات شگفتی در شهر آغاز می‌شود. همه به صرافت خریدن اشیای نو می‌افتند که اکنون به صورت نسیه در اختیار آنان قرار می‌گیرد. کشیش ناقوس‌های نو برای کلیسا سفارش می‌دهد، همسر ایل پالتوپوست و پسرش اتومبیل می‌خرد؛ و شک نیست که همهٔ مردم شهر در نهان مرگ ایل را آرزو می‌کنند.

ایل همهٔ این دگرگونی‌ها را مشاهده می‌کند، اما نمی‌تواند کاری انجام دهد. پیشنهاد کشیش هم نمی‌تواند در او مؤثر واقع شود که توصیه می‌کند: «ایل، فرار کن. ما آدم‌های ضعیفی هستیم... سعی نکن که با ماندنت دست ما را به خون آلوده کنی.» اما برای ایل راه گریزی نیست، از این‌رو می‌ماند و خود را برای «اجرای عدالت» در اختیار همشهریانش قرار می‌دهد. هم او و هم مردم به خوبی آگاه‌اند که پایانِ کار فرا رسیده است.

پزشک قانونی علت مرگ ایل را «سکتهٔ قلبی» تشخیص می‌دهد و روزنامه‌ها از آن به عنوان «سکتهٔ قلبی بر اثر خوشحالی» یاد می‌کنند. بانوی پیر دستور می‌دهد که جسد ایل را در تابوتی که با خود آورده است قرار دهند. سپس شهردار را صدا می‌کند و مبلغی را که وعده داده است در اختیار او می‌نهد.

کمدیِ *دیدار بانوی سالخورده* که به اعتقاد بسیاری از منتقدان ادبی بهترین اثر دورنمات است، نشانگر نیروی شیطانی پول در اجتماعات امروز است. جملهٔ خانم زاخاناسیان همین‌نظر را تأیید می‌کند: «من به شما یک میلیارد می‌دهم و به ازای آن عدالت را می‌خرم.» برای بانوی پیر مسلّم است که در جهان همه چیز را می‌توان خرید، حتی وجدان و عواطف آدمی را.

از نظر محتوا، نمایشنامه دارای دو بخش متضاد ولی به هم پیوسته است:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



گناهی که ایل در گذشته مرتکب شده است و جُرمی که مردم گولن به‌زودی مرتکب خواهند شد. کسی که این دو بخش را به هم مربوط و مسیر آن‌ها را با تردستیِ تمام تعیین می‌کند، خانم زاخاناسیان است. او می‌خواهد با پرداختن مبلغی هنگفت عدالت را پس از چهل و پنج سال اجرا کند، عدالتی که برای او مفهومی کاملاً استثنایی دارد. برعکس، مردم گولن در آغاز تصوّری غریزی (انسانی؟) از عدالت دارند. از این‌رو، از پیشنهاد بانوی پیر خشمگین می‌شوند. ابتدا در طول نمایش است که تغییر عقیده می‌دهند و وجدان خود را در قبال پول می‌فروشند.

می‌بینیم که در اینجا مسأله بُعدی سیاسی می‌یابد و موقعیت آدمی در اجتماعات امروز نشان داده می‌شود. آیا در جوامع سوداگر، بشر در معرض خطر مسخ شدن نیست؟ آیا کسی که پایبند اصول انسانی است، سبب نابودی خویش نمی‌شود؟

نمایشنامهٔ دورنمات دارای بُعد دیگری نیز هست که شاید بتوان آن را «بُعد فرهنگی» نامید؛ بانوی سالخورده تنها در جهانی می‌تواند حُکم براند و آدمیان را «بخرد»، که در آن از معنویت اثری نیست.

نمایشنامهٔ دورنمات بدون اغراق شاهکاری کم‌نظیر است. اگر در دههٔ پنجاه با تردید به کِلر زاخاناسیان اجازهٔ عرضِ وجود در صحنهٔ تئاتر داده می‌شد، امروز این بانوی سالخورده جهان را تسخیر کرده است.

در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ دورنمات چند نمایشنامهٔ رادیویی نوشت که در بین آن‌ها ***پنچری*** و ***شامگاهی در آخر پائیز*** از کیفیت بیشتری برخوردارند.

در نمایشنامهٔ رادیوییِ ***پنچری*** (۱۹۵۶) داستان بر محور شخصیتی دور

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



می‌زند به نام تراپس[1] که رئیس یک شرکت بزرگ تجاری است. اتومبیل تراپس در سفری که وی برای انجام امور شرکت می‌کند، خراب می‌شود. او تصمیم می‌گیرد که شب را در دهکده‌ای در بین راه به روز برساند. اما تراپس خوابگاهی نمی‌یابد و ناگزیر می‌شود در ویلایی که در نزدیکی دهکده قرار دارد و گاه‌گاه خوابگاه مسافرانی نظیر اوست، بیتوته کند. تراپس در این ویلا با چهار تن ناشناس آشنا می‌شود که او را به صرف شام و نوشیدن مشروب دعوت می‌کنند. تراپس با خوشحالی دعوتشان را می‌پذیرد و با آنان به گفت وگو می‌نشیند. در اثنای صرف شام، افراد مزبور ـ که همه قاضیان بازنشسته هستند ـ پیشنهاد می‌کنند که برای سرگرمی به یک بازیِ دست‌جمعی بپردازند، و برای تجدید خاطرات گذشته تصمیم می‌گیرند که به تقلید از شیوهٔ دیرین، دادگاهی درست کنند و محاکمه‌ای خیالی ترتیب دهند. اعضای دادگاه قبلاً انتخاب شده‌اند: دادستان، وکیل مدافع، قاضی و فردی که خود را «جلاّد» می‌نامد و وظیفه‌اش اجرای حُکم است. در این میان تنها متهم کم است. تراپس این نقش را می‌پذیرد و بازی آغاز می‌شود.

در پاسخِ سوآلات دادستان، تراپس به‌شرح زندگی خود می‌پردازد و به‌ویژه راجع به کارش توضیحات کافی می‌دهد. راهنمایی‌های وکیل مدافع که تراپس باید در اظهارات خود محتاط باشد و هر مطلبی را بدون تأمل بیان نکند، مؤثر نمی‌افتد و متهم از روابط خود با رئیس سابقش ـ که اخیراً در اثر سکتهٔ قلبی درگذشته است ـ صحبت می‌کند و توضیح می‌دهد که وی بعد از این حادثه به ریاست شرکت برگزیده شده است. ضمناً اعتراف می‌کند که با همسر رئیس قبلی رابطهٔ عاشقانه داشته و این موضوع را عمداً توسط زنی دیگر به اطلاع رئیس سابق رسانیده است. تراپس همهٔ این مطالب را با غرورِ تمام و در کمال

1. Traps

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



سادگی اعتراف می‌کند، بدون این‌که از عواقب آن آگاه باشد. اکنون نوبت دادستان است. او در خطابهٔ غرای خود متهم را طبق اعترافاتش فردی جنایتکار می‌نامد و تقاضای اعدام برای وی می‌کند. سخنان وکیل مدافع که متهم را بی‌گناه می‌شناسد و او را «قربانیِ تمدن زمان ما» می‌داند، بی‌نتیجه است: رئیسِ دادگاه حکم اعدام تراپس را صادر می‌کند.

اینک نوبت جلاّد است که حُکم را اجرا نماید. او محکوم را به اتاقک زیر شیروانی می‌بَرد و در آنجا زندانی می‌کند. تراپس شب را با هراس و دلهرهٔ فراوان می‌گذراند. فردا اتومبیل او ـ که در این فاصله تعمیر شده ـ برای ادامه سفر حاضر است و تراپس برای کسب موفقیت‌های تازه و دست زدن به جنایات جدید، آماده.

**پنچری** شاید از نظر کیفیت بهترین نمایشنامهٔ رادیویی دورنمات باشد. این اثر که در ۱۹۵۶ جایزهٔ «انجمن نابینایان آلمان» را به دست آورد، بارها از فرستنده‌های گوناگون پخش شده است.

کُربس[1]، شخصیت اصلی نمایشنامهٔ رادیویی ***شامگاهی در آخر پاییز*** (۱۹۵۸)، نویسنده‌ای مشهور است و برندهٔ جایزهٔ نوبل در ادبیات. او اکنون در اتاقی در یک هتل مجلل در سوئیس اقامت دارد و در پی یافتن سوژه‌ای بکر برای کتاب بعدی است. در این هنگام مردی به نام هوفر[2] که در گذشته حسابدار شرکتی کوچک بوده و اکنون بازنشسته است به سراغ او می‌آید و اجازه می‌خواهد که با او چند دقیقه‌ای صحبت کند. کُربس به تصور آن‌که مرد از او امضا می‌خواهد، به او چندان اعتنا نمی‌کند. اما پس از آن‌که پی می‌برد که او تمام کتاب‌هایش را دقیقاً خوانده است، به گفت وگوی با وی راغب می‌شود. هوفر یقین دارد که آثار نویسندهٔ بزرگی مانند کُربس از آن‌رو مورد علاقهٔ

1. Korbes 2. Hofer

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



خاص و عام است که در آن‌ها کوچک‌ترین نشانه‌ای از خیال‌بافی نیست، بلکه تنها مبیّن واقعیات زندگیِ شخصی اوست. به عبارت دیگر، حسابدار پیر یقین دارد که کُربس تبهکاری بزرگ است که برای پنهان کردن جنایات خود، به شرح آن‌ها در رمان‌هایش می‌پردازد.

در پاسخِ سوآل کُربس که چرا هوفر به پلیس مراجعه نکرده و ماجرا را باز نگفته است، حسابدار می‌گوید که اتفاقاً چنین نظری نیز دارد، مگر این‌که نویسندهٔ بزرگ مبلغ ناچیزی معادل هفتصد فرانک سوئیس در اختیار او بگذارد.

سخنان مرد به نظر نویسنده کودکانه جلوه می‌کند و جز خندیدن پاسخی برای او نمی‌یابد. کُربس با خوشحالی منشی خود را احضار می‌کند و به او می‌گوید که خود را آماده سازد تا موضوع بکری را که اکنون یافته است، برایش دیکته کند. سپس با لحنی غرورآمیز برای حسابدار توضیح می‌دهد که در دنیا هیچ‌کس نمی‌تواند این اندیشهٔ خام را در سر بپروراند که از او، از نویسنده‌ای که آرزوها و تمایلات پنهانی آدمیان را بر زبان می‌راند، شکایت کند، چه رسد به این‌که او را محکوم نماید. آنگاه کُربس حسابدار ساده‌دل را که منتظر چنین واکنشی نبوده است، آنقدر به عقب می‌راند تا از بالکن به پایین پرتاب می‌شود. سپس در نهایت خونسردی ماجرایی را که هم‌اکنون اتفاق افتاده است، برای منشی خود دیکته می‌کند.

دورنمات در ۱۹۵۸ نمایشنامهٔ ***فرانک پنجم*** را نوشت که عنوان دیگر آن «اپرای یک بانک خصوصی» است. موضوع نمایشنامه بسیار ساده است: گروهی گانگستر، بانکی را اداره می‌کنند که در آن «تاکنون هرگز معاملهٔ شرافتمندانه‌ای انجام نشده است.» تا این‌که روزی صاحبان این بانک ناگهان احساس می‌کنند که علاقهٔ سرشاری به انسانیت، شرافت و درستی یافته‌اند! از این‌رو، تصمیم می‌گیرند که بانک را منحل کنند و از هم جدا شوند. اما این فکر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



عملی نیست: جامعه، شرافت و صداقت را بر نمی‌تابد؛ بانک باید به کار خود ادامه دهد.

اپرای *فرانک پنجم* که ظاهراً تقلیدی از *اپرای یک پولی* برشت است، با استقبال مردم روبه‌رو نشد. بازنویسی‌های مکرر دورنمات از این نمایشنامه نیز در تغییر نظر مردم و منتقدان تئاتر تأثیری نداشت. با وجود این، نه تنها از شهرت دورنمات کاسته نشد، بلکه به او جوایز ادبی مهمی نیز اعطاء گردید. از آن شمار است: «جایزهٔ ویژهٔ نابینایان» برای نمایشنامهٔ رادیویی *پنچری*، «جایزهٔ منتقدان ادبی نیویورک» برای *دیدار بانوی سالخورده* و «جایزهٔ شیلر» برای مجموعهٔ آثارش.

دورنمات در ۱۹۶۱ کمدیِ *فیزیکدانان* را به پایان بُرد. این نمایشنامه که در بیستم فوریهٔ سال بعد در زوریخ بر صحنه آمد، موقعیت نویسنده‌اش را به عنوان یکی از نمایشنامه‌نویسان بزرگ جهانی تثبیت کرد.

کمدیِ *فیزیکدانان* با حادثه‌ای غیرمنتظره آغاز می‌شود: در آسایشگاه معروفی که به بیماران روانی اختصاص دارد و سرپرستی آن به عهدهٔ دوشیزهٔ پیر و گوژپشتی به نام دکتر فون‌تساند[1] است، یکی از بیماران مرتکب قتلی می‌شود. قاتل، فیزیکدان مشهوری است که اختلال حواس دارد و خود را اینشتین می‌پندارد.

این قتل بی‌سابقه نیست، بلکه دومین حادثه‌ای است که در زمانی اندک در این آسایشگاه روی می‌دهد. مرتکب جنایت نخست نیز فیزیکدانی است که خود را نیوتن تصور می‌کند.

بازپرسی که مأمور تحقیق دربارهٔ این حادثهٔ شگفت است نمی‌داند که با این دانشمندان دیوانه چه کند. ناگزیر دستور می‌دهد که مراقبت فیزیکدانان را به

---

1. Dr. von Zahnd

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



جای دوشیزگانِ پرستار دو مرد قوی هیکل به عهده گیرند. اما نتیجه، معکوس است: موبیوس[1]، فیزیکدان دیگری که اعتقاد دارد حضرت سلیمان او را در کشف اختراعاتش یاری می‌کند، پرستار خود را ـ که به او دل بسته است ـ خفه می‌کند. بازپرس مستأصل می‌شود، به‌ویژه آن‌که از نظر قانونی اجازهٔ بازداشت کسانی را که به اختلال حواس مبتلا هستند، ندارد.

اما حقیقت چیست؟ در گفت وگویی که بین نیوتن و موبیوس روی می‌دهد، نیوتن هویّت اصلی خود را آشکار می‌سازد: او برخلاف آنچه همه می‌پندارند دیوانه نیست، بلکه از سوی سازمان جاسوسی کشورش مأموریت دارد که برای به‌دست آوردن نتیجهٔ اکتشافات موبیوس به آسایشگاه بیاید و در آنجا به سر بَرَد. اما چون پرستار پی به هویت واقعی او می‌بَرد، ناگزیر او را به قتل می‌رساند.

نیوتن در این ماجرا تنها نیست، اینشتین هم نقش مشابهی دارد؛ او نیز از سوی سازمان جاسوسی کشورش مأموریت دارد که نظریه‌های علمیِ موبیوس را سرقت کند. اما، چنان که دیدیم، اینشتین هم مرتکب قتل می‌شود؛ او نیز ناگزیر می‌شود دوشیزهٔ پرستاری را که با کنجکاویِ زنانهٔ خود به حقیقت پی برده است از میان بردارد.

ولی موبیوس هم سرانجام راز خود را فاش می‌سازد و اعتراف می‌کند که ادعای او نیز بی‌اساس است، او هم دیوانه نیست و هرگز از حضرت سلیمان الهام نگرفته است. موبیوس علت پناه آوردنش را به این گوشهٔ دورافتاده خدمت کردن به بشریت می‌نامد. او در بین این جمع، تنها فیزیکدانی است که تصمیم گرفته است پیش از آن‌که نتیجهٔ کشفیاتش به دست بشر نادان افتد و سبب نابودی‌اش شود، آن‌ها را از بین ببرد:

---

1. Möbius

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



من آدم تنگدستی بودم. با یک همسر و سه فرزند. در دانشگاه، شهرت گوشهٔ چشم نشان می‌داد و در دنیای صنعت، پول. اما هر دو خطرناک بودند. می‌دانستم که با انتشار تحقیقاتم اساس دانش امروز و نظام اقتصادی اجتماعات درهم خواهد ریخت. حس مسئولیت مرا ناگزیر می‌کرد که راه دیگری انتخاب کنم. بنابراین از موفقیت‌های دانشگاهی چشم پوشیدم، دنیای صنعت را نادیده گرفتم و خانواده‌ام را به دست سرنوشت سپردم و ادعا کردم که حضرت سلیمان بر من ظاهر می‌شود...

موبیوس با این تصمیم که نشانهٔ احساس مسئولیت و تعهد اخلاقیِ انسانی بزرگ است، به زندگی، شهرت و مادیات پشت پا می‌زند و خود را فدای بشریت می‌کند.

این موضوع یک بار دیگر نیز تکرار می‌شود و آن هنگامی است که پرستار موبیوس اعتراف می‌کند که به او علاقه‌مند است و آرزو می‌کند که با او ازدواج کند. موبیوس که پی می‌بَرد پرستار مزبور متوجه حقیقت شده است و می‌خواهد او را بار دیگر به دوزخی که از آن گریخته است بازگرداند، پرستار جوان را خفه می‌کند.

موبیوس با تصمیم خود مبنی بر ماندن در آسایشگاه روانی نشان می‌دهد که به آزادی دانش و اندیشه در روزگار ما اعتقادی ندارد. موبیوس خوب می‌داند که اگر بخواهد به عنوان فیزیکدانی معروف در «دنیای آزاد» زندگی کند، نتیجهٔ آنچه یافته است دیگر به او تعلق نخواهد داشت، بلکه از آنِ کسانی خواهد شد که هرگاه اراده کنند، می‌توانند آن را به مصارف خطرناک برسانند. نمونهٔ آن استفاده از بمب اتم در هیروشیما بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



اندیشهٔ استوار و ارادهٔ نیرومند موبیوس زمانی بهتر آشکار می‌شود که با دو فیزیکدان دیگر دربارهٔ تأثیر مسئولیت و تعهد اخلاقیِ دانشمندان روزگار ما سخن می‌گوید. نیوتن، فیزیکدان جاسوسی که می‌خواهد موبیوس را برای همکاری با حکومت کشورش راضی کند، اعتقاد دارد:

> احساسات شخصی شما قابل ستایش است، اما شما یک نابغه هستید و به عنوان نابغه در همه‌جا مورد نیاز... شما موظف‌اید که درها را به روی ما هم باز کنید، به روی ما آدم‌های غیرنابغه. با من بیایید، یک سال دیگر فراکی به شما می‌پوشانیم و شما را به استکهلم می‌فرستیم. در آنجا جایزهٔ نوبل در انتظار شماست.

با وجود پیشنهادات فریبنده، موبیوس از تصمیم خود منصرف نمی‌شود. هم اوست که می‌گوید: «ما تنها در دارالمجانین آزادیم. ما فقط در تیمارستان می‌توانیم فکر کنیم. در دنیای آزاد، افکار ما حُکم باروت را دارد.»

تصمیم موبیوس مبنی بر ماندن در آسایشگاه روانی و تغییر ندادن عقیده‌اش نسبت به اصولی که به آن‌ها ایمان دارد، از او شخصیتی استوار می‌سازد، شخصیتی که دست‌کم گالیلهٔ برشت نیست. اگر گالیله حقیقتی را که بدان دست یافته بود، انکار کرد، موبیوس بر سرِ اعتقاد خویش می‌ایستد:

> دانش ما هراس‌انگیز است، اختراعات ما خطرناک و آگاهی ما مرگبار. برای ما فیزیکدانان تنها یک راه وجود دارد: تسلیم شدن در برابر واقعیت... ما باید آنچه را که می‌دانیم پنهان کنیم. و من این کار را کرده‌ام.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



موبیوس اطمینان دارد که راهی جز آنچه او برگزیده است، وجود ندارد. اما متأسفانه فیزیکدان بزرگ اشتباه می‌کند. چشم‌پوشی از خانواده، ثروت و شهرت ثمره‌ای به بار نمی‌آورد. او در چنگال بی‌رحم زنی پلید اسیر است که نتیجهٔ تحقیقاتش را با تردستی تمام به سرقت برده است و چه بسا که آن را در آینده در اختیار حکومت‌های نیرومند جهان خواهد گذاشت. موبیوس سرانجام پی به این واقعیت دردناک می‌برد که: «در روزگار ما فداکاری یک تن بیهوده است. یک نفر نه می‌تواند با قربانی کردن خود جهان را خوشبخت کند و نه با اندیشه و عملش آن را به‌طور کلی تغییر دهد.»

