

## نقدی بر سه اثر مهم تاریخ ادبیات آلمان شرقی

نرجس خدایی\*

استادیار زبان و ادبیات آلمانی، دانشگاه شهید بهشتی، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۱/۳/۲۷، تاریخ تصویب: ۹۱/۷/۲۹)

### چکیده

هرچند قرار بود ادبیات پس از جنگ جهانی دوم نقشی ابزاری و تبلیغاتی در بازسازی جامعه سوسیالیستی بخش شرقی آلمان به عهده بگیرد و رسالت سیاسی داشته باشد، اما سیطره ایدئولوژی مارکسیستی بر این گستره در عمل چندان آسان نیفتاد. جستار حاضر به نقد سه اثر مهم می‌پردازد که نقش برجسته‌ای در شکستن سدهای ایدئولوژیک و گشایش فضاهای خلاقانه ادبی داشتند و توانستند به مدد مضمون‌ها و ساختارهای ویژه خود، از گفتمان تک‌گوی حاکم فاصله بگیرند و با ادبیات جهان پیوندی ارگانیک برقرار کنند. این آثار در سه دهه متفاوت نوشته شده‌اند و درونمایه‌های متفاوتی دارند، اما هر یک به ترفندی از تن در دادن به پیش‌نهادهای رئالیسم سوسیالیستی سر باز زده‌اند. این پژوهش نشانگر آن است که خردگرایی، شک‌گرایی، درون‌نگری و فردگرایی چنان در فرهنگ آلمانی‌زبان ریشه دوانده بود که حتی نویسندگان متعهد به جهان‌بینی مارکسیستی حاضر نشدند، آموزه‌های «رئالیسم سوسیالیستی» را بی‌چون و چرا بپذیرند.

**واژه‌های کلیدی:** رئالیسم سوسیالیستی، تک‌آوایی، مناسبت‌های فردگرایی، بینامتنیت، ادبیات آلمان شرقی.

## مقدمه

هنگامی که نویسندگان نام‌آوری چون برتولت برشت، آنا زگرس Anna Seghers و اشتفان هایم Stefan Heym پس از سرنگونی نازی‌ها از تبعید بازگشتند، بخش شرقی آلمان را به عنوان وطن خود برگزیدند، چرا که صادقانه باور داشتند، فقط نظام عدالت‌جوی سوسیالیستی می‌تواند بر «ترس و نکبت رایش سوم»<sup>۱</sup> غلبه کند و تمایلات فاشیستی را که در تار و پود ساختارهای فکری و اجتماعی آلمان ریشه دوانده بود، از هم بگسلد. آن‌ها، در عین حال که میان دو نظام سرمایه‌داری و سوسیالیسم تفاوت فراوان قائل بودند، جامعه ادبی را پیکره واحدی می‌انگاشتند که از ظرفیت‌ها و توانایی‌های ویژه‌ای برخوردار است و می‌تواند راه مستقل خود را بپوید و حتی اختلاف‌ها و شکاف‌های سیاسی را پر کند. (بوتین ۳۹۳)

اما علی‌رغم شعارهای اتحاد و همدلی، ادبیات در شرق و غرب آلمان جهت‌گیری‌های بسیار متفاوتی داشت: در بخش غربی، نویسندگان پس از یک دوره کوتاه تعلل و تأمل و ندانم‌کاری که به «ساعت صفر» معروف است و اشارتی به خلأ فرهنگی دوران پس از جنگ است، توانستند با ایجاد کانون‌های ادبی نظیر «گروه ۴۷» سنت‌های ادبیات فاخر و اندیشگر آلمانی را احیاء و راهکارهای متنوعی برای برون‌رفت از بحرانی ارائه کنند که پس از سقوط نازی‌ها گریبانگیر جامعه ادبی شده بود. اما در بخش شرقی، دست‌اندرکاران و مسئولان سیاسی و فرهنگی از همان ابتدای کار کوشیدند، ادبیات را در خدمت اهداف و آرمان‌های نظام سوسیالیستی قرار دهند و از طریق تلفیق ادبیات ضدفاشیستی دوران جنگ و گرت‌برداری از «رنالیسم سوسیالیستی»، که خاستگاه آن اتحاد جماهیر شوروی بود، سنت‌های درون‌نگر و سنجش‌گرانه ادبیات آلمانی را به چالش فرا خوانند. اما این سیاست‌گذاری‌های «حزب اتحاد سوسیالیستی» در عمل به قهرمان‌پروری، کیش شخصیت و گردگیری از اسطوره‌های ضدفاشیستی انجامید و با اعتراض برخی از نویسندگان روبه‌رو شد. در آغاز دهه شصت، همزمان با ساخت دیوار برلن و اصلاحات اقتصادی در آلمان شرقی، دست‌اندرکاران امور فرهنگی به نویسندگان توصیه کردند، شرایط حساس تاریخی را دریابند، برج عاج فردگرایی را ترک کنند و بیش از پیش در زندگی اجتماعی طبقه کارگر شرکتی پویا داشته باشد. (همان ۴۴۵) التفات متون ادبی به زندگی روزمره کارگران و زحمتکشانشان هر چند در راستای

۱ - برگرفته از نمایشنامه‌ای از برتولت برشت با همین عنوان، (Furcht und Elend des Dritten Reiches) که توسط شریف لنگرانی به فارسی برگردانده شده است.

سیاست‌های حزبی بود، اما بعضی از نویسندگان خلاق توانستند از این موقعیت استفاده کنند و راه را برای طرح دیدگاه‌ها و مضمون‌های تازه بگشایند. یکی از آثار ادبی مهم دهه شصت کتابی است با عنوان ورود به روزمره (۱۹۶۱) اثر بریگیته رایمن Brigitte Reimann. که درونمایه آن به شیوه‌های مختلف در متون ادبی دهه شصت بازتاب می‌یابد. از همین رو تاریخ‌نگاران عنوان این کتاب را به آن برهه از تاریخ ادبیات آلمان شرقی تعمیم داده‌اند (همان ۱۷۴) که در آن، شعارهای پرشور و مطمئن ادبیات قهرمان‌پرور ضدفاشیستی به تدریج رنگ می‌بازد و طرح مسائلی چون زندگی در «سوسیالیسم واقعاً موجود» در دستور کار نویسندگان قرار می‌گیرد. در این مقطع تاریخی، سوژه‌های ادبیات کارگری و آرمان‌های نظام کمونیستی با سنت‌های ادبیات سرمایه‌داری که در آن سیر تکامل فرد در مرکز توجه قرار داشت، تلفیق می‌شوند. (همان ۴۳۳) این جهت‌گیری از دهه هفتاد ابعاد گسترده‌تری می‌یابد و کشور آلمان شرقی شاهد حضور فزاینده نویسندگانی است که هم توجه بیشتری به سنت‌های ادبیات فاخر آلمان و ادبیات مدرن غرب نشان می‌دهند، و هم مسائل روزمره و مشکلات هویتی و فردی را در آثارشان مطرح می‌کنند.

