پژوهش زبان‌های خارجی، شمارهٔ ۱۱، پائیز و زمستان ۱۳۸۰، صص۵۷-۷۹

شعر آلمانی در قرن بیستم*

تورج رهنما

استاد دانشکدهٔ زبان‌های خارجی دانشگاه تهران

چکیده

همراه با تحوّلات عظیمی که در سدهٔ گذشته در زمینه‌های علمی، هنری و مانند آن پدید آمد، ادبیات نیز در کشورهای اروپایی (از جمله در کشورهای آلمانی زبان) دستخوش تغییرات عمده شد. طبیعی است که در این مورد، شعر (آلمانی) هم به هیچ روی از این تحوّلات به دور نماند. مسیر این تحوّلات چیست؟ شیوه‌های نو کدامند و نمایندگان عمدهٔ آنها چه کسانی هستند؟ اینها پرسش‌هایی است که نگارنده کوشیده است به آنها در مقالهٔ حاضر پاسخ دهد.

کلیدواژه

شعر و جهانِ درون، شعر و اجتماع، شعر و طبیعت، شعر و زبان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدّمه

هنگامی که از شعرِ آلمانی در قرن بیستم، به ویژه پس از جنگِ جهانی دوم، صحبت می‌شود، از چند مقولهٔ زیر سخن به میان می‌آید:

۱. شعر، دریچه‌ای به جهانِ درون

۲. شعر، ابزاری برای بیانِ کاستی‌های اجتماعی

۳. شعر، پنجره‌ای برای نگریستنِ به طبیعت

---

* مقالهٔ حاضر مستخرج از طرح پژوهشی «بررسی شعر آلمانی در قرن بیستم» به شمارهٔ ۳۶۵/۳/۶۵۹ است که با حمایت مالی معاونت پژوهشی دانشگاه تهران انجام شده است.

۴. شعر، آزمایشگاهی برای شناختِ زبان

اینک به هر یک از مقوله‌های یاد شده می‌پردازیم، ویژگی‌های آن را برمی‌شماریم و نمایندگان عمدهٔ آن را معرفی می‌کنیم.

۱. شعر، دریچه‌ای به جهانِ درون

نمایندهٔ بزرگ این شاخه از شعرِ آلمانی راینر ماریا ریلکه[1] است، شاعری که اعتقاد داشت که شعر وسیله‌ای برای بیانِ احساسات نیست، شعر ابزاری برای بیانِ تجربه‌های درونی است.

نخستین مجموعه‌ای که از ریلکه در ۱۸۹۴ انتشار یافت، زندگی و ترانه‌ها نام داشت. او در این اثر و مجموعه‌های دیگری که تا سال ۱۹۰۵ منتشر کرد، تحتِ تأثیر هنرمندی بود که در آثارش عرفانی نو عرضه کرده بود، عرفانی که ریشه در مسیحیّت داشت. این نواندیشِ بزرگ، شاعر، نویسنده و نمایشنامه‌نویس بلژیکی موریس مترلینک[2] بود که اثری عمیق در روح ریلکهٔ جوان گذاشته و او را شیفتهٔ خود کرده بود. ضمناً مترلینک از شمار کسانی بود که مکتبِ رمانتیسم نو را پایه گذاشته بود.

در آوریل ۱۸۹۹ ریلکه به روسیه سفر کرد. در این سفر که نزدیک به سه ماه به طول انجامید، شاعر نه تنها از چند شهر روسیه دیدن کرد، بلکه با شخصیّت‌های بزرگی مانند لئو تالستوی نیز آشنا شد.

با تمام تأثیری که سفر اوّل روسیه بر ریلکه گذاشت، اما آتش اشتیاق او را نسبت به این سرزمینِ وسیع کاملاً فرو ننشاند. از این رو شاعر تصمیم گرفت که بار دیگر سفری به کشور تزارها بکند.

سفر روسیه و آشنایی با مردم ساده و متدیّن این کشور اثری بسیار شگرف بر روح شاعر گذاشت. بخشی از شعرهایی که ریلکه در مجموعهٔ کتابِ ساعات سروده، تحت تأثیر تجربه‌های این سفر پدید آمده است.

کتاب ساعات، که در ۱۹۰۵ انتشار یافت، شهرتی کم‌نظیر برای ریلکه به ارمغان آورد. این مجموعه دارای سه بخش است: «در بابِ زندگیِ رهبانی»، «در بابِ زیارت» و «در بابِ فقر و مرگ».

---

1) Rainer Maria Rilke

2) Maurice Maeterlinck

موضوعِ اصلیِ کتابِ ساعات خداست. امّا این خدا نه مسیح است و نه واقعیّت غیرقابلِ درکی خارج از زمان و مکان. این خدا، معنویّت است، معنویّتی که شاعر مانند رهبانِ جوانی گِردِ آن طواف می‌کند. به عبارت دیگر، خدای ریلکه جوهرِ نابی است که در همهٔ مظاهر هستی وجود دارد. امّا انسانِ روزگار ما به دلیل آن که از عالمِ معنا گسسته است، صدای او را به زحمت می‌شنود:

اگر گاهی ای همسایه، ای خدا،
در شبی بلند با در کوفتن‌های خود می‌آزارمت،
از آن روست که صدای نَفَس‌هایت را
به دشواری می‌شنوم
و می‌دانم که در سرای خویش تنهایی.
و می‌دانم که هنگام نیاز،
کسی نیست تا تو را جامی فرادست آورد.
مرا گوش پیوسته با توست، اشارتی نمای
مَنت در کنارم.

از ویژگی‌هایی که در کتابِ ساعات نظر را جلب می‌کند، تنها شور و حالِ سِحرکننده‌ای نیست که در اشعار این مجموعه وجود دارد، بلکه زیبایی و موسیقیِ کلام نیز یکی از خصوصیّات کم‌نظیر آن است. امّا این زیبایی را نمی‌توان به زبانی دیگر منتقل کرد؛ شعرِ ریلکه را باید تنها به زبانِ اصلی خواند. این شعر، ویژگیِ دیگری نیز دارد: مشابهت‌هایی که بین آن و شعرِ عارفانهٔ فارسی هست.

در اوت ۱۹۰۲ ریلکه به پاریس رفت. پاریس برای او دو حُسن داشت: بودن در کنار رودَن[1] (تندیسگر فرانسوی) و در خود به مکاشفه پرداختن.

تأثیری که رودَن بر ریلکه گذاشت، بسیار شگرف بود. شاعر در مقاله‌ای که بعدها دربارهٔ این هنرمند بزرگ نوشت، او را چنین وصف می‌کند: «رودَن هنرمندی تنها بود و هنگامی که شهرت به سراغش آمد، تنهاتر شد. شهرت مجموعهٔ همهٔ سوء تفاهم‌هایی است که پیرامون یک هنرمند پدید می‌آیند.»

