روایتگران شگفتی‌آفرین، حضور خلاقانهٔ زنان نویسنده در ادبیات معاصر آلمان

نرجس خدایی *

استادیار زبان و ادبیات آلمانی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۲/۲/۲۵، تاریخ تصویب: ۹۲/۸/۲۱)

چکیده

در آلمان و در آستانهٔ قرن بیست و یکم، زنان نویسندهٔ توانمندی پا به گسترهٔ فعالیت ادبی نهادند که مهارت آن‌ها در بازنمایی معضلات فردی، بحران‌های اجتماعی و روحیات نسل خویش موجب شگفتی منتقدان ادبی شد. این جستار به معرفی متون سه بانوی نویسنده‌ای می‌پردازد که در آثار خود، وجوه متفاوت زندگی مدرن را به شیوه‌های مبتکرانه‌ای بازتاب داده و با استقبال فراوان محافل ادبی و رسانه‌های فرهنگی روبرو شده‌اند. روایت‌های منتخب در بافت گفتمان‌های مختلف ادبی و فلسفی، و به ویژه با عنایت به رویکردهای «پاپ» و «پست‌مدرن» مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند. افزون بر آن، ویژگی‌ها و نکات تفارق آثار منتخب با «ادبیات فمینیستی» دههٔ هفتاد قرن بیستم که در ستیز با ساختارها و الگوهای مردسالارانه پدید آمده بود، مورد توجه قرار گرفته است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات زنان، پسامدرن، ادبیات پاپ، روابط ناپایدار اجتماعی، ابتذال، کالاوارگی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* تلفن: ۲۹۹۰۲۴۷۲-۰۲۱، دورنگار: ۲۲۴۳۱۷۰۶-۰۲۱، E-mail: khodaee04n@yahoo.de

مقدمه

در آستانهٔ قرن بیست و یکم، پس از افزایش چشمگیر آمار انتشار کتاب و رسانه‌ای شدن متون ادبی، بحث‌های متنوعی دربارهٔ آیندهٔ ادبیات آلمان درگرفت. برخی از صاحب‌نظران معتقد بودند که روند کالایی و رسانه‌ای شدن ادبیات که در دههٔ پایانی قرن بیستم شدت گرفته‌بود، به کمرنگ شدن نقش الگووار نویسنده، یک دست شدن متون و در غایت به انحطاط ادبیات خواهد انجامید. ورنر یونگ در نقدی گزنده بر تحولات جدید بازار ادبیات، با اشاره به جملهٔ معروف فریدریش هولدرلین که زندگی نقش بر آب است و «آن‌چه برجا می‌ماند، از قلم شاعران می‌تراود»، نوشته بود: «آن‌چه برجا می‌ماند، آمار فروش کتاب‌هاست» (یونگ ۱۰).

برخی دیگر از صاحب‌نظران امیدوار بودند که تحولات جدید، ابتکار عمل و رقابت در گسترهٔ ادبیات را افزایش دهد. آن‌ها تکثر فرم‌ها، تنوع سبک‌های نگارش، انقراض غول‌های ادبی و کالایی‌شدن فراورده‌های ادبی را فرایند غیرقابل اجتنابی تلقی می‌کردند که با تثبیت جریان‌های «پاپ» و «پسامدرن» ابعاد گسترده‌تری خواهد یافت. هلموت بُتیگر شرایط جدید را فرصت مناسبی برای ظهور نسل‌های تازه تلقی کرده و نوشته بود: هر چند «میانهٔ میدان خالی است» اما «در حواشی حرکاتی بازیگوشانه، هیجان‌آلوده و نامنظم به چشم می‌خورد» (بُتیگر ۱۲).

در چنین شرایطی، زنان نویسنده‌ای پا به گسترهٔ ادبیات آلمان گذاشتند که مهارت آنان در روایت‌گری و بازنمایی روحیات نسل جوان، موجب شگفتی منتقدان ادبی شد، تا آنجا که رسانه‌های فرهنگی برخی از آنان را «دوشیزگان شگفتی‌آفرین» Fräuleinwunder نامیدند (رک. هاگه ٤٦-٢٤٤). آن‌چه آثار این بانوان را از ردهٔ تفننی‌نویسان و ذوق‌آزمایان متمایز می‌کرد، همخوانی زبان و ساختار روایی‌شان با سوژه‌هایی بود که چندان هم تازگی نداشتند، اما به شیوهٔ خلاقانه‌ای روزآمد و بازپرداخت شده بودند.

این جستار، برآن است تا پس از بررسی متون منتخب سه نویسندهٔ موفق این دوران، یودیت هرمان Judith Hermann، یولی تسه Juli Zeh و زیبیله برگ Sibylle Berg، به پرسش‌های زیر پاسخ دهد: چه ویژگی‌هایی آثار این بانوان را از سایر فراورده‌های ادبی زمان خود متمایز می‌کند؟ آیا در متون منتخبی که در طول کمتر از یک دهه پدید آمده‌اند، سوژه‌ها، فرم‌ها و بن‌مایه‌های مشترکی یافت می‌شود؟ آیا مضمون‌های مطرح شده، دیدگاه ویژهٔ زنان به جهان پیرامون را بازتاب می‌دهند؟ و چه وجوه مشترکی این آثار را با «ادبیات فمینیستی» دههٔ هفتاد پیوند می‌زند؟

هدف از این پژوهش، آشنایی خوانندگان فارسی‌زبان با بخشی از ادبیات معاصر آلمان است که در آن روحیات فردی و مشکلات هویتی نسل جوان غربی، و نیز ناهنجاری‌های ناشی از مناسبات تولیدی و اجتماعی به شیوهٔ مبتکرانه‌ای بازنمایی شده‌اند. با توجه به آن‌که متون منتخب، درون‌مایه‌ها و سبک‌های نگارش بسیار ناهمگونی دارند، نگارنده سعی کرده است در تحلیل آن‌ها از نظریه‌های ادبی و گفتمان‌های فلسفی متعددی وام بگیرد.

بحث و بررسی

ناپایداری روابط فردی و مناسبات اجتماعی در متون یودیت هرمان

آثار یودیت هرمان تأییدی بر ادعای معروف ژان فرانسوا لیوتار است که در جهان پست‌مدرن دوران کلان روایت‌ها به سر رسیده است. انسان نه سؤال هستی‌شناسانه‌ای طرح می‌کند، نه آرزوی بزرگی درسر می‌پروراند، نه ماجراجویانه به کشف سرزمین‌های ناشناخته می‌رود و نه رنج جهان را چون مدال بر سینه حمل می‌کند.

داستان‌های هرمان صحنهٔ حضور آدم‌هایی است کم‌گو، منفعل، بی‌تفاوت، خودسر، قدری مضحک، تاحدودی ابله، بیشتر بازنده و ناکام. نقطهٔ آغاز یک روایت هنگامی است که آدمی مدار تنهایی خود را ترک می‌کند، تنش با دیگری را می‌جوید و خود را به روابط سیالی می‌سپارد که مرزهای باز و مبهمی دارند. هرمان شخصیت‌هایش را با زبانی سخت بی‌پیرایه و ساده به تصویر می‌کشد. او حتی عجیب‌ترین رفتارها و کنش‌ها را چنان بدیهی جلوه می‌دهد که خواننده نمی‌تواند آن‌ها را با مقوله‌های رایج منطق و اخلاق محک زند. گویی فردگرایی نوین غربی پا به گستره‌ای نهاده است که از دیرهنگام رؤیای فریدریش نیچه بود: فراسوی نیک و بد، و رها از بند قراردادهای اجتماعی. در این منظومهٔ روایی هیچ‌کس ناچار نیست نحوهٔ زیست خود را توجیه کند یا به پای‌بست‌ها و هنجارهای اجتماعی تن دردهد؛ انسان حتی در اوج ضعف و زبونی، آزادی عمل دارد و یا به قول ژان‌پل سارتر «محکوم به آن است که آزاد باشد و بار سنگین جهان را بر دوش خود حمل کند» (سارتر ۹۵۰).