در این جستار، سه اثر مورد نقد و بررسی قرار گرفته که در سه دهه متفاوت پدید آمده‌اند و هر یک از آن‌ها به شیوه خاص خود الگوهای رئالیسم سوسیالیستی و استفاده ابزاری از ادبیات را نفی می‌کند و حضور ادبیاتی مستقل و آزاد از قید و بندهای سیاسی را نوید می‌دهد. در این پژوهش سعی می‌شود، ضمن معرفی بخشی از ادبیات آلمان شرقی به پژوهشگران فارسی‌زبان، به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: کدام ویژگی‌های ساختاری و شگردهای روایی این آثار را از ادبیات رئالیسم سوسیالیستی متمایز می‌کند؟ چه سوژه‌هایی در کانون توجه نویسندگان قرار دارد و چه تصویرهایی از زندگی در نظام سوسیالیستی به خواننده ارائه می‌شود؟

#### بحث و بررسی

روزمره «سوسیالیسم واقعاً موجود» در «آسمان تقسیم‌شده»

کریستا ولف Christa Wolf (۲۰۱۱-۱۹۲۹) نویسنده پرتوان و جستجوگری که از سن ۲۰ سالگی به عضویت «حزب اتحاد سوسیالیستی» آلمان شرقی درآمد بود و افت و خیزهای سیاسی و فرهنگی جامعه کمونیستی در آثار ادبی او به گونه بارزی بازتاب یافته‌اند، یکی از معدود استعداد‌های درخشانی است که در دهه شصت موفق شد از روزنه‌های کوچکی که در

فضای تنگ سیاسی باز شده بود، عبور کند و ضمن رعایت چارچوب‌های مقرر سیاسی، مسایل فردی و اجتماعی را نیز به گونه‌ای به نسبت صادقانه مطرح کند. ولف در زمانی با عنوان *آسمان تقسیم‌شده* (۱۹۶۳)، سرنوشت زوج جوان عاشقی را به تصویر می‌کشد که یکی از آن‌ها از سختی‌ها و بی‌عدالتی‌های جامعه سوسیالیستی به غرب می‌گریزد و دیگری در مقابل این تصمیم حیاتی قرار می‌گیرد که آیا به دنبال عشق ترک دیار کند، یا آن که در محیطی مأنوس با مشکلات جامعه‌ای در حال بازسازی و دگرگونی مبارزه کند.

*آسمان تقسیم‌شده* در واقع سیر تکاملی شخصیت اصلی رمان را بازنگری می‌کند: ریتا پس از حادثه‌ای - که می‌تواند خودکشی به سبب ناکامی در عشق تلقی شود - در بیمارستانی به هوش می‌آید و وقایع زندگی خود را، که نقطه آغاز آن چگونگی آشنایی با شمیم‌دان جوانی به نام مانفرد است، مرور می‌کند: او به تدریج خود را از روابط تنگ و حقیر دهکده‌ای کوچک رها می‌کند و در کلانشهر «هاله» به تحصیل دانشگاهی و به موازات آن به کارآموزی در یک محیط کارگری می‌پردازد. در این رمان، افزون بر خط اصلی روایت، یعنی رابطه عاشقانه ریتا و مانفرد، رخدادهای متعدد محیط کارگری نیز به تصویر کشیده می‌شود: تنش‌های کارگران در محیط کار، توقف تولید به دلیل کم‌کاری و بی‌برنامگی بعضی از مسئولان، فشارهای حزبی برای افزایش سقف تولید و تقایلی دسته‌جمعی کارگران برای رفع مشکلات. هرچند سوژه‌هایی این‌چنینی در دهه شصت، در آثار دیگری نیز که بر اساس رهیافت‌های «رنالیسم سوسیالیستی» نوشته شده بودند، تکرار می‌شد، اما کریستا ولف سعی می‌کند، با سبک روایی ویژه خود، و با لحن پرسشگرانه و تحلیل‌های موشکافانه، از کلیشه‌پردازی‌های رایج پرهیز کند.

ریتا، چه در رابطه با مانفرد و چه در درگیری‌ها و تنش‌های محیط کار، رفته‌رفته اعتماد به نفس خود را ارتقاء می‌دهد و آبدیده می‌شود. مانفرد، که ده سال از ریتا مسن‌تر است، شخصیت پخته‌تر و جاافتاده‌تری دارد؛ او فردی است خردگرا، خودمحور، درون‌گرا «بی‌نهایت متکبر و مهارناشدنی». (ولف ۱۸) رابطه مخدوش مانفرد با پدرش که زمانی عضو ارتش نازی‌ها بوده و پس از قدرت گرفتن کمونیست‌ها، به حزب حاکم پیوسته است، بی‌اعتمادی شدید او به سمبل‌های قدرت را دامن می‌زند. او اهمیت زیادی برای پیشرفت شغلی خود قائل است، اما در جامعه‌ای زندگی می‌کند که به تعالی فرد توجهی ندارد: «آدم‌هایی هستند، که با یک نوک قلم بر تمام آرزوهای انسان خط بطلان می‌کشند. شعارهای عدالت‌جویانه چیزی نیست جز شعار». (همان ۱۱۰) مانفرد در رابطه عاشقانه با ریتا، نقطه ارشمیدسی زندگی خود را می‌یابد و سعی می‌کند بی‌ثباتی موقعیت اجتماعی خود را با تکیه بر عشق جبران کند: «برای

اولین بار احساس می‌کنم بر زمین سفت قدم می‌گذارم و نه بر جزیره‌ای لرزان.» (همان ۶۴) اما او در محل کار با «دسیسه‌گران، بی‌خاصیت‌ها و کارشکنانی» (همان ۱۳۶) سروکار دارد که از سر قدرت‌طلبی، تنگ‌نظری و حسادت، مانع رشد استعدادها می‌شوند. دیگران می‌شوند. هنگامی که کارگزاران حزبی به اختراع مهم مانفرد که شیمیدان قابل و مستعدی است، دست رد می‌زنند، او تصمیم می‌گیرد بخت خود را در غرب بیازماید و پس از خروج از آلمان شرقی، طی نامه‌ای از ریتا خواهش می‌کند به او بپیوندد. ریتا، پس از مدت‌ها بهت‌زدگی و سردرگمی، بالاخره روزی تصمیم می‌گیرد به برلین غربی سفر کند، اما بلافاصله پس از ورود به آن‌جا احساس بیگانگی می‌کند و شبانه به شرق باز می‌گردد. او فرق چندانی میان برلین غربی و شرقی نمی‌بیند، مگر «زرق و برق بیشتر» و «انبوه کالاهایی» که حتی نام آن‌ها را هم نمی‌داند. همان (۱۷۳) دلایلی که مانفرد برای توجیه زندگی در غرب برمی‌شمارد، ریتا را قانع نمی‌کنند و رابطه او با مانفرد نیز دیگر گرمی و شفافیت گذشته را ندارد.

رمان کریستا ولف از پیچیدگی خاصی برخوردار است و خوانش‌های متعددی را ممکن می‌سازد: تصمیم ریتا برای زندگی در آلمان شرقی می‌تواند از سویی همخوانی با انگاره‌های حزب حاکم تلقی شود - که مهاجران به غرب را به مادی‌گرایی، کالاپرستی و مصرف‌زدگی متهم می‌کرد و تکامل و اعتلای فردی را فقط در چارچوب جامعه سوسیالیستی ممکن می‌دانست - و از سوی دیگر نشانه هویت تکامل‌یافته زنی باشد که راه مستقل خود را یافته است و الگوی زندگی خود را بر اساس خواسته «مرد» تعیین نمی‌کند. ریتا در شرایط بحرانی و در محیطی پر از تنش و اختلاف رشد کرده، همراهانی یافته و به موفقیت‌های کوچک زندگی روزمره قانع است و نمی‌خواهد زندگی‌اش را به خاطر دیگری زیر پا بگذارد.