مهم‌ترین درسی که ریلکه از رودن آموخت، نگریستنِ عمیق به اشیاء بود. «تندیسگر

1) Auguste Rodin

فرانسوی اعتقاد داشت که باید به سنگ، حقیقت داد یا، مهم‌تر از آن، حقیقتی را که در درونِ سنگ است از آن بیرون کشید» (باوئر[1] ۱۹۷۰، ص ۳۸۰). ریلکه می‌اندیشید که اگر این کار در مجسمه‌سازی ممکن است، باید در شعر نیز میسّر باشد. شعرِ «چرخ فلک»، که ظاهری بسیار ساده دارد، نشان‌دهندهٔ این طرز فکر است. در اینجا تصویر چرخ فلکی ارائه می‌شود که در یک پارک عمومی در حالِ چرخیدن است و روی آن شماری کودکان و نوجوانان نشسته‌اند. اینان جامه‌هایی رنگین به تن دارند و چهره‌هایی شاد:

چرخ فلک می‌گردد و می‌چرخد تا پایان بگیرد
می‌دوَد و می‌شتابد و مقصدی ندارد.
رنگ‌های سرخ، سبز و خاکستری به سرعت می‌گذرند
و با آنها چهره‌ای که هنوز آغاز نشده پایان می‌یابد.
و گاهی لبخندی، لبخندی به این سوی،
لبخندی سرشار از کامیابی، که چشم را می‌زند
و در این بازیِ شتابان و کور ناپدید می‌شود...

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

ریلکه از رودَن درس دیگری نیز فراگرفت: «هنرمند نباید هرگز به انتظارِ الهام بنشیند، بلکه باید فقط کار کند» (برنت[2] ۱۹۵۷، ص ۱۲) بنابراین، توفیق هنرمند تنها به‌میزانِ پشتکار و شکیبایی او بستگی دارد. در نامه‌ای که ریلکه در بهار ۱۹۰۳ به شاعری جوان می‌نویسد، به این نکته اشاره می‌کند: «... زمان را نمی‌توان سنجید. در اینجا یک سال هیچ است و ده سال به حساب نمی‌آید. هنرمند بودن یعنی حساب نکردن، بارور شدن مانند درختی که در معرضِ توفان‌های زندگی ایستاده است و هراسی از آن ندارد که مبادا تابستان نیاید. تابستان خواهد آمد، اما نمی‌آید مگر برای کسانی که خاموش و شکیبا ایستاده‌اند و چنان آرامشی دارند که گویی ابدیّت در برابرِ آنان گسترده شده است. من هر روز به بهای دردهایی که آنها را سپاس می‌گویم، از نو می‌آموزم که شکیبایی همه چیز است.»

---

1) A. Bauer 2) H. Berendt

ریلکه در ۱۹۰۷ مجموعهٔ اشعار نو را منتشر کرد. در این مجموعه، شاعرْ دیگر مانند گذشته به مضامینِ «عارفانه» توجهی ندارد، «بلکه موضوعات خود را در جهان گیاهان و جانوران می‌جوید و به قالبِ شعر می‌ریزد (برنت ۱۹۵۷، ص ۳۲). یکی از معروف‌ترین قطعه‌های کتاب اشعار نو شعرِ «پلنگ» است.

در مجموعهٔ اشعار نو ریلکه به سوی عینیّتی وسیع گام بر می‌دارد و می‌کوشد که حقیقت را کشف کند و به آن شکل بخشد. این حقیقت در همه چیز هست، هم در یک بنای فرتوت و هم در منظره‌ای از باغ، هم در صحنه‌ای از یک خیابان و هم در نگاه جانوری وحشی. اما برای کشف این حقیقت، باید بتوان نگریست.

در سال ۱۹۲۲ ریلکه پس از یک خاموشی دیرپا مجموعهٔ سوگ‌سروده‌های دوئینو[1] را منتشر کرد. می‌گویند این اثر، شاهکارِ ریلکه است. اگرچه این سخن درست است، امّا درکِ بسیاری از شعرهای آن ساده نیست. تفسیرهای گوناگون و غالباً متناقضی که بر این مجموعه نوشته شده مؤیّد این گفته است.

اگر فریاد برمی‌آوردم،
چه کسی صدای مرا در بارگاه فرشتگان می‌شنید؟
حتّی اگر یکی از آنان مرا ناگهان به سینه می‌فشرد،
در وجودِ نیرومند او تحلیل می‌رفتم.
زیبایی چیزی نیست
جز آغاز وحشتی که هنوزش تحمّل می‌کنیم
و از آن رو ستایشش می‌کنیم، چون اجازه می‌دهد
که از پای درآییم. هر فرشته‌ای هراس‌انگیز است!

ریلکه گفته است که سوگ‌سروده‌های دوئینو به او الهام شده و آنها را «صدایی» در یک روز توفانی به گوش او رسانده است. او در این قصاید «انسان را موجود ناتوانی می‌بیند که تکیه‌گاهی ندارد و ناگزیر به فرشتگان پناه می‌آورد» (اشتاینر[2] ۱۹۶۲، ص ۵۹). اما این فرشتگان ــ که در نظرِ ریلکه مُرشدانِ زمینی‌اند ــ «هراس‌انگیزند»؛ باید از آنان پرهیز کرد و کوشید که شخصاً به «آگاهی» رسید. تنها از راه این آگاهی است که می‌توان جهانِ نامرئی را دید.

---

1) Duineser Elegien 2) Jacob Steiner

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

ریلکه در بیست و نهم دسامبر ۱۹۲۶ درگذشت. روی سنگ گور او شعری حک شده که در آن از «گُل سرخ» به لفظ «تناقضِ ناب» یاد می‌کند. شاعر در زیر این گُل سُرخ آرمیده است.

پس از مرگ ریلکه (و به ویژه بعد از جنگ جهانی دوم) از شمارِ شاعرانی که به شعر به عنوانِ «دریچه‌ای به جهانِ درون» می‌نگریستند، بسیار کاسته شد. دلیل آن نیز روشن است: دگرگونی‌های اجتماعی و تحوّلات اساسی در شیوهٔ زندگیِ مردم کشورهای آلمانی زبان. با وجود این ما گاه‌گاه با شاعرانی رو به رو می‌شویم که به شعر از زاویه‌ای مشابه نگاه می‌کنند. بین این هنرمندان باید از دو شاعرهٔ بزرگ معاصر، نِلی زاکس[1] و کریستینه لاوانت[2]، نام برد.

۲. شعر، ابزاری برای بیانِ کاستی‌های اجتماعی

نمایندگان شاخص این شاخه از شعرِ آلمانی یکی برتولت برِشت[3] است و دیگری هانس ماگنوس انتسنزبرگر[4].

برشت چند چهرهٔ گوناگون دارد، به گونه‌ای که شناختن او و هنرش در نظرِ نخست دشوار می‌نماید: ابتدا در روی صحنه با خوانندهٔ دوره‌گردی روبه‌رو می‌شویم که بیش از هر چیز گستاخی‌اش نظر را جلب می‌کند. این خوانندهٔ دوره‌گرد، برشت است که از یک سو از «بَعل»، این موجود حیوانی، سخن می‌گوید و از سوی دیگر از تنهایی‌ها و نابه‌سامانی‌ها نغمه سر می‌دهد.

