نوشتار

۳ = ۲۰۰۰

* نظم و نثر
* جنون و جامعه
* تئوری داستان کوتاه
* دربارهٔ وضعیت ادبیات داستانی در آلمان
* نگاهی به ترجمهٔ داستانی از بورخس
* جای زخم

میشِل تورنیه*

نظم و نثر

دوفروشگاه در مجاورتِ یگدیگر در نظرگرفته شود : یکی عتیقه فروشی و دیگری فروشگاهٔ اَبزارِ فلزی . در ویترین فروشگاهٔ ابزارِ فلزی ، دیگ های آلومینیومی درخشنده ، با دستگیره های سیاهرنگ ، رویهم چیده شده اند. این ظروف هر چقدر هم درخشان به چشم آیند ، باز بطور آشکار برای خدمت به شما ساخته شده اند. علتِ وجودی دیگ این است که در آشپزخانه در برابر آتش ، آبگوشت ونظافت آن بامواد شیمیایی مقاومت کند؛ به عنوان شیئ مصرفی که ارزشش فقط در کاربُردِ سودمند آن است . همینکه دیگی فرسوده شود ، به دور انداخته می شود و دیگِ دیگری جایش را می گیرد.

در ویترین عتیقه فروشی نیز دیگ هایی مشاهده می شود. اما این دیگ ها از مِسِ ضخیم ساخته شده اند و صنعتگری چیره دست ، بدنه ی خارجی آن هارا به سَبکِ قرن هجدهم هنرمندانه تزیین کرده است . این دیگ ها را نباید روی آتش نهاد. برای این کار مناسب نیستند . این دیگ ها تجسمی(ایدآلی) اند ، نه دیگ های واقعی .

کلمات نیز ، به اعتبار این که به نثر نگاشته شوند و یا به شعر سروده شوند ، همین وضعیت را دارند. حقانیتِ وجودِ نثر در قدرت تاثیر آن است . سارتر می گوید : " نثر، بنا برماهیت اش ناظر برکارایی است . به نظر من ، نویسنده ی نثر شخصی است که کلمات را به خدمت خود می گیرد . آقای ژاردن ، هنگامی که کفش های دمپایی اش را می خواست و هیتلر به منظور اعلان جنگ به لهستان ، به نثر سخن گفتند. " برآن افزوده شود که هر دو به تاثیرِ کلماتشان تردیدی نداشتند. آقای ژاردن انتظار داشت که پس از اظهارش کفش های دمپایی اش آورده شوند. و هیتلر انتظار داشت که لشگرهایش به لهستان حمله ور شوند. همین که تاثیرگذاری پایان می گیرد ، دستورات

منتقی و هچون تاثیرشان ناپدید می شوند. نثر همچون دیک هایی است کـه مُشـرِف بـر نابودی است . نوعِ کاملا برعکسِ آن در مورد بالا ، کلمـات در هـنرِ شـعرند کـه پیوسـته ناظر بر جاودانگی است

حقانیتِ وزن و قافیه در شعر روندی تکنیکـی بمنظـور کـارایی اش در بـه خـاطر سـپردنِ دقیق تر است .چه، مُقدّراتِ شعر این است که از بَر شود و پیوسته تا ابدیت بازگوگردد . پل والری ، از گفت و شنودی بین دکاس نقاش و مـالارمـه شـاعر ، چنـین حکـایت مـی کند : دکاس گفت : "من کُلّی ایده در سَردارم . مـن مـی توانسـتم شـعر نـیز بنویسـم ". مالارمه پاسخ می دهد:"ولی دوست عزیز ، هنرِ شعر از کلمات ساخته می شود ، نـه از ایده ها." منشأ نثر ایده است. آقای ژاردن ابتدا ایده ای دارد ، کفش هـای دمپـایی اش را می خواهد بپوشد. و هیتلر مـی خواهـد بـه لهسـتان حملـه ور شـود. از ایـنرو هریـک برحسب ایده شان سخن می گویند. در شـعر ،کلمـات تقّدم دارنـد. شـعر ، گـره خوردگـی کلمات است به اقتضای آوا و ریتمِ معّین . ایده هایی که منتقل می کنند ثانوی است . ایده ها تا آنجاکه ممکن است در پیِ کلمات می آیند. نـثر" فهمیـدن"، یعـنی فهـمِ ایـده هایی که از آن ناشی می گردد . " فهمیدنِ " یک شعر به معنی درکِ الهامی است کـه در شعر بازتاب می یابد . در شعر، جـای شـفافیت و دقـت را ـ کـه ارزش هـای نـثرند ـ هیجان و نیروی تخیّل می گـیرد . از ایـن امـر ایـن نـیز حـاصل آ یـد کـه درنـثر کلمـات پیوسته تغییر می یابند . در مواردی چند ، می توان متن را به زبانِ دیگر ترجمه کـرد (به شرطی که ایده محفوظ بماند) ؛ در حالی که شعر پیوستگیِ جدایـی نـاپذیرِ کلمـاتی است که از آن ترکیب می یابد و از زبانی به زبان دیگرانتقال ناپذیر است . یـک شـعر و گویا ترجمه ی آن شعر به زبانی دیگر ، دو شعرند در مورد موضوع مشابه .

همین فکر را می توان با مفاهیمِ مضمون و شکل نیز بیـان کـرد . در نـثر ، مضـمون و شکل را می توان به سهولت از هم جدا کرد . زیرا مضمون به شیوه های گونه گون قـابل انتقال است . در حالی که در شعر نمی توان مضمون را از شکل جدا کـرد ، چـون شـکل ، خود بمثابه ی مضمون به کار گرفته می شود و مضمون با شکلی معـین درهـم آمیختـه است .

می توان تعجب کرد که افکارِعمیق اغلب در آثارِ شعرا یافت می شوند تا در آثار فلاسفه. علتش این است که شاعر با ابزار شیفتگی و نیروی تخیّل می نویسد . در وجودِ ما ، همچون در سنگ آتش زنه ، بذرهای دانش نهفته اند که فلاسفه آنها را از طریق خِرد می پراکنند، درحالی که شعرا آنها را به نیروی تخیّل بروزداده و با جرقّه های قوی تری می افشانند.

رنه دکارت

---

* Michel Tournier (۱۹۲۴) عضو آکادمی کنکور (پاریس) .

برگرفته از مجله ی ادبی SINN UND FORM (برلین) ، شماره ی یک ، سال ۱۹۹۹ . م. ریویی

میشل فوکو*

جنون و جامعه

دربررسیِ سیستم فکری در مغرب زمین ، روش سنّتی تاکنون چنین بوده است که فقط به پدیده های مثبت پرداخته شود . در سالیانِ اخیر ، Levi Strauss در عرصهٔ تبار شناسی به روشی نایل گردید که این امکان فراهم آمد تا در هر جامعه و یا در هر فرهنگ ساختارهای منفی نیز بررسی شوند. او فی المثل ثابت کرد : اگر مقاربتِ جنسی در خانواده (زنای با محارم) در چارچوب یک فرهنگ ممنوع است ، بستگی به تأیید مدلِ ارزشی خاصی ندارد. چون در این مورد با منظرهٔ شطرنج گونه ای که خانه های خاکستری و آبی روشنِ نامشخصی دارند رودررورییم که طرز تفکر و کردارِ مرسوم این حوزهٔ فرهنگی را مشخص می کند** . من خواستم این مدل را در موردِ تاریخ سیستم های فکری بکار گیرم. بنابراین ، برای من موضوع این نبوده است به آن چه که در یک جامعه و یا در یک فرهنگ ارج نهاده می شود و مورد تأیید است پی ببرم . بیش از همه می خواستم تحقیق کنم چه امری مذموم و مردود است . من فقط از شیوهٔ تحقیقی که در تبار شناسی پذیرفته شده است بهره گرفته ام.

جنون در کلیهٔ اعصار مردود بوده است . در پنجاه سالِ اخیر ، در کشورهایی که مترقی تلقی می شوند ، تبار شناسی و روان پزشکی تطبیقی در تلاش است که تحقیق کند اولاً آیا جنونی که در کشورشان وجود دارد ، یعنی اختلال های روانی همچون پارانویید و دوگانگی شخصیت (شیزوفرنی) و.. در جوامع باصطلاح بدوی نیز وجود داشته است ؟ ثانیاً می خواهند تحقیق کنند که مقام و منزلتِ مجانین در جوامعِ بدوی چگونه بوده و اکنون در کشورهای مترقی چه تغییری کرده است ؟ آیا چنین نیست که جوامع بدوی

---

* Michel Foucault (۱۹۲۶-۱۹۸۴) ، فیلسوف . از سال ۱۹۷۰ پروفسور تاریخ سیستمهای فکری در Collège de France پاریس.

** لوی اشتروس نشان داد که در یک اسطوره امکانِ تجلّیِ همه چیزهست: یعنی ترتیب وقایع پیروِ نظم خاصی نیست . مترجم.

جوامع بدوی برای مجانین اعتباری قایل بوده اند . در حالی که در جوامع کنونی مجانین مطرودشده اند؟ آیا قوم شامان در سیبری ویا در آمریکای شمالی فی المثل بیمار روانی نیستند ؟ ثالثاً از خود پرسیده اند که آیا جوامع معینی خود بیمار نبوده اند؟ فی المثل **Ruth Beenedit** سرانجام به این نتیجه رسید که در تمامی افراد قبیلهٔ سرخپوستِ **Kwakuitl** علایم وجود پارانویید مشاهده شده است .

اگر من اینک شما را مخاطب قرار می دهم مایلم شیوهٔ کاری را انتخاب کنم که با شیوهٔ پژوهشگران در تقابل است . من ابتدا می خواهم بررسی کنم که موقعیت و مقام مجنونین در جوامع بدوی چگونه بوده است . ثانیاً تحقیق کنم که جوامع صنعتی ما با آنان چگونه رفتار می کنند . ثالثاً به علل تحوّلی که در قرن نوزدهم بوقوع پیوست بیاندیشیم و با لاخره به عنوان نتیجه ثابت کنم که وضعیتِ مجانین در جامعهٔ مدرنِ صنعتی در اساس تغییری نکرده است .

بطورکلی عرصهٔ فعالیت انسان را به چهار مقوله تقسیم توان کرد:

مقولهٔ کار و یا تولید اقتصادی .

مقولهٔ جنسی ، خانواده . یعنی بازسازی جامعه .

مقولهٔ زبان . واژه

مقولهٔ سرگرمی ، همچون بازی ها و جشن ها.

در تمام جوامع اشخاصی وجود دارند که کردارشان با قواعد تعیین شده در این چهار مقوله تمایز دارد . بطور خلاصه ، اینان اشخاصی هستند که حاشیه نشین نامیده می شوند. خود در بین انسان های معمولی نیز مناسباتِ انسان ها با کار ، بر حسبِ جنس و سن ، متفاوت است. در بسیاری از جوامع رهبرانِ سیاسی و روحانیون ، که کارِ دیگران را کنترل می کنند و یا میانجیِ آنان با نیروی مافوق طبیعی اند ، خودشان مستقیماً کار نمی کنند و در روندِ تولید مشارکت ندارند. همچنین اشخاصی وجود دارند که از دومین عرصه ی تولید اجتماعی کناره گیری کرده اند . اشخاصی که ازدواج نکرده اند نمونهٔ آنهاست . خصوصا در رده های کلیسایی تعداد زیادی از آنان را می توان یافت . علاوه براین می دانیم که در بین سرخپوستان آمریکای شمالی همجنسگرایی و مقاربت

با حیوانات وجود دارد . باید گفت همهٔ اینان درروندِ تولیدِجامعه موضع حاشیه نشینی اختیار کرده اند.

در عرصهٔ کلام نیز گروهی از افراد وجوددارند که از نُرم منحرف می شوند و واژگانی که به کار می بَرَند معنی و مفهوم دیگری دارند. مثلاً کلامِ پیغمبران همیشه پراز راز و رمزهای سمبولیک است که چه بسا حقیقت نهفته در آن ها روزی آشکار شود. واژه های مورد استفاده ی شاعران از مقوله های زیبا شناسی است که آن ها نیز از نُرم ها منحرف می شوند .

در کلیه ی جوامع افرادی وجود دارند که از بازی ها و جشن ها به حاشیه رانده شده اند، زیرا خطرناک تشخیص داده می شوند. و یا آن که خود ، موضوع جشن اند. مانند" بُزِگناهان "در نزد عبری ها : اغلب پیش می آید که کسی قربانی می شود تا بارِ جنایتِ دیگران را بر عهده گیرد . درمراسم طَرد او مردم جشن بر پا می دارند.

در تمام این موارد ، مطرودشدگان مشمولِ این یا آن عرصه اند. ولی مواردی پیش می آید که شخصی از تمام این عرصه ها مطرود می شود: این شخص مجنون است . در همه ی و یا تقریباً همه ی جوامع ، مجنون از همه جا طرد می شود و به مقتضای شرایط ، احکام مذهبی ، راز و رمزهای زبانی و قواعد بازی ، تکلیف و سرنوشتِ مجنون را رقم می زنند و یا بسیار ساده ، مجنون بیمار است .