شخصیت دیگر *فیزیکدانان*، دوشیزهٔ پیری است به نام دکتر فون تساند. او اگرچه در ظاهر فقط سرپرست آسایشگاه روانی است، اما در اصل موجود پلیدی است که چون شیطانی مقتدر بر بیمارانش حُکم می‌راند. هم اوست که می‌گوید: «این‌که بیماران من خودشان را چه کسی تصور کنند، مسأله‌ای است که من آن را تعیین می‌کنم. من آن‌ها را خیلی بهتر از خودشان می‌شناسم.»

دکتر فون تساند نه تنها با بیمارانش مانند عروسک‌های خیمه‌شب بازی رفتار می‌کند، بلکه شخصاً نیز از ارتکاب به هیچ جنایتی ابا ندارد. در اینجا این پرسش پیش می‌آید که آیا این زن واقعاً دیوانه است یا فقط دیوانه می‌نماید. پاسخ این سوآل بسیار دشوار است. اگر ادعای دکتر فون تساند را در مورد ظاهر شدن حضرت سلیمان بر او جدّی تلقی کنیم، باید او را دیوانه بدانیم؛ اما اگر عقیده داشته باشیم که این زن فقط موبیوس را به سُخره می‌گیرد، ناگزیریم او را فردی عاقل و فریبکار بخوانیم. شک نیست که در صورت نخست باید دورنمات را تحسین کرد که در پایان نمایشنامه‌اش با مهارت تمام نشان می‌دهد که فیزیکدانان دیوانهٔ او عاقل‌اند و شخصیت عاقل او در اصل دیوانه است.

برخلاف پاره‌ای از نمایشنامه‌های دورنمات، کمدیِ *فیزیکدانان* دارای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



قالب داستانی (به شیوهٔ برشت) نیست، بلکه از ویژگی‌های تئاتر ارسطویی برخوردار است. اما آنچه سبب می‌شود که خواننده به یاد برشت بیفتد، موضوع اصلی نمایشنامهٔ دورنمات است. موبیوس، گالیله را در ذهن مجسّم می‌کند و واکنش وی را به خاطر می‌آورد.

در ۱۹۶۵ دورنمات نمایشنامهٔ **شهاب** را نوشت که در بیستم ژانویهٔ ۱۹۶۶ در زوریخ بر صحنه آمد. درونمایهٔ این کمدی را رویدادی شگفت تشکیل می‌دهد: ولفگانگ شویتر[1]، نویسنده‌ای که شهرت جهانی دارد و به اخذ جایزهٔ نوبل در ادبیات نائل شده است، فوت می‌کند. گو این‌که طبق تشخیص پزشکان، کمترین اثری از زندگی در شویتر دیده نمی‌شود، اما او پس از مدتی از جا برمی‌خیزد، شمع‌هایی را که کنار بسترش نهاده‌اند برمی‌دارد و به آتلیه‌ای می‌رود که چهل سال پیش در آنجا نخستین آثار نقاشی‌اش را خلق کرده بود. شویتر تصمیم می‌گیرد که سرانجام در این آتلیه، که اکنون به یک نقاش جوان تعلق دارد، دور از چشم اغیار بمیرد.

طبق ادعای پزشکان، قلب نویسندهٔ بزرگ تاکنون چندین بار از کار افتاده، ولی هربار دوباره شروع به تپیدن کرده است. در پردهٔ اول شویتر شش‌بار و در ابتدای پردهٔ دوم یک بار می‌میرد، اما هر دفعه با نشاط‌تر از بار پیش از جا برمی‌خیزد.

اگر شویتر نمی‌تواند بمیرد، اما وجود او مانند شهابی است که پیوسته سبب از بین رفتن کسانی می‌شود که با او برخورد می‌کنند. از آن شمار است کشیشی که از شدت هیجان از معجزه‌ای که روی داده است، قلبش از کار می‌افتد. اما تنها کشیش نیست که با چنین سرنوشتی روبه‌رو می‌شود، شمارِ کسانی که بر اثر تماس با شویتر هر یک به گونه‌ای از پای در می‌آیند، اندک نیست.

---

1. Wolfgang Schwitter

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



اگرچه نمایشنامهٔ *شهاب* توفیقی را که کمدی‌های *دیدار بانوی سالخورده* و *فیزیکدانان* یافتند، به دست نیاورد، اما با اقبال پاره‌ای از منتقدان تئاتر روبه‌رو شد. به‌ویژه اندیشهٔ بکری که اساس این نمایشنامه است (یعنی مرگ به عنوان عاملی استهزاانگیز)، تحسین ناقدان ادبی را برانگیخت.

کمدیِ *شهاب* بدون شک خصوصی‌ترین نمایشنامهٔ دورنمات است. شاید در خلال هیچ یک از آثار نویسندهٔ سوئیسی او را چنین آشکار نتوان یافت. مع‌هذا نمایشنامهٔ *شهاب* بُن‌بستی خطرناک برای دورنمات بود و به سه دلیل شخصی، اجتماعی و هنری، سدّی برای ادامهٔ کار وی. بدون شک به همین سبب هم بود که پس از اجرای این نمایشنامه، دورنمات سال‌ها خاموشی گزید و تنها به بازنویسی آثار گذشتهٔ خود و قطعه‌هایی از نمایشنامه‌نویسان دیگر پرداخت.

دورنمات در ۱۹۶۸ درام *رقص مرگ* استریندبرگ را با عنوان *بازی استریندبرگ* بازنویسی کرد. موضوع این نمایشنامه، که در هشتم فوریهٔ ۱۹۶۹ در بازل بر صحنه آمد، انزجار بیش از حد دو جنس مخالف است به هم در زندگی زناشویی.

اگرچه دوزخی که استریندبرگ می‌آفریند هراس‌انگیزتر از جهنمی است که دورنمات روی صحنه نشان می‌دهد، اما آنچه ویژهٔ نویسندهٔ سوئیسی است، باز هم در اینجا رخ می‌نماید، طنزی گزنده و هراس‌انگیز.

دورنمات نه تنها یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان اروپایی، بلکه یکی از هوشمندترین نمایشنامه‌نویسان جهانی است. استعداد شگرف، روح انتقادی و صداقت خلل‌ناپذیری که دورنمات در عرصهٔ هنر نشان می‌دهد، او را به عنوان هنرمندی بزرگ به‌شمار می‌آورد.

بدون شک شمار منتقدانی که نویسندهٔ سوئیسی را به سبب صراحت لهجه، طنز گزنده و بدبینی بیش از حدش نمی‌پسندند، اندک نیست. اما شاید کسی را

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نتوان یافت که آثار دورنمات را دقیقاً بخواند و در خلال آن‌ها پی به وجود هنرمندی متعهد نبرد. درست است که ما در اینجا با شخصیتی روبه‌رو هستیم که بیش از حد سرکش است و آنچه را حس می‌کند به هراس‌انگیزترین شیوه بر زبان می‌آورد، اما مگر می‌توان واقعیت‌های وحشتناک روزگار ما را با لحنی لطیف و خوشایند بیان کرد؟

دورنمات هستیِ انسان را در معرض خطر می‌بیند و به پوچ بودن اَعمال وی اعتقاد دارد. از این‌رو، معتقد است که آرمان‌های بزرگی چون آزادی، انسانیت و عدالت، مفهوم واقعی خود را از دست داده‌اند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# ولفگانگ بُرشِرت

## خانهٔ صاعقه‌زده

در مقاله‌ای که ولفگانگ بُرشرت در ۱۹۴۶ نوشت، به نکته‌ای جالب اشاره می‌کند:

> ما دیگر به آن دسته از نویسندگان که از دستور زبانی دقیق پیروی می‌کنند، نیاز نداریم. ما در برابر چنین دستور زبانی شکیباییِ خود را از دست داده‌ایم... ما به زبانی نیاز داریم که به درخت بگوید درخت و به زن بگوید زن.

بُرشرت به آنچه می‌گفت، اعتقاد داشت و آن را در آثار خود دقیقاً رعایت می‌کرد. از خلال این آثار هنوز فریاد انسانی را می‌توان شنید که به نسلی سَرخورده تعلق داشت که تلخی جنگ را چشیده و پیامدهای آن را آشکارا دیده بود.

ولفگانگ بُرشرت در بیستم مه ۱۹۲۱ در هامبورگ زاده شد. پس از تحصیلات مقدماتی به تئاتر روی آورد، اما به‌زودی او را به خدمت سربازی فراخواندند و به جبههٔ جنگ فرستادند. برشرت در آنجا به بیماری یرقان دچار شد و به آلمان بازگشت. اما در آلمان نیز سرنوشت تلخی در انتظارش بود: او

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



را به دلیل اظهاراتش بر ضد جنگ ابتدا به هشت ماه زندان و سپس به مرگ محکوم کردند. اگرچه این حُکم به علت بیماری برشرت اجرا نشد، اما سبب شد که او را پس از اقامتی کوتاه در بیمارستان دوباره به جبهه روانه کنند. طول مدتی که برشرت در جبههٔ شرق خدمت کرد، زیاد نبود؛ بیماری باز به سراغش آمد و موجب شد که از خدمت معاف شود. برشرت پس از بازگشت به آلمان در هامبورگ به اجرای قطعه‌های انتقادی پرداخت، اما این‌کار خشم نازی‌ها را برانگیخت و موجب دستگیری مجدد او شد. برشرت باز به جبهه اعزام گردید و تا پایان جنگ در آنجا ماند. در ۱۹۴۵ نویسنده به هامبورگ بازگشت. او در آنجا تنها دو سال وقت داشت که تجربه‌های بسیار تلخ خود را در جنگ به رشتهٔ تحریر درآورد. حاصل این کار تعداد نسبتاً زیادی داستان کوتاه بود که برخی از آن‌ها جزء بهترین آثار ادبیات داستانی امروز کشورهای آلمانی زبان به‌شمار می‌آیند. گذشته از این، برشرت یک مجموعهٔ شعر و یک نمایشنامه از خود به یادگار گذاشت. این نمایشنامه ـ که به بسیاری از زبان‌های زندهٔ جهان ترجمه شده است ـ عنوانی دارد که گویای سرنوشت برشرت و همنسلان اوست: **بیرون، پشت در**. نویسندهٔ آلمانی در بیست و شش سالگی در سوئیس درگذشت.

نخستین اثری که از برشرت منتشر شد، مجموعهٔ شعر او به نام ***فانوس، شب و ستاره‌ها*** بود(۱۹۴۶). این مجموعهٔ کوچک که تنها دارای چهارده قطعه است نشان‌دهندهٔ کوشش نافرجامی است که شاعر جوان برای یافتن شیوه‌ای اصیل به‌کار می‌برد. باوجود این، باید گفت که در این اشعار نه تنها تصاویر، بلکه شیوهٔ بیان نیز نسبتاً کهنه است:

هنگامی که با زندگی وداع کردم،
می‌خواهم دست‌کم فانوسی باشم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



که جلوِ در خانهٔ تو آویزان است
و شبِ کمرنگ را
روشن می‌کند.
یا می‌خواهم در بندری
که در آن کشتی‌های بزرگ خفته‌اند
و دوشیزگان جوان می‌خندند
در آبراهی تنگ و کثیف
بیدار شوم
و به انسانِ تنهایی که راه می‌سپرَد
چشمک بزنم...

از ویژگی‌های دیگری که این اشعار دارند، وجود فضای شاعرانه و پرشور آن‌هاست، فضایی که در آثار بعدی برشرت، به‌ویژه در داستان‌های کوتاه او، دیگر دیده نمی‌شود.

برشرت در داستان‌های کوتاه خود یا جنگ را توصیف می‌کند و یا محرومیت‌های ناشی از آن را. نمونهٔ بارز گروه نخست، داستانِ «در آن سه‌شنبه» است. این داستان از نُه بخش کوتاه تشکیل شده است که هر یک از آن‌ها صحنه‌ای از زندگی افراد را در جنگ نشان می‌دهد. بخش اول چنین آغاز می‌شود:

در آن سه‌شنبه بچه‌ها در کلاس حروف بزرگ الفبا را تمرین می‌کردند. خانم معلم، عینکی با شیشه‌های ضخیم بر چشم داشت. شیشه‌ها دوره نداشتند. شیشه‌ها آنقدر کلفت بودند که چشم‌های خانم معلم از پشت آن‌ها به زحمت دیده می‌شد. چهل و دو دختر جلوِ تختهٔ سیاه نشسته

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



بودند و با حروف درشت می‌نوشتند: فردریک کبیر آبخوری‌یی حلبی داشت. توپ بِرتا تا پاریس بُرد داشت. در جنگ همه پدرها سربازند. اولا[1] نوک زبانش را به بینی‌اش رساند. در این موقع آموزگار به او سقلمه‌ای زد و گفت: اولا، چرا جنگ را با کاف نوشته‌ای؟ جنگ را باید با گاف نوشت. گاف مثل گور...

بخش‌های نه‌گانهٔ داستان بسیار فشرده است و به شعری مرثیه‌وار می‌ماند که اجزای آن از انسجامی کم‌نظیر برخوردار است. در این داستان، زمانِ روایت تقریباً دوازده ساعت طول می‌کشد و وقایع آن در یک روز سه‌شنبه روی می‌دهد. زبان، آگاهانه فشرده و خشک است و شخصیت‌ها خسته و بی‌روح‌اند. نمونهٔ بارز این شخصیت‌ها پزشکیار بیمارستانی است که «چنان خمیده در سالن راه می‌رفت که گویی تمام خاک روسیه را روی پشتش حمل می‌کرد.»

در داستانِ «در آن سه‌شنبه» رویدادها نقشی فرعی دارند. این نکته در مورد گفت وگوها نیز صدق می‌کند؛ بیشتر آن‌ها تنها به این دلیل ارائه شده‌اند تا آثار مخرب جنگ را بهتر نشان دهند. واژهٔ «گور» در آغاز و پایان داستان واژه‌ای کلیدی است که اثر برشرت گِرد محور آن می‌گردد.

از بین آثار معروف نویسنده که در آن‌ها زندگی مردم آلمانِ پس از جنگ توصیف می‌شود، باید از داستان‌های «نان»، «ساعت آشپزخانه» و «موش‌های صحرایی شب‌ها می‌خوابند» نام برد.

شخصیت‌های اصلی داستان «نان» زن و شوهر پیری هستند که سی و نُه سال است با هم زندگی می‌کنند. مرد شبی به دلیل گرسنگی از خواب بیدار می‌شود و به آشپزخانه می‌رود تا شاید چیزی برای خوردن پیدا کند. اما پس از

1. Ulla

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



مدتی همسرش سر می‌رسد. «روی میز آشپزخانه بشقابی قرار داشت. زن فهمید که مرد برای خودش نان بریده است. کارد هنوز کنار بشقاب بود و روی رومیزی خرده‌های نان ریخته بود.» مرد برای آن‌که همسرش دلیل بیدار شدن نابه‌هنگام او را نفهمد، به دروغ متوسل می‌شود و اظهار می‌کند که در آشپزخانه صدایی شنیده است. زن ابتدا حرفی نمی‌زند، «چون نمی‌توانست دروغ گفتن مردش را تحمل کند»، اما بعد برای آن‌که همسرش را نیازارد، می‌گوید: «من هم صدایی شنیدم. اما مثل این‌که چیزی نیست.»

زن و شوهر به اتاق خواب برمی‌گردند و به بستر می‌روند، ولی در آنجا زن صدای جویدن آهستهٔ مرد را می‌شنود. واکنش زن در برابر همسرش جالب است: «شب بعد وقتی مرد به خانه آمد، زن چهار قطعه نان جلوِ او گذاشت. مرد در مواقع دیگر تنها سه قطعه نان می‌خورد.»

داستانِ «نان» دارای زمان مشخصی است: ساعت دو و نیم نیمه شب؛ مکان آن نیز معلوم است: آشپزخانه‌ای در یک آپارتمان معمولی. شخصیت‌های داستان زن و شوهری هستند که چهرهٔ آنان نه تنها در تاریکیِ شب (نماد جنگ؟) چندان مشخص نیست، بلکه نویسنده نیز کوششی برای نشان دادنشان نمی‌کند. اگرچه زن و شوهر، پیر و نیازمندند، اما واقعیتِ تلخ‌تر این است که آن‌ها با هم تفاهم زیادی نیز ندارند. مرد برای یک قطعه نان به همسرش دروغ می‌گوید و از این کار ابداً احساس ناراحتی نمی‌کند. اما زن، انسان بزرگواری است که دروغ شوهرش را به روی او نمی‌آورد و با بخشیدن یک قطعه نان از سهم خود میزان فداکاری‌اش را به او ثابت می‌کند.

نکته‌ای که در این داستان جلب توجه می‌کند، این است که نویسنده از جنگ مستقیماً حرف نمی‌زند، بلکه از پیامدهای آن ـ که یکی هم گرسنگی است ـ سخن می‌گوید. داستان او تنها گزارش نیست، بلکه سند است: سندی بر ضد جنگ و شوربختی‌های حاصل از آن.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



زبان برشرت در داستانِ «نان» زبانی است فشرده و تلگرافی؛ جمله‌ها کوتاه است و گفت وگوها بی‌روح. دلیل آن نیز روشن است: جنگ، عاملی است که خصوصیات انسانی را می‌کُشد و امکان بروز آن‌ها را از بین می‌بَرد.

«نان» یکی از داستان‌های خوبی است که در نیم قرن اخیر به زبان آلمانی نوشته شده است. بیهوده نیست که نویسندهٔ بزرگی مانند هاینریش بُل ـ که خود بارها از مسائل جنگ و پیامدهای آن سخن گفته است ـ این داستان را اثری ممتاز می‌داند و آن را بسیار می‌ستاید.

شخصیت اصلی داستانِ «ساعت آشپزخانه» مرد جوانی است که پدر و مادر خود را در یک حملهٔ هوایی از دست داده و تنها چیزی که از گذشته برایش باقی مانده یک ساعت آشپزخانه است. اما ساعت،کار نمی‌کند و درست در همان زمانی که جوان پیش از وقوع حادثه معمولاً از کار به خانه باز می‌گشت (یعنی در ساعت دو و نیمِ نیمه شب) ایستاده است. جوان به‌خاطر می‌آورد که وقتی به خانه می‌آمد، مادرش غذای او را گرم می‌کرد و جلویش می‌گذاشت و خودش در کنارش می‌نشست و با او حرف می‌زد. جوان این صحنه را ـ که برای او به زیبایی «بهشت» است ـ نمی‌تواند فراموش کند و پیوسته از آن سخن می‌گوید.

راویِ داستانِ «ساعت آشپزخانه» مردی است که اگرچه بیش از بیست سال ندارد، اما روحی خسته و چهره‌ای «پیر» دارد. او انسانی تنهاست که برای یافتن همصحبت به همه جا مراجعه می‌کند، تا این‌که در یک پارک عمومی با افرادی برخورد می‌کند که روی نیمکتی نشسته‌اند. «او با چهرهٔ پیرش کنار آن‌ها روی نیمکت نشست. بعد چیزی را که در دست داشت به آن‌ها نشان داد.» چیزی که جوان در دست دارد، یک ساعت آشپزخانه است، ساعتی که اگرچه دیگر کار نمی‌کند، اما برای او بسیار باارزش است. این ساعت، جوان را با گذشته‌اش مربوط می‌کند و او را به یاد ایام خوشی که داشته است می‌اندازد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



«ساعت آشپزخانه» داستان کوتاهی است که حجم آن بیش از سه صفحه نیست. اما از نظر محتوا به رمانی قطور می‌ماند. در اینجا نه تنها سرنوشتِ یک انسان، بلکه سرنوشت یک خانواده، یک شهر، یک کشور توصیف می‌شود. ساعت، فقط نماد زندگیِ یک انسان نیست؛ ساعت، سمبل زندگی یک نسل است.

زبان در داستانِ «ساعت آشپزخانه» زبانی ساده و روزمره است. این خصوصیت ارتباط مستقیم با میزان تحصیلات مرد جوان دارد که کارگری عادی است و از بیانِ عوالم درونی خویش ناتوان. جمله‌های تکراری او نیز همین نظر را تأیید می‌کند.