نابه‌سامانی‌های دورهٔ تبعید (۱۹۳۳-۱۹۴۷) کم‌کم برشت را به تعمّق وا می‌دارد. اکنون گستاخی‌ها و عصیانگری‌های سال‌های بین ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ کم‌کم جای خود را به آرامش و تأمّل می‌دهد:

---

1) Nelly Sachs 2) Christine Lavant 3) Bertolt Brecht
4) Hans Magnus Enzensberger

آنچه در تو کوه بود،
هموار کردند
و آنچه درّه بود، پُر.
اکنون از تارک تو
راهی صاف می‌گذرد.

بدین گونه صدای خشم‌آلود برشت به نرمی می‌گراید؛ آرمان‌های نو، دیدگاه‌های نو، و تجربه‌های نو بر سخنان او اثر می‌گذارند و کم‌کم واژه‌هایی چون «فرزانگی» و «انسانیّت» در شعرِ برشت ظاهر می‌شود.[۱] اکنون دیگر از جهانِ نیمه مردهٔ شاعرانِ اکسپرسیونیسم[۲] خبری نیست، از «شکایتِ درختِ سیب»، از «پشتِ بام‌های حصیری» و از «تورهای ماهی‌گیری» سخن در میان است. در اینجا چشمی است که از دیدگاهی بلند به جهان می‌نگرد:

زیرِ درختانِ کنار دریاچه،
خانه‌ای است خُرد
که از پشتِ بام آن دود بلند می‌شود.
اگر دود نباشد،
چقدر بی‌معنی است
خانه، درختان و دریاچه!

اینجا طبیعت توصیف نمی‌شود، اینجا زندگی تصویر نمی‌گردد؛ همنشین ما در اینجا انسان فرزانه‌ای است که می‌پرسد: فکر کنید، طبیعت بدون انسان چیست؟ گویی شاعری که در اینجا به چیزهای ظاهراً بی‌اهمیّت نظر می‌دوزد، گویندهٔ «بَعل» و «اُپرای یک پولی» نیست. «اکنون نه کویرهای خشک، نه صحراهای گرم، و نه دریاهای توفانی، بلکه طبیعت، طبیعتی آرام، موضوع شعر برشت قرار می‌گیرد. اکنون دیگر از جهانی که انسان‌هایش گستاخانه در برابر طبیعت سر برمی‌افراشتند، خبری نیست، بلکه شاعر، تنها

---

۱) جالب است که برشت برای کلمهٔ «انسانیّت» واژهٔ آلمانی Freundlichkeit را به کار می‌برد که «دوستی» یا «مهربانی» معنی می‌دهد.

۲) رهبران مکتب اکسپرسیونیسم در آلمان، گئورگ تراکل (G. Trakl)، گئورگ هیم (G. Heym)، و گوتفرید بن (G. Benn) بودند.

کلماتی چون «آسمان»، «باد» و «آب» را با واژه‌هایی مانند «فرزانگی»، «دوستی» و «انسانیّت» عوض می‌کند» (موشگ[1] ۱۹۶۱، ص۱۶۴).

اگر شعرهای برشت در آغاز لحنی خشم‌آلود و جسورانه داشت، شاعرِ سال‌های تبعید بیشتر سرِ آموزندگی دارد، حتّی در آنجا که زیباییِ گیاه کوچکی را می‌ستاید.

در تبعید، رنج شاعر کم نیست، اما او هرگز نمی‌نالد ــ و به راستی چه دشوار است نفرت را فراموش کردن و خود را با نگریستن به «قایق‌ها» و «تور ماهی‌گیری» و «درختِ سیب» قانع کردن!

در این دوره، دیگر کسی صدای انسانیِ برشت را نمی‌شنود، حقیقت و صداقت را کسی خریدار نیست. برشت چقدر استادانه چهرهٔ «لائوتسه» را تصویر کرده است!

وقتی که روز از روی معبدها گذر کرد،
کابوس شب آمد ز راه و خنده سر کرد،
فرزانهٔ چینی، لائوتسه
آهنگ یک شهر دگر کرد.
«هی! مَرد، بارَت چیست؟» پرسید
با لحنِ سردی، مرزبانی.
ــ چیزی ندارم هیچ، غیر از برفِ مویم!
«کارَت در آنجا؟»
ــ مرگِ ضعیفان را به چشمِ خویش دیدن
(گر هیچ می‌دانی چه می‌خواهم بگویم.)
«جز این چه می‌کردی در آنجا؟»
ــ آموزگارِ مردمِ گمنام بودم.
«درسِ چه می‌دادی به مردم؟»
ــ سنگِ گران در دستِ ایام،
مغلوبِ آبِ نرم می‌گردد سرانجام.

دنیای انسان‌های برشت پایدار نیست. در آن شکست‌خوردگانِ امروزْ پیروزمندانِ فردا و افتادگانِ حالْ سرافرازانِ آینده‌اند. امّا شاعر از آنها انتظار دارد که در روزگار

1) Walter Muschg

بهروزی دست به دست هم دهند و یارِ هم باشند. انسانی راکه برشت اکنون در شعرهای خود می‌ستاید، انسانی است که می‌تواند با زیرکی موقعیّت‌ها را دریابد. قهرمانانِ برشت هرگز با دستِ خالی نمی‌آیند، حربه‌شان همیشه با خودشان است. خیلی زود خود را در دلِ دیگران جا می‌کنند و خیلی زودتر راه فرار را می‌یابند («خانه هفت در دارد برای گریز!»). اینان چون از ناپایداریِ همه چیز آگاهند، بنابراین، ادّعای بیهوده هم نمی‌کنند ــ و شگفت اینجاست که مطبوع بودن آنان نیز در همین بی‌ادّعایی است.

شخصیّت‌های شعریِ این دورهٔ برشت درست نقطهٔ مقابلِ «بَعل»اند: تحرّک ویژه‌ای دارند، مکّارند و به محض این که آنان را از این در می‌رانی از آن در وارد می‌شوند! آنها درست هنگامی که بنای آرمان‌ها فرو می‌ریزد، از جای بر می‌خیزند:

دیشب در خواب
توفان سهمناکی دیدم
که خود را به پایه‌های بنا زد
و آلوارها را در هم شکست
و تیر آهن را فرو کوبید،
اما آنچه از چوبِ ساده بود
سر فرود آورد و بر جای ماند.

اکنون شعر برشت دو ویژگی دارد: دستور دادن و پرسیدن. از کارهای نخست او که بگذریم، تقریباً همهٔ شعرهای برشت درس زندگی می‌دهند. ضمناً شاعر پرسش‌هایی را طرح می‌کند که خواننده باید به آنها پاسخ دهد. از این رو برشت انتظار دارد که مخاطبْ روابط پنهانی بین مصرع‌ها را دریابد و منظور را از درونِ شعر بیرون کشد. حتّی گاه گامی فراتر می‌رود و از شیوهٔ تئاتری خود، بیگانه‌سازی[۱]، بهره می‌گیرد. تردید نیست که در این گونه موارد برشت مرتکب خطا می‌شود و نیروی درکِ خوانندهٔ عادی را در نظر نمی‌گیرد.

آنچه درکِ شعرِ برشت را گاه دچار مشکل می‌کند «سادگیِ ظاهریِ آنهاست که، در

۱) شیوهٔ بیگانه‌سازی (Verfremdungseffekt) را برشت در تئاتر معمول کرد. منظور از آن سبکی است که در آن بازیگر از نقشی که بازی می‌کند فاصله می‌گیرد. به نظر برشت در تئاتر نباید به تماشاگر امکان داده شود که خود را در قالب شخصیّتی که روی صحنه است احساس کند یا احیاناً خود را با او تطبیق دهد.