شخصیت‌های متفاوت مانفرد و ریتا در آسمان تقسیم‌شده می‌توانند نمادی برای دو نظام سرمایه‌داری و سوسیالیسم تلقی شوند. سرنوشت مانفرد بیش از هر چیز نمایانگر تلاش انسان در جهت شکستن حصارهای تنگ ایدئولوژیک و دست یازیدن به افق‌های باز برای تحقق بخشیدن به خواسته‌های فردی است. در عین حال، رشد شخصیت ریتا این نکته را تداعی می‌کند که «تکامل و تعالی فرد»، حتی در نظامی که فرد را تابع منافع جمع می‌انگارد، امکان دارد، گرچه برای رسیدن به آن هدف باید دشواری‌های زیادی را به جان خرید. پس «آسمان تقسیم‌شده‌ای» که زوج عاشق را از یکدیگر جدا می‌کند، می‌تواند تعبیرهای متفاوت انسان‌ها از چگونگی زیست فردی و اجتماعی باشد: یکی آمادگی ماندن و مبارزه با مشکلات را دارد و دیگری به دنبال جزیره آرامشی برای تحقق آرزوهای فردی خویش است.

این رمان، نه فقط به لحاظ طرح موضوعاتی که در دهه پنجاه قرن بیستم تابو تلقی می‌شدند، در ادبیات آلمان شرقی نوآوری محسوب می‌شود، بلکه به لحاظ شخصیت‌پردازی و ساختار نیز پیش‌نهاده‌های «رنالیسم سوسیالیستی» را نفی می‌کند. نظریه‌پردازان این مکتب، گئورگ لوکاچ و آندره‌ئی ژدانف، اثر ادبی را تافته‌ای منسجم و هم‌آوا می‌پنداشتند که در آن رخدادهای و شخصیت‌ها به گونه‌ای طبیعی و ارگانیک تکوین و تکامل می‌یابند. آن‌ها فرمالیسم، شالوده‌شکنی و آزمایشگری با ساختار و زبان متن ادبی را نشان انحطاط روحی و فرار از طرح مضمون‌های رئالیستی تلقی می‌کردند و هنجارشکنی‌های کسانی چون آنا آخماتووا و حتی برشت مارکسیست‌مسلك را برنمی‌تابیدند.

هر چند تکامل ارگانیک شخصیت زن در آسمان تقسیم‌شده تا حدود زیادی با پیش‌فرض‌های «رنالیسم سوسیالیستی» هم‌خوانی دارد، اما این شخصیت غل‌وغش‌هایی هم دارد که از چارچوب‌های تعریف‌شده این مکتب پافراتر می‌گذارد. فریدریش انگلس رئالیسم را خلق «شخصیت‌های سنخی در موقعیت‌های سنخی» (ویلیامز ۸۷-۸۶) تعریف کرده بود و نظریه‌پردازان «رنالیسم سوسیالیستی» بعدها این سنخیت را در چارچوب «قوانین و چشم‌اندازهای توسعه اجتماعی» جامعه سوسیالیستی گنجانده بودند. (همان) با در نظر گرفتن این که ماجرای جدایی یک زوج عاشق، پیرنگ اصلی آسمان تقسیم شده است، نه موقعیت ریتا و نه شیوه کنش‌ها و واکنش‌های او، بر حسب انگاره‌های «رنالیسم سوسیالیستی» سنخی محسوب نمی‌شود، چرا که مضمون‌های عشقی و عاطفی و روابط فردی فقط در ارتباط تنگاتنگ با مبارزات طبقاتی و برقراری عدالت اجتماعی اهمیت می‌یافتند و مطرح می‌شدند، و دیگر آن‌که شخصیت پرسشگر و جستجوگر ریتا در مواردی از چارچوب‌های تعیین‌شده «رنالیسم سوسیالیستی» پافراتر می‌گذارد. خواننده‌ای که پایه‌پای این شخصیت، فراز و نشیب رخدادهای را طی می‌کند، تا انتهای رمان نمی‌داند که ریتا، در رابطه با پیوستن به مانفرد و زندگی در غرب، چه تصمیمی خواهد گرفت. این‌گونه عدم قطعیت و باز گذاشتن امکانات مختلف، در بافت «ادبیات پرولتری» آن زمان - که بیشتر انسان‌هایی مصمم و مجهز به اراده انقلابی را به تصویر می‌کشید - نوعی ضعف خرده‌بورژوازی محسوب می‌شود. «ضعف ریتا» اما هنگامی به اوج می‌رسد که دیوار برلین در سال ۱۹۶۱ او و مانفرد را برای همیشه از هم جدا می‌کند و او نومیدانه دست به خودکشی می‌زند.

شیوه بازپرداخت شخصیت مانفرد نیز که به آرمان‌های جامعه سوسیالیستی پشت‌پا می‌زند، در بافت ادبیات آغاز دهه شصت نامعمول می‌نماید. البته قبل از کریستا ولف

نویسندگان دیگری چون آنا زگرس و بریگیته رایمن نیز سوژه‌های مشابهی را در آثارشان به شیوه‌های دیگر مطرح کرده بودند (بویتین ۴۵۳)، اما مسئله گریز به غرب در اذهان عمومی و رسانه‌های آلمان شرقی، همچنان گناهی نابخشودنی محسوب می‌شد و مهاجران به عنوان عناصر خائن و خودفروخته معرفی می‌شدند. شخصیت جذاب مانفرد در آسمان تقسیم شده برداشت کاملاً متفاوتی از ترک وطن به خواننده ارائه می‌دهد: او در میان مجموعه‌ای از چاپلوسان و نان به نرخ روزخوران، نوعی «اصالت» و «صداقت» را تداعی می‌کند و گریز او، نه فرار از مسئولیت، بلکه نتیجه منطقی یک سلسله اقدامات خصمانه است، که استعدادهايش را عقیم می‌کنند و او را به حاشیه می‌رانند.

افزون بر آن، رمان به لحاظ ساختاری نیز هنجارهای «رنالیسم سوسیالیستی» را پشت سر می‌گذارد: نویسنده با استفاده از فن «بُرش و مونتاژ» لایه‌های مختلف زمانی را درهم می‌آمیزد؛ گسست‌ها و جهش‌های پی‌درپی نیز زنجیره روایت را در هم می‌ریزند و «هم‌پیوندی درونی» رمان را، که از اصول اولیه «رنالیسم سوسیالیستی» است، خدشه‌دار می‌کنند.