قهرمان داستانِ «موش‌های صحرایی شب‌ها می‌خوابند» پسر بچه نُه ساله‌ای است که روزها و شب‌های زیادی در اطراف منزلشان ـ که در اثر بمب بخشی از آن به تَلی از خاک تبدیل شده است ـ کشیک می‌دهد. دلیل این‌کار چیست؟ او می‌پندارد که اگر گوش به زنگ نباشد، موش‌های صحرایی جسد برادر کوچکش را که در اثر حملهٔ هوایی جان سپرده است خواهند خورد.

شخصیت دیگر داستان عابری است که تصادفاً با پسربچه آشنا می‌شود و می‌خواهد او را از کار بیهوده‌ای که به آن مشغول است، باز دارد. مرد برای این منظور به پسربچه قول می‌دهد که برای او چند خرگوش بیاورد. ضمناً برای این‌که او را دست‌کم در شب به استراحت وادار کند، به او می‌گوید که موش‌های صحرایی شب‌ها می‌خوابند؛ بنابراین نیازی به پاسداری نیست. «یورگن[1] همچنان گودال‌هایی در زباله‌ها می‌ساخت و پیش خود فکر می‌کرد: خرگوش‌های کوچک، با رنگ‌های سفید، خاکستری، سفید و خاکستری. بعد آهسته گفت: نمی‌دانم، اما اگر آن‌ها واقعاً شب‌ها می‌خوابند که...»

---

1. Jürgen

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



داستان برشرت شاهکار کوچکی است که در آن آثارِ بدبختی ملتی شکست خورده مشهود است. در این داستان، موش صحرایی نماد مرگ و خرگوش سمبل زندگی است. پسربچه که در اثر جنگ فراموش کرده است که هنوز کودک است، در پایان داستان مجدداً به عوالم کودکی باز می‌گردد و می‌خواهد با خرگوش‌ها بازی کند. البته در ایجاد این دگرگونی مرد عابر نقش عمده‌ای ایفا می‌کند. او با دروغ مصلحت‌آمیزی که می‌گوید، پسربچه را از دنیایی سرد و بی‌جان بیرون می‌کشد و به زندگی باز می‌گرداند. به این ترتیب، می‌بینیم که داستان برشرت ـ که آغازی بسیار غم‌انگیز دارد ـ پایانی دلپذیر می‌یابد و به گونه‌ای امیدوارکننده تمام می‌شود.

برشرت در پاییز ۱۹۴۶ نمایشنامهٔ **بیرون، پشت در** را نوشت که ابتدا در بیست و یکم نوامبر سال بعد ـ یعنی یک روز پس از مرگش ـ در هامبورگ بر صحنه آمد. او مقدمهٔ کوتاهی بر این نمایشنامه ـ که به اعتقاد او «هیچ تئاتری آن را اجرا نمی‌کند و هیچ تماشاگری آن را نمی‌بیند» ـ نوشته که چند سطر نخست آن چنین است:

> مردی به آلمان می‌آید. او مدتی از آنجا دور بوده است. مدتی طولانی. شاید مدتی بسیار طولانی. و مرد به‌صورتی که رفته است، مراجعت نمی‌کند. او به ظاهر شباهت به چیزی دارد که در مزارع برای ترساندن پرندگان (و شب‌ها گاهی هم برای ترساندن انسان‌ها) نصب می‌کنند. البته در باطن هم همین‌طور.

شخصیت اصلی نمایشنامهٔ برشرت سربازی است به نام بِکمان[1] که پس از

1. Beckmann

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



سه سال اسارت در روسیه از زندان آزاد شده و به آلمان بازگشته است. بکمان اگرچه در جبهه رنج‌های فراوانی را تحمّل کرده است، اما در زادگاه خود نیز سرنوشت بهتری ندارد: نه کسی به او اهمیت می‌دهد و نه کاری پیدا می‌کند. بدتر از همه این است که همسرش به او پشت کرده است و اکنون با مرد دیگری به سر می‌بَرد. به این ترتیب، بکمان همهٔ درها را به روی خود بسته می‌یابد و ناگزیر است که در «بیرون، پشت در» به زندگی اندوهبار خود ادامه دهد.

توفیقی که برشرت با این نمایشنامه و به‌ویژه با داستان‌های کوتاه خود به دست آورد، در تاریخ ادبیات امروز آلمان کم‌نظیر است. با وجود این، باید گفت که شهرت برشرت بیشتر به دلیل موضوعی است که دربارهٔ آن سخن گفته است: جنگ. اما باید اعتراف کرد که با کهنه شدن این موضوع، از اعتبار او نیز به میزان قابل توجهی در دهه‌های اخیر کاسته شده است.

برشرت نخستین نویسندهٔ آلمانی بود که پس از جنگ از نسلی سخن گفت که خود به آن تعلق داشت. این نسل، نسلی شکست خورده بود که خانه‌اش در شبی توفانی در اثر صاعقه‌ای مهیب فرو ریخته بود و امیدی به فرا رسیدن صبح نداشت.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# زیگفرید لنتس

## نظاره‌گر شکّاک

لنتس متولد ۱۹۲۶ است، یعنی به نسلی تعلق دارد که روزگارِ کودکی و نوجوانی خود را در دوران نازی‌ها گذرانده است. این نسل، نسل سَرخورده‌ای است که مصائب جنگ را مشاهده کرده است و هنوز صدای عربده‌های «پیشوا» را در گوش دارد. این نسل، بعد از ۱۹۴۵ ابتدا طعم محرومیت‌های پس از جنگ را چشیده و سپس شاهد دوران شکوفایی اقتصادی آلمان بوده است. بسیاری از هنرمندان بزرگ آلمانی به این نسل تعلق دارند، به نسلی که در آثار نویسندگان آن مهم‌ترین ویژگی، اعتراض و پرخاش است. اما لنتس نه معترض است و نه پرخاشگر؛ او هنرمند شکّاکی است که نظام اجتماعی آلمان را نمی‌پذیرد، اما برای تغییر آن نیز نمی‌تواند راهی قابل پذیرش پیشنهاد کند.

لنتس در هفدهم مارس ۱۹۲۶ در شهرکی به نام لیک در شمال شرقی آلمان زاده شد. پس از طی دوران دبستان و دبیرستان، در ۱۹۴۳ وارد نیروی دریایی شد و دو سال بعد به‌وسیلهٔ قوای انگلیسی اسیر گشت. لنتس پس از آزادی از زندان در دانشگاه هامبورگ در رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی به تحصیل پرداخت، اما اندکی بعد آن را رها کرد و به روزنامه‌نگاری و سپس به نویسندگی روی آورد. لنتس ابتدا تحت تأثیر همینگوی و فاکنر بود، ولی به‌زودی خود را از قید تقلید آزاد کرد و شیوه‌ای مستقل برگزید. نخستین کتاب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



او در ۱۹۵۱ منتشر شد و سپس تعداد زیادی مجموعهٔ داستان، رمان و نمایشنامه رادیویی از او به چاپ رسید. از ویژگی لنتس توجه او به مردم فرودست و محروم است، مردمی که به دلیل آن‌که قربانی بی‌عدالتی‌های اجتماعی‌اند، به همه‌چیز با نگاه پر از تردید می‌نگرند. از خصوصیات لنتس گذشته از نثر استوار و صیقلی شدهٔ وی، یکی هم طنز اوست. آثار این طنز را به‌ویژه در داستان‌های نخستین او بسیار می‌توان یافت. لنتس یکی از مشهورترین نویسندگان امروز آلمان است که آثارش به بیشتر زبان‌های جهان ترجمه شده است.

نخستین اثری که از لنتس منتشر شد، داستان کوتاهی بود به نام «شب در هتل» (۱۹۴۹). شخصیت اصلی این داستان شخصی است به نام شوام[1] که در اتاق دو نفرهٔ یک هتلِ ارزان قیمت برای مرد معلولی تعریف می‌کند که دلیل آمدنِ او به شهر چیست. پسرِ شوام کودک ظریف و حساسی است که هر روز صبح هنگام رفتن به مدرسه ناگزیر است که پشت نرده‌های قطار توقف کند و انتظار بکشد تا قطار عبور کند. در چنین وضعی «طفلک کنار نرده‌ها می‌ایستد و شروع می‌کند با محبتی توأم با ناامیدی به تکان دادن دست.» اما متأسفانه هیچ‌یک از مسافران قطار به این کارِ معصومانهٔ کودک پاسخ نمی‌دهد. شوام در نظر دارد که شخصاً سوار قطار صبح شود و با تکان دادن دست برای پسر خود او را خوشحال کند. ولی متأسفانه شوام روز بعد دیر از خواب بلند می‌شود و به‌موقع به قطار نمی‌رسد. مرد ناگزیر به شهر خود باز می‌گردد، اما در خانه با چهرهٔ خندان پسرش روبه‌رو می‌شود: «یک نفر دست تکان داد، یک نفر مدت‌ها دست تکان داد.» و در پاسخ پدر که می‌پرسد: «با یک عصا؟» پسر جواب می‌دهد: «بله، با یک عصا، آخر سر هم دستمالی را به عصایش بست و

1. Schwamm

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



آن را جلوِ پنجرهٔ قطار گرفت و آنقدر نگه داشت تا من دیگر نتوانستم ببینمش.»

در داستانِ «شب در هتل» پاره‌ای از ویژگی‌هایی که در آثار بعدی لنتس دیده می‌شوند، مشهود است: از یک سو دنیایی «مردانه» (پدر، معلول، پسر) تصویر می‌شود و از سوی دیگر جهانی نشان داده می‌شود که در آن عواطف انسانی نقش عمده‌ای دارند.

شخصیت اصلی داستانِ «شکارچیِ ریشخند» (۱۹۵۰) مرد دست و پا چُلفتی‌یی است که برای مقابله با سخنان طعنه‌آمیز همکارانش تصمیم می‌گیرد که برای آخرین‌بار بخت خود را در شکار بیازماید. اما این‌بار بخت با او همراه است و مرد موفق می‌شود که دو آهو را شکار کند. شکارچی از شادی در پوست نمی‌گنجد و می‌داند که اکنون دیگر کسی نمی‌تواند او را دست بیندازد. اما خوشحالی او چندان نمی‌پاید: خرس‌های گرسنه هنگامی که او در خواب است، شکارش را می‌ربایند و از محل واقعه می‌گریزند.

لنتس در این داستان هم ـ مانند بسیاری از آثار نخستینش ـ تحت تأثیر همینگوی است. در اینجا هم مثل بیشتر داستان‌های بعدی او انسانِ تکرویی توصیف می‌شود که با شکست روبه‌رو می‌گردد. بنابراین، اگر ادعا شود که لنتس در این اثر هم تحت تأثیر داستان «پیرمرد و دریا» است، سخنی به گزاف گفته نشده است.

موضوع اثر بعدی لنتس نیز بی‌شباهت به موضوع داستان یاد شده نیست. قهرمان داستانِ «دونده» (۱۹۵۱) هم مرد میانسالی است که تصمیم می‌گیرد برای آخرین‌بار در مسابقهٔ دو شرکت کند. مرد در مسابقه پیروز می‌شود، اما مقام خود را به دلیل رفتار ناپسندش در برابر دونده‌ای دیگر از دست می‌دهد.

«شکست» موضوع اصلی بسیاری از آثار نخستین لنتس است. این موضوع در داستان «کِشتی شکسته» (۱۹۵۲) نیز تکرار می‌شود: ماهیگیر پیری

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



در دریا لاشهٔ کشتی کهنه‌ای را کشف می‌کند و می‌پندارد که در آن اشیای قیمتی فراوانی را می‌توان یافت. اما پس از کوشش زیادی که برای یافتن اشیاء می‌کند، تنها چند استخوان پوسیده را در داخل کشتی می‌یابد.

بین داستان‌های نخستین لنتس، «لوکاس، خدمتکار نرمخوی» (۱۹۵۳) شاهکاری کوچک است. داستان در کنیا (افریقا) روی می‌دهد، یعنی در کشوری که بیشتر ساکنان آن را سیاهپوستانِ قبیلهٔ بانتو تشکیل می‌دهند. (کنیا تا سال ۱۸۹۰ مستعمرهٔ انگلیس بود و ابتدا در ۱۹۶۳ کاملاً استقلال یافت.)

شخصیت اصلی داستانِ لنتس یک مزرعه‌دار انگلیسی است که شبی هنگام بازگشت به خانه‌اش از سوی گروه کوچکی از سیاهپوستان محاصره و به مرگ تهدید می‌شود. در میان این گروه، مرد انگلیسی چشمش به خدمتکار قدیمی‌اش لوکاس می‌افتد که در برابر او سکوت می‌کند و چیزی از آشنایی با او بروز نمی‌دهد.

> لوکاس پشت سرم بود، صدای برخورد قمه‌اش را با خارها می‌شنیدم، خارهایی که پایم به جلو خَمشان می‌کرد و به سرعت به عقب رها می‌شدند. گاهی می‌ایستادم تا لوکاس به من برسد. هنوز هم مصمّم بودم که با او حرف بزنم، اما هر بار که او به قصدم پی می‌بُرد، از سرعت گام‌هایش می‌کاست.

سیاهپوستان، مزرعه‌دار انگلیسی را به‌سوی رودخانه می‌برند و او در حالی که در انتظار مرگ است، در آنجا شاهد اجرای مراسم ویژهٔ آنان می‌شود. این مراسم برای مرد انگلیسی کاملاً تازه است؛ او اگر چه سالیان درازی است که در میان بومیان زندگی می‌کند، اما هرگز چنین مراسمی را ندیده است. سرکردهٔ گروه لوکاس است، خدمتکار مهربانی که چهارده سال تمام نزد او با فداکاری

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



هرچه بیشتر کار کرده و ابتدا دو روز پیش مزرعه را ناگهان تَرک نموده است. مرد انگلیسی می‌کوشد که با لوکاس حرف بزند، اما لوکاس واکنشی نشان نمی‌دهد، مثل این‌که اصلاً او را نمی‌شناسد. لوکاس تنها در اندیشهٔ اجرای مراسم است؛ چهره‌اش بیگانه، نگاهش بیگانه و رفتارش بیگانه است. اما سرانجام

> لوکاس برخاست و از کنارم گذشت و به کنار رودخانه رفت... سپس برگشت. این‌بار به طرف من آمد، پیش رویم ایستاد، اما نگاهش به من نبود... بعد شروع به حرف زدن کرد. بلافاصله صدایش را شناختم، صدای آرام و نرمش را. از من خواست که بروم. طوری بامن حرف می‌زد که انگار تمنای رفتنم را داشت. گفت که وقتش رسیده است. سپس با دست به رودخانه اشاره کرد و به سمتی که مزرعه‌ام بود و از من خواست که بروم.

مزرعه‌دار انگلیسی نه دلیل رفتار لوکاس را می‌فهمد و نه علّت آزادی خود را. «چه نیرنگی در آزادیم بود؟ چرا رهایم کرده بودند؟ چرا لوکاس مرا به خانه فرستاده بود؟» این‌ها پرسش‌هایی است که مرد انگلیسی نمی‌تواند به آن‌ها پاسخ دهد.

شب، تاریک است و راه خانه دور و پرخطر. اما مزرعه‌دارِ بیگانه به راه دور و پرخطر نمی‌اندیشد، بلکه فکر او تنها گِرد یک سوآل دور می‌زند: آیا آن‌ها حق دارند؟ آیا نفرت آن‌ها بجاست؟ مرد انگلیسی وقتی به وجدان خود مراجعه می‌کند، می‌بیند که خشم بومیان به حق است و رفتار خصمانهٔ آنان بی‌دلیل نیست. در اینجا مرد سفیدپوست به یادِ نخستین روزی می‌افتد که با لوکاس روبه‌رو شده بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



او هم مثل سایر هم‌قبیله‌هایش به شمال گریخته بود. طاعون گله‌هایشان را نابود کرده بود، و آن‌ها با آنچه برایشان مانده بود به شمال پناه برده بودند. وقتی آن‌ها در شمال بودند، ما آمدیم و زمین‌هایشان را گرفتیم و کاشتیم. اما پس از آن‌که برداشت کردیم، آن‌ها از شمال برگشتند... به آن‌ها گفتیم که حضور نداشته‌اند، پس زمین‌ها به آن‌ها تعلق ندارد. و آن‌ها هیچ نگفتند.

مرد انگلیسی سرانجام روز بعد به‌مزرعهٔ خود می‌رسد، اما در آنجا با منظرهٔ وحشتناکی روبه‌رو می‌شود: سیاهپوستان، مزرعه‌اش را سوزانده‌اند، و همسر و دخترش در میان شعله‌های آتش جان باخته‌اند. داستان، پایان تلخی دارد: «زانو زدم و با هر دو دست خاکسترها را مشت کردم. آن‌ها سرد بودند.»

«لوکاس، خدمتکار نرمخوی» داستان مؤثری است که دو شخصیت اصلی دارد: لوکاس و مزرعه‌دار انگلیسی. لوکاس انسان شکیبایی است که اگرچه از سال‌ها پیش تاکنون در خدمت مرد سفیدپوست است، اما در نخستین فرصتِ ممکن بر ضد مخدوم خود طغیان می‌کند. او مردی است که هرگز از سرنوشت خود شِکوه نمی‌کند، اما از خاطر هم نمی‌بَرد که سرانجام باید از کسی که زمینش را غصب کرده است انتقام بگیرد. با وجود این، باید گفت که شخصیت اصلیِ داستان، لوکاس نیست، بلکه در اصل مرد سفیدپوست است که سرانجام قربانی انتقام خدمتکار قدیمی خود می‌شود.

تصویری که لنتس از لوکاس ارائه می‌کند، تصویر روشنی نیست. در مقابل، چهرهٔ مرد انگلیسی با وضوح تمام نشان داده می‌شود و سرنوشت او با دقتی فراوان توصیف می‌گردد. لوکاس مرد خاموشی است که به‌ندرت حرف می‌زند و کمتر با کسی همزبان می‌شود. سکوت او به همان اندازه مرموز است که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



سرزمین او؛ خاموشی او به همان اندازه طولانی است که دوران بَردگی‌اش.

مرد انگلیسی دارای سرنوشت تلخی است. او نه تنها باید شاهد نابودی مزرعه‌اش باشد، بلکه باید مرگ همسر و دخترش را تحمل کند. آنچه برای او پس از چهل و شش سال اقامت در افریقا باقی می‌ماند، تنها مشتی خاکستر است، خاکستری سرد و خاموش.

زبان لنتس در داستان «لوکاس، خدمتکار نرمخوی» زبانی هیجان‌زده و پرشتاب است که با موضوع داستان هماهنگی کامل دارد. او در اینجا نه حالات روانی قهرمانانش را توصیف و نه اعمال آنان را تفسیر می‌کند، بلکه تنها به یک چیز توجه دارد: ارائهٔ گزارشی دقیق و مؤثر ـ و در این کار موفق هم می‌شود.

در ۱۹۵۵ لنتس مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه خود را به نام ***اینقدر دوست داشتنی بود زولایکن***[1] انتشار داد. زولایکن نام دهکده‌ای است در نزدیکی زادگاه نویسنده که بسیاری از خاطرات کودکی او مربوط به آنجاست. مهم‌ترین ویژگی داستان‌های این مجموعه نه تنها مضامین دلکش، بلکه لحن طنزآمیز آن‌هاست. ما به عنوان نمونه به یکی از این داستان‌ها اشاره می‌کنیم.

شخصیت اصلی داستانِ «پدر بزرگ من» مرد هفتاد ساله‌ای است که خواندن را تازه فرا گرفته است. او ـ به گفتهٔ نویسنده ـ «کِرم کتاب» است و از خواندن هیچ چیز فروگذار نمی‌کند. برای او خواندن تقویم و دستورالعمل‌های شیرینی‌پزی همان اندازه جالب است که یادداشت‌های یک فروشندهٔ حیوانات اهلی؛ بنابراین هر نوشته‌ای را ـ ولو دربارهٔ مسائل پیش‌پا افتاده ـ نه یک‌بار، بلکه صدها بار می‌خواند!