آغاز، ملموس به نظر می‌رسند اما بعد حالتی انتزاعی به خود می‌گیرند، بدون آن‌که جنبهٔ منطقی خود را کاملاً از دست بدهند. اینجا خواننده در برابر خود عناصری می‌بیند که بین آنها ارتباطی نیست، حتّی در بسیاری موارد «حروف وصل» نیز از میان آنها افتاده است یا «وجوه تشبیه» کاملاً مجرّدند» (رهنما ۱۹۷۷، ص ۴۹).

برشت ظاهراً بدون مقصود، حتّی بی‌حوصله، مصرع‌ها را کنار هم می‌گذارد. خواننده‌ای که می‌خواهد منظور او را درک کند «باید نه‌تنها از نیروی تخیّل، بلکه از قدرت منطقِ خود یاری گیرد. شاعر اغلب جنبهٔ اجمال را در نظر می‌گیرد و همین امر سببِ دشواریِ درک و ترجمهٔ اشعار او می‌شود» (شومان[1] ۱۹۷۴، ص ۳۳۰). در این زمینه می‌توان از نمونه‌های بسیار یاد کرد:

جنگجویان از کتابخانه‌ها بیرون می‌آیند.
مادران در حالی که کودکانشان را
به سینه می‌فشرند، ایستاده‌اند
و با وحشت به دنبالِ اختراعات دانشمندان
به آسمان نگاه می‌کنند.

بدواً سطر اوّل بی‌معنی به نظر می‌رسد: جنگجویان و کتابخانه‌ها؟ مقصود چیست؟ سطر دوم و سوم هم پاسخی به پرسش خواننده نمی‌دهد: مادرانِ وحشت‌زده را با جنگجویان چه کار؟ بعد از کمی دقّت، خوانندهٔ آشنا پی می‌برد که باید بین جنگجویان و دانشمندان پیوندی باشد. شعر از یک سو علّت پدید آمدن جنگ را نشان می‌دهد و از سوی دیگر تأثیر و نتیجهٔ آن را بیان می‌کند: دانشمندان مسبب به وجود آمدنِ جنگ می‌شوند؛ آنها اختراعاتی می‌کنند که هر مادری را به وحشت می‌اندازد. بمب‌هایی که از آسمان فرو می‌ریزد، حاصل اکتشافات این گروه از انسان‌های آگاه امّا خودخواه است.

چنان که دیده می‌شود، کارِ خواننده یافتنِ حلقهٔ افتادهٔ زنجیر است. کسی که می‌خواهد سخنِ برشت را درک کند، باید دقیق و موشکاف باشد. شاعر «نه تنها کارِ خواننده را آسان نمی‌کند، بلکه مخاطبی نکته‌سنج و انتقادگر می‌خواهد» (گریم[2] ۱۹۶۲، ص ۴۶). برشت از بَه‌بَه‌گویان بیزار است؛ به همین دلیل هم می‌کوشد که در شعر خود از

1) Klaus Schuhmann
2) Reinhold Grimm

موسیقی کمتر بهره گیرد. او معتقد است «شعر بورژوازی، شعری که بوی عطر می‌دهد، به دردِ مردم کوچه و بازار نمی‌خورَد» (رهنما ۱۹۷۷، ص ۵۰).

زبان برشت، زبانی که در آغاز از مکتبِ اکسپرسیونیسم الهام گرفته بود، زبانی که دنیای «بَعل» را می‌ستود، زبانی که امور جدّی را به طنز می‌گرفت، این زبان در سال‌های آخرِ عمر شاعر بیش از حد ساده و عمیق می‌شود. از ویژگی‌های شعر برشت در این دوران ضرباهنگ ملایم، طنزِ آمیخته با ظرافت و سادگیِ کودکانه است. در پشتِ شعرِ به ظاهر سطحی او عظمتی خفته است که زبان این شاعر فرزانه را به «مارتین لوتر» نزدیک می‌کند: مردی که عشق به آموزگاری را با انسان‌دوستی در هم آمیخته بود.

یکی از بنیان‌گذاران شعرِ جدید اجتماعی در آلمان انتسنزبرگر است. اما این شعر چه ویژگی‌هایی دارد؟

موضوعِ بیشتر شعرهای اجتماعی در آلمان در دههٔ پنجاه دربارهٔ گذشتهٔ دردناکی بود که آن را به سادگی نمی‌شد فراموش کرد. اگرچه بیشترِ شاعران این دوره خود را «وجدانِ اجتماع» می‌دانستند، اما سخنان آنان، بیش از آن که انتقادی باشد، شِکوه‌آمیز بود. امّا این دوران چندان نپایید. در شعرهای اجتماعیِ دههٔ شصتْ دیگر از لحنِ پُرسوز و گدازِ گذشته اثری نبود؛ اکنون دربارهٔ تحوّل فکری مردمی سخن گفته می‌شد که دیگر مصائب جنگ را فراموش کرده بودند و به چیزی جز به مادیّات نمی‌اندیشیدند. توجّهی که شاعرانِ جوان آلمانی در این دهه به برشت نشان می‌دادند، نتیجهٔ همین تغییر دیدگاه بود.

تأثیر برشت بر ادبیّات آلمانِ شرقی (پیشین) بسیار عمیق بود، امّا شمارِ شاعرانی که در آنجا شعر را فدای عقاید مارکسیستی خود نمی‌کردند، از تنی چند فراتر نمی‌رفت. یکی از اینان گونتر کونرت[1] (متولّد ۱۹۲۹) و دیگری ولف بیرمان[2] (متولّد ۱۹۳۶) بود. امّا شاعران یاد شده سرنوشتِ خوبی نداشتند: دولت آلمان شرقی، که آنان را هنرمندانی اخلالگر می‌دانست، سرانجام حقّ تابعیّتشان را سلب و آنان را به آلمان غربی تبعید کرد.

اگر تغییراتِ شعر اجتماعی را در آلمان شرقی با تحوّلاتی که همان شعر در آلمان غربی در دهه‌های نخستِ پس از جنگ داشته است بسنجیم، پی می‌بریم که این تغییرات در دو جهتِ گوناگون بوده است: «در آلمانِ شرقی، شعر اجتماعی به سرودن قطعاتِ

1) Günter Kunert 2) Wolf Biermann

تبلیغاتی محدود می‌گردد، در صورتی که در آلمان غربی با لحنی شِکوه‌آمیز آغاز می‌شود و سپس شکلی کاملاً انتقادی به خود می‌گیرد» (کنوریش[1] ۱۹۶۸، ص ۵۳۱). اختلاف، از نظرِ موضوع نیز اندک نیست. اگر مضمونِ شعرهای اجتماعی در آلمان شرقی ــ به ویژه پس از ۱۹۶۰ ــ بیشتر دربارهٔ «سوسیالیسم» و «اتحادِ خلق‌های جهان» است، در آلمان غربی موضوعاتی مانند «فاشیسم»، «دیوارِ برلین»، و «جنگِ ویتنام» را در بر می‌گیرد.

