شیرازه

تراژدی‌های دوران باستان

• **شرق:** «نمایش‌نامه‌های یونان» یکی دیگر از کتاب‌های مجموعه «مکتب‌ها و جنبش‌های ادبی» نشر سفیر است و درواقع جلد دوم این مجموعه پس از کتاب «رئالیسم» به‌شمار می‌رود. نمایش‌نامه‌های یونان باستان بخشی مهم از سنت ادبیات و تئاتر جهانی است که همواره مورد توجه منتقدان و نویسندگان زیادی بوده است. اما کتاب «نمایش‌نامه‌های یونان» که توسط آیرا مارک‌میلن نوشته شده و اکرم رضایی‌بایندر آن را به فارسی برگردانده، تلاشی است برای آشنایی ابتدایی با نمایش‌نامه‌های یونانی و نویسندگان آن عصر. هنر نمایش در اواخر قرن ششم قبل از میلاد در یونان باستان، دولت‌شهر آتن شکل گرفت. از دل سرودهای مذهبی که در مدح دیونوسوس سروده می‌شد، تراژدی‌هایی پدید آمد که موضوع محوری‌شان خدایان و گذشته اساطیری یونان بود. در قرن پنجم پیش از میلاد، چهار نمایش‌نامه‌نویس محبوبیت و شهرت بیشتری در مقایسه با دیگران پیدا کردند که سه نفر از آنها یعنی آیسخولوس، سوفوکلس و ائوریپیدس تراژدی‌نویس بودند. «نمایش‌نامه‌های یونان» در بخش اول به پیدایش نمایش‌نامه‌ها پرداخته و در بخشی از آن درباره موضوع نمایش‌نامه‌های باستان آمده: «موضوع اصلی نخستین نمایش‌نامه‌ها تقابل خیر و شر در جهان هستی و همچنین کشمکش نیروهای متناقض در سرشت انسان و در جهان بیرون بود. هر سه این تراژدی‌نویس‌ها اساس نمایش‌نامه‌های خود را اساطیر و افسانه‌های یونان قرار داده‌اند و هرکدام به نوعی در شکل‌گیری هنر نمایش سهیم بوده‌اند؛ آیسخولوس با نوشتن تراژدی اورستیا، که به مضامین مرسوم در تراژدی یعنی انتقام و عدالت می‌پردازد، ارزش و اعتبار نمایش‌نامه را در دنیای ادبیات بالا برد. از مجموع نمایش‌نامه‌هایی که به قلم سوفوکلس نوشته شده، فقط هفت نمایش‌نامه به‌جا مانده است که مهم‌ترین آنها اودیپوس شهریار است. ائوریپیدس نیز به‌عنوان آخرین تراژدی‌نویس برجسته، در نمایش‌نامه‌های خود ارزش‌های سنتی و قدرت مطلق خدایان را زیر سؤال می‌برد. او در نمایش‌نامه مدآ به موضوع تصمیم‌گیری در شرایط دشوار می‌پردازد. هم سوفوکلس و هم ائوریپیدس نمایش‌نامه‌ای در مورد آنتیگونه به رشته تحریر درآورده‌اند؛ نمایش‌نامه سوفوکلس از آسیب زمان به دور مانده ولی از نمایش‌نامه ائوریپیدس جز پاره‌هایی ناقص چیزی به‌جا نمانده است. گرچه رویکرد این دو نمایش‌نامه‌نویس به این داستان اسطوره‌ای با هم تفاوت دارد، اما هر دوی آنها به