بدین ترتیب آسمان تقسیم شده به برخی از انگاره‌ها و آموزه‌های گفتمان حاکم تن در می‌دهد و برخی دیگر را نفی می‌کند و از دیدگاه تاریخی میان یک بام و دو هوا معلق می‌ماند. البته باید این نکته را نیز در نظر گرفت که «رنالیسم سوسیالیستی»، نه فقط به خاطر مقاومت نسبی نویسندگانی چون کریستا ولف در ادبیات آلمانی زبان ریشه نگرفت. این رهیافت بطور اصولی از درون ادبیات آلمانی زبان پرنخاسته بود و نوعی گرت‌برداری و دنباله‌روی از نظریه‌های کسانی بود که خود نیز تصور شفافی از اصول اولیه آن نداشتند. حتی اندیشه‌های گئورگ لوکاچ، که دهه‌های متوالی یکی از نظریه‌پردازان مهم «رنالیسم سوسیالیستی» محسوب می‌شد، ملغمه‌ای بود از نحله‌ها و جهت‌گیری‌های متفاوت و سلیقه فردی او: لوکاچ رمان بورژوازی قرن نوزدهم را الگوی ادبیات کارگری می‌پنداشت؛ او بیش از آن‌که به نظریه‌های مارکسیست-لنینیستی متعهد باشد، به دیالکتیک هگلی وفادار بود و در زمینه کارکرد ادبیات نیز، تصورات ارسطو درباره «پالایش روح» را بر نظریه مارکسیستی مبنی بر اهمیت ادبیات در تحولات اجتماعی ترجیح می‌داد. (میتن تسوای ۷۷)

### گشودن افق‌های بینامتنی و گریز از تک‌صدایی

در دهه هفتاد قرن بیستم، ارایش هونکر در هشتمین کنگره «حزب اتحاد سوسیالیستی» آلمان (۱۹۷۱) به سمت دبیر اول حزب انتخاب شد و به موازات جهت‌گیری‌های تازه در زمینه

سیاست‌های اقتصادی، ایجاد فضای باز فرهنگی و اعمال سیاست‌های نرم‌خویانه در گستره آزادی بیان را در دستور کار قرار داد. وعده‌های او در آغاز دهه هفتاد تا حدودی نیز عملی شد و نویسندگانی چون اولریش پلنتسدورف Ulrich Plenzdorf و فولکر براون Volker Braun توانستند برای اولین بار بعضی از آثار انتقادی خود را در مجلات ادبی چون «شکل و معنا» Sinn und Form به چاپ برسانند. (بویتین ۶۸-۶۶)

یکی از آثار مهمی که در این زمان به صورت محدود اجازه نشر یافت، کتاب رنج‌های تازه ورتنر جوان (۱۹۷۲) اثر اولریش پلنتسدورف است که هم در گونه نمایشی و هم به صورت نثر به تحریر درآمده و فیلمی نیز بر اساس آن تهیه شده است. این اثر عنوان و درونمایه خود را از رمان رنج‌های ورتنر جوان (۱۷۷۴) یوهان ولفگانگ گوته برمی‌گیرد و به گونه‌ای پیوسته با آن ارتباط بینامتنی برقرار می‌کند. پلنتسدورف در رنج‌های تازه ورتنر جوان به بازنمایی زندگی جوان کارآموزی می‌پردازد که پس از کشمکش‌هایی در محیط کار و زندگی، در خانه‌باغی در گوشه شهر به انزوای کامل پناه می‌برد، تا دور از تمام قیدوبندهای اجتماعی و ارزش‌های تحمیلی، از طریق کشف و تجربه، نیازها و خواسته‌های واقعی خود را دریابد. ادگار، ضدقهرمان این اثر، اطلاعات بسیار ناچیزی در باره فرهنگ و ادبیات دارد؛ او هنگامی که به دنبال کاغذپاره‌ای برای استفاده در دستشویی می‌گردد، به طور تصادفی رمان گوته را می‌یابد، کنجکاوانه آن را ورق می‌زند و چون شباهت‌هایی میان سرنوشت خود و ورتنر گوته می‌بیند، رمان را تا پایان می‌خواند.

داستان زندگی و مرگ ادگار حکایتی است طنزآمیز و در عین حال اندوهبار از ناهمگونی و ناهم‌سویی خواسته‌های فردی و هنجارهای اجتماعی، و همین مسئله آشتی‌ناپذیری آرمان‌های فردی با قواعد اجتماعی درونمایه مشترک این اثر با رمان رنج‌های ورتنر جوان گوته است که در دوره ادبی «توفان و طغیان» (۱۷۸۵-۱۷۶۷) در تقابل با خردگرایی افراطی عصر «روشنگری» نوشته شده بود. گوته در این رمان سرنوشت جوان فرهیخته و شوریده‌ای را به تصویر کشیده بود، که عشق او به زنی متأهل، در تقابل با هنجارهای اخلاقی جامعه بورژوازی آن دوران قرار می‌گیرد و به انزجار شدید او از محیط پیرامون می‌انجامد. همان‌گونه که ورتنر، در اجتماعی که امکان تحقق آرمان‌ها و رؤیاهایش را از او سلب کرده است، رفته رفته منزوی می‌شود، ادگار قرن بیستمی نیز به پیله تنهایی خود پناه می‌برد تا دور از جبرهای اجتماعی خود را دریابد و توانایی‌های خود را محک زند. این دو ضدقهرمان، افزون بر خودشیفتگی و خودسری، وجوه مشترک دیگری نیز دارند: ورتنر ماجراهای زندگی و عشق خود را در نامه‌هایی خطاب به



دوستش ویلهلم حکایت می‌کند. به موازات او، ادگار نیز حال و روز خود را با استفاده از نقل قول‌هایی از رمان گوته روی نوار ضبط می‌کند و به دوست نزدیکش ویلی می‌فرستد. ادگار خود را هنرمندی کشف نشده می‌پندارد و مانند همتای قرن هیجدهمی خود عاشق زنی متأهل است. البته این دو شخصیت تفاوت‌های بسیاری نیز دارند که کنش‌های بینامتنی را جذاب‌تر و مهیج‌تر می‌کند. ادگار نه تنها چون ورتر فرهیخته نیست، بلکه با ساده‌لوحی و بی‌آلایشی دن کیشوت‌وار خود از کسب معلومات و دانش سرباز می‌زند و گمان می‌برد با خواندن چند کتاب معنای زندگی را دریافته است. او خودبسنده‌گی ورتر و اندوه‌بارگی‌اش را نمی‌پسندد و نگاهی ساده‌انگارانه به جهان پیرامون دارد. شیوه مرگ این دو ضدقهرمان نیز متفاوت است: ورتر خودکشی را تنها راه رهایی از عشق بی‌فرجام خود می‌بیند؛ ادگار چنین تصمیمی را احمقانه می‌پندارد، اما در حین تکوین یک دستگاه رنگ‌پاشی در اثر بی‌مبالاتی جان خود را از دست می‌دهد.

ادگار هم‌چنین زبان فاخر رمان گوته را به سخره می‌گیرد، و با گویشی ویژه، که ترکیبی از واژگان خودساخته و شیوه محاوره قشر نوجوان، و تا حدود زیادی از زبان راوی ناتور دشت (۱۹۵۱) اثر دی جی سالینجر ملهم است، عدم انطباق خود با محیط پیرامون را به نمایش می‌گذارد:

«این ورتر هم عجب احمق‌یه! ده بار با دختره تنهاست (...). ولی چیکار می‌کنه؟ راحت می‌ایسته و بروبر نیگا میکنه تا خانوم با یکی دیگه ازدواج کنه! بعدشم که خودشو نغله میکنه. (...) من که دلم واسه دختره میسوزه. بیچاره حالا مجبوره تا ابد بشینه وردست یه آدم پیروز. (...) و سبک نوشتن رو ببین! همش اشک و آه و قلب و روح و سعادت. من که باور نمی‌کنم که آدم‌یه موقعی، حتی سیصدسال پیش، اینجوری حرف می‌زدن (...) کسی که این مزخرفات رو نوشته، باید بیاد سالینجر من رو بخونه. به این می‌گن اصالت.»  
(پلنسدورف ۳۷)