در بسیاری از اشعاری که پس از ۱۹۶۰ در آلمان شرقی سروده شده است، از ناخوشنودیِ روشنفکران سخن به میان می‌آید. امّا عدّه‌ای از شاعرانِ متعهّد نیز در اشعار خود «علناً از خطرِ فاشیسم، از ناآگاهی تودهٔ مردم و از نیروگرفتن افراطیّونِ دست راستی سخن می‌رانند. شمارِ این شاعران در آلمان غربی اندک نیست؛ بین آنان انتسنزبرگر از همه مشهورتر است» (لونر[2] ۱۹۷۳، ص ۵۳۱).

در آلمان غربی شعرِ برشت ابتدا پس از مرگ وی شهرت یافت. دلیلِ عمدهٔ آن، ناخشنودیِ روشنفکران و دانشجویان از اوضاع اجتماعی آلمان در دههٔ شصت بود. امّا این ناخشنودی تنها به طبقاتِ آگاه محدود می‌شد و تودهٔ مردم ــ که در رفاه به سر می‌بردند ــ چیزی از آن درک نمی‌کردند. آنها فقط در اندیشهٔ آسایش خود بودند و چیزی جز آرامش نمی‌خواستند. از جمله کسانی که در آن سال‌ها در صحنهٔ ادبیّات آلمان ظاهر شدند و با لحن گزنده و طنزآمیز به انتقاد از جامعهٔ آلمانی پرداختند انتسنزبرگر بود.

آیا کرکس
باید «گُل فراموشم مکن» نوش جان کند؟
از شغال چه انتظاری دارید؟
که برایتان پوست بیندازد؟
از گرگ چه توقّعی دارید؟
که دندان‌هایش را خودش بکشد؟
آخر از چه چیز دولت‌مردان و پاپ‌ها
خوشتان نمی‌آید؟
آخر چرا، چرا این قدر گوسفندوار
به صفحهٔ تلویزیون خیره شده‌اید؟

نخستین اثری که از انتسنزبرگر در ۱۹۵۷ منتشر شد، مجموعه‌ای است به نام دفاع از

1) Otto Knörrich 2) Edgar Lohner

گرگ‌ها. این مجموعه سه بخش دارد: «اشعارِ دوستانه»، «اشعارِ غم‌انگیز»، و «اشعارِ خصمانه».

«اشعارِ دوستانه» بیشتر به ترانه شبیه‌اند و زبانی ملایم دارند: «صدای من، زندانی آرام است / بدان گرفتار مشو. / نی‌لبکِ من خنجری از ابریشم است / بدان گوش مکن.» «اشعارِ غم‌انگیز» تجربه‌های دوران کودکی و نوجوانیِ شاعر را باز می‌تابند و بیشتر به مرثیه شبیه‌اند. نخست در بخش سوم مجموعه، یعنی در «اشعارِ خصمانه»، از مسائل اجتماعی سخن به میان می‌آید. این بخش، مهم‌ترین قسمت کتاب و دارای لحنی انتقادی و تند است. شاعر، این اشعار را به زبانِ روزمره و با استفاده از اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های مردم سروده است؛ از این رو، توصیه می‌کند که خواننده نیز آنها را مانند «آگهی‌های روزنامه» بخواند.

انتسنزبرگر در ۱۹۶۰ مجموعهٔ دیگری منتشر کرد که زبان مردم نام داشت و در اشعار آن نظر بدبینانهٔ او نسبت به مظاهرِ تمدّن غرب منعکس می‌شد.

مجموعهٔ زبان مردم ویژگی دیگری نیز داشت: حاوی اشعار لطیفی بود که انتسنزبرگر دربارهٔ طبیعتِ بکر مقدونیّه و مناظر زیبای جزایر اسکاندیناوی سروده بود:

شانهٔ من کِشتی شتابان است.
روی عرشهٔ آفتابی آن بیارام
تا به سوی جزیره‌ای رهسپار شوی
که از شیشه است و دود.

انتسنزبرگر در ۱۹۶۴ سومین مجموعهٔ شعر خود را با عنوان خط نابینایان منتشر کرد. اگر لحنِ شاعر در زبان مردم هنوز کم و بیش پُرخروش و گزنده است، اما در مجموعهٔ اخیر دیگر اثری از این لحن نیست. زبان انتسنزبرگر ساده شده و نظر او نسبت به امورْ تردیدآمیز است. ظاهراً شاعر به نتیجه‌ای تلخ رسیده است: جهانْ غیر قابلِ تغییر است و انسانْ غیر قابلِ درک.

انتسنزبرگر در سال‌های اخیر خاموشی گزیده است. دلیل این سکوت چندان روشن نیست، امّا به نظر می‌رسد که او دیگر اطمینان ندارد که ادبیّات، از جمله شعر او، سبب آگاهی مردمِ آلمان و احیاناً تغییر نظام اجتماعی در آنجا شود. پس اگر می‌گوید: «خطاهای من به همان اندازه بزرگ است / که دنیای من»، باید آن را اعترافِ مردی فرهیخته دانست.

با وجود این، باید گفت که انتسنزبرگر هنوز هم بزرگ‌ترین شاعرِ اجتماعیِ آلمان در دههٔ شصت به شمار می‌آید و خاموشی سال‌های اخیر از اعتبار او نکاسته است.

شمار شاعرانی که در کشورهای آلمانی‌زبان، به ویژه پس از جنگ جهانی دوم، شعر اجتماعی سروده‌اند بسیار است، امّا مهم‌ترین آنان عبارتند از: اریش کستنر[1]، ولفگانگ وایراوخ[2] و اِریش فرید[3].

۳. شعر، پنجره‌ای برای نگریستن به طبیعت

«طبیعت در زیر لایهٔ نازک امّا رنگینِ تمدّن عوض نشده و ماهیّت نور هم تغییر نیافته است. تنها چیزی که دگرگون شده این است که صنعت، به جای چراغ‌های نفتیِ گذشته، اکنون لامپ‌های اُسرام عرضه می‌کند. شاعری که فقط با انتخاب یک نوع چراغ در شعر خود تصوّر می‌کند که کارِ بزرگی انجام داده، از ماهیّت نور بی‌خبر است» (لُرکه[4] ۱۹۶۵، ص ۵۰).

