





تبرستان  
www.tabarestan.info  
یک عمر در خدمت دو فرهنگ

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



توج رہنما

بک عمر  
در خدمت  
دوفزہنگ

www.tabarestan

(گزینہ مقالات)  
بہ کوشش سوزان گویری

تہران ۱۳۸۳

رهنما، تورج، ۱۳۱۵-  
یک عمر در خدمت دو فرهنگ (گزیده مقالات)/  
نویسنده: تورج رهنما، به کوشش سوزان گویری -  
تهران: بهجت، ۱۳۸۲  
[۵۱۲ ص: مصور، رنگی].

ISBN: 964-6671-50-0

فهرست نویسی بر اساس فیبا  
Touradj Rahnama: ص.ع. به آلمانی  
Ein Leben im Dienste zweier Kulturen.  
فارسی - آلمانی.

کتابخانه.  
۱. مقاله های فارسی - قرن ۱۳، ۲. مقاله های آلمانی -  
قرن ۲۰ م. ۳. ادبیات آلمانی - قرن ۲۰ م. - تاریخ و نقد. ۴. ادبیات  
فارسی - قرن ۱۳ - تاریخ و نقد. الف. گویری، سوزان، ۱۳۲۰ -  
گردآورنده: پ. عنوان.  
PIRA ۸۰۷۵ / ۸۲۱۱۲  
۸۵۴/۶۲  
کی/ ۸۹۲ ر ۲۱۹۵۲

کتابخانه ملی ایران



انتشارات بهجت

### یک عمر در خدمت دو فرهنگ

گزیده مقالات تورج رهنما  
به کوشش سوزان گویری

چاپ اول: ۱۳۸۲ خورشیدی  
شمارگان چاپ: ۱۱۰۰ جلد  
قیمت: تومان

شابک: ۹۶۴-۶۶۷۱-۵۰-۰  
ISBN: 964-6671-50-0

همه حقوق چاپ محفوظ است.

انتشارات بهجت: تهران - خیابان ولی عصر، دوراهی یوسف آباد، شماره ۸۰۴  
تلفن: ۸۹۶۷۱۷۶ تلفن: دورنگار: ۸۹۵۷۱۷۶

شکفتن

تجربه

مرگباری

است.

www.tabarestan.info

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## فهرست

- پیشگفتار  
ما شاعرانِ کوچکِ شرقی (گفت و گو با دکتر تورج رهنما)  
کارنامه علمی تورج رهنما  
اعطای نشانِ «گوته» به تورج رهنما
- ۹  
۱۱  
۳۵  
۳۷
- الف - چند گفتار درباره ادبیاتِ امروز ایران  
۱. زمینه‌های پیدایی ادبیاتِ نوین داستانی  
۲. پیشگامان داستان‌نویسی جدید در ایران  
۳. چند نکته درباره «بوف کور»  
۴. ویژگی‌های شعر امروز  
۵. «سفر» در شعر سهراب سپهری  
۶. قصه هنری چیست؟
- ۳۹  
۴۱  
۶۱  
۸۵  
۹۹  
۱۰۳  
۱۰۹
- ب - چند گفتار درباره ادبیاتِ امروز آلمان  
۱. خاری در پای زمانه (برتولت برشت)  
۲. روشنفکر در برج عاج (الیاس کانه‌تی)  
۳. هنرمند و هراس‌های توصیف‌ناپذیر (ماکس فریش)  
۴. یک منتقدِ بزرگِ اجتماعی (هاینریش بُل)  
۵. در قالب یک دلقک (فریدریش دورنمات)  
۶. جهان در آینه شکلک‌ساز (گوتترگراس)  
۷. شعر امروز آلمان  
۸. نمونه‌هایی از شعرِ معاصر آلمان
- ۱۳۱  
۱۳۳  
۱۵۳  
۱۵۹  
۱۷۱  
۱۸۳  
۱۹۹  
۲۰۵  
۲۲۵

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## پیشگفتار

دکتر تورج رهنما، استاد زبان و ادبیات آلمانی در دانشگاه تهران، پس از سی سال تدریس به درخواست خود در مهرماه ۱۳۸۲ بازنشست شد. کتاب حاضر گزیده‌ای است از مقالاتی که وی در طول این مدت به زبان‌های فارسی و آلمانی نوشته و در ماهنامه‌های معتبر ادبی در ایران و آلمان منتشر کرده است. این مقالات دارای چهاربخش است:

۱. گفتارهایی در زمینه ادبیات امروز آلمان (به زبان فارسی)
۲. مقالاتی درباره ادبیات امروز ایران (به زبان فارسی)
۳. گفتارهایی در باب ادبیات امروز آلمان (به زبان آلمانی)
۴. مقالاتی در زمینه ادبیات امروز ایران (به زبان آلمانی)

تورج رهنما اگرچه عمری را صرف خدمت به دو فرهنگ ایران و آلمان کرد، اما متأسفانه دانشگاه تهران در چند سال اخیر حتی برای موفقیت‌های بین‌المللی وی نیز اعتباری قائل نشد و با او - چنانکه سزاوار بود - رفتاری مناسب نکرد. شاید به همین سبب نیز استاد آزردۀ خاطر در این اواخر بارها شعر زیر را برای دوستانش می‌خواند:

دو چیز بود آنچه مرا پیر کرد و گشت      بیدادِ عشق بود و بلای معلّمی

کتاب حاضر حاصل عمر مردی است که اگرچه تقریباً نابیناست، اما به پژوهش‌های علمی خود همچنان ادامه می‌دهد. تندرستی و شادکامی او را صمیمانه آرزو می‌کنم.

تهران، نوروز ۱۳۸۳

سوزان گویری

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



## ما شاعران کوچک شرقی

(گفت و گو با دکتر تورج رهنما)

آغاز آشنایی آلمانی‌ها با ادبیات فارسی به قرن هفدهم می‌رسد و از آن دوران تاکنون آثار فراوانی از شاعران کلاسیک ما به زبان آلمانی برگردانده شده است. فردوسی، خیام، انوری، نظامی، عطار، مولوی، سعدی، حافظ و جامی از آن شمارند. مترجمانی چون هامر پورگشتال و فریدریش روکرت در معرفی ادبیات فارسی به آلمانی‌زبان‌ها کوشا بوده‌اند. در چند دهه اخیر نیز مترجمان و محققانی بوده‌اند که در معرفی ادبیات معاصر ایران در کشورهای آلمانی‌زبان تلاش کرده‌اند. دکتر تورج رهنما از زمره این مترجمان و محققان است. دکتر رهنما با ترجمه آثاری از ادبیات ایران به زبان آلمانی و نیز با ترجمه آثاری از شاعران و نویسندگان آلمانی زبان به فارسی نقش مؤثری در معرفی ادبیات دو کشور داشته است. آنچه می‌خوانید حاصل گفت و گویی است که با دکتر رهنما انجام شده است.

(مجله «کتاب ماه»، ویژه ادبیات و فلسفه، سال پنجم، شماره ۵۰ و ۵۱، تهران، آذر و دی ۱۳۸۰)

□ ضمن سپاس از جناب عالی، خواهش می‌کنم ابتدا درباره زندگی و تحصیلات خود توضیح دهید تا بعد درباره آثار علمی شما گفت و گو کنیم.

■ شناسنامه‌ام گواهی می‌دهد که در بیست و پنجم اسفند ۱۳۱۵ در اهواز متولد شده‌ام، اما مادرم تردید ندارد که تاریخ تولدم هفده روز بعد، یعنی در سیزدهم فروردین ۱۳۱۶ است. من به او کاملاً حق می‌دهم، زیرا نحسی من باید حتماً با «روز سیزده» ارتباط داشته باشد!

من دوران دبستان و دبیرستان را - به استثنای دو سال - در تهران گذراندم. باید اعتراف کنم که دوران نوجوانی من کمتر صرف درس، بلکه بیشتر وقف امور دیگر می‌شد. این امور عبارت بودند از: موسیقی، خط و شعر. استاد موسیقی من شادروان اسماعیل مهرتاش بود و استاد خط من مرحوم علی آقاحسینی. اما در شعر بیش از همه به نادرپور علاقه داشتم و او را سرمشق خود قرار می‌دادم. بد نیست اگر اشاره کنم اولین چیزی که به نام «شعر» گفتم، قطعه‌ای بود درباره‌ی گل «تاج خروس»، گلی که در دفترچه‌ای خشک کرده بودم و می‌بایست آن را به آموزگار درس «علم‌الاشیاء» تحویل دهم. فی‌پرسید چرا تاج خروس؟ چرا این گل نسبتاً نکره؟ چرا بنفشه و اطلسی و امثال آنها نه؟ برای پرستش پاسخی ندارم، اما بارها شنیده‌ام که مادرم گفته است: من «معکوس» به دنیا آمده‌ام!

سرودن شعر بعدها هم ادامه یافت و حتی جدی شد: نخستین شعری که از من در یک روز آدینه از رادیو - آنهم با صدای خانم «دلکش» - به گوش روستاییان زحمتکش نطنز، ابرقو و سنقر علیا رسید، مطلعش این بود: «نگردد مهربان، نامهربان یاری که من دارم/نجوید غیرآزارم، دلآزاری که من دارم». اما اولین شعری که از من به چاپ رسید، قطعه‌ی بی‌نمکی دیگری بود در «مجله‌ی سپید و سیاه» که صفحه‌ی ادبی آن را فریدون مشیری اداره می‌کرد. البته این شعر هم مانند بسیاری از شعرهای آن زمان نمودار احساسات تند و بی‌در و پیکر گوینده‌اش بود و عمقی نداشت. فراموش نکنید که من در آن زمان هفده سال داشتم و هنوز سخن شاعر بزرگ آلمانی، ریلکه (Rilke) را نخوانده بودم که می‌گوید: «شعر، محصول احساسات نیست، شعر، ثمره‌ی تجربه‌های شگرف درونی است.»

□ آقای دکتر، ظاهراً تحصیلات دانشگاهی شما در ایران نبوده است. آیا اطلاعات من در این مورد درست است؟

■ من در تیرماه ۱۳۳۶ به آلمان رفتم و با آن که به رشته‌ی پزشکی علاقه‌ای نداشتم، به دلیل اصرار پدرم و نوع دیپلمی که داشتم (دیپلم تجربی)، ناگزیر شدم در دانشگاه مونیخ در رشته‌ی پزشکی نام‌نویسی کنم. اما پیش از آن در حدود دو ماه به فراگرفتن زبان آلمانی در «انستیتو گوته» پرداختم. محل اقامت من و بقیه‌ی دانشجویان خارجی، قصر کهنه‌ای بود در ۶۰ کیلومتری مونیخ. من در آنجا همراه با ۴۰ جوان دیگر «پانسیون» بودیم و ضمناً سرگرم آموختن زبان آلمانی. با آن که اطلاعات من از این زبان بسیار کم بود، اما می‌کوشیدم کتاب جیبی کوچکی را که تصادفاً یافته بودم و حاوی شعرهای دوران جوانی ریلکه بود، بخوانم و به کمک «واژه‌نامه‌ی تربیت» معنی آنها را درک کنم. اما چه کار توانفرسای بیهوده‌ای! پس از پایان دوره‌ی زبان‌آموزی به مونیخ بازگشتم و با یک دانشجوی یونانی - که در

دانشگاه فنی تحصیل می‌کرد - هم اتاق شدم. روزها به دانشگاه می‌رفتم و چون از درس چیزی نمی‌فهمیدم، سوار تراموا می‌شدم و به اعتبار کارت دانشجویی ام ساعت‌های متوالی در آن می‌نشستم و بارها «پاندول وار» از مبدأ به مقصد و از مقصد به مبدأ می‌رفتم. البته شمار این رفت و آمدهای بی‌پایان در روزهایی که باران می‌بارید، بیشتر می‌شد. اما در روزهای آفتابی سرگرمی دیگری داشتم: به پارک بزرگی که در وسط شهر بود می‌رفتم و در آنجا قدم می‌زدم. اما از درس خبری نبود. هنگامی که در سالن تشریح حاضر می‌شدم، حالم به هم می‌خورد و به دنیا و مافیها دشنام می‌دادم. از اجساد لندهور آلمانی‌ها خوشم نمی‌آمد و از بوی نامطبوعی که در فضا پخش بود، نفرت داشتم.

من نزدیک چهار سال در رشته پزشکی تحصیل کردم، و این، مصادف با دورانی بود که جیم هم متأسفانه خالی بود. به علاوه پدرم در همان سال اول اقامتم درگذشته بود و مادرم تنها می‌توانست هر چند ماه یک بار مبلغ ناچیزی برایم بفرستد. بنابراین ناگزیر بودم کار کنم. ضمناً باید راه زندگی ام را تغییر می‌دادم، باید رشته تحصیلی ام را عوض می‌کردم. سرانجام پس از چهار سال موفق شدم نظر بخش فرهنگی سفارت ایران را برای اجرای تصمیم جلب کنم.

□ یعنی توانستید رشته تحصیلی خود را تغییر دهید؟

■ بله، سرانجام توانستم با موافقت سفارت و مقامات دانشگاه مونیخ استثنائاً رشته تحصیلی ام را تغییر دهم. رشته‌ای که اینک به تحصیل آن پرداخته بودم، رشته ادبیات آلمانی، روان‌شناسی و ادبیات تطبیقی بود. اما اگر اکنون علاقه و پشتکار بود، پول، این حلال مشکلات، نبود. برای مادرم هم دیگر امکان کمک وجود نداشت. از سختی‌ها سخن نمی‌گویم: جایی که عشق هست، سختی نیست. من ضمن گذراندن دوره دو ساله معلمی زبان و ادبیات آلمانی در «انستیتو گوته» مونیخ، در سال ۱۳۴۶ به دریافت درجه فوق‌لیسانس از دانشگاه مونیخ توفیق یافتم و پس از آن به ایران بازگشتم. اما مشکل، هنوز تمام نشده بود. کوشش من برای استخدام در دانشگاه تهران بی‌حاصل بود. بهانه می‌آوردند که در دانشگاه تنها کسانی استخدام می‌شوند که دارای مدرک دکترا باشند. من نه تنها از این موهبت محروم بودم، بلکه کسی را هم نداشتیم که از من حمایت کند. بنابراین برای تأمین زندگی ام به انستیتو گوته تهران مراجعه کردم و در آنجا به تدریس زبان آلمانی پرداختم. رییس مؤسسه مردی فرهیخته بود که شیفتگی مرا به کار دیده بود و قصد داشت به من کمک کند. هنوز یک سال نگذشته بود که این امکان به وجود آمد. با وساطت او، دولت اتریش بورسی در اختیارم گذاشت تا ادامه تحصیل دهم. من پس از پایان تحصیل در دانشگاه زالتسبورگ (Salzburg)

رساله دکتری خود را تحت عنوان «بازتاب نظریه‌های روانکاوی در ادبیات معاصر آلمان» نوشتم و پس از دفاع از آن در همان دانشگاه به عنوان مدرس مهمان به کار پرداختم. وقت من در زالتسبورگ - که شهر زیبای کوچکی است - گذشته از مطالعه و تدریس، بیشتر صرف رفتن به کنسرت و تئاتر می‌شد. باید توضیح دهم که این شهر - که زادگاه موتسارت است - از نظر هنری و به ویژه موسیقی در تمام اروپا شهرت دارد. جشنواره تابستانی آن، که معمولاً بیش از یک ماه طول می‌کشد، هنردوستان را از تمام جهان به آنجا جلب می‌کند. من در این شهر بارها کارایان (Karajan) و برنشتاین (Bernstein) را هنگام رهبری ارکستر دیده‌ام و بارها شاهد هنرنمایی بازیگران تئاترهای بزرگ در روی صحنه بوده‌ام. اعتراف می‌کنم که نظیر این دوران را هرگز نه پیش از آن دیده‌ام و نه پس از آن تجربه کرده‌ام. البته در این سعادت زودگذر، گذشته از دوستان آلمانی و اتریشی، یک جوان صمیمی و با محبت ایرانی هم سهم داشت. او روانکاو مستعدی بود که متأسفانه در همین اواخر، در همان شهر درگذشت.

□ پس از اتمام تحصیلات کی به ایران بازگشتید؟

■ در تابستان ۱۳۵۱. اگر حقیقتش را بخواهید، چندان تمایلی به بازگشت نداشتم، چون از زندگی و کارم بسیار راضی بودم و محیط هنری شهری که در آن زندگی می‌کردم، بسیار جذاب بود. اما اتفاق کوچکی مسیر زندگی مرا دگرگون کرد: روزی رییس و استادم که مرا برای صرف قهوه به خانه خود دعوت کرده بود، ضمن صحبت از من پرسید: «از زندگی در اتریش راضی هستید؟» گفتم: «بله». پرسید: «از نظر اجازه اقامت مشکلی ندارید؟» گفتم: «خیر». پرسید: «از کارتان در دانشگاه رضایت دارید؟» گفتم: «بله». پرسید: «فکر می‌کنید که تا کی می‌خواهید در اینجا بمانید؟» مکثی کردم و گفتم: «تا آخر عمر». کمی تأمل کرد و بعد پرسید: «یعنی می‌خواهید در یک کشور خارجی بمیرید؟» آشکارا دیدم که فوجان قهوه در دستم می‌لرزد و توانایی نگاه داشتن آن را ندارم. سه ماه بعد من در ایران بودم.

□ کی به استخدام دانشگاه تهران درآمدید؟

■ دو ماه پس از ورودم، یعنی در مهرماه ۱۳۵۱.

□ و از آن زمان تاکنون به تدریس زبان و ادبیات آلمانی اشتغال دارید؟

■ همین طور است.

□ آقای دکتر، اگر موافق باشید به مقوله دیگری بپردازیم: آیا مدارکی در دست هست که نشان دهد روابط ایران و آلمان از چه زمانی شروع شده است؟

■ اولین سند موجود، نامه‌ای است که شاه اسماعیل اول در ۴۸۰ سال پیش، بعد از شکست عثمانی‌ها در جنگ چالدران، به والی مقتدر آلمانی «کارل پنجم» نوشته است. می‌دانیم که عثمانی‌ها در این دوران بسیار نیرومند بودند. از یک سو هر چند گاه یک بار به ایران حمله می‌کردند و از سوی دیگر پاره‌ای از کشورهای اروپایی را اشغال کرده و تا نزدیکی‌های وین پیش رفته بودند. شاه اسماعیل در نامه‌اش به حکمران آلمانی پیشنهاد می‌کند که در بهار سال بعد، از دو طرف به دشمن مشترک حمله کنند و با این اقدام، جلو ترکان‌های او را بگیرند. اما این نامه چهار سال بعد به دست شاهزاده آلمانی می‌رسد، یعنی زمانی که یک سال از مرگ شاه اسماعیل گذشته بود!

در سال ۱۶۳۵ میلادی حکمران ایالت دیگری در شمال آلمان تعداد محدودی از هموطنان خود را برای بستن قراردادی تجاری به اصفهان فرستاد که بین آنان آدام اولتاریوس (Adam Olearius) نیز بود. او اولین آلمانی است که گذشته از نگارش یک سفرنامه درباره ایران، گلستان سعدی را به زبان آلمانی برگردانده و در سال ۱۶۴۵ منتشر کرده است. شاید جالب باشد بدانیم اولین اشعاری که به آلمانی درباره ایران گفته شده، در همین قرن هفدهم است و گوینده آن شاعر جوانی است به نام پاول فلمینگ (Paul Flemming). فلمینگ از دوستان اولتاریوس بود و با حیاتی که از آن یاد شد، از راه روسیه به ایران آمد، به دربار صفوی راه یافت و پس از مدتی به آلمان بازگشت. یکی از دلنشین‌ترین اشعاری که او سروده است، «رودبار» نام دارد که در آن از طبیعت زیبای شهر و مناظر پیرامون آن داد سخن می‌دهد.

هیأتی را که پیش از این یاد کردم، یک ایرانی به نام حقوردی و پسر جوانش به هنگام بازگشت به آلمان همراهی می‌کردند. این دو تن به احتمال زیاد نخستین مهاجرانی هستند که به آلمان رفته‌اند و به زادگاه خود بازنگشته‌اند. پس از آن ما در حدود ۱۸۰ سال با آلمانی‌ها نه روابط تجاری داشته‌ایم و نه فرهنگی. ابتدا در زمان فتحعلی شاه قاجار است که اولین گروه جوانان ایرانی برای تحصیل به کشورهای اروپایی، از جمله به آلمان، گسیل می‌شوند. تا جایی که من اطلاع دارم، تا آغاز جنگ جهانی اول، یعنی تا ۱۹۱۴، در حدود ۲۰۰ دانشجوی ایرانی در فرانسه و سوئیس، ۴۰ دانشجو در انگلستان و ۱۰ دانشجو در آلمان تحصیل می‌کرده‌اند. اما شمار دانشجویان ایرانی که پس از پایان جنگ جهانی دوم، به ویژه پس از ۱۹۴۹، به آلمان رفته‌اند، بسیار است و تأثیر آنان در زندگی اجتماعی و فرهنگی ما ابداً اندک نیست.

□ آقای دکتر، لطفاً بفرمایید که آشنایی آلمانی‌ها با ادبیات کلاسیک ایران از چه وقت شروع شد و آنها کدام یک از شاعران یا نویسندگان ما را بهتر می‌شناسند؟ و از چه طریقی؟

■ طبیعی است که آشنایی آلمانی‌ها با ادبیات ما از طریق آثاری است که از فارسی به آلمانی ترجمه شده است. آغاز این آشنایی به قرن هفدهم می‌رسد، یعنی زمانی که پای اروپاییان به شرق باز شد. از آن دوران تاکنون آثار بسیاری از شاعران کلاسیک ما به آلمانی برگردانده شده است. فردوسی، خیام، انوری، نظامی، عطار، مولوی، سعدی، حافظ و جامی از آن شمارند. اما اقبال به شرق از نیمهٔ دوم قرن هجدهم به این سرفزونی می‌یابد و شمار ترجمه‌ها زیاد می‌شوند. من اگر بخواهم دربارهٔ همهٔ این ترجمه‌ها صحبت کنم سبب ملال خواهد شد. بنابراین با اجازهٔ شما تنها به دو ترجمهٔ مهم اشاره می‌کنم: یکی ترجمهٔ اشعار حافظ توسط هامر پورگشتال (Hammer-Purgstall) و دیگری ترجمهٔ اشعار کلاسیک ما به وسیلهٔ فریدریش روکرت (Friedrich Rückert).

هامر پورگشتال، اتریشی بود و با چند زبان شرقی آشنایی کامل داشت. همین ترجمه‌های او است که دستمایهٔ گوته در سرودن دیوان غربی - شرقی شده است و گر نه گوته فارسی نمی‌دانست. بنابراین اگر ما هنگام خواندن دیوان غربی - شرقی با شاعر بزرگی روبه‌رو می‌شویم که حافظ را می‌ستاید، نباید سهم مترجم توانایی را فراموش کنیم که غزل‌های شاعر شوریدهٔ ما را به آلمانی برگردانده و منتشر کرده بود.

گوته دیوان غربی - شرقی را به سال ۱۸۱۹ در پیرانه‌سر سرود و انتشار داد. این اثر ۱۲ بخش دارد، اما محتوای همهٔ آنها شرح عشق است و شوریدگی، بیان شیفتگی و سرسپردگی است. حتی در یکی از بخش‌های کتاب - که «عشق‌نامه» نام دارد - گوته خود را در قالب «حاتم» می‌بیند و معشوق را در هیأت «زلیخا». اما شاید شورانگیزترین بخش این اثر برای ما ایرانیان بخش «حافظ‌نامه» باشد، یعنی آن قسمتی که گوته به ستایش از حافظ می‌پردازد. برای نمونه به بیتی اشاره می‌کنم که در آن حافظ را مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: «هر رهی را بُود آغازی و پایانی، لیک/ تو چه راهی که بی آغازی و بی پایانی؟» دیوان غربی - شرقی گفت و گوی صمیمانهٔ دو فرهنگ، دو تمدن، دو جهان‌بینی است. حسش این است که در آن گوته هیچ جهان‌بینی را از دیگری برتر نمی‌داند. و این همان نکته‌ای است که حافظ نیز به آن اعتقاد داشته است:

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه

چون ندیدند حقیقت، ره افسانه زدند

□ شما ضمن صحبت درباره ترجمه اشعار شاعران کلاسیک ایران به آلمانی از مترجم دیگری هم به نام روکرت یاد کردید. ممکن است درباره او هم توضیح دهید؟

■ اگر اجازه دهید، می‌خواهم درباره این شاعر و مترجم آلمانی کمی بیشتر صحبت کنم، چون او به گردن ما حقی عظیم دارد. چرا؟ با اطمینان می‌توان گفت که هیچ مترجم آلمانی و شاید هیچ مترجم اروپایی، اینهمه آثار ما را در حوزه ادبیات غنایی به زبان مادری‌اش برنگردانده است. اما توجه به حاصل کار او نه تنها از نظر کمیت مهم است، بلکه از جهت کیفیت هم بی‌نظیر است.

روکرت در سال ۱۷۸۸ در شهر «شواین‌فورت» (Schweinfurt) متولد شد. تحصیلات خود را در رشته زبان‌های لاتین و یونانی کهن گذراند و سپس به وین رفت. او در دانشگاه این شهر زبان‌های فارسی، عربی و ترکی را آموخت و با ادبیات کشورهای شرقی آشنا شد. روکرت پس از بازگشت از وین در شهر کوچکی در جنوب آلمان اقامت گزید و تا زمانی که زندگی را در سال ۱۸۶۶ بدرود گفت، عمر خود را بی‌وقفه صرف ترجمه آثار شاعران فارسی‌زبان، عرب و هندی نمود. روکرت در طول زندگی خود بیش از ۳۰ زبان شرقی را فرا گرفته بود و از آنها ترجمه می‌کرد. گذشته از آن، این زبان‌شناس نابغه، شاعر بود. به همین دلیل هم ترجمه‌های او از اشعار شرقی به شعر است، موزون و مقفاست. و البته انجام این کار - همان‌گونه که اهل فن می‌دانند - بسیار دشوار و توانفرساست. در اینجا باید اشاره کنم که واژه «غزل» تا پیش از روکرت در زبان آلمانی وجود نداشت. او نه تنها این کلمه را وارد ادبیات آلمانی کرد، بلکه شکل و محتوای آن را به هموطنانش شناساند. به همین دلیل هم ترجمه‌های او از غزل‌های مولوی، سعدی و حافظ بی‌نظیر است.

□ روکرت کی این غزل‌ها را ترجمه و منتشر کرده است؟

■ در سال ۱۸۲۰ روکرت مجموعه‌ای از ۴۴ غزل مولوی را ترجمه و منتشر کرد. دو سال بعد مجموعه زیبای دیگری را به نام گل‌های شرقی انتشار داد که شامل ترجمه بخشی از غزل‌های حافظ بود و به خوبی لطافت گفتار این شاعر شیرین سخن شرقی را نشان می‌داد. چند سال بعد روکرت بار دیگر ۸۰ غزل و ۳۰ رباعی از حافظ را به آلمانی برگرداند و منتشر کرد. این ترجمه بدون تردید بهترین ترجمه‌ای است که تاکنون از اشعار خواجه شیراز به زبان آلمانی انجام گرفته است.

□ ممکن است یکی دو نمونه از این اشعار را ذکر کنید؟

■ مثلاً غزلی که مطلعش این است:

«صلاح کار کجا و من خراب کجا؟»

بین تفاوت ره از کجاست تا به کجا»

یا رباعی مشهوری که چنین است:

«امشب ز غمت میان خون خواهم خفت

از بستر عافیت برون خواهم خفت

باور نکنی خیال خود را بفروست

تا درنگرد که بی تو چون خواهم خفت»

□ آیا روکرت آثار دیگری را هم از شاعران ایرانی ترجمه کرده است؟

■ کتاب بعدی روکرت برگردانی بود از «رستم و سهراب». مترجم، داستان‌های فردوسی را بسیار دوست می‌داشت و به همین سبب هم پس از انتشار داستان یادشده در سال ۱۸۳۸، به فکر افتاد که همه شاهنامه را به شعر آلمانی برگرداند. و چنین کرد. زمانی که روکرت به ترجمه شاهنامه می‌پرداخت، با آثار سعدی آشنا شد و گزیده‌ای از غزل‌های او را به آلمانی برگرداند. اما نه ترجمه شاهنامه در زمان حیات او منتشر شد و نه برگردان اشعار سعدی. بین سال‌های ۱۸۴۶ و ۱۸۵۲ روکرت پاره‌ای از اشعار نظامی و جامی را ترجمه و در مجله‌های شرق‌شناسی آلمانی منتشر کرد. اما این مترجم توانا و شاعر نازک طبع از ترجمه ترانه‌های محلی ایرانی نیز غافل نبود. برگردان دوبیتی‌های گیلانی و مازندرانی او به خوبی نشان می‌دهد که این مرد نابغه تا چه حد به زبان فارسی و ظرائف آن آگاه بوده است.

□ آقای دکتر، اشاراتی که کردید، مربوط به نیمه اول قرن نوزدهم است. در نیمه دوم این قرن از چه

ترجمه‌هایی می‌توان نام برد؟

■ حقیقت این است که از نیمه دوم قرن نوزدهم تا نیمه دوم قرن بیستم نمی‌توان از ترجمه‌های معتبری نام برد که با ترجمه‌های روکرت هم‌تراز یا دست‌کم قابل‌سنجش باشند، به ویژه آن‌که آثاری هم که در این صد سال درباره فرهنگ و ادبیات ایران به آلمانی موجود است، کمتر ترجمه و بیشتر به صورت تألیف و تحقیق است. ما در این صد سال غالباً با نوشته‌هایی در زمینه باستان‌شناسی و تاریخ روبه‌رو می‌شویم، نه با آثار ادبی صرف. اکنون ترجمه شعر فارسی جذابیت خود را از دست می‌دهد و برگردان متون منثور جای آن را می‌گیرد. ما حتی نمایشنامه‌هایی داریم که به آلمانی ترجمه شده است.



□ نمایشنامه؟

■ بله، به عنوان نمونه نمایشنامه‌ای از آخوندزاده که با عنوان *مسیو ژوردان*، گیاه‌شناس پاریسی در قره‌باغ که در سال ۱۸۸۹ در وین منتشر شد. من در مقاله‌ای که ۱۹۸۱ در یک ماهنامه ادبی آلمانی نوشته‌ام، نه تنها به این نمایشنامه، بلکه به تاریخ و تحول تئاتر در ایران تا سال ۱۳۵۷ مفصلاً پرداخته‌ام. البته به آنچه گفته‌ام باید نکته‌ای را اضافه کنم: پس از جنگ جهانی دوم شمار آثاری که از فارسی به آلمانی برگردانده شده است، کم نیست. به عنوان مثال می‌توان از رودلف گلپکه (Rudolf Gelpke)، ایران‌شناس سوئیسی نام برد که چند داستان از نویسندگان امروز ایران را ترجمه و در سال ۱۹۶۱ منتشر کرده است.

□ کیفیت ترجمه این داستان‌ها به نظر شما چگونه است؟

■ نسبتاً خوب است، اما چندان دقیق نیست. گذشته از آن مترجم گاه آثاری را برگزیده است که نویسندگان آنها داستان‌نویس حرفه‌ای نبوده‌اند.

□ مثلاً چه کسانی؟

■ مثلاً سعید نفیسی، دکتر حمیدی، انجوی شیرازی، شکورزاده و چند تن دیگر. اما تعداد این آثار در مقام سنجش با آثاری که از زبان‌های عربی و ترکی برگردانده شده‌اند، بسیار اندک است. شاید تصور شود که دلیل این امر تعدد کشورهای عربی و طبیعتاً کثرت آثار آنهاست. این تصور، درست است، اما درباره شمار فراوان کتاب‌هایی که مثلاً از زبان ترکی به آلمانی ترجمه می‌شوند، چه می‌توان گفت؟ اگر ادعا شود که کیفیت آثاری که به عربی یا ترکی نوشته می‌شوند بالاتر است، چنین نیست. من - به دلیل مطالعاتی که کرده‌ام - با این نظر موافق نیستم. شاید علت اصلی آن، روابط ناشران عرب و ترک با مؤسسات انتشاراتی آلمانی است. باید اعتراف کرد که ما در زمینه روابط فرهنگی متأسفانه گوشه گرفته‌ایم. باید با دیگران پیوند داشت، باید کوشا و دوراندیش بود.

□ اگر موافق باشید، کمی هم به ادبیات معاصر ایران و بازتاب آن در کشورهای آلمانی زبان بپردازیم.

نظرتان چیست؟

■ اما از کجا می‌خواهید شروع کنیم؟

□ شاید از شعر. آیا از شعر امروز ایران استقبال می‌شود؟ آیا آثاری در این زمینه به آلمانی برگردانده شده است؟

■ استقبالی که از شعر معاصر ما می‌شود، چندان نظرگیر نیست. البته مجموعه‌های متعددی هم در این زمینه انتشار یافته است. من در این مورد به دو مجموعه مهم‌تر اشاره می‌کنم: یکی مجموعه‌ای است به نام *ترانه‌هایی از فردا* که گزیده‌ای از شعر امروز ماست و آن را سیروس آتابای در سال ۱۹۶۸ ترجمه و منتشر کرده است. حُسن عمده آتابای تسلط شگرف اوست به آلمانی (فراموش نکنیم که او شاعر بود و به این زبان شعر می‌گفت). اما عیب آتابای آشنا نبودن با ظرائف زبان فارسی است؛ و طبیعی است که این مسأله در کیفیت ترجمه او اثر گذاشته است. دومین مجموعه، کتابی است به نام *در فکر آن کلاغ* که عنوان آن از شعری از شاملو گرفته شده است. این مجموعه را کورت شارف (Kurt Scharf) با همکاری من ترجمه و در سال ۱۹۸۱ منتشر کرده است.

پس از این کتاب، در سال‌های اخیر چندین مجموعه شعر به آلمانی انتشار یافته است. از جمله شعرهای شاملو، سپهری و فروغ فرخ‌زاد. تا جایی که من می‌دانم از شعرهای فروغ فرخ‌زاد استقبال گرم‌تری شده و او در کشورهای آلمانی زبان دوستداران بیشتری یافته است. ترجمه مجموعه‌ای از او به نام *آن روزها* در ۱۹۹۴ در فرانکفورت انتشار یافت.

□ در زمینهٔ نثر، چه رمان و چه داستان کوتاه، کدام آثار از فارسی ترجمه شده است؟

■ نخستین رمانی که از ادبیات امروز ایران به آلمانی برگردانده شد، *بوف کور* بود که با استقبال زیادی از سوی خوانندگان آلمانی روبه‌رو شد. این اثر اولین بار در ۱۹۵۹ در سوئیس و آخرین بار در ۱۹۹۷ در آلمان به چاپ رسید. از رمان‌های دیگری که به آلمانی برگردانده شده‌اند، می‌توان گذشته از *چشم‌هایش* (علوی) از *جای خالی سلوچ* و *کلیدر* نام برد که اولی در ۱۹۹۱ و دومی در ۱۹۹۷ در سوئیس انتشار یافت. مترجم این دو اثر، که مورد استقبال هم قرار گرفت، خانم دکتر زیگريد لطفی (همسر شادروان دکتر محمدحسن لطفی) هستند. رمان دیگری که باید از آن نام برد، *طوبا و معنای شب* از شهرنوش پارسی‌پور است که شاید به دلیل ترجمهٔ نه‌چندان خوب آن، خوانندگان زیادی نیافت. خانم دکتر آنه‌لیزه قهرمان نیز دو رمان از عباس معروفی را به نام‌های *سمفونی مردگان* و *پیکر فرهاد* به آلمانی برگردانده‌اند که در فرانکفورت انتشار یافته است. ضمناً شنیده‌ام که رمانی از احمد محمود و کتاب دیگری از منیر و روانی‌پور به آلمانی چاپ شده است. آخرین رمانی که از یک نویسندهٔ ایرانی معاصر در آلمان منتشر شده، *شازده احتجاب* است از هوشنگ گلشیری. مترجم این کتاب هم خانم دکتر قهرمان است. لازم است اشاره کنم که کیفیت ترجمه‌های ایشان و خانم دکتر لطفی (که هر دو از همکاران گرامی من هستند) بسیار خوب است.

□ آیا شما رمانی هم به آلمانی ترجمه کرده‌اید؟

■ هنوز نه!

□ آیا دلیل خاصی داشته است؟

■ به اعتقاد من بین همهٔ انواع ادبی اعم از شعر، رمان و نمایشنامه بیشتر داستان کوتاه ماست که از نظر کیفیت در سطحی بالاتر قرار دارد. چرا؟ ببینید، ما به جز شعر انواع ادبی دیگر را - البته به شکل کنونی آن - از غرب گرفته‌ایم. ما تا ۱۵۰ سال پیش با این انواع ادبی آشنا نبودیم. اما آنگاه که آنها را شناختیم و خواستیم رمان بنویسیم، دچار مشکل شدیم. رمان به حسابگری نیاز دارد، و ما حسابگر نبودیم. رمان به جهان‌بینی نیاز دارد، و ما بیش از حد مجاز انعطاف‌پذیر بودیم. رمان در موارد بسیار به شخصیت‌هایی نیاز دارد که مستقلاً بیندیشند و مستقلاً عمل کنند، و ما این چنین نبودیم. در نمایشنامه هم مسأله همین‌گونه است. در آنجا هم صراحت لهجه و قاطعیت لازم است، اما ما از این ویژگی‌ها چندان برخوردار نبودیم. بنابراین نه می‌توانستیم رمان بنویسیم و نه نمایشنامه. البته امروز قضیه تغییر کرده است. به همین دلیل هم دست کم در عرصهٔ رمان‌نویسی - به ویژه در دو دههٔ اخیر - گام‌های نسبتاً بلندی برداشته‌ایم.

اما در مورد شعر مسأله کمی فرق می‌کند. ما بیش از ۱۰۰۰ سال سنت شعری داشته‌ایم. بنابراین هنگامی که با زندگی جدید، با اندیشه‌های جدید، با هنر و ادبیات جدید روبه‌رو شدیم، نتوانستیم آن را به سادگی کنار بگذاریم. اما بعد کارخانه آمد، ماشین آمد، نئون آمد و... نیما آمد. نیما دل شیر داشت. نیما ما را از دنیایی که در آن شمع و شتر و شراب و شاهد حکم می‌راندند، بیرون کشید و به ما آموخت که جهان تغییر کرده است. باید به گونهٔ دیگری نگریم و به گونهٔ دیگری سخن گفت. اما از زمانی که نیما عقایدش را بیان کرد هنوز ۱۰۰ سال هم نگذشته است. یک قرن اخیر کجا و ده قرن پیش کجا؟ بنابراین طبیعی است که ما در عرصهٔ شعر هنوز «رسوب» نکرده‌ایم، در فضا معلقیم و دست و دلمان می‌لرزد. اما در مورد داستان کوتاه، چنین نبود: ما گستاخانه به آب زدیم، خطر کردیم و موفق شدیم. به ویژه آن که داستان کوتاه - برخلاف تصور همگان - ماهیتاً به شعر نزدیک‌تر است تا به رمان. من به این دلایل به داستان کوتاه روی آوردم و به ترجمه و انتشار آنها پرداختم. و واقعیت این است که مخاطبان نسبتاً زیادی هم یافتیم.

□ آیا ممکن است دربارهٔ مجموعه‌های خودتان هم کمی مفصل‌تر توضیح دهید؟

■ در سال ۱۳۵۸، کمی پیش از آنکه دانشگاه‌ها موقتاً تعطیل شوند، من از دانشگاه تهران

درخواست کردم موافقت کنند که از مأموریت مطالعاتی استفاده کنم - و چنین شد. من به آلمان رفتم. ابتدا یک نیمسال تحصیلی در دانشگاه مونیخ به عنوان استاد مهمان به تدریس پرداختم، بعد برای انجام یک کار تحقیقی - آموزشی به انستیتو گوته مونیخ دعوت شدم. در آنجا به اتفاق یک خانم آلمانی و یک آقای سوئیسی کتاب *آلمانی برای ایرانیان* را نوشتیم که بعدها در انستیتو گوته تهران تدریس می شد. اما این اشتغالات مرا، که سخت تنها بودم، راضی نمی کرد. بنابراین به فکر افتادم که برای مبارزه با افسردگی، خود را با کار مضاعف سرگرم کنم. ابتدا در نظر داشتم داستان های کوتاه آلمانی را به فارسی برگردانم، اما طبیعت «معکوس نگر» من در اینجا هم دسته گل به آب داد! بنابراین به ترجمه داستان های کوتاه فارسی به آلمانی پرداختم. حاصل این کار کتابی بود به نام *در نفس ازدها* که در سال ۱۹۸۱ در فرانکفورت منتشر شد. دلیل انتخاب این عنوان، توجه من به شعر کوتاهی از دکتر شفیقی کدکنی بود به نام «پرسش»: «این نه اگر معجزه ست، پاسختان چیست / در نفس ازدها چگونه شکفته ست / اینهمه یاس سپید و نسترن سرخ؟»

□ این مجموعه دارای چند داستان کوتاه است؟

■ ۳۰ داستان از ۲۵ نویسنده معاصر.

□ از چه نویسندگانی؟

■ از جمال زاده، هدایت، علوی، چوبک، پرویزی، گلستان، آل احمد، محمود، میر صادقی، ابراهیمی، صادقی، گلشیری، دولت آبادی، فقیری و دیگران.

□ کتاب بعدی شما چه نام داشت و کی منتشر شد؟

■ در تابستان ۱۹۸۱ و پاییز همان سال دو فصلنامه در هاننور انتشار دادم. اولی درباره ادبیات داستانی و تغزلی و دومی در زمینه ادبیات نمایشی در ایران. این دو جلد که شامل ۴۰۰ صفحه است، گذشته از ترجمه آثار از شاعران، نویسندگان و نمایشنامه نویسان معاصر ایران، طی مقالاتی درباره شیوه کار آنان نیز مفصلاً بحث شده است.

□ شنیده ام که شما کتابی هم درباره صادق چوبک نوشته اید.

■ درست است. این کتاب درباره زندگی و آثار چوبک است و ضمناً شامل ۱۰ داستان کوتاه از او. این کتاب *انتری که لوطی اش مرده بود* نام دارد و در ۱۹۸۳ در برلین به چاپ رسیده است. ضمناً در همان مؤسسه ای که این مجموعه چاپ شد، مجموعه دیگری هم به نام *گیله مرد*

منتشر شد که عنوان آن از داستانی از بزرگ علوی گرفته شده بود. وجه مشخصه این مجموعه، که دارای ۱۴ داستان از نویسندگان امروز ایران است، این است که همه این آثار انتقادآمیزند و وضع اجتماعی ایران را بین سال‌های ۱۳۰۰ و ۱۳۵۷ باز می‌تابند. من در مقدمه مفصلی که بر این مجموعه نوشته‌ام، به نکته‌ای اشاره کرده‌ام که می‌خواهم آن را در اینجا هم تکرار کنم: بین ادبیات در کشورهای غربی و ادبیات در کشورهای به اصطلاح «جهان سوم» تفاوت عمده‌ای وجود دارد. به عبارت روشن‌تر: موضوعاتی که آنان در آثار خود مطرح می‌کنند، با مسائلی که ما از آنها صحبت می‌کنیم، فرق می‌کند. دشواری مردم در بیشتر کشورهای غربی، به ویژه در نیم قرن گذشته، مشکل تهیه نان، کبار و مسکن نبوده است. بنابراین موضوعاتی هم که در آثار ادبی آنان مطرح می‌شود، از مقوله‌های یاد شده نیست، بلکه در حوزه روابط انسانی است. ما در شرق، گرفتار «غم‌نان» هستیم. بنابراین شاید مهم‌ترین مسأله‌ای هم که به آن، به ویژه در ادبیات داستانی، می‌پردازیم، مسأله نان است.

موضوع دیگری که در ادبیات داستانی ما بسیار مطرح می‌شود، بی‌عدالتی‌های اجتماعی، حق‌کشی‌ها و زورگویی‌هاست. این مقولات کمتر در ادبیات کشورهای غربی مطرح می‌شوند، چون معمولاً نیازی هم به طرح آنها نیست. بنابراین اگر کسی بخواهد دلایل عمده تحولات اجتماعی ایران را در ۱۳۵۷ بداند، باید در وهله اول به ادبیات داستانی ما، به این آیینه چهره‌نمای مسایل اجتماعی ایران، نگاه کند و نه به تاریخ (تحریف شده) ما. به عبارت دیگر: در بسیاری از کشورهای شرقی، ادبیات، جانشین تاریخ شده است.

□ آقای دکتر، شما درباره ادبیات زنان هم کتابی منتشر کرده‌اید. ممکن است کمی در مورد این کتاب هم صحبت کنید؟

■ من در بهار ۱۹۸۶ کتابی با عنوان *سیمای زن در ادبیات داستانی امروز ایران* در مونیخ منتشر کردم. این کتاب - با آن که بهترین کار من نیست - مورد توجه فراوان خوانندگان قرار گرفت، به گونه‌ای که تا سال ۱۹۹۰ چهار بار در شمارگانی گسترده به چاپ رسید. شعر سعدی را به خاطر دارید؟ «گاه باشد که کودکی نادان/ به خطا بر هدف زند تیری!»

□ شما دو کتاب دیگر هم در زمینه ادبیات داستانی منتشر کرده‌اید. لطفاً درباره آنها هم توضیح دهید.

■ یکی از این کتابها مجموعه‌ای است از داستان‌های جمال‌زاده به نام *در باغ حاجی* که در صدمین سال تولد او، یعنی در ۱۳۷۲=۱۹۹۳، به چاپ رسید. این کتاب در فرانکفورت منتشر شد و از آن استقبال خوبی به عمل آمد، به طوری که رادیو زوریخ به بهانه انتشار آن،

چهار شب، و هر شب نیم ساعت با مرحوم جمالزاده مصاحبه کرد. بخشی از نوار این مصاحبه در اختیار من است. کتاب دیگری که به آن اشاره کردید، مجموعه‌ای است از داستان‌های صادق هدایت به نام آتش‌پرست. متأسفانه این مجموعه، که مقدمه‌ای مفصل و تحلیلی هم دارد، با استقبال زیادی روبه‌رو نشد. شاید عیب کار از من باشد، شاید هم فضای تاریک و غم‌انگیز داستان‌های هدایت مقبول طبع خواننده آلمانی نیست که معمولاً به آثار شاد و طنزآمیز بیشتر توجه می‌کند. این مجموعه در ۱۹۷۷ در مونیخ انتشار یافت و آخرین کتاب من در زمینه ادبیات داستانی امروز ایران به زبان آلمانی است.

□ شما در دائرةالمعارف بزرگ کیندلر (Kindler) هم مقالات متعددی درباره نویسندگان و شاعران معاصر ایران نوشته‌اید.  
■ بله، همین طور است. اما پیش از من بزرگ علوی به این کار دست زده بود. بنابراین حق تقدم با اوست.

□ آقای دکتر، شما دارای ترجمه‌ها و تألیفاتِ هم به زبان فارسی هستید. لطفاً در این مورد هم صحبت کنید.

■ من به فارسی در سه زمینه مطلب نوشته‌ام. در حوزه پژوهش‌های ادبی، ترجمه و شعر. در زمینه تحقیقات ادبی، دو کتاب نوشته‌ام: یکی برشت، فریش، دورنمات و دیگری ادبیات امروز آلمان. اوّلی در سال ۱۳۵۷ و دوّمی در سال ۱۳۷۵ منتشر شده است. اما تنها کتابی که به فارسی ترجمه کرده‌ام، مجموعه‌ای است از داستان‌های امروز آلمان که برای نخستین بار در ۱۳۷۲ به چاپ رسید. عنوان این کتاب چهره غمگین من است.

□ چرا فقط یک ترجمه به فارسی؟  
■ فراموش نکنید که من به قول مادرم «معکوس» به دنیا آمده‌ام!

□ در زمینه شعر چه کتاب‌هایی منتشر کرده‌اید؟  
■ در حوزه شعر تاکنون چهار مجموعه از من به چاپ رسیده است: صدف و قصه تنهایی او در سال ۱۳۵۰، تا سرزمین چلچله‌ها، تا ماه در ۱۳۵۴، در سکوت گل سرخ در ۱۳۶۹ و خان هشتم در ۱۳۸۰.

□ بنابراین پیش از آنکه وارد مقوله دیگری شویم، خواهش می‌کنم در صورت امکان یکی از شعرهای

مجموعه آخر خود را برای ما بخوانید.

■ با کمال میل!

### خانِ اوّل

در زیر سقفِ خانه من دیری ست  
شبکور پیر و اهل دلی لانه کرده است.

این همدم خموش،  
وقتی دو بست می زند و لول می شود،  
فریاد می کشد:

«بیدار شو، رفیق!»

با من به ذهنِ سرخ شقایق رسوب کن!»  
این همنشین پیر،

گاهی برای آنکه نمیرم،

از آسمانِ غزنه و از بامداد بلخ،

از دشت‌های ترکمن، از باغ‌های توس

تعریف می‌کند؛

گاهی برای آنکه نمیرم،

از کودکانِ کوچه برایم

سیگار می‌خرد،

یا از دکانِ پیله‌وری پیر

یک مهر، تا نماز بخوانم.

گاهی برای چند صباحی

از زیر سقفِ خانه من کوچ می‌کند،

اما همیشه در شبِ برگشت،

وقتی دو جرعه نوشید،

از شاعرانِ غرطبه، از جوکیان هند،

از کوچه‌های قاهره، از کوسه‌های نیل

تعریف می‌کند.

شبکور پیر و من

- ما شاعرانِ کوچکِ شرقی -

شب را میانِ خویش

تقسیم کرده‌ایم.

□ همان‌طور که اشاره کردید، اخیراً چهارمین مجموعه شعر شما منتشر شده است. بنابراین بی‌مناسبت نیست که نظر شما را در مورد شعر امروز ایران، به خصوص در دو دهه اخیر، بدانم.

■ دوران شکوفایی «شعر نو» - که در اصل با سرودن «ققنوس» به سال ۱۳۱۶ پدید آمد - کم و بیش تا آغاز دهه شصت ادامه یافت. در این فاصله شاخه‌های دیگری هم از بدنه این درخت جوان روید و بارور شد. «شعر سپید» بی‌گمان سرفرازترین شاخه این درخت بود و شاملو مهم‌ترین نماینده آن. اقبال شاعران جوان در دو دهه اخیر روی هم رفته به این شیوه از شعر بیشتر بوده است. شاید دلیل آن این است که برخی از آنان می‌پنداشتند که سرودن «شعر سپید» کاری است آسان. یا به سخن دیگر: روی آوردن به عرصه‌ای است که گوینده ملزم به رعایت هیچ اصلی نیست، حتی پای‌بند به این اصل که پیام هر متنی (خواه شعر و خواه غیر از آن) باید از طریق زبان انجام گیرد.

می‌دانم اگر ادعا شود که شعر امروز ما تحت تأثیر شعر غربی است، سخنی نادرست گفته نشده است. اما شگفت این است که پویندگان این راه غالباً با هیچ زبان خارجی آشنا نیستند و آگاهی آنان از شعر دیگران تنها از راه ترجمه است. گذشته از این، آنها گمان می‌کنند که اگر می‌توان از ماشین بنز در جاده‌های ایران استفاده کرد، پس، از شیوه شعر غربی هم می‌توان در اینجا به همان سادگی بهره برد. اما این فکر، هم خام است و هم خطا. اگر دانه نخل در خوزستان به عمل می‌آید، در گیلان بی‌تردید بار نمی‌دهد. ضمناً از یاد نبریم که شعر، شاخه‌ای از ادبیات است و ادبیات، بخشی از فرهنگ. نه فرهنگ ما غربی است و نه تاریخ ما. نه زبان ما غربی است، و نه خط ما. ما دارای سنت‌ها، رسوم و اعتقادهای دیگری هستیم. چرا منکر هویت خود می‌شویم؟ چرا توجه نمی‌کنیم که اگر موسیقی، نقاشی، سینما و پاره‌ای از هنرهای دیگر می‌توانند جهانی باشند، شعر، هنری است بومی. به همین سبب هم ترجمه آن به زبانی دیگر کاری است بسیار دشوار و گاه ناممکن. البته مفهوم آنچه گفتیم این نیست که باید به پیروی از سنت هزارساله شعر فارسی امروز هم قصیده گفت یا مخمس سرود. نه! ابداً چنین نیست. اما از سوی دیگر با هر متن بی‌هویت و بی‌معنایی هم - تحت هر عنوان که باشد - مخالفم. شعر می‌تواند وزن نداشته باشد، می‌تواند قافیه نداشته باشد، اما باید شعر باشد.



□ آقای دکتر، از چه زمانی ایرانیان با ادبیات آلمانی آشنا شدند؟ به نظر می‌رسد که جمال‌زاده با ترجمه‌هایی که از آثار شیلر کرده این قدم را برای نخستین بار برداشته است.

■ گمان می‌کنم اولین ترجمه ادبی که مستقیماً از زبان آلمانی به فارسی صورت گرفته، به وسیله بزرگ علوی بوده است. علوی که به آلمانی تسلط داشت، نخستین بار کتاب شاهنامه، حماسه ملی ایران را که نولدکه (Noldke) نوشته بود، به فارسی برگرداند و آن را در ۱۳۰۵ در تهران انتشار داد. پس از آن نمایشنامه دوشیزه اورلئان، اثر معروف شیلر را در ۱۳۰۹ به چاپ رساند. در همان سال عبدالحسن میکده نمایشنامه دیگری از شیلر را به نام ماری استوارت ترجمه و منتشر کرد. از شیلر تاکنون نمایشنامه‌های *خدا و عشق*، *ویلهم تل*، و *راهزنان به فارسی* برگرداند شده است. البته جمال‌زاده هم - همانگونه که اشاره کردید - سال‌ها بعد نمایشنامه دون کارلوس را ترجمه کرد. باید یادآور شوم که آثار شاعران و نویسندگان کلاسیک آلمانی در اواخر دوره قاجار و اوایل سلطنت پهلوی هم به فارسی برگردانده شده بود. اما با استفاده از متن فرانسه آنها. یکی از این آثار، *رنج‌های ورتروان*، اثر گوته است که ترجمه آن در ۱۳۰۳ انتشار یافت. البته از گوته هم تاکنون چندین اثر به فارسی برگردانده شده است، از جمله *اگمونت* (Egmont)، *ایفی ژنی* (Iphigenie) و *فاوست* (Faust).

□ به ترجمه به آذین؟

■ پیش از آن به ترجمه اسدالله مبشری، اما هر دو ترجمه از زبان فرانسه.

□ اخیراً هم آقای دکتر صفوی دیوان غربی - شرقی را به فارسی برگردانده‌اند. نظر شما درباره ترجمه این کتاب چیست؟

■ مترجم مردی است دانشور و بسیار کوشا. من آثاری را که ایشان به فارسی برگردانده‌اند، غالباً خوانده‌ام و می‌پسندم، اما روش ایشان در ترجمه این کتاب با سلیقه من منطبق نیست.

□ از شاعران و نویسندگان نیمه دوم قرن نوزدهم چه آثاری به فارسی ترجمه شده است؟

■ تقریباً هیچ!

□ و از قرن بیستم؟

■ ادبیات نوین آلمان ابتدا پس از جنگ جهانی دوم در ایران شهرت یافت. اگر اجازه دهید مطلب را با مقوله شعر شروع کنم:

اگر از ترجمه اشعار ریلکه، برشت و انتسنزبرگر (Enzensberger) بگذریم، تقریباً هیچ

اثری از شاعران آلمانی زبان به فارسی برگردانده نشده است. اولین نوشته‌ای که از ریلکه منتشر شد، کتاب کم حجمی بود به نام *چند نامه به شاعری جوان* که آن را شادروان دکتر خانلری در ۱۳۲۰ منتشر کرد. اما بعدها به جز برخی از اشعار پراکنده شاعر که در ماهنامه‌های ادبی انتشار یافت، شعری از او به فارسی برگردانده نشد؛ البته در این اواخر مجموعه کتاب *ساعات و سوگسوده‌های دوتینو* هم به وسیله مترجم جوان و مستعد ما، یعنی آقای علی عبداللهی، به فارسی ترجمه شده است.

□ من کتاب اخیر را خوانده‌ام اما چیزی از آن درک نمی‌کنم.  
■ نه عیب از شماست و نه از مترجم. درک این شعرها برای خوانندگان آلمانی هم دشوار است.

اما درباره شعر برشت: در ۱۳۵۰ گزیده‌ای از اشعار برشت را بهروز مشیری انتشار داد که مورد استقبال هم قرار گرفت. دو سال بعد هم برگردان شمار کمی از اشعار اتسنزبرگر منتشر شد. برخلاف شعر، رمان و داستان کوتاه آلمانی از استقبال بیشتری در ایران برخوردار بوده است. اولین اثری که از توماس مان به فارسی انتشار یافت، داستان *تونيو کروگر* (Tonio Kröger) بود به ترجمه آقای سید حسینی. پس از آن، چند مقاله مهم نویسنده درباره گوته، تولستوی، واگنر و فروید منتشر شد. در این پانزده سال آخر هم چند داستان از توماس مان و رمان *کوه جادو* به فارسی چاپ شده است. مترجم این اثر معروف دکتر نکوروح است.

برخلاف توماس مان، از کافکا در ایران استقبال بیشتری شده است. نخستین آثاری که از او به فارسی برگردانده شد، داستان‌های *جلو قانون*، *مسخ* و *گراکوس* شکارچی است که در ۱۳۲۴ در مجله *سخن* به چاپ رسیده است. مترجم این داستان‌ها صادق هدایت بود که کافکا را برای نخستین بار به خوانندگان ایرانی معرفی کرد. هدایت در سال ۱۳۲۷ هم مقاله جالبی با عنوان «پیام کافکا» نوشت که نشان‌دهنده شناخت شگرف اواز کافکاست. البته بعدها رمان‌های کافکا هم به فارسی برگردانده و منتشر شد. یکی از مترجمان دقیق آثار کافکا دکتر فرومرز بهزاد است که دو مجموعه نامه به پدر و پزشک دهکده را به فارسی برگردانده است.

□ آقای دکتر، دلیل استقبال خوانندگان ایرانی از آثار کافکا چیست؟  
■ شاید دلیل آن نمادگرایی کافکاست. شاید هم مشابهاتی است که او با داستایوسکی دارد، یعنی نویسنده‌ای که زمانی دوستانداران فراوانی بین خوانندگان ایرانی داشت. ضمناً فراموش

نکنیم که آغاز شهرت کافکا با رواج کتاب‌های فروید مقارن است. یکی از مسایل عمده‌ای که فروید در نوشته‌های خود به آن پرداخته است، پدیدهٔ رؤیاست. این پدیده را شما به شکل‌های گوناگون در آثار کافکا می‌یابید. اما فروید بر نویسندگان دیگری هم مستقلاً اثر گذاشته است. یکی از آنان اشتفان تسوایگ (Stefan Zweig) است. تسوایگ نظریه‌های روانکاوی فروید را به گونه‌ای ظریف و ماهرانه وارد ادبیات داستانی کرده و نمونه‌های استادانه‌ای در این زمینه ارائه نموده است. دلیل شهرت تسوایگ هم - که ترجمهٔ تقریباً همهٔ آثار او بین سال‌های ۱۳۲۵ و ۱۳۳۵ به فارسی منتشر شده - همین است.

□ آقای دکتر، آیا انتشار اولین آثار هرمان هسه (Hermann Hesse) هم در همین بوده است؟  
 ■ برخلاف تسوایگ، هسه خیلی دیرتر در ایران به شهرت رسید. اولین کتابی که از او به فارسی انتشار یافت، رمان *سیفارتا* بود که آن را پرویز داریوش در ۱۳۴۰ از انگلیسی ترجمه کرده بود. با آن که این رمان به وسیلهٔ مترجمان دیگری هم به فارسی برگردانده شده، اما برگردان داریوش از همه بهتر است. باید یادآور شوم که رمان *گرگ بیابان* هم در همان سال انتشار یافت. مترجم این اثر کیکاووس جهانداری است که آن را با مهارت بسیار مستقیماً از آلمانی به فارسی برگردانده است. جهانداری پیش از آن هم چند داستان معروف هسه را ترجمه و در مجلهٔ *سخن* منتشر کرده بود. چهار سال پس از انتشار رمان *دیمان* در ۱۳۵۰ سروش جیبی به فاصلهٔ نسبتاً کوتاهی سه اثر دیگر هسه را به فارسی برگرداند: *کنولپ* (Knulp)، *نارسیس و زرین دهن* و *سفر شرق*. جیبی با ترجمهٔ این سه رمان توانایی کم‌نظیر خود را به عنوان یک مترجم چیره‌دست نشان داد.

□ از نویسندگان آلمانی که ابتدا پس از پایان جنگ جهانی دوم شروع به نوشتن کردند، چه کسانی قابل ذکرند؟

■ اولین داستانی که از بورشرت (Borchert) به فارسی ترجمه شد، داستان معروف «در آن سه‌شنبه» بود که در سال ۱۳۳۶ در مجلهٔ *سخن* منتشر شد. پس از آن، گذشته از داستان‌های زیادی که از این نویسنده به فارسی برگردانده شد (از جمله اخیراً، به وسیلهٔ سیامک گلشیری) نمایشنامهٔ «بیرون، جلو در» را هم به فارسی می‌توان خواند. نخستین داستانی که از هاینریش بُل (Heinrich Böll) به فارسی ترجمه شد، در ۱۳۴۲ بود. این داستان هم در مجلهٔ *سخن* به چاپ رسیده است. پس از آن بسیاری از آثار این نویسنده به فارسی برگردانده شد، از جمله رمان‌های *عقاید یک دلقک*، *آبروی بر باد رفته کاتارینا بلوم* (Katharina Blum) به ترجمهٔ شریف لنکرانی و *سیمای زنی در میان جمع* به ترجمهٔ مرتضی کلاتریان. از

گوتترگراس ترجمه داستان بلند موش و گربه سال‌ها پیش به بازار آمد و اخیراً هم رمان معروف او طبل حلبی به ترجمه عبدالرحمن صدریه. افسوس که کیفیت ترجمه این رمان اصلاً خوب نیست.

□ از نویسندگان جوان تر چه آثاری به فارسی ترجمه شده است؟

■ دو سه رمان از پتر هانتکه (Peter Handke) و میثائل انده (Michael Ende).

□ آقای دکتر، جای کدام نویسنده معاصر آلمانی را در ایران خالی می‌بینید؟

■ بیش از همه جای الیاس کانه‌تی (Elias Canetti) را. حتماً می‌دانید که او در بلغارستان متولد شده، اصلش اسپانیایی است و در انگلیس و اتریش دوران دبستان و دانشگاه را گذرانده است. بنابراین به دنیا هم از زاویه‌ای تنگ نگاه نمی‌کند. آثار او مؤید این گفته است. او هم مانند بُل جایزه نوبل را در ادبیات دریافت کرده است.

□ آیا از کانه‌تی کتابی هم به فارسی ترجمه شده است؟

■ تا جایی که من اطلاع دارم، خیر. خیلی دلم می‌خواست که مترجم توانایی دست کم رمان «اغوا» را به فارسی برمی‌گرداند.

□ بجز آثار کانه‌تی جای ترجمه آثار کدام نویسنده آلمانی در ادبیات امروز ما خالی است؟

■ در وهله اول جای رمان‌های زیگفرید لنتس (Siegfried Lenz)، مارتین والزر (Martin Walser) و پتر هانتکه. در هر صورت کار برای مترجمان ما کم نیست.

□ آقای دکتر، شما تا به حال از آثاری که در زمینه شعر، داستان و رمان به فارسی برگردانده شده، صحبت کردید. بد نیست که اشاره‌ای هم به آثار نمایشی آلمانی بکنید.

■ برخلاف شعر، نمایشنامه‌های آلمانی با استقبال نسبتاً زیادی از سوی خوانندگان ما روبه‌رو شده است. به ویژه نمایشنامه‌های برشت که تقریباً همه آنها بین سال‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۵ به فارسی برگردانده شده. از بین این ترجمه‌ها من بیش از همه ترجمه گالیله را می‌پسندم که به وسیله دکتر عبدالرحیم احمدی انجام شده و دارای مقدمه‌ای مبسوط و شیواست.

اولین نمایشنامه‌ای که از ماکس فریش (Max Frisch) به فارسی ترجمه شد، نمایشنامه آندورا بود که آن را حمید سمندریان، کارگردان زنده تئاتر، به سال ۱۳۴۵ انتشار داد. از فریش

نمایشنامه‌های بیوگرافی و بیدرمان و آتش‌افروزان نیز به فارسی برگردانده شده است. در دهه‌های چهل و پنجاه چند اثر از نمایشنامه‌نویس بزرگ سوئیسی فریدریش دورنمات (Friedrich Dürrenmatt) به فارسی ترجمه شده است، از جمله ازدواج آقای میسی‌سی‌پی، دیدار بانوی سالخورده و فیزیكدان. گذشته از آن، چند نمایشنامه رادیویی دورنمات هم در دهه شصت ترجمه و اجرا شده است. آخرین نمایشنامه‌نویس بزرگی را که می‌خواهم از او نام ببرم، پتر وایس (Peter Weiss) است که دو سه اثر او تاکنون به فارسی برگردانده شده است. به ویژه ترجمه نمایشنامه استنطاق که به وسیله دکتر بهزاد انجام شده، بسیار دقیق است. گذشته از آنچه فهرست‌وار و به طور ناقص نام بردم، در سال‌های اخیر آثار ادبی زیادی از آلمانی به فارسی برگردانده و منتشر شده است.

□ شما به جز کتاب‌هایی که تألیف یا ترجمه کرده‌اید، کتاب‌هایی هم در زمینه ادبیات معاصر ایران تدوین نموده‌اید. ممکن است به آنها هم اشاره کنید؟

■ بین سال‌های ۱۳۵۵ و ۱۳۵۷ که در دانشگاه تهران ادبیات معاصر ایران را برای دانشجویان خارجی تدریس می‌کردم، پی بردم که آنها نمی‌توانند به همه منابعی که به آنها اشاره می‌کنم دسترسی پیدا کنند. برای این دانشجویان مطالعه همه رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و مجموعه‌های شعر و داستان ممکن نبود، به علاوه به تمام این آثار هم نیاز نداشتند. کافی بود که گزیده‌ای از ادبیات امروز ایران در اختیار آنان قرار گیرد تا مشکلاتشان حل شود. من در همان زمان تصمیم گرفتم که بهترین آثار هر شاعر یا نویسنده‌ای را گردآوری کنم. این کار سال‌ها طول می‌کشید، به ویژه آن که هر یک از مجموعه‌های یاد شده به مقدمه‌ای مبسوط و روشنگرانه نیاز داشت. اما متأسفانه هیچ یک از چهار مجموعه‌ای که من در سال ۱۳۷۰ به ناشران تحویل دادم، اجازه انتشار نگرفت. ابتدا در اواخر سال ۱۳۷۶ بود که نخستین مجموعه از این سلسله کتاب‌ها منتشر شد و سال بعد به همه آنها اجازه انتشار داده شد. این مجموعه‌ها عبارت‌اند از: یادگار خشکسالی‌های باغ، شعر، رهایی است و زنان داستان‌نویس امروز. (مجموعه آخر را با همکاری همسرم، دکتر سوزان‌گویری، تنظیم کرده‌ایم).

□ ضمناً مجموعه‌ای هم در زمینه داستان‌های طنزآمیز امروز منتشر کرده‌اید.

■ اگر در ادبیات امروز ایران تعداد قطعه‌های طنزآمیز نسبتاً فراوان است، اما شمار داستان‌های طنزآمیز بسیار نیست. آیا دلیل آن این است که ما ادبیات را امری منحصرراً جدی می‌دانیم و گمان می‌کنیم اثری که به ظاهر جدی نیست، از کیفیت کمتری برخوردار است؟ سؤال دیگر: چرا شوخ‌طبعی و بذله‌گویی ما - که نشانه‌های آن را در گفت و گوهای شخصی

بسیار می‌توان یافت - تنها به شکل طنز شفاهی آشکار می‌شود و نه به صورت طنز کتبی؟ پاسخ این دو پرسش هرچه باشد، یک نکته مسلم است: ما ایرانیان به دلایل گوناگون مردمی انتقادپذیر نیستیم، از این رو طنز را - که شالوده آن بر انتقاد استوار است - چندان برنمی‌تابیم. برای مقابله با این عیب بزرگ اجتماعی چه باید کرد؟ من اعتقاد دارم که یکی از راه‌های آن انتشار آثار طنزآمیز است. اما ضمناً باید توجه کرد که هر نوشته خنده‌داری طنز نیست. بین طنز، لطیفه، هجو و هزل تفاوت زیاد است. طنز، هنر ظریفی است که اگر به اندازه کافی جدی گرفته نشود، به اثری مضحک و «نخ نما» تبدیل می‌شود و اگر بیش از حد جدی گرفته شود، به هجو یا هزل. از سوی دیگر بین طنز و لطیفه نیز فاصله کم نیست: لطیفه، زمینه‌ای عاطفی دارد و طنز، بستری ذهنی. اما ذهن طنزپرداز ذهنی است در بند و طغیانگر. منتها او برای بیان این خشم از خنده استفاده می‌کند. اما این خنده، سطحی نیست، تصادفی نیست، برای تفریح نیست. این خنده بغض‌آلود و از سر درد است. اگر لطیفه نشان‌دهنده تناسب و تعادل است، طنز، بیانگر تناقض و تضاد است. ما نشانه‌های این طنز را در آثار صادق هدایت و بهرام صادقی می‌بینیم و نشانه‌های آن لطیفه را در داستان‌های جمال‌زاده و پرویزی. به عبارت دیگر: طنز، مستور و گزنده و تلخ است و لطیفه، صریح و دلنشین و ملایم.

□ آقای دکتر، شما دو سال پیش یادنامه‌ای هم تحت عنوان برگ سبز منتشر کردید. لطفاً درباره آن هم کمی صحبت کنید.

■ این یادنامه را من به مناسبت هفتادمین سال تولد خانم دکتر آنه‌لیزه قهرمان تهیه کردم. این بانوی دانشمند آلمانی تبار بیش از سی و پنج سال از عمر پربار خود را در دانشگاه بهشتی به تدریس زبان و ادبیات آلمانی مشغول بوده‌اند. گذشته از آن چندین رمان فارسی را با نهایت دقت و چیره‌دستی به آلمانی ترجمه کرده‌اند. یادنامه‌ای که به آن اشاره کردید، شامل دو بخش فارسی و آلمانی است. گمان می‌کنم که این کتاب، نخستین یادنامه‌ای است که یک ایرانی برای یک خارجی تدوین کرده است.

□ حالا سرگرم چه کاری هستید؟

■ تا مدتی پیش سرگرم ترجمه شعر امروز آلمانی به فارسی بودم، اما حالا مشغول نوشتن کتابی در زمینه ادبیات معاصر ایران به زبان آلمانی هستم.

□ شما در سال ۲۰۰۰ جایزه ادبی شهر هاننور آلمان را دریافت کرده‌اید. دلیل اعطای این جایزه چه

بود؟

■ در اقتراحى که در زمینه شعر و با موضوعى مشخص در هانور گذاشته شده بود، شاعرانى از ۸۲ کشور جهان شرکت کرده بودند. برگزارکنندگان مسابقه خواسته بودند که متن شعر حتماً به یکی از سه زبان آلمانی، انگلیسى و یا فرانسوى باشد. شعر من - که به آلمانی گفته شده بود و لحنى طنزآمیز داشت - برنده این مسابقه شد.

□ اخیراً هم با خبر شدیم که یکی از مهم ترین نشان های علمى آلمان، يعنى نشان «گوته»، به شما اعطا خواهد شد. دليل اعطای آن چیست؟

■ آنگونه که به من کتباً اطلاع داده شده است، نشان مذکور به دليل کوشش های ۳۰ ساله من در زمینه گسترش ادبیات آلمانی در ایران و ادبیات فارسى در کشورهای آلمانی زبان بوده است. طبیعى است که تألیفات و ترجمه های من در این انتخاب بسیار مؤثر بوده است.

□ آقای دکتر، شما این نشان راکی و کجا دریافت خواهید کرد؟

■ در ۲۲ مارس ۲۰۰۲ در شهر وایمار (Weimar). این همان شهری است که گوته بخش عمده ای از عمر خود را در آنجا زیسته، با حافظ در آنجا آشنا شده و سرانجام در همان شهر دیده از جهان فرو بسته است.

□ آقای دکتر، تا جایی که من می دانم، در کارنامه علمى شما ۲۵ کتاب و بیش از ۱۲۰ مقاله تحقیقى به فارسى و آلمانی ثبت شده است. مگر شما در روز چقدر کار می کنید؟

■ من شش ساعت در هفته در دانشگاه تدریس و روزی یک ساعت همراه همسرم پیاده روی می کنم. بقیه اوقات من صرف مطالعه و نوشتن می شود. البته در ایجاد فضای آرام و صمیمی خانه، همسر من نقش اصلی را ایفا می کند. بدون کمک های او من نه تنها نمی توانم کار کنم، بلکه انجام امور عادی زندگی هم برایم دشوار است. فراموش نکنید که من از چهار سال پیش تاکنون تقریباً ناینوا هستم و تنها با استفاده از یک دستگاه «مطالعه الکترونیکی» می توانم به صورت محدود بخوانم و بنویسم. اما چه می توان کرد؟ عمر، کوتاه است و مرگ، نزدیک. باید کار کرد.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



## کارنامه علمی تورج رهنما

### تألیفات و ترجمه‌ها

الف- کتاب‌ها (به فارسی و آلمانی):

- صدف و قصه تنهایی او (مجموعه شعر به فارسی)، تهران ۱۳۵۰.
- تا سرزمین چلچله‌ها، تا ماه (مجموعه شعر به فارسی)، تهران ۱۳۵۴.
- پریش، فریش، دورنمات (به فارسی)، تهران ۱۳۵۷.
- در نفس ازدها، داستان‌های نوین فارسی (به آلمانی)، فرانکفورت ۱۹۸۱.
- ادبیات تغزلی و داستانی در ایران (به آلمانی)، هانور ۱۹۸۱.
- ادبیات نمایشی در ایران (به آلمانی)، هانور ۱۹۸۱.
- آلمانی برای ایرانیان ۱ (آلمانی و فارسی)، تهران ۱۳۶۲.
- آلمانی برای ایرانیان ۲ (آلمانی و فارسی)، تهران ۱۳۶۲.
- انتری که لوطی‌اش مرده بود (داستان‌های صادق چوبک/به آلمانی)، برلین ۱۹۸۳.
- چوب به دست‌های ورزید (نمایشنامه‌ای از غلامحسین ساعدی/به آلمانی)، بُن ۱۹۸۳.
- گیله مرد، داستان‌های انتقادآمیز فارسی (به آلمانی)، برلین ۱۹۸۴.
- سیمای زن در ادبیات داستانی امروز ایران (به آلمانی)، مونیخ ۱۹۸۶.

- در سکوت گل سرخ (مجموعه شعر به فارسی)، تهران ۱۳۶۹.
- در باغ حاجی (داستان‌های محمدعلی جمال‌زاده / به آلمانی)، فرانکفورت ۱۹۹۳.
- چهره غمگین من، نمونه‌هایی از داستان‌های کوتاه آلمانی (به فارسی)، تهران ۱۳۷۵.
- ادبیات امروز آلمان (به فارسی) تهران ۱۳۷۵.
- در آستانه فصلی سرد، قصه‌نویسان زن در ایران (به فارسی)، تهران ۱۳۷۶.
- داستان‌های طنزآمیز امروز ایران، تهران ۱۳۷۶.
- یادگار خشکسالی‌های باغ، تهران ۱۳۷۶.
- شعر، رهایی است، نمونه‌هایی از شعر امروز ایران (به فارسی)، تهران ۱۳۷۷.
- آتش پرست (داستان‌های کوتاه صادق هدایت / به آلمانی)، مونیخ ۱۹۹۷.
- برگ سبز (یادنامه خانم دکتر آناه‌لویه قهرمان / به فارسی و آلمانی)، تهران ۱۳۷۸.
- خان هشتم (مجموعه شعر به فارسی و آلمانی)، تهران ۱۳۸۰.
- دفاع از گرگ‌ها، نمونه‌هایی از شعر امروز آلمان (به فارسی)، تهران ۱۳۸۰.
- از دفتر خاطرات یک کاکتوس (مجموعه شعر به فارسی)، تهران ۱۳۸۲.

ب- مقالات (به فارسی و آلمانی):

بیش از ۱۲۰ مقاله تحقیقی درباره ادبیات امروز ایران و آلمان در ماهنامه‌های ادبی ایران و کشورهای آلمانی زبان.

ج - جوایز بین‌المللی:

- جایزه شهر هانوفر (در سال ۲۰۰۰).
- نشان «گوته» (در سال ۲۰۰۲).



اعطای نشان «گوته» به تورج رهنما از سوی خانم پرفسور یوتا لیمباخ  
(وایمار، ۲۲ مارس ۲۰۰۲)

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## اعطای نشان «گوته» به تورج رهنما

روز دَومِ فروردین سال ۱۳۸۱ عالی‌ترین نشانِ فرهنگی آلمان به دکتر تورج رهنما، استاد دانشگاه تهران، اعطا شد. این نشان را رهنما - به عنوان نخستین ایرانی - در تاریخ یادشده و در طی مراسمی رسمی، که در آن بیش از ۴۰۰ تن از بزرگان فرهنگ و ادب آلمان حضور داشتند، دریافت کرد. نشان مذکور که به نام بزرگ‌ترین شاعر آلمانی «گوته» (۱۸۳۲-۱۷۴۹) نام‌گذاری شده است، هر سال به یک یا چند شخصیت ممتاز فرهنگی اعطا می‌شود. «گوته» همان شاعر، نویسنده و پژوهشگر پرآوازه‌ای است که در اثر بی‌نظیر خود «دیوان غربی-شرقی» بارها حافظ را فروتنانه ستوده و از جمله درباره‌ی او گفته است: «هر رهی را بُود آغازی و پایانی، لیک / تو چه راهی که بی‌آغازی و بی‌پایانی؟»

(ماهنامه «چیستا» سال بیستم، شماره ۴ و ۵، تهران، دی و بهمن ۱۳۸۱)

مراسم اعطای نشانِ «گوته» به پژوهشگر ایرانی در شهر «وایمار» برگزار شد که در آن شاعر بزرگ آلمانی بیش از شصت سال زیسته و آثار ارجمند خود را پدید آورده بود. جشن در ساعت ده صبح در تالار قدیمی شهرداری «وایمار» با اجرای موسیقی آغاز شد. ابتدا شهردار «وایمار» به مهمانان خیر مقدم گفت و سخنانی درباره‌ی «تنها کلام، معتبر است» بیان کرد. سپس خانم پرفسور لیمباخ (Prof. Limbach) سخنرانی کوتاهی در زمینه‌ی «نشانِ گوته و اهمیت آن» ایراد کرد. آنگاه آقای پرفسور اشتاینباخ (Prof. Steinbach) طی

ایراد سخنرانی جالبی، به مسأله «تسامح در روزگار ما» پرداخت و اشاراتی هوشمندانه به روابط انسانی بین غرب و شرق کرد.

پس از اجرای مجدد موسیقی، آقای پرفسور واپنوسکی (Prof. Wapnewski) طی خطابه مبسوطی به ذکر شخصیت علمی رهنما پرداخت، تألیفات و ترجمه‌های وی را برشمرد و درباره خدمات فرهنگی او به تفصیل سخن گفت. پرفسور واپنوسکی از جمله اظهار داشت: «رهنما از شمار پژوهشگرانی است که سال‌هاست در انزوا به کار تحقیق، تألیف و ترجمه از زبان فارسی به آلمانی و برعکس می‌پردازد و در این زمینه تاکنون صدها مقاله تحقیقی و بیش از ۲۵ کتاب در آلمان و ایران منتشر کرده است.

پرفسور واپنوسکی در بخشی دیگر از سخنرانی خود به مسئولیت بزرگی که به عهده دانشمندان و فرهیختگان روزگار ماست اشاره کرد و گفت: «در موقعیت دشوار امروز ایران، روشنفکر متعهدی مانند رهنما - که هم با فرهنگ پربار گذشته سرزمینش آشناست و هم ادبیات امروز ایران و اروپا را به خوبی می‌شناسد - دریافته است که نه با سخنانِ مطمئن، اما تهی، بلکه با حضور قاطع و متهورانه‌اش می‌تواند سلامت و آزادی اندیشه خود را حفظ کند و آن را اشاعه دهد. از این رو سخنی که گوته در یادداشت‌های خود بر «دیوان غربی - شرقی» نوشته است، می‌تواند درباره رهنما هم صدق کند: «ما نمی‌خواهیم به امور جهان به صورتی سطحی بنگریم. ما می‌خواهیم بار دیگر به شرق بازگردیم و شاهد آن باشیم که چگونه انسان‌های آزاده در برابر فشارها و خودکامگی‌ها مقاومت می‌کنند و مقهور نمی‌شوند...»

پرفسور واپنوسکی در پایان خطابه شیوا و مؤثر خود، دلیل اعطای نشان را به دکتر رهنما توضیح داد: «با اعطای نشانِ گوته به یک پژوهشگر ایرانی، ما نسبت به انسانِ فرهیخته‌ای ادای احترام می‌کنیم که با کوشش‌های خستگی‌ناپذیرش به گسترش زبان و ادبیات آلمانی در ایران کمک‌های ارزنده‌ای کرده است. این نشان به نویسنده و مترجم توانایی اعطا می‌شود که به دو زبان می‌نویسد و به دو زبان ترجمه می‌کند. با اعطای این نشان، ما شخصیت فرزانه‌ای را می‌ستاییم که بین ایران و آلمان و مردم این دو سرزمین پیوندی استوار برقرار کرده است. این مرد کسی است که با توانایی قابل تحسین و کوشش‌های مستمرش سخن گوته را فریاد ما می‌آورد که نزدیک به دوست سال پیش گفته بود: «شرق و غرب را / دیگر از هم جدایی نیست.»

در پایان، نشان «گوته» به وسیله خانم پرفسور لیمباخ به دکتر رهنما اعطا شد و سپس مهمانان به صرف ناهار فراخوانده شدند. در تمام مدت، تلویزیون آلمان فیلم برداری می‌کرد و خبرنگاران عکس می‌گرفتند.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

---

## چند گفتار دربارهٔ ادبیاتِ امروز ایران

---

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



## زمینه‌های پیدایی ادبیات نوین داستانی

و جوه تشابهی که تا پایان قرون وسطی بین ادبیات شرق و غرب وجود دارد، اندک نیست.<sup>۱</sup> دلیل آن نیز روشن است: تشابه ساختار نظام اجتماعی، سیر تحولات فرهنگی، شیوه زندگی و نحوه اندیشه انسان قرون وسطایی در هر دو بخش جهان.<sup>۲</sup> ابتدا در پایان این دوره تاریخی است که راه شرق و غرب از هم جدا می‌شود: درحالی که تحولات فرهنگی و اجتماعی نخست در اثر پیدایی رنسانس و سپس در پی انقلاب فرانسه چهره اروپا را بکلی دیگرگون می‌کند، در شرق – و از جمله در ایران – آثار قرون وسطی همچنان در تمام شئون اجتماعی پایدار می‌ماند.<sup>۳</sup>

ابتدا در نیمه نخست سده نوزدهم دوره‌ای نوین آغاز می‌شود، یعنی غرب در اثر پیشرفت‌های صنعتی و فرهنگی خود تحولانی را در شرق پدید می‌آورد که بی سابقه است. این تحولات در ایران نیز در آغاز سبب دگرگونی‌های سطحی و سپس در پایان سده نوزدهم

۱. یکی از این وجوه تشابه سيطرة شعر در ادبیات است. وجود منظومه‌های فراوانی که با مضامین نسبتاً مشابه از این دوران به جا مانده، مؤید این گفته است. مقایسه کنید با:

Rudolf Gelpke: Persische Meistererzähler der Gegenwart. Zürich 1961, S. 8.

2. Touradj Rahnama: Im Atem des Drachen. Moderne persische Erzählungen. Frankfurt/M. 1981, S.9.

۳. همان جا.

موجب تغییراتی شگرف می‌شود. اما عواملی که در پدید آمدن این دگرگونی‌ها مؤثر بوده‌اند، کدامند؟ ما به اختصار به چند مورد اشاره می‌کنیم:

یکی از مهم‌ترین عواملی که می‌توان در این مورد نام برد، وجود شخصیت‌های آگاه و دلسوز است. این نکته به توضیحی کوتاه نیاز دارد:

دوران حکومت پادشاهان قاجار روی هم رفته یکی از تاریک‌ترین دوره‌های تاریخ ایران است. «هنگامی که غرب با پدید آمدن تحولات فکری و پیشرفت‌های عظیم اجتماعی دیرزمانی بود که دوران رکود ذهنی را پشت سر نهاده بود، ایران گرفتار اغتشاشات سیاسی و نابسامانی‌های اقتصادی و فرهنگی بسیار بود.»<sup>۱</sup> از سوی دیگر ناتوانی حکومت‌های ایرانی سبب شده بود که آنها نتوانند در برابر رقابت‌های فزاینده و دخالت‌های نابجای دو کشور روس و انگلیس در امور سیاسی و اقتصادی کشور از خود واکنشی درخور نشان دهند. «شاهان قاجار بر سرزمینی از هم گسیخته حکم می‌راندند که اُستان‌های آن پیوسته در حال شورش، وضع اداری آن نابسامان، موقعیت اقتصادی آن فاجعه‌بار و سطح فرهنگ بیشتر طبقات مردم آن پایین بود.»<sup>۲</sup> اما در میان ایرانیان شخصیت‌های روشنفکری نیز یافت می‌شدند که «با هوشمندی و دلسوزی فراوان می‌کوشیدند تا مردم را از خواب دیرپای خویش بیدار کنند و دیدگان آنان را در برابر دگرگونی‌های بزرگ جهان بگشایند.»<sup>۳</sup> عباس میرزا، پسر فتحعلی‌شاه، یکی از اینان بود. او نخستین کسی بود که جوانان ایرانی را برای تحصیل علوم جدید به اروپا گسیل ساخت، تأسیسات چاپ را به ایران وارد کرد و افراد مستعد را به ترجمه آثار بیگانه تشویق نمود. اندکی بعد میرزا تقی‌خان امیرکبیر - که در جوانی همراه نمایندگان پادشاه ایران به روسیه سفر کرده و تحولات صنعتی آن کشور را از نزدیک دیده بود - درصدد برآمد که نظر ناصرالدین شاه را به اصلاحات اساسی در کشور جلب کند. «امیرکبیر دلیل عقب‌ماندگی ایران را در عدم توجه به علوم جدید می‌دانست و صادقانه می‌کوشید که سطح آگاهی مردم را بالا برد و آنان را با دستاوردهای فرهنگی و صنعتی و نظامی اروپاییان آشنا سازد.»<sup>۴</sup> اما متأسفانه به دلیل محافظه‌کاری شاه جوان و سعایت درباریان در این امر توفیق چندانی نیافت. با وجود این اندیشه‌های امیرکبیر همگی به دست فراموشی سپرده نشد و دست کم یکی از نقشه‌های مورد علاقه وی، یعنی تأسیس

۱. کریستف بالایی: سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی. تهران ۱۳۶۶، ص ۱۱.

۲. همان جا.

۳. م. بامداد: شرح رجال ایران در قرن ۱۲، ۱۳ و ۱۴ هجری. تهران ۱۳۴۷، ص ۸۴.

۴. ادوارد براون: تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران در دوره مشروطیت؛ ترجمه محمد عباسی. تهران ۱۳۳۷، ص ۴۷.

دارالفنون، سرانجام عملی گشت.

اما بجز این دو تن، شخصیت‌های دیگری نیز بوده‌اند که در روشنگری اذهان مردم نقشی عمده ایفا کرده‌اند. از جمله آنان می‌توان از میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی، شیخ احمد روحی، مستشارالدوله، میرزا ملکم‌خان و اعتمادالسلطنه نام برد. شمار شخصیت‌های روشنفکر دیگری که ضرورت تحولات سریع اجتماعی را در ایران حس می‌کردند، در دوران قاجار اندک نیست. اما چون ذکر نام و آثار آنان سبب طولانی شدن سخن خواهد شد، ما به نمونه‌هایی که گذشت بسنده می‌کنیم و اینک به اختصار از عوامل دیگری که سبب رشد ایرانیان و آشنا شدن آنان با دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی جهان آن روز شده‌اند یاد می‌کنیم.

یکی از عواملی که در رشد فکری و اجتماعی ایرانیان مؤثر بوده است، تأسیس چاپخانه و در پی آن نشر مطبوعات و کتاب در آغاز قرن دوازدهم است. اگرچه پیشینه تأسیس چاپخانه در ایران به سده یازدهم هجری می‌رسد،<sup>۱</sup> اما به دلیل آنکه «پاره‌ای از پیشوایان مذهبی اعتقاد داشتند که با ظهور چاپ، تقدس آثار دینی از میان خواهد رفت»،<sup>۲</sup> به ایجاد آن علاقه‌ای نشان نمی‌دادند. ابتدا در حدود دویست سال پیش بود که در کلکته (هند) اولین ماشین چاپ فارسی به یاری ایرانیان دولتمند آنجا به کار افتاد؛ به سخن دیگر، «نخستین کتاب‌های فارسی نه در تهران و تبریز، بلکه در بمبئی و کلکته چاپ شده است.»<sup>۳</sup> همان‌گونه که پیشتر اشاره کردیم به فرمان عباس میرزا، شاهزاده روشنفکر قاجار، نخستین دستگاه چاپ فارسی که دارای حروف سربی بود، به سال ۱۲۲۷ ه‍.ق در تبریز نصب شد؛ اولین دستگاه چاپ سنگی نیز در همین شهر مورد استفاده قرار گرفت (۱۲۴۰ ه‍.ق). اما چاپ سنگی خیلی زود مورد توجه واقع شد و خواستاران فراوان یافت. دلیل آن نیز روشن بود: «این شیوه نه تنها دشواری‌های آغازین چاپ را نداشت، بلکه تکثیر نسخه‌های کهن را به آسانی ممکن می‌ساخت. — و این امر، برای ایرانیان که به هنر خطاطی و مهر می‌ورزیدند، جاذبه‌ای اندک نبود.»<sup>۴</sup>

با پیشرفت صنعت چاپ، انتشار مطبوعات نیز در ایران آغاز شد. نخستین روزنامه‌ای که در کشور ما منتشر گردید (در ۱۲۵۳ ه‍.ق)، «کاغذ اخبار» نام داشت و بنیانگذار آن میرزا صالح شیرازی بود. عمر این روزنامه چندان نپایید و بزودی تعطیل شد. پس از آن

۱. نخستین چاپخانه بوسیله آرامنه در جلفای اصفهان تأسیس شد.

۲. توجر وهنما: ادبیات داستانی در ایران. مجله چیتا، سال دوازدهم، شماره ۶ و ۷. تهران ۱۳۷۳، ص ۴۸۱.

۳. همان جا.

۴. همان جا.

میرزا تقی خان امیرکبیر به سال ۱۲۶۷ ه‍.ق روزنامه «وقایع اتفاقیه» را منتشر کرد که چندی بعد (۱۲۷۷ ه‍.ق) نام آن به «روزنامه دولت علیه ایران» تغییر یافت.

ذکر نام و مشخصات مطبوعاتی که در این دوره منتشر شده‌اند از حوصله این مقاله خارج است، اما اشاره به پاره‌ای از آنها که در روشن کردن اذهان مردم و پدید آوردن شیوه جدید نثر فارسی مؤثر بوده‌اند، خالی از فایده نیست.<sup>۱</sup> از بین این نشریات باید از روزنامه «تربیت» به سردبیری محمد حسین خان فروغی (ذکاءالملک) نام برد که نخستین شماره آن در ۱۳۱۴ ه‍.ق انتشار یافت. این روزنامه شامل مقالات ادبی، شعر، ترجمه داستان‌های خارجی و شرح حال بزرگان اندیشه و ادب جهان بود.

اما روزنامه‌هایی که در بالا بردن سطح آگاهی مردم و ایجاد افکار آزادیخواهانه بیشتر تأثیر می‌گذاشتند، غالباً روزنامه‌هایی بودند که در خارج از ایران انتشار می‌یافتند. از جمله این نشریات یکی روزنامه «اختر» بود که از سال ۱۲۹۲ ه‍.ق به بعد در استانبول به چاپ می‌رسید و بیشتر شامل مقالاتی از آزادیخواهان بزرگ آن زمان، بویژه میرزا آقاخان کرمانی و شیخ احمد روحی بود، مقالاتی که در افکار ایرانیان تأثیری شگرف و در پدید آمدن نهضت مشروطه نقشی عمده داشت. اما «اختر» تنها یک روزنامه اجتماعی-سیاسی نبود، بلکه به نشر مقالات فرهنگی نیز می‌پرداخت و در شمار همکاران آن ادیبانی چون میرزا حبیب اصفهانی (مترجم کتاب‌های «حاجی بابای اصفهانی» و «ژیل بلاس») دیده می‌شدند.

در اینجا نه تنها از استانبول، بلکه از قاهره نیز باید به عنوان یکی از مراکز انتشار افکار آزادیخواهانه در میان ایرانیان خارج از کشور یاد کرد. در این شهر نیز دو روزنامه، یکی به نام «حکمت» و دیگری به اسم «ثریا» به چاپ می‌رسید. اگر چه این روزنامه عمری دراز نداشت، اما بنیانگذار آن پس از چندی نشریه‌ای هفتگی را به نام «پرورش» به سال ۱۲۹۷ ه‍.ق انتشار داد که در کنار روزنامه معروف «قانون» از مهم‌ترین نشریات دوره پیش از مشروطه به شمار می‌آید.

اولین شماره روزنامه «قانون» به سردبیری میرزا ملکم خان در ۱۳۰۷ ه‍.ق در لندن انتشار یافت. اما لحن تند مقالات آن، که همه حاوی انتقادات شدید از وضع حکومت و اصول اداری و قضایی ایران بود، به حدی بود که بزودی هراس هیأت حاکمه را برانگیخت و ورود آن را به ایران ممنوع کرد.

گذشته از استانبول، قاهره و لندن، شهرهای بمبئی و بویژه کلکته از مراکز عمده نشر روزنامه‌های فارسی در این دوران بوده‌اند. از میان این نشریات مهم‌ترین آنها بی‌تردید

۱. برای آگاهی بیشتر نگاه کنید به مأخذ زیر:

محمد صدر هاشمی: تاریخ جراید و مجلات (چهار جلد). اصفهان ۱۳۳۳.

روزنامه «حبل‌المتین» چاپ کلکته است که در ۱۳۱۱ ه‍.ق برای نخستین بار منتشر شد و به سبب زبان نسبتاً ساده آن خوانندگان فراوان در ایران یافت. البته دلیل توفیق «حبل‌المتین» تنها مرهون سبک نگارش آن نبود، بلکه «علت عمده آن در درجه نخست درج مقالات سیاسی و اجتماعی نویسندگان روشنفکر آن، یعنی آقامحمد جواد شیرازی و مؤیدالاسلام بود.»<sup>۱</sup>

روزنامه‌هایی که تاکنون از آنها نام برده شد، در اصل نشریاتی بودند که در وهله اول بحران‌های جامعه‌ای را منعکس می‌کردند که با شتابی تمام در حال دگرگونی بود. از این رو محتویات آنها نیز طبیعتاً در درجه نخست پیرامون مسائل اجتماعی دور می‌زد و به مسائل ادبی بندرت می‌پرداخت. و این، وجه تمایز بین این نشریات با مطبوعات است که پس از این دوره - یعنی پس از امضای فرمان مشروطیت - انتشار یافته‌اند.

از عوامل عمده‌ای که سبب آشنایی ایرانیان با غرب شد، اعزام دانشجویان به خارج است. پیش از این اشاره کردیم که عباس میرزا نخستین کسی بود که دانشجویان ایرانی را به اروپا گسیل کرد. اولین کسانی که به ابتکار و فرمان شاهزاده قاجار به غرب روانه شدند دو دانشجوی تبریزی بودند که به سال ۱۲۲۸ ه‍.ق برای تحصیل در رشته‌های پزشکی و داروسازی به انگلستان فرستاده شدند. «یکی از اینان جوانی بود به نام محمد کاظم که در طول اقامت خود در آن کشور به بیماری سل دچار شد و در همان جا درگذشت؛ دیگری حاجی‌بابا افشار نام داشت که از سرنوشت او اطلاعی در دست نیست.»<sup>۲</sup>

دومین گروه دانشجویان ایرانی مُرکّب از پنج تن بودند که یکی از آنان، یعنی میرزا صالح شیرازی، پس از بازگشت به ایران منشأ خدماتی مؤثر در پیشبرد اندیشه‌های آزادیخواهانه شد. میرزا صالح که در انگلستان تحصیل کرده و با تمدن اروپایی آشنا شده بود، همان کسی است که پس از بازگشت نخستین روزنامه را در ایران انتشار داد. از عوامل دیگری که در پدید آوردن دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی مؤثر بوده است، تأسیس مدارس جدید است.

اگر اندیشه ایجاد مدارس عالی به شیوه اروپایی از ابتکارات عباس میرزای قاجار است، اما طرح تأسیس دارالفنون مدیون ژرف‌نگری امیرکبیر، صدراعظم ناصرالدین شاه است.<sup>۳</sup> نخستین سنگ بنای دارالفنون، که می‌بایست در وهله اول مدرسه‌ای فنی و نظامی باشد، به سال ۱۲۶۷ ه‍.ق نهاده شد و دو سال بعد رسماً گشایش یافت. اما دیری نپایید که گذشته از رشته‌های یاد شده، رشته‌های دیگری نیز مانند پزشکی، زبان فرانسه، ادبیات

۱. همان جا، جلد اول، ص ۳۸.

۲. کریستف بالایی: پیشگفته، ص ۱۴.

3. Vgl. dazu Jan Rypka: Iranische Literaturgeschichte, Leipzig 1959, S. 325.

فارسی و عربی در برنامه گنجانده شد. اگر این دروس را در آغاز غالباً استادان خارجی (بویژه فرانسوی و اتریشی) تدریس می‌کردند، اما کم‌کم به جمع آنان ایرانیان دانشمند، مجرب و زبان‌دان نیز پیوستند.<sup>۱</sup> سخن کوتاه: دارالفنون در زمانی اندک کعبه مقصود جوانان دانش‌پژوه ایرانی شد و در فضای فکری جامعه آن روز تحولی شگرف پدید آورد.

در اینجا باید از مدارس دیگری یاد کرد که بنیانگذاران و اداره‌کنندگان آنها خارجیان و برخی از آنها حتی پیش از دارالفنون تأسیس شده بودند.<sup>۲</sup> شک نیست که وجود این مدارس، که در آنها فراگرفتن دست کم یک زبان خارجی ضروری بود، شاگردان را نه تنها با علوم جدید، بلکه با تمدن اروپایی آشنا می‌کرد.

ما تاکنون از عواملی نام بردیم که در ایجاد دگرگونی‌های اجتماعی در دوران قاجار تأثیر داشته‌اند. اکنون از عواملی یاد می‌کنیم که در پدید آمدن تحولات ادبی و بویژه نشر جدید فارسی مؤثر بوده‌اند. یکی از این عوامل مطبوعات است.

مطبوعات این دوره را می‌توان به طور کلی به دو دسته مهم بخش کرد:

الف) نشریاتی که جنبه اجتماعی-ادبی داشتند و

ب) آنهایی که به چاپ آثار ادبی می‌پرداختند.

از جمله نشریات گروه نخست باید در درجه اول از روزنامه «صوراسرافیل» (تاریخ انتشار: ۱۳۲۵ ه‍.ق) یاد کرد که اگرچه در آن بیشتر مسائل سیاسی و اجتماعی مطرح می‌گردید، اما به سبب قطعاتی که در آن با عنوان «چرند و پرند» چاپ می‌شد و به دلیل تأثیری که این نوشته‌ها بر شیوهٔ نثرنویسی امروز ایران گذاشته است، باید مورد بررسی قرار گیرد.<sup>۳</sup> ما در این باره بعداً سخن خواهیم گفت.

مجله «کاوه» نیز که در ۱۳۳۴ ه‍.ق در برلین منتشر شد، سبکی شبیه به «صوراسرافیل» داشت و شمارهٔ مقالات اجتماعی و تاریخی آن بر نوشته‌های ادبی فزونی داشت؛ منتها عمر مجله «کاوه» نیز طولانی نبود و چاپ آن پس از دوره‌ای کوتاه متوقف شد. اما این نشریه یک بار دیگر نیز به سال ۱۳۳۸ ه‍.ق انتشار یافت. تجدید حیات «کاوه» با تغییر روش و گرایش آن به سوی ادبیات توأم بود. داستان معروف «فارسی شکر است» (جمال‌زاده) ابتدا در شماره دوم همین مجله، در ژانویه ۱۹۲۱ میلادی به چاپ رسید.

۱. همان جا.

۲. برخی از این مدارس عبارت بودند از: مدرسهٔ امریکایی در ارومیه و مدارس لازاریست‌های فرانسوی در تبریز، ارومیه، سلیمان، جلفا و اصفهان.

۳. «صوراسرافیل» شباهت زیادی به روزنامه «ملانصرالدین» داشت که به زبان آذری در تغلیس منتشر می‌شد. از ویژگی‌های «ملانصرالدین» نیز زبان ساده و لحن طنزآمیز آن بود. برای آگاهی بیشتر نگاه کنید به مآخذ زیر: یحیی آربین‌پور: از صبا تا نیما، جلد دوم. تهران ۱۳۵۰، ص ۱۲۳.

از جمله نشریاتی که در واپسین سال‌های عمر حکومت قاجار منتشر می‌شد و بیشتر جنبه ادبی داشت، باید در درجه نخست از «بهار»، «دانشکده» و «ارمغان» نام برد. مؤسس مجله «بهار» میرزا یوسف اعتصام‌الملک بود که مردی دانشمند، نویسنده‌ای چیره‌دست و مترجمی توانا بود. او که به زبان‌های عربی، ترکی استانبولی و فرانسه تسلط داشت، تمام زندگی خود را صرف ترجمه آثار بزرگ ادبی و انتشار آنها کرد. از کتاب‌هایی که وی به فارسی برگردانده است می‌توان از «بینوایان» ویکتور هوگو و آثاری از ژول ورن، فلاماریون، والتر اسکات و لئوپاردی نام برد. اما فعالیت اعتصام‌الملک به همین جا محدود نمی‌شد: او در مجله خود بسیاری از متفکران و نویسندگان اروپایی (از جمله شکسپیر، ولتر، روسو، شیلر و تولستوی) را به خواندگانش معرفی و آثار آنان را بررسی و نقد کرد. افزون بر این به درج ترجمه اشعار و داستان‌های اروپایی پرداخت. «نباید فراموش کرد که نثر شیوا، روان و ساده اعتصام‌الملک نیز در بالا بردن کیفیت این آثار تأثیری شگرف داشت.»

مجله «بهار» عمری دراز نداشت و پس از انتشار دوازده شماره در ۱۳۲۸ ه‍.ق تعطیل شد. پس از آن مجله‌ای در تهران انتشار یافت که بنیانگذار آن محمدتقی بهار بود و روشی کم و بیش مانند مجله پیشین داشت. بسیاری از نخبگان ادب و فرهنگ آن روز از همکاران این نشریه بودند و در بالا بردن کیفیت آن سهمی بسزا داشتند.

به سال ۱۳۳۷ ه‍.ق وحید دستگردی مجله «ارمغان» را بنیان نهاد که در آن گذشته از آثار بزرگان ادب ایران، مقالاتی نیز در زمینه تاریخ شعر و نثر فارسی، بررسی آثار شاعران کهن و ترجمه‌هایی از ادبیات اروپایی منتشر می‌شد. «تاجر ونیزی» (شکسپیر)، «میکرومگاس» (ولتر) و «قرارداد اجتماعی روسو» تنها چند نمونه از این آثار است. رُمان مشهور «ده قزلباش» (از حسین مسرور) نیز برای نخستین بار به صورت پاورقی در این مجله به چاپ رسید.

وجه مشترک همه نشریاتی که از آنها نام بردیم، ساده‌نویسی و پرهیز از تعقیدات کلامی است، اما اگر لحن گروه نخست در مواردی نه چندان اندک تند و پرخاشگرانه بود، زبان دسته دوم نرم و گزیده بود. قصد این نشریات، همچنان که در سرلوحه مجله «دانشکده» خوانده می‌شد، در وهله اول «ترویج روح ادبی و تعیین خط‌مشی جدیدی در ادبیات ایران» بود.<sup>۲</sup> تأثیر این زبان نه تنها در ترجمه‌هایی که از این دوره به جای مانده کاملاً آشکار است، بلکه در رُمان‌هایی که تا سال ۱۳۰۰ شمسی نوشته شده‌اند، نیز دیده می‌شود.

۱. عبدالحسین زرین‌کوب: نقد ادبی، چاپ دوم، تهران ۱۳۵۴، ص ۶۴۴.

۲. به نقل از: پرویز نائل خانلری: «نثر فارسی در دوره اخیر»، در: نخستین کنگره نویسندگان ایران، تهران ۱۳۲۶، ص ۱۳۹.

از عوامل دیگری که در پدید آمدن دگرگونی‌های عمده در شیوه نثر فارسی تأثیر داشته‌اند، سفرنامه‌هایی است که بوسیله تنی چند از ایرانیان نوشته شده است. در این سفرنامه‌ها که در آنها در درجه نخست شرح رویدادها و مشاهدات شخصی مورد نظر نویسنده بوده، خوشبختانه از شیوه پیچیده نثرنویسی گذشته پیروی نشده و بیشتر آنها به زبانی ساده و روان نگارش یافته است. نخستین نمونه‌ای که از این آثار موجود است، سیاحتنامه میرزا صالح شیرازی است که پیشتر به آن اشاره کردیم.

سفرنامه دیگری که از این زمان در دست است، سیاحتنامه خسرو میرزا، فرزند عباس میرزا است که به نمایندگی از سوی دولت ایران برای پوزش‌خواهی در واقعه قتل گریبایدوف، سفیر تزار، به روسیه فرستاده شده بود. شرح وقایع این سفر را، که نزدیک به ده ماه طول کشیده، یکی از همراهان شاهزاده ایرانی به سال ۱۲۴۵ ه‍.ق به رشته تحریر درآورده است.

سیاحتنامه دیگری که باید از آن یاد کرد، سفرنامه‌ای است که حاج زین‌العابدین شیروانی نوشته و در آن مشاهدات خود را در قفقاز، عراق، هند، ترکستان، یمن، مصر، سوریه و عثمانی شرح داده است.

اما مهم‌ترین سفرنامه‌ای که در دوران قاجار نوشته شده و به دلیل سادگی بیان و محتوای جالب توجه آن بر نثر جدید اثر گذاشته، سفرنامه ناصرالدین شاه است. این گزارش شامل دو بخش است: یکی «سفر کربلا» (در ۱۲۸۷ ه‍.ق) و دیگری «سفر فرنگستان» (در ۱۲۹۰ ه‍.ق). سفرنامه اخیر به سال ۱۲۹۱ ه‍.ق در تهران به چاپ رسید.

شیوه سفرنامه‌نویسی بر آثار برخی از نویسندگان پایان دوره قاجار تأثیری مثبت گذاشت و حتی سبب شد که آنان رُمان‌های خود را به شکل سفرنامه بنویسند. زین‌العابدین مراغه‌ای و طالب‌زاده تبریزی (طالبوف) از این شمارند.<sup>۱</sup>

تحولات بزرگ اجتماعی و پیشرفت‌های سریع غرب در زمینه‌های صنعتی، نظامی، فرهنگی، علوم و هنر از دیده روشنفکران دلسوز ایرانی پنهان نماند و سبب شد که آنان نیز در صدد چاره برآیند. آنها بخوبی دریافته بودند که ایران روزگاری دراز در خواب غفلت به سر برده و نجات آن تنها از راه آگاه کردن مردم و بالا بردن سطح فرهنگ آنان ممکن است. بویژه شکست‌های پی‌درپی قشون ایران در قفقاز و هرات ضرورت این بیداری و خودیابی را آشکار می‌کرد. ایجاد مدارس جدید، تأسیس روزنامه، فرستادن دانشجویان به اروپا و بهره گرفتن از دانش و تجربیات کارشناسان بیگانه هنوز درمان مؤثری برای درد نبود، باید راه‌های

۱. ما درباره این دو تن و آثار آنان بعداً سخن خواهیم گفت.



دیگری نیز برای آگاهی مردم یافت می‌شد. یکی از این راه‌ها انتشار آثار اروپاییان به فارسی و آشنا کردن ایرانیان با دستاوردهای آنان در زمینه علوم و فنون جدید بود. نخستین ترجمه‌ها به دلیل همین نیاز صورت گرفت.

اولین آثاری که از زبان‌های اروپایی به فارسی برگردانده شد، بیشتر پیرامون مسائل و شخصیت‌های تاریخی بود. «پتر کبیر»، «انحطاط و سقوط امپراتوری روم» و «تاریخ ناپلئون اول» از جمله این آثار است. دو کتاب اول را میرزای مهندس در سال‌های ۱۲۴۰ و ۱۲۴۷ ه‍.ق به فارسی برگرداند.

با تأسیس دارالفنون، که در آن فرانسه تدریس می‌شد، نیاز به ترجمه آثار علمی و فنی بیشتر احساس گردید؛ در اینجا بود که استادان ایرانی نیز با کوشش و پشتکار فراوان به برگرداندن کتاب‌های مورد نیاز همت گماشتند. اما اگر بین این ترجمه‌ها در آغاز بندرت متون ادبی دیده می‌شد، دیری نپایید که پاره‌ای از مترجمان به برگرداندن آثار ادبی بیگانه نیز پرداختند. اما متأسفانه در گزینش این آثار هیچگونه معیاری در نظر گرفته نمی‌شد و تنها سلیقه و ذوق مترجم ملاک انتخاب بود. از این رو جای شگفتی نیست اگر در میان این آثار کتاب‌هایی می‌یابیم که کیفیت هنری آنها اندک و جنبه سرگرم‌کنندگی آنها بسیار است.<sup>۱</sup> نمونه این ترجمه‌ها، کتاب‌های «تاریخ حیات فوبلاس»، «خاطرات ماداموازل دو مونپانیسه» و «ماجراهای روکامبول» است.<sup>۲</sup>

بین آثار ترجمه شده اگرچه ژمان‌های پرماجرا خوانندگان فراوان داشت، اما کیفیت ادبی آنها مورد توجه نبود. از این رو در کنار ترجمه آثاری چون «روبینسون کروزوئه» و «میشل استروگوف»، ترجمه «اتللو» نیز دیده می‌شود.<sup>۳</sup>

در میان نویسندگان فرانسوی زبان که کتاب‌هایشان به فارسی برگردانده شده است، غیبت کامل رمان‌نویسان بزرگی چون بالزاک، استاندال و فلوربر سبب شگفتی است، حتی نخستین ترجمه‌های آثار ویکتور هوگو ابتدا پس از صدور فرمان مشروطیت در مجله «بهار» انتشار یافت.

از مترجمان زبده این دوره محمد طاهر میرزا، نواده عباس میرزا است که گذشته از زبان عربی به فرانسه نیز تسلط داشت و با آنکه از خاندان شاه قاجار بود، سیاست را خوش نمی‌داشت و زندگی خویش را بیشتر صرف مطالعه می‌کرد. او همان کسی است که ژمان‌های مشهور «گنت مونت کریستو» و «سه تفنگدار» را به فارسی برگرداند. کتاب نخست به سال

۱. مقایسه کنید با: پرویز نائل خانلری، پیشگفته، ص ۱۴۲.

۲. تاریخ انتشار این سه کتاب به ترتیب ۱۲۹۲، ۱۳۱۳ و ۱۳۲۳ ه‍.ق است.

۳. تاریخ انتشار این سه اثر به ترتیب ۱۳۱۱، ۱۳۱۲ و ۱۳۲۱ ه‍.ق است.

۱۳۱۲ و ژمان دَوم به سال ۱۳۱۷ ه‍.ق در تهران انتشار یافت.

محمّد طاهر میرزا آثار دیگری مانند «راز پاریس» و «ناپلئون در خانه خود» و «تاریخ فردریک کیوم» را بین سال‌های ۱۳۱۰ و ۱۳۱۷ ه‍.ق به فارسی ترجمه کرد.<sup>۱</sup> اما کتاب‌های اخیر همه پس از مرگ مترجم انتشار یافتند.

یکی دیگر از مترجمان کوشای این دوره میرزا حسین خان فروغی (ذکاءالملک) است که چندین اثر ادبی فرانسوی، از جمله «عشق و عفت»، «کلبه هندی»، «کاپیتان آترس» و «دور دنیا در هشتاد روز» را به فارسی برگرداند. کتاب اخیر در ۱۳۱۶ ه‍.ق در تهران منتشر شد.

شمار آثاری که در این زمان (یعنی پیش از امضای فرمان مشروطیت) به فارسی برگردانده شده است، اندک نیست، اما ما برای پرهیز از طولانی شدن سخن از ذکر آنها چشم می‌پوشیم و تنها از ترجمه کتاب «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» یاد می‌کنیم که نشر آن یکی از بهترین نمونه‌های نثر دوران مشروطیت است.<sup>۲</sup> متن اصلی اثر به زبان انگلیسی و نویسنده آن جیمز موریه است. این کتاب برای نخستین بار به سال ۱۳۲۳ ه‍.ق در کلکته چاپ شد و مقدمه‌ای به زبان انگلیسی داشت که آن را کلنل فیلتوت، کنسول پیشین انگلیس در کرمان، نوشته بود. فیلتوت در این مقدمه، مترجم کتاب را شیخ احمد روحی (روشنفکر معروف ایرانی که چندی در استانبول در تبعید زیست و سپس در تهران کشته شد) معرفی می‌کند. اما واقعیت این است که نظر فیلتوت در این مورد درست نیست. مترجم این اثر میرزا حبیب اصفهانی، دوست و همکار شیخ احمد روحی است. پیدا شدن نسخه دستنویس میرزا حبیب در استانبول امکان هرگونه تردیدی را در این مورد از بین می‌برد.<sup>۳</sup>

موضوع کتاب یاد شده شرح ماجراهای حاجی باباست در یکی از تاریک‌ترین دوران تاریخی ایران. نویسنده کوشیده است که در اثر خود جامعه ایران را در زمان حکومت فتحعلی شاه نشان دهد و خَلقیات ایرانیان و شیوه زندگی آنان را باز نماید. اما آنچه جالب توجه است، موضوع کتاب نیست، بلکه ترجمه فارسی آن است که در مقایسه با اصل آن شیواتر، شیرین‌تر و در ضمن گزنده‌تر است. و این، نشانه آن است که مترجم در مواردی نه چندان اندک مطالبی را به متن افزوده و یا در آن دخل و تصرف کرده است؛ هرکجا که

۱. یحیی آربین‌پور در کتاب «از صبا تا نیما» (پیشگفته، جلد اول، ص ۲۷۲) ترجمه «ژیل بلاس» را هم به محمد طاهر میرزا نسبت می‌دهد، درحالی که کریستف بالایی در «سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی» (پیشگفته، ص ۴۳) مترجم آن را میرزا حبیب اصفهانی می‌داند.

