# ضرورت یک بازنگری ریشه‌یی

**نقدی بر مقالهٔ «مفاک نواندیشی در کویر عسرت موسیقایی»**
**نوشتهٔ کوثر عطایی گلستانهٔ شماره ۳۹**

حامد ثابت

**دوست عزیز جناب آقای کوثری مقالهٔ شما را خواندم و به‌دلیل مشاهدهٔ مجهولات عدیده در آن مقاله. برآن شدم تا در پاسخ شما دوست عزیز این مقاله را به رشتهٔ تحریر درآورم.**

از آغاز مقاله‌تان شروع می‌کنم؛ برخلاف شما که معتقد هستید که مقدمهٔ مقالهٔ شما مقدمه‌یی توفانی است؛ براین عقیده‌ام و به شما می‌گویم که مقدمه بیشتر تکراری بود تا توفانی، دقت بفرمایید: سال‌های سال است که ما در هر مقاله‌یی راجع به موسیقی ایران با تلخی گفتار نویسنده روبه‌رو هستیم و اکثر این نویسندگان معتقدند که علت عقب‌ماندگی ما در موسیقی، فقر و بی‌بضاعتی و مسکنت است، اما من به شما می‌گویم که در این مرز و بوم افراد صاحب تفکر بسیارند و دلیل آن‌که بعضی از این دوستان چیزی نمی‌نویسند و اساساً گوشه‌گیری را پیشه کرده‌اند همانا الفاظ نسنجیده و گاهی نادرست است که بعضی دوستان بی‌بضاعت بر زبان روا می‌دارند. علت آن است که ما یاد نگرفته‌ایم احترام بگذاریم، عقاید هر استادی را محترم بشماریم و گاهی نیز سعی در تجربهٔ فرایض آنان کنیم، مثلاً مشاهده بفرمایید؛ بیات اصفهان از لحاظ تئوریک کاملاً مینور هارمونیک است، اما از لحاظ لحن اجرایی و توقف‌ها

با مینور هارمونیک متفاوت است.

مُد دوریـن هم در یونان مورد استفاده قرار می‌گیرد و هم در استونی و هم در ایتالیا و این لحن اجرایی موسیقی است که کشف منطقهٔ جغرافیایی آن را از طریق گوش امکان‌پذیر می‌کند. باز برای روشن‌تر شدن این موضوع مثال دیگری می‌زنم؛ تفاوت موسیقی چایکوفسکی و بتهوون از چیست، باوجود این‌که هر دو موسیقی خود از سیستم‌های مینور و ماژور بهره جسته‌اند؟ جواب را داریم و البته همه می‌دانیم که در موسیقی پولی‌فونی، هموفونی و ارکسترال دلایل دیگری هم در تمیز دادن این دو نوع موسیقی دخیل هستند.

جناب میرهادی (نویسندهٔ مقالهٔ نقدآلبوم سیر) سؤالی مطرح کرده بودند به این مضمون: «آیا نمی‌توان دشتی را هم به نوعی تعدیل کرد که مانند شور ظاهراً سرکش، رام شود؟» و شما در کمال بی‌اطلاعی این جواب را برایشان نوشتید: «تصورش را بفرمایید! آیا ایشان نمی‌دانند که دشتی از ملحقات شور است و گامش نیز با آن یکی است...»

عرض کردم در کمال بی‌اطلاعی، دوست عزیز

در جواب این شبههٔ شما مطالبی از دکتر مهدی برکشلی و مرحوم علی‌نقی وزیری انتخاب کردم به شرح زیر:

دکتر مهدی برکشلی، کتاب ردیف موسیقی ایران صفحهٔ ۴: «نغمهٔ دشتی خود استقلال کاملی دارد و در حقیقت دستگاه فرعی محسوب می‌شود.» مرحوم وزیری در کتاب نظری موسیقی ایران صفحهٔ ۴۴: «می‌توان گفت که دشتی شور را نیز دربردارد، زیرا برای رفتن از دشتی و گوشه‌های دیگر آن به خاتمهٔ شور هیچ احتیاجی به فرود مخصوص نیست، یعنی طبیعتاً و به راحتی وارد شور گشته و خاتمه می‌یابد.»