گویندهٔ این نکتهٔ ظریف، اسکار لُرکه، پایه‌گذارِ شیوه‌ای در شعر آلمانی است که آن را «شعر طبیعت‌سرا» می‌نامند. این شیوه، که از سال ۱۹۲۰ به بعد طرفداران نسبتاً زیادی در آلمان یافت، به ویژه پس از جنگ با اقبال شاعران بزرگی مانند گونتر آیش[5]، یوهانس بوبروسکی[6] و کارل کرُلو[7] روبه‌رو شد. در اینجا شعر شیوهٔ جدیدی در پیش می‌گیرد: فاصله گرفتن از آدمیان و جهانِ محدودشان و روی آوردن به طبیعت و مظاهر گوناگون آن. اکنون دیگر انسان در کانون نگاهِ شاعر قرار نمی‌گیرد، بلکه طبیعت موضوع شعر او است. اما هنرمند در طبیعت جلوه‌هایی می‌بیند که دیگران توانایی مشاهدهٔ آن را ندارند؛ نواهایی می‌شنود که دیگران از شنیدنِ آن ناتوانند. اکنون شکل دادن به این مظاهر پنهانی را شاعر وظیفهٔ خود می‌داند ــ و کاملاً روشن است که طبیعتی که او از آن سخن می‌گوید صورتی برنگاشته از مظاهرِ سطحیِ جهان نیست (این کار را دوربین عکّاسی به مراتب بهتر انجام می‌دهد)، بلکه بیانِ عوالمی است که ساخته و پرداختهٔ احساس و ادراک اوست؛ به سخنِ دیگر، شاعر از طبیعت متأثر می‌شود، ولی آن را به همان شکلی که

---

1) Erich Kästner 2) Wolfgang Weyrauch 3) Erich Fried
4) Oskar Loerke 5) Günter Eich 6) Johannes Bobrowski
7) Karl Krolow

دیگران می‌بینند و بیان می‌کنند نمی‌بیند و تصویر نمی‌کند. شک نیست که از اینجا تا مکتبِ سوررئالیسم فاصلهٔ زیادی نیست. یکی از شاعرانی که به نظر او شعرْ پنجره‌ای برای نگریستن به طبیعت است، گونتر آیش است. در زندگیِ شاعریِ آیش سه دوره وجود دارد: ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۵، که حاصل آن، مجموعهٔ اشعار (۱۹۳۰) است؛ سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۵، که نتیجهٔ آن را در مجموعه‌های کلبه‌های دورافتاده (۱۹۴۸)، قطار زیرزمینی (۱۹۴۹) و پیام‌های باران (۱۹۵۵) می‌توان یافت و حاصلِ آخرین دورهٔ شاعری او (۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰) دو مجموعه به نام‌های برای بایگانی (۱۹۶۴) و انگیزه‌ها و باغ‌های سنگی (۱۹۶۶) است.

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

شامگاهان بر فراز آسمان تور گستردند.
مردی روی امواج آب خَم شد،
خزه‌ها را شکار کرد و ماه را.
و ماه، اسیر بود و از سطحِ بی‌جان آب
می‌گذشت، که شور بود و راه به جایی نداشت.

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

پس از ۱۹۴۵ بار دیگر آیش به انتشارِ اشعار خود می‌پردازد، اشعاری که یادگار جنگ و دورهٔ اسارت است. امّا این اشعار از یک نظر با کارهای گذشتهٔ شاعر تفاوت کلّی دارند: بیانِ ناکامی‌های شخصی.

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

1) Georg Trakl

پس از جنگ، آیش بار دیگر به پشتِ سرِ خود نگاه می‌کند، به دوره‌ای از زندگیِ شاعری‌اش که سال‌ها از آن فاصله گرفته است. آیش اکنون اشعاری می‌سراید که از نظرِ موضوع تفاوت عمده‌ای با اشعار پیش از جنگ او ندارند، امّا از جهتِ شیوهٔ بیان و تصویرگری متفاوتند. «موضوع اصلی اشعار آیش، در این دوره، وصف طبیعت است، طبیعتی که شاعر آن را به زبانِ خود «ترجمه» می‌کند. این زبان اکنون دارای ویژگیِ کم‌نظیری است؛ نه‌تنها موجز، بلکه معمّاوار است. این زبان را باید ابتدا کشف کرد، وگرنه درکِ آن دشوار است.» (فریتس[1] ۱۹۷۱، ص ۳۰)

در جایی که زاغ
بین شاخه‌ها دزدانه گام بر می‌دارد،
به رازی نزدیک شده‌ام
که به مرز هشیاری نمی‌رسد.

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

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

به نظرِ آیش، همان گونه که زمانْ پیوسته در حالِ تغییر است، واقعیّت‌های جهان ما نیز اعتبار خود را پیوسته از دست می‌دهند: «همه می‌دانند/ که مکزیک کشوری خیالی است!» یا: «همین که پنجره را گشودم/ ماهی‌ها به اتاق آمدند.» در چنین جهانی که واقعیّت‌های امروزْ فردا بی‌اعتبارند، تردید نیست که زبان هم نمی‌تواند پدیده‌ای پایدار و معتبر باشد. با رسیدن به این تجربه، نظرِ آیش نسبت به زبان هم تغییر می‌یابد.

در مجموعهٔ پیام‌های باران آیش به نقطه‌ای از تکامل می‌رسد که ادامهٔ راه برایش دشوار

1) Walter Helmut Fritz

می‌شود. بنابراین، خاموشی می‌گزیند و مدّت پنج سال کتابی منتشر نمی‌کند. امّا وقتی آیش بار دیگر سکوت خود را می‌شکند و مجموعهٔ برای بایگانی را چاپ می‌کند، هنوز دوران بحرانی را کاملاً پشتِ سر ننهاده است. این مجموعه و مجموعهٔ آخر او، انگیزه‌ها و باغ‌های سنگی (۱۹۶۶)، شامل اعتراف‌های شاعری است که اگرچه در طولِ چهل سال زندگیِ هنری خود لحظه‌ای برای رسیدن به حقیقت دست از تلاش بر نداشته، امّا هنوز برای پرسشِ خود پاسخی نیافته است. حاصلِ این زندگیِ پُرنشیب و فراز را آیش در شعری به نام «حاشیه‌ای بر رُم» با زبانی ساده بیان می‌کند: «دیگر سکّه‌ای به چشمه نمی‌اندازم / چون سرِ بازگشتنم نیست.»

بنیان‌گذاران شعر غناییِ مدرن در اروپا بودلر[1]، رمبو[2]، و مالرمه[3] اند. اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم، دو مکتب بزرگی که در نیمهٔ نخست قرن بیستم تحتِ تأثیرِ این سه تن قرار گرفتند، راه را به‌ویژه برای شاعرانِ طبیعت‌سرای آلمانی هموار کردند.

کارل کرُلو یکی از این گویندگان است که شعرش نه‌تنها به سبب وسعت اندیشه و زیبایی کلام دلنشین است، بلکه تحوّلی است که شعر غناییِ جدید از آغاز تا به امروز پشتِ سر گذاشته است.

در مقاله‌ای کرُلو شاعر را «شعبده‌بازِ جهانِ خیال» می‌خوانَد. این نکته دربارهٔ خود او نیز کاملاً صدق می‌کند. منتقدی شعر کرُلو را «زبانِ جادوگرانه»‌ای می‌داند که باید آن را مانند خطِ هیروگلیف کشف کرد. حقیقت هم همین است. شعر کُرلو چشمی است برای دیدنِ آنچه نمی‌توان دید، نیازی است برای کشف ارتباط‌هایی که بین زبان و مظاهرِ طبیعت وجود دارد، احساسی است برای سنجش توانایی واژه‌ها، رنگ‌ها و موسیقی.

کرُلو یکی از ظریف‌ترین گویندگانی است که پس از رمبو شعر انتزاعی می‌سرایند، شعری که به واقعیّات جهان ما با دیده‌ای تردیدآمیز می‌نگرد. این شعر با آنکه غیر واقعی است، از مجموعِ واقعیّت‌ها به وجود آمده است.