زولایکن دهکدهٔ آرامی است که مردم آن زندگی بی‌دردسری دارند و در

---

1. Suleyken

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نهایت خوشبختی به‌سر می‌برند. اما این دهکدهٔ آرام روزی مورد تهاجم قومی بیگانه قرار می‌گیرد و فضای آن ناگهان تغییر می‌یابد. در چنین وضعی «تنها پدر بزرگ من بودکه خطر را هیچ حس نمی‌کرد. او در تمام این مدت انگشت نشان بسیار بلندش را روی سطور تقویم می‌لغزاند و در حالی که انگار تاج گُلی را می‌کشید، لب‌هایش کلمات را می‌ساخت و چشم‌هایش برق می‌زد.»

اما از آنجا که دفاع از دهکده وظیفهٔ هر انسان شرافتمندی است، سرانجام پیرمرد حاضر می‌شود که اسلحه به دست گیرد و به جنگ با دشمن بشتابد. خوشبختانه پدربزرگ تنها نیست، با او مرد دیگری نیز همراه است که در وطن‌پرستی دست کمی از قهرمان داستان ندارد. جایی که آن‌ها مستقر می‌شوند، کلبهٔ متروکه‌ای است که در بیرون دهکده قرار دارد و محل مطمئنی به‌شمار می‌آید. اما پیرمرد در اینجا ناگهان چشمش به کتابی می‌افتد و دفاع از زادگاهش را به‌طور کلی از یاد می‌برد. «لرزشی پیکر پدربزرگم را فرا گرفت و شادی بی‌انتهایی در رگ و پی‌اش جوشید. پدربزرگم ـ درست مثل آدم‌های معتاد ـ فوراً تفنگش را به صندلی تکیه داد، خودش را روی زمین رها کرد و شروع کرد به خواندن کتاب.» کتاب خواندن پیرمرد مدتی دراز طول می‌کشد و یادآوری مکرّر همراهش که او را به‌دفاع از دهکده فرامی‌خواند، کاملاً بی‌تأثیر است. دشمن سَر می‌رسد و فرماندهٔ آن بی‌درنگ به سراغ پدربزرگ می‌شتابد و سرِ او ـ که هنوز سرگرم خواندن کتاب است ـ فریاد می‌کشد: «آهای قورباغهٔ مفلوک! بلند شو که می‌خواهم پوستت را قلفتی بکنم!» اما پدربزرگ به روی مبارکش نمی‌آورد و به آرامی می‌گوید: «صبر کن، فقط دو صفحهٔ دیگر!» فرمانده از کورد در می‌رود، ضربه‌ای با پا به پدربزرگ می‌زند و می‌گوید: «ای بُزمچهٔ پیر، حالا دیگر تو را از وسط دو شقّه می‌کنم!» اما پدربزرگ جواب می‌دهد: «فقط یک صفحه دیگر! باور کن که بیشتر از سی و پنج سطر نیست؛ بعدش دیگر کتاب تمام است.»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



داستان‌های مجموعهٔ *اینقدر دوست داشتنی بود* **زولا یکن** نه تنها داستان‌هایی جذاب‌اند، بلکه از روحیه، رفتار و نحوهٔ زندگی مردم زادگاه لنتس نشانه‌ها دارند. زبان داستان‌ها نیز زبانی ساده و شیرین است و متناسب با درونمایهٔ آن‌ها. ممکن است در اینجا پرسیده شود آیا دهکده‌ای که آن را لنتس توصیف می‌کند، واقعاً به همین صورت هم وجود داشته است یا آن را تنها ذهن خلاق نویسنده آفریده؟ پاسخ این پرسش هر چه باشد، تغییری در ماهیّت امر نمی‌دهد. واقعیت این است که لنتس با این مجموعه اثری آفریده که نه تنها خواندنی، بلکه ماندنی است ـ و این، هنر بزرگی است.

از ۱۹۵۵ تاکنون لنتس چندین مجموعهٔ داستان منتشر کرده که معروف‌ترین آن‌ها **کِشتی آتش** (۱۹۶۰) و بهترین داستان آن «دُم خروس» است. «دُم خروس» موضوعی گیرا و محتوایی جالب دارد.

راوی، روزنامه‌نگاری است که از او و شمارِ دیگری از روزنامه‌نگاران دعوت می‌شود که «در محل حضور یابند تا به آن‌ها نشان داده شود که دولت چقدر هواخواه دارد. آن‌ها می‌خواستند به ما ثابت کنند که آنچه دربارهٔ منطقهٔ ناامن آن‌ها نوشته شده است، درست نیست؛ نه شکنجه و فقر وجود دارد و نه نیاز بی‌حد مردم برای به‌دست آوردن استقلال.» محل داستان ـ که دقیقاً به آن اشاره نشده است ـ ظاهراً کشور کوچکی در آمریکای جنوبی است که حکومتی خودکامه دارد. اما کارگزاران دولت پیوسته از آزادی صحبت می‌کنند و از عدالت سخن می‌رانند. آن‌ها برای اثبات این ادعا روزنامه‌نگاران را با اتوبوسی به منطقهٔ مورد بحث می‌فرستند تا آن‌ها خود شاهد آزادی و رفاه مردم باشند. در این سفر، روزنامه‌نگاران با مردی بومی برخورد می‌کنند که بونزو[1] نام دارد و دائماً از اصلاحات دولت دادِ سخن می‌دهد. راوی در ضمنِ

1. Bonzo

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



صحبت‌های بونزو به چهرهٔ «خسته و غبارآلود» او دقت می‌کند و متوجه می‌شود که «یکی از دندان‌های نیشش افتاده است.»

بونزو برای اثبات نظر خود مبنی بر رفاه مردم دلایل جالبی می‌آورد: «می‌دانید، شرط رسیدن به استقلال، بلوغ فکری است. احتمالاً استقلال آنقدرها هم به درد ما نمی‌خورد. برای ملت‌ها هم، سن بلوغ وجود دارد، اما ما هنوز به این سن نرسیده‌ایم. من طرفدار این حکومتم، چون ما را در این مرحله از رشد به حال خود رها نمی‌کند. اگر واقعیت را بخواهید، باید بگویم که من به همین دلیل از حکومت متشکرم.»

سرانجام نوبت خداحافظی فرا می‌رسد. «ما یک یک با بونزو دست دادیم. من آخرین نفر بودم، اما همین‌که دست خشن و تَرَک خوردهٔ او را در دست گرفتم، حس کردم که در کف دستم گلوله‌ای کاغذی قرار دارد.»

راوی و همکارانش به شهر مراجعت می‌کنند. در آنجا «من تنها به هتل برگشتم. با آسانسور به اتاقم رفتم و در دستشویی گلولهٔ کاغذی را که هوادار حکومت، پنهانی به من داده بود، باز کردم. نوشته‌ای همراه نداشت، نه کلامی و نه علامتی. در گلولهٔ کاغذ تنها یک دندان نیش دیده می‌شد که نیکوتین، آن را به رنگ قهوه‌ای در آورده بود. دندان، دندان شکستهٔ انسانی بودکه من صاحب آن را می‌شناختم.»

لنتس در نوشتنِ داستان کوتاه استاد است، اما او به‌جز داستان کوتاه تعداد زیادی رمان هم نوشته است که مهم‌ترین آن‌ها ***ساعت انشا*** است (۱۹۶۸).

شخصیتِ اصلی رمانِ ***ساعت انشا*** جوانی بیست و یک ساله است به نام زیگی‌پیزن[1] که به دلیل سرقت چند تابلوِ نقاشی بازداشت شده است. روزی در دارالتأدیب به او و جوانان همسالش تکلیف می‌شود که انشایی دربارهٔ «فواید

1. Siggi Jepsen

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



وظیفه‌شناسی» بنویسند، اما زیگی چیزی به نظرش نمی‌رسد و ورقهٔ خود را سفید پس می‌دهد. معلم دارالتأدیب دست بردار نیست و از او می‌خواهد که کار معوّقه را حتماً انجام دهد. نوشتن انشا هفته‌ها طول می‌کشد و محتوای آن چندین دفتر را پُر می‌کند. سرانجام زیگی انشای خود را که حاوی سرنوشت شخصی اوست به پایان می‌بَرد و آن را به معلم تسلیم می‌کند. بخش بزرگی از رمان لنتس بازگویی این زندگینامه است.

رُمانِ *ساعت انشا* دو شخصیت اصلی دارد: یکی پدر زیگی که در ادارهٔ پلیس کار می‌کند و مردی بسیار وظیفه‌شناس است، و دیگری نقاش معروفی که موضوع تابلوهای او را مناظر و مردم شمال آلمان تشکیل می‌دهند.

زمانِ داستان عمدتاً دورهٔ نازی‌هاست، اما موضوع تابلوهای نقاش، با ذوقِ کارگزاران حکومت متناسب نیست. بنابراین، به نقاش اجازه داده نمی‌شود که آثار خود را به‌صورت رسمی عرضه کند. پدر زیگی مأمور کنترل این حُکم می‌شود و او ـ که در این زمان ده سال دارد ـ شاهد اجرای آن. مأمور به هیچ اصلی جز به اجرای قانون پای‌بند نیست، از این‌رو توجهی هم به مسائل عاطفی ندارد. او فراموش کرده است که در کودکی با نقاش، دوست و همبازی بوده و نقاش، جان او را حتی یک‌بار از مرگ حتمی نجات داده است. زیگی از پدرش متنفر و برای نقاش احترامی خاص قائل است. این احترام تنها به این دلیل نیست که نقاش، هنرمند بزرگی است، بلکه ضمناً به علت آن است که او از زیگی و برادرش در برابر پدرشان حمایت می‌کند. علاقهٔ زیگی به نقاش تا بدان حد است که سرانجام روزی تابلوهای او را در آسیابی مخفی می‌کند تا پدرش به آن‌ها دست نیابد.

جنگ تمام می‌شود، اما تنفر پدر زیگی نسبت به نقاش پایانی ندارد. در اینجا اتفاق دیگری نیز روی می‌دهد: آسیابی که تابلوها در آنجا مخفی است، آتش می‌گیرد و آن‌ها از بین می‌روند. زیگی می‌پندارد که پدرش عامل این کار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



است، بنابراین نفرتش نسبت به او دو چندان می‌شود. زیگی آرام ندارد، او اکنون تنها در اندیشهٔ نجات تابلوهایی است که هنوز از نقاش در اماکن عمومی موجود است و باید از چشم پدرش دور شود. از این‌رو، دست به کار شگفتی می‌زند، یعنی تابلوها را هر جا که می‌یابد، سرقت می‌کند.

بسیاری از منتقدان ادبی معتقدند که توفیق لنتس در نوشتن داستان کوتاه به‌مراتب بیشتر از رمان است. حتی پاره‌ای از آنان لنتس را به دونده‌ای تشبیه می‌کنند که تنها از عهدهٔ دوِ صد متر برمی‌آید و نه ماراتُن. این ادعا جز در یک مورد کاملاً درست است. این مورد، رمان ***ساعت انشا*** است. این رمان نه تنها قطورترین، بلکه موفق‌ترین اثر نویسنده است. میلیون‌ها نسخه‌ای که از این کتاب در سراسر جهان منتشر شده، شاهد این مدعاست. اما دلیل توفیق این اثر چیست؟ پاسخ این پرسش دشوار نیست: توصیفِ بسیار دقیقِ لنتس از موقعیت اجتماعی آلمان در دورهٔ نازی‌ها. اما فقط همین؟ ـ نه! علت دیگرِ توفیق کتاب وجود دو شخصیت متضادی است که هر یک از آن‌ها نمایندهٔ طبقهٔ ویژه‌ای از مردم آلمان در دورهٔ حکومت خودکامهٔ هیتلر است. یکی از آن‌ها ـ پلیس ـ نمادِ زور و خشونت است و دیگری ـ نقاش ـ سمبُل معنویت و روشنفکری. اولی مجریِ قانونی غیرانسانی است و دومی مدافع آزادی انسان؛ اولی موجودی بی‌احساس و خشن است و دومی شخصیتی فرهیخته و رئوف. با وجود این، باید گفت که قدرت لنتس در توصیف حالت‌های درونی قهرمانانِ کتاب نیست، بلکه استعداد او در نشان دادن اَعمال آنان است. از ویژگی‌های دیگر نویسنده توصیف دقیق نواحی شمال آلمان است. او می‌تواند صفحات زیادی در وصف محیطی که قهرمانانش در آنجا زندگی می‌کنند اختصاص دهد، بدون آن‌که خواننده احساس خستگی کند.

از ویژگی‌های دیگر رمانِ ***ساعت انشا*** فقدان «اروتیک» است. زنان این کتاب عوالم عاشقانه را نمی‌شناسند و با مسائل عاطفی بیگانه‌اند. آن‌ها

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



موجودات خشک و سردی هستند که یا از غرایز انسانی بی‌خبرند و یا آن را در وجود خود خفه می‌کنند. اصولاً زن در آثار لنتس ـ و از جمله در *ساعت انشا* ـ نقش عمده‌ای ایفا نمی‌کند؛ گویی دنیای نویسنده تنها دنیای مردان است.

زبان در رمان لنتس زبانی دقیق، موجز و مؤثر است. بسیاری از آثار نویسندگان همنسلِ لنتس را می‌توان خلاصه کرد، بدون آن‌که به اصل آن‌ها لطمه‌ای بخورد. زبان لنتس ـ دست‌کم در *ساعت انشا* ـ چنین نیست. از ویژگی‌های دیگر این اثر طنز آن است، طنزی ساده و دلنشین. این طنز خواننده را به خندیدن وادار نمی‌کند، بلکه تنها لبخندی ملایم را روی لبان او می‌نشاند.

لنتس گذشته از داستان کوتاه و رمان تعداد زیادی نمایشنامهٔ رادیویی نوشته است که ما به عنوان نمونه یکی از آن‌ها را به اختصار بررسی می‌کنیم.

در نمایشنامهٔ رادیویی ***عصر بی‌گناهان*** (۱۹۶۱) الگوی لنتس یک قصهٔ کهن چینی است: دَه مرد جوان برای پرهیز از صدمات توفان به معبدی دورافتاده پناه می‌برند. ظاهراً بین آن‌ها بزهکاری است که باید جمع را تَرک کند. برای یافتن بزهکار، مردان کلاه‌های حصیری خود را جلوِ درِ ورودی معبد آویزان می‌کنند و قرار می‌گذارند که صاحب اولین کلاهی را که توفان با خود بُرد از معبد برانند. به نظر آنان این شخص همان بزهکاری است که در جمع آنان راه یافته است. اما سرنوشت بازی‌های فراوان دارد: نُه تن از کسانی که به معبد پناه آورده‌اند در اثر صاعقه جان می‌بازند و نفر دهُم ـ که به خارج معبد رانده شده است ـ زنده می‌ماند. او تنها کسی است که بی‌گناه است.

نمایشنامهٔ رادیویی لنتس نُه شخصیت مرد دارد که آن‌ها را پلیس دستگیر و در سلولی زندانی کرده است. اینان از طبقات مختلف مردم‌اند و دارای مشاغلی کاملاً متفاوت از هم. اما دلیل بازداشت آنان چیست؟ به این سوآل افسری در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



زندان پاسخ می‌دهد: دو روز پیش مردی به نام زازون[1] به جانِ فرماندار سوء قصد کرده است. زازون اگرچه به گناه خود اعتراف نموده است، اما هنوز از ذکر نام عاملانِ اصلی جنایت خودداری می‌کند.

در اینجا زازون را به داخل سلول می‌آورند و او را به دست بازداشت‌شدگان می‌سپارند. آن‌ها اکنون مکلف می‌شوند که تمهیداتی به کار برند تا قاتل نام عاملانِ اصلی را فاش کند. ضمناً به مردان توضیح داده می‌شود که آزادی آنان تنها زمانی ممکن است که آن‌ها زازون را وادار به اعتراف کنند. آزمایشات شروع می‌شود، اما قاتل سکوت می‌کند و نامی بر زبان نمی‌آورد. راه آزادی بسته است و بازداشت شدگان خشمگین و عصبی. سرانجام یکی از مردان کاری می‌کند که دیگران آرزوی انجام آن را دارند: او ـ که معلوم نیست کدام یک از زندانیان است ـ زازون را نیمه شب خفه و غائله را ختم می‌کند. اکنون راه آزادی باز است و مردان می‌توانند نزد خانواده‌های خود بازگردند.

موضوع اصلی نمایشنامهٔ رادیویی *عصر بی‌گناهان* مسألهٔ سوءاستفاده از قدرت است. پرسشی که در این اثر مطرح می‌شود، این است: چگونه و با استفاده از چه عواملی می‌توان شهروندان عادی را وادار کرد که ابتدا فردی از جمع خود را به مرگ محکوم کنند و سپس حُکم قتل او را شخصاً اجرا نمایند؟ آنچه در این نمایشنامهٔ رادیویی نظر را جلب می‌کند، این است که متهمان بی‌گناهِ اولیه در پایان، خود تبدیل به قاضیان گناهکار می‌شوند. آیا در اینجا مسألهٔ «گناه دسته‌جمعی» مطرح نمی‌شود؟ آیا تاریخ آلمان در گذشته‌ای نه چندان دور شاهد این گناه عمومی نبوده است؟ لنتس با اثر خود به این پرسش‌ها پاسخی روشن داده است.

---

1. Sason

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# اینگه‌بورگ باخمان

## صید رام‌نشدنی

به سرزمین نوزادم، به جنوب،
کوچ کردم.
برهنه و زار در دریا نشستم،
شهری یافتم و برجی نیز.
از خاک به خواب گام نهادم،
در نور خفتم.
اما
اینجا گیاه عطرآگینی نمی‌روید.
و هیچ پرنده‌ای
سرودش را در چشمه‌ها نمی‌شوید.

این شعر را باخمان چهل سال پیش سروده است، یعنی زمانی که بازگشت از «سرزمین نوزاد»ش ممکن بود. واپسین سفر او (۱۹۷۳) هرگز بازگشتی نخواهد داشت.

اینگه‌بورگ باخمان به سال ۱۹۲۶ در شهر کلاگن‌فورت[1] (جنوب اتریش)

1. Klagenfurt

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



دیده به جهان گشود، در گراتس[1] و وین به فراگرفتن فلسفه پرداخت و در ۱۹۵۰ رسالهٔ دکترای خود را دربارهٔ «نظری انتقادی به فلسفهٔ وجودی مارتین هایدگر» نوشت. وی جزء نخستین اعضای رسمی «گروه ادبی ۴۷» بود، دسته‌ای که نهضت بزرگی در ادبیاتِ پس از جنگ آلمان پدید آورد.

باخمان، این روح ناآرام که هرچندگاه یک‌بار در یکی از شهرهای بزرگ اروپا سکنا می‌گزید، در تمام عمر تنها زیست و همسری اختیار نکرد. حاصل سال‌های نابه‌سامانی وی چیزی جز دو مجموعهٔ کوچک شعر، چند داستان، دو سه نمایشنامهٔ رادیویی و یک رمان نیست. اما آثار باخمان دارای چنان کیفیتی است که خواننده هرگز به کمیّت آن‌ها نمی‌اندیشد. برعکس، او از شمارِ آن دسته از هنرمندانی است که با آفریدن همین آثار اندک، در تاریخ ادبیات آلمان مقامی ارجمند دارد.

باخمان نخستین شخصیت ادبی است که در ۱۹۶۰ در دانشگاه فرانکفورت سخنرانی‌های جالبی دربارهٔ «زبان و موقعیت شعر امروز» ایراد کرد. او در یکی از این گفتارها در مورد ماهیّت زبان می‌گوید:

> با واقعیت، تنها از راه زبان می‌توان روبه‌رو شد، و این هنگامی است که در آن جهشی آگاهانه به‌وقوع بپیوندد... کسی که می‌خواهد با زبان، آسان کنار آید، غافل از آن است که زبان، خیلی زود منظورش را در می‌یابد و از او انتقام می‌گیرد.

از باخمان دو مجموعهٔ شعر انتشار یافته است: یکی **مهلت پنج روزه** (۱۹۵۳) و دیگری *ندایی به دُب اکبر* (۱۹۵۶). از شمار اندکی قطعات متفرق که

---

1. Graz

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



بگذریم، این دو کتاب شامل تمام اشعار غنایی باخمان است.

شعر باخمان که از همان ابتدای انتشار مورد ستایش فراوان منتقدان بزرگ ادبی قرار گرفت، تنها نشانگر استعداد سرشار او نیست، بلکه از عمق کم‌نظیری برخوردار است که خواننده را غالباً به شگفتی وامی‌دارد. این زیبایی و شگرفی در شعر او آسان به دست نیامده، بلکه حاصل دست و پنجه نرم کردن شاعرهٔ ما است با واژه‌ها، با زبان. در قطعه‌ای می‌گوید:

خدایا نه با آتش،
بلکه با زبانی که وام گرفته‌ام، نزد تو آمده‌ام.