پس می‌بینیم که سؤال آقای میرهادی بسیار تیزهوشانه بوده است ایشان بر این امر واقف بوده‌اند که دشتی توانایی آن را دارد که دستگاهی مستقل تلقی شود؛ اما اگر این نقل‌قول‌ها کافی نیست مثال دیگری می‌زنیم: مُد «فریژین» درجهٔ سوم «ایونین» است پس فـریژین بـه نـوعی از ملحقات ایـونین محسوب می‌شود. با این حساب سیستم هارمونیکی قطعه‌یی در مُد فـریژین با سیستم هارمونیکی قطعه‌یی در ایونین باید یکی باشد؛ اما اگر اطلاع داشته باشید می‌بینید که سیستم هارمونیکی این دو مُد کاملاً با هم متفاوت است و اساساً فریژین خود مُد مستقلی شناخته شده است.

**به‌هر حال در این آشفته بازار موسیقی ایرانی** این مباحث بیهوده است، زمانی که بحث سر این است که تعداد دستگاه‌های موسیقی ایران چند تا هستند؟ ۷ تا؟ ۱۲ تا؟ ۵ تا؟!!! و این‌که آیا دستگاه شور همان دوگاه[1] است یا خیر؟

علت ایـن شبهات و تناقضات این است که سنت‌گرایانی چون شما از این‌که موسیقی ایرانی جامه‌یی علمی بپوشد در هراسند. بیایید کمی بی‌تعصب به موسیقی سنتی کشورمان بنگریم و بدانیم کـه این موسیقی تافته‌یی جدا بافته از موسیقی‌های فولک و بومی مناطق دیگر این کرهٔ خاکی نیست و بدانیم علت این‌که موسیقی ایرانی پیچیده بـه‌نظر مـی‌رسد غیرسیستماتیک بودن مباحث آن است در حالی که اگر موسیقی ایرانی به

شکل علمی مطرح شود و یا به‌قولی جامهٔ امروزی بپوشد قابل استفاده‌تر و دست یافتنی‌تر است مثلاً دقت بفرمایید هنوز هم که هنوز است باوجود این‌همه تکنولوژی و پیشرفت بشر بحث سر این است که فلان استاد وقتی شور «سل» می‌نوازد «لاکُرن» را درست کوک می‌کند یا نمی‌کند. به نظر شما چنین بحث‌هایی مسخره نیستند؟ یا این‌که بحث سر آن است که ماهور با راست‌پنجگاه تفاوت دارد یا خیر برای این‌که به‌صحت عرایض‌ام پی ببرید باز مطلبی از جناب وزیری در کتاب موسیقی نظری عیناً نقل قول می‌کنم:

«گام راست‌پنجگاه همان گام «ماهور» است منتهی در تار چون سیم‌های زرد را عوض «سل»، «فا» (پنجم بم‌تر از سیم‌های سفید) گوگ می‌کنند صداداری ساز عوض شده و موسیقیدانان سطحی به حقیقت موضوع پی نبرده و آن را یکی از دستگاه‌های مهم فرض می‌کنند. اگرچه ما هم برای موافقت با آن‌ها تعبیری یافته‌ایم که تا حدی منطق دستگاه راست پنجگاه را تأمین می‌کند و آن این است که پنج دستگاه گذشته را که شور ـ ماهور ـ همایون ـ چهارگاه و سه‌گاه است (نوا را جزو شور و اصفهان را جزو همایون فرض کردیم) همه را به‌عنوان یک دستگاه اجرا کنند و این عمل را نیز از قدیم مرکب‌خوانی گفته‌اند. این است که در راست‌پنجگاه تمام گوشه‌های مهم هر دستگاهی خوب است خودنمایی نموده و فروز «فرود» به ماهور بیاید ـ راست خود یک آوازی بوده که در موسیقی قدیم نوشتهٔ ما عنوانی دارد و پنجگاه هم گوشه‌یی است.

اما امروز اصل موضوع مهم‌تر از این دو گوشه است. در واقع آوازی است که همهٔ آوازها در آن زده می‌شود، پس گام و تُن‌شناسی آن عیناً همان است که در ماهور ذکر کرده‌ایم و در این‌جا برحسب معمول گام فا را که در تار معمول است برای نمونهٔ اصلی و دادن انگارهٔ تُن دستگاه مأخذ می‌گیریم.»

اما بحث‌های تخصصی‌تر در باب موسیقی ایرانی هم از حوصلهٔ ما به‌دور است و هم از حوصلهٔ این مقاله.

دوست عزیز توجه بفرمایید که چرا موسیقی ایرانی باید این‌گونه عقب‌افتاده و سنتی باقی بماند؟ چرا نباید ساختار آن برهم ریخته شود؟ بشر امروز از موسیقی انتظار «پولی‌فونی» دارد. ما از «مونوفونی» بودن موسیقی ایرانی خسته شده‌ایم و این موسیقی با این شکل و با این فرم هیچ جذابیتی ندارد و حتی احساسات را برنمی‌انگیزد. مگر نه این که من هم یک ایرانی هستم پس چرا از این میراث گذشتگان کسب لذت نمی‌کنم. اصلاً از کجا معلوم که موسیقی ایرانی طی این همه سال دستخوش تغییرات متعدد نشده باشد، با کمی تفکر در تاریخ گذشتهٔ ایران می‌توان یقین کرد که وقتی جنگ‌های متعددی از قبیل حملهٔ اعراب، حملهٔ مغول‌ها... توانسته بر زبان فارسی چنین تأثیرات عمیقی بگذارد آیا نتوانسته بر موسیقی ایرانی که به نوعی طفیلی شعر و ادبیات است تأثیراتی گذاشته باشد. اصلاً از کجا معلوم که موسیقی اصیل ایرانی پس از گذشت این همه سال توانسته باشد اصالت خود را حفظ کند، ما هم اکنون از این موسیقی انتظارات دیگری داریم.

و حال سوالی دیگر، اصلاً چرا واژهٔ پست‌مدرن برای شما تا این اندازه عجیب به‌نظر می‌رسد؟ مگر نه این که ما مدرنیسم را چه به غلط چه به درست تجربه کرده‌ایم؟ مگر نه‌این که تأثیرات مدرنیته را هرروز مشاهده می‌کنیم؟ چگونه باید به شما ثابت کرد که دوست عزیزا ما نه در دورهٔ صفویه زندگی می‌کنیم و نه در دورهٔ قاجار، ما در آغاز قرن بیست‌ویکم هر روز با محصولات تکنولوژی دست‌وپنجه نرم می‌کنیم و نمی‌توانیم این تناقض بزرگ را بپذیریم. نمی‌شود که خودمان از دورهٔ مدرن گذر کنیم و موسیقی‌مان هنوز مرتجع و عقب‌افتاده بماند.

آقای کوثری عزیز آب هرچقدر هم که زلال باشد اگر راکد بماند می‌گندد و این تعفن هم آب را فرا می‌گیرد و هم هر کسی را که از آن بنوشد.

اگر از من بپرسید براین اعتقادم که سیستم دستگاهی و ردیفی که بخش عمدهٔ آن مربوط به دورهٔ قاجار است نیز باید برداشته شود و باید به‌دنبال سیستمی جدید برای موسیقی ایرانی بگردیم زیرا این سیستم دستگاهی و ردیفی جای رشد و پیشرفتی ندارد و بیشتر ولنگار به‌نظر می‌رسد.

آقای کوثری در مقالهٔ شما دیدم که بارها از پست‌مدرنیسم به‌عنوان مُدروز یاد کردید اما هرچه در البسه‌فروشی‌ها، بوتیک‌ها و عطر و ادکلن‌فروشی‌های مختلف گشتم اثری از این مُدروز شما نیافتم. و اما در مورد دو محلولی که از آن یاد کردید؛ محلول آپولو[2] و معجون دیونیسوس[3] این دو تفکر هم که متعلق به یونان باستان است و صحبت راندن از این دو تفکر مربوط به سال‌های سال پیش است.

هنرمند امروز تلاش می‌کند تا اندیشه و احساس خود را یکسویه کند تا به هنری جدید، تأثیرگذار و استخوان‌دار دست یابد که حاوی هردوی این‌ها باشد و البته هرکدام از این دو به تنهایی ناقص به نظر می‌رسد.

حال نگاه کنید و ببینید که اگر مثلاً جنبهٔ عقلانی و کلاسیک را از یک فلسفه جدا کنیم چه اتفاقی خواهد افتاد، برای اثبات این نقص بخش‌هایی از باب هشتم صفحهٔ ۵۷، رسالهٔ موسیقی «بهجت‌الروح» تألیف عبدالمومن بن‌صفی‌الدین» را عیناً نقل می‌کنم:

«در آن مجالس جهت هر کسی چه باید خواند.

اگر مردم مجلس مرطوب و سفیدپوست باشند باید که نغمات بم بنوازد چون عراق و راست و مخالف و نهاوند و لازمیات این پرده بنوازد آهسته تا چون به گوش این طایفه آید بنابر تری که در دماغ ایشان است موجب سرور و بهجت این طایفه گردیده از عیش بهره‌مند گردند.

اگر مردم مجلس کوتاه قد سرخ‌چردهٔ کبود چشم باشند باید نغماتی چند بنوازد که نسبت به مریخ داشته باشند چون ماهور و نهفت و کردانیه و نوروز خارا و مایهٔ ذوالخمس، که شدّی است در آلات طرب‌نوازد.

اگر اهل بزم مردم دراز بالای گندمگون باشند باید که زنگوله ونهاوندک و رهاوی و جهاز و بوسلیک و پنجگاه خواند.

اگر مردم مجلس فقرا باشند ماهور و نوا و بزرگ خوانند.»

آیا این همان چیزی است که شما از نگرش دیونیسوس انتظار دارید این متن تلاشی داشت تا با بیانی احساسی به تشریح موسیقی ایرانی بپردازد.

دوست عزیز جناب آقای کوثری! چون در مقالهٔ شما دیدم که به فلسفهٔ یونان باستان علاقهٔ وافری دارید برآن شدم تا مقالهٔ خود را با جمله‌یی از فیثاغورث به‌پایان برسانم و تقدیم حضورتان کنم:

«سکوت را بیاموزید و بگذارید ذهن آرام شما گوش فرادادە و جذب نماید.»

پانوشت‌ها:

۱. دوگاه نام گوشه‌یی است در مقام تُرک.

۲. Apolo

۳. Dionisus

# فاشیسم رابطه

## سن تو و سن من و سن جهان
## با سال‌ها پیمانه نمی‌شود

(از شعرِ بازی تمام است / اینگه‌بورگ باخمان)

محمدرضا فرزاد

به‌راستی که عمر بعضی‌ها، با سال‌ها پیمانه نمی‌شود. اینگه بورگ باخمان، شاعرهٔ اتریشی. از آن دسته آدم‌هاست که «عرض» زندگی‌شان از «طول» آن بیشتر است؛ از این‌رو گاه‌شماریِ پرشتاب زندگی پربارِ زنی چون او این چنین بی‌قرار، بی‌فایده می‌نماید. عجیب‌تر آن که نسلی از نویسندگان کشورهای مجاورِ زادگاه او اتریش، یعنی سوئد و آلمان، در این صفت با او مشترکند؛ ولفگانگ بورشرت آلمانی، استیگ داگرمن سوندی، پل‌سلان آلمانی و... عجیب‌تر آن که همهٔ آن‌ها هم مثل او خودکشی کرده‌اند. کارنامهٔ عمرشان کوتاه اما درخشان است. با این حال به‌صرف آشنایی، لاجرم باید گفت که؛ اینگه بورگ باخمان، در سال ۱۹۲۶ در شهر کلاگن فورت Klagen furt در جنوب اتریش به‌دنیا می‌آید. در دانشگاه اینس‌بروکِ شهر گراتس، درس فلسفه و حقوق می‌خواند. در سال ۱۹۵۰، با نوشتن رسالهٔ دکترای خود با نام «نظری انتقادی به فلسفهٔ مارتین هیدگر» از دانشگاه فارغ‌التحصیل می‌شود. در دههٔ ۵۰ میلادی، سلسله مقالاتی را دربارهٔ «محدوده‌های زبان و بیان» تحت تأثیر آراء «لودویگ ویتگنشتاین» به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد. در میانهٔ سال‌های ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۳، برای گروه تلویزیونیِ «سرخ/سفید/سرخ» نمایشنامه‌های رادیویی می‌نویسد. با انتشار اولین مجموعه شعرش در این سال‌ها، جایزهٔ «گروه ادبی ۴۷» را دریافت می‌کند. در میانهٔ سال‌های ۱۹۵۳ تا ۱۹۵۷ در ایتالیا منزل می‌کند و گاه‌گاهی به‌عنوان پژوهشگر آزاد در دانشگاه هاروارد امریکا به تحصیل می‌پردازد. سال‌های ۱۹۵۴ و ۵۵ را با نام جملی راث کلر برای روزنامهٔ «آلمانیه زایتگاست» در ایتالیا، مقالات سیاسی می‌نویسد. در سال ۱۹۵۸، نویسندهٔ سوئیسی ماکس فریش را در پاریس ملاقات می‌کند، ماکس فریش، دلباخته‌اش می‌شود. آن دو به‌هم می‌پیوندند و تا اوائل دههٔ ۶۰ میلادی با هم‌اند اما ترک بی هنگام و سرزدهٔ باخمان، فریش را تا سرحد جنون، آشفته می‌کند. در سال ۱۹۵۹، به خاطر نگارش نمایشنامهٔ رادیویی «خدای خوب منتهن»، چند جایزهٔ مشهور از جمله جایزهٔ The war blind را از آن خود می‌کند. در سال ۱۹۶۱، مجموعهٔ داستان‌های کوتاهش، جایزهٔ منتقدان برلین را می‌رباید. موقتاً، از سال ۱۹۶۲ به بعد، در مونیخ، برلین، زوریخ و رم، اقامت می‌گزیند. در اواسط دههٔ ۶۰، چندین بار به مصر و سودان سفر می‌کند. در سن سی و سه‌سالگی، به‌عنوان نخستین استاد کرسی درس «شعرشناسی» دانشگاه فرانکفورت انتخاب می‌شود و در همان‌جا، سخنرانی‌هایی دربارهٔ «وضعیت اگزیستانسیل شعر و شاعر» ایراد می‌کند. در سال ۱۹۶۴، جایزهٔ افتخاری «گئورک بروختر» را دریافت می‌کند و چهار سال بعد نشان ملی اتریش را. در سال ۱۹۷۳، در لهستان در چند جلسه شعرخوانی شرکت می‌کند و در همین سفر است که از چندین اردوگاه اجباری در آشوویتس و بیرکناو نیز دیدن می‌کند. باخمان در روز ۱۷ اکتبر سال ۱۹۷۳ در رم درگذشت، در حالی که تنها ۴۷ سال داشت. بیست سال بود که به وطن بازنگشته بود، در تبعیدی خودخواسته بود. چون به‌قول ژولیا کریستوا: نوشتن بدون نوعی تبعید ممکن نیست. او خود را هم از زبان و هم از آلمان تبعید کرده بود. وطن هرگز برایش وطن نبود. سه هفته بعد از آن که خانهٔ غربتاش در یک آتش‌سوزی (خودخواسته) سوخت (آتش را یک نخ سیگار به راه انداخته بود) در بیمارستان درگذشت.