دریکی ازقبایلِ بدوی استرالیا ، فی المثل، مجنون برای جامعه موجودِ وحشتناکی است که نیرویی مافوق طبیعی دارد. ازسوی دیگر ، برخی از مجانین قربانی جامعه می شوندر هرحال سخن برسر انسانهایی است که درکار ، در خانواده ، درکلام و در سرگرمی شیوهٔ رفتار و کردار متفاوتی با دیگران دارند.

آنچه به کار مربوط است این است که نخستین سَنجه برای تشخیصِ جنون ، خود در عصرِما این است که ثابت شود این شخص توانِ کارکردن ندارد. فروید بجا گفته است که مجنون (او عمدتاً از پریشان فکر سخن می گوید) فردی است که نه می تواند کارکند و نه می تواند عشق بورزد. من بعداً به فعل " عشق ورزیدن " بازخواهم گشت. ولی دراین تفکّرِ فروید حقیقتِ تاریخیِ عمیقی نهفته است. در اروپای قرون وسطی وجودِ مجانین به رسمّیت شناخته شده بود. مجانین دچارِ رعشه می شدند. سست عنصر و

متزلزل و از زیرکار دررو بودند. اما به آنان اجازه داده شده بود ولگردی کنند. تقریباً از قرن هفدهم جامعهٔ صنعتی پاگرفت و وجود چنین انسان ها دیگر تحمل نشد. به عنوان عکس العمل در مقابل نیازهای جامعهٔ صنعتی ، هم در فرانسه و هم در انگلستان مراکز بزرگی تاسیس گردید تا اینان را در آنجا جمع آوری کنند. نه تنها مجانین بلکه بیکاران ، معلولین ، پیران و همه آنهایی که نمی توانستند کارکنند نیز به این مراکز انتقال می یافتند.

بنا بر نظرِ سنّتیِ مورخین ، Pinel در پایان قرن هجدهم ، یعنی درست در سال ۱۷۹۳ در فرانسه مجنونین را از زنجیر رها ساخته است . و تقریباً همزمان Tuke در انگلستان درمانگاه روانی تاسیس کرد. چنین تصور می شود که تا این تاریخ با مجانین همچون جنایتکاران رفتار می شده است ولی من باید توضیح دهم که این تصّور نادرست است . نخست آنکه مجانین پیش از انقلاب فرانسه جنایتکار تلقی نمی شدند . ثانیاً پیشداوری است اگر گفته شود که مجانین از موقعیت پیشین شان رهایی یافتند . دومین تصّور ، محتملاً پیش داوری سنگین تری از نخستین تصّور است در جوامع بدوی ، همچون درجامعهٔ مُدرن ، در قرون وسطی و در قرن بیستم ، مقام و موقعیت مجانین بطور کلی همان موقعیت و مقامی بوده است که آ ن را جهانشمول می توان نامید . تنها اختلاف در این است که از قرنِ هفدهم تا قرنِ نوزدهم خانواده حق داشت درخواست کندکه مجنون در جای دیگری نگهداری شود. بنابراین ابتدا این خانواده بود که مجنون را روانهٔ تیمارستان کرد. از قرن نودهم این حق بتدریج از خانواده سلب و به پزشگان واگذار گردید. گواهی پزشک در این مورد ضرورت داشت و هرنوع مسئولیت و حقوقِ خانوادگی نیز از مجنون سلب شد ، حتی حقِ تابعیت و حقوقِ مدنی (شهروندی). می توان گفت که قانون در برابرِ پزشگی ایستادگی کرد تا مجانین حداقل بتوانند در حاشیه به زندگی ادامه دهند .

در موردِ دوم، آنچه که به غریزهٔ جنسی و سیستم خانوادگی مربوط است بایستی واقعیتی را بازشناخت. از بررسی اسناد ومدارکِ اروپا تا قرن نوزدهم چنین برمی آید که اَعمالِ جنسی مانند جلق زدن (استمنا) ، همجنسگرایی و مقاربت با حیوانات ، بیماریِ روانی تلقی نمی شدند. از آغاز قرن نوزدهم به بعد است که این اعمال جنسی،

غیرعادی و مترادف با جنون و اختلالات فرد تلقی شده اند که با معیارهای خانوادهٔ مدنی (شهر وندی) مباینت دارد.از موقعی که Beyle فلج پیشرونده را توصیف کرد و عامل آن را سیفلیس دانست ، این نظریّه پاگرفت که اَعمال جنسیِ غیرعادی علت عمدهٔ جنون است. و پس ازآنکه فروید" اختلالات غریزهٔ جنسی" را علامت یا تظاهرِجنون تشخیص داد ، براین نظریه تاثیر مشابهی نهاد.

سومین مورد : مجانین دراروپا موقعیت ویژه ای در مناسباتشان با زبان داشته اند. از سویی واژهٔ مجانین بی ارزش تلقی می شد و از سوی دیگر بطورکامل ناشنیده نمی ماند. به واژه های مجانین پیوسته توجه خاصی مبذول می شد.

به عنوان مثال ، اولاً ذکر شده است که از قرون وسطی تا اواخر دورهٔ رنسانس در جوامع خصوصیِ اشرافی دَلقَک ها ی درباری وجود داشته اند. می توان گفت که دلقکِ درباری واژهٔ جنون را نهادی کرده است . دلقک، بدون توجه به اخلاقیات و سیاست و غیره ، زیر پوششِ سفاهت ، حقیقتی را که انسان های معمولی حق نداشتند برزبان آورند به شکل سمبولیک بیان می کرده است .

مثال دیگری بیاوریم . چنین گفته شده است : تاقرن نوزدهم ، ادبیات به شدت نهادی شده بود تا بتواند اخلاقِ جامعه را تقویت و مردم را سرگرم کند. اکنون درعصرِما زبانِ ادبیات خود را از همه چیز رهانیده و به گونه ای کامل به هرج و مرج گراییده است. این بدان معنی است که غرابتِ شگرفی بین ادبیات و جنون وجود دارد. زبانِ ادبیات زیرِ سلطهٔ قواعد زبانِ روزمره قرار ندارد. بنابراین ، لزومی ندارد از قواعد منسجم پیروی کند ، پیوسته حقیقت را بگوید، و کسی که چیزی نقل می کند موظف باشد به آنچه فکر می کند و یا آنچه را که احساس می کند پیوسته صادق باشد. در یک کلام ، برخلاف واژه های بکار گرفته شده در سیاست و یا در علوم ، واژه های ادبیات در مقابلِ زبانِ معمولی ، موضع حاشیه ای می گیرند.

در طی سه مرحله ای که در زیر خواهد آمد زبانِ ادبیات اروپا خصوصاً حاشیه نشین شده است :

۱ـ درقرن شانزدهم زبانِ ادبیات مطرودتر از قرن وسطا شده است : حماسه های پهلوانی و رمان های شهسوارهای سرگردان به قصدِ تخریبِ جامعه ونوعی یاغیگری

علیهٔ جامعه پا به عرصهٔ وجود نهادند. . این امر شامل "ستایشِ حماقت" اثر اراسموس و آثار تاسو و نیز تآتر دوران الیزابت نیز می شود. در فرانسه ، حتی ادبیاتِ دیوانگان رواج گرفت. یکی از اشراف حتی فراتر رفت و نوشتهٔ دیوانه ای را به هزینهٔ خود به چاپ رسانید تا فرانسوی ها آن را بخوانند و لذّت ببرند .

۲ـ دومین دوره ، از اواخر قرن هجدهم تا آغاز قرن نوزدهم را شامل می شود. در این دوره ، ادبیاتِ مجانین به شکل اشعار هولدرین ، بلیک و سپس آثار روسل منتشرشدند. روسل به علت اختلال روانی در درمانگاه روانی بستری شد و روانپزشک برجسته ، ژانه ، به درمان او پرداخت ، ولی او عاقبت خودکشی کرد. این امر که نویسندهٔ معاصری همچون آلن رُب گرِیه ، دست کم در آغاز ، راهٔ روسل را ادامه می دهد ، براین واقعیت استوار است که آلن رُوب گرِیه نخستین اثرش را به او تقدیم کرده است . ازطرفی، آرنو، شیزوفرن بود : پس از فروپاشی سوررآلیسم ، او بود که به گشودنِ پرسپکتیوِنوینی درجهانِ شعر نایل گردید. از سوی دگر ، کافی است به نیچه و بُودولِر بیاندیشیم تااطمینان حاصل آید که باید از جنون تقلید کرد و یا واقعاً مجنون شد تا در ادبیات به عرصه های نوینی دست یافت .

۳ـ در عصرما ، مردم بیش از پیش به رابطهٔ ادبیات با جنون توجه دارند. اصولاً جنون و ادبیات درقبالِ زبانِ روزمرّه حاشیه نشین شده اند و رمزِ آفرینشِ عمومی ادبیات را در مدلِ جنون جستجو می کنند.

و سرانجام بایستی به موقعیتِ مجنون در عرصهٔ بازیگری در جامعهٔ صنعتی بیاندیشیم . در تآتر سنتی اروپا ـ تصور می کنم که در ژاپن نیز چنین است ـ مجنون از قرون وسطا تا قرن هجدهم نقش عمده (اصلی) را بازی می کرده است . دیوانه ، تماشاگران را به خنده می انداخت زیرا او آنچه را که دیگر بازیگران نمی توانستند مشاهده کنند می دیده است و گره از کارِ فرو بستهٔ آنها می گشوده است . این بدان معنی است که او انسانی است که حقیقت را ماهرانه فاش می کند. در این مورد" Lear شاهٔ " شکسپیر نمونهٔ خوبی است . او قربانی تصوّراتِ جنون آمیز خود می شود در عین حال ، او کسی است که حقیقت را بیان می کند. به دیگر سخن . دیوانه در تآتر

شخصی است که با ادا و اطوار، حقیقتی را که دیگر بازیگران و تماشاگران بدان وقوف ندارند بیان می کند. او شخصی است که از طریق او حقیقت آشکار می گردد.

افزون براین ، در قرونِ وسطا ، گرچه جشن های گونه گونی وجود داشته است ولی دراین میان یک جشن هست که غیر مذهبی بوده است . این جشن ، "جشنِ دیوانگان" نامیده می شد. در این جشن نقش های سنّتی اجتماعی کاملاً وارونه بازی می شد: فقیری نقشِ ثروتمندی را بازی می کرد و فرودستی نقشِ زِبَردستی را . نقشِ زن و مردبا یگدیگر معاوضه می شد و تحریم های جنسی مُلغی می گردید . در این جشن مردم عادی حق داشتند هر آنچه را که می خواستند به اسقف و شهردار بگویند. عموماً گفتارشان اهانت آمیز بود.... خلاصه، در این جشن تمامی نهادهای اجتماعی ، زبانی ، خانوادگی کنارگذاشته می شد و مورد سئوال قرار می گرفت. در کلیسا یک مردِ عادی به جای کشیش مراسم عِشای ربانی را به جا می آورد و سپس الاغی را به درون کلیسا آورده و با عَرعَرش مراسم مذهبی به تمسخر گرفته می شد .

در عصرِ ما، معنای سیاسی ـ مذهبی جشن ها از بین رفته است و به جای آن مردم به الکل و مواد مخدّر پناه می بَرند تا علیهٔ نظام اجتماعی اعتراض کنند . با این امر ، انسان یک نوع دیوانگیِ مصنوعی ایجاد می کند. در اساس ، این امر تقلید دیوانگی است و می توان آن را کوششی به منظور به آتش کشیدنِ جامعه تلقی کرد.

بطور یقین من ساختگرا (Strukturalist) نیستم . ساختگرایی فقط شکل مشخص تجزیه تحلیل است . فی المثل چگونه شرایطی که در آن مجانین می زیسته اند ، از قرون وسطا تا کنون ، تغییر کرده اند ؟ چه شرایطی برای این دگرگونی ضرورت داشته اند؟ من فقط متدِ ساختگرایی را به کار می بَرم تا همهٔ این ها را تجزیه و تحلیل کنم .

در قرون وسطا و دَر عصرِ رنسانس به مجانین این حق داده می شد که در درونِ جامعه بسربرند. به اصطلاح "خُلِ دهکده" ازدواج نمی کرد ، در سرگرمی ها شرکت نداشت . دیگران مخارجِ زندگیِ او را تامین می کردند و یار و یاورش بودند. او از دیاری به دیارِ دیگر کوچ می کرد. گاهی به سپاهیان می پیوست و دستفروشِ دوره گرد می شد. اما هنگامی که او دچار رعشه می شد و یا خطرناک می شد دیگران مَسکَنی برایش در خارج شهر می ساختند و او را موقتاً در آنجا محصور می کردند. جوامع

عَرَبی هنوز هم مجانین را تحمّل می کنند. جامعهٔ اروپادر قرنِ هفدهم مجانین را تحمّل نمی کرد . علت آن ، همچنان که گفته شد ، این است که جامعهٔ صنعتی شکل می گرفت . همچنین اشاره کردم که قبل از سال ۱۶۵۰ تا سال ۱۷۵۰ در شهرهایی چون هامبورگ لیون و پاریس مراکزی تا سیس گردیدکه در آنجا نه تنهامجانین بلکه پیران ، بیماران ، بیکاران ، ولگردها و روسپیان جمع آوری می شدند. یعنی همهٔ آنهایی که فراسوی نظام اجتماعی بسر می بردند. جامعهٔ صنعتی سرمایه داری حضورِ گروههای ولگرد را نمی توانست تحمّل کند. از جمعیت نیم میلیونی که در آن موقع در پاریس بسر می بردند، شش هزار نفر در اردوگاهها نگهداری می شدند. در این مراکز هدف معالجه نبود. همهٔ آنها می بایست کار کنند. در سال ۱۶۶۵ پلیسِ پاریس تجدید سازمان یافت : در آن هنگام صفحهٔ شطرنج گونه ای با خانه های متفاوت برای شکل دادن جامعه طراحی شد. پلیس بطورِ مداوم ولگردها را تحت مراقبت قرار می داد.

طنز در این است که در کلینیک های روانپزشکیِ مدرن ، اغلب ، درمان از طریقِ کار انجام می گیرد. منطقی که مبنای این شیوه برآن استوار است واضح است . آنگاه که ناتوانی درکارکردن معیارِ جنون باشد ، کافی است که در کلینیک کارکردن آموخته شود تا جنون درمان شود.

حال ، چرا محل مجانین از قرن هجدهم تا اوایل قرن نوزدهم تغییرکرده است ؟ گفته می شود که Pinel در سال ۱۷۹۳ آنها را آزاد کرده است . اما آنهایی که او آزادشان کرده است معلولین ، سالمندان ، ولگردان و روسپیان بوده اند. او مجانین را در اردوگاهها نگهداشت. اگر در آن موقع چنین اقدامی انجام کرفته است صرفاً بخاطر آن بوده که در اوایل قرن نوزدهم آهنگِ شکوفایی صنعت شتابِ بیشتری گرفته است و توده های بیکارِ پرولتاریا ، بمثابهٔ ارتشِ ذخیرهٔ نیروی کار در نظر گرفته می شد که این خود نخستین پرنسیپ نظام سرمایه داری بود. از اینرو افرادی که توانِ کارکردن داشتند ولی کار نمی کردند، از اردوگاهها مرخص شدند. البته در این مورد نیز دومین پروسهٔ دست چین کردن بوقوع پیوست : نه آنهایی که نمی خواستند کارکنند، بلکه آنهایی که توان کارکردن نداشتند ، یعنی مجانین ، در اردوگاه ها باقی ماندند و بیمارانی تلقی شدند که علت اختلالشان شخصیتی و یا روانی بوده است .

از اینرو ، مراکزی که تا آن موقع زندان بود تیمارستان یا درمانگاه نامیده شدند. تاسیس کلینیک ها نتیجهٔ عوامل زیر بود : ۱) آنهایی زندانی شوند که از نظرجسمانی توانِ کارکردن نداشتند. ۲) آنهایی زندانی شوندکه به عللی که به توانِ جسمانی ربطی نداشت ، توانِ کارکردن نداشتند. از این پس ، افرادی که اختلال روانی داشتند ، مورد آزمایشات پزشکی قرارگرفتند و مقوله ای اجتماعی به نام " روانپزشک " پدید آمد.

من نمی خواهم روانپزشکی را ردکنم ولی درمانِ مجانین با دارو بعدها بروز کرد و من معتقد نیستم که نتایجِ حاصل ازآن بر وضعیت مجانین تاثیرِعمیقی داشته است . علاوه برآن ، رواجِ درمانِ دارویی ، همچنانکه گفتم، اساساًعلل اقتصادی و اجتماعی داشته است : جنون با بیماری روانی مترادف تلقی شد و اصطلاحی بنام " بیماری روانی" کشف و بکارگرفته شد. کلینیک های بیماری های روانی بمثابهٔ قرینهٔ کلینیک های بیماری های جسمانی تاسیس شدند. می توان گفت که جنون یکی از اشکالِ تظاهرِ جامعهٔ سرمایه داری است . و من براین باورم که موقعیتِ مجانین در جوامع بدوی و پیشرفته در اساس فرقی نکرده است . این امر فقط بدویّتِ جوامع ما را ثابت می کند.

به واقع ، امروز می خواستم صدماتی را که به طورِآشکار بر جوامع ما وارد آمده نشان دهم. البته اگر در عصرِما موقعیّت مجانین کمی بهتر شده است، بخاطر پیدایش روانکاوی و داروهای درمانِ بیماری های روانی است . اما این وضعیت هنوز آغازکاراست . جامعهٔ ما هنوزهم مجانین را طرد می کند. این سئوال که آنچه گفتم فقط مشمولِ جوامعِ سرمایه داری است و در جوامع سوسیالیستی ازچه قرار است ، اطلاعاتِ جامعه شناسی ام در این موردکافی نیست که داوری کنم.

برگرفته از مجلهٔ ادبی Sinn und Form شمارهٔ ۵ ، سپتامبر- اکتبر ۱۹۹۸ ، آکادمی هنرها ، برلین(ترجمهٔ م. ربوبی و بازنگریِ غ.ح نظری)

میشل فوکو : بیوگرافی

میشل فوکو در۱۵ اکتبر۱۹۲۶ در خانواده‌ای پزشک و درمحیطی با گرایشات شدید کاتولیکی متولدشد. دوران دبیرستان را به پایان برد . دردبیرستان ، وقایع سیاسی (جنگ، فراریان و اشغالِ فرانسه بوسیلهٔ نازی ها) براو تاثیر مهّمی برجای نهادند.

۱۹۴۵ : آموزشگاهٔ هانری چهارم در پاریس و تحصیل فلسفه ، زیر نظر Jean Hyppolite مترجم و مُفسّرِآثارهِگل .

۱۹۴۶ : آموزشگاه عالی هانری چهارم که لویی اتوسر یکی از استادانش بود.

۱۹۴۸ : لیسانسِ فلسفه و سال بعد لیسانسِ روانشناسی .

۱۹۵۲ : دیپلمِ پاتولوژی روانی. آسیستان در بیمارستان : واسطه بین بیماران و پزشکان

۱۹۵۰ : عضویت در حزب کمونیست فرانسه و دوسال بعد کناره گیری ازحزب .

۱۹۵۲ : آسیستان دانشکدهٔ ادبیات در دانشگاه لیل .

۱۹۵۴ : انتشار نخستین اثردر مورد " بیماری های روانی و شخصّیت " و ترجمه ای از Binswanger تحت عنوان " رؤیا و هستی " (Traum und Existenz)

۱۹۵۵ : ویراستار در دانشگاهٔ اوپسالا (سوئد) و مدیر انستیتوی فرانسه در آن شهر.

۱۹۵۸ : مدیر انستیتوی فرانسه در ورشو (لهستان)

۱۹۵۹ : مدیر انستیتوی فرانسه در هامبورگ و ترجمهٔ آنتروپولوژی از کانت .

۱۹۶۰ : دانشیار انستیتوی روان شناسی

۱۹۶۲ : پروفسور در دانشگاه Clermont - Ferrand

۱۹۶۱ : انتشار اثری تحت عنوان " تاریخ جنون "(Histoire de la folie) ا ین اثر، همراه با ترجمهٔ اثرِکانت ، تزِ دکترای فلسفه او بود .

۱۹۶۳ : انتشارِ" پیدایشِ کلینیک "(Naissance de la clinique)

۱۹۶۶ : انتشار " کلمات و اشیاء " Les Mots et les chose که مورد توجه و بحث های شدیدی قرارگرفت.

۱۹۶۶: استاد فلسفه در دانشگاه تونس

۱۹٦۸ : استاد دانشکدهٔ فلسفه و انتشار" باستان شناسیِ دانش"L'archèologie du savoir

۱۹٦۸ : عضویت در کالجِ فرانسه و تدریس درمورد اِعمال قدرت ، نهادهای سیاسی ـ اجتماعی و اَشکالِ شناخت .

۱۹٦۸ : در جریان قیام دانشجویان ، همراه با سارتر ، رژی دبره ، کلود موریاک و دیگر روشنفکرانِ دست اندرکار پشتیبان دانشجویان شد .

۱۹۷۰ : اقامت و سخنرانی در دانشگاههای آمریکا ، کانادا ، ژاپن ، برزیل و تحقیق در مورد سیستم زندان ها و مجازات دراین کشورها. انتشار مجموعه ای تحتِ عنوان "مراقبت و مجازات " (Surveiller et punir)که نتیجهٔ تحقیقات و تحلیل او در این مورد و تدریس در دانشگاه برکلی آمریکا بود.

۱۹۷٦ : انتشار نخستین جلدِ" تاریخ جنسیّت " تحت عنوانِ La volonté de savoir

۱۹۷۸ : سفر به ایران به عنوانِ خبرنگار روزنامهٔ ایتالیایی و گزارشِ سقوط رژیم سلطنتی پهلوی واستقرارِ رژیم مذهبی خمینی .

۱۹۷۹ : مایوس از نظام جدید در ایران . سفر به ژاپن و بازگشت به فرانسه . ادامهٔ تدریس و تحقیقات در مورد اِعمال قدرت . دستگاه دولتی ، جنسیّت ، اخلاق و زیباشناسی .

۱۹۸۳ : سازماندهی سمیناری در بارهٔ تکنیک های حاکمیت در قرن بیستم دردانشگاهٔ برکلی .

۱۹۸۴ : درگذشت در پاریس .

۱۹۸٦ : تاسیسِ مرکزِمیشل فوکو در پاریس (Centre Michel Foucault)

---

* برگرفته از : Urs Marti : Michel Foucault , 2.überarb. Aufl. München :Beck ,1999

وُلف دیتریش اِشنوُره*

تئـــوریِ داستانِ کوتاه

(۱)

داستانِ کوتاه چیست ؟ به هیچ وجه آن نیست که مؤلفینِ آلمانی به کمکِ دبـیرانِ بخـشِ ادبی مجّلات و روزنامه ها برسرِ آن آورده انـد. چـه، شـاخصِ موضـوعِ " داسـتان کوتـاه" مستعمل و کهنه شده است ودیگر درنزدِما طنینِ ادبی ندارد. اینک ، داستانِ کوتاه ، در بهترین حالت ، فلان داستانِ کوتاهی است که خواننده را لحظه ای چند سرگرم مـی کنـد. اصولِ واقعی اش فراموش شده ، امکاناتش بی استفاده مانده و ارزشش زیر آوارِ سـنگین نقّالی و بُنجل های بخشهای ادبیِ مجّلات مدفون شده است. پس داستان کوتـاه چیسـت؟ تفاوتش با لطیفه در تاکید برانسجام ، با یادداشتِ کوتاه در فراخـی شَـبکهٔ سـاختار و بـا حکایت در عمقِ ناپیدای حماسی آن است. داستان کوتاه ، اگر کلّی گفتـه شـود ، تکّـه ای کَنده شده از زندگی است. آغـاز و انتهـایش فرقـی نمـی کنـد. آن چـه را کـه مـی خواهـد بگوید ، در هر سطر بیان می کند. وحدتِ زمان را ترجیح مـی دهـد. زبـانش سـاده اسـت ولی پیشِ پا افتاده نیسـت. شـخصّیت هـایش در واقعیـت نـیز هرگـز چنـین سـخن نمـی گویند، ولی می توانستند همـواره چنـین سـخن گوینـد. قوّتش در ایجـاز اسـت و چَـم و مهارتش در کم اهمیت جلوه دادنِ آنچه واقعاً هست می باشد.

(۲)

همین چند مشخصّهٔ اصلی نشان می دهد که داستانِ کوتاه ممکن نیست شکلِ هـنری آلمانی بوده باشد . از اینرو ، داستانِ کوتاه هنگامی مقام شایستهٔ خـود را بـازمی یـابد که به عنوانِ فـرآوردهٔ سـرزمینِ اصلـی اش مـورد بررسـی قـرار گـیرد. یعـنی short story آمریکایی و فرقی نمـی کندکـه ریشـه هـایش را در ناهنجاری هـای مـارک تواینـ ، یـا قطعاتِ شبانهٔ ادگار آلن پو و یا در طنین انفجارهای پی درپـیِ اُ هـنری جسـتجو کـرد. داستان کوتاه به دستِ بزرگـترین نویسـندگانش بـه حسـاس تریـن زلزلـه سـنجِ منـاسـباتِ اجتماعی ، سیاسی و عمومی بشرّیت فراروییده است . آری ، فراتراز ایـن، بـه دادسـتان

مبدل شده است ، به مدافع حرمت و منزلتِ انسان و حتی به اسلحه ، بی آنکه از کیفیّتِ ادبی اش کاسته شود. برعکس ، موفق ترین آثارِ ادبی ، تکان دهنده ترین و تسلیم ناپذیرترین مدافعِ فردّیتِ انسان در برابرِ جمع اند.

(۳)

و ارزشِ واقعیِ آن دراین است : در پیامِ انسانی ، درجانبداری از مطرودین و سرکوب شوندگان و در انتقادِ سرسختانه و بی گذشتِ اجتماعی . تقریباً همیشه short story متعهد است. هرگز درخلأ مُعلّق نمی ماند، پیوسته مناسباتِ کنونی را مّدِ نظر دارد ، نقایص وکمبودها را نشان می دهد، حمله ورمی شود ، احساسِ همدردی و دلسوزی را برمی انگیزد وانسان را تکان می‌دهد. درمرکزِثقلِ آن انسان قرار دارد. نه انسانی که چنین و چنان تواند بود ، بلکه آنگونه که هست : انسانی که جان می کَنَد ، تحتِ پیگرد است ، سراپا خطاکاراست ، مبتلا و نفرین شده است. در داستان های کوتاه انسان معمولی همانند انسانِ به حاشیه رانده شده مورد توجه است . اما انسان های به حاشیه رانده شده قلب و انسان های معمولی فقط خِرَدِ نویسندهٔ داستان کوتاه را تشکیل می دهند . تصادفی نیست که قهرمان های داستان های کوتاه غالباً کودکان ، پریشان فکران ، مشت زنانِ ناقص العضو، ابلهان ، خانه به دوشان ، زوج هایی که روانشان فرسوده شده و "قهرمانان "جنگی که از زخمهای درونیِ کشنده رنج می برند می باشند. انسان، لاف وگزافه‌گو ، زبون ، حقیر و عاجز است . او را رویین تن نشان دادن به معنی آنست که تصویری کاذب از او ارائه داد. اما مطمئن ترین معیار برای داوریِ یک داستان کوتاهٔ اصیل اِخلاصِ او است.

(۴)

حال ، داستانِ کوتاه ،کدام ابزارِ ادبی را بکارمی گیرد؟ پیش از همه، زبانی مطلقا غیر شامخ که با زبان روزمره و متداول همنشین است و با خونسردی و تاکیدِ مطلق برعینیت توصیف می شود.

" بیانِ شاعرانه "، که این چنین درآلمان موردِعنایت است ، خوشایندش نیست . تمامِ توجه ، معطوف به رَوندِ دقیق وپر مُهیجِ ماجراست . نویسنده در سطحِ داستانش باقی

می ماند. آن چه که قهرمانش بدان می اندیشد و آنچه که انجام می دهد برایش اهمیتی ندارد امابه اندازهٔ کافی نکاتِ عمیقی وجود دارندکه دربین سطرها جار می زنند. داستان کوتاهٔ خوب ، علیرغم شیوهٔ نگارشِ ظاهراً رئالیستی ، زیر زمینی است با یک سیستم واقعی پُراز نَقب که خوانندهٔ ساده فقط به زحمت از آن سر درمی آورد. در گفتگوها نیز مبالغه نمی شود. گفتگو چنان ظریف است که گویی یکصدا و یکنواخت است ولی وقتی بدان خوب گوش فرا داده شود ، همصدایی فوق العاده حسّاس که ارتعاشاتش ، حتی واژه های ظاهراً روزمرهٔ آن نیز طنینِ خاصی دارد. برای نویسندهٔ داستان کوتاه ، ایماء و اشاره مهمتر از تشریح و توضیح ، پرهیز از پُرگویی مهمتر از تاکید است. از سوی دیگر ، نویسنده توصیفِ دقیقِ واقعهٔ ظاهراً روزمره را دوست می دارد. او این توصیف رابرای تغییر مسیر واقعه بکار می برد. و نیز به عنوان ماسکی به کار می بَرد تا در پشتِ آن سمپاتی خود را نسبت به قهرمانش مخفی کند. او در سراسرِ داستان این امر را تعقیب می کند. ذکر دو واقعهٔ مترادف با یگدیگرنکوهیده است . شخصیت های فرعیِ داستان هرگز مستقل عمل نمی کنند . همیشه شخصیتِ اصلی موردِ نظر است .

(۵)

از دلایلی که تاکنون برشمرده شد آشکار می گردد که نام " داستان کوتاه " نه تنهایک نوع نامگذاری بالاجبارِ ادبی است، بلکه شکوفایی آن به زمینهٔ رشد کاملاً معین ومقدّمات کاملاً مشخصی نیازمنداست. این مقدّمات کدامند؟ این مقدمات عمدتاً منشأ اجتماعی دارند. بایستی ناهنجاری های اجتماعی یاسیاسی موجودباشندکه ارزشِ حمله بدان‌ها را داشته باشد و مؤلفِ Short Story بتواند برآن هابتازد . در کشوری که زندگی منظّم و مرّفه است داستانِ کوتاه غیرممکن است ، یا به دیگر سخن ، داستانِ کوتاه به کالای سرگرم کننده تنزّل می یابد. مقدمهٔ دیگر آن که داستان کوتاه به فضا نیازمنداست. هم فضای جغرافیایی و هم فضای فکری . فضای تنگ خفه اش می کند. باید شهرهای بزرگ در پسِ آن باشند . شهر هایی که حتی الامکان اقوام گونه گون با زبان های مختلف و نظرات متنوّع سیاسی در آن بسربرند ، با خطوط راه آهن ، دشت

های وسیع، جنگل های انبوه و بیشه زارها. با یستی در آنجا بروزِ آفاتِ طبیعی امکان داشته باشد : زلزله ، هجوم مَلَخ ها ، طوفان و گردباد. جنایتکاران و قاتلین باید بتوانند از چنگِ عدالت بگریزند. گروه های بزرگی از مردم باید در شرایط بدوی و غیرانسانی زندگی کنند. باید تبعیض و تعقیبِ نژادی وجود داشته باشد ونظام اجتماعی چنان باشد که فرد و خیر و صلاح عموم در تقابل با یکدیگر قرار گیرند .

(٦)

اما داستانِ کوتاه، تیپِ کاملاً معینی از مؤلف را نیز از پیش می طلبد . نویسندهٔ short story به حسابِ پولِ نقد نمی نویسد. او در اثرِ تَنگیِ قافیه و یا اصولاً محدودیتِ خیال پردازی به نوشتن روی نمی آورد. او می نویسد چون چیزی خوشایندش نیستند. چون برآشفته شده و تکان خورده است. احساس همدردی و دلسوزی می کند. او همیشه اخلاق گراست، حتی هنگامی که ظاهراً با خشونت می نویسد. او هرگز حاضر به سازشکاری نیست ولی پیوسته با واقعیت همنشین است . بلند پروازی آن چنانِ ادبی در سرندارد : وجدانش او را به سوی میزِکار می کشاند. با این وجود، پیوسته تلاش می کند شکلِ داستان کوتاه را بیش از پیش شکوفاترسازد ، ظریف ترکند و آن را از تبعیضِ دیگر انواعِ حجیم ترِادبی نست به خود محافظت کند. همهٔ این ها بدونِ علاقمندانِ جدّی ادبیّات کارسازنیست و این امر ، بدون ارگان های ضرورِ انتشارتی ، البته که غیرممکن است : مجلاّت ، فصلنامه هاو گاهنامه های ادبی که خود را موّظف می دانند داستان های کوتاهٔ شایسته را تشویق کنند. از مؤسساتِ انتشاراتی جَسور و پُرتیراژی که مجموعه های داستان های کوتاه را نیز منتشر می کنند بگذریم .

(٧)

در آمریکا ، زادگاهٔ داستانِ کوتاه ، این شرایط به ایدآل ترین وجهی آماده اند. مؤلفینِ بیشمار معاصرِ آمریکایی هستند که فقط با داستان های کوتاهشان مشهور شده اند. در آلمان وضع به گونهٔ دیگری است. چرا ؟ مؤلفِ آلمانی مایل است (اگراصولاً به این شکلِ کوتاهٔ ادبی بپردازد) داستانسرایی کند . او تعمیق را که نتیجهٔ محتومِ پیچیدگی و پُرزحمتِ واقعه ای حتی الامکان قوی و سرنوشت ساز که برای توصیفش ارزشِ پیامبرانه و شاعرانه قائل است دوست دارد. او می خواهد تعبیر کند. او دوست دارد حقیقت را

ابتدا پوشیده نگهدارد تابتواند بعداً بهتر آشکارکند ـ که البته بعداً نیز، در اثر حُرمت به مضمونی که برگزیده است، اغلب غایب می ماند . او، به جای توصیف ، رونویسی می کند. او تلخیص نمی کند بلکه پرگویی می کند . او شفّاف نمی کند ، بلکه پیچیده می کند و در هم می تَنَد. این کار، درست مخالفِ با قوانینِ داستان کوتاه است . و با این وجود ، درآلمان نیز دورهٔ شکوفایی داستانِ کوتاه وجود داشته است که پس از پایانِ جنگ پدید آمد. یکی از سَرشناس ترین نمایندگانش که زندگی کوتاهی داشت ولفگانگ بُرشت بود[1] . چند مؤلفِ دیگرنیز داستان های کوتاه نوشته اند و شایسته است که مجموعه ای از داستان های کوتاهی که مؤلفین آلمانی در سه ـ چهار سالِ حاصلخیزِ پس از جنگ نگاشته اند گردآوری شود. این مجموعه می تواند قوی ترین آثار نثرِ نگاشته شدهٔ پس از جنگ تاکنون را دربرگیرد

(۸)

این شکلِ هنری در ادبیات ،که تا آن موقع مورد توجه نبود ، چگونه برق آسا اوج گرفت؟ ظاهراً ، آشناییِ ناگهانی با short story آمریکایی انگیزهٔ آن بوده است. اگرچه پیش از ۱۹۳۳ نیز چند مجموعهٔ short story آمریکایی ترجمه شده به آلمانی وجود داشته است ولی در سالیانِ سلطهٔ نازی ها هر نوع تلاش برای از آنِ خودکردنِ آن عقیم ماند. از اینرو مجموعه های " آمریکای نو " (انتشاراتِ سورکامپ ــ ۱۹۴۶) ، " آمریکای جوان " (انتشاراتِ اولشتاین ۱۹۴۸) و یا مجلهٔ ارزشمند story مؤسسهٔ انتشارتی رُولت ، منابع واقعی برای مؤلفینِ آلمانی پس از جنگ بودند. اما دلیل واقعی این امر را ،که چگونه اینان برق آسا به short story روی آوردند و در عین حال با توانمندی قابل توجهی بدان پرداختند ، باید درجای دیگری جستجو کرد. این امر در مضمون بود: در سرگذشت های ناگوار سال های جنگ بود. گناهکاری ، اتهامات و شک و تردید آنان‌را به نوشتن واداشت ، نه پیراستنِ هنرمندانه و نه ساخت و پرداخت منسجم

---

[1] Wolfgang Borchert(۱۹۲۱-۱۹۴۸) تعداد نسبتاً زیادی داستان کوتاه نوشت که برخی از آنها جز بهترین آثار ادبیات داستانی امروز کشورهای آلمانی زبان به شمار می آیند . داستان های نان ، در آن سه شنبه ، موش های صحرایی شب ها می خوابند و قصه های خواندنی را تورج رهنما به فارسی ترجمه کرده است در مجموعهٔ " چهرهٔ غمگین من "، نشر چشمه ، تهران ، ۱۳۷۷ . داستانِ ساعتِ آشپزخانه نیز بوسیلهٔ مترجم این نوشتار به فارسی ترجمه شده است (۱۹۹۹).

و حماسه وار . هیچ یک . بلکه . یک نَفَس نوشتنِ خشک و بدبینانهٔ گزارش گونه ای بسیارکوتاه . این بود که " کشفِ " short story به موقع صورت گرفت.

(۹)

اما شکوفایی داستانِ کوتاهٔ آلمانی به سرعت سپری گردید. پنج سالی نگذشت که نخستین علایم اُفولِ آن مشاهده شد : کمالِ تصنّعی ، گرایش به ادا واطوار ، ساده گرایی تا مرز تقلید ، کپی برداری ناتورالیستی ، و ورود به ساحتِ بخش های ادبی نشریات ، مُهمل نگاری ، ساده و سطحی گرایی وداستانسرایی. چه امری بوقوع پیوسته بود ؟ امرِ کاملاً انسانی . شور و اشتیاقِ شکایت در مؤلفین آلمانی فروکش نمود. آنان در همان دنیای برهم ریخته ای که مورد حمله قرارمی دادند جاخوش کردند. ازدواج کردند. گروههایی تشکیل دادند و به گرفتنِ شغلی روی آوردند. با رادیو لاسیدند. خودرا به نشریات و مجّلات و بنگاه های انتشاراتی فروختند. برخی نیز چنان روده درازی کردند که توانستند، آن چه را که همکارانشان در داستانِ کوتاه با درونمایه ای موثق درپنج صفحه می گویند ، در سیصد تا پانصد صفحه بازگویند. بقیه بی گدار و بدون ملاحظه به داستان های بیگانه باواقعیت و فارغ از زمان روی آوردند. اما دورانِ داستان کوتاهٔ آلمانی سرانجام سپری شده بود. البته نباید تمام تقصیر را برگردنِ مؤلفین نهاد . خواننده از یکّه خوردن سیر شده بود و مایل نبود که پیوسته با مجموعه ای از داستان های کوتاه درگیر و آزرده خاطر شود. او مشتاقِ رُمان شد. این اشتیاق به مصونیت و ایمنی حماسه وار در متن روزنامه ها با علاقهٔ خواننده به از یاد بردنِ ناراحتی روحی وعذابِ وجدانش متناسب بود. بنابراین ناشرینِ داستان های کوتاه دَرِ آنها را تخته کردند، در حالیکه دبیرانِ بخشِ ادبی مجّلات و پاورقی روزنامه ها ، دروازه را فقط بر روی اشکالِ متنّوعِ ناخَلَف گشودند .

(۱۰)

تابدینجا در مورد اُفولِ داستانِ کوتاهٔ آلمانی یا دست کم خرده گیری از آن ضرورتاً چندان سخنی گفته نشده است . اگر تامل کنیم که داستان کوتاه از سویی در آلمان مورد تهمت و افترا قرار گرفته و به عنوان گونهٔ کم ارزش ادبی و حشویّات تلقی می شود و ازسوی دیگر، و درحقیقت اما ، ابزاری ایدآل برای کشفِ ناهنجاری ها و افشای

گناهکاری جمعی وبررسی وضعیت جامعه وشناختِ آن در نظر گرفته می شود ، در می یابیم که موضوع چیزدیگری است . بنابراین و باتوجه به این نکته ، سخن برَسرِ بُزدلی مؤلفینِ آلمانی برای تسخیرِ مجددِ داستانِ کوتاه است، نه عواملِ ناشی از روندِ اقتصادی سخن برَسرِنشانهٔ گرایش خاصی است .

(۱۱)

داستانِ کوتاه مؤلف را وامی دارد که موضعگیری کند. داستانِ کوتاه در ماهیت بی‌مهر ، مهاجم وتحریک کننده است . آری می تواند ضدِاجتماع نیز باشد . در این دیار، با داستان کوتاه به محبوبیّتِ عمومی و شُهرت نمی توان نایل شد. و علاوه براین ، دشوار است که ازاین طریق درآمدی بدست آورد و سرانجام اینکه : داستان کوتاه در کجا منتشر شود؟ آیا ممکن است که از دوجین داستانِ کوتاه کتابی سرهم بندی کرد؟ به زحمت . و تازه هشتصد نسخه کتابِ فروخته شده غالباً "موفقیت" محسوب می شود. می بینید که چیزی نصیبِ داستانِ کوتاه نمی شود. برعکس ، کدام مؤلفِ آلمانی که وضع مساعدی دارد (و همهٔ آنها زندگی مساعدی دارند) آن‌نیاز واقعی راکه از نگرانی درونی وی سرچشمه گرفته باشد ، درخود احساس می کند در داستان کوتاه تحلیلیِ مشمئزکننده ای مقدماتِ سئوال برانگیزاجتماعی این ثبات را بنویسد و اعصاب را خُرد کند؟ وضع او رو به راه است . چرا داستان کوتاهی در مورد فراموشکاری آلمانی ، در تقابل با زندگی مرفهٔ آلمانی و دربارهٔ مسایل آلمان شرقی بنویسد . چرا جوانِ آلمانی را که در پوشاکِ "پلیس خلقی" چپانده شده ، پناهنده ای را که از دوری وطنش رنج می برد ، یک نازی را که به مقام دولتی منصوب شده است ، شخصیت اصلی داستانِ کوتاه کند؟ بنابراین، داستانِ کوتاه شهامتِ اخلاقی می طَلَبد. در یک رمان ، نقدِ وضعیتِ کنونی شجاعت چندانی نمی خواهد. فقط چند سطر انتقاد در لفّافهٔ شاعرانه و بعد صحنه عوض کردن کافی است که نقدِ جامعه در درونِ رمان گُم شود . ولی در داستانِ کوتاه جایی برای شعر و نهانکاری نیست . در اینجا مؤلف خودش را در هر سطری افشا می کند. و علت عمدهٔ این امرکه چرا مؤلفینِ آلمانی داستان کوتاه را دوباره تسخیر نکرده اند در این است .

(۱۲)

البته مقدماتی که برشمرده شد ، برای شکوفایی داستان کوتاه در این دیار وجود ندارند شهرجهانشمولی وجودندارد. قطارهای راه آهن، سحرگاه به راه می افتند و حداکثر شبانگاه به مقصد می رسند. جنگلی که درآن آدم گم شود وجود ندارد. رودخانه ها آلوده شده اند.خیلِ گاوهای وحشی به باغ ها هجوم نمی آورند. فوجِ ملخ ها آسمان ما را تیره و تار نمی کنند. گذرانِ زندگیِ روزمرهٔ ما یکنواخت و ملال آوراست و تلاشِ ما منحصر به این است که آرامشِ خاطر داشته باشیم ، با درآمد کافی . اما ، ماگذشته ای نیز داریم . تسلیحِ مجّددِ ارتش آلمان ، آلمان شرقی ، رانده شدگان ، ساختمان های سَربه فَلَک کشیدهٔ بیمه ها ،کنیسه هایی که به آتش کشیده می شوند. کمونیست های گوش به فرمانِ حزبِ متحدهٔ سوسیالیستی و نازی هایی که دوباره بر سرکارند، کودکانِ سیاهپوست اهلِ استانِ بایر و کودکانِ روسیِ اهل برلین . این موارد امکاناتی است برای داستانِ کوتاهٔ آلمانی . نمی توان گفت خواننده ندارند. این ایراد فقط پس از جنگ وارد بود. اینک مجلات ، روزنامه ها و بطور یقین مؤسساتِ انتشاراتی که آمادهٔ پذیرشِ داستان کوتاه اند یافت می شوند. پس تصمیم برعهدهٔ خوانندگان و دبیرانِ نشریات و بنگاه های انتشارتی نیست ، بلکه فقط از آنِ مؤلف است .

* ترجمهٔ محمد ریوبی . بازنگری : اسد سیف . منبع :

Wlfditrich Schnurre: Kritik und Waffe . Zur Problematik der Kurzgeschichte (1961)
Theorie der Kurzgeschichte. Reclam : Nr.9538 Stuttgart ,1994

دمکراسی به ادبیّات نیازمند است

در بارهٔ وضعیتِ ادبیّاتِ داستانی در آلمان*

در آلمان ، ادبیّات داستانی مشغلهٔ اقلیّت ها باقی مانده است . رُمانِ Martin Walser (هواپیمایی برفراز مسکن) که به دریافت جایزهٔ ادبی " گروهٔ ۴۷ "[۱] نایل گردید ، در نخستین سال انتشارش فقط ۵۰۹ نسخه فروخته شد . سال هاست که سلیقهٔ اکثریتِ کتابخوان ها رُمان های سرگرم کننده و پیش پا افتاده را ترجیح می دهد. موفقّیتِ سه مؤلفِ آلمانی در این قرن مؤیدِ آن است : رُمانِ (نباید همیشه خاویار باشد) نوشتهٔ J.M.Semmel ، ۶۴ میلیون نسخه ، رُمانِ (پزشکِ استالینگراد) نوشتهٔ H.G.Konsalik ، ۵۴ میلیون نسخه و رُمانِ (استلا ترموگن) نوشتهٔ U.Danella ، ۴۹ میلیون نسخه بفروش رسیده اند.

با اینکه تولیدِ کتاب ـ از جمله ادبیّاتِ داستانی ـ پیوسته افزایش می یابد، با این وجود ، آلمانی ها کمتر کتاب می خوانند: افرادی که مدعی اند کتابخوانند ، در سال ۱۹۹۳ ، روزانه یک ساعت وقتِ خود را صرفِ کتاب خواندن کرده اند و ۸۹ در صدِ آنان ادبیّاتِ سرگرم کننده را ترجیح داده اند. در استان های شرق آلمان که " جمهوری کتابخوان ها " نامیده می شد و شعارِ صرفاً تبلیغاتی نبود ، هنوز هم مردم بیش از اهالی استان های غربی آلمان کتاب می خوانند . اگر چه می گویند که دیگر مانند گذشته وقتِ کافی برای خواندنِ کتاب ندارند.

نقشِ مولفینِ آلمانی و مقامِ ادبیاتِ داستانی در آلمان را نمی توان با سنجه های کمّی ارزیابی کرد. پیوسته کتابهای بیشتری منتشر می شوند با خوانندگانِ کمتر . علتش چیست و چه معنایی دارد؟

---

[۱] درسال ۱۹۴۷، از ۴۷ نویسندهٔ آلمانی در مونیخ تشکیل شد که علیهٔ گرایشات محافظه کارانه و ارتجاعی ونیز حکومت که حزب دمکرات مسیحی رهبری می کرد دست اندر کار شدند. کوشش آنان در اوجگیری جنبش دانشجویی در سال ۶۸ نقش مهمی ایفا کرد و به انتقال حکومت به احزاب سوسیال دمکرات و لیبرال منجر گردید

مجموعه های آثارِ به اصطلاح نویسندگانِ بزرگِ آلمان که بسیار زیباچاپ و صحافی شده اند درقفسه های کتابِ آپارتمان های آلمانی چیده شده ولی خوانده نشده اند. این بدان معنی است که مردم خودرا نه با آثار، بلکه با نام و شهرتِ مؤلفین تزیین می کنند. سالهاست که عده ای از نویسندگان" گروهٔ واکنشِ سریع " بخش های ادبی مجّلات و روزنامه های آلمان را تشکیل می دهند. بیانیّه های سیاسیِ آنان مردم پسند اند : Martin Walser در دهکدهٔ مجاورِ دریاچه ای در اُستانِ بایر به مناسباتِ سیاسی ـ اقتصادیِ اروپا و آمریکامی پردازد. Gunther Grass در هامبورگ ، مداخلاتِ ارتش آلمان در سومالی را بررسی می کند و Enzensberger درجنگل های سوئد ، آمارِ بیکاری در آلمان را که در نورنبرگ منتشر شده تفسیر می کند. عکس العمل ها بیشتر در اثرِ شهرتِ مولفینِ آثارِ ادبی است تا صلاحیتِ آنان در این موارد. مقالاتِ آنان وزنه ای شده است ، زیرا در جهان پیچیده و غیر شفاف کنونی ملاکِ ارزیابیِ محتوای وقایع وجود ندارد. ما در مقابله با ابتذال گراییِ رسانه های جمعی به زیباگرایی در چاپ کتاب می پردازیم ولی بطور آشکار این امر پاسخِ مردمِ با سواد است به بی سوادیِ ساختاری جامعه . اما گرایش به زیبا پرستی ، محتوای سیاسی را از بین می بَرَد[۳] . ما نویسنده را به معرضِ نمایشِ عموم قرار می دهیم . کلام به پشت تصویر رانده می شود. چند جملهٔ دهان پُرکن و حتی الامکان مختصر که چشمگیر باشد کافی است . مطلب طولانی و سنگین به هیچ وجه جایز نیست ، زیرا توده های مردم آن را نمی فهمند. سریع و مختصر ، همچون خوراکی پخته در درونِ قوطی های کنسرو. ما به آن عارت کرده ایم در حالی که دردیگر کشورها نویسندگان کاندیدای ریاست جمهوری می شوند.

جلب توجه کردن به هرقیمت : همواره ، هنگامی که نویسندگان بزرگ از حوزهٔ صلاحیت شان خارج می شوند، تاثیرِشگرفی برجای می گذارند. کیست که مجله های کم تیراژِ ادبی و فرهنگی را بخواند؟ مقالاتِ سیاسی و اظهاراتِ جسور در مجله ها و روزنامه های پر تیراژ(همراه با درآمد مالی برای نویسنده) تاثیرِ مطلوب را برجای می گذارند. محلِ انتشار بر همه چیز تقدم دارد. کیست که کتابِ Peter Handke تحت عنوان

---

۳ B. Guggenberger, Das Verschwinden der Politik , in' Die Zeit vom. 7.10.1994,Nr.41,S.65

"عدالت برای صربستان " را بخواند، در حالی که خلاصه ای از آن و تحتِ همین عنوان در روزنامه به چاپ رسیده است.

نقدِ آثارِ ادبی یا شنیدن و خواندنِ ازدست دوم : مدتهاست که دیگر خودِ ادبیّات نیست که دیدگاهْ ما را در مورد ادبیّات تعیین می کند ، بلکه نقدِ ادبی جای آن را گرفته است. تلویزیون با اَشکالِ گزارش گونه اش راهْ مستقلِ خود را درپیش گرفته است . شتابزدگی و شهرت طلبی ارزشِ بازار را تعیین می کند، نه کیفّیتِ نقد. پیش از آنکه کتاب به کتابفروشی ارسال شود باید از نظرِجنابِ منقّد در مورد آن اطلاع یافت . علاوه برآن ، برای بازاریابی نیز جلساتِ سخنرانی برگزارمی شوند. ما دربارهْ کتاب ها سخن می گوییم ، بی آنکه آنها را خوانده باشیم. سخنان ما در موردِ کتاب غالباً همان چیزهایی است که از رسانه ها جسته گریخته شنیده ویا درجایی خوانده ایم ، به جای آنکه خودِ متنِ کتاب را خوانده باشیم . منّقد، در تلویزیون ، در مورد آنچه که در بارهْ اثر گفته شده است سخن می گوید ، نه در مورد کلماتِ نوشته شده . او نویسنده نیست بلکه ستارهْ فیلم سرگرم کننده است . او از نویسنده ای که ممکن است چیزکی هم در چُنته داشته باشد، ستارهْ جدیدِ فیلمِ تلویزیونی می سازد و بالعکس . اینهاست قواعدِ مناظراتِ تلویزیونی در موردِ ادبیات داستانی .

مجادله های پی در پی و نمایشِ آنها ست که مردم را تحت تاثیر قرار می دهند ، نه موضوعِ اثر. اظهارات زننده و اهانت آمیزِ یک روشنفکرِ سرشناس ، پس از اشارهْ جسته گریخته به موضوعِ مورد مشاجره ، به عنوان نشانه ای ازبروزِ گرایشاتِ نگران کنندهْ روحِ زمان تلقی و برجسته می شود. و هنگامی که دوست هم مسلکی از آن جانبداری کند ، این نگرانی و برآشفتگی تشدید می یابد. اگر چه این شیوه همان چشم و همچشمی رایج روشنفکران است ، با این وجود در مرحلهْ دگرگونی ، به سال ۱۹۸۹ ، مجادله هایی که شدت یافتند خصلت سازش ناپذیری به خودگرفتند. کتاب گونتر گراس، " میدانی فراخ"[۴] ، نمونهْ خوبی دراین مورد است : مجادله در پیِ مجادله ، نه در مورد محتوای کتاب و نه اصولاً در مورد جنبه های زیبایی شناسانهْ اثر . چند هفته ای تصویر آلمان

---

۴ Ein weites Feld

را در داخل و خارج همین بالاگرفتن مجادله ها تشکیل می داد . در این میان باردیگر سخن از راهٔ ویژهٔ آلمانی در نقدِ ادبی و نوعی ارزیابی به میان آمد. و در آنجا که به عصرِ سخیفِ آلمان در دوران نازی ها ارتباط می یافت صف آرایی و برآشفتگی شدت گرفت.

تقسیمِ آلمان ، به نویسندگان نقش و موضوعی واگذار کرد که پس از وحدت هر دو را از دست دادند. موضعِ آنان به مثابهٔ نمایندگان نقّاد و وجدانِ بیدارِ هویتِ جمهوری با امرِ وحدت از دست رفت.

در آلمان انقلابی بوقوع پیوست. نویسندگان می توانند بگویند که درآن شرکت نداشتند. البته باید تفاوتی نیز قایل شد : برخی از نویسندگانِ جمهوری دمکراتیک آلمان ، دست کم در مراحل اولیهٔ این تحول تا دسامبر۱۹۸۹ ، ناگهان به عنوان انقلابی در صحنه ظاهر شدند. ولی درگیریِ آنان بیشتر معطوف به آزادی بود تا به وحدتِ دوبخش آلمان. اینان نیز دوش به دوشِ همکارانشان در آلمان غربی آشکارا وحدتِ دوکشور را رد می کردند. سرانجام خودخواسته به حاشیه رانده شدند. نویسندگان ، همانند دیگر مخالفینِ نظام ، تصمیمِ نادرستی گرفتند و گرایش و خواست عمومی را درک نکردند. اگر تا آن موقع در جمهوری دمکراتیک آلمان تضاد و تقابلِ آشکار با نظام و تشویق و ترغیب به مخالفت علیهٔ سیستم موجود ، برای خوانندگان در کشور کتابخوان ها ، اهمیت حیاتی داشت و در غربِ آلمان بدانها بیش از ارزش ادبی بها داده می شد، در جریانِ تحول و پس از آن ، موقعیت ومقامِ نوشتار دگرگونه شد. " آن چه باقی می ماند"، اثرِ Christa Wolf ، نمونهٔ برجسته ای از اوجِ مشاجراتِ ادبی سال ۱۹۹۰ و ارزشگذاریِ ادبیّات جمهوری دمکراتیک آلمان و نویسندگانش از دیدگاهٔ آلمان غربی بود.

در شعور و آگاهیِ خوانندگان ، نویسندگانِ جمهوری دمکراتیک آلمان همواره تجسّمِ ضدِ نُخبگانی بودند علیهٔ رژیمِ حزبِ واحدِ سوسیالیستی آلمان . از اینرو ، این نویسندگان هم در غرب و هم در شرقِ آلمان از امتیازمضاعفی برخوردار بودند. دراین رهگذر، به هنگامی که منّقدین آلمان غربی در جریان مشاجراتِ نویسندگان به سال

۱۹۹۰، مقام و منزلتِ آنان را مورد سئوال قراردادند ، خواه ناخواه ، از جایگاهٔ بَرتَر فرو- افتادند. ادبّیاتِ جمهوری دمکراتیکِ آلمان سابق ـ همچون جنبشِ مَدنی ـ در بازارِ سیاسی از ارزشِ والایی برخوردار است . اما عمدتاً ارزشِ تاریخی دارد . از آنجا که در مشاجرات در مورد سمتگیری قاعدتاً اکثریت تعیین کننده است نه اقلیت ، پس از تحوّل، نویسندگانِ جمهوری دمکراتیک آلمان نیز همچون همهٔ اهالی آلمان شرقی ، از دیدگاهٔ آلمان غربی ها منزلت و مقام ویژهٔ خود را از دست دادند.

اما نفوذِ نویسندگانِ جمهوری فدرال آلمان نیز در نتیجهٔ وحدت آلمان بازهم کاهش یافت. اینان نیز در ابتدا ، همانندِ اغلبِ دیگرمفسّرینِ فرهنگی ، به عنوانِ متخصصینِ سمتگیری ، چیزی برای گفتن نداشتند. لحظاتِ تحّول، قاعدتاً حضورِ ذهن و تیز هوشیِ سریعِ روشنفکرانه می طلبد. اما با تحّولِ سیاسی ، نه تنهاتحوّلِ زبانی انجام نگرفت ، بلکه خاموشی و رخوتِ فکری جایگزین شد.

رُمان ها، گزارشاتِ حسّاس در موردِ وضعیّتِ ملت است . نویسندگان به مثابهٔ ناظرین بر روحِ زمان ، لحظات را تشخیص می دهند و به تصویر می کشند .

ادبیاتِ داستانی درموردِ کشورِ آلمان جایگاهٔ مهمی احراز کرده است. ولی نباید به جستجوی رُمان هایی که عصری را در برگیرند پرداخت . رُمانی که عصرِ تحّول و وحدتِ آلمان را در برگیرد نمی توانست پدید آید و اگر هم پدید می آمد ، دست کم دو رُمان می بایست باشد : یکی از دیدگاهٔ غرب و دیگری از دیدگاه شرق آلمان . بنابراین ، رُمانی که ناظر بر مجموعهٔ جریاناتِ اجتماعی ـ سیاسی باشد ، با توجه به واقعیت چندجانبه ، نمی توانست پدید آید. و عدمِ شفافیتِ نوین نیز مانع بازتابِ جامعه در کلیتِ خودشد . در دههٔ پنجاه و اوایل دههٔ شصت این امر به گونهٔ دیگری بود. از اینرو در آن مقطع ، رُمان های بزرگِ مقطعیِ هانریش بُل ، گونتر گراس ، یانسون و لِنتس می توانستند پدید آیند. برعکس ، ادبیّاتی که در برگیرندهٔ مجموعهٔ اوضاع سیاسی و سمت گیری سیاسی نیز باشد در عصرِ پسامدرن که فردگرایی ، کثرت گرایی و

نیز زیباگرایی و اخلاق گرایی ، پرسپکتیو های جهانشمول تفکّر را محدود می کنند نمی توانستند پدید آیند.

خواندنِ ادبیّات شاهراهِ کسبِ دانش است . ادبیّات انتقالِ سرگذشتِ واقعیت به ساحتِ زبان است . سرگذشتی که از طریقِ ادبیّات خوانده می شود ، سپری است در مقابله با ادعاهای تمامیّت خواه و تجهیزاتی است برای هویّت های پیچیده و تودرتو .

سرآغاز ، کلام بود ، نه تصویر . فقرِ زبان ، محتوای پوچِ مناظره ها و اعتیاد به تصویر ، مشخصهٔ عصرِ کنونی ماست . تاثیرِ حضور و جلوهٔ دایمیِ تصاویر ، اغلب بی بازگشت است . آنجا که تصاویر موثرند ، قدرتی پدید می آورند که به دشواری می توان با کلام مانع آن شد و یا آن را تصحیح کرد . به دیگر سخن ، تفکیک کرد و تمیز داد. ادبیّاتِ داستانی ، با توجه به این قدرتِ فزایندهٔ تصاویر ، در عصرِ رسانه های کامپیوتری نقش وقوف به دمکراسی را ایفا می کنند. تفّکرِ شکّاک ، پُرسنده و استدلالگرِمطلع ، از طریقِ ادبیّات داستانی ، ازپسِ اطلاعاتِ استاندارد شده برمی آید . هر فرد خود به تنهایی می تواند رفلکسِ ادراک وتلقین های وسوسه برانگیزِ تلویزیون را به هیچ گیرد و تصاویرِ کاذب و یا تصاویری را که با تَردستی ظاهرمی شوند افشا کند. اما ، فقط کسبِ اطلاعات از طریقِ خواندن ، شهروند را چنان مجهز می کند که بین دانش و اطلاعات تمایز قایل شود.

از نظرِ افلاطون ، دانش" شناختِ آن چیزی است که هست ." آن چیز" ، همیشه به معنای " به چه منظور به کارمی آید " نیز هست . فقط کاربُردِ تخصصیِ اطلاعات، که روندِ خواندن کارسازِ آن است، تجهیزاتِ دانشِ واقعی را تشکیل می دهد و توانایی های روشنفکرانه همچون قدرتِ تخیّل، خلاقّیت و انتزاع ، امکاناتش را فراهم می آورد. ادبیات اصطلاحِ متضادی با اطلاعات نیست ولی رجوع به منبع را پیوسته گوشزد می کند.

نقشِ اجتماعی ـ سیاسیِ ادبیّاتِ داستانی : نوشتن ، به نام نامیدنِ واقعیت است . چه، نشانه های زبانی ، رسانه و وسایلِ ارتباطیِ ساختمانِ اجتماعی واقعیت است . به

هنگام نوشتن ، ابلاغ و عکس العملِ آن همنوایی دارند . نویسندگان ، همچون سیاستمداران ، تمایلاتِ مشابهی به "انتشار" دارند . نویسندگان ، با انتشارِ آثارشان پیوسته تصاویرِ زبانی ابداع می کنندکه خود واقعیت هایی را بوجود می آورند. بنابراین ادبیّات مناسباتِ ما را با جهان دگرگون می کند ، بی آنکه مدعی شود ، به وسیلهٔ ادبیات ، مناسبات دگرگون می شوند.

ادبیّاتِ داستانی ، علاوه براین جهت گیریِ انتقادی وضعِ کنونی و سرگرمی - که بی تردید حائز اهمیت است - نقش های دیگری را نیز ایفا می کند. ادبیّات نه تنها نقشِ وقوف به دمکراسی بلکه نقشِ محافظه کاری را نیز ایفا می کند. ادبیّات ، مانعِ فراموشکاری و جایگاهٔ حفظِ سرگذشت هاست . استیلای جمهوری فدرال آلمان بر بخش شرقی (جمهوری دمکراتیک آلمان) دست کم در ادبیّاتِ داستانی ، فضایی بوجود آورد که در آن ، سرگذشت ها حفظ و مورد تامل و تفحّص قرار گیرند. ادبیّاتِ داستانی یگانه شیوهٔ گرد آوری و گنجینهٔ جستجوی سرگذشت ها و تفکّرات است .

ادبیّات می تواند به سرعت پیر شود و در عین حال روشن بین بماند ، از اینرو کار بُردِ درست و بجای ادبیّات گاهی از داوری های نادرست و وقایعِ غافلگیرکننده جلوگیری می کند . نمونه ای ذکر کنیم : در رُمانِ " سالروز " اثرِ Uwe Jahnson ، از وجودِ اردوگاهٔ مرگ در جمهوری دمکراتیک آلمانِ سابق گزارش داده شده است که در سال ۱۹۹۰ بر همگان آشکار گردید . او در آن موقع اردوگاهٔ مرگِ Fünfeichen در براندنبورگ (برلین) را با فهرستِ اسامی قربانیان و شیوه های رفتارِخشنِ نگهبانانِ آن دقیقاً توصیف کرده است . احساسِ گُنهکاری و ناکامی آلمانی ها در دو دورهٔ دیکتاتوری سبب شد که او به شیوه ای مؤثر و کارآ ، آنهم بیست و دو سال پیش ، این رُمان را بنویسد.

نویسندگان ، بمثابهٔ پاسدارانِ ناظر بر روحِ زمان، با آثارشان ، پیشروانِ تفاهمِ نوینِ اجتماعی محسوب می شوند. اگر چه اغلب پیش بینی های نادرستی هم کرده اند. ادبیّات می تواند با هدفِ مشخصّی به کارگرفته شود ، اما حتما نباید چنین باشد. ادبیّاتِ داستانی آلمان در مجموع ، واقعیتِ سیاسی را بطور ضمنی به تصویر کشیده است و فقط در موارد استثنایی دستورالعمل سیاسی را مطرح کرده است . به هر حال . ادبیّات پیوسته تمایل داردکه توجه را از ما به من معطوف دارد. نویسندگان مشوّقینِ

قوامِ ارادهٔ دمکراتیک نیستند. ولی در عینِ خلوتِ حضور غالباً سیاست نهفته است . مادام که سَردَمداران دراین سیستمِ سیاسی دست اندرکارند ، می توان نثر را به منظورِ تحلیلِ سیستم سیاسی به کار گرفت.

رُمان ها به مثابهٔ منابعِ تاریخ معاصر نیز از ارزشِ علمیِ مهمّی برخوردارندوباید همطراز با تاثیر اجتماعی و سیاسی شان ارزیابی شود : مجموعهٔ همهٔ کتاب ها پیوسته ادبیّات باقی می ماند. جوامع سوسیالیستیِ کاذب نیز در اثر کتاب هایشان نابود نشدند، ولی بدون قدرتِ مرموزِ نوشتار، که گاه جهان را تکان می دهد ، تاریخ بشریّت غیر قابل تصوّر است [۵].