یکی از ویژگی‌های شعر کرُلو لحنِ داستانیِ آن است. این لحن به‌ویژه در مجموعه‌های آخر او زیاد دیده می‌شود.

---

1) Baudelaire 2) Rimbaud 3) Mallarmé

در صحنهٔ شعر کرُلو، انسان نقش بی‌اهمیّتی دارد. اگر چه شاعر غالباً از چهره، چشم، دست، مژه... صحبت می‌کند، امّا به ندرت از انسان به عنوانِ یک شخصیّتِ کامل حرف می‌زند. بیشتر، سخن از «مردان»، «کودکان» و «دختران» است به صورتِ جمع.

آنچه به شعر کرُلو عمق و زیبایی می‌بخشد، تلفیقی است از تصاویر ذهنیِ شاعر و اشیاءِ پیرامونِ او. اینجا صحبت از نیمروزی است که «با کبوتران گفتگو می‌کند»، از سایه‌هایی که «بطری‌ها را بَر می‌گردانند»، از شبی که «موهای دُم‌اسبی دارد»، از تراموایی که «پُر از بلبل است»! اینجا ماهی‌ها «در برابرِ چشمِ صبح شنا می‌کنند»، سکوت مانند کابوس «روی کبوترانِ وحشی می‌افتد» و کودکی برای خواب «به جمع کردن صدقه» می‌رود!

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر کرُلو به کار بردن زمان‌های گوناگون روز است. گو این‌که برای او صبحْ «لجوج» و نیمروزْ «ناشکیبا» است، تنها شب است که از «حقیقت» سرشار است. زمان برای شاعر مجموعه‌ای است از لحظه‌ها، لحظه‌هایی که گوینده آنها را تا خواب-تعقیب می‌کند.

دنیای کرُلو دنیای کودکانه‌ای است که در آن جز زیبایی و تخیّل چیزی نیست. شاید به همین سبب است که خواننده پیوسته در آرزوی آن است که با تصاویر زیباتر و صحنه‌های دل‌انگیزتر روبه‌رو شود.

کرُلو می‌گوید: «پنجرهٔ شعر باید در برابر نور، هوا، احساس و اندیشه باز باشد؛ باید یاخته‌های آن بتوانند تنفّس کنند» (کرُلو ۱۹۶۹، ص۷۳). این نظر دربارهٔ آثار خود او هم صادق است.

۴. شعر، آزمایشگاهی برای شناختِ زبان

گونتر آیش، یکی از شاعرانی که بیشتر شعرهای او در وصف طبیعت است، دربارهٔ زبان نظر جالبی دارد. او معتقد است که «شاعرْ جهان را تنها از دریچهٔ زبان می‌بیند و زبانِ اصیلْ زبانی است که در آن واژه و شیء بر هم منطبق می‌شوند. شاعرْ این زبان را به زبان خود تنها «ترجمه» می‌کند» (آیش ۱۹۷۰، ص۱۹).

این تعبیر دربارهٔ همهٔ کسانی که شعر را آزمایشگاهی برای شناختِ زبان می‌دانند

صدق می‌کند. یکی از مهم‌ترین آنان شاعرهٔ اتریشی، اینگه‌بورگ باخمان[1] است.

گو این که از باخمان جز دو مجموعهٔ کوچکِ شعر، چند داستان، دوسه نمایشنامهٔ رادیویی و یک رمان چیزی به جای نمانده است، امّا آثار او دارای چنان کیفیّتی است که خواننده هرگز به کمیّت آنها نمی‌اندیشد. برعکس، او در شمارِ آن دسته از هنرمندانی است که با آفریدن همین آثارِ اندک، در تاریخ ادبیّات آلمان مقامی ارجمند دارد.

باخمان، نخستین شخصیّت ادبی است که در ۱۹۶۰ در دانشگاه فرانکفورت سخنرانی‌های جالبی دربارهٔ «زبان و موقعیّت شعر امروز» ایراد کرد. او در یکی از این گفتارها در مورد ماهیّتِ زبان می‌گوید: «با واقعیّتْ تنها از راه زبان می‌توان روبه‌رو شد، و این هنگامی است که در آن جهشی آگاهانه به وقوع پیوندد... کسی که می‌خواهد با زبانْ آسان کنار آید، غافل از آن است که این جادوگر خیلی زود منظورش را درمی‌یابد و از او انتقام می‌گیرد.» (باخمان ۱۹۶۸، ص۱۳).

از باخمان دو مجموعهٔ شعر انتشار یافته است: یکی مهلت کوتاه (۱۹۵۳) و دیگری ندایی به دُبِّ اکبر (۱۹۶۰).

شعر باخمان، که از همان ابتدای انتشار موردِ ستایش فراوان منتقدان بزرگ ادبی قرار گرفت، تنها نشانگر استعدادِ سرشار او نیست، بلکه از عمقِ کم‌نظیری برخوردار است که خواننده را غالباً به شگفتی وا می‌دارد. این زیبایی و شگرفی در شعر او آسان به دست نیامده، بلکه حاصل دست و پنجه نرم کردنِ شاعرهٔ ماست با واژه‌ها، با زبان. در قطعه‌ای می‌گوید: «خدایا نه با آتش / بلکه با زبانی که وام گرفته‌ام، نزد تو آمده‌ام.» و چند سال بعد در شعری به نام «تبعید» همین موضوع را بدین گونه بیان می کند:

من با زبان مادری‌ام،
با این ابری که مرا در آغوش گرفته است
و من آن را عاشقانه پاس می‌دارم،
از میان همهٔ زبان‌ها می‌گذرم.
آه که چقدر نوای باران
تاریک است!
از ابر، تنها قطره‌ای چند فرو می‌چکد.

---

1) Ingeborg Bachmann

ابر نمادی است برای زبان، و زبان برای باخمان مسأله‌ای بزرگ است. کسی که این مسأله را ساده می‌انگارد، خام و ناآشناست: «زبانِ نو باید مسیر نو داشته باشد، و این مسیر را تنها هنگامی خواهد داشت که روح تازه‌ای در آن دمیده شده باشد. ما تصوّر می‌کنیم که زبان را می‌شناسیم، از این رو با آن مدارا می‌کنیم. تنها شاعر است که نمی‌تواند با آن کنار آید!» (باخمان ۱۹۶۸، ص۱۳)

این سخنِ عمیق نشان می‌دهد که باخمان تا چه حد نسبت به کارِ خویش، به کارِ شاعری، بدبین است. شاید به همین سبب نیز شاعرهٔ اتریشی پس از مجموعهٔ ندایی به دُبِّ اکبر تقریباً خاموشی گزید و دیگر شعری انتشار نداد.

دست و پنجه نرم کردن با زبان، با این مسألهٔ دشوار، موضوع بسیاری از قطعاتِ مجموعهٔ دوم نیز قرار می‌گیرد. در نخستین شعر این کتاب، که «ندایی به دُبِّ اکبر» نام دارد، شاعرهٔ اتریشی باز هم از دشواری دیرین خویش سخن می‌گوید. در اینجا دُب اکبر نمادی است برای زبان، زبانی که دور از دسترس ماست، زبانی که باید برای رام کردنش نخست به نبرد با آن برخاست.