آن‌چه در نگاه اول چون هاله‌ای سحرآمیز شخصیت‌های یودیت هرمان را احاطه می‌کند، در نگاهی دقیق‌تر، پیله‌ای است که تنهایی و یگانگی فرد را تضمین می‌کند. انسان، چه در میان جمع و چه در اوج عشق، به موناد خودبسنده‌ای می‌ماند که ورود به جهان ذهنی‌اش برای مخاطب غیرممکن است. خواننده فقط نمای بیرونی انسان را می‌بیند، با رفتارهایی سروکار دارد که نمی‌توان در پس آن‌ها، هنجارها و الگوهای منطقی را جست، با حوادثی که زادهٔ اتفاق‌اند، با

حرف‌هایی که محتوایشان از ناگفته‌ها بیشتر نیست. زندگی کاروانسرایی است بی‌در و پیکر. رهگذران می‌آیند و می‌روند. گاه بین دو نفر جرقه‌ای ایجاد می‌شود، اما آتش فروزانی سرنمی‌گیرد.

در داستان *سونیا* از مجموعهٔ *خانهٔ ییلاقی، بعداً* (۱۹۹۸)، مردی در قطار با دختری به نام سونیا آشنا می‌شود. رابطهٔ آن‌ها با ردوبدل کردن نگاه‌های دزدانه شکل می‌گیرد، با پاییدن رفتارها، وراندازکردن حالت و شیوهٔ لباس پوشیدن یکدیگر، با سبک سنگین کردن لحظه‌های دلچسب و نامطبوع، لحظه‌های دفع و کشش. وقتی هر دو از قطار پیاده می‌شوند، مرد به سونیا توجهی نمی‌کند و می‌رود تا سیگار و روزنامه بخرد. سونیا کنارش می‌ایستد و از او می‌پرسد: «منتظر باشم؟» و مرد، بی‌آن‌که بداند چرا، بله‌ای می‌گوید و بین آن‌ها رابطه‌ای پرافت و خیز آغاز می‌شود. سونیا هر از گاهی به سراغ مرد می‌رود و دور از هر نوع تجربهٔ جنسی، مدتی کنار او زندگی می‌کند. روزی سونیا روی ریل قطار می‌ایستد و از مرد تقاضای ازدواج می‌کند و او از ترس له شدن وی زیر چرخ‌های قطار، جواب مثبت می‌دهد. اما بعدها مرد به زن دیگری پیشنهاد ازدواج می‌دهد و روایت، با کوچ سونیا و احساس فقدانی که در مرد پدید آمده است، به پایان می‌رسد.

درون‌مایهٔ داستان‌های هرمان، نه در جمع‌بندی سادهٔ کنش‌های روایی نهفته است و نه در معدود گفتگوهایی که بین شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود، بلکه در لحظه‌های متناوب همگرایی و واگرایی، تعارض و توازن، همدلی و ناهمزبانی، در لحظه‌های انتظار و دیدار و بیش از هر چیز در ناگفته‌ها:

«سونیا هیچ وقت حرف نمی‌زد، تقریباً هیچ وقت. من تا الآن هم هیچی در مورد خانواده‌اش، کودکیش، محل تولدش و دوست‌هاش نمی‌دانم. اصلاً نمی‌دانم خرج زندگیش را از کجا می‌آورد، درآمدی داشت یا کسی خرجش را می‌داد، آیا به حرفهٔ خاصی علاقه داشت، دلش چی می‌خواست و کجا را» (هرمان ٤٠).

روایت‌های هرمان تجسم آن آرمان‌اند که زمانی رمانتیک‌ها در پی آن بودند: به تصویر کشیدن نوعی رابطهٔ غیرکلامی. حتی می‌توان هالهٔ قدسی زنان دورهٔ رمانتیک را بر تارک شخصیت‌های داستانی هرمان رؤیت کرد، چرا که مهر سکوت بر لب، به دژهایی دور و غیرقابل تصرف می‌مانند. اما بر خلاف زنان آن دوران، زیر سایهٔ مرد زندگی نمی‌کنند و هستی خود را با سرنوشت او گره نمی‌زنند، بلکه در محدودهٔ امکانات خود به صید تجربه‌های تازه می‌پردازند. آن‌ها لحظات کسالت‌بار زندگی را با مصرف مخدرات پر می‌کنند یا برای فرار از

تنهایی در میخانه‌های شهر در کمین انسانی دیگر می‌ایستند. خودمحوری، خودبسندگی و تنهایی اگزیستانسیالیستی آن‌ها، رگه‌هایی از «ادبیات زنانهٔ» دههٔ هفتاد قرن بیستم را در ذهن تداعی می‌کند، اما در حالی‌که نویسندگان آن دوران چون آنه دودن Anne Duden یا ورنا اشتفان Verena Stefan پهنهٔ ضمیر ناخوآگاه خود را در جستجوی خودآگاهی زنانه می‌کاویدند و با ذهنی‌انگاری افراطی خود، گفتمان‌ها و الگوهای مردسالارانه را به چالش فرامی‌خواندند، هرمان از هرگونه درون‌گرایی یا به تصویر کشیدن «زن» به عنوان «قربانی» روابط موجود اجتناب می‌کند. شخصیت‌های او پیلهٔ فردیت خود را بیش از هر چیز در مرزبندی با «دیگری» می‌تنند. آن‌ها مثل زن‌های سیلویا پلات Sylvia Plath یا اینگه برگ باخمن Ingeborg Bachmann درد عشق و تنهایی را قاب نمی‌گیرند و مجنون‌وار و مازوخیستی ستایش نمی‌کنند، بلکه در فقدان دیگری لب‌ها را به هم می‌فشرند، سیگار پشت سر سیگار دود می‌کنند و در حین مرور خاطره‌های گذشته، در را بر رابطهٔ بعدی می‌گشایند. عشق ناپایدار است، و رنج‌های ناشی از وابستگی‌های عاطفی، زودگذر و متغیر. پس نویسنده در بیان چنین عواطفی به ایجاز روی می‌آورد: لرزش نامحسوس لب یا سوزش خفیف معده.

در بسیاری از روایت‌های هرمان، سلسله مراتب جنسیتی و اجتماعی یا طرح نمی‌شوند یا در فرآیند تکوین رخدادها نقش ناچیزی دارند. جایگاه اجتماعی فرد نیز اهمیت چندانی ندارد، مهم آن است که انسان آماده باشد به فرصت‌های محدود هستی امکان تحقق دهد و طرحی نو دراندازد که گاه در مرحلهٔ بدوی شهود و آزمایش باقی می‌ماند و در این صورت نشانگر امکانات بی‌شمار زیستن است.

در داستان *خانهٔ ییلاقی*، *بعداً* مرد خانه به دوشی به نام «اشتاین»، با پولی که معلوم نمی‌شود از کجا به دست آورده است، خانهٔ مخروبه‌ای را می‌خرد و با شور و شعف به دوستی نشان می‌دهد که راوی ماجرا است. اشتاین قصد دارد خانه را تعمیر کند، تا بعدها با رفقایش در آن مکان به عیش و نوش بپردازد. او آرزو دارد در آیندهٔ نزدیک در ایوان خانه بنشیند و غروب خورشید را در پشت برج کلیسا تماشا کند. راوی، در همان نگاه اول متوجه می‌شود که خانهٔ ییلاقی در حال ریزش است و آرزوهای کوچک اشتاین نقش برآب، پس علت خرید آن مخروبه را از او جویا می‌شود:

«اشتاین سیگارش را پراند توی برف، به من نگاه نکرد. گفت: «چی باید بهات بگم. اینجا هم یه امکانه، یکی از چندین و چند امکانی که هست. میتونی ازش استفاده کنی، یا میتونی ولش کنی. من میتونم ازش استفاده کنم، یا ول کنم و برم جای دیگه. میتونیم با هم ازش

استفاده کنیم یا طوری رفتار کنیم که انگار اصلاً همدیگه رو نمیشناسیم. فرقی نمی‌کنه. فقط میخواستم اینجارو نشونت بدم. همین» (همان ۳۳).

هرمان مهارت ویژه‌ای در آفرینش فضاهای اندوهبار و در عین حال غریب و مضحک دارد. برخی از ضدقهرمان‌ها و بازنده‌های او، هستی خود را از همان آغاز بر دریاچهٔ یخی بنا می‌کنند که در حال ذوب شدن است. «او واقعیت‌هایی را به تصویر می‌کشد که از جهات مختلف در حال فروپاشی هستند» (ماگن ٤٨). شخصیت‌های او نیز بیشتر به پرتره‌هایی ناتمام می‌مانند، و این ویژگی‌ها، به جای آن‌که ضعف فن روایی محسوب شود، بالندگی و پویایی خاصی به داستان‌هایش می‌بخشد. شهرت ناگهانی و بی‌نظیر این نویسندهٔ نسبتاً جوان نیز اتفاقی نیست، چرا که او نسلی را به تصویر می‌کشد که طرح‌های هویتی ناشفافی را می‌آزماید، با شیوهٔ ولنگار و آشفتهٔ زندگی خود، الگوهای سنت و فرهنگ را متزلزل می‌کند و راسیونالیسم فزایندهٔ روابط تولیدی را به هیچ می‌انگارد. شخصیت‌های هرمان با انفعال و انتظار و تعلیق، گویی به عمد، حرکت پرشتاب جوامع صنعتی و تکنیک‌زده را انکار می‌کنند و به قول منتقد ادبی ایریس رادیش، «تجسم فردی تضاد با قانونمندی سرمایه‌اند.»

جذابیت داستان‌های هرمان بیش از هر چیز در این نهفته است که روند تکوین و تکامل کنش‌های روایی برای خواننده تا پایان غیرقابل پیش‌بینی می‌ماند، چرا که رخدادها یا زادهٔ اتفاق‌اند، یا نشأت گرفته از یک طرح هویتی به شدت سیال، و یا برامده از ذهنیتی که برای خواننده به کلی مبهم می‌ماند. گرچه داستان‌های او مثل اکثر متون ادبی، جولانگاه فرد و روابط خصوصی‌اند، اما مرزهای روابط انسانی مه‌آلود و نامشخص‌اند: عشق و دوستی از چارچوب مناسبات تعریف شدهٔ اجتماعی جدا گشته و به گستره‌ای فراخ برای خودآزمایی فرد تبدیل شده‌اند؛ توقعات و انتظارات متقابل یک رابطهٔ خصوصی به حداقل ممکن رسیده‌اند. «عشق» از تملک و تصاحب فاصله گرفته، معناهای ثابت، والا، اسطوره‌ای و آرمانی خود را از دست داده، به گونه‌ای که حتی کاربرد این واژه نیز ممکن است موجب سوء تفاهم شود و چه بسا که در تأویل روابط زوج‌های برخی داستان‌های او، واژهٔ «تنش» مناسب‌تر باشد. شخصیت‌های او در برخورد با یکدیگر، تنشی احساس می‌کنند، انگار به قصد خودآزمایی با هم رابطه می‌گیرند، هم‌نشینی و نزدیکی را تجربه می‌کنند و در نهایت از هم دور می‌شوند.

مناسباتی که هرمان به تصویر می‌کشد همسان روابطی است که جامعه‌شناس بریتانیایی آنتونی گیدنز در تحلیل ساختارهای اجتماعی مدرنیتهٔ متأخر، از آن‌ها به عنوان «دموکراتیزه شدن زندگی خصوصی» یاد می‌کند: روابط ناپایداری که با هنجارزدایی از عشق و کمرنگ

شدن شاخص‌های ازدواج و تولید مثل در دههٔ شصت و هفتاد قرن بیستم شروع می‌شوند، و طی چند دهه، به تحول مفاهیم عشق و دوستی و به انعطاف‌پذیری شدید روابط جنسی در غرب می‌انجامند. تحولاتی که آنتونی گیدنز آن‌ها را بسیار پراهمیت می‌پندارد و خوش‌بینانه اظهار امیدواری می‌کند که به نوبهٔ خود تأثیر مثبتی بر کلیهٔ مناسبات اجتماعی بگذارد و آن‌ها را متحول کند (رک. گیدنز ۱۹۹).

بازی «نسل پسانیهلیستی» با حقیقت و مجاز در رمانی از یولی تسه

رمان *رانش بازی* (۲۰۰٤) اثر یولی تسه، نقض ادعای لیوتار است که دوران کلان‌روایت‌ها به سر رسیده است. تسه با مهارتی قابل تحسین، نابسامانی متافیزیکی نسل جوان غربی در آغاز سدهٔ بیست و یکم را تشریح می‌کند، و مخاطرات و گرداب‌های عمیقی را می‌نمایاند که در فقدان آرمان‌ها دهان گشوده‌اند. او تعمقات فلسفی و مضمون‌های اجتماعی را به گونهٔ مبتکرانه‌ای، با کنش‌های داستانی گیرا و مهیج درهم می‌آمیزد، در گفتمانی پویا و متحول، به بحث و جدل دربارهٔ سیاست، جامعه، اخلاق و ضرورت بازنگری در ارزش‌ها می‌پردازد و با نکته‌پردازی‌ها، گزین‌گویه‌ها و تحلیل‌های روانشناختی خود، نشان می‌دهد که متن ادبی هم‌چنان می‌تواند عرصهٔ روشنگری باشد.

از آن‌جایی که طرح روایی این رمان با سؤالات فلسفی و اجتماعی عجین شده است، بسیاری از منتقدان، شیوهٔ نگارش تسه را با متون نویسندهٔ اتریشی روبرت موزیل مقایسه می‌کنند که او نیز به نوبهٔ خود یکی از پیشتازان ادبیات سنجشگر محسوب می‌شود و در بعضی آثارش تعمق فلسفی و روایت را درهم آمیخته است. یولی تسه انکار نمی‌کند که موزیل را استاد فکری خود می‌پندارد و سعی دارد روایتی همسنگ آثار او خلق کند. او حتی در بخش‌هایی از رمان خود، اشاراتی نیز به اثر معروف مرد *بدون صفات* (۴۳-۱۹۳۰) دارد. اما درونمایهٔ *رانش بازی* (۲۰۰٤) به گونهٔ بارزی با اولین رمان موزیل *آشفتگی‌های ترلس جوان* (۱۹۰٦) قرابت دارد، چرا که هر دو رمان، فروپاشی شالوده‌های جهان کهن را در تقاطع با بلوغ جسمی و ذهنی شخصیت‌هایی به تصویر می‌کشند که در مسیر خودسنجی و خودیابی دچار لغزش و خطا می‌شوند.

رانش بازی از نگاه قاضی دادگاهی روایت می‌شود که قرار است دربارهٔ رابطهٔ پیچیدهٔ دو نوجوان دبیرستانی و معلم آن‌ها قضاوت کند و در مقام دانای کل، به تشریح و تأویل حواشی و پیش‌زمینه‌های رخدادهایی می‌پردازد که به پایانی خشونت‌بار منتهی شده‌اند. شخصیت اصلی

رمان «آدا»، دختری است باهوش و منزوی، که به الگوهای رفتاری نسل خود تسلط کامل دارد و در خودشیفتگی و حاضرجوابی گوی سبقت را از همکلاسی‌های خود ربوده است. او که در خانه و مدرسه احساس کسالت می‌کند، پس از ورود نوجوانی به مدرسه که ظاهری غریب، زبانی گزنده و اعتماد به نفسی خدشه‌ناپذیر دارد، بال و پر می‌گیرد و گمان می‌برد، همتای ذهنی خود را یافته است. جوان تازه‌وارد، «آلف القمر، نیمچه‌مصری، یک چارک فرانسوی» (تسه ۱۲۲) گزافه‌گو و بی‌پرواست و ترس‌ها و ضعف‌های خود را پشت نقاب سردی و بی‌تفاوتی پنهان می‌کند. آلف و آدا درگیر رابطه‌ای می‌شوند که تبادل افکار و تفحص در گفتمان‌های روشنفکرانه، بر سویهٔ عاشقانهٔ آن پیشی می‌گیرد. آن‌ها بر خلاف ترلس موزیل، در جستجوی ارزش‌های تازه‌ای نیستند، بلکه خود را «نسل پسانیهلیستی» می‌انگارند، یعنی دورانی که نیهیلیسم از مرحلهٔ یک آگاهی دردناک عبور کرده و به صورت واقعیتی بدیهی و کسالت‌بار درآمده است:

«دیگر چیزی وجود ندارد که بتوان به آن اعتقاد داشت، یا آن که به زبان ریاضی می‌توان به همه چیز اعتقاد داشت. به عبارتی، همه چیز علی‌السویه است» (تسه ٤٩٢).

آلف و آدا بی‌اهمیت‌بودن هستی را دریافته‌اند، اما بی‌اهمیت بودن هستی خویش را نمی‌پذیرند. آن‌ها از یکنواختی زندگی روزمره هراس دارند و سعی می‌کنند خلأ متافیزیکی و بی‌هدفی خود را با چیزی پر کنند که آلف آن را «بازی» می‌نامد:

«بازی، تجسم شیوهٔ دموکرات‌مآبانهٔ زندگی است و تنها شکل زیستن که برای ما باقی مانده. رانش بازی جانشین مذهب شده، بر بازار بورس و سیاست و محکمه‌های قانون و جهان مطبوعات حکم می‌راند و پس از غیبت خدا، تنها تسلی ما برای ادامه حیات است» (همان ٢٦٠).

آن‌چه این جوانان «بازی» می‌نامند، نخست استعاره‌ای است برای توصیف لجام‌گسیختگی مناسبات اجتماعی و عدم حضور عقلانیت در گستره‌های مختلف زندگی، و سپس بهانه‌ای برای آفرینش دنیایی مجازی با قواعدی اختیاری که قرار است، متافیزیک کفن و دفن شده را دوباره نبش قبر کند، چرا که «بازی» به هستی بی‌شکل معنا می‌بخشد و لحظه‌های بی‌هدف را هدفمند می‌کند.

آدا و آلف، تافته‌هایی جدابافته از جامعه نیستند، بلکه از جریانات و گفتمان‌های مختلفی ارتزاق می‌کنند که دیری است از محافل آکادمیک پافراتر گذاشته و به گونه‌ای سطحی به چت‌کده‌های اینترنتی هم راه یافته‌اند. بیش از هر چیز برخی زمزمه‌های تفکرات پسامدرن که

نغمه‌های «وداع» با سوبژه و اُبژه و متافیزیک و آگاهی و حقیقت و زیبایی را سر داده‌اند و به قول مارتین زیل «بزرگ‌ترین دستاورد آن‌ها فقدان است و این توهم که همه چیز را از دست داده‌ای» (زیل ۸۹۰)، در گوش این نوجوانان خام و بی‌تجربه، چون آواز فریبندهٔ پریان دریایی در حماسهٔ *اودیسه*، هم زیباست و هم ویرانگر. آن‌ها نسبی‌گرایی و کثرت‌طلبی این اندیشه‌ها را نمی‌بینند، پس سازه‌هایی را از پیکره جدا می‌کنند و انگاره‌های خود را مطلق می‌پندارند. آن‌ها برخلاف آکادمی‌های مبلغ «فقدان» فقط در پیشوند «پسا» جا خوش نمی‌کنند، بلکه بر اساس فلسفه‌بافی‌های سطحی خود، بازی خطرناکی را طراحی می‌کنند که از نظریه‌های هوشمندانه وام می‌گیرد تا حذف مقوله‌های اخلاقی را توجیه کند. اما از آن‌جایی که «در جهان تولید انبوه، کلیشه‌ها جانشین عملکرد مقولات فکری می‌شوند»، (آدورنو/ هورکهایمر ۳۳۸) آن‌چه از ذهن آن‌ها می‌تراود، ملغمه‌ای است از تصویرهای مبتذل اینترنتی و رسانه‌ای.

آلف که شخصیتی مفیستووار دارد و در مرزهای نبوغ و جنون نوسان می‌کند، با دسیسه‌چینی، معلم ادبیات مدرسه را به تلهٔ رابطهٔ جنسی با آدا می‌کشاند، از صحنه فیلم‌برداری می‌کند و سپس با تهدید به افشای ماجرا و پخش فیلم در اینترنت، معلم را تحت فشار روانی قرار می‌دهد. تقاضاهای مادی دو نوجوان از معلم خرد و ناچیزند، آن‌چه اهمیت دارد این است که بازیگر صحنه‌ای‌اند که خود آن را خلق کرده‌اند و بر نقش خود و سرنوشت دیگری تسلط کامل دارند. آلف، چون دانشمندانی که روی موش‌های آزمایشگاهی تحقیق می‌کنند، معلم را به شدت تحت فشار قرار می‌دهد و به انجام حرکات مستهجن در مقابل دوربین وادار می‌کند، تا حدود انعطاف‌پذیری و مقاومت قربانی و مرزهای اقتدار خود را بیازماید. آدا در این معرکه‌گیری، نقش‌های متناقضی را به عهده می‌گیرد: او که در آغاز همدست و همراه آلف است، در روند تکوین «بازی» رفته‌رفته راهش را از او جدا می‌کند، به لحاظ عاطفی به قربانی نزدیک می‌شود و بعدها پایش را از ماجرا کنار می‌کشد.

قربانی ماجرا اسموتک، معلم لهستانی‌تباری است که با شور و شوق می‌کوشد، آرمان‌های روشنگرانهٔ خود را با شاگردانش تقسیم کند و روح کنجکاوی آنان را برانگیزد، اما خود را به ناگاه در چنگال جوانانی می‌بیند که با سیلابی از جریان‌های متنوع فکری و تصاویر وسوسه‌انگیز رسانه‌ای مواجه می‌شوند، اما قادر نیستند آن‌ها را در ذهن خود سامان دهند؛ جوانانی که از هوش و دانایی زیادی برخوردارند، ولی مرزهای درد و رنج، خطا و گناه، و حقیقت و مجاز را نمی‌شناسند و وقایع پیرامونی متأثرشان نمی‌کند:

«اینجا ملتی زندگی می‌کند که نه پدر می‌شناسد، نه الگو، نه خدا، نه استاد، نه پادشاه.

آدم‌هایی بدون اعتقاد، بدون آرزویی برای آینده و یا خاطره‌ای ارزشمند از گذشته» (تسه ۱٦۸).

برخلاف شخصیت‌های یودیت هرمان که در فضاهایی مه‌آلود بازپرداخت شده‌اند، نویسندهٔ رمان *رانش بازی* با ذکر جزئیات فراوان خواننده را با زیرساخت‌های فکری و هستی اجتماعی شخصیت‌هایش آشنا می‌کند: با زندگی‌های آشفته و از هم‌پاشیده، عدم حضور شاخصی به نام پدر در مناسبات خانوادگی، ناهمزمانی شیوه‌های تفکر و آیین‌های زندگی، استیصال مراجع تربیتی و فقدان الگوهای مناسب رفتاری.

اما تسه از بازپرداخت مسائل اجتماعی هم فراتر رفته و با استفاده از ارجاعات بینامتنی، نقب‌هایی نیز به دنیای اندیشه می‌زند، تا زمینه‌های تاریخی سرگشتگی و سوگم‌کردکی شخصیت‌هایش را برای خواننده ملموس کند. محور ارجاعات بینامتنی، آن بخش از متون فلسفی و شبه‌فلسفی است که در هم‌خوانی با موضوع اصلی رمان، فرسودگی تمدن مغرب‌زمین و انحطاط آرمان‌ها را به نقد کشیده و ظهور بحران‌های تازه‌تری را بشارت داده‌اند. و البته باید اذعان داشت که متفکران آلمانی‌زبان در آفرینش اندیشه‌هایی از این دست تبحری بی‌نظیر دارند: از *مرد بدون صفات* موزیل گرفته تا *انحطاط تمدن مغرب‌زمین* (۱۹۱۸) اسوالد اشپنگلر یا *دیالکتیک روشنگری* (۱۹٤۷) آدورنو و هورکهایمر.

بندبازی میان فلسفه و ادبیات، حرکتی است سخت و پرمخاطره که لاجرم به متن غنا نمی‌بخشد و هنگامی بی‌فرجام می‌ماند که پی‌ساخت منطقی یک اثر ادبی، نقب زدن به جهان اندیشه را برنمی‌تابد و تفکر سنجشگرانه به گونه‌ای تصنعی از بیرون بر متن تحمیل می‌شود. اما رمان *رانش بازی* از این آزمون در مجموع سرفراز بیرون می‌آید. هر چند تورم بیش از حد نام‌های نیچه و موزیل و استنادهای بی‌واسطه به اتوریته‌های نظری در برخی موارد از جذابیت رمان می‌کاهند و بر بدنهٔ آن سنگینی می‌کنند، اما نویسنده موفق می‌شود با تلفیق خلاقانهٔ ارجاعات بینامتنی و لایه‌های روایی، کلیت رمان را از نظریه‌زدگی نجات دهد. یکی از تمهیداتی که او در این زمینه به‌کار می‌گیرد، استفاده از اشارات، کنایات و کاربرد بهین‌جایگزینانهٔ گفتمان‌های نظری است. برای مثال نام مدرسه‌ای که محل وقوع رویدادهای ناگوار رمان است، در همسویی کامل با سوژه‌های رمان انتخاب شده است: مدرسهٔ «ارنست بلوخ»، نام فیلسوفی را بر پیشانی دارد که در بستر تفکرات مأیوسانه و سوگ‌سرایانهٔ دوران خود، زنده نگاه داشتن *اصل امید* (۵۹-۱۹٤۹) را وظیفهٔ فلسفه و راه خروج از بحران‌های فکری و اجتماعی انگاشته‌بود، و در عین حال آخرین ایستگاه نوجوانانی است که سابقهٔ ناهنجاری‌های رفتاری دارند و برخی از آن‌ها، مثل شخصیت اصلی رمان، از مدارس دیگر

اخراج شده‌اند (همان ۷۸). مدرسهٔ «ارنست بلوخ» که آلف آن را به تمسخر «نیروگاه غنی‌سازی ارواح گمشده» می‌نامد، آخرین سنگ در تاریکی والدینی است که از تربیت فرزندانشان عاجز مانده‌اند.

زمانی هانا آرنت Hannah Arendt پس از مشاهدهٔ سیمای ساده و عادی آیشمان، جنایتکار نازی، او را نمونهٔ «ابتذال شر» خوانده بود. رمان *رانش بازی* اما به «روزمرگی شر» و حضور بی‌واسطهٔ آن در رسانه‌های جمعی و تصاویر رایانه‌ای اشاره می‌کند. آنچه دو شخصیت اصلی رمان، با دست یازیدن به شبه نظریه‌های آشفته، ورای مقوله‌های نیک و بد تفسیر می‌کنند (همان ۳۴۳)، در نگاهی دقیق‌تر نسبی بودن عمل آن‌ها و تعداد «تلفات بازی» در مقایسه با سایر وقایع خشونت‌بار و مستندی است که در بخش‌هایی از رمان به آن‌ها اشاره می‌شود، از ماجرای انفجار برج‌های دوقلوی نیویورک گرفته تا ماجرای یورش مسلحانهٔ دانش‌آموزی به مدرسه‌ای در شهر ارفورت آلمان.

نکتهٔ قابل توجه دیگر رمان *رانش بازی*، وام گرفتن از نظریه‌های روشنفکرانه برای دست زدن به شرارت و توجیه شقاوت است. این مسئله وجه تراژیک «بازی» را چنان عمیق می‌کند، که قاضی پرونده پس از آشنایی با مجرمان پرونده و شنیدن جزئیات ماجرا حیرت‌زده برجا می‌ماند: «اگر آن‌چه رخ داده، بازی‌ست، که ما باخته‌ایم و اگر بازی نیست، پس به کلی باخته‌ایم» (همان ۱۰).

هر چند اتحاد دو عنصر شرارت و عقلانیت در گسترهٔ تاریخ و سیاست و ادبیات پدیدهٔ چندان نادری نیست، اما همیشه به گونهٔ شگفتی وحشت آدمیان را برانگیخته است. آدورنو و هورکهایمر با نگاهی به جهان اسطوره و تاریخ در *دیالکتیک روشنگری*، نمونه‌ها و موارد مختلفی را برمی‌شمارند که در آن‌ها، تفکر و قدرت و عقلانیت دست در دست هم نهاده‌اند، تا خشونت و دیگر آزاری را مستدل جلوه داده یا به آن‌ها حقانیت ببخشند. آن‌ها با این تصور خوش‌بینانه و ساده‌انگارانه مبارزه می‌کنند که تفکر و تعقل ناگزیر به آموزه‌های والای اخلاقی و سعادت بی‌چون و چرای انسان منجر می‌شوند و حتی از «نویسندگان سیاه بورژوازی»، نیچه و مارکی دوساد[۱] Marquis de Sade، به خاطر نمودار کردن «اتحاد گسست‌ناپذیر عقل و قساوت»

۱- مارکی دوساد (۱۸۱٤-۱۷٤۰) نظریه‌پرداز، نویسنده و مستهجن‌نگار گستاخ و بی‌پروای فرانسوی که سال‌های زیادی از عمر خود را در زندان به سر برد، کتاب‌هایی نوشته است که مبلغ سنت‌شکنی، بی‌بندوباری جنسی و تمایلات سادیستی، یا به عبارتی کامجویی توأم با خشونت بودند. دوساد شعار «بازگشت به طبیعت» ژان ژاک روسو را به حوزهٔ روابط جنسی تعمیم داد.

در آثارشان تقدیر می‌کنند (آدورنو/هورکهایمر ۲۰۸–۲۰۵).

یولی تسه در *رانش بازی عنصر* شرارت را مطلق نمی‌کند، بلکه به شخصیت‌هایش فرصت بازنگری و تحول می‌دهد و کژروی‌های آن‌ها را در بافت فرایند پیچیدهٔ بلوغ، نوعی خودآزمایی تلقی کرده و به آن‌ها نسبیت می‌بخشد. آدا پس از وقوع یک سلسله رخدادهای مختلف به زندگی ازهم پاشیدهٔ قربانی نزدیک می‌شود و او را تا حدودی درمی‌یابد. اما درست زمانی که آلف «پایان بازی» را اعلام می‌کند، معلم مدرسه که فشار روانی زیادی را متحمل شده، در یک حملهٔ عصبی به او هجوم می‌برد و او را چنان وحشیانه مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد، که وی مدت مدیدی تحت معالجه قرار می‌گیرد. زمانی که پای هر سه نفر به عنوان مجرم به دادگاه کشیده می‌شود، خواننده با جزئیاتی از زندگی راوی داستان یا به عبارتی قاضی پرونده آشنا می‌شود که او نیز از حل تناقض‌های این پرونده عاجز است. او شرایط روانی بزهکاری و زمینه‌های اجتماعی ارتکاب جرم را درنظر می‌گیرد و اعمال نوجوانانی را که در پیچاپیچ بلوغ و شرایط خاص اجتماعی به خلأهای فکری و تو در توهای مجازی رانده شده‌اند، در توازی با جهانی ارزیابی می‌کند، که در آن مرزهای حقیقت و دروغ، و نیک و بد پیوسته درهم ریخته می‌شوند. او به بی‌اعتباری و ناکارآمدی هنجارهای قانونی دربارهٔ این پرونده اعتراف می‌کند و به این نتیجهٔ فلاکت‌بار می‌رسد که سالن دادگاه لاجرم محل ردیابی حقیقت نیست، پس سعی می‌کند به شیوه‌ای تصمیم‌گیری کند که آن را نه «عادلانه»، بلکه «مصلحت‌گرایانه» می‌نامد (همان ۵۲۰).

یولی تسه که در کنار ادبیات، حقوق هم تحصیل کرده است، مخاطب *رانش بازی* را با عدم قطعیت و اختیاری بودن مفاهیمی چون واقعیت و عدالت و قانون رودررو می‌کند، اما در عین حال کتمان این مقوله‌ها و یا بی‌ارزش کردن آن‌ها را خطری بس بزرگ‌تر از حضور نسبی آن‌ها می‌داند (همان). روایت *رانش بازی* پژواک دوبارهٔ همان سؤالی است که آدورنو و هورکهایمر به شیوهٔ دیگری در *دیالکتیک روشنگری* طرح کرده‌بودند: جهان به چه سمت و سویی خواهد رفت، اگر اندیشه‌ها، مفاهیم و دستاوردهای علمی و فناوری که زمانی تصور می‌رفت رهگشای بشریت به آرمان‌شهر روشنگری باشند، خود به سازوکار سلطه و ابزار توحش و ویرانگری بدل شوند؟

کالاوارگی و انجماد روابط روزمره در روایت‌های زیبیله برگ

در داستان‌ها و رمان‌های خانم زیبیله برگ، نویسندهٔ اهل وایمار که از سال ۱۹۸٤ به آلمان غربی کوچ کرده است، نه اثری از زنان اسرارآمیز یودیت هرمان می‌بینیم و نه شمه‌ای از تأملات

فلسفی یولی تسه، چرا که جهان وادی ابتذال است و خدای انسان مصرف. سیارهٔ تک بعدی زیبیله برگ از افراد متحدالشکلی تشکیل شده که در ساعت‌های مشخصی، مورچه‌وار به خیابان‌های مملو از آگهی‌های تبلیغاتی سرازیر می‌شوند، در ساختمان‌های بتونی به کار و تلاش می‌پردازند، سپس طبق قرار تعیین شده دوباره در ساعت معینی در خیابان رها می‌شوند تا شب‌هنگام در سوراخ خانه‌ها بکپند و روز بعد را دوباره به همین منوال تکرار کنند.

زیبیله برگ اسطوره‌نویس حقارتِ روزمرگی است و ساختارشناس روابط سطحی. او، فارغ از هرگونه ژرفانگری و آرمان‌گرایی، در روایت‌هایش فضایی را ترسیم می‌کند که عرصهٔ تاخت‌وتاز بی‌امان راسیونالیسم و زوال تدریجی ارزش‌های انسانی است. برگ مهارت شگرفی در نمایان کردن روابط سترون اجتماعی و درشت‌نمایی حماقت‌های کوچک انسان دارد. آدم‌های برخی روایت‌های او به محصولات یک پروژهٔ شبیه‌سازی آزمایشگاهی می‌مانند، به سایه‌هایی فاقد شخصیت، به عروسک‌هایی کوکی، مجهز به حافظه‌هایی که برای مصرف برنامه‌ریزی شده‌اند:

«مردها به بارهای نیمه تاریک می‌روند تا سر بر میز نهاده، زاری کنند. زن‌ها در مغازه‌هایی آکنده از نور نئون کالاهای فکسنی را از کارتون‌ها بیرون می‌کشند. در مغازه همه چیز عرضه می‌شود، نان چوب‌اره‌ای، کنسرو گوشت با دل و روده، نوشابه‌های حاوی شکر، مارگارین. سبدهای خرید پر است از مایونز، برش‌های نان سفید (...). کالاها طوری در سبدِ خرید انباشته شده‌اند که انگار کسی آن‌ها را روی هم استفراغ کرده. زنان ریزنقش شکارهای روزانهٔ خود را مثل مورچه به خانه می‌کشند. چرا؟ خودشان هم نمی‌دانند. آن‌ها همه چیز را می‌بلعند و احساس خالی بودن می‌کنند و اگر نخورند، احساس گرسنگی رهایشان نمی‌کند» (برگ، ۲۰۰٤، ٤٧).

خانم برگ این جهان به ظاهر یکنواخت و بی‌سایه‌روشن را با لحنی شوخ و هجوگونه توصیف می‌کند و هر چند که از ریشه‌یابی مشکلات اجتماعی سرباز می‌زند، اما با نگاهی بیگانه و غریب، روزمرهٔ انسان را زیر ذره‌بین وارسی می‌کند و با ارائهٔ تصاویری گروتسک و مبالغه‌آمیز، ساختارهای اجتماعی را هم به گونه‌ای تلویحی به نقد می‌کشد.

روایت‌های برگ ویژگی‌هایی دارند که آن‌ها را به ادبیات «پاپ» نزدیک می‌کند. این جریان فرهنگی که خود شامل مجموعه‌ای از گرایش‌ها و سبک‌های نگارش مختلف است و طی چندین دهه فراز و نشیب‌های زیادی را پشت سر گذاشته، اعتراضی است افراطی در دو جهت مختلف. «پاپ»، از یک سو با برجسته کردن ناهنجاری‌ها و پوچی‌های زندگی روزانه،

آینه‌ای مقابل جامعه قرار می‌دهد و از سوی دیگر با اصرار بر عدم حضور عقلانیتی والا در جامعهٔ انسانی و با طرح موضوعات پیش‌پاافتاده، سطحی و مبتذل، ادبیات نخبه‌گرا و روشنگرایانهٔ آلمان را به چالش فرامی‌خواند.

یکی از پیش‌کسوتان پرآوازهٔ ادبیات «پاپ» آلمان رلف دیتر برینکمان Rolf Dieter Brinkmann است که نام او با هنر آوانگارد دههٔ هفتاد قرن بیستم گره خورده و سعی کرده است، با الهام از هنر «پاپ» آمریکایی و پیشتازان سبک «بیت»، آلن گینزبرک و فرانک اوهارا، عناصر و نگاره‌های رسانه‌ای را با کلام تلفیق نموده و دریچهٔ متن ادبی را به دهلیزهای زندگی روزمره بگشاید. کتاب معروف او رم. چشم*اندازها* (۷۳-۱۹۷۲) که برهم‌تافته‌ای از سفرنامه و خاطره‌نگاری و تصاویر متنوع است، تصاویری کریه و زننده از مکانی ارائه می‌دهد که بعد از سفر پربار یوهان ولفگانگ گوته به ایتالیا در سال ۱۷۸٦، سال‌های بسیار مدینهٔ فاضلهٔ هنرمندان اروپایی بود. برینکمان، طی یک سال اقامت در ایتالیا (۱۹۷۲)، با شوری مالیخولیایی و زبانی گزنده به شکار ابتذال و انحطاط می‌رود و بهشت الهام‌بخش گوته را به دروازهٔ جهنم و زباله‌دانی بزرگ گردشگران تنزل می‌دهد. او نکته‌هایی را می‌بیند که دوربین‌های زائران فرهنگی آن‌ها را به‌کلی انکار می‌کنند: دکه‌های محقر بلیط بخت‌آزمایی، کیوسک‌های مزین به مجلات پورنوگرافی، آگهی‌های مستهجن تبلیغاتی، ساختمان‌های بتونی کریه‌منظر و خرابه‌های حواشی شهرها (رک. برینکمان ۱۳).

ادبیات «پاپ»، افزون بر توهم‌ستیزی‌های مکرر، عناصر ناموزونی را به متن روایی پیوند می‌زند که به مذاق پیروان ادبیات فاخر خوش نمی‌آیند و گروتسک، نابجا و یا حتی شوکه‌آور تلقی می‌شوند: مارک‌های تجارتی، ترانه‌های مبتذل و عامیانه، موسیقی‌های رپ و هیپ‌هاپ، آگهی‌های تبلیغاتی، شوهای تلویزیونی و سایر موضوعات پیش‌پاافتادهٔ زندگی روزانه. بدیهی است که در چنین بستری، تلاش برای جستجوی عقلانیت و معرفت و معنا به بی‌راهه‌های بیهودگی منتهی می‌شود.

در راستای این‌گونه بازی با توهمات خواننده، راوی یکی از داستان‌های کوتاه زیبیله برگ از مجموعه داستان‌ها و رپرتاژهای *طلا* (۲۰۰۲)، که از قضای روزگار نویسنده است، به سفر می‌رود، و از همان آغاز با لحنی کنایه‌آمیز به خواننده وعده می‌دهد که به صید رازهای نهانی زادگاهش خواهد رفت. اما مقصد راوی نه ایتالیا و نه یکی از کلان‌شهرهای اروپایی است، بلکه شهری کوچک و دورافتاده به نام «کاستروپ رآکسل» Castrop-Rauxel، که در آن یک سینما و ۸۵ بوتیک چفت در چفت هم قرار گرفته‌اند و طبق ادعای بروشورهای توریستی جزو

دیدنی‌های شهر محسوب می‌شوند. راوی در طول سفر با یکنواختی کسالت‌بار زندگی ساکنان شهر مواجه می‌شود، با روابطی سرد و سترون، و با توده‌های گله‌واری که هستی‌شان بر اساس الگوهای رفتاری رسانه‌ها و آگهی‌های تبلیغاتی شکل گرفته است؛ با آدم‌هایی که قانع و راضی کنار میزهای کافه‌های ارزان‌قیمت می‌ایستند، فنجان‌های قهوه را آرام سرمی‌کشند، سپس اجناس بنجل حراجی شده را زیر بغل می‌زنند و با چهره‌های حاکی از رضایت به خانه می‌روند.

«همهٔ راه‌های شهر به کافهٔ چیبو ختم می‌شوند. ۷۹۸۰۰ نفر اهالی شهر همگی کنار میزهای زردرنگ کافه‌ها ایستاده‌اند. همه بالشتک‌هایی با مارک دکودمو خریده‌اند و اکنون زیر باران ریز قهوه می‌نوشند. از اینجا می‌توان همه چیز را خوب دید. رفاه در ویترین مغازه‌ها فخر می‌فروشد» (برگ ۹۲).

اما نویسنده فقط به بازنمایی آن‌چه قابل‌رؤیت است، اکتفا نمی‌کند، بلکه در جستجوی اسرار شهر به شکار واقعیت‌هایی می‌رود که از دیده نهان‌اند، برای مثال بیکاران شهر که طبق آمار رسمی تعداد قابل‌توجهی دارند، اما اثری از آن‌ها در خیابان‌ها دیده نمی‌شود. راستی آن‌ها کجا مانده‌اند؟ «آیا آن‌ها را زندانی کرده‌اند تا تصویر زیبای شهر خدشه‌دار نشود؟» (همان ۹۳–۹۲) او بعدها، طی گفتگویی با مدیر یک روزنامهٔ محلی به واقعیت دیگری دست می‌یابد که می‌تواند راز نهانی شهر تلقی شود: این نکته که آمار خودکشی در این مکان، از حد متوسط آمار خودکشی در شهرهای دیگر آلمان بالاتر است.

زیبیله برگ حتی تلخ‌ترین مضمون‌ها را با لحنی شوخ و بی‌تکلف بیان می‌کند و در عین حال با مهارت میان گونه‌های ادبی «کمیک و وحشت» نوسان می‌کند (رک. دل‌هوییل ۵۷). او از یک سو با تقلیل پدیده‌ها و ساختارها، و از سوی دیگر با درشت‌نمایی بعضی از ابعاد آن‌ها، تصاویر گروتسکی می‌آفریند و زندگی مسخ‌شدگانی را نشان می‌دهد که به مصرف‌زدگی و روابط کالامحورانه خو گرفته‌اند، و راهی جز انقیاد بی‌چون‌و چرا یا خودکشی نمی‌شناسند. زیبیله برگ مدعی بازنمایی واقعیت نیست، چرا که «بازنمایی ازین اصل آغاز می‌شود که نشانه و امر واقعی با هم برابرند»، بلکه خواننده را به گستره‌هایی می‌برد که «هیچ را پنهان می‌کنند» (بودریار ۹۲–۹۱) و پدیده‌هایی را برجسته می‌کند که ژان بودریار Jean Baudrillard آن‌ها را «وانموده‌ها» می‌نامد، یعنی مجازهایی که بازار و رسانه و تبلیغات آن‌ها را به عنوان «نیاز» به انسان‌ها القا می‌کنند و می‌فروشند، یعنی سراب‌هایی که آرمان‌شهر مصرف‌کنندگان جهان‌اند و در بالاترین مرحلهٔ تکاملی خود، به هالیوود و بالی‌وود منتهی می‌شوند.

اما راوی باهوش‌تر از آن است که خارج از گود بایستد و دیگران را به سخره بگیرد، بلکه

به این نکته واقف است که هیچ موجودی از عوارض این مناسبات فراگیرنده مصون نمی‌ماند. زنگ خطر هنگامی به صدا درمی‌آید که خود او نیز، به دام آرزوهای مبتذل گرفتار می‌آید و در رؤیاهای خود با مردی ازدواج می‌کند که بعدها شهردار کاستروپ می‌شود و هر دو در خانه‌ای تروتمیز، لابه‌لای بالشتک‌های مارک دکودمو زندگی آرام و موفقی را شروع می‌کنند. راوی پس از غرق شدن در رؤیاهایی این‌چنینی، وحشت‌زده درمی‌یابد که ویروس حماقت جمعی به او نیز سرایت کرده است، پس پا به فرار می‌گذارد و بعد از آن‌که رانندهٔ قطار را مجبور می‌کند، هر چه سریع‌تر شهر را ترک کند، سرانجام به حقیقتی که در جستجوی آن بوده است، دست می‌یابد:

«فرار. تنها راه نجات فرار است. چیزی نمانده‌بود که با ویروس‌شان آلوده‌ام کنند. با ویروس آرامش. ویروس پاکیزگی خیابان و روح. ویروسی که شعور را مختل می‌کند و موجودی راضی می‌آفریند که از هر چیز تازه، هراس دارد. ویروسی که انسان‌های حساس را وامی‌دارد یا خودکشی کنند یا در چاردیواری خانه لابه‌لای بالشتک‌های دکودمو جان بکنند. راز کاستروپ رآکسل راز همهٔ شهرهای کوچک است: فرار. اما به کجا؟ به هر کجا که روی آسمان همین رنگ است» (برگ ۹۶).