---

* برگرفته از نوشتهٔ K.R.Korte (مدیرِ شورای آکادمی در انستیتوی علوم سیاسی دانشگاهٔ مونیخ) در نشریهٔ Aus Politik und Zeitgeschichte;Bonn , B 13-14-96 ، مارس ۱۹۹۶ . م. ربوبی

---

۵ از سخنرانی هاول در فرانکفورت

نوزده داستان کوتاه ازنویسندگان بزرگ

ترجمه ٔ فرهاد منشوری

چاپ دوم . تابستان ۱۳۷۴

انتشارات ترانه ـ مشهد ـ ۸۵۰ تومان

ترجمه ی داستان های کوتاهی است از جویس، اشتاین بک ، همینگوی ، پاسوس ، فوئنتس ، گالزورثی و ..... بورخس . چون چندی پیش ترجمه ی همین داستان بورخس راکه پیش رو دارم به پایان برده بودم ، از دوباره کاری افسوس خوردم . مترجم که به استناد فهرست" انتشارات ترانه "دو اثر دیگر را نیز به فارسی ترجمه و منتشرکرده است در مقدمهٔ ی چاپ دوم کتاب نوشته است : " ازسرعلاقه و دلبستگی به داستان و داستان نویسی انتخاب و ترجمه کرده است " . و اضافه می کند: " مترجم که اثرنویسنده ای را به زبان مردم خودش برمیگرداند ، باید در ارائه اثر نویسنده ، حداکثر رعایت امانت و صداقت را بکند ..." . مترجم ، منبع ترجمه را ذکر نکرده ، ولی به احتمال زیاد متن انگلیسی مورد استفاده ی ایشان قرارگرفته است .عنوان این داستان " شکل شمشیر" ترجمه شده است .

منشوری نوشته است :

"مرد انگلیسی از جبهه ، یعنی از ریو گراندوسول برگشته بود . همه می گفتند که در برزیل به کار قاچاق مشغول بود ." (ص ۱۳۵)

اما نه جبهه ای درکاراست و نه بازگشتی از جبهه . بلکه مرد انگلیسی از آن سوی رودخانه ی مرزی آمده است. بورخس چنین نوشته است :

" انگلیسی از آن سوی مرز ، از ریو گراندو دو سول . بدینجا آمده بود . البته برخی می گفتند که در برزیل قاچاقچی بوده است . "

مترجم نوشته است :

"مرد انگلیسی برای جبران این زیان ها ، پا بپای کارگران روزمزد خود کار می کرد."(همانجا).

چه زیان هایی ؟ بورخس نوشته است :

"زمین پوشیده از انبوه علف و آب در آبشخورها تلخ شده بود. انگلیسی به منظور برطرف کردن این نقایص دوش به دوش کارگرانش کارمی کرد."

منشوری ، در توصیف ایرلند چنین نگاشته است :

"ایرلند برای ما نه تنها یک آیندهٔ رویایی و حال غیرقابل تحمل ، بلکه با آن قله های مدور و با تلاقهای به رنگ خون خود ، یک افسانهٔ تلخ و اشتیاق آمیز بود. سرزمینی بود منکر وجود پارتل و حماسه های ترسناکی که دزدی گاوهای وحشی را باز گو می کرد ، گاوهایی که در یک تجسم برای خود قهرمانانی بودند و در تجسمی دیگر ماهی و کوهستان ....."(همانجا)

بورخس :

" برای ما ، ایرلند نه تنها آیندهٔ رویایی و حضوری تحمل ناپذیر، بلکه اسطورهٔ دردناک ولطیفی بود . ایرلند ، با برجهای مدّور و زمین های پوشیده از خزه های سرخ فام ، ایرلندِ پارنلِ مطرود ، با سرودهای شکوهمند قهرمانی در وصفِ گاوهای جنگی که در اعصارِ گذشته قهرمانان بودند و در زیستی دیگر ماهی ها و کوهها ....."

مترجم نوشته است :

"با اشتیاق و خودبینی عجیبی صفحات کتاب ها و جزوات کمونیستی و سایر کتب را مطالعه کرده بود . با مطالعهٔ ماتریالیسم دیالکتیک این جرات را یافته بود که هر بحث و گفتگوئی را قطع کند."(همانجا)

بورخس چنین گفته است :

" با تلاشی پیگیر و پُرنخوت تمام صفحات یک کتابچهٔ راهنمای کمونیستی را حفظ کرده بود. ماتریالیسم دیالکتیک را به کار می گرفت تا هر مباحثه ای را در نطفه خفه کند" .

مترجم نوشته است :

"نظرات و عقاید بیان شده بوسیلهٔ مون کمتر از لحن انعطاف نا پذیر او در بیان حقایق مرا تحت تاثیر قرار داد. رفیق تازه وارد دیگر حرفی نزد . او متکبرانه و اندکی با عصبانیت قرارداد ما را زیر پا گذاشت ."

چه قراردادی ؟! بورخس نوشته است :

" قضاوت های مون در من تاثیری نداشت ولی لحنِ تحکُم آمیزش جایی برای مخالفت باقی نمی گذاست . رفیق تازه وارد مباحثه نمی کرد ، بلکه نظرش را به عنوان حقیقتی مسلم ، تحقیر آمیز و خشمناک ابراز می کرد. "

مترجم می نویسد :

"مون تاریخ دنیا را که یک ستیز و کشمکش اقتصادی پستی می دانست .."

بورخس نوشته است :

" مون تاریخ جهان را به یک جدالِ ملال آورِ صرفاً اقتصادی تنزل می داد."

مترجم در سراسر داستان به تناوب زمان ازگذشته به حال و از حال به گذشته توجهی نکرده است : "پیچیدیم "به جای" می پیچیم، "دستور ایست داد" به جای" ایست می دهد "،" رفیقم با من همراهی نکرد "، به جای" رفیقم به دنبال من نمی

آید "، "بعد ها دریافتم که ..... با ناشیگری گفتم "، به جای "دریافتم که .... از او درخواست کردم " و..... ترجمه شده است .

مترجم در بخشِ آخر این داستان، همه جا ، دوم شخص جمع را دوم شخص مفرد تفهیم وترجمه کرده و"زبانِ شاعرانه ی "بورخس به نثری مخدوش به فارسی نقل شده است . با ذکر دو نمونه این بررسی را به پایان می برم .

مترجم نوشته است :

"دوست آگاه و منطقی من داشت به طور عادلانه مرا می فروخت ". بورخس می گوید :

"دوست زیرکم مرا زیرکانه می فروخت ".

مترجم نوشته است :

"از یکی از مجسمه های زره دار ژنرال ، شمشیری را قاپیدم و با ضربهٔ آن ماه هلالی شکل فولادی ، علامت هلالی شکلی ازخون را در صورتش رسم کردم ". بورخس می گوید :" از مجموعهٔ اسلحهٔ ژنرال ، خنجری برگرفتم و با هلال پولادین آن، هلالِ خونینِ جاودانه ای بر چهره اش نقش زدم ."

از دوباره کاریِ خود افسوس نمی خورم . این داستان که "چون نگینی برتارکِ داستان های کوتاه این نویسندهٔ آرژانتینی می درخشد "، می بایست دوباره ترجمه می شد . ترجمه ، از متن آلمانی *که عنوانِ " جای زخم "را دارد و بورخس ، مقدمه ای بر ترجمه آلمانی داستان های کوتاهش نوشته ، صورت گرفته است .

محمد ربویی

ژوئن ۱۹۹۸

---

* Schreibheft , Zeitschrift für Literatur , No. 50 , september 1999, Essen.

خورخه لوئیس بورخس[1]

جای زخم

(۱۹۴۲)

جای زخمی کریه صورتش را شیار زده بود: هلالی تقریبا کامل وخاکستری رنگ که یک سرش روی شقیقه و سردیگرش روی چانه اش کشیده شده بود. نام واقعی او اهمیتی ندارد؛ در تاکورامبو [2]. همه او را " انگلیسی اهل لاکلورادا [3]" می نامیدند. کاردوسو،[4] صاحب اراضی این اطراف نمی خواست املاکش را به او بفروشد. برایم تعریف کردندکه انگلیسی برای خریدآنها به استدلال شگفت آوری متوسل شده، داستان اسرارآمیز جای زخم را برایش فاش کرده بود. انگلیسی ازآن سوی مرز، از ریو گراندو دو سول [5]، بدینجا آمده بود ؛ البته برخی می گفتند که در برزیل قاچاقچی بوده است . زمین پوشیده ازانبوه علف و آب در آبشخورها تلخ شده بود. انگلیسی به منظور برطرف کردن این نقایص ، دوش به دوش کارگرانش کارمی کرد. می گفتند که تاحد شقاوت سختگیر بود ولی حق کسی را پایمال نمی کرد . هم چنین گفته می شد که باده گسار است : چند بار درسال ، دَرِ شاه نشین را بر روی خود می بست و دوسه روز بعدکه سرو کله اش پیدا می شد گویی از جنگ یا زدو خوردی بازگشته بود : رنگ پریده ، لرزان ، پَکَر و همچون گذشته ارباب منش . اندام لاغرکاری و سبیل های خاکستری رنگش را به خاطر دارم . باکسی دمخور نمی شد . البته زبان اسپانیایی اش فلاکت بار بود و مخلوط با کلمات برزیلی . جز یکی دونامه تجاری و اوراق چاپی پست دیگری دریافت نمی کرد.

آخرین بار که در استان های شمالی سفرمی کردم ، طغیان آب رودخانهٔ کاراگاتا [6]، مرا واداشت شبی را در لاکلورادا[7] بیتوته کنم . در همان نخستین دقایق متوجه شدم که

---

[1] Jorge Luis Borges
[2] Tacuarembo
[3] La Colorada
[4] Cardoso
[5] Rio Grande do Sul
[6] Caraguata
[7] La Colorada

میهمان ناخوانده ای هستم. کوشیدم که خوشایند او باشم . از میهن پرستی حرف زدم که مبهم ترین احساسات بشری است . به او گفتم ، انگلستان با چنین روحیه ای شکست ناپذیراست . مخاطبم گفته مرا تصدیق کرد ، اما با لبخندی بدان افزود که اهل انگلستان نیست . ایرلندی و اهل دان گروان [۸]است . این را گفت و مکثی کرد ، گویی رازی را فاش ساخته است .

پس از صرف شام بیرون رفتیم تاآسمان را تماشاکنیم .آسمان صاف شده بود ، اما ا برهای تیره تپه های جنوبی را پوشانیده بود. رعد و برق آسمان را شیار می زد و از رگبار تازه ای خبر می داد. پیشخدمت به اطاق غذ اخوری متروک که پیش تر در آن شام چیده بود ، یک بطری عرق آورد . مدتی طولانی در سکوت نوشیدیم

نمی دانم چه ساعتی بود که حس کردم مست شده ام . نمی دانم چه فکرِ بکرِناگهانی ، کدام الزامِ درونی و ملا لتِ خاطر مرا بر آن داشت که به جای زخم اشاره کنم . چهره انگلیسی دگرگون شد . لحظاتی چند تصور کردم که مرا از خانه بیرون خواهد انداخت . سرانجام با لحنِ عادی خود به من گفت : " به شرطی داستان زخمی شدنم را برایتان نقل میکنم که رذالت ، دنائت و صحنه های شرم آور را غنج و بزک نکنم ."

گفته اش را پذیرفتم . این داستانی است که او نقل کرد ، گاه به انگلیسی و گهگاه به اسپانیولی و پرتقالی .

" درسال ۱۹۲۲ در شهری واقع در کونایت [۹] ، من هم یکی از آدمهای بیشماری بودم که برای استقلالِ ایرلند دسیسه می چیدند. برخی از رفقایم هنوز زنده و بی سروصدا پی کسب و کار خویش اند. برخی نیز ـ از عجایب روزگار ـ در دریا و صحرا زیر پرچمِ انگلستان می جنگند. یکی ازآنان ، بهترین رفیقم ، در محوطه سربازخانه ای مرد ، سحرگاه مردانِ خواب آلود او را کشتند . سرنوشتِ دیگران هم ـ که چندان نگون بخت تر نبودند ـ درمبارزاتِ بی نام و تقریبا پنهانِ داخلی رَقم خورد . ما جمهوری خواه بودیم ، کاتولیک بودیم ، به گمانم رمانتیک بودیم . برای ما ایرلند نه تنها آینده رویایی و حضوری تحمل ناپذیر ، بلکه اسطوره دردناک و لطیفی بود . ایرلند با برجهای مدور و

---

[۸] Dungarvan

[۹] Connaught

زمینهای پوشیده از خزه های سرخ فام . ایرلندِ پارنلِ[۱۰] مطرود با سرودهای شکوهمند قهرمانی در وصفِ گاوهای جنگی که در اعصار گذشته قهرمانان بودند و در زیستی دیگر ماهی ها و کوه ها .... در شبانگاهی که هرگز فراموشش نخواهم کرد ، یکی از همرزمان از منستر[۱۱] به ماپیوست : بنام جان وینسنت مون[۱۲].