۲. این کتاب تاکنون چندین بار به چاپ رسیده است. آخرین چاپ آن (ویراسته یوسف رحیم‌لو) در تبریز در ۱۳۵۴ انتشار یافت.

۳. این نسخه را مجتبی مینوی در ۱۳۴۰ شمسی در کتابخانه دانشگاه استانبول یافت و هنوز در آنجا محفوظ است.

نویسنده حقّ سخن را ادا نکرده، مترجم به یاری ذوق سرشار خویش دست به صحنه‌پردازی زده و هر کجا که در شیوه کلام او درشتی و خشکی دیده، به طنز و بذله‌گویی پرداخته است. چکیده سخن آنکه: ترجمه کتاب «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» نه تنها اثری گیرا، بلکه از نظر نثر فارسی هم درخور توجه فراوان است.<sup>۱</sup>

یکی از مهم‌ترین عواملی که در پدید آمدن ادبیات داستانی جدید بسیار مؤثر بوده است، انتشار رُمان‌های فارسی است.

نخستین رُمان‌هایی که به شیوه اروپایی در ایران نوشته شده‌اند، دارای یک وجه مشخصه عمده‌اند: انتقاد از وضع اجتماعی در دوره قاجار. این رُمان‌ها که نشانگر «یک دوران تکاملی دیرپا در نثر فارسی و پیدایش نوع جدیدی از ادبیاتند»<sup>۲</sup>، دارای ویژگی دیگری نیز هستند: همه آنها به صورت سفرنامه نگارش یافته‌اند. ما برای نمونه از سه اثر مهم‌تر در این زمینه یاد می‌کنیم: یکی از آنها «سیاحتنامه ابراهیم بیگ»<sup>۳</sup> است که آن را حاجی زین‌العابدین مراغه‌ای نوشته و دو اثر دیگر رُمان‌های «کتاب احمد»<sup>۴</sup> و «مسالک‌المحسنین»<sup>۵</sup> از عبدالرحیم طالب‌زاده است.

حاجی زین‌العابدین به سال ۱۲۵۵ ه‍.ق در مراغه زاده شد. در دوران جوانی ابتدا به قفقاز و سپس به گرجستان رفت و به کار تجارت پرداخت. اما دیری نپایید که ورشکست شد و رهسپار استانبول گردید. اگرچه حاجی زین‌العابدین در این شهر پس از مدتی نسبتاً کوتاه به ثروتی هنگفت دست یافت، اما با پیش‌آمدن جنگ‌های روس و عثمانی سرمایه خود را از دست داد و در ۱۲۹۴ ه‍.ق به یالتا مهاجرت کرد. در اینجا تابعیت کشور روس را پذیرفت و باز به تجارت پرداخت. اما حاجی زین‌العابدین از وضع خود و خانواده‌اش در یالتا خشنود نبود: «این اقامت مدت ده پانزده سال خیالم را پریشان و حواسم را مختل ساخت که این چه زندگانی و آسایش است که پیش گرفته‌ام. اگر نفس معدود به آخر رسد و پیک اجل درآید، این اطفالِ معصوم چه دین و مذهب فراخوانند گرفت؟... چقدر غافل بوده و خطِ عظیم سر زده که این طوق اجنبی به گردن انداخته، ترک وطن و خانمان گفته، ممالک کفر را بر ممالک اسلامیّه ترجیح داده‌ام.» (ص ۱۴/۱۳)

۱. به گفته محمد تقی بهار «نثر حاجی بابا هم ساده است و هم فنی، هم با اصول کهنه‌کاران نثر موافق و هم با اسلوب تازه و طرز نو همداستان، و در یک جمله یکی از شاهکارهای قرن سیزدهم هجری است.» نگاه کنید به: محمد تقی بهار: سبک‌شناسی، جلد سوم، تهران ۱۳۵۴، ص ۳۶۷.

۲. کریستف بالایی، پیشگفته، ص ۳۷.

۳. حاجی زین‌العابدین مراغه‌ای: سیاحتنامه ابراهیم بیگ، ویراسته باقر مؤمنی. تهران ۱۳۵۷.

۴. عبدالرحیم طالبوف: کتاب احمد، ویراسته باقر مؤمنی. تهران ۱۳۵۶.

۵. عبدالرحیم طالبوف: مسالک‌المحسنین، ویراسته باقر مؤمنی. تهران ۱۳۵۷.

سرانجام حاجی زین‌العابدین آنچه دارد به بهایی اندک می‌فروشد، اندوخته‌اش را برمی‌دارد و با خانواده‌اش به استانبول مهاجرت می‌کند. او در این شهر توفیق می‌یابد که تابعیت روس را ترک و بار دیگر گذرنامه ایرانی دریافت کند. حاجی زین‌العابدین نوزده سال در استانبول زندگی می‌کند و سرانجام به سال ۱۳۲۸ ه‍.ق در همین شهر درمی‌گذرد.

حاجی زین‌العابدین مراغه‌ای یگانه ژمان خود را که دارای سه جلد است در استانبول نوشت. جلد نخست «سیاحتنامه ابراهیم بیگ» بدون ذکر نام نویسنده در ۱۳۱۲ ه‍.ق در قاهره به چاپ رسید، جلد دوم در ۱۳۲۳ ه‍.ق در چاپخانه «حبل‌المثین» در کلکته و بخش سوم به سال ۱۳۲۷ ه‍.ق در استانبول انتشار یافت. اما از این سه جلد بی‌تردید بخش نخست آن از همه گیرتر، مؤثرتر و در عین حال گزنده‌تر است.

«سیاحتنامه ابراهیم بیگ» سرگذشت بازرگانی ایرانی را باز می‌گوید که بهال‌ها در قاهره زندگی کرده و اکنون برای دیدن وطنش به آنجا سفر می‌کند. موضوع کتاب شرح این سفر و رخدادهای جالب توجه آن است. وقایعی که قهرمان اثر بیان می‌کند، در اکثر موارد تکان‌دهنده و نشانگر گوشه‌ای از جامعه عقب‌افتاده ایران است در دوران قاجار؛ و حسرتی که گوینده داستان (و با او نویسنده کتاب) از نبودن شخصیت‌های روشنفکر و دلسوز در اعماق روحش حس می‌کند و به زبان می‌آورد، گاهگاه تا حدی است که خواننده را نیز عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌دهد.<sup>۱</sup>

گویانکه «سیاحتنامه ابراهیم بیگ» دارای زبانی ساده و لحنی روایی است، اما این کتاب یک اثر ادبی محض نیست و در آن از صناعات نویسندگی کمتر نشانه‌ای دیده می‌شود. اما بیان این نکته نمی‌تواند نظر منتقدی را هم تأیید کند که معتقد است: «نثر ابراهیم بیگ دقیقاً در همان سطحی است که به گفته خود نویسنده (در مقدمه جلد سوم) از یک بازرگان ساده ایرانی که تحصیلات میانمایه‌ای داشته و در سن بیست سالگی وطن خود را ظاهراً برای همیشه ترک گفته است برمی‌آید.»<sup>۲</sup> برعکس، باید اعتراف کرد که «نثر سیاحتنامه از رساترین و از لحاظ‌هایی شیواترین آثار این دوره است... این نثر با تکیه بر زبان رایج مردم، آهنگ و طنین خاص خود را دارد که از آن روز تا کنون مورد تقلید مستقیم و غیرمستقیم عده‌ای از نویسندگان، بویژه روزنامه‌نگاران، قرار گرفته است.»<sup>۳</sup> البته درست است که «هیچ

۱. احمد مسروی در این مورد می‌نویسد: «انبوه ایرانیان که در آن روز به آلودگی‌ها و بدی‌ها خو گرفته بودند و جز از زندگانی بد خود به زندگانی دیگری گمان نمی‌بردند، از خواندن این کتاب تو گفتی از خواب بیدار می‌شدند و تکان سخت می‌خوردند.» نگاه کنید به: احمد کسروی: تاریخ مشروطه ایران، چاپ چهاردهم، جلد اول، تهران ۱۳۵۷، ص ۴۵.

۲. کریستف بالایی، پیشگفته، ص ۳۹.

۳. رضا براهنی: قصه‌نویسی، چاپ چهارم، تهران ۱۳۶۸، ص ۵۱۱/۵۱۲.

نویسنده‌ای مثل زین‌العابدین مراغه‌ای نتوانسته است فساد دوران سال‌های قبل از مشروطیت را با قلمی که یادآور توانایی وُلتر در نشان دادن و رسوا کردن عوامل فساد است رقم بزند»<sup>۱</sup>، اما گذشته از آن جای هیچ تردید هم نیست که «سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ» از نظر ادبی نیز ارزشمند است. نظیر نمونه زیر در کتاب اندک نیست:

«هی غلیان و جای است که می‌آید، صحبت نیز گرم است. یک نفر از مهمانان را که در صدر مجلس جای داشت یکی از حضار مخاطب داشته به آواز بلند گفت: جناب شمس‌الشمعرا، بتازگی چیزی انشا فرموده‌اید؟ گفت: بلی، دیشب چیزی به تو اب و الا امیرزاده نوشتم. فردا جمعه است، بُرده حضوراً خواهم خواند. بعد دست‌کُرد به بغل، کاغذی درآورد و بنا کرد به خواندن. و در اتمام هر بیتی از مستمعین صدای بارک‌اله، احسنت احسنت است که بذل می‌شود. یکی از آن میان گفت: آفرین به خیال مبارک شما! به به به! چه خوب گفته‌اید. پس روی به من کرد که: چطور است، مشهدی؟ گفتم: بنده از این چیزها نمی‌فهمم. گفت: چطور نمی‌فهمی؟ کلامی است که سرابای روح است. گفتم: هیچ روحی ندارد. این شیوه گفته شده، مقتضیات زمان امروز در آمثال این تُرّهات روحی نگذاشته ... امروز بازار مار زلف و سنبل کاگل کساد است، موی میان در میان نیست. کمان ابرو شکسته، چشمان آهو از بیم آن رسته است. بجای خال لب از زغال معدنی باید سخن گفت. از قامت چون سرو و شمشاد سخن کوتاه کن، از درختان گردو و کاج جنگل مازندران حدیث ران. از دامن سیمینران دست بکش و بر سینه معادن نقره و آهن بیاویز. بساط عیش را برچین، دستگاه قالبافی را پهن کن...» (ص ۱۵۹/۱۶۰)

لحن زین‌العابدین مراغه‌ای در سیاحتنامه آمیزه‌ای است از خشم و طنز. او داستان‌پرداز نیست (گو اینکه اثرش از ویژگی‌های داستان‌پردازی ابدایی بهره نیست)، بلکه تنها گزارشگر ژرف‌بینی است که با لحنی انتقادی و طنزی گزنده به تحلیل مسائل اجتماعی می‌پردازد.<sup>۲</sup> از ویژگی‌های بارز کتاب، زبان ساده آن است. خود نویسنده به این نکته آگاه است و می‌گوید:

«مقتضای زمان ما ساده‌نویسی است. باید ادبای ایران که در قلم و اظهار افکار با هنر هستند، بعد از این حُب وطن را نظماً و نثراً با کلمات واضحه و عبارات ساده به خاص و عام تقدیم نمایند.» (ص ۱۹)

### و در جایی دیگر:

«سه دفعه تاریخ و صاف را خواندم، یک کلمه از آن را به خاطر ندارم... کسی نیست که بخواند و نویسنده را شمات نکند، چه ابداء مفهوم نمی‌شود چنگیز چه غلط کرده و برای چه کرده و هلاکو چه گه زیادی خورده! با وجود این مشکلات، کتاب را می‌دهند دست اطفال مکتبی.»

۱. همان جا، ص ۵۹.

۲. استقبالی که از «سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ» در ایران شد، سبب گردید که این کتاب بزودی به زبان‌های بیگانه نیز ترجمه شود. نخستین ترجمه‌ای که از این اثر در دست است، برگردان آلمانی آن است که با عنوان «اوضاع امروز ایران» در ۱۹۰۳ میلادی در لایپزیگ انتشار یافت.

از رُمان‌های دیگری که شیوه نگارش آنها در تحوّل نثر امروز تأثیری اندک نداشته است، «کتاب احمد» (یا سفینه طالبی) و «مسالک‌المحسنین» اثر عبدالرحیم طالب‌زاده (طالبوف) است.

طالبوف در ۱۲۵۰ ه‍.ق در تبریز زاده شد. در شانزده سالگی به تفلیس رفت و تا پایان عمر (۱۳۲۹ ه‍.ق) در آنجا زیست. اطلاعات ما درباره زندگی او بسیار نیست،<sup>۱</sup> اما می‌دانیم که او در قفقاز – که در آن روزگار مرکز روشنفکران روسی بود – با آثار نویسندگان و متفکران اروپایی آشنا شده و با آنکه تحصیلات محدودی داشته است، مع‌هذا به سبب ذهن روشن و درک عمیقش از کاستی‌های اجتماع آن روز ایران، خامه خویش را برای بیداری و آگاهی هموطنانش به کار گرفته است. طالبوف گذشته از کتاب‌هایی که در زمینه‌های گوناگون علمی شخصاً نوشته یا آثاری که به فارسی برگردانده است، در اواخر عمر به نگارش دو رُمان یاد شده همّت گماشت.

شخصیت اصلی «کتاب احمد» – که طالبوف آن را به شیوه «امیل» اثر ژان ژاک روسو نوشته – خود نویسنده است که با فرزندش در زمینه مسائل اجتماعی و فرهنگی گفت و گو می‌کند. پرسش‌هایی که پسر جوان درباره اوضاع ایران و دلایل عقب‌ماندگی آن مطرح می‌کند، سبب می‌شود که پدر به تشریح اوضاع وطنش بپردازد و از آن انتقاد کند. اگرچه سخنان این دو تن امروز اندکی سطحی به نظر می‌آید، اما تردید نیست که برای بیان همین سخنان در آن روزگار «جسارتی فوق‌العاده و آزادی و تجدّدطلبی بی‌اندازه لازم بوده است».<sup>۲</sup>

برای نمونه بخشی کوتاه از این کتاب را، که گذشته از ویژگی یاد شده دارای نثری روان و صریح و گیراست، می‌آوریم:

«از مرکز سخن گفتم، گفت: بی‌قانون است و نظم ندارد. از حکام پرسیدم، گفت: ظالمند، جّارند، رشوه‌خوارند. از میرزاها سخن به میان آوردم، گفت: کُره میم و دایره نون را خوب می‌کشند اما هندسه نمی‌دانند و علم حساب نخوانده‌اند. مرده‌شوی جذر و مد آنها را ببر! از طُلاب مدرسه پرسیدم، گفت: یغما خوب شناخته. از علما سؤال نمودم، گفت: آنها که در عتبات هستند حرص و آز ندارند... اما اکثر آنان که در ایران هستند، آشوب را دوست می‌دارند...» (ص ۱۴۵)

۱. در این مورد نگاه کنید به: یحیی آرین‌پور، پیشگفته، جلد اول، ص ۲۸۰ به بعد.

۲. کریم کشاورز، هزار سال نثر فارسی. تهران ۱۳۴۶، ص ۱۳۳۸.

«مسالک‌المحسنین» شرح سفری خیالی است که چند تن از دانشمندان برای انجام پژوهش‌های علمی به قلّه دماوند می‌کنند. در طی راه بحث درباره موضوعات مختلف آغاز می‌شود و کم‌کم دامنه آن به بیان کاستی‌های اجتماع آن روز ایران می‌گردد. در اینجا است که نویسنده به ضرورت تحولات ژرف در زمینه‌های گوناگون می‌پردازد و از عقب ماندگی مردم و استبداد حکومت، فساد نظام اداری و تعصبات بیجا و بی‌توجهی به فرهنگ ایران داد سخن می‌دهد.

«مسالک‌المحسنین» را باید یکی از نمونه‌های زبده ژمان‌های اجتماعی در دوره قاجار دانست؛ زبان ساده، عبارات روشن و توجه به جنبه‌های داستانی نه تنها از امتیازات آن به شمار می‌آید، بلکه از آن اثری معتبر پدید می‌آورد. اما اینکه این کتاب به دلیل توجه به «دقایق آداب و رسوم طبقات مختلف»<sup>۱</sup> از نظر ادبی بر «سیاحتنامه ابراهیم بیگ» امتیاز دارد، نکته‌ای تأمل‌انگیز است.

گفتیم که نخستین ژمان‌های جدید فارسی همه به شیوه سفرنامه نوشته شده‌اند، اما این آثار جز این خصوصیت، از ویژگی دیگری نیز برخوردارند: آنها مانند پُلی هستند که سیاحتنامه‌های سده‌های چهارم و پنجم را به سفرنامه‌های اخیر (مثلاً سفرنامه‌های آل‌احمد) پیوند می‌زنند. تنها وجه تمایز آنها یکی لحن انتقادی و دیگری بیان تأثرات شخصی نویسندگان آنهاست از مشاهداتشان. اما متأسفانه باید گفت که در هیچ یک از آنها (بجز در «سیاستنامه» و «سیاحتنامه ابراهیم بیگ») از جهان‌بینی واقعی که «ناشی از تفکری عمیق و دقیق درباره زندگی و اجتماع و تاریخ باشد، خبری نیست».<sup>۲</sup>

از نثر زین‌العابدین مراغه‌ای و طالبوف تا نثر دهخدا فاصله زیادی نیست. اما نوشته‌های دهخدا دو امتیاز بزرگ دارد: نخست آنکه نثر او از طنزی گزنده برخوردار است، دوم آنکه آمیزه‌ای است از نثر روزنامه‌نویسی و داستان‌نویسی.

علی اکبر دهخدا به سال ۱۲۹۷ ه‍.ق در تهران زاده شد و در همین شهر پرورش یافت.<sup>۳</sup> در کودکی پدرش را از دست داد و سرپرستی او و خانواده‌اش را یکی از خویشاوندان نزدیکش به عهده گرفت. متأسفانه این دوران بیش از دو سال نپایید و با مرگ این شخص، دهخدای نوجوان بار دیگر حامی خود را از دست داد. فقر، روی آورد و پریشانی، آغاز شد. شاید اگر دست سرنوشت دست دهخدای جوان را در دست یکی از بزرگان آن روزگار

۱. پرویز ناتل خانلری، پیشگفته، ص ۱۵۱.

۲. رضا براهی، پیشگفته، ص ۵۳۲.

۳. برای آگاهی بیشتر نگاه کنید به: سید حسن تقی‌زاده: «سرگذشت دهخدا»، در: آینده (مجله)، شماره ۹-۷. تهران ۱۳۵۷، ص ۵۶۴ به بعد.

نمی‌نهاد، او راه دیگری را در زندگی برمی‌گزید و احتمالاً امروز نامی از او نبود. این مرد فاضل شیخ غلامحسین بروجردی بود که دهخدا را به رایگان به شاگردی پذیرفت و طی ده سال به او گذشته از زبان عربی، علوم قدیم را آموخت. دهخدا علاوه بر آنچه از این پیر فرزانه فرا گرفت، چندین سال نیز از محضر حاج شیخ هادی نجم‌آبادی بهره برد.

دهخدا پس از طی این مرحله به مدرسه علوم سیاسی رفت. در آنجا زبان فرانسه را آموخت و پس از مدتی نسبتاً کوتاه به عنوان دستیار فروغی، بنیانگذار مدرسه، به تدریس ادبیات فارسی پرداخت. دهخدا در بیست و پنج سالگی به خدمت وزارت خارجه درآمد و دو سال بعد به اروپا رفت. او در ۱۳۲۴ ه‍.ق به ایران بازگشت و پس از مدتی کوتاه همکاری خود را با روزنامه «صوراسرافیل» آغاز کرد. «چرند و پرند» حاصل این همکاری است.

مقالات دهخدا - که شهرت «صوراسرافیل» تا حد زیادی مدیون آن است - نه تنها از نظر موضوع، زبان، تفکر و ابتکار تا آن زمان بی سابقه بود، بلکه پس از آن و در روزگار ما هم تقریباً بیمانند است.<sup>۱</sup> دهخدا این قطعات را با امضای مستعار «دخو» می‌نوشت و دخو در قزوین به آدم ساده لوحی گفته می‌شود که از او ماجراهای خنده‌آور نقل می‌کنند.

دهخدا در «چرند و پرند» از شیوه‌ای استفاده می‌کند که نمونه‌های آن در ادبیات فارسی بسیار نیست: طنز. اما این طنز دارای ویژگی‌هایی کم‌نظیر است. در سطحی‌ترین لایه خود موقعیتی غیرواقعی را پدید می‌آورد که با توصیفی اغراق آمیز همراه است. اما پدید آوردن موقعیتی غیرواقعی در اصل برای نشان دادن چهره واقعیّت و در نهایت ایجاد زمینه برای درک عمیق آن است. - و این لایه، لایه‌ای دیگر، لایه‌ای ژرف‌تر در طنز دهخداست.

«مثلاً ببینید واقعاً شاعر خوب گفته است که: عقل و دولت فرین بکدگر است. مثلاً وقتی بزرگان فکر می‌کنند که مردم فقیرند و استطاعت نان گندم خوردن ندارند و رعیت همه عمرش را باید به زراعت بگذراند و خودش همیشه گرسنه باشد، ببینید چه می‌کنند: روز اول سال نان را با گندم خالص می‌پزند. روز دوم در هر خروار یک من تلخه، جو، سیاهدانه، خاک‌آزه، یونجه، شن، مختصر عرض کنم کلوخ، چارکه، گلوله هشت مثقالی می‌زنند. معلوم است در یک خروار گندم که صد من است، یک من از این چیزها معلوم نمی‌شود. روز دوم دو من می‌زنند، روز سوم سه من و بعد از صد روز، صد من گندم، صد من تلخه، جو، سیاهدانه، خاک‌آزه، کاه، یونجه و شن شده است، در صورتی که هیچکس تلفت نشده و عادت نان گندم خوردن از سر مردم افتاده است.» (ص ۹۱)<sup>۲</sup>

۱. صادق هدایت، ابوالقاسم پاینده، ایرج پزشک‌زاد، فریدون تنکابنی، عمران صلاحی و چند تن دیگر هر یک آناری در زمینه طنز دارند، اما شاید تنها پاره‌ای از نوشته‌های صادق هدایت و داستان‌های بهرام صادقی را بتوان از این نظر با قطعات «چرند و پرند» همسنگ دانست.

۲. برگرفته از: مقالات دهخدا، به کوشش سید محمد دبیر سیاقی. تهران ۱۳۵۸.



طنز، هنر ظریفی است؛ اگر به اندازه کافی جدی گرفته نشود به اثری مضحک و «نخ‌ما» و اگر بیش از حد جدی گرفته شود، به هجو تبدیل می‌شود. از سوی دیگر بین لطیفه و طنز نیز فاصله کم نیست: لطیفه، زمینه‌ای عاطفی دارد و طنز، زمینه‌ای ذهنی. اما ذهن طنزپرداز ذهنی است در بند و طغیانگر؛ و شگفتا که وسیله‌ای که از آن طنزنویس برای بیان این خشم استفاده می‌کند، خنده است. اما این خنده، سطحی نیست، تصادفی نیست، برای تفریح نیست. این خنده، عصبی، بغض‌آلود و از سر درد است. اگر لطیفه، نشان‌دهنده تناسب و تعادل است، طنز، بیانگر تناقض و تضاد است. — طنز دهخدا از این دست است.

«برای آدم بدبخت، از در و دیوار می‌بارد. چند روز پیش کاغذی از دستخانه رسید. باز کردیم دیدیم به زبان عربی نوشته شده. عربی را هم که غیر از آقایان علمای گرام هیچکس نمی‌داند. چه کنیم؟ چه نکنیم؟ آخرش عقلمان به اینجا قد داد که ببریم خدمت یک آقا شیخ جلیل‌القدر فاضلی که با ما از قدیم‌ها دوست بود. بردیم دادیم و خواهش کردیم که زحمت نباشد، آقا این را برای ما به فارسی تجربه کن. آقا فرمود: حالا من مباحثه دارم، برو، عصری من ترجمه می‌کنم می‌آورم اداره.»

عصری آقا آمد صورت تجربه را داد به من. چنانچه بعضی از آقایان مسبقند، من از اول یک کوره‌سودای داشتم. اول یک قدری نگاه کردم، دیدم هیچ سر نمی‌افتم، عینک گذاشتم، دیدم سر نمی‌افتم، بردم دم آفتاب داشتم، دیدم سر نمی‌افتم، هر چه کردم، دیدم یک کلمه‌اش را سر نمی‌افتم... مشهدی او یارقلی حاضر بود. آقا فرمود: نمی‌توانی بخوانی، بده مشهدی بخواند. مشهدی گرفت، یک قدری نگاه کرد، گفت: آقا ما را دست انداختی؟ من زبان فارسی را هم بزحمت می‌خوانم، تو به من زبان عبری می‌گویی بخوان؟ آقا فرمود: مؤمن، زبان عبری کدام است؟ این اصلش به زبان عربی بود. کیلایی دخو داد به من، به فارسی ترجمه کردم. او یارقلی کمی مات مات به صورت آقا نگاه کرد و گفت: آقا اختیار دارید. راست است که ما عوامیم، اما ریشمان را در آسیاب سفید نکرده‌ایم. بنده خودم در جوانی کمی از زبان عبری سر رشته داشتم. این زبان عبری است. آقا فرمود: مؤمن، این زبان عبری کجا بود؟ این زبان فارسی است. او یارقلی گفت: مرا گشتید که این زبان عبری است. آقا فرمود: خیر، زبان فارسی است. او یارقلی گفت: از دو گوش هایم التزام می‌دهم که این، زبان عبری است. آقا فرمود: خیر، تو نمی‌فهمی، این زبان فارسی است.

دیدم الان است که او یارقلی به آقا بگوید شما خودتان نمی‌فهمید، و آنوقت نزاع درگیرید. گفتیم: مشهدی، من و شما عوامیم، ما چه می‌فهمیم، آقا لابد عیلمش از ما زیادتر است، بهتر از ما می‌فهمد...» (ص ۷۵)

در ادبیات فارسی نظیر طنز دهخدا بسیار نیست،<sup>۲</sup> اما تفاوتی که این طنز با طنز

۱. دهخدا این کلمه را آگاهانه به همین صورت نوشته است.

۲. دلیل این امر را باید وضع اجتماعی ایران و عدم آزادی مردم در گذشته دانست. با وجود این نبود آثار طنزآمیز در ادبیات مردمی که در طول تاریخ غالباً از حاکمان خود نفرت داشته‌اند، غریب است.

گذشتگان - مثلاً عبید زاکانی - دارد این است که مخاطب آن دانشوران و فرهیختگان نیستند، بلکه در درجه نخست تودهٔ عظیم مردمند. - و این، امتیازِ بزرگی است. دهخدا برای رسیدن به این هدف، دست به ابتکاری هوشمندانه می‌زند و آن، انتخاب زبان مردمِ کوچه و بازار است.

دهخدا در نوشته‌های خود این زبان را چون حربه‌ای بُرنده علیه فساد، ارتجاع، تعصب، نادانی و بی‌عدالتی‌های اجتماعی به کار می‌گیرد. این هنر، هنر کمی نیست. اما او - گذشته از آن - این زبان را به سطح زبان ادبی نیز ارتقا می‌دهد. - و این، «رویدادی بزرگ در ادبیات فارسی است»<sup>۱</sup> به نمونهٔ زیر - که جنبهٔ داستانی آن نیز بسیار غنی است - توجه کنید:

«همه کس این را می‌داند که میان ما زن را به اسم خودش صدا کردن عیب است، نه همچو عیب کوچک، خیلی هم عیب بزرگ. واقعاً چه معنی دارد آدم اسم زنش را ببرد؟ تا زن اولاد ندارد آدم می‌گوید: «آهوی...» وقتی هم بچه‌دار شد اسم بچه‌اش را صدا می‌کند، مثلاً: آبول، فاطمی، زُقی، و غیره. زن هم می‌گوید: «هان! آن وقت آدم حرفش را می‌زند، تمام شد و رفت. وگرنه زن را به اسم صدا کردن غلط محض است.

در ماه قربان سال گذشته یک همچو شب جمعه‌ای حاجی ملاعباس بعد از چندین شب، نزدیک ظهر آمد خانه. از دم در دو دفعه سرفه کرده، یک دفعه یالاله گفته، صدا زد: صادق! زنش شلنگ انداز از پای کلیک وسمه دوید طرف دالان، زن‌های همسایه‌ها هم، که دوتاشان یکتا شلینته توی حیاط وسمه می‌کشیدند و یکی دیگر هم توی آفتابرو سرش را شانه می‌کرد، دویدند توی اتاق‌هایشان. تنها یکی از آنها در حیاتی که حاجی ملاعباس وارد حیاط شده بود پاش به هم پیچیده دَمَر افتاد زمین، و یَلَش که در نشست و برخاست (چنانکه همه مسلمان‌ها دیده‌اند) به زور به شلینته کوتاهش لب به لب می‌رسید، تا نزدیکی‌های حجامتش بالا رفته داد زد: «وای! خاک به سرم کُنن، مردیکه نامحرم همه جا مو دید! وای! الهی روم سیاه شه، الهی بمیرم!» و به سرعتی هر چه تمام‌تر بلند شده صورتش را سفت و سخت با گوشهٔ چارقدش گرفته، چپد توی اتاق.

حاج ملاعباس دو تا نانی را که روی بازوی راستش انداخته و با یک تَگه حلوا آرده‌ای که توی کاغذ به دست چپش گرفته بود به زنش داده هر دو وارد اتاقش شدند، در حالتی که چشم‌های ملاعباس هنوز معطوف به طرف اتاق رقیه بود...» (ص ۱۵۶)

اگر از «چرند و پرند» غالباً به عنوانِ رویدادی بزرگ در ادبیات فارسی یاد شده، اما کمتر کسی تاکنون به ساختارِ روایی آن توجه کرده است. مثلاً خانلری از آن به عنوانِ مجموعهٔ «مقالات» یاد می‌کند.<sup>۲</sup> و کامشاد، بدون اشاره به جنبه‌های داستانی آن، آن را تنها پیوندی میانِ نثرِ مرسلِ کلاسیک و فارسی عامیانه می‌داند.<sup>۳</sup> افشار اگرچه اهمیت اجتماعی و

۱. پرویز نائل خانلری، پیشگفته، ص ۱۷۰.

۲. پرویز نائل خانلری، پیشگفته، ص ۱۷۰.

3. Hassan Kamshad: Modern persian prose Literature. Cambridge 1966, p. 39.

ادبی «چرند و پرند» را یادآور می‌شود، اما از جنبه‌های روایی آن سخنی نمی‌گوید.<sup>۱</sup> به نظر سپانلو نوشته‌های دهخدا «مقالاتی» است که «در قالب قصه به معنای امروزی قرار نمی‌گیرند»<sup>۲</sup> و میرصادقی «چرند و پرند» را مجموعه «مقاله‌های هجوکننده» می‌داند.<sup>۳</sup> البته در برابر این افراد کسانی هم هستند که کم و بیش به عناصر داستانی در نوشته‌های دهخدا اشاره می‌کنند، از جمله آرین‌پور<sup>۴</sup> و براهنی.<sup>۵</sup> اما تنها کسی که دقیقاً به تحلیل ساختار روایی این آثار پرداخته، کریستف بالایی است.<sup>۶</sup> با اینهمه باید گفت که «چرند و پرند» کوششی ارجمند است برای دست یافتن به نوعی از ادبیات داستانی که اگرچه هنوز شکل مستقلی نیافته است، اما بعدها با جمال‌زاده و بویژه با هدایت به کمال و تشخیص می‌رسد.

www.tabarestan.info

۱. ایرج افشار: «صوراسرافیل»، در: آینده (مجله)، شماره ۹-۷، تهران ۱۳۵۸، ص ۳۵۰.

۲. محمدعلی سپانلو: نویسندگان پیشرو ایران. تهران ۱۳۶۲، ص ۴۱.

۳. جمال میرصادقی: ادبیات داستانی. تهران ۱۳۶۶، ص ۵۹۵.

۴. یحیی آرین‌پور، پیشگفته، جلد دوم، ص ۸۲.

۵. رضا براهنی، پیشگفته، ص ۵۰۸ و ۵۲۱.

۶. کریستف بالایی، پیشگفته، ص ۷۷ به بعد.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## پیشگامانِ داستان‌نویسی جدید در ایران

(۱۳۵۷-۱۳۰۰)

تردید نیست که با انتشارِ مجموعه «یکی بود، یکی نبود» در ۱۳۰۰ خورشیدی، یکی از مهم‌ترین حوادثِ تاریخ ادبیات ایران روی داده است. دلیل اهمیت این مجموعه در این است که جمال‌زاده با آن برای نخستین بار داستان کوتاه را به معنی امروزی آن وارد ادبیات فارسی کرد. اما اگر نویسنده در این مجموعه پاره‌ای از ساختارهای داستان کوتاه غربی را به عاریت گرفته، سنتِ کهنِ داستان‌سرایی در ایران را کاملاً به یک سو نهاده است. بخشی از گیرایی «یکی بود، یکی نبود» مرهون همین تلفیق است.

«یکی بود، یکی نبود» دارای شش داستان است که «درد دلِ ملا قربانعلی» بی‌تردید بهترین آنهاست. شخصیت اصلی داستان، روضه‌خوان نسبتاً پیری است که روزی در اثر حادثه‌ای غیرمترقبه عاشقِ دخترِ جوان و زیبا، اما بیمارِ همسایه می‌شود. ولی این عشق بی‌حاصل است: ملا قربانعلی متأهل است، پیر است و می‌داند که برای رسیدن به معشوق کاری از دست او ساخته نیست. آتشِ عشق کم‌کم بالا می‌گیرد، مردِ بینوا بیمار می‌شود، کارش را رها می‌کند و خانه‌نشین و بدهکار می‌شود. اما شوربختی ملا هنوز کامل نیست: با مرگِ دختر جوان آخرین ضربه نیز بر روح او فرود می‌آید و او را بکلی از پای درمی‌آورد.

در «دردِ دلِ ملاً قربانعلی» جمال‌زاده داستان را با نوعی «واپس‌نگری» آغاز می‌کند. قهرمانِ داستان در پاسخِ مخاطبی فرضی ابتدا خود را معرفی می‌کند و سپس سرگذشت خود را شرح می‌دهد: «اسمِ داعی؟ الاحقر قربانعلی. شغل و کارم؟ سرم را بخورد، ذاکرِ سیدالشهدا...» این شیوهٔ واپس‌نگری و زمینه‌سازی، شیوه‌ای است نو که اگرچه جمال‌زاده آن را از داستان‌نویسانِ غربی آموخته است، اما استفادهٔ هوشمندانه از آن نتیجهٔ ذوقِ هنریِ خود اوست.

داستانِ «دردِ دلِ ملاً قربانعلی» ساختاری استوار و زبانی دلنشین دارد. اما موضوع این اثر، که از تمامِ ویژگی‌های یک داستان کوتاه جدید برخوردار است، در ادبیاتِ کهن ایران بی‌نظیر نیست. عشقِ زاهدی پیر به دوشیزه‌ای جوان خوانندهٔ آگاه را یل‌یونگ به یادِ شیخ صنعان در «منطق‌الطیر» می‌اندازد. اما هنرِ جمال‌زاده در این است که با زبانی طنزآمیز تراژدیِ صوفیِ ریاضت‌کش قرن‌های گذشته را به تراژدیِ کمیکِ روضه‌خوانی در روزگار ما تبدیل می‌کند.

طنزی که جمال‌زاده در این داستان به کار می‌برد، طنزی است زیرکانه و مستور که نظیر آن را در آثار دیگر او کمتر می‌توان یافت. این طنز، هم در خلقِ شخصیتِ ملاً قربانعلی به کار رفته است و هم در زبان او. به سخن دیگر: از یک سو ملاً قربانعلی، که به دلیلِ موقعیتِ خاص اجتماعی‌اش نباید در هنگام کار به چیزی جز ذکرِ مصیبتِ اولیا بیندیشد، به دختری زیبا فکر می‌کند و از سوی دیگر داستانِ زندگی او، که در اصل غم‌انگیز است، به دلیلِ شیوهٔ بیانِ سببِ انبساطِ خاطر خواننده می‌شود. تردید نیست که جمله‌های تکراری و برگردان‌هایی که ملاً قربانعلی به هنگام بیانِ سرگذشتِ خود به کار می‌برد، در پدید آوردن چنین حالتی مؤثر است.

طنزِ جمال‌زاده برخلافِ طنزِ هدایت پیچیده و تاریک و ژرف نیست، صریح و روشن و دلنشین است. آثار این طنز را، که بندرت گزنده و نیشدار است، می‌توان بسادگی در بیشترِ داستان‌های «یکی بود، یکی نبود» یافت. اما در این مجموعه دو داستان نیز وجود دارد که در آنها از شوخ‌طبعی نویسنده تقریباً نشانی نیست: «دوستی خاله‌خرسه» و «ویلانِ الدوله». نگاهی کوتاه به یکی از این داستان‌ها ما را با جنبهٔ دیگری از شیوهٔ داستان‌نویسیِ جمال‌زاده آشنا می‌کند.

«دوستی خاله‌خرسه» داستانِ دلکشی است که در آن تقابلِ نیکی و بدی، بی‌نیازی و آزار به گونه‌ای بدیع نشان داده می‌شود. در اینجا در یک سو حبیب‌آله، جوانِ مهربان و خونگرم ایرانی قرار دارد و در سوی دیگر قزاقِ بدنهاد و آزمند روسی. حبیب‌آله کارگر ساده‌ای است که از زادگاهش ملایر عازم کنگاور است تا به امور خانوادهٔ برادرش، که در جنگ کشته شده

است، رسیدگی کند. این سفر با گاری و در زمستانی بسیار سرد انجام می‌گیرد. اما بین راه ناله‌های قزاقی مجروح مسافران را به توقف وامی‌دارد. حبیب‌آله بیدرنگ از گاری پیاده می‌شود، او را به داخل گاری می‌آورد و برای آنکه دلِ سورچی را - که از سوار شدنِ قزاق خشنود نیست - به دست آورد، سکه‌ای به او می‌دهد. اما هنگامی که می‌خواهد کیسه پولش را دوباره پُر شالش بگذارد، کیسه باز می‌شود و سکه‌های حبیب‌آله در دامنش می‌ریزد.

سفر ادامه می‌یابد و در طبع آن جوان ایرانی از هیچگونه محبتی در حق قزاق روس دریغ نمی‌ورزد. اما همینکه گاری به کنگاور می‌رسد و چشم می‌پیکانه در آنجا به گروهی قزاق هموطنش می‌افتد، آنها را فرا می‌خواند، با آنها هسته حرف می‌زند و به حبیب‌آله اشاره می‌کند. ناگهان قزاقان به جوان ایرانی حمله می‌کنند، او را می‌گیرند و با خود می‌برند. همان روز حبیب‌آله در ظاهر به اتهام بدرفتاری با یک تبعه روس و در واقع به دلیل داشتن اندوخته‌ای اندک در نزدیکی کنگاور تیرباران می‌شود.

برای پرهیز از اطناب می‌توان از شخصیت‌سازی و صحنه‌پردازی جمال‌زاده در این داستان چشم پوشید، اما اشاره به چند نکته در زمینه زبان و شیوه داستان‌سرایی او بی‌مناسبت نیست.

داستان «دوستی خاله‌خرسه» با جمله‌ای بسیار بلند آغاز می‌شود. سپس زبانی به عرصه داستان پا می‌نهد که سرشار از واژه‌های موزون و مسجع و انباشته از مترادفات و اصطلاحات عامیانه است: «رییس اداره‌مان آدم نازنینی بود. اهل ذوق و شوق، درویش صفت، عارف مسلک، صوفی مشرب، با همه آشتی، از جدال بیزار، بی‌قید و بی‌اذیت و بی‌آزار.» (همین شیوه را جمال‌زاده اندکی بعد برای توصیف حبیب‌آله به کار می‌برد: «حبیب‌آله جوانی بود ۲۲ ساله، خوشگل، خوش‌اندام، بلند قد، چهارشانه، خُرم و خندان، خوشگو، خوشخو، متلک‌شناس، کنایه‌فهم، مِشتی، خونگرم، زورخانه‌کار و طرف محبت و اعتماد همه اهلِ ملایر...») اما آنگاه که حادثه آغاز می‌شود و داستان رنگ اصلی خود را می‌یابد، شیوه داستان‌سرایی تغییر می‌کند: تکرارها و سجع‌بازی‌ها ناپدید می‌شود و اصطلاحات عامیانه به کار نمی‌رود، مگر در زبان افراد عادی (جعفرخان، حمزه و حبیب‌آله)، یعنی در اصل در جای کاملاً طبیعی این اصطلاحات. بدین گونه محتوای داستان چیره می‌شود و زبان تحت‌الشعاع آن قرار می‌گیرد.

روی هم رفته جمال‌زاده زبانی ساده و روان دارد و غالباً از کلمات، اصطلاحات، تعبیّرات و ضرب‌المثل‌های عامیانه بهره می‌گیرد. نویسنده گاهگاه پُر حرفی می‌کند، جمله‌های بلند و نفس‌گیر می‌آورد و بیش از حد از مترادف‌ها استفاده می‌کند. اما توصیفات زیبا و جذاب نیز در آثار او اندک نیست؛ داستان «دوستی خاله‌خرسه» نمونه بارزی برای

تأیید این نظر است.

شخصیت‌های داستان‌های جمال‌زاده بیشتر مردم کوچه و بازارند. بین آنها شخصیت‌های «پیکارو» کم نیست. بسیاری از داستان‌های نویسنده براساس تضاد شخصیت‌ها و رفتار آنان شکل می‌گیرد. در «دوستی خاله خرسه» و «فارسی شکر است» این تضاد شدیدتر است.

درونیای بیشتر داستان‌های جمال‌زاده مبارزه با خرافات، نادانی و بی‌عدالتی‌های اجتماعی است. برای نویسنده هدف از نوشتن تنها ایجاد سرگرمی نیست، بلکه در وهله نخست وادار کردن خواننده به فکر کردن و آموختن است. این ویژگی‌ها سبب می‌شوند که بسیاری از داستان‌های او، بویژه پس از ۱۳۲۰، از عناصر روائی لازم برخوردار نباشند. با اینهمه پاره‌ای از داستان‌های نخستین او، از جمله «درد دلِ ملا قربانعلی» را می‌توان از بهترین داستان‌های کوتاه فارسی شمرد.

پس از انتشار مجموعه «یکی بود، یکی نبود» جمال‌زاده بیش از بیست سال سکوت کرد. نخستین اثری که از نویسنده پس از ۱۳۲۰ انتشار یافت، مجموعه «عمو حسینعلی» است. متأسفانه چه در این اثر و چه در مجموعه‌های بعد، شمار داستان‌های خوب اندک است.

با انتشار «یکی بود، یکی نبود» در ۱۳۰۰ خورشیدی نه تنها فصلی جدید در تاریخ ادبیات ایران گشوده شد، بلکه تحولاتی بزرگ در زمینه تاریخ اجتماعی ما پدید آمد. در این سال رضاخان زمام قدرت را به دست گرفت و چهار سال بعد سلسله پهلوی را بنیان نهاد. دوران حکومت رضاشاه از همان آغاز با اختناق همراه بود. از این رو جای شگفتی نیست اگر بسیاری از هنرمندان دست از فعالیت کشیدند و خاموشی گزیدند. با اینهمه ما در این دوران با دو نویسنده بزرگ رویه‌رو می‌شویم که آثار آنان در پیشبرد داستان‌نویسی در ایران بسیار مؤثر است: صادق هدایت و بزرگ علوی.

هدایت بنیان‌گذار واقعی داستان کوتاه در ایران است. او نخستین کسی است که صنعت داستان‌نویسی غربی را وارد ادبیات فارسی کرد و با بهره‌گیری از آن آثاری آفرید که پاره‌ای از آنها جزو شاهکارهای ادبیات داستانی امروزند. داستان‌های هدایت را - که در چهار مجموعه «زنده به گور»، «سه قطره خون»، «سایه روشن» و «سگ ولگرد» گرد آمده‌اند - می‌توان به سه دسته بخش کرد: ۱. داستان‌هایی که موضوع آنها مربوط به دوران گذشته است و شخصیت‌های آنها بیشتر قهرمانان تاریخی‌اند؛ ۲. داستان‌هایی که جنبه حدیث نفس دارند و دارای فضایی رویاگونه‌اند و ۳. داستان‌هایی که در آنها زندگی و سرنوشت مردم فرو دست اجتماع توصیف می‌شود.



شمار داستان‌های گروه اوّل و دوّم در بین آثار هدایت اندک است؛ آنها جزو داستان‌های طراز اوّل نویسنده به شمار نمی‌آیند. شاهکارهای هدایت را باید میان داستان‌های دسته سوّم جُست. ما در اینجا با آدم‌های گوناگونی از طبقاتِ فرودست اجتماع روبه‌رو هستیم. داش‌آکل، کاکا رستم، گل ببو، زرّین کلاه، میرزا یدالله و مشهدی شهباز به همان اندازه به این طبقه تعلق دارند که علویه خانم، آقا موحول، عصمت سادات، صغراسلطان و منیجه خانم. هدایت در تصویر کردن زندگی، سرنوشت و روحیات این شخصیت‌ها چنان چیره‌دست است که آدمی گاهگاه فراموش می‌کند که آنها را تنها نیروی تخیل نویسنده آفریده است.

از شمار این شخصیت‌ها باید از قهرمان داستان «داش‌آکل» نام برد. داش‌آکل لوطی جوانمردی است که او را همه مردم شیراز می‌شناسند و دوست دارند؛ زیرا او «در همان حال که محله سر دُزک را قُرق می‌کرد کاری به کار زن‌ها و بچه‌ها نداشت، بلکه برعکس، با مردم به مهربانی رفتار می‌کرد و اگر اجل برگشته‌ای با زنی شوخی می‌کرد یا به کسی زور می‌گفت، دیگر جان سلامت از دست داش‌آکل به در نمی‌بُرد. اغلب دیده می‌شد که داش‌آکل از مردم دستگیر می‌کرد، بخشش می‌نمود و اگر دنگش می‌گرفت، بار مردم را به خانه‌شان می‌رسانید.»

اما زندگی آرام داش‌آکل با پیش آمدن حادثه‌ای دچار اختلال می‌شود: یکی از آشنایانش به نام حاجی صمد به هنگام مرگ وصیت می‌کند که سرپرستی خانواده‌اش را به داش‌آکل بسپارند. از این پس زندگی لوطی تغییر می‌کند. از شبگردی و قُرق کردن چارسو دست می‌کشد، دوستانش را رها و تمام وقتش را صرف سرکشی به خانه و املاک حاجی می‌کند. اما در این ضمن اتفاق دیگری نیز روی می‌دهد و زندگی درونی او را دچار تلاطم می‌کند: داش‌آکل که مردی مجرّد، میانسال و بدسیماست، عاشق دختر جوان و زیبای حاجی می‌شود. اما او به کسی در مورد علاقه خود حرف نمی‌زند و رنج را تحمل می‌کند. داش‌آکل که راهی برای گریز از این عشق نمی‌داند، به مشروب پناه می‌برد و برای خود طوطی‌ای می‌خرد که شب‌ها با او در خلوت درد دل می‌کند. این وضع پنج سال ادامه می‌یابد؛ بچه‌های حاجی بزرگ می‌شوند و به سن قانونی می‌رسند. اکنون دیگر کار داش‌آکل به پایان رسیده است. او سریشی حساب دارایی حاجی را در اختیار خانواده‌اش می‌گذارد، از آنها خداحافظی می‌کند و به یاد گذشته به سوی محله سر دُزک به راه می‌افتد. اما در آنجا با رقیب قدیمی‌اش کاکا رستم روبه‌رو می‌شود که از موقعیت استفاده می‌کند و او را به باد مسخره می‌گیرد: «خخ خیلی وقته دیگ دیگه این طرف‌ها په‌په پیدات نیست!... اِم شب خاخاخانه حاجی عَع عقدکنان است، مگ مگه تو تو را راه نه‌نه...» و داش‌آکل: «خدا تو را شناخت که

نصف زبانت داد، آن نصف دیگرش را هم من امشب می‌گیرم.» نبرد آغاز می‌شود، نبردی که در آن داش آکل میانسال به دست رقیب جوان از پای درمی‌آید.

«داش آکل» نه تنها از نظر موضوع، داستانی بسیار دلکش است، بلکه از نظر شخصیت‌ها، صحنه‌پردازی و زبان نیز اثری یگانه است. بویژه در ترسیم شخصیت و عوالم درونی داش آکل خامه هدایت پیداد می‌کند. من گمان نمی‌کنم که در تمام ادبیات ایران شخصیت عیاری با این چیره‌دستی تصویر شده باشد.

در داستان «زنی که مردش را گم کرد» هدایت به گونه دیگری از میزان می‌رود و ما را با آدم‌های دیگری آشنا می‌کند. گل بیو، کشاورز مازندرانی، هیچگونه نشانه‌ای از جوانمردی و عوالم عاطفی داش آکل ندارد، برعکس: او آدم بی‌عاطفه‌ای است که هم‌چونش را دائماً کتک می‌زند و سرانجام هم او را رها می‌کند و در پی زن دیگری می‌رود. اما زرین کلاه شویش را دوست می‌دارد و حاضر نیست که او را بسادگی رها کند. از این رو کودک نوزادش را برمی‌دارد و به جست و جوی مردش به مازندران سفر می‌کند. اما کوشش او بی‌نتیجه است: گل بیو برنمی‌گردد.

زرین کلاه اگرچه زنی بدبخت است، اما باز هم در بین شخصیت‌های زن هدایت موجودی دوست‌داشتنی است. زن‌های دیگر نویسنده هرگز از چنین امتیازی برخوردار نیستند. آنها غالباً افرادی بدنهاد، دروغزن، سلیطه، فریبکار و حسودند. نمونه بارز این زن‌ها ربابه است در داستان «محلل». میرزا یدالله، شوهر ربابه، او را به دلیل زشتخویی و هرزه‌گویی‌اش سه‌طلاقه می‌کند و پس از آنکه از این کار پشیمان می‌شود و می‌خواهد به سوی او بازگردد، چاره‌ای جز یافتن یک محلل ندارد. بنابراین «بقال آلدنگ پفیوزی» را پیدا می‌کند که اگر «هفت تا سگ صورتش را می‌لیسید، سیر نمی‌شد!» او حاضر می‌شود که در ازای پنج تومان محلل شود، اما پس از انجام صیغه عقد قول و قرار خود را بکلی از یاد می‌برد و با بی‌شرمی می‌گوید: «زنم است، یک مویش را نمی‌دهم هزار تومان بگیرم!» ولی ربابه به شوهر دوم هم وفادار نمی‌ماند و از او نیز جدا می‌شود.

شخصیت‌های زن در داستان‌های هدایت غالباً از عشق بویی نبوده‌اند و تنها گرفتار غرایز خویشند. این گفته نه تنها در مورد زرین کلاه (زنی که مردش را گم کرد) صدق می‌کند، بلکه در آثار هدایت عمومیت دارد. به سخن دیگر، نکته‌ای که قهرمان یکی از داستان‌های هدایت درباره عشق می‌گوید، به احتمال زیاد حرف خود نویسنده است: «عشق مثل یک آواز دور، یک نغمه دلگیر و افسونگر است که آدم زشت و بدمنظری می‌خواند. نباید دنبال او رفت.» از این رو طبیعی است که در آثار هدایت عشق همیشه با شکست همراه است. داستان‌های «داوود گوژپشت»، «لاله»، «آینه شکسته»، «گرداب»، «صورتک‌ها»، «عروسکی

پشت پرده» و بسیاری دیگر مؤید این نظرند.

قهرمانان هدایت همیشه انسان نیستند. در «سگ ولگرد» سرگذشت غم‌انگیز سگی اسکا تلندی توصیف می‌شود که در خرابه‌های اطراف ورامین سرگردان است و آنقدر به این سو و آن سو می‌رود که سرانجام از پا درمی‌آید. جهان‌بینی بدبینانه و نگرش خاص فلسفی هدایت را نسبت به مفهوم زندگی و سرنوشت انسان شاید در کمتر اثری مانند «سگ ولگرد» بتوان یافت. ظاهراً هدایت در این داستان همان نظری را ابراز می‌کند که ششصد سال پیش از او حافظ بیان کرده بود: «من ملک بودم و فردوس برین جایم بودم / آدم آورد در این ملک خراب آبادم». اصولاً سرسپردن به سرنوشت یکی از ویژگی‌های شخصیت‌های هدایت است. اگر سگ در این داستان و زَین کلاه در اثر دیگر نویسنده، ای دگرگون کردن وضع خود تلاش می‌کنند، نمونه‌های نادرند.

در داستان‌های هدایت گذشته از شخصیت‌ها، مکان و زمان هم بسیار گوناگون است. نویسنده تنها به کلبه‌های محقر، به اتاق‌های تاریک، به قهوه‌خانه‌های دودزده و کاروانسراهای مخروبه نمی‌رود، گاهی هم به خانه‌های مجلل دولتمردان و ثروتمندان سر می‌زند؛ گاهی به سیبری و زمانی به مهمانخانه‌های پاریس، گاهی به آینده و زمانی به گذشته‌های دور سفر می‌کند. با هدایت می‌توان واپسین لبخند بودا را در آغاز چیرگی تازیان تماشا کرد و در تخت ابونصر شاهد عشقبازی مومیایی زنده شده سیمویه بود.

زبان هدایت ساده و بی‌پیرایه و از واژه‌ها، اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های مردم کوچه و بازار سرشار است. اما اگر در نثر او از عبارت‌پردازی‌ها و توضیحات نثر جمال‌زاده اثری نیست، از طنز او آگاهانه نشانه‌ای هست. با اینهمه طنز هدایت ویژه خود اوست: طنزی مستور، گزنده و تلخ.

نویسنده دیگری که فعالیت ادبی خود را در دهه نخست این قرن آغاز کرد، بزرگ علوی است. آثار داستانی علوی را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد. در نخستین دوره (تا ۱۳۲۰) علوی داستان‌هایی نوشت که در مجموعه «چمدان» گرد آمده‌اند؛ از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ آثاری را منتشر کرد که او را به عنوان نویسنده‌ای متعهد معرفی می‌کنند. واپسین آثار داستانی علوی یادگار دوران دوری از ایران و زندگی او در آلمان است.

«چمدان»، نخستین مجموعه علوی، به سال ۱۳۱۳ منتشر شد. در این اثر علاقه نویسنده به طرح مسایل ژرف روانی و پیروی او در این مسیر از شیوه نویسندگانی چون «آرتور شنیستلر» و «اشتفان تسواایگ» آشکار است. بهترین داستان این مجموعه، «سرباز سربی» گفته بالا را تأیید می‌کند.

در دوره دوم، علوی به استقلال هنری می‌رسد و داستان‌هایی می‌آفریند که چه از نظر

محتوا و چه از جهت ساختمان بدیع‌اند. در این آثار، دیگر از آدم‌های سودایی و روان‌نژند گذشته اثری نیست، برعکس: قهرمانان او افرادی دلیر و تسلیم‌ناپذیرند که علیه بی‌عدالتی‌های اجتماعی دست به مبارزه می‌زنند. نمونه خوب این آثار داستان «گیله‌مرد» است.

در دوره سوم علوی، سرخورده از دگرگونی‌های سیاسی در وطنش، داستان‌هایی می‌نویسد که در آنها بیشتر زندگی و سرنوشت فراریان سیاسی شفاف می‌شود. اگر قهرمانان او در دهه بیست افراد مبارز و تسلیم‌ناپذیری بودند، اکنون دیگر آدم‌های خسته، سرخورده و اندیشناکی هستند که در برابر رویدادهای پیرامون خود خاموش و ناتوان قرار می‌گیرند و از خود واکنشی نشان نمی‌دهند.

بهترین داستان علوی بی‌تردید «گیله‌مرد» است. حوادث داستان مربوط به زمانی است که ژاندارم‌ها برای گرفتن بهره مالکانه به روستاهای شمال ایران می‌روند و به تاراج زندگی گילה‌مردان می‌پردازند. اما دهقانان خاموش نمی‌نشینند و دلیرانه مقاومت می‌کنند. در آغاز، خواننده با شخصیت‌های اصلی داستان آشنا می‌شود: یک گילה‌مرد و دو امنیه مسلح که او را برای بازجویی به فومن می‌برند. گילה‌مرد، روستایی شجاعی است که همراه شماری از دهقانان به جنگل پناه برده و هنگامی که مخفیانه به خانواده‌اش سر می‌زده، دستگیر شده است. امنیه اول - محمدولی - مردی است به ظاهر دلیر و در باطن بسیار جبون که گילה‌مرد را دائماً با سخنان نیشدار خود می‌آزارد. امنیه دوم بلوچی است که اندیشه‌ای جز به دست آوردن پول و گریز به زادگاه خود در سر نمی‌پرورد. اما گילה‌مرد به چه فکر می‌کند؟ او مترصد آن است که با هفت تیری که در مقابل پول، پنهانی از مأمور بلوچ گرفته است، محمدولی را خلع سلاح کند و بگریزد. اما هنگامی که نقشه او عملی می‌شود، «صدای تیری شنیده شد و گلوله‌ای به بازوی راست گילה‌مرد اصابت کرد. هنوز برنگشته، گلوله دیگری به سینه او خورد و او را از بالای ایوان سرنگون ساخت. مأمور بلوچ کار خود را کرد.»

داستان «گیله‌مرد» داستانی بسیار مؤثر است که گذشته از موضوع و شخصیت‌های جالبش، صحنه‌پردازی آن نیز با چیره‌دستی کم‌نظیری انجام گرفته است. داستان از همان آغاز دارای فضایی دلهره‌آمیز است: «باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند. درختان کهن به جان یکدیگر افتاده بودند. از جنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید، می‌آمد.»

علوی با توصیف طبیعت خشمگین و متقلب در اصل تلاطم‌های روحی شخصیت‌های داستان را نشان می‌دهد و خواننده را به صورتی غیرمستقیم از همان آغاز به فضای اثرش می‌برد، فضایی که تا پایان داستان همچنان حفظ می‌شود.

بین قهرمانان علوی شخصیت‌های زن ممتازند. شاید هیچ نویسنده دیگر ایرانی مانند علوی شورانگیزی، زیرکی و فتنه‌گری زن ایرانی را از یک سو و فداکاری، پاکدامنی و مهرورزی او را از سوی دیگر توصیف نکرده باشد. بویژه تعدد شخصیت‌های دسته دوم در آثار علوی نشانگر احترام عمیقی است که نویسنده برای زنان و وطنش قائل است.

زبان علوی ساده، روشن و بی‌پیرایه است، اما از غنا و گیرایی زبان هدایت برخوردار نیست. در مقابل، یکی از ویژگی‌های ممتاز علوی نیروی تخیل اوست در یافتن عناصری که به داستان‌های او رنگ داستان‌های پلیسی می‌دهند.

آغاز دوره دوم فعالیت‌های ادبی علوی مصادف است با سال‌های نخست جنگ جهانی دوم و دگرگونی‌ها بزرگ اجتماعی در ایران. دلیل اصلی این تغییرات ورود متفقین به ایران در شهریور ماه ۱۳۲۰، کناره‌گیری رضاشاه از سلطنت و آغاز حکومت شاه جدید است. اکنون در زندگی هنری نویسندگان ایران دوره‌ای نو آغاز می‌شود و آنها پس از سال‌ها گوشه‌نشینی بار دیگر به فعالیت می‌پردازند. اما این دوره نیز چندان نمی‌باید و پس از سقوط حکومت مصدق در مردادماه ۱۳۳۲ بار دیگر دوران اختناق آغاز می‌شود.

از شمار نویسندگانی که ابتدا پس از ۱۳۲۰ شروع به نوشتن کردند، باید از صادق چوبک نام برد. نخستین مجموعه داستان چوبک، «خیمه شب‌بازی»، به سال ۱۳۲۴ و مجموعه دیگر او، «اترئی که لوطی‌اش مرده بود»، چهار سال بعد انتشار یافت. داستان‌های این دو اثر، که با استقبال فراوان منتقدان روبه‌رو شد، نشان‌دهنده آن بود که نویسنده‌ای بزرگ پا به عرصه ادبیات معاصر ایران نهاده است. مجموعه‌های یاد شده از یک سو شامل داستان‌هایی هستند که مضامین و شیوه داستان‌نویسی هدایت را کم و بیش به خاطر می‌آورند و از سوی دیگر دربرگیرنده آثار طرح‌مانند و کم‌حجمی که به عکس‌های فوری شباهت دارند. این آثار، که داستان‌های کوتاه و مدرن آمریکایی را به یاد می‌آورند، تا آن زمان در ایران پیشینه‌ای نداشتند. یکی از بهترین انواع این داستان‌ها «عدل» نام دارد که دارای محتوایی بسیار ساده است: توصیف اسبی که در جوی آب افتاده و پایش شکسته است. در هیأت اسب ستم‌دیده‌ای که با وجود درد فراوان «ابدأ ناله نمی‌کرد»، چوبک سرنوشت مردم و وطنش را می‌بیند که با شکیبایی بسیار همه چیز را تحمل می‌کنند و دم برنمی‌آورند. این موضوع در داستان «قفس» نیز تکرار می‌شود. در اینجا هم قفس - که از مرغ و خروس انباشته شده‌نمادی است برای جامعه ایرانی که در آن «همه گرسنه‌شان بود، همه با هم بیگانه بودند، همه جاگند بود. همه چشم به راه بودند». قفس، پایان آزادی است، اما از آزادی هم گاهگاه - بدان گونه که چوبک معتقد است - نمی‌توان بهره برد. در یکی از داستان‌های مجموعه دوم، اترئی توصیف می‌شود که در تمام عمر خود تنها یک آرزو دارد: رهایی از

دستِ لوطیِ خشن و بیرحم خویش. اما هنگامی که لوطی صبحگاهی از خوابِ دوشین سر بر نمی‌گیرد، حیوان نمی‌داند که باید چکار کند. او آزاد است، ولی نمی‌تواند از این آزادی استفاده کند.

چوبک، نویسنده‌ای است بدبین؛ قهرمانان او نه بدان سبب که قربانی بی‌عدالتی‌های اجتماعی‌اند، شوربخت و درمانده‌اند، بلکه دلیلِ عمدهٔ آن سرشتِ فسادپذیر خود آنهاست. - و این، درست همان چیزی است که چوبک را از هدایت - که انسان را ذاتاً موجودی پلید نمی‌داند - متمایز می‌کند. افزون بر این، شخصیت‌های چوبک تقریباً بدون استثنا افرادی نامتعادل، عصیانگر و بندهٔ غرایز خویشند. بنابراین اگر چوبک در توصیف آنان گاهگاه جانبِ ادب را نگاه نمی‌دارد و پرده‌داری می‌کند، بی‌دلیل نیست.

قهرمانان چوبک غالباً آدم‌های توسری‌خورده، تیره‌روز و محرومند. اگرچه در میان آنان گاهگاه کارمندان دولت، هنرمندان و روشنفکران نیز دیده می‌شوند، اما اکثریت با دزدان، قاچاقچیان و دلالان محبت است. اینان افرادی خشن، بی‌ملاحظه و بی‌عاطفه‌اند که از هم نفرت دارند، به هم دروغ می‌گویند و تنها در اندیشهٔ منافع خویشند. جهانِ چوبک جهانی تاریک، زشت و سرشار از پلیدی است. این جهان، آنگونه که مثلاً در داستان «بیراهنِ زرشکی» توصیف می‌شود، به مرده‌شوی‌خانه‌ای می‌ماند که در آن تنها دو نوع انسان وجود دارد: مُردگان، که خاموش و مقهورند و مرده‌شوی‌ها، که پلید و فریبکارند.

علاقهٔ بی‌پایان چوبک، به حیوانات تعلق دارد. شاید هیچیک از نویسندگان ایرانی (و حتی شرقی) تا این اندازه حیوانات و پرندگان را در آثار خود جا ننداده است. داستان‌های «فقس»، «اتری که لوطی‌اش مرده بود»، «عدل»، «همراه» و «مردی در قفس» تنها چند نمونه از این آثارند.

زبانِ چوبک در داستان‌هایی که تحت تأثیر هدایت است، سرشار از اصطلاحات، تعبیّرات و ضرب‌المثل‌های مردمِ فرودستِ اجتماع است، اما در آثار دیگری که تحت تأثیر نویسندگان آمریکایی است، ساده، موجز و مقطع است. چوبک در تصویرِ صحنه‌ها و شخصیت‌ها، بویژه در داستان‌های نخستینش بسیار چیره‌دست است. بهترین نمونه‌ای که می‌توان در این مورد ذکر کرد، داستانِ «چرا دریا توفانی شده بود؟» است که نه تنها شاهکارِ چوبک، بلکه یکی از داستان‌های ممتازِ زبانِ فارسی است. تصویرِ صحنه‌ها و توصیفِ شخصیت‌ها در این اثر چنان زنده و جاندار است که خواننده هنگام مرور آن گویی در برابر پردهٔ سینما نشسته و سرگرم تماشای فیلم است.

اگرچه نیروی خلاقهٔ چوبک در داستان‌های بعدی‌اش به سستی گراید و از انسجامِ آثارش کاسته شد، اما از او باید به دلیلِ دو مجموعهٔ نخستش هنوز هم به عنوانِ

داستان‌نویسی بزرگ یاد کرد.

از شمارِ نویسندگانی که نخستین آثارشان در دههٔ دومِ این قرن انتشار یافت، جلال آل‌احمد است. اولین مجموعهٔ داستان آل‌احمد «دید و بازدید» (۱۳۲۴) نام داشت و ظهورِ نویسنده‌ای را نوید می‌داد که اگرچه در آغاز تحت تأثیر هدایت قرار داشت، اما خیلی زود راه خود را یافت و به استقلال هنری رسید.

آثارِ داستانی آل‌احمد را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: در سال‌های پیش از ۱۳۳۲ نویسنده داستان‌هایی نوشت که در آنها از یک سواز وضع اجتماعی ایران و از سوی دیگر از تعصبات مذهبی پاره‌ای از هموطنانش انتقاد می‌کرد. در سال ۱۳۳۲ آل‌احمد آثاری آفرید که اگرچه از نظر موضوعات اجتماعی تفاوت فراوانی با آثار پیشینش نداشتند، اما در آنها یک فرق عمده دیده می‌شد: روی آوردن به مذهب و سنت‌های گذشته. گرایش به این سو که اکنون اساس اندیشهٔ اجتماعی و فعایت‌های ادبی آل‌احمد را - بویژه پس از دههٔ چهل - تشکیل می‌داد، از آنجا ناشی می‌شد که نویسنده، پذیرفتن بی‌قید و شرط تفکر و شیوهٔ زندگی غربی را سبب از بین رفتن فرهنگ بومی ایران می‌دانست.

آل‌احمد بین سال‌های ۱۳۲۴ و ۱۳۳۲ گذشته از مجموعهٔ داستان «دید و بازدید» سه مجموعهٔ دیگر نیز به نام‌های «از رنجی که می‌بریم»، «سه‌تار» و «زینِ زیادی» انتشار داد که موضوع بیشتر آنها توصیف زندگی مردم ساده و محرومی است که قربانی شرایط ناهنجار اجتماعی می‌شوند. اما این آدم‌ها ویژگی دیگری نیز دارند: به ناهنجاری‌ها تن درمی‌دهند و شکست را به عنوان سرنوشتِ محتوم می‌پذیرند. در داستان‌های این دوره نه تنها خشک‌اندیشی‌های مذهبی، بلکه فقر و نادانی نیز بیداد می‌کند. «سه‌تار» و «بچهٔ مردم» نمونه‌های بارزی در این مورد است.

شهرت آل‌احمد به دلیل داستان‌های نخستین او نیست، داستان‌هایی که بین آنها نمونه‌های خوب کم است؛ شهرت آل‌احمد در قصه‌نویسی بیشتر به سبب رمان کوتاه «مدیر مدرسه» (۱۳۳۷) و چند اثری است که در مجموعهٔ «پنج داستان» (۱۳۵۰) گرد آمده است. اگر نثر آل‌احمد در داستان‌های نخستینش به دلیل بی‌توجهی به اصولِ نگارش بیشتر به نثر یک روزنامه‌نگار حرفه‌ای شبیه است، اکنون نویسنده زبانی را برای بیان اندیشه‌های خود برمی‌گزیند که با زبان گذشتهٔ او تفاوت بسیار دارد. این نثر، آرام و سنگین و یکدست نیست، بلکه «تلگرافی، حسّاس، دقیق، خشن، صریح و صمیمی است» (سیمین دانشور)؛ نثری است بی‌پروا، عصبی، پرهیجان و کم و بیش آمیخته با طنز. از این رو به جرأت می‌توان گفت که بخش عمدهٔ تأثیر آل‌احمد در ادبیات داستانی امروز ایران مرهون زبانِ ویژهٔ اوست، زبانی که به گفت‌وگو بیشتر شبیه است. اما اشتباه آل‌احمد در این است که از این زبان در همه جا به

یک شکل استفاده می‌کند و در این مورد تفاوتی بین مقاله و سفرنامه و داستان قائل نیست. با وجود این نویسنده در چند مورد آثاری ارزشمند آفریده است. یکی از آنها، داستان «جشن فرخنده» است.

ابراهیم گلستان نخستین داستان‌های خود را در سال‌های ۱۳۲۶ و ۱۳۲۷ نوشت و آنها را یک سال بعد در مجموعه‌ای به نام «آذر، ماه آخر پاییز» منتشر کرد. موضوع بیشتر این داستان‌ها سرخوردگی از فعالیت‌های سیاسی است. شخصیت‌های اصلی غالب این آثار روشنفکرانی هستند که ناگزیرند از آرمان‌های خویش برای تغییر نظام موجود و پدید آوردن نظامی نو دست بردارند. شاید جمله‌ای که قهرمان داستان «جشن فرخنده» می‌گوید، بیانگر عوالم درونی بیشتر شخصیت‌های آثار نخستین گلستان باشد: «... و اکنون دریغی در جانم نیست که کاش از اول پایش به میان کشیده نشده بود».

مجموعه دوم گلستان «شکار سایه» (۱۳۳۴) نام دارد و شامل داستان‌هایی است که نویسنده بین سال‌های ۱۳۲۸ و ۱۳۳۱ نوشته است. درونمایه بیشتر آثار این مجموعه نیز توصیف تشویش‌های درونی قهرمانان است. در این دوره - که تصویر دگرگونی‌های بزرگ اجتماعی غالباً در آثار نویسندگان منعکس می‌شوند - در داستان‌های گلستان تنها می‌توان با شخصیت‌های متزلزل و مردود روبه‌رو شد.

در بین داستان‌های نخستین نویسنده یک اثر ممتاز است: «در خم راه». اگرچه درونمایه این داستان نیز با آثار دیگر این دوره متفاوت نیست، اما فضای آن، فضای دیگری است. افزون بر این، ساختمان استوار، زبانی پرتحرک و نحوه نشان دادن کشمکش‌های درونی قهرمانان به آن تشخیص می‌بخشد که در بین آثار گلستان کم‌نظیر است.

کهزاد که از ستم ارباب به جان آمده است، یاغی می‌شود و به کوه می‌زند. در این کار پدرش نیز همراه اوست، پدری که اقدام فرزندش را بیهود و نابخردانه می‌داند و او را پیوسته به بازگشت تشویق می‌کند. اما کهزاد از تصمیم خود منصرف نمی‌شود، می‌ماند و باز نمی‌گردد. او دیگر حاضر به تحمل حقارت نیست. اما شگفت این است که وقتی پدرش به دست مأموران خان می‌افتد و او از مخفیگاه خود ناظر این صحنه است، دچار تزلزل می‌شود و اقدامی نمی‌کند. کهزاد این بار حقارت را می‌پذیرد و آنقدر در جای خود می‌ماند تا پدرش را مأموران خان می‌کشند.

«در خم راه» از نظر ساختمان و زبان بی‌شباهت به «گیله‌مرد» علوی نیست، اما پایان آن متفاوت است. اگر به خاطر آوریم که این دو داستان تقریباً در یک زمان (۱۳۲۶) نوشته شده‌اند، آنگاه تفاوت دیدگاه‌های این دو نویسنده کاملاً آشکار می‌شود.

گلستان پاره‌ای از بهترین داستان‌های خود را، که غالباً جنبه‌های ذهنی و تمثیلی دارند،



در دههٔ چهل نوشت. درونمایهٔ بیشتر این داستان‌ها تنهایی، ناکامی و مرگ است. آدم‌های گلستان در این دوره همه در نیمهٔ راه می‌مانند و سرانجام به تنهایی رو می‌آورند: قهرمان «عشق سال‌های سبز» به مشروب پناه می‌برد، شخصیت‌های داستان «چرخ فلک» توانایی ایجاد پیوندی استوار با هم را ندارند، «سفر عصمت» به بُن‌بست می‌رسد و نهالِ نوپای «درخت‌ها» می‌شکند.

از زیباترین داستان‌های این دوره «ماهی و جفتش» و «از روزگار رفته حکایت» اند که اولی به دلیل موضوع بکر، بی‌پیرایگی زبان و انسجام آن، و دومی به سبب بافت غنی، شیوهٔ نگارش و طنز نیرومندش از داستان‌های ممتاز گلستانند. یکی از ویژگی‌های گلستان نثر اوست، نثری که نمونه‌های درخشان آن را می‌توان بویژه در دو مجموعه «جوی و دیوار تشنه» (۱۳۴۶) و «مد و مه» (۱۳۴۸) یافت. اما زبان نویسنده در داستان‌های این دو مجموعه متفاوت است: در آثاری که گلستان کوشیده‌اند که از وزن شعر فارسی بهره‌گیرد و زبانی آهنگین خلق کند، توفیق او به دلیل بی‌توجهی به درونمایه داستان اندک است و در داستان‌هایی که نثر، بی‌آنکه موزون باشد، زیباست، گلستان زبانی می‌آفریند که بین معاصرانش کم‌نظیر است.

آل‌احمد و گلستان نخستین داستان‌های خود را در دههٔ بیست انتشار دادند، یعنی زمانی که ایران از آزادی‌ای نسبی برخوردار بود و فعالیت‌های هنری هنوز امکان داشت. اما این وضع چندان نپایید و با دگرگونی‌های اجتماعی که در ۱۳۳۲ پدید آمد، تغییر یافت. اکنون بار دیگر دورانِ اختناق آغاز می‌شود؛ کتاب‌ها، مطبوعات و رادیو دقیقاً کنترل می‌شوند، هنرمندان به زندان می‌افتند و نویسندگان ممنوع‌القلم می‌شوند. ترس و بدبینی بر همه جا حکمفرما و بزودی موضوع اصلی آثار ادبی می‌شود. نسلی که اکنون شروع به نوشتن می‌کند، نسلی شکست‌خورده، آرمان‌باخته و از پا افتاده است. - احمد محمود، جمال میرصادقی و بهرام صادقی به این نسل تعلق دارند.

وحشت و یاسی که بر فضای بیشتر آثار نویسندگان دههٔ سی سایه افکنده است، در نخستین داستان‌های محمود نیز آشکارا دیده می‌شود. گذشته از این در این نوشته‌ها خواننده با آدم‌هایی روبه‌رو می‌شود که چهره‌های مشخصی ندارند، قابل لمس نیستند و رفتار و گفتارشان چندان طبیعی نیست. این شخصیت‌ها، که تحت تأثیر هدایت و چوبک آفریده شده‌اند، موجوداتِ درونگرایی هستند که نهایت آرزویشان مرگ است؛ آنها از واقعیت‌های زندگی می‌گریزند و با کوچک‌ترین رویدادِ ناگوار دست به خودکشی می‌زنند. مجموعه «زائری زیر باران» (۱۳۴۶) حدفاصلی است بین آثار سال‌های نخستِ نویسندگی و آثار دوران پختگی و کمالِ هنری محمود. گو اینکه فضای داستان‌های این دوره

نیز تاریک و رخوت‌انگیز است، اما امتیازشان این است که در همه آنها آفتاب داغ، دریای متلاطم و نخلستان‌های وهم‌انگیز جنوب به گونه‌ای زنده و بدیع حضور دارند. اما اگر در جنوب زیبایی و ثروت هست، تنگدستی و محرومیت نیز هست. اکنون داستان‌های محمود سرشار است از وجود کارگران، کشاورزان، کُپر نشینان و بیکاران، یعنی تیره‌بختانی که در اجتماع محلی از اعراب ندارند. یکی از اینان قهرمان داستان «در زیر باران» است. او کارگر بیکاری است که خون خود را می‌فروشد تا بتواند با پولی که در ازای آن دریافت می‌کند، زندگی خانواده‌اش را برای یکی دو روز تأمین کند. نکته تکان‌دهنده در این داستان این است که محل وقوع آن دقیقاً در جایی است که ثروت سرشار مردم این سرزمین در زیر خاک آن نهفته است. تردید نیست که پیوند پنهانی‌ای که در این داستان بین خون و نفت وجود دارد، نظر خواننده تیزبین را بیدارنگ جلب می‌کند: خونی که از رگ‌های مرد تیره‌روز مکیده می‌شود، نمادی است برای ثروتی که از دست صاحبان آن به تاراج می‌رود.

محمود ابتدا در مجموعه «غریبه‌ها و پسرک بومی» (۱۳۵۳) به استقلال کامل هنری می‌رسد و آثاری می‌آفریند که از انسجام کافی برخوردارند. یکی از بهترین داستان‌های این مجموعه «شهر کوچک ما» نام دارد که به سبب ساختمانی استوار، فضایی گیرا و زبانی نیرومند اثری ممتاز است. «شهر کوچک ما» درونمایه‌ای غنی و بکر دارد: با کشف نفت در شهرکی در جنوب، مأموران شرکت، نخل‌ها را قطع می‌کنند، خانه‌ها را ویران می‌سازند و مردم را از زادگاه خود می‌رانند. اکنون شهر کوچک که سرسبزی و آرامش خود را از دست داده است، باید پذیرای چیزی شود که جز تیره‌روزی و بی‌خانمانی حاصلی برای مردم بومی ندارد. نخل‌ها فرو می‌افتند تا دکل‌های نفت برافراشته شوند. طبیعت، قربانی صنعت می‌شود و صنعت، زمینه‌ساز ناکامی‌های جدید.

از امتیازات این داستان، زبان ویژه آن است: زبانی تند و ناآرام و پُرتپش، زبانی که به رگبارهای بهاری شبیه است.

یکی از نویسندگانی که اندکی پس از احمد محمود به انتشار آثارش پرداخت، جمال میرصادقی است. نخستین مجموعه داستانی میرصادقی، «مسافره‌های شب»، به سال ۱۳۴۱ منتشر شد. بیشتر داستان‌های این مجموعه وصف زندگی مردم کوچه و بازار و آداب و رسوم آنهاست. اما این آثار ویژگی دیگری نیز دارند: توصیف محله‌های قدیمی تهران، مجالس عروسی، عزاداری، روضه‌خوانی و مانند آنها. گذشته از این، میرصادقی در پاره‌ای از این داستان‌ها به توصیف خاطرات کودکی، بویژه دوران بلوغ و عوالم شورانگیز آن می‌پردازد. «مرد» یکی از نمونه‌های درخشان این گونه داستان‌هاست.

شخصیت‌های مجموعه دوم نویسنده هم باز همان مردم ساده و کاسبکارند.

میرصادقی نه تنها این طبقه را خوب می‌شناسد و از آداب و رسوم و عواطف و اندیشه‌های آنان دقیقاً آگاه است، بلکه نسبت به آنها - که غالباً زندگی و سرنوشت اندوه‌باری دارند - عمیقاً احساس همدردی می‌کند.

موضوع اصلی داستان‌های میرصادقی در مجموعه «چشم‌های من، خسته» (۱۳۴۵) فقر است؛ بویژه داستان «این برف، این برف لعنتی» نمونه بارزی در این زمینه است. قهرمان داستان شاگرد قصابی است که هنرش در وصول نسبه از مشتری‌هاست؛ چشمش که به بدهکار می‌افتد، با چنان سماجی او را دنبال می‌کند که بدهکار از بیم رسوایی فوراً بدهی خود را می‌پردازد. یکی از این بدهکارها زنی است توانایی پرداخت پول را ندارد. اما پسرک هم دست‌بردار نیست و نمی‌خواهد دست خالی به معنای برگردد. بنابراین بقچه‌ای را که زن در بغل می‌فشارد، با زور از دستش بیرون می‌کشد: «بقچه پرید بالا... روی هوا از هم باز شد. خَس‌ها (= استخوان‌ها)، همان خَس‌هایی که من توی کوچه ریخته بودم، همان خَس‌هایی که مصدر جناب سرهنگ می‌برد برای ... جلو چشم همه، پخش زمین شد.»

از مجموعه «این سوی تل‌های شن» (۱۳۵۳) به بعد موضوع داستان‌های میرصادقی تغییر می‌یابد. اکنون توجه نویسنده به طبقات دیگری از اجتماع، بویژه به کارمندان دولت و روشنفکران معطوف می‌شود و به تشریح مسائل آنان می‌پردازد. یکی از بهترین داستان‌هایی که میرصادقی درباره سرنوشت کارمندان دولت نوشته است، داستان «تاپ‌تاپ» از مجموعه «هراس» (۱۳۵۶) است. قهرمان این اثر کارمندی است که پس از پایان کار به خانه آمده است و می‌خواهد استراحت کند، اما پسرش مرتباً توپ خود را به دیوار می‌زند و رشته افکار او را می‌گسلد: «... می‌گم من که نیسم، آقای رییس. می‌گم آقای رییس، من وظایف دیگه‌ای هم دارم و به زن و بچه‌ام هم باید برسم، تاپ ... معذورم. مگه آدم چقدر نیرو داره، تاپ‌تاپ ... چقدر می‌تونه کار کنه، تاپ ... فردا که افتادم و مریض شدم، تاپ‌تاپ ... باید چند برابر پول اضافه کارمو، تاپ ... خرج حکیم و دوا بکنم، تاپ‌تاپ ...»

در اینجا میرصادقی با چیره‌دستی زندگی ناآرام کارمند بینوا را ترسیم می‌کند: صدای مداوم توپ، ضربه‌هایی است که او باید در زندگی پرتشنج خود تحمل کند. اما این ضربه‌ها، ضربه‌های سرنوشت، پایان‌ناپذیر است و هر لحظه شدیدتر و گشنده‌تر بر روح و جسم او فرود می‌آید.

موضوع دیگری که در داستان‌های میرصادقی در دهه پنجاه بارها تکرار می‌شود، زندگی و مسائل روشنفکران است. اما روشنفکرانی که آنها را نویسنده توصیف می‌کند، غالباً افراد بی‌فضیلت، بی‌هویت و سازشکاری هستند که آرمان‌های گذشته خود را بکلی از یاد برده‌اند و اکنون نان را به نرخ روز می‌خورند. نمونه خوب این آثار، داستان‌های

«نجاتی‌ها» و «پیراهن آبی» است. در داستان نخست، محیط بیمارستانی توصیف می‌شود که در آن آدمیان را برای پذیرفتنِ «وضع موجود» مورد عمل جراحی قرار می‌دهند و در «پیراهن آبی» استخوانی و صفت می‌شود که اندک‌اندک چهره عوض می‌کند و سرانجام همرنگ جماعت می‌شود.

اگر در آثار میرصادقی محیط شهر، زشت و آلوده و نفرت‌انگیز است، طبیعت، زیبا و پاک و دوست‌داشتنی است. یکی از دلنشین‌ترین توصیف‌هایی که نویسنده از طبیعت و مظاهر آن می‌کند، در داستان «این برف، این برف لعنتی» است: «... می‌بینی که برف روی برف می‌بارد و پیش چشم‌هایت شکل می‌گیرد. برف می‌شود چراغ برق، و دست‌هایش را باز می‌کند؛ برف می‌شود یک درخت، و پرندۀ‌های کوچک و سفید، سر شاخه‌هایش می‌نشینند؛ برف می‌شود یک بجه‌گریه بازگوش، و از سرِ ناودان آویزان می‌شود...»

میرصادقی طبیعت را دوست می‌دارد و هنگامی که از شهر و مردمِ مسخ‌شده آن به ستوه می‌آید، به آغوش آن پناه می‌برد. در داستان «این سوی تل‌های شن» مردی که مورد تعقیب اتوبوس (نماد صنعت) قرار می‌گیرد، به صحرا می‌گریزد و درونمایۀ داستان «مهاجرت» گریز درخت‌ها از شهر و برآمدن ساختمان‌های سیمانی بجای آنهاست.

روی آوردن به طبیعت در مجموعه «دوالیا» (۱۳۵۶) نیز موضوع پاره‌ای از داستان‌های میرصادقی قرار می‌گیرد. در اینجا هم طبیعت نمادی برای پاکی، معصومیت و امید است. هنگامی که در داستان «لحظهٔ اسیری» باران می‌بارد، همهٔ جلوه‌های زشتی و وحشت ناپدید می‌شوند و «نسیم خنکی بوی خاک و گیاه را به اتاق می‌آورد».

یکی دیگر از نویسندگان این دوره بهرام صادقی است. صادقی داستان‌های خود را بین سال‌های ۱۳۳۵ و ۱۳۴۵ نوشت و پس از آن تا هنگام مرگش در پاییز ۱۳۶۳ خاموشی گزید. شمار آثار صادقی زیاد نیست، اما همین آثار او را به عنوان یکی از چهره‌دست‌ترین داستان‌نویسان امروز ایران معرفی می‌کنند. بویژه طنز نیرومند او در بین همکاران نویسنده‌اش بی‌نظیر است.

صادقی در داستان‌هایش کمتر جهان بیرون را توصیف می‌کند، بلکه در وهلهٔ نخست به بیان کشمکش‌های درونی و تناقض‌های روانی آدمیان می‌پردازد. قهرمانان صادقی بیشتر کارمندان جزو، روشنفکران بی‌آرمان و هنرمندان واخورده‌اند. اینان زندگی بیهوده، اما مضحکی دارند؛ موجوداتی شکست خورده‌اند که خود نیز غالباً از آن بی‌خبرند. کوشش نویسنده، صرفِ توصیفِ روحیات و نقطه‌های ضعف آنان می‌شود. این کار با بهره‌گیری از طنز انجام می‌گیرد، طنزی که از چخوف مایه گرفته و غالباً به همان گیرایی است. این طنز از همان ابتدا در داستان‌های صادقی دیده می‌شود. «کلافِ سر در گم» نمونهٔ ساده‌ای از آن

است. در اینجا نویسنده مردی را توصیف می‌کند که چون سال‌هاست که چهره خود را در آینه ندیده، آن را کاملاً از یاد برده است. برخورد این شخص با واقعیت، با عکس خود، سبب حیرت او می‌شود؛ او نمی‌تواند خودش را بشناسد. این سردرگمی در برابر واقعیت، که سبب پدید آمدن موقعیت‌های مضحک می‌شود، در بیشتر آثار صادقی به چشم می‌خورد. نیروی تخیل نویسنده در ایجاد این موقعیت‌ها شگفتی‌انگیز است. اما همیشه وضعیت‌های استثنایی نیستند که توجه خواننده را جلب می‌کنند، بلکه صادقی گاه‌گاه به موقعیت‌های عادی هم از زاویه‌ای غیرمعمولی نگاه می‌کند. تردید نیست که در این گونه موارد شخصیت‌ها نیز تبدیل به کاریکاتور می‌شوند. «کمیوخه» شخصیت اصلی داستان «سنگر و قُمقمه‌های خالی»، یکی از آنهاست. او که جز به مشروب و مواد مخدر نمی‌اندیشد، در زندگی زود از پا درمی‌آید: «آقای کمیوخه در سنگر تسلیم شد. خوبخانه قُمقمه او کاملاً خالی بود و دشمن نتوانست به غنیمت - مقصود آب است - دست یابد».

اما دنیای قهرمان داستان «با کمال تأسف» از دنیای «آقای کمیوخه» هم حقیرتر و تاریک‌تر است. او هم کارمند مفلوکی است که تنها سرگرمی‌اش جمع‌کردن آگهی‌های تسلیت روزنامه‌هاست. نقطه عطف داستان هنگامی است که «آقای مستقیم» خبر مرگ خود را در روزنامه می‌خواند! اکنون آقای مستقیم چه می‌تواند بکند؟ نیروی تخیل نویسنده به یاری او می‌آید و او را به مجلس ختم خودش روانه می‌کند!

صادقی در داستان‌های «غیرمنتظر» و «سراسر حادثه» دست به تجربه‌ای تازه می‌زند: او که تا به حال زندگی آدم‌ها را به صورت انفرادی توصیف می‌کرد، اکنون به ترسیم نابسامانی‌های زندگی‌های خانوادگی می‌پردازد. داستان «سراسر حادثه» نمونه خوبی در این زمینه است. در این اثر، صادقی مستأجران متعدد خانه‌ای را گرد هم جمع می‌کند تا خواننده را به تماشای گوشه کوچکی از جامعه بزرگ وادارد. تنها وجه مشترکی که بین افراد این اجتماع رنگارنگ وجود دارد، این است که بین آنها هیچگونه تفاهمی نیست. این اشخاص نه تنها حرف‌های یکدیگر را نمی‌فهمند و نمی‌پذیرند، بلکه به سخنان خود نیز اعتقاد ندارند. بنابراین ایجاد اجتماعی سالم هم بین آنان ممکن نیست. این آدم‌ها - که شخصیت‌های نمایشنامه‌های پیراندللو را به یاد می‌آورند - به هیچ روی در اندیشه شناختن دیگران نیستند، بلکه در اصل در جست و جوی یافتن هویت خویشند. اما تلاش آنان بیهوده است و توفیقشان برای رسیدن به مقصود، غیرممکن. داستان «سراسر حادثه» بالماسکه‌ای تماشایی است، بالماسکه‌ای که در آن سرانجام نقاب‌ها از چهره‌ها فرو می‌افتد و واقعیت آشکار می‌شود.

از موضوعات مورد علاقه صادقی توصیف زندگی و عوارض آن در شهر است. شهر

در نظر نویسنده به تیمارستانی می‌ماند که رهایی از آن مقدور نیست. در آنجا عواطف می‌میرند، دوستی‌ها به دشمنی‌ها و معصومیت‌ها به درنده‌خوبی‌ها تبدیل می‌شوند. صادقی این ویژگی را در داستان «مهمانِ ناخوانده در شهر بزرگ» به بهترین وجه نشان می‌دهد.

صادقی تنها دارای دیدی اجتماعی نیست، بلکه بدبینی او به زندگی به او دیدی فلسفی نیز بخشیده است. در داستان‌هایی که نویسنده با این ویژگی آفریده است، جنون و مرگ همه جا حضور دارد. نمونه بارز این داستان‌ها «تدریس در بهارِ دل‌انگیز» و «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» هستند.

زبانِ صادقی، زبانی است ساده و گزارشگرانه. بجز طنز، که ممتازترین ویژگی کار نویسنده است، زبان او از خصوصیات دیگری برخوردار است: گاهی به لحنِ توصیفی افسانه‌های کهن نزدیک می‌شود و زمانی بافتی نمایشی می‌پذیرد؛ گاهی از عرفان مایه می‌گیرد و زمانی به زبانِ تصویری در سینما مشابَهت می‌یابد. اما در هر صورت زبانی دقیق، بی‌پیرایه و کاملاً پرداخت شده است.

نویسنده دیگری که باید از او به عنوان یکی از پیشگامان داستان‌نویسی یاد کرد، هوشنگ گلشیری است. گلشیری در داستان‌های نخستین خود می‌کوشد که زندگی ملالت‌بار طبقات متوسط اجتماع و بویژه کارمندان جزء را توصیف کند و حالات روحی و عوالم ذهنی آنان را باز نماید. بیشتر این شخصیت‌ها میانسال و مجردند و عمرشان یا در محل کارشان و یا در مشروب‌فروشی‌ها می‌گذرد. نمونه خوب این گونه داستان‌ها «دخمه‌ای برای سمور آبی» است که در آن بیهودگی زندگی معلّمی مجرد نشان داده می‌شود. معلّم، انسانی است تنها که نه ریشه در گذشته دارد و نه امید به آینده.

داستان «مردی با کراوات سرخ» نه تنها از نظر درونمایه با داستان‌های دیگر مجموعه «مثل همیشه» (۱۳۴۷) تفاوت دارد، بلکه از نظر ساختمان نیز منسجم‌تر است. در اینجا حالات و رفتار یک مأمور ساواک توصیف می‌شود که در پی کشف هویتِ مردی به نام س.م. است. تلاش مأمور سبب می‌شود که او نه تنها کم‌کم س.م. را بهتر بشناسد، بلکه اندک اندک به هویت و شخصیت واقعی خود نیز پی بُرد. در پایان اتفاقی جالب روی می‌دهد: س.م. کارت شناسایی مأمور را به سینه خود می‌زند و عینک خود را به چشم او می‌گذارد. به این ترتیب این دو شخصیت به ظاهر متفاوت یکی می‌شوند و استحاله کامل می‌شود.

«مردی با کراوات سرخ» اثری است با تکنیکی نیرومند و هوشمندانه. داستان به شکل گزارشی دقیق در ذهن راوی تنظیم می‌شود تا بعد نوشته و به مافوق تسلیم گردد. بی‌تردید خواندنِ محتوای گزارش یک مأمور مخفی چندان دلنشین نیست، اما هنر نویسنده در این است که ما را در طی آن به گونه‌ای غیرمستقیم با روحیه و شخصیت واقعی او آشنا می‌کند و

تغییرات عاطفی او را نشان می‌دهد. از امتیازات این داستان یکی هم طنز مستوری است که در بافت آن به کار رفته است. ما در اینجا ابتدا با مأمور منضبط، آداب‌دان و دقیقی روبه‌رو می‌شویم که در اثر آشنا شدن با س.م. کم‌کم تغییر ماهیت می‌دهد: مشروب می‌خورد، تریاک می‌کشد، انضباط را فراموش می‌کند و مأموریت خود را از یاد می‌برد. اما جالب‌تر این است که چهره س.م. - که افکار او باید در اصل بوسیله مأمور آشکار شود - کم و بیش در پرده ابهام می‌ماند و خواننده آن را بدرستی نمی‌بیند.

گلشیری در داستان‌هایی که پس از مجموعه «مثل همیشه» نوشت، همچنان به درون‌نمایه آثار نخستینش، که بیشتر کشف جهان پیچیده درون انسان بون و فادار می‌ماند. در این داستان‌ها معمولاً راوی نقشی عمده ایفا می‌کند. کار او آنکه سو باز کردن دست شخصیت‌ها و از سوی دیگر پنهان کردن راز آنان است. با این شیوه، گلشیری در به کاربردن آن چیره‌دست است، خواننده کم‌کم به کانون داستان، به کشف حقیقت، نزدیک می‌شود. اما هنر نویسنده به همین جا پایان نمی‌یابد: او ضمن اینکه از حس کنجکاوی خواننده برای شناخت واقعیت استفاده می‌کند، با زیرکی تمام تمهیداتی می‌چیند که او را پیوسته در حالت تعلیق نگاه دارد و تردید او را درباره چیزی که فکر می‌کند می‌داند، برانگیزد. بدین گونه کشف حقیقت در داستان‌های گلشیری - که در آغاز آسان می‌نمود - غالباً غیرممکن می‌شود. و این، تفاوت عمده‌ای است که بین آثار او و داستان‌های پلیسی - که در پایان آنها حقیقت روشن می‌شود - وجود دارد. این ویژگی در بیشتر داستان‌های مجموعه «نمازخانه کوچک من» (۱۳۵۴)، بویژه در «عکسی برای قاب عکس خالی من» و «گرگ» آشکارا به چشم می‌خورد.

بیشتر داستان‌های گلشیری در شهر روی می‌دهند. اما شهر در آثار او، هم‌گذرا توصیف می‌شود و هم گنگ؛ و در صورت اخیر تنها برای نشان دادن حالات ذهنی شخصیت‌ها. صحنه داستان «مردی با کراوات سرخ»، اصفهان است، اصفهان در شب، اصفهان خاموش و شب‌وار.

در آثار گلشیری موضوعات، متنوع است و زبان در عین سادگی محض، ظاهراً بی‌رمق و آرام. اما استفاده از این زبان از شگردهای گلشیری است و او در این کار تعمّد دارد. روی هم رفته شیوه داستان‌نویسی گلشیری ترکیب پیچیده‌ای است از شیوه علوی و چوبک. او از علوی روش توصیف حالات روانی شخصیت‌ها و ایجاد فضای داستان‌های پلیسی و از چوبک شیوه نشان دادن سرخوردگی‌های انسانی و عدم توجه به اصول متعارف اخلاقی را وام گرفته است.

یکی دیگر از نویسندگان چیره‌دست ایران غلامحسین ساعدی است. داستان‌های

ساعدی را می‌توان به دو گروه بخش کرد: الف) داستان‌هایی که در شهر روی می‌دهند و ب) داستان‌هایی که محل وقوع آنها یا در روستا و یا در جنوب ایران است. شخصیت‌های دسته نخست بیشتر خانه‌به‌دوشان و ولگردان، و قهرمانانِ گروه دوم روستاییان و ساحل‌نشینان جنوبند.

بی‌تردید هیچ نویسندهٔ معاصر ایرانی مانند ساعدی به توصیف زندگی ولگردان، بیکاران و خانه‌به‌دوشان حاشیهٔ شهرها نپرداخته و از تنگدستی و محرومیت آنان این‌گونه با صمیمیت سخن نگفته است. او در داستان‌های خود، آنده را به این دنیای غم‌انگیز و فلاکت‌بار می‌برد و با آدم‌هایی روبه‌رو می‌کند که نظیر آنها را در خیابان‌ها و کوچه‌های شهر بندرت می‌توان یافت. یکی از این آدم‌ها، راوی داستان «خاکستر نشین‌ها» است. او کودکی بی‌سرپرست است که نزد دایی بزرگش در زیرزمینی تاریک و محقر در حاشیهٔ شهر ری زندگی می‌کند. کار دایی کودک - که با تمام تنگدستی نمی‌خواهد تن به‌گدایی دهد - چاپ کردن زیارتنامه است. اما مسلّم است که چاپ کردن زیارتنامه باید مخفی انجام گیرد، چون داشتن ماشین چاپ از نظر امنیتی جرم است. نیاز به توضیح نیست که زندگی این دو تن مدام در خطر است، و این خطر تنها از سوی مأموران دولتی نیست، بلکه دایی کوچک کودک نیز، که به درآمد اندک آنان رشک می‌برد، آنها را مدام به فاش کردن اسرارشان تهدید می‌کند.

در این داستان همهٔ عناصری که در آثار دیگر ساعدی نیز به گونه‌های مختلف ظاهر می‌شوند، وجود دارد: ترس، فساد، گرسنگی، بی‌پناهی و خرافات. تمام این عوامل در اثر دیگری از نویسنده، یعنی در «گدا» هم آشکارا دیده می‌شود. امتیازی که این دسته از داستان‌ها دارند، توصیف دقیق و موşkافانهٔ محیط آنهاست. شاید هیچ نویسندهٔ ایرانی - بجز چوبک - این محیط و انسان‌هایی را که در آنها زندگی می‌کنند، بخوبی ساعدی نمی‌شناسد و وصف نمی‌کند.

شخصیت‌های ساعدی آدم‌های محروم، بی‌پناه و شکست خورده‌ای هستند که در برابر زور خشمشان را فرو می‌خورند و دم بر نمی‌آورند. اما در این مود استثنا هم وجود دارد: در داستان «سایه به سایه» خواننده با مردم تیره‌روزی روبه‌رو می‌شود که سرانجام ترس را به یک سو می‌نهند و در برابر مأموران امنیتی به مبارزه برمی‌خیزند.

بین آثار ساعدی داستان‌های نسبتاً زیادی می‌توان یافت که محل وقوعشان روستاست. مجموعهٔ «عزاداران بیل» (۱۳۴۳)، که شامل هشت داستان به هم پیوسته است، یکی از آنهاست. ساعدی در این داستان‌ها مسائل زندگی در روستا را مطرح می‌کند و از کار و امور روزانه، از بیماری و قحطی، از عشق و خرافات و موضوع‌هایی نظیر آنها سخن می‌گوید. بیل، دهکده‌ای کوچک و خیالی است که تمام ویژگی‌های یک جامعهٔ بزرگ را داراست: فضای آن



فتنه‌خیز و مردم آن تنگدست و خرافه‌پرستند.

وجه مشترکی که در همه این داستان‌ها وجود دارد، بلایی است که در هر یک از آنها روی می‌دهد. این بلا در سه داستان نخست به صورت بیماری و در داستان پنجم به شکل سگی غریب ظاهر می‌شود. در داستان چهارم مردی که گاوش مرده است، مشاعرش را از دست می‌دهد و خود را گاو می‌پندارد. داستان ششم شرح خرافه‌پرستی روستاییان و داستان هفتم توصیف بیماری مرموز یکی از آنان است. در داستان آخر سرنوشت یکی از اهالی دهکده توصیف می‌شود که به شهر می‌رود و در آنجا کارش به شمارستان می‌گردد.

ساعدی در ایجاد فضای روستا چیره‌دست است. در توصیف آدم‌ها و نشان دادن جهان ذهنی آنان توانا. او در این داستان‌ها چنان واقعیت و خیال را با هم درمی‌آمیزد که سبب شگفتی می‌شود. طنز سیاه او نیز در این موارد غالباً به کمکش می‌آید و تصویری غریب پدید می‌آورد. اما درباره این داستان‌ها باید به نکته‌ای نیز اشاره کرد: برخلاف ادعای پاره‌ای از منتقدان، نه دهکده تپل بی‌هویت است و نه ساکنان آن؛ آنچه شگفتی‌انگیز است تنها غرابت رویدادهایی است که نیروی تخیل نیرومند ساعدی آنها را آفریده است. - و این، از ارزش کار او نمی‌کاهد.

در مجموعه «ترس و لرز» (۱۳۴۷) ساعدی در ایجاد فضای غریب و وهم‌انگیز گامی فراتر می‌رود و داستان‌هایی می‌آفریند که برای آنها نظایر فراوانی در ادبیات امروز ایران نمی‌توان یافت. در اینجا نویسنده به توصیف زندگی و سرنوشت ساحل‌نشینان جنوب ایران می‌پردازد و آثاری پدید می‌آورد که بن‌مایه همه آنها «نزول بلا» ست. داستان «گرداب» از آن شمار است. در اینجا دریا (نمادی برای زندگی؟) محل وقوع حادثه‌ای می‌شود که آن را تنها نیروی تخیل ساحل‌نشینان ساده‌دل می‌آفریند. به سخن دیگر، شخصیت‌های داستانی ساعدی از دریا (و درون خود) آینه‌ای می‌سازند که در آن تنها چهره ترسناک اشباح را می‌توان دید، اشباحی که سرانجام صورت انسانی می‌پذیرند و به شکل سیاهپوشانی مرموز از گرداب سربرمی‌آورند.

آخرین نویسنده بزرگی که باید از او نام برد، محمود دولت‌آبادی است. اگر محیط روستا تنها بخشی از آثار ساعدی را تشکیل می‌داد، در داستان‌های دولت‌آبادی زمینه همه آنها می‌شود. تردید نیست که توجهی را که نویسنده برای نشان دادن محیط روستا و زندگی کم‌عرض و طول روستاییان معطوف داشته است، در هیچیک از نویسندگان امروز ایران تا بدین حد نمی‌توان یافت. دلیل آن نیز روشن است: دولت‌آبادی روستازاده‌ای است که محیط دهکده‌های ایرانی و بویژه دهکده‌های شمال خراسان را دقیقاً می‌شناسد و با روحیات شخصیت‌های داستانی خود کاملاً آشناست. اما نویسنده از امتیاز دیگری نیز برخوردار

است: عشق بی پایان به محیطی که خاستگاه اوست و تعهدی که نسبت به مردم آن احساس می‌کند.

دولت آبادی تاکنون دو مجموعه داستان کوتاه به نام‌های «لایه‌های بیابانی» (۱۳۴۷) و «هجرت سلیمان» (۱۳۵۱) منتشر کرده است؛ بسیاری از نوشته‌های او حذافصل بین داستان و رُمانند. خود او در مصاحبه‌ای در خردادماه ۱۳۵۳ به این ویژگی اشاره می‌کند: «عیب عمده داستان‌نویسی من شکل‌بندی یافت آن است، من از داستان کوتاه شروع کرده‌ام و دارم رو به رُمان می‌روم، رو به پهن‌ورترین زمینه ادبیات. نقص عمده این رمان‌نویسی ضروری این است که پاره‌ای از داستان‌هایم ضمن اینکه از داستان کوتاه دور شده‌اند، هنوز به رُمان نرسیده‌اند.»

شخصیت‌های داستان‌های دولت آبادی غالباً روستاییان بینوا و تیره‌روزی هستند که در زندگی، تنها یک چیز را خوب می‌شناسند: ترس را. ترس از خشکسالی، ترس از آفت، ترس از سوانح طبیعی، ترس از مالک، ترس از ژاندارم، ترس از دادگاه و ده‌ها نوع ترس دیگر. داستان‌های دولت آبادی یادگار روزگاری است که فقر، ستم، بیماری و بی‌سوادی در روستاهای ایران بیداد می‌کرد و اصلاحات سطحی اثری عمده در کاهش آنها نداشت. از این رو جای شگفتی نیست اگر بسیاری از شخصیت‌های دولت آبادی خانه و کاشانه را وا می‌نهند و مهاجرت می‌کنند. ذوالفقار، قهرمان داستان «بیابانی» نمونه بارزی در این مورد است. او که کشاورزی ساده است، ولایتش را برای تأمین زندگی خانواده‌اش ترک می‌کند و به شهر می‌رود. اما زندگی در شهر برای ذوالفقار جز نکبت و شوربختی حاصلی ندارد. این نکبت دامن بسیاری از قهرمانان نویسنده را که به شهر روی می‌آورند، نیز می‌گیرد.

ترک روستا برای قهرمانان دولت آبادی تقریباً همیشه با از هم‌گسیختگی بنیان خانوادگی و از دست دادن هویت فردی همراه است. روستا برای اینان در حکم پناهگاه، در حکم خانه پدری است، خانه‌ای که آنان را در برابر محیط سرد و بیرحم شهر حفظ می‌کند. اصولاً حضور مقتدرانه پدر در بیشتر داستان‌های دولت آبادی حس می‌شود. از این رو هر کجا که سایه پدر نیست، تزلزل هست، تباهی و ناکامی هست. در داستان «ادبار» با جوانی روبه‌رو می‌شویم که به دلیل مهاجرت پدرش به شهر پادوی شیره‌کش خانه می‌شود و پس از آنکه این کار را هم از دست می‌دهد، در نهایت خواری می‌میرد. قهرمان جوان داستان «بند» نیز سرنوشتی مشابه دارد. او هم ناگزیر است که پس از مهاجرت پدر و مادرش به شهر در دخمه قالیبافی کار کند و صدها گونه رنج و حقارت را تحمل نماید.

بین شخصیت‌های داستان‌های دولت آبادی بدبختی و نکبت نه تنها دامنگیر روستاییان مهاجر می‌شود، بلکه افرادی هم که در ده می‌مانند، سرنوشت بهتری ندارند. شوربختی آنها

نیز در این است که باید در برابر ظلم مالک و نمایندگان قانون سر فرود آورند و دم نزنند. در این مورد قهرمان داستان «هجرت سلیمان» نمونه‌ای منحصر به فرد نیست. اما در این باره استثنا هم وجود دارد: ذوالفقار، شخصیت اصلی داستان «بیابانی» یکی از کسانی است که حاضر نیست از حق خود چشم ببوشد و تسلیم شود. اگرچه ذوالفقار سرانجام شکست می‌خورد، اما می‌داند که انتقام خود را در آینده‌ای نه چندان دور از کسی که به حق او تجاوز کرده است خواهد گرفت.

اصولاً شمار شخصیت‌های مقاوم در آثار دولت‌آبادی کم است. و این، واقعیتی نیست که تنها در مورد شخصیت‌های روستایی صدق کند. با وجود این در داستان‌های نویسنده گاهگاه می‌توان با کسانی روبه‌رو شد که شجاعت و غرورشان همین‌انگیز است. یکی از آنها شخصیت اصلی داستان «مرد» است. ذوالقدر نوجوانی است که پس از فرو ریختن تکیه‌گاه خانواده‌اش تسلیم نمی‌شود و در برابر سرنوشت سر فرود نمی‌آورد.

در میان داستان‌های دولت‌آبادی «هجرت سلیمان» از انسجام بیشتری برخوردار است. موضوع داستان ساده است: سلیمان مردی است روستایی که همسرش همراه زن ارباب به شهر می‌رود و پس از دو ماه نو نوار و سر حال به ده باز می‌گردد. اما در غیاب او سلیمان تاب تحمل حرف‌های نیشدار مردم را ندارد. بنابراین به مواد مخدر پناه می‌برد. داستان، توصیف سقوط سلیمان است. سلیمان با معتادان و بزه‌کاران همنشین می‌شود، در معرض عام شلاق می‌خورد و سرانجام به زندان می‌افتد. اما واکنش سلیمان در برابر این سقوط یکسان نیست: اگر در اجتماع کوچک ده پیش نمایندگان قانون سر خم می‌کند، در خانه همسر بی‌گناهِش را به باد کتک می‌گیرد. به سخن دیگر: او در برابر فرادستان خاضع است و در مقابل فرودستان، ستمگر. اما زن به طور غریزی می‌داند که خطا در کجاست و می‌کوشد که آن را به مردش تفهیم کند: «نامرد، مردانگی آن نیست که آدم تُف تو یخه خودش بندازه، مرد که همه مردی‌هاشو به خونه نمی‌آره. مثلِ گاو شلاقت می‌زنن و نُفست در نمی‌آد.»

داستان «هجرت سلیمان» تنها توصیف سقوط یک انسان نیست، بلکه در ضمن وسیله‌ای است برای نشان دادن موقعیت زن ایرانی، زنی که ستم‌دیدی و بی‌پناهی او در اینجا به گونه‌ای بسیار مؤثر توصیف می‌شود.

زبان دولت‌آبادی در داستان‌هایش زبانی است نیرومند، پیراسته و انعطاف‌پذیر. هنگامی که حادثه‌ای روی می‌دهد، بر شتاب این زبان افزوده می‌شود و زمانی که محیط آرام و خموده روستا توصیف می‌شود، حالتی رختناک و تاحدی ملال‌آور می‌یابد. گو اینکه این زبان ابتدا در رمان‌های «جای خالی سلوچ» و «کلیدر» به استقلال کامل می‌رسد، اما در داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی نیز نشانه‌های بسیار می‌توان یافت که نویسنده می‌کوشد تا با

بهره گرفتن از زبان بومی مردم خراسان به زبانی ویژه دست یابد. تردید نیست که استفاده از واژه‌ها، اصطلاحات، ترکیبات و ضرب‌المثل‌های این زبان بر غنای نثر دولت‌آبادی می‌افزاید و به داستان‌های او فضایی کاملاً بومی می‌بخشد. از این رو اگر ادعا کنیم که ما بخشی از زبان مردم امروز خراسان را از طریق داستان‌های دولت‌آبادی می‌شناسیم، سخنی به گزاف نگفته‌ایم. اما مردم بومی این بخش از ایران را ما نه تنها از طریق زبان، بلکه از راه آشنا شدن با زندگی، سرنوشت و محیط آنان می‌شناسیم. و این آشنایی را مدیون نویسنده‌ای هستیم که به فرهنگ بومی زادگاه خویش عشق می‌ورزد.

در پایان می‌خواهم از آنچه تاکنون درباره تحولات داستان‌نویسی در ایران گفته‌ام نتیجه بگیرم:

اگرچه سال‌های بین ۱۳۰۰ و ۱۳۵۷ از نظر اجتماعی دورانی ناآرام و پرتلاطم است، اما کوشش نویسندگان ما، دست کم در یک زمینه، بسیار ثمربخش بوده، و آن داستان کوتاه است. من می‌خواهم حتی ادعا کنم که در بین انواع گوناگون ادبی (اعم از شعر، رمان و نمایشنامه) هیچیک از نظر کیفیت - دست کم تا ۱۳۵۷ - با داستان کوتاه قابل سنجش نیست. - و این، برای ما که دارای پیشینه‌ای کوتاه در این زمینه‌ایم، باید غرورآفرین باشد.

### چند نکته درباره «بوف کور»

هنر، آینه زمان است. شاید به همین سبب نیز آثار بزرگ هنری نمودار چهره روزگار خویش‌اند. این سخن در مورد بوف کور نیز صدق می‌کند. اعتقاد به اینکه این اثر را تنها هنگامی می‌توان دریافت که زمان پیدایی آن را بررسی کرد، سخنی بجاست.<sup>۱</sup> اما واقعیت دیگری را نیز نباید فراموش کرد: بوف کور آفریده ذهن نویسنده درون‌گرایی است که تنها از بیداد روزگار شکوه نمی‌کرد، بلکه از شوربختی بشر به طور کلی و ازناتوانی انسان هنرمند بویژه رنج می‌برد. بوف کور بازتاب این سرخوردگی است.

از ویژگی‌هایی که برای بوف کور برشمرده‌اند، یکی هم ابهامی است که در آن است. اما آیا این خصوصیت از ارزش آن می‌کاهد؟

به اعتقاد من نه! آیا هیچ انسان هوشمندی - به عنوان نمونه - کافکا را به سبب خلق فضاهای تیره و وهم‌آلود در نوشته‌هایش ملامت می‌کند؟

هنر، آزاد است. اگر تعیین مسیر برای آن دلیل ناآگاهی نباشد، دست کم نشانه ساده‌دلی است. اثری مانند بوف کور با تمام ابهام، تیرگی، ناپیراستگی‌های زبانی و عیب‌های کوچکی که در آن است، نه تنها شاهکار هدایت، بلکه ژرف‌ترین اثر داستانی در ادبیات

۱. مقایسه کنید با:

امروز ایران است.<sup>۱</sup> من حتی می‌خواهم گامی فراتر روم و ادعا کنم که سال‌ها پیش از آنکه کامو، بکت و یونسکو «ادبیاتِ پوچی» را بنیان نهند، هدایت نمونه درخشانی از آن را در بوف کور ارائه کرده بود.