زبان طنزآلود داستان *کاستروپ رآکسل* هم‌چون دیگر متون مجموعهٔ «طلا»، که حاصل یک دورهٔ پنج سالهٔ پاورقی‌نویسی نویسنده برای مجلات مختلفی چون *اشترن* یا *دی‌تسایت* بوده‌اند، تا حدودی به عناصر ژورنالیستی آغشته است، اما سادگی زبان و لحن روایت، و نگاه سطحی به پدیده‌ها در دیگر نوشته‌های زیبیله برگ نیز مشاهده می‌شوند. باید در نظر داشت که دیدگاه ادبیات «پاپ» به معضلات اجتماعی نه پدیدارشناسانه است و نه آسیب‌شناسانه. هر چند «پاپ» ادعا می‌کند که قصد روشنگری ندارد، اما آدمی را به شیوه‌های تحریک‌آمیزی با ابتذال روزمره رودررو می‌کند.

خانم برگ در مقایسه با غواصی‌های ماجراجویانه یولی تسه، شناگری است که محدودهٔ کوچکی از سطح آب را دور می‌زند، اما موفق می‌شود نگاه خواننده را به سوی جنبه‌هایی از زندگی بکشاند که غول عادت وجه تراژیک آن‌ها را ربوده است.

نتیجه

هر چند سه بانوی نویسنده در زمان و مکان واحدی زندگی می‌کنند، اما نگاه آن‌ها به انسان و جامعه چنان متفاوت است که خواننده را به سه منظومهٔ روایی به کلی متمایز ارجاع

مـی‌دهند: آزمایشگری با امکانات ناچیز هـستی و ناپایـداری روابـط انـسانی در متـون هرمـان، ره‌گم‌کردگی نسل جوان و لجام‌گسیختگی مناسبات اجتماعی در رمان یولی تـسه، و کـالاوارگی و ابتذال روابط روزمره در روایت‌های زیبیله برگ.

علی‌رغم تفاوت اساسی درون‌مایه‌ها و سبک نگارش این متون، احساس فقدان و «خـلاء» در همهٔ آن‌ها حضور چشمگیری دارد، اما به کنش‌های متفاوتی می‌انجامد و به اشـکال متنـوعی در متن تجلی می‌یابد. شخصیت‌های هرمان، خلأ زندگی فردی را با روابطی موقت و ناپایدار و طرح‌هایی مبهم و نیمه‌تمام پر می‌کنند؛ نسل پسانیهیلیستی یـولی تـسه، بـا طراحـی بـازی‌هـای خطرناک و اغواگرانه به ستیز با پوچی و بی‌هدفی می‌پردازد و آدم‌های مسخ شدهٔ روایـت‌هـای خانم برگ کمبودهای زندگی روزمرهٔ خود را با مصرف کالاهای بنجل جبران می‌کنند.

یکی دیگر از وجوه مشترک این متون، عبور از گفتمان‌های «ادبیـاتِ زنانـه» اسـت کـه در دههٔ هفتاد از دل «نوذهنی‌گرایی» Neue Subjektivismus سربرآورده بـود. در آن زمـان بـانوان نویسنده می‌کوشیدند با طرح مضمون‌های خودزندگی‌نگارانـه و بـا تکیـه بـر ذهنیـت، ادراک و احساس «زنانه»، نگاه مردسالارانه را به چالش بطلبند و با سـاختارهای تبعـیض‌آمیـز اجتمـاعی مبارزه کنند. البته در بعضی از روایت‌های منتخب، به ویژه در متون یودیت هرمان، شمه‌هایی از «نگاه زنانه» به جهان دیده می‌شود، اما شیوهٔ گزینش سوژه‌ها، زبان روایی و بی‌تـوجهی بنیـادین به اختلافات جنسیتی، این آثار را از «ادبیات زنانه» دهه‌های هفتاد و هشتاد متمایز می‌کند. شاید این واقعیت که زن غربی امروزه به بخش قابل‌توجهی از مطالبات خویش دست یافتـه، یکـی از دلایل مهمی است که نسل جدید از ادعای مبارزهٔ جنسیتی فاصله می‌گیرد.

بدین ترتیب، آن‌چه متون منتخب را از سایر آثار ادبـی دوران خـود متمـایز مـی‌کنـد، نـه جنسیت نویسنده، بلکه توانایی او در بازنمایی تعـارض‌هـا، تنگناهـا و سـویه‌هـای ناخوشـایند زندگی مدرن در آغاز قرن بیست و یکـم و نیـز همخـوانی بافـت زبـانی و سـاخت روایـی بـا پیچیدگی سوژه‌های مطرح شده است. همین گسترش افق‌های موضوعی یـا بـه عبـارتی دوری جستن از بن‌مایه‌های متداول و مضمون‌های بومی – نظیر عواقب جنگ دوم جهـانی و وحـدت دو آلمان – می‌تواند دلیل دیگری برای استقبال محافل ادبـی از این آثار و رونـق بـازار ترجمـهٔ آن‌ها باشد.

Bibliography

Berg, S. (2002/1381). *Castrop-Rauxel. Da darf ich noch mal hin. Aber wozu*? (Castrop-Rauxel). Köln: Kiepenheuer und Witsch.

---. (2004/1383). *Ende gut* (Happy Ending). Köln: Kiepenheuer und Witsch.

Böttiger, H. (2004/1383). *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (After the Utopias). Wien: Paul Zsolnay.

Baudrillard, J. (1374/1995). *Vanemudeha* (Simulations). Sargashtegiye Neshaneha. Tranl. by Mani Haghighi. Tehran: Markaz.

Brinkmann, R.D. (1997/1376). *Rom. Blicke* (Rom. Views). Hamburg: Rowohlt.

Dollhäubl, C. (2005/1384). *Sibylle Bergs apokalytischer Roman „Ende gut“* (Sibylle Berg's Apocalyptic Novel "Happy Ending"). Bartel, Andrea (Hg.): Verbalträume. Augsburg: Wißner.

Giddens, A. (1993/1372). *Wandel der Intimitaet. Sexualitaet, Liebe und Erotik in der modernen Gesellschaften* (Transformation of Intimacy). Frankfurt am Main: Fischer.

Hage, V. (1999/1378). *Ganz schön abgedreht* (Pretty Twisted). Spiegel, Nr. 12, S. 244-246.

Horkheimer, M./ A., T. W. (1384/2005). *Dialektike Roshangari* (Dialectic of Enlightenment). Tranl. by Mehregan/Farhadpoor. Tehran: Game No.

Hermann, J. (1384/2005). *Khaneye Jeylaghi baadan* (Summerhouse, Later). Hosseini Zad, Mahmoud (Tranl.) Gozarane Rooz. Tehran: Mahi.

---. (1384/2005). *Sonja* (Sonja). Hosseini Zad, Mahmoud (Tranl.) Gozarane Rooz. Tehran: Mahi.

Jung, W. (2001/1380). *Was war? Was bleibt? Was wird? Unfrisierte Thesen zur Gegenwartliteratur* (What Was It? What Remains? What Is?). Lili, 31 .Jahrgang, Heft 124, Stuttgart: Metzler.

Magen, A. (2005/1384). *Nichts als Gespenter* (Nothing but Ghosts). Bartel, Andrea (Hg.): Verbalträume. Augsburg: Wißner.

Radisch, I. (2003/1382). *Berliner Jugendstil* (Berlin Art Nouveau). Die Zeit. 12.06.2003, Nr. 25.

Sartre, J.P. (2002/1381). *Das Sein und das Nichts* (Being and Nothingness). 8. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Seel, M. (1998/1377). *Philosophie nach der Postmoderne* (Philosophy After Postmodernism). Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 9/10, 52. Jahrgang, Stuttgart: Klett.

Zeh, J. (2004/1383). *Spieltrieb* (Gaming Instinct). Frankfurt am Main: Schoeffling & Co.