

بررسی اندیشه‌های اینگه‌بورگ باخمان بر اساس نقد داستان همه‌چیز فرح نارنجی*

دکترای زبان آلمانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

یرسا درخشان مقدم**

استادیار گروه زبان آلمانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران
تاریخ دریافت: ۹۷/۰۷/۰۹، تاریخ تصویب: ۹۸/۰۹/۰۵، تاریخ چاپ: تابستان ۱۴۰۰

چکیده

اینگه‌بورگ باخمان، شاعر و نویسنده توانمند اتریش، در داستان همه‌چیز، تصویری از انسان غربی عصر مدرن ارائه می‌دهد که با وجود پیشرفت‌های فناوری هنوز قادر نیست رابطه‌ای بخردانه و هم‌تراز با هم‌نوع خود برقرار کند. وی با بهره‌گیری از عناصر داستانی یریش‌ذهنی، راوی داستان را به‌زیبایی به‌تصویر می‌کشد. در این داستان، راوی درمانده و سرگشته از زندگی در دنیای تضادها، در صدد فرار به‌دنیایی نوین و آرمانی (اتوپیا) است، اما گرفتار در حصار زبان، باز به حرکت خود در مدار نومیثی، دل‌شکستگی و بیهودگی ادامه می‌دهد. باخمان در این داستان؛ چالش اصلی راوی و همسرش را زبان و ناتوانی‌اش در بیان افکار و احساسات می‌داند، بی‌آنکه به‌سرخوردگی انسان مدرن از مرگ ارزش‌های اخلاقی و معنویت اشاره کند. جستار حاضر با بهره‌گیری از روش کتابخانه‌ای و اسنادی تلاش می‌کند، ضمن بررسی ساختاری و محتوایی داستان همه‌چیز، دیدگاه‌های اعتقادی و دغدغه‌های این نویسنده آلمانی‌زبان را به‌تصویر کشد و در بوتۀ نقد گذارد.

واژگان کلیدی: باخمان، نویسنده آلمانی‌زبان، داستان همه‌چیز، تحلیل ساختاری، تحلیل

محتوایی، چالش زبان

* E-mail: farah.narendji@yahoo.com (نویسنده مسئول)

** E-mail: parisa_dsh@yahoo.com

۱- مقدمه

ادبیات آیینۀ تمام‌نمای رویدادها، آیین‌ها، رفتارها، تلاش‌ها و اندیشه‌های جامعه و در یک‌سخن؛ زبان حال و شناسنامهٔ یک‌ملت است که می‌توان یک‌جامعه را با بررسی محتوا و موضوع ادبیات آن شناخت، رویدادها و رفتارهای اجتماعی را دانست و سیر دگرگونی پدیدارهای اجتماعی را ردیابی کرد. رخدادها، رویدادها، آداب و رسوم، رفتارها، اندیشه‌ها و پایگاه‌های اخلاقی و اجتماعی؛ نموداری از پیشینهٔ تاریخی و فراز و فرودهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی یک‌ملت و به عبارتی بهتر؛ زبان گویای آن به حساب می‌آیند. بسیاری از این رویدادها را می‌توان در دریای بیکران شاهکارهای ادبی جستجو کرد (ر. ک. روح‌الامینی، ۱۳۷۹: ۹). سرایندگان و نویسندگان، در اعصار مختلف، به‌واگویی دردها و برهنه‌کردن زخم‌های جامعه پرداخته و همواره در پی بیداری مردم، دادخواهی، مبارزه با سلطه‌جویی و سلطه‌پذیری قلم زده و شعر سروده‌اند. ادیبان آلمانی زبان نیز برون از این قاعده نبوده‌اند. آنان به‌فراخور حال و نیاز جامعه، با توجه به رویدادهای تاریخی و سیاسی خاص؛ مانند آغاز یک سده، یا جنگ‌های بزرگ و سرنوشت‌ساز، آثاری ارزشمند برجای نهاده‌اند. از جمله کسانی که در این راه گام نهاده است، اینگه‌بورگ باخمان، شاعر و نویسندهٔ زن اتریشی است. «وی در ۲۵ ژوئن سال ۱۹۲۶، هشت سال پس از پایان جنگ جهانی اول و فروپاشی امپراتوری اتریش-مجارستان، در شهر مرزی کلاگن‌فورت از پدری معلم و مادری خانه‌دار زاده شد. زادگاه باخمان شهره به‌شهر سه‌ملیتی (مولر، ۲۰۱۱: ۱۲۷)؛ در همسایگی سه‌فرهنگ اتریش، ایتالیا و اسلوانی قرار دارد. زندگی در این منطقه، باخمان را برآن داشت تا در آثار خود، در پی یافتن جامعه‌ای آرمانی فراتر از مرزها و جغرافیا با زبانی مشترک و قابل فهم برای تمام ملل باشد (آلبرشت، ۲۰۱۳: ۲). باخمان سیزده‌ساله بود که جنگ جهانی دوم را تجربه کرد. رویدادهای این جنگ؛ تأثیری ژرف و مانا بر روان حساس وی گذاشت، به‌گونه‌ای که پس از گذشت سال‌ها، هنوز یادروزهای تلخ و دردناک یورش وحشیانه نازی‌ها به‌زادگاهش را از یاد نبرده است:

«یورش هیتلر به‌کلاگن‌فورت، لحظهٔ خاصی بود که کودکی‌ام را نابود کرد. (...)
وحشیگری‌هایی ملموس، عربده‌کشی‌ها و آوازخوانی‌ها و رژه رفتن‌ها، برای نخستین بار هراس از مرگ را در من پدید آورد» (هاپکمیچر، ۱۹۹۱: ۱۶).

باخمان پس از پایان جنگ، نخست در شهر اینسبروک و سپس در گراتس و وین به تحصیل در رشته‌های فلسفه، روانشناسی و زبان آلمانی پرداخت. وی در سال ۱۹۵۰ از پایان‌نامه دکترایش با عنوان *پذیرش انتقادی فلسفه وجودی مارتین هایدگر*^۱ دفاع کرد و به دریافت درجه دکتری نائل آمد. استاد راهنمای باخمان در این پایان‌نامه، فیلسوف مشهور ویکتور کرافت، عضو برجسته حلقه وین بود که انگیزه گرایش باخمان به آرای فلسفی این گروه یعنی پوزیتیویسم منطقی^۲ شد (ر. ک. اشتوتسگر، ۲۰۰۱: ۶۶). ردپای اندیشه‌های حلقه وین، به‌ویژه فیلسوف اتریشی لودویگ ویتگنشتاین در همگی نوشتارهای او آشکارست. باخمان در این رساله با انتقاد از هایدگر، به موضوع محدودیت زبان در بیان مسائل مابعدالطبیعه پرداخته است. وی با تأسی از ویتگنشتاین باور دارد که این‌گونه امور را نمی‌توان در قالب کلمات گنجاند. به عبارت دیگر، منطق زبان فقط می‌تواند از اموری معین و درباره مفاهیمی معین سخن بگوید، در حالی که مسائل مابعدالطبیعه برون از مرزهای زبان قرار دارند. بنا به عقیده ویتگنشتاین؛ زبان ما، همان مرزهای جهان مایند، یا به تعبیری دیگر، جهان تنها تا آن اندازه و تا جایی وجود دارد که می‌تواند در قالب زبان ما گنجانیده شود و آنچه فراتر از این حد است، بی‌معنی است. بنابراین مابعدالطبیعه و یا مسائل متافیزیکی از نظر ویتگنشتاین، نیز حلقه وین در کل بی‌معناست (ر. ک. کنترنو، ۲۰۱۴: ۲۳۵ و ۲۳۶). باخمان تحت تأثیر این گروه، در مصاحبه‌ای به انتقاد از فلاسفه آلمانی می‌پردازد که در باب متافیزیک سخن گفته‌اند:

«سرنگون باد فلسفه متافیزیک آلمان که عامل بدبختی ماست...» (کُئیل، ۱۹۸۳: ۱۳۶).

وی در ادامه انتقاد از مابعدالطبیعه، در رساله خود به شرح مقاله رودلف کارناب، فیلسوف و عضو شاخص حلقه وین، می‌پردازد. نتیجه حاصل از مقاله کارناب تحت عنوان *غلبه بر مابعدالطبیعه از طریق تحلیل منطقی زبان*^۳ به حذف ریشه‌ای متافیزیک می‌انجامد (ر. ک. کارناب، ۱۹۷۸، ۲۳-۳۴). باخمان رساله خود را با این جمله از ویتگنشتاین به پایان می‌برد که

^۱ Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers

^۲ پوزیتیویسم منطقی یکی از پرآوازه‌ترین مکاتب فلسفی سده اخیر است که صاحب‌نظران بسیاری در پیدایش آن سهیم بوده‌اند. این مکتب علیه مابعدالطبیعه شورش همه‌جانبه‌ای را سامان داد و در واقع آن را یکسره به‌دور انداخت، اثبات‌پذیری تجربی را تنها معیار معناداری گزاره‌ها و قضایا دانست و بر این اساس گزاره‌های مابعدالطبیعی را به دلیل آنکه قابل اثبات تجربی نیست فاقد معنا برشمرد (بلوردی، ۱۳۸۷: ۱۴).

^۳ Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache

«در باب آنچه که نمی‌توان سخن گفت؛ باید سکوت کرد» (باخمان، ۱۹۸۵: ۱۱۵) تا مهر تأییدی بر این دیدگاه باشد که طرح مسائل فلسفی بر پایه بدفهمی از منطق زبان است. باخمان در سال ۱۹۵۲ به حلقه ادبی گروه ۴۷ پیوست و با نویسندگانی چون پل سلان، ایلزه آیشینگر و کلاوس دموس آشنا شد. وی در سال ۱۹۵۳ نخستین مجموعه شعر خود را با عنوان مهلت کوتاه^۱ منتشر ساخت. این مجموعه که جایزه ادبی گروه ۴۷ را از آن خود کرد، سبب شد تا وی به‌عنوان شاعری توانمند در عرصه‌های ادبی مطرح شود. پس از آن در سال ۱۹۵۶ دومین و آخرین مجموعه شعرش را با نام خطاب به خرس بزرگ^۲ به چاپ رساند که موفق به دریافت جایزه ادبی شهر برمن شد. در این مجموعه، واژه خرس بزرگ که می‌تواند هم به معنای خرس نیرومند جنگل و هم نام صورت فلکی دب اکبر (هفت‌اورنگ بزرگ) در آسمان باشد، نماد زبان است که دور از دسترس و رام نشدنی است و باید با آن به مبارزه برخاست. در این اثر، باخمان از دشواری زبان و محدودیت آن برای شاعر سخن گفته است و شاید به این سبب است که وی با وجود ذوق و استعداد فراوان شاعری، پس از این مجموعه، خاموشی گزید و شعری نسرود (ر. ک. رهنما، ۱۳۸۰: ۲۰). این شاعر اتریشی در سال ۱۹۶۱ بود که به نثر روی آورد و در دهه سی‌سالگی از عمر خود نخستین مجموعه داستانی‌اش را با نام سی‌امین سال^۳ منتشر ساخت که متشکل از هفت داستان با موضوعاتی نزدیک به یکدیگر است. شخصیت‌های اصلی این مجموعه که در سی‌امین سال زندگی خود قرار دارند، از قواعد موجود در اجتماع رنج می‌برند و تلاش می‌کنند تا از نقشی که اجتماع برایشان رقم زده است، شانه خالی کرده و به سوی جامعه آرمانی ذهن خود (اتوپیا) فرار کنند. باخمان در آثار منثور خود به بیان دغدغه‌های جامعه امروزی به‌ویژه مشکلات زنان در جوامع مردسالار پرداخته است. بیشتر زنان داستان‌هایش ضعیف، ترسو، سلطه‌پذیر، حساس، مهربان و قربانی ستم مردان معرفی شده‌اند. این قربانیان خاموش که فرودستی خود در جامعه مردان را پذیرفته‌اند؛ توان مخالفت با سلطه‌جویی را ندارند و تنها واکنش آنان در برابر زورجویی؛ گریستن و مات‌ومبوت شدن است. به‌عنوان مثال

^۱ Die gestundete Zeit

^۲ Anrufung des großen Bären

^۳ Das dreißigste Jahr

«من راوی مؤنث» در *رمان مالینا*^۱ (۱۹۷۱) در ارتباط با سه‌مرد داستان زندگیش؛ یعنی پدر، ایوان و مالینا پیوسته در اضطراب و ترس به‌سر می‌برد و قادر به‌تغییر سرنوشت خود نیست (ر. ک. باخمان، ۱۹۸۰: ۱۱۹). شخصیت پدر در رمان برگرفته؛ نماینده قشر خشونت‌طلب و مستبد در جامعه‌ای است که باورهای خود را از وقایع بیمارگونه فرهنگی و اجتماعی گرفته‌اند. توهم‌های بیمارگونه این قشر می‌تواند برخاسته از داستان‌های اساطیری باشد که در آن، زنان موجوداتی احساساتی، ترسو و فاقد عقل و درایت در رویارویی با مشکلات معرفی شده‌اند. چنان که «کانت، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین معماران تفکر دوره روشننگری، عقلانیت را قلمرو مردان تعریف می‌کند و احساسات و عواطف را به زنان نسبت می‌دهد و بر این اساس زنان را عاجز از ورود به‌عرضه‌های عقلانی معرفی می‌کند» (صانع‌پور، ۱۳۹۳، ۴۸). به‌باور باخمان حضور سلطه‌جویانه و ستمگرانه مردان در چنین اجتماعی، فاشیسم را در ذهن تداعی می‌کند. وی با انتقاد از جامعه مردسالار، برتری‌جویی و قدرت‌طلبی را بیماری خطرناک جوامع بشری می‌داند (کشل، ۱۹۸۳: ۷۲-۹۷). وی در اثر دیگر خود به‌نام *ضمحل‌لال فرانتسا*^۲ (۱۹۶۶) نابودی تدریجی یک‌زن را در جامعه مردان به‌تصویر می‌کشد. وی در این اثر، دلایل روشنی ارائه می‌دهد که ریشه‌های تاریخی و سیاسی پدیده فاشیسم در دل برخوردهای جنسیتی نهفته است:

«پیشتر به‌این موضوع اندیشیده بودم که سرآغاز فاشیسم کجاست؟ فاشیسم با پرتاب نخستین بمب آغاز نمی‌شود. با ترور نیز، آن‌طورکه روزنامه‌ها می‌نویسند، آغاز نمی‌شود. نقطه شروع فاشیسم در ارتباطات میان مردم است و فاشیسم نخستین چیز است که در رابطه میان یک‌زن و یک‌مرد شکل می‌گیرد» (همان: ۱۱۴)

مجموعه داستانی *همزمان*^۳ (۱۹۷۲) باخمان شامل پنج داستان است که در یک جلد گردآوری شده‌اند. این اثر به‌زندگی زنانی می‌پردازد که با وجود حضوری پرنرنگ و کوشا در جامعه، نادیده گرفته می‌شوند. باخمان در آثار خود از مردانی شکایت می‌کند که با برخوردهای تحکم‌آمیز و ظالمانه، زندگی زنان را به‌ویرانی می‌کشاند. در این آثار، مردان و زنان توانایی ارتباط کلامی با یکدیگر را ندارند و عدم موفقیت در بیان آرزوها و احساساتشان اغلب

^۱ Malina

^۲ Der Fall Franza

^۳ Simultan

به انحطاط وجود منجر می‌شود (هایپکه‌مه‌یر، ۱۹۸۲: ۹۷). کابوس نازیسم، بازگشت به اسطوره‌های یونان در توهم اتوپیا (جامعه آرمانی)، داستان‌های انجیل و دیدگاه‌های زیگموند فروید و لودویک ویتگنشتاین از دیگر موضوعات مطرح شده در داستان‌های باخمان است. این نویسنده و شاعر اتریشی در سال‌های ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۳ با ماکس فریش، نویسنده معروف سوئسی زندگی مشترکی داشت. وی در طول زندگی‌اش در بیشتر گردهمایی‌های فمینیستی و صلح‌جویانه شرکت داشت، اما فمینیست نبود (ر.ک. گلپش، ۲۰۰۰: ۱۱۹). هرچند که بیشتر آثارش با مضمون خشونت و علیه تحکم مردان بر زنان نگاشته شده است. باخمان که از سال ۱۹۶۵ به‌تنهایی در رم سکونت می‌کرد در ۱۷ اکتبر سال ۱۹۷۳ در سن چهل و هفت سالگی در حادثه آتش‌سوزی آپارتمان‌ش بر اثر سوختگی شدید از دنیا رفت. مقاله حاضر برآنست با نقد و بررسی داستانی برگزیده از کتاب *سی‌امین سال باخمان* با عنوان همه چیز^۱ به‌دیدگاه‌ها و مبانی فکری و اعتقادی این نویسنده شهیر آلمانی زبان دست یابد و در این راستا می‌کوشد تا پاسخگوی پرسش‌های زیر باشد:

الف- آیا باخمان در به‌کارگیری و پیوند عناصر داستانی برای تأثیرگذاری بهتر داستان و رساندن پیام‌های خود به خوانندگان موفق بوده است؟

ب- آرا و اندیشه‌های باخمان متأثر از کدام رویدادها و جریان‌های فکری سیاسی و اجتماعی است؟

ج- مهم‌ترین و جدی‌ترین چالشی که شخصیت‌های داستان با آن مواجه‌اند، کدام است و چه راه حلی پیشنهاد می‌شود؟

۲- پیشینه پژوهش

درباره زندگی و اندیشه‌های اینگه‌بورگ باخمان، نویسندگان آلمانی زبان بسیاری قلم زده و آثاری را در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه نگاشته‌اند. از جمله این نویسندگان می‌توان به آندره آ استول^۲ اشاره کرد؛ کتاب وی تحت عنوان *اینگه‌بورگ باخمان-درخشش تاریک آزادی*^۳ یک

^۱ Alles

^۲ Andrea Stoll

^۳ Ingeborg Bachmann-Der dunkle Glanz der Freiheit (2013)

زندگی‌نامه کامل است که به‌همه جوانب زندگی این نویسنده پرآوازه اتریشی پرداخته است. هرچند پژوهش‌های بسیاری در باره آثار باخمان ارائه شده است، اما نخستین مجموعه داستانی وی با عنوان *سی‌امین سال* که پیشتر آن پرداخته شد، با استقبال پژوهشگران روبرو نشده است، به‌گونه‌ای که تنها یک کتاب، یک پایان‌نامه و یک پژوهش دانشجویی برآمد پژوهش در این زمینه است. اورسولا تولر^۱ در کتاب *به یاد آوردن و حکایت کردن. مطالعه‌ای بر مجموعه داستانی سی‌امین سال باخمان*^۲ به شرح پیامدهای جنگ و نقاط مشترک در هفت داستان این مجموعه پرداخته و سیمونه ربکا زامر^۳ در پایان‌نامه دکترای خود با عنوان *تفسیر کتاب سی‌امین سال باخمان*^۴ داستان‌های این مجموعه را بررسی کرده است. جاسمین شنل^۵ از میان هفت داستان این مجموعه، کار دانشجویی خود را با تمرکز بر داستان همه‌چیز و با عنوان *بررسی داستان همه‌چیز اینگه‌بورگ باخمان از دیدگاه تحلیل متن روایی*^۶ به‌رشته تحریر درآورده است.

در ایران نیز اینگه‌بورگ باخمان بیشتر با اشعارش شناخته و معرفی شده است. این اشعار، گاهی جسته و گریخته و گاهی به‌صورت یک مجموعه کامل در *توفان گل سرخ*^۷ به‌زبان فارسی ترجمه شده‌اند. در این میان تنها شمار اندکی از داستان‌های کوتاه وی و نیز یک‌نمایشنامه رادیویی *خدای خوب منتهن*^۸ به‌زبان فارسی برگردان شده است. رهنما در بخشی از مقاله خود تحت عنوان *شعر آلمانی قرن بیستم*، چند شعر کوتاه از باخمان را بررسی کرده است. همچنین درخشان مقدم در کتاب *تاریخ ادبیات آلمانی* به معرفی اجمالی باخمان و آثار وی پرداخته است. با نگرش به مطالعات برگرفته، تا جایی که جستجو شد، هیچ پژوهشی که داستانی از کتاب *سی‌امین سال باخمان* تحت عنوان همه‌چیز را بر اساس عناصر داستانی و در دو سطح ساختاری و محتوایی مورد بررسی قرار داده باشد، یافت نشد! جستار پیش رو؛ نخستین گام در

^۱ Ursula Töller

^۲ *Erinnern und Erzählen. Studie zu Ingeborg Bachmanns Erzählband „Das dreißigste Jahr“* (1998)

^۳ Simone Rebecca Sammer

^۴ *Interpretation zu Ingeborg Bachmanns „Das Dreißigste Jahr“* (2012)

^۵ Jasmin Schnell

^۶ *Analyse der Erzählung „Alles“ von Ingeborg Bachmann unter Erzähltextanalytischen Gesichtspunkten* (2010)

^۷ *Im Gewitter der Rosen* (1953)

^۸ *Der gute Gott von Manhattan* (1957)

این زمینه است. بایسته یادآوری است که ترجمه‌های ارائه شده در این پژوهش، ترجمان نویسنده مقاله است.

