روزنامه شرق

ادبیات . کتاب

رؤیا، صد قدم از واقعیت جلوتر است؛ گفت‌وگو با فرشید مثقالی صفحه ۱۰

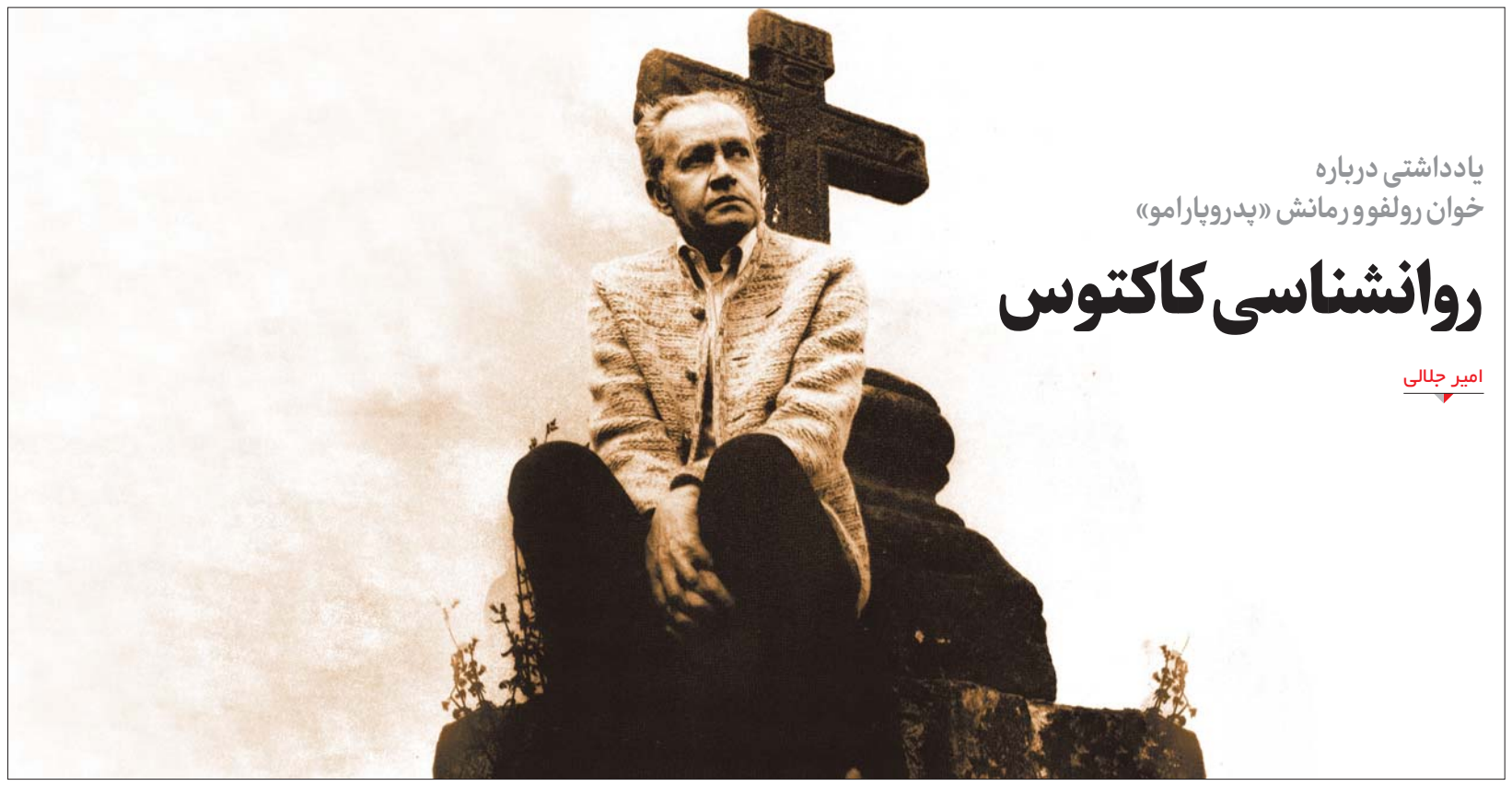
۵ کارگردان با عادت‌های عجیب؛ از استنلی کوبریک تا جان فورد صفحه ۱۱

ادبیات، بخت و زمان بی‌انتها و دورمان از احمدرضا احمدی صفحه ۱۲

یادداشتی درباره
خوان رولفو و رمانش «پدروپارامو»

روانشناسی کاکتوس

امیر جلالی



۱۹۵۵، خوان رولفو تنها رمانش، «پدرو پارامو» را منتشر کرد. پیش‌تر در ۱۹۵۳ مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه او با عنوان «دشت سوزان» نام او را بر سر زبان‌ها انداخته بود. تا سال‌ها بعد هم اکثرا رولفو را با همین مجموعه می‌شناختند. در فاصله بین چاپ‌های متعدد نویسنده چنددستان، فیلم نوشت و یادداشت هم به آن اضافه کرد. رولفو مدام وعده می‌داد که به‌زودی دومین رمانش را به اتمام خواهد رساند. هیچ‌وقت به‌جز این دو کتاب چیزی دیگری ننوشت. معمای رولفو، تأثیرگذاری چشمگیر در بین نویسندگان آمریکای لاتین است. جالب اینجا است که چاپ اول این رمان مطبوع میل مخاطبان و مطبوعات نبود. چهارسال طول کشید تا نیمی از دوهزار نسخه چاپ‌اول آن به فروش برسد. در نگاهی گذرا، رولفو با اصرار و پافشاری بر ادبیات روستایی، مخاطب هدف را تغییر داد. او از روستا برای شهری‌هایی می‌نوشت که سردرگم و مبهوت نمی‌دانستند قرن‌بیستم چه خوابی برای آن‌ها دیده است. علاوه براین، از سیر روایت «پدرو پارامو» چنین برمی‌آید که رقابت نسلی پدران و پسران در تجربه جهان سومی مکزیکی‌ها به چه نتایج هولناکی انجامیده است. انقلاب مکزیکی حدودا یک‌دهه طول کشید (۱۹۲۰-۱۹۱۰). ظرف این مدت بسیاری مجبور به جلای وطن شدند. همراه با زدوخوردهای انقلاب، آوارگی و مهاجرت تدریجا روستانشینان کثیری را جبرا به شهرنشینی واداشت. در ۱۹۲۸ جمعیت مکزیکوسیتی یک‌میلیون نفر بیشتر نبود. هم‌اینک روزها بیست‌وسه‌میلیون و شب‌ها هجده‌میلیون نفر در این شهر سکونت دارند. خوان رولفو یکی از خانه‌به‌دوش‌های پساانقلابی بود که از ایالت خالیسکو به مکزیکوسیتی آمده بود. بنابراین به‌تعبیر جیسن ویلسون، منتقد سرشناس ادبیات آمریکای‌لاتین، تکلیف رولفو روشن بود: «نویسنده‌ای شهری خطاب به مخاطبان شهری متنی روستایی عرضه می‌کرد. از شخصیت‌هایی می‌نوشت که سواد خواندن و نوشتن نداشتند. آن‌ها نمی‌دانستند که درباره‌شان چه نوشته می‌شود و دیگران چه قضاوتی خواهند کرد.

هردو کتاب خوان رولفو به «منظره» اشاره دارد: «دشت» و ناحیه «پارامو». در متن رمان، پارامو به اربابی محلی ارجاع پیدا می‌کند. به همین دلیل است که اغلب گمان می‌کنند که پارامو نام‌خانوادگی «پدرو» است. معنای تحت‌اللفظی «پارامو»، «منطقه متروکه» یا «سرزمین هرز» است. ذکر این نکته از این جنبه درخور تامل است که شعر مشهور تی.اس.الیوت، «سرزمین هرز» که نخستین‌بار در ۱۹۲۲ منتشر شد، در ۱۹۳۰ با ترجمه «انریک مونگیا» توجه مخاطبان مکزیکی را برانگیخت. «مونگیا» عنوان شعر الیوت را «ال پارامو» ترجمه کرده بود. بسیاری از اصطلاحات، تکیه‌کلام‌ها و توصیفات خوان رولفو در این رمان با ترجمه اسپانیایی بخش اول «سرزمین هرز»، «تدفین مردگان» همخوانی دارد. خوان رولفو به صراحت در مصاحبه‌های متعدد خود شرح داده است که شخصیت رمان مکزیکی، نه تاریخی بلکه جغرافیایی است. ساکنان این منطقه هیچ اصالت و هویتی ندارند. از قرن شانزدهم به بعد در معرض فرهنگ فاتحان اسپانیایی قرار داشته‌اند و همه پیشینه خود را از یاد برده‌اند. در قرن‌بیستم هم که انقلاب می‌کنند تا مگر از این وضع نجات پیدا کنند، دیری نمی‌گذرد که درمی‌یابند نمی‌توانند با ملزومات زندگی مدرن هم‌صدا شوند. درنتیجه، مردم مکزیک یتیمان پدر-گذشته و مادر-آینده‌اند.از این‌رو، شخصیت اصلی «پدرو پارامو» مکانی جغرافیایی است که ویژگی اصلی آن بد-اقلیمی است. هوای گرم، صخره و سنگ، بیابانی بی‌آب‌وعلف و فضایی دوزخ‌گون. «کمالا»ی رولفو جایی است که حتی لاشخورها هم دوست ندارند سر از آنجا درآورند. پرسشی که در اینجا مطرح است، چگونگی نحوه شکل‌گیری مکانی شبیه به «کمالا» در ذهن رولفو است. آلن رایدینگ با موشکافی دقیق بر این نظر است که اصلاحات ارضی شتابزده در فاصله سال‌های ۱۹۵۲ تا ۱۹۸۱ بیش از هشتاد درصد کشتزارهای مکزیک را لم-یزرع کرد. در «کمالا»ی رمان، نه خبری از اصلاحات ارضی است، و نه عدالت اجتماعی و برابری. ما فقط با پدرو پارامویی سروکار داریم که با زورگویی و سبعیت همراه کشیشی چاپلوس، «پدر رناتیرا» و نوکری بی‌اراده، «فولگار سدانو»، دست‌به‌دست هم می‌دهند تا انقلاب را با رشوه و زورگویی از «کمالا» دور کنند. در بخشی از رمان که پدرو برآن است تا سیصدنفر را به کارزار انقلاب گسیل کند، شاهد آن هستیم که کسی معنای انقلاب را نمی‌فهمد. به‌طرز طنزآلودی، انقلابی‌ها مدام جبهه خود را تغییر می‌دهند و خودشان هم نمی‌دانند برای چه می‌جنگند. سوءاستفاده از قدرت به‌حدی است که همه می‌ترسند علیه پدرو پارامو دست به اعتراض بزنند. خرافه و ترس به روحیه‌ای قوام می‌بخشد که آدم‌ها را در تله وضع حقیرانه پیرامون خود گیر می‌اندازد.

خوان رولفو نویسنده‌ای حرفه‌ای نبود. نه به دانشگاه علاقه داشت و نه به فعالیت مطبوعاتی. درواقع از روزنامه‌نگاری بیزار بود. در طول عمرش مشاغل زیادی را آزمود؛ از کار در اداره مهاجرت گرفته تا نمایندگی محصولات کارخانه لاستیک‌سازی اتومبیل. کسانی که با رولفو از نزدیک آشنایی داشته‌اند به تسلط شگفت‌انگیز او در تحلیل رمان‌های مدرن اشاره می‌کنند. او به چهار رمان‌نویس عمیقا عشق می‌ورزید و بر این باور بود که خواندن آثار آن‌ها، با او کاری کرده تا داستان بنویسد. در جایی رولفو ادعا می‌کند «پدرو پارامو» محل تلاقی تجربه‌های حسی او از روستاییان آثار فاکنر، توماس ولف، جویس و کنوت هامسون است. تکنیک نویسندگی رولفو در درجه اول از جابه‌جایی صفات انسان و اقلیم نشأت می‌گیرد. اکتاویو پاز در «هزارتوی تنهایی» از اصطلاحی موسوم به «روانشناسی کاکتوس» بهره می‌برد تا عوالم روحی مکزیکی‌ها را شرح دهد. روانشناسی کاکتوس، آدم‌ها را به سکوت وامی‌دارد. مکزیکی‌ها همواره حالت تدافعی دارند و حتی انسان‌بودن به منزله ضعفی مهلک به‌حساب می‌آید. پاز در ادامه همین مطلب بر این نظر است که مقصد نهایی روان کاکتوسی، سنگ‌شدن است. توصیف پاز با جهان ذهنی پدرو پارامو همخوانی زیادی دارد. به بیان ساده‌تر، پدرو پارامو کاکتوسی است که سنگ می‌شود. پدرو آنگاه که با پدیده‌ای به اسم قانون روبه‌رو می‌شود، خیلی زود راه چاره را پیدا می‌کند. «قانون، من هستم.» از جنبه‌ای دیگر، ترکیب انسان و جغرافیا از زندگی انسانی چیزی به‌جز خاطره باقی نمی‌گذارد. درنهایت همه مقهور یادهای خود هستند. رولفو، بی‌دلیل فرم رمان خود را پیچیده و گسسته نکرده بود. از اساس به‌جز مکنونات ذهنی شخصیت‌ها هیچ روایت دیگری در کار نیست. منشأ خاطره هم کاملا معلوم است. خشونت کور و بی‌دلیل دهان‌به‌دهان می‌چرخد و دور باطل قتل و انتقام قتل را رقم می‌زند. در «پدرو پارامو» که به قول سوزان سانتاگ از زبان «دوزخ-نشینی چندصدا» نقل می‌شود، نوستالژیای دروغین روستانشینان مکزیک، ماهیت شهروندان آمریکای لاتین را افشا می‌کند و ظرف ربع قرن به نمونه‌ای از ادبیات و سرگذشت ذهنی مردمان قرن‌بیستم بدل می‌شود. «پارامو» سرزمین ویران رولفو بیش از هرچیز ماحصل خاطره‌هایی دروغین بود. خشونت جهان‌سومی با آدم‌ها کاری کرده تا هذیان و سرسام را با تاریخ یکی بپندارند.

حاشیه‌ای بر کتاب «تاریخ هنر نو» اثر جاناتان هریس

تاریخ هنر، اعتراف‌گرفتن از سیاست است

شیما بهره‌مند

در بیست‌ودوم فوریه هزاروهشتصدوچهل‌وهشت، حوالی محله پالاس دوکنکورد، کمی پیش از نیمه‌شب، یکی از سربازان حکومت به تحریک جمعیت نیزه‌اش را در سینه مردی بی‌سلاح فرومی‌کند. این حادثه نخستین خونریزی انقلاب فرانسه است که به سقوط لویی فیلیپ منجر شد. شارل توبنِ روزنامه‌نگار، این حادثه را با ذکر جزئیات ثبت کرده است. دو روز بعد، یکی از مردانی که شاهد چنین ماجرایی بوده و در خلال شورش‌ها به اسلحه نیز دست یافته، فریاد می‌زند «ما باید ژنرال اوپیک را می‌کشتیم». اوپیک، مدیر اکول پلی‌تکنیک بود. همان کسی که دانشجویان را به شرکت در شورش‌ها تحریک می‌کرد، ژنرال اوپیک در ضمن پدرخوانده این مرد بود. مردی که بعدها پرآوازه شد: شاعر و منتقد هنری، شارل بودلر.

دیوید کاریر، از نظریه‌پردازان تاریخ هنر جدید، ظهور تاریخ هنر را در شکل امروزی‌اش به حوادث فوریه هزاروهشتصدوچهل‌وهشت پاریس نسبت می‌دهد. و مقاله کلاسیک «نقاش زندگی مدرن» بودلر را لحظه‌ای حساس در تقابل مورخان هنر و زیبایی‌شناسان می‌داند. همان مقاله‌ای که تیپ هنرمند مدرن را از نابغه به فلانور تغییر می‌دهد و سرمنشأ دگرگونی کنش هنری و سلوک هنرمند می‌شود. از این تاریخ به بعد، هنرمندان موظف به حرمت‌نهادن و اقتباس از متون مکتوب و ادبی نیستند و ادبیات در مقایسه با نقاشی یا مجسمه‌سازی از هیچ ارزش برتری برخوردار نیست. هنرمندِ مدرن نزد بودلر، به هیچ‌روی در کتب اساطیری و کلاسیک به‌دنبال سوژه‌های خود نمی‌گردد. او به خیابان می‌رود، در کافه‌ها و پیاده‌روها پرسه می‌زند، به ویترین مغازه‌ها سرک می‌کشد و تماشاگر رهگذران خیابانی است و در عوض به تغییرات ظواهر بسیار وسواس دارد. و در نهایت نمایش روح را صرفا از طریق ایجاد نوعی همبستگی عینی با جسم ممکن می‌بیند. جز بودلر ادیبان و نویسندگان مطرح دیگر نیز در هر دوره از آثار تجسمی و تصویری دوران‌شان نوشته‌اند. فیلسوفان عصر روشنگری، کسانی چون دیدرو و در قرن نوزدهم، شاعری چون بودلر یا رمان‌نویسانی چون زولاو فلوبر نسبت به جریان‌های هنری روزگار خود موضع گرفتند و در کیفیت شناخت آثار هنرمندانی چون مانه، سزان و دگا تأثیر به جا گذاشته‌اند.

بحران تاریخ هنر از نظر کاریر ناشی از تمایز قائل‌نشدن میان روش‌شناسی تاریخ هنر و تاریخ عمومی است. تاریخ عمومی لازم است که گذشته را بازسازی کند و به هیأت متن مکتوب و مستند، به منزله بدیلی برای جهان زوال‌یافته و سپری‌شده به شمار می‌آید. اما در حیطه تاریخ هنر، ابژه‌های هنری خودشان حی و حاضرند و در موزه‌ها و مؤسسات معتبر حفظ می‌شوند. کاریر معتقد است، برخلاف تاریخ عمومی در تاریخ هنر، امکان تحقیق و تشخیص صحت‌وسقم گزاره‌ها ممکن نیست و نمی‌توان تاریخ هنر را به سهولت و کارکردگرایی تاریخ عمومی توجیه کرد. این است که از منظر مورخان هنر جدید، تاریخ هنر به‌مثابه فرآورده‌ای است که از دل شورش‌های انقلابی قرن نوزدهم سر برمی‌کند و تمایل اصلی آن، انفصال خلق هنری از انگاره‌سازی فلسفی و تحلیل‌های ایده‌آلیستی بوده است.

جاناتان هریس، نویسنده کتاب کلیدی «تاریخ هنر نو» معتقد است این اصطلاح در جنبش دانشجویی می شصت‌وهشت ریشه دارد، که ضرورت بازنگری در نظام علوم انسانی و عدم اعتماد به داده‌ها و دستاوردهای آکادمی‌های هنر در سال‌های پس از جنگ دوم جهانی از خواسته‌های معترضین آن بوده است. جای شگفتی نیست که پس از شکست شورش شصت‌وهشت، نخست از «تاریخ هنر رادیکال» سخن به میان می‌آید، که سنگ‌بنای آن اولویت قائل‌شدن برای نقد هنری در مقایسه با مطالب آرشیوشده تاریخ هنر بود. در تاریخ هنر رادیکال، مقولات مطرودی چون نژاد، جنسیت، طبقه، ملیت، ایدئولوژی و هژمونی، از دلایل آسیب‌پذیری تاریخ هنر سنتی عنوان می‌شد. جاناتان هریس در مقدمه «تاریخ هنر نو» ابتدا به تبیین این اصطلاح و تغییرات آن در دوران‌های مختلف پرداخته است. «تاریخ‌نگاران آلمانی، کورت فاستر و ورک مایستر از عبارت‌های تاریخ هنر انتقادی و تاریخ نقد هنر بهره گرفته بودند که دومی بیشتر با نگاهی ویژه به رابطه میان پژوهش‌های تاریخ هنری مارکسیستی و فعالیت‌های ضدنازی می‌پرداخت. علاوه بر این نقد جامعه سرمایه‌داری مدرن آلمان غربی در سال‌های آخر دهه‌شصت و آغاز دهه‌هفتادنیز مدنظر قرار داشت. به بیان کلی‌تر هم فاستر و هم ورک مایستر خود را به منزله تاریخ‌نگاران هنر اجتماعی می‌دانستند که تحلیل‌هایی از نقش ایدئولوژیک هنر در جامعه‌های گذشته و حال تولید می‌کنند». به‌هرحال، از اواخر دهه هشتاد، با نزدیک‌شدن به دوران سقوط بلوک شرق، تاریخ هنر جدید تدریجا از بطن تاریخ هنر رادیکال بیرون می‌آید و در برابر فلسفه هنر نیز صف‌آرایی می‌کند که البته این به مفهوم پروژه پالایش تاریخ هنر از فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی نیست، بلکه تأکید بر تفوق‌جویی فلسفه به عنوان یگانه منبع معتبر برای بررسی آثار هنری است که مطابق با آن، هر اثر هنری لازم است پیشاپیش جایگاه خود را در یک سیستم فلسفی معین کند وگرنه از بخت ثبت در تاریخ هنر محروم می‌ماند. نقطه انقطاع تاریخ هنر جدید از تاریخ هنرهای پیشین، مبنادانستن تجربه هنری است. تجربه هنری، در هر لحظه از زمان به محسوسات نظم خاص می‌بخشد و تحولات هنری تابع پیدایش ابژه‌های جدید است و ازآنجاکه ابژه‌های هنری در انسان برحسب اینکه چه ویژگی‌های هویتی داشته باشد، تأثیرات متفاوت و متحولی ایجاد می‌کند، نمی‌توان تاریخ هنر را به‌صورت مجموعه‌ای از قوانین متافیزیکی همیشه درست در نظر گرفت که با بهره‌گیری از روح تاریخ، سره را از ناسره ممتاز می‌کند. درواقع هرقدر که هنر وابسته به تاریخ است، درک ما از تاریخ نیز با آثار هنری پیوند دارد. تاریخ هنر از مفهومی ایستا و یکپارچه به مفهومی متغیر، پویا و چندگانه قلب ماهیت می‌یابد. به یک معنا، دیگر تاریخ هنر منسجم و متحدی وجود نداشت، اینک با تاریخ هنرها مواجه بودیم. «یکپارچگی سوژه هنری متشتت شده بود و اومانیسم، که روزگاری از جانب پانوفسکی شرط اساسی مورخ هنربودن عنوان می‌شد، محل نقدها و ایرادات متعدد و متنوع قرار گرفته بود. مدرنیسم هنری که از اواخر قرن نوزدهم، صدایی مقتدر و پابرجا در عرصه هنر بود در دهه هفتاد بنیانی متزلزل پیدا کرد. در نظر هنرمندان تازه به میدان‌آمده، مدرنیست‌ها هنر را تسلیم فلسفه کرده بودند. نقد سوم کانت، درس‌هایی از زیبایی‌شناسی هگل، زیبایی‌شناسی کروچه و «لائوکون جدیدِ» کلمنت گرینبرگ، غل و زنجیرهایی است که فلاسفه به دست و پای هنرمندها بسته‌اند تا با این ترفند هم روحیه مولد هر دوره را تحت کنترل و انقیاد درآورند و هم به روش‌شناسی خود اعتبار بخشند». در تاریخ هنر تازه‌ای که این هنرمندان تدارک می‌دیدند، هنرمندها حق داشتند که در مسیر تاریخ هنر سنجیده و تعیین‌شده اخلال ایجاد کنند، اصول و ارزش‌های آن را به باد انتقاد بگیرند و در نهایت خود نیز در آن سهیم باشند.

تاریخ هنر نو
جاناتان هریس
منیژه نجم‌عراقی
نشر کلاغ

از این‌رو «تاریخ هنر نو»، تلاشی است برای چون‌وچرا کردن در اعتبار تاریخ تاریخ هنر. و روایتی از تغییرات این رشته خاصه از سال‌های هفتاد به بعد دست می‌دهد، دورانی که به تغییر ماهیت تاریخ هنر منجر شد و همراه آن شرح موقعیت‌هایی نهادی، تاریخی، اجتماعی و سیاسی که بستر این تغییرات بوده است. دست آخر بحث هریس در سراسر کتاب این است که ماتریالیسم تاریخی گسترده‌ای تاریخ‌نگاران هنر رادیکال را متحد می‌سازد و این اتحاد می‌تواند از پیروان سیاست نژاد و بازنمایی، تا فعالان عرصه جنسیت و بازنمایی را دربر بگیرد.

اگر از کتاب تا حدی دانشگاهی و تحلیل‌گرِ هریس -که متنی مبنایی در حوزه تاریخ هنر است و ترجمه آن اتفاقی در حوزه مطالعات هنر- بگذریم، فیلسوفان مطرحی چون رانسیر نیز به‌طرزی سرراست به مسئله تاریخ هنر پرداخته‌اند. اینکه تاریخ هنر تقابل بدن‌ها با مدار زبان است و زبان ناتوان از بازنمایی بدن و این خلاء با تاریخ هنر شکسته می‌شود. به تعبیر رانسیر «تاریخ هنر، اعتراف گرفتن از سیاست است». او، تاریخ هنر را اعلام تصرف و محاصره زبان توسط نیروهای طردشده اجتماع می‌داند. از نظر او، تاریخ هنر نه زیرشاخه‌ای از تاریخ عمومی که بدیل آن محسوب می‌شود. کسی که با تصویر خود را بیان کرده، خارج از مدار زبان و نظام سلسله‌مراتبی آن قرار گرفته، بنابراین مورخ هنری که درباره آثار تصویری می‌نویسد، خواسته یا ناخواسته علیه نظم موجود سر به طغیان برداشته است.

در وضعیت موجود ما، نوشتن از هنر یا اثر ادبی بیش از همه در مفهوم «دستگاه گفتمان هنر» گرفتار آمده است. همان‌طور که جاناتان هریس اشاره می‌کند، تاریخ هنر نو، امروز با وضعیت اقتصاد جهانی که هنوز سر در پی جهانی‌شدن دارد، پیوند خورده است و با بازارهای بین‌المللی هنر معاصر و بنگاه‌های حراجی و نگارخانه‌های خریدوفروش هنر و موزه‌ها و آنچه می‌توان به شیوه آلتوسری دستگاه گفتمان هنر نامید.

اینجا نیز به موازات مواجهه با مفهوم دستگاه گفتمان هنر، رشته‌های مرتبط با «هنر» -تاریخ، فلسفه و مطالعات هنر- در دانشگاه‌ها روزبه‌روز بیشتر به محاق می‌رود. غالبِ نویسندگان و فیلسوفان و شاعران ما نیز در فضایی تئوری‌گریز یا تئوری‌هراس از هرگونه مواجهه خلاق و مؤثر با هنرِ معاصر طفره می‌روند. و این است که نوشتن از تصویر، به گزارش‌های سردستی ژورنالیستی -تبلیغاتی از حراج‌ها و گالری‌ها فروکاسته شده و مواجهه انتقادی با اثر ادبی نیز به رونمایی‌ها و جشن امضاها ختم شده است. و در هردو ساحت، «نقد» امری پسین و مؤخر از اثر هنری/ادبی فرض می‌شود که وظیفه‌ای جز توصیف و کالبدشکافی اثر ندارد. در چنین وضعیتی است که به جای تیپ‌های خلاقی چون فلانور در هنر، با تیپ‌هایی چون نویسنده/هنرمند/منتقد/مورخ/واسطه سروکار داریم. و باز در چنین وضعیتی است که ترجمه و انتشار کتاب «تاریخ هنر نو» بیش از هرکجا و هرزمان معنا پیدا می‌کند.

عطف کتاب

فاتحان راستین

«ای آنکه اکنون مرا در دست داری»، عنوان گزیده اشعاری است از والت ویتمن که توسط دکتر سیروس پرهام به فارسی ترجمه شده و نشر مروارید آن را به چاپ رسانده است. سیروس پرهام این شعرها را سال‌ها پیش به فارسی برگردانده و در مقدمه کتاب، تاریخ بهمن‌ماه ۱۳۳۸ دیده می‌شود. والت ویتمن در سال ۱۸۱۹ در بروکلین متولد شد و در ۱۸۹۲ درگذشت و شعرهای او تأثیر زیادی در فضای ادبی آن سال‌های آمریکا داشته است. پرهام در بخشی از مقدمه بلندش درباره والت ویتمن نوشته: «هنگامی که نخستین مجموعه شعر والت ویتمن به نام «برگ‌های علف» در سال ۱۸۵۵ منتشر گردید طوفانی در قاره آمریکا برخاست. منتقدان برآشفته و حیرت‌زده و غضبناک در برابر شاعری که زنجیر سنت‌های اجتماعی و ادبی و اخلاقی را در هم شکسته و نظام مأنوس و مألوف را در هم ریخته بود قد علم کردند». پرهام نمونه‌ای از این واکنش‌ها را در مقدمه‌اش آورده تا برآشفتگی عمومی را در برابر شعرهای والت ویتمن نشان دهد. «نیویورک‌تایمز»، یک‌سال بعد از انتشار «برگ‌های علف» درباره این شعرها این‌طور نوشته بود: «این چه غول بی‌شاخ‌ودمی است که در میان ما پیدا شده؟ این موجود نیمه‌انسان و نیمه‌حیوان که به روی جهان و جهانیان می‌غرد کیست؟ این چه معجون معنوی است که از افکار قبیح و موهن و فلسفه و کفر و زیبایی و بی‌نزاکتی محض ترکیب یافته؟ این سراینده‌ای که در آشفتگی مستی‌زده خود تلوتلو می‌خورد کیست؟ کیست این جوان خیره‌سری که خود را شاعر زمانه می‌نامد و همچون خوکی در میان زباله‌های گندیده افکار خلاف عرف و عادت جست‌وجو می‌کند؟» ویتمن اما در این شرایط به کار ادامه داد و سرانجام توانست جایگاه خود را تثبیت کند و «شاعر زمانه» نام گیرد. اگرچه ویتمن در آغاز راهش با مخالفت جامعه ادبی روبه‌رو شد و تحت‌تأثیر این فضا ناشران از تجدیدچاپ کتابش تن می‌زدند، اما کسانی و از جمله امرسون به حمایت از او پرداختند. والت ویتمن در شعرهایش به طرز بی‌واسطه‌ای به بازنمایی چهره واقعی زندگی می‌پرداخت و این ویژگی یکی از دلایل اصلی مخالفت با او بود. پرهام در مقدمه‌اش با اشاره به این ویژگی شعرهای ویتمن نوشته: «پیش از سربرآوردن والت ویتمن، یا درست‌تر، قیام ویتمن، ادبیات آمریکا از زندگی جدا بود. شاعران و نویسندگان واهمه داشتند از اینکه با آنچه خشن و نازیبا بود روبه‌رو شوند و همگی جهد داشتند که زندگی را در آثار خود تلطیف کنند.»

ای آنکه اکنون مرا در دست داری
والت ویتمن
ترجمه سیروس پرهام
نشر مروارید

مرور

سرزمین بایگانی‌های گمشده

پانیذ زرتابی: شاهکارهای کوتاه، عنوان مجموعه‌ای است از رمان‌ها و داستان‌های کوتاهی از برجسته‌ترین آثار ادبی که با ترجمه احمد گلشیری به‌تازگی تجدیدچاپ شده‌اند: «نفرین ابدی بر خواننده این برگ‌ها» اثر مانوئل پویگ، «ناپدیدشدگان» اثر آریل دورفمان، «زندگی من» آنتون چخوف، «از عشق و دیگر اهریمنان» گابریل گارسیا مارکز و «پدرو پارامو»ی خوان رولفو. رمان پدرو پارامو که از بهترین‌های ادبیات قرن بیستم هم هست، از بهترین‌های این مجموعه است. همان‌طور که مترجم در مقدمه نوشته است، خوان رولفو ستاره‌ای تنها در ادبیات آمریکای لاتین، با قلمی تیز هر واژه از رمانش را گویی بر صخره‌ای سخت نَقر می‌کند. او به‌گونه‌ای طنزآمیز اسطوره را به کار می‌گیرد. و این مکانِ اسطوره‌ای جهانی است آکنده از لحظه‌های گذرا که در آن گفته‌ها، خاطره‌ها و اندیشه‌های آدم‌ها همه هم‌زمان ارائه می‌شوند. در پدرو پارامو آنچه به ظاهر روایتی است که سخن‌گویی بر آن است تا به یاری آن داستان خویش را بازگوید، در حقیقت تکه‌ای از داستانی است که یکی از صداهای بسیار رمان، یکی از پسرانِ پدرو پارامو به نام پرسیادو نقل می‌کند. خوان رولفو خودپرستی شخص پدرو پارامو را مسئول حال و روز جهان اثرش می‌داند. نقش پدرو پارامو در جهان اثرش نقش رهبری است در هر نظام اسطوره‌ای. او نماد قدرت بالاترین نقطه هرم جامعه و دراختیاردارنده حاصلخیزی جهان خویش است. کومالا، روستایی که خوان پرسیادو در آغاز رمان بدان پا می‌گذارد، مرکز این جهان است که به سبب نفرین پدرو پارامو در دل بیابان به صورت گورستان درآمده. در آخر همین رمان رولفو در مصاحبه‌ای با لوئیس هاراس از تبار و هویت خود می‌گوید، از جایی که چندان بی‌شباهت به کومالای رمان هم نیست. «من در جایی به دنیا آمدم که حالا روستای کوچکی‌یه... راستش من در زمان انقلاب، یا بهتر بگم از انقلاب زاییده شدم، می‌گم از انقلاب چون تعدادش یکی دو تا نبود....» رولفو ظاهرا از نیاکانش بی‌خبر است. او برای یافتن ریشه‌های گمشده خود به نبش گورهای بستگان دور خود پرداخته است. اما کنجکاوی تاریخی او را بیهوده به جست‌وجو در لابه‌لای نوشته‌ها و اسناد و مدارک واداشته است و برای این کار کتابخانه‌ها، سردابه‌های بانک‌ها و اداره‌های آمار و ثبت‌احوال همه را گشته است. مکزیک، سرزمین بایگانی‌های گمشده و اسناد و مدارک جابه‌جاشده است. به‌خصوص ناحیه رولفو

پدروپارامو
خوان رولفو
ترجمه احمد گلشیری
نشر آفرینگان
چاپ ششم: زمستان ۱۳۹۳

که در میان اغتشاش و تشتت امور اداری مدفون شده است. «اسم ناحیه من استان آوالُس بود که خودش قسمتی از اسپانیای نو بود و به‌عبارت دیگه، مکزیکو. سال‌های سال مدارک مردم استان آوالُس گم شد چون طاعون و تب خیلی از مردم اون روستاها رو کشت. خیلی‌ها هم به دست فاتحان کشته شدند. خیلی از فاتحان اسپانیایی آدم‌های ماجراجویی بودن، جنایتکار بودن. اسم‌هایی رو خودشون گذاشته بودن که وجود نداشت. تغییر اسم برای این آدم‌های متشخص امری عادی بوده. اسم خونوادگی خودشونو دور می‌انداختن و به جاش اسم استان خودشونو رو خودشون می ذاشتن. این‌جاست که شجره‌نامه گسسته می‌شه». خوان رولفو، کومالا را این‌طور توصیف می‌کند: «جایی که زندگان، اگر چیزی از آنان باقی مانده باشد؛ از مردگان متمایز نیستند. کومالا سرزمینی کسالت‌بار، چیزی بیش از گودالی در یک نقطه از چشم‌انداز دشت نیست، با این همه برای آنان که به دام افتاده‌اند گودالی سوزان میان تپه‌هاست که بر زغال‌های سوزان زمین، در دهانه دوزخ قرار دارد، جایی که تنها سایه‌ای از زندگی برجاست». وقتی خوان پرسیادو پس از سال‌ها دوری به کومالا بازمی‌گردد، آن را روستایی متروک می‌یابد که از صدا و بازتاب صدا ساخته شده است. «این روستاها گورستان‌هایی هستن که به آیین مرگ پیشکش شده‌ن. می‌گن روزهایی از سال مرده‌ها به نزد زنده‌ها برمی‌گردن. بعضی بر این عقیده‌ن که کسانی که گناهکار می‌مین محکوم‌ان که تا ابد رو زمین سرگردون باشن». اینان ارواح رنج‌کشیده‌ای هستند که به آرامش دست نمی‌یابند. و چیزی نمی‌گذرد که خوان پرسیادو درمی‌یابد که سرش انباشته از صدا و صوت است. او داستان را از دنیایی دیگر بازمی‌گوید. درگذشت او- یا آگاهی او از اینکه واقعیت که در گذشته است- در نیمه‌های کتاب بیان می‌شود. داستان پدرو پارامو در اوایل قرن بیستم می‌گذرد، در طلوع انقلاب‌های مکرر مکزیک. پیدایش و سقوط پدرو پارامو به‌طور دقیق بر عواملی تاریخی متکی است. پدرو پارامو مالک دور از ملکی نیست که در شمال مکزیک، جایی که انقلاب آغاز شد، از جاه و جلال برخوردار بود؛ مالکی که با داشتن دارایی و املاک بی‌شمار در پایتخت سکونت داشت. پدرو پارامو نمونه مالک متوسطی است که در خالیسکو می‌زیست، از درآمد زمین‌هایش گذران کرد و خود بر آنها نظارت مستقیم داشت. این است که چهره دقیق پدرو پارامو به قول لوئیس هاراس به یاری حافظه جمعی ترسیم می‌شود.

خوان پرسیادو، در پدرو پارامو آمده است تا به آخرین خواسته مادرش دم مرگ، میراث خویش را از پدر بخواهد اما او بسیار دیر آمده و تنها میراث مرگ است. رولفو در پدرو پارامو «جهانی را نشان می‌دهد که به پایانی بدون پایان می‌رسد، جهانی که حتی مردگان مجاز نیستند فراموش شوند». از این‌رو ست که مصاحبه رولفو در آخر کتاب پیوند معناداری با خودِ رمان پیدا می‌کند، چنان پیوندی که گویی مصاحبه تکمله‌ای است بر رمان پدرو پارامو؛ یکی از ده رمانِ بزرگ قرن بیستم.