وچند سال بعد در شعری به‌نام «تبعید» همین موضوع را چنین بیان می‌کند:

من با زبان مادری‌ام،
با این تودهٔ ابری که مرا در برگرفته است
و من آن را مانند سرایی نگاه داشته‌ام،
از میان همهٔ زبان‌ها می‌گذرم.
آه که چقدر تیره شده است
نوای تاریک باران!
از ابر، تنها قطره‌ای چند فرو می‌بارد.

«ابر» نمادی است برای زبان و زبان برای باخمان مسأله‌ای بزرگ است. کسی که این مسأله را ساده می‌انگارد، خام و ناآشنا است:

زبانِ نو، باید مسیر نو داشته باشد و این مسیر را تنها هنگامی خواهد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



داشت که در آن روح تازه‌ای دمیده شده باشد. ما تصور می‌کنیم که زبان را می‌شناسیم، از این‌رو با آن مدارا می‌کنیم. تنها شاعر است که نمی‌تواند با آن کنار آید.

این سخنِ عمیق نشان می‌دهد که باخمان تا چه حد نسبت به کار خویش، به کار شاعری، بدبین است. شاید به همین سبب نیز شاعرهٔ اتریشی پس از مجموعهٔ *ندایی به دُب اکبر* تقریباً خاموشی گزید و دیگر شعری انتشار نداد.

دست و پنجه نرم کردن با زبان، با این مسألهٔ دشوار، موضوع بسیاری از قطعات مجموعهٔ دوم نیز قرار می‌گیرد. در نخستین شعر این کتاب که «ندایی به دُب اکبر» نام دارد، شاعرهٔ اتریشی باز هم از دشواری دیرین خویش سخن می‌گوید. در اینجا «دُب اکبر» نمادی است برای زبان، زبانی که دور از دسترس ما است، زبانی که باید برای رام کردنش ابتدا به نبرد با آن برخاست.

فرود آی ای خرس بزرگ. ای شب هیبت‌زای!
اگرچه هوشیارانه از گلّه‌ها پاسداری می‌کنیم،
اگرچه بیم تو نَفَس در سینه بسته است،
اما به بازوان خسته
و به دندان‌های تیز تو نیز اعتمادی نیست.

با خواندن این شعر ممکن است این اندیشه پدید آید که لحن باخمان همیشه چنین حماسی است، در حالی که چنین نیست. نمونهٔ خوب آن قطعه‌ای است که چنین آغاز می‌شود:

دیگر جنگ اعلام نمی‌شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



بلکه به آن ادامه می‌دهند.
دریغا، شگفت‌ترین مسائل عادی شده است ـ
جنگ‌آوران، دیگر سیمای قهرمان را نمی‌بینند.

اینجا دیگر اثری از لحن حماسی هولدرلین[1] نیست، اینجا زبان برشت است، زبان شاعر انسان‌دوستی که هنر را در سادگی و بی‌پیرایگی می‌دانست. اصولاً در شعر باخمان تنها تأثیر گویندگانی مانند ریلکه و بِن[2] مشهود نیست، شاعران فرانسوی چون والری و سن‌ژان‌پرس نیز در ساختن زبان شاعرهٔ اتریشی مؤثر بوده‌اند. به عبارت دیگر، سخن باخمان تلفیقی است از اصول دقیق و ملموس شعر کلاسیک و عناصر ناآشنا و انتزاعی شعر جدید. در قطعات او پیوندی است بین تضادهای گوناگون، بین وزن سنّتی وموسیقی نو، بین مضامین آشنا و تصاویر بیگانه، بین شکل‌های کهن و صورت‌های شعرِ امروز.

ممکن است گفته شود که این تضادها در شعر اروپاییِ امروز بسیار به‌چشم می‌خورد. این‌نظر، درست است، اما در ضمن نکته‌ای را نیز نباید فراموش کرد: آنچه در کارِ باخمان تازه است، بهره گرفتن از این تضادها از یک‌سو و نگسستن از اصول شعر سنّتی از سوی دیگر است.

در اینجا ممکن است این پرسش مطرح شود: در روزگاری که در غرب نسبت به لحن حماسی حساسیت نشان داده می‌شد، چگونه کلام باخمان توانست مورد توجه قرار گیرد؟

پاسخ این سوآل را باید در زیبایی، عمق و موسیقیِ ویژهٔ شعر باخمان جست وجو کرد، شعری که با تمام نو بودنش، آشیانهٔ گرمی برای واژه‌های

1. Hölderlin 2. Benn

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



سنّتی است. در اینجا کلماتی از شمارِ «کوه»، «دریا»، «ساحل»، «بندر»، «باد»، «ابر» (واژهٔ مورد علاقهٔ باخمان) اندک نیست. از سوی دیگر، شعر او سرشار است از «آسمان»، «خورشید»، «ماه»، «ستارگان»، «زمین» و «افق».

این نمادها، جهانی می‌آفرینند که بیش از هرچیز، رنگارنگ بودن و گستردگی آن نظر را جلب می‌کند. به عنوان مثال، در قطعه‌ای از مجموعهٔ **مهلت پنج روزه** به این سطور برمی‌خوریم:

رانده از سرزمین ترانه‌ها،
جاده‌ای از میان حال برمی‌گزینم
و تا انتهای افق ره می‌سپارم.
جایی که خورشیدهای مرده به خاک افتاده‌اند.

باخمان با این زبان ـ که از سوررئالیسم بهره گرفته است ـ تمام هستی را می‌سراید، با همهٔ گیتی در گفت وگو است، اما صدای او بلند نیست. نجوا می‌کند که:

... من، تنهای تنها
با دردهای بی‌شمارِ خویش
در توده‌ای یخ سکنا گزیده‌ام.

اگر خصوصیات شعر باخمان را اصولاً بتوان برشمرد، باید گفت که کلام او دارای سه ویژگیِ عمده است: ۱. گفت و شنود با طبیعت، ۲. گفت و شنود با مخاطبی که باید مرزهای تجربه‌های درونی را یک یک پشت سر گذارد، ۳. گفت وگو با خیال.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



گفتیم که شعر باخمان، شعر تضادها است. اما آیا دنیای ما، دنیای تضادها نیست؟ ضمناً فراموش نکنیم: اشعار غناییِ شاعرهٔ بزرگ اتریشی زمانی انتشار یافت که بیش از چند سال از جنگ نگذشته بود. از این‌رو، کلام باخمان بیانگر دردهای زمان اوست؛ تصویرگر روزگاری است که انسان غربی نسبت به بیشتر ارزش‌های معنوی دچار تردید شده بود. شاید به همین سبب نیز یکی از منتقدان بزرگ آلمانی دربارهٔ باخمان می‌گوید: «شعر او تصویرگر دردهای انسانی است که اگرچه می‌داند که در روزگار ما به دست فراموشی سپرده شده است، با وجود این می‌کوشد که با شعر، دست‌کم به خودش نشان دهدکه بر او چه گذشته است.» شک نیست که چنین انسانی حق دارد که با باخمان همصدا شود و ادعا کند:

ما می‌دانیم
که در زندانِ زمین خواهیم ماند
و دیگربار به خشم او دچار خواهیم شد.

و در شعر دیگری به نام «سرودهایی از یک جزیره»:

آتشی عظیم خواهد آمد.
توفانی زمین را فرا خواهد گرفت.
و ما شاهدانِ آن خواهیم بود.

باخمان از این‌گونه هشدارها بسیار می‌دهد. به عنوان مثال، می‌توان از قطعهٔ «مهلت پنج روزه» نام برد که در آن شاعرهٔ اتریشی زبانی صریح‌تر دارد:

روزهای دشوارتری در راه است

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



به هوش باش! مهلت پنج روزه‌ای که به وام گرفته‌ای
اندک اندک سر خواهد آمد.

این‌که شاعره‌ای مانند باخمان از نامیدن صریح تجربه‌های دردناک تاریخی و سیاسی خودداری می‌کند، نباید سبب شگفتی شود: شعر، همیشه بیان صریح تجربه‌ها نیست.

چنان‌که اشاره شد، باخمان گذشته از دو مجموعهٔ شعر، دارای آثار منثوری نیز هست؛ اما خوانندهٔ آگاهی که این آثار را مرور می‌کند، خیلی زود به این نکته پی می‌بَرد که زبان باخمان، زبانی غنایی است و نوشته‌های منثور او هرگز زیبایی، شگرفی و استواری شعرش را ندارند.

در ۱۹۶۱ برای نخستین‌بار مجموعه‌ای از هفت داستان باخمان به نام *سال سی‌ام* انتشار یافت. آنچه در این داستان‌ها بیش از هرچیز نظر خواننده را جلب می‌کند، نه تنها زبان غیرداستانی نویسنده است، بلکه گذشته از آن شباهت زیادی است که بین شخصیت‌های این آثار وجود دارد. به عبارت دیگر، تفاوت بین طرز فکرها، احساسات، واکنش‌ها و حتی سخنان شخصیت‌ها آنقدر اندک است که انسان تصور می‌کند که همهٔ آن‌ها یکی هستند.

از ویژگی‌های مشترک این آدم‌ها، یکی جوان بودنشان و سپس ظرافت زنانهٔ آنان است. همهٔ آن‌ها ـ حتی کسانی که به پیرانه سر رسیده‌اند ـ از یک‌سو بی‌تجربه و سرکش و از سوی دیگر ظریف و احساساتی‌اند. شگفت‌تر این‌که همهٔ آن‌ها دارای خواست‌های مشترکی هستند. آنچه جان (قهرمان نمایشنامهٔ *خدای خوب مانهاتان*) می‌گوید، می‌تواند دربارهٔ همهٔ شخصیت‌های داستان‌های باخمان صدق کند: «من می‌خواهم حصارِ تمام سال‌ها و تمام اندیشه‌های مربوط به آن‌ها را فرو ریزم. می‌خواهم بنایی را که من هستم، در خود منهدم کنم و انسانی شوم که در گذشته نبودم.» و در جایی دیگر دربارهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



قهرمان داستان «سال سی‌ام»:

> او مانند همه آدم‌ها دارای عمری بی‌حاصل است... او مایل است که در برابر ناتوانی‌ها و نادانی‌ها تسلیم شود. اما از سوی دیگر می‌خواهد با آن‌ها به نبرد برخیزد. او شکیبا است و شکیبا نیست. تنفر مـی‌ورزد و تنفر نمی‌ورزد.

اگر منتقدان ادبی، جملگی باخمان را به عنوان شاعره‌ای بزرگ ستوده‌اند، اما دربارهٔ کیفیت و ارزش آثار منثور او عقاید نسبتاً متضادی اظهار شده است. منتقدی دربارهٔ نثر باخمان می‌نویسد: «پیشِ او مسائل عادی، حالتی مرموز به خود می‌گیرند و در میان چیزهای معمولی، شگرفیِ ویژه‌ای هست.»

اما منتقد دیگری عقیده دارد که: «اینجا چیز مهمی روی نمی‌دهد و مسائل عادی به همان شکلی که هستند باقی می‌مانند؛ از خلال اندیشه‌های معمولی هیچ بارقه‌ای به چشم نمی‌خورد.»

با وجود این، همین منتقد در جای دیگری به دفاع از باخمان برمی‌خیزد:

> کسی که سرمایهٔ هنگفتی صرف قمار می‌کند، احتمال این‌که زیاد هـم ببازد، بیشتر است. به عبارت دیگر: شاعره‌ای که می‌خواهد به کشـف سرزمین‌های ناشناخته رود، باید خود را برای رویارویی بـا حـوادث وخیم نیز آماده کند.

در مجموعهٔ *سال سی‌ام* یکی از داستان‌های آن شهرت فراوان یافته است: داستانِ «همه». در اینجا حالات پدر جوانی وصف می‌شود که تصمیم دارد در برابر نظام کهن جهان به نبرد برخیزد و طرحی نو دراندازد. او معتقد است کـه

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



باید کودکش را برای «زندگی دیگری» آماده سازد و او را به گونه‌ای تربیت کند که به هیچ‌کس شباهت نیابد.

تردید نیست که آزمایش پدر جوان بی‌نتیجه می‌ماند. خود او دربارهٔ حاصل کارش می‌گوید: «متأسفانه بچه زیاد به ما شباهت داشت، اما نه تنها به مادرش و من، نه، به‌طور کلی به همه آدم‌ها.» و در جملهٔ دیگری: «زشتی، مانند غدهٔ چرکینی در او لانه کرده بود.»

داستان، پایانی اندوهبار دارد. کودک می‌میرد و پدر در می‌یابد که اشتباه کرده است. از این‌رو، تصمیم می‌گیرد که کودکان آیندهٔ خود را چنان تربیت کند که بتوانند در جهان ما زندگی کنند، یعنی «نیمی برای رویارویی با درنده‌خویان و نیمی برای همنشینی با آدم‌ها.»

از آثار عمیق باخمان یکی هم نمایشنامهٔ رادیویی اوست به نام ***خدای خوب مانهاتان***. نمایشنامه موضوعی ساده دارد: عشق پسر و دختری جوان به هم. اما گفت وگوهایی که بین آن دو رد و بدل می‌شود، سطحی، یکنواخت و بی‌روح است. در اینجا هیجان نیست، سرکشی نیست، شورانگیزی نیست؛ در اینجا عشق، موضوعی پیش‌پا افتاده، سطحی و بی‌محتوا است.

باخمان باز در اینجا «مسألهٔ زبان» را مطرح می‌کند، زبانی که تنها به‌وسیلهٔ آن می‌توان با واقعیت روبه‌رو شد. و واقعیت این است که در روزگار ما عشق هم جز کلامی بی‌روح چیزی نیست.

باوجود این، باخمان نومید نیست. او اعتقاد دارد که برای ساختن جهانی نو باید زبانی نو آفرید. ***مالینای*** او از این زبان نشانه‌ها دارد. اما نه تنها این رمانِ وهم‌آلود، بلکه آخرین مجموعهٔ داستان‌های کوتاه او نیز جهانی را نشان می‌دهند که با همهٔ تاریکی، رنگارنگ و با همهٔ خاموشی، شورانگیز است. باخمان تا زمانی که زیست، در این جهان زیست و تا وقتی که از او نام برده می‌شود، از این جهان نیز سخن‌ها گفته خواهد شد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# مارتین والزر

## فتنه‌گری صادق

در تاریخ ادبیات امروزِ آلمان نویسندگان بزرگی هستند که با تمام استعداد سرشاری که دارند، اثر بی‌عیبی پدید نیاورده‌اند. یکی از آنان مارتین والزر، نویسندهٔ معاصر است.

والزر در بیست و چهارم مارس ۱۹۲۷ در شهر کوچک واسربورگ در کنار بودن‌زِه[1] (جنوب غربی آلمان) زاده شد. دوران دبستان و دبیرستان را در زادگاهش گذراند و در ۱۹۴۴ به خدمت نظام فراخوانده شد. والزر یک سال پس از پایان جنگ ابتدا در دانشگاه رگنسبورگ[2] و سپس در دانشگاه توبینگن[3] در رشتهٔ ادبیات، فلسفه و تاریخ به تحصیل پرداخت. او در ۱۹۵۱ پایان‌نامهٔ دکترای خود را دربارهٔ کافکا نوشت. والزر از ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۷ در تلویزیون اشتوتگارت به عنوان کارگردان کار کرد، سپس آن را رها نمود و یکسر به نویسندگی پرداخت. والزر جوایز زیادی دریافت کرده است، از جمله «جایزهٔ گروه ادبی ۴۷» (۱۹۵۵)، «جایزهٔ هرمان هسه» (۱۹۵۷)، «جایزهٔ گرهارت هاپتمان» (۱۹۶۲) و «جایزهٔ یادبود شیلر» (۱۹۶۵).

نخستین کتابی که از والزر انتشار یافت مجموعه‌ای است به نام ***هواپیمایی روی خانه*** (۱۹۵۵). این مجموعه دارای هشت داستان کوتاه است که در آن‌ها

---

1. Bodensee 2. Regensburg 3. Tübingen

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تأثیر کافکا کاملاً مشهود است. در این داستان‌ها نویسنده می‌کوشد تا سرنوشت انسان‌های فرودست را غالباً به‌صورت تمثیل نشان دهد. اما والزر نه از شخصیت این انسان‌ها سخن می‌گوید و نه از عوالم درونی آن‌ها؛ تنها اعمال آنان را مورد بررسی قرار می‌دهد. این «قهرمانان» در جهانی زندگی می‌کنند که با آن بیگانه‌اند، جهانی که سرد و بی‌روح است و به قربانیان خود رحم نمی‌کند. نمونه‌ای از این انسان‌ها را می‌توان در شخصیت اصلی داستانِ «شکایات در مورد روش‌های من» یافت. او دربانی است که معتقد است:

> انسان تقریباً برای همهٔ مشاغل احتیاج به شجاعت مردی دارد که به گیشهٔ بانک نزدیک می‌شود و همه را با هفت‌تیری پُر (و یا اکثراً خالی) میخکوب می‌کند و پس از دریافت پول لبخندزنان عقب عقب می‌رود و ناگهان از نظر ناپدید می‌شود.

مرد، شجاعت دزد بانک را ندارد، بنابراین باید به کار بی‌دردسرتری بپردازد. او سرانجام دربان یک کارخانهٔ کوچک می‌شود و می‌پندارد که به دست آوردن کاری بهتر از آن ممکن نیست. اما مرد ساده‌دل که اندیشه‌ای جز انجام خدمت صادقانه در سر ندارد، شغل خود را به‌زودی از دست می‌دهد. «آن‌وقت از خودم خجالت کشیدم که فقط یک دربان ساده شده بودم. حالا می‌فهمیدم که انسان احتیاج به جرأت یک دزد بانک دارد، همان جرأتی که من مدت‌هاست که بیهوده در خودم جست وجو می‌کنم.»

مارتین والزر در ۱۹۵۷ نخستین رمان خود را با عنوان ***زندگی‌های مشترک در فیلیپس‌بورگ*** منتشر کرد. شخصیت اصلی این رمان جوانی است به نام هانس بوی‌مان[1] که فارغ‌التحصیل رشتهٔ روزنامه‌نگاری است و می‌کوشد تا در

---

1. Hans Beumann

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



ادارهٔ یکی از روزنامه‌های معروف فیلیپس‌بورگ شغلی مناسب بیابد. اما سعی او بیهوده است. بوی‌مان درادارهٔ روزنامه با دوشیزه‌ای روبه‌رو می‌شود که آنه فولکمان[1] نام دارد و همدورهٔ زمان تحصیلش بوده است. پدرِ آنه کارخانه‌دار معروفی است که به توصیهٔ او بوی‌مان در بخش روابط عمومی اتحادیهٔ صاحبان صنایع استخدام می‌شود. بوی‌مان جوان فعالی است که خیلی زود می‌تواند نظر پدر آنه را به‌خود جلب کند و از طریق او به مجالس خصوصیِ بزرگان شهر راه یابد. این مجالس اگرچه سرگرم کننده‌اند، اما فساد در آن‌ها بیداد می‌کند. بوی‌مان در این مجالس با مردان سرشناسی روبه‌رو می‌شود که زندگی زناشوییِ بیشتر آنان دچار اختلال شده و در حال فروپاشی است. اما آن‌ها به جای آن‌که درصدد رفع دشواری‌ها برآیند، می‌کوشند تا با ایجاد روابط با زنان، خود را سرگرم کنند.

رمانِ *زندگی‌های مشترک در فیلیپس‌بورگ* اثری است انتقادی، انتقادی از آن‌نظر که جامعهٔ آلمان را در پایان دههٔ پنجاه به گونه‌ای استادانه نشان می‌دهد. اما جالب بودن این رمان دلیل دیگری نیز دارد: وجودِ قهرمان آن. بوی‌مان جوانی است که از محیطی کوچک برخاسته است و تصمیم دارد به هر شکلی که ممکن است ترقی کند و سرشناس شود. اما این تصمیم به چه بهایی تمام می‌شود؟

فیلیپس‌بورگ شهری است که اگرچه وجود خارجی ندارد، اما می‌تواند نماد همهٔ شهرهای بزرگ آلمان باشد. به تعبیر دیگر: آنچه در فیلیپس‌بورگ اتفاق می‌افتد، می‌تواند در بسیاری از شهرهای دیگر نیز روی دهد. رمان والزر نه تنها از نظر نشان دادن شخصیت‌ها و روابط آنان با یکدیگر اثری موشکافانه است، بلکه فساد جامعه‌ای را منعکس می‌کند که در آن مسائل اخلاقی محلی از

1. Anne Volkmann

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



اِعراب ندارد.

با تمام حُسن‌هایی که رمانِ *زندگی‌های مشترک در فیلیپس‌بورگ* دارد، مع‌هذا از نظر موضوع اثرِ بدیعی نیست. ما رمان‌های متعددی را می‌شناسیم که دارای موضوعی مشابه‌اند. به‌ویژه نویسندگان فرانسوی در قرن نوزدهم در این زمینه آثار زیادی پدید آورده‌اند. انتقاد از «طبقهٔ هزار فامیل» نیز همیشه دلیل اصالت یک اثر ادبی نیست.

در ۱۹۶۰ والزر رمان قطوری منتشر کرد که عنوان آن *در نیمهٔ راه* بود. (نام این کتاب اشاره‌ای است به سپری شدن نیمهٔ اول قرن بیستم و آغاز نیمهٔ دوم آن.) شخصیت اصلی رمان، آنزلم کریست‌لاین[1]، مردی است خوش برخورد و خوش‌بیان که با دوشیزه‌ای به نام آلیسا[2] ازدواج کرده و دارای سه فرزند است. کریست‌لاین پس از پایان جنگ ابتدا شغل مشخصی ندارد، اما پس از مدتی بازاریاب مؤسسه‌ای تجارتی می‌شود و در این‌کار به موفقیت‌هایی هم دست می‌یابد.

اگرچه کریست‌لاین در زندگی زناشویی احساس کمبود نمی‌کند، اما این احساس مانع از آن نیست که او با زنان دیگر سرو سرّی نداشته باشد.

کریست‌لاین مرد بلندپرواز و فرصت‌طلبی است که با تمام توفیقی که به عنوان بازاریاب به‌دست آورده است، از کار خود چندان راضی نیست. کریست‌لاین سرانجام رئیس امور تبلیغات مؤسسه‌ای بزرگ می‌شود و به مجالس خصوصیِ مدیر مؤسسه راه می‌یابد. وجود این مجالس برای کریست‌لاین امتیاز بزرگی است: او می‌تواند سرانجام با افراد سرشناس آشنا شود و از این آشنایی‌ها به سود خود بهره بَرد.

رمانِ *در نیمهٔ راه* در یک صبح بی‌روح آغاز می‌شود. کریست‌لاین در

1. Anselm Kristlein 2. Alissa

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



رختخواب دراز کشیده است و بچه‌های او در اتاق خواب سرگرم بازی‌اند. کریست‌لاین بی‌حوصله است و تحمّل بچه‌ها را ندارد. او تازه از بیمارستان مرخص شده و آثار ضعف هنوز در چهره‌اش نمایان است. کریست‌لاین با بیزاری به همه‌چیز نگاه می‌کند، به‌ویژه به همسرش: «آلیسا از آشپزخانه به اتاق خواب آمد، با موهای پریشان... چرا زن‌ها یک ساعت زودتر از خواب بیدار نمی‌شوند تا لااقل دستی به سر و رویشان بکشند؟»

پس از صرف صبحانه کریست‌لاین خانه را ترک می‌کند و به سوی محل کارِ یکی از زنان مورد علاقه‌اش می‌شتابد. به این ترتیب رمان آغاز می‌شود و نهصد صفحه ادامه می‌یابد!

اگر رمانِ *در نیمهٔ راه* از نظر موضوع و شخصیت‌پردازی چندان گیرا نیست، اما از جهت توصیف وقایع اثری قابل تأمل است. نویسنده در این رمان می‌کوشد که مسیر زندگی مردی را نشان دهد که می‌خواهد از تمام امکانات یک جامعهٔ مرّفه اما بی‌بند و بار به سود خود بهره بَرد.

کریست‌لاین انسانی است که برای رسیدن به مقاصد خود هیچ مرزی را نمی‌شناسد و به هیچ معیاری پای‌بند نیست.

اما چرا نویسنده، قهرمان خود را یک نمایندهٔ تجاری انتخاب کرده است؟ ما برای این پرسش پاسخی مناسب نداریم، اما تنها می‌دانیم که کریست‌لاین در مورد شغل خود چه نظری دارد: «در دنیا حرفه‌ای وجود ندارد که در انسان احساس پوچ بودن را به همان اندازه ایجاد کند که شغل یک بازاریاب. و درست همین امر حرفهٔ مرا جالب توجه می‌کند. این شغل مرا به یاد حرفهٔ نویسندگی می‌اندازد.» و در پایان کتاب: «من دُن‌کیشوتی هستم که می‌داند سروانتس دربارهٔ او چه نوشته است.»

تصویری که کریست‌لاین در رمانِ *در نیمهٔ راه* از خودش، کارش و محیطش ارائه می‌کند، همان تصویری است که آن را در همه‌جا در جامعهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



آلمان در دههٔ پنجاه و پس از آن می‌توان یافت. از این‌رو، رمان والزر پیش از آن‌که اثری خصوصی باشد، کتابی است اجتماعی ـ انتقادی. نویسنده در این رمان نه توضیح می‌دهد و نه تفسیر می‌کند، بلکه تنها واقعیات پیرامونش را به صورتی دقیق نشان می‌دهد.

استادی والزر در توصیف کلیات نیست، بلکه چیره‌دستی او در بیان جزئیات است. برای نویسنده، تنها قهرمانان اصلی مهم نیستند، بلکه شخصیت‌های فرعی نیز به همان اندازه در خور توجه‌اند.

زبان والزر در رمانِ *در نیمهٔ راه* اگرچه زبانی استادانه است، اما موجز نیست. نمونهٔ آن پرحرفی‌های شخصیت اصلی این کتاب است. شاید در اینجا نقل جمله‌ای از یک منتقد آلمانی بی‌لطف نباشد: «کریست‌لاین حرّاف‌ترین قهرمان رمان‌های امروز آلمان است!»

بین سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ والزر دو اثر دیگر منتشر کرد که با استقبال زیادی روبه‌رو نشد. یکی از آن‌ها مجموعهٔ *داستان‌های کاذب* (۱۹۶۴) بود و دیگری رمانی به نام *گاو یک‌شاخ* (۱۹۶۶). گذشته از این دو اثر، والزر در دههٔ شصت چند نمایشنامه نوشت که مهم‌ترین آن‌ها *بلوط و آنگورا* (۱۹۶۲) و *قوی سیاه* (۱۹۶۴) است.

شخصیت اصلی نمایشنامهٔ *بلوط و آنگورا* مردی است به نام گروبل[1] که پیش از به قدرت رسیدن نازی‌ها عضو حزب کمونیست بوده است. پس از استقرار حکومت هیتلر در آلمان، نازی‌ها گروبل را دستگیر می‌کنند و به یکی از بازداشتگاه‌های عمومی می‌فرستند. در اینجا گروبل به جُرم خیانت ابتدا زندانی و سپس مقطوع‌النسل می‌شود. اقامت در زندان سبب تحولی بزرگ در روحیهٔ گروبل می‌گردد: او از اعتقادات گذشتهٔ خود دست برمی‌دارد و به جمع

1. Grübel

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



هواخواهان حکومت می‌پیوندد. در مقابل، مقامات نازی به او اجازه می‌دهند که به کار مورد علاقه‌اش، یعنی به پرورش خرگوش‌های آنگورا بپردازد و در «کلوپ آوازخوان‌ها» آواز بخواند.

شخصیت دیگر نمایشنامه گرباخ[1] نام دارد که در تشکیلات اداری نازی‌ها صاحب مقام مهمی است. گرباخ در اثنای جنگ مأموریت می‌یابد که در برابر سربازان فرانسوی مقاومت کند و آن‌ها را عقب براند. و در این کار باید گروبل به او کمک کند.

آلمان درجنگ شکست می‌خورد و حکومت نازی‌ها سقوط می‌کند. گُرباخ، که مرد موقعیت‌شناسی است، بی‌درنگ رنگ عوض می‌کند و خود را با وضع جدید منطبق می‌سازد. او، که حالا شهردار شهر کوچکی است، ناگهان به فکر گروبل می‌افتد و از او دعوت می‌کند که در مجلس جشنی شرکت نماید و آواز بخواند. گروبل این دعوت را می‌پذیرد و در مجلس جشن حاضر می‌شود. اما در نطقی که در سر میز شام ایراد می‌کند، به یاد گذشته می‌افتد و شعارهای نازی‌ها را تکرار می‌کند. این بی‌احتیاطی برای گروبل گران تمام می‌شود؛ به او تهمت اختلال حواس می‌زنند و به تیمارستان منتقلش می‌کنند.

*بلوط و آنگورا* نمایشنامهٔ جالبی است که در آن از گذشته‌ای نزدیک اما وحشتناک یاد می‌شود. این نمایشنامه می‌خواهد به واقعیت دیگری نیز اشاره کند: انسان‌ها تغییرناپذیرند و از تاریخ چیزی نمی‌آموزند. گروبل نمونهٔ یکی از این انسان‌هاست.

نمایشنامهٔ *قوی سیاه* دارای دو شخصیت اصلی است که هر دو پزشک‌اند. یکی جراحی است به نام گوت‌هاین[2] و دیگری روانپزشکی است به نام لایب‌نیتس[3]. این دو نفر ـ که ضمناً دوست هم هستند ـ پیشینهٔ سیاسی خوبی

1. Gorbach 2. Goothein 3. Leibniz

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



ندارند: آن‌ها در زمان نازی‌ها در کشتارگاه‌های دسته‌جمعی کار می‌کرده‌اند و در قتل مردم بی‌گناه سهم عمده‌ای داشته‌اند. گوت‌هاین پس از جنگ به دلیل سابقهٔ خود به چند سال زندان محکوم می‌شود، اما لایب‌نیتس نامش را تغییر می‌دهد، خود را لیبه‌رِه[1] می‌خواند و زندگی جدیدی را آغاز می‌کند. او حتی به دختر جوانش نیز ـ که از گذشتهٔ او بی‌خبر است ـ دروغ می‌گوید و ادعا می‌کند که در زمان نازی‌ها در هندوستان طبابت می‌کرده است.

رودی[2]، پسر گوت‌هاین، روزی در میان کاغذهای پدرش تصادفاً ورقه‌ای را پیدا می‌کند که از گذشتهٔ او پرده برمی‌دارد. اما رودی، که از پی بردن به این حقیقتِ تلخ شدیداً رنج می‌کشد، چیزی به پدرش نمی‌گوید. حال روحی رودی کم‌کم خراب می‌شود و گوت‌هاین به تصور آن‌که پسرش به بیماری عصبی دچار شده است، او را به آسایشگاه روانیِ دوستش منتقل می‌کند. در اینجا پرسشی که ذهن پسر جوان را پیوسته مشغول می‌دارد، این است که اگر او به جای پدرش می‌بود و در شرایط مشابهی زندگی می‌کرد، آیا دست به جنایت نمی‌زد؟ برای پاسخ دادن به این سوآل رودی تصمیم می‌گیرد که خود را در موقعیت پدرش قرار دهد و مانند او مرتکب قتل شود تا اثرات آن را در خود ببیند. اما چه کسی باید قربانی این تصمیم شگفت شود؟ رودی دختر دکتر لایب‌نیتس را برای انجام نقشهٔ خود انتخاب می‌کند.

پرسش مهمی که در **قوی سیاه** مطرح می‌شود، این است که آیا گذشته را می‌توان به‌سادگی از خاطر برد؟ پاسخِ والزر منفی است. او در این نمایشنامه نه تنها قصور طبقهٔ روشنفکر اما غیرمتعهد را نشان می‌دهد، بلکه از بهای گزافی که نسل جوان باید برای اَعمال غیرانسانی پدرانش بپردازد، سخن می‌گوید.

گفتیم که والزر نویسندهٔ بزرگی است که هرگز اثری بی‌عیب پدید نیاورده است. به این گفته باید نکتهٔ دیگری را افزود: والزر نه تنها هنرمندی متعهد، بلکه نویسندهٔ فتنه‌گری است که در صداقت او تردید نمی‌توان کرد.

---

1. Liberé 2. Rudi

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# گونتر گراس

## جهان در آینهٔ شکلک‌ساز

اگر کسی در راه رفتن به‌جای پاها از دست‌های خود استفاده کند، جهان را چگونه می‌بیند؟ قهرمان رمان *طبل حلبی*، اثر گونتر گراس، به چنین آزمایشی دست می‌زند. او به دنیا و مردم آن از زاویه‌ای نگاه می‌کند که در نظر نخست غیرعادی می‌نماید ـ و این، همان شیوه‌ای است که نویسنده در بسیاری از آثارش به کار می‌بَرد. اما نویسندهٔ *طبل حلبی* کیست و سبب شهرتش چیست؟

گونتر گراس در شانزدهم اکتبر ۱۹۲۷ از پدری آلمانی و مادری لهستانی در دانزیگ زاده شد. علاقهٔ گراس به زادگاهش در بسیاری از آثار وی منعکس است؛ نه تنها در شعرها و نمایشنامه‌های او، بلکه در رمان‌های معروفش نیز بارها از محیط سادهٔ این بندر سخن به میان می‌آید.

گراس هفده‌ساله بود که مأموران نازی او را از کلاس درس بیرون کشیدند و به جبههٔ جنگ فرستادند؛ وی اندکی بعد به زندان متفقین افتاد. اگرچه دوران زندان بیش از یک سال نپایید، اما پس از آن گراس دیگر خانه و سامانی نداشت: متفقین زادگاهش را طبق قرارداد ویژه‌ای به لهستانی‌ها واگذار کرده بودند.

گراس برای این‌که بتواند زندگی خود را تأمین کند، ناگزیر بود به کارهای گوناگونی بپردازد؛ زمانی دستیار کشاورزان و مدتی راهنمای کوهنوردان بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نزدیک یک سال هم در یک کارخانهٔ تهیهٔ مواد شیمیایی کار کرد.

گراس در ۱۹۴۹ به دوسلدوف رفت و در آکادمی هنرهای زیبای آن در رشتهٔ پیکره‌سازی و گرافیک به تحصیل پرداخت. او پس از پایان تحصیل، در برلین اقامت گزید و در آنجا دست به انتشار آثارش زد. از آن‌شمار باید از نخستین مجموعهٔ شعر او، یعنی ***امتیازات مرغان باد***، نام برد.

گراس در ۱۹۵۷ به پاریس رفت و در آنجا در مدتی کوتاه نمایشنامه‌های ***عمو، عمو و هنوز تا بوفالو ده دقیقه راه است*** را نوشت. این دو نمایشنامه ـ که در آن‌ها کم و بیش تأثیر اوژن یونسکو را می‌توان یافت ـ بدان سبب که فاقد انسجام لازم هستند، شهرت زیادی نیافتند. اما اندکی نگذشت که نویسندهٔ هوشمند آلمانی رمان معروف خود ***طبل حلبی*** را در پاریس به پایان رساند (۱۹۵۹).

پس از ***طبل حلبی*** منتقدان ادبی کنجکاو بودند که گراس چه راهی را انتخاب می‌کند: به مسیر پیشین خود ادامه می‌دهد یا راه جدیدی را برمی‌گزیند؟ داستان بلند ***موش و گربه*** (۱۹۶۱) نشان داد که گراس سرِ آن ندارد که شیوهٔ گذشته را رها کند. (قهرمان ***موش و گربه*** هم آدم به ظاهر مضحکی است که سیب آدم او سبب ریشخند اطرافیانش می‌شود.)

گراس در ۱۹۶۲ نمایشنامه‌های ***سیل*** و ***آشپزهای بدجنس*** را نوشت و یک سال بعد رمان ***سال‌های سگی*** را انتشار داد. این کتاب اثری است دربارهٔ دوران حکومت نازی‌ها در آلمان و رویدادهای دردناک سال‌های بین ۱۹۳۳ و ۱۹۴۵.

گراس در ۱۹۶۶ نمایشنامهٔ ***مردم برای شورش تمرین می‌کنند*** را نوشت که موضوع آن دربارهٔ قیام کارگران آلمانی در برلین شرقی است. این قیام که در روز هفدهم ژوئن ۱۹۵۳ روی داد و به‌وسیلهٔ حکومت آلمان شرقی (پیشین) و به یاری تانک‌های روسی سرکوب شد، تأثیر دردناکی در روحیهٔ مردم برلین

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



گذاشت.

قهرمان نمایشنامهٔ گراس (برتولت برشت) مدیر تئاتری است که هنگام قیام مَردم سرگرم تمرین نمایشنامه‌ای از شکسپیر است. او شخصیت سرشناسی است که اگرچه سال‌هاست که از تغییر نظام اجتماعی و حمایت از طبقهٔ محروم سخن می‌راند، اما به هنگام عمل از کمک به کارگران سر باز می‌زند و آنان را با سرنوشت خویش تنها می‌گذارد.

در پایان دههٔ شصت و در دههٔ بعد از آن، گراس چند رمان مهم انتشار داد که سبب تثبیت شهرت وی شدند. این رمان‌ها عبارتند از: ***بیهوشی موضعی*** (۱۹۶۹)، ***از دفتر خاطرات یک حلزون*** (۱۹۷۲)، ***سفره‌ماهی*** (۱۹۷۷) و ***دیدار در تلگته*** (۱۹۷۹). با وجود این، باید گفت که مشهورترین اثر گراس هنوز هم رمان ***طبل حلبی*** است. ما به همین دلیل این اثر را دقیق‌تر بررسی می‌کنیم.

اسکار، قهرمانِ رمان، در سه سالگی تصمیم می‌گیرد که دیگر قد نکشد! ـ و همین‌کار را هم می‌کند. بنابراین، او آدم کوتاه قامتی باقی می‌ماند که فقط نود و چهار سانتیمتر است و به گفتهٔ خودش «دنیا را تنها از زیر می‌بیند.»

کتاب که شامل شرح خاطرات این موجود بی‌نظیر است، سال‌های بین ۱۹۰۰ و ۱۹۵۴ را دربر می‌گیرد ومحل آن دانزیگ (پیش از پایان جنگ جهانی دوم) و دوسلدرف (پس از ۱۹۴۵) است.

اسکار هنگام نوشتن خاطرات خود ـ یعنی در سال ۱۹۵۲ ـ جوانی است بیست و هشت ساله که در یک آسایشگاه روانی به‌سر می‌بَرد. او از سه‌سالگی به بیماری شگفتی دچار است، یعنی تصور می‌کند که با نواختن طبلی که همیشه همراه اوست، می‌تواند اندیشه‌ها و احساسات خود را بیان کند و آن‌ها را به دیگران منتقل نماید.

داستان اسکار باشرحی دربارهٔ مادربزرگش آغاز می‌شود که زنی روستایی است و دامن‌های فراخ او نه تنها برای پدربزرگ ـ که تحت تعقیب مأموران

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



دولتی است ـ ، بلکه برای خود او نیز مدت‌ها پناهگاه مناسبی بوده است. بعد، از خاطرات کودکی و نوجوانی سخن به میان می‌آید و روابط مشکوک اعضای خانواده با اطرافیان؛ از آن شمار، رابطهٔ مادر اسکار با افسری لهستانی.

اسکار که کودکی سرکش و تربیت‌ناپذیر است، غالباً از مدرسه می‌گریزد. او خواندن و نوشتن را نزد زن همسایه می‌آموزد؛ میزان معلوماتش نیز از مرزِ کتاب ***زندگینامهٔ راسپوتین*** فراتر نمی‌رود.

پس از جنگ، اسکار از دانزیگ به دوسلدوف می‌رود و در آنجا به عنوان «مدل نقاشی» در آکادمی هنرهای زیبا به‌کار مشغول می‌شود و سپس به نواختن جاز در کلوپ‌های شبانه می‌پردازد. اما در اینجا تمایل بیش از حد او نسبت به زنان دشواری دیگری برایش پدید می‌آورد: هنگامی که قصد تجاوز به پرستار جوانی را دارد، او را دستگیر می‌کنند و به آسایشگاه روانی تحویل می‌دهند.