نمایش‌نامه‌های یونان

آیرا مارک‌میلن

ترجمه اکرم رضایی‌بایندر

نشر سفیر

نوعی به کشمکش اخلاقی بین وفاداری به دولت و وفاداری به باورهای مذهبی، پرداخته‌اند». این بخش در ادامه به سراغ کمدی رفته و نویسنده معتقد است که به احتمال بسیار کمدی نیز همچون تراژدی از دل آیین‌های مذهبی پدید آمده است. آریستوفانس چهره شاخص کمدی‌نویس باستان در دوره کمدی کهن به شمار می‌رود. او در برخی از نمایش‌نامه‌هایش با طنزی گزنده چهره‌های مطرح آتن و اتفاقات جاری را به ریشخند می‌گیرد. در کتاب و درباره کمدی‌های باستان آمده: «بعدها کمدی بیشتر از آن‌که به طنز و اسطوره تکیه کند، به روابط انسانی موجود بین مردم یونان پرداخت. نمایش‌نامه‌های یونان باعث پیدایش قالب جدیدی از هنر شد و هنوز هم پس از گذشت قرن‌ها شاهد این هستیم که هنرمندان مختلف، فلاسفه، روان‌شناسان و اندیشمندان عصر حاضر از آثار نویسندگان یونان باستان تاثیر و الهام می‌گیرند. مضامین و موقعیت‌های عام نمایش‌نامه‌های یونان این امکان را به مخاطب در عصر مدرن می‌دهد که به خوبی با آن‌ها ارتباط برقرار کند». کتاب پس از توضیحاتی درباره پیدایش نمایش‌نامه‌ها، به نویسندگان شاخص پرداخته و مهم‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان یونان باستان را به اختصار معرفی کرده است. پس از آن نیز به سراغ آثار شاخص آن دوره رفته است. درون‌مایه، سبک و بستر تاریخی دیگر موضوعاتی است که در بخش‌های دیگر کتاب به آنها پرداخته شده است. به ضمیمه کتاب، مقاله‌ای هم از رنا کرب با عنوان «فراتر از مرز زمان و مکان» به چاپ رسیده است. کرب دارای مدرک فوق‌لیسانس در رشته ادبیات انگلیسی و نویسندگی خلاق است و در این مقاله به عدالت و انتقام در تراژدی‌های یونان پرداخته است. در بخشی از مقاله او می‌خوانیم: «تراژدی‌های یونان، سوالاتی را در ذهن انسان بیدار می‌کنند که محوریت همه آن‌ها زندگی بشر و رنجی است که او در این زندگی متحمل می‌شود. ابهام‌آمیزبودن عدالت، به‌ویژه عدل الهی و همچنین ارتباط ذاتی آن با روا یا ناروا بودن انتقام از دغدغه‌های همیشگی تراژدی‌های یونان بوده است. یونانیان باستان بر این باور بودند که خدایان بزرگی انسان را تاب نمی‌آوردند، به همین خاطر ترتیبی می‌دادند تا انسان‌های به‌اوج‌رسیده دست به کارهای ناشایستی بزنند؛ کارهایی که اغلب نتیجه غرور و تکبر بیش از حدشان بود. به‌این‌ترتیب وقایع فجیعی که برای این انسان‌های مغرور رخ می‌داد و منجر به تباهی‌شان می‌شد، چیزی جز مجازات عادلانه به نظر نمی‌رسید».

شکل‌های زندگی: مالرو همچون شاهد عینی

جهان تراژیک، جهان بدون توهم

نادر شهریوری (صدقی)

اگرچه آندره مالرو (۱۹۷۶-۱۹۰۱) خود را «شاهد عینی» اهم وقایع قرن بیستم می‌دانست و این یک واقعیت بود اما همزمان با آن، زندگی‌های مالرو نمایشی از صحنه‌های پرشکوهی بود که خود تهیه‌کننده، کارگردان و بازیگر صحنه‌های آن بود. تماشاگران پرتعداد نمایش‌ها، اگرچه در صحنه‌های گوناگون و مهیجی که مالرو ارائه می‌داد سخت شیفته هنرنمایی وی می‌شدند اما در پس این نمایش‌ها، تلاش نافرجام و بی‌سرانجام هنرمندی را تماشا می‌کردند که در جست‌وجوی یافتن معنایی برای زندگی بود.

