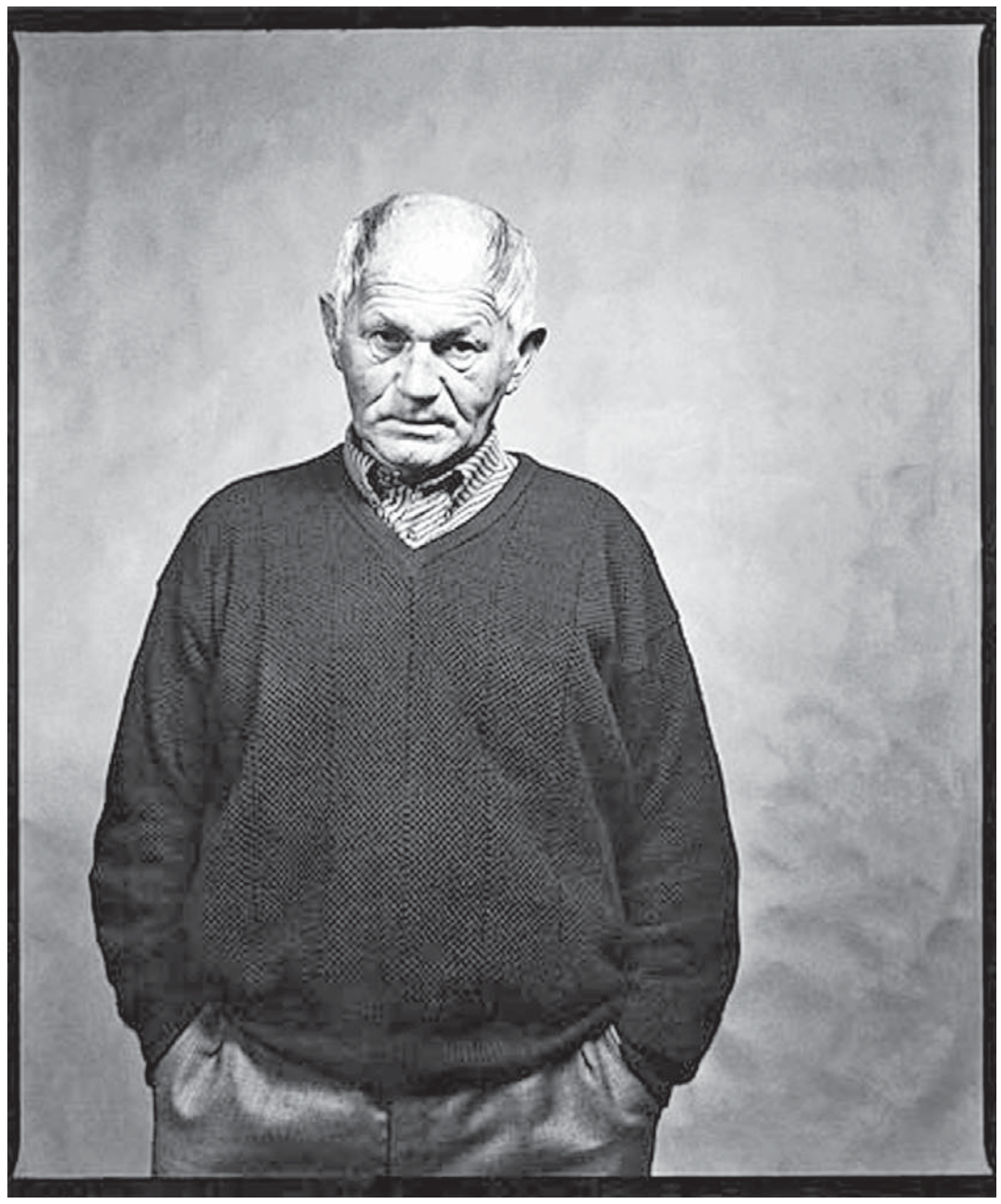
در حاشیه انتشار «نی سحرآمیز و چند داستان دیگر» بهومیل هرابال

مسئله ادبیات

فرهاد اکبرزاده

دیری‌ست هیچ کار ندارم
مانند یک وزیر
وقتی‌که هیچ کار نداری
تو هیچ کاره‌ای
من هیچ کاره‌ام: یعنی که شاعرم
گیرم از این کنایه هیچ نفهمی
«انهدام» نصرت رحمانی



بحث مهمی در اولین صفحات کتابی که به‌تازگی نشر آگه از بهومیل هرابال، نویسنده چک، با ترجمه پرویز دوایی منتشر کرده، وجود دارد. در اولین صفحات کتاب در متن نسبتا کوتاهِ «نقش نویسنده»، خاطره‌ای از میلان کوندرا را می‌خوانیم درباره مشاجره‌ای، که بین او و یک روزنامه‌نگار بی‌کارشده، در فضای سیاسی چک دهه‌های هفتاد و هشتاد، پیرامون شخصیت و وظیفه سیاسی بهومیل هرابال، به‌عنوان یک نویسنده، در گرفته است. کوندرا می‌نویسد: «هرابال در نهایت نویسنده‌ای غیرسیاسی بود که در متن رژیمی که اعلام می‌داشت همه چیز سیاسی است امر چندان معصومانه‌ای به‌حساب نمی‌آمد. غیرسیاسی‌بودن او موجب ریشخند دنیایی بود که در آن سیاست حرف اول را می‌زد. در واقع هرابال در تمام آن مدت به وجهی غیررسمی «مغضوب» بود، باوجوداین (ازآنجایی‌که از نظر سرسپردگی یا عدم سرسپردگی) برای رژیم مصرفی نداشت، غیرسیاسی‌بودنش باعث می‌شد که رژیم حاکم در دوران اشغال زیاد پاپیِ او نشود و هرابال بتواند گاه‌گداری اثری را به چاپ برساند» (ص۱۲).

بگومگوی روزنامه‌نگار بی‌کارشده و کوندرا بالا می‌گیرد و، سرِ آخر، کوندرا یادداشت کوتاه خود را با به‌نمایش‌گذاشتن دو جبهه سیاسی و یا دو نگاه به مسئله سیاسی‌بودن در نقطه تلاقی‌شان به پایان می‌رساند. بااین‌حال او خواننده را تا حدی در مواجهه با این پرسش بلاتکلیف می‌گذارد که بالاخره نقش و وظیفه سیاسی نویسنده چیست؟ او می‌نویسد: «این مخالفت ما را در دو جبهه مخالف به جان هم می‌انداخت: کسانی که برایشان درگیری سیاسی بالاتر از زندگی مجسم، مادی و ورای هنر و اندیشه است، و کسانی که برعکس، سیاست برایشان در خدمت زندگی، زندگی مجسم و مادی، یعنی در خدمت هنر و اندیشه بودن است. این هر دو نظر شاید از جهاتی موجه باشند؛ ولی مسلم است که در هیچ دوره‌ای با یکدیگر سر سازگاری نداشته‌اند و نمی‌توانند داشته باشند» (ص۱۳).

صدای خبرنگار را از دهان آدم‌های زیاد و در صفحات بی‌شمار شنیده‌ایم. نیازی نیست دفترها را ورق بزنیم و صحنه دیگری را به یاد بیاوریم. نمونه‌ها را در هر جایی می‌شود دید، هرجایی که «گفتن از» مسئله‌دار شده؛ بااین‌حال تصاویر سمج‌تری هم وجود دارد که دست بر نمی‌دارند، تصاویری که گویی تاریخ به درستی با آن‌ها تسویه‌حساب نکرده است. جایی دور، دقیق‌ترش، ایرلند شمالی، اواخر قرن بیستم یا باز هم دقیق‌تر، یک صبح آفتابی می ۱۹۷۹، شیموس هینی، شاعر و نویسنده ایرلندی و دارنده نوبل ۱۹۹۵ در قطاری در راه بلفاست. نشسته و دوست دوران کودکی‌اش، که از قرار عضو IAR (ارتش جمهوری‌خواه ایرلند) است و به‌تازگی از زندان آزادشده، وارد کوپه می‌شود. هینی این رویداد را در جایی[1] آورده و نقل می‌کند که: او وارد کوپه شد و رودررویم نشست و چشم در چشمم پرسید: «کی می‌خواهی چیزی هم برای ما بنویسی؟» باز هم کمی به حافظه رجوع می‌کنیم و این بار زیاد دور نمی‌رویم، شاملو را به یاد می‌آوریم در مقابل خیل پرسشگرانی که در بزنگاه‌های تاریخ معاصر از شاعر می‌پرسیدند، خوب حالا چه باید کرد؟ چرا چیزی برای ما نمی‌سرایی؟

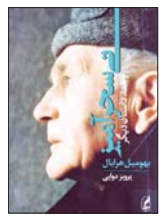
به هر تقدیر، پرسش از نقش نویسنده و جایگاه سیاسی او مسئله‌ای محدود به قرن بیستم یا چند نویسنده در کشورهایی با درگیری سیاسی عمده نیست. این پرسش همزاد عمل نوشتن است. بااین‌حال، تقابلی که کوندرا در بالا صورت‌بندی می‌کند از جهاتی قابل‌تأمل است. از قرار گویی نفسِ کنش سیاسی مورد نقد او در نوعی تقابل سفت و سخت میان فاعلیت یا کنش‌مندی سیاسی، از سویی، و انفعال، کنش‌پذیری و شاهدبودن بر وضع موجود (یا حتی همدستی پنهان با آن)، از سوی دیگر گرفتار شده است. کاری که کوندرا می‌کند چیزی بیش از نفی خودآیینی کنش سیاسی با تأکید بر اصل بودن زندگی است. او می‌کوشد تا با بازنگری این تقابل، و به‌دست‌دادن تعریف تازه‌ای از خود همین کنش‌مندی سیاسی، انفعالِ نویسنده را بدل به فعالیت کند و نوعی کنش‌مندی بدون کنش‌مندی را در کار نویسنده صورت‌بندی کند تا در نهایت، با تطهیر این انفعال، زهر انتقادات وارده به آن را بگیرد و به اعتباری از نویسنده در مقابل منتقدان اعاده حیثیت کند.

اما وقتی به متن خود هرابال بازگردیم، شاهد نوعی شرم هستیم. ما به صراحت می‌بینیم که خود نویسنده هم به این انفعال، یعنی انفعال شاهدبودن بر وضع موجود، به دیده تحقیر و نکوهش می‌نگرد و در صف منتقدان خویش قرار دارد. باری، ما در داستان «نی سحرآمیز» که نام این مجموعه هم از آن گرفته شده و از قضا درست بعد از متن کوندرا آمده به لطف توضیح مترجم در جریان پس‌زمینه داستان قرار می‌گیریم و درمی‌یابیم که: «چند ماهی پس از حمله قوای پیمان ورشو به خاک چکسلواکی سابق و اشغال آن، چند نفر به اعتراض به این حمله و سلطه حکومت دیکتاتوری پس از آن، خود را در ملأعام سوزاندند. مشهورترین این افراد، دانشجوی جوانی به نام یان پالاخ بود که نام و اقدامش سمبل آن اعتراض شد.۲۰ سال بعد، در سالگرد آن خودسوزی (و به بهانه آن) اجتماعات اعتراض‌آمیزی در خیابان‌های پراگ و بعضی از شهرهای دیگر چکسلواکی برگذار شد که نیروهای پلیس و انتظامی آن را به شدت سرکوب کردند.» (ص۱۶). نویسنده این داستان را با نوعی افسوس برای فاعلیت، با نوعی نوستالژی عمل می‌آغازد: «خدایان این سرزمین را ترک گفته‌اند و قهرمانان افسانه‌ای ما را به دست فراموشی سپرده‌اند.» (ص۱۷). راوی/نویسنده بعد از کمی پرسه‌زدن در خیابان‌های پراگ و گزارش اندوهبار درگیری‌های خیابانی و کشاکش میان مردم و پلیس، با فلاش‌بک به عمق موقعیت‌های تاریخ و تعمیم و تشبیه و تاریخی‌کردن برخی مناظر (خواندن؟)، به دختر جوانی می‌رسد که گویا می‌خواهد شاخه گلی را به رسم احترام به خودسوزی دانشجویان معترض و در اعتراض به سرکوب پلیس پای مجسمه وسط میدان بگذارد که در حلقه سفت و سخت ماموران انتظامی و پلیس قرار دارد. «نگفته بودند که گُل گذاشتن در آن‌جا ممنوع است، ولی عملا مجاز نبود» (ص ۱۹). دخترک موفق به گذاشتن گل نمی‌شود، چه اگر هم می‌شد این اقدام فاصله زیادی از کنشمندی به معنای باستانی آن داشت، اما این روایت گویی با به تصویر کشیدن تمام این ناکامی‌ها همچنان نوعی مقاومت را در دل خود می‌پروراند. مقاومتی از همین جنس انفعال. بالاخره، در سطرهای آخر، وقتی زور پلیس بر معترضین می‌چربد و آب‌ها از آسیاب می‌افتد، راوی شرمسار از حضور منفعل‌اش «اگر جرئت و قدرت می‌داشتم یک حلب بنزین می‌خریدم و خودم را آتش می‌زدم ولی جرئت ندارم، جرئت آن جوان رومی مارسیوس ...» (ص ۱۸) خود را به گوشه‌ای می‌کشاند و گویی در آن لحظه ـ در لحظه‌ای که حضورش چیزی نیست جز بخشی از انفعال سنگفرش‌ها و نیمکت‌های دور میدان ـ او به شاهدی بر یک رخداد بدل می‌شود و چیزی را درمی‌یابد که در نفس خود دربردارنده سویه‌ای رهایی‌بخش است: «و در این لحظه بود که ناگهان از قلب تاریک میدان نغمه فلوتی بلند شد، آوایی ملایم و درعین‌حال مصر، طوری که از درون تنهایی، از مرغزاری یا از سطح دریاچه‌ای متروک برخیزد. آوای فلوت در دل اثر می‌کرد، انگار که برای دل خودش بنوازد،...» (ص ۲۳).

باز به تقابل کوندرا بازمی‌گردیم و این بار می‌پرسیم: اساسا قدرت سیاسی ادبیات در چیست؟ یا به بیان مشخص‌تر، چه چیز در تجربه نویسنده هست که آن را سیاسی می‌کند یا به آن قدرت کنش‌مندی سیاسی می‌دهد؟

پاسخ مختصر اما مبهم است: یک انفصال. انفصالی در رابطه دست‌ها و چشم‌ها، انفصالی در نفسِ کنش. این پاسخ کمی مبهم می‌نماید و شاید باید از جایی دیگر به آن بازگشت، یا بر آن نور تاباند. در توضیح این انفصال و بازکردن مسئله می‌شود به تجربه زیسته خود هرابال اشاره کرد.

فیگور هرابال به عنوان یک نویسنده امکان خوبی برای بررسی رابطه میان سیاست و هنر به آن گونه‌ای است که ژاک رانسیر آن را می‌فهمد و مفهوم‌پردازی می‌کند. و اگر از کلی‌ترین موضوعات زندگی هرابال شروع کنیم می‌بینیم: بهومیل هرابال در سال ۱۹۴۸ یعنی تقریبا در ۳۴ سالگی دکترای حقوق خود را می‌گیرد. با این حال او هیچ‌گاه از مدرک و سابقه تحصیلی‌اش استفاده نمی‌کند. و به کارهایی می‌پردازد که نه برای آن‌ها آموزش دیده و نه توازن مناسبی بین دانش و نگاه او و عمل دست‌هایش برقرار بوده است. حضور هرابال در یک کارخانه خمیرکردن کاغذ به هیچ وجه به معنای دقیق کلمه او را کارگر این کارخانه نمی‌کند. او نمی‌تواند کارگر خوبی باشد چرا که توازن میان چشم‌ها و دست‌هایش برای این کار متعادل نشده، او به هیچ وجه نمی‌تواند کار را همانند یک کارگر جدی بگیرد و از طرفی هم نمی‌تواند چیزهایی را نبیند که یک کارگر به خاطر نفس همان جدی گرفتن و به بیان دقیق‌تر نفس مناسبت و اشتغالش قادر به دیدن آن نیست. پس مسئله در این‌جا و شاید تفاوت او با هر کارگری در آن کارگاه این است که هرابال نه‌تنها دست‌هایش کم‌وبیش کار می‌کند بلکه می‌تواند همزمان با کارکردن دست‌ها چشم‌هایش هم کار کند. چشم‌های او تربیت چشم‌های کارگر را ندارند



نی سحرآمیز و چند داستان دیگر
بهومیل هرابال
ترجمه پرویز دوایی
نشر آگه

و می‌توانند از سطح سفت و سخت چیزها عبور کنند و لایه دیگری از واقعیت مکان و ارتباط آن با بیرون را ببینند. این کار باعث می‌شود نوعی عدم توازن میان نشانه‌ها و چیزها دیده شود، عدم توازنی که می‌تواند کلمات را از نسبت تعیین‌شده میان بدن‌ها و چیزها رها کند، چیزی که یک عدم توازن را در تجربه نویسنده و کلمات او کار می‌گذارد و به باور رانسیر قدرت ادبیات در همین عدم توازن است و شرح می‌دهد که همین عدم توازن است که موجب بروز اشتیاق می‌شود. هرابال نه کارگر کارگاه کاغذ خمیرکنی است و نه نقاش ساختمان و نه یک حقوق‌دان یا دستفروش، او یک نویسنده است، یک هیچ‌کاره است. کسی که کاملا اشغال نشده.

«Occupation» در انگلیسی هم به معنی جای‌گیری و اشغال یک فضاست و هم به معنی شغل و پیشه و انجام یک کار. همین رابطه دقیقا در فارسی هم وجود دارد، در فارسی وقتی به یک کار «مشغول» هستید یا «اشتغال» دارید یک فضا را «اشغال» می‌کنید و آن شغل هم شما را «اشغال» یا «مشغول» می‌کند. پس مسئله «شغل» و «اشتغال‌داشتن» همواره می‌تواند در زیر مفهوم «اشغال(شدن و کردن)» در نظر گرفته شود. کوتاه سخن، هر شغل نوعی آمادگی است، نوعی تربیت حسی برای چگونه دیدن، شنیدن، فهمیدن، و در نهایت چگونگی. اما هر توانایی و مهارت روی دیگری هم دارد که نوعی محدودیت و ناتوانی است؛ و از همین منظر است که آدام اسمیت حدود دو قرن پیش، با برشمردن مواهب اقتصادی مسلم تقسیم اجتماعی و تخصصی‌شدن کار، تحمیق بیش از پیش کارگر و محدودشدن تجربه زیسته او و به امور جزیی ـ که چشم‌اندازهای کلی را از او سلب می‌کنند ـ را هم پیش‌بینی می‌کند. و دقیقا از همین جاست که مسئله گسستگی تجربه به نوعی در نویسنده مدرن مسئله‌دار می‌شود، چرا که او، یا دست‌کم در این نمونه مشخص هرابال، به معنای دقیق کلمه از این تربیت حسی بیرون است، چراکه او هیچ‌کاره است و تجربه زیسته‌اش می‌تواند بخش‌بندی کذایی و مسلم بین مشاغل را مخدوش کند و یک عدم توازن را در نوشتارش کار بگذارد. عدم توازنی که همان‌طورکه اشاره شد موجد نوعی اشتیاق است. او می‌بیند و رنج می‌برد و اندوه او نیز دقیقا از همین بیکارگی است، از نداشتن فاعلیت برای تغییر امور، از رنج شاهد بودن. و خود همین دیدن است که در او نوعی آگاهی محزون به بار می‌آورد، نوعی آگاهی از انفعال، نوعی شرم.

سایمون کریچلی با اشاره به یک ضرب‌المثل قدیمی یونانی که می‌گوید «شرم روی پلک‌هاست» توضیح می‌دهد که ریشه tyrant به معنی حاکم مستبد از τύραννος (تیرانوس- tyrannos) یونانی، به معنی کسی که نمی‌بیند، می‌آید و اشاره می‌کند به لقب ادیپ در Oidipous Tyrannos و می‌گوید «ادیپ کسی است که نمی‌بیند و از فهم پیامد عمل خود ناتوان است». باری، می‌توان با همین چیزها به معنای شرم در زبان فارسی هم صرفا با این اشاره اندیشید که عموما در فارسی شرم به‌مثابه نوعی آگاهی رنج‌آور از نقص و ناتوانی فهم می‌شود. گویا در معنای آلمانی شرم هم رابطه‌ای هست میان این آگاهی و نوعی نقص. پس فروید بهترین گزینه برای مفصل‌بندی و بیان این رابطه آگاهی با انفعال است. همین رابطه مسئله‌دار میان چشم‌ها و دست‌ها، یا به عبارتی، ناتوانی و انفعال. او در جایی[2] با اشاره به وضع تماشاگر می‌نویسد: «تماشاگر کسی است که چیز چندانی تجربه نمی‌کند و احساس می‌کند مفلوکی درمانده است که هیچ اتفاق مهم و باارزشی در زندگی‌اش رخ نمی‌دهد. آدمی که از دیرباز مجبور بوده سطح توقعاتش را پایین بیاورد یا این آرزو که در کوران زندگی نقشی مرکزی داشته باشد متوجه چیزهای دیگر کند؛ او دلش می‌خواهد امور را بر اساس امیال خویش سروسامان دهد، احساس کند و به عمل آورد ـ در یک کلام، او می‌خواهد قهرمان باشد. بنابراین، نمایش‌نامه‌نویس و بازیگر به او امکان می‌دهند تا از طریق خود را جای قهرمان داستان گذاشتن، یا به‌اصطلاح همذات‌پنداری با قهرمان به مرادش برسد». می‌توان در مورد حزن خود عمل نوشتن قلم‌فرسایی کرد و یا برای توضیح شرم شاهدبودن به نظریات جورجو آگامبن گریز زد و چند پاراگراف به این متن افزود. اما اگر بخواهیم به موضوع هرابال و مسئله «کنش‌مندی بدون کنش» که در کلام میلان کوندرا فرموله‌شده بود بازگردیم می‌بینیم که انفعال مورد بحث او به معنی قصب جایگاه دیدن است؛ قرارگرفتن در موضوع ناظر محض. از این منظر نگاه نویسنده همواره حامل یک انفصال است. انفصالی در منطق کنش، میان دلایل و امیال، میان دست‌ها و چشم‌ها. دست‌هایی که کار می‌کنند و چشم‌هایی که وقفه می‌اندازند، و از قضا انفعالی در کارشان نیست و بخشی از یک دستگاه زیباشناختی‌اند. از این نظر نویسنده/شاهد/ارگانیسم آگاه از انفعال جایگاهی را اشغال می‌کند که کانت برای لذت زیبایی‌شناختی محفوظ داشته. لذتی که نه در قیدوبند مخارج و دلایل است و نه بسته به امیال و غرایز، لذتی رها از سنگینی دلایل و عواطف، لذت درک ظاهر زیبایی به معنای دقیق کلمه. یک درک بی‌تفاوت یا بی‌علاقه (disintrested).

پس درنهایت به سیاق انشاهای دبستانی و صرفا برای جمع‌کردن بحث می‌توان گفت، ادبیات با جداکردن خود از واقعیت صلب اجتماعی فرصتی برای ابداع تخیل و دست‌بردن در امر واقع می‌یابد که این خود همانا چیزی نیست جز تخیل شکل جدیدی از بودن. و قدرت سیاسی نویسنده‌ای چون هرابال دقیقا در آفرینش همین بافته محسوس از جهانی در حد فاصل میان تقسیم‌بندی اکید اجتماعی و حدود و ثغور واقعیت یا به تعبیری بازآفرینی صحنه‌های جدید از رویت‌پذیری است. چیزی که در نهایت می‌توان آن را با وام‌گیری از واژگان رانسیر بازتوزیع امر محسوس نامید.

1. ‘Flight Path’, in Heaney 1996a.
2. Sigmund Freud,” psychopathic characters on stage”.

عطف کتاب

ترجمه‌ای دیگر از خوسه دونوسو

سمفونیِ کودتا

«حکومت نظامی» اثر خوسه دونوسو با ترجمه عبدالله کوثری منتشر شد. مترجمِ بنام ادبیات ما که سالیانی است نامش با ادبیات آمریکای‌لاتین گره خورده، چندسالی است که سراغ نویسنده دیگری از آمریکای‌لاتین رفته است: خوسه دونوسو، و تاکنون دو کتاب از این نویسنده مطرح شیلیایی ترجمه کرده. یکی «باغ همسایه» که چندی پیش در نشر آگاه منتشر شد و اینک نیز رمان «حکومت نظامی». پیش از این نیز کوثری در مجموعه «داستان‌های کوتاه آمریکای‌لاتین» دونوسو را با ترجمه داستان کوتاهِ «گردش» به مخاطب فارسی‌زبان معرفی کرده بود.رمان «حکومت نظامی» روایت یک خواننده انقلابی است که ازقضا در وضعیتِ کودتازده شیلی صدای مردم خود می‌شود. مانونگو ورا، خواننده انقلابی شیلیایی مدت‌زمانی پیش از کودتای پینوشه در شیلی، به‌طور اتفاقی از این کشور خارج شده و در پاریس به‌سر می‌برد. بعد از کودتا او با ترانه‌ها و آثارش در بحبوحه خفقانِ شیلی به‌نوعی صدای وطن کودتازده خود می‌شود و ازاین‌رو در میان جوانان اروپا جایگاهی تکین پیدا می‌کند. قریب به یک دهه بعد از کودتا او دچار تردید شده چندان امیدی به آینده ندارد. او دیگر نمی‌خواهد به سبک و سیاق گذشته در کار خود ادامه دهد، اما وطن همواره او را به خود می‌خواند. او هستی تکه‌تکه‌شده‌اش را به وطن می‌برد تا شاید بار دیگر در بازگشت به شیلی امیدی برای ادامه‌دادن بیابد. بقیه داستان سرخوردگیِ او است از آنچه در وطنش انتظار او را می‌کشد. «حکومت نظامی» را می‌توان از درخشان‌ترین رمان‌هایی دانست که وضعیت پس از کودتا را به تصویر می‌کشد. دونوسو جدا از روایتِ بی‌بدیل وضعیت‌های حاد، اولین نویسنده آمریکای‌لاتین بود که از اشباع‌شدگی رئالیسم جادویی حرف زد و خواستار خانه‌تکانی اساسی شد. آن‌طور که کوثری می‌گوید «کتاب‌هایی که دونوسو نوشت مثل باغ همسایه و حکومت نظامی و خانواده مقدس، سبکی کاملا خاص خود او دارد.» کوثری معتقد است خوسه دونوسو، یکی از دو نویسنده آمریکای‌لاتین است که در طرز نوشتن بسیار مستقل عمل کرده است. مترجم دونوسو، هم‌چنین از تصویر آمریکای‌لاتین در نظر دونوسو می‌گوید، تصویری به‌کلی متفاوت با آنچه در آثار امثال مارکز وجود دارد و دونوسو نیز برای رد و گذار از این تصویر خواهان طرد شیوه جاافتاده رمان آمریکای‌لاتین، رئالیسم جادویی شد. در آثار او «تصویر آمریکای‌لاتین همچون خوابی پریشان و نامألوف نیست، بلکه خواب نامألوف ذهنی است که کاملا آمریکای‌لاتینی است.» از دیگر خصیصه‌های رمان «حکومت نظامی» استفاده از سایر هنرها و تلفیق آن با ادبیات است. کوثری معتقد است «جامعیت شگفت‌انگیز ادبیات به نویسنده امکان می‌دهد از سایر هنرها سود جوید.» دونوسو نیز در «حکومت نظامی» موسیقی شومان و مرگ فاجعه‌آمیزش را پیش می‌کشد و در استفاده از این تمثیل نیز بسیار موفق است. کوثری که سالیانی است از شاهکارهای ادبیات آمریکای‌لاتین ترجمه کرده و با انتخاب‌های بجا و به‌موقع خود نویسندگان و آثار بسیاری را از این ادبیاتِ غنی به مخاطب ایرانی شناسانده است، هنوز هم معتقد است ادبیات آمریکای‌لاتین تکان‌دهنده است. از نظر او رمان «حکومت نظامی» کار بسیار مهمی است. رمانی که یک دهه بعد از کودتای پینوشه را روایت می‌کند، انسان‌های پس از کودتا را.

حکومت نظامی
خوسه دونوسو
ترجمه عبدالله کوثری
نشر نی

نوشتن، همین و تمام

مروری بر «سکوت دریا»* اثر ورکور

بدرود آلمان، بدرود

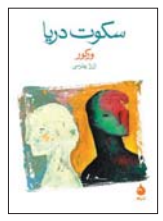
فرشید قربانپور

چرا فرانسه شکست خورد؟ چرا مقاومت نکرد؟ چرا به‌راحتی دروازه‌هایش را گشود تا دشمن قدرتمندش، آلمان، بی‌هیچ زحمتی در جنگ پیروز شود؟ چرا به‌راحتی دست‌ها را به نشانه تسلیم بالا برد تا دشمن پا روی خاکش بگذارد؟ چرا به‌راحتی سقوط کرد؟ یا شاید پیش از تمام این سؤال‌ها باید بپرسیم اصلا فرانسه سقوط کرد؟

طبق آمار مردمی، تلفات فرانسه در جنگ جهانی ۱،۳ درصد جمعیتش بود که با توجه به تاریخچه جنگ در این کشور و اینکه یکی از معروف‌ترین کشورهای درگیر جنگ بود، در مقابل آمار شش‌درصدی یوگسلاوی، ۱۶ درصدی لهستان و ۲،۵ درصدی هلند، آمار عجیبی است. انگار کم است. انتظار تلفات بیشتری داریم. ضربه تاریخی واردشده به کشورهایی مثل لهستان و یوگسلاوی در جنگ جهانی چنان بود که هنوز پس از گذشت ۷۰ سال آثارش را می‌بینیم. اما فرانسه؛ به نظر می‌رسد رابطه مستقیمی بین میزان مقاومت یک کشور در جنگ و میزان تلفاتش وجود دارد؛ که انگار فرانسه شانس آورده و هوشمندانه از تلفات زیاد جلوگیری کرده. اما آیا واقعا این کار عمدی بود؟

رمان میهن‌پرستانه «سکوت دریا» یک مانیفست مبارزه‌طلبی به شیوه فرانسوی است. مبارزه‌ای که در آن نه باید تفنگ را آماده کرد و نه شمشیر را ؛ نه باید فداکاری کرد و نه خشونت، نه شعار، نه خیانت و نه شورش. تنها باید سکوت کرد و اجازه داد دشمن قوی، در مسیر ویران کردن همه چیز، خودش خودش را نابود کند. در واقع «سکوت دریا» فراخوانی است برای سکوت. دعوت می‌کند تمام اقشار فرانسه را، نویسنده‌ها و شاعران را، سینماگران و روزنامه‌نگاران را، زنان و کودکان، پیرها، جوان‌ها، دختران و پسران را، همه را دعوت می‌کند به سکوتی طولانی در برابر قدرت شکننده آلمان نازی. فرانسه را دعوت می‌کند تا تنها به وجوه انسانی و زیبای آلمان، تاریخ آلمان، نگاهی کند و تصور کند کسی که به زور همخانه او شده موسیقی‌دانی است از مکتب بتهوون و باخ. تصور کند واگنر و شومان همخانه‌اش شده‌اند. تصور کند که این دشمن یا همخانه ناخوانده، هرچند استوار و بلندقامت و قوی، اما پایش لنگ است و قدم‌هایش تزلزل دارد و دیری نخواهد پایید. این رمان، فرانسه را دعوت می‌کند تا با این همخانه جدید هیچ حرفی نزند، اجازه بدهد او مدام از خودش بگوید، تمام مکنوناتش را برملا کند، هر چه دارد رو کند، اما نتواند در مقابل دشمنی که هرگز چیزی نمی‌گوید جز «بدرود» و چیزی نخواهد گفت جز «بدرود» کاری از پیش ببرد، چون کدام دشمنِ هر چقدر قوی است که بتواند کسی را، نشناخته نابود کند؟ و کدام شناخت است که در سکوت محقق شود؟

نگاهی کوتاه به تاریخ فرهنگی فرانسه در دوره اشغال، با توجه به مقدمه کتاب، نشان می‌دهد که این رویه در فضای فرهنگی فرانسه -که اتفاقا هدف اصلی و مهم آلمان‌ها برای نابودی هم بوده- وجود داشته است: سکوت اجباری و عظیم فرهنگ فرانسه که اجازه چاپ به کتاب‌هایی همچون «مسافران سلطنتی» لویی آراگون، «خلبان جنگ» سنت اگزوپری و همین «سکوت دریا» نداد و همه اینها باعث شد آلمان، کمتر و کمتر فرهنگ فرانسه را شناسایی



سکوت دریا
ورکور
ترجمه ژرژ پطرسی
نشر ماهی

کند و کمتر در نابودی آن موفق باشد.

به‌نظر می‌رسد جز تلفات انسانی محدود، فرانسه در جنگ جهانی دوم هیچ ضرر دیگری ندیده است. مقایسه تاریخ و فرهنگ این کشور با کشورهایی مانند روسیه و لهستان، نشان می‌دهد که ضربه جنگ به این کشورها بسیار مهلک بوده، اما فرانسه جان سالم به‌در برده است.

رمان «سکوت دریا» که در بحبوحه جنگ در انگلیس منتشر شد، تلاش دارد فضای خانه‌ای را تصویر کند -به‌مثابه فرانسه- که افسری آلمانی به اجبار وارد آن شده است و مدتی در آن سکونت می‌کند (اشاره به اشغال فرانسه توسط آلمان‌ها)، افسر آلمانی موسیقی‌دان است و می‌خواهد به این شکل، با لایه‌های زیرین فرهنگ فرانسه دمخور شده و موسیقی غنی‌ای از این به قول خودش «ازدواج فرهنگی» بسازد. اما در میانه راه، خود به پوچ بودن تصورات انسانی و هنردوستانه خود واقف می‌شود و همه چیز تمام می‌شود. نکته جالب که در نام کتاب و در محتوای آن بسیاربسیار پررنگ است، سکوت منحصربه‌فرد اعضای خانه - به‌مثابه سکوت مردم فرانسه- در مقابل افسر است. در تمام چند ماه سکونت افسر در خانه، تنها خود اوست که سخن می‌گوید. از آلمان، از کودکی‌هایش، از موسیقی، از فرهنگ آلمان، از دختران آلمان و در نگاهی کلی، آلمان را با نقدهای منحصربه‌فرد خود به اعضای خانواده - یک عموی پیر و خواهرزاده جوانش- معرفی می‌کند.

ساختار خطی قصه در رمان، به راوی کاملا فرانسوی اجازه بروز نوآوری جالب نویسنده در محتوا را داده است. محتوایی به‌شدت میهن‌پرستانه اما درعین‌حال تلخ و واقعی، ترکیب محتوا و چند شعار کوتاه، رمان را تبدیل به فراخوان سکوت برای ملتی کرده که خود را مهد هنر و دریای فرهنگ می‌داند. ازاین‌رو عنوان «سکوت دریا» عنوانی شعارگونه و ارزشی است. شاید قصه رمان کمی دور از باور باشد اما در شرایط جنگ‌زده و خاص تاریخی که رمان نوشته شده، چنین رویکردی طبیعی به نظر می‌رسد. آنچه بیش از همه رمان را به شاهکار تبدیل کرده اثرگذاری واکنش ملت شکست‌خورده در مقابل مهاجم پیروز بوده که برخلاف تمام افسانه‌ها و داستان‌های معمول، تنها سکوت است. سکوتی که در نهایت مهاجم را به ورطه جهل و نابودی می‌کشد و باعث می‌شود آنجا را ترک بگوید. شاید حالا به پاسخ رسیده باشیم. فرانسه سقوط نکرد. سکوت کرد. سکوت، سکوت، سکوت. او تنها یک کلمه به آلمان گفت: «بدرود».

* *رمان «سکوت دریا» اثر ژان مارسل بروله، با نام مستعار ورکور، نویسنده چپ‌گرای فرانسوی معروف‌ترین و ماندگارترین اثر او است که بار نخست در فرانسه اشغالی منتشر شد. این نخستین اثری بود که در انتشارات زیرزمینی «نیمه‌شب» چاپ شده بود، انتشاراتی که ورکور و دوست نویسنده‌اش، پیر دولِسکو در سال ۱۹۴۱ برپا کرده بودند. این رمان که پس از انتشار آن در ۱۹۴۲ به نماد مقاومت فرانسه در برابر اشغال نازی‌ها بدل شد، اولین‌بار در ایران در سال ۱۳۲۳ با ترجمه حسن شهیدنورایی با عنوان «خاموشی دریا» و در انتشارات شرکت سهامی منتشر شده است.*