***طبل حلبی*** یک کتاب استثنایی است. گراس با این اثر نه تنها به عنوان یکی از هوشمندترین نویسندگان امروز آلمان به‌شمار می‌آید، بلکه به آن دسته از هنرمندان اروپایی تعلق دارد که در زمانی اندک شهرت جهانی یافته‌اند. بنابراین، جای تردید نیست که جوایز متعددی که گراس تاکنون دریافت داشته، تا حد زیادی مرهون این کتاب است. از شمار این جوایز یکی هم «جایزهٔ بهترین کتاب خارجی سال» بود که در ۱۹۶۲ از سوی منتقدان ادبی فرانسوی به گراس داده شد. حتی تنی چند از ایشان گامی فراتر رفتند و ***طبل حلبی*** را بهترین رمان اروپایی پس از جنگ نامیدند. اگر در این ادعا مبالغه نیز شده باشد، با وجود این یک نکته مسلم است: ***طبل حلبی*** کتابی است در نوع خود بی‌نظیر؛ به‌ویژه قهرمان آن موجودی بسیار شگفت است.

اسکار انسان سرکشی است که نه تنها در برابر نظام اجتماع، بلکه در مقابل نظام آفرینش به مخالفت برمی‌خیزد. او نمی‌خواهد رشد کند، نمی‌خواهد جهان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



و مردم آن را بپذیرد؛ بنابراین آنان را ریشخند می‌کند و برایشان شکلک در می‌آورد.

در داستان‌هایی که در گذشته، به‌ویژه در اسپانیا، راجع به عیاران و کارهای شگفتشان نوشته می‌شد، دنیا زشت و بد تصویر می‌گردید. در چنین جهانی قهرمان داستان حق داشت به مردم دروغ بگوید و آنان را فریب دهد. در *طبل حلبی* نیز چنین است، اما با یک اختلاف: اگر نویسندهٔ اسپانیایی از رفتارِ قهرمان اثر خود دفاع می‌کرد، در *طبل حلبی* چنین نیست. نویسندهٔ آلمانی هرگز نمی‌کوشد که برای رفتار اسکار دلیل قانع‌کننده‌ای ارائه کند. او حتی گامی فراتر می‌رود و اسکار را وادار می‌کند که به ریشِ تمام قوانین موجود اخلاقی بخندد. جالب توجه این است که حالات کودکانهٔ اسکار به گراس امکان می‌دهد که اندیشه‌های خود را به بهترین وجه بازگو کند. اسکار دارای طبیعتی ساده و رفتاری بی‌ریا است؛ هرگز ظواهر امور او را نمی‌فریبد و در داوری‌اش تأثیر نمی‌کند. از این‌رو، آنچه را می‌اندیشد، بدون پرده‌پوشی بیان می‌کند. برای او تفاوتی هم نمی‌کند که در چه زمینه‌ای حرف می‌زند: دربارهٔ دامن‌های فراخ مادربزرگش یا راجع به یک اجتماع بزرگ سیاسی؛ در مورد جاذبهٔ مجسمه‌های مرد یا مراسم خسته‌کنندهٔ یک تدفین.

اما هنر گراس این است که نه تنها با موشکافی، بلکه با تجربهٔ کسی که به جهان از زاویه‌های گوناگون می‌نگرد، به شرح داستان می‌پردازد. دلیل آن نیز روشن است: اسکار، هم کودکی آزاد و صریح است و هم مردی جهاندیده و سرد و گرم چشیده.

اسکار باتمام طنزی که در آفرینشش به‌کار رفته است، انسان خوشبختی نیست. دلیل؟ ـ او نمی‌تواند خود را با محیطش هماهنگ کند. از این‌رو، پیوسته آرزو می‌کند که باز به‌صورت جنین درآید وبه رَحِم مادرش باز گردد. این‌که او گاه‌گاه زیر دامن مادربزرگش، در تابوت، در قبر و در کمد پنهان می‌شود، مؤید

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



همین‌نظر است. این مطلب نیاز به توضیح دارد:

دست‌کم از زمان فروید به این‌سو می‌دانیم که انسان به سبب پای‌بند بودن به معیارهای اجتماعی، موجود خوشبختی نیست. آزادی، طبیعی‌ترین نیاز بشر است. اما بشر، آزاد نیست. انسانِ بالغ می‌خواهد مانند کودکان گرفتار قید و بند نباشد، ولی اجتماع به او چنین اجازه‌ای را نمی‌دهد. به عبارت دیگر: جامعه از افراد می‌خواهد که صدای «کودک درون» خود را خفه کنند و نقشِ «آدم عاقل و بالغ» را ایفا نمایند. اما اسکار چه می‌کند؟ او می‌کوشد که صدای «آدم عاقل و بالغ را در خود بُکشد و مانند کودکی بی‌قید با زندگی به بازی برخیزد.

برای اسکار گریز به دنیای کودکی تنها یک واکنش روانی نیست، بلکه در حُکم نقابی است که چهرهٔ خود را پشت آن پنهان می‌کند. او، هم در بیرون دنیای دیگران قرار دارد و هم در مرکز آن؛ او به این دنیا، هم از نقطه‌ای دور نگاه می‌کند و هم از زاویه‌ای کاملاً نزدیک. به عبارت دیگر، اسکار و گراس در اینجا کاری می‌کنند که دوربین فیلمبرداری انجام می‌دهد: تغییر دادن فاصله‌ها و زاویه‌ها.

اگر رمانِ *طبل حلبی* شبیه سیرکی خیالی است که در آن آدم‌های غیرعادی، صحنه‌های عجیب و وقایع شگفت با هم در می‌آمیزند، اما محل آن را شهرهایی تشکیل می‌دهند که کاملاً واقعی هستند.

یکی از ویژگی‌های *طبل حلبی* این است که در آن به‌جز اسکار شخصیت‌های دیگر به‌صورت طرحی ناتمام باقی می‌مانند. از بین این شخصیت‌ها، گراس برای نشان دادن یهودیان شیوه‌ای ویژهٔ خود دارد. او هرگز نمی‌کوشد که مانند برخی از نویسندگان آلمانی به گونهٔ مبالغه‌آمیزی ستایشگر آن‌ها باشد، بلکه چهرهٔ آنان را چنان‌که هست نشان می‌دهد. گراس تنها در مورد یهودیان چنین نمی‌کند، دربارهٔ لهستانی‌ها و نازی‌ها نیز شیوهٔ مشابهی دارد؛ هرگز از واقعیت دور نمی‌شود و در نشان دادن جنبه‌های مثبت یا منفی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



مبالغه نمی‌کند.

گفتیم که لحن گراس در توصیف صحنه‌ها تند و بی‌پروا است. مثلاً در صحنه‌ای تعریف می‌کند که چگونه بچه‌ها از پیشاب خود معجونی می‌سازند که شبیه سوپ است و اسکار را وادار می‌کنند که آن را بخورد. یا در جای دیگر به تفصیل شرح می‌دهد که چطور سرِ یک اسب مرده مادرِ اسکار را به تهوع می‌اندازد. بخش‌های دیگر رمان نیز همه گواه بر این نکته‌اند که گراس بی‌آن‌که کوچک‌ترین هراسی از واکنش خواننده داشته باشد، با صراحت تمام از مسائل گوناگون سخن می‌گوید.

خلاصه کنیم: گراس دنیایی را که در آن زندگی می‌کند، مسخ شده می‌داند؛ به همین سبب نیز آن را مسخره می‌کند. او اسکار را به‌صورت موجودی غیرطبیعی نشان می‌دهد، چون معتقد است که انسان روزگار ما از نظر معنوی ناقص‌الخلقه است. اسکار مانند درختی است که ریشه ندارد؛ سَرخوردگی و بی‌سامانی او از یک‌سو به یوزف کا در رمان **قصر** شباهت دارد و از سوی دیگر نمایشنامهٔ ***در انتظار گودو*** را به‌یاد می‌آورد. با وجود این، در اینجا اختلاف بزرگی هست: در رمان کافکا در هر صورت قصر وجود دارد، اگرچه یوزف کا اجازهٔ ورود به آن را نمی‌یابد. در نمایشنامهٔ بکت، گودو هست، اگرچه نمی‌آید ـ اما اینجا...؟

ما وقتی ***طبل حلبی*** را می‌خوانیم، مثل این است که صدای لیرِ پیر را می‌شنویم که در تنهایی شِکوه می‌کند: «چه کسی به من می‌گوید، من که هستم؟» یا جملهٔ سوفوکل را به‌خاطر می‌آوریم که: «هیچ‌چیزی هراسناک‌تر از انسان نیست.»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# هانس‌ماگنوس انتسنزبرگر

## دنیای کوچک و خطاهای بزرگ

قصیده‌ها را مخوان، پسرم، ساعاتِ حرکتِ قطارها را مطالعه کن:
آن‌ها دقیق‌ترند. نقشه‌های دریایی را باز کن،
پیش از آن‌که دیر شود. هشیار باش، آواز مخوان.
آن روز فرا خواهد رسید که فهرستِ نام مخالفان را بار دیگر
از دروازه‌ها بیاویزند و روی سینهٔ آنان علامت بگذارند.
یادگیر که در حاشیه راه روی. بهتر از من بیاموز
که چهره‌ات را تغییر دهی، محله‌ات را و گذرنامه‌ات را.

گویندهٔ شعر بالا هانس‌ماگنوس انتسنزبرگر است که به عنوان شاعری اجتماعی در کشورهای آلمانی زبان شهرت دارد. انتسنزبرگر در یازدهم نوامبر ۱۹۲۹ در کائف بویرن[1] (جنوب آلمان) زاده شد و دوران دبستان و دبیرستان رادر نورنبرگ و اطراف آن گذراند. او پس از دریافت دیپلم، در دانشگاه‌های هامبورگ، فرایبورگ و پاریس در رشتهٔ ادبیات آلمانی و فلسفه تحصیل کرد و در ۱۹۵۵ به اخذ درجهٔ دکترا توفیق یافت. انتسنزبرگر پس از پایان تحصیل ابتدا مدتی در رادیو و سپس در یک مؤسسهٔ مشهور انتشاراتی کار کرد. او در

1. Kaufbeuren

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



دهه‌های شصت و هفتاد سفرهای زیادی به کشورهای مختلف جهان نمود و در پاره‌ای از آن‌ها، از جمله در نروژ،ایتالیا و کوبا مدتی اقامت گزید. شاعر آلمانی اکنون در برلین زندگی می‌کند.

انتسنزبرگر یکی از بنیانگذاران شعر جدید اجتماعی در آلمان است. اما این شعر چه ویژگی‌هایی دارد؟

موضوع غالب شعرهای اجتماعی در آلمان در دههٔ پنجاه دربارهٔ گذشتهٔ دردناکی بوده که آن را به‌سادگی نمی‌شد فراموش کرد. اگرچه بیشتر شاعران این دوره خود را «وجدان اجتماع» می‌دانستند، اما سخنان آنان بیش از آن‌که انتقادی باشد، شِکوه‌آمیز بود. اما این دوران زیاد نپایید. در شعرهای سیاسی دههٔ شصت دیگر از لحن پرسوز و گداز گذشته اثری نبود؛ اکنون دربارهٔ تحول فکریِ مردمی سخن گفته می‌شد که دیگر مصائب جنگ را فراموش کرده بودند و به چیزی جز به مادیات نمی‌اندیشیدند. توجهی که شاعرانِ جوان آلمانی در این دهه به بِرشت نشان می‌دادند، نتیجهٔ همین تغییر دیدگاه بود.

تأثیر برشت در ادبیات آلمان شرقی (پیشین) بسیار عمیق بود، اما شمارِ شاعرانی که در آنجا شعر را فدای عقاید مارکسیستی خود نمی‌کردند، از تنی چند فراتر نمی‌رفت. یکی از اینان گونتر کونرت[1] (متولد ۱۹۲۹) و دیگری ولف بیرمان[2] (متولد ۱۹۳۶) بود. اما شاعران یاد شده سرنوشت خوبی نداشتند: دولت آلمان شرقی که آن‌ها را هنرمندانی اخلالگر می‌دانست، سرانجام حق تابعیتشان را سلب و آنان را به آلمان غربی تبعید کرد.

اگر تغییرات شعر اجتماعی را در آلمان شرقی با تحولاتی که همان شعر در آلمان غربی در دهه‌های نخستِ پس از جنگ داشته است، بسنجیم، پی می‌بریم که این تغییرات در دو جهت گوناگون بوده است. در آلمان شرقی شعر

1. Günter Kunert
2. Wolf Biermann

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



اجتماعی به سرودن قطعات تبلیغاتی محدود می‌گردد، در صورتی‌که در آلمان غربی با لحنی شِکوه‌آمیز آغاز می‌شود و سپس شکلی کاملاً انتقادی به خود می‌گیرد. از نظر موضوع نیز اختلاف، اندک نیست. اگر مضمون شعرهای اجتماعی در آلمان شرقی ـ به‌ویژه پس از ۱۹۶۰ ـ بیشتر دربارهٔ «سوسیالیسم» و «اتحاد خلق‌های جهان» است، در آلمان غربی موضوعاتی مانند «فاشیسم»، «دیوار برلین» و «جنگ ویتنام» مطرح می‌شود.

در بسیاری از اشعاری که پس از ۱۹۶۰ در آلمان غربی سروده شده است، از ناخشنودی روشنفکران سخن به‌میان می‌آید. اما عدّه‌ای از شاعران متعهد نیز در اشعار خود علناً از خطر فاشیسم، از ناآگاهی تودهٔ مردم و از نیرو گرفتن افراطیونِ دست راستی سخن می‌رانند. شمارِ این شاعران در آلمان غربی اندک نیست؛ بین آن‌ها اِریش فرید[1] (متولد ۱۹۲۱) و انتسنزبرگر از همه مشهورترند.

در آلمان غربی شعر برشت ابتدا پس از مرگ وی شهرت یافت. دلیل عمدهٔ آن به‌ویژه ناخشنودی روشنفکران و دانشجویان از اوضاع اجتماعی آلمان در دههٔ شصت بود. اما این ناخشنودی تنها به طبقات آگاه محدود می‌شد و تودهٔ مردم ـ که در رفاه به‌سر می‌بردند ـ چیزی از آن درک نمی‌کردند. آن‌ها فقط در اندیشهٔ آسایش خود بودند و چیزی جز آرامش نمی‌خواستند. از جمله کسانی که اکنون در صحنهٔ ادبیات آلمان ظاهر شد و با لحن گزنده و طنزآمیز خود به انتقاد از جامعهٔ آلمانی پرداخت، انتسنزبرگر بود.

آیا لاشخور
باید گُل فراموشم مکن بخورد؟
از شغال چه انتظاری دارید؟

1. Erich Fried

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



که پوست بیندازد؟
از گرگ چه توقعی دارید؟
که دندان‌هایش را خودش بکشد؟
آخر از چه چیز زمامداران و پاپ‌ها
خوشتان نمی‌آید؟
چرا اینقدر ابلهانه
به صفحهٔ فریبندهٔ تلویزیون زُل زده‌اید؟

نخستین اثری که از انتسنزبرگر در ۱۹۵۷ منتشر شد، مجموعه‌ای است به نام *دفاع از گرگ‌ها*. این مجموعه سه بخش دارد: «اشعار دوستانه»، «اشعار غم‌انگیز» و «اشعار خصمانه».

«اشعار دوستانه» بیشتر به ترانه شباهت دارند و از زبانی ملایم برخوردارند: «صدای من، زندانی آرام است / بدان گرفتار مشو. / نی لبک من خنجری از ابریشم است / بدان گوش مکن.» «اشعار غم‌انگیز» تجربه‌های دوران کودکی و نوجوانی شاعر را باز می‌تابند و بیشتر به مرثیه شبیه‌اند. ابتدا در بخش سوم مجموعه، یعنی در «اشعار خصمانه»، از مسائل اجتماعی سخن به میان می‌آید. این بخش مهم‌ترین قسمت کتاب و دارای لحنی انتقادی و تند است. شاعر، این اشعار را به زبان روزمره و با استفاده از اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های مردم سروده است؛ از این‌رو، توصیه می‌کند که خواننده نیز آن‌ها را مانند «آگهی‌های روزنامه» بخواند.

انتسنزبرگر در ۱۹۶۰ مجموعهٔ دیگری منتشر کرد که *زبان مردم* نام دارد و در اشعار آن نظر بدبینانهٔ او نسبت به مظاهرِ تمدن غرب منعکس است.

من در این کشور

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



در پی چه می‌گردم؟
در این سرزمینی که اجدادم مرا
از روی نادانی آوردند؟
من در اینجا بومی‌ام، اما نه چندان مطمئن،
من در اینجا غایبم،
اما شاهد نکبتی دلپذیر
در حفره‌ای دنج و آرام‌بخش.

مجموعهٔ *زبان مردم* ویژگی دیگری نیز دارد: حاوی اشعار لطیفی است که انتسنزبرگر دربارهٔ طبیعتِ بکر مقدونیه و مناظر زیبای جزایر اسکاندیناوی سروده است.

شانهٔ من کِشتی شتابان است.
روی عرشهٔ آفتابی آن بیارام
تا به سوی جزیره‌ای رهسپار شوی
که از شیشه است و دود.

وجود شعرهایی از این دست سبب شد که گویندهٔ آن به‌زودی مورد انتقاد قرار گیرد. عده‌ای به انتسنزبرگر خرده گرفتند که شیوهٔ خود را رها کرده و به سرودن اشعارِ «خیال‌انگیز» پرداخته است. اما این انتقاد بی‌اساس است: مگر شاعری که برای ساختن جهانی بهتر قد برافراشته است، حق ندارد که گاه‌گاه خیال‌پردازی کند؟

انتسنزبرگر در ۱۹۶۴ سومین مجموعهٔ شعر خود را با عنوان *خط نابینایان* منتشر کرد. اگر لحن شاعر در *زبان مردم* هنوز کم و بیش پُر خروش و گزنده

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



است، اما در مجموعهٔ اخیر دیگر اثری از این لحن نیست. زبان انتسنزبرگر ساده شده است و نظر او نسبت به امور، تردیدآمیز. ظاهراً شاعر به نتیجه‌ای تلخ رسیده است: جهان، غیرقابل تغییر است و انسان، درک‌نکردنی.

انتسنزبرگر گذشته از شعر در زمینه‌های دیگر ادبی نیز فعالیت داشته است؛ به‌ویژه مقالات فرهنگی و سیاسی او دربارهٔ کشورهای جهان سوم شهرت فراوان دارد. انتسنزبرگر به عنوان مترجم نیز شخصیتی در خور توجه است. او که به اغلب زبان‌های معتبر اروپایی تسلط دارد، آثار زیادی از شاعران انگلیسی، فرانسوی، سوئدی، ایتالیایی و اسپانیایی را به زبان آلمانی برگردانده و منتشر کرده است. ما پاره‌ای از این ترجمه‌ها را در مجموعهٔ معروف او، **موزهٔ شعر مدرن** (۱۹۶۰)، می‌یابیم.

انتسنزبرگر در سال‌های اخیر خاموشی گزیده است. دلیل این کار چندان روشن نیست، اما به‌نظر می‌رسد که او دیگر اطمینان ندارد که ادبیات ـ و از جمله شعر او ـ سبب آگاهی مردم آلمان و احیاناً تغییر نظام اجتماعی در آنجا شود. پس اگر می‌گوید: «خطاهای من به همان اندازه بزرگ است / که دنیای من»، باید آن را به عنوان اعتراف مردی فرهیخته پذیرفت. با وجود این، باید گفت که انتسنزبرگر هنوز هم به عنوان بزرگ‌ترین شاعر اجتماعی آلمان در دههٔ شصت به شمار می‌آید و خاموشی سال‌های اخیر از اعتبار او نکاسته است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# کتابنامه

**THOMAS MANN**

Altenberg, Paul : *Die Romane Thomas Manns.* Bad Homburg 1961.

Bauer, Arnold : *Thomas Mann.* Berlin 1960.

Heller, Erich *Thomas Mann. Der ironische Deutsche.* Frankfurt/M. 1959.

Koopmann, Helmut : "Thomas Mann". In : *Deutsche Dichter der Moderne.* Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1965. S. 68 - 91.

Lämmert, Eberhard : "Thomas Mann. Buddenbroocks" . In : *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart II.* Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf 1963. S. 190 - 233.

Lehnert, Herbert : *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion.* Stuttgart 1965.