فرود آی، ای خرس بزرگ، ای شبِ هیبت‌زای!
اگرچه هوشیارانه از گلّه‌ها پاسداری می‌کنیم،
اگرچه بیم تو نَفَس در سینه بسته است،
اما به بازوان خسته
و به دندان‌های تیز تو نیز اعتمادی نیست.

در شعرِ باخمان تنها تأثیر گویندگانی مانند ریلکه و بِن مشهود نیست، شاعران فرانسوی، چون والری[1] و سن‌ژون پرس[2]، نیز در ساختنِ زبان شاعرهٔ اتریشی مؤثر بوده‌اند. به عبارت دیگر، سخنِ باخمان تلفیقی است از اصول دقیق و ملموسِ شعر کلاسیک و عناصر ناآشنا و انتزاعیِ شعرِ جدید. در قطعات او پیوندی هست بین تضادهای گوناگون، بین وزن سنّتی و موسیقی نو، بین مضامین آشنا و تصاویر بیگانه، بین شکل‌های کهن و صورت‌های شعرِ امروز.

در اینجا ممکن است این پرسش مطرح شود: در روزگاری که در غرب نسبت به لحنِ

1) Valéry 2) Saint-John Perse

حماسی حساسیّت نشان داده می‌شد، چگونه کلام باخمان توانست مورد توجّه قرار گیرد؟

پاسخ این سؤال را باید در زیبایی، عمق و موسیقیِ ویژهٔ شعر باخمان جُست و جو کرد، شعری که با تمام نوبودنش، آشیانهٔ گرمی برای واژه‌های سنّتی است. در اینجا کلماتی از شمارِ کوه، دریا، ساحل، بندر، باد، ابر (واژهٔ مورد علاقهٔ باخمان) اندک نیست. از سوی دیگر، شعر او سرشار است از آسمان، خورشید، ماه، ستارگان، زمین و افق.

اگر خصوصیّات شعر باخمان را اصولاً بتوان برشمرد، باید گفت که کلام او دارای سه ویژگیِ عمده است: ۱. گفت و شنود با طبیعت، ۲. گفت و شنود با مخاطبی که باید مرزهای تجربه‌های درونی را یک‌یک پشت سر گذارد، ۳. گفت و گو با خیال.

گفتیم که شعر باخمان شعر تضادهاست. امّا آیا دنیای ما دنیای تضادها نیست؟ ضمناً فراموش نکنیم که اشعارِ غنایی شاعرهٔ اتریشی زمانی انتشار یافت که بیش از چند سال از جنگ نگذشته بود. از این رو، کلام باخمان بیانگر دردهای زمان اوست؛ تصویرگر روزگاری است که انسانِ غربی نسبت به بیشتر ارزش‌های معنوی دچار تردید شده بود. شاید به همین سبب هم بود که یکی از منتقدان بزرگ آلمانی دربارهٔ باخمان می‌گوید: «شعر او تصویرگر دردهای انسانی است که اگر چه می‌داند که در روزگارِ ما به دستِ فراموشی سپرده شده است، امّا می‌کوشد که با شعرْ دست کم به خودش نشان دهد که بر او چه گذشته است.» (هایسِن‌بوتل[1] ۱۹۶۴، ص۹۳) شک نیست که چنین انسانی حق دارد که با باخمان همصدا شود و ادّعا کند:

آتشی عظیم خواهد آمد،
توفانی زمین را فرا خواهد گرفت
و ما شاهدانِ آن خواهیم بود.

به جز باخمان، که به گفتهٔ خودش نمی‌تواند با زبان «کنار بیاید»، شاعران دیگری نیز با این دشواری دست به‌گریبان‌اند. معروف‌ترین آنان بی‌گمان پاول سِلان[2] است، شاعری که با کشتن خود تسلیم زبان شد و برای همیشه خاموشی گزید.

پس از جنگ جهانی دوم، شعر آلمانی شاخه‌های فرعیِ دیگری نیز یافت؛ از جمله

1) Helmut Heissenbüttel
2) Paul Celan

«شعر سوررئالیستی» که نمایندگان عمدهٔ آن گونتر گراس[1]، گونتر برونو فوکس[2] و کریستف مکل[3] اند.

اما به جز این شیوه، سبک دیگری نیز، از دههٔ شصت به این سوی، پدید آمد که مورد استقبال تنی چند از شاعران قرار گرفت: «شعر ملموس». مشهورترین نمایندگانِ این شاخه از شعر اِرنست یاندل[4] و اویگن گُمرینگر[5] اند. قطعهٔ زیر از شاعر اخیر الذّکر است:

سکوت سکوت سکوت
سکوت سکوت سکوت
سکوت سکوت
سکوت سکوت سکوت
سکوت سکوت سکوت

با ذکرِ شعرِ «سکوت» ما نیز خاموشی می‌گزینیم و این گفتار را به پایان می‌بریم.

نتیجه گیری

کسی که مسیرِ شعر آلمانی را در قرن بیستم دنبال می‌کند به زودی دچار شگفتی می‌شود: شعری که با ریلکه آغاز شده بود، پس از عبور از منازلی چون شعر اجتماعی، شعر طبیعت‌سرا، و شعر فراواقعی، برای زمانی کوتاه از پوییدن باز می‌ایستد، پدیدهٔ زبان را از نو می‌آزماید و سپس سکوت اختیار می‌کند. آیا این شعرْ در حالِ مرگ است؟ پاسخ این پرسش چندان روشن نیست. باید شکیبا بود و انتظار کشید.

منابع

Bachmann, Ingeborg, "Literatur als Utopie", in: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*, München 1968.

Bauer, Arnold, *Rainer Maria Rilke*, Berlin 1970.

Berendt, Hans, *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung*, Bonn 1957.

Eich, Günter, "Der Schriftsteller in der Realität", in: *Über Günter Eich*, Frankfurt/M. 1970.

Fritz, Walter Helmut, "Zur Lyrik Günter Eichs", in: *Text+Kritik 5*, München 1971.

Grimm, Reinhold, *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*, Nürnberg 1962.

---

1) Günter Grass 2) Günter Bruno Fuchs 3) Christoph Meckel

4) Ernst Jandl 5) Eugen Gomringer

Heissenbüttel, Helmut, "Gegenbild der heillosen Zeit", in: *Text und Zeichen*, Stuttgart 1964.
Knörrich, Otto, "Hans Magnus Enzensberger", in: *Deutsche Literatur seit 1945*, Hrsg. von Dietrich Weber, Stuttgart 1968.
Krolow, Karl, "Intellektuelle Heiterkeit", in: *Mein Gedicht ist mein Messer.* München 1969.
Loerke, Oskar, "Die Natur im modernen deutschen Gedicht", in: *Lyrik in unserer Jahrhundertmitte*, München 1965.
Lohner, Edgar, "Hans Magnus Enzensberger", in: *Deutsche Dichter der Gegenwart*, Hrsg. von Benno von Wiese, Berlin 1973.
Muschg, Walter, *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*, München 1961.
Rahnema, Touradj, "Die utopische Welt des armen B.B.", in: *Zukunft*, Heft 8, Wien 1977.
Schuhmann, Klaus, *Der Lyriker Bertolt Brecht*, München 1974.
Steiner, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Bern und München 1962.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی