جی. بی. پریستلی در کتاب خود، با عنوان «سیری در ادبیات غرب» پس از اینکه تلویحاً به ضعف داستان نویسی *توماس مان* در این اثر اشاره می کند، می نویسد: «صرف وسعت و حجم و وزن کار است که کوه جادو را به قیافهٔ اثری مهم در می آورد.»[1] سپس می افزاید: «او (*مان*) رمان را چنان می سازد که آلمانها کشتی را».[2] رمانهای حجیم از این اقبال برخوردار بوده اند که مورد توجه منتقدان قرار گرفته اند. عدم اقبال خوانندگان غیرحرفه ای به این رمانها را می توان در تغییر اساسی اوقات فراغت در قرن کنونی جست و جو کرد. افزون بر آن، امروزه با گسترش صنعت سینما این رمانها کمتر مورد توجه خوانندگان قرار می گیرد. شاید همین دلیل علاقهٔ منتقدان به

در این قسمتها بدون اینکه به سطح رویی اثر آورده شده باشد، پسزمینهٔ اثر را محکم کرده و به خوبی داستان را به پیش برده است. این قسمتها درخشانترین نقاط داستان است. ولی *مان* بی صبرانه در انتظار فرصتی است تا اصل مطالعات خود را لا به لای سطور رمان بگنجاند. چنین است که وقتی فرصتی دست نمی دهد، ناگهان، بی پروا رشتهٔ داستان را رها می کند و به عنوان مثال از صفحهٔ ۳۵۴ تا صفحهٔ ۳۶۷، چهارده صفحه اطلاعات پزشکی صرف را جلوی خواننده می گذارد. اشکالات دیگری نیز بر اثر وارد است که پس از ذکر بافت کلی داستان به آنها می پردازیم.

ـ بافت کلی رمان به همراه تحلیلی مختصر

کوه جادو و هنر

معرفی این آثار باشد. اما حجم اثر هنری نمی تواند امتیازی برای آن محسوب شود. با این حال نویسنده در صفحهٔ بعد می افزاید: «او (*مان*) البته اساساً هنرمند بود، نه فیلسوفی که در صدد باشد و بخواهد از هنر استفاده کند ـ این موجود را به خدمتش وامی داشت».

اظهار نظرها دربارهٔ «کوه جادو» آکنده از چنین تناقضاتی است. «کوه جادو» حاوی اطلاعات زیادی در زمینهٔ فلسفه، تاریخ، ادبیات، شاخه های گوناگون دانش پزشکی، آسیب شناسی، بافت شناسی، روان شناسی، فیزیولوژی و شیمی است. «کاوش طولانی رمان در مسائل و موضوعات علمی تصنعی و حتی پرمدعا می نماید».[3] *ویل دورانت* اضافه می کند: «ما ازخود می پرسیم چرا باید آن همه مطالب زاید ـ که ربطی به عناصر اصلی و کلی داستان ندارد ـ بدانیم. *مان* می خواست نه تنها کاربرد، بلکه جزئیات مطالعاتش را که به همین سبب آگاهانه بدنبالشان رفته بود، در کتاب بگنجاند. در نتیجه این کار یک فرهنگ مباحث پدید آمده است». اما همین نویسنده، چند سطر بعد، اضافه می کند: «نقایص کوه جادو هر چه باشد، این کتاب یکی از قله های ادبیات معاصر است».[4]

با وجود نقایصی از این دست آن هم در چنین وسعتی، چگونه می توان اثری را در قله های ادبیات جای داد؟ اتفاقاً *مان* از دانش پزشکی اش در طول رمان به خوبی استفاده کرده است و این دقیقاً همان قسمتهایی از کتاب است که به زعم خود نویسنده، در حال داستانسرایی صرف بوده است. اطلاعات او

داستان از آنجا آغاز می شود که هانس کاستورپ جوان، اهل هامبورگ، جهت اقامتی کوتاه با قطار عازم کوههای آلپ در سوئیس می شود تا نزد پسرخاله اش یوآخیم تسیمسن برود. یوآخیم به علت بیماری ریوی، مدتی است در آسایشگاه برگهوف به سر می برد. او تمایلات نظامی دارد، دلنشکدهٔ نظام را به پایان رسانده است و برای پیوستن به ارتش روزشماری می کند. به استراحتش همچون «خدمت استراحت» می نگرد و اقامتش را در آسایشگاه به عنوان تنها راه برای نیل به اهدافش می پذیرد. بر خلاف او هانس از محیط آسایشگاه راضی به نظر می رسد. او که مهندسی کشتی سازی خوانده، اقامت در آسایشگاه را بیشتر تفرجی غریب می داند تا استراحتی تحمیلی زندگی در آسایشگاه در واقع شرکت در جشنی بی پایان است. زندگی اشرافی که تمام ساعات روزش را برنامهٔ فشردهٔ استراحت و صرف چند وعده صبحانه و عصرانه، علاوه بر وعده های معمول غذایی پر کرده است. حکایتهایی نیز دربارهٔ برخی ساکنان آسایشگاه می شنود مبنی بر اینکه بیمارانی پس از مرخص شدن از سوی پزشک مخصوص، برنس، به بهانه هایی قصد اقامت بیشتر داشته اند که به اجبار جای خود را به بیماران واقعی داده اند. دکتر برنس که سالهاست، همسرش را در اثر بیماری ریوی در همین مکان از دست داده و از آن پس در آسایشگاه ماندگار شده است، افزون بر دانش پزشکی، درک بالایی از حالات روانی و عواطف بیماران خود دارد. هانس بزودی با لودویکو ستمبرینی، متفکری اومانیست و سختگیر

توماس مان

کوه جادو

ترجمهٔ دکتر حسن نکو روح

رمان

سید محمّد تقوی

آشنا می شود. او همصدا با نیچه و همانند او در عین حال که از بیماری رنج می برد، به تحقیر بیماری و ستایش قدرت و نیروی جسمانی می پردازد. هراس زیادی از پایمال شدن دستاوردهای مدرنیسم، آزادی، دموکراسی و حقوق فردی و توقف پیشرفت علوم و صنایع نشان می دهد و به سر و وضع و لباسش هم بی توجه نیست. شلوار چهارخانه و نیمتنهٔ نخ نما و عصایی که همیشه در دست دارد، تمیز و مرتب است. مردی است آداب دان که فقرش با سربلندی و غرور توأم است. نمونهٔ روشنفکری رادیکال و آشتی ناپذیر. تا آنجا که حاضر است در جهت تثبیت ارزشهای جدید انسانی صدها شهر را ویران کند و از مسیر جنگ به صلح دست یابد. او با اطلاعات وسیع خود در زمینه ادبیات کهن اروپا، فلسفه و تاریخ رفته رفته، نسبت مربی و شاگردی با هانس برقرار می کند. هانس در آخرین روزهای اقامت خود دچار تب مختصری می شود.

به پزشک مراجعه می کند و سرانجام ناحیهٔ مرطوبی در مجرای تنفسی اش تشخیص داده می شود. اقامتی که ابتدا قرار بود سه هفته طول بکشد هفت سال به طول می انجامد. هانس از اقامتش خشنود است. بعدها علل گرایشش به اقامت در آسایشگاه، در نظرش وضوح بیشتری می یابد. به این اقامت و اتفاقات و برخوردهایش همچون «کیمیاگری» می نگرد که در ادبیات عرفانی، تزکیه و تطهیر معنا می دهد و برای او تعالی و برون شدن در پی دارد. کلاودیا شوشا، زنی روس تبار که راحتی حرکات و اعمالش نظرها را جلب می کند، هربار که به سالن غذاخوری وارد می شود در را پشت سر خود رها می کند. این حرکت، هانس را آزار می دهد و آرامش او را سلب می کند. پس از مدتی برای اینکه تشویشش فروکش کند، ابتدا منتظر ورود کلاودیا می شود و سپس شروع به خوردن غذا می کند. همین توجه سبب دل باختن هانس به او می شود. او در ذهن خود به دنبال این است که زن را قبلاً کجا دیده است. این زن از تیپهای ذهنی هانس کاستورپ است. او در خردسالی بدون هیچ دلیلی، دلباخته یکی از هم مدرسه ای های خود شده بود. مادام شوشا شباهت چندانی به پسرك دوران مدرسه اش ندارد اما احساس هانس نسبت به هر دو یگانه است و آنها را در یک ردیف قرار می دهد. در فصل «سوپ ابدی» به کش آمدن زمان اشاره می شود و اینکه «برای نهارت سوپی را می آورند که دیروز آوردند و فردا هم خواهند آورد» (صفحه ۲۴۸).

جلد اول رمان به گردش های سه نفرهٔ هانس، ستمبرینی و یوآخیم و صحبتهای پرآب و تاب ستمبرینی می گذرد و با دیداری که بین مادام شوشا و هانس پیش می آید به پایان می رسد. این دیدار در شب جشنی موسوم به «فاشینگ» رخ می دهد. در این شب همه یکدیگر را «تو» خطاب می کنند. هانس به بهانهٔ گرفتن مداد برای شرکت در مسابقه ای نزد مادام شوشا می رود. در گفت و گوی طولانی آنها که به زبان فرانسه است، هانس با سرزنش مادام شوشا رو به رو می شود. مادام شوشا اظهار می کند که دسترسی به او آنقدرها که هانس وانمود می کند غیرممکن نبوده و او زودتر می توانسته نزد مادام شوشا برود. هانس از التهابش هنگام مواجهه با او سخن می گوید. اوج این دیدار، نوازشهای هانس توسط مادام شوشا و اظهار عشق هانس به کلاودیاست.

در همین شب. مادام شوشا از مراجعتش به سرزمین هموار خبر می دهد. نویسنده در پایان این شب به ملاقات دیگری نیز با هانس در اتاق مادام شوشا اشاره می کند که توضیح بیشتری در پی ندارد. ستمبرینی که امیدش از بهبودی کامل سلب شده، به دهکدهٔ پایین آسایشگاه می رود. زیر سقف شیروانی خانه ای را اجاره می کند که در یکی از اتاقهایش مردی هم سن و سال او با جثه ای کوچک و زشت رو اما شیک پوش و مرتب زندگی می کند. لئونافتا یهودی از دین برگشته ای است که بسوعی شده

و آراء کمونیستها نیز در افکارش رخنه کرده است. حتی به درجهٔ کشیشی رسیده ولی بیماری مانع شده که به این افتخار نائل شود. به ناچار به کوهستان پناه آورده است و در مدرسه‌ای لاتین تدریس می کند. او نیز مرد اندیشه و مباحثه است. فلسفه اسکولاستیک را بی توجه به زمانی که از عصر روشنگری می گذرد، به طور کامل پذیرا شده است. با اندیشه های نو ناآشنا نیست اما منتظر نابودی مدرنیسم و همهٔ ارزشهای آن است؛ یک سنتی تمام عیار. مردی که به قول هانس چنان صحبت می کند که گویی حقیقتاً هنوز می پندارد خورشید به دور زمین می چرخد. ستمبرینی اهل استدلال عقلی است. هرچند گهگاه بر سر تثبیت نتایج استدلالش، حاضر است همان را زیر پا بگذارد. نافتا که عقلگرایی او را رد می کند با وجود عدم پایبندی به هرگونه متد عقلی در مباحثات غالباً پیروز است. هانس در میان این دو مربی که هر یک او را به سوی خود می کشانند، رفته رفته به بینش ژرفتری دست می یابد. در همین ایام بوآخیم که برای رفتن به خدمت نظام روزشماری می کند، سرانجام طاقتش به سر می رسد و بدون رضایت پزشک مخصوص به سرزمین هموار باز می گردد. اما پس از شش ماه مجبور به مراجعت می شود. چند ماهی می گذرد و در حالی که مادرش و هانس بر بسترش حضور دارند جان می سپارد. هانس در کوههای اطراف، پنهان از چشم پزشک مخصوص اسکی می کند. جسارتش مورد تشویق ستمبرینی واقع می شود. در یکی از این تفریحات گستاخانه اتفاقی می افتد که تأثیر عمیقی در هانس به جای می گذارد. او در برف راه خود را گم می کند و فاصلهٔ چندانی تا مرگ ندارد. در سفیدی زننده ای که زمین و آسمان را به هم پیوسته، ابدیت و جاودانگی را تجربه می کند. در حالی که هیچ چیز برای سنجش موقعیتش در اختیار ندارد. سرانجام پس از چند سال مادام شوشا به وعده اش عمل می کند؛ او برمی گردد اما این بار همراه مردی که اندك اندك هانس را نیز شیفته خود می کند. پیر کورن هلندی، پیرمرد ثروتمندی است با اندام ستبر و صورتی پهن و شخصیتی که عظمتی شاهانه دارد. بریده بریده حرف می زند و عظمتی که در چهره و اندامش هست، آدمی را به شک وامی دارد که آیا روح بزرگی نیز در پشت این چهرهٔ متغییر و برافروخته هست؟ او تأثیر غیرقابل انکاری بر مخاطبین می گذارد. هانس ابتدا گلایه مند است که چرا مادام با مردی بازگشته که دیگران در حضورش به صفر تنزل پیدا می کنند. اما مادام شوشا اظهار می کند که: «عشق او به من غرور می دهد و من از او سپاسگزارم». او اضافه می کند: «برای انسان ممکن است که احساس او را نادیده بگیرد؟» هانس می پذیرد و آنها به سبب عظمت نگاه، حرکات، سخنان و حضور پیرکورن که آدمی را به شگفتی و حیرت و تعلیقی خلسه‌وار فرو می برد، با یکدیگر متحد می شوند. از این پس، آندو ملازمان مرد هلندی می شوند. پیر کورن از رفتار هانس متوجه عشق او به مادام شوشا می شود و باخشم فروخورده ای از او توضیح می خواهد. هانس ماجرای شب فاشینگ را تعریف می کند. پیرکورن توضیحات او را می پذیرد و از هانس می خواهد که یکدیگر را «تو» خطاب کنند و پیمان ببندند. پیرکورن با ولخرجی و فراهم کردن لوازم عیش به بهترین وضع محفل را گرم می کند. محفلی که پای ثابت آن، هانس، ستمبرینی، نافتا و چند نفر دیگر از ساکنان آسایشگاه و البته مادام شوشا هستند. ستمبرینی هانس را سرزنش می کند و می گوید: «هیچ عیبی نداشت اگر می گفتید در حضور او (پیرکورن) به دنبال معشوقه اش هستید ولی غیرقابل تحمل است که ببینیم شما حواستان بیشتر به این آقاست تا همسفرش»

پس از مدتی بیماری پیرکورن شدت می گیرد و سرانجام با سم مار خطرناکی خودکشی می کند. مادام شوشا به سرزمین هموار باز می گردد. از این پس، ملال گریبان هانس را می گیرد. ورق ها را می چیند و روابطی بین آنها جست و جو می کند و بارها این کار را تکرار می کند. مدتی با گرامافونی که تازه ساخته شده و با صفحات مختلفی که خودش مسؤول راه اندازی اش است، سرگرم می شود. حضور الی دخترکی هجده ساله که نیروهای مرموزی دارد و می تواند ارواح را احضار کند یا اتفاقات دیگر هر یک جز افزودن بر ملال هانس، سود دیگری به حالش ندارد. مباحثات ستمبرینی و نافتا و تأثرات هانس نیز همچنان ادامه دارد. مشخص می شود که ستمبرینی عضو لژهای فراماسونری است که او نیز انکار نمی کند. هریک از دو مربی، هانس را از دیگری برحذر می دارد و خطر آن دیگری را به هانس گوشزد می کند. هانس بیشتر به ستمبرینی گرایش دارد، گرچه نافتا پیروزیهای بیشتری در مباحثات دارد. نافتا عقل را به باد تمسخر می گیرد و ستمبرینی از جزمیت و ارتجاع او اظهار بیزاری می کند. سرانجام کار این دو بالا می گیرد. در یکی از مباحثات، نافتا از کوره در می رود و ستمبرینی را به دوئل دعوت می کند. کوششهای هانس برای جلوگیری از آن به نتیجه ای نمی رسد. دوئل در حضور هانس انجام می شود. ستمبرینی تیر خود را به عمد به آسمان شلیک می کند. نافتا پس از چند قدم پیشروی، تیر را در شقیقه خودش خالی می کند. اندك اندك آتش جنگ در سرزمین هموار گسترش می یابد. ساکنان آسایشگاه برای رفتن به وطن و یاری نیروهایشان بی تابی می کنند. در آخرین صحنه از رمان، هانس را غمزده و متفکر، در یک دسته نظامی می بینیم. او نیز مشتاقانه هیزمی برای شعله ور شدن جنگ می شود.

ـ سمبولیسم «کوه جادو»

اغلب به سمبولیسم درآثار *توماس مان* اشاره شده است. این را با نگاهی سرسری به کتاب نیز می توان دریافت. کتاب به زحمت به هفت فصل تقسیم شده، هانس هفت سال آن بالا اقامت می کند و سر هر هفت میز آسایشگاه غذا می خورد. قبل از همهٔ اینها نام داستان است که اشاره های نهفته ای در دل خود دارد. با اشاره ای که در داستان هست باز هم *مان* با بی صبری فرصت را از منتقدان و خوانندگان برای کشف راز سمبلهای

داستان می رباید و در جایی به قطعه ای از *فاوست* اشاره می کند:

هشدار، کامشب کوه را غوغای جادوست
وانگه که شیطانی چراغی ره نماید
دلبسته آن کورسو گشتن نشاید.

همچنین شخصیتهای داستان از جمله ستمبرینی که نمایندهٔ مدرنیسم و نافتا که مظهر سنّت است. وقایع داستان نیز به طور سمبلیک پیش می رود. دوئل نافتا و ستمبرینی تقابلی است بین دو اندیشه که برخورد سنت و مدرنیسم را تداعی می کند. نافتا می میرد بدون آنکه ستمبرینی او را کشته باشد؛ سنّت محکوم به زوال است بی آنکه مدرنیته تعمداً آن را حذف کند.[۵] زن روسی نمونهٔ کشش و لاقیدی و بی نظمی زنانه و خلاصه همهٔ آن چیزی است که در شرق، اسرارآمیز و بی شکل و تهدید کنندهٔ روح است. پیر کورن غربی که پس از مدتها زندگی در شرق آسیا به این مکان آمده با میدان دادن بی اندازه به احساس و سرمستی و شادابی و حفظ حالات و روحیات طبیعی خویش تمام سنگینی و بار معنا را بر دوش می کشد. اما ستمبرینی و نافتا در مجادلهٔ طولانی خود با بیان مستقیم نظرات متضاد خویش سمبولیسم داستان را خراب می کنند و افسون آن را باطل می سازند.[۶] گهگاه ناتورالیسم و تأثرات نویسنده از زولا نیز او را به دنبال خود می کشد و سمبلیسم را به کلّی وامی نهد. به عنوان مثال می توان از صحنهٔ معروف «برف» در فصل ششم یاد کردکه شیوهٔ توصیف نویسنده، سنخیتی با دیگر قسمتهای رمان ندارد.

ـ کاراکترهای اصلی

شخصیتها خوب پرداخت شده اند. خصوصاً شخصیت پیرکورن که شاید در تاریخ ادبیات کم نظیر باشد هرچند که غرابت و ابهامی وجودش را در برگرفته است و خواننده را از نزدیک شدن به خود می هراساند. نویسنده هنرمندانه، حضورش را ملموس و قابل پذیرش کرده است. چنان که حضورش به خوبی حس می شود و اثرش تا مدتها زائل نمی شود. همچنین است مادام شوشا که از شخصیتهای کامل داستان است. نافتا و ستمبرینی هرچند شخصیتهایی ایستا هستند و تحول و تغییری را در سراسر رمان بر نمی تابند اما کارکرد خود را نیز به انجام نمی رسانند. از ابتدا مشخص است که هانس کاستورپ شخصیتی پویاست که نویسنده قصد دارد از هفت خوان حوادث و ماجراها عبورش دهدو جوهره اش را تعالی بخشد. اشاره هایی به کیمیاگری و استحاله، گویای همین مطلب است. اما در عمل تحولی در هانس نمی بینیم. هانس دربارهٔ خود اندیشه می کند، به مجادلات نافتا و ستمبرینی گوش می دهد و مرگ عزیزانی را می بیند و عشقی ممنوع را از سر می گذراند. اما نویسنده تغییری را در شخصیت هانس به ما نشان نمی دهد. اضافه کردن مشتی خاطرات و محفوظات و جملات قصار و اطلاعات متنوع به ذهن قهرمان داستان به معنی استحالهٔ او نیست. حتی نویسنده تغییری را در اندیشهٔ هانس به ما نشان نمی دهد چه رسد به تأثیر این تحولات در اعمال او. در پایان خواننده انتظار رفتار معقولتری از هانس در مواجهه با وقوع جنگ دارد، اما او نیز به دنبال دیگر ساکنان آسایشگاه که به ایستگاه قطار هجوم آورده اند، خود را از لا به لای جمعیت به داخل قطار می چپاند تا در جنگ نقش مؤثری داشته باشد. شاید قصد نویسنده کامل کردن و در واقع افزودن حلقهٔ دیگری به زنجیرهٔ سمبولیسم داستان باشد، چنان که سرانجام هانس در جنگ شرکت می کند در حالی که پسرخاله اش یوآخیم با آن همه تقلا و کوشش موفق به شرکت در جنگ نمی شود و با این کار محور اصلی رمان یعنی تعالی شخصیت هانس را ناتمام رها و بلکه به کلی ویران می کند.