به زور بیست سالش می شد. لاغر اندام و درعین حال آماسیده ، با ظاهری نا خوشایند ، انگار ستونِ فقرات نداشت . با تلاشی پیگیر و پرنخوت تمام صفحاتِ یک کتابچه راهنمای کمونیستی را حفظ کرده بود . ماتریالیسمِ دیالکتیک را به کار می گرفت تا هر مباحثه ای را در نطفه خفه کند. برای دوست داشتن و یا نفرت ازکسی همیشه دلایل بیشماری وجوددارد : مون تاریخِ جهان را به یک جدالِ ملال آور صرفاً اقتصادی تنزل می داد. او همیشه ادعامی کرد که مقدراتِ انقلاب پیروزی نهایی آن است . به او گفتم ، انسانِ شریف ، تنها به شکست و ناکامی توجه دارد. ..... شب فرا رسیده بود . در راهرو ، روی پله ها و سپس در خیابان های تاریک همچنان با یکدیگر مجادله می کردیم . قضاوت های مون در من تاثیری نداشت ولی لحنِ تحکم آمیزش جایی برای مخالفت باقی نمی گذاشت . رفیقِ تازه وارد مباحثه نمی کرد بلکه نظرش را به عنوان حقیقتی مسلم ، تحقیر آمیز و بطرز خشمناک ابراز می کرد .

به آخرین خانه ها که رسیدیم ، ناگهان صدای کَرکننده تیراندازی به گوش رسید . (پیش و یا پس از آن در طولِ دیوارِ تیره و تاریکِ یک کارخانه ویا سربازخانه راه می سپردیم) . به جاده ای سنگفرش نشده می پیچیم . ناگهان سربازِتنومندی در پرتوِ شعله ای که از کلبه ای سوزان می تابید پیدا می شود . سرباز فریادزنان به ما فرمان ایست می دهد. من سریع تر راه می پیمایم. رفیقم به دنبال من نمی آید. به اطراف نگاهی می اندازم : جان وینسنت مون بی حرکت ایستاده است ، از ترس چون ستونِ سنگی خشکش زده است . دراین موقع به سرعت برمی گردم ، با ضربه ای سرباز را به خاک می افکنم ، وینسنت مون را تکان می دهم . چند فحش نثارش می کنم و دستور می دهم که به

---

[۱۰] قهرمان جنگهای استقلال طلبانهٔ ایرلند Parnell

[۱۱] Munster

[۱۲] John Vincent Moon

دنبالم بیاید. مجبور می شوم بازویش را بگیرم . از شدتِ ترس سراپا فلج شده است .از سوراخ سنبه های آتش سوزی شبانگاه می گریزیم . رگبارِ مسلسل به سوی ما شلیک می شود . گلوله ای به شانه راست مون اصابت می کند. درحالی که به سوی درختان کاج می گریزیم به شدت آه وزاری سرمی دهد.

در این پاییز ۱۹۲۲ ، درساختمانِ ییلاقی ژنرال برکلی مخفیانه بسرمی بردم . در آن موقع او(که من هرگز ندیده بودمش)به یک مقامِ اداری در بنگال منصوب شده بود . از عمرِ آن ساختمان یک قرن بیشتر نمی گذشت ولی رنگ باخته و رو به ویرانی با راهروهای پیچ در پیچ و اطاق های انتظارمتروک و بی مصرف. طبقه همکف شامل موزه و کتابخانه بزرگی بود : کتابهای متضاد ومتناقض که به نحوی تاریخِ قرن نوزدهم اند . خنجرهای ساخت نیشاپور که انحنای تیغه هایشان تداومِ خشم وکین جنگهارا مجسم می کردند. ما (به یادم می آید) از درِ عقب وارد ساختمان شدیم . مون با لبهای لرزان و داغمه بسته قرولند می کرد. رویدادهای آن شب جالب می نمود. من اورا معاینه کردم . فنجانی چای برایش آوردم . تشخیص دادم که زخمش سطحی است . ناگهان مات و مبهوت به تته پته می افتد:

" شما جداً خودتان را به مخاطره انداختید! "

به او می گویم که فکرش رانکند. (عادتِ جنگِ داخلی مرا برآن داشت که چنان رفتارکنم . علاوه برآن دستگیری حتی یک تن از همرزمان ، امرِ ما را به مخاطره می انداخت) .

روز بعد ، مون سرحال بود. سیگاری بدست می گیرد و در بارهٔ « منابعِ مالی حزب انقلابی ما» استنطاق می کند. پرسشهایش کاملاً دقیق بودند. من (با صداقت) به او گفتم که اوضاع وخیم است. صدای خفهٔ رگبارهای مسلسل جنوب را به لرزه می اندازند . به مون می گویم که رفقا در انتظار مااند. پالتو و تپانچه ام در اتاقم هستند. همینکه بازمی گردم می بینم مون با چشمهای بسته روی نیمکت درازکشیده است. او می گوید تب دارد و درد شدیدی در شانه اش احساس می کند.

دریافتم کـه بُـزدلیِ او درمـان ناپذیرست. ناچـار ، از اودرخواست کـردم کـه مواظـب خودش باشد و با او وداع کردم . ترسِ این مرد چنان مرا شرمسارکرد که گویی این منم که بُزدلم نه وینسنت مون .به نظر می رسد آنچه که انسانی انجام می دهد کردارِ همهٔ انسانهاست .از اینرو غیر عادلانه نخواهد بودکه سر پیچی در باغی مجموعهٔ بشریت را لکّه دارکند. از اینرو غیرعادلانه نخواهد بودکه به صلیب کشانیدن یک یهودی برای رستگاری بشریت کفایت کند. شاید شوپنهاور حق دارد : من دیگرانم ، هر انسانی همهٔ انسانهاست . شکسپیر به گونه ای همان جان وینسنت درمانده است .

نُه روز در ساختمانِ بزرگِ ژنرال بسربردیم . از گیرودارها و دلگرمی های تسلی بخش جنگ سخن نمی گویم . من دراینجافقط داستانِ جای زخم را که برایم ننگ آوراست نقل می کنم . این نُه روز درخاطره ام فقط به یک روزِ منحصر بفـرد خلاصـه مـی شـود. جُز واپسین روز که درآن روز رفقای ما به یک سربازخانه حمله ورشدند وتوانستیم انتقامِ خونِ درست شانزده رفیقی راکه در الفین تیرباران شـدند بگـیریم . صبحـدم از سـاختمان خـارج شدم و شامگهان بازگشـتم . همرزمـم در طبقـهٔ بـالا درانتظـارم بـود . در اثـر زخـم شـانه نتوانسته بود پایین بیاید. دقیقاً به خـاطر دارم کـه کتـابی در مـورد اسـتراتژی جنـگ در دست داشت . اثر ف. ن . مود[۱۳] یـا کلوزویتـس[۱۴]. شـبی نـزد مـن اعـتراف کـرد کـه" اسلحهٔ موردعلاقه اش توپخانه است » . از نقشهٔ ما پرسـید . پیوسـته بـه آن ایـراد مـی گرفت و آن را تصحیح می کرد. علاوه برآن « منابعِ مالی رقت انگیز ما» را فـاش کـرد و استادانه ، بالحنی تهدیدآمیز، فرجام وخیم کارِ ما را پیش بینی کرد . زیر لـب گفـت : « امرِ ضایع و ازدست رفته است».[۱۵] او برای لاپوشانیِ بُزدلیِ خود لاف زنی مـی کـرد. بدین منوال نهُ روز کجدار و مریز ، سپری شد.

دهمین روز، سرانجام شهر به دست سیاهپوشان[۱۶] افتاد . نگهبانان ، سوار براسـب ، با سکوت در خیابانها گشت می زدند. باد، آکنده از دود و خاکستر بـود. در گوشـه ای

---

[۱۳] F.N.Maude

[۱۴] Clausewitz

[۱۵] C ' est une affaire flambée

[۱۶] Black and Tans(سربازان انگلیسی)

جسدی راکه روی زمین افتاده بودمشاهده کردم ، ولی درخاطره ام بیشتر عروسکی نقش بسته است که در وسطِ میدان سربازان پیوسته تیراندازی خود را برآن می آزمایند.گرگ و میشِ سحرگاه براه افتادم . پیش از ظهر بازگشتم. مون در کتابخانه باشخصی حرف می زد. ازلحنِ صدایش دریافتم که تلفن می کند . سپس نامِ خودم را شنیدم و بعد این که حدود ساعت هفت بازخواهم گشت ، وسپس راهنمایی ، هنگامی که ازدرون باغ عبور می کنم بایستی دستگیرم کنند. دوستِ زیرکم مرا زیرکانه می فروخت . ضمانت هایی راکه برای امنیت خویش درخواست می کرد ، شنیدم .

در اینجا داستانم دَرهم بَرهم می شود. این را به یاد دارم که در دهلیزهای تاریک کابوس مانند و پله های عمیق سرگیجه آور دنبالش کردم . مون، ساختمان را بخوبی می شناخت، بمراتب بهتر ازمن . یکی دوبار روِ او را گُم کردم . پیش از آنکه سربازان بتوانند مرا دستگیرکنند گیرش آوردم . از مجموعهٔ اسلحهٔ ژنرال خنجری برگرفتم و با هلالِ پولادینش ، هلالِ خونینِ جاودانه ای بر چهره اش نقش زدم . بورخس ، من نزدشما ، نزد یک نفر بیگانه ، به این گناه اعتراف کردم . اینکه تحقیرم کنید برایم چندان دردناک نیست. »

در اینجا گویندهٔ داستان ساکت شد. متوجه شدم که دستهایش می لرزند.

پرسیدم : « و مون ؟ »

« او مزدِ خیانتِ خودراگرفت و به برزیل فرارکرد. بعدازظهرِ همان روز دیدم که چگونه سربازانِ مست در وسطِ میدان عروسکی را تیرباران می کنند. »

بیهوده در انتظارِ شنیدنِ بقیهٔ داستان بودم . سرانجام گفتم داستان را ادامه دهد.

ناگهان آهی کشید و با حالتی رقت انگیز جای زخمِ اریبِ سپید رنگ را نشانم داده، تته پته کنان گفت : « گفته های مرا باور نمی کنید ؟ نمی بینید که داغِ ننگ برچهره ام نقش بسته است ؟ من داستان را بدین گونه برایتان نقل کردم که شما تا به آخر به آن گوش دهید . من به مردی خیانت کردم که پشت وپناهم بود. من وینسنت مون هستم . حال مراتحقیر کنید! »

*

این داستان در دفترهای کانون نویسندگان ایران در تبعید شماره ۱۰ (۱۹۹۸) نیز، مخدوش و معیوب چاپ شد .

از متنِ آلمانی در مجله ی Schreibheft شمارهٔ ۵۰ ، نوامبر ۱۹۹۷. ترجمه ی م. ربوبی، ویراستاری ناصرمؤذن .

نوشتار

۳ - ۲۰۰۰

* نظم و نثر
* جنون و جامعه
* تئوری داستان کوتاه
* درباره وضعیت ادبیات داستانی در آلمان
* نگاهی به ترجمه داستانی از بورخس
* جای زخم

نوشتار

۴ - ۲۰۰۱

* هنر و واقعیت
* پنجاهمین سالگرد خودکشی صادق هدایت
* خودکشی ازجلوه گاههای هنر
* تمدن و فرهنگ
* آقای حمایت
* ساعت آشپزخانه
* جین
- حفره‌ای سرخ فام در سنگفرش معیوب خیابان - ۱

باسپاس از توجهات:

- داریوش کارگر (سوئد)
- رضا آیرملو (سوئد)
- مهدی خانبابا تهرانی (آلمان)
- محمد رضا پنجوانی (نروژ)
- احمد هاشمیان (آلمان)
- احسان یارشاطر(آمریکا)
- کیامرث باغبانی (فنلاند)
- ایرج هاشمی زاده (اطریش)
- ناصر موذن (آلمان)
- ایرج زهری (آلمان)
- احمد نوردآموز(آلمان)
- ناصر طهماسبی(آمریکا)
- بیژن غیبی (آلمان)
- عطا گیلانی (آلمان)
- تراب حق شناس (فرانسه)
- سودابه اشرفی (آمریکا)
- ژاله اصفهانی (انگلستان)
- ناصر پاکدامن (فرانسه)
- شیرین رضویان (انگلستان)
- جلال متینی (آمریکا)
- حورا یاوری (آمریکا)
- منوچهر ثابتیان (انگلستان)
- ناصر صحافی (سوئد)
- حسین نوش آذر(آلمان)
- فرید فتحعلیان (آلمان)
- رضا فرمند (دانمارک)
- مرتضا میرآفتابی (آمریکا)
- مجید فلاح زاده (آلمان)
- احمد نیک آذر (آلمان)
- مصطفی ارکی (آلمان)
- مسعود بنهوری (آمریکا)
- کاظم کردوانی (آلمان)
- رضا مقصدی (آلمان)
- فریدون تنکابنی (آلمان)
- رحیم فتحی باران(آلمان)

* آفتاب - نروژ
* خبرنامهٔ انجمن قلم - اتریش
* فرهنگ توسعه - تهران
* هومان - انگلستان
* آرش - فرانسه
* کارنامه - تهران
* کتاب نمایش - آلمان
* ادبیات وفرهنگ - اینترنت
(www.mani-poesie.de)
* فانوس - سوئد
* سیمرغ - آمریکا

تجدید چاپ مطالب نوشتار برای همگان آزاد است

Robubi
Postfach 23007
55051 Mainz
Germany
robubi@t-online.de