خوانش شعری از گروس عبدالملکیان

پنهان را نمی‌شود پنهان کرد

پویا رفویی

«هر نتی که از عشق بگوید/زیباست/حالا/ سمفونی پنجم بتهوون باشد/ یا زنگ تلفنی که در انتظار صدای توست». فارغ از این‌که این شعر مطبوع طبع مخاطبانش واقع شود، یا احتمالا به مذاق عده‌ای خوش نیاید، فارغ از آن‌که جمعی آن را بهترین شعر شاعر به‌شمار آورند و برخی دیگر آن را اثری ضعیف قلمداد کنند، فارغ از تنوع سلایق و معیارهای شعری، احتمالا فتح باب مناسبی برای ورود به بحث شعر-یا حداقل یکی از جلوه‌های شعر- در وضعیت فعلی ادبیات است. از ظاهر شعر پیداست که با اثری تغزلی سروکار داریم. کلمات «عشق» و «زیبا» در سطرهای اول و دوم شعر این دریافت را تقویت می‌کنند. منِ شعری ضمن مکالمه با «تو»ی سطر پایانی بر این نظر است که «صداهای سخن عشق»، اعم از این‌که سمفونی پنجم بتهوون مدنظر باشد یا صدای زنگ تلفن، جملگی از مصادیق زیبایی هستند. از «تو»ی سطر پایانی چنین بر می‌آید که شعر لحن خطابی دارد. در نظر «منِ شعری» -که لزوما ربط بی‌واسطه‌ای با دیدگاه‌ها و انگاره‌های شخص شاعر ندارد- نفس وجود «عشق» منشا حلول زیبایی است و از این بابت بین زیبایی موسیقی بتهوون و زنگ تلفن تفاوتی نیست. در شیوه «نقد نو» رسم بر این بود که منتقدان در بدو برخوردشان با شعر، به‌سراغ تضادهای مندرج در آن می‌رفتند و بر اساس تضادی که می‌یافتند پای‌بست بحث خود را استوار می‌کردند. اگر این شیوه را مبنای خوانش شعر آقای عبدالملکیان قرار دهیم به‌احتمال زیاد مهم‌ترین تضادی که جلب‌نظر می‌کند، تضاد بین «سمفونی پنجم بتهوون» و «زنگ تلفن» خواهد بود. بدیهی است که در این صورت به این نتیجه می‌رسیم که «منِ شعری» چنان مسحور و شیفته عشق است که در نظرش موسیقی بتهوون و زنگ تلفن هر دو زیبا هستند. اما پیش از این جمع‌بندی لازم است از قبل متقاعد شده باشیم که سمفونی پنجم بتهوون مثل اعلای نت‌های عاشقانه است. ولی قبل از این‌که به‌سراغ سمفونی بتهوون برویم، درباره تضاد شعر چند نکته دیگر را هم می‌توان اضافه کرد. فاصله و جهش ادراکی بین موسیقی بتهوون و زنگ تلفن، شکاف بین ناآشنا و امر آشنا را هم برجسته می‌کند. بی‌تردید درک زیبایی موسیقی کلاسیک غرب از عهده همه فارسی‌زبانان بر نمی‌آید. به هر روی، حس زیبایی بتهوون به‌مراتب دشوارتر از واکنش به صدای زنگ تلفن است. علاوه بر این، اصوات موسیقی بتهوون برخوردار از فرم هنری و حائز قراردادهای استتیکی است، حال آن‌که زنگ تلفن کم‌وبیش ماهیت کاربردی دارد. همین که تلفن زنگ بخورد می‌دانیم کسی پشت خط است. پس تا اینجا مسئله بر سر این است که تجربه عشق چنان «زیبایی» را از «هنر» دور نگاه می‌دارد که دیگر بین موسیقی و صدای زنگ تلفن هیچ فرقی نیست. دامنه این تضادها را می‌توان وسعت داد. مثلا می‌شود این فرض را مطرح کرد که از منظر «منِ شعری» شدت هیجان عشق باعث شده تا بین خلاقیت و صناعت تفاوتی نباشد. «منِ شعری» در آغاز از «نت‌ها»ی عاشقانه سخن به میان می‌آورد و به مخاطب چنین القا می‌کند که از موسیقی سررشته دارد. «زیبا» در سطر دوم به این تصور از سمفونی بتهوون قوام بخشیده است. که البته این‌طور نیست.

«من شعری» تظاهر می‌کند. نه از موسیقی سر در می‌آورد، و نه آن‌قدرها از زیبایی سررشته دارد. صدق سخنش در بیان شور و حرارت ناشی از حالات و عوالم عاشقانه به خودش و «تو»ی سطر آخر شعر مربوط است. ولی از طرز کلامش مشخص است که از استعداد نوشتن چند جمله سلیس به فارسی بی‌بهره است. از کجا که این شعر در پنج سطر تنظیم شده است تا به مخاطب القا کند که با بدیل کلامی سمفونی پنجم یا احتمالا موتیف آغازگر آن سروکار دارد. سمفونی پنجم بتهوون، موسیقی عاشقانه‌ای نیست. «سمفونی ۵ در دومینور، اپوس ۶۷» را لودویگ بتهوون برای بیان عشق نساخته بود. مضمون اصلی این سمفونی بیان پیروزی و نجات یا رستگاری جمعی است. «من شعری» سمفونی پنجم را نشنیده است، والا می‌دانست که در سمفونی عاشقانه، آن‌هم در موومان سوم، از تم مارش استفاده نمی‌کنند. ولی چرا از بین این همه قطعات عاشقانه تاریخ موسیقی، «سمفونی پنجم»، مصداق «نت»هایی است که از عشق سخن می‌گوید؟ در پاسخ باید گفت که موتیف آغازین این سمفونی -با سه نت کوتاه و همسان و به‌دنبالش گذار به نتی کشیده- در موسیقی پاپ وطنی و قبل از آن در موسیقی پاپ ایرانیان ساکن لس‌آنجلس به شکل پیش‌درآمدی برای ترانه‌های پاپ به‌کار رفته است. بنابراین «من شعری» کل سمفونی بتهوون را در موتیف آغازینش خلاصه می‌بیند که البته آن را هم به صورت پیش‌درآمدهای موسیقی پاپ شنیده است. بتهوون خود موتیف چهارنتی آغاز این سمفونی را «سرنوشت بر در می‌کوبد» نامیده بود. اما از آن‌جا که آلگروی قوی موومان اول این سمفونی با فرم سونات بیان شده است، این موتیف جان می‌دهد برای موسیقی پاپ. این موتیف که به موتیف «پیروزی» نیز شهرت دارد، برای بسیاری از آهنگسازان تجاری و بی‌حوصله حکم نوشدارو را دارد. و اگر آهنگسازان پاپ با بتهوون این معامله را کرده‌اند، چرا شاعران از این قافله عقب نمانند. آیا این ادله کافی است تا ادعا کنیم که «من شعری»، شنونده هنرشناس سمفونی پنجم بتهوون نیست و همه ذوق استحسانی‌اش خلاصه در موتیف آغازگر این سمفونی است که آن را هم بنا به اظهارنظر خودش، ضمن موسیقی پاپ شنیده است؟

در سطر پنجم مصداق دیگری از نت‌های عاشقانه بیان می‌شود: «زنگ تلفنی که در انتظار صدای توست». و مگر زنگ تلفن انتظار می‌کشد؟ اگر در مقام مخاطب غیرحرفه‌ای و ناآشنا به تمهیدات و شگردهای شعر معاصر، درصدد حلاجی سطر آخر برآییم، چاره‌ای نیست جز این‌که قدم به قدم جلو برویم. نخست آن‌که «من شعری» بر این نظر است که هر نت عاشقانه‌ای خواه سمفونی پنجم باشد، خواه زنگ تلفن، زیباست. بنابراین در سطر آخر، فعل «باشد» به قرینه لفظی حذف شده است: «نتی که از عشق سخن بگوید حتی اگر زنگ تلفنی باشد که در انتظار صدای توست، زیباست». در مرحله بعدی با معضل «زنگ تلفن» روبرو هستیم. معلوم نیست گوینده شعر از زنگ تلفن دچار احساس زیبایی است، یا این‌که برعکس، تو -یا همان معشوق شعر- از شنیدن صدای زنگ به وجد آمده است. اگر فرض دوم را قبول کنیم نتیجه این می‌شود که عاشق خیال می‌کند معشوقش از شنیدن صدای زنگ به احساس زیبایی دچار می‌شود. در این صورت، مابازای سمفونی بتهوون در نظر عاشق، چیزی است در مایه صدای زنگ برای معشوق. به بیان بهتر، تأثیری که سمفونی بتهوون بر «من شعری» دارد، حدودا معادل با تأثیر شنیدن صدای زنگ تلفن بر روان معشوق است. هر قدر صدای زنگ تلفن در نظر معشوق زیبا باشد، به همان اندازه هم سمفونی پنجم بتهوون در نظر «منِ شعری» زیباست. و پیش‌تر گفتیم که درک زیبایی اثر بتهوون برای «من شعری» از چه سنخ است. ولی شاید شاعر به جای «زنگ»، بوقِ تلفن مد نظرش بوده است. البته مخاطب حق ندارد برای ساده‌فهم‌کردن شعر کلمات شاعر را دستکاری کند. اگر «بوق» را به جای «زنگ» در شعر بنشانیم اندکی فهم ادراک شعر یا درک عمق احساسات «من شعری» آسان‌تر می‌شود. در این صورت، انتظار شنیدن صدای بوق تلفن برای کسی که در انتظار صداست معادل با زیبایی موسیقی بتهوون خواهد بود. اما اشکال کار اینجاست که همنشینی «بوق» و «سمفونی» شعر را به سمت طنز می‌برد و گویای غلیان احساسات نیست. هر چه باشد «زنگ»، رمانس بیشتری نسبت به بوق دارد.

احتمالا شیوه نقد نو برخلاف اسمش بیش از حد قدیمی شده است و برای خوانش آثار متأخرین وافی به مقصود نیست. در این سنخ، پیش‌فرض وجود هر «تضادی» منتفی است. اگر کسانی مثل رابرت پن وارن و کلیانت بروکس شعرها را برحسب تضادهایشان تحلیل و نقد می‌کردند و اگر زمانی پن وارن، شاگردانش را مجبور می‌کرد تا شعری از رابرت فراست را چهل بار روخوانی کنند، در تلقی تازه‌ای که از شعر فارسی یا ایرانی شکل گرفته است، اساسا همه تضادها از بین می‌روند و همه چیز تخت شده و سربراه ختم به خیر می‌شود. شعر گروس عبدالملکیان نمونه خوبی برای تأمل در این تحول تازه شعری است. ولی هنوز برای جمع‌بندی زود است. یک کلمه در این شعر، مغفول مانده است: زیبا.

در اینجا بحث بر سر تلقی «من شعری» از زیبایی نیست. بلکه زیبایی صرفا میانجی یا پل ارتباطی میان سمفونی و زنگ تلفن است. صریح‌ترش آن‌که زنگ تلفن همان کاری را می‌کند که سمفونی بتهوون. از بحث در مصداق‌های زیبایی صرف‌نظر می‌کنیم. اما با تأمل در نقش ارتباطی زیبایی میان سلیقه نخبه‌گرایانه و سلیقه پاپ درمی‌یابیم که به‌رغم کوشش برای خلاصی از شر شعر مدرن، این شبح همچنان پرسه می‌زند و خیال را می‌آشوبد. از مالارمه نقل کرده‌اند که در گفت‌وگویی با دوستش، المیر بورژه، بحران شعر مدرن را چنین شرح می‌دهد: «شعر از زمان گناه ازلی هومر مسیر خطایی را پیموده است». در این مکالمه که مشروح آن را آنری دو رنیه بازگو کرده است، بورژه از مالارمه می‌پرسد: «و مگر قبل از هومر چه خبر بود؟» مالارمه می‌گوید: «اورفه». در ادامه مالارمه تفاوت هومر و اورفه را توضیح می‌دهد. اگر هومر شاعر اسطوره است، در مقابل اورفه اسطوره شاعر است و گناه ازلی هومر چیزی نیست به جز خودآگاهی از نوشتن. اورفه مظهر شعری است که بی‌واسطه و شوریده‌وار شکل می‌گیرد. اورفه شاعر فقدان‌هاست. مهم‌تر از آن‌که او به جهان مردگان سفر می‌کند و می‌کوشد تا با سروده‌هایش مرده را زنده کند، شور او برای فقدانی است که به تعبیر مالارمه سرریز کرده است. شعر اورفه، شوری است که از شکست ناگزیر در عودت حضور گمشده نشات می‌گیرد. اورفه در این شعر چنان مستحیل می‌شود که در نهایت سرودن آن به بهای تکه‌تکه‌شدنش تمام می‌شود. اگر مسئله اورفه مواجهه با سرریز فقدان‌هاست، مسئله هومر مواجهه با فقدان سرریزهاست. هومر به‌سادگی فاصله‌اش با «ارباب انواع المپ» را می‌پذیرد. قهرمان‌های او آواره و بی‌خانمان‌اند. مالارمه در پایان به این نتیجه می‌رسد که شعر هومر پذیرش این باور است که تاریخ به زبان انسان می‌گوید. اورفه از زبان تاریخ می‌سراید، حال آن‌که هومر تاریخ زبان را نقل می‌کند. قهرمان هومر درست برخلاف اورفه، فقدان و سرگشتگی را تاب می‌آورد و بازمی‌گردد.

به‌زعم مالارمه، بحران مدرن‌شدن، نه در رهبری نقد ادبی یا تنظیم دستورالعملی تازه برای شعر سرودن، که همنشینی و همزمانی اورفه و هومر است. این بحران در شعر معاصر ایران با «افسانه» نیما معنی پیدا کرد. نیما بیش از آن‌که منظومه‌ای تغزلی بسراید، ناتوانی‌اش در شکل تاریخ‌مند بیان اشعار غنایی و لیریک را اعلام کرد. از یک طرف با عاشق سروکار داریم و در طرف دیگر برای نخستین بار سخنان افسانه به گوش می‌رسد. معشوق‌های آشنای ادبیات فارسی-لیلی، شیرین و...- مثل اوریدیس اورفه ناپدید شده‌اند. فقدان سرریز کرده است و عاشق نمی‌داند که با روندگان چه کند. به همین قیاس، عاشق هم مثل اورفه «بر آن عاشق است که رونده است». در نتیجه سرود، فرم سخن پاره‌پاره می‌شود. منظور این نیست که نیما جزء به جزء تجربه مالارمه را تکرار کرد. بحث بر سر تأثیرپذیرفتن نیما از مالارمه هم نیست. کانون اصلی این بحث، بحران مدرن‌ها و تجربه فقدان است. نیما دریافت که منظومه عاشقانه فارسی، دیالوگی یک‌نفره است، چندان که شاملو بعدتر آن را به شکل مونولوگی دونفره تداوم بخشید. از منظری تئوریک، خیال جهانشمول و انتزاعی ماقبل مدرن، جای خود را به تخیلی فردی و خاص داد. در این تخیل، سرریز فقدان‌ها مکالمه عاشقانه را منتفی می‌کند. اما این بدان معنی نیست که سرودن شعر عاشقانه ناممکن می‌شود. بازهم با تأسی از بحث مالارمه می‌توان گفت که شعر عاشقانه از زبان تاریخی دور شد و به تاریخ زبان گرایش پیدا کرد. در شعر شاملو، خیال و تخیل توامان کنار می‌رود و جای آن را تجربه زیسته پر می‌کند. شاملو به فهرست لیلی‌ها و شیرین‌های ادبیات فارسی نام دیگری را می‌افزاید. اما پیشاپیش قبول می‌کند که سرریز فقدان‌ها امکان هر مکالمه‌ای را از بین برده است. در زبان لیریک شاملو، توصیف تجربی راه را بر دیالوگ خیالی شعرای کلاسیک یا مونولوگ تخیلی نیما سد می‌کند.

در «نت»های عاشقانه گروس عبدالملکیان این بحران تا حد ممکن کنار گذاشته می‌شود. تجربه اثر بتهوون هم‌ارز با انتظار برای زنگ تلفن است. صدای شعر، درست برخلاف نتی که از عشق سخن می‌گوید، انتظار یا توقعی «زیسته» را با شنیدن هنر یکسان تلقی می‌کند. واقعیت آن است که شنیدن سمفونی پنجم بتهوون به‌معنای دقیق کلمه تجربه نیست. باید پرسید نت عاشقانه برای چه کسی زیباست؟ مالارمه اگر باشد می‌پرسد: «برای اورفه زیباست؟ یا برای هومر؟» نیما اگر باشد می‌پرسد: «برای عاشق یا افسانه؟» این دو می‌دانند که بتهوون از زبان تاریخ، موتیف «پیروزی» را ساخته است، و زنگ تلفن در بهترین حالت، تاریخ زبان را تداوم می‌بخشد. گسست بین تجربه و خیال، بحرانی است که می‌توان نادیده‌اش گرفت، اما نمی‌توان از آن فراتر رفت. با مونتاژ بتهوون و زنگ تلفن، به عبارتی با حاصل جمع تخیل و تجربه جای تجربه خیال (اورفه) و خیال تجربه (هومر) پر نمی‌شود. با این همه شعر چه ساده باشد چه پیچیده از این بحران بری نیست. به نظر می‌رسد ساده‌ترین راه جایگزینی شی با دیگری است. تلفنی که خود به خود زنگ یا بوق می‌زند، زیباست. مسئله موسیقی بتهوون را هم ندارد. هر کسی می‌تواند از عهده‌اش برآید. کار سختی نیست. حلول زیبایی توامان در سمفونی بتهوون و زنگ تلفن، دوپارگی خیال و تجربه را نیز نمایندگی می‌کند. موسیقی را نمی‌توان مثل برداشتن گوشی تلفن تجربه کرد و به همین قیاس، برداشتن گوشی تلفن را نیز نمی‌توان مثل موسیقی تخیل کرد. یکی تجربه‌ای است بدون خیال و دیگری خیالی است بدون تجربه که هر دو ذیل ایده زیبایی جمع آمده‌اند. این رویداد یادآور تحلیلی است که جورجو آگامبن از مراوده دن کیشوت و سانچو پانزا به دست می‌دهد. دن کیشوت فقط تجربه می‌کند، اما از تجربیات چیزی به دست نمی‌آورد. اما در طرف دیگر معادله، سانچو عملا تجربه کسب می‌کند هر چند که در تجربیات حاصله نقش چندانی ندارد. شاید به همین دلیل است که اشیا با تن‌ها جا عوض می‌کنند. مخاطب چه حین شنیدن موسیقی بتهوون و چه موقع برقراری ارتباط تلفنی، به حس فاصله دچار است. هرچند فاصله‌ای سنجش‌ناپذیر است و دومی فاصله‌ای قابل اندازه‌گیری. این همان مقوله‌ای است که بخش اعظم کوشش‌های شاعران معاصر ما را در بر می‌گیرد. کوشش برای انطباق دو تجربه از دو سنخ متفاوت. در اثر همین کوشش است که شعر فارسی تجربه سومی را از سر می‌گذراند. تجربه‌ای مثل سه نت کوتاه. سه نت یکدست. بعد وقفه‌ای توام با فرورفتن. فرورفتنی که انگار تا ابد کش پیدا می‌کند. اما بلافاصله نتی کشیده و بعد هیبت سازهای زهی. این موتیف را دو بار می‌نوازند و بار دوم، با صدایی بم‌تر.

عطف کتاب

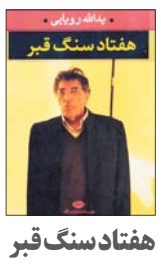
شعرهایی که فرم را پس می‌زنند

نشر نگاه در سال‌های اخیر چند کتاب از یدالله رویایی را تجدید چاپ کرده است که مجموعه شعر «هفتاد سنگ قبر» یکی از آنهاست. حجم و فضا که نقطه آغاز شعر رویایی است، در این مجموعه شکل حجم و فضای مقبره و سنگ قبر را به خود گرفته است و رویایی در «هفتاد سنگ قبر»، سنگ قبر را به مثابه یک فرم به‌کار گرفته تا ایده‌های شعری‌اش را در آن بسط دهد و حاصل کار، سنگ‌قبرهایی است که در تلاقی با شعر از سنگ‌بودن خود بیرون می‌آیند و سیال می‌شوند و شعرها نیز حین ورود به ساحت سنگ، از قالب‌های آشنا و عادت‌شده آشنایی‌زدایی می‌کنند. رؤیایی در آغاز کتاب در متنی تحت عنوان «بیرون شعر» درباره فرم این شعرها و نسبت‌شان با سنگ قبر می‌نویسد: «در متن سنگ‌ها، عامل وحدت‌دهنده مفهومی به نام «مرگ» است؛ یعنی متن‌ها یک نخ هدایت‌کننده دارند که در تکوین‌شان سهمی دارد. اما در «خارج از متن»ها مفاهیمی آمده است که ربطی به مرگ ندارند. و سنگ قبر ترکیبی از این هر دو است: متن سنگ و سرلوحه سنگ که متن نیست، ولی متن را با خود به گوشه می‌برد؛ یعنی متن و «خارج از متن» بهم ریخته‌اند و حضور درهمِ مفاهیم، شعر را بیرون شعر می‌برد و از بیرون شعر سهمی به شعر می‌رسد، می‌رساند.

خواننده مدام بین فضای داخل شعر و فضایی که در خارج شعر جاری است، آمدوشد دارد. خواندن شعر را در همین آمدوشد بین این دو فضا یاد می‌گیرد. یعنی فرم شعر قرائت تازه‌ای از شعر را به خواننده تحمیل می‌کند. این شعرها فرم‌هایی گرفته‌اند که هر فرمی را پس می‌زند.

امروز گاهی شعر، شکل شعر را آن‌قدر پس می‌زند که تأملات آدم مفهومی از امری نامفهوم می‌گیرند، یعنی شعر، تاملی از شکل شعر می‌شود. و این طرح تازه نوشت (نوشتار) و توقع تازه‌نوشتن می‌شود. یعنی ما امروز با «سنگ قبرها» به جایی می‌رسیم که دیگر شعر فرم شعر را نمی‌پذیرد و جلوتر از شکل خودش می‌رود. این، یک تربیت حجمی است. یعنی شعر را فرای شعربردن، بیرون شعر را، و شکل‌های بیرونی شعر را شناختن. نه فرم شعر، بلکه شعرِ فرم».

دیگر کتابی که نشر نگاه اخیرا از یدالله رویایی تجدید چاپ کرده، کتاب «من گذشته امضا» است. کتابی که چنانکه از عنوانش پیداست، در آن امضا موضوع تاملات شاعر است. در بخشی از این کتاب می‌خوانیم: «کمان کج، امضا. آنکه از خود می‌گذرد برای این است که به خود برسد. مثل تیری که از کمان می‌گذرد. ما تیروکمان باهمیم. یک با هم تیر و کمانیم. از خود که جدا می‌شویم به قصد رسیدن به هدفیم و هدف مائیم. برای وصل به خود، فاصله از خود می‌گیریم». نشر نگاه این کتاب رویایی را همراه با ترجمه فرانسه آن منتشر کرده است. در سال‌های اخیر آثار دیگری نیز از یدالله رویایی تجدید چاپ شده‌اند که کتاب‌های «در جست‌وجوی آن لغت تنها»، «از سکوی سرخ»، «هلاک عقل به وقت اندیشیدن»، «چهره پنهان حرف» و «لبریخته‌ها» از جمله این کتاب‌ها هستند که به‌جز «لبریخته‌ها» که از طرف نشر افراز تجدید چاپ شده باقی این کتاب‌ها را نشر نگاه منتشر کرده است.



هفتاد سنگ قبر

یدالله رویایی

نشر نگاه

مرور

سرگذشت واقعی یک جامعه خیالی

«تردیدی نداشتم که پیش از به دنیاآمدنم، رخدادی تلخ و فجیع به وقوع پیوسته بود، اما والدینم -کنت و کنتس- چیزی از آن موضوع به من نگفته بودند. این‌چنین بود که حس کنجکاوی‌ام به‌شدت تحریک شد و تبدیل به بی‌قرارترین و ناخوش‌ترین جاندار قابل تصور شدم: نحیف، رنگ‌پریده؛ موجودی که همیشه در حال بالارفتن از در و دیوار دژ دی بارفلور و سرک‌کشیدن به تمام سوراخ‌سنبه‌های اتاق زیرشیروانی‌اش بود. اما این را در نظر بگیرید: با احتساب ددمنشی کنجکاوانه من، آیا تا حدودی عجیب نیست که با دوچرخه عصر حجری عمومیم مواجه نشوم؟ شاید چنین دوچرخه‌ای در خانواده شما سوژه‌ای پیش‌پاافتاده باشد و چندان نکته قابل توجهی به‌نظر نیاید اما در خانواده من این دوچرخه نیز مانند هر چیز دیگری یک مسئله مرموز بود. این دوچرخه چوبی بدترکیب زمانی سروکله‌اش پیدا شد که دو تعمیرکار دوره‌گرد برای تعمیر سفال‌های شیروانی آمده بودند... دوچرخه فوق‌الذکر برای دوران کودکی من نه ارمغان‌آور خوش‌یمنی بود و نه قاصد بدیمنی». این جملات آغاز رمان «طوطی و اُلیور در آمریکا» است، رمان مهم پیتر کری که با الهام از زندگی یکی از مهم‌ترین متفکران قرن نوزدهم فرانسه و جهان، الکسی دوتوکویل نوشته شده، کنکاشی است درباره مفهوم دموکراسی در آمریکا، در اوایل قرن نوزدهم. همان‌طور که در مقدمه مفصل رمان با عنوان «پیتر کری و الکسی دوتوکویل» آمده است، «پیتر کری که به نوبه خود از خدایان قصه‌نویسی به شمار می‌آید، با الهام از زندگی دوتوکویل با واژه‌پردازی خارق‌العاده و طنزآمیز، دوستی ناباورانه و ناممکن ارباب و خدمتکارش را به منصه ظهور درمی‌آورد». الکسی دوتوکویل، صاحب کتاب مشهور «دموکراسی در آمریکا»، در خانواده‌ای نجیب‌زاده و اشرافی به دنیا آمده بود. او در سال ۱۸۳۲، دو سه سالی پیش از انتشار کتاب دوجلدی «دموکراسی در آمریکا»، به خاطر همدردی و همبستگی با دوستش گوستاو بومون که در اثر امتناع از حرف‌زدن در محاکمه‌ای از مقام خود عزل شده بود، از شغل قضاوت استعفا داد. و بعد به انگلستان مهاجرت کرد و کتاب دوجلدی معروفش را در فاصله‌ای کوتاه نوشت و منتشر کرد. هسته اصلی اندیشه دو توکویل و البته رمان پیتر کری، این است که «هر چیز در جامعه نو و مدرن که به‌تازگی از سد اشرافیت گذشته و کمر راست کرده، می‌تواند موجب به خطرافتادن آزادی شود و چیزی ظریف‌تر و شکننده‌تر از این آزادی یافت نمی‌شود». دو توکویل در کتاب دیگرش «انقلاب فرانسه» به توصیف رودررویی یک جامعه خیالی با یک جامعه واقعی می‌پردازد و نشان می‌دهد که چه‌گونه جامعه خیالی اهل فکر و ادب توانست بر جامعه واقعی غلبه کند. «این جامعه خیالی که در ذهن و آرمان روشنفکران انقلابی فرانسه وجود داشت، نقشی بس درخور توجه و تعیین‌کننده در انقلاب فرانسه داشت و در عمل توانست مناسبات اجتماعی جامعه فرانسه را دگرگون کند».

پیتر فیلیپ کری، رمان‌نویس شهیر استرالیایی، یکی از سه نویسنده‌ای است که توانسته دو بار جایزه بوکر را از آنِ خود کند. او برای رمان «طوطی و اُلیور در آمریکا» نیز نامزد نهایی بوکر ۲۰۱۰ شد.کری تاکنون سه بار برنده جایزه ادبی مایلز فرانکلین شده و بارها به عنوان برنده بعدی نوبل ادبی از او یاد شده است. او علاوه بر

طوطی و اُلیور در آمریکا

پیتر کری

ترجمه ملیحه قدرتی

نشر شورآفرین

داستان‌نویسی دستی هم در نوشتن نمایش‌نامه دارد و در فیلم‌نامه «تا آخر دنیا» با ویم وندرس همکاری داشته است. رمان‌های پیتر کری آن‌چنان که در مقدمه کتاب نیز آمده پر از رخداد و حادثه‌اند و «در هر لحظه این تهدید وجود دارد که طعم تند توهین و ناروا را آنچنان چاشنی خوراک روح مکتوب‌اش کند که مذاق خواننده را به تعجب وادارد. پیتر کری، اغلب در آثار خود، آفریدگار شخصیت‌های افسانه‌ای با آواهایی افسانه‌ای است و عمدتا با سبک ناتورالیسم میانه‌ای ندارد؛ شاید به همین دلیل است که با وجود این‌که یکی از رمان‌نویسان برجسته جهان است، بیش‌تر مورد احترام است تا دوست‌داشتنی. در هر حال باید اعتراف کرد کری، سبک خارق‌العاده، نافذ و سرسختانه خاص خود را دارد». نویسنده‌ای که پل استر، نویسنده آمریکایی معتقد است او آکروبات‌بازی ذهنی است که فراروی قاره‌ها و سرزمین‌ها سیر می‌کند و هر دنیایی که کشف و تجسم می‌کند دنیایی خیالی است اما به‌سادگی آن را به ما می‌باوراند. در میان آثار پیتر کری، بسیاری «طوطی و اُلیور در آمریکا» را مهم‌ترین و فریبنده‌ترین اثر این قصه‌گوی بزرگ می‌دانند که علاوه بر موضوع آن که بر پایه زندگی فیلسوفی مهم بنا شده و نویسنده ناگزیر از تسلط بر افکار و آرای این فیلسوف و هم‌عصرانش بوده است، نثر این رمان نیز نثری به‌غایت «روان، قدرتمند و موسیقایی» است و از این نظر نیز رمان را متفاوت کرده و در زمره آثار مطرح ادبی قرار داده است.

اُلیور، شخصیت اصلی رمان پیتر کری، برای مطالعه و شناخت نظام جزا به آمریکا می‌رود. در این مسیر با ماجراهای بسیاری از عشق و سیاست تا زندان‌ها و مسائل اقتصادی و مالی این سرزمین مواجه می‌شود، و طی این سفر است که تجربه‌اش از دموکراسی آمریکایی شکل می‌گیرد. رمان «طوطی و الیور در آمریکا»، فضای آشفته و نابسامان سال‌های هشتاد آمریکا را به تصویر می‌کشد که حتی اسکناس‌های رایج‌اش چندان قابل اعتماد نیست. «مراقب باش که اسکناس رایج امریکا چندان قابل اعتبار و اعتماد نیست؛ من سکه برایت می‌فرستم که مطمئنا پاسخگوی نیاز شما خواهد بود». و سرانجام رمان با دیالوگی بین لرد بیزار از آمریکا و مرد مدافع آمریکای نوپا تمام می‌شود در حالی‌که لرد آمریکایی‌ها را مردمانی اُمی و بی‌سواد می‌خواند و فریاد می‌زد که رهبرانشان را هم از میان چنین مردمی انتخاب کردند، غافل از اینکه در قفسه‌های کتابخانه‌شان تنها کتب آموزشی به چشم می‌خورد؛ آنان افرادی دست‌آموزند. تنها صحنه‌های نمایش‌شان پرزرق‌وبرق است؛ نقاشی و نمودهایی که برای خوشحال‌کردن آن بانکداران مبتذل، آن مردان بی‌اخلاق، آن مردانی که نیمه‌ای از وجودشان جانی و نیمه‌ای دیگر از طبقه عوام است، کسانی که تظاهر به اشراف‌زادگی می‌کنند، ولیکن در عمل هم‌چون کشتی‌گیران مدام با هم درگیر و در رقابت‌اند؛ مدام با هم کلنجار می‌روند و هر کدام برآن‌اند تا بالاترین بها را برای بالاترین منافع خود بپردازند. «نخندید آقا! گوش کنید! من سفرهای زیادی داشته‌ام. این کشور را از دوران طفولیتش دیده‌ام. به شما می‌گویم چه خواهد شد. میادین عمومی پر از مردمان قشر بی‌سواد و اُمی می‌شود که قادر نیستند حتا یک سطر از شکسپیر نقل کنند».