ـ به کارگیری لایت موتیف

توماس مان به کارگیری لایت موتیف را از موسیقی *واگنر* آموخت و از آن برای معرفی شخصیتهایش و برجسته کردن حضور آنان سود جست. لایت موتیف لفظی آلمانی است به معنای موتیف یا نشانهٔ راهنما و از اصطلاح موسیقی، خاصه اپراهای واگنر عاریت گرفته شده و عبارت است از تکرار نشانه یا تصور، رمز، لفظ یا عبارتی مکرر در اثری خاص که اندیشه یا مضمون خاصی را تداعی کند.[۷] به کارگیری لایت موتیف توسط *توماس مان* در رمان بدعتی محسوب می شد. لایت موتیف ابزار سودمندی است که همچون راهنمایی، خواننده را در تعقیب کاراکترها و اشیاء داستانی درهزارتوی رمان همراهی می کند. مادام شوشا همیشه در را پشت سر خود محکم می کوبد. با دیدن شلوار چهارخانه و نیمتنهٔ نخ نما و عصا متوجه حضور ستمبرینی می شویم و اندام لخت و غول پیکری که به کمک یکی دو نفر به سالن غذاخوری نزدیک می شود، متعلق به هیچ کس نیست جز پیرکورن هلندی. به کارگیری لایت موتیف *ضعف مان* را در توصیف شخصیتها و صحنه پردازیها جبران نمی کند. چرا که نویسنده به شیوهٔ نمایشنامه نویسان، در ابتدای هربند خصوصیات صحنه و شخصیتها را به تفصیل می آورد و سپس صحنه و آدمها را رها می کند و تنها به دیالوگها می پردازد. گهگاه به جزئیات مختصری از حالات و چهره و یا وضع روانی و لحن کاراکترها در گفت و گو اشاره می شود که این نیز بیشتر به تکنیکهای تئاتری شبیه است تا فنون داستان نویسی و از این نظر با آثار اساتیدی چون *تالستوی* که کاراکتر و صحنه را لحظه ای رها نمی کرد و همواره به خصوصیات و جزئیات تأکید می کرد تا همیشه صحنه و کاراکتر جلوی چشم خواننده باشد قابل قیاس نیست. در «کوه جادو»، گهگاه بدون هیچ منطق و ضرورتی جزئیات سرگیجه آوری نقل می شود بدون اینکه هیچ دقتی در انتخاب جزئیات شده باشد. یعنی بر خلاف هنرمندانی که جزئیات را با وسواس انتخاب می کردند و با خست بزرگمنشانه ای، تنها به ضرورت، آنها را مصرف می نمودند.

ـ رمان زمان

«کوه جادو» به رمان زمان معروف است. اینکه این اثر هنوز در آخرین دهه های قرن بیستم مورد توجه منتقدان است بی ارتباط با شهرت رمان به عنوان رمان زمان نیست. *پل ریکور* در کتاب معروف خود، «زمان و روایت»، موقعیت زمان را در روایت داستانی به تفصیل بررسی می کند.[۷] او از سه رمان به عنوان رمان زمان نام می برد: «در جست و جوی زمان از دست رفته» *مارسل پروست*، «خانم دالاوی» *ویرجینیا وولف* و «کوه جادوی» *توماس مان*.

چه چیزی سبب شده است که «کوه جادو» در کنار شاهکارهای ادبیات قرن بیستم و به عنوان یکی از سه رمان زمان، توسط ریکور مطرح شود؟ اولین چیزی که به نظر می رسد، اشارات مکرر *مان* به فشردگی و کش آمدگی زمان در طول داستان است. بارها اشاره می شود که برای ساکنان داووس، زمان معنای متعارف خود را از دست داده است. مثلاً سه هفته به واحد هم نمی رسد چرا که یک ماه، تقریباً ملموس است. اما از کنکاشی عالمانه در زمان چیزی به چشم نمی خورد. همهٔ آنچه دربارهٔ زمان بیان می شود، جملات صریحی دربارهٔ کوتاهی یا طولانی شدن حسّ زمان است که هر کس به تجربه دریافته است و موضوع پیش پا افتاده ای است. می توان به کسانی که به دنبال ایده ها و اندیشه های درخشان دربارهٔ زمان، به سراغ «کوه جادو» می روند اطمینان داد که چیزی بیشتر از این نخواهند یافت. طول زمان با احساس آدمی از وقایع پیرامون و حالات درونی او نسبتی مبهم دارد.

البته ریکور در کتاب خود به نکتهٔ دیگری اشاره می کند که قابل تأمل است. او افزون بر اینکه به از میان رفتن حسّ اندازه گیری زمان نزد ساکنان آسایشگاه اشاره می کند، می نویسد: «کوه جادو داستانی است دربارهٔ دو رخداد که درخور انکار زمانند؛ عشق و مرگ. تماس با مرگ مفهوم تازه ای از تجربهٔ زمانمند هستی را پیش می کشد.»[۸]

بعید نیست که جملات آغازین فصل هفتم سبب چنین شهرتی شده باشد. در اینجا نویسنده اشاره می کند که داستانش، داستان زمان است و اصطلاح «رمان زمان» را به کار می برد. همچنین اضافه می کند: «زمان عنصر اصلی داستان است.» با این حال در این رمان بیشترین جفا بر زمان رفته است.

داستان باید تجربهٔ زمانمند زندگی باشد در حالی که «کوه جادو» حاوی تأملاتی در باب زمان است. گونتر مولر سه زمان را در داستان برمی شمارد:

۱) زمان کنش روایت
۲) زمان متن (زمان تقویمی)
۳) زمان زندگی[۹]

در «کوه جادو» هر سه زمان مخدوش است. در زیر به بررسی مختصر آنها می پردازیم.

۱) زمان کنش روایت: منظور مولر از این زمان، مدتی است که خواندن اثر به طول می انجامد. این زمان برای همهٔ خوانندگان یکسان نیست. اما یقیناً میانگینی وجود دارد که نویسنده می باید به آن توجه کند زیرا تأثیر مهمی در ریتم داستان و همچنین حس زمان توسط خواننده و در نتیجه گیرایی متن دارد. در «کوه جادو» بارها اتفاق می افتد که در روایت خطی رمان، مثلاً از قصد هانس برای حضور در سالن غذاخوری، سخن گفته می شود و در جملهٔ بعد، هانس را در سالن غذاخوری می بینیم. یکی از شیوه های مرسوم برای ایجاد حس زمانی دقایقی که بین این دو صحنه (حضور در اتاق تا رسیدن به سالن غذاخوری) بر هانس گذشته است، آوردن اندیشه ها و حدس و گمانها و ... در ذهن هانس دراین بین است که نویسنده به آن بی توجه است.

۲) زمان متن که به معنی نام ماهها و سالها با توجه به تقویم است. در «کوه جادو» نیز گهگاه نام ماههای سال ذکر می شود. امّا آنقدر آشفته که برای خواننده قابل پیگیری نیست. پایان داستان با توجه به اشارهٔ نویسنده روزهای آغازین جنگ جهانی اول است.

«هانس کاستورپ در سفرش تقویمی به همراه نیاورده بود و بنابراین همیشه و هر آن در جریان تاریخ روزها نبود» (صفحه ۲۷۰). با توجه به آنچه بعداً دربارهٔ زاویهٔ دید رمان گفته می شود این اشکالی برای رمان محسوب نمی شود. همچنین سه هفتهٔ اول اقامت هانس بیشتر از یک چهارم کل رمان را تشکیل می دهد و سه چهارم بقیه بیشتر از شش سال و نیم به طول می انجامد که البته این نیز نمی تواند نقصانی برای رمان باشد.

۳) زمان زندگی، زمانی است که رمان در آن جریان دارد. در واقع زمان داخلی رمان که مطلق است و ربطی به چیزی خارج از رمان ندارد. از این نظر نیز اشکالاتی به رمان وارد است. رمان آکنده از پرش های زمانی ناهمگون است. به ذکر دو مورد از آنها اکتفا می کنیم. در بند معروف «برف» در زمستان هستیم، ناگهان در بند بعد، از تابستان گذشته و قبل از آن سخن به میان می آید که روایت خطی رمان را مخدوش می کند. همچنین پس از اینکه داستان به ورود یوآخیم و مادرش و اسکان آنها و روزهای اول اقامت و سپس دیدارهای آنها با نافتا و ستمبرینی می پردازد، ناگهان بدون هیچ چرخش مشخصی گفت و گوهای طولانی هانس، ابتدا با نافتا و سپس با ستمبرینی پیش می آید و بعد از همهٔ اینها، نویسنده می نویسد: «لازم به ذکر است که این اختلاطهای بنا مآبانه که به طور جداگانه میان آن دو مربی و شاگردشان صورت پذیرفت به زمان پیش از بازگشت یوآخیم نزد ساکنان این بالا مربوط می شود. مشاجره ای که حال به آن می رسیم پس از بازگشت و با حضور او اتفاق افتاد» و با این جمله پس از ذکر مقدمه ای به سراغ گفت و گوی بعدی می رود.

ـ زاویهٔ دید در «کوه جادو»

آنچه رمان نو را از رمان کلاسیک متمایز می کند چیزی

نیست جز تحولی در زاویه دید. البته مقصود از رمان نو، سنت ادبی نویسندگان فرانسوی از جمله *ناتالی ساروت* و *آلن رب گری یه* نیست. منظور رمانی است که از اواخر قرن نوزدهم شروع به زایش کرد و در دههٔ دوم قرن بیستم اوج گرفت. سابقهٔ این تحول بنیادی به *گوستاو فلوبر* می رسد؛ نویسنده ای که همینگوی در نامه ای به *فاکنر* از او به عنوان «گرامی ترین و پرافتخارترین استاد ما»[10] یاد می کند. هدف *فلوبر* این بود که سبکش نه تنها رئالیستی بلکه عینی باشد. او تصمیم گرفت حقیقت را بی طرفداری یا غرض [ورزی] بگوید و خودش به هیچ وجه وارد روایت نشود.[11] سعی کرد خصوصیات کاراکترهای داستان خود را بیان کند بدون اینکه آنها را تفسیر کند یا اگر به یکی از شخصیتها احساسات موافق دارد، موافقت خود را نشان ندهد. سردی و خشکی خاصی که خوانندگان در آثار او باآن رو به رو می شوند، از همین ناشی می شود. البته دربارهٔ میزان موفقیت او در این راه قضاوت نمی کنیم اما کار او و نگرشش زمینه ای شد برای تحولاتی که چند دهه بعد در رمان

● توماس مان اساساً هنرمند بود، نه فیلسوفی که در صدد باشد و بخواهد از هنر استفاده کند.

● کوه جادوی توماس مان را سمفونی کلمات نام نهاده اند.

پدید آمد و راه آن را به کلی از رمان کلاسیک جدا کرد. یکی از دلایلی که منتقدان را در قراردادن رمانهای *کافکا* و برخی کارهای *فاکنر* و آثاری از این دست، در تقسیم بندیهای متعارف سر در گم کرده است، درهمین نکته نهفته است. کارهای *کافکا* به لحاظ سبک در تقسیم بندی کلاسیک جای می گیرد اما تفاوتهای آن با رمانهای کلاسیک آنقدر نیست که بتوان نادیده اش گرفت. نویسندگان قرن بیستم زاویهٔ دید خود را تغییر دادند. روایت «قصر» *کافکا* سوم شخص است اما دانای کل نیست. دانای کل محدود هم نیست. داستان همدلانه با کاراکتر اصلی روایت می شود. راوی چیزی بیش از آدمهای سرگردان و مضطرب داستان نمی داند. این است که همهٔ شک و تردیدها، ندانستن ها و اشتباهاتی که در صفحات بعدی رمان آشکار می شود یا اصلاً هیچ وقت مشخص نمی شود، و اشتباهاتی که حتی در صورت آگاهی از آن قابل پیشگیری نبود، همه و همه توسط کاراکتر اصلی که دریچهٔ نگاه راوی شده است، بیان می شود. در روایتهای اول شخص نیز به همین گونه است. شخصیت «بیگانهٔ» *کامو* از وضع خویش آگاه نیست. دو دلی ها و تردیدهایش را به راحتی بیان می کند و خواننده نیز که چیزی بیش از او نمی داند، می پذیرد. چون او نیز در دنیایی به سر می برد که بی شباهت به جهان تهی از معنای قهرمان داستان نیست.

توماس مان «کوه جادو» را در سالی به پایان رساند که *فرانتس کافکا* چشم از جهان فرو بست. اتفاقاً *کافکا* شبیه بسیاری از شخصیتهای «کوه جادو» در آسایشگاهی واقع در کوههای آلپ و بسیار شبیه به مکان روایت داستان *مان*، مدتها بستری بود و در همان جا هم مرد. کتابهای *کافکا* به زبان آلمانی نوشته شده بود و از اینها گذشته تحولاتی که در رمان پدید آمده بود بسیار ریشه دارتر و وسیعتر از آن بود که محدود به *کافکا* شود. این تحولات درنگرش *مان* نیز بی تأثیر نبود. داستان از زاویهٔ دید هانس کاستورپ روایت می شود و نویسنده بر این موضوع تأکید دارد: در فصل ششم یک بند کامل با نام **Operationes spirituales** (عملیات روحانی) به زندگی لئونافتا از زندگی جدّش تا تولد او و سیر تحولات فکری اش و رسیدن به این محل (دهکدهٔ داووس) در نزد یکی آسایشگاه برگهوف اختصاص می یابد در حالی که صحبتی از هانس نیست. در ابتدای بند بعدنویسنده اضافه می کند: «این همه را با جزئیات دیگری، هانس کاستورپ از خود نافتا شنید.»(صفحهٔ ۵۷۴) همچنین در ابتدای فصل شش پس از اینکه نیمی از صفحه با خطابه ای دربارهٔ زمان آغاز می شود، با این عبارت ادامه پیدا می کند: «زمان چیست؟ یک راز اثیری و نیرومند، لازمهٔ جهان پدیده ها و ... » و در پاراگراف بعدی این طور ادامه پیدا می کند: «هانس کاستورپ از خود این چنین و مانند این می پرسید: ذهنش از همان لحظهٔ ورود چنین گستاخ و بی پروا شده بود و ... » (صفحهٔ ۴۵۴).

اینها با وجود اشکالات فراوان نشاندهندهٔ این است که نویسنده خود را به دریچهٔ نگاه هانس محدود کرده است و سعی می کند همه چیز را پس از عبور از صافی ذهن هانس روایت کند. اما در فصل پنج رمان این گونه آغاز می شود: «اکنون جریانی در برابرمان قراردارد که بهتر می نماید داستان پرداز، خود، از آن اظهار تعجب کند تا خواننده به نوبهٔ خود بیش از حد از آن به تعجب نیفتد.» (صفحه ۲۴۷). این جمله گرایش نویسنده را به پرهیز از قرارگرفتن در جایگاه دانای کل نشان

می دهد. اما شیوهٔ بیان او مانند راویان دانای کل است که سر از متن بلند می کردند و توضیح معترضه ای می دادند که این تناقض آمیز است.

نمونهٔ دیگر این اشکال در فصل هفت، بند موسوم به «بیست و یک» است که این گونه آغاز می شود: «مدتی بدین گونه گذشت، هفته ها، احتمالاً سه یا چهار هفته، البته به تخمین ما، چون به داوری و حس و اندازه گیری هانس کاستورپ که اعتمادی نبود» (صفحهٔ ۷۰۸). این سؤال پیش می آید که چنانچه داستان از زاویهٔ دید هانس روایت می شود، این «ما» چه کسی است که به اندازه گیری او اعتمادی ندارد؟ اگر «ما» نویسنده و در مقام دانای کل است چرا تخمین می زند و حدس هایش را بیان می کند؟ او چگونه از مدت زمانی که می گذرد آگاه نیست؟

اشکال دیگری که نشاندهندهٔ آشفتگی در زاویهٔ دید رمان است، در فصل شش است که ناگهان برای مدت کوتاهی زاویهٔ دید از هانس به یوآخیم منتقل می شودو حتی از کشفهای یوآخیم و تعقیب هانس، دور از چشمانش سخن به میان می آید (صفحه ۴۷۹).

ـ گفت و گوهای «کوه جادو»

مدتها پیش از آنکه *مان* شروع به نگارش اثرش کند، نویسندگان به اهمیت گفت و گو در روند شکل گیری و پیش بردن داستان پی برده بودند. از آن پس گفت و گوها جنبه زینتی نداشت بلکه عمل داستان را در جهت معینی پیش می برد.[۱۱] همچنین به لحن شخصیتها توجه می شد و گفته های هر شخصیتی متناسب با طبقهٔ اجتماعی، تحصیلات و وضع عاطفی او بود. در «کوه جادو» هم به لحن توجه شده است. هر کس تکیه کلامهای خاص خود را به کار می برد. متین و شمرده سخن می گوید یا آشفته و سریع کلمات را ردیف می کند.

در مواردی با گفت و گوهای گیرا و درخشانی که به عنوان مثال بین هانس و مادام شوشا در پایان جلد اول در می گیرد، نویسنده هنر گفت و گو نویعی خود را به رخ می کشد، اما در قسمتهای عمدهٔ داستان به اشتباهات فاحشی برمی خوریم. گفت و گوهای نافتا و ستمبرینی که بخش اعظم رمان را تشکیل می دهد در واقع خطابه هایی طولانی هستند؛ سیل کلماتی که بدون هیچ محدودیتی از زبان گوینده جاری می شوند، بدون هیچ تمایز مشخصی. برخی گفت و گوها توسط راوی نقل قول می شود و برخی، به صورت گفت و گوی معمولی و با استفاده از قراردادهای گفت و گونویسی شکل گرفته است. به عنوان مثال اوایل فصل پنجم داستان (در صفحه ۲۵۲) این اشکال بیشتر به چشم می زند. قاعده این است که گفت و گوهای خارج از زمان و مکان روایت، توسط راوی نقل قول می شود و بدون استفاده از قواعد گفت وگو نویسی، تنها محتوای آن روایت می شود. نمونهٔ اشکال دیگر در آخرین صفحات رمان (صفحهٔ ۸۷۸) است. گفت و گوهایی نقل می شود و در حین روایت، آوای «هه هه» نقل می شود که تنها در اصل گفت و گو و نه نقل قول، قابل پذیرش است. نکته ای که در این بررسی مورد توجه نگارنده نبود، قدرت نثر *توماس مان* است. *گئورگ اشتاینر* می گوید: «پس از جنگ دیگر هیچ کس یافت نشد که در نثر و کلام بتواند با *توماس مان* برابری کند»[۱۳] *ویلهلم گسمان*، یکی از برجسته ترین پژوهشگران فرهنگ و ادب آلمان، می نویسد: «*توماس مان* در نثر آلمانی بزرگترین جادوگر است. در رمانهای او و همچنین در نوولها، سخنرانیها و مقالات او، روح زبانی بیدار می شود که می توان آن را فرهنگی، متمدن، روشن، آگاه و آفرینندهٔ واژه های هنرمندانه نامید».[۱۴]

در «کوه جادو» بارها با بازی الفاظ رو به رو می شویم. نوشته های او را «سمفونی کلمات» نام نهاده اند. همچنین باید به قدرت داستانسرایی *مان* اشاره کنیم، اگرچه در کل رمان با این قدرت به پیش نمی رود. به عنوان مثال در روابط پیر کورن، هانس و مادام شوشا، داستان چنان اوج می گیرد که روابط غریب آنها خواننده را در جای خود میخکوب می کند.

آنچه گذشت نظری انتقادی به داستانسرایی *مان* و عناصر زیبایی شناختی رمان در پرارج ترین اثر این نویسنده بود. اثری که «صرفاً اثری ادبی نبود و جنبه های اجتماعی و سیاسی نیز داشت»[۱۵] هرچند چنین آثاری عمر چندانی نخواهند داشت اما نباید تأثیری را که در بستر تحولات اجتماعی زمان خود به جای نهاده اند از نظر دور داشت. □

■ **پانویسها:**

۱ـ *پریستلی*، جی بی؛ «سیری در ادبیات غرب»، ابراهیم یونسی، چاپ دوم ۲۵۳۶، صفحه ۴۶۷.

۲ـ همان، صفحهٔ ۴۶۷.

۳ـ *دورانت، ویل و آویل*؛ «تفسیرهای زندگی»، صفحهٔ ۳۶۲.

۴ـ همان، صفحهٔ ۳۶۲.

۵ـ این تعبیر را از دکتر محمدحسن *باستانی* وام گرفته ام.

۶ـ *پریستلی*، جی، بی؛ «سیری در ادبیات غرب»، صفحهٔ ۴۶۸.

۷ـ *حسینی، صالح*؛ بدعتها و بدایع هوشنگ گلشیری در خانه روشنان، نشریهٔ «دوران»، سال دوم، دورهٔ دوم، شمارهٔ یکم، آذرماه ۱۳۷۵.

۸ـ *احمدی*، بابک؛ «ساختار و تأویل متن»، جلد دوم، انتشارات مرکز، صفحهٔ ۶۴۹.

۹ـ همان، صفحهٔ ۶۵۵.

۱۰ـ *کوندرا*، میلان؛ «وصایای تحریف شده»، *کاوه باسمنجی*، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ یکم، ۱۳۷۶

۱۱ـ *موآم*، سامرست؛ «دربارهٔ رمان و داستان کوتاه»

۱۲ـ *داد*، سیما؛ «فرهنگ اصطلاحات ادبی»، انتشارات نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۷۵، صفحهٔ ۲۵۴.

۱۳ـ *نجفی*، رضا؛ «توماس مان در آیینهٔ زندگی و آثارش»، مجلهٔ «سروش»، سال نوزدهم، شماره ۸۳۲، شنبه ۳ فروردین ۱۳۷۶.

۱۴ـ همان.

۱۵ـ *هیوز*، ه. *استوارت*؛ «آگاهی و جامعه»، صفحهٔ ۳۶۲.

* تمام ارجاعات متن به رمان «کوه جادو»، ترجمهٔ *حسن نکوروح*، انتشارات نگاه است.