«خودم را از ریخت نمی‌اندازم. خودم را می‌سوزانم. بعد مالینا باید به پلیس و اورژانس زنگ بزند، باید به حواس‌پرتی و بی‌توجهی‌اش اعتراف کند، به این‌که گذاشته زنی نیمه‌جان در آتش، آرام‌آرام بسوزد. سرپا می‌ایستم، صورتم را مقابل

**لتهٔ سرخ روی بخاری می‌گیرم، روی همان‌جا که شب‌ها تکه‌های کاغذ را می‌سوزانم، نه این‌که بخواهم نوشته‌یی را بسوزانم نه، بلکه همیشه می‌خواهم آخرین و تنها سیگارم را روشن کنم.»**

از رمان مالینا ۱۹۷۱

**...باید به‌خواب رویم عزیزم، بازی تمام است.**
**پاورچین پاورچین**
**پیرهن‌های سفید باد می‌کنند.**
**پدرومادر می‌گویند: وقتی نفس‌هامان را به‌هم می‌دهیم**
**ارواح به خانهٔ ما می‌آیند.**

از شعر بازی تمام است

شعر باخمان دو دغدغهٔ عمده دارد: زبان و زنان. در ادامه سخن، کوتاه به این دوسویهٔ شعر او خواهیم پرداخت. شعر باخمان به لحظه‌یی از شعر و ادبیات آلمانی زبان تعلق دارد که «جنگ» و تجربهٔ کشتار، ذهن و زبان شاعر را آزار می‌دهد. سال‌هایی‌ست که نسلی از نویسندگان «زیر سایهٔ بمب» (به گفتهٔ والتر نیس) گذشته را در حال، زنده می‌کنند و برمی‌انگیزند. ماری فالبروک در کتابش «هویت ملی آلمانی پس از کشتارها» از نوعی مشغله ذهنی و عذاب وجدان عمومی سخن می‌گوید. او معتقد است که مردم می‌خواستند هرچه سریع‌تر تصاویر گذشته را ببلعند، گذشته را احضار نکنند و فراموشش کنند. بازنمایی این عذاب وجدان در استعارات و کنایات مبهم شعر سلان و باخمان، در عین‌حال روشنگر فعل متناقض یادآوری و فراموشی بود. در سال ۱۹۵۱، تئودور آدورنو در جایی گفت که «نوشتن شعر پس از آشوویتس، عملی وحشیانه است.» پرسش آدورنو، سال‌ها بحث و گفتار غالب محافل ادبی آلمان بود. آیا هنر ـ و شعر ـ ممکن است؟ هاینریش بل در تلاشی برای تنظیم بوطیقای ادب پس از جنگ می‌گوید: «هم شاعر و هم مخاطبانش، هر دو از «بازماندگان»اند، آن‌ها هر دو با بمب‌ها زیسته‌اند، بمب‌ها را در جیب‌هایشان، در کنار سیگار و کبریت، حل کرده‌اند. با بمب، زمان، بُعد دیگری به خود می‌گیرد.» گونتر گراس در بیانیه‌یی دیگر می‌نویسد: «همهٔ ما ـ شاعران دههٔ ۵۰ ـ آگاه بودیم، می‌دانستیم که به نسل آشوویتس تعلق داریم، البته نه در مقام مجرم... و همچنین می‌دانستیم که حکم آدورنو، بالاخره با نوشتن‌هایمان، باطل خواهد شد.» حکم آدورنو، بیش از آن‌که حکمی مُنزل باشد، چالشی پر برکت بود، این حکم باعث شد تا نویسندگان از درِ انتقاد به گذشتهٔ خویش درآیند و وجود خود را در مقام شاعر، توجیه و تفسیر کنند. در این میان، زبان، نقشی هستی‌شناختی داشت. زبان به‌قول باخمان، نوعی مجازات بود. بندیکت اندرسون در مطالعه و پژوهش‌اش در باب ناسیونالیسم و «اجتماعات تخیلی» می‌گوید: «زبان در تعریف ملیت آلمانی، نقشی حیاتی‌تر بازی می‌کند، نقشی که در مورد زبان کشورهای دیگر این‌طور نیست.» در پایان دههٔ ۴۰، درست پس از بمباران‌ها، زبان و منظرهٔ ذهن آلمانی درهم آشفت. زبانی نو تحت نام «ادبیات ویرانه‌ها» سربرآورد، زبانی با ماهیتی گسیخته و درهم شکسته. و اما شعر باخمان در این گیرودار، فصل مشترک شعر متعهد «برتولت برشتی» و شعر ناب و تغزلی «گوتفرید بنی» بود. شعر او اغلب زیبا و ملامت‌بار است، گویی صدای شعر صدای پیامبری‌ست که به کار موعظه و خطابه مشغول است. تصاویر اشعارش بسیار تیره و تارند و اغلب متأثر از تجربیات شخصی او هستند. در عوض، آثار منثور وی به‌شدت متوجه مسائل اجتماعی و مشکلات زنان است. او می‌گوید که برای «جلوگیری از وقوع فجایع» می‌نویسد. از سوی دیگر او در پی آن است که پیش از پایان یافتن «مهلت دفاع» از وجدان آلمانی و «مهلت انکار» گذشتهٔ شرم‌آور ملی، به اعترافاتش عمقی فلسفی دهد. او همواره در حوادث جامعه خویش زندگی کرد دقیقاً مثل زن و شعر که همواره به بهانهٔ جنون، حاشیه‌نشین‌اند، او هیچ‌گاه با زبان غالب و رایج کنار نیامد، در آن مستحیل نشد و هویت حاشیه‌نشین‌اش را بدین‌طریق حفظ کرد: «ما تصور می‌کنیم که زبان را می‌شناسیم، از این رو با آن مدارا می‌کنیم، تنها شاعر است که نمی‌تواند با آن کنار بیاید.» در شعری می‌نویسد:

**من با زبان مادری‌ام**
**با این تودهٔ ابری که مرا در برگرفته است**
**از میان تمامی زبان‌ها می‌گذرم**
**آه که چقدر تیره شده است**
**نوای تاریک باران!**

راوی رمان «مالینا» در جایی می‌گوید: «باور کن، بیان کردن حماقت است، از حماقت ما نشأت می‌گیرد... مردم این‌جا نمی‌میرند، کشته می‌شوند.» برخی منتقدان مثل فیلیپ فیلکینز معتقدند کلمهٔ «این‌جا» در این‌جمله به «وین»، «عشق» و «محدوده‌های زبان» اشاره دارد. باخمان معتقد است انسان با زبان رابطه‌یی فاشیستی دارد همان‌طور که زن و مرد. او می‌گوید فاشیسم با ریختن اولین بمب‌ها آغاز نشد بلکه «فاشیسم اولین چیزی است که در هر رابطهٔ زن و مردی شکل می‌گیرد.» و در این میان زن یگانه قربانی این رابطه است. باخمان در پی گریز از رابطه است. (تا پایان عمر ازدواج نمی‌کند). در اثر «مالینا» همان‌جا که راوی در یک شکاف توی دیوار، ناپدید می‌شود و در داستان مشهور «اوندینه می‌رود» یا «خداحافظ اوندینه» (این داستان به قلم علی‌اصغر حداد ترجمه شده است) آن‌جا که راوی اسطوره‌یی مؤنث در آب ناپدید می‌شود و مرد مذکر Hans