نافرجامی مالرو برای یافتن معنای زندگی به جهان‌بینی تراژیک و «ضدخاطرات» وی برمی‌گشت. ضدخاطره‌های مالرو، چنان که از عنوانش برمی‌آمد، به هیچ رو سیری منطقی و توالی تاریخی را برنمی‌تابیدند زیرا خاطره‌ها در برابر آنچه کارگردانی مانند مالرو می‌خواست و اراده می‌کرد، دچار دگردیسی می‌شدند و همچون نقش به شکل‌وشمایل‌های مختلف ساخته و پرداخته می‌شدند. به نظر مالرو این، آن انتقامی بود که هنر از «سرنوشت بشر» می‌گرفت.*

مالرو در قرن پرهیاهوی بیستم به‌راستی نمایشی از «پراکندگی» بود. او به‌عنوان یاور کمونیست‌ها، ناسیونالیستی دوآتشه، نظریه‌پرداز سینما، محرک جنبش اکسپرسیونیسم، متعهد و ضدفاشیست، سازمانده اسکادران هوایی در جنگ‌های داخلی اسپانیا و سرانجام به‌عنوان هوادار فعال ژنرال دوگل و وزیر فرهنگ ژنرال و سپس همراه وی در مقابل شورش‌های مه ۶۸، فی‌الواقع مملو از تناقضی بود که بیش از آنکه به «غایت امور» یا «کلیت» وقایع بیندیشد، به تک‌تک وقایعی فکر می‌کند که سرنوشت پیش پای بشر گذارده بود.

سارتر درباره مالرو می‌گوید که «او پیش از ما می‌نوشت و بی‌شک اندکی مسن‌تر از ما بود در حالی که ما به فوریت و واقعیت مادی یک رویارویی نیاز داشتیم تا خود را کشف کنیم، مالرو از این امتیاز عظیم برخوردار بود که از همان اولین نوشته‌اش بداند که ما در جنگیم».[1] جنگی که سارتر به مالرو نسبت می‌دهد، نه جنگی مشخص با دشمن مشخص بلکه «رویارویی با سرنوشت» است.

رویارویی با سرنوشت بخشی از جهان‌بینی تراژیک مالرو است. تراژدی عبارت از یک نوع بینش نسبت به هستی است. این بینش یا جهان‌بینی در مقابل انواع دیگری از جهان‌بینی‌ها قرار می‌گیرد که به زندگی انسان معنا می‌دادند و برای هستی بشر پیوستگی قائل بودند. بدین‌سان جهان تراژیک در نوعی ناهماهنگی رمزآلود و فاقد انسجام به سر می‌برد که برای آن نمی‌توان مقصدی جست‌وجو کرد. مالرو در آستانه قرن بیستم در جهانی متورم از معنا، آغازگر راهی می‌شود که بعدها سه نویسنده بزرگ فرانسوی: آلبر کامو، رومن گاری و پاتریک مودیانو -هر سه برنده نوبل- آن را ادامه داده‌اند.

آلبر کامو (۱۹۶۰-۱۹۱۳) هنگام تحصیل در دبیرستان «از دو کتاب بیش از همه خوشش می‌آمد؛ «جزایر ژان گرونیه و سرنوشت بشر آندره مالرو».[2] همچنین اولین نمایشی که کامو به صحنه برد، بر اساس رمانی از مالرو بود. نام این رمان «روزهای خشم»** بود. اما این تنها اهمیت مالرو برای کامو نبود. میراث مهم مالرو برای پیروانش، جهان‌بینی تراژیک و غیرمسیحی‌اش بود که کامو آن را در مهم‌ترین آثارش: «بیگانه» و «سقوط» به نمایش می‌آورد. کامو چند روزی پس از دریافت نوبل در مصاحبه‌ای می‌گوید «من دل‌مشغولی‌های مسیحی دارم، اما سرشتم یونانی است». مقصود از سرشت یونانی، وفاداری به ایده‌های تراژیک یونانیان قبل از سقراط است. کامو در جای دیگر اما این بار با صراحتی بیشتر تأکید می‌کند «من مسیحی نیستم... اما احساس می‌کنم قلبی یونانی دارم، یونانیان منکر خدایانشان نبودند اما فقط سهم آنان را به آنان می‌دادند».[3]

در «ارزش زندگی» که مالرو از آن می‌گوید، تناقضی عمیق نهفته است چون اگر زندگی معنایی نداشته باشد، ارزشی هم نخواهد داشت و مهم‌تر آن که ارزش زندگی را نمی‌توان تعیین کرد، زیرا نمی‌توان در همان حال بیرون از جریان زندگی قرار گرفت، بدین اعتبار از نگاه تراژیک مالرو زندگان تنها می‌توانند زندگی را زندگی کنند. اما «ارزش زندگی» مالرو شباهتی به ایده «پذیرفتن جهان بدون ترک آن» کامو دارد. کامو نیز در این عبارت به تناقض لاینحل نهفته در ذات زندگی اشاره می‌کند: نپذیرفتن جهان به خاطر بی‌عدالتی نهفته در ذات زندگی و در همان حال ترک‌نکردن آن به خاطر تنها تجربه باارزش و تکرارنشدنی خودِ زندگی به‌مثابه غایتی فی‌نفسه که به‌رغم تراژیک‌بودنش، تنها دارایی باارزش بشر است. «انسان تراژیک می‌داند که جهان موجود جای تحقق ارزش‌های اصلی انسانی نیست اما در عین حال پای رفتن از این جهان را هم ندارد. در این جهان است، اما زیر بار تعلق این جهان نیست».[4] اتفاقا طغیان‌های تراژیک کامو را نیز تنها می‌توان با «نپذیرفتن جهان بدون ترک آن» توجیه کرد. در فلسفه کامو خودکشی در هر حال نوعی تسلیم‌شدن به حساب می‌آید و این در مقابل طغیان قرار می‌گیرد. خودکشی یعنی تسلیم به حد اعلای منطقی آن در حالی که طغیان حقیقی یعنی مردن در حالی که آدمی به اختیار و اراده خود مصالحه نکرده و تسلیم نیز نشده است.

رومن گاری (۱۹۸۰-۱۹۱۴) از دیگر نویسندگان قرن بیستم فرانسه است که تراژیک به جهان می‌نگرد. زندگی‌های پراکنده و نه پیوسته رومن گاری ازجمله زندگی‌کردن با نام‌ها و شغل‌های متفاوت وی را مستعد باور به ایده‌های تراژیک در باب زندگی می‌کند. زندگی‌های گاری چنان که خود در واپسین گفت‌وگوهایش می‌گوید، همواره گرفتار «تناقض و دوگانگی ایدئولوژیک بود: بین چیزی که احساس می‌کردم و آنچه مجبور بودم به زبان بیاورم».[5] گو اینکه رومن گاری زندگی را تنها و تنها عرصه ممکن برای تلاش‌ها یا زورآزمایی‌های خویش به حساب می‌آورد و در این زورآزمایی تا آنجا که ممکن باشد از من‌های خود پرده‌هایی را به نمایش درمی‌آورد تا همچون مالرو به زندگی‌های خود شکل و شمایل‌های مختلف بدهد اما در نهایت، چنان که در واپسین اعترافاتش می‌گوید، زندگی را تکرار مکرر نمایش‌هایی در نظر می‌گیرد که برای آن نمی‌توان معنایی در نظر گرفت: «بی‌پرده بگویم همچنانکه در مسیر زندگی پیش می‌روم متوجه پدیده‌ای می‌شوم شبیه نوعی بازگشت جاودان، به این معنا که نسل جدید دارد همان تجربه‌هایی را از سر می‌گذراند که من در طول زندگی‌ام به دست آورده‌ام».[6] بازگشت جاودان یا تکرار مکرری که گاری از زندگی ارائه می‌دهد با زندگی به‌مثابه هستی غایتمدار که متضمن معناست، البته تفاوتی ماهوی دارد.

«جهان بدون توهم» ازجمله ویژگی‌های جهان تراژیک است. پاتریک مودیانو (۱۹۴۵) در زندگی و آثار خود -که شباهت به زندگی‌اش دارد- درصدد ارائه دنیایی بدون وهم است. او اگرچه همچون هر هنرمندی دنیای خاص خود را می‌آفریند، اما دنیای مودیانو، نوستالژیک و مملو از خاطره‌هایی است که راوی با حساسیتی زیاد ردپاهای آن را پی می‌گیرد، از این طرف شهر تا آن طرف شهر پرسه می‌زند تا گمشده‌اش را بیابد. او نیز همچون پیشینیان ادبی خود می‌خواهد جهانی طبیعی، عریان و لخت را به نمایش درآورد که از هر عاریه‌ای (امید) بری باشد. آنچه اتفاقا وجه تراژیک داستان‌هایش را پررنگ می‌کند، پوچی نهفته در داستان‌هایش است.

در داستان‌های مودیانو یکباره زیر پای انسان خالی می‌شود و او بی‌سرانجام رها می‌شود. ناامیدی هر ارزش متعالی و معناداری را از میان می‌برد. با این حال مودیانو همچون اسلاف خود مالرو، کامو، گاری و... به‌رغم آنکه زیستن در جهان بی‌معنا برایش سخت است اما تصنع خوش‌بین‌بودن را نیز نمی‌پذیرد. او نیز همچون پیشینیان تراژیک خود زندگی را به‌مثابه غایتی فی‌نفسه تجربه‌ای بزرگ می‌داند تا بدان اندازه که آماده ازدست‌دادن آن می‌شود تا به این پارادوکس تراژیک مالرویی وفادار بماند که اگرچه «زندگی هیچ ارزشی ندارد اما هیچ چیز هم ارزش زندگی را ندارد».

پی‌نوشت‌ها:

* «سرنوشت بشر»، برنده جایزه ادبی گنکور، کتابی است که مالرو آن را در ۱۹۳۳ نوشته است. مالرو عنوان کتاب را از پاسکال به وام گرفته است. سرنوشت بشر عنوان بامسمایی است. یوسا در اشاره به سرنوشت بشر مالرو آن را گروهی از مردمی می‌داند که «از گوشه و کنار عالم گرد آمده‌اند تا با دشمنی قدرقدرت پنجه درافکنند با این امید که به قول کیو -از قهرمانان داستان- حیثیت کسانی را که به خاطرشان می‌جنگند به آنها برگردانند؛ یعنی حقیقت بینوایان، شکست‌خوردگان، استثمارشدگان، بردگان روستایی و صنعتی. کیو و چن و کائو در این نبرد که سرانجامش شکست و نابودی آنهاست به مرتبه اخلاقی والایی می‌رسند» (به نقل از دعوت به تماشای دوزخ /یوسا/ ترجمه عبدالله کوثری) پس از سرنوشت بشر (۱۹۳۳) تا پیروزی بر فاشیسم (۱۹۴۵) مالرو به دنبال معنای اخلاقی برای سرنوشت بشر می‌رود اما خوش‌بینی مالرو درباره سرنوشت بشر به‌تدریج کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر می‌شود و تلاش برای تعیین سرنوشت ملت‌ها، شکست‌خوردگان و استثمارشدگان جای خود را به اسطوره ابرمرد (به دوگل به‌مثابه ناجی) می‌دهد. مالرو طی همین دگردیسی است که می‌گوید «خیلی دیر است تا بتوان بر چیزی اثر گذاشت؛ تنها می‌توان بر کسی اثر گذاشت» (مالرو در آینه آثارش/ پیکون/ ترجمه کاظم کردوانی) و درباره معنای زندگی نیز می‌گوید که اساسا پاسخی برای آن وجود ندارد تنها با پرسش‌نکردن از زندگی می‌توان پاسخی عملی برای آن فراهم آورد.