Schröter, Klaus : *Thomas Mann.* Hamburg 1964.

Stresau, Hermann : *Thomas Mann und sein Werk.* Frankfurt/M. 1963.

von Wiese, Benno : "Der Tod in Venedig". In : *Die deutsche Novelle von Geothe bis Kafka.* Düsseldorf 1956. S. 304- 324.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



## RAINER MARIA RILKE

Allemann, Beda : *Zeit und Figur beim späteren Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts.* Pfullingen 1961.

Bauer, Arnold : *Rainer Maria Rilke.* Berlin 1970.

Berendt, Hans : *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung.* Bonn 1957.

Buddenberg, Else : *Rainer Maria Rilke. Leben und Werk.* Zürich 1955.

Holthusen, Hans Egon : *Rilke.* Hamburg 1958.

Schimmel, Annemarie : "Ein Osten, der nie alle wird". In : *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen.* Frankfurt/M. 1975. S. 183 - 206.

Steiner, Jacob : *Rilkes Duineser Elegien.* Bern und München 1962.

Steiner, Jacob : "Rainer Maria Rilke". In : *Deutsche Dichter der Moderne.* Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1965. S. 153 - 177.

## HERMANN HESSE

Ball, Hugo : *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk.* Berlin 1947.

Baumer, Franz : *Hermann Hesse.* Berlin 1959.

Esselborn - Krumbiegel, Helga : Hermann Hesse. *Der Steppenwolf.* München 1988.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



Köhler, Lotte : "Hermann Hesse". In : *Deutsche Dichter der Moderne.* Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1965. S.112-131.

Matzig, Richard : *Hermann Hesse. Studien zu Werk und Innenwelt des Dichters.* Stuttgart 1949.

Pannwitz, Rudolf : *Hermann Hesses west - östliche Dichtung.* Frankfurt/M. 1957.

Rahnema, Touradj : "Hermann Hesse in Iran". In : *Hermann Hesses weltweite Wirkung 2.* Frankfurt/M. 1979. S. 131-137.

Zeller, Bernhard : *Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten.* Hamburg 1963.

tarikhema.org

**FRANZ KAFKA**

Armann, Jürg : *Franz Kafka.* München 1983.

Baumer, Franz : *Franz Kafka.* Berlin 1960.

Brod, Max : *Über Franz Kafka.* Frankfurt/M. 1966.

Emrich, Wilhelm : *Franz Kafka.* Bonn 1958.

Hillmann, Heinz : "Franz Kafka". In : *Deutsche Dichter der Moderne.* Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1965. S. 258 - 279.

Janouch, Gustav : *Gespräche mit Kafka.* Zürich 1968.

Politzer, Heinz : *Franz Kafka, der Künstler.* Frankfurt/M. 1965.

Sokel, Walter : *Kafka.* Hamburg 1964.

Wagenbach, Klaus : *Kafka.* Hamburg 1964.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



Walser, Martin : *Beschreiburg einer Kunst.* München 1961.

## BERTOLT BRECHT

Bräutigam, Kurt : *Bertolt Brecht. Der gute Mensch von Sezuan.* München 1974.

Esslin, Martin : *Bertolt Brecht. Das Paradox eines politischen Dichters.* München 1970.

Frederic, Ewen : *Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit.* Frankfurt/M. 1973.

Geissler, Rolf : "Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder". In : *Zur Interpretation des modernen Dramas.* Frankfurt/M., Berlin, Bonn 1969. S. 24 - 39.

Geissler, Rolf : "Bertolt Brecht. Leben des Galilei". In : *Zur Interpretation des modernen Dramas.* Frankfurt/M. , Berlin, Bonn 1969. S. 49 - 66.

Grimm, Reinhold : *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes.* Nürnberg 1962.

Hecht, Werner : *Sieben Studien über Brecht.* Frankfurt/M. 1972.

Högel, Max : *Bertolt Brecht. Ein Portrait.* Augsburg 1959.

Kesting, Marianne : *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten.* Hamburg 1959.

Klotz, Volker : *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk.* Bad Homburg 1971.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



Leiser, Peter : *Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder. Der Kaukasische Kreidekreis. Biographie und Interpretation.* Hollfeld 1975.

Muschg, Walter:*Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus.* München 1961.

Rahnema, Touradj : "Die utopische Welt des armen B.B." In : *Zukunft,* Heft 8. Wien 1977.

Schuhmann, Klaus : *Der Lyriker Bertolt Brecht.* München 1974.

Schumacher, Ernst : "Bertolt Brecht. Leben des Galilei". In : *Das deutsche Drama vom Expressionisums bis zur Gegenwart.* Bamberg 1970.

tarikhema.org

## ELIAS CANETTI

Bachmann, Claus-Henning : "Katastrophe, Massenwahn und Tabu". In : *Wort in der Zeit.* Heft 12. Hamburg 1964. S. 44 - 50.

Curtius, Mechthild : *Das Problem der Verdinglichung in Elias Canettis Roman "Die Blendung".* Bonn 1973.

Dissinger, Dieter : "Die Blendung". In : *Text + Kritik.* München 1973. S. 30 - 38.

Durzak, Manfred : "Elias Cenetti". In : *Deutsche Dichter der Gegenwart.* Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1973. S. 195 - 209.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



Hädecke, Wolfgang : "Die moralische Quadratur des Zirkels. Das Todesproblem im Werk Elias Canettis". In : *Taxt + Kritik 28.* München 1973. S. 24 - 29.

Schickel, Joachim : "Aspekte der Masse, Elemente der Macht". In: *Text + Kritik 28.* München 1973. S. 9 - 23.

Völker, Klaus : "Die Dramen Elias Canettis". *Text + Kritik 28.* München 1973. S. 39 - 43.

## GÜNTER EICH

Fritz, Walter Helmut : "Zur Lyrik Günter Eichs". In : *Text + Kritik 5.* München 1971. S. 29 - 31.

Funke, Horst : *Günter Eich. Zwei Hörspiele.* München 1965.

Höllerer, Walter : "Rede auf den Preisträger". In : *Über Günter Eich.* Hrsg. von Susanne Müller-Hanpft. Frankfurt/M. 1970. S. 38 - 52.

Krispyn, Egbert : "Günter Eichs Lyrik bis 1964". In : *Über Günter Eich.* Hrsg. von Susanne Müller-Hanpft. Frankfurt/M. 1970. S. 69 - 89.

Müller-Hanpft, Susanne : "Günter Eich". In : *Deutsche Dichter der Gegenwart.* Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1973. S. 341 - 353.

Ohde, Horst : "Günter Eich". In : *Deutsche Literatur seit 1945.* Hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart 1968. S. 37 - 61.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



Scharfroth, Heinz F.: "Über Günter Eichs Hörspiele". In : *Text + Kritik 5.* München 1971. S. 16 - 26.

Schwitzke, Heinz : "Günter Eichs Träume". In: *Über Günter Eich.* Hrsg. von Susanne Müller-Hanpft. Frankfurt/M. 1970. S. 105-111.

## MAX FRISCH

Allemann, Beda : "Die Struktur der Komödie bei Frisch und Dürrenmatt". In : *Das deutsche Lustspiel II.* Göttingen 1969. S. 189 - 207.

Bänziger, Hans : *Frisch und Dürrenmatt.* Bern 1967.

Bienek, Horst : "Max Frisch". In : *Deutsche Literatur seit 1945.* Hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart 1968. S. 332 - 361.

Heidenreich, Sybille: *Max Frischs "Andorra" und "Biedermann und die Brandstifter".* Hollfeld 1974.

Kaiser, Joachim : "Max Frisch und der Roman". In : *Über Max Frisch.* Frankfurt/M. 1971. S. 43 - 53.

Karasek, Hellmuth : *Frisch.* Hannover 1966.

Petersen, Carol : *Max Frisch.* Berlin 1968.

Reich-Ranicki, Marcel : "Der Romancier Max Frisch". In : *Deutsche Literatur in West und Ost.* Hamburg 1970. S. 57 - 71.

Roisch, Ursula : "Max Frischs Auffassung vom Einfluss der Technik auf den Menschen".In: *Über Max Frisch.* Frankfurt/M.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



1971. S. 84 - 109.

Schmid, Karl : "Andorra und die Entscheidung". In: *Über Max Frisch.* Frankfurt/M. 1971. S. 147-171.

## PETER WEISS

Carl, Rolf-Peter : "Dokumentarisches Theater". In : *Die deutsche Literatur der Gegenwart.* Hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart 1971. S. 99 - 127.

Haiduk, Manfred : *Der Dramatiker Peter Weiss.* Berlin/DDR 1977.

Michelsen, Peter : "Peter Weiss". In : *Deutsche Dichter der Gegenwart.* Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1973. S. 292-325.

Müller, Fred : *Peter Weiss. Drei Dramen.* München 1973.

Rischbieter, Henning : *Peter Weiss.* Hannover 1974.

Salzinger, Helmut : "Peter Weiss". In : *Deutsche Literatur seit 1945.* Hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart 1968. S. 390 - 411.

Schneider, Peter : "Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats". In : *Das deutsche Drama vom Expressio - nismus bis zur Gegenwart.* Bamberg 1970. S. 261 - 271.

## HEINRICH BÖLL

Durzak, Manfred : "Kritik und Affirmation. Die Romane

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



Heinrich Bölls". In : *Der deutsche Roman der Gegenwart.* Stuttgart 1971. S. 19 - 127.

Fetscher, Iring: "Menschlichkeit und Humor". In : *In Sachen Böll. Ansichten und Einsichten.* Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. München 1971. S. 210 - 218.

Leiser, Peter : *Bölls "Brot der frühen Jahre" und "Ansichten eines Clowns".* Hollfeld 1975.

Migner, Karl : "Heinrich Böll". In : *Deutsche Literatur seit 1945.* Stuttgart 1968. S. 258 - 278.

Reich-Ranicki, Marcel : "Böll, der Moralist". In : *Deutsche Literatur in West und Ost.* Hamburg 1970. S. 84 - 99.

Reich-Ranicki, Marcel : "Heinrich Böll". In : *Deutsche Dichter der Gegenwart.* Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1973. S. 329-340.

Ross, Werner : "Heinrich Bölls hartnäckige Humanität". In : *Der Schriftsteller Heinrich Böll.* München 1968. S. 84 - 89.

Schneider, Karl Ludwig : "Die Werbeslogans in dem Roman: Und sagte kein einziges Wort". In : *In Sachen Böll. Ansichten und Einsichten.* Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. München 1971. S. 183 - 189.

Schröter, Klaus : *Heinrich Böll in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Hamburg 1982.

Schwarz, Wilhelm Johannes : *Der Erzähler Heinrich Böll.* Bern 1967.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



Sowinski, Bernhard : *Heinrich Böll. Satirische Erzählungen.* München 1988.

Stresau, Hermann : *Heinrich Böll.* Berlin 1964.

Wirth, Günter : "Religiöse und gesellschaftliche Motive in Heinrich Bölls Roman : Ansichten eines Clowns". In : *Der deutsche Roman im 20. Jahrhunder II.* Hrsg. von Manfred Brauneck. Bamberg 1976. S. 58 - 73.

## FRIEDRICH DÜRRENMATT

Allemann, Beda : "Es steht geschrieben". In : *Das deutsche Drama II. Vom Barock bis zur Gegenwart.* Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf 1964. S. 420 - 438.

Arnold, Armin : *Friedrich Dürrenmatt.* Berlin 1974.

*Bänziger, Hans : Frisch und Dürrenmatt.* Berlin 1967.

Bienek, Horst : *Werkstattgespräche mit Schriftstellern.* München 1962. S. 99 - 112.

Brock-Sulzer, Elisabeth : *Dürrenmatt in unserer Zeit.* Basel 1968.

Jauslin, Christian : *Friedrich Dürrenmatt. Zur Struktur seiner Dramen.* Zürich 1964.

Jenny, Urs : *Dürrenmatt.* Hannover 1973.

Keller, Oskar : *Friedrich Dürrenmatt. Die Physiker.* München 1974.

Kienzle, Siegfried : "Dürrenmatt". In: *Deutsche Literatur seit 1945.* Stuttgart 1968. S. 362 - 389.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



Knopf, Jan : *Friedrich Dürrenmartt.* München 1979.

Mayer, Hans : "Brecht und Dürrenmatt oder Die Zurücknahme". In : *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegen - wart.* Hrsg. von Manfred Brauneck. Bamberg 1970. S. 170 - 181.

Schüler, Volker : *Dürrenmatt. Der Besuch der alten Dame.* Hollfeld 1975.

Syberberg, Hans Jürgen : "Friedrich Dürrenmatt. Romulus der Grosse". In : *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart.* Hrsg. von Manfred Brauneck. Bamberg 1970. S. 182 - 198

tarikhema.org

## WOLFGANG BORCHERT

Christmann, Helmut : "Nachts schlafen die Ratten doch". In : *Interpretationen zu Borchert.* Hrsg. von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München 1969. S. 32 - 47.

Dück, Hans-Udo : "Das Brot". In : *Interpretationen zu Borchert.* Hrsg. von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München 1969. S. 48 - 63.

Guthke, Karl : "Wolfgang Borchert. Draussen vor der Tür". In : *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart.* Hrsg. vom Manfred Brauneck. Bamberg 1970. S. 108 - 113.

Rühmkorf, Peter : *Wolfgang Borchert in Selfbstzeugnissen und*

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



*Bilddokumenten.* Hamburg 1961.

Schuhmeister, Rolf : "Wolfgang Borchert". In : *Deutsche Literatur seit 1945.* Hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart 1968. S. 239 - 257.

## SIEGFRIED LENZ

Heber, Ilke : "Lukas, sanfmütiger Knecht". In : *Interpretationen zu Siegfried Lenz.* Hrsg. von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München 1969. S. 16 - 35.

Lachinger, Hans : "Siegfried Lenz". In : *Deutsche Literatur seit 1945.* Hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart 1968. S. 412 - 434.

Leonhardt, Rudolf Walter : "Siegfried Lenz". In : *Schriftsteller der Gegenwart.* Hrsg. von Klaus Nonnenmann. Olten/ Freiburg 1963. S. 214 - 221.

Neis, Edgar : *Siegfried Lenz. Erzählungen.* Hollfeld 1979.

Neis, Edgar : *Siegfried Lenz. Deutschstunde.* Hollfeld 1981.

Reber, Trudis : *Siegfried Lenz.* Berlin 1973.

Reich-Ranicki, Marcel: "Siegfried Lenz, der gelassene Mitwisser". In: *Deutsche Literatur in West und Ost.* München 1970. S. 116-127.

Reich-Ranicki, Marcel : "Siegfried Lenz, der gütige Zweifler". In: *Gesammelte Erzählungen III.* München 1986. S. 315 - 325.

Russ, Colin: "Siegfried Lenz". In: *Deutsche Dichter der Gegenwart.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1973. S. 545 - 559.

Schwarz, Wihelm Johannes : *Der Erzähler Siegfried Lenz.* Bern 1974.

## INGEBORG BACHMANN

Bender, Wolfgang : " Ingeborg Bachmann". In: *Deutsche Literatur seit 1945.* Hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart 1968. S. 505 - 523.

Hädecke,Wolfgang : "Die Hörspiele der Ingeborg Bachmann." In: *Text + Kritik 6.* München 1976. S. 39 - 47.

Marsch, Edgar : "Ingeborg Bachmann". In : *Deutsche Dichter der Gegenwart.* Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1973. S. 515 - 530.

Pausch, Holger : *Ingeborg Bachmann.* Berlin 1975.

Reich-Ranicki, Marcel : "Anmerkungen zur Lyrik und Prosa der Ingeborg Bachmann". In : *Deutsche Literatur in West und Ost.* Hamburg 1970. S. 127 - 137.

## MARTIN WALSER

Beckermann, Thomas : *Über Martin Walser.* Frankfurt/M. 1970.

Beckermann, Thomas : "Martin Walser". In : *Deutsche Dichter der Gegenwart.* Hrsg. von Benno von Wiese Berlin 1973. S. 573-

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



588.

Bienek, Horst : "Martin Walser". In : *Werkstattgespräche mit Schriftstellern.* München 1962. S. 192 - 207.

Kreuzer, Ingrid: "Martin Walser". In: *Deutsche Literatur seit 1945.* Stuttgart 1968. S. 435 - 454.

Preuss, Joachim Werner : *Martin Walser.* Berlin 1972.

Reich - Ranicki, Marcel : "Der wackere Provokateur Martin Walser". In : *Deutsche Literatur in West und Ost.* Hamburg 1970. S. 137 - 148.

tarikhema.org

## GÜNTER GRASS

Bücher, Heiko : "Günter Grass". In : *Deutsche Literatur seit 1945.* Hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart 1968. S. 455 - 483.

Durzak, Manfred : "Fiktion und Gesellschaftsanalyse. Die Romane von Günter Grass". In : *Der deutsche Roman der Gegenwart.* Stuttgart 1973. S. 128 - 193.

Hillmann, Heinz : "Günter Grass' Blechtrommel". In : *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert II.* Hrsg. von Manfred Brauneck. Bamberg 1976. S. 7 - 30.

Plard, Henri : "Verteidigung der Blechtrommel". In : *Text + Kritik I.* München 1968. S. 1 - 8.

Reich-Ranicki, Marcel : "Günter Grass, unser grimmiger Idylliker". In : *Deutsche Literatur in West und Ost.* Hamburg

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



1970. S. 148 - 158.

Schwarz, Willhelm Johannes : *Der Erzähler Günter Grass.* Bern 1969.

Schwarz, Wilhelm Johannes : "Günter Grass". In : *Deutsche Dichter der Gegenwart.* Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1973. S. 560 - 572.

Tank, Kurt Lothar : *Günter Grass.* Berlin 1965.

## HANS MAGNUS ENZENSBERGER

Bohrer, Karl Heinz : "Revolution als Metapher". In : *Die gefährdete Phantasie.* München 1970. S. 89 - 105.

Fiedler, Leonhard : "Hans Magnus Enzensberger : Geburtsanzeige". In : *Wege zum Gedicht.* München 1968. S. 423 - 437.

Grimm, Reinhold : *Evokation und Montage.* Bad Homburg 1967.

Knörrich, Otto : "Hans Magnus Enzensberger". In : *Deutsche Literatur seit 1945.* Hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart 1968. S. 524 - 545.

Lohner, Edgar : "An alle Fernsprechteilnehmer". In : *Doppelinterpretationen.* Hrsg. von Hilde Domin. Frankfurt/Bonn 1966. S. 176 - 179.

Lohner, Edgar: "Hans Magnus Enzensberger". In : *Deutsche Dichter der Gegenwart.* Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1973. S. 531 - 544.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# از نویسندهٔ این کتاب

*صدف و قصهٔ تنهایی او* (مجموعهٔ شعر). تهران، ۱۳۵۰.

*تا سرزمین چلچله‌ها، تا ماه* (مجموعهٔ شعر). تهران، ۱۳۵۴.

*برشت، فریش، دورنمات*. تهران، ۱۳۵۷.

*در نَفَس اژدها*. داستان‌های نوین فارسی (به آلمانی). فرانکفورت، ۱۹۸۱.

*ادبیات داستانی و تغزلی در ایران* (به آلمانی). هانوور، ۱۹۸۱.

*ادبیات نمایشی در ایران* (به آلمانی). هانوور، ۱۹۸۱.

*انتری که لوطی‌اش مرده بود* (از صادق چوبک / به آلمانی). برلین، ۱۹۸۳.

*چوب به دست‌های ورزیل* (از غلامحسین ساعدی / به آلمانی). بُن، ۱۹۸۳.

*گیله‌مرد*. داستان‌های انتقادآمیز فارسی (به آلمانی). برلین، ۱۹۸۴.

*سیمای زن در ادبیات داستانی امروز ایران* (به آلمانی). مونیخ، ۱۹۸۶.

*در سکوتِ گُل سرخ* (مجموعهٔ شعر). تهران، ۱۳۶۹.

*در باغ حاجی* (از محمدعلی جمال‌زاده / به آلمانی). فرانکفورت، ۱۹۹۳.

*چهرهٔ غمگین من*. نمونه‌هایی از داستان‌های کوتاه آلمانی. تهران، ۱۳۷۲.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

# DEUTSCHE LITERATUR DER GEGENWART

von

TOURADJ RAHNEMA

tarikhema.org

*Teheran 1996*

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

۷۰۰ تومان

PDF.tarikhema.org