۳- خلاصه داستان همه‌چیز

در داستان همه‌چیز، راوی بی‌نام و نشان که مانند همسرش در سی‌امین سال زندگی است، پدری است که در واپس‌نگری به‌زندگی کوتاه پسرش؛ به‌گزارش رویدادها و رخدادهای گذشته می‌پردازد. وی که از نقش خود در دنیا راضی نیست، تولد فرزندش را نقطه عطفی برای تغییر وضعیت در دنیای کنونی و رسیدن به جامعه‌ای آرمانی می‌پندارد. بنابراین در ذهن خود راه‌های مختلف خروج فرزند از چرخه تکراری و از پیش تعیین شده اجتماع را مرور می‌کند، اما هر بار درمانده‌تر از پیش، نه تنها امکانی برای تغییر وضعیت نمی‌یابد، که حتی قادر به بیان دغدغه‌های ذهنی خود به همسرش نیست. پس سکوت می‌کند و در ناامیدی، نظارگر الگو پذیری فرزندش از دنیایی است که او بدترین جای ممکن می‌نامدش. آشفته‌گی‌های ذهنی پدر و عدم توانایی‌اش در برقراری ارتباط کلامی و عاطفی با همسر و فرزند، فضای خانه را چنان سرد و بی‌روح می‌کند که همسر، تنها دلیل تحمل این ارتباط را وجود پسرشان می‌داند، به‌گونه‌ای که پس از تصادف مرگ بار پسر، ارتباط دو زوج در قهقرای خود به یک قطعه سنگ تشبیه می‌شود.

۴- بررسی ساختاری داستان

۴-۱- زاویه دید

زاویه دید موقعیتی است که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه، رخدادها را ببیند و بخواند (داد، ۱۳۸۰: ۲۵۹). انتخاب زاویه دید مناسب در داستان مهم است، زیرا بیانگر تأثیری است که نویسنده می‌خواهد با داستانش بر خواننده بگذارد (بیشاب، ۱۳۷۴: ۳۴).

در داستان همه‌چیز، راوی، که یکی از شخصیت‌های اصلی داستان است، از زاویه دید اول شخص، تمام رویدادهایی را که خود سهمی اساسی در شکل‌گیری آن‌ها دارد، گزارش می‌کند (راوی-قهرمان). روایت داستان از دیدگاه اول شخص، این مزیت را دارد تا نویسنده از زبان

راوی؛ بدون واسطه سخن بگوید و احساسات قهرمانان داستانش را بهتر بازتاب دهد. بدین ترتیب واسطه میان مخاطب و دنیای داستان حذف می‌شود تا دغدغه‌ها و اندیشه‌های نویسنده در قالب شخصیت‌های داستان به‌طور مستقیم با خواننده در میان گذاشته شود:

«وقتی من و هانا ازدواج کردیم، کمتر رویدادی بود که خاص او باشد، مگر زمانی که منتظر بچه بود. چاره‌ای نداشتم. نیازی به تصمیم‌گیری من نبود. بی‌قرار بودم، چون چیزی داشت مهیا می‌شد. چیزی نو که از ما بوجود آمده بود و به‌همین سبب دنیا به‌نظرم بزرگ‌تر می‌رسید» (باخمان، ۲۰۰۶: ۱۳۸).

واگویه‌های درونی «من-راوی» مذکر و ناشناخته داستان که گسسته و بدون انسجام است، می‌تواند بیانگر تنهایی، آشفتگی، وحشت و عصبانیت انسان عصر مدرن باشد که تلاش می‌کند در خلوت، به بیان معضلات پیچیده درونش بپردازد. انسان مدرنی که با محور قرار دادن خود در همگی امور و حذف و کم‌رنگ ساختن معنویات در زندگی، موجبات تنهایی و روان‌پریشی خود را فراهم ساخته است:

«هیچ آرزویی برای فیس نداشتم. اصلاً و ابداً. فقط همچنان می‌پایدمش. نمی‌دانم آیا یک‌مرد اجازه دارد تنها فرزندش را این چنین زیر نظر داشته باشد. درست مثل محقق‌ی که پروژه‌ای را در نظر گرفته است؛ من نظاره‌گر این پروژه‌ی مایوس‌کننده، یعنی بشر بودم. نمی‌توانستم این بچه را مثل هانا دوست داشته باشم. هانا که هرگز نشده بود او را کاملاً به‌حال خودش رها کنم، چون نتوانست مایوسم کند. وقتی به‌هانا برخوردم، بشری از نوع خودم بود. خوش بر و رو، باتجربه، کمی خاص و البته نه خیلی، یک‌زن و بعد از آن همسر من. من این بچه و خودم را به‌محکمه کشاندم. بچه را، چون امیدی برین را به‌باد فنا داده بود و خودم را، چون قادر نبودم، زمین را برای ورودش مهیا کنم» (همان: ۱۴۹).

همانگونه که می‌نگریم؛ ذهن راوی نظم منطقی ندارد و جمله‌ها به‌هم‌ریخته و نامنسجم‌اند، زیرا احساسات و اندیشه‌های او بدون منطق روشن و قابل فهمی، همان‌گونه که در ذهن جریان

دارند، بیان می‌شوند. باخمان در این داستان با کمک صناعت جریان سیال ذهن^۱ و تک‌گویی درونی^۲ به ثبت حالات ذهنی شخصیت اصلی داستان می‌پردازد.

۲-۴- فضا

هوایی را که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی استنشاق می‌کند، فضا و رنگ می‌گویند (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۷۱). فضا سایه‌ای است که داستان در اثر ترکیب عناصرش به ذهن خواننده می‌افکند. این سایه، در بافت و جوهره یکدست و بدون تغییر است. در واقع سایه کنش‌های داستان در نسبتی طبیعی با این فضا به کار گرفته می‌شوند. فضای داستان به طبع درونمایه می‌تواند سرد، بی‌روح، پرامید و یا اضطراب‌آور باشد (مستور، ۱۳۷۹: ۴۹). در بدو ورود به داستان همه چیز، خواننده با مونولوگ‌های راوی‌ای مواجه می‌شود که از رابطه فنا شده خود و همسرش سخن می‌گوید. رابطه‌ای خالی از عشق و احساس در فضایی سرد و غمگین:

«وقتی ما مثل آدم‌های سنگ شده سر میز غذا می‌نشینیم، یا وقتی بعد از ظهرها جلوی در آپارتمان همدیگر را می‌بینیم، چون هر دو همزمان به این فکر می‌کنیم که در را قفل کنیم، احساس می‌کنم که اندوه ما، همچون کمانی از انتهای دنیا به سر آن امتداد یافته است - یعنی از طرف هانا به سمت خودم - و تیری در زه این کمان آماده است تا قلب آسمان را کد را نشانه رود. وقتی که از سرسرا می‌گذریم، هانا دو قدم از من جلوتر است و بی‌آنکه شب بخیر بگوید به اتاق خواب می‌رود و من هم به اتاق خودم و میز تحریرم پناه می‌برم تا سر پایین انداخته هانا جلوی چشمم باشد و سکوتش در گوشم. نمی‌دانم دراز کشیده است یا سعی می‌کند که بخوابد؟ بیدار است یا منتظر؟ منتظر چه کسی؟ منتظر من که نیست!» (باخمان، ۲۰۰۶: ۱۳۸)

داستان همه چیز در فضای ذهنی راوی سیر کرده و حدس و گمان‌های او را بازگو می‌کند. راوی مذکر با لحن و توصیف خود از رویدادها در جای جای داستان، فضای اضطراب، نومیدی، بی‌تفاوتی، وحشت، تنفر، خشم، تنهایی و غم و اندوه را به خواننده منتقل می‌کند.

^۱ در شیوه صناعت جریان سیال ذهن (stream of consciousness) نویسنده به جای این که برشی طولی از زندگی انسان را انتخاب کند و حوادث آن را مبتنی بر نظم زمانی روایت کند، به عمق ذهن شخصیت فرو می‌رود و به ژرفای اندیشه‌ها و خاطرات او نقب می‌زند. هدف از به کارگیری تمهید جریان سیال ذهن، بیان زندگی ذهنی و تجربه درونی انسان معاصر بوده است (اسمیت، ۲۰۰۹: ۳۵-۴۹).

^۲ تک‌گویی، گفتار طولانی شخصیت داستانی است. اگر تک‌گویی ناگفته بماند (یعنی اگر شامل افکار بر زبان آمده شخصیت شود)، در گستره تک‌گویی درونی (Internal monologue) قرار می‌گیرد (پریس، ۲۰۰۳: ۵۴). برخی تک‌گویی درونی را یکی از شیوه‌های به کارگیری جریان سیال ذهن دانسته‌اند (ر.ک. حری، ۱۳۹۰: ۲۹).

۳-۴- صحنه پردازی

زمان و مکانی را که در آن کنشی داستانی صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند. کاربرد درست صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودن داستان می‌افزاید و انتخاب درست مکان و وقوع داستان به حقیقت‌مانندی آن کمک می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۴۹). در ابتدای داستان همه‌چیز، راوی از رابطه سرد بین خود و همسرش سخن می‌گوید. سپس با بازگشت به گذشته (فلاش بک) به شرح رخدادها و رویدادها در گذشته‌ای دور از زمان کنونی می‌پردازد، تا خواننده متوجه شود رویدادهایی که در زمان حال روی می‌دهد، از کجا نشأت گرفته و چگونه آغاز شده است. توالی زمانی در داستان دایره‌ای است، یعنی از زمان حال آغاز می‌شود، سپس با پس‌نگری به گذشته دور می‌رود و با عبور دوره‌ای از آن به چند سال نزدیک‌تر حرکت می‌کند و باز چند سال نزدیک‌تر تا دوباره به زمان حال بازگردد. به عبارت دیگر روایت داستان با پرش‌های زمانی^۱ از نوع گذشته‌نگر همراه است. «امروزه، مطالعه چگونگی استفاده از عنصر زمان در روایت، یکی از مقوله‌های مهم در روایت‌شناسی است؛ چرا که برخی از داستان‌های مدرن، از الگوی گاهشمارانه داستان‌های سنتی پیروی نمی‌کنند و گاهی دیده می‌شود که جای آغاز، میانه و فرجام داستان با یکدیگر عوض می‌شوند، یا این‌که کنشی چندبار روایت می‌شود و گاهی هم سرعت روایت، کم و زیاد می‌شود. چنین کارکردی از زمان، به عنوان شگرد داستان‌نویسی به کار می‌رود که طی آن، آشفتگی‌های روحی، کابوس‌ها و رویاهای انسان در جوامع مدرن به قلمرو داستان راه می‌یابد. به تعبیری دیگر، مدرنیسم ایجاب می‌کند که نویسنده داستان کوتاه به جای روایت کردن رویدادهای بیرونی، تحولات روحی-روانی شخصیت اصلی داستان را رصد کند و به نمایش بگذارد» (احمدی چناری، ۱۳۹۵: ۲). باخمان با تأسی از داستان‌نویسی مدرن، تمرکز خود را بر نمایش آشفتگی‌های روحی و روانی انسان عصر مدرن قرار داده که این امر باعث ورود فرایندهایی مثل تداعی خاطرات گذشته و رؤیا به قلمرو داستان شده است. وی با فروپاشی مرزهای زمانی در داستان همه‌چیز، روان‌پیشی راوی داستان را به تصویر می‌کشد. به عبارت دیگر، آشفتگی در ترتیب رویدادها در داستان برگرفته، با آشفتگی‌های روحی راوی

^۱ «مفهوم انحراف از توالی زمان مستقیم و انحراف در ترتیب اولیه رویدادهای متن را نسبت به ترتیب وقوعشان در داستان «زمان پیشی» (anachrony) می‌نامند (ر.ک. اردلانی، ۱۳۸۷: ۱۴).