رنج‌های تازه ورتر جوان که نزدیک به یک دهه پس از آسمان تقسیم شده انتشار یافته است، از مضمون‌های سیاسی تحمیل شده بر ادبیات آلمان شرقی به کلی فاصله می‌گیرد و جهت‌گیری کاملاً متفاوتی را نشان می‌دهد: در حالی که در آسمان تقسیم شده، تصمیم ریتا برای زندگی در نظام سوسیالیستی به این توهم دامن می‌زد که آرمان‌های تحقق‌اعتلای فردی و عدالت اجتماعی هنوز به کلی رنگ نابخسته‌اند، ضد قهرمان جوان و ساده‌دل پلنسدورف، با نفی

سوسیالیسم واقعاً موجود یا به عبارتی با خروج از نظام و زیستن در انزوا، بی‌اعتمادی شدید خود را به نظام اجتماعی به گونه‌ای سلبی به نمایش می‌گذارد. اولریش پلنتسدورف در این اثر شگرد جالبی را به کار می‌گیرد: به موازات انزوای شخصیت اصلی، افق‌های بینامتنی به سوی آثاری گشوده می‌شوند که مضمون‌هایی چون ناهماهنگی فرد و جامعه و انزوای روحی و تنهایی انسان را مطرح کرده‌اند، برای مثال ناتور دشت دی جی سالینجر و روبینسون کروزوئه دانیل دفو (۱۹۱۷). ادگار فقط این متون را نمی‌خواند، بلکه با آن‌ها زندگی می‌کند و از آن‌ها برای رفع نابسامانی روحی خود کمک می‌جوید. هنگامی که در علاقه متقابل زنی که به او عشق می‌ورزد، شک می‌کند، به جای آن که به سراغ او برود، به آن بخش از رمان گوته رجوع می‌کند، که ورتر جوان نیز افکار مشابهی را در ذهن خود می‌پروراند:

«نه. خودم را گول نمی‌زنم! در چشمان سپاهش می‌خوانم که سرنوشت من برایش  
 علی‌السویه نیست. این زن برایم مقدس است. در حضور او تمام تمایلات نفسانی‌ام رنگ  
 می‌بازند.» (همان ۵۸)

بدین ترتیب در جامعه‌ای که امکان آزمایشگری با امکانات هستی از جوانی جستجوگر و شورشی سلب شده است، زندگی در متن جایگزین زندگی واقعی می‌شود. کنش بینامتنی در این اثر کاربرد خلاقانه‌تری نیز دارد و آن گریز از تک‌صدایی و تک‌گویی جامعه‌ای است، که در آن «زبان» در خدمت قدرت حاکم قرار گرفته و واژه‌ها و نشانه‌ها با بار معنایی خاصی اجازه بروز می‌یابند. منتقد ادبی فریتس رادتس در نقدی بر ادبیات آلمان شرقی، به استفاده بی‌حد و حصر از صفت‌های عالی و واژه‌هایی چون «بزرگ» و «بی‌شک» در بافت متون ادبی اشاره می‌کند و آن‌ها را بازتاب انحصارگرایی تفکر ایدئولوژیک در حیطه زبان می‌داند. به اعتقاد او لحن «تحکم‌آمیز»، «مقتدرانه»، «القایی» و «موعظه‌وار» گفتار و نیز کاربرد مکرر ضمیر «ما» از دیگر شگردهایی هستند که به تفکر سنجشگرانه مجال بروز نمی‌دهند و زبانی می‌آفرینند «که جای تأمل و بحث و جدل باقی نمی‌گذارد بلکه متکبرانه حکم صادر می‌کند.» (رادتس ۶۵-۳۶۴)

میخاییل باختین نیز، که نظریه او در باره سرشت «مکالمه‌گرایی» زبان پیش‌درآمدی بر نظریه‌های «بینامتنیت» محسوب می‌شود، در اثر مشترکی با وولوشینوف با عنوان «مارکسیسم و فلسفه زبان» (۱۹۲۹) به این نکته اشاره می‌کند، که قدرت‌های مطلقه تمایل دارند، وجه

«مکالمه بنیاد» زبان را مضمحل و یا حداقل نشانه‌ها را «تک‌طنینی» کنند. (گراهام ۳۹)

پس بینامتنیت در رنج‌های تازه ورتر جوان می‌تواند ستیزی با شیوه تک‌گویی گفتمان مقتدر حاکم تلقی شود - به ویژه آن‌که «انزوای» ادگار خطر تک‌بعدی شدن گفتار متن را افزایش می‌دهد. افزون بر آن بینامتنیت شگردی است برای فرار از یکنواختی و کسالت زندگی روزمره، عبور از مرزهای مکانی و زمانی، گسترش افق‌های فکری و روحی و ایجاد بستری برای تکوین ایده‌های نوین.

«بینامتنیت از زبانی سخن می‌گوید که واژگان‌اش حاصل جمع همه متون موجود است. در این زبان نوعی آزادی عمل در سطح پارول و اعطای قدرتی به گفتمان رخ می‌دهد که بی‌نهایت برتر از قدرت گفتمان تک‌گویی روزمره است.» (گراهام ۱۶۵-۱۶۴)

و نکته دیگر آن‌که ادگار، چه در همخوانی و چه در تقابل با شخصیت‌های متون دیگر، نظیر ورتر و هولدن (شخصیت اصلی ناتور دشت)، به بافت‌های معنایی خاصی رجوع می‌کند، که به هستی طغیانگرانه و شورشی او معنا می‌بخشند و زندگی غریب‌وارانه در حاشیه جامعه را قابل تحمل می‌کنند. او در رویارویی با هم‌تای قرن هجدهمی‌اش، فقط بازتاب تصویر خود را نمی‌جوید، بلکه نکات تفاوت و تفارق را برجسته می‌کند، روحیه دردمبارگی و خودآزارانه دوران «توفان و طغیان» را به باد تمسخر می‌گیرد و در غایت خوانش دیگری از رنج‌های ورتر جوان گوته ارائه می‌کند.

مؤلف رنج‌های تازه ورتر جوان برای پرهیز از تک‌آوایی، افزون بر ارجاعات بینامتنی، شگردهای دیگری را نیز به کار می‌گیرد که مهم‌ترین آن‌ها کاربرد مونتاژ در بُعد روایی است. متن از هم‌کناری گفتگوهای پدر ادگار با دیگران، اظهارات خود ادگار درباره رخدادها، و نقل‌قول‌هایی از رمان گوته تشکیل شده است. این سازه‌های گوناگون به تدریج مثل پازل کنار هم قرار می‌گیرند، اما تصویر واحدی از شخصیت اصلی ارائه نمی‌دهند، چرا که اشخاص مختلف ادگار را از منظرهای متفاوتی می‌بیند و درباره او داوری می‌کنند.

یکی از موضوعات مهم رنج‌های تازه ورتر جوان عدم ارتباط بین نسل‌هاست، به این معنا که پدر ادگار که خانواده را ترک کرده، پس از مرگ پسر، ردپای او را نزد آشنایان و همکارانش می‌جوید. این مسئله بیانگر بیگانگی نسل جوان با آرمان‌های پدرانی است که بنیان‌گذار جامعه سوسیالیستی بوده‌اند. جدایی از پدر، به موازات ناهمسویی ادگار با هنجارهای اجتماعی، می‌تواند وجه نمادینی نیز داشته باشد و طغیان نسل جدید نویسندگان علیه قدرتمدارانی تلقی

شود که الفبای سلطه را بر ادبیات تحمیل کرده و تخیل ادبی را به بند کشیده‌اند. بنابراین متن، هم در لایه‌های روایی و هم با تمهیدات ساختاری، به گونه‌ای بنیادین از گفت‌مان حاکم فاصله می‌گیرد و فروپاشی آرمان‌های نظام کمونیستی را دو دهه قبل از سقوط دیوار برلن، به شیوه‌ای ماهرانه به تصویر می‌کشد.

### انجماد و خمودگی مناسبات فردی در دوست بیگانه

در دهه‌های هفتاد و هشتاد قرن بیستم، علی‌رغم کاهش نسبی سانسور، هم‌چنان محدودیت‌های فراوانی در زمینه آزادی بیان وجود داشت و وعده‌های اریش هونکر، مبنی بر حمایت از فرهنگ آزاداندیشی، در عمل عقیم مانده بود. بعضی از نویسندگان تحت نظر دستگاه‌های امنیتی بودند و بعضی دیگر اجازه نشر آثارشان را نداشتند. اعتراض‌های پراکنده نویسندگان علیه محدودیت‌های مختلف هنگامی به اوج رسید که در سال ۱۹۷۶، تابعیت ولف بیرمن Wolf Biermann، شاعر و آوازخوان جوانی که خط قرمزهای سیاسی بسیاری را در اشعارش زیر پا گذاشته بود، لغو شد. بیرمن در یکی از ترانه‌هایش با عنوان «آلمان، افسانه‌ای زمستانی» - که ملهم از شعری با همین عنوان از هاینریش هاینه است - با زبان هجو و کنایه سازوکارهای خشونت‌آمیزی را به سخره گرفته بود که با عنوان نازی‌زدایی و با هدف تحمیل سیاست‌های استالینی بر نویسندگان اعمال می‌شد: «با سنگ‌پای خشن استالینی / ماتحت خود را چنان محکم ساییدیم / که سرخ و شرحه‌شرحه شد / و اثری از رنگ قهوه‌ای<sup>۱</sup> در آن باقی نماند.» (بیرمن ۷۲)

سلب تابعیت از ولف بیرمن اعتراض گروهی از نویسندگان را برانگیخت و چهره‌های سرشناسی چون هاینر مولر Heiner Müller، کریستا ولف و اشتفان هرملین Stephan Hermlin طی نامه‌های سرگشاده به رهبران «حزب اتحاد سوسیالیستی» خواهان لغو حکم اخراج وی شدند. در این برهه زمانی، موج مهاجرت روشنفکران به آلمان غربی بالا گرفت و نویسندگانی چون راینر کونتسه Riner Kunze، سارا کیرش Sarah Kirsch و گونتر کونرت Günter Kunert به عنوان اعتراض جلالی وطن کردند. کونرت بعدها در متون مختلف از شیوه‌های گروتسک و نابهنجاری انتقاد کرده بود، که برای خاموش کردن ندای آزادی‌طلبی

۱ - رنگ قهوه‌ای در فرهنگ آلمانی وجهی سمبلیک دارد و اشارتی است به حکومت نازی‌ها؛ سربازان نازی یونیفورم قهوه‌ای رنگ به تن داشتند.

بر نویسندگان اعمال می‌شد:

«فقط گفته بودم/ اینجا بوی گند می‌دهد/ که در اثبات خلاف آن/ چند لگن مدفوع بر

سرم خالی کردند.» (کونرت ۱۳۶)

در آغاز دهه هشتاد، نوولی از کریستف هاین Christoph Hein، با عنوان دوست بیگانه (۱۹۸۲) به چاپ رسید که مورد استقبال شدید منتقدان ادبی در غرب و شرق قرار گرفت. نویسنده در این اثر، با نگاهی تیزبینانه و موشکافانه، به بازنمایی مناسبات فردمحورانه‌ای می‌پردازد که در گستره‌های مختلف جوامع صنعتی غرب تجلی بارزی داشتند، اما حضور گسترده و عمیق آن‌ها در کشورهای کمونیستی - که تقویت روح همبستگی انسان‌ها را رسالت خود می‌پنداشتند - تا آن زمان به‌وضوح مطرح نشده بود.

دوست بیگانه به تشریح یک رابطه مدرن و تعریف‌ناشده می‌پردازد: کلودیا، زنی میانسال و پزشکی موفق، مدتی پس از جدایی از همسرش با آرشیکتکی به نام هنری آشنا می‌شود که او نیز زندگی خانوادگی از هم‌پاشیده‌ای دارد و جدا از همسر و فرزندانش زندگی می‌کند. وجوه مشترک دیگری نیز این زوج را به هم پیوند می‌دهد: هنری و کلودیا هر دو به شدت محتاط‌اند و فاصله‌ها را حفظ می‌کنند، چرا که رؤیای خوشبختی را بیهوده می‌پندارند و نمی‌خواهند به دام توهم دیگری بیافتند؛ آن‌ها در باره گذشته یکدیگر چیز زیادی نمی‌دانند و کنجکاوی چندانی نیز نشان نمی‌دهند. در این رابطه، نه از تعهد سخنی به میان می‌آید، نه از عشق، شور و اشتیاق. هر دوی آن‌ها جهنم روابط خانوادگی را تجربه کرده و زخم خورده‌اند؛ هر دو دریافته‌اند که رهایی از روزمرگی سرد و بیروح امکان‌ناپذیر است. شخصیت اصلی نوول، کلودیا، این روابط را با منطق آهنین خود پذیرفته است و حتی آن‌ها را در عکس‌هایی که در اوقات فراغت از مناظر بی‌جان و طبیعت ویران برمی‌دارد، بازتاب می‌دهد. هنری اما هرازگاهی به شیوه خاص خود از جهان افسون‌زدایی شده می‌گریزد؛ او کلاه مضحکی به سر می‌گذارد، تا عدم انطباق خود با محیط را نشان دهد؛ او با سرعت رانندگی می‌کند، در حاشیه مرگ پرسه می‌زند و معتقد است که فقط در سرعت احساس زنده بودن به او دست می‌دهد.

در این نوول به موازات ماجرای هنری و کلودیا روابط زوج‌های دیگری نیز به تصویر کشیده می‌شود که به صورت تصادفی کنار یکدیگر قرار گرفته و مدتی با هم کلنجار رفته‌اند و اکنون در بلا تکلیفی و ندانم‌کاری غوطه می‌خورند. انسان‌های کریستف هاین چون «مونادهای» بی‌پنجره لاینیتس در پيله‌های خودتافته جا خوش کرده‌اند، از ابراز عاطفه و دوستی صادقانه

عاجزند، و فقط در شرایط ویژه‌ای حاضرند از لاک خود بیرون بیایند و به کمک دیگری بشتابند.

در حالی که شخصیت اصلی رنج‌های تازه‌ی ورت‌ر جوان ساده‌لوحانه تصور می‌کرد، می‌توان با زیستن در خانه‌باغی در حاشیه شهر، مدتی از چنگال روابط حاکم گریخت، مناسبات بیرونی که کریستف هاین آن‌ها را در دوست بیگانه به تصویر کشیده است، چنان فراگیر و همه‌جانبه‌اند که گریز از آن‌ها ناممکن می‌نماید. تسلط سنگین این روابط بر همه جنبه‌های زندگی یادآور تعبیرهای «ناصالت» و «درافتادگی دازاین» در «هستی و زمان» (۱۹۲۷) است، که در منظومه فکری مارتین هایدگر «سقوط از سرمنزلی سره‌تر و والاتر» (هایدگر ۴۲۱) تعبیر نمی‌شوند، بلکه بیانگر این نکته‌اند که «دازاین» در شبکه‌ای از پیش‌داده‌ها و پیش‌نهادها افکنده و در آن‌ها مستحیل شده است؛ انسان در چنین موقعیتی فاقد جهانی معنادار است و نمی‌تواند خود را از سایر هستندگان متمایز کند:

«در خانه سعی کردم به این نکته فکر کنم که دیگر چهل ساله شده‌ام، اما چیز خاصی به ذهنم خطور نکرد. اهمیتی نداشت. هیچ تغییری رخ نمی‌داد. آرزو کردم که اتفاقی بیافتد، که چیزی عوض شود، اما نمی‌دانستم چه چیز. در ماه مارس، ساعت‌ها یک ساعت به جلو کشیده شدند و شاید این مهیج‌ترین اتفاقی بود، که در ماه‌های اخیر در زندگی‌ام رخ داده بود.» (هاین ۱۶۳)

مناسباتی تا این حد سرد و بی‌روح، از دل جامعه‌ای برمی‌خیزند که در آن شیوه‌های کار و تولید و زیست اجتماعی به شدت برنامه‌ریزی شده و فضاها محدودی برای ابتکار عمل و خلاقیت انسان و انتخاب الگوهای زندگی در نظر گرفته شده است. زیگمونت باومن در جستاری با عنوان کالبدشکافی کمونیسم، اذعان دارد که کمونیسم «به لحاظ ایمان پرشور خود به این که جامعه مطلوب فقط از طریق طراحی دقیق، مدیریت عقلانی و صنعتی شدن کامل محقق می‌شود، سر تا پا مدرن» بوده (باومن ۲۸۵) و حتی در زمینه مدرنیزاسیون رقابتی جدی با سرمایه‌داری داشته است، اما بعدها نتوانسته با تحولات دیگر سرمایه‌داری همگام شود. در جایی که نظام سرمایه‌داری برای حفظ بقای خود «تولید نیازهای نو» را در دستور کار قرار داد و «نیاز» را به فضیلتی تبدیل کرد که باید جدی گرفته شود، کمونیسم به تأمین نیازهای ضروری انسان‌ها قناعت کرد و حتی سیاست «دیکتاتوری بر نیازها» را پیشه کرد:

«نیازها، که روزگاری حالتی از رنج و عذاب پنداشته می‌شد که مقتضی رفع شدن بود، اکنون (در جهان پست مدرن) چیزی شده بود که خوشایند و لذتبخش بود (...). برای فرد این بدان معنا بود که انتخاب مهم‌ترین معیار زندگی خوب و موفقیت شخصی است: انتخاب آن نوع شخصی که فرد دوست داشت بشود، انتخاب لذت‌هایی که فرد دوست دارد از آن‌ها بهره‌مند باشد، انتخاب نیازهایی که فرد دوست دارد به دنبال آن‌ها برود و آن‌ها را برآورده کند. (...) اکنون چیزی که اهمیت داشت نفس انتخاب بود، نه چیزها یا حالت‌هایی که انتخاب می‌شد. و درست همین انتخاب است که کمونیسم، یعنی دیکتاتوری بر نیازها، نمی‌توانست و نمی‌خواست هرگز فراهم کند.» (باومن ۹۱-۲۹۰)

در نوول دوست بیگانه فقدان تنوع الگوهای زندگی و نبود حق انتخاب انسان‌ها در یکنواختی و کسالت‌بارگی مرگبار روزمره بازتاب می‌یابد. راوی نوول زنی است جاافتاده و نظاره‌گر جهان پیرامون که با نگاهی واقع‌گرایانه تغییر خود یا جهان را کاری ناممکن و بیهوده می‌پندارد و با خرد هیولوار خود خلأ موجود را می‌پذیرد، تا به آرامش دست یابد. او در این شرایط حتی احساس بیگانگی نمی‌کند، بلکه به آنچه پیش‌روی خود می‌یابد تن درمی‌دهد و حتی خو می‌گیرد. رفتار سازشگرانه و تسلیم‌گرایانه کلودیا می‌تواند باز نمودی از روحیه تقدیرباورانه و خمود روشنفکران آلمان شرقی در دهه هشتاد قرن بیستم تلقی شود. خوانندگان این نوول نیز خوانش‌های متفاوتی از این متن داشتند و بعضی از آن‌ها شیوه بازپرداخت شخصیت راوی را بر نمی‌تابیدند: «بعضی از خوانندگان در آلمان شرقی صداقت متنی را تحسین کردند که روحیه بازنده آن‌ها را بی‌کم‌وکاست نشان می‌داد و بعضی دیگر نیز از خمودگی و بی‌تفاوتی راوی این نوول برآشفته شدند.» (کراوس ۱۶)

کلودیا، شخصیت اصلی دوست بیگانه، می‌کوشد در چارچوب همان ساختارهای موجود، هستی خود را به گونه‌ای شکل دهد که کمترین صدمه روحی را متحمل شود. حتی فقدان ارتباطات عاطفی و صمیمانه، که ریشه در مناسبات تولیدی و شیوه‌های زیست اجتماعی دارد، در بافت مضمونی این روایت وجهی منفی یا بیمارگونه ندارد، بلکه شخصیت اصلی آن را آگاهانه می‌پذیرد، تا در مقابل توهم و رؤیا واکسینه شود: «یقین داشتم که باید همیشه فاصله‌ام را با دیگران حفظ کنم، تا گول نخورم، تا خودم را فریب ندهم، در واقع خودم را می‌شناختم و می‌دانستم که آمادگی تسلیم شدن را دارم، آن هم با اشتیاقی کودکانه: همان آرزوی ژرف و شیرین پناه بردن به دامانی امن.» (هاین ۵۹)

هر چند هنری و کلودیا به لحاظ شخصیتی همسنگ و همسان یکدیگر هستند و حتی گاه بدون ارتباط کلامی یکدیگر را درک می‌کنند، اما کلودیا، پس از مرگ هنری نمی‌داند آیا در مراسم خاکسپاری او حضور یابد یا نه. او در فقدان نزدیک‌ترین دوست خود - که از او به عنوان «دوست بیگانه» یاد می‌کند - متوجه می‌شود که اطلاعات چندانی درباره زندگی او ندارد. مرگ هنری نیز به قدری پوچ و بی‌معناست که در ذهن خواننده بی‌معنایی همان قتلی را تداعی می‌کند که در بیگانه (۱۹۴۲) آلبر کامو اتفاق افتاده بود: او در درگیری با چندین جوان مست که کلاه مضحک او را مسخره کرده‌اند، کشته می‌شود. کلودیا که پا به سن گذاشته، با واقع‌بینی خاص خود درمی‌یابد که دوستی نایاب را از دست داده و حضور دوباره چنین انسانی در زندگی‌اش غیرمتحمل است. پس خود را به آخر خط رسیده تلقی می‌کند و تصمیم می‌گیرد، با تنهایی کنار بیاید.