را بروی زمین تنها می‌گذارد نوعی گریز و ترک دیده می‌شود ترس از فاشیسم، تجربیات زنانه در جامعهٔ پدرسالار به‌ویژه زندگی هر روزهٔ زن در خانه، از درون‌مایه‌های مهم آثار وی بودند. کارن آخیرگر معتقد است که باخمان ساخت‌شکنی و برخورد فمینیستی فراگیر در دههٔ ۷۰ را سال‌ها پیش‌تر، به‌عنوان رویکرد اصلی آثارش برگزیده بود. او می‌گوید همان‌طور که بربنت محال بودن «خوبی» را در جامعهٔ سرمایه‌داری اعلام می‌کند، باخمان هم محال بودن عشق را در جامعه‌یی توده‌وار که منتهن نمونهٔ آن است، تایید می‌کند. آثار منثور او بشدت متأثر از تصاویر انجیلی، تصاویر «کتاب خلقت» هستند. ماهیت جنگ‌گونهٔ رابطهٔ زن و مرد، از دیگر درون‌مایه‌های اصلی آثار اوست. «جنگ بود. تو خود جنگ بودی. خودِ خودت... این‌جا همیشه جنگ است. همیشه خشونت است. نوع است. جنگی ابدی‌ست» (مالینا). پژوهشگران دیگری چون سارالناکس، مونیکا آلبرشت و زیگفرید ویگل نیز معتقدند آثار او متأثر از تاریخ و اجتماع پیرونی‌ست و نوشتار او بحث‌هایی چون پسااستعمارگرایی و ساختارشکنی و برخوردهای بینامتنی عوامل تاریخی را پیش می‌کشد. رمان مالینا نمونهٔ کامل این رویکردها و مباحث است. مالینا، پرتره شخصی زنی‌ست که با «همزاد مذکر»اش زندگی می‌کند. داستان رابطهٔ زنی با همزاد مذکر خود و مردی به‌نام ایوان است. راویِ زن داستان، همواره کابوس می‌بیند. در یکی از کابوس‌هایش پدرش را در هیئت مردی نازی می‌بیند که او را در یک اتاق گاز می‌کشد. او پس از جدایی از مالینا و ترک ایوان به سوی ناکجا می‌رود. جایی که مردها نباشند: «جدا شدن، هولناک‌تر از عاشق شدن و باهم نبودن نیست. من در «ایوان» زیستم و در «مالینا» مُردم. گرچه منتقدان به مالینا از منظری زندگی‌نامه‌یی نگاه کرده‌اند اما باخمان هیچ‌گاه نپذیرفت که رمانش، بازتاب رابطهٔ او با ماکس فریش است.

**کتاب‌نگاری باخمان**

۱. خدای خوب منتهن (۱۹۵۸) نمایشنامه رادیویی
۲. ندایی به دب‌اکبر (۱۹۵۶)
۳. لیبرتوی اپرای «شاهزاده هامبورگ» (۱۹۶۰)
۴. سی‌امین سال (۱۹۶۱) مجموعه داستان
۵. زنجره‌ها (۱۹۵۴) نمایشنامهٔ رادیویی
۶. لیبرتوی اپرای «نجیب‌زاده جوان» (۱۹۶۵)
۷. توفان زز (۱۹۸۶)
۸. مالینا (۱۹۷۱)
۹. کتاب «فرانتسها و مرثیه‌یی برای «فانی گولدمن» (۱۹۹۹)

اینگه بورگ باخمان

برگردان: محمدرضا فرزاد

**مهلت مقرر**

**روزهای سخت در راه‌اند.**
**مهلت انکار**
**به افق پایان نزدیک می‌شود.**
**به‌زودی بند کفش‌ات را می‌بندی**
**و سگ‌ها را به مانداب‌ها می‌رانی.**

**روده‌های ماهی**
**در باد، یخ زده‌اند.**
**لوپین‌ها[۹]، سوسوزنان می‌درخشند**
**و نگاهت، مه را می‌شکافد:**
**مهلت انکار**
**به افق پایان نزدیک می‌شود.**

**در دوردست، همسرت**
**در شن فرو می‌رود**
**شن، برگیسوی باد افشانده‌اش می‌پاشد**
**گلساتش را می‌پوشاند**
**و او را به سکوتی مبدل می‌سازد.**

**به اطرافت نگاه نکن.**
**بند کفش‌ات را ببند**
**سگ‌ها را بتاران**
**ماهی را به آب بینداز**
**و لوپین‌ها را له کن!**
**روزهای سخت در راه‌اند.**

۹. لوپین: گیاه سالهٔ بلندی که گل‌های کوچکی به رنگ‌های آبی، صورتی، ارغوانی، سفید و زرد می‌دهد. گیاهی شبیه به لوبیا گرگی یا باقلای مصری.