همخوانی دارد. به هم ریختن زمان و مکان و یا خلق فضاهای ذهنی ناآشنا، به‌نویسنده این فرصت را می‌دهد تا داستانش را در مسیری پیش ببرد که با دنیای پیچیده و بی‌ثبات امروز نزدیکی بیشتری داشته باشد:

«وقتی توی مغازه‌ها در کنار هانا بی‌هدف می‌ایستادم، هانا دنبال کلاه، ژاکت و پوشک بچه می‌گشت و مردد بین رنگ صورتی و آبی، پشم مصنوعی یا طبیعی، سرزنشم می‌کرد که چرا حواسم به این چیزها نیست. اما حواسم خیلی هم جمع بود. آخر چطور باید بیان کنم که در دلم چه می‌گذشت؟ حال من، مثل یک حیوان شکاری بود که ناگهان برایش نمایان شده بود که دنیا درگردش است بین مکان آتش و مکان امن و آسایش، بین طلوع و غروب آفتاب، بین شکار و وعده غذا و این همان دنیایی است که میلیون‌ها سال قدمت دارد و فناپذیر است. دنیایی که هیچ جایگاهی در میان بسیاری از منظومه‌های شمسی ندارد. دنیایی که با سرعت زیاد به دور خود و همزمان به دور خورشید می‌گردد. یک مرتبه خود را در ارتباطات دیگری می‌دیدم. خودم و بچه را. بجهای که در برهه زمانی خاص قرار داشت. اوایل یا اواسط نوامبر نوبتش بود که به دنیا بیاید. یکی مثل خودم و درست مثل همه آدم‌های پیش از من» (باخمان، ۲۰۰۶: ۱۳۹).

مکان اصلی وقوع داستان همه‌چیز آپارتمانی در شهر وین است. بیشتر نویسندگان برای محل وقوع داستان از مکان‌هایی استفاده می‌کنند که در آن‌ها بزرگ شده یا تحصیل و کار کرده‌اند. باخمان نیز از این قاعده مستثنی نیست. بی‌شک وین برای وی شهری پرخاطره است.^۱ راوی داستان همه چیز خواننده را از طبقه سوم آپارتمان خود، واقع در خیابان کاندل به‌کوچه پس‌کوچه‌ها و معابر منطقه هفت شهر وین می‌کشاند و سرانجام او را وارد دنیایی می‌کند که ساخته و پرداخته ذهن راوی است. در این دنیا راوی در خاطرات خود مدام از مکانی به‌مکان دیگر در حرکت است (جریان سیال ذهن). این مکان‌ها گاه مثل اداره، مدرسه و گورستان واقعی و گاهی مانند جزیره‌ای نوین در ناکجاآباد موهوم و خیالی‌اند:

«از دست خودم عصبانی بودم که چرا این دنیا را به‌فرزدم تحمیل کرده‌ام و هیچ کاری هم برای نجاتش انجام نداده‌ام. من باید وارد عمل می‌شدم و با او می‌گریختم. با او به‌جزیره‌ای نقل مکان

^۱ باخمان در سال ۱۹۴۶ برای ادامه تحصیل به آپارتمانی در منطقه سه شهر وین نقل مکان کرد. وی بعدها در رمان مالینا از زبان راوی به‌توصیف این محل می‌پردازد و به این نکته اشاره می‌کند که این مکان زیبا نیست و وجود قهوه‌خانه‌های کوچک و مهمانسراها قدیمی و متعددی از آن، مکانی به‌دردبخور می‌سازد (باخمان، ۱۹۸۰: ۱۳-۱۱). در سال ۱۹۴۸ و در شهر وین باخمان با شاعر مشهور آلمانی، پل سلان، آشنا شد. این آشنایی باعث ایجاد دوستی عمیق و عاشقانه بین آن دو شد (آلبرشت، ۲۰۱۳: ۴). او در این شهر به سال ۱۹۵۰ به دریافت درجه دکرا نایل آمد و پس از آن به‌عنوان سردبیر در رادیو روت-وایس-روت وین مشغول به‌کار شد (درخشان مقدم، ۱۳۷۷: ۲۰۵).

می‌کردم. اما این جزیره که در آن انسانی نوین می‌تواند جهانی تازه را تأسیس کند، کجاست؟»
(باخمان، ۲۰۰۶: ۱۴۷)

۴-۴- شخصیت

شخصیت، فردی است داستانی، که بنا به‌نوع و گونه‌ی داستان و کوتاه یا بلند بودن آن و بنا بر موقعیت خود شخصیت، اصلی یا فرعی بودنش دارای وجوهی است که او را از دیگر افراد متمایز می‌کند. شخصیت‌ها بار اصلی داستان‌ها را به‌دوش می‌کشند و با واکنش‌ها، گفت‌وگوها و تک‌گویی‌های آن‌هاست که هم خودشان شناخته می‌شوند و هم روایت پیش می‌رود و رخدادهای متناسب با فرایند داستان شکل می‌گیرند، انگیزه‌ی شخصیت‌ها از مهم‌ترین وجوه لایه‌های آشکار و پنهان داستانند (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۷۰ و ۹۰).

۴-۴-۱- شخصیت‌های مهم داستان همه‌چیز

الف- راوی

راوی بی‌نام داستان، سی‌ساله، مذکر، متأهل، شاغل در یک اداره و ساکن آپارتمانی در شهر وین است. وی که نمادی از مردسالاری است، خود را عاقل و تافته‌ی جدا بافته از دیگران می‌داند و باور دارد که نه همسرش (هانا) و نه هیچ‌کس دیگری قادر به‌درک او نیست (ر. ک. باخمان، ۲۰۰۶: ۱۴۲). وی تحت تأثیر اسطوره‌های یونانی و داستان‌های اساطیری، دنیا را بازی و مردان را بازیگران آن می‌داند، وی در این میان، با فرعی خواندن نقش همسرش، فعالیتش را در باروری محدود می‌کند و حتی مسئولیت‌پذیری و وظیفه‌شناسی هانا در قبال فرزندشان را قبول ندارد و آن را به‌سخره می‌گیرد:

«وقتی فیپس با نمره‌ی بد به‌خانه می‌آمد، حرفی به‌او نمی‌زدم، اما دلداریش هم نمی‌دادم. هانا در خفا رنج می‌برد. هر روز بعد از نهار به‌طور مرتب کنارش می‌نشست و در انجام تکالیف کمکش می‌کرد و او را برای امتحان آماده و مهیا می‌نمود. هانا آنقدر خوب به‌کارهایش می‌رسید که فقط خود قادر به‌انجامش بود. اما من این کارهای خوب را قبول نداشتم» (همان: ۱۴۹).

«یک‌بار (هانا) برایم توضیح داد که وقتی دعوا می‌کنیم، دعوایمان سر همه کارهایی است که می‌خواهد برای فیپس انجام دهد و یا همه چیزهایی که می‌خواهد فیپس داشته باشد. همه چیز: می‌خواست اتاق پر نورتر، ویتامین بیشتر، لباس ملوانی، محبت بیشتر، عشق کامل و انباری از محبت را برایش مهیا کند تا برای یک‌عمر کافی باشد، به‌خاطر آن بیرون، به‌خاطر انسان‌ها... تحصیلات خوب مدرسه، زبان‌های خارجی و هر چیزی که متوجه استعدادهایش باشد. - هانا گریه می‌کرد و رنج می‌برد، چون من به‌این حرف‌ها می‌خندیدم» (همان: ۱۵۰).

تردید راوی در مسائل اخلاقی و بی‌تفاوتی‌اش نسبت به‌زندگی، از او شخصیتی بدون ویژگی و بی‌خاصیت می‌سازد. فردی دمدمی مزاج که ثبات رفتاری ندارد و ناتوان از درک وضعیت کنونی و واقعیت‌های جاری در زندگی‌اش است، شخصیت‌های خود را از روی قصه‌ها و افسانه‌های اساطیری می‌سازد. تناقض‌های فراوان گفتاری و رفتاری راوی می‌تواند حاکی از روان بیمار و رنجور وی باشد. به‌عنوان مثال وی احساسات دوگانه‌ای نسبت به‌اجدادش دارد. از سویی باور دارد که دور باطل و تکراری دنیا از پدر به‌پسر ادامه دارد و می‌خواهد پدیده‌ای نوپدید، این «چرخه شیطانی» را درهم بشکند و زنجیره را قطع کند (همان: ۱۴۷) و از طرف دیگر، داوطلبانه سه‌نام پدر و پدربزرگ خود و پدر هانا را برای فرزندش در نظر می‌گیرد (همان: ۱۴۱). نکته دیگر آنکه پدر انتظار دارد پسرش، بشری نوین باشد نه عنصری تکراری در زنجیره بشریت. پدیده‌ای نوظهور، فراتر از جامعه که باید همه چیز را دگرگون سازد و پی‌افکن آرمانشهر (اتویا) باشد، اما با وجود این تمایلات، پدر عاقبت نامی مضحک برای فرزندش برمی‌گزیند و او را فیپس^۱ می‌نامد. نامی که هیچ معنایی ندارد. انتخاب چنین نامی نشان می‌دهد که پدر از همان آغاز امیدی به‌برآورده شدن آمال و آرزوهایش نداشت:

«فیپس! به‌این نام صدایش می‌کنم، حتی بعد از مرگ هم اسمش را مسخره می‌کنند...» (همان:

(۱۴۱)

واگویه‌های درونی نقش اول داستان، نشان‌دهنده افکار دوقطبی راوی است، به‌گونه‌ای که گاهی دلش می‌خواهد همه چیز را به‌فرزندش نشان دهد و همه اطلاعات عالم را به‌وی منتقل کند و زمانی دیگر اعلام می‌کند که هیچ آرزویی برای او ندارد (همان: ۱۴۹). درگیری‌های

^۱ این نام می‌تواند برگرفته از کتاب «میمونی به‌نام فیپس» (Fipps, der Affe) باشد که در سال ۱۸۷۹ به‌قلم ویلهلم بوش نگاشته شد. این کتاب درباره میمونی است که از جنگل به‌شهر آورده می‌شود و صاحبانش تلاش می‌کند تا از او حیوانی دست‌آموز بسازند تا راه و رسمی غیر از ماهیت وجودیش بیاموزد، اما شیطنت‌های ذاتی فیپس که برخاسته از ذات اوست، باعث کشته شدنش می‌شود.

ذهنی راوی نشان‌دهنده تنهایی شخصیتی است که از وضعیت و نقش خود در دنیای کنونی راضی نیست و از بودن در جهان واهمه دارد (ر. ک. همان: ۱۴۰). با این حال، توانایی عوض کردن شرایط موجود را نیز ندارد؛ پس با این اندیشه که کسی قادر به درک افکارش نیست، بیشتر به دنیای درون خود پناه می‌برد. وی افزون بر بی‌مسئولیتی نسبت به خانواده، نیز همسری بی‌وفاست:

«با بتی آشنا شدم. خانم فروشنده اهل خیابان ماریاهیلفر، که من برایش جوراب، بلیط سینما و یا چیزی برای خوردن می‌بردم و به‌من عادت کرده بود (...). گرچه به‌خودم زحمت ندادم، پرسه‌زدن‌های عصرگاهیم را برای مدتی طولانی لاپوشانی کنم، اما فکرش را هم نمی‌کردم که هانا مشکوک شود. یک‌بار هانا من و بتی را در کافه‌ال‌هوف دید، که اغلب بعد از ساعت کار با هم قرار می‌گذاشتیم و درست دو روز بعد، وقتی من به‌همراه بتی برای خریدن بلیط سینما در صف ایستاده بودم، دوباره ما را دید.» (همان: ۱۵۲)

راوی نسبت به زنان حس سلطه‌گری و برتر بودن دارد و می‌خواهد همان کسی باشد که تصمیمات ریز و درشت را می‌گیرد. او تنها در کنار فردی «بله قربان گو» احساس آرامش می‌کند. همسرش هانا زنی سلطه‌پذیر است و قدرت را در زندگی به‌دست همسر می‌سپارد. تنها خط قرمز هانا، فرزندشان فیپس است و چون هانا در قبال بی‌تفاوتی همسرش نسبت به فیپس به‌او روی خوش نشان نمی‌دهد، راوی به‌بتی، که او را با خوراکی و بلیط سینما رام کرده، پناه می‌برد و خرسند است که بتی در برابر توقعات بی‌جای او واکنشی از خود نشان نمی‌دهد (همان). زورگویی و سلطه‌گری راوی می‌تواند ریشه در بدبینی‌های او داشته باشد.

شخصیت اصلی داستان، همسرش را نادان، احساسی و اغواگر معرفی می‌کند. برای مثال او هر روز عصر آشکارا و بدون پنهان‌کاری ساعتی طولانی را با بتی می‌گذارند، با این حال تصورش را هم نمی‌کند که همسرش از قضیه بویی برده و به‌او مشکوک شده باشد و یا در بخش دیگری از داستان، تلاش‌های هانا برای جلب توجه و نوازش کودک را به‌نقش فریب‌کاری زن در داستان‌های اساطیری پیوند می‌دهد. به‌عبارت دیگر همان‌طور که حوا در افسانه‌ها، آدم را با وسوسه خوردن میوه‌ای فریفت^۱ و او را از بهشت به‌کره خاکی فرو فرستاد،

^۱ در آیات مختلف قرآن کریم از جمله اعراف (۱۹-۱۶)، طه (۱۱۶-۱۱۵) و بقره (۳۶) آمده است که شیطان آدم و حوا را باهم فریفت. و هر دوی آنان در سرپیچی از حکم خداوند به یک اندازه مقصرند. اما سرچشمه توهم گول خوردن حوا از شیطان و سپس فریب دادن آدم به وسیله

راوی نیز ادعا می‌کند که هانا با شکلات و اسباب‌بازی و ... قصد فریب پسرشان را دارد تا او را از سرزمین بی‌گناهی وارد دیاری کند که از نظر راوی بدترین جای ممکن است:

«هانا مصمم، خمیده بر فراز رودخانه بی‌نام ایستاده بود و می‌خواست بچه را به این سمت بکشاند. او به ساحل ما نزدیک و دور می‌شد و بچه را با شکلات، پرتقال، یویو و خرس عروسکی اغوا می‌کرد» (همان: ۱۴۴ و ۱۴۵).

راوی در ذهن خود، طفل تازه متولد شده را در مکانی خارج از این دنیا تصور می‌کند که رودخانه‌ای بدون نام این مکان و دنیا را از هم جدا کرده است. این رودخانه می‌تواند استعاره‌ای برای لته یا رود فراموشی^۱ باشد که مرز میان ناپودی و جاودانگی است. طفل در مکان بی‌گناهی قرار دارد. «جایی که هنوز هیچ تصمیمی برای آن گرفته نشده است» (همان: ۱۴۳). راوی باور دارد، طفلی که در آن سو قرار دارد، درست همانند آنکه از رود فراموشی نوشیده باشد؛ از گذشته و زندگی بیهوده و تکراری بشریت خبری ندارد و می‌تواند انسان نوینی باشد با پنداری نو، اما همسرش قصد دارد با یاد دادن زبان و آموزه‌های تکراری به فرزندشان او را هم‌رنگ جماعت کند تا عنصری تکراری در زنجیره بشریت باشد.

شخصیت اصلی داستان قادر به ارتباط کلامی مؤثر و صحیح با همسرش نیست و نمی‌تواند از آمال و آرزوهایش با هانا سخن بگوید. یک‌بار تلاش می‌کند تا با او درباره فیپس حرف بزند، اما این گفتگو، انقدر برای هانا ناخوشایند است که میان حرفش می‌پرد و اتاق را ترک می‌کند. پس از آن راوی دغدغه‌های خود را به صورت واگویه‌های درونی بروز می‌دهد.

ب- همسر راوی (هانا)

برون از ستودن و نموده‌هایی راوی از همسرش، شخصیت هانا را می‌توان از کنش‌های او در صحنه‌های مختلف داستان، شناسایی و بررسی کرد. ویژگی بارز هانا سلطه‌پذیری اوست، تا آنجا که چه بسیار به راوی اجازه می‌دهد، حقوقش را نادیده گرفته و نسبت به نیازهایش بی‌توجه باشد. به عنوان مثال؛ هانا برای انتخاب نام پسرشان فهرست بلندبالایی از نام‌ها را آماده کرده

حوا از کتاب تورات گرفته شده که برای تحقیر زنان جعل شده است. «اسلام از نظر فلسفی و از نظر تفسیر خلقت نه تنها نظر تحقیر آمیزی نسبت به زن نداشته، بلکه قرآن با صراحت در آیات متعددی می‌فرماید که زنان را از جنس مردان و از سرشتی نظیر سرشت مردان آفریده ام» (مطهری، ۱۳۸۱: ۱۵۲).

^۱ در اساطیر یونان لته یا رود فراموشی یکی از پنج رود جاری در قلمرو مردگان (هادس) است. مردگانی که وارد این قلمرو می‌شدند از آب آن می‌نوشیدند تا زندگی گذشته خود را فراموش کنند (ر. ک. مایرز، ۱۸۸۸: ۷۲۸).

بود، اما سرانجام تسلیم اراده و خواست شوهر در انتخاب نام می‌شود و واکنشی در قبال نام مضحکی که وی برای فرزندشان برگزیده، نشان نمی‌دهد (همان: ۱۴۱). به گفتهٔ راوی، هانا تنها غمخوار پسرشان بود و به‌تنهایی بار مسئولیت فیپس را به‌دوش می‌کشید، اما او تلاشی برای تغییر این وضعیت نمی‌کند. حتی زمانی که همسرش را در کنار زنی دیگر می‌بیند، هیچ واکنشی از خود نشان نمی‌دهد. تنها واکنش هانا زمانی است که همسرش تلاش دارد، حرف دلش را دربارهٔ فیپس به‌زبان بیاورد که هانا اعتراضش را با خروج از اتاق نشان می‌دهد. پس هانا نیز مانند راوی، فاقد مهارت‌های صحیح کلامی است. واگویی‌های درونی راوی و سکوت و خاموشی هانا، تجلی ترس و واهمه از حرف زدن است که در هر دو شخصیت به‌خوبی هویدا است. هانا شخصیتی ضعیف، سرخورده و حساس دارد و نمی‌تواند به‌تصمیم‌گیری‌های راوی نه بگوید. باخمان به‌باورهای مذهبی هانا نیز اشاره می‌کند، آن‌جا که هانا از دست راوی ناراحت شده و شروع می‌کند به‌دعا کردن:

«خدایا به‌من پرهیزگاری عطا کن...» (همان: ۱۴۸)

اما اعتقاد به‌خدا، در کنشگری‌های هانا نقشی ندارد. به‌عبارت دیگر، هانا مذهب را در تربیت فرزندش دخالت نمی‌دهد. فیپس، دارای ناهنجاری‌های رفتاری است. مرتب جیغ می‌کشد، حتی در خواب. خیلی زود عصبانی می‌شود. پرخاشگریش را با حمله به‌کودکان دیگر نشان می‌دهد. او حتی مادرش را نیز کتک می‌زند، اما نه تنها پدر، بلکه مادر نیز به‌دنبال انگیزهٔ این هیجانات رفتاری نیست. هانا درست نقطهٔ مقابل راوی است. راوی بدبین و شکاک است و در همه چیز فقط؛ نقاط منفی را می‌بیند، هانا برعکس او همه‌چیز را خوب می‌بیند و خطاهای فیپس را نادیده می‌گیرد. یکبار فیپس با چاقوی جیبی به‌همکلاسی‌اش حمله کرده بود و می‌خواست چاقو را در سینهٔ همکلاسی‌اش فرو کند اما پایش لیز خورد و چاقو بازوی همکلاسی‌اش را زخمی کرد. به‌گفتهٔ راوی، هانا بعد از این ماجرا، زیباترین اوقات را داشت، مناعت طبع و معرفتش گل کرده بود. به‌خودش اجازه می‌داد از فیپس و خطاهایش طرفداری کند. او مسئولیت همه‌چیز را در برابر هر نهادی به‌عهده گرفته بود (ر.ک. همان: ۱۵۴). به‌عبارت دیگر هانا ایرادی در ناهنجاری‌های رفتاری و ضعف شدید درسی کودکش نمی‌دید و نسبت

به‌ریشه‌یابی واکنش‌های رفتاری کودک، بی‌توجه بود. تنها پس از مرگ کودک بود که معلوم شد، فیپس به‌گونه‌ای کیست مغزی مبتلا بود و از آن رنج می‌برد.

ج- فیپس

فیپس، حاصل ازدواج راوی با هاناست. پسر بچه‌ای بی‌گناه که مورد خشم و نفرت پدر قرار گرفته، زیرا قادر نیست انتظارات بی‌جا و ناهنجار او را برآورده کند. فرزند کوچکی که خود نیازمند کمک و هدایت مادر و پدرست، چگونه می‌تواند پاسخگوی خواسته‌هایی باشد که هیچ‌کس، حتی پدرش نیز از آن سردر نمی‌آورد. انتخاب نامی مضحک برای کودک و رها کردن او به‌حال خودش، نشان می‌دهد که فیپس از همان ابتدا کودکی ناخواسته برای پدرش بوده است. آن زمان که پدر می‌خواهد زبان سایه‌ها (زبان مرگ) را به‌فیپس بیاموزد (همان: ۱۴۵) و یا وقتی که درباره‌ی پسرش می‌گوید:

«با هر لبخندش، با هر فریاد شادایش و با هر جیغش؛ محدودتر می‌شدم. قادر نبودم این لبخند، این چهچه، این جیغ را در نطفه خفه کنم...» (همان: ۱۴۳)

نیازی به اثبات نیست که پدر از بدو تولد طفل، در آرزوی مرگ فرزندش بوده و بچه‌برایش یک‌چالش محسوب می‌شده است. بجز از توده‌ی کیست مانندی که فیپس در مغز داشت، شاید علت دیگر رفتارهای تهاجمی طفل و کناره‌گیری‌اش از جمع هم‌سن و سالانش، نام مسخره‌ای باشد که پدر برایش برگزیده بود. بی‌شک، این نام پیوسته او را آزار می‌داد و باعث حقارتش در جمع می‌شد. راوی خود نیز به این نکته اذعان دارد که حتی پس از مرگ پسرش هم این نام را مسخره می‌کنند (همان: ۱۴۱). با تمام بی‌تفاوتی‌ها و بی‌مسئولیتی‌های پدر، باز خانه برای فیپس پناهگاه و مأمن محسوب می‌شد، به‌طوری که به‌هنگام مرگ رو به‌معلمش زمزمه می‌کند که می‌خواهد به‌خانه برود (همان: ۱۵۴). شاید این محبت و آغوش گرم مادر بود که فیپس را به‌خانه می‌کشاند. مادری که به‌گفته‌ی راوی تنها غمخوار او بود.

۵. بررسی محتوایی داستان

۱-۵- بحران سی‌سالگی

در داستان همه‌چیز شخصیت اصلی و همسرش در سی‌امین سال زندگی خود را می‌گذرانند (همان: ۱۴۲). بسیاری از نویسندگان در نوشته‌هایشان از بحران سی‌سالگی سخن‌ها گفته‌اند. سنی که در آن فرد احساسات و پندارهایی نو را تجربه می‌کند که پیش از آن برایش چندان مهم نبوده است. به‌عنوان مثال؛ نیچه فیلسوف آلمانی در کتاب *چنین گفت زرتشت* سن خروج زرتشت را از زادگاه خود و پناه‌بردن به کوهستان سی‌سالگی ذکر می‌کند (۱۳۷۰: ۳). اونوره دو بالزاک، نویسنده نامدار فرانسوی نیز، در *رمان زن سی‌ساله*، این سن را زمان پختگی احساسات و اندیشیدن می‌داند (۱۳۹۵: ۱۹۳-۱۶۸). به‌همین‌گونه نیز باخمان احساس افسردگی، ندامت و پوچی قهرمان داستان را به‌این دگردیسی اندیشیدگی زندگی گره می‌زند. هنگامی که آدمی نگاهی ژرف‌پو به گذشته و آرزوهای بر باد رفته دارد.

۲-۵- نقد عصر مدرن

سده بیستم با تمام زرق و برق‌هایش؛ لقب تاریک‌ترین سده تاریخ بشریت را به‌خود اختصاص داد. در هیچ سده‌ای، بشریت این‌گونه بازیچه هوس‌های کور نشده بود. بشریت در مسلخ فناوری به‌صلیب کشیده شد. کشتارهای دسته‌جمعی، نسل‌کشی، بردگی و استثمار به‌شیوه‌ای بسیار مدرن در این قرن به‌ظهور رسیدند. هر روز شیوه‌ای نو برای کشتار، هر روز شیوه‌ای نو برای استثمار، هر روز شیوه‌ای نو برای بردگی و شگفتا که همه این‌ها برای بهبودی وضعیت جسمانی و روانی بشریت بود (ندرلو، ۱۳۹۰: ۹۳). در نتیجه انسان ساکن در این جامعه، موجودی بی‌هویت، بی‌اراده و استثمار شده به‌دست صاحبان سرمایه و زور بود که تصویری تاریک و مبهم از خود و توانایی‌هایش داشت. باخمان در سراسر داستان همه‌چیز، با انتقاد از چنین جامعه‌ای، به‌شرح دغدغه‌ها و پنداشت‌های انسان عصر مدرن می‌پردازد. بشری که شناختی واقع‌بینانه از توقعاتش نسبت به‌خود و دیگران نداشته، در کشمکش‌های درونی خود فرومانده و این وقایع بیرونی و انگاره‌های حاکم بر جامعه است که شخصیت او را می‌سازد. این فرد یا مانند راوی داستان، شخصیتی بسیار شکننده و متغییر دارد و یا مانند هانا از حقوق و توانمندی‌های خود بی‌خبر است. «یکی از رخدادهای دوران مدرنیته، دین‌گریزی مشهودی است که پس از سده‌های میانه و در عصر روشنگری پیش آمد؛ چرا که در این عصر

دین‌داری با واپس‌گرایی برابر دانسته می‌شد. از بحران‌های ناشی از این جریان فکری، جدایی دانش و علم از امر قدسی و معنویت بود» (نصر، ۱۳۸۰: ۱۱). به دلیل فروپاشی معنوی که در پی زوال دین در جامعه مدرن رخ داد، مدرنیست‌ها از جهان رو برگردانده، به‌درون خود نگرستند تا بر نفس و زندگی درونی آن تمرکز کنند. ترسیم شخصیت‌های نیست‌انگار در داستان‌های داستایفسکی، کافکا و دیگران، نمود چنین نگرشی است (قاسم‌زاده، ۱۳۹۱: ۴۳). داستان همه‌چیز درماندگی انسانی را به‌تصویر می‌کشد که گریزان از دنیای خود، به‌دنبال ناکجاآباد است تا شاید هویت خویش را در آنجا بیابد.

«از دست خویشتن خویش خشمگین بودم که چرا این دنیا را به‌فرزندم تحمیل کرده‌ام و هیچ‌کاری هم برای نجاتش انجام نداده‌ام. من باید وارد عمل می‌شدم و با او می‌گریختم. با او به‌جزیره‌ای دوردست می‌رفتم. براسی این جزیره که در آن انسانی نوین می‌تواند جهانی تازه را پدید آورد، کجاست؟» (باخمان، ۲۰۰۶: ۱۴۷)

۳-۵- تجلی فاشیسم در برخورد‌های جنسیتی

پژوهش‌های اسطوره‌شناختی گویای آنند که در یونان باستان زن موجودی مزاحم، شرور، هوسران و در ذات فتنه‌گرس است. این رویکرد بنیادی، در نگرش متفکران دوره مدرن نیز تأثیر گذاشت و در نتیجه، فشارهای اجتماعی زیادی را بر زنان تحمیل کرد، به‌طوری که به‌موضوع اصلی نقادی ادبیات فمینیستی و الگوهای تعریف شده درباره تجربیات مردسالارانه تبدیل شد. کارل گوستاو یونگ، روانشناس سوئیسی، ژوزف کمپل اسطوره‌شناس امریکایی و نورتروپ فرای نقاد و نظریه پرداز کانادایی سده بیستم از جمله کسانی‌اند که این تأثیرگذاری را اثبات کرده‌اند (صانع پور، ۱۳۹۳: ۵۲). زنان در اسطوره‌های یونانی، اعم از ایزدبانوان یا نیمه‌ایزدان و انسان‌های مؤنث، همواره موجوداتی تبعی و ثانوی بوده‌اند و فضای غالب بر افسانه‌های یونانی، زنان را موجوداتی پست، حقیر، حسود، احساساتی، مادی، و غریزی معرفی می‌کنند و زنانی مانند پنلوپه، که متصف به صفات نیک‌اند، فقط به‌عنوان محافظ گستره خصوصی ترسیم شده‌اند (همان). بنابراین می‌توان گفت که مردسالاری دوره روشنگری متأثر از تاریخ اندیشه غرب است که از اسطوره‌های یونانی آغاز می‌شود. راوی مذکر داستان همه‌چیز با وجود ناتوانی در

انجام وظایف و مسئولیت‌هایش با تأسی از اسطوره‌های یونان و داستان‌های اساطیری تلاش می‌کند تا برتری‌جویی و سلطه‌طلبی خود را در فضای خانواده حفظ کند و همانطور که در بخش شخصیت‌پردازی همسر راوی اشاره شد، همسرش هانا نیز با پذیرش فروستی خود، اهمال‌کاری‌ها و بی‌مسئولیتی‌های همسر را نادیده گرفته و کاری جز ترک صحنه و دعا کردن انجام نمی‌دهد. باخمان با انتقاد از جامعهٔ مردسالار، برتری‌جویی و سلطه‌پذیری را بیماری خطرناک جامعهٔ بشری می‌داند که منجر به ظهور پدیدهٔ زشت و خطرناک فاشیسم می‌شود. به عبارت دیگر وی باور دارد که ریشه‌های تاریخی و سیاسی پدیدهٔ فاشیسم در دل برخوردهای جنسیتی نهفته است (کنل، ۱۹۸۳: ۱۱۴).

۴-۵- ردپای اندیشه‌های ویتگنشتاین و فروید در داستان همه‌چیز

راوی نمی‌تواند حالات درونی خود را برای همسرش شرح دهد و معتقد است کسی قادر به درک حال او نیست، به عبارت دیگر؛ هیچ زبانی نمی‌تواند گویای تجربه‌های درونی و احساسات او باشد؛ پس به ناچار سکوت می‌کند و در واگویه‌های خود زبان را عامل بدبختی‌ها و مشکلات بشر می‌داند (ر. ک. باخمان، ۲۰۰۶: ۱۴۳). هانا نیز ارتباط کلامی موفقی با همسرش ندارد و راوی از واگویه‌های احتمالی همسرش بی‌خبر است. حتی فیپس نیز شکوه‌هایش را به زبان نمی‌آورد و خشم خود را با پرخاشگری و آسیب‌های فیزیکی به دیگران تخلیه می‌کند. آنچه باخمان از زبان به‌نمایش می‌گذارد متأثر از این اندیشهٔ ویتگنشتاین است که زبان فقط می‌تواند از اموری معین و دربارهٔ مفاهیمی معین سخن بگوید و دربارهٔ آنچه نمی‌توان سخن گفت، سکوت باید کرد:

«آدمی می‌تواند خودش را تشویق کند، به خودش دستور دهد، از خودش اطاعت کند، خودش را ملامت و یا تنبیه کند و از خودش سؤال کند و خودش هم به آن جواب دهد
حتی می‌توانستیم انسان‌هایی را تصور کنیم که فقط تک‌گو هستند؛ یعنی، انسان‌هایی که فعالیت‌های خودشان را با حرف زدن با خود همراهی می‌کنند و کاوشگری که آن‌ها را می‌دید و به حرفشان گوش می‌کرد، ممکن بود در ترجمهٔ زبانشان به‌زبان ما، موفق باشد. ولی آیا می‌توانستیم زبانی را تصور کنیم که کسی در آن می‌توانست، تجربه‌های درونی خود، احساسات خود، حالات خود و غیره را برای کاربرد خصوصی‌اش بنویسد یا به‌آن‌ها بیانی شفاهی بدهد؟»

خوب، نمی‌توانیم با زبان معمولی‌مان این کار را بکنیم؟ ولی منظور من این نیست. واژه‌های منفرد این زبان قرار است به‌چیزی اشاره کنند که فقط فرد سخنگو می‌تواند آن‌ها را بداند و از این‌رو کس دیگری نمی‌تواند این زبان را بفهمد» (ویتگنشتاین، ۱۳۸۱: ۱۶۸ و ۱۶۹)

ویتگنشتاین از بند ۲۴۴ به‌بعد اثر معروف خود «پژوهش‌های فلسفی»^۱ در باب زبان خصوصی^۲ و اثبات محال بودن آن می‌پردازد. یعنی دربارهٔ حالات نفسانی و تجارب شخصی منطقی نمی‌توان سخن گفت (همان: ۱۶۸-۱۷۴). اگر این سخن صحت داشته باشد، افراد مختلف نمی‌توانند با هم به‌تبادل نظر بپردازند، زیرا هر فرد ویژگی‌های فردی، شخصیتی، روانی، فرهنگی و اجتماعی خاص خود را دارد پس، نمی‌تواند با شخص دیگری ارتباط و تبادل نظر داشته باشد و هرگونه ارتباط کلامی منجر به سوء تعبیر و بدفهمی و سرانجام، سکوت می‌شود. مسلم است که خلاصه کردن همگی مشکلات در زبان، گره‌ای از کار فروبستهٔ بشر نگشوده و نخواهد گشود. گرچه گفتار در ارتباطات کلامی نقش بسیار مهمی را ایفا می‌کند، اما این نقش در خود زبان نهفته نیست، بلکه بر پایهٔ بایسته‌ها و ضوابط زیستن و زندگی است که آفریننده با توجه به سرشت بشر برایش تبیین کرده است.

در داستان یادشده، راوی به‌سبب ناهنجاری‌های موجود در جامعه، مانند؛ جنگ، جنایت، رنج، مرگ و تنهایی به‌دنیای اسطوره‌ها و داستان‌های اساطیری پناه می‌برد. در همین راستا وی گاهی خود را کرونوس^۳ می‌بیند که فرزندانش را با بی‌رحمی می‌بلعد و گاه در قالب شاه لیر^۴ خویش را فریب می‌دهد که در رویارویی پدران و فرزندان؛ پدرکشی وجود ندارد:

«مانند کرونوس بچه‌هایم را خواهم بلعید. همچون گنده‌پدری بی‌رحمانه کتکشان خواهم زد. تر و خشکشان می‌کنم، چنین حیوان‌های مقدسی را و همانند شاه‌لیر خودم را گول می‌زنم» (باخمان، ۲۰۰۶: ۱۵۸).

رودرویی پدر و پسر را می‌توان در روانشناسی فروید جستجو کرد. فروید که برخی از دیدگاه‌های خود را با الهام از اساطیر یونان شرح و بسط داده است، گرایش‌های انسان را در بن

^۱ Philosophical Investigations

^۲ زبان خصوصی زبانی است که تنها یک نفر بتواند با آن سخن بگوید و یا بنویسد.

^۳ اورانوس، خدای آسمان در اساطیر یونان، به دست فرزندش، کرونوس، قطعه قطعه می‌شود. کرونوس، همواره از نفرین پدر می‌ترسید که مبادا یکی از فرزندانش او را سرنگون کند، هرکدام از فرزندان را که متولد می‌شد، می‌بلعد (رک. همیلتون، ۱۳۸۳: ۴۱).

^۴ شاه لیر نماینده‌ای تراژیک اثر ویلیام شکسپیر است که برخی آن را یکی از بزرگ‌ترین و ارزنده‌ترین تراژدی‌های وی می‌دانند.

مردانه دانسته و گرایش‌های زنانه را مولود و برآمد ثانویه برمی‌شمارد. او که «عقدۀ ادیب^۱» را تجربه‌ای جهان‌شمول و تعیین‌کننده بیشتر نیازها و گرایش‌های فرد قلمداد می‌کند، روایت‌های اساطیری و محصولات هنری و فرهنگی را تلاش فرد برای جبران نمادین حرمان ایجاد شده بر اثر بحران ادیبی می‌داند. نظریۀ عقدۀ ادیب که ملهم از نمایشنامۀ *ادیب شهریار*^۲ به قلم سوفوکل یونانی است، بیانگر شمول جهانی تقابل پدر و پسر است (امیری، ۱۳۹۲: ۳۴). فروید در کتاب *تفسیر خواب خود*، مثال ارتباط منشاء بیماری بیماران را با داستان‌های اساطیری مطرح می‌کند. از نظر وی اسطوره بیانگر تنش‌های روانی برخاسته از ناخودآگاه انسان‌هاست (مزاری، ۱۳۹۴: ۱۲۳). باخمان در داستان مذکور، تقابل پدر و پسر را به تصویر می‌کشد:

«اما تمام چیزهایی که اتفاق افتاده بود، اصلاً مربوط به من یا هانا یا فیپس نبود، بلکه درباره پدر و پسر بود، درباره گناه و مرگ» (باخمان، ۲۰۰۶: ۱۵۳).

۵-۵- همه چیز و هیچ چیز

در آغاز داستان، همه چیز تمام توقعاتی است که پدر از فرزندش دارد و تمام چیزهایی است که مادر برای پسرش می‌خواهد. اما این همه به هیچ کاهش می‌یابد. تا آنجا که پدر از سر عجز و ناتوانی اذعان می‌کند که دیگر هیچ انتظاری از فیپس ندارد و هانا که زیر سلطۀ همسر خویش است، حتی نمی‌تواند نامی درخور و شایسته برای فرزندش برگزیند. پس از آن، همه چیز در معضل زبان خلاصه می‌شود، به گونه‌ای که راوی قادر نیست افکارش را به زبان بیاورد و با همسرش در میان بگذارد و هانا نیز در برابر سلطه‌گری‌های راوی سکوت می‌کند. باخمان در لابلای داستان به توزیع نابرابرانه جنسیتی قدرت در خانواده می‌پردازد و از جامعه‌ای انتقاد می‌کند که در آن مردان در رأس هرم قدرتند. بنابراین همه چیز می‌تواند تمامی امکاناتی باشد که برای مردان در چنین جامعه‌ای مهیاست و زنان هیچ سهمی از آن ندارند. به عنوان مثال راوی داستان به راحتی از زیر بار مسئولیت خانواده شانه خالی کرده و اوقاتی را که باید در کنار همسر و فرزندش باشد، با زن دیگری سپری می‌کند. وی به خواسته‌های همسرش بی‌توجه

^۱ بر اساس نظریۀ فروید، پسران در ابتدا مادرشان را موضوع عشق می‌دانند، اما به تدریج بی‌می‌برند که او موضوع عشق پدرشان نیز هست. بدین ترتیب پدر در تصاحب مادر به رقیب پسر بدل می‌شود (هومر، ۱۳۹۴: ۱۳۵).

^۲ ادیب در اساطیر باستان یونان، قهرمان برجسته‌ای است که پدرش را کشت و با مادر ازدواج کرد (هال، ۱۳۸۹: ۱۵۹).

است و او و افکارش را مورد تمسخر قرار می‌دهد. هانا در این میان هیچ نقشی به‌عنوان همسر ندارد. در داستان حتی اشاره‌ای به‌شغل بودن هانا یا تشریک مساعی وی در حل مشکلات همسر نشده است. تنها نقش بارز هانا در داستان، مادر بودن است. گویی که هانا خود را در پشت نقش مادری پنهان کرده است.

نتیجه

با بررسی و تحلیل ساختاری داستان همه‌چیز روشن شد که این اثر از نظر عناصر داستانی، ساختاری منسجم دارد. باخمان با استفاده از فنون تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن که با پرش‌های زمانی و مکانی همراه است، پریشانی دنیای ذهنی انسان فرورفته در خویش را به‌زیبایی به‌تصویر می‌کشد. واگویه‌های گسسته و بدون انسجام و آشفتگی در ترتیب رویدادها، داستان را در مسیری پیش می‌برد که با دنیای پیچیده و بی‌ثبات عصر مدرن همخوانی داشته باشد. ترکیب عناصر داستان مانند زاویه دید و صحنه‌پردازی، فضایی سرد و غمگین و خالی از عشق را به‌مخاطب منتقل می‌کند که بیانگر تنهایی زوج داستان است. بررسی شخصیت‌های داستان نیز نشان می‌دهد که راوی و خانواده‌اش با وجود تمایزات اخلاقی و رفتاری فراوان در یک مسئله اشتراک دارند و آن عدم توانایی برقراری ارتباط با یکدیگر است. در بررسی محتوایی داستان درمی‌یابیم که باخمان با تأثیرپذیری از نظریات ویتگنشتاین و حلقه وین، زبان را عامل اصلی مشکلات معرفی می‌کند. گویی که چالش اصلی این زوج ترس عمیق از واژگان و بیان احساسات و تفکرات است، وی همچنین روان‌نژندی راوی داستان را به‌عقدۀ ادیب فروید و بازنمودش در اسطوره‌ها پیوند می‌زند. باخمان در حالی انگارگان خودساخته و من‌درآوردی حاکم بر جامعه را به‌باد انتقاد می‌گیرد و آن‌ها را عامل گنجی و سردرگمی و تنهایی انسان مدرن معرفی می‌کند که خود نیز تحت تأثیر همان عقاید قرار دارد و بر همان اساس، تفکرات خود را شکل می‌دهد. با توجه به‌تحلیل محتوایی داستان می‌توان ادعا کرد که چالش اصلی زوج داستان مذکور زبان و عدم توانایی‌اش در بیان حالات و احساسات نیست، بلکه مشکل اصلی خروج از مدار اخلاق و نادیده گرفتن جنبه‌های معنوی انسان است. به‌عنوان مثال راوی داستان تشنه محبت و عاطفه هاناست، اما فی‌س تمام توجه و عشق هانا را به‌خود

معطوف کرده است. پس حس کمبود محبت، تنهایی و حسادت به فیپس، پدر را وارد دنیای اسطوره‌ها می‌کند تا با یادآوری تخصص و تقابل پدر و پسر در داستان‌های اساطیری، بی‌توجهی و بی‌مسئولیتی خود نسبت به پسرش را توجیه کند. هانا نیز بدون توجه به نیازها و توانایی‌هایش به‌عنوان یک‌زن، تلاش می‌کند تا سرخوردگی‌هایش در اجتماع و نظام خانوادگی را پشت نقش مادری پنهان کند. به‌عبارت دیگر هیچکدام از این دو شناخت درستی از خویشتن ندارد و از خلاقیت‌ها و استعدادهای درونی خود که خداوند در وجودش به‌ودیعہ گذاشته است، بی‌خبر است. نخستین مدرسه هر کودکی تعلیم و تربیت والدین اوست و در این مدرسه است که اولین درس‌های زندگی را می‌آموزد. پس اگر فیپس به‌قول پدرش لجباز است یا خیلی زود ناامید و مأیوس می‌شود، این تعالیم را از خانواده خود آموخته است. وقتی پدر از ارزش‌های انسانی و معنویت سرخورده است و فلسفه و هدف زندگی خود را فراموش کرده و به‌پوچی و باطل بودن چرخه حیات می‌اندیشد، چطور می‌تواند از فرزندش انتظار سرسختی و استقامت در زندگی را داشته باشد. بدیهی است که کلیشه‌ها و نسخه‌های قالبی جنسیتی و رفتاری در اجتماع که حاصل نظام‌های معیوب فلسفی غرب است، منجر به فاصله عمیق طبقاتی و عدم تفاهم و درک زوجین از یکدیگر و نیز موجب سرخوردگی آن‌ها از نقش خود در اجتماع می‌شود. در چنین جامعه‌ای همه‌چیز (همه ارزش‌ها، اهداف، آمال و آرزوها) همانند داستان مذکور به‌نیستی و هیچ ختم می‌شود.

منابع

- Ahmadi Chenari, Ali Akbar. et al. "Tatbigh-e karkard-e zaman-e ravayi dar doo dastan-e kutah asar-e Moustafa Mastoor bar mabna-ye Ara-ye Genette" (A Comparative Study of the Narrative Function in Two Short Stories by Tayeb Salih and Mostafa Mastoor: Genette's Theories). Ghazwin, *Lisān-i Mubīn*, vol. 8, no. 26, Winter 1395/2017, pp. 1-26.
- Albrecht, Monika & Göttsche, Dirk. *Bachmann-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2013.
- Amiri, Cyrus. Zakaria Bezdode. "Pedar koshi va taghabol-e Naslha dar nemouneh-hai az Asatir va Adabiat-e Jahan" (The Archetype of Paricide in Literature and Word Mythology), Tehran, *Critical Language & Literary Studies*, vol. 6, no. 1, Summer and Autumn 1392/2013, pp. 31-49.

- Ardalani, Shamsol Hajiye. "Amel-e Zaman dar Roman-e *Su-va-shun*" (Element of Time in Daneshvar's *Su-va-shun*). *Adabiyat-e Erfani va Osture shenakhti (Journal of Mytho-Mystic Literature)*, vol. 4, no. 10, Spring 1387/2008, pp. 1-18.
- Bachmann, Ingeborg. *Malina*, Frankfurt / Main, Suhrkamp Verlag, 1980.
- Bachmann, Ingeborg. Robert Pichl. *Die Kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. München, Piper Verlag, 1985.
- Bachmann, Ingeborg. *Simultan*. München, Serie Piper Verlag, 1991.
- : *Der Fall Franza /Requiem für Fanny Goldmann*, 5. Aufl., München, Piper Verlag, 1992.
- : *Alles*, In: *Dies: Sämtliche Erzählungen*. 6. Aufl. München, Piper Verlag, 2006, S. 138-158
- : *Die gestundete Zeit*, München, Piper Verlag, 2011.
- : *Anrufung des Großen Bären*, München, Piper Verlag, 2011.
- : *Khoda-ye Khob-e Manhatan* (Der gute Gott von Manhattan). translated by Majid Abbasiyan, Tehran, Afraz Publications, 1390/2011.
- : *Dar Toufan-e Gol-e Sorkh* (im Gewitter der Rosen). translated by Foad Nazari, Tehran, Saless Publications. 1393/2014.
- Balvardi, Tayebah and Zahir Mostafa. "Positivism Manteghi" (logical positivism). Ghom, *Mahname-ye-Maaref*. Nr. 62, 1387/2008, pp.20-24.
- Balzac, Honore de. *Zan-e- Sisale* (A Woman Of Thirty), translated by Mohammad Ariayan, Tehran, Abr-e Sefid Pulications, 1395/2016.
- Biniaz, Fathollah. *Daramadi bar Dastannevisi va Ravayatshenasi* (An Introduction to Writing Fiction and Narratology), Tehran, Afraz Publishing, 1392/2013.
- Bishop, Leonard. *Dars-hai darbare-ye dastan-nevisi* (Dare to be a great writer), translated by Mohsen Soleimani, Tehran, Nashr-e-Markaz Publications, 1374/1995.
- Busch, Wilhelm. *Fipps, der Affe*, Basel, Gute Schriften Verlag, 1947.
- Carnap, Rudolf. "The Overcoming of Metaphysics through Logical Analysis of Language", translation by Arthur Papp, in Michael Murry, ed., *Heidegger and Modern Philosophy. Critical Essays*. New Haven, Yale University Press, 1978, pp. 23-34.
- Conterno, Chiara. *Die andere Tradition: Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert*. Wien, V&R unipress Verlag, 2014.
- Dad, Sima. *Farhange Estelahate Adabi*, (Dictionary of Literary Terms), Tehran, Morvarid Publications, 1380/2001
- Derakhshan Moghaddam, Parisa. *Tarikhe Adabiyate Alman* (The History of German Literature). Tehran, Farhangsara Publications (yassavoli), 1377/1999.

Ghasemzadeh, Seyed Ali. Hossein Ali Ghobadi. *Dalayel-e Gerayesh-e Romannevisan Pasamodernite be Ehya-ye Asatir* (Postmodern Novelists and Their Interests in Restoring Mythology), Rasht, Adab Pazhuhi, Vol. 6, Nr. 21, 1391/2012, pp. 31-61.

Golisch, Stefani. *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*. Wiesbaden, Junius Verlag, 2000.

Hall, James. *Farhang-e Negareh-iye Namadha dar Honar-e Shargh-o Gharb* (Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art). translated by Roghieh Behzadi, Tehran, Asatir Publications, 1389/2010.

Hapkemeyer, Andreas. Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns : Todesarten u. Sprachformen. *Bern / Frankfurt am Main/New York, Peter Lang Verlag, 1982.*

—————: *Ingeborg Bachmann - Entwicklungslinien in Werk und Leben*. Wien, Verl. der Österreichischen Akad. der Wiss, 1991.

Hamilton, Edith. *Seyri Dar Asatir-e Younan va Rom* (Mythology, Timeless Tales of Gods and Heroes), translated by Abdolhossein Sharifian, Tehran, Asatir Publications, 1383/2004.

Homer, Sean. *Jak Lakan* (Jacques Lacan), translated by Mohammad Ali Jafari, Tehran, Ghoghnoos Publications, 1394/2015.

Horri, Abolfazl. Modes of Representing Narrative Discourse: Stream of Consciousness versus Interior Monologue. *Pazhouhesh-e- Adabiat-e-Moaser-e- Jahan [Research in Contemporary World Literature/ Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 16, no. 61, 1390/2011, pp. 25-40.

Koschel, Christine, Inge von Weidenbaum. *Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*. München/Zürich, R. Piper Verlag, 1983.

Mastoor, Mostafa. *Mabani Dastene Kutah (Principles of short stories)*. Tehran, publishing center, 1379/2000.

Mazari, Negar. Motale'e-ye Tatbighi-ye Namadha-ye Ostureh-iye Ghahraman-e Zan dar *Adat Mikonim* Asar-e Pirzad va *Sorkh-o Siyah Stendhal* (Contrastive Study of the Mythical Symbols of Heroines in *We are accustomed to* & *Red and Black* written by Pirzad & Stendhal), *Pajuhesh-ha-ye Adab va Zaban-e Faranse (Research literature of French)*, vol. 2, no. 4, 1394/2015, pp. 121-139.

Meyers Konversations-Lexikon, Band 10, Vierte Auflage, Leipzig Wien, Verlag: Bibliographisches Instituts, 1888.

Mirsadeghi, Jamal. *Anasore Dastan* (Elements of the story). Tehran, Sokhan Publications, 1376/1997.

- Motahhari, Morteza. *Nezam-e Hoghogh-e Zan dar Islam* (Woman and her Rights in Islam), Tehran, Sadra Pulications, 1381/2002.
- Müller, Manfred. Luigi Reitani. *Von der Kulturlandschaft zum Ort des kritischen Selbstbewusstseins: Italien in der österreichischen Literatur* (Transkulturelle Forschungen an den Österreich-Bibliotheken im Ausland), Wien, Lit Verlag, 2011.
- Naderlew, Beytollah. "Nazariye-ye Baziha-ye Zabani Wittgenstein: Yek Nazargahe-e Falsafi-e postmodern dabare-ye Zaban" (Wittgenstein's Theory of Language Games: A Postmodern Philosophical Viewpoint of Language), *Qarbshenasi-ye Bonyadi (Occidental Studies)*. Vol. 2, no.1, pp. 87-100, Summer and Autumn 1390/2011.
- Nasr, Seyyed Hossein. *Marefat va Manaviat* (Knowledge and the Sacred), translated by Insha'allah Rahmati, Tehran, Daftar-e Pajouhesh va Nashr-e Sohrevardi Pulications, 1380/2001.
- Nietzsche, Friedrich. Wilhelm. *Chenin goft Zartosht* (Also Sprach Zarathustra), translated by Daryoush Ashouri, Tehran, Agah Pulications, 1370/1992.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln / London. University of Nebraska Press, 2003.
- Rahnama, Touraj. "Shere Almani dar gharn bistom", (Twentieth-Century German poetry), *Pazhouhesh-e Adabiat-e Moaser-e Jahan [Research in Contemporary World Literature/Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, no. 11, Tehran, Winter 1380/2001, pp. 57-79.
- Rebecca Sammer, Simone. *Interpretation zu Ingeborg Bachmanns „Das dreißigste Jahr“* (Interpretation of Ingeborg Bachmanns „The Thirtieth Year"), Universität Passau. 2012.
- Rouholamini, Mahmoud. *Nemoudhaye farhangi va ejtemaei dar adabiat-e Farsi*. (Cultural and social manifestations in Persian literature), Tehran, Naqsh-e Jahan Publications, 1379/2000.
- Sane'pour, Maryam. "Mardsalari-ye Osturehaye Yunane Bastan va Tasire an dar Asre roshangari-ye Orupa", (Patriarchy in Ancient Greek Mythology and Its Effect on Europe Enlightenment), *Pajooheshnameye Zanan* (Women's Studies), Vol. 5, no. 10, Winter 1393/2015, pp. 47-58.
- Schnell, Jasmin. *Analyse der Erzählung „Alles“ von Ingeborg Bachmann unter Erzähltextanalytischen Gesichtspunkten*. (Analysis of the story 'Alles' by Ingeborg Bachmann from the point of view of narrative text analysis), München, Grin Verlag, 2010.
- Smith, Murray. "Consciousness", In *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, edited by Paisley Livingston and Carl Plantinga, Routledge, Abingdon, Routledge Publications, 2009.

Steutzger, Inge. *Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur: Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*. Mannheim, Rombach Verlag, 2001.

Stoll, Andrea. *Ingeborg Bachmann. Der dunkle Glanz der Freiheit* (Ingeborg Bachmann-The dark shine of freedom), München: C. Bertelsmann Verlag, 2013.

Töller, Ursula. *Erinnern und Erzählen. Studie zu Ingeborg Bachmanns Erzählband „Das dreißigste Jahr“* (Remembering and telling. Study on Ingeborg Bachmann's volume of short stories "The thirtieth year"), Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998.

Wittgenstein, Ludwig. *Pajouhesh-haye Falsafi* (Tractatus logico-philosophicus), translated by Fereydoon Fatemi, Tehran, Nashr-e Markaz, 1381/2002.