روایت کریستف هاین در عین حال که بعضی از پیش‌فرض‌های مارکسیست-لنینیستی، همچون ادعای تقویت روحیه همبستگی انسان‌ها در جامعه کمونیستی را انکار می‌کند، مصداق همان نظریه معروف کارل مارکس است که: «این آگاهی انسان نیست که هستی او را تعیین می‌کند، بلکه برعکس، هستی اجتماعی است که آگاهی او را تعیین می‌کند.» (مارکس ۹-۸) انسانی که در چار دیواری‌های تعبیه شده در برج‌های مکعبی شکل مأوا گرفته است، رفته‌رفته توانایی‌های عاطفی خود را از دست می‌دهد و تبدیل به هیولایی می‌شود که جز منطقی خشک چیزی از ذهن او نمی‌تراود. شش ماه پس از مرگ هنری کلودیا اقرار می‌کند:

«خودم را برای همه چیز آماده کرده‌ام. هیچ چیز نمی‌تواند جریحه‌دارم کند. دیگر رویین تن شده‌ام. در خون اژدها غوطه خورده‌ام و حتی برگ درخت زیزفونی نیز نتوانسته جراحتم‌پذیرم کند.<sup>۱</sup> در همین غلاف سنگر خواهم گرفت.» (هاین ۱۷۳)

در این نوول حتی سخنی از عشق، که سده‌های متمادی آخرین گریزگاه شاعران و نویسندگانی بود که از تنگناهای روابط اجتماعی به آن پناه می‌بردند، به میان نمی‌آید. شخصیت‌ها به گونه‌ای اتفاقی و گاه به خاطر علائق مشترک مدت زمانی را با هم سپری می‌کنند، اما رابطه آن‌ها فاقد عاطفه، دل‌بستگی، تداوم و ابعاد متفاوتی است.

۱ - اشارتی است به زیگفرد، قهرمان حماسه نیبلونگ‌ها (قرن سیزدهم میلادی) که در خون اژدها غوطه می‌خورد و رویین تن می‌شود، اما برگ درخت زیزفونی که بر شانه‌اش افتاده، جراحتم‌پذیرش می‌کند و او بعدها به خاطر همین نقطه ضعف در نبردی کشته می‌شود.



کریستف هاین موفق می‌شود با کالبدشکافی فردیت مسخ‌شده و کاوش لایه‌های قطور سنگ خارا در روابط انسانی، افق‌های مضمونی ادبیات آلمان شرقی را به شیوه خاص خود گسترش دهد. هانس کراوس به درستی یادآوری می‌کند، که دوست بیگانه فقط رویداد تازه‌ای در ادبیات آلمان شرقی محسوب نمی‌شود، بلکه اثر هنری سنجیده و بکری است که «تاریخ فرهنگ اضمحلال انسان» را بازنویسی می‌کند. (کراوس ۲۴)

بدین ترتیب زیستن در جهانی بدون افسون و جادو، خلأ روحی انسان در روابطی سرد و منجمد، و تشابه الگوهای زیستی در جوامع صنعتی، درونمایه‌های مشترکی‌اند که ادبیات غرب و شرق را چند سال پیش از فروپاشی دیوار برلن به هم پیوند می‌زنند.

#### نتیجه

سه اثر بررسی شده در این جستار هر یک به شیوه مبتکرانه و خاص خود از کرنش به گفتمان سلطه سر باز می‌زنند و خلاقیت ادبی را جایگزین احکام صادره از تربیون‌های قدرت می‌کنند. هرچند کریستا ولف، با مطرح کردن سوژه‌های ادبیات پرولتری در آسمان تقسیم شده تا حدودی به آموزه‌های «رنالیسم سوسیالیستی» تن در می‌دهد، اما در ضمن اقرار می‌کند که گستره‌هایی چون عشق و فردیت در چارچوب‌های مقرر شده و برنامه‌ریزی شده حزبی نمی‌گنجند. رنج‌های تازه و رتر جوان از طریق طرح روحیه شورشگری و تعهدناپذیری نسل جوان به گونه‌ای نمادین با ادبیات متعهد و قهرمان‌پرور پرولتری وداع می‌کند و با گشایش افق‌های بینامتنی از تک‌گویی‌های زبان آغشته به‌ایدئولوژی فاصله می‌گیرد. کریستف هاین در دوست بیگانه به معضلات مناسبات فردمحورانه‌ای می‌پردازد که مختص جوامع کمونیستی نیستند، بلکه به گونه‌ای فراگیر در کشورهای پیشرفته صنعتی ریشه دوانده‌اند.

بدین ترتیب تفکر سنجشگر و خلاق بر اطاعت کورکورانه از دیدگاه‌های جزم‌اندیشانه پیشی می‌گیرد و ادبیات آلمان شرقی با طی فرازونشیب‌های بسیار در چهار دهه حکومت کمونیستی، هم راه مستقل خود را می‌پوید و هم پیوندی مضمونی با ادبیات جهان برقرار می‌کند.

#### Bibliography

Baumann, Zygmunt. (1383/2004). *Esharat-haye Postmoderniteh* (Intimations of Postmodernity). Tranl. by Hassan Chawochian. Tehran: Qoqnoos.

- Biermann, Wolf. (1994/1373). *Deutschland. Ein Wintermärchen* (Germany. A Winter Fairytale). In: *Vom Nullpunkt zur Wende*. Hrsg. Von Krauss, H./Erb.A. Essen: Klartext. S. 71-72.
- Beutin, Ehlert. (1984/1363). *Deutsche Literaturgeschichte* (German Literary History). 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Graham, Allen. (1385/2006). *Beynamatniat* (Intertextuality). Tranl. by Payam Jazdanjoo. Tehran: Markaz.
- Heidegger, Martin. (2008/1387). *Hasti wa Saman* (Being and Time). Tranl. by Siavash Djamadi. Tehran: Qoqnoos.
- Hein, Christoph. (2002/1381). *Der fremde Freund. Drachenblut* (The Stranger Friend. Dragon' Blood). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kraus, Hannes. (1991/1370). *Mit geliehenen Worten das Schweigen brechen* (Break the Silence with Words Borrowed). In: *Text + Kritik*. Christoph Hein. Bd. 111, München: Edition Text + Kritik. S. 16-27.
- Kunert, Günter. (1995/1374). *Schatten entziffern* (Shadow Decipher). Leipzig: Reclam.
- Marx, Karl and Engels, Friedrich. (1971/1350). *Werke* (Works). Band 13, Berlin: Dietz.
- Mittenzwei, Werner. (Hg.) (1975/1354). *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukacs* (Dialogue and Controversy with Georg Lukacs). Leipzig: Philipp Reclam.
- Plenzdorf, Ulrich. (1976/1355). *Die neuen Leiden des jungen W.* (The new Sorrows of Young W.). 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Raddatz, Fritz J. (1976/1355). *Zur Entwicklung der Literatur in der DDR* (On the Development of Literature in the GDR). In: Durzak, Manfred (Hg.): *Die deutsche Liteatur der Gegenwart*. 3. Aufl. Stuttgart: Philipp Reclam. S. 362-90.
- Williams, Raymond. (1386/2007). *Realism wa Roman Moaser* (Realism and the Novel of Contemporary). In: Nazarieh-haye Roman. Tranl. by: Hosein Payandeh. Tehran: Niloofar. S. 83-106.
- Wolf, Christa. (1973/1352). *Der geteilte Himmel* (The Divided Sky). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.