** روزهای خشم را «دوران خفت» نیز ترجمه کرده‌اند.

۱) به نقل از مالرو و جهان‌بینی تراژیک، عباس میلانی

۲، ۳) فلسفه کامو، ریچارد کمبر، ترجمه خشایار دیهیمی

۴) لوسین گلدمن

۵ و ۶) گذار روزگار، رومن گاری، ترجمه سمیه نوروزی

انتشار اثر تازه‌ای از جیمز تربر

میراث آمریکا

ناشری که تنها بهترین و برجسته‌ترین آثار آمریکایی را چاپ می‌کند- گزیده مفصلی از نوشته‌ها و طرح‌هایش را در ۱۹۹۶ انتشار داد؛ یک قصه او را جزء دویست قصه برتر در حوزه داستان جنایی آمریکا انتخاب کرد؛ و اسم والتر میتی، شخصیت خیال‌پرداز خودقهرمان‌پندار ساخته‌وپرداخته تربر، به‌صورت یک کلمه انگلیسی وارد فرهنگ لغت این زبان شده».

آن‌طور که مترجم نیز در پیشگفتارش توضیح داده، «زندگانی من و روزگار سخت» مجموعه‌ای است از حوادث کمیک پرآب‌وتاب و پراغراق از زندگی تازه‌جوانی تربر در دوران اقامتش در خانه پدری در کلمبوس اهایو و ماجراهای غریب خانواده‌اش که نامتعارف به نظر می‌رسند؛ «نویسنده در توصیف یک ماجرا عامدانه به‌منظور افزودن چاشنی خنده از این شاخ به آن شاخ می‌پرد، از خط اصلی داستان خارج می‌شود و حوادث غریبی را نقل می‌کند که بر شگفتی رویدادها و افراد پرتو می‌افکند. پرواضح است که تمامی رویدادهای این کتاب واقعی نیستند، اما تربر بذر حقیقت گذشته واقعی را کاشت تا در بستر تخیل خلاق پربارش ریشه بدواند». «زندگانی من و روزگار سخت» محصول دوره اولیه نویسندگی تربر است و باوجوداین یکی از آثار

زندگانی من و روزگار سخت

جیمز تربر

ترجمه حسن هاشمی‌میناباد

نشر نو

مطرح ادبیات آمریکا به شمار می‌رود. این کتاب دو مقدمه و یک مؤخره دارد که دومی و سومی را خود نویسنده نوشته و اولی را جان ک. هاچنز. خود کتاب نیز شامل نه فصل است با این عناوین: شبی که تخت‌خواب افتاد، ماشینی که همه‌اش باید هلش می‌دادیم، روزی که سد شکست، شبی که روح آمد، باز هم واهمه‌هایی در شب، یک قطار کلفت، سگی که مردم را گاز می‌گرفت، ایام دانشجویی و روزگار تیره در هیئت مشمولین.

هاچنز در بخشی از مقاله‌اش درباره تربر نوشته: «آنچه شاید بتوان ابزار پنهانی تفریح و سرگرمی جیمز تربر دانست، سال‌های بعد از آن که به‌عنوان نویسنده‌ای برجسته وارد عرصه شد -پس از موفقیت آغازینش به عنوان کارتونیستی بی‌بدیل- برایش این مقام را به ارمغان آورد که موضوع انواع و اقسام تحلیل‌ها و تعبیرهای نقد ادبی باشد. او طنزپرداز و هجوپرداز است (این دو الزاما یکی نیستند). او ذاتا انسانی است با دلی پرخون که با تمسک به فکاهه، از افسرده‌دلی‌اش می‌گریزد. تربر در آینده مردم‌ستیزی می‌شود که فطرتا آن‌قدر از روحیه شاد و سرزنده‌ای بهره‌مند است که نتوان با آن نقش تیره‌تر از او مجاب شد. در مواجهه با حیوانات (به‌ویژه سگ‌ها) پرعاطفه است و در مواجهه با بیشتر آدم‌بزرگ‌ها واقع‌گرا، گرچه در این مورد اخیر عموما با مدارا برخورد می‌کند».

«زندگانی من و روزگار سخت» کتابی است که با تحسین زیادی روبه‌رو شده و نویسنده‌ای چون همینگوی نیز علاقه زیادی به آن داشت. در بخشی از فصل اول کتاب با عنوان «شبی که تخت‌خواب افتاد» می‌خوانیم: «به گمانم نقطه اوج زندگی تازه‌جوانی‌ام در کلمبوس اهایو شبی بود که تخت‌خواب روی پدرم افتاد. این ماجرا را بهتر است شفاها تعریف کرد (مگر اینکه به قول بعضی از رفقا آن را پنج شش‌بار بشنوید) تا به قلم آورد، چون خیلی جاها لازم است میز و صندلی و مبل‌ها را پرت کنیم یا به هم بزنیم، درها را بکوبیم و مثل سگ واق‌واق کنیم تا حال‌وهوا و حقیقت‌مانندی لازم برای آن چیزی به دست آید که باید اذعان کرد قصه‌ای است باورنکردنی. اما یک‌چنین ماجرایی واقعا اتفاق افتاده است. خب، دست بر قضا یک شب پدرم به سرش زد که در اتاق زیرشیروانی بخوابد تا دور از بقیه بتواند با خیال راحت فکر کند. مادرم با این فکر شدیدا مخالف بود و می‌گفت اطمینانی نیست به تخت‌خواب چوبی کهنه‌ای که آن بالا هست: بندوبست درست و حسابی ندارد و اگر یک‌وقت تخت‌خواب بیفتد، امکان دارد کله‌گی سنگین آن سر پدر را خرد و خمیر کند و او را بکشد. اما هیچ چیزی جلودار پدر نبود. در ساعت ده و ربع درِ راه‌پله زیرشیروانی را پشت سرش بست و از پله‌های مارپیچ باریک آن بالا رفت. کمی بعد روی تختش که خزید صدای شوم ترق‌توروق تخت را شنیدیم. چند روز قبل پدربزرگ، که معمولا روی تخت اتاق زیرشیروانی می‌خوابید، ناپدید شده بود...».

مرور

بیم‌ها و کابوس‌ها

• **شرق:** «هِنری بعد از مصاحبه یکراست به کینگ‌آوانگلند رفت. درست وقتی داشتند آنجا را باز می‌کردند رسید و به رمیج تلفن کرد و اطلاع داد که فقط تا چهارشنبه می‌تواند سر کار باشد و به دستگاه‌های سکه‌ای رسیدگی کند. رمیج گفت که نمی‌تواند چنین مجوزی به او بدهد، چون یک ماه قبل از استعفا باید به شرکت نیووی وندینگ اطلاع می‌داد. اما هِنری یادآور شد که رمیج موقع استخدامش تأکید کرده بود که شرکت نیووی وندینگ هروقت مایل باشد می‌تواند اپراتور دستگاه‌ها را اخراج کند، بی‌اینکه از قبل به آنها اطلاع بدهد و از این حرفش چنین برمی‌آمد که این توافق دوطرفه است. صدای رمیج را شنید که آه کشید و سیگار به لب غرولوند کرد. لحظه‌ای بعد رمیج با همان صدای بی‌حال همیشگی‌اش مصرانه از هِنری خواست به کارش ادامه دهد تا شرکت فرد جدیدی را استخدام کند، حتی به قیمت اینکه از کیفیت خدماتش بزند. چهار سال تمام، رمیج هر هفته دست هِنری را توی پوست گردو گذاشته بود: زیر حرفش می‌زد و تعمیرکار نمی‌فرستاد، هروقت مشکلی پیش می‌آمد ملامتش می‌کرد و طرفِ مشتری یا شرکت را می‌گرفت. یک بار رمیج به او گفته بود: از دستت کفری شدن. درحالی‌که مقصر خود رمیج بود که نتوانسته بود تکنیسینی پیدا کند و به همین دلیل، یکی از دستگاه‌ها حدود یک ماه خراب بود و کار نمی‌کرد».

آنچه آمد سطرهایی بود از رمان «تنهایی الیزابت» از ویلیام ترور، نویسنده ایرلندی، که با ترجمه فرناز حائری در نشر بیدگل منتشر شده است. ویلیام ترور از نویسندگان چیره‌دستی است که او را با نویسندگان بزرگ کلاسیکی چون آنتون چخوف، گی دو موپاسان و جیمز جویس مقایسه کرده‌اند اگرچه جولین بارنز، چنان‌که در پشت جلد ترجمه فارسی رمان «تنهایی الیزابت» از او نقل قول شده، درباره قیاس او با چخوف گفته است که «ویلیام ترور نه یکی از چخوف‌های ایرلند است نه حتی تنها چخوف ایرلند. او ویلیام ترور ایرلند بود و خواهد ماند».

ترور در رمان «تنهایی الیزابت» داستان چهار زن را نوشته است که در بیمارستان بستری شده‌اند. ترور نویسنده‌ای اهل ظریف‌کاری و دقیق در جزئیات است و این ویژگی او را در همین رمان «تنهایی الیزابت» او نیز می‌توان دید. در توضیح پشت جلد ترجمه فارسی این رمان درباره ترور، سبک او و حال و هوا و درونمایه رمان «تنهایی الیزابت» آمده

تنهایی الیزابت

ویلیام ترور

ترجمه فرناز حائری

نشر بیدگل

است: «ویلیام ترور را نه می‌شود روان‌شناس خواند نه کارآگاه، اما می‌توان گفت که خصلت‌های هر دو را دارد. او در این رمان بستری‌شدنِ چهار زن را در بخش چهاراتاقه بیمارستان زنانِ لیدی اوگاستا هیتری بهانه قرار می‌دهد تا در زندگی‌شان سرک بکشد و از بیم‌ها و شکست‌ها، رازها و کابوس‌هایشان بگوید. ترور عاشق شخصیت‌هایی است که جامعه به آنها پشت کرده، آنها که نه به موفقیت دندان‌گیری دست یافته‌اند نه دیگر جوانی و زیبایی برگ برنده‌شان است. ترور در این رمان تصویری واضح و پر از جزئیات از زندگی در لندن دهه هفتاد میلادی ارائه می‌دهد».

طنز تلخ از دیگر ویژگی‌های رمان «تنهایی الیزابت» است. طنزی که با شفقتی انسانی نسبت به شخصیت‌های رمان همراه است بی‌آن‌که نویسنده به واسطه این شفقت فاصله‌اش را با جهان رمانی که خلق کرده از میان بردارد که این البته ویژگی هر نویسنده درجه یک و موفقی است. این ویژگی را در دیگر آثار ترور نیز می‌بینیم. او با مهارت در عین عطوفت نسبت به کاراکترهای آثارش در فاصله‌ای درست از آنها می‌ایستد و نمی‌گذارد این عطوفت کار او را به اثری سانتی‌مانتال و سطحی بدل کند، چراکه عطوفت او عطوفتی عمیق است نه احساساتی سطحی، همان‌طور که نویسنده‌ای مثل چخوف نیز چنین بود و بسیاری از نویسندگان بزرگ و مهم دنیا نیز چنین بوده‌اند و امروزه نیز نویسندگان خوب آنهایی هستند که به این ویژگی نزدیک باشند.

«تورگنیف‌خوانی»، «سفر فلیشا» و «رز گریه کرد» از دیگر آثاری هستند که از ویلیام ترور به فارسی ترجمه شده‌اند. آنچه می‌خوانید قسمتی دیگر از رمان «تنهایی الیزابت» است: «خانم اورپن در خانه سالمندان سانست مشغول مطالعه بود: چه شکوهی داشت تماشای باد، بادی که وزیدن گرفت و درختان را خم کرد و قطرات باران را مقابل چشمانش چون ابری از دود به پیش راند. چشمانش را بست. کتاب از دستش سر خورد روی تخت و بعد روی زمین. در لحظه کوتاهی از هشیاری، درست پیش از اینکه خوابش ببرد، فکر کرد چقدر پیری خوشایند است. خواندن خانه متروک خوشایند بود و پچ‌پچ‌کنان از سس گوشت خوشمزه گفتن و از اتاقی به اتاق دیگر رفتن، بی‌اینکه مسئولیتی بر گردن آدم باشد. فکر کرد از خوش‌اقبالی‌اش بوده که آخر عمرش این‌طور رقم خورده. این‌طور آسوده و بی‌دغدغه به آخر خط رسیدن چه خوب بود».