در داستانِ خواب‌گونه هدایت از ناتوانی، سرگستگی و تنهایی انسان سخن گفته می‌شود. از این رو برای ما تعبیراتی نظیر بیگانه (کامو) و نای تهی دلهره‌انگیز (سارتر) حرف‌های تازه‌ای نیستند: هدایت خیلی پیشتر از متفکرانِ هوشمند باختری به انسان و سرنوشت او اندیشیده و نتیجه آن را در اثرِ بزرگ خود منعکس کرده است. در دیده او تلاش آدمی در این جهان، تلاش موری است که در طاسی لغزان گرفتار آمده و راهی برای رهایی ندارد.

از نظر موضوع، بوف کور نه تنها یک داستانِ ایرانی، بلکه یک ژمان جهانی است. در اینجا هدایت از دردهایی سخن می‌گوید که «مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» (ص ۹).<sup>۲</sup> این دردها تنها مختص انسان شرقی نیست، بشریت به آن مبتلاست. بوف کور شرح داستانی است که روایتگر و مخاطب آن یکی است. به سخن دیگر، موضوع اصلی کتاب توصیف شکافِ هراس‌انگیزی است که بین این دو موجود - بین گوینده و شنونده - فاصله انداخته است:

«من فقط برای سایه خودم می‌نویسم که جلوی چراغ به دیوار افتاده است، باید خودم را بهش معرفی بکنم». (ص ۱۰)

یا در جایی دیگر:

«این احساس دیرزمانی در من پیدا شده بود که زنده زنده تجزیه می‌شوم. نه تنها جسمم، بلکه روحم، همیشه با قلبم متناقض بود...» (ص ۶۷)

اما آیا بوف کور تنها یک تک‌گویه بلند و ملال‌آور است؟ داستان را اندکی دقیق‌تر می‌خوانیم:

چیزی که پس از مرورِ نخست توجّه خواننده را جلب می‌کند سادگی متن است، اما آنچه وی را به تعمّق و می‌دارد، غرابِ رویدادها، صحنه‌ها، شخصیت‌ها و به طور کلی

۱. آنچه هدایت دربارهٔ کافکا می‌گوید، در مورد خود او و بوف کور نیز صدق می‌کند: «هرگاه برخی به نظر کافکا دندان فروجه می‌روند و پیشنهاد سوزاندن آوارش را می‌کنند، برای این است که او دلخوشک و دستاویزی برای مردم نیاورده، بلکه بسیاری از فریب‌ها را از میان برده است...» صادق هدایت: پیام کافکا، چاپ چهارم، تهران ۱۳۴۲، صفحه ۱۶/۱۵.

۲. نسخه‌ای از بوف کور که در این مقاله از آن نقل می‌شود، از انتشارات مؤسسه امیرکبیر، چاپ سیزدهم، اسفندماه ۱۳۴۹ است.

فضای داستان است.

بوف کور دارای دو بخش به ظاهر گوناگون است: یکی پاره‌ای است که در آن ماجراهایی که اکنون در رؤیا رخ می‌دهند، بیان می‌شوند، و دیگری قسمتی است که به توصیف صحنه‌هایی از گذشته راوی، که در بیداری از برابر چشم او می‌گذرند، اختصاص دارد. به سخن دیگر، بوف کور شرح رؤیا یا خوابی بلند است که در آن حصار زمان فرو می‌ریزد و رویدادهای پیشین و اتفاقات حال در هم می‌آمیزند. در اینجا گذشته و حال معنی ندارد، روز و هفته و سال یکی است: «یک اتفاق دیروز ممکن است برای من کهنه‌تر ولی تأثیرپذیرتر از یک اتفاق هزار سال پیش باشد.» (ص ۴۹) این خواب ویژگی دیگری نیز دارد: پای‌بند معیارهایی که نزد ما معتبرند نیست.

اما خواب چیست؟

خواب نه تنها تاریک‌ترین، بلکه ناب‌ترین شعر روان ماست. «در این جهان اثیری است که آرزوهای فرو خفته سربرمی‌آورند و هر یک به زبانی غریب درباره‌ی خویش سخن می‌گویند.»<sup>۱</sup> اما اگر ما زبان آنها را درک نمی‌کنیم، گناه از ناآشنایی ماست. «این آرزوها - که ما آنها را پیش از آنکه به سطح آگاهی ما برسند بازپس می‌رانیم - غالباً در عمیق‌ترین لایه‌های ضمیر ما جای دارند» ولی ما (حتی زمانی که زمزمه آنها را از نزدیک می‌شنویم) به دو دلیل درباره آنها سخن نمی‌گوییم: نخست، محظورات اخلاقی، و سپس قیده‌های اجتماعی. اما چون این دو عامل در خواب بی‌تأثیرند، پس آرزوهای سرکوفته ما می‌توانند در آنجا آزادانه خودنمایی کنند. و این، همان چیزی است که در بوف کور نمونه‌های گوناگون آن را بسادگی می‌توان یافت. اما پیش از آنکه در راستای این اندیشه گامی فراتر نهیم، لحظه‌ای چند درنگ، و برای بار دیگر اثر هدایت را مرور می‌کنیم:

در آغاز داستان با مردی روبه‌رو می‌شویم که در اتاقش نشسته و سرگرم نقاشی کردن روی جلد قلمدان است. این کار، مشغله‌ی همیشگی اوست، اما موضوع نقاشی‌های او نیز پیوسته یکی است:

«نمی‌دانم چرا موضوع مجلس همه نقاشی‌های من از ابتدا یک جور و یک شکل بوده است. همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی فوز کرده، شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چمباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابه دست چپش را به حالت تعجب به لبش گذاشته بود. - روبه‌روی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد».

1. Sigmund Freud: Der Traum. In: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Bd. 1. Frankfurt/M. 1969, S. 101 ff.

دیری نمی‌پاید که دختر روی قلمدان شخصاً در برابر گوینده ظاهر می‌شود! اما اندکی بعد راوی او را در بستر خویش مرده می‌یابد: «او آمده بود در اتاق من، جسم سرد و سایه‌اش را تسلیم من کرده بود.» (ص ۳۰)

سرانجام راوی جسد دختر را قطعه‌قطعه می‌کند، آن را در چمدانی جای می‌دهد، به گورستان می‌برد و به خاک می‌سپارد.

در بخش دوم کتاب - که ظاهراً تصویری از جهان واقعی گوینده است - با وضع خانوادگی او آشنا و از شیفتگی‌اش به رقاصه‌ای هندی آگاه می‌شویم. این علاقه اگر چه به ازدواج می‌انجامد، اما دشواری جدیدی را برای روایتگر ما پدید می‌آورد: مرد نمی‌تواند با دختر بیامیزد. این بخش نیز پایانی مشابه دارد: راوی همسر خود را به شکلی فجیع به قتل می‌رساند.<sup>۱</sup>

ظاهراً بوف کور شامل دو بخش کاملاً مجزا است، اما آیا پاره دوم - یعنی آنچه در جهان عینی گوینده روی می‌دهد - عکس برگردان بخش نخست نیست؟<sup>۲</sup>

با اندکی بردباری می‌توان سر رشته را در این کلاف سردرگم باز یافت: دختری که گوینده در بخش نخست به او دل می‌بندد، همان زنی است که با او در بخش دوم ازدواج می‌کند:

«فریه و جافناده شده بود، آرخلیق سنپوسه طوسی پوشیده بود، زیر ابرویش را برداشته بود، خال گذاشته بود، وسمه کشیده بود، سرخاب و سفیداب و سورمه استعمال کرده بود. مختصر، با هفت قلم آرایش وارد اتاق من شد ... آیا این همان زن لطیف، همان دختر ظریف اثیری بود که لباس سیاه چپن خورده می‌پوشید و کنار نهر سورن با هم سرمامک بازی می‌کردیم؟» (ص ۱۰۰)

با توجه به شواهد بسیار باید به این پرسش جواب مثبت داد. اما افزون بر آن، باید به سؤال مهم دیگری نیز پاسخ گفت: زنی که گوینده (چه در بخش نخست و چه در پاره دوم) نمی‌تواند با او بیامیزد کیست؟

۱. در پاره نخست بوف کور می‌خوانیم: «مرده او، نعش او، مثل این بود که همیشه این وزن روی سینه من فشار می‌داده» (ص ۳۲). بخش دوم با این جمله پایان می‌یابد: «من برگشتم به خودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سرتا پایم آلوده به خون دلمه شده بود ... و وزن مرده‌ای روی سینه‌ام فشار می‌داد» (ص ۱۱۶).

۲. در نقدی که آندره روسو (A. Rousseaux) بر ترجمه بوف کور به فرانسه نوشته، این عبارت نیز آمده است: «قسمت دوم کتاب شمه دیگری از زندگی نویسنده است که بر قسمت اول مقدم می‌باشد...» (ماهنامه سخن، دوره چهارم، شماره ۹، شهریور ماه ۱۳۳۲) من این نظر را نمی‌پذیرم و اعتقاد دارم که برای بخش‌های دوگانه بوف کور نمی‌توان تقدم و تأخر قائل شد؛ آنها دو روی یک سکه‌اند و ترکیبی از خیال و واقعیت.



فروید، روانکاو بزرگ اتریشی، جواب این پرسش را نزدیک به یک قرن پیش داده است: مادر او.

فروید اعتقاد دارد که پسر در کودکی به مادر خود عشق می‌ورزد و پدر را رقیبی بزرگ برای خویش می‌داند. اما کم‌کم از شدت وابستگی عاطفی کاسته می‌شود و با رسیدن به مرحله بلوغ تمایل به جنس مخالف جایگزین آن می‌گردد. فروید این پدیده را عقده اَدیپ می‌نامد.<sup>۱</sup>

در بوف کور خواننده احتمالاً با چنین موردی روبه‌روست.<sup>۲</sup> مردی که نمی‌تواند از پیله کودکی بیرون آید و از مادر خویش پیوند عاشقانه بگسلد، برای گریز از واقعیت به مواد مخدر پناه می‌برد.<sup>۳</sup> او دچار یکی از آن دردهایی است که:

«نمی‌شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش‌آمدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخر آمیز تلقی بکنند...» (ص ۹)

اگر در بخش نخست می‌خوانیم:

«مثل این بود که روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده...» (ص ۱۹)

در پاره دوم به این سطور می‌رسیم:

«صبح که بیدار شدم، دایم‌گفت: دخترم (مقصودم زنم، آن لگاته بود) آمده بود سر بالین من

۱. نگاه کنید به:

Sigmund Freud: *Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt/M. 1961, S. 160 ff.

۲. از این پدیده تنها در روان‌شناسی بحث نمی‌شود، در آثار ادبی نیز نمونه‌های زیادی از آن را به شکل‌های گوناگون می‌توان یافت. از آن شمار است نمایشنامه «هملت»، اثر شکسپیر. فروید و پس از او ارنست جونز نشان داده‌اند که هملت بدان سبب در کشتن عموی خویش، که قاتل پدر اوست، دچار تردید می‌شود، چون خود او ناهشیارانه به پدرش کینه می‌ورزد. در حقیقت عموی او دست به کاری می‌زند که او خود ناآگاهانه می‌خواهد مرتکب آن شود. در ادبیات فارسی نیز نمونه‌هایی از این شمار اندک نیست. به عنوان نمونه می‌توان از داستان کیخسرو در شاهنامه نام برد. (رجوع کنید به نوشته محمود صناعی، تحت عنوان: «فردوسی، استاد تراژدی». تهران ۱۳۴۸، صفحه ۱۳-۱۶.)

۳. از این جهت شباهتی آشکار بین راوی بوف کور و قهرمان داستان سرباز سُرپی، نوشته بزرگ علوی، وجود دارد. اگر به یاد آوریم که سرباز سُرپی به سال ۱۳۱۳، و بوف کور مقارن با اندکی پس از آن نوشته شده است، پی می‌بریم که تا چه حد مسائل روان‌شناسی جدید مورد توجه و علاقه هر دو نویسنده بوده است. ضمناً فراموش نکنیم که یکی از سرگرمی‌های هدایت و علوی در این سال‌ها مطالعه آثار نویسندگانی مانند شنیتسلر (۱۹۳۱-۱۸۶۲) و اشتفان تسواایگ (۱۹۴۲-۱۸۸۱) بوده است، یعنی نویسندگانی که مستقیماً تحت تأثیر روان‌کاوی فروید قرار داشته‌اند.

و سرم را روی زانویش گذاشته بود، مثل بچه مرا تکان می‌داده»<sup>۱</sup> (ص ۶۵)

یا:

«من او را گرفتم، چون شبیه مادرش بود، چون یک شباهت محو دور با خودم داشت.» (ص ۶۸)

گوینده داستان به سبب علاقه بیمارگونه‌ای که به مادر خود دارد، از ایجاد پیوند عاطفی با زنان ناتوان است:

«هرگز نمی‌خواستیم او را لمس بکنم، فقط اشعه نامرئی‌ای که از او می‌آید را خارج و به هم آمیخته می‌شد، کافی بود.» (ص ۱۶)

یا:

«با ترس و وحشت دیدم که زنم بزرگ و عقل رس شده بود، در صورتی که خودم به حال بچگی مانده بودم. - راستش از صورت او، از چشم‌هایش خجالت می‌کشیدم.» (ص ۱۰۱)

شاید سبب ناتوانی راوی داستان، گذشته از احساس گناه این است که برای او رقیب سرسختی وجود دارد، و آن پیرمرد خنزر پنزری (نمادی برای پدر) است که همیشه در لحظه‌های حساس ظاهر می‌شود:

«من بی‌اختیار او (زنم) را در آغوش کشیدم و بوسیدم، ولی در این لحظه پرده اتاق مجاور پس رفت و شوهر عمه‌ام، پدر همین لگانه قوز کرده و شال گردن بسته وارد اتاق شد.» (ص ۵۹)

با توجه به آنچه تاکنون گفته شد، شاید در اینجا پرسشی به ذهن خطور کند: آیا گوینده داستان واقعاً از سلامت روانی برخوردار است؟ به بوف کور مراجعه می‌کنیم:

«... ناخوشی، دنیای جدیدی در من تولید کرد، یک دنیای ناشناس، محو و پُر از تصویرها و میل‌هایی که در سلامت نمی‌شود تصور کرد.» (ص ۶۳/۶۴)

و یا:

«از وقتی که بستری شدم، در یک دنیای غریب و باورنکردنی بیدار شده بودم که احتیاجی به دنیای رجاله‌ها نداشت. یک دنیایی که در خودم بود، یک دنیای پُر از مجهولات؛ و مثل این بود که مجبور بودم همه سوراخ شنبه‌های آن را سرکشی و واریسی بکنم.» (ص ۶۵/۶۶)

توجه به چند نکته دیگر، غریب بودن عوالم درونی گوینده را (البته از زاویه نگاه ما)

۱. تأکید از نگارنده است.

نشان می‌دهد. از آن شمار، نیاز غیرطبیعی اوست به درد کشیدن، نیازی که از «غریزه تخریب»<sup>۱</sup> او حکایت می‌کند:

«روز به روز تراشیده‌تر می‌شدم ... از این حالت جدید خودم کیف می‌کردم.» (ص ۶۲)

و یا:

«مثل دیوانه‌ها شده بودم و از درد خودم کیف می‌کردم - یک کیف ورای بشری.» (ص ۱۰۱)

برای غرابیت رفتار و احساس و واکنش‌های راوی می‌توان نمونه‌های فراوان یافت، از جمله:

«خواستم به هر وسیله‌ای شده با فاسق‌های او (زنم) رابطه پیدا کنم.» (ص ۶۱)

و یا در جایی دیگر:

«... روی سکوی خانه نشستم. او (برادر زنم) را در بغلم نشاندم و به خود فشار دادم. تنش گرم و ساقی باهایش شبیه ساقی پاهای زنم بود و همان حرکات بی‌تکلف او را داشت. لب‌های او شبیه پدر بود، اما آنچه که نزد پدرش مرا متنفر می‌کرد، برعکس در او برای من جذبه و کشندگی داشت.» (ص ۷۳)

یکی از ویژگی‌های عاطفی‌گوينده احساس دوگانه او نسبت به پیرمرد «خنزر پنزری» است. از یک سو از او شدیداً نفرت دارد:

«چشم‌هایم که بسته شد، دیدم در میدان محمدیه هستم دار بلندی برپا کرده بودند و پیرمرد خنزر پنزری را جلو اتاقم به دار آویخته بودند.» (ص ۷۵)

و از طرف دیگر به وی احترام می‌گذارد و «نیمچه خدایش» می‌خواند. و شگفت آنکه چون نمی‌تواند با او به رقابت برخیزد، سرانجام به قالب او در می‌آید.<sup>۲</sup>

نکته‌ای را که اندکی پیشتر به آن اشاره کردیم، بار دیگر تکرار می‌کنیم: بوف کور شرح رؤیا یا خوابی است که در آن آرزوهای سرکوب شده و احیاناً «غیرطبیعی» از پنهانگاه دیرینه

۱. در برابر «غریزه عشق ورزیدن» یا «شور زندگی»، روان‌کاوان از «غریزه تخریب» یا «نیروی جاذبه مرگ» سخن می‌گویند. به نظر آنان در روان ما مهر و کین، غریزه و وجدان، خودپرستی و حقیقت‌پرستی پیوسته در کشمکش‌اند؛ به عبارت دیگر: آدمی زاده طرفه معجونی است / از فرشته سرشته وز شیطان.

۲. این استحاله خواننده را به یاد داستان مسیح، اثر کافکا می‌اندازد که آن را ابتدا هدایت به فارسی برگرداند و در ماهنامه سخن (دوره اول، شماره ۱، خردادماه ۱۳۲۲) منتشر کرد. برای من روشن نیست که هنرمند ایرانی کی برای نخستین بار با آثار نویسنده بزرگ چک آشنا شده بود و آیا هنگام نوشتن بوف کور (یعنی حدوداً ده سال پیش از انتشار ترجمه مسیح) کافکا را می‌شناخت یا نه. دانستن این موضوع برای بررسی دقیق بوف کور بی‌اهمیت نیست.

خویش بیرون می‌آیند و آزادانه عرض وجود می‌کنند. از این رو موجود شوربختی هم که در بوف کور به خویش انسانی چون خود دست می‌آلاید، راوی داستان نیست، همزاد رها شده‌اش، او، روان ناهشیار اوست. - و این، همان همزادی است که در درون همه ما وجود دارد.<sup>۱</sup>

بوف کور اثری نمادین است که در فضای خیالی آن واقعیت‌های جهان ما بسیار حقیرند. در این فضا همه چیز در حال انبساط، همه چیز در شرف رهایی است، خصوصیات که آدمی را بی‌اختیار به یاد نقاشی‌های شاگال می‌اندازند. بوف کور نه تنها سوگنامه‌ای درباره ناتوانی‌های انسان هنرمند است، بلکه در ضمن تصویر جهانی است که در آن آزاد می‌توان بود. این اثر - که می‌توان آن را بی‌هیچ تردید با نوشته‌های هنرمندانی چون کافکا، جویس و بکت سنجید - ویژگی دیگری نیز دارد: شرقی است؛ مانند رباعی‌های خیام ژرف و گیرا و مثل دو بیتی‌های باباطاهر لطیف و سوزناک است.<sup>۲</sup> کیست که بوف کور را بخواند و دلش به درد نیاید؟

«بوف کور» نه تنها از نظرِ دورنمایه، بلکه از جهتِ شخصیت‌ها، صحنه‌پردازی و زبان نیز اثری یگانه است. من در این مورد تنها به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنم:

در کانونِ داستانِ هدایت یک زن ایستاده است، زنی با دو چهره‌گونه‌گون: هم دوشیزه و هم روسپی، هم مظهرِ پاک‌ی و هم نمونه‌پتیارگی، هم تجسیمِ زیبایی و هم تمثیلِ زشتی. این موجود غریب تا زمانی که تنهاست، «دخترِ اثری» است و به محض آنکه «پیرمرد خنزر پنزری» پا به عرصه داستان می‌نهد، «لگاته» ای عفریته‌خوی.

در برابر این شخصیتِ دوگانه (و آدمک‌های چند چهره دیگر) راوی بی‌تردید استوارترین و قابل لمس‌ترین شخصیتِ بوف کور است. او نقاش کوچکی است که همه

۱. شمار قتل‌هایی که در بوف کور روی می‌دهد، اندک نیست، اما آیا این قتل‌ها عملاً نیز اتفاق می‌افتند؟ هگل درباره شکسپیر نکته تأمل‌انگیزی گفته است: «اینکه شکسپیر در نمایشنامه‌های خود اینهمه جنایتکار آفریده، به سبب آن است که خود او شهادت نداشته است تا دست به خون کسی بیالاید». در روان‌کاوی به این مسأله «فراکنشی» (Projektion) می‌گویند.

۲. می‌دانیم که هدایت اثر دل‌انگیز خود «ترانه‌های خیام» را به سال ۱۳۱۳ نوشت. برای من جای تردید نیست که بین این دو اثر پیوندی مستقیم وجود دارد. حتی یقین دارم که تأمل در عوالم معنوی و جهان‌بینی فیلسوف فرزانه نیشابور تأثیری ژرف در پدید آمدن بوف کور داشته است. از این رو شاید نتوان نظر احسان طبری را بسادگی پذیرفت که می‌نویسد: «هدایت نشان داد که یأس جانگزی او یک فلسفه قطعی و ابدی نیست، بلکه نتیجه تلخی و ناگواری محیط بوده است». (مجله مردم، شماره ۱۰، تیرماه ۱۳۲۶) موضوعاتی که در رباعی‌های خیام به کرات مطرح شده‌اند (بی‌ثباتی طبیعت، ناپایداری جهان، پوچی زندگی، تبادل عناصر، عشق‌ورزیدن به مظاهر فرهنگ و تمدن ایران پیش از اسلام، بی‌زاری از تعصب و ریا، تحسین شراب و نظایر آن)، در بوف کور نیز بارها تکرار می‌شوند. نظری که هدایت درباره خیام بیان کرده است، می‌تواند در مورد خود او نیز صدق کند: «فریادهای او (خیام) انعکاس دردها، اضطراب‌ها، ترس‌ها، امیدها و یأس‌های میلیون‌ها نسل بشر است. (ترانه‌های خیام، صفحه ۲۵)

تلاشش صرفِ تحقق بخشیدن به یک آرزو، یعنی تصویر کردنِ چشم‌های دخترِ اثری می‌شود. اما کوشش او بی‌ثمر است و رنجش در آفریدن «شاهکار»ی بزرگ، بی‌حاصل.<sup>۱</sup> راوی می‌خواهد به هر قیمتی شده به آن صورتِ اثری، یعنی به زیبایی مطلق، دست یابد (زیرا تنها این تصویر است که در نظر او جاودانه است)، اما سرانجام شکست می‌خورد و سرخورده و ناکام به دنیای «رِجَاله»ها روی می‌آورد: «من پیرمرد خنزر پنزری شده بودم».<sup>۲</sup> نکته‌ای که در این داستانِ بلند توجه را جلب می‌کند، نظر بدبینانه‌ای است که قهرمان آن نسبت به زنان دارد. - و این از شمار ویژگی‌هایی است که تقریباً در همه آثار هدایت دیده می‌شود.<sup>۳</sup> با اینهمه پاره نخست بوف کور از این نظر مستثناست: اینجا زن مظهر پاکسی و سرچشمه الهام است، اما افسوس که این موجود اثری را تنها در جهان خیال می‌توان یافت. انسان ساده‌دلی که او را در پهنه خاک جُست و جو می‌کند، بزودی با واقعیتی تلخ روبه‌رو می‌شود: محبوب او زنی آلوده‌دامنی است که هر لحظه دل به مهر مرد دیگری می‌سپارد و در آغوش دیگری می‌خُسبد.

اما هدف هدایت از آوردن این تمثیل چیست؟ آیا نظر او این است که زیبایی و کمالِ مطلق غیرقابل دسترسی است و جهان آرمانی بشر تنها در تخیل اوست؟

شخصیت‌های بوف کور غالباً فاقد هویتی مشخص‌اند. از این رو اگر در این اثر با افرادی مانند پدر، عمو، شوهر عمه، نعش‌کش، گورکن و قصاب روبه‌رو می‌شویم، همه «صورت»هایی از پیرمرد خنزر پنزری؛ و اگر با اشخاصی مانند دخترِ اثری، عمه، دایه و لکاته برخورد می‌کنیم، همه «سایه»هایی از همسر اویند.<sup>۴</sup>

در آغاز گفتیم که هنر، آینه زمان است و آثار بزرگ هنری غالباً نمودار چهره روزگار خویش‌اند. اما آیا این گفته درباره بوف کور نیز صدق می‌کند؟ آنچه خواننده را در پاسخ دادن به این پرسش در لحظه نخست دچار تردید می‌کند این است که در داستانِ هدایت نه زمان،

۱. شگفت است که در رمان «چشم‌هایش»، نوشته بزرگ علوی، نیز استاد ماکان سرنوشتی مشابه دارد. آیا علوی قصد داشته است که در اثر خود احتمالاً فریفته‌ای (دست کم در موردی خاص) برای داستان دوست نویسنده‌اش بیافریند؟

۲. بسیار نابجا خواهد بود اگر کسی این جمله را نه به عنوان اعترافِ راوی، بلکه به عنوان اعترافِ خود هدایت تلقی کند. نمی‌توان تصوّر کرد که سراینده شعر معروف «عقاب» (پرویز نائل خانلری) بدون دلیل قطعه زیبا و بسیار مؤثر خود را به هدایت پیشکش کرده باشد. در آنجا عقاب مغرور پندِ زاغ را که به خوردن مُردار دعوتش می‌کند نمی‌پذیرد و در عین نیازمندی از همنشینی با وی سر باز می‌زند: «گر بر اوج فلکم باید مُرد / عمر در گنده به سر نتوان بُرد».

۳. یکی از وجوه افتراقی هم که بین هدایت و دوست نویسنده‌اش وجود دارد همین است. جقدر نظر علوی نسبت به زنان ستایش‌انگیز است!

۴. تحلیلی که هدایت از قهرمانِ دُمان‌های کافکا می‌کند، درباره شخصیت‌های اثر خود او نیز مصداق می‌یابد: «همه آنها یک جور شیخ هستند، زیرا سیما و اندام و وزن آنها را نمی‌دانیم» (پیام کافکا، ص ۶۰).

مرز مشخصی دارد و نه مکان. نمونه آن نام‌های غریبی است نظیر گز مه، داروغه، مفتی، میر غضب، درهم و پشیز. این نام‌ها به زمان پیدایی بوف کور تعلق ندارند. اما چرا هدایت آنها را به کار برده است؟ به گمان من جواب این سؤال چندان دشوار نیست. اگر فراموش نکنیم که بوف کور اثری نمادین است، پرده ابهام خیلی زود از برابر دیدگان ما فرو می‌افتد.

در داستان هدایت مکان‌ها نیز بیشتر خیالی هستند. در بوف کور نه تنها خواننده بدرستی پی نمی‌برد که اتفاقات در کجا روی می‌دهند، بلکه برای قهرمان داستان نیز مکان، مفهوم مشخصی ندارد. او حتی نمی‌داند که در کجا زندگی کرده است: در نیشابور؟ در بلخ؟ در بنارس؟

شهری که در بوف کور توصیف می‌شود، شهری است نیمه مرده؛ در آنجا به ندرت می‌توان با کسی روبه‌رو شد.<sup>۱</sup> خانه‌های آن خاکستری رنگ است و دارای اشکال هندسی: مخروطی و منشوری و مکعبی. اما از این گذشته وجه تشابه دیگری نیز بین خانه‌ها موجود است: وسط همه آنها یک درخت سرو کاشته شده و شماری بوته نیلوفر. - و بیم و نفرت و سردی بر همه آنها حکمفرماست:

«دیوارها نمی‌دانم با خودشان چه داشتند که سرما و برودت را تا قلب انسان انتقال می‌دادند. مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد.» (ص ۳۳/۳۲)

در بوف کور بارها از شهر کهنسال ری سخن گفته می‌شود، شهری که هدایت از آن گاه‌گاه با نام باستانی‌اش راغا یاد می‌کند. اما این شهر - که در اثر هدایت در آن سوی نهر سورن (؟) قرار دارد - بی‌هیچ تردید مکانی خیالی است و زاده ذهن رؤیاخیز آفریننده‌اش. محیطی هم که در داستان هدایت توصیف می‌شود، صرفاً ایرانی نیست. توجه به این نکته و نکات مشابه دیگر نشان می‌دهد که برای هدایت ابداً مهم نبوده است که بین اجزای داستانش تجان منطقی وجود دارد، همچنانکه برای او شاید محتوای قصه نیز در کنار اندیشه‌هایی که مایل به طرح آنها بوده است، جنبه‌ای نسبتاً فرعی دارد.

در شهر نمادین بوف کور افراد بی‌نامند. اگر مرد هستند، هدایت آنها را رجاله، و اگر زن هستند، لکاته می‌خواند. اما رجاله‌ها همه به هم شبیه‌اند. نه تنها بین آنها از نظر رفتار، شخصیت و ویژگی‌های اخلاقی تفاوتی نیست، بلکه از جهت ظاهر نیز همانندند: «حسن

۱. این شهر فضای هراس‌انگیز رمان ۱۹۸۴، اثر جرج آرول را به خاطر می‌آورد، زمانی که سال‌ها پس از بوف کور نوشته شده است. در اثر هدایت نظیر سطور زیر اندک نیست: «همه یادبودهای گمشده و ترس‌های فراموش شده‌ام از سر نو جان می‌گرفت. ترس اینکه پره‌های متکا تیغه خنجر شود... ترس اینکه کرم نوی پاشویه حوض خانه‌مان مار هندی بشود...» (ص ۹۳/۹۲)

می‌کردم که این دنیا برای من نبود، برای یک دسته آدم‌های بی‌حیا، پُرو، گدامنش، معلومات‌فروش، چاروادار و چشم و دل‌گرسنه بود.» (ص ۹۰) ضمناً آنچه وجه اشتراک همه مردم این شهر است، رفتار آنان است: آنها یا ناخن خود را می‌جوند، یا انگشتشان در دهانشان است!

از آدم‌های شاخص این شهر یکی هم پیرمرد خنزر پنزری است که او را از شال گردن کهنه، شالمه دور سر، عبای زرد و بهتر از همه از خنده‌های هراس‌انگیزش می‌توان باز شناخت.<sup>۱</sup>

اما شهر نیم مرده‌ای که ساکنان آن از یک سو رجاله‌ها و گزیه‌ها و از سوی دیگر لکاته‌ها و پیرمردان خنزر پنزری هستند کجاست؟ آیا این شهر، تصویری است خیالی یا جایی است واقعی، که هدایت آن را به گونه‌ای نمادین وصف کرده‌است؟

با توجه به آنچه تا کنون گفته شد، پاسخ این پرسش نه چندان دشوار است و نه خیلی ضروری. خواننده آگاه آن را پیش از آنکه به توضیح نیاز باشد، خود یافته است.<sup>۲</sup> گفتیم که در بوف کور حصار زمان و مکان فرو می‌ریزد. بویژه در مورد زمان می‌توان در این اثر به نکته‌های قابل تأملی اشاره کرد. یکی از آنها عدم رعایت نظم زمان‌هاست از نظر دستور زبان.

هدایت در بوف کور بندرت زمان حال، بلکه غالباً یا ماضی مطلق و یا ماضی نقلی به کار می‌برد. البته این کار، مسأله‌ای کاملاً عادی است و به شیوه روایی داستان ارتباط دارد. اما شگفت این است که در مواردی نه چندان اندک در یک پاره، جمله‌هایی می‌یابیم که باید قاعداً دارای زمان دستوری واحدی باشند. اما حتی در این موارد نیز ماضی مطلق و ماضی نقلی بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های آنها با هم به کار برده شده‌اند. این موضوع چه چیزی را نشان می‌دهد؟ نکته یاد شده نشانگر آن است که هدایت پای‌بند رعایت دستور زبان (که دارای معیارهای مشخص و نسبتاً دقیقی است) نیست، بلکه در داستان او (که واقعیت و خیال چنان با هم در آمیخته‌اند که جدا کردن آنها از هم بسادگی ممکن نیست) نمی‌تواند زمان واحدی - حتی از نظر دستوری - وجود داشته باشد.

زبان هدایت در بوف کور زبان ویژه‌ای است. آنچه هنگام مرور این داستان توجه

۱. این خصوصیات خواننده را بی‌اختیار به یاد داستان جلیو قانون، اثر کافکا می‌اندازد. در آنجا سخن از درباری است با «ریش بلند و کم‌پشت تاتاری» که از ورود مرد روستایی به درون «قانون» ممانعت می‌کند. در اینجا صحبت از پیرمردی است با ریش کوسه که چون سدی خلل‌ناپذیر بین قهرمان داستان و همسرش فاصله انداخته است. داستان «جلیو قانون» نیز نخستین بار بوسیله هدایت به فارسی برگردانده شد.

۲. در این مورد می‌توان بویژه به دو مقاله زیر رجوع کرد: جلال آل‌احمد: «هدایت و بوف کور». مجله علم و زندگی، شماره ۱، سال اول، دی ماه ۱۳۳۰؛ امید (اخوان ثالث): «صادق هدایت». مجله شبیه، شماره ۱، سال اول، اردیبهشت ۱۳۳۲.

خواننده را جلب می‌کند، گذشته از تکرارِ صحنه‌ها - تکرارِ مطالب و حتی جمله‌ها و واژه‌هاست.<sup>۱</sup> اما اینکه سبب این تکرار چیست، پرسشی است که نمی‌توان به آن به آسانی پاسخ داد. آیا دلیل آن نشان دادنِ یکنواختی زندگی و پوچ بودن آن (بدان گونه که خیام از آن سخن گفته است) نیست؟

زبانِ هدایت در بوف کور پیراسته نیست. اما این زبان گاه‌گاه چنان زیبا و خیال‌انگیز است که گویی خواننده با شعری ناب سر و کار دارد. من در اینجا تنها به ذکرِ چند نمونه بسنده می‌کنم:

«شب پاورچین پاورچین می‌رفت، گویا به اندازه کافی خستگی در کرده بود. صداهای دوردست خفیف به گوش می‌رسید. شاید مرغ با پرندۀ رهگذری خواب می‌دید، شاید گیاهان می‌رویدند...» (ص ۲۹)

«... درخت‌ها به حالت ترسناکی دسته‌دسته، ردیف‌ردیف، می‌گذشتند و از پی هم فرار می‌کردند. ولی به نظر می‌آمد که ساقۀ نیلوفرها توی پای آنها می‌پیچند و زمین می‌خورند...» (ص ۳۸)

«... روی آن کوه‌ها، در آن خانه‌ها و آبادی‌های ویران، که با خشت‌های وزین ساخته شده بود، مردمانی زندگی می‌کردند که حالا استخوان آنها پوسیده و شاید ذراتِ قسمت‌های مختلف تن آنها در گل‌های نیلوفر کبود زندگی می‌کرد...» (ص ۴۱)

«در این وقت جسمم فکر می‌کرد، جسمم خواب می‌دید، می‌لغزید و مثل اینکه از ثقل و کثافت هوا آزاد شده، در دنیای مجهولی که پُر از رنگ‌ها و تصویرهای مجهول بود پرواز می‌کرد...» (ص ۹۵)

در بوف کور فعل‌ها ضعیف و بی‌تحَرک‌اند و اسم‌ها بی‌ثبات و بی‌هویت. در مقابل، بارزترین اداتِ زبانی در این اثر صفت‌ها هستند که دارای مفهومی ژرف‌تر، طول و عرضی بیشتر و رنگ و بویی مشخص‌ترند. چند نمونه: «یادگارهای خاکستری» (ص ۴۱)، «نوازش‌های اثیری» (ص ۴۲)، «آشکالِ گوارا» (ص ۴۴)، «کاسۀ سر کبود» (ص ۵۲)، «ابرهای زرد» (ص ۸۸)، «تاریکیِ مُسری» (ص ۹۱).

بیشتر این صفت‌ها در بخشِ نخستِ بوف کور جلوه می‌فروشند، یعنی در پاره‌ای که در آن ظاهراً جهانی خیالی توصیف می‌شود. در داستانِ هدایت رابطه‌ی صفت و موصوف رابطه‌ای عینی و قابل لمس نیست، بلکه پیوند حسی و غریزی است. ضمناً شمار زیادی از صفت‌ها تنها همراه با رنگ‌ها، آن هم رنگ‌های تیره، ظاهر می‌شوند. تعدادِ این صفت‌ها در بخشِ دوم کتاب بسیار بیشتر است.

۱. تا جایی که من می‌دانم تاکنون آماری از تعبیرات و بویژه جمله‌ها و واژه‌های تکراری در بوف کور تهیه نشده است. چنین آماری می‌تواند برای درک و تفسیر این اثر سودمند باشد.



در بوف کور دیالوگ بسیار کم است. اما شگفت این است که در رسم الخط همین تک گویه بلند و بی پایان تعداد زیادی «خط فاصله» دیده می شود. آیا هدایت با استفاده از این نشانه - که در مسیر کلام خلل ایجاد می کند - به گونه ای غیر مستقیم قصد داشته است که از طریق زبان نیز ویژگی های روانی و جهان ذهنی قهرمان داستان خود را نشان دهد؟<sup>۱</sup>

از خصوصیات بوف کور یکی هم شیوه توصیف است. بی هیچ تردید باید گفت که توصیف در این اثر غالباً چنان با چیره دستی صورت می گیرد که خواننده به حیرت می افتد. توصیف شخصیت ها، حالت های انسانی، طبیعت، محیط، اشیاء زمان و مکان در موارد بسیار چنان ملموس و زنده و شفاف است که خواننده ناگزیر می شود به اینهمه موشکافی و ظرافت راوی آفرین گوید. در این مورد حتی مروری کوتاه در بوف کور این نظر را کاملاً تأیید می کند.

از خصوصیات دیگر بوف کور طنز گزنده آن است. در این اثر نظیر جمله های زیر اندک نیست:

«من احتیاجی به دیدن آنها (رجالها) نداشتم، چون یکی از آنها نماینده باقی دیگرشان بود: همه آنها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلی شان می شد.» (ص ۶۸)

یا:

«من جای دو دندان زرد کرم خورده را روی صورت زخم دیده بودم، همین زن که مرا به خودش راه نمی داد.» (ص ۹۹)

بوف کور دارای ویژگی های زیادی است که بر شمردن آن به تحقیقی گسترده نیاز دارد. آنچه در این مختصر گفته شد، تنها برای نشان دادن چند خصوصیت عمده ای بود که معمولاً نظر هر خواننده ای را، که اندکی عمیق تر به مطالعه این اثر می پردازد، جلب می کند.

چکیده سخن اینکه: بوف کور را نمی توان تنها اثری اجتماعی یا منحصرراً اسطوره ای شرقی یا فقط قصه ای فلسفی یا تنها توصیف حالات یک بیمار روانی دانست. بوف کور همه اینها هست و به تنهایی هیچ یک از آنها نیست. بوف کور بیشتر شرح یک مکاشفه درونی، یک سفر رؤیایی، یک خواب غریب است. بوف کور مرثیه ای است درباره شوربختی بشر و پوچی زندگی؛ تفسیر نو و هوشمندانه هدایت است از فلسفه فرزانه نیشابور، که گفت:

۱. برای آگاهی بیشتر در مورد نحوه داستان پردازی و شیوه نگارش هدایت رجوع کنید به متن سخنرانی استادانه دکتر پرویز ناتل خانلری تحت عنوان «نثر فارسی در دوره اخیر» در کتاب «نخستین کنگره نویسندگان ایران»، تهران ۱۳۲۵، صفحه ۱۵۷-۱۶۱.

بنگر ز جهان چه طُوف بر بستم، هیچ!  
وز حاصلِ عمر چیست در دستم، هیچ!  
شمعِ طربم، ولی چو بنشستم، هیچ،  
من جامِ جَمَم، ولی چو بشکستم، هیچ!

تبرستان  
www.tabarestan.info

## ویژگی‌های شعرِ امروز\*

هنگام ورق زدنِ روزنامه‌ها غالباً متن‌هایی را می‌بینید که ظاهرشان با ظاهر متن‌های دیگر فرق می‌کند؛ آنها کوتاه و بلندند، نظم هندسی ندارند و خواندنشان همیشه ساده نیست. گذشته از این، محتوای آنها نیز غالباً یکی است: بیانِ احساساتِ شخصی. اینها را مردم، شعر می‌نامند.

از آنجا که شمارِ این گونه متن‌ها در مطبوعات زیاد است، می‌توان حدس زد که ساختن شعر باید سرگرمیِ مطبوعی باشد. آیا هرگز اندیشیده‌اید که در همان دقایقی که شما یکی از این نوشته‌ها را می‌خوانید، چند هزارتن در گوشه و کنار این سرزمینِ پهناور نشسته‌اند و سرگرم نوشتنِ متن‌های مشابه‌اند؟ اینان غالباً افرادِ گمنام یا نیمه‌گمنامی هستند که نامشان در دوره‌ای محدود در روزنامه‌ها ظاهر و پس از زمانی اندک محو می‌شود؛ آنها پرندگانی هستند که در بهار می‌خوانند و در خزان خاموش می‌شوند. ما با این نوشته‌ها که تصادفی، وابسته به فصل‌های سال و محصولِ احساسات و تأثراتِ آنیِ گویندگان آنهاست، کاری نداریم. شعر، این‌گونه پدید نمی‌آید.

شعر، محصولِ تجربه‌های ژرفِ درونی و ثمرهٔ کشمکشِ دیرپاست؛ از این رو آفریدن

---

\* بخشی از سخنرانی نگارنده در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران در آبان‌ماه ۱۳۵۴.

آن نیز به بینش عمیق، استعدادِ خارق‌العاده، عشقِ سرشار و شکیبایی فراوان نیاز دارد. شعر، تنها نوع ادبی است که اگر از کیفیتی متوسط برخوردار باشد، تحمل‌ناپذیر است! رُمان‌های متوسط می‌توانند سرگرم‌کننده، آموزنده و حتی هیجان‌انگیز باشند، شعرها هرگز! آنها باید بی‌نظیر باشند. این، ماهیتِ شعر است.

اما اگر شعر، محصولِ احساسات و تأثراتِ آنی نیست، پس چیست و چگونه پدید می‌آید؟ پاسخ دادن به این پرسش، آسان نیست. جوابِ زیر تنها یکی از پاسخ‌های ممکن است:

چون شعر، حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد، پس به واژه نیاز دارد؛ اما پیش از آنکه شاعر واژه‌ها را فراچنگ آورد، باید نطفه شعر در ژرف‌ترین گوشه جان او بسته شده باشد. این، نخستین مرحله است؛ مرحله‌ای است که شکاربان در کمینِ غزالِ سبکپای خویش - غزالی که در دور دست، در پشتِ توده مه، در حالِ گریز است - می‌نشیند. اما ناگهان... ناگهان حادثه‌ای شگفت روی می‌دهد: غزالِ گریزپا از پویدن باز می‌ماند! گویی جادوگری کهنه‌کار او را به سنگ تبدیل کرده است! - این، نخستین نشانه تسلیم است.

اکنون شعر، تمام است، بدون آنکه قالب داشته باشد. ممکن است هفته‌ها و ماه‌ها و گاه سال‌ها بینجامد تا واژه‌ها روی کاغذ ظاهر شوند، اما در تمام بودن شعر تردیدی نیست. اینک زمان، زمانِ شکیبایی است. شاعر، واژه‌ها را با بردباری بسیار می‌آزماید، در رفتارشان دقیق می‌شود و توانایی آنها را می‌سنجد. آنگاه تندرست‌ترین، شاداب‌ترین و پرتحرک‌ترین آنها را برمی‌گزیند و با دقت و احتیاطِ بسیار کنار هم می‌نهد. بدین سان شعر کم‌کم شکل می‌گیرد و رنگ می‌پذیرد و ساخته می‌شود. گفتم: ساخته می‌شود، و این حرف اگرچه چندان ظریف و زیبا نیست، اما در درستی آن تردید نمی‌توان کرد. آری: شعر، زاده یک تأثیرِ آنی نیست، شعر، محصولِ کشمکشِ درونی و دیرپاست.

اکنون ممکن است سؤال کنید، شعری که بدین‌گونه پدید می‌آید، دارای چه ویژگی‌هایی است. من بجای پاسخ دادن به این پرسش ترجیح می‌دهم که آن را به گونه دیگری مطرح کنم: شعر، شعرِ امروز، دارای چه ویژگی‌هایی نیست؟ نظر من در این باره به اختصار چنین است:

- شعر، افیون نیست. بنابراین نباید خواننده را به جهان توهمات ببرد. این سخن به این معنا نیست که شعر نباید خیال‌انگیز باشد. نه! شعر باید گذشته از آن، آدمی را به فکر نیز وادار کند.

- شعر واقعی از بیانِ ناکامی‌های شخصی و لحنِ دردآلود تهی است. گوینده‌ای که در اثر خود شکوه می‌کند، آدمی است که می‌خواهد از حیسّ ترخّم خواننده به گونه‌ای ریاکارانه

سود جوید.

- چهره شعر می‌تواند جدی، عبوس و اندوه‌بار نباشد. چرا ما آن را زرد و خسته و رقت‌انگیز می‌خواهیم؟ فراموش نکنیم: جهان امروز، جهان تناسب و تعادل نیست، جهان تناقض و تضاد است. برای نشان دادن این جهان از چه وسیله‌ای می‌توان بهره گرفت؟ به نظر من پاسخ چندان دشوار نیست: از طنز. اما چرا طنز؟ - دلیل آن روشن است: طنز، لطیفه نیست که تنها شوخ طبعی را نشان دهد، طنز، افزون بر آن، تناقض و تضاد را باز می‌نماید. بنابراین با بهره‌گیری از آن می‌توان جهان نامتعادل امروز را دقیق‌تر نشان داد.

- از عناصر اصلی شعر امروز ایجاز است؛ شعر، نه شب یلداست و نه کرم کدو! پس باید تا حد امکان کوتاه و فشرده باشد.

- استفاده از «فعل» در شعر امروز با گشاده‌دستی انجام نمی‌گیرد. دلیل؟ - فعل، نظام جمله را تضمین می‌کند و اجزای آن را به هم پیوند می‌دهد. در جهانی که پیوندها سست است، چگونه می‌توان از آن برای بیان منظور یاری جست؟

- در کارگاه شعر امروز «صفت»‌ها دیگر کارورزان کوشایی نیستند. جهان ما، جهان «اسم»‌هاست؛ جهانی است که در آن به درخت باید درخت گفت و به آب، آب. اما با یک تفاوت: نه آن درخت در طبیعت یافت می‌شود و نه این آب!

- در شعر ناب، «ادب تشبیه» یا نیست و یا بسیار کم است. بنابراین در شعر امروز گیسوی معشوق مانند (مثلی، بسان، همچون...) باران نیست، خود باران است! ادب تشبیه عینک شماره دارند، باید از آنها پرهیز کرد. آنها در نگاه، احساس و مسیر بیان شکاف پدید می‌آورند، اجسام دور را نزدیک و اشیاء نزدیک را دور می‌کنند. ادب تشبیه از انتقال سریع و بی‌واسطه می‌کاهند.

- در صحنه شعر امروز رنگ‌ها چندان جلوه‌ای ندارند و مانند گذشته شاداب و دل‌فریب نیستند. اگر گویندگان کهن می‌کوشیدند که با بهره‌گیری از رنگ‌ها اثر خود را بیازایند، شاعر امروز به این کار نیازی ندارد. او به تجربه دریافته است که رنگ‌ها کم‌وبیش کلیشه‌اند، آنها را باید در وهله نخست در طبیعت، و در غیر این صورت نزد چشم‌پزشکان جست!

پیشتر گفتم که شعر چگونه پدید می‌آید؛ در اینجا می‌خواهم به آنچه گفته‌ام، نکته دیگری را نیز بیفزایم: تنها شعر، زاده نمی‌شود، بلکه با هر شعر، شاعر هم از نو به جهان دیده می‌گشاید. این سخن به این معناست که بین این دو، بین شکاربان و شکار، فاصله‌ای نیست و زندگی و مرگ آنها با هم است.

اما شاعر کیست و چگونه موجودی است؟ ما درباره این بندباز بی‌باک سخنان بسیار شنیده‌ایم و او را احتمالاً انسانی سودایی می‌پنداریم. اما آیا شاعر واقعاً چنین است؟ ابتدا

باید گفت که برخلافِ تصوّر بیشتر مردم، شاعر انسانی صرفاً خیال‌پرداز نیست، بلکه آدمی است حسّاس، که در عینِ حال مغزی حسابگر دارد، مغزی با دندان‌های نیش بسیار نیرومند! او نیمی انفجار است و نیمی مرگ، نیمی خروش است و نیمی خاموشی، «نیمیم ز تُرکستان، نیمیم ز فرغانه».

از امتیازاتِ بزرگ شاعر، دلیری و شکیبایی است. او مانند درختی است که در برابرِ توفان‌های سهمناکِ خزانِ ایستاده است و هراسی از آن ندارد که بهار نیاید، بهار حتماً خواهد آمد.

شاعر، واقعیت‌گراست: همه چیز را می‌بیند و می‌شنود و لمس می‌کند. شاعر در برابرِ همه چیز حسّاس و به همه چیز نزدیک است. او خوب می‌داند که گاو بازانِ چیره‌دست از نزدیک با گاو می‌جنگند. افزون بر این، به تجربه آموخته است که در شعر، هیچ چیز تصادفی نیست، همه چیز را باید دقیقاً پیش‌بینی و حساب کرد. فکر می‌کنم آنچه والرِ دربارهٔ مولتکه، سردارِ بزرگِ آلمانی، گفته است، در موردِ شاعر نیز صدق می‌کند: «برای این قهرمان، دشمنِ واقعی، تصادف است.»

شاعر، انسانی است هم خوشبخت و هم دردمند. خوشبخت است، چون با هنرِ خویش در برابرِ مرگ ایستاده است؛ دردمند است، زیرا از تأثیر و پایایی آن مطمئن نیست. او خوب می‌داند که کمتر شاعرِ بزرگی در روزگار ما می‌تواند بیش از ده شعرِ ناب از خود به یادگار بگذارد، شعری که دست کم صد سال پس از گوینده‌اش نیز همچنان از اعتبارِ آغازینِ خود برخوردار باشد. از این رو اگر چیزی جانِ شاعر را به درد می‌آورد، این واقعیتِ تلخ است: یک عمر کارِ طاقت‌سوز برای آفریدنِ چند شعر!

## «سفر» در شعر سهراب سپهری

به دکتر زاله آموزگار

عبور باید کرد  
و هم‌نورد افق‌های دور باید شد  
و گاه در رگ یک حرف، خیمه باید زد.  
عبور باید کرد  
و گاه از سر یک شاخه توت باید خورد.

من از کنار تغزل عبور می‌کردم  
و موسم برکت بود  
و زیر پای من ارقام شن لگد می‌شد.  
زنی شنید،  
کنار پنجره آمد، نگاه کرد به فصل.  
در ابتدای خودش بود  
و دست بدوی او شبنم دقایق را  
به نرمی از تن احساس مرگ برمی‌چید.  
من ایستادم.

و آفتابِ تغزل بلند بود  
و من مواظبِ تبخیرِ خواب‌ها بودم  
و ضربه‌های گیاهی عجیب را به تنِ ذهن  
شماره می‌کردم:  
خیال می‌کردیم  
بدونِ حاشیه هستیم.  
خیال می‌کردیم  
میانِ متنِ اساطیری تشنجِ ریواس  
شناوریم  
و چند ثانیه غفلت،  
حضورِ هستی ماست.

درکِ شعرِ یک شاعر مانندِ فراگرفتنِ زبانی بیگانه است. ما هر زبان بیگانه‌ای را به این دلیل می‌توانیم بیاموزیم که زبانِ مادریِ ما و آن زبان، هر دو از جهانی واحد سخن می‌گویند. در فراگیری زبان، به یاریِ مصداق‌های خارجی، دلالت‌های واژه‌ها و جمله‌ها را درمی‌یابیم و از این طریق انگاره‌های زبان را فرا می‌گیریم. آنگاه خود می‌توانیم آنچه در ذهن داریم، به آن زبان بیان کنیم یا دستِ کم منظورِ دیگران را که به آن زبان سخن می‌گویند در یابیم. اگر اصطلاح «زبانِ شعر» را از معنیِ متعارف و سطحی آن فراتر ببریم و آن را به معنیِ نظامی بگیریم که مفردات و قواعدِ ترکیبِ ویژه‌ی خود را دارد، آنگاه فهمِ شعر، مانند ترجمه از زبانی به زبانِ دیگر خواهد بود. در اینجا نیز برای درکِ زبانِ شعر باید مفردات و شیوه‌ی ترکیبِ آن را شناخت. اما این شناسایی جز از راه سهیم شدن در تجربه‌ای که شاعر از جهان دارد، ممکن نیست. این سخن بدین معنی نیست که جهان شعر، عینِ جهانی است که موضوع ادراکاتِ متعارف ماست، نه! اما از آن هم کاملاً جدا نیست! شاعر هر چند گنگِ خواب‌دیده باشد، آنگاه که زبان به سخن می‌گشاید، به جهان مشترکِ هشیاران گام می‌نهد، یا بهتر بگوییم: پنجره‌ی جهانِ بیداریِ خود را به روی خوابز دکان می‌گشاید.

نکته دیگر: هرگز نباید پنداشت که شعر مانند آینه‌ای است که تصویری «واقعی» از جهان به دست می‌دهد، نه! رابطه‌ی شعر و جهان، رابطه‌ی تناظر است، نه رابطه‌ی برابری. اگر در نظرِ مردمی که به گفته‌ی سعدی تنها گرفتارِ «خور و خواب و خشم و شهوتند»، سفر به معنیِ کوچیدن از دیاری به دیارِ دیگر است، نزد اهل معرفت، سفر دیگری نیز وجود دارد. این سفر، سفری است درونی، سیر و سلوکی است در عوالم معنوی. شاعرانِ عارفِ ما



در گذشته برای این سیر و سلوک مراحلی قائل بودند. آنان «هفت شهر عشق» را در می‌نوردیدند تا به دیدار معشوق نائل شوند. اما شاعران روزگار ما - به سبب آنکه غالباً خود و مخاطبان‌شان از معنویت دور افتاده‌اند - نمی‌توانند عملاً سالک این راه باشند. البته گاه‌گاه استثنائاتی هم وجود دارد: سهراب سپهری یکی از اینان است. شمار زیادی از آثار او این گفته را تأیید می‌کند. شعر «مسافر» یکی از آنهاست.

اینکه گفته‌اند: «شعر سپهری زنجیره‌ای است از مصراع‌های مستقل، که از ساختمان منسجمی برخوردار نیست»<sup>۱</sup>، نکته درستی است، اما دلیل آن چیست؟ - دلیل آن این است که سپهری مسافر بی‌سکونی است که با شعر خود روی محیط دایره‌ای محدود حرکت نمی‌کند تا باز به نقطه آغاز باز گردد. اصلاً شعر سپهری دایره‌وار نیست، بلکه خطی است افقی. شعر او رودخانه‌ای است که از هر کجای آن می‌توانی کوزه‌ات را پر کنی. به سخن دیگر: شعر سپهری ساکن نیست، مربوط به زمان و مکانی خاص نیست؛ شعری است پویا، بی‌آغاز، بی‌انجام. معمولاً نه پند می‌دهد، نه سر آموختن دارد، نه داوری می‌کند و نه نتیجه می‌گیرد ... شعر سپهری فقط «هست». منظومه «مسافر» مؤید این ادعاست. در مسیر این شعر، تقریباً انسانی به چشم نمی‌خورد. این مسافر، تنهاست و در این سفر، از پنجره ذهن و شعر خود تنها به بیرون، به طبیعت، به جهان و مظاهر آن نگاه می‌کند، نگاه می‌کند و می‌گذرد ... و می‌گذرد ...

در اینجا می‌خواهیم اندکی بیشتر در شعر «مسافر» تأمل کنیم.<sup>۲</sup> در آغاز باید اشاره کرد که این شعر برخلاف تقریباً همه شعرهای سپهری شکلی داستانی دارد، یعنی ماهیتاً باید دارای آغاز و انجामी حساب شده باشد. اما اگر صورت ظاهر شعر چنین است، ساختار آن چنین نیست.

نخستین تصویری که در شعر ارائه می‌شود، باغی است در شمال:

دم غروب، میان حضور خسته اشیا  
نگاه منتظری حجم وقت را می‌دید.  
و روی میز، هیاهوی چند میوه نوبر  
به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود.  
و بوی باغچه را، باد، روی فرش فراغت  
نثار حاشیه صاف زندگی می‌کرد ...

۱. محمد رضا شفیع کدکنی: موسیقی شعر، چاپ دوم، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۶۸، صفحه ۸۶.

۲. نسخه‌ای که در این گفتار به آن ارجاع داده می‌شود، دارای مشخصات زیر است: سهراب سپهری، هشت کتاب، چاپ اول، انتشارات طهوری، تهران ۱۳۵۶، صفحه ۳۰۱ تا ۳۲۸.

آنگاه باغی که از آن یاد شد، خاستگاه پروازهای خیالی دور و نزدیک شاعر می‌شود و شاعر، بی هیچ طرح پیشین، و با رفت و برگشت‌های ذهن سیال خود، چهره درونی شعر را ترسیم می‌کند.

هنگام تأمل در شعر «مسافر» به نظر می‌رسد که باید به چند پرسش ساده، اما مهم زیر پاسخ داد:

تبرستان  
www.tabarestan.info

۱. مسیر سفر کجاست؟
۲. آیا زمان آن مشخص است؟
۳. هدف از این سفر چیست و مقصد شاعر کجاست؟

#### ۱. مسیر سفر

سفر از جاجرود آغاز می‌شود. سپس شاعر موقعیت خود را چنین بیان می‌کند: «من از مجاورت یک درخت می‌آیم» (ص ۳۱۴). درخت؟ چرا درخت؟ منظور چیست؟

درخت، نماد استواری و ثبات است؛ درخت، نماد ایران است. اما شاعر به زودی زادگاه خود را ترک می‌کند و به سفری دیرپا می‌رود. نخستین ایستگاه او ونیز است، شهری لغزان بر سطح آب. اگر درخت، ثابت بود، آب، روان است. اگر درخت را می‌توان به عنوان واقعیتی ثابت پذیرفت، آب را باید تفسیر کرد.

در ونیز توقف، چندان نمی‌پاید، همچنانکه توقف در نقاط دیگر نیز کوتاه است. سفر ادامه می‌یابد، اما مسیر آن پیش‌بینی شده نیست، معین نیست. در این سفر ذهنی سپهری به لبنان می‌رود، به عراق می‌رود و با کودکان آن دیار محشور می‌شود که «به خط لوح حمورابی نگاه می‌کردند» (ص ۳۱۷). گاهی با راهبان مسیحی هم‌نشین می‌شود و گاهی با ساکنان مناطق استوایی. البته شاعر در این سفر از سرزمین‌هایی هم می‌گذرد که «بوی روغن می‌دهند» (ص ۳۱۸). روغن، روزنامه و آهن در نظر مسافر ما نماد صنعت‌اند، نماد تمدن‌اند. اما او در این «جهان فلز و سیمان» هم در جست و جوی عشق، گرمی و محبت است، ویژگی‌های انسانی‌ای که آنها را متأسفانه نمی‌یابد.

#### ۲. زمان سفر

سپهری تنها به سرزمین‌های گوناگون سفر نمی‌کند، بلکه به زمان‌های گوناگون نیز می‌کوچد. گاهی به دورانی می‌رود که قادیسه نبردگاه ایرانیان و تازیان بود؛ گاهی به زمانی باز می‌گردد که از آن «صدای شیهه اسب مغول» (ص ۳۲۲) به گوش می‌رسد؛ گاهی از بنارس (ص ۳۲۱)

می‌گذرد و گاهی از جادهٔ ابریشم (ص ۳۲۲).

این سفر، تنها سفرِ یک هنرمند، یک شاعر نیست، بلکه سفرِ انسان کنجکاوی است به همهٔ قرون، به همهٔ اعصار، به درازنای تاریخ. شگفت هم نیست که در بیداری کامل انجام نمی‌شود، بلکه در «تبخیرِ خواب» (ص ۳۲۵) صورت می‌گیرد. اما این ویژگی به هیچ روی از اعتبارِ این سیاحتگری نمی‌کاهد. به سخنِ دیگر: مهم این نیست که سفر، واقعی است یا خیالی، مهم این است که گذر از مسیرِ اسطوره و تاریخ به چه منظور انجام می‌شود.

### ۳. مقصد کجاست؟

مسافرِ ما شاعر است، انسانی اندیشه‌ور است، ژرف‌نگر است و همه چیز را با دقت می‌کاود. از این رو در هر منزلی هم که فرود می‌آید، به پیرامونِ خود می‌نگرد، با خود خلوت و در آنچه می‌بیند تأمل می‌کند. او به هر کجا می‌رسد، در جست و جوی حقیقتی است که خود، آن را «جوهرِ پنهانِ زندگی» می‌خواند (ص ۳۱۸).

این گنجِ خاموش، این دَفینهٔ پنهان را کجا می‌توان یافت؟ کجا می‌توان به آرامش رسید؟ کجا می‌توان احساسِ ایمنی کرد؟ این کعبهٔ مقصود، این آشیانهٔ گرم کجاست؟

برای یافتنِ پاسخ، به شعر رجوع می‌کنیم. سپهری می‌گوید: «خیال می‌کردیم / میانِ متنِ اساطیریِ تشنِجِ ریواس / شناوریم» (ص ۳۲۵). منظور از این سخن چیست؟ چه ارتباطی بین ریواس و اسطوره وجود دارد؟

واقعیت این است که در اسطوره‌های کهنِ ایرانی، ریواس گیاه مقدّسی است که آفرینشِ انسان را به آن نسبت می‌دهند. بر پایهٔ این اعتقاد در آغازِ هستی دو ساقهٔ ریواس به نام‌های «مشی» و «مشیان» ابتدا به هم نزدیک شدند و سپس با هم درآمیختند. بدین گونه انسانِ نخستین پدید آمد.

اگر چه تردید نیست که اشارهٔ سپهری به این اسطوره است، اما شاعرِ نو اندیشِ ما در تفسیرِ خود گاهی جلوتر می‌رود، جهانِ اسطوره را رها می‌کند و واقعیتی هستی‌شناسانه را به زبانِ شاعرانه چنین بیان می‌کند: «و در مکالمهٔ جسم‌ها مسیر سپیدار / چقدر روشن بود» (ص ۳۲۷).

مفهوم «مکالمهٔ جسم‌ها»، مفهوم پیچیده‌ای نیست: آمیزشِ دو انسان، آمیزشِ زن و مرد؛ اما حاصلِ این آمیزش چیست؟ پاسخِ سپهری روشن است: «تشکیلِ برگ‌ها». متولد شدن، پا به عرصهٔ هستی نهادن. آیا منظورِ سپهری از بیانِ این واقعیت، طرحِ یک مسألهٔ علمی است به زبانی شاعرانه؟ پاسخ، منفی است. شاعر می‌خواهد در پایانِ سفر، سخنِ آخر را بگوید یا به عبارت دقیق‌تر، آرزوی خود را بیان کند: «... ای بادهای هموار! / مرا به

وسعتِ تشکیلی برگ‌ها ببرید» (ص ۳۲۷).

یعنی چه؟ مقصودِ شاعر از بیانِ این نکته چیست؟ «مرا به وسعتِ تشکیلی برگ‌ها ببرید» چه مفهومی دارد؟ آیا شاعر آرزو می‌کند که به زهدانِ مادر باز گردد؟ چرا به زهدانِ مادر؟

در اینجا بد نیست به نکته‌ای اشاره کنیم که در روانکاویِ نوین مصداق‌های فراوان دارد: آیا توجه نکرده‌ایم که کودکان با چه علاقه‌ای در صندوقخانه، در گُمُد، در پشتِ پرده پنهان می‌شوند؟ بازیِ کودکان «قایم باشک» را چگونه تفسیر می‌کنیم؟ انزوای آدمیانِ فرهیخته از کدام حس، از کدام غریزه، از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ چرا بیشترِ انسان‌های معرفت‌جوی گوشه می‌گیرند و تنهایی اختیار می‌کنند؟

من در اینجا می‌خواهم نظرِ خود را بیان کنم، بدونِ آنکه کوچک‌ترین اصراری در درست بودنِ آن داشته باشم: با خواندنِ شعرِ «مسافر» و تأمل در آن می‌توان احتمالاً به این نتیجه رسید که مقصدِ شاعر در سفرِ رؤیایی‌اش بازگشت به جایی است که از آن دور افتاده است. او بهشتِ گمشده‌ای را آرزو می‌کند که زمانی وجود داشت و اکنون دیگر نیست. سپهری این نکته را در پایانِ شعر به گونه زیر بیان می‌کند: «و اتفاقِ وجودِ مرا کنارِ درخت / بدل کنید به یک ارتباطِ گمشده‌ی پاک» (ص ۳۲۷). اگر جلال‌الدین محمد بلخی هفتصد سال پیش در آغازِ مثنوی گفته بود: «هر کسی کو دور ماند از اصلِ خویش / باز جوید روزگارِ وصلِ خویش»، ما نیز مشابه همان سخن را امروز از زبانِ شاعری دیگر و به گونه‌ای دیگر می‌شنویم.

## قصه هنری چیست؟

نیرومندترین غریزه‌ای که در کودک وجود دارد، غریزه بازی کردن است. بازی وسیله‌ای است برای پالایش و ایجاد تعادل روانی. پس خطا خواهد بود اگر گمان کنیم که این غریزه در بزرگسالی از بین خواهد رفت. نه، چنین نیست! غریزه بازیگری هرگز از بین نمی‌رود، بلکه تغییر شکل می‌دهد. اما چون ما - که (ظاهراً) دوران کودکی را پشت سر نهاده‌ایم - نمی‌خواهیم (یا نمی‌توانیم) مانند کودک بازی کنیم و می‌پنداریم که این امر با سن ما سنخیت ندارد و در خور موقعیت اجتماعی ما نیست، مسیر غریزه را تغییر می‌دهیم، یعنی در ذهن خود به بازیگری می‌پردازیم؛ یا به سخن دیگر: خیال‌پردازی می‌کنیم.

رؤیاهای ما به دو شکل ظاهر می‌شوند: ۱. در خواب، یعنی در جایی که نمی‌توان عناصر آن را دقیقاً بازشناخت، آنها را تنظیم کرد و به آنها شکل بخشید؛ ۲. زمانی که ما در بیداری به سر می‌بریم و می‌توانیم به رؤیاهای خود نظم دهیم، به آنها شکل بخشیم و آنها را به دیگران منتقل کنیم.

اما خواب چیست؟

خواب، پیچیده‌ترین و ناب‌ترین شعر روان ماست. در این جهانِ اثیری است که آرزوهای سرکوب شده‌ما سر بر می‌آورند و هر یک به زبانی شگفت درباره‌ی خود سخن می‌گویند. اما اگر ما زبان آنها را در نمی‌یابیم، دلیل آن ناتوانی ماست. این آرزوها - که ما آنها

را پیش از آنکه به سطح آگاهی ما برسند، بازیس می‌رانیم - غالباً در عمیق‌ترین لایه‌های ضمیر ما جای دارند، ولی ما - حتی زمانی که زمزمه‌های مرموز آنها را از نزدیک می‌شنویم - به دو دلیل دربارهٔ آنها سخن نمی‌گوییم: نخست به سبب محظورات اخلاقی و سپس به علت قیدهای اجتماعی. اما چون این دو عامل در خواب بی‌تأثیرند، پس آرزوهای سرکوفته ما می‌توانند در آنجا آزادانه خودنمایی کنند.

پیشتر اشاره کردیم که آدمی می‌تواند در بیداری هم به رؤیاهای خود مجالِ تظاهر دهد. آثار هنری - از جمله افسانه‌ها - کم و بیش چنین پدیده می‌آیند. آنها همواره پایانی خوش و حتی لذت‌بخش دارند، یعنی در قصه‌های عامیانه - که سبیه به سینه منتقل می‌شوند - همیشه «ملک جمشید» به وصال «ملک خورشید» می‌رسد!

ما به جز این گونه افسانه‌ها - که نویسندگانشان گمنامند - نوع دیگری هم قصه داریم که آن را می‌توان «افسانه نو» یا «قصه هنری» نامید. اما این قصه‌ها چه ویژگی‌هایی دارند؟ - نخست آنکه نویسنده آنها فرد مشخصی است. دوم آنکه درونمایه آنها بیشتر جنبه اجتماعی دارد و خطاهای انسانی را فرایاد خواننده می‌آورد. سوم آنکه یکی از عناصر سازنده آنها - برخلاف قصه‌های عامیانه - انتقاد است. این انتقاد می‌تواند به شکل‌های گوناگون ظاهر شود، مثلاً به صورت طنز؛ و طنز چیزی نیست جز بیان تضادها و تناقض‌ها به گونه‌ای خوشایند و دلپذیر.

اگر در قصه‌های عامیانه زمان و مکان، مشخص است، در افسانه‌های نو همیشه چنین نیست. یعنی در آنها دو عنصر یاد شده می‌توانند دارای اجزای ناهمگون باشند؛ به سخن دیگر: قصه هنری مانند خواب است که عناصر سازنده آن غالباً نامتجانسند. اما تنها عاملی که در قصه عامیانه و افسانه نو مشترک است، زبان ساده و روایی آنهاست. - و این ویژگی شاید تنها خصوصیتی است که قصه هنری را اندکی از شعر جدا می‌کند. گذشته از آن، از نظر موضوع هم قلمرو افسانه‌های نو به سرزمینی ویژه محدود نمی‌شود، بلکه دامنه آنها بسیار گسترده‌تر است.

ما در ادبیات امروز خود متأسفانه به قصه‌های هنری توجهی نمی‌کنیم؛ از این رو نمونه‌های این نوع ادبی نیز فراوان نیست. تردید ندارم که توجه به این نوع ادبی می‌تواند روح زمانه را چه بسا دقیق‌تر، فشرده‌تر و حتی مؤثرتر از برخی از انواع ادبی دیگر نشان دهد. در زیر چند قصه هنری را به عنوان نمونه می‌آوریم:

## شجره نامه خانوادگی

۱

وقتی سازش را شکستند  
و میخانه زیر چهارسو را بستند،  
پدربزرگم خودکشی کرد.

۲

زمانی که شعرهایش را سوزاندند  
و کتابهایش را به رودخانه افکندند،  
پدرم به زنگبار رفت.

۳

وقتی صدای مسلسل‌ها برخاست  
و زخم تازیانه برگرده‌ام نشست،  
چمدانم را بستم  
و به سرزمینی دور مهاجرت کردم.

۱۱۲ / یک عمر در خدمتِ دو فرهنگ

امروز همسایه پیرم  
— که زبانش را هرگز نمی فهمیدم —  
جسدم را به قطبِ شمال خواهد بُرد  
و فردا پُرسه‌ام  
با حضور پنگوئن‌ها برگزار خواهد شد.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



## اصفهان

اگر حاکم اصفهان بودم،  
حُکم می‌کردم «چارباغ» را  
بَزک کنند، و سمه بکشند، حنا ببندند،  
بر آسبی سفید بنشانند و گیرد شهر بگردانند!

اگر حاکم اصفهان بودم،  
دستور می‌دادم گنجشک‌ها را  
زیر «پل خواجه»  
و قناری‌ها را در بازارِ زرگرها جمع کنند  
و برایشان داستانِ شیخِ صنعان را  
بازگویند!

اگر حاکم اصفهان بودم،  
فرمان می‌دادم بر تارکِ «منارجنبان»  
برای لک‌ها لانه بسازند

۱۱۴ / یک عمر در خدمت دو فرهنگی

و بامدادان در «چهل ستون»  
با چلچله‌ها شطرنج ببازند!

اگر حاکم اصفهان بودم،  
حکم می‌کردم شبکورها را از آسمان برانند  
و برای پرندگان مهاجر  
کنار «زاینده رود» شاهنامه بخوانند!

با اینهمه درازای این طرح،  
از کارگزاران شهر چشمداشتی ندارم.  
تنها آرزو می‌کنم دستور دهند  
استخوان‌های پدرم را  
– وقتی بنفشه‌ها از راه رسیدند –  
به زادگاهش بازگردانند.

## گل‌های سرخ شیراز

قاهره، بهار ۱۹۱۱

کنار نیل نشسته‌ایم  
و به موج‌های کف آلود نگاه می‌کنیم.  
می‌پرسم: «الحمرا<sup>۱</sup> را دیده‌اید؟»  
می‌گوید: «هنوز نه، اما سال بعد.»  
می‌پرسم: «باغ‌های شیراز را چگونه؟»  
می‌گوید: «هنوز نه، ولی آنها را خواهم سرود.»  
می‌پرسم: «کی؟»  
می‌گوید: «نمی‌دانم. شعر، زمان نمی‌شناسد.»  
صدای اذان از مناره‌ها بلند می‌شود.

---

۱. قصر معروفی در غرناطه.

روندا<sup>۱</sup>، پاییز ۱۹۱۲

در اتاقش در هتل  
پشت میز نشسته است  
و به من - که هنوز زاده نشده‌ام -  
نامه می‌نویسد!  
و از یاد نمی‌برد که باز گوشزد کند  
که رمزِ موفقیت در شکیبایی است.  
سپس از پشتِ پنجره به باغ نگاه می‌کند:  
گنجشک‌ها خاموشند و برگ‌ها، زرد.  
صدای ناقوسِ کلیسا بلند می‌شود.

روندا، تابستان ۱۹۸۰

در اتاقی نشسته‌ام که در آن  
سال‌ها پیش شاعر می‌زیست.  
به تصویرش نگاه می‌کنم:  
لبخندی بر لب دارد.  
به باغ چشم می‌دوزم:  
تندیسش را میانِ بوته‌های گل می‌بینم  
و صدایش را به آرامی می‌شنوم:  
«اکنون ای دل، باغ‌های ناشناس را بسرای،  
باغ‌های شادابِ سرزمین‌های دور را.  
آنگاه از گل‌های سرخِ شیراز  
نغمه بیاغاز...»<sup>۲</sup>

۱. شهر کوچکی در جنوب اسپانیا.

۲. از شاعر آلمانی، ریلکه (۱۸۷۵-۱۹۲۶).

## ابیانه

۱

در ابیانه  
از بام خانه کدخدا  
صبح کویر را تماشا می کردم.  
در کوچه های روستا  
عطر گلی سرخ پیچیده بود.  
دوشیزه ای خرامان می گذشت،  
دامنی پرچین و رنگارنگ داشت  
و کوزه ای بر دوش.  
من او را سال ها پیش  
در سرزمینی دور دیده بودم.

۲

از صدای موسیقی بیدار شدم،  
لباس پوشیدم و بیرون رفتم.

در میدانِ عمومی روستا  
پیروشکا «چارداش»<sup>۱</sup> می رقصید  
و مردم گرد او حلقه زده بودند.  
چهره‌ای شاد و شرمگین داشت  
و دامنی رنگارنگ و پُرچین.  
به او گلی سرخی هدیه کردم  
و او کودکانه لبخند زد.

۳

ساعتی بعد  
اتوبوس در میدان ایستاده بود  
و من از پنجرهٔ آن  
به رهگذران نگاه می کردم.  
ناگهان دوشیزه‌ای،  
که دامن پرچین و رنگارنگ داشت،  
خود را شتابان به اتوبوس رساند،  
کتابِ کوچکی به من داد  
و با شتاب دور شد...  
کتاب را گشودم:  
شماری تصویرِ زیبا از روستا؛  
و دسته‌ای موی بلندِ طلایی!

۴

پیروشکا کوزه‌ای بر دوش داشت  
و به سوی چشمه می رفت.  
و کویر، شرق را به غرب  
پیوند می داد...

۱. نام رقص معروفی در مجارستان.

## در کوچه باغ‌های بخارا

غروب بود.  
چگوری<sup>۱</sup> ساز را کنار گذاشت  
و به آسمان چشم دوخت:  
سواران می‌تاختند  
و پیشاپیش آنان  
مردی با ردای ارغوانی،  
بی‌موزه و بی‌دستار.

از کنار خیابان برخاست،  
در کوچه باغ‌ها به راه افتاد.  
شهره‌ای می‌خواند -  
نوای خنیاگران را شنید.

---

۱. نوازنده چگور (= سازی است ویژه).

۱۲۰ / یک عمر در خدمت دو فرهنگ

برگ‌ها تکان می‌خوردند -  
رامشگران را در ترنم دید.  
چگوری می‌رفت و زمزمه می‌کرد:  
«بوی جوی مولیان آید همی...»  
از باغی آواز برخاست:  
«یادِ یارِ مهربان آید همی.»

تبرستان  
www.tabarestan.info

ماه برآمده بود.  
نگاه چگوری به آسمان خزید:  
مردی که ردای ارغوانی داشت،  
به خانه رسیده بود.

چگوری همچنان می‌رفت.  
شب، دیر بود و راه خانه، دور.  
به ساعت نگاه کرد:  
از غروب، هزار سال گذشته بود!



## قطارِ بنفشه‌ها

۱

شب با شَمنان می‌نشینم،  
هنگامی که صبح  
آهنگِ سفر می‌کنم، در می‌یابم  
که قطارِ بنفشه‌ها عبور کرده است.

۲

کنارِ گنگ می‌ایستم  
و رویشِ درختِ انجیری را  
در گودیِ دست‌هایم نظاره می‌کنم.  
شَمنان می‌آیند  
و جنگلیِ عظیم را  
روی شانه‌های خود می‌آورند. -  
دست‌هایم را به رودخانه می‌سپارم.

## داروین

هر چند از سخنانِ زنانِ فالگیر  
چیزی در نمی‌یافت  
و صدای کوبهٔ طبل‌ها  
آزارش می‌داد،  
اما باز آرزو می‌کرد،  
در چاپخانه‌ای در طنجه<sup>۱</sup> می‌نشست  
و به غوغای دستفروشانِ عرب  
گوش فرا می‌داد.

هر چند تماشای باربرانِ ترک  
دلش را به درد می‌آورد،  
اما باز آرزو می‌کرد،  
می‌توانست بار دیگر

---

۱. بندری در شمال غربی افریقا.

در خیابان‌های قونیه<sup>۱</sup> راه برود،  
در قهوه‌خانه‌ای قلیان بکشد  
و گنبد سبز شهر<sup>۲</sup> را نگاه کند.

هر چند از برج‌ها نفرت داشت،  
اما باز آرزو می‌کرد  
وقتی به قلعه<sup>۳</sup> اورست رسید،  
دراز بکشد،  
به ستارگان خیره شود  
و سرانجام دیده از جهان فرو بندد.

همزاد من  
در جوانی از صوفیان پیروی می‌کرد  
اما اکنون  
در جنگل‌های سراندیب  
از درختی به درخت دیگر می‌جهد،  
نارگیل می‌خورد  
و با طوطیان  
در باب «نظریه تکامل» بحث می‌کند!

۱. شهری در ترکیه.

۲. اشاره به آرامگاه مولانا.

## زنگبار

۱

نوشته بود،  
برای آشنایی با تبارش  
به زنگبار خواهد رفت.

۲

من با او در کافه‌ای کوچک  
در لیسبون آشنا شدم.  
جوانِ پرتغالی  
قامتی بلند داشت،  
موهایی مجعد و چهره‌ای گندم‌گون.  
مدام از پدرانش سخن می‌گفت،  
شعر می‌خواند و شراب می‌نوشید.

۳

وقتی کشتی  
در گمبرون<sup>۱</sup> لنگر انداخت،  
کاموئیش<sup>۲</sup> بیمار شد.  
کنیزکی زیبا دل به او بست  
و به درمانش نشست.  
و چنین بود که شاعر  
دیگر به زادگاهش باز نگشت.

۴

من با او در ساحل آشنا شدم،  
اما آخرین دیدار ما  
زمانی بود  
که طاعون در بندر بیداد می کرد.  
به یاد دارم:  
هنگامی که شاعر مُرد،  
همسرش را به صدف ها سپرد  
و کودکش را به کاکایی ها.  
و دریا آرام بود.

۵

جوان پرتغالی  
در آخرین نامه اش نوشته بود  
مادرش را در زنگبار یافته است.

۶

گاهی از خود می پرسم:  
پنج قرن بعد

---

۱. نام پیشین بندرعباس.  
۲. شاعر معروف پرتغالی در قرن شانزدهم.

۱۲۶ / یک عمر در خدمتِ دو فرهنگ

— هنگامی که چلچله‌ها دوباره بازگشتند —

مادرم را کجا خواهم یافت؟

در کپری در ساحل دریا

یا در کومه‌ای در زنگبار؟

۷

وقت تنگ است —

باید راه بیفتم،

باید بی درنگ راه بیفتم.

## نوباوه هزاره سوم

در کنیا

سیاه‌پوستِ پیر

شیرها را در دشت نشان می‌داد

و از زندگی آنها سخن می‌گفت.

اما من به زرافه‌ای نگاه می‌کردم

که با شاخ‌های کوچکش

ابره‌های سپید را جابه‌جا می‌کرد.

من او را می‌شناختم

و قصیده‌های سیاهش را

— در وصف زادگاهش —

خوانده بودم.

پگاه در دشت ارژن

در پی آفتاب می‌رفتم.

مشت‌های کوچکی خاک در مسیرم

نشان می‌دادند که باز موش‌کوری

۱۲۸ / یک عُمر در خدمت دو فرهنگ

از آنجا گذشته است،  
موش کوری که شروه‌هایش را  
برای دشت باز خوانده است.

انکار نمی‌کنم:  
پدرم که با شاخ‌های کوچکش  
ابره‌ای سپید را جابه‌جا می‌کرد،  
آسمان را دوست می‌داشت.  
مادرم که شروه‌هایش را  
برای دشت‌ها باز می‌خواند،  
به زمین عشق می‌ورزید.  
اما من - نوباوه هزاره سوّم -  
نه وابسته به آنم، نه دل‌بسته به این.  
همین!



## گل‌های سرخ در مه

در مرگ شاملوی شاعر

میانِ امواجِ هلهله‌ها  
در میدانِ ایستاده بود  
و می‌پنداشت،  
بر فراز ابرها ایستاده است.  
نگاه تحسین‌آمیز مردم را  
از دور حس می‌کرد،  
اما نگاه زهرآگین رقیب را  
در چند قدمی نمی‌دید.  
برای لحظه‌ای چشمانش را بست:  
از کوچه‌باغ‌های غزنایه<sup>۱</sup>  
صدای گیتار و بوی عود می‌آمد.  
رهگذری به آواز شعری از لورکا<sup>۲</sup> می‌خواند،

۱. شهری در اسپانیا.

۲. شاعر معروف اسپانیایی.

۱۳۰ / یک عُمر در خدمتِ دو فرهنگ

در وصفِ دختری کولی.

کولی کنار آتش می رقصید

و دامانِ سرخ و بلندش

تا افق‌های دور ادامه می‌یافت.

ناگاه ... ضربه‌ای مرگبار -

چشمانِ مرد سیاهی رفت

و زانوانش سست شد.

حس کرد،

غرناطه در چاه فرو می‌رود

و کولی در آتش.

آنگاه گل‌های سرخ در مه ناپدید شدند.



فرانتس مارک (FRANZ MARK 1880-1916)  
آهوان در جنگل، ۱۹۱۲

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

---

## چند گفتار دربارهٔ ادبیاتِ امروزِ آلمان

---

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## خاری در پای زمانه

(بر تولا برشت)

هنر همان قدر که تصویرگر واقعیات است، می تواند نشان دهنده جهانی تخیلی باشد. اما این جهان تخیلی کجاست و چه ویژگی هایی دارد؟

در فلسفه دیالکتیک - که برشت از طرفداران آن است - اوتوبی تنها به آن مفهومی نیست که جامعه شناس بزرگ انگلیسی توماس مور<sup>۱</sup> بیش از چهار قرن پیش بیان کرده است، و به خیال پردازی درباره «جزایر دور افتاده و خوشبخت» محدود نمی شود. این واژه مفهوم جدیدی یافته است که فیلسوف بزرگ آلمانی ارنست بلوخ<sup>۲</sup> به آن اشاره می کند: «اوتوبی چیزی است که هنوز وجود ندارد، ولی امکان به وجود آمدن و رسیدن به آن هست».

اگرچه در این تعریف، حال و آینده دو واحد زمانی مجزا از هم هستند، اما از نظر بلوخ می توان آنها را به هم نزدیک کرد. مارکسیست های نو اندیش سده ما اعتقاد دارند که چنین پیوندی تنها می تواند در هنر و ادبیات پدید آید.

در سال های بین ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ که بحث «واقعیت گرایی نو» و جنبه های دیالکتیکی آن

---

1. Thomas More

2. Ernst Bloch

بالاگرفته بود، برشت نمایشنامه معروف خود آدم خوب سچوآن را نوشت. وی در این قطعه 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 - هر چه هست - اکنون برای ما تنها حکم اوتویی 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 این رو، زبان - که وسیله تفهیم و تفهم است - نقش بزرگی برای پدیدآوردن 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؟

برتولت برشت در ۱۸۹۸ در شهر آوگسبورگ<sup>۱</sup> در جنوب آلمان دیده به جهان گشود. پدرش مردی محتشم بود و از سرشناسان شهر به شمار می‌آمد. اما سرنوشت چنین می‌خواست که برتولت مسیر دیگری را در زندگی برگزیند و خیلی زود در برابر اعتقادات، اندیشه‌ها و قیدهای کهنه خانواده 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 شیوه 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 این رو مردمی را که از شمار ایشان بودم.  
ترک گفتم  
و به فرودستان پیوستم.



سرکشی برشت جوان خیلی زود آغاز شد. در مدرسه اغلب از معلّمان خود ایراد می‌گرفت و از آنان انتقاد می‌کرد. روزهای آدینه روی نیمکت‌های کنار خیابان می‌نشست و به مسخره کردن مردم می‌پرداخت. چند بار او را از مدرسه اخراج کردند، اما برشت تربیت‌پذیر نبود. می‌گویند در ۱۹۱۵ - یعنی در دؤمین سال جنگ جهانی اوّل - به او و بقیه همکلاسانش در مدرسه تکلیف شده بود که انشایی با عنوان «مرگ در راه وطن» بنویسند. انشایی که برشت جوان نوشت، چنین پایان می‌یافت: «وداع کردن با زندگی همیشه دشوار است، چه در بستر و چه در جبهه 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، گفته معلمی بود که برشت را به «سفاهت» متهم کرده بود.

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

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

در شعرهای این دوران برشت بازتاب تحولاتی را که به ویژه پس از جنگ جهانی اوّل سبب دگرگونی حیات اجتماعی آن روزگار شد، به بهترین وجه می‌توان یافت. در قطعه‌هایی که شاعر آلمانی در فاصله سال‌های ۱۹۱۸ و ۱۹۲۶ سروده، خشم نسل جوان آن روزگار کاملاً آشکار است.

برشت در بیست سالگی نمایشنامه معروف خود *بعل* را نوشت. *بعل* - خدای اساطیری شرقی - در قطعه برشت در جامه شاعری ظاهر می‌شود که جز خوردن و خفتن و ارضای هوس‌های نفسانی به چیزی نمی‌اندیشد. اما این موجود شگفت که تنها وظیفه خود را در مسخره کردن قیده‌های اجتماعی می‌داند، به تنهایی گذشته‌ای نیز دچار است.

*بعل* آدم دنیاپرستی است که با ستایش عشق‌های بی‌بند و بار و نیایش نیستی در سرودهای خود فریاد تحقیر جامعه 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 دیدن - اینها همه از ویژگی های قهرمانان آثار نخستین برشت است. حتی در نخستین مجموعه شعرش که کتاب *دعای خانگی* نام دارد، برشت نسبت به آنان وفادار می ماند. در اینجا هم سخن از ماجراجویان، جنایتکاران، دزدان دریایی و به طور خلاصه افراد مطرودی است که در جامعه محلی از اعراب ندارند.

دومین نمایشنامه برشت *آوای طبل ها در شب* نام دارد و در ۱۹۱۹ نوشته شده است. شخصیت اصلی این نمایشنامه سربازی است به نام کراگلر<sup>۱</sup> که پس از بازگشت از افریقا پی می برد که نامزدش از مرد دیگری باردار است. اما او به جای اینکه از این موضوع ناراحت شود یا به دوستان خود، که می خواهند شورش کنند، بپیوندد، سر آن دارد که با نامزد بی وفای خود خلوت کند.

با به روی صحنه آمدن این نمایشنامه، برشت در شمار درام نویسان تراز اول آلمان قرار گرفت. خود او بعدها درباره اجرای آن می نویسد: «پشت مقوایی که هر یک نزدیک به دو متر بود و می بایست دیوار اتاق را نشان دهد، شهر بزرگی به ابتدایی ترین وجه روی مقواها نقاشی شده بود. هر بار که کراگلر روی صحنه ظاهر می شد، برای چند لحظه ماه سرخ رنگی نمایان می گشت.» و چند سطر بعد: «توصیه می شود 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 می کند که خودش بهترین آدم است. یا: رقیق، اینقدر مسحورانه زل زن.»

به این ترتیب، برشت پایه «تئاتر داستانی» و فن «بیگانه سازی» را می گذارد، بدون آنکه هنوز برای شیوه کار خود معیارهای معینی تعیین کرده باشد. او در این نمایشنامه با به کار بردن «ماه سرخی که گاه و بی گاه نمایان می شود»، چند تکه مقوایی که روی آنها «شهری به ابتدایی ترین وجه نقش شده است» و نشان دادن شعارهای طنزآمیز و نواختن مارش انقلاب به وسیله گرامافونی کهنه کوشش می کند که به تماشاگر نشان دهد که در اینجا تئاتر به معنای سنتی اش وجود ندارد، فقط «تمثیل» است، عرضه کردن «نمونه» است. و نیز تئاتر او مجموعه ای است از مقداری تخته و مقوا و رنگ، و عده ای «بازیگر» به معنای لغوی آن. از همین جا می توان دریافت که برداشت برشت از یک تئاتر نو، برداشتی استثنایی است.

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

اقامت برشت در مونیخ چندان نپایید. در ۱۹۲۴ ماکس راینهاردت<sup>۱</sup>، 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 نخستین بار به مطالعه دقیق فلسفه مارکس پرداخت. حاصل این کار نوشتن نمایشنامه *آدم، آدم است* بود.

شخصیت اصلی قطعه *آدم، آدم است* مرد ساده‌دلی است به نام گالی‌گی<sup>۲</sup> که یکی از ویژگی‌های اخلاقی او این است که نمی‌تواند به کسی «نه» بگوید.

گالی‌گی، دلال شهرکیل‌کوا<sup>۳</sup> (در هندوستان)، یک روز با 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 بهره‌بردن از او وادارش می‌کنند که فیللی پارچه‌ای را که از آن ارتش است، به فروش رساند. سپس این موضوع را بهانه کرده او را محاکمه می‌کنند. کار به جایی می‌رسد که گالی‌گی بینوا تنها گذشته خود، بلکه نامش را نیز از یاد می‌برد. در پایان نمایشنامه گالی‌گی را می‌بینیم که اوینفورم سربازان انگلیسی را به تن کرده و کاملاً تغییر ماهیت داده است. موضوع نمایشنامه، نشان دادن این مسخ شگفت است.

*آدم، آدم است* نخستین نمایشنامه برشت است که در آن سخن از «تحوّل و تغییر» به میان می‌آید. انسان قابل تغییر است. گالی‌گی «موم خامی است در دست عواملی که از او هر چه می‌خواهند می‌سازند.» اما نه تنها گالی‌گی تغییر ماهیت می‌دهد، بلکه در جهان همه چیز در حال دگرگون شدن است. به اعتقاد برشت «انسان، موجود جالب توجه‌ای است. اگر بنا شود در آب نیز زندگی کند، فوراً فلس درمی‌آورد!»

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

اصولاً برشت توجه ویژه‌ای به مردم کوچه و بازار داشت و از معنویات صرف می‌گریخت. او اعتقاد داشت که واقعیات عادی زندگی را نباید نادیده گرفت و تنها به سیر آفاق و انفس پرداخت. در مسابقه شعری که برشت در آن داور می‌کرد، بر آن شده که برای

1. Max Reinhardt

2. Galy Gay

3. Kikoa

هیچ یک از شرکت‌کنندگان 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 سر و کار داشته باشم... شعر باید چیزی باشد که از آن بتوان عملاً استفاده کرد. تمام شعرهای خوب ارزش سَند را دارند.»

در ۱۹۲۸/پرای یک پولی برشت در برلین بر صحنه آمد و سبب شهرت جهانی وی گردید. بدون شک توفیقی که با این قطعه نصیب نویسنده آن شد، مربوط به موضوع بکر، لحن گستاخانه و موسیقی مؤثر آن بود. اگرچه کارگردان این موزیکال<sup>۱</sup> اسماً یکی از دوستان برشت بود، ولی خود او پیوسته بازیگران را راهنمایی می‌کرد. این کار نیاز به شکیبایی فراوان داشت، زیرا هنرپیشگان با نحوه برداشت برشت از یک تئاتر نوین آشنایی نداشتند. از این رو، دوران تمرین‌ها بسیار به طول انجامید، تا این که سرانجام در تابستان ۱۹۲۸/پرای یک پولی بر صحنه آمد.

در اینجا سخن از مردی است به نام مکی مسر<sup>۲</sup> 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 سری میان سرها بر نخواهد آورد. بنابراین، مکی مسر با بزرگان سر و سرها دارد، با خواص می‌نشیند و -پیش خودمان بماند!- با زیرکی هر چه تمام‌تر دست به کلاهبرداری‌های بزرگ می‌زند. این دزد قهار و نجیب‌زاده شیک‌پوش به هر کار خلافی دست می‌زند، اما هرگز کسی او را در محل حادثه نمی‌بیند.

در پرده نخست، تماشاگر با پیچم<sup>۳</sup>، رئیس گدایان شهر لندن روبه‌رو می‌شود. او شدیداً خشمگین است: دخترش پُللی به مکی مسر دل‌باخته است و می‌خواهد با او ازدواج کند. مقدمات ازدواج در یک اصطبل بزرگ فراهم می‌شود، اما جشن با ورود تیگر براون<sup>۴</sup>، 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 صحنه بعد پُللی به پدر و مادرش اطلاع می‌دهد که با مکی ازدواج کرده است. آنها که از این اتفاق به شدت خشمگین‌اند، در صدد برمی‌آیند که مکی را به هر نحوی شده از میدان به در کنند.

1. Mackie Messer

2. Peachum

3. Tiger Brown

مکی به تحریک همسر پیچم توسط روسپی‌یی به نام جنی<sup>۱</sup> در منزل وی دستگیر و به پلیس تحویل داده می‌شود. البته این کار بعد از اجرای تصنیف «دَلالِ محبَّت» 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 چوبه دار خطابه غزایی ایراد می‌کند و در آن از همه تبه‌کاران، روسپی‌ها و دَلالان محبَّت درخواست عفو می‌نماید. اما در این هنگام رئیس پلیس شتابان از راه می‌رسد و در واپسین لحظه اعلام می‌کند که مکی مورد عفو ملکه انگلیس قرار گرفته است. گذشته از این مکی به دریافت لقب، مستمری گزاف و یک قصر نائل می‌شود! نتیجه‌ای که همسر پیچم از این داستان می‌گیرد این است: «اگر بیک‌های ملکه به موقع برسند، راستی که زندگی چقدر ساده و آرام است!»

موضوع اصلی *اپرای یک پولی* همان است که مکی درباره 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 همین جا است که اندیشه آفریدن تئاتر داستانی در او پیش از پیش نیرو می‌گیرد.

برشت در ۱۹۲۸ با هلنه وایگل<sup>۲</sup> 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 آن که برای برشت همسری دلسوز بود، همکاری ارجمند نیز برای او به شمار 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 ماه‌گونی* 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 ماه‌گونی بگذارند - و چنین نیز می‌کنند.

شهر به سرعت ساخته می‌شود، ولی دیری نمی‌پاید که جای مناسبی برای صاحبان زر و مردم خوشگذران می‌گردد. به زودی ماه‌گونی شهرت می‌یابد و از همه نقاط جهان مردمی

1. Jenny

2. Helene Weigel

که آرامش بی‌دردسر می‌جویند، به آنجا روی می‌آورند. از آن شمار است هیزم‌شکنی که با دوستانش در جست و جوی نیک‌بختی از آلاسکا به ماه‌گنی می‌آید. اما ظاهراً بخت با او همراه نیست، زیرا اندکی نمی‌پاید که در ماه‌گنی بحرانی عظیم آغاز می‌شود. از آنجا که در این شهر قدرتی جز پول حکم نمی‌راند، مردمی هم که به علتی پول خود را از کف می‌دهند، جز مرگ راهی ندارند. اندک‌اندک 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 ماه‌گنی رخت سفر بربندد، اما دوستانش برای او مزایای زندگی در آنجا را برمی‌شمارند: مشروب ارزان، سیگار خوب، رودخانه زیبا، طراوت شبانگهی. اما هیزم‌شکن می‌گوید: «چه فایده، ماه‌گنی شما هرگز کسی را خوشبخت نمی‌کند.»

در طول سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ برشت چند نمایشنامه دیگر نوشت که آنها را «نمایشنامه‌های آموزشی» می‌نامد. در نوشتن و اجرای این قطعات برشت بیش از همه از تجربه‌های کارگردان بزرگ روسی استانیسلاوسکی<sup>۱</sup> و بازی‌ساز معروف آلمانی اروین پیسکاتور<sup>۲</sup> بهره گرفت.

هنگامی که در روز بیست و هفتم فوریه 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 نازی‌ها تمام نسخه‌های آثار برشت را در جلوی شهر برلین آتش زدند. با مهاجرت، روزگار نابه‌سامانی برشت آغاز شد. وی همراه همسرش ابتدا 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 سوندبر<sup>۳</sup> 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»، «درباره شعر بی‌قافیه با وزن‌های مختلف» و «عقایدی درباره هنر بازیگری چینی»، معروف‌ترین نمایشنامه‌های خود، یعنی زندگی گالیله، مادر کوراژ و بچه‌هایش، آدم خوب سچوان و محاکمه لوکولوس را

1. Stanislawskij

2. Erwin Piscator

3. Svendborg

می‌نویسد.

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

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

برشت در دوران تبعید به تکمیل شیوهٔ تئاتری خود «بیگانه‌سازی» پرداخت. وی دربارهٔ این سبک - که از این به بعد در آثار او آگاهانه به کار می‌رود - مطالب بسیاری نوشته است که ما تنها به ذکر چند اصل عمدهٔ آن بسنده می‌کنیم.

برشت اعتقاد دارد که تماشاگر نباید با قهرمان روی صحنه «همزادپنداری» کند، نباید بدون تحرّک - و تنها به دلیل وجهی که برای دیدن نمایش پرداخته است - 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 اصلی خویش. از این رو، 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 تحرّک در تماشاگر است. از این رو، موسیقی برشت اغلب خوش‌آهنگ نیست. صحنه‌آرایی نیز مانند موسیقی برای ایجاد محیطی است که در آن تماشاگر باید هر لحظه 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 این رو از تماشاگر می‌خواهد که به همه چیز با دیدهٔ شکاک 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 و هرگز مسأله‌ای را با

قاطعیّت تمام مطرح نکنند.

آنچه در نمایشنامه‌های برشت نظر را جلب می‌کند، اختلافاتی است که بین عقاید و جهان‌بینی‌ها است. به عبارت روشن‌تر، نمایشنامه برشت حکم «میزگرد» را دارد که اگر چه دور آن نظرهای متفاوتی اظهار می‌شود، اما تماشاگر نیازی به پذیرفتن یا تأیید آنها ندارد. مطرح کردن این نظرها تنها به کار 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 نمایشنامه برشت وجود دارد، صرفاً به دلیل آموزندگی است. وجود چنین تضادهایی سبب می‌شود که ما نسبت به مسایلی که در بدو امر به نظر محرز می‌آید، شک کنیم و پیوسته از خود پرسیم که آیا داوری ما درباره آنها درست است یا نه. سخن کوتاه، برشت تماشاگری را می‌خواهد که دارای تحرّک فکری است، تماشاگری که هیچ چیز برای او ثابت و محرز نیست، تماشاگری که دارای دیدی انتقادی، نظری شکاک و اندیشه‌ای سلیم است.

برشت در ۱۹۳۸ نمایشنامه معروف خود *زندگی گالیله* را نوشت. انگیزه ظاهری او در این کار خبر شکافتن اتم به وسیله فیزیکدانان آلمانی بود. اما او می‌خواست در این قطعه به دو پرسش مهم سده ما پاسخ گوید: نخست اینکه آیا برای پیشرفت علم می‌توان همه 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 سلطه حکومتی غیرانسانی است، چگونه می‌توان حقیقت را بیان کرد؟

محتوای نمایشنامه به اختصار چنین است: گالیله، فیزیکدان بزرگ ایتالیایی و بنیان‌گذار روش تجربی در علوم جدید، بر آن می‌شود که فرضیه گرنیک را درباره گردش زمین بیازماید.

گالیله در جست و جوی حقیقت است. او می‌خواهد حصار عظیم سنت‌های کهن و اعتقادات خام را فرو ریزد و به راز جهان پی برد. گالیله به تجربه درمی‌یابد که زمین بی حرکت نیست و «ستارگان مثل کشتی‌ها 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 پاینده سنت‌های کهن است، نمی‌تواند ادعای گالیله را بپذیرد؛ از این رو، با او به نبرد برمی‌خیزد. در چنین وضعی گالیله چه می‌تواند بکند؟ در برابر کلیسا بایستد و از فرضیه خویش دفاع کند، یا حقیقت را کتمان کند و از مهلکه جان سالم به در برد؟

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 علم 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 مادی مفید باشند.

گالیله تشنه 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 پردازد که زندگی مادی‌اش تأمین باشد. پس اگر گالیله دوربینی را که تازه در هلند ساخته‌اند، تکمیل می‌کند و به نام ثمره تحقیق خویش به سناي جمهوری عرضه می‌دارد، برای کسب افتخار نیست، برای ماهی پانصد سکه است. اما گالیله در اصل نه در اندیشه این افتخار زودگذر است، نه در بیم رسوایی آینده. او سنت‌های 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: اگرچه تمام وقت خود را برای کشف سرزمین‌های ناشناخته علم صرف می‌کند، اما به شکل حیرت‌انگیزی نیز پای‌بند لذات دنیوی است. گالیله موجودی است خوشگذران که از غذایی مطبوع و اندیشه‌ای نو به یک اندازه لذت می‌برد. هموست که می‌گوید: «وقتی که غذایی چرب و نرم می‌خورم، تازه فکرهای خوب به سراغم می‌آیند!»

گالیله نمونه بارزی است از یک شخصیت واقعی و زنده. او قهرمانی دروغین نیست؛ مردی است که از یک سو پایند معنویت است و از سوی دیگر گرفتار «این شکم بی‌هنر پیچ‌پیچ». گالیله آمیزه‌ای است از تضادها: شکاک است و زودباور. حيله‌گر است و ساده‌دل، روشن‌بین است و ناپینا. او دارای شخصیتی دوگانه است: از یک سو دم 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 نمایشنامه گالیله سه ویرایش در دست است. نخستین ویرایش را برشت در ۲۳ نوامبر ۱۹۳۸ به پایان رساند. در اینجا قبل از همه این پرسش مطرح می‌شود که مسؤولیت طبقه روشنفکر در روزگاری که ستم حکم 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 طریق غیرقانونی!

در سومین و آخرین ویرایش نمایشنامه، موضوع در درجه نخست بر محور انکار گالیله دور می‌زند. برشت می‌خواهد نشان دهد که عمل دانشمند بزرگ ایتالیایی کاری ریاکارانه

نیست، بلکه بیش از همه زائیده هراسی است که از مرگ دارد.

برشت برای نخستین بار 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 تن مردم بی‌گناه شدند، برشت نوشت: «عصر اتم چهره خود را برای اولین بار در هیروشیما نشان داد، آن هم درست وسط کار نمایش ما. ضمناً افکار مردم فوراً متوجه کسی شد که پایه‌گذار فیزیک جدید به شمار می‌آید. تأثیر وحشتناک بمب اتم اختلاف گاليله را با هیأت حاکمه زمانش خیلی ملموس‌تر به ما نشان داد.»

در آخرین طرح نمایشنامه، کوشش برشت بر این است که شخصیت گاليله را به گونه‌ای ارائه کند که تماشاگر در او به دیده 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 گاليله، بی‌تاب و خشمگین فریاد می‌زند: «بدبخت ملتی که قهرمان ندارد»، استاد به آرامی گفته وی را تصحیح می‌کند: «بدبخت ملتی که به قهرمان نیازمند است.»

گاليله برشت تصویر خود اوست؛ تصویر مردی است که یک عمر از تغییر نظام کهنه 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 نمایشنامه زندگی گاليله، 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 برمی‌گزینند. اما در این شهر تنها یک تن را می‌یابند که نیک و پاک است - و او روسپی ساده‌دلی است به نام شن‌ته<sup>۱</sup>. ولی شن‌ته نیز موجود خوشبختی نیست، زیرا نیکی برای او دشواری‌های فراوان پدید آورده است.

خدایان به شن‌ته مبلغ قابل توجهی هدیه می‌کنند تا دکانی برای خود تهیه کند و آبرومندانه به کسب بپردازد. اما شن‌ته به دلیل خوش‌قلبی خود درآمدی را که نتیجه کار اوست به تهی‌دستان می‌بخشد و خود بی‌چیز می‌شود.

شن‌ته 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 بی رحم باشد، دروغزن و آشوبگر باشد؛ پس جامه فریب به تن می‌کند و صورتک تزویر بر چهره می‌نهد. در قالب پسرعموی خیالی خود شوئی تا<sup>۱</sup> فرو می‌رود و به ستمگری و مردم‌فریبی می‌پردازد. کارخانه‌ای راه می‌اندازد، کارگران را با مزدی اندک اجیر می‌کند، به هزار گونه فریب دست می‌زند و تنها در اندیشه گردآوری ثروت است. اگر در لباس شن‌ته به یاری بینوایان می‌شتابد، در جامه شوئی تا بخل می‌ورزد و ستم می‌کند. در پایان چون رازش فاش می‌شود، ناگزیر دل از همه چیز برمی‌گیرد و ناامید به گوشه‌ای پناه می‌برد، در حالی که خدایان بر مرکب ابرها سوار می‌شوند و به آسمان باز می‌گردند. آنها اطمینان دارند که سرانجام به انسانی خوب و خوشبخت در روی زمین برخورد کرده‌اند. با نمایشنامه آدم خوب سچوان برشت یکی از جالب‌ترین نمایشنامه‌های خود را ارائه می‌کند. او می‌خواهد ثابت کند که فقط زمانی می‌توان در یک جامعه سوداگر زیست که شخصیتی دوگانه داشت، یعنی در ضمن اینکه شن‌ته بود، از ویژگی‌های شوئی‌تا، و در عین اینکه شوئی‌تا بود، از خصوصیات شن‌ته بهره داشت.

به اعتقاد بسیاری از منتقدان، نمایشنامه آدم خوب سچوان یکی از بهترین نمونه‌هایی است که در آن برشت نظریه «بیگانه‌سازی» را عملاً نشان می‌دهد. اینکه بازیگر تئاتر باید از نقش خود فاصله گیرد و آن را فقط بازی کند، اینکه هنرپیشه باید چهره‌ای دوگانه داشته باشد، موضوعی است که در نمایشنامه آدم خوب سچوان 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، محاکمه لوکولوس است. تصویری که نمایشنامه‌نویس آلمانی از محاکمه 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 دادگاه 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 دیده شکست‌خوردگان و از پای افتادگان. برشت اعتقاد دارد که تاریخ را تنها تنی چند به وجود نمی‌آورند، بلکه توده مردم در ساختن آن سهم بزرگ‌تری دارند. او در شعری به همین موضوع اشاره می‌کند:

چه کسی شهر تپ را با هفت دروازه اش ساخت؟  
در کتاب ها نام پادشاهان ذکر شده است.  
اما آیا حقیقتاً سنگ های گران را پادشاهان به آنجا حمل کردند؟  
... اسکندر جوان هند را گشود،  
اما فقط او تنها؟

فیلیپ اسپانیایی، هنگامی که کشتی هایش غرق شد،  
گریه کرد. اما آیا کسی جز او نگریست؟  
فردریک دوم در جنگ های هفت ساله پیروز گشت،  
اما فقط پیروزی از آن او بود؟

برشت در ۱۹۳۸ - یعنی زمانی که هیتلر خود را برای جنگ آماده می کرد - به نوشتن نمایشنامه معروف خود مادر کوراژ و بچه هایش پرداخت. او خوب دریافته بود که جنگ زمانی دراز بشر را در انتظار نخواهد گذاشت و به زودی مانند سیلی عظیم خواهد آمد و خانمانش را بر باد خواهد داد.

موضوع نمایشنامه «گزارشی» است از جنگ های مذهبی سی ساله در نیمه نخست قرن هفدهم. اما آنچه برشت در نمایشنامه مادر کوراژ و بچه هایش بیان می کند، نقل حادثه ای تاریخی نیست، بلکه در درجه نخست اظهار نظر اوست درباره جنگ و بیان عواقب هراسناک آن.

اینکه برشت جنگ های سی ساله را موضوع نمایشنامه خود قرار می دهد، به سبب ضرورتی است که برای بیان حقایق تلخ دوران خویش حس می کند. اما او شیوه «بیگانه سازی» را حتی در انتخاب موضوع نیز به کار می برد، چون اعتقاد دارد که به این وسیله تماشاگر بهتر می تواند مسائل را مورد مطالعه قرار دهد و به داوری بنشیند. برشت ایمان دارد که تاریخ تکرار می شود. بنابراین، نیازی نیست که مسائل اجتماعی زمان را به همان صورتی که هست مطرح کرد، بلکه با فاصله گرفتن از آنها می توان صریح تر در پیرامونشان سخن گفت و دقیق تر به تجزیه و تحلیل آنها پرداخت. از این رو، ابایی ندارد که رویدادهای تاریخی، داستان های کهن و افسانه های عامیانه را موضوع نمایشنامه های خود قرار دهد.

موضوع نمایشنامه مادر کوراژ و بچه هایش مربوط به سرگذشت اندوهناک زنی است که طی دوازده سال با ارباب خود نیمه از اروپا را زیر پا می گذارد. تمام اندیشه کوراژ این است که جان خود و سه فرزندش را از بلای بزرگی که جنگ نام دارد، مصون نگه دارد. اما این کار آسان نیست. مگر جنگ می تواند برای حفظ جان و مال کسی تضمین بسپارد؟ تنها حربه ای 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 نخواهد بست. بهره تجارت‌هایی از نوع جنگ تنها عاید کسانی می‌شود که آن را پدید آورده‌اند، نه مردم بینوایی مثل کوراژ.

برای کوراژ، جنگ وسیله‌ای است برای به دست آوردن نان. ولی آیا به ازای آن چیزی نباید پرداخت؟ بهایی که کوراژ در این معامله پایاپای می‌پردازد، بسیار سنگین است: جان فرزندانش. آلیف<sup>۱</sup>، 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 دوش شوایتزرکاز<sup>۲</sup> را نیز گم می‌کند. او نیز - که در این فاصله به صف سربازان پیوسته است - سرنوشتی بهتر از برادرش ندارد؛ در اثر سوءتفاهمی او را به پای میز دادگاه صحرایی می‌کشند و به مرگ محکوم می‌کنند. کوراژ که محل شوایتزرکاز را یافته است، چنان در اندیشه سوداگری است که بسیار دیر به فکر نجات جان فرزندش می‌افتد.

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

به این ترتیب، کوراژ فرزندان خود را یکی پس از دیگری از دست می‌دهد و در پایان با اربابه فرسوده 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 بریندد. برشت درباره کوراژ می‌گوید: «نویسنده خود را موظف نمی‌داند که از کوراژ آدم واقعی بسازد. او در نیمه‌های قطعه، یعنی در پایان صحنه ششم، متوجه پاره‌ای از مسائل می‌شود، ولی برای بار دیگر واقعی‌بینی خود را از دست می‌دهد. برای نمایشنامه‌نویس مهم این است که تماشاگر متوجه حقیقت شود.»

زبان برشت، زبان تضاد است. این موضوع را به ویژه در نمایشنامه مادر کوراژ و بچه‌هایش به خوبی می‌توان بررسی کرد. برای نمونه، به ذکر چند مثال از صحنه پنجم بسنده می‌کنیم. برشت این صحنه را چنین آغاز می‌کند: «دو سال گذشته است. جنگ به مناطق وسیع‌تری سرایت کرده است. اربابه کوچک کوراژ طی سفرهای بی‌وقفه از لهستان، مراوی، باواریا، ایتالیا، و باز هم باواریا عبور می‌کند. پیروزی‌یی که در ۱۶۳۱ در نزدیکی ماگدبورگ

1. Eilif

2. Schweizerkas

نصیب تیلی، فرمانده آلمانی، می شود به کوراژ چهار پیراهن افسری زیان می زند.» جمله آخر حاوی نکات جالب توجهی است: «پیروزی زورمندان تاریخ» نه تنها «پیروزی انسان های ضعیف» نیست، بلکه به آنها اغلب زیان هم می رساند. اگر مورخان درباره «پیروزی تاریخی» تیلی به تفصیل قلم فرسایی می کنند، از بدبختی و نکبتی که جنگ برای مردم بی پناه زمان او همراه می آورد، هرگز کسی سخن نخواهد راند.

جنگ تنها مربوط به کاتولیک ها یا پروتستان ها نیست، شومی آن دامن همه را می گیرد. کوراژ می گوید: «آنها فقط بلدند که هی مارش پیروزی بزنند، اما از مواج سربازها خبری نیست.» او خوب می داند که سربازان - که در حقیقت پیروزی نتیجه جان فشانی آنان است - بهره ای از جنگ نمی برند. یکی از آنان به کوراژ می گوید: «من ... خیلی دیر توانستم دست به غارت بزنم. فرمانده سر 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 سیلش را چرب کرده اند!»

با این قیاس، برای سرباز، «پیروزی» و «غارت» معنی مشترکی دارد. و چون مواجش را «که حق اوست» نپرداخته اند. «چپاول کردن» را حق خود می داند. «انسانیت» فرمانده هم - که غارت کردن شهر را به یک ساعت محدود کرده است - برای سرباز چیزی جز «ضرر» به بار نمی آورد.

برشت در این نمایشنامه، کوراژ را که فقط در اندیشه کسب و سودجویی است، زنی حراف و حيله گر، ولی کاترین را که مظهر انسانیت و نوع دوستی است، ناشنوا و لال می آفریند. آیا نظر او این است که زبان انسانیت در دوران ما خاموش است و فضائل انسانی پیشیزی ارزش ندارند؟

نظر برشت در نمایشنامه مادر کوراژ و بچه هایش تنها این نیست که تأثیر جنگ را بر زندگی مردم بینوا نشان دهد، بلکه بیشتر برای آن است که پرده از واقعیات تلخ برگیرد و آنها را مورد بررسی قرار دهد. برشت در این مورد می گوید: «تا زمانی که بشر در اجتماع بازیچه دست سیاست است، نمی تواند بلایی را که بر سرش می آورند، به عنوان یک آزمایش تلقی کند، بلکه آن را به عنوان سرنوشت می پذیرد.»

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 شاعره فنلاندی به او و همسرش پناه داد و ملک خود را برای سکونت در اختیار آنان گذاشت. برشت در اینجا نمایشنامه ارباب پوتیلا 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 ابتدا به مسکو رفت، ولی بیش از دو هفته در آنجا نماند. برشت در تابستان ۱۹۴۱ مسکو را به قصد آمریکا ترک کرد. برشت در آمریکا در شهر کوچکی در نزدیکی هالیوود اقامت گزید. در اینجا مهاجر دیگری نیز می‌زیست که نامش برای اهالی آن سرزمین ناآشنا نبود. او توماس مان، نویسنده بزرگ آلمانی بود که در ۱۹۲۹ به دریافت جایزه 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: دو می چاپلین است!»

برشت در اواخر سال ۱۹۴۴ به نوشتن نمایشنامه *دایره گچی قفقازی* پرداخت. موضوع این قطعه مربوط به اختلاف دو زنی است که هر کدام در دادگاه ادعا می‌کنند 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 دیگر خدمتگزاری به نام گروشه<sup>۱</sup>) 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 سر ادعای خویش درمی‌گذرد. او نمی‌خواهد در چنین زورآزمایی ابلهانه‌ای شرکت کند.

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

یکی از شخصیت‌های اصلی نمایشنامه *دایره گچی قفقازی* ازداک<sup>۲</sup> است. ازداک قاضی زیرکی است که آنچه از طریق داورهای خویش از محتشمان می‌گیرد، به بنوایان می‌دهد. او پایبند قوانین جاری نیست، زیرا اعتقاد دارد که قوانین مزبور برای تثبیت وضع طبقه حاکم به وجود آمده‌اند.

روی هم رفته در آمریکا از فعالیت برشت چندان کاسته نشد؛ بخت نیز او را در تحقیق بخشیدن به پاره‌ای از نقشه‌هایش یاری کرد. یکی از این موارد همکاری برشت با چارلز لافتون<sup>۳</sup>، هنریشه بزرگ تئاتر و سینما، بود که نمایشنامه‌نویس آلمانی او را برای ایفای نقش گالیله در نظر گرفته بود.

هنگامی که برشت سرگرم تهیه مقدمات نمایش *زندگی گالیله* بود، دشواری‌های

1. Grusche

2. Azdak

3. Charles Laughton

جدیدی برای او به وجود آمد. «کمیسون تحقیقات مربوط به فعالیت‌های سیاسی 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، «کمیسون تحقیقات مربوط به فعالیت‌های سیاسی 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 اجازه ورود داد، اقامت گزید.

گو اینکه برشت در سوئیس تبعه آن کشور نبود، ولی برای مدتی اندک در سرزمینی می‌زیست که دست کم مردم بخشی از آن به زبان مادری او تکلم می‌کردند. در همین جا بود که در اوایل جنگ نمایشنامه‌های مادر کوراز و بچه‌هایش، زندگی گالیله و آدم خوب سچوآن اجرا شد. در همین کشور نیز برای نخستین بار قطعه ارباب پونتیلیا و نوکرش ماتی در تابستان ۱۹۴۸، بر صحنه آمد.

برشت به محض ورود به سوئیس از متفقین درخواست کرد که به او اجازه ورود به آلمان غربی را بدهند. اما آنها که از محاکمه 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 دل‌خوشی نداشت، بعد از پیاده شدن از قطار، بدون آنکه به پرسش‌های خبرنگاران پاسخ گوید، پیاده و تنها به گردش در خیابان‌های خالی و کم‌سکنه برلین پرداخت.

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

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



موفقیت‌های تازه‌ای دست یابد.

برشت ابتدا در ژانویه ۱۹۵۰ نمایشنامهٔ *مادر کوراژ و بچه‌هایش* و سپس *اریاب پونتیلیا* و *نوکرش ماتی* را بر صحنه آورد. اجرای این دو نمایشنامه و 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 بیستم 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 در خیابان 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 آمریکا 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 *مادر کوراژ و بچه‌هایش* به دست آورد. یک سال پس از آن نیز جایزهٔ دوم همین جشنواره را برای نمایش قطعهٔ *دایره گچی قفقازی* کسب کرد.

برشت پس از بازگشت از آمریکا روز به روز از نظر جسمی ضعیف‌تر می‌شد، به گونه‌ای 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 جسد من 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 نمایشنامه 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 بی جواب باقی ماند. اما آنچه از او به جای ماند، آثاری است که چون خار در پای زمان ما خلیده است.

www.tabarestan.info

#### منابع:

- 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.  
Hecht, Werner: *Sieben Studien über Brecht*. Frankfurt/M. 1972.  
Högel, Max: *Bertolt Brecht. Ein Portrait*. Augsburg 1959.  
Kesting, Mariane: *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg 1959.  
Klotz, Volker: *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*. Bad Homburg 1971.  
Leiser, Peter: *Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder. Der Kaukasische Kreidekreis. Biographi und Interpretation*. Hollfeld 1975.  
Rahnema, Touradj: "Die utopische Welt des armen B. B." In: *Zukunft*, Heft 8. Wien 1977.  
Schumacher, Ernst: "Bertolt Brecht. Leben des Galilei". In: *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. Bamberg 1970.

## روشنفکر در برج عاج

(الیاس کانه‌تی)

کانه‌تی در ۲۳ ژوئیه ۱۹۰۵ در شهر کوچک روس چوک<sup>۱</sup> در بلغارستان زاده شد. خانواده او در اصل از یهودیان اسپانیایی بودند که در قرن پانزدهم میلادی از اسپانیا رانده شده و به بلغارستان - که در آن زمان تحت سلطه ترکان عثمانی بود - مهاجرت کرده بودند. اما زبان مادری او بلغاری نبود، بلکه در خانواده 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 رشته شیمی به تحصیل پرداخت. کانه‌تی در ۱۹۲۹ به دریافت درجه دکترا در رشته 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.

---

1. Rustschuk

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<sup>۱</sup> می‌پردازد. کین، چین‌شناس معروفی است که در حصار کتابخانه 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 تره‌زه<sup>۲</sup> دارد که زنی فریبکار، بی عاطفه و بدسرشت است که سرانجام با نیرنگ از چین‌شناس مشهور دل می‌برد و او را ناگزیر به ازدواج با خود می‌کند. اما دیری نمی‌پاید که تره‌زه چهره واقعی خود را نشان می‌دهد و از کین تقاضاهایی می‌کند که اگر چه برآوردن آنها برای دانشمند گوشه‌نشین در ابتدا دشوار است، اما سرانجام آنها را می‌پذیرد. از جمله این درخواست‌ها یکی هم این است که کین تمام اتاق‌های خانه را در اختیار او گذارد و خودش در کتابخانه به سر برد. اما انتظارات تره‌زه به همین جا پایان نمی‌یابد: او از مردمی خواهد که وصیت‌نامه‌ای تنظیم کند و در آن او را تنها وارث خود بنامد. زن هنوز قانع نیست: او در پی یافتن دفترچه حساب پس‌انداز کین همه‌جا را جست و جو می‌کند و هنگامی که مرد از موضوع با خبر می‌شود و دلیل این کار 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 کتابخانه محبوبش دل بکند؟

اکنون زندگی 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 به طور کلی در می‌ماند.

با گذشت زمان وضع روانی مرد بینوا مختل می‌شود و او دائماً کابوس‌های وحشتناک می‌بیند. اما کار به همین جا پایان نمی‌یابد: یک روز کین تصادفاً تره‌زه را می‌بیند که قصد دارد کتاب‌های او را بفروشد. برای مرد بیچاره دیدن چنین صحنه‌ای باورنکردنی است، بنابراین، تصمیم می‌گیرد که خودش کتاب‌ها را بخرد. اما تره‌زه به محض اینکه اسکناس‌ها را در دست کین می‌بیند، شروع به فحاشی می‌کند و او را دزد می‌خواند. کار به کلاتری 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 کتابخانه مورد علاقه‌اش باز گردد. اما دیگر دیر است و جنونی ناگهانی به سراغ او می‌آید. 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

1. Dr. Peter Kien

2. Therese

و او را به ورطه نابودی می‌کشد. این زن کیست و چرا به چیزی جز اعمال قدرت نمی‌اندیشد؟

اگر به تاریخ نگارش اثر نگاه کنیم و جامعه آن روز آلمان را به یاد آوریم، پاسخ دادن به این پرسش چندان دشوار نیست: ترزه 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 دهه سوم قرن بیستم در آلمان پدید آمد، نضج گرفت و سرانجام اروپا را به خاک و خون کشید. ترزه نماد نازی‌هاست.

اگر نظر بالا درست باشد، باید گفت که دکتر کین هم مظهر آن دسته از روشنفکرانی است که در آغاز حکومتِ هیتلر در برج عاج خود نشسته و از پیرامونشان بی‌خبر بودند. آنها حکم اسب عصاره را داشتند که همواره در دایره‌ای تنگ حرکت می‌کردند و نمی‌خواستند واقعیات زمانه 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 سود آتی خود نمی‌اندیشند، بلکه هر یک از آنان خود را نماینده قدرت و در نتیجه مدافع زور می‌داند. از اینجا تا اثر دیگر کانه‌تی به نام توده و قدرت (۱۹۶۰) فاصله زیادی نیست. این کتاب اگرچه موضوعی جامعه‌شناسانه دارد و نمی‌تواند مورد بحث ما قرار گیرد، اما درونمایه آن، محور بسیاری از نوشته‌های کانه‌تی را تشکیل می‌دهد. در اینجا نویسنده پدیده 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 گِرج. نادانی توده‌ها قدرت را پدید می‌آورد و اطاعت کورکورانه آنان سبب دوام آن می‌شود. به نظر کانه‌تی اعمال قدرت برای رسیدن به پیروزی است، اما جایی که مرگ وجود دارد، چه کسی می‌تواند از پیروزی حرف بزند؟

یکی از موضوعاتی که خواننده در آثار کانه‌تی با آن برخورد می‌کند، مرگ است. کانه‌تی در گفت و گو 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 پدیده 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 اعمال زور است و زور وسیله‌ای است برای نابود کردن. نظر کانه‌تی درباره 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

اعمال زور وادار می‌کند - و این، پایانِ جهان است.

در بین نوشته‌های کانه‌تی نه تنها مرگ موضوع پاره‌ای از آثار فلسفی و جامعه‌شناسانه 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 آن زور اثری هست و نه از اعمال 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 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 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 به گونه‌ای جالب نشان می‌دهد، کتابی است تحت عنوان صداهایی از مراکش (۱۹۶۷) که شامل مجموعه‌ای از یادداشت‌های سفر او به کشور آفریقایی 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 - یاس - کانه - 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 منحصرراً 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.

الیاس کانه‌تی به سال ۱۹۸۱ جایزهٔ نوبل در ادبیات را دریافت کرد.

منابع:

- 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 Canetti". In: *Deutsche Dichter der Gegenwart*. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1973. S. 195-209.
- Hadecke, Wolfgang: "Die moralische Quadratur des Zirkels. Das Todesproblem im Werk Eilas Canettis". In: *Text + 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.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



## هنرمند و هراس‌های توصیف‌ناپذیر

(ماکس فریش)

هنگامی که ماکس فریش در ۱۹۵۸ جایزه ادبی شهر زوریخ را دریافت کرد، در خطابه‌ای که به همین مناسبت ایراد نمود، سؤال جالب توجهی را مطرح کرد: چرا نویسنده می‌نویسد؟ به اعتقاد فریش پاسخ این پرسش را برخی چنین می‌دهند: برای آنکه جهان را تغییر دهد. اما پاره‌ای دیگر - که خود فریش نیز از شمار ایشان است - عقیده دارند: برای آنکه جهان را بهتر تحمّل 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 را نشان 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: بی‌هویتی 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 ناحیه جنوب غربی آلمان بودند. او دوران ابتدایی و متوسطه را در

زادگاهش گذراند و در ۱۹۳۰ دیپلم گرفت.

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

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

دیوار چین (۱۹۴۶) - که نویسنده در آن از عوامل نمایش‌های قرون وسطایی مانند صورتک، رقص و پانتومیم استفاده می‌کند - ویژگی جالب نظری دارد. بهره‌گیری از شیوۀ «بیگانه‌سازی» برشت در آن.

نمایشنامۀ دیوار چین یکی از عمیق‌ترین قطعه‌هایی است که فریش نوشته و در آن به گونهٔ جالبی نظام زمان و مکان را در هم ریخته است. فریش می‌خواهد در اینجا با استفاده از شخصیت‌های تاریخی چون هوآنگ‌تی - حاکمی که به دستور او دیوار چین ساخته شد -، سزار، فیلیپ دوم و ناپلئون نشان دهد کسانی که بالاترین آرزوی آنان کسب قدرت است، چه خطرهای غیرقابل جبرانی را متوجّه بشریت می‌کنند. گو اینکه هر یک از این خودکامگان متعلّق به زمان جداگانه‌ای است، ولی فریش آنان را گرد هم جمع می‌کند و با استفاده از شخصیت‌های آنان تأثیری می‌آفریند که به «واریته» بیشتر شبیه است.

فریش به جمع قهرمانان تاریخی نمایشنامۀ اش شخصیت قابل تأمل دیگری نیز می‌افزاید: روشنفکری که نمایندهٔ طبقۀ فہیم امروز است و «امروزی» نام دارد.

«امروزی» که بیان‌کنندۀ نظریه‌های شخصی فریش است، فقط می‌تواند با حربۀ یک روشنفکرِ زمان ما برضد حکومت دیکتاتوری هوآنگ‌تی مبارزه کند. «امروزی» این کار را در جامۀ 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 در برابر ستم نباید سکوت اختیار کرد. او تنها شخصیتی است که آیینۀ اعمال زورمندان را در برابر ایشان نگاه می‌دارد و از انتقاد کردن از آنان نمی‌هراسد.

با تمام ظرافتی که نمایشنامۀ دیوار چین دارد، بدبینی و یاسی که در آن است، خیلی زود نظر را جلب می‌کند. این واقعیت را حتّی عوامل گوناگون تأثیری نیز - که سبب انبساط خاطر تماشاگر می‌شوند - نمی‌توانند پنهان کنند.

برای فریش - دست‌کم در این قطعه - آزادی در تخیل است؛ جایی که زور حُکم می‌راند، زور هم پیروز می‌شود. به این ترتیب، همه چیز به همان‌گونه دیرین باقی می‌ماند.

صورتک‌ها را می‌توان برداشت، پرده‌ها را می‌توان کنار زد، اما وضع را نمی‌توان تغییر داد. نمایشنامه بعدی فریش، وقتی که جنگ پایان یافت، در ژانویه 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 همه انسان‌ها، پاک و بی‌گناه نمی‌توانند باشند. در نظر آنان آلمانی، مظهر پستی و شقاوت، و روسی، نمونه وحشیگری و درنده‌خویی بود. فریش به همین سبب در نمایشنامه خود موضوع مورد علاقه‌اش را مطرح می‌کند: «از انسان‌ها کلیشه مساز!»

شخصیت اصلی نمایشنامه زنی است به نام آگنس<sup>۱</sup>. آگنس همسر افسری آلمانی است که هنگام حمله 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 این سو وی را تهدید نمی‌کند.

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

شوهر آگنس سابقه خوبی ندارد. او از شمار کسانی است که در کشتار دسته‌جمعی یهودیان در ورشو شرکت داشته و به همین سبب مورد تعقیب است. اما فرمانده روسی به محض اینکه به وسیله یکی از زیردستانش از پناهگاه و سابقه افسر آلمانی آگاه می‌شود، خانه را ترک می‌کند تا احیاناً ناگزیر نشود که همسر آگنس را شخصاً به دست نظامیان هموطنش بسپارد. به این گونه، علاقه‌ای که بین فرمانده 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 نمایشنامه کمدی *دون ژوان یا عشق به هندسه* را نوشت که در آغاز سال بعد در زوریخ بر صحنه آمد.

برای فریش، دون ژوان - این عاشق‌پیشه بزرگ اسپانیایی - از آن جهت پای‌بند مهر خوبان نیست، چون مجالی برای پرداختن به آنچه مورد نظر اوست (یعنی به هندسه) ندارد. برای دون ژوان، زن موجود مرموزی است که کسی از درونش آگاه نیست. روح زن را نمی‌توان شناخت، چون موجودی منطقی نیست. اما هندسه برای دون ژوان با معیارهای

1. Agnes

کاملاً دقیق سر و کار دارد. پس باید به جای زن، هندسه را برگزید و به آن عشق ورزید! در نمایشنامه *دون ژوان*، فریش تصویری از شخصیت وی ارائه می‌کند که درست برخلاف چیزی است که معمولاً از این قهرمان عاشق‌پیشه در ذهن وجود دارد: *دون ژوان* موجود ساده‌دلی است که به جای آنکه زنان را فریب دهد، از آنان فریب می‌خورد! پرده نخست با صحنه‌ای آغاز می‌شود که در آن دوستان *دون ژوان* در انتظار اویند. در این جمع پدر او، *تنوریو*<sup>۱</sup>، نیز حضور دارد که از پسر خود شکوه می‌کند که جوان سردمزاجی است و رغبتی نسبت به زنان نشان نمی‌دهد. *تنوریو* برای درمان این «بیماری» به هر کاری دست زده، حتی به مشهورترین دلّالان محبت اسپانیا نیز متوسّل شده است. متأسفانه بدون نتیجه.

آخرین پرده نمایش، *دون ژوان* را مردی متأهل نشان می‌دهد که از دیر 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 مرد برای کامل بودن شدیدتر است، به همان اندازه هم بیشتر گرفتار زن می‌شود.»

در نمایشنامه *دون ژوان*، 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*<sup>۲</sup> 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<sup>۳</sup> هنگام ارائه 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 سوئیس‌یی است به نام اشتیلر که سال‌ها پیش در زوریخ پیکره‌ساز بوده، در جنگ‌های اسپانیا شرکت کرده، به اتهام جاسوسی مورد تعقیب قرار گرفته و سپس مفقود شده است.

شنیدن این اظهارات برای وایت (یا اشتیلر) کاملاً غیرعادی است و سبب شگفتی وی می‌شود. از این رو، 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 - که نمی‌خواهد اشتیلر باشد - به یاری نیروی خیال به گذشته خود می‌اندیشد و در پی آن است که در آنجا هویت خویش را

1. Tenorio

2. Stiller

3. Mr. White

بیابد. آیا او واقعاً همان کسی 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 و جو کرد.

اشتیلر پیوسته از خود می‌گریزد، در زندگی گذشته‌اش نیز چنین بوده است: هرگز هنرمند بزرگی نبوده، در جنگ‌های اسپانیا جز سرخوردگی 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 دیگران تنها از صورتک‌هایش استفاده کند، اما اشتیلر در جلسه دادگاه به واقعیت دردناک دیگری نیز پی می‌برد: همه 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 مفقودالآثر سوئسی است. به عبارت دیگر، همه آنها در اندیشه‌آند که به او بفهمانند که چه نقشی را باید در آینده ایفا کند. اما اشتیلر تسلیم نمی‌شود: «نه، من اشتیلر نیستم، آخر این مردم از جان من چه می‌خواهند؟... آنها به من تنها راه‌گریز را نشان می‌دهند، نه آزادی را - گریز به قالب یک نقش، به یک کلیشه!»

اشتیلر می‌خواهد به آزادی و غنای درونی دست یابد، از این رو از همسرش جدا می‌شود، ابتدا به اسپانیا و سپس به آمریکا 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 مانوس، آدمی به خویشتر خویش نزدیک نمی‌شود.

فریش در شیوه نگارش خود با توجه به حالات روانی قهرمان اثرش زندگی او را از زبان اول و سوم شخص مفرد تعریف می‌کند. به این گونه، 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 - که در این میانه به بسیاری از زبان‌های دنیا برگردانده شده است - مقدمه‌ای بود برای آفریدن اثر بزرگ دیگری به نام صنعت‌زده که در ۱۹۵۷ انتشار یافت. این رمان که نام فریش را به زودی به عنوان یکی از بزرگ‌ترین رمان‌نویسان اروپایی مشهور ساخت، مهم‌ترین رمان او نیز به شمار می‌آید. در اینجا زندگی انسانی توصیف می‌شود که نظیر وی را در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم - به ویژه در جوامع صنعتی - بسیار می‌توان یافت.

والتر فابر<sup>۱</sup> مهندسی است که در زندگی او تنها اعداد مهم‌اند. او به روح، به سرنوشت، به جهان دیگر و به طور کلی به آنچه ملموس نیست، اعتقاد ندارد. فابر از میان همهٔ علوم، ریاضیات را برگزیده است و از پشت این عینک به جهان می‌نگرد: «من آدمی فنی هستم و عادت کرده‌ام هر چیزی را همان‌طور که هست ببینم... ماه را می‌بینم که در آسمان کویر بالا آمده است؛ شاید درخشان‌تر از همیشه، اما در نظر من تودهٔ قابل محاسبه‌ای است که دور 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 هوایمای 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 و گو پی می‌برد که این جوان آلمانی برادر دوست سال‌های جوانی‌اش یوآخیم<sup>۲</sup> است که با او بیست سال پیش در زوریخ در خانهٔ مشترکی زندگی می‌کرد. یوآخیم پس از جدایی از فابر با نامزد او - هانا - ازدواج کرد. اندک‌اندک صحنه‌های گذشته در ذهن فابر زنده می‌شوند: فابر به یاد می‌آورد که هانا از او باردار بود، اما نمی‌داند که پس از زایمان، یوآخیم سرپرستی کودک را به عهده 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 می‌برد. سفر انجام می‌گیرد، اما آنها یوآخیم را در مزرعه‌اش مرده می‌یابند. او خود را حلق‌آویز 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 به ویژه «موهای بلوند دُم اسبی» و «شلوار کابوی سیاه‌رنگش» نظر وی را جلب می‌کند. آشنایی سادهٔ آنان

1. Walter Faber

2. Joachim

پس از اندک زمانی به پیوندی عاطفی تبدیل می‌شود؛ حتی فابر - مردی که سَنَس از مرز پنجاه گذشته است - به الیزابت پیشنهاد ازدواج می‌کند. اما خیلی زود پی می‌برد که تا چه حد دنیای رنگین و شورانگیز دختر برای او بیگانه است.

فابر تصمیم می‌گیرد که الیزابت را با اتومبیلش از طریق جنوب فرانسه و ایتالیا به آن 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 هانا است، دل باخته است. اما در واپسین روز سفر مشترک اتفاق دردناک دیگری نیز روی می‌دهد: الیزابت در اثر سقوط از کوه و مازدگی درمی‌گذرد. فابر پس از این 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 ادامه آن را ندارد. از این رو فابر، که به سرطان معده دچار است و سایه مرگ را بر فراز سر خود می‌بیند، از کوبا به یونان باز می‌گردد تا واپسین لحظه‌های عمر خود را در کنار هانا به سر برد، اما اجل مهلتش نمی‌دهد و پس از یک عمل جراحی در بیمارستان درمی‌گذرد.

فابر انسانی است که به سرنوشت اعتقاد ندارد. او سرنوشت را مجموعه «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 درمی‌آید.

فابر یقین دارد که به یاری عقل می‌توان دشواری‌های زندگی را آسان و به کمک ریاضیات مسائل پیچیده حیات را حل کرد. از این رو، مانند اشتیلر هرگز از خودش نمی‌پرسد که: من کیستم؟ و اگر چنین سؤالی 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 سفر زندگی فابر است، بلکه افزون بر آن آخرین صحنه این تراژدی نوین انسانی است که خواننده را به یاد خدایان اساطیری، به ویژه 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 برگزیده، بلکه در این کار تعمّدی داشته است: اُدیپ و فابر هر دو در برابر حقیقت نایب‌نایند و از بازی‌های شگفت سرنوشت، بی‌خبر. اما آیا نمایشنامه 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 - که مهندس نصب و تنظیم توربین‌های آبی و در استخدام یونسکوست - برای «کشورهای عقب‌مانده» کار می‌کند، اما در درجه 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 روزه اعداد و فرمول‌های ریاضی نگاه می‌کند. اما آیا تنها فابر است که توانایی درک عوالم درونی را ندارد، یا اجتماع نیز در پدید آمدن این «عقیم شدن عاطفی» سهیم است؟

فریش، رمان‌صنعت‌زده را نیز به شیوه دفتر خاطرات خود نوشته است: او در این اثر با در نظر گرفتن روحیه قهرمان رمانش با چنان دقتی واژه‌ها را برمی‌گزیند و آنها را کنار هم می‌نهد که خواننده به سادگی می‌تواند حالات روحی فابر را دریابد و حتی چهره 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 به کار برده می‌شوند. این شیوه نشان می‌دهد که فریش هم مانند قهرمان اثرش به فعل - که اجزای جمله را به هم پیوند می‌دهد - 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 دمی نیست، دست کم درد را خوب تشخیص می‌دهد - و این، هنر بزرگی است.

در ۱۹۵۸ نمایشنامه بیدرمان و آتش‌افروزان<sup>۱</sup> فریش که قبلاً به صورت مشابهی در رادیو اجرا شده بود، بر صحنه آمد.

بیدرمان مرد محتشمی است که به تجارت روغن سر اشتغال دارد. او در آغاز نمایش در اتاق خود نشسته و مشغول خواندن روزنامه‌ای است که برای بار دیگر خبر از آتش‌افروزی می‌دهد که در گوشه و کنار شهر خانه مردم را 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 در اتاق زیرشیروانی لانه می‌کند، یک دوره‌گرد به ظاهر بی‌آزار.»

در این هنگام مستخدمه خانه وارد می‌شود و اطلاع می‌دهد که مرد ناشناسی می‌خواهد با او صحبت کند؛ و پیش از این که بیدرمان بتواند واکنشی نشان دهد، مهمان ناخوانده وارد می‌شود. این شخص، کشتی‌گیری است به نام اشمیتس<sup>۱</sup> که از همان ابتدا کوشش می‌کند که با چرب‌زبانی دل بیدرمان را به دست آورد - و موفق نیز می‌شود.

در حالی که اشمیتس با زیرکی زیاد اندک‌اندک در دل و خانه بیدرمان برای خود جا باز می‌کند، بیدرمان نیز برای اثبات انسانیت خود اتاق زیرشیروانی خانه‌اش را برای بیتوته کردن در اختیار اشمیتس می‌نهد. البته اشمیتس نیز او را مطمئن می‌کند که آتش‌افروز نیست! این صحنه با ورود مهمان ناخوانده دیگری به نام آیزنرینگ<sup>۲</sup> - که دوست اشمیتس است - پایان می‌یابد.

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

اما تصور نشود که مهمانان ناخوانده آقای بیدرمان خدای نکرده قصد فریب او را دارند! خیر، آنها با علم به اینکه: «چو دزدی با چراغ آید گزیده‌تر برد کالا»، با کمال صراحت حقیقت را به او می‌گویند، ولی او باور نمی‌کند. به علاوه، بیدرمان آدم زبونی است که از مقابله با واقعیات می‌هراسد و به هیچ روی نمی‌خواهد آب از آب تکان بخورد. بنابراین، نه تنها سکوت اختیار می‌کند و موضوع را به پلیس نمی‌گوید، بلکه از کسانی که آهنگ آتش زدن خانه‌اش را دارند، طرفداری هم می‌کند!

به این ترتیب، بیدرمان به سبب هراس و ملاحظه زیاد، با کسانی همگام می‌شود که قصد از بین بردن خانه 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

1. Schmitz

2. Eisenring

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 خودکامه سهیم نیستند؟ اینها پرسش‌هایی است که فریش در نمایشنامه 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؟

نمایشنامه بیدرمان و آتش‌افروزان که در ۲۹ مارس ۱۹۵۸ در زوریخ بر صحنه آمد، سبب شد که نام فریش نه تنها به عنوان یک نمایشنامه‌نویس معروف اروپایی، بلکه جهانی بُرده شود. این شهرت را نمایشنامه 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 این رو، ساکنانش اغلب نگران آنند که مورد حمله همسایه قوی پنجه خویش قرار گیرند. در بین مردم آندورا بیش از همه آندری<sup>۱</sup> است که سرنوشتی دردناک دارد. او پسر خوانده 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 به دنیا آمده است. اما در حقیقت آندری نه تنها یهودی نیست، بلکه فرزند راستین معلّم و حاصل پیوند غیرمشروع او با زنی از کشور همسایه است. معلّم این حقیقت را برای آنکه مورد تحقیر مردم قرار نگیرد، پنهان می‌کند. آندری دل در گرو عشق خواهر خوانده خود باربلین<sup>۲</sup> دارد، اما معلّم 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 همه ویژگی‌هایی را که باید یک یهودی داشته باشد، دارد. آندری نمی‌تواند - و نمی‌خواهد - باور کند که یهودی نیست و فقط برای ارضای خاطر مردم آندورا ناگزیر است نقش یک 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 مجرم یهودی بودن به مرگ محکوم می‌کنند و به قتل می‌رسانند. معلّم که با پنهان کردن حقیقت سبب مرگ فرزند خویش شده است، خود را به دار می‌آویزد و باربلین با حالی نزار

1. Andri

2. Barblin

به «سفید کردن» نمای خانه‌های آندورا می‌پردازد، به گمان آنکه با این کار می‌توان روی «اَعمال سیاه» مردم آندورا سرپوش نهاد.

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

اما این «گذشته» چیست که فریش از آن در اثر خود یاد می‌کند؟ پاسخ این سؤال، 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 زائیده خیال فریش است، ولی در عین حال می‌تواند نمادی باشد برای همه کشورهای که در آنها دیگراندیشان محکوم به نابودی‌اند.

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

پرفسور کورمان<sup>۱</sup> محققی است در زمینه علوم رفتاری. او ناگهان به فکر می‌افتد که دست به آزمایشی شگفت زند. کورمان می‌خواهد پی برد که در صورت بازگشت به گذشته و امکان شروع مجدد آن آیا قادر است زندگی‌اش را به گونه دیگری پایه‌گذاری و مسیر آن را به صورتی دلخواه تغییر دهد؟ کورمان اعتقاد دارد که در کلاف سردرگمی که «گذشته» نام دارد، گره‌کوری هست که باید آن را گشود و از همان‌جا بار دیگر به پیچیدن کلاف پرداخت. این گره‌کوری، آشنایی با زنی است که اکنون همسر اوست.

کورمان زندگی خود را طی هفت سال گذشته روی صحنه بازی می‌کند، با 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 جنگ 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، نمایشنامه *بیوگرافی* را یک «کمدی» می‌داند. اما برخلاف نظر او این قطعه نه تنها کمدی نیست، بلکه یکی از ترازدهی‌های بزرگ بشری است. در *بیوگرافی*، انسان توانایی گریز از سرنوشت را ندارد، او آزاد نیست که اختیار گزینش داشته باشد، بلکه برای تحمل

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؟ - فریش تصویرگر این هراس‌هاست.

منابع: [www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info) تبرستان

- 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. 1971, S. 84-109.

## یک منتقدِ بزرگِ اجتماعی

(هاینریش بُل)

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

بُل دوران دبستان و دبیرستان را در گُلن گذراند و در ۱۹۲۷ دیپلم گرفت. او در این سال در رشته 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 چندین بار 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 به موقع 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، خانه بی سرپرست، بیلیارد در ساعت نه و نیم، عقاید یک دلچک، عکس دسته‌جمعی با بانو نام برد. این رمان‌ها به اضافه داستان‌ها، نمایشنامه‌های رادیویی و مقاله‌های فراوانی که بُل در طول عمر نویسندگی خود نوشت، سبب شد که در ۱۹۷۲ جایزه ادبی نوبل به وی اعطا شود. بُل در شانزدهم ژوئیه ۱۹۸۵ درگذشت.

در رمان 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 دواپایه‌ای است که محیط تنگ خانه را تحمل 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 آلمان پس از جنگ راهی برای ایجاد پیوندی 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 به خوبی نشان می‌دهد. با وجود این، رمان و حتی یک کلمه هم نگفت اثر معتبری نیست؛ نه موضوع آن چندان گیراست و نه شخصیت‌های آن خوب پرداخت شده‌اند. افزون بر این، زاویه دید بُل در این اثر تنگ است و توجه بیش از حد او به توصیف جزئیات، ملال‌آور.

در دومین رمان بُل، یعنی خانه بی سرپرست (۱۹۵۴)، هم گوشه‌ای از جامعه آلمان پس از جنگ نشان داده می‌شود، جامعه‌ای که در آن گرسنگی، بی‌کاری و انحطاط اخلاقی پیداد

می‌کند. اکنون مردان معلول همه‌جا در گوشه و کنار دیده می‌شوند، زنان بی‌همسر برای تأمین زندگی خانوادگی دست به هر کاری می‌زنند و کودکان بی‌سرپرست در خیابان‌ها سرگردانند.

شخصیت‌های اصلی رمان خانه بی‌سرپرست دو پسر یازده ساله‌اند که پدرانشان در جنگ کشته شده‌اند. مارتین اگرچه زندگی مرفه‌ی دارد، اما تنهایی مادرش او را همواره آزار می‌دهد. کودک دوم هاینریش نام دارد که رفتار 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 سر 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 می‌خواهد، 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.

مادر 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 پیوسته در فکر همسر از دست رفته خویش است و نمی‌تواند روزهای خوش گذشته را فراموش کند. برای او واقعیت و 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.

مادر 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 محسور 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 مادر مارتین با رؤیاهای خود تنها در گذشته زندگی می‌کند، مادر هاینریش فقط امروز و حال را مهم می‌داند و از اینکه فرزندش از رفتار سبکسرانه او رنج می‌برد، کاملاً غافل است.

در رمان بیلارد در ساعت نه و نیم 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 فم<sup>۱</sup> که در ۱۹۰۷ در مناقصه ترمیم بنای صومعه

1. Fähhmel

شرکت کرده، آن را برده و سپس به تعمیر آن پرداخته است. ژبرت فہمل - پسر او - به نسل دوم تعلق دارد و وظیفه او در جنگ جهانی دوم از بین بردن بنای یاد شده است. آخرین فرد از نسل سوم یوزف<sup>۱</sup> نام دارد و وظیفه او ساختن مجدد صومعه است، بدون آنکه بداند پدر خود او آن را در پایان جنگ ویران کرده است.

بین قسمت‌های سه‌گانه رمان، بخش میانی آن از همه مهم‌تر است. در این فصل ژبرت فہمل سرگذشت خود را برای نوجوانی که در هتلی بزرگ مأمور آسانسور است و با او هر روز در ساعت نه و نیم بیلارد بازی می‌کند، شرح می‌دهد. از خلال این خاطرات یک نکته روشن می‌شود: دلیل واقعی انهدام صومعه، ژبرت فہمل 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 فہمل تکان‌دهنده است: از کشیشانی که در زمان هیتلر آشکار و پنهان از او حمایت می‌کردند.

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

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

راوی رمان عقاید یک دلقک (۱۹۶۲) مرد جوانی است به نام هانس اشنیر<sup>۲</sup> که شغل او خنداندن مردم است. اشنیر دلقک سیاری 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 پشت پا 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 ماری است که او را برای همیشه ترک کرده است.

ماری زن جوان و کاتولیکی 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 تحمل کند. اما سرانجام مقاومتش به پایان

1. Josef

2. Hans Schnier



می‌رسد و تصمیم 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 به کلی 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 جلوی ایستگاه راه‌آهنِ بُن روی پله‌ها نشسته است، گیتار می‌زند و گدایی می‌کند.

رمان *عقاید یک دلک* اثری است تلخ و در عین حال غم‌انگیز. اما واقعیتی که در این کتاب بیش از همه جلب توجه می‌کند، نظر انتقادی نویسنده دربارهٔ کلیسای کاتولیک است، کیسایی 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 اعمال 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 سر می‌خورد، بلکه در اجتماع نیز احساس خوشبختی نمی‌کند. او هم مانند بیشتر قهرمانان بُل نمی‌تواند واقعیات موجود را بپذیرد؛ از این رو ناگزیر است که به صورت انسانی تکرر در حاشیهٔ اجتماع باقی بماند و به تنهایی روی بیاورد.

رمان *عقاید یک دلک* 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 فضا سازی 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<sup>۱</sup> 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 مادی او خوب نیست و باید آپارتمان مسکونی‌اش را نیز به حکم 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» می‌شوند. تحقیقات نویسنده نشان می‌دهد که زن آلمانی «در گذشته روزگار بهتری داشته و از رفاه نسبتاً زیادی برخوردار بوده است.» او دختر خانواده 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 - این زن چهل و هشت ساله - مدت سی و دو سال است که در مؤسسه‌ای کوچک به عنوان کارگر 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 می‌برد که پیرامون او همه چیز تغییر کرده، اما در طبیعتش کمترین تحولی پدید نیامده است. لنی زنی عاطفی است که برای مادیات ارزشی قائل نیست و از «معجزه 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. با وجود این، لنی - دست کم از نظر بل - زنی قابل ستایش است. چرا؟ برای اینکه او انسانی خوش‌قلب، شکیبا و بااحساس 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 بانواز نظر موضوع اثری جالب توجه است، اما از جهت فضاسازی و زبان بی‌اشکال نیست. بل در اینجا نه تنها صفحات زیادی را به توصیف صحنه‌های جنسی اختصاص می‌دهد، بلکه کتاب او پر 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 جایزه نوبل به بل بی‌تأثیر نبوده است؛ نویسنده آلمانی این جایزه را یک سال پی از انتشار رمان عکس دسته‌جمعی با بانو دریافت کرد.

هاینریش بل 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 «معضوفه ناشمردنی» (۱۹۵۰) مرد جوانی است که پاهایش در جنگ آسیب دیده و اکنون - پس از جنگ - 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 آدمی است که اگرچه از بیهودگی کار خود آگاه است، اما آن را با دقتی تمام انجام می‌دهد. به همین دلیل است که وقتی مرد جوان نتیجه کارش را در اختیار

طنزگزندهٔ «بل به گونه‌ای آشکارا شوق به هر کجا که تعلق داشته» «پای گرانیهای من» هم مرد ده و اکنون - پس از جنگ - بر این اداره به او می‌شود مسخره

طنزگزندهٔ «بل به گونه‌ای آشکارا شوق به هر کجا که تعلق داشته» (پای گرانیهای من) هم مرد دهه و اکنون - پس از جنگ - بر این اداره به او می‌شود مسخره

زیرا او اعتقاد دارد که پایش جا  
گر من پایم را از دست نداده ب  
رگردد. یکی پس از دیگری. و  
زید ... حالا ژنرال پنجاه و دو س  
همه‌شان هم سُر و مُر و گند

جوانی است که تازه از زندان  
آکایی هاست. اما ناگهان دستی  
«با من بیاید.» صاحب صدا  
جدی او «به گاو وحشی می  
دلیل بازداشت جوان چیست

آنجا بازجویی آغاز می‌شود و سپس «آنها همه مرا یکی پس از دیگری کتک زدند: بازپرس، بازپرس ارشد، قاضی مرحله اول، قاضی مرحله نهایی ... بعد مرا به جرم داشتن چهره غمگین به ده سال زندان محکوم کردند، همچنان که پیش از آن مرا به دلیل داشتن چهره بشاش به پنج سال زندان محکوم کرده بودند.»

داستان بل دادخواست گزنده‌ای است برضد 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، نماینده این رژیم است؛ او کاری به این ندارد که قوانین درست است یا نه، بلکه وظیفه او تنها اجرای بی‌چون و چرای آنهاست. در داستان بل نه تنها شهروندان باید قوانین را مو به مو اجرا کنند، بلکه باید آنها را مفید هم بدانند. یکی از این قوانین احترام به شعار مسخره «خوشبختی 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 نظریه یا رفتاری متفاوت داشته باشد، «خوک خیانتکار» نامیده می‌شود و بی‌درنگ سر و کارش 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 بل دردناک است: باید کوشید که «اصلاً چهره‌ای نداشت.»

بل گذشته از شمار زیادی رمان و داستان کوتاه چند نمایشنامه رادیویی نیز نوشته است که در خور توجه‌اند. بیلان (۱۹۵۷) یکی از آنهاست. شخصیت اصلی نمایشنامه بیلان زن مسنی است به نام کلارا که در بستر مرگ افتاده است و آخرین لحظات عمر خود را می‌گذراند. واپسین آرزوی کلارا این است که دست کم 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 درباره همسرش بداند و گذشته از آن به گناهان خود نیز اعتراف کند.

کلارا چهار فرزند دارد که به جز یکی از آنها بقیه در زندگی اجتماعی موفق‌اند. تنها لورتس<sup>۱</sup> - پسر بزرگ او - از این قاعده مستثناست. او به دلیل هواپیمارایی‌های متعدد سال‌هاست که در زندان به سر می‌برد. رییس دادگاه لورتس که از دوستان قدیم همسر کلاراست، می‌کوشد تا حکم مرخصی موقت او را به دست آورد تا او بتواند با مادرش وداع کند. برای انجام این کار، لازم است که شخصاً از او ضمانت کند، چون در صورت فرار

لورتس، رییس دادگاه شغلش را از دست خواهد داد.

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

موضوع اصلی نمایشنامه رادیویی بیلان، اعتراف است. اما این اعتراف جنبه 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. هوایماری‌یی‌های لورتس نیز در اصل انگیزه‌ای انسان‌دوستانه دارد. او نمی‌خواهد «بمب بیندازد و یا از بالای سر زنان بی‌پناهی که در حال فرارند، تیراندازی کند». به نظر کلارا، لورتس 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.

بُـل در ۱۹۵۷ نمایشنامه رادیویی دیگری نوشت که *مفقودالاثرها* نام داشت و در آن بار دیگر سخن از حمایت از محرومان اجتماع به میان می‌آمد. محتوای نمایشنامه یاد شده به اختصار چنین است: عده‌ای به ظاهر خرابکار شبی به خانه کشیش جوانی به نام برول<sup>۱</sup> 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: آنها ده خانواده آلمانی هستند که پیش از پایان جنگ جهانی دوم به زیردریایی کوچکی گریخته بودند تا ناگزیر نشوند که مانند بسیاری از هموطنانشان دست به آدم‌کشی بزنند. اما سرنوشت «مفقودالاثرها» پس از جنگ بدتر است: آنها نمی‌خواهند در اجتماعی که نظام آن را نمی‌توانند بپذیرند، زندگی کنند؛ از این رو، مردان گروه برای تأمین زندگی خود و خانواده‌شان دست به اعمال غیرقانونی می‌زنند. از جمله این کارها یکی هم حمله مسلحانه به بانک‌ها و سرقت از آنهاست.

همکاران کشیش از غیبت بی‌سابقه او نگرانند و چاره‌ای جز مراجعه به پلیس نمی‌دانند. آنها ابتدا در آنجا به واقعیتهای تلخ پی می‌برند: ماشینی که با آن شب وقوع حادثه

مبلغ زیادی پول از بانک مرکزی به سرقت رفته، همان ماشینی است که به وسیله آن برول ربوده شده است.

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

سرانجام پلیس کشیش را پیدا می‌کند، اما او - که اعتراف مردان گروه را شنیده است - حاضر نیست که از وظیفه مذهبی خود عدول و چیزی اظهار کند. کوشش مأمور پلیس هم که می‌خواهد کشیش را به حکم قانون وادار به فاش کردن احوال اعضای گروه کند، بی نتیجه می‌ماند. - برول سکوت می‌کند.

موضوعی که بُل در نمایشنامه رادیویی *مفقودالانرها* (و بسیاری از آثار دیگرش) مطرح می‌کند، روشن است: نپذیرفتن نظام جامعه‌ای که تنها حامی حقوق طبقه مرفه است. بُل از چنین اجتماعی انتقاد و مبارزه با آن را - حتی با استفاده از اعمال غیرقانونی - توصیه می‌کند. بُل در این مورد تنها نظریه پرداز نیست، بلکه به آنچه می‌گوید عمل هم می‌کند. طرفداری او از گروه باذر-ماینهوف<sup>۱</sup> در دهه هفتاد مؤید این نکته است.

هاینریش بُل نویسنده‌ای است متعهد که اصل «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 کار نویسندگی چندان مورد استقبال هموطنانش قرار نگرفت - و این، به سبب سوءظنی بود که نسل سرخورده پس از جنگ به همه هنرمندان نوخاسته داشت -، اما امروز به عنوان یکی از پرخواننده‌ترین نویسندگان جهان به شمار می‌آید. دلیل این امر روشن است: بُل از یک سو مسائل انسانی را در آثارش مطرح می‌کند و از سوی دیگر دارای زبانی ساده و گیراست، زبانی که اغلب با طنزی گزنده همراه است.

منابع:

- Durzak, Manfred: "Kritik und Affirmation". Die Romane Heinrich Bölls". In: *Der deutsche Roman der Gegenwart*. Stuttgart 1971. S. 19-127.
- 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.
- 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.
- 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. Jahrhundert II*. Hrsg. von Manfred Brauneck. Bamberg 1976. S. 58-73.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



## در قالب یک دلک

(فریدریش دورنمات)

اگر آدرنو، متفکر معروف آلمانی، زمانی گفته بود: «پس از آوشویتس<sup>۱</sup> دیگر نمی‌توان شعر سرود»، دورنمات اعتقاد دارد که نه تنها پس از آوشویتس می‌توان هنر آفرید، بلکه این کار ضروری نیز هست. اما به نظر او این هنر نمی‌تواند در قلمروِ درام، بلکه باید حتماً در قالب کمدی باشد. دلیل؟ - 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 آنجاکه این مسأله جدی است، باید کمدی نوشت. دورنمات برای این منظور از طنزی گزیده 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 ژانویه ۱۹۲۱ در دهکده‌ای به نام کنل‌فینگن<sup>۲</sup> در نزدیکی

1. Auschwitz

2. Konolfingen

برن (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 ادبیات آلمانی، علوم طبیعی و فلسفه در دانشگاه زوریخ و سپس در دانشگاه برن پرداخت. دورنمات در ۱۹۴۳ نخستین نمایشنامه خود را به نام کمدی نوشت. ظاهراً این نمایشنامه - که هرگز انتشار نیافت - 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 فاصله بین تابستان ۱۹۴۵ و زمستان ۱۹۴۶ دورنمات نمایشنامه روایت شده است و یک سال پس از آن نمایشنامه کور را نوشت. شخصیت اصلی قطعه اخیر حاکم پیری است که در اثر بیماری، بینایی خود را از دست داده است. او بر سرزمینی حکم می‌راند که بر اثر جنگ‌های سی ساله (۱۶۴۸-۱۶۱۸) ویران است و مردم آن تهیدست و بی‌سامان. اما حاکم از این موضوع بی‌خبر است و هیچ‌کس - حتی فرزندش - او را از این واقعیت تلخ آگاه نمی‌کند، برعکس، پسرش پیوسته به او اطمینان می‌دهد که بر سرزمینی آباد حکم می‌راند و بر مردمی خوشبخت. تا اینکه شهردار جدید بر آن می‌شود که حقیقت را به گونه‌ای مناسب با حاکم در میان نهد. اما مقصودش حاصل نمی‌شود و حاکم واقعیت را در نمی‌یابد.

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

با تغییر مسیر فکری دورنمات نحوه بیان او نیز تغییر می‌یابد. برای نخستین بار شخصیت‌ها به وسیله زبانی که بدان سخن می‌گویند، مشخص می‌شوند؛ طنز، نقش عمده‌ای در نمایشنامه ایفا می‌کند و فاصله تماشاگر و نمایش تقریباً از بین می‌رود.

کمدی تاریخی رمولوس کبیر - چنانکه از عنوان نمایشنامه برمی‌آید - به سال ۴۷۶ میلادی روی می‌دهد. اما اینکه تا چه حد نمایشنامه 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 حمله بیگانگان نشان نمی‌دهد، بلکه در قصر خود تنها به تربیت مرغ‌هایش سرگرم است و به دست انداختن درباریان. کوشش همسر، دختر و اطرافیانش برای برانگیختن امپراتور به منظور مقابله با دشمن بی‌ثمر می‌ماند و رمولوس خلوت کردن با مرغ‌ها را بر جنگیدن با ژرمن‌ها ترجیح

می دهد!

در نمایه کم‌دی رمولوس کبیر را عدالت اجتماعی تشکیل می دهد. رمولوس با واکنش شگفتی انگیز و خونسردی بیش از حد خویش در برابر دشمن، می خواهد عدالت را درباره روم اجرا کند. او خود را قاضی امپراتوری روم می داند و سر آن دارد که حکم مرگ آن را صادر نماید. رمولوس اعتقاد دارد که روم به بشریت خیانت کرده و مستحق مجازاتی بزرگ است. اما هنگامی که فرمانده دشمن از او تقاضا می کند که رهبری آنان را نیز به عهده گیرد، به خامی اندیشه خویش پی می برد و می فهمد که نقشه اش برای اجرای عدالت کودکانه بوده است.

نمایشنامه ازدواج آقای میسی سی پی، که در ۲۶ مارس ۱۹۵۲ در مونیخ اجرا شد، نام دورنمات را نه تنها در آلمان، بلکه در اروپا مشهور ساخت. نویسنده میوسی در این نمایشنامه سه شخصیت گوناگون را نشان می دهد که «می خواستند جهان را تغییر دهند، چون بی عدالتی بین آدمیان فزونی گرفته بود.» میسی سی پی دادستانی است که می خواهد با اجرای عدالت، پلیدی ها را از میان بردارد و گیتی را برای زندگی بشر مناسب سازد.

شخصیت دیگر نیز مانند میسی سی پی از طبقه فرو دست اجتماع برخاسته است. سن کلود کتاب سرمایه مارکس را می خواند، به مسکو می رود و سرانجام آدمی انقلابی می شود. او معتقد است که کمونیسم جهان را از بی نظمی و آشفتگی رهایی خواهد داد.

نفر سوم، گراف اوبه لوهه<sup>۱</sup>، پزشک است و یک مسیحی مؤمن؛ او مفهوم زندگی را در نیکی کردن به مردم می انگارد و ثروت خود را بین مستمندان تقسیم می کند.

اما نمایشنامه نشان می دهد که در دنیای امروز هیچ یک از این سه تن کاری از پیش نمی برند. جهان از آن سیاستمدارانی است که پای بند به هیچ قانون و معیاری نیستند و هر لحظه به مقتضای زمان و موقعیت، رنگ عوض می کنند.

در کنار سه شخصیتی که از آنان نام برده شد، زنی وجود دارد به نام آناستازیا. آناستازیا شوهرش را مسموم می کند تا او را انتقامش را از وی بگیرد، و ثانیاً بتواند با گراف ازدواج کند. گو اینکه گراف بدون آنکه از قصد آناستازیا آگاه باشد قرص های سمی را برای وی تهیه می کند، اما پس از اطلاع از موضوع از بیم آنکه وی را به شرکت در قتل متهم کنند می گریزد. اکنون آناستازیا محیر است که یا به عنوان جنایتکار به زندان برود و یا با میسی سی پی، که قبلاً همسر خود را به قتل رسانیده است، ازدواج کند. - آناستازیا پیشنهاد دوم را می پذیرد. آناستازیا زندگی را با تمام مظاهر فریبنده آن می طلبد، دروغ می گوید، فریب می دهد،

1. Saint Claude

2. Übelohe

جنایت می‌کند و پیوسته خود را با موقعیت و زمان وفق می‌دهد. آناستازیا چون به جهان‌بینی ویژه‌ای اعتقاد ندارد، بهتر از هر کس دیگر می‌تواند خود را با شرایط محیط هماهنگ کند و از زندگی بهره‌گیرد. 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 سپس به دست همسرش مسموم می‌گردد؛ سن کلود که می‌خواهد تحولات بزرگی در حزب کمونیست پدید آورد، به دست هم 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 پُرباری در زندگی هنری دورنمات به شمار می‌آیند؛ وی علاوه بر نوشتن نمایشنامه فرشته‌ای به بابل می‌آید و چند رمان و نمایشنامه رادیویی، در زمینهٔ تئاتر نیز دو مقاله 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 مقاله نخست، کمدی را برای نشان دادن جهان بر صحنه تئاتر پیشنهاد می‌کند، در گفتار دوم گامی فراتر می‌رود و تنها راه‌هایی 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 مسؤولیت استوار است. در سرگشتگی قرن ما دیگر فرد مسؤولی وجود ندارد. همه ادعا می‌کنند که بی‌گناه‌اند و مسؤولیت 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 به طور کلی اظهار می‌کند، بلکه از مسؤولیت اجتماعی و اخلاقی هنرمند نیز سخن می‌گوید. دورنمات می‌داند که تراژدی نیاز به قهرمان و شخصیت‌های استوار و «تقسیم‌نشدنی» دارد، از این رو نمی‌تواند روزگار ما را منعکس کند. تنها کمدی است که احتمالاً قادر است موقعیت انسان امروز را نشان دهد، انسانی که از درون پوک شده است. نمایشنامه‌نویس سوئسی می‌گوید:

جهانی که شیلر در آن می‌زیست، می‌توانست هنوز در دنیایی که در آثارش تصویر می‌کرد منعکس شود. جهان امروز را، برعکس، به دشواری می‌توان در قالب درام 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 گوشت‌خردکنی، اجرا... اگر اکنون هنر بتواند اصولاً تا قلمرو آدمیان پیش رود، تنها مخاطبش قربانیان خواهند بود؛ به قلمرو زورمندان، دیگر راه نخواهند بُرد.

دورنمات دربارهٔ تئاتر 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 دلک می‌خندیم، چون او به صورت آدمی دست و پا چلفتی در برابر ما ظاهر می‌شود، به طوری که هر یک از ما خود را حاکم بر او می‌بینیم. ما خود را به دلک تبدیل نمی‌کنیم، او را به شکل خود در می‌آوریم... ما دلک را از درون خود می‌رانیم، سپس در برابر او می‌ایستیم.»

خلاصه کنیم: به گمان دورنمات احساس ترحم و تأثر (آثرانی) که معمولاً با مشاهدهٔ یک نمایشنامهٔ درام در تماشاگر پدید می‌آیند، آدمیان را به هم نزدیک می‌کند و مانع داوری 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 شبه ره صد ساله رفت و شهرتی جهانی یافت. ما در اینجا اندکی دقیق‌تر این نمایشنامه را بررسی می‌کنیم.

در ایستگاه راه‌آهن شهرکی به نام گولن<sup>۱</sup> (در نزدیکی مرز سوئیس و آلمان) چند تن از نمایندگان طبقات مردم در انتظار ورود بانویی به نام کلر زاخاناسیان<sup>۲</sup> هستند.

کلر زاخاناسیان که نام واقعی او کلارا وشر<sup>۳</sup> 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 کلر رسیده است. سپس مردان صاحب نام دیگری در زندگی‌اش پیدا شده‌اند که هر یک را به طریقی ترک کرده است. او اکنون به اتفاق هفتمین همسرش از آمریکا 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

1. Güllen

2. Claire Zachanassian

3. Klara Wäscher

وی را نسبت به مردم بینوای گولن جلب کنند. خرده‌فروشی به نام ایل<sup>۱</sup> برای آنان تعریف می‌کند که بانوی مزبور 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 صحبت ایل به پایان برسد، خانم زاخاناسیان وارد می‌شود، او ترمز خطر قطار را - که در گولن نمی‌ایستد - کشیده و آن را ناگزیر به توقف کرده است. بانوی سالخورده به اتفاق همسر و همراهانش پیاده می‌شوند. همراهان او دو مرد قوی هیکل‌اند که وظیفه 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 گرد می‌آیند و شور و هیجان حاضران را حقایق نیست. اما بانوی سالخورده کف زدن‌ها و لهله‌های آنان را قطع و اعلام می‌کند که حاضر است برای کمک به شهر و مردم آن یک میلیارد در اختیار شهردار گولن بگذارد، به شرطی که بتواند در برابر آن حقی را که در گذشته از وی ضایع شده است، به دست 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 به نام انسانیت پیشنهاد شما را رد می‌کنم. بهتر است ما تغییر بمانیم، ولی دستان به خون کسی آلوده نشود.»

دلیل تقاضای کلر زاخاناسیان را رئیس سابق دادگاه این شهر (و پیشکار امروز او) چنین شرح می‌دهد: سال‌ها پیش هنگامی که کلارا و شر هنوز در گولن به سر می‌برد، 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 رشوه دو تن را ناگزیر کرد که در برابر دادگاه ادعا کنند که آنها نیز با کلارا رابطه عاشقانه داشته‌اند. این دو تن همین خواجه‌های نابینایی هستند که بانوی سالخورده پس از رسیدن به ثروت، آنها را یافته، مقطع‌التسل و کور کرده و به خدمت خود درآورده است.

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

ایل همه 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 ماندن دست ما را به خون آلوده کنی.» اما برای ایل راه گریزی نیست، از این رو می‌ماند و خود را برای «اجرای عدالت» در اختیار همشهریانش قرار می‌دهد. هم او و هم مردم به خوبی آگاهند که پایان کار فرا رسیده است.

پزشک قانونی علت مرگ ایل را «سکته قلبی» تشخیص می‌دهد و روزنامه‌ها از آن به عنوان «سکته 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 بود در اختیار او می‌نهد.

کمدی دیدار بانوی سالخورده که به اعتقاد بسیاری از منتقدان ادبی بهترین اثر دورنمات است، نشانگر نیروی شیطانی پول در اجتماعات امروز است. جمله خانم زاخاناسیان همین نظر را تأیید می‌کند: «من به شما یک میلیارد می‌دهم و به ازای آن عدالت را می‌خرم.» برای بانوی پیر مسلم 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: گناهی که ایل در گذشته مرتکب شده است و جرمی که مردم گولن به زودی مرتکب خواهند شد. کسی که این دو بخش را به هم مربوط و مسیر آنها را با تردستی 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 تصویری غریزی (انسانی؟) از عدالت دارند. از این رو، 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 خطرِ مسخ شدن نیست؟ آیا کسی که پای بند اصول انسانی است، سبب نابودی خویش نمی‌شود؟

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

نمایشنامه دورنمات بدون اغراق شاهکاری کم‌نظیر است. اگر در دهه پنجاه با تردید به کلر زاخاناسیان اجازه عرض وجود در صحنه تئاتر داده می‌شد، امروز این بانوی سالخورده جهان را تسخیر کرده است.

در فاصله سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ دورنمات چند نمایشنامه رادیویی نوشت که در بین آنها پنچری و شامگاهی در آخر پاییز از کیفیت بیشتری برخوردارند.

در نمایشنامه رادیویی پنچری (۱۹۵۶) داستان بر محور شخصیتی دور می‌زند به نام تراپس<sup>۱</sup> 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 برسند. اما تراپس خوابگاهی نمی‌یابد و ناگزیر می‌شود در ویلایی که در نزدیکی دهکده قرار دارد و گاه‌گاه خوابگاه مسافرائی نظیر اوست، پناهنده شود. 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 گفت‌وگو می‌نشیند. در اثنای صرف شام، افراد مزبور - که همه قاضیان بازنشسته هستند - پیشنهاد می‌کنند که برای سرگرمی به یک بازی دسته‌جمعی بپردازند، و برای تجدید خاطرات گذشته تصمیم می‌گیرند که به تقلید از شیوه دیرین، دادگاهی درست کنند و محاکمه‌ای خیالی ترتیب دهند. اعضای دادگاه قبلاً انتخاب شده‌اند: دادستان، وکیل مدافع، قاضی و فردی که خود را «جلاد» می‌نامد و وظیفه‌اش اجرای حکم است. در این میان تنها متهم کم است. تراپس این نقش را می‌پذیرد و بازی آغاز می‌شود.

در پاسخ سؤالات دادستان، تراپس به شرح زندگی خود می‌پردازد و به ویژه 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 - که اخیراً در اثر سکنه قلبی در گذشته است - 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 رابطه عاشقانه داشته و این موضوع را عمداً توسط زنی دیگر به اطلاع رئیس سابق رسانیده است. تراپس همه این مطالب را با غرور تمام و در کمال سادگی اعتراف می‌کند، بدون اینکه از عواقب آن آگاه باشد. اکنون نوبت دادستان است. او در خطابه 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 «قربانی تمدن زمان ما» می‌داند، بی‌نتیجه است: رئیس دادگاه حکم اعدام تراپس را صادر می‌کند.

اینک نوبت جلاد است که حکم را اجرا نماید. او محکوم را به اتفاق زیر شیروانی می‌برد و در آنجا زندانی می‌کند. تراپس شب را با هراس و دلهره فراوان می‌گذراند. فردا



اتومبیل او - که در این فاصله تعمیر شده - برای ادامه سفر حاضر است و تراپس برای کسب موفقیت‌های تازه و دست زدن به جنایات جدید، آماده.

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

گُربس<sup>۱</sup>، شخصیت اصلی نمایشنامه رادیویی شامگاهی در آخر پاییز (۱۹۵۸)، نویسنده‌ای مشهور است و برنده جایزه 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<sup>۲</sup> 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. گُربس 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 و گوی با وی راغب می‌شود.

هوفر یقین دارد که آثار نویسنده بزرگی مانند گُربس از آن رو مورد علاقه خاص و عام است که در آنها کوچک‌ترین نشانه‌ای از خیال‌بافی نیست، بلکه تنها مبین واقعیات زندگی شخصی اوست. به عبارت دیگر، حسابدار پیر یقین دارد که گُربس تبهکاری بزرگ است که برای پنهان کردن جنایات خود، به شرح آنها در رمان‌هایش می‌پردازد.

در پاسخ سؤال گُربس که چرا هوفر به پلیس مراجعه نکرده و ماجرا را باز نگفته است، حسابدار می‌گوید که اتفاقاً چنین نظری نیز دارد، مگر اینکه نویسنده 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. گُربس 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 هیچ کس نمی‌تواند این اندیشه خام را در سر پروراند که از او، از نویسنده‌ای که آرزوها و تمایلات پنهانی آدمیان را بر زبان می‌راند، شکایت کند، چه رسد به این که او را محکوم نماید. آنگاه گُربس حسابدار ساده‌دل را، که منتظر چنین واکنشی نبوده است، آنقدر به عقب می‌راند تا از بالکن به پایین پرتاب می‌شود. سپس در نهایت خونسردی ماجرای او را که هم‌اکنون اتفاق افتاده است، برای منشی خود دیکته می‌کند.

1. Korbes

2. Hofer

دورنمات در ۱۹۵۸ نمایشنامه 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 معامله شرافتمندانه‌ای انجام نشده است.» تا اینکه روزی صاحبان این بانک ناگهان احساس می‌کنند که علاقه سرشاری به انسانیت، شرافت و درستی یافته‌اند! از این رو، تصمیم می‌گیرند که بانک را منحل کنند و از هم جدا شوند. اما این فکر عملی نیست: جامعه، شرافت و صداقت را برنمی‌تابد؛ 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 تأثیر 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: «جایزه ویژه ناینیان» برای نمایشنامه رادیویی پنجمی، «جایزه منتقدان ادبی نیویورک» برای دیدار بانوی سالخورده و «جایزه شیلر» برای مجموعه آثارش.

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

کمدی فیزیکدانان با حادثه‌ای غیرمنتظره آغاز می‌شود: در آسایشگاه معروفی که به بیماران روانی اختصاص دارد و سرپرستی آن به عهده دوشیزه پیر و گوشه‌گشایی به نام دکتر فون تساند<sup>۱</sup> است، یکی از بیماران قتلی مرتکب 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 درباره این حادثه شگفت است نمی‌داند که با این دانشمندان دیوانه چه کند. ناگزیر دستور می‌دهد که مراقبت فیزیکدانان را به جای دوشیزگان پرستار دو مرد قوی‌هیکل به عهده گیرند. اما نتیجه، معکوس است: موبیوس<sup>۲</sup>، فیزیکدان دیگری که اعتقاد دارد حضرت سلیمان او را در کشف اختراعاتش یاری می‌کند، پرستار خود را - که به او دل بسته است - خفه می‌کند. بازپرس مستأصل می‌شود، به‌ویژه آنکه از نظر قانونی اجازه

1. Dr. von Zahnd

2. Möbius

بازداشت کسانی را که به جنون مبتلا هستند، ندارد.

اما حقیقت چیست؟ در گفت و گویی که بین نیوتن و مویوس روی می دهد، نیوتن هویت اصلی خود را آشکار می سازد: او برخلاف آنچه همه می پندارند دیوانه نیست، بلکه از سوی سازمان جاسوسی کشورش مأموریت دارد که برای به دست آوردن نتیجه اکتشافات مویوس به آسایشگاه بیاید و در آنجا به سر برد. اما چون پرستار به هویت واقعی او پی می برد، ناگزیر او را به قتل می رساند.

نیوتن در این ماجرا تنها نیست، اینشتین هم نقش مشابهی دارد؛ او نیز از سوی سازمان جاسوسی کشورش مأموریت دارد که نظریه های علمی مویوس را سرقت کند. اما، چنان که دیدیم، اینشتین هم مرتکب قتل می شود؛ او نیز ناگزیر می شود دوشیزه پرستاری را که با کنجکاوی زنانه خود به حقیقت پی برده است از میان بردارد.

ولی مویوس هم سرانجام راز خود را فاش می سازد و اعتراف می کند که ادعای او نیز بی اساس است، او هم دیوانه نیست و هرگز از حضرت سلیمان الهام نگرفته است. مویوس علت پناه آوردنش را به این گوشه دورافتاده خدمت کردن به بشریت می نامد. او در بین این جمع، تنها فیزیکدانی است که تصمیم گرفته است پیش از آنکه نتیجه کشفیاتش به دست بشر نادان افتد و سبب نابودی اش شود، آنها را از بین ببرد:

من آدم تنگدستی بودم. با یک همسر و سه فرزند. در دانشگاه، شهرت گوشه چشم نشان می داد و در دنیای صنعت، پول. اما هر دو خطرناک بودند. می دانستم که با انتشار تحقیقاتم اساس دانش امروز و نظام اقتصادی اجتماعات در هم خواهد ریخت. حس مسئولیت مرا ناگزیر می کرد که راه دیگری انتخاب کنم. بنابراین از موفقیت های دانشگاهی چشم پوشیدم، دنیای صنعت را نادیده گرفتم و خانواده ام را به دست سرنوشت سپردم و ادعا کردم که حضرت سلیمان بر من ظاهر می شود...

مویوس با این تصمیم که نشانه احساس مسئولیت و تعهد اخلاقی انسانی بزرگ است، به زندگی، شهرت و مادیات پشت پا می زند و خود را فدای بشریت می کند. این موضوع یک بار دیگر نیز تکرار می شود و آن هنگامی است که پرستار مویوس اعتراف می کند که به او علاقه مند است و آرزو می کند که با او ازدواج کند. مویوس که پی می برد پرستار مزبور متوجه حقیقت شده است و می خواهد او را بار دیگر به دوزخی که از آن گریخته است بازگرداند، پرستار جوان را خفه می کند.

مویوس با تصمیم خود مبنی بر ماندن در آسایشگاه روانی نشان می دهد که به آزادی دانش و اندیشه در روزگار ما اعتقادی ندارد. مویوس خوب می داند که اگر بخواهد به عنوان فیزیکدانی معروف در «دنیای آزاد» زندگی کند، نتیجه آنچه یافته است دیگر به او تعلق

نخواهد داشت، بلکه از آن کسانی خواهد شد که هرگاه اراده کنند، می‌توانند آن را به مصارف خطرناک برسانند. نمونه آن استفاده از بمب اتم در هیروشیما بود. اندیشه استوار و اراده نیرومند مویوس زمانی بهتر آشکار می‌شود که با دو فیزیکدان دیگر درباره تأثیر مسئولیت و تعهد اخلاقی دانشمندان روزگار ما سخن می‌گوید: نیوتن، جاسوسی که می‌خواهد مویوس 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 همه جا مورد نیاز ... شما موظفاید که درها را به روی ما هم باز کنید، به روی ما آدم‌های غیر نابغه. با من بیایید، یک سال دیگر فراکی به شما می‌پوشانیم و شما را به آسمان کلم می‌فرستیم. در آنجا جایزه نوبل در انتظار شماست.

با وجود پیشنهادات فریبنده، مویوس 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 حکم باروت را دارد.»

تصمیم مویوس 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 دست کم گالیله برشت نیست. اگر گالیله حقیقتی را که بدان دست یافته بود، انکار کرد، مویوس بر سر 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.

مویوس 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 (دکتر فون تساند) که نتیجه تحقیقاتش را با تردستی تمام به سرقت برده است و چه بسا که آن را در آینده در اختیار حکومت‌های نیرومند جهان خواهد گذاشت. مویوس 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 به طور کلی تغییر دهد.»

شخصیت دیگر فیزیکدانان، دوشیزه 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 خیمه‌شب‌بازی 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 سؤال 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 مویوس 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 دیوانه او عاقل‌اند و شخصیت عاقل او در اصل دیوانه است.

برخلاف پاره‌ای از نمایشنامه‌های دورنمات، کم‌دی فیزیکدانان دارای 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. مویوس، گالیله را در ذهن مجسم 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 شگفت‌تشکیل می‌دهد: ولفگانگ شویترا، 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 شویترا 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. شویترا 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 هر بار دوباره شروع به تپیدن کرده است. در پردهٔ اوّل شویترا شش بار و در ابتدای پردهٔ دوّم یک بار می‌میرد، اما هر دفعه با نشاط‌تر از بار پیش از جا برمی‌خیزد!

اگر شویترا 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 شدّت هیجان از

معجزه‌ای که روی داده است، قلبش از کار می‌افتد. اما تنها کشیش نیست که با چنین سرنوشتی روبه‌رو می‌شود، شمار کسانی که بر اثر تماس با شویتز هر یک به گونه‌ای از پای درمی‌آیند، اندک نیست.

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

کم‌دی شهاب بدون شک خصوصی‌ترین نمایشنامه دورنمات است. شاید در خلال هیچ‌یک از آثار نویسنده سوئسی او را چنین آشکار نتوان یافت. مع‌هذا نمایشنامه شهاب بُن‌بستی خطرناک برای دورنمات بود و به سه دلیل شخصی، اجتماعی و هنری، سدّی برای ادامه کار وی. بدون شک به همین سبب هم بود که پس از اجرای این نمایشنامه، دورنمات سال‌ها خاموشی‌گزید و تنها به بازنویسی آثار گذشته 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 فوریه ۱۹۶۹ در بازل بر صحنه آمد، انزجار بیش از حدّ دو جنس مخالف است به هم در زندگی زناشویی.

اگرچه دوزخی که استریندبرگ می‌آفریند هراس‌انگیزتر از جهنمی است که دورنمات روی صحنه نمایش می‌دهد، اما آنچه ویژه نویسنده سوئسی 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 عرصه هنر نشان می‌دهد، او را به عنوان هنرمندی بزرگ به شمار می‌آورد.

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

دورنمات در چهاردهم سپتامبر ۱۹۹۰ درگذشت.

منابع:

- 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.
- Bieneck, 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.
- Knopf, Jan: *Friedrich Dürrenmatt*. München 1979.
- Mayer, Hans: "Brecht und Dürrenmatt oder Die Zurücknahme" In: *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. 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.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



## جهان در آینه شکلک‌ساز

(گوتر گراس)

اگر کسی در راه رفتن به جای پاها از دست‌های خود استفاده کند، جهان را چگونه می‌بیند؟ قهرمانِ رمانِ *طبل حلبی*، اثر گوتر گراس، به چنین آزمایشی دست می‌زند. او به دنیا و مردم آن از زاویه‌ای نگاه می‌کند که در نظرِ نخست غیرعادی می‌نماید - و این، همان شیوه‌ای است که نویسنده در بسیاری از آثارش به کار می‌برد. اما نویسنده *طبل حلبی* کیست و سبب شهرتش چیست؟

گوتر 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 هفده ساله 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 آنکه بتواند زندگی خود را تأمین کند، ناگزیر بود به کارهای گوناگونی بپردازد؛ زمانی دستیار کنشاورزان و مدّتی راهنمای کوهنوردان بود. نزدیک یک سال هم در یک کارخانه تهیه مواد شیمیایی کار کرد.

گراس در ۱۹۴۹ به دوسلدرف رفت و در آکادمی هنرهای زیبای آن در رشته پیکره‌سازی و گرافیک به تحصیل پرداخت. او پس از پایان تحصیل، در برلین اقامت گزید و در آنجا دست به انتشار آثارش زد. از آن شمار باید از نخستین مجموعه شعر او، یعنی امتیازات مرغان باد، نام برد.

گراس در ۱۹۵۷ به پاریس رفت و در آنجا در مدّتی کوتاه نمایشنامه‌های عمو، عمو و هنوز تا بوفالو ده دقیقه راه است را نوشت. این دو نمایشنامه - که در آنها کم و بیش تأثیر اوژن یونسکو را می‌توان یافت - بدان سبب که فاقد انسجام لازم هستند، شهرت زیادی نیافتند. اما اندکی نگذشت که نویسنده 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 سر آن ندارد که شیوه گذشته را رها کند. (قهرمان موش و گربه هم شخصیت مضحکی است که سبب 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 درباره دوران حکومت نازی‌ها در آلمان و رویدادهای سال‌های بین ۱۹۳۳ و ۱۹۴۵.

گراس در ۱۹۶۶ نمایشنامه عوام برای قیام تمرین می‌کنند را نوشت که موضوع آن در قیام کارگران آلمانی در برلین شرقی است. این قیام که در روز هفدهم ژوئن ۱۹۵۳ روی داد و به وسیله حکومت آلمان شرقی (پیشین) و به یاری تانک‌های روسی سرکوب شد، تأثیر دردناکی در روحیه اهالی برلین گذاشت.

قهرمان نمایشنامه گراس (برتولت برشت) مدیر تئاتری است که هنگام قیام مردم سرگرم تمرین نمایشنامه‌ای از شکسپیر است. او شخصیت سرشناسی است که اگرچه سال‌هاست که از تغییر نظام اجتماعی و حمایت از طبقه محروم سخن می‌راند، اما به هنگام عمل از کمک به کارگران سر باز می‌زند و آنان را با سرنوشت خویش تنها می‌گذارد.

در پایان دهه شصت و در دهه بعد از آن، گراس چند رمان مهم انتشار داد که سبب تثبیت شهرت وی شدند. این رمان‌ها عبارتند از: بی‌حسی 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! - و همین کار 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 ۱۹۵۴ و ۱۹۴۵ را دربر می‌گیرد و محل آن دانزیگ (پیش از پایان جنگ جهانی دوم) و دوسلدرف (پس از ۱۹۴۵) است.

اسکار هنگام نوشتن خاطرات خود - یعنی در سال ۱۹۵۲ - جوانی است بیست و هشت ساله که در یک آسایشگاه روانی به سر می‌برد. او از سه سالگی به بیماری شگفتی دچار است، یعنی تصور می‌کند که با نواختن طبعی که همیشه همراه اوست، می‌تواند اندیشه‌ها و احساسات خود را بیان کند و آنها را به دیگران منتقل نماید.

داستانِ اسکار با شرحی دربارهٔ مادر بزرگش آغاز می‌شود که زنی روستایی است و دامن‌های فراخ او نه تنها برای پدر بزرگ - که تحت تعقیب مأموران دولتی است -، بلکه برای خود او نیز مدّت‌ها 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 زنِ همسایه می‌آموزد؛ میزان معلوماتش نیز از مرزِ کتاب «زندگینامهٔ راسپوتین» فراتر نمی‌رود.

پس از جنگ، اسکار از دانزیگ به دوسلدرف می‌رود و در آنجا به عنوان «مدل نقاشی» در آکادمی هنرهای زیبا به کار مشغول می‌شود و سپس به نواختن جاز در کلوپ‌های شبانه می‌پردازد. اما در اینجا تمایل بیش از حدّ 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 به شمار می‌آید، بلکه به آن دسته از هنرمندان اروپایی تعلق دارد که در زمانی اندک شهرت جهانی یافته‌اند. بنابراین، جای تردید نیست که جوایز متعدّدی که گراس تاکنون دریافت داشته، تا حدّ 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، باز یک نکته مسلم است: *طبل حلبی* کتابی است در نوع خود بی نظیر؛ به ویژه قهرمان آن موجودی بسیار شگفت است.

اسکار انسان سرکشی است که نه تنها در برابر نظام اجتماع، بلکه در مقابل نظام آفرینش به مخالفت برمی خیزد. او نمی خواهد رشد کند، نمی خواهد جهان و مردم آن را بپذیرد؛ بنابراین آنان را ریشخند می کند و برایشان شکلیک در می آورد. در داستان هایی که در گذشته، به ویژه در اسپانیا، راجع به عیاران و کارهای شگفتشان نوشته می شد، دنیا زشت و بد تصور می گردید. 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 نویسنده اسپانیایی از رفتار قهرمان اثر خود دفاع می کرد، در *طبل حلبی* چنین نیست. نویسنده آلمانی هرگز نمی کوشد که برای رفتار اسکار دلیل قانع کننده ای ارائه کند. او حتی گامی فراتر می رود و اسکار را وادار می کند که به ریش تمام قوانین موجود اخلاقی بخندد. جالب توجه این است که حالات کودکانه اسکار به گراس امکان می دهد که اندیشه های خود را به بهترین وجه بازگو کند. اسکار دارای طبیعتی ساده و رفتاری بی ریا است؛ هرگز ظاهر امور او را نمی فریبد و در داوری اش تأثیر نمی کند. از این رو، آنچه را می اندیشد، بدون پرده پوشی بیان می کند. برای او تفاوتی هم نمی کند که در چه زمینه ای حرف می زند: درباره دامن های فراخ مادر بزرگش یا راجع به یک اجتماع بزرگ سیاسی؛ در مورد آلت تناسلی مجسمه مردان یا مراسم خسته کننده یک تدفین.

اما هنر گراس این است که نه تنها با موشکافی، بلکه با تجربه کسی که به جهان از زاویه های گوناگون می نگرد، به شرح داستان می پردازد. دلیل آن نیز روشن است: اسکار، هم کودکی آزاد و صریح است و هم مردی جهان دیده و سرد و گرم چشیده. اسکار با تمام طنزی که در آفرینشش به کار رفته است، انسان خوشبختی نیست. دلیل؟ - او نمی تواند خود را با محیطش هماهنگ کند. از این رو، پیوسته آرزو می کند که باز به صورت جنین درآید و به زهدان مادرش بازگردد. اینکه او گاه گاه زیر دامن مادر بزرگش، در تابوت، در قبر و در کمد پنهان می شود، مؤید همین نظر است. این مطلب نیاز به توضیح دارد:

دست کم از زمان فروید به این سو می دانیم که انسان به سبب پای بند بودن به معیارهای اجتماعی، موجود خوشبختی نیست. آزادی، طبیعی ترین نیاز بشر است. اما بشر، آزاد نیست. انسان بالغ می خواهد 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 نقش «آدم عاقل و بالغ» را ایفا نمایند. اما اسکار چه می‌کند؟ او می‌کوشد که صدای آدم عاقل و بالغ را در خود بکشد و مانند کودکی بی‌قید با زندگی به بازی برخیزد.

برای اسکار گریز به دنیای کودکی تنها یک واکنش روانی نیست، بلکه در حکم نقابی است که چهره 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 سخن دیگر، اسکار و گراس در اینجا کاری می‌کنند که دوربین فیلمبرداری انجام می‌دهد: تغییر دادن فاصله‌ها و زاویه‌ها.

اگر *رمان 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 بجز اسکار شخصیت‌های دیگر به صورت طرحی ناتمام باقی می‌مانند. از بین این شخصیت‌ها، گراس برای نشان دادن یهودیان شیوه‌ای ویژه خود دارد. او هرگز نمی‌کوشد که مانند برخی از نویسندگان آلمانی به گونه مبالغه‌آمیزی ستایشگر آنها باشد، بلکه چهره آنان را چنانکه هست نشان می‌دهد. گراس تنها در مورد یهودیان چنین نمی‌کند، درباره لهستانی‌ها و نازی‌ها نیز شیوه مشابهی دارد؛ هرگز از واقعیت دور نمی‌شود و در نشان دادن جنبه‌های مثبت یا منفی 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 سر یک اسب مرده مادر 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.

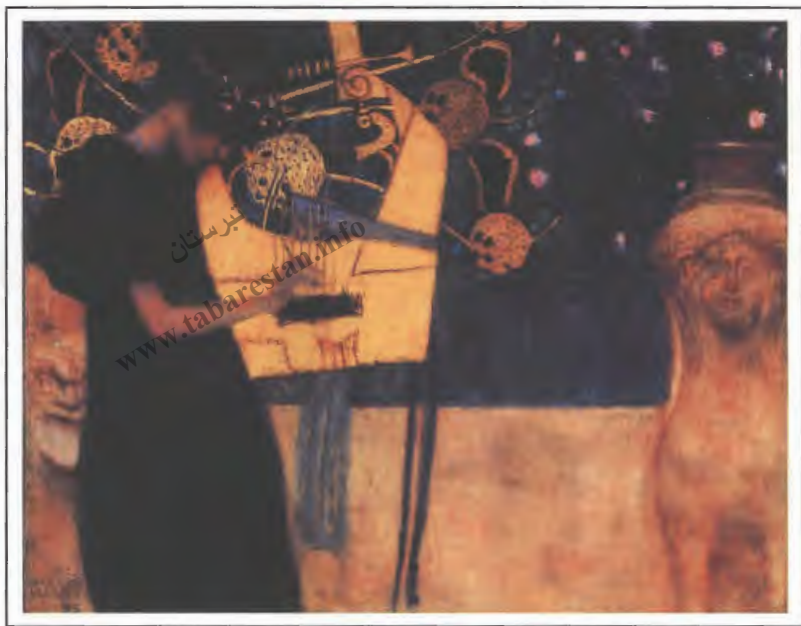
خلاصه کنیم: گراس دنیایی را که در آن زندگی می‌کند، مسخ شده می‌داند؛ به همین سبب نیز آن را مسخره می‌کند. او اسکار را به صورت موجودی غیرطبیعی نشان می‌دهد، چون معتقد است که انسان روزگار ما از نظر معنوی ناقص‌الخلقه است. اسکار مانند درختی است که ریشه ندارد؛ سرخوردگی و بی‌سامانی او از یک سو به یوزف که در رمان «قصر» شباهت دارد و از سوی دیگر نمایشنامه «در انتظار گودو» را به یاد می‌آورد. با اینهمه، در اینجا اختلاف بزرگی هست: در رمان کافکا در هر صورت قصر وجود دارد، اگرچه یوزف کا اجازه

ورود به آن را نمی‌یابد. در نمایشنامه بکت، گودو هست، اگرچه نمی‌آید - اما اینجا...؟  
ما وقتی طفل حلبی را می‌خوانیم، گویی صدای لیر پیر را می‌شنویم که در تنهایی شکوه  
می‌کند: «چه کسی به من می‌گوید، من که هستم؟» یا جمله سوفوکل را به خاطر می‌آوریم که:  
«هیچ چیزی هراسناک‌تر از انسان نیست!»

تبرستان  
www.tabarestan.info

منابع:

- 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 1970. S. 148-158.
- Schwarz, Wilhelm Johannes: *Der Erzähler Günter Grass*. Bern 1969.
- Schwarz, Wilhelm Johannes: "Günter Grass". In: *Deutsche Dichter der Gegenwart*. Hrsg. von Benno von Wjese. Berlin 1973. S. 560-572.
- Tank, Kurt Lothar: *Günter Grass*. Berlin 1965.



گوستاو کلیمت (GUSTAV KLIMT 1862-1918)  
موسیقی، ۱۸۹۵

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



## شعر امروزِ آلمان

هنگامی که از شعرِ آلمانی در قرنِ بیستم و به ویژه پس از جنگِ جهانی دوم صحبت می‌شود، از چند مقولهٔ زیر سخن به میان می‌آید:

۱. شعر: دریچه‌ای به جهانِ درون

۲. شعر: ابزاری برای بیانِ کاستی‌های اجتماعی

۳. شعر: پنجره‌ای برای نگرستن به طبیعت

۴. شعر: آزمایشگاهی برای شناختِ زبان

اینک به هر یک از مقوله‌های یادشده می‌پردازیم، ویژگی‌های آن را بر می‌شماریم و نمایندگان عمدهٔ آن را معرفی می‌کنیم.

۱. شعر: دریچه‌ای به جهانِ درون

نمایندهٔ بزرگ این شاخه از شعرِ آلمانی راینر ماریا ریلکه<sup>۱</sup> است، شاعری که اعتقاد داشت: شعر، وسیله‌ای برای بیان احساسات نیست، شعر ابزاری برای بیان تجربه‌های درونی است.

نخستین مجموعه‌ای که از ریلکه در ۱۸۹۴ انتشار یافت، «زندگی و ترانه‌ها» نام داشت. در این اثر و مجموعه‌های دیگری که وی تا سال ۱۹۰۵ منتشر کرد، تحت تأثیر هنرمندی بود که در آثارش عرفانی نو عرضه کرده بود، عرفانی که ریشه در مسیحیت داشت. این نواندیش بزرگ، شاعر، نویسنده و نمایشنامه‌نویس بلژیکی موریس مترلینک<sup>۱</sup> بود که اثری عمیق در روح ریلکه جوان گذاشته و او را شیفته خود کرده بود. ضمناً مترلینک از شمار کسانی بود که مکتب «رمانتیسم نو» را پایه گذاشته بود.

در آوریل ۱۸۹۹ ریلکه به روسیه سفر کرد. در این سفر که نزدیک به سه ماه به طول انجامید، شاعر نه تنها از پاره‌ای از شهرهای روسیه دیدن کرد، بلکه با شخصیت‌های بزرگی مانند لئو تولستوی نیز آشنا شد.

با تمام تأثیری که سفر اوّل روسیه در روحیه ریلکه گذاشت، اما آتش اشتیاق او را نسبت به این سرزمین وسیع کاملاً فرو نداشتند. از این رو شاعر تصمیم گرفت که برای بار دیگر سفری به کشور تزارها بکند.

سفر روسیه و آشنایی با مردم ساده و متدین آن اثری بسیار شگرف در روحیه شاعر گذاشت؛ بخشی از شعرهایی که ریلکه در مجموعه «کتاب ساعات» سروده، تحت تأثیر تجربه‌های این سفر پدید آمده است.

«کتاب ساعات»، که در ۱۹۰۵ انتشار یافت، شهرتی کم‌نظیر برای ریلکه به ارمغان آورد. این مجموعه دارای سه بخش است: «در باب زندگی رهبانی»، «در باب زیارت» و «در باب فقر و مرگ».

موضوع اصلی «کتاب ساعات» خدا است. اما این خدا نه مسیح است و نه واقعیت غیرقابل درکی خارج از زمان و مکان. این خدا، معنویت است، معنویتی که شاعر مانند رهبان جوانی گرد آن «طواف» می‌کند. به عبارت دیگر: خدای ریلکه، جوهر نابی است که در همه مظاهر هستی وجود دارد. اما انسان روزگار ما به دلیل آنکه از عالم معنا گسسته است، صدای خدا را به زحمت می‌شنود:

اگر گاهی ای همسایه، ای خدا،  
در شبی بلند با در کوفتن‌های خود می‌آزارمت،  
از آن روست که صدای نفس‌هایت را  
به دشواری می‌شنوم  
و می‌دانم که در سرای خویش تنهایی.  
و می‌دانم که اگر به آبت نیاز باشد،

کسی نیست تا تو را جامی به دست دهد.  
مرا گوش پیوسته با توست، اشارتی نمای  
مَنت در کنارم.

از ویژگی‌هایی که در «کتاب ساعات» نظر را جلب می‌کند، تنها شور و حالِ سحرکننده‌ای 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 عارفانه فارسی است،

در اوت ۱۹۰۲ ریلکه به پاریس رفت. پاریس برای او دو حس داشت: در کنار رودن<sup>۱</sup> (تندیسگر فرانسوی) بودن و در خود به مکاشفه پرداختن.

تأثیری که رودن در روحیه ریلکه گذاشت، بسیار شگرف بود. شاعر در مقاله‌ای که بعدها درباره این هنرمند بزرگ نوشت، او را چنین وصف می‌کند: «رودن هنرمندی تنها بود و هنگامی که شهرت به سراغش آمد، تنها تر شد. شهرت مجموعه همه سوء تفاهماتی است که پیرامون یک هنرمند پدید می‌آیند.»

مهم‌ترین درسی که ریلکه از رودن آموخت، نگرستنِ 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 این کار در مجسمه‌سازی ممکن است، باید در شعر نیز میسر باشد. شعر «چرخ فلک» که ظاهری بسیار ساده دارد، نشان‌دهنده این طرز فکر است. در اینجا تصویر چرخ فلکی ارائه می‌شود که در یک پارک عمومی در حال چرخش است و روی آن شماری کودکان و نوجوانان نشسته‌اند. اینان جامه‌هایی رنگین به تن دارند و چهره‌هایی شاد:

چرخ فلک می‌گردد و می‌چرخد تا پایان بگیرد  
می‌دود و می‌شتابد و مقصدی ندارد.  
رنگ‌های سرخ، سبز و خاکستری به سرعت می‌گذرند  
و با آن‌ها چهره‌ای که هنوز آغاز نشده پایان می‌یابد.  
و گاهی لبخندی، لبخندی به این سوی،  
لبخندی سرشار از کامیابی، 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 رنگین و پر جوش و

خروش است، سرانجام به نقطه کوری منتهی می‌شود که مفهومی برای آن نمی‌توان یافت. چرا «کوزه گر دهر» جامی چنین لطیف را «می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش»؟ چه حکمتی در پس آن آفرینش نخستین و این تخریبِ انجامین پنهان است؟

ریلکه از رودن درس دیگری نیز فراگرفت: 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. در نامه‌ای که ریلکه در بهار ۱۹۰۳ به شاعری جوان می‌نویسد، به این نکته اشاره می‌کند: «... 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 همه چیز است.»

ریلکه در ۱۹۰۷ مجموعه «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 می‌ریزد. یکی از معروف‌ترین قطعه‌های کتاب «اشعار نو» شعر «پلنگ» است.

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

در سال ۱۹۲۲ ریلکه پس از یک خاموشی دیرپا مجموعه «سوگسروده‌های دوئینر»<sup>۱</sup> را منتشر کرد. می‌گویند این اثر، شاهکار ریلکه است. اگرچه این سخن درست است، اما درک بسیاری از شعرهای آن ساده نیست. تفسیرهای گوناگون و غالباً متناقضی که بر این مجموعه نوشته شده مؤید این گفته است.

اگر فریاد برمی‌آوردم،  
چه کسی صدای مرا در بارگاه فرشتگان می‌شنید؟  
حتی اگر یکی از آنان مرا ناگهان به سینه می‌فشرد،  
در وجود نیرومند او تحلیل می‌رفتم.  
زیبایی چیزی نیست

جز آغاز وحشتی که هنوزش تحمل می‌کنیم  
و از آن رو ستایشش می‌کنیم، چون اجازه می‌دهد  
که از پای درآییم. هر فرشته‌ای هراس‌انگیز است!

ریلکه گفته است که «سوگسروده‌های دوئینر» به او الهام شده و آن‌ها را «صدایی» در یک روزِ توفانی به گوش او رسانده است. او در این قصاید، انسان را موجود ناتوانی می‌بیند که تکیه‌گاهی ندارد و ناگزیر به فرشتگان پناه می‌آورد. اما این فرشتگان - که در نظر ریلکه مُرشدانِ زمینی‌اند - «هراس‌انگیزند»؛ باید از آنان پرهیز کرد و کوشید که شخصاً به «آگاهی» رسید. تنها از راه این آگاهی است که می‌توان جهانِ نامرئی را دید. به اعتقاد ریلکه، مرگ در ذاتِ «اشیاء» نهفته است؛ فانی بودن اشیاء تنها مرگ آن‌ها نیست، بلکه زندگی آن‌ها هم هست. از این رو، شعر واقعی، شعری که «فضای درونی جهان» را بیان می‌کند، در اصل، مرثیه است. ریلکه در بیست و نهم دسامبر ۱۹۲۶ درگذشت. روی سنگ گور او شعری حک شده است که در آن از «گل سرخ» به عنوان «تناقض ناب» نام می‌برد. شاعر در زیر این گل سرخ آرمیده است.

پس از مرگ ریلکه (و به ویژه بعد از جنگ جهانی دوم) از شمار شاعرانی که به شعر به عنوان «دریچه‌ای به جهان درون» می‌نگریستند، بسیار کاسته شد. دلیل آن نیز روشن است: دگرگونی‌های اجتماعی و تحولات اساسی در شیوه زندگی مردم کشورهای آلمانی زبان. با این وجود ماگاه‌گاه با شاعرانی روبه‌رو می‌شویم که به شعر از زاویه‌ای مشابه نگاه می‌کنند. بین این هنرمندان باید از دو شاعره بزرگ معاصر، یعنی نلی ساکس<sup>۱</sup> و کریستینه لاونت<sup>۲</sup>، نام برد.

## ۲. شعر: ابزاری برای بیان کاستی‌های اجتماعی

نمایندگان شاخص این شاخه از شعر آلمانی یکی برتولت برشت<sup>۳</sup> است و دیگری هانس ماگنوس ائسنزبرگر<sup>۴</sup>.

برشت چند چهره گوناگون دارد، به گونه‌ای که شناختن او و هنرش در نظر نخست دشوار می‌نماید: ابتدا در روی صحنه با خواننده دوره‌گردی روبه‌رو می‌شویم که بیش از هر

1. Nelly Sachs

2. Christine Lavant

3. Bertolt Brecht

4. Hans Magnus Enzensberger

چیز گستاخی اش نظر را جلب می‌کند. این خواننده دوره‌گرد، برشت است که از یک سو از «بعل»، این موجود حیوانی، دادِ سخن می‌دهد و از سوی دیگر از تنهایی‌ها و نابسامانی‌ها نغمه سر می‌کند.

نابه‌سامانی‌های دوره تبعید (۱۹۳۳-۱۹۴۷) کم‌کم برشت را به تعمق وامی‌دارد. اکنون گستاخی‌ها و عصیانگری‌های سال‌های بین ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ کم‌کم جای خود را به آرامش و تأمل می‌دهد:

تبرستان  
www.tabarestan.info

آنچه در تو کوه بود،  
همواره کردند  
و آنچه دژه بود، بُر.  
اکنون از فراز تو  
راهی صاف می‌گذرد.

بدین‌گونه صدای خشم‌آلود برشت به نرمی می‌گراید؛ آرمان‌های نو، دیدگاه‌های نو، تجربیات نو بر سخنان او اثر می‌گذارند و کم‌کم واژه‌هایی چون «فرزانگی» و «انسانیت» در شعر برشت ظاهر می‌شوند.<sup>۱</sup> اکنون دیگر از جهان نیمه مرده شاعران اکسپرسیونیسم<sup>۲</sup> خبری نیست، از «شکایت درخت سیب»، از «پشت بام‌های حصیری» و از «تورهای ماهیگیری» سخن در میان است. در اینجا چشمی است که از دیدگاهی بلند به جهان می‌نگرد:

زیر درختان کنار دریاچه،  
خانه‌ای است خرد  
که از پشت بام آن دود بلند می‌شود.  
اگر دود نباشد،  
چه بی‌معنی است  
خانه، درختان و دریاچه!

اینجا طبیعت، توصیف نمی‌شود، اینجا زندگی، تصویر نمی‌گردد؛ همشین ما در اینجا انسان فرزانه‌ای است که می‌پرسد: فکر کنید، طبیعت بدون انسان چیست؟ گویی شاعری که در اینجا به چیزهای ظاهراً بی‌اهمیت نظر می‌دوزد، گوینده «بعل» و «اُپرای یک پولی» نیست. اکنون نه کویرهای خشک، نه صحراهای گرم و نه دریاها و توفانی، بلکه طبیعت،

۱. جالب است که برشت برای واژه «انسانیت» واژه آلمانی "Freundlichkeit" را به کار می‌برد که «دوستی» یا «مهربانی» معنی می‌دهد.

۲. رهبران مکتب اکسپرسیونیسم در آلمان، گئورگ تراکل (G. Trakl)، گئورگ هیم (G. Heym) و گوتفرد بن بئند (G. Benn) بودند.

طبیعتی آرام، موضوع شعر برشت قرار می‌گیرد. اکنون دیگر از جهانی که انسان‌هایش گستاخانه در برابر طبیعت سر برمی‌افراشتند، خبری نیست، بلکه شاعر، تنها کلماتی چون «آسمان»، «باد» و «آب» را با واژه‌هایی مانند «فرزانگی»، «دوستی» و «انسانیت» عوض می‌کند.

اگر شعرهای برشت در آغاز لحنی خشم‌آلود و جسورانه داشت، شاعر سال‌های تبعید بیشتر سرِ آموزندگی دارد، حتی در آنجا که زیبایی یک گیاه کوچک را می‌ستاید. در تبعید، رنج شاعر کم نیست، اما او هرگز نمی‌نالد - و به راستی چه دشوار است نفرت را فراموش کردن و خود را با نگرستن به «قایق‌ها» و «تور ماهیگیری» و «درخت سیب» قانع کردن!

در این دوره، دیگر کسی صدای انسانی برشت را نمی‌شنود، حقیقت و صداقت را کسی خریدار نیست. برشت چقدر استادانه چهره «لائوتسه» را تصویر کرده است!

وقتی که روز از روی معبدها گذر کرد،

کابوس شب آمد ز راه و خنده سرکرد،

فرزانه چینی، لائوتسه

آهنگ یک شهر دگر کرد.

«هی! مرد، باز چیست؟» پرسید

با لحن سردی، مرزبان.

- چیزی ندارم هیچ، غیر از برف مویم!

«کازت در آنجا؟»

- مرگ ضعیفان را به چشم خویش دیدن

(گر هیچ می‌دانی چه می‌خواهم بگویم).

«جز این چه می‌کردی در آنجا؟»

- آموزگار مردم گمنام بودم.

«درس چه می‌دادی به مردم؟»

- سنگ گران در دست ایام،

مغلوب آب نرم می‌گردد سرانجام.<sup>۱</sup>

دنیای انسان‌های برشت پایدار نیست. در آن شکست خوردگانِ امروز، پیروزمندانِ فردا و افتادگانِ حال، سرافرازانِ آینده‌اند. اما شاعر از آن‌ها انتظار دارد که در روزگار بهروزی دست به دست هم دهند و یارِ هم باشند.

برشت از مردم بی‌خیال نفرت دارد، اما از کسانی که به بهانه تغییر نظام اجتماعی به هر اقدام غیرانسانی دست می‌زنند، نیز بیزار است. انسانی که برشت اکنون در شعرهای خود

۱. این شعر، ترجمه آزادی است از نگارنده.

می‌ستاید، انسانی است که می‌تواند با زیرکی موقعیت‌ها را دریابد. قهرمانانِ برشت هرگز با دست خالی نمی‌آیند، حربه‌شان همیشه با خودشان است. خیلی زود خود را در دلِ دیگران جا می‌کنند و خیلی زودتر راه فرار را می‌یابند («خانه هفت در دارد، برای گریز»!). اینان چون به ناپایداری همه چیز آگاهند، بنابراین ادعای بیهوده هم نمی‌کنند. و شگفت اینجاست که مطبوع بودن آنان نیز در همین بی‌ادعایی است.

شخصیت‌های شعری این دورهٔ برشت نقطهٔ مقابل «بعل» هستند: از تحرک و ویژه‌ای برخوردارند؛ مکارند و به محض این‌که آنان را از آیینِ برانی، از آن در وارد می‌شوند! آن‌ها درست هنگامی که بنای آرمان‌ها فرو می‌ریزد، از جای برمی‌خیزند:

دیشب در خواب  
توفان سهمناکی دیدم  
که خود را به پایه‌های بنا زد  
و آوارها را در هم شکست  
و تیرآهن را فرو کوبید،  
اما آنچه از چوب ساده بود  
سر فرود آورد و بر جای ماند.

اکنون شعر برشت دو ویژگی دارد: دستور دادن و پرسیدن. از کارهای نخست او که بگذریم، تقریباً همهٔ شعرهای برشت درس زندگی می‌دهند. ضمناً شاعر پرسش‌هایی را طرح می‌کند که خواننده باید به آن‌ها پاسخ دهد. از این رو برشت انتظار دارد که مخاطب، روابط پنهانی بین مصرع‌ها را دریابد و منظور را از درون شعر بیرون کشد. حتی گاه گاهی نیز فراتر می‌رود و از شیوهٔ تئاتری خود «بیگانه‌سازی» بهره می‌گیرد.<sup>۱</sup> تردید نیست که در این گونه موارد برشت مرتکب خطا می‌شود و نیروی درک خوانندهٔ عادی را در نظر نمی‌گیرد. آنچه درک شعر برشت را گاه‌گاه دچار مشکل می‌کند، سادگی ظاهری آن‌هاست که در آغاز ملموس به نظر می‌رسند، اما بعد حالتی انتزاعی به خود می‌گیرند، بدون آنکه جنبهٔ منطقی خود را کاملاً از دست بدهند. اینجا خواننده، در برابر خود عناصری می‌بیند که بین آن‌ها ارتباطی نیست، حتی در بسیاری موارد «حروف وصل» نیز از میان آن‌ها افتاده است یا «وجه تشبیه» کاملاً مجرّد هستند.

برشت ظاهراً بدون مقصود، حتی بی‌حوصله، مصرع‌ها را کنار هم قرار می‌دهد. خواننده‌ای که می‌خواهد منظور او را درک کند، باید نه تنها از نیروی تخیل، بلکه از قدرت

۱. شیوهٔ «بیگانه‌سازی» (Verfremdungseffekt) را برشت در تئاتر معمول کرد. منظور از آن سبکی است که در آن بازیگر از نقشی که بازی می‌کند، فاصله می‌گیرد. به نظر برشت در تئاتر نباید به تماشاگر امکان داده شود که خود را در قالب شخصیتی که روی صحنه است، احساس کند.



منطقی خود یاری گیرد. شاعر اغلب جنبهٔ اجمال را در نظر می‌گیرد و همین امر سبب دشواری درک و ترجمهٔ اشعار او می‌شود.<sup>۱</sup> در این باره از نمونه‌های بسیاری می‌توان یاد کرد:

جنگجویان از کتابخانه‌ها بیرون می‌آیند.  
مادران درحالی که کودکانشان را  
به سینه می‌فشارند، ایستاده‌اند  
و با وحشت به دنبال اختراعات دانشمندان  
به آسمان نگاه می‌کنند.

بدواً سطر اوّل بی‌معنی به نظر می‌رسد: جنگجویان و کتابخانه‌ها؟ مقصود چیست؟ سطر دوّم و سوّم هم پاسخی به پرسش خواننده نمی‌دهد. مادران وحشت‌زده را با جنگجویان چه کار؟ بعد از کمی دقت، خواننده آشنا پی می‌برد که باید بین جنگجویان و دانشمندان پیوندی باشد. شعر از یک سو علت پدید آمدن جنگ را نشان می‌دهد و از سوی دیگر تأثیر و نتیجهٔ آن را بیان می‌کند: دانشمندان سبب به‌وجود آمدن جنگ می‌شوند؛ آن‌ها اختراعاتی می‌کنند که هر مادری را به وحشت می‌اندازد. بمب‌هایی که از آسمان فرو می‌ریزد، حاصل اکتشافات این گروه از انسان‌های آگاه اما خودخواه است.

چنانکه دیده می‌شود، کار خواننده، یافتن حلقهٔ افتادهٔ زنجیر است. کسی که می‌خواهد سخن برشت را درک کند، باید دقیق و موشکاف باشد. شاعر نه تنها کار خواننده را آسان نمی‌کند، بلکه مخاطبی انتقادگر می‌خواهد. برشت از به‌به‌گویان بیزار است؛ به همین دلیل هم می‌کوشد که در شعر خود کمتر از موسیقی بهره‌گیرد. او معتقد است شعری که بوی عطر می‌دهد، به درد مردم کوچه و بازار نمی‌خورد.

زبان برشت، زبانی که در آغاز از مکتب اکسپرسیونیسم الهام گرفته بود، زبانی که دنیای «بعل» را می‌ستود، زبانی که امور جدی را به طنز می‌گرفت، این زبان در سال‌های آخر عمر شاعر بیش از حد ساده و عمیق می‌شود. از ویژگی‌های شعر برشت در این دوران ضرباهنگ ملایم، طنز آمیخته با ظرافت و سادگی کودکانه است. در پشت شعر به ظاهر سطحی او عظمتی خفته است که زبان این شاعر فرزانه را به «مارتین لوتر» نزدیک می‌کند: مردی که عشق به آموزگاری را با انسان دوستی درهم آمیخته بود.

یکی از بنیانگذاران شعر جدید اجتماعی در آلمان انتسنزبرگر است. اما این شعر چه ویژگی‌هایی دارد؟

موضوع بیشتر شعرهای اجتماعی در آلمان در دههٔ پنجاه دربارهٔ گذشتهٔ دردناکی بود

۱. در حالی که در ادبیات انگلیسی رعایت ایجاز در شعر، پیشینه‌ای نسبتاً طولانی دارد، در ادبیات آلمانی، برشت جزء نخستین شاعرانی است که این شیوه را به کار می‌برد.

که آن را به سادگی نمی‌شد فراموش کرد. اگرچه بیشتر شاعران این دوره خود را «وجدانِ اجتماع» می‌دانستند، اما سخنان آنان بیش از آنکه انتقادی باشد، شکوه‌آمیز بود. اما این دوران، زیاد نپایید. در شعرهای اجتماعی دههٔ شصت دیگر از لحنِ پرسوز و گداز گذشته اثری نبود؛ اکنون دربارهٔ تحوّل فکری مردمی سخن گفته می‌شد که دیگر مصائب جنگ را فراموش کرده بودند و به چیزی جز به مادیات نمی‌اندیشیدند. توجّهی که شاعرانِ جوان آلمانی در این دهه به پرشت نشان می‌دادند، نتیجهٔ همین تغییر دیدگاه بود.

تأثیر پرشت در ادبیاتِ آلمانِ شرقی (پیشین) بسیار عمیق بوده، اما شمارِ شاعرانی که در آنجا شعر را فدای عقاید مارکسیستی خود نمی‌کردند، از نیمی چند فراتر نمی‌رفت. یکی از اینان گونتر کونرت<sup>۱</sup> (متولّد ۱۹۲۹) و دیگری ولف بیرمان<sup>۲</sup> (متولّد ۱۹۳۶) بود. اما شاعرانِ یاد شده سرنوشتِ خوبی نداشتند: دولتِ آلمانِ شرقی که آنان را هنرمندانی اخلاک‌گر می‌دانست، سرانجام حقِ تابعیتشان را سلب و آنان را به آلمانِ غربی تبعید کرد.

اگر تغییراتِ شعرِ اجتماعی را در آلمانِ شرقی با تحولاتی که همان شعر در آلمانِ غربی در دهه‌های نخستِ پس از جنگ داشته است، بسنجیم، پی می‌بریم که این تغییرات در دو جهتِ گوناگون بوده است: در آلمانِ شرقی، شعر اجتماعی به سرودنِ قطعاتِ تبلیغاتی محدود می‌گردد، در صورتی که در آلمانِ غربی با لحنی شکوه‌آمیز آغاز می‌شود و سپس شکلی کاملاً انتقادی به خود می‌گیرد. از نظرِ موضوع نیز اختلاف، اندک نیست. اگر مضمونِ شعرهای اجتماعی در آلمانِ شرقی - به ویژه پس از ۱۹۶۰ - بیشتر دربارهٔ «سوسیالیسم» و «اتحادِ خلق‌های جهان» است، در آلمانِ غربی موضوعاتی مانند «فاشیسم»، «دیوارِ برلین» و «جنگِ ویتنام» مطرح می‌شود.

در بسیاری از اشعاری که پس از ۱۹۶۰ در آلمانِ غربی سروده شده است، از ناخشنودیِ روشنفکرانِ سخن به میان می‌آید. اما عده‌ای از شاعرانِ متعهد نیز در اشعار خود علناً از خطرِ فاشیسم، از ناآگاهیِ تودهٔ مردم و از نیرو گرفتنِ افراطیونِ دست راستی سخن می‌رانند. شمارِ این شاعران در آلمانِ غربی اندک نیست؛ بین آنان انتسنزبرگر از همه مشهورتر است.

در آلمانِ غربی شعرِ پرشت ابتدا پس از مرگ وی شهرت یافت. دلیلِ عمدهٔ آن، ناخشنودیِ روشنفکران و دانشجویان از اوضاعِ اجتماعیِ آلمان در دههٔ شصت بود. اما این ناخشنودی تنها به طبقاتِ آگاه محدود می‌شد و تودهٔ مردم - که در رفاه به سر می‌بردند - چیزی از آن درک نمی‌کردند. آن‌ها فقط در اندیشهٔ آسایشِ خود بودند و چیزی جز آرامش

1. Günter Kunert

2. Wolf Biermann

نمی‌خواستند. از جمله کسانی که در این هنگام در صحنه ادبیات آلمان ظاهر شد و با لحن گزنده و طنزآمیز خود به انتقاد از جامعه آلمانی پرداخت، انتسنزبرگر بود.

آیا کرکس  
باید گل فراموشم مکن بخورد؟  
از شغال چه انتظاری دارید؟  
که پوست ببندازد؟  
از گرگ چه توقعی دارید؟  
که دندان‌هایش را خودش بکشد؟  
آخر از چه چیز زمامداران  
خوششان نمی‌آید؟  
چرا این قدر ابلهانه  
به صفحه فریبنده 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 لبکی 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 این رو، توصیه می‌کند که خواننده نیز آن‌ها را مانند «آگهی‌های روزنامه» بخواند.

انتسنزبرگر در ۱۹۶۰ مجموعه دیگری منتشر کرد که «زبان مردم» نام داشت و در اشعار آن نظر بدبینانه او نسبت به مظاهر تمدن غرب منعکس می‌شد. مجموعه «زبان مردم» ویژگی دیگری نیز داشت: حاوی اشعار لطیفی بود که انتسنزبرگر درباره طبیعت بکر مقدونیه و مناظر زیبای جزایر اسکاندیناوی سروده بود:

شانه من کشتی شتابان است.  
روی عرشه آفتابی آن بیابان  
تا به سوی جزیره‌ای رهسپار شوی  
که از شیشه است و دود.

انتسزبرگر در ۱۹۶۴ سومین مجموعه شعر خود را با عنوان «خط نایبایان» منتشر کرد. اگر لحن شاعر در «زبان مردم» هنوز کم و بیش پُر خروش و گزنده است، اما در مجموعه اخیر دیگر اثری از این لحن نیست. زبان انتسزبرگر ساده شده است و نظر او نسبت به امور، تردیدآمیز. ظاهراً شاعر به نتیجه‌ای تلخ رسیده است: جهان، غیرقابل تغییر است و انسان، غیرقابل درک.

انتسزبرگر در سال‌های اخیر کم و بیش خاموشی گزیده است. دلیل این کار چندان روشن نیست، اما به نظر می‌رسد که او دیگر اطمینان ندارد که ادبیات - و از جمله شعر او - 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 انتسزبرگر هنوز هم به عنوان بزرگ‌ترین شاعر اجتماعی آلمان در دهه شصت به شمار می‌آید و خاموشی سال‌های اخیر از اعتبار او نکاسته است.

شمار شاعرانی که در کشورهای آلمانی زبان به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم شعر اجتماعی سروده‌اند بسیار است، اما مهم‌ترین آنان عبارتند از: ایریش کستنر<sup>۱</sup>، ولفگانگ وایراوخ<sup>۲</sup>، راینر برامباخ<sup>۳</sup> و ایریش فرید<sup>۴</sup>.

### ۳. شعر: پنجره‌ای برای نگریستن به طبیعت

«طبیعت در زیر لایه نازک، اما رنگین تمدن عوض نشده و ماهیت نور هم تغییر نیافته است. تنها چیزی که دیگرگون شده این است که صنعت به جای چراغ‌های نفتی گذشته، اکنون لامپ‌های اُسرام عرضه می‌کند. شاعری که فقط با انتخاب یک نوع چراغ در شعر خود تصوّر می‌کند که کار بزرگی انجام داده، از ماهیت نور بی‌خبر است.»<sup>۵</sup>

گوبنده این نکته ظریف، اسکار لُرکه<sup>۶</sup>، پایه‌گذار شیوه‌ای در شعر آلمانی است که آن را «شعر طبیعت‌گرا» می‌نامند. این شیوه، که از سال ۱۹۲۰ به بعد طرفداران نسبتاً زیادی در

1. Erich Kästner

2. Wolfgang Weyrauch

3. Rainer Brambach

4. Erich Fried

5. Oskar Loerke: Die Natur im modernen deutschen Gedicht. In: Lyrik in unserer Jahrhundertmitte. München 1965. S. 50.

6. Oskar Loerke

آلمان یافت، به ویژه پس از جنگ با اقبالِ شاعرانِ بزرگی مانند گوتتر آیش<sup>۱</sup>، یوهانس بوبروسکی<sup>۲</sup> و کار کولو<sup>۳</sup> رو به رو شد. در اینجا شعر، شیوهٔ جدیدی را در پیش می‌گیرد: فاصله گرفتن از آدمیان و جهان محدودشان و روی آوردن به طبیعت و مظاهر گوناگون آن. اکنون دیگر انسان در کانون نگاه شاعر قرار نمی‌گیرد، بلکه طبیعت موضوع شعر او واقع می‌شود. اما هنرمند در طبیعت جلوه‌هایی می‌بیند که دیگران توانایی مشاهدهٔ آن را ندارند؛ نواهایی می‌شنود که دیگران از شنیدن آن ناتوانند. اکنون شکل دادن به این مظاهر پنهانی را شاعر وظیفهٔ خود می‌داند. — و کاملاً روشن است طبیعتی که او از آن سخن می‌گوید، نقاشی از مظاهر سطحی جهان نیست (این کار را دوربین عکاسی به مراتب بهتر انجام می‌دهد)، بلکه بیانِ عوالمی است که ساخته و پرداختهٔ احساس و ادراک اوست؛ به سخن دیگر: شاعر از طبیعت متأثر می‌شود ولی آن را به همان شکلی که دیگران می‌بینند و بیان می‌کنند، نمی‌بیند و تصویر نمی‌کند. شک نیست که از اینجا تا سوررئالیسم فاصلهٔ زیادی نیست.

یکی از شاعرانی که به نظر او شعر، پنجره‌ای برای نگرستن به طبیعت است، گوتتر آیش است. در زندگی شاعری آیش سه دوره وجود دارد: 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 نخستین خود تحت تأثیر مکتب اکسپرسیونیسم و به‌ویژه نمایندهٔ مهم آن گئورگ تراکل<sup>۴</sup> است:

شامگاهان بر فراز آسمان تور گسترده‌اند.

مردی روی امواج آب خم شد،

خزه‌ها را شکار کرد و ماه 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، جلوه می‌فروشند).

1. Günter Eich

2. Johannes Bobrowski

3. Karl Krolow

4. Georg Trakl

اصولاً شعر آیش در این دوره، شعری مرثیه‌وار است و بوی تباهی می‌دهد. موضوعاتی هم که شاعر انتخاب می‌کند، بیشتر در وصفِ 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 شاعر تفاوت کلی دارند: بیانِ ناکامی‌های شخصی.

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

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 نظرِ 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 وصفِ طبیعت است، طبیعتی که شاعر آن را به زبانِ 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 مرز هشیاری نمی‌رسد.

زبانِ 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؛ به ویژه 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 - که به اعتقاد شاعر پایانِ زمان است - زشت و هراس‌انگیز نیست، بلکه مرحله‌ای است برای رسیدن به حقیقت. اما نخستین شرط رسیدن به حقیقت، شکیبایی است: «می‌گویند باید شکبیا بود / به زودی خطِ پرنده کشف می‌شود.»

به نظرِ آیش، همان‌گونه که زمان، پیوسته در حالِ تغییر است، واقعیت‌های جهان ما نیز اعتبار خود را پیوسته از دست می‌دهند: «همه می‌دانند / که مکزیک کشوری خیالی است!» یا: «همین که پنجره را گشودم / ماهی‌ها به اتاق آمدند.» در چنین جهانی که واقعیت‌های

امروز، فردا بی اعتبارند، تردید نیست که زبان هم نمی تواند به عنوان پدیده ای پایدار معتبر باشد. با رسیدن به این تجربه، نظر آیش نسبت به زبان هم تغییر می یابد.

در مجموعه «پیام های باران» آیش به نقطه ای از تکامل می رسد که ادامه راه برایش دشوار می شود. بنابراین، خاموشی می گزیند و مدت پنج سال کتابی منتشر نمی کند. اما وقتی آیش بار دیگر سکوت خود را می شکند و مجموعه «برای بایگانی» را چاپ می کند، هنوز هم دوران بحرانی را کاملاً پشت سر نهاده است. این مجموعه و مجموعه آخر او «انگیزه ها و باغ های سنگی» (۱۹۶۶) شامل اعتراف های شاعری است که اگرچه در طول چهل سال زندگی هنری خود لحظه ای برای رسیدن به حقیقت دست از تلاش برنداشت، اما هنوز هم برای پرسش خود پاسخی نیافته است. حاصل این زندگی پریشانی و فراز را آیش در شعری به نام «حاشیه ای بر ژم» با زبانی ساده بیان می کند: «دیگر سکه ای به چشمه نمی اندازم / چون سر بازگشتم نیست.»

بنیان گذار شعر غنایی مدرن در اروپا بودلر<sup>۱</sup>، رمبو<sup>۲</sup> و مالر<sup>۳</sup> هستند. اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم، دو مکتب بزرگی که در نیمه نخست قرن بیستم تحت تأثیر این سه تن قرار گرفتند، راه را به ویژه برای شاعران طبیعت گرای آلمانی هموار کردند. کارل کولو یکی از این گویندگان است که شعرش نه تنها به سبب وسعت اندیشه و زیبایی کلام، دلنشین است، بلکه بیانگر تحوّل است که شعر غنایی جدید از آغاز تا به امروز پشت سر گذاشته است.

در مقاله ای کولو، شاعر را «شعبده باز جهان خیال» می خواند. این نکته درباره خود او نیز کاملاً صدق می کند. منتقدی شعر کولو را «زبان جادوگرانه» ای می داند که باید آن را مانند خط هیروگلیف کشف کرد.

کولو یکی از ظریف ترین گویندگانی است که پس از رمبو شعر انتزاعی می سراید، شعری که به واقعیات جهان ما با دیده ای تردید آمیز می نگرد. این شعر با آنکه غیر واقعی است، از مجموع واقعیات ها به وجود آمده است!

در صحنه شعر کولو، انسان نقش بی اهمیتی دارد. اگرچه شاعر غالباً از چهره، چشم، دست، مژه ... صحبت می کند، اما به ندرت از انسان، به عنوان یک شخصیت کامل حرف می زند. بیشتر، سخن از «مردان»، «کودکان» و «دختران» است به صورت جمع.

1. Baudelaire

2. Rimbaud

3. Mallarmé

آنچه به شعر کرلو عمق و زیبایی می‌بخشد، تلفیقی است از تصاویر ذهنی شاعر و اشیاء پیرامون او. در اینجا صحبت از نیمروزی است که «با کبوتران گفت‌وگو می‌کند»، از سایه‌هایی که «بطری‌ها را برمی‌گردانند»، از شبی که «موهای دُم اسبی دارد»، از تراموایی که «پُر از بلبل است»! اینجا ماهی‌ها «در برابر چشم صبح شنا می‌کنند»، سکوت مانند کابوس «روی کبوتران وحشی می‌افتد» و کسی برای خواب «به جمع کردن صدقه» می‌رود!

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر کرلو به کار بردن زمان‌های گوناگون روز است، گو اینکه برای او صبح، «لجوج» و نیمروز، «ناشکیبا» است. آنها شب است که از «حقیقت» سرشار است. زمان برای شاعر مجموعه‌ای است از لحظه‌ها، لحظه‌هایی که آن‌ها را گوینده تا خواب تعقیب می‌کند.

دنیای کرلو، دنیای کودکانه‌ای است که در آن جز زیبایی و تخیل چیزی نیست. شاید به همین سبب هم هست که خواننده پیوسته در آرزوی آن است که با تصاویر زیباتر و صحنه‌های دل‌انگیزتر روبه‌رو شود.

کرلو می‌گوید: «بنجره شعر باید در برابر نور، هوا، احساس و اندیشه، باز باشد؛ باید یاخته‌های آن بتوانند تنفس کنند».<sup>۱</sup> این نظر درباره آثار خود او هم صادق است.

#### ۴. شعر: آزمایشگاهی برای شناخت زبان

گوتتر آیش، یکی از شاعرانی که بیشتر شعرهای او در وصف طبیعت است، درباره زبان نظر جالبی دارد. او معتقد است که شاعر، جهان را تنها از دریچه زبان می‌بیند و زبان اصیل، زبانی است که در آن واژه و شیء بر هم منطبق می‌شوند. به نظر او شاعر، این زبان را به زبان خود تنها «ترجمه» می‌کند.<sup>۲</sup>

این تعبیر درباره همه کسانی که شعر را آزمایشگاهی برای شناخت زبان می‌دانند، صدق می‌کند. یکی از مهم‌ترین آنان شاعره اتریشی، اینگه‌بورگ باخمان<sup>۳</sup> است.

گو اینکه از باخمان، جز دو مجموعه کوچک شعر، چند داستان، دو سه نمایشنامه رادیویی و یک رمان چیزی به جای نمانده است، اما آثار او دارای چنان کیفیتی است که خواننده هرگز به کمیت آن‌ها نمی‌اندیشد. برعکس، او از شمار آن دسته از هنرمندانی است که با آفریدن همین آثار اندک، در تاریخ ادبیات آلمان مقامی ارجمند دارد.

1. Karl Krolow: Intellektuelle Heiterkeit. In: Mein Gedicht ist mein Messer. München 1969, S.73.

2. Günter Eich: Der Schriftsteller in der Realität. In: Über Günter Eich. Frankfurt/M. 1970, S.19.

3. Ingeborg Bachmann



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 ماهیت زبان می‌گوید: «با واقعیت، تنها از راه زبان می‌توان روبه‌رو شد، و این هنگامی است که در آن جهشی آگاهانه به وقوع پیوندد... کسی که می‌خواهد با زبان، آسان کنار آید، غافل از آن است که این جادوگر، خیلی زود منظورش را درمی‌یابد و از او انتقام می‌گیرد.»<sup>۱</sup> از باخمان دو مجموعه شعر انتشار یافته است: یکی «مهلت پنج‌روزه» (۱۹۵۳) و دیگری «ندایی به دُب اکبر» (۱۹۵۶). از شمار اندکی قطعات متفرّق که 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 شاعره ما است با واژه‌ها، با زبان. در قطعه‌ای می‌گوید: «خدایا نه با آتش / بلکه با زبانی که وام گرفته‌ام، نزد تو آمده‌ام.» و چند سال بعد در شعری به نام «تبعید» همین موضوع را چنین بیان می‌کند:

من با زبان مادری‌ام،  
با این توده‌ای که مرا در بر گرفته است  
و من آن را مانند سرایی نگاه داشته‌ام،  
از میان همه زبان‌ها می‌گذرم.  
آه که چقدر تیره شده است  
نوای تاریک باران!  
از ابر، تنها قطره‌ای چند فرو می‌چکد.

«ابر» نمادی است برای زبان، و زبان برای باخمان مسأله‌ای بزرگ است. کسی که این مسأله را ساده می‌انگارد، خام و ناآشنا است: «زبان نو، باید مسیر نو داشته باشد، و این مسیر را تنها هنگامی خواهد داشت که در آن، روح تازه‌ای دمیده شده باشد. ما تصوّر می‌کنیم که زبان را می‌شناسیم، از این رو با آن مدارا می‌کنیم. تنها شاعر است که نمی‌تواند با آن کنار آید!»<sup>۲</sup>

این سخن عمیق نشان می‌دهد که باخمان تا چه حد نسبت به کار خویش، به کار شاعری، بدبین است. شاید به همین سبب نیز شاعره اتریشی پس از مجموعه «ندایی به دُب

1. I. Bachmann: Literatur als Utopie. In: Ingeborg Bachmann. Eine Einführung. München 1968, S.13.

اکبر» تقریباً خاموشی گزید و دیگر شعری انتشار نداد. دست و پنجه نرم کردن با زبان، با این مسئله دشوار، موضوع بسیاری از قطعات مجموعه دوم نیز قرار می‌گیرد. در نخستین شعر این کتاب، که «ندایی به دُب اکبر» نام دارد، شاعره 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.

تبرستان  
www.tabarestan.info

فرود آی، ای خرس بزرگ، ای شپ هیبت‌زای!  
اگرچه هوشیارانه از گله‌ها پاسداری می‌کنیم،  
اگرچه بیم تو نفس در سینه بسته است،  
اما به بازوان خسته  
و به دندان‌های تیز تو نیز اعتمادی نیست.

در شعر باخمان تنها تأثیر گویندگانی مانند ریلکه و بن مشهود نیست، شاعران فرانسوی چون والری<sup>۱</sup> و سن ژان پرس<sup>۲</sup> نیز در ساختن زبان شاعره 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 سنتی و موسیقی نو، بین مضامین آشنا و تصاویر بیگانه، بین شکل‌های کهن و صورت‌های شعر امروز.

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 سؤال را باید در زیبایی، عمق و موسیقی ویژه شعر باخمان جست و جو کرد، شعری که با تمام نو بودنش، آشیانه گرمی برای واژه‌های سنتی است. در اینجا کلماتی از شمار «کوه»، «دریا»، «ساحل»، «بندر»، «باد»، «ابر» (واژه مورد علاقه باخمان) اندک نیست. از سوی دیگر، شعر او سرشار است از «آسمان»، «خورشید»، «ماه»، «ستارگان»، «زمین» و «افق».

اگر خصوصیات شعر باخمان را اصولاً بتوان برشمرد، باید گفت که کلام او دارای سه ویژگی عمده است: ۱. گفت و شنود با طبیعت، ۲. گفت و شنود با مخاطبی که باید مرزهای تجربه‌های درونی را یک پشت سر گذارد، ۳. گفت و گو با خیال.

گفتیم که شعر باخمان، شعر تضادها است. اما آیا دنیای ما، دنیای تضادها نیست؟ ضمناً فراموش نکنیم: اشعار غنایی شاعره اتریشی زمانی انتشار یافت که بیش از چند سال از

1. Valéry

2. Saint-John Perse

جنگ نگذشته بود. از این رو، کلامِ باخمان بیانگر دردهای زمانِ اوست؛ تصویرگر روزگاری است که انسانِ 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 دستِ فراموشی سپرده شده است، اما می‌کوشد که با شعر، دست‌کم به خودش نشان دهد که بر او چه گذشته است.»<sup>۱</sup> شک نیست که چنین انسانی حق دارد که با باخمان همصدا شود و اَدّا کند:

آنثی عظیم خواهد آمد،  
توفانی زمین را فرا خواهد گرفت  
و ما شاهدانِ آن خواهیم بود.

به جز باخمان، که به گفتهٔ خودش نمی‌تواند با زبان «کنار بیاید»، شاعران دیگری نیز با این دشواری دست به گریباندند. معروف‌ترین آنان بی‌گمان پاول سلان<sup>۲</sup> است، شاعری که با خودکشیِ خود تسلیمِ زبان شد و برای همیشه خاموشی گزید. پس از جنگِ جهانی دَوَم، شعر آلمانی شاخه‌های فرعی دیگری نیز یافت؛ از جمله «شعر سوررئالیستی» که نمایندگان عمدهٔ آن گوتتر گراس<sup>۳</sup>، گوتتر برونو فوکس<sup>۴</sup> و کریستف مکِل<sup>۵</sup> هستند.

اما به جز این شیوه، سبک دیگری نیز از دههٔ شصت به این سوی پدید آمد که مورد استقبالِ تنی چند از شاعران قرار گرفت: «شعر عینی». مشهورترین نمایندگانِ این شاخه از شعرار نیست یاندل<sup>۶</sup> و اویگن گُمَرینگِر<sup>۷</sup> هستند. قطعهٔ زیر از شاعر اخیرالذکر است:

سکوت سکوت سکوت  
سکوت سکوت سکوت  
سکوت سکوت  
سکوت سکوت سکوت  
سکوت سکوت سکوت

با ذکر شعرِ «سکوت» ما نیز خاموشی می‌گزینیم و این گفتار را به پایان می‌بریم.

1. Helmut Heissenbüttel: Gegenbild der heillosen Zeit. In: Text und Zeichen. Stuttgart 1964, S.93.

2. Paul Celan

3. Günter Grass

4. Günter Bruno Fuchs

5. Christoph Meckel

6. Ernst Jandl

7. Eugen Gomringer

منابع:

- Bachmann, Ingeborg: "Literatur als Utopie". In: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*. München 1968.
- Bauer, Arnold: *Rainer Maria Rilke*. Berlin 1970.
- Berendt, Hans: *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung*. Bonn 1957.
- Eich, Günter: "Der Schriftsteller in der Realität". In: *Über Günter Eich*. Frankfurt/M. 1970.
- Fritz, Walter Helmut: "Zur Lyrik Günter Eichs". In: *Text + Kritik* 5. München 1971.
- Grimm, Reinhold: *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*. Nürnberg 1962.
- Heissenbüttel, Helmut: "Gegenbild der heillosen Zeit". In: *Text und Zeichen*. Stuttgart 1964.
- Knörrich, Otto: "Hans Magnus Enzensberger". In: *Deutsche Literatur seit 1945*. Hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart 1968.
- Krolow, Karl: "Intellektuelle Heiterkeit". In: *Mein Gedicht ist mein Messer*. München 1969.
- Loerke, Oskar: "Die Natur im modernen deutschen Gedicht". In: *Lyrik in unserer Jahrhundertmitte*. München 1965.
- Lohner, Edgar: "Hans Magnus Enzensberger". In: *Deutsche Dichter der Gegenwart*. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1973.
- 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, S. 48-50.
- Schuhmann, Klaus: *Der Lyriker Bertolt Brecht*. München 1974.
- Steiner, Jacob: *Rilkes Duineser Elegien*. Bern und München 1962.

## نمونه‌هایی از شعرِ معاصرِ آلمان

راینر ماریا ریلکه

روز پاییزی<sup>§</sup>

خدایا: دیگر زمانش فرا رسیده است. تابستان بسی دیر پایید.  
سایه‌ات را روی ساعت‌های آفتابی بیفکن  
و باده‌ها را در دشت‌ها رها ساز.  
آخرین میوه‌ها را به رسیدن فرمان ده.  
به آن‌ها دو روز گرم دیگر ارزانی دار  
و به سوی کمالشان رهنمون شو  
و واپسین شهد را در جانِ بادهٔ مردافکن ریز.  
آنکه امروزش سرایی نیست، دیگر سرایی نخواهد ساخت،  
آنکه امروز تنهاست، روزگاری دراز تنها خواهد ماند،

---

§ این شعر و شعرهای بعد به وسیلهٔ تورج رهنما به فارسی برگردانده شده است.

بیدار خواهد شد، خواهد خواند، نامه‌های بلند خواهد نوشت  
و زمانی که برگ‌ها فرو می‌ریزند،  
ناآرام در کوچه‌ها پرسه خواهد زد.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## گو تفرید بن

### یک واژه

یک واژه، یک جمله، یک نماد –  
آنگاه حیاتی آشنا و اندیشه‌ای بدیع.  
خورشید می‌ایستد، جهان در خاموشی فرو می‌غلطد  
و همه چیز برای رسیدن به او در خویش بسته می‌شود.

واژه، روشنی است، پرواز است و آتش،  
فلاخن است و شهاب –  
و بار دیگر تاریکی، ژرف و بی‌انتها،  
در فضایی تهی، که گرد جهان پدید می‌آید و گردد من.

## گئورگ تراکل

کاسپار هاوزر

آنگاه که از تپه فرود می آمد،  
خورشید ارغوانی را به راستی دوست می داشت  
و کوره راه های جنگل را و توکای ترانه خوان را  
و طراوت چمن را.

مأوایش در سایه درختان، مطمئن بود  
و چهره اش، روشن.  
خداوند شعله نر می در دلش دمید و گفت:  
آنک انسان!

شامگاهان گام هایش در شهر، سکوت را یافت  
در حالی که ناله تاریکی از گلویش برمی خاست:  
سر آن دارم که شهسوار شوم!  
اما خاربته ها و جانوران در پی اش افتادند  
و خانه ها و باغ های مه آلود



و قاتلش، که در جست و جویش بود.  
بهار آمد و تابستان آمد و خزان فرا رسید  
برای مردی که دلی روشن داشت،  
مردی که صدای آهسته گام‌هایش در روز  
کنارِ خوابگاه تاریک خفتگان شنیده می‌شد،  
اما شب‌ها با ستاره خود تنها بود.  
برف را می‌دید که روی شاخهٔ عربان درختان می‌بارید  
و در آستانهٔ مه‌آلود خانه، سایهٔ قاتلش را.  
سرِ مردی که هنوز زاده نشده بود، فرو افتاد.

## نلی زاکس

### انسان تنهاست

انسان تنهاست  
و راهی به سوی شرق نمی جوید،  
جایی که نقش خیال در چهره شفق پدیدار می شود.  
شرق از بانگی خروسان، سرخ است.  
صدای مرا بشنو  
که در زیر تازیانه رعد و برق استوا  
ذوب می شوم.  
صدای مرا بشنو  
که در شامگاه همراه با چهره کودکانه فرشتگان  
می پژمرم.  
صدای مرا بشنو  
در شمال آبی رنگ قطب نما  
و در بیداری شب،  
در حالی که غنچه ای از مرگ را روی مژه دارم  
و به سوی چشمه رهسپارم.

### برتولت برشت

زمانی نامناسب برای شعر

می‌دانم: تنها انسانِ خوشبخت  
محبوب است. مردم با اشتیاق  
صدایش را گوش می‌دهند: چهره‌اش زیباست.

در حیاط، درختِ خمیده  
به زمین نامرغوب اشاره می‌کند،  
اما رهگذران به آن دشنام می‌دهند -  
و حق دارند.

من قایق‌های سبز و بادبان‌های رقصان را  
در دریاچه نمی‌بینم. از همه این چشم‌اندازها  
تنها تور گسترده ماهیگیر نظرم را جلب می‌کند.  
چرا فقط از زن خدمتکاری حرف می‌زنم  
که میانسال است و خمیده راه می‌رود؟

درحالی که سینه دوشیزگان  
هنوز چون گذشته گرم است؟

در درون من دو چیز با هم در جدال است:  
یکی احساس شادی از دیدن درخت سیبی که  
شکوفه کرده است  
و دیگری احساس وحشت  
از سخنرانی‌های این مردکِ رنگرز<sup>‡</sup>  
اما تنها واقعیت دوم  
مرا به سوی میز تحریر می‌کشاند.

---

<sup>‡</sup> منظور هیتلر است.

## اِریش کِستِتر

### سوال

آیا سرزمینی را می‌شناسی که در آن  
تنها توپ می‌شکوفد؟  
نمی‌شناسی؟ پس به زودی خواهی شناخت!  
در آنجا بازرسانِ حکومت، مغرور و بی‌اعتنا،  
در ادارات فرمان می‌دهند، گویی که در سربازخانه‌اند!

در آنجا زیرِ کراوات، دگمه‌های اونیفورم می‌روید  
و شهروندان کلاهخودهای نامرعی به سر می‌گذارند.  
در آنجا چهره هست، اما مغز نیست  
و مردی که به بستر می‌رود، حتماً تولید مثل می‌کند!

در آنجا کودکان با یاخته‌های جنسی کم  
و با موهایی که از فرق باز شده به دنیا می‌آیند!  
در آنجا انسان با اونیفورم متولد می‌شود  
و تنها آنکه زبانش را نگاه می‌دارد، پیشرفت می‌کند.

آیا این سرزمین را می‌شناسی؟  
سرزمینی که می‌تواند خوشبخت باشد؟  
و خوشبخت کند؟

در آنجا همه چیز هست: زمین، زغال، فلز، سنگ  
پشتکار و نیرو و بسیاری چیزهای خوبِ دیگر.

در آنجا معنویت و انسانیت هست، اما گاهگاه!  
شجاعت هست، اما نه در همه!

در آنجا در درون هر دو مرد، کودکی پنهان است\*،  
کودکی که می‌خواهد با سربازِ سربی بازی کند!  
در آنجا میوهٔ آزادی نمی‌رسد

و خانه‌ها به سربازخانه تبدیل می‌شود!

آیا این سرزمین را می‌شناسی که در آن

تنها توپ می‌شکوفد؟

نمی‌شناسی؟ پس به زودی خواهی شناخت!

تبرستان  
www.tabarestan.info

---

\* اشاره به سخن نیچه: در درون هر مردِ کاملی  
کودکی پنهان است، کودکی که می‌خواهد بازی کند.

## گونتر آیش

### صحنه‌های فراموش شده

اکنون در زندگی من  
خواب، صحنه‌های فراموش شده را  
همراه می‌آورد:  
دشت‌ها وارد خانه من می‌شوند  
و شیطان به پنجره می‌کوبد.  
کمد و میز: دیوارهای فرو ریخته،  
دور تابلوها، شاخه‌های انبوه تاک.  
و آتش هنوز  
تا دورترین خواب من دود می‌کند.  
اژدهای بزرگ – هنگامی که صدایش کنی –  
سرش را خم می‌کند و نیمی از بارش،  
طلای ناب و حشرات مزاحم، را  
روی شانه‌های تو می‌نهد.  
شب مرغزاری است که در آن

رودهای سرخ‌پوستان جاری است.  
گرد آتش، سایه‌هایی حلقه می‌زنند  
که زمانی زنده بودند.



## کارل کرلو

### فرمول‌های فیثاغورث

نسیمی که چشمان تندیس‌های سیاه را  
می‌بندد،  
بلوز تو را آهسته باز می‌کند.

نسیمی که نه موافق است  
و نه مخالف،  
آهنگ جان تو می‌کند.  
نسیمی که فرمول‌های فیثاغورث را  
در هوا می‌پراکند،  
کم‌کم بر تو چیره می‌شود.  
کبوتری که در قلب تو بود،  
اکنون در دست او اسیر است،  
کبوتری که سرِ مقاومت ندارد  
و اجازه می‌دهد  
که او را به سادگی خفه کنند.

قصّه تمام است: نسیم بیگانه  
تو را می‌ریاید و با خود می‌برد.

## کریستینه لوانت

### شهسوار من

گیسوان مرا با تاج خروس شانه کن!  
پاهای مرا،  
که در زمین ریشه دارند،  
در کفش چوبین جای ده!  
و نوار را دور قلب من محکم‌تر ببند!  
آیا آیه‌های روی آن را می‌توان خواند؟  
حرفی زیر گره آن پنهان نشده است؟  
گل سرخ را از گل‌ویم بیرون آر  
تا بتوانم آغاز مرگ را ببویم.  
شهسوار من از فراز آتش می‌آید؛  
شهسوار من کبوتر را به آب سپرده  
و شاخهٔ زیتون را چون غبار ساییده است.  
خورشید! خنجر را در گیجگاه من صیقل ده  
و بگذار مردمکان دیده‌ام برویند!

فراموش مکن: تو باید در خدمت من باشی،  
زیرا شهسوار من  
برای بردن درختِ زندگی ام می آید.

## پاول سیلان

### درنگ

پاییز برگش را از دستم می‌رباید: ما دوستان یکدگریم.  
ما زمان را از درونِ گردوها بیرون می‌آوریم  
و به او می‌آموزیم که گام بردارد:  
یعنی به پوسته‌اش باز گردد.

یکشنبه در آینه است،  
در رؤیا خواب می‌بینی،  
دهان، حقیقت را بیان می‌کند.

نگاهم به میانِ معشوق فرو می‌لغزد:  
ما به هم نگاه می‌کنیم  
و سخنان تاریک به هم می‌گوییم،  
مانند خشخاش و خاطره با هم عشق می‌ورزیم،  
چون شراب در صدف می‌آرمیم

و مانند دریا در پرتوِ خونین ماه.  
ما کنار پنجره می ایستیم، رهگذران به ما نگاه می کنند:  
زمانِ آن رسیده است که واقعیت را دریابیم،  
زمانِ آن رسیده است که سنگ برای رویدن بیارامد  
و بی قراری، قلب را به تپش وا دارد.  
زمانِ آن رسیده است که زمان فرا رسد.

زمان فرا رسیده است.

## اَریش فرید

بازار مَکاره

جلوِ دَکّه‌ها  
صف می‌کشند،  
جایی که گناه دسته‌جمعی فروخته می‌شود.  
و بهایش را  
با خون می‌پردازند،  
با خون خود و با خون تو.

سرم را برمی‌گردانم  
و از گوشهٔ چشم می‌بینم  
در آن جلو، در صفِ مردم  
خودم را  
که چاقویی در دست دارم.

## کورت مارتی

### قلب خاریشت‌ها

چگونه می‌توانم جنگل‌ها را  
بسرایم؟  
چگونه می‌توانم قلب خاریشت‌ها را  
بستایم؟  
در صورتی که قلب یک زن، قلب یک مرد  
ستودنی‌تر است.  
اما آنها تمایلی ندارند  
که در شعر من ظاهر شوند.  
از این رو در آستانه در می‌نشینم  
و انتظار کسی را می‌کشم  
که وارد خانه شود.  
و در این میان  
جنگل‌ها را می‌سرایم  
و قلب خاریشت‌ها را.



## اینگه‌بورگ باخمان

### سخنانِ تاریک

مانند اورفه  
روی سیم‌های زندگی، مرگ را می‌نوازم  
و در وصف زیباییِ زمین  
و زیباییِ چشمان تو، که بر آسمان حکم می‌رانند،  
تنها می‌توانم سخنانِ تاریک بگویم.  
فراموش مکن که تو نیز  
در آن صبحگاهی که بسترت  
هنوز از شب‌نم و میخک نمناک بود،  
ناگهان رودِ تاریک را دیدی  
که از کنار تو می‌گذشت.  
آنگاه من به سیم سکوت،  
که روی موج خون کشیده شده بود، زخمه زدم  
و به قلب تو که هنوز می‌تپید:

حلقهٔ موی تو

به سایه‌های موی شب تبدیل شد

و دانه‌های سیاه برف

بر چهرهٔ تو فرو ریخت.

اگر اکنون به تو احساس تعلق می‌کنم،

از آن روست که می‌توانم مانند اورفه

روی سیم مرگ، زندگی را بنوازم

تا چشم تو، که برای همیشه بسته است،

مرا آبی کند.

## هانس ماگنوس انتسنزبرگر

برای ثبت در کتاب‌های دبیرستانی

قصیده‌ها را بخوان، پسر، ساعت حرکت 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 سیاه‌ای از نام مخالفان را  
به دروازه بیاویزند و روی سینه آنان علامت بگذارند.  
یادگیر که در حاشیه راه روی. بهتر از من بیاموز:  
محله‌ات را تغییر دهی، گذرنامه‌ات را، چهره‌ات را.  
یادگیر که خیانت را تحمل کنی  
(راه نجات هر روزه این است).  
دائرة المعارف‌ها تنها به کار افروختن آتش می‌خورند  
و بیانیه‌ها، تنها به کار پیچیدن کره و نمک برای نیازمندان.  
خشم و شکیبایی ضروری است  
تا آنان که بسیار آموخته‌اند  
گردکشنده را در ریه‌های زور بدمند.

## سیروس آتابای

### نقشه شهر سمرقند

من در شهرهای گندآگین  
که از فضولات ماشین‌ها تغذیه می‌کنند،  
تبعیدی بی‌نشانی بودم  
که تنها یک بار در سرزمین ارواح  
همه‌جا را آشنا یافتم.  
البته شهرهای دیگری را نیز می‌شناختم  
که در آنها ظرافت موسیقی هندل\*  
به زبان معماری ترجمه شده بود.  
اما تنها در نقشه شهر سمرقند  
باغی را یافتم که جست و جو می‌کردم،  
کاروانسرایي را که در پی‌اش بودم  
و خیابانی را

---

\* موسیقیدان بزرگ آلمانی (۱۷۵۹-۱۶۸۵).

که در آن خانهٔ توست.

من مسافری هستم

در نیمه راه سمرقند.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

---

## مقالات به زبان آلمانی

---

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)





GOETHE AN HAFIS:

Dass du nicht enden kannst, das macht dich gross,  
Und dass du nie beginnst, das ist dein Los.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

**Blühen ist ein tödliches Erlebnis**

Esslamis Bühnenwerk, das eine entfernte Ähnlichkeit mit Friedrich Dürrenmatts Drama "Die Ehe des Herrn Mississippi" aufweist, interessant macht, ist neben dem Thema vor allem die Darstellung der Hauptgestalten. Sie überzeugen in einem doppelten Sinn: einerseits psychologisch, als Menschen von Fleisch und Blut, und andererseits auch in ihrem Symbolgehalt, als "Typen". Ganz besonders gilt dies für die Zentralfigur des Stückes: die Frau, die die Welt verkörpern soll.

Die Männergestalten vertreten symbolisch die drei großen Lager der damaligen Welt: Westblock, Ostblock und die sogenannten Entwicklungsländer. Der eine, der Minister, will die Macht *und* die Liebe, ohne zu erkennen, dass er keines von beiden wirklich besitzt. Der zweite, der Diplomat, opfert zwar am Ende die Gegenwart der Zukunft, die Liebe seiner sozialistischen Gläubigkeit, aber auch er wird in Zukunft kein Glück finden. Am nächsten steht der Frau der dritte Mann, der Künstler. "Zweifach, als Künstler wie als Vertreter jener Völker, die man die 'unterentwickelten' und 'unzivilisierten' nennt, ist er ein vogelfreier Habenichts und heimatloser Vagant. Aber das gerade ist seine Stärke. Er allein ist noch g a n z".<sup>1</sup>

Die Situation des iranischen Theaters in den siebziger Jahren gleicht im Großen und Ganzen der in der Zeit zwischen 1925 und 1941. Mit dem zunehmenden Terror und der damit verbundenen Zensur schwiegen die iranischen Künstler von neuem. Es wurden nur wenige Dramen geschrieben und noch weniger aufgeführt. Selbst die aufgeführten Theaterstücke hatten mit ihrem Original nur entfernte Ähnlichkeit. Die Zensur hatte sie so zerstückelt, dass man sie kaum wiedererkennen konnte. Und so bewahrheitete sich noch einmal das, was Goethe fast hundertfünfzig Jahre vorher als Hauptgrund für das Fehlen der dramatischen Literatur in Iran bezeichnet hatte: "Der Despotismus befördert keine Wechselreden, und wir finden, dass eine jede Einwendung gegen Willen und Befehl des Herrschers allenfalls nur in Zitaten des Korans und bekannter Dichterstellen hervortritt ..."<sup>2</sup> Dieser Zustand hat sich auch in den späteren Jahren nicht wesentlich geändert.

1. Rudolf Gelpke im Vorwort zu: Eine Affäre im Westen. Persisches Schauspiel. Tübingen und Basel 1964, S. 11.

2. Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke (= dtv-Gesamtausgabe), Bd. 5, S. 181.

plötzlich bewusst, dass man ihn zu einem "anderen" gemacht hat. Die Entpersönlichung des Elefanten, die den Zuschauer an Bertolt Brechts Stück "Mann ist Mann" erinnert, ist eine der interessantesten Szenen in Mofids Drama.

Im Gegensatz zum bescheidenen, ruhigen Elefanten stört der Papagei in einer anderen Szene durch sein ständiges Gekrächze. Er bietet sich an, Verse zu rezitieren, tausend Stück zunächst. Aber seine Zuhörer handeln ihn herunter, bis er todtraurig nur null Verse sagen darf!

Im Papagei sieht der Dramatiker den heutigen persischen Dichter, der sich – nach seiner Auffassung – dem Volke entfremdet hat. Wieweit der Autor allerdings mit dieser These Recht hat, wäre eine Untersuchung wert: Fest steht, dass man noch heute selten ein Land finden kann, in dem die Dichtkunst so sehr unmittelbarer Ausdruck des Volkes ist wie in Iran.

In der "Stadt der Märchen" ist die Leitfigur der Szenenfolge der Fuchs, hier, wie wahrscheinlich in aller Welt, Sinnbild des gerissenen Verführers, gleich in welcher Gestalt er auftritt. Mofid macht seinen Fuchs zum islamischen Geistlichen.

Das bühnenwirksame Melodrama "Stadt der Märchen" erlebte 1968 in Schiras seine Premiere und wurde dann fast ein Jahr lang ununterbrochen in Teheran gespielt.

In die Reihe der modernen iranischen Dramatiker gehören außer den oben erwähnten Bühnenschriftstellern begabte Künstler wie Bahman Forsi, Abbas Na'ibandian, Essma'il Chaladsch, Manutschehr Radin und Mohssen Jalfani. Auf alle diese Dramatiker einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Ich begnüge mich zum Schluss mit der kurzen Vorstellung eines 1963 erschienenen Schauspiels von Mohammad-Ali Eslami (1925), das unter dem Titel "Eine Affäre im Westen" auch in deutscher Übersetzung vorliegt.

Das Werk ist ein Problemstück, es lebt nicht so sehr von der Handlung, sondern vielmehr von der Kraft der Aussage. Den Ausgangspunkt und thematischen Rahmen des Stücks bildet der große politisch-gesellschaftliche Skandal um Christine Keeler ("Frau"), Profumo ("Minister"), den sowjetischen Attache ("Diplomat"), den Jamaikaner ("Künstler") – kurz, der Skandal, der zu Beginn der sechziger Jahre England und die halbe Welt in Aufregung versetzte. Aber das ist nur der Aufhänger – mehr nicht. Was

den bekannten Regisseure und Schauspieler Ali Nassirian und Bijan Mofid. Der erste schrieb 1956 das auf einem alten persischen Märchen basierende Theaterstück "Die umherirrende Nachtigall", mit dem er nicht nur im Inland großen Erfolg erzielte, sondern auch im Ausland das Interesse der Kritiker auf sich lenken konnte. Im April 1960 gastierte Nassirian mit seinem Stück bei den "Internationalen Theaterfestspielen" im Sarah-Bernhardt-Theater in Paris.

Nassirian ist hauptsächlich als großer, vielseitiger Schauspieler bekannt. Seine Theaterstücke zeugen zwar von seiner beachtlichen Darstellungskraft, haben aber wenig literarische Substanz. Nassirians bis jetzt bestes Stück "Die Schakalshöhle" wurde 1969 unter seiner eigenen Regie in Teheran uraufgeführt.

Der 1935 in Teheran geborene Bühnenautor Bijan Mofid ist eigentlich mit seinem fantasievollen Melodrama "Stadt der Märchen" bekannt. Das Stück besteht aus einer Reihe von lose aneinander gefügten Szenen, ohne durchlaufende Handlung und nur getragen vom Wort und – stellenweise – von der Musik. Zu Beginn tritt eine Sprecherin auf und erklärt dem Publikum, was die sagenhafte "Stadt der Märchen" ist. Sie liegt im Reich der Fabel, in dem ausschließlich Tiere leben. Füchse, Bären, Löwen, Elefanten, Esel und Mäuse gehören genauso zu dieser bunten Welt wie Kamele, Affen und Papageien. Nach Auffassung des Dramatikers verkörpert jedes Tier eine bestimmte Gattung Mensch, was keineswegs eine erregende Neuigkeit ist.

In Mofids Stück werden bestimmte menschliche wie gesellschaftliche Probleme in leicht ironischer Form abgehandelt, "wobei das Ganze oft eher dem kabarettistischen Sketch näher kommt als dem Theater."<sup>1</sup>

In Mofids auf der Bühne präsentierten bunten Zoo sind zwei Tiere die interessantesten. Das ist einmal der Elefant, der die Stelle des einfältigen, stets von der Mehrheit terrorisierten Menschen einnimmt, und zum zweiten der Papagei, der den modernen Künstler verkörpert. Im ersten Fall wird der Elefant dazu gedrängt, entgegen seinem Willen einen Namen anzunehmen. Als er nun alles, was sein eigenes Wesen war (einschließlich der Elfenbeinzähne) abgelegt und einen Namen erhalten hat, wird ihm

1. Manfred Thiele: Bijan Mofid. In: Zeitschrift "Kaweh", Heft 29, München 1970, S. 193.

Fußleiden und kann deshalb nicht zu seinem geliebten Sohn in die nächste Stadt fahren. Der Bauer beschließt, sich für die Reise ein Pferd zu kaufen, wofür er sein ganzes erspartes Geld ausgibt. Aber er hat kein Glück: Ein listiger Händler verkauft ihm ein schönes, aber krankes Pferd, das nach kurzer Zeit eingeht. Der Tod des Tieres bedeutet für den Bauern fast sein eigenes Ende. Doch er gibt immer noch nicht die Hoffnung auf, seinen Sohn zu besuchen.

An einem Winterabend tritt er zu Fuß die Reise an. Doch er bricht unterwegs zusammen. Am nächsten Tag wird er todkrank aufgefunden. Alle Bemühungen, ihn zu retten, bleiben ohne Erfolg. Er, der er sich von fast allen seinen Angehörigen und Mitmenschen hintergangen fühlt, hat nur noch einen einzigen Wunsch: Er möchte zum letzten Mal seinen kleinen Garten sehen und dann sterben. Der redliche Bauer muss zum Schluss die traurige Feststellung machen, dass in dieser ihm nicht mehr vertrauten Welt jeder auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist und keiner dem anderen beisteht. Nur die Natur ist vertrauenswürdig und noch nicht ganz verdorben.

"Der Tod im Herbst" ist nicht nur eine Bauerngeschichte, sondern eigentlich ein Armeleutestück, das die unerträglichen Verhältnisse in einem Land zeigt, dessen regierende Herren ständig ihre Landreformen preisten. So gesehen ist das Stück ein naturalistisches Bühnenwerk; es erinnert an manche Dramen Gerhart Hauptmanns.

Radis Stück "Der Tod im Herbst" hat wenig Handlung und ebenso wenig dramatischen Charakter. Es scheint, dass sich der Dramatiker bewusst epischer Elemente bedient, um die Lebensart und den Untergang eines völlig verlassenem kleinen Mannes besser darzustellen. Wieweit aber dieser Stil dem Bühnenautor Radi von Nutzen war, bleibe dahingestellt. Auch die auf den Inhalt des Stückes bezogene Frage, ob das Vorführen des Todes auf der Bühne immer effektiv und dramatisch gelungen wirkt, soll offen bleiben.

Von Radi erschienen mehrere Stücke, unter denen "Der Untergang" (1964), "Die iranische Erbschaft" (1968) und "Die Jäger" (1969) den größten Erfolg hatten.

Zu den interessantesten Bühnenschriftstellern, die sich gerne persische Folklore, Legenden und Märchen als Thema wählen, zählen die bei-

seinem unerfahrenen Gegner bei weitem überlegen ist.

Akbar gerät in furchtbare Verzweiflung, vor allem deshalb, weil er sein Versprechen auf jeden Fall halten will. Nur eines kann ihm aus dem Dilemma helfen: der Tod. – Und er ist auch gleich zur Stelle. Der Tod, symbolisiert durch eine schwarz gekleidete Gestalt, die die ganze Zeit auf der Bühne umherschleicht, steht ihm nun gegenüber. Akbars Ende ist da. Er nimmt sein Schicksal gelassen auf sich und stirbt einen mysteriösen Heldentod. Seine Meisterbinde schickt er vorher seinem Herausforderer, so dass dieser nun als der neue Champion gilt.

Das Stück "Der Champion stirbt" basiert auf einer bekannten persischen Legende, die hier von Beysa'i dramatisiert und für die Bühne bearbeitet wurde.

Die Zeit, in der das Stück spielt, ist nicht angegeben, auch der Ort ist unbekannt. Man kann sich nur vorstellen, dass es irgendwann während der Regierungszeit der Kadscharen (im 19. Jahrhundert) spielt. Die Sprache dieses märchenhaft-mystischen Dramas ist gehoben, fast rhythmisch, sie passt sich dem Charakter des Helden an und ist an vielen Stellen einfach faszinierend. Besonders eindrucksvoll ist auch die Darstellung der Begegnungen beider Ringmeister. In der Todesszene hören wir den jungen Champion zu dem alten Meister sagen: "Was du getan hast, war für mich erniedrigender als jede Niederlage. Du hast mich nicht durch die Kraft deines Leibes zu Boden geworfen, sondern durch die Macht deiner Seele."<sup>1</sup>

Von Beysa'i sind noch andere Stücke erschienen, von denen "Die Vogelscheuchen" (1962), "Die achte Reise Sindbads" (1964), "Die Pressewelt des Herrn Assrari" (1966) und "In der Anwesenheit des Windes" (1968) die bekanntesten sind.

Ein anderer produktiver iranischer Dramatiker ist der aus Rascht (in Nordiran) stammende Bühnenschriftsteller Akbar Radi. Was ihn auszeichnet, ist weniger seine Themenwahl als vielmehr seine gekonnte Dialogführung. Sein 1967 in Teheran uraufgeführtes Drama "Der Tod im Herbst" ist ein gutes Beispiel dafür.

Maschdi, ein alter ehrenhafter Bauer, lebt mit seiner Frau in sehr einfachen Verhältnissen in einem kleinen nordiranischen Dorf. Er hat ein

1. Bahram Beysa'i: Der Champion stirbt. Teheran 1965, S. 89.



1938 in Teheran geborene Regisseur, Bühnenautor und Theaterkritiker ist auch im Ausland durch seine mehrfach preisgekrönten Filme ("Regenguss", "Der Rabe") bekannt. Allein in den sechziger Jahren erschienen von ihm neun Schauspiele, von denen das Volksstück "Der Champion stirbt" (1965) wohl das bekannteste ist.

Akbar ist ein berühmter Ringer, der im ganzen Land keinen ebenbürtigen Gegner hat. Sein Trainer hatte ihn vor Jahren, als er noch sehr jung war und bei den Nomaden lebte, entdeckt, in die Stadt gebracht und zum Ringer erzogen. Akbar ist ein offenerherziger, hilfsbereiter und doch sehr einsamer Mensch. Vielleicht ist die Einsamkeit der Grund, weshalb er gelegentlich zur Flasche greift und sich betrinkt.

Eines Abends, als Akbar seine Schenke verlässt, um nach Hause zu gehen, begegnet er auf dem Weg einer alten Frau, die an einer öffentlichen Trinkwasserstelle sitzt und bitterlich weint. Nach dem Grund gefragt, schüttet sie ihm ihr Herz aus. Sie sei, so erzählt die alte Frau, heute aus einer entfernten Stadt hierher gekommen, um dem am Morgen stattfindenden Ringkampf zwischen ihrem Sohn und dem größten Recken des Landes beizuwohnen. Es liege ihrem Sohn, so meint die alte Frau, eigentlich nicht so sehr an dem Sieg als am Erwerb der Gunst eines schönen Mädchens, das ihn zwar liebe, aber aus Gründen des Klassenunterschiedes nicht heiraten dürfe. Das Mädchen sei nämlich die Tochter des Statthalters. Nur durch einen Sieg über den Titelverteidiger könne ihr Sohn die Gunst des Statthalters erwerben und dessen Tochter heiraten.

Akbar, der sich als Richter in dem bevorstehenden Kampf ausgegeben hat, ist von dieser Geschichte sehr berührt. Er versucht, die alte Frau zu trösten, indem er ihr versichert, dass ihr Sohn den Kampf gewinnen werde, da der Champion nicht mehr jung sei und kein solides Leben führe. Erleichtert verlässt die Frau den großen Recken und eilt zu ihrem Sohn, um ihm das Gehörte mitzuteilen.

Von nun an beginnt ein furchtbarer Kampf in Akbars Innerem. Einerseits hat er der alten Frau versichert, dass ihr Sohn den Ringkampf gegen ihn selbst gewinnen werde, andererseits steht seine Ehre auf dem Spiel. Auch der Gedanke, das Land für längere Zeit zu verlassen, scheint ihm sinnlos, da man ihm nachsagen würde, er habe aus Angst das Feld geräumt. Er darf aber auch den Kampf nicht verlieren, denn jeder weiß, dass er

vorsteher lässt die Varasiler zusammenrufen, um zu beraten, was gegen die Tiere unternommen werden kann. Nach langem Überlegen kommt einem Varasiler der rettende Gedanke: Man solle von den Leuten des Nachbardorfs Rat erbitten. Das geschieht auch. Die beiden Abgesandten kommen am nächsten Tag mit guter Nachricht zurück. Sie haben nämlich erfahren, dass es im Nachbardorf einen Armenier gibt, "Mosjö" genannt, der Jäger schicken kann, die den Wildschweinen auf den Pelz rücken. So sind sie gleich nach dem Nachbardorf gewandert und haben mit Mosjö abgemacht, dass er ihnen zwei Jäger zur Verfügung stellt; sie mussten sich dafür nur verpflichten, diesen eine saubere Unterkunft bereitzustellen und sie satt zu machen.

Verabredungsmäßig treffen die Jäger noch vor Einbruch der Dunkelheit in Varasil ein und machen sich erfolgreich auf die Jagd nach den Wildschweinen. Allerdings stellt sich bald heraus, dass sie, wie einer der Varasiler sagt, "in nichts den Wildschweinen nachstehen."<sup>1</sup> Sie essen und trinken so riesige Mengen, dass die Varasiler bald mit Besorgnis erkennen, dass sie die vor den Schweinen gerettete Ernte völlig aufessen. Nachdem alle Wildschweine erlegt sind, hoffen die Varasiler, die Jäger wieder loszuwerden. Sie wollen sich nun aber nach getaner Arbeit erst einmal tüchtig pflegen und ausruhen – und weiteressen. Die erbosten Dörfler versuchen, sie zu vertreiben, geben aber klein bei, als die Jäger drohen, sie alle umzubringen und das Dorf dem Erdboden gleichzumachen!

Wieder wenden sie sich an Mosjö mit der Bitte um Hilfe. Sein Rat: "Nur noch gewiegtere Jäger können mit diesen fertig werden."<sup>2</sup> Nach anfänglichen Bedenken bitten die Varasiler schließlich Mosjö, ihnen nochmals zwei Jäger zu schicken, zu denselben Bedingungen. Wieder wird gekocht und gebraten, alles, was noch aufzutreiben ist, geht in die Töpfe der neu angekommenen Jäger. Schließlich kommt es zum Aufeinandertreffen der beiden Jägerpaare. Anfänglich scheint es so, als ob die neu eingetroffenen auf die schon früher angekommenen Jäger schießen wollten. Plötzlich aber richten alle vier ihre Gewehre auf die Dörfler!

Zu den begabtesten persischen Dramatikern zählt Bahram Beysa'i. Der

1. Gholam-Hosseyn Ssa'edi: *Aufbruch in Varasil*, 5. Auflage. Teheran 1976, S. 91. Das Stück wurde 1983 ins Deutsche übertragen und erschien in Bonn.

2. Ebenda, S. 102.

einigen begabten jungen Bühnenauf Autoren, die trotz vieler Schwierigkeiten wertvolle Stücke geschrieben haben. Einer davon ist der bekannte Erzähler und Dramatiker Gholam-Hosseyn Ssa'edi, mit dem Künstlernamen "Gouhar Morad" (1935-1986).

Ssa'edis erstes kurzes Theaterstück erschien 1957 in einer bekannten Literaturzeitschrift in Teheran. Danach hat er bis zu seinem Lebensende über fünfundzwanzig Dramen geschrieben, von denen allein in den sechziger Jahren fünfzehn erschienen. Zu den ersten Stücken Ssa'edis zählen seine bekannten fünf Einakter, die die Kämpfe der iranischen Konstitutionalisten gegen die absolute Herrschaft der Kadscharen-Schahs um die Jahrhundertwende zum Thema haben. Unter ihnen wurden die Einakter "Mutter Enssi" und "Die Dächer und was darunter lebt" von der Kritik am meisten gelobt.

In dem ersten Stück schildert der Autor die Situation einer alten Frau, deren Sohn in der Zeit der Volksaufstände als Polizist dem Staat dient. Mutter Enssi, die jahrelang den Passanten auf der Strasse gekochte Kartoffeln verkaufte, wird nun von ihnen plötzlich schief angesehen. Es ist ihr am Anfang gar nicht klar, warum ihr Geschäft nicht mehr gut geht. Aber nachdem sie den Grund erfährt, beschließt sie, ihren Sohn nicht mehr in die Wohnung hereinzulassen. Andererseits sieht auch der Sohn seinen "Fehler" ein und stellt sich kurzerhand auf die Seite der kämpfenden Konstitutionalisten. Kein Wunder, dass das Geschäft Mutter Enssis wieder blüht. Die aufgetauchten Polizisten aber, die die alte Frau verhaften wollen, sehen sich nun einer aufständischen Menschenmenge gegenüber.

In Ssa'edis Stück "Mutter Enssi", das eine entfernte Ähnlichkeit mit manchen Dramen Brechts (wie z.B. "Die Mutter") zeigt, geht es hauptsächlich um die Darstellung der Widerstandskraft einfacher Menschen gegen ein absolutes Regime. Auch in dem Einakter "Die Dächer und was darunter lebt" findet man dasselbe Thema. Auch hier wird über den Widerstand eines jungen Mannes berichtet, der trotz seines starken Beinleidens einen unerbittlichen Kampf gegen eine Gruppe die Leute tyrannisierender Polizisten führt.

Ssa'edis bestes Stück ist sicher das Drama "Aufruhr in Varasil", das ein wichtiges, aktuelles Weltproblem behandelt. Varasil, ein imaginäres Dorf irgendwo in Iran, wird von einer Wildschweinplage heimgesucht. Der Dorf-

aufgehängt hat.

Der Höhepunkt der Komödie ist dort, wo man dem ängstlichen Minister berichtet, dass ein Polizist seit mehreren Stunden vor seinem Haus auf und ab geht. Nun bricht die große Panik aus. Der Minister fürchtet das Schlimmste; er glaubt, man hätte ihn unter polizeiliche Aufsicht gestellt und würde ihn bald verhaften. Selbst von qualvoller Angst befallen, tröstet er dennoch seine Familienangehörigen und bittet sie, sie möchten die Ruhe bewahren und über sein Schicksal nicht traurig sein. Es ist eben sein Pech, meint er, dass Seine Majestät über ihn verärgert ist. Noch unglücklicher fühlt sich der Minister deshalb, weil er für die kaiserliche Maßnahme keine Gründe findet. Die Tatsachen sehen aber ganz anders aus:

"Der Polizist: Exzellenz, meine Frau arbeitet seit zehn Jahren im Hause des Obersten Boland-Parwas. Sie wäscht, kocht und tut alles, was ihr halt befohlen wird. Ausserdem habe ich einen neunjährigen Sohn, der seiner Mutter bei der Arbeit hilft. Als der Junge gestern dort spielte, entdeckte er auf dem Boden einen Gummiball, den er mitnahm. Während er auf dem Heimweg damit spielte, warf er den Ball versehentlich über den Gartenzaun ins Haus Eurer Exzellenz. Ich bin nun gekommen, ihn abzuholen!"<sup>1</sup>

Die vielen zum Teil recht geglückten dramatischen Versuche der Iraner in den vierziger Jahren sind hauptsächlich auf die verhältnismässig demokratische Atmosphäre jener Zeit zurückzuführen. Aber dieser Zustand war nur von kurzer Dauer. Als 1952 die Mitglieder des letzten bekannten Ensembles in Teheran (Sa'di) gezwungen wurden, ihre Tätigkeit aufzugeben, war es mit dem Theaterleben in Iran für längere Zeit vorbei.

Erst Anfang der sechziger Jahre begannen einige Theatergruppen, von neuem aktiv zu werden. Aber auch ihnen ließ die durch die Geheimpolizei ausgeübte Zensur keine Chance. Zahlreiche Stücke durften aus politischen Gründen nicht aufgeführt werden. Viele Stellen in den Dramen, hauptsächlich solche, in denen gesellschaftliche Verhältnisse kritisiert werden, wurden einfach gestrichen und als unaufführbar bezeichnet. Das war das Schicksal fast aller Theaterstücke, die in den letzten vierzig Jahren zur Aufführung gelangten. Und dennoch: Wir begegnen in derselben Periode

1. Ssadeh Tschubak: Der Gummiball. In: Der Pavian, dessen Herr gestorben war. Teheran 1949, S. 140.

ne erschienen und ihr Klassenkampf gebührend gewürdigt wird."<sup>1</sup>

Nuschin wurde 1949 – kurz nach dem Attentat auf Mohammad-Resa Schah – verhaftet und zu drei Jahren Gefängnis verurteilt. Diese Zeit saß er aber nicht ganz ab, zwei Jahre nach Haftantritt wurde er auf eine dramatische Art von einigen seiner politischen Freunde befreit. Nuschin ging daraufhin illegal nach Moskau, wo er sich ausschließlich seinen literarischen Arbeiten widmete und wo er bis zu seinem Tode blieb.

In diesem Zusammenhang darf der Name eines Mannes nicht unerwähnt bleiben, der sich um das moderne persische Theater verdient gemacht hat: Er hieß Ahmad Dehghan und war Direktor eines in den vierziger Jahren bekannten Ensembles in Teheran. Er war ein begeisterter Theaterpraktiker, der viele junge Schauspieler ausbildete und sie sorgsam betreute. Was Dehghans Bühne auszeichnete, war sein Bestreben, hauptsächlich persische Stücke aufzuführen. Auch wurden in seinem Theater zum ersten Mal in Iran zwischen den Akten gesellschaftskritische Songs vorgetragen.

Es spricht für Dehghans Ausstrahlungskraft, dass viele bekannte Schriftsteller und Bühnenaufsteller eigens für seine Bühne Theaterstücke schrieben. Hedschasis "Hafis" und "Wählt Mahmud-Agha zum Abgeordneten!", Halatis "Der Kaiser tanzt" und Schabparehs "Die Bettler von Teheran" zählen zu den besten dieser Unterhaltungsstücke.

Daneben erschienen in den vierziger Jahren einige Schauspiele mit sozialkritischen Themen, von denen neben Nuschins oben genanntem Arbeiterdrama die satirische Komödie "Der Gummiball" (1949) von Ssadeh Tschubak erwähnt werden muss.

Im "Gummiball" geht es um die Darstellung der tatsächlichen politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse in einer Diktatur. Es wird hauptsächlich geschildert, wieweit die Menschen in einem absoluten Staat entpersönlicht werden und wie jeder jeden fürchtet. Im Mittelpunkt der Komödie – sie spielt während der Regierungszeit Resa Schahs – steht der Innenminister Dalki, der wie fast alle hohen Staatsmänner dieser Zeit mehr einer Marionettenfigur ähnelt als einem Politiker. Selbst in seinen Träumen fürchtet er Seine Majestät, dessen Bilder er überall in den Räumen seines Hauses

1. Bozorg Alavi: Geschichte und Entwicklung der modernen persischen Literatur. S. 217.

Resa Schahs so gut wie gar keins mehr. Nur Ssadegh Hedajats Dramen "Parwin, die Tochter Ssassans" (1930) und "Masyar" (1933) bilden hier nennenswerte Ausnahmen. Aber selbst diese Stücke sind rein historische Dramen und beschäftigen sich mit großen persischen Gestalten der Vergangenheit.

Erst nach der Emigration Resa Schahs und der Thronbesteigung seines Nachfolgers melden sich die iranischen Künstler wieder zu Wort und beginnen, wieder aktiv zu werden. Zwei große Künstler haben in dieser Zeit dem iranischen Theater entscheidende Impulse gegeben: Ssejed-Ali Nassr (1890-1961) und Abdolhosseyn Nuschin (1900-1970). Der erste gründete schon 1916 die erste moderne Volksbühne in Iran und organisierte hierfür eine Theatergruppe von begabten Schauspielern. Er schrieb zudem eine Reihe unterhaltsamer Einakter und übertrug viele Stücke aus europäischen Sprachen. Er gründete außerdem 1939 die erste staatliche Theaterakademie Irans. Nassr wird als Vater des modernen iranischen Theaters bezeichnet und verehrt.

Nuschin gehörte der ersten Studentengruppe an, die auf Kosten der Regierung nach Europa geschickt wurde. In Frankreich studierte er Schauspielkunst und kehrte Ende der zwanziger Jahre nach Teheran zurück, wo er einige europäische Komödien wie Molières "Tartuffe" und "Der Geizhals" und Marcel Pagnols "Topas" inszenierte. Wegen der vielen Schwierigkeiten, die die Behörden ihm bereiteten, war Nuschin bald gezwungen, seine Arbeit aufzugeben. Er reiste wieder nach Paris und kam erst nach der Abdankung Resa Schahs nach Teheran zurück. Hier nahm er von neuem seine Tätigkeit auf und gründete ein Ensemble, zu dem auch seine Frau sowie eine Reihe begabter Schauspieler gehörten.

Nuschin bildete diese meist jungen Talente selbst aus. Außerdem übersetzte er viele europäische Dramen wie Gorkis "Nachtasyl", Satres "Die ehrbare Dirne", Maeterlincks "Der blaue Vogel" und einige Dramen Shakespeares ins Persische. Sein eigenes 1947 erschienenes Schauspiel "Der Hahn, der in der Frühe kräht", konnte Nuschin nicht aufführen, da er bald darauf von der Staatspolizei verhaftet wurde. In seinem bühnenwirksamen Drama zeigt Nuschin die brutale Ausbeutung der Arbeiter eines Betriebs in der Provinz. "Das Stück ist", wie Bozorg Alavi meint, "insofern von Bedeutung, als zum ersten Mal die Vertreter der Arbeiterklasse auf der Büh-

Regierungsorgane der späteren Zeit über diese Komödie nicht geändert."<sup>1</sup>

Der Dramatiker Behrus, der durch die politische Lage in der Regierungszeit Resa Schahs gezwungen war, sich von der Literatur abzuwenden und sich nur seinen wissenschaftlichen Arbeiten zu widmen, schrieb noch andere Theaterstücke, die keine so große, nachhaltige Resonanz fanden. Selbst sein bekanntes Drama "Der persische König und das armenische Fräulein", das 1927 erschien, hat nicht den dramatischen Wert von "Dschidschak Alischah". Denn was diese Komödie auszeichnet, ist nicht nur ihre Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen des damaligen Iran, sondern auch ihre theatralische Substanz und die vielen herzlich-scurrilen Einfälle. Auch die Dialoge, die hauptsächlich zwischen den Personen vor dem Schah geführt werden, sind einfach köstlich. Zu diesen Dialogen gehören vor allem die Kontroversen zwischen dem einfältigen Konnetabel und dem listigen Hofclown Karim.

Alle Theaterstücke, die wir bis jetzt erwähnt haben, sind in Prosaform geschrieben. In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erschienen aber auch Stücke in Versform. Sie hatten meist historische Stoffe zum Inhalt oder schilderten Episoden aus dem Leben bekannter Gestalten der persischen Geschichte.<sup>2</sup>

Mit der Absetzung der Kadscharen-Dynastie im Jahre 1925 und dem Beginn der Pahlawi-Dynastie im gleichen Jahr begann eine schwere Zeit für die iranischen Künstler. Sie mussten schweigen, da die neue Regierung nicht die leiseste Kritik duldete. Dieser Zustand dauerte bis 1941, als der mit dem Naziregime liebäugelnde Schah unter dem Druck der Alliierten Mächte emigrieren musste.

Wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts viele gesellschaftskritische Theaterstücke in Iran geschrieben, so entstand während der Regierungszeit

1. Touradj Rahnama: Die neupersische Literatur. In Kindlers neues Literaturlexikon, Bd. 20. München 1997. S. 538.
2. So z.B. "Die Geschichte Parwis" von Ali-Mohammad Oweyssi, die 1909 in Istanbul erschien oder das Drama "Die Auferstehung der persischen Könige in den Ruinen Ktesiphons" (1915) von Mirsadeh Eschghi. Auch Abolhassan Forughi verfasste 1916 ein Liebesdrama in Versform mit dem Titel "Schideh und Schidusch". Die einzige in Gedichtform geschriebene Komödie stammte von Habib Essfahani und war eine freie Übersetzung des Molièreschen Stücks "Der Misanthrop". Sie erschien 1869 in Istanbul.

soll mit den Händen essen, auf dem Boden schlafen, einen Hut tragen, seine Hosen nicht bügeln, unrasiert umhergehen, den unreinen Hund hinauswerfen – und vor allem "keine eigene Meinung haben".<sup>1</sup>

Die Komödie "Dscha'far Chan" ist eines der amüsantesten Theaterstücke, das jemals in persischer Sprache geschrieben wurde. Sie zeichnet sich vor allem durch meisterhafte Darstellung der Typen und herz hafte Dialoge aus.

Eine andere interessante Erscheinung in der modernen persischen Dramendichtung ist Resa Kamal mit dem Künstlernamen Schahrsad (Scheherasade). Er wurde 1898 in Teheran geboren und besuchte dort ein französisches Gymnasium. Schon in der Schule begann er, Gedichte und Theaterstücke zu schreiben. Zudem übersetzte er französische Lyrik und Prosa sowie Dramen aus der europäischen Literatur, u.a. Oscar Wildes Einakter "Salome". Kamal war außerdem ein musikalischer, gebildeter und sehr empfindsamer Mensch. "Mit seinem großen Talent wäre er zweifellos imstande gewesen, viele wertvollere Werke zu schaffen, wenn die Umstände es ihm erlaubt hätten."<sup>2</sup> Aber er lebte in einer Zeit, in der die Künstler sich kaum entfalten konnten und deshalb resignieren mussten: Kamal nahm sich mit neununddreißig Jahren das Leben. Kamal schrieb trotz seines kurzen Lebens viele Dramen, von denen "Paritschehr und Parisad" (1920) und "Die Tausendunderste Nacht" (1930) am meisten Anklang fanden und seinerzeit große Erfolge wurden.

"Dschidschak Alischah", 1921 in Berlin erschienen, ist ein satirisches Stück von Sabih Behrus (1891-1971), das die geradezu lächerlichen Zustände am persischen Kaiserhof während der Regierungszeit der Kadscharen zu schildern versucht. Diese Komödie, die gewisse Ähnlichkeiten mit Carl Zuckmayers Volksstück "Der Hauptmann von Köpenick" aufweist, ist von einer so beißenden Ironie und übt so scharfe Kritik, dass sich bis heute keine Bühne bereit gefunden hat, sie aufzuführen. "Selbst die Behauptung, das Stück schildere die alten sozialen Zustände und habe mit den neuen gesellschaftlichen Verhältnissen nichts zu tun, hat die Meinung der

1. Ebenda, S. 23.

2. Ali Dashti im Vorwort zu: "Leben und Werk Resa Kamals". Hrsg. von A. Dschannati Ata'i. Teheran 1954.



wurde er krank, fuhr dann in die Schweiz und starb, erst 27-jährig, in einer Klinik in Lausanne.

"Dscha'far Chan ist aus Europa zurückgekehrt" ist eine Komödie, in der die komischen Verhaltensweisen mancher junger Iraner sowie die altmodischen Umgangsformen der älteren Generation aufs Korn genommen und mit beißender Ironie kritisiert werden. Dscha'far Chan ist ein junger Mann aus einer mittelständischen Familie, der nach mehrjährigem Aufenthalt in Paris zurückerwartet wird. Seine Mutter ist entschlossen, ihn, sobald er wieder da ist, mit seiner Kusine zu verheiraten. Denn sie beherrscht alles vollkommen, was eine echte iranische Frau können muss, um ihren Mann glücklich zu machen: "Sie kann den Haushalt führen, Gemüse fürs Essen bereiten, flicken, bügeln, Koran lesen, Augenbrauen schminken, Süßigkeiten backen, weissagen, zaubern usw."<sup>1</sup> Auch andere Familienangehörige sind nicht weniger rückständig als Dscha'far Chans Mutter. Sie glauben sogar, dass die Europäer Bären- und Affenfleisch essen und eigenartige Schnäpse trinken, die ihre Priester aus Tierhäuten zubereiten!

Nun ist Dscha'far Chan endlich da: gekleidet nach neuester Pariser Mode – und mit seinem Hund "Carotte". Er hat aber nicht vergessen, schon vor der Ankunft seiner Mutter eine Karte zu schicken, um sich bei ihr anzumelden. Dscha'far Chan kann offenbar kein einwandfreies Persisch; er spricht seine Muttersprache mit französischem Akzent und mit vielen französischen Wörtern. Dieser in einem wenig sauberen Stadtviertel Teherans aufgewachsene junge Mann spricht nun von "wir Pariser" und glaubt, dass die Zivilisation sich auf Äußerlichkeiten beschränkt.

Dscha'far Chan ist kaum da, schon beginnen die Schwierigkeiten. Vor allem ist Dscha'far Chans altmodischer Onkel über sein Benehmen furchterlich verärgert. Er kann die kühle, distanzierte Art seines Neffen nicht verstehen; selbst das Händeschütteln Dscha'far Chans ist ihm unangenehm. Außerdem kann er als frommer Moslem nicht mit ansehen, dass sein Neffe mit Schuhen in den Zimmern umhergeht und somit die Räume verunreinigt. Dscha'far Chan muss sich, nach der Meinung seines Onkels, gründlich ändern, wenn er sich in der Öffentlichkeit nicht lächerlich machen will. Er

---

1. Hassan Moghaddam: Dscha'far Chan ist aus Europa zurückgekehrt, 5. Auflage. Teheran 1979, S. 6.

würdige Weise vor: "Sie aktualisierten die Handlung ihrer Vorlage und passten oft auch den Namen oder gewisse Situationen den persischen Verhältnissen an. Dadurch wurden aber die Übersetzungen eher zu Paraphrasen oder Variationen eines bekannten Themas."<sup>1</sup>

Von den berühmten Theaterstücken, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Iran geschrieben wurden, ist neben Taher Mirsas Lustspiel "Die Hochzeit Seiner Exzellenz Mirsa" (1902) die satirische Komödie "Die alten Gouverneure, die neuen Gouverneure" von M. Gh. Fekri zu nennen. Sie ist 1915 verfasst und kurz darauf in Teheran uraufgeführt worden.<sup>2</sup> Auch das um drei Jahre später erschienene Lustspiel "Hadschi Riya'i Chan oder Der orientalische Tartuffe" von A. Mahmudi darf hier nicht unerwähnt bleiben. Wir haben es auch da wieder mit der Kopie einer Molièreschen Komödie zu tun. Allerdings ist diese Bearbeitung nicht als geglückt zu bezeichnen. Vor allem fehlt dem iranischen Tartuffe die listige Art und die überzeugende Scheinheiligkeit seines französischen Vorbildes. Man kommt ihm zu schnell auf die Schliche.

Einer der begabtesten iranischen Dramatiker dieser Zeit ist Hassan Moghaddam mit dem Künstlernamen Ali Nourus. Er wurde 1898 in Teheran geboren und ging mit zehn Jahren in die Schweiz, wo er mehrere Jahre weilte. Er besuchte dort das Gymnasium und studierte dann Sozialwissenschaften an der Universität Lausanne. Nach Abschluss seines Studiums reiste Moghaddam nach Istanbul, wo er zwei Jahre als Lehrer an einer iranischen Schule tätig war. Nach Iran zurückgekehrt, gründete er mit einigen jungen Iranern, die in Europa studiert hatten, einen Kulturverein, dessen Mitglieder die Erneuerung der persischen Literatur und Kunst anstrebten. Hier sprach Moghaddam wiederholt über das europäische Theater und dessen Entwicklung. In dieser Zeit schrieb er auch seinen bekannten, noch heute beliebten Einakter "Dscha'far Chan ist aus Europa zurückgekehrt", der 1922 in Teheran erschien. Moghaddam blieb nicht lange in Iran; er ging nach Kairo, wo er in der dortigen iranischen Botschaft arbeitete. Dort

1. Jan Rypka: Iranische Literaturgeschichte. Leipzig 1959, S. 538.

2. Für unsere Betrachtung ist die Zeitung "Te'atr" (Theater), deren erste Ausgabe 1908 in Teheran erschien, nicht ganz unbedeutend. Die Komödie "Scheych Ali Mirsa, der Gouverneur von Malajer und Tuisserkan" ist zum ersten Mal in dieser Zeitung veröffentlicht.

Sprachen übertragen.<sup>1</sup>

1871 veröffentlichte Mirsa Agha Tabrisi, der zu dieser Zeit in der französischen Botschaft in Teheran die Stellung eines ersten Sekretärs innehatte, vier Theaterstücke, die irrtümlicherweise dem iranischen Diplomaten und Schriftsteller Malkam Chan zugeschrieben werden.<sup>2</sup> "Diese sozialkritischen Komödien dürfen wohl als erste persische Theaterstücke moderner Art bezeichnet werden."<sup>3</sup> Die vier Lustspiele Tabrisis, in denen der Einfluss französischer und russischer Dramatiker wie Moliere und Gogol zu spüren ist, heißen: "Die Erlebnisse Aschraf Chans in Teheran", "Die Regierungsweise von Saman Chan aus Borudscherd", "Die Reise Schah Gholi Mirsas nach Kerbela" und "Die Liebesgeschichte Agha Haschem Chalchalis".

Außer dem vierten Stück geht es in allen anderen Komödien um die Bloßstellung der sozialen Verhältnisse in Iran und die Schilderung des iranischen Staatsapparates, so wie er in Wirklichkeit war. In "Die Erlebnisse Aschraf Chans" beispielsweise wird mit scharfer Ironie gezeigt, wie das Leben in der iranischen Hauptstadt aussieht und welche Korruption dort herrscht. "In Teheran", sagt Aschraf Chan, ein arabischer Gouverneur, "ist man nicht in einer Stadt, sondern in einem Engpass, wo man beständig von Räubern bedroht wird."<sup>4</sup> Wer hier eine leitende Stellung anstrebt, darf mit Geld und Geschenken nicht kleinlich sein; er muss jedem etwas geben. Selbst Seine Majestät der Kaiser erwartet seinen Teil, auch ihn darf man nicht vergessen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen zum ersten Mal die Übersetzungen einiger europäischer Theaterstücke. So zum Beispiel Molières Komödien "Der Misanthrop" und "Der eingebildete Kranke" im Jahre 1865 bzw. 1886. Auch später wurden andere Stücke Molières ins Persische übertragen. Allerdings gingen die Übersetzer dabei auf eine merk-

1. So z.B. W. H. D. Haggard and G. L. Strange: *The Vazir of Lankaran*. London 1882; und Adolf Wehrmann: *Monsieur Jourdan, der Pariser Botaniker in Qarabag*. Wien 1889.
2. Unter anderen auch Bozorg Alavi in: *Geschichte und Entwicklung der modernen persischen Literatur*. Berlin 1964, S. 68 – Vgl. auch Majel Baktasch: *Mirsa Agha Tabrisi*. In: *Zeitschrift "Theater"*, Heft 1, Teheran 1977, S. 20 ff.
3. M. B. Mo'meni: *Vier Theaterstücke von Mirsa Agha Tabrisi*. Teheran 1976, S. 7.
4. Ebenda, S. 48.

## **Zur Geschichte des modernen persischen Dramas (1870-1980)**

Die ersten Versuche der Iraner, Dramen nach europäischem Muster zu schreiben, gehen auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Diese Theaterstücke hatten allerdings mehr epischen Charakter und erzählten hauptsächlich kritisch-heitere, für die breite Masse verständliche Episoden. Eines der ersten Stücke dieser Art heißt "Die Geschichte des Alchemisten Molla Ebrahim Chalil" und ist von Fath-Ali Achundsadeh im Jahre 1850 geschrieben. Dieses Stück wurde neben fünf anderen zunächst in aserbajdschanischer Sprache verfasst und dann im Jahre 1871 von Mirsa Dscha'far Gharadschedaghi ins Persische übersetzt. Der Übersetzer schrieb zudem eine interessante Einführung zu Achundsadehs Stücken und machte darin, wohl zum ersten Mal in Iran, auf den pädagogischen Wert des Theaters im persischen Kulturleben aufmerksam.<sup>1</sup>

Achundsadehs Komödien behandeln, meist in satirischer Form, die verkommenen Gesellschaftsverhältnisse und die korrupte Art der Regierenden von damals. Einige dieser Stücke fanden auch rasch das Interesse von Ausländern und wurden bald nach ihrem Erscheinen in europäische

---

1. Vgl. F.-A. Achundsadeh: Beispiele, 3. Auflage. Teheran 1978, S. 23 ff.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

sie selbst in Tränen ausbrachen und bald vergaßen, ihrer eigentlichen Aufgabe nachzukommen, wodurch der arme Darsteller beinahe im Sarg erstickt wäre. So geschah es, dass er ohne Rücksicht auf die Aufführung plötzlich den Sarg öffnete, aufstand und die Komparsen anschrie: "Seid ihr denn verrückt geworden? Denkt ihr nicht daran, dass ich vielleicht hier erstickte? Glaubt ihr denn, ich setze für ein paar Groschen mein Leben aufs Spiel?!" Und unter Ausstoßung sämtlicher ihm bekannter Flüche verließ er die Bühne.

Nicht nur im 19. Jahrhundert blühte die Ta'siye, sondern auch am Anfang des vorigen Jahrhunderts war sie noch sehr verbreitet. Erst mit der Gründung der Pahlawi-Dynastie im Jahre 1925 verloren die Ta'siye-Spiele und manche volkstümliche Aufführungen viel von ihrem Prunk. Sie werden heute fast nur noch in den Wallfahrtsorten und auf dem Land gespielt.

waren, dass sie vor dem Schah auftreten konnten. "Die Perser haben", so meint Menzel, "Sinn, Liebe und unbestreitbares Talent für Theateraufführungen, mehr noch als die Armenier, die früher fast ausschließlich auch für das osmanische Theater Schauspieler stellten. Das bestätigt jeder, der unter Persern gelebt hat".<sup>1</sup> Trotzdem waren gute Schauspieler Mangelware. Das Problem wurde dadurch gelöst, dass an verschiedenen Stellen der Stadt die Aufführungen nicht zu gleicher Zeit begannen. Die Schauspieler, die ihre Rollen auf der Bühne gespielt hatten, bestiegen ein Pferd und ritten zur nächsten Station.

Für die Rolle des Hussein suchte man selbstverständlich den besten Schauspieler aus, während sein Gegner hässlich und unsympathisch aussehen und eine raue, unangenehme Stimme haben musste!

Hier sei am Rande erwähnt, dass sich die gesungene Rezitation mit Brechtschen Verfremdungseffekten vergleichen lässt. Sie wurde eingeführt, um den Zuschauern zu verdeutlichen, dass es sich hier um ein Theaterstück und nicht um ein reales Geschehen handelt. Denn es kam ziemlich oft vor – wie bei den mittelalterlichen Osterspielen in Europa –, dass ein Schauspieler, der einen Feind der Prophetenfamilie darstellte, seine Bühnenleistung mit dem Tod von der Hand der fanatisierten Zuschauer büßte! Um dieser Gefahr aus dem Wege zu gehen, stellte sich der Schauspieler zwischen die von ihm dargestellte Rolle und das Publikum, indem er selbst mit den Hinterbliebenen seiner eigenen Opfer weinte!<sup>2</sup>

Weinen aber musste das Publikum nicht immer, da es ziemlich oft geschah, dass aus einem tragischen Ta'siye-Spiel eine recht belustigende Komödie entstand. Dass vor allem junge Iraner viele solche Episoden zu erzählen haben, beweist ihre kritische Einstellung gegen übertriebenen Fanatismus. Eine davon ist folgende:

Bei einer Ta'siye-Aufführung in einem Dorf legte man nach dem Tod des Hussein seinen Leichnam in einen bereitgestellten Sarg. Die Komparsen, deren Aufgabe darin bestand, den Sarg des toten Helden von der Bühne zu bringen, waren durch die großartige Leistung der Schauspieler und die einmalige Anteilnahme der Zuschauer derart in Ekstase geraten, dass

1. Theodor Menzel, a.a.O., S. 75.

2. Vgl. dazu Bahram Beyza'i: *Namajesh dar Iran* (Das Theater in Iran), Teheran 1965, S. 136 ff.

es Problem dar. Die wichtigsten davon waren der Tabut, Husseins Sarg, mit einer Öffnung zum Einsetzen von Laternen, dann seine Waffen und schließlich das Banner. Über die Ausstattung der Komparsen brauchten sich die Veranstalter keine großen Sorgen zu machen, hatten doch die Schauspieler ihre eigene Garderobe.

Die Bekleidung war ziemlich einfach. Der Schauspieler, der die Rolle des Hussein verkörperte, trug einen langen, weissen Kaftan und einen grünen Turban. Er hatte flache, gelbe Schuhe und in Kriegsszenen schwarze Stiefel an. Seine Anhänger waren auch ähnlich gekleidet.

Zur Darstellung der gegnerischen Krieger wählte man unsympathische, abstoßende Typen; die grellrote Farbe ihres Kostüms sollte ihre Brutalität hervorheben. Die Frauengestalten, die nur von Männern oder Knaben verkörpert werden durften – das erinnert an den Chor im klassischen griechischen Drama –, waren in einen langen, schwarzen bzw. roten Überwurf gehüllt.

Die gesamte Ausstattung wie Bühnendekor, Rüstzeug, Pferde, Kamele wurden – und das war Ehrensache für einen guten Moslem – aus dem Kreis der Zuschauer bereitgestellt. Es war auch selbstverständlich, dass die Wohlhabenden die Kosten der Vorstellung einschließlich der Schauspielerhonorare bestritten.

Der Eintritt war frei, den Zuschauern wurden dazu noch kostenlose Erfrischungen gereicht! Bei den großen Aufführungen vor dem Schah wurden aber die Gesamtkosten vom kaiserlichen Hof übernommen.

Wie schon erwähnt, waren die Ta'siye-Stücke in Versform verfasst, sie wurden zum Teil mit Sprechstimme rezitiert, zum Teil gesungen. Daher legte man bei den Mitwirkenden viel Wert auf stimmliche Fähigkeiten.<sup>1</sup>

Die Erziehung und Vorbereitung der Schauspieler war keine leichte Aufgabe für den Regisseur. Er und seine Mitarbeiter suchten im ganzen Land nach schauspielerisch und musikalisch begabten Männern.<sup>2</sup> Die Erziehung solcher jungen Menschen dauerte oft mehrere Jahre, bis sie soweit

1. Auch die Musik spielte bei den Aufführungen eine nicht unwichtige Rolle. Das Orchester bestand aus Trompeten, Pauken und Zimbeln und war hauptsächlich zur Untermauerung der Kampfszenen gedacht.

2. Vgl. dazu die Ausführungen Abdollah Mosstoufis in: *Scharhe sendegani-ye man* (Die Geschichte meines Lebens), Teheran 1945, Bd. 1., S. 390 ff.



anderem auch der deutsche Adam Olearius im Jahre 1637.

Die Entwicklung der Ta'siye zur heutigen Form, die weiter unten eingehend behandelt wird, dürfte sich in folgender Weise vollzogen haben.

Zur Zeit der Gründung der safawidischen Dynastie im Jahre 1502 veranstaltete der Staat feierliche Trauergottesdienste in den Moscheen. Daneben fanden Prozessionen statt, die bereits einen dramatischen Akzent zeigten: Die Darsteller waren bewaffnet, und mit Hilfe von Musikinstrumenten und Schlagzeugen erweckten sie das Kampfgetümmel der Schlacht von Kerbela gleichsam zu neuem Leben. Dann erschien der "Rouse-Chan": ein Prediger, der in mitreißenden Worten die Leiden und Heldentaten des Hussein schilderte. Schließlich folgte die eigentliche Aufführung der Ta'siye, bei der Schauspieler die ganze Tragödie darstellten.

Ihre Blütezeit erlebte Ta'siye unter der Kadscharen-Regierung, also im 19. Jahrhundert, d.h. in einer Zeit des schlimmsten Verfalls in Iran. Es war, als ob sich das Volk nach wirklichen Helden und moralischer Größe wenigstens auf der Bühne sehnte und durch nacherlebte Handlungen der Verdorbenheit des zeitgenössischen Lebens zu entfliehen suchte.

Die Ta'siye war meist in Versform verfasst. Darüber schreibt der deutsche Orientalist Wilhelm Litten: "Die außerordentliche Wirkung der Vorstellung erklärt sich nicht ganz aus dem Gegenstand des Mitgefühls, sie wird auch wesentlich gestützt durch die wohltonende und ergreifende Rezipitation der klangvollen Verse."<sup>1</sup>

Die wichtigste Tragödie der Ta'siye-Spiele ist jene, die den Tod von Hussein darstellt. Sie wird immer an seinem Todestag aufgeführt.

In der älteren Zeit wurden die Ta'siye-Stücke meist in den Häusern wohlhabender Familien aufgeführt. Im 19. Jahrhundert fanden diese Schauspiele auf den Hauptplätzen der Städte oder Dörfer statt. Die Zuschauer saßen im Kreis um die Bühne, die aus einem Podium für die Solisten und einem weiteren für den Chor bestand. Später ließ Nassereddin-Schah (1830-1896), der sich besonders für diese Aufführungen interessierte, nur zu diesem Zweck ein großes Amphitheater erbauen.<sup>2</sup>

Die Beschaffung von Requisiten und Dekorationen stellte kein groß-

1. Wilhelm Litten: *Das Drama in Persien*. Berlin, Leipzig 1929, S. XIII. Vgl. dazu auch Jan Rypka: *Iranische Literaturgeschichte*. Leipzig 1959, S. 527.

2. Es hieß "Tekye Doulat" und hatte für zwanzigtausend Zuschauer Platz.

folger des Propheten die Herrschaft zu übernehmen, die zu jener Zeit in der Hand des Kalifen Jasid lag.

Nach der schiitischen Lehre hat Mohammed seinen Schwiegersohn Ali als unmittelbaren Nachfolger zum Imam eingesetzt. Der Stamm Quraisch wählte aber seinen Ältesten zum Nachfolger, was der Schiismus bis heute nicht anerkennt.

Als nun Hussein in Begleitung seiner Familie und nur mit kleinem Gefolge in Mesopotamien eintraf, hatten sich seine Anhänger in Kufa eines anderen besonnen. Er wurde aufgefordert, auf alle Ansprüche zu verzichten und sich dem Kalifen Jasid in Damaskus bedingungslos zu unterwerfen, was der Imam ablehnte. Um seinen Willen zu brechen, wurde ihm durch eine Truppe der Zugang zum Euphrat abgeschnitten, so dass er und seine wenigen Begleiter in der Ebene von Kerbela fast verdursteten. Am 7. Oktober 680 wurde er dann von den Soldaten Jasids angegriffen. Der Kampf, der drei Tage dauerte, endete erst, als alle Anhänger und zuletzt der Imam selbst gefallen waren. Die weiblichen Familienangehörigen und der schwerkranke Sohn des Imam wurden gefangengenommen. Zum Gedenken an diesen Untergang eines großen Helden hat sich das iranische Passionsspiel entwickelt.

Über die genaue Entstehungsgeschichte der Ta'siye gehen die Meinungen stark auseinander. Djannati-Ata'i, ein Fachmann für das persische Theater, lässt sich von verschiedenen Historikern überzeugen, dass die eigentliche Ta'siye im 10. Jahrhundert entstanden sei<sup>1</sup>. Auch der englische Orientalist, Edward G. Brown, weist auf die historische Basis der vorerwähnten Feststellungen des iranischen Theatertheoretikers hin<sup>2</sup>. Dagegen meint der deutsche Orientalist Theodor Menzel: "Die Ta'siye-Spiele sind nicht, wie man annehmen sollte, eine uralte Volkstradition. Sie tauchen in Persien erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der Safawiden-Dynastie und der Festsetzung des Schiismus als Staatsreligion auf"<sup>3</sup>.

Außer den iranischen Historikern haben viele europäische Reisende über die Existenz und die Aufführung der Ta'siye-Stücke berichtet, unter

1. Vgl. A. Djannati-Ata'i: *Bonyade namajesh dar Iran (Die Anfänge des persischen Theaters)*, 2. Aufl. Teheran 1978, S. 29.

2. Vgl. Edward G. Brown: *A Literary History of Persia*. Cambridge 1927, Bd. III, S. 30-31.

3. Theodor Menzel: *Meddah, Schattentheater*. Prag 1941, S. 66.

sucht überlebt. Dies sind, in ganz knapper Form, die wichtigsten geschichtlichen Ereignisse und die Ursache dafür, dass die iranische Nation sich zur Ruhe geneigt hat. Man darf außerdem nicht vergessen, dass jene beiden entscheidenden Ereignisse, die das Antlitz Europas von Grund auf verändert haben – die Renaissance und die Französische Revolution – im Orient, und in unserem Falle in Iran nicht stattgefunden haben. Dort dauerte das Mittelalter unverändert fort.

Auch der Islam mit seiner Abneigung gegen einige Kunstarten wie Theater, Musik, Malerei darf als ein Hauptgrund für das Fehlen einer echten dramatischen Literatur in Iran gesehen werden. Denn bei der Betrachtung der persischen Geschichte der vorislamischen Zeit findet man genug Beispiele für das große Interesse dieses Volkes für die Kunst. Dies alles muss Goethe bekannt gewesen sein, als er in den Noten und Abhandlungen zum "West-östlichen Divan" feststellte: "Höchst merkwürdig, dass die persische Poesie kein Drama hat ... Die Nation ist zur Ruhe geneigt, sie lässt sich gern etwas vorerzählen, daher die Unzahl von Märcen und die grenzenlosen Gedichte."<sup>1</sup>

Goethes Worte entsprechen – wenn auch nicht ganz, so doch zum größten Teil – den Tatsachen. Die glanzvolle, große Zeit der Iraner war schon um das 14. Jahrhundert zu Traum, Erinnerung und Sehnsucht geworden, als der von Goethe verherrlichte persische Dichter Hafis in den Rosengärten von Schiras seine Verse schrieb. Jedoch hatte gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als Goethe die oben zitierten Zeilen verfasste, eine Form persischen Theaters seinen Höhepunkt erreicht: Die Ta'siye.

Ta'siye ist, wie viele Orientalisten meinen, eine "religiöse Oper", ein Passionsspiel. In Iran ist die Darstellung der Leiden und des tragischen Endes der Familie des Kalifen Ali und vor allem die Tragödie des Imam Hussein der Ausgangspunkt und das Thema der Ta'siye<sup>2</sup>. Hussein wurde im Jahre 680 von den ihm treuen Bewohnern von Kufa in Mesopotamien aufgefordert, zu ihnen zu kommen, um mit ihrer Hilfe als rechtmäßiger Nach-

1. Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke* (= dtv-Gesamtausgabe), Bd. 5, München 1961, S. 181.

2. Einer der Gründe für die große Sympathie der Iraner für Hussein ist vielleicht darauf zurückzuführen, dass des Imam Gefährtin, Schahrbanu, die Tochter des letzten iranischen Kaisers aus der Sasaniden-Dynastie (224-637) stammte.

## Goethe und das persische Drama

Der Beitrag, den Iran in der Literatur geleistet hat, besteht zum weitaus grössten Teil aus Poesie. Aufgrund dieser Liebe zur Lyrik blieb die Prosa verhältnismäßig unbeachtet, besonders aber das Drama.

Sieht man von den lyrisch-dramatischen Stoffen in den Werken der klassischen iranischen Dichter ab, so lässt sich in der persischen Literatur bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts von nur wenigen Schauspielen im europäischen Sinne sprechen. Selbst in lyrisch-dramatischen Stoffen fehlte oft jenes wichtige Element, das zum Wesen eines jeden herkömmlichen Dramas gehört: der echte Dialog. Die persische Literatur bestand hauptsächlich aus Monologen in lyrischer oder erzählerischer Sprache und war viel weniger dramatischer Natur. Auch eine echte Handlung und die kritische Auseinandersetzung mit Problemen, die an sich zu den Wesenszügen der dramatischen Gestaltung gehören, fehlten hier in den meisten Fällen. Den Grund dafür hat man nicht nur in der Lebens- und Denkungsart des Iranners zu suchen, sondern auch in seiner wechselvollen, durch viele Unterdrückungen gekennzeichneten Geschichte.

Die Iraner haben Alexander den Großen und die Griechen, die Araber und den Islam, die Mongolenhorden des Dschingis Chan, die türkische Völkerwanderung, die Machtprobe zwischen russischer und englischer Herrsch-

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

damit der Gesang in deinen Augen  
verborgen bleibe.

Wir, die wir  
aus dem heißen Gestern kommen,  
wir haben uns in der Hauptstadt  
der Gesänge von Morgen verabredet.

www.tabarestan.info

*Ahmad-Raza Ahmadi*

### **Gesänge von Morgen**

Eine Stadt schreit: Ja!  
Eine Taube lässt sich nieder  
neben einem alten Turm  
Und sagt: Nein!

Der Frühling spricht  
aus der Einsamkeit  
eine fremde Sprache.  
Die Uhr  
erzählt von Tod der Tage  
und der Petunien.

Wie sollen wir den Gesang  
in die Stadt geleiten,  
wenn er hinter den Toren  
stirbt?

Tritt schlafend du  
in die Stadt,

تبرستان  
www.tabarestan.info

*M. R. Schaf'i-Kadkani*

## **Der Zug der Veilchen**

Schön sind  
In den letzten Wintertagen  
Die wandernden Zugveilchen.\*

Wenn am hellen Märzmittag  
Die Veilchen aus dem kalten Schatten  
In duftendem Frühjahrsatlas,  
In kleinen Holzkästen  
An die Straßenecken getragen werden,  
Sprudelt  
Ein Strom von tausend Strophen in mir:  
Ach könnte man doch sein Vaterland  
Wie die Veilchen  
– In Kisten voll Erde –  
Eines Tages mit sich fortragen  
Auf beliebigen Wegen  
In der reinen Sonne, im hellen Regen.

---

\* In Iran werden kurz vor Frühlingsanfang Blumen,  
besonders Veilchen, an allen Straßenecken verkauft.



Dann werde ich ein Wasserfall  
von Begehren.

Und wie ein zahmer Panther  
Leg ich mich ihr zu Füßen.

Dann

in ihrer Nacktheit

trag ich

ein kristallnes Kleid

aus Sonnenschein.

Dann

gleich ich einer Seerose, die badet

in den Gärten des Wassers;

und an ihrer keuschen Lust

trink ich mich satt!

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Essma'il Cho'i*

### **An Gaselen Statt 9**

Ich küsse sie:  
Und ihrer Lider Sonnenschirm wird frisch!

Ich küsse sie:  
Dann beginnt ihr Nachthemd  
stärker zu schlagen als Angst.

Ich küsse sie:  
Dann  
Wird die Nacht tiefer als Schlaf.  
Dann  
wachs' ich in der Morgenröte ihres Lächelns;  
und Liebe wird  
zu Sonnensamt in meinem Blick;  
und aus den Zweigen meiner Hände  
Blüht eine Sonne auf  
auf den Gipfeln ihrer Brüste;  
und der Gipfel meines Stolzes schmilzt  
im Sonnenscheine ihrer Schüchternheit.

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Touradj Rahnama*

### **Steig hinab, meine Herrin!**

Ich atme dich am Morgen –  
ich werde Licht!  
Ich fasse dich an –  
ich werde Tau!  
Vergiss nicht, meine Herrin,  
wenn du das Licht besteigst:  
in der Tiefe deines Beckens  
flattert eine junge Taube!

Steig hinab, meine Herrin,  
die du aus Nebel bist  
und aus Gewitter!  
Laß uns verlassen  
den Mogen  
und uns zurückstehlen  
in die Nacht!  
Dort haben wir eine Taube,  
eine junge Taube,  
Ungemerkt zurück gelassen.

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Forugh Farrochsad*

## **Die Rose**

Die Rose  
Die Rose  
Die Rose

Nachts nahm er mich mit in einen Garten  
Und steckte mir in das erregte Haar eine Rose,  
Und schloß mit mir auf einem Blatt.

Ihr verkrüppelten Tauben,  
Ihr unfruchtbaren Bäume,  
Ihr blinden Fenster!  
Seht, in der Tiefe meines Beckens  
Keimt jetzt eine Rose  
Eine Rose  
Rot  
Wie eine Flagge bei der Auferstehung.

Ach, schwanger bin ich, schwanger!

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



IRAN DARROUDI (geb.1937)

In der Kindheit der Erde, 1972

Hat man in den Boden gestampft  
Die Reben.  
Die, die sich die Wahrheit verhehlen, haben  
Aufs Pflaster der Straßen geworfen  
Die leeren Fässer.  
In dieser Stadt  
Sind die Gesichter ohne Leben.

تبرستان  
www.tabarestan.info

*M. Asad*

## **Die Spiegel**

Die Puppen hat man in der Nacht geraubt.  
In dieser Stadt sind keine Gesichter mehr.  
In dieser Stadt  
Sind die Läden offen.  
Offen, aber leer.  
Die, die sich die Wahrheit verhehlen,  
Klagen über den Wind, den Regen.  
Die, die sich die Wahrheit verhehlen, sagen:  
"Was für ein Regen!  
Seht nur! Es regnet in Strömen."  
Misstrauisch besichtigen die Käufer  
Die ganze Stadt:  
In den Schaufenstern hat man  
Konserven aufgestellt  
Und Blumen aus Papier.  
Vom Kachelwasser der Läden hat man  
Die Forellenbilder abgekratzt  
Mit dem Messer.  
In dieser Stadt



Und der Vogel Wind  
Wurden Feuer und Rauch  
In meiner Kehle.  
Das Schweigen war ein Blumenstrauß.

تبرستان  
www.tabarestan.info

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Jadollah Roja'i*

### **Meerstück 3**

Das Schweigen war ein Blumenstrauß  
In meiner Kehle.

Der Gesang der Küste  
War die Brise meines Kusses  
Und dein offenes Lid.  
Über den Wassern war der Vogel Wind  
Zwischen den Nestern  
Hunderter von Stimmen hin- und hergerissen,  
Über den Wassern  
War der Vogel voll Erwartung.

Das Krachen des nassen Donners  
Und das Licht, das feuchte Licht des Blitzes  
Schufen im Wasser einen Spiegel  
Mit einem leuchtenden Rahmen  
Aus den Flammen des Meeres.  
Die Brise des Kusses,  
Dein Lid

Vielleicht  
Kommt eine Botschaft mit den Winden.  
Doch vielleicht sind  
Die Winde  
Wind.

تبرستان  
www.tabarestan.info

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Manutschehr Ateschi*

## **Vielleicht**

Die Geister  
Saßen von den Winden ab,  
Als der Wind sang  
– Von den verstreuten Hütten an der Küste.

Vielleicht kommt eine Botschaft  
Mit den wilden Winden,  
Die kann den Küstenhütten  
Segen bringen  
– Überfluss.

Vielleicht  
Kommt eine Mahnung mit den Winden,  
Die kann mit einem Mal  
Den Haufen toter Fische auf dem Wasser  
Zurück ins Leben rufen.

Vielleicht  
Steht auf in diesen Winden  
Ein großer Held.

Die einen Berg herabstieg  
Und die bleichen Wangen der Erde zerkratzte.  
Der helle Blick der Frau  
Zeigte mir die Kratzer der Sonnenkrallen!  
Es war Zeit, um aufzubrechen:  
Eine Frau, eine Laterne in der Hand  
Verließ die Festung der Nacht,  
Winkend zog sie mich hinter sich her.  
Eine Frau, deren langes Haar  
Auf der Schwelle des Abends  
Glänzte wie das Leuchten des Morgenrots.  
Eine Frau,  
Die einen Spiegel im Blick verborgen hatte ...!

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Nader Naderpur*

### **Eine Frau, eine Laterne in der Hand**

Eine Frau, eine Laterne in der Hand  
Kam aus dem Morgengrauen,  
Eine Frau, deren langes Haar  
Auf der Schwelle des Sonnenaufgangs  
Schimmerte wie das Leuchten des Abendrots.  
Auf der Schwelle  
Setzte sie sich nieder.  
Hinter ihren Pupillen sah ich die Sonne,  
Die einen Baum hinaufstieg .  
Und die Wangen des Morgens zerkratzte.  
Der helle Blick der Frau  
Zeigte mir die Kratzer der Sonnenkrallen!

Das Vorrücken eines Zeigers  
Teilte die goldene Uhr  
Am Himmel in zwei Teile.  
Die Frau überschritt die Bahn des Mittags,  
Erreichte den Abend.  
Hinter den Pupillen sah ich die Sonne,

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Nossrat Rahmani*

### **Die Worte, die Linien**

Die Worte verdarben,  
die Sieger vermoderten,  
die Grenzen streichen irrend umher,  
die Hypothekenbanken verkaufen  
die Jungfernhäutchen der Mädchen  
in Raten auf dem schwarzen Markt,  
was heißt hier schwarz, was heißt hier weiß?  
Ein Wirrsal von Farben.

Jede Linie ist eine Mauer.  
Schreibt auf jede Linie,  
dass sie die hohe chinesische Mauer ist,  
die Dolche sind die Manschettenknöpfe  
der Sieger,  
und die Linien, die Worte  
sind Knoten, ein Knäuel von Knoten.  
Ach, die Linie ist nicht mehr strömend,  
die Farben flattern.

Auch wenn kein warmer Strahl  
Aus seinem Auge bricht,  
Auch wenn kein Blatt des Lächelns  
keimt auf seinem Angesicht.

Wer sagt, er sei nicht schön,  
der Garten der Blattlosigkeit?  
Er gibt von himmelhohen Früchten,  
Die jetzt im  
Sarg der Erde schlafen,  
Uns Bericht.

Der Garten der Blattlosigkeit.  
Sein Lächeln ist Blut mit Tränen vermischt.  
Ewig wird in ihm in hoheitsvollem Schritt  
Auf einem Pferd, das seine blonde Mähne schüttelt,  
Reiten  
Der Herbst, der Herr der Jahreszeiten.



تبرستان  
www.tabarestan.info

*Mehdi Achawan-Ssaless*

### **Mein Garten**

Die Wolke hat ihren Himmel  
fest in die Arme genommen.  
In ihren feuchten Lammfellmantel hüllte sie ihn ein.

Der Garten der Blattlosigkeit  
Ist Tag und Nacht allein  
Mit seiner Stille rein, mit meinem Traurigsein.  
Seine Leier der Regen, sein Lied der Wind.  
Das Gewand der Blöße ist sein Kleid.  
Und braucht er noch ein ander Kleid,  
So wob er reichlich Flammen,  
deren Einschuss Wind  
Und deren Kelten golden sind.

Kein Gärtner ist dort,  
dort geht niemand spazieren.  
Und die, die alle Hoffnung verlieren,  
Ihr Garten erwartet den Frühling nimmer.

Hier ist der Mensch allein.  
Und in dieser Einsamkeit  
fließt bis zur Ewigkeit  
der Schatten einer Ulme.

Wenn ihr kommt, mich zu besuchen,  
kommt sacht und sanft, damit mir nicht  
Das zarte Porzellan der Einsamkeit zerbricht!

www.tabarestan.info

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Ssohrab Ssepehri*

### **Eine Oase im Augenblick**

Wenn ihr kommt, mich zu besuchen –  
Ich bin hinter dem Nirgendland!  
Hinter dem Nirgendland,  
Wo die Adern der Luft  
voller Boten sind, deren Wort  
Von der frischen Blüte  
auf dem fernsten Strauch der Erde kündet.  
Auch seht ihr im Sand  
die Hufspuren von Pferden  
deren leichte Reiter am Morgen  
Zum Hügel der Anemonenhimmelfahrt  
geritten sind.  
Hinter dem Nirgendland  
ist der Schirm der Lust offen:  
Sobald der dörrende Wind  
im Innern des Blattes weht,  
Erklingt die Schelle des Regens.

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Bijan Dschalali*

### **Der Himmel ist eine Tür**

Der Himmel ist eine Tür,  
die man für mich  
in meinem Innern öffnet,  
und ich gehe auf die Suche  
nach dem Himmel,  
aber finde mich selbst  
oder  
ich bin wie eine Tür,  
die der Himmel für sich  
geöffnet hat,  
der auf die Suche  
nach seinem eigenen Abbild geht  
und mich findet.

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Ssiawosch Kassra'i*

## **Blühen**

Es lichtet sich der Nebel.  
Das Land reißt sich aus dem Mund den alten Knebel.  
Das Land holt Luft durch das Morgenfenster,  
Und denkt ein Weilchen:  
Wie schön man atmet  
Ohne Knebel im Mund!

Ein verlorenes Wort wie Stern  
Geht dem verdunkelten Land durch den Sinn.  
Die Lippen, die noch vom Fieber glühen,  
Möchten gern  
Wieder blühen,  
Und sie spüren das Verlangen,  
Wieder mit Sprechen anzufangen.

Ertrage nicht länger das Schweigen auf deinen Lippen,  
du Land!  
Wie schön ist ein Schrei vom Gipfel des Damawand.\*

---

\* Fast 6000 m hoher Berg in der Nähe von Teheran.

Licht fließt nun durch meine Adern.  
Ach, wenn mein Schrei aus diesem Haus  
Bis auf die Gasse dränge hinaus,  
So rief ich aus:  
Auf, ihr Schläfer! Es ist Zeit! Steht auf!

تبرستان  
www.tabarestan.info

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Fereydun Moschiri*

### **Der Weckruf**

Im klaren Azur am frühen Morgen,  
Ehe vom schönen Schlaf erwachen  
Mensch und Tier,  
Stehe ich auf dem Balkon hier,  
Müde, durstig, voller Gier;  
Die Seele erlöst aus dem Traum –  
Wüsten voller Schreckensbilder,  
Der Leib befreit aus den Klauen  
grauenerregender nächtlicher Wilder,  
Seit Jahrhunderten vorm Sonnenschein verborgen.

Vor meinem Augen der Himmel:  
Ein Meer voll edler Steine,  
Großzügig schenkt er mir ein vom Lebensweine.  
Ich breite die Arme aus und öffne sie weit,  
Den Himmel nehm' ich in die Hand  
Wie einen Kelch  
Und schlürfe dieses reine, klare Nass,  
Bis zum letzten Tropfen ...

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Essma'il Schahrudi*

### **Grashalm**

Trunken vom grünen Wehen der Erinnerung  
(hinter dem Fenster der Schlaflosigkeit),  
das seinen Blick  
auf die Scheibe des Mondlichts entströmt,  
das überall  
das langsame Rieseln der Frische erweckt,  
meerweit, meerweit,  
sagt mein Körper zu dir – o Landschaft  
der grünen Lust! –:  
lass mich ein Grashalm sein  
im Mondlicht!



Noch lange danach.

Manchmal frage ich mich:

Was hat ein Rabe zu sagen

mit jener eindrucksvollen Präsenz

und jener eindringlichen Trauerfarbe,

wenn er zur Mittagszeit

über das dürre Gelb der Weizenfelder fliegt

hinüber

über ein paar Silberpappeln?

Was hat ein Rabe zu sagen

Mit solcher Wut,

Gerade den alten Bergen,

dass diese müden Einsiedler

es einander immer wieder wiederholen

noch lange danach?

تبرستان  
www.tabarestan.info

*Ahmad Schamlu*

### **Noch immer denke ich an jenen Raben**

Noch immer  
denke ich an jenen Raben  
über den Talern von Jusch.<sup>1</sup>

Mit seinem zwiefachen Rauschen  
Schnitt er von dem papierenen Himmel  
Eine unstetige Kurve  
mit seiner schwarzen Schere.  
Und als er sich zu den nahen Bergen wandte,  
Sagte er mit dem trockenen Krächzen Kehle  
etwas,  
was die Berge,  
                    reizbar  
                    unter der brennenden Sonne,  
immer wieder wiederholten.  
Starr vor Staunen

---

1. Jusch, ein grünes, schönes kleines Dorf im Norden Irans, ist der Geburtsort von Nima Juschidsch, dem Vater der modernen persischen Dichtung.

aber auf dieser Reise  
bricht ein Dorn mein Herz entzwei.

Die Stütze, die ich der Blume gab,  
als ich sie pflanzte,  
mit meinem Leben sie bewahrend:  
Weh! Sie bricht in mir zusammen!

Bang reibe ich die Hände,  
bis ich die Türe öffne.  
Vergebens harre ich,  
dass jemand zur Türe kommt.  
Tür und Balken bricht über mir zusammen.

Mondlicht sickert.  
Der Leuchtkäfer funkelt.  
Vor dem Dorf steht ein Mann allein,  
die Füße wund vom langen Weg,  
das Reisebündel auf dem Rücken,  
die Hand an der Tür, spricht zu sich selbst:  
"Das Leid dieser Hand voll Schläfer  
bricht den Schlaf in meinem nassen Aug'."

## Moderne persische Lyrik in deutscher Übersetzung\*

*Nima Juschidsch*

### **Mondlicht**

Mondlicht sickert.  
Der Leuchtkäfer funkelt.  
Nichts bricht den Schlaf der Augen,  
aber das Leid dieser Hand voll Schläfer  
bricht den Schlaf in meinem nassen Aug'.

Ausschauend steht mit mir die Dämmerung,  
der Morgen will von mir,  
dass ich die Nachricht  
seines glückbringenden Atems  
den betäubten Menschen bringe,

---

\* Die Übersetzung aus dem Persischen erfolgte durch Touradj Rahnama und Kurt Scharf.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

*Niemand wird mich  
Zu den Gastmählern der Spatzen mitnehmen.  
Behalte den Flug im Gedächtnis:  
Der Vogel ist sterblich.*

Farrochsad kam 1967 bei einem Autounfall ums Leben.

Wenn zwischen Farrochsad und Roja'i kein so großer Altersunterschied besteht, ist ihre Lyrik doch ziemlich verschieden. Jadollah Roja'i (1931), der mit seinen "Meergedichten" (1965) großen Anklang fand, zählt zu den Hauptvertretern der abstrakten Lyrik. Später jedoch bekannte er sich zu der hermetischen Dichtung und wurde ihr Verfechter.

Neben Roja'i trat in den siebziger Jahren der experimentierfreudige Manutschehr Ateschi (1931) mit seiner formal wie inhaltlich neuen Lyrik hervor, die er selbst als "Reine Lyrik" bezeichnete. Hier wird Dunkelheit zum "ästhetischen Prinzip".<sup>1</sup>

Diese Dunkelheit nimmt in der persischen Lyrik nach der Revolution von 1979 zu.

---

1. Touradj Rahnama: Die neupersische Literatur. In: Kindlers neues Literaturlexikon, Band 21. München 1998, S. 538.

*Ein Stück Brot habe ich,  
Ein bisschen Verstand, ein wenig Geschmack.  
Eine Mutter habe ich, zarter als ein Blatt vom Baum,  
Freunde, zarter als fließendes Wasser.  
Und einen Gott in der Nähe,  
Inmitten der Levkojen, am Fuße der hohen Tannen ...*

Unter den Gedichten Ssepehris ragt das in Iran bekannte Gedicht "Der Klang vom Gesang des Wassers" hervor. Darin wird deutlich, wie der Dichter sich auf immer höhere Ebenen zu erheben sucht. Von dort aus sieht er die Welt – wie ein impressionistischer Maler – sein Motiv. Und so interpretiert er sie auch nach anderen Gesetzen als denen der diskursiven Lyrik.

Ssepehri starb 1980 in Teheran.

Unter den modernen iranischen Dichtern ist Farrochsad eine herausragende Erscheinung. Ihre Lyrik ist nicht nur "von außergewöhnlicher Frische und Schönheit, sondern auch von außerordentlicher Intensität und Dichte."<sup>1</sup> In ihren ersten drei Gedichtbänden brachte sie in für iranische Leser unerhörter Weise ganz persönliche und intime Gefühle einer Frau, einer orientalischen Frau, zum Ausdruck.

Doch Farrochsads wesentliche Dichtung beginnt erst mit ihrem vierten Gedichtband "Wiedergeburt" (1964), "in dem sie sich vor allem Gedanken über existentielle Fragen und menschliche Probleme macht."<sup>2</sup> Insbesondere leidet sie unter der auch in Iran einsetzenden Zerstörung der menschlichen Beziehungen. Hier ein Beispiel:

*Ich trete auf den Balkon,  
und meine Finger streichen  
über die gespannte Haut der Nacht.  
Die Lampen der Beziehungen sind erloschen.  
Die Lampen der Beziehungen sind erloschen.  
Niemand wird mich der Sonne vorstellen,*

1. Faradsch Ssarkuhi, a.a.O., S. 33.

2. Touradj Rahnama: Die neupersische Literatur. In: Kindlers neues Literaturlexikon. Band 21. München 1998, S. 537.

*aufgeblüht ist?*

Die Liebeslyrik hat nicht nur in der klassischen persischen Poesie eine lange Tradition, sie ist auch in der modernen Dichtung vorzufinden. Ein bedeutender Vertreter dieser Richtung ist der 1929 in Teheran geborene und 1999 in Los Angeles gestorbene Nader Naderpur. Er ist "ein äußerst sensibler Lyriker, dessen scharf geschliffene, klangvolle Verse den Leser verzaubern können."<sup>1</sup> Seine ebenso gründlichen Kenntnisse der französischen wie der persischen Literatur prägen seine Gedichte, "die von der Spannung zwischen westlicher und östlicher Seh- und Ausdrucksweise leben."<sup>2</sup> Ähnlich, wenn auch formal schwächer, schreibt Fereyduh Moschiri.

Von ganz anderer Art ist die Poesie bei jenen Dichtern, für die die Lyrik als "existentielle Aussage"<sup>3</sup> gilt. Zu dieser Gruppe zählen außer M. Asad (1933) der 1928 geborene Lyriker Ssohrab Ssepehri und die um sechs Jahre jüngere Dichterin Forugh Farrochsad.

In Ssepehris zarten Gedichten findet man nicht nur mystische Anklänge, sondern vor allem eine ausgesprochen neue Sehweise. Er hat eine durchaus "religiöse Auffassung vom Leben und der Welt"<sup>4</sup>, doch diese Religiosität ist Teil seiner Kultur, nicht Teil einer von Staats wegen verordneten orthodoxen Religion. "Seine fast pantheistische Naturschwärmerei ist in diesem Sinn sogar ketzerisch."<sup>5</sup> Sehr deutlich wird das, wenn er in einem Gedicht von sich sagt: "Ich bin Moslem / Mein Mekka ist eine rote Rose." Mit seiner fast mystischen Sehweise verneint der Dichter aber auf keinen Fall das Leben, im Gegenteil: "sein Werk ist von einer bei den modernen Lyrikern in Iran ungewöhnlich Lebensfreude erfüllt"<sup>6</sup>:

*Ich stamme aus Kaschan.*

*Meine Zeit ist nicht schlecht.*

- 
1. Touradj Rahnama: Die neupersische Literatur. In: Kindlers neues Literaturlexikon, Band 21. München 1998, S. 537.
  2. Kurt Scharf, a.a.O., S. 15.
  3. Hamid Sarrinkub, a.a.O., S. 104.
  4. Ebenda, S. 114.
  5. Faradsch Ssarkuhi: Naghschi az rusegar. Teheran 1990, S. 26.
  6. Ebenda, S. 27.



*um ihren Anblick zu bestehen.  
Das Auge nimmt nur wahr,  
Was vor den Füßen liegt.*

Unter den Lyrikern, die hauptsächlich soziale wie politische Themen behandeln, ragt neben S. Kassra'i und N. Rahmani<sup>1</sup> ebenfalls der 1938 geborene Essma'il Cho'i hervor. Auch er sucht wie sein Dichterkollege Achawan-Ssaless nicht nur in der Moderne zu leben, "sondern sich das Erbe der alten Literatur nutzbar zu machen."<sup>2</sup> Von seiner Lyrik, mit der er sich für die Ideale der Demokratie und sozialer Gerechtigkeit engagierte, konnten einige Bände während des Schah-Regimes nicht erscheinen. Cho'i verfasste auch zahlreiche Liebesgedichte.

Der nächste Lyriker, der sich mit seinen kritischen Gedichten gegen das Schah-Regime stellte, ist Mohammad-Resa Schafi'i-Kadkani. Er wurde 1939 in einem Dorf in Chorassan geboren, studierte zunächst islamische Theologie, danach persische Literatur. Obwohl er durch Aufenthalte in den USA und England mit der westlichen Poesie vertraut ist, ist ihm "die Übernahme der westlichen Modelle ebensowenig eine Lösung wie die bloße Wiederholung der Tradition."<sup>3</sup>

Schafi'i-Kadkani ist ein ebenso bedeutender wie engagierter Lyriker. Kein Wunder also, dass er mit seinen Gedichten hauptsächlich in den letzten Jahren der Schah-Herrschaft großen Anklang bei der jungen Generation fand. Vor allem sein Lyrikband "In den Gartenalleen von Nischabur" (1971) wurde ein durchschlagender Erfolg. Das folgende Gedicht, das ebenfalls in den siebziger Jahren erschien, zeugt von der Bewunderung des Dichters für die Kämpfer gegen das Schah-Regime:

*Was ist es, wenn nicht ein Wunder,  
dass im Atem des Drachen  
so viel weißer Jasmin,  
so manche rote Rose*

1. Vgl. meine Ausführungen in: Nosrat Rahmani. In: Kindlers neues Literaturlexikon, Band 22. München 1998, S. 350 ff.

2. Mortesa Kachi (Hg.): Rouschantar as Chamuschi, 2. Auflage, Teheran 1990, S. 62.

3. Ebenda, S. 55.

"Rede zum Begräbnis" z.B. heißt es:

*Die Unempfänglichen  
Sind alle gleich.  
Nur der Sturm  
Zeugt verschiedenartige Kinder.*

Und in einem anderen Gedicht:

*Wie herrlich,  
In der Fontäne eines Schreis  
Zu sterben!*

Der andere engagierte Dichter, der schon jetzt als "Klassiker in der modernen persischen Lyrik"<sup>1</sup> gilt, ist der 1928 geborene und 1990 gestorbene Mehdi Achawan-Ssaless. Bewusst wendet er sich von westlichen Vorbildern ab und greift Elemente der klassischen persischen Dichtung auf. Das bedeutet aber auf keinen Fall, dass er sich nicht zu der modernen Lyrik bekennt. Im Gegenteil: er spricht sogar selbst davon, "dass er eine Brücke von Chorassan, der Heimat klassisch-persischer Dichtung, nach Jusch, dem Geburtsort Nimas, geschlagen habe."<sup>2</sup>

Nach dem Staatsstreich von 1953 war Achawan-Ssaless für einige Zeit im Gefängnis. Sehr wahrscheinlich ist es dieses Erlebnis, das den Dichter mit einem geradezu "spätantiken Pessimismus"<sup>3</sup> erfüllt hat. Einige Zeilen seines bekannten Gedichts "Winter" zeugen davon:

*Dein Gruß wird nicht erwidert,  
Man hüllt sich das Gesicht  
In den hochgeschlagenen Kragen:  
Keiner sieht auf,  
um seine Freunde zu grüßen,*

1. Hamid Sarrinkub: Tschaschm-andase sche're nou-e farsi. Teheran 1979, S. 168.

2. Ebenda, S. 170.

3. Mohammad Haghughy (Hg.): Sche're nou as aghas ta emrus, Band 1, 2. Auflage, Teheran 1992, S. 98.

Art zu dichten abgewichen waren, unternimmt Nima einen umfassenden Erneuerungsversuch, "der sowohl die Sprache als auch die Bilder, den Klang, die Gedanken und die dichterischen Techniken einschließt."<sup>1</sup> Seine Lyrik ist eine Neuerung auf der ganzen Linie: Weder die Reimschemata noch die Metren, weder die Wortwahl noch die Bilder, die er verwendet, entsprechen den überlieferten Regeln. Soweit er überhaupt Reime verwendet, verstreut er sie "unregelmäßig über das ganze Gedicht, die Zeilenlänge wird variabel, seine Wendungen stammen aus der Alltagssprache und missachten kühn stilistische Regeln, die bis dahin für unantastbar galten."<sup>2</sup> Verstärkt wird die Wirkung Nimas dadurch, dass er in ein Vakuum hineinstößt: Bis dahin war das Thema der Lyrik eher Weltflucht, "er aber bezieht Stellung – und zwar für eine politische und soziale Umwälzung."<sup>3</sup>

Nimas entscheidende Abwendung von der klassischen Tradition hatte den Nachteil, dass er zunächst wenig Anklang bei den Lesern fand. Erst als 1941 wieder eine Periode relativer Freiheit in Iran begann, orientierten sich einige junge Dichter an ihm, darunter Schamlu und Achawan-Ssales, später auch Kassra'i, Rahmani, Cho'i und Schafl'i-Kadkani.

Nima, der als Vater der modernen persischen Lyrik bezeichnet wird, starb 1959 in Teheran.

Ahmad Schamlu (1925-2000) veröffentlichte seine besten Arbeiten in den fünfziger und sechziger Jahren, Arbeiten, die ihn als einen der hervorragenden Lyriker Irans ausweisen. Die Stärke Schamlus liegt neben der dichterischen Kraft seiner Sprache in der überraschenden Art, "in der er verschiedene Elemente – Naturbeobachtung, Folklore, abstrakte Gedanken und ganz persönliche Anliegen – miteinander verbindet."<sup>4</sup> Er sagt von sich selbst, dass er im Laufe der Jahre unter Einbeziehung der Ergebnisse nicht nur von Nimas Schaffen, sondern auch dem der westlichen Moderne einen eigenen Stil erarbeitet hat.

Schamlu ist ein kritischer Künstler; nicht zuletzt zeugen viele seiner Gedichte von seinem starken politischen Engagement. In dem Gedicht

1. Ebenda.

2. Yahya Arianpur: *As Saba ta Nima*, 2. Band, 4. Auflage. Teheran 1993, S. 468.

3. Kurt Scharf (Hg.): *Noch immer denke ich an jenen Raben. Lyrik aus Iran*. Stuttgart 1981, S. 8.

4. Ebenda, S. 9.

تبرستان  
www.tabarestan.info

## **Zeitgenössische persische Lyrik im Überblick**

**(1920-1980)**

Der Beitrag, den Iran zur Literatur geleistet hat, besteht zum weitaus größten Teil aus Poesie. Die Lyriker Hafis und Sa'di, die Epiker Ferdousi und Nizami, die Mystiker Moulawi und Attar – um nur diese wenigen Klassiker zu nennen – sie alle haben fast ausschließlich Verse geschrieben. Im Vers erreichte die persische Sprache ihre "höchste Vollendung, und hier fand der persische Geist ihm bis heute liebste und gemäßeste Ausdrucksform."<sup>1</sup> Doch die persische Lyrik entwickelte sich seit Dschami, dem großen Dichter des 15. Jahrhunderts, nicht fort, blieb in tradierten Konventionen befangen und sank sogar zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf einen Tiefpunkt. Nun tritt ein junger Dichter hervor, der mit seinen um 1920 veröffentlichten Arbeiten diesen Tiefpunkt zu überwinden versucht. Er heißt Nima Juschidsch (mit dem Künstlernamen Nima) und ist 1897 in einem Dorf am Kaspischen Meer geboren. Er kümmert sich nicht sonderlich um alte Traditionen und geht seinen eigenen Weg. Während bis dahin die sogenannten Reformer nur in wenigen Punkten von der herkömmlichen

---

1. Touradj Rahnama: Die neupersische Literatur. In: Kindlers neues Literaturlexikon, Band 21. München 1998, S. 536.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

Es war alles dunkel um mich, und ich fühlte mich leer und einsam. Doch ich konnte nicht weinen.

Ich tat die Nacht kaum ein Auge zu. Als die Schüler am nächsten Morgen in der Schule erschienen, ließ ich sie in das Klassenzimmer gehen und kam selber hinaus. Vor dem Schultor traf ich die Schwester von Abi; sie fragte mich weinend, warum ich gestern abend nicht zu Abi gegangen sei.

"Ich war ja dort", antwortete ich, "aber Nasli sagte, Abi sei tot."

"Nein, das war gelogen. Herr Direktor, sie ist erst heute früh gestorben."

Ich setzte mich an der Wasserrinne hin. Die Frösche sprangen aus dem Wasser und starrten mich an. Sie waren hässlich und frech. Ich hatte eine Wut, eine grenzenlose Wut. Ich warf einen Stein in die Wasserrinne: das Wasser wurde trübe, und die Frösche verschwanden. Es war, als hätte es sie nie gegeben.

Schule! Die Männer waren schon am Tag vorher zum Fluss gegangen, hatten ihre Esel mit Steinen beladen und waren damit ins Dorf zurückgekehrt. Die Frauen warfen die Steine auf die Dächer ihrer Häuser, und ihre Männer sammelten sie in einer Ecke.

Es war gegen zehn Uhr, als es losging. Die Frauen schrien, die Männer schimpften. Es versammelte sich alles auf den Dächern, die miteinander verbunden waren. Die Schule war leer, die Kinder waren verschwunden. Während der Steinschlacht lief ich von einem Dach zum anderen und flehte die Kontrahenten an, sich zu beruhigen. Es war aber umsonst. Ich war müde, ich konnte nicht mehr umherrennen. Die Schleudern waren gefährlich, die Steine zischten umher. Es war die Hölle los.

Die Schlacht dauerte bis zum späten Nachmittag. Mahmud erzählte mir, dass fünf Leute gefährlich verletzt seien, darunter zwei Frauen. Eine nannte er beim Namen, die andere nicht. Ich war beunruhigt, ich dachte sofort an Abi. Beim Sonnenuntergang stellte ich mich vor das Schultor und wartete. Ich war nervös und ungehalten. Endlich kam die Schwester von Abi vorbei und berichtete: "Abi hat 'nen Stein abbekommen; sie ist am Kopf verletzt, schwer verletzt. Sie ruft dauernd Ihren Namen!" Und sie heulte dann. Ich war erschüttert. Ich dachte an Abi, wenn sie bei der Begrüßung sagte: "Ich bin Ihre Sklavin, Herr Direktor!" Ich dachte an ihre liebevolle Art und an ihre Reaktion, als ich sie einmal auf die Augen küsste. Nein, ich konnte nicht glauben, dass sie schwer verletzt war. Ich wollte zu Abi, aber ich musste bis zur Dunkelheit warten. Es wäre nicht ratsam gewesen, bei Tageslicht hinzugehen.

Der Mond war klein und blass; das Licht der Taschenlampe erhellte den Weg nur einige Schritte weit. Als ich an Abis Haustür klopfte, begann der Hund zu bellen. Dann erschien Nasli in der Tür, mit einer Windlampe in der Hand. Als er mich sah, verzog er die Miene. Ich dachte, er würde mich gleich angreifen, aber er war ruhig, seltsam ruhig. "Abi ist tot", sagte er und fügte hinzu: "Auch für Sie wäre es besser, wenn Sie sich mehr den Schülern widmen würden!"

Er hatte recht! Ich kehrte zurück.

Die Nacht lastete wie ein Alpdruck auf dem Dorf, und hier und dort drang lautes Schluchzen aus den Häusern. Der Wind wirbelte in den Bäumen und beängstigte mich; das Quaken der Frösche machte mich nervös.

hielt ein blutbeschmiertes Messer in der Hand; er grüßte nicht. Der Vater von Abi empfing mich und brachte mir einen Tee. Abi setzte ihr Kind auf den Boden und ging die Tassen abspülen. Als sie wieder zurückkam, setzte sie sich vor mich hin und steckte ihre schön geförmte Brust in den Mund des Kindes. Sie versuchte aber, mich nicht anzuschauen. Das war jedoch umsonst. Als ich ihren Blick doch einmal erwischte und sie dabei anlächelte, lächelte sie sofort zurück. Wir hatten uns wieder versöhnt! Ich fühlte mich sehr glücklich. Doch meine Freude dauerte nicht lange: als ich zu dem Mann von Abi hinüberblickte, war die ganze Freude verschwunden, und als ich wieder zu dem Kind schaute, fühlte ich mich beschämt. "Was will sie eigentlich von mir? Was habe ich denn mit ihr vor?" Aber ich wusste da keine Antwort. Beim Abschied begleitete mich Abi mit ihren Augen, und ich fühlte ihre bohrenden Blicke und ihr drängendes Verlangen.

Am nächsten Tag kam Nasli in die Schule und verlangte eiskalt von mir Geld, als hätte er ein Anrecht darauf gehabt. Ich gab es ihm. Er nahm das Geld und ging, ohne sich zu bedanken. Ich fuhr in die Stadt und kaufte Abi ein paar kleine Goldmünzen. Als sie wieder in die Schule kam, um offensichtlich über Geldangelegenheiten zu sprechen, gab ich sie ihr und fragte: "Wann hängst du sie an dein Stirnband?" "Wenn Nasli stirbt! Wenn ich sehe, wie seine Leiche weggetragen wird!" Ich war verblüfft.

"Nasli weiß alles; er wird Ihnen das Geld nicht zurückzahlen."

"Ich habe es ihm nur deinetwegen gegeben. – Was weiß er überhaupt von der Sache?"

Sie rückte näher und sah mir in die Augen: "Er weiß, dass ich in die Schule komme, dass ich zu Ihnen komme. Er sagt, Sie seien ein schlechter Mensch!" Dann ging sie.

Ich legte meinen Kopf gegen die Sessellehne und dachte nach. Ich kam mir sehr gemein vor. Wäre es nicht ehrenvoller gewesen, wenn Nasli selber gekommen wäre und mir seine Meinung ins Gesicht gesagt hätte?

Im Dorf herrschte große Spannung. Es hatte schon im letzten Winter begonnen. Wie eine Geschwulst wuchs die Unruhe; es ging um die Wasserverteilung, deretwegen sich die Bauern immer wieder in die Haare gerieten.

Eines Tages kamen die Schüler alle mit Steinen und Schleudern in die



Schulleiter!" Sie blieb kurz stehen und ging dann weg. Sie wartete offensichtlich darauf, dass ich zu ihr was sagte. Aber was hätte ich ihr denn sagen können?

Im Dorf gab es Spannungen, Konflikte und sogar Feindseligkeiten. Das alles jedoch beschäftigte mich nicht. Ich dachte weder an die Bauern noch an das Leben in der Stadt; mein einziger Gedanke war Abi, und wenn ich an sie dachte, überkam mich eine tiefe Traurigkeit. Abi war liebenswürdig, aber leider verheiratet!

Die Hitze war unangenehm. Ich hatte mich so lange im Bett herumgewälzt, bis mir schließlich die Augen zufielen. Als ich wieder aufwachte, sah ich Abi auf dem Boden sitzen und mich beobachten. Wie zart war sie doch in diesem Augenblick! Sie grüßte mich und sagte: "Ich habe Ihnen Eier mitgebracht, Herr Direktor!"

Die Situation war mir peinlich: "Denkst du auch an mein Ansehen, Abi? Warum bist du in die Schule gekommen?"

Sie sah mich verlegen an, sagte aber nichts.

"Du sollst gehen, Abi!"

Ihr kamen die Tränen. Ich schämte mich, ihr in die Augen zu sehen. Sie war still. Als ich sie zum zweitenmal bat zu gehen, stand sie widerstandslos auf. Sie hatte einen neuen, farbenprächtigen Rock an, und sie sah darin wunderschön aus. Sie tat mir leid. Doch bis ich mich umsehen konnte, war sie weg. Ich dachte, die Bauern stünden mit Messern und Knüppeln in der Hand hinter dem Schultor und würden mich gleich umbringen. Warum war Abi an diesem heißen Tag zu mir gekommen? Warum mochte ich sie? War sie tatsächlich verliebt oder suchte sie nur ein Abenteuer?

Am späten Nachmittag saß ich auf der Terrasse und schaute zu ihrem Fenster, aber sie war nicht da. Auch am Abend, als ich in den Dorfgassen umherschlenderte, traf ich sie nicht. Ich war verzweifelt.

Am nächsten Tag schlachtete Abis Mann ein Schaf. Mahmud kam zu mir und sagte: "Ich gehe Fleisch holen." "Nein", erwiderte ich, "ich gehe selbst." Vor der Tür versperrte mir der Hund von Abi den Weg und begann zu bellen. Ich stand unbeholfen da. Das Haus war voll. "Herr Direktor!" rief Abi und lief mir entgegen. Sie beruhigte den Hund und bat mich einzutreten. Die Männer drängten sich zusammen, die Frauen starrten mich an. Nasli, der Mann von Abi, hockte neben dem geschlachteten Tier und

Der Duft der Blumen, der Geruch des Grases und der Anblick der vorbeiziehenden Herden stimmten die Dorfbewohner froh. Der Weizen war gewachsen und wehte im Wind. Die Frauen gingen zur Arbeit aufs Feld; sie sahen mit ihren weiten, bunten und gefältelten Röcken wie wilde Anemonen aus, die sich im Wind hin und her bewegten. Oft setzte ich mich, etwas entfernt von ihnen, auf den Boden und beobachtete sie bei der Arbeit. Aber Abi war etwas Besonderes; sie war von weitem zu erkennen. Ich hatte das Gefühl, dass sie sich, wenn sie mich in ihrer Nähe sah, sehr wohl fühlte. Sie scherzte mit den Frauen, sie lief ihnen nach und schien vom Duft der Mehlbeeren berauscht zu sein. Sie hatte eine klare, klangvolle Stimme, und während sie arbeitete, sang sie oft Volkslieder wie:

*"Ich mag dich, ich mag dich,  
obwohl du klein bist und dicklich;  
du brauchst mich nur zu erwägen,  
ich komm dir schnell entgegen!"*

Ihre Stimme wirkte wie eine Brise; weckte Sehnsüchte in mir. Dann musste ich aber an ihr Kind und an ihren Mann denken, der als Tagelöhner arbeitete und keine Äcker besaß. Ihnen ging es wirtschaftlich nicht gut. Doch Abi war eine fleißige Frau; sogar Männerarbeiten machte sie. Sie schulterte das Gras und brachte es nach Hause; sie breitete es dort auf dem Dach aus und ließ es trocknen. Im Winter verkaufte sie es. Wenn ich an diese Dinge dachte, wurde ich traurig, schämte mich vor mir selber und kehrte gleich in die Schule zurück.

Eines Tages kamen die Bauern zu mir und baten mich, ihren Söhnen nachmittags für die Feldarbeit freizugeben. Ich war gezwungen, nur vormittags zu unterrichten. Wenn die Jungs zur Arbeit gingen, ruhte ich mich aus und stand erst am späten Nachmittag auf. Zuerst erfrischte ich mich, dann ging ich auf die Schulterrasse und sah zum Haus von Abi hinüber. Sie saß meistens allein am Fenster. Wenn sie mich aber erblickte, freute sie sich sichtlich und begann, mit ihrem Kind tolle Spiele zu treiben, es zu streicheln und zu küssen. Und wenn ich dann verärgert die Schule verließ, lief sie mir entgegen und grüßte mich! Und ich bekam immer dieselbe Antwort, wenn ich sie nach ihrem Befinden fragte: "Ich bin Ihre Sklavin, Herr

mal wird man gezwungen, Schritte zu unternehmen, die man selber nicht für richtig hält.

Von da an dachte ich ziemlich oft an sie! "Abi, was für ein schöner Name!" sagte ich mir. Meine Neugierde war geweckt, ich wollte sie sehen. War sie hübsch? Lohnte es sich, ihretwegen verleumdet zu werden?

In dem kleinen Dorf war es nicht schwierig, Abi zu finden.

Ich war gewohnt, nachmittags in den Gartenalleen des Dorfes spazierenzugehen; dabei sah ich gerne die Bäume, das Tal, den Fluss, der durch die Ortschaft floss, und den Berg, hinter dem die Sonne unterging. Anschließend ging ich zu dem Dorfplatz und beobachtete die heimkehrenden Bauern, die dort aus dem Bus ausstiegen und nach Hause gingen. Dort erkundigte ich mich auch nach den Neuigkeiten in der Stadt und bekam die eine oder die andere Zeitung oder Illustrierte, die mir der Busfahrer mitbrachte.

Einige Tage nach dem Gespräch mit Mahmud ging ich in Richtung auf den Brunnen spazieren, von dem die Frauen Wasser holten. Als zwei Bäuerinnen an mir vorbeingingen, hörte ich die eine zu der anderen sagen: "Langsam, Abi, da ist der Herr Schulleiter!" Abi drehte sich um: sie sah mich lächelnd an und grüßte mich höflich. Und während sie sich entfernte, hatte ich Gelegenheit, sie abzuschätzen. Sie hatte ihre Haare, die bis zu ihrer Taille reichten, in fünf Zöpfen geflochten; auch ansonsten sah sie in ihrem langen, weiten und farbenprächtigen Kleid sehr anmutig aus.

Auch am nächsten Tag sah ich sie, und wieder gab es ein leichtes Lächeln und einen sanften Gruß. Sie hatte verträumte Blicke und einen geschmeidigen Gang.

Von der Schulterrasse aus konnte man zu ihrem Haus hinübersehen: es war etwa fünfzig Meter entfernt. Solange ich mich im Klassenzimmer aufhielt, ging sie von ihrem Fenster nicht weg. Warum ich so oft zu ihr hinüberblickte, wusste ich selber nicht. Vielleicht war sie froh, dass der Herr Schulleiter sie beobachtete und sich nach ihr erkundigte. Ich hatte das Gefühl, dass ich mir durch mein Verhalten neue Probleme schaffen würde. Aber es war mir gleichgültig. Warum sollte ich, der ich mit meinen Gedanken oft in der Vergangenheit lebte, jetzt nicht an etwas anderes denken, an etwas, was nun da war? Warum sollte ich nicht an eine hübsche, liebevolle und anmutige Frau denken, zu der ich mich hingezogen fühlte?

*Amin Faghiri*

### **Die verbotene Liebe**

Nachdem er mich richtig neugierig gemacht hatte, sagte er es mir. Ich war wie vor den Kopf geschlagen. Das war eine glatte Lüge, eine echte Verleumdung. Doch den Leuten kann man ja nicht den Mund verbieten. Und er schwor, dass er das mit eigenen Ohren gehört hatte.

Mahmud war Diener in der Schule, und da sein Nebenverdienst aus den Trinkgeldern bestand, die ich für ihn jeden Monat sammelte, war er mir gut gesinnt. Er unterhielt sich oft mit mir und lüftete dabei nicht selten die Geheimnisse der Dorfbewohner. Und er sprach gerne über ihre Schulden, ihre Geschäfte und ihre Verhältnisse zueinander. Doch diesmal war ich selbst an der Reihe! Mahmud erzählte mir etwas, wovon ich keine Ahnung hatte.

"Man sagt im Dorf", verriet er, "Sie hätten ein Verhältnis mit Abi."

Das hat er von seiner Mutter gehört und sie von den anderen Frauen. Und je mehr er, so beteuerte er, seine Mutter von der Falschheit des Gerüchtes überzeugen wollte, desto weniger hatte er Erfolg. Ich war sehr verblüfft und wusste nicht, was ich da sagen sollte. Ich hörte zum erstenmal den Namen Abi. Ich vereinbarte mit Mahmud, dass er sie mir zeigte. Manch-

Herr Fromm geht jetzt leise hinunter in den Gang und sieht dort seinen Vater, der, sich auf eine seiner Krücken gelehnt, sich mit der linken Hand an der Wand festhält. Herrn Fromms Mutter steht noch auf der Veranda; der schwarze Wollknäuel ist aber in den Garten gefallen.

Das Wasser im Becken, das keine Fische hat, ist grün. Ein kleiner krummer Feigenbaum, dessen Früchte noch nicht reif sind, steht im Garten.

Herr Fromm geht am Becken vorbei.

Der alte schlägt auf das Schloss ein, und Herr Fromm versucht, seine Krücke in der Luft festzuhalten.

Fräulein Monireh schaut aus der Spalte der Zimmertür zu. Sie ist nicht schön, aber tugendhaft. Sie ist auch keine gute Hausfrau, hat aber fast alle Bücher von Herrn Fromm gelesen. Sie hat sogar mehrere Male Herrn Fromm gebeten, ihr ein Bild von Maxim Gorkij zu besorgen.

Herr Fromm hält noch immer die Krücke fest, und der Alte will sie ihm entreißen, kann es aber nicht.

Der Vater von Herrn Fromm kann wegen eines Herzinfarktes, den er vor kurzem gehabt hat, nicht sprechen. Er öffnet nur den Mund, bewegt seine Lippen und röchelt.

Endlich lässt Herr Fromm die Krücke los, wirft das Schloss ins Becken, öffnet die Tür und sagt seinem Vater: "Bitte sehr, keiner hält dich auf, aber ich sage dir, ich werde nicht heiraten!"

Da, gerade da, wo die Geschichte interessant werden kann, schreibt der Kugelschreiber des Schriftstellers nicht mehr! Der Schriftsteller, der inzwischen die ganze Schnapsflasche getrunken hat und müde ist, stellt verärgert fest, dass seine Geschichte wieder einmal keine sozialkritische Geschichte geworden ist. Er legt sich hin und schläft ein.

cher; dann sitzen sie zusammen auf dem Balkon und diskutieren. Sie haben Tschernyschewskis Buch "Was muss man tun?" gemeinsam gelesen. Damals, als sie das Buch lasen, war das Mädchen dagegen, dass ein Ehepaar getrennt voneinander schläft. Doch Herr Fromm war anderer Meinung, und so las er ihr einige Seiten aus dem Buch mehrmals vor, bis sie sich zufrieden gab. Doch auf einmal sagte Fräulein Monireh: "Aber wir haben ja keine zwei Zimmer, nur dieses eine ist wohnbar; die Decke des anderen Zimmers ist feucht."

Herr Fromm antwortete: "Gut, aber man muss doch immer mit Realitäten leben. Ich meine, bis man einen bestimmten gesellschaftlichen Status nicht erreicht hat, darf man sich nicht zum Heiraten verleiten lassen ..."

Da unterbrach Fräulein Monireh ihn: "Ich kann aber ohne Sie nicht leben!"

Herr Fromm kennt eine Prostituierte. Er hat ihr sogar einige seiner Geschichten vorgelesen. Aber Delbar, die Prostituierte, sitzt immer nur da und hört ihn mit weitgeöffneten ausdruckslosen Augen zu. Dann steht sie auf, wirft ihre langen schwarzen Haare über die Schulter, und fängt, ohne dass er sie darum bittet, zu tanzen an.

In solchen Situationen ist es natürlich, dass Herr Fromm den Takt angibt, und zwar auf der Rückseite eines Teetablets.

Delbar tanzt arabisch. Doch Herr Fromm achtet nicht nur auf ihre schnellen Bewegungen, sondern vielmehr auf ihre zitternden Brüste und manchmal auch auf ihre weißen zarten Hände. Aber wenn Herr Fromm nicht spielen will oder keine Lust hat, Delbar aus dem Buch "was muss man tun?" vorzulesen, dann entscheidet er sich für den eigentlichen Akt.

Bis jetzt, wo Herr Fromm eifrig diskutiert, sind es schon drei Jahre her, dass er wöchentlich einmal zu Delbar geht.

Der Schriftsteller weiß, dass Delbar das Diskutieren nicht mag. Nur wenn sie mal was getrunken hat, erzählt sie von einem netten Ingenieur, der ihr einmal, als er eine halbe Flasche geleert hatte, ihr einen Heiratsantrag machte.

Delbar ist keine offizielle Prostituierte. Sie hat nur einige Bekannte, die ab und zu zu ihr kommen. Sie würde bestimmt alle abweisen, wenn sich einer finden würde, der bereit wäre, ihren Lebensunterhalt zu übernehmen.

Schriftsteller noch der Vater ihn verstehen können.

Das Vestibül ist dunkel; von der anderen Seite des Vestibüls führt eine Treppe zu einem Balkon und einem Zimmer, dessen Tür geschlossen ist. Auch dort sind die Vorhänge zugezogen. Hinter den Vorhängen ist die leise Unterhaltung einer Frau mit einem Mädchen zu hören. Die Frau ist alt und hat geraue Haare. Der Schriftsteller entschließt sich, die Frau als Schwester des gelähmten Mannes auftreten zu lassen. Das Mädchen, das gerade im Bett liegt, braucht nicht, so denkt der Schriftsteller, unbedingt schön zu sein. Ihre Haare sollen kurz und ungekämmt und ihre Augen trübselig sein.

Die Tante meint: "Steh auf und geh doch auf den Balkon. Du weißt nicht, wie schön es heute draußen ist." Das Mädchen sagt: "...", nein, sie sagt nichts und zieht das Bettuch übern Kopf. Sie fängt an, laut zu weinen.

Die Stimme von Herrn Fromm ist bis zu ihrem Zimmer hin zu hören: "Die Liebe ist was Lächerliches! Solange die Menschen arm sind, ist Enthaltsamkeit das beste Rezept! Denk bitte nicht, dass ich etwas gegen Beischlaf hätte, nein, wir haben aber an andere wichtigere Sachen zu denken als nur das!"

Der Schriftsteller hat keine Lust, die Äußerungen von Herrn Fromm weiterzuhören. Er ärgert sich darüber und zerreißt das Bild von Dostojewskij! Dann nagelt er ein großes Bild von Maxim Gorkij an die Wand und nimmt noch einen Schluck.

Herr Fromm meint: "Ich sage dir was: Meine Cousine ist in mich verliebt! Das hat sie mir wenigstens gestern abend gesagt. Aber was habe ich getan? Ich hab nur gelacht, jawohl, gelacht habe ich!"

Sein Gesprächspartner sagt: "Schön und gut, aber irgendwie muss man ja das verdammte Ding loswerden." Herr Fromm meint: "Das ist doch kein Problem. Gibt es keine verheirateten Frauen? Ansonsten kommt nur noch eine Prostituierte in Frage. Aber bitte nur einmal in der Woche!"

Herr Fromm ist etwa fünf Jahre älter als seine Cousine. Sie spielten als kleine Kinder oft miteinander. (Wie oft? Das spielt keine Rolle!) Und obwohl die Brüste des Mädchens inzwischen reif geworden sind, ist es noch nie vorgekommen, dass Herr Fromm sie im Flur oder neben dem Brunnen im Hof umarmt hat.

Herr Fromm gibt Fräulein Monireh, seiner Cousine, ein paar Bu-

ebenfalls nicht mehr jung. Der Schriftsteller fragt sich, warum sie ein so weißes Kopftuch tragen soll? Schwarz würde ihr bestimmt besser stehen. Und so verwandelt sich die Farbe des Kopftuches in schwarz. (Außerdem lässt der Schriftsteller einige graue Haarsträhnen auf die Stirn der Frau fallen.)

Das Haus ist alt und hat wie viele alte Häuser nicht nur bunte Fensterscheiben, sondern auch ein Wasserbecken und einen Brunnen. Zudem drei Zimmer. Am Eingang eines der Zimmer hängt einen Vorhang aus Leinen. Der Schriftsteller weiß nicht, ob er im Zimmer einen Teppich ausbereiten soll oder einen Kelim. Auf den Ofen aber stellt er eine Uhr und hängt ein Bild von Dostojewskij an die Wand oberhalb des Ofens.

Der Schriftsteller weiß schon, wie die Geschichte von Kritikern gewertet wird. Sie werden wieder sagen: "Deine Erzählung fängt traurig an." Oder: "Du schreibst immer dasselbe." Und da ihn solche Kommentare ärgern, nimmt er wieder einen kräftigen Schluck!

In einer Geschichte, die ein soziales Problem zum Inhalt haben soll, muss der Held natürlich einen Schnurbart, einen breiten schwarzen Schnurbart haben, einen Schnurbart, der dem Helden Würde verleiht und damit er bei jeder Gelegenheit herumspielen kann.

Der Schriftsteller entscheidet sich nun für einen Helden, der im Unterhemd und gestreifter Unterhose an der Haustür steht und mit jemandem diskutiert. Mit wem? Das ist unwichtig! Und da die Männer mit Schnurbärten auch Eltern haben müssten, trifft der Schriftsteller die Wahl: Die Mutter, eine ältere Frau, strickt gerade einen Pullover, und der Vater, ein gelähmter alter Mann, hört die Stimme seines Sohnes, der an der Haustür steht und mit jemandem diskutiert.

Herr Fromm, der Held der Geschichte, diskutiert immer noch. Das ist aber nicht so wichtig. Was dem Schriftsteller jedoch wichtiger erscheint, ist die kraftvolle Stimme von Herrn Fromm, die aus dem langen dunklen Gang hindurch dem gelähmten Mann ans Ohr gelangt. Dieser raucht nun eine Zigarette. Oder auch nicht! Aber er schaut bestimmt zur Küchentür, die schon geschlossen ist.

Die alte Frau strickt immer noch an einem Pullover, einem schwarzen Pullover für ihren Sohn. Auch Herr Fromm steht immer noch an der Haustür und diskutiert. Er spricht aber jetzt so leise, dass weder der



*Huschang Golschiri*

### **Eine sozialkritische Geschichte**

Der Herr Schriftsteller entschließt sich, endlich eine Erzählung zu schreiben, die ein soziales Problem zum Inhalt hat. So geht er gleich nach dem Abendessen, das aus zwei Klößen, mehreren Scheiben Brot, einer Paprika und einer halben Zwiebel besteht, auf sein Zimmer.

Dort gießt er sich, ohne dass seine Mutter, die sehr religiös ist, merkt, einige Tropfen Zitronensaft ins Glas, wirft ein Stück Eis hinein und nimmt eine hinter seinen Büchern im Regal versteckte Schnapsflasche heraus. Dann schenkt er sich ein, richtet sich das Bett auf dem Boden, legt ein Bündel Papier und einen Kugelschreiber vor sich hin. Er vergisst natürlich nicht, die Schnapsflasche neben sich zu stellen, ebenfalls nicht, dass seine Geschichte kurz sein soll. Denn sein Kugelschreiber ist schon halbleer. Außerdem reicht der Schnaps nur noch für höchsten zwei Stunden.

Wie soll nun die Geschichte beginnen?

Der Herr Schriftsteller nimmt einen kräftigen Schluck und überlegt sich:

Ein gelähmter alter Mann sitzt auf dem Balkon eines Hauses; seine Krücken liegen neben ihm. Seine Frau, die ein weißes Kopftuch trägt, ist

Stimme klingt wieder kläglich. Dann setzt sie aus. Plötzlich wieder das Geschrei. Der Mann dreht sich um. Das Geschrei wird heftiger. Der Mann geht zum Brunnen. Die Stimme klingt nun beschwörend: "Herr, bitte, bitte!" Der Wächter beugt sich vor und schreit in den Brunnen hinein: "Halt's Maul!" Wütend legt er den Deckel auf den Brunnen. Die Stimme ruft jetzt drohend: "He, Sie, Sie!" Einen Augenblick später stößt ein harter Gegenstand gegen den Deckel. Dann ein Klagelaut. Der Mann legt einen Stein auf den Deckel. Das Jammern wird immer lauter.

Der nächste Wächter kommt. Der erste nimmt seinen Rucksack und verlässt eilig Posten. Der neue Wächter stellt seinen Rucksack auf die Pritsche, nimmt die Mütze ab und macht sich dienstbereit. Das Jammern ist so laut, dass der Wächter gleich aufmerksam wird. Er geht zum Brunnen hin und nimmt erst den Stein und dann den Deckel ab. Das Jammern hört auf, und die Stimme sagt beschwörend: "Herr, bitte, bitte!" Der Mann beugt sich vor und schreit in den Brunnen hinein: "Was ist?" Und die Stimme: "Herr, bitte, bitte!" Der Mann geht zu seinem Rucksack, macht ihn auf, holt ein Stück Brot heraus und wirft es in den Brunnen. Er horecht. Die Stimme verstummt. Der Mann geht zurück, setzt sich auf die Pritsche und macht sich etwas zu essen. Die Stimme: "Bitte, Herr!" Der Mann holt unter der Pritsche eine Feldflasche hinunter. Die Stimme verstummt. Der Mann geht zurück und setzt sich zum Essen hin. Wieder das Jammern aus dem Brunnen. Der Wächter geht heran. Die Stimme: "Herr, bitte, bitte!" Der Mann überlegt einen Augenblick, dreht sich um und sieht zu dem Strick hin. Dann schreit er in den Brunnen hinein: "Hallo Sie, Sie!" Die Stimme: "Bitte, bitte, bitte!" Der Mann ist unschlüssig, doch er geht zu dem Strick, nimmt ihn vom Nagel und trägt ihn zum Brunnen. Er überlegt wieder, blickt sich um und wirft den Strick schließlich doch hinein. Die Stimme, zunehmend freudig, zuversichtlich und dankbar klingend: "Herr, bitte, bitte!" Der Wächter zieht den Strick unter großer Anstrengung hoch. Die Stimme ist nun freudig und zuversichtlich, gleichzeitig feindlich und drohend: "Bitte schneller, schneller!"

Ein Paar riesige Hände werden sichtbar.

Der Wächter blickt erschrocken in den Brunnen. Plötzlich lässt er den Strick los und läuft rasend davon. Mit großer Mühe steigt ein Riese aus dem Brunnen. Er nimmt ein Stück Holz vom Boden und läuft, ein brüllendes Gelächter ausstoßend, dem Mann nach.

*Gholam-Hosseyn Ssa'edi*

### **Flucht in die Freiheit**

Eine Gendarmeriestation, daneben ein Brunnen. Eine Holzpritsche steht am Brunnen. Ein aufgerollter Strick hängt an einem in die Mauer der Gendarmeriestation eingeschlagenen Nagel. Neben der Pritsche ein Eimer, ein Haufen Steinbrocken und eine Holzplatte zum Zudecken des Brunnens, daneben ein Stapel gespaltenes Holz und viel Krimskrams. Aus dem Brunnen dringt ein monotones Gejammer. Ein Wächter sitzt auf der Pritsche und kaut langsam vor sich hin, während er sein Esszeug zusammenpackt. Auf einmal hört das Gejammer auf. Der Wächter unterbricht sein Kauen, dreht sich um und blickt zu dem Brunnen hin. Plötzlich ist ein lautes Geschrei aus dem Brunnen zu hören. Das Geschrei wird heftiger. Der Mann schluckt den Bissen hinunter. Das Geschrei wird noch heftiger. Wütend steht der Wächter auf, geht zum Brunnen hin und beugt sich über den Rand. Das Geschrei verstummt. Kurz darauf lässt sich eine flehende Stimme vernehmen: "Herr, bitte, bitte!" Der Wächter nimmt ein paar Steine vom Boden und wirft sie in den Brunnen. Die Stimme klingt drohend: "He, Sie, Sie!" Der Wächter steht wieder auf, schaut auf die Uhr, geht einige Schritte auf und ab in Erwartung seines Kollegen, der ihn ablösen soll. Die

Lustlos nickt Mahmud ihr zu und sagt:

"Letztes Mal hast du mir ein Buch gegeben über Bäume, erinnerst du dich?"

"Ja, ich erinnere mich", antwortet die Bibliothekarin lächelnd. "Hast du wieder vor, dem Chef einen Streich zu spielen?"

Mahmud schweigt; er nimmt ein Buch aus dem Regal und blättert darin. Die Bibliothekarin holt das gewünschte Buch. Mahmud unterschreibt die Empfangsbesccheinigung und fragt die Bibliothekarin:

"Was machst du so? Geht's dir gut?"

Die Miene der Bibliothekarin verfinstert sich. "Nein, ein trostloses Leben. Ich bin nur froh, dass ich keinen Baum habe, dem ich nachtrauern muss!"

"Ja, sei froh!" sagt Mahmud und lächelt. Er nimmt das Buch, verlässt die Bibliothek und dann die Redaktion.

Hohe Luftfeuchtigkeit liegt drückend über der Stadt. Feiner Staub behindert die Sicht. Die Straße ist leer. Nur manchmal fährt ein Auto vorbei und wirbelt den Staub auf. Mahmud geht langsam. Hinter einer langen Mauer hört er Marschmusik und Paradeschritte. Er geht schneller.

Als Mahmud zu Hause ankommt, ist er von feinem Staub bedeckt; der Schweiß rinnt ihm von der Stirn, das Hemd klebt am Körper. Er zieht sich aus, geht unter die Dusche und dreht den Kaltwasserhahn ganz auf. Er murmelt vor sich hin:

"Die Wolken werden wieder am Himmel erscheinen, der Regen wird wiederkehren. Alles wird von neuem zu leben beginnen, und die Bäume werden wieder blühen. Die Gärten werden erfüllt sein vom Lärm der Kinder, und die ausgewanderten Vögel werden heimkommen."

Das Wasser spült seine Tränen fort.

ein rüddiger Esel."

"Seien Sie beruhigt, unsere Experten haben an alles gedacht; mit Hilfe des S.T.I. Computers können sie vieles ersetzen. Oder glauben Sie etwa, dass man von ungefähr eine Fabrik für die Herstellung künstlicher Bäume in Betrieb genommen hat?"

"Und was machen sie mit dieser verdammten Hitze? Sicher bauen sie für die Stadt eine Decke aus Kunststoff gegen die Sonnenstrahlen, wie?"

Der Chefredakteur raucht mit gewohnter Gleichgültigkeit weiter und sieht mit seinen ausdruckslosen Augen Mahmud an:

"Auch darüber haben sie sich Gedanken gemacht. Was meinen Sie, welche Funktion das neue Amt im Ministerium für Stahlindustrie und Volkswohlstand hat? Sie sind dabei, moderne Ventilatoren herzustellen, die spätestens in drei Wochen auf den Markt kommen. Außerdem wollen sie neue Pflanzen züchten, die wenig Platz beanspruchen und nur in kleine Töpfe gestellt zu werden brauchen. Haben Sie keine Angst, mein Freund, es ist alles in bester Ordnung!"

Mahmud erhebt sich und sagt mit aufgeregter Stimme:

"Ich weiß nicht, was in Ordnung sein soll und was man sich für uns ausgedacht hat. Aber eines weiß ich: Ich habe furchtbare Angst. Was ist das Leben ohne Bäume und Pflanzen? Man kann die Luft nicht mehr atmen, sie ist stickig. Wir dürfen nicht zulassen, dass die Bäume verschwinden und künstliche Pflanzen sie ersetzen. Nein, man muss alles versuchen, um die Auswanderung der Bäume zu verhindern. Außerdem sind Bäume die Zierde der Städte; wodurch kann man sie ersetzen, wenn sie nicht mehr da sind? Auf jeden Fall bin ich ganz und gar gegen die neuen Maßnahmen."

Der Chefredakteur sitzt still in seinem Sessel und raucht weiter.

"Es ist noch nicht klar", sagt er leise, "was die Regierung vorhat. Auf jeden Fall ist alles noch geheim; wir dürfen bis auf weiteres auch nichts darüber schreiben."

Mahmud blickt in das unbeteiligte Gesicht und in die leeren Augen des Chefredakteurs: Ihn eckelt vor ihm. Er dreht sich um und verlässt das Zimmer. Er geht in die Bibliothek. Die bejahrte, grünäugige Bibliothekarin kommt ihm entgegen:

"Sag mal, hast du die Sache mit den Bäumen verfolgt?"

wir uns gedacht haben. Es ist angeordnet worden, darüber nichts zu schreiben: die Regierung möchte nicht, dass die Öffentlichkeit beunruhigt wird. Was sagst du jetzt? Nachdem die Vögel ausgewandert sind, sind nun die Bäume an der Reihe."

Mahmud erhebt sich, reißt das Blatt aus der Maschine, wirft es in den Papierkorb und sagt:

"Ich gehe zum Chef; wenn jemand nach mir fragt, kannst du mich rufen lassen."

Er zieht die Jacke an und verlässt eilig das Büro. Er geht den Korridor entlang und verschwindet am Ende des Flurs in einem Zimmer. Der Chefredakteur sitzt an seinem Schreibtisch und raucht. Er blickt auf und fragt:

"Was gibt's, mein Freund, warum so aufgeregt?"

"Die Sache mit den Bäumen ..."

"Nur langsam, mein Lieber, nehmen Sie erst mal Platz!"

Mahmud setzt sich. Der Chefredakteur bietet ihm eine Zigarette an:

"Wann haben Sie davon gehört?"

"Heute morgen."

Der Chefredakteur bläst Zigarettenrauch aus:

"Erst heute morgen? Die Sache ist aber schon eine Woche alt. Zum erstenmal hat sich so was im Garten des Gelehrten-Clubs ereignet."

"Ich sage Ihnen", beteuert Mahmud, "ich bin völlig durcheinander; ich weiß nicht, wie man so etwas nennen soll."

"Ganz einfach, mein Freund, nenne das den Aufstand der Bäume gegen Stahl und Beton!"

"Aber wenn das so weiter geht, werden wir bald keinen Baum mehr in der Stadt haben."

Der Chefredakteur raucht genussvoll weiter, in seinem Gesicht ist keine Spur von Aufregung zu erkennen.

"Und wenn schon! Oder glauben Sie, die Regierung dürfe wegen ein paar Bäumen das Wohlergehen des Volkes außer Acht lassen? Es steht fest: die Städte müssen aufgebaut und modernisiert werden, und dazu braucht man Stahl, Beton und technische Erzeugnisse. Die Zeiten, da Holz noch wertvoll war, sind längst vorbei. Jetzt sind die Bäume überflüssig, lassen Sie sie gehen, lassen Sie sie dorthin gehen, wo der Pfeffer wächst!"

"Aber Chef, wie können Sie das sagen? Eine Stadt ohne Bäume ist wie

"Geklaut?"

"Er war nicht ganz sicher ... Jedenfalls schicke ich jemanden hin, um herauszufinden, was es damit auf sich hat. Das alles kommt mir sehr merkwürdig vor."

"Was soll daran merkwürdig sein?"

"Das weiß ich noch nicht."

"Ich muss gestehen", sagt Mahmud nachdenklich, "die Sache beängstigt mich langsam: zuerst die Zypresse von Abbass und die Weide vor dem Büro, dann der Baum von deinem Nachbarn und jetzt die Bäume von diesem Mann."

Hosseyn lacht.

"Auf jeden Fall ein interessantes Thema für einen Artikel: 'Die Bäume wandern aus!'"

Er steht auf:

"Ich muss jetzt gehen, ich schicke aber einen Fotografen hin, damit du ein paar gute Bilder für deinen Bericht bekommst. Doch jetzt an die Arbeit! Ich bin gespannt auf deinen Artikel."

Er verlässt das Zimmer. Mahmud spannt ein Blatt Papier in die Maschine und beginnt zu schreiben: "Heute hat ein Herr, der nicht genannt werden will, einen Baum beobachtet, der an seinem Haus vorbeigegangen ist. Der Baum bleibt vor ihm stehen, verbeugt sich, bewegt die Zweige zum Zeichen seiner Hochachtung und sagt: 'Guten Morgen, lieber Herr, wie viele meiner Leidensgenossen habe ich mich entschlossen auszuwandern.'"

Mahmud reißt das Blatt heraus, zerknüllt es und wirft es in den Papierkorb. Er spannt ein neues Blatt in die Maschine und beginnt wieder zu tippen:

"Wer das Blühen verneint, verneint das Leben."

Er macht einen Absatz:

"Die Bäume sind empört, sie wandern aus. Eine Zypresse hat heute morgen den Garten ihres Besitzers verlassen, die Weide vor unserem Büro ist letzte Nacht auf geheimnisvolle Weise verschwunden; weitere ähnliche Vorfälle haben sich nach Berichten unserer Reporter in der Stadt ereignet ..."

Die Tür geht heftig auf, und Hosseyn kommt aufgeregt herein:

"Freundchen, die Sache mit den Bäumen ist gar nicht so einfach wie

Bursche tritt ein. Mahmud zieht das Blatt Papier aus der Maschine und gibt es ihm. Der Junge verlässt das Zimmer. Kurz danach kommt Hosseyn, Mahmuds Kollege, herein. "Was gibt's Neues?" will Mahmud wissen. Hosseyn lacht:

"Heute früh haben sich zwei Nachbarn von mir in die Haare gekriegt, weil einer von ihnen den anderen verdächtige, er habe ihm einen Baum gestohlen und ihn verkauft!"

"Komisch, heute ist ständig von Bäumen die Rede. Abbass hat vorhin angerufen und erzählt, er habe mit eigenen Augen gesehen, wie eine Zypresse seinen Garten in Richtung Norden verlassen hat. Auch der Baum vor meinem Fenster ist verschwunden."

Hosseyn blickt zum Fenster hinaus:

"Diese Hurensöhne, warum haben sie den Baum weggeschafft?"

"Glaubst du wirklich, dass man ihn weggeschafft hat?"

"Ja, selbstverständlich, oder bist du der Meinung, dass er von selbst weggegangen ist?"

Hosseyn geht ans Fenster und schaut hinaus. Er schimpft wieder:

"Die Schweine haben ihn weggeschafft, ist ganz eindeutig. Keine Spur von der schönen Weide. So eine Gemeinheit!"

Er kehrt zurück und setzt sich wieder an den Schreibtisch. Mahmud sagt:

"Abbass meint, seine Zypresse sei weggelaufen."

"Weggelaufen? Ein Baum weggelaufen?!"

Das Telefon klingelt. Hosseyn nimmt den Hörer ab:

"Lokale Berichterstattung, bitte sehr? ... Wie? Ihre Bäume, sagten Sie ...? Ja, was ist mit ihnen? ... Ich verstehe nicht... Sie meinen Ihre Bäume ... Ja ... Ja ... Sie glauben ... Könnten Sie mir ... Könnten Sie mir Ihre Adresse geben? Ich schicke gleich einen Reporter hin ... Aber jetzt beruhigen Sie sich doch! Sagen Sie mir nur Ihre Adresse! ... Ja ... Ja...! Und die Gasse? Wie heißt die Gasse? Ja, ja, regen Sie sich aber bitte nicht auf! Ich schicke bestimmt jemanden vorbei. Wiederhören!"

Er legt den Hörer auf und sagt betroffen:

"Schon wieder Bäume, seltsam!"

"Was war los?" fragt Mahmud neugierig.

"Es war ein Herr, aus dessen Garten ein paar Bäume geklaut wurden."



des Ministeriums für Stahlindustrie und Volkswohlstand ist ein Amt ins Leben gerufen worden, dessen Funktion darin besteht, die Produktion von Waren zu überwachen und zu steigern und ..."

Das Telefon klingelt. Mahmud nimmt den Hörer ab:

"Hallo, wer ist da? Ach, du bist es, altes Haus! Na, wie war der Urlaub? Schön? Und das Wetter? Hoffentlich nicht zu stürmisch ... Dein Baum? Du meinst wohl die Zypresse? Natürlich kann ich mich an sie erinnern. Was ist mit ihr? ... Weg ist sie? Das gibt's ja nicht ... Was sind das für dumme Scherze um diese Tageszeit? ... Das ist ja unglaublich ... Nein, ich weiß auch nicht, was du tun sollst ... vielleicht kaufst du dir so einen künstlichen Baum, gibt's in allen möglichen Farben. Sie verschwinden auch nicht! ... Was? ... Blöd bist du selber! Ich sag's im Ernst, es geht nichts über einen künstlichen Baum! ... Ach, erzähl mir doch keine Märchen, der Baum kann ja nicht einfach ... Was? Ich nehme dich auf den Arm? Nein, mein Lieber, du willst mich veräppeln. Außerdem, warum schreiest du so? Was ist heute mit dir los? ... Komm, beruhige dich, sei doch nicht so aufgereg! ... Hör mal, kannst du mir nur eine ... eine Minute lang zuhören?..."

Mahmud schaut den Hörer an: "Was hatte er nur?" Er schüttelt den Kopf, legt den Hörer auf und schreibt weiter. Als er mit Schreiben fertig ist, zündet er sich eine Zigarette an und schaut von seinem Platz aus zum Fenster hinaus: In einem der Zimmer des gegenüberliegenden Gebäudes sitzt ein alter Mann mit einem Unterhemd bekleidet in einem Sessel und frühstückt; dabei lächelt er sich mit einer Zeitung. In dem kleinen Raum nebenan steht eine Frau und duscht sich. Die Konturen der Frau sind hinter der Glasscheibe erkennbar. Mahmud starrt hinüber. Bis jetzt hat er noch nie so gut in die gegenüberliegenden Wohnungen sehen können. Er denkt nach, was sich wohl verändert haben mag. Plötzlich wird es ihm klar. Er springt auf, geht ans Fenster und fragt sich erstaunt:

"Wo ist der Baum?"

Er erinnert sich, wie prachtvoll der Baum war. "Warum hat man ihn abgesägt? Warum bringt man die schönen Bäume um?"

Er blickt zu dem Haus hinüber: die Frau ist nicht mehr da. Der alte Mann sitzt immer noch im Sessel und lächelt sich mit der Zeitung. Mahmud kehrt zu seinem Schreibtisch zurück. Er hört Schritte im Korridor und das Klappern der Schreibmaschinen in den Nebenräumen. Ein junger

*Dschamal Mir-Ssadeqli*

## **Die verschwundenen Bäume**

Obgleich noch früher Morgen, ist die Hitze sehr drückend. Der Bürodienner, der im Korridor Papierschnitzel aufliest, klagt über das Wetter:

"Ich sage Ihnen, mein Herr, heute nacht habe ich kein Auge zugetan, so höllisch heiß war es."

Mahmud betritt sein Büro: alles steht geordnet an seinem Platz. Er zieht die leichte Jacke aus und hängt sie über die Stuhllehne. Er ist verschwitzt, sein Hemd durchnässt. Er schaltet den Ventilator ein, zieht sein Taschentuch aus der Hosentasche und wischt sich das Gesicht ab. Dann dreht er sich um und setzt sich an die Schreibmaschine, um einen Artikel über ein neu gegründetes Amt im "Ministerium für Stahlindustrie und Volkswohlstand" zu schreiben.

Da, wo sich heute das Amt befindet, gab es vormalig einen schönen großen Garten, dessen Bäume gefällt wurden. Nun steht auf dem einstigen Gartengelände ein fünfzehnstöckiges Gebäude. Mahmud denkt wehmütig an die Bäume:

"Diese gemeinen Hunde, nicht einmal mit Bäumen haben sie Mitleid."

Er beginnt zu schreiben: "Nach dem Plan eines bekannten Experten

der Chasineh ab und blieb einige Sekunden in der Schwebe. Dann streckte er den Kopf aus dem Wasser. Da erschrak er plötzlich: es war alles dunkel. Er rieb sich die Augen und rief unwillkürlich aus: "Um Gottes willen!"

Seine Haut fühlte sich schmierig an. Seine Angst nahm zu, und schreiend rief er den Badewächter zu Hilfe.

Dieser stürzte eilig herein.

"Was ist mit der Lampe los?" fragten sie sich gegenseitig. Und schwiegen dann beide.

Der Badewächter holte eine andere Öllampe; die alte war nicht mehr zu sehen, auf dem Wasser aber schwamm Öl. Und Gholam-Ali Chans Oberkörper war beschmiert.

Der Badewächter schimpfte auf den Badebesitzer, und Gholam-Ali Chan murmelte verzweifelt: "Es gibt keinen Gott außer Allah." Er stieg aus der Chasineh, wischte sich mit seinem Badetuch das Öl ab, zog sich an und verließ murrend das Badehaus.

Am nächsten Morgen vor dem Gebetsruf war Gholam-Ali Chan wieder unterwegs zum Bad; er hielt sein Bündel unter dem Arm und hatte seine Aba über den Kopf gezogen. Es war aber nicht festzustellen, ob er beim Gehen den Teufel verfluchte oder wieder ein Gebet vor sich hinhin murmelte.

Er hatte immer noch nicht seine Gott wohlgefällige Waschung vornehmen können.

nen, als sie in Wirklichkeit waren.

Gholam-Ali Chan, froh darüber, dass das Bad noch nicht geschlossen war, stieg die Treppe hinunter. Der letzte Badewärter war im Begriff, seinen Kram zusammenzupacken: er knotete die feuchten Leibtücher zusammen und hängte sie an die Wände, faltete die benutzten Badetücher zusammen, stellte die Sandalen ordentlich hin und war dabei, das Licht auszumachen. Da trat Gholam-Ali Chan ein.

"Das Bad ist geschlossen, Herr!"

"Guten Abend... es dauert nicht lange bei mir ... ich tauche nur einmal ins Wasser und bin dann fertig."

"Ich sagte Ihnen doch, das Bad ist geschlossen. Wir brauchen auch mal Feierabend! Man kann doch nicht zu jeder beliebigen Zeit ins Bad gehen!"

"Aber warum sich gleich aufregen, Bruder? Bis du deine Pfeife gestopft hast, bin ich wieder aus dem Bad heraus." Und dabei zog er sich aus, knotete sich ein Leibtuch um die Hüfte und ging hinein.

Es war dunkel im Bad. Gholam-Ali Chan bat um eine Lampe. Widerwillig zündete der Wächter das einzige Öllämpchen des Badehauses an und reichte es ihm.

Gholam-Ali Chan öffnete die Tür des Badehauses, murmelte ein Gebet vor sich hin und trat ein. Da fiel ihm der lange, sich bewegende Schatten seines Kopfes auf, der sich bis in die Mitte der Decke gedehnt hatte. Ängstlich sah er sich um, sprach wieder laut ein Gebet, erreichte die Chasineh und stellte das Öllämpchen auf den steinernen Rand. Dann befeuchtete er sich mit einer Handvoll Wasser das Gesicht, wusch sich die Füße und stieg in die Chasineh.

Die Chasineh war bis zum Rand voll und das Wasser angenehm heiß; es schwappte über den Rand und brachte dabei das dort hingestellte Öllämpchen zum Schwanken. Die schwache Flamme des Lämpchens flackerte und erzeugte dabei zitternde Schatten auf den Wänden. Gholam-Ali Chan sah dies, glaubte aber, es seien Gespenster, die das verursachten.

Gholam-Ali Chan wartete einige Minuten; es war alles still. Er sprach gerade laut ein Gebet, als die Flamme plötzlich erlosch.

Er versuchte, sich abzulenken und die Dunkelheit zu ignorieren. Er rieb sich mit der Hand einige Male den Körper und tauchte abermals ins Wasser. Nun war er bester Laune. Er stieß sich mit den Zehen vom Boden

um zurückzukehren.

Er verfluchte noch einige Male den Teufel, rückte sein Badebündel unter dem Arm zurecht, deckte es mit seiner *Aba*<sup>1</sup> zu und ging langsam weiter.

Die Abendsonne hatte schon die in die gewölbte Decke des Badehauses eingelassenen Glasscheiben rot gefärbt, als Gholam-Ali Chan, die Finger in den Ohren, in der *Chasineh*<sup>2</sup> stand und im Namen Allahs die Waschung vornahm. Diesmal aber war er bemüht, den Ritus genau zu beachten. Er säuberte sich die Ohren und den Nabel, murmelte die vorgeschriebene Formel und begann zuerst die rechte, dann die linke Seite des Körpers ins Wasser zu neigen ... aber genau in diesem Augenblick – verflucht sei der Satan! – fing seine Nase zu bluten an.

Gholam-Ali Chan drückte sich die Nasenlöcher mit einer Hand zu und plätscherte mit der anderen Hand im Wasser herum, bis die Blutspuren verschwanden. Darauf verließ er hastig die *Chasineh* und sank fast bewusstlos in eine Ecke.

Gholam-Ali Chans Wohnung war nicht weit; der Besitzer des Badehauses schickte nach dessen Sohn. Dann trocknete man ihn mit einem rot-karierten Tuch, brachte sein Nasenbluten zum Stillstand und schaffte ihn aus dem Bad.

Am frühen Abend kam Gholam-Ali Chan zu sich, richtete sich auf und fragte seine Frau, was geschehen sei. Ehe sie aber zu Worte kam, besann er sich auf alle Einzelheiten. Er ließ seine Frau das Badebündel zusammenpacken, zog sich schnell an und machte sich auf den Weg.

Das Badehaus in seinem Viertel war jetzt sicher geschlossen, dachte er. Auch sonst würde er sich nicht trauen, wieder dort zu erscheinen. Es war ihm peinlich, dass er an diesem Tag die ganze Einrichtung des armen Badebesitzers mit seinem Blut besudelt hatte. Aber baden musste er ja! Also ging er weiter! Er durchquerte einige Gassen und fand sich dann mitten in einem dunklen, kleinen Basar.

Das Öllämpchen des Badehauses stand auf der untersten Stufe des Treppenflurs, und das karge Licht ließ die Wände noch finsterer erschei-

1. Ärmelloser Überwurf

2. Großes Becken mit warmem Wasser

*Dschalal Al-e Ahmad*

## **Der Überängstliche**

Gholam-Ali Chan stieg mühsam die Treppe des öffentlichen Badehauses hinauf, blieb eine kurze Weile stehen, schnaufte und ging weiter. Er hatte noch keine zwei Schritte getan, als er abermals stehen blieb; er legte die Hand an die Stirne, drückte sich ein wenig auf die Schläfen, zog die Augenbrauen zusammen und verfluchte einige Male den Teufel.

Er hatte recht: bei der *rituellen Waschung*<sup>1</sup> hatte er vergessen, genau nach der Vorschrift zu handeln. Er war nun sicher, dass weder seine Waschung gültig noch dass er sauber geworden war. Außerdem waren dadurch seine Kleider unrein, und er musste sie, kaum angezogen, wieder wechseln.

Er blieb einige Minuten unschlüssig stehen; er wollte es nicht wahrhaben, vielleicht irrte er sich. Aber nein, es war so: alles deutete darauf hin. Er wollte wieder ins Bad gehen, aber er schämte sich. Zudem hatte er sein Mittagsgebet pünktlich verrichtet und hatte bis zum Abendgebet viel Zeit, die Waschung zu wiederholen. Er war einfach zu bequem,

1. Religiös vorgeschriebene Waschung, die nach dem Beischlaf ausgeführt werden muss.

te, hatte den Käfig noch nicht ganz verlassen, da begannen die Hühner wieder, sich zu rühren und im Dreck zu picken. Im Käfig herrschte noch immer Kälte, Hunger, Verwirrung und ein quälendes Warten. Die Hühner starrten sich fremd, gleichgültig, böse an, oder sie kratzten sich mit den Krallen.

Draußen vor dem Käfig schnitt man mit einem scharfen Messer den Hals des Hühnchens durch, und das Blut spritzte heraus. Die Hühner sahen diese Szene, gackerten und pickten am Gitter. Aber es war fest. Es ließ zwar den Blick frei nach draußen, öffnete jedoch keinen Weg in die Außenwelt.

Angstvoll und machtlos beobachteten die Hühner das Blut ihres Leidensgenossen, der nun die Freiheit erlangt hatte. Aber was hätten sie tun können? Es war eben so. Die Hühner waren still, und es herrschte eine bedrohliche Stimmung im Käfig. Da steckte ein farbenprächtiger Hahn seinen Schnabel in den Mist, pickte ein Stück davon auf und schleuderte es einer kümmerfarbenen, kurzbeinigen Henne mitten auf den Kopf. Sofort bückte sich diese, und der Hahn stieg rasch auf sie. Die hilflose Henne hockte sich in den Dreck nieder, richtete sich aber gleich wieder auf. Sie schüttelte sich, prustete und begann dann zu picken. Sie sackte abermals in sich zusammen, blieb dann eine kurze Weile stehen und fing von neuem an zu picken.

Nun begann eine andere Henne zu gackern und zu klagen. Sie drehte sich einige Male um sich selbst, hockte sich rasch inmitten des Käfigs hin und stieß hastig ein nicht voll ausgereiftes, schalenloses, rosafarbenes Ei aus in den Dreck. Sofort griff die schwärzliche, magere, schmutzige und schwielige Hand in den Käfig hinein und nahm im Nu das Ei fort. In demselben Augenblick öffnete sich draußen ein Mund und verschluckte es hastig.

men. Sie standen gedrängt und misshandelten sich gegenseitig. Es war einfach zu eng. Sir froren alle. Sie hatten alle Hunger. Sie waren fremd. Sie warteten alle auf etwas. Keiner hatte es leichter als der andere; darin waren sie sich alle gleich.

Diejenigen, die auf den Kopf gepickt wurden, senkten die Köpfe und versuchten, sich unter den Flügeln und Beinen der anderen zu verstecken. Dabei berührten ihre Schnäbel unweigerlich den Mist im Käfig. Notgedrungen pickten sie dann die Hirsehülsen vom Boden auf. Die aber, denen es aus Platzmangel nicht einmal möglich war, mit ihren Schnäbeln an den Dreck zu gelangen, pickten an dem Gitter des Käfigs herum und glotzten hinaus.

Das alles nützte aber nichts; es gab keinen Ausweg. Leben konnten sie nicht in diesem Käfig. Nichts half ihnen da: weder ihre Schnäbel und Krallen noch ihr zorniges Gegacker; weder der Zwang und der Druck noch die gegenseitigen Misshandlungen. Aber all das lenkte sie von ihrer augenblicklichen Lage ab. Sie drängten sich aneinander, pickten in ihrem eigenen Mist herum und tranken aus einem Scherben, der in einer Ecke stand. Sie hoben die Köpfe zum Zeichen ihrer Dankbarkeit und blickten zur schmutzigen Holzdecke des Käfigs hinauf. Dabei bewegten sie ihre weichen, dünnen Kehlen. Sie schienen irgend etwas zu erwarten, selbst wenn sie vor sich hin dösten. Und doch sahen sie verwirrt aus.

Es gab keine Rettung. Es gab keine Möglichkeit zu leben und keine zu entfliehen. Sie waren dazu verurteilt, Kälte, Verwirrung und ständige Erwartung zu erdulden.

Plötzlich öffnete sich die Tür des Käfigs – alles geriet in Aufregung. Eine schwärzliche, magere, schmutzige und schwielige Hand fuhr schnell hinein und begann, unter den Hühnern herumzuwühlen. – Das versetzte das Federvieh in Aufruhr. Die Gefangenen spürten den ihnen bereits bekannten tödlichen Geruch; sie alle ergriff ein Schaudern. Sie schlugen mit den Flügeln und versteckten sich unter dem Gefieder des Nachbarn. Die Hand kreiste über ihren Köpfen und brachte sie wie ein starker Magnet zum Zittern. Sie wanderte im Käfig umher, während zwei Augen sie wie ein Radar leiteten. Endlich packte die Hand ein mageres, kleines Hühnchen am Flügel und zog es heraus.

Die Hand, in der das Hühnchen noch flatterte und verzweifelt gacker-



*Ssadegh Tschubak*

### **Der Käfig**

Auf einem Bürgersteig stand an einer zugefrorenen Wasserrinne ein Käfig, der mit Haushühnern aller Arten vollgestopft war. Es waren Kapaune, großkämmige Hähne, schlangenköpfige, kurzschwänzige, kurzbeinige, kümme-, bohnen- und milchfarbene Hennen sowie magere, verkrüppelte Küken. In der Wasserrinne lagen Teereste, ausgequetschte Granatäpfel, verfaulte Orangenschalen, verwelkte Blätter und anderer Abfall, mit geronnenem Blut vermischt und festgefroren. Am Rande der Wasserrinne, neben dem Käfig, sah man auch eine mit gefrorenem Blut gefüllte Grube voll Hühnerfedern, verfaulten Kohlrüben, Zigarettenstummeln, abgehackten Hühnerköpfen und -füßen sowie Pferdemit.

Der Boden des Käfigs war nass und voll Hühnerdreck, vermischt mit Staub, Stroh und Hirsehülsen. Die Füße und Federn der armen Tiere waren feucht von ihrem eigenen Dreck.

Der Käfig war zu eng. Die Hühner drückten sich gegenseitig; wie Maiskörner waren sie dicht aneinander gepresst. Sie hatten zuwenig Platz, um sich zu bücken oder gar frei zu stehen, geschweige denn, sich hinzuhocken. Ununterbrochen pickten sie sich die Köpfe und rupften sich an den Käm-

haben doch in der Marmorbad-Gasse gewohnt, und Sie sind jeden Tag an meinem Laden vorbeigegangen ... Ich selber bin der Mohallel, eben der!"

Jadollah rückte näher:

"Was? Du bist der, der mich so reingelegt hat vor zwölf Jahren? Der Krämer Schahbas? Ich sag dir, es war eine Zeit, da hätte ich dich umgebracht, wenn du mir irgendwo in dieser Gegend unter die Hände gekommen wärest! Aber jetzt? Schade, dass die Zeit uns die Hände gebunden hat!"

Dann sagte er, wie betäubt, zu sich selber: "Bravo, Robabeh! Du hast mich gerächt! Auch er irrte umher, auch er!"

Er wurde wieder still, und ein gequältes Lächeln spielte um seinen Mund.

Der Mann, der auf der Bank gegenüber geschlafen hatte, drehte sich jetzt um, setzte sich auf, gähnte und rieb sich die Augen.

Schahbas und Jadollah schauten sich verstohlen an, aber sie vermieden es, sich in die Augen zu blicken. Die Zeit der Liebesqualen war vorbei für die beiden unglückseligen Männer; für sie war es jetzt an der Zeit, über ihren Tod nachzudenken.

Nach kurzem Schweigen wandte sich Schahbas an den Wirt:

"Akbar, noch zwei Tee!"

Stadt. Seitdem treibt es mich von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf. Es ist jetzt schon zwölf Jahre, dass ich umherirre. Manchmal bin ich Geschichten-erzähler, manchmal Wanderlehrer, manchmal Schreiber; ich rezitierte Verse aus dem *Schahnameh*<sup>1</sup> in den Teehäusern, ich spielte Flöte, und es macht mir Spaß, die Welt und die Menschen zu beobachten. So will ich weiterleben. So lernt man vieles verstehen. Außerdem bin ich jetzt alt, mir bleibt nicht viel Zeit. Mit einem Fuß bin ich hier, mit dem andern schon drüben. Schade, dass einem die ganzen Erfahrungen nichts mehr nützen! Wie treffend sagt doch der Dichter:

'Zwei Leben braucht der Mensch, will er in Weisheit leben: Macht eins ihn weis, kann er dem zweiten Weisheit geben.'

Jadollah schien müde zu sein, er hatte sich offenbar mehr als sonst angestrengt. Jetzt nahm er seine Pfeife in die Hand, starrte zum Fluss hin und horchte auf den abgerissenen Gesang einer fernen Stimme.

Schahbas hob sein Gesicht aus den Händen und seufzte:

"Was zweimal geschieht, bleibt auch ein drittes Mal nicht aus."

Jadollah, der in Gedanken versunken war, hörte ihn nicht.

Lauter sagte Schahbas: "Die wird auch noch einen dritten unglücklich machen."

Jadollah kam wieder zu sich: "Wer?"

"Eben diese Robabeh, die mit dem Teufel im Leib."

Jadollah riss plötzlich die Augen auf. Beunruhigt fragte er: "Was meinst du?"

Schahbas lächelte gezwungen: "Wirklich, wie doch die Zeit den Menschen verändert! Das Gesicht bekommt Falten, die Haare werden grau, die Zähne fallen aus, die Stimme hört sich anders an – kein Wunder, dass wir uns nicht erkannt haben."

"Das begreife ich nicht."

"Hatte Robabeh etwa keine Pockennarben? Zwinkerte sie nicht immer so nervös mit ihren Augen?"

"Woher weißt denn du das?" fuhr Jadollah ihn an.

Schahbas lachte:

"Sind Sie nicht Scheich Jadollah, Sohn des verstorbenen Rassul? Sie

1. Das größte iranische Nationalepos; es wurde im 10. Jahrhundert von Firdousi verfasst.

beh heiraten und sich nachher wieder von ihr scheiden lassen würde; dafür sollte ich ihm außer den Unkosten fünf Toman geben. Er war einverstanden ..."

Schahbas erbleichte und verbarg sein Gesicht in den Händen. "Ein Krämer? Wie hieß er denn? Wo? In welcher Gegend? Nein, nein ... so was gibt's doch gar nicht ..."

Jadollah war so vertieft in seine Geschichte, dass er den Fluss seiner Rede nicht unterbrach:

"Dieser Schult heiratete also meine Frau. Du kannst dir nicht vorstellen, wie es mir dabei zumute war. Die Frau, die drei Jahre lang mit mir verheiratet war und für die ich jeden Mann umgebracht hätte, der nur ihren Namen im Mund führte ... Gerade sie, stell dir das vor, musste jetzt durch mich die Frau dieses schmierigen, fetten Halunken werden! Wer weiß, vielleicht war das jetzt die Strafe dafür, dass ich meine beiden früheren Ehen so ohne Mitgefühl aufgelöst hatte.

Am nächsten Morgen ging ich zu dem Krämer. Er ließ mich eine Stunde lang stehen, eine Stunde, die mir wie eine Ewigkeit vorkam. Als er endlich kam, sagte ich zu ihm: 'Lös jetzt dein Wort ein, lass dich von Robabeh scheiden, und du hast die fünf Toman bei mir gut!' Ich sehe immer noch sein teuflisches Gesicht vor mir; er lachte nur: 'Was? Sie ist doch meine Frau! Nicht für tausend Toman gebe ich auch nur ein Haar von ihr!' Ich war wie vom Blitz getroffen."

Schahbas zitterte: "Nein, das kann doch nicht sein! Das ist nicht möglich ...!"

Jadollah fuhr fort:

"Siehst du jetzt, dass ich das nicht ohne Grund gesagt habe? Verstehst du jetzt, warum ich diese Krämerbande so hasse? Als er sagte, dass er nicht für tausend Toman ein Haar von ihr geben würde, wurde mir klar, warum: er wollte mehr Geld. Aber ich hatte gar keine Lust zum Handeln. Du kannst dir nicht vorstellen, wie elend ich mich fühlte. Ich war wütend, ich war wie betäubt; ich hatte einen solchen Abscheu vor allem, dass ich dem Kerl gar keine Antwort mehr gab. Nur einen Blick gab ich ihm, der schlimmer war als jede Verwünschung. Dann ging ich weg, zum Trödlerviertel, verkaufte meinen Mantel und kaufte mir ein einfaches Gewand. Ich setzte mir einen Filzhut auf, zog ein paar einfache Schuhe an und verließ die

hab ich's ja gewusst, dass du nicht zu mir passt! Gott verbrenne die Seele meines Vaters! Der war daran schuld. Bevor ich mich recht umsehen konnte, hab ich mich schon in deinen schmierigen Armen gefunden, du Kuppeler! Geschlagene drei Jahre habe ich dein Bettlerdasein geteilt, und das ist jetzt der Lohn! Einen solchen Halunken wie dich wünsche ich keinem Menschen an den Hals! Mir reicht's jetzt, keine Macht kann mich dazu bringen, weiter mit dir zu leben! Nichts will ich von dir, wenn ich nur frei bin! Ich gehe, bei Gott! Ich verschwinde! Jetzt gleich, sofort!'

Sie redete so lange auf diese Art, bis es mir zu bunt wurde. Als wir beim Abendessen saßen, habe ich das ganze Geschirr gepackt und in den Hof geschmissen. Wir standen dann auf und gingen zusammen zu Scheich Mehdi und ließen uns von ihm scheiden, auf ewig.

Am Tag darauf bereute ich es. Aber was half das schon? Meine Frau war jetzt für mich unantastbar. Ein paar Tage trieb ich mich wie ein Verrückter in der Stadt herum. Wenn mir ein Bekannter begegnete, versäumte ich es aus lauter Verwirrung, seinen Gruß zu erwidern.

Danach hatte ich keine glückliche Minute mehr. Ich konnte sie keinen Augenblick vergessen, auch schlafen und essen konnte ich nicht mehr richtig. Es hielt mich nicht mehr zu Hause. Türe und Wände schienen mich anzuklagen. Dann war ich zwei volle Monate krank, und auch da nannte ich in meinem Fieber nur immer ihren Namen. Nachher, als ich mich wieder erholte, hätte ich ja nur den Mund aufzumachen brauchen, und ich hätte ein Dutzend Mädchen haben können. Aber sie war eben etwas anderes!

Endlich raffte ich mich auf zu dem Entschluss, sie wieder zu heiraten, koste es, was es wolle. Ihr Eheverbot war inzwischen abgelaufen; für mich gab es nun keine andere Möglichkeit als die, einen Mohallel zu finden, jemanden, der bereit wäre, sie zur Frau zu nehmen und sich dann wieder von ihr scheiden zu lassen, damit ich sie nach Ablauf der hundert Tage selbst wieder würde heiraten können. Und so verkaufte ich mein ganzes Gerümpel für achtzehn Toman, um meinen Plan in die Tat umzusetzen.

In unserer Gegend gab es einen Krämer, an dessen Gesicht sich sieben Hunde hätten sattlecken können, so schmutzig war er. Er war einer von der Sorte, die für eine verschrumpelte Zwiebel ohne weiteres einen Menschen umbringen würden. Also, ich machte mit ihm aus, dass er Roba-

König Dschamschid ist auf die Jagd gegangen ... warum erzählst du den Rest nicht?' Ich war ganz still vor Freude. Ich sagte: 'Heute abend habe ich Kopfschmerzen, ich kann nicht so laut sprechen. Wenn du erlaubst, rücke ich etwas näher.'

So rückte ich näher und näher, bis sie schließlich gezähmt war."

Schahbas fing an zu lachen. Er wollte etwas sagen, hielt sich aber zurück, als er Jadollahs ernste Miene und die feuchten Augen hinter seinen Brillengläsern sah.

Jadollah sagte mit bewegter Stimme:

"Das ist jetzt schon zwölf Jahre her, zwölf Jahre! Du kannst dir nicht vorstellen, was für eine Frau das war! Gehorsam und willig, und sie machte alles für mich. Ach, ich sehe es noch vor mir, wie sie immer einen Zipfel ihres Schleiers zwischen den Zähnen festhielt, wenn sie mit ihren kleinen Händen die Wäsche an die Leine hängte! Sie stopfte mir Hemden und Strümpfe, sie kochte mir Fleischsuppe, sie half meiner Schwester, so umgänglich und so lieb war sie! Und dazu war sie noch klug. Ich brachte ihr das Lesen und Schreiben bei. Nach zwei Monaten konnte sie schon den Koran lesen. Und *Sa'dis*<sup>1</sup> Verse lernte sie auswendig.

Wir verbrachten drei Jahre miteinander, es war die schönste Zeit meines Lebens. Genau in dieser Zeit war es, dass ich der Vermögensverwalter einer recht begüterten Witwe wurde. Sie sah außerdem ganz gut aus. Also, ich machte mich gleich an sie heran. Eigentlich hatte ich vor, sie zu heiraten, aber ich weiß nicht, welcher Teufel das meiner Frau erzählte. Gott, ich hatte ja keine Ahnung, dass dieses verrückte Ding so eifersüchtig war! Wie ich sie auch mit Schmeicheleien umzustimmen versuchte, es berührte sie gar nicht. Und obwohl die Witwe mir noch ein Honorar schuldete, ließ ich es schließlich fahren. Aber du kannst dir nicht vorstellen, was für Szenen mir meine Alte in diesem einen Monat gemacht hat!

Vielleicht war sie übergeschnappt. Vielleicht hat man sie verhext. Sie war völlig verändert. Sie stemmte ihre Hände in die Hüften und sagte mir Dinge, die man von keinem Waschweib hören würde. Sie sagte: 'Du gehörst mit deinem eigenen Turban erwürgt! Wenn ich doch nur deine Brille bald schon auf deinem Scheißsarg liegen sehen könnte! Vom ersten Tag an

---

1. Bekanntes Lyriker des 13. Jahrhunderts

sein Nachfolger und führte sein Geschäft weiter. Er hinterließ mir auch ein Haus mit dem ganzen Plunder. Ich studierte noch Theologie, mit vier Toman und fünfzehn Kilo Weizen pro Monat als Stipendium. Und vor allem in den Trauermonaten ging es mir gut, ich schmarotzte richtig.

Weil der Atem meines seligen Vaters als wunderbringend galt, hat man mich eines Abends zu einem Kranken geholt, damit ich ihn segne. Dort sah ich ein acht- oder neunjähriges Mädchen sich herumtreiben. Ich sage dir, auf den ersten Blick habe ich mich in sie vergafft. Ja, die stürmische Jugend ...!

Vor ihr hatte ich schon zwei Frauen gehabt, von denen ich mich getrennt hatte, aber diesmal war's ganz anders. Wie man eben sagt, *man muss Leila mit Madschnuns Augen sehen*<sup>1</sup>. Jedenfalls, zwei Tage später ließ ich ihren Eltern ein Tuch voll getrockneter Früchte und drei Toman in Münzen bringen, und die Ehe wurde geschlossen. Als man sie am Abend zu mir brachte, war sie so klein, dass man sie tragen musste. Ich schämte mich vor mir selber. Was soll ich es dir verschweigen, die ersten drei Tage zitterte sie jedesmal, wenn sie mich sah. Nun war ich ja erst dreißig, noch jung und dumm; was soll man da erst über die siebzigjährigen Greise sagen, die tausend Krankheiten haben und doch blutjunge Mädchen heiraten.

Ach, was versteht so ein Kind denn schon vom Heiraten? – Ein buntes Kopftuch, ein paar neue Kleider, und nach den Schlägen und Schimpfworten im Elternhaus Zärtlichkeit und Verehrung. Aber sie ahnt nicht, dass auch das Leben im Haus ihres Mannes kein Zuckerschlecken ist. Jedenfalls gab ich mir alle Mühe, sie zu zähmen; in der ersten Nacht hatte sie Angst vor mir. Sie weinte. Ich liebte sie, schmeichelte ihr und bat: 'Nimm Vernunft an, Mädchen, blamier mich nicht! Schön, schlafe du in einer Ecke des Zimmers, und ich schlafe in der anderen.' Da ich Mitleid hatte mit ihr, vermied ich jeden Zwang, zumal ich ja auch schon meine Erfahrungen hatte. Und so hörte sie auch auf mich.

In der ersten Nacht erzählte ich ihr ein Märchen, und sie schlief ein.

In der zweiten Nacht erzählte ich ihr eine neue Geschichte, hob aber die zweite Hälfte für den folgenden Abend auf.

In der dritten Nacht sagte ich kein Wort, bis sie selber anfang: 'Also,

---

1. Ein berühmtes Liebespaar in der klassischen persischen Dichtung

verschluckt! Nicht einmal einen Brief hat sie geschrieben! Es ist schon wahr, die Weiber haben eine Rippe zu wenig!"

"Es ist die Schuld der Männer", meinte Jadollah, "dass sie ihnen nicht die Augen öffnen."

Schahbas spann seinen Faden weiter:

"Eigentlich war sie überhaupt nicht ganz bei sich. Ich weiß nicht, was passiert ist, dass sie plötzlich so komisch wurde. Manchmal hat sie sogar im Stillen geweint. Vielleicht war es wegen ihrem ersten Mann."

"Warst du denn ihr zweiter Mann", fragte Jadollah.

"Ja doch! ... Wo war ich denn gleich?"

"Bei ihrem ersten Mann."

"Ja, zuerst dachte ich, es sei wegen ihrem ersten Mann ... Auf jeden Fall, soviel ich ihr auch zuredete, es war, als wenn ich gegen eine Wand sprechen würde. Sie war wie besessen. Ich weiß nicht einmal, was sie mit meinem Sohn angestellt hat. Ob ich ihn wieder einmal sehen werde? Den Sohn, den Gott uns auf so viel Bitten und Flehen hin geschenkt hat!"

"Ach, wen du auch anschaut, jeder hat seine Last. Ich meine, es geht einfach darum, dass die Menschen erst wirklich Menschen werden. Nun ja, solange sie Esel sind, reitet man sie eben. Einst hab ich ja selber von der Kanzel gepredigt: Wer einmal nach Mekka pilgert, wird von Sünden rein, und sein Platz im Paradies ist ihm gewiss."

"Sie sind doch nicht vielleicht Geistlicher?"

"Das war vor zwölf Jahren. Du siehst, ich trage keinen Turban. Jetzt mache ich alles und nichts."

"Wieso? Das verstehe ich nicht."

Jadollah befeuchtete seine Lippen und sagte mit trauriger Stimme: "Auch mein Leben hat eine Frau zerstört."

"Diese verfluchten Weiber!"

"Nein, das hat mit den Weibern nichts zu tun. Das war meine eigene Schuld. Wenn du in Teheran gelebt hast, hast du sicher von meinem Vater gehört. Wir waren eine angesehene Familie. Mein Vater war ein geachteter Mann; sein Name wurde nur mit Ehrfurcht ausgesprochen. Wenn er predigte, war die ganze Moschee voll. Alle Großkopfigen hatten Respekt vor ihm. Nicht, dass du etwa glaubst, ich sei ein Aufschneider; denn was er vorstellte, das war er auch wirklich. Kurz, nach seinem Ableben wurde ich



Schahbas meinte: "Unsere Zeit ist um. Wir gehören, wie man so sagt, zum alten Eisen, uns fehlt zum Sterben nur noch das Totenhemd! Was haben wir doch nicht alles getrieben auf dieser lumpigen Welt! Einmal hatte ich in Teheran einen Krämerladen, da legte ich jeden Tag sechs Rial auf die Seite!"

Jadollah fiel ihm ins Wort: "Was, Krämer? Ich kann sie nicht leiden, diese ganze Krämerbande!"

"Wieso nicht?"

"Das ist eine lange Geschichte, jetzt erzähl du erst einmal zu Ende!"

Schahbas nahm den Faden wieder auf: -

"Ja, ich hatte einen Krämerladen. Es ging alles gut, so langsam richtete ich mich häuslich ein in meinem Nest. Da tauchte so ein Luder auf. Es ist jetzt fünf Jahre her, dass es mir wegen dieser Frau so dreckig ging. Das war keine Frau, das war ein Teufel! Gerade war ich mit viel Mühe so weit gekommen, es mir gemütlich zu machen, da machte sie alles wieder kaputt. Kurzum, eines Abends kam sie von der Moschee zurück mit der Flause im Kopf, der Prophet habe sie aufgerufen, sich als Pilgerin von ihren Sünden rein waschen zu lassen; du kannst dir nicht vorstellen, wie sie mich bestürmte. Ich Dummkopf, wegen dieser Frau den Verstand zu verlieren! Was soll's, der Mensch ist nun einmal dumm, da lässt sich doch so ein Prachtkerl, wie ich's einmal war, von einer Frau den Kopf verdrehen ... Gott behüte uns vor diesen ausgefuchsten Weibern! Eines Abends sagte sie: 'Mir ist alles gleich, ich will einfach weg, ich will frei sein! Schließlich habe ich ja noch ein Armband und eine Halskette, die verkaufe ich, und dann verschwinde ich. Ich habe den Koran befragt, das Omen war gut. Entweder du lässt dich von mir scheiden oder ich erwürge dein Kind, ich schwör's dir!' Wirklich, ich konnte tun, was ich wollte, es hat alles nichts geholfen. Zwei Wochen lang hat sie mich nicht angeschaut, sie trieb es so weit, dass ich endlich alles zu Bargeld machte, was ich besaß, und es ihr gab. Sie nahm meinen zweijährigen Sohn und verschwand. Es ist jetzt fünf Jahre her, dass sie weg ist; und was aus ihr geworden ist, weiß ich nicht."

Jadollah sagte: "Hoffentlich tun ihr diese verfluchten Araber nichts an!"

"Ja, bei diesen halbwilden Arabern – diesen Ketzern, die nichts haben als ihre trostlose Wüste und ihre ewige Sonne. Sie war wie vom Erdboden

Viertel. Heutzutage sind die Jungen alle schlapp, mit denen ist nichts los. Da war es zu unserer Zeit doch noch anders. Es ist schon so, wie das Sprichwort sagt: 'Schwach und gebeugt vom langen Lebenslaufnehm' ich's doch noch mit jedem Jungen auf.'"

Jadollah zog an seiner Pfeife: "Ach ja, Jahr für Jahr trauert man dem Vorjahr nach!"

Schahbas sagte: "Gott ist allmächtig, und wir sind alle in seiner Hand!"

Jodollahs Miene wurde ernst:

"Ich sage dir, es gab einmal eine Zeit, da hatten wir dreißig hungrige Mäuler zu Hause; und jetzt, jetzt muss ich mir den Kopf zerbrechen, wo ich den einen *Rial*<sup>1</sup> für meinen Tabak und den Tee hernehmen soll. Bis vor zwei Jahren unterrichtete ich an drei verschiedenen Stellen, ich verdiente acht Toman im Monat. Gerade vorgestern, an *Eyd-e Ghorban*<sup>2</sup>, war ich bei einer reichen Familie, bei der ich früher einmal Hauslehrer war. Die hatten mich gebeten, das Opfergebet fürs Schaf zu sprechen. Der Metzger dort hob das wehrlose Tier ohne jedes Mitgefühl hoch und warf es auf den Rücken. Wie er noch das Messer schärfte, rührte sich das Tier und stand auf. Ich weiß nicht, irgend etwas war auf dem Boden; ich sah, dass dem Schaf ein Auge geplatzt war, es blutete. Mir wurde ganz schlecht, ich sagte, ich hätte Kopfschmerzen, und ging weg. Die ganze Nacht sah ich den blutenden Kopf von dem Schaf vor meinen Augen. Da machte ich meinen Mund auf und lästerte. Nein, Gott möge mir verzeihen, an Seiner Güte darf man nicht zweifeln, aber diese hilflosen Kreaturen sind doch unschuldig. Ach Gott, Du weißt es selbst am besten, wir sind alle Sünder."

Jadollah versank für eine Weile in seinen Gedanken und fing schließlich noch einmal an:

"Ach ja, wenn ich alles sagen könnte, was ich im Herzen trage ...! Aber man kann ja nicht alles sagen. Gott sei mir gnädig."

Schahbas schien die Lust verloren zu haben. "Was soll's! Das bringt doch alles nichts!"

Jadollah sagte verdrossen: "Ja, was kann man schon machen? Die Welt ist seit eh und je so gewesen."

---

1. Iranische Währungseinheit

2. Islamisches Opferfest

Die Sonne schien noch. Von unten war das eintönige Rauschen des Wassers zu hören, das tief in seinem Bett wirbelte und dem Ort eine angenehme Frische verlieh. Auf einer Ruhebänk vor dem Teehaus lag ein Mann mit einem feuchten Tuch über dem Gesicht; er hatte seine Stoffschuhe säuberlich nebeneinander gestellt. Auf einer Bank gegenüber saßen zwei Männer im Schatten eines Maulbeerbaumes beisammen und unterhielten sich angeregt. Sie plauderten so lebhaft, dass man hätte meinen können, sie kannten sich schon seit Jahren.

*Maschhadi*<sup>1</sup> Schahbas, ausgemergelt, mit buschigem Schnauzbart und zusammengewachsenen Brauen, saß geduckt auf einer Ecke der Bank, bewegte seine hennagefärbten Hände und sagte:

"Gestern war ich bei meinem Cousin in *Morgh-Mahalleh*<sup>2</sup>, er hat dort einen kleinen Baumgarten. Er hat mir erzählt, dass er letztes Jahr für die Pflaumen und Aprikosen aus seinem Garten dreißig *Toman*<sup>3</sup> bekommen hat. Aber dieses Jahr ist ihm alles erfroren und von den Bäumen gefallen. Und obendrein ist zu Beginn des Fastenmonats seine Frau krank geworden, das hat ihn auch einen Haufen Geld gekostet."

*Mirsa*<sup>4</sup> Jadollah, der genüsslich seine Pfeife rauchte, rückte die Brille zurecht, kratzte sich in seinem angegrauten Bart und sagte:

"Es ist einfach in allem kein Segen mehr!"

Schahbas nickte zustimmend:

"Genauso ist es! Eine trostlose Zeit. Es ist nicht mehr wie früher. Wie ich vor fünfundzwanzig Jahren in *Chorassan*<sup>5</sup> war, haben drei Kilo Fett nur zwei *Abbassi*<sup>6</sup> gekostet. Für hundert *Dinar*<sup>7</sup> gab es zehn Eier. Wir haben Fladenbrot gekauft, mannshoch, sage ich dir! Was machte es schon, wenn man kein Geld hatte! Mein Vater selig hatte aus dem Süden einen Esel gekauft, da sind wir einfach beide zusammen darauf geritten. Ich war schon zwanzig und spielte immer noch Murmeln mit den Kindern in unserem

1. Auch: Maschdi; Ehrentitel für einen Moslem, der nach Mesched (= Maschhad, Hauptstadt der Provinz Chorassan) gepilgert ist.

2. Stadtviertel in Teheran

3. Iranische Währungseinheit (= 10 Rial)

4. In früheren Zeiten Bezeichnung für einen lese- und schreibkundigen Mann.

5. Provinz in Nordostiran

6. Alte Münze im Wert von 20 Dinar

7. Ehemals kleinste Münze

## Moderne persische Erzählungen in deutscher Übersetzung

(Übertragen von Touradj Rahnema)

*Ssadegh Hedajat*

### Die Scheinehe

Am späteren Nachmittag lag *Pass Ghal'eh*<sup>1</sup> still und verlassen in den Bergen. Vor einem kleinen Teehaus standen auf einem Tisch Glaskaraffen mit *Dugh*<sup>2</sup> und *Scharbat*<sup>3</sup> und Gläser in verschiedenen Farben. Auf der Estrade war ein ausgeleiertes Grammophon mit uralten Schallplatten zu sehen.

Der Wirt krepelte seine Hemdsärmel hoch und machte sich am kupfernen Samowar zu schaffen. Er schüttete die nassen Teeblätter weg, nahm dann einen leeren Blechkübel, den man mit einem Handgriff aus Draht versehen hatte, und ging zum Fluss hinunter.

- 
1. Kleiner Ausflugsort in der Nähe von Teheran
  2. Mit Wasser verdünnter und gesalzener Joghurt
  3. Süßer Kühltrank

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

des Umhertastens. Es ist eine Zeit anstrengenden, noch nicht abgeschlossenen Suchens. Diese Unsicherheit kommt auch in der Literatur zum Vorschein. Allein in der erzählenden Prosa ist es anders: die Stagnation ist überwunden, es hat sich eine Entwicklung in neuen Inhalten und Formen angebahnt.

oft wiederkehrendes Thema. Seine Menschen "fühlen sich unsicher, unfrei, ausgesetzt und schutzlos; sie sind einer Staatsmacht ausgeliefert, die für ihr Bestehen zu allen Mitteln greift."<sup>1</sup> In der Erzählung "Die Verfolgung" zum Beispiel wird ein Savak-Spitzel dargestellt, der in einem Armenviertel von Teheran zwei jungen Studenten nachspürt, um Informationen über sie zu sammeln.

In zahlreichen Erzählungen stellt Ssa'edi, wenn auch in symbolhafter Form, die politischen Verhältnisse in seiner Heimat dar. Die Geschichte "Die Flucht in die Freiheit" ist ein Beispiel dafür. Die knapp gehaltene Erzählung basiert auf einem persischen Volksglauben, nach dem die Riesen in Brunnen gefangen gehalten werden. Der Autor unternimmt hier den Versuch, seinen Lesern vor Augen zu führen, welches Unheil geschehen kann, wenn man aus Dummheit, Irrtum oder Mitleid einem Riesen zur Freiheit verhilft.

Ssa'edis Schauplätze sind meistens düstere Irrenhäuser und Bordelle, verstaubte Kliniken und verödete Friedhöfe. Seine Helden sind oft unausgeglichen und psychisch gestört.

Nicht viel anders sind die Menschen bei dem Arzt und Schriftsteller Bahram Ssadeghi (1936-1984), der auch in seinem Werk gern das moderne Stadtleben und dessen Problematik behandelt. Die Absurdität des Lebens in der Großstadt, die in seinen Augen einem Irrenhaus gleicht, beschreibt der Autor fast ausschließlich in einer satirischen Sprache, die der von Hedajat ähnelt, aber noch stärker ausgeprägt ist. Sein trockener Humor ist nie Selbstzweck, er ist "tiefgründig, geistvoll und hat oft etwas von Tschechowscher Ironie."<sup>2</sup>

Ssadeghis satirische Erzählweise, seine spritzige Sprache und seine zahlreichen skurrilen Einfälle machen ihn zu einem interessanten, geistreichen und lesenswerten Autor.

Das 20. Jahrhundert bedeutet für Iran eine Periode sich überstürzender, grundlegender Veränderungen, die an der sozialen Struktur des Landes rütteln und seine uralten Traditionen angreifen. Es ist eine Zeit der Kämpfe,

1. Touradj Rahnema: Im Atem des Drachen, a.a.O., S. 23.

2. Ebenda, S. 24.

"Gegenwart mit einer unbestimmten Vergangenheit in Zusammenhang gebracht wird, gewissermaßen als Abbild der Kontinuität der jahrtausendealten iranischen Kultur mit ihrem eigenen inneren Zusammenhang, wird doch über die Bedeutung dieser Geschichte und die Umstände ihrer Entstehung keine endgültige Aussage gemacht."<sup>1</sup>

In einer typischen Erzählung Golschiris steigert sich ein fast krankhaft seines eigenen Zustandes bewusster Sprecher in einen inneren Monolog hinein, der zwar stellenweise die Persönlichkeit bloßlegt, sie aber zugleich auch verbirgt oder verschleiert. Das Spiel von "Enthüllung und Verbergen, die Subjektivität, die durch die Tatsachen teils belegt und teils widerlegt wird, ermöglicht es dem Leser, sich gleichsam auf einer konzentrischen Kreisbahn auf ein inneres Zentrum zuzubewegen, das stets im Halbdunkel bleibt."<sup>2</sup> Golschiris zurückhaltende Ausdrucksweise, das Vermeiden aller Situationen, die irgendwie melodramatisch wirken könnten, bieten jedoch dem Leser die Möglichkeit, das Gefühl einer tiefen Verbundenheit mit einer oder einigen wenigen Figuren zu entwickeln, die zwar nicht unbedingt typisch und symbolisch, dafür aber real und glaubhaft wirken.

Golschiris Gestalten, die entweder mit Erinnerungen an eine einstige Harmonie oder mit Gedanken an ein künftiges Goldenes Zeitalter beschäftigt sind, "scheinen sich – intellektuell und künstlerisch veranlagt, wie sie sind – mit der gegenwärtigen Tragödie aussöhnen zu können."<sup>3</sup> Zumindest wissen sie um die Möglichkeit eines besseren Daseins, sei es nun in einer rätselhaften Vergangenheit oder in einer offenen Zukunft.

Mutiger als die beiden oben genannten Autoren in der Schilderung der politischen Verhältnisse ist der Erzähler und Dramatiker Gholam-Hosseyn Ssa'edi (1935-1985). Auch er schöpft seine Thematik hauptsächlich aus dem Leben der Teheraner Kleinbürger, deren von der Schriftsprache stark abweichenden Dialekt er bedenkenlos in seinem Werk verwendet.

Ssa'edi war von Beruf Psychiater. Kaum verwunderlich also, dass nicht selten das Pathologische in seinen Erzählungen zum Ausdruck kommt. Und Angst, die nicht nur psychisch, sondern auch soziologisch bedingt ist, ist ein

1. Touradj Rahnama: Huschang Golschiri. In: Kindlers neues Literaturlexikon, a.a.O., S. 482.

2. Ebenda, S. 482.

3. Ebenda, S. 482.



behandelt: Huschang Golschiri (1938-1999).

Nach seinem ersten Erzählband, "Wie immer", wurde Golschiri durch die Veröffentlichung von "Prinz Ehtedschab" (1968) berühmt. Nach diesem überwältigenden Erfolg erschienen kurz nacheinander ein Dutzend kürzere und längere Erzählungen, u.a. "Kristin und Kid" (1968), worin es um eine allmählich entstehende Liebesbeziehung zwischen einem Iraner und einer Engländerin geht. Das Thema der kulturübergreifenden Beziehung und ihrer Probleme wird anhand der unterschiedlichen Einstellungen der Protagonisten zu Dingen wie Schach, Kalligraphie und Poetik konkret herausgearbeitet.

1975 erschien Golschiris bekannter Erzählband "Meine kleine Kapelle", in dem eine der besten Geschichten des Autors zu lesen ist: "Der Mann mit der roten Krawatte". Sie enthält den Bericht eines Spitzels der unter dem Schah existierenden Geheimpolizei Savak über einen verdächtigen Lehrer. Mit beißender Ironie und dennoch in ruhigem Ton zeigt der Autor hier die primitiven, ja lächerlichen Methoden eines Geheimpolizisten bei seiner Arbeit.

Seit der iranischen Revolution von 1979 hat Golschiri eine Reihe von erzählerischen Werken veröffentlicht, in denen seine wachsende stilistische Meisterschaft und die immer komplexer werdende Erzähltechnik zu erkennen sind. So die Geschichte "Der fünfte Heilige" (1980). Sie handelt von einem Zeitgenossen, der intensiv damit beschäftigt ist, einen mittelalterlichen Text abzuschreiben oder vielmehr zu rekonstruieren; einen Text, der beschreibt, wie eine Stadt über lange Jahre hin ihren legendären Erlöser erwartet. Jeden Morgen bringt die Menge der Gläubigen ein gesatteltes und prächtig geäumtes Pferd an das Stadttor, wo der sagenhafte Erlöser auftauchen soll. Der Herrscher der Stadt, der die erwartete Ankunft des Erlösers fürchtet, stellt sein Bild an den Stadttoren auf und erteilt seinen Bediensteten den Befehl, jeden, der dem Erwarteten auch nur im entferntesten gleicht, festzunehmen und zu köpfen. Als ein Zufall das gesattelte Pferd in den Hof des Sultans treibt, ergreift dieser schließlich die, wie er meint, günstige Gelegenheit, besteigt das Tier und hofft, damit als Erlöser anerkannt zu werden. Sowohl Pferd als auch Reiter werden gesteinigt, und es bleibt dem Leser überlassen, den Sinn des Textes zu deuten und seine Relevanz für die eigenen Zeitumstände zu erkennen. Während also die

händler und Handwerker. Mit viel Geschick zeichnet er die kleinen Freuden und die großen Leiden dieser Menschen auf, für deren Schwächen er stets Verständnis aufbringt. Bei ihm ist nicht der Mensch allein für sein Unglück verantwortlich, sondern vor allem der Staatsapparat, unter dem er lebt.

In den persischen Erzählungen der Gegenwart werden die Aussagen nicht immer offen dargelegt; oft verwenden die Autoren eine symbolische Sprache in ihren Werken. So auch Mir-Ssadeghi in seiner Geschichte "Die verschwundenen Bäume". Die Bäume – sie symbolisieren die Menschen – können die feindselige Atmosphäre, die rohe Gewalt nicht mehr ertragen. Sie wandern aus! Doch der Held der Geschichte, ein Zeitungsreporter, der über das unheilverkündende Verschwinden der Bäume nicht berichten darf, will die Hoffnung auf eine bessere, humane Zeit nicht aufgeben: "Die Wolken werden wieder am Himmel erscheinen, der Regen wird wiederkehren. Alles wird von neuem zu leben beginnen, und die Bäume werden wieder blühen. Die Gärten werden erfüllt sein vom Lärm der Kinder, und die ausgewanderten Vögel werden heimkommen."<sup>1</sup> Damit spricht der Autor einen alten Wunsch seiner Landsleute aus, die so oft im 20. Jahrhundert von den politischen Entwicklungen in ihrer Heimat enttäuscht worden sind.

Mir-Ssadeghi ist in der Darstellung der Menschentypen ein vielseitiger Erzähler. "Seine Frauen sind meistens, wenn sie jung sind, kokette, affektierte und zanksüchtige Wesen; ältere Frauen haben bei ihm oft etwas Scheinheiliges und Hinterlistiges an sich. Die Männer hingegen sind armelige, mitleiderregende Geschöpfe, die meist bessere Väter sind als Ehemänner."<sup>2</sup>

Eine Eigentümlichkeit Mir-Ssadeghis ist seine Experimentierfreudigkeit, sowohl in bezug auf seine Themenwahl als auch hinsichtlich seiner Darstellungsweise. Die Erzählung "Das Blauhemd", in der die politische Manipulation durch den Staat dargestellt wird, zeigt diese Tendenz deutlich.

Mir-Ssadeghi teilt seine Freude am Experimentieren mit einem anderen Schriftsteller, der ebenfalls mit Vorliebe das Leben in der Großstadt

- 
1. Touradj Rahnama (Hrsg.): *Einer aus Gilan. Kritische Erzählungen aus Persien*. Berlin 1984, S. 57.
  2. Touradj Rahnama: *Im Atem des Drachen*, a.a.O., S. 23.

eigenen Leib erfahren muss."<sup>1</sup> Damit wird die Verbindung zwischen Armut und Ungerechtigkeit und der Herabwürdigung derer, die sie erfahren, so überzeugend beschrieben, wie man es in der persischen Gegenwartsliteratur selten liest.

Doulatabadis Helden besitzen keine feste gesellschaftliche Identität: Die überschaubare Gemeinschaft, deren Normen sie ganz natürlich übernommen haben, verwandelt sich unversehens in eine komplexe Gesellschaft, die sie kaum begreifen und mit der sie sich nicht identifizieren können. So vermitteln seine Erzählungen "eine Vielzahl schmerzhafter Erfahrungen, haben kaum Raum für Humor und bieten wenig Hoffnung auf Befreiung oder Erlösung."<sup>2</sup>

Doulatabadi gehört zu den stärksten Talenten unter den iranischen Schriftstellern der Gegenwart. Seine ihm ganz eigene, geschliffene Sprache mag zwar manchmal eintönig, ja ermüdend wirken, sie entspricht jedoch genau ihrem Gegenstand, dem dargestellten Dorfmilieu und dessen spezifischen Problemen. Außerdem zeichnen ihn seine kraftvollen Naturbeschreibungen, seine präzise Beobachtungsgabe und sein psychologisches Einfühlungsvermögen aus.

Doulatabadis jüngerer Kollege Faghiri war zwei Jahre als Lehrer bei der "Armee des Wissens" tätig. Er hatte dort, wie viele iranische Abiturienten, die Aufgabe, den Dorfkindern Lesen und Schreiben beizubringen. So beruhen seine Geschichten auf den Erlebnissen dieser Zeit.

Auch in Faghiris Erzählungen findet man typische Bestandteile der "Dorfgeschichte": Bodenständigkeit, Naturverbundenheit, Heimatliebe. Dennoch fallen gewisse Unterschiede zwischen den beiden Autoren ins Auge: Faghiri fehlt die kraftvolle, nuancierte Sprache seines Kollegen; zudem sind seine Milieuschilderungen nicht so eindrucksvoll.

Das Leben in der Großstadt ist ein anderes Thema, das von den zeitgenössischen iranischen Autoren mit Vorliebe behandelt wird. Zu den wichtigen Vertretern dieser Thematik gehört der Erzähler Dschamal Mir-Ssadeghi (1933), der vornehmlich das Leben der Teheraner Kleinbürger beschreibt. Seine besondere Stärke liegt in der Darstellung der Klein-

1. Touradj Rahnama: *Mahmud Doulatabadi*. In: *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 21. München 1998, S. 336.

2. Ebenda, S. 337.

ne kämpferischen Naturen. Doch es gibt Ausnahmen: In der Erzählung "Der Kuhhirt" zum Beispiel lässt der Autor seine Dörfler den Schritt von der Resignation zum passiven und schließlich sogar zum aktiven Widerstand tun. Hier wird berichtet, wie die Abgesandten der allmächtigen Staatsgewalt in das Dorf kommen, um die jungen Burschen zum Wehrdienst einzuberufen. Schon vorher hat sich die Nachricht von ihrer Ankunft herumgesprochen, und so finden sie in dem wie ausgestorben wirkenden Dorf nur Kinder und Alte. Die Söhne, deren Arbeitskraft für die Familie unerlässlich ist, und die Wehrdienst als "Fron" betrachten, halten sich verborgen, während die Alten schweigend der rohen Gewalt trotzen und sich lieber niederknuppeln lassen, als die Schlupfwinkel der Söhne zu verraten. Als einziger Rekrut wird schließlich der Sohn des Kuhhirten abgeführt, der aber bei erster Gelegenheit desertiert. Als er in sein Heimatdorf zurückkehrt, gerade rechtzeitig, um seinem eben verstorbenen Vater das letzte Geleit zu geben, geht wieder die Nachricht von der baldigen Ankunft der Truppenausheber durchs Dorf. Jetzt aber, zur Auflehnung gegen die als Unrecht empfundenen staatlichen Maßnahmen entschlossen, ruft er seinen Mitbürgern zu: "Los, wir müssen jetzt zu den Knüppeln greifen!"

Unter Doulatabadis Erzählungen nimmt "Ssoleymans Auswanderung" eine Sonderstellung ein: Darin wird die häufig erniedrigende und ungerechte Behandlung der iranischen Frau in eindrucksvoller Weise dargestellt. Die Frau des Feldarbeiters Ssoleyman geht in die Stadt, um dort einer Bekannten bei der Entbindung beizustehen, und kehrt nach zwei Monaten gut gelaunt ins Dorf zurück. Während ihrer Abwesenheit konnte der Ehemann die Sticheleien der Dorfbewohner nicht ertragen und suchte Trost im Rauschgift. Und da man ihn eines Diebstahls beschuldigt, wird er öffentlich ausgepeitscht und landet schließlich im Gefängnis. Doch er kann, selbst nach seiner Entlassung, seiner Wut über seine Frau nicht Herr werden. Er verprügelt sie erbarmungslos und verlässt sie schließlich unter Mitnahme der beiden kleinen Kinder.

Dieser Feldarbeiter "lässt seine Wut an der Familie aus, indem er seine unschuldige Frau mit derselben Gewalttätigkeit behandelt, die er, den rohen Zwängen eines traditionellen Feudalsystems ausgesetzt, am

bevorzugten Themen.

Das vorherrschende Thema in den Erzählungen vieler Schriftsteller dieser Generation ist die soziale Ungerechtigkeit. In der Kurzgeschichte "Unterm Regen" (von A. Mahmud) zum Beispiel wird ein arbeitsloser Mann gezeigt, der sein Blut verkauft, um Geld zu verdienen und seine Familie zu ernähren. Das Erschütternde an dieser Geschichte ist, dass sie in einer Gegend spielt, in der sich das iranische Öl, der größte Reichtum des Landes, befindet. Die Beziehung zwischen Blut und Öl drängt sich unwiderstehlich auf: das Blut, das dem Mann aus den Adern gesaugt wird, symbolisiert das Öl, das man dem Volk wegnimmt, ohne dafür wirklich etwas zu geben.

Ein Lieblingsthema einiger jüngerer iranischer Autoren ist das Leben auf dem Land, wo die sozialen Missstände trotz mancher Reformen am deutlichsten sind. Unter den Autoren, die sich hauptsächlich mit den Problemen der Landbevölkerung befassen, ragen zwei hervor: Mahmud Doulatabadi (1940) und Amin Faghiri (1944).

Doulatabadis Gestalten sind meist bescheidene Bauern, die in ständiger Angst leben. Sie werden bedroht von Missernten und Pflanzenschädlingen, von Naturkatastrophen und nicht zuletzt von den reichen, rücksichtslosen Grundbesitzern.

Da ist zum Beispiel der "Herr", der den Arbeiter nach achtzehnjährigen, treuen Diensten einfach verjagt, weil er angeblich zu nichts mehr taugt; oder eine verwitwete Landbesitzerin kündigt einem langjährigen Pächter den Vertrag auf, weil sie ihren jungen Liebhaber mit diesem Land an sich fesseln möchte, den sie aber, nachdem ihn der Streit um ebendieses Land zum Mord getrieben hat, kurzerhand von der Schwelle weist. Ein anderer "Herr" weigert sich einfach, seinem Arbeiter den zuvor schriftlich vereinbarten Lohn zu bezahlen, und verleugnet kaltblütig seine Unterschrift.

In den Erzählungen Doulatabadis stehen die Vertreter des Staates und des Rechts auf seiten der Mächtigen: der Gendarm ebenso wie der Gerichtsbeamte. In der Geschichte "Der Mann aus der Wüste" zum Beispiel, in der ein Feldarbeiter den Grundbesitzer anklagt, weil er seinen Lohn nicht bezahlen will, sind sogar seine eigenen Verwandten nicht bereit, gegen den übermächtigen Grundherrn auszusagen.

Die Menschen in Doulatabadis Erzählungen sind im Allgemeinen kei-

Al-e Ahmads Einfluss auf seine jüngeren Kollegen war enorm, wenn auch nicht so nachhaltig wie der von Hedajat. Doch seine Errungenschaften als Erzähler können nicht darüber hinwegtäuschen, "dass seine Stärke eigentlich auf dem Gebiet des Essays liegt."<sup>1</sup>

Resa Schah, der iranische Monarch, der 1925 mit Unterstützung der Engländer an die Macht gekommen war, blieb seinen Freunden lange treu. Als er jedoch mit dem Naziregime in Deutschland zu sympathisieren begann, wurde er 1941 von den Alliierten zum Abdanken gezwungen. Er starb im Exil in Südafrika.

Resa Schahs Regierungszeit ist gekennzeichnet durch den politischen Einfluss Englands, das vor allem an der iranischen Erdölindustrie interessiert war. Diese Situation ändert sich nach dem Zweiten Weltkrieg und in der Regierungszeit des neuen Monarchen. Nach der Schwächung der englischen Position betritt nun Amerika die politische Bühne im Mittleren Osten. Diesen Machtwechsel bekommt Persien besonders in dem Moment zu spüren, als der iranische Ministerpräsident Mossaddegh 1951 die Ölindustrie verstaatlicht, wodurch die Einflussnahme der USA im Mittleren Osten gefährdet wird. Der von den Amerikanern organisierte Militärputsch vom August 1953 ist die Reaktion darauf. Er dient einem doppelten Zweck: einerseits die nationale Bewegung im Land zu unterdrücken und dem ins Ausland geflüchteten Schah die Rückkehr nach Iran zu ermöglichen, andererseits die Verstaatlichung des Erdöls rückgängig zu machen. Die Amerikaner erreichen beides.

Nun beginnt ein neuer Abschnitt der politischen und geistigen Unfreiheit in der Geschichte Irans. Das neugegründete Sicherheitsorgan Savak greift durch. Presse, Rundfunk und Bücher werden streng zensiert; viele Autoren werden verhaftet und zu jahrelangen Gefängnisstrafen verurteilt. Genau in diese Phase fällt die schriftstellerische Tätigkeit der dritten, ab 1930 geborenen Generation der zeitgenössischen iranischen Autoren. Das ist die Generation, die sich nicht nur durch ihre literarische Aktivität, sondern ebenso durch ihre mutige Haltung gegenüber dem Terrorregime auszeichnet. Die Leistung dieser Autoren auch annähernd aufzuzeigen, würde zu weit führen; ich begnüge mich deshalb mit der Aufzählung einiger ihrer

1. Touradj Rahnama: *Im Atem des Drachen*, a.a.O., S. 19.

lich, knapp und ohne jede Verzierung.

Tschubaks Erzählrhythmus ist im allgemeinen ruhig und ändert sich nur in seltenen Fällen. Die Erzählungen "Die Leuchtrakete" und "Sturm über dem Meer" gehören zu den wenigen Ausnahmen. In schleppender Sprache wird in "Die Leuchtrakete" ein Tag im Leben eines iranischen Dorfes geschildert, wo eine kleine Maus für große Aufregung sorgt. Das gefangene Tier soll umgebracht werden, und über die Vernichtungsmethode berät sich fast das halbe Dorf. Solange sich die Einwohner über das Schicksal der Maus unterhalten, ist der Sprachrhythmus langsam, ja fast ermüdend; erst in dem Moment, als sich das gequälte Tier befreit und davonrennt, steigert sich das Sprachtempo plötzlich. In der Erzählung "Sturm über dem Meer", wo ein gewaltiges Unwetter die innere Unruhe der Hauptgestalt widerspiegeln soll, verfährt der Autor ähnlich; nur ist hier die Spannung bei weitem größer und wirkt der Erzählton von Beginn an dramatischer.

Neben Tschubak steht, ihm an erzählerischem Talent nicht ganz ebenbürtig, der um sieben Jahre jüngere Al-e Ahmad. Al-e Ahmads Schaffen kann in zwei zeitliche Abschnitte eingeteilt werden: In der Periode vor 1953 schrieb er, der aus einer streng religiösen Familie stammte, Erzählungen, in denen er hauptsächlich soziale Verhältnisse in seiner Heimat kritisierte und sich über das Verhalten seiner frommen Helden lustig machte. Dieser Haltung bleibt der Autor auch später treu, nur dass er sich nach 1953 noch intensiver mit seinen bisherigen Themen auseinander setzt. Dabei tritt allerdings eine Wandlung ein: er findet seine verdrängten Gefühle für die Religion wieder. Al-e Ahmads Eigenart hängt nicht nur mit seiner Themenwahl zusammen; von weit größerer Bedeutung ist für seine literarische Stellung der von ihm entwickelte sprachliche Ausdruck in seiner späteren Schaffensperiode. Nun verschwindet der düstere, von Hedajat herkommende Erzählton; dafür setzt ein aggressiver und satirischer Ton ein. Die neue Sprache, die dem Volksmund abgelauscht ist, findet rasch ihre Nachahmer.<sup>1</sup> Diese müssen aber bald einsehen, dass sie nicht imstande sind, den Weg ihres Meisters weiterzugehen.

1. Vgl. Faramarz Behzad (Hrsg.): *Moderne Erzähler der Welt (Iran)*. Tübingen, Basel 1978, S. 12.

Die Welt von Tschubak ist düster, verdorben und aus den Fugen geraten. Sie gleicht, wie es in der Erzählung "Das berberitzenrote Kleid" direkt zum Ausdruck kommt, "einem Leichenhaus, in dem es nur zwei Arten von Menschen gibt: die Toten und die Leichenwäscher. Die einen sind still und passiv, die anderen dreist und skrupellos."<sup>1</sup> In dieser Welt ist alles zum Verfall, zum Untergang verurteilt, selbst die Natur. Die Natur kann aber auch heroisch, unbarmherzig und gewalttätig sein. In diesem Fall spiegelt sie fast immer die seelischen Regungen und die innere Unruhe von Tschubaks Menschen wider. Das Bild von der Natur, das der Autor in der eindrucksvollen Erzählung "Sturm über dem Meer" dem Leser vor Augen führt, ist ein gutes Beispiel dafür.

Tschubaks Liebe gilt den Tieren, die in großer Zahl in seinen Erzählungen anzutreffen sind. Es gibt kaum einen anderen iranischen (und wahrscheinlich orientalischen) Schriftsteller, der so viele Tiere in sein Werk einbezogen hat. Wölfe, Hunde, Pferde und Affen treten bei ihm genauso auf wie Katzen, Mäuse, Tauben und Hühner. Und sie erwecken, im Gegensatz zu den Menschen, die Sympathie des Lesers.

Die Erzählungen von Tschubak spielen entweder im Armenviertel von Teheran oder in den südlichen Gegenden Irans. Und er verlegt seine Schauplätze gern in düstere Leichenhäuser, schmutzige Kneipen, ekelerregende Bordelle und verrauchte Teehäuser. Kein Wunder also, dass ein iranischer Kritiker Tschubaks Werk abfällig als "WC der Literatur" bezeichnet hat!

Tschubak stellt hauptsächlich zwischenmenschliche Beziehungen und Probleme auf dem Hintergrund von sozialer Ungerechtigkeit, Unfreiheit und Elend in der iranischen Gesellschaft dar. Was ihn bei der Behandlung dieser Themen auszeichnet, ist seine scharfe Beobachtungsgabe, selbst dort, wo er (wie in der Erzählung "Der Pavian, dessen Herr gestorben war") in die Seele eines Tieres blickt und dessen psychische Situation zu ergründen sucht.

Die Sprache von Tschubak ist, soweit es sich um die von Hedajat beeinflussten Erzählungen handelt, einfach und voll von Redewendungen aus dem Volksmund.<sup>2</sup> Bei den Kurzgeschichten hingegen ist die Sprache sach-

1. Ebenda, S. 137.

2. Vgl. Jan Ripka: *Iranische Literaturgeschichte*. Leipzig 1959, S. 397.



iranische Volk, das geduldig alles über sich ergehen lässt."<sup>1</sup>

Dieses Thema wird auch in der Kurzgeschichte "Der Käfig" behandelt. Der mit Hühnern vollgestopfte Käfig symbolisiert die iranische Gesellschaft, in der es "keine Möglichkeit zu leben und keine zu entfliehen" gibt. In diesem Käfig kann von Freiheit nicht einmal geträumt werden.

Freiheit setzt jedoch, wie Tschubak feststellt, die Fähigkeit voraus, sie zu gebrauchen. In einer Erzählung aus dem Jahre 1949 wird ein Pavian, Gefährte und Zugnummer eines wandernden Schaustellers, dargestellt, der im Leben nur den einen Wunsch hat: seinen allzustrengen Herrn loszuwerden. Als dieser aber eines Morgens nicht mehr aus dem Schlaf erwacht, weiß das Tier nicht, was es tun soll. Es ist zwar frei, aber unfähig, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen.

Tschubaks Menschen entstammen den niedrigsten Volksschichten. Zwar gibt es bei ihm eine kleine Zahl von Beamten, Handwerkern und Bauern, doch häufiger lässt er Dirnen, Zuhälter, Schmuggler, Diebe und sonstige heruntergekommene Existenzen auftreten. Diese Menschen sind hemmungslos und oft brutal, sie hassen und betrügen sich gegenseitig, sie sind auf ihren eigenen Vorteil bedacht und neiden einander ihr karges Glück. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist die Kurzgeschichte "Der Gefährte", in der die aggressive Haltung der Menschen zueinander in Gestalt von zwei ausgehungerten Wölfen dargestellt wird: Der noch kräftige Wolf wartet auf das Verenden des schwächeren, um über ihn herfallen zu können.

Tschubak ist Pessimist. Seine Gestalten sind nicht nur bedauernswert, weil sie etwa Opfer der sozialen Missstände sind; sie sind auch abstoßend, weil viele von ihnen von ihrer Anlage her verlogen und skrupellos sind. Gerade in diesem Punkt unterscheidet sich der Autor von seinem Vorbild Hedajat, der eine positive Einstellung zu den Menschen hatte. Zudem sind Tschubaks Helden fast ausnahmslos aggressiv, pervers und Sklaven ihrer Triebe. Und da gibt es keinen Helden in einer für orientalische Verhältnisse sehr freimütigen Weise, und dabei scheut er sich keineswegs vor vulgären Ausdrücken und Redensarten.

---

1. Touradj Rahnema (Hrsg.): *Der Pavian, dessen Herr gestorben war. Persische Erzählungen*. Berlin 1983, S. 135.

## Iranische Erzähler der Nachkriegszeit\*

Unter den Erzählern, die gleich nach dem Krieg zu publizieren begannen, ragen zwei hervor: der stille, zurückgezogene Ssadegh Tschubak (1916-1998) und der sozial engagierte weltzugewandte Dschalal Al-e Ahmad (1923-1969).

Tschubaks erster Erzählband, mit dem er gleich zu Beginn seiner literarischen Laufbahn großes Aufsehen erregte, heißt "Das Puppentheater" (1945). Die Sammlung umfasst "einerseits Erzählungen, die an Hedajats Stil und Thematik erinnern, andererseits skizzenhafte, knapp gehaltene Kurzgeschichten, die wie Momentaufnahmen wirken."<sup>1</sup> Diese Art von Prosa, mit der sich Tschubak dem Stil moderner angelsächsischer Kurzgeschichten nähert, war bis dahin in Iran unbekannt. Eine der besten Erzählungen dieser Art trägt den Titel "Gerechtigkeit". Sie handelt von einem Pferd, das in einen Wassergraben gestürzt ist und sich nicht mehr bewegen kann. In der Gestalt des gestürzten Tieres, das trotz seiner Verletzung "keinen Schmerzenslaut von sich gibt", versinnbildlicht Tschubak "das

---

\* Wir befassen uns in diesem Aufsatz nur mit jenen Autoren, die hauptsächlich Erzählungen geschrieben haben, nicht aber mit den Romanschriftstellern.

1. Touradj Rahnama: *Im Atem des Drachen* (Hrsg.): *Moderne persische Erzählungen*. Frankfurt/M. 1981, S. 18.

gentümlichkeiten, die vielen seiner Erzählungen den Charakter von Detektivgeschichten verleihen."<sup>1</sup>

Mit Alavi verlassen wir die erste Generation der modernen iranischen Erzähler, die schon vor dem Zweiten Weltkrieg zu schreiben begann. Zur nächsten Generation zählt man jene Autoren, die in den ersten Nachkriegsjahren hervortraten.

تبرستان  
www.tabarestan.info

---

1. Touradj Rahnama: *Im Atem des Drachen*, a.a.O., S. 17.

Leib aufreißen. Während die Baumriesen ihre Kronen wie von Wut besessen gegeneinander hieben, war es, als dringe aus der Tiefe des Waldes das Jammern einer Frau, die Qualen litt. Was sonst ruhig und in sich gekehrt war, wurde durch den tobenden, heulenden Wind entfesselt, und dichte Regensträhnen hefteten das verfinsterte Firmament an die schlammbedeckte Erde. Die Bäche waren über die Ufer getreten, und von allen Seiten her flutete Wasser."<sup>1</sup>

Die Zeit, in der eine relativ demokratische Atmosphäre in Iran herrschte, dauerte bis etwa 1953. Als in diesem Jahr die nationale Befreiungsbewegung durch einen Militärputsch niedergeschlagen wurde, begann wieder eine Zeit der Unfreiheit und der Verfolgung. Alavi, der kurz vor dem Militärputsch ins Ausland gegangen war, kehrte nicht mehr nach Iran zurück.

In der Emigration schrieb der Autor, enttäuscht von den politischen Entwicklungen in seiner Heimat, Erzählungen, in denen er hauptsächlich das Leben und Schicksal politischer Flüchtlinge schilderte. Waren seine Helden in der zweiten Periode seines literarischen Schaffens kämpferische Naturen, so sind sie jetzt abgekämpfte, skeptische und bedächtige Menschen, die den Geschehnissen ratlos gegenüberstehen.<sup>2</sup>

Alavi schrieb seine besten Erzählungen in der Zeit vor seiner Emigration. Mag auch die eine oder andere Geschichte der letzten Phase vor allem wegen ihrer Thematik ganz interessant erscheinen, so hält doch keine von ihnen einem Vergleich mit der Erzählung "Einer aus Gilan" stand.

Unter Alavis Helden sind die Frauen bevorzugt. Kein anderer iranischer Autor hat die Intelligenz und Opferbereitschaft der persischen Frauen so liebevoll dargestellt wie er. So zeugt die Vielzahl der weiblichen Gestalten in seinem Werk von seiner tiefen Achtung gegenüber den Frauen in seiner Heimat.

Alavis Sprache ist einfach und klar, "aber nicht so plastisch und kraftvoll wie die von Hedajat."<sup>3</sup> Ihn zeichnen allerdings "sein ungekünstelter Stil und die lebhafteste Phantasie in der Erfindung von Verwicklungen aus, Ei-

1. Ebenda, S. 149.

2. Werner Sundermann ist da anderer Meinung; seine Argumente jedoch überzeugen mich nicht ganz. Vgl. Werner Sundermann: "Bozorg Alavi und wir". In: *Die beiden Ehemänner. Prosa aus Iran*. Berlin 1984, S. 7.

3. Vgl. Jan Ripka, a.a.O., S. 396.

"Briefe" (1951), ein Zeitraum von siebzehn Jahren liegen, so sind diese Jahre die fruchtbaren in der schriftstellerischen Laufbahn Alavis. Gerade in dieser Zeit schrieb der Autor seine wohl beste und bekannteste Erzählung "Einer aus Gilan".

Der Held der Geschichte – ein landloser Bauer in Nordwestiran – wird verhaftet, weil er gemeinsam mit anderen Leidensgenossen an einer Revolte gegen die Großgrundbesitzer teilgenommen hat. Er hat bei den blutigen Auseinandersetzungen nicht nur seine junge Frau verloren, er muss jetzt auch seine kleine Tochter ohne rechte Aufsicht in seiner Hütte zurücklassen. Doch den beiden Gendarmen, die ihn abführen, kümmern seine privaten Angelegenheiten nicht. Der eine meint sogar wichtigtue-risch: "Jetzt sind die Zeiten vorbei, wo alles drunter und drüber ging ... Jetzt herrscht Ordnung im Land, und die Regierung lässt nicht mehr mit sich spaßen! ... Auch wir Gendarmen sind da, und bei uns ist jetzt Dampf dahinter! Wir haben amerikanische Uniformen, amerikanische Mäntel und amerikanische Lastkraftwagen bekommen. Ganz auf Draht sind wir!"<sup>1</sup>

Der erste Gendarm ist ein arroganter, aber im Grunde sehr ängstlicher Mann, der den Bauern ständig mit seinen boshaften Worten verletzt. Der zweite Gendarm ist von ganz anderer Art: Er ist ein ehemaliger Bandit aus Belutschestan, der nur an Geld und seine Rückkehr in die Heimat denkt. Doch der Bauer interessiert sich nicht im geringsten für seine Gedanken. Er wartet nur auf die Gelegenheit, wo er mit der Pistole, die er diesem heimlich abgekauft hat, den ersten zu entwal-fnen und zu fliehen. Aber als die Gelegenheit endlich da ist, knallt ein Schuss. "Der rechte Arm des Gilaners wurde von einer Kugel getroffen. Ehe er sich umdrehen konnte, durchbohrte eine zweite Kugel seine Brust, und er stürzte vom Balkon in die Tiefe hinunter. Das war die Tat des Gendarmen Belutsch."<sup>2</sup>

"Einer aus Gilan" ist eine eindrucksvolle Geschichte, die sich nicht nur durch ihr Thema, sondern vor allem durch ihre spannende Darstellungsweise auszeichnet. Schon die ersten Zeilen der Erzählung zeigen dies sehr deutlich: "Das Wetter hatte die Natur in Aufruhr versetzt; es regnete in Strömen, und der Wind krallte sich an der Erde fest, als wollte er ihren

1. Bozorg Alavi: "Einer aus Gilan". In: *Die weiße Mauer*, a.a.O., S. 151-152.

2. Ebenda, S. 177.

DDR.

Alavis Erstlingswerk erschien 1934. Es beinhaltet sechs Geschichten, in denen die Vorliebe des Autors für die Darstellung der seelischen Regungen seiner Gestalten zum Ausdruck kommt. Hier ist der Einfluss von Alavis Vorbildern Arthur Schnitzler und Stefan Zweig deutlich spürbar. Aber nicht nur das Psychologische, sondern auch das Triebhafte tritt nun in den Vordergrund. Zudem zeigen Alavis Erzählungen sentimentale Züge und oft einen Hauch von Melancholie, einen Zug, der in seiner zweiten Schaffensperiode allmählich verschwindet.

Die beste Erzählung in dem Sammelband "Der Koffer" ist zweifellos "Der Zinnsoldat", in der die Liebe eines impotenten Mannes zu einem Dienstmädchen dargestellt wird. Mag diese Geschichte auch manche schwachen Stellen haben und die Sprache Alavis darin nicht sehr ausgewogen sein, die gekonnte Erzähltechnik des Autors jedoch zeugt von seiner hohen schriftstellerischen Begabung. Es ist auch nicht von ungefähr, dass außer vielen iranischen Literaturkritikern auch manche ausländischen Orientalisten sich positiv über diese Erzählung geäußert haben. So der Prager Iranist Jan Rypka, der schon 1935 darüber schrieb: "Es ist eine wohldurchdachte Verkettung von Ursachen und Folgen, die sich jedoch als solche dem Leser nirgends aufdrängt. Ebendarin liegt das Künstlerische ..." <sup>1</sup>

Die zweite Etappe in Alavis literarischem Schaffen fällt in die ersten Jahre des Zweiten Weltkriegs, also in die Zeit, in der eine relativ demokratische Atmosphäre in Iran herrschte und ein starkes Interesse für die sozialen Probleme die Thematik der neuen Prosa bestimmte. Zu eben dieser Prosa hat Alavi einen entscheidenden Beitrag geleistet. In den meisten Erzählungen dieser Zeit werden einfache Menschen dargestellt, die zwar "Opfer der sozialen Ungerechtigkeit sind, jedoch über eine enorme Widerstandskraft verfügen. Sie sind schutzlos, aber von kämpferischem Mut be-seelt. Sie haben keinen Halt, aber auch keine Furcht." <sup>2</sup> Das sind Eigenschaften und Gegebenheiten, die man bei den Helden aus der späteren Schaffensperiode Alavis kaum noch findet.

Wenn zwischen der ersten Sammlung "Der Koffer" und der dritten,

- 
1. Zitat bei Herbert Melzig. In: *Die weiße Mauer (Erzählungen von Bozorg Alavi)*. Berlin o. J., S. 406.
  2. Touradj Rahnama: *Im Atem des Drachen*, a.a.O., S. 17.

Glauben als unreines Geschöpf, das davongejagt werden muss. Dass Hedajat dennoch in einer seiner besten Erzählungen einen Hund zur Hauptfigur macht, beweist nicht nur seine Sympathie für die Tiere, sondern auch seine Reserviertheit gegenüber dem Islam. Diese Haltung erklärt sich aus seiner Liebe zu seinem Vaterland und dessen Vergangenheit. Die altpersische Zarathustra-Religion und die künstlerische Freiheit im vorislamischen Iran haben ihn immer wieder fasziniert und zur Gestaltung neuer Stoffe gedrängt.<sup>1</sup>

Hedajat gilt als das stärkste Talent in der modernen persischen Prosaliteratur, die er wie kein anderer iranischer Erzähler des 20. Jahrhunderts geprägt hat.<sup>2</sup>

Ein anderer Autor, der seine literarische Tätigkeit ebenfalls in den dreißiger Jahren begann, ist Bozorg Alavi. Der Schriftsteller wurde 1904 in Teheran geboren. 1921 reiste er nach Deutschland, wo er zuerst ein Gymnasium besuchte und anschließend daran Pädagogik studierte. 1928 kehrte er nach Iran zurück und war bis 1937 Oberlehrer an einer Gewerbeschule in Teheran. Hier lernte er Hedajat kennen, zu dessen engsten Freunden er bald gehörte. 1937 wurde Alavi zusammen mit den anderen zweiundfünfzig Mitgliedern einer links orientierten politischen Gruppe verhaftet und erst 1941 durch eine Generalamnestie freigelassen. 1953 übersiedelte er nach Deutschland, wo er ein Jahr später eine Professur für persische Sprache und Literatur an der Humboldt-Universität erhielt. Von dieser Zeit an trat er auch als Herausgeber moderner und klassischer persischer Literatur und als Autor kulturwissenschaftlicher Schriften über Iran hervor. Der Schriftsteller starb 1997 in Berlin.

Alavis erzählendes Werk entstand in drei Etappen. In der ersten Schaffensperiode, also bis 1941, schrieb er seine ersten, von Hedajat beeinflussten Kurzgeschichten, die im Sammelband "Der Koffer" zusammengestellt sind. Von 1941 bis 1952 veröffentlichte er eine Reihe von Geschichten, die ihn als einen sozial engagierten Schriftsteller ausweisen. Seine letzten Erzählungen entstanden während seiner Emigrationszeit in der ehemaligen

---

1. Vgl. dazu Faramarz Behzad, a.a.O., S. 10.

2. Vgl. Bozorg Alavi, a.a.O., S. 174.

rechtigkeit zu wehren. Sie ertragen ihr Schicksal, wohl wissend, dass sie von vorneherein Verlierer sind.

Ähnlich wie Kafka, dem Hedajat im Geiste sehr verwandt ist, schildert auch er in seinen Erzählungen die Einsamkeit und Fremdheit der Menschen in der Welt. Außerdem werden in seinem Werk oft Armut und Not dargestellt. Doch der Autor sieht sie weniger sozialkritisch, sondern betrachtet sie vor allem als Symbole für das allgemeine Elend des Seins.<sup>1</sup>

Abgesehen von den mannigfaltigen Gestalten sind auch die äußeren Raumbedingungen in Hedajats Erzählungen sehr unterschiedlich: Der Autor beschreibt nicht nur erbärmliche Hütten, dunkle Zimmer, raucherfüllte Teehäuser oder verfallene Herbergen, sondern schildert auch verschiedene Städte, Dörfer und entlegene Gegenden. Er verlegt den Ort der Handlung mal in den Norden Irans, mal in den Süden, mal nach Paris, mal nach Sibirien, mal in die Zukunft und mal in die Vergangenheit. Dieses bunte Bild von Raum und Zeit findet man kaum bei einem anderen modernen iranischen Erzähler.

Hedajats Stärke liegt auf zwei Ebenen: Einmal ist es die Vielfalt seiner Themen und deren meisterhafte Gestaltung, zum anderen "seine plastische Sprache, die mit Ausdrücken, Redewendungen und Sprichwörtern des einfachen Volkes reich ausgestattet ist."<sup>2</sup> Gerade in der Darstellung "der kleinen Leute, deren bescheidene Freuden und vielfältige Leiden er bis ins Einzelne kennt, zeigt sich seine Meisterschaft."<sup>3</sup>

Zu den weiteren Eigenheiten von Hedajats Prosa zählt seine Ironie. Diese Ironie ist jedoch nicht – wie bei seinem Vorgänger Dschamalsadeh – gemäßigt und liebevoll, sondern von einer aggressiven Art; sie ist zudem versteckt und tiefgründig. "Das Satirische tritt bei Hedajat meist dort hervor, wo von raffinierten Politikern, listigen und arroganten Intellektuellen die Rede ist."<sup>4</sup>

Hedajats große Liebe gilt den Tieren. Das ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass die Tiere auch noch im heutigen Iran nicht selten gequält und misshandelt werden. Vor allem gilt ein Hund nach islamischem

1. Vgl. dazu Jan Ripka, a.a.O., S. 395.

2. Bozorg Alavi, a.a.O., S. 171.

3. Touradj Rahnama: *Der Feueranbeter und andere Erzählungen*, a.a.O., S. 16.

4. Ebenda, S. 17.



In der Geschichte "Der verschwundene Ehemann" begegnen wir einer jungen Bäuerin, die ständig von ihrem Mann aufs gröbste misshandelt wird. Sie liebt ihn aber gerade deshalb. "Sie küsste die dunklen Striemen, die seine Peitsche auf ihren Arm hinterlassen hatte, und sie liebte die Wunden mit ihren Wangen."<sup>1</sup> Auch als ihr Mann plötzlich verschwindet, möchte sie ihn nicht aufgeben. Sie nimmt ihr kleines Kind und sucht ihn überall.

Die Bäuerin in dieser Erzählung ist eine der wenigen einigermaßen positiv gezeichneten Frauengestalten bei Hedajat; "fast alle anderen sind listige, herrische und hoshafte Wesen, die oft etwas Dirnenhaftes an sich haben."<sup>2</sup> Ein gutes Beispiel dafür ist Robabeh in der Geschichte "Die Scheinehe". Ihr Mann lässt sich von ihr "dreimal" scheiden, da sie eine zanksüchtige Frau ist. Doch dann bereut er es und will zu ihr zurück. Dazu braucht er aber nach islamischem Recht einen "Mohallel", einen Mann also, der sie heiratet und gleich darauf verlässt, damit der erste Ehemann sie dann von neuem heiraten kann. Zu diesem Zweck findet er einen Krämer, der sich bereit erklärt, für eine gute Summe Geld die Rolle des Mohallels zu spielen. Doch nach der Trauung hält der Krämer sein Versprechen nicht und meint ganz unverschämt: "Was? Soll ich mich von ihr scheiden lassen? Das kommt nicht in Frage. Sie ist doch meine Frau. Nicht für tausend Toman gebe ich auch nur ein Haar von ihr!"<sup>3</sup> Aber Robabeh bleibt diesem Mann auch nicht treu und verlässt ihn bald.

Der Grundton der meisten Erzählungen Hedajats ist pessimistisch. Das hängt "einerseits mit der bedrückenden Atmosphäre in der Zeit ihrer Entstehung zusammen und andererseits mit der depressiven Natur ihres Schöpfers."<sup>4</sup> Auch seine Vorliebe für die Darstellung alles Vergänglichen, ja Destruktiven muss man in diesem Zusammenhang sehen.

Hedajats Protagonisten sind keine Kämpfer, keine Aufrührer und keine Weltverbesserer. Daher versuchen sie auch nicht, sich gegen die Unge-

1. Ssadegh Hedajat: "Der verschwundene Ehemann". In: *Der Feueranbeter und andere Erzählungen*, a.a.O., S. 14.

2. Zitat bei Touradj Rahnama: *Der Feueranbeter und andere Erzählungen*, a.a.O., S. 14.

3. Ssadegh Hedajat: "Der verschwundene Ehemann". In: *Der Feueranbeter und andere Erzählungen*, a.a.O., S. 14.

4. Touradj Rahnama: *Der Feueranbeter und andere Erzählungen*, a.a.O., S. 14.

als trügerisch: Als bald wieder eine Periode politischer und geistiger Unfreiheit in Iran begann, mochte er nicht länger im Lande bleiben. Er verließ im Dezember 1950 Teheran, ging nach Paris und nahm sich in depressiver Verzweiflung im April des nächsten Jahres das Leben.

Haben Dehchoda und Dschamalsadeh den Grundstein zu einer neuen persischen Prosa gelegt, "so hat Hedajat einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der modernen Erzählung in der persischen Literatur geleistet."<sup>1</sup> Der Autor, der selbst aus einer angesehenen, begüterten Familie stammte, schildert in seinen Erzählungen meist das Leben und Schicksal einfacher Menschen seiner Heimat. Zu diesen Menschen gehören schlaue Handwerker und Kleinhändler genauso wie schutzlose Bäuerinnen und heruntergekommene Wanderlehrer. Doch nicht alle Geschichten Hedajats spielen in diesem Milieu. Das Interesse des Autors gilt auch "anderen Schichten der Gesellschaft. Er schildert die Künstler und ihre Probleme, die heuchlerischen Staatsmänner und raffgierigen Geschäftsleute."<sup>2</sup>

Hedajat, beeinflusst von Maupassant und Tschechow, schrieb seine bekannteren Erzählungen hauptsächlich zu Beginn der dreißiger Jahre; einige von ihnen gehören zu den schönsten und eindrucksvollsten Schöpfungen der modernen persischen Erzählprosa. "Dasch-Akol" zum Beispiel ist eine ergreifende Geschichte, in der die Liebe eines reifen Mannes zu einem jungen, anmutigen Mädchen dargestellt wird. Alle Bewohner der Stadt kennen und lieben Dasch-Akol als Beschützer der Armen und Schwachen. Doch sein ruhiges, unbekümmertes Leben ändert sich eines Tages durch ein nicht alltägliches Ereignis: Ein sterbender Freund vertraut seine Familie seiner Obhut an. Nun beginnt ein neuer Abschnitt im Leben Dasch-Akols. Er vernachlässigt seine Freunde, unterlässt seine nächtlichen Streifzüge durch die alten Gassen der Stadt und widmet sich ganz der Betreuung der Familie. Dabei lernt er die sehr junge und hübsche Tochter des verstorbenen Freundes kennen, in die er sich Hals über Kopf verliebt. Doch er spricht zu niemandem über seine aussichtslose Liebe. Um seinen Kummer zu betäuben, flüchtet er sich in Alkohol und kauft sich einen Papagei, dem er abends sein Herz ausschüttet.

1. Ebenda, S. 12.

2. Jan Ripka: *Iranische Literaturgeschichte*. Leipzig 1959, S. 395.

ob er Ingenieur, Maler oder Zahnarzt werden sollte. Er wurde Schriftsteller.

1930 kehrte Hedajat nach Teheran zurück und gab dort seinen ersten Erzählband "Lebendig begraben" heraus, dem bald weitere Sammlungen folgten. Die Veröffentlichung dieser Werke brachten ihn in freundschaftlichen Kontakt mit einigen modernen Schriftstellern, Musikern und Malern.

Hedajat war, unabhängig von seinen einflussreichen Verwandten, die hohe Staatsämter innehatten, bis zu seinem Tod als untergeordneter Angestellter in Behörden tätig und führte ein sehr bescheidenes Leben. Einige Zeilen von ihm geben uns darüber Auskunft: "In meinem Leben gibt es nichts Auffallendes. Es hat sich nichts Besonderes ereignet, nichts, was Interesse erwecken könnte. Weder bekleide ich ein hohes Amt, noch besitze ich ein solides Diplom. Ich war ein schlechter Schüler und bin immer ein Versager geblieben. Wo ich auch arbeitete, war ich stets ein namenloser Angestellter, und meine Vorgesetzten zeigten sich unzufrieden mit mir. Keiner hat mir eine Träne nachgeweiht. Ich bin einer, den man vergessen kann."<sup>1</sup>

Angewidert von der politischen Situation in Iran, reiste Hedajat 1936 nach Indien, wo er sich intensiv mit dem Studium der Pahlawi-Sprache beschäftigte und einige Werke aus der mittelpersischen Literatur ins Neupersische übersetzte. Außerdem veröffentlichte er in Bombay seinen bekannten surrealistischen Roman "Die blinde Eule", der zuerst als Fotokopie erschien, später dann in Teheran in Buchform herauskam und bald darauf in mehrere europäische Sprachen übertragen wurde.

Hedajat hielt sich für ein Jahr in Indien auf; 1937 kehrte er nach Teheran zurück und widmete sich ganz seinen literarischen Interessen.

Wir erwähnten schon, dass mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der Abdankung Resa Schahs zugunsten seines Sohnes im August 1941 neben einem regen politischen Leben eine fruchtbare Zeit für die iranischen Künstler begann. Die veränderte politische Atmosphäre erweckte auch in Hedajat neue Hoffnungen. Doch diese Hoffnungen erwiesen sich

---

1. Ssadegh Hedajat: *Der Feueranbeter und andere Erzählungen*. Herausgegeben von Touradj Rahnama. München 1997, S. 10/11.

griff als vorbildlich preist, ist weder ein Revolutionär, noch ist er für die uneingeschränkte Übernahme der westlichen Modelle in der persischen Kunst und Literatur."<sup>1</sup> Sein Werk zeigt dies sehr deutlich.

Dschamalsadeh ist zweifellos einer der wichtigsten Schriftsteller der modernen persischen Literatur. Seine Bedeutung "liegt weniger in seiner Erzähltechnik als in seiner bildreichen Sprache und der Fülle der volkstümlichen Wörter und Redewendungen, die man in allen seinen Schriften vorfindet."<sup>2</sup> Obwohl er fast neunzig Jahre lang in Europa lebte, steckt er mit seiner Kunst tief in der traditionellen Erzählweise des alten Orients. Sein hohes Verdienst besteht darin, dass er der neuen persischen Prosa ein Existenzrecht verschafft und sie literaturfähig gemacht hat.

Dschamalsadeh ist ein Moralist, ein Pädagoge; deshalb hält er viel von der erzieherischen Wirkung der Literatur in den Ländern der Dritten Welt. Schon im Vorwort zu seinem ersten Erzählband sprach er von der "Erziehungsrolle des Schriftstellers" und dem wichtigen Beitrag, den er zur Beseitigung der "geistigen Dunkelheit des Volkes" leisten kann. Diesem Grundsatz bleibt der Autor auch in seinem Spätwerk treu.

Seit dem Erscheinen der ersten Erzählungen Dschamalsadehs sind achtzig Jahre vergangen, viele ihrer Themen sind jedoch immer noch von bestechender Aktualität. Wenn Dschamalsadehs spätere Geschichten nicht annähernd den gleichen Anklang bei seinen Lesern gefunden haben, so sichert ihm sein Frühwerk doch einen festen Platz in der zeitgenössischen persischen Literatur.

Wir sagten schon, dass während der Regierungszeit Resa Schahs viele Dichter verstummten und sich von der literarischen Bühne zurückzogen. Dennoch begegnen wir in dieser Zeit zwei Schriftstellern, die durch ihr Schaffen die persische Prosaliteratur wesentlich bereichert haben: Ssadeh Hedajat und Bozorg Alavi.

Hedajat wurde im Februar 1903 in Teheran geboren. Er besuchte eine französische Missionsschule und reiste 1926 nach Paris, um dort zu studieren. Er tat sich aber schwer mit der Wahl des Studienfaches, wusste nicht,

1. Rudolf Gelpke, a.a.O., S. 67.

2. Bozorg Alavi: *Geschichte und Entwicklung der modernen persischen Literatur*. Berlin 1964, S. 164.

Während in der Geschichte "Der Gänsebraten" eine heitere Begebenheit geschildert wird, geht es in der ernstesten, sozialkritischen Erzählung "Die Erpressung" um die Bloßstellung der Staatsgewalt und ihrer Vertreter. Hier wird ein kleiner, älterer Krämer gezeigt, der in einem Basar von Isfahan mit einem arroganten, taktlosen Offizier in Streit gerät. Der Grund ist banal: Der Offizier möchte die Melonen, die er gekauft hat, nicht bezahlen und beginnt, als der arme Verkäufer ihn bescheiden um sein Geld bittet, diesen vor seinen Kameraden und den Passanten anzuschreien und zu beschimpfen. Der Streit spitzt sich zu, als sich ein vorbeigehender Geistlicher in die Angelegenheit einmischt, die Partei des Krämers ergreift und den Tyrannen höflich auf das Recht des Mannes hinweist. Nun gerät der Offizier noch mehr in Wut, tobt, schimpft und will sogar den Verteidiger des Verkäufers mit dem Säbel umbringen. Doch der Geistliche gibt nicht nach.

Der Geistliche in dieser Geschichte ist eine ungewöhnliche Gestalt in Dschamalsadehs Erzählwerk. Er ist mutig, zäh und steht auf der Seite des Rechts. Das ist ein Charakterzug, "den man sonst bei keinem Geistlichen im Werk des Autors vorfindet."<sup>1</sup>

Eine andere kritische Erzählung in Dschamalsadehs Spätwerk trägt den Titel "Im Garten des Hadschis". Darin beschreibt der Autor ein Elendsviertel im Süden Teherans, in dem die Menschen in sehr schlechten Verhältnissen leben. Für dieses Elend gibt es, wie die Hauptgestalt der Erzählung meint, nur eine Erklärung: "In diesem Staat sind von Gott und dem Propheten, von Vaterland und Nation doch nur die Namen übriggeblieben. Alles Sinnen und Trachten ist doch nur auf den Mammon gerichtet und nichts anderes."<sup>2</sup> Zum Schluss kommen der Held und seine Freunde zu der Erkenntnis, "dass der Hauptgrund für den moralischen Verfall einerseits in Not und Armut bestehe, andererseits in der fehlenden Sicherheit für Leben und Besitz; und solange die Menschen hungerten, solange sie zitterten vor Gewalt und Tyrannei, so lange bedeute Kampf gegen die Verderbtheit: Wasser mit einem Sieb schöpfen und den Wind in einem Korb einfangen."<sup>3</sup>

Doch der Autor, der "einerseits die sozialen Verhältnisse in seiner Heimat so bitter kritisiert und andererseits den europäischen Freiheitsbe-

1. Touradj Rahnama: *Im Garten des Hadschis*, a.a.O., S. 151.

2. Ebenda, S. 128.

3. Ebenda, S. 146.

Geistlicher, der sich eines Tages unsterblich in die junge, hübsche Tochter seines Nachbarn verliebt. Diese unglückliche Liebe wird dem verheirateten Geistlichen zu Verhängnis: Er bekommt starke Depressionen, wird krank, vernachlässigt seine Arbeit und kompromittiert sich schließlich öffentlich in nicht wiedergutzumachender Weise.

Dem Autor geht es in dieser Geschichte nicht nur um die Darstellung einer grotesken Situation, sondern er möchte auch die scheinheilige Art seines Helden zeigen.

Mit seinem ersten Erzählband gehört Dschamalsadeh zu einer Epoche an, die mit der Gründung der Pahlawi-Dynastie im Jahre 1925 zu Ende ging.

Die Regierungszeit von Resa Schah (1925-1941) war durch sein starkes Interesse an der westlichen Zivilisation gekennzeichnet. Für geistige Freiheit, für Kunst und Literatur hatte der neue Herrscher nicht viel übrig. Weder duldete er Kritik an seinen Maßnahmen, noch tolerierte er freie Äußerungen kritischer Schriftsteller, deren Wirken er von einer gut funktionierenden Zensur überwachen ließ.<sup>1</sup> Es ist nur natürlich, dass unter solchen Umständen viele Dichter verstummten und sich von der literarischen Bühne zurückzogen. Einer davon war Dschamalsadeh.

Die zweite Etappe in Dschamalsadehs literarischem Schaffen fiel in die ersten Jahre des Zweiten Weltkriegs, also in die Zeit, in der eine relativ demokratische Atmosphäre in Iran herrschte. Der Grund für diese innenpolitische Veränderung war der Einmarsch der alliierten Truppen im August 1941 und die Abdankung des iranischen Monarchen zugunsten seines Sohnes Mohammad-Resa Pahlawi (1941-1979). Nun begann neben einem regen politischen Leben eine kurze, aber fruchtbare Zeit für die iranischen Künstler. Nach jahrelangem Schweigen meldeten sich die Dichter wieder zu Wort und wurden wieder aktiv. Zu diesen zählte auch Dschamalsadeh. Er veröffentlichte in den vierziger und fünfziger Jahren zwölf Romane und Erzählbände, unter denen "Onkel Hosseyn-Ali" (1941), "Am Jüngsten Tag" (1944), "Vom gleichen Schlag" (1956) und "Alt und neu" (1959) die bekanntesten sind.

1. Vgl. dazu Rudolf Gelpke: *Die iranische Prosaliteratur im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden 1962, S. 10.

Den Hintergrund zu der Erzählung "Eine politische Persönlichkeit" bildet das politische Durcheinander der Zeit nach der iranischen Revolution von 1906. Der Held der Geschichte ist ein ungebildeter kleiner Handwerker, der – aufgestachelt durch seine Frau – beschließt, Politiker zu werden. Und siehe da, er schafft es! Der einfältige Mensch wird zum "Volksführer", putscht die Leute mit "demokratischen" Schlagwörtern auf, ohne zu wissen, was sie eigentlich bedeuten. Die Kritik, die Dschamalsadeh in dieser Erzählung – wie in vielen anderen – an den sozialen Missständen in Iran übt, ist zwar scharf, aber maßvoll. Bei ihm schlägt die Ironie nie in Zynismus um.

In der Geschichte "Die Sprache von Dämonen" schildert der Erzähler seine Begegnung mit drei Insassen einer Haftanstalt. Dort befinden sich außer Ramasan, einem einfachen, bescheidenen jungen Arbeiter, ein islamischer Geistlicher und ein "nobler Herr" mit lächerlich fremdländischem Gehabe. Spricht der Geistliche eine mit vielen arabischen Wörtern und Koransprüchen gemischte Sprache, so bedient sich der "noble Herr" hauptsächlich französischer Vokabeln und Redewendungen. Dass der arme Arbeiter keinen der beiden verstehen kann, braucht nicht erwähnt zu werden. Gerade in der Darstellung des köstlichen Gesprächs Ramasans mit den beiden Mithäftlingen wird Dschamalsadehs Geschick als Erzähler deutlich. Auch seine Kritik an den beiden extremen Geisteshaltungen kommt hier zum Ausdruck.

Während die Erzählung "Wie der Herr, so's Gescherr" die Charakterzüge der Iraner in sehr ironischem Ton schildert, geht es in der weniger heiteren Geschichte "Hansdampf in allen Gassen" um die Darstellung eines einsamen Mannes, der zwar keinen Beruf hat, aber so tut, als wäre er ständig beschäftigt. Der Held, der kein Zuhause hat und "jede Nacht in einem anderen Bett schläft"<sup>1</sup>, teilt sein Schicksal mit jenen entwurzelten Iranern, die sich oft im 20. Jahrhundert aus irgendeinem Grund ins Ausland begaben und dort ein kümmerliches, einsames Leben führen mussten.

Vielleicht ist die schönste Geschichte in Dschamalsadehs erstem Erzählband "Der Passionssänger". Der Held der Geschichte ist ein älterer

---

1. Mohammad-Ali Dschamalsadeh: "Hansdampf in allen Gassen". In: *Im Garten des Hadschis*. Herausgegeben von Touradj Rahnama. Frankfurt/M. 1993, S. 69.

sozialkritische Romane; sie entstanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also während der Regierungszeit der Kadscharen (1779-1925). Volkstümliche Geschichten dagegen wurden erst zu Beginn dieses Jahrhunderts, und zwar von Ali-Akbar Dehchoda (1880-1956) geschrieben.

Dehchodas satirische Skizzen und humorvolle, sozialkritische Prosatexte behandeln hauptsächlich die Korruption des staatlichen Apparats, die soziale Ungerechtigkeit, die Rückständigkeit des Volkes und die Einmischung fremder Mächte in die inneren Angelegenheiten des Landes. Was diese Prosatexte auszeichnet, ist nicht nur die darin geäußerte Kritik, sondern die schlichte Sprache des einfachen Volkes, die zum erstenmal in der Geschichte der persischen Literatur an die Stelle der traditionellen Kunstsprache tritt.

Dehchoda machte diese Volkssprache literaturfähig, Mohammad-Ali Dschamalsadeh entwickelte sie dann zu einer wirklichen Erzählprosa.

Dschamalsadeh wurde 1892 in Isfahan geboren. Sein Vater, ein bekannter Geistlicher und Vorkämpfer für ein parlamentarisches Regime in Iran, schickte ihn mit sechzehn Jahren nach Beirut, wo er eine katholische Schule besuchte und das Abitur ablegte. Anschließend reiste er nach Lausanne und studierte dort und in Dijon Rechtswissenschaft. Während des Ersten Weltkriegs ging er gemeinsam mit einigen jungen iranischen Intellektuellen, die sich zu dieser Zeit in Berlin aufhielten, nach Westiran, wo er auf der Seite der einheimischen Partisanen gegen die eingedrungenen russischen Truppen kämpfte. 1916 kehrte Dschamalsadeh nach Berlin zurück und arbeitete dann bis 1930 an der iranischen Botschaft. Ein Jahr später übersiedelte er, jetzt verheiratet mit seiner zweiten deutschen Frau, nach Genf, wo er bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1958 am Internationalen Arbeitsamt tätig war. Er starb 1997 dort.

Dschamalsadehs erste und bekannteste Geschichtensammlung, "Es war einmal", kam 1921 in einem iranischen Verlag in Berlin heraus. Diese Pionierarbeit der zeitgenössischen persischen Prosaliteratur besteht aus sechs humoristisch-satirischen Erzählungen.

Die eindrucksvolle Geschichte "Bärenfreundschaft" spielt während des Ersten Weltkriegs in Westiran, wo der Autor sich zu dieser Zeit aufhielt und selbst Zeuge vieler Gewalttaten seitens der russischen Besatzung gegenüber der Bevölkerung war.



Wunsch nach Veränderung der veralteten, dirigistischen Gesellschaftsformen. Hinzu kam, dass man der seit über hundert Jahren währenden politischen Einmischung der beiden Kolonialmächte Großbritannien und Russland in die inneren Angelegenheiten Irans ein Ende setzen wollte. So richtete sich der Unmut der Iraner nicht nur gegen die absolute Herrschaft im Innern, sondern auch gegen die politischen Einflüsse von außen.

Dieser Unmut erfasste bald alle Bevölkerungskreise und führte schließlich zu einem erbitterten Kampf, der in der Revolution von 1906 seinen Höhepunkt erreichte. Das Ergebnis war die Errichtung eines konstitutionellen Regimes in Iran und die vorübergehende Ausschaltung der ausländischen Kolonialmächte, die allerdings bald neue Wege fanden, um ihre Interessen in Iran gezielt weiter verfolgen zu können. Die moderne persische Literatur ist hauptsächlich unter dem Einfluss solcher sozialer wie politischer Spannungen entstanden. Auch die spätere Entwicklung zeigt ihre enge Verflechtung mit den politischen Ereignissen der Zeit.

Im Gegensatz zur Lyrik, die auf eine lange eigene Tradition zurückblicken kann, fallen die Anfänge der modernen persischen Erzählprosa in den Beginn des 20. Jahrhunderts. Bis dahin hatte sich die persische Prosa hauptsächlich auf geschichtliche, philosophische und religiöse Inhalte beschränkt. Für die Darstellung dieser Stoffe bediente man sich einer überhöhten, mit vielen Metaphern, Gleichnissen und Reimspielen überhäuften Sprache.<sup>1</sup> Der Grund: die Leser gehörten einer privilegierten dünnen Oberschicht an, die über eine hohe literarische Bildung verfügte. Vertreter dieser Schicht waren es auch, die in Iran des 19. Jahrhunderts den Weg zur Europäisierung ebneten und die neuen Errungenschaften von Wissenschaft und Technik förderten. Sie lernten fremde Sprachen und übersetzten ausländische Werke ins Persische; sie reisten nach Europa und schrieben Reisebücher, in denen sie ihre Beobachtungen und Eindrücke darlegten. Es blieb aber nicht nur dabei: viele junge Iraner wurden zum Studium ins Ausland geschickt, die ersten Druckereien wurden gegründet, die ersten Zeitungen erschienen.

Die frühesten modernen persischen Prosawerke waren historische und

---

1. Vgl. dazu Faramarz Behzad (Hrsg.): *Moderne Erzähler der Welt (Iran)*. Tübingen, Basel 1978, S. 10.

## Die erste Generation der modernen iranischen Erzähler\*

Bis zum Ausgang des Mittelalters wiesen Orient und Okzident in ihren sozialen Strukturen und kulturellen Entwicklungen viele Ähnlichkeiten auf. Erst im 16. Jahrhundert begannen sich die Wege des Westens und des Ostens zu trennen: Während die geistigen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Europa durch die Renaissance, später durch die Französische Revolution von Grund auf verändert wurden, dauerte im Orient – damit auch in Iran – das Mittelalter unverändert fort. "Stagnation, Manierismus und Dekadenz in der Literatur lähmten Anstöße zu neuen schöpferischen Impulsen. Das politische, religiöse, wirtschaftliche und künstlerische Leben erstarrte, ja versteinerte allmählich."<sup>1</sup>

In dieser Situation fielen seit dem 19. Jahrhundert Anregungen aus Europa in intellektuell regen Kreisen auf fruchtbaren Boden. Die intellektuellen Schichten suchten vor allem im politischen Leben nach neuen Wegen, und mit der Zeit wuchs auch in weiteren Kreisen der Bevölkerung der

---

\* Wir befassen uns in diesem Aufsatz nur mit jenen Autoren, die hauptsächlich Erzählungen geschrieben haben, nicht aber mit den Romanschriftstellern.

1. Touradj Rahnama: *Im Atem des Drachen. Moderne persische Erzählungen*. Frankfurt/M. 1981, S. 9.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

♦  
**Beiträge zur  
zeitgenössischen  
persischen Literatur**  
♦

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



EBRAHIM EHRARI (geb.1938)

Das Beste wird genommen, 1978

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

waren die Jünger wieder da,  
fett und unansehnlich.

تبرستان  
www.tabarestan.info



تبرستان  
www.tabarestan.info

## WIRTSCHAFTSWUNDER

Vor zwölf Jahren  
waren zwölf Jünger  
bei mir zu Gast.  
Sie waren hungrig,  
und bleich im Gesicht.  
Ich brachte ihnen Brot und Wein  
und wollte wissen,  
wer unter ihnen Judas sei.  
"Keiner", sagten sie  
und aßen das Brot.

Vor zwei Jahren  
waren sie wieder da,  
frisch und wohlgenährt.  
Ich brachte ihnen Brot und Wein  
und fragte,  
wer von ihnen Judas sei.  
"Ich", sagte einer,  
und trank seinen Wein.

Gestern

تبرستان  
www.tabarestan.info

## GERMANISTIK

Wir lasen Brecht  
und zitierten Goethe.  
Wir erfuhren  
von der Bedeutung der Seele  
bei Stifter  
und erkannten  
die Rolle des Konjunktivs  
in Musils Werk.  
Wir lernten viel  
von unsern Lehrern,  
die wir zutiefst verehrten.  
Aber wie man sich im Leben  
behaupten kann,  
das lernten wir nicht.

تبرستان  
www.tabarestan.info

## ORTSBESCHREIBUNG

Oktobertag.  
Stehende Luft.  
Soweit das Auge reicht:  
Menschen aus Metall,  
Bauten aus Beton.

Sinnlos zu träumen  
von Schiras und den Rosen.  
Ich stehe da,  
umgeben  
von Stille  
und sterilen Wörtern.  
"Was bin ich?"  
– ein Fragezeichen in eurem Satz,  
ohne Herkunft, ohne Richtung.

تبرستان  
www.tabarestan.info

## SHAKESPEARE IM GLAS

Endlich wird es dem König zu bunt:

Er sperrt den Dichter  
in den Kühlschrank!

Der Narr blickt sich um,  
er findet nichts Brauchbares.

Er isst zwei Eier  
und trinkt einen Schluck Bier.

Der König zieht in den Krieg.

Der Narr schreit umher –  
vergeblich.

Er legt sich hin und schläft.

Nach einem Jahr kehrt der König  
zurück,

müde, aber glücklich.

Er öffnet den Kühlschrank,  
wirft den Dichter ins Glas  
und trinkt ihn  
mit einem Schluck Scotch!

تبرستان  
www.tabarestan.info

## ER STAND AM STRASSENRAND

Du hast Recht, mein Freund:  
Es gibt keine Schwalben mehr.  
Die letzte nahm mich mit  
nach Chorassan  
und zeigte mir den Frühling:  
Er stand an einer Ecke  
am Straßenrand  
und grüßte Passanten,  
die ihn nicht mehr erkannten.

Am nächsten Tag  
war die Schwalbe tot.

تبرستان  
www.tabarestan.info

## MEIN ANDERES ICH

Jedesmal,  
wenn ich ihm begegne,  
nimmt er den Hut ab,  
wünscht mir einen guten Tag  
und wird rot im Gesicht.  
Und dennoch  
drückt er seine Ängste  
in Wörtern aus  
und sucht  
im Schatten längerer Sätze  
Zärtlichkeit.  
Uns verbinden unsere Träume  
mit ihren langen blonden Zöpfen  
und ihren Sommersprossen  
im Gesicht.

تبرستان  
www.tabarestan.info

## ZWISCHEN ZWEI ATEMZÜGEN

Zwischen zwei Atemzügen  
bekommt die Puppe  
der Nachbarstochter  
Falten im Gesicht.  
Öffnet sich die Bluse  
des Mädchens  
von selbst.  
Erinnert sich die alte Dame  
an eine zärtliche Hand.

Zwischen zwei Atemzügen:  
ein Leben.

تبرستان  
www.tabarestan.info

## FREMDEFÜHRER

Apriltag.  
Die Sehenswürdigkeiten  
der Stadt:  
Minarette, türkis,  
Turbane, schwarz.  
Begleitmusik:  
der Zungenschlag  
des Fremdenführers.  
Doch kein Wort darüber,  
dass Menschen blind sind.  
blind und taub.



تبرستان

www.tabarestan.info

## LANDUNG

In wenigen Minuten  
ist es soweit:  
Deine Hände werden zittern,  
deine Zunge wird schwer.  
Sei vorsichtig,  
du darfst nicht tief seufzen,  
du darfst nicht laut atmen.  
Für das bevorstehende Fest  
braucht man neue Opfer.  
Der Mann,  
der sich dein Glaubensbruder nennt,  
hat ein Messer im Ärmel bereit.

## Gedichte von Touradj Rahnama\*

### IN MEINEM LAND

In meinem Land  
gibt es keine Rosen,  
keine Schwalben,  
keine Lagunen,  
nicht einmal Wälder.

In meinem Land gibt es nur noch  
graue Felder,  
Sumpflumen,  
gierige Geier,  
moderne Galgen,  
entstellte Wahrheit.

In meinem Land  
wartet Gott  
auf seine Hinrichtung.

---

\* Entnommen aus dem Band "Ortsbeschreibung". Teheran 2001.

sische übertrug. Die Aufführung von Dürrenmatts "tragischer" Komödie "Der Besuch der alten Dame" – unter der Regie Ssamandarians – wurde zu einem großen Erfolg. Daran hatte sicher nicht nur der Regisseur und sein Ensemble Anteil, sondern es war in erster Linie das aktuelle Thema des Stückes, das das hiesige Publikum begeisterte. Dürrenmatts Komödie, in der eine amerikanische Milliardärin in ihren verschuldeten Heimatort kommt und von den Einwohnern gegen ein Milliardenangebot ihren Junggeliebten, der sie einst geschwängert und dann verlassen hatte, als Leiche fordert – und bekommt konnte die hiesigen Gemüter auf Anhieb erregen. In einem Land jedoch, wo der wirtschaftliche Aufschwung dazu führte, dass nur noch das Geld regierte, war der Erfolg von Dürrenmatts Komödie ganz natürlich. Kein Wunder also, dass das Stück oft in Iran aufgeführt und die Übersetzung davon zweimal aufgelegt wurde (1963 und 1973).

Auch die Komödie "Romulus der Große", in der Dürrenmatt die Staatsraison am Beispiel des letzten römischen Kaisers verulkt, soll ins Persische übertragen worden sein. Ob sie allerdings auch erschienen ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Ich zweifle aber daran. Diese "komische Tragödie" ist thematisch eigentlich nicht so angelegt, dass eine Übersetzung oder gar Aufführung in Iran von der Zensur erlaubt worden wäre.

Das letzte Stück Dürrenmatts, das 1976 in Teheran uraufgeführt wurde, war sein bühnenwirksames Ehedrama "Play Strindberg". Wie schon oben erwähnt, liegen einige Hörspiele Dürrenmatts wie "Herkules und der Stall des Augias", "Die Panne", "Abendstunde im Spätherbst" und "Nächtliche Gespräche mit einem verachteten Menschen" in persischer Übersetzung vor. Sie erschienen hauptsächlich in den sechziger Jahren.

Auch von einigen anderen deutschen Autoren der Nachkriegszeit kann man Schau- und Hörspiele in persischer Sprache lesen. Peter Weiss' "Die Ermittlung" und "Der Turm", sowie Heinar Kipphardts "In der Sache J. Robert Oppenheimer" und Peter Handkes drei kurze Sprechstücke seien hier genannt.

Zum Schluss sei erwähnt, dass in den letzten zwanzig Jahren zahlreiche Werke aus dem Bereich der deutschen Literatur ins Persische übertragen worden sind. Doch auf diese kann ich leider nicht mehr eingehen.

durchschlagenden Erfolg, so dass man es im Winter 1967 wieder ins Programm aufnahm.

Was interessierte den persischen Zuschauer an dem Stück? Ganz bestimmt nicht das Schicksal des andorranischen Juden Andri, der eigentlich gar kein Jude ist. Der Iraner sah in Frischs Stück ein aktuelles gesellschaftliches Problem, das er aus seiner eigenen Umgebung kannte: Vorurteile gegenüber einer Gruppe von Menschen, die anders denken als die anderen. Der hiesige Zuschauer hielt also Frischs Schauspiel deshalb für gelungen, weil in ihm das schreckliche Geschehen des Antisemitismus in einem Phantasiestaat als "Modell" vorgestellt wird, das ohne Zweifel auch für andere Fälle von Vorurteilen Gültigkeit besitzt.

Frischs nächstes Stück, das ins Persische übertragen wurde, ist das Bühnenspiel "Biografie". Da es aber nichts mit Politik und gesellschaftlichen Veränderungen zu tun hat, sondern "nur" eine Lebensgeschichte schildert, erweckte es kein Interesse und wurde nicht aufgeführt. Die persische Ausgabe der "Biografie" erschien 1972. Max Frischs Komödie vom einfältigen Fabrikanten Biedermann, der sich in seiner Feigheit Brandstiftern anbietet, die ihm schließlich sein Haus anzünden, wäre in Iran aus politischen Gründen sicher ein großer Erfolg geworden, wenn sie hätte aufgeführt werden dürfen. Von "Herrn Biedermann und den Brandstiftern" hat man also hier keine Notiz genommen. Es ist trotzdem erstaunlich, dass das Buch überhaupt erscheinen konnte. Die einfältigen Zensurleute haben sicher den Sinn des Stückes nicht richtig erfasst und den darin erhobenen Zeigefinger nicht gesehen. Abgesehen von Frischs Theaterstücken wurde auch sein bekannter Roman "Homo Faber" 1972 ins Persische übertragen.

Drei Jahre nachdem der "unbequeme" Friedrich Dürrenmatt den Schillerpreis der Stadt Mannheim erhielt (1959) und dabei als der "nach dem Tode Brechts wohl unbestritten bedeutendste deutschsprachige Dramatiker" gefeiert wurde, erschien seine "leichenreiche" Komödie "Die Ehe des Herrn Mississippi" in persischer Übersetzung. Diesem Stück, das eine Mischung aus Moritat, Panoptikum, moralischem Überbrettel und dramatischem Pamphlet ist, folgte Dürrenmatts weltberühmte Komödie "Der Besuch der alten Dame".

Der Übersetzer der beiden Schauspiele war der Theaterregisseur Ssa-mandarian, der später auch einige Hörspiele dieses Dramatikers ins Per-

schen liegen fast alle seine Kurzgeschichten in persischer Sprache vor. Auch sein lyrisches Drama "Draußen vor der Tür" kam mit zwölf Jahren Verspätung nach Iran. 1959 übertrug man dieses Stück ins Persische.

Heinrich Böll ist in Iran viel bekannter als sein von ihm geschätzter Schriftstellerkollege Wolfgang Borchert. Außer seinen Kurzgeschichten, die fast alles auf Persisch zu lesen sind, liegen bis heute vier seiner größeren Werke in Buchform vor. Das erste ist sein bekannter Roman "Ansichten eines Clowns", der 1970 übersetzt wurde; das zweite die längere Erzählung "Das Brot der frühen Jahre", die vier Jahre später erschien; das dritte und vierte Werk waren die Romane "Die verlorene Ehre der Katharina Blum" und "Gruppenbild mit Dame" (1980 bzw. 1983).

Was den Iraner an diesen Romanen begeisterte, war die unverhüllte Kritik Bölls an der Moral und dem Lebensstil der bürgerlichen deutschen Gesellschaft, die seiner eigenen in mancher Hinsicht ähnelt. Auch der Protest des Einzelnen gegen die Gemeinschaft ist ein Motiv, das den Iraner im Allgemeinen anzieht.

Ein anderer deutscher Schriftsteller der Nachkriegszeit, der in Iran auf das Interesse der Leserschaft stößt, ist Günter Grass. Nicht nur sein bekannter Schelmenroman "Die Blechtrommel" liegt auf Persisch vor, sondern auch eine ausführliche Einführung in das Werk des Dichters, die von mir 1974 verfasst wurde. Auch die persische Ausgabe der satirischen Novelle "Katz und Maus" fand viel Anklang.

Auffällig ist die Beliebtheit, die moderne deutsche Dramatiker in Iran genießen. Allen voran gilt dies für den von jungen Iranern sehr geschätzten Bertolt Brecht, dessen Werke, insbesondere seine Theaterstücke, fast alle ins Persische übertragen und oft aufgelegt wurden. Auch Brechts großer Schüler Max Frisch ist mit einigen seiner Werke hier vertreten. Dieser führende deutsch-schweizerische Dramatiker und Erzähler, der entgegen der Auffassung seines Meisters an der Fähigkeit der Literatur als einem Mittel zur Veränderung der Gesellschaft zweifelt, wurde den Iranern erst richtig 1975 durch einen ausführlichen Beitrag von mir in einer literarischen Zeitschrift vorgestellt. Aber schon vorher erschienen einige seiner Werke in persischer Übersetzung. 1966 übertrug ein bekannter iranischer Regisseur das anklägerische Zeit- und Modellstück "Andorra", das im Herbst desselben Jahres in Teheran uraufgeführt wurde. Das Schauspiel wurde zum

Erich Maria Remarque und Erich Kästner erwähnt. Der erste erntete mit seinem weltberühmten Roman "Im Westen nichts Neues" (1929), der nur ein Jahr nach seinem Erscheinen ins Persische übertragen wurde, einen beachtlichen Erfolg. Das Buch fand später einen neuen Übersetzer und erschien 1967 wieder auf dem Markt. Diese Ausgabe hat bis jetzt vier Auflagen erlebt.

Remarques Roman "Im Westen nichts Neues", der jahrelang die Weltöffentlichkeit erregte und nachhaltige politische Auseinandersetzungen verursachte, mag mit seinen derben Schilderungen vom Leben und Sterben des neunzehnjährigen Paul Bäumer im Westen als bewusste Anklage gegen den Krieg wirken; warum er jedoch das Interesse der Iraner so stark auf sich lenken konnte, ist mir nicht ganz klar. Auf jeden Fall hielt die Sympathie der persischen Leserschaft für diesen deutschen Autor lange an.

Remarques 1931 erschienener Roman "Der Weg zurück", der die Lebenswege ehemaliger Kompanikameraden des Paul Bäumer bei der Rückkehr in die ihnen fremdgewordene Heimat schildert, erschien über zwei Jahrzehnte später ebenfalls in persischer Übersetzung. Auch das Buch "Zeit zu leben und Zeit zu sterben" liegt seit 1967 auf Persisch vor. Remarques letzter Roman "Die Nacht von Lissabon" (1963), der Flüchtlingsschicksale im Dritten Reich gestaltet, konnte hier hauptsächlich wegen seiner wenig geglückten Übersetzung keine entsprechende Resonanz finden.

Das erste, was von dem Lyriker, Erzähler, Satiriker, Kabarett- und Kinderbuchautor Erich Kästner auf Persisch erschien, war die Übertragung des bekannten Gedichts "Wenn wir den Krieg gewonnen hätten" in einer literarischen Zeitschrift im Frühjahr 1945. Leider liegen von ihm bis heute nur vereinzelte Werke in persischer Übersetzung vor. Dieser strenge Geißler der Zeit, scharfblickende Moralist und Dichter, dessen anmutige und menschlich gültige Erzählkunst die Jugend vieler Völker entzückt, ist hier lediglich mit seinen Kinderbüchern "Pünkschen und Anton", "Emil und die Detektive" und "Das fliegende Klassenzimmer" vertreten.

Von den deutschen Erzählern, die erst während des Zweiten Weltkrieges und in der Zeit danach zu publizieren begannen, gehört Wolfgang Borchert zu den ersten, dessen Kurzgeschichten ins Persische übertragen wurden. "An diesem Dienstag" ist wohl die erste Erzählung Borcherts, deren Übersetzung 1957 in einer literarischen Zeitschrift erschien. Inzwi-

pel-Ich den sensiblen Melancholiker und Weltverneiner und den bösen Steppenwolf, den wollüstigen Sünder, umschließt. Vielleicht war es auch die nicht zu übersehende Ähnlichkeit von Hesses Werk mit dem bekannten persischen Roman von Hedajat "Die blinde Eule", was das Interesse des hiesigen Lesers weckte. Denn auch in Hedajats Werk geht es um die Darstellung seelischer Regungen eines sehr einsamen und in sich versunkenen Wesens. Auch dort die Verbindung von Libido und Todestrieb, die Ambivalenz der geschlechtlichen Impulse und die unüberwundene Ödipusphase. Außerdem findet man in Hedajats Roman ähnliche Zeit- und Gesellschaftskritik.

1967 erschien die persische Übersetzung von "Demian". Leider konnte dieses Werk hierzulande keinen besonderen Erfolg verbuchen. Vielleicht lag es an der nicht ganz geglückten Übertragung, vielleicht auch an dem – für den hiesigen Leser komplizierten – Inhalt des Buches. Auf jeden Fall blieb die Meisterschaft Hesses in der Darstellung seelischer Krisen und der Übergänge von einem in den anderen Zustand in diesem Werk unbeachtet.

1971 erschienen in relativ kurzen Zeitabständen die persischen Übertragungen von "Knulp" und "Narziss und Goldmund". Der Übersetzer der beiden Werke war Ssorusch Habibi, der inzwischen auch "Die Morgenlandfahrt" ins Persische übertragen hat. Diese Ausgabe fand wesentlich mehr Anklang, als die der beiden vorher erschienenen Werke. Der Erfolg lag nicht nur an der mystisch anmutenden Atmosphäre der Erzählung, welche den persischen Leser im Allgemeinen anzieht, sondern auch an der Qualität der Übertragung Habibis. In ihm fand Hesse den bis heute würdigsten Vermittler seines Geistes und seiner Kunst in Iran.

Ein anderer deutscher Schriftsteller, der in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben darf, ist der vor dem Zweiten Weltkrieg bekannte Emil Ludwig. Seine spannenden Romanbiographien von Napoleon, Lincoln und Beethoven liegen schon seit langem in persischer Sprache vor. Auch den berühmten Unterhaltungsroman "Désirée" von Annemarie Selinko kann man auf Persisch lesen.

Von den deutschen Autoren, die hauptsächlich vor dem Zweiten Weltkrieg zu publizieren begannen und auch in Iran keine unbekannten Namen sind, seien hier die um die Jahrhundertwende geborenen Erfolgsautoren

obachtung als die unbändige Phantasie, die der Natur des Iraners viel mehr entspricht.

Zweig verfällt nicht in Grübeleien und wird in bezug auf seine Helden nicht enthusiastisch. Vielmehr bohrt er in den dunklen Stellen der Seelen seiner Gestalten herum. Dabei bedient er sich der psychologischen Errungenschaften Freuds wohltuend unaufdringlich und in kleinen Dosen.

Zweigs erstes Werk, das ins Persische übersetzt wurde, war die Novelle "Amok", die 1943 auf dem Markt erschien. Seine große Zeit in Iran jedoch lag zwischen 1945 und 1955. In diesem Zeitraum wurden fast alle seine Werke ins Persische übertragen.

Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Zweig wurde Hesse verhältnismäßig spät den iranischen Lesern bekannt. Zwar erschienen Übertragungen einiger seiner Erzählungen und Gedichte in Zeitschriften, jedoch lag lange keine persische Ausgabe in Buchform vor. 1961 erschien eine persische Übersetzung von "Siddhartha", der ein Jahr später eine zweite und 1966 eine dritte folgte. Von den qualitätsmäßig verschiedenen drei Übersetzungen fand die erste Ausgabe von "Siddhartha" einen beachtlichen Anklang bei den persischen Lesern. Dies hatte nicht etwa mit der Rückwirkung des großen Interesses zu tun, welches vor allem die amerikanische Jugend in den sechziger Jahren diesem Werk entgegenbrachte, vielmehr war es ein spontanes, jedoch kein nachhaltiges Interesse. Mag "Siddhartha" für die amerikanische Jugend u.a. Gedanken zur "Seinsfrage" enthalten haben, hier war dies nicht für die relativ große Leserschaft ausschlaggebend. Vielleicht bestätigten Hesses "Morgenlandfahrt" sowie seine der indischen und sufistischen Lebensweisheit verbundenen Anschauungen dem Orientalen, dass er auf dem "richtigen Weg" ist.

Die erste persische Ausgabe des "Steppenwolfes", die sofort viel Bewunderung bei dem Lesepublikum fand, fiel in dasselbe Jahr, in dem die persische Übertragung "Siddharthas" zum erstenmal erschien. Der Übersetzer legte mit dieser Ausgabe ein Hesse-Buch vor, das dem persischen Geschmack sehr nahe kam. Er war übrigens schon vorher mit verschiedenen Übersetzungen von Hesse-Erzählungen hervorgetreten und hatte einen wichtigen Beitrag zu dem Ruhm des Dichters in Iran geleistet.

Was den persischen Leser am "Steppenwolf" beeindruckte, war die interessante Darstellung der seelischen Analyse seines Helden, dessen Dop-



Stellt man die drei in Iran bekannten Zeitgenossen Kafka, Zweig und Hesse nebeneinander, so zeigt sich, dass alle drei im Umkreis der Psychoanalyse Freuds geschrieben haben. Daher nimmt es nicht wunder, dass sie dessen Wirkung in Iran vorbereitet haben, so dass seine Schriften zwischen 1950 und 1965 ins Persische übersetzt wurden und seit längerem schon als Taschenbücher auf dem Markt sind.

Ein Sonderphänomen bildet in dem Jahrzehnt zwischen 1945 und 1955 die immense Wirkung Stefan Zweigs, wie sie in solchem Umfang wahrscheinlich in keinem anderen Land zu beobachten ist. In diesem Zeitraum entfällt rund ein Viertel aller schöngeistigen Übersetzungen aus den westlichen Sprachen auf seinen Namen. Das macht seinen Einfluss schon rein numerisch zu einem Kapitel für sich. Vielleicht könnte man Zweigs Erfolg besser erklären, wenn man sich fragt, warum Thomas Mann, den man sich gern als den Repräsentanten deutscher Bildung auf der internationalen Bühne vorstellt, in Iran weniger wirkt.

Da Stefan Zweigs historische Darstellungen die ganze europäische Kulturgeschichte vermitteln, hat er in Iran diese Funktion übernommen. Seine Bedeutung für die Verbreitung einer Allgemeinbildung in Iran ergibt sich aus seinen Themen. Und er wirkt im deutschen Sinn, denn er stellt nicht eine für sich stehende Persönlichkeit dar, sondern all die Einflüsse, die auf ihn gewirkt haben, strömen durch seine Werke hindurch weiter. Die ganze Atmosphäre des geistigen Wien von Freud und Hofmannsthal, aber auch die von Goethe herkommende weltbürgerliche Mentalität vermittelt er dem Leser. Es macht ihn leichter verständlich, dass er keine soziologische Analyse von Zuständen versucht, die hier lange nicht evident waren, was gerade Thomas Manns Stärke ist. Dieser ist zwar weltmännisch, aber er rätselt zuviel an seinem Deutschtum herum, als dass dies außerhalb der atlantischen Welt interessieren könnte. Sein nordisches Pathos der Distanz ist hier fremd.

Zweig dagegen schafft jene hautenge Intimität seiner Figuren, die der tropischen Sensibilität des Orientalen entsprechen. Zweig schreibt unbeschwert, manchmal nachlässig, aber eine intensive Atmosphäre schaffend, während Thomas Manns Ironie schon deshalb ins Leere laufen muss, weil niemand das Ironisierte kennt. Es müsste erst einmal ein iranischer Kenner auf diesen Stil vorbereiten. Thomas Manns Stärke ist mehr die scharfe Be-

bald auch ein Buch *über* Kafka lesen wollen. In Iran hat der bekannte Schriftsteller Hedajat, auf den Kafka nicht nur rezeptiv einwirkte, mit seiner Schrift "Die Botschaft Kafkas" (1948) diese Einführung geleistet.

Es muss hier betont werden, dass kein anderer deutschschreibender Dichter so rasch in Iran gewirkt und die persische Gegenwartsliteratur so befruchtet hat wie Kafka. Nach Iran kam er allerdings im Problemgefüge des französischen Existentialismus und im französischen Sprachgewand. Er wurde eins der stilistischen Vorbilder Hedajats, der bereits 1944 in einer persischen Literaturzeitschrift Stücke wie "Vor dem Gesetz" und "Die Verwandlung" und später "Schakale und Araber" (1945) und "Der Jäger Gracchus" (1946) übertrug und veröffentlichte. 1948 brachte ein bekannter iranischer Übersetzer den Band "In der Strafkolonie" heraus, der bis jetzt wie auch die Übersetzung von Kafkas "Die Verwandlung" die achte Auflage erlebt hat. Seitdem sind nicht nur die meisten kleineren Stücke Kafkas, sondern auch seine Romane "Das Schloss" und "Der Prozess" und "Amerika" in Iran veröffentlicht worden.

Unter den Übersetzungen von Kafkas Werken ragen "Brief an den Vater" und "Ein Landarzt" hervor. Sie erschienen 1976 bzw. 1977 auf dem Markt. Der Übersetzer war ein iranischer Germanist, der vorher "Gespräche mit Kafka" von Gustav Janouch ins Persische übertragen hatte. Die sich häufenden Neuauflagen zeigen das Interesse der Iraner für Kafkas Werk. Einer der Gründe für die diesem Dichter entgegengebrachte Aufnahmebereitschaft ist wohl seine geistige Verwandtschaft mit Dostojewski, der in Iran gerne gelesen wird.

Man mag sich fragen, ob Kafkas Wirkung mehr von den Inhalten ausgeht oder von der neuen Form. Die richtige Antwort dürfte sein, dass die Grundstimmung der "komplizierten Verzweiflung" dem Iraner, der im Laufe der Jahrhunderte immer wieder von neuem unterdrückt wurde, sehr liegt. Andererseits aber ist Kafka kein E.T.A. Hoffmann des 20. Jahrhunderts, sondern wenn man ihn verstehen will, muss man sich mit den Schwierigkeiten der Stilmittel des Expressionismus auseinander setzen. Seine Wirkung setzt das Verstehen von Absurdität voraus. Mag auch die Phantastik des Alltags in seinen Werken dem Orientalen vertrauter sein als dem Europäer, so ist doch das schnelle Begreifen seiner Symbol- und Assoziations-technik durch die Iraner erstaunlich.

gleichsetzte, verfiel jedenfalls zunächst der Magie von Chrom und Aluminium und wandte sich mit der ihm eigenen Intensität dem Äußerlichen zu.

Die Funktion der Literatur veränderte sich entsprechend dieser Entwicklung; so wurde die Beseitigung des Analphabetentums das nächstliegende Kulturideal. Mit den Massen sind die Massenkommunikationsmittel gediehen. Presse, Illustrierte, Kino breiteten sich schnell aus, vielleicht schneller als die Schulen.

Die deutsche Literatur der Moderne wurde eigentlich erst nach dem Zweiten Weltkrieg in Iran bekannt. Die Lyrik allerdings fand bis heute keine ihrer Bedeutung entsprechende Resonanz. Sieht man von Brechts und Enzensbergers Lyrik ab, so sind seit Ende des Krieges ziemlich wenig deutsche Gedichte ins Persische übertragen worden. Zu den übersetzten Dichtern gehört z.B. Rilke, der mit einigen seiner Verse und seinem "Brief an einen jungen Dichter" viel Bewunderung bei den persischen Lesern fand. Das erwähnte Werk erschien zum ersten Mal 1941 und ist inzwischen dreimal aufgelegt worden.

1971 veröffentlichte ein iranischer Germanist eine gut edierte Anthologie der deutschen Lyrik nach dem Zweiten Weltkrieg in persischer Übersetzung. Kurz darauf erschien die persische Ausgabe von Brechts Gedichten und 1973 eine Auswahl von Enzensbergers Lyrik. Außerdem hat der Verfasser dieses Beitrages mehrere Aufsätze über die moderne deutsche Lyrik der Nachkriegszeit in einer bekannten literarischen Zeitschrift veröffentlicht. In diesen Artikeln wurden viele moderne Lyriker wie Brecht, Eich, Huchel, Krolow, Hermlin, Bobrowski, Celan, Enzensberger, Biermann sowie Lyrikerinnen wie Sachs, Kaschnitz, Domin, Lavant, Ebner, Reinig und Bachmann ausführlich behandelt.

Was die Prosa betrifft, so schneiden weder die Naturalisten noch die Realisten gut ab. Auch Thomas Mann ist nur mit seinem Roman "Zauberberg" und einigen Novellen vertreten. Eine Ausnahme macht ein dem Expressionismus nahestehender Dichter, der auf die vielgeliebten Sprachexperimente seiner Schriftstellerkollegen verzichtete: Franz Kafka. Vor allem seine Parabeln waren es, die zur selben Zeit in Iran zu breiterer Wirkung kamen als in deutschsprachenden Ländern. Allerdings stellen das Symbolverstehen und Traumerkennen hier theoretische Ansprüche, die selbst in Europa das Lesepublikum erschrecken. Wer ein Buch von Kafka liest, wird

So brachte es die politische Situation mit sich, dass Deutschland zum neutralen Boden für die Austragung persischer Kulturkämpfe wurde. Die deutsche Atmosphäre – vor allem in Gestalt der deutschen Hochschulen – wirkte auf die Literatur zurück. Deutschland wurde in ihren Lebenskreis einbezogen. Es blieb nicht aus, dass die persischen Dichter auch mit der deutschen Literatur in Berührung kamen. Aus diesem Kreis gingen die ersten Übersetzungen hervor. Alavi übertrug 1930 Schillers "Die Jungfrau von Orleans" und Meykadeh im selben Jahr "Maria Stuart". Der Grund, warum sie ausgerechnet Schiller herausgriffen, war die Tatsache, dass es in seinen Dramen um die Freiheit im pathetischen Sinn geht.

In Iran setzte sich die Entwicklung fort. Die Epoche der gewaltsamen Modernisierung führte zur Schaffung einer neuen Dynastie. 1934 wurde in Teheran eine Universität gegründet, die inzwischen alle Fakultäten besitzt. Auch eine Deutsche Abteilung besteht, die zwar seit fünfzig Jahren existiert, konnte sich aber erst in den sechziger Jahren in die Breite entwickeln.

In den zwanziger und dreißiger Jahren kam es in Iran zu Übersetzungen deutscher Klassiker, die durchweg über das Französische erfolgten. Wenn man von einem "Durchbruch" sprechen will, bezeichnet ihn die Übersetzung von Goethes "Die Leiden des jungen Werther". 1924 kommt es gleich zu zwei Übertragungen, denen 1954 eine dritte folgt. Inzwischen sind nicht weniger als vier Auflagen gedruckt worden. Auch der erste Teil des "Faust" fand 1938 einen Übersetzer; bald folgte ein zweiter Übersetzungsversuch, 1964 ein dritter und 1998 ein vierter. Viele andere klassischen Werke liegen inzwischen in persischer Übersetzung vor.

## **Der Zweite Weltkrieg und die Nachkriegszeit**

Der Zweite Weltkrieg brachte wiederum eine Besetzung Irans (im August 1941). Anlass war u.a. die Weigerung des damaligen Kaisers, Reza Schah, die deutschen Spezialisten zu entlassen. Anders als in Polen überdauerte jedoch die Dynastie die Besetzung, die übrigens nicht unkorrekt war.

Die Modernisierung in Iran ging rasch weiter. Das Land, das man in westlichen Ländern gern mit der Versenkung des Geistes in sich selbst

ausgegangen.

In Iran ist deutsche Literatur mittels französischer Sprache bekannt geworden. Man wird sofort einwenden, bei Übersetzungen aus zweiter Hand bleibe von der Originalität des Werkes nicht viel übrig. Indessen hat das französische Medium durch den ihm eigenen stilistischen Zuschnitt eine Vorbereitung der Einbürgerung der Werke bewirken können, eben weil die persische Sprache ihre Möglichkeiten auf die französische eingestellt hatte. Der Geist der französischen Sprache ist zudem dem Geist des Persischen verwandter. Das Persische vereinfacht wie das Französische in Wortschatz und Syntax, kompliziert aber in den Nuancen und der Rhetorik. Der Umweg war also keineswegs holprig.

## Vor und nach dem Ersten Weltkrieg

Bevor die Technik den Orient umgestaltete, haben es Literatur und Medizin getan. Die technische Erschließung Irans – vor allem durch das Telegraphennetz, das London mit Bombay verbinden sollte (übrigens durch die Firma Siemens/London) – ermöglichte es der Zentralregierung, Iran fester in die Hand zu bekommen. Eisenbahnen und schließlich Flugzeuge und Asphaltstraßen haben diese Zentralisierung weitgehend verstärkt.

Mit der 1906 aufkommenden Verfassungsbewegung in Iran meldeten sich erstmals liberale Kräfte politisch zu Wort. Es war eine gebildete Schicht entstanden, die aus der jahrtausendealten Tradition herausdrängte. In der Literatur brach das Zeitalter der großen Journalisten an.

Als sich 1907 die Engländer und Russen in Iran arrangierten, ahnte wohl niemand, dass damit die Konstellation für den Ersten Weltkrieg hergestellt war. Diese für Deutschland ungünstige Konstellation brachte indes merkwürdigerweise die Stunde eines stärkeren deutschen Kulturinflusses. Als England und Russland Iran besetzten, wandte sich das empörte Land von den Mächten ab, die bis dahin Europa verkörpert hatten. Plötzlich gab es germanophile Literaten. Plötzlich emigrierten viele führende Dichter nach Berlin, wo einige von ihnen die für die Entwicklung der persischen Geistesgeschichte sehr bedeutende Zeitschrift "Kaweh" gründeten.

## Deutsche Gegenwartsliteratur in persischer Übersetzung

Mit dem Feldzug Napoleons nach Ägypten, Palästina und Syrien wurden zwei Tatsachen geschaffen, die für den ganzen Orient, ebenso für Persien, die Richtung der Modernisierung bestimmten. Napoleon hatte nicht nur Kanonen mitgebracht, sondern auch die ersten zwei Druckmaschinen (für französischen und arabischen Satz). Zugleich entschied er damit die Sprachenfrage. Angesichts der Vielsprachigkeit Europas bedurfte der Orient einer Schlüsselsprache, mit deren Hilfe er sich das europäische Wissen erschließen konnte. Das Französische wurde – bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs – überall zur zweiten Landessprache.

Die erste Überraschung in diesem Bericht mag vielleicht die Tatsache sein, dass die deutsche Literatur zunächst als Bestandteil der französischen Kulturexpansion ins Land kam. Das ist nicht die Folge davon, dass verhältnismäßig wenige Leute Deutsch konnten, sondern die Folge davon, dass die Aneignung der deutschen Sprache andere Wege gegangen ist als die Aneignung der deutschen Literatur. Deutsch gilt als Sprache der Naturwissenschaftler, also von Leuten, die im allgemeinen keine literarischen Ambitionen haben. Deutschland unterhält zwar schon seit fast hundert Jahren Schulen in Iran, aber von ihnen ist leider keinerlei literarische Aktivität

hard Fritsch und Ernst Jandl. Ich habe mich nur auf die bekannteren unter ihnen beschränkt.

تبرستان  
www.tabarestan.info

*erschien der Herr.  
Die gefallenen Leiber  
scheckten wie Schnee  
die Schwärze des Feldes,  
und blau erglänzten die nassen  
Rosen der Wunden.  
Dann erschien über mir  
sein wolkiges Haupt,  
von Mondlicht triefend,  
und fragte, ob ich noch fähig wäre,  
den Mord zu tragen.*

Doch der Dichter begnügt sich nicht mit der Schilderung des Bedrückenden, er greift leidenschaftlich alle an, die er verantwortlich macht für die Schlachtfelder der Menschheit.

Dem um vier Jahre älteren Max Hölzer – er wurde 1915 in Graz geboren – ist es vor allem zu danken, dass die junge österreichische Dichtergeneration mit den Ergebnissen des Surrealismus in den Künsten vertraut gemacht wurde. Er gab 1950 die "Surrealistischen Publikationen" heraus und hat auch als Übersetzer von bedeutenden französischen Dichtern seine Verbundenheit mit einer der wichtigsten Literaturbewegungen unserer Zeit bewiesen. Aber das ist nur die eine Seite Hölzers, die andere ist sein eigenes Dichtertum. Überblickt man das Werk Max Hölzers, so mag es äußerlich schmal erscheinen, um so gewichtiger aber wirkt es im lyrischen Konzert der Gegenwart. An seinen Büchern "Entstehung eines Sternbildes" (1958), "Der Doppelgänger" (1959) und "Gesicht ohne Gesicht" vom Jahre 1968 kann man den inneren Weg des Dichters verfolgen. Erreicht vom Einfluss des Surrealismus und seiner Überwindung bis hin zu den verschlüsselten Botschaften einer frei schwebenden Geistigkeit.

Auf das weite Feld österreichischer Lyrik zwischen 1945 und 1970 kann hier leider aus Platzmangel nicht ausführlicher eingegangen werden. Es ist mir bewusst, dass in dieser Arbeit nicht nur Namen wie Celan, Bachmann, Lavant, Busta, Guttenbrunner und Hölzer genannt werden mussten, sondern auch Dichter wie Walter Toman, Erich Fried, Ilse Aichinger, Ger-



betören und schrecken zugleich.

Die Eigenwilligkeit ihrer Leidensrufe macht es dem Leser nicht immer leicht, dem lyrischen Ich durch die wuchernde Bilderwelt zu folgen. Eine gequälte Seele will aus ihrer Einzelhaft ausbrechen. Sie erscheint sich in ihrer Vereinsamung oft selbst wie aus der Zeit gefallen: "Oft verliere ich mitten am Tage / den Faden meiner Zeit".

Der Beitrag der Frauen zur deutschen Lyrik nach dem Krieg ist bedeutend, so bedeutend wie nie vorher in der deutschen Literaturgeschichte. Auffallend ist dabei der große Anteil, der auf Österreich fällt. Neben Ingeborg Bachmann und Christine Lavant ist auch Christine Busta zu nennen. Der zuchtvolle Weg dieser Dichterin, die es sehr schwer gehabt und sich selber immer sehr schwer gemacht hat, führt aus der Traditionswelt klassischer Formen in unsere unmittelbare Gegenwart. Langsam, aber mit sicherem Kunstverständnis tastet sie sich zu der ihr gemäßen Form der lyrischen Aussage:

*Die Demut öffnet mir den Raum  
und füllt ihn mit Gesicht.*

Dieses Gesicht, das Bild und Sinnbild zugleich ist, gewinnt in den Sammlungen "Lampe und Delphin" (1955) und "Die Scheune der Vögel" (1958) immer tieferes Profil. Die Dichterin weiß, dass ihre Generation unbehaust in einer gnadenlosen Welt steht.

Der Dichter Michael Guttenbrunner (geboren 1919 in Kärnten) ist ein vom furchtbaren Erlebnis des Krieges gezeichneter Künstler. In seinem ersten Gedichtband "Schwarze Ruten" (1947) bringt er dieses Erlebnis zum Ausdruck. Mit der Geburt des Menschen beginnt für Guttenbrunner das Reich der Zerstörung.

Die Schreckensbilder des letzten Krieges schwinden nicht, sie werden zu düsteren Visionen, ähnlich denen, die einst Georg Trakl überkamen. In dem Gedicht "Die Prüfung" ist dies sehr deutlich zu spüren:

*Als die Sonne gesunken war  
über der Blutschüssel  
des Erdenrundes,*

gefunden und die dunklen Bilderwelten ihrer gequälten Seele, in denen Angst, Schmerz und Grauen vor der Natur und Übernatur beschworen werden. Wie viele Dichter der Moderne ist auch sie mit ihrer Sprache oft ganz allein. Und es ist bezeichnend, dass sie in dem Band "Der Pfauen-schrei" ihre Lyrik als eine "Botschaft nur für mich" genannt hat.

Christine Lavant häuft in ihren Bildern Schmerzhafte und Grausiges. In namenloser Qual schreit sie zum Heiland auf:

*Meine Angst umkreist das Irrenhaus  
schon seit Jahren, denke! — schon seit Jahren.  
Hast du wirklich auch die Qual erfahren  
einst am Ölberg, dann — dann steh mir bei!  
Schau, ich weiß, vielleicht den nächsten Schrei  
hört der Nachbar schon und es geschieht,  
dass ein Wärter auf der Brust mir kniet  
und mich lachend in den Wagen schafft.  
Ach, mein Jesu, gib mir etwas Kraft,  
etwas Gnade für die ärgste Zeit,  
dass mein Leib sich nicht noch selbst befreit,  
um dem nächsten Zustand zu entfliehen.  
Hilf mir, hilf mir, lass mich nicht so knien,  
nicht umsonst mein Augenlicht verderben,  
tu ein Wunder, lass mich heut noch sterben!*

"Spindel im Mond" (1959) heißt der nächste Gedichtband von Lavant. Die Gedichte hier sind Beschwörungen einer Welt, in der das sinnlich Wahrnehmbare im magischen Zwielficht des Übersinnlichen erscheint: Gegenständliches wird plötzlich hintergründig, Irreales bricht in die Bereiche des Realen ein. Die Bilderwelt der Dichterin steht in diesem Band unter dem Symbol des Mondes, der in vielen Verkleidungen fast in jedem Gedicht erscheint: als Mondschild und Mondkelch, als Mondesbohne und Mondtulpe, als Mondmünze und Mondgefälle usw. Dem Leser ist oft, als schlage er die Seiten eines Traumbuches auf, aus dem inwendige Landschaften in geheimnisvollen Farben schimmern. Die Bilder von Lavant stammen aus menschlicher Einfalt ebenso wie aus menschlicher Furcht, sie

*er steigt um ihr wehendes Haar,  
er fällt ihr ins Wort,  
er befiehlt ihr zu schweigen,  
er findet sie sterblich  
und willig dem Abschied  
nach jeder Umarmung.*

*Sieh dich nicht um,  
Schnür deinen Schuh.  
Jag die Hunde zurück.  
Wirf die Fische ins Meer.  
Lösch die Lupinen!*

*Es kommen härtere Tage.*

Der zweite Band, "Anrufung des Großen Bären", variiert den Motivkreis des ersten Bandes, bevorzugt im Formalen gebundene Strophen, findet zu Reim und liedhaftem Melos. Der Großteil dieser Gedichte wirkt gerundeter, gekonnter, ohne den künstlerischen Tiefgang der "Gestundeten Zeit" zu überbieten. Wieder findet die Dichterin Metaphern, die auf das Ungeklärte unserer Zeit zielen: tot sind die Bücher, die Pole der Welt entspannt, die Krüge zerbrochen, das Brot in den Öfen verbrannt. Aus solchem Sein hebt sich der Verzweiflungsschrei: "Erlöse mich! Ich kann nicht länger sterben".

Kärntnerin wie Ingeborg Bachmann ist Christine Lavant, geboren 1915 in Groß-Edling bei St. Stefan im Lavanttal. Ihr äußerer Werdegang weicht wesentlich von dem ihrer Landsfrau ab. Als neuntes Kind einer Bergarbeiterfamilie geboren, wuchs sie in ein entbehrungsreiches Dasein hinein, früh von Krankheit und Leiden heimgesucht. Schon als Kind war sie ein "Greislein", richtig jung ist sie nie gewesen.

Christine Lavant ist Autodidaktin, sie hat außer der Volksschule und einer Klasse Hauptschule keine weiteren Schulen besucht. Literarische Bildungserlebnisse sind wohl nur in ihrem lyrischen Erstling "Die unvollendete Liebe" (1949), erkennbar, der von Rilkes Wirkungen zeugt. Doch schon in der "Bettlerschale" (1956) hat sie ihren eigenen, unverwechselbaren Ton

Existenz der "Nachtflug", der in den Raum führt, wo Technik und Herz am Rande des Seins einander begegnen:

*Im Stahlgefieder geborgen, verhören  
Instrumente den Raum, Kontrolluhren und Skalen  
das Wolkengesträuch, und es streift die Liebe  
unsres Herzens vergessene Sprache:  
kurz und lang lang ... Für eine Stunde  
rührt Hagel die Trommel des Ohrs,  
das, uns abgeneigt, lauscht und verwindet.*

*Nicht untergegangen sind Sonne und Erde,  
nur als Gestirne gewandert und nicht zu erkennen.*

*Wir sind aufgestiegen von einem Hafen,  
wo Wiederkehr nicht zählt  
und nicht Fracht und nicht Fang ...*

Der Ruf "Sei hart!", der in dem Gedicht "Fall ab, Herz, vom Baum der Zeit" steht, ertönt in wechselnden lyrischen Formulierungen an vielen Stellen. Das Titelgedicht "Die gestundete Zeit" birgt in eigenwilliger und doch nicht gesuchter Bildhaftigkeit die harte Lebenserfahrung der Dichterin:

*Es kommen härtere Tage.  
Die auf Widerruf gestundete Zeit  
wird sichtbar am Horizont.  
Bald musst du den Schuh schnüren  
und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.  
Denn die Eingeweide der Fische  
sind kalt geworden im Wind.  
Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.  
Dein Blick spurt im Nebel:  
die auf Widerruf gestundete Zeit  
wird sichtbar am Horizont.  
Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,*

ist ein Kind ihrer Zeit, eine Angehörige jener Generation, die sich nach den Katastrophen des letzten Krieges vor die Trümmer einer zusammengebrochenen Welt gestellt sah. Die dunklen Töne überwiegen bei der Künstlerin. "Dunkles zu sagen" ist ein Gedicht überschrieben, das mit folgenden Versen einsetzt:

*Wie Orpheus spiel ich  
auf den Saiten des Lebens den Tod  
und in die Schönheit der Erde  
und deiner Augen, die den Himmel verwalten,  
weiß ich nur Dunkles zu sagen ...*

Das Dunkle ist aber nicht Ausdruck von Ausweglosigkeit und Verzweiflung. Die Lyrikerin weiß zwar von der "schrecklichen Leere", die ringsum droht, doch sie versinkt nicht mutlos in ihr, sie ruft zur Wachsamkeit auf: "Seht zu, dass ihr wach bleibt!" Es entspricht der herben, unsentimentalen Art dieser Lyrik, dass sie kein Ausruhen in sicheren Gehegen kennt, keine vorgetäuschte Geborgenheit. Wozu sie aufruft, ist das Abenteuer der Fahrt ins Ungewisse. "Ausfahrt" heißt das Eingangsgedicht:

*Vom Lande steigt Rauch auf.  
Die kleine Fischerhütte behalt im Aug,  
denn die Sonne wird sinken,  
ehe du zehn Meilen zurückgelegt hast.*

*Das dunkle Wasser, tausendäugig,  
schlägt die Wimper von weißer Gischt auf,  
um dich anzusehen, groß und lang,  
dreißig Tage lang.*

*Auch wenn das Schiff hart stampft  
und einen unsicheren Schritt tut,  
steh ruhig auf Deck ...*

Dem Gleichnis der Seefahrt gesellt sich als ein anderes menschlicher

*Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:  
der Himmel, herzgrau, muss nah sein.*

*Schräg, in der eisernen Tülle,  
der blakende Span.  
Am Lichtsinn  
errätst du die Seele.*

*(Wär ich wie du. Wärs du wie ich  
Standen wir nicht  
unter einem Passat?  
Wir sind Fremde.)*

*Die Fliesen. Darauf,  
dicht beieinander, die beiden  
herzgrauen Lachen:  
zwei  
Mundvoll Schweigen.*

Wenn die Entwicklung Paul Celans paradigmatisch für die moderne Lyrik in Österreich ist, dann muss man in seinem Umkreis auch einen großen Namen nennen, der verwandte Züge mit seiner Lyrik aufweist: Ingeborg Bachmann.

Die 1926 in Klagenfurt geborene Dichterin studierte zunächst Jura, promovierte aber zum Doktor der Philosophie mit einer Dissertation über Martin Heidegger. Sie hat sich auch als gute Kennerin Ludwig Wittgensteins, dessen Bedeutung sie für die Literaturgeschichte herausgearbeitet hat, ausgewiesen. Sie ist als Lyrikerin, Hörspielautorin und Erzählerin in gleicher Weise bedeutsam. Ihre beiden Lyrikbänder "Die gestundete Zeit" (1953) und "Anrufung des Großen Bären" (1956) gehören zu den besten Zeugnissen österreichischer Literatur nach 1945.

Als Ingeborg Bachmann ihr erstes Lyrikbuch der Öffentlichkeit vorlegte, erkannten die mit der modernen Dichtung Vertrauten sofort: Hier ist eine lyrische Kraft am Werke, die sich fern hält von den Eigenheiten der Neuerer: vom abgegriffenen Vokabular der Avantgardisten, von der üblichen Montagetechnik und vom Hang zum Paradoxen um jeden Preis. Auch von einem routinierten Epigonenetum ist nichts zu finden. Die Dichterin

gruppen und schließlich zu Einzelwörtern. Nun zwei Beispiele aus zwei Gedichtbänden:

## CORONA

*Aus der Hand frisst der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.  
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:  
die Zeit kehrt zurück in die Schale.*

*Im Spiegel ist Sonntag,  
im Traum wird geschlafen,  
der Mund redet wahr.*

*Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:  
wir sehen uns an,  
wir sagen uns Dunkles,  
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,  
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,  
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.*

*Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:  
es ist Zeit, dass man weiß!  
Es ist Zeit, dass der Stein sich zu blühen bequemt,  
dass der Unrast ein Herz schlägt.  
Es ist Zeit, dass es Zeit wird.*

*Es ist Zeit.*

## SPRACHGITTER

*Augenrund zwischen den Stäben.*

*Flimmertier Lid  
rudert nach oben,  
gibt einen Blick frei.*

wo die Frage nach "Bedeutung" ihren Sinn verliert. Regionen dämmern auf, Bild- und Klangwellen von oft paradoxer Art, Fremdlandschaften, die auch dem Zugang durch die Sprache vergittert sind. Der Romanist Celan bekundet die Vertrautheit mit französischer Lyrik und mit der Farben- und Tönwelt Georg Trakls. Eine dunkle Grundstimmung waltet vor. Immer wieder begegnen Bilder für die Düsternis der Welt: Da wogen die "Halme der Schwermut", da steht die "Waage des Leids"; die "schwarze Flöte" wird geschnitzt, der "malvenfarbene Tod" steht im Hintergrund. In den ersten Lyrikbüchern stehen gelegentlich noch gereimte Gedichte in Strophenform, wie das folgende aus "Mohn und Gedächtnis", das an den Duktus des Volksliedes erinnert:

*So schlafe, und mein Aug wird offen bleiben.  
Der Regen füllt' den Krug, wir leerten ihn.  
Es wird die Nacht ein Herz, das Herz ein Hälmlein treiben –  
Doch ists zu spät zum Mähen, Schnitterin.*

*So schneelig weiß sind, Nachtwind, deine Haare!  
Weiß, was mir bleibt, und weiß, was ich verlier!  
Sie zählt die Stunden, und ich zähl die Jahre.  
Wir tranken Regen, Regen tranken wir.*

In den späteren Sammlungen ändert sich dies, das Versgefüge verschwindet, die Syntax lockert sich. Die Wortlandschaften verdunkeln: Celan spricht von einem "Abend der Worte", von einer "Wortnacht", ja selbst von der "Leiche" eines Wortes. Der Dichter gefällt sich in paradoxen Aussagen: "Du bist so nah, als weiltest du nicht hier ..." Oder: "Wo sie nie war, da wird sie immer bleiben..." Bilder aus gegensätzlichen Bezirken und bezuglosen Sphären überstürzen sich oft. Dann aber besticht plötzlich ein Bild durch seine Leuchtkraft, überzeugt durch die Art seiner Optik ebenso wie durch den klanglichen Reiz, besonders der Gedichtanfänge. Es sind fast durchwegs Nachtstimmungen: "Nachts, wenn das Pendel der Liebe schwingt / zwischen Immer und Nie ...", oder "Wenn der Eisvogel taucht, sirrt die Sekunde ...".

In der Sammlung "Sprachgitter" versprühen die Sätze häufig zu Wort-



1970.

Einer der Wortführer der Moderne in Deutschland, Hans Magnus Enzensberger, meint: "Die poetische Weltsprache der Moderne redet in vielen Zungen; sie bedient sich der Nationalsprachen als ihrer Dialekte." Doch auch diese Dialekte weisen starke Differenzierungen auf. In Deutschland, in der Schweiz, in Österreich sind die Verhältnisse verschieden gelagert. In Deutschland wurde das Jahr 1945 als stark einschneidende Zäsur empfunden. Der Literaturhistoriker Walter Jens spricht von diesem Einschnitt als dem Jahre Null in der modernen Literatur, von einer "Tabula-rasa-Situation", in der die Schriftsteller "wortwörtlich auf sich selbst gestellt" waren.

Demgegenüber ist in Österreich der historische Sinn immer lebendig geblieben. Das Bewusstsein von der Gegenwärtigkeit des Vergangenen bedingt eine doppelte Sicht: von der Gegenwart auf die unverlierbare Vergangenheit, aber auch vom heute gewesenen Tage in die Zukunft, in der dieses Heute ebenso unverloren weiterleben wird.

Diese beiden Aspekte traditionsbewussten Lebensgefühls sind in Verse gefasst, die durchaus aus der lyrischen Landschaft des Überlieferten stammen. Wo aber zeigt sich das Eindringen neuen künstlerischen Wollens?

Bei Paul Celan (geboren 1920 in Czernowitz) lässt sich erkennen, wie in der Lyrik der Moderne Altes und Neues einander begegnen und befruchten. Aus vertrauten Grundakkorden entwickeln sich unerwartete Variationen; Bilder des Herkommens öffnen plötzlich überraschende Perspektiven. Schrittweise wird der Weg vom Überlieferten zum Erneuerten und Neuen, vom Gewohnten zum Ungewohnten, vom Sagbaren zum Unsagbaren zurückgelegt in den Sammlungen "Der Sand aus den Urnen" (1948), "Mohn und Gedächtnis" (1952), "Von Schwelle zu Schwelle" (1955), "Sprachgitter" (1959), "Die Niemandsrose" (1963), "Atemwende" (1967), "Faden-sonnen" (1968) und der letzte Gedichtband "Lichtzwang" (1970), dessen Erscheinen der Dichter nicht mehr erleben wollte. Er nahm sich am 23. November des gleichen Jahres in Paris das Leben.

Aus den Urnen der Vergangenheit rinnen nicht nur Sand und Asche, das Gewesene "speist" auch das Herz. Mohn und Gedächtnis ist die lyrische Formel für disparate Bezirke: Schlafen und Wachsein, Betäubendes und Weckendes, Entgleitendes und Erfasstes. Von Schwelle zu Schwelle tastet sich der Dichter weiter zurück und weiter vor in unerschlossene Bereiche,

## Österreichische Lyrik zwischen 1945 und 1970

Die seelische Situation, in die Österreichs Bevölkerung durch den Zusammenbruch von 1945 gebracht wurde, weicht wesentlich von der Lage im Jahre 1918 ab. Auch die Anfänge der beiden Weltkriege unterscheiden sich ja sichtlich voneinander: dort der patriotische "Geist von 1914", hier die überwiegend skeptische Haltung von 1939.

Fasst man das Jahr 1945, das über den Ruinenfeldern Europas aufstieg, tatsächlich als das "Jahr Null" jener "Nullpunktsituation" auf, in die sich besonders die Menschen des mitteleuropäischen Rückschauenden zunächst einmal die Frage, ob mit jenem Jahr wirklich alle Kontinuität unterbrochen worden ist, ob alle Traditionen vergangener Tage und einstiger Entwicklungen – auch der literarischen – versunken und untergegangen waren. Dies war eine Frage, die sich vor allem die aus den Höllen des faschistischen Krieges heimkehrende Jugend aller Länder, besonders aber die Jugend des deutsch sprechenden Raumes, zu stellen hatte.

Für die Generation der zwanziger Jahre, die in den Ungewittern des Krieges "reif" geworden ist, die nun nicht nur die trostlose Gegenwart, sondern auch die noch weithin unbekannte Vergangenheit zu bewältigen hatte, war diese Aufgabe doppelt schwer. Sie spiegelte sich vor allem in der Entwicklung der österreichischen Lyrik in der Zeit zwischen 1945 und

behaust ist, immer auf dem Weg in Neuland und Fremde – so ist es oft geschildert worden, – in idealen Bildern von Schiller (Teilung der Welt), neorealistisch und pathetisch von Gottfried Benn (Büchner-Rede). Sicher ist die Erfahrung und Absicht der Dichterin einfach, eindeutig, also eine ganz bestimmte. "Ausweg" ist der Weg aus einer schwierigen oder gefährlichen Situation. Aber der Text wäre kein Gedicht, schlösse er nicht alle genannten (und noch mehr) Interpretationen in sich ein. Nie kann das Gedicht auf eine schlichte Formel dividiert werden, denn jede rationale Operation am Gedicht endet mit einem unendlichen Bruch.

Er hat das Überlieferte: die Bücher und die selbstgeschriebene Mitteilung: die Papiere in Sicherheit gebracht – den Kommenden überlassen. Ein Loch im Eis der kalten Fensterscheiben gibt den Blick frei in die unbekannte, fremde Zukunft hinaus. Wo steht, dass das zum letzten Mal geschieht? Im letzten Wort: Es ist das einzige nicht ohne weiteres der gesprochenen Alltagssprache zugehörnde Wort. "Verlassen" ist endgültig. Endgültig auch der Imperativ: Du sollst verlassen: Eine Vertreibung aus dem Paradies? Eine rettende Mahnung? Eine Stimme von außen, vielleicht von oben wieder, eine wissende, sehende, die sich auf eine letzte Instanz berufen kann, auf das Absolute – das sagt die Imperativkonstruktion mit dem Modalverb "du sollst"; der Sprecher gibt nur den Befehl oder Wunsch eines anderen weiter.

Ende und Anfang des Gedichtes sind also gleichsam aufgehängt an einer außen stehenden, über der Sache stehenden Person: Es ist notwendig zu schreiben – du sollst. Dazwischen – im Mittelpunkt des Gedichts – vollzieht sich vor unseren Augen in wenigen Minuten eine entscheidende Wendung im Schicksal des Menschen. Die Wendung bricht nicht wie ein Blitz ein; im Gegenteil: Die vorletzte Zeile, bisher noch nicht untersucht, sagt es: In ganz klare Handreichungen vertieft erkennt er plötzlich in aller Stille den Sinn dieses Tuns: Es sind Vorbereitungen zum endgültigen Verlassen des Ortes, an dem er bisher zu Hause verwurzelt war. (Das Wort "plötzlich" unterbricht das rhythmische Versschema.) Das schriftliche Vermächtnis wird gesichert. Katze wird noch gefüttert, Blume wird noch gegossen, sie dürfen bleiben: Die unschuldige Kreatur nimmt nicht teil am Schicksal des Menschen, an seinen geistigen Auseinandersetzungen, an Flucht und Verfluchung. Sie bleibt unberührt von Gefahr und Verfolgung durch Menschen. Sie gehört einer anderen Welt an. Der Mensch aber folgt dem strengen Anruf: "Zieh deinen Mantel an" und geht – mit leichtem Gepäck, also ohne Hab und Gut, ohne seine Tiere, ohne Freunde – in ein fremdes, vielleicht gefährliches, kaltes Neuland.

Ist es ein Modell des Flüchtlingsschicksals von Millionen in unseren Tagen, in unserer Welt? – Das Schicksal der Flucht des Menschen vor Menschen gab es immer. Oder: Flucht auch vor Naturmächten, Unruhe, Heimatlosigkeit des Erdenbewohners schlechthin? "Unstet und flüchtig sollst du sein!", oder Schicksal des Dichters, des Künstlers, der immer un-

übrigens auch der sachliche Inhalt der Verben, tägliche Hausfrauenarbeit, so scheint es jedenfalls zunächst. Der ruhige, eintönige Rhythmus dieser Zeilen spiegelt noch einmal die Mechanik dieser Vorgänge, und vielleicht fühlt sie mancher auch in den gleichartig rhythmisierten Endreimen.

Welchen Sinn haben diese so stillen, wie hinter Glas beobachteten Vorgänge, bei denen der Mensch wie in äußerster Konzentration und zugleich abwesend in einer Art Trancezustand agiert? Das Mechanische seiner Bewegungen ist allein aus der Gewohnheit zu erklären. Seine Hände werden von einer unsichtbaren Hand geführt. Aber: Geht dieser Vergleich nicht zu weit, ist das nicht schon Spekulation? Wir fragen also wieder den Text: Hier die erste und letzte Zeile: In der ersten die zwei Infinitive mit "zu". Die Grammatik zeigt den Infinitiv mit "zu". Die Grammatik zeigt den Infinitiv mit "zu" in verschiedenen Konstruktionen, zum Beispiel mit "ist". "Das ist nicht zu verstehen", das heißt, "das kann man nicht verstehen". Oder: "Das ist bis morgen zu lernen", das heißt, "das muss bis morgen gelernt werden". Unter allen möglichen scheint dieses Beispiel in unserem Gedicht realisiert: Das, was zu schreiben ist – das, was man schreiben kann, was geschrieben werden kann – oder auch, was geschrieben werden muss, damit es auch andere erfahren, was geschrieben werden muss, weil ich es nicht verschweigen kann, weil es nicht verschwiegen werden darf. Eine Botschaft, ein Testament, die Niederschrift eines Berufenen, eines Dichters, eines engagierten Schriftstellers (vielleicht auch der Autorin selbst), kurz: ein Vermächtnis oder "die Wahrheit". Und nun: "Mit klarer Schrift zu schreiben". Vielleicht hätte man auch schreiben können: "In klaren Zügen schreiben". Aber der Infinitiv mit "zu" ist sicher Absicht und "notwendig". Wovon hängt er ab? Gewöhnlich von einer übergeordneten Feststellung: Es ist falsch, richtig, höchste Zeit, notwendig, etwas zu schreiben – und zwar mit klarer Schrift – nicht verschlüsselt, ängstlich, vieldeutig und dunkel. Ein übergeordneter Satz wie: "Es ist wichtig, es ist jetzt notwendig" – so ein Satz steht nicht da; – er muss aber grammatisch ergänzt werden. Die deutsche Syntax zwingt dazu. Er schwebt unausgesprochen über der ersten Zeile: Ungenannt leitet also eine übergeordnete Instanz die Vorgänge ein, die wir beobachtet haben. Einem Anruf von außen – oder von oben, wenn man will – folgt dieser Mensch, wenn er nun – zum letzten Mal – die Katze füttert und die Blumen gießt.

ches kann die Passiv-Form bezeichnen: Es wurde viel getanzt, geraucht, getrunken. Oder das Pronomen man: Man erlebt viel, wenn man alt wird. Oder einfach: der Mensch: Der Mensch denkt, Gott lenkt. Auch unser Gedicht spricht nur von einem Menschen, von irgendeinem. Die Infinitive verbergen ihn jedoch noch vollständig, sie machen ihn namenlos. Unbestimmt bleiben sogar die Dinge, von denen die Rede ist. Es heißt nicht die Katze, die Blume oder meine Katze, meine Blume, obgleich sie doch die vertrauten Partner dieses Menschen sind, ganz bestimmte Lebewesen, die seine tägliche Pflege brauchen, die ihm gehören. Sie tragen unbestimmte Artikel, als ob sie auch nur Beispiele in einer allgemein gültigen Fabel wären. Die allgemeine Form ihrer Erwähnung trägt sehr viel dazu bei, dass das berichtete Geschehen den Charakter einer Grundsituation, eines Modellfalles, eines Gleichnisses annimmt. Und das wird am Ende vielleicht für das ganze Gedicht gelten. Doch wir müssen zuvor die Infinitive noch genauer ins Auge fassen, um dem Hintergrund der Vorgänge einen Schritt näher zu kommen. Zwei der Infinitive, nämlich die in der ersten Zeile, sind Infinitive mit zu, die übrigen fünf reine Infinitive ohne zu. Sie füllen den Mittelteil des Gedichts aus, sie beschreiben den Ablauf der einzelnen Verrichtungen in der Wohnung des Menschen. Grammatik und Lehrbücher belehren uns – leider nur recht sparsam – über den Aussagewert, über die Leistung des bloßen Infinitivs: Er nennt das Geschehen, unabhängig von einem Subjekt, gleichgültig, ob es eine Handlung, einen Vorgang oder sonst etwas bezeichnet. Die Aufzählung der Infinitive beleuchtet also Schritt für Schritt einzelne Vorgänge, wie ein Scheinwerfer einzelne kleine Szenen auf einer Bühne nach und nach abtastet. Von der Person gerät immer nur ein Teil ins beleuchtete Blickfeld. Ein angeschnittenes Gesicht beim Hauchen, den Arm, der den Schreibtisch abschließt, die Hand beim Füttern und Gießen. Die Person selbst handelt nicht mit Bewusstsein, sie ist sozusagen gar nicht ganz da, nicht ganz "bei der Sache". Die eintönig mechanische Wiederholung der Konjunktion "dann, dann, dann" verstärkt diesen Eindruck. Der Mensch bewegt sich fast geistesabwesend, verrichtet mechanisch ganz ungewöhnliche, scheinbar alltägliche, gewohnte Handreichungen in seinem engsten Lebensbereich. Nichts fällt ihm auf, er glaubt, nur zu tun, was selbstverständlich und alltäglich ist. Das sagen uns die bloßen mit "dann" verbundenen Infinitive der Verben hauchen, schließen, füttern, gießen;

leicht verständliche Sprache. Das ist in der modernen Lyrik nicht immer so. Gerade die verschlüsselte, sprachlich oft recht schwierige Formulierung ist charakteristisch für viele Gedichte unserer Zeit. Man spricht deshalb von "Chiffren" statt von klar erkennbaren Vorstellungen und Gedanken in der modernen Lyrik. Die einfache Aussage, die kühle, leidenschaftslose Sprache des Gedichts "Ausweg" ist aber nicht weniger modern, nicht weniger gegenwartsnah als die Chiffrensprache. Sie ist mindestens ebenso Ausdruck unserer Erfahrungen, unserer Erkenntnisse, unseres Lebensstils.

"Ausweg" ist ein unauffälliges Gedicht – zum mindestens auf den ersten Blick. Grammatik und Syntax sind auf die einfachsten Formen reduziert. Der Wortschatz ist weder "literarisch" noch "lyrisch", er gehört fast ausnahmslos der gesprochenen Sprache des Alltags an. Keine neue Wortschöpfung, keine interessante Wendung, keine Spur von Ehrgeiz, von Absicht, mit der Sprache etwas Besonderes zu "machen".

So einfach Christa Reinigs Gedicht klingt, so leicht verständlich die Einzelheiten sind, so unsicher wird der Leser, wenn er versucht, über den Inhalt des Ganzen nachzudenken, sich über die Realität klar zu werden, die hier in Worte gefasst ist. Wahrscheinlich gibt es verschiedene Wege, in den Hintergrund dieser Worte vorzudringen. Wir wollen nun versuchen, gerade die einfachen Sprachformen dieses Gedichts als Schlüssel für ein genaueres Verständnis zu benützen – Formen, die zunächst ganz besonders wenig zu verraten scheinen: Das Gedicht besteht ja fast nur aus Infinitiven, in der letzten Zeile zwei Imperative. Das ist alles. Der Satzbau ist monoton. Dreimal hintereinander beginnt die Zeile mit "dann". Die Person bleibt ungenannt, unbekannt. Sie könnte also ein Beispiel sein für viele, eine aus der Masse, sie erlebt vielleicht, was Tausende erleben, anonym, sie ist ein Modellfall. Namen, Eigenschaften, kurz das Individuelle der Person ist ausgelöscht – oder genauer gesagt – von vornherein völlig uninteressant. Das alles verrät die Sprachform: die Infinitive. Die Verben haben keine Personalform, das heißt, die Handlungen haben kein Subjekt. Statt durch die Personalform eine Handlung zu bezeichnen, nennen die Verben hier nur das Geschehen selbst – ohne Bezug auf den Menschen. "Nennform" ist ja auch das deutsche Wort für "Infinitiv". Das Geschehen wird also zu einem bloßen Vorgang. Die Infinitive haben nicht den Charakter bestimmter Aktionen einer selbstbewussten Person. Etwas Ähnli-

## Zu einem Gedicht von Christa Reinig

In einem von mir geleiteten Seminar über die deutsche Lyrik der sechziger Jahre, das im Wintersemester 1998 an der Pädagogischen Hochschule in Teheran stattfand und an dem eine kleine Gruppe von angehenden iranischen Deutschlehrern teilnahm, wurde u.a. auch ein kurzes Gedicht von Christa Reinig behandelt. Das Gedicht heißt "Ausweg" und ist in dem Band "Gedichte" (1963) enthalten. Hier sind einige Gedanken aus den Diskussionen zusammengefasst. Aber vorher der Text:

### Ausweg

*Das, was zu schreiben ist, mit klarer Schrift zu schreiben  
Dann Löcher hauchen in gefrome Fensterscheiben  
Dann Bücher und Papiere in ein Schubfach schließen  
Dann eine Katze füttern, eine Blume gießen  
Und ganz darin vertieft, plötzlich den Sinn erfassen:  
Zieh deinen Mantel an, du sollst das Haus verlassen.*<sup>1</sup>

Was beim Lesen dieses Gedichtes gleich auffällt, ist die einfache,

---

1. Christa Reinig: Gedichte, Frankfurt/Main. 1963, S. 21.



تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

verhältnismäßig wenig Resonanz gefunden hat. Was die Angelsachsen immer wieder im Gedicht fertigbringen: die Verständigung mit den öffentlichen Verhältnissen, die dem Politischen unverdorben innewohnen, was bei den Romanen, den Franzosen oder in der spanisch schreibenden Welt, an Beispiel gezeigt werden kann, will sich bei den Deutschen nicht recht einstellen. Hängt dies davon ab, weil die Deutschen gebrannte Kinder sind oder gibt es andere Gründe? Ich gestehe, dass ich auf diese Frage keine ausreichende Antwort geben kann.

### Bibliographie:

- Asmuth, Bernhard: Aspekte der Lyrik. Düsseldorf 1974.  
Bender, Hans: Mein Gedicht ist mein Messer. München 1969.  
Biermann, Wolfgang: Die Drahtharfe. Berlin 1965.  
Enzensberger, Hans Magnus: Gedichte 1955-1970. Frankfurt/M. 1972.  
Gast, Wolfgang: Politische Lyrik. Stuttgart 1973.  
Knörrich, Otto: Die deutsche Lyrik der Gegenwart. Stuttgart 1963.  
Reinig, Christa: Gedichte. Frankfurt/M. 1963.  
Schnurre, Wolfgang: Kassiber. Frankfurt/M. 1963.  
Urbaneck, Walter: Begegnung mit Gedichten. Bamberg 1967.  
Weyrauch, Wolfgang: Gesang um nicht zu sterben. Hamburg 1956.  
Willberg, Hans-Joachim: Deutsche Gegenwartslyrik. Stuttgart 1989.

biet, das von sachlichen, pragmatischen Mitteilungen bis zu den bitteren, provokatorischen Scherzen einer hochintellektuellen Ironie reicht". Diese von Krolow erwähnten Wesenszüge von Enzensbergers Lyrik sei an einem Beispiel gezeigt:

*Soll der Geier Vergissmeinnicht fressen?*

*Was verlangt ihr vom Schakal,*

*dass er sich hängte, vom Wolf? Soll*

*er sich selber ziehen die Zähne?*

*Was gefällt euch nicht*

*an Päpsten,*

*was kuckt ihr blöd aus der Wäsche*

*auf den verlogenen*

*Bildschirm?*

Der Vorwurf einer romantischen Zivilisationsfeindlichkeit und unpolitischer Sehnsucht nach einem "mazedonischen" Naturdasein, einer skandinavischen Inselidylle gehört zu den Haupteinwänden, die gegen Enzensberger vorgebracht worden sind. Seine unbewältigte Innerlichkeit und Egozentrik kämen hier zum Ausdruck. Was den Vorwurf der romantischen Innerlichkeit anlangt, so zeigt allein schon das vorhin zitierte Gedicht, dass Enzensberger gewiss kein naiver Illusionist ist. Der Bruch in der Idylle schließt ihren Missbrauch für jede Art von Illusionismus aus. Wer auf dem berühmten "Boden der Tatsachen" für eine Veränderung der bestehenden Welt kämpft, darf auch von Gegenwelten träumen, denn das eine schließt das andere nicht aus. Es hängt vielmehr alles von dem Bezugsverhältnis zwischen ihnen ab.

"Der junge zornige Mann der deutschen Nachkriegsliteratur", wie Enzensberger so oft genannt wird, reagierte auf die Zuspitzung der politischen Situation in Deutschland mit der Einstellung seiner lyrischen Produktion. Sein Name aber wird sicherlich in die deutsche Literaturgeschichte eingehen, zumal wir seit Brecht keinen engagierten Dichter mit so viel politischem Bewusstsein und sprachkünstlerischem Talent zugleich kennen.

Damit bin ich am Ende meiner Ausführungen angelangt. Ich möchte aber nicht unerwähnt lassen, dass das engagierte Gedicht in Deutschland

Reichsband "Verteidigung der Wölfe" macht das Aufsehen verständlich, das der Verfasser des letzteren von Anfang an bewirkte. Trotzdem ist es bemerkenswert, dass dieser Autor, der zu Beginn seines literarischen Auftretens als Begründer einer neuen Einheit politischer und ästhetischer Progressivität galt, sich inzwischen einer Kritik gegenüberstellt, die sowohl seine Poetologie als auch weltanschaulich-politische Position als veraltet, überholt, rückständig hinstellt. Enzensberger scheint immer mehr zu einer Art Modellfall des deutschen Intellektuellen unserer Zeit zu werden, wobei seine lyrische Produktion, von ihm selbst längst aufgegeben, in den Hintergrund gerät. So wird leicht vergessen, was Alfred Andersch (1914-1980) schon 1958 so formulierte: "Dieser eine hat geschrieben, was es in Deutschland seit Brecht nicht mehr gegeben hat: das große politische Gedicht."

Für Enzensberger sind Verse einfach "Gebrauchsgegenstände". Zu Weyrauchs Wort "Mein Gedicht ist mein Messer" meint er ironisch: "Aber warum ausgerechnet Messer? Warum kein Korb, kein Hut, keine Werkzeugmaschine? Das ist nicht ohne weiteres einzusehen. Gedichte werden nicht in Solingen gemacht. Sie sind nicht rostfrei. Sie unterscheiden sich von Messern nach ihrem Material, ihrer Herstellungsweise und ihrer Funktion."

Enzensberger ist, was den formalen Aspekt seiner Lyrik betrifft, ein Spätgeborener der lyrischen Moderne; er verkörpert ihren letzten Höhepunkt wie ihren Abgesang. Zweifellos ist es müßig, zu fragen, ob der dichterische oder politische Impuls bei ihm das Primäre ist. Er ist ein sprachkünstlerisches Talent und zugleich von einem spezifisch politischen Bewusstsein erfüllt. Seine ursprüngliche Ansicht, dass Artistik und politische Aufklärung einander ausschließen, ist ein wesentliches Motiv seiner lyrischen Praxis.

Enzensberger ist ein Humanist. Er hat die Reizbarkeit des Moralisten, die ihn zwingt, Stellung zu nehmen, ohne Empfehlungen zu geben. "In den Arbeiten, die wir von ihm kennen", schreibt Karl Krolow, "ist wie bei niemand anderem im Augenblick bei uns wieder vom Guten und vom Bösen die Rede, von Macht und Ohnmacht ..." Und an einer anderen Stelle: "Enzensberger, der nicht nur Brecht, sondern vor allem die Amerikaner, Auden voran, genau kennt, bedient sich in seiner gesellschaftskritischen Sprache ihrer Errungenschaften. Er begibt sich auf ein spannungsreiches Ge-

*durch Gelee und Asbest.  
Die Meridiane sind verwest.  
Mein Gedicht ist die Welt  
der diagonalen Messer ...*

Weyrauch sieht im Schreiben von Versen einen Kampf gegen das Böse in der Welt. "Die Schriftsteller sind die Stellvertreter der Propheten, die verschollen sind."

Ein weiterer Autor, der an dieser Stelle zu nennen ist, Wolfdietrich Schnurre, kann kaum als Vorläufer Enzensbergers bezeichnet werden, weil sein erster Gedichtband nur ein Jahr vor der "Verteidigung der Wölfe" (1957) erschien. Schnurre bekennt sich besonders nachdrücklich zur littérature engagée. Zugleich lassen seine Gedichte eine angestrenzte Bemühung um eine moderne Chiffrensprache erkennen.

Schnurres Engagement geht wie das Weyrauchs unmittelbar auf die Katastrophe von 1945 zurück. Es bedeutet in seinem Kern Engagement für den Menschen, den der engagierte Schriftsteller "gegen die Walze der Politik zu verteidigen" sucht. Eine "Literatur nach Auschwitz" (Adorno) kann für ihn deshalb nur eine "humanistische Literatur" sein. Das aber heißt nach seiner eigenen Definition eine aufklärerische, demokratische Literatur. In einem Gedicht, das den Titel "Auskunft" trägt, heißt es zum Beispiel:

*Was er gegen Fahnen hätte.  
Nichts, sagte er, sie wären  
ihm nur an gewissen Stellen zu rot.  
Was haben Sie gegen Rot.  
Nichts, sagte er, im Gegenteil,  
Rot ist die Farbe der Freiheit;  
sie schämt sich, weil sie  
versäumt worden ist ...*

Der Sprung von Schnurre zu Hans Magnus Enzensberger ist in vieler Hinsicht groß, aber gerade darin ist er für die Stellung Enzensbergers innerhalb der deutschen Lyrik nach dem Krieg aufschlussreich. Ein Vergleich zwischen Schnurres Sammlung "Kassiber" und Enzensbergers erstem Ge-

dichterische Wort.

Christa Reinig lebt seit 1964 in der Bundesrepublik. Ihre Lyrik hat aber hier nicht jene politische Sprengkraft, die ihr in der DDR zukommt bzw. zukommen wurde.

Vergleicht man die Veränderungen in der lyrischen Landschaft der ehemaligen DDR mit den Wandlungen des engagierten Gedichts in der Bundesrepublik, so lässt sich in der Tat eine Art gegenläufiger Entwicklung feststellen: In der DDR ging der Weg von der vorherrschenden Agitationslyrik zu einem differenzierten lyrischen Sprechen, das sich besonders dem Vorbild Brechts verpflichtet wusste, aber auch einen hohen Grad artistischen Bewusstseins bezeugte. Die vor allem von Enzensberger begründete neuere politische Lyrik in der Bundesrepublik suchte zwischen politischen Engagement und Artistik zu vermitteln, d.h. wenn man so will, Benn und Brecht miteinander zu verbinden. Innerhalb dieser Ausgangslage verschoob sich dann das Schwergewicht immer mehr von Benn zu Brecht.

In der westdeutschen Literatur gab es vor Enzensberger zwar moderne Lyriker, die auch das Politische in ihr Gedicht einließen, aber niemanden, der die Verschmelzung von politischer Intention und modernem Formbewusstsein zum dichterischen Programm erhob. Als Ausnahme wäre Wolfgang Weyrauch (1907-1985) zu nennen, der einen starken, aus der Katastrophe von 1945 stammenden moralisch-politischen Impuls mit einer ebenso starken Neigung zum formalen Experiment verbindet.

Weyrauch hatte 1949 den Begriff "Kahlschlagpoesie" geprägt. Berühmt wurde auch jenes Wort von ihm, das Hans Bender zum Titel seiner Anthologie machte: "Mein Gedicht ist mein Messer":

*Ich schreibe ein Gedicht.  
Ich veranstalte eine Expedition.  
Ich mache mich davon  
aus Antwort und Beweis.  
Ich trete in den Kreis  
der Fragen. Ich bin im Licht,  
das auf die Mitte des Dickichts fällt.  
Warum und woher?  
Ich schlage mich quer*

riker in der DDR. Die Offenheit, mit der er seinen Enttäuschungen und seinem Leiden an der sozialistischen Wirklichkeit Ausdruck verlieh, die drastische Art der Kritik, die er an den Herrschenden übte, brachten ihm Publikations- und Auftrittsverbot ein. Sein Geschäft blieb jedoch weiterhin die "rücksichtslose Schimpferei", wie er eines seiner Gedichte nannte. Trotzdem ist Bitterkeit in seinem Ton sehr deutlich zu spüren. In einem Gedicht heißt es:

*Du, mein Freund, dir kann ich sagen  
Ich bin müde, hundemüde  
Müde bin ich all die Tage  
Die mich hart und härter machten.*

Wie für Kunert vor allem der lyrische Lakonismus des späten Brecht stilbildend wurde, so hat Biermann an die Songs und Balladen des jungen Brecht angeknüpft. Auch Brecht hat ja seine Lieder selbst zur Laute gesungen und dabei mit eigenen Melodien versehen. Gemeinsam ist ihnen der volkstümlich-freche, respektlose Ton, die Neigung zur Derbheit und die Lust am Schockieren.

Das Schicksal Biermanns, zum Schweigen verurteilt zu sein, hatte ein Jahrzehnt früher schon eine Autorin getroffen, die dann auch erst in der Bundesrepublik entdeckt wurde. Christa Reinig (1926). Doch ihr Fall unterscheidet sich von dem Biermanns insofern, als ihre "Schuld" nicht in der Kritik, sondern in der Verweigerung liegt. Ein Lieblingsthema Reinigs ist die Einsamkeit des allein auf sich gestellten, der Gesellschaft entfremdeten Menschen, der sein Dasein als eine Art Einzelhaft erlebt. Dieses Thema wird vor allem in dem berühmten Gedicht "Robinson" abgehandelt:

*Manchmal weint er wenn die worte  
still in seiner kehle stehn  
doch er lernt an seinem orte  
schweigend mit sich umzugehen*

Das Robinson-Gedicht macht deutlich, dass es für die Dichterin, die Robinson ist, nur ein Mittel gibt, die "Einzelhaft" zu durchbrechen: das

chen, wie ihn etwa Peter Huchel (1903-1981) praktizierte, während z.B. Stephan Hermlin (1915-1991) an ihm scheiterte.

Mit Hermlin ist der Dichter genannt, der am meisten zur Rezeption der modernen Lyrik in der damaligen DDR-Literatur beigetragen hat. Entscheidend für seine dichterische Entwicklung wurde seine Emigrationszeit in Frankreich, in der er die französischen Surrealisten und über diese auch Baudlaire, Mallarmé und Rimbaud für sich entdeckte.

Wenn Hermlin auch die falsche Alternative zwischen seinem Marxismus und seiner Poetologie nicht akzeptierte, so musste er doch erkennen, dass seine spezifische dichterische Begabung mit den Anforderungen der Partei an eine sozialistische Literatur nicht in Übereinstimmung zu bringen war.

Die Literaturkritik in der ehemaligen DDR warf Hermlin neben seinem idealistisch-abstrakten Humanismus, der ihn unfähig macht, die gesellschaftlichen Realitäten zu benennen, auch seine "dekadenten" Züge vor, eine Art Weltschmerz, der in seiner Vorliebe für das Todesmotiv zum Ausdruck kommt.

Stellt man den Gedichten Hermlins die Lyrik Günter Kunerts (1929) gegenüber, so wird die Existenz einer älteren und einer jüngeren Lyriker-generation in der damaligen DDR besonders augenfällig. Die formalen Unterschiede zwischen dem Schüler der französischen Surrealisten und dem Schüler Brechts sind eindeutig. Kunert nennt sich ausdrücklich einen Realisten. In seinen Gedichtbänden begegnet man jedoch einem Dichter, der sich von der offiziellen marxistischen Lehre entfernt. In dem Sammelband "Erinnerung eines Planeten" von 1963 herrscht noch ein optimistischer Grundtenor:

*Es ist möglich,  
Die Erde bewohnbar zu machen  
Für Menschen.*

In dem Band "Verkündigung des Wetters" von 1966 jedoch prophezeit Kunert der Menschheit, die zu ihren großen Zielen aufgebrochen ist: "Du kommst nie an".

Neben Kunert war auch Wolf Biermann (1936) ein oppositioneller Ly-



signativ als Veränderung fordernd, mehr allgemein und abstrakt als konkret benennend, mehr schmerzliche Klage als Reflexion und Aufklärung.

Damit sind bereits einige wesentliche Unterscheidungsmerkmale genannt, die es erlauben, in der deutschen Dichtung nach 1945 eine ältere und eine jüngere politische Lyrik voneinander abzugrenzen. Hatte Günter Eich 1950 in seinem berühmten Hörspiel "Träume" dazu aufgerufen, das "Unnütze" zu tun ("Tut das Unnütze, singt die Lieder, die man aus eurem Mund nicht erwartet!"), so wird das politische Gedicht in den 60er Jahren mehr und mehr an seiner Nützlichkeit, seiner gesellschaftlichen Verwertbarkeit gemessen – was dann freilich bald zu Zweifeln an seinem Nutzen für die politische Praxis führt. Dieses Gedicht möchte nicht "in negativistischer Ruhe sich selbst genießen", wie es einst schon Walter Benjamin formuliert, sondern durch den Einsatz ihrer spezifischen Mittel aktiv an der Veränderung der bestehenden Gesellschaft mitwirken.

An diesem Punkt, an dem es darum geht, Engagement in Aktion überzuführen, setzt die Bedeutung Brechts (1898-1956) ein. Seine Rolle als Lehrmeister in den 60er Jahren ist mit der Gottfried Benns (1886-1956) in den 50er Jahren vergleichbar. Allerdings ist seine Wirkungsgeschichte von Ironie überschattet. Diese liegt darin, dass seine Wirkung erst einsetzte, als seine dichtungstheoretische Position schon wieder problematisch zu werden begann, nämlich seine Zuversicht in die weltverändernden Möglichkeiten des Dichters.

Brecht ist ein Phänomen. Er ist nicht nur der bedeutendste deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, sondern einer der engagiertesten Dichter der Weltliteratur überhaupt.

Brecht schuf eine marxistische Dichtung, die weder den Marxismus an das Dichterische, noch das Dichterische an den Marxismus preisgab. Darin liegt seine überragende Bedeutung speziell für die Literatur der damaligen DDR, die stets von dem doppelten Scheitern bedroht war, dass sie dichterische Qualität nicht erreichte und den Marxismus verfehlte.

Das Problem der Vermittlung zwischen der in der bürgerlichen Literatur wurzelnden lyrischen Tradition und dem neuen sozialistischen Bewusstsein ist das zentrale Problem jener älteren Lyriker-Generation in der DDR, deren dichterische Anfänge in die Zeit vor 1945 zurückreichen. Dem Problem war nur durch den Verzicht auf die politische Thematik auszuwei-

## **Das politische Gedicht in der deutschen Literatur der Nachkriegszeit**

**(1945-1975)**

Die Stilbegriffe des Traditionalismus und der Moderne, des Expressionismus, des Surrealismus, der konkreten Poesie, um die man bei Betrachtung des deutschen Gedichts nach 1945 nicht herumkommt, sind alle mehr oder weniger problematisch. Ihnen gegenüber erscheinen die Gattungsbegriffe der Naturlyrik und der politischen Lyrik ungleich eindeutiger, da sie sich offensichtlich auf präzise bestimmbare lyrische Gegenstände (Natur, Politik) beziehen.

In den Nachkriegsjahren, und zwar weit in die 50er Jahre hinein, hieß politische Lyrik vor allem "Vergangenheitsbewältigung". Der Dichter verstand sich damals gern als "Gewissen der Nation", als eine moralische Instanz. Sein Wirklichkeitsverhältnis war eher vage und gefühlig, mehr elegisch gestimmt als kritisch analysierend. Das wurde auch nicht viel anders, als dann ein waches politisches Bewusstsein auf die Entwicklungen der Konsumgesellschaft zu reagieren begann. Günter Eich und Ingeborg Bachmann wären in diesem Zusammenhang zu nennen. Ihre Kritik war eher re-

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

lektische Gestalt, für die Hegel das Wort "Geist" hatte. Dieser Geist verbürgt die veränderbare Gemeinsamkeit von Gegenwart und Zukunft, ja, er ist diese Gemeinsamkeit. Freilich, Brecht hätte das Wort Geist nicht gern gehört, schon gar nicht in seiner griechischen Form Pneuma. Wenn doch, dann hätte er Pneuma ins Deutsche als Wind zurückübersetzt, und der wieder hat etwas mit dem Himmel zu tun, wie ihn der Lyriker Baal liebt.

Sie, die fast ungegenständlichen Dinge, sind eher Inbegriffe dessen, was dauert, als die handfest-greifbaren. Ein frühes Gedicht, "Vom armen B.B.", sagt es in einer der faszinierendsten Zeilen, die Brecht schrieb:

"Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!"

"Wir wissen, dass wir Vorläufige sind..."

Und kurz darauf wird die vorübergehende Gestalt des Windes mit der des Menschen verknüpft:

Also unterwegs. Vorläufer von Utopia. Und eben darin wirklich. Bestenfalls der Gegenstandslosigkeit des Ästhetischen angenähert. Aber auf die konkrete Ästhetik der geglückten Gesellschaft verweisen. Insofern zur Freundlichkeit aufgefordert und ihrer doch höchstens kurzfristig fähig – beispielsweise im Kunstgebilde, dieser "leichtesten Weise der Existenz". Doch ob das eine Antwort auf die Frage ist, die das erste Gedicht der späten Buckower Elegien stellt? Es ist überschrieben "Der Radwechsel".

*Ich sitze am Straßenrand  
Der Fahrer wechselt das Rad,  
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.  
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.  
Warum sehe ich den Radwechsel  
Mit Ungeduld?*

*Lobet den Baum, der aus Aas  
aufwächst jauchzend zum Himmel!  
Lobet das Aas  
Lobet den Baum, der es fraß  
Aber auch lobet den Himmel.*

Immer wieder, fast am häufigsten von allen, tritt das Bild des Himmels auf: im "Baal", in der frühen Lyrik. Gewiss handelt es sich da nicht um einen religiösen oder theologischen Himmel, sondern um den, wenn man so will, natürlichen; aber gerade als solcher ist er ein Sinnbild für Zeitlosigkeit.

Diese zeitlose lyrische Existenz des naturverbundenen Genießens negierte Brecht, als er in den zwanziger Jahren den Marxismus kennenlernte und ihn poetisch praktizierte. Der Gestus des Zweifels, der Entlarvung blieb; dazu kam aber ein sehr kühles, scharfes Pathos, als Brecht daranging, die reimlosen freien Rhythmen der lyrisch-politischen Agitation nutzbar zu machen. Damit tritt das lyrische Ich aus seiner Isolation heraus und ein in die soziale Kommunikation; der ästhetische Vorgang erweist sich als ein gesellschaftlicher. Um es mit Brecht zu sagen:

"Wir müssen nicht nur Spiegel sein, welche die Wahrheit außer uns reflektieren. Wenn wir den Gegenstand in uns aufgenommen haben, muss etwas von uns dazukommen, bevor er wieder aus uns herausgeht, nämlich Kritik, gute und schlechte, welche der Gegenstand vom Standpunkt der Gesellschaft aus erfahren muss. So dass, was aus uns herausgeht, durchaus Persönliches enthält, freilich von der zwiespältigen Art, die dadurch entsteht, dass wir uns auf den Standpunkt der Gesellschaft stellen."

Sich "auf den Standpunkt der Gesellschaft stellen", bedeutet ein Als-ob; Identifizierung im strikten Sinn liegt nicht vor, nur eine hypothetische. Was sich identifiziert, ist nicht das reine Ich, sondern das lyrische Ich, eine, wenn man so will, ästhetische Instanz. Das persönliche Ich geht nicht in Gesellschaft auf, es muss vielmehr den dialektischen Widerspruch zu ihr durchhalten.

So erweist sich Brechts Lyrik, auf ihren Begriff gebracht, als die dia-

Er ist der pure Egoist und Genießer.

Dass der Lyriker Baal – gewiss mit einigen autobiographischen Zügen Brechts ausgestattet – den Namen eines orientalischen Fruchtbarkeitsgottes trägt, verweist darauf, dass er ein elementares Bedürfnis nach einem Leben ohne entstellende Zwänge hat. Das Schlusskapitel von Brechts "Hauspostille" bringt das Baal-Thema erst einmal zum Abschluss, wenn es heißt:

*Lasst euch nicht verführen.  
Es gibt keine Wiederkehr.  
Der Tag steht in den Türen;  
Ihr könnt schon Nachtwind spüren:  
Es kommt kein Morgen mehr.*

*Lasst euch nicht verführen  
Zu Fron und Ausgezehr!  
Was kann euch Angst noch rühren?  
Ihr sterbt mit allen Tieren  
Und es kommt nichts nachher.*

Gegen solche Verführung existiert Baal, der Lyriker, gegen sie ist die frühe Lyrik Brechts geschrieben, genauer: im Grunde die ganze Brechtsche Lyrik. Sie soll Ideologien jeder Art entlarven, soll Zweifel, Nachdenken erregen, in Veränderung einüben. Dabei sind freilich die Ziele dieser Einübung verschieden; sie ändern sich sozusagen in einer dialektischen Bewegung. Die These des Anfangs lautet: Genuss. Der Mensch sei zu seinem Ich, zu seiner ichhaften Selbstverwirklichung zu befreien. Diese Selbstverwirklichung hat kreatürlichen Charakter und zielt auf eine Einheit von Mensch und Natur:

*Lobet das Gras und die Tiere, die  
neben euch leben und sterben!  
Sehet, wie ihr  
Lebet das Gras und das Tier  
Und es muss auch mit euch sterben.*

*Konnten selber nicht freundlich sein.*

*Ihr aber, wenn es soweit sein wird  
Dass der Mensch dem Menschen ein Helfer ist  
Gedenkt unser  
Mit Nachsicht.*

Ein Musterbeispiel solcher lyrischer Freundlichkeit bildet die in der Emigration geschriebene "Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration". Freundlichkeit ist zugleich das Thema des Erzählgedichtes. Doch diese Freundlichkeit steht als utopische Figur vor einer harten Realität: Der Weise muss vor der Bosheit emigrieren, wie Brecht im Exil lebte. Und auch von der Spannung zwischen Realität und Utopie ist in den Versen die Rede, wenn es heißt: "Das Harte unterliegt."

Liest oder hört man dieses Erzählgedicht, das durch die Bezeichnung "Legende" im Titel in die Nähe der Hagiographie gerückt ist, hat man tatsächlich den Eindruck ungeschmälerter Freundlichkeit, die sinnfällig ins Ohr geht, eigentlich keine Probleme aufgibt. Man kann das Berichtete und angenehme Gerede zunächst einmal unbekümmert genießen. Erst durch den Genuss hindurch – erst im Widerspruch zu ihm – wird die Aggressivität der Verse vernehmbar: das Kennerische verwandelt sich in Erkenntnis. Und vielleicht ist hier, in dem Laotse-Gedicht mit seiner perfekt beherrschten Form, das lyrische Problem Brechts am stichhaltigsten gelöst: nämlich die Haltung des Genießens und die marxistisch-klassenkämpferische Einstellung so miteinander zu versöhnen, dass keines das andere verdrängt, dass Ästhetik und Militanz ungeschmälert und im Gleichgewicht bleiben.

Das Problem war allerdings schon vormarxistisch eingeübt worden: in der Absage des Künstlers an eine lähmende oder tödliche bürgerliche Welt. Die erste Szene in Brechts erstem Stück "Baal" aus dem letzten Weltkriegsjahr 1918 stellt programmatisch für den jungen Autor den Lyriker Baal in den Salon eines gutbürgerlichen Verlegerhauses. Natürlich endet die Situation katastrophal, die Verlegersfrau wird die Geliebte Baals, der Lyriker, erweist sich als der vollendete intellektuelle Vagabund, den der Ekel in die große Weigerung trieb. Denen, die ihm begeben, kann er tödlich werden.

*Duschen, Schwimmen*

*Alte Musik*

*Bequeme Schuhe*

*Begreifen*

*Neue Musik*

*Schreiben, Pflanzen*

*Reisen*

*Singen*

*Freundlich sein.*

Ein solches Porträt von Freundlichkeit gibt allerdings zu verstehen, dass dies eher eine Wunschliste ist als eine Beschreibung von Gegebenem. Und Freundlichkeit bleibt bis zuletzt im Spannungsfeld zwischen dem Nicht und dem Noch-Nicht.

Nach Brecht ist Freundlichkeit erst noch herzustellen. Wer sie aber herstellen will, hat dafür zu bezahlen, indem er selber nicht freundlich sein kann, weil er in "finsternen Zeiten" lebt. Der Schlussteil des Gedichts "An die Nachgeborenen" spricht es aus, ohne es zu beschönigen:

*Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut*

*In der wir untergegangen sind*

*Gedenkt*

*Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht*

*Auch der finsternen Zeit*

*Der ihr entronnen seid.*

*Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd*

*Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt*

*Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.*

*Dabei wissen wir doch:*

*Auch der Hass gegen die Niedrigkeit*

*Verzerrt die Züge.*

*Auch der Zorn über das Unrecht*

*Macht die Stimme heiser. Ach, wir*

*Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit*



*Was sind das für Zeiten, wo  
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*

Einer der zentralen Begriffe Brechts musste so dem Verdikt verfallen: der des Genusses. Wo gelitten wird, so scheint es, darf und kann nicht genossen werden. Und Ähnliches gilt für "Schönheit". Auch sie wird im Genuss erfahren. Schönheit, Kunst, verschleiert die Realität nicht, sondern entlarvt sie als vorläufig, unvollkommen, veränderbar.

Was für Brechts Theater als "Verfremdung" gilt, trifft auch auf die Lyrik zu. Auch ihre Form hat Realität und Utopie dialektisch miteinander zu vermitteln. Ein kleines Gedicht spricht es scheinbar arglos, beiläufig aus:

*Die Schlechten fürchten deine Klaue.  
Die Guten freuen sich deiner Grazie.  
Derlei  
hörte ich gern  
von meinem Vers.*

"Klaue" und "Grazie" – ein Sowohl-als-Auch, in der ästhetischen Zusammengehörigkeit aber ein und dasselbe, eines durchs andere vermittelt. Entsprechend sind Gutsein und Bosheit auf- und ineinander bezogen. Oder, um einen anderen zentralen Begriff Brechts zu nehmen, Freundlichkeit und Zorn.

Es gibt freilich ein spätes Gedicht mit dem Titel "Vergnügungen", das nur noch die Heiterkeit der richtiggestellten Welt vorführt:

*Der erste Blick aus dem Fenster  
am Morgen  
Das wieder gefundene alte Buch  
Begeisterte Gesichter  
Schnee, der Wechsel der Jahreszeiten  
Die Zeitung  
Der Hund  
Die Dialektik*

lichkeit des Noch-Nicht verraten konnte. Das Problem reiner Lyrik – und es war für Brecht ein zentrales Problem – kommt etwa im Gespräch zwischen "Me-ti" und "Kin-jeh" zur Sprache, wo es heißt:

"Me-ti sagte: Neulich fragte mich der Dichter Kin-jeh, ob er in diesen Zeitläuften Gedichte über Naturstimmungen schreiben dürfe. Ich antwortete ihm: ja. Als ich ihn wiedertraf, fragte ich ihn, ob er Gedichte über Naturstimmungen geschrieben habe. Er antwortete: nein. Warum, fragte ich. Er sagte: Ich stellte mir die Aufgabe, das Geräusch fallender Regentropfen zu einem genussvollen Erlebnis des Lesers zu machen. Darüber nachdenkend und hie und da eine Zeile skizzierend, erkannte ich es als nötig, dieses Geräusch fallender Regentropfen für alle Menschen, also auch für solche Menschen zu einem genussvollen Erlebnis zu machen, die kein Obdach besitzen und denen die Tropfen zwischen Kragen und Hals fallen, während sie zu schlafen versuchen. Vor dieser Aufgabe schreckte ich zurück. Die Kunst rechnet nur mit dem heutigen Tag, sagte ich versucherisch. Da es immer solche Regentropfen geben wird, könnte ein Gedicht dieser Art lange dauern. Ja, sagte er traurig, wenn es keine solchen Menschen mehr geben wird, denen sie zwischen Kragen und Hals fallen, kann es geschrieben werden."

Eine "Schlechte Zeit für Lyrik" also, wie Brecht ein Gedicht betitelt hat. Die sozialen Sachverhalte und das Ideal "reiner Kunst" scheinen einander unversöhnlich gegenüberzustehen. Reine Kunst wäre nur um den Preis des Verrats möglich – und nicht nur des Verrats an Menschen, sondern auch des Verrats an Menschen, sondern auch des Verrats an ihr selbst. In einer Welt dessen, was marxistisch "Entfremdung" heißt, ist reine Kunst nicht nur unerlaubt, sondern auch unmöglich.

"Die Kunst rechnet nur mit dem heutigen Tag", wie es in dem "Me-ti"-Text heißt. Auch als utopische tut sie das. Sie kennt zwar den anderen, künftigen Tag, wird sogar von dem Verlangen danach in Bewegung gesetzt, aber dieses Verlangen erwächst letztlich aus dem Unbehagen am Jetzt, aus seiner Bezweiflung. Daraus erlangt sie ihre Authentizität als notwendig. Die "Schlechte Zeit für Lyrik" verlangt nach Lyrik, nur nicht nach reiner.

Das Gedicht "An die Nachgeborenen" greift den Sachverhalt im Ton der Klage wieder auf, um ihn zugleich noch präziser zu fassen:

*Vorschwebte uns: die goldene Legende.  
 Unter der Hand nahm sie ein bitteres Ende ...  
 Vielleicht fiel uns aus lauter Furcht nichts ein.  
 Das kam schon vor. Was könnt die Lösung sein?  
 Wir konnten keine finden, nicht einmal für Geld.  
 Soll es ein andrer Mensch sein? Oder eine andre Welt?  
 Vielleicht nur andere Götter? Oder keine?  
 Wir sind zerschmettert und nicht nur zum Scheine!  
 Der einz'ge Ausweg war aus diesem Ungemach:  
 Sie selber dächten auf der Stelle nach  
 Auf welche Weis' dem guten Menschen man  
 Zu einem guten Ende helfen kann ...*

Gutsein ist hier nicht nur als idealistische Illusion gezeichnet und entlarvt, sondern bleibt als utopischer Vorwurf bestehen. Dass es derart aus der Widerspiegelung von Bestehendem ausbricht, macht den Realismus des Stücks aus: es misst der historischen Dimension "Zukunft" Wirklichkeit bei.

So wäre auch zu verstehen, wie der Satz: "Die Wirklichkeit ist konkret" für Brecht galt. Schon dass es sich dabei um ein Hegel-Zitat handelt, lässt vermuten, dass die Umkehrung nicht möglich ist, dass man nicht sagen kann: das Konkrete als das augenblicklich Vorhandene habe Wahrheitscharakter. Wahrheit kann hier durchaus als zukünftig erscheinende gedacht sein.

Und Brechts Freund Kurt Kläber hielt dem Hegel-Satz stets den anderen gegenüber: "Die einzige Wahrheit ist in der Phantasie." Aus dem Krankenhaus schrieb Brecht in seinem letzten Lebensjahr dem Freund, er könne "recht haben". Dann käme Wahrheit dem imaginierten utopischen Bild der richtig gestellten Welt zu. Und der Zusammenhang zwischen "konkret" und "phantastisch" wäre ein dialektischer, so dass gerade die imaginierte Künftigkeit einer Dichtung ihr Konkretheit verleiht. Das Utopische erweise sich tatsächlich als das Maß des Realistischen.

Überlegungen solcher Art konnten Brecht freilich kein Patentrezept liefern. Immerhin hatte er aus der Tradition auch noch das Phänomen "reiner Kunst", die "Idee" von Kunst an sich, vor Augen. Und er wusste, dass diese Idee in pure Träumerei umschlagen und damit die Utopie, die Mög-

## **Die utopische Welt des armen B. B.**

### **Zu Bertolt Brechts Lyrik**

Kunst ist in dem Maß realistisch, wie sie utopisch ist. Nur gilt es, den Begriff des Utopischen genau zu fassen: nicht als eine vage Tagträumerei von weltabgeschiedenen seligen Inseln, sondern etwa im Sinne Ernst Blochs als das "Noch-Nicht", als das in der Gegenwart bereits beschlossene erreichbare Ziel. Beide, das Jetzt und das Dann, klaffen noch auseinander, ihre Versöhnung geschieht im theoretischen Entwurf oder in der konkreten Gestalt von Kunst, von Literatur.

In den dreißiger Jahren, als im Lager der marxistischen Literaturtheorie der Realismus entbrannte, als etwa Ernst Bloch vehement dem "sozialistischen Realismus" Georg Lucas' widersprach, äußerte sich Brecht vor allem in seiner poetischen Praxis. "Der gute Mensch von Sezuan" gibt sich realistisch, wenn sich im Fortgang der Fabel zeigt, dass Gutsein in einer bestimmten Wirklichkeit nicht möglich ist beziehungsweise sich selber widerlegen muss. Doch das Stück ist so angelegt, dass Unbehagen bleibt und der Epilog sagen muss:

*Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruss:  
Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluss*

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

finden, dass ihre Leidenschaft aber nicht angenommen, ja sogar noch verhöhnt wurde. Dauern grübelt sie über diesen einen Tag ihres Lebens nach, der mit aller Gewalt unterdrückte Leidenschaftlichkeit in ihr befreite und sofort wieder erstickte.

Als alte Frau, fünfundzwanzig Jahre nach jenem Tag in Monte Carlo, glaubt Mrs. C. mit ihrer "Beichte" endlich einen Schlussstrich unter die Vergangenheit zu ziehen, die durch das genaue Heraufholen bewältigt und abgetan wird. "Dann ist der Stein von der Seele gewälzt, liegt mit seiner ganzen Wucht über aller Vergangenheit und verhütet, dass sie noch einmal aufersteht."<sup>1</sup> Der "lastende Bann und die ewig rückblickende Starre"<sup>2</sup> sind durch das Gespräch gebrochen, sie steht nun ihrem Schicksal versöhnt und beruhigt gegenüber.

Hier vertritt der Dichter den Beichtvater oder den Seelenarzt, der den Menschen veranlasst, durch das Erzählen eines nie zur Ruhe gekommenen Erlebnisses sich auf diese Weise endgültig von ihm zu befreien. Er schafft ein Ventil, durch das der ungeheuer angestaute Druck abfließen kann.

Zweig führt weiter aus, wie alle Triebe extremster Art, die Liebesleidenschaft oder die des Spiels, sich nicht dem Willen des Menschen unterwerfen, vielmehr autonom sind und sich damit der Sphäre der menschlichen Verantwortlichkeit entziehen. Deshalb dürfe man einen so heimgesuchten Menschen, genau wie ein Naturereignis, nicht mit moralischen Maßstäben messen. Er ist krank, kann aber nicht geheilt werden, da er keinem Rat zugänglich ist. In diesem Punkt hält sich Zweig strikt an Freuds Psychoanalyse, der man im Allgemeinen die fehlende sittliche Verantwortlichkeit und mangelnden Geist vorwirft.

1. Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, S. 173.

2. ebd., S. 173.

sich zukommen.

Die Möglichkeit, sich dem Mann zu verbinden, hüllt sie in einen Rausch, aus dem sie erst erwacht, als sie den verabredeten Zug verpasst und damit jeden Anhaltspunkt, den jungen Polen wiederzusehen. Sie fühlt blitzhaft, in tiefster Verzweiflung, dass sie mit diesem Zuspät nicht nur den Zug, sondern auch den so verlockenden Wiederanschluss an das volldurchpulste Leben verpasst hat.

"Nur ganz leidenschaftsfremde Menschen haben ja in ihren einzigen Augenblicken vielleicht solche lawinenhaft plötzliche, solche organische Ausbrüche der Leidenschaft: da stürzen ganze Jahre mit dem stürzenden Geröll nichtgenützter Kräfte die eigene Brust hinab. Nie vordem, nie nachdem habe ich Ähnliches an Überraschung und wütender Machtlosigkeit erlebt als in dieser Sekunde, da ich, zum Verwegensten bereit, – bereit mein ganzes gespartes, gehäuftes, zusammengehaltenes Leben mit einem Ruck hinzuwerfen, – plötzlich vor mir eine Mauer von Sinnlosigkeit fand, gegen die meine Leidenschaft ohnmächtig mit der Stirne stieß."<sup>1</sup>

Um diesem hohlen Raum der Verzweiflung etwas von seiner Unerträglichkeit zu nehmen, sucht Mrs. C., genau wie nach dem Tod ihres Gatten, die Stätten ihres gemeinsamen Erlebens auf. Zu ihrer großen Überraschung sieht sie den jungen Polen im Kasino am Spieltisch sitzen, von noch fiebrigerer Besessenheit erfüllt als am Vorabend. Sie erinnert ihn an sein Gelöbnis, nie mehr zu spielen, doch er in seinem Spielwahnsinn jeder vernünftigen Überlegung weit entrückt, erniedrigt sie vor allen Umsitzenden. Zutiefst verstört, verlässt sie Monte Carlo, fährt direkt nach England, von dort aber bald wieder nach Frankreich, stets auf der Flucht vor sich selbst und den Menschen, von denen sie glaubt, dass alle ihr die Schande vom Gesicht ablesen könnten.

Wieder ist Mrs. C. ganz auf sich zurückgeworfen, wenn auch ihr Leben eine gewisse Änderung erfahren hat, denn selbst der Zeitablauf und die Abwechslungen auf ihren Reisen können nicht den Stachel zum Schweigen bringen, der sie jeden Tag daran erinnert, dass sie alles hingeben wollte für einen anderen Menschen, um in dieser Hingabe ihr eigentliches Leben zu

1. Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, S. 164.

ten Adern."<sup>1</sup> In dieser entschlossenen und gehobenen Stimmung wachsen ihr ungeahnte Kräfte zu, mit ganz aufgetanen Sinnen erlebt sie ihre Umwelt. Sie sieht sich in einer Situation, die sie nach ihren anerzogenen strengen gesellschaftlichen Maßstäben für unmöglich erachten müsste, was sie zu ihrem eigenen Erstaunen aber keineswegs tut. Ihr Gefühl hat sich von der Konvention befreit und sieht sich staunend einer nie für möglich gehaltenen Mannigfaltigkeit des Lebens gegenüber. Durch ihr Zusammentreffen mit dem jungen Mann genießt sie eine tiefe Beseligung und Beglückung, die durch die zauberhafte Landschaft der Riviera noch gesteigert wird.

War Mrs. C. als Frau dem Andenken ihres verstorbenen Mannes bis dahin treu geblieben, so kann sie nun als Mutter der ihr unbewussten Liebesübertragung auf den Sohn nicht entgehen. Dies wird ihr bemerkenswerterweise erst nach der Beichte des jungen Polen bewusst. Durch diese "Übertragung" wird bei ihr jener Vorgang der Kinderzeit wiederholt, der damals im Besonderen verdrängt werden musste, der Ödipus-Komplex.

Kaum ist Mrs. C. sich ihrer leidenschaftlichen Liebe bewusst, als sie es schon als tödliche Enttäuschung empfindet, dass sich der junge Mann ohne weiteres demütig und dankbar ihren Anordnungen fügt, ohne sie als Frau zu fordern. Die alte Dame bekennt:

"Hätte dieser Mensch mich damals umfasst, mich damals gefordert, ich wäre mit ihm gegangen bis ans Ende der Welt, ich hätte meinen Namen entehrt und den meiner Kinder ... ich wäre, gleichgültig gegen das Gerede der Leute und die innere Vernunft, mit ihm fortgelaufen, wie jene Madame Henriette mit dem jungen Franzosen, den sie tags zuvor noch nicht kannte."<sup>2</sup>

Die Frau hat sich ganz an den Mann verloren, sie ahnt bereits wieder das Gefühl des furchtbaren Verlassenseins und der Leere. So fasst sie in einer gewalttätigen Sekunde den Entschluss, ihr Leben an das des jungen Polen zu binden. Wieder liegt der Mittelpunkt ihres Lebens nicht in ihr selbst, sondern in einem anderen Menschen; voll verzweifelter Anstrengung versucht sie, sich dieses lebendige Sein zu erhalten, denn mit furchtbarer Deutlichkeit sieht sie das unwirkliche, blasse Dahinleben wieder auf

1. Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, S. 149.

2. ebd., S. 160.



lung. Das Gesicht des Spielers strahlt im Schlaf eine beinahe engelhafte Reinheit und Schönheit aus, dem sie die furchtbare Verkrampfung des Spielzwanges kaum mehr glauben kann.

Die sexuelle Befriedigung hat den leidenschaftlichen jungen Menschen verwandelt.

"Und ich sage Ihnen, dass ich nie, selbst bei Kindern nicht, die doch im Säuglingsschlaf manchmal einen engelhaften Schimmer von Heiterkeit um sich haben, jemals einen solchen Ausdruck von reiner Helligkeit, von wahrhaft seligem Schlummer gesehen habe."<sup>1</sup>

Zweigs Schilderung erinnert uns unwillkürlich an Freuds Worte über das menschliche Liebesleben:

"Wer ein Kind gesättigt von der Brust zurücksinken sieht, mit geröteten Wangen und seligem Lächeln, der wird sagen müssen, dass dieses Bild auch für den Ausdruck der sexuellen Befriedigung im späteren Leben maßgebend bleibt."<sup>2</sup>

Mrs. C.'s Entsetzen schlägt in tiefes Staunen und höchste Beglückung um, da sie annehmen darf, diesen Menschen unter Einsatz ihrer ganzen Person gerettet und ins Leben zurückgeboren zu haben.<sup>3</sup> Ein Gefühl überwältigt sie "wie in einer Kirche, ein Beseligtsein von Wunder und Heiligung. Aus der furchtbarsten Sekunde eines ganzen Lebens wuchs mir schwesterhaft eine zweite, die erstaunlichste und überwältigendste zu."<sup>4</sup>

Das Leben, das ihr so überflüssig und viel zu lange ausgedehnt erschien, das sie trotzdem nicht loswerden konnte, hat nun plötzlich wieder einen Sinn erhalten, denn ihre Aufgabe sieht sie darin, dem jungen Menschen ganz in das Leben zurückzuhelfen. Aber damit wird ihr "Lebenswille" – und diesen von Zweig verwendeten Ausdruck dürfen wir mit Freud-schem "Eros" gleichsetzen – wieder angefacht: "Ein unvermutet neues Gefühl von der Notwendigkeit meines Daseins durchblutete warm die erfüll-

1. Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, S. 147.

2. S. Freud: Gesammelte Werke, Bd. V, S. 82.

3. Die Rettungstendenz ist eigentlich dem Typus des Mannes eigen. Die Frauen mit starken Rettungsbedürfnissen leiden unter dem Mutterkomplex. Sie benehmen sich auch ihren Gatten gegenüber wie Mütter.

4. Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, S. 148.

zu denken, ganz mechanisch, ganz triebhaft"<sup>1</sup> geht sie ihm nach.

Diesen Schritt kann Mrs. C. gar nicht erklären. Sie bezeichnet ihn nur als eine "instinktive Geste der Hilfeleistung"<sup>2</sup>. Auch Zweig glaubt offenbar an Mrs. C.'s Behauptung, ohne zu wissen, dass er hier unbewusst ein psychoanalytisches Motiv behandelt. Freuds Deutung an der Novelle "Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau" zeigt den "wahren" Grund des immerhin nicht alltäglichen Handelns von Mrs. C.. Freud schreibt:

"Diese glänzend erzählte, lückenlos motivierte Geschichte ist gewiss für sich allein existenzfähig und einer großen Wirkung auf den Leser sicher. Die Analyse lehrt aber, dass ihre Erfindung auf dem Urgrund einer Wunschphantasie der Pubertät ruht, die bei manchen Personen selbst als bewusst erinnert wird. Die Phantasie lautet, die Mutter möge selbst den Jüngling ins sexuelle Leben einführen, um ihn vor den gefürchteten Schädlichkeiten der Onanie zu retten."<sup>3</sup>

Mit verzweifelter Gier klammert sich im Hotel der junge Pole, schon ein Verlorener und Aufgegebener, an das Leben und damit an die Frau, die ihm helfen will. Mrs. C. sieht sich plötzlich von dämonischen Mächten bestimmt, die sie nie zuvor kannte. Zunächst ist sie entsetzt und voller Ekel und Scham darüber, dass sie sich so schnell und bedenkenlos einem fremden Menschen hingegen hat. Dieses Gefühl erfährt aber bald eine Wand-

1. Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, S. 134.

2. ebd., S. 135.

3. S. Freud: Gesammelte Werke, Bd. XIV, S. 417.

Obwohl Zweig diese analytische Deutung unbekannt war, um so verblüffender ist es, mit welcher Genauigkeit er die Fakten liefert, die das von Freud ermittelte Bild ausfüllen. Darüber schreibt Freud:

"Es ist bezeichnend für die Natur des künstlerischen Schaffens, dass der mir befreundete Dichter auf Befragen versichern konnte, dass die ihm mitgeteilte Deutung seinem Wissen und seiner Absicht völlig fremd gewesen sei, obwohl in die Erzählung manche Details eingeflochten sind, die geradezu berechnet scheinen, auf die geheime Spur hinzuweisen."

S. Freud: Gesammelte Werke, Bd. XIV, S. 416.

Freuds Worte beweisen noch einmal die Tatsache, dass Zweig sich sicher nicht aller psychologischer Motive bewusst war, die er in seinen Novellen angewendet hat. Dieses Beispiel zeigt außerdem, dass die Grenze zwischen dem, was Zweig in seinen Erzählungen bewusst darstellt und dem, was von ihm unbewusst geschildert wird, nicht immer festzustellen ist.

am geschwindesten dreht: für den Erlebnislosen ist ja leidenschaftliche Unruhe der anderen noch ein Nervenerlebnis wie Schauspiel oder Musik."<sup>1</sup>

Um sich zu zerstreuen, besucht Mrs. C. den Spielsaal, wo sie eines Abends das Erlebnis von zugleich zarten und ungewöhnlich schönen, aber in leidenschaftlicher Spielbesessenheit verkrampften Händen hat. Zweig gibt eine ungemein eindringliche und plastische Schilderung dieser Hände, in ihrem unverstellten Gebaren drückt sich wie in einem Spiegel das ganze Wesen des jungen Polen aus.<sup>2</sup> Mrs. C. versteht genug vom Spiel der Hände, um zu wissen, wie es mit diesem Menschen steht. Zudem verrät auch das hübsche Gesicht Gier und Raserei, und doch oder gerade deshalb ist sie "fasziniert ... festgebannt von seiner Besessenheit".<sup>3</sup> Dieses magische Hingezogensein lässt sich mit einer Hypnose vergleichen, einer vollkommenen Benommenheit, von der Mrs. C. selber sagt: "Ich hörte nichts, ich spürte nichts, ich merkte nicht Menschen neben mir vordrängen."<sup>4</sup> Ihre wirkliche Teilnahme am Leben, die so lange brach gelegen hat, wird urplötzlich, ohne dass sie sich darüber im Klaren ist, von der ständig wechselnden Leidenschaft im Gebaren des jungen Mannes wieder wachgerufen. Sie ahnt sofort, dass der Spieler in den Tod gehen will und mit dem letzten Geld um sein Leben gespielt hat. Sie folgt ihm nach, als er den Spielsaal verlässt, ein Handeln, das keiner bewussten Überlegung entspringt. Traumwandlerisch geschieht es mit ihr wie in einem Trancezustand. "Ohne etwas Bestimmtes

1. Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, S. 124.

2. Bemerkenswert ist, dass Zweig in seinen Novellen oft die Hände seiner Gestalten beschreibt. Nur einige Beispiele: In "Geschichte in der Dämmerung" kommt dem Knaben Bob die Hand der Dame am Frühstückstisch "als etwas Eigenes und Belebtes, wie eine Katze" vor. S. 17. In "Brennendes Geheimnis" starrt Edgar die Hände des Barons an, die einst, auf exotischer Jagd, einen Tiger getötet haben. Salomonsohn in "Untergang eines Herzens" erblickt die Hände seiner Tochter auf dem Tisch, "die geliebten Hände: lässig und manikürt spielten sie wie verwöhnte Windhunde auf dem weißen Rasen des Tuches". S. 258. Die schmalen Hände des Professors in "Verwirrung der Gefühle" mit den "ein wenig zu zarten, ein wenig zu weichen Fingern" machen während seines Vortrags "merkwürdig wölbende und umschließende Gesten". S. 298.

3. Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, S. 130.

4. ebd., S. 132.

Mrs. C. "War es der Widerschein vergangener Leidenschaft, war es Verwirrung, die da plötzlich mit aufsteigendem Rot die Wangen bis zum weißen Haar empor unruhig überglühte."<sup>1</sup>

Die "verbale Wiederholung" der verbotenen Tat durch die Mitteilung, meint der Analytiker, "entlastet im menschlichen Bewusstsein nicht nur das Gewissen, sondern erlaubt auch dem Unbewussten, auf eine zwar verminderte, aber dennoch unverkennbare Lust, nicht zu verzichten."<sup>2</sup>

Kurzum, wer etwas gesteht, zeigt, dass er sich durch die gesprochene Wiederholung der Bedeutung seiner Tat bewusst wird, dass er sein inneres Schuldgefühl dem anderen zugänglich macht, dass er sich für strafwürdig erklärt, indem er einen Teil seines Schuldbedürfnisses äußert. Dadurch strebt er unbewusst, die verlorene Liebe der Außenwelt wieder zu gewinnen.

Auch im Falle Mrs. C. sind es Langeweile und Unausgefülltheit, die das Leben dieser Frau bestimmen und sie dadurch innerlich einem Abenteuer zubereiten.<sup>3</sup> Die innere Leere ist nicht Folge einer gleichgültigen Ehe, vielmehr gründet sie in ihrem Witwendasein, dessen fürchterliche Einsamkeit sie nach einer langen glücklichen Ehe als doppelte Qual empfindet. Sie sieht keinen Sinn mehr in ihrem Leben und hat nicht die Kraft, sich einen neuen Lebensinhalt zu schaffen. Die Reisen, die sie durch Europa unternimmt, sind eine ständige Flucht vor sich selbst.

Ihrem Leben fehlt jeder Inhalt, so dass sie "vor einer wertlos gewordenen und nicht zu erdrückenden Zeit"<sup>4</sup> nach Monte Carlo fährt.

"Es geschah aus Langweile, aus jener peinigenden, wie eine Übelkeit aufquellenden Leere des Inneren, die sich wenigstens mit kleinen äußeren Reizen füttern will. Je weniger sich in mir selbst gefühlhaft regte, um so stärker drängte mich's hin, wo der Lebenskreis sich

1. Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, S. 174.

Auch Baron von R. in "Phantastische Nacht" spricht von seinem Erlebnis, um es "noch einmal nachzugenießen im Gefühl." S. 218/219.

2. I. A. Caruso: Über die Gewissensbildung, Salzburg 1970, S. 45.

3. "Es ist eine hervorstechende Eigentümlichkeit der unbewussten Tendenzen, dass sie nämlich in dem Maße, als sie durch bewusste Nicht-Anerkennung ihrer Energien beraubt werden, einen destruktiven Charakter annehmen."

C. G. Jung: *Psychologische Typen*, Zürich 1930, S. 465.

4. Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, S. 123.

nachdem sie den Begleiter erst vor einem Tag kennengelernt hat. Die Hotelgäste verurteilen aufs schärfste den Schritt der Frau und bezeichnen ihre Haltung als unmöglich, ja sogar unanständig.

In dieser Gesellschaft befindet sich auch Mrs. C., eine vermögende, alleinstehende Frau. Sie gehört trotz ihres Hochmuts zu jenen Frauen, die in ihrem Leben hart vom "Schicksal" getroffen sind. Sie glaubte einmal – und das gibt sie zu – die Richtung ihres Lebens fest in der Hand zu haben. Sie erscheint fast besessen, wenn geschildert wird, wie sie Jahre und Jahrzehnte immer nur auf einen Tag ihres Lebens starrt, ohne dessen vielfältige Erlebnisse überwinden zu können. Durch ihre "Beichte" will sie sich endlich von dem sinnlosen Zurückdenken befreien.<sup>1</sup>

Hier haben wir einen beinahe "klassischen" Fall von "Geständniszwang", der oft bei Zweigschen Gestalten anzutreffen ist.<sup>2</sup> Einem so guten Kenner der menschlichen Seelenregungen wie Zweig konnte auch die kathartische Wirkung des "Aussprechens", welche die Psychoanalyse in so schlagender Weise bewiesen hat, nicht entgehen. Seine Gestalten fühlen sich oft befreit durch die Beichte ihrer "schlechten" Taten, Versuchungen und Wünsche. Ihre Schuld braucht eine Art Bekenntnis, eine Mitteilung. Wir wollen hier kurz auf das Motiv der Beichte eingehen.

Es steht außer Zweifel, dass das Geständnis ein Stück psychischer Entlastung bringt.<sup>3</sup> Dieses Geständnis kommt aber bemerkenswerterweise nicht von der "Reue" her, sondern im Gegenteil von jener partiellen Befriedigung, die jede Beichte als eine Art abgeschwächte Wiederholung der phantasierten Tat erscheinen lässt. So ist es auch eigentlich im Falle der

- 
1. Bei Mrs. C.s Beichte erstellt Zweig eine Analytiker-Patient-Atmosphäre, welche er selbst von der Praxis Freuds her kannte. "Das Zimmer lag in einem matten Zwielicht, nur die kleine Lampe auf dem Tisch warf einen gelben Kegel in den sonst dämmerhaft dunklen Raum."
  2. "Seit dieser jähren Sekunde fühle ich einen unerklärlichen Zwang, mir im geschriebenen Wort jenes Abenteuer darzustellen." Phantastische Nacht. In: Amok. Frankfurt/M. 1950, S. 217.
  3. Das ist sicherlich auch ein Grund, warum die katholische Kirche die Beichte für notwendig hält. Auch Mrs. C. meint darüber: "Wäre ich nicht anglikanischer Konfession, sondern Katholikin, so hätte mir längst die Beichte Gelegenheit geboten, dies Verschwiegene im Wort zu erlösen." Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau. In: Amok, S. 122.

eine Eigenschaft, die er selbst in so hohen Maße besaß und sie durch sein Werk immer wieder von anderen Menschen forderte: die Ehrfurcht vor der Persönlichkeit, selbst in ihren abwegigen Besonderheiten. Zweig geht so weit, dass er "die Kunst des gegenseitigen Sichverstehens" fordert, "diese wichtigste innerhalb der menschlichen Beziehungen, die immer notwendiger zwischen den Nationen, diese einzige Kunst, die uns zum Aufbau einer höheren Humanität helfen kann."<sup>1</sup>

Hier ist das Stichwort gefallen, dessen Bedeutung das innerste Anliegen Zweigs bildete: die höhere Humanität. Durch wirkliches Verstehen, das auf genauester Kenntnis beruht, soll ein brüderliches Gefühl zwischen den Menschen geweckt werden.

Stefan Zweigs Novellen bilden den Beginn des umfangreichen Werkes des Dichters. Sie begleiten die großen Essays – und eine Novelle, die "Schachnovelle", beschließt auch die Fülle des Geschaffenen. In ihnen dient das äußere Geschehen dazu, die Vorgänge im Tiefenbereich der Seele zu enthüllen. Mit Ausnahme einiger Novellen<sup>2</sup> spielt das Sexuelle die Hauptrolle in der Motivierung der Typen, deren seelische Struktur einpolig auf das Triebhafte hin angelegt ist, während der geistige Aspekt ausgeklammert ist.

## II

Nun wenden wir uns einer Novelle von Stefan Zweig zu, die den Titel "Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau" trägt und in der der Einfluss Sigmund Freuds deutlich festzustellen ist.

Die Geschichte beginnt mit einer Diskussion der Hotelgäste. Es handelt sich darum, dass eine verheiratete Frau mit jungen Töchtern sich leidenschaftlich in einen jungen Mann verliebt und ihre Familie verlässt,

1. ebd., S. 343.

2. Novellen, die nicht vom Sexuellen her motiviert sind: Unsichtbare Sammlung, Episode am Genfer See, Buchmendel, Unvermutete Bekanntschaft mit einem Handwerk, Schachnovelle. Sie stammen alle aus der späteren Schaffensperiode des Dichters (zwischen 1927 und 1941), also einer Zeit, in der er sich von Freud zu distanzieren begann.

wie aber konnte nun an dem "erfundenen" Menschen exemplifiziert werden, was Freud an dem "wirklichen" Menschen aufgewiesen hatte? Stefan Zweig sublimierte die Freudschen Erkenntnisse, die vielfach auf den instinktiven Äußerungen der Dichter beruhten, in Charakterschilderungen, bei denen, vielleicht zum ersten Mal, alles "stimmte". Er wurde damit für eine nach Millionen zählende Leserschaft indirekt zum Mittler der Psychoanalyse. "Mit der unparteiischen Sachlichkeit des Klinikers, für den es kein Gut und Böse gibt," schreibt Erwin Rieger, "analysierte er die verborgensten seelischen Regungen seiner Menschen."<sup>1</sup>

Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass Zweigs psychologisches Interesse nicht ursprünglich von Freud inspiriert ist. Freuds erstes, weiten Kreisen bekannt gewordenes Buch "Zur Psychologie des Alltagslebens" erschien zuerst im Jahre 1904, zur gleichen Zeit also, da Zweig seine ersten Novellen veröffentlicht hatte. Gerade in diesen aber ist die Neigung schon unverkennbar, psychologische Zusammenhänge im Menschen aufzuspüren. Zweig ist zudem nie absolut den Theorien Freuds gefolgt. Er hat seine Bedenken gegenüber der Psychoanalyse vor allem in späteren Jahren geäußert. In seinem großen Essay "Heilung durch den Geist" (1930) wendet er sich gegen die Einseitigkeit der Tiefenpsychologie Freuds. "Denn das Radikale beglückt niemals, es bringt nur Entscheidungen."<sup>2</sup>

Die Psychoanalyse war eine Reaktion auf die Heuchelei des neunzehnten Jahrhunderts, sie zeigte die Triebübermächtigung über die Vernunft und griff die Tabus der bürgerlichen Gesellschaft an, aber sie hat wie Zweig meint, den Menschen nicht glücklich gemacht. Sie ist ausschließlich Wissenschaft von der Einzelseele und kann deshalb nichts "von einem gemeinschaftlichen Sinn oder einer metaphysischen Sendung der Menschheit"<sup>3</sup> wissen. Der Mensch aber sehne sich nach Gläubigkeit, nach dem Wunderbaren, er brauche Hoffnung und Zuversicht. Sie kann die wahrhaftige und im "moralischen Sinne wunderbare"<sup>4</sup> Psychoanalyse nicht geben, da sie bewusst desillusionistisch ist und jede Ekstase verabscheut.

Was Zweig aber an Freud unbedingt bejaht und hervorhebt, das ist

1. Erwin Rieger: *Stefan Zweig. Der Mann und das Werk*, Berlin 1928, S. 158.

2. Stefan Zweig: *Heilung durch den Geist*, S. 259.

3. ebd., S. 337.

4. *Heilung durch den Geist*, a.a.O., S. 357.

plastisch dargestellte Wunschbefriedigung verdrängter Regungen.<sup>1</sup> Sie hat im Großen und Ganzen einen Geständnischarakter.

Stefan Zweig gehört mit zu dem Kreis von Dichtern, Psychologen und Soziologen, der Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts mit Offenheit auf die Sexualität als die stärkste Spannungskraft im Menschen hinwies. Dabei übernahm er für den literarischen Raum die gleiche Aufgabe wie Freud für den wissenschaftlichen: Er versuchte, den ausgedehnten Bereich der Triebverästelungen auf sehr subtile Weise auszuloten und künstlerisch darzustellen. Beide lassen sich besser beurteilen, wenn man ihre Bestrebungen vor dem Hintergrund des neunzehnten Jahrhunderts betrachtet, welches das Triebhafte unterschätzte, ja geleugnet hatte. So sind sowohl Freud als auch Zweig "Exponenten des Ressentiments des beginnenden Jahrhunderts gegenüber dem neunzehnten mit seinen Illusionen, seiner Heuchelei, seinen halben Unwissenheiten, seinen falschen, überspannten Gefühlen, seiner seichten Moral."<sup>2</sup>

Die Psychoanalyse hat den Menschen durch die Aufdeckung der Triebzusammenhänge an sein tieferes, unbewusstes Wesen herangeführt. Sie hat aber auch gelehrt, die menschliche Tragik bestehe nur darin, dass sich unser Unbewusstes dem Bewussten entgegenstellt. Da wir aber keine Möglichkeit zur Entscheidung haben, können wir diese Tragik auch nicht beeinflussen. Alles läuft nach mechanischen Gesetzen ab, unser Schicksal ist also determiniert, wir vermögen nichts zu ändern.<sup>3</sup>

Vor dem Ersten Weltkrieg standen die Schriftsteller vor einem großen Problem. Sigmund Freud hatte in die geheimsten Kammern der Seele geleuchtet. Zu übergehen waren die Erkenntnisse der Psychoanalyse nicht –

- 
1. Wie der Traum hat die Dichtung mit jener menschlichen Innenwelt zu tun, die das Unbewusste genannt wird. Nachdem aber das Unbewusste, wie die Psychoanalyse behauptet, "kollektiv" ist, spielt das Individuelle in der Dichtung keine Rolle. W. Muschg wirft in diesem Zusammenhang nicht zu Unrecht der Psychoanalyse vor, dass diese in der Dichtung nirgends "die Möglichkeit einer zufälligen, lediglich individuell bedingten Stoffwahl und Motivgestaltung" sieht. Walter Muschg: *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Berlin 1930, S. 12.
  2. C. G. Jung: *Wirklichkeit der Seele*, Zürich 1947, S. 123.
  3. Zweig sagt in diesem Sinne: "Sich Erkennen ist schon Sich-Wehren, und ein vergebliches zumeist." *Untergang eines Herzens*, Frankfurt/M. 1955, S. 251.



riedigung zu bieten: das Spiel. Freud stellt in diesem Zusammenhang mit Recht die Frage: "Sollten wir die ersten Spuren dichterischer Betätigung nicht schon beim Kinde suchen? Die liebste und intensivste Beschäftigung des Kindes ist das Spiel. Vielleicht dürfen wir sagen: Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft ..."¹

Der Sinn aller kindlichen Spiele ist die Imitation der Erwachsenen, also wieder der Wunsch, groß zu sein und, nach kindlicher Anschauung, die dem Kind versagte Macht wieder zu gewinnen. Doch die Kinder werden zu Erwachsenen, das Leben stellt erhöhte Ansprüche an sie, zwingt sie aber gleichzeitig, einem großen Teil ihrer Wünsche zu entsagen. Es wäre nun falsch, zu glauben, dass der Mensch so ohne weiteres auf eine einmal genossene Lust verzichtet. Er erhält das, was das Leben ihm versagt, nun im Tagtraum. Wir alle haben solche Tagesphantasien, wenn wir sie auch sorgfältig verheimlichen; die rätselhafte Gabe des Künstlers befähigt ihn nur dazu, seine Tagträume so zu gestalten, dass wir dabei Lust empfinden.

Im Allgemeinen haben Kinder keine Hemmungen zu spielen; wir dagegen hüten uns, unsere Träume zu verraten. Dafür sind zwei Gründe vorhanden. Einmal, weil wir uns schämen zu träumen, da das Leben von uns das Handeln erwartet, zum weiteren, weil Träume meistens nicht so harmloser Natur sind, dass wir sie ohne weiteres erzählen können.

Das moralische Bewusstsein lässt uns die Wünsche unterdrücken, die im Traum ebenso wie im Phantasieren zum Ausdruck kommen. Doch was bei uns Spiel mit dem Gedanken ist, wird vom Dichter in ein Kunstwerk umgestaltet, d.h. in der Dichtung werden die verdrängten Gedankenzüge bis zum Ende gebracht: der Wunsch wird hier zur Tat. "Dass Shakespeare Mörder schuf, war seine Rettung, dass er nicht selbst Mörder zu werden brauchte"², sagt Hebbel.

Damit erweist sich die Dichtung, wie die Psychoanalyse meint, als eine

1. S. Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. VII, 4. Aufl., Frankfurt/M. 1966, S. 214.

2. Zitat bei Th. Reik: *Arthur Schnitzler als Psychologe*, München 1913, S. 294. In diesem Sinne schreibt Zweig: "In jedem echten Kunstwerk wird Gestalten ein 'Von-sich-Weggestalten', und wenn Goethe bekennt, Werther habe sich für ihn getötet, so drückt er damit wunderbar plastisch aus, dass er durch Abstoßung des beabsichtigten Selbstmords auf eine geträumte Spiegelgestalt sein eigenes Leben gerettet habe – er hat also seinen Selbstmord in jenen Werthers abregiert." *Heilung durch den Geist*, Frankfurt/M. 1966, S. 298.

## Dichtung und Psychoanalyse

Zu einer Novelle von Stefan Zweig

### I

Dichtung und Psychoanalyse – über diese Beziehung ist nicht wenig diskutiert worden. Einer der ersten, der sich mit diesem Problem auseinandersetzte, war Sigmund Freud. Nach seiner Auffassung ist die Dichtung als Ersatz jenes Kinderwunsches zu verstehen, der nach realer Machtübung verlangt. Dieser Wunsch entstammt einem Stadium der kindlichen Libidoentwicklung, der in der psychoanalytischen Sprache als "Narzissmus" bezeichnet wird. Der Dichter räumt aber dem Narzissmus eine besondere Rolle ein: Er entscheidet in seinem Werk über die Menschenschicksale.

Das Kind, dessen Wünsche auf reale Hindernisse stoßen, muss dennoch seine Machtstrebung nicht aufgeben. Denn es besitzt die Gabe, sich die Wunscherfüllung auf einen anderen Weg zu verschaffen: auf dem der halluzinatorischen Befriedigung. Das dem menschlichen Seelenleben eingepflanzte Luststreben hat hier einen Notausgang geschaffen. Es steht dem Kind auch dann, wenn es die Beschränktheit seines Machtbereiches eingesehen hat, noch eine Möglichkeit offen, seinen Wünschen eine Ersatzbe-

Wir haben uns dabei nicht auf eine grammatische Erscheinung beschränkt. Die isolierte Berücksichtigung und Auswertung einer Einzelercheinung ist immer in Gefahr, die Proportionen zu verzerren. Dagegen bietet die Betrachtung mehrerer Grammatika Möglichkeiten der gegenseitigen Kontrolle und Stützung. Wie viele man heranziehen soll, lässt sich nicht vorausbestimmen. Es hängt davon ab, wie viele auffallen und als gestaltungsbestimmend erkannt werden. Und das hängt wieder sowohl von Gegenstand wie vom Betrachter und seinem grammatischen Erwartungshorizont ab. Ich habe mich hier im Übrigen bewusst mit einer Auswahl begnügt, die leicht zu erweitern gewesen wäre.

Wir sind grundsätzlich bei unserem Text, der "Kaiserlichen Botschaft", geblieben, haben aber ebenso grundsätzlich auch über ihn hinausgeblickt und nach dem Vorkommen der beobachteten grammatischen Einzelzüge und ihrer Konstellationen in anderen Werken des Dichters Ausschau gehalten.

Der Wert des vorgeschlagenen Weges scheint mir darin zu liegen, dass er dazu beitragen kann, Dichtung als Sprachwerk und als Sprachkunstwerk zu verstehen, dass er die Grammatik immer wieder an die höchsten Sprachgestaltungen heranführt, sie an ihnen erprobt und sie dabei ergänzen und verfeinern kann, dass er sich der Dichtung nicht anspruchsvoll und unkontrollierbar nachdichtend, sondern kritisch nachvollziehbar durch fortschreitende Individualisierung nähert. Die grammatische Interpretation kann dabei verschiedenen Graden der Individualität von Dichtung gerecht werden, ohne dem Geheimnis des Individuums und der einmaligen Schöpfung zu nahe zu treten. Sie will also nichts anderes sein als eine Form der ewig jungen Philologie.

modell gestaltet ist. Nun könnte das "du" aber auch das "du" eines Selbstgesprächs sein, in dem der Erzähler sich selbst die Parabel seiner Existenz erzählt. Auch gegen diese Annahme spricht in der "Kaiserlichen Botschaft" nichts. Das "du" ist also nicht eindeutig zu machen, zumindest textimmanent nicht.

Blicken wir über die "Kaiserliche Botschaft" hinaus. Wir finden in Kafkas Werk eine seltsame Vertauschbarkeit des Personalpronomens, der personalen Rollen: "ich", "du", "er", "man" scheinen untereinander fast beliebig auswechselbar. Vom "er" zum "man", das sich ebensogut auf "ich" beziehen könnte, geht es z.B. in den Prosaskizzen mit dem Titel "Er". "Die Strömung, gegen die *er* schwimmt, ist so rasend, dass *man* in einer gewissen Zerstreuung manchmal verzweifelt ist über die öde Ruhe, inmitten welcher *man* plätschert, so unendlich weit ist *man* nämlich in einem Augenblick des Versagens zurückgetrieben worden".

Ich brauche im Einzelnen nicht auszuführen, wie Kafkaesk die Situation und der Ansatz zu einer Fabel hier ist. Umso mehr ist man geneigt, in dem "man" das "ich" zu finden, das sich – analog zu dem, was wir beim Umschlag vom Konjunktiv II zum Indikativ beobachtet haben – mit der erzählten Gestalt identifiziert.

Die Vertauschbarkeit des Sprechers, des Angesprochenen und des Besprochenen hebt die qualitativen Unterschiede zwischen ihnen auf. Man kann diesen Vorgang ebenso als Subjektivierung wie auch als Entsubjektivierung auffassen. Das "ich" verbirgt sich in allen Rollen und das "ich" verliert seine Identität, seine Sonderstellung an die verschiedenen Rollen. Dazu passt es, dass man schon längst bemerkt hat, wie wenig individuell-personal das "ich" bei Kafka geprägt ist.<sup>1</sup>

Wir blicken abschließend zurück und halten fest, wie wir bei diesem Versuch einer grammatischen Interpretation vorgegangen sind.

Wir haben bei verschiedenen gestaltungsbestimmenden und auffällig hervortretenden Grammatika angesetzt und sie für sich betrachtet, mit der doppelten Blickrichtung auf die besondere Ausprägung und auf die grammatisch stilistische Systematik.

1. Martin Walser: *Beschreibung einer Form (= Literatur als Kunst)*, München 1961, S. 37-39. Heinz Politzer: *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt/M. 1965, S. 39-40.

von Kaiser kommt, ein orientierendes Adjektiv also. Ist es nun aber vom Kontext (von der Parabelerzählung) her ebenso unstatthaft, zu sagen: "Die Botschaft ist kaiserlich" wie "Das Erbe ist väterlich" und "Das Haus ist jenseitig"? Ich glaube, nein. Die raum-zeitliche Entfernung (Distanz) zwischen dem Kaiser und dem Empfänger seiner Botschaft ist vom ersten Satz an wertbestimmt. Dafür sorgt schon der Bildgegensatz von Sonne und Schatten, der dann das Ganze durchzieht, über "das Zeichen der Sonne", das dem Boten freie Bahn schaffen soll, bis zum "Abend", an dem der Untertan, der ferne Schatten, vergeblich von der Ankunft des Boten träumt. Die Botschaft des Kaisers erscheint als etwas Herrliches. "Kaiserlich" ist also im Zusammenhang unseres Textes nicht bloß Herkunftsbezeichnung, sondern zugleich auch wertgeladene Charakterisierung.

Ist "herrlich" in "das herrliche Schlagen seiner Fäuste an deiner Tür" ein gewöhnliches charakterisierendes Adjektiv? Machen wir die Probe darauf, indem wir es in den Verbalbereich überführen: "das Schlagen ist herrlich". Nein, das entspricht nicht. Auf das Substantiv bezieht sich "herrlich" nicht, zumindest nicht in erster Linie. Vielleicht bezieht es sich mehr auf den Verbinhalt des Verbalsubstantivs, so wie "stark" in "der starke Raucher": "er schlägt herrlich" ("er raucht stark"). Auch das passt nicht. "Seine Fäuste schlagen an deine Tür. Das ist herrlich bzw. seine Fäuste schlagen – herrlich (ist's) – an deine Tür". Damit haben wir die gesuchte Entsprechung. "Herrlich" bezieht sich offenbar auf die Aussage, auf den Satz im ganzen, es ist ein sog. Satzadjektiv. Wir haben also an zwei Fällen beobachten können, wie Kafka Eigenarten des Deutschen Adjektivsystems dazu benutzt, vorwiegend Subjektives, Subjektbezogenes in verdeckter, scheinbar gegenstandsbezogener Form hinzustellen.

## Du

Wir betrachten die Parabelerzählung "Kaiserliche Botschaft" noch einmal, um eine andere grammatische Besonderheit festzuhalten, die für die Erzählweise bestimmend ist. Der 1. Satz wendet sich an ein "du", das mit dem vergeblich wartenden Empfänger der Botschaft identisch ist. Jeder Leser kann sich damit angesprochen fühlen, umso mehr, da die "Sage" als Existenz-

cher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, *stürzte* in die Manege, *rief* das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters"–.<sup>1</sup>

Der unerwartete und normwidrige Umschlag aus der aufgebauten Sphäre des nur Vorgestellten ins Tatsächliche schockiert und macht damit den Protest gegen die aufgebaute Welt besonders eindrucksvoll. Zugleich zeigt er an, dass sich – wieder einmal – der Erzähler mit seinem gedanklichen Entwurf so sehr identifiziert, dass er ihn nicht mehr als "nur gedacht" kennzeichnet.

Mir scheint, dass uns die Analyse der normwidrigen Übergänge vom Konjunktiv II zum Indikativ wichtige Einblicke in Kafkas Dichten gewährt hat.

## Beiwörter

Anders als der auffällige Umschlag vom Konjunktiv II zum Indikativ in der hypothetischen Periode fallen zwei bedeutsame Adjektive in der "Kaiserlichen Botschaft" erst beim näheren Zusehen auf: "Kaiserlich" im Titel "Eine kaiserliche Botschaft" und "herrlich" in "Das herrliche Schlagen seiner Fäuste".

Alle zwei Adjektive bzw. Beiwörter betreffen die Botschaft und ihren Charakter. Sie scheinen auf den ersten Blick die Substantive, denen sie attributiv zugeordnet sind, zu charakterisieren. Charakterisierende Adjektive geben Eigenschaften des Substantivs an und lassen sich in den Verbalbereich des Satzes überführen, wo sie werten, urteilen, Stellung nehmen; z.B. der unermüdliche Bote, er ist (läuft) unermüdlich. Davon unterscheidet Brinkmann<sup>2</sup> eine Gruppe von orientierenden Adjektiven. Sie orientieren über Herkunft, räumliche, zeitliche und andere Relationen. Sie können nicht in den Verbalbereich übertreten, d.h. sie werten, urteilen nicht. Zwei Beispiele: das väterliche Erbe, das jenseitige Haus (am anderen Ufer des Flusses). "Eine kaiserliche Botschaft", das ist zunächst eine Botschaft, die

1. Franz Kafka: *Auf der Galerie*. In: *Sämtliche Erzählungen*, S. 129. Kursiv gesperrt = zweideutig: entweder Konjunktiv II oder Indikativ Präteritum.

2. Hennig Brinkmann: *Die deutsche Sprache. Gestalt und Leistung*. Düsseldorf 1962, S. 109 ff.

"Und tratst du Herr nicht zwischen uns herein,  
So stünde jetzt auch ich als Pflicht vergessen  
Mitschuldig und beschämt vor deinen Blicken."<sup>1</sup>

Aber lässt sich die Stelle bei Kafka ohne weiteres darauf zurückführen. Wir müssen uns wohl in Kafka umsehen, und da finden wir denselben Verstoß wiederholt, und zwar nicht beliebig, sondern stilistisch motiviert. Ziehen wir zunächst Parallelfälle heran, bevor wir die Deutung unserer Stelle angehen. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang vor allem die kurzen Tagebuchnotizen Prosaskizzen, die den Band "Erzählungen" einleiten. In einer von ihnen, mit dem Titel "Wunsch, Indianer zu werden" heißt es: "Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen *ließ*, denn es *gab* keine Sporen, bis man die Zügel *wegwarf*, denn es *gab* keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glattgemähte Heide *sah*, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf."<sup>2</sup>

Der Wünschende wünscht sich so intensiv in die Rolle des Indianers hinein, dass er in der Verfolgung seines Wunschtraumes in ihr aufgeht und sie dann noch überschreitet. Was er eben noch distanziert als "nur gewünscht" und "nur vorgestellt" charakterisiert hat, wird für ihn gleich darauf zur erfahrenen Wirklichkeit, dargestellt in der sogenannten "erlebten Rede" (Indikativ Präteritum).

Damit haben wir Voraussetzungen gewonnen, die es uns erlauben, den "Fehler" in der "Kaiserlichen Botschaft" als Stilistikum zu deuten. Der Indikativ in der hypothetischen Periode widerspricht der Norm wie der Erwartung und schockiert deshalb.

Nun können wir uns einem noch schockierenderen Umschlag aus dem Konjunktiv II in den Indikativ nähern, der sich in der Parabel "Auf der Galerie" findet.

"Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin ... im Kreise rundum getrieben würde ... – vielleicht *eilte* dann ein junger Galeriebesu-

1. Angeführt bei Herbert Seidler: *Allgemeine Stilistik*, 2. Aufl., Göttingen 1963, S. 139.

2. Franz Kafka: *Wunsch, Indianer zu werden*. In: *Sämtliche Erzählungen*, S. 18/19.

diesem Zustand hinausstrebt, der sich aus ihm hinausdenkt, hinaussehnt, hinausträumt, bleibt – mit Ausnahme von "Amerika" – unerfüllt; sie scheitert an einer rätselhaft unzugänglichen, überlegenen Macht; nur gelegentlich fällt ein Glanz, ein täuschender oder schnell zurückweichender Erlösungsschimmer in die quälende Ausweglosigkeit des einmal eingetretenen Zustandes.

Wir finden diese Struktur z.B. im "Prozess" und in seiner Kernfabel "Vor dem Gesetz", im "Schloss", in der "Verwandlung", im "Jäger Gracchus", in "Ein Landarzt" usw.<sup>1</sup>

Hatten wir es bisher mit nachweisbar gestaltungsbestimmenden grammatischen Strukturen zu tun, so wenden wir uns nun auffallenden Einzelercheinungen zu, die man, isoliert betrachtet, als zufällig und bedeutungslos abtun könnte. Und doch sind sie aufschlussreich im nicht verblassten Sinn, wie ihre Analyse und Blicke über unseren Text hinaus zeigen.

## Umschlag von Konjunktiv II zum Indikativ

In der großen hypothetischen Periode der "Kaiserlichen Botschaft" (Satz 8) stützt der grammatisch Geschulte und Empfindliche, wenn da plötzlich der Konjunktiv II in den Indikativ umschlägt: "und stürzte er (der Bote) endlich aus dem äußersten Tor ... *liegt* erst die Residenzstadt vor ihm ...".

Was soll das? Ist das ein Druckfehler? War Kafka in den elementaren Regeln der deutschen Schulgrammatik nicht ganz zu Hause? – Nun gab es allerdings noch in der Goethezeit den Brauch, nur gedachte Situationen als tatsächlich hinzustellen. In Goethes "Tasso" sagt Antonio:

1. "Jemand musste Josef K verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hatte, wurde er eines Morgens verhaftet" ("Der Prozess", 1. Satz). "Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt" ("Die Verwandlung", 1. Satz). "Mein Todeskahn verfehlte die Fahrt, eine falsche Drehung des Steuers, ein Augenblick der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch meine wunderschöne Heimat, ich weiß nicht, was es war, nur das weiß ich, dass ich auf der Erde blieb und dass mein Kahn seither die irdischen Gewässer befährt ..." ("Der Jäger Gracchus", S. 285). "Einmal dem Fehllauten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen" ("Ein Landarzt", letzter Satz).



## Tempus-Modus-Gefüge

Neben dem Satzbau fällt das Tempus-Modus-Gefüge der "Kaiserlichen Botschaft" auf. Es ist von zwei klaren Oppositionen bestimmt: von der Opposition zwischen Präsens und Perfekt und von der Opposition zwischen Indikativ (Präsens) und Konjunktiv II.

Im Perfekt steht der Abgang des Boten. In die Präsensebene gehen die Szenerie des Kaisertodes, der Lauf des Boten, das Warten des Empfängers, die Anrede des Erzählers an das Empfänger-Du ein. – Im Konjunktiv II erscheinen die Ankunft des Boten und Teilfortschritte auf dem Weg dorthin. Die Opposition dazu bildet der vergebliche Lauf des Boten und das vergebliche Warten des Empfängers (im Indikativ Präsens). – Der Indikativ Präsens ist das Zentrum dieses Tempus-Modus-Gefüges. Auf ihn beziehen sich sowohl die Tempus- als auch die Modus-Opposition.

"Die Menge ist so groß; ihre Wohnstätten nehmen kein Ende" und "Wie nutzlos müht er sich ab; immer noch zwingt er sich durch die Gemächer des innersten Palastes" – von dieser Umgebung hebt sich der 7. Satz, der erste Konjunktivsatz, ab. Er sagt die Befreiung des Boten und seine erlösende Ankunft hypothetisch aus. Je schroffer das indikativisch und das konjunktivisch gefasste einander gegenüberstehen, desto wirklicher erscheint der Indikativ und desto irrealer der Konjunktiv. Die "Wirklichkeitsform" gewinnt hier ihre besondere Färbung aus dem Gegensatz zur erträumten Befreiung, Erfüllung, Erlösung.

Ähnliches gilt auch für den 8. Satz, den wir schon in anderem Zusammenhang betrachtet haben. Auch er steht zwischen indikativischen Aussagen, die mit besonderem Nachdruck den Erfolg des Boten ausschließen. Die betonte Negation der ohnehin nur gedachten Teilerfolge potenziert die quälende Aussichtslosigkeit seiner Anstrengungen.

Das Tempus-Modus-Gefüge der "Kaiserlichen Botschaft" stimmt in seiner Struktur genau mit der immer wiederkehrenden Struktur der Kafka-schen Parabelerzählung überein. Am Beginn dieser Parabelerzählung oder bald danach steht immer ein Initial-Ereignis, das ein Menschenleben aus der selbstverständlichen Ordnung wirft. Danach breitet sich die eingetretene Daseinsverfassung: Unsicherheit, Verfremdung, immer wieder mit Misserfolgen endende Anstrengung aus. Die Sehnsucht des Menschen, der aus

hier nicht zufällig geschieht, zeigen Entsprechungen, die sich allenthalben im Werk Kafkas finden:

Zunächst eine Entsprechung zum 1. Satz: In einem anderen Prosastück aus dem Umkreis der "Chinesischen Mauer" ist in verschiedenen Variationen von den weiten Entfernungen zwischen einer chinesischen Provinzstadt und der Grenze die Rede. "Aber doch noch weiter als bis zur Grenze ist, wenn man solche Entfernungen überhaupt vergleichen kann – es ist so, als wenn man sagte, ein dreihundertjähriger Mann ist älter als ein zweihundertjähriger –, also noch weiter als bis zur Grenze ist es von unserem Städtchen bis zur Hauptstadt."<sup>1</sup> Was im ersten Satz der "Kaiserlichen Botschaft" die Distanzstellung (der Klammerbau des Satzes und der Substantivgruppe), ein Einschub, der wiederholte und dabei immer umfangreicher werdende Dativ der Person und der Neuansatz leisten, das leisten hier die geschichteten Einschübe und der Neuansatz.

Die Metaphorik wirkt dabei in einer Richtung mit dem Satzbau. Im ersten Satz der "Kaiserlichen Botschaft" unterstützt der Bildgegensatz von Sonne und Schatten die syntaktische Spannung. Im Parallelsatz tut dasselbe der Vergleich zwischen Alter (Zeit) und Entfernung (Raum).

Zu dem besonders auffälligen und gewichtigen 8. Satz bietet das Werk Kafkas zahlreiche Entsprechungen, vor allem in den kurzen Parabelerzählungen. Man kann geradezu von einer Grundfigur sprechen, in der bestimmte syntaktisch-formale Züge und bestimmte Inhalte fest miteinander verbunden sind: ein Großsatz, der sich vornehmlich aus einer Folge von hypothetischen Teilschritten (Perioden) aufbaut, betonte Negationen; ein unendliches und meist vergebliches Sichmühen, vergebliche – nicht zuletzt gedankliche – Ausbruchsversuche in Richtung auf Freiheit und Erlösung.

Wir finden diese Grundfigur z.B. in "Auf der Galerie", "Jäger Gracchus", im "Bericht für eine Akademie" und in der Skizze "Fürsprecher", die dem Prozess-Roman sehr nahesteht.

1. Franz Kafka: *Die Abweisung*. In: *Sämtliche Erzählungen*, S. 310.

unser Text aus einem größeren mit dem Titel "Beim Bau der chinesischen Mauer" genommen und wird dort als "Sage" eingeführt.<sup>1</sup> Diese Klärung ist aber nur vorläufig. Denn China ist dort – wie auch in unserer Sage – offenbar mehr als ein historisch-geographischer Begriff. Und wer ist der Empfänger? Was ist der Inhalt der Botschaft, die doch schließlich den Kern des Ganzen bildet? Je weniger wir eine Antwort auf die Fragen nach Wer und Was erhalten, desto wichtiger wird das Wie der Erzählweise, des Aufbaus, der Sprache.

### Satzbau

Betrachten wir zuerst die Sätze. Es fällt auf, wie sehr sie auf das Prinzip der Spannung hin gebaut sind; eine mit dem Satzanfang erregte Spannung ("Der Kaiser...") wird erst ganz zum Schluss gelöst ("eine Botschaft gesendet"). Die verbale Satzklammer ("hat ... gesendet") und der Klammerbau der Substantivgruppe ("dem ... Schatten") stellen unter dem übergreifenden Spannungsbogen kleinere Spannungsbögen her. Das sind geläufige Eigentümlichkeiten des deutschen Satzbaus. Sie werden nun aber in unserem Text mit verschiedenen Mitteln besonders verstärkt: Im ersten Satz geschieht es durch die viermal wiederholte und dabei im Umfang jedesmal wachsende Nennung des Empfängers ("dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten") und durch den nochmaligen Ansatz. Dadurch wird der lösende Schluss, das Ziel der Aussage in mehreren Schritten hinausgeschoben. Die Hemmungen auf dem Weg dorthin mehren sich und wachsen. Der Bau des ersten Satzes ist ein kleines Modell des Ganzen. Er nimmt vorweg, was wir später über den Weg der Botschaft erfahren.

Der 4., 5. und 8. Satz handeln von den wachsenden Entfernungen und Hindernissen, die der Bote vergeblich zu überwinden sucht. Sie alle schaffen mit verschiedenen syntaktischen Mitteln Spannung und zögern die Lösung hinaus: Satzgestalt und Satzinhalt stimmen genau überein. Dass es

1. Franz Kafka: *Beim Bau der Chinesischen Mauer*. In: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main 1970, S. 296.

Todes – alle hindernden Wände werden *niedergebrochen* und auf den weit und hoch sich schwingenden Freitreppen *stehen* im Ring die Großen des Reichs –, vor allen diesen *hat* er den Boten *abgefertigt* (4). Der Bote *hat* sich gleich auf den Weg *gemacht*; ein kräftiger, ein unermüdlicher Mann; einmal diesen, einmal den andern Arm vorstreckend, *schafft* er sich Bahn durch die Menge; *findet* er Widerstand, *zeigt* er auf die Brust, wo das Zeichen der Sonne *ist*; er *kommt* auch leicht vorwärts, wie kein anderer (5). Aber die Menge *ist* so groß; ihre Wohnstätten *nehmen* kein Ende (6). Öffnete sich freies Feld, wie würde er fliegen und bald wohl hörtest du das **herrliche** Schlagen seiner Fäuste an deiner Tür (7). Aber statt dessen, wie nutzlos *müht* er sich ab; immer noch *zwängt* er sich durch die Gemächer des innersten Palastes; niemals wird er sie überwinden; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Treppen hinab müsste er sich kämpfen; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Höfe wären zu durchmessen; und nach den Höfen der zweiten umschließende Palast; und wieder Treppen und Höfe; und wieder ein Palast; und so weiter durch Jahrtausende; und stürzte er endlich aus dem äußersten Tor – aber niemals, niemals *kann* es geschehen –, liegt (!) erst die Residenzstadt vor ihm, die Mitte der Welt, hochgeschüttet voll ihres Bodensatzes (8). Niemand *dringt* hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten (9). – Du aber *sitzt* an deinem Fenster und *erträumst* sie dir, wenn der Abend *kommt* (10).

## Die ersten Überlegungen

Wir verständigen uns zunächst über das Größte: Ein sterbender Kaiser schickt durch einen Boten eine Botschaft an den Empfänger, den der Erzähler mit "Du" anspricht. Der Weg des Boten ist zu weit, der Abstand zwischen dem Kaiser und dem Empfänger zu groß, zu viel steht dazwischen, als dass der Bote ankommen könnte. Aber der Empfänger träumt von seiner Ankunft.

Ein einfacher Vorgang, eine einfache Figurenkonstellation. Und doch, sieht man näher zu, so tauchen eine Reihe von Fragen auf, das scheinbar Klare wird rätselhaft. Wer ist dieser Kaiser, der ohne weitere Erklärung als "der Kaiser" eingeführt wird? Einen Hinweis gibt die appositive Bezeichnung seiner "Residenzstadt" als "Mitte der Welt". Tatsächlich ist

Konstellationen solcher Einzelzüge sein Ziel zu erreichen.

Hier wollen wir, ohne auf die Theorien einzugehen, die diesbezüglich in den letzten Jahren aufgestellt wurden, kurz erwähnen, was wir mit der grammatischen Interpretation meinen.

Die grammatische Interpretation hat, im Unterschied zur individuellen Stilcharakterisierung und -analyse, eine doppelte Blickrichtung:

1. Auf das Besondere (Individuelle): sie nähert sich ihm durch die Frage nach der Aktualisierung (Ausnutzung, Auswahl oder auch Erweiterung, Überschreitung) der von der Systematik herausgearbeiteten grammatisch-stilistischen Möglichkeiten.
2. Auf die Systematik: sie erprobt die Systematik, indem sie sie anwendet, und kann sie dadurch allenfalls ergänzen, korrigieren bzw. Korrekturen, Ergänzungen veranlassen.

Die grammatische Interpretation soll der Spannung zwischen System und Individuum gerecht werden, ohne dem Geheimnis der individuellen Schöpfung entweder vermessen leugnend oder vermessen Besitz ergreifend, zu nahe zu treten. Sie ist geeignet, die Zusammenarbeit zwischen Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft zu intensivieren.

Wir wollen nun eine solche grammatische Interpretation versuchen. Ich habe dazu eine kurze Prosadichtung von Kafka, "Eine kaiserliche Botschaft", ausgewählt. Sie steht im Mittelpunkt der Betrachtungen. Andere Dichtungen Kafkas ziehe ich in Einzelzügen zum Vergleich und zur Ergänzung heran. Einen Überblick über mein Vorgehen gebe ich am Schluss.

## Eine kaiserliche Botschaft

Der Kaiser – so heißt es – *hat* (dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, [dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten], gerade dir *hat* der Kaiser von seinem Sterbebett aus eine Botschaft *gesendet*(1). Den Boten *hat* er beim Bett *niederknien lassen* und ihm die Botschaft ins Ohr geflüstert; so sehr war ihm an ihr gelegen, dass er sich sie noch ins Ohr wiedersagen ließ (2). Durch Kopfnicken *hat* er die Richtigkeit des Gesagten *bestätigt* (3). Und vor der ganzen Zuschauerschaft seines

## **Franz Kafkas Parabel "Eine kaiserliche Botschaft"**

### **Versuch einer grammatischen Interpretation**

"Was hat Dichtung denn mit Grammatik zu tun?" Die so aus ihrem Gefühl heraus fragen, können sich auf gewichtige wissenschaftliche Autoritäten berufen: voran auf Benedetto Croce, der in seinem Hauptwerk, "Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik" (1900, dt. 1906), als einer der ersten Dichtung konsequent als Sprachkunst verstanden hat. Wer grammatische Kategorien auf Dichtungen und ihre Sprache anwendet, verfehlt nach Croce das Wesen der Grammatik, der Sprache und der Dichtung im Ansatz und folglich auch in den Ergebnissen.

Nun gibt es aber auf der Gegenseite – in verschiedenen Spielarten – die Ansicht, dass Grammatik den Zugang zur Dichtersprache nicht verstellen muss, sondern im Gegenteil erschließen kann.

Da ist z.B. der Romanist Leo Spitzer. Er teilt weitgehend Croces Auffassung von Sprache und Dichtung. Trotzdem nähert er sich der Dichtung durch grammatische Beobachtungen. Er versucht, dem Individuellen dadurch beizukommen, dass er auffallende grammatische Eigentümlichkeiten feststellt und verfolgt. Da Einzelzüge in der gleichen Weise auch anderswo vorkommen können, sucht Spitzer auf dem Weg über unverwechselbare

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

♦  
**Beiträge zur  
deutschen  
Gegenwartsliteratur**  
♦



تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



OSKAR KOKOSCHKA(1886-1980)

Dresden, 1921

Ich weiß nur eins: Ich liebe Dir,  
Du Geliebte meiner sämtlichen Sinne,  
Du verrücktes Ding: meine (?) Sprache!

Ja, ich liebe Dir,  
auch wenn Du Deinen Hut auf den Füßen trägst  
und auf den Händen in meinem Kopf herumgehst!

**Touradj Rahnema**

## **Dir oder Dich? Das ist die Frage**

Ich glaube nicht, dass Maulwürfe  
einer Grammatik bedürfen  
und Spatzen,  
auch wenn sie ohne Artikel zwitschern,  
keine Spatzen sind!

Ich glaube nicht, dass Schwalben  
viel von unserem Tempus halten  
und Fische, selbst die kleinen,  
immer durch Verben schwimmen müssen!

Ich glaube nicht, dass fette Hühner  
beim Gehen über Adverbien stolpern  
und magere Tauben  
über Infinitive fliegen wollen!

*Satirische Erzählungen der Gegenwart.* Teheran 1997.

*Erinnerungen an einen verwelkten Garten. Persische Kurzgeschichten zwischen 1920 und 1979.* Teheran 1997.

*Poesie ist Freiheit. Zeitgenössische persische Lyrik.* Teheran 1997.

*Der Feueranbeter. Erzählungen von S. Hedayat.* München 1997.

*Festschrift für Anneliese Ghahraman-Beck.* Teheran 1999.

*Die letzte Station. Gedichte (zweisprachig).* Teheran 2001.

*Verteidigung der Wölfe. Deutsche Lyrik der Gegenwart.* Teheran 2001.

*Aus dem Tagebuch eines Kaktusses. Gedichte.* Teheran 2003.

*Die Tausendundzweite Nacht. Vierzig Märchen für Erwachsene.* Teheran 2004.

## Publikationen von Touradj Rahnema

- Die Muschel und ihre Einsamkeit.* Gedichte. Teheran 1971.  
*Im Land der Schwalben: Im Mond.* Gedichte. Teheran 1975.  
*Brecht, Frisch, Dürrenmatt.* Teheran 1979.  
*Im Atem des Drachen. Moderne persische Erzählungen.* Frankfurt/M. 1981.  
*Neupersische Prosa und Lyrik.* Die horen, Nr. 122. Hannover 1981.  
*Neupersische Dramenliteratur.* Die horen, Nr. 123. Hannover 1981.  
*Deutsch für Iraner I.* Teheran 1983.  
*Deutsch für Iraner II.* Teheran 1983.  
*Der Pavian, dessen Herr gestorben war. Erzählungen von S. Tschubak.* Berlin 1983.  
*Aufbruch in Varasil. Drama von Gh.-H. Ssa'edi.* Bonn 1983.  
*Einer aus Gilan. Kritische Erzählungen aus Persien.* Berlin 1984.  
*Frauen in Persien. Erzählungen.* München 1986.  
*Im Schweigen der Rose.* Gedichte. Teheran 1990.  
*Im Garten des Hadschis. Erzählungen von M.-A. Dschamalsadeh.* Frankfurt/M. 1993.  
*Mein trauriges Gesicht. Moderne deutsche Kurzgeschichten.* Teheran 1993.  
*Deutsche Literatur der Gegenwart.* Teheran 1996.  
*Auf der Schwelle einer kalten Jahreszeit. Geschichten von zeugenössischen iranischen Autorinnen.* Teheran 1997.

#### 14 Ein Leben im Dienste zweier Kulturen

prägte Motive der persischen Gedichte und Mythologie anmutig miteinander verknüpft.

Das Goethe-Institut Inter Nationes ehrt mit der Verleihung seiner Medaille an Professor Touradj Rahnama den prominenten Wissenschaftler und den tiefen Kenner der deutschen wie der persischen Literatur. Es ehrt den wirkungsreichen Pädagogen, der die Germanistik und den Deutschunterricht in Iran weithin wirkend geprägt hat. Es ehrt den Übersetzer und zweisprachigen Schriftsteller, der seit mehreren Jahrzehnten sich unermüdlich als Mittler zwischen Iran und Deutschland bewährt und uns aus großer Tradition beharrlich in Erinnerung ruft:

*Orient und Okzident*

*Sind nicht mehr zu trennen.*

Doch (...) verfänglich-allgemeiner Betrachtung wollen wir uns nicht hingeben, vielmehr in den Orient zurückwandern und schauen wie die menschliche Natur, die immer unbezwinglich bleibt, sich dem äußeren Drucke entgegensetzt; und da finden wir denn überall, dass der Frei- und Eigensinn des Einzelnen sich gegen die Allgewalt des Einen ins Gleichgewicht stellt.

In seinen Anthologien persischer Dichtung bewährte Touradj Rahnama sich eindrucksvoll auch als Übersetzer. An einem der viel beachteten literarischen Projekte der EXPO 2000 in Hannover nahm er als Übersetzer wie als Lyriker erfolgreich teil. Dichter aus aller Welt waren im Vorfeld der Weltausstellung aufgerufen worden, eine Art offenen Netzwerks der Gegenwartssprachen zu verfertigen, indem sie Kurt Schwitters' berühmtes, (eben) in Hannover entstandenes "Anna Blume"-Gedicht in ihre jeweilige Landessprache übertrugen. Sie wurden darüber hinaus ermutigt, ein korrespondierendes Gedicht aus eigener Feder beizutragen. Rund 100 Autoren folgten dem Aufruf, fünf von ihnen wurden ausgewählt und nach Hannover eingeladen, um bei öffentlichen Lesungen in der Stadt und einer gemeinsamen Veranstaltung im Deutschen Pavillon der EXPO ihre "Korrespondenzgedichte" vorzustellen. Touradj Rahnama, der das Schwitters-Gedicht in die von reicher literarischer Tradition befruchtete neupersische Sprache *Farsi* übersetzte, lässt sein deutschsprachiges Korrespondenzgedicht mit Versen beginnen, in denen sich das vielumrätselte "tropfe Tier" des Schwitters-Gedichts in morgenländische Vielgestaltigkeit auflöst: Die in diesen Versen regellos zwitschernden Spatzen und die jede grammatische Ordnung untergrabenden Sprachmaulwürfe lassen sich nicht – so wenig wie der dadaistische Überschwang des Bezugsgedichts – durch didaktische oder semantische Exerzitien bändigen. Das gedankliche Spiel mit den Fallen, den Tiefen und Untiefen der Grammatik beruht dabei unüberhörbar auf intimer Kenntnis der deutschen Lyrik und ihrer Tradition.

Rahnemas erster Lyrikband erschien bereits 1971 in Teheran, sein jüngster, der Gedichte in deutscher und in persischer Sprache enthält, im vergangenen Jahr.

Als Schriftsteller hat sich Touradj Rahnama neben seinen Gedichten auch durch Kurzgeschichten einen noblen Namen gemacht. Mit Instrumenten feiner Ironie werden darin Elemente des alltäglichen Lebens und ge-



tete mehrere Jahre den Fachbereich Germanistik und war zudem von 1989 bis 2001 Leiter des Deutschlehrerseminars an der Pädagogischen Universität Tarbiat Modarres.

Touradj Rahnmehs literaturwissenschaftliche Interessen sind weit gestreut. Sie konzentrieren sich hauptsächlich auf das 20. Jahrhundert. Zu seinen teils in deutscher, teils in persischer Sprache verfassten Arbeiten zählen Beiträge zum deutschen Drama nach 1945, zur Lyrik Rilkes, Brechts und Bachmanns, zu Kafka, Hesse, Canetti, Böll und Grass. Auch einen interessanten Aufsatz zum Frankfurter Goethe-Haus hat er geschrieben. Er hat darüber hinaus das Standardlehrbuch zur deutschen Literaturgeschichte verfasst und damit einen bedeutenden Beitrag zur Verbreitung der deutschen Literatur in seiner Heimat geleistet. Sein jüngster Beitrag ist eine in Teheran erschienene Anthologie deutscher Lyrik unter dem Enzensberger-Titel *Verteidigung der Wölfe*.

Rahnmehs komparatistische Kompetenz ermächtigte ihn wiederum, deutschen Lesern kenntnisreiche Einführungen in die neuere persische Prosa, Lyrik und Dramatik zur Hand zu geben. Unter den von ihm in Deutschland edierten gewichtigen Werken der persischen Literatur fanden insbesondere die unter dem Titel *Im Garten des Hadschis* veröffentlichten Erzählungen des modernen persischen Erzählers Mohammad-'Alī Ĵamāl-zāde, die Sammlung *Der Feueranbeter und andere Erzählungen* des 1951 in Paris verstorbenen Schriftstellers Sādeq Hedāyat sowie die 1986 erschienene und oft aufgelegte Anthologie *Frauen in Persien* die hochverdiente Beachtung. In den Einleitungen und Anmerkungen zu diesen Editionen hebt Rahnama immer wieder die Verknüpfung moderner Erzähltechnik mit der bilderreichen Sprache und dem volkstümlichen Vokabular des Orients hervor, von der diese Dichtungen eigentümlich geprägt sind.

In der oft schwierigen öffentlichen Lage eines kritischen Intellektuellen, der in der Moderne nicht anders als in der großen geistigen Tradition der persischen und der Weltliteratur beheimatet ist, hat es Rahnama verstanden, weniger durch große Worte als durch klare und mutige Gesten seine geistige Freiheit zu bewahren und zu bekunden, und Goethes Wort aus den Noten zum *West-östlichen Divan* kann mit allem Recht auf ihn bezogen werden:

## Verleihung der Goethe-Medaille an Touradj Rahnema

*Am 22. März 2002 wurde dem iranischen Germanisten, Prof. Dr. Touradj Rahnema, in Weimar die Goethe-Medaille verliehen. Rahnema ist der erste Iraner, der mit dieser hohen Auszeichnung geehrt wird. An der Verleihungsfeier, die im Residenzschloss in Weimar stattfand und an der zahlreiche prominente deutsche Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller teilnahmen, hielt der bekannte Germanist, Prof. Dr. Peter Wapnewski, die Laudatio. Im Folgenden einige Ausschnitte davon. (Iranistik, 1. Jahrgang, Heft 2, Teheran 2002).*

Touradj Rahnema wurde am 16. März 1937 in Ahvaz (Iran) geboren. Er besuchte das Gymnasium in Teheran und studierte von 1958 bis 1962 in München Medizin. 1963 gab er sein Medizinstudium auf und begann – ebenfalls in München – Germanistik, Psychologie, Pädagogik und Vergleichende Literaturwissenschaft zu studieren. Außerdem ließ er sich etwas später am Goethe-Institut in München zum Deutschlehrer ausbilden.

Nach einer einjährigen Tätigkeit am Goethe-Institut in Teheran setzte Rahnema 1969 sein Germanistikstudium an der Universität Salzburg fort, wo er zwei Jahre später zum Dr. phil. promoviert wurde. Seit 1980 ist Rahnema an der Universität Teheran als Ordentlicher Professor tätig. Er lei-

#### 10 Ein Leben im Dienste zweier Kulturen

"versteht es Rahnema, weniger durch große Worte als durch klare und mutige Gesten seine geistige Freiheit zu bewahren und zu bekunden." (Aus der Laudatio anlässlich der Verleihung der Goethe-Medaille an Touradj Rahnema am 22. März 2002 in Weimar.)

Im Namen seiner Freunde, Kollegen und Schüler wünsche ich Touradj Rahnema alles Gute und weiterhin viel Erfolg bei der Arbeit.

Teheran, im März 2004

**Susan Gaviri**

## Vorwort

Der bekannte iranische Germanist, Prof. Dr. Touradj Rahnama, wurde nach über dreißig Jahren Lehrtätigkeit an der Deutschen Abteilung der Universität Teheran im September 2003 emeritiert. Aus diesem Anlass beschloss ich, um Rahnomas Arbeit zu würdigen, einen Teil seiner wichtigsten literarischen Aufsätze herauszugeben, die er in den letzten drei Jahrzehnten in deutschen und iranischen Fachzeitschriften publiziert hat. Der vorliegende Band, der aus dieser Überlegung heraus entstand, enthält vier Hauptteile:

1. Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur (in deutscher Sprache)
2. Beiträge zur modernen persischen Literatur (in deutscher Sprache)
3. Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur (in persischer Sprache)
4. Beiträge zur modernen persischen Literatur (in persischer Sprache)

Touradj Rahnama wurde am 16. März 1937 in Ahvaz/Iran geboren. Er studierte Germanistik, Psychologie und Vergleichende Literaturwissenschaft in München und Salzburg.

Rahnama ist Literaturkritiker, Lyriker und Übersetzer zahlreicher deutscher und persischer Werke. Er ist nicht nur ein geistreicher Autor, sondern auch ein kritischer Intellektueller. "Beheimatet in der Moderne und verwurzelt in der großen geistigen Tradition der persischen und Weltliteratur", so der bekannte deutsche Germanist Professor Peter Wapnewski,

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## INHALT

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| Vorwort .....                                           | 9  |
| Verleihung der Goethe-Medaille an Touradj Rahnama ..... | 11 |
| Publikationen von Touradj Rahnama .....                 | 15 |
| Touradj Rahnama: Dir oder Dich? Das ist die Frage ..... | 17 |

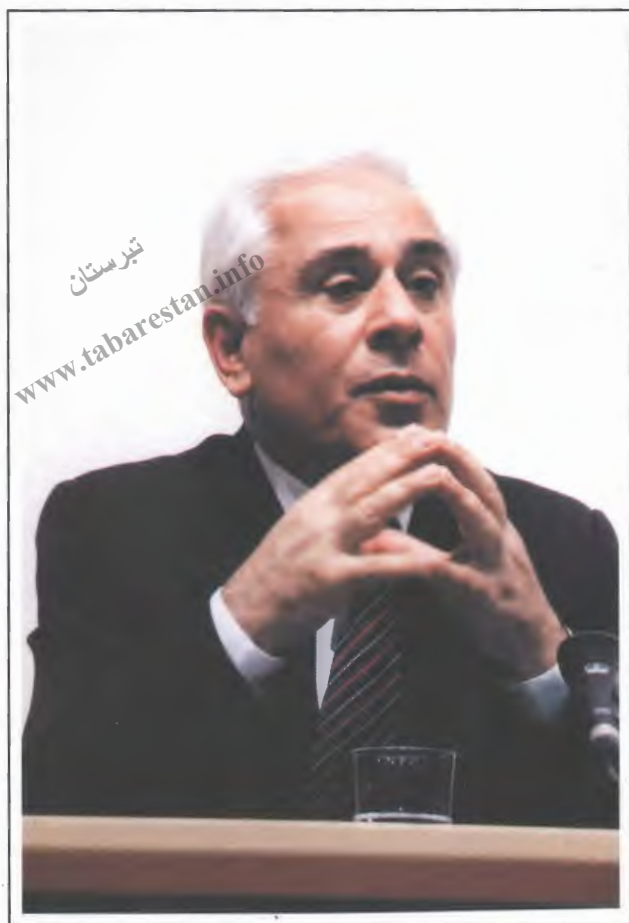
### A. Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Franz Kafkas Parabel "Eine kaiserliche Botschaft" .....             | 21 |
| 2. Dichtung und Psychoanalyse .....                                    | 33 |
| 3. Die utopische Welt des armen B.B. Zur Lyrik Bertolt Brechts .....   | 47 |
| 4. Das politische Gedicht in der deutschen Literatur (1945-1970) ..... | 57 |
| 5. Zu einem Gedicht von Christa Reinig .....                           | 67 |
| 6. Österreichische Lyrik zwischen 1945 und 1970 .....                  | 73 |
| 7. Deutsche Gegenwartsliteratur in persischer Übersetzung .....        | 85 |
| 8. Gedichte von Touradj Rahnama .....                                  | 97 |

### B. Beiträge zur zeitgenössischen persischen Literatur

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Die erste Generation der modernen iranischen Erzähler .....  | 111 |
| 2. Iranische Erzähler der Nachkriegszeit .....                  | 127 |
| 3. Moderne persische Erzählungen in deutscher Übersetzung ..... | 141 |
| 3. Zeitgenössische persische Lyrik im Überblick .....           | 181 |
| 5. Moderne persische Lyrik in deutscher Übersetzung .....       | 189 |
| 6. Goethe und das persische Drama .....                         | 219 |
| 7. Geschichte des modernen persischen Dramas .....              | 227 |

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)



Touradj Rahnama während des Vortrages an der  
Katholischen Akademie in Freiburg (September 2002)



تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

Wer sich selbst und andre kennt,  
Wird auch hier erkennen:  
Orient und Occident  
Sind nicht mehr zu trennen.

-Goethe-

تبرستان  
www.tabarestan.info



Behjat

---

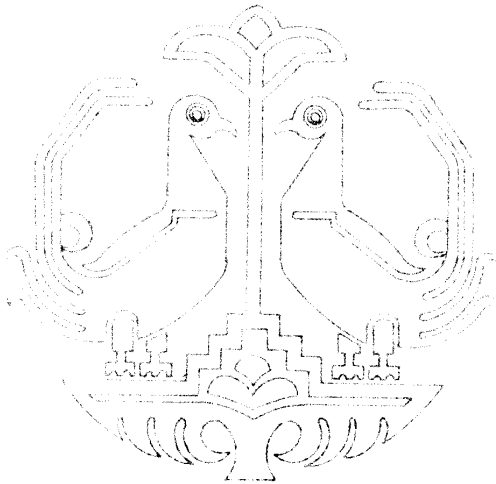
## Ein Leben im Dienste zweier Kulturen

(Literarische Aufsätze von Touradj Rahnema)

Herausgegeben von: Susan Gaviri  
Behjat Verlag, Teheran, Iran  
Telefax: (+9821)8957176  
Erste Auflage 2004  
Umschlagentwurf: A. Gholizadeh  
Satz: Pour Khorsand  
Printed in Iran  
ISBN: 964-6671-50-0

**Touradj Rahnema**

Ein Leben  
im Dienste  
zweier Kulturen



**Literarische Aufsätze**

Herausgegeben von  
**Susan Gaviri**

Teheran 2004

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

تبرستان

www.tabarestan.info

## Ein Leben im Dienste